

**YAKIN DOĞU ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANASANAT DALI
DOKTORA PROGRAMI**

DOKTORA TEZİ

**KIBRIS TÜRK TOPLUMUNUN SOSYAL VE
KÜLTÜREL YAŞAMININ TEMSİLİ SANAT
ESERLERİ ÜZERİNDEN OKUNMASI**

MUSTAFA HASTÜRK

LEFKOŞA

2017

**YAKIN DOĞU ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANASANAT DALI
DOKTORA PROGRAMI**

DOKTORA TEZİ

**KIBRIS TÜRK TOPLUMUNUN SOSYAL VE
KÜLTÜREL YAŞAMININTEMSİLİ
SANAT ESERLERİ ÜZERİNDEN OKUNMASI**

**MUSTAFA HASTÜRK
20072437**

Tez Danışmanı
Prof. Dr. Nazan SÖNMEZ

LEFKOŞA

2017

ÖZ

Doktora Tezi

Kıbrıs Türk Toplumunun Sosyal ve Kültürel Yaşamının

Temsili Sanat Eserleri Üzerinden Okunması

Mustafa Hastürk

Yakın Doğu Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı

Doktora Programı

Kültür insanlığın yaşamla ilgili sahip olduğu bütün değerlerin toplamıysa sanat da bunun önemli bir parçasını oluşturur. Günümüz insanı tüm sahip olduklarını ilk insanın en ilkel bir şekilde yaşamla bağlantılı olarak ürettiği somut ve soyut kültürel mirasa borçludur. Bu mirasın gelişerek, değişerek ve dönüşerek devamı sağlanarak bugünün yaşam biçimi oluşurken sanat da ona paralel bir değişim ve gelişim göstermiştir.

Kültür ve toplumsal yaşam sanatı biçimlendirdiğine göre, bir sanat eserini de inceleyerek ait olduğu toplumun kültür ve sosyal yaşamı hakkında bilgi edinmemiz mümkün olabilmektedir. Sanat eserleri, asli fonksiyonları olan sanatsal ihtiyaçları karşılamının dışında, barındırdıkları bilgilerle geçmişle yaşanan zaman arasında köprü görevi de üstlenebilirler. Tıpkı, Venedik'teki yükselen su problemini çözmeye çalışan uzmanların, Rönesans dönemi Venedikli ressamların, resimlerinden faydalandıkları gibi.

Bu çalışmada dünya genelinden seçilen önemli bazı sanatçıların temsili eserleri incelenerek, yapıldıkları zamana ve yaşama dair örnek okumalar gerçekleştirilmiştir. Ardından çalışmanın esas konusu olan Kıbrıs Türk Resim Sanatı üzerindeki kültürel ve sosyal yaşam izlerinin araştırılması ikinci kuşak sanatçıların ürettiği eserler üzerinden incelenmiştir. Tezin sonunda ise, kendi ürettiğim soyut dışavurumcu eserler üzerinden ülkenin sosyal yaşamından okumalar gerçekleştirilmiştir. İster nesnel, ister soyut olsun, sanat eserlerinden söz konusu okumalar gerçekleştirilirken, metodolojik olarak, betimleme, çözümleme, yorum ve yargı süreçleriyle ele alınmış ve incelenmiştir.

Anahtar Sözcükler: Kıbrıslı Türk, , Kıbrıs Türk Resim Sanatı, Kültür, Sanat, Sosyal Yaşam

ABSTRACT

Doktoral Thezis

Doktor Of Philosophy (PHD)

**The Reading Of Social And Cultural Life Of Turkish Cypriots Through
Representative Works Of art**

Mustafa Hastürk

Neareast University

Institute Of Social Sciences Art and Design Art Major

PHD Program

If culture is the sum of all the values regarding life, art constitutes an important part of it. Man owes everything he has to the abstract and concrete cultural heritage about life he has constructed since the most primitive times. As the current life style is shaped with the developments and alterations of that cultural heritage, there have been parallel changes and developments in art as well.

As culture and the life of society shapes art, by examining a work of art it is possible to learn about the culture and life of society in which the work of art was created. In additon to their basic function of satisfying artistic needs, works of art form a bridge between past and present with the information they convey. Engineers in an attempt to solve the rising water level problem in Venice making use of the paintings of Renaissance artists constitute an example of this.

In this thesis, representaitive works of some famous artists in the world are examined and interpreted with respect to the time in which they were produced and the life of society at that time. After that the thesis concentrates on the main subject of Turkish Cypriot Paintings, and the interpretation of the paintings of second generation Turkish Cypriot painters tracing the culture and social activities of Turkish Cypriots through time. At the end of the thesis abstract expressionist paintings of mine are interpreted in terms of the social activities in Cyprus. While interpreting both realistic and abstract paintings, the methodology consisted of description, analysis, commentary and evaluation.

Key Words: Art, Culture, Social Activities, Turkish Cypriot, Turkish Cypriot Painting.

İÇİNDEKİLER

YEMİN.....	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	v
İÇİNDEKİLER.....	vi
KISALTMALAR.....	ix
RESİMLER LİSTESİ.....	x
EKLER LİSTESİ.....	xii
GİRİŞ.....	1

1. BÖLÜM

1.1.Problem.....	4
1.2. Amaç.....	4
1.3. Önem.....	4
1.4. Sınırlılıklar.....	5
1.5. Yöntem.....	5
1.6. Evren ve Örneklem.....	7

2. BÖLÜM : KÜLTÜR, SOSYAL YAŞAM VE SANAT

2.1 Kültür, Sanat İlişkisi.....	7
2.2. Sosyal Yaşam, Sanat İlişkisi.....	9

3. BÖLÜM : ESERLERİN OKUNMASI VE AMACI

3.1. Esrelerin Okunmasındaki Amaç.....	13
3.2. Örnek Sanatçıların Temsili Eserlerinden Okumalar.....	18
3.2.1. Pieter Bruegel.....	19
3.2.2. Georges Seurat.....	23

4. BÖLÜM : KIBRIS TÜRK RESİM SANATINDAN İKİNCİ KUŞAK SANATÇILARIN TEMSİLİ ESERLERİNDEN BİÇİMSEL VE İÇERİK OKUMALAR

4.1. Özden Selenge	
4.1.1. Harup Toplayanlar.....	29
4.1.2. Kerpiç Ev.....	33
4.2. İnci Kansu	
4.2.1. Cuprum.....	36
4.2.2. Tünel.....	39
4.2.3. Cuprum Anıtı.....	42
4.2.4. Medoş Lalesi.....	45
4.3. Emel Samioğlu	
4.3.1. Karpaz'dan Bir Kesit.....	47
4.4. Güner Pir	
4.4.1. Bendolar.....	51
4.4.2. İngiliz İpi.....	54
4.4.3. Araplara Satılan Kızlar.....	56
4.5. Emin Çizenel	
4.5.1. Kuyud.....	58
4.5.2. Barış Antikaları Ödülü.....	61
4.6. Günay Güzelgün	
4.6.1. Komşular.....	63
4.6.2. Panayır.....	65
4.7. Aylin Örek	
4.7.1. Düğün.....	67
4.7.2. Sünnet.....	69
4.7.3. Dokuma Tezgahı.....	70
4.7.4. Mevlit.....	72
4.8. İsmet Tatar	
4.8.1. Tapu ve Toprak.....	73
4.8.2. Ve Toprak.....	75
4.9. Hikmet Uluçam	
4.9.1. Afrodite'in Zeytin Ağaçları.....	77
4.10. Türksal İnce	
4.10.1. Mağusa Limanı.....	80
4.10.2. Lefke'nin Öyküsü.....	82
4.11. Gönen Atakol	
4.11.1. Eski Lefkoşa.....	84

4.11. Feridun Işıman	
4.11.1. Bekleyiş.....	88

5. BÖLÜM : SOYUT DIŞAVURUMCU TARZDA ÜRETİLEN RESİMLER ÜZERİNDEN YAŞAMA DAİR OKUMALAR

5.1. Soyut Dışavurumcu Resimlerin Okunması	
5.2. Örnek Resimlerden Okumalar	
5.2.1 Alberto Burri Sacco.....	92
5.2.2. Antoni Tapies To Me (Bana).....	94
5.3. Soyut Dışavurumcu Tarzda Üretilen Resimlerin Okunması	
5.3.1. Yangın.....	96
5.3.2. Sanat İyileştirir.....	98
5.3.3. Sanat İyileştirir I.....	100
5.3.4. Sanat İyileştirir II.....	101
5.3.5. Griler İçinde Mavi.....	104
5.4. 5.4. Soyut Dışavurumcu Tarzda Üretilen Ek Resimler	

SONUÇ.....	110
KAYNAKÇA.....	112
EKLER.....	116

KISALTMALAR

Bkz. : Bakınız

BM : Birleşmiş Milletler

CMC : Cyprus Mining Coporation

DGSA : Devlet Güzel Sanatlar Akademisi

KKTC : Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti

MÖ : Milattan önce

TC : Türkiye Cumhuriyeti

vb. : Ve benzeri

yy. : Yüz yıl

RESİM LİSTESİ

Resim 1: Altxerri Mağarası.....	14
Resim 2 : Joan Miro, Ele Övgü	15
Resim 3: Paul Cezanne, Kart Oynayanlar.....	17
Resim 4: Pieter Brüegel, Köy Düğünü.....	20
Resim: 5: Georges Seurat, Grande Jatte Adası'nda Bir Pazar Günü Öğleden Sonra.....	24
Resim 6: Özden Selenge, Harup Toplayanlar.....	30
Resim 7: Özden Selenge, Kerpiç Ev.....	33
Resim 8: İnci Kansu, Tünel.....	40
Resim 9: İnci Kansu. Cuprum Anıtı.....	44
Resim 10: İnci kansu, Medoş Lalesi.....	46
Resim 11: Emel Samioğlu, Karpaz'dan I.....	48
Resim 12: Güner Pir, Bendolar, Gustav Klimt, Umut I.....	53
Resim 13: Güner Pir, İngiliz İpi-Eskitilmiş Zamanlar.....	55
Resim 14: Güner Pir, Araplara Satılan Kızlar.....	57
Resim 15: Emin çizenel, Gadriye.....	59
Resim 16: Emin Çizenel, Barış Antikaları Ödülü.....	61
Resim 17: Günay Güzelgün, Komşular.....	64
Resim 18: Günay Güzelgün, Panayır.....	66
Resim 19: Aylin Örek, Düğün.....	68
Resim 20: Aylin Örek, Sünnet.....	70
Resim 21: Aylin Örek, Dokuma Tezgahı.....	71

Resim 22: Aylin Örek, Mevlit.....	72
Resim 23: İsmet Tatar, Tapu ve Toprak	74
Resim 24: İsmet Tatar, Ve Toprak.....	76
Resim 25: Hikmet Uluçam, Afrodit'in Zeytin Ağaçları.....	78
Resim 26: Türksal İnce, Mağusa Limanı.....	81
Resim 27: Türksal İnce, Lefke'nin Öyküsü.....	83
Resim 28: Gönen Atakol, Eski Lefkoşa,.....	84
Resim 29: Feridun Işıman, Bekleyiş,.....	88
Resim 30: Alberto Burri, Sacco.....	93
Resim 31: Antoni Tapies. To Me (Bana).....	95
Resim 32: Mustafa Hastürk, Yangın I.....	97
Resim 33: Mustafa Hastürk, Sanat İyileştirir Serisi.....	98
Resim 34: Mustafa Hastürk, Sanat İyileştirir I.....	101
Resim 35: Mustafa Hastürk, Sanat İyileştirir II,.....	102
Resim 36: Mustafa Hastürk, Griler İçinde Mavi,.....	105
Resim 37: Mustafa Hastürk, Sanat İyileştirir III.....	106
Resim 38: Mustafa Hastürk, Sanat İyileştirir IV.....	107
Resim 39: Mustafa Hastürk, Sanat İyileştirir V.....	107
Resim 40: Mustafa Hastürk, İlkbahar	108
Resim 41: Mustafa Hastürk, Sonbahar.....	108
Resim 42: Mustafa Hastürk, Doğanın Ritmi.....	109
Resim 43: Mustafa Hastürk, Kırmızı Senfoni,.....	109

EKLER LİSTESİ
(Sanatçı Söyleşileri)

- Ek 1 : Emel Samioğlu
- Ek 2 : Güner Pir
- Ek 3 : İnci Kansu
- Ek 4 : Günay Güzelgün
- Ek 5 : İsmet Tatar
- Ek 6 : Feridun Işıman
- Ek 7 : Gönen Atakol
- Ek 8 : özden Selenge
- Ek 9 : Türksal İnce
- Ek 10 : Hikmet Uluçam
- Ek 11 : Emin Çizenel

GİRİŞ

İnsanoğlu, yaşama tutunma ve yaşamda var olabilme mücadelesi gereği resimle ilgilendi. O dönemde mağara duvarlarının resimlenmesi, basit bir fonksiyondan ziyade felsefik ve inançla ilgili bir ihtiyaçtan kaynaklanıyordu. En basit söylemle yaşamının gereği idi ve yaşamı içeriyordu. İnsan yaşamına dair bu eylemi de bugünün çağdaş sanat tavrıyla aynı kulvarda görmek pek de yanlış olmaz.

İnsanın yaşam mücadelesi neticesinde üretilen kültürel değerler içerisinde yaratıcılıkla ilgili olanlar, sanatsal eylemi ortaya çıkarmıştır. Sanat, entelektüel akıl ve yaratıcılığın kültürel değerlerden de etkilenerek ortaya çıkmasıyla oluşan gelişmiş bir kültür özelliğidir. “Büyü, din mit ve sanat aynı kaptan alınan, kilden yapılan, değişik ama yine de birçok açıdan birbirlerine benzeyen farklı kullanımları olan heykelticilere benziyorlar. Bu benzerlikler ilkel toplumların sanat etkinlikleri söz konusu olunca daha dikkat çekici hale geliyor” (Atasoy, 2013: 15). Paleolitik yaşamla başlayan bu eylem, ilkti ve son olmadı. Neolitik çağda insanın yerleşik yaşama geçmesiyle kültürel üretim artmış, dolayısıyla sanat da bundan payını almıştır.

Eski çağlarda farklı toplumların sanat yapıtlarında belirleyici kültür farklılıkları olduğu görülmektedir. Örneğin Mısır Sanatı incelendiğinde, yoğun-katı bir inanç ve düşünce şeklinin sanatı nasıl etkilediği görülebilir. Ölümünden sonraki hayata odaklanmış inanç sisteminin, sanata yansması da, o denli katı ve gerçek dışıdır. Heykeller kaba, sağlam ve eylemsiz olarak yaratılırken, resimler de betimlemeye yönelik ve semboliktirler. “Hiçbir şey bu resimlerde, rastgele yapılmış izlenimi taşıyor” (Gombrich, 1980: 38). Mısır sanatında, imparatorluğun yaşam felsefesinin resimler yoluyla anlatılması, resmi ve ideolojik bir görevdi. Antik Yunan’da yönetim biçimi olarak benimsenen şehir demokrasisi, hümanizmi beslemiş bunun neticesinde de insanın birey olarak değer kazanmasıyla, heykeller gerçek insan özellikleri kazanmıştır. Daha yakın geçmişe bakılırsa, Ortaçağ Avrupa Sanatı, Osmanlı Minyatür Sanatı, Hint ve Uzak Doğu Sanatları, Rönesans Sanatı, Çağdaş Batı Sanatı gibi değişik coğrafya ve dönemlere ait kültürel özellikler taşıyan farklı sanat tarzlarına da rastlanmaktadır. Birbirinden oldukça farklı olan bu sanat tarzlarının oluşumu şüphesiz

ki, farklı coğrafyalardan, farklı yaşam biçimlerinden ve farklı kültürlerden kaynaklanmıştır.

Kıbrıs Türk sanatı da Türkiye üzerinden Avrupa sanatından büyük ölçüde etkilenmiştir. Eğitimlerini çoğunlukla Türkiye’de almış olan sanatçılar, buradaki batı tarzı resim sanatını benimsemişler ve bu doğrultuda eserler vermişlerdir. Ancak buna rağmen çoğu sanatçının eserlerinde kendi kültürü ile ilgili birtakım etkilerin veya motiflerin yer aldığı da görülmektedir. Dolayısıyla Kıbrıs Türk sanatında Batı tarzı sanat anlayışı hakim olsa da, kendi yaşamından birtakım unsurlarla yoğrulması kendine has özellikleri barındıran sanat eserlerinin oluşmasına sebep olmuştur.

Kıbrıs adasında 1950’li yıllarda Kıbrıs Türk milliyetçiliğinin gelişebilmesi ve etnik Kıbrıslı Türk kimliğinin pekiştirilebilmesi amacıyla birtakım entelektüel girişimler başlatılmıştır. Bunlardan birisi de eğitim alanında olup sanat eğitimi öğretmenlerinin yetiştirilmesiyle ilgiliydi. Bu girişimler ilginçtir ki önce İngiliz idaresi tarafından başlatılmıştır. 1945-60 yılları arasında İngiliz idaresi yetenekli bulduğu bazı lise öğrencilerini, öğretmen olarak yetiştirilmek maksadıyla kısa dönemli resim kursları için İngiltere’ye göndermiştir. Daha sonra sanat eğitmeni olan bu kişilerin yetiştirdiği gençler ikinci kuşak öğretmen sanatçılar olarak Kıbrıs Türk resim tarihine dahil olmuşlardır. Bu eğitim hareketi Kıbrıs Türk toplumunda özellikle resim sanatında önemli gelişmelere sebep olmuştur. Birinci kuşak sanatçılardan olan ve ikinci kuşak sanatçıların yetişmesinde önemli bir katkısı olan İsmet Vahit Güney bunların başında gelir. Güney, 1946 yılında genç bir lise mezunu iken açtığı sergiyle Kıbrıs Türkleri arasında bir ilki gerçekleştirerek, Kıbrıs Türk resim sanatında önemli bir kilometre taşı olmuştur (Kızılyürek, 2002: 34).

İlk kuşak öğretmen sanatçıların ve Kıbrıs’taki eğitimi geliştirmek amacıyla Türkiye’den gelen öğretmenlerin de etkisiyle birçok gencin sanat eğitimi almaları teşvik edilmiş ve desteklenmiştir. Genellikle İstanbul ve Ankara’da yetişen yeni yetenekler ülkelerine döndüklerinde hem çok iyi eğitimci olarak yeni kuşakların yetişmesini sağlamışlar, hem de sanatçı olarak Kıbrıs Türk toplumunun entelektüel gelişimine katkı koymuşlardır. O yıllarda eğitime verilen önem sayesinde Kıbrıs Türk toplumunun eğitilmiş nüfus oranı artmaya başlamıştır. Bu gelişme toplumun her alanına olumlu yansımış, bir yandan sanatçılar yetişirken diğer yandan da eğitim

düzeyi yükselen toplumda sanatsever bir kitle oluşmaya başlamıştır. “Kıbrıs Türk Resim Sanatından Bir Kesit” katalogunda Üstat bu dönemi şöyle anlatır;

“Bu yıllarda, Türk, Rum ve İngiliz üçlüsünün başlattıkları var oluş kavgası, hükümeti eğitim alanında birtakım reformlar yapmaya zorlar. Daha çok okul açılır, daha çok öğretmen atanır. Dış ülkelerde kısa süreli eğitimlerle öğretmenlere nitelik kazandırılmaya çalışılır. Bu arada resim dersleri verebilecek öğretmenler de ilk defa dış ülkelerde sanatsal pentür resimlerle tanışır. Milliyetçilik kavramının da ön plana çıktığı bu günlerde, toplumun önde gelen kesiminin de teşvikiyle, entelektüel etkinlikler başlar” (Üstat, 1988: 6).

Bu çalışmada ikinci kuşaktan konuya uygun sanatçılar ele alınmıştır. Söz konusu sanatçıların çoğu bugün de aktif olarak sanatsal yaşamlarını devam ettirmekle birlikte, kendilerinden sonraki kuşakların sanatçı veya öğretmen olarak yetişmelerinde de önemli katkıları bulunmaktadır. Bu sanatçıların, Kıbrıs Türk toplumunun entelektüel anlamda bir kimlik oluşturmaya ve dolayısıyla toplumsal olarak var olma mücadelesi sürecine de hizmet ettikleri rahatlıkla söylenebilir. Çalışmada önce yöntem olarak, sanat, kültür ve sosyal yaşamın birbirleriyle varoluşsal anlamda ilişkilendirilmesi sağlanarak, dünya genelindeki örnek eserler üzerinden okumalar gerçekleştirilmiştir. Daha sonra ise çalışmaya konu olan ikinci kuşak dönem sanatçılarının ürettikleri temsili eserler incelenerek Kıbrıs Türk toplumunun sosyal ve kültürel yaşamı hakkında bilgi ve tespitler oluşturulmaya çalışılmıştır. Sanatçıların resimleri seçilirken tez konusuna uygun olabilecek temsili resimler tercih edilmiştir. Çalışma daha sonra, soyut dışavurumcu sanatçıların örnek eserleri incelenerek, bunlarla benzer tarzda üretilmiş çalışmaların okunmasıyla sonlandırılmıştır.

1.BÖLÜM

Birinci bölümde, araştırmanın problemi, amacı, önemi, sınırlılıkları, yöntemi, evren ve örnekleme ile ilgili bilgilere yer verilmiştir.

1.1. Problem

Araştırmada ele alınan problem; sanatın varoluşsal açıdan, yaşamla ne tür diyalektik ilişkiler içerdiğinin tesbitinin yapılması ve bu yaşanan ilişkinin sanat eserlerinde yaptığı etkiler ve bıraktığı izlerin ne olduğuyla ilgili varsayımların geliştirilmesidir. Önce temsili eserlerin üzerinde yapılan örnek okumalardan sonra, soyut dışavurumcu eserler üzerinden yapılan okumalarla, Kıbrıs Türk toplumunun sosyal ve kültürel yaşamının izleri sürülmeye çalışılmıştır.

1.2. Amaç

Araştırmada Kıbrıs Türk sosyal ve kültürel yaşamının, ikinci kuşak sanatçıların temsili resimleri üzerinden okunması amaçlanmıştır. Devamında ise yeni üretilen soyut dışavurumcu resimler üzerinden aynı amaçla ilgili okumalar sürdürülmüştür.

1.3. Önem

Sanatsal fonksiyonu yanında belge niteliği olan sanat eserlerinin seçilmesi ve okunmasıyla, Kıbrıs Türk toplumunun mücadele yıllarına denk gelen dönemin, sanatsal dile dönüştürülerek, evrensel boyuta taşınması sağlanmış olacaktır. Bu tür sanatsal çalışmalar, tanınmakla ilgili siyasi sorun yaşayan KKTC'nin –siyasi literatürde yumuşak güç olarak tanımlanan- sanatın gücünü kullanarak dünyaya kendini anlatması bakımından önem taşımaktadır.

1.4. Sınırlılıklar

Araştırmanın konusu olan, Kıbrıs Türk sosyal ve kültürel yaşamıyla ilgili, ikinci kuşak sanatçıların ürettikleri temsili eserlerin okunmasına ek olarak çalışmayla ilgili soyut dışavurumcu tarzda üretilen resimlerin de yine aynı amaçla okunmalarıyla sınırlandırılmıştır.

1.5. Yöntem

Betimleme: Eserde bulunan bilgi objelerinin tesbiti ve tanımlanması

- Resim hangi zaman ve olayları tasvir ediyor?
- Resimde işlenen olayların toplumsal dayanakları nedir?
- Resimde işlenen konularla ilgili somut veriler nelerdir?

Çözümleme: Sanat eserinde konuların anlatımında kullanılan sanat elemanlarının tesbiti

- Resimde aktarılan olayın betimlendiği nesneler nasıl işlenmiştir?
- Resimdeki toplumsal olayların aktarılması dönemin bilgileriyle nasıl bütünleştirilebilir?

Yorumlama: Eserin izleyicide hissettirdiği duyguların, düşüncelerin ve işlediği konuların irdelenerek yorumlanması

- Resimde işlenen konular izleyicinin anlayabilmesi bakımından yeterli bilgileri veriyor mu?
- Sanatçıyla resimde işlenen konular arasındaki bağın irdelenmesi.
- Yapıldığı dönem ve işlediği konularla ilgili olarak eserin önemi.

Yargı: Eserle ilgili kişisel görüşlerin belirtilmesi. Eserin toplumsal ve evrensel boyutta sanat kriterleri açısından değerlendirilmesi.

Teze dahil edilen resimler yukarıda belirtilen yöntem çerçevesinde okunmaya çalışılmıştır. Şüphesiz ki bir eserin okunması için sadece yöntemin saptanması yetmez. Bu sebeple eserlerin görsel ifadeleri çözümlenirken bu arada onlar hakkında bilgiler

toplanmıştır. Bu bilgilerden en önemlileri de sanatçıların kendileriyle yapılan yazılı soru cevap şeklindeki mülakatlardır. Yapılan yazılı mülakatlar ekler bölümünde gösterilmiştir.

Eserlerin okunması çalışmasında, önce sosyal yaşam ve kültür arasındaki ilişki incelenmiş olup daha sonra örnek temsili sanat eserleri üzerinden okumalar yukarıda belirtilen yöntemle uygun olarak gerçekleştirilmiştir. Devamında, Kıbrıs Türk resim sanatından II. kuşak sanatçıların temsili sanat eserlerinin okunmasına geçilmiştir. Tezin son aşaması olan tez için üretilmiş eserlerin okunmasında, onların tarzına yakın örnek sanat eserlerinden okumalar gerçekleştirildikten sonra üretilmiş eserlerin okunması ile teze son verilmiştir. Eserlerin okunma sürecinde belirlenmiş olan yöntemler uygulanırken belli bir sıra takip edilmemiştir. Bunun nedeni, eser okumalarını kalıp ve kuralların içerisine sıkıştırıp okumaları sıkıcı, kuru bir hale getirmemek ve sanatsal bir akıcılıkla sunmak içindir.

Yukarıda belirtilen yöntem çerçevesinde eserler okunmaya çalışılırken aynı zamanda Soykan'ın *Sanat Sosyolojisi Kuram ve Uygulama* kitabında yer alan *Wilhelm Dilthey*'in *hermeneutik (Yorum Bilim)* yöntemiyle yapılan eser yorumlamaları da referans alınmıştır.

1.6. Evren ve Örneklem

Araştırmanın evreni, Kıbrıs'taki ikinci kuşak resim sanatçıları olup, örneklemini ise, Dünya resim sanatının önemli eserlerinden, Pieter Bruegel'in *Köy Düğünü*, Seurat'ın *Grande Jatte Adası'nda Bir Pazar Günü Öğleden Sonra*, Alberto Burri'nin *Sacco* ve Tapies'in *To Me* (Bana) eserlerinin okumalarından oluşmaktadır. Eser okumalarına örnek olarak Akbulut'un *Sanat Neyi Anlatır* ve İnatçı'nın *Bakışma* kitaplarındaki eser okuma yöntemlerinden faydalanılmıştır. Ancak esas olarak Soykan'ın *Sanat Sosyolojisi kuram ve uygulama* kitabında yer alan *Dilthey*'in *hermeneutik* yöntemiyle yapılan eser yorumlamaları dikkate alınmıştır.

2. BÖLÜM

KÜLTÜR, SOSYAL YAŞAM VE SANAT

2.1. Kültür Sanat İlişkisi

Kültür denilen şey insana dair, yaşam çabaları sonucunda oluşmuş, her anı ile, insan hayatının parçası olan bir olgudur. Her toplumun yaşam şartları farklı olduğundan kültürleri de farklıdır. Sanat, insanoğlunun yaşama tutunurken oluşturduğu kültürün yaratıcılıkla ilgili olan tavrıdır. Kültür ise insanın tüm soyut ya da somut ürettiği değerlerin bütününe kapsamaktadır. İşte sanat bu değerlerin, duygu ve düşünceye bağlı yeniden sentezlenerek ifade edilmesiyle oluşmuştur. Yazının insan yaşamına girmesinden önce insanoğlu resimlemeyi öğrenmiş ve yaşamında yazı yerine kullanmıştır. “İlk kullanılan yazı çeşitleri, piktogram adı verilen resim unsurlarından oluşur. Eski Mısır uygarlığının kullandığı hiyeroglif adı verilen yazı, bunun bir örneğidir.” (Tansuğ, 1993: 70). Bu anlamda resim sanatıyla yazı arasında varoluşsal bir bağlantı vardır. Yazının daha yaşama dahil olmadığı o yıllarda resim, çeşitli amaçlarla insan yaşamına dahil olmuştur.

Mağara döneminden beri insan yaşama tutunmak adına, doğayla mücadelesinde, sanatı da bilinçli veya bilinçsiz olarak kullanmıştır. Daha çok av konulu resimlerle mağara duvarlarını boyayan devrin insanı –mağara resimlerini her ne sebepten yapmış olursa olsun- bu tavrıyla sanatın tarihini de başlatmış oluyordu. Duvar resimleri o günün yaşamından günümüze bilgiler sunan belgelerdir. İlkel insanın kaya yüzeylerine kazıdığı işaretler, ve betimlemeler, taş, kemik ve odun gibi maddelere verdiği biçimler, hep doğaya hakim olma ve doğayı kendince dönüştürme eyleminden ibaretti. “Birer görüngüsel ve göstergesel unsur olarak yüzeylere bezenen resimler ve resim-yazılar doğaya etki gücü yaratan tılsım araçları olarak benimsendi. Resimler büyüünün materyalize olmuş haliydi.” (İnatçı, 2012a: 50)

Sanat kültürün yaratıcılık boyutu olup her sanat eseri kendi kültüründen doğar. “Bir çağın sanatını uydurma değil de gerçek bir çerçeve içerisinde görebilmek için her şeyden önce, o çağın toplumsal koşullarını, akımlarını ve çelişmelerini, sınıf ilişkilerini ve çatışmalarını, bunların sonucu olan dinsel, düşünsel ve siyasal düşünceleri incelememiz gerekir.” (Fischer, 2013: 178). Mağara döneminde, modern döneme ait akımlara benzer bir sanat eseri yaratılması nasıl ki olası değildi, tersi de mümkün değildir. Dolayısıyla bugün de eski çağlardaki resimlere benzer resimlerin üretilmesi beklenemez. Bir toplumun yaşam biçimini belirleyen kültürel kurumlar, doğal olarak sanatın da belirleyicisi olurlar. “Gerek sanatçı ve gerek alıcı, dolayısıyla sanat eseri aslında bu kültürel kurumların ürünüdür ve sanat olgusunun bu üç ayağı kültürel yapılarıyla öylesine girift bir bağ içindedirler ki, asla o bağa aykırı düşünemezler, ürün veremezler ve bu bağa uymayana sanat eseri diyemezler.” (Erinç, 2013: 73)

Sanat insan emeğinin ürünüdür. Ürünün ortaya çıkma sürecinde sanatçı ve sanat eseri arasındaki renk, çizgi, ışık, gölgeden ziyade yaşanmışlıklar, çevre, acılar, hüznler ve ruh halinin etkilediği bir gerçektir. İnsanlık tarihiyle başlayan sanat, toplumların gelişmesine paralel olarak sürekli güncellenmiş, sanatçının kendi içinde yeniyi arama süreciyle yoğrularak, toplumları etkilemiştir. Sanat, etkilediği toplumların evrensel dili ve görsel biçimi olmuş, değişik coğrafyalara uzanarak, farklı toplumlara benzer mesajları verebilmiştir. Bu evrensel dilin yapı taşlarını, sanatçının yaşadığı coğrafyanın kendine has yaşam biçimi ve özellikleri oluşturmuştur. Ancak bu evrensel dilin oluşumunda, farklı kültürlerin etkisiyle oluşan, farklı sanat biçimleri bu evrensel dilin zenginliğinden başka bir şey değildir. Modernizm döneminde sanatın doludizgin yol aldığı Avrupa’da, sanatın zaman zaman Uzakdoğu ve Afrika sanatlarından da beslendiği bilinmektedir. Şüphesiz ki bu da, sanatın farklı kültürlerle zenginleştiği savını daha güçlü kılmaktadır.

Tarihsel süreç göstermiştir ki sanat kültürün evrensel bir yansımasıdır. Kültürü üreten insan topluluklarıdır. Kültür, uzun yılların yaşanmışlıklarının özümsemesiyle oluşan tortuların kuşaktan kuşağa aktarılmasıyla oluşmaktadır. Kültür bu nedenlerle doğal olarak yerel özellikler taşır. Burada bahsedilen kültür soyut ya da somut olabilir. İster soyut isterse somut olsun beslendiği en büyük kaynak, toplumsal ve sosyal

yaşama dair olan dünyevi ya da manevi hislerin başkalaşmış biçimlerinin, duygular üzerinde oluşturduğu olumlu ya da olumsuz izlenimleridir.

Her sanat eseri tıpkı eski çağlardan kalma yazı tabletleri gibi geleceğe yaşamdan ipuçları taşır. Örneğin, mağara duvarındaki resimlerden, insanoğlunun o dönemde avcılıkla beslendikleriyle ilgili bilgilerin yanında o çağda yaşayan hayvan türleri, avlanma şekilleri, beslenme kaynakları, kullandıkları aletler vb. hakkında da bilgi sahibi olunabilir. “Sanattan aldığımız hazzın kaynağı, onun yaratılışının altında yatan insani geçmişe duyulan takdirdir. Bu onun özüdür” (Atasoy, 2013: 37).

2.2. Sosyal Yaşam ve Sanat

“Kültür; Bilgi inanç, sanat, ahlak, hukuk, örf ve adetler ve toplumun bir üyesi olarak insanoğlu tarafından kazanılmış olan diğer alışkanlık ve yetenekleri de kapsayan karmaşık bir bütündür” (Wells, 1972: 37). Bu tanım “sanat yaşamdır” sözünü açıklar. Sanat toplum ilişkisi, toplumun kültürel değerlerine göre farklı özellikler gösterir. Çağdaş toplumlarda sanat toplum ilişkisi geçmiş çağlara kıyasla daha doğal ve iç içedir. Eski çağlarda toplumun en üst tabakası sanatla ilişkili iken geriye kalan büyük çoğunluğun sanatla pek bir ilişkisi olmamıştır. Asırlar boyu süren bu durum Avrupa’da modernizmle birlikte değişmiş, sanat halkın arasına inerek, halkın yaşamına dahil olmuştur. Bundan önce sarayın ve aristokratların himayesinde olan sanat *Bilimsel*, *Demokratik* ve *Sanayi* devrimlerinin getirdiği aydınlanmayla halkın da ilgilendiği, zaman geçirdiği ve ihtiyaç olarak tükettiği bir alan haline gelmiştir.

İnsanoğlu ilk çağlardan itibaren manevi bir ihtiyaçla kendi varlığını anlamlandırmak adına Venüs yontularıyla *Ana Tanrıçayı* yüceltmış ve ona kurbanlar adamıştır. Bu ölüm korkusunun tezahüründen başka birşey değildir. İnsanoğlu, bu en eski korkusunun üstesinden gelmek için korktuğuna kurbanlar adanmış -sevecen bir ölüm kültürü geliştirerek-onu yenmek istemiştir. Mezar kültürü inançla ilgili duyguların ilk yansıması olup yaşamla ölüm arasındaki sonsuz yolculuğa duyulan saygının ilk dış vurumudur. İnsanoğlu yaşamını biçimleyen yoğunlaşmış duygularını, düşüncelerini, heyecanlarını, tabiat olaylarını ve bu olaylar karşısındaki korkularını

resim veya heykelciklerle ifade etmiştir. Daha ilk çağlardan itibaren manevi bir ihtiyacın eylemsel karşılığı olarak ortaya çıkan sanat, toplumu oluşturan bireylerin yaşamlarını etkilediğini ortaya koymaktadır. Bununla ilgili olarak Fisher şunu söyler: “Açıkça, sanatın belirgin görevi güç vermektir: Doğaya, bir düşmana karşı, bir cinsel arkadaşına, gerçeğe, insan topluluğunu sağlamlaştırma yönünde güç vermek. İnsanlığın ilk zamanlarında sanatın, *güzellikle, estetikle* bir ilgisi yoktu; o bir büyü aracı ya da sağ kalma savaşımında insanoğlunun bir silahıydı” (Baynes, 2008: 62). Dolayısıyla sanat toplumla ilgilidir ve insanoğlunun manevi ihtiyaçlarını karşılar. Sanatsal kültürün gelişmesini sağlayan bütün kaynaklar toplumsal etkiden yola çıkmaktadır. Toplumun üretmiş olduğu özellikle manevi kültürün, sanatın olası içeriğini ve işlevini belirlediği bir gerçektir. Kısacası insan yaşamı gereği sanatı üretmektedir.

Yaşam ve sanatın doğum ve ölüm gibi sonsuz gel-gitler içerisindeki ilişkisi böylece başlamış olur. Sanat bütün bunlara rağmen doğası gereği sonsuz bir yaratıcılığa ve özgürlüğe ihtiyaç duyar. Yaşamla bu anlamda sıkıntılı bir ilişki içerisinde olan sanat bu yüzden de her zaman toplumun bütün kesimleri tarafından anlaşılmayabilir. Buna rağmen sanat bağımsız olmak zorundadır. Bir sanat eserinin onu yaratan insandan bağımsız bir varlık kazanmaya başlaması için cisimleşmesi gerekmektedir. Cisimleşme, basılı hale gelme, tuvalde belirme veya ne biçimde olursa olsun bir sözün form almasıdır. Allan Kaprow’a göre; sanat ve yaşam rekabet halindedir ve bir zamanlar sanat yaşamdan üstün konumda iken, bugünkü modern dönemde yaşam sanattan daha üstün bir konuma gelmiştir. Yaşamın sanata galip gelmesiyle de sanat yaşama katılmaya başlamıştır. Doğal olarak bu da sanatın yaşam tarafından sömürülmesini getirmiştir. Bu perspektifle bakıldığında sanat yaşama teslim olmuş, günlük yaşamın fazlasıyla içinde yer alan bir parçası haline gelmiştir. Bundan ötürü sıradanlaşarak bağımsızlığını ve özgünlüğünü büyük ölçüde yitirmiştir (Soykan, 2009: 96,97).

Sanatın toplumsal konum içindeki karakteri, sadece sanatta hangi fikirlerin ortaya konup toplum içinde yaygınlaşmış oluşuyla kendini belli etmez. Ortada konumsal ayrılıkların olması ya da olmaması ile toplumsal kesimler arasındaki ilişkilerin karakteri, sanatsal yaratının estetiksel doğrultusunu da etkiler. Sanatın

tarihine bu açıdan bakıldığında görülecektir ki; sanatsal gelişmenin her aşamasında, sanatsal faaliyetlerin yapısını, toplumsal ilişkilerin yapısı belirlemektedir.

Sanatçı bulunduğu çağın ve toplumun varsa iyi ya da kötü her türlü halini eserlerinde yansıtır. Onun misyonu bunları apaçık ortaya sermektir. Sanatçı toplumuna ancak böyle katkıda bulunabilir. Üstelik de bu onun asli görevidir. Bu toplumsal sorumluluğunu da, sanatçıya hatırlatmak toplumun en doğal hakkı ve yükümlülüğüdür. Bir sanatçı yaşadığı çağın ve toplum koşullarının ona bahsettiği olanakları katabilir yaşantısına. Öyleyse sanatçının özelliği, kendi yaşantısının aynı çağdaki diğer insanların yaşantılarından farklı oluşunda değil, daha güçlü, daha bilinçli ve daha yoğun olmasına bağlıdır. En öznel sanatçı bile toplum adına çalışır. Daha önce betimlenmemiş duyguları, ilişkileri ve koşulları betimlemekle, bunların görünüşteki soyutlanmış *öznel*den *genele* yani bireyden kamusal alana dönüşmesine yardım eder. Sanatın kendisi bir toplumsal gerçekliktir. Sanatçının yaşadığı çağın başlıca özelliklerini -olumlu veya olumsuz- eserlerinde yansıtmayı sanatçı olmasının bir gereğidir. Çürüten bir toplumda sanat, doğru sözlüyse, çürümeyi de yansıtmak zorundadır. Ve toplumsal görevinden kaçmadığı sürece, sanat dünyanın değişebileceğini göstermeli, değişmesine yardım etmelidir (Fischer, 2013: 63,65).

Modernizm öncesi sanat konuları, inanç sistemi ve resmi ideolojiyi temsil eden konulardan ibaretti. Örneğin Mısır'da kralın taç giymesi vb. gibi. Bizans resminde İsa'nın ve diğer dini figürlerin ikon resimlerindeki bereket dağıtan kompozisyonları, Rönesans döneminde Michelangelo'nun insanlığın tanrı tarafından var edilmesinin konu alındığı ünlü "Yaratılış" eseri, insan ve yaşamıyla ilgili bire bir tarihi belge niteliğindedirler. Bunun dışında aziz ve kardinallerin ve sonrasında kilisenin yerini monarşik gücün almasıyla imparator ve aristokratları konu alan resimler aynı görevi üstlenmişlerdir. Örneğin ortaçağ sanatıyla kapitalizm dönemi sanatının arasındaki fark incelenirse; 15. yy. daki Leonardo da Vinci'nin, İtalyan saraylarındaki ihtişamı 20. yy. da oluşturması düşünülemez. Dönem değişmiştir saray parçalanmış, gelenekler yıkılmıştır. Alt yapıdaki değişim, üst yapıya da yansımıştır. Ekonomik temelde oluşan değişim ile birlikte tüm üst yapı, hızlı ya da yavaş olarak değişmiştir. Dolayısıyla sanat etkinliği de ekonomik yapı ile birlikte değişmiştir. Her sanat yapıtı, toplumsal bir üst yapı elemanı olarak alt yapıda oluşan değişikliği varlığında yansıtır. Platon'un

savındaki gibi sanat eserinin gerçeği göstermediği düşüncesi geçersiz kılınarak, tersi bir görüşle; her sanat yapıtı, içinde yer aldığı toplumun alt yapısında meydana gelen temel değişimlerin gerçek izlerini taşır. Eski Mısır, Etrüsk gibi uygarlıkların mezar kültürleri incelendiğinde, o dönem insanının inancı olan, hayatın öteki dünyadaki devamının betimlendiği görülür. Bütün yaşam faaliyetleri, duvarları süsleyen resimlere aktarılmıştır. Örneğin, Mısır sanatında toplumsal sınıfların günlük yaşamları bir belgesel niteliğinde duvar yüzeylerinde gösterilmiştir. Bu türden bir belgencilikte veya resimlerde farklı temaların oluşturulduğu şartlarda, toplumun yaşamı, çevreyi görüş ve kavrayış biçimi, resim üsluplarının belirlenmesinde rol oynar. Yani üslupları belirleyen sanatçıların içinde bulundukları toplumların hayat şartlarıdır. Üsluplaşmış resimlerin tasarımları, toplum yaşamının bağrından çıkan yaratıcı aklın ürünleridir.

19. yy'da, feodal yaşam tarzı, makineleşmenin etkisiyle yerini modern yaşam biçimine bırakmıştır. Bu dönemde aristokratın yerini alan burjuva sınıfı kurduğu fabrika ve işletmelerle kaydadeğer bir zenginliğe erişti. Para her şeyin hakimi oldu. Sanat eserleri kapitalist efendilerin (burjuva sınıfının) gelir kaynağı olmaya başladı. Bu da sanatçının o güne kadar hiç olmadığı kadar özgür olmasını sağladı. Ancak bu gelişme yine de sanatçının ürettiği sanat eserlerinin toplumsal yaşam kaynağından beslenmesi gerçeğini değiştirmedir. “Sanat eserleri bir sosyal yapının, belli bir dönemin ve belli bir mekanın en net kanıtı olduğundan ve ayrıca insanın estetik gelişiminin bir işareti sayıldığından korunması kaçınılmaz sayılmıştır.” (Erinç, 2013: 111) Bu sebeple çağdaş anlamda gelişmiş olmanın bir kriteri de sanat müzelerinin varlığıdır. Avrupa’da modernizm döneminde yaygınlaşan ve her şehirde oluşturulan sanat müzeleri, uygarlıkların belgelendiği, hikayelendirildiği anıtsal mekanlar olarak görev yapmaya başlamıştır.

Dünyada ben de varım diye çırpınan ve bu konuda pek de yol katedemeyen KKTC’ de henüz bir sanat müzesi yoktur. Dünyada var olmanın uygarlıkla, uygarlığın da sanatla bağlantılı olduğu gerçeği dikkate alınırsa bu eksikliğin giderilmesi elzemdir. Bununla ilgili olarak birçok girişimler yapılmıştır. Ancak ülkeyi yönetenlerin konuya gereken önemi göstermemeleri sonucu bugüne kadar palyatif girişimlerden öteye gidilememiştir. Konuyu başka bir çalışmada, daha kapsamlı olarak ele almak üzere burada noktalamak yerinde olacaktır.

3.BÖLÜM

SANAT ESERLERİNİN OKUNMASI VE AMACI

3.1 Sanat Eserlerinin Okunmasındaki Amaç

Bir dönemin veya çağın genel sorunlarını plastik sanat ürünlerinde görmek ilkel insanın resim yapmaya başlamasıyla kendini göstermiş olup giderek resimlerde anlam yükünü artıran insanoğlu toplumsal değişimleri ürünlerinde bilinçli veya bilinçsiz olarak yansıtmıştır.

Paleolitik dönemde mağara duvarına çizilmiş bir resim bize estetik hazdan çok bir takım bilgiler sunmaktadır. O günün insanının yaşamıyla ilgili bize önemli bilgiler veren bu resimlerin okunması bu resimlerin sanat yapıtı özelliklerini güçlendirmez. Sadece bu resimlerin hangi amaçla yapıldığını ve neyi anlattığına dair daha net ve detaylı bilgi edinmemizi sağlar. Peki sanat eseri üretmek amacıyla yapılmayan bu resimlerin yapılma amacı ne olabilir? Bunun cevabı tarihi bir belge olarak geleceğe ışık tutması olamayacağına göre bu ancak iletişim kurmak, psikolojik ihtiyaç yani büyü amaçlı bir tutum veya inançla ilgili bir eylem olasılığını akla getirmektedir. “İlkel insan bir olayı göstermekle o olayın gerçekleşeceğini sanıyordu” (Read, 2014: 32).

(Bkz. Resim: 1)’deki mağara resmi okunacak olursa mitolojik bir öykünün tıpkı janr resimleri (günlük yaşam resimleri) gibi -her ne kadar figürler sembolleştirilmiş olsalar da- geçmişteki bir olayın şu an gözler önünde yaşanıyor muşçasına betimlendiği görülmektedir. Bu resimden anlaşılan insanoğlunun alet yapıp kullandığını ve avcılıkla hayatlarını idame ederken bunu birbirleriyle yardımlaşarak yani işbirliği anlayışını geliştirerek yaptıkları görülmektedir.

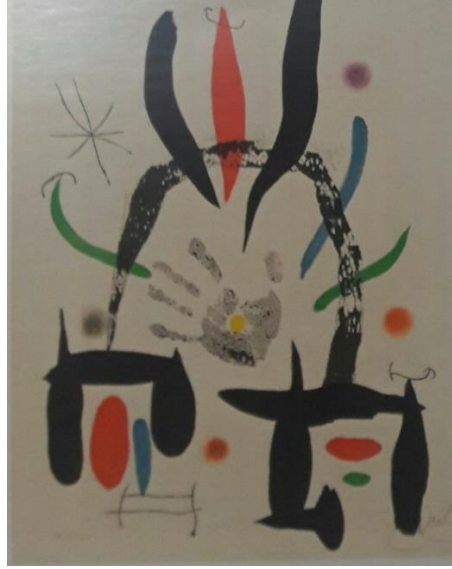


Resim 1: Altxerri Mağarası, İspanya.
(<https://evrimhaberleri.com/tag/magara-resimleri>, 26 Mart, 2016)

Bu resimleri çizen sanatçı diyemeyeceğimiz bu ilkel insanlar betimledikleri nesneleri çok güçlü bir görsel ifade oluşturacak şekilde sembolize etmişlerdir. Üstelik bu resimlerden hayvanların hareketlerini de dikkatle izlediklerini anlamak mümkündür. Hayata dair güdüler onların sanat yapmalarını sağlamış ve böylece sanatın tarihini daha o yıllardan başlatmıştır. Bundan sonraki çağlarda ve günümüzde insanoğlu sanat konusunda evrilmiş ve çok daha bilinçli bir sanatsal eylem içerisinde olmuştur. Ancak yaşama dair etkilerin sanat eserlerine yansımaları süregelmiştir. Şöyle ki 20. yüzyılın önde gelen sanatçılarından birisi olan Joan Miro binlerce yıl önce yapılmış olan mağara resimlerini incelemiş ve onlardan etkilenerek resimler yapmıştır. Miro'nun (Bkz.Resim: 2)'deki resmi sanki geçmişe bir gönderme niteliğindedir. Mağara resimleri ile aynı dili konuşan Miro'nun bu resmi mağara resimleri ile bir iletişim sağlamış gibi görülmektedir. Miro'nun sanatı atalarından kalmaz; İber yarımadası'nın tarihöncesi halkıyla bağlantılıdır. Miro'nun bu tabloda yaptığı gibi, mağaralarda yaşayan avcı ve toplayıcılar da duvarlara ellerini resmetmişlerdi. Hem Miro hem de tarih öncesinin şamanı belki benliklerinin farkında olmak istemişlerdi ve kayaya onun farkında olduklarını belirtmek için dokunmuşlardı (Miro, 2014. 14).

Miro da tarih öncesi resimlerindeki anlatıma eşdeğer bir anlatım gücünü bir büyücü bir şaman gibi kendini hissederek yakalamış olmalıdır. *Ele Övgü* eserinde insanlık tarihini zaman ve mekanı evrensel boyuta taşıyarak betimlerken aynı zamanda güçlü ve evrensel bir dil yakalamıştır. Miro'nun bu eseri, primitif bir içgüdü'nün ürünüdür. Miro önce ellerini boyaya batırmış, bakır levhaya el izini bıraktıktan sonra

sarı bir şamanın gözünü eklemiştir. Miro'ya göre göz mitolojiye aittir. Mitolojiden kastı da eski uygarlıklara ait kutsal karaktere sahip olmakla ilgilidir. Bir ağacın dahi mitolojiyle ilgili olduğunu savunan Miro'nun resimlerindeki sembolik nesnelerin mitolojik kahramanları temsil ettiklerini söylemek yanlış olmasa gerek. Sonuçta Miro bu resimleri yaparken olasılıkla tarih öncesinin şamanı gibi bize tarih öncesinin bilgilerini ve ruhunu bugünün sanat diliyle aktarmaya çalışmış olmalıdır. "Eski uygarlıkların şematik resim kurgularından fikir edinerek yeni plastik sentezlere varmak modern sanata ivme kazandıran eğilimlerin başında gelirdi; Miro'nun da bundan kaçtığı yoktu" (İnatçı, 2012b: 60).



Resim 2: Joan Miro, Ele Övgü, 1974.
(Fotoğraf: Gabriel Ramon-Sabamcı Müzesi Miro Kataloğu)

Resim sanatı, görsel bir dil olarak insanoğluna sanatsal bir hazzın ve anlamın dışında, yapıldığı yer, zaman ve yaşamla ilgili bilgiler sunar. Sanat eserlerindeki bu bilgilerin okunması ve yorumlanması sanat sosyolojisinin konuları arasındadır. Bir sanat eserinin okunması ve yorumlanması farklı nedenlere dayanabilir. Bu bazen bir sosyal veya yapısal bir sorunu irdelemek için olabildiği gibi kültürel veya sanatsal nedenlerle de yapılabilir. Çağdaş sanatın estetik değerler yerine kavramsallığı yüceltmesi de sanatçıların toplumsal sorunlara daha fazla ilgi göstermelerini sağlamıştır. Böylelikle sanatçılar, insana ve insanın neden olduğu sorunlara dayalı konulardan, eserlerini üretmeye başlamışlardır. Sanat eserleri tıpkı eski çağlardan

kalan arkeolojik buluntular gibi gelecek zamanlara, yapıldıkları dönemle ilgili bilgiler aktarırlar. Bir resmin okunması aslında bu anlamda bile çok önemlidir. Kaldı ki bunun dışında resimlerin, yani sanat eserlerinin okunması, görsel bir dilin, anlaşılabilmesi için basitleştirilerek veya yazılı metin gibi daha yaygın kullanımlı bir dile çevrilip zenginleştirilerek geniş çevrelere ulaşması demektir.

Ancak şu da bilinmelidir ki bir eser hakkında ne yazılırsa yazılsın yine de onun kişiye aktardığı görsel haz kadar etki yaratması olası değildir. “Resmi bir metin olarak düşündüğümüzde sözcüklerle aktarılan bir metinde yaratabileceğimiz haz labirentleri, görsel imgelerin arkasına yükleyeceğimiz haz labirentlerinden daha kısıtlı olacaktır.” (Akbulut, 2006: xııı). Tarihi resimlerde bile genellikle yoruma dayalı okumalar yoğunlukta iken konusu itibarıyla daha spesifik insan hallerini betimleyen resimlerde büyük oranda yorumsal tahminlerle resimlerin ifade edilmesi ancak mümkün olabilir. Böylesi bir eylemden de kasıt; asla, resimden alınacak görsel zevkin ve duygunun yerine, ona yakın farklı bir ifade şekliyle bir zevk ve duygu yoğunluğu vermek değildir. Başta da bahsedildiği gibi böylesi bir eylemin amacı; geniş insan kitlelerine sanat eserlerinin mal edilmesini sağlayarak, toplum belleğine ve diline onu kazandırmak gibi bir çaba olabilir ancak. Dolayısıyla bu çaba bir resmi doğru yorumlamak sözünü destekleyen bir durum olarak görülmemelidir. Örneğin bir Rönesans ustasına ait bir tabloyu yorumlarken, söz konusu resmi yapan sanatçının, Homeros ya da Heseidos’un anlattığı öykünün, ne kadarını, ne şekilde ve nasıl görsel ifade biçimine soktuğunu tam olarak hiç kimse tahmin edemez. Sanat izleyicisi o eser hakkında çok az şey bilerek de pek tabi ki, o eserden fevkalade bir şekilde haz alabilir. Ancak o eserin mitolojik öyküsünü bilen bir izleyici ise aynı eserden aynı hazzı alamayabilir de. Kısacası görsel bir eserin okunması veya yorumlanması ondan daha çok estetik haz alınmasını sağlamaz. Başka bir ifadeyle, bu çaba (okuma) geniş kitlelerin sanat eserlerine yabancı kalmamasını sağlama ve bunların topluma mal edilmesi anlamında önemlidir. Ancak bir eserin doğru bir şekilde okunabilmesi, işlediği konunun tarihsel ve sosyolojik açıdan incelenip, yeterli bilgiye ulaşılmasıyla mümkün olabilir. Eksik bilgiler ışığında yapılan eser okumalarında önemli yanlışlara düşmek kaçınılmazdır ve Diltney’in *hermeneutik* kuramı da bunu özellikle vurgular.

Bunu bir örnekle belirtmek gerekirse; ilk izlenimci ressamlardan ve kübizm akımının öncüsü Paul Cezanne tarafından, 1892-95 yılları arasında yapılan *Kart Oynayanlar* adlı tuval üzerine yağlıboya tablo (Bkz.Resim: 3), isminden de anlaşılabilirdiği gibi iskambil oynayan iki kişiyi resmetmektedir. Bunu ilk başta kavramamak herhalde olanaksızdır. Kart oynarken resmedilmiş olan iki, erkeğin giyim kuşamından, özellikle birinin giydiği şapkadan ve içtiği pipodan bu resmin, bir kent kahvesini anlattığı söylenebilir. Ayrıca adamların da kentli olduğu varsayımı hiç abartılı olmaz. Fakat bilinmektedir ki 1890'lara kadar takım elbise ve fötr şapka Fransa'da köylü kıyafetidir. İşte şimdi resmin yorumlanması tamamen değişmiştir. Bu bilgi sayesinde, resmin özü yakalanmış ve edinilen bu veriler aracılığıyla resim bilmeyenlere doğru aktarılmış olur (Erinç, 2013: 60).



Resim 3: Paul Cezanne, Kart Oynayanlar, 1892.
(<http://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-c/cezanne-paul/paul-cezanne-kart-oynayanlar-4322/>, 23 Ekim, 2017)

Sanat eserleri hakkında yazılan yazıların ve yapılan okumaların subjektif olması doğaldır. Ancak şu da bir gerçektir ki yazıda kullanılan harfler gibi genel kabul görmüş şekil ve sembollerle yapılmış resimler soyut bir esere göre, mutlaka ki daha kesin ve daha tartışmasız bilgiler sunmaktadır. Üstelik iki dil arasındaki çevirinin dahi tam olarak örtüşmediği gerçeğinden hareket edilirse sanat eserinin yazılı metinlere dönüştürülmesinde sanatsal bir gailenin dışında, eserle yazılan metin arasında, mutlak bir örtüşme aramak gereksiz bir beklenti olur. Çünkü sanat yapısında barındırdığı gizemiyle ve subjektif olma özelliğiyle yaşama renk katar ve bu temel misyonla hak

ettiği yeri alır. Üstelik bu okuma ve yazma ne kadar subjektif olursa olsun her sanat eseri böyle bir ilişkiyi sonuna kadar hakeder. Ve mutlaka ki uzmanlar tarafından yapılan incelemeyle içerdiği, bilgi, duygu, vb. ifadeler çözümlenebilir. Sanat eserlerinin modernizmle birlikte topluma mal olması neticesinde, onların toplumsal hikayelerinin okunması, -görsel haz algısının dışında- insanlığa farklı bir hizmeti daha yerine getirmelerini sağlar. Üstelik çağın sanat anlayışındaki kavramsallık arayışı da bunu neredeyse zorunlu kılar.

3.2. Örnek Sanatçıların Temsili Eserlerinin Okunması

Sanat eserlerini okumanın çeşitli yöntemleri vardır. Bu çalışmada, *betimleme*, *çözümleme*, *yorumlama* ve *yargı* şeklinde bir yöntemle eserler ele alınacak ve incelenerek okunmaya çalışılacaktır. Eser okumaları için sanat sosyolojisi literatüründeki en eski kuram olan *Hermeneutik (Yorum bilim)*'in önemli temsilcilerinden W. Dilthey ve G. H. Gadamer'in yöntemleri incelendiğinde, Gadamer'in önerisinde eserin yapıldığı zamandan itibaren, tarihsel süreç izlenerek bugüne gelir. Dilthey'in yönteminde ise okunacak yapıtın zamanına gidilir. Yaratıcısının biyografileri, çağın kültürü incelenir. Bu yolla yapıtla kurulan duygudaşlık sayesinde yapıt anlaşılır, yorumlanır ve okuma gerçekleştirilir. Bu çalışmada eserlerin okunması genel olarak Dilthey yöntemine uygun olabilecek şekilde ele alınmıştır.

Hermeneutik Yöntem; kelime olarak ilk kez modern çağda 17. yy. da yorumlama anlamına gelen Yunanca *hermeneuein* kelimesinden türetilerek kullanılmıştır. Yunanca'da *hermeneua*, bilgece açıklama *hermeneios* ise çeviren anlamına gelir. Kelime kökünü, Yunan mitolojisinde, tanrılardan insanlara haber getiren *Hermesten* almıştır. Felsefi *hermeneutik*'in en önemli ve ilk temsilcisi Wilhelm Dilthey'dir. Dilthey'in *hermeneutik* yönteminin işleyişi bütünden parçaya, parçadan bütüne giderek döngüsel bir tarzı ortaya koymaktadır. Bu yöneme göre eserin plastik dilini bilmek yeterli bir okumayı sağlamaz. Bunun için eserin yapıldığı zamanın koşulları, eseri yapanla ilgili bilgilerin vb. birçok bilgiye ihtiyaç vardır. Dilthey, bu süreci *anlama* çabası olarak tanımlamaktadır. Onun anlamaktan kastı da, duyuların dıştan verili işaretler aracılığıyla içsel gerçekliğin bilinmesinin sağlanmasıdır. “Bir eserin bütününe anlaşılabilmesi tekil sözcüklerin ve bunlar arasındaki bağıntıların ve

tersine tekilin tam olarak anlaşılması eserin bütününün anlaşılmasını gerektirir” (Dilthey, 1999: 106).

Bu kuramsal tesbitlerden sonra; ister soyut, ister realist ve isterse de kavramsal olsun her sanat eseri okunabilir. Okunmadan kasıt da, o sanat eseri hakkında künye bilgilerinin yanısıra, yapıldığı zamanın koşulları ve eserin izleyene ne hissettirdikleriyle birlikte, eser hakkında yeterli bilgiye ulaşılması ve bunlardan yararlanılarak çıkarsamalarda bulunulmasıdır. Tez konusu olan toplumsal ve kültürel yaşamla ilgili olarak seçilen dünya çapındaki ünlü sanatçıların temsili eserleri üzerinden örnek okumalar gerçekleştirilmiştir. Bu seçilen temsili eserler; sanat eseri olma özelliklerinin yanında, ait oldukları toplumların geçmiş yaşamlarıyla ilgili olarak, geleceğe dair birer belge özelliği de taşımaktadırlar. Salt gerçeğin bire bir temsili oldukları için değil, gerçekten hareket ederken sanatçının anlatmak istediklerine göre şekillenmeleri onları özel kılmaktadır. Tüm bu eserlerin sanat sosyolojisi ve sanat eserleri inceleme yöntemleri ile incelenip, yorumlanması ve okunması ayrı bir çabayı gerektirmektedir. Doğası itibarıyla subjektif olan söz konusu eserlerin, okunmasından çıkacak sonuç da yer yer soyut ifadeleri barındıracağından, haliyle subjektif bir sonuç ortaya çıkması da kaçınılmazdır.

3.2.1. Köy Düşünü -Pieter Bruegel

Rönesans dönemi Kuzey Avrupa coğrafyasının ustalarından Pieter Bruegel, Flaman bir sanatçıdır. Kendine has bir üslup ve benzersiz bir öngörüye sahip usta bir ressam olan Bruegel, geleneksel konulara insani bir ruh getirmesi ve cesurca yeni resim konuları yaratmasıyla çağının daima ötesinde olmuştur. 16.yy Kuzey Avrupa’sında, didaktik, politik ve ahlaki konulardan kıssalara, mizahi öykülere, dini sahneler ve manzaralara uzanan geniş bir yelpazede özgün eserler üretmiştir. Resimlerinde genellikle yaşadığı dönemin Hollanda’sının tarihi ve sosyal konularını ele almıştır. (Bkz. Resim: 4)’deki eser bir Flaman köy düşünü belgелеmektedir. Eser, tarihi bir belge gibi o dönemin sosyal yaşamı, ekonomik durumu vb. bilgileri içermektedir.



Resim 4: Pieter Bruegel, Köy Düğünü, 1567-68.

(<https://www.italian-renaissance-art.com/Pieter-Bruegel.html>, 17 Aralık, 2015)

Köy Düğünü eserinden, anlaşıldığı kadarıyla, düğün bir çiftlik evinin giriş kısmında düzenlenmiştir. Tabloda, düğün sahiplerinin ahır ve samanlık kapılarını sökerek yemek taşımak için kullanmaları, yoksulluğu anımsatırken, diğer taraftan basit, sade ve samimi bir yaşam biçimini belgelemektedir. Uzun kalas ve ters çevrilmiş kapılardan kurulmuş uzun masalar arasında servis yapan hizmetçiler resmin ön planında yer almaktadırlar. Giydikleri elbiselerin kırmızı ve yeşil renkte boyanması da onları resmin en önemli figürleri yapmaktadır. “Ön planda yemek yiyenlerin iki sırası yarım diyagonal meydana getirirler ve garsonla kesişirler. Garsonun önlüğünün arka kenarları merkez aksı belirlemektedir” (Boydaş, 2007: 155).

Belli ki kadın ve erkek Hollandalılar sosyal ortamlarda birlikte bulunuyorlardı. İmece usulü bir hayat tarzının benimsenmiş olduğu, yine kendi içlerinden birilerinin yemek taşıyan görüntülerinden anlaşılmaktadır. Bütün yoksulluklarına rağmen oldukça samimi ve mutlu oldukları görülmekte ve müzisyenler de bunun kanıtı gibi durmaktadırlar. Müziğin bu tür sosyal ortamların vazgeçilmez unsuru olduğunu düşünmek hiç yanıltıcı değildir. Resmin önemli figürlerinden olan ve üçgenin sol kenarında duran gayda çalan bir adam var. Kırmızı ve beyaz elbiseler giyen gayda çalan adam aç olacak ki kapı üzerinde taşınan yemeklere iştahla bakmaktadır. Bu arada öyle çok çeşitli bir yemek kültürleri olmadığı öngörüsü izleyicide hakim olmaktadır. Çünkü, tepsi olarak kullanılan kapıların üzerinde, kuzey ülkelerine has yemek olan yulaf ezmesinden başka bir yemek çeşidi görülmemektedir. Resmin ön planında yerde

oturan çocuğun, elindeki tabağı eliyle sıyırdığına bakılırsa fakir bir kırsal kesim kültürüyle karşı karşıya bulunulduğu rahatlıkla söylenebilir.

Duvar üzerine asılı tırmığa tutturulmuş iki buğday başağı destesi görülmektedir. Başakların, altın sarısı renklerle ifade edilmesi, onlara atfedilen değeri göstermesi bakımından çok önemlidir. Dekoratif bir düzenlemeden ziyade bereketli geçen hasat mevsiminin ve dolu ambarların habercisi gibidirler. Yaklaşık dört yüz elli yıl öncesini anlatan “dolu bir ambar” imajı, bugünün kültürel tarım birikiminden daha farklı bir anlamı ifade etmektedir. O gün için hayatı idame ettirmek için tahıl oldukça önemli ve başlıca gıda maddesidir. Gelecek hasat sezonuna kadar açlık tehlikesinin olmayacağını garantisidir. 16.yy.’da Hollanda köylüleri diğer Avrupa ülkelerindeki köylülerden çok daha iyi durumdaydılar. Kölelik kalkmıştı ve bu yüzden özgürdüler. Belki aç kalma ve hastalanma tehlikeleri yine vardı, ancak bu onlar için önemli bir değişimdi.

Hollanda yoğun bir nüfusa sahipti. Bunun nedeni de yeni gelişen tekstil endüstrisi ve onun getirisi olan diğer bölge ülkelerine kıyasla daha yüksek ücretlerdi. Feodal yaşam biçimi, kapitalist yaşam biçimine evrilmeye başladıkça paranın tedavülü de arttı. Ücret-emek üzerine kurulan bir sistem belirleyici olmaya başladı. Aristokrat ve asillerin yerini almaya başlayan zengin burjuva sınıfı, yeni sistemin baş aktörü oldu. Burjuva sınıfı, kazandığı bol parayla sanat eseri koleksiyonculuğuna başladığı gibi, aristokrat sınıftan farklı olarak, sanat eserlerinin ticaretini de yapmaya başlamışlardır. “Hollanda, 15-17. yy’ları arasında uzun süren bir altın çağ yaşamıştır ve sömürgecilikte istikrarlı bir şekilde gücünü korumuştur. Toprağın ve altının değerinin, yerine hisse senetleri ile ticaretin aldığı bir dönemi Hollandalı tüccarlar gerçekleştirmiştir. Emperyalizmi başlatarak sömürgeciliğin yayılmasına vesile olmuşlarvebunungetirisinden.faydalanmışlardır.uygulamışlardır”(https://sessizkursu.blogspot.com.tr/2015/08/hollandasomurgeimparatorlugu.html, 19Aralık 2017).

Resmin sağındaki koyu elbiseli, geniş kollu adamın bir toprak ağası olması yüksek bir ihtimaldir. Belki de savaşta gösterdiği kahramanlıklar karşılığında kral tarafından toprakla ödüllendirilmiş bir askerdir. Sonuçta bu adamın feodal bir asilmi, yoksa kent soylu bir burjuvamı, olduğunu söylemek pek mümkün görünmüyor. Adamın üzerinde taşıdığı kılıca bakılarak yorum yapmakpek doğru bir saptama

olmayacaktır. Çünkü kılıç taşımak artık aristokratik imtiyaz sayılmamaktadır. Adamın hemen yanındaki kadının ise oldukça muhafazakar giyim tarzından dolayı, rahibin karısı olduğu söylenebilir. Başının hafif sola eğik olması, sağ elinin ise kalbinin üzerinde yer alması ve ikon resmlerini andıran görüntüsüyle metafizik bir dünyaya ait bir kişiliğin temsilcisi olduğu aşıkardır.

Resmin kompozisyonunda ön planda yer alan üç figürden oluşan üçgen, belirgin bir şekilde resmin kurgusunu temsil ediyor. Bunların etrafındaki ve gerisindeki diğer figürler, bu resimsel kurgunun yardımcı öğelerini oluştururlar. Bir natüremort resmindeki ana elemanların altın oranı da oluşturacak şekilde konumlandırılması gibi bir kompozisyon kurgusu dikkat çekiyor. Tabloda yer alan diğer nesnel detaylar ise sadece orkestranın diğer parçalarını oluşturuyorlar. Önlü arkalı yemek taşıyan görevlilerden izleyiciye yakın olan, ortadaki figürün, başının üzerinde yer alan duvar örtüsü, ön planda yer alan figürlerin oluşturduğu üçgene, dikdörtgen bir eklenti ilave ederler. Bu üçgen ve dikdörtgenin geometrik bir plan olarak kurgulanması, ileride Piet Mondrain ve Kasimir Malevich'e kadar varacak olan konstrüktivist resmin habercisi olabilir. Üçgeni oluşturan en öndeki hizmetçinin şapkasında takılı bir kaşık görünüyor. Şapkaya kaşık takılması insanların karın tokluğuna çalıştıklarını sembolize eder. Feodal beylerin yani aristokratların yanında hizmet veren bu insanların, her an yanlarında karınlarını doyurmaya yarayacak eşyaları da bulundurmaları gerekliydi. İş arasında zamanları dardı. Bu zamanı ve yemeği bulduklarında da hızlı ve pratik bir şekilde bu işleri gerçekleştirmek zorundaydılar. Aslında bugünün çalışanıyla o günün hizmetçileri veya köleleri arasındaki farkın sadece teknolojiden kaynaklandığı söylenebilir. Yani beşyüz yıl önceki bilim ve teknolojiden yoksun tarıma dayalı feodal yaşam biçimiyle, bugünün teknoloji ile parlatılmış modern yaşam biçimi arasındaki farklar, o dönemin hizmetçisi ile bugünün çalışanı arasındaki yaşam farkını ortaya koymaktadır. Bu farklı uygarlık dönemleri arasındaki farklar da özünde üretim ve tüketim bazlı farklılıklardır. Bunun dışında emeğini satan kişinin temel ihtiyaçlarını karşılama ve bunu sağlarken harcadığı zamanla ilgili olarak ikisi arasında pek de fark olduğu söylenemez.

Bruegel'in *Köy Düğünü* tablosu, karın tokluğuna çalışan ve eğlencede dahi oldukça yoksul ve sıradan oldukları anlaşılan insanları betimlemektedir. Giydikleri

kıyafetler ile yemek servisi ve yedikleri yemekler bunu apaçık ortaya sermektedir. Tablonun en yakın planındaki küçük çocuğun, tabağı adeta yalayıp yutar gibi yemek yerken resmedilmesi, bu ifadenin en güçlü bir şekilde betimlenmesini simgeler. Tablonun bütününde sarı rengin hakimiyeti söz konusu olup, kırmızı ve maviler altın değerinde kullanılmış. Açık mavi kıyafetiyle betimlenen öndeki hizmetçi ve onun başının üzerindeki açık mavi dikdörtgen duvar panosu resimde altın orana uygun gelecek bir konumlandırmaya sahipken aynı zamanda kırmızılar da benzer konumlarıyla baş rol için rekabet etmektedirler. Resim kalabalık bir düğünü anlatmakla birlikte sanatçının perspektif uygulaması, resim kurgusu ve kullandığı renklerle konu elemanları azaltılmıştır. Düğünün kanıtı olan bir yığın insanın içinden özellikle vurgulanmak istenen figürlerden üç hizmetçi ve en önde oturan çocuk, diğerlerinden plan, renk ve büyüklük olarak farklı görülmektedir. Bu tasarlanan resimsel kurgu, salt sanatsal bir ihtiyaçtan kaynaklanıp, olayın betimlenmesiyle ilgili değildir.

Resimlerin yazılı bir kaynak gibi net bilgiler içermesinden ötürü, usta sanatçının mutlak ve keskin gözlemleriyle bu eserleri ürettiği rahatlıkla söylenebilir. Onun resimleri 16. yüzyıl Hollanda'sının belgesel fotoğrafları gibidir. Bruegel'in çizdiği karakterlerin arasında yaşayarak onları incelediği, onlarla birlikte yatıp kalktığı, yiyip içtiği anlaşılmaktadır. Resmettiği konuların her detayına kadar işlenmesi ve en önemlisi yerel kültür özelliklerinin yazılı metin gibi izleyiciye sembolleştirilerek aktarılması onun eserlerinin sanatsal misyonlarının yanı sıra tarihi bir belge niteliğini de ortaya koymaktadır. Onun eserleri için görüngüsel bir kültür dili oluşturdukları söylenebilir. O, özellikle Felemenk ülkesini çizdi. Doğduğu, beslendiği kendisi için bir karakter yoğuran toprakları, yani nesnelleşmiş bir Flandre'ı görselleştirdi.

3.2.2. Grande Jatte Adası'nda Bir Pazar Günü Öğleden Sonra, Georges Seurat

Georges Seurat'nın *Grande Jatte Adası'nda Bir Pazar Günü Öğleden Sonra* eseri (Bkz Resim: 5), empresyonist bir sanatçının gözlemleriyle, Parisli üst tabaka insanının hafta sonu sefasını anlatmaktadır. Resim, 19. yy.'da o dönem rağbette olan

Grande Jatte Adası'nda deniz kenarındaki tatil keyfi hakkında bilgiler sunar. Bir nehir kıyısı olan bu yerde, dönemin modasına uygun giyinmiş hanımefendiler, beyefendiler, onların çocukları ve evcil hayvanları görülmektedir. Çoğu şemsiyeli olan bu insanlar, sanki rol gereği oradaymış gibi duruyorlar. Gölgede bile şemsiyeyle duran bu gösteriş meraklısı insanların aslında keyif aldıkları için değil de, sırf o ortamda mevcudiyetlerini ispatlamak için oldukları her hallerinden belli oluyor.



Resim 5: Georges Seurat, Grande Jatte Adası'nda Bir Pazar Günü Öğleden Sonra, 1886.

(<https://www.artsy.net/artist/georges-seurat>, 17 Aralık,2015)

Nehirde yelkenliler, dumanı tüten iki tekne, arkada birkaç ev ağaçlar ve gökyüzü. Ön, sağ planda elinde siyah şemsiyeyle bir kadın ve şapkalı bir adam ona eşlik ediyor. Etrafa bakınmalarından henüz geldikleri belli oluyor. Büyük ihtimalle oturacak yer arıyorlar veya tanıdıkları biri varmı diye bakıyorlar. Hemen diplerinde neredeyse minyatür boyutlarında bir maymun ve büyük bir köpeğe doğru koşmak üzere yerinden fırlamış yine minyatür boyutlarda bir kopek. Ön sol bölümde bir kadın, şapkalı bir adam ve bacakları çerçevenin dışına çıkmış dirseğine yaslanarak uzanmış bir başka adam. Hemen ileride balık tutan bir kadın. Daha ileride elbiseleriyle suya girmiş durumda görünen bir başka kadın. Gerilerde yine kadınlar, erkekler ve koşuşup oynayan çocuklar. Ön planda görülen herşey daha büyük. Kendi içlerinde uyumsuzluk olsa da değişik bir perspektif uygulamasıyla ön plandakiler nispeten geri plandakilere nazaran daha belirgin. Ancak hiçbir resimde rastlanmayan bir perspektifle tablonun

sağından soluna doğru da eserler geriye gidercesine küçülüyorlar. Sanki ufuk çizgisi, aynı zamanda hem geride hem de resim solunda planlanmış gibi bir izlenim yaratılıyor. Bu uygulamanın sebebi de, sağ baştaki sıradışı ilişki yaşayan çiftin hiyerarşik olarak en başta olmasının betimlenmesiyle ilgili olabilir. Böylece sanatçı, Paris'in jet sosyetesinin, yaşamına dönük yaptığı hicivi, seyircinin alegorik olarak daha iyi kavramasını sağlamayı amaçlamıştır. Ona göre bu insanlar, kendini beğenmiş, iki yüzlü, gösteriş meraklısı ve budala olmalarının yanında, birşekilde zengin olmalarının dışında bir değere sahip görülüyorlar.

Resimdeki insanlar, güzel bir nehir kenarının keyfini çıkarmaya gelmiş insanlardan çok, buraya yerleştirilmiş objeler gibi duruyorlar. bu insanların nedense suya girmeye niyetleri de yok gibi. “Kim bilir, belki de o hep kaygılandıkları bedenlerinin varsa kusuru, kimsenin görmesini istemediklerindendir. Böyle bir kaygı ancak bu sınıfta ağır basabilir. Garande Jatte Adasındaki Bir Pazar Günü öğleden Sonra eseri çok daha kalabalık bir manzara sunsa da, aslında herkes yalnız bir izlenim veriyor.” (Akbulut, 2006: 117).

Resimde maymunlu kadının durduğu yer tamamen yatay bir düzlem. Kadının yanında bu yatay düzlemi kesen ve dik bir çizgi oluşturan ayakta duran bir adam yer almış. Maymunlu kadınla aynı kıyafete sahip diğer bir kişi de balık avlayan kadındır. Hemşire kadının arkadan görünümüyle sadece bir kıyafete indirgenmiş ve şapkası diğer kadınların kıyafetlerinde de kullanılmış. Hemşirenin duruşu da tablodaki diğer duruşlara uygun. Aynı biçim sağ arka planda görülen iki kadın için de geçerlidir. Kadınlardan birinin eteği çerçeve dışında kaybolurken hemen altta üçgen biçimli garip bir kırmızı desen dikkati çekmektedir.

Resmin sağ başındaki ayakta duran çift dikkatle incelendiğinde, sanatçının mizahi bir anlatımla kadın ve adamın farklı bir nedenle orada oldukları anlaşılabilir. “O dönemin modasına uygun giyinmiş kadınla, onun silindir şapkalı partneri saygıdeğer bir görüntü çizerler ama kadının tasmalı maymunu kadının şehvet düşkün adamında müşterisi olduğunu ima ettiği düşünülmektedir. Sanatçı bu resimde Paris'in sosyete kesimine alaycı bir gönderme yapar. Böylesi bir tavır modernizmin getirdiği demokrasi ve buna bağlı olarak sanatçının özgürleşmesiyle mümkün olabilmiştir. Bilimin gelişmesiyle birlikte, optik yanılsamanın farkındalığı puantilist tavrı

oluştururken, demokrasi sayesinde de sanatçılar istedikleri gibi resimlerinde yorum yapabilme özgürlüğüne kavuşmuşlardır (Beyoğlu, 2015: 9).

Paris sosyetesinin hafta sonu hallerini gösteren bu resimden anlaşıldığı kadarıyla *Grande Jatte Adası*, Paris'in elit tabakasının hafta sonları uğrak yerleri arasındadır. Oldukça şık kıyafetler içerisinde görünen bu kadınlı erkekli kalabalık aslında bir nehir kenarında olmaktan çok bir sarayın bahçesinde gibi görünüyorlar. Hal ve tavırlarından oldukça varlıklı oldukları anlaşılıyor. Yapmacık ama kaygısızlar. Çok coşkulu ve mutlu bir görünüm de arzetmeyen bu topluluk sanki birbirlerine nispet yapar gibidirler. Seurat'nın eserinde rastgele ve birbirleriyle hiçbir bağlantısı olmayan, zengin görünümlü ancak samimiyetten uzak bu insanlar, bir Pazar keyfinden çok sıkıcı bir törendeymişler gibi bir görüntü veriyorlar. Seurat bu yapmacık ve sıradan insanları, modernizm öncesi zamanları andıran, krallara layık bir saygınlık içerisinde resmediyor. Sanatçının bu tavrı ironik bir yaklaşım da olsa, sonuçta bu temsili Parisliler kayıtlarda yerlerini böylece almış oluyorlardı. "Parislilerin bir dinlenme anını konu olarak ele alırken klasikçi anlayışla alay eder gibidir. Resmin yarattığı etki hem çok eski, hem de modernidir" (Lynton, 2004: 22).

Resmin ilk bakışta verdiği izlenim, sanki resmin kapsadığı alan sahne, bütün insan ve hayvanlar da rol yapan oyuncular gibi. Bu hem biçim hem de içerik olarak söylenebilir. "İnsan figürlerinin komediye varan görünüşleri, yüz ifadeleri, duruş şekilleri, deniz veya nehir kıyısında bile Versailles'in salonlarında verilen davetlerdeki gibi giyinen kadın ve erkekler, hepsi birden büyük bir komedy sahnesini andırıyorlar." (Akbulut, 2006: 124).

Seurat izlenimci bir ressamdır. Ancak aynı zamanda puantilist stildeki çalışmalarıyla da post empresyonistler arasında yer alır. Sanatçının *Grande jatte Adası'nda Bir Pazar Öğleden Sonra eserinde* kullandığı puantilist (Noktacılık) tavrı, sıcak bahar renkleriyle örtüşerek huzurlu ve sakin bir görünümü izleyiciye duyumsatır. Resim, betimlediği kişilerin soylu kibirliliğini yansıtırken; "Ciddi ama nüktedan, hareketli fakat "donuk" görünen sahne, antik Yunan ve Mısır sanatlarını anımsatan yepyeni bir teknikle gerçekleştirilmiş edebi bir modern hayat imgesidir" (Selvi, 2010, :367).

Her iki eser arasında üç yüz yılı aşkın bir zaman farkı var. Birisi Hollanda'nın feodal yaşam biçiminden bir kesit sunarken, diğeri Paris'in modernizm döneminden bir kesit oluşturur. Üstelik fark onunla da kalmıyor. İlk eser feodal dönemin kırsalındaki yoksul halk kesimini betimlerken, öteki modern dönemin Paris sosyetesini betimlemektedir. İki eser yan yana getirilerek incelendiğinde her birinin yapıldıkları dönemlere ait farklı sanatsal özellikler taşıdığı görülür. Ancak farklılık bu sanatsal özelliklerin yanısıra fonksiyonel olarak üstlendikleri bir diğer görev olan belgecilikle de ilgilidir. Bu bilgiler, hiçbir yazılı kaynağın anlatamayacağı kadar yalın, basit ve hızlı şekilde izleyiciye sunulur.

4.BÖLÜM

KIBRIS TÜRK RESİM SANATINDAN İKİNCİ KUŞAK SANATÇILARIN TEMSİLİ ESERLERİNDEN BİÇİMSEL VE İÇERİK OKUMALAR

Kıbrıs Türk toplumunun var oluşla ilgili yaşamsal olaylarını -resimlerine kendi görsel dilleriyle aktaran ikinci kuşak sanatçıları sanat eğitimlerini genellikle Türkiye'de almışlardır. Bu sanatçılar almış oldukları eğitim anlamında İstanbul ve Ankara olmak üzere iki gruba ayrılırlar. Bu iki grubun arasında tavır ve yaklaşım açısından farklılıklar olabilir. Ancak birinin ötekinden *daha üstün* ya da *daha iyi sanatçı* olduğu söylenemez. Bu çalışmada yakından yapılan incelemede aslında sanatçı tavrının ve avangard olmanın pek de eğitimle alakalı olmadığı gerçeğini de bu vesileyle belirtmek yerinde olacaktır.

Kıbrıs Türk resim sanatından seçilen, ikinci kuşak sanatçıların, örnek temsili resimleri üzerinden yapılan okumaların amacı; Kıbrıs Türk toplumunun sosyal ve kültürel yaşamının okurlar üzerinde farklı bir bakış açısıyla hayatın sanat, sanatın da hayatı içerdiğinin farkındalığını yaratmaktır. Belirlenen sanatçıların ele alınan çalışmaları salt gerçeğin birebir kopyasını işleme yerine, gerçek olayları bir entelektüel tavrıyla yorumlayarak ve soyutlayarak vermeleri, aslında onların okunmasını zorlaştırır. Ancak bu da onların daha kavramsal ve daha felsefik hale gelmelerine yardımcı olur. İşte bu bağlamda bu eserler amaca daha uygun görülmüşlerdir. Yoksa amaç eğer fotoğraf gibi birebir gerçeği yansıtan resimleri okumak olsaydı, sanatçının ve okuyacak olanın herhangi bir fonksiyonu pek de kalmazdı. Zaten böyle bir eser okunması da haliyle oldukça sık, basit ve sıkıcı olurdu. “Yaşamı bayağılıktan çıkarıp yükselmesine yardım eden sanat gerçekliktir” (Klee, 2013: 49). Kısacası figüratif

ancak, pür realist değil, yani içeriğinde belgeci bir fotoğraftan daha fazlasını taşıyan, dışavurumcu veya anlatımcı tavrı olan resimlerin seçilmesi bu anlamda önemlidir.

4.1.Özden Selenge

4.1.1. Harup Toplayanlar

Özden Selenge; ikinci kuşak sanatçılar içerisinde Ankara grubundan olup aynı zamanda yazardır. Selenge, bu nedenle olsa gerek resimlerinde de öykücü bir anlatım kullanmaktadır. Usta bir ressam tekniğiyle yalın bir anlatım diline sahip olan sanatçının resimleri Kıbrıs'ın nostaljik yaşamından beslenmiş. Selenge'nin resimlerini izlerken özellikle çocukluk yıllarının geçtiği eski Lefkoşa'yı yaşarmış gibi olmamak elde değildir.

“Anılarımı yazarken, zamanın derinliklerinden o güzelim köy evleri, merdivenleri, kemerleri, kiremitli damları, toprak damları, kopup düşmemek için direnen pencereleri, sokak kapıları, ağırbaşlı bilge dağlar, sırtı eğik tepeler, tepeleri nakışlayan çalılar, yanık kahverengi dost toprak ve doğanın vefalı aşığı, benim de vazgeçilmez tutkum kuşlar: "bizi çiz, bizi boya, nakışla kağıda bedenlerimizi. uzan kopar turuncuyu turunç dalından... fırçanı daldır denizin en yıkanmış, menevişli mavilerine... güneşten sarıyı çal ve erguvan rengini, ateşi pembeyi... sardunyanın, gülün kırmızısı, zambağın moru gönüllü zaten... aman beyaz da olsun, yasemin akı... siyah arkadaşlasın beyazı... işte gümüş, altınla bezemle ayı, yıldızları, gecenin laciverdine... yeşil zaten tüm renklerin koynunda... dost kıl bizi kitabınla..." diye fısıldadılar kulağıma. onları resmetmek de boynumun borcuydu. "ve babamın, her köyde yetiştirdiği yumuk selvileri..."(Kıbrıs Gazetesi, 1996).

Selenge'nin *Harup Toplayanlar* isimli minyatür tarzındaki tablosu, suluboya tekniğinde yapılmıştır (Bkz. Resim: 6). “Minyatür benim çok sevdiğim bir sanat tarzıdır. Çocukluk yıllarımda babam öğretmendi ve onun kitaplarında resimler minyatür tarzındaydı ve ben onları hayranlıkla seyrederdim. O duruşlarında -hani o çok hareket olmayan duruşlarında- ne bileyim o naif tavırlarında başka büyü ve bambaşka bir dünya çiziliyor” (Selenge, 2017: Ek 8).

Resim babasının öğretmenlik yaptığı köylerden birindeki sonbaharda harup toplamaya giden köylüleri betimler. Harup ağaçlarının yettiği köy arazileri Beşparmak Dağları'nın eteklerinde yer almaktadır. Resimdeki eğimli arazilerden de

bu anlaşıyor. Akdeniz havzasının maki bitki örtüsü olan bu arazilerde harup ağaçları, alıç ağaçları ve tülümbe, azgan gibi bodur çalılıklar yer alırlar. Bunların arasında kısa ömürlü yabani çeşitli yaban otları ve çiçekleri yer alır. Bu bitki örtüsü öylesine zengindir ki her mevsim insanoğluna verecek bir nimeti vardır. Mevsimine göre alıç, zeytin, harup, mangallo (kazayağı), hostes otu, ayrelli (yaban kuşkonmazı), mantar, cinara (yaban enginarı), çadladan (yumurta out), gavulya, kabbar vb. gibi doğadan toplanarak farklı şekillerde tüketilen ürünlerdendir. Kadın ve çocuklardan oluşan kalabalık bir toplayıcı grubu görülmektedir.



**Resim 6:Özden Selenge, Harup Toplayanlar, 1978.
(Fotoğraf: Veli Kaymaklılı)**

Büyük olasılıkla bundan yaklaşık altmış yıl öncesini anlatan bu resimde harup toplayanlar arasında erkek olmayışı o dönemin bir kültürüdür. Ev ve tarladaki toplayıcılık işlerini genellikle kadınlar ve çocuklar yapmaktaydı. Erkekler çift sürme, ürünü tarladan eve taşıma gibi nispeten daha ağır işlerle meşguldüler. Resim *zor yıllar* denilen bir dönemi anlatıyor olmalı. Kıbrısta 1950’li yıllar II. Dünya savaşından sonaraki savaşın fiziki ve psikolojik etkilerinin henüz geçmediği bir dönemdir. Ayrıca makineleşmenin tarıma girmeye başladığı bu dönemde tarımla geçinenleri zor günler beklemektedir. O güne kadar kas gücüyle kotarılan işler yavaş yavaş makinelere devrediliyordu. Bunun sonucu da işsizliktir doğal olarak. Özellikle işsiz kalan erkekler

evlerinin rızkını çıkarabilmek için kendi yörelerinden uzaklara ve hatta yurt dışına işlemeye gidiyorlardı. Bu işler genellikle yine makineleşmenin etkisiyle insan yaşamına katılan, karayolları, tren yolları veya uçak alanlarıydı.

Selenge'nin öykücü ve romancı oluşuna da bakılırsa Kıbrıs Türk resminde görülmeyen minyatür tekniğini kullanmasının mantığı bununla açıklanabilir. Belki de resimlerini oluştururken, öykü ve romanlarındaki yazıdan kaynaklanan, o zengin kelime olanağını, görsel dil olan minyatürün sembolik nesnel ifade gücüyle karşıladığı söylenebilir. Zaten bir sanatçının yaşamındaki her türlü halin eserlerine yansıdığı düşünüldüğünde bu savın pek de yabana atılır olmadığı da bir gerçektir. Selenge sonuçta roman veya öykülerini yazarcasına resimlerinde de kendi ülkesini ve yaşamından hikayeleri görsel bir hazla buluşturarak geleceğe taşımış olur.

Resimde bir grup kadın harup toplarken daha çok çocukların olduğu grup karınlarını doyurmak için bir araya toplanmış görünüyorlar. Yere serdikleri yuvarlak bir örtünün etrafına dizilmiş karpuz yiyorlar. Harup sonbaharda olgunlaşan bir ürün olduğuna göre yedikleri karpuz, büyük ihtimalle köylerinde yetişmiş olan yaz mevsiminden kalan son karpuzlarından olsa gerek. Kadın ve çocukların giydikleri elbiseler o zamanın *basma* dedikleri çiçek desenli kumaştan olmalı. Ön planda toplanan haruplarla doldurulmuş bir çuval görünüyor. Yere serilmiş karpaz yöresine ait çizgili örtülerden ve resimdeki doğa görünümünden, resmin bir karpaz köyünü betimlediği anlaşılmaktadır.

Sanatçı, öykücü tavrı nedeniyle bu resminde minyatür tarzı bir uygulamayı benimsemiş. Renk çümbüşü içerisinde motifleriyle köy kıyafetleri oldukça samimi bir şekilde tasvir edilmiş. Sıcak renkler genellikle gözün odaklanmasını sağlamak istediği orta bölgeye yerleştirilmiştir. Renkler saf halleriyle kullanılmış. Gökyüzündeki açık maviyle, uzaktaki dağların maviliği birbirine karışırken ön plandaki anlatımcı nesneler farklı renklerde ve daha belirgin görülüyorlar.

Eserin minyatür tarzda yapılmış olması, resmin betimleme gücünü kuvvetlendirmektedir. Harup toplayanlar uzak ve yakın mesafelerde olmak üzere iki grup şeklinde konumlandırılmalarına rağmen aynı büyüklükte resmedilmişler. Renklerde de aynı anlayış benimsenmiştir. Arka plandaki gökyüzü mavisiyle ön

plandaki kadının elbisesindeki mavi aynı koyulukta boyanmıştır. Benzer özellik diğer renklerin uygulanmasında da görülebilir ki bu özellik minyatür resmin özelliğinden kaynaklanmaktadır.

Selenge, gerek yazarken, gerek çizer ve boyarken memleketiyle ilgili dağarcığında biriktirdikleri -insanıyla, doğasıyla- ona eşlik etmiş ve eserlerini oluşturmuştur. Resimleri, roman ve öykülerinin görsel dilde oluşturulmuş şekilleridir. Her biri incelendiğinde bir öyküyü canlandırırlar. Bu canlandığı öyküler üstelik kendi çevresinde olanlardır, yaşananlardır. Bir başka deyişle bu adada yaşayan her Kıbrıslının çok yakından tanıdığı yaşanmışlıklardır. Sanatçının eserlerinde izleyiciye hissettirdikleri izleyicinin kendi yaşamlarından kesitlerdir aslında. Her Kıbrıslı bu resimlerde kendini bulur, kendi yaşamını irdeler ve eskilere gider. Selenge resimlerini bir el işi gibi örür ve anlatmak istediklerini resimlerine adeta istifler. “Selenge’nin resimlerinde, roman ve öykülerinde de olduğu gibi, çeşitli mekan ve zaman türleri iç içe geçmiştir. Mekanların tümü son derece görseldir” (Yıldız, 2001: 35).

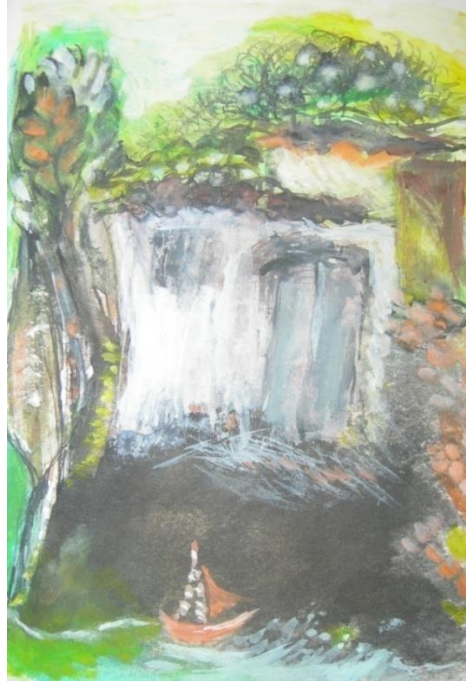
Geleneksel motiflerin ön plana çıktığı ve bir yaşam öyküsü oluşturduğu resimler bu tavırlarıyla Sümer ve Babil gibi eski uygarlıklardan kalma tabletleri hatırlatırlar. Sembolleştirdiği toplumsal yaşama ait nesnelerle kurguladığı kompozisyonları zaman zaman klasik kompozisyon anlayışından çıkıp fon üzerinde devam ederler. Bu da sanatçının işlediği konular itibarıyla gelenekçi bir tarza sahip olduğuna vurgu yapsa bile, aslında aldığı eğitimin yaratıcı ve yenilikçi tarzıyla bunun dışına da çıkabileceğini bizlere gösteriyor. Ancak özellikle kültür mirasına olan duyarlılığı ile resimlediği Lefkoşa’nın tarihi surlar içi mekanları ve köy yaşamı, 1975-85 yılları arasında yaptığı çocuk resimleri kadar duygu yüklü ve düşündürücü anlatımlarla doludur. Selenge’nin bu resimlerinde eski evler, yıkık ama her biri yaşanmış binlerce anıyı anımsatırken resmedilmiştir (Yıldız, 2001: 35).

Selenge, resimlerinde işlediği konularla toplumunun sosyal ve kültürel yaşamını görsel bir dille ölümsüz kılarken, tıpkı romanları ve öyküleri gibi onları geleceğe taşıyarak toplumsal görevini bir sanatçı sorumluluğuyla yerine getirmiştir. Geçmiş toplumsal kimliğin arşivlenmesi anlamında önemli bir misyon üstlenen Selenge resimlerinde minyatürü de kullanarak anlatımcılığını en güçlü seviyeye

ulaştırabilmiştir. Kıbrıs Türk resminde minyatür tarzında çalışmalar yapan tek sanatçı olarak da hakkettiği yeri almıştır.

4.1.2. Kerpiç Ev

Deniz kenarında terkedilmiş izlenimi veren bir köy evi (Bkz. Resim:7). Toprak damlı ev, boyası tamamen sökülmiş ahşap kapısı ve küçük penceresiyle ön cepheden görülmektedir. Toprak damdaki otlarla onların gerisinde beliren ağaçlar birbirine karışıyor. Yan tarafta evin sol yanında yükselen ağacın türünü belirlemek oldukça zor. Ev bir kayalığın -yani falezin- üzerinde iken alt tarafta da deniz yer alıyor. Denizin dalgalarından kenara sığınmış küçük bir yelkenli görülmekte. Sanatçı büyük ihtimalle öykü yazar gibi, evin hemen yanına denizi yerleştirmiş ve bir çocuk naifliği kadar temiz ve içten bir şekilde bir yelkenliyi hemen denizen kenarına konduruvermiş görünüyor. Geçen yüzyılın kırsal yaşam tarzını anlatan bu nostaljik manzara sanatçının küçükken babasının öğretmenlik yıllarında yaşadığı köy evlerindenj birisi olabilir.



**Resim 7: Özden Selenge, Kerpiç Ev, 1976.
(Fotoğraf: Veli Kaymaklılı)**

Günümüzde çok azı ayakta kalabilmiş bu kerpiç evler, Kıbrıs'taki özellikle kırsal kesim insanların çoğunun barındığı evlerdir. Evin büyüklüğü içinde yaşayan ailenin ekonomik durumuna ve nüfusuna göre değişirdi. Resimde görülen evin kapısının dışarıya direk olarak açılması daha çok Kıbrıslı Rumların yaşadığı evleri betimler. Kıbrıslı Türklerin aynı dönem evleri yine kerpiç malzemeyle yapılmış duvarla çevrilidir.

1900'lü yılların ikinci yarısına dek kerpiç malzeme özellikle köylerde evlerin yapımında sıklıkla kullanılmıştır. Bölgenin toprağını kullanarak yapılan bu evler üstelik imece usulü bir işbirliğiyle yapıldığını düşünürsek, maliyeti oldukça düşük oluyordu. Doğal ve çevreci görünümleri, ısı izolasyonlarıyla birleşince özellikle ısınmakla giderek artmakta olduğu bu çağda alternatif yaşam alanları için uygun bir tercih olsa gerek. Halbuki bu yapı tarzı bir süredir yerini betonarme binalara terketmişti. Betonarme binalar bu kerpiç binalar ile kıyaslandığında, çevreyle uyumluluk, ısı izolasyonu, yumuşak ve estetik görünüm ve daha insancıl olma özelliklerine sahip olan bu kerpiç yapıların neden terk edildiğini anlamak mümkün değildir. Üstelik betonarme binaların çoğalmasıyla Beşparmak Dağları'nın betonarmede kullanılan malzemenin tedarik edilmesi maksadıyla bilinçsiz ve fevri bir şekilde oyularak tahrip edilmesinin hiçbir izahı yoktur.

Kerpiç Ev, tarz olarak izlenimci akımın bir örneğini oluşturuyor. Kontrast renkler bir arada uyumlandırılarak, ışık gölge de renklerle halledilmiştir. Beyaz duvarlı evin üzerindeki açık mavi kapı, tam da altın orana uygun bir yerleştirmeye izleyiciye sunuluyor. Resmin odak noktası ve anlatılmak istenen hikaye bu kapıdan başlıyor olmalı. Sanatçının ilk dönem çalışmalarından olup daha sonra minyatür tekniğinde ürettiği resimlerden izler taşımaktadır. Pastel boya tekniğiyle yapılmış bu resim, sanatçının mor ağırlıklı resim serisinden farklı renkler içeriyor. Yaklaşık 1900' lü yılların ilk yarısını betimleyen eserde, bir yelkenlinin olması sanatçının düşsel bir fantezisi veya arasıra gezmeye gidildiğinde görmüş olduğu deniz sahillerinin özleminin dışı vurumu olsa gerek. Aynı zamanda resimde kullanılan renkler de çocuksu pozitif bir rüya aleminden bir görüntünün izlenimini yansıtır. Kerpiç evin ve kapısının yumuşak ve sevecenliğini adeta kutsal gibi kullanılan çizgi ve pastel renkler, izleyeni geçmiş zamana götürürler. Aynı zamanda öykü ve roman yazarı da olan

sanatçının bu resmi, görsel bir masal veya öykü tadındadır. Sanatçı yaşamış olduğu anıları yine yaşamış olduğu mekanlar üzerinden kullandığı renk kombinasyonlarıyla gizemli ama sımsıcak bir görsel dille izleyiciye sunar. Bir çocuk masalı tadında çocuk resimleri kadar samimi içten ve sıcak olan resim benzer güçlü duygularla eski yaşamın özlemine hissettirir. O eski ahşap kapıların ve kerpiç evlerin çevresindeki çiçekli minik bahçelerin hatıraları, eski yaşama dair güçlü özlemle birlikte izleyicinin görsel algısında harmanlanınca ister istermez bir hüzün hali oluşturur izleyicide. Bu yaşanmışlıkla anlam kazanmış vegeçmişte bırakılmış güzelim değerlerin kayboluşunun acısı sarar insanı bu resimleri izlerken. Ön planda olduğu halde olması gerekenden küçük duran yelkenli de denizin önemsenmiş betimlenişini pekiştiriyor daha çok. Sanatçı yaşadığı ülkenin bir ada olduğunu ve denizin yaşamında önemli bir yeri olduğunu göstermek istemiş besbelli. Ancak belki de tüm bunlarla birlikte bu yelkenli tasviri, sanatçının küçük dünyasından istediği anda başka diyarlara gidebilmesi umudunu da sembolize eder gibidir.

Babasının öğretmen olması ve farklı köylerde görev yapması nedeniyle Selenge'nin çocukluk yılları çok farklı yerlerde geçer. Bu da ona değişik yerleri görme tanıma ve farklı insanları gözlemlene olanağı vermiş oluyordu. Resim yapmanın yanı sıra öykü ve roman da yazması bu yaşanmışlıklarının sonucu olmalıdır. Hem yazılı hem de görsel ifade yeteneği ve uğraşı Selenge'nin ilerleyen yaşlarına kadar devam etmiştir.

Sonuçta bu resim oldukça güçlü bir anlatımla geçmişten günümüze bilgiler sunmakta ve yaşamsal duyguları aktarmaktadır. Ancak bir belge niteliğinden çok, sanatsal olarak daha fazla öneme sahip olduğu aşıkardır. Renklerin ve biçimlerin içten ve özgürce kullanılması sıcacık ve samimi bir anlatımla birleşince, geçmiş zamanı yansıtmaya rağmen, gelecekte de hep tazeliğini koruyacakmış gibi bir çıkarsamada bulunmak oldukça yerinde bir saptama olacaktır.

Selenge bir öykücü, bir romancı ve bir resim sanatçısı olarak yurdundan insanından ve geçmişinden anıları yaşanmışlıkları görsel ve yazılı dille ifade etmiştir. Hangisiyle duygularını özgür ve en etkili bir şekilde hissettirebilecekse onu tercih etmiştir. Bu çok yönlü ifade yeteneği onun için her zaman büyük bir avantaj olmuştur.

Selenge, roman yazarken resim, resim yaparken de öykü veya roman tarafını daha da beslemiş ve güçlendirmiştir. O minyatürleri ve romanlarıyla Kıbrıs Türk toplumunun günlüğünü tutma gibi bir sorumluluğu üstlenmiştir.

4.2. İnci Kansu:

4.2.1. Cuprum

İnci Kansu, Kıbrıs Türk resminin ikinci kuşak sanatçılarından biri olarak ilk çalışmalarında, bugüne kıyasla daha sıradan ve betimleyici bir yaklaşımla, memleketinden kırsal kesim yaşantılarını vb. konuları işlemiştir. Daha sonra özellikle el yapımı kağıtlarını üreterek yapmış olduğu çevre sorunları ve ülkesinin kaybolmaya yüz tutmuş değerlerini konu alan kavramsal çalışmaları, Kıbrıs Türk sanatında yenilikçi bir tavrı ortaya koymaktadır. Bu nedenle Kansu'nun sanat hayatını iki perioda ayırmak mümkündür. İlk dönem resimleri belgeci bir anlayış ve nesnel gerçekçi bir tavırla yaptığı otantik Kıbrıs yaşamını içerirler. Sanatçının ikinci dönemi ise kağıt sanatındaki edindiği ustalıklarla birlikte, kendini -dünyanın birçok yerine yapmış olduğu seyahatlerle- geliştirerek, çağdaş bir tavırla enstelasyon ağırlıklı işlerle ve yine toplumsal olan konularla ürettiği işleri kapsar. Sanatçı, bu gelişimine sebep olan sanat felsefesini şöyle açıklıyor;

“Sanat felsefem, emeğe ve deneye odaklı. Benim için hiçbir malzemenin çekiciliği kağıdımın çekiciliği kadar olmuyor. Dünyamız hızla mekanikleşen, sanallaşan, insanı yok ederek gerçekliğin, doğallığın yerini alabilen ve çevremizi gittikçe kuşatan, tüketime, kirlenmeye yönelik bir dünya. Geleneklerin, yerel kültürlerin ve dillerin bu anlamda silinip kaybolacağı konusunda ciddi kaygılar yaşıyor. Sanatçı, tüm bu olumsuzluklara en çok duyulanan, bu durumdan en çok huzursuz olan, en çok çözüm arayan ve en çok direndir” (Kıbrıs gazetesi, 2003).

Kansu, Kıbrıs'lı bir sanatçı olarak diğer bütün sanatçılar gibi ülkesinin, toplumunun yaşamından süzülenlerle resimlerini yoğurmuş ve ortaya çıkarmıştır. *Cuprum* projesinde, Lefke bölgesindeki bakır madeni işletmeciliğinin yaratmış olduğu çevre kirliliğini kavramsal bir tavırla izleyiciye aktarmaya çalışmıştır. Onun bu tavrı

özellikle güncel sanata dair bilinçli bir tercihi işaret eder. “Aynı kültür ve etnik kökenden gelen çocukların bu ortak özelliklerinin etkisi resimlerinde, dağ, bulut, güneş ve ırmak gibi ortak semboller şeklinde görülüyorsa, Kansu’nun da bu bilinçli tavrı dışında yaşadığı coğrafya ve toplum özelliklerinden etkilenmiş olması ve bunların eserlerine yansıtması olağan bir durumdur (Ülker, 2016).

Kansu’nun ülkesiyle ilgili pek çok güncel sanat projesi vardır. Bunların çoğu da çevre sorunları ve kaybolmakta olan değerlerle ilgilidir. İçlerinde en önemlilerinden biri olan “Cuprum” projesi (Bkz. Resim: 7,8,9) Lefke bölgesindeki CMC (Cyprus Mining Coporation) maden şirketinin neden olduğu çevre kirliliğini konu alır ve sorgular. Kansu’nun ülkesindeki bu çevre felaketini sorgulaması görsel bir ifade şeklinde hayat bulur. Tıpkı Bruegel’in, köy düğünü tablosu ve Seurat’ın Grand Jatte Adası’ndaki Bir Pazar Öğleden Sonra vb. sanat eserleri gibi.

Kansu’nun çalışmalarına konu olan Lefke; Kıbrıs’ın batısında Trodos Dağları’nın eteğinde güzel bir Türk kasabasıdır. Dağların alçalan tepeleri arasında kalan bu güzel kasabanın Trodos Dağları’ndan beslenen su rezervleri ve denizden gelen yumuşak havanın etkisiyle meyve üretimine oldukça elverişlidir. Özellikle portakalı “Lefke Portakalı” olarak ünlenmiş ve kalite üstünlüğü tartışılmazdır. Osmanlı mimarisi özellikleri gösteren, Hurma ağaçlarıyla süslenmiş, iç avlulu cumbalı evleri ve konaklarıyla, ayrı bir cazibeye sahiptir. Doğal güzelliği verimli toprakları, su ve ılıman iklimiyle önemli avantajlar barındıran bu güzel belde aynı zamanda maden yataklarına da sahiptir. Ancak doğanın bu kadar cömert davranması insanoğlunun kazanç hırsıyla birleşince Lefke bölgesi için trajik bir duruma dönüşmesine vesile olmuştur (İlseven, 2017: 104).

ABD’den 1912 yılında maden araştırması yapmak amacıyla Ortadoğu seyahatine çıkan Charles Godfrey Gunther’in yolu Kıbrıs Adası’na düşer. Burada yapmış olduğu araştırmalarda Lefke’nin Foucassa Tepesi civarında önemli miktarda bakır ve kükürt madeninin olduğunu keşfeder. Bunun üzerine Gunther Amerika’da faaliyet gösteren CMC’nin adaya gelip bu rezervlerin işletilmesini teşvik eder. Kıbrıs’ın İngiliz kolonisi olduğu 1913 yılında, bu bölgedeki maden yataklarını kiralarak bakır, altın, kobalt, nikel, kurşun, kükürt gibi elementleri içeren maden cevheri hammaddesi CMC tarafından işlenmeye başlar.

CMC'nin kurduğu bakır madeni işletmesi, özellikle 1950-1963 yılları arasında yarattığı istihdam ve ekonomik katkıyla Lefke önemli miktarda göç almış, canlanmış ve önemli bir yerleşim merkezi haline gelmiştir. Makineleşmenin başlamasıyla tarım v.b. alanlarda işsiz kalan birçok çiftçi, çoban ve çeşitli başka işlerde çalışan özellikle kırsal kesim insanları bölgeye akın etmişlerdir. Kaynaklara göre Lefke'nin o zamaki nüfusu yaklaşık şu anki nüfusunun iki katı idi. Bakır madeni her ne kadar yıpratıcı ve tehlikelerle dolu olsa da onlar için bir can simidi olmuştu. Her on beş günde bir yapılan ödemeler *Ödeme* adını alan sokak pazarlarının kurulmasına vesile olmuştu. Bu da aynı zamanda ticaretin de canlanması demekti. Türklerle Rumlar herhangi bir ayırıma tabii tutulmadan bölgedeki maden yataklarında birlikte çalıştılar. Bu durum 1963 hadiseleriyle sekteye uğradı. Savaş yıllarında maden kapandı. Çoğu işçi askere alındı. Böylece birlikte maden işçisi olarak çalışan Türk ve Rumlar bir anda farklı cephelerde, birbirlerini öldürmek için karşı karşıya getirildiler.

1974 yılında ise CMC, Türkiye'nin adaya askeri müdahalesini bahane ederek, zaten tam kapasite çalıştırılmayan ve ekonomik getirisi azalan maden yataklarının işletilmesini tamamen durdurarak, adayı terketmiştir. Geriye sadece işsiz kalan maden çalışanları ve ona bağlı oluşan ekonomik olumsuzluklar kalmıştır. Ancak esas geride bırakılan ve sonradan farkına varılacak olan çevre felaketi ve buna bağlı olan başta kanser olmak üzere ciddi sağlık sorunlarıdır. Bölgedeki yaşanan çevre felaketiyle ilgili bilimsel bir çok çalışma yapılmış ve raporlar hazırlanmıştır. Ancak buna rağmen felaketin bölgedeki doğal yapıya ve sosyal yaşama yaptığı ve yapacağı olumsuz etkilerin boyutunu saptamak pek de olanaklı değildir. Bölgedeki çevre tahribatının hangi seviyede olduğu ve ortaya çıkardığı sonuçlar hakkında aşağıdaki şu alıntı bir fikir vermektedir.

“Haziran 1999'da Ege üniversitesinden gelen bir grup uzman, hazırladıkları raporda artık havuzlardan çok yüksek oranda tesbit ettikleri ağır metalleri, bakır, demir, mangan, kükürt, çinko, kadmiyum kobalt kurşun kron ve mobilden olarak sınırlamaktadırlar. Tümü de belli limitlerin üzerinde alındığında insan sağlığını tehlikeye sokabilen bu ağır metalleri tesbit ettikten sonar araştırmacılar Lefke bölgesi için “ölüm vadisi” terimini kullanmışlar...Ege Üniversitesinden gelen araştırmacılar haklı olarak raporlarına “sorun sadece Lefke yada Kıbrıs adasını değil...Tüm Doğu Akdeniz ülkeleri ile, Orta Akdeniz ülkelerini tehlike altına almaktadır diye yazmışlar” (Beratlı, 2001).

CMC'nın sebep olduğu bu sosyal ve çevresel sorunlar zamanla toplumun bilinçlenmesiyle gündeme gelmeye ve tartışılmaya başlamıştır. Lefke Belediyesi bu dönemde *Cittaslow* (İtalya'da kurulan ve yavaş şehir, sakin şehir anlamına gelen bir belediyeler birliğidir.) için başvuru yapmış ve gerekli hazırlıkları tamamlamaya çalışmaktadır. Bölge halkı dolayısıyla bu çevre kirliliğinin olumsuz etkilerinden bir an evvel kurtulmaları gerektiğinin farkındadır. Devletin bölgedeki bu hassasiyeti yeterince dikkate almaması üzerine çevreye duyarlı sivil toplum örgütleri bu çevre kirliliğinin rehabilitasyonunu başlatabilecek duyarlılığı oluşturmak için çeşitli eylem ve etkinliklerle konuyu gündeme getirmeye çalışmışlardır.

Bu etkinliklerden birisi de Kansu'nun *Cuprum* projesidir. Kansu ülkesindeki bu tür konulara olan hassasiyetiyle ürtemiş olduğu projesini önce Lefke'de, sonra da ülkesinin diğere yerlerinde ve yurt dışında teşhir etmiştir.

“2013 Yılında IAA-Uluslararası Estetik Derneği üyesi olarak,Polonya-Krakow'da düzenlenen 19..Estetik Kongresinde, “Kıbrısta Kızıl Cazibe Cuprum: Doğallığını ve Güzelliğini Kaybeden Topğrağın Öyküsü” konulu bildiri sundum.(Kamuran Aziz'in “Kıbrıs Bir Ada-Mıdır”şarkısı ve Ersin Taşer'le,Atıla Karaderi'nin maden alanından çekilen görselleriyle. Bu çalışmada da araştırma süreci devam etti ve sonlandı.Bildiriye,”CUPRUM SERGİSİ” eşlik etti” (Kansu, 2016: Ek 3).

4.2.2. Tünel

Kansu'nun, kendi ülkesinin trajik hale gelmiş çevre sorununu ele aldığı *Cuprum* projesindeki işlerden birisi olan *Tünel* enstelasyonu (Bkz. Görüntü:8), sanatçının sanat serüveninde el yapımı kağıtla kotardığı üç boyutlu heykel tavrında işlerinden birisidir. “Sanatın kendisi bir toplumun gerçeğidir. Sanatçı denen o üstün büyücü gereklidir topluma” (Fischer, 2013: 64). Kıbrıs adasındaki bu üstün büyücü sanat serüveninde el yapımı kağıtla önemli bir çıkış yapan ve güncel sanat tavrıyla önemli toplumsal konuları ele alan Kansu'dur. CMC'nin Lefke bölgesinde geride bıraktığı çevre kirliliği sorununu *Cuprum* adı verdiği güncel sanat projesiyle ele almıştır. Kıbrıs adının *Cuprum*'dan veya Cuprum adının Kıbrıs Adası'ndan geldiğini iddia eden sanatçı için bu proje, adıyla hem ülkesini temsil eder, hem de ülkesinin en önemli sorunlarından birisini irdeler. Bölgede düzenlenen bir etkinlikte “Cuprum” sergisinin açılışında konuşan Lefke Çevre ve Tanıtma Derneği Başkanı, Atilla

Karaderi:Sergilenen eserlerin çevreci bir kimliğe sahip olduğunu ve dünyada kabul gördüğünü, bu yüzden İnci Kansu'nun evrensel bir sanatçı kimliğine sahip bulunduğuna dikkat çekti. Kansu bu nitelemeyi ülkesinin en önemli sorununu irdeleyen *Cuprum* çalışmasıyla sonuna kadar hak etmiştir (Kıbrıs Gazetesi, 2002).

Sanatçı *Cuprum* projesini oluştururken kendi ürettiği kağıt hamurundan oluşan malzemeyle üç boyutlu enstelasyonlar oluşturmuştur. Bunlardan birisi de *Tünel* çalışmasıdır (Bkz. Resim: 5). *Cuprum*, serisinin bir parçası olan çalışmada, ön cephede beyaz rengin hakim olduğu levhaların oluşturduğu maden tüneline giriş betimlenmektedir. Bunun üzerinde başlarına korunma amaçlı taktıkları başlıklarla maden işçileri görülmektedir. Tünelin ağzından geriye doğru yedi katman yer almaktadır. Tünel girişinden sonraki katmanlar koyu renkte boyanmışlar. Onların üzerinde ilk katmandaki gibi anlaşılır bir betimleme yoktur. Daha çok toprak katmanları gibi duruyorlar. Eserdeki renk katmanları, maden işletmesi tarafından doğaya yapılan müdahaleyle ortaya çıkan parçalanmış, bozulmuş ve bir daha eski doğal güzelliğine geri dönüşün mümkün olamayacağı bir görüntüyü yansıtır.



**Resim 8:İnci Kansu,Tünel, 2003.
(Fotoğraf: Mustafa Hastürk)**

Kansu'nun *Tünel* çalışmasında belirgin olarak görülen maden işçilerinin başlıkları Türk, Rum diye ayırmaksızın bütün maden işçilerini betimlemektedir. Bu işçiler, ortak bir ekmek kazanma mücadelesinde birbirlerinin etnik farklılıklarından hiçbir rahatsızlık duymadan birlikte çalışmalarının yanısıra, çok güzel dostluklar da kurmuşlardır. *Tünel*'in katmanları geriye doğru giden ve koyulaşan dipsiz bir derinliği betimler gibidir. Bu güçlü ve insanı sarsan betimleme buna bağlı olarak ölüme, acıya, hüzüne sabitlenmiş bir yolculuğu da anımsatır aynı zamanda. *Tünel*'in ağzında, üst kısımda yer alan ve bir maden işçisinin başlığını kesen diyagonal turuncuya çalan bir şerit uzanıyor. Bu turuncu renk büyük olasılıkla bakır madeninin toprak katmanlarını temsil ederken, aslında maden işçilerinin geçimlerini sağlamak adına toprak altında ölümlerle burun buruna olduklarını izleyiciye duyumsatmaya çalışıyorlar. Her katmandaki kullanılan el yapımı kağıt ve levhalar farklılık arz ediyor. Bazıları düz, bazıları ise dantel gibi deliklidir. Renkler konu itibarıyla bir amaca yönelik uygulanmalarına rağmen yerinde kontrastlar ve uyumlu kombinasyonlarla göze hoş görülmektedir.

Kansu, kendi ülkesinde yaşanmış olan sömürgecilik felaketini, el yapımı kağıt malzeme kullanarak ele almıştır. Sanatçı bu *Tünel* enstelasyonu, protest bir tavır sergiler. Onun bu tavrı, sanatsal anlamda da avangard bir duruşu temsil eder. Kansu'nun genelde eserlerinde işlediği ve sorguladığı sorunlar, ülkesinin kaybolan değerleri ve çoğunlukla da çevresel konulardır. Onun amacı aslında salt bir sorgulamadan öte, bir *Şaman* gibi insanın doğaya yaptığı tahribatın tamir edilmesi veya iyileştirilmesiyle ilgilidir. Belki de bu tavrıyla sanatçı Joseph Beuys'a atıfta bulunarak, kendi elini de güçlendirmek ister.

“Nitekim sanatçının kağıt sanatı alanında ilk dizi çalışmasını oluşturan Cuprum projesi, Kıbrıs Adası'nın bakırla bağlantılı geçmişine odaklanıyordu. Lefke bölgesindeki CMC madenlerinden arta kalan katmanlarla oradaki yaşanmışlıkların izlerini süren, tüm bunları el yapımı kağıtlarla sanatsal bir malzemeye dönüştüren İnci Kansu'nun çalışmalarının temelindeki bellek olgusu, kağıdın içeriğiyle de örtüşerek katmanlar halinde yeniden hayat buluyordu. O katmanlarda biriken değerler, iyilikler kötülükler korumaya alınan doğal bir belleğin içinde saklanıyordu.” (Çakmak, 2006: 53).

Şüphesiz ki sanatçıların ürettikleri kavramsal çalışmalarda onların geçmiş yaşamları ve özellikle de çocuklukla ilgili acı, hüznün, mutluluk vb. duygusal

yaşanmışlıkları o eserin içine bir harç gibi katılmış olur. Zaten bu içsel aktarımlardan yoksun kalan ruhsuz, kuru bir çalışma için sanat eseri demek de uygun olmaz. Sanatçı, maden işletmesinin bulunduğu Lefke’de açmış olduğu *Cuprum Sergisi*’nde şöyle demiştir;

“iki farklı ve zıt boyutun tema çekiciliği *Cuprum* projesinin oluşma nedeniydi. Bir boyutta; bu bölgedeki yaşanmışlığımdan belleğime yerleşen ve çalışmalarına girebilmek için dayatan çocukluk mutluluklarım. Diğer bir boyutta da; ta antik çağdan günümüze kadar gelen adamızın ismiyle bütünleşmiş tarihini, coğrafyasını ve sosyal yaşamını etkilemiş, asırlar boyu doğal sürecini yaşayarak tamamlayan topraklarımızdaki bu potansiyelin atıklarının çevreyi/doğayı zehirleyen öldürücü bir baskıya, kötü bir mirasa dönüşmesinin tedirginliği...” (Lefke ve Yöresinin Sesi, 2004).

İnci Kansu’nun güncel sanat tavrı içeren bu çalışması hem kavramsal hem de yerleştirme olması itibarıyla Kıbrıs Türk sanatının öncü çalışmalarından birini oluşturmaktadır. Üstelik işlediği konu da yakın geçmişte Kıbrıs’ta önemli bir zaman dilimi ve coğrafyasındaki yaşanmışlıklardır. Kansu’nun *Tünel*’i Bir belgeden çok bir dönemin acı hatıralarının canlandırıldığı bir anıttır. Kendi yoğurduğu ve hazırladığı kağıdıyla ilmik, ilmik, katman, katman hazırlanmış bu oda büyüklüğündeki yerleştirme, Dünya’daki birçok sanat merkezinde sergilenmiştir. Sonuçta ülkesinin yakın bir tarihi geçmişini ve o günden beri devam eden maden artıklarının oluşturduğu çevre kirliliğini hiçbir siyasi gücün yapamayacağı kadar güçlü ve saygıdeğer bir tavırla evrensel boyuta taşımayı başarmıştır. İşte bu sanatın gücüdür. Ve bu güç ancak gelişmiş toplumların yetiştirdikleri Kansu gibi sanatçılarla var olabilmektedir.

4.2.3. Cuprum Anıtı

Cuprum serisinin bir diğer çalışması olan *Cuprum Anıtı* enstelasyonu (Bkz. Resim:9), çevreyi kirleten atıkları tam manasıyla temsil eden bir betimleme gücüne sahiptir. Koyu kahverengi renkle sunulmuş eser, oksitlenmiş ve deforme olmuş görüntüsüyle bir sanayi ürününü temsil ediyor. Aynı zamanda koyu kahve rengiyle, el

yapımı kağıt kullanılarak yapılmış olmasıyla ve yumuşak kadife dokusuyla da kavramsal olmanın ötesinde, estetik bir hazla izleyiciyi etkisi altına alıyor.

“Bu çalışmalarda zaman ve bellek hep iç içedir. Yaşamı; uçsuz bucaksız bir serüven olarak algılıyorum. Bu serüveni oluşturan zaman'ın geçmişe kaydirdığı katmanlara depoladığı, izler var. Ben; farklı zaman katmanlarından yola çıkarak, Bellek, Değişim, Dönüşüm gibi sorunsalları yerel ve evrensel düzlemde sorgulamaya çalışıyorum. Bu da beni 3. boyuta ve bir arkeolog tavrıyla çalışmaya itiyor.

Bu çalışmalar; maden bölgesindeki doğa parçasında oluşan ve durağan gibi görünen devinimlere; duyarlılık ve huzursuzlukla beslenen görsel, zihinsel ve hayal gücü süreçlerinin vurgusu bilgi birikimi ve deneyimle Katman katman duyguların içtenliğine ve tazeliğine katılan BAKIR'ın sıcak renk tonlarıyla hem kolaj hem de pentürel tatlarla özgünlüğe ulaşma çabasında, yakın geçmişle hesaplaşma, "toplumcu, gerçekçi" denebilecek bir anlayışla, bir karşı duruşu görseller” (Kansu, 2016: Ek 3).

Ülkesinin en can alıcı sorunlarına dikkat çekmek amacıyla, yaptığı araştırmaları eserlerine aktaran ve bu eserleri dünyanın bir çok yerindeki sergiler vasıtasıyla dünyayla buluşturan Kansu'nun en büyük projesinin teması *Cuprum*, bakır madeni' anlamını taşıyor; bu proje, eski maden alanında dolaşmak ve Kıbrıs tarihinin çok önemli bir bölümünün kalıntılarını toplayarak geçen sekiz yıllık bir çalışmayı gerektirmiş. Sanatçı duyarlılığıyla kendi ülkesinde yaşanmış bu sömürgecilik felaketini kağıt malzemeye ürettiği bir enstelasyonla ifade etmeye çalışmış olan Kansu'nun bu tavrı sanatsal anlamda da avangard bir duruşu temsil ediyor (Trautmann, 2010: 119).

Önde hafif sağa kaymış ve siyah bir kaidenin üzerinde duran, gerçek bir varil görünümünde ve boyutlarındaki bir obje var. Onu bilinçli bir kompozisyon kaygısıyla duvara asılı olarak ortalayan ve varilin kapağı olduğu anlaşılan, bir başka obje bütünlüyor. Arkadaki varil kapağının öndeki varilden daha açık renkte olmasının nedeni ise, eserin kavramsal olarak ele aldığı konuyla ilgili bir ifadeyi vurgulamak için olmalıdır. Anacak bunun aynı zamanda plastik bir tavrın tezahürü olması da muhtemeldir. Kansu'nun gerçekleştirdiği bu kavramsal sanat projesini Trautmann şu sözlerle özetliyor;

“Bakır madenleri, eskiden olduğu gibi bugün de hiç hoş olmayan tehlikeli yerler, oralandaki madenin kalıntıları ve artıkları ip üzerinde asılı kılıç kadar tehlike arz ediyor. Bakırı diğer cevherlerden ayırmak için kullanılan asit, madenleri çalıştıranlar tarafından olduğu yerde bırakılmış ve bu, zamanla parçalanarak damlayarak toprağa karışıyor.

Boyanmış, oluklu mukavva üzerine monte edilmiş ya da gerekli saydamlığı sağlamak amacıyla pleksiglasa monte edilmiş kağıttan heykeller ve bir kanıt

oluşturması için bu kağıttan heykellere kendi tarafından bulunup eklenmiş bazı parçalar var; maaş bordroları üzerine yazılmış notlar, laboratuvar bulguları, bakır parçaları... Büyük anlam taşıyan yerleştirmeler” (Trautmann, 2010: 119).

Venedikli ressamların Rönesans döneminde yaptıkları Venedik tabloları nasıl ki bugünün yapısal sorunlarını çözümlemede referans olabiliyorlarsa, Kansu’nun resimlerinin de bir sanat eseri olarak gelecekte bir takım tartışmalara katkı koyması kuvvetle muhtemeldir. Onun güncel sanat tavrı içeren bu çalışması, hem kavramsal hem de enstelasyon olması bakımından Kıbrıs Türk sanatının öncü çalışmalarından birini oluşturmaktadır. Ayrıca onları bu denli güçlü birer sanat eseri yapan da toplumunun önemli sorunlarıyla yoğrulmuş olmalarıdır. Üstelik de işledikleri konular, Kıbrıs’ın yakın geçmişindeki önemli bir zaman dilimi ve coğrafyasındaki yaşanmışlıklardır. “Bir nesneye sanat sıfatı veren, sosyal bir yargıdan başka birşey değildir. Sosyal yapı ve onun var ettiği sosyal yargılar değiştikçe sanatın tanımı ve sanat denilenin konumu da değişir” (Erinç, 2013: 55).



Resim 9: İnci Kansu, Cuprum Anıtı, 2002.

(Fotoğraf: Mustafa Hastürk)

Bu referansla ele alındığında Kansu'nun *Cuprum* serisindeki eserleri, bir belgeden çok bir dönemin acı hatıralarının canlandırıldığı bir anıttır. Kendi yoğurduğu ve hazırladığı kağıdıyla ilmik ilmik, katman katman ve büyük bir özenle hazırlanmış bu kocaman yürekli toplumsal heykeller birçok ülkenin sanat merkezinde sergilenerek dünyaya mal olmuştur.

Kansu, çalışmalarını, ülkesinin tarih öncesinden günümüze dek insan yaşamına dair önemli bulduğu konuları titiz bir araştırma sonucunda, kendi ürettiği kağıtlarla oluşturur. “Sanatçı, halkaların kağıt-sanat-tarihçe bağlamında birbirine bağlı olduğunu söylerken kendisini de bir arkeoloğa benzetiyor ve tıpkı bir arkeolog sabrı ve disiplini ile çalışmalarını sürdürüyor” (Hastürk, 2011: 8).

4.2.4. Medoş Lalesi

Kansu'nun bunu takip eden diğer projesi ülkesinin endemik bir bitkisinden adını alan *Medoş Lalesi* 'dir (Bkz. Resim:10). Sanatçı bu projenin temasını simgeleyen ve insanoğluya yaşıt kabul edilen *Medoş Lalesi* ile ilgili şunları anlatıyor;

“Bir efsaneye göre, Yeşil bir yaprağın üzerindeki çiğ damlasına yıldırım düşünce o yaprak kızarıp *Lale* 'ye dönüşmüş. Lalenin göbeğindeki siyah noktalar da yıldırımın yarattığı yanık izleriymiş...Medoş Lalesi'nin Kıbrıs kültürüne, sanatına, edebiyatına ve özellikle el sanatlarına elbette etkisi vardır. Bu etkinin izleri, çeyiz sandıkları gibi oymacılık işlerinde ve birçok arkeolojik kabarmalarındaki lale motiflerinde görülür” (Kansu, 2016: Ek 3)

Resimde farklı renklerdeki laleler aynı büyüklükte tek bir plan kullanılarak yerleştirilmiş. Sanatçının *Medoş Lalesi* serisi farklı boyutlardaki eserlerden oluşur. Resimde görülen çalışması aynı serinin uzun uzun şeritlerden oluşan el yapımı kağıtların aralarından geçilebilecek şekilde yan yana asılmasıyla oluşmuştur.

Resimde arka fon yanık sarı, üzerindeki stilize edilmiş lale motifleri ise siyah, mor ve kırmızı renklerde ifade edilmişler. Oldukça minimalist bir anlayışla bezenmiş olan lale motifleri bir yerde tükenmekte olduklarının sinyalini verir gibidirler.



Resim 10: İnci kansu, Medoş Lalesi, 2006.
(Fotoğraf: Mustafa Hastürk)

Günümüzde yitirmek üzere olan bu ve buna benzer değerlere her köy ve kasabalarda oldukça yaygınlaşan festivallerle sahip çıkılmaya çalışıldığı görülmektedir. Burada şu sonuca varılabilir; Aslında toplumun kendi değerlerine sahip çıkmasında sanatçının entelektüel tavrı her zaman önemli bir rol içerir.

Kıbrıs Türk Toplumunu yaşadığı süreç içerisinde hep bir var olma ve adada tutunma mücadelesi içerisinde olmuştur. Oldukça zor koşullarda kendini savunmuş ve yokluklar içerisinde ayakta kalmayı başarmıştır. Ancak bugün bu toplumsal mücadelenin zafere ulaşma noktasında bireyci ve maddi olan her şeyin toplumsal değerlerin üzerine çıkmasıyla birlikte değerlerini yitirme ve kimliksizleşerek yok olma veya dönüşme trendine girmiştir. Sanatçı bu projesinde bu toplumsal kimliğin yitirilmesi ve yok olma tehlikesini, biricik endemik lale türü olan Medoş Lalesi'yle sembolleştirmiştir. Trautmann, “Projenin adı *Tulipa Cpria (Medoş Lalesi)*, halkını, Ada’nın kültürü ve doğasına duyarsız kalmamaları için uyaran Kıbrıs’a özgü bir simge” olduğunu belirtmektedir (Trautmann, 2010: 120). Yine el yapımı kağıtlarla ürettiği bu çalışma serisinde toplumsal değerlerin yok olmasıyla ilgili sorunlar

irdelenirken zamanla yok olmaya doğru giden ve endemik bir lale türü olan *Medoş Lalesi* simgesel olarak işlenir.

Lale, İnsanoğluyla yaşıt kabul edilir. Bu çiçeğe çeşitli dönemlerde ve coğrafyalarda farklı simgesel anlamlar yüklenmişti. Doğayı baharı, yaşamı, ateşi, güzelliği, aşkı, sevgilinin dudaklarını, yanaklarını ve kanı simgelemektedir. Kıbrıs Adası'nın gittikçe tükenmekte olan endemik “Medoş lalesi” İnci kansu'nun çalışmalarında, doğa-insan ilişkilerindeki sorunlarla çağdaş sanat diline dönüşmektedir” (Yenidüzen, 2001: 5). Sanatçının kendi söylemiyle; yaşamın döngüsünde olan *yok oluş* bugünün insanı tarafından *tükenişe* doğru itilmektedir. Günümüzdeki yok oluşlar insanın, gezegenin kaynaklarını, güzelliklerini doğallığını bir tüketim çılgınlığıyla, bencilce kullanmasındandır.

Medoş Lalesi çalışması minimalist tavrı ve stilize edilmiş *lale* motifleriyle Henri Matisse'e gönderme yapar niteliktedir. Sade, ağır başlı, rafine görünüşüyle toplumun yaşantısından doğmuş, içeriğiyle tartışmasız bir şekilde kalıcılaştı ve Kıbrıs Türk Resminin temel taşlarından birisi haline gelmiştir.

4.3. Emel Samioğlu

4.3.1. Karpaz'dan Bir Kesit

Kıbrıs Türk Resminde ikinci kuşak sanatçılardan olan Emel Samioğlu, sanat eğitimini Ankara'da tamamlamıştır. “Kıbrıs'ın en kötü dönemlerinden birinin yaşandığı, Türk-Rum çatışmalarının doruk noktasına ulaştığı karışık günlerde Emel Denizer (Samioğlu), ailesini geride bırakarak Ankara'ya gider. Sanatla ve tarihle dolu okulu Emel için bulunmaz fırsattır.” (Kıbrıs Gazetesi, Şubat 2012).

Adaya döndükten sonra öğretmenliğinin yanı sıra sanat çalışmalarını da sürdürmüştür. Samioğlu kendi yöresindeki (Karpaz) kırsal yaşamla ilgili konuları kendine has üslubuyla yorumlayarak mono baskı tekniğinde resimlemiştir (Bkz. Resim: 11). Çocukluğunun geçtiği Karpaz manzaraları ve insan yaşamından kesitleri

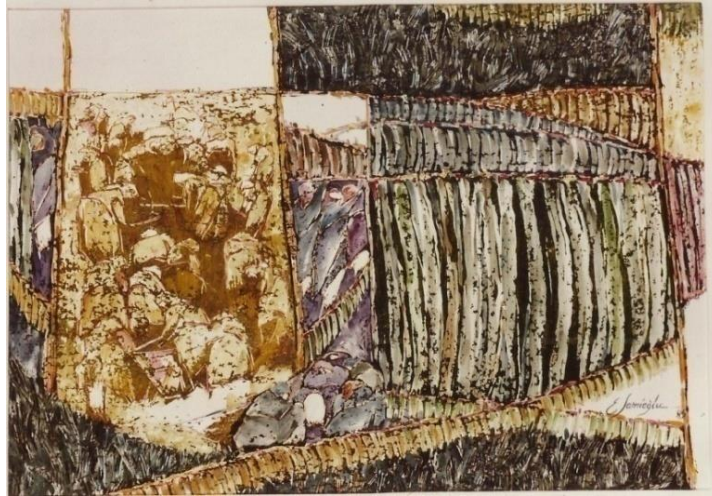
onun ilk dönem çalışmalarını oluşturur. Sanatçının kendi çalışmaları hakkındaki yorumları şöyledir;

“Kişiyi sanatçı yapan, yaşadığı ülkeyle ve evrenle, sosyal ve evrensel sorunlarla ilgilidir. Kısacası toplum coğrafyası ve ailesidir.

Geçmiş simgeleyen oldukça yoğun efsane ve görüntüleriyle dopdolu yaşadığım adada bize yansıyan, fikir ve etkileri alert kavramı ve deyimine bağlı kalarak yorumlarımla tuvalime aktarıyorum.

Doğa ve insan ikilisinin dramı bütünselliği soyut ve somut kavramların ritmi açıkça birlikte yaşar olmuş harmanlanmıştır alabildiğince” (Samioğlu, 1998).

Karpaz'dan Bir Kesit resminde, çoğu kadın olduğu anlaşılan bir grup köylü ellerinde oraklarla ekin biçmektedirler. Bunun dışında hasat edilmiş ve dizilmiş şekilde kurumaya bırakılmış tütünler görülmekte. Belli belirsiz alanlar mevcut ki; bunlara dikkatli bakılınca karpaz yöresinin eğimli arazilerinin betimlendiği anlaşılabılır.



**Resim 11: Emel Samioğlu, Karpaz'dan Bir Kesit, 1981.
(Fotoğraf: Emel Samioğlu)**

Sanatçının ilk dönem çalışmalarından olan *Karpaz'dan Bir Kesit* eserinin konusu, kendi yaşadığı yörenin yitirilmekte olan yaşam şeklinin belgelenmesidir. Lirik bir anlatım ve grafiksel bir düzenlemeyle işlediği konular, gerçek yaşam hikayesi olmasına karşın, salt bir aktarmadan öte, güçlü bir stilizasyon kullanılarak yüzey üzerine bezenmiştir. Klasik resim kurallarının dışına çıkılarak oldukça ustaca

uygulanmış olan bu rafine işler sanki Marc Chagall'ı çağrıştırırlar. Resmin alt yapısında, siyah mürekkeple mono baskı tekniğinde bir uygulama söz konusudur. Daha sonra bunun üzerine renkler bindirilerek resim tamamlanmıştır. Bu uygulama ikinci kuşak sanatçılardan Ankara'dan mezun olanlarda rastlanan bir teknik uygulamadır. Özden Selenge ve İnci Kansu'nun da böyle bir yöntemle başvurdukları görülmektedir. İlerleyen zamanlarda bu tür uygulamaların çeşitlenerek ve artarak, çoğu sanatçı tarafından uygulanması, Samioğlu'nun bu tavrını destekler ve kendi mecrasında zamanın avangard bir tavrı olarak kayıt altına alır.

Modernist resim anlayışıyla yetişen Samioğlu, resimlerini oluştururken, kendi ülkesinden manzaraları, kendi ülkesindeki insanları ve kendi ülkesindeki sosyal kültürel yaşamından üretilmiş konuları resimlerinde işlemiştir. Evrensel sanat tekniğiyle yöresel konulardan hareket ederek soyutlanmış eserler vermiştir.

“Karpaz yöresini konu aldığım ilk çalışmalarında, yaşadığım toprağa duyduğum sevgi ve saygı ile geçerliliğini yitirmeyen değerleri, yörenin gizemli doğa görüntüsünü, halkın yaşam biçimini kendi gözlem ve yorumlarımla görselleştirdim.

Limasol kasabasında yaşamış olsam da her zaman hasretini duymuş olduğum anneannemin ve dedemin hayatlarını sürdürdüğü Karpaz yöresindeki Balalan Köyü, sanatımda uzun süre ana tema olarak yerini alır.

Yakınlarımıza ait silinmesini istemediğimiz bazı değerler vardır, bunlar bir sandalye, bir kemer, bir el işi veya bir başka obje olabilir. Önemseydiğim bu konuları çalışmalarına katarak, günümüze taşımak, görselleştirmek ve kişileri yaşatmak istedim” (Samioğlu, 1998).

Aynı dönemin sanatçılarından olan Emin Çizenel Samioğlu'nun resimleri ile ilgili şunları söylüyor; “Tarihsel algılaması ve antikite, özellikle de yakın coğrafyaların kültür katmanları ile zenginleşmiş inceleme gücü, resimlerinin alan ve atmosfer bulmasını sağladı. Yararlandığı kaynakları, entelektüel birikimleri ile kendi resmine yedirdi” (Çizenel, 2002).

Sanatçı uzun süredir ana tema olarak Kıbrıs'ta yaşamdan sahneler ve gelenekler üzerinde durmaktadır. Bir söyleşisinde kilim dokuyan büyükannesini ve tütün hasadı yapan çiftçileri izlediğini ve belleğinden bunların hiç silinmediğinden söz eder.

“Anılarından bir başka tema, her akşam ana evinin mutfağındaki geleneksel karnış çatıya gelip, geceyi orada geçirdikten sonra sabah giden güvercinler. Bu resimlerde kaybolup giden eski şeylerin yarattığı pişmanlığı gösteriyor, kadınların yaptığı renkli kilim ve çoraplar bulutlarla birlikte uçup, yaşamlarımızdan yitip gidiyorlar.” (Trautmann, 2010: 168).

Resim yüzeyi bir harita gibi küçüklü büyüklü alanlara bölünmüş. Her alan farklı bir plan oluşturarak, farklı sahneler şeklinde köy hayatını canladırır olayları betimlemektedir. Resmin bütününe koyu griler ve morlar hakim görünüyörler. Köydeki hasatı ve yaz mevsimini betimleyen alanlar okra sarısı ile boyanmış ve eserin en can alıcı yerini oluşturmuş. Dikey ve yatay çizgiler yer yer birbirini kesiyor ve yer yer de birbirlerine paralel devam ediyorlar. Resimde tütünleri betimleyen alanda, resmin orta yerinde üstten alta doğru dikey yer alan çizgiler izleyicide bir hareketlilik algısı yaratıyorlar. Gökyüzünün bir kısmı ve alttaki alanların bazı yerleri beyaza boyanarak resimde koyu açık dengesi oluşturulmuş. Çok renk seçeneğı kullanılmadan yapılan çalışma, geleneksel köy hayatını betimlerken konuya uygun ağırbaşlı bir görünüm yakalanmıştır.

Resimde görülen hasat yapan kadın figürlerinin üzerindeki beyaz gökyüzü onların üretkenliğinin kutsanmasıdır. Kadın toplumun bereketidir, geleceğın teminatıdır, herşeyidir. Etraftaki keskin, sert çizgiler ve koyu alanlar genelde köy yaşamının özelde köylü kadının yaşamının ne denli zor ve çileli olduğunun kanıtıdır.

Emel Samioğlu bir kadın sanatçı olarak çocukluğında bu zor koşulları yaşamış ve gözlemlemiş birisi olarak Kıbrıs Türk toplumunda modern kadının yetişmesinde öncülük etmiştir. Kıbrıs'taki özellikle Kıbrıslı Türklerin yaşam tarzı düşünüldüğünde Samioğlu'nun genç bir kız olarak yurt dışına gidip sanat okuması tamı tamına sıradışıdır ve öncü olmaktadır.

Kırsal yaşamı estetik bir dille ve güçlü bir anlatımla izleyiciyle buluşturan bu eser aynı zamanda geçmişe dair toplumsal bir yaşam belgesidir. Sanatçı Kıbrıs'ın en kendine özgü yöresi olan Karpaz'ı konu alan bu çalışmalarıyla geçmişe dair görsel bir bellek oluşturmuştur.

4.4. Güner Pir

4.4.1. Bendolar

“Kültürümüzün bu sayfasının benim tarafımdan anlatılması gerekiyordu” (Güner Pir,2008).

Ankara’da eğitimini tamamlayan Güner Pir, lirizm, büyü ve tarihle beslediği, toplumsal yaşamı belgeler nitelikte resimleriyle ortaya çıkar. Tam bir araştırmacı kişiliği ve sabrı olan Pir, bütün çalışmalarını ülkesindeki yaşama dair olaylar ve motifler üzerinden oluşturmuştur. Tamamıyla toplumsal yaşamın yakın geçmişini araştırıp resimlerinde görsel bir dile dönüştüren sanatçı çalışmaları hakkında şunları ifade eder; “Çalışmalarında, ele alıp irdelediğim konuların çoğunluğunu bu adanın ve insanının bendeki izdüşümleri oluşturmaktadır. *Bendolar (Beşi biryerde)* konsepti de, kendi coğrafyamız ve tarihimiz ile kültürümüz bileşkesinden günümüz estetiğine ulaşmak arayışlarından bir tanesi.” (Pir, 2008).

Sanatçı *Bendolar* serisinin (Bkz. Resim:12 Soldaki) ortaya çıkış noktasını şu sözlerle açıklıyor;

“Bir gün kızkardeşime ait bir bendo gördüm, büyük bir altın parça üzerinde tuğra ve Arap alfabesi ile yazılar. Kız çocuklar evlenirken anneleri tarafından onlara bendo alınıp armağan edilmesi adettendir, annenin böyle bir altını alabilecek parası yoksa, çıkarır kendi altınını verir. Kültürümüzün bu sayfasının benim tarafımdan anlatılması gerekiyordu.” (Trautmann, 2010: 258).

Sanatçının 23 Ocak 2007 yılında Saçaklı Ev’de sergilediği *Bendolar* konseptli çalışmaları, toplumsal içerikli temasıyla oldukça sempatiyle karşılanır ve beğenilir. Pir’in titiz araştırmave gözlemlerinin yanı sıra, sağlam desen ve yüzeyde uyguladığı ustaca teknik sayesinde sosyal yaşam ve kültürel değer taşıyan belgeci bir özellik taşıyan çalışmaları, güçlü bir sanatsal ifadeyle anıtsal özellik kazanırlar. Özellikle Kıbrıs Türk kadınının mahremiyeti ve masumiyetini simgeleyen *Bendolar* sergisi için o günlerde basında yazılanlar şöyledir;

“Tüm dönemlerinde Kıbrıs Türk Toplumunun geleneksel motiflerinden yararlanan ve toplumsal belleğimizde iz bırakmış sosyal tarihimize ilgili olayları, tıpkı bir nakış ustası gibi örerak tuvalleleriyle yansıtan Güner Pir, yine geleneksel bir motifle ve oradan yola çıkarak elde ettiği açılımlarıyla dört yıl suskunluğunun

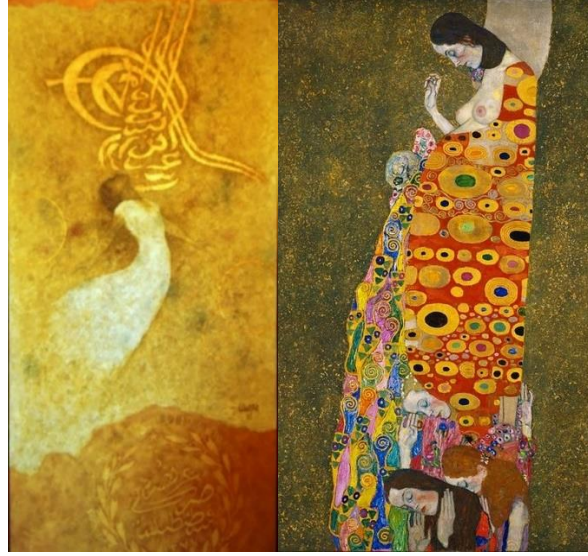
ardından bir kez daha izleyicinin karşısında...” Bendolar” veya “Beşibiryerde” olarak da bilinen Osmanlı altın liraları...1950’li yılların öncesinde, özellikle kırsal kesimde evlenen kadınlara takılan ve o dönemde çalışmayan ve ev hanımı olarak yaşamlarını devam ettiren kadınlar için bir tür gelecek güvencesi olarak anlam yüklenen bendoların ardında, nice kadınların yaşadıkları hayat hikayelerinden kesitleri, izleyiciye belgesel tadında sunuyor.

Sadece evlenen kadınların değil, bir dönem Lefkoşa’ında kadınlığıyla hayatını kazanmak durumunda kalmış Gülsün Hanım ve Guttumtava gibi kadınlarımızın da solgun gazete arşivlerinden günümüze ulaşan hazin öyküleri, Güner Pir’in yeni resimlerinde bir kez daha önümüze seriliyor”(Yenidüzen Sanat, Ocak 2007: 5).

Bendolar tablosunda uzun, beyaz elbiseli bir kız boylu boyunca resmin büyük bir bölümünü kapsamaktadır. Altın renkli bir tuğra, altın bendo ve kırmızı bir küre kompozisyonun diğer elemanlarını oluşturur. Bendoların daha güçlü simgelenebilmesi altın pigmentli boyalar veya altın varaklar kullanılmıştır. Böyle bir uygulama haliyle resmin dekoratif olma tehlikesi yaratsa bile sanatçı tecrübesiyle buna fırsat vermiyor. Resim bu anlamda Gustave Klimt’in (Bkz. Resim: 12 Sağdaki) Umut II eseriyle benzeşiyor. Klimt resimlerinde sıkça altın varak ve canlı renkleri bir arada kullanmayı tercih eden bir sanatçıdır. Bunun sebebi de genellikle kadınları ve onların aşk yaşamları gibi hallerini, konu alırken kadın zerafetini daha güçlü betimleyebilmekle alakalı olmalıdır. Ancak Pir için durum farklıdır. O genellikle monokrom renk kullanımından yana tarzıyla resimlerini en sade biçimde oluşturarak, altın boya malzemesini de sadece konu itibarıyla (Bendolar) kullanmıştır.

Pir bendolar çalışmasıyla ülkesinin önemli bir kültürel değerini belgelerken aynı zamanda dünyanın en önemli sanatçılarından, Klimt kadar güçlü eserler ortaya koyabildiğini de göstermiştir. Şüphesiz ki o kendi ülkesinin kültürel belleğini tutan ve kuşaktan kuşağa aktarılmasını sağlayan kadim uygarlıkların büyücüsü misyonunu edinmiş toplumunun bilge sanatçısıdır.

Bendo veya *Beşibiryerde* olarak bilinen Osmanlı altın liraları evlenen kadınlara anneleri veya evlendikleri erkek tarafından takılan geleneksel bir takıdır. Anadolu’da beşlik olarak bilinen *Bendo*, türkçe beş rakamının karşılığı olan Rumca *Bende* kelimesinden türemiştir. Bu da, Osmanlı döneminde Kıbrıs’a yerleşmiş olan Türklerin doğal olarak geldikleri coğrafyanın kültürünü de taşıyarak, Kıbrıs’ta kendilerine özgü farklı “sentez bir kültür” oluşturduklarının göstergesidir.



Resim 11: Güner Pir, Bendolar, 2008. (Soldaki Resim)
(Fotoğraf: Mustafa hastürk)
Gustav Klimt, Umut II, 1907. (Sağdaki Resim)
(<https://www.google.com.tr/search?q=gustav+klimt+paintings>, 19 Aralık 2017)

Altın sarısı ve beyaz rengin ağırlıkla kullanıldığı resimde kırmızı küre en can alıcı noktada dikkatleri üzerine çekiyor. Yağlıboya tekniğinde yapılmış resimde yumuşak bir doku oluşturulmuş. Oldukça titiz bir çalışmayla betimlenmiş genç kız figürü geriye doğru uzanmış ve başı gizlenmiştir. Ön planda bulunan *Bendo* genç kızı gölgede bırakacak kadar belirgindir.

Sonuç itibarıyla *Bendo* tablosu içerik olarak Kıbrıs Türk toplumunun önemli bir kültürel değerini temsil ederken aynı zamanda bir belge olarak, o döneme ait toplumsal bir gerçeği göz önüne getiriyor. Bu anlamda bakıldığında sosyal devlet anlayışının henüz gelişmediği o dönemlerde toplum gelenekleri kısmen de olsa bu tür güvenceleri sağlıyordu. Kadınların maaşlı işlerde çalıştırılmaması gerek eşinden ayrıldıktan sonra veya yaşlandığı zaman maddi zorluklar yaşamasına sebep oluyordu. Bugün geçmişe kıyasla Kıbrıs Türk toplumunda bu tür sosyal ihtiyaçların devlet güvencesine alındığı görülmektedir.

Sanatçının çocukluk yıllarında büyük olasılıkla bu tür gelenekler hala geçerliliğini korumaktaydı. Dolayısıyla Pir sanatsal bir tavırla böylesine toplumsal bir değeri hafızamıza kazırken *Bendoları* da ölümsüzlüğe taşımış oluyordu.

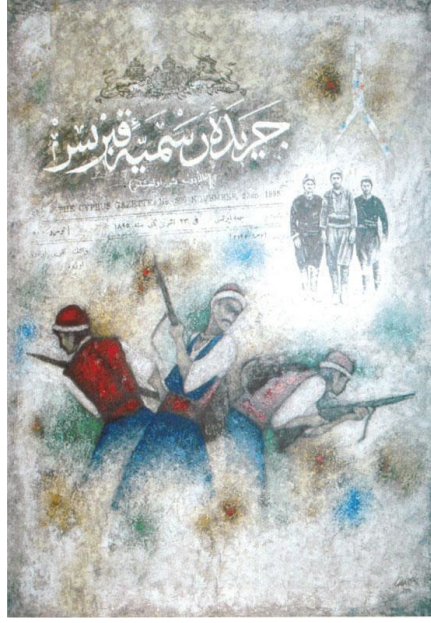
4.4.2İngiliz İpi (Eskitilmiş Zamanlar)

İngiliz İpi, (Bkz. Resim:13), yoğun ve titiz bir araştırma süreci sonucunda ortaya çıkmış bir çalışma serisi. Güner Pir'in bu kez yaptığı araştırmaların konuları, toplumun genelini içeren bir kültürel ya da sosyal yaşamla ilgili bir değer veya motifle ilgili değil. Yaşanmış trajik veya sıra dışı yaşam hikayeleriyle topluma mal olmuş bir takım kişilerden oluşuyor. *İngiliz İpi* başlığı altında *Mida'yi*, *Hasan Bulliler'i*, *Halid Arab'ı* ve *Dr. Behiç'i* yeniden toplumun hafızasına sanatsal bir aktarımla adeta kazır.

“Pir bir kez daha eski zamanlarımızı kendine esin kaynağı seçerek, birbirinden nefis tablolarıyla etkileyici bir tarih panoraması sundu. Destanlara konu olmuş halk kahramanlarımızla birlikte bizi kol kola getirerek trajedilerle yüklü toplumsal geçmişimizde hüznü bir yolculuğa çıkardı.” (Kıbrıs Gazetesi, 2011).

Eskitilmiş Zamanlar serisini oluşturan eserlerden birinde *Hasan Bulliler* destanı anlatılmaktadır. Osmanlı imparatorluğunun Adayı İngilizlere kiralaması sonucunda İngilizlerin kurduğu yönetimle başı derde giren ve bir çok suç işlemiş olan *Hasan Bulliler* adlı kardeşlerin halktan da yardım alarak bir eşkıya çetesi kurmaları İngiliz yönetimini oldukça uğraştırmıştır. Sonunda yakalanarak idam edilen Hasan Bulliler cinayet vb. işledikleri suçlara rağmen halk tarafından efsaneleştirilmişlerdir.

Hasan Bulliler, Kıbrıs'ın İngiltere'ye kiralanmasının ardından kısa bir süre sonra, İngiliz yönetimine baş kaldırıp eşkıyalığa başlayan kardeşlerin maceralarını konu edinmektedir. Bu isyan değişen otoritenin yarattığı bir boşluk ve bir zafiyet olduğu kadar aynı zamanda etnik ve dinsi olarak kendinden olmayana karşı bir başkaldırı olarak da yorumlanabilir. Eski düzeni sahiplenmiş olan özellikle Türk halkı, İngiliz yönetimi, Adada yeni bir nizam kurmaya kalkınca, buna karşı koymaya çalışır. Söz konusu destanda da eşkıyalık yapan Hasan Bulliler'in, İngiliz yönetimini uğraştırması, suçlarını halkın gözünde aklamış, onları bir nevi kahraman konumuna sokmuştur. Böylece *Hasan Bulliler'in* adıyla anılacak bir destan yaratılmıştır (<http://www.turkishstudies.net>).



**Resim 12: Güner Pir, İngiliz İpi (Eskitilmiş Zamanlar), 2006.
(Fotoğraf: Mustafa hastürk)**

Eserde ön planda üç silahlı genç adam vardır. Siyah dizlikler üzerine bağlanmış renkli kuşaklar ve onun da üzerinde mavi veya kırmızı renk yelekler. Yeleklerin içinden giyilmiş beyaz gömleklerle Osmanlı efelerini andırıyolarlar. İkinci planda siyah beyaz resmedilmiş üç adamın başlarında idamı sembolize eden halka haline getirilmiş ip var. En yukarıda ise Arapçayı andıran Osmanlı yazısı onun da üzerinde İngiliz arması yer almaktadır.

Eserde kullanılan soğuk dumanlı beyaz, gri ve siyah tonlamalar birbirinin içinde eriyerek bir kaos ve sis perdesi yaratmış. Ancak bu puslu atmosferin içinde kırmızı ve mavi yelekleriyle yer almış figürler öne çıkar. Resmin genelindeki monokrom renk uygulamasını adeta yırtarcasına kırmızı yelek ve kuşak izleyenin gözünü üzerine çeker.

Resimde öndeki üç silahlı birbirlerini kollayarak kendilerine gelecek saldırıyı önlemeye çalışıyorlar. İzleyici resimde bu üç kişinin konuyla ilgili *Hasan Bulliler* olduklarını gerek kıyafetlerinden gerekse ellerindeki av tüfekleri ve duruşlarından hemen anlayıverir. İdam sahnesindeki genç adamlarla öndeki silahlı kişilerin aynı

insanlar oldukları kesindir. Demek oluyor ki *Hasan Bulliler* adlı kardeşler canlı olarak İngiliz askerleri tarafından yakalanıp idam edilmişlerdir. Resmin üst kısmındaki eski Türkçe yazı adanın önceki hakimi Osmanlı'yı, onun üzerindeki aslanlı amblem ise adanın o günkü hakimi olan İngiltere'yi temsil etmektedir.

Hasan Bulliler, İngiliz idaresinin nazarında suç işleyen ve resmi idareye karşı gelen üç eşkiya iken Kıbrıs Türk halkı nazarında ise Osmanlı'dan sonraki işgalci İngiliz idaresine baş kaldıran üç kahramandır. Üstelik bu kahramanlıkları ülkenin en önemli sanatçılarından birisi olan Güner Pir tarafından sanatsal bir dille belleklere kazınmış oldu. Eskitilmiş Zamanlar serisinden olan bu eser, sanatseverler açısından Pir'e ait herhangi bir resim olabilir ancak o, halkın nazarında, efsaneleşmiş kahramanlarının teyidi olan bir belgedir artık.

Pir toplumun belleğinde acı bir anı olarak kalan bu olayı sanatsal bir ifadeyle resimleyerek toplumun hafızasını tazeliyor. Öykücü ve anlatımcı yönüyle toplum belleğiyle ilgili bir belge niteliğinde olmakla birlikte ustaca uygulanan kompozisyon, renk uygulaması, pentür ve dokusal lezzetlerle bunun aynı zamanda güçlü bir sanat eseri olduğu da yadsınamaz bir gerçektir.

4.4.3. Araplara Satılan Kızlar

“Güner Pir'in sergide yer alacak eserleri, geçmişte Kıbrıs'taki yaşamın tüm boyutlarını çarpıcı bir şekilde yansıtıyor.

Yapılar, yaşanmışlıklar, savaşlar, göçler sanatçının yüreğindeki duygular ve bakış açısıyla tuvale dökülmüş ve sanatçı eserleriyle sergisiyle “Eskitilmiş Zamanlar” eski görüntülerini bugüne taşıyor.

Sergide yer alan eserlerin konuları; “Kapılar”, “Göç Yolları”, “Hüsniye Teyzemin Oğlu Ahmet Yahya”, “Kıbrıs Usulü Büyü Kurşun Dökme”, “Lefkoşa Lefkoşa”, “Dizeler”, “Bendolar”, “II. Dünya Savaşındaki Kıbrıslılar”, “Araplara Satılan Kızlar”dan oluşuyor. Başlıklar, “Eskitilmiş Zamanlar”da nerelere ulaşıldığının göstergesi” (kibrispostasi.com).

Pir'in *Eskitilmiş Zamanlar* sergisi bu haberle yer almıştı. “Buram buram Kıbrıslı kokuyordu resimler. Kıbrıs Türk toplumunun yaşam belleğinde iz bırakmış hikayeler görsel ifadeye bürünmüşlerdi. Bunlardan birisi de *Araplara Satılan Kızlar*’dır” (Bkz. Resim: 13)” (Kıbrıs Gazetesi, 2006).



Resim 14: Güner Pir, Araplara Satılan Kızlar, 2006.
(Fotoğra: Mustafa Hastürk)

Kıbrıs'ta II. Dünya Savaşı yılları zorlu yıllar diye geçer. Hatta ülkenin önemli şair ve yazarlarından Fikret Demirağ'ın aynı adlı romanında bu yıllar anlatılır. Türk ve Rum gençler bu dönemde, lojistik hizmetlerde kullanılmak üzere, para karşılığı İngiliz ordusuna katılmışlardır. 1900'lü yıllar önce I. Dünya savaşı ve neticesinde Osmanlı'nın adayı İngiltere'ye bırakması, ardından II. Dünya savaşı adanın yoksullaşmasına neden olan olaylardır. Özellikle Osmanlı İmparatorluğu'nun adayı terketmesiyle Türkler ikinci sınıf vatandaş konumuna düşmüş ve sosyo ekonomik olarak düşüşe geçmişlerdi. İşte bu yıllarda Araplar, müslüman olmaları nedeniyle Türk kızlarını para karşılığı, eş olarak almak ve ülkelerine götürmek için Kıbrıs'a geliyorlardı. Türk yerleşim yerlerini gezerek evlilik yaşına yaklaşmış kızları yerli aracılar vasıtasıyla ailelerinden para karşılığı alan bu Arap aileler genellikle Mısır, Ürdün, Lübnan ve Filistinliydi. Bu akrabalık bağları sonucunda kültürel bir alış veriş de yaşanmıştır doğal olarak. Örneğin, Kıbrıs Türk mutfağındaki Arap yemekleri büyük oranda bu ilişkiler vasıtasıyla oluşmuştur. “Kıbrıs'a *molohiya* yemeğinin gelip yerleşmesi bu olaylardan sonradır. Gidip Araplarla evlenen bu kızlar ailelerini ziyaret

geldiklerinde *molohiyanın* kurutulmuşunu getirerek, alışkanlık ve beğeni kazandırmışlardır” (Cahit, 2010: 153).

Sonuçta birçok aile yoksulluk nedeniyle kızlarını bu ülkelere gelin olarak gönderdiler. “Yoksulluğun getirdiği çaresizlikten, 1920-60 yılları arasında yüzlerce Kıbrıslı Türk kızı, “Başlık parası” karşılığında Araplara satılmıştır” (Cahit, 2010: 148). Genellikle kendilerinden yaşça oldukça büyük arap erkeklerle evlenmek zorunda bırakılan Türk kızları bir bilinmeze doğru aile yuvalarından uzaklaşıp denizaşırı ve onlara oldukça farklı gelecek bir yaşamın içinde kendilerini buldular. Oralarda çoluk çocuğa karıştılar. Kimisi ayrılıp kimisi ise eşinin vefatı nedeniyle Kıbrıs’a geri döndü. Geriye kalanlar ise oralarda unutulup gitti. *Araplara Satılan Kızlar*, eseri işte böylesine dramatik bir öykünün ürünüdür.

Pir, toplum belleğindeki unutulmuş ancak etkileri bilinçsizce süren ruhsal bir problemi sanatsal bir ifadeyle yumuşatarak ruhsal bir iyileşmeye fırsat vermiştir. Sonuçta geçmişle yüzleşmek ve üstelik sanatsal bir dışavurumla bunu gerçekleştirmek toplum adına oldukça sağlıklı bir sosyal terapidir.

4.5.Emin Çizenel

4.5.1. Gadriye-Kuyud

İstanbul’da DGSA’de eğitim almış olan Emin Çizenel, ülkesinin görsel bir roman yazarı gibidir. Onun resimleri Kıbrıs adasının eski çağlardan günümüze görsel bir yaşam öyküsü gibidir. İlk dönemde kendi köyünden insan manzaraları vb. yerel konular figüratif ve gerçekçi, ancak renksel ifade zenginliği ve şiirsel bir dille tuvallere yansıyor. Daha sonraları resimlerindeki renk ve lirik anlatım gücü nesnel betimlemeye ihtiyaç bırakmayacak kadar gelişir ve tüm yüzeyi kaplar hale gelir. Tıpkı Kandinsky gibi o da içinde birikmiş olanın yüzeye yansımada nesneye gerek duymamaya başlamıştır. Ebat olarak gittikçe büyüyen tuvaler giderek minimalist bir üslupla daha güçlü bir ifade kazanarak anıtsallaşırlar. Onun soyut çalışmaları ülkesinin anlık manzaralarıdır aslında. Ancak sanatçı resimlerini yaparken işlediği konuyla alakalı olarak figüratif veya soyut olarak tıpkı bir dil kullanır gibi tercihini birinden yana yapar.



Resim 15:Emin Çizenel, Gadriye, 2009.

(Fotoğraf: Mustafa Hastürk)

Burada onun için önemli olan hangisiyle daha yoğun bir şekilde istediğini ifade edebilme sözkonusudur yalnızca. Bu yüzdendir ki somut çalışmalarla başlayan bu aktarımcılık daha sonraları kendini rafine ve sade bir ifadeyle soyuta bırakır. Son dönem çalışmalarında ise güncel sanat tavrıyla, ikisini birden kullanarak güncel sanatın felsefik anlamına uygun teknik bir uygulamayı seçer kendine. Çizenel'in bu tercihi ifadedeki yoğunluğun güçlü kılınmasıyla ilgili olurken, kullandığı imgesel anlatım pek bir değişikliğe uğramaz genelde. Ve yine Kıbrıs'la ilgili kendi yüreği ile beyninde yaptığı sorgulamaları izleyiciye yansıtmaya devam eder.

Hakkında yazanların hemen tümü; Çizenel'in kendisini, yaşadığı coğrafyanın iklimi, ülkesinin sosyopolitik ve sosyokültürel ortamı ile doğrudan ilintili görülen mitler ve renklerle ifade ettiğinde ortaklaşmaktadırlar. Bu Akdenizlik olarak da adlandırılabilir. O gerçekten parlak renklerin göz kamaştırttığı, makilerin kırpırdaşıp oynadığı, aşkın dalgalara karışıp yittiği ve sonra yeniden kabarıp köpürdüğü, çoğaldığı Kıbrıs'ta yaşamaktadır.

“Kuyud, Osmanlıca'da kayıt anlamında kullanılan bir kelime Çağlar boyunca, kayıtlar geleneksel olarak farklı teknik ve ortamları kullanarak oluşturulmuştur. Örneğin; sözlü hikayelerin hatırlanarak bir sonraki nesiller için kayıt altına alınması, mağara resimlerinde yazıların, doğal pigmentlerle duvarlara veya kayalara çizilmesi, çamur tabletlere ya da taşlara oyulması, ahşap ve tuvaler üzerine yapılan resimler; mürekkeplenmiş kuru yapraklar, papirüs, kağıtlar, ve daha nice benzerleri...Bu süreç, işaretleri ve sanatsal ortamları bir çok şekilde birbirine

bağlanarak (betimleyici, mantıksal, sıradan, önsezili, kuralcı vb.) farklı kontekslere geçirerek (psikolojik, sosyal, kültürel ve politik) insanların, mekanları, nesnelerin ve olayların sürekliliğini yaratan bir öyküye dönüşmektedir...”(Onar, Pillai, 2009: 2).

Çizenel’in *Kuyud* sergisinin kataloğunda Onar ile Pillai yukardaki ifadeleri kullanıyorlar ve devam ediyorlar. “Emin Çizenel’in kuyud’u yukarıda tanımlanan şekliyle sıralandırılıp yorumlanarak işlemlere tabi tutulmuş kayıtların tersine, zamansal değil, ama mekansal olarak düşüncelenmiş, ve kavramlaşarak yaşanan bir takvime dayanmaktadır.” Sanatçı çalışmalarında, güncel sanata dair bir tutum içerisinde toplumsal belleğe dair yer etmiş olayları imgeleştirerek çok yönlü anlamlar ve imalarla izleyicinin zihninde gerçekliğin ötesinde felsefik sorgulamalar oluşturuyor. Öyle ki izleyici, içerisinde birtakım imgelerin kullanıldığı bu soyut ağırlıklı çalışmalar karşısında geçmişin sosyal sorunlarıyla bugünün değişen yaşam koşulları ve düşünce biçimiyle yüzleşiyor. Geçmişe bu günün gözüyle ve ironik göndermelerle baş başa kalarak bakma durumunda olan izleyici, bu eylemle olasıdır ki geleceği hayal ederek, bugünün değerlendirmesini de yapmaya zorlanır sanki. Çizenel Kuyud sergisindeki *Gadriye* (Bkz. Resim: 15) adlı çalışmada Kıbrıs’ta kırsal yaşamın erkek cinselliğine ve zoofiliye gönderme yapıyor. *Gadriye* adı Lefkoşa’da hayat kadını olan bir kadının adıdır ve burada kırsal kesimde genç erkeklerin seks partneri olan dişi eşeği temsil ediyor. Zamanın sosyal yaşamını ve sorunlarını içerisine hiciv de katarak gözler önüne seren sanatçının amacı geçmiş zamanla bugün arasında bir muhakemeyle izleyiciyi sarsmak ve şaşırtarak düşündürmek olmalı.

Sanatçı bu çalışma serisini güncel sanat disiplinlerini bir arada kullanarak izleyicide algıyı artırıp daha güçlü bir etki yaratmıştır. Büyük boyutlu iki tuvali birleştirerek hem geniş bir yüzey, hem de farklı iki mekan oluşturmayı düşünmüş olmalıdır. Resimdeki sol taraftaki tuval üzerine *Gadriye*’yi simgeleyen eşek figürünü yerleştirmiş, çevresini de son dönemlerde kullandığı farklı renklerdeki karmaşık, soyuta varan ve jestüel bir tavırla uyguladığı çizgilerle, plastik değer olarak güçlendirmiştir. Aynı zamanda figürün yanında da espas oluşturarak sade ve minimal bir etki yaratmıştır. Çizgiler, eşeğin beslendiği bir çayırılığı veya ekin alanını anlatıyorlar. Resmin sağ tarafındaki tuval üzerinde bir insan figürünü anlatırken aynı zamanda pantolonun eylemsel olarak verdiği mesajı ve onun altında yükselti olarak

kullanılan üst üste konmuş tahta oturaklar yer alıyor. Nesnenin ve plastik öğelerin çok minimal kullanılması ve buna rağmen oldukça güçlü tematik ve plastik değerlere sahip olması işin ustalığının ispatından başka ne olabilir ki? Bir imge yaratarak bu imgeyle birçok farklı mesajın ve göndermenin birlikte kullanılması Marcel Duchamp'tan gelen bir mirasın belirtisi gibidir.

Çizenel'in olgunluk döneminin en önemli çalışmalarından biri olan bu çalışma video görüntüleri ve ses efektleri ile de desteklenmiştir. Çizenel'i diğer sanatçılardan farklı kılan en önemli şey; işlediği konularda kullandığı güçlü ironiyle izleyeni şaşırtıp düşündürmesidir. "Bu tür karmaşık referanslar somut ve soyutu bir araya getirerek tek bir dile dönüşüyor. Çizenel'in kullandığı dil, din, spiritüalizm ve politik geleneklere işaret ederken, savaşlar, farklı kültürler, ve erotizm gibi karşıt kaynaklardan aldığı imgelerle; bunlardan çıkan zıtlık ya da armonilerden, onların özünü ironikleştirerek, eleştiriyor ve sorguluyor" (Çizenel, 2009).

4.5.2. Barış Antikaları Ödülü

Çizenel'in diğer bir önemli projesi olan *Barış Antikaları Ödülü* (Bkz. Resim: 16) projesi Kıbrıs'ın tarihsel makus talihiyle ilgilidir. Çok net biliniyor ki Kıbrıs adasının stratejik öneminden dolayı eski çağlardan beri bölgedeki güçlü uygarlıkların istilasına maruz kalmıştır. Hiçbir zaman bağımsız bir devlet kurulmasına müsaade edilmeyen Kıbrıs'ta benzer siyasi durum bu gün de geçerliliğini korumaktadır. Çizenel, adanın kaderini değiştirecek bir hayal ürünü projeyle adanın yerini değiştirmeyi öneriyor.



**Resim 16: Emin Çizenel, Barış Antikaları Ödülü, 2011.
(Fotoğraf: Emin Çizenel)**

Sanatçının önerisi şöyledir; Nobel barış ödüllü İsveç barış gücü askerleri - Kıbrıs'ta görev yapmış olan birlik- Doğu Akdeniz'de yeni bir göreve çağırılmıştır. Barışın hala tesis edilemediği bu problemlili adaya, bu kez farklı bir amaçla ilgili olarak göreve çağırılan bir askeri birlik daha var. bunlar M.Ö.'ki Kıbrıs'ın tarihi terracota askerleridir. Şu anada Stockholm'da Mediterrenian Museum'da bulunan ve uzun bir süredir orada ikamet etmekte olan bu terracota askerler, bu adadan ingiliz idaresi zamanında İsveç'le yapılan bir arkeolojik kazı anlaşmasıyla gönderilmişlerdir.

“Bu görevde deniz yolu tercih edilmektedir. Rota çizilmiştir. (bkz. Harita-1) Görev gizli ve kurgulanmış biçimi ile her türlü tehlikeden arındırılmıştır...Az gitmiş, uz gitmiş, denizleri aşmış bu masal burada bitmiştir. Çok kültürlü kahramanları ile yeni bir tarih belirlenirken, bu meal de “güncel sanat” ürünü olarak, yeni tahsis edilmiş Nobel Sanat ödülüne aday gösterilmiştir.” (Çizenel, 2016: 26).

Barış Antikaları Ödülü, ilk olarak 2009 yılında İsveç'te sergilendi. oldukça büyük kartonların nişler oluşturacak şekilde katlanarak ayakta durması sağlanmış. Bu kartonlar üzerindeki birbirine farklı açılarla oluşturulan yüzeylere bir tarafına antik Kıbrıs'a vurgu yapan *terracota* askerlerinin, diğer tarafına ise günümüzün Barış Gücü askerlerinin fotoğrafları basılmıştır. Terracota askerleri çamurdan yapıp pişirilmiş heykeller iken BM askerleri başlarında mavi bereleri, haki renkli koton kumaştan yapılmış gömlek ve pantolonları, ayaklarında ise siyah askeri botlarıyla- her zamanki- askeri kıyafetleri içerisindeyler.

Resimde yan yanaymış gibi duran iki farklı asker aslında birbirine farklı açılarla birleşen yüzeyler üzerine sıralanmışlardır. Bu çalışmanın üretilmesi uzun yıllardır yaşanan Kıbrıs adasındaki siyasi anlaşmazlıkların, çatışmaların sonucu olarak adada yaşayan Kıbrıslıların her daim huzursuz ve mutsuz olmaları gerçeğine dayanır. Sokaktaki sıradan insan dahi ironi olsun diye “bu adayı çekip dünyanın başka bir köşesine götürseler de bu dertlerden kurtulsak” cümlesini ister istemez dile getirmiştir. Şu anda dahi Kıbrıs'ta problem hala sürmektedir. Adanın güneyinde yaşayan Rumlarla adanın Kuzeyinde yaşayan Türkler arasında bir anlaşma olabilmesi için görüşmeler devam ediyor. Ancak adalıların çoğu tarafından inanılan odur ki; geçmişte olduğu gibi sorunun esas nedeni Dünyadaki diğer süper güçlerdir. Ve buna neden olan da Kıbrıs'ın Doğu Akdeniz'in önemli bir noktasında bulunmasıdır. Emin Çizenel de ülkesinin her daim sorunlarıyla bire bir ilgilenmiş siyasi ve toplumsal sorunlara duyarlı bir sanatçı

olarak bu sanatsal projeyle Kıbrıs adasının yerini değiştirmeyi önermektedir. Hayal ürünü de olsa, soruna felsefik olarak barışçıl bir çözüm önerisi getirmektedir.

Geçmişten günümüze devam eden -halk tabiriyle- Kıbrıs meselesini sonuçlandırmak için iki toplum arasında müzakereler yapılıyor. Zaman zaman kesilen ancak hiç bitmeyecekmiş gibi de devam eden görüşmeler BM hakemliğinde ve organizatörlüğünde sürdürülüyor. Ancak özellikle Kıbrıs Türk halkı, yıllardır süren ve çeşitli spekülasyonlara ve kamplaşmalara sebep olan bu görüşmelerden artıkbıkmış ve ne olursa olsun noktasına gelmiştir. Uluslararası güçlerin stratejik çıkarlarına meze olmuş Kıbrıs meselesi maalesef bu denli sıkıcı çekilmez bir hal alması toplumsal duyarlılığı her zaman yüksek olan sanatçı Çizenel'in bu sanatsal projeyi üretmesine vesile olmuştur. İronik bir yaklaşım olsa da şu ana kadar yapılan çözüm görüşmelerinden daha net bir tavır sergilemektedir.

Projenin içeriği Antik Kıbrıs askerleri olan *Terracota* askerleriyle Barış Gücü askerlerinin işbirliği yaparak Kıbrıs adasını yüzdürmek suretiyle süper güçlerin ilgilenmeyeceği daha az stratejik ve savaşların yaşanmadığı huzurlu bir bölgeye götürmektir. Sanatçının bu düşüncesi fiziki olarak uygulanabilecek bir şey değildir. Ancak bu proje sanatçının, adayı süper güçlerin birbiriyle çekiştiği ve kavgaların hiç bitmediği bir coğrafya olmaktan kurtarılabilmesi için tüm Kıbrıslılar ile dünyadaki barış güçlerine bir çağrısıdır.

Çizenel, kendisini yenileyen geliştiren ve çağa uyan bir sanatçı olarak, her zaman ülkesinin nabzını tutmayı başaramıştır. Ülkesinin her sorunuyla yakından ilgilenmiş ve katkı koymaya çalışmıştır. Çalışmalarında ülkesinin sorunlarını ele alarak güncel sanat tavrıyla evrensel boyuta taşınması, bu yapısal özelliklerinin ürünüdür.

4 6. Günay Güzelgün:

4.6.1. Komşular

Günay Güzelgün, aynı kuşaktan bir sanatçı olarak, betimlediği kırsal kesim insanlarıyla Kıbrıs'ın Fikret Mualla'sı benzetmesine layık olmuştur. Fovist akım

geleneğinden beslenen resimleri aynı zamanda lirik bir etkiyle yumuşak ve samimi bir hal alırlar. Köylerdeki sosyal yaşantıyı işlerken, güçlü anlatım ve usta çizgileriyle konuları çok rahatlıkla ifade etme yetisi öncelikle göze çarpar. Kırsal kesim kadını, bereketin ve üretimin sembolü olarak betimlemektedir. Resimleri dönemin mahalle veya köy yaşamları hakkında belge niteliği taşırlar.



**Resim 17: Komşular, Günay Güzelgün, 1976.
(Fotoğraf Mustafa Hastürk)**

Komşular (Bkz. Resim: 17) adlı bu eser, sanatçının ilk dönem resimlerindendir. Eserde biri ev sahibi diğeri ise onun yakın bir komşusu olan iki genç kadın betimlenmektedir. Kıyafetleri gündelik denen, rahat fazla gösterişli olmayan elbiselerdir. Alttan dizin altına kadar gelen bir etek ve onun üzerine mevsime göre bir bluz veya o zamanki adıyla “fanila” denen kazak giyilirdi. Burada belli ki yaz mevsimi olduğu için biri kısa diğeri ise kolsuz bir bluz giymişler. Ayaklarındaki terlikler, büyük olasılıkla hem komşu vehem de samimi dost olduklarının bir göstergesi. Mekanda fazla bir eşyanın olmayışından, verandada (balkon) veya sündürmede (Sofa) iki hasır sandalyeyi çekip oturdukları anlaşılıyor. Etraflarında simgesel olarak betimlenen başak ve salon çiçeği silüetleri yer almıştır.

Resmin geneline sıcak renkler hakimdir. Mavi renk, altın renk olarak kullanılarak, resim yüzeyinin en can alıcı yerine uygulanmış. Açık turuncu ve sarılar mavi renkle kontrast oluşturarak resmi canlı tutmaktadır.

Atatürk devrimleriyle modern yaşamda erkeğin yanında yerini alan kadın tiplmesi üretkenliği ve giyim tarzıyla doğurganlığının yanında önemli bir rol üstlendiği apaçık görölmektedir. Resimdeki iki kadının sohbet ederlerken geleneksel bir örgü işiyle meşgul oldukları görülür. Giydikleri kıyafetler şehir insanıyla benzerdir. Ancak onların kırsal kesim insanları oldukları, bereketin sembolü olarak resimde yerini almış olan buğday başaklarından anlaşılır. Güzelgün’le konuyla ilgili yapılan söyleşide şunları söylemiştir;

“Hep aktı, aktı. Etrafımda onlar vardı. Yakınlarım. İnsanlarım. Bazan komşularım hep kendilerine özgü, içten rahat oturuşları, günlük bir el işinde fasulyada, paklada, badadezde çizdim çizdim onları.

Bunlar sıradan çizimler değildi. Bunlar özlemdi, bunlar kucaklaşmaydı, biraraya gelmenin coşkusu, sevinciydi. Benim de insanlarım var ben de, bir kaynağın parçasıyım, gerçeğinin, ayağı yerden kesen, uçuran havalandıran enerjisiydi” (Güzelgün, Ek 4).

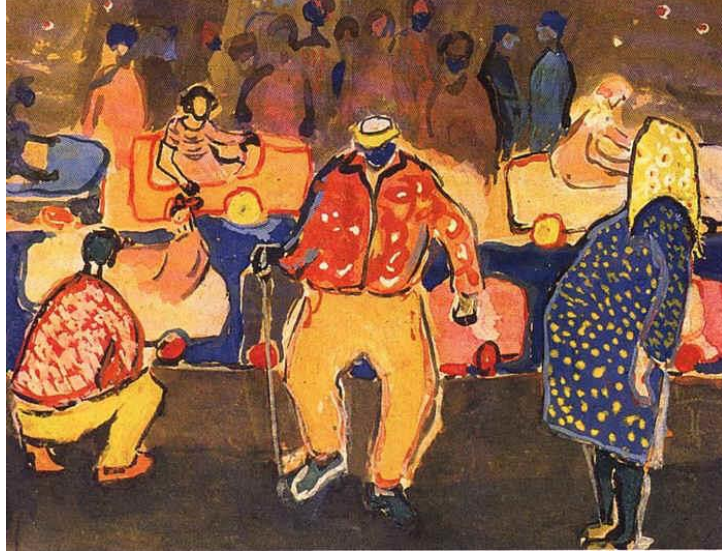
Güzelgün, kendinden olanı ve kendi yaşamına dair olanı görselleştirerek bunları geleceğe taşımıştır. Bu sanatsal ve kültürel bir belge olarak önemlidir. O bunu bir görev olarak değil varoluşsal bir misyonla yerine getirmiştir. Onun varlığı kadim uygarlıkların *hayat koruyucusu* gibi bir fonksiyonu karşılar niteliktedir.

4.6.2. Panayır

Günay Güzelgün’ün Panayır adlı eserinde (Bkz. Resim: 18) ön planda üç figürden ikisi yaşlıca bir çift diğeri ise bir panayır satıcısı. Panayır satıcısı çömelmiş vaziyette elinde tuttuğu bir oyuncağı satmak için gösteri yapıyor. Kadın puantiyeli bir elbise giyiyor. Karnının şişkinliğine bakılırsa hamile sanki. Kadının orta yaşın üzerinde olması hamile olamayacağını söylese de o dönemde kızlarıyla aynı zamanda bebek sahibi olan anneanneler olduğu bilinmektedir. Adamın elinde baston başındaysa şapka var. Arka planda belli belirsiz bir kalabalığın içindeki bazı figürlerden yine de çocuk yaşta olanların çarpışan arabaların içinde oldukları anlaşılabilir. Onların çevresini çoğu yetişkin bir grup insan sarmış, kimisi dolanıyor kimisi de arabalardaki çocuklarını izliyor.

Zeminle arka fon, koyu siyah ve mor rengin hakimiyetindedir. Tablonun tam orta yeinde bir şerit gibi gözün odak noktasında bulunan alanlar ve yerde oturan figürle

öne doğru gelen alan ise sıcak renklerle ifade edilmiştir. Sanatçının ilk çalışmalarından olan bu resim suluboya tekniğinde yapılmıştır. Zemin ve arka fonun üzerindeki figürler kullanılan kontrast renklerle oldukça belirgin görülmektedir.



**Resim 18: Günay Güzelgün, Panayır, 1988.
(Fotoğraf: Mustafa Hastürk)**

Resimde çok sıcak ve samimi bir anlatımla panayır havası betimlenmiştir. Çok az renk ve çok sade çizgilerle çok güçlü bir ifade yaratılmıştır. Fotoğraf karesi gibi geçmişten bir enstantane olmasına rağmen, kullanılan renk ve çizgi ustalığıyla şu an yaşanıyormuş gibi izleyiciyi alıp o zamanlara götürmektedir.

Güzelgün'ün ekspresyonizmin bütün özelliklerini barındıran resimleri nesnel olarak sunmuş oldukları bilgilerden çok daha fazlasını duygu ve izlenimlerle yansıtıyorlar. Sembolleştirdiği nesnelerin güçlü anlatım görüngülerine dönüşmeleri, kullandığı renklerin çarpıcı etkisiyle de birleşince son derece kışkırtıcı bir hal alıyorlar. Böylesine güçlü ve ustaca bir anlatım ancak bir toplumun geçmiş kültür ve sosyal yaşamını ölümsüzleştirebilir. Güzelgün bu eseriyle bunu başaran ender sanatçılardan birisidir.

4.7. Aylin Örek

4.7.1. Düğün

Aylin Örek, İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'nden Ali Çelebi ve Nurullah Berk'in öğrencisidir. Eserlerinde seçtiği konular ülkesindeki gelenek ve göreneklerdir. Sanatçının Düğün adlı bu eserinde (Bkz. Resim:19), resmin sağ tarafında duvarda çiçekli kırmızı bir örtünün önünde gelinle damat oturmaktadır. Damatın solunda nedime rolünde genç bir kız elinde ikram sepetiyle oturmaktadır. Resmin sol tarafında müzisyenler yer almış. Sol başta tef çalan gözlüklü birisi ayaklarını üst üste atmış bir şekilde oturuyor. Onun tam yanında kemane çalan biri görülmektedir. En geride geline yakın oturan kişi ise deblek yani darduka çalıyor.

Gelinle damadın göğüslerinden ayaklarına kadar uzanan kağıt paralardan anlaşıldığı kadarıyla zengin bir düğüne tanıklık ediliyor. Gelin beyaz gelinliğin içinde o zamanların saf ve temiz bakire gelin geleneğine uygun bir görüntü sergiliyor. Tablonun kenarından sarkan ağaç dallarına bakılırsa düğün evin bahçesinde yapılıyor. Bu düğünler kına gecesiyle birlikte üç gün üç gece yapılabilirdi. İmece usulü yardımlaşmayla düğün sahiplerinin yükünü hafifleten komşular, akrabalar ve tanıdıklar böylece kendileri de düğünü sahiplenmiş oluyorlardı. Erkekler, kadınlar ve çocuklar düğünlerde kendilerine uygun sorumluluklarıyla yerlerini alırlardı.

Düğüne uzaktan yatılı gelen misafirler de olurdu. Ulaşım nedeniyle kendi yaşadıkları köy veya kasabalardan gelen bu insanlar birkaç gün düğün sahiplerinin misafirleriydi ve onlara herkes ona mukabil ilgi ve saygı göstermek zorundaydı. Bazı düğün sahiplerinin ahabplık (dostluk) ilişkilerine göre düğünlerine Rum tanıdıkları da davet edilirdi. Rumlar ve Türklerin birbirlerinin düğünlerinde bulunmaları çok sık rastlanan bir durum olmamakla birlikte o dönem için görülebilir bir durumdur. Yine bu dönemlerde Türkler ve Rumların birbirlerinin zor durumlarında yardımlaşmaları bilinen bir durumdur. Bayramlarda Rum komşu Türk komşusunun işlerine bakarken, Paskalya vb. günlerde de Türk komşu Rum arkadaşının işlerini görürdü. Bu çok olağan bir davranıştı.



**Resim 19: Aylin Örek, Düğün, 1979.
(Fotoğraf: Mustafa Hastürk)**

Gelinle damadın göğsüne takılan paralar *takı* denilen ve evlenen çifte yeni başlayacakları aile yaşamlarında maddi bir katkı olması için takılıyordu. *Takı* nikahın kısılmasından sonra ilk olarak gelinin ve ardından da damadın ananesi ve babasının mücevher takmasıyla başlanırdı. Yakınlık durumuna göre misafirler sırayla takı seromonisini devam ettirirlerdi.

Tablonun geneline beyaz renk hakimdir. Gelin ve damadın arkasındaki örtü kırmızı renk ve altın orana göre yerleştirilmiştir. Diğer bütün nesneler insanlar, ağaçlar ve duvarlar maviyle sarının kombinasyonu ile oluşan yer yer yeşillerin ortaya çıktığı renklerden oluşturmaktadır. Sol taraftan başlayan insan figürleri diyagonal bir şekilde ve giderek küçülerek remi sağ arka planına kadar devam ettirmektedir. Resim yağlıboya tekniğinde ve sanatçının ilk dönem resimlerinden birisidir.

Düğün evi büyük bir olasılıkla gelinin anne ve babasının evinde olmalı. Düğüne gelen misafirler kompozisyonun dışında kalmışlardır. Genellikle kına gecesiyle başlayan bu eski Kıbrıs düğünleri üç gün üç gece devam ederdi. Yastık koşusu, kına yakma, çocuklara para dağıtma gibi organizasyonlarla zenginleşerek insanların eğlenmesi sağlanırdı.

Eser renkçi bir anlayışla resmedilmiş olup dışavurumcu bir tavır seğilemektedir. Renkler canlı ve belirgindir. Soğuk ve sıcak renklerin dengesi çok ustaca kurulmuş olup çok renk kullanılmadığı halde renk bakımından oldukça etkili ve güçlü bir görünüm elde edilmiştir.

Güçlü anlatım, çizgisel olgunluk, renk uygulaması ve teknik uygulamadaki rahatlıkla dönemin en iyi sanatçıları arasında olan sanatçı, işlediği geleneksel konularla da Kıbrıs Türk resminde önemli bir yer tutmaktadır.

4.7.2.Sünnet

Sünnet (Bkz. Resim:20) tablosu, iki katlı ve kiremit çatılı olan binanın birinci katı kesme taştan ikinci katı ise kerpiçten yapılmış olan bir evi betimlemektedir. Büyük olasılıkla Lefkoşa'daki surlarıçinden ve orta halli bir aileye ait olmalı. Yüksek ahşap kapılar demir işlemeli başlıklarıyla ardına kadar açılmış evin iki katı da insan dolu. Evin giriş kapısının üzerinde demir korkuluklu ön cepheye bakan bir balkon görünüyor. Balkonda, davulcu davul çalarken betimlenmiş. Evin önünde, dışarıdan evin içinde olup bitenleri gözleyen, bir kız çocuğu durmaktadır.

Sanatçının *Düğün* eserindeki gibi tabloya beyaz renk hakim. Renkçi bir anlayışla yapılmış çalışmada maviler koyu sarılar ise ışık alan alanları betimliyor. Pencere ve kapılar ise sarı ve mavinin karışımı olan yeşil renge boyanmıştır.

Son derece güçlü desen tekniğiyle, nesnelerin formlarıyla istediği gibi oynayabiliyor. Örneğin *Sünnet* tablosundaki iki katlı evin çatısındaki kiremitlerin istiflenmiş görüntüsü fovist bir yaklaşımla sembolleştiriyorlar. Bu kiremitleri bir sanat objesine dönüştürürken aynı zamanda da onların evin çatısındaki dağınık hallerini betimliyorlar.

Çok az renk kullanılarak zengin bir renk anlayışının uygulanması söz konusu olan resimde, renk uyumu ve kontrastlar yerli yerinde kullanılarak, gözü rahatsız edebilecek hiçbir şeye izin verilmemiş. Güçlü desen tekniği ve rahat renk kullanımı oldukça dikkati çekiyor.



**Resim 20: Aylin Örek, Sünnet, 1979.
(Fotoğraf: Mustafa Hastürk)**

İzleyici, yaklaşık elli altmış yıl öncesinin Kıbrıs'taki sosyal yaşamı ve geleneklerini güçlü bir sanatsal ifadeyle evrensel boyuta taşıyan bir eserle karşı karşıyadır kuşkusuz. Örek'in bütün eserlerindeki güçlü desen ve renk anlayışı, onu, uluslararası bir sanatçı pozisyonuna taşımaktadır.

4.7.3. Dokuma Tezgahı

(Bkz. Resim: 21)'deki eserin, 1974 sonrası yapılmış olduğunu, duvardaki Bülent Ecevit'in fotoğrafından anlıyoruz. Yağlıboya tekniğinde yapılmış eserde dokuma tezgahı bütün alanı kaplayacak şekilde yerleştirilmiş. Çeşitli renklerde dokuma iplikleri tezgahta yerini almışlar. Kumaş dokuyan kadın yeşil rankle dokuduğu kumaşa odaklanmış durumda. Kadının terlikleri herşeyden önemliymiş gibi ön planda yerlerini almışlar.



**Resim 21: Aylin Örek, Dokuma Tezgahı, 1980.
(Fotoğraf: Mustafa Hastürk)**

Büyük olasılıkla bir köy evindeki dokuma tezgahı başındaki bir kadını konu alan resim Kıbrıs Türk toplumuyla ilgili o dönemlere ait bilgiler taşımaktadır. Esere esas konu olan dokuma tezgahı 1974 yıllarında hala el tezgahlarında, evlerde kadınlar tarafından kumaş dokunduğunu göstermektedir. Örek'in bu eseri, sanat eseri niteliğinin yanısıra en az yazılı kaynaklar kadar önemli bir belgedir. Ayrıca resmin tam olarak hangi yıllara ait olduğunu belgeleyen duvardaki dönemin TC Başbakanı Bülent Ecevit fotoğrafıdır. 1974 harekatı sonrasında Türk askerinin adaya gelmesiyle adada can güvenliği sağlanmış adaya barış ve huzur gelmiştir. Bu nedenle Ecevit, Kıbrıs Türk halkının nazarında kahraman bir lider ve onların Karaoğlanıydı. Ecevit, Türkiye'deki siyasi gelgitlere rağmen Kıbrıs'ta Atatürk'ten sonra en sevilen kişiydi. Fotoğrafları kurum kuruluşlarda, kahvehanelerde ve çokça insanın evlerinde başköşede ve kalplerde yerini almıştır.

Eserin tarihinden Örek'in İstanbul'dan mezuniyetinden sonra yapılmış olduğu anlaşılmaktadır. Eserin ön planındaki terlikler sanatçının desen ustalığını sergiler niteliktedir. Güçlü bir deformasyonla adeta resmin en önemli objesi haline gelmiş terlikler resmin bütünündeki otantizmiarka plana taşıyıp sanatçının aslında modernist bir sanat üslubunun temsilcisi olduğuna vurgu yapmaktadır.

4.7.4. Mevlit

Aylin Örek'in bir başka eseri olan Mevlit (Bkz. Resim:22), günümüzde süren dini geleneklerin bir yansımasıdır. Bu eserin günümüzden farkı ev ortamı ile kadınların kıyafetleridir. Elli, altmış yıl kadar öncesini betimleyen bu resimde kadınların oturduğu salondan dışarıya açılan kapılar 1950'li yılların tarzını yansıtmaktadır. Yine koltuk ve sandalyelerden de anlaşılacağı gibi resim, sanatçının çocukluğunu yaşadığı dönemden bir belge niteliği taşımaktadır.

Bir evin salonuna birbirlerini görebilecekleri şekilde halka olarak outtran kadınlar mevlitte takılan başörtüleriyle betimlenmişler. O dönemin kıyafet geleneğini bu resimde görebilmek mümkün. Kadınların uzun ve bol entarileri herhangi bir moda takip edilmeden dikip giydikleri ve bir kısmının da mevlitte olduğu gibi baş örtüsü kullandığı bilinmektedir. Bundan önceki yıllarda islamiyetten dolayı kara çarşaf geleneği vardı. Ancak Milli Mücadelenin hazırlıklarının yapıldığı bu dönemde Atatürkçü subayların etkisiyle kara çarşaf yerini başı açıkta bırakan serbest kıyafete bırakmıştır. Başın örtülmesi ve aşırı kapalı kıyafetler dini törenler dışında sosyal hayatta istisnalar dışında görülmemeye başlanmıştır.



Resim:22: Aylin Örek, Mevlit, 1979.
(Fotoğraf: Mustafa Hastürk)

Sanatçının Paul Gauguin'i anımsatan stiliyle yaptığı bu çalışmada uzakta olmasına rağmen kapının sağında ve solunda oturan iki kadın tablonun esas unsurunu teşkil ediyorlar. Bunun sebebi ise sağ ve sol baştan başlayıp giden diyagonal sıranın en ucunda kesintisiz yer almaları ve birinin kırmızı diğerinin ise yeşil renklerle boyanarak aralarına da sarı rankle boyanmış bir sandalye konmasıdır. Resimdeki kadın figürleriyle duvardaki nesneler, kapılar ve zemindeki mozik desenler neredeyde tek bir yüzeymiş görüntüsü veriyorlar. Bu da fovist tarzın diğer birçok eserinde olduğu gibi bu eserin de uygulandığını gösteriyor.

Örek'in seçtiği konu ülkesinin kültürel dokusundan bir enstantane. O, modernist tarzın en güçlü örneklerini aratmayacak biçimde oluşturduğu *Mevlit* eseriyle hem Kıbrıs Türk sanatını hem de toplumundan kültürel bir kesiti evrensel boyuta taşıyarak ülkesinin entelektüel kültürüne önemli bir katkı yapmıştır.

4.8. İsmet Tatar

4.8.1. Tapu ve Toprak

İsmet Tatar'ın *Tapu* serisinin bir parçası olan (Bkz. Resim:23), 1974 yılında göçmen olan Bir kısım Kıbrıslı Türk'ün ayrılmak zorunda kaldıkları, Güney Kıbrıs'taki ev ve arazilerinin tapu belgelerini konu almaktadır. Kıbrıs'ta 1974 yılına kadar çok acılar yaşandı. Rumlar çoğunluk oldukları ve Kıbrıs Cumhuriyetinin büyük ortağı oldukları için Türkleri her zaman baskı altında turmuşlardır. 1974 yılına gelindiğinde yine Rumların aşırı milliyetçi bir kesimi tamamen kendilerine ait *Elen* bir Kıbrıs adası oluşturma ülküsüyle darbe yaparak idareye el koyarlar. Bu olay uluslararası antlaşmalara ters bir durumdur. Bunun üzerine Kıbrıs Cumhuriyeti'nin garantörü olan Türkiye harekete geçer ve 20 Temmuz sabahı erken saatlerde adaya askeri çıkarma yapar. Bu olay adanın bölünmesiyle sonuçlanır. 2 Ağustos 1975 Viyana'da imzalanan nüfus mübadelesiyle Adanın Kuzey'ine Türkler, Güney'e de aynı şekilde Rumlar yerleşir. Savaş bitmiştir. Ancak Birleşmiş Milletlere üye olan Kıbrıs Cumhuriyeti dağılmış durumdadır. Bunun yine uluslararası antlaşmalara dayanacak karşılıklı bir mutabakata ihtiyacı vardır. O günden itibaren başlayan Kıbrıs

görüşmeleri hala sürmekte ve daha ne kadar süreceği de bilinmemektedir (İlseven, 2017).

Savaşın verdiği toplumsal acılar bir süre sonra yerini hayat kavgasına bırakır. Güney'den Kuzeye geçerek canını güvenceye alan Kıbrıslı Türk göçmenler o günkü idare tarafından onlara en uygun olabilecek Rumların terkettikleri evlere yerleştirilirler. Kıbrısın Kuzeyinde kurulan yeni düzen içerisinde insanların hayata tutunmaları için üretim yapmaları gerekmektedir. Fakat maalesef kendilerine dağıtılan ev ve arazilerin tapuları yoktur. Çünkü bu mülkler Rumlara aittir. Bu önemli bir kaostur. Çünkü Kıbrısın Kuzeyinde Türk koçanlı ev ve araziler de mevcuttur ve ekonomik değer olarak özellikle o yıllarda aralarında büyük bir uçurum vardır. Sonuçta Türk koçanlı mallar legaldir ve her türlü hakkı mahfuzdur ancak Rumlardan kalan mülkler tamamen spekülative bir durum arz etmektedir.



Resim: 23: İsmet Tatar, Tapu ve Toprak 18, 2008.
(Fotoğraf: Mustafa Hastürk)

İşte tapu ve toprak sorunları o günden bu güne devam eden yaşamsal bir sorun olarak Kıbrıs Türk Toplumunun gündemini hep mesgul etmiştir. Ekonomik, siyasal ve sosyolojik bir problem olarak savaşın bir getirisi olan bu sorun gelmiş geçmiş siyasiler

tarafından uygulanan yanlış politikalarla oldukça grift bir hale getirilmiştir. Bu durum da Kıbrıs'taki olası bir çözümün önünde en büyük engellerden birisidir.

Tatar'ın *Tapu ve Toprak* eseri, “mal canın yongasıdır” atasözünün bir yansımasıdır. Canın kurtulması arkasından bir yaşam kavgasını gerektirir. Ancak hayata tutunulan topraklardan ayrılmak zorunda kalınmıştır. Aş, iş, eğitim sosyal yaşam her türlü ihtiyaç sağlanmak durumundadır. Bir de buna toplumdaki savaş sonrası adaletsizlik ve buna bağlı olarak oluşan gelir dengesizliği de eklenince, canını kurtarmak adına da olsa yaşamından, malından, mülkünden koparılan bu insanların durumu daha vahimdir.

“Anneannem derdi: Topraksız insan olur mu?
Şimdi ise soru: Tapusuz toprak olur mu?
Toprakla insan arasındaki ilişki nedir?
Toprağı sahiplenme nasıl bir duygudur?
İnsanları kendine bağımlı kılan toprak nasıl bir şeydir? (Bardak, 2015: 21).

Bu sorular aslında, coğrafya, insanlar ve insanın toprağa gösterdiği ilgi arasında içsel bir bağ kurmuş olan Ada tarihinin derinliklerine inen sorulardır” (Bardak, 2015: 21). Tatar savaşın ardından canını kurtarmış insanların yaşamla ilgili en az canı kadar önemli toprak kavramının önemini farklı bakış açılarından ele alarak incelemektedir. *Mal-Tapu-eşdeğer-puanı-mücahit puanı kaynak Paket* gibi sözcüklerin ve kavramların sık kullanıldığı mal mülkün birbirine karıştığı, hak-adalet-eşitlik kavramlarının yozlaştığı ve tüketildiği bir toplumsal düzenin sorgulaması oluşturur. Tatar'ın projesinin çıkış noktasını resimde görülen mühürlü kağıtlar Ada'nın güneyinde bırakılmış mülklerin evrakları iken onların çevresindeki kuş bakışı görünümüne sahip arazi planları ise bu tapulara karşı verilmiş mülkleri gösterir. Bu tapular ve arazi planları 1974'ten bugüne bir tahvil gibi alınıp satılmış ve bunların üzerinden hatırı sayılır bir kesim rant elde etmiştir.

4.8.2. Ve Toprak...

Aynı seriden olan “Ve Toprak” (Bkz. Resim: 24)'de, yine tapu evrakları, arazi planları yer almaktadır. Yalnız burada sağ üst köşede sembolize edilmiş bir küme ağaç var. Bu ağaçlık alan sanki Türk koçanlı arazileri diğer alanlar ise Rum koçanlı arazileri

anlatır gibi. Üzerine tek bir ağaç bile dikilmemiş yani sahiplenilmemiş alanlarla ağaçlı alan hem kavram hem de görsel anlamda birbiriyle kontrast oluşturuyor. Sanatçıyla yapılan bir söyleşide şunları diyor;

“Bir dizi röportaj ve gözlemler sonucunda; göçmenlerin terkedip geldikleri yerlerdeki toprakların tapuları ve şimdi kendilerine ait toprakların tapuları, siyasi nedenlerle birbirine karıştığı görülmüştür. Gelecekle ilgili belirsizlik ise psikolojik travmalara neden olmaktadır... Natürel toprakla birlikte çay poşetleri, biçimsel olarak, tapularda ve ev planlarında kullanılan geometrik alanları çağrıştırır. Paketlenme hali ise; insanlara yıllardır çözüm diye sunulan paket programları ve çözilemeyen sorunların raflara kaldırılışı halini simgeliyor. Kabul edelim veya reddedelim; toprak sorunu bütün gerçekliği ile ortadadır ve nihai çözüm olmadıkça insanları üzmeye devam edecektir.



**Resim 24: İsmet Tatar, Ve Toprak..., 2008.
(Fotoğraf: (Mustafa Hastürk))**

Yüzlerce yıldır bu topraklarda yaşıyoruz.
Toprağı yoğurmuşuz, bu topraklar da bizi...
Toprağa şekil verdik, Toprak da bize,
Bir tarih yazıldı bu topraklarda
Ama ne yazık ki!
Toprağa sevgiyle su yerine kan verildi” (Tatar, 2015: 39).

Tatar bu resminde ülkesinin karmaşık hale getirilen bu toprak sorununu irdelerken kendince bu sorunun çözülmesi için irade koyuyor. Bu mutlaka ki sıradan bir vatandaşın dahi sorumluluğudur. Ancak Tatar konuyu güncel sanat tavrıyla

ele alarak özellikle entelektüel kesimlerin dikkatine getirmiş oluyor. Onun bu protest, ancak ağırbaşlı tavrıyla sanatsal ifade bulan çalışması, sanatçıların siyasi sorunlara karşı duyarlılıklarını simgelemesi açısından oldukça önemlidir. Bu da gösteriyor ki sanatsız bir toplum pusulasız yelkenliye benzer.

4.9. Hikmet Uluçam

4.9.1. Afrodit'in Zeytin Ağaçları

Hikmet Uluçam grafik kökenli bir sanatçı olarak daha çok airbrush tekniği ile ürettiği işler ve fotoğraflarıyla ön plana çıkar. Çalışmalarında çevreye duyarlı bir doğa tutkununun izleri apaçık görülmektedir. Lapta'nın denizden yüzellimetre yükseklikteki bir konumda bulunan evinin bahçesi adeta bir botanik parkı görünümündedir. Kıbrıs'ın doğasını adım adım gezmiş her gördüğü bitkiyle ilgilenmiş birisi olarak en çok da Kıbrıs'la özdeşleşmiş olan Zeytin ağaçlarına sevdalıdır. Analog fotoğraf makinesiyle üst üste pozlama tekniğini kullanarak ürettiği 'kadın' ve 'zeytin' temalı fotoğraf çalışmaları sanat hayatında önemli bir yer tutar.

(Bkz. Resim:25)'deki zeytin ağaçları gövdeleriyle, çıplak kadın vücutları birbirine geçmiş durumdadır. Onun dışında ağaçların dalları, gökyüzü, toprak ve yeşillikler oldukça sıradan ve normal görünümündedirler. Ağaçların gri-yeşil renk tonunun üzerindeki, sıcak renkte kadın vücudu yansımaları yer almaktadır. Ağaç gövdelerindeki bu çıplak kadın yansımaları ile ağaçların bir metaforla, insan formunda vücutlaşması, izleyicide bir illizyon etkisi oluşturmaktadır. Ancak bu sıradan bir illüzyon değil, insanın ruhunu sarsan bir yanılsamadır. Gerçekte olmayanın varmış gibi gösterilirken belki de bir hesaplaşma veya sorgulama halinin tezahürüdür. Her kim olursa olsun, ağaçlardaki bu metaforik görüntüyü izleyenin, insanlık adına utanca boğulup irkilmemesi olası değildir.

Estetik herhangi bir kaygı güdülmeden, salt kavramsal düşünülerek oluşturulmuşage.'de buna ragmen, Uluçam'ın modernist alışkanlıklarından kaynaklanan estetik hazzın hissedilmemesi mümkün değildir. Bu estetizasyon sadece Uluçam'dan da kaynaklanmıyor. Afrodit'ten gelen ve Kıbrıs Adası'nda yeşerip,

yetişen, şekillenen ve varlık bulan her şeyin tinine ve yapı taşlarına işlemiş bir zerafettir bunun ana kaynağı. Dolayısıyla güçlü bir kavramsallıkla yoğrulmuş, muhteşem estetik bir zerafele vücut bulmuş bu zeytin ağaçları, göreni birkaç bin yıl ötesine götürecek bir zaman yolculuğuna çıkarmaktadır. Bu zaman yolculuğundaki gidilecek nokta da, -bir metaforla- Afrodite'nin deniz köpüklerinden vücut bulmasına kadar varır.



**Resim 25: Hikmet Uluçam, Afrodite'nin Zeytin Ağaçları, 2012.
(Fotoğraf: Hikmet Uluçam)**

Kıbrıs adasıyla özdeşleşmiş Afrodite ile zeytin ağaçlarının iç içe geçerek bütünleşmiş görüntüleri zeytin ağaçlarının güzelliğine, dişliliğine, doğurganlığına, bereketine gönderme yapar. Uluçam'ın zeytin ağaçları izleyicide doğanın gücü, kutsallığı bereketi, dişliliği ile bin yıla yakın ömürleriyle torundan toruna süren bir aidiyeti de sembolize eder. Kadim bir miras ve mitolojik bir ruhla beslenerek, insanoğluna bereket ve sağlık sunarlar. Bu da onları toplumsal belleğe bir ikon gibi kaydeder ve bir bilge kadar saygıdeğer kılar.

Uluçam'ın *kadın-zeytin* ağaçlarıyla ilgili şunu da söylemek mümkün olabilir; betonlaşmanın hızla yayıldığı adada zeytin ağaçları da doğanın kıyımından nasibini almaktadır. Kontrolsüz nüfus artışı ve 2004 yılı Annan Planı'nın sebep olduğu inşaat furçası, çok sayıda zeytin ağacının kesilerek veya sökülerek yok edilmesine sebep olmuştur. Annan Planı, iki toplumlu müzakerelerde 2004 yılında referanduma sunulan ve olası Kıbrıs Federal Cumhuriyeti'nin oluşumunu deklare eden antlaşma metnidir. Bu antlaşmanın bir bölümü de mülkiyet ile ilgilidir ve 1974'ten beri Kuzey'deki Rum

mallarını elinde bulunduranlara avantaj getirmektedir. Bu durum bir anda bu mülkler üzerinde inşaat patlamasına sebebiyet verir. Bunun sonuçlarından birisi de zeytin ağaçlarının katledilmesi olur. Neticede Kıbrıs Adasının Kuzeyinde son zamanlar özellikle deniz kenarlarındaki araziler hızla betonlaşırken önemli ölçüde zeytin ağacı da maalesef yok edilir. Alınan bütün önlemlere rağmen bu güzelim kadim miras yok olmaya doğru gidiyor. Belli bölgelere yeni zeytin fidanları ekilse de eskinin yerini alabilmeleri için yüzerce yıl geçmesi gerekmektedir. Bir zeytin ağacı tarihi bir eser gibidir. Zeytin ağaçlarının bin yıldan fazla yaşadığı düşünülürse her ağacın uzun yıllar içerisinde kendine özgü bir karakteri oluşur. Zeytin ağacı gövde, dal ve yapraklarıyla ve odunundaki zengin özelliklerle istisna ağaçlardan birisidir. Yaprakları birçok dini inanca göre kutsal sayılır. Bu nedenle insanlar tarafından kötülükleri uzaklaştırmak maksadıyla tütsü olarak kullanılmaktadır.

Zeytin ağacı korumaya alınmış, kesilmesi ve izinsiz budanması yasaklanmış bir ağaç olduğu halde bu önlemler bu kutsal ve kadim ağaçları korumaktan oldukça uzaktır. Bunun en büyük sebebi de ironik bir şekilde zeytin ağacının inanılmaz değerde bir ağaç olması ve maalesef insanların da bu ağaca layık olabilecek kadar bilinçli olmayışıdır.

Uluçam günümüzde dijital kamera ve programların yaptığını analog bir fotoğraf makinesiyle yapmıştır. Üst üste pozlama tekniğiyle film şeridi üzerindeki tek kareye iki görüntüyü, yani zeytin ağacıyla çıplak kadın görüntüsünü bindirmiştir. Bu fotoğraf tekniği çok az kullanılan ve çok az bilinen bir tekniktir. Bu tekniğin kullanılması zeytin ağacının belkide unutulmaya yüz tutmuş yaşamsal önemine bir atıf niteliğindedir.

Uluçam'ın bu çalışması toplumsal bilinci artırarak zeytin ağaçlarının daha iyi korunmasını sağlamak adına oldukça önemli bir misyon üstlenmiştir. Üstlendiği sorumluluk nedeniyle kavramsal olarak oldukça güçlü olması yanında kullanılan tekniğin de zeytin ağaçları gibi eski olmasına rağmen ortaya çıkan çalışmanın oldukça yenilikçi ve çağdaş bir iş olması sanatçının ustalığından kaynaklanmaktadır. Ve Uluçam, sanatçı duyarlılığıyla bu fotoğraf ustalığını da kullanarak, çok sevdiği zeytin ağaçlarını, yaşamı sembolize edercesine kadınla bütünleştirerek, ağaç kıyımını önlemek adına, onları kutsamıştır. O, bu eseriyle dünyanın da önemli bir sorunu olan

doğal kaynakların bilinçsizce yok edilmesine dikkat çekerken, Kıbrıs'ın önemli bir miti olan Afrodit'ten faydalanarak konuyu popüler hale getiriyor. Uluçam konu ile ilgili yapılan söyleşide şöyle demiştir;

“Afrodit'in Zeytin Ağaçları” temalı çalışmalarımın içeriğinde bir yandan Afrodit'in ada ile bütünleşmiş olması, öte yandan çalışmalarında kullandığım zeytin ağaçlarının yaşlarının beş yüz, ile bin yıl arasında olmaları ve bütün bunlara ilaveten, kadının doğurganlığının zeytin ağaçlarının doğurganlığı ile bütünleşmiş olmasından kaynaklanan bir içerik oluşturmaktadır.

Bu çalışmalarım fotoğrafta “süper-im pose” yani türkçede üst üste bindirme veya sandviç denilen teknikle yapılmıştır. Dijital bir fotoğraf çalışması değildirler. Tamamen analog bir fotoğraf makinesi ve negatif fotoğraf filmi kullanılarak yapılmıştır” (uluçam2017).

Fotoğrafta üst üste bindirmeyi, zeytin tarlasında kadın bir model kullanarak uyguladım. Bu fotoğraflarda, sonradan hiçbir müdahale olmadı. Herşey çekim sırasında gerçekleştirildi. Fotoğrafların katrajlarına da sonradan müdahale yapılmamıştır” (Uluçam, 2017).

4.10. Türksal İnce

4.10.1. Mağusa Limanı

1949 Mağusa doğumlu sanatçı eğitimini İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde aldı. Konuları, yaşadığı şehir olan Mağusa ağırlıklıdır. Kendi dönemi içerisinde şematik resim tarzıyla farklılık arzeden İnce'nin resimlerinde yüzeyi kaplayan ve karigrafig bir görünüme sahip desen unsuru renk tabakalarının üzerinde adeta dans eder gibidir.

(Bkz. Resim:26)'deki resim Mağusa Limanı'nı görüntülemektedir. Üstten kuşbakışı bir açıdan resmedilmiş olması büyük ihtimalle detaylı bir şekilde en kolay yoldan betimleme içindir. Daha çok bir haritaya benzeyen resimde bilindik nesneleri betimleme yerine şematik bir anlatıma yer verilmiştir. Sanatçının kendi dönem arkadaşlarından farklı bu üslubunun İstanbul'daki eğitiminden gelen bir etkiyle oluştuğu düşünülebilir.



**Resim 26: Türksal İnce, Mağusa Limanı.
(Fotoğraf: Mustafa Hastürk)**

Resim yüzeyi mavi ve sarı renklerde iki yatay alana bölünmüştür. Yukarıda denizi betimleyen mavi alan ve altta biraz daha geniş alan olan limanın beton dökülmüş kenar kısmı. Karadan içeriye bir girinti limanın dalga kıranını anlatmaktadır. Denizin içerisinde yan yana dizilmiş küçüklü büyüklü tekneler görülmektedir. İnce, bu soyutlanmış sembolik imgeler halini almış betimlemeleri küçüklüğünden beri yaşadığı Mağusa'nın ve denizinin her türlü halini derin gözlemleriyle içselleştirerek oluşturmuştur. Onun aşağıdaki sözleri tuvallerine yansıyan Mağusa'dan yaşam hikayelerinin nasıl oluştuğunun kanıtıdır.

“Denizin her gün kokusunu alarak, dalgaların sesini dinleyerek, limandaki balıkçıları izleyerek ve bunlara ilgili büyüklerimizden dinlediğimiz kimisi gerçek, kimisi mitolojik anlamda bana sevinç, bazen de keder veren, tarihe bir bakış gibi zengin duyguları yaşatarak bunları tuvalime yansıtma coşkusudur.

Resimlerimdeki doku kompozisyon ve varlıklar lirik şekilde kendi dokusal ve geometrik sembollerle soyut formlar içinde en basit şekliyle ifade edilir. Limana dönüş olsun, antik Mağusa olsun, Kantara aşıklar olsun, tamamı bu düşünsel formatlarla çevremdeki yaşanmışlık ve etkilerden duyduğum acıyı, bazen de heyecanı yansıtır” (İnce, 2017: Ek 9)).

4.10.2. Lefke'nin Öyküsü

İnce 'nin son dönem çalışmalarından olan *Lefke'nin Öyküsü* (Bkz. Resim 27), Mağusa'ya coğrafi konum olarak en uzak kasaba olan Lefke kasabasının çevreyle ilgili sorunlarını konu alır. İnci Kansu'nun *Cuprum* projesinden sonra CMC madenleriyle ilgili yapılan sanatsal bir çalışmadır. İnce belki de ilk defa Mağusa'nın kendi yaşamında bıraktığı nostaljik hikayelerin betimlenmesinin dışında ülkesinin önemli bir çevre felaketi haline gelen Lefke bölgesindeki bakır madenlerini konu alarak çevre duyarlılığı gösteren bir çalışmaya imza atmıştır.

“Lefkenin öyküsü, medeniyetlerin paylaşmadığı topraklardır. Bakırın var olduğu ve ekonomik katkısı yanında, çecreye ve Kıbrıs'a verdiği ölüm tehlikesinin kanser olaylarına sebebiyetle, CMC Amerikan şirketi ve İngiliz hükümetlerinin Kıbrıs'tan ayrılırken bıraktıkları acı mirasın öyküsüdür. Bu arada Mısır bakır işçisinin kuruluşlarımız üzerindeki resmiyle, Kıbrıs ticaret gemisinin paralarımız üzerindeki semboller dile getirilmiş olup, Soli harabelerinden ve beyaz Vuni sarayından bazı buluntular ile Soli harabelerinin batısında yer alan ve Afrodit tapınağının var olduğunu gözlemliyoruz. Ama ben resimde Afrodit tapınağına ait Baf'ta olan ve üzerinde ay yıldızın bulunduğu tapınağın resmini kolaj tekniğiyle yerleştirdim” (İnce,2017).

İnce'nin bu eseri son dönem çalışmalarındandır. Eserde konu Kansu'dan farklı bir tarzda ele alınmıştır. Kansu aynı konuya sorgulayıcı bir tavırla yaklaşarak çağdaş sanata dair işler üretmiş ve iki boyutlu yüzey çalışmalarından çok üç boyutlu yerleştirmelere yer vermiştir. İnce ise bu anlamda daha gelenekçi davranarak yüzey üzerine yerleştirdiği motiflerle yetinmiştir. İnce'nin yüzey üzerine kolaj tekniğini de kullanarak, eski Kıbrıs yaşamına ait sembollerini büyük bir beceri ve titizlikle uyguladığı görülmektedir. Özellikle bakır madeniyle ilişkilendirdiği eski bakır kuruluşların ön ve arka yüzlerinin bir kabarma gibi işlenmesi etkileyicidir. İnce'nin bu resimleri geçmişe dair birer görsel belge niteliğindedirler. Yüzey üzerine yazı yazar gibi sembolleştirilmiş tarihi simgelerin, estetik bir düzenlemeyle yerleştirilmesi eski çağ tabletlerini hatırlatırlar.



**Resim 27: Türksal İnce, Lefke'nin Öyküsü
(Fotoğraf Türksal İnce)**

Bunun yanında eski çağlardan kalma değişik sembollerin yer aldığı çalışmanın bugüne kadarki çalışmalarından farklılığı sadece konusu değildir. Kullandığı yüzeyin tam bir dikdörtgen yerine iki farklı dikdörtgen yüzeyin kaydırılarak birbirine eklenmiş olması eski çalışmalarından farklı bir tavrı işaret eder. Sonunda işlediği konu itibarıyla toplumsal bir olaya parmak basan sanatçının bu tavrı estetik kaygılar yerine kavramsal bir duruş sergilemesi bakımından yenilikçi bir tavidir.

4.11. Gönen Atakol

4.11.1. Eski Lefkoşa

“Eski Lefkoşalı olmak bir yere ait olmaktı. Kocaman bir aile’nin parçası olmaktı. Her yerini her köşesini her sokağını tanımaktı. Orada yaşayan insanları ve ailelerini bilmektir. Mahalleleriyle, sokaklarıyla renkli insanlarıyla bir büyük ev gibiydi. Sokakta yaşam vardı. Çok güzeldi” (Atakol,2017)

Döneminin diğer sanatçılarından farklı olarak eğitimi Amerika’da tamamlamış bir sanatçı Gönen Atakol. Amerika’da soyut dışavurumculuk trendinin yükselmesi Atakol üzerinde etkili olmalıdır ki soyut dışavurumcu anlayışı ile Kıbrıs Türk sanatında öncü olmuştur. Bu anlamda ikinci kuşak sanatçılar içerisinde her zaman yeri farklı olmuştur. Bu çalışmada da ikinci kuşak sanatçılar arasında yer almasının sebebi aynı yıllarda yetişen bir sanatçı olması ve kendi ülkesinden kesitler

sunan eserler üretmesidir. Bunun dışında resimlerindeki plastik değerlerin uygulanması ve tavrı güçlü soyut dışavurumcu bir kişiliği işaret ediyor. Güçlü bir stilizasyon tekniğinin uygulandığı resimlerinde grafiksel bir tasarım özelliği oldukça dikkat çeker. Siyah rengin ağırlıkta olduğu Eski Lefkoşa eserinde (Bkz. Görüntü:28), ona inat beyaz bir alan güçlü bir kontrast oluşturuyor. Resmin odak noktasında yer alan bu beyaz alanın tam ortasında siyah renkte silüet şeklinde boyanmış sırtında yük taşıyan bir erkek figürü ve onun yanında da bir kedi var. Perde üzerine gölge düşmüşçesine bir görünümle boyanmış olan bu figürlerin yer aldığı beyaz alanın üst sağ kısmında dar uzun D harfi şeklinde kahverengi bir alan mevcuttur. Bu kahverengi alan büyük olasılıkla yol kenarındaki trafik adacığdır. Resimdeki nesnelerin yüzey üzerinde farklı bakış açılarından düzenlendiği görülmektedir. Kübizm'den etkilenmiş gibi görünse de grafiksel tasarım ve düzenleme tarzıyla çok farklı kendine özgü bir sanat anlayışına sahip olan Atakol'un çalışmaları yerelden evrensele doğru bir yol izlerler.



**Görüntü 28: Gönen Atakol, Eski Lefkoşa, 1984.
(Fotoğraf: Mustafa Hastürk)**

Esere konu olan yer, bugünkü Lefkoşa'nın surlarıçi bölgesidir. Yani yüzyıllarlar öncesinin Eski Lefkoşa'sıdır. Buranın halk arasındaki -özellikle köylüler- bir diğer adı da *Şehir* 'dir. Bunun nedeni köylerden ve diğer yerleşim yerlerinden gelen

insanların eğitim, sağlık, alışveriş vb. ihtiyaçlarını karşılayabilen olanaklara sahip kalabalık bir yaşam merkezi yani şehir özelliklerine sahip olmasıdır. Arasta, Bandabuliya, Avukatlar Sokağı, Kuruçeşme Hastahanesi, Deveciler Hanı, Sarayönü, Hisarüstü, Arabahmet Mahallesi, Samanbahçe, Girne Kapısı, Lokmacı Kapısı, Mahkemeler, Yenicami, Ayasofya(Selimiye) Meydanı gibi lokasyonlar o günlerde yaşamın döndüğü önemli tarihi yerlerdir. Atakol'a konu ile ilgili yazılı olarak sorduğum soruya verdiği yazılı cevapta şöyle demiştir (Bkz. Ek 7); “*Eski Lefkoşa*,1983’te Lefkoşa sokaklarında, özellikle de Bandabuliya ve Selimiye civarında dolaşırken, gördüğüm motiflerin beni çocukluk yıllarıma ve hatıralarına götürmesi ve bu döneme duyduğum özlem ve nostalji ile şekillendi” (Atakol, 2017).

O dönemden bir kesitle birlikte izleyicide surlariçinin eskide kalmış, buram buram nostalji kokan yaşamı izleyiciyi sarar ve o günlere götürür. 1950’li yılları anımsatan eski Lefkoşa’da Türk nüfus dar bir alana sıkışmıştır. Rumların nüfusça çok olması ve devlet idaresinde de çok daha etkin olmaları Türk’lerin adeta bir salyangoz gibi içgüdüsel olarak kendi içlerine kapanmalarına neden olmuştur. Güvenlik maksadıyla, küçük, kapalı ve neredeyse getto denilebilecek yaşam alanlarına çekilen, sayıca az Türk nüfus; yaşam biçimi olarak kendini adeta hapsetmiştir. Anadoluda, erken Hristiyan döneminde, Hristiyanlığa geçen halkın yer altında sığınak tarzı yerlerde oluşturdukları, saklanma odaklı yaşam alanları, Kıbrıslı Türklerin 1974 yılına kadar yaşamlarını anlamak için örnek oluşturabilir.

”1955 ve sonrasında Rum kesimlerine girmek Türkler için tehlikeli hale geldiğinde, 1960’ta Kıbrıs Cumhuriyeti’nin kurulmasından önce Lefkoşa sokaklarına Türk kesimlerini Rumların yaşadıkları yerlerden ayırmak için dikenli teller örülmüştü. 1963 Noel’inde topluluklar arasında düşmanlıklar patlak verdiğinde dikenli teller geri döndü ve zamanla yerini barikatlara, gerçek duvarlara, silah mevzilerine, mayın tarlalarına ve siperlere bıraktı. Kıbrıslı Türkler bunların arkasında hapsolmuşlardı. Hapsolan Kıbrıslı Türkler kısa sürede Birleşmiş Milletler barış gücünün askerleri tarafından kuşatıldılar, onlataın çevreleri de Rum birlikler tarafından sarıldı” (Volkan, 2008: 99).

Resmin yakın planı karşıdan, uzak planı ise kuşbakışı görüntülenmiştir. Buradaki maksat görsel olmaktan çok kavramsalıdır. Sanatçı dizlikli sırtındaki yükten iki büküm olmuş orta yaşlardaki adamı ve yanındaki kediye resmin odak noktasına almış ve onlara önem atfetmiştir. Şehrin sokaklarını evlerini ve şehre ait olan herşeyi de uzaktan ve stilize ederek göstermiştir. Sonuçta ön planda nesnel betimlenmiş yük

taşıyan adam varken, eski Lefkoşa sokakları, onlara kıyasla daha soyut bir görünümündedir. Ancak adam ve kedi referansı ile şehirde neler olduğunu ve nelerin yaşandığını hangi dönemin hakim olduğuna dair çıkarsamalarda bulunulabilir. Örneğin adı bilinmese bile bu resmin eski yaşamdan bir kesit olduğunu anlamak çok da zor olmasa gerek.

Dönemine göre farklılık arzeden Atakol'un resimlerinde bu soyutlama giderek artacak ve daha sade ve minimalist yaklaşımlara fırsat verecektir. Ancak buna rağmen resimlerin görsel yanı kadar anlatım ve kavramsal değerleri hiçbir zaman zaafiyete uğramayacaktır. Bunun en büyük sebebi Atakol'un kullandığı plastik dili Amerika'daki eğitimine borçlu olmasıyla açıklanabilir belki de. Ülkesinden oldukça farklı ve uzak bir coğrafya'da eğitim almasına rağmen, ülkesinin değerlerine, sıkı sıkıya bağlı kalabilmesi, resimlerindeki gücün, cesaretin ve samimiyetin ana nedenleridir.

Atakol'un resimlerinde her zaman kurguladığı mimari bir plan vardır. Yüzeyin keskin parçalara bölünmesi ve kapatıcı renk uygulamasıyla bu alanların boyanması gibi. Bu alanların üzerine kendine ait sembollerle betimlemek istediği öyküyü kaligrafik bir lezzetle işlemesi de kendine has üslubunu oluşturur. Grafik ağırlıklı bir üslubu içeren bu yüzey organizasyonunda ayrıca televizyon ekranına benzer bir sahne planı da yer alır. Eski Lefkoşa eserinde de bu tasarım anlayışı hakimdir. Öyle ki gölge oyunundaki perdede eski Lefkoşa'nın bir anlık görüntüsünün dondurulması gibi. Üstelik bu siyah beyaz ağırlıklı renklerle de desteklenmesi eski Lefkoşa'nın nostaljik havasını resme hakim kılar. Sanatçı bu eserle doğup büyüdüğü *Eski Lefkoşa* 'yı sanatsal bir ifadeyle geleceğe taşıyarak ülkesine karşı önemli bir sorumluluğu yerine getirmiş oluyor.

4.12. Feridun Işıman

4.12.1. Bekleyiş

Feridun Işıman Ankara'da sanat eğitimini tamamlamış bir sanatçıdır. Resimlerinde genellikle kendi toplumunun insanlarını sıradan halleriyle konu alır.

“Yaşam içindeki gücü, yalnızlığı, çaresizliği, aptallıkları, kendini beğenmişliği, cahilliği, özgüveni, sevgisi şefkati, nefreti, kini, yani her yönden psikolojik durumu ile *insan vardır*” (Işıman, 2017). *Bekleyiş* (Bkz. Resim: 29), onun işlediği *insan* hallerinin bir örneğidir. Tabloda ön planda bir figür resmin simgesini yani *bekleyişi* temsil etmektedir. Orta ve arka planda yer alan beş insan figürü daha vardır. Bunların cinsiyeti yaşları vb. özellikleri betimlenmemiş veya en azından önemsenmemiştir. Bu anlamda salt insanın konu alındığını, onun dışında kadın veya erkek, yaşlı veya genç olmalarına herhangi bir vurgu yapılmamıştır. Sanatçının bütün resimlerinde bu böyle olmayabilir ancak şu rahatlıkla söylenebilir ki; onun için cinsiyet, milliyet, renk ve dinsel ayrılıkların hiçbir önemi yoktur. Işıman için insan insandır. Bu çağdaş ve entelektüel tavır Işıman’ın samimi ve içten karakterinin özelliğinin göstergesi olsa gerek.

Işıman’ın resimlerindeki figürler güçlü desenin göstergesi olarak hiçbir gereksiz zorlamaya rastlanmayacak şekilde ustaca bir deformasyona uğramışlardır. Figürler çamurla oynar gibi oldukça yumuşak şekiller alacak biçimde oluşturulmuşlar gibi bir izlenim vermektedir. Kullanılan renkler oldukça temiz ve rafine. Yağlıboyanın tuvale uygulanışıyla ilgili olarak tam bir profesyonelle karşı karşıya olunduğu hemen anlaşılır. Işıman aldığı akademik eğitimin hakkını hiçbir mazaret aramadan her zaman yerine getiren ender sanatçılardandır. O, bir sanatçının hangi disiplinle işe koyulacağını ve işin sonuçlanmasından sonra da ortaya çıkan eserin sergilenme ve korunma dahil her türlü sürecini en profesyonel bir şekilde uygulayan ve takibini sağlayan bir profesyoneldir. Bu kişisel özelliği onun zaman zaman sanatsal organizasyonlarda sıkıntılar yaşamasına da vesile olmuştur.

Işıman’ın resimlerinde figürler renk alanlarıyla oluşturulurken bunlar sanki dijital ortamda yapılmışçasına kusursuz görünüyorlar. Anatomik çözümlemeler alanlarla belirlenerek her biri ayrı ayrı renklerle boyanmışlardır. Aralarındaki geçişler oldukça dengeli durmaktadır. Soğuk renklerin hakimiyetindeki resimde gözü okşayan tatlı ve sıcak renkler izleyene eşsiz bir senfonik tat verir. Göz yüzeyin her yerini rahatlıkla dolaşabilmektedir. Işıman’ın renkleri gözü okşayan, sempatik, sevimli ve asla saldırgan değildirler. O resimlerinde konu aldığı insanların, ağır başlı, yumuşak ve barışçı hallerini temiz ve yumuşak renklerle betimlemektedir.



**Resim 29: Feridun Işıman, Bekleyiş, 2014.
(Fotoğraf: Feridun Işıman)**

Işıman'ın resimleri kendi toplumundan insanları temsil ettiği kadar, dünyalıdır da aynı zamanda. Bunun nedeni kültürel özelliklerin kullanılarak yapılan biçimleme yerine, sadece plastik öğelerin önemsenecek insan figürlerinin biçimlendirilmesinden kaynaklanmaktadır. Ancak buna rağmen yine de bu insanların kendi yaşamından insanlar olması daha olasıdır. Ancak yine de *Bekleyiş* tablosundaki insanların kendi toplumunun içinde bulunduğu siyasi çözümsüzlükten kaynaklanan bir bekleyişi mi, yoksa daha soyut bir yaşam bekleyişi mi betimlediğini anlamak biraz zor. Eserin ön planındaki figür kadın veya erkek her kimse, bireysel bir tavrı temsil etmekte. Onun tavrı ve duruşu bireyin yaşamla ilgili hallerinin tasviri olurken, eser diğer figürlerle birlikte ele alındığında toplumsal bir tavır devreye giriyor. Sanatçı kullandığı perspektif ve kompozisyon enstrümanı ile detaya odaklanırken aynı zamanda da geneli de içinde barındırmakta.

Işıman'ın bu eseri renk zenginliği, sıcak soğuk renk dengesi, perspektif ve güçlü desen çözümlemeleriyle modernist resim tavrının önemli bir örneğini teşkil ediyor. İnsan betimlemelerindeki güçlü soyutlamalar, aynı zamanda güçlü bir ifadeyi de barındırıyorlar. Eserde kullanılan nesneler yumuşak bir deformasyonla, renk alanlarına ve güçlü bir anlatıma evriliyorlar. Nesneler giderek kaybolmakta veya soyutlanarak özüne dönmektedirler. Ancak bu dönüşüm onların okunmasını daha da

anlamalı kılıyor ve kuvvetlendiriyor. Çünkü bir sanat eserinin okunabilmesini mümkün kılan şey onun nesnel olmasıyla ilgili değildir. Işman *Bekleyiş* eserini soyutladığı insan figürleriyle değil de gerçekçi figürlerle işleseydi, bu eserde anlatımla ilgili olarak *bekleyiş* kavramının daha güçlü kılınacağını kimse iddia edemezdi. Hatta kavramsal bir nedenle yola çıkmasa da -ki *Bekleyiş* eseri adından da anlaşılacağı gibi kavramsal bir gaileyi ifade etmektedir- şu çok açıktır ki; bir sanatçı kavramsal gailelere hiç yer vermeyip sadece resmin estetik ve plastik sorunlarıyla ilgilense bile yine de kendisinin dahi farkında olamayacağı bir şekilde kendi yaşamıyla ilgili birçok unsuru resmine taşıyacaktı. Işman herşeyden önce katıksız modernist bir sanatçı olarak dünyanın birçok yerindeki sanat kolonilerinde yer alarak ülkesini en iyi şekilde tanıtmaktadır. Sanatçı, bu tezle ilgili onunla yapılan söyleşide şunları söylemiştir.

“Yaşamla sanatım ayrılmaz bir bütündür. Yaşamdan kopuk sanat olamaz. Sanat insanlar içindir. Resimlerimde hiç insan figürü görülmeyen tablolarımda bile insanı hissedebilirsiniz. Hemen her resmimde insan vardır. Yaşam içindeki gücü, yalnızlığı, çaresizliği, aptallıkları, kendini beğenmişliği, cahilliği, özgüveni sevgisi şefkati, nefreti, kini, yani her yönde psikolojik durumu ile İNSAN vardır ve var olmaya devam edecektir. Bu insanlar ayırım yapamadan tüm dünya insanıdır”. (Işman, 2017)

5.BÖLÜM

SOYUT DIŞAVURUMCU TARZDA ÜRETİLEN ESERLER ÜZERİNDEN YAŞAMA DAİR OKUMALAR

5.1. Soyut Dışavurumcu Resimlerin Okunması

Sanat tarihindeki eserlerin ortaya çıkışları incelendiğinde, ilk olarak görülen primitif halk resimlerinin, psikolojiyle ilgili olduklarıdır. Bir başka deyişle, bu resimlerin dışavurumcu betimlemeye sahip oldukları söylenebilir. “ilkel kavimlerdeki bütün anlatım biçimlemeleri de, bu yüzden expresyonist bir anlatım olarak kabul edilir. Buna karşılık ikinci bir Expresyonizm de, insanlık tarihinde XIX. yy’ın son çeyreği ile XX. yy’ın başlarında görülüyor ve giderek o zamana değin hiç görülmemiş bir soyutlamaya varılıyor” (Turani, 2009: 98)

İlk soyut resmin kimin tarafından yapıldığı bugün sanat tarihinde tartışma konusudur. Modernizm döneminde Kandinsky Monet’nin *Saman Yığını* tablosundan etkilenecek ilk soyut resmini üretmiştir. Ve sonrası Mondrian ve Maleviç’le devam etmiştir. Bu tarihsel tesbitten anlaşılmaktadır ki; sanat serüvenindeki soyutlamanın geldiği son aşama Yeni Amerikan Sanatı sloganıyla gelişen Soyut Dışavurumculuktur. Bu sanat akımı, Amerika’da II. Dünya savaşıdan sonra ortaya çıkmıştır. Jackson Pollock, Willem de Kooning, Mark Rothko Franz Kline gibi sanatçılar bu akımın önemli temsilcileridirler. Amerika’da gelişen ve dünyayı etkisi altına alan ilk sanat akımıdır. Pollock bu sanat akımını sürükleyen isim olarak bilinir. Bunun nedeni ise o güne kadar hiç alışılmamış bir teknik olan akıtma tekniğinde resimlerini üretmesidir. Bu tekniği, sıradan tuval yerine, tuval bezini germeden yere serip, etrafında adeta dans edercesine boyaları *akıtma ve fırlatma* yöntemiyle uyguluyordu. Bu çılgınca birşeydi. Oldukça tartışma konusu olan Pollock’un bu resim tekniği her şeye rağmen ilgi çekiciydi.

Geleneksel sanat, somut bir nesneyi konu alırken, bu nesne veya obje aslında varlığını doğadan alıyordu. Doğa gerçekse nesne de gerçektir. Dolayısıyla doğadan hareket etmek yerine onun temsiliyetini taşıyan nesneden hareket etmek sadece gelenekçilerin bir tercihidir. Moderniteyle birlikte değişen ve gelişen sanatın özgün tavrı kendinden önce nesneye koşulsuz bağlı kalma halini terketmiştir. Bilim, sanayi ve demokratik alandaki devrim niteliğindeki değişimlerin yarattığı aydınlanmayla yaşam ve buna bağlı olarak sanat da değişmiştir. İnsan yaşamında artık fotoğraf makinesi gibi önemli bir aktör vardır. Bu nedenle nesneyi kopyalamak artık sanatın görevi olmaktan çıkmış ve bu fonksiyonel görevi artık fotoğraf makinesi üstlenmiştir. Bu değişim sanatın zincirlerinden kurtulmasıdır. Sanatın bundan sonraki serüveni doğayı esas alarak soyutlamayla doğanın en yalın halini ifade etmeye ve kendi gerçeğini yaratmasıyla devam etmiştir. Soyutlamadaki bu süreç Maleviç'in *Siyah Kare*'sine kadar varmıştır.

Sanat, doğadaki imge, algı vb. şeylerin harmanlanıp sanatçının süzgecinden geçirilip yansıtılmasıdır. Bunun da asıl kaynağı obje değil doğanın ta kendisidir. Tunalı'nın şu sözleri konunun netleşmesine referans gösterir;

Buna göre, estetik olmanın yanısıra bir de ontolojik bir fonksiyon'u üstlenen soyut biçim vermenin ilk adımda yapması gereken bir şey vardır: Şimdiye kadar alışlagelen biçim anlayışını parçalamak. Şimdiye kadar alışlagelen biçim anlayışı, nesnelerin biçimlerine dayanıyordu. Sürrealizm ve soyut sanat, nesnelerin dünyasından –dış dünyanın görünebilir olan şeylerinin biçiminden az ya da çok vaz geçmek durumundadır. Nesne artık önemli değildir, hatta sanat için artık var bile değildir. Önemli olan, evrenin varlığın dayanağı tümel yasa, zorunluluğu kavramaktır. Bu zorunluluk ve temel yasa, varlığın en derin hakikatıdır" (Tunalı, 2008: 126).

Her sanat eseri ister soyut ister figüratif olsun, mutlaka ki izleyene birşeyler söyler. Ancak figüratif resimler veya realist resimler izleyici tarafından bakar bakmaz anlaşılabilir nesnel bilgiler taşır. Soyut bir eserin okunması daha üstün ve entelektüel bir eylemi içerir. Ancak somut ya da soyut olsun bakan kişinin bakmaktan çok görebilmeyi sağlayabilecek birtakım yetkinliklere sahip olması gerekmektedir. Kısacası görsel ve kavramsal bir dile sahip olan sanat eserlerinin okunabilmesi bu dilin bilinmesiyle ancak mümkün olabilir. Bu dili bilmeden okuma eyleminin hakkını gerektiğince yerine getirmek imkansızdır. İnâatçı'nın aşağıdaki sözleri bunu destekler niteliktedir.

“Sanat yapıtlarına bakarken nasıl hissedersen öyle görmüyorsun, ne kadar bilersen o kadar görüyorsun. Yapıt zamanı, mekanı ve öznesiyle -nesnesinden gelen bilgiyle- bize ulaşmak ya da hiç olmazsa yaklaşmak çabası içinde olduğundan, bir izleyici ve çözümleyici olarak onun dilini öğrenmeye gereksinim duyma zorunluluğumuz vardır” (İnatçı, 2012b: 10).

Resimlerin okunabilmesi için okuyacak kişinin, resim sanatı, sanat felsefesi, sanat sosyolojisi ve doğal olarak resmin yapıldığı ortamı, zamanı ve yaşanan toplumsal olayları analiz edebilmesine yardımcı olabilecek birtakım bilgileri edinmesi gerekmektedir.

Soyut Dışavurumcu bir eserin okunması nesnel olanlara nazaran daha zordur, karmaşıktır ve neticesi de oldukça subjektiftir. Ancak soyut eserlerin okunması da çok daha gizemli, etkili ve okuyana geniş bir perspektif sunar. Üstelik sanat eseriyle sanat sever arasındaki sevgi ve tutku ondan alınan hazla yetinilecek kadar sığ olmamalıdır. Sanat sever sevdiği beğendiği eserle ilgili bilgilerle de bu tutkusunu beslerse aralarındaki bağ bir o kadar daha güçlü olacaktır. “Bilgiden yoksun sevgi, kör bir tutkudur. Sanat yapıtlarını sevmek onları iyi tanımakla olanaklıdır” (Hours, 2001). Ve mutlaka ki bu da bilinçli bir çabayı gerektirir

Her sanat eserinin hayatı içerdiği gerçeğinden hareket edilerek, bütün bu belirsizliklere rağmen soyut dışavurumcu bir eserin okunması mutlaka gereklidir ve denenmelidir. Böylesi eserler bir okyanus gibi içine girdikçe açılır ve insanı sonu gelmez gizemli bir yolculuğa sürükler. Kandinsky tam da bu noktada söze giriyor; “Farkettim ki, resimlerimin herhangi bir nesneye ihtiyaçları yoktur. Nesne resimlerime zarar veriyor” (Kandinsky, 2017).

5.2. Soyut Dışavurumcu Eserlerden Örnek Okumalar

5.2.1. Alberto Burri, Sacco

İtalyan Alberto Burri bir tıp adamı ve cerrahdır. Katıldığı ikinci dünya savaşında esir düşerek Amerika’ya götürülmüştür. Savaşın acı travmasını bir doktor olarak olarak yaşamış, Teksas’taki esir kampında doktor olarak hizmet vermiştir.

Sanatçının (Bkz. Resim: 30)'teki çalışmasında yüzeyi kaplayan kahve rengin hakim olduğu torba kullanılmıştır. Torbanın yırtık ve sökülük olması sanatçının tercihi olup, ayrıca bunun üzerine dikişler atarak tamir etme eylemine giriyor. Sonuçta kendisi gerçek bir doktordur ve savaşta da çok travmalar geçirmiş insanları iyileştirmekle görevlendirilmişti.

Bu anlamda baktığımızda Burri'nin savaş-sanat buluşması Joseph Beuys'un yaşam hikayesiyle benzerlik taşıyor. Kavramsal sanatın en önemli temsilcisi olan Beuys'un yaptığı sanatın okunması mutlaka ki nesnel gerçekçi resimlerden çok daha okumaya elverişli ve anlamlıdır. Burri'nin eserleri Beuys'un eserlerine kıyasla belirsiz bir kavramsallık içerseler de soyut hallerinin altında kavramsallıkları onları anlayabilen tarafından farkedilir boyuttadır. Burri'nin eserindeki yanık ve parçalanmış çuval kadar hangi nesnenin kopyalanmasıyla oluşacak eser okunmaya onun kadar elverişli olabilir ki?

Demek ki soyut denilen şey aslında kavramsal olarak en güçlü kılınan şeydir. Tekrar etmek gerekirse doğanın özüne dönmektir. Yaşamı ve onun içeriğini yansıtan kavramları yansıtırken kullanılan dilin birbiri ile çok yakın ilişki içinde olduğu kesindir ve bu kavramların elde edilmesinin soyutlama işlemiyle gerçekleştiği görülür (Bulat, 2014: 47).



Resim 30: Alberto Burri, Sacco.

(http://www.settemuse.it/pittori_opere_B/burri_alberto/burri_alberto_011.jpg)

İtalyan sanatçı Arte Povera grubunun güncel sanat tavrının önemli temsilcilerindendir. Eski, sökük ve yer yer parçalanmış torbaları birbirine dikerek eklektik bir yüzey oluştuyordu. Bu yüzey üzerinde delikler ve yanıklar bulunduğu gibi bazen bir boya lekesi de bulunabilmektedir. Resmin tam odak noktasındaki kırmızı-turuncu arası renk dikkati çekmekten öte kışkırtıcıdır ve içeriğinde farklı anlamları barındırdığı söylenebilir. Burri doğada atıl olarak bulunan bu malzemeleri yakarak, yırtarak ve dikerek bir görsel dile dönüştürüyordu. Burada dikişin bir işaret olduğunu, yaranın ise yaşanan bir acının hafızaya dönüşme emaresi olduğunu anlatıyordu. Yırtılıp da tekrar dikilen bir beden artık fiziki bir deneyimin işaretini taşıyordu. Savaşın acımasız, korkunç yüzünü gören ve bizzat yaşayan birisi olarak, yığınla yanık ve parçalanmış bedene tanık olmuştu. Bu yaşadığı acıları duygusal olarak değil de mantıksal olarak nasıl ifade edebileceğinin yollarını arıyor ve bunlar için akıl yürütüyordu. Yüzeyde kullandığı yırtık ve dikişli torbalara ek olarak plastik malzeme de kullanarak bunları püskürtme ateşle yakarak yer yer eritiyordu. Yüzey üzerinde bu yanıklar, erimişlikler ve yırtık-sökükler savaşın korkunç yüzünü, ve acımasızlığını izleyene birebir yaşarmış gibi aktarırlar. Resimdeki torba üzerinde oluşan yanma eyleminin kendisiyle birlikte, yırtıklar delikler, yanmış erimiş plastikler hakikatin ta kendisidir. Ve bu oluşturulan etkiyi izleyicinin duyu yoluyla algılaması mutlaka ki çok daha güçlü olacaktır. Burri, atık malzemeleri kullanarak, dışavurumcu bir tavrıla, acıyı, dehşeti ve savaşın bütün olumsuzluklarını en etkili bir şekilde insanların algılarına sunuyordu. Bu tavır sanatın diliyle savaşlara karşı güçlü bir protest tavır olup aynı zamanda, çağdaş bir sanatçının Marcel Duchamp'tan sonra üstlendiği misyonun bir gereğidir (İnatçı, 2012b: 73-74).

5.2.2. Atoni Tapies, To Me (Bana)

Antoni Tapies, İspanyol sanatının en yenilikçi sanatçılarından. Katalan olup Barselona doğumlu olan sanatçı İspanya iç savaşından sonra II. Dünya savaşını da bizzat yaşamış bir sanatçıdır. Burri gibi o onun eserleri de savaşların yıkıcı izlerini taşımaktadır. (Bkz. Resim: 31)'daki eserin kompozisyonunun siyah ve beyaz olarak planlanmış olması iyi-kötü, güzel-çirkin, savaş-barış vb. kavramları betimlemiş gibi görünüyor. Resmin sol tarafındaki asılı beyaz çarşaf, Marcel Duchamp'ın mirasından

gelen hazır nesnenin doğrudan sanat objesi olarak kullanılması gibi bir tavrın sergilenmesiyle ilgilidir. Beyaz çarşaf burada savaşların ve kötülüklerin verdiği acıları ve yaraları sarma ve iyileştirmeye vurgu yapıyor. Beyaz çarşafın dikdörtgen yüzeyin dışında devam etmesi ise yüzey üzerindeki kompozisyon kurgulayışında biçimsel avangard bir tavrı işaret ederken bunun yanında kavramsal bir anlamı da barındırıyor olabilir.

Arte Povera grubuna dahil olan sanatçı eserlerini yırtık tuvaler üzerine, sicim, parçalanmış kumaşlar, rastgele atılmış boyalar vb. malzemeler kullanarak oluşturuyordu. Duvar sıvalarını andıran yüzey uygulamaları ve sunta parçaları da sık sık kullandığı malzemeler arasındadır. Tüm bu atık malzemeleri yüzey üzerinde üst üste kullanarak rölyef gibi bir derinlik oluşturuyordu. Onun çalışmaları yerleştirme (enstelasyon) tavrıyla oluşturulmuş düzenlemelerdir ve resimle heykel arası bir yerde dururlar. Tapies'in işlerine ilk bakıldığında, bir yığın malzemenin rastgele yan yana geldiği algısı izleyende hakim olur. Ancak bir müddet sonra çok güçlü bir tasarımla bir araya getirilmiş insanı sarsan bir enerjiyi barındıran eserlerle karşı karşıya olunduğu anlaşılır. Onun eserleri yaşamdan önemli kesitler sunan insanlık trajedisinin anıtsal görüntüleridir. "Altamira mağaralarından Velezquez'e, oradan Picasso'ya kadar, resim her zaman soyutlama olmuştur. Kayıtsız şartsız "gerçeklik" yandaşlarına karşı, pek çok kez "gerçeklik" in resimde olmadığını, olsa olsa seyircinin kafasında bulunabileceğini söylemişimdir" (Tapies, 2014: 41).



Resim: 31 Antoni Tapies, To Me (Bana),

<https://en.paperblog.com/antoni-tapies-more-than-abstract-art-143265/>

Tapies, yaşamı sanatıyla yoğurup hiçbir süslemeye girişmeden eserlerini oluşturmuştur. Onun elinde en sıradan malzemeler birer sanat nesnesine dönüşüyordu. Bu onun yaşam felsefesinden eline yansıyan sihirdir. Ve bu sihir ona, eskiden olduğu gibi çağın büyücüsü rolünü uygun görür.

5.3. Soyut Dışavurumcu Tarzda Üretilen Eserlerin Okunması

5.3.1. Yangın

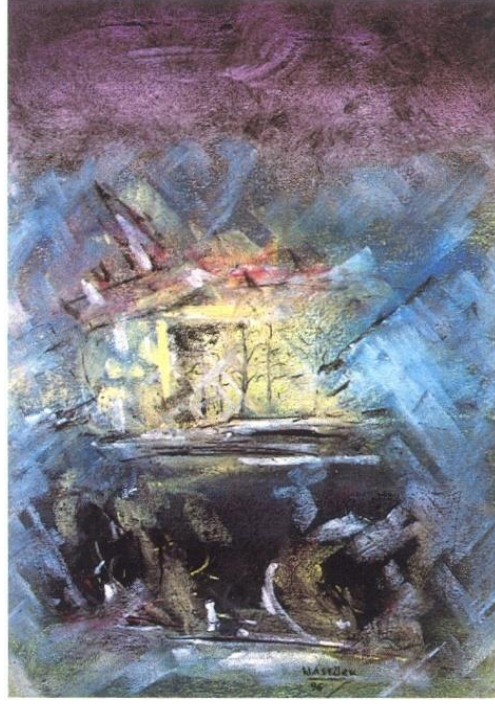
1995 yılı Ağustos ayında KKTC'nin adeta ciğerleri konumunda olan Beşparmak dağlarında başlayan yangın, kuvvetli rüzgarların etkisiyle hızla yayılarak kısmen Girne'nin içine kadar girerek önemli bir zarara sebep olmuştu. Bu travmatik felaket Kıbrıs Türk toplumunu derinden yaralamış ve uzun bir süre toplumsal yas tutulmuştu. Oluşan toplumsal yaraları sarmak için, birçok sosyal aktivite planlanarak yardımlar toplanmıştı.

1995 yazındaki Beşparmak Dağları yangını her yönüyle önemli tartışmalara neden olmuştur. Yangın söndürme anında KKTC'nin adayı paylaştığı güney komşusu olan Rumların yardım talebi, siyasi otorite tarafından reddedilmiş ve siyasi bir tartışmaya neden olunmuştur. Bunun dışında toplumsal düzen yangın üzerinden tartışılarak, özellikle devlet çalışanlarının eleştirilmesine ve maaşlarının toplum önünde tartışılması geleneğinin başlatılmasına neden olmuştur.

Aslında Beşparmak yangını, fiziki bir yangın olmanın yanı sıra, Kıbrıs Türk toplumunun 1974 yılından sonra yaşadığı en büyük ruhsal yangındır. 1974 öncesinde oldukça sıkıntılı bir süreç yaşayan Kıbrıs Türk toplumu bu zor süreci dayanışma ruhuyla ve birbirine kenetlenerek aşmıştır. Ancak 1974 sonrası bir anda gelen zenginlik ve bireysel çıkarlara yönelik hayat tarzıyla oluşan toplum yapısındaki bozulmanın verdiği zarar, Beşparmak yangınının vermiş olduğu zarardan daha fazladır.

Toplumun en duyarlı kesimi olan sanatçılar da bir organizasyon çerçevesinde Beşparmak Dağları'na fidanlar dikmişler ve resimler yapmışlardır. Bu resimler kısa bir süre sonra HP Galeride sergilenerek toplumla paylaşılmış ve toplumsal yaraların

kapanmasına katkı sağlanmıştır. (Bkz. Resim: 32) *Yangın* eseri, bu sergide yer almış eserlerdendir. Yangının yok ederken yarattığı görüntü ve hissiyatı dışavurumcu bir anlayışla seyirciye geçiren bu resim, aynı zamanda estetik tavırlarıyla da olayı bir ritüel haline taşıyarak geçmiş acıları şifalandırma ve yangının sebep olduğu yıkımı onarma gibi bir misyon oluşturmuştur.



Resim 32: Mustafa Hastürk, Yangın 1, 1996.

Resime bakıldığı zaman yangının dehşet verici sonuçları hissedilse de yangının yaşattığı toplumsal travma ve yıkım, bir şekilde sanat diline dönüştürülerek, olumsuzlukların iyileştirilmesi sağlanmıştır. Tıpkı yanan ormanların fidan dikimi vb. girişimlerle rehabilite edilip tekrardan yeşerip iyileştirildiği gibi. Bu iyileştirme; toplumun bir bireyi olarak öncelikle sanatçının kendi ruhunda sağlanacak iyileştirme; Sanatçının ruhunda sağlanan bu metaforik iyileşmeden sonra eserler toplumla paylaşılarak toplumsal iyileşme gerçekleşmiş olacaktır. Yangın serisi daha sonraki *Sanat İyileştirir* sloganıyla oluşturulmuş eserlerin habercisi niteliğindedir.

5.3.2.Sanat İyileştirir

2012 yılında, başkent Lefkoşa’da yaşanan belediye yönetimindeki sorumsuzluk ve zaafiyetlerden oluşan kriz ülke tarihine damgasını vurmuştur. Tam anlamıyla bir kentin kaos içerisinde herkesin birbirini suçladığı ve hiçbir belediye hizmetinin yerine getirilmediği bu dönemde her tarafı çöp yığınları kaplamıştı. Maaşını alamayan belediye çalışanlarının haklı grevleri ve onların insani dramları içler acısı bir durum arzederken diğer yandan bu maaş alamayan insanlardan beklenen hizmetlerin aksaması işleri içinden çıkılmaz bir noktaya sürüklemişti.



Resim 33:Mustafa Hastürk, Sanat İyileştirir Serisi, 2014.

Lefkoşa’nın bu kaotik durumundan herkes gibi sanatçılar da etkilenmiştir. Bu dönemki resim çalışmalarında bunları gözlemlemek pek de zor olmasa gerek. Ancak her zaman umut ve iyileşmeye fırsat vermek adına, üretilen çalışmalarla, ruhsal bir terapi gibi önce kendi ruhumu iyileştirmek ve daha sonra da toplumla bunları paylaşarak, toplumun ruhunu iyileşmeye çalıştım. *Sanat İyileştirir* konseptini taşıyan bu çalışmalar şehrin çirkin görüntülerinden üretilmiş işlerin sanatsal bir ifadeye dönüştürülmesiyle ruhsal bir rahatlama amaçlıyordu. Çirkin olanın güzele ve sanata dönüştürülmesi onu algılayanda da benzer bir etkiyi yaratacaktı. Bu önce kendi ruhumda oluşacak iyileştirmeye toplumun ruhunda yaşatılacak bir iyileşmeyi gerçekleştirecekti. Şehirdeki çirkin ve rahatsız edici görüntüler önce fotoğraflandı. Daha sonra bunlar üzerinde dijital değişiklikler yapılarak asetat üzerine basıldı. Birkaç

asetatın üst üste getirilmesiyle oluşturulan katmanlar bir yerde de şehrin maruz bırakıldığı farklı süreçleri temsil ediyorlardı.

Üst üste gelen asetatlar, gerçek yaşamın birbiri üzerine biriktirdiği olumlu ya da olumsuz yaşamla ilgili süreçlerin arkeolojik kesiti gibi bir görünüm sunmaktadırlar. (Bkz. Resim : 33)' de tezde örnek olarak yapılan diğer sanatçıların çalışmalarına kıyasla farklı bir görünüm vardır. İlk anda bakıldığında soyut gibi duran resim dikkatli bakılınca içerisinde atıl nesneleri barındırmaktadır. Bu nesneler rastgele ancak çöpte bir araya gelebilecek cinsten bir birliktelik yaşıyorlar. Lefkoşa'nın kirlenmişliğini sembolize eden bu atık nesneler kullanılan teknikle ve sanatsal bir tavırla, bambaşka bir görüntü oluşturmuşlardır. Burada uygulanan Uluçam'ın analog fotoğraf makinesiyle yaptığı uygulamanın fiziki olarak elde yapılmasıdır. Ne dijital ne de analog foto uygulamaları olmadan, tamamen doğal ve el emeği ile oluşturulan bu yanılsamalı görüntüler sanatçının kenditavrını oluştururlar. İnatçı'nın bir yorumu buna işaret ediyor sanki; "Hastürk'ün resmi, görme biçimlerindeki iki farklı bakma mesafesini birden içinde barındırıyor: Göz dibi mesafesi ve uzaklık hissi veren –içinde belirgin bir ufku barındıran- geriden bakmayı kullanımına alan iki farklı bakma biçimi" (İnatçı, 2008). Tam olarak burada bahsedilenle resimlerdeki teknik uygulama birbiriyle örtüşmez, örtüşemez. Çünkü birinde genel bir bakma-görme-uygulama anlayışından bahsedilirken, diğerinde sadece kavramsal bir çalışmanın uygulanmasındaki spesifik bir teknikten söz ediliyor. Ancak ikisinde de genel anlamda o çoklu bakış eğilimi ortaktır. Bu da olsa olsa farklı bakış açılarına ve yetilerine sahip olan sanatçıların en tabii özelliklerinden birisidir.

Sanat İyileştirir serisini izlerken, İzleyiciler, olayın hikayesini bilmeden bu nesneleri fark edip neyin sembolü olduklarını belki anlayamazlar. Ancak şu bir gerçektir ki, bu katmanları oluşturan birikim, bir arkeolog çabasıyla incelenirse bunun sonucunda birtakım bilgilere ulaşmak pek de zor olmayacaktır.

Oluşturulan eserlere bakıldığında, maddiyatla maneviyatı dengelemekte sıkıntı yaşayan Kıbrıs Türk toplumunun, bunun sonuçlarının bedelini ödemesinin bir zorunluluk olduğu görülmektedir. Bu ruhsal kirlenmenin eserlerdeki dışavurumcu

ifadeyle belirtilmesiyle birlikte bunların sanatsal bir dile dönüştürülerek iyileştirilmeye çalışılması bu bedel ödeme gayretinin sanatsal bir işaretidir.

5.3.3. Sanat İyileştirir I

(Bkz. Resim: 34), Lefkoşa surlarıçinde terkedilmiş bir ev görüntüsünü içermektedir. Eskimiş ve boyasız olsa da kapı yerinde ve kapalı, ancak pencereler sökülmüştür. Pencerelerden açılan boşluktan evin içinin yıkık dökük olduğu anlaşılmaktadır. Evin önü çöp yığını haline gelmiş. Bu haliyle sanki savaştan kalma bir yer görüntüsü veriyor. Duvar diplerindeki kurumuş otlar çöplerle karışmış durumda.

Koyu gri ve eskitilmiş turuncu renk hakimiyetinin içinde pencere koyulukları kontrastlar oluşturmaktadır. Resim dijital iki fotoğrafın asetatlar üzerine bindirilmesiyle oluşturulmuştur. Griler içerisindeki solgun turuncular resme nostaljik bir hava veriyor. Lefkoşa surlarıçindeki bu evin ilk yapıldığı dönem çevrenin tertemiz olduğu insanların evlerini sevdiği ve bakımlarını yaptığı, sokakların yine oturan insanlar tarafından temizlendiği bir dönemdi. Ancak 1974 sonrası surlarıçinde yaşayan insanların daha büyük evlerde yaşama arzusu ile surlarıçindeki evlerini terketmişlerdir. Bu evlerin çoğu Türkiye’den gelen işçi ailelerine kiralanmış bir kısmı da boş olarak kaderine terkedilmiştir. Resimde görülen bu ev büyük olasılıkla bakımsız bir şekilde kaderine terkedilmiş olanlardandır.

Resimde savaştan kalma yıkık dökük eski bir ev ve bakımsız bir çevre görüntülenirken kullanılan teknik ve malzemeyle bu görüntüler belirsizleşerek yumuşatılıyor. Eskitilmiş görünümü veren çok açık tatlı bir turuncu evin duvarlarını yalıyor. Açık koyu grilerle kontrast oluşturan bu sıcak renk resmi hem aydınlatıyor hem de ağırbaşlı yumuşak ve pozitif bir görünüme sebep oluyor. Resimdeki Taş duvarlar ahşap kapı ve yarım daire şeklindeki ferforje demirle süslenmiş kapı başlığı eski zamanların estetik ve zengin biçimsel anlayışını sunarken bugüne dair bunların yok oluşuna tanıklık etmektedirler. Bugün itibarıyla geçmişe özlem duyulması sosyolojik olarak insan ilişkilerinin değer yargılarının bozulması olarak açıklanabilir.



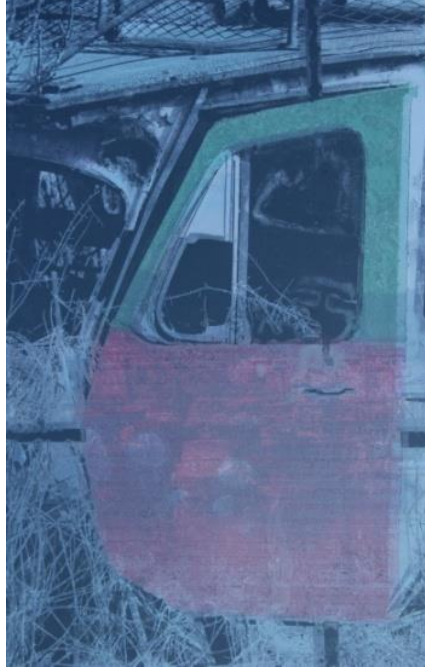
Resim 34: Mustafa Hastürk, Sanat İyileştirir I, 2014.

Lefkoşa surlar içinde yüzlerce ev ve çeşitli mekan resimdeki evin benzeri bir durumda geçmişe özlem ve geleceğe de tedirginlikle bakıyor ve bekliyorlar. Tıpkı bir zamanlar içlerinde yaşam süren ev sahipleri gibi. Ancak ev sahipleri onları kaderlerine terkedip gitmiş ve akıbetleriyle ilgilenmiyorlar bile. Son dönemde özellikle genç nesilden girişimciler surlarının bu nostaljik mekanlarını dizayn ederek müzikli eğlence mekanlarına dönüştürüyorlar. Palyatif tavırla ve kısmi başlayan bu iyileştirmelere kurumsal destek gelmezse kalıcı ve sürdürülebilir olamayacaktır.

5.3.4. Sanat İyileştirir II

Resimde eski yolcu arabasından bir kesit ve ön planda ona ait yolcuların otobüse bindiği kapı görülüyor. Arka planda eskimiş ne olduğu belirsiz çöp yığınları ve kurumuş otlar her tarafı sarmış durumda. Resimdeki yolcu arabası artık miadını doldurmuş ve atıl bir halde kendi kaderine terk edilmiş durumda görülmektedir. Bir zamanlar insanlar için önemli bir ulaşım aracı olan bu otobüs, insanoğlunun vefasızlığını, yaşlanmanın getirdiği olumsuzluklarla bir kenara konmanın ve terkedilişin anıtı gibidir. Başta insan, hiçbir varlık böylesine bir durumu haketmez. İnsanlığın en büyük sorunlarından birisi olan değer bilmezliğe parmak basan bu

“hurda-anıt”; bulunduğu yerde farkedilmemiş olabilir. Ancak onun (Bkz. Resim: 34)’teki sanat eserine dönüşen haliyle, insanlığa çok daha farklı bir hizmet için geri dönüşüme uğradığı görülmektedir.



Resim 35: Mustafa Hastürk, Sanat İyileştirir II, 2014.

Kırmızı kapının dışında her şey açık ve koyu gri renlerle kaplanmıştır. Dijital ortamda yapılan manüplasyonla dijital layer yerine asetat kullanılarak üst üste bindirilmiş görüntülerle elde edilen bir çalışma ortaya çıkmıştır. Kırmızı rengin dışında her şeyin siyah beyaz ve gri olması gözü ister istemez kapının üzerine odaklamaktadır.

Resimdeki eski yolcu arabaları daha çok köylerden yolcu taşıyan *tahta kasadenilen* otobüslerdi. İngiliz koloni, döneminden kalan bir kültür ögesi olan bu taşıtlar 1970’ li yılların sonlarına kadar trafikte kullanılmışlardır. Kırmızı, yeşil renkleri ağırlıkta olup nadiren başka renkleri de bulunurdu. Yolcu yanında yük taşımaya da elverişli bu araçlar daha sonraları Güzelyurt bölgesindeki portakal sektöründe kullanılarak daha sonra ömürlerini tamamlayıp tarihe karışmışlardır.

Resimdeki kapı nesnesi ön planda ve resmin en önemli ögesi olmanın dışında sanatçının bilinçli veya bilinçsiz olarak verdiği mesajı da simgelemektedir. Sanatçı,

kendi yaşamının yanısıra, ülkesinin özgür ve çağdaş bir ülke olması için de mücadele vermesinden ötürü, bu kapılarla bir yerde geleceğe bir kapı aralamaya çalışması kadar doğal ne olabilir ki!

Ciddi anlamda toplu taşımacılığın sağlandığı 1900’lü yıllar içerisinde İngiliz idaresi Mağusa-Lefkoşa arası ray döşeyerek tren işletmesi de kurmuştu. Lefke bölgesinde kurulan raylı sistem daha fazla maden taşınmasıyla ilgiliydi. Ancak tren taşımacılığı fazla sürdürülemedi ve kapatıldı. Resimdeki kırmızı kapılı otobüs uzun yıllar köylerdeki yolcuların şehirlerle irtibatlarını sağlamıştır. İnsan yanında yük taşıyan bu otomobillerin ön tavanına eklenmiş, üst tarafı yuvarlak dönen bir tabela üzerinde hangi köyün arabası olduğu yazılıydı. Lefkoşa sularında *Lefke Hanı*, *Kömmürcüler Hanı*, *Deveciler Hanı* vb. gibi bu yolcu otobüslerinin yolcularını beklediği otogarlar vardı. Bu otobüslerin kalkış saatleri ve bulundukları bekleme noktaları, herkes tarafından bilinirdi. Bir köyün veya kasabanın şehirle irtibatı veya şehir üzerinden köylerin birbirleriyle olan irtibatı bu otobüslerle sağlanırdı. Özel araçların çok az sayıda olduğu o dönemde posta ve günlük ticari ihtiyaçları karşılayan bu araçlar aynı zamanda köy insanının düğün, sinema ve piknik, gezi gibi sosyal ihtiyaçlarında da önemli rol oynuyorlardı. O yıllarda her köyün en az bir yolcu arabası bir de ne kadar küçük olursa olsun her köyün bir ilkokulu vardı. Bu da köylere bir aidiyet kazandırırdı. Sonradan değişen koşullar bu değerlerin yok olmasına sebep olmuştur. Aslında kaybolan sadece bu fiziki değerler değildir. Manevi değerler de bu kültür erozyonundan nasiplerini almışlardır

Resimdeki kırmızı kapısıyla ön plana çıkmış yolcu otobüsü, bu görüntüsüyle eski fonksiyonunu tamamen yitirmiş tarihi bir belge niteliğini almıştır. Bu kapıların farklı renklerini de bir arada düşündüğümüzde Andy Warhol’un “Coca Cola” serisinden bir farkları yoktur aslında. Onlar artık sanatsal bir obje olarak sosyal yaşamın ikonları haline gelmişlerdir.

Sanat İyileştirir serisi, kullanılan teknik ve irdelenen çevre sorunuyla güncel sanat tavrını içeren çalışmalardan oluşmaktadır. Eserler, sanat iyileştirir söylemine uygun olarak ele alınan olumsuz çevre görüntülerini, kültürel değerlerle örtüştürerek ve sanatsal dile dönüştürerek, iyileştirme seansı gibi bir işlevi yerine getiriyorlar.

Sanatçı burada bir şaman gibi toplumsal ruh halini iyileştirme çabası içerisinde. Ve işte bu eylem tek başına sanatın ta kendisidir.

5.3.5. Griler İçinde Mavi

Tamamen soyut dışavurumcu sanat tavrının bir ürünü olan bu resmi (Bkz. Görüntü: 35), okumak diğer nesnel betimlemeler içeren resimlere oranla oldukça karmaşıktır. Resim çevresel sorunlara yönelik yapılmış ve bir yerde betonlaşan yerleşim yerlerine ve bozulan doğaya getirilen bir eleştiri olarak değerlendirilebilir. Sanat iyileştirir serisinden sonra yine aynı kavram çerçevesince üretilen eserin, içerdiği tüm olumsuz görüntülere rağmen bunları sanatsal bir estetikle iyileştirerek geleceğe bir umut taşımaktadır.

Yağlıboya tekniğinde 180x120 ölçülerindeki bu resimde, Marc Rothko'nun minimalist anlayışla yüzeye yayılan boya uygulayışı ve dengeli kullanılan renkli alanların oluşturulmasına benzer bir uygulama söz konusudur. Resmin tüm yüzeyini kaplayan gri renkler betonlaşmayı ve her türlü çevresel kirliliği anlatırken onun üzerinde gün batımı gibi görülen turuncuya çalan alan, kirliliğin ve betonlaşmanın tam anlamıyla hakimiyetini haber verirler. Tıpkı gün batımından sonra karanlığın çok uzak olmaması gibi. Alttaki mavi renk ön planda yerini alarak, hala doğada az da olsa kalmış olan bozulmamış yerlerin varlığını simgelmektedir. Orta-üst-sağ bölümde küçük bir mavi alan mevcuttur. Tam altın orana denk getirilen bu küçük mavi fırça darbesi doğanın temiz ve bozulmamış, ancak yok olmanın eşiğinde bulunduğunu anlatmaktadır.

Resimde nesnenin tamamen dışlanması, resmin anlatım gücünden hiçbir şey kaybetmez. Çünkü Kandinsky'nin de dediği gibi bu resimlerin nesneye ihtiyaçları yoktur. Hatta nesne onlara bir şey katmadığı gibi, güçlü etkilerini de zayıflatır. Sanat yapmak için, sıcak soğuk renkler, koyu açık değerler, kontrastlar, renk uyumu, denge unsuru, espaslar, vb. enstrümanlar gereklidir. Nesnelerin bunların arasında işi olamaz. Bu yüzden doğanın, evrenin, hakikatin kendisinden beslenen soyut resim bu anlamda

özellikle sosyal,siyasi ve felsefik konuların aktarılmasında nesnel olandan daha güçlü ve daha etkilidir.

Resim, boyanın yüzey üzerine spatula ile uygulanması ile oluşturulmuştur. Burada spatula beton sıvayı çağrıştırarak konuyla teknik arasında bir köprü oluşturmaktadır. Yüzeye uygulanan rengin gri ağırlıklı olması da bu algıyı güçlendirmektedir. İki kanvasın diptik olarak birleştirilmesi kavramsal olarak bir ayrışmaya da vurgu yapar gibidir. Yüzeydeki bu ayrışma -çevre tahribatı ve doğanın bozulmasına vurgu yaparken aynı zamanda çevreye duyarlı düşünce ile menfaat odaklı mentaliteyi de birbirinden ayırmaktadır.

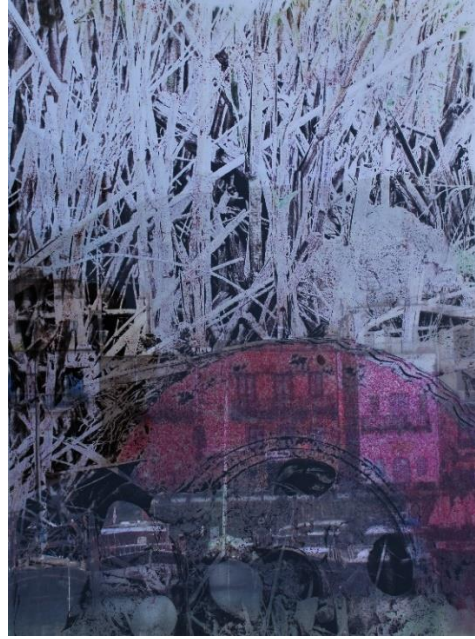
Özetle, Akdenizin ortasındaki bir adada dağlardan oyularak çıkarılan kum ve çakıl gibi malzemelerle kontrolsüz ve plansız bir şekilde çarpık bir yapılaşma hızla devam etmektedir. Bu yapılaşma doğal görünümü katlettiği gibi her türlü çevresel kirliliği de beraberinde getirmektedir. *sanat iyileştirir* sloganı, aslında ironik bir göndermenin yanı sıra, sanatın ön planda olduğu bir toplum bilinciyle bütün bu olumsuzlukların durdurulabileceğine vurgu yapmaktadır.



Resim 36: Mustafa Hastürk, Griler İçinde Mavi, 2015.

Genel olarak, teknoloji ve endüstrinin bir sonucu gibi görünen çevre tahribatları, aslında daha çok da bilinçsizliğin bir sonucu olmalıdır. Çünkü insan zekasıyla yarattığı endüstrinin nimetlerinden yararlanırken, aynı zamanda yine zekası sayesinde daha bilinçli davranarak teknoloji ve endüstrinin yaratacağı olası zararlardan da sakınmayı öğrenebilir. “Çevre bilinci ve Endüstri iki ayrı çıkmaz yol değil, birbiriyle bir noktada kesişen yollar gibi düşünülmelüdür. Sanat ikisi arasındaki diyalektik ilişkiyi sağlayabilir” (Antmen, 2010: 259). Sadece Akdeniz’in ortasındaki bu adacıkta değil, bütün dünyadaki yaşanan, başta savaşlar olmak üzere bütün olumsuzlukların üstesinden ancak sanatın gücüyle gelinebilir. Marcel Duchamp’la başlayıp, Josef Beuys’la devam eden sanatın estetik değil, kavramsal olduğuyla ilgili sav da buna referanstır. Kısacası Yaşam sanattır ve sanat da yaşamı içerir...

5.4. Soyut Dışavurumcu Tarzda Üretilen Ek Resimler



Resim 37: Mustafa Hastürk, Sanat İyileştirir III, 2014



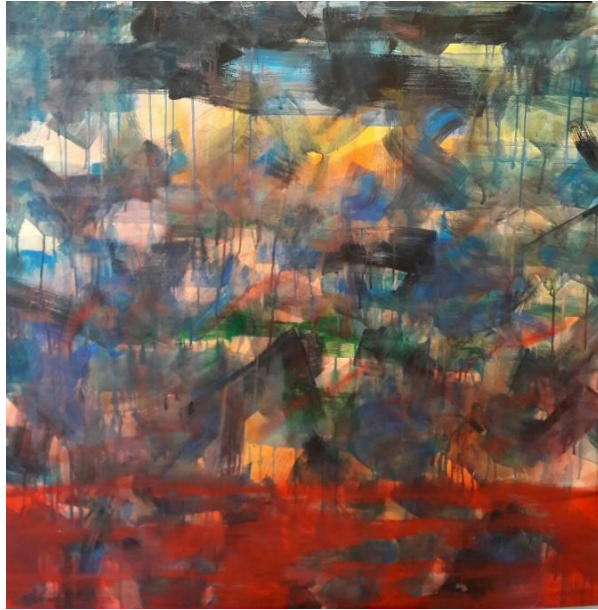
Resim 38: Mustafa Hastürk, Sanat İyileştirir IV, 2014



Resim 39: Mustafa Hastürk, Sanat İyileştirir V, 2014



Resim 40: Mustafa Hastürk, İlkbahar, 2016



Resim 41: Mustafa Hastürk, Sonbahar, 2017



Resim 42: Mustafa Hastürk, Doğanın Ritmi, 2017



Resim 43: Mustafa Hastürk, Kırmızı Senfoni, 2016

SONUÇ

İnsanlık tarihini yazının keşfi ile başlatan kültür ve tarih araştırmacıları şüphesiz ki; yazının oluşumuna vesile olan resim sanatının da hakkını teslim ederler. Bu açıdan bakıldığında resim, yazıdan sonra anlatım fonksiyonuyla ilgili değerini yitirse de, evrensel bir dil olma özelliği, ona farklı bir değer katmaktadır.

Çalışmada bu evrensel dilin elverdiği ölçüde Kıbrıs Türk toplumundan yaşamın izleri sürülmüş ve böylece resim sanatının yaşamla bağı irdelenmiştir. Bu yapılırken bazen resimlerin görsel aktarımlarından bazen de resimlerin yapıldığı dönemin bilgilerinden veya anlatımlarından faydalanılmıştır. Görsel bir sanat eserinde öyle betimlemeler var ki; bunları yazı veya konuşma diliyle aynı kuvvette aktarmak mümkün değildir. “Resmi bir metin olarak düşündüğümüzde, sözcüklerle aktarılan bir metinde yaratabileceğimiz haz labirentleri, görsel imgelerin arkasına yükleyeceğimiz haz labirentlerinden, daha kısıtlı olacaktır” (Akbulut, 2006: xiii).

Bu bakış açısıyla değerlendirildiğinde evrensel bir dil olan resim sanatının yazıya kıyasla, bu özelliği itibarıyla birtakım avantajlara sahip olduğu dakabul görür. Kuşkusuz ki bir sanat eserini okurken tıpkı bir dil gibi belli bir birikime ihtiyaç vardır. Bu birikim ise sanat eserinin yapıldığı zamanın yaşamıyla ilgilidir. Buna rağmen yine de bir sanat eserinin ifade ettikleri kişiden kişiye farklılıklar göstermektedir ki, bu da onu daha gizemli yapar. Botiçelli’nin deniz kabuğunda resmedilmiş Venüs’ü hakkında yazılan ve söylenenlere bakılırsa sanatsal dil kuşaktan kuşağa zenginleşerek devam edecek gibi görünüyor. Aynı zamanda Leonardo da Vinci’nin Mona Lisa veya Michalengo’nun Son Akşam Yemeği vb. eserlerin de yapıldıkları zaman ve yaşamla ilgili barındırmış oldukları ve günümüze kadar taşıdıkları bilgiler onların sanatsal misyonlarının yanında, sonsuza kadar ölümsüz birer belge niteliğinde görev almalarını sağlamıştır.

Bir gün batımının, her milletten insana geçireceği duygu benzerdir. Ancak tüm insanların anlayabileceği tek bir metin türetmek olanaksızdır. Bu anlamda sanatın dili tüm dünya insanının anlayacağı ve anlaşıacağı yegane dildir. Kıbrıs Türk Resim Sanatı, mağara dönemindeki resimlerden günümüze gelen kadim mirastan beslenerek, Kıbrıs Türk toplumunun yaşam hikayesini, sanatın diliyle, dünyaya yansıtma ve geleceğe

taşıma gibi bir misyonla evrensel sanatın içerisinde yerini alma gayretindedir. Bu sürecin, nereye, ne şekilde ve nasıl varacağını Kıbrıs Türk toplumunun gelecekteki yaşam biçiminin nerede ve nasıl şekilleneceği belirleyecektir.

Çalışmanın sonucu olarak Kıbrıs Türk resim sanatının önemli bir kısmını temsil eden sanatçıların eserleri incelenmiş ve yapıldıkları koşullarla birlikte eser okunmaları gerçekleştirilmiştir. Bu yapılan eylem bu sanatçıları ve yapıtlarının birer kaynak-belge olarak gelecek nesillere aktarılmasını sağlamış olacaktır. Bu çalışmadan faydalanarak yapılacak yeni araştırmalar, ülkenin sanat alanındaki birikiminin gelişmesine katkı sağlayacaktır.

KAYNAKÇA

- Akbulut Durmuş, (2006). Resim Neyi Anlatır, İstiklal Kitabevi, İstanbul.
- Antmen Ahu, 2010. 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, Sel Yayıncılık, İstanbul.
- Atakol Gönen, 2017. Sanatçıyla Söyleşi, Lefkoşa, (Ek 7).
- Atasoy, H.Tuğrul, İnsan Neden Sanat Yapar, 7 Renk Basım Yayın ve Filmcilik Ltd. Şti, İstanbul, 2013.
- Bardak Esra Plümer, 2015. Yüzeysel Numuneler ve Yaratılan mekan, ismet tatar'ın Ve Toprak ve Durgun An'lar Dizileri, Lefkoşa.
- Baynes Ken, (2008). Toplumda Sanat, Çev: yusuf Atılğan, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Boydaş, Nihat, Sanat Eleştirisine Giriş, Gündüz Eğitim ve Yayıncılık Ltd. Şti. 2007.
- Bulat Mustafa, 2014. Modern Sanatta Soyutlama, Atatürk Üniversitesi Yayınları, zafer Form Matbaacılık Ltd. Sti., Erzurum
- Cahit, Neriman, 2010, Araplara Satılan Kızlarımız, Ajans Yay Ltd, Lefkoşa.
- Çakmak Hakan, (Temmuz, 2006). Kıbrıs Gazetesi, Pasatempo Dergisi, Lefkoşa.
- Onar Amber, Pillali Johann, 2013. Kuyud, Kare Art Gallery, Nişantaşı, İstanbul.
- Çizenel Emin, 2016. İnsula, Art Rooms, Girne.
- Dilthey Wilhelm, 1999. Hermeneutik ve Tin Bilimleri, Paradigma Yayınları, İstanbul.
- Dinçer Burcu - 2014 - earsiv.atauni.edu.tr[PDF] Soyut Resimde Suje Ve Obje Arasındaki İlişki.
- Erinç Sıtkı, .2013. Sanat Sosyolojisi.Ütopya Yayınevi, Ankara.
- Fischer Ernst, 2013.Sanatın Gerekliliği, Çev.Cevat Çapan. İst.
- Gombrich E.H, 1980. Sanatın Öyküsü, Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul.
- Güzelgün Günay, 2017. Sanatçıyla Söyleşi, İskele, (Ek 4)
- Hastürk Mustafa, 2011. İnci Kansu Kataloğu,Hacettepe Üniversitesi, Ankara.

Hours Madeline, 2001. Başyapıtların Gizemli Dünyası, çev: Kaya Özsezgin, İmge Kitabevi, yayıncılık Paz. San. Ve tic. Ltd. Şti., Ankara.

Işman feridun, 2017. Sanatçıyla Söyleşisi, Lefkoşa, (Ek 6)

İlseven Serkan, (2017). Kıbrısın Beşeri, Ekonomik ve Siyasi Coğrafyası, Tipograf Basın Yayın, Lefkoşa.

İnatçı Ümit, (2012a). Sanat ve Direniş, Bakışma, Söylem yayınları, Lefkoşa.

İnatçı Ümit, (2012b). Bakışma, Söylem yayınları, Lefkoşa.

İnce Türksal, 2017. Sanatçıyla Söyleşi, Lefkoşa, (Ek 9)

KandinskyWassily, 2017, Sanatta Ruhsallık Üzerine, Çev: Özkan Eroğlu, Tekhne Yayınları, İstanbul.

Kansu İnci, 2016. Sanatçıyla Söyleşi, Lefkoşa, (Ek 3)

Kıbrıs Gazetesi, Kasım,1996. Özden Selenge ile Röportaj, Kıbrıs Gazetesi Ltd, Lefkoşa.

Kıbrıs Gazetesi, 2003. İnci Kansu Sergisi, Kıbrıs Gazetesi Ltd, Lefkoşa.

Kıbrıs Gazetesi, (1998). Emel Samioğlu Sergisi, Lefkoşa.

Kıbrıs Gazetesi 22 Kasım 2012. Emel Samioğlu Sergisi, Lefkoşa.

Kızılyürek Niyazi, (2002). Milliyetçilik Kışkacında Kıbrıs, İletişim Yayıncılık, İstanbul.

Klee Paul, 2013, Modern Sanat Üzerine, Çev: Kaan Çaydamalı, Altıkırkbeş Yayın, Kadıköy-istanbul.

Lefke Belediyesi, (2004). Cuprum, Lefke ve Yöresinin Sesi, Lefke.

LyntonNorbert, 2004. Modern Sanatın Öyküsü, Çev: Cevat Çapan- Sadi Öziş, Remzi Kitabevi, İstanbul.

Miro Joan Punyet, (2014). Joan Miro, Kadınlar, Kuşlar, Yıldızlar, Sabancı Müzesi Kataloğu, Mas Matbaacılık A.Ş. İstanbul.

Pir Güner, (2008). Bendolar Sergi kataloğu, Lefkoşa.

Read Herbert, 2014, Sanatın Anlamı, Hayalperest Yayınevi, Kağıthane İstanbul.

- Samioğlu Emel, 2016. Emel Samioğlu ile Söyleşi, Lefkoşa, (Ek 1)
- Selenge Özden, 2017. Sanatçıyla Söyleşi, Lefkoşa, (Ek 8).
- Selvi Seçkin, (2010). Sanat Atlası, Boyut Yayıncılık, İstanbul.
- Soykan Ömer Naci, (2009). Sanat Sosyolojisi, Dönence Basım Ve Yayın Hizmetleri, İstanbul.
- Tapies Antoni, 2014. Çev: İsmet Birkan, Dost Kitabevi, Ankara.
- Tansuğ Sezer, (1993). Sanatın Görsel Dili, İstanbul.
- Tatar İsmet, 2015. Yüzyılların Numuneleri ve Yaratılan mekan, ismet tatar'ın Ve Toprak ve Durgun An'lar Dizileri, Lefkoşa.
- Trautmann Heidi, (2010). Kıbrısta Sanat ve Yaratıcılık, Lefkoşa.
- Tunalı İsmail, 2008. Felsefenin Işığında Modern Resim, remzi Kitabevi, İstanbul.
- Ulker, R. (2012). Turkish Children's Drawing of Nature in a Certain Way: Range of Mountains in the Back, the Sun, Couple of Clouds, a River Rising from the Mountains. Educational Sciences: Theory and Practice, 12(4), 31733180.
- Uluçam Hikmet, 2017. Sanatçıyla Söyleşi, Lefkoşa, (Ek 10)
- Üstat Ahmet, (1988). Kıbrıs Türk Resim Sanatından Bir Kesit, Olgun & Co. Ltd. Yayınları, Lefkoşa.
- Volakan, D. Vamık, (2008). Kıbrıs: Savaş ve Uyum, Çev: Berna Kılınçer, Everest Yayınları, İstanbul.
- Wells, Calvin, (1972). İnsan ve Dünyası, Çev. Erzen Onur. Remzi Kitabevi.
- Yıldız Netice, (2001). Özden Selenge ile Röportaj, DAÜ Sanat Sempozyumu.
- Yenidüzen Gazetesi, (2001). Yenidüzen sanat eki, Lefkoşa.
- Yenidüzen Sanat, (2005). Güner Pir sergisi, yenidüzen Sanat, Lefkoşa.
- http://www.jret.org/FileUpload/ks281142/File/32.aylin_beyoglu.pdf (7 Ağustos 2017)
- <http://www.kibrispostasi.com/index.php/cat/35/news/66428> (24 Mayıs, 2017)

<https://sessizkursu.blogspot.com.tr/2015/08/hollanda-somurgeimparatorlugu.html>(19 Aralık 2017)

(<http://www.turkishstudies.net>, 12 Mayıs2016).

,

EKLER

Çalışmanın esas konusunu teşkil eden ikinci kuşak sanatçıları ile hazırlanan sorular doğrultusunda sanatçıların bu sorulara cevap oluşturacak şekilde yazdıkları yazılar, çalışmada yeri geldiğinde kaynak olarak kullanılmıştır. Bunun dışında önemli bir kaynak eksikliğini giderebilecek olan bu yazılı söyleşiler *ekler* kısmında gösterilmiştir.

Ek 1: Emel Samioğlu

“Karpaz yöresini konu aldığım ilk çalışmalarında, yaşadığım toprağa duyduğum sevgi ve saygı ile geçerliliğini yitirmeyen değerleri, yörenin gizemli doğa görüntüsünü, halkın yaşam biçimini kendi gözlem ve yorumlarımla görselleştirdim.

Limasol kasabasında yaşamış olsam da her zaman hasretini duymuş olduğum anneannemin ve dedemin hayatlarını sürdürdüğü Karpaz yöresindeki Balalan köyü, sanatımda uzun süre ana tema olarak yerini alır.

Yakınlarımıza ait silinmesini istemediğimiz bazı değerler vardır, bunlar bir sandalye bir kemer, bir el işi veya bir başka obje olabilir. Önemsemişim bu konuları çalışmalarına katarak, günümüze taşımak, görselleştirmek ve kişileri yaşatmak istedim.

İzleyiciyi, resimlerin önüne götürecek bir kılavuz niteliğindeki konu başlıkları (Çözülüm-Sandalye-Doku & Dokunma ve Buluntular) kişiyi, değişik perspektiflerle daha geniş açılı bakmaya teşvik eder.

Yaşanmışlığın bir simgesi olan Karpaz Örtülerini ve doğasını tuvalime aktarıırken; doğa ve insan yetisi ile harmanlanmış ‘ÇÖZÜMLER’ serisi, yitirilmiş değerler ile yok olmanın acısı silinsin düşüncesiyle, Kıbrıs’ın doğa fantazilerini, renk ve biçimlerini, birikimlerini, kültürünü kendi pencereinden görsel bellek oluştururken, psikolojik, gözlem ve duyularımı da ortaya koyup vurguladım.

‘SANDALYE’ sergi başlığı; tüm insan yetisinin, belleklerden kayıp gitmeden halkımızın bir zamanlar neleri ürettiğinin kaydını tutmak, bir yerlere çürümesi için atılmadan izleyici ile paylaşmaktı arzum.

Sandalye; kaybettiklerimden bir ses, bir hayat belirtisi. İnsanla günün her saatinde bütünleşen bir obje, bir ses, bir hayat belirtisi. Resimlerim, kaybolup giden eski şeylerin yarattığı pişmanlığı gösteriyor. Yakın geçmiş konularda, tüm uygun yerlere ulaştığımdan emin oluncaya kadar çalışmalarımı o çizgi üzerinde sürdürdüm.

Bir sanatçı olarak tarihin katmanlarını eşelerken ,önemsediğim ve kendime yakın bulduğum şekil leri, yaşadığım toprağın özünü kavrayabilme arzusu ile bu kez araştırmalarım evrenin başına inip Kıbrıs’a ilk yerleşen insanların serüvenleriyle mağra duvarları üzerine yapılan resimler ve idollere yöneldi.Yeniliğin ciddi bir değer yitirdiğine karşın; tam tersine eskiyen her şey yeniden güç aldı ve her yeni eskimedi düşüncesiyle, çalışmalarımda eskinin yeni içinde zikredici bir şekilde hissettirilmesi primitivist imgelerle uzlaşan bir aktarma sergiledim. Zaman eskiden yana diye düşünürsek, ortaya koyduğum aktarmacı çabam, çalışmalarımda yeniyi ve eskiyi karşı karşıya koyup yeniden düşünölsün tartışılındı amacım ‘DOKU ve DOKUNMA’ serisinde.

Kendi kültürel geçmişini irdelemek, yaşadığı coğrafyaya bakmak, toplumun ve bireylerin nasıl bir tarih süzgecinden geçerek var olduğu gerçeğiyle şekiller oluşurken, zaman dilimleri üzerinden görünmeyen bağlarla bugüne taşıdığımız miras sadece genetik değil, aynı zamanda yaşama büyük değişiklikler katan deneyimlerdir. ‘BULUNTULAR’ serisinde, ailemin geçmişinden etkilenecek beni dürtükleyen izlere sürüklendim. Girit Adasından babaannemin ve nenemin Türkiye’ye göçü, oradan Kıbrıs’a’ geliş sürecini, burayı vatan olarak benimsemelerini, denizci ailenin bu serüvende kendi gemileriyle yol alışı dinlerken, onların

Korkuları, sevinçleri, ümitleri ve buluntuları sanatıma şekil verir.’ BULUNTULAR’ sergi başlığı ile yaşanmışlığı bu süzgeçten geçirirken, gerçekler ve duygularım, çalışmalarımın temel biçimini oluşturur.

Ada’ya ayak basış gibi temalar zenginlik ve barış simgesi olarak dönem dönem gelişen ELİPS şekiller, önceleri BALIK, GEMİ, sonradan ilintili olarak DALGA ve GİRDAP bu bütönlük içerisinde yerlerini alır. Düşlerin ve buluntuların anılarını öncelikle kendi içimizde sorguluyoruz. Beyaz bir sis perdesi arkasında saklansa bile.

Zaman gelir sizi sonsuza dek sürükler ve sanatsal bir bakışla günümüze yansır”
(Samioğlu, Sanatımla İlgili Birkaç Söz, 2015).

Ek 2: Güner Pir

“Kendi toplumunuzun yaşam kesitlerini ve kültürel değerlerini tema olarak işlediğiniz çalışmalarınızda araştırma ve teknik uygulama süreçlerini anlatır mısınız?

Bu nitelikteki konseptlerin hazırlanması zaman alıyor. Konsept kapsamına girecek ve araştırmalara temel olacak konuların belge ve dökümanlarının elinizin altında olması gerekiyor. Çeşitli dönemlere ait bu tür dökümanlara, madalyalara kartpostallara, anı objelerine, yazılı belgelere ve fotoğraflara ulaşmak bu kısıtlı ve yetersiz geçmiş tarihine sahip coğrafyada sabır ve devamlılık gerektiren bir süreç.

Ben toplumumuzun sadece yaşam kesitlerini ve kültürel değerleri tema olarak ele almıyorum, bunlara sosyo-ekonomik ve siyasi süreçleri de ekleyerek toplu bir biçimde irdeliyorum. Bu bulguları irdilememde sığ bir derinlikte, dar bir çerçevede değil, keskin bir kültürel gözlemcilik ile oluşturuluyor.

Saptanan bu konseptle ilgili bu dökümanlar kimi zaman resmin bir ilk adımı, kimi zaman düzenlemenin plastik değerdeki bir tadı, kimi zaman o resmin ana veya ara vurgusu oluyor.

Bu çalışmalarla izleyiciye aktarmak istedikleriniz nelerdir?

Kişinin sanatını tanımlaması, sanıldığı kadar kolay bir şey değildir. Vermeyi düşündüğü, yapmayı amaçladığı, ortaya koymaya çalıştıkları üzerine kişi bence çok fazla konuşup yazmamalıdır. Plastik sanatlar zaten sözsöz değil görsel bir olgudur. Üretilenler sessiz, sözsöz iletişim kurmalı.

Dünden bugüne her dönemimde yaptığım resimler arasında organik bağ kuran bir üslubum var. Beni ben yapan bu üslubun varlığıdır. Soyutla somutun harmanlanarak kurgulanması ve çözümlenmenin bir denge, uyum, uzlaşma ve bütünlük içerisinde uygulanması var olan üslubumun temelidir. Rengi minimize

etmekte, lirik dışavurumculuğumu desen tadındaki figürlerimdeki vücut diliyle gerçekleştirmeye çalışıyorum. Göndermeler yüklenmiş, kimi zaman belli kimi zaman belirsiz figürlerin pek ön plana çıkmadığı, akıcı soyut bir fon ya da bir mekansızlık içerisinde lekeler, benekler, doku çeşitlemeleri resmimin özünü oluşturuyor.

Özgün resmimin özünü oluşturan tüm plastik değerlerin yanında ele alıp irdelediğim konularda beni ben yapan resmimin bir başka önemli ayağı kendi coğrafyamız kendi kültürümüz buralarda var olan dünkü bugünkü tüm kültürler benim resmimin besin kaynaklarıdır.

Yakın geçmişimizdeki sosyal kültürel ve siyasi olayları ele alıp irdelemekteki amacım o yaşananların objektif olarak günümüz gözü ile bir kez daha değerlendirilip, o olaylar üzerinde bir kez daha düşünülmesini sağlayabilmektir.

Bir de, bir konsept saptanacağında orada uygulayacağım kurgularım benim önemsemiğim plastik değerlerle de örtüşmesi göz önünde tutulmaktadır. Örneğin; çaresiz, umutsuz, mutsuz inançlı insanların beklentisinin metafizik bir güçle giderilmesi amaçlı bir olgu olan büyü konusu konseptlerimden biri idi. Doğa üstü işler yapabileceğine inanılan bir güç olan büyü geçmişte toplumumuzda bayağı yaygındı. Şimdi o denli olmasa bile musga yapımı kuşun dökmeler hala yapılıyor... Yoğun lirik ve mistik bir duygu yakaladığı “büyü resimlerinde” hat, yani çizgi sanatıyla figürlerim birbirine karışıyor. Zaten amacım karigrafiyiresime sokmaktı. Yazı, sözün resmidir. Çoğu figürlerim desen tadındadır yani bir tür çizgi sanatına indirgenmiştir. Dolayısıyla bu desen tadındaki figürlerin kaligrafiyle iyi örtüşüyor...

Yine Kıbrıs’a özgü “Bendolar” da da aynı gözlemler rahatça saptanabilir. Yakın geçmişimize kadar kadınlarımıza takılan bendolar gelenek ve kültürümüzün önemli bir olgusu idi. Kadının ekonomik bağımsızlığı olmadığı o günlerde genellikle gelin oldukları zaman takılan bu bendolar onların gelecekteki bir sigortasıydı. O” Bendolar” iyi günde veya kötü günde Kıbrıs söylem biçimi ile bozdurulur ve o ana bir katkı sağlardı. Lirik bir dille kadının iç dünyasını duyularını ve hüznlerini onlara verilen bu bendolarla örtüştürdüm. Bendoda var olan tuğrayı bu kez resmime soktum ve figürlerimle kaynaştırdım.

Yakın tarihimizde yaşanmış bir büyük dram olan *Araplara satılan kızlarda* da Evkaf'ta bulunan tutanaklar bu kez kaligrafi olarak diğer beraber kullanıldı. Bu olay gerçekten toplumumuzun acı bir yarasıdır. O yokluk yıllarında dört bin Kıbrıslı Türk kız gitmişti. şok olmuştum, bu rakamı öğrendiğimde. O yıllardaki ada nüfusu düşünüldüğünde bu rakam gerçekten büyük.

Yine o yokluk yıllarındaki bir başka büyük olay da 2. Dünya Savaşındaki Kıbrıslılardır. Öldükleri, esir oldukları o savaş onların savaşı değildi. Onlar paralı askerdiler...

Başta ekonomik olmak üzere çeşitli incelemelerle Kıbrıs'tan Londra'ya Avusturalya'ya göç eden Kıbrıslılar ele aldığım 'Göç Yolları' çalışmalarında da dönemin Kıbrıs Ve İngiliz pullarından yararlandım.

O yıllarda toplumumuzda ses getiren sömürge dönemi idamlarını incelediğim 'İngiliz İpi' konseptinde sömürge döneminin katı kanun uygulamalarını gündeme getirmeye çalıştım. O kararların yayımlandığı o günün resmi gazetelerini kaligrafi olarak resimlerimde yer aldı.

Tüm bubelirirttiklerimde ve diğer konseptlerimde ürettiklerim kendi coğrafyamız, tarihimiz ve kültürümüz bileşkesinden araştırarak inceleyerek, yaşayarak ulaştığım bulgular ile günümüz estetiğine ulaşmak arayışlarıdır" (Pir, 2015).

Ek 3: İnci Kansu

1-Tema olarak işlediğiniz Kıbrıs'ın tarihi ve sosyal yaşamıyla ilgili konulardan olan "Kuprum/ Bakır" Madeni" çalışmalarınızı üretirken nasıl bir araştırma süreci yaşadınız?

1- Çocukluk yıllarına kadar geriye giden bir ilişki / tanışıklık / yakınlık var bu konuyla. Lefkede yaşayan teyzemi hafta sonları sık sık ziyarete gitmemiz, bir

bakımdan da Lefkenin sosyal yaşamının Cuprum/Bakır Maden’li yüzünü görmemiz anlamındaydı.

Şehre yaklaştıkça uzaktan görünen uzun boylu hurma ağaçlarıyla bile maden ilişkisi başlıyordu.(Lifli ve kuvvetli hurma dallarından örülen küfelerle taşınıyordu maden taşları üzerlerinde CMC yazan yan yana yerleştirilmiş iki çok geniş ve yüksek metal depolar o bölgenin kimliğini taşıyan simgelerdi.Sahil boyunca deniz suyunun doğal rengi kıvıltı turuncu, sıcak bir renge dönüşmüştü.Derin kuyulardan çıkarılan madeni tünellerden bölgeye taşıyan trenler belli bir yerden arabaların geçtiği asfalt yolu çaprazlayarak geçiyordu.Birçok kez trenin yoldan geçeceğini haber veren kuvvetli bir çan sesinin bizi durdurduğunu ve maden yüklü vagonlarıyla trenin geçişini seyretmenin eğlenceli olduğunu hatırlıyorum.

Hafta sonları ödenen işçiler/madenciler için,bu günkü Terminal Açık Pazarı’na benzeyen ve “Ödeme” denilen çok canlı,eğlenceli Pazarlar kuruluyordu.O günlerde yaşadığım bu deneyimler bu konuyla ilgili gözlem ve araştırma sürecinin başlarıydı.

Yıllarca birçok kez tekrarlanan bu yaşantılarım çoğaldıkça 2 farklı zıt boyuttaki “Tema” Çekiciliği “Cuprum Projesi”ni oluşturdu. Bir boyutta; bu alandaki yaşantılarımdan belleğime yerleşen ve çalışmalarına girebilmek için dayatan çocukluk anılarım. Diğer boyutta da: ta antik çağlardan günümüze kadar gelen adamzın ismiyle bütünleşmiş, tarihini,coğrafyasını,ekonomisini,sosyal ve politik yaşamını etkilemiş asırlar boyu doğal sürecini yaşayarak, tamamlayan topraklarımızdaki bu potansiyelin, atıklarının çevreyi / doğayı zehirleyen,öldürücü bir baskıya ve kötü bir mirasa dönüşmesinin tedirginliği. Özellikle bu ikinci boyut beni kapsamlı, bilinçli araştırmalara yöneltti ve çalışmalarım; araştırma-bilgilenme-deneme süreçlerinin desteğinde yıllarca sürdü.

Yaşadığım araştırma sürecinin yoğunlaştığı alanlar:

A- Eski ve yeni basın kaynakları (gazete,dergi vb.)

B- Belediye başkanı,madenci/işçi,mühendis,idareci,bekci gibi ilgili kişilerden bilgi toplama. (ekonokik durumun iyi olmasıyla yaşanan refah,konut,okul,hastahane gibi sağlanan olanaklar, maden kazalarının da yaşandığı,sağlığın da etkilendiği,hatta kanser vakalarının da görüldüğü gibi çeşitli bilgiler)

C- Birçok kez bu terkedilmiş bölgede bekci yardımıyla dolaşarak araştırma-gözlem yapma. (Toprakta ve tepeler halindeki maden atıklarındaki:sağlıksız kötü bir

renk,atıl durmdaki yıpranmış,paslanmış trenler ve çürüyen asit varillerinden sızıntılar,maden taşlarındakibakır, altın, gümüş gibi madenlerin ayrıştırıldığı yıkık havuzlar,atıl durm da,üzerlerinde; İngilizce,Türkce,Rumca yazılar, imzalar tarihler olan araç gereç listeleri,işçilerin hastahane izinleri, kapıdan giriş çıkış kayıtları gibi yazılı belgeler)

D-Bu bölgedeki tünellerin,trenlerin hamamların görüntülerini taşıyan posta pulları.

NOT:

- 2002 Yılında CMC bölgesinde LÇTD- Lefke Çevre ve Tanıtma Derneği'nin daveti ve organizesiyle, açık alanda bir günlük "CUPRUM" sergisi yapıldı.

-2013 Yılında IAA-Uluslararası Estetik Derneği üyesi olarak,Polonya-Krakow'da düzenlenen 19..Estetik Kongresinde, "Kıbrısta Kızıl Cazibe Cuprum: Doğallığını ve Güzelliğini Kaybeden Topğrağın Öyküsü" konulu bildiri sundum.(Kamuran Aziz'in "Kıbrıs Bir Ada-Mıdır"şarkısı ve Ersin Taşer'le,Atila Karaderi'nin maden alanından çekilen görselleriyle.

-Bu çalışmada da araştırma süreci devam etti ve sonlandı.

-Bildiriye,"CUPRUM SERGİSİ" eşlik etti.

2-Bu çalışmalarda izleyiciyle neleri paylaşmak istediniz?

Bu kilitlenmiş sorunsalın insan ve çevre yaşamındaki acı gerçekliğine vurgu getirerek izleyiciyi; geriden şimdiye gelen bir bellekle yeniden ve yeniden bu yüzleşme alanına çekmek ve içime sindiremediğim toplumsal, karanlık, gölgeli açmazların çözüm arayışını ışıktandırma çabasını paylaşmak.

Sanatçının; gören, duyan bir yüreği olduğunu, onun yakın ve uzak tüm olumsuzluklara en çok duyulanan en çok huzursuz olan, en çok çözüm arayan ve en çok direnen olduğunu hissettirmek.

3- Bu amaçla ürettiğiniz eserleri okuyacak olursanız neler söylemek istersiniz?

Zahmetsiz hiç bir doğruya ve güzele ulaşlamıyacağını düşündüğümünden; Sanat felsefem:"Emeğe ve Deneye odaklı" Kendi sanatsal kağıdımı üreterek çalışıyorum. Başka bir deyişle: Yaratıya; kağıt üretim pratiğinin içinden yaklaşıyor, bir el sanatı ile

bir plastik sanatı buluşturuyorum. Disiplinler arası, farklı eğilimler arası geçişlilikten yanayım ve bunu bir zenginlik sayarım.

Bu çalışmalarda zaman ve bellek hep iç içedir. Yaşamı; uçsuz bucaksız bir serüven olarak algılıyorum. Bu serüveni oluşturan zaman'ın geçmişe kaydırıldığı katmanlara depoladığı, izler var. Ben; farklı zaman katmanlarından yola çıkarak, Bellek, Değişim, Dönüşüm gibi sorunsalları yerel ve evrensel düzlemde sorgulamaya çalışıyorum. Bu da beni 3. boyuta ve bir arkeolog tavrıyla çalışmaya itiyor.

Bu çalışmalar; maden bölgesindeki doğa parçasında oluşan ve durağan gibi görünen devinimlere; duyarlılık ve huzursuzlukla beslenen görsel, zihinsel ve hayal gücü süreçlerinin vurgusu bilgi birikimi ve deneyimle Katman katman duyguların içtenliğine ve tazeliğine katılan BAKIR'ın sıcak renk tonlarıyla hem kolaj hem de pentürel tatlarla özgünlüğe ulaşma çabasında, yakın geçmişle hesaplama, "toplumcu, gerçekçi" denebilecek bir anlayışla, bir karşı duruşun görselleri.

4- Kıbrıs'ın endemik bir türü olan “Medoş Lalesi” serisini düşünmenizdeki sebep ve anlatmak istedikleriniz nelerdi?

Yaşadığım coğrafyanın doğası, havası, güneşi, toplumun değerleri, geleneksel, sosyal, ekonomik ve politik bilinçli veya bilinçaltında beni etkiler biçimlendirir. Her kağıt sanatçısı gibi benim de yüzüm doğaya, doğallığa, öze dönüktür. Tulipa Cypria / Medoş lalesi projesinde; insan – doğa ilişkilerindeki sorunları irdelemeye, kendi yaşadığım coğrafyadan yola çıkarak, hem evrensel coğrafyalara hem de insanoğlunun yüreğine ve beynine dokunmaya çalıştım.

Bu çalışmalarda; anlatıcı öge olan ülkemizin endemiği “Medoş Lalesi” yüzyıllardır bu topraklarda, bu doğada yaşayan fakat gitikçe tükenmekte olan bir Kıbrıslıdır ve dünyalıdır da. İnsanoğluyla yaşıy Kabul edilşen “Lale'nin de yaşamı biz insanlarımızın yaşamı kadar tehlikededir. Sanal bir dünyamız var artık. Adı üstünde doğallığın gerçekliğin yerini alan, var olmayan ama var olduğunu sandığımız bir dünya. Bir yanımla; bu dünyanın yaşamımıza getirdiği kolaylıkların cazibesine kapılıyor, diğer yanımla da; gerçekliğe doğallığa tutunmaya ondan kopmamaya çalışıyoruz.

“Lale”- “insan” ilişkileri çeşitli boyutlarda yaşam boyu sürer. İnsanoğlu bu çiçeği çok farklı anlamlarla donatmıştır; doğanın, baharın, yaşamın, ateşin, aşkın, güzelliğin, mumun, şarabın, sevgilinin dudaklarının ve yanaklarının simgesidir. Şiirlerde, çini, seramik, Cam gibi süsleme sanatlarında, mitolojik efsanelerde yaşar. Bir efsaneye göre, Yeşil bir yaprağın üzerindeki çiğ damlasına yıldırım düşünce o yaprak kızarıp *Lale*’ye dönüşmüş. Lalenin göbeğindeki siyah noktalar da yıldırımın yarattığı yanık izleriymiş...MedoşLalesi’nin Kıbrıs kültürüne, sanatına, edebiyatına ve özellikle el sanatlarına elbette etkisi vardır. Bu etkinin izleri, çeyiz sandıkları gibi oymacılık işlerinde ve birçok arkeolojik kabarmalarındaki lale motiflerinde görülür.

İnsan yaşamına paralel bir yaşamı var. “Medoş Lalesi” doğal olarak Kıbrıs kültürüne, sanatına, edebiyatına, el sanatlarına elbette yansımıştır.

Benim çalışmalarım da “Medoş Lalesi” / “Tulipa Cypria” salt bir çiçek olmanın ötesinde; doğanın, yaşamın simgesidir. İçinde farklı yaşamları barındıran doğa; binlerce türüyle bir yaşamlar toplamıdır. İnsan, hayvan, bitki türleri hep birbirlerini çağrıştırırlar. Doğarlar, yaşarlar, değişirler, ölürlar ve yeniden doğarlar. Elbette yok oluşlar yaşamın döngüsünde vardır. Fakat günümüzdeki yok oluşlar; insanın tek ve otoriter tür olarak, gezegenimizin kaynaklarını ve değerlerini bencilce, sorumsuzca ve aşırı bir tüketim çılgınlığıyla harcamanın sonucudur ve tabii ki doğaya yaptığımız bu zararların bedelini tüm dünya gibi ülkemiz de; hem kendi yaşantımız hem de “Medoş Lalemiz” gibi birçok değerlerimizle ödemektedir. Biz hangi kültürün ve bize özgü değerlerin mirasçısıyız? Çoğul bir bilinçle korumamız gereken değerlerimizi koruyabiliyor muyuz, yoksa gelecek nesillere “fotoğraf; görselliğin en yalın kanıtıdır” diyerek diyerek onlara fotoğrafları mı bırakacağız?

Not: Son yıllarad; çevre Koruma dairesi’nin ülkemizin endemiği olan çiçeğin yaşam alanlarını koruma altına almasını ve bu konuda halkı bilinçlendirmek için her yıl Mart-Nisan aylarında “Lale Festivalleri” düzenlemesini alkışlıyor, AB bilgi Merkezi’nin düzenlediği “Doğa ve Biyoçeşitlilik” panellerinin de sürmesini diliyorum.

5- Kendi toplumunuzun görsel belleğini oluşturan bu çalışmaların sanata bakışınız ve toplumsal sorumluluğunuzla olan ilgisi hakkında neler söyleyebilirsiniz?

Temelde benim iyimser bir yapım var. yaşamın iyi ve güzel yanlarını keşvederek onlarla yaşamın ve doğal olarak da çalışmalarında onları yansıtmının kuvvetli bir dürtüsünü duyarım. Fakat; sosyal ekonomik ve politik alanlardaki, yerel ve evrensel sorunlardan kaynaklanan, olumsuz yaşam deneyimlerimin yaşam boyu çoğalarak bütün o sanatsal ve kültürel güzelliklerin karşısında durduğunu görüyorum ve doğal olarak da buna tepkilerim ve eleştirilerim oluşuyor. Bir yandan yaşamın güzel yanlarını arama pahasına, olumsuzlukları bilinçaltına itiyorum, bir yandan da ittiklerimin bedelini de çalışmalarımı ödüyorum. Sonuçta, ne ülkem kaderinden ne de dünyanın yazgısından kaçabiliyorum.

Sanat felsefem; emeğe ve deneye odaklı. Sanatın işçilik boyutunu genişleterek, kendi sanatsal kağıdımı üreterek çalışıyorum. Başka bir deyişle; yaratıya, kağıt üretim pratiğinin içinden yaklaşıyor, bir el sanatı ile bir plastic sanatı buluşturuyorum. Disiplinler arası, farklı eğilimler arası geçişlilikten yanayım, bunu bir zenginlik sayarım ve çalışmalarında uygulayım. Picasso'nun "aslolan bulmak değil, aramaktır" sözü benim için çok geçerli. Sürekli arayış içinde deneye yönelik, yeniliğe açık, aceleci olmayan sanatsal tavrım çalışmalarına yansır.

Her kağıt sanatçısı gibi benim de yüzüm; doğaya doğallığa, öze dönük. Ama malzemem doğadan doğallıktan özden geliyor. Doğadaki çevredeki değerlere çok yakınım, çok önemsiyorum. Her iki projemde de olan (Medoş Lalesi ve Cuprum) sahip olduğumuz bizi zenginleştiren bu değerlerin ve güzelliklerin bilinçsizce yok edilmesinin bedelini ülkem, toplumumun ödemesine bir sanatçı duyarlılığı tepkisi ve karşı duruştur çalışmalarım. Sorunların tazeliğini korumak, vurgulamak, unutturmamak bilinçaltından sızan ve işlerime yansıyan dürtülerdir. Sanatçı için hep birşeyler eksiktir ve o bu eksikliği tamamlamak için yaşam boyu didinir.

Ek 4: Günay Güzelgün

“Çizimler, çizimler çizimler.Desenler akıp giden...

Tek istediğimdi sanki. Bir akıştı bir kavuşmaydı, içten gelen kucaklaşmaydı, onun coşkusuydu, yaz aylarının gelişi ile beraber köyümle kucaklaşmamız.

Hep aktı, aktı. Etrafımda onlar vardı. Yakınlarım. İnsanlarım. Bazan komşularım hep kendilerine özgü, içten rahat oturuşları, günlük bir el işinde fasulyada, paklada, badadezde çizdim çizdim onları.

Bunlar sıradan çizimler değildi. Bunlar özlemdi, bunlar kucaklaşmaydı, biraraya gelmenin coşkusu, sevinciydi. “Benim de insanlarım var ben da, bir kaynağın parçasıyım, gerçeğinin, ayağı yerden kesen”, uçuran havalandıran enerjisiydi.

Bazan bir kedi bir horoz, bir tavuk girdi işin içerisine. Evler, sevgili evlerim, beni var eden yerin, taptığım toprağımın evleri.

Gün ola, Eski Eserler ve Anıtlar Yüksek Kurulu Başkanı, İlkay Feridun; “böyle güzel bir sivil mimari ile ilk kez karşılaştım, dediği. Ama sonra yerel yönetim tarafından, pislik yaratır gerekçesi ile yıkılan evler. Kimbilir hangiyaşanmışlıkları beraberinde götürerek.

Bunlar girdi kompozisyonlara. Taşan coşkunun renklerine büründü. Günay’ın, annemin, babamın, nenemin, tüm sevdiklerimin, koskoca mavi gök altında, kocaman harmanımızdaki tınazın, yükseklerde uçışan kırlangıçların, yeşil denizin(tarlamız), süsü horoz laleleri, mor yaban sümbüllerinin; bu gün güzelliğinin farkına bile varılmayan ve ağaçlandırma uğruna katledilen doğa harikası köyümün tepelerinin özüydü, kağıtlara tuvallere yansıyan.

Onlar benim! Özümdü.
Ama ben onlarmıydım.
Yok yok. Onlar sonsuzdu.
Ben nesiydim onların!” (Güzelgün, Kasım 2017).

Ek 5: İsmet Tatar

“Anneannem derdi: Topraksız insan olur mu?
Şimdi ise soru: Tapusuz toprak olur mu?
Toprakla insan arasındaki ilişki nedir?
Toprağı sahiplenme nasıl bir duygudur?
İnsanları kendine bağımlı kılan toprak nasıl bir şeydir?”

“Ben Kıbrıs’ta doğdum, resim öğretmeni olarak çalıştım. IAPMA (Uluslar arası kağıt sanatçıları derneği) üyesiyim. Derneğin, dünyanın değişik 45 ülkesinden 500 sanatçı üyesi vardır. Derneğin her yıl değişik ülkelerde düzenlediği etkinliklere ve kongrelere katılıyorum. Bu etkinliklerdeki workshoplarda üyeler kendi aralarında bilgi ve deneyimlerini paylaşıyorlar. Kağıt yapmayı bu workshoplarda öğrendim. Daha sonra bu öğrendiklerimi kendi ülkemizin örf adet ve geleneklerinden yararlanarak geliştirdim.

Belli bir zamandan beridir üzerinde çalıştığım proje için bahçemdeki bitkilerden kağıt yapıyorum. İlk denemelerim yeşil ceviz kabukları, ve kına oldu. Daha sonraki denemeler ise yine bahçemdeki dut, akasya, gül, kabak, bakla, soğan, mısır bitkileri ve harup, zeytin ve incir yapraklarıdır. Deneme ve araştırma yöntemi ile çalışmak bana büyük heyecan veriyor.

Bu denemelerime sebep çocukluğumdaki anılardır. Anneannemin saçlarını boyamasını, çamaşır yıkamasını ve dedemin evi badana etmesini hatırladım. Anneannem çamaşırdan bir gün evvel kazanlarda küllü su hazırlardı ve çamaşırı bu küllü su ve sabunla elde yıkardı. (şimdi o kazanlar bendedir ve içine çiçek ekilidir)

Anneannem bayramlarda saçlarını kına ile boyardı. Bizim de özellikle tırnaklarımıza kına koyardı. Renkli tırnaklar çok hoşumuza giderdi. Eski günlerde gelinin ellerine de kına koyarlardı ve bunun için kına gecesi dediğimiz sabaha kadar süren özel eğlenceler düzenlenirdi. Bu gün bu adetler yoktur.

Hatırladığım diğer bir olay ise dedemin evi badana etmesidir. Su ile hazırladığı kirecin içine babutsa yapraklarını parçalayarak atardı. Niçin babutsa yapraklarını parçalayarak attığını sorduğumuz zaman ise kireç duvara yapışsın dökülmesin derdi.

Bu hatıraların canlanması ile bende bitkileri kaynatmada kostik soda yerine küllü su, yapıştırıcı madde yerine de babutsa yapraklarını kullanmaya karar verdim.

Bir gün bahçede gezerken kabak bitkisi dikkatimi çekti ve 2-3 santim parçalara ayırarak, şömineden topladığım küllerle hazırladığım küllü su ile düdüklü tencerede 30 dakika kaynattım Bu işlemden sonra malzemeyi balyozla dövdüm. Babutsa yapraklarının sert kabuklarını çıkardım ve su ilavesi ile blenderden geçirdim. Büyük plastik bir kap içine ezilmiş lifleri, bol su ve blenderden geçirilmiş babutsayı koydum ve kağıt hamurunu hazırladım. Bir gece beklettikten sonra kağıt kalıpları ile kumaş üzerine kağıtları yaptım ve açık havada kuruttum.

Kıbrıs'ta, eve gelen misafirlere, kahve ile birlikte ceviz macunu ikram etme geleneğimiz vardır. Her sene ceviz macunu zamanının geldiğini ben hanımların kararmış ellerinden anlarım ve ben de ceviz macunu yaparım. Ağaçtan yeşilken toplanan cevizler soyulur ve belli bir prosodürden geçtikten sonra ceviz macunu yapılır. Ben soyulan kabukları atmıyorum, kağıt yapıyorum. Netice başarılı olduğu için şimdi ceviz macunu yapılan evlerden kabukları toplayıp donduruyorum ve istediğim zaman kağıt yapıyorum.

Bu şekilde atık malzemelerle çalışmamın sebebi çevreye olan duyarlılığımdır. Çünkü biz insanlar maalesef içinde yaşadığımız bu dünyayı çok hor kullanıyoruz. Önümüzdeki yıllarda çevre sorunları en büyük problemimiz olacak diye düşünüyorum. Şu anda henüz daha üzerinde yaşayacağımız başka bir dünya olmadığına göre dünyamıza çok iyi bakmamız gerekir. Çevreci bir anlayışla, doğal maddelerle, hiçbir ilaç kullanmadan, kendi sanat malzememi üretmemin nedeni bu düşüncelerdir” (Tatar, 2015)

Ek 6: Feridun Işıman

1- Yaşamla sanatınız arasındaki ilişki hakkında neler söyleyebilirsiniz?

Yaşamla sanatım ayrılmaz bir bütündür. Yaşamdan kopuk sanat olamaz. Sanat insanlar içindir.

2- Resimlerinizi bir izleyici olarak incelerseniz, içerdiği konular ve duygularla ilgili olarak neler söylenebilir?

Resimlerimde hiç insan figürü görülmeyen tablolarımda bile insanı hissedebilirsiniz. Hemen her resmimde insan vardır. Yaşam içindeki gücü, yalnızlığı, çaresizliği, aptallıkları, kendini beğenmişliği, cahilliği, özgüveni sevgisi şefkati, nefreti, kını, yani her yönde psikolojik durumu ile İNSAN vardır ve var olmaya devam edecektir. Bu insanlar ayırım yapamadan tüm dünya insanıdır.

3- Expresyonist tarzın geleneğinden gelen resim anlayışınızla, kişiliğiniz arasındaki örtüşmeyi nasıl açıklarsınız? Ve bu tavır yaşamla resimleriniz arasında nasıl bir köprü oluşturur?

Sanatçının resim anlayışı ile kişiliği arasındaki örtüşme doğal olarak var olması gerektir. Çünkü kişilik, anlayış sanatçının bireyselliğinin kanıtıdır. Örtüşüm yoksa, yapay, taklit, temelsiz ve öykünmecî bir kişilik söz konusu olacaktır. Örneğin resimler ile kişiliği örtüşmeyen, insan anatomisi bilmeyen desen çizemeyen birinin kolay zannedip “Soyut” resime sığınması; soyut resime giden yolun alt yapısının figürden geçtiğini bilmemesindenidir. Bu bilgisizlik taklit işler ortaya çıkaracaktır.

Resimlerim; yaşamla benim aramda bir köprü değil benim geliştirdiğim bir dildir ve benimle iç içedir. Sanatçı kendini anlatan dili geliştirir ve eserleriyle düşündüklerini görüşlerini anlatır. Resimde tekniğin ne olduğu, nasıl olduğu hiç önemli değildir. Resimlerimi doğru okuyabilen kişiler benim işlerimde yalnız ifadeciliği görmüşlerse dert etmem. Çünkü yaşam her anı il yaşıntımıza yenilikler, deneyimler katmaktadır.

4- Resimlerinizin yaşamla ilgili neler içerdiklerini yazıya dökerseniz neler aktarabilirsiniz?

Resimlerimi yazı ile anlatma yolunu seçseydim -resim yapmaz- yazar olurum. Yazıya dökülmüş anlatımlar farklı bir dil, Resim farklı bir dildir. Benim resim dilimden anlayan resimlerime zaman ayıran onları çözme yoluna girer. Ancak Resmin anlattıklarını en iyi sanatçısı bilir. İkinci bir göz ancak bir resmi okuma alt yapısına sahipse, kendince “yorumlar yapabilir”, bunun ötesi ve “esas “ sanatçının sırrıdır.

Ben eseri başında hikaye anlatmayı hiç sevmeyen biriyim. Bazıları eserlerinde eksik kalan yönleri hikayelerle, felsefi öykünmelerle doldurarak sanatlarını açıklamaya hikaye anlatmaya meraklıdır. Kanımca eksik olan tamamlanmamış işler bu gereksinimi yaratır ve eserin zayıflığını ortaya koyar.

Ben eserimin kendisini kendi dili ile yansıtmayı isterim. Ve o anlatım gücünü de o resim taşımalıdır. Bu nedenle süratli işler, yerine düşünce ürünü eserler yaratmayı tercih ederim. Çünkü resimlerde yüzlerce yıl sonraya ulaşması için gereken anlatım gücü ve diğer sanatsal özellikler yoksa, sanata harcanan zaman ve yaşam boşunadır” (Işıman, 18 Kasım 2017).

Ek 7: Gönen Atakol

1-Yaşamla sanatınız arasındaki ilişki hakkında neler söyleyebilirsiniz?

Yaşam’ın her zerresi sanatımın ilham kaynağıdır. Duygular, sezgiler, buruna gelen bir koku, kulağa gelen bir ses, gördüğüm bir renk, hissettiğim bir acı veya sevinç veya korku, kısacası yaşanan ve var olan herşey sanatıma yön verir.

2- Resimlerinizi bir izleyici olarak incelerseniz, içerdiği konular ve duygularla ilgili olarak neler söylenebilir?

Resimlerim, hayatta beni etkileyen yukarıda bahsettiğim öğelerin tuvale bir şekilde yansıtılmaya çalışılmasıdır. Resmin konusu bana ilk kıvılcımı veren dürtüdür. Bu herhangi birşey olabilir ama resim tamamlandığında o konuya sadık kaldığımı söylenemez. Yaratma sürecinde transformasyona uğrayıp tamamen farklı birşeye dönüşebilir. Bunu yaparken pürüzleri, çapakları, fazlalıkları ayıklayarak, en güçlü ve yalın bir şekilde ifade edilmesini sağlamaya çalışırım. Bu süreç tamamlandığında başladığımdaki fikir ve duygulardan çok daha farklı bir eser ortaya çıkabilir, genellikle de öyle olur.

3- “Eski Lefkoşa” temalı çalışmanızı içerik olarak nasıl açıklarsınız? “Eski” ile “Lefkoşa” sözcükleri geçmiş yaşamınızın hatıralarıyla nasıl karşılık bulur?

Eski Lefkoşa” 1983’te Lefkoşa sokaklarında, özellikle de Bandabuliya ve Selimiye civarında dolaşırken, gördüğüm motiflerin beni çocukluk yıllarıma ve hatıralarına götürmesi ve bu döneme duyduğum özlem ve nostalji ile şekillendi. Bu duyguyu bir şekilde ifade etme dürtüsü ile bu iki resmi yaptım. Resimlerimden birtanesini çuval torbasını tuvale dönüştürerek, ham halinde kullandım. Bu malzemenin dokusu ve rengi de diğer motiflerle birlikte eskiye bir dokunuştı.

4- Eski Lefkoşalı olmak sizce neydi ve o dönemlere ait belleğinizde yer edenler nelerdir?

Eski Lefkoşalı olmak bir yere ait olmaktı. Kocaman bir aile’nin parçası olmaktı. Her yerini her köşesini her sokağını tanımaktı. Orda yaşayan insanları ve ailelerini bilmektı. Mahalleleriyle, sokaklarıyla renkli insanlarıyla bir büyük ev gibiydi. Sokakta yaşam vardı. Çok güzeldi.

5- Yaşamınız ve sanatınız hakkında neler söylemek isterdiniz?

Herkesin hayatında dönüm noktaları vardır. Benim de sanat hayatımı, eşimle 1963 senesinde evlenip akabinde Amerikaya gitmemiz ve benim orada Üniversiteye giderek tutkum olan Güzel Sanatlar Fakültesi’ne girmem yönlendirdi. Oradaki eğitim sistemi bana, sorgulama, kalıpların dışına çıkabilme, ezber bozma ve özgüveni aşıladı. Resimlerimde, doğanın mucizesine olan hayranlığıma ruhumu ve benliğimi katarak, görsel olarak ifadeye çalışıyorum” (Atakol, 26 Kasım 2017).

Ek 8: Özden Selenge

Yaşamla sanatınız arasındaki ilişkiyi tanımlarmısınız?

Dört yaşımı bitirip beş yaşına girdiğimde, babam öğretmendi ve Vasilya(Karşıyaka) köyüne tayin oldu. Oranın ben küçüklüğümde beri iyi bir gözlemci, taklitçi gördüğümü ve hayal ettiğimi çizmeye çalışan ve hayal dünyam hiçbir çocuğunkine benzemeyen çok geniş masal ötesi bir hayal dünyam vardı. Şimdi sanatla yaşam nedir? Sanat benim ruhumun, kalbimin, bütün bedenimin hücrelerinin, düşlerinin beynimin herşeyimintercümanı ve dünyanın canlı cansız herşeyin, bir kara taşın bile, bir kara taş görürsünüz kırıp baktığımızda içinde renkler var. Renkler olmasa da o vardır ya var olanın estetik süzgecinden geçirerek yeniden yaratmaktır sanatla hayat. Hiç birbirinden ayıramam çünkü bakıldığı zaman sanat doğanın her yerine

sinmiştir. Ama bir rastgele olay anlatımı veya rastgele gördüğünü çizme onun bence sanatla alakası yoktur.

Sanat hem yerel-yöreseldir, hem de o yerel-yöresel pencereden evrene seslenmektir. Ama bu ses, kendi sesiniz olacak size ait olacak. Bir şair şöyle der; eğer kendi sesin yoksa konuşma...Onun için hep kendin olarak kalacaksın var edeceksin, yaratılanı yeniden estetik süzgecinden de geçirerek, özgün ve şiirsel hatta ben şiiri de hayata katarım her zaman. Çünkü şiir hayatın zirvesidir diyebiliriz. Şiir dokuzuncu kat gökyüzünün en üzerinde yerini alır ve olmadığı yerde de her tarafı darmadağın eder. Öyküde de olacak, resimde de olacak, müzikte de her şeyde şiir, zaten şiir doğada da vardır. Hafif bir esinti, bir hafif süzülme, bir ot hışırtısı veya bir yaprağın daldan düşmesi, yağmurun bir yere damlaması, suyun coşması, nehrin akması, her şeyin, hatta uzaktan gelen araba sesleri, insan sesleri, nefes. Suskunlukta bile ses vardır. Bu ses somut değildir. İşte bütün bu soyut şeyleri, sanatta somutlaştırma ama somutlaştırma derken soyutta, sürrealist de hepsinde yine bir somuttan soyuta gidiş vardır. Mutlaka esin kaynağı somuttur, yaşananlardır. Bir toplumun yaşadıklarını yanlış tarihler, resmi ideolojiler asla objektif olarak anlatamaz. Ama bir de yaşanan gerçekler vardır ki bunu da bütün dallardaki sanatçılar yapmalıdır. Onlar her zaman toplumun sesi olacaklar ve toplumun nabzını tutacaklardır.

Öykü ve romanlarınız ile resimleriniz arasındaki bağı anlatırmısınız?

Resimlerimi görüp de bir kitap alan insan dermiş ki; Bu özden Selenge'nin kitabıdır. Çünkü ışıklar içinde yatsın Hakan Çakmak hep söylerdi; resimlerinizde, öykü ve roman var, öykü ve romanlarınızda da resim var. Örneğin bir mavinin tarifini yapıyorum ben son romanımda ve okuyucularım, sanatseverler ve diğer insanlar diyor ki; biz bakarız birkaç çeşit mavi görürüz. Sen bu kadar mavi çeşidini nasıl görüp hissedebiliyorsun? Diye sormaktan kendilerini alamazlar.

Resim yaparken de öyküleştirme yaparım. Herşeyin bir öyküsü vardır. En basit bir demir parçasının, bir dilim ekmeğin öyküsünü bir düşünelim, müthiş bir öyküsü vardır. Düz bir kırmızı veya düz bir siyaha boyanmış resimler var. Ancak o kırmızı orada ben kırmızıyım der veya siyahım der. İşte burada duruyorum ben kırmızıyım veya siyah bütün gizemimle, bütün büyümler ve bütün sakladığım gizemle ben buradayım der. Bütün renklerin sesi ve dili vardır. Onları duyup anlayabilmek gerek yeter ki! Sanat eserini yaratırken kim çözecek? Nasıl çözecek? Diye yaratmam ben. Sanat eseri yaratırken, nitelikli okuyucu ve sanatseverler de yetiştirmek zorundayız. Çünkü bunlar hep hepsi birer gizemli, büyümler birşeydir. Sanatın özünde zaten büyü vardır. Örneğin mağara resimleri büyü amaçlı yapılmıştı ve hala daha sanat o özündeki büyümleri saklar ve bu büyü asla çözülmeyecektir. Herken kendi bilgisine ve dünyasına göre oradan(sanat eseri) birşeyler koparır ve alır. Yani dediğim gibi birbirine eşit yoldaştır benim resimlerim, öykülerim, romanlarım ve tiyatro metinlerim. Biri

olmazsa diğeri eksik kalır gibi gelir bana. Hatta bazen ikisini birlikte götürmek zor gelmiyormu diye sorarlar. Ama hayır! Ben birinde kitlendiğim anda öbürüne koşarım ve o bana yollar sonsuz ufuklar açar. Orada kitlendiğim de renge koşarım, renkler, biçimler benim o içime çöreklenen -ki bir cehennem yaşarım bir resimle uğraşırken- her şey anında çözülür yok olur ve yoluma devam ederim.

Bir dönem çalışmış olduğunuz minyatür tarzındaki resimlerinizin çıkış noktası nedir?

Şimdi içerik öz değişince biçim de değişir. Bunu usta yazar Yaşar Kemal' e sormuşlar; eğer yine İstanbul'u yazacak olsaydınız aynı dili mi kullanırdınız? Hayır demiş, yaşanılan neyse o dille her ne yaşanmışsa yazılmıştır. Tekrar yazılacaksa farklı bir yaşantı farklı bir dili ortaya çıkaracaktır. Dolayısıyla biçim değişince öz de değişecektir. Minyatür benim çok sevdiğim bir sanat tarzıdır. Ta çocukluk yıllarımda babam öğretmendi ve onun kitaplarında resimler minyatür tarzındaydı ve ben onları hayranlıkla seyredirdim. O duruşlarında -hani o çok hareket olmayan duruşlarında- ne bileyim o naif tavırlarında başka büyü ve bambaşka bir dünya çiziliyor. Tabii diğer batı resmiyle asla kıyaslanmaz. Çünkü minyatürün yaşandığı yer önemlidir. Doğru kökenli, Hint İran Anadolu ve daha diğer ülkeler. Gizemli bir yan var bu insanların yaşamlarında. Eskiden beri ilginç olayların, birçok dinlerin, geleneklerin, yaşandığı yerlerdi. Halk okuma yazma bilmediği için kitaplarda daha çok halk konuları da vardı ve bu şekilde görsel olarak bunları anlayabilmeleri sağlanırdı. Bu konular, mihracelerin, şahların, padişahların yaşamları, savaşların anlatımlarıdır ve bu büyü bir şey gibi gelirdi bana. Bu yüzden ben de dedim ki; Kıbrıs'ın geçmişini en güzel ne anlatır bu yaşanmışlıklarını, -belge değil ama çünkü sanat belge değildir, ama sanatsal görevinin yanında biraz da belge niteliği taşır- aktarmak adına minyatürü kendi kendime öğrenmeye çalıştım. Önce biraz tökezledim pek iyi bir şeyler çıkaramadım ama çok aşırı çalıştım ve çok minyatür sanatçılarını izledim. Kitaplarda izledim. Türkiyede ve burada açılmış sergilerden izledim.

Ve Kıbrıs'ın eski geleneksel yaşamını, düğün törenlerini, kına gecelerini, mevlit, zeytin toplayanlar, limon toplayanlar, sonbahar hazırlıkları, kış hazırlıkları, gurbetlerin hayatlarını vb. Konuları işlemeye başladım büyük bir titizlikle yaptığım minyatür tarzındaki resimlerimde.

Bir insanın ülkesi yurdu çocukluğudur derim her zaman. Benim vatanım çocukluğumda olan yaşanmışlıklardır. Onları yapmam kaçınılmazdı ve yapmasam eksik bir yanım olurdu. Minyatürün belli özellikleri vardır; derinlik yok, oran yok, perspektif yok, istediğin rengi istediğin yerde kullanırsın. Ama ben kendime özgü, kendimce bir Selenge geleneği, tarzı yarattım klasik minyatüre. Ve son zamanlar minyatürün ana malzemesi olan altın, gümüş, bronz varak kullanmaya başladım. Bunları büyük bir sabırla -bir derviş, bir gezgin gibi teşbihte hata olmaz Pir Sultan veya yunus Emre gibi onların ruhu ve içlerindeki aşkla- ben bu minyatür serüvenine

çıktım. Hiç kim ne diyecek diye düşünmeden önümü ayıklaya ayıklaya yoluma devam ettim. Dikenli taşlı kayalık bir yolda düşe kalka yürüdüm ve tabi yürüsem daha çok yürüyeceğim çünkü kaf dağının arkasındadır ulaşılması gereken nokta ve ona da kimse ulaşamamıştır. Bu hiçliktir ve ben hiçliğe doğru yürüdüm. Önemli olan o hiçliğe gitmektir. O hiçi bulmaktır. Tasavvuf ve Bektaşî felsefesinde olduğu gibi hiçliği bulma için yürüdüm ki; o hiçin ne olduğunu hiç kimse bilmez. Binlerce daha ömür yaşasak o hiçliğe varamayız. Çünkü yoktur öyle bir yer. İnsan kendi içinde bir serüvene çıkar ama bu serüvende yol değiştirir mi? Birazcık sapabilir yine kendi yoluna gelir, isterse tamamen başka yollara gider, önemli olan sanatı kendine yol arkadaşı edinmek. Her zaman denir; tarik değil refik önemlidir. Yani yol gidilir yanında iyi bir yol arkadaşın olursa.

Sanat benim refikim, yol arkadaşımdır.

Ek 9: Türksal İnce

1-Yaşamla sanatınız arasındaki ilişki hakkında neler söyleyebilirsiniz?

Şunu söylemeliyim ki; yaşamımla sanatım, hayatımın her döneminde iç içe olmuş ve coşkularım sevinçlerim, acı tatlı çocukluk anılarım, yokluk dönemlerim, beni hep bir yöne doğru itmiştir. Daha çocuk yaşta beni keşfedip yön vermeye çalışan dönemin İngiliz eğitim müfettişleri “Royal School Of Art” sınavlarına henüz ilkokul çağlarında (1958-59) katarak belgeler almamı sağlarken, benim de bugünümü belirleyen ve sanatı çizim gibi renk, boya gibi duygularımın ilk itici gücüm olmuşlardır.

Bendeki yaşamın üstünde olarak değerlendirilen yetenek ve çalışmalarımın daha o zamanlardan Mağusam ve onun tarihi dokusundan etkilendiğimin en büyük delilidir. Daha ise çağlarımda bir gerçek mağusalı olarak -ki, Mağusa’nın yedi kök ailesinden birine mensub olduğumu gururla söyleyebilirim- bu şehrin her taşından, her eserinden, kalelerinden, kiliseleri, katedralleri, surları,

Tarihi dokusu ve yaşam öyküsü beni hep içine çekmiştir. Her karışı tarih kokan, ve en güzel kültürel mirasları içeren bu kasabada yüreğimde daima coşkulu çizimlerime esin kaynağı oldular. İçimde biriken bunca ilhamın beni elbette ki İstanbul

Mimar Sinan Üniversitesi içindeki sanat ustalarının önüne getirdi. Üniversite yıllarım, mücahitlik, askerlik derken barış hareketi var oluş yıllarımın ve pek çok büyük esere imzamı attığım yıllardır. Kendi kişisel formlarımı ve bana resimlerimdeki özellikleri kazandıran o yıllarda ürettiğim bu eserlerimi maalesef Barış Harekatı sırasında Rum havan mermilerine kurban ettim. Bu benim de ölümüm gibiydi. Beş yıllık emeğim bir anda yerle bir olmuştur. Bir çok remim yanında “Savaş Barış” konulu çalışmam da onlarla birlikte yok olup gitmişti. Tekrar dirilmekse benim çok uzun zamanıma sebep olmuştur. Bu karışık yıllarda katliam çukurları anılarıyla ilgili olarak 1975 yılında Atlılar, Muratağa ve sandallar katliamı anısına yaptığım beton kabartmalar; arkasından Lefkoşa Türk bankası’ndaki 15m. karelik “Gelişim” adlı seramik pano ile kendimi toplamaya çalıştım. Namık Kemal Lisesi’nde kendi çabamla 2009 yılına kadar devletin açtığı tüm sergilere katılma fırsatı buldum. Bu arada yine atölyemize tamamıyla kişisel çabalarım ile kazandırdığım “baskı atölyesini” her zaman gurur duyarak yadedirim. (O yıllarda ne rum tarafında ne de Türk tarafındaki okullarda baskı tekniği ile ilgili bir atölye yoktu.). Bu atölye sayesinde sayısız eserler üretilip, uluslararası sergilere Tüeksoy sanatçılarıyla birlikte çalıştaylara, bienallere katılabilme olanağım olurken, kendi öğrencilerime bu konuda çok başarılı çalışmalar ve severek yaptıkları baskı resimlerini bugün her evde görmemiz mümkün. Yalnız evler değil tabii. Eğitim Bakanlığı duvarlarına ve onun vasıtasıyla pek çok daire, müessese ve hatta Meclis Binasına dahi bu baskı resimlerden astırma şansı elde ettik. Tüm meslek hayatımda yalnız resim değil kültürel açıdan çok şeyler katan okullar arası işbirliği ve kardeş okullar paralarıyla pek çok kültürel gezi ve ilişkilerine öncülük verdim. Eğitim mesleğimin sonunda yıllarını verdiğim Namık Kemal Lisesi dış duvarına “Atatürk İlkeleri” isimli seramik panomu 25m.karelik oldukça büyük bir çalışmayı da uygulama şansına sahip olduğum için mutluyum.

Daha sonraki yıllarda iki dönemdir Belediye meclis üyesi olarak daha çok Mağusa halkına hizmet amaçlı birçok sanatsal proje hazırlayıp hayata geçirilmesi ve Mart 2017 de Mağusa Belediyesine kazandırdığımız I. Uluslararası Resim sanat Çalıştayının birincisini başarıyla gerçekleştirdik. Bu arada ressamların, sanatçıların çalışma ve eserlerine bir galeri kazandırma çalışmaları da devam etmektedir.

Görüldüğü gibi hayat ve sanat bir arada ayrılmaz parçalar olarak yolumu aydınlatmakta! Yarışmalar, eğitsel çalışmalar, çocuklara çeşitli yaş gruplarına göre

sevdirmek, anlamlı resim yarışmaları yıl içinde sürekli gerçekleştirilmekte ve hem heyecan, hem ses, hem de ilgi odağı olmaya devam ediyor.

2- Resimlerinizi bir izleyici olarak incerseniz içerdiği konular ve duygularla ilgili neler söylediniz?

Benim resimlerimdeki konular, küçük yaşlardan itibaren bir Mağusalı olarak kale içinde geçen renkli hayatım kiliseler, katedraller, surlar, kale taşları, Othello, Canbulat Paşa, Akkule, Sütakan Tabyasıgibi iz bırakan tarihe malolmuş görkemli yapılar, hatta onları oluşturan zaman iç.indinde erozyona uğramış ve erimeye yüz tutmuş gözümde binbir biçimsel figürleri canlandıran kale taşları, hendek ve onu çevreleyen surlar ve her yanındaki o gizemli ve doğanın acımasızlığına inat heykel gibi ayakta duran bu doyumsuz sanat eserleri benim daima ilgi odağım olmuş; çalışmalarına küçük yaşlardan itibaren esin kaynağı olmuştur.

Onlarca kültüre ev sahipliği yapan bu şehirde Venedik, Lüzinyan hatta eskiye uzanırsak Arap, ve Osmanlı kültürünün yansımasını eserlerimde daima görebilirsiniz. Orta asya'dan başlayarak, Arap harfleri ve yazıtlar, benim figüratif vazgeçilmez formlarımda esin kaynağı olmuştur. Konu ne olursa olsun bendeki biçimsel özellik budur.

3- Resimlerinizde Deniz-Liman-Gemiler-Balıkçı Tekneleri ve Balıklar en çok rastlanan konular neden?

Denizin her gün kokusunu alarak, dalgaların sesini dinleyerek, limandaki balıkçıları izleyerek ve bunlara ilgili büyüklerimizden dinlediğimiz kimisi gerçek, kimisi mitolojik anlamda bana sevinç, bazen de keder veren, tarihe bir bakış gibi zengin duyguları yaşatarak bunları tuvalime yansıtmaya coşkusudur.

Resimlerimdeki doku kompozisyon ve varlıklar lirik şekilde kendi dokusal ve geometrik sembollerle soyut formlar içinde en basit şekliyle ifade edilir. Limana dönüş olsun, antik Mağusa olsun, Kantara aşıklar olsun, tamamı bu düşünsel formatlarla çevremdeki yaşamışlık ve etkilerden duyduğum acıyı, bazen de heyecanı yansıtır.

Son dönem yaptığım çalışmalardan olan Lefkenin öyküsü, medeniyetlerin paylaşmadığı topraklardır. Bakırın var olduğu ve ekonomik katkısı yanında, çecreye ve Kıbrıs'a verdiği ölüm tehlikesinin kanserojen olaylarına sebebiyetle, CMC

Amerikan şirketi ve İngiliz hükümetlerinin Kıbrıs'tan ayrılırken bıraktıkları acı mirasın bir öyküsüdür. Bu arada Mısır bakır işçisinin kuruluşlarımız üzerindeki resmiyle, Kıbrıs ticaret gemisinin paralarımız üzerindeki semboller dile getirilmiş olup, Soli harabelerinden ve Vuni sarayından bazı buluntular ile Soli harabelerinin batısında yer alan ve Afrodit tapınağının var olduğunu gözlemliyoruz. Ama ben resmimde Afrodit tapınağına ait Baf'ta olan ve üzerinde ay yıldızın bulunduğu tapınağın resmini kolaj tekniğiyle yerleştirdim. Bu ay yıldız formunu Bizans sikkelerinde görebiliyoruz. Yine lekeye damgasını vuran şehir Nazım Hoca'yı da bir yerinde işleyerek yola devam dedim. Bu arada Lefke isminin nerden kaynaklandığına dair yaptığım araştırmada MÖ 300 yıllarında Mısır kralı Ptoleme'nin oğlu Lefkon'a düğün hediyesi olarak Lefke toprakları verilmişti. Zaman içinde Lefke ismine kavuşmuş oldu. Benim karakterime ait figürler ise resmin helezonları içinde hakimiyetini vermiştir. Hurma dalları üst ve kenar kısımlarda benim istilamla yer alıyor.

4- Son çalışmalarınızdan olup, henüz sergilenmeyen, Lefke'nin Öyküsü çalışmanızı anlatırmısınız?

Lefkenin öyküsü, medeniyetlerin paylaşamadığı topraklardır. Bakırın var olduğu ve ekonomik katkısı yanında, çecreye ve Kıbrıs'a verdiği ölüm tehlikesinin kanserojen olaylarına sebebiyetle, CMC Amerikan şirketi ve İngiliz hükümetlerinin Kıbrıs'tan ayrılırken bıraktıkları acı mirasın bir öyküsüdür. Bu arada Mısır bakır işçisinin kuruluşlarımız üzerindeki resmiyle, Kıbrıs ticaret gemisinin paralarımız üzerindeki semboller dile getirilmiş olup, Soli harabelerinden ve Vuni sarayından bazı buluntular ile Soli harabelerinin batısında yer alan ve Afrodit tapınağının var olduğunu gözlemliyoruz. Ama ben resmimde Afrodit tapınağına ait Baf'ta olan ve üzerinde ay yıldızın bulunduğu tapınağın resmini kolaj tekniğiyle yerleştirdim. Bu ay yıldız formunu Bizans sikkelerinde görebiliyoruz. Yine lekeye damgasını vuran şehir Nazım Hoca'yı da bir yerinde işleyerek yola devam dedim. Bu arada Lefke isminin nerden kaynaklandığına dair yaptığım araştırmada MÖ 300 yıllarında Mısır kralı Ptoleme'nin oğlu Lefkon'a düğün hediyesi olarak Lefke toprakları verilmişti. Zaman içinde Lefke ismine kavuşmuş oldu. Benim karakterime ait figürler ise resmin

helezonları içinde hakimiyetini vermiştir. Hurma dalları üst ve kenar kısımlarda benim istilamla yer alıyor.(İnce, 25 Kasım2017).

Ek 10: Hikmet Uluçam

1- Yaşamla sanatınız arasındaki ilişki hakkında neler söyleyebilirsiniz? istersiniz?

“Benim yaşamım her zaman doğa ile iç içe olmuştur. Her zaman doğaya dönük olarak yaşıyorum. Tabii ki bunun temelinde 100-120 nüfuslu küçük bir Baf köyünde (Marona) yetişmiş olmam, çobanlık dahil her türlü köy yaşamıyla ilgili işlerle uğraşmış olmam geliyor. İstanbul’daki öğrencilik yıllarımda bile, yaz tatillerinde elektriği olmayan gaz lambası ile aydınlandığımız bir köye geliyordum. Benim sanatımdaki temel, doğa-sanat, sanat-doğa (nature-art, art-nature) felsefesi üzerine kurulmuştur. Devamlı doğayla karşılıklı bir alış veriş içerisindeyim.

2- Resimlerinizi bir izleyici olarak incerseniz, içerdiği konular ve duygularla ilgili olarak neler söylenebilir?

Resimlerime bir izleyici olarak baktığımda, içerdikleri konularda her zaman doğadan birşeyler görebiliyorum. Bazen çık soyut bir resimde bile, soyutluğun arasında kendini açıkça belli eden doğadan bir eleman görülebiliyor. Çalışma sürecindeki duygular her zaman doğayla bütünleşmemin nedeni oluyor. Bu duygularda resimlerimde bir renge veya bir şekle dönüşerek resimlerimin oluşmasını sağlıyor.

3- Çevreye ve doğaya duyarlılığınız resimlerinizden kendini belli ediyor. Bunlarla ilgili neler söylemek

Çevreye ve doğaya olan duyarlılığım, çobanlık yaptığım yıllarda başlıyor. Bütün günlerim dağda bayırda geçiyordu. Dağlardaki yabani zeytin ve yabani harup ağaçlarını aşılyordum. Yabani çiçekleri iyi tanımamın nedeni de yine çobanlık yaptığım yıllara dayanır. Daha sonraki yıllarda da o dönemde gördüğüm ve öğrendiklerim, çeşitli şekillere bürünerek sanat çalışmalarına yansımıştır.

4- “Afrodit’in Zeytin Ağaçları” temalı çalışmanızı içerik olarak nasıl açıklarsınız? “Zeytin ağacı” ile “Kadın” imgesi arasındaki kurguladığınız ilişkiyi açıklarmısınız?

“Afrodit’in Zeytin Ağaçları” temalı çalışmalarımın içeriğinde bir yandan Afrodit’in ada ile bütünleşmiş olması, öte yandan çalışmalarımda kullandığım zeytin ağaçlarının yaşlarının beş yüz ile bin yıl arasında olmaları ve bütün bunlara ilaveten, kadının doğurganlığının zeytin ağaçlarının doğurganlığı ile bütünleşmiş olmasından kaynaklanan bir içerik oluşturmaktadır.

Bu çalışmalarım fotoğrafta “süper-im pose” yani türkçede üst üste bindirme veya sandviç denilen teknikle yapılmıştır. Dijital bir fotoğraf çalışması değildirler. Tamamen analog bir fotoğraf makinesi ve negatif fotoğraf filmi kullanılarak yapılmıştır.

Fotoğrafta üst üste bindirmeyi, zeytin tarlasında kadın bir model kullanarak uyguladım. Bu fotoğraflarda, sonradan hiçbir müdahale olmadı. Herşey çekim sırasında gerçekleştirildi. Fotoğrafların katrajlarına da sonradan müdahale yapılmamıştır” (Uluçam, 2017).

Ek 11: Emin Çizenel

Bu bir masaldır. Fantastik bir masal.

Yer ve mekan, masal kahramanları, acaip deniz fısıltıları, renk ve kokular, masaldan ”mesel” çıkarma oyunları, sınırları her gün yeniden çizilen coğrafyalar, ince ve kalın kitaplar, korkak kahramanlar ve bütünü ile ironikleşen, her yere, hiçbir yere ve bir yere ait olduğunu zanneden bir masal.

Adasantrik sanatçıların, politikacıların, tacirlerin, komşuların, öfkelenen fanatiklerin, üniforma şıklığındaki barış gönüllülerinin, denize ardını dönmüş et oburların bir “mesele” yarattığı dünyevi duruma, ölümlüler katmanından bakmak gibi bir şey.

Mitoloji yaratma yerine, yaptırımlara yönelik radikalleşmek, yaşamsal olana ve onun bir parçası olmak. Önermek bozmak, tekrardan kurmak, yedi düvele meydan okumak, gururlanmak, sahiplenmek, sevinmek, el şakası ile oynamak istercesine kafa bulmak.

Bunu istedim. Sanatçı kişiliğimi tekrar geri alıp normalleşerek, çocukluğumun ve delikanlılığımın kayıp zamanlarında, ait olduğumu sandığım zemindeki yerçekimi ile oynamak istedim. Tariflemekten hiç bıkmadığım, ama adını hala koyamadığım bir hasretin vücut bulduğu bu atlas, hala bir adayı tarifliyor. Fiziki bir haritayı okuyarak yol bulmanın ortak paydalarında, hala kaçırdığım yerden yola devam etmek, ama artık hiç kaçıramayacağım zamana, mekan oluşturmakla ilgili bir şaka yapmak istedim.

Bir şaka. Sanat üstünden dil bulan en derin şakaların, hem bir metafori hem de ironikleşen mesafelerde ne manaya gelebileceğini görmek istedim aslında. Ve bunu en çok da “reel” durumda ortaya çıkan, ama hiçbir zaman netleşmeyecek politik mezralardan sıyrıp, güncel sanatın hem kendi, hem de referans aldığı contemporary hissediş biçimiyle kurgulanmış bir projeden söz ediyorum.

“Peace Prize antiques”, ilk kez İsveç’te sergilediğim, ama daha çok Kıbrıs’ta göstermek istediğim bir proje. Bu fantazimi, gerçekmiş gibi hissederek gülümsemek ve gülümsetmek beni aştı artık. Bu bir sanat projesi. Görselleştirmek, imgelem kurmak, kurgu ve izlenebilir bir masalın, yine bu format üstünden sergilenebilir olabilmesini sağlamak, ortak bir lisan konuşmak gibi zorlu birşey.

Sonuçta, evet bu bir şaka

ÖZGEÇMİŞ

1. Adı soyadı: Mustafa Hastürk
2. Doğum Tarihi: 16 Ocak 1961
3. Ünvanı: Dr.
4. Öğretim Durumu: Ph.D

Derece	Alan	Üniversite	. Yıl
Lisans	Resim Öğretmenliği	Gazi Üniversitesi	1983
.Y. Lisans	Sanat ve Tasarım Ana Sanat Dalı	Yakın doğu Üniversitesi	.2011
Doktora Ana Sanat Dalı	Sanat ve Tasarım	Yakın Doğu Üniversitesi	2017

5. Akademik Ünvanlar:
Yardımcı doçentlik Tarihi:
Doçentlik Tarihi:
Profesörlük Tarihi:

6. Yönetilen Yüksek Lisans ve Doktora Tezleri

6.1.Yüksek Lisans Tezleri

6.2.Doktora Tezleri

7. Yayınlar

7.1.Uluslararası hakenli dergilerde yayınlarda makaleler(SCI&SSCI&Art and Humanities).

[Mustafa Hastürk, Reading the Environmental Pollution in Lefke Through the Works of Art](#)

7.2.Uluslararası Diğer hakemli dergilerde yayınlanan makaleler

7.3.Uluslararası bilimsel toplantılarda sunulan ve bildiri kitabında (proceedings) basılan bildiriler

7.4.Yazılan uluslararası kitaplar veya kitaplarda bölümler

7.5.Ulusal hakemli dergilerde yayınlanan makaleler

7.6.Ulusal bilimsel toplantılarda ve bildiri kitabında basılan bildiriler

7.7.Diğer yayınlar

Yurt İçi Kişisel Sergiler

- 1994,Kişisel Sergi, Atatürk Kültür Merkezi sergi salonu, Lefkoşa.
2005. “Yansımalar”, HP Galerisi, Lefkoşa.
- 2008, Two Halves, Saçaklı Ev, Lefkoşa.
- 2008, Yaratıcılık, Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi Sergi Salonu, Lefkoşa.
- 2011, Renksel Ritm, Saçaklı Ev. Lefkoşa.

Yurt Dışı Kişisel Sergiler

- 2007, Kişisel Sergi, Operetta Binası, Kiev-Slepçenko Art Gallery, Kiev.
- 2008, Teksin Galerisi, İstanbul.
- 2012, Ahmet Göğüş Sergi Salonu, Hacettepe, Ankara.

Yurt İçi Önemli Karma Sergiler ve Etkinlikler

- 1987-2001 II., III. ,VII. ,VIII., IX., XV. Devlet Resim Heykel Sergileri, AKM, Lefkoşa.
- 1996 ”Bir Ağaç Dik” Karma Resim Sergisi, HP Galerisi, Lefkoşa.
- 1996-2000 I ., II., III., IV. KTOEÖS Resim Heykel Sergileri (AKM), Lefkoşa.
- 2006 Art Aware iki toplumlu sergi, AKM-HP Gallery, Lefkoşa.
- 2006 “Two Halves” sergisi, Saçaklı Ev, Lefkoşa.
- 2010-2015 I. II. III. IV. V. VI. Cumhuriyet Sergileri, AKM, Lefkoşa.
- 2012 YDÜ/GSTF Öğretim Elemanları Sergisi, AKKM/YDÜ, Lefkoşa.
- 2014 EMAA Sergisi, İVG Sanat Merkezi, Lefkoşa.
- 2016 YDÜ/GSTF Öğretim Elemanları Sergisi, İVG Sanat Merkezi, Lefkoşa.
- 2016 Kağıt Sanatçıları Sergisi, İVG Sanat Merkezi, Lefkoşa.
- 2015 Mono Baskı Resim -Workshop, Esnaf Sanatkarlar Birliği, Lefkoşa.
- 2017 Hakan Çakmak Anısına Konferans, YDÜ, Lefkoşa.

Yurt Dışı Önemli Sergi ve Etkinlikler

- 1998 KKTC Sanatçıları Karma Sergisi (Ankara-İstanbul- Antalya)

1999 KKTC'yi temsilen Bursa'daki''Türksoy Ressamlar Buluşması''na katılım ve Resim Sergileri (Bakü –Ankara- Lefkoşa)
2003 E.K.A.T.E tarafından Lefkoşa ve Limasol'da açılan iki toplumlu sergi.
2004 Nicholas Panayi ve Anna Kakuolli ile ortak sergi, Studio Gallery, Nicosia.
2005 “Accidental Meetings” Sergisi, Power House, Nicosia.
2007 “Two Halves II” Artspace Artstudio 55 , Limasol.
2007 “Cyprus Contemporary Exhibition” UNESCO Miro Gallery, Paris.
2013 KKTC'yi temsilen TÜYAP sanat Fuarı, Beylikdüzü/İstanbul.
2014 Bangladeş Sanat Bienaline katılım, Dakka.
2015 YDÜ Güzel Sanatlar ve Tasarım fakültesi “İzdüşüm” sergileri;
Ankara,Bakü,Sarayevo.

Diğer Faaliyetler:

2001 Emniyet Genel Müdürlüğü Resim Yarışmasında Jüri Üyeliği.
2014 kültür Dairesi Genç Sanatçılar Yarışması jüri Üyeliği.
2015 Meclis Başkanlığı Kısa Film Yarışması Jüri Üyeliği.
Birçok kurum ve kuruluşun düzenlediği resim ve afiş yarışmalarında jüri üyelikleri.

KTOEÖS Kültür Sanat Komitesi Başkanlığı ve Öğretmen Sergilerinin Organizatörlüğü. Öğretmen Dergisinin eki Ada Sanat'ın yayın Yönetmenliği ve yazarlığı

Kültür Dairesi Müdürlüğü görevi (2003-2009).

Kültür Dairesi yayını Defne Dergisinin hayata geçirilmesi, Koordinatörlüğü ve Başyazarlığı

Meclis Başkanlığı Sanat Danışmanlığı görevi (2014- 2018). Sanal Müze Projesinin yaratıcısı ve organizatörlüğü

Meclis Başkanlığı Kısa Film Yarışması Organizatörlüğü