



**ORTADOĞU'DAKİ SAVAŞIN ORTAYA
ÇIKARDIĞI BİR SORUNSAK OLARAK
TÜRKİYE'DEKİ MÜLTECİ SANATÇILAR VE
SANAT ANLAYIŞLARI**

Büşra Nur ALTAN

**2021
YÜKSEK LİSANS TEZİ
SANAT TARİHİ**

**Tez Danışmanı
Dr. Öğr. Üyesi Bülent ORAL**

**ORTADOĞU'DAKİ SAVAŞIN ORTAYA ÇIKARDIĞI BİR SORUNSA
OLARAK TÜRKiYE'DEKİ MÜLTECİ SANATÇILAR VE SANAT
ANLAYIŞLARI**

Büşra Nur ALTAN

T.C.

Karabük Üniversitesi

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

Sanat Tarihi Anabilim Dalında

Yüksek Lisans Tezi

Olarak Hazırlanmıştır

Tez Danışmanı

Dr. Öğr. Üyesi Bülent ORAL

KARABÜK

Haziran 2021

İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER	1
DOĞRULUK BEYANI.....	6
ÖNSÖZ	7
ÖZ	9
ABSTRACT.....	10
ARŞİV KAYIT BİLGİLERİ	11
ARCHIVE RECORD INFORMATION	12
KISALTMALAR.....	13
GİRİŞ	14
ARAŞTIRMANIN KONUSU	16
ARAŞTIRMANIN AMACI VE ÖNEMİ	17
ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ	18
YARARLANILAN BAŞLICA KAYNAKLAR	20
KAPSAM VE SINIRLILIKLAR/KARŞILAŞILAN GÜÇLÜKLER	21
BİRİNCİ BÖLÜM	23
KAVRAMSAL OLARAK “GÖÇ”, “GÖÇMEN”, “MÜLTECİ” ve “SİĞİNMACI” TERİMLERİ	23
1.1. Göç	23
1.2. Göç Nedenleri	23
1.2.1. Sosyo – Ekonomik Nedenler	24
1.2.2. Siyasal ve Sosyo Kültürel Nedenler	24
1.2.3. Güvenlik Nedenleri	24
1.2.4. Doğal Nedenler.....	24
1.3. Göç Türleri	25
1.3.1. İç-Dış Göç	25
1.3.2. Zorunlu – Gönüllü Göç	25
1.3.3. Geçici – Kalıcı Göç	26
1.4. Göçmen	27
1.5. Mülteci	27
1.6. Sığınmacı.....	27

İKİNCİ BÖLÜM.....	29
GÖÇ KURAMLARI.....	29
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM.....	31
DÜNYADAKİ GÖÇ HAREKETLERİ.....	31
3.1. Türkiye’deki Göç Hareketliliği.....	34
3.2. Türkiye’ye Göç Eden Bilim İnsanları.....	38
DÖRDÜNCÜ BÖLÜM.....	41
ORTADOĞU KAVRAMI, COĞRAFYASI VE KISA TARİHİ.....	41
4.1. Ortadoğu’nun Yakın Tarihi ve Arap Baharı.....	42
4.2. Suriye’deki İç Savaş ve Türkiye’ye Yansımaları.....	44
BEŞİNCİ BÖLÜM.....	47
DÜNYA’DA ÇAĞDAŞ SANAT GELİŞMELERİ.....	47
5.1. 20. Yüzyılda Siyasal ve Sosyal Olaylar.....	47
5.2. 20. Yüzyıl Sanat Akımları.....	48
5.2.1. Dadaizm.....	48
5.2.2. Sürrealizm.....	51
5.2.3. Soyut Ekspresyonizm (Soyut Dışavurumculuk) ve Taşizm.....	57
5.2.4. Pop Art, Fotogerçekçilik ve Op Art.....	65
5.2.5. Minimalizm.....	75
ALTINCI BÖLÜM.....	80
ORTADOĞU’DAKİ SAVAŞ SÜRECİNDE ÜLKEMİZE GÖÇ EDEN SANATÇILAR.....	80
6.1. Abd Allatif Aljeemo’nun Hayatı, Çalışmaları ve Sanat Anlayışı.....	81
6.1.1. Abd Allatif Aljeemo’nun Hayatı.....	81
6.1.2. Abd Allatif Aljeemo’nun Çalışmaları.....	84
6.1.2.1. Abd Allatif Aljeemo’nun Suriye’deki Çalışmaları.....	84
6.1.2.2. Abd Allatif Aljeemo’nun Türkiye’deki Çalışmaları.....	88
6.1.3. Abd Allatif Aljeemo’nun Sanat Anlayışı.....	101
6.2. Ahmad Haj Omar’ın Hayatı, Çalışmaları ve Sanat Anlayışı.....	104
6.2.1. Ahmad Haj Omar’ın Hayatı.....	104
6.2.2. Ahmad Haj Omar’ın Çalışmaları.....	106
6.2.2.2. Ahmad Haj Omar’ın Lübnan’daki Çalışmaları.....	111
6.2.2.3. Ahmad Haj Omar’ın Türkiye’deki Çalışmaları.....	114

6.2.3. Ahmad Haj Omar'ın Sanat Anlayışı.....	120
6.3. Ahmad Raid Mohamad'ın Hayatı, Çalışmaları ve Sanat Anlayışı	122
6.3.1. Ahmad Raid Mohamad'ın Hayatı	122
6.3.2. Ahmad Raid Mohamad'ın Çalışmaları.....	124
6.3.2.1. Ahmad Raid Mohamad'ın Suriye'deki Çalışmaları	124
6.3.2.2. Ahmad Raid Mohamad'ın Türkiye'deki Çalışmaları	134
6.3.3. Ahmad Raid Mohammad'ın Sanat Anlayışı.....	141
6.4. Akram Saffam'ın Hayatı, Çalışmaları ve Sanat Anlayışı	144
6.4.1. Akram Saffam'ın Hayatı	144
6.4.2. Akram Saffam'ın Çalışmaları.....	146
6.4.2.1. Akram Saffam'ın Suriye'deki Çalışmaları	146
6.4.2.2. Akram Saffam'ın Türkiye'deki Çalışmaları	152
6.4.3. Akram Saffam'ın Sanat Anlayışı.....	159
6.5. Eyas Jaafar'ın Hayatı, Çalışmaları ve Sanat Anlayışı.....	161
6.5.1. Eyas Jaafar'ın Hayatı.....	161
6.5.2. Eyas Jaafar'ın Çalışmaları.....	164
6.5.2.1. Eyas Jaafar'ın Suriye'deki Çalışmaları.....	164
6.5.2.2. Eyas Jaafar'ın Lübnan'daki Çalışmaları	171
6.5.2.3. Eyas Jaafar'ın Türkiye'deki Çalışmaları	175
6.5.3. Eyas Jaafar'ın Sanat Anlayışı	182
6.6. Ibrahim Alhassoun'un Hayatı, Çalışmaları ve Sanat Anlayışı.....	184
6.6.1. Ibrahim Alhassoun'un Hayatı.....	184
6.6.2. Ibrahim Alhassoun'un Çalışmaları.....	187
6.6.2.1. Ibrahim Alhassoun'un Suriye'deki Çalışmaları	187
6.6.2.2. Ibrahim Alhassoun'un Türkiye'deki Çalışmaları	196
6.6.3. Ibrahim Alhassoun'un Sanat Anlayışı.....	205
6.7. Imad Habbab'ın Hayatı, Çalışmaları ve Sanat Anlayışı	207
6.7.1. Imad Habbab'ın Hayatı	207
6.7.2. Imad Habbab'ın Çalışmaları.....	210
6.7.2.1. Imad Habbab'ın Suriye'deki Çalışmaları	210
6.7.2.2. Imad Habbab'ın Lübnan'daki Çalışmaları	214
6.7.2.3. Imad Habbab'ın Türkiye'deki Çalışmaları	218
6.7.3. Imad Habbab'ın Sanat Anlayışı.....	225

6.8 Khayyam Zedan’ın Hayatı, Çalışmaları ve Sanat Anlayışı	227
6.8.1. Khayyam Zedan’ın Hayatı	227
6.8.2. Khayyam Zedan’ın Çalışmaları.....	229
6.8.2.1. Khayyam Zedan’ın Suriye’deki Çalışmaları	229
6.8.2.2. Khayyam Zedan’ın Türkiye’deki Çalışmaları	238
6.8.3. Khayyam Zedan’ın Sanat Anlayışı.....	243
6.9. Mustafa Teet’in Hayatı, Çalışmaları ve Sanat Anlayışı.....	245
6.9.1. Mustafa Teet’in Hayatı.....	245
6.9.2. Mustafa Teet’in Çalışmaları	248
6.9.2.1. Mustafa Teet’in Suriye’deki Çalışmaları.....	248
6.9.2.2. Mustafa Teet’in Türkiye’deki Çalışmaları	255
6.9.3. Mustafa Teet’in Sanat Anlayışı	260
6.10. Zolfaqar Shaarani’nin Hayatı, Çalışmaları ve Sanat Anlayışı	262
6.10.1. Zolfaqar Shaarani’nin Hayatı	262
6.10.2. Zolfaqar Shaarani’nin Çalışmaları	266
6.10.2.1. Zolfaqar Shaarani’nin Suriye’deki Çalışmaları	266
6.10.2.2. Zolfaqar Shaarani’nin Türkiye’deki Çalışmaları.....	271
6.10.2.3. Zolfaqar Shaarani’nin Yunanistan’daki Çalışmaları	275
6.10.2.4. Zolfaqar Shaarani’nin Almanya’daki Çalışmaları.....	279
6.10.3. Zolfaqar Shaaran’nin Sanat Anlayışı.....	283
SONUÇ	285
KAYNAKÇA.....	291
ELEKTRONİK KAYNAKÇA	304
FOTOĞRAF LİSTESİ.....	306
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	315
ÖZGEÇMİŞ	316

TEZ ONAY SAYFASI

Büşra Nur ALTAN tarafından hazırlanan “ORTADOĞU’DAKİ SAVAŞIN ORTAYA ÇIKARDIĞI BİR SORUNSAK OLARAK TÜRKİYE’DEKİ MÜLTECİ SANATÇILAR VE SANAT ANLAYIŞLARI” başlıklı bu tezin Yüksek Lisans Tezi olarak uygun olduğunu onaylarım.

Dr. Öğr. Üyesi Bülent ORAL

Tez Danışmanı, Sanat Tarihi Anabilim Dalı

Bu çalışma, jürimiz tarafından Oy Birliği ile Sanat Tarihi Anabilim Dalında Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir. 22.06.2021

Ünvanı, Adı SOYADI (Kurumu)

İmzası

Başkan : Prof. Dr. Lütfiye GÖKTAŞ KAYA (KBÜ)

Üye : Prof. Dr. Nermin SAYBAŞILI (MSGSÜ)

Üye : Dr. Öğr. Üyesi Bülent ORAL (KBÜ)

KBÜ Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Yönetim Kurulu, bu tez ile, Yüksek Lisans Tezi derecesini onamıştır.

Prof. Dr. Hasan SOLMAZ

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Müdürü

DOĞRULUK BEYANI

Yüksek lisans olarak sunduğum bu çalışmayı bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı herhangi bir yola tevessül etmeden yazdığımı, araştırmamı yaparken hangi tür alıntıların intihal kusuru sayılacağını bildiğimi, intihal kusuru sayılabilecek herhangi bir bölüme araştırmamda yer vermediğimi, yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden olduğuğunu ve bu eserlere metin içerisinde uygun şekilde atıf yapıldığını beyan ederim.

Enstitü tarafından belli bir zamana bağlı olmaksızın, tezimle ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak ahlaki ve hukuki tüm sonuçlara katlanmayı kabul ederim.

Adı Soyadı: Büşra Nur ALTAN

İmza :

ÖNSÖZ

İnsanlık tarihi boyunca gerçekleşen savaşlar, sanatçıların yapıtlarına konu olarak işlenmiştir. Yüksek lisans ders döneminde hazırlanan seminer çalışmaları sırasında Türkiye'deki güncel sanat etkinlikleri incelenmiş, özellikle 2011 yılından sonra Türkiye'ye gelen mülteci sanatçılar hakkında araştırmalar yapılmıştır. 2011'de artan savaş haberleri, göçmenler ve bu olaylarla doğru orantılı olarak artış gösteren mülteci sanatçıların sanat tarihi sürecine etki etmiş olduğu görülmüştür. Bu süreçte sanatçıların ortaya koyduğu yapıtlarla dönemin gelişmelerini çeşitli teknik ve üsluplarla incelemişlerdir. Yürütülen bu çalışmalar doğrultusunda ulusal ve uluslararası sanat etkinlikleri özellikle de Suriye iç savaşının ülkemize yansımaları perspektifinde danışmanımın önerisi ile ülkemize göç eden Ortadoğulu sanatçılar üzerine bir çalışma yürütülmesine karar verilmiştir.

Çalışmanın bütün evrelerinde, önerileri ile bana yol gösteren, bilgi ve tecrübesi ile her zaman destek veren sayın hocam Dr. Öğr. Üyesi Bülent ORAL'a teşekkürü borç bilirim. Aynı zamanda çalışma sürecinde Ortadoğu Coğrafyası hakkında bilgi veren Prof. Dr. Ünal ÖZDEMİR'e, Dünya'daki göç tarihi hakkında bilgi veren Doç. Dr. Taşkın DENİZ'e ve Ortadoğu siyaseti ve savaşları hakkında bilgi veren Öğr. Gör. Emre CON'a teşekkür ederim.

Saha çalışması başta olmak üzere çalışmanın hiçbir evresinde varlığını ve desteğini benden esirgemeyen kız kardeşim Beyza Nur ALTAN'a, hayatımın her evresinde arkamda olan sevgisini ve desteğini benden esirgemeyen annem Neşe ALTAN'a, Ortadoğu Coğrafyası hakkındaki bilgi paylaşımı ve akademik ahlakın nasıl olması gerektiğini bana gösteren babam Öğr. Gör. Selahattin ALTAN'a, süreç boyunca İstanbul'daki kütüphane araştırmama katkıda bulunan abim Muhammed Cengiz ALTAN ve yengem Ayşe ALTAN'a teşekkürleri bir borç bilirim. Çalışma sırasında yürütülen okumalara katkıları ve bilgi paylaşımları için arkadaşlarım Gülnur TAVUKCUOĞLU ve Hazal Bihter BOYLU'ya teşekkür ederim. Ayrıca çalışma esnasında kullanılan metinlerin İngilizce çevirilerinde yardımcı olan Dr. Öğr. Üyesi Mustafa POLAT ve Lefika POLAT'a, sanatçılarla görüşmelerimde Arapça çeviri konusunda yardımcı olan Dania KAZZİHA'ya teşekkür ederim.

“Ortadoğu'daki Savaşın Ortaya Çıkardığı Bir Sorunsal Olarak Türkiye'deki Mülteci Sanatçılar ve Sanat Anlayışları”, adlı yüksek lisans tezi, yürütücülüğünü Dr. Öğr. Üyesi Bülent ORAL'ın üstlendiği Karabük Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projesi Koordinatörlüğü tarafından desteklenen SYL-2019-2105 numaralı proje kapsamında hazırlanmıştır. Katkıları nedeniyle Karabük Üniversitesi Bilimsel Araştırma Koordinatörlüğüne teşekkür ederim.

Büşra Nur ALTAN

Karabük-2021

ÖZ

“Ortadoğu’daki Savaşın Ortaya Çıkardığı Bir Sorunsal Olarak Türkiye’deki Mülteci Sanatçılar ve Sanat Anlayışları” başlıklı çalışmada, Suriye iç savaşı sebebi ile ülkelerinden Türkiye’ye göç eden on sanatçının hayatı, eserleri ve sanat anlayışları incelenmiştir. 2011 yılında başlayan Suriye iç savaşı sonucu Türkiye’nin almış olduğu dış göç artmış ve göçmenlerin büyük bir oranı Ortadoğulu bireyleri kapsadığı tespit edilmiştir. Yapılan araştırmalar sonucunda bu bireylerin çoğunluğunun Suriye kökenli mülteci sanatçılar olduğu gözlemlenmiştir.

Bu çalışmada, mülteci sanatçıların yeni bir ülkeye uyum süreçleri, sanat anlayışlarındaki değişimlerin belirlenmesi ve Türkiye başta olmak üzere Dünya üzerindeki çağdaş sanat etkinliklerine olan katkılarının tespit edilmesi amaç edinilmiştir.

Mülteci sanatçıların İstanbul’da yapılan sanat etkinliklerine katılmaları, Türkiye Çağdaş Sanatını ve sanat piyasasını etkilemiştir. Sanatçılar kendi aralarında karma sergiler düzenlemenin yanı sıra önemli sanat etkinliklerinde de yer almışlardır. Ayrıca sanatçıların kendi atölyelerini kurması ve Suriyeli bazı galeri sahiplerinin İstanbul’da da galeri açmaları sanatçıların sanat piyasasına dahil olmalarına olanak sağlamış olup bu durum konu seçiminde önemli bir faktör olmuştur. Ayrıca sanatçıların savaş öncesi-sonrası başta olmak üzere Suriye ve ilerleyen yaşamlarının birer yansıması olarak eserlerindeki tema, renk, üslup ve teknik anlamda farklılık göstermiş olması da çalışmanın yönünü belirleyen önemli bir unsurdur.

Sanatçıların savaş öncesi dönemde peyzaj, kent silüeti, portre ve az sayıda toplumsal olayları konu edindikleri görülürken resmettikleri öğelerin özgün rengine genel olarak sadık kaldıkları gözlemlenmiştir. Figür kullanılan eserlerde soyutlamacı bir yaklaşım görülse de figürlerin ifadeleri ve mimikleri okunabilir derecededir. Fakat savaş sonrası eserlerde sanatçılar genel olarak soyutlamacı tavırlar sergilemişlerdir. Renk kullanımlarındaki tercihler ise sanatçıların psikolojileri ve düşünceleri üzerinde çıkarım yapılmasına olanak sağlamıştır.

Anahtar Kelimeler: Mülteci Sanatçılar, Çağdaş Sanat, Göç, Resim Sanatı, Heykel Sanatı.

ABSTRACT

In the study titled "Refugee Artists in Turkey and Their Sense of Art as a Problematic Arising by the War in the Middle East", the lives, works and artistic understanding of ten artists who migrated from their countries to Turkey due to the Syrian civil war were examined. As a result of the Syrian civil war that started in 2011, Turkey's external migration has increased and it has been determined that a large proportion of immigrants include individuals from the Middle East region. As a result of the researches, it has been observed that the majority of these individuals are Syrian refugee artists.

In this study, it is aimed to identify the adaptation processes of refugee artists to a new country, to determine the changes in their understanding of art and to reveal their contributions to contemporary art activities in the world, especially in Turkey.

The participation of refugee artists in art events in Istanbul has affected Turkish Contemporary Art and the art market. In addition to organizing group exhibitions among themselves, the artists also took part in important art events. Moreover, the establishment of their own workshops by the artists and the opening of galleries in Istanbul by some Syrian gallery owners enabled the artists to be included in the art market, which was an important factor in the choice of subject. Besides, the fact that the artists differed in terms of theme, color, style and technique as a reflection of their lives in Syria and in the following years, especially before and after the war, is an important element that determines the direction of this study.

It has been observed that while the artists focused on landscape, city silhouette, portrait and a small number of social events in the pre-war period, they generally remained faithful to the original color of the items they painted. Although an abstractionist approach is observed in the works in which figures are used, the expressions and facial expressions of the figures are legible. However, in the post-war works, artists generally exhibited abstractionist attitudes. Preferences in the use of colors, on the other hand, allowed inferences on the psychology and thoughts of the artists.

Keywords: Refugee Artists, Contemporary Art, Migration, Painting, Sculpture

ARŞİV KAYIT BİLGİLERİ

Tezin Adı	Ortadoğu'daki Savaşın Ortaya Çıkardığı Bir Sorunsal Olarak Türkiye'deki Mülteci Sanatçılar ve Sanat Anlayışları
Tezin Yazarı	Büşra Nur ALTAN
Tezin Danışmanı	Dr. Öğr. Üyesi Bülent ORAL
Tezin Derecesi	Yüksek Lisans
Tezin Tarihi	22.06.2021
Tezin Alanı	Sanat Tarihi
Tezin Yeri	KBÜ/LEE
Tezin Sayfa Sayısı	318
Anahtar Kelimeler	Mülteci Sanatçılar, Çağdaş Sanat, Göç, Resim Sanatı, Heykel Sanatı.

ARCHIVE RECORD INFORMATION

Name of the Thesis	Refugee Artists In Turkey And Their Sense Of Art As A Problematic Arising By The War In The Middle East
Author of the Thesis	Büşra Nur ALTAN
Advisor of the Thesis	Asst. Prof. Dr. Bülent ORAL
Status of the Thesis	Master Degree
Date of the Thesis	22.06.2021
Field of the Thesis	Art History
Place of the Thesis	KBU/LEE
Total Page Number	318
Keywords	Refugee Artist, Contemporary Art, Art, Migration, Painting, Sculpture Art

KISALTMALAR

AB.	: Avrupa Birliği
ABD.	: Amerika Birleşik Devletleri
AFAD.	: Afet ve Acil Durum Yönetimi Başkanlığı
DA'İŞ. (DEAŞ.) / İŞİD.	: Ed-Devlet'ül İslâmiyye fi'l Irak ve's Şam / Irak ve Şam İslam Devleti
GANP Projesi)	: Global Nomadic Art Proje (Küresel Göçebe Sanat
IAC.	: Contemporary Art Institute (Güncel Sanat Enstitüsü)
ICAP Sanat Projesi)	: Istanbul Contemporary Art Project (İstanbul Güncel
IG.	: Independent Group (Bağımsız Grup)
IOM. Göç Örgütü)	: International Organization for Migration (Uluslararası
MOMA	: Museum Of Modern Art (Modern Sanatlar Müzesi)
M.Ö.	: Milattan Önce
NATO. Antlaşması Örgütü)	: North Atlantic Treaty Organization (Kuzey Atlantik
Şek.	: Şekil
TRT	: Türkiye Radyo Televizyon Kurumu
UNHCR. Mülteciler Yüksek Komiserliği)	: The UN Refugee Agency (Birleşmiş Milletler
Vb.	: Ve benzeri
YATOO	: Kore Doğa Sanatçıları Derneği

GİRİŞ

Savaşlar, tarih boyunca önemli gelişimlere sebep olmuş olaylardır. Dünyadaki bütün varlıkların yaşamını etkileyen bu olaylar çoğunlukla insanlık tarihinin günümüze gelmesinde büyük rol oynamıştır. Savaşların yaşanması; sosyo-ekonomik, siyasi ve psikoloji gibi alanlarında bazı sonuçlar doğurmuştur. Bu alanlardaki olumlu ya da olumsuz sonuçlar dönemin sanatçılarına da etkilemiştir. Bu etkiler sanatçıların eserlerine ve dönemin sanat piyasasına yansımıştır. 15 Mart 2011 tarihinde başlayıp günümüze kadar devam eden Suriye iç savaşı, Ortadoğulu sanatçılar ve sanat piyasası olmak üzere Dünya üzerindeki birçok sanat ortamını etkilemiştir.

Savaşlar, 20. yüzyıla kadar çoğunlukla sanatçıların eserlerine konu olarak yansımış, o dönemdeki olayları anlamamız açısından bir belge niteliği taşımıştır. Savaşların konu olarak eserlere yansması ilk çağlardan önceki dönemlere kadar uzanmaktadır. Örneğin; Antik Mısır da M.Ö. 2270 dolaylarına tarihlenen günümüzde ise Louvre Müzesinde bulunan “Naram Sin’e Zafer Siteli” ve M.Ö. 1274 yılında Abu Simbel Tapınağına “Kadeş Savaşı’nda II. Ramses” ismiyle yapılan rölyef verilebilir (Akurgal, 1988, s.82; Bulut, 1995, s.145; Gombrich, 1997, s.71). Ayrıca bu tarz eserlerle Roma’da da karşılaşmaktadır. Bu dönem önemli eserlerinden birisi de Daçya’da bulunan “Traianus Sütunu (Trajan’s Column)” dur. Bu sütun M.S. 114’te yapılmış olup Traianus’un o güne kadar ki savaşlardan aldığı galibiyetleri konu almıştır (Gombrich, 2013, s.122). Bu durum ilerleyen yıllarda resim sanatında işlenen önemli konulardan birisi haline gelmiştir. 1330 yılında Demotte Şehnamesinde yer alan “Hidaspis Savaşı’nda Mancınıkla Saldırı”, 1438-1440 yılları arasında Paolo Uccello tarafından yapılan “San Romano Bozgunu (The Battle of San Romano)”, 1525 civarında hazırlanan “Selimname” adlı eserin içinde bulunan savaş sahneleri bunlardan bazılarıdır (Bulut, 1995, s. 146; Dieji, 2007, s.50; İpşiroğlu ve İpşiroğlu, 2012, s. 68-69; Mahir, 2020, s.155).

1760 yılında başlayan Sanayi Devrimi dünya genelinde güçler dengesini bozmuş ve savaşların şiddeti artmıştır. Meydana gelen bu savaşların birçoğuna ev sahipliği yapan Avrupa’da savaş konusu daha çok işlenmeye başlamıştır. Ayrıca 1789 yılında başlayan Fransız Devrimi de Francisco Goya, Kathe Kollwitz, Edouart Manet ve Pablo Picasso gibi birçok sanatçının savaşı eserlerinde sorgulamasına neden olmuştur. Sonuç olarak savaşın travmalarını eserlerinde romantik bir yaklaşımla konu edinmişlerdir

(Bulut, 1995, s. 145; Aslan ve Karaaslan, 2016, s.49). 1808 yılında yaşanan İspanya Bağımsızlık Savaşı, Francisco Goya'nın eserleri için bir dönem noktası olmuş, eserlerini cesur ve sansürsüz bir şekilde oluşturmaya başlamıştır. Ayrıca savaşın iç yüzünü açık bir dille "Savaşın Felaketleri (The Disasters of War)" (1810-1815) adlı gravür serisi ve "3 Mayıs 1808 (The Third of May)" (1814) adlı eserleri izleyiciye sunmuştur. Ayrıca Fransız İhtilalinden kırk bir sene sonra Eugène Delacroix tarafından yapılan ve ihtilalin simgesi olan "Halka Yol Gösteren Özgürlük" (1830) çalışması da savaş konulu eserlerdendir (Batur, 1992, s. 145; Krausse, 2005, s. 61).

Romantizm sanat anlayışında eserler veren sanatçılardan sonra 1914 yılında I. Dünya savaşına karşı tepkilerini daha net ve cesur bir şekilde ortaya koyan ekspresyonist sanatçılarda savaş konu alan eserler üretmeye başlamıştır (Bulut, 1995, s. 187; Erol Şahin ve Kayalıoğlu, 2016, s. 186). Ekspresyonistlerin savaşa olan tepkilerini Hermann Bahr şu cümlelerle özetlemiştir; "Böylesine ölüm, korku dolu, dehşetli, insanı titreten bir çağ olmadı. Sanat bu çağda karanlıklara yönelmiş, yardım isteyen bir çığlıktır. İşte bu çığlık Ekspresyonizmdir" (Bulut, 1995, s. 187). Ekspresyonist sanat anlayışı içerisinde eserler veren Edvard Munch'ın "Çığlık (The Scream)" adlı çalışması savaşın getirdiği sıkıntıları, ölümü, sefaleti ifade eden dışavurumcu bir eserdir. Romantizm ve Ekspresyonizm dallarında eserler veren sanatçılar aynı temayı işlemelerine rağmen romantikler savaşı bir yıkım olarak ifade ederken ekspresyonistler ise savaşın duygularında bıraktığı hislerin bir yansıması olarak dışavurumcu bir tavır sergilemişlerdir (Bulut, 1995, s.188). Aynı zamanda Pablo Picasso, Kübik tarzda İspanya İç Savaşını anlatan "Guernica" (1937) ve ABD'nin Kore'de yaptığı katliamı anlatan "Kore'de Katliam (Massacre in Korea)" (1951) eserlerini farklı üslupla fakat aynı konuyla oluşturulmuştur (Batur, 1992, s. 146; Yılmaz, 2012, s.348). Bu dönemde yapılan eserler sanatçıların iç dünyası ve duyguların yansımaları, figürlerin yüzlerinden ve tercih edilen renklerden de anlaşılmaktadır. Ayrıca I. Dünya Savaşı yılları ve sonralarında aynı konuyu fütüristler, süprematistler, dadaistler, yeni nesnelciler ve soyut ekspresyonistler başta olmak üzere birçok sanat grubu da işlemiştir. Özellikle I. Dünya Savaşı sonrası çıkan sanat akımları ve eser üreten sanatçılar yaşananları sorgular nitelikte eserler vermiştir. Örneğin dadaistler ve yeni nesnelciler savaşın oluşumunu doğrudan ele alırken, fütüristler savaş teknolojinin gelişmesi sonucu ortaya çıkan savaş aletleri üzerinden ele almışlardır. Aynı konuyu farklı açıdan inceleyen bu sanat akımlarının ortak özelliği ise savaşın karanlık yüzünü gün yüzüne çıkarma çabasıdır

(Erol Şahin ve Kayalıoğlu, 2016, s.183-205). Ayrıca Avrupa'daki bu gelişmelerin yanı sıra Türk sanatçılarda savaş konulu eserler üretmişlerdir. Özellikle Kurtuluş Savaşı konulu resimler yapılmış olup bu tarz eserler veren sanatçılara örnek olarak Hikmet Onat, Hüseyin Avni Lifij, Ali Avni Çelebi ve İbrahim Çallı verilebilir.

I. ve II. Dünya Savaşından sonra sanatçılar savaş ve savaşın sonuçları konulu eserler vermeyi bırakmamış aksine daha da yoğunlaşmışlardır. Örneğin on beş yıl süren ve 1990 yılında sona eren Lübnan iç savaşı birçok Lübnanlı sanatçının eserlerine yansımıştır. Bu sanatçılardan biri tiyatro eğitimi alan fakat günümüzde video ve enstalasyon sanatı ile ilgilenen Rabin Mroué'dir. Sanatçı eserlerinde özellikle Lübnan İç Savaşı sonucunda oluşan kimliksizlik, sosyal ve siyasal sonuçları irdelemiştir. Günümüzde devam eden ve birçok kişinin göç etmesine sebep olan Suriye iç savaşında benzer sonuçlar ortaya çıkarmıştır. Çalışmamızın konusu içerisinde bulunan Suriyeli mülteci sanatçıların Türkiye başta olmak üzere dünyanın birçok ülkesine göç etmesi ve göç etmelerinden sonra eserlerindeki konu, renk ve üslup değişiklikleri dikkat çeken birer unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Sanatçıların savaş öncesi ve savaş sonrası dönemleri kapsayan eserlerindeki bu değişimler, şahit oldukları savaşın bir sonucu olduğu düşünülmektedir. Çalışmamıza konu edilen sanatçılar; göç eden sanatçıların sadece bir kısmı olup seçilen kişiler ulaşım, eser çeşitliliği, savaş öncesi ve sonrasına dair veri çokluğuna göre belirlenmiştir.

ARAŞTIRMANIN KONUSU

Sanat var olduğu dönemden itibaren yapıldığı dönemlere hep ışık tutmuş ve yapılan eserler çoğu zaman bir belge niteliği taşımıştır. Bu eserlerin ışık tutuğu önemli konulardan biri de savaşlardır. Savaş konulu eserler 1789 öncesi ve sonrası ayrılabilir. Çünkü Fransız İhtilalinin gerçekleştiği döneme kadar sanatçılar konu edindikleri savaşı sorgulamacı ve eleştirel bir yaklaşım yerine genellikle olduğu gibi betimlemişlerdir. Fakat ihtilal sonrası özgür düşünce ortamının gerçekleşmesiyle sanatçılar savaşı sorgulayan, eleştiren ve bütün çıplaklığı eserlerine taşıyan kişiler olmuşlardır. Bu sanatçıların eserlerini vermiş olduğu tarzlar 20. yüzyıl sanat akımlarını oluşturmuştur. Yakın tarihimizde meydana gelen savaşlar neticesinde savaşları eserlerine konu edinen veya savaş sonucu yaşadıkları duyguları yapıtlarına aktaran sanatçıların çalışmaları Fransız İhtilali sonucu ortaya çıkan eserlerle benzer özellikler taşımaları sebebi ile önemlidir.

“Ortadoğu’daki Savaşın Ortaya Çıkardığı Bir Sorunsal Olarak Türkiye’deki Mülteci Sanatçılar ve Sanat Anlayışları” başlıklı tez çalışmasında, Suriye iç savaşı sonucunda göç eden sanatçıların, Güncel Sanat’a yansımalarıyla oluşan etkiler ortaya konmuştur. Çalışmada; “Göç”, “Mülteci”, “Sığınmacı” terimleri, göç kuramları, Dünyadaki göç hareketliliği tarihi, Ortadoğu coğrafyası ve tarihi, Dünyadaki Çağdaş Sanat gelişmeleri ele alındıktan sonra Suriye iç savaşı sonrası Türkiye’ye göç etmiş sanatçıların hayatları, eserleri ve sanat anlayışları ele alınmıştır.

ARAŞTIRMANIN AMACI VE ÖNEMİ

Bu araştırmada, 2010 yılında başlayan “Arap Baharı” sonrası meydana gelen Suriye İç Savaş’ı siyasal sonuçlarının, Suriyeli mülteci sanatçıların hayatlarına ve eserlerine yansımalarının belirlenmesi, çağdaş sanata olan etkisinin ifade edilmesi amaç edinilmiştir. Bu amaç doğrultusunda sanatçıların çağdaş sanat üzerindeki etkileri, kronolojideki yerleri, savaşın çıkardığı sorunların sanat dünyasındaki yansımaları, sanatçıların ulusal düzeyden uluslararası düzeye taşınmaları ve sanatçıların çağdaş sanattın neresinde olduklarının tespitleri yapılmıştır.

Bu çalışma ile mülteci sanatçıların Türkiye başta olmak üzere dünyadaki birçok çağdaş sanat ortamına katkı sağladıkları düşünülmektedir. Ayrıca günümüzde hala devam eden iç savaş, sanat göçünün devam edeceğini ve etkileşimlerin artacağı düşüncesini akıllara getirmektedir.

Suriye iç savaşı sonrası göç eden sanatçıların çağdaş sanata olan etkileri üzerine daha önce bir bilimsel çalışma yapılmamıştır. İç savaşla ilgili bilimsel çalışmaların daha çok siyaset, psikoloji ve sosyoloji bilim dallarında yapıldığı görülmektedir.

“Ortadoğu’daki Savaşın Ortaya Çıkardığı Bir Sorunsal Olarak Türkiye’deki Mülteci Sanatçılar ve Sanat Anlayışları” adlı bu çalışmada, savaşların sanata olan etkisi Suriye İç Savaşı özelinde irdelenmiştir. İnceleme sırasında savaşın resim ve heykel sanat ortamına olan yansımalarını, malzeme ve teknik açısından değerlendirilmesi ve 21. yüzyıl çağdaş sanatına nasıl taşındığı araştırılmıştır. Sanatçıların savaş öncesi ve sonrasındaki dönemde eserlerindeki değişimler, ulusal sınırlar içerisinde uluslararası sanat sahnesine çıkmış olmaları ve bu durumun Dünya sanat piyasasını nasıl etkilediği hususu amaçlar arasında yer almaktadır. Bu durumun sanatçıların hayatını nasıl etkilediği, günümüz sanat gelişmelerinin sanat tarihine kattığı değerin belirlenmesi,

sanatçıların ulusal ve uluslararası çeşitliliğin belirlenmesi çalışmanın önemini göstermektedir. Ayrıca savaştan etkilenen insanlar arasında yaşanan durumu en iyi şekilde ifade eden sanatçıların eserlerinin günümüz sanatına olan etkileri özgün bir değer olup, bilimsel yöntemlerle belgelenmesi, 21. yüzyıl çağdaş sanatına farklı bir bakış açısı sunacağı ön görülmektedir.

ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ

“Ortadoğu’daki Savaşın Ortaya Çıkarıldığı Bir Sorunsal Olarak Türkiye’deki Mülteci Sanatçılar ve Sanat Anlayışları” adlı çalışmanı yürütülmesi sırasında ilk önce literatür taraması yapılmıştır. Daha önce bu konuyla ilgili Dr. Öğr. Üyesi Bülent Oral tarafından lisans bitirme ödevi olarak Suriyeli mülteci sanatçılar ve galeriler altında bir çalışma yürütüldüğü tespit edilmiştir. Bu tarama sırasında çalışmanın zeminini oluşturan Türkiye’deki mülteci sanatçılarla ilgili kapsamlı bir araştırma yürütülmüş olup tespit edilen sanatçıların listesi yapılmıştır. Bu araştırma sonrası ikinci bir literatür taraması daha yapılmış ve bu çalışmada konuyla ilişkili olabileceği düşünülen kaynakların listesi oluşturulup temin edilmiştir. Kaynak temini sırasında ismine ulaşılan sanatçılarla çeşitli iletişim araçları ile irtibat kurulmaya çalışılmış ve ulaşılan sanatçılar doğrultusunda liste revize edilmiştir. İletişim kurulan ve çalışmada yer almayı kabul eden sanatçılarla gün ve saat ayarlanıp röportajlar gerçekleştirilmiştir. Röportaj verileri yazılı ortama geçirilirken aynı zamanda temin edilen kaynaklar okunmaya ve değerlendirilmeye başlanmıştır. Yapılan röportajlar ve kaynak taraması sonucunda çalışmanın dokuz başlıktan oluşturulmasına karar verilmiştir.

“Giriş” başlıklı birinci bölümde, 21. yüzyıldan önceki dönemlerde Avrupa ve Türk resim sanatında savaş konusunun nasıl işlendiği açıklanmaya çalışılmıştır. Fransız İhtilali sonrası ortaya çıkan 20. yüzyıl sanat akımlarında sanatçıların bu konuyu nasıl işlendiği önceki dönemlere göre farklılaşan unsurlar açıklanmıştır. Ayrıca farklı başlıklar altında çalışmanın önemi, bu çalışmanın bilimsel açıdan ele alınmasının amacı, çalışma boyunca karşılaşılan zorluklar, izlenen yöntem çalışma içinde ele alınan ana kaynak tanıtımları yapılmıştır.

“Kavramsal Olarak “Göç”, “Mülteci”, “Sığınmacı” Terimleri” başlıklı ikinci bölümde, ilk önce “Göç” kelimesi açıklanmış daha sonra göçe sebep olan nedenler ile göç türleri üzerine bilgi verilmiştir. Göç teriminden sonra konumuzla ilgili olan

“Mülteci” ve “Sığınmacı” terimleri açıklanmış, bu üç terimin birbiri ile olan bağlantısı ve farklılıkları ayrıntılı bir şekilde değerlendirilmiştir.

“**Göç Kuramları**” başlıklı üçüncü bölümde, göçe yol açan sebepler, ortaya çıkma süreci, niteliği, olumlu ve olumsuz sonuçları doğrultusunda ortaya çıkan göç kuramları hakkında bilgi verilmiştir. Bilgi verilen bu kuramların kimler tarafından ortaya konulduğu, ilk olarak hangi yıllarda ve yayınlarda söz edildiği kronolojik sırayla verilmiştir.

“**Dünya’daki Göç Hareketliliği**” başlıklı dördüncü bölümde, insanlık tarihinden günümüze kadar olan göçler ve nedenleri hakkında bilgi verilmiş olup “**Türkiye’deki Göç Hareketliliği**” adlı birinci alt başlıkta göç olgusu Türkiye özelinde incelenmiş, ülke genelindeki iç ve dış göçlere ilişkin bilgi verilmiştir. “**Türkiye’ye Göç Eden Bilim İnsanları**” adlı ikinci alt başlıkta ise özellikle 1930 sonrası Almanya’dan Türkiye’ye bilim insanı ve sanatçı göçleri üzerinde durulmuştur.

“**Orta Doğu Coğrafyası ve Kısa Tarihi**” başlıklı beşinci bölümde, Ortadoğu bölgesinin coğrafi sınırları, konumu, tarihi ve terimin çıkış sebebi hakkında açıklamalar yapılmış olup bu bilgiler üzerindeki farklı görüşlere yer verilmiştir. “**Ortadoğu’nun Yakın Tarihi ve Arap Baharı**” adlı birinci alt başlıkta coğrafyanın yakın tarihi hakkında detaylı bilgi verilmiş olup “Arap Baharı” olaylarına sebep olan unsurlar hakkında değerlendirme yapılmıştır. “**Suriye’deki İç Savaş ve Türkiye’ye Yansımaları**” adlı ikinci alt başlıkta ise “Arap Baharı” olaylarının Suriye’ye yansımaları ve bu yansımaların sonuçları üzerinde durulurken bu sonuçların Türkiye’yi nasıl etkilediği hakkında da değerlendirmeler yapılmıştır. Yapılan değerlendirmelerde savaşın ve savaşın bir sonucu olan göç olaylarının siyasal, sosyolojik ve psikolojik boyutları üzerinde incelemelerde bulunulmuştur.

“**Dünya’da Çağdaş Sanat Gelişmeleri**” başlıklı altıncı bölümde, “**20. Yüzyıl Siyasal ve Sosyal Olayları**” adlı alt başlıkta 20. yüzyılda yaşanan siyasal ve sosyal gelişmeler hakkında incelemelerde bulunulmuş olup 20. yüzyıl sanat akımlarına zemin hazırlayan olayların üzerinde durulmuştur. “**20. Yüzyıl Sanat Akımları**” adlı alt başlığın altında sırası ile Dadaizm, Sürrealizm, Soyut Ekspresyonizm, Taşizm, Pop Art, Fotogerçekçilik, Op Art, Minimalizm, Kavramsal Sanat, Enstalasyon, Fluxus, Art

Povera, Performans Sanatı, Feminist Sanat ve Arazi Sanatı sanat anlayışları Dünya genelinde incelenirken Türkiye özelinde de önemli konulara yer verilmiştir.

“Ortadoğu’daki Savaş Sürecinde Ülkemize Göç Eden Sanatçılar” başlıklı yedinci bölümde, Türkiye’ye mülteci ve sığınmacı olarak gelen bireylerin içinde bulunan sanatçıların yoğunluğu, kaçına ulaşıldığı ve Türkiye’de hangi illerde ikamet ettiklerine değinildikten sonra çalışma içinde yer verilen sanatçılar hakkındaki önemli unsurlar belirtilmiştir. Bu bilgilerden sonra çalışma kapsamında seçilen Abd Allatif Aljeemo, Ahmad Haj Omar, Ahmad Raid Mohamad, Akram Saffan, Eyas Jaafar, Ibrahim Alhassoun, Imad Habbab, Khayyam Zedan, Mustafa Teet ve Zolfaqar Shaarani adlı on sanatçının hayatları, eserleri ve sanat anlayışları ayrı ayrı alt başlıklarda incelenmiş ve değerlendirmeler yapılmıştır.

“Değerlendirme ve Sonuç” başlıklı sekizinci bölümde,

“Kaynakça” başlıklı dokuzuncu bölümde, çalışma sırasında yararlanılan kaynaklar alfabetik sıraya göre listelenmiştir.

YARARLANILAN BAŞLICA KAYNAKLAR

Başlangıçta “Arap Baharı” olarak adlandırılan iç karışıklıklar sonucunda oluşan Suriye İç Savaşının bir yansıması olarak Türkiye’ye göç eden sanatçılar hakkında bilimsel herhangi bir çalışma yapılmadığı belirlenmiştir.

Literatür taraması kapsamında Karabük Üniversitesi Kamil Güleç Kütüphanesi, Karabük Üniversitesi Fethi Toker Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi Kütüphanesi, Ankara Milli Kütüphane, Ankara Türk Dil Kurumu Kütüphanesi, İstanbul Beyazıt Kütüphanesi, İstanbul Üniversitesi Merkez Kütüphanesi, İstanbul Büyük Şehir Belediyesi Atatürk Kitaplığı ve İstanbul Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Kütüphanesinde kaynak taramaları gerçekleştirilmiştir. Ayrıca internet ortamında akademik tezler ve makaleler ile ilgili literatür çalışması yapılmıştır.

Çalışma kapsamında 20. yüzyıl sanat akımları ile ilgili yapılan bilimsel yayınların literatür taraması yapılmış ve tarama sonucunda Nobert Lynton’un modern sanatı bir çok yönüyle irdelediği “Modern Sanatın Öyküsü”¹, Enis Batur’un farklı

¹ LYNTON, N. (2004), *Modern Sanatın Öyküsü*, (Çev. Cevat Çapan ve Sadi Özis), Çin: Remzi Kitapevi.

disiplinlerde kaleme alınmış modern dönem yazılarını bir araya getirdiği “Modernizmin Serüveni” ve Ahu Antmen’in 20. yüzyıl sanat gelişmelerini bir çok yönü ile ele aldığı “Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar”² adlı yayınları ilgili bölümlerde sıklıkla kullanılmıştır. Burcu Pelvanoğlu’nun 20. yüzyıl sanat akımlarının Türkiye’deki yansımaları sonucunda oluşan sanat ortamını; yayıncılık, etkinlikler ve sanatçılar üzerinden derinlenmesi irdelendiği “1980 Sonrası Türkiye’de Sanat: Dönüşümler”³ adlı doktora tezi çalışma kapsamında birincil kaynak olarak kullanılmıştır.

Ortadoğu coğrafyası ve tarihi hakkında öne çıkan çalışmaların başında Bernard Lewis’in 1996 yılından basımı yapılan “Ortadoğu, Hıristiyanlığın Doğuşundan Günümüze Ortadoğu’nun 2000 Yıllık Tarihi”⁴ adlı kitabı gelmekte olup bu kaynak çalışmamızın Ortadoğu coğrafyası bölümlerinde yararlanılan önemli yayınlardandır. Kitapta Bernard Lewis, Ortadoğu coğrafyasını Hıristiyanlık öncesi dönemden başlayarak 20. yüzyılın başlarına kadar incelemiş ve bu topraklara hangi devletlerin hükmettiğinden bahsederken ekonomik, dini ve kültürel açılarından da detaylı açıklamalar yapmıştır. 2017 yılında Ramazan Özey’in “Ortadoğu’nun Jeopolitiği”⁵ isimli kitabında Ortadoğu’nun tanımı ve yakın tarihi konusuna değinilmiş ve çalışmamızın bölümlerinde yararlanılmıştır.

KAPSAM VE SINIRLILIKLAR/KARŞILAŞILAN GÜÇLÜKLER

Çalışma, Suriye iç savaşının Suriyeli sanatçılara ve güncel sanata olan yansımalarını kapsamaktadır. Bu bağlamda Suriye iç savaşı öncesi ve sonrasında sanatçıların eserlerindeki tema, renk ve üslupsal farklılıklar değerlendirilmiştir. Bu değerlendirme sonucunda sanatçıların ulaşılabilirliği, yeterli veri ulaşımı, eser çeşitliliği gibi unsurlar doğrultusunda çalışma on sanatçı ile sınırlandırılmıştır. Ayrıca çalışma kapsamında incelenen sanatçılar arasında kadın sanatçıların olmaması sayılarının az

² ANTMEN, A. (2019), *Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, İstanbul: Sel Yayıncılık.

³ PELVANOĞLU, B. (2009), *1980 Sonrası Türkiye’de Sanat Dönüşümleri*, Doktora Tezi, Mimar Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

⁴ LEWIS, B. (1996), *Ortadoğu Hıristiyanlığın Doğuşundan Günümüze Ortadoğu’nun 2000 Yıllık Tarihi*, İstanbul: Yeni Binyıl Yayınları.

⁵ ÖZEY, R. (2017), *Ortadoğu’nun Jeopolitiği*, Ankara: Pegem Akademi.

olması ve ulaşılan sanatçılardan çalışma kapsamında yer almak istememelerinden kaynaklanmaktadır.

Çalışmada konu edinilen sanatçılardan Türkçe ve büyük bir kısmının İngilizce bilmemeleri iletişim kurulmasını zorlaştırmıştır. Çalışma esnasında tüm Dünyayı etkisi altına alan Covid-19 pandemi önlemleri arasında olan seyahat kısıtlamaları, dışarı çıkma yasakları ve belli bir süre kütüphanelerin kapatılması bilgi ulaşımının sağlıklı yrtlememesine sebep olmuştur. Bu durum çalışmanın yazımı sırasında tespit edilen eksik kaynakların ulaşımı noktasında zorluklar yaratmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

KAVRAMSAL OLARAK “GÖÇ”, “GÖÇMEN”, “MÜLTECİ” ve “SİĞİNMACI” TERİMLERİ

İnsanlık tarihinin başlangıcından bu yana gündemde olan göç ve göçmen kavramları özellikle 2000'li yılların başından itibaren yeniden dünya gündemini meşgul etmiştir. Göç ve göçmen kelimeleri aynı zamanda mülteci ve sığınmacı kelimeleri ile sıkça karıştırılıp aynı anlamlarda kullanılmıştır. Fakat bu dört kelime (göç, göçmen, mülteci, sığınmacı) Türk Dil Kurumu sözlüğünde ve bilimsel araştırma niteliğindeki belgelerde farklı anlamlarda kullanıldığı görülmektedir.

1.1. Göç

“Göç” kelimesi sözlük anlamına göre; “Ekonomik, toplumsal, siyasi sebeplerle bireylerin veya toplulukların bir ülkeden başka bir ülkeye, bir yerleşim yerinden başka bir yerleşim yerine gitme, taşınma, hicret, muhaceret” şeklinde tanımlanmaktadır (TDK, 2017, s.13). Başka bir görüşe göre ise; Başta ekonomik olmak üzere, siyasi, ekolojik ve bireysel nedenlerle bir bireyin ya da topluluğun yaşadığı yerden başka bir yere geçici veya kalıcı bir şekilde yer değiştirme hareketliliğidir (Yalçın, 2004, s.11). Göçün; coğrafi konum değişikliği, sosyal, kültürel, psikolojik ve siyasal alanlara olumlu-olumsuz sonuçları da vardır (Çatalbaş ve Yarar, 2015, s.114).

Günümüzde birçok ülke dışarıya göç veren (köken ülke), dışardan göç alan (hedef ülke) ve geçici olarak göç hareketliliğinden etkilenen (transit ülke) konumdadır. Türkiye 1960’larda Avrupa’ya gönderdiği işçilerle göç veren, 2000’li yıllarda Ortadoğu’daki savaşlar sebebiyle göç alan bir ülkedir. Ayrıca Ortadoğu’daki savaşlar sebebiyle Avrupa’ya gitmek isteyen bireylerin transit olarak kullandığı bir ülke olarak göç kavramının bütün evrelerini içinde barındıran bir konumdadır (Deniz, 2014, s. 186-201).

1.2. Göç Nedenleri

Dünya üzerinde göçü tetikleyen sebepler vardır. Bu sebepler; sosyo ekonomik, siyasi ve sosyo kültürel, güvenlik ve doğal nedenler olmak üzere dört grupta incelenmektedir.

1.2.1. Sosyo – Ekonomik Nedenler

Bölgeler ve ülkeler arası göç hareketliliğini etkileyen sebepler arasında sosyo-ekonomik nedenler önemli bir yere sahiptir. Kişilerin; iş, gelir ve buna paralel olarak daha iyi bir yaşam kalitesi isteme arzusu sonucu oluşan bir göç hareketliliğidir (Aksoy, 2012, s. 294). 1960'lı yıllarda Avrupa birliği ülkelerinin genç nüfusunun azlığı ve işgücü talebini karşılamak amacıyla ülkelere göçmen işçi almış olması sosyo-ekonomik nedenli göçlere örnek olarak verilebilir.

1.2.2. Siyasal ve Sosyo Kültürel Nedenler

Kişilerin yaşadıkları bölgelerdeki etnik farklılıkların neden olduğu ayrımcılık, siyasi istikrarsızlık, iktidar değişikliği, gibi sosyo kültürel ve siyasi etkenlerden dolayı yapılan göç hareketliliğine siyasi ve sosyal nedenlerden dolayı oluşan göçler denilmektedir (Aksoy, 2012, s. 294). 2011 yılında Suriye'de sosyal ve siyasi etkenlerden doğan iç savaş sürecinde, halkın bir kısmının başta Türkiye olmak üzere çevre ülkelere göç etmesi; siyasi ve sosyo kültürel nedenli göçlere örnek olarak verilebilir.

1.2.3. Güvenlik Nedenleri

Kişilerin maruz kaldığı iç savaş ve karışıklık, baskı, hayat şartları, güvensizlik ortamı ve gelir düzeyinin düşük olması gibi problemler güvenlik kaygısı oluşmasına zemin hazırlamaktadır. Güvenlik sorunları, göç politikalarını ve ülkelerin bazı göçleri uluslararası bir güvenlik tehdidi olarak görmesine sebep olmuştur (Günay, Atılğan ve Serin, 2017, s. 41). 2011 yılında Suriye'de başlayan iç savaş sonucunda özellikle Suriye'nin kuzey sınırındaki insanların hayat şartlarının kötüleşmesi, güvensiz ortam ve gelir düzeyinin azalması sonucu bireylerin sınır ülkelerine göç etmeye başlaması güvenlik nedenli göçlere örnek olarak verilebilir.

1.2.4. Doğal Nedenler

Deprem, volkanik patlamalar, iklim değişiklikleri, küresel ısınma ve sel v.b. doğal afetler göç etmeye neden olan sebeplerdendir (Günay, Atılğan ve Serin, 2017, s. 41). 2011 yılında Van'da meydana gelen deprem sonucunda insanların ülke içinde başka şehirlere göç etmesi doğal nedenlerden kaynaklanan iç göçlere örnek olarak verilebilir.

1.3. Göç Türleri

Göçü konu alan çalışmalarda konunun daha kolay anlaşılması için çeşitli sınıflandırmalar yapılmaktadır. Bu sınıflandırmaların en temeli iç-dış göç, zorunlu-gönüllü göç ve geçici-kalıcı göç olarak kabul edilmiştir (Dönmez Kara, 2015, s.21). Bireyler birden fazla göç türünün içinde yer alabilmektedir.

1.3.1. İç-Dış Göç

İç göç: İç göç bir ülkenin nüfus dağılımının yeniden oluşması şeklinde tanımlanabilir. Çoğunlukla kırsaldan kente ya da az gelişmiş bölgelerden gelişmiş bölgelere göçü temsil eder (Özyakışır, 2012, s.6). Türkiye’de 1950’li yılların başında özellikle doğu illerden, İstanbul, İzmit, Bursa, Adana, gibi illere olan göç örnek olarak verilebilir.

Dış Göç: Bireylerin süreli ya da kalıcı olarak çalışmak veya yerleşmek amacıyla kendi ülke sınırlarından çıkıp başka ülke sınırlarına yerleşmeleri sonucunda ortaya çıkan göç türüdür. Dış göç bilimsel çalışmalarda altı kategoride incelenmektedir;

- a. Sürekli yerleşenler
- b. Süreli sözleşmeli çalışanlar
- c. Süreli çalışan profesyoneller
- d. Gizli veya yasal olmayan çalışanlar
- e. Sığınmacılar
- f. Mülteciler (1951 Cenevre Antlaşmasına göre güvence altına alınanlar) (Özyakışır, 2012, s.7).

1.3.2. Zorunlu – Gönüllü Göç

Zorunlu Göç: Yaşam riski, şiddet veya ceza gibi durumlarda bireylerin yaşadıkları yeri zorunlu olarak terk etmeleridir. Zorunlu göçlerin çoğunluğu dış göç sınıfına girmektedir. Kendi ülkeleri içerisinde ya da başka bir ülkeye güvenlik amacı ile göç eden bireyler, hayatta kalmak amacı ile zorunlu olarak göç etmektedirler (Adıgüzel, 2016, s.25).



Şekil 1 Zorunlu Göç Modeli. (Özyakışır, 2012)

Gönüllü Göç: Çoğunlukla bireylerin ekonomik nedenlerden dolayı ülke içinde veya farklı bir ülkeye kendi istekleri doğrultusunda yer değiştirmeleridir (Erder, 1998, s. 25-26). Özellikle II. Dünya Savaşından sonra Avrupa ülkeleri, erkek nüfus yetersizliği sebebi ile gelişmemiş veya gelişmekte olan ülkelere işçi göçüne izin vermiştir (Aksoy, 2012, s 294; Özyakışır, 2012, s. 12).

1.3.3. Geçici – Kalıcı Göç

Geçici Göç: Okumak, çalışmak ve turistik gezi gibi durumlar sebebi ile geçici olarak yaşadıkları yerden ayrılıp farklı bir yerde yaşama durumudur (Sağlam, 2006, s. 34). Eğitim amaçlı özellikle İngiltere, Kanada, Almanya, Fransa gibi ülkelere Türkiye, Hindistan ve Afrika v.b. gibi az gelişmiş ve gelişmekte olan ülkelere bir süreliğine yerleşen kişiler, geçici göçe örnek verilebilir.

Kalıcı Göç: Genellikle okumak, çalışmak, turistik vb. gibi durumlar sebebi ile geçici olarak yaşadıkları yeri (şehir veya ülke) değiştiren bireylerin bir süreliğine geldikleri yere kalıcı olarak yerleşmesidir. II. Dünya Savaşı sonrası Almanya'daki iş gücü yetersizliğinden dolayı Türkiye'den çalışmak amacıyla yerleşen ve hayatına orada devam eden bireyler kalıcı göçe örnek olarak verilebilir.

1.4. Göçmen

Göç sonucunda yer değişikliği yapan kişi, kişiler veya toplumlar göçmen kelimesi ile adlandırılmaktadır. IOM⁶'e göçmen kelimesini 2011 yılında; yasal statüsü ne olursa olsun, istekli ya da isteksiz bir şekilde, sebebi ve süresine bakılmaksızın, ulusal ya da uluslararası yaşadığı yeri değiştiren kişi olarak adlandırmaktadır (IOM, 2011, s. 62).

1.5. Mülteci

Çeşitli sebeplerden dolayı kendi ülkesi dışında bir ülkenin koruması altında olan birey veya bireyler olarak tanımlanabilir. IMO mülteci kelimesini 2011 yılında; ırk, din, ulus veya siyasi sebeplerden dolayı yaşadığı ülkeyi terk etmiş ve başka bir ülkenin güvencesi altında olan birey olarak tanımlamaktadır (IOM, 2011, s. 80-81).

Mülteci statüsündeki bireylerin haklarını güvence altına alan 1951 yılında imzalanan Cenevre Sözleşmesine göre;

İrki, dini, tabiiyeti, belli bir toplumsal gruba mensubiyeti veya siyasi düşünceleri yüzünden, zulme uğrayacağından haklı sebeplerle korktuğu için vatandaşı olduğu ülkenin dışında bulunan ve bu ülkenin korumasından yararlanamayan, ya da söz konusu korku nedeniyle, yararlanmak istemeyen yahut tabiiyeti yoksa ve bu tür olaylar sonucu önceden yaşadığı ikamet ülkesinin dışında bulunan, oraya dönemeyen veya söz konusu korku nedeniyle dönmek istemeyen kişi⁷

Mülteci olarak tanımlanmaktadır.

Bu sözleşmede yer alan başka bir madde de;

“Taraflar devletler, ülkelerinde yasal olarak bulunan bir mülteciyi, ulusal güvenlik veya kamu düzeni ile ilgili sebepler dışında sınır dışı edemeyecek”⁸ ibaresi mültecilerin haklarının korunmuş olduğunun bir kanıtı niteliğindedir.

1.6. Sığınmacı

IOM “sığınmacı” kelimesini 2011 yılında; yaşadığı ülkeyi güvenlik sebepleri yüzünden terk edip başka bir ülkeye sığınan ve sığındığı ülkeye mülteci başvurusunda

⁶ Uluslararası Göç Örgütü (International Organization for Migration – IOM) – 10.11.2019.

⁷ https://www.tbmm.gov.tr/tutanaklar/TUTANAK/KM_/d00/c002/km__00002024ss0053.pdf-16.12.2019-18.47.

⁸ A.g.e. bkn:2.

bulunan kişiler olarak tanımlamaktadır. Mülteci başvurusu neticesinde olumsuz sonuç alan kişiler sığınmacı oldukları ülkeyi terk etmek mecburiyetindedir (IOM, 2011, s.12).

Bahsedildiği üzere göçmen, mülteci ve sığınmacı kelimelerinin farklı anlamları ve yasal statüsü olmasına karşın göç etme sebepleri birbirleri ile benzerlik sağlamaktadır. Bu sebeple Saybaşı bu kelimeleri şöyle nitelemektedir;

“... aynı anda hem orada olan hem de olmayan özel bir toplumsal figürden, sınır bölgelerinde yaşayan ya da yasal veya yasadışı yollarla sınır (ları) geçmekte olan göçmen, mülteci ya da sığınmacıdan söz edeceğim. Bu tartışma bağlamında “Hayalet” kavramının çok yararlı olacağını düşünüyorum, çünkü “hayalet”, doğası gereği, her zaman için resmin çizdiği çerçevenin dışında, metnin yazılı olduğu sayfaların marjlarındadır. Temel argümanım, bu nedenle, göçmen, mülteci ya da sığınmacının gölgelerde ve kuytularda ikamet ettiği olacaktır.” (2011, s. 51)

İKİNCİ BÖLÜM

GÖÇ KURAMLARI

Sosyal bilimlerde birçok disiplinin⁹ konu edinmiş olduğu göç kavramı üzerine geliştirilen bazı kuramlar bulunmaktadır. Fakat göçün çok boyutlu bir olgu olması nedeni ile şu ana kadar genel geçerliliğe sahip olan bir göç kuramı bulunmamaktadır. Bilimsel bir bakış açısı ile ortaya konulan göç kuramları, başlıca göçe yol açan sebepler, ortaya çıkma süreci, göçün niteliği, olumlu veya olumsuz sonuçlarına göre ortaya çıkmaktadır (Duran, 2018, s.140).

Göç kuramları ile ilgili ilk bilimsel nitelikli çalışmayı 1871 ve 1881 yıllarındaki İngiliz nüfus sayımı verilerine göre yedi göç kanunu oluşturan Ernst Georg Ravenstein'i yapmıştır. Ravenstein'in ardından William Petersen'in ise 1958 yılında göçe sebep olan temel nedenleri araştırması sonucunda beş göç tipi oluşturmuştur. Bu iki göç kuramı bir sonraki göç kuramlarına zemin hazırlar nitelikte olduğu için önemlidir. Ortaya atılan her göç kuramı bir önceki göç kuramındaki eksikliği veya katılmadığı hususları çürüterek yeni teoriler ortaya atmıştır.

Göç kuramları ana üç başlık altında incelenmektedir. Bunlar; temel göç kuramları, ekonomik temelli göç kuramları ve sosyo-kültürel temelli göç kuramlarıdır.

Temel göç kuramları beş alt başlıkta incelenmektedir. Bunlar: Ernst Georg Ravenstein'in Ravenstein'in Göç Kanunları Kuramı¹⁰, W. Petersen'in Beş Göç Tipi Kanunları Kuramı¹¹, Bhikhu Parekh'in Üçlü Göç Kuramı, Evert Lee İtme-Çekme Kuramı¹², Willy Zelinskt'nin Hareketlilik Geçişleri Hipotezi Kuramıdır¹³.

⁹ Sosyoloji bilimi, psikoloji bilimi, siyaset bilimi v.b.

¹⁰ Bknz: Ortaya atılan bu kanunlar aşağıdaki makalelerde yayınlandı;

RAVENSTEİN, R.G. (1885), The Laws of Migration, *Journal of the Statistical Society of London*, 48(2), s. 167-235.

RAVENSTEİN, R.G. (1889), The Laws of Migration, *Journal of the Royal Statistical Society*, 52(2), s. 241-305.

¹¹ Bknz: Ortaya atılan bu gruptandırma aşağıdaki makalede yayınlanmıştır;

PETERSEN, W. (1958), A General Typology of Migration, *American Sociological Review*, 23(3), s. 256-266.

¹² Ortaya atılan bu göç kuramı ilk defa aşağıdaki makalede yayınlanmıştır;

LEE, E.S. (1966), A Theory of Migration, *Demography*, 3(1), s. 47-57.

¹³ Ortaya atılan bu hipotez ilk defa aşağıdaki makalede yayınlanmıştır;

ZELINSKY, W. (1971), The Hypothesis of the Mobility Transition, *Geographical Review*, 61(2),s.219.

Ekonomik Temelli Göç Kuramları dört alt başlıkta incelenmektedir. Bunlar; Ranis, Fei ve Todaro'nun Neo-Klasik Ekonominin Makro Göç Kuramı (Güllüpınar, 2012, s. 6), Todaro ve Borjas'un Neo-Klasik Ekonominin Mikro Göç Kuramı (Borjas, 1989, s. 461), Oded Stark'ın Yeni Ekonomi Kuramı (Görgün, 2018, s. 1158), Micheal J. Piore'nin İkiye Bölünmüş Emek Piyasası Kuramıdır (Piore, 1979, s. 99).

Sosyo-Kültürel Göç Kuramları dört alt başlıkta incelenmektedir. Bunlar; Wallerstein Amin, Galtung, Castle ve Kosack'ın Dünya Sistemi Göç Kuramı (Wallerstein, 2011, s.2005), Göçmen İlişkiler Ağı Kuramı (Abadan-Unat, 2002, s.18), James T. Fawcett'in üzerine çalıştığı Göç Sistemleri Kuramı¹⁴ (Castles ve Miller, 2008, s. 36), Stouffer'ın Kesişen Fırsatlar Kuramıdır (Kapu, 2012, s. 15).

¹⁴ Ortaya atılan hipotez;
FAWCETT, J.T. (1989), Networks, Linkages, and Migration Systems, *International Migration Review*, 23(3), s.671-680.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

DÜNYADAKİ GÖÇ HAREKETLERİ

İnsanlık tarihi ile ilgili yapılan araştırmalar da insanların var olduğu günden günümüze kadar göç ettiği görölmektedir. Göçler çoğunlukla beslenme ve güvenlik nedenleri ile oluşmaktadır (Kınık, 2010, s.37).

Dünyayı etkileyen önemli kitlesel göçleri gruplandırmamız gerekirse üç aşamada incelememiz mümkündür. Bunlar; Eski Dönem (M.Ö. 8. yüzyıl- M.S. 14. yüzyıl), Orta Dönem (15. yüzyıl- 17. yüzyıl), Yakın Dönem (18. yüzyıl-)'dir. Yapılan bu sınıflandırmada Eski dönem göçleri; Yunan göçleri, Yahudi göçleri ve Türk göçleri olarak, Orta dönem göçleri; Amerika'nın keşfi ve sonrasında oluşan Afrika'dan Avrupa ve en çok da Amerika'ya yapılan köle ticareti göçleridir. Yakın dönem göçleri ise sanayi devrimi ile başlayarak Afrika ve Hindistan'da olan dış göçler, ikinci büyük Amerika göçü ve II. Dünya savaşı sonrası oluşan Avrupa'ya yapılan işçi göçleri olarak kendi aralarında sınıflandırılabilir (Deniz, 2014, s. 180-181).

Tarihte bilinen eski dönem göçleri olarak da ele alabileceğimiz ilk göç hareketliliği M.Ö. 8. ve 5. yüzyıllar arasında olan Yunan göçleri veya Yunan kolonizasyonu olarak bilinmektedir. Bu göç hareketliliği Cebelitarık Boğazında Karadeniz'in doğu ucuna kadar uzanması sebebi ile tek bir yöne doğru değil farklı yönlere doğru ilerleyen bir göç olarak ele alınmaktadır. Bu göçün asıl sebebi Yunanistan da nüfusun artması, doğal kaynakların ve beslenme şartlarının yetersizliği olarak düşünölmektedir (Tsetskhladze, 2016, s.104-105). Tarihteki ikinci göç hareketi ise M.Ö. 6. yüzyıldaki Yahudi göçleridir. Bu göçlere aynı zamanda Yahudi Diasporası¹⁵ da denilmektedir. Birinci Yahudi Diasporası, Babil hükümdarının Yehudiye Krallığı'nın topraklarını ele geçirmesi ve sonrasında Yahudileri bu topraklardan göçe zorlaması ile meydana gelmiştir (Örücü, 2018, s.210). İkinci Yahudi Diasporası ise Bizans İmparatoru Herakleios'un ordusunun Filistin'i istila ettikten sonra yayınladığı bildiride Yahudiliği Doğu Roma topraklarında yasaklamıştır. Bunun sonucunda Yahudiler buradan Hazar Kağanlığına göç etmişlerdir (Yetkin, 2014, s.27-28). Bu iki göçten sonra kavimler göçü gerçekteşmiştir. Tarihteki ilk büyük göç olayı olan kavimler göçü, 4. yüzyıl'ın

¹⁵ Diaspora: Herhangi bir ulusun veya inanç mensuplarının ana yurtları dışında azınlık olarak yaşadıkları yer (tdk).

ortalarında Orta Asya'da hakimiyet süren Çin devletinin esaretinden kurtulmak isteyen Hunlar batıya hareket etmeye başlamışlardır. Bu hareketin sonucunda Hunlar o dönemlerde Karadeniz'in kuzeyinde yaşayan Gotları batıya doğru göçe zorlamışlardır. Bu göç hareketi Cermen kavimleri olarak adlandırılan Vizigotlar, Ostrogotlar, Gepitler ve Vandallar'ında batıya doğru göç etmelerine de sebep olmuştur. Tarihte barbar olarak bilinen bu kavimler göç esnasından önlere gelen diğer kavimleri yağmalayıp yaşadıkları yerden atarak İspanya ve Kuzey Afrika sınırlarına kadar ilerlemişlerdir (Kınık, 2010, s.37; Deniz, 2014, s.180). Dünya tarihinde bu olaya Kavimler Göçü denilmektedir. Kavimler göçü, Dünya tarihini etkilediği gibi Türk tarihini de etkilemiştir. Özellikle dönemin en büyük İmparatorluğu olan Roma İmparatorluğu'nun aldığı siyasi birçok kararı etkilerken (Çapan ve Güvenç, 2017, s. 633) aynı zamanda bu günkü Avrupa devletlerinin temelini de Kavimler göçü ile atıldığı kabul edilmektedir (Kınık, 2010, s.37; Deniz, 2014, s.180).

Orta dönem göç hareketliliği olarak da bilinen göçlerin ilki 15. yüzyılın son çeyreğinde Amerika'nın keşfinden sonra insanlar yeni bir yerleşim yeri umudu ile kitleler halinde Amerika'ya göç etmeye başladılar. Bu göç hareketliliğinin ikinci aşaması ise 16. ve 18. yüzyıl arasında gerçekleşmiştir. Avrupalı tüccarlar özellikle Afrika'da ele geçirdikleri insanları köle olarak çalıştırılmak üzere Güney Amerika'ya götürmüşlerdir. Kıtalararası köle ticareti 15. yüzyılda başlayıp uzun yıllar devam etmiştir (Mutluer, 2003, s.11; Deniz, 2014, s.180).

Yakın dönem göç hareketliliği olarak da adlandırabileceğimiz kitlesel nitelikli göç olgusunun ilk basamağı 18. yüzyılda başlamıştır. İngiltere'de Sanayi Devrimi'nin ilanı ile sanayileşmenin hız kazanması, iş gücüne duyulan ihtiyacı arttırmış ve köyden kente göç hareketini başlatmıştır. Bu göçler aynı zamanda modern kent olgusunun oluşmasına zemin hazırlamıştır. İkinci basamak ise insan nüfusunun yoğun olduğu Afrika ülkeleri ile Hindistan'dan yapılan köle (insan) ticaretleridir (Candan, Oktay ve Sürmeli, 2018, s. 869). Tarihe baktığımızda 19. yüzyılın son çeyreğinde buharlı gemilerin sıkça kullanılmaya başlaması ile Atlantik Okyanusunu aşarak Avrupa ve Amerika'ya ulaşım kolaylaşmıştır. Ulaşımın kolaylaşması ile Afrikalı yöneticiler bulamadıkları bazı ürünleri alabilmek için Avrupalı tacirlerle iş birliği yapmışlardır. Bu antlaşma gereği gelir düzeyi yüksek olan Afrikalılar kendi halklarından yakaladıkları kişileri Avrupalı tacirlerden aldıklarının karşılığı olarak vermişlerdir. Avrupalılar takas

usulü ile aldıkları Afrikalıları gemilere doldurarak çalıştırmak üzere Amerika ve Karahiplere getirmişlerdir. Kurulan bu ticaret ağına ise üç köşeli ticaret ağı denilmektedir (Özdemiroğlu Koç, 2019, s. 67-68). 17. yüzyıldan 19. yüzyıla kadar İngilizler Afrika'da büyük bir sömürge yönetimi kurmuşlardır. 19. yüzyılın ortalarından 20. yüzyılın sonlarına kadar olan dönemde ise göçlerin büyük bir kısmı Amerika ve Kanada'ya yapılmıştır. İnsanların artık daha iyi yaşam koşullarına sahip olabilme arzusu ile göçtükleri düşünülmektedir. Bu dönemde dış göçler dışında ülkeler kendi bünyeleri içinde de iç göçlere şahit olmuştur. İç göçler zaman zaman hız kazanmıştır. Örneğin; II. Dünya Savaşı ve sonrasında Almaya, Federal Almaya ve Doğu Almaya olmak üzere ayrılmış hatta Berlin şehri de ikiye bölünmüştür. Ülke ikiye bölününce doğu Almaya vatandaşları Federal Almaya'ya kaçmışlardır. Hatta bu dönemde kaçışların önlenmesi için "Utanç Duvarı" inşa edilmiştir (Doğanay, Özdemir ve Şahin, 2012, s. 88-91).

Bu döneme kadarki göçlerin birçoğu köle ticareti ve Avrupa'nın gereksinim duyduğu insan gücü sebebiyle olurken II. Dünya Savaşı döneminde bu göçler daha çok siyasi sebeplerden meydana gelen zorunlu göçlerdir. II. Dünya Savaşı döneminde Nazilerin soykırımı sebebi ile 1949'da kurulan İsrail devletine binlerce Yahudi göç etmek zorunda kalmıştır. Savaş sonrasında birçok ülke sınırlarının yeniden belirlenmesiyle binlerce Bulgar Bulgaristan'a, Romenler Romanya'ya, Rumlar Yunanistan'a, Türkler ise Türkiye'ye göç etmeye zorlanmıştır (Aksoy, 2012, s.294; Deniz, 2014, s. 181).

20. yüzyıla kadar gelmiş geçmiş en büyük göç 1947 yılında Pakistan'ın Hindistan'dan ayrılması ile meydana gelmiştir. 18 milyon Hindu ve Müslüman zorunlu göç etmiştir (Kınık, 2010, s. 38)

II. Dünya savaşının bitiminden sonra aşırı nüfus kaybı Avrupa ülkelerinin tekrardan ayağa kalkabilmelerini olumsuz etkilemiştir. Avrupa ülkeleri insan gücüne olan ihtiyaçlarını kapatabilmek için gelişmemiş veya gelişmekte olan ülkelere göç kabul etmeye başlamıştır. Göç veren ülkelerin başında Yunanistan, Bulgaristan, İspanya ve Türkiye gelmektedir (Aksoy, 2012, s.293-294).

1979 yılında Sovyetler Birliği işgali ile 1989 yılına kadar Afganistan'dan 18 milyon Afgan dünyanın birçok yerine büyük bir göç dalgası oluşturmuştur. Bu göçlerin

çoğu Afganistan'a komşu olan Pakistan ve İran'a olmuştur (Geyik Yıldırım, 2018, s.135).

Dünya üzerindeki son göç dalgası ise 2000'li yıllarda adını sıkça duyduğumuz ve Arap Bahar'ının sonuçlarından birisi olan Suriye'deki iç karışıklıklar ve iç savaş sebebiyle gerek ülke içinde gerekse başka ülkelere yapılan zorunlu göçlerdir. İç savaş sebebiyle insanlar zorunlu olarak başta Lübnan, Ürdün ve Türkiye olmak üzere dünyanın çeşitli ülkelerine göç etmek zorunda kalmışlardır (Yılmaz, 2013, s. 3-4).

2018 resmi kayıtlarına göre dünyada yaşadığı yerden ayrılan 70,7 milyon insan vardır; bu insanların 25,9 milyonu mülteci, 41,3 milyonu kendi ülkeleri içinde yer değiştirmiş, 3,5 milyonu sığınmacı olarak hayatlarını devam ettirmektedirler¹⁶. 2018 sonu resmi kayıtlarına göre dünya üzerinde 13 milyonun üzerinde Suriyeli göçmen bulunmaktadır. Altı kıtaya yayılan bu göçmenlerin %85'i hala Ortadoğu bölgesindedir¹⁷. Şubat 2020 resmi kayıtlarına göre ise Türkiye'de 3.585,209 tane Suriyeli mültecinin olduğu bilinmektedir¹⁸.

3.1. Türkiye'deki Göç Hareketliliği

Türkiye jeopolitik konumu itibari ile göç alan ve göç veren bir ülkedir. Afrika, Ortadoğu ve Asya'dan Avrupa'ya geçmek isteyen her bireyin kullandığı bir transit geçiş merkezi ve kalıcı olarak yerleştikleri bir yerdir. Türkiye Cumhuriyeti vatandaşları daha iyi bir eğitim ve yüksek ekonomik koşullara sahip olabilme düşüncesi ile geçici veya kalıcı olarak Avrupa ve Amerika'ya göç etmiştir. Aynı zamanda 1927 yılından itibaren Türkiye'de iç göçün başladığını ve yıllar geçtikçe hızlandığı da bilinmektedir (Özdemir, 2012, s.2).

Türkiye'deki göç hareketliliği üç grupta incelenebilir. Bunlar; kaynak ülke, transit ülke ve hedef ülke olarak sınıflandırılabilir (Deniz, 2014, s.186).

Türkiye 1923 yılından itibaren hedef ülke olarak göç hareketliliği sahnesinde rol almıştır. Özellikle ilk yıllarda Türk kökenli kişiler tarafından gerçekleşen göçler bulunmaktadır. 1920 Gümrü ve Kars Antlaşmalarından sonra çok sayıda Türk vatandaşı

¹⁶ <https://www.unhcr.org/tr/>- 22.02.2020 Tarihinde Erişilmiştir.

¹⁷ <https://www.trthaber.com/haber/dunya/suriyeliler-6-kitada-127-ulkeye-dagildi-420182.html>- 22.02.2020 Tarihinde Erişilmiştir.

¹⁸ <https://multeciler.org.tr/turkiyedeki-suriyeli-sayisi/>- 22.02.2020 Tarihinde Erişilmiştir.

Azerbaycan, Gürcistan ve Ermenistan'dan Kars, Ardahan ve Artvin illerine göç etmişlerdir. Resmi kayıtlara göre 1924 yılında göç alan bu illerde 8.839 bin göçmenin yaşadığı bilinmektedir (Arslan, 2007, s.342-345). Aynı zamanda Lozan Konferansı'nda özellikle Türkiye ve Yunanistan arasında büyük problem oluşturan ve 1923 yılında Türkiye ve Yunanistan arasında imzalanan Yunan ve Türk Halkalarının Mübadelesine ilişkin sözleşme ve Protokol'ün imzalanması ile çözüme ulaşmıştır. Sözleşme gereği Türkiye'de yaşayan Ortodoks rumların Yunanistan'a, Yunanistan'daki Türklerin Türkiye'ye göç (iltica) etmişlerdir (Bozdağlıoğlu, 2014, s. 10).

1984 Aralık ve 1985 Mart ayları arasında Bulgaristan hükümetinin Türk vatandaşları üzerinde uygulamış oldukları ırkçı politikalar (dil yasağı ve isim değiştirme gibi) ve katliamların olması burada yaşanan Türklerin, Türkiye'ye göç etmesine zemin hazırlamıştır. 1989 yılında Bulgaristan başbakanı Todor Jivkov'un televizyon ekranlarında "Pasaportlarınızı vereceğiz, Türkiye kapılarını açsın, kalmak istemeyen çekip gitsin" ifadelerini kullanması ile Türkiye Bulgaristan'dan gelen göçmenlere açık kapı politikası ile vizesiz geçiş serbestliği getirmiştir. Resmi kayıtlara göre Bulgaristan'dan Türkiye'ye 311.862 bin göçmenin geldiği bilinmektedir (Ceylan ve Uslu, 2019, s.204- 206).

Türkiye Cumhuriyeti kurulduktan günümüze kadar yabancı kökenli insanların göç ettiği bir yer olmuştur. Özellikle 1980 yılı sonrasında bu göçlerde artış gözlenmiştir. Fakat 1980 öncesi yabancı kökenli göçlere örnek olarak 1930'lu yıllarda Hitlerden kaçarak Türkiye'ye sığınan 800 kadar bilim insanı verilebilir. Bu bilim insanları Türkiye'de birçok alanda gelişime katkı sağlamışlardır. Örneğin Matematik alanında Profesör Dember, Kimya alanında Profesör Arndt, Jinekoloji alanında Profesör Lippmann bunlardan bazılarıdır (Egli, 2017, s.57).

1980 yılından sonra Türkiye'ye olan göçler çoğunlukla sınır komşularımızda yaşanmış olan siyasi sorunlar ve iç çatışmalardan dolayıdır. 1982 yılında Afganistan'da yaşanan iç savaş sebebiyle 4.163, 1988 yılında İran ve Irak arasında başlayan savaş döneminde ise 51.000 kişi Türkiye'ye göç etmek zorunda kalmıştır (Deniz, 2014, s.197). 1990 yılında yaşanan Bosna Hersek savaşından ve yapılan zulümlerden kaçan çok sayıda Boşnak Türkiye'ye göç etmiştir (Dedeić -Kırbaç, 2013, s.17). 1990'lardan sonra Türkiye'ye yapılan son büyük göç hareketi ise 2011 yılında rejimin halka uygulamış olduğu baskı sonucunda çıkan Suriye iç savaş sebebi ile evlerini terk eden milyonlarca

insan Türkiye'ye göç etmiştir. 29 Nisan 2011 yılında 252 Suriye vatandaşının sınırı geçerek Türkiye'ye gelmesi ile başlayan göç hareketliliği 2020 şubat ayı resmi rakamlarına göre 3.585,209'a¹⁹ ulaşmıştır (Tunca ve Karadağ, 2018, s.49).



Fotoğraf 1: Sirkeci Garından Yakınlarını Almanya'ya Uğurlayan İnsanlar.²⁰

Türkiye uluslararası göç hareketliliğine kaynak ülke olarak ancak 1961 anayasası ile katılmıştır. 1961 anayasası ile Türkiye Cumhuriyeti vatandaşları ülkeye serbestçe girme ve çıkma hakkını “temel hak” olarak kazanmışlardır (Abadan-Unat, 2002, s. 37). 1960'lı yılların başında Türkiye devlet yetkilileri Almanya, Avusturya, Hollanda, Belçika, Fransa gibi Avrupa Birliği (AB) ülkeleri ile ikili anlaşmalar imzalamıştır. Anayasaya eklenen kanun ve yapılan antlaşmalar doğrultusunda Avrupa'ya işçi göçleri başlamıştır. İlk işçi göçü 1961 yılında gerçekleşmiş ve yaklaşık 1973 yılına kadar hızla sürmüştür. 1961 ve 1973 yılları arasında resmi kayıtlara göre yaklaşık olarak 775 bin Türk, işçi olarak göç etmiştir (Yıldırımoglu, 2005, s. 134-135). Avrupa'ya yapılan göçlerin çoğunluğu Almanya'yadır. 1961 yılında Almanya'da 6,7 bin Türk varken 1987'de bu sayı 1,5 milyona ulaşmıştır (Abadan- Unat, 2002, s. 37) (Fotoğraf 1). 1980 yılından itibaren Batı Avrupa ülkeleri işçi alımını durdurmuştur (Koçak ve Terzi, 2012, s.174).

¹⁹ <https://multeciler.org.tr/turkiyedeki-suriyeli-sayisi/>- 22.02.2020 Tarihinde ulaşılmıştır.

²⁰ Akşam Gazetesi 4 Kasım 1963.

1982 yılından itibaren özellikle Ortadoğu ve Kuzey Afrika ülkelerinin Petrol ihracatından kazandıkları gelir artışı ve bu doğrultuda ülkeler alt yapı ve inşaat sektörüne büyük yatırımlar yapmışlardır (Gül, 2012, s.105). Yapılan bu yatırımlar iş gücü ihtiyacına zemin hazırlamıştır. Bu sebeple Türkiye’den de alt yapı ve inşaat sektöründe çalışmak üzere özellikle Sudi Arabistan, Libya ve Ürdün gibi Ortadoğu ülkelerine Türk işçiler göç etmişlerdir (Koçak ve Terzi, 2012, s.174). 1982 yılında resmi yollarla bölgeye çalışmak üzere giden 48,515 milyon işçinin 32.390 milyonun Türk olduğu bilinmektedir. (Gül, 2012, s. 105). 1990’lı yıllarda ise Türkiye’den yapılan göçlerin çoğu eski Sovyetler Birliği ülkelerine yapılmış fakat bu ülkelere göç eden işçilerin büyük bir kısmı buldukları ortama alışamadıkları için Türkiye’ye geri dönmüştür (Koçak ve Terzi, 2012, s. 174-175).

1960 yılından 2000 yılına kadar olan süre içerisinde Türklerin çalışmak amacı ile özellikle Avrupa ülkelerine akın etmeleri Türkiye’ye hem avantaj hem de dezavantaj olmuştur. Ailelerine para gönderen göçmen işçiler Türkiye’ye döviz girişini sağladıkları için ülke ekonomisini olumlu etkilemişlerdir. Avrupa’da çok sayıda Türk işçinin bulunması 2000’li yılların başına kadar Avrupa Birliği (AB) üyelik başvurusuna cevap beklerken Türkiye’yi olumsuz etkilemiştir (Deniz, 2014, s. 187-188).

Türkiye göç hareketliliğinde transit ülke olarak 1970’li yıllardan itibaren söz sahibi olmuştur. Coğrafi konum itibariyle Asya ve Avrupa’yı birbirine bağlayan doğal bir köprü olması Türkiye’nin göç hareketliliğinde transit ülke olmasının en büyük sebeplerindendir. Türkiye’nin coğrafi konumu kadar sınırlarının birbirinden farklı özelliklere sahip arazilerden geçmesi de önemli rol oynamaktadır (Deniz, 2015, s.212). Türkiye’yi transit olarak göçmenlerin çoğu Suriye, İran ve Irak gibi komşu ülkelerin yanı sıra Pakistan, Bangladeş, Afganistan gibi Asya ve Nijerya, Somali, Kongo gibi Afrika ülkeleridir. Bu göçmenlerin çoğu “düzensiz göçmenler”²¹dir. Türkiye deniz ve kara sınırının geniş olması sebebi ile yasa dışı transit göçmen geçişini önlemekte zorlanmaktadır (Tepealtı, 2019, s.131-132).1979’da İran’daki devrim sebebi ile birçok göçmen Avrupa ve Kuzey Amerika’ya geçebilmek için Türkiye’yi transit ülke olarak kullanmışlardır.

²¹ IMO göre “düzensiz göçmen” bir ülkeye giriş kurallarını ihlal eden mülteciler ve ev sahibi ülkede kalma izni bulunmayan diğer kişiler olarak tanımlanmaktadır (IOM, 2009, s.15).

Türkiye’de 2010 yılından önce yakalanan düzensiz göçmen sayısı bir artıp bir azalırken 2010 yılından itibaren hızlı bir artış gözlemlenmiştir. Yaşanan bu artışın en önemli sebebi sınır komşumuz olan Suriye’de başlayan iç karışıklıklardır. 2010 yılın resmi kayıtlarına göre 34.667 düzensiz göçmen yakalanmıştır. 2018 yılının resmi verilerine göre Türkiye’yi transit ülke olarak kullanan göçmenlerin çoğu Afganistan, Pakistan ve Suriye’den gelmektedir²². 2020 yılı UNHCR²³ Türkiye resmi kaynaklarına göre 4 milyon mülteci yaşamaktadır²⁴.

3.2. Türkiye’ye Göç Eden Bilim İnsanları

1923 Cumhuriyet’in ilanından sonra Mustafa Kemal Atatürk, özellikle eğitim ve kültür alanında gelişme düzeyinin artmasına önem göstermiştir. Eğitim alanında ülkenin gelişmesi için çeşitli reformlar gerçekleştirmiştir. Atatürk, 1933 yılında üniversite reformunu gerçekleştirerek o dönemde yükseköğretim ihtiyacını karşılayan Darülfünunu kapatıp yerine İstanbul Üniversitesini kurmuştur (Anonim, 2009, s. 14; Namal, 2012, s.16; Şen, 2016, s.4; Neumark, 2017, s. 14). Türkiye’de bu gelişmelerin yaşandığı süre zarfı için Almanya’da iktidarın değişmesi sonucunda Nasyonal Sosyalist (1933) rejimin başa geçmesi birtakım değişikliklere sebep olmuştur. Rejimin başında olan Adolf Hitler öncülüğünde yeni yasalar oluşturulmuştur. Bu yasalardan biri de aryanik kökenli olmayan ve siyasi açıdan devlete zarar verebilecek bireylerin kamu kurumlarında çalışması yasaklanmıştır (Anonim, 2009, s.14; Kalaycıoğlu, 2009, s. 46; Doğramacı, 2010, s. 3; Keleş, Mengi ve Özgül, 2012, s. 12; Namal, 2012, s. 15; Durukan Kopuz, 2017, s. 364). Bu yasak sebebi ile işlerinden olan bireyler arasında üniversite hocaları, hukukçular, doktorlar, politikacılar ve sanatçılar da vardı (Anonim, 2009, s.14; Durukan Kopuz, 2017, s. 364; Neumark, 2017, s. 111). Ülkelerindeki bu ayırıcı politikadan kaçmak zorunda kalan bireylerden bir kısmı da Türkiye’ye sığınmıştır. İlk başta toplamda 85 profesör, 100’ü aşkın bilimsel uzman, okutman, teknik asistan, siyaset ve ekonomi alanında bazı reformcular Türkiye’ye aileleri ile göç etmişlerdir (Anonim, 2009, s. 15). Bu dönemde yoğun olarak Alman, Macar, Leh ve Avusturyalı mültecilerin çalıştığı alanlardan biri tıptır. Mülteciler, İstanbul Üniversitesi Tıp Fakültesi alanındaki araştırma ve gelişmelerde önemli rol oynamışlardır. Tıp alanında katkı sağlayan bazı

²² Göç İdaresi Genel Müdürlüğü – <https://www.goc.gov.tr/duzensiz-goc-istatistikler-01.03.2020> Tarihinde Erişilmiştir.

²³ Birleşmiş Milletler Mülteciler Yüksek Komiserliği.

²⁴ <https://www.unhcr.org/tr/unhcr-turkiye-istatistikleri-12.10.2020> Tarihinde Erişilmiştir.

bilim insanları şunlardır; nöropatolog Philipp Schwartz (Namal, 2012, s. 16), Jinekolog Bella Müller (Anonim, 2009, s. 15), diş hekimi Alfred Kantorowicz, Operatör Ferdinand Sauerbruch, Cerrah ve İstanbul Üniversitesi Tıp Fakültesi Cerrahi Bölüm başkanı Rudolf Nissen, Tıbbiye Kliniği başkanı Erich Frank (Neumark, 2017, s.100-104) dır. Zorunlu göçe maruz kalan bu bilim insanlarının tıp alanı dışında yoğun olarak çalıştığı diğer bir alan ise fen bilimleriydi (Namal, 2012, s. 16). Matematik alanında Richard Edler Von Mises (Namal, 2012, s. 16), Kimya profesörü Fritz Arndt, Fizikçi Harry Dember, Astronomi dalında Hans Rosenberg ve Wolfgang Gleissberg (Neumark, 2017, s. 97-100) dır. Türkiye’de sosyal bilimler alanında da çok sayıda mülteci bilim insanı görev yapmıştır. Siyasal bilimci ve kent bilimci Ernst Reuter (Akcan, 2012, s. 106; Keleş, Mengi, Özgül, 2012, s.12), felsefe alanında Hans Reichenbach, Ernst Von Aster, Walterher Kranz, arkeoloji alanında Kurt Bittel, Helmuth Theodor Bossert, edebiyat alanında Leo Spitzer, filoloji alanından Erich Auerbach, Şarkiyat alanında Hellmut Ritter (Namal, 2012, s. 17), sanat tarihi alanında Ernst Diez, Kurt Erdmann’dır (Demir, 2008, s. 200-208).

Tıp, fen ve sosyal bilimler alanları dışında sanat alanında Türkiye’deki şehirleşme, şehir plancılığı konusunda da çalışmalar yapan ve katkı sağlayan mülteciler olmuştur (Doğramacı, 2010, s. 3; Keleş, Mengi, Özgül, 2012, s. 12). Şehir plancılığı ve mimari yapılanma açısından batı tarzı örneklerle göre tasarlanan şehirler arasında yeni başkent olan Ankara örnek olarak gösterilebilir (Doğramacı, 2010; s. 1, Alpagut, 2018, s. 136). Mimarlık alanında katkı sağlayan mülteci bilim adamları arasında mimar Clemens Holzmeister (Erkmen, 2003, s. 57; Doğramacı, 2010, s. 2; Demirkol, 2014, s.85; Alpagut, 2018, s. 136; Durukan Kopuz, 2018, s. 364), mimar Bruno Taut (Aslanoğlu, 1976, s. 35; Tümer, 2007; Demir, 2008, s. 48; Alpagut, 2018, s. 137), mimar Theodor Jost, mimar Robert Oerley (Doğramacı, 2010, s.2; Durukan Kopuz, 2018, s. 364), mimar Ernst Egli (Demir, 2008, s. 22; Doğramacı, 2010, s. 2; Alpagut, 2018, s.137) sayılabilir. Bu mimarlar arasında Clemens Holzmeister, Türkiye’nin inşasında önemli bir yere sahiptir. Yetiştirmiş olduğu öğrenciler ve önemli devlet binalarının yapımında üstlendiği görevler sayesinde Türkiye’nin ilerlemesinde önemli katkılarda bulunmuştur. (Erkmen, 2003, s. 57; Doğramacı, 2010, s.2; Alpagut, 2018, s.136). Clemens Holzmeister ile aynı dönemlerde Türkiye’de yaşayan Ernst Egli, Güzel Sanatlar Akademisi yöneticiliği, şehir plancılığı ve önemli mimari eserlerin tasarlanmasında rol alan sanatçılarıdır ve Türkiye’de ilk modern okul tipinin tasarlayan kişidir

(Doğramacı, 2008, s. 177-212; Kul, 2016; Alpagut, 2018, s. 137; 2019, s. 73). Türkiye'ye gelen bir diğer önemli mimar ise Bruno Taut'tur (Aslanoğlu, 1976, s. 35; Tümer, 2007; Demir, 2008, s. 50; Doğramacı, 2008, s. 154; 2010, s. 3; Alpagut, 2018, s. 137; Durukan Kopuz, 2018, s. 364). Taut, Yahudi asıllı bir Alman olduğu için Hitlerin zulmünden kaçarak 1933 yılında ilk önce Sovyetler Birliğine daha sonra Japonya'ya göç etmek zorunda kalmıştır. 1936 yılında ise Türkiye'ye göç etmiş ve Güzel Sanatlar Akademisinde mimarlık bölüm başkanı olarak göreve başlamış, eş zamanlı olarak Kültür Bakanlığı Proje Tatbikat Bürosunun Yöneticiliğini de yürütmüştür (Aslanoğlu, 1976, s. 42-43; Tümer, 2007; Demir, 2008, s. 51-52; Doğramacı, 2010, s. 212; Alpagut, 2018, s. 138; Durukan Kopuz, 2018, s. 364). Türkiye'ye sanat alanında katkı sağlayan sanatçılar sadece mimarlar değildir. Ankara Devlet Konservatuvarının kuruluşunda çok büyük katkısı ve ilk yönetmenlerinden olan müzisyen Carl Ebert (Altar, 1980, s. 1-2), Heykeltıraş Adolf Treberer (Demir, 2008, s. 160), Rudolf Belling (Demir, 2008, s. 90, Doğramacı, 2008, s. 318; 2009, s. 307; 2010, s. 3; Şen, 2016, s. 1) gibi sanatçılar Türkiye'nin sanat alanında ilerlemesine katkı sağlamıştır. Özellikle heykeltıraş Rudolf Belling, Türk heykel sanatına büyük katkılarda bulunmuştur. Almanya'daki baskıdan kaçarak 1936 yılında Türkiye'ye sığınan ve Güzel Sanatlar Akademisinde Profesör olarak başlayan Belling (Doğramacı, 2008, s. 24; Anonim, 2009, s. 18; Neumark, 2017, s. 121) aynı zamanda İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık bölümünde modelaj derslerine de girmiştir (Doğramacı, 2009, s. 166-168; Şen, 2016, s. 1). Belling, Türkiye'de otuz yılı aşkın kalmış ve bu süre zarfı içerisinde heykeltıraşlığın yanı sıra birçok öğrenci yetiştirmiş ve aynı zamanda Osmanlı İmparatorluğu'nda heykel sanatının gelişmemesinden kaynaklı geri kalmışlığı, vermiş olduğu eğitimlerle ortadan kaldırmaya çalışmıştır (Doğramacı, 2008, s. 284; Anonim, 2009, s. 18; Şen, 2016, s.4). Sanatçının Türkiye'ye kazandırdığı 55 adet Atatürk heykeli olmakla beraber heykellerden 32 tanesi, öğrencilerinin imzasını taşımaktadır (Anonim, 2009, s.18; Doğramacı, 2010, s. 292, 294, 295).

Türkiye, 1933 yılından II. Dünya Savaşı (1945) bitimine değin birçok bilim insanının topraklarında misafir etmiştir. Bu süreç içerisinde Türkiye geçici göç, kalıcı göç ve transit göç merkezi olarak görülmüştür. Bazı bilim insanları II. Dünya savaşının bitiminde ülkelerine dönmüş, bazıları şu an İsrail'in üçüncü büyük şehri olan Hayfa'ya göç etmiş bazıları da Türkiye'de kalmayı tercih etmişlerdir (Anonim, 2009, s. 24).

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

ORTADOĞU KAVRAMI, COĞRAFYASI VE KISA TARİHİ

Tarih boyunca haritacılar, politikacılar, tarihçiler ve akademisyenler kendi alanları gereğince dünyayı birçok bölgeye ayırmışlardır. Birleşmiş Milletlerin coğrafi, dilsel ve kültürel farklılıklara göre ayırdıkları resmi bölgeler içerisinde “Ortadoğu” diye bir bölge olmasa da bürokratik faaliyet ve konuşmalarda bu terim kullanılmaktadır (Özey, 2017, s. 1).

Ortadoğu terimi, genelde Avrupalılar tarafından kullanılan ve diğer ülkeler açısından da mesafeye göre yakın, orta ve uzak olarak kategorize edilmiştir. Bu kelime aslında coğrafi değil genelde siyaset merkezli bir terimdir. İlk olarak 1902 yılında Amerikalı deniz tarihçisi Alfred Thayer Mahan tarafından Arabistan ve Hindistan arasındaki bölgeyi nitelemek amacı ile kullanılmıştır (Çelik ve Gürtuna, 2005, s.17). Fakat günümüzde Ortadoğu terimi ile hangi ülkelerin ifade edildiği açıkça belli değildir. Özellikle Avrupa ülkeleri, Amerika ve bilim dalları için ayrı ülkeleri kapsayabilmektedir (Gözenç, 1999, s. 4-5). Ortadoğu’yu; Amerika, Kuzeybatı Afrika kıyılarından Pakistan’a kadar olan bölgeyi, İngiltere petrol ağırlıklı bölgeleri, Rusya ise Orta güney olarak belirler (Özey, 2017, s. 5). Sander’e göre Ortadoğu;

En dar bakış açısıyla Ortadoğu Türkiye, İran ve Mısır üçgeni ve bu üçgenin içinde kalan ülkeleri kapsar. En geniş bakış açısına göreyse bu devletleri ve onlara komşu olan çevre Müslüman ülkeleri, yani Kuzey Afrika, Sudan, Somali ve Afganistan’ı içerir (Sander, 2004, s. 72).

Başka bir kaynağa göre ise batıda Fas, Tunus, Cezayir, Libya, Sudan ve Mısır’dan başlayıp doğuda körfez ülkeleri, kuzeyde Türkiye, Kafkasya, Orta Asya Türk Cumhuriyetleri, İran, Afganistan ve Pakistan’ı, güneyde ise Suudi Arabistan ve Yemeni kapsayan coğrafya olarak tanımlanmaktadır (Arı, 2007, s.25). Coğrafi olarak bulunduğu konum hem jeopolitik hem de stratejik olarak önemli bir yerdir. Jeopolitik ve stratejik olarak önemli olmasının sebebi dünyanın en önemli su yollarının burada bulunmasıdır (Sander, 1991, s. 349).

Ortadoğu olarak tanımlanan coğrafya köklü bir tarihi mirasa sahiptir (Zehir, 2004, s. 279). Yüzyıllar boyunca siyasi ve askeri olaylara tanıklık yapmış ve birçok devletin hakimiyeti altına girmiştir. Yüzyıllardır doğu ve batı arasında bir köprü vazifesi gören Ortadoğu topraklarında birçok din ve etnik grup yaşamış ve yaşamaya devam

etmektedir (Öngör, 1964, s.55). Ortadoğu coğrafyasının tarihinde geçmiş ve günümüzde etkili olan en önemli unsurlar arasında din ve demografik yapı bulunmaktadır. Semavi dinlerin²⁵ bu coğrafyada doğması ve günümüzde bu topraklarda dini ritüellerini gerçekleştirdikleri mabetlerinin olması bu unsurlardan bir tanesidir. 19. yüzyıldan itibaren ortaya çıkan ve Yahudilik temelli Siyonizm günümüzde de bu toprakları etkileyen önemli unsurlardan biridir. Yahudilikten sonra ortaya çıkan Hristiyanlık da bu toprakları etkilemiştir. Fakat İslamiyet ve Yahudilik kadar bu topraklarda hakimiyet sürmediği için siyasi açıdan etkilememiştir. İslamiyet ise bu toprakları hem inanç hem de siyasi açıdan etkilemiş ve 16. yüzyıldan itibaren dört yüz yıl bu topraklarda hüküm sürmüştür (Çelik, 2014, s. 7-8). Bu coğrafyada semavi dinlerin yanı sıra demografik olarak da birçok farklı azınlık millet olsa da sözü geçen dört büyük azınlık grup vardır. Bunlar; Türkler, Araplar, Acemler ve Yahudilerdir (Özey, 2004, s.51). Ortadoğu'da yaşayan etnik gruplar genel olarak farklı devletler olarak yaşasalar da birçok etnik grubun bir arada yaşadığı devletler bulunmaktadır (Yıldız, 1993, s. 47-46).

Tarih boyunca Romalılar, Persler, Mısırlılar, Sümerliler, Babilliler, Emeviler, Abbasiler, Moğollar, Timurular, Memlüklüler ve Osmanlılar bu topraklarda hakimiyet kuran önemli devletlerdendir (Lewis, 1995, s.17-87).

4.1. Ortadoğu'nun Yakın Tarihi ve Arap Baharı

Ortadoğu olarak tanımladığımız coğrafya bir önceki bölümde de bahsettiğimiz gibi çok fazla devlet hakimiyetine girmiş ve zengin bir kültürel mirasa sahip olmuştur. Ortadoğu özellikle Osmanlı Devleti hakimiyetinin sona ermesinden günümüze kadar olan sürede dünya üzerindeki en hareketli bölgelerin başında yer almıştır (Zehir, 2004, s. 279). Ortadoğu coğrafyasının asırlardır birçok siyasi ve askeri olaya tanıklık etmiş ve Doğu ile Batı arasındaki teması kuvvetlendiren kompleks bir yapıya sahip olması bölgedeki hareketliliği devam ettirmektedir. Günümüzdeki hareketliliğin temel sebepleri de I. Dünya savaşında başlayan ve bir sonuca varılamayan problemlerden kaynaklanmaktadır (Öngör, 1964, s. 55).

I. Dünya Savaşı, Avrupalı birçok ülkenin ilk defa sömürge yarışına girmiş olduğu bir dönemdir (Güngörmüş Kona, 2003, s. 325). Ortadoğu coğrafyası da özellikle

²⁵ Yahudilik, Hristiyanlık, İslamiyet.

İngiltere ve Fransa'nın kontrol etmeye çalıştığı topraklardır (Taşlı, 1986, s. 9). Bu hakimiyetle doğu toplumu batı toplumu ile ilk kez direk etkileşim içerisine girmeye başlamıştır (Hershlag, 1980, s. 165). I. Dünya Savaşının bitiminden sonra 20. yüzyılın en büyük iki savaşı olarak adlandırılan II. Dünya Savaşı başlamıştır. Savaş bütün dünyayı etkilemiş ve savaştan Amerika Birleşik Devletleri, Sovyetler Birliği, İngiltere, Fransa ve Çin galip çıkmışlardır (Sander, 2007, s.111-112-183). Savaşın sonucunda özellikle sömürge ülkeler bilinçlenmiş ve bağımsızlık elde edebilmek için isyan çıkarmaya başlamışlar, sonucunda birer birer bağımsızlıklarını kazanmışlardır (Turan, 2002, s. 253). Ortadoğu coğrafyasında bağımsızlıklarını kazanan halklardan sonra İngiltere ve Fransa'nın bu topraklardaki sömürüsü fiilen sona ermiştir (Halliday, 2005, s. 93). II. Dünya Savaşından sonra 1948'de Ortadoğu topraklarında kurulan İsrail devleti bölgedeki mücadelelerin de seyrini değiştirmiş ve günümüze kadar uzanacak olan Arap-Yahudi savaşlarına zemin hazırlamıştır. Aynı zamanda 1980-1988 yılları arasında İran ve Irak devletlerinin 8 yıl süren savaşları ve daha sonrasında Irak'ın Kuveyt'i işgal etmesi sonucunda dış bir kuvvet olarak 2003'te Amerika'nın bölgeye müdahale etmesine sebep olmuştur (Yılmaz, 2004, s. 303-304). 2011 yılında Amerika'nın bölgeden ayrılmasının ardından "Arap Baharı" başlamıştır (Kibaroglu, 2011, s. 26-27). Arap Baharı;

Arap dünyasında baskıcı ve otoriter yönetimlere karşı son dönemde meydana gelen farklı ölçeklerdeki halk hareketlerini ifade etmek ve süreci bir demokratikleşme dalgası olarak olumlu manada tanımlamak maksadıyla kullanılan anonim bir kavramdır (Doğan ve Durgun, 2012, s. 61).

Arap Baharı, sosyal medyada ve yapılan araştırmalarda Arap Kışı, Arap Uyanışı, Arap İsyanı ve Arap Devrimi gibi isimlerle de anılmıştır (Dede, 2011, s. 23-24; Doğan ve Durgun, 2012, s. 62). Arap Baharının çıkmasına ülkelerin diktatörlükle yönetilmesi, halkın istek ve taleplerinin karşılanmaması, işsizlik oranının artması sonucu gelir düzeyinin düşmesi başlıca sebepler arasındadır (Demirtaş, 2014, s. 13-16). Tüm bu gelişmelerle ilişkili olarak 17 Aralık 2010 tarihinde Tunuslu bir mühendis olan Muhammed Buazizi geçimini sağladığı meyve-sebze tezgahının güvenlik güçleri tarafından el konulmaya çalışması ve genç adamın dövülüp hakarete uğraması kamuoyunda infiale neden olmuştur. Muhammed Buazizi de aynı günün akşamı kent meydanında üzerine benzin döküp ve kendini yakmasıyla olayların başladığı görülmüştür (Dede, 2011, s. 23-24; Oğuzlu, 2011, s.9; Usul, 2011, s. 1; Doster, 2013, s. 56; Demirtaş, 2014, s. 13). Bu olaydan birkaç gün sonra bu direniş ülke çapında

yayılmış, işsizlik ve haksızlığa dayanamayan halk tek tek sokağa çıkmaya başlamıştır. Bir hafta içerisinde sokağa çıkarak intihar girişiminde bulunan ve ölen gençlerin sayısı artmıştır (Demirtaş, 2014, s. 13). Tunus'ta başlayan bu halk hareketi kısa sürede Mısır, Yemen, Bahreyn, Libya, Suriye ve Kuveyt gibi birçok Arap ülkesine yayılmış; halk sokağa çıkmıştır (Doğan ve Durgun, 2012, s. 62). Arap Baharı bazı ülkelerde yüzeysel ve etkisiz olsa da Tunus, Mısır ve Libya gibi ülkelerde yönetim değişikliğine, Suriye'de ise iç savaşa sebep olmuştur (Sağsen, 2011, s. 59). 2011 yılının ilk günlerinde Mısır ve Tunus'ta devlet yönetimine hâkim olan dikta kişilerin koltuklarından indirilmesi ile halk ilk hedeflerine ulaşmıştır (Doğan ve Durgu, 2012, s. 62; Demirtaş, 2014, s. 13-14). Mısır'daki bu başkaldırını insanlar "Nil Devrimi" ve "Ful Devrimi" olarak da adlandırdılar (Yıldırım ve Abdulcelil, 2011, s. 5). 2000 yılında Suriye Devleti'nin başına gelen Beşar Esad (Şen, 2004, s. 312- 313) ilk yıllardaki özgürlükçü politikasını 2002 yılında değiştirmiş baskıcı ve tutuklamaların yoğun olduğu bir yönetim biçimi benimsemiştir (Özkaya, 2007, s. 102). Bu sebepler yüzünden 2011 yılında başlayan Arap Baharı, Suriye'yi de günümüze kadar süren iç savaşa sürüklemiştir. Başta özgür halk hareketi olarak görülen Arap Baharı yaşanan hiçbir ülkede bahar yaşatmadığı için daha sonraki yıllarda "Arap Ayaklanması" ve "Ortadoğu İsyanı" olarak anılmaya başlandı (Çelik, 2014, s. 97).

4.2. Suriye'deki İç Savaş ve Türkiye'ye Yansımaları

Türkiye coğrafi konumu sebebiyle Ortadoğu ülkeleri ile yakın temastadır. Bu sebepten dolayıdır ki Türkiye'nin Arap Baharından olumlu ya da olumsuz etkilenmemesi imkânsız denecek kadar azdır. Türkiye, Arap Baharından siyasi, ekonomik ve sosyal açıdan etkilenmiştir. 2010 yılında Tunus'ta başlayan ve daha sonra Mısır, Libya, Bahreyn ve Suriye'ye hızla yayılan Arap Baharı karşısında Türkiye ilk başlarda sorunsuz ve temkinli yaklaşmıştır. Fakat Suriye'deki iç savaş sonucunda daha önceki gibi bir tutum sergileyememiştir (Usul, 2011, s. 9; Kibaroglu, 2011, s. 31; Çiçekçi, 2012, s. 337). Esad rejimi, muhaliflere şiddetli ve insanlık dışı uygulamalarda bulunmuştur (Ünver No1, 2012, s. 14, Çiçekçi, 2012, s. 338). Bu duruma karşılık Türkiye'nin Suriye'ye neler yapması gerektiği ile ilgili uyarılarda bulunması Türkiye'nin başka devletlerin iç işlerine karışmama politikasına ters düştüğü için siyasi anlamda bazı sorunlara yol açmıştır. Suriye Devlet Başkanı Beşar Esad, Arap Baharı kapsamındaki halk hareketliliğine karşı sert tavrının değişmemesi Türkiye'nin ilk başlardaki ılımlı tavrının sona ermesine sebep olmuştur. (Kibaroglu 2011, s. 32; Ünver

No1, 2012, s. 14; Deniz, 2014, s. 75). Aynı zamanda görünüşte askeri fakat sonuç olarak siyasi ve sosyal olan bazı sorunların önüne geçebilmek amacı ile Suriye-Türkiye sınırında Fırat Kalkanı ve Zeytin Dalı gibi askeri operasyonlar düzenlemiştir. Siyasi sorunlar yaşamamıza neden olan diğer sebepler ise 2015 yılında Akdeniz açıklarında Türk Hava Kuvvetlerine ait bir uçağın düşürülmesi ve bu olayın üzerine Esad rejimine destek veren Rusya'ya ait bir savaş uçağının da sınır ihlali sebebi ile kasım ayında Türk Hava Kuvvetleri tarafından düşürülmesi diplomatik sorunların büyümesine sebep olmuştur (İmanbeyli, 2015, s. 1; Pınar, 2018, s. 134). Arap Baharı ve sonrasındaki Suriye iç savaşı sebebiyle Türkiye'nin ekonomisi bu durumdan etkilenmiştir. Özellikle dış ticaret konusunda da bazı sorunlar yaşamış ve ithalat-ihracat oranlarında düşüş meydana gelmiştir. Bu düşüşten inşaat sektörü ve petrol alımı çok fazla etkilenmiştir (Cevahir, 2012, s.87; Berksoy, 2012, s.46; Buzkıran, 2013, s. 155; Şahin ve Uysal Şahin, 2014, s. 180; Ansarian, 2020, s. 49). Ayrıca Suriye'deki iç savaştan kaçarak Türkiye'ye sığınmacı ve mülteci olarak gelen kişi sayısı da 2012 yılından 2020 yılına kadar olan süreden 3.585.198 kişiye ulaşmıştır. Bu insanlar için gerekli alt yapı ve insani yardımın büyük bir yüzdesini Türkiye'nin karşılaması ve uluslararası örgütlerin bu konuda çok fon ayırmaması ülke ekonomisini olumsuz etkilemiştir. Ayrıca AFAD verilerine göre Türkiye Mülteciler için altı yılda yirmi beş milyar dolara yakın para harcamıştır (Sandıklı ve Semin, 2012, s. 184; Deniz, 2014, s. 76; Demir, 2016, s. 144; Pınar, 2018, s. 134). Ayrıca son zamanlarda Türkiye ekonomisine olumlu katkılarda bulunan turizm sektörü de bu durumda etkilenmiştir (Şahin ve Uysal Şahin, 2014, s.13) Çünkü 2011 yılına kadar sürekli artış gösteren yabancı turist sayısı 2012 yılından itibaren düşüş göstermeye başlamış ve günümüze kadarda sürekli bir dalgalanma olmuştur (Yılmaz, 2020, s. 26). Dünya Turizm Örgütüne göre Türkiye'nin yabancı turist sayısı Arap Baharından etkilenmemiştir (Hacıoğlu ve Saylan, 2014, s. 76) gibi ibareler kullanılsa da Türkiye İstatistik Kurumu istatistik sonuçlarına göre genel anlamda bir düşme gözlemlenmektedir (Yılmaz, 2020, s. 26). Suriye'deki iç savaş sebebi ile Türkiye'ye göç eden mülteciler ilk başta sınır illerindeki mülteci kamplarına yerleştirilmiş. Fakat 2014 yılındaki DA'İŞ (DEAŞ) / IŞİD terör örgütünün baskısı sebebi ile Türkiye'ye göçler çoğalmış ve dolayısı ile mülteciler kampların dışında ülke genelinde farklı şehirlerde ikamet etmeye başlamışlardır (Kanat ve Üstün, 2015, s. 11-12; Özdemir, 2017, s. 122). Türkiye genelinde şehirlere yerleşen mülteciler toplum tarafından misafir olarak düşünüldükleri için ilk başlarda hoş karşılanmış ve ılımlı yaklaşımlarda bulunulmuştur

(Karaca, 2015, s. 36; İçduygu, 2015, s. 18; Altunkaynak, 2016, s. 489; Özdemir, 2017, s. 123). Fakat Türk halkı mültecilerin kalış süreleri uzayınca kaygı duygusu ile olumsuz tutumlar sergilenmeye başlamıştır (Erdoğan, 2015, s. 117-118). Oluşan kaygı sebepleri arasında artan ev kiralari, mültecilerin yerel halkın işlerini ellerinden aldığı düşüncesi, sağlık sektöründe oluşan aksaklıklar başta gelmektedir (Özpinar, 2016, s.4; Özdemir, 2017, s. 123; Ekici, 2019, s. 700). Halkın bu tutumunda medyanın da etkisi yadsınamaz. Çünkü medyanın mülteciler ile ilgili yayınladıkları haberlerde genellikle olumsuz bir yaklaşım sergilendiği görülmektedir (Göker ve Keskin, 2015, s. 248). Gazetelerde yayınlananlara bakacak olursak Gaziantep'te işsizliği protesto eden bir grup tarafından mültecilere yapılan saldırı²⁶, pazarda hamallık yapan bir mülteciye işini elinden aldığı gerekçesi ile taciz suçlaması²⁷ gibi unsurlardır. Bütün bu sosyal ve ekonomik sorunlar mültecilerin Türkiye'deki sosyal ortamı olumsuz etkilediği yönündedir.

²⁶ 14 Ağustos 2014 Hürriyet Gazetesi.

²⁷ 8 Ağustos 2014 Habertürk.

BEŞİNCİ BÖLÜM

DÜNYA'DA ÇAĞDAŞ SANAT GELİŞMELERİ

5.1. 20. Yüzyılda Siyasal ve Sosyal Olaylar

Çağdaş sanatın oluşumunu, gelişimini ve eserlerini okuyabilmek için dönemin siyasal ve sosyal olayları hakkında bilgi sahibi olmamız gerekmektedir. I. ve II. Dünya Savaşları başta Avrupa olmak üzere dünyanın birçok ülkesinde siyasi dengelerin değişmesine sebep olduğu gibi sanat alanında da köklü değişikliklere olmuştur (Yılmaz, 2006, s. 339; Demirkol, 2008, s. 82; Erol Şahin ve Kayalıoğlu, 2016, s. 186).

20. yüzyılın ilk yarısında Almanya başta olmak üzere birçok Avrupa Birliği ülkesi, sanayi alanında hızlı bir ilerleme göstermiştir. Bu alandaki gelişmeler kitlesel bir olay olan I. Dünya Savaşı'nın (1914) yaşanmasına zemin hazırlamıştır. 1918 yılında son bulan I. Dünya Savaşından 18 yıl sonra İspanya İç Savaşı (1936) ve ardından da II. Dünya Savaşı (1939) başlamıştır. Bu savaş 1945 yılında Amerika'nın Hiroshima ve Nagasaki'ye atom bombası atmasıyla son bulmuştur. II. Dünya Savaşı'ndan sonra Fransız – Vietnam savaşı (1946) başlamıştır. 20. yüzyılın başında özellikle siyasi alanda oluşan bu gelişmeler 1949 yılında Berlin'in ikiye bölünmesi, NATO'nun kurulması ile devam etmiştir (Hopkins, 2018, s. 338-339).

Yaşanan bu olaylar toplumları ekonomik, psikolojik ve fiziksel olarak etkilediği gibi sanatı da etkilemiştir (Uzun Aydın, 2016, s. 148; Erol Şahin ve Kayalıoğlu, 2016, s. 186). Bu tarih aralığı sanatta modern sanatın bitip çağdaş sanatın temellerinin atıldığı bir dönemdir. Özellikle bazı sanatçılar I. Dünya Savaşı'ndan sonra farklı arayışlar içerisine girmişlerdir. Dadaizm ve Sürrealizm bu konuda dikkat çeken akımlardandır. (Akay, 2001, s. 40; Uzun Aydın, 2016, s. 150-160; Hopkins, 2018, s. 7-8). Sanat alanındaki bu arayışlar ve farklılaşma II. Dünya Savaşı sonrası artan eğlence ve tüketim ortamının hızlı bir şekilde endüstriye ve buna paralel olarak toplumsal yaşama dahil olması ile 1960'larda daha da hız kazanmıştır (Kosova, 2012, s. 125). Söz konusu sebeplerden dolayı bu çalışma da modern sanat ortamı, Dadaizm ve Sürrealizm akımlarının ortaya çıkışı ve gelişimden itibaren ele alınacaktır.

5.2. 20. Yüzyıl Sanat Akımları

5.2.1. Dadaizm

I. Dünya Savaşı'ndan sonrası Avrupa'daki birçok ülkede büyük kayıplar verilmiş, verilen bu kayıplardan sonra çoğu olay ve değer yargısı sorgulanmaya başlanmıştır. İnsanların dünya düzenini sorgulamaya başlamaları sanatta da yeni eğilimlere yönelmelerine sebep olmuştur (Hobsbawm, 1996, s. 210-211; Germaner, 1997, s. 7-8; Lynton, 2004, s. 103; Erol Şahin ve Kayalıoğlu, 2016, s. 198). Ortaya çıkan yeni eğilimlerden biri 1916 yılında Hugo Ball tarafından İsviçre Zürih'te açılan Cabaret Voltaire'de başlayan Dadaizm'dir. Zürih'ten Almanya'ya oradan da Orta Avrupa ülkelerine yayılan Dada, 1920-1923 yıllarında Fransa'da pik yapmıştır (Gombrich, 2013, s. 600-601; Sanouillet, 2017, s. 359). "Dada" kelimesinin herkes tarafından kabul gören bir anlamı bulunmamaktadır. Birçok dilde farklı anlama gelen "Dada"; Rumence'deki "Evet", Fransızcadaki "Tahta At" mı? yoksa 1918 yılında Tristan Tzara'nın kalem aldığı Dada Manifestosunda söz edildiği gibi anlamsız bir kelime mi? olduğu tam olarak bilinmemektedir (Artun, 2011 s. 118; Antmen, 2019, s. 121-122). Dadaizm'in ortaya çıkmasını tetikleyen en büyük etken daha önce de bahsettiğimiz I. Dünya Savaşı'dır. Bazı sanatçılar dünya üzerindeki gruplaşmayı gereksiz görmüşler ve buna karşı bir dayanışma içine girmesiyle bu sanat akımı ortaya çıkmıştır. Sanatın her alanını da bu dayanışma için ortak bir dil haline getirmişlerdir. Öncelikli hedefleri her şeyin anlamsızlığını ve gereksizliğini, kurallara karşı kuralsızlık ve kurulu düzene karşı bir tepkidir (Erden, 2016, s. 219; Antmen, 2019, s. 123). Tristan Tzara 1918 yılında kaleme almış olduğu manifestoda Dada'nın bir protesto, bir yıkım eylemi ve mantığın yerle bir edilmesi olduğunu vurgulamaktadır. Manifestonun devamında Tzara, Dada bir özgürlük ve bu özgürlük; çarpışan renklerden, zıtlıklardan, tutarsızlık ve groteskten ibaret olduğuna değinmiştir (Artun, 2011, s. 116-129). Dadaizm'in içinde yer alan en önemli sanatçılar; Alman Şair Emmy Hennings, Rumen Şair Tristan Tzara, Rummen Ressam Marcel Janco, Fransız ressam ve heykeltıraş Hans Arp, Alman Ressam Georg Grosz ve Fransız sanatçı Marcel Duchamp'dır (Farthing, 2014; Erden, 2016; Antmen, 2019).



Fotoğraf 2: Marcel Duchamp, Çeşme/Pisuar (Fountain), Hazır Yapım, 1917, 33x42x52 cm., Filedelfiya Sanat Müzesi.²⁸

Sanatçılar, Kübizm'in kullandığı kolaj ve Fütürizm'in kullandığı doğaçlama performanslardan farklı olarak teknikleri, sanat ile yaşam arasındaki sınırları kaldırmak ve bununla beraber sanat karşıtı bir eylem olarak gerçekleştirmişlerdir. Geleneksel sanatlardan farklı olarak bireysellikten uzak kolektif bir biçim oluşturmayı amaçlamışlardır. Bu amaçla yaygınlaşabilmek için kolektifliğin bir ürünü olan dergiler yayınlamışlardır. Farklı ülkelerde toplam altı dergi yayınlanmış ve bu dergilerin en uzununu 1923-1932 yıllarında Alman sanatçı Kurt Schwitters tarafından yayınlanan "Merz" dergisidir (Antmen, 2019, s. 124-125). Akımın öncülerinden olan, dünya genelinde tanınan ve sanata yeni bir bakış açısı getiren Marcel Duchamp; "Çeşme/Pisuar (Fountain) (Fotoğraf 2) adlı yapıtı ile kendisinin de üyesi olduğu Bağımsız Sanat Topluluğu'nun New York'ta düzenlediği sergiye başvurmuş ve reddedilmiştir (Lynton, 2004, s. 131-132; Yılmaz, 2006, s. 105; Erden, 2016, s. 220). Duchamp bu çalışma ile Bağımsız Sanat komitesinin özgür düşünceye ne kadar destek verdiğini görmek hem de sanat eserinin el becerisi ile değil düşünceyle yapılması gerektiğini vurgulamak istemiştir (Lynton, 2004, s. 131-132; Yılmaz, 2006, s. 105; Erden, 2016, s. 220; Erol Şahin ve Kayalıoğlu, 2016, s. 199).

²⁸ <https://www.e-skop.com/skopbulten/erkekler-tuvaletinde-bir-kadin-barones-elsanin-pisuvari/-31.05.2020> Tarihinde Erişilmiştir.

Hazır nesne olan pisuarın üzerinde Duchamp tarafından “R. Mutt 1917” yazılmıştır. Bu yazının ne anlama geldiği hala tartışma konusudur. Yaygın olan düşüncelerden birisi, pisuarın yapıldığı fabrikanın ismi olduğu diğeri ise argoda “köpek”, “ahmak” anlamına geldiğidir. Kuşkusuz bu pisuarı sanat eseri yapan Duchamp’ın düşüncesi kadar fotoğraf sanatçısı Alfred Stieglit’in sıradan bir nesne olarak değil de bir sanat eseri olarak fotoğraflamış olmasıdır (Lynton, 2004, 131; Yılmaz, 2006, s. 104; Erden, 2016, s. 220; Oral, 2019, s. 195). Günümüze kadar ulaşan en simgesel Dada eserleri arasında Raoul Hausmann’ın “Mekanik Kafa (Mechanical Head)” (Fotoğraf 3) isimli asemblajı akıllara gelmektedir (Antmen, 2019, s. 126). Bu çalışma Dada’nın var olan düzene karşı tepkisinin çıkış noktalarından “aklın iflasına” ve “Zamanın Tini” düşüncesine yönelik en çarpıcı eserlerdendir. Housmann, insanlığın makineleşme ile saldırgan ve açgözlü oluşunu mekamorfik bir şekilde ele almıştır (Erden, 2016, s. 223; Antmen, 2019, s. 126).



Fotoğraf 3: Raoul Hausmann, Mekanik Kafa (Mechanical Head), Asemblaj, 1965, 32.5x21x20 cm., Paris Ulusal Modern Sanat Müzesi.²⁹

Dadaizm’in içerisinde eleştirel bakış açısıyla oluşturulan sanat yapıtları özellikle 1960 sonrası ortaya çıkan birçok Kavramsal Sanat’ın öncülüğünü yapmıştır. Günümüzde karşımıza çıkan disiplinler arası ve izleyiciyi de sanatın içine dahil eden

²⁹ <https://wannart.com/icerik/11239-aklin-iflasinin-temsili-mekanik-kafa> 31.05.2020 Tarihinde Erişilmiştir.

birçok sanat eseri 1900'lerin başında dadaist sanatçılar tarafından deneyimlenmiştir (Antmen, 2019, s. 126). Dadaizm'in sona erışı hakkında kesin bir kanı olmasa da yaygın iki görüş vardır. Bunlardan ilki 1922 yılında Tristan Tzara'nın "Dada'nın öldüğünü" ilan ettiği tarih ve ikincisi ise Dadaizm'i benimsemeyen bir takım sanatçının 1924'te dadaistlere tepki olarak ortaya çıkardığı Sürrealizm akımı ile popülerliğini kaybettiğidir (Erden, 2016, s. 223).

5.2.2. Sürrealizm

Sürrealizm, 1920'li yılların başında Dadaizm'in bittiği noktada başlamıştır. Dünyada var olan her şeye muhalif olan Dadaizm, kendi çıkış noktasını doğrularcasına "Gerçek Dadacı, Dadaya karşıdır" diyerek yok olmuştur. Sürrealizmde tam bu noktada Dada'nın savunduğu görüşlerin üzerine bazı eklemeler yaparak ilk defa Paris'te ortaya çıkmıştır. Fakat sanat tarihine baktığımızda 16. yüzyılın başında Hollandalı ressam Hieronymus Bosch'un tablolarında da sürrealist bir yaklaşım görülmektedir (Fotoğraf 4) (Farthing, 2014, s. 426; Antmen, 2019, s. 133; İrak, 2019, s. 43).



Fotoğraf 4: Hieronymus Bosch, Dünyevi Zevkler Bahçesi (Garden of Earthly Pleasures), Ahşap Üzeri Yağlı Boya, 1500-1505, 220x292 cm., Prado Müzesi.³⁰

Akım, Sigmund Freud'un psikanaliz yöntemi görüşüne dayanarak geliştirilmiş ve Gerçeküstücülüğün papası olarak bilinen André Breton'un 1924 yılında yayınlamış

³⁰ FARTING, S. (2014), *Sanatın Tüm Öyküsü*, (Çev. Gizem Aldoğan ve Firdevs Candil Çılcu) Çin: Hayalperest Yayınları, s.188-189.

olduğu “Gerçeküstücü Manifesto” ile resmiyet kazanmıştır (Antmen, 2019. s. 133; İrak, 2019, s. 43). Yayınlanan manifestoda Breton’a göre Sürrealizm;

İnsanın sözlü olarak, yazı yazarak veya başka yöntemlerle aklın gerçek işlevliğini ifade etmeyi tasarlayan saf Pisişik otomatizm; aklın herhangi bir kontrolü olmaksızın ve herhangi bir estetik ya da moral kaygının ötesinde aracılığı ile dikte etmesidir (Fineberg, 2014, s. 21).

Freud’a göre insanların dış dünyada edindikleri alışkanlıkları, deneyim ve istekleri bilinçaltında toplanır ve daha sonra düş olarak ortaya çıkar. Sürrealistler de bu görüşü edebiyat ve resim alanında savunmuşlardır (Garder, 1994, s. 459; Richard, 1999, s. 75; İrak, 2019, s. 43). Sürrealistler, eserlerini oluştururken sadece düş kullanımı değil otomatizm ve halüsinasyonlardan da yararlanmışlardır (Türker ve Çokokumuş, 2014, s. 122). Sürrealizmde ortaya konan eserler sanatçıların direk olarak bilinç altını yansıttığı için birçok sanat akımının aksine birey ön plandadır (Yılmaz, 2006, s. 127-132; Türker ve Çokokumuş, 2014, s. 122; Göğebakan ve Kılınç, 2020, s. 24). Ali Artun’a göre Sürrealizmi anlamamanın yolu I. Dünya Savaş’ını anlamaktan geçmektedir (Artun, 2011, s. 34). 1924 yılında yayınlanan manifestodan sonra Fransız şair Paul Eluard, Fransız yazar René Crevel ve Alman ressam Max Ernst başta olmak üzere sıradan nesnelerin işlevselliğini soyutlayarak gizemli eserler ortaya koymuştur. 1930’lardan sonra New York, Londra, Brüksel ve birçok Avrupa ülkesinde açılan sergiler sayesinde Sürrealizm uluslararası bir boyut kazanmış ve birçok sanatçı bu akıma dahil olmaya başlamıştır (Lynton, 2004, s. 172; Antmen, 2019, s. 133). Sürrealizme dahil olan sanatçıların başında İspanyol ressam Salvador Dali, Alman ressam Hans Arp, ABD’li sanatçı Joseph Cornell, Belçikalı ressam René Magritte, Meksikalı ressam Frida Kahlo gelmektedir (Antmen, 2019, s. 133).

Sürrealizm, Biyomorfik ve Veristik olarak ikiye ayrılmaktadır. Biyomorfik sanat, geometrik biçimler yerine bitki ve hayvanları anımsatan eğrisel dış çizgilerden oluşur. Veristik ise bilinçaltının görüntülerini soyut gerçeklerle ve dünyanın gerçek formları arasında bağlamaktadır (İrak, 2019, s. 43). Sürrealizmde kendisinden önceki sanat akımı olan dadistler gibi dergi yayıncılığı yapmışlardır. İlk dergileri 1924 yılında yayınlanan “La Révolution Surréaliste” adlı dergidir. Bu dergi yazar, fotoğrafçı ve ressamların katkıları ile 1929 yılına kadar yayımlanmıştır. Derginin son sayısında Breton akımın geldiği son noktayı ele alan bir bildirge yayınlamış ve bu bildirgede yazar ve sanatçılar arasındaki tutarsızlıktan da söz etmiştir. Birinci derginin son bulmasından

bir yıl sonra 1930 yılında “Surréalisme au service de la révolution” adında bir dergi daha yayınlanmaya başlanmıştır. Bu dergi ilk derginin aksine daha çok Sürrealizmin politik yönlerine dikkat çekmektedir. 1933 yılında basımına son verilen bu dergiden sonra 1933-1939 yılları arasında “Minotaure” dergisi basılmaya başlanmıştır (Biber Vangölü, 2016, s. 876; Antmen, 2019, s. 135).

Adını yapmış olduğu sürrealist tablolarla dünyaya duyuran Salvador Dali'nin kuşkusuz birçok çalışması vardır. Günümüze kadar ulaşan en çarpıcı eserlerinden birisi de şu an New York'daki Museum of Modern Art'da sergilenen “Belleğin Sürekliliği” eserdir. 1931 yılında resmedilen bu eser Einstein'ın 1921 yılında yazmış olduğu “Genel İzafiyet Teoremi (The Persistence of Memory)” (Fotoğraf 5) adlı makaleden etkilenilerek yapılmıştır. Dali, bu teorem karşısında “zaman bükülüyorsa saatler neden bükülmesin?” sorusunu kendisine sormuştur. Aynı zamanda bu eser bir gün herkesi bekleyen ölüm temasını da farklı anlarda duran saatlerle işlemiştir (Farthing, 2014, s. 430).



Fotoğraf 5: Salvador Dali, Belleğin Sürekliliği (The Persistence of Memory), Tuval Üzeri Yağlı Boya, 1931, 24x33 cm., New York Modern Sanatlar Müzesi.^{31 32}

Hiçbir zaman direk olarak Sürrealizm akımına dahil edemediğimiz Picasso, 1937 yılında yapmış olduğu “Guernica” (Fotoğraf 6) eseri aslında Sürrealizmden ne kadar etkilendiğinin bir kanıtıdır. Eserde Picasso savaşa tepki olarak doğan sürrealistler gibi

³¹ <https://www.moma.org/audio/playlist/3/163-> 16.06.2020 Tarihinde Erişilmiştir.

³² New York Modern Sanatlar Müzesi (MOMA).

davranmış ve I. Dünya Savaş'ından sonra ortaya çıkan İspanya iç savaşına tepki olarak bu tabloyu resmetmiştir. Tabloda dönemin en güçlü insanları olan ve diktatör olarak anılan Francisco Franco, Adolf Hitler ve Benito Mussolini'yi de betimlemiştir. Aslında sanatçı burada sadece dönemin diktatörlerine karşı bir tepki değil şiddete ve savaşa olan tepkisini göstermiştir (Farting, 2014, s. 434).



Fotoğraf 6: Pablo Picasso, Guernica, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 1931, 349x776 cm., Madrid Kraliçe Sofia Ulusal Sanat Müzesi.³³

20. yüzyılın en önemli düşünce hareketlerinden biri sayılan Sürrealizm akımı sanatçıları 1930'ların sonundaki Avrupa'daki siyasal sorunları, Almanya'daki Nasyonal Sosyalist rejimi, İspanya ve İtalya'daki Faşizm gibi siyasal fikirleri konu olamamıştır. Sürrealistler kendini yok eden bir dünyaya karşı "kendi içine kapanmak ve hiçbir tepki vermemekte siyasi bir tavidir" anlayışını benimsemişlerdir. Sürrealistlerin düşünce yapısı kendinden sonra gelen birçok sanatsal ifadeyi de etkilediği görülür. II. Dünya Savaşı sırasında başta Almanya olmak üzere birçok Avrupa ülkesinde Modern ve Avangart sanatçılara karşı oluşturulan çoğu kampanya sonrasında sanatçılar Amerika'ya göç etmeye mecbur kalmıştır. Bu süreçte özellikle New York'a göç eden sanatçılar güçlü ve yeni bir sanat hareketinin temellerini burada atmışlardır (Lyton, 2004, s. 200; Krausse, 2005, s. 104; İrak, 2019, s. 43).

Sürrealizm, Türkiye'de ise 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren görülmeye başlanmıştır. Türkiye'de Sürrealizm çıkışı Breton'un manifestosunun bir yansıması değildir. Sanatçılar Sürrealizmde var olan düşünsel yanılsama ile fantastik öğeleri birleştirmişlerdir. Bu sebeple Türkiye'de bir akım ya da gruptan ziyade Sürrealizm bireysel olarak ortaya çıkmıştır. Avrupa ve Türkiye'de farklı zamanlarda ortaya çıkan

³³ <https://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/guernica>- 16.06.2020 Tarihinde Erişilmiştir.

Sürrealizm arasında bazı farklılıklar vardır. Her ikisi de aynı kaynaktan yararlanmış olmasına rağmen Avrupa’da herhangi bir amaca önem vermeden topluma mesaj verme kaygısı olmamasına rağmen Türkiye’de sanatçıların topluma iletmek istedikleri bir mesaj vardır. Türk sanatçılar eserlerini oluştururken daha çok Anadolu kökenli masal ve efsanelerden yararlanmışlar ve verdikleri mesajlarında daha okunur olmasını sağlamışlardır. Bu sanatçılar sürrealist sanatçı olmanın yanı sıra fantastik ressamlar olarak da adlandırılmışlardır (Karaalioğlu, 2017, s. 786). Bu akım içerisinde ilk örnekleri veren sanatçı olarak Yüksel Arslan’ı gösterebiliriz. 1961 yılından beri Paris’te yaşayan Arslan, Anadolu hat geleneği ve Karagöz-Hacivat imgelerinden yararlanarak kendine has bir üslup olan Artureyi oluşturmuştur. Arture (Fotoğraf 7) üslubu ile yaptığı çalışmaları kısa sürede birçok kişinin dikkatini çekmiş ve psikologların da çalışma merceğine girmiştir. Eserlerinde dönemin politik olaylarına da değinen sanatçı kültürel ve sosyal mesajlar vermeyi amaçlamıştır (Tansuğ, 2008, s.258-259).



Fotoğraf 7: Yüksel Arslan, Arture, Kâğıt Üzeri Karışık Teknik, 1964, 40 x 63,5 cm.³⁴

Sanatçı 1959 yılında Andre Breton tarafından önerilen altı sürrealist sanatçı arasına katılma teklifi almıştır. Arslan, Sürrealizm tarihinin en önemli sergilerinden biri olan “Sürrealizmin Kökenleri, Tarihi ve İlişkileri” adlı sergiye eser göndererek akımın sergilerine katılan tek Türk sanatçı olarak tarihe geçmiştir (Sönmez, 2009). 1960’lı yıllarda akademideki resim atölyelerinde başlayan Francisco Goya hayranlığı sonrasında Güzel Sanatlar Akademisi kurucularının katkısı ile “Viyanalı Fantastik

³⁴ Karaalioğlu, O. (2017), Sürrealizmin Modern Türk Resim Sanatına Etkileri, *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*, 5 (12), s. 787 alınmıştır.

Sanatçıları” sergisi açılmıştır. Söz konusu durumlar neticesinde bu dönemde sanat eğitimi alan öğrenciler, sürrealist anlamda etkilemesiyle yeni ve özgün bir dil arayışına girmiştir (Germaner, 2000, s. 91). Türk resim sanatına yeni eğilimler getirme çabasında olan Alaeddin Aksoy da 1970 yılında akademinin desteği ile Paris’e gönderilmiştir (Tansuğ, 1995, s. 108). 1990’lerin sonlarına gelindiğinde ise renkli ve eğlenceli bir dünya algısı yaratan kompozisyonları ile dikkat çeken Mehmet Uygun (Fotoğraf 8) politik, savaş ve dönemin tarihi ile ilgili olaylarını imgelerle izleyiciye aktarmaktan kaçınmamıştır. Uygun’un fantastik mekanları ve figür tasarımları “Günlük yaşamdaki bayağılıklar, anlamsız davranışlar, duyarsızlık, bilginin sonsuzluğunun kavranamayışı, doğal akışa müdahale, seçilmiş insanlar, sonra zaman yolcuları yer, gök ve ikisi arasında yaşayanları” (Kollektif, 1994, s. 127) kapsamaktadır.



Fotoğraf 8: Mehmet Uygun, İsimsiz, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 2008, 40x50 cm., Özel Koleksiyon.³⁵

Türkiye’de akımın içerisine dahil edilen diğer sanatçılar arasında Erol Akyavaş (Eroğlu, 2015, s. 146-153), Traje Dikmen, Şadan Bezeyiş, Nuri Abaç, Mehmet Güteryüz, Burhan Uygur, Erol Deneç, Komet (Gürkan Çoşkun), Utku Varlık, Ergin İnan, Muzaffer Akyol, Kemal İskender ve Bünyamin Balamir (Ersoy, 1998, s. 131-149) sayılabilir.

³⁵ <https://www.instagram.com/p/CF46klzAKEP/?igshid=1tjoxk2qv9hut> – 03.11.2020 Tarihinde Erişilmiştir.

5.2.3. Soyut Ekspresyonizm (Soyut Dışavurumculuk) ve Taşizm

II. Dünya Savaşı'nın başlaması ve Avrupa'daki siyasi iktidarların sanata ve sanatçıya olan yaptırımları Soyut Ekspresyonizm akımının başlamasına zemin hazırlamıştır. Soyut Ekspresyonizm terimi ilk defa 1919 yılında Alman bir gazete olan "Der Sturm" da figüratif olmayan soyut eserleri tanımlamak amacı ile kullanılmıştır. 1946 yılında "The New Yorker" yazarı eleştirmen Robert Coates da 1940-60 yıllarında Amerikalı bir grup sanatçının yapmış olduğu soyut resimleri tanımlamak için kullanmıştır (Farthing, 2014, s. 452). I. Dünya Savaşı sırasında Avrupa'dan Amerika'ya birçok sanatçı göç ederken II. Dünya Savaş'ında bu sayı daha fazla artış göstermiştir (Antmen, 2014, s. 143). Avrupalı sanatçılar New York'a gittikleri zaman kendilerine olan güvenleri ve bohem hayatları sebebi ile paranın aslında çok önemli olmadığı izlenimi verseler de yoksullardır. Bu sebeple sanatçıların Amerika'ya göç etmeleri kuşkusuz savaştan daha az etkilenmek istemelerinin yanı sıra 1920'li ve 30'lu yıllardan sonra Amerika'nın ekonomik anlamda da gelişmiş olmasıdır (Krausse, 2005, s.106; Antmen, 2014, s. 145; Fineberg, 2014, s. 19). Özellikle 1930'larda Başkan Roosevelt tarafından hayata geçirilen Federal Sanat Projesi birçok genç sanatçıya destek vermesi ve deneysel çalışmalara olanak sağlaması sanatçılar için önemliydi (Farthing, 2014, s. 452; Hopkins, 2018, s. 12-13). II. Dünya Savaşı'nın 1945 yılında sona ermesi ile Avrupa'nın sadece dünya üzerindeki siyasi iktidarı değil sanat anlamındaki öncülüğü de sona ermiş ve artık sanat merkezi Paris değil New York olarak değişmiştir (Lynton, 2004, s. 226). Soyut Ekspresyonizm'i tetikleyen en önemli sebeplerden biri II. Dünya Savaşı gibi görünse de aslında 20. yüzyılın başında dadaistler ve sürrealistler, akımın oluşmasına zemin hazırlamışlardır (Krausse, 2005, s. 107; Antmen, 2019, s. 147). 1936 yılında New York'ta kurulan Soyut Sanatçılar derneği ve 1939 yılında koleksiyoner Solomon Guggenheim tarafından kurulan "Abstract Art Museum"³⁶ da yapılan sergi ve yayınlarla Soyut Ekspresyonizm'e zemin hazırlamıştır (Erden, 2016, s. 294-295). 1945 yılında "Art of This Century" galerisi, basının da olduğu "A Problem for Critics" sergisini düzenleyerek Soyut Ekspresyonizm akımını resmi olarak Dünyaya duyurmuştur. Sergide Hans Arp, André Masson ve Joan Miró gibi soyut sürrealistlerle beraber Hans Hofmann, Jackson Pollock ve Mark Rothko gibi Amerikalı sanatçıları da bünyesinde barındırmıştır. Bu etkinlikte adı geçen Amerikalı sanatçılarla beraber

³⁶ Şu an Solomon Robert Guggenheim Müzesi olarak faaliyet vermektedir.

Willem de Kooning, Robert Motherwell ve Barnett Newman gibi önemli sanatçılar ilk kez Enternasyonel Avant-Garde eserler üretmişlerdir. Bu sanatçılar kendilerine soyut ekspresyonist demek yerine kendilerini “New York Okulu” olarak adlandırıyorlardı (Fineberg, 2014, s. 32).



Fotoğraf 9: Mark Rothko, Adsız (Unnamed), Tuval Üzeri Yağlı Boya, 1949, 207x167.5 cm., New York Solomon Robert Guggenheim Müzesi.³⁷

Soyut Ekspresyonizm aynı zamanda üslupsal olarak iki farklı başlıkta incelenmektedir. Üsluplardan biri Willem de Kooning’in “Kadın I” resimde ön plana çıkan keskin fırça darbeleri veya Jackson Pollock’un rasgele tuval bezinin üzerine damlatmış olduğu boya renklerinin birleşimi ile ortaya çıkan çalışmalardır. Bu üslup “aksiyon resimleri” olarak adlandırılmıştır. İkincisi ise “renk alanı resimleri” olarak bilinen Barnett Newman ve Mark Rothko’nun (Fotoğraf 9) öncülüğünü yapmış olduğu bir üsluptur. Bu üslup içerisinde eser veren sanatçılar karmaşık izlerden ibaret olan formlar yerine tuvaldeki bütün detayları bir kenara bırakarak izleyiciyi içine çeken doygun renk alanlarıyla kromatik bir kompozisyon oluşturmuşlardır. Bazı soyut ekspresyonistler her iki tekniği birden tuvallerinde kullanmışlardır. Bu sanatçılardan biri de “İspanyol Cumhuriyetine Ağıt” eseriyle Robert Motherwell’dir (Lynton, 2004, s. 230; Farthing, 2014, s. 453-454).

³⁷ <https://www.guggenheim.org/publication/mark-rothko-1903-1970-a-retrospective-> 16.06.2020 Tarihinde Erişilmiştir.



Fotoğraf 10: Jackson Pollock, Tam Beş Kulaç (Full Fathom Five), Tuval Üzeri Karışık Teknik, 1947, 129x76.5 cm., New York Modern Sanatlar Müzesi.³⁸

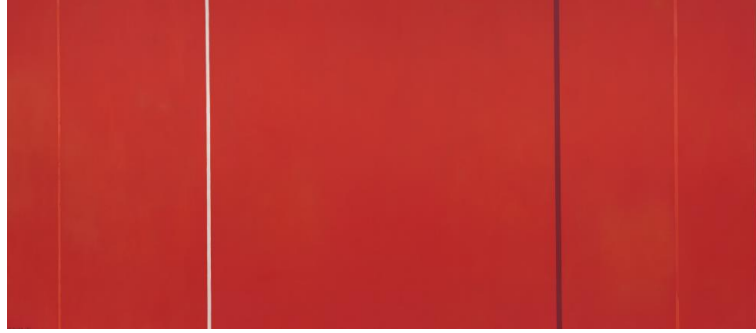
1950’li yıllara gelindiğinde artık New York’taki sanat galerileri 50’ye ulaşmış ve Soyut Ekspresyonizm Amerika hükümetinin katkıları ile bütün Avrupa duymuştur (Antmen, 2019, s. 145). Hükümetin sanatı bu kadar desteklemesi birçok sanat eleştirmeni ve sanat tarihçisinin yazısına konu olmuştur. Mesela sanat tarihçisi Guilbaut, hükümetin Soyut Ekspresyonizm’i dünyaya tanıtmasının emperyalizme bedel olduğunu söylemiştir (Hopkins, 2016, s. 19; Antmen, 2019, s. 145-146). Akımın önemli üsluplarından olan aksiyon resimlerinin temsilcilerinden ve dönemin en çok konuşulan sanatçılarından biri olan Jackson Pollock; New York okulu sanatçılarının estetik konusunda çıkmaza girdikleri bir süreçte damlatma ve dökme olarak adlandırılan tekniği ile dönemin pek çok kalıbını yıkmış ve Amerikan modern sanatına bir basamak atlatmıştır (Gombrich, 2013, s. 602; Kalfa, 2019, s. 115).

1947 tarihli “Tam Beş Kulaç (Full Fathom Five)” (Fotoğraf 10) adlı çalışması sanatçının damlatma ve dökme tekniği ile yaptığı ilk eserlerindedir. Çalışmanın yüzeyine boya tabakaları ile gizlenmiş sigara izmaritleri, çiviler, raptiyeler, düğmeler ve madeni paralar dikkat çekmektedir (Hopkins, 2018, s. 16). Çalışma yatay olarak tutulduğunda Shakespeare’in “Fırtına” adlı oyunundan esinlendiği düşünülmektedir³⁹. Oyunda Ariel’in şarkısında geçen “Tam beş kulaç dipte yatıyor baban; Kemikleri şimdi

³⁸ <https://www.moma.org/collection/works/79070>- 01.07.2020 Tarihinde Erişilmiştir.

³⁹ <https://www.moma.org/collection/works/79070>- 01.07.2020 Tarihinde Erişilmiştir.

mercan oluyor...” bölümü tıpkı birbiri içine dolanarak saklanan çeşitli nesnelere gibi gizli derinlikler içeren bir imge hissi vermektedir (Shakespeare, 1994, s. 38; Hopkins, 2018, s. 16).



Fotoğraf 11: Barnett Newman, Kahraman ve Yüce İnsan (Vir Herocious Sublimis), Tuval Üzeri Yağlı Boya, 1950-51, 242x541cm., New York Modern Sanatlar Müzesi.⁴⁰

Renk alanı resimleri üslubunun önemli temsilcisi Barnett Newman; eser verdiği dönemdeki birçok sanatçıya meydan okurcasına tuval üzerindeki bütün formları kaldırarak adeta izleyicinin uzayda yaşadığını fark ettirmek istiyordu (Farthing, 2014, s. 453). Sanatçının bu isteğini en iyi kanıtlayan çalışmalarından birisi “Kahraman ve Yüce İnsan (Vir Herocious Sublimis)” dır (Fotoğraf 11). Sanatçı bu çalışmada adeta geleneksel resimde konunun koltuk değnekleri olarak tanımladığı figürleri ve formu terk ederek fermuarı anımsatan renk çizgileri ile geleneksel kompozisyonlardan uzaklaşmıştır. Bu uzaklaşma 18. yüzyılda Edmund Burke’ün klasik estetiğe söylediklerinin bir yansımasını çağırıştır niteliktedir (Lynton, 2004, s. 238; Hopkins, 2018, s. 24). Aynı zamanda sanatçı çalışmada izleyiciye metafizikte karşılaşma ve çarpışma hislerini de vermeyi hedeflemiştir (Farthing, 2014, s. 454).

Amerika’da Soyut Ekspresyonizm gelişmeye ve yayılmaya başladığı dönemde Fransa’da da Taşizm yayılmaya başlamıştır. Taşizm, Fransızca “leke” anlamına geldiği için 19. yüzyılda “Taşist” sözcüğü izlenimciler içinde kullanılmıştır (Antmen, 2019, s. 151). Birçok sanat akımında olduğu gibi soyut ekspresyonistler dönemin siyasi ortamından, ahlaki dürüstlük ve bireysel özgürlük düşüncesini benimsemiş ve bundan beslenmişlerdir. Bu düşüncenin ilk yansımaları 1943 yılında René Drouin’in galerisinde düzenlenmeye başlayan sergilerle duyurulmuştur. Ama 1945’te ressam Jean Fautrier’in Drouin galerisinde açmış olduğu “Tutsaklar (Otages)” adlı sergi akımın başlangıcı

⁴⁰ <https://www.moma.org/collection/works/79250>- 01.07.2020 Tarihinde Erişilmiştir.

sayılabilir. Taşizm adı altında yapılan resimler rahatsız edici derecede ezilmiş bedenler, kaba, maddesellik ve biçimsizliğe doğru bir ilerleyişi işaret ediyordu. Bu yönelim daha çok Alfred Otto Wolfgang Schulze (Wols) ve Jean Dubuffet gibi sanatçıların eserlerinde görülmektedir (Hopkins, 2018, s. 25-26). Taşizm, “Art Enformel” kapsamında incelendiğinde ise ek olarak Alberto Burri, Bram Van Velde gibi sanatçıları ismi anılır. Art Enformel sanatçıları eserlerinde formu yok saymaktan çok Kübizmin geometrik soyutlamasını yok saymaktadırlar. Soyut Ekspresyonizm ve Taşizm farklı akımlarmış gibi görülse de aslında ortaya çıkmış oldukları siyasi ortama ve lirik, dürtüsel ve soyutlamacı dışavurumu benimsemeleri en önemli ortak özelliklerindedir. Aynı zamanda eserler arasında üslupsal ve tekniksel olarak farklılıklar olsa da Taşizm, Soyut Ekspresyonizm’in Avrupa’daki bir yansıması olarak görülmektedir (Antmen, 2019, s. 151-52). Taşizm denince akla gelen ilk isimlerden olan Jean Dubuffet (Kuspit, 2010) uzun bir süre sanat hayatına ara verdikten sonra 1944’te ilk kişisel resim sergisini açmıştır. Sanatçının katranlı makadam ve yağla karıştırılmış çakıllarla kaba saba bir şekilde oluşturulan yüzeyleri oymak ve kazımak sureti ile yaptığı eserleri bir anda ün kazanmıştır. Bu eserlere ilk bakıldığında bir çocuğun, amatörün veya akıl hastası bir bireyin bilinçsizce yaptığı bir çalışmaymış gibi görünse de sanatçı bu çalışmalarını tutku derecesine varan bir ilgi ile yapmıştır (Lynton, 2004, s. 274-75; Hopkins, 2018, s. 27; Öz Çelikbaş, 2020, s. 38). Sanatçının “Corps de Dames” gibi resim dizilerini büyük olasılıkla Kooning’in eserlerinden etkilenilerek yapılmıştır. Çıplak bir şekilde adeta bir harita gibi çizilen kadın bedenleri idealize edilip, bozulmamış halleri ile tuvalet duvarlarına çizilen karalamaları akla getiriyordu (Lynton, 2004, s. 275; Doğan, 2017, s. 2789). Fakat sanatçı görmüş olduğu nesnelere zihin arasında herhangi bir yorum olasılığı katmadan en saf, en ham haliyle görmek ve eserlerine yansıtma istiyordu. (Öz Çelikbaş, 2020, s. 38). Bu sebepten dolayı da eserlerini ortaya koymadan önce özellikle çocukların ve psikolojik hastalıkları olan bireylerin çalışmalarını incelemiştir. Hatta çalışmalarını yaptığı yıllarda özellikle İsviçre, Almanya ve Amerika gibi ülkelerdeki Psikolojik ve Rehabilitasyon merkezlerini sıkça ziyaret etmiştir. Çünkü ona göre kişilerin bir nesneyi ifade etme biçimleri olan toplumsal ve kültürel bütün dürtülerden uzak resimler sadece çocukların ve akıl hastalarının olabilir (Doğan, 2017, s. 2783; Öz Çelikbaş, 2020, s. 39). Sanatçının eserlerinde Antik Yunan döneminden günümüze gelen idealize edilmiş formlardan uzak durmuştur. Çünkü modern kültürün bir ürünü olan bu kodların yeni açılımlara izin vermeyecek kadar katı olduğunu düşünmüştür (Doğan,

2017, s. 2784). Sanatçı modern kültürün sınırlayıcılığını ve kuralcılığını “Boğucu Kültür” adlı eserinde şöyle dile getirmektedir;

Her alanda birtakım değer ölçeklerine göre ölçme-değerlendirme sistemleri kurar; dünyayı meydana getiren birincil temel öğelerin sayısını azaltma yoluyla onun basitleştirilmesini sağlamak için konu edindiği tüm nesnelere bir ortak paydaya indirgeme yönünde sürekli çaba harcar” (Dubuffet, 2010, s. 27).



Fotoğraf 12: Jean Dubuffet, Metafizik (Le Métaphysique), Tuval Üzeri Yağlı Boya, 1950, 89.5x116 cm.⁴¹

Dubuffet “Metafizik (Le Métaphysique)” (Fotoğraf 12) adlı eseri söylemiş olduğumuz bütün özellikleri taşıması sebebiyle önemlidir. Eserde kurulan kompozisyonda göze hoş gelen veya idealize edilmiş hiçbir form yoktur. Bir çamur yığının üzerine yapılmış izlenimini veren kadın figürü küçük boşluklar dışında bütün kompozisyona hakimdir. Eserde resmedilen figür çıplak olmasına rağmen izleyiciye hiçbir şekilde erotik bir çağrışım yapmamaktadır. Birçok eserinde görülen bu üslup aslında tam olarak da sanatçının her nesneyi en saf, en ham haliyle izleyiciye vermek istemesinin bir yansımasıdır (Edgü, 2005, s. 16-17; Doğan, 2017, s. 2788).

⁴¹ <https://mwbeliever.wordpress.com/2013/04/08/postwar-european-art/>- 03.07.2020 Tarihinde Erişilmiştir.

Soyut Ekspresyonizm ve Taşizm 1960'lı yıllara kadar ulusal ve uluslararası sanat ortamına isminden söz ettirmiştir. 1960'lardan sonra ortaya çıkan anti-modernist tavırların gelişmesi ile varlıklarını yitirmeye başlamışlardır (Antmen, 2019, s. 151).

Türkiye'de soyut sanat çalışmaları 1950'li yılların başında başlamıştır (Duben, 1982, s. 84; Tansuğ, 1995, s. 69; 1997, s. 180; Ersoy, 1998, s. 33; Germaner, 2008, s. 8; Eroğlu, 2015, s. 118). Soyut Sanat Türkiye'de ağırlıklı olarak resim ve heykel alanlarında görülmüştür (Germaner, 2008, s. 8). Türkiye'de soyuta yönelişin ilk örneği 1949 yılında Ferruh Başağa'nın Devlet Resim Sergisi'nde sergilenen "Aşk" adlı eseri gösterilir (Ersoy, 1998, s. 33). Türk Modern Sanat Tarihinin ilk soyut resim sergisi ise 1953 yılında Adnan Çoker ve Lütfü Günay tarafından Ankara Dil ve Tarih- Coğrafya Fakültesinde sunulan "Non-Objektif ve Abstre Resimler" adlı sergisidir. Bu sanatçılar aynı zamanda grup olarak ilk kez soyuta yöneliş olarak adlandırılan "Tavanarası Ressamları" arasında yer alır (Germaner, 2008, s. 8). Türk sanatçılar tarafından soyut sanat faaliyetleri İstanbul, Ankara ve Paris olmak üzere üç şehirde yoğunlaşmıştır. İstanbul'da; Nuri İyem, Zeki Faik İzer, Sabri Berkel, Ferruh Başağa ve Adnan Çoker (Fotoğraf 13) Ankara'da; Cemal Bingöl, Lütfü Günay ve Abidin Dino Paris'te; Hakkı Anıl, Nejad Devrim, Selim Turan ve Abidin Dino gibi isimler sayılabilir (Tansuğ, 1995, s.184-185). 1954 yılında Uluslararası Eleştirmenler Derneği (AICA) tarafında "İş ve İstihsal" konulu yabancı jüri resim yarışmasında birinci olarak seçilen çalışma Aliye Berger'in "İstihsal" adlı eseridir. Eser Türk Soyut Sanatı açısından önemlidir. Çünkü eserde akademiye kullanılan hiçbir kurala rastlanmamakla beraber akademinin Modern Sanat üzerindeki etkisini de azaltmıştır (Tansuğ, 1995, s. 87; Germaner, 2008, s.8; Eroğlu, 2015, s. 119). 1960-1970'li yıllara gelindiğinde ise İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Galerisi'nde açılan "Soyut Ekspresyonistler" adlı sergi, sanat ortamında oldukça konuşulmuştur. Bu etkinlikte sunulan çalışmaların yanı sıra izleyiciye sınırsız mekân algısını hissettiren sergi salonu da dikkat çekmiştir (Duben, 1982, s. 86).



Fotoğraf 13: Adnan Çoker, Kırmızı Beyaz, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 1960, (?) cm., Ankara Resim Heykel Müzesi.⁴²

Soyut sanat Türkiye’de daha önceki Avrupa kökenli sanat akımlarına göre sanatçıların daha kolay benimsediği ve hızla yaygınlaşan bir sanat akımı olmuştur. Bunun sebeplerini İpek Duben şöyle açıklar;

Başka sanat üslupları ve akımlarında olduğu gibi soyut dışavurumculuk da Batı’dan geldiği halde, bu kez otomatizm yönteminin sanatçıyı bilinçaltına götürmesi, kendi iç dünyası ile aracısız bırakması; Türk ressamını kendine rağmen kendini kabullenmeye, kendini aramaya, ruhsal dünyasına ifade vererek dünya ile olan ilişkisine özgün görsel denklemler bulmaya zorlamıştır (1982, s. 86).

Türk sanatçılardan bazıları Avrupa’da büyük başarılar elde etmişlerdir. Bu başarılarından bazıları; Selim Turan ve Nejat Devrim’in 1954’te Kuzgun Acarın ise 1962 yılında Paris Gençler Bienal’inde birincilik ödülü almaları ile beraber Paris Modern Sanatlar Müzesine kabul edilmeleri, Zeki Faik İzer’in Guggenheim Müzesine katılması, Adnan Çoker’in resimlerinden on beş tanesinin soyut sanatın yayılmasını sağlayan önemli sanat eleştirmenlerinden Clement Greenberg tarafından satın alınması, Şadan Bezeyiş’in 1958 yılında Lugana Uluslararası Sergisine ve Venedik Bienaline katılması (Duden, 1979, s. 42; 1982, s. 87)’dir. Türkiye’de soyut sanat sadece resimde değil heykel sanatında da etkisini göstermiştir. Heykel sanatında soyut sanatı benimseyen sanatçılar

⁴²Duben, İ. (1979), Batı Resim Dilini Kullanma Aşamasından Geçip Kendi Kültürüne Dönen Ressam: Adnan Çoker (Ed. S. Ateş ve S. Romi), *İpek Duben Yazı ve Söyleşileri 1978-2010 (42-47)*, İstanbul: Salt.

arasında Hadi Bara, İlhan Koman ve Kuzgun Acar (Fotoğraf14) sayılabilir (Tansuğ, 1997, s. 186).



Fotoğraf 14: Kuzgun Acar, *Elégie à l'homme moderne*, Metal, 1962, (?) cm., Paris Modern Sanatlar Müzesi.⁴³

Soyut sanat Türkiye’de 1970’li yıllara kadar devam etmiş fakat 1970’lerden sonra sanatçıların aslında hiç kopmadıkları figüratif resme dönüş yaptıkları görülmektedir (Tansuğ, 1995, s. 93). 1970’li yıllardan sonra soyut sanatın sanat ortamında azalan etkisini artırmak amacı ile “Tavanarası Ressamları” bazı denemeler yapmış olsalar da bu denemelerde başarısız olmuşlardır (Germaner, 2008, s. 8).

5.2.4. Pop Art, Fotogerçekçilik ve Op Art

Pop Art, popüler kültürün sanata yansımaları olarak görülmektedir (Güçhan, 2013, s. 28). Popüler kültür, 19. yüzyılda kentleşmenin artması ve endüstrileşmenin hızlanması ile işçi sınıfının ortaya çıkardığı devrimci, isyankâr ve dayanışmacı yapıyı ifade eder. Bu oluşumun el kitabı E.P. Thompson’ın “İngiliz İşçi Sınıfının Oluşumu” olarak görülmektedir (Artun, 2015, s. 36). Endüstri sektöründe özellikle baskı ve çoğaltım teknolojisinin genişlemesi sanatın birçok alanını etkilemiştir. Bir ürünün kolay çoğaltılıbilirliği sebebi ile insanlar sevdikleri şarkıcıların, film yıldızlarının hatta ünlü

⁴³ <https://www.parismuseescollections.paris.fr/fr/musee-d-art-moderne/oeuvres/elegie-a-l-homme-moderne#infos-secondaires-suggestions-meme-siecle> – 03.11.2020 Tarihinde Erişilmiştir.

ressamların tablolarını ucuz maliyetle evlerinin duvarlarına asabiliyorlardı. Görsel ürünlerin yanı sıra müzik eserleri de bu durumdan nasibini almıştır (Yılmaz, 2005, s. 179).



Fotoğraf 15: Richard Hamilton, Bugünü Evlerini Bu Denli Farklı, Bu Denli Cazip Kılan Nedir? (What Makes Today's Houses So Different, So Attractive?), Kâğıt Üzeri Karışık Teknik, 1956, 26.5x25 cm., Dr. Georg Zundel Koleksiyonu.⁴⁴

Pop Art akımı 20. yüzyılın ikinci yarısının başlarında hem Avrupa'da hem de Amerika'da birbirinden bağımsız bir şekilde ortaya çıkmıştır (Lynton, 2004, s.289). Pop Art terimi ise ilk olarak İngiliz eleştirmen Lawrence Alloway'in "Architectural Design" dergisinde yazdığı bir makalesinde popüler kültürü tanımlamak için kullanmıştır. Fakat bu isimden önce birçok farklı isim önerilmiştir. Bunlardan biri de gerek konu gerekse malzeme kullanımını bakımından Dadaizme benzerlik gösterdiği için "Neo-Dada", akıma karşı çıkan bazı eleştirmenlerin duyduğu rahatsızlığı belirtmek için "Yeni Bayağlık" gibi isimler kullanılmıştır (Lynton, 2004, s. 289; Antmen, 2019, s. 161). 1950 yılında Londra'da başta ressam Richard Hamilton, heykeltıraş Eduardo Paolozzi, mimar John Voelcker ve yazar Lawrence Alloway gibi bir grup insan, halkın kitle popüler kültürün ürünleri olan resimli dergi, film ve reklamlara neden bu kadar ilgi duyduğunu araştırmışlardır (Lynton, 2004, s. 284, Yılmaz, 2005, s. 181; Antmen, 2019, s. 160).

⁴⁴ Bu görsel; YILMAZ, M. (2005), *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, Ankara: Ütopya Yayınları.

1950 yılında “Güncel Sanat Enstitüsü (I.A.C.)” nün kurmuş olduğu “Bağımsız Grup (I.G.)⁴⁵” pop kültür ile ilgili konferanslar, filmler ve tartışmalar gerçekleştirmiştir. I.G. tarafından 1956 yılında Londra’da düzenlenen “İşte Yarın” adlı sergide izleyicinin karşısına çıkan “Bugünün Evlerini Bu Denli Farklı, Bu Denli Cazip Kılan Nedir? (What Makes Today’s Houses So Different, So Attractive?),” (Fotoğraf 15) isimli kolaj Pop Art’ın ilk örnekleri arasında nitelendirilir (Yılmaz, 2005, s. 183; Demirkol, 2008, s.152; Antmen, 2019, s. 159).

Richard Hamilton’un yapmış olduğu bu eser, 1950’li yıllarda modern yaşamı niteleyen birçok nesne ile donatılmıştır. Eser dönemin en yaygın akımlarından olan Soyut Ekspresyonizm’in bireysel ve saf sanat anlayışını yerle bir ederek dergi ve gazetelerin reklam sayfalarından toplanmış fotoğraflardan oluşturulmuştur (Yılmaz, 2005, s. 183; Antmen, 2019, s. 160). Eser sanat dışı materyallerden özenle seçilen figürlerden meydana getirilmiş ve Avrupa’nın o dönemdeki yaşantısının ve düşlerinin bir özeti niteliğindedir (Lynton, 2004, s. 286). Organize edilen bu sergi aynı zamanda içinde bulundurduğu eserlerin niteliği bakımından mimarinin ve görsel sanatların nasıl bir araya getirilebileceğinin bir göstergesi de olmuştur. Çünkü ressam Richard Hamilton ve John Mc Hale, mimar John Voelker’in düzenlediği bir gösteride yer almışlardır (Lynton, 2004, s. 285).

Amerika’da ise son on beş yıl içerisinde ciddi bir kitleye hitap eden Soyut Ekspresyonizm akımından sonra hızla yayılan popüler kültür Amerika’da bir takım genç sanatçının dikkatini çekmiştir. Bu dönemde Soyut Ekspresyonizm akımının sanat piyasasına egemen olması sanatçıların yarış haline girmesine sebep olmuştur. 20. yüzyılın ikinci yarısında Robert Rauschenberg’in gündelik bir nesne ile geleneksel resim sanatını birleştirdiği “Yatak” eseri ve Jasper Johns’un Amerikan bayraklarından oluşturarak yaptığı bir dizi resim, dönemin önemli akımlarına karşı alternatif bir arayışta olan genç sanatçılar için heyecan verici ve çığır açıcı olmuştur (Lynton, 2004, s. 282-292, Antmen, 2019, s. 160-161). İnsanları düşünmeye ve bilgili olmaya iten Soyut Ekspresyonizm akımından sonra her şeyi en açık haliyle gözler önüne seren Pop Art akımı, Amerika’da ilk başlarda sanat eleştirmenleri tarafında kabul görmemiştir. Fakat

⁴⁵ Mimarlık ve Tasarım Tarihi alanında doktora yapan Peter Rener Banham 1652 yılında grubun lideri olarak ortaya çıkar ve popüler kültüre ve teknolojiye duydukları tutkuyu sanat alanına taşırlar (Fineberg, 2014, s. 230).

kısa bir süre içinde galerilerin, sanat piyasasının ve müzik alanında dikkat çekerek hızla yayılmıştır (Antmen, 2019, s. 162).

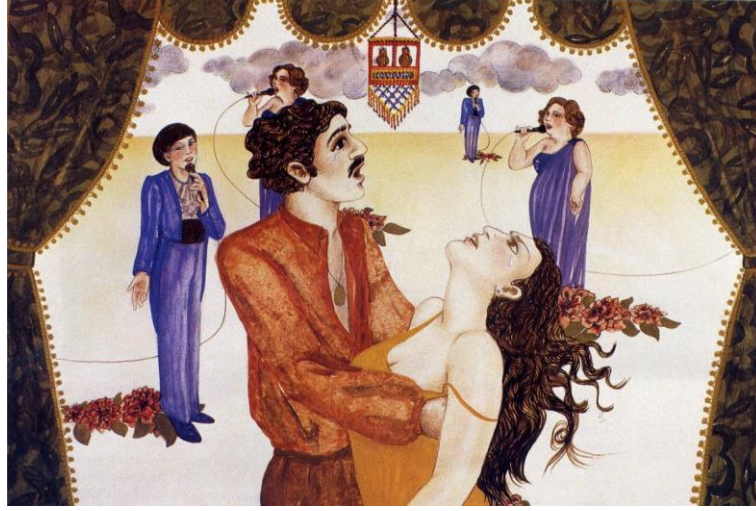


Fotoğraf 16: Andy Warhol, Yirmi Marilyn (Twenty Marilyn), Serigrafi, 1962, 197x116 cm., Özel Koleksiyon.⁴⁶

Amerika’da yapmış olduğu çalışmalarla pop kültüründe toplumun ve toplum içerisinde oluşan insan ilişkilerinin anonimleşmesini en iyi işleyen sanatçılardan birisi kuşkusuz Andy Warhol’dur. Sanatçı bireysel, kolektif, otografi ve anonim üslubu ile sanat çevresinde kısa sürede dikkat çekmiştir. Kitlelilik ve tek olma kavramlarını bir arada kullandığı Marilyn Monroe ve Coca Cola posterleri bunun en iyi örneklerindedir (Şaylan, 2002, s. 92; Yayman Ataseven, 2017, s. 289). Pop Art sanatçılarının yapmak istedikleri yüksek sanat ve daha fazla kitlelere ulaşan sanat arasındaki ayrımı yok etmektir. Andy Warhol’da bir pop sanatçısı olarak bunu “Yirmi Marilyn (Twenty Marilyn)” (Fotoğraf 16) tablosu ile başarmış gibidir. Çünkü galeride sergilenecek olan bir eserde ünlü birinin fotoğrafını kullanmayı tercih etmiştir (Farthing, 2014, s. 489; Antmen, 2019, s. 162). Resimlerin yanı sıra Tom Wesselmann’ın ve Claes Oldenburg’un eserleri sayesinde Pop Art üç boyuta ve gerçek nesnelere oluşan sanat eserlerine kavuşmuştur (Antmen, 2019, s. 163). Pop Art, Postmodern sanat akımlarının ilk örneklerinde biri olması sebebi ile sanatçı ve eserinin, medya ve tüketim dünyasında nereye yerleştiğini sorgulamaya yönelik ciddi bir adım da atmıştır. Fakat 1960’ların

⁴⁶ Farthing, S. (2014), *Sanatın Tüm Öyküsü*, Çin: Hayal Perest Yayınları.

sonunda klasik resim malzemelerini kullanarak yeni dünyayı sorgulayan Fotogerçekçilik akımının ortaya çıkması ile Pop Art popülerliğini kaybetmiştir (Krausse, 2005, s. 115; Farthing, 2014, s. 487).



Fotoğraf 17: Gülsün Karamustafa, Yarabbi Sen Bilirsin, Kâğıt Üzeri Karışık Teknik, 1981, 48x66 cm., Zeynep Avcı Koleksiyonu.⁴⁷

1980’li yılların başında Türkiye’de yaygınlaşmaya başlayan popüler kültür ilk başta müzik sanatında etkisini göstermiş ve arabesk olan dil poplaştırılmaya çalışılmıştır (Pelvanoğlu, 2009, s. 154). Nurdan Gürbilek arabesk’in poplaştırmasını şöyle ifade eder; “Yorgun Demokrat-Genç Jakoben⁴⁸ karşıtlığı, her şeyde önce geçmişin sırtından, onu alıntılarla yapılmış bir pazar, bir tüketici kazanma savaşının ifadesiydi” (Gürbilek, 2007, s. 24). Pop kültürü ile anlatımda yeni bir dil oluşmuş ve oluşan bu dilin yaygınlaşmasını tetikleyen en büyük unsurda reklam sektörü olmuştur. Reklam kültürü sözü görüntü hizmetine vermemiş, toplumun kültürel olgularını da bir malın pazarlanmasında kullanılan bir maddeye çevirmiştir (Pelvanoğlu, 2009, s. 155). Oluşan bu sınırsız alıntılar toplamını Ali Akay “Kültür Taponlaşması⁴⁹” (Akay, 1991, s. 20) olarak adlandırmaktadır.

⁴⁷ Pelvanoğlu, B. (2009), 1980 Sonrası Türkiye’de Sanat Dönüşümleri, Yayınlanmış Doktora Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

⁴⁸ Jakobenizm: Fransız Devrimi sırasında ortaya çıkan radikal siyasi akımlardan biridir. “Tepeden inmecilik” anlamına gelen Jakobenizm, ismini, Fransız İhtilalinde 1789-1794 yıllarında radikal görüşleri ile ortaya çıkmış olan “Jakoben Kulübü”nden almıştır. Bu görüşe sahip olanlar özellikle 1793 ‘ten sonra yönetimlerine karşı çıkanları, sert yöntemlerle cezalandırmış ve ülkede devlet terörü estirmişlerdir. (Seyyar, 2002, s.240).

⁴⁹ Tapon: niteliği düşük, eski, bayağı (Tdk).



Fotoğraf 18: Seza Parker, Hesaplar, Kâğıt Üzeri Karışık Teknik, 1981, 66x91 cm.⁵⁰

Pop Sanat'ın Türkiye'de yayılması Avrupa etkisinde 1960'lı yıllarda sinema oyuncularının ön plana çıkarılması ile olmuştur. Sinema sanatçıları özellikle dönemin önemli dergileri arasından bulunan *Yelpaze*, *Ses* ve *Hayat* gibi dergilerin fotoromanlarında ön plana çıkmıştır (Akay, 1996, s. 124). 1970'li yılların ikinci yarısından itibaren Pop Sanat artık Türkiye'de hâkim olmaya başlamış fakat 2000'li yılların başına kadar tema olarak anlaşılammıştır (Pelvanoğlu, 2009, s. 160). Pop Sanat dönemi birçok yenilikçi sanat akımları gibi sanat ile gerçek arasındaki çizgiyi kaldırmayı amaçlamıştır (Duben, 1979, s. 58). Türkiye'de Pop Sanat üzerine eserler ver sanatçılar arasında 1970'li yıllarda Nur Koçak, Gülsün Karamustafa (Fotoğraf 17), Özdemir Altan; 1990'larda Hakan Onur, Burhan Doğançay; 2000'li yıllardan günümüze kadar ise Murat Tosyalı, Balkanlı Naci İslimyeli, Seza Parker (Fotoğraf 18), Sedef Gali ve Emre Öztürk gibi sanatçılar sayılabilir (Tansuğ- 1995, s. 82; Pelvanoğlu, 2009, s. 161-162; Toptaş, 2017, s. 435-442). Pop Sanat ile ilgili önemli bazı etkinlikler düzenlenmiştir. Siyasi kavramlar ile popüler kültürün bir arada sunulduğu 1995-1998 yılları arasındaki "Genç Etkinlik Sergileri" bunların en etkili olanları arasındadır. Bu etkinlikte göze çarpan önemli eserle arasında Halil Altındere'nin "Kimlikler" ve "Türk Lirası", Vahit Tuna'nın "Avrupa Duy Sesimiz" adlı eserleri sayılabilir (Akay, 2002, s. 172; Pelvanoğlu, 2009, s. 162; Toptaş, 2014, s. 433). Seza Parker'in 2003, 2005, 2006 yıllarındaki Ali Akay ve

⁵⁰ <http://www.galerist.com.tr/tr/sezapaker-secili-eserler-> 5.11.2020 Tarihinde Erişilmiştir.

Levent Çalıkoğlu küratörlüğünde düzenlemiş olduğu sergiler de söz konusu etkinliklere dahil edilebilir (Pelvanoğlu, 2009, s. 192).



Fotoğraf 19: Chuck Close, John, Tuval zeri Akrilik Boya, 1971-72, 254X228 cm., The Broad Müzesi.⁵¹

1960'ların sonunda resim ve heykel alanında Pop Art'ın uzantısı olarak ortaya çıkan Fotogerçekçilik akımı, Spergerçekçilik, Hipergerçekçilik gibi isimlerle de bilinmektedir (Antmen, 2019, s. 163). Pop Art ile sanata dahil olan figür, Fotogerçekçilik akımı ile sanattaki yerini sağlamlaştırmıştır (Yılmaz, 2005, s. 193). Akımın sanatçıları eserlerine gerçeklik olgusunu fotoğraf makinesinin gerçekliliği gibi yansıtma istemişlerdir. Bu yüzden de ressamlar teknik olarak genelde tuval üzerine kareleme yöntemi ya da projeksiyon makinesinden tuvale yansıtılan görselleri resmetmişlerdir. Aslında sanatçılarının amacı var olanı taklit etmek değil, görüntüyü yansıtma yoluyla sorgulamak ve eleştirmektir (Krausse, 2004, s. 115; Antmen, 2019, s. 163). Akıma ait eserler gerçekliği sebebi ile izleyicide ilk olarak fotoğraf düşüncesini oluştururken eserin boya kullanılarak yapılması hususu izleyicide soru işareti bırakmaktadır. Fotogerçekçilik akımının en önemli ressamlarından birisi kuşkusuz devasa boyutlarda tuvalere yapmış olduğu portrelerle bilinen Chuck Close (Fotoğraf 19) ile kent ve mağaza vitrinlerini resmeden Richard Estes'dir (Yılmaz, 2005, s. 193). Aynı zamanda heykel alanında da eserler verilen akımda bilinen en ünlü

⁵¹ <https://www.thebroad.org/art/chuck-close/john-> 10.07.2020 Tarihinde Erişilmiştir.

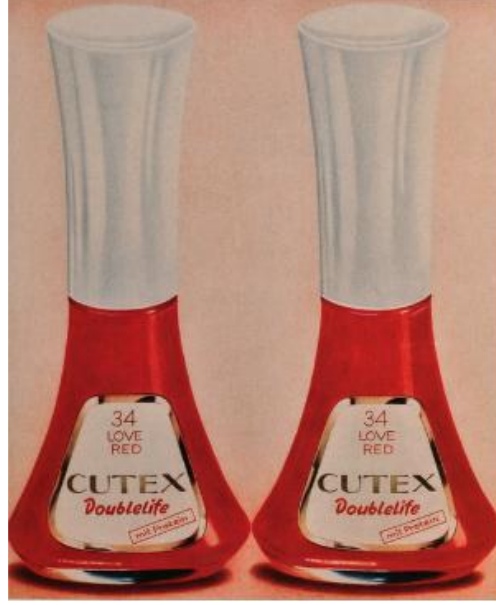
heykeltıraşlardan birisi Duane Hanson'dur (Fotoğraf 20). Sanatçı özellikle Amerikalı alt ve orta sınıftan insanları konu edinen kompozisyonları ile bilinir (Antmen, 2019, s. 164).



Fotoğraf 20: Duane Hanson, Model ile Kendi Kendine Portre (Self Portrait with Model), 1979, Van De Weghe Fine Art Müzesi.⁵²

Fotogerçekçilik akımı Türkiye’de 1970’li yıllarda ortaya çıkmıştır (Pelvanoğlu, 2009, s. 97; Karaalioğlu, 2013, s. 73). Türkiye’de ilk örneklerini Yusuf Taktak ve Nur Koçak vermiştir (Fotoğraf 21) (Koçak, 1983, s. 30; Pelvanoğlu, 2009, s. 100; Karaalioğlu, 2013, s. 73). Yusuf Taktak bir süre sonra Fotogerçekçi eserler vermeyi bırakmıştır. Nur Koçak, günümüze kadar Fotogerçekçi eserler vermeyi sürdürmüş, eserlerinde gerçekçi bir yaklaşımla beraber popüler kültürü işlemeyle dikkat çeken bir sanatçıdır. Özellikle tablolarında kadınların tüketim nesnelere olan ruju, fantezi iç giyimi, parfüm şişesi gibi malzemeleri işlerken kadın bedenlerine de yer vermesi sebebiyle Türkiye’de kadının bir meta olarak görülmesini inceleyen ilk örneklerdir. Bunun yanı sıra sanatçının bu eserlerinin yoğunlaştığı 1970’li yıllarda Avrupa’da yaygınlaşan Feminist sanatında Türkiye’deki ilk örneklerindedir (Pelvanoğlu, 2009, s. 100-161; Öztürk, 2013, s.88-89; Karaalioğlu, 2013, s.74). Günümüzde hala eserler vermeye devam eden Nur Koçak ile şiddetin, kanın ve pornografinin sınırlarını aşarak eserler veren Taner Ceylan da Fotogerçekçi akıma dahil olan sanatçılar arasındadır (Karaalioğlu, 2013, s. 85).

⁵² <http://www.artnet.com/artists/duane-hanson/self-portrait-with-model-uptown-location-a-F2zLzCqfEX60Qv3RYg7wBg2-> 10.07.2020 Tarihinde Erişilmiştir.



Fotoğraf 21: Nur Koçak, Fetiş Nesnelere, Tuval Üzeri Karışık Teknik, 1976, 88x63 cm.⁵³

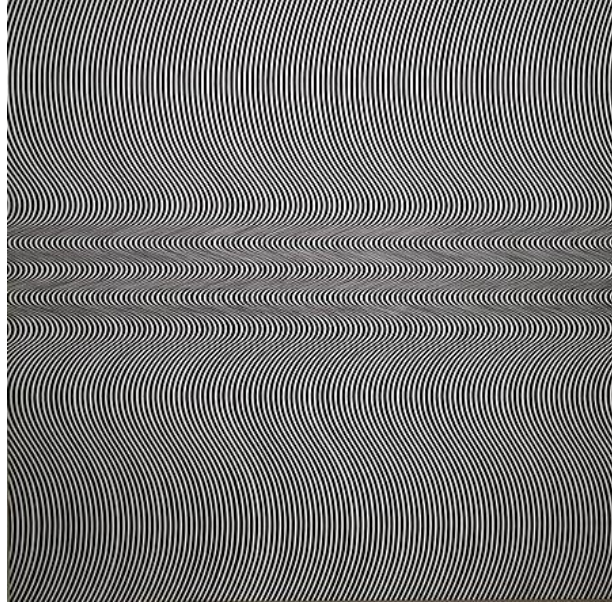
1960’larda birbirinden farklı olarak ortaya çıkan sanat akımlarından biri de Op Art’tır (Yılmaz, 2006, s. 198). Op Art eserleri göz retinasından kaynaklı optik yanılsama ile bilinen Nonfigüratif akımlara tepki olarak ortaya çıkmıştır (Ziss, 1984, s. 303; Avcı Tuğal, 2012, s. 93).” Op Art” sözcüğü ilk olarak 23 Kasım 1964 yılında Times dergisinde yayınlanan bir makalede⁵⁴ sanat üslubunu tanımlamak için kullanılmıştır (Avcı Tuğal, s. 2012, Farthing, 2014, s. 524). Op Art Semra Germaner’e göre;

Hareket yanılsaması, ışık ve optik mekân bu akımda yeni değerler olarak sunulmuştur. Renklerin, biçimlerin, çizgilerin görsel etkiler yaratmak amacıyla sistematik araştırılması, görsel etkinin her bireyin gözünde algılama mekanizması yoluyla aynı biçimde oluşması ve yapıtın kavraması için seyircinin belli bir kültürel birikime gereksinimi olmayışı optik sanatın temel görüşünü belirlemektedir (Germaner, 1997, s. 27).

Op Art sanatçılarından önce de optik yanılsama üzerine çalışan sanat akımları da olmuştur. Bu yüzden Op Art’ta İzlenimcilik, Geometrik Soyutlama, Konstrüktivizm akımlarından etkilenme görülmektedir (Dempsey, 2004, s. 230; Avcı Tuğal, 2012, s. 93; Uğur, 2019, s. 234). Fakat bu Op Art’ı bu akımlardan ayıran, sanat ve bilimin iç içe ilerlemesidir (Avcı Tuğal, 2012, s. 93).

⁵³ Otman, S. (2020), 1960 Sonrası Çağdaş Sanatta Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Feminizm: Judy Chicago ve Nur Koçak Karşılaştırması, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Antalya, s. 55.

⁵⁴ Makalenin adı “Op Art: Göze Saldıran resimler” dir.

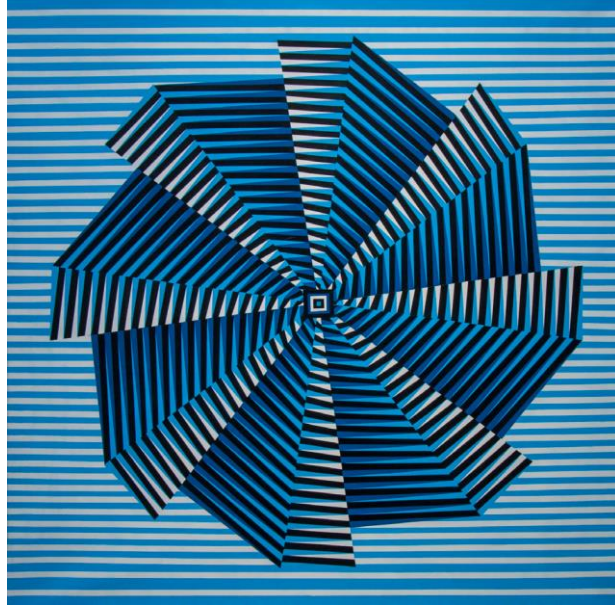


Fotoğraf 22: Bridget Riley, Akım (Current), Tuval Üzeri Akrilik Boya, 1964, 148x149,5 cm., New York Modern Sanatlar Müzesi.⁵⁵

1964 yılında Times dergisinde yayınlanan makaleden sonrası 1965 yılında MOMA’da açılan “Yanıt Veren Göz (The Responsive Eye)” adlı sergide ise ilk optik sanat yapıtları sergilenmiştir. Sergideki eserler algısal ve psikolojik temelli olması sebebi ile büyük dikkat çekmiştir (Özel, 2007, s. 397; Avcı Tuğal, 2012, s. 97; Farthing, 2014, s. 524; Uğur, 2019, s. 234). Akımın sanatçıları Kinetik sanat akımından etkilenmişlerdir. Fakat hedefleri üç boyutlu çalışmalarda yaptıklarını iki boyutlu resim yüzeyinde yapmaktır. Üç boyut etkisini yaratmak için değişik renkleri kullanıp fizyolojik dürtüleri harekete geçirdiler ve optik yanılsamayı da kullanarak seyirciye iki boyutlu eserleri üç boyutluymuş gibi algılattılar (Lynton, 2004, s. 301; Krausse, 2005, s. 11; Avcı Tuğal, 2012, s. 98; Farthing, 2014, s. 525). Bu sanat üslubunun babası olarak bilinen Macar asıllı sanatçı Victor Vasarely’dir. Fakat Bridget Riley tarafından resmedilip 1963 yılında Life dergisinde yer alan “Akım (Curren)” (Fotoğraf 22) adlı eser Op Art akımının sembolü olmuştur (Krausse; 2005, s. 111; Yılmaz, 2006, s. 197; Avcı Tuğal, 2012, s. 97; Farthing, 2014, s. 527). 1950 tarihinden sonra ortaya çıkan akımların çoğunda sanat olarak adlandırılan eserler hazır nesneydi ya da ticari bir amacı vardı. Op Art akımı buna tepki olarak ortaya çıksa da kısa sürede tüketim toplumunun parçası

⁵⁵ [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bridget_Riley._Current_\(1964\)_\(38932493384\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bridget_Riley._Current_(1964)_(38932493384).jpg) – 14.07.2020 Tarihinde Erişilmiştir.

olması etkisini kaybetmesine sebep olmuştur (Avcı Tuğal, 2012, s. 94; Farthing, 2014, s. 525).



Fotoğraf 23: Hasan Pehlevan, Minare Kot, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 2017, 150x150 cm, Özel Koleksiyon.⁵⁶

1965’li yıllarda Türkiye’de Op Art’ın etkileri görülmeye başlamıştır (Tansuğ, 1995, s. 81). Türkiye’de akımın ilk temsilcisi olarak Maggie Danon sayılabilir (Özel, 2007, s. 406). Günümüzde ise Belkıs Balpınar, Hasan Pehlevan (Fotoğraf 23), Ömer Pekin, Seçkin Pirim ve Zeynep Çilek Çimen gösterilebilir.

5.2.5. Minimalizm

Minimalizm, 1960’lı yıllarda kendisinden önce var olan birçok akıma tepki olarak çıkmış ve tepki gösterdiği akımlardan da etkilenmiştir (Döl ve Avşar, 2013, s. 10). 1960’lardan sonra isminden söz ettiren Minimalizm akımı, aslında Rus asıllı sanatçı Kazimir Maleviç’in 1913 yılında beyaz bir tuvalin üzerine çizmiş olduğu siyah kare formlu tablosunun zemin hazırladığı bir akımdır (Islakoğlu, 2005, s. 14-15; Yılmaz, 2006, s. 198; Antmen, 2019, s. 181). Minimal sözcüğü Fransızca kökenli olup “minimum” sözcüğünden türetilmiştir. Minimum kelimesi “bir şey için gerekli olan en az veya en küçük miktar” (TDK, s. 1028) olarak tanımlanmaktadır. Aynı zamanda Sözen ve Tanyeli minimal sanatı soyut sanatın geldiği en uç nokta olarak nitelendirir (Sözen

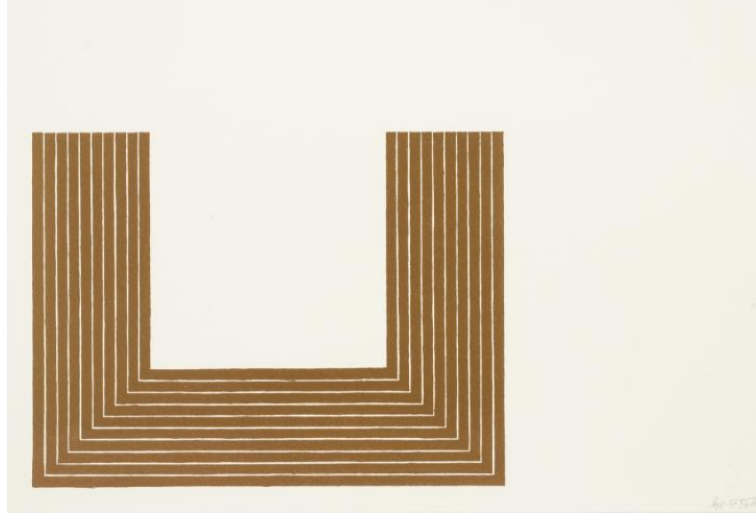
⁵⁶Hasan Pehlivan’ın Arşivinden.

ve Tanyeli, 2010, s. 210). Minimalist sanatçılar üzerinde etkisi olan mimar Ludwig Mies van der Rohe Minimalizmi şöyle açıklamaktadır; “Fakirlik, yoksunluk, eksiklik değildir. Minimalizm; aksine bilinçli bir tercihtir, zor olanı seçmektir, azla çok yapmaktır” der ve ekler “Less is more (az çoktur)” (Islakoğlu, 2006, s. 4).

Minimalizm Amerika’nın New York eyaletlerinde ortaya çıkmış ve ilk başlarda “ABC Sanat”, “Retçi Sanat”, “Soğuk Sanat”, “Dizinsel Sanat” ve “Temel Sanat” gibi isimlerle adlandırılmıştır (Germaner, 1997, s. 41; Islakoğlu, 2005, s. 14; Döl ve Avşar, 2013, s. 5; Fineberg, 2014, s. 281; İnam Karahan, 2015, s. 20; Akgün, 2019, s. 22). Akımın önemli temsilcilerinden Donald Judd, 1965 yılında “Sanat Yıllığı 8” de yayınlanmış olan “Özel Nesnelere” adlı makalesinde yapılan çalışmaları “Spesifik Nesnelere” olarak adlandırmıştır (Germaner, 1997, s. 44; Fineberg, 2014, s. 281; Farthing, 2014, s. 520; İnam Karahan, 2015, s.24; Antmen; 2019, s.182; Akgün, 2019, s. 22). Fakat bütün bu isimlerin dışında İngiliz düşünür Richard Wollheim tarafından 1965 yılında sanatın sadeleştirilmesi ve içerik olarak en aza indirgenmesine vurgu yapılmak için “Minimal Sanat⁵⁷” terimi türetilmiştir (Erzen, 1997, s. 1260; Tizgöl, 2008, s. 49; Döl ve Avşar, 2013, s. 5; Fineberg, 2014, s. 281; Farthing, 2014, s. 520; Yağmur, 2014, s. 154; Hopkins, 2018, s. 156; Akgün, 2019, s. 21). 1967 yılında Eleştirmen Clement Greenberg ve Michael Fried, minimalist sanatı eleştiren eleştirmenler arasındadır. Greenberg, minimalist sanat eserlerinin “kapı, masa veya kâğıttan” bir farkının olmadığını fakat fazla sıradan oldukları için zekice bulunduğunu belirtmiştir. Fried ise makalesinde⁵⁸ eserlerin herhangi bir nesneden farkının olmadığını fakat bu nesnelerin (yapıtların) izleyiciyle sanat yapıtları arasındaki mesafeyi azalttığını söylemiş ve korkarak eklemiştir; “Minimalizm sanatsal nesnenin sonunu getirebilir” (Tizgöl, 2008, s. 60; Farthing, 2014, s. 521; İnam Karahan, 2015, s. 21). Reinhardt ve Frank Stella’nın 1959 yılında MOMA’da açtıkları “On Altı Amerikalı” adlı resim sergisi akımın yayılmasına ve ileride minimalist heykeltıraş olarak anılacak sanatçılara zemin hazırlamıştır (Farthing, 2014, s. 520; Antmen, 2019, s. 183).

⁵⁷ İlk defa Richard Wolheim’in “Arts Magazine” dergisinin 1965 Ocak ayı sayısında çıkan makalesinde kullanılmıştır.

⁵⁸ Makalenin adı “Sanat ve Nesneleşme” dir.

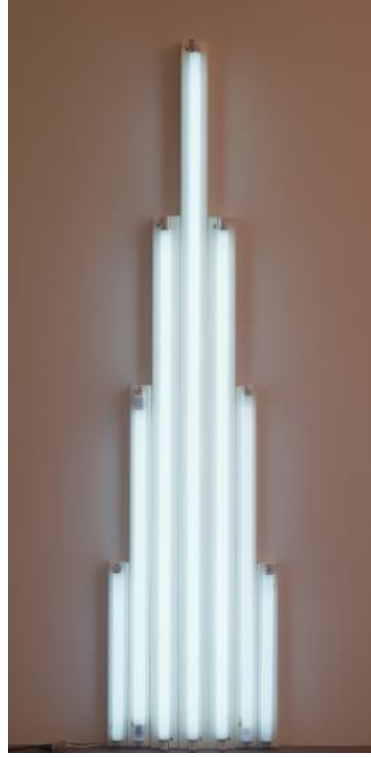


Fotoğraf 24: Frank Stella, Göl Kenti (Lake City), Tuval Üzeri Bakır Boya, 1970, 40,6 x 55,8 cm., New York Modern Sanatlar Müzesi.⁵⁹

Minimalist eserler veren sanatçılar çalışmalarında tuğla, sunta, kontrplak, alüminyum, çelik, fiberglas gibi malzemeler kullanmışlardır (Farthing, 2014, s. 521; Antmen, 2019, s. 182). Sanatçılar eserleri yaratmadan önce eser yaratacak düşünceler yaratmayı birincil hedef yaptıkları için eserlerindeki malzemelerin mümkün mertebe en yalın halini kullanmışlardır (Döl ve Avşar, 2013, s. 8). Bu sebepten de rengi ve biçimi en temel hali ile kullanıp kompozisyonları herhangi bir ifadeden yoksun bırakmaya çalışmışlardır. Bu yüzden eser oluşumunda daha çok birbirini takip eden birimler mevcuttur (Islakoğlu, 2005, s. 15; Yağmur, 2014, s. 154). Akım içerisinde yer alan eserler aynı zamanda Gestalt Algı Teorisindeki⁶⁰ şekil-zemin ilkesiyle ilişkilendirilmektedir (Yağmur, 2014, s. 154; Farthing, 2014, s. 520; Antmen, 2019, 182). Akımın en önemli temsilcileri arasında Frank Stella, Donald Judd, Dan Flavin ve Carl Andre bulunmaktadır (Fineberg, 2014, s. 282-288). Frank Stella'nın "Göl Kenti (Lake City)" (Fotoğraf 24) serisi eserlerinde tuvalin şekline benzer tek bir motif birimi tasarlayarak bu motifleri peş peşe sıralamıştır. Sanatçının bu eserlerdeki amacı tablodaki ön ve arka planı ortadan kaldırmaktır. Çünkü sanatçı o zamana kadar yapılmamış düzlükte ve az referans içeren bir resim yaparak uzamsal geri çekilme illüzyonundan kaçınmayı hedeflemiştir (Fineberg, 2014, s. 282-284).

⁵⁹ <https://www.moma.org/collection/works/150980> – 18.07.2020 Tarihinde Erişilmiştir.

⁶⁰ Gestalt Algı teorisi: Görsel algılama ve anlamlandırmada 20. yüzyılda ortaya atılan en önemli psikolojik kuramlardan biridir. Bu alandaki önemli isimler ise Max Wertheimer, Kurt Koffka ve Wolfgang Köhler'dir.



Fotoğraf 25: Dan Flavin, V. Tatlin için Anıt (Monument for V. Tatlin), Florasan Lamba, 1964, 243x58x10 cm., 1964, New York Modern Sanatlar Müzesi.⁶¹

İsimden sıkça söz ettiren bir diğer eser ise Dan Flavin'in Rus konstrüktivist sanatçı Vlademir Tatlin için yaptığı "V. Tatlin için Anıt (Monument for V. Tatlin)" (Fotoğraf 25) eseridir. Sanatçı bu eserde herhangi bir yontma işlemi yapmadan floresan lambalarının çoklu kullanımını ile bir asamblaj kompozisyon oluşturmuştur. Eser aslında ilk bakıldığında hiçbir şey ifade etmiyor gibi görünse de Flavin ışığın sınırsızlığı, yüceliği ve ruhsallığını temsil etmeye çalışmıştır. Birçok minimalist sanatçı endüstriyel malzeme kullansa da birçoğu Flavin kadar romantik bir etki yaratamamıştır (Ataseven, 2012, s. 87; Fineberg, 2014, s. 288). Minimalist sanatçılar konstrüktivistler ve Duchamp'la ilişkilendirilmektedir. Fakat aralarında farklılığı Antmen şöyle açıklar:

Biçimsel benzerliklerine ve hazır malzeme kullanımına yönelik ilgilerine karşın sanatı, işlevsel tasarıma yönelik bir deney olarak görmemeleri minimalistleri konstrüktivistlerden ayıran başlıca özellik olarak görünürken, hazır-nesneyi sanat-karşıtı bir tavrın ifadesi olarak kullanmamaları Duchamp'la aralarına belirgin bir mesafe koyar (Antmen, 2019, s. 184).

⁶¹ https://www.moma.org/learn/moma_learning/dan-flavin-monument-1-for-v-tatlin-1964/- 18.07.2020 Tarihinde Erişilmiştir.

Resim sanatında verilen eserlerle ortaya çıkan Minimalizm, 1960'larda seyircisini çok fazla tatmin etmese de 1970'lerden sonra resimden çok heykel ağırlıklı eserler vermesiyle özellikle Amerika'da hakimiyet sağlamaya başlamıştır (Tizgöl, 2008, s. 49; Antmen, 2019, s. 184). Günümüzde hala etkinliğini koruyan Minimalizm, birçok sanat dalını etkilediği gibi kendinden sonra gelecek olan Kavramsal Sanat, Enstalasyon, Performans Sanatları gibi sanat akımlarını da etkilemiştir (Islakoğlu, 2005, s. 16; Farthing, 2014, s. 521; Antmen, 2019, s. 185).

Minimalizm, Türkiye'de 1970'li yılların ikinci yarısından itibaren görülmeye başlamıştır (Pelvanoğlu, 2009, s. 98). Minimalist sanat yaklaşımı Türkiye'de resim ve heykel sanatında görülmüştür. Resim sanatında minimalist eserlerle adını sıklıkla duyuran Adnan Çoker, heykel sanatında Füsun Onur, Şadi Çalık, İlhan Koman, Seyhun Topuz ve Osman Dinç adlı sanatçılar sayılabilir (Duben, 1989, s. 177-180; Pelvanoğlu, 2009, s. 106; Küçükler, 2015; s. 92-98; Uzun Aydın, 2018, s. 1162). 2000 yılında Beral Madra'nın Küratörlüğü yapmış olduğu "Minimal X Minimal" sergisinde Handan Börüteçene'nin "Üç Sıfır... Üç Sıfır Yalnız Üç Sıfır mı?" (Fotoğraf 26) adlı çalışması minimalizmin amacını açıklar niteliktedir (Pelvanoğlu, 2009, s. 338).



Fotoğraf 26: Handan Börüteçene, Üç Sıfır... Üç Sıfır Yalnız Üç Sıfır Mı?, Defne Yaprağı, Zeytin Yaprağı, Hurma Yaprağı, Cam ve Kurşun, 2000, Çapı 160 cm.⁶²

⁶² <http://handanborutecene.com/portfolio-item/uc-sifir/>- 07.11.2020 Tarihinde Erişilmiştir.

ALTINCI BÖLÜM

ORTADOĞU'DAKİ SAVAŞ SÜRECİNDE ÜLKEMİZE GÖÇ EDEN SANATÇILAR

Suriye'de yaşanan iç savaş sebebi ile Türkiye'ye mülteci ve sığınmacı olarak gelen insanlar arasında birçok meslek grubundan kişiler olduğu bilinmektedir. Bu meslek gruplarının içinde ressam ve heykeltıraşlar da bulunmaktadır. İlk yıllarda oldukça fazla sayıda olan bu sanatçıların bir kısmı imkân bulduklarında Yunanistan üzerinden Avrupa'ya göç etmişler ve sanat hayatlarını gittikleri ülkelerde sürdürmüşlerdir. Araştırmalar neticesinde Türkiye'de günümüzde yaşayan elli sanatçıya ulaşılmıştır. Sanatçıların çoğunluğu İstanbul'da ikamet etmektedir. Bunun dışında Ankara, Şanlıurfa, Gaziantep, Burdur, Karabük gibi illerde de yaşamını sürdüren mülteci sanatçılar olduğu bilinmektedir. Bu çalışmada Türkiye'de yaşayan elli mülteci ressam ve heykeltıraş arasından on tanesi incelenmiştir. Elli sanatçının içerisinde on tanesinin seçilmesinde sanatçıların çalışmaya olan yaklaşımları, ulaşılabilirlik, hayatları hakkında yeterli veri ve eserlerdeki çeşitlilik etkili olmuştur. Seçilen sanatçılardan sekizi ressam, ikisi heykeltıraş kimliği ile öne çıkmaktadır. Bu sanatçılar; Abd Allatif Aljeemo, Ahmad Haj Omar, Ahmad Raid Mohamad, Akram Saffan, Eyas Jaafar, Ibrahim Alhassoun, Imad Habbab, Khayyam Zedan, Mustafa Teet ve Zolfaqar Shaarani'dir. Bu başlık altında sanatçıların hayatı, eserleri ve sanat anlayışları ile ilgili değerlendirmelere yer verilecektir.

6.1. Abd Allatif Aljeemo'nun Hayatı, Çalışmaları ve Sanat Anlayışı

6.1.1. Abd Allatif Aljeemo'nun Hayatı

Abd Allatif Aljeemo, 1983 yılında Suriye'nin Cerablus kentinde dünyaya gelmiştir (Fotoğraf 27). Sanatçı üniversiteye kadar olan eğitimlerini Cerablus'da tamamlamıştır. Üniversite eğitimi için Şam'a gitmiş ve 2009 yılında Şam Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümünden mezun olmuştur (Röportaj, 2019).



Fotoğraf 27: Abd Allatif Aljeemo'nun Büyükanne ve Büyükbabası, 1984, Cerablus (Aljeemo, 2020).

Sanatçı Suriye'deki yaşamı boyunca ulusal ve uluslararası birçok sergiye katılmıştır. Katılmış olduğu karma sergiler şunlardır; Şam "Akdeniz Atölyesi ve Sergisi" (2005), Şam "Al Rabee" Sergisi (2006), "Al Rabee" Sergisi (2007), Palmira "Genç Sanatçılar için Atölye ve Sergi" (2007), Şam "Seçkin Öğrenciler" Sergisi (2008), Barselona "Doğudan Sanatçılar" Sergisi (2010), Şam Opera Binasında Petro-Canada Sponsorluğunda Karma Sergi (2010), İsveç "Doğudan Sanatçılar" Sergisi (2011), Şam Kemal Galeride "Genç Sanatçılar" Sergisi (2011) ve Şam Milli Kütüphanede "Half Way" Sergisi (2011)'dir. Bunun dışında sanatçı Suriye'deki yaşamı boyunca iki tane solo/kişisel sergi açmıştır. Bunlar; Suriye'nin Şam şehrinde gerçekleştirmiş olduğu "Çimento ile Sanat" (2009) ve Halep şehrinde Kalemata Galerisindeki (2011) (Fotoğraf 28) solo/kişisel sergileridir (Röportaj, 2019).



Fotoğraf 28: 2011 yılı Solo/Kişisel Sergi, Kalemata Galeri, Suriye- Halep.^{63 64}

Abd Allatif Aljeemo, Suriye'deki iç savaş sebebi ile 2013 yılında Türkiye'ye göç etmek zorunda kalmıştır. 2017 yılında Waeda Al Wahab ile evlenmiş (Fotoğraf 29) ve bu evlilikten 2020 yılında İnanna isminde bir kızı dünyaya gelmiştir (Röportaj, 2019).



Fotoğraf 29: Abd Allatif Aljeemo ve Eşi Waeda Al Wahab (Aljeemo, 2020).

Türkiye'ye göç ettiği ilk yıllarda çeşitli grafik tasarım firmalarında çalışan sanatçı, şu an TRT'de grafik tasarımcı olarak çalışmaktadır. Türkiye'ye geldikten sonra da çalışmalarına devam ederek çeşitli ulusal ve uluslararası karama sergilere de

⁶³ https://www.nouhworld.com/article/2011_الفنان_الشباب__عبد_اللطيف_الجيمو_.html - 20.11.2020 Tarihinde Erişildi.

⁶⁴ Soldan Sağa: Sanatçı Abd Allatif Aljeemo ve Kalemata Sanat Galeri Sahibi (Adnan Alahmad Suriye'deki iç savaş sebebi ile Türkiye'ye Göç etmek zorunda kalan kişilerdendir. Şu an İstanbul Kadıköy'de bir galerisi bulunmaktadır).

katılmıştır. Sanatçının Türkiye’de katılmış olduğu sergileri şunlardır; İstanbul “Suriyeli Sanatçılar” Sergisi (2014), İstanbul Bağımsız Sanat Derneği “Etki” Karma Sergisi (2019), İstanbul Plato Sanat Galerisi “İki Kültür Dört Renk” Karma Sergisi (2019) (Fotoğraf 30), Cenevre Birleşmiş Milletler Ofisi “Hayat Devam Ediyor, Sanat Devam Ediyor” Sergisi (2019) ve İstanbul Od’A Sanat Galerisi “14. Printemps Des Artistes (Sanatçıların Baharı)” Sergisi (2020)’dir. Sanatçı Türkiye’ye göç ettikten sonra bir tane solo/kişisel sergi düzenlemiştir. Bu sergi Al-Masgat Stree Sponsorluğunda Lübnan’ın başkenti Beyrut’ta gerçekleştirilmiştir (2018). Sanatçının birçok eseri Suriye, Suudi Arabistan, Katar, Birleşik Arap Emirliği, Lübnan, İspanya, İsveç, Fransa ve Türkiye’deki özel koleksiyonlarda yer almaktadır (Röportaj, 2019).



Fotoğraf 30: 2019 yılı “İki Kültür Dört Renk” Sergisi, İstanbul Avvansaray Üniversitesi Plato Sanat Galerisi Galeri, Türkiye-İstanbul (Altan, 2019).

6.1.2. Abd Allatif Aljeemo'nun Çalışmaları

Abd Allatif Aljeemo'nun toplamda elli dokuz çalışmasına ulaşılmıştır. Bu çalışmaların on üç tanesi Suriye'de yaşadığı dönemde yapılan çalışmaları kapsarken kırk altı tanesi ise Türkiye'ye göç ettikten sonraki dönemi kapsamaktadır. Bu çalışmalar tuval veya kâğıt üzerine yağlı boya, akrilik boya, karışık malzeme ve karakalem teknikleri ile yapılmıştır. Araştırmamızda üçü Suriye, onu Türkiye olmak üzere toplamda on üç çalışmaya yer verilecektir. Bu çalışmaların biri akrilik, dördü yağlıboya, yedisi karışık teknik ve biri karakalemidir.

6.1.2.1. Abd Allatif Aljeemo'nun Suriye'deki Çalışmaları

a. "İsimsiz", 2010.



Fotoğraf 31: Abd Allatif Aljeemo, İsimiz, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 2010 (Aljeemo, 2019).

2010 tarihinde tuval üzerine akrilik boya tekniğinde yapılan çalışmanın ebatları hakkında herhangi bir bilgiye ulaşılamamıştır (Fotoğraf 31). Kompozisyon yüzeyi yatayda beş dikeyde yedi olmak üzere toplamda otuz beş kareye bölünmüştür ve bu şekliyle adeta bir sergi kataloğunu anımsatmaktadır. Kareler haline bölünen kompozisyonun her bir karesinde ayrı ayrı veya bir arada, insan ve doğa betimlemeleri görülmekle beraber, olaylar ve nesnelere soyutlamacı bir yaklaşımla tuvale aktarılmıştır.

Kompozisyonda yer alan bazı betimlemelerin merkezine yerleştirilen boş beyaz kareler dikkat çekmektedir. Sanatçı bu çalışmasında ağırlıklı siyah ve gri renkleri tercih ederken bazı bölgelerde ise sarı, kırmızı ve mavi renklere yer vermiştir. Resmin alt bölümünde kullanılan tasvirlerde koyu renklerin hâkim olduğu ve bu hakimiyetin resmin üst bölümlerine doğru kademeli bir şekilde açıldığı görülmektedir. Bununla ilişkili olarak renklerin kademeli olarak geçişini gökyüzü ve yeryüzü arasındaki geçiş gibi düşünebiliriz. Bu karelerde işlenen betimlemeler de serbest fırça kullanımına bağlı soyut anlatım dikkat çekmektedir. Aynı zamanda tuvaldeki karelerde çoğunlukla belirgin bir şekilde işlenen insan tasvirleri görülmektedir.

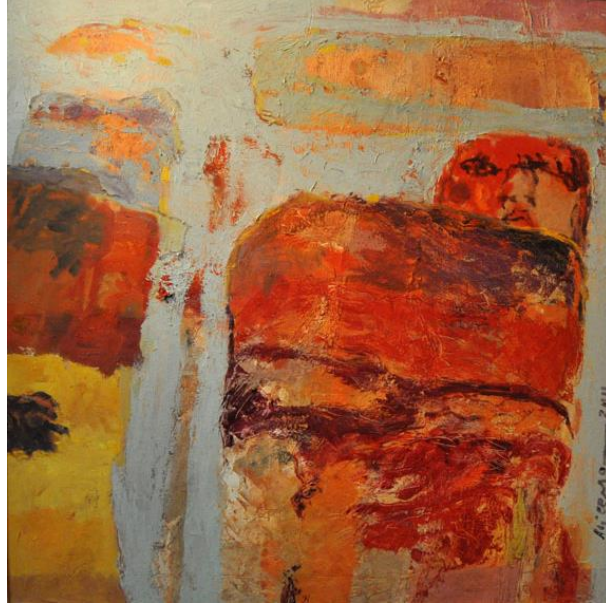
Çalışmada portre veya doğa betimlemeleri üzerinde oluşturulan kare formulu beyaz kareler, Kazimir Malevich'in "Siyah Kare" ve "Kırmızı Kare" eserlerindeki süprematist yaklaşımı çağrıştırmakla beraber portrelerin birbirleri ile ilişkileri Kutlu Gürel'in Kavramsal Sanat anlayışı içinde oluşturulduğu "7OCAK2013KOZLU" eserinde portreleri birleştirme biçimi ile benzer nüanslar taşımaktadır.

Belirli aralıklarla sıralanan portre betimlemelerinden oluşan bu tablo, bir hikâyenin parçaları görünümünde olup genelinde kasvetli ve ürpertici bir anlatım hakimdir. Tablodaki bu anlatım romantizm akımı içerisinde eserler veren Francisco Goya'nın eserleri ile benzerlik taşıırken renk geçişleri ve serbest fırça vuruşları bakımından da empresyonist ve soyut ekspresyonist sanat anlayışına yakınlık oluşturmaktadır.

b. "İsimsiz", 2011.

2011 tarihinde tuval üzerine akrilik boya tekniğinde yapılan çalışmanın ebatları hakkında herhangi bir bilgiye ulaşılamamakla beraber sanatçının imzasının bulunduğu birkaç eserinden biridir (Fotoğraf 32). İnsan tasvirlerinin betimlendiği görülen bu kompozisyonda figürlerden ikisi ayakta diğeri tuvalin üst kısmına yatar pozisyonda betimlenmiştir. İki figürün vücutları birbirine dönük, gözleri izleyiciye bakmaktadır. Yatay bir şekilde bu iki figürün üstünde betimlenen figürün kadın olduğu düşünülmektedir. Sanatçının bu tablosu dışında aynı konuyu işlediği başka bir tablosu daha mevcuttur. İki tablo birbirinin devamı niteliğinde olmakla beraber incelendiğinde bir cenaze ritüelinin sahnelerini anımsatmaktadır. Zemin rengi gri ve mavi tonlarında belirlenen çalışmada turuncu, kırmızı ve sarı renklerin tonlarıyla oluşturulan figür ve

nesne betimlemeleri yer alır. Bu betimlemelerin konturları yumuşatılmış ve renk geçişleriyle oluşturulmuş olup soyutlamacı anlayışla empresyonist, fovist ve soyut ekspresyonist sanat akımlarının iç içe işlendiği bir çalışma ortaya konmuştur. Sanatçı çalışmasında belli bir perspektif kaygısı gütmemiştir. İzleyiciye dönük figürler yaşanan olaydaki duygunun izleyiciye aktarılmasında öncülük ederken izleyiciyi de olaya dahil etmesinden dolayı perspektif algısı izleyicinin tuvale dahil edilmesi ile genişlik kazanmaktadır.



Fotoğraf 32: Abd Allatif Aljeemo, İsimiz, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 2011
(Aljeemo, 2019).

Bu düşünceler doğrultusunda renklerin kullanım şekli fovist, renklerin iç içe geçişi biçimi empresyonist, sert fırça vuruşları ise soyut ekspresyonist sanat anlayışını çağrıştırmaktadır. Yatay şekilde uzanan yoğun sarı ve turuncu renk kullanım ise Mark Rothko'nun soyut ekspresyonist tablolarını anımsatmaktadır.

c. "İsimsiz", 2011.

2011 tarihinde tuval üzerine akrilik boya tekniği ile yapılan çalışmanın ebatları hakkında herhangi bir bilgiye ulaşılamamakla beraber sanatçının imzasının bulunduğu birkaç eserinden biridir (Fotoğraf 33). Peyzaj betimlemesinin yapıldığı bu kompozisyonda bir deniz kıyısı veya bir ada tasviri olduğu düşünülmekle beraber boyaların bir palet yüzeyinde yan yana gelerek oluşturduğu bir porte görünümünü de anımsatmaktadır. Soyut ekspresyonist yaklaşımla oluşturulan bu çalışmada sarı, mor,

turuncu, kahverengi ve kırmızı renk tonlarının tercih edildiği görülmektedir. Kompozisyon alanının merkezinde renklerle oluşturulan net çizgilerin varlığı dikkat çekmekle beraber yüzeyin parçalara bölünmesi ve tercih edilen yoğun renk kullanımı burada bir karmaşa ortamı yaratmıştır. Kompozisyonun üst bölümünde soğuk sarı tonuyla betimlenen alanda bir sınırlandırılmaya gidilmemiş olması sonsuzluk hissini çağrıştırmaktadır.



Fotoğraf 33: Abd Allatif Aljeemo, İsimiz, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 2011 (Aljeemo, 2019).

Çalışmada turuncu, kırmızı, mor, sarı, kahverengi ve tonlarının tercih edilmesi “İsimsiz (2010)” (Fotoğraf60) ve “İsimsiz (2011)” (Fotoğraf 61) çalışmalarına göre renk çeşitliliğinin arttığını göstermektedir. Aynı zamanda bu çalışma bahsi geçen diğer çalışmalara göre fırça vuruşlarının keskinliği ve figür kullanımının tercih edilmemesi yönüyle de farklılık göstermektedir. Ayrıca Fırça vuruşlarındaki keskinlik ve serbest kullanım sanatçının duygularının bir dışavurumdur.

Kompozisyonda belirlenen konunun soyutlamacı bir yaklaşımla betimlenmesi, duyguların fırça vuruşlarındaki keskinlik ve kullanılan renklerle izleyiciye aktarılmaya çalışılması soyut ekspresyonist sanatçıların eserlerindeki yaklaşımla benzerlik göstermektedir.

6.1.2.2. Abd Allatif Aljeemo'nun Türkiye'deki Çalışmaları
a. "İsimsiz", 2015.

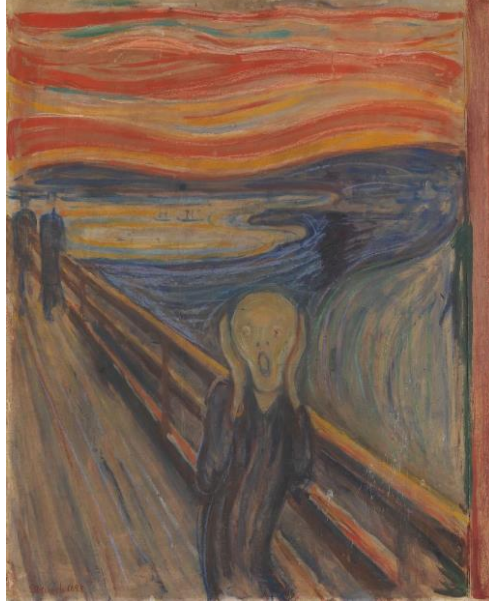


Fotoğraf 34: Abd Allatif Aljeemo, İsimsiz, Kâğıt Üzerine Karışık Teknik, 2015
(Aljeemo, 2019).

2015 tarihinde kâğıt üzerine karışık teknik ile yapılan çalışmanın ebatları hakkında herhangi bir bilgiye ulaşılamamıştır (Fotoğraf 34). İnsan figürünün betimlendiği çalışmada resmedilen kişinin bir çocuk ya da çocuk görünümlü bir yetişkin olduğu düşünülmektedir. Figürdeki çocuksu görünümün kaygı ve korku duyguları ile birleşmesi bu kişinin sanatçının kendisi olabileceği ya da savaş ortamındaki bir çocuk betimlemesi olabileceğini akla getirmektedir. Sanatçı zemin renginde sarı gibi canlı bir renk tercih ederken diğer betimlemelerde karakalemle siyah ve tonlarını kullanması figürün bulunduğu ortamın karanlığa boğulduğunu ifade etmek için tercih edildiğini düşündürmektedir. Ayrıca etrafındaki siyah çerçeveleme bulunduğu ortamın karanlığını ifade ederken elleri ile hissedilen endişe ve korkuyu gizleme girişimi hissedilen bu duyguların bilinmesinin istenmemesinden kaynaklı olabilir.

Bu çalışma yapıldığı dönemde sanatçının iç dünyasının bir dışavurumu niteliğindedir. Resmin merkezini belirleme ve konumlandırma yaklaşımı Jean Dubuffet'in çalışmaları ile benzerlik gösterirken çizgisel dil açısından birbiri ile farklılık gösterir. Çünkü bu çalışmada karakalemle oluşturulan bölümlerdeki çizgiler oldukça keskin ve iç içe girmiştir. Aynı zamanda çalışmada figürün ellerinin yüzdeki konumu ve

bu yaklaşımla duyguların dışavurumu Edvard Munch'un "The Scream/Çılgılık" (Fotoğraf 35) tablosu ile benzerlik teşkil eder. Çalışmanın tamamını değerlendirdiğimizde soyut ekspresyonist sanat anlayışı ile oluşturulduğu düşünülmektedir.



Fotoğraf 35: Edvard Munch, Çılgılık (The Scream), Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 1893, 91x73,5 cm, Norveç Ulusal Galerisi.⁶⁵

b. "İsimsiz", 2016.

2016 tarihinde kâğıt üzerine karışık teknik ile yapılan çalışmanın ebatları hakkında herhangi bir bilgiye ulaşılamamış olup insan ve hayvan tasvirlerinin betimlendiği görülmektedir (Fotoğraf 36). Resmin merkezini belirleyen üç figürü betimlenmiş olup bu figürlerin ikisi insan biri hayvan figürüdür. Çalışma iki düzlemde oluşurken arka düzlem (zemin) gri-mavi tek renk ile belirlenirken ön düzlemde figür betimlemeleri görülmektedir. Figürlerden biri ayakta durur vaziyette iki eliyle diğer figürü havaya kaldırmış şekilde tasvir edilirken resmin sağ düzlemindeki hayvan figürü diğer figürlere dönük bir şekilde betimlenmiştir.

Kompozisyonda ayakta duran figür nü bir şekilde betimlenmiş olup erkek olduğu anlaşılmaktadır. Bu figürün erkek olduğunun açık bir şekilde ifade edilmesi Suriye'de bir dönem büyük bir yapılanmaya sahip olan ve şiddet eğilimli erkekleri de bünyesinde barındıran terör örgütüne (DA'İŞ (DEAŞ) / IŞİD) gönderme yapmaktadır. Yatay olarak diğer figürün elinden şiddete uğrar şekilde betimlenen figür, cinsiyetsiz bir şekilde tasvir

⁶⁵ <https://www.nasjonalmuseet.no/en/collection/object/NG.M.00939> 15.03.2021 Tarihinde Erişilmiştir.

edilmiştir. Aslında burada cinsiyetsizlik değil uygulanan şiddetten tüm kadın ve erkeklerin etkilendiği vurgulanmak istemiştir. Bu sebeple bu figür şiddete maruz kalan bütün insanları temsil etmektedir. Ayrıca kompozisyonun sağ tarafında betimlenen hayvanın rengi, çizgisel dili ve bakışlarındaki ifadeden anlaşıldığı üzere şiddet gösteren figürün destekçisi gibidir.



Fotoğraf 36: Abd Allatif Aljeemo, İsimsiz, Kâğıt Üzerine Karışık Teknik, 2016 (Aljeemo, 2019).

Çıplak uzun saçlı erkek figürünün ürpertici ifadesi, hayvan figürünün tavrı, şiddete maruz kalan figürdeki kanın temsili olan kırmızı renkle ölümün çağrıştırılma ve yüzünde yaşadığı dehşeti ortaya koyan ifade dışavurumcu anlayışın bir yansımasıdır.

c. “Dörtlü Portre”, 2016.



Fotoğraf 37: Abd Allatif Aljeemo, Dörtlü Portre, Kâğıt Üzerine Kömür, 2016
(Aljeemo, 2019).⁶⁶

2016 tarihinde kâğıt üzerine kömür tekniği ile yapılan “Dörtlü Portre” adlı çalışmanın ebatları hakkında herhangi bir bilgiye ulaşılamamıştır (Fotoğraf 37). Kompozisyon yüzeyi yatayda ve dikeyde iki olmak üzere toplam dört kareye bölünmüştür. Bu karelerin her birinde ayrı ayrı insan, hayvan ve obje betimlemeleri görülmekle beraber portreler karikatürize bir yaklaşımla kâğıda aktarılmıştır. Zeminde herhangi bir renk tercihine gidilmeyen çalışmada siyah ve tonları ile figür ve obje betimlemelerine yer verilmiştir.

Portrelerden ikisinin erkek (iki ve üç) ikisinin de kadın (bir ve dört) olması işlenen olaydan her iki cinsiyetinde etkilendiğini göstermektedir. Kareler haline bölünen kompozisyonun her bir karesinde ayrı ayrı betimlenen portreler birbirinden bağımsız gibi görünseler de aslında hepsi tek bir konunun parçaları olduğu, detaylardaki nesnelere anlaşılmaktadır. İlk üç karede betimlenen silahtan dolayı, tablo şiddet ve savaş ortamında yaşanan sahneleri anımsatmaktadır. Bu sahneler muhtemelen sanatçının savaşın iş dünyasında bıraktıklarının bir yansımasıdır. Çalışmanın üst kısmında küçük kız çocuklarına alt kısmında erkek çocuklarının portrelerine yer verilmiştir. Portrelerden ikisi ölmüş diğer ikisi de korku ve dehşet içerisinde

⁶⁶ Portreler soldan sağa sıralanmışlardır.

betimlenmiştir. İkinci ve üçüncü figürlerin ölmüş olduğu gözlerinin tasvir edilmiş şeklinden anlaşılmaktadır. Sanatçı savaşın ortaya çıkardığı sorunları sadece yüz ve cehreye olan yaklaşımı ile değil şiddetin kaynağı olan nesneyi de portrelerden üçünde betimleyerek vurgulamıştır. Figürlerden alt sağdaki, tüm tablonun içeriğinde şiddetin korkunç sonunu temsil eden aynı zamanda bir şekilde süren yaşamı işlediği iki kuş betimlemesi görülmektedir. Kuşlardan biri ölmüş bir şekilde diğeri ayakta onun başında betimlenmiştir. Böylelikle tabloya hâkim olan şiddet, korku, dehşet, ürpertici ifadeler, ölümün soğuk yüzü çocukların masumiyetiyle ortaya çıkan çelişki ve daha da güçlenen anlatım kuşlardan birinin ölümü ile pekiştirilmiştir. Bütün bu olumsuzlukların yanında yaşamın sürüp gittiği de yaşayan kuş betimlemesi ile ifade edilmiştir.

d. “İsimsiz”, 2018.



Fotoğraf 38: Abd Allatif Aljeemo, İsimsiz, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 30x25 cm., 2018 (Aljeemo, 2019).

2018 tarihinde tuval üzerine karışık teknikle yapılan çalışmanın ebatları yatayda 25 cm. dikeyde 30 cm. boyutundadır (Fotoğraf 38). Kompozisyon soyut bir düzenleme gibi görünse de merkezde insan portresinin olduğu düşünülen bir betimlemeye yer verilmiştir. Sanatçının bu tablosunun devamı olduğu düşünülen "Söğüt Ağacının Altında Arkadaşım Öldü (2019)" adlı bir tablosu daha mevcuttur (Fotoğraf 39). "İsimsiz (2018)" (Fotoğraf 38) adlı çalışmada bir insan portresi betimlenirken "Söğüt Ağacının Altında Arkadaşım Öldü (2019)" (Fotoğraf 39) çalışmasında farklı renk tonları ile bu portrenin bedeni betimlenmiştir. Zemin rengi beyaza dönük pembe tonlarında belirlenen

çalışmada sarı, turuncu ve kırmızı renklerin tonları ile soyut bir betimleme yer almaktadır.

Soyutlamacı bir yaklaşımla oluşturulan eserin merkezinde kırmızı renk ağırlıklı betimlenen insan portresi dikkat çekici bir unsurdur. Keskin fırça darbeleri hissedilen duyguların bir dışavurumuyken fırça darbelerinin keskinliği ile birleşen kırmızı renk izleyiciye etrafa saçılmış kan lekelerini çağrıştırmaktadır. Kırmızı, resim sanatında dinamizmi ve tahrik edici bir unsuru nitelemek amacı ile kullanılsa da bu renk aynı zamanda şiddet, nefret ve işkence gibi duyguların sembolüdür (Kalmık, 1950, s. 38). Bu düşünceyi resim sanatı tarihinde önemli bir yere sahip olan Van Gogh'un "Bir kahvenin duvarını öyle bir kırmızı ve öyle bir yeşille boyamak gerekir ki, insan burada rahatça katil olabilsin!" (Eyüboğlu, 1986, s. 424) cümlesinden rahatça anlayabiliriz. Dikkat çeken diğer bir unsur ise alnın ortasında kullanılan sarı rengin izleyicide oluşturduğu kurşun izidir. Aynı iz "Söğüt Ağacının Altında Arkadaşım Öldü (2019)" (Fotoğraf 67) adlı eserin göğüs hizasında da mevcuttur. Sanatçı burada muhtemelen savaş veya benzeri bir ortamda alnından ve göğsünden vurulan arkadaşını betimlemiştir. Bu çalışma renklerin lekesel kullanımı ve bazı alanlardaki sert fırça vuruşlarından kaynaklı soyut ekspresyonist sanat anlayışı ile oluşturulmuştur.



Fotoğraf 39: Abd Allatif Aljeemo, Söğüt Ağacının Altında Arkadaşım Öldü, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 20x30 cm., 2019 (Aljeemo, 2019).

e. “İsimsiz”, 2018.

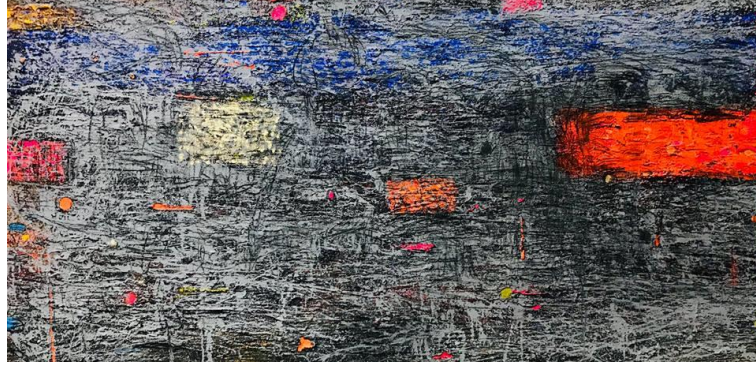
2018 tarihinde tuval üzerine karışık teknikle yapılan çalışmanın ebatları yatayda 25 cm. dikeyde 30 cm. boyutundadır (Fotoğraf 40). Soyut bir düzenleme olan kompozisyon yüzeyi renklerle eşit olmayan üç bölüme ayrılmıştır. Zemininde pembe, gri ve mavi renk tonları tercih edilirken kırmızı, koyu gri ve turuncu renklerle lekesele ifadeler görülmektedir. Soyut bir tasarıma sahip olan bu çalışma ilk bakışta izleyiciye kabartma morfoloji haritalarını anımsatmaktadır. Sanatçı muhtemelen yeryüzünün coğrafik özelliklerini ve hava olaylarını soyutlamacı bir yaklaşımla betimlemiştir. Tuval yüzeyinde farklı malzeme ile yapılan yükselti muhtemelen dağlık veya tepelik bölgeleri, mavi renk kullanımı su kaynaklarını temsil ederken açık gri alan karla kaplanmış bir bölgeyi ifade etmektedir. Betimlenen bölgenin Suriye coğrafyası olduğu düşünülürken bu bölgede yaşanan kanlı olayların da etrafa saçılan kırmızı renkle izleyiciye aktarılmaya çalışılmıştır.



Fotoğraf 40: Abd Allatif Aljeemo, İsimsiz, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 30x25 cm., 2018 (Aljeemo, 2019).

Kompozisyon alanının bölümlere ayrılarak oluşturulması Mark Rothko'nun çalışmalarını anımsatırken çalışmanın soyut ekspresyonist sanat anlayışı içerisindeki “Renk Alanı” üslubunda ortaya konduğu görülmektedir.

f. “İsimsiz”, 2018.



Fotoğraf 41: Abd Allatif Aljeemo, İsimsiz, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 160x90 cm., 2018 (Aljeemo, 2019).

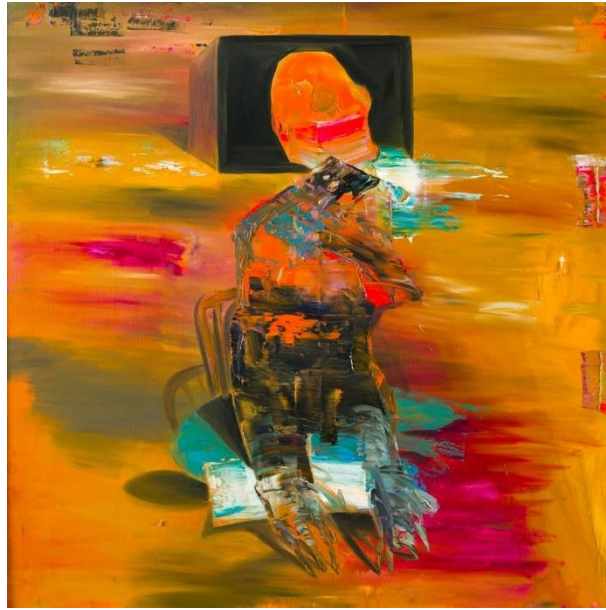
2018 tarihinde tuval üzerine karışık teknikle yapılan çalışmanın ebatları yatayda 160 cm. dikeyde 90 cm. boyutundadır (Fotoğraf 41). Kompozisyon soyut bir düzenleme gibi görünse de kuş bakışı bir kent tasviri olduğu düşünülmektedir. Dikdörtgen ve kare biçiminde geometrik şekillerin renklendirilmesinden oluşan kompozisyonda her bir geometrik şekil ayrı birer kent ya da yapıyı anımsatmaktadır. Zemin rengi açık gri olarak belirlenen çalışmada turuncu, sarı, pembe, siyah ve mavi renk tonlarıyla geometrik şekiller yer almaktadır.

Zeminde kullanılan gri renk çalışmadaki diğer renklerin baskınlığını arttırmaktadır. Çünkü grinin psikolojik etkisi, yanında kullanılan renk ile şekillenir (Yılmaz, 1991, s.45). Kompozisyon alanında en çok dikkat çeken renk ise mavi ve turuncudur. Özellikle turuncu rengin kullanıldığı sağ taraf çalışma yüzeyindeki yumuşak geçişlerin bir anda keskinleştiği bölümdür. Bu keskinlik izleyiciye bakışlarını başka bir yöne çevirmesine olanak tanımamaktadır. Bu sebepten dolayı kompozisyonda odak noktası olarak sağ tarafın belirlendiği düşünülmektedir. Turuncunun insan psikolojisindeki etkilerine değinilecek olursa ara renk grubunda bulunan ve sarı ile kırmızı renklerin karışımından oluşan turuncu, sarının fazla kullanımında sarı rengin kırmızının fazla kullanımında ise kırmızı rengin etkilerini taşır. Bu kompozisyonda turuncunun kırmızı ağırlıklı oluşturulması şiddet ve nefret hislerini çağrıştırmaktadır. Sanatçının turuncu dışındaki renklerin üzerine siyah lekesele ifadeler bırakması betimlenen şehir veya şehirlerin puslu ve net olmayan bir görüntüye bürünmesini sağlamıştır.

Çalışma, kompozisyonu oluşturan geometrik şekillerin üst üste yan yana konumlandırılması bakımından De Stijl sanat anlayışı içerisinde eserler veren Piet Mondrian'ın "Red, Blue and Yellow/Kırmızı, mavi ve sarı" eseri ile benzerlikler taşıyan tuvale Geometrik Soyutlamacı bir anlayış hakimdir.

g. "Boşluğun Sevdalısı", 2019.

2019 tarihinde tuval üzerine yağlı boya tekniğinde yapılan "Boşluğun Sevdalısı" adlı çalışma yatayda ve dikeyde 100 cm. boyutundadır (Fotoğraf 42). İnsan tasvirinin betimlendiği görülen bu kompozisyon soyutlamacı bir yaklaşımla oluşturulmuştur. Figürün vücudu karşıdan, kafası cepheden betimlenmiş olup bakışları izleyiciye dönük değildir. Zeminde yoğun olarak sarı tercih edilirken pembe, gri, siyah ve beyaz renklerle lekesele ifadeler ile oluşturulan bu çalışmada insan ve obje betimlemelerine yer verilmiştir. Tek bir figür betimlemesi görülen kompozisyonda televizyona benzeyen dikdörtgen bir kutu da bulunmaktadır. Dikdörtgen biçimindeki kutuda kirlenmiş gri ile siyah kullanımı görülürken figürde yoğun olarak turuncu ve tonları tercih edilmiş olup mavi, beyaz ve pembemsi bir kırmızı ile oluşturulan lekeler de mevcuttur.



Fotoğraf 42: Abd Allatif Aljeemo, Boşluğun Sevdalısı, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 150x150 cm., 2019 (Aljeemo, 2019).

Çalışma yüzeyinin üst kısmında bir zemin üzerine konumlandırılan siyah ağırlıklı televizyon, renk kullanımından dolayı dikkat çeken bir unsurdur. Sandalye üzerinde televizyon izler şekilde betimlenen figür, kompozisyonun büyük bir bölümünü

kaplaması sebebiyle izleyicinin odak noktası haline gelmektedir. Kompozisyonda bulunan figürün televizyonun önünde konumlandırılması, Suriye iç savaşı ile ilgili bir yayın izlediğini düşündürmektedir. Bu durum sanatçının geçmişinden kopamaması ve günümüzde verdiği yaşam mücadelesi arasında boşluğa düşme hissi ile kendine yer edinebilme çabasının birer ifadesi olarak yansırken sanatçının bu tutumu çalışmanın ismindeki “boşluk” kelimesi ile pekiştirilmiştir.

Çalışmanın perspektif kaygısı güdüler oluşturulması ve 2018 yılında bırakılmış olan figür kullanımına tekrar geri dönülmesi bakımından önemli olup birçok renk kullanımının görüldüğü kompozisyonda renklerin bazıları yumuşak renk geçişleriyle oluşturulurken bazıları da sert fırça vuruşlarıyla tuvalde yerini almıştır. Renklerin iç içe geçmesi Empresyonizmi anımsatırken sert fırça vuruşları ve rengin ön planda tutulması soyut ekspresyonist sanat anlayışını çağrıştırmaktadır.

h. “İstanbul”, 2019.



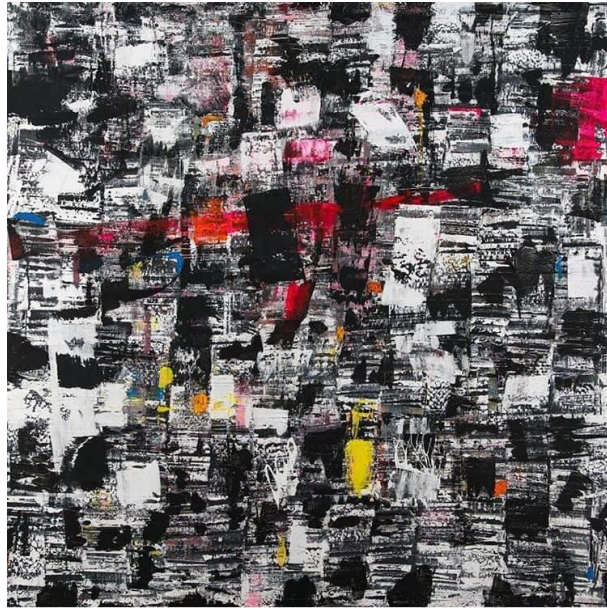
Fotoğraf 43: Abd Allatif Aljeemo, İstanbul, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 300x200 cm., 2019 (Aljeemo, 2019).

2019 tarihinde tuval üzerine yağlı boya tekniği ile yapılan “İstanbul” adlı çalışma yatayda 300 cm. dikeyde 200 cm. boyutundadır (Fotoğraf 43). Çoklu renk kullanımı ile soyut bir tasarıma sahip olan çalışma 2018 yılından itibaren artış gösteren renk kullanımının en yoğun hissedildiği çalışmadır. Kompozisyonda mavi, krem, pembe, turuncu, kırmızı renkler kullanılmış olmakla beraber en baskın renkler siyah, gri ve sarıdır. Özellikle sarının kullanıldığı bölgelerde gri renk sarının baskınlığını arttırmış olup izleyicinin bu alanlara yönelmesine olanak sağlamaktadır.

Kompozisyon soyut bir kurguya sahip olsa da isminden de anlaşılacağı üzere İstanbul kentini konu edinmiştir. Sanatçı İstanbul'u bir silütle ifade etmek yerine renklerle izleyiciye sunmaktadır. Çalışmadaki çoklu renk kullanımının sebebi İstanbul'un kozmopolit bir yapıya sahip olması ve birçok görüşten (renkten) insanı içinde barındırmasından kaynaklı olmalıdır. Herhangi bir silüete yer verilmemiş olması İstanbul'un mimarisinden çok duygusunun verilmek istendiğinin bir göstergesi olabilir. Ayrıca 2013 yılında göç ettiği İstanbul'u çalışmalarına taşıyan sanatçı bulunduğu ortamdaki varlığını ilk defa izleyiciye hissettirmektedir. Zira daha önceki çalışmaları hep Suriye topraklarını ve orada olan olayları betimlemeye yönelik izler taşımaktadır.

Ayrıca çalışmayı sanatçının diğer çalışmalarından farklı kılan burada kullanmış olduğu tekniktir. Kullanılan teknikte kompozisyon tuval yüzeyine koyulan boyanın sert bir malzeme yardımıyla istenen yöne çekilmesi suretiyle oluşturulmuştur. Çalışmada kullanılan teknikten ve renk seçiminden dolayı Alman sanatçı Gerhard Richter'ın çalışmaları ile benzerlik göstermektedir.

i. “Suriye Toprakları”, 2019.



Fotoğraf 44: Abd Allatif Aljeemo, Suriye Toprakları, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 200x200 cm., 2019 (Aljeemo, 2019).

2019 tarihinde tuval üzerine yağlı boya tekniğinde yapılan “Suriye Toprakları” adlı çalışma yatay ve dikey yönde 200 cm. boyutundadır (Fotoğraf 44). Soyut bir

tasarıma sahip olan çalışmada yoğun olarak siyah tercih edilirken bazı bölgelerde sarı, kırmızı ve mavi renklere de yer verilmiştir.

Soyut bir kurguya sahip olan çalışmanın isminden de anlaşılacağı üzere Suriye'nin geneli veya bir bölgesi konu edinilmiş olup ele alınan yere ait kent silueti ya da dokusu işlemek yerine tamamen fırça vuruşlarıyla duygusal bir yaklaşım sergilemiştir. Bu çalışma, oluşturulma biçimi ve tercih edilen renklere dolaylı "İsimsiz (2010)" (Fotoğraf31)'deki çalışmanın soyut bir düzenlemesi gibidir. Sanatçı her iki çalışmada da yoğun olarak siyah renk kullanırken kompozisyonun üst bölümüne doğru farklı renk kullanımları görülmektedir. Bu tercih eserde yeryüzü ve gökyüzü kavramlarını çağrıştırmaktadır. İlk çalışmada kompozisyon yüzeyinde tercih edilen karelere bölme işlemi bu çalışmada yerini siyah renk kullanımı ile yapılan düzensiz fırça vuruşlarına bırakmıştır. İki eser arasındaki en büyük fark sanatçının bu eserde figür veya obje betimlememesidir. Bu tercihin sebebi obje ve figür kullanımının hissedilen duygunun önüne geçmesini engellemek olabilir. Diğer önemli fark ise sanatçı ilk çalışmasında verilmek istenen duyguların aktarımında portreleri aracı olarak kullanırken bu çalışmasında söz konusu araçları ortadan kaldırarak farklı tekniklerle soyut bir anlatım biçimi tercih etmesidir. Çalışma kullanılan teknik ve sanat anlayışı bakımından soyut ekspresyonist eserler veren sanatçıların çalışmaları ile benzerlik göstermektedir.

1. “İsimsiz”, 2019.



Fotoğraf 45: Abd Allatif Aljeemo, İsimsiz, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 130x90 cm., 2019 (Aljeemo, 2019).

2019 tarihinde tuval üzerine yağlı boya tekniğinde yapılan çalışma yatayda 90 cm. dikeyde 130 cm. boyutundadır (Fotoğraf 45). Yoğun renk kullanımı ile soyut bir tasarım gibi algılanan çalışmada bir kent tasviri görülmektedir. Zemin rengi mavi ve yeşilin tonlarında belirlenen çalışmada turuncu, pembe, sarı, kahverengi ve siyah renklerin tonları ile oluşturulan kent tasviri yer almaktadır.

Betimlenen kent renk kullanımındaki yeşil ve mavinin yoğunluğundan da anlaşılacağı üzere yeşil alanları ve su kaynaklarını içinde barındıran bir yerleşimdir. Çalışma alanı adeta mavi, yeşil ve siyah renklerle üç bölüme ayrılmıştır. Yeşil rengin yoğun olarak kullanıldığı bölümün etrafı suyla kaplı bir kara parçasını anımsatmakla beraber yapı ve bitkisel motif tasvirlerinin sıklıkla betimlendiği alandır. Kompozisyonda en dikkat çeken kısım siyahın yoğun olarak kullanıldığı bölümdür. Çalışmanın orta aksında bulunan bu bölümde az sayıda yapı tasvirleri görülse de bitkisel motif görülmemektedir. Bu alanda en dikkat çeken ve muhtemelen dini yapı olduğu düşünülen sarı kubbeli turuncu duvarlı yapıdır. Betimlenen diğer unsurlar yoğun olarak kullanılan siyah renge hapsolmuşler gibidir. Mavinin yoğun olarak kullanıldığı bölümde en dikkat çeken unsur siyah rengin yoğun kullanıldığı bölümden filizlenen ve izleyicinin dikkatini çekecek şekilde oluşturulan iki bitkisel motiftir. Bu motifler baharı, mutluluğu ve yeniliği sembolize ederken adeta küllerinden yeniden doğma eylemini çağrıştırmaktadır.

Ayrıca siyah rengin sadece bir bölümde bu kadar yoğun olması nüfus yoğunluğunun fazlalığını vurgulamak için olabilir. Çalışma üzerinde okunan bu veriler doğrultusunda sanatçı yaşamış olduğu İstanbul'u kendi duyguları ve renkleri ile tuvale aktarmıştır.

6.1.3. Abd Allatif Aljeemo'nun Sanat Anlayışı

Abd Allatif Aljeemo'nun çalışma kapsamında on üç yapıtı incelenmiştir. Sanatçının 2010 yılından günümüze kadar soyut sanat anlayışı üzerinde eserler vermiştir.

Suriye'deki yaşamı boyunca sadece "İsimsiz (2010)" (Fotoğraf31) eserindeki figürlerde yoğun bir soyutlamaya gitmezken diğer çalışmalardaki figürlerde soyutlama görülmektedir. Bu dönemde kullanılan renk yelpazesi geniş olup çoğunlukla sarı, kırmızı ve turuncu renk tonları tercih edilmiştir. Aynı zamanda eserlerde yoğun olarak insan tasvirleri kullanmış olup doğrudan kent betimlemesi yaptığı çalışmaları sınırlı kalmıştır.

2013 yılında Türkiye'ye gelen sanatçı Suriye'deki soyutlamacı yaklaşımını Türkiye'de de devam ettirirken 2016 yılına kadarki tablolarında renk kullanımında baskın olarak siyah ve tonlarını kullananmış olup bazı çalışmalarında siyahın yanında sarı, mavi ve kırmızı renklere de yer vermiştir. 2013-2016 yılları arasında figür kullanımı yoğun olan kompozisyonlar kurulurken konu olarak Suriye'de yaşanan olaylar ve bu olaylardan kaynaklı duyguların dışavurumu işlenmiştir. Sanatçı özellikle 2016 yılında yapmış olduğu yarı soyut figürlerin yüzlerindeki ifadeye dikkat çekilmeye çalışılmıştır. Bu ifadeler genelde kızgınlık, dehşet, ölüm, korku gibi duygulardan oluşmaktadır.

Renk kullanımında 2016 yılında küçük artışlar görülmeye başlansa da 2018 yılından itibaren renk yoğunluk artmış ve sıcak renk grubuna sıkça yer vermeye başlanmıştır. 2017 yılından itibaren sanatçı tamamen soyut ekspresyonist sanat anlayışında eserler verirken figür kullanımını bırakmış ve lekesele resimler yaparak renklerin psikolojik etkileri üzerine kompozisyonlar oluşturmuştur. Oluşturulan bu kompozisyonların renk kullanımında büyük bir artış görülürken siyah kullanımının devam ettiği de dikkat çekmektedir. 2018 yılına kadar soyut veya yarı soyut figürlere devam eden sanatçı 2018 yılı içerisinde figür kullanımı bırakırken soyut kent tasvirleri yapmaya başlamıştır. 2019 yılında az da olsa figür kullanımına geri dönse de ağırlıklı olarak kent betimlemelerine

devam etmiştir. 2019 yılından günümüze kadar olan çalışmalarında renk çeşitliliğinde ve tonlarında artış görülmekle beraber bazı renklerde önceki çalışmalara göre farklılık meydana gelmiştir. Bu farklılık 2019 yılından itibaren tercih edilen renklerin tonlarındaki vuruculuğun artması ve siyah renk kullanımının azalmasıdır. 2010 yılından günümüze kadar siyah renk kullanımını hiç bırakmayan sanatçı, bu rengi kullanırken farklı amaçlar gütmüştür.

Sanatçı Suriye’de yapmış olduğu çalışmalarda tema olarak çevresinde yaşadıklarını sembolik ve soyutlamacı bir yaklaşımla sergilerken Türkiye’ye geldiği ilk yıllarda da Suriye’de yaşamış olduğu duyguları figürlerin yüzlerinde kullanarak yaşadıklarını ve hislerini izleyiciye aktarmıştır. 2017 yılından 2019 yılına kadar yaşadıklarını sadece renkler üzerinden işlemeyi tercih eden sanatçı 2019 yılından itibaren çalışmalarında kent tasvirlerine yer vermesi ve renk tonlarındaki canlılık sanatçının hayatını devam ettirdiği, Türkiye’ye alışmaya başladığını göstermektedir.

Sanatçı özellikle 2018 yılından itibaren artış gösteren ve daha keskin olan renk kullanımını şu şekilde açıklamıştır;

İlk yıllarda Suriye’deki iç savaşta şahit olduklarım içimdeki bütün duyguları öldürmüştü. Bu yüzden siyah dışında bir renk kullanmak içimden gelmiyordu. Fakat daha sonra dünyadaki kıyameti gördüğümü ve artık korkacak bir şeyimin olmadığını düşünmeye başlayınca çalışmalarım daha cesur renkler kullanarak gelecekte umutlu olduğumu vurgulamak istedim (Röportaj, 2019).

Sonuç olarak sanatçının yaşamış olduğu savaş ortamı çalışmalarındaki tema ve renk seçimine yansırken, sanatçının içinde bulunduğu ruh hali rahatlıkla okunmaktadır. Ayrıca sanatçı Türkiye’de ortaya çıkardığı eserlerindeki teknik ve üslupsal değişimin sebebini şöyle ifade etmektedir;

Türkiye’ye geldikten sonra Avrupa’daki sanat gelişmelerinden daha fazla haberdar olma şansım oldu. Aynı zamanda Türkiye’de çok sayıda Modern ve Güncel sanat ile ilgili etkinlik ziyaret ettim. Bu etkinliklerin hepsi sanatıma olumlu yönde etki yaptı ve gelişmemi sağladı (Röportaj, 2019).

Sanatçı aynı zamanda Suriye ve Türkiye’de edinmiş olduğu tecrübe ve bilgiler doğrultusunda;

Gözlemlediğim kadarı ile Türkiye’deki sanat ortamını, Suriye’deki ile kıyasladığımda oldukça iyi durumda olduğunu fakat sanatçıların doğu ve batı kültüründen ortak yararlanarak kültürlerin sentezi şeklinde işler çıkarmamalarının, avantajı dezavantaja çevirmek olarak düşünüyorum (Röportaj, 2019) ifadelerini kullanmıştır.

Suriye’de yaşadıkları, sanatçının hayatında dönüm noktası olurken eserlerindeki soyutlamacı yaklaşım yaşamış olduğu olaylarla soyut ekspresyonist sanat anlayışına doğru yönelmiştir. Sanatçının eserleri özellikle Soyut ekspresyonist sanat anlayışı içerisinde eserler veren Mark Rothko ve Jean Dubuffet’in eserlerini anımsatırken bazı hususlarda Romantizm sanat anlayışında eserler veren Francisco Goya, süprematist sanat anlayışı içerisinde eserler veren Kazmir Maleviç ve ekspresyonist sanatçı Edvard Munch ile benzerlikler göstermektedir.

6.2. Ahmad Haj Omar'ın Hayatı, Çalışmaları ve Sanat Anlayışı

6.2.1. Ahmad Haj Omar'ın Hayatı

Ahmad Haj Omar, 1989 yılında Suriye'nin İdlib kentinde dünyaya gelmiştir. Sanatçı üniversiteye kadar olan eğitimlerini İdlib'de tamamlamıştır. Üniversite eğitimi için Halep'e gitmiş ve 2013 yılında Halep Üniversitesi İç Mimarlık bölümünden mezun olmuştur (Fotoğraf 46) (Röportaj, 2019).



Fotoğraf 46: Ahmad Haj Omar'ın Halep Üniversitesinin Öğrenim Gördüğü yıllardan (Omar, 2019).⁶⁷

Sanatçı Suriye'deki yaşamı boyunca iki karma sergiye katılmıştır. Katılmış olduğu karma sergileri şunlardır; Şam Art House Gallery' de "Collective Exhibition" sergisi (2013) ve Halep Wajd Art Cafe' de "Collective Exhibition" sergisi (2014)'dir.

Ahmad Haj Omar, Suriye'deki iç savaş sebebi ile 2014 yılında ilk olarak Lübnan'a daha sonra 2016 yılında Türkiye'ye göç etmek zorunda kalmıştır. 23 Haziran'da 2019 yılında gerçekleştirdiğimiz röportajda sanatçı Lübnan'dan Türkiye'ye göç etmesinin gerekçesi olarak Lübnan halkının ve hükümetinin mültecilere olan yaklaşımından kaynaklı olduğunu söylemiştir. Sanatçı Türkiye'ye göç ettikten sonra

⁶⁷ Ön Sırada Ortadaki Halep Üniversitesinde Görev Yapan Profesör Radwan Şeyh Tarab ve Arka Sıra Ortadaki Ahmad Haj Omar.

birçok grafik tasarım işleri yapsa da çoğu zaman geçimini sağlayabilmek için sanat dışında farklı alanlarda da çalışmıştır (Röportaj, 2019).

Sanatçı Lübnan'daki yaşamı boyunca herhangi bir sergiye katılmazken Türkiye'de ulusal ve uluslararası toplam üç karma sergiye katılmıştır. Katılmış olduğu karma sergiler şunlardır; Floransa Artexprtise Gallery' de "International Collective Exhibiition" sergisi (2017), Roma Artexprtise Gallery' de "International Collective Exhibition" sergisi (2017) ve İstanbul "Support Syrian Living Artisti" sergisi (2018) (Fotoğraf 47)'dir (Röportaj, 2019).



Fotoğraf 47: İstanbul "Support Syrian Living Artisti" Sergisinden Bir Kare (Omar, 2019).

6.2.2. Ahmad Haj Omar'ın Çalışmaları

Ahmad Haj Omar'ın toplamda yirmi dokuz çalışmasına ulaşılmıştır. Bu çalışmaların sekiz tanesi Suriye'de, on tanesi Lübnan'da yaşadığı dönemde yapılan çalışmaları kapsarken on bir tanesi ise Türkiye'ye göç ettikten sonraki dönemi kapsamaktadır. Bu çalışmalar tuval veya kâğıt üzerine yağlı boya, akrilik boya, karışık malzeme ve karakalem teknikleri ile yapılmıştır. Araştırmamızda dördü Suriye, ikisi Lübnan ve dördü Türkiye olmak üzere toplamda on çalışmaya yer verilecektir. Bu çalışmaların ikisi akrilik, biri yağlıboya, üçü karışık teknik ve dördü karakalemdir.

6.2.2.1. Ahmad Haj Omar'ın Suriye'deki Çalışmaları

a. "Portre / Potrait", 2013.



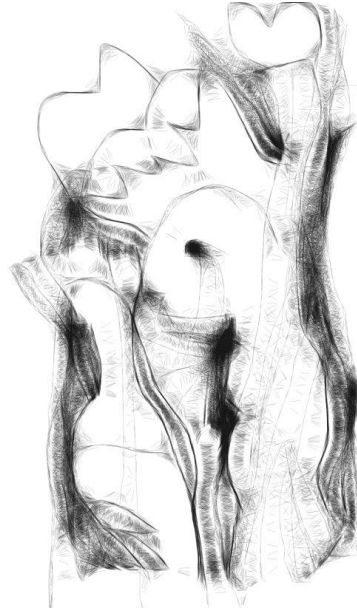
Fotoğraf 48: Ahmad Haj Omar, Portre (Potrait), Kâğıt Üzerine Karışık Teknik, 2013
(Omar, 2019).

2013 tarihinde kâğıt üzerine karışık teknik ile yapılan "Portre" adlı çalışmasının ebatları hakkında herhangi bir bilgiye ulaşılamamıştır (Fotoğraf 48). İç içe geçmiş iki insan portresinin betimlendiği kompozisyonda portrelerden biri detaylı bir şekilde kâğıt yüzeyine aktarılırken diğeri sadece dış kontörle belirlenmiştir. Zeminde kâğıdın kendi rengi kullanılırken portrelerin oluşumunda sarı, pembe, mavi, kahverengi, mor gibi renkler tercih edilmiştir. Ayrıca çalışmada mavi rengin yoğun olarak kullanıldığı dikkat çeken bir unsurdur.

Betimlenen portrelerden biri, çalışma yüzeyinin büyük bir kısmını kaplaması ve gözlerindeki yoğun renk kullanımından dolayı izleyicinin odak noktası haline gelmiştir. Bu portrenin bakışları ve mimikleri kaygılı hissini çağrıştırmaktadır. Ayrıca bu portrede alın hizasının sağında göze benzeyen betimleme dikkat çekmektedir. İkinci portre ilk portrenin sağ tarafına siyah renkle sadece konturleri belli olacak şekilde betimlenmiştir. Bu betimleme, yıkılmak üzere veya bir yerden düşmek üzere olan bir büstü anımsatmaktadır. Bu büst adeta diğer portrenin beyindeki bazı düşüncelerin yıkılışını simgelemektedir. Bu yıkılış portrenin yüzündeki korku ve kaygıyla pekiştirilmiştir.

Bu çalışma yapıldığı dönemde sanatçının bilinç altında yaşadığı kaygı ve korkuların bir dışavurumu niteliğindedir. Çizgilerin iç içe girmesi ve renklerin akıyormuş hissi verecek şekilde kâğıt yüzeyine uygulanması çalışmanın sürrealist sanat anlayışı ile oluşturulduğunu göstermektedir.

b. “İsimsiz”, 2013.



Fotoğraf 49: Ahmad Haj Omar, İsimsiz, Kâğıt Üzerine Karakalem, 2013 (Omar, 2019).

2013 tarihinde kâğıt üzerine karakalem tekniği ile yapılan çalışmanın ebatları hakkında herhangi bir bilgiye ulaşılamamıştır (Fotoğraf 49). Kompozisyon betimsel olarak soyut bir düzenleme gibi görünse de biçimsel olarak incelendiğinde birçok tors heykel betimlemesi dikkat çekmektedir. Zeminde herhangi bir renk tercihinin gidilmeyen

çalışmada siyah ve tonları ile tors heykel betimlemelerine yer verilmiştir. Kompozisyonun arka zeminindeki siyahlığın ve ön düzlemde torsların üzerini örten saydam malzemelerin kumaş olduğu düşünülmektedir.

Torslar iç içe betimlendiğinden dolayı ilk bakışta fark edilmese de yüzeyin çoğunluğunu kaplayacak şekilde betimlenmişlerdir. Merkeze konumlandırılan tors, sola doğru bir es kıvrımı vericek şekilde ve cepheden bakılarak betimlenmiştir. Betimlenen bu torsun bir kadın bedenine ait olduğu anatomik özelliklerinden anlaşılmaktadır. Kompozisyonun sağ tarafında kadın torsun önünde daha küçük şekilde konumlandırılan diğer tors, profilden betimlenmiş olup erkek bedenine ait olduğu düşünülmektedir. Kompozisyonda torslar dışında var olan diğer malzeme ise kumaştır. Sağ tarafta saydam bir şekilde erkek torsun bir bölümü kapatırcasına uçuşarak betimlenen kumaş parçası izleyiciye rüzgârlı bir ortamın varlığını hissettirmektedir.

Bu çalışma yüksek ihtimalle iki tors ve kumaş parçalarından oluşturulan bir kompozisyonun soyutlamacı bir yaklaşım içerisinde sürrealist sanat anlayışı ile betimleniştir.

c. “İsimsiz”, 2013.

2013 tarihinde kâğıt üzerine karışık teknik ile yapılan çalışmanın ebatları hakkında herhangi bir bilgiye ulaşılamamıştır (Fotoğraf 50). İnsan veya insan benzeri iki varlığın betimlendiği görülen bu kompozisyonda figürlerden biri çömelmiş bir şekilde diğeri ayakta ve dizlerinden yukarısı görünecek şekilde betimlenmiştir. İki figürün vücutları ve bakışları birbirlerine dönüktür.

Kompozisyonda büyük bir alan kaplayacak şekilde sol tarafta konumlandırılan figürün erkek olduğu, sağ tarafta vücudunun yarısı betimlenen figüründe kadın olduğu düşünülmektedir. Zemin lekesele bir şekilde sarı, pembe ve gri tonlarında belirlenirken çalışmada yeşil, mor, mavi, bordo, pembe ve siyah renklerin tonlarıyla figür betimlemeleri oluşturulmuştur. Kadın figürün dış sınırları, renk geçişleri ile belli edilirken erkek figürün sınırları siyah renkle konturlenerek keskin bir şekilde belli edilmiş olup diğere göre daha ön planda ve dikkat çekici betimlenmiştir.

Çalışmanın sol tarafında sol bacağı kompozisyonun dışına taşar şekilde yerleştirilen erkek figürü gitme eylemini gerçekleştiriyormuş gibi betimlenmiştir. Kadın figürünün onun bacağından tutması ve erkek figürün sol bacağına adım atmak için

kaldırılmış gibi betimlenmesi bu düşünceyi güçlendirmektedir. Ayrıca kadın figürünün sağ elinin açık bir şekilde diğer figüre doğru yöneltilmesi ondan bir istediğinin olduğunu izleyiciye çağrıştırmaktadır. Kadın figürün sol göğsünün üzerinde yuvarlak bordo renkli delik izleyiciye figürün kalbinin söküldüğü izlenimi vermektedir.



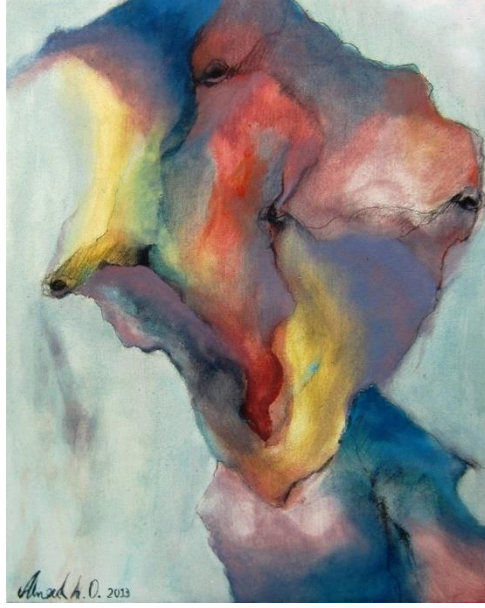
Fotoğraf 50: Ahmad Haj Omar, İsimsiz, Kâğıt Üzerine Karışık Teknik, 2013 (Omar, 2019).

Bir kadının bir erkeğe duyduğu hislerin yansıtıldığı çalışmada figürlerin gerçek görüntülerine bağlı kalma kaygısı güdülmeden betimlenmesinin yanı sıra hissedilen duyguların olduğu gibi aktarıldığı görülmektedir. Figürlerdeki soyutlamacı yaklaşım ve renk kullanımı maniyerist sanat anlayışıyla benzerlik gösterirken figürlerdeki birçok canlılığın tek bir canlıymış gibi betimlenmesi ve kompozisyon oluşturulma biçimi de sürrealist sanat anlayışı ile ortak özellikler taşımaktadır.

d. “Portre / Potrait”, 2013.

2013 tarihinde tuval üzerine yağlı boya tekniği ile yapılan “Portre” adlı çalışma yatayda 40 cm. dikeyde 50 cm. boyutundadır (Fotoğraf 51). Sanatçının imzasının bulunduğu tek tablosu olan bu çalışmada soyutlamacı bir yaklaşımla portre betimlemesi görülmektedir. Figürün 4/1’i görünecek şekilde omuz hizasından yukarısı betimlenmiştir. Zemin, mavinin soğuk bir tonuyla tek renk olacak şekilde belirlenirken ön düzlemdeki figürde çok renklilik hakimdir. Figürde mavi, sarı, kırmızı, pembe, yeşil

ve siyah renk tonları tercih edilirken renklerin açıklı koyulu kullanımını izleyicide renk perspektifi algısı yaratmaktadır.



Fotoğraf 51: Ahmad Haj Omar, Portre (Potrait), Tuval Üzerine Yağlı Boya, 40x50 cm., 2013 (Omar, 2019).

Koyu renklerin tonları ile ön plana çıkarılan figürün kafasında burun ve göz betimlemesi görülürken figürün ağız ve kaşları tasvir edilmemiştir. Kompozisyonda dört tane göz betimlemesi dikkat çeken bir unsurdur. Gözlerin üç tanesi aynı yatay ekseninde konumlandırılırken dördüncüsü diğerlerine göre daha büyük ve merkezde betimlenmiştir. Figürün yüzü birçok ifadeyi aynı anda barındırırken genel olarak kendini boşlukta hisseden birinin yüzündeki mutsuzluk ve durgunluk hali daha ağır basmaktadır.

Bu çalışmada portre, yumuşatılmış kontur ve renk geçişleri ile oluşturulmuş olup soyutlamacı bir ifadeyle sürrealist sanat anlayışının yoğun olarak ortaya konulduğu gözlemlenmektedir.

6.2.2.2. Ahmad Haj Omar’ın Lübnan’daki Çalışmaları
a. “İsimsiz”, 2014.



Fotoğraf 52: Ahmad Haj Omar, İsimsiz, Kâğıt Üzerine Karakalem Tekniği, 21x29 cm., 2014 (Omar, 2019).

2014 tarihinde kâğıt üzerine karakalem tekniği ile yapılan çalışma yatayda 21 cm. dikeyde 29 cm. boyutundadır (Fotoğraf 52). Birçok göz tasvirini içinde barındıran ve soyut bir düzenleme olan çalışma siyah ve tonları ile betimlenmiştir. Siyahtan ve grinin birçok tonunu içinde barındıran çalışma yüzeyinde soyut alanlar oluşturulmuştur. Kompozisyonda grinin orta bir tonuyla oluşturulan ve farklı yönlere bakan dört göz betimlenmiştir. Farklı yönlere bakan ve farklı şekillerde konumlandırılan gözlerin her biri muhtemelen dört farklı bireyi temsil etmektedir. Aynı alanın farklı yerlerine konumlandırılan gözler büyük ihtimalle aynı yerde yaşayan kişiler olabilir. Bu düşünceyi sanatçının da söylemiş olduğu; “insanların gözleri benim için önemlidir. Çünkü yaşamış oldukları bütün duyguları oradan anlayabiliyoruz. Bu yüzden her insan benim için bir gözden ibarettir” (Röportaj, 2019) şeklindeki ifadesiyle onaylamaktadır.

Çalışmada insanlar ve duyguları soyutlamacı bir yaklaşımla betimlenirken kompozisyonun kurgulanış biçimi sürrealist sanat anlayışının özelliklerini çağrıştırmaktadır.

b. “İsimsiz”, 2015.

2015 tarihinde tuval üzerine akrilik boya tekniği ile yapılan çalışmanın ebatları hakkında herhangi bir bilgiye ulaşılamamıştır (Fotoğraf 53). Kompozisyonda soyut bir şekilde insan ve doğa betimlemeleri görülmektedir. Birçok rengi içerisinde barındıran çalışmada yoğun olarak mavi, yeşil ve mor renkleri tercih edilirken siyah ve beyaz renk kullanımının görüldüğü yerlerde ise odak noktası belirleme kaygısı güdülmüştür.



Fotoğraf 53: Ahmad Haj Omar, İsimsiz, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 2015 (Omar, 2019).

Çalışmanın arka düzleminde silik şekilde grimsi bir tonla kent görüntüsünü andıran bir tasvir bulunurken bu görüntünün hemen önünde daha net bir şekilde mavi ve yeşilin iç içe geçtiği akarsu ve mor, mavi, yeşil, kahverengi renklerden oluşan bir tepe betimlemesi görülmektedir. Yeryüzünün betimlendiği bu alan çalışma yüzeyinin yaklaşık 4/1'ini kaplarken tuvalin geri kalan kısmı gökyüzü betimlemesi ve sembolik insan tasvirlerine ayrılmıştır. Gökyüzünün bir kısmı mavi ve gri renklerin tonları ile koyu ve puslu bir şekilde betimlenirken bir kısmı yeşil ve mavinin tonları ile daha canlı ve aydınlık betimlenmiştir. Gökyüzündeki bu tercih sanatçının perspektif kaygısı güderek izleyiciye espas vermeye çalıştığına bir göstergesidir. Gökyüzünde sembolik bir anlatımla betimlenen insan tasvirleri görülmektedir. Göz şeklinde betimlenen bu insanların ikisi sağ ve sol tarafta tasvir edilirken diğeri merkezde betimlenmiştir. Merkezde betimlenen insan, perspektifin verdiği etkiyle daha geri plandaymış gibi algılanmaktadır. Diğer figürler merkezdeki figüre göre daha ön planda ve ona dönük bir

şekilde betimlenmiştir. Sağ ve sol yanda betimlenen figürler merkezdeki figüre renklerin yardımı ile bağlanmakta ve bir bütün oluşturmaktadır.

Betimlenen bu kompozisyon fırtınalı bir yerde geçmektedir. Bunun ise renklerin hava boşluğunda dans eder şekilde tuval yüzeyine sürülmesinden anlamaktayız. Sanatçının betimlemiş olduğu gözler büyük olasılıkla kendisine aittir. Merkezde fakat uzakta betimlenen göz sanatçının özüyken hayatta karşısına çıkan olaylar sonucu nereye savrulduğu ve neler hissettiği sağ ve sol tarafta betimlenen gözlerdir. Bütün gözlerin bir şekilde birbirine bağlanıyor olması da bu düşünceyi güçlendirmektedir. Doğa betimlemesi hayatı çağrıştırırken rüzgâr ise sanatçının hayatta kendini bulmak için oradan oraya savruluşunu temsil etmektedir.

Bu düşünceler doğrultusunda sanatçı yaşadıklarını veya bilinç altındakilerini soyutlamacı ve imgeci bir şekilde betimlerken sürrealist sanat anlayışından da büyük ölçüde etkilenmiştir. Bu çalışma özellikle Sürrealizm sanat anlayışında yapıtlar veren Salvador Dali'nin çalışmalarını çağrıştırmaktadır.

6.2.2.3. Ahmad Haj Omar'ın Türkiye'deki Çalışmaları

a. "Biçimlendirmek / Form Into", 2016.

2016 tarihinde kâğıt üzerine karakalem tekniği ile yapılan "Biçimlendirmek/ Form Into" adlı çalışma yatayda 35 cm. dikeyde 50 cm. boyutundadır (Fotoğraf 54). Çalışma soyutlamacı bir yaklaşımla oluşturulmuş olup doğa ve insan tasvirlerini içinde barındırmaktadır. Karakalem tekniği ile yapılan çalışma siyah ve beyaz renkler arasındaki birçok tondan oluşturulmuştur.



Fotoğraf 54: Ahmad Haj Omar, Biçimlendirmek (Form Into), Kâğıt Üzerine Karakalem Tekniği, 35x50 c., 2016 (Omar, 2019).

Kompozisyon yüzeyi yatay bir şekilde ikiye bölünmüş olup üst kısım gökyüzünü alt taraf yeryüzünü temsil etmektedir. Gökyüzü çalışmanın 3/1'ini oluştururken ton geçişlerinden bulut hareketleri rahatlıkla görülmektedir. Kompozisyonun 3/2'sini kaplayan yeryüzünde ise iki dağ arasındaki bir vadi görünümündedir. Perspektif kaygısı güdülen çalışmadan vadinin başlangıcından bitişine kadar uzanan yolda merdiven ya da engeller görülmektedir. Yolun sonunda tünel ağzı gibi betimlenen elips şeklinde bir tasvirin varlığı dikkat çekmektedir. Elips şeklinde betimlenen bölgede yerde toprağa gömülmüş gibi iki tane göz betimlemesi vardır. Ayrıca bu göz betimlemelerinden sağ ve sol taraflarda toplam on dört tane daha görülmektedir. Bu betimlemelerin bir kısmı anne rahmindeki fetüslerin göbek kordonu ile plasentaya bağlanmasını çağrıştırmaktadır.

Sanatçının daha önceki çalışmalarında da bahsettiğimiz üzere sanatçı insanları göz şeklinde betimlemektedir. Bu yapıtta göz şeklinde tasvir edilen insanların farklı büyüklüklerde betimlenmesinin sebebi yüksek ihtimalle insanın doğumundan ölümüne kadar geçen süredeki evrelerini temsil etmektedir. Sanatçı bu tablosunda muhtemelen insanın anne rahminden ölümüne kadar olan sürecin betimlemiştir. Bu düşünceyi çalışmanın ismi olan “Form Into” da destekler niteliktedir. Çünkü” form into” İngilizcede “shape a life (bir hayatı şekillendirme)” yerine de kullanılmaktadır.

Çalışmanın geneline hâkim olan sürrealist sanat anlayışı imgeci ve soyutlamacı bir yaklaşımla ortaya konulmuştur. Çalışma genel hatları ile sürrealist sanat anlayışı içerisinde yapıtlar veren Salvador Dali'nin eserlerini anımsatmaktadır.

b. “İsimsiz”, 2017.



Fotoğraf 55: Ahmad Haj Omar, İsimsiz, Kâğıt Üzerine Karakalem Tekniği, 35x50 cm., 2015 (Omar, 2019).

2017 tarihinde kâğıt üzerine karakalem tekniği ile yapılan çalışma yatayda 35 cm. dikeyde 50 cm. boyutundadır (Fotoğraf 55). Portre ve insan görünümüne sahip betimlemeler içeren çalışmada soyutlamacı bir yaklaşım görülmektedir. Zeminde herhangi bir renk seçiminde bulunmayan sanatçı portre ve insan betimlemelerini siyah ve gri renklerinde tercih etmiştir. Perspektif kaygısı güdülmeden yapılan çalışmanın 4/1’ni yeryüzü oluşturmaktadır. Yeryüzünde adeta ip yumağına benzer şekilde gökyüzüne doğru hareket halinde oluşturulan çizgisel alanlar aynı zamanda rüzgârda

uçuşan dumanı da çağrıştırmaktadır. Yeryüzünde ip yumağına benzer şekilde çizilen çizgiler gökyüzünde de aynı şekilde sonlandırılmaktadır. Bu çizgilerin bazıları diğer çalışmalardaki gibi detaylı bir şekilde çizilen gözlerle benzerlik gösterirken bir kısmı yarım bırakılarak detay verilmemiştir. Çizilen bu gözler belli açılarda birleştirildiğinde iki portre meydana gelmektedir.

Tablonun merkezinde diğerlerinden daha detaylı ve büyük çizilen göz betimlemesindeki mutsuzluk ve hüznün bütün tablonun duygusunu belirler niteliktedir. Bu mutsuzluk ve hüznün izleyiciye ölümü çağrıştırmaktadır. Ayrıca tasvirlerin gökyüzüne doğru çıkan ruhları anımsatması da ölümü duygusunu pekiştirmektedir. Sanatçının yeryüzünde betimledikleri olasılıkla Suriye’de ölen mazlum insanları ve gökyüzüne uzanan tasvirlerde bu insanların ruhlarını temsil eden birer imge olmalıdır. Göz biçimindeki tasvirlerde mutsuzluk ve hüznün insanların ölüm öncesi hissettikleri veya sanatçının bu insanların ölümünden duyduğu duygunun temsili olabilir.

Sanatçı bütün bu duyguları imgeler üzerinden izleyiciye aktarırken aynı zamanda sürrealist bir sanat anlayışı da benimsemiştir.

c. “İsimsiz”, 2017.

2017 tarihinde tuval üzerine karışık teknikle yapılan çalışma yatayda 40 cm. dikeyde 50 cm. boyutlarındadır (Fotoğraf 56). İnsan bedeni ve portresini anımsatan betimlemelerin bulunduğu çalışmaya genel olarak koyu renk tonları hakimdir. Zemin soft ve kirli bir gri tonu ile belirlenirken betimlemeler lacivert, mor, beyaz ve kırmızı renk tonları ile oluşturulmuştur. Kompozisyon merkezinde elips şeklindeki alanın içerisine bir insanın üst bedeni tasvir edilirken elipsin merkezinde büyük bir şekilde betimlenen göz dikkat çekmektedir. Bu alana mor ve lacivert tonları hakimken merkezdeki göz betimlemesinde küçük kırmızı lekelere yer verilmiştir. Kompozisyon alanında en dikkat çeken bölüm ise elipsin üst kısmına konumlandırılan bir çift gözdür. Bu alanda kırmızı ve mavi renklerin yoğun olarak tercih edildiği gözlemlenirken bu renkler izleyicinin bu alana odaklanmasına da sebep olmaktadır. Gözlerdeki hüznü ve ağlamaklı bakışlar tablonun geneline hâkim olan koyu renklerin etkisi ile daha da hissedilir kılınmıştır.



Fotoğraf 56: Ahmad Haj Omar, İsimsiz, Tuval Üzerine Karışık Teknik,40x50 cm., 2017 (Omar, 2019).

Betimlenen insan bedeninin kol çizgilerinden anlaşıldığı kadarıyla bir erkeğe ait olduğu düşünülmektedir. İnsan bedeninin üstünde çizilen gözlerde bedene bitişik olmasından kaynaklı aynı kişiye ait olduğu akla getirmektedir. Bu betimleme sanatçının ve duygularının bir dışavurumu olabilir.

Bir portre çizmek yerine sadece gözlerin betimlenmiş olması daha önce de vurguladığımız gibi sanatçının hissedilen duyguları en doğru şekilde bakışlardan anlayabileceğimiz düşüncesinden kaynaklı olmalıdır.

Sanatçı iç dünyasındaki duygu ve düşüncelerini soyutlamacı ve dışavurumcu bir ifade biçimi ile kompozisyona aktarırken sürrealist sanat anlayışı ilkelerinden de yararlanmıştır.

d. “Düşünceler/ Thoughts”, 2019.

2019 tarihinde tuval üzerine karışık teknik ile yapılan “Düşünceler / Thoughts” adlı çalışmasının ebatları hakkında herhangi bir bilgiye ulaşılamamıştır (Fotoğraf 57). Soyutlamacı bir yaklaşımla oluşturulan çalışmada insan tasvirleriyle beraber detaysız bir şekilde yeryüzü ve gökyüzü kavramları da konuya dahil edilmiştir. Zeminde krem ve mavi renklerinin tercih edildiği çalışmada figürler mavi, sarı, kahverengi, mor, turuncu ve bordo renklerinin tonlarıyla oluşturulmuştur.



Fotoğraf 57: Ahmad Haj Omar, Düşünceler (Thoughts), Tuval Üzerine Karışık Teknik, 2019 (Omar, 2019).

Çalışmanın arka düzlemi yaklaşık olarak iki eşit parçaya bölünürken alt bölüm krem rengi tonları ile yeryüzünü, üst bölüm mavi renk tonları ile gökyüzünü anımsatmaktadır. Tuvalin merkezinde cepheden tasvir edilen ve ağırlıklı olarak mavi tonlarının kullanıldığı insan, tablonun yüzeyinde en büyük alana sahip olan betimlemedir. Bu figür diğer figürlere göre daha detaylı ve birçok rengi içinde barındıracak şekilde oluşturulmuştur. Kompozisyondaki olay örgüsü merkezdeki bu figür etrafında oluşturulmuş olup soyutlamacı yaklaşımla betimlenen her nesne bu figüre bağlanmaktadır. Cepheden tasvir edilen bu figürün sağ tarafında kadını anımsatan silüet şeklinde bir insan bedeni daha görülmektedir. Bu figürün kafasının olmaması ve renklerle merkezdeki figüre bağlanıyor olması dikkat çekmektedir. Merkezdeki figürün sol tarafında sarı ve kahve renkli betimlemelerden sarı olanın hangi canlıya ait olduğu

anlaşılammakla beraber kahverengi ve tonlarını barındıran tasvirde bir göz betimlemesi görölmektedir.

Bu kompozisyonun merkezinde betimlenen kişi muhtemelen sanatçının kendisini temsil ediyor olabilir. Ayrıca bu betimleme dışındaki tasvirlerde yüksek ihtimalle sanatçının kafasındaki düşünceler, hayaller olabilir. Bu varsayım çalışmanın ismi olan “Düşünceler (Thoughts)” kelimesiyle de desteklenmektedir.

Sanatçı hayallerini ve düşünceleri soyutlamacı ve imgeci bir yaklaşımla tuval yüzeyine aktarırken aynı zamanda sürrealist sanat anlayışının ilkelerinden de yararlanmışır.

6.2.3. Ahmad Haj Omar'ın Sanat Anlayışı

Ahmad Haj Omar'ın çalışma kapsamında on yapıtı incelenmiştir. Sanatçının 2013 yılından günümüze kadar sürrealist sanat anlayışında eserler verdiği görülmekle beraber soyut ekspresyonist sanat anlayışından da izler taşıdığı gözlemlenmiştir.

Suriye'deki yaşamı boyunca sadece "Portre (2013)" (Fotoğraf 48) adlı eserinde yoğun bir soyutlama ve stilizasyon görülmezken diğer çalışmalarında bu durum yoğun olarak görülmektedir. Bu dönemde karakalem çalışmaları da yapan sanatçının suluboya, yağlıboya ve akrilik boya çalışmaları fazladır. Suriye yıllarında yoğun olarak mavi ve mor kullanımına ağırlık veren sanatçı sarı, pembe ve kırmızı renk tonlarını da kullanmıştır. Aynı zamanda sanatçı Suriye yıllarında insan vücudunu ve portrelerini kullanmış olup bu tasvirleri doğrudan betimlemek yerine belirli soyutlamalar ve stilizasyonlar yapmayı tercih ederken sürrealist sanat anlayışından da esinlendiği görülmektedir.

2014 yılında Lübnan'a göç eden sanatçı Suriye'deki soyutlamacı ve stilizasyonlar içeren çalışmalara devam ederken sürrealizm sanat anlayışının etkisinin artış gösterdiği görülmektedir. Ayrıca sanatçı Suriye'de betimlediği insan vücudu ve portrelerini bir mekân içinde betimlemezken Lübnan'da yaptığı eserlerinde bu anlayışa devam etmiştir. Sanatçının kullanmış olduğu bu mekanlar çoğunlukla doğa tasvirlerinin soyutlamacı bir yaklaşımla çalışma yüzeyine aktarılmasından oluşmaktadır. Bu dönemde sanatçının yoğun olarak kullanmış olduğu teknikte değişiklik göstermektedir. Genellikle karakalem tekniğini kullanan sanatçı suluboya, yağlıboya ve akrilik boya kullandığı çalışmalarında ise çoğunlukla mavi ve yeşil renk tonlarını tercih ettiği görülmektedir. Mavi ve yeşil renk dışında sanatçı az da olsa sarı, mor, pembe ve kahve renginin tonlarını da kullanmayı tercih etmiştir.

2016 yılında Türkiye'ye gelen sanatçı Suriye ve Lübnan'da sürdürdüğü soyutlamacı ve stilizasyonlar içeren çalışmalar yapmaya devam ederken yapıtlarında Sürrealizm sanat anlayışı etkisini arttırmış ve imgeci yaklaşımlar görülmeye başlanmıştır. Daha önceki yıllarda yapılan stilizasyonlar da özellikle portrelerde görülen uzuv eksiltme Türkiye'de yapmış olduğu çalışmalarında daha az görülmektedir. Sanatçı bu dönemde yoğun olarak karakalem tekniği kullansa da suluboya, yağlıboya ve akrilik boya çalışmalarda yapmıştır. Türkiye'de yapmış olduğu ve çalışmamız kapsamında da

incelemiş olduğumuz “İsimsiz (2017)” (Fotoğraf 56) adlı tablo dışındaki bütün renkli çalışmalarda sanatçının renk çeşitliliğini arttırmakla beraber açık veya canlı renkleri tercih ettiği görülmektedir. Sanatçının ortaya çıkardığı bütün yapıtlarının ortak özelliği göz çizimine yer vermiş olması ve kompozisyonda verilmek istenen bütün duygunun bu betimleme üzerinden şekilleniyor olmasıdır. Aynı zamanda bu betimlemede verilen duygunun aynı duygular olması dikkat çekmektedir. Sanatçının incelemiş olduğumuz bütün çalışmalarında istisnasız düşünceli, kaygılı, hüzünlü ve mutsuzluk duygu hakimdir. Sanatçının kullanmış olduğu renklerin canlılığı ve vuruculuğu bu ruh halinin hissedilir olmasında da kuşkusuz dikkat çeken bir unsur olmuştur.

Sanatçı, günümüze ulaşan çalışmalarında göz çizimlerinin yoğun oluşunu şu şekilde açıklamıştır;

Gözler insanların ne hissettiğini rahatça anladığımız yerdir. Savaştan önce insanların gözlerinde beni çeken bir şey vardı her zaman. Karşımdakilerin ne hissettiğini gözlerinden anlamaya çalışırdım. Fakat bu merak savaş ve savaş sonrasında daha fazla ilgimi çekmeye başladı. Özellikle savaşın içinde bulunduğum dönemlerde insanların nasıl acılar yaşadığı ya da ölümlerini hangi duygularla öldüklerini gözlerinden anlamaya çalıştım. Bu durum çalışmalarına yansısı (Röportaj, 2019).

Sonuç olarak sanatçının yaşamış olduğu savaş ortamı çalışmalarındaki çizgisel dile ve betimlenen konulara yansırken, birçok çalışmasında kendi hissettiklerini çevresinde gözlemlendiği insanların duyguları ile sentezleyerek izleyiciye aktardığı okunmaktadır.

Ayrıca sanatçı Suriye, Lübnan ve Türkiye’de edinmiş olduğu tecrübe ve bilgiler doğrultusunda şunları söylemekte;

Yaşamış olduğum ülkelerde sanat ortamını daha yakından gözlemlerim ve Suriye ile kıyasladığımda Lübnan’ın sanat alanında oldukça iyi durumda olduğunu devletin ve halkın sanata ilgisinin yoğun olduğunu hatta Arap ülkelerindeki sanat piyasasının büyük bir kısmını da oluşturduğunu gördüm. Türkiye’de ise sanatçıların kendilerini hem batı hem de doğu sanatında geliştirdiğini fakat toplumun sanata olan ilgisinin Lübnan’a kıyasla daha az olduğunu gözlemlerken Türkiye’deki sanat piyasasının komisyon oranlarının fazla olmasının da sanatçı ve sanat alıcısını olumsuz etkilediğini gördüm (Röportaj, 2019).

Görme organımız olan göz, sanatçının sosyal ve sanatsal hayatında önemli bir yere sahip olmuş ve adeta çalışmalarında mihenk taşı görevi görmüştür. Sanatçı betimlemelerinde genelde Soyut Ekspresyonizmin izlerini barındırır da kullanmış olduğu imgeler ve stilizasyonlar sebebi ile daha çok Sürrealizm sanat anlayışı içerisinde eserler üretmiştir. Ortaya çıkardığı eserlerin birçoğu dünyaca ünlü İspanyol sürrealist sanatçı Salvador Dali’nin eserleriyle benzerlik göstermektedir.

6.3. Ahmad Raid Mohamad'ın Hayatı, Çalışmaları ve Sanat Anlayışı

6.3.1. Ahmad Raid Mohamad'ın Hayatı

Ahmad Raid Mohamad, 1977 yılında Suriye'nin Halep kentinde dünyaya gelmiştir. Sanatçı üniversite dahil bütün eğitimlerini Halep'te görmüş olup sanat öğrenimini Halep'te bulunan Mohammed Fatih Güzel Sanatlar Merkezinde tamamlamıştır. 2010 yılında evlenen sanatçının bu evlilikten üç çocuğu dünyaya gelmiştir (Röportaj, 2019).



Fotoğraf 58: Ahmad Raid Mohammad 2010 yılında Halep Galerie D'Art'da açtığı kişisel sergisinden.(Mohammad, 2019).

Sanatçı Suriye'deki yaşamı boyunca ulusal ve uluslararası birçok sergiye katılmıştır. Katılmış olduğu karma sergileri şunlardır; Halep "Halep Kışı Sergisi" (2005), Şam "Yıllık Bahar Sergileri" (2005-2007), Halep "Halep İslam Kültürünün Başkenti" Sergisi (2007) ve İsviçreli Sanatçı Cleer Dombel ile ortak sergisi (2007)'dir. Bunun dışında sanatçı Suriye'deki yaşamı boyunca dört tane solo/kişisel sergi açmıştır. Bunlar; Halep "Alkhanji Sanat Sergisi" (2004), Halep "Sarmada Sanat Sergisi" (2005), Şam "Ashtar Sanat Sergisi" (2008) ve Halep Galerie D'Art'da Fransız Konsolosluğu sponsorluğunda açtığı sergi (2010) (Fotoğraf 58)'dir (Röportaj, 2019).

Ahmad Raid Mohamad Suriye'deki iç savaş çıktığında Halep'te bir hafta bombardıman altında kalmış ve daha sonra köyüne kaçmıştır. Fakat bir süre sonra terör örgütü DA'İŞ (DEAŞ) / İŞİD, köyünü de basınca ailesi ve kendi güvenli için 2013 yılında Türkiye'ye göç etmek zorunda kalmıştır. Sanatçı Türkiye'ye gelirken genelde

küçük boyuttaki eserlerini yanında getirmiştir. Suriye’de resim sanatı dışında grafik tasarım ile ilgili bir kurumda çalışarak geçimini sağlayan sanatçı Türkiye’de grafik tasarım ile farklı iş sektörlerinde de çalışmıştır (Röportaj, 2019).



Fotoğraf 59: Ahmad Raid Mohammad 2019 İsviçre/Cenevre “Hayat Devam Ediyor, Sanat Devam Ediyor” karma Sergisi (Mohammad, 2019).

Türkiye’ye geldikten sonra bir süre resim yapamayan sanatçı sanatsal etkinliklere tekrar başladıktan sonra ulusal ve uluslararası sergilere katılmıştır. Katılmış olduğu karma sergiler şunlardır; İstanbul “Support Syrian Living Artisti” sergisi (2018) ve İsviçre’nin Cenevre kentindeki Birleşmiş Milletler Ofisi “Hayat Devam Ediyor, Sanat Devam Ediyor” Sergisi (2019) (Fotoğraf 59)’dir. Sanatçı Türkiye’ye göç ettikten sonra İstanbul Bağımsız Sanat Vakfında “Sezgi” adlı (2019) solo/kişisel sergisini düzenlemiştir (Fotoğraf 60). Sanatçının eserleri Suriye ve Türkiye başta olmak üzere birçok ülkede özel koleksiyonlarda yer almaktadır.



Fotoğraf 60: Ahmad Raid Mohammad 2019 İstanbul “Sezgi” Solo/Kişisel Sergisi (Mohammad, 2019).

6.3.2. Ahmad Raid Mohamad'ın Çalışmaları

Ahmad Raid Mohamad'ın toplamda yüz altı çalışmasına ulaşılmıştır. Bu çalışmaların otuz dokuz tanesi Suriye'de yaşadığı dönemde yapılan çalışmaları kapsarken altmış yedi tanesi Türkiye'ye göç ettikten sonraki dönemi kapsamaktadır. Bu çalışmalar tuval veya kâğıt üzerine yağlı boya, karışık malzeme teknikleri ile yapılmıştır. Araştırmamızda yedisi Suriye, beşi Türkiye olmak üzere toplamda on iki çalışmaya yer verilecektir. Bu çalışmaların beşi yağlıboya, yedisi karışık tekniktir.

6.3.2.1. Ahmad Raid Mohamad'ın Suriye'deki Çalışmaları

a. "Portre", 2008.



Fotoğraf 61: Ahmad Raid Mohamad, Portre, Kâğıt Üzerine Karışık Teknik, 2008 (Mohammad, 2019).

2008 tarihinde kâğıt üzerine karışık teknikle yapılan "portre" adlı çalışmanın ebatları hakkında herhangi bir bilgiye ulaşılamamıştır (Fotoğraf 61). Kompozisyon yüzeyi belli belirsiz bir turuncu renkle çerçevenirken merkezde cinsiyeti belli olmayan bir portreye ve iki insan betimlemesine yer verilmiştir. Çerçevenilmiş alanın dışındaki zeminde herhangi bir renk kullanılmazken çerçevesi alanın içindeki zeminde gri, oksit sarısı ve kahverengi tonları tercih edilmiştir. Kompozisyonun merkezine dikey bir şekilde konumlandırılan portrenin bir kısmında herhangi bir renk tercih edilmezken diğer alanlarda yoğun olarak pembe ve tonları kullanılmış olup lekese ve az miktarda da kahverengi, sarı ve turuncu renk tonları tercih edilmiştir. Ayrıca portrenin gözlerine konumlandırılan ve karşılıklı birbirine bakan bir kadın bir de erkek figür betimlemesi

bulunmaktadır. Figürlerin sadece portrelerinde renk kullanılırken bedenleri çizgisel lekelerle oluşturulmuştur.

Herhangi bir perspektif ve mekân içine yerleştirilme kaygısı güdülmeyen kompozisyon merkezine portre, soyutlamacı bir yaklaşımla betimlenmiş olup göz tasvirine yer verilmemiş ve gözlerin olması gereken alana birbirine bakan iki figür betimlemesi yapılmıştır. Kaşları, burnu ve ağzı kahverengi tonlarında betimlenen tasvirin yüzünde çok belirgin olmayan çizgisel lekeler mevcut olup saç kısımları pembe ve tonları ile resmedilmiştir. Portrede detaylı göz tasvirine yer verilmemiş olması duygu yoğunluğunda bir eksikliğe sebep olsa da mimiklerdeki ve ağızdaki ifadeden hüznü veya mutsuz olduğu anlaşılmaktadır. Ayrıca sağ tarafta betimlenen ve kadın olduğu düşünülen figürün üzgün olduğu sol tarafta erkek olduğu düşünülen figürün ise gülen yüz ifadesinden mutlu olduğu görülmektedir. Portrenin gözlerinde iki insan figürünün betimlenmesi muhtemelen kişinin kafasındaki düşüncelerin bir yansımasıdır ve bu kişi sanatçının kendisi olabilir. Çalışmada kullanılan renkler koyu ve karamsarlığı çağrıştırmamasına rağmen tabloya hüznü ve karamsar bir tavır hakimdir.

Çalışmadaki portrenin oluşturuluş biçimi ve kompozisyon yüzeyine dikeyde tam bir şekilde yerleştirilmesi Fransız ressam Jean Dubuffet'in çalışmalarını anımsatmaktadır. Ayrıca çalışmaya genel anlamda soyutlamacı bir yaklaşım hâkim olup fırça vuruşlarının sertliği ve çoğu alanda çizgilerin net olması dışavurumcu biri yaklaşım sergilendiğinin göstergesidir. Bu düşünceler doğrultusunda çalışmanın soyut ekspresyonist sanat anlayışı ile oluşturulduğu anlaşılmaktadır.

b. “İsimsiz”, 2009.

2009 tarihinde tuval üzerine yağlı boya tekniğiyle yapılan çalışmanın ebatları yatayda ve dikeyde 100 cm. boyutundadır (Fotoğraf 62). Bu çalışma sanatçının ulaşılan en eski çoklu figür kullanımlı çalışmasıdır. Birden fazla figür kullanılan çalışmanın zemininde yoğun olarak gri ve uçuk mavi tercih edilirken sarı, kırmızı, siyah ve bordo renk tonları ile lekesel ifadeler mevcuttur. Figürler kompozisyonun merkezine yoğun olarak sarı, kırmızı ve mavi renk tonları tercih edilerek oluşturulmuştur.



Fotoğraf 62: Ahmad Raid Mohamad, İsimsiz, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 100x100 cm., 2009 (Mohammad, 2019).

Çalışma alanını dikeyde renklerle üç bölüme ayıran sanatçı, sağ ve sol tarafta birbirine benzer beyaza yakın tonlar tercih ederken ortada mavinin yoğun kullanımı dikkat çekmektedir. Ayrıca kahverengi ve sarı renk tonları ile lekesele ifadelerde görülmektedir. Çalışma yüzeyindeki alanlara bölme işlemi kompozisyonun alt kısmında varlığını kaybetmekle beraber burada bir zemin oluşturma kaygısı güdülmüştür. Figürler kompozisyonun merkezine yerleştirilirken biri hariç diğerleri mavi zeminin üzerine konumlandırılmıştır. Figürlerin detaylı çizilmemesinden kaynaklı kişilerin cinsiyetleri net olarak tahmin edilememektedir. Kompozisyonun merkezinde bir kişinin kucağında ve yüzü profilden betimlenen figürün bir çocuk veya bebek olduğu düşünülmektedir. Diğer figürlerin yetişkin oldukları fakat cinsiyetleri noktasında net bir çıkarım yapılamamakla beraber birbirlerine dönük bir şekilde betimlendiklerinden dolayı iletişim halinde oldukları anlaşılmaktadır. Birbirleriyle sohbet halinde betimlenen figürlerin izleyiciye dönük olmamaları dikkat çeken bir unsurdur. Çünkü sanatçının çalışma kapsamına alınmayan fakat incelen portrelere çalışmaları hep cepheden ve izleyici ile iletişim halinde betimlenmiştir. Mekân kaygısı güdülen çalışma dış mekân algısı yaratılacak şekilde oluşturulmuştur. Figürler gibi mekân olgusu da soyutlamacı bir yaklaşımla betimlenmiş olsa da bu mekân yüksek ihtimalle çarşı veya kent meydanı olabilir. Tasvir edilen mekândaki zemin oluşumu ve arka planda kullanılan renkler

sanatçının izleyiciye perspektif kullanımı ile derinlik hissi vermek istediğini akla getirmektedir.

Kompozisyonda renklerin tuvale uygulanma şekli Empresyonizm sanat anlayışının anımsatmakla beraber betimlenen mekân ve figürlerin net olmaması bakımından da soyutlamacı bir yaklaşım sergilemektedir.

c. “İsimsiz”, 2010



Fotoğraf 63: Ahmad Raid Mohamad, İsimsiz, Kâğıt Üzerine Akrilik Boya, 2010 (Mohammad, 2019).

2010 tarihinde kâğıt üzerine akrilik boya tekniği ile yapılan çalışmanın ebatları hakkında herhangi bir bilgiye ulaşılamamıştır (Fotoğraf 63). Soyutlamacı bir yaklaşımla oluşturulan kompozisyonda omuz hizasından üstü betimlenen bir insan portresi bulunmaktadır. Çalışma alanı muntazam bir şekilde çerçevelenirken kompozisyon bu sınırlar içerisine yerleştirilmiştir. Zeminde mavi renk tonlarının yoğun olarak kullanıldığı görülürken lekesele bir şekilde sarı ve kırmızı renk tonları da kullanılmıştır. Zeminde kullanılan renkler genel itibari ile koyu ve kirli renk tonlarında tercih edilmiştir. Portrede yoğun olarak siyah renk kullanılmış olup kırmızı, mavi ve sarı renk tonları da mevcuttur. Siyah dışında kullanılan renkler izleyicinin betimlenen portrede tek bir yere odaklanmasına imkân vermemekte aksine izleyicinin sürekli çalışma yüzeyinde gezinmesine olanak sağlamaktadır. Tasvir edilen portrenin yüzünden sinirli bir kişi olduğu anlaşılmaktadır. Bu hissi zeminde kullanılan kirli ve koyu renk tonları ile

portredeki yoğun siyah kullanımı arttırmaktadır. Ayrıca portrede belli yerlerde ve belli bir düzenle kullanılan kırmızı renkte sinirlilik duygusunu tetiklemektedir. Zeminde lekesele ifadelerle oluşturulan geometrik şekiller soyutlamacı bir yaklaşımla bir mekân kurgusunu anımsatmaktadır. Net bir perspektif kullanımı görülmeyen çalışmada zemindeki lekesele ifadeler ve renk tercihleri ile bir perspektif kaygısı güdüldüğü anlaşılmaktadır.

Çalışmaya genel anlamda soyutlamacı yaklaşım hâkim olup yaşanan duyguların renkler aracılığı ile yansıtılması dışavurumcu biri yaklaşım sergilendiğinin göstergesidir. Bu düşünceler doğrultusunda çalışmanın soyut ekspresyonist sanat anlayışı ile oluşturulduğu anlaşılmaktadır.

d. “İsimsiz”, 2010.



Fotoğraf 64: Ahmad Raid Mohamad, İsimsiz, Kâğıt Üzerine Akrilik Boya, 2010 (Mohammad, 2019).

2010 tarihinde kâğıt üzerine akrilik boya tekniğiyle yapılan çalışmanın ebatları hakkında herhangi bir bilgiye ulaşılamamıştır (Fotoğraf 64). Eşit boylarda üç çalışmanın birleşiminden oluşan triptik kompozisyonda portre betimlemelerine yer verilmiştir. Farklı çizgi karakterleri ile betimlenen üç farklı kişinin yüz hatlarından erkek oldukları anlaşılmaktadır. Çalışmaların zeminlerinde sarı, turuncu, yeşil, mavi ve pembe renklerin farklı tonları ile lekesele ifadelerine yer verilmiştir. İki ve üçüncü portrede net bir çerçeveleme ve sınır belirleme durumu görülmezken birinci portrenin alt kısmında beyaz renkle net bir sınır çizgisi bulunmaktadır. Ayrıca bu çalışmanın bir yazılı metin üzerine yapıldığı görülmektedir. Diğer çalışmalarda böyle bir durumun varlığı tam olarak bilinmese de sanatçı bu çalışmada metin yazılarını kasıtlı olarak göstermek istemiştir. Portrelerdeki ortak özellikler ise yüzlerindeki hüznü, yorgun ve karamsarlık hissidir.

Aynı zamanda çalışmalarındaki keskin fırça vuruşları da diğer bir benzerliktir. Bu çalışma savaş öncesi dönemde yapılmış olmasına rağmen karamsarlık dolu bu ifadeler sanatçının bu dönemde de iç dünyasında birtakım sıkıntılar veya problemler yaşadığının göstergesidir.

Portrelerdeki soyutlamacı yaklaşım ve çalışmanın geneline hâkim olan sert fırça vuruşları ve duyguların renkler aracılığı ile yoğunluk kazandırılmaya çalışılması yapıtın soyut ekspresyonist bir anlayışla oluşturulduğunu göstermektedir.

e. “İsimsiz”, 2010.



Fotoğraf 65: Ahmad Raid Mohamad, İsimsiz, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 100x120 cm., 2010 (Mohammad, 2019).

2010 tarihinde tuval üzerine karışık teknikle yapılan çalışmanın ebatları yatayda 100 cm. dikeyde 120 cm. boyutundadır (Fotoğraf 65). Soyut bir düzenleme olan çalışma yatayda eşit olmayan dört parçaya bölünmüştür. Soyut ekspresyonist bir yaklaşımla oluşturulan bu çalışmanın zemininde sarı, kırmızı ve kirlili gri tercih edilirken mavi, beyaz, turuncu ve yeşil renk tonları ile bir takım geometrik çizimlere yer verilmiştir.

Çalışmada herhangi bir figüre ya da nesneye yer verilmediği için çalışmanın, renklerin psikolojik etkileri üzerine değerlendirilmesi doğru olacaktır. Birbirine karıştırılmadan kırmızı, sarı ve kirlili gri renk ile oluşturulan alanlarından en çok kırmızı rengin kullanıldığı bölüm dikkat çekmektedir. Bu kadar vurucu bir rengin tek parça

halinde ve büyük bir alanda kullanılması izleyicinin bu alana yönelmesine sebep olmaktadır. Renklerin psikolojik etkileri üzerine bir değerlendirme yapacak olursak kırmızının bu tonu insanda iç tepkisel duyguları ortaya çıkarır ve hüzünlü bir etki bırakır (Yılmaz, 1991, s.22). Sanatçı kırmızının izleyici üzerinde bıraktığı bu etkiyi soğuk bir renk olan kirlili gri kullanarak azaltmaya çalışmıştır. Fakat bu tercih istenen etkiyi yaratmamıştır. Çünkü gri yanında kullanılan renklerin etkilerini pekiştirecek doğrultuda insan psikolojisinde etki bırakmaktadır. Aynı zamanda çalışmanın alt ve üst sınırlarında kullanılan sarı renk de bu durum pekiştirmektedir. Çünkü sarı bazı durumlarda insanlarda mutsuzluk hissi çağrıştırmaktadır (Yılmaz, 1991, s.27). Sanatçı hissedilen bu duyguları net bir şekilde izleyiciye hissettirmek için bu renkleri bilinci olarak kullanmış olma ihtimali ile beraber duyguların psikolojik bir yansıması olarak farkında olmadan da tercih etmiş olabilir. Ayrıca kırmızı rengin kullanıldığı alanda siyah çizgisel ifadelerle beraber sarı ve mavi rengin kullanıldığı görülen kare bir kutu bulunmaktadır.

Kompozisyonda yoğun olarak kullanılan diğer bir renk ise grinin tercih edildiği alandır. Bu alanda içleri çeşitli renklerle boyanmış büyüklü küçüklü alt alta üst üste konumlandırılmış kare kutular bulunmaktadır. Bu sebeple kompozisyonun en hareketli alanı gibi görünmektedir. Fakat bu arada kullanılan renklerin soft tonlarda olması diğer alanlarda da canlı ve vurucu renk tonlarının tercih edilmesi bu alanı geri plana atmıştır.

Çalışma yüzeyinde oluşturulan kare formlu kutular ve üç rengin belirlediği alanlar ise Soyut Ekspresyonizm sanat anlayışının “Renk Alanı Resmi” türünde eserler veren Mark Rothko’nun yapıtlarına büyük ölçüde benzer niteliktedir. Bütün bu değerlendirmeler doğrultusunda eserin Soyut Ekspresyonizm sanat anlayışı içerisinde yer alan “Renk Alanı Resmi” türünde oluşturulduğu düşünülmektedir.

f. “İsimsiz”, 2012.



Fotoğraf 66: Ahmad Raid Mohamad, İsimsiz, Kâğıt Üzerine Karışık Teknik, 2012 (Mohammad, 2019).

2012 tarihinde kâğıt üzerine karışık teknikle yapılan çalışmanın ebatları hakkında herhangi bir bilgiye ulaşılamamıştır (Fotoğraf 66). Kompozisyonda soyutlamacı bir yaklaşımla çoklu portre kullanan sanatçı ağırlıklı olarak kahverengi ve tonlarını kullanmayı tercih etmiştir. Çalışma yüzeyinin kahverengi tonları ile çerçeveleyen sanatçı bu alanı da eşit olmayan üç parçaya bölmüştür. Bu bölünmede izleyiciye üç farklı tablonun bir düzlemde birleştirilmesi hissini vermektedir.

Kompozisyonun üstünde dikdörtgen formlu bölümde kahve rengi tonlarında iki portre betimlemesi görülmektedir. Aynı zamanda bu portreler kompozisyonun en büyük alanına sahiptir. Portrelerden biri profilden diğeri cepheden betimlenmiştir. Cepheden betimlenen portrenin yüzünde yorgunluk ifadesi mevcutken diğesinde sinirlilik hali varlığını hissettirmektedir. Portreler kompozisyona dikey düzlemde sığdırılma kaygısı içerisinde olup çalışma alanının merkezine yerleştirilmiştir. Bu alanda zemin rengi olarak açık krem tonları tercih edilmiş olup portre kahve rengi tonları ile oluşturulmuştur.

Kompozisyonun alt kısmında dış çerçeveden ayrı bir çerçeveleme ile oluşturulan iki bölüm bulunmaktadır. Bu bölümlerden biri dikdörtgen diğeri kare formlu olup içlerinde ikişer tane portre betimlemesi bulunmaktadır. Bu portrelerde kompozisyondaki diğeri portreler gibi dikey düzlemde sığdırılma kaygısı güderken kahve rengi ve tonları

ile betimlenmiştir. Sağ tarafta kare çerçeve içinde betimlenen portreler üst bölümdeki portreler gibi betimlenmiş olup yüz ifadeleri okunur durumda değildir. Sol taraftaki dikdörtgen çerçevelenme içerisindeki portreler cepheden betimlenmiş olup sol taraftakinin yüzü karalanmış diğerinin yüzünde de üzgün ve mutsuz bir ifade bulunmaktadır.

Kompozisyondaki bütün portrelerin bir çerçeve içine yerleştirilmeleri izleyiciye bir pencereden bakıyormuş hissi vermektedir. Portrelerin yüzünde mutsuzluk, hüznün ve kaygı duyguları bulunmaktadır. Aynı zamanda bu duygular yoğun kahve rengi tonları ile pekiştirilmeye çalışılmıştır. Çalışmadaki bir diğer benzerlik ise portrelerin betimlenmiş olduğu bölümlerde dikeyde dikdörtgen formlu alanlar oluşturulmuş olup bu alanların kahve renginin tonları ile çizgisel ve lekesele bir şekilde doldurulmuş olmasıdır.

Kompozisyonun alt bölümünü üst bölümden farklı kılan en belirgin özellik ise zeminde herhangi bir rengin kullanılmamış olmasıdır. Bu da kişilerin farklı yerde ve mekânda olduğunun bir göstergesi olabilir. Sanatçı aynı zamanda bu mekanları oluştururken herhangi bir perspektif kaygısı gütmemiştir.

Çalışma, portrelerin oluşum şekli ve kompozisyondaki alanlarına sığdırılma çabası bakımında Fransız ressam Jean Dubuffet'in eserleriyle benzerlik taşıırken genel anlamda soyut ekspresyonist sanat anlayışı içerisinde oluşturulmuştur.

g. “Sessiz Doğa”, 2012.

2012 tarihinde tuval üzerine akrilik boya tekniğiyle yapılan “Sessiz Doğa” adlı çalışma yatayda ve dikeyde 100 cm. boyutundadır (Fotoğraf 67). Kompozisyon figür ve nesne betimlemelerinden oluşturulmuş olup yoğun olarak yeşil rengin tonları kullanılmıştır. Sanatçı kompozisyonu tuvale yatay bir şekilde konumlandırmış olup çalışmada üç figür betimlemesi ile dört tanede meyve tasviri yapılmıştır. Zemin rengi olarak yeşil ve tonları tercih edilirken figürler ve meyveler turuncu, siyah, sarı ve mavi renk tonları ile oluşturulmuştur.



Fotoğraf 67: Ahmad Raid Mohamad, Sessiz Doğa, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 100x100 cm 2012 (Mohammad, 2019).

Çalışmanın arka düzlemi yeşilin tonları ile üç eşit olmayan parçaya bölünmüştür. Çalışmanın alt bölümünde kullanılan rengin üst bölümlere doğru gidildikçe kademeli bir şekilde açıldığı görülmektedir. Bununla ilişkili olarak renklerin kademeli olarak geçişini gökyüzü ve yeryüzü arasındaki geçiş gibi düşünmemiz yerinde olacaktır. Koyu bir yeşille renklendirilen orta bölüm büyük ihtimalle deniz betimlemesi olabilir. Kompozisyonda turuncu, siyah ve yeşil renk tonları ile üç tane figür betimlemesi bulunmaktadır. Figürlerin detaylı bir şekilde betimlenmemiş olmaları cinsiyetleri hakkında net bir düşünceye varılmasını güçleştirmektedir. Aynı zamanda figürlerin yüzlerinde hiçbir detayın olmaması arkaları dönük betimlendiklerini akıllara getirmektedir. Ayrıca kompozisyonun en ön düzleminde mavi, sarı ve turuncu renk tonları ile dört tane meyve olduğu düşünülen tasvir bulunmaktadır. Tasvirlerin altındaki gölgelendirmeden bir zemine oturdukları anlaşılırken kompozisyonla bir bağlantısı olmadığı düşünülmektedir. Çünkü sanatçı adeta meyve tasvirlerini ayrı bir kompozisyon gibi kurgulayıp tuvale aktarmıştır.

Çalışmada doğa ve figürler olduğu gibi değil de sanatçının duygularının bir yansıması gibi resmedilmesi açısından ekspresyonist sanat anlayışını anımsatırken meyve betimlemesinin bulunduğu ikinci kompozisyon ise renk tercihleri ve tuval yüzeyine sürülüş şekilleri bakımından empresyonist sanat anlayışını çağrıştırmaktadır.

6.3.2.2. Ahmad Raid Mohamad'in Türkiye'deki Çalışmaları

a. "İsimsiz", 2013.



Fotoğraf 68: Ahmad Raid Mohamad, İsimsiz, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 2013 (Mohammad, 2019).

2013 tarihinde tuval üzerine karışık teknikle yapılan çalışmanın ebatları hakkında bir bilgiye ulaşılamamıştır (Fotoğraf 68). Soyut bir düzenleme içeren kompozisyonda figürlerden oluşan bir topluluk görülmektedir. Çoklu renk kullanımına hâkim olan çalışmanın zemininde yoğun olarak sarı ve mavi renk tonları tercih edilmiş olup küçük lekeler halinde pembe, turuncu, gri ve mor renk tonları da görülmektedir. Kompozisyonun merkezine kahve, sarı, turuncu, beyaz ve kırmızı renk tonlarıyla figürler yerleştirilmiştir.

Kompozisyon alanı dikeyde üç bölüme ayrılmış ve bu ayrım bir mekân kurgusunu anımsatmaktadır. Oluşturulan sağ ve sol bölüm birbirine benzer ve sert fırça lekeleri ile meydana getirilirken orta bölüm mavi, mor ve beyaz tonları ile oluşturulan yumuşak bir geçişe sahiptir. Zeminde renklerin aşağıya doğru yumuşak geçişlerle oluşturulması izleyiciye yeryüzü izlenimi vermektedir. Figürlerin hepsi mavi, mor ve beyaz renklerle oluşturulan bölüme konumlandırılmıştır. Sol tarafta kahve rengi tonları ile oluşturulan figürün sanki bu alana zorla sığdırılıyormuş gibi resmedilmesi dikkat çekmektedir. Çalışmada soyutlamacı bir yaklaşımla betimlenen tahmini beş figür bulunmaktadır. Figürlerin soyutlanarak ve detaylara yer verilmeyecek şekilde tasvir edilmelerinden kaynaklı cinsiyetleri hakkında kesin bir düşünceye varılamamaktadır.

Aynı boyda ve diğerlerine göre daha arkada konumlandırılan kişilerin yetişkin bireyler oldukları diğer figürlere göre daha uzun ve yapılı bir şekilde betimlenmelerinden anlaşılmaktadır. Ön planda betimlenen diğer iki figürün ise daha kısa ve yapısal olarak gelişmemiş vücut hatlarından dolayı çocuk oldukları düşünülmektedir. Zemindeki renk dokularından ve parçalara bölme işleminden anlaşıldığı kadarıyla sanatçı kompozisyonda mekân kaygısı gütmüş ve soyutlamacı bir yaklaşımla dış mekân oluşturmuştur. Bu tasvirde net bir perspektif kullanımı görülmesine de kullanılan renklerle bu algı oluşturulmaya çalışılmış gibidir. Fakat bu algı perspektif hissi verecek şekilde bir sonuca ulaşmamıştır.

Sanatçının bu tablosu “İsimsiz (2009)” (Fotoğraf 62) tablosuyla farklılıklar taşısa da benzer özellikler daha yoğundur. Özellikle mekân kurgusu ve betimlenen figürlerin oluşum şekli benzerlik göstermekte olup adeta aynı konunun farklı yıllarda farklı renk tonları ile oluşturulmuş halidir. İki çalışma arasındaki farklılıklar ise 2009 yılındaki eserde perspektif kaygısı ve oluşumu daha netken bu çalışmada daha geri planda bırakılmıştır. Aynı zamanda aynı renklerin farklı tonlarının kullanılmış olması da dikkat çeken bir diğer unsurdur. İlk çalışmadaki renkler daha pastelken bu çalışmada renkler daha canlı, aydınlık ve vurucudur.

Kompozisyon, renklerin tuvale uygulanılma şekli olarak Empresyonizm sanat anlayışının anımsatmakla beraber betimlenen mekân ve figürlerin net olmaması bakımından da soyutlamacı bir yaklaşım sergilemektedir.

b. “İsimsiz”, 2013.

2013 tarihinde tuval üzerine yağlı boya tekniği ile yapılan çalışmanın ebatları hakkında bir bilgiye ulaşılamamıştır (Fotoğraf 69). Çalışma çoklu renk kullanımı ile oluşturulmuş olup merkezde soyutlamacı bir yaklaşımla portre betimlemesi bulunmaktadır. Kompozisyonda mekân ve perspektif kaygısı güdülmezken portre adeta birbiri içerisine girecek şekilde tuval yüzeyine sürülen renklerin üzerine konumlandırılmıştır. Zeminde yoğun olarak sarı ve mavi renk tonları kullanılırken turuncu, yeşil ve morun tonları da tercih edilmiştir. Zemin yüzeyine herhangi bir kontroleme yapılmadan adeta renklerin iç içe geçmesi ile betimlenen portrede mavi, turuncu, yeşil, mor, kahverengi, bordo ve sarı renk tonları kullanılmıştır.

Hüzünlü, mutsuz ve düşünceli bir ruh hali ile betimlenen portre muhtemelen bir erkeğe aittir. Bu düşünceyi akla getiren en önemli unsur ise portrenin yüz hatları ve ifadesidir. Genel anlamdan mutsuz bir atmosferi çağrıştıran kompozisyonun sert fırça vuruşları ile oluşturulması bu hissi kuvvetlendirmektedir. Yapıtın Suriye’deki iç savaşın şiddetlendiği ve sanatçının da bu ortamdan Türkiye’ye göç ettiği dönemde yapılmış olması esere hâkim olan hüzünlü ve düşünceli ifadeyi açıklar niteliktedir.



Fotoğraf 69: Ahmad Raid Mohamad, İsimsiz, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 80x130 cm., 2013 (Mohammad, 2019).

Esere hâkim olan soyutlamacı yaklaşım ve çalışmanın genelinde gözlemlenen sert fırça vuruşları ve duyguların, renkler aracılığı ile yoğunluk kazandırılmaya çalışılması yapıtın soyut ekspresyonist bir anlayışla oluşturulduğunu göstermektedir.

c. “İsimsiz”, 2018.

2018 tarihinde tuval üzerine karışık teknikle yapılan çalışmanın ebatları yatayda 100 cm. dikeyde 70 cm. boyutundadır (Fotoğraf 70). Kompozisyon soyutlamacı bir yaklaşımla oluşturulmuş olup figür betimlemelerine yer verilmiştir. Kompozisyonda net bir mekân kurgusu olmasa da figürlerin konumlandırılması ve zemindeki renklerin kullanım şekli soyut bir mekân algısı yaratmaktadır. Zeminde gri, mavi ve kırmızı renk tonları tercih eden sanatçı figürlerde sarı, siyah, kırmızı, yeşil, beyaz ve mavi renk tonları kullanmıştır.



Fotoğraf 70: Ahmad Raid Mohamad, İsimsiz, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 70x100 cm., 2018 (Mohammad, 2019).

Çalışmada tasvir edilen figürler soyutlamacı bir yaklaşımla betimlenseler de yüzlerindeki ifadeler kolaylıkla anlaşılabilir. Mutsuzluk, hüznün ve düşünceli tavır bütün figürlerde vurgulanan ortak ifadelerdir. Sanatçı figür kullanımında bulunduğu çalışmalarda genellikle yüzleri belirgin ve bir ifade ile çizmezken bu çalışmada bu tercihini değiştirmiş ve yaşanan duyguları açıklıkla resmetmiştir. Eserde iki figür hariç diğer figürler ayakta tasvir edilirken ön düzlemde yoğun bir şekilde renk kullanılarak betimlenen iki figür yerde uzanıyor veya yatıyor biçimde konumlandırılmıştır. Bu figürden biri yetişkin bir bireyken diğeri muhtemelen çocuk veya bebektir. Cinsiyeti tam olarak anlayamayan fakat vücut anatomisi ve portresinden anlaşıldığı kadarı ile erkek olan figür diğer figürü iki eliyle kucaklar ve sarılır şekilde betimlenmiştir. Diğer figürlerin bu iki figür etrafında betimlenmesi kompozisyon merkezinin bu iki figür olduğu izlenimi vermektedir. Söz konusu düşünceyi bu bölgede tercih edilen yoğun ve dikkat çekici sarı kullanımı da desteklemektedir. Figürlerin konumlandırılması ve yüz ifadeleri kompozisyon konusunun ölüm olduğunu akıllara getirmektedir. Muhtemelen kompozisyondaki mekân Suriye tasvirleridir ve figürler ise burada yaşayan halk olmalıdır. Yerde yatar şekilde betimlenen figürlerin de savaş ortamında öle kişilerin olması muhtemeldir.

Eserde çok renk kullanımı ve kullanılan renklerin canlı oluşu sanatçının iç dünyasındaki duyguların bir dışavurumuyken renklerin adeta rast gele tuval yüzeyine sürülmesi betimlenen mekânda yaşanan kaos ortamını niteler şekildedir. Figürlerin siyah

renkle kontörlenmesi fakat buna karşın renklerden daha arka planda kalması sanatçının yaşamış olduğu durumu renklerle izleyiciye aktarmak istemesinin bir sonucu olabilir. Bütün bu düşünceler doğrultusunda sanatçının bu eserini soyut ekspresyonist sanat anlayışı ile oluşturduğu anlaşılmaktadır.

d. “İsimsiz”, 2020.



Fotoğraf 71: Ahmad Raid Mohamad, İsimsiz, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 130x150 cm., 2020 (Mohammad, 2020).

2020 tarihinde tuval üzerine karışık teknikle yapılan çalışmanın ebatları yatayda 130 cm. dikeyde 150 cm. boyutundadır (Fotoğraf 71). Kompozisyon figürler ve bir yerleşim yeri tasvirinden oluşmaktadır. Sanatçı çalışma zemininde beyaz renk tercih ederken mekânda ve insan figüründe yoğun olarak kırmızı renk ve tonlarını kullanılmıştır. Aynı zamanda çalışmada farklı boyutlarda kahverengi, sarı, yeşil, mavi ve siyah renk tonlarında lekelerde mevcuttur.

Eserin arka düzleminde net olmayan siyah ve gri lekelerle belirlenen dağ ve ön düzleminde betimlenen kulübe ile cinsi tam olarak anlaşılmayan hayvan akıllara buranın bir köy olduğunu getirmektedir. Kompozisyonda betimlenen figürlerden biri net ve anlaşılır bir şekilde betimlenirken bazıları daha küçük veya soyutlamacı bir yaklaşımla tasvir edilmiştir. Çalışmanın sol tarafından cinsiyeti kadın olduğu anlaşılan göğüs hizasından itibaren kırmızı ve tonları ile resmedilen figürün duruşu ve yüz ifadesinden

mutsuz ve üzgün olduğu anlaşılmaktadır. Bu figürün solunda soyutlamacı ve kırmızı renkle betimlenen figürün cinsiyeti ve ruh hali anlaşılamamaktadır. Ayrıca kadın figürünün sağında bakış açısına göre farklılık gösteren bir figür betimlemesi bulunmaktadır. Esere uzaklaşarak bakıldığında kırmızı tişörtlü alnında kurşun ve yanağında darp izi bulunan bir insan figürü görülürken çalışmaya yakından ve detaylı bakıldığında kafası sol tarafta tasvir edilmiş dört ayaklı bir hayvan betimlemesi bulunmaktadır. Eserin sol alt köşesinde mutsuz bir yüz ifadesi ile betimlenen portre yer almaktadır. Bu portre, sağ üst köşesindeki figürün yüzünde olduğu gibi herhangi bir sınır veya kontör belirlenmeden resmedilmiştir. Ayrıca çalışmada bu iki soyut portre dışında renkler arasına gizlenmiş ve soyutlamacı bir yaklaşımla resmedilen portreler bulunmaktadır.

Çalışmada kullanılan canlı renk tonları ilk bakıldığında olumlu bir izlenim verse de figürler detaylı incelendiğinde aslında bu mekânın bir savaş ortamı olduğu belki de sanatçının savaşın ilk yıllarında sığındığı köyün olma ihtimali yüksektir. Bu çalışmadaki net ve sert fırça vuruşları mutsuz ve düşünceli yüz ifadeleri sanatçının iç dünyasının bir dışavurumu gibidir. Dışavurumcu bu anlatımın soyut betimlemelerle desteklenmesi, soyut ekspresyonist sanat anlayışını çağrıştırmaktadır.

e. “İsimsiz”, 2020.

2020 tarihinde tuval üzerine karışık teknikle yapılan çalışmanın ebatları yatayda ve dikeyde 140 cm. boyutundadır (Fotoğraf 72). Çalışma renklerle oluşturulan aksiyon resimlerini anımsatsa da kompozisyon detaylı incelendiğinde renkler arasına gizlenmiş insan ve hayvan figürleri görülmektedir. Zeminde yeşil ve tonlarını kullanan sanatçı ön düzlemde pembe, mavi, sarı, mor ve turuncu renk tonlarını tercih etmiştir. Soyutlamacı ve detaysız betimleme, figürlerin cinsiyetleri ve içinde buldukları ruh hali hakkında bir düşünceye varılmasına olanak sağlamamaktadır. Betimlenen insan figürlerinin duruş biçimi kargaşa ve kaos ortamını anımsatmaktadır. Sanatçının genel olarak canlı ve dikkat çekici renkleri kullanması bu ortamı izleyiciye direk aktarmak istememesinden kaynaklı olabilir. Ayrıca sanatçı izleyicinin çalışma yüzeyindeki her alana hâkim olabilmesi için özellikle pembe rengi tuval yüzeyinin birçok noktasında kullanmıştır. Bu da izleyicinin tek bir noktaya odaklanmasını engellemektedir.



Fotoğraf 72: Ahmad Raid Mohamad, İsimsiz, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 140x140 cm., 2020 (Mohammad, 2020).

Çalışmada kullanılan renklerin tek bir tonda olmaması sanatçının perspektif algısını renklerle vermeye çalışmasından kaynaklı olabilir. Ayrıca bu durum eserin izleyiciyi içine çekmesine sebep olmaktadır. Kompozisyon oluştururken yoğun olarak kullanılan sert ve hareketli fırça vuruşları Romantizm akımında yapıtlar veren William Turner'ın eserlerini çağrıştırmaktadır. Ayrıca çalışmaya hâkim olan soyutlamacı yaklaşım da Soyut Ekspresyonizm akımı içerisinde yer alan aksiyon resimleriyle benzerlik taşımaktadır.

6.3.3. Ahmad Raid Mohammad'ın Sanat Anlayışı

Ahmad Raid Mohammad'ın çalışma kapsamında on iki yapıtı incelenmiştir. Sanatçının 2008 yılından günümüze kadar soyutlamacı bir yaklaşımla eserler verdiği görülmektedir. Sanatçının yapıtları genel olarak soyut ekspresyonist sanat anlayışı içinde yer alan “Renk Alanı” ve “Aksiyon Resimleri”ni çağrışırsa da bazı tablolarında bu akımla beraber Empresyonizm, Ekspresyonizm ve Romantizm sanat anlayışlarının izlerine rastlanmaktadır.

Sanatçı, Suriye’de savaş öncesi dönemde iki yapıt dışında portre üzerine eserler vermiş ve bu eserlerde genel olarak kişilerin iç dünyası ve ruh hallerini dışavurumcu bir şekilde resmetmiştir. Tasvir edilen portreler genel olarak mutsuz, düşünceli ve şaşkın yüz ifadelerine sahiptir. Portre dışında çalıştığı eserler ise çalışma kapsamında incelenen “İsimsiz (2009)” (Fotoğraf 62) ve “İsimsiz (2010)” (Fotoğraf 65)’teki çalışmalardır. Bu yapıtlardan biri soyutlamacı yaklaşımla ortaya konulan çoklu figüratif betimleme olup diğeri ise soyut ekspresyonist sanat anlayışının bir parçası olan “Renk Alanı” resimlerini çağrıştırır niteliktedir. Bu dönemde yoğun olarak turuncu, kırmızı, sarı, mavi ve yeşil tonları tercih eden sanatçının eserlerinde en dikkat çeken renkler kırmızı ve turuncudur. Sanatçı bu dönemki eserlerinden sadece figüratif bir kompozisyon olan “İsimsiz (2009)” (Fotoğraf 62)’teki eserinde mekân kurgusu ve perspektif algısı oluşturma eğiliminde bulunmuştur. Sanatçının Suriye’deki yaşamı boyunca yapmış olduğu portreler genelde çoklu veya triptiktir.

Sanatçının savaş sonrası çalışmalarının bir kısmına ulaşılamamış, ulaşılanlar ise üç adettir. Bu eserlerden ikisi çalışma kapsamında incelenmiştir. Bu dönemdeki eserleri figüratif ve portre ağırlıklı olup mekân kurgusu üzerinde yoğunlaştığı gözlemlenmektedir. Sanatçı savaş öncesi figüratif eserlerinde mekân betimlemesi yaparken portrelerde böyle bir kaygı gütmemiştir. Fakat bu dönemde “İsimsiz (2012)” (Fotoğraf 66)’daki çalışmasında da görüldüğü üzere portre içerikli eserlerinde de bir mekân oluşturmaya yönelik izler vardır. Bu dönemki eserlerinde yeşil, kahverengi, turuncu ve mavi renk tonları kullanılırken ağırlıklı olarak yeşil ve kahverengi tonları tercih edilmiştir. Çalışmaların çoğunda soyut ekspresyonist bir yaklaşım mevcutken bazılarında ekspresyonist ve empresyonist etkileşimler görülmektedir.

2013 yılında Türkiye'ye göç eden sanatçı Suriye'deki gibi soyut ekspresyonist, empresyonist ve ekspresyonist yaklaşımlarda eserler veremeye devam ederken bazı çalışmalarında Romantizm akımının etkisiyle de üretim yaptığı gözlemlenmektedir. Sanatçı Türkiye'ye geldikten sonra figüratif ve soyut çalışmalara ağırlık vermiş olup portre yapmayı da bırakmamıştır. Portre çalışmalarında yüzlerdeki ifadeler daha net ve dikkat çekici betimlenirken figüratif çalışmalarda ise figürler soyutlamacı ve siluet şeklinde betimlenmeye devam etmiştir. Özellikle figüratif kompozisyonlarda mekân ve perspektif kaygısı güden sanatçının portre içerikli çalışmalarında bu kaygılar çok fazla görülmemektedir. Ayrıca sanatçının bu dönemde yapmış olduğu portreler çoğunlukla tek kişiyi kapsamaktadır. Daha önceki çalışmalarında tamamen soyutlamacı bir eseri mevcut olmayan sanatçının 2018 yılından itibaren bu tarz kompozisyonlara da yöneldiği görülmektedir. Çalışmalarında genel olarak aynı renkleri kullanmaya devam etmiştir. Aynı renkleri kullanan sanatçının Suriye'den farklı olarak kullandığı renklerde canlı ve dikkat çekici tonları tercih ettiği görülmektedir. Daha önce turuncu ve kırmızı renk tonlarını yoğun olarak kullanan sanatçının Türkiye'deki eserlerinde yoğunluğu yeşil ve mavi tonlarına verdiği görülmektedir. Ayrıca Suriye'deki eserlerinde beyaz rengi taval veya kâğıt yüzeyinden elde eden sanatçı bu dönemde beyazı boya olarak kullanmaya başlamış ve portre çalışmalarında yoğun olarak kullanmıştır.

Sanatçının ortaya çıkardığı bütün yapıtlarının ortak özelliği, soyutlamacı bir yaklaşımla ortaya konması ve bir eserde en az iki tane sanat anlayışından izler bulunmasıdır. Ayrıca portre çalışmaları dışındaki figüratif içerikli eserinde siluet şeklinde betimlemelere yer vermiş olup portrelerde ise daima üzgün, mutsuz, düşünceli yüz ifadelerin de bütün eserlerinin ortak özelliğidir. Renk tonlarında dönem dönem farklılık gözlemlense de sanatçının renk yelpazesi hep aynıdır. Ayrıca sanatçının figüratif çalışmaları aynı kompozisyonların bazı noktalarda düzeltilerek tekrar ele alınmış olması da dikkat çekmektedir. Bu düzeltmeler ise genelde çizgi, renk ve ton tercihlerindeki değişimlerdir. Bu değişimler sanatçının deneysel bir yaklaşım içinde olduğunun bir göstergesidir.

Sanatçı eserlerindeki renk çeşitliliğini, insan portresi ve figür kullanımını şöyle açıklıyor;

Sanat benim için bir tür kurtuluş, beni acıdan kurtarıyor. Çizgilerimi resimlerimde özgür ve esnek tutmak için farklı renkler kullanıyorum. Her zaman resimlerimin ana içeriği ve çağdaş sanat eserleri inşa etmemdeki kilit taşım insanların yüzleri oldu. İnsanın yüzü her

zaman varlığın ve duyguların en derin hissedildiği yerdir. Bu yüzden çalışmalarındaki boşluğu insanların yüzlerindeki zengin ifadelerle dolduruyorum. Bu da daha fazla renk ve sonucunda daha fazla çizgi türü oluyor (Röportaj, 2019).

Sonuç olarak sanatçının yaşamış olduğu savaş ortamı çalışmalarındaki renklere ve çizgisel dile yansırken portrelerdeki yüz ifadeleri daha net ve anlaşılır olmaya başlamıştır.

Ayrıca sanatçı Suriye ve Türkiye’de edinmiş olduğu tecrübe ve bilgiler doğrultusunda şu ifadeleri kullanmıştır;

Yaşamış olduğum ülkelerde sanat ortamını yakından gözlemledim ve bu gözlemler doğrultusunda Türkiye ve Suriye sanatında farklılıklar olduğunu ve bu farklılıkların başında Türkiye’deki sanatçıların Avrupa’dan öğrendiklerini çoğunlukla birebir uyguladıklarını ama Suriyeli sanatçıların Avrupa’dan aldıklarını doğu sanatı ile sentezlediklerini gördüm. Ayrıca Türkiye’de sanat piyasası belli sanatçılar etrafında şekillenirken Suriye’de sanat piyasasını ele geçiren sanatçılar yok. Aksine belli bir yere gelen sanatçılar yeni nesile destek olur onlara yol gösterir (Röportaj, 2019).

Ahmad Raid Mohamad, betimlemelerinde Soyut Ekspresyonizm, Empresyonizm, Ekspresyonizm ve Romantizm sanat anlayışlarından en az ikisinin etkileri görülmektedir. Bir eserde birden çok sanat anlayışının görülmesi sanatçının deneysel bir ifade ile eserler ürettiğinin göstergesidir. Bu sebepten kaynaklı yapıtları tek bir sanat anlayışı içerisine dahil edilememektedir.

Ayrıca sanatçı, günümüz Suriye sanatının bu günlere gelmesinde Roma’da sanat eğitimi alıp daha sonra Suriye’ye geri dönen ve Suriye modern sanatının öncülerinden olan ressam Fateh Moudarres'in katkısının büyük olduğunu belirtmiştir (Röportaj, 2019).

6.4. Akram Saffam'ın Hayatı, Çalışmaları ve Sanat Anlayışı

6.4.1. Akram Saffam'ın Hayatı

Akram Saffam, 1967 yılında Suriye'nin Deyrizor kentinde dünyaya gelmiştir. Sanatçı, sanat eğitimini özel bir eğitim kurumunda almıştır. Sanatçı heykeltıraş olduğu için terör örgütü DA'İŞ (DEAŞ) / IŞİD'in Rakka şehrindeki esir kampında bir süre tutulmuş, 2016 yılında esir kampından kaçan sanatçı Terör örgütünün elinden kurtardığı eserlerini toprağa gömmek zorunda kalmıştır (Fotoğraf 73) (Röportaj, 2020).



Fotoğraf 73: Sanatçının Suriye'deki Atölyesinden (Saffam, 2020).

2016 yılında Rakka kampından kaçan Akram Saffam, can güvenliğinin olmaması sebebi ile Türkiye'ye göç etmek zorunda kalmıştır. Sanatçı birçok mülteci sanatçının aksine İstanbul'a değil Şanlıurfa'ya yerleşmiştir. Suriye'de, geçimini yapmış olduğu heykellerle sağlayan sanatçı Türkiye'ye geldikten sonra heykel yapmayı bırakmamış fakat geçimini sağlamak içinde inşaat sektörü başta olmak üzere birçok sektörde çalışmıştır (Röportaj, 2020).

Sanatçı Türkiye'ye geldikten sonra birçok ulusal ve uluslararası karma sergi ve söyleşilere katılmıştır. Katılmış olduğu karma sergiler şunlardır; Diyarbakır Anatolia Sanat merkezinde açılan karma sergi (2019) ve Mersin Uluslararası Taşeli Ahşap Festivali (2019) kapsamında düzenlenen karma sergiye katılmıştır. Sanatçı Türkiye'de üç solo/kişisel sergi düzenlemiştir. Bu sergiler; Mardin Müzesinde düzenlenen "Mecazın Murçları" (2018) (Fotoğraf 74), Diyarbakır Kent Müzesinde düzenlenen "Mecazın Murçları" (2018), Şanlıurfa Karga Sanat Atölyesinde (2019) açtığı sergidir.

Sanatçı aynı zamanda 2019 yılında Mersin’de düzenlenen 4. Uluslararası Gülnar Bilim ve Kültür Etkinlikleri kapsamındaki “Söz ile Keski Arasında Diyalog” adlı söyleşiye katılmıştır. Ayrıca Akram Saffan’ın heykellerinden etkilenen Alman şair Elvira Kujovic ile 2019 yılında ortak bir kitap çıkarmışlardır. Sanatçının eserleri Suriye ve Türkiye başta olmak üzere birçok ülkedeki özel koleksiyonlarda yer almaktadır.



Fotoğraf 74: Sanatçının 2018 Mardin Müzesinde Gerçekleştirdiği Kişisel Heykel Sergisinden (Saffam, 2020).

6.4.2. Akram Saffam'ın Çalışmaları

Akram Saffam'ın toplamda kırk beş çalışmasına ulaşılmıştır. Bu çalışmaların on dokuz tanesi Suriye'de yaşadığı dönemde yapılan çalışmaları kapsarken yirmi altı tanesi Türkiye'ye göç ettikten sonraki dönemi kapsamaktadır. Bu çalışmalar çeşitli taş, ahşap ve kil ile yapılmış heykellerdir. Araştırmamızda altısı Suriye, altısı Türkiye olmak üzere toplamda on iki çalışmaya yer verilecektir. Bu çalışmaların beşi mermer, beşi ahşap, ikisi kildir.

6.4.2.1. Akram Saffam'ın Suriye'deki Çalışmaları

a. “Sadık Saffan”, 1990.



Fotoğraf 75: Akram Saffam, Sadık Saffan, Mermer, 1990 (Saffam, 2020).

1990 tarihinde mermer ile yapılan “Sadık Saffan” adlı çalışmanın ebatları hakkında herhangi bir bilgiye ulaşılamamıştır (Fotoğraf 75). Mermer üzerine alçak kabartma şeklinde yapılan portre, Sadık Saffan adında Suriyeli bir vatandaşa aittir. Hiçbir idealize yaklaşıma rastlanmayan heykel de model olduğu gibi mermer yüzeyine işlenmiştir. Mermerin kendi doku ve rengini kullanmayı tercih etmeyen sanatçı şekillendirme işlemi bittikten sonra metalik boya ile mermeri renklendirmiştir.

Akram Saffam'dan elde edilen bilgilere göre bu portrenin sahibi olan Sadık Saffan, çiftçilikle uğraşan babasıdır. Hayatın zorluklarını ve yaşanmışlıklarını babasının yüzünde bırakmış olduğu izler ile yaşlılıkla beraber meydana gelen deri görünümünü

olduğu gibi babasının portresine yansıtmıştır. Ayrıca babasını Suriyeli bir vatandaşın günlük giyimi ile betimlemesi de gerçeklikten uzaklaşmadığının bir kanıtı gibidir.

Sanatçının bu çalışması ünlü ressam Albrecht Dürer'in 1514 yılında yapmış olduğu annesinin portresi ile ortak özellikler taşımaktadır. Çalışmalar ayrı iki sanat dalında icra edilmiş olsalar da ilk bakışta hayatın onlarda bıraktığı sarkmış deri, belirginleşmiş kemik hatları ile itici hatta çirkin görünebilir. Fakat bu ön yargılardan kurtulduğumuzda izler hayatın onlara öğrettiği deneyimlerin ta kendisi olduğunu ve güzellik algısının farklı bir boyuta taşındığını görebiliriz.

b. İsimsiz, 2015.



Fotoğraf 76: Akram Saffam, Yaşam Sarmalı, Mermer, 23x17x28 cm., 1998 (Saffam, 2020).

1998 tarihinde mermer ile yapılan “Yaşam Sarmalı” adlı çalışmanın yüksekliği 28 cm., eni 23 cm. ve derinliği 17 cm. boyutundadır (Fotoğraf 76). Mermerin rengi dışında herhangi bir renk kullanmayan sanatçının eserinde orta yaşlı bir erkek portresi görölmektedir. Gerçekçi bir yaklaşımla oluşturulan portrenin ön yüzü hariç diğer yüzeylerinde oluşturulan labirent benzeri girinti çıkıntılar sembolik bir anlatıma sahiptir.

Çalışmanın göz ve alın kısmında oluşan çatık bakışlar sinirlilik halini ifade ederken aynı zamanda başın üstündeki labirentin oluşturduğu basınçla ezilme hissi de vermektedir. Portrenin burun ve ağız kısmındaki ifadeler ise mutsuzluk ve memnuniyetsizliği çağrıştırmaktadır. Bu sebepten dolayı sanatçının bu çalışmayla

birçok duyguyu izleyiciye aktarmaya çalıştığı anlaşılmaktadır. Bu duygu yoğunluğunun yanı sıra çalışma yüzeyinin üst, yan ve arka kısmındaki labirentler insan beynindeki düşünceleri ve yaşam boyunca karşılaştığımız yollar ve zorlukların bir temsili gibidir. Çalışmanın Suriye iç savaş döneminde önce yapılmış olması ve esere verilen isim her iki düşünceyi de desteklemektedir.

Sanatçının “Yaşam Sarmalı” çalışmasında idealize form anlayışıyla karşılaşılmazken herhangi bir soyutlamaya da gitmemiş, duyguları gerçekçi ve dışavurumcu bir anlayışla mermere işlemiştir. Fakat portrenin ön yüzü hariç diğer alanlarında kullandığı labirentler ise sürrealist bir yaklaşımı çağrıştırmaktadır.

c. “İsimiz”, 1998.



Fotoğraf 77: Akram Saffam, İsimsiz, Mermer, 1998 (Saffam, 2020).

1998 tarihinde mermer ile yapılan çalışmanın ebatları hakkında herhangi bir bilgiye ulaşamamıştır (Fotoğraf 77). Mermerin rengi dışında herhangi bir renk kullanmayan sanatçının eserinde bir erkek portresi görülmektedir. Yüz anatomisi gerçekçi bir yaklaşımla oluşturulan portrenin saçları örülüp sağ tarafında toplanmıştır. Saç örgüsünün hemen arkasında basamak şeklinde oluşturulan alan merdiven görünümünü çağrıştırmaktadır. Ayrıca portrenin başında Arap ülkelerinin geleneksel kıyafetlerinden olan sarık bulunmaktadır. Portrenin sağ gözü kapalı, sol gözü ise parmaklık şeklinde betimlenirken ağzı çığlık atar biçimde açık oluşturulmuştur.

İmgesel ve soyutlamacı bir yaklaşımla stilizasyon bulunan heykelin çılgınlık atması ve sol gözünün demir parmaklık şeklinde işlenmesi sanatçının o dönem olan bazı olaylardan rahatsız olduğunun bir ifadesi olabilir. Zira demir parmaklıklar yüksek ihtimalle hapishanenin bir sembolü kapalı göz imgesi de insanların özgürlüklerinin kısıtlandığının bir ifadesi olabilir. Kişinin yöresel Arap kıyafetinin parçası olan sarı ile betimlenmiş olması bu düşünceleri kuvvetlendirmektedir. Ayrıca bu kişinin böyle bir kıyafetle betimlenmiş olması halktan bir birey olduğu izlenimi de vermektedir. Sanatçının bu çalışmayı Suriye'deki iç savaştan önce yapmış olması dikkat çeken bir unsurdur. Çünkü bu heykelde yönetim şekli demokrasi olmayan Suriye yönetiminin bu dönemde de halka baskı yaptığı düşüncesi ortaya çıkmaktadır.

Sanatçının düşüncelerini ve duygularını ifade edişi bakımından dışavurumcu bir anlatım biçimi ile oluşturulan yapının idealiz etme kaygısı gütmemesi de yaşananları ve duyguları gerçekliği ile ortaya konulmasına yardımcı olmuştur. Ayrıca sanatçının bazı duyguları imgesel bir yaklaşımla ifade etmesi Sembolist bir yaklaşım sergilediğini de göstermektedir.

d. “İsimsiz”, 2015.

2015 tarihinde kil ve metal çubuklarla yapılan çalışmanın ebatları hakkında herhangi bir bilgiye ulaşılamamıştır (Fotoğraf 78). Herhangi bir renklendirme yapılmayan heykel yarı nü bir erkek bedenli kuş gövdeli bir kafandan oluşmaktadır. Heykelin insan vücutlu kuş başlı olması imgesel bir yaklaşım kaygısı güdüldüğünü çağrıştırmaktadır.

Heykelin zorla yere diz çökmüş şekildeki duruşu kollarının adeta iki yana doğru bağlanarak sivri metal kazıklara oturtulması bir işkence ortamını çağrıştırmaktadır. Figürün kafasının kuş şeklinde tasvir edilmesi imgesel bir yaklaşım gibidir. Çünkü kuş günümüz dahil birçok asırda özgürlüğün sembolü olarak kullanılmıştır. Hatta bu sebeptendir ki bazı kuruluşlar kuşu özgürlüğün sembolü olarak kullanmışlardır. Çalışmanın Suriye'deki iç savaş döneminde yapılmış olması, konu olarak o dönemde yaşanan işkence, zulüm ve tutsaklık olaylarını ele aldığı düşüncesini kuvvetlendirmektedir. Ayrıca sanatçı yaşanan bu olayların düşünce özgürlüğü ile yenilebileceğini de kuş ile izleyiciye vermiş olabilir.



Fotoğraf 78: Akram Saffam, İsimsiz, Kil ve Metal Çubuk, 2015 (Saffam, 2020).

Heykelin kollarında görülen stilizasyon vücutta yerini gerçekçi bir yaklaşıma bırakırken kafanın kuş şeklinde oluşturulması sanatçının gerçekçi, soyutlamacı ve imgesel sanat anlayışlarını iç içe kullandığını göstermektedir.

e. “İsimsiz”, 2015.



Fotoğraf 79: Akram Saffam, İsimsiz, Kil, 2015 (Saffam, 2020).

2015 tarihinde kil ile yapılan çalışmanın ebatları hakkında herhangi bilgiye ulaşılamamıştır (Fotoğraf 79). Herhangi bir renklendirme yapılmadan kilin özgün halinin kullanıldığı heykelde nü bir kadın figürü bulunmaktadır. Figürün diz kapaklarından yukarısı tasvir edilmiş olup kolları yukarıya doğru uzanmış ve dolanmış

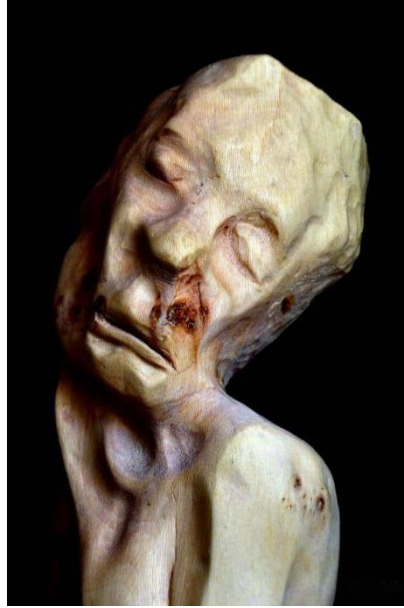
vaziyette oluşturulmuştur. Ayrıca kafasının yerine dört yapraklı bir çiçeğin oluşturulması ile karnın bir delik şeklinde oyulması dikkat çeken önemli iki unsurdur.

Figürün anatomik yapısı kutsallığa bir gönderme yaparken, hamile görünümüyle doğurganlığı çağrıştırmaktadır. Fakat derin bir çukur şeklinde oluşturulan karın kutsallık ve doğurganlık dışında izleyiciye bir şeyler anlatma cabasında gibidir. Eserin Suriye iç savaşının şiddetinin arttığı 2015 yılında yapılmış olması savaşta yaşanan bir durumla bağlantılı olabilme ihtimalini akıllara getirmektedir. Bu tarihlerde Suriye’de kimyasal silahlarla çocuk ölümlerinin artış göstermesi hamile şeklinde betimlenen figürün karnındaki çukurla bağlantılı olabilir. Ayrıca kadının kollarını kafasının üzerinde sanki kendini korur şekilde konumlandırması bir annenin kendini koruyup çocuğunu koruyamamasının bir sembolü niteliğinde olabilir.

Sanatçının savaş ortamında yaşananları gerçekçi bir yaklaşım sergilemek yerine sembolik ve imgesel çağrışımların yoğun olduğu bir heykelle ortaya koymuştur. Çocuk ölümlerinin karında açılan bir çukurla imgeselleştirilmesi çalışmanın en dikkat çeken yanıdır. İmgesel ve sembolik kullanımın yoğun olduğu bu çalışma sürrealist bir yaklaşımla oluşturulmaya çalışılmıştır.

6.4.2.2. Akram Saffam'ın Türkiye'deki Çalışmaları

a. "İsimsiz", 2017.



Fotoğraf 80: Akram Saffam, İsimsiz, Ahşap, 2017 (Saffam, 2020).

2017 tarihinde ahşap malzeme ile yapılan çalışmanın ebatları hakkında herhangi bilgiye ulaşılammıştır (Fotoğraf 80). Heykelde göğüs hizasından yukarısı oluşturulan bir erkek figürü bulunmaktadır. Çalışma yüzeyinde herhangi bir boyama işlemi yapılmazken bazı bölümlerde yakma işlemi ile renklendirme ve doku verme çabası güdülmüştür.

Sol elini çenesinde konumlandırılan figürün gözleri kapalı ve yüzünde hüznü bir ifade mevcuttur. Figürün dudak üstüne ve sağ omzuna yakma işlemi ile renklendirme yapılmıştır. Bu renklendirmeler darp ve yara izlerine benzemektedir. Bu izlerle beraber figürün zayıf ve özellikle kafatası kısmında çukurlar oluşturulacak şekilde betimlenmesi dikkat çekmektedir. Bütün bu oluşumlarla beraber figürün yüzündeki hüznü ve mutsuzluk ifadesi ile bu izlerin bir arada kullanılması bu eserin sanatçının savaş ortamından etkilenerek oluşturduğunu akıllara getirmektedir. Çalışma savaşta yaralanan bir insanın yaşadıklarını gösterirken aynı zaman sanatçının alıkonulduğu DA'İŞ (DEAŞ) / İŞİD terör örgütünün kamplarındaki işkence ve eziyetlerden de yola çıkılarak yapılmış olabilir.

Sanatçı daha önceki çalışmalarından farklı olarak sürrealist veya soyutlamacı bir yaklaşım sergilemeyerek muhtemelen yaşanan vahşeti izleyiciye tüm gerçekliği ile aktarma kaygısı gütmüştür.

b. “Ölüm”, 2017.



Fotoğraf 81: Akram Saffam, İsimsiz, Ahşap, 2017 (Saffam, 2020).

2017 tarihinde ahşap malzeme ile yapılan “Ölüm” adlı çalışmanın ebatları hakkında herhangi bir bilgiye ulaşılamamıştır (Fotoğraf 81). Kompozisyon mekân ve bir figürden oluşmaktadır. Sağdan sola doğru daralan bir alanın içinde kafası sağ tarafta, ayakları ise sol tarafa konumlandırılmış figürün cinsiyeti tam olarak anlaşılamasa da erkek olduğu düşünülmektedir.

Figürün konumlandırılışı sanatçının Suriye’de yaşadıkları ile bağlantılı olabilir. Çünkü figürün duruşu toprağa gömülmüş bir ölü, enkaz altında kalmış bir kişi, bombalardan kendini korumaya çalışan bir insanla benzerlik taşımaktadır. Sanatçıdan da elde ettiğimiz bilgilere göre bu eser DA’İŞ (DEAŞ) / IŞİD terör örgütünün tutsak olarak tuttuğu hapishaneyi anlatmaktadır (Röportaj, 2020). Muhtemelen hapishaneye giren herkes öldürülüyor fakat herkesi gömecek kadar alan olmadığından ölen kişiler üst üste ya da sıkıştırılarak gömülüyor. Aslında insan figürünün arkasında kalan düzlemin tırtıklı olarak işlenmesi toprağın altında oluşan bir olay olduğunu gösterir niteliktedir.

Sanatçının betimlediği her şeyi gayet detaysız ve soyutlamacı bir yaklaşımla anlatması aslında figüre değil konuya önem verip ön plana çıkarmak istediğini akıllara getirmektedir. Bu sebeple sanatçı yaşamış olduğu atmosferi soyutlamacı ve dışavurumcu bir yaklaşımla izleyiciye aktarmaktadır.

c. “İsimsiz”, 2018.



Fotoğraf 82: Akram Saffam, İsimsiz, Kil ve Boya, 2018 (Saffam, 2020).

2018 tarihinde kil ile yapılan çalışmanın ebatları hakkında herhangi bir bilgiye ulaşılammıştır (Fotoğraf 82). Heykel yatay bir düzlemde oluşturulan insan portresi ve portreye birleşik şekilde kent görünümü şeklinde tasvir edilmiştir. Çalışmada kilin özgün renk ve dokusunu kullanmayan sanatçı metalik sarı ve kahverengi tonları ile heykeli renklendirmiştir.

Çalışmayı iki farklı yüz olarak tanımlayacak olursak kompozisyonun ana bölümü olan portrede gözleri kapalı bir erkek figürü bulunmaktadır. Bu figürün yüzünde herhangi bir soyutlama ve stilizasyon yapılmazken hissetmiş olduğu mutsuz, hüznü ve düşünceli hal dışavurumcu bir tavırla izleyiciye aktarılmıştır. Portrenin üst kısmında bir şehir görünümü mevcut olup yapıların karakteristik özelliklerine bakıldığında Türkiye'nin Güneydoğu Anadolu bölgesindeki eski yerleşim yerleri ve Suriye'deki kent dokusuyla benzer özellikler göstermektedir. Bu kentin her iki ülkedeki bölgelerde olma olasılığı yüksektir. Çünkü sanatçının ana vatanı olan Suriye topraklarındaki iç savaş ortamı ve DA'İŞ (DEAŞ) / IŞİD terör örgütünün elinde tutsak olduğu dönem yaşamış olduğu işkenceler sanatçıyı böyle bir eser yapmaya itmiş olabilir. Ayrıca sanatçı 2016 yılında Türkiye'ye geldiğinde ailesini ülkesinde bırakmış olmanın düşüncesi ve özlemi ile Türkiye'de yaşamış olduğu uyum sorunu da sanatçıyı böyle bir çalışma yapmaya yöneltmiş olabilir.

Sanatçı çalışmasında herhangi bir soyutlamaya gitmemiş olup betimlediği her şeyi gerçeğine uygun olarak oluşturması gerçekçi bir yaklaşım gibi görünse de kent dokusu ve insan portresini birleştirme biçimi olarak sürrealist sanat anlayışını yansıtmaktadır.

d. “Göç”, 2018.



Fotoğraf 83: Akram Saffam, Göç, Kil ve Metal, 2018 (Saffam, 2020).

2018 tarihinde kil ile yapılan “Göç” adlı çalışmanın ebatları hakkında herhangi bir bilgiye ulaşılamamıştır (Fotoğraf 83). Çalışma beş insan figüründen oluşturulmuş olup ahşap bir kaide üzerine oturtulmuştur. Kompozisyonun sol tarafında bulunan ve omuzunda yüzü görünmeyecek şekilde konumlandırılan bir çocuğu taşıyan erkek figürü bulunurken ortada tekerlekli sandalyeyi hareket ettirmeye çalışır vaziyette konumlandırılan bir erkek figürü daha bulunmaktadır. Çalışmanın sağ kısmına ise sağ eliyle kafasının üzerinde taşıdığı malzemeyi tutan, sol elinde de bir bebek taşıyan kadın figürü konumlandırılmıştır. Figürlerin betimleniş şekliyle anlaşıldığı üzere sanatçı çalışmasında göç olgusunu işlemiş olup göç eden kişiler muhtemelen bir aile olabilir.

Kompozisyon yaşadıkları toprakları terk etmek zorunda kalan bir ailenin göç yolunda yaşadıkları bir anın karesi gibidir. Sanatçı Suriye’den Türkiye’ye yayan olarak göç ettiği dönemde yolda karşılaştığı diğer insanları çalışmasının konusu yapmış ve duygularını bu figürler üzerinden izleyiciye aktarmak istemiş olabilir. Sağ ve sol

kısımda bulunun ve yaşları diğer figürlere göre daha büyük olduğu düşünülen kişiler muhtemelen anne ve babadır. Kompozisyonda dikkat çeken üç unsur bulunmaktadır. Bunlar biri ortada konumlandırılan ve tekerlekli sandalyede betimlenen erkek olduğu düşünülen figürdür. Bu kişinin özellikle tekerlekli sandalyede betimlenmiş olması savaşta bazı yetilerini kaybettiğini fakat buna rağmen hayata tutunduğunun bir göstergesi olabilir. Fakat buna rağmen figürün yüzünde herhangi bir umut ifadesinin olmaması da yaşadıklarını tam anlamıyla geride bırakmadığının bir ifadesidir. Ayrıca göç eden kişilerin ellerinde sadece bir çanta olması yaşadıkları yeri aniden ve zorunlu terk ettiklerinin ve sadece can güvenliklerinin kaygısı içerisinde olduklarını göstermektedir. Diğer bir önemli husus ise kişilerin savaş ortamından uzaklaşmış olmalarına rağmen yüzlerindeki kaygı, korku, mutsuzluk ve düşünceli ifadeler kişilerin geleceklerinden kaygı ve endişe ettiklerini vurgulamaktadır. Önemli bir diğer unsur ise ayakta duran figürlerin ayaklarının gövdelerine göre daha büyük oluşturulmuş olmalarıdır. Bu betimleme Türk ressam Neşet Günal'ın eserlerindeki el ve ayak betimlemelerini çağrıştırmaktadır. Günal çalışmalarında işçi ve emekçi sınıfının çalışmalarını vurgulamak için el ve ayakları bedene göre daha büyük betimlemeyi tercih etmiştir. Akram Saffan'da bu insanların göçlerini yayan olarak herhangi bir vasıta kullanmadan yaptıklarını vurgulamak amacı ile sembolik bir kullanım tercih etmiş olabilir.

Sanatçı figürlerin yüzünde kullandığı ifadeler bakımından dışavurumcu, ayakların büyük betimlenmesi bakımında sembolik bir anlatım kullansa da çalışmadaki figürlerin gerçeğe oldukça yakın olması empresyonist bir yaklaşım sergilendiğini göstermektedir.

e. "Vatanımda Ölüm Dügünleri", 2018.



Fotoğraf 84: Akram Saffam, Vatanımda Ölüm Dügünleri, Kil ve Boya, 2018
(Saffam, 2020).

2018 tarihinde kil ile yapılan "Vatanımda Ölüm Dügünleri" adlı çalışmanın ebatları hakkında herhangi bir bilgiye ulaşılammıştır (Fotoğraf 84). Çalışma alçak kabartma heykel olarak yapılmış olup on beş tane figürün bir araya getirilmesiyle oluşturulmuş ve kil malzeme ile bir çerçeveleme, sınırlandırma yapılmıştır. Kilin özgün rengi ve dokusunu kullanmayan sanatçı kahverengi ve tonlarında kullandığı boya ile renklendirme işlemi yapmıştır.

Çalışmadaki figürlerin portreleri betimlenmiş olup sadece en üstte alnında 1390 yazan figürün göğüs hizasından yukarısına yer verilmiştir. Figürlerin çoğunun gözlerinin kapalı olması ve alınlarında sayıların yazması dikkat çeken bir unsurdur. Ayrıca bu sayılar çalışmanın dış kontörünü belirleyen çizgide de devam etmektedir. Çalışmadaki portrelerin yüzündeki hüznün ve gözlerin kapalı olması 721 yazan sağ alttan ikinci portrede farklılık göstermektedir. Bu portrede gözler açık ve adeta bakışlarını yönelttiği kişiye doğru gülen ve ukalaca bakan bir tavır içerisindedir. Çalışmanın isminden de anlaşılacağı üzere sanatçı konu olarak Suriye’de yaşanan olaylar üzerinden bir çıkarım yapmış ve çalışmasına aktarmıştır. Sanatçıdan ulaşılan bilgilere göre DA’İŞ

(DEAŞ) / IŞİD terör örgütü kamplarında kişilerin bir numarasının olduğu ve kampta kalan ve ölen kişilerin bu numaralarla toplu mezarlara gömüldüğüdür (Röportaj, 2020). Figürlerin alınlarındaki numaralar ve hatta bu numaraların dış çevreye bile taşmış olması bu çalışmanın toplu ölüm ve mezarları konu aldığına akla getirmektedir. Ayrıca tek bir figür dışındaki figürlerin gözlerinin kapalı olması da toplu ölü mezarlarının olma olasılığını yükseltmektedir.

6.4.3. Akram Saffam'ın Sanat Anlayışı

Akram Saffam'ın çalışma kapsamında on yapıtı incelenmiştir. Sanatçının 1990 yılından günümüze kadar genel olarak figüratif çalışmalar yaptığı görülmektedir. Yapmış olduğu bu eserlerde çoğunlukla empresyonist tavırlarla çevresindeki insanları model olarak kullandığı anlaşılmaktadır. Sanatçının bazı eserlerinde İzlenimcilik dışında soyutlamacı ve Ekspresyonist tavırlarda gözlemlenmektedir. Malzeme olarak ahşap, mermer ve kil kullanan sanatçı kil dışındaki malzemelerde, malzemenin özgün renk ve dokusunu bozmamıştır.

Sanatçının Suriye'de savaş öncesi dönemde yapmış olduğu eserlerde konu olarak yaşamış olduğu toplumun düşünce yapısını ve rejimin otoritesini sorgularken bunu sürrealist etkilerle yapmıştır. Ayrıca bu tarz çalışmaların dışında empresyonist ve gerçekçi bir yaklaşımla yakın çevresinin portrelerini de çalışmıştır. Her iki tür çalışmada da figürlerin yüzlerindeki ifadelerin net ve etkili olması düşüncelerin ve duyguların Dışavurumcu bir tavırla izleyiciye aktarılmak istendiğini göstermektedir. Sanatçı savaş sonrası eserlerinde ise genel itibari ile kil malzeme kullanılmış olup konu olarak da insanların savaş ortamında yaşadıklarını işlemeyi tercih etmiştir. Bu çalışmalar gerçekçi bir yaklaşımla ele alınmamış daha çok sürrealist ve imgesel bir yaklaşım içerisinde oluşturulmuştur. Çalışmalarda ana figür daima insan veya uzuvları olurken bitkisel ve hayvansal motiflerde kullanıldığı görülmektedir.

Akram Saffam'ın Suriye dönemindeki eserlerin büyük bir kısmın DA'İŞ (DEAŞ) / IŞİD terör örgütü tarafından parçalanmış ve yok edilmiştir. Sanatçı kurtarabildiği eserlerin bir kısmını Türkiye'ye gelmeden önce toprağa gömerken küçük boyuttaki bazı çalışmalarını da beraberinde Türkiye'ye getirmiştir.

2016 yılında Türkiye'ye göç eden sanatçı Suriye'deki sürrealist ve empresyonist tavrını devam ettirirken malzeme olarak çoğunlukla kil ve ahşap kullandığı gözlemlenmektedir. Bu dönem eserlerde tema olarak insan ve kent olgusunun birleştirilerek işlendiği sıklıkla görülürken kentlerin Suriye'den, insanlarında ise iç savaş ortamında bulunmuş kişilerden olduğu anlaşılmaktadır. Sanatçı Suriye iç savaşında yaşanan durumu sadece kent ve insan tasvirlerini birleştirerek izleyiciye aktarmamış aynı zamanda DA'İŞ (DEAŞ) / IŞİD terör örgütünün esir kamplarında yaşadıklarını da ayrı bir tema olarak ele almıştır. Sanatçı Türkiye'ye geldikten sonra sadece iç savaşta

yaşananları değil daha sonrasında insanların göç yolculuğunda yaşadıkları olayları da heykellerine konu edinmiş olup az sayıda da soyut eser vermiştir.

Akram Saffa'nın eserlerinin ortak özelliği genel itibari ile empresyonist ve sürrealist yaklaşımlarının bir arada kullanılmasıdır. Aynı zamanda sanatçı savaş öncesi sanat hayatında çoğunlukla devlet iktidarının veya güçlünün zayıfa yaptığı baskıyı işlemiştir. Savaş sonrasında da Esad rejiminin ve DA'İŞ (DEAŞ) / IŞİD Terör örgütü başta olmak üzere birçok örgütün Suriye halkına yaptığı baskı ve eziyeti konu alması sanatçının toplum içindeki eşitsizliklere sanat çalışmaları aracılığı ile bir tepki içerisinde olduğu anlaşılmaktadır.

Sanatçı Suriye ve Türkiye'de edinmiş olduğu tecrübe ve bilgi doğrultusunda şunları dile getirmektedir;

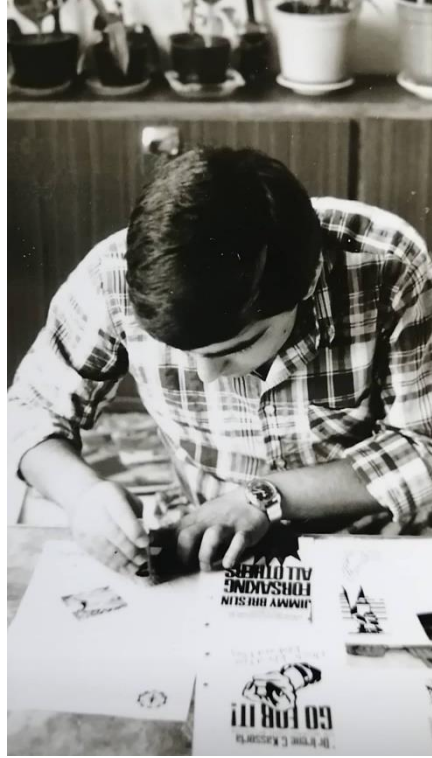
Suriye ve Türkiye'deki sanat ortamına baktığımda Türkiye'de sanat gelişmiş fakat heykel sanatı resim sanatı kadar dikkat çeken ve ilgi gören bir sanat dalı değil. Bu sebeple yapmış olduğum eserlerde çok bilinmiyor. Suriye'de Modern sanat ortamı Türkiye'deki kadar geniş değil fakat orada tanınmış biri olmamdan kaynaklı eserlerim daha çok biliniyor daha çok ilgi görüyordu. Türkiye'de sanat piyasasına girmek ve sanat çalışmalarını geçimini sağlamak zor (Röportaj, 2020).

Ulaşılan eserlerde sürrealist ve empresyonist sanat anlayışı hâkim olup duygu ve düşüncelerinde dışavurumcu bir tutum içerisinde izleyiciye aktarıldığı görülmektedir. Sanatçının sanat yaşamı boyunca başka sanat anlayışlarına yönelmediği anlaşılmaktadır.

6.5. Eyas Jaafar'ın Hayatı, Çalışmaları ve Sanat Anlayışı

6.5.1. Eyas Jaafar'ın Hayatı

Eyas Jaafar, 1965 yılında Suriye'nin Şam kentinde dünyaya gelmiştir. Sanatçı üniversite dahil bütün eğitimlerini Şam'da tamamlamıştır. Üniversite eğitimini 1987 yılında Şam Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Görsel İletişim Bölümünde tamamlamış olup bölümün ilk mezunlarından (Fotoğraf 85). Sanatçı Suriye'de grafik tasarım ve resim sanatı alanında çalışmış ayrıca kendini bu alanlarda geliştirmiştir. Sanatçı Suriye'deki iç savaşa kadar Suudi Arabistan'da bir grafik tasarım şirketinde çalışmış fakat Suudi Arabistan'ın Suriye'deki iç savaşa olan tutumu yüzünden 2012 yılında Suriye'ye ailesinin yanına dönmek durumunda kalmıştır. Ayrıca sanatçı evli ve üç çocuk babasıdır (Röportaj, 2019).



Fotoğraf 85: Eyas Jaafar'ın 1987 Yılında Üniversite Mezuniyet Projesini Yaparken (Jaafar, 2019).

Sanatçı Suriye'deki iç savaşa kadar birçok ulusal ve uluslararası sergiye katılmıştır. Sanatçının katılmış olduğu karma sergiler şunlardır; Şam Öğrenci Sergileri ve Gençlik Festivalleri Sergileri (1972-1986), Şam Üniversitesi Öğrenci Sergileri ve Suriye Öğrenci Birliği Gençlik Festivalleri Sergileri (1983-1986), Şam Üniversitesi Mezunlar Sergisi (1987), Şam Müzesi Uluslararası Sonbahar Sergi (1988), Fransa

Dünya Fotoğraf Festivali Sergisi (1988- 1990), Fransa Uluslararası Çizgi Roman sergisi (1989) dir. Bunun dışında sanatçı Suriye’deki yaşamı boyunca bir tane solo/kişisel sergi açmıştır. Bu sergi 1987 yılında Şam Üniversitesi Sergi Salonunda düzenlenen “Legend Gilgamesh” adındaki sergidir (Röportaj, 2019).



Fotoğraf 86: Sanatçının 2020 Yılında Bağımsız Sanat Vakfında Açmış Olduğu “Huzursuz” adlı kişisel sergisinden (Jaafar, 2020).⁶⁸

Eyas Jaafar, Suriye’deki iç savaş yüzünden 2012 yılında ailesi ile ilk başta Mısır’a göç etmiş fakat bir yıl sonra Suriye’ye geri dönmüştür. Suriye’ye döndükten bir süre sonra savaşın devam etmesi ve şiddetin artması sebebiyle bu seferde 2013 yılında Lübnan’a göç etmek zorunda kalmıştır. Sanatçı Suriye’deki yaşantısı gibi Lübnan’da da grafik tasarım ve resim sanatı üzerine çalışmalar yapmaya devam etmiş ve Lübnan’da “Oyoun Al Sham” adlı karma sergiye katılmıştır (2013). Sanatçı Mart 2015 de Lübnan halkı ve hükümetinin Suriyeli vatandaşlara sergilediği tutumdan dolayı Türkiye’ye göçmek zorunda kalmıştır. Ayrıca bu sebeplerden dolayı ortaya çıkan işsizlikte göç etmeye sebep olan durumlardandır (Röportaj, 2019).

Eyas Jaafar, 2015 yılında Türkiye’ye göç ettikten sonra grafik tasarım alanın da farklı şirketlerde çalışmış ve halen çalışmaya devam etmekte olup resim sanatında da çalışmalar yapmayı ihmal etmemiştir. Sanatçı grafik tasarım ve resimlerini yapabilmek için İstanbul Taksimde bir atölye açmış ve eserlerini burada üretmektedir (Röportaj, 2019).

⁶⁸ Sağadan Sola: birinci sanatçı Khayyam Zedan, ikinci sanatçı Ibrahim Alhassoun, üçüncü sanatçı Eyas Jaafar, beşinci sanatçı Mustafa Teet.

Türkiye'ye geldikten sonra da çalışmalarına devam eden sanatçı çeşitli ulusal ve uluslararası karma sergilere de katılmıştır. Bu sergileri şöyle sıralayabiliriz; İstanbul Marmara Üniversitesi Cumhuriyet Müzesi ve Sergi Salonu “Suriye Plastik Sanatlar” sergi (2015), İstanbul Tataristan Milli Müzesi “Erguvan Geleneksel ve Modern Sanatlar” sergi (2015), Ankara Suriyeli Sanatçılarla Karma Sergi (2016), İstanbul Uniq Galeri Grup Atölye Çalışması Ve Sergisi (2017), İstanbul Karma Sergi (2017), İstanbul Cham Topluluğunun Karma Sergisi (2018), Almanya Saar Land Karma Sergi (2018), İtalya’da Karma Sergi (2018), 2019 yılında “Farklı, Farklı” karma sergi (Almanya) ve İsviçre Cenevre Birleşmiş Milletle Ofisi “Hayat Devam Ediyor, Sanat Devam Ediyor” Sergisi (2019) dir. Ayrıca sanatçı Türkiye’de iki tane solo sergi düzenlemiştir. Bunlar; İstanbul’da düzenlenen “Birlikte” (2018) ve İstanbul Bağımsız Sanat Vakfı Galerisinde düzenlenen “Huzur” (2020) (Fotoğraf 86) adlı sergilerdir (Röportaj, 2019).

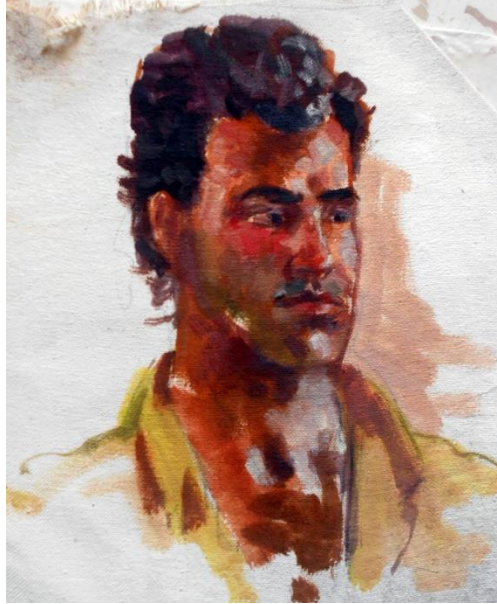
Sanatçının birçok eseri Suriye, Türkiye ve Lübnan başta olmak üzere birçok ülkede özel koleksiyonlarda yer almaktadır.

6.5.2. Eyas Jaafar'ın Çalışmaları

Eyas Jaafar'ın toplamda doksan bir çalışmasına ulaşılmıştır. Bu çalışmalardan yirmi altı tanesi Suriye, on tanesi Lübnan'da yaşadığı dönemde yapılan çalışmaları kapsarken elli beş tanesi ise Türkiye'ye göç ettikten sonraki dönemi kapsamaktadır. Çalışmalar tuval ve kâğıt üzerine yağlı boya, akrilik boya, karışık malzeme, sulu boya ve karakalem teknikleri ile yapılmıştır. Araştırmamızda altısı Suriye, üçü Lübnan ve altısı Türkiye olmak üzere toplamda on üç çalışmaya yer verilecektir. Bu çalışmaların dördü akrilik boya, dördü yağlıboya, üçü suluboya, biri karışık teknik ve biri karakalemdir.

6.5.2.1. Eyas Jaafar'ın Suriye'deki Çalışmaları

a. "Portre", 1984.



Fotoğraf 87: Eyas Jaafar, Portre, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 30x40 cm., 1984 (Jaafar, 2019).

1984 tarihinde tuval üzerine yağlı boya tekniği ile yapılan "Portre" adlı çalışma yatayda 30 cm. dikeyde 40 cm. boyutlarındadır (Fotoğraf 87). Kompozisyon yüzeyi dikeyde dikdörtgen formlu olup merkezinde belirsiz hatlarla oluşturulmuş bir erkek portresi bulunmaktadır. Zeminde yoğun olarak beyaz renk kullanımı görülmekte olup portrenin sağ tarafında küçük bir alanda krem rengi tercih edilmiştir. Figürde ise kahverengi, siyah, pembe ve sarı renk tonları kullanılmıştır.

Profilden betimlenen portre serbest fırça vuruşlarıyla oluşturulmuştur. Çalışma muhtemelen bir modelden bakılarak ve sipariş üzerine yapılmış olabilir. Sipariş üzerine yapıldığı düşünülen çalışmanın serbest fırça vuruşları ile oluşturulması ve portrede kıyafetin yarım betimlenmesi sanatçının çalışmaya kendi yorumlarını da kattığını göstermektedir.

Serbest fırça vuruşları ile oluşturulan çalışma empresyonist sanat anlayışı ile oluşturulmuş olup bu tarz eserler veren birçok sanatçının çalışmalarıyla benzerlik taşımaktadır.

b. “Sebze Satıcısı”, 1988.



Fotoğraf 88: Eyas Jaafar, Sebze Satıcısı, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 21x29,7 cm. 1988 (Jaafar, 2019).

1988 tarihinde tuval üzerine yağlı boya tekniği ile yapılan “Sebze Satıcısı” adlı çalışma yatayda 21 cm. dikeyde 29,7 cm. boyutundadır (Fotoğraf 88). Çalışmada kent, hayvan ve insan tasviri görülmektedir. Kompozisyonun arka düzleminde yarım bırakılmış etkisiyle oluşturulmuş bir kent tasviri görülürken ön düzlemde kent tasvirine göre daha detaylı çalışılmış bir insan figürü betimlenmiştir. Yoğun olarak yeşil ve kahve rengi tonları kullanılan çalışmada sarı, bordo, siyah ve pembe renk tonları da kullanılmıştır. Kompozisyon serbest fırça vuruşları ile oluşturulmuştur.

Çalışmanın arka düzleminde tasvir edilen kent detaysız, sadece dış hatları belli olacak şekilde betimlenmiş olup kahverengi ve yeşilin soğuk tonları tercih edilmiştir.

Ayrıca bu renklerin canlılığı öne doğru gelindikçe artmaktadır. Çalışmada en detaylı betimlenen yapı sağ arkada bölümünde yer almaktadır. Bu yapı, dikey düzlemde yarısı tasvir edilmiş mimari elemanın minareyle benzerliğinden dolayı camiyi anımsatmaktadır. Ayrıca çalışma sanatçının gençlik dönemlerinde yapıldığı düşünüldüğünde Suriye'deki bazı camilerin minareleri ile benzerlik taşımaktadır. Çalışmadaki kent tasvirinin ön düzleme doğru daha detaysız ve alelade yapılmış olması figürün ön plana çıkmasına olanak sağlamıştır. Figür, çalışmanın en ön düzlemine yerleştirilmiş olup diğer betimlemelere göre daha detaylı tasvir edilmiştir. Figürde yoğun olarak soğuk mavi ile yeşil kullanılmış olup teninin görüldüğü yerlerde ten rengi ve kahverengi tonları tercih edilmiştir. Bakışları izleyiciye dönük olmayan figürün elinde metal bir obje olup bu objenin çift kollu terazi olduğu düşünülmektedir. Figür muhtemelen bir satıcı ve önünde sadece renklerle oluşturulan alan ise satmış olduğu malzemelerdir. Resimde varlığından bahsettiğimiz hayvanın köpek olduğu anlaşılırken figürün elindeki çift kollu terazinin hemen arkasında siyah ve pembe renk tonları ile hareket halinde betimlenmiştir. Bütün bu tasvirlerin perspektif olgusu göz önünde bulundurularak çizilmiş olması yapıtın önemli unsurlarındandır.

Çalışmanın oluşturulmasında kullanılan serbest fırça vuruşları ve bazı bölümlerin detaysız alelade betimlenmiş olması sanatçının eseri empresyonist bir sanat anlayışı ile oluşturduğunu göstermektedir.

c. “Tek Başına”, 1991.

1991 tarihinde kâğıt üzerine suluboya tekniği ile yapılan “Tek Başına” adlı çalışma yatayda 21cm. dikeyde 29,7 cm. boyutundadır (Fotoğraf 89). İnsan tasvirlerinin betimlendiği görülen kompozisyonda figürlerin hepsi ayakta resmedilmiştir. Ayrıca toplamda dokuz tane figürün betimlendiği çalışma sanatçının ulaşılan en eski tarihli çoklu figür eseridir. Zemin rengi olarak sarı ve mavi renk tonları kullanılırken figürlerde yoğun olarak kahverengi ile siyahın tonları tercih edilmiş olup az miktarda sarı renk tonları da görülmektedir.

Kompozisyon merkezi, en önde diğer figürlere göre daha zayıf ve uzun bir şekilde betimlenen figürdür. Bu figürün belinden aşağısı soyut betimlenmiş olup üst bedeni çıplaktır. Ayrıca bu figürün kafası sağ tarafa doğru eğik olup yüzünde şaşkın ve üzgün bir ifade bulunmaktadır. Diğer figürler bu figürün etrafında ve arkasında tasvir

edilmiştir. Bu figürler öndeki figüre göre daha kısa ve kilolu betimlenmiştir. Özellikle figürlerden beş tanesi diğerlerine göre daha detaylı resmedilmiş olup yüzlerinde alaycı bir gülümse görülmektedir. Ayrıca bu figürler diğer figürlerden farklı olarak gömlekli ve kravatlı tasvir edilmiş olup kravatları kompozisyondaki diğer öğelere göre daha belirgin betimlenmiştir. Çalışmanın sağ tarafında tasvir edilen ve diğer figürlere göre daha silik ve detaysız görünen figürler dikkat çekmektedir. En sağ da kısa boylu olan figür yüksek ihtimalle bir çocuk olabilir.



Fotoğraf 89: Eyas Jaafar, Tek Başına, Kâğıt Üzerine Suluboya, 21x29,7 cm., 1991 (Jaafar, 2019).

Çalışmanın konusu figürlerin betimleniş şekillerinden de anlaşılacağı üzere insanlar arasındaki sınıf farklılıklarına karşı eleştirel bir yaklaşımdır. Özellikle öndeki figürün alt gelir gurubundan bir insanı simgeler şekilde çelimsiz ve kıyafetsiz betimlenmesi arkadaki figürlerin ise üst gelir sınıfını temsil eder şekilde yapılı ve özenli kıyafetler içinde betimlenmesi bu düşünceyi kuvvetlendirmektedir. Ayrıca arkadaki figürlerin kravatlı betimlenmesi bu insanların devlet erkanından olabileceğini de akıllara getirmektedir. Sanatçı muhtemelen yaşamış olduğu topraklardaki yönetim şekline kaynaklı özellikle devlet idaresindeki insanlarla halkın gelir düzeyi arasındaki büyük farkı vurgulamak istemiştir.

Eserde figürlerin betimleniş şekillerinden kaynaklı soyutlamacı bir yaklaşım görülürken önde tek başına betimlenen figürün anatomisi Maniyerizmden de

etkilenildiğini akıllara getirmektedir. Ayrıca çalışma temasının işlenişinde simgesel bir anlatımı kullanılmış olup hem anlatım hem de kompozisyon kurgusu bakımında Gürkan Coşkun'un (Komet) çalışmalarını çağrıştırmaktadır.

d. “Uyuyan Sanatçı”, 2007.



Fotoğraf 90: Eyas Jaafar, Uyuyan Sanatçı, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 80x80 cm., 2007 (Jaafar, 2019).

2007 tarihinde tuval üzerine yağlı boya tekniği ile yapılan “Uyan Sanatçı” adlı çalışma dikeyde ve yatayda 80 cm. boyutundadır (Fotoğraf 90). Kompozisyonda kapalı bir mekân kurgulanırken merkezinde sandalyede oturan bir erkek figürü betimlenmiştir. Çalışmada yoğun olarak mavi ve tonları kullanılmış olup az miktarda sarı ve beyazın tonları da tercih edilmiştir.

Soyutlamacı bir yaklaşımla oluşturulan çalışma kapalı mekân içinde kurgulanmıştır. Betimlenen mekâna dair anlaşılan tek şey penceresinin olduğudur. Pencereden içeriye yayılan sarı ışık akıllara zaman diliminin gündüz olabileceğini getirirse de betimlenen ay bu düşüncenin aksine gece olduğu vurgulamaktadır. Pencerenin tam önüne ve mekânın merkezine sandalyede oturur vaziyette kafası sol omzuna düşük bir erkek betimlemesi bulunmaktadır. Figürün sol kolu sağ kolunun üzerinde betimlenirken sağ eli masanın üzerine dayanmış şekilde tasvir edilmiştir. Figürün yüzünde ise mutsuz, hüznü ve yorgun bir ifade bulunmaktadır. Çalışmanın ön

düzleminde betimlenen masanın üzerinde basılı bir yayın, kül tablası, yanar şekilde bir sigara ve ağzı açık sigara tablası bulunmaktadır.

Figürün portresindeki sima bu kişinin sanatçının kendisi olabileceğini akıllara getirmektedir. Yüzdeki hüznü ve yorgunluk ifadesi ekspresyonist bir üslupla yansıtılmıştır. Bu durum sanatçının Suriye'deki savaş öncesi dönemde de çalışma koşullar sebebi ile ailesinden sık sık uzak kalmasındaki özlem duygusundan kaynaklı olabilir.

Kompozisyondaki tasvirler az miktarda geometrik soyutlamacı bir yaklaşımla oluşturulsa da yoğun olarak kübik bir anlayış görülmektedir. Ayrıca sanatçı içinde bulunduğu durumu figürün bakışları ve duruşundan da anlaşılacağı üzere ekspresyonist bir anlayışla oluşturmuştur.

e. “İsimsiz”, 2013.

2013 tarihinde kâğıt üzerine suluboya tekniği ile yapılan çalışma yatayda ve dikeyde 30 cm. boyutundadır (Fotoğraf 91). Kompozisyonda iki figür betimlemesi görülürken belli belirsiz soyut bir mekân kurgusu bulunmaktadır. Zeminde yoğun olarak beyaz renk kullanılırken lekesele ifadelerle mavi, yeşil ve kırmızı tonları da tercih edilmiştir.



Fotoğraf 91: Eyas Jaafar, İsimsiz, İsimsiz, Kâğıt Üzerine Suluboya, 30x30 cm., 2013 (Jaafar, 2019).

Çalışmaya hâkim olan tasvirler iki insan betimlemesidir. Figürlerden soldan ayakta tasvir edilen kıyafetinden ve elindeki silahtan anlaşılacağı üzere yüksek ihtimalle bir asker olabilir. Sağdaki figür ise havada uçuyormuş gibi diğer figürün tam karşısında betimlenmiş olup cinsiyetinin kadın olduğu düşünülmektedir. Çalışmanın tarihine bakıldığında 2013 tarihi Suriye iç savaşında gerilimin arttığı halkın eylemlerine karşı devletin ve ordunun kimyasal silah saldırısında bulunduğu yıldır. Nitekim çalışmadaki figürlerin karşılıklı olması ve sağda betimlenen sivil figür o günlerde yaşananların bir yansıması olabilir. Ayrıca sağ tarafta havada uçuyormuş gibi betimlenen figür bir ruha da benzemektedir. Bu ölen kişilerin öldüklerinde de haklarını savunduklarını gösteren bir gönderme olabilir.

Sanatçının savaşı ve yaşananları direk konu alan ilk ve tek çalışması budur. Sanatçı yüksek ihtimalle o dönem yaşadıklarını soyut bir yaklaşımla ve sadece renklerle değil gerçekçi ve net bir şekilde izleyiciye sunmak istemiş olabilir. Mekânın soyut ve belli belirsiz betimlenmesi anlatılmak istenen konunun önüne geçilmesini önlemek için olabilir.

6.5.2.2. Eyas Jaafar'ın Lübnan'daki Çalışmaları

a. "İsimsiz", 2013.



Fotoğraf 92: Eyas Jaafar, İsimsiz, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 50x70 cm., 2013 (Jaafar, 2019).

2013 tarihinde tuval üzerine yağlı boya tekniği ile yapılan çalışma yatayda 70 cm. dikeyde 50 cm. boyutundadır (Fotoğraf 92). On iki tane erkek figüründen oluşan kompozisyonda figürlerin sadece portreleri betimlenmiştir. Yatayda dört dikeyde üç bölüme ayrılan kompozisyondaki figürlerden dört tanesi direk izleyiciye bakarken diğerlerinin bakışları sağ veya sol tarafa yöneltilmiştir. Bu durumda figürleri birbirlerinden bağımsız gibi gösterse de sanki hepsi tek bir kişinin farklı ruh halleri gibidir. Ayrıca kompozisyon sanatçının çoklu portre alanından ulaşılan ilk çalışmasıdır. Çalışmada yoğun olarak lacivert, krem, yeşil ve bordo renk tonları tercih edilmiş olup az miktarda turuncu renkte kullanılmıştır.

Çalışmada betimlenen kişiler yüksek ihtimalle tek bir kişiyi ve muhtemelen sanatçıyı temsil ediyor olabilir. Sanatçı savaş öncesi ve sonrası her iki dönemde de ülkesinden ve ailesinden ayrı kalmış, bu sebeple içinde bir mutsuzluk, hüznün ve kaygı yaşamış olabilir. Bu ruh halini de farklı portreler şeklinde ortaya koymuş olması muhtemeldir. Çalışmanın üstten iki sırada figürlerin kıyafetleri görünürken alt sırada bulunan figürlerde kıyafetler görülmemektedir. Bu durum yaşanan ruh halinin devam ediyor olduğunu veya bitmemişliği temsil ediyor olabilir. Figürlerin hiçbirinin yüzünde tebessüm eden veya mutluluk ifadesinin olamaması da bu durumu doğrular niteliktedir. Ayrıca bu durum sanki kullanılan koyu tonlu renklerle pekiştirilmek istenmiştir. Sanatçı

kıyafetlerde lacivert, krem, yeşil ve bordo renkleri tercih etmiş ve krem renkli figürleri belli bir düzene göre betimlenmişlerdir. Bu durum çalışmada kullanılan diğer renklerin koyuluğunu bastırmış ve aydınlık etkisi vermiştir. Ayrıca krem rengi çalışmadaki tek açık renk olmasından kaynaklı izleyicinin bakışlarının tuval yüzeyinde gezmesine ve tek bir noktaya odaklanmasına engel olmaktadır. Tuval yüzeyinde odaklanmayı engelleyen bir diğer durum ise bazı figürlerin burunlarındaki turuncu lekedir.

Çalışmadaki figürlerin belli bir düzen sırasına göre tekrarı Pop Art akımını anımsatsa da eser daha çok kullanılan renk tonları ve figürlerin yüzlerindeki belirgin ifadeler sebebi ile ekspresyonist sanat anlayışını çağrıştırmaktadır.

b. “Portre”, 2013.



Fotoğraf 93: Eyas Jaafar, Portre, Kâğıt Üzerine Karakalem, 29,7x42 cm., 2013 (Jaafar, 2019).

2013 tarihinde kâğıt üzerine karakalem tekniği ile yapılan “Portre” adlı çalışma yatayda 29,7 cm dikeyde 42 cm. boyutundadır (Fotoğraf 93). Kompozisyonda empresyonist tavırla oluşturulan bir kadın portre bulunmaktadır. Portrenin duruşu vesikalık fotoğraf çektiriyormuş gibi ve çalışma yüzeyinde herhangi bir mekân resmedilmemiştir. Çalışma yüksek ihtimalle sipariş üzerine canlı modelden veya fotoğraftan çizilmiş olup sanatçının kendinden bir şeyler katmasına olanak sağlanmamıştır. Sanatçının kendi yorumunu katabildiği tek durum üslupsal yaklaşımdır.

Çalışma hızlı kalem hareketleriyle oluşturulmuş olup figürün yüzü dışında kıyafet veya mekânda detaya inilmemesi eserin empresyonist sanat anlayışı ile ortaya konduğunu gösterirken bu anlayışta eserler veren Claude Oscar Monet ve Vincent Van Gogh'un eskizlerini anımsatmaktadır.

c. “Korku”, 2014.



Fotoğraf 94: Eyas Jaafar, Korku, Kâğıt Üzerine Suluboya, 29,7x42 cm., 2014 (Jaafar, 2019).

2014 tarihinde kâğıt üzerine suluboya tekniği ile yapılan “Korku” adlı çalışma yatayda 29,7 dikeyde 42 cm. boyutundadır (Fotoğraf 94). İki insan tasvirlerinin betimlendiği görülen kompozisyon empresyonist bir yaklaşımla oluşturulmuştur. Çalışma zemininde kırmızı ve sarı renk tonları kullanılırken mor ve lacivert renkleri ile kompozisyona çerçeveleme yapılmıştır. Figürlerde kahverengi, mavi tonları kullanılırken az miktarda sarı tonları da gözlemlenmektedir.

Figürler arka arkaya betimlenmiş olup arkadaki figürün sadece kafası ve kolu görülmektedir. Öndeki figür yere çömelmiş sol dizi yerde sağ ayağı sağlamca yere basar şekilde tasvir edilirken sol kolu da kafasını koruyormuş gibi betimlenmiştir. Çalışmada yer alan arkadaki figür, muhtemelen farklı bir figürü değil öndeki figürün bir önceki halinin sembolik bir gösterimidir. Ayrıca buradan da anlaşılacağı üzere figür hareket halinde ve bir şeyden kaçıyor olabilir. Kompozisyondaki iki figüründe yüzü, oldukça belirgin betimlenirken ifade olarak korku ve tedirginlik ön plandadır. Kompozisyonun

sağ üst köşesinde kırmızı renk tonları ile bir kaya parçasına benzeyen nesnenin figür yönünde olması figürü korkutan ve tedirgin eden olaya bir gönderme niteliğindedir. Bu çıkarımlardan yola çıkarak konu olarak sanatçı muhtemelen içinde bulunduğu korku ve tedirginliği çalışmasına yansıtmıştır.

İç dünyasındaki duyguları ekspresyonist bir tavırla ortaya koyan sanatçı onu olumsuz etkileyen bütün olayları bir kaya parçası gibi betimleyerek sembolik ve imgesel bir yaklaşım sergilemiştir.

6.5.2.3. Eyas Jaafar'ın Türkiye'deki Çalışmaları

a. “Düşmeyi Bekliyorum”, 2015.



Fotoğraf 95: Eyas Jaafar, Düşmeyi Bekliyorum, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 21x29,7 cm., 2015 (Jaafar, 2019).

2015 tarihinde tuval üzerine akrilik boya ile yapılan “Düşmeyi Bekliyorum” adlı çalışma yatayda 21 cm. dikeyde 29,7 cm. boyutlarındadır (Fotoğraf 95). Kompozisyonda yedi tane figüre yer verilmiş olup bu figürlerin cinsiyetleri hakkında kesin bilgiye ulaşılamamakla beraber anatomik özellikleri göz önünde bulundurulduğunda erkek oldukları düşünülmektedir. Figürler dışında dikkat çeken diğer öğeler ise çubuk benzeri kulelerdir. Zemin rengi olarak yeşil ve beyaz renk tonları kullanan sanatçı figür ve kulelerde yeşil, beyaz, turuncu ve sarı renk tonlarını tercih etmiştir.

Kompozisyon zemininde aşağıdan yukarıya doğru açılarak kullanılan yeşil renk yeryüzü ve gökyüzü izlenimi vermektedir. Ayrıca çalışmanın orta noktasından yukarıya doğru oluşturulmuş dikey dikdörtgen formunda beyaz bir alanda mevcuttur. Bu alan formundan dolayı bir kapıyı anımsatmaktadır. Çalışmadaki figürler kulelerin tepe noktasına ayak parmaklarının üzerinde duracak şekilde betimlenmiştir. Figürlerden biri diğerlerinden farklı olarak sağ üst köşeye adeta havada uçuyormuş şeklinde tasvir etmiştir. Kule üzerindeki figürlerin turuncu ve yeşil renk tonları ile sağdaki figürün ise beyaz renkle çizgisel bir şekilde betimlenmiş olması da onu diğerlerinden ayıran bir unsurdur.

Kule üzerindeki figürlerin parmak uçlarında zorlukla durmaları muhtemelen hayat mücadelesini ve bu mücadelenin ne kadar tehlikeli olduğunu gösteriyor. Ayrıca zemindeki koyu renk, kulelerin yerden oldukça yüksek olması ve figürlerin birbirleri ile iletişim halinde olmamaları durumun tehlikesini, zorluğunu ve ciddiyetini pekiştirir niteliktedir. Zeminde beyaz renkle oluşturulan dikdörtgen formlu alanda muhtemelen bu zorlu sürecin sona erdiği ortama geçişi temsil eden bir kapı olabilir. Çalışmanın isminden de anlaşıldığı kadarıyla bulunduğu konumdan aşağıya düşen mücadeleyi kaybediyor yani ölüyor. Ayrıca sanatçının ilerleyen tarihlerde de bu üslupta fakat farklı renk tonları ile aynı konuyu işlediği görülmektedir.

Sanatçı insanların hayat mücadelesini gerçekçi bir yaklaşımla betimlemek yerine soyutlamacı bir yaklaşımla tasvir etmiştir. Ayrıca düş gücünden yararlanarak imgesel ve sembolik bir dil kullanmıştır. Çalışmada kullanılan imgeler, kişisel duygu ve düş gücü eserin Sürrealizm ve Romantizm sanat anlayışının ilkelerinden yararlanılarak yapıldığını göstermektedir.

b. “Hayali Ev”, 2015.



Fotoğraf 96: Eyas Jaafar, Hayali Ev, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 30x20 cm. 2015 (Jaafar, 2019).

2015 tarihinde tuval üzerine akrilik boy ile yapılan “Hayali Ev” adlı çalışma yatayda 30 cm. dikeyde 20 cm. boyutundadır (Fotoğraf 96). Kompozisyon iki ayrı alana ayrılmış olup iki bölümde de birer figür bulunmaktadır. Figürlerin biri profilden diğeri önden betimlenirken ikisi de oturur pozisyondadır. Soldaki figür muhtemelen elinde bir müzik aleti çalıyor vaziyette ve anatomik olarak doğru şekilde tasvir edilmiştir. Sağdaki

figür herhangi bir şeyle uğraşmazken anatomik olarak sorunlu bir betimleme yapılmıştır. Zemin rengi olarak mavi tonları tercih eden sanatçı az miktarda turuncu tonları da kullanmıştır. Figürler mavi zemin üzerine siyah renkle serbest kalem hareketleri ile oluşturmuş olup ışık olan kısımlarda beyaz renkler tercih edilmiştir. Figürlerin konumlandırıldıkları alanlar çizgisel olarak beyaz renkle sınırlandırılırken bu mekân ilk bakışta basit plan çizimli bir evi anımsatmaktadır. Fakat detaylı bir şekilde bakıldığında buranın bir kutu olduğu anlaşılmaktadır.

Sanatçı betimlemelerde ve kompozisyonda ışık, gölge ve perspektif kurallarına dikkat etmiştir. Figürler fanus benzeri bir kutuya hapsolmuş gibi betimlenirken yüzlerindeki mutsuzluk ve düşünceli ifade de dikkat çekmektedir. Sanatçının Türkiye'ye gelmiş olduğu ilk dönemlerde bu çalışmayı yapmış olması tesadüfî bir durum değil aksine yaşamış olduğu ruh halinin bir yansıması olabilir. Fanus içinde insanlardan soyutlanmış figürler Türkçe bilmediği için ailesi dışında kimseyle iletişime geçemeyen sanatçının iç dünyasının bir yansıması gibidir. Ayrıca çalışmada yoğun olarak mavi renk tonlarının kullanılmış olması bu durumla ilişkilendirilebilir. Çünkü mavinin koyu tonu ile siyah renk bir arada kullanıldığında insan psikolojisinde hüznü ve düşünceli bir ruh hali çağrıştırmaktadır. Ayrıca sanatçının aynı kompozisyona benzeyen ve yoğun olarak mavi renk tonlarının kullanıldığı farklı çalışmaları da mevcuttur.

Sanatçı içinde bulunduğu ruh halini figürlerin yüz ifadelerinde ve kompozisyon oluşumunda yoğun bir şekilde işlerken bu durumu renklerle de pekiştirmiş olması çalışmayı ekspresyonist sanat anlayışı ile oluşturduğunu göstermektedir. Ayrıca sanatçının iç dünyasının ve kişisel duygularının da ön planda olduğu düşünülürse Romantizm sanat anlayışının da etkileri görüldüğü düşünülebilir.

c. “Okuyucu Kadın Otobüste”, 2018.

2018 tarihinde kâğıt üzerine karışık teknikle yapılan “Okuyucu Kadın Otobüste” adlı çalışma yatayda 21 cm. dikeyde 29,7 cm. boyutundadır (Fotoğraf 97). Kompozisyonda beş tane figür betimlenmiş olup ikisi önde üçü arkadan konumlandırılmıştır. Zemin rengi olarak graf kâğıdının kendi rengi olan kahve tercih edilmiştir. Figürler siyah tükenmez kalemle çizgisel bir şekilde oluşturulurken bazı alanlarda beyaz ve soft bir kırmızı tonları tercih edilmiştir.



Fotoğraf 97: Eyas Jaafar, Okuyucu Kadın Otobüste, Kâğıt Üzerine Karışık Teknik, 21x29,7 cm. 2018 (Jaafar, 2019).

Kompozisyonda öndeki iki figüre yoğunlaşmış olup diğer figürler yarım ve detaysız betimlenmişlerdir. Figürlerden detaylı bir şekilde tasvir edilenlerden solda en ön düzlemde betimlenen erkekken sağda ve biraz daha geri planda betimlenen ise kadındır. Çalışmanın adını oluşturulan okuyucuda sağda betimlenen kadın figürüdür. Bu figür, sanatçıyla ve izleyiciyle iletişim halinde olmayıp elindeki kitabı okur şekilde betimlenmiştir. Sanatçı izleyicinin okunan kitaba ve figürün yüzüne odaklanılmasını istemiş olmalı ki buralarda renk kullanarak ön plana çıkartılmıştır. Çalışmada detaylı çizilen bir diğer figür ise sağda bir şeyler yerken betimlenmiş erkektir. Bu figür diğer figüre göre hem izleyici hem de sanatçıyla bakışlarıyla iletişim halindedir. Hatta çizildiğinin farkına varmış ve adeta sanatçıya poz vermiştir. Kadın betimlemesinde olduğu gibi sanatçı bu figürde de izleyicinin odaklanmasını istediği alanları renklendirerek ön plana çıkarmıştır.

Bu çalışma yüksek ihtimalle sanatçının dile getirdiği “evimle Taksimdeki atölyem arasındaki uzun mesafeyi otobüste karşılaştığım insanların çizimini yaparak değerlendiriyorum” (Röportaj, 2019) sözünden de anlayacağımız üzere otobüste yapmış olduğu eskiz çizimlerden birisidir. Kompozisyonda figürlerin betimlenişindeki hızlı kalem hareketleri ve gözlemci yaklaşımdan da anlaşıldığı üzere eser empresyonist sanat anlayışı ile oluşturulmuştur.

d. “Acının Zirvesi”, 2019.



Fotoğraf 98: Eyas Jaafar, Acının Zirvesi, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 29,7x42 cm. 2019 (Jaafar, 2019).

2019 tarihinde tuval üzerine akrilik boya ile yapılan “Acının Zirvesi” adlı çalışma yatayda 29,7 cm. dikeyde 42 cm. boyutundadır (Fotoğraf 98). Kompozisyon merkezinde bir figür betimlemesine yer verilmiş olup figürün cinsiyeti tam bilinmemekle beraber anatomik özelliklerinden kaynaklı erkek olduğu düşünülmektedir. Figür dışında dikkat çeken diğer bir öge bir kısmı betimlenen ve çubuğa benzeyen kuledir. Zemin rengi olarak beyaz ve gri tonları tercih edilirken az miktarda sarı ve turuncu renk kullanımı da görülmektedir. Ayrıca sağ ve sol köşeye siyah, turuncu ve kırmızı tonları ile çerçeve benzeri bir sınırlandırılmada bulunulmuş olup figür ve kulede aynı renklerle tasvir edilmiştir.

Kompozisyonun merkezindeki figür kulenin tepesinde ve ayak parmakları üzerinde betimlenmiş olup etrafı beyaz renkle çerçevelenmiştir. Figürün duruşu afet anında bir insanın durması gereken hayat üçgenine bezer olması ve beyaz renkle fanus benzeri bir çerçeve yapılması dışarıdan gelebilecek tehlikelerden korunmak için alınan önlemleri anımsatmaktadır. Figürün parmakları üzerinde her an düşecekmiş gibi durması gelebilecek tehlikelere bir gönderme gibidir. Ayrıca çerçevelenmenin dışında kalan alanla içinde kalan betimlemelerin aynı renk ve tonlarına sahip olması figürün dış dünyadan tamamen soyutlanmadığını da akıllara getirmektedir. Çalışma sanatçının iç dünyasında yaşamış olduğu düşünce ve duygu yoğunluğunun bir yansıması olabilmekle

beraber muhtemelen “Düşmeyi Bekliyorum (2015)” (Fotoğraf 95)’teki çalışmanın devamı niteliğinde olabilir. Çünkü kompozisyonun oluşturulma biçimi ve kullanılan öğeler birbiriyle benzerlik göstermektedir.

Sanatçı iç dünyasındaki korku, mücadele ve korunma duygularını gerçekçi bir yaklaşımla betimlemek yerine düş gücünden yararlanılarak dışavurumcu, imgesel ve sembolik bir dil kullanmıştır. Çalışmada kullanılan imgeler, kişisel duygu ve düş gücü eserin, Ekspresyonizm, Sürrealizm ve Romantizm sanat anlayışlarının ilkelerinden yararlanılarak yapıldığını göstermektedir.

e. “Aşk ve Korona”, 2020.



Fotoğraf 99: Eyas Jaafar, Aşk ve Korona, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 35x42 cm. 2020 (Jaafar, 2019).

2020 tarihinde tuval üzerine akrilik boya tekniği ile yapılan “Aşk ve Korona” adlı çalışma yatayda 35 cm. dikeyde 42 cm. boyutundadır (Fotoğraf 99). İki tane insan tasvirinin betimlendiği kompozisyon Romantik bir yaklaşımla oluşturulmuştur. Zeminde mavi renk ve tonlarını kullanan sanatçı çalışma merkezinin bir kısmında da sarı tonlarını tercih ettiği görülmektedir. Figürlerde pembe, mavi ve yeşil renk kullanan sanatçı bu renklerin soft tonlarını tercih etmiştir. Figürlerin cinsiyeti net bir şekilde betimlenirken sağdaki erkek soldaki kadındır. Ayrıca çalışmanın ufuk çizgisinin altında yeryüzü olarak betimlediği kısımda yeşil, bordo, mavi, mor ve pembe renklerle küçük parçalar halinde soyutlamacı yaklaşımla betimlenen tasvirler bulunmaktadır.

Sanatçı çalışmada yeryüzü algısını verebilmek amacı adına renk tonları ile ufuk çizgisi oluşturmuştur. Figürler bu çizginin üstünde sanki gökyüzünde simgesel bir kalbin içinde betimlenmişlerdir. Figürler iç içe geçmiş vaziyette betimlenirken kolların konumundan da anlaşılacağı üzere sarılır vaziyette tasvir edilmiştir. Fakat kadın figürünün arkasının dönük olması ve sırtındaki uzaklaşma orta eksenden kayma durumu kavuşamayan iki sevgiliyi anımsatmaktadır. Erkeğin sol kadınında sağ ellinin tutuşması ve figürlerin kalp içinde betimlenmesi birbirlerine duydukları sevginin bitmediğini gösterirken diğer ellerin birbirinden uzak tasvir edilmesi ayrı olduklarını kanıtlar gibidir. Ayrıca alt kısmında yeryüzü olarak betimlenen alandaki küçük tasvirler muhtemelen soyutlamacı bir yaklaşımla resmedilen insan figürleri olabilir. Diğer figürlerin gerçeğe yakın betimlenmiş olmaları yaşanan bu sevginin diğer insanlardan soyutlanmış olduğunu veya gözlerden uzak bir yasak aşk olabileceğini akıllara getirirse de çalışmanın isminden de anlaşılacağı üzere dünyayı etkisi altına alan Covid-19 hastalığında yaşanan bir aşkı veya ayrılığı anlatmaktadır.

Sanatçı çalışmada iki insan arasındaki duyguları simgesel bir şekilde ele alarak Romantizm akımından yararlanmış olup renk kullanımındaki tercihle ekspresyonist, bazı tasvirlerdeki stilizasyonlarla soyutlamacı ve eserin normal yaşamdan farklı ütopyik bir mekânda betimlenmesinden dolayı sürrealist sanat anlayışı ilkelerinden yararlanmıştır.

6.5.3. Eyas Jaafar'ın Sanat Anlayışı

Eyas Jaafar'ın çalışma kapsamında on üç yapıtı incelenmiştir. Sanatçının 1984 yılından günümüze kadar Empresyonizm, Ekspresyonizm, Sürrealizm, Kübizm ve Romantizm akımlarından etkilenecek eserler verdiği ve bütün eserlerinde figür kullandığı gözlemlenmiştir.

Sanatçı Suriye'deki yaşamı boyunca empresyonist, kübist ve sürrealist sanat anlayışlarında eserler vermiş olup genellikle Empresyonizme ağırlık vermiştir. Bu dönem çalışmalarında renk yelpazesini oldukça geniş tutan sanatçı 1994 yılında yoğun mavi kullanımına yönelirken bu yönelim 2003 yılında yoğunluğunu arttırmıştır. Teknik olarak birçok tekniği eserlerin de barındıran sanatçının çalışmalarının hepsi figüratif olup bir kısmı gerçeği yansıtan mekanlar içinde bir kısmında ise ütöpik mekanlarda kurgulanmıştır. Ayrıca mekânın öne çıkmadığı portre çalışmaları da bulunmaktadır.

2013 yılında Lübnan'a göç eden sanatçı Suriye'deki gibi birçok sanat anlayışından eserler üretmek yerine sadece ekspresyonist ve empresyonist eserler üretmeye başlamıştır. Renk kullanımı Suriye'deki çalışmaları gibi geniş bir yelpazeye yayılmamış yoğun olarak sarı, kırmızı ve yeşil tonları tercih etmiştir. Bu dönem eserlerindeki figürlerin çoğu portre şeklinde betimlenmiş olup sadece "Korku (2014)" (Fotoğraf 94)'daki figür boydan tasvir edilmiştir. Sipariş üzerine aldığı düşünülen portre çalışmaları dışındaki eserlerde figürlerin yüzlerindeki mutsuzluk, hüznün ve düşünceli ifade sanatçının savaştan etkilendiğini gösteren bir unsurdur.

2015 yılında Türkiye'ye göç eden sanatçının eserleri Suriye'de ürettiği eserlerdeki gibi birçok sanat anlayışının izlerini taşımasa da Lübnan'daki gibi iki sanat anlayışı ile sınırlı kalmamıştır. Bu dönem eserlerindeki figürler çoğunlukla Romantizm, Sürrealizm ve Empresyonizm sanat anlayışları ile oluşturulmuş olsa da renk kullanımı açısından da ekspresyonist etkiler görülmektedir. Özellikle sanatçının otobüsteyken yaptığı eskizlerde Empresyonist etkiler görülmektedir. Tuval üzerine yapmış olduğu çalışmaların isimlerinden ve betimleniş şekillerinden anlaşılacağı üzere bu çalışmalarda Romantizm, Ekspresyonizm ve Sürrealizm sanat anlayışlarının sentezlenmesi ile oluşmuştur. Eserlerde kurgulanan mekanların gerçeği yansıtması Sürrealizmden etkilendiğinin önemli bir göstergesidir.

Tuval üzerine yapılan çalışmalarda sanatçının yaşam mücadelesi, yalnızlık ve sevdiği insanlardan ayrı kalma konularının işlenmesi sanatçının yaşamış olduğu savaş ortamından kaynaklı iç dünyasındaki duyguları çalışmalarına aktardığını göstermektedir. Sanatçı bu dönem çalışmalarında birçok rengi kullanmış gibi görünse de aslında mavi, yeşil, kırmızı ve sarı renklerinin birçok tonunu kullanmıştır. Sanatçı özellikle 2003 yılında 2013 yılına kadar yoğun olarak kullandığı mavi ve tonlarını son dönemde de yoğun olarak kullanmış hatta ton yelpazesini genişletmiştir. Türkiye’de çalışmış olduğu eserler genel olarak tuval üzerine akrilik boya olsa da azımsanmayacak derecede kâğıt üzerine karışık teknik eserleri de bulunmaktadır.

Sanatçının Suriye’de yapmış olduğu çalışmalarda tema olarak çevresinde yaşadıklarını çoğunlukla empresyonist bir yaklaşımla sergilerken Lübnan ve Türkiye’de yapmış olduğu eserler Ekspresyonizm, Sürrealizm ve Romantizm akımlarına doğru yönelmiştir. Suriye’den ayrıldıktan sonra yapılan çalışmalardaki figürlerin yüzündeki hüznün, mutsuzluk ve düşünceli ifadeler ile renk yönelimindeki değişiklikler sanatçının savaş ortamından etkilendiğini ve bu durumu eserlerine de yansıttığını göstermektedir.

Sonuç olarak sanatçının yaşamış olduğu savaş ortamı çalışmalarındaki tema ve renk seçimine yansırken, sanatçının içinde bulunduğu ruh hali rahatlıkla okunmaktadır. Ayrıca sanatçı Türkiye’de ortaya çıkardığı eserlerindeki yoğun mavi kullanımının sebebini şöyle ifade etmektedir;

Hayata dair yaşamış olduğum bütün duyguları mavi rengin tonlarında bulabiliyorum. Yaşamış olduğum şehirde yani İstanbul’da baktığım her yer aslında mavi bu da çalışmalarına içimdeki bütün duyguların bir karşılığı olarak yansıyor (Röportaj, 2019).

Sanatçı aynı zamanda Suriye, Mısır, Lübnan ve Türkiye’de edinmiş olduğu tecrübe ve bilgiler doğrultusunda;

Suriye’den sonra Mısır, Lübnan ve daha sonra da Türkiye’ye göç ettim. Bu süreçte bu üç ülkenin sanat ortamını gözlemledim. Lübnan ve Mısır’daki sanat ortamı gittiğim ülkelerdeki en iyi sanat ortamıydı çünkü sadece sanatçılar değil halkta sanata karşı çok ilgili. Aynı zamanda sanatçılar eserlerini Avrupa’ya da gönderiyorlar. Bu yüzden sanat piyasası çok hareketli. Türkiye’de Modern Sanat eserleri üreten çok fazla sanatçı var fakat halk sanata karşı ilgisiz bu yüzden sanat olması gerektiği yerde değil ve sanat piyasası çok durağan. Suriye sanat anlamında Mısır, Lübnan ve Türkiye kadar gelişmiş değil fakat halk Türkiye’deki kadar sanata uzakta değil (Röportaj, 2019) ifadelerini kullanmıştır.

6.6. İbrahim Alhassoun'un Hayatı, Çalışmaları ve Sanat Anlayışı

6.6.1. İbrahim Alhassoun'un Hayatı

İbrahim Alhassoun, 1972 yılında Suriye'nin Halep kentinde dünyaya gelmiştir. Sanatçı üniversiteye kadar olan eğitimlerini Halep'te tamamlamıştır. Üniversite eğitimi için Şam'a giden sanatçı 1996 yılında Şam Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim bölümünden mezun olmuş ve 1996 yılında aynı üniversitede yüksek lisans eğitimine başlamıştır. Sanatçı evli ve iki çocuk babasıdır (Röportaj, 2020).



Fotoğraf 100: Sanatçının 2011 Yılında Şam Ishtar galeride açtığı Kişisel Sergisinde.⁶⁹

Sanatçı Suriye'deki yaşamı boyunca ulusal ve uluslararası birçok solo/kişisel sergi açmıştır. Açmış olduğu sergiler şunlardır; Şam Öğretmen Sendikası Galerisinde (1997), Şam Ishtar galeride (2004), Halep Kalimat Galeri (2006), Halep Öğretmen Sendikası Galerisinde (2007), Halep Kalimat Galeri (2008), İspanya Alicante Villa Antonia Galerisinde (2010), Halep Öğretmen Sendikası Galerisinde (2011) ve Şam Ishtar Galeridedir (2011) (Fotoğraf 100). Sanatçı Suriye'deki yaşamı boyunca iki ödüle layık görülmüş olup bunlardan ilki 2003 yılında Şam'da düzenlenen Gençlik Sergisi Onur Ödülü ikincisi ise Şam Suriyeli Öğretmenler Sendikası Birincilik Ödülüdür (Röportaj, 2020).

İbrahim Alhassoun üç sene Suriye İç Savaşına tanıklık etmiş ve 2014 yılında ailesi ile Türkiye'ye zorunlu göç etmiştir. Türkiye'ye göç ettikten sonra sanattan

⁶⁹https://www.nouhworld.com/article/معروض_إبراهيم_الحسون.html - 13.12.2020 Tarihinde Erişildi.

kopmayan sanatçı çalışmalarına devam etmiş, geçimini de sadece yapmış olduğu eserlerle sağlamaktadır (Röportaj, 2020).



Fotoğraf 101: Sanatçının 2018 Yılında Bağımsız Sanat Vakfında Açmış Olduğu “Kaldırımdaki Çocukluk” adlı kişisel sergisinden (Alhassoun, 2019).⁷⁰

Sanatçı Türkiye’ye geldikten sonra çeşitli ulusal ve uluslararası karma sergilere katılmıştır. Katılmış olduğu sergileri şöyle sıralayabilir; İzmir Karma Sergi (2014), İstanbul Marmara Üniversitesi Cumhuriyet Müzesi ve Sergi salonu “Suriye Plastik Sanatlar” sergisi (2015), İstanbul Tataristan Milli Müzesi “Erguvan Geleneksel ve Modern Sanatlar” sergisi (2015), İzmir “Büyük Efes Sanat Günleri” sergisi (2015), İzmir “Büyük Efes Sanat Günleri” sergisi (2016), İstanbul “III. İstanbul Trienali” sergisi (2016), Almanya Aachen Kulturwerk Galerisi “Exhibition of German Purchasers” sergisi (2016), Almanya Aachen Kulturwerk Galerisi “Exhibition of German Purchasers” sergisi (2017), İstanbul Plato Sanat “Yakın Bir Yer” karma sergisi (2017), İsviçre/Cenevre Birleşmiş Milletler Ofisi “Hayat Devam Ediyor, Sanat Devam Ediyor” Sergisi (2019) ve Norveç “Suriye Oluşum Fuarı” (2020)’dir. Ayrıca sanatçı Türkiye’de dört tane solo/kişisel sergi düzenlemiştir. Bu s sergileri şöyle sıralayabilir; 2015 ve 2016 yılında Ankara Jan Galeri, 2018 yılında İstanbul Kalimat Galeri, İstanbul Bağımsız Sanat Vakfı “Kaldırımdaki Çocukluk” (2018) (Fotoğraf 101)’dir.

⁷⁰Soldan Sağa; Ibrahim Alhassoun ve Bağımsız Sanat Vakfı kurucularından ve vakıf başkanı Hülya Yazıcı.

Sanatçının birçok eseri Suriye, Türkiye, Japonya, Rusya, Almanya, Fransa, Suudi Arabistan, Dubai, Yunanistan, ABD ve Hindistan başta olmak üzere birçok ülkede özel koleksiyonlarda yer almaktadır.

6.6.2. İbrahim Alhassoun'un Çalışmaları

İbrahim Alhassoun'un toplamda yüz seksen iki çalışmasına ulaşılmıştır. Bu çalışmalardan elli dokuz tanesi Suriye, yüz yirmi üç tanesi Türkiye'ye göç ettikten sonraki dönemi kapsamaktadır. Çalışmalar tuval ve kâğıt üzerine yağlı boya ve karışık teknikleri ile yapılmıştır. Araştırmamızda altısı Suriye, altısı Türkiye olmak üzere toplamda on iki çalışmaya yer verilecektir. Bu çalışmaların beşi yağlıboya, yedisi karışık tekniktir.

6.6.2.1. İbrahim Alhassoun'un Suriye'deki Çalışmaları

a. "İsimsiz".



Fotoğraf 102: İbrahim Alhassoun, İsimsiz, Tuval Üzerine Yağlı Boya (Alhassoun, 2019).

Yağlı boya tekniği ile yapılan çalışmanın yapım tarihi ve boyutları hakkında net bir bilgiye ulaşılamamış olup sanatçının en eski tarihli eserlerinden olduğu bilinmektedir. (Fotoğraf 102). Kareye yakın dikdörtgen formlu kompozisyonda dört tane figür betimlemesi görülmektedir. Figürlerin cinsiyetleri hakkında herhangi bir bilgiye ulaşılamazken soldan sağa üçüncü figür dışında diğer figürlerin yüzleri betimlenmemiştir. Çalışma oluşturulurken herhangi bir perspektif kaygısı güdülmemiş olması çalışmayı tek bir düzlem gibi görmemize sebep olmaktadır. Turuncu, mavi, sarı, beyaz, siyah ve yeşil renkler kullanılmış olup tercih edilen soft tonlar çalışmaya durağan bir hava katmıştır.

Yan yana bitişik bir şekilde betimlenen figürler siluetimsi bir görünüme sahiptir. Figürlerin arka kısmında geometrik soyutlamacı yaklaşımla oluşturulan ve yoğun olarak açık tonların tercih edildiği bölüm yüksek ihtimalle bir kent tasvirisidir. Aynı düzlemde fakat kesik kesik kullanılan mavi renk tonu bu kentin bir su kaynağına yakın olduğunu akıllara getirmektedir. Çalışmada geometrik soyutlamanın yanı sıra özellikle figürlerde kübik yaklaşımlar görülmektedir. Kompozisyona hâkim olan soft renk tonları izleyicinin tuval yüzeyine hâkim olmasını güçleştirirken sanatçı bu durumu siyah üzerine beyaz bir şekilde oluşturduğu puantiyeli desenlerle önlemeye çalışmıştır. Bu desenler sadece figürlerin kıyafetinde kullanılmış olup izleyicinin çalışma yüzeyinde gezinmesini sağlarken figürlerin kıyafetlerine de yamalı gibi bir görünüm kazandırmaktadır.

Sanatçı kompozisyondaki betimlemeleri Geometrik Soyutlama ve Kübizm sanat anlayışlarından yararlanarak oluşturmuştur. Ayrıca renk kullanımındaki tercihlerle de ekspresyonist bir tavır benimsediği anlaşılmaktadır.

b. “İsimsiz”, 2003.



Fotoğraf 103: Ibrahim Alhassoun, İsimsiz, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 2003
(Alhassoun, 2019).

2003 tarihinde tuval üzerine yağlı boya tekniği ile yapılan çalışmanın ebatları hakkında herhangi bir bilgiye ulaşılamamıştır (Fotoğraf 103). Çalışma sanatçının bu yıllara ait eserleri arasında imzalı olan nadir çalışmalarındadır. Dikdörtgen formlu kompozisyonun arka planında geometrik şekillerle oluşturulduğu düşünülen bir kent tasvir görülmektedir. Zeminde yoğun olarak sarı renk kullanılırken lekesele ifadelerle mavi, turuncu ve pembe tonları da tercih edilmiştir. Çalışmanın ön planında da yedi tane

figür betimlemesi görülmekte olup adeta kent tasviri ile iç içe geçmiş vaziyettedir. Figürlerden altı tanesi ayakta resmedilirken yedincisi göğüs hizasından ve profilden betimlenmiştir. Figürler yoğun olarak mavi renkle oluşturulmuş olup sarı, turuncu, pembe, siyah ve yeşil tonları da kullanılmıştır. Çalışmada perspektif kaygısı güdülmemiş olup ön arka ilişkisi figürlerin dışındaki siyah kontörlerle sağlanmıştır.

Detaysız bir şekilde betimlenen figürlerin cinsiyeti hakkında net bir düşünceye varılamamıştır. Çalışmadaki yedi figürden ikisinin yüzleri resmedilmiştir. Bunlar ayakta soldan sağa ikinci ve aşağıda profilden betimlenen figürler olup ikisinde de tebessüm ifadesi bulunmaktadır. Ayakta betimlenen figürlerin vücutlarında detay verilmemiş olup kare ve dikdörtgen şeklinde bölümlere ayrıldığı gözlemlenmiştir. Figürlerdeki parçalara ayırma işlemi insan vücudundaki eklemleri anımsatmakla beraber yüksek katlı binaları da çağrıştırmaktadır. Kompozisyonda sadece profilden ve tamamı resmedilmeyen figürün ne yaptığı anlaşılmaktadır. Bu figür sol tarafa dönük elinde bir yayın okur şekilde betimlenmiştir. Bu kişinin göğüs hizasından aşağısının resmedilmemesi çalışmaya bitmemişlik etkisi katmaktadır.

Kompozisyonda betimlenen öğelerden de anlaşıldığı üzere figüratif bir kent tasviri içeren çalışmada bütün tasvirlerin kare ve dikdörtgen parçalara bölünme kaygısı Kübizm sanat anlayışından yararlandığını göstermektedir.

İncelemiş olduğumuz bu yapıt “İsimsiz” (Fotoğraf 102)’deki çalışmayla benzer konular işlenmiş olup figürlerin oluşturuluş şekilleri ve kullanılan renklerin tonlarındaki benzerlik akıllara aynı dönemlerde yapılmış seri bir çalışma olma ihtimalini getirmektedir. Ayrıca sanatçının çalışmamıza konu edinilmemiş aynı niteliklerde üç eserinin daha olması bu düşünceyi kuvvetlendirmektedir.

c. “İsimsiz”, 2012.

2012 tarihinde tuval üzerine yağlı boya tekniği ile yapılan çalışmanın ebatları yatayda 55 cm. dikeyde 70 cm. boyutundadır (Fotoğraf 104). Kompozisyon soyutlamacı bir yaklaşımla oluşturulmuş olup birbirinden ayrı iki kent tasviri görülmektedir. Kentlerden biri zeminle iç içe betimlenmiş olup yoğun gri renk tonları tercih etmiş ve küçük lekeler halinde turuncu kullanıldığı da görülmektedir. İkinci kent tasviri koyu gri ve lacivert renk tonları ile oluşturulmuş aynı zamanda yeşil ve turuncu kullanımı da mevcuttur.



Fotoğraf 104: Ibrahim Alhassoun, İsimsiz, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 55x70cm., 2012 (Alhassoun, 2019).

Çalışma yüzeyi net bir çizgi ile bölünmemiş olsa da kompozisyon alanı renklerin sert geçişleri ile eşit olmayan üç bölüme ayrılmıştır. Alt kısımda renklerin açık koyu kullanımı ile oluşturulan bir kent tasviri görülmekte olup kent hakkında soyutlamacı yaklaşımdan dolayı çok fazla çıkarım yapılamamaktadır. Bu alanda dikkat çeken en önemli unsur sağ alt köşede bakışları tasvir edilen kente dönük betimlenen erkek figürdür. Bu tasvir kentin içinde gibi görünmekle sanki burayı dışarıdan izleyen bir izleyiciyi de anımsatmaktadır. Kompozisyonun yaklaşık olarak orta kısmına denk gelen ikinci kent ise daha detaylı betimlenmiş olup burada geometrik bir soyutlama görülmektedir. Bu alanın mümkün oldukça koyu renklerle oluşturulmuş olması tuval yüzeyinde ön plana çıkmasına olanak sağlamıştır. Ayrıca diğer kent tasvirine göre renk çeşitliliğinin yoğun olması bu durumu destekleyen başka bir unsur olmuştur. Bu alandaki betimlemede herhangi bir figürün resmedilmemiş olması dikkat çekmektedir. En üstten gri tonları ile oluşturulan alan ise gökyüzünü çağrıştırmaktadır.

Oluşturulan iki kentin tonlarındaki farklılık birinin gündüz diğerinin gece olabileceğini akıllara getirmektedir. Fakat çalışmanın Suriye'deki İç Savaşın ilk yıllarında yapılmış olması sanatçının bir kentin savaş öncesi ve savaş sonrası durumunu betimlemiş olabileceğini de düşündürmektedir. Kentlerden birinin gayet detaylı diğerinin ise belli belirsiz betimlenmiş olması bu düşünceyi kuvvetlendirir niteliktedir.

d. “İsimsiz”, 2012.



Fotoğraf 105: Ibrahim Alhassoun, İsimsiz, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 70x100 cm., 2012 (Alhassoun, 2019).

2012 tarihinde tuval üzerine yağlı boya tekniği ile yapılan çalışmanın ebatları yatayda 100 cm. dikeyde 70 cm. boyutundadır (Fotoğraf 105). Yerleşim yeri tasvirinin görüldüğü kompozisyonda hayvan ve insan betimlemeleri de mevcuttur. Yoğun olarak mavi ve yeşil renk tonlarının tercih edildiği çalışmada beyaz, turuncu, sarı ve gri kullanımı da mevcuttur. Çalışma yüzeyi kullanılan bu renklerle birden fazla irili ufaklı alanlara bölünmüştür.

Kompozisyon merkezinde açık mavi ve gri tonların ile oluşturulan alan muhtemelen bir akarsu olabilir. Yerleşim yeri bu göletin hemen üzerine betimlenmiş olup bu alana soyutlamacı yaklaşımla evler resmedilmiştir. Betimlenen bu yerleşim yerinin su kaynağına yakın olabileceği akıllara gelmektedir. Çalışma yüzeyinin çeşitli büyüklüklerde parçalara bölünmüş olması toprakların parsellere ayrılmış olabileceğini düşündürmektedir. Yeşil ve tonları bitki örtüsünün olduğu alanlar olabilir. Ayrıca kompozisyonda mevcut olan bu bölünmüşlük izleyicinin bütüne odaklanmasını güçleştirmektedir.

Çalışmada üçü figür betimlemesi mevcut olup ikisi hayvan biri insandır. Hayvan figürlerinden biri su kaynağının hemen sağ üst köşesine gri tonlarla detaysız ve soyutlamacı bir yaklaşımla betimlenen kuştur. Diğer hayvan ise horoz olup koyu gri ve turuncu tonları ile çalışma merkezine oldukça büyük bir şekilde resmedilmiştir. Horozun

büyük ve ötmüyor şekilde resmedilmesinin sebebini sanatçı “çalışmayı Halep’teki evim ve stüdyom bombalandıktan sonra yaptım. Merkezdeki horoz iyilik şafağını simgeliyor ve ben hala horozun güzel bir günde ötmesini bekliyorum” (Röportaj, 2021) şeklinde ifade ediyor. İnsan figürü ise kompozisyonun sağ kısmında profilden resmedilmiş olup adeta karşısındaki manzarayı izliyor gibidir. Resmedilen bu kişi sanatçının kendisini temsil ediyor olabilir. Çalışmada betimlenen tasvirlerin normal boyutlarda olmaması figürlerin çok büyük ya da çok küçük betimlenmesi yapıların ise oldukça küçük resmedilmesi dikkat çeken bir unsurdur. Ayrıca çalışmada herhangi bir perspektif ve derinlik algısının güdülmemesi kompozisyonu tek düze gibi göstermektedir.

Çalışmadaki kare ve dikdörtgen formlu alanlar Kübizm sanat anlayışını çağrıştırmakla beraber kompozisyonda soyutlamacı ve sembolik bir anlatımda mevcuttur.

e. “İsimsiz”, 2012.



Fotoğraf 106: Ibrahim Alhassoun, İsimsiz, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 170x200 cm., 2012 (Alhassoun, 2019).

2012 tarihinde tuval üzerine yağlı boya tekniği ile yapılan çalışmanın ebatları yatayda 170 cm. dikeyde 200 cm. boyutundadır (Fotoğraf 106). Yerleşim yeri tasvirinin görüldüğü kompozisyonda hayvan ve insan betimlemelerine de yer verilmiştir. Zeminde beyaz ve gri renklerinin kullanıldığı çalışmada tasvirler siyah, yeşil, kırmızı, turuncu, sarı ve mavi tonlarda oluşturulmuştur.

Çalışmada sağ alt köşeden başlayarak sol tarafa doğru koyudan açığa doğru oluşturulmuş bir yay formu dikkat çekmektedir. Oluşturulan bu alan üzerine bir yerleşim yeri betimlemesi yapılmıştır. Yerleşim yerini oluşturulan yapılar adeta üst üste resmedilmiştir. Soyutlamacı bir yaklaşımla oluşturulan bu alana detaylı bir şekilde bakıldığında yapıların yıkılmış olabileceği akla gelmektedir. Özellikle bazı alanlardaki puslu görüntü yıkım anında çıkan toz bulutlarını anımsatmaktadır. Tasvirler arasına detaylı bir şekilde bakıldığında binalar arasına gizlenmiş soyut figürlerin varlığı dikkat çekmektedir. Kompozisyonda dikkat çeken bir diğer unsur ise koyu ve açık grinin kesişim noktasındaki horoz figürüdür. Horoz figürü sanatçının “İsimsiz (2012)” (Fotoğraf 103)’teki eserinde de dikkat çeken bir unsur olarak gri renkte karşımıza çıkmıştır. Sanatçı bu figürün “İsimsiz (2012)” (Fotoğraf 103)’deki eserde “iyilik şafağının geldiğinde ötmeyi beklediğini” ifade etmiştir. Muhtemelen bu çalışmada da aynı sembolik anlamda kullanmış olabilir. Fakat bu çalışmada horozun daha küçük boyutta ve yarım resmedilmesi sanatçının bu günlerin gelmesinden ümidi kestiğini gösteriyor olabilir. Ayrıca çalışmanın aynı sembolik yaklaşımlarla aynı yıl içinde oluşturulması akıllara Suriye’deki savaş sırasında zarar görmüş bir yerleşim olabileceğini getirmektedir.

Tasvirlerin yoğun olarak soyutlamacı bir yaklaşımla oluşturulması ve yaşanan duyguların dışavurumunun renkler aracılığı ile izleyiciye aktarılması çalışmanın soyut ekspresyonist bir yaklaşımla oluşturulduğu göstermektedir. Ayrıca çalışmada horoz figürüyle verilmek istenen mesajdan dolayı sembolik bir anlatımdan da yararlanılmıştır.

f. “İsimsiz”, 2013.

2013 tarihinde tuval üzerine karışık teknik yapılan çalışmanın ebatları yatayda 110 cm. dikeyde 100 cm. boyutundadır (Fotoğraf 107). Kare formlu kompozisyonda çoklu figür betimlemeleri görülmekte olup mekân hakkında net bir düşünceye varılamamaktadır. Zeminde yoğun olarak gri ve tonları tercih edilirken lekesel olarak mavi, kırmızı ve sarı renkleri de kullanılmıştır. Figürlerin resmedilmesinde sadece siyah kullanılırken objeler siyah, gri, mavi ve kırmızı renk tonlarıyla betimlenmiştir. Ayrıca çalışmada yazılı metinler kullanılmış ve bu sebeple sanatçının boya dışında farklı materyal kullandığı ilk eserleri arasındadır.

Kompozisyonda figürler elips şeklinde muhtemelen masa olduğu düşünülen betimlemenin etrafına resmedilmiştir. Figürler, izleyiciye dönük bir şekilde konumlandırılmış olup yüzleri tam olarak seçilememektedir. Açık gri renkle yapılan ve kompozisyonun büyük bir kısmını oluşturan masanın üzerinde siyah üç büyük leke dikkat çekmektedir. Bu lekelerden sağ taraftaki mavi gözlü bir balık betimlemesine benzerken sol taraftaki insan kafatasını anımsatmaktadır. Bu alanda masanın etrafındaki insanlara dönük bir şekilde konumlandırılmış gazete kupürleri de dikkat çekmektedir. Ayrıca bu gazete kupürleri sağ üst köşede ve masanın altında dağılmış bir şekilde de görülmektedir. Kompozisyondaki betimlemeler ve yapılış tarihi konu olarak Suriye'deki İç Savaşla ilgili olunabileceğini akıllara getirmekte olup masa etrafında konumlandırılan figürler adeta savaşı yöneten kişileri anımsatmaktadır.



Fotoğraf 107: Ibrahim Alhassoun, İsimsiz, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 100x110 cm., 2013 (Alhassoun, 2019).

Çalışmada siyah ve beyaz dışında çok az renk kullanmıştır. Renkler o kadar oranlı kullanılmıştır ki izleyici bu sayede çalışmanın geneline hâkim olup bütün yüzeyde rahatlıkla gözleri ile gezinme fırsatı elde etmektedir.



Fotoğraf 108: Ibrahim Alhassoun, İsimsiz, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 2015
(Alhassoun, 2019).

Sanatçının eserlerinin hepsi incelendiğinde 2013 yılında bu şekilde masa etrafında betimlenmiş birkaç çalışmasına rastlanmış olup bu tarihten sonra 2015 yılına kadar bu tarz çalışmalar yapmadığı gözlemlenmiştir. 2015 yılında yapmış olduğu “İsimsiz (2015)” (Fotoğraf 108)’deki çalışma adeta “İsimsiz (2013)” (Fotoğraf 107)’deki çalışmanın farklı renklerle yeniden oluşturulması gibidir.

6.6.2.2. Ibrahim Alhassoun'un Türkiye'deki Çalışmaları
a. "Annem Evini Terk Ettiğinde", 2014.



Fotoğraf 109: Ibrahim Alhassoun, Annem Evini Terk Ettiğinde, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 70x110 cm., 2014 (Alhassoun, 2019).

2014 tarihinde tuval üzerine karışık teknikle yapılan çalışmanın ebatları yatayda 70 cm. dikeyde 100 cm. boyutundadır (Fotoğraf 109). Soyutlamacı bir yaklaşımla oluşturulan çalışmada kuş bakışı bir yerleşim yeri ve insan portreleri bulunmaktadır. Zeminde krem rengi tercih eden sanatçı tasvirlerde kırmızı, mavi, beyaz, yeşil, sarı, gri ve turuncu tonlarını kullanmıştır.

Çalışmada dört portre betimlemesi yapılmış olup en net olanı sağ tarafta beyaz ve gri bir zemin üzerine siyah çizgisel bir şekilde oluşturulan portredir. Portresi betimlenen kişi muhtemelen bir kadın ve eserin adından da anlaşılacağı üzere bir annedir. Kompozisyonda kare ve dikdörtgen formuna yakın alanlar oluşturulmuş olup ve bunlar muhtemelen evlerin ve sokakların kuş bakışı görünümüdür. Bu bölümlerin büyük bir çoğunluğunda gri ve beyaz renk tonları kullanılmış olup yerleşim yerinde yaşamın yok ya da az olduğunu çağrıştırmaktadır. Sanatçı muhtemelen konu olarak Suriye'deki savaş ortamında annesinin yaşadıklarını tuvale aktarmış olabilir.

Sanatçının daha önceki eserlerine göre bu çalışmada renk çeşitliliği artmıştır. Özellikle mavi ve kırmızının kullanılma miktarında büyük bir farklılık görülmektedir. Bu renklerden kırmızı insanda şiddet, nefret ve işkence duygularını çağrıştıırken mavi

ise hüznü ve sıkıntılı bir ruh halini hissettirmektedir (Yılmaz, 1991, s. 21-30). Sanatçı eski eserlerine göre nesnelere ve figürleri çoğunlukla tamamen soyutlama yoluna giderek duygu ve düşüncelerini renklerin dili ile izleyiciye aktarmayı seçmiştir. Çalışmayı aşağıdan yukarıya doğru incelediğimizde beyaz, krem ve gri gibi açık renklerin hâkim olduğunu ve yukarıya doğru gidildikçe renk kullanımının arttığını görmekteyiz. Çalışmada yukarıya doğru artış gösteren renklerde baskın tonlar tercih edilmiştir. Bu tercih özellik çalışmanın dörtte üçüne denk gelen yerde dikkat çekecek kadar belirgindir. Ayrıca en üstte turuncu ve tonları ile oluşturulan çizgi şeklindeki sınırdan oldukça belirgindir. Kompozisyonun üst kısmında kullanılan renklerin sıcak tonlarda olması izleyicini bakışlarını buraya odaklamaktadır. Fakat sağ tarafta portrenin betimlendiği yerdeki yoğun beyazlık ise izleyicinin dikkatinin bir süre sonra dağılmasına ve bu alana çevirmesine sebep olmaktadır.

Kompozisyon, renklerin psikolojik etkilerinden yararlanılarak oluşturulmuş olup yoğun mavi ve kırmızı kullanımı sanatçının iç dünyasındaki duyguların bir dışavurumu gibidir. Bu sebeple çalışma soyut ekspresyonist sanat anlayışı ilkeleri ile oluşturulmuş olup sanatçının İbrahim Alhassoun Suriye’den ayrıldıktan sonra da savaş ortamında yaşadıklarını çalışmalarına taşıdığını göstermektedir.

b. “İsimsiz”, 2017.

2017 tarihinde tuval üzerine karışık teknikle yapılan çalışmanın ebatları hakkında herhangi bir bilgiye ulaşamadım (Fotoğraf 110). Soyutlamacı bir yaklaşımla oluşturulan kompozisyon adeta mağara resimlerini andırmaktadır. Fakat çalışmaya dikkatli bir şekilde bakıldığında bir yerleşim yeri ve figür betimlemeleri görülmektedir. Zeminde kirli bir renk tercih eden sanatçı tasvirleri siyah, kahverengi, mavi, sarı, turuncu ve kırmızı tonları ile oluşturmuştur.

Çalışmada yatay bir şekilde betimlenen kent tasvirleri görülmektedir. Bu tasvirler siyah renkle çizgisel bir şekilde betimlenmiş olup bir kentin farklı açılarından panoramik bir görüntüsü olabilir. Ayrıca kentlerin üst üste adeta bir katman gibi betimlenmesi tarihsel gelişim sırasında toprak altında kalan eski şehir kalıntıları olabileceğini de akıllara getirmektedir. Kompozisyonda en net şehir tasviri çalışma merkezinin hemen altında kubbe ve kule benzeri tasvirdir. Bu betimlemede sağda oluşturulan kubbe benzeri alanın içinde sol eli havada bir insan figürü bulunmaktadır.

Figür adeta bir yere sesleniyor gibi konumlandırılmıştır. Betimlenen bu ve diğer bütün kent görüntülerinde yapılarda kullanılan sarı ve kırmızı renkler ateşi, mavi ise ateşten çıkan dumana benzer şekilde tasvir edilmiş gibilerdir. Bu düşünce kentin panoramik görüntülerinin olabileceği düşüncesini desteklemektedir. Sanatçının 2012-2017 yılına kadar yapmış olduğu yerleşim yeri bulunan bütün betimlemeler aynı şehrin farklı dönemlerdeki görüntüleri gibidir. Bu sebeple daha önceki eserlerde bulunan mekanlardaki çıkarımlarımıza göre bu şehrin sanatçının yaşadığı ve savaşa dair anılarının olduğu Halep kenti olma olasılığı çok yüksektir. Ayrıca 2017 yılında basında “Büyük Halep” olarak geçen savaş başlamış ve bu savaşta birçok insan hayatını kaybetmişti. Ayrıca söz konusu savaşta birçok insanın evi, atılan bomlar sebebi ile yıkılmış ve yanmıştır. Yaşanan bu olayla çalışmanın aynı yıllarda yapılmış olması ve benzer durumları yansıtması bu kentin Halep olabileceği düşüncesini kuvvetlendirmektedir.



Fotoğraf 110: Ibrahim Alhassoun, İsimlessiz, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 2017
(Alhassoun, 2019).

Çalışmadaki tasvirlerin soyutlamacı bir şekilde oluşturulmasının yanı sıra yaşanan olayların renkler aracılığı ile dışavurulması kompozisyonun soyut ekspresyonist sanat anlayışı ile oluşturulduğunu göstermektedir.

c. “İsimsiz”, 2017.



Fotoğraf 111: Ibrahim Alhassoun, İsimsiz, Kâğıt Üzerine Karışık Teknik, 21x29,7 cm., 2017 (Alhassoun, 2019).

2017 tarihinde kâğıt üzerine karışık teknikle yapılan çalışmanın ebatları yatayda 29,7 cm. dikeyde 21 cm. boyutunda olup sanatçının “Kaldırımdaki Çocuklar” adlı serideki çalışmalarından biridir (Fotoğraf 111). Soyutlamacı bir yaklaşımla oluşturulan kompozisyonda iki figürle bir yerleşim yeri betimlemesi bulunmaktadır. Zeminde kâğıdın kendi rengi olan beyazı kullanan sanatçı tasvirlerde ise siyah, turuncu, gri ve sarı tonlarını tercih etmiştir.

Çalışmanın sağ ve solunda oluşturulmuş iki figür görülmektedir. Figürler kız çocuğu olup yüksek ihtimalle aynı kişiye aittir. Çizgisel ifadelerle oluşturulan figürlerden sağdaki siyah renkle meydana gelirken diğeri gridir. Kompozisyondaki yerleşim yeri iki figürün ortasında betimlenmiş olup bu alanda siyah, turuncu ve sarı tonları kullanılmıştır. Çalışma alanının üst kısmında siyah ve grinin yoğun olarak kullanıldığı alan muhtemelen gökyüzü tasvirdir. Yerleşim yeri ve gökyüzünde şerit şeklinde kullanılan gri her iki alanın etkileşim halinde olabileceğini düşündürmektedir. Ayrıca gökyüzünde kullanılan turuncu rengin yerleşim yerinde sıklıkla kullanılması bu düşünceyi kuvvetlendirmektedir. Ayrıca yerleşim yerindeki gri şeridin iki kız çocuğunun bedenine birleştirilmesi bu olaydan çocuklarında etkilendiğini akıllara getirmektedir.

Sanatçı yüksek ihtimalle bir kız çocuğunun geçmişten günümüze yaşamış olduğu süreci konu edinmiştir. Figürlerden hangisinin günümüzü temsil ettiği tam olarak

anlaşılmasa da olay bir savaş ortamıdır. Gökyüzünde siyah renkle betimlenen nesnenin bir savaş uçağı olabileceğı düşünülürken gökyüzünden yerleşim alanına düşen turuncu parçalar ise ateş ya da bombadır. Yeryüzünde turuncunun figür dahil bütün alana yayılması bu alanın alevler altında olduğunu gösterirken herkesin bu durumdan etkilendiğini ifade etmektedir.

d. “Siyah Çiçekler”, 2019.



Fotoğraf 112: Ibrahim Alhassoun, Siyah Çiçekler, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 320x206 cm., 2019 (Alhassoun, 2019).

2019 tarihinde tuval üzerine karışık teknikle yapılan çalışmanın ebatları yatayda 320 cm. dikeyde 206 cm. boyutunda olup “Siyah” adı altında yaptığı seri çalışmalarından biridir (Fotoğraf 112). İki ayrı tuvalin birleştirilmesi ile oluşturulan kompozisyonda soyutlamacı stilizasyonlar içeren insan ve bitki betimlemeleri bulunmaktadır. Zeminde grinin birçok tonunu kullanan sanatçı betimlemelerde siyah renk tercih etmiştir. Ayrıca çalışmanın bazı bölümlerinde birbirinde farklı boyutlarda kırmızı lekelerde görülmektedir.

Çalışma yüzeyi altı bölüme ayrılmış olup üçünde bitki ve insan figürleri görülmektedir. Kompozisyon yüksek ihtimalle Suriye İç Savaşında yaşamını yitirmiş ve zor koşullarda da olsa hayatına devam eden insanları konu edinmektedir. Çünkü sol tarafta dikey dikdörtgen şeklinde oluşturulan alanda ölmüş insan figürleri betimlenmiştir. Bu figürler üst üste tasvir edilmiş ve bu sebeple adeta sıkıştırılmış gibi görülmektedir. Sağ tarafta ise dairesel bir alan içinde uzanır vaziyette dört tane insan figürü daha görülmektedir. Bu alandaki figürler de diğer figürler gibi ölmüş fakat daha

intizamlı resmedilmişlerdir. İki tuvalin birleşim noktasında ve çalışmanın merkezine yakın yerde ise dokuz tane çiçek tasvir edilmiş olup burası ve sağ taraftaki alan arasında kaos ortamı gibi fakat insanların betimlendiği bir bölüm daha mevcuttur. Buradaki insanlar muhtemelen yeni ölmüşler ve sağ taraftaki insanların bulunduğu alana taşınmaktadır. Kompozisyonda bütün figürler ve çiçekler siyah çizgisel hareketlerle oluşturulmuştur. Fakat buna rağmen sanatçı çalışmaya eşit olmayan fakat izleyicinin algısını her alana dağıtabilmesini sağlayacağı kırmızıyla lekesel ifadelerde bulunmuştur. Özellikle en sağdaki çiçek üzerinde oluşturulan leke en dikkat çekendir. Sanatçıya bu lekeler ve çiçeklerin ne anlam ifade ettiği sorulduğunda;

“Çalışmanın yapıldığı yılda Suriye’de ölümler artmıştı özellikle kadın ve çocuk ölümleri. Dünya bu ölümleri sadece seyretti ve sessiz kaldı bütün kapılar o insanların yüzüne kapandı. Çalışmamdaki kırmızı leke bizde bu dünyada varız ve sizin gibi insanlarız demenin bir ifadesiydi benim için. Ayrıca çiçekler yaşayan Suriyeli insanlar. Onları farklı renkte resmedemezdim çünkü onlar hayata dair bütün renklerini kaybettiler.” (Röportaj, 2021) demiştir.

Eserde kullanılan renklerin sanatçının duygularının bir dışavurumu olması ve figürlerdeki soyutlamacı tutum çalışmanın soyut ekspresyonist sanat anlayışı ile oluşturduğunu göstermektedir.

e. “İsimsiz”, 2020.



Fotoğraf 113: Ibrahim Alhassoun, İsimsiz, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 150x130 cm., 2020 (Alhassoun, 2020).

2020 tarihinde tuval üzerine karışık teknikle yapılan çalışmanın ebatları yatayda 150 cm. dikeyde 130 cm. boyutundadır (Fotoğraf 113). Kompozisyon bir yerleşim yerini ve burada yaşayan insanların betimlemelerinden oluşmaktadır. Zeminde krem rengi ve

tonlarını tercih eden sanatçı bazı alanlarda lacivert, siyah, kırmızı ve beyaz lekelerde kullanmıştır. Tasvirleri ise siyah çizgisel ifadelerle resmetmiştir.



Fotoğraf 114: Ibrahim Alhassoun, İsimsiz, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 260x160 cm., 2020 (Alhassoun, 2020).

Kompozisyona ilk bakıldığında en arkada yatay bir şekilde oluşturulan lacivert ve üzerine sıçratma tekniği ile rast gelen konumlandırılmış beyaz alan dikkat çekmektedir. Bu alana dikkatli bir şekilde bakıldığında grinin tonları ile yapı ve insan figürlerinin resmedildiği görülmektedir. İnsanların bir kısmı ölmüş bir kısmı da bu alandan uzaklaşmaktadır. Figürlerin alandan uzaklaştıkça belirginleştiği de görülmektedir. Çalışmanın ön düzlemine yaklaştıkça renk çeşitliliğinin azaldığı ve krem rengi zemin üzerine betimlenen çadır tasvirleri dikkat çekmektedir. Bu çadırlar da figürler gibi siyah renkle ve çizgisel ifadelerle oluşturulmuş olup çok belirgin değildir. Bu çıkarımlar sanatçının konu olarak Suriye halkının ülkelerinden ayrılıp mülteci kamplarında sürdürdükleri yaşamı konu edinmiş olabileceğini akıllara getirmektedir. Zira sanatçının geçmiş eserlerinde de karşımıza çıkan kırmızı leke bu düşünceyi destekler niteliktedir. Çünkü sanatçı bu lekenin kendisini ve kendi gibi Suriyeli birçok insanın çalışmalarındaki yansıması olduğunu söylemişti. Bu düşünce doğrultusunda en arka alandaki ölü insanlar, yıkık binalar ve hüznün gibi çağrışımlar yapan mavinin yoğun kullanımı buranın Suriye’de bir şehir olabileceğini kanıtlar niteliktedir. Özellikle çalışmanın merkez noktasında şehirden uzaklaşan üç kişi çalışmanın ön düzleminde çadır kente ulaşmaya çalışan Suriyeli mültecilerdir.

Muhtemelen kırmızı lekeler sanatçının kendisidir. Zira çalışmanın en arka düzleminden en ön düzlemine kadar farklı büyüklüklerde oluşturulan bu lekeler sanatçının bütün bu evrelerden de geçtiğini göstermektedir. Sanatçı ise bu düşüncelerimiz doğrular nitelikte şu ifadeleri kullanmaktadır “Bu çalışmamda mültecilerin özellikle de mülteci çocukların mahrum bırakıldıkları savaş ve mülteci kamplarına hapsedilmiş hayallerini resmettim” (Röportaj, 2021). Ayrıca sanatçı aynı yıl içerisinde benzer çadır kent tasvirleri yapmış ve “İsimsiz (2020)” (Fotoğraf 114)’deki eser bunlardan biridir.

Her iki yapıtta da kullanılan renklerin sanatçının duygularının bir dışavurumu olması ve tasvirlerdeki soyutlamacı tutum çalışmaların soyut ekspresyonist sanat anlayışı ile oluşturduğunu göstermektedir.

f. “İsimsiz”, 2020



Fotoğraf 115: Ibrahim Alhassoun, İsimsiz, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 160x120 cm., 2020 (Alhassoun, 2020).

2020 tarihinde tuval üzerine karışık teknikle yapılan çalışmanın ebatları yatayda 160 cm. dikeyde 120 cm. boyutunda olup sanatçının “Siyah” adı altında yaptığı seri çalışmalarından biridir (Fotoğraf 115). Kompozisyon hayali bir mekânda bulunan figür ve obje betimlerinden oluşmaktadır. Soyutlamacı bir yaklaşımla oluşturulan çalışmanın zemininde siyah renk kullanılırken figür ve objeler beyazla resmedilmiş mekân algısı da mavi, yeşil ve beyaz renk tonları ile oluşturulmuştur.

Kompozisyonda üç figür betimlemesi görülmekle beraber bunlardan ikisi sağ tarafta biri sol tarafta resmedilmiştir. Sol tarafta tek başına betimlenmiş olan figürün elinde öldürücü bir unsur olan silah bulunmaktadır. Figürün kıyafetlerindeki bazı özellikler kişinin bir asker olabileceğini düşündürmektedir. Bu düşünceyi elindeki silah, kafasındaki asker bareti kanıtlar niteliktedir. Ayrıca figürün elindeki silah betimlemesi çalışmayı sanatçının diğer eserlerinden ayıran bir unsur olarak karşımıza çıkarmaktadır. Çünkü sanatçı diğer eserlerinde ölümü ve savaşı imgesel ifadelerle anlatırken burada doğrudan ölüme yol açabilecek bir unsur olan silahı kullanmıştır. Ayrıca silahın namlusunun ucu sağ taraftaki figürlere doğru uzatılması bu düşünceyi kanıtlar niteliktedir. Çalışmanın sağ tarafındaki iki figür betimlemesinden biri kız çocuğudur. Bu figür diğer figürün kucağında betimlenmiştir. Diğer figür korkan, ağlayan ve mutsuz bir şekilde tasvir edilmiş olup cinsiyeti tam olarak anlaşılamamakla beraber kız çocuğunun ebeveyni olduğu düşünülmektedir. Ayrıca bu figür asker olduğu düşünülen figür tarafından vurulmuş olabilir. Çünkü figür sağ tarafa doğru yıkılır vaziyette resmedilmiştir. Bu düşünceler doğrultusunda sanatçının bir savaş ortamını betimlediği aşikardır. Ayrıca çalışmada sanatçının diğer eserlerinde de karşımıza çıkan lekesele ifadelerde bulunmakta olup bu lekeler beyaz, siyah ve mavi renklerle oluşturulmuştur. Mavinin hüznü ifade etmesinden dolayı yaşanan olayların bağlantılı olabileceği akıllara gelirken beyaz renginde diğer çalışmalarda kırmızı renkle ifade edilen ben buradayım bende varım düşüncesinin bir sembolü olduğu düşünülmektedir. Ayrıca çalışmada sıçratma tekniği ile belirli alanlarda kullanılan yeşil renk psikolojik olarak insanda sessizliği, sakinliği ve huzuru çağırırsa da (Yılmaz, 1991, s.37) bu çalışmada çok az kullanılmasından dolayı çok fazla seçilememektedir.

Eserde da kullanılan renklerin sanatçının duygularının bir dışavurumu olması ve betimlemelerdeki soyutlamacı yaklaşım çalışmanın soyut ekspresyonist sanat anlayışı ile oluşturduğunu göstermektedir.

6.6.3. Ibrahim Alhassoun'un Sanat Anlayışı

Ibrahim Alhassoun'un çalışma kapsamında on iki yapıtı incelenmiştir. Sanatçının tam tarihi bilinmemekle beraber 2000'li yılların başından günümüze kadar birçok sanat anlayışında eserler verdiği görülmektedir.

Sanatçı, Suriye'de 2000-2010 yılları arasında yoğun olarak kübik eserler vermiş olup konu olarak kent ve kent içinde bulunan insan betimlemelerini işlemiştir. Bu dönem eserlerinde sarı, pembe, mavi, yeşil ve siyah renkleri kullanılmış olup genel olarak açık tonların tercih edildiği gözlemlenmiştir. Ayrıca sanatçı eserlerinde siyah rengi mümkün olduğunca az kullanırken sarı tonlarına sıklıkla yer vermiştir.

Sanatçı 2010-2014 yıllarında Suriye'de yapmış olduğu eserlerde ise Kübik, geometrik soyutlama ve soyut ekspresyonist tavırlarda eserler vermiştir. Bu tarihler arasında kent ve figür tasvirleri çizmeye devam eden sanatçı aynı zamanda imgesel betimlemelerde kullanmıştır. İmgesel anlatımlar özellikle kırmızı lekeler ve horoz figürü üzerinde yoğunlaşmıştır. 2012 yılına kadar çalışmalarında birçok renk tonunu kullanan sanatçının daha sonraki yıllarda daha az renk kullandığı görülmüştür. Daha önceki çalışmalara göre bu tarihlerde yapılan eserlerde siyah ve gri tonlarının yoğun kullanıldığı görülürken mavi ve kırmızı renklerinin sıklıkla tercih edildiği bilinmektedir. Özellikle sanatçı bu tarz eserleri Suriye İç Savaşının başladığı 2012 yılından sonra, anlatmak istediklerini figürlerin yüz ifadelerinden ziyade renklerin dilini kullanarak vermeye çalışmıştır. Bu sebeple birçok eserde soyut ekspresyonist anlayışın etkileri ve yansımaları bulunmaktadır.

Sanatçı Suriye'de özellikle tek rengin tonlarıyla oluşturduğu kübik eserlerini şöyle değerlendirmektedir; "Pablo Picasso, Fransa'nın güneyinde yaşadı ve İspanya iç savaşında "Gurnica" tablosunu yaptı. Ben Suriye'nin Halep şehrinde yaşayan biri olarak buradaki ölümleri, yapıların yıkılışını resmeden tablolar yapabilirim diye düşündüm" (Röportaj, 2020).

2014 yılında Türkiye'ye gelen sanatçı Suriye'de son zamanlarda ortaya koyduğu soyut ekspresyonist yaklaşımı burada da sürdürmüş ve renk çeşitliliğinde artış gözlemlense de yoğun siyah kullanımına devam etmiştir. 2018 yılına kadar sadece betimlemelerde siyah rengi yoğun olarak kullanan sanatçı bu tarihten sonra siyahı zemin rengi olarak kullanmaya başlamıştır. Bu döneme kadar turuncu, pembe, yeşil, mavi, sarı

ve kırmızı renk tonlarına eserlerinde yer veren sanatçı bu tarihten sonra sadece siyah, beyaz, mavi ve kırmızı kullanıma özen göstermiştir. Eserlerinde günümüze kadar Suriye, Suriye halkı ve mülteci kamplarını konu olarak işleyen sanatçının dönemsel olarak üslubunda değişiklikler gözlemlenmektedir. Bu sebeple sanatçının bütün kent tasvirleri Suriye'deki yapıların karakteristik özelliklerine benzemektedir. Bu yapılar genelde yıkılmış, yanmış bir şekilde tasvir edilmiş olup betimlenen figürlerde ise hüznün ve mutsuzluk görülmektedir. Ayrıca çok nadirde olsa bazı eserlerde öldürücü bir unsur olarak silah ve savaş uçağı tasvirleri de görülmektedir. Sanatçı bütün bu duyguları renklerle de pekiştirmiş olup bütün eserlerinde kırmızı ve maviye yer vermiştir. Özellikle kırmızı lekeler sanatçının bu dünyada “bende varım ve bütün insanlar gibiyim” demenin bir sembolü olmuştur. Bu düşünceyi sanatçı şöyle ifade etmiştir;

Çalışmanın yapıldığı yılda Suriye’de ölümler artmıştı. Özellikle kadın ve çocuk ölümleri. Dünya bu ölümleri sadece seyretti ve sessiz kaldı bütün kapılar o insanların yüzüne kapandı. Çalışmamdaki kırmızı leke bizde bu dünyada varız ve sizin gibi insanların demenin bir ifadesiydi benim için. Ayrıca çiçekler yaşayan Suriyeli insanlar onları farklı renkte resmedemezdim. Çünkü onlar hayata dair bütün renklerini kaybettiler (Röportaj, 2021).

Sanatçının savaş öncesi dönemdeki eserleri ile savaş sonrası eserlerin de bazı benzer unsurlar olsa da en önemlisi eserlerine çok az isim vermesidir. Bunun sebebini de sanatçı şöyle ifade ediyor “çalışmalarına çok nadir isimler veriyorum bunun sebebi de seri çalışmalar yaptığım için her serinin bir ismi oluyor. Mesela Türkiye’de yapmış olduğum “Kaldırımdaki Çocuklar”, “Siyah” bunlardan bazıları”. Sonuç olarak sanatçının yaşamış olduğu savaş ortamı çalışmalarına tema ve renk olarak yansırken, sanatçının içinde bulunduğu psikolojik durum rahatlıkla okunmaktadır. Sanatçı savaş öncesi ve savaş sonra eserleri hakkında şu sözlerle bu durumu açıklamaktadır;

Savaştan önce doğduğum çevreyi ve kültürünü yansıtan eserler resmediyordum, savaştan sonra ise Suriye’nin ve halkının durumu özellikle de çocukların yaşadığı acıyı eserlerime taşıyorum. Aslında eserlerimle dünyaya bir mesaj vermek istiyorum, çünkü Suriye’nin şu anki durumundan herkes sorumlu (Röportaj, 2020).

Sanatçı Türkiye’ye geldikten sonra buradaki sanat ortamını daha yakından gözlemlediğini ve Suriye’deki sanat ortamı ile benzerlikler olduğunu şöyle ifade ediyor; “Türkiye’de Modern Sanat eserlerini okuyabilen eğitimli insanların olduğunu ve onun dışında sanatla ilgilenen başka bir kesimin olmadığını ve bu sebeple sanatın sadece İstanbul, Ankara ve İzmir de geliştiğini diğer bölgelerde maalesef sığ kaldığını gördüm” (Röportaj, 2020).

6.7. İmad Habbab'ın Hayatı, Çalışmaları ve Sanat Anlayışı

6.7.1. İmad Habbab'ın Hayatı

İmad Habbab, 1989 yılında Suriye'nin Şam kentinde dünyaya gelmiştir. Şam Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümünden mezun olan sanatçı, bütün eğitimlerini Şam'da tamamlamıştır (Fotoğraf 116) (Röportaj, 2019).

Sanatçı, Suriye'deki yaşamı boyunca ulusal birçok karma sergiye katılmıştır. Katılmış olduğu sergileri şöyle sıralayabilir; Şam Akdeniz atölye çalışmaları ve Workshop (2006), Palmyra-Homs Kolektif sergi ve workshop (2007), Şam Goethe Enstitüsünün düzenlediği sergi ve Workshop (2010), Şam Mustafa Ali Galeride düzenlenen MEXP workshop ve sergisi (2010), Şam "Yıllık Bahar Sergisi" (2011) ve Şam "Yıllık Bahar Sergisi" (2012)'dir. Ayrıca sanatçı 2011 yılında düzenlenen "Suriyeli Genç Sanatçılar" yarışmasından "Shaghaf" ve "The Sink" eserleriyle birincilik ödülüne layık görülmüştür (Röportaj, 2019).



Fotoğraf 116: Sanatçının 2011 Yılında Şam Güzel Sanatlar Fakültesinde Eğitim Aldığı Dönem (Habbab, 2019).

İmad Habbab, Suriye İç Savaşı başladıktan sonra 2012 yılında Lübnan'a zorunlu göç etmiştir. Lübnan'a göç eden sanatçı çalışmalarına burada devam etmiş geçimini de sadece yapmış olduğu eserlerle sağlamıştır (Röportaj, 2019).

Sanatçı, Lübnan’da da çeşitli ulusal ve uluslararası karma sergilere katılmıştır. Katılmış olduğu sergileri şöyle sıralayabilir; Beyrut Aida Cherfan Galeri karma sergi (2012), Aley Sanat Evi karma sergi (2012), Aley Sanat Evi karma sergi (2012) (Fotoğraf 117), Beyrut “Disciver Mar Mkhayel” (2013), Beyrut Dawar Shams Galeri “Miniatures” (2013), Beyrut Dar Al Mousawer Galeri karma sergi (2013), Beyrut “Syria Contemporary Art” (2013), Beyrut Art Circle Galeri karma sergi (2013), Beyrut UNHCR topluluğu sergisi (2013), Beyrut “Kunststoff Syrien” (2014) ve Washington D.C. “The World Bank” (2014)’dir. Bunun dışında sanatçı Lübnan’daki yaşamı boyunca iki tane solo/kişisel sergi açmıştır. Bu sergilerin ikisi de Lübnan’ın başkenti Beyrut’tan gerçekleştirilmiş olup bunlar; The Kindergarten Collective’deki “Civilian” sergisi ve Rmeli Galeriy “Alibi” sergisidir. Ayrıca sanatçı Lübnan’da yapmış olduğu “Bir Saniyenin Kırmızı Kısmı (The Red Part Of A Second)” ve “Patlama Koleksiyonu (Explosion Collection)” adlı eserleri ile 2014 yılında UNHCR tarafından ödüle layık görülmüştür (Röportaj, 2019).



Fotoğraf 117: Sanatçının 2012 Yılında Lübnan Aley Galerideki Sergi Öncesi Hazırlık (Habbab, 2019).

Imad Habbab, 2014 yılında sadece gezmek için geldiği Türkiye’ye (İstanbul) 2015 yılında tamamen yerleşmeye karar vermiş ve Suriye’den sonraki ikinci zorunlu göçünü gerçekleştirmiştir. Sanatçı günümüzde de Türkiye’nin İstanbul şehrinde yaşamını sürdürmektedir. İstanbul’a geldikten sonra da sanat çalışmalarına devam eden

sanatçı, yaşamını devam ettirebilmek için çeşitli iş sektörlerinde de çalışmıştır (Röportaj, 2019).



Fotoğraf 118: Sanatçının 2016 Yılında İstanbul Yaşayan Suriyeli Sanatçılarla Düzenlenen Sergi (Habbab, 2019).⁷¹

Türkiye'ye geldikten sonra da eserler üretmeye devam eden sanatçı çeşitli ulusal ve uluslararası karma sergilere de katılmıştır (Fotoğraf 118). Bu sergileri şöyle sıralayabiliriz; İstanbul Pg Art Galeri karma sergi (2016), İstanbul Karşı Sanat Galeri karma sergi (2016), İstanbul Bant Magazine (2016), İstanbul Uniq Galeri “Together” (2017), Ankara A.B.D. Büyükelçiliği “Art in exile” sergisi (2017), İstanbul Uniq Galeri “Digigether” sergisi (2019), İstanbul Poşe Galeri “Orthopedic” sergisi (2019), İsviçre Cenevre Birleşmiş Milletle Ofisi “Hayat Devam Ediyor, Sanat Devam Ediyor” Sergisi (2019) ve Küratörlüğünü Claudia Preza'nın yaptığı online karma sergi (2020)'dir. Bunun dışında sanatçı Türkiye'deki yaşamı boyunca üç tane solo/kişisel sergi açmıştır. Bu sergilerin üçü de İstanbul'da gerçekleştirilmiş olup bunlar; İstanbul Köşe Tiyatroda Canlı performans (2015), İstanbul Uniq Galeri “Present/Future” sergisi (2017) ve İstanbul Mokcha Cafe “Civilian Spectrums” (2019) adlı sergidir.

Sanatçının birçok eseri Suriye, Türkiye ve Lübnan başta olmak üzere birçok ülkede özel koleksiyonlarda yer almaktadır.

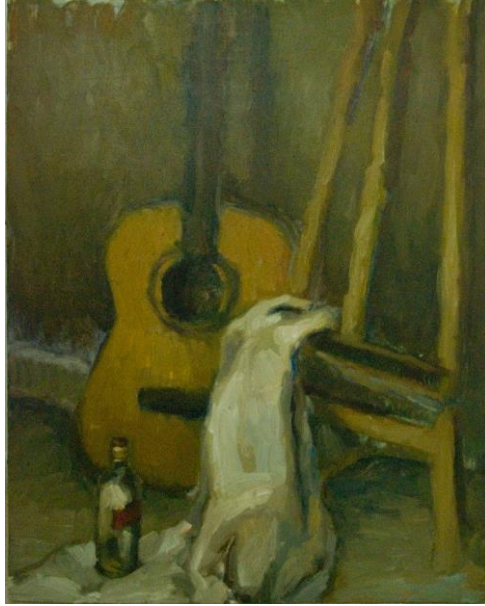
⁷¹Sol arkada ikinci kişi sanatçı Imad Habbab.

6.7.2. İmad Habbab'ın Çalışmaları

İmad Habbab'ın toplamda yüz bir çalışmasına ulaşılmıştır. Bu çalışmalardan on dokuz tanesi Suriye, yirmi dört tanesi Lübnan'da yaşadığı dönemde yapılan çalışmaları kapsarken elli sekiz tanesi ise Türkiye'ye göç ettikten sonraki dönemi kapsamaktadır. Çalışmalar tuval, ahşap ve kâğıt üzerine yağlı boya, akrilik, sulu boya, mürekkep, karakalem ve linol baskı teknikleri ile yapılmıştır. Araştırmamızda üçü Suriye, üçü Lübnan ve altısı Türkiye olmak üzere toplamda on iki çalışmaya yer verilecektir. Bu çalışmaların onu yağlıboya, ikisi mürekkeptir.

6.7.2.1. İmad Habbab'ın Suriye'deki Çalışmaları

a. "İsimsiz", 2010.



Fotoğraf 119: İmad Habbab, İsimsiz, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 70x90 cm., 2010 (Habbab, 2019).

2010 tarihinde tuval üzerine yağlı boya tekniği ile yapılan çalışma yatayda 70 cm. dikeyde 90 cm. boyutundadır (Fotoğraf 119). Kompozisyon empresyonist tavırlarla oluşturulmuş bir natürmort olup beş tane objeden oluşmaktadır. Bir mekân içinde kurgulanan kompozisyonda ağırlıklı olarak yeşil ve sarı renk tonları kullanılmıştır. Çalışmada bu iki renk dışında gri, beyaz ve bordo tonları da kullanılırken özellikle beyaz renk çalışmanın ışık alanlarını da belirlemektedir.

Kompozisyon kapalı bir mekânda oluşturulmuş olup zeminde yeşil rengin birçok tonu kullanılmıştır. Sanatçı mekandaki ışık faktörü olan beyazın yoğunluğunu yeşille kırarak kirli bir tonla elde etmiştir. Kompozisyonda kullanılan objeler ise şövale, kumaş, gitar ve şişedir. Sanatçı kompozisyonu oluştururken objelerin betimlemesinde espasla perspektif algısı yaratmaya çalışmış ve bu durum renk tonlarıyla da desteklemiştir. Ayrıca objelerin konumlandırılma biçimleri sanatçı veya başka biri tarafından kompozisyonun düzenlenmiş olabileceğini akıllara getirmektedir. Çünkü hepsi düzenli ve bir kadraj içine alınmıştır. Mekân duvarına yaslanmış bir şekilde konumlandırılan gitar ve şövalede kullanılan renk tonlarının kompozisyon genelinde hâkim olması sanatçının çalışmaya başlamadan belli bir renk skalası oluşturduğu göstermektedir. Kompozisyonun dikey düzleminde betimlenen kumaş ve cam olduğu düşünülen şişe ise diğer objelere göre daha açık renklerle resmedilmiştir. Özellikle kumaşta kullanılan yoğun beyaz tonları çalışmanın en aydınlık yeridir.

Kompozisyondaki objelerin detaysız ve hızlı fırça hareketleri ile oluşturulmasının yanı sıra hava perspektif kullanılması sanatçının empresyonist sanat anlayışından yararlandığını göstermektedir. Ayrıca yeşil ve sarı renk tonlarının yoğun kullanımı bu anlayışta yapıtlar veren sanatçıların eserleri ile benzerlik göstermektedir.

b. “İsimsiz”, 2010.

2010 tarihinde tuval üzerine yağlı boya tekniği ile yapılan çalışma yatayda 100 cm. dikeyde 120 cm. boyutundadır (Fotoğraf 120). Kompozisyonda empresyonist tavırlarla oluşturulmuş bir portre kesiti bulunmaktadır. Kompozisyonda yoğun olarak mavi renk tonları kullanan sanatçı bazı alanlarda turuncu, kırmızı ve sarıda tercih etmiştir.

Kompozisyonda bulunan portre adeta yakınlştırılarak betimlenmiş gibidir. Çünkü sanatçı yüzün hepsini resmetmek yerine dudak, burun ve gözlerin bir kısmında oluşacak şekilde kadrajını belirlemiştir. Portre tam olarak görülemediği için kişinin ruh hali tam olarak anlaşılmasa da gözlerinde belirsizlik ifadeleri barındırmaktadır. Ayrıca dudaktaki gülmekle gülmemek arasında kalan ifade bu durumu pekiştirmektedir. Betimlenen alanların net bir sınırının olmaması ve serbest fırça hareketleri ile oluşturulması sanatçının izlenimci yaklaşımla çalıştığını göstermektedir. Çalışmanın merkezinden dışarıya doğru gidildikçe mavi renk tonlarının koyulaştığı görülürken

yoğunluğu da artmıştır. Ayrıca portrenin sol tarafında sıcak renk grubunda bulunan kırmızı, sarı ve turuncu tonları kullanılmıştır. Bu tercih soğuk renk grubunda bulunan mavinin baskınlığını azaltmış ve izleyicinin bakışlarını buraya yönelmesine hatta odaklamasına yardımcı olmuştur. Ayrıca kompozisyonun sol tarafında açık renk tonlarının daha yoğun kullanılması ışığın odak noktasının sol taraf olduğunu da göstermektedir.



Fotoğraf 120: Imad Habbab, İsimsiz, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 100x120 cm., 2010 (Habbab, 2019).

Çalışma serbest fırça hareketleri ve portredeki hatların net çizgilerle belli edilmeden hava perspektifi ile oluşturulması açısından empresyonist sanat anlayışı ile benzerlik taşıırken kullanılan renkler ve fırça vuruşlarındaki bazı sert dalgalanmalar Ekspresyonizmi çağrıştırmaktadır.

c. “O Bir Film İzliyordu (She Was Watching a Movie), 2011.

2011 tarihinde tuval üzerine yağlı boya tekniği ile yapılan “O Bir Film İzliyordu (She Was Watching a Movie)” adlı çalışma yatayda 90 cm. dikeyde 120 cm. boyutunda olup sanatçının imzasını taşımaktadır (Fotoğraf 121). Empresyonist bir yaklaşımla oluşturulan kompozisyonda kapalı bir mekânda, obje ve figür betimlemeleri bulunmaktadır. Çalışmada yoğun olarak yeşil ve tonları kullanan sanatçı mavi, kahve, mor, kırmızı, beyaz ve sarı renkleri de tercih etmiştir.



Fotoğraf 121: Imad Habbab, O Bir Film İzliyordu (She Was Watching a Movie),
Tuval Üzerine Yağlı Boya, 90x120 cm., 2011 (Habbab, 2019).

Kompozisyonda mor ve mavi renk tonları ile resmedilen figür, koltuk üzerinde oturur vaziyette olup sağ kolu yüzüne dayalı bir şekilde betimlenmiştir. Mekân ve nesnelere göre daha detaylı bir şekilde betimlenen figürün anatomik yapısından kadın olduğu anlaşılmaktadır. Çalışmanın isminden de anlaşıldığı üzere figür film izlemektedir. Fakat bakmış olduğu obje kompozisyon içine dahil edilmemiştir. Sarı ve kahverengi tonları ile resmedilen koltuk, figürün oturmuş olduğu alanda detaylı resmedilse de diğer alanlarda detaysız ve alelade gibi betimlenmiştir. Ayrıca çalışmada koltuk dışında kırmızı renkli bir halı ve yoğun olarak beyazın kullanıldığı koltuk üzerinde bir örtü betimlemesi bulunmaktadır. Bu nesnelere sadece sınırları renklerle belli edilmiş ve detaya inilmemiştir. Örtüde kullanılan sarı, mavi ve yeşil renklerde muhtemelen üzerindeki motiflerin sınırlarını belli ediyor olabilir. Çalışmada betimlemesinde uygulanan bu unsurların hızlı fırça vuruşları ile oluşturulmaları sanatçının canlı model üzerinde anlık bir görüntüyü resmettiğini akıllara getirmektedir.

Kompozisyonda kullanılan renk tonları ve hava perspektifi eserin oluşturulmasında empresyonist sanat anlayışından yararlandığını gösterirken anlık bir hadisenin hızlı fırça hareketleri ile oluşturulması bu durumu pekiştirmektedir.

6.7.2.2. İmad Habbab'ın Lübnan'daki Çalışmaları

a. İmparatorluk Patlaması (The Imperial Explosion), 2012.



Fotoğraf 122: İmad Habbab, İmparatorluk Patlaması (The Imperial Explosion), Tuval Üzerine Yağlı Boya, 120x120 cm., 2012 (Habbab, 2019).

2012 tarihinde tuval üzerine yağlı boya tekniği ile yapılan “İmparatorluk Patlaması (The Imperial Explosion)” adlı çalışma yatayda ve dikeyde 120 cm. boyutunda olup sanatçının imzasını taşımaktadır (Fotoğraf 122). Ekspresyonist bir yaklaşımla oluşturulan çalışma soyut bir düzenleme olup koyu renklerin bir araya gelmesiyle oluşturulmuştur. Zeminde, tuval yüzeyindeki beyaz renkten yararlanan sanatçı betimlemede ise yeşil, kahve, gri ve krem renginin koyu tonlarını tercih etmiştir.

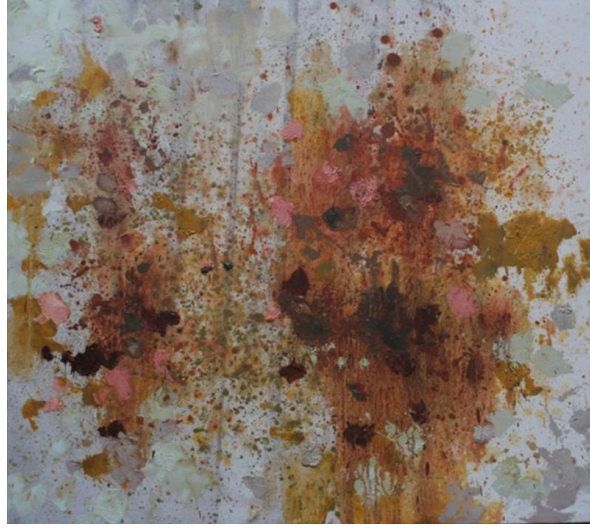
Çalışma sanatçının “Patlama (Explosion)” adlı seri çalışmalarından birisi olup bir patlama anının soyut bir düzenlemesi gibidir. Sanatçı muhtemelen konu olarak Suriye’de maruz kaldığı patlamaları çalışmasına yansıtmiş olabilir. Ayrıca çalışma merkezinden kenarlara yayılan parçalarda bu düşüncüyü desteklemektedir. Eserin ismindeki imparatorluk kelimesi akıllara bu patlamanın bir ülke veya şehirde olduğunu akıllara getirmektedir. Muhtemelen sanatçı Lübnan’a gelmeden önce Suriye’de yaşamış olduğu patlamaların kendinde bırakmış olduğu hissi soyutlamacı ve dışavurumcu bir yaklaşımla çalışmasına yansıtmiş olabilir. Bu sebeple sanatçıya eseri hangi fikir üzerinden yola çıkarak oluşturulduğunu sorduğumuzda

Suriye’de çok büyük bir patlamadan yirmi dakika ile kurtuldum. Bu benim için büyük bir şükürdü. Fakat psikolojik ve ruhsal olarak bende bazı hisler bıraktı. Kurtulmuş olduğum

ve şahit olduğum patlamaları Lübnan'a geldikten sonra eserlerime taşımaya başladım. Eserlerimdeki Patlamalar Suriye'deki İç Savaş sırasında yaşanan patlamaların bir yansımasıdır (Röportaj, 2019).

Kompozisyonda kullanılan koyu renk tonları ve soyutlamacı tavır eserin soyut ekspresyonist yaklaşımla ortaya konulduğunu gösterirken sanatçının söylemiş oldukları da yapıtın ekspresyonist anlayış içinde oluşturulduğunu göstermektedir.

b. “İnanmadığımız İkinci Kısım (The Part Second When You Don't Believe)”, 2012.



Fotoğraf 123: Imad Habbab, İnanmadığımız İkinci Kısım (The Part Second When You Don't Believe), Tuval Üzerine Yağlı Boya, 40x50 cm., 2012 (Habbab, 2019).

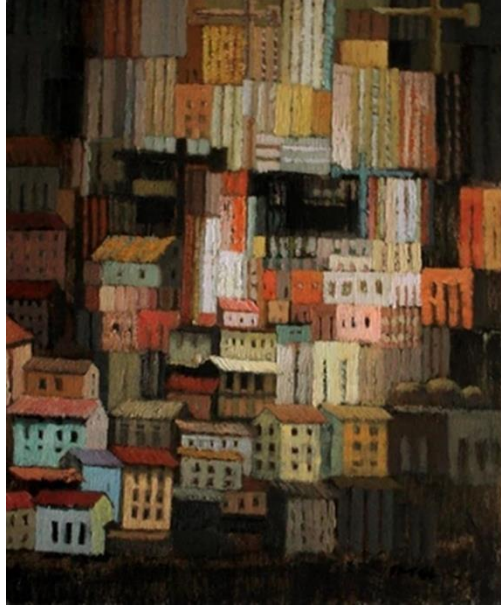
2012 tarihinde tuval üzerine yağlı boya tekniğinde yapılan “İnanmadığımız İkinci Kısım (The Part Second When You Don't Believe)” adlı çalışma yatayda 40 cm. dikeyde 50 cm. boyutundadır (Fotoğraf 123). Ekspresyonist bir yaklaşımla oluşturulan çalışma figüratif bir unsur barındırmamaktadır. Zeminde tuval yüzeyindeki beyaz renkten yararlanan sanatçı betimlemede ise sarı, turuncu, pembe, gri, yeşil ve bordo renklerini tercih etmiştir. Renklerin çoğunun soğuk ve koyu tonlarda tercih edilmesi dikkat çekmektedir.

Kompozisyon sıçratma tekniği ile oluşturulmuş soyut bir düzenleme olup sanatçının “Patlama (Explosion)” adlı serisinde yer alan çalışmalarındandır. Eser “İmparatorluk Patlaması (The Imperial Explosion) (2012)” (Fotoğraf 122)'deki çalışma gibi Suriye'deki patlama olaylarından birinin yansımasıyla farklı olarak bu çalışma bir canlının yaşanan olaydaki durumunu yansıtıyor gibidir. Çünkü tercih edilen renkler canlı bir varlığın herhangi bir patlayıcı unsurla vurulduktan sonra vücudundan çıkan renkleri

çağrıştırırken lekelerin şekilleri ise kan görünümünü çağrıştırmaktadır. Muhtemelen sanatçı savaş ortamında vurulmuş veya patlama sırasında zarar görmüş bir kişiyi soyut bir şekilde betimlemiş olabilir. Ayrıca çalışmanın ismi olan “İnanmadığınız İkinci Kısım” cümlesi birçok insansın savaş ortamında yaşanan kanlı görüntülere inanmaması ya da inanmıyormuş gibi davranmasından kaynaklanmış olabilir.

Eser, sanatçının yaşamış olduğu ruh halini ve yaşadıklarını renklerle soyut bir şekilde dışavurmuştur. Bu durum eserin soyut ekspresyonist bir anlayışla ortaya konulduğunu göstermektedir. Ayrıca çalışmadaki renklerin sıçratma yöntemi ile tuval yüzeyine konulması bu anlayış içinde yer alan Aksiyon Resimlerini çağrıştırmaktadır.

c. “İlkbahar (The Spring), 2015.



Fotoğraf 124: Imad Habbab, İlkbahar (The Spring), Tuval Üzerine Yağlı Boya, 50x60 cm., 2015 (Habbab, 2019).

2015 tarihinde tuval üzerine yağlı boya tekniğinde yapılan “İlkbahar (The Spring)” adlı çalışma yatayda 50 cm. dikeyde 60 cm. boyutunda olup sanatçının imzasını taşımaktadır (Fotoğraf 124). Sürrealist bir yaklaşımla betimlenen çalışmada bir şehir ve portre görünümü bulunmaktadır. Eser yüzeyi hiç boşluk kalmayacak şekilde oluşturulurken yoğun olarak kahverengi tercih edilmiştir. Ayrıca sanatçı kompozisyonda sarı, bordo, mavi, turuncu, gri, beyaz ve pembe renk tonlarını da kullanmıştır.

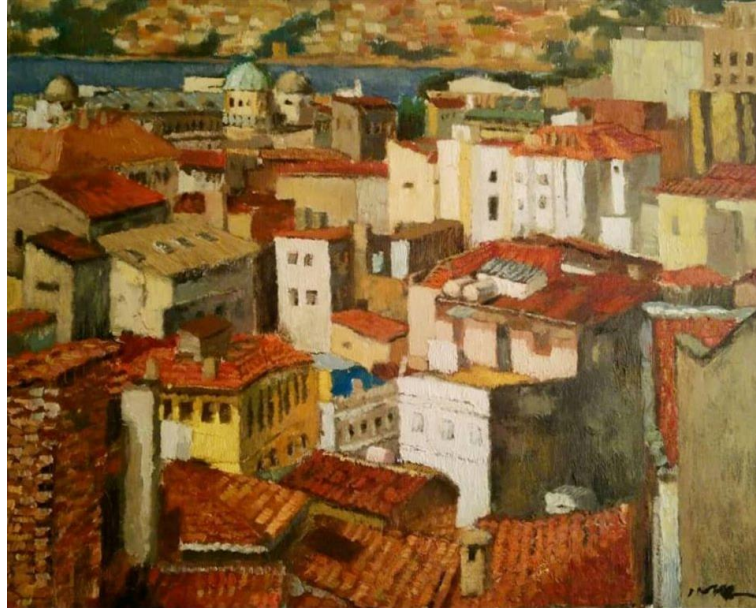
Çalışma, sanatçının “Sivil Spektrumlar (Civilian Spectrums)” adlı serisinde yer almaktadır. Esere ilk bakıldığında aşağıdan yukarıya doğru detayların azaldığı bir yerleşim yeri tasviri görülmektedir. Detaylı bir şekilde bakıldığında ise betimlemenin içinde cinsiyeti belli olmayan fakat mutsuzluk ifadesi barındıran bir portre bulunmaktadır. Çalışmanın altındaki yapıların az katlı olduğu görülürken çalışma merkezinden yukarıya doğru çıkıldıkça daha yüksek katlı binaların varlığı dikkat çekmektedir. Ayrıca çalışma yüzeyinin yukarısına çıkıldıkça yapıların daha detaysız resmedildiği ve belirli aralıklarla konumlandırılan kule vinçlerin varlığı görülmektedir. Bu durumda akıllara yapıların yeni inşa edildiğini getirmektedir. Yapılar arasında betimlenen portre ise yüksek katlı binaların bulunduğu alanda mutsuz ve düşünceli bir şekilde tasvir edilmiştir. Şehri ve portre görünümünün birleştirildiği bu çalışmada muhtemelen coğrafi bölgelerin karakteristik özelliklerini yansıtan az katlı belirli bir kültürel kimliğe bağlı mahallerin, yüksek katlı herhangi bir özelliğe olmayan metropol yerleşimlerle yok edilmeye çalışılmasına karşı bir tepki olabilir. Portrenin yüzündeki düşünce ve mutsuzluk ifadesi bazı insanların bu hissettiklerinin bir yansıması olabilir. Sanatçıya bu çalışması sorulduğunda;

Sivil Spektrumlar (Civilian Spectrums)” adı altında yaptığım bir dizi çalışmam var. Bu çalışmaların teması yeni yapılan bazı yapıların, kentlerin görünümünü bozduğu düşüncesindeyim. Bu düşünceme tepki olarak yüksek katlı binaların yapımında kullanılan metal kule vinçler çalışmalarımın vazgeçilmezi oldu. Ayrıca yeni mahalleler insanları da birbirinden soyutluyor. Çalışmalarım bütün bu alanlara karşı bir tepki niteliğini taşıyor (Röportaj, 2019) şeklinde anlatıyor.

Eser bazı yapıların ve portrenin detaysız betimlenmesi sebebi ile soyut bir yaklaşım içerse de sanatçının şehirlerin büyümesi karşısında insanların bu duruma karşı tepkilerini bir arada işlediği sürrealist bir çalışmadır.

6.7.2.3. İmad Habbab'ın Türkiye'deki Çalışmaları

a. "Eminönü", 2015.



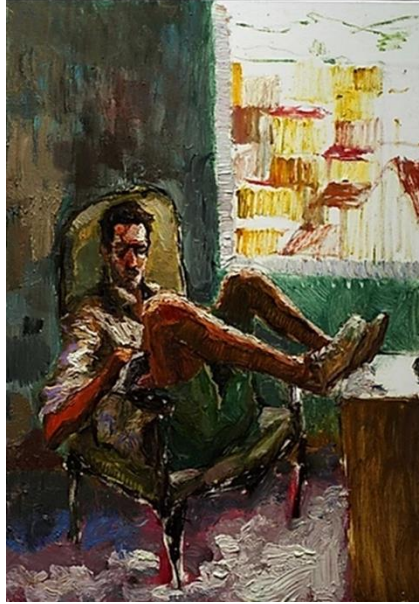
Fotoğraf 125: İmad Habbab, Eminönü, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 40x50 cm., 2015 (Habbab, 2019).

2015 tarihinde tuval üzerine yağlı boya tekniği ile yapılan "Eminönü" adlı çalışma yatayda 40 cm. dikeyde 50 cm. boyutunda olup sanatçının imzasını taşımaktadır (Fotoğraf 125). Empresyonist bir yaklaşımla oluşturulan kompozisyonda bir şehir görünümü vardır. Eserin isminden de anlaşılacağı üzere burası İstanbul'dur. Çalışmada yoğun olarak turuncu ve krem tonları kullanılmış olup mavi, yeşil, sarı ve beyaz renklerinin de tercih edildiği görülmektedir.

Eser, sanatçının 2015 yılında yapmaya başladığı "İstanbul: Çatılar ve Ormanlar (Istanbul; rooftops and woods)" adlı serisinin bir parçasıdır. Çalışmanın isminden de anlaşıldığı üzere resmedilen yer İstanbul'un Fatih ilçesine bağlı Eminönü'ne doğru bir bakıştır. Kompozisyonda yer alan yapıların çatılarının da üstünün görülmesi yüksek bir yerden resmedildiğini akıllara getirmektedir. Çalışma İstanbul'un en büyük hanı olan Büyük Valide Han'dan resmedilmiş olmalıdır. Sol tarafta betimlenen üç kubbeli yapının Topkapı Sarayına benzerliği de bu düşüncelyi desteklemektedir. Bu düşünceler doğrultusunda hemen bu yapının arkasında, bir kısmı görünen mavilik ise boğaz en arka planda flu bir şekilde tasvir edilen yer ise Üsküdar'dır.

Resmedilen yapıların birçoğunun net bir sınıra sahip olmaması ve hızlı fırça hareketleri ile oluşturulması sanatçının çalışmayı empresyonist sanat anlayışı oluşturulduğu göstermektedir.

b. “İnsanlar ve Anılar Alberto Mucci (People And Memories Alberto Mucci), 2015.



Fotoğraf 126: Imad Habbab, İnsanlar ve Anılar Alberto Mucci (People And Memories Alberto Mucci), Tuval Üzerine Yağlı Boya, 50x70 cm., 2015 (Habbab, 2019).

2015 tarihinde tuval üzerine yağlı boya tekniği ile yapılan “İnsanlar ve Anılar Alberto Mucci (People And Memories Alberto Mucci)” adlı çalışma yatayda 50 cm. dikeyde 70 cm. boyutundadır (Fotoğraf 126). Empresyonist bir yaklaşımla oluşturulan kompozisyon kapalı bir mekânda betimlenen figür ve objelerden oluşmaktadır. Hiçbir yer boş kalmayacak şekilde oluşturulan çalışmada yoğun olarak yeşil ve kahverengi tonları tercih edilmiş olup beyaz, sarı, pembe, kerem ve mavi renklerinde kullanıldığı görülmektedir.

Kompozisyon kapalı bir mekân içinde masa, koltuk ve bir erkek figüründen oluşmaktadır. Duvarları yeşil, krem, kahverengi zemini ise beyaz, pembe, gri ve mavi tonlarında oluşturulan mekânın sadece belli bir kısmını alan sanatçı odak noktasına yerleştirdiği figürü nesnelere ilişkilendirerek resmetmiştir. Figür yeşil ve kahverengi tonlarıyla oluşturulan koltuk üzerinde rahat bir oturuş pozisyonunda betimlenirken ayakları ise kahverengi masanın üzerine konumlandırılmıştır. Figürün ise kahverengi,

krem, beyaz ve yeşil tonlarında resmedilmesi objelerle uyum içinde ve iç içe bir görünmesine sebep olmuştur. Birbirine yakın tonlarda oluşturulan bu üç unsurun net kontörlerinin olmaması da bu durumu pekiştirmiştir. Ayrıca figürün sağ tarafında bir kısmı görünen bir pencere boşluğu bulunmaktadır. Aynı zamanda sanatçı bu boşluktan dışarıdaki manzarayı çalışmasına taşımayı ihmal etmemiştir. Kompozisyonda betimlenen bütün unsurların hızlı fırça hareketleri ile oluşturulması hatta bu hareketlerin mekân zemini ve pencereden görünen manzarada daha serbest kullanılması çalışmanın canlı model üzerinden belli bir zaman diliminde resmedildiğini akıllara getirmektedir.

Kompozisyonun genelinde hâkim olan hızlı fırça hareketli ve figürün portresi dışında detaya inilmemesi çalışmanın empresyonist sanat anlayışı ile oluşturulduğunu göstermektedir.

c. “İsimsiz”, 2017.



Fotoğraf 127: Imad Habbab, Düzce, Kâğıt Üzerine Mürekkep, 15x21cm., 2017 (Habbab, 2019).

2017 tarihinde tuval üzerine yağlı boya tekniği ile yapılan “Düzce” adlı çalışma yatayda 21 cm. dikeyde 15 cm. boyutundadır (Fotoğraf 127). Kompozisyonda realist bir yaklaşımla peyzaj resmedilmiştir. Çalışmada kâğıdın kendi rengi olan beyaz dışında sadece yeşil ve tonları kullanılmış olup eser bu sebeple monokrom⁷² özelliği taşımaktadır.

⁷²Bütün görsel sanatlar ve mimarlıkta tek renklilik anlayışı (Sözen ve Tanyeli, 2016, s. 214).

Çalışma sanatçının “İstanbul: Çatılar ve Ormanlar (Istanbul; rooftops and woods)” adlı serisinin bir parçasıdır. Kompozisyonda Düzce’deki bir su kaynağı ve etrafındaki bitki örtüsünün işlendiği görülmektedir. Sanatçı çalışmada sadece yeşil ve tonlarını kullanmış olup perspektif unsurunu da kompozisyona ustalıkla taşımıştır. Özellikle betimlenen doğa unsurlarının net bir kontörünün olmaması, sınırlarının renk tonları ile oluşturulması sanatçının hava perspektifi kullandığını göstermektedir. Eserde resmedilen her şeyin gerçeğe yakın betimlenmiş olması çalışmanın manzara karşısında birebir çalışıldığını akıllara getirmektedir. Mürekkepli kalemle yapılan çalışma çizgisel hareketlerden dolayı Gravür baskı tekniğini de anımsatmaktadır.

d. “Sümbül ve Oto-Portre (Auto-Portrait With Hyacity), 2019.



Fotoğraf 128: Imad Habbab, Sümbül ve Oto-Portre (Auto-Portrait With Hyacity), Ahşap Üzerine Yağlı Boya, 30x50 cm., 2019 (Habbab, 2019).

2019 tarihinde ahşap üzerine yağlı boya tekniği ile yapılan “Sümbül ve Oto-Portre (Auto-Portrait With Hyacity)” adlı çalışma yatayda 30 cm. dikeyde 50 cm. boyutundadır (Fotoğraf 128). Empresyonist bir yaklaşımla oluşturulan kompozisyonda sanatçı kendisini resmetmiştir. Eserde sanatçı dışında çiçek, şövale ve betimlemeyi yaptığı ahşap malzeme bulunmaktadır. Zeminde beyaz ve mor tonlarının tercih eden sanatçı bütün yüzeyi boyamamıştır. Sanatçı betimlemelerde ise kahverengi, mor, mavi ve yeşil renklerini tercih etmiştir.

Kendini boydan ve üstsüz resmeden sanatçı kompozisyonu muhtemelen bir ayna karşısında yapmış olabilir. Yüzünün izleyiciye dönük olması bu durumu kanıtlar niteliktedir. Sanatçının yüzünün detaylı resmedilmeyişi duyguları hakkında bilgi edinilmesini engellemektedir. Sanatçı eserde kendini resmetmek için kullandığı araçları ve bir çiçek de betimlemiştir. Ayrıca bütün bu unsurlar kesin olmayan sınırlarla betimlenirken perspektif kurallarına dikkat edilmiştir. Çiçeğin resmediliş şeklinden ve eserde de adının geçmesinden dolayı sümbül olduğu bilinmektedir. Sanatçıyla beraber betimlenen bütün nesnelere hızlı fırça hareketleri ile oluşturulmuş olup çok fazla detaya inilmemiştir. Hızlı fırça hareketleri ve aynadan bakılarak yapılan bu resim kısıtlı bir zaman diliminde empresyonist sanat anlayışı ile oluşturulmuştur.

e. “Karşı Konulmaz Bunaltıcı (Overwhelming), 2019.



Fotoğraf 129: Imad Habbab, Karşı Konulmaz Bunaltıcı (Overwhelming), Kağı üzerine Mürekkep, 21x15 cm., 2019 (Habbab, 2019).

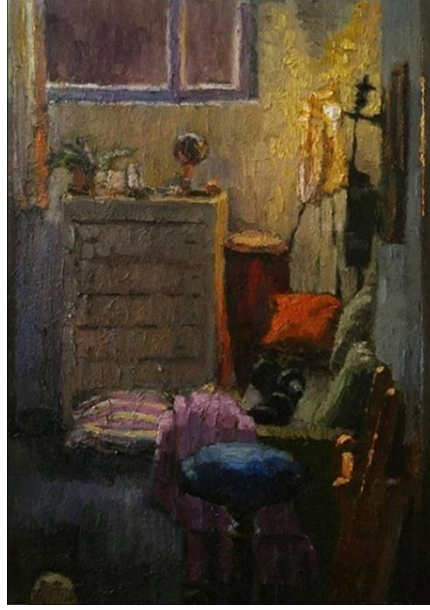
2019 tarihinde kâğıt üzerine mürekkeple yapılan “Karşı Konulmaz Bunaltıcı (Overwhelming)” adlı çalışma yatayda 21 cm. dikeyde 15 cm. boyutundadır (Fotoğraf 129). Sürrealist bir yaklaşımla oluşturulan çalışmada birbirinden farklı görünümlere sahip iki şehir resmedilmiştir. Çalışmada kâğıdın kendi rengi olan beyaz dışında sadece siyah ve gri tonları kullanılmış olup eser bu sebeple monokrom özelliği taşımaktadır.

Kompozisyonda iki ayrı şehir betimlemesi görülmektedir. Şehirlerden biri yer yüzünde betimlenirken kent kurgusu metropol görünümündedir. Diğer kente göre daha arkada ve detaysız tasvir edilen bu şehir sanatçının yaşamış olduğu İstanbul kentinin

havadan bir görünümü olabilir. İkinci şehir ise gökyüzünde betimlenmiş olup birçok yapının birbirine bağlanması ile oluşturulmuştur. Yapı olarak düşünülen tasvirlerden biri hariç diğerleri günümüz yapılarına benzememektedir. Merkezde birbirine bitişik bir şekilde kompozisyon merkezine resmedilen binalar yeryüzündeki binalara benzerken yuvarlak hatlara sahip diğer yapılar daha çok uzay araçlarını anımsatmaktadır. Sanatçı konu olarak muhtemelen gelişen teknoloji sayesinde ilerde uzayda da yaşamın olabileceği düşüncesini çalışmasına taşımıştır. Sanatçı bu konuyu çalışmasına taşırken günümüz dünyası ile hayalindeki ütopyik dünyayı birleştirmiş ve bu durum çalışmaya fantastik bir anlatım katmıştır.

Sanatçı eserde gerçek bir şehir görüntüsü resmederek ekspresyonist bir tavır sergilese de çalışmanın geneline hâkim olan hayali imgeler ve gerçeği yansıtmayan görüntüler yapının sürrealist sanat anlayışı ile oluşturulduğu göstermektedir.

f. Stüdyo (Studio), 2020.



Fotoğraf 130: Imad Habbab, Stüdyo (Studio), Ahşap Üzerine Yağlı Boya, 35x50 cm., 2020 (Habbab, 2020).

2020 tarihinde ahşap üzerine yağlı boya tekniği ile yapılan “Stüdyo (Studio)” adlı çalışma yatayda 35 cm. dikeyde 50 cm. boyutundadır (Fotoğraf 130). Empresyonist bir yaklaşımla oluşturulan kompozisyon kapalı bir mekânda betimlenmiştir. Eser mekân içindeki nesnelerin resmedilmesiyle oluşturulmuş olup figüratif bir betimleme bulunmamaktadır. Kompozisyon, çalışma yüzeyi hiç boş kalmayacak şekilde

oluşturulmuş olup mekânın duvarında ve yerde gri renk tonları kullanılmıştır. Resmedilen nesnelere ise mavi, turuncu, siyah, kahverengi, mor, krem, sarı, yeşil ve kırmızı tonları tercih edilmiştir.

Sanatçının daha önceki eserlerine göre daha fazla renk tercih eden sanatçı çalışmanın isminden de anlaşıldığı üzere stüdyosundan bir kesiti resmetmiştir. Çalışmada stüdyoda bulunan koltuk, keman, şövale, tabure, yastık, ağırlık dambılı, komodin ve üzerindeki bazı nesnelere betimlenmiştir. Nesnelere konumlandırılış şekline sanatçının kasıtlı bir şekilde oluşturduğu bir kompozisyon olmadığı günlük görünümü resmettiği anlaşılmaktadır. Ayrıca pencere boşluğundan görünen görüntü, duvardaki ışığın yakın olması ve nesnelere renk tonlarından da anlaşıldığı üzere çalışma akşam hava karardıktan sonra resmedilmiştir. Resmedilen nesnelere hızlı fırça hareketleri ile oluşturulması da çalışmanın kısıtlı bir zaman diliminde ve izlenimci bir tavırla yapıldığını göstermektedir. Ayrıca çalışmadaki nesnelere net bir sınırının olmayışı ve hava perspektifinden yararlanılarak resmedilmesi çalışmanın empresyonist sanat anlayışı ile oluşturulduğunu göstermektedir.

6.7.3. İmad Habbab'ın Sanat Anlayışı

İmad Habbab'ın çalışma kapsamında on iki yapıtı incelenmiştir. Sanatçının 2010 yılından günümüze kadar empresyonist, soyut ekspresyonist ve sürrealist akımlarından etkilenecek eserler verdiği ve birçok eserinde figür kullandığı gözlemlenmiştir.

Sanatçı Suriye'deki yaşamı boyunca empresyonist, realist ve soyut ekspresyonist eserler vermiş olup yoğun olarak Empresyonizme ağırlık vermiştir. Bu dönem çalışmalarında renk yelpazesini oldukça geniş tutan sanatçı özellikle yeşil, mavi, sarı, mavi ve turuncu renk tonlarını sıklıkla kullanmıştır. Eserler genel olarak kapalı mekân içindeki nesnelere oluşan kompozisyonlar olup bazılarında figüratif betimlemelerde bulunmaktadır. Ayrıca çalışmalarda kompozisyonlar sanatçı tarafından oluşturulmuş olup bazıları da mekânın belli bir kesitini kapsamaktadır. Sanatçının bu dönem eserlerinde perspektif kurallarına dikkat edilmiş olup empresyonist yaklaşımdan kaynaklı hava perspektifi tercih edilmiştir. Aynı zamanda eserlerde empresyonizmden kaynaklı hızlı fırça hareketleri bütün kompozisyonlarda görülmektedir.

2012 yılında Lübnan'a göç eden sanatçı empresyonist ve soyut ekspresyonist sanat anlayışında eserler vermeye devam etmiş olup ayrıca sürrealist yaklaşımlarda da bulunmuştur. Bu dönemde iki ayrı seri üzerinde çalışan sanatçı "Patlama (Explosion)" başlığı altında ürettiği eserlerinde soyut ekspresyonist sanat anlayışından yararlanmıştır. Sanatçı 2014 yılında UNHCR tarafından ödülle layık görülen bir seride Suriye'de yaşamış olduğu patlamaları konu edinmiştir. 2015 yılında başladığı "Sivil Spektrumlar (Civilian Spectrums)" başlıklı serisinde ise sürrealist ve empresyonist sanat anlayışlarını sentezleyerek kullanmıştır. Bu başlık altındaki eserlerinde şehir görüntülerini portrelerle birleştiren sanatçı daha önce denemediği bir yaklaşımla çalışmalar resmetmiştir. Sanatçı bu dönem çalışmalarında da renk yelpazesini oldukça geniş tutmuş ve yoğun olarak yeşil, mavi, sarı ve kahverengi tonlarını tercih etmiştir.

2015 yılında Türkiye'ye göç eden sanatçının bu dönem eserlerinde empresyonist, realist ve sürrealist sanat anlayışları görülmektedir. Sanatçı bu dönem eserlerinde yağlı boya dışında kâğıt üzerine sulu boya ve mürekkep tekniklerinin tercih etmiştir. 2019 yılına kadar empresyonist ve realist tavırlarla şehir görünümüleri, insan figürleri resmeden sanatçı Lübnan'da başladığı "Sivil Spektrumlar (Civilian Spectrums)" serisi üzerinde de çalışmalar yapmaya devam etmiştir. Sanatçı Türkiye'de başladığı "İstanbul:

Çatılar ve Ormanlar (Istanbul; rooftops and woods)” altında seri çalışmalarında yapmaya başlamış özellikle İstanbul’un Eminönü, Balat, Cihangir, Bomonti ve Kurtuluş gibi semtlerini resmetmiştir. Bazı eserlerinde boğazın karşı yakasında bulunan Üsküdar’a da yer verilmiştir. Ayrıca bu seride İstanbul’a yakın illerden de manzaraların dahil edildiği görülmektedir. 2020 yılında “Rüyalar (Dreams)” başlıklı bir seriye başlayan sanatçı rüyalarından bazı kesitleri çalışmalarına taşımaktadır. Bu eserler sürrealist bir yaklaşımla oluşturulmasına rağmen empresyonist çalışmalarındaki hızlı fırça hareketlerine rastlanmaktadır. Türkiye’deki eserlerinde de daha önceki eserlerinde olduğu gibi renk yelpazesini geniş tutan sanatçı mavi, yeşil ve turuncu renklerini yoğun kullanmıştır.

Bütün bu çıkarımlar doğrultusunda sanatçının çalışmalarında genel olarak geniş bir renk yelpazesi tercih etmiş olup dönemlere göre bu renk tonlarının değiştiği gözlemlenmiştir. Özellikle Suriye yıllarında siyah ve tonlarını az kullanan sanatçı daha sonraki yıllarda daha çok kullanmış hatta Türkiye’de sadece siyah ve tonlarıyla oluşan çalışmalarda yapmıştır. Konu olarak savaş ve savaşın etkilerini yoğun olarak “Patlama (Explosion)” serisinde kullanan sanatçının aynı zamanda 2020 yılında yapmaya başladığı “Rüyalar (Dreams)” serisindeki bazı eserlerinde görülmektedir. Sonuç olarak savaş, tema olarak sanatçının eserlerinde gözlemlense de renklerin tonlarındaki değişim daha baskın ve hissedilirdir.

Sanatçı Suriye, Lübnan ve Türkiye’deki sanat ortamını ve tecrübelerini şöyle ifade ediyor;

Bir ülkenin sanat ortamını ve sanat düzeyi hakkında iyi ya da kötü diyebilmek için verilen sanat eğitimi bilmek gerekir. Suriye’de sanat eğitimi çok iyi değildi. Birçok kişinin sanat akımları hakkında bir bilgisi yok. Örneğin Fransız ihtilali sonucu çıkan Romantizm akımını çoğu kişi bilmez. Bu yüzden Suriye’de sanata verilen değer de çok iyi değildi. Türkiye’de ise eğitim düzeyi daha iyi. Türkiye’de özellikle Nuri İyem’in çalışmalarını çok beğeniyorum (Röportaj, 2019).

Sanatçı günümüze kadar eserlerinde birçok sanat anlayışına yer vermiş olsa da yoğun olarak Empresyonizm üzerine çalışmalar üretmiştir. Nitekim sanatçının sürrealist, realist ve soyut ekspresyonist çalışmalarında da Empresyonizmden izler görülmektedir.

Contemporary Art (2017), İstanbul Kaleemat Galeri “Karma Sergi” (2017), İstanbul Plato Sanat “Karma Sergi” (2017), İstanbul Can Park Avm “Karma Sergi” (2018), Ankara Fransız Kültür Merkezi “Karma Sergi” (2019), İstanbul Bağımsız Sanat Vakfı “Etki” sergisi (2019) (Fotoğraf 132), İstanbul Plato Sanat “İki Kültür Dört Renk” sergisi (2019) ve Cenevre Birleşmiş Milletler Ofisi “Hayat Devam Ediyor, Sanat Devam Ediyor” Sergisi (2019)’dir. Sanatçı Türkiye’ye göç ettikten sonra bir tane solo/kişisel sergi düzenlemiştir. Bu sergi İstanbul Kaleemat Galeride gerçekleştirilmiştir (2018) (Fotoğraf 133). Sanatçının eseri Suriye ve Türkiye başta olmak üzere birçok ülkede özel koleksiyonlarda yer almaktadır.



Fotoğraf 132: Sanatçının 2019 Yılında Bağımsız Sanat Vakfında Katıldığı “Etki” Adlı Sergiden (Zedan, 2019).⁷³



Fotoğraf 133: Sanatçının 2018 Yılında Kaleemat Galeride Düzenlediği Solo/Kişisel Sergisinden (Zedan, 2019).⁷⁴

⁷³Soldan Sağa; sanatçı Eyas Jaafar, sanatçı Ahmad Raid Mohamad ve Khayyam Zedan.

⁷⁴Soldan Sağa: sanatçı Ahmet Özel, Khayyam Zedan ve Kaleemat Sanat Galeri Sahibi Adnan Alahmad.

6.8.2. Khayyam Zedan'ın Çalışmaları

Khayyam Zedan'ın toplamda kırk yedi çalışmasına ulaşılmıştır. Bu çalışmalardan otuz iki tanesi Suriye, on beş tanesi Türkiye'ye göç ettikten sonraki dönemi kapsamaktadır. Çalışmalar tuval üzerine yağlı boya, akrilik boya ve karışık teknikler ile yapılmıştır. Araştırmamızda altısı Suriye, dördü Türkiye olmak üzere toplamda on çalışmaya yer verilecektir. Bu çalışmaların dokuzu yağlıboya, biri karışık tekniktir.

6.8.2.1. Khayyam Zedan'ın Suriye'deki Çalışmaları

a. "İsimsiz", 2007.



Fotoğraf 134: Khayyam Zedan, İsimsiz, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 130x154 cm., 2007 (Zedan, 2019).

2007 tarihinde tuval üzerine yağlı boya tekniği ile yapılan çalışmanın ebatları yatayda 130 cm. dikeyde 154 cm. boyutundadır (Fotoğraf 134). Kompozisyon soyutlamacı bir yaklaşımla oluşturulmuş olup tahmini olarak figüratif unsurlar barındırmaktadır. Çalışma zemininden siyah renk tercih eden sanatçı soyut betimlemelerde ise pembe, beyaz, sarı, gri, mor, mavi ve siyah tonları kullanmıştır.

Kompozisyonda sınırları belirtilmeyen mekân ve varlığı tam olarak anlaşılmayan bir figür resmedilmiştir. Bahsedilen bu unsurların net bir kontörü yoktur ve serbest fırça hareketleri ile oluşturulmuştur. Figür olduğu düşünülen tasvir kompozisyonun merkezine pembe, mavi, beyaz ve sarı lekelerle oluşturulmuş olup sanki bir nesnenin

üzerinde oturuyor ya da yatıyor gibi resmedilmiştir. Figürün üzerinde konumlandırıldığı nesne ise siyah ve tonları ile betimlenmiştir. Çalışmada kullanılan bu renklerin dışında morun açık bir tonu daha kullanılmış olup muhtemelen kullandığı yer mekânın zeminini oluşturmaktadır.

Bütün bu çıkarımların yanı sıra kompozisyonda kullanılan renklerde çalışmanın anlaşılabilmesinde önemli bir unsurdur. Çalışmada siyahtan sonra yoğun olarak kullanılan pembe ve mor tonları önemli olup psikolojik etkileri üzerinde durulmalıdır. Morun açık bir tonu olan eflatun renginin burada kullanılması izleyiciye hassaslık ve incelik duygularını hissettirirken kırmızıya yakın pembe tonu ise hâkimiyet, güven ve sevgi gibi duyguları çağrıştırabilir (Yılmaz, 1991, s. 22-34). Ayrıca çalışmada bu renkler kadar yoğun olmayan sarı ve mavi tonları da tercih edilmiştir. Sarı renk sanatçının iç dünyasını temsil eden bir renkken mavinin açık tonu ise uzaklık ve sonsuzluk çağrışımı yapmaktadır (Yılmaz, 1991, 27-29).

Çalışmaya hâkim olan serbest fırça hareketleri ve renklerin birbirinin önüne geçmeyecek şekilde kullanılması, tuval yüzeyinde izleyici gözlerin dolanmasına ve bütün kompozisyona hâkim olunmalarına olanak sağlamıştır. Ayrıca serbest fırça hareketleri eseri empresyonist bir yaklaşımla oluşturulmuş gibi gösterse de sanatçının figürleri ve nesnelere soyutlayarak renklerin psikolojik etkileri üzerine yoğunlaşmış olması çalışmanın soyut ekspresyonist anlayışla resmedildiğini göstermektedir.

b. “Çöp (Rubbish)”, 2010.

2010 tarihinde tuval üzerine yağlı boya tekniği ile yapılan “Çöp (Rubbish)” çalışmanın ebatları yatayda 150 cm. dikeyde 185 cm. boyutundadır (Fotoğraf 135). Kompozisyon soyutlamacı bir yaklaşımla oluşturulmuştur. Çalışma zemininde mavi ve mor renk tonları tercih eden sanatçı soyut betimlemelerde ise kırmızı, sarı, pembe, beyaz ve siyah tonları kullanmıştır.

Kompozisyonda sınırları tam olarak belirtilmeyen mekân ve varlıkları hakkında net bir bilgiye ulaşılamayan nesnelere resmedilmiştir. Bahsedilen betimlemeler net kontörlerle değil serbest fırça hareketleri ile oluşturulmuştur. Nesne olduğu düşünülen soyutlamacı yaklaşım, kompozisyon merkezine kırmızı, beyaz, siyah ve sarı tonlar ile adeta üst üste gibi resmedilmiştir. Varlığını düşündüğümüz bu nesnelere eserin isminin de akıllara getirdiği çöpler olabilir. Fakat eserdeki soyutlamacı yaklaşım çöplerin niteliği

hakkında net düşüncelere varılmasına olanak sağlamamaktadır. Çalışmada nesne betimlemelerinde kullanılan renkler dışında mavi ve mor renk tonları kullanılmış olup bu alan mekânı oluşturmaktadır. Mekânın açık mı kapalı mı olduğunu anlayamamakla beraber sanatçının serbest fırça hareketleri ile hava perspektifinden yararlandığı düşünülmektedir.



Fotoğraf 135: Khayyam Zedan, Çöp (Rubbish), Tuval Üzerine Yağlı Boya, 150x185 cm., 2010 (Zedan, 2019).

Bütün bu düşüncelerle beraber kompozisyonda kullanılan renklerde çalışmanın anlaşılabilirliği açısından önemlidir. Eserde mor ve mavi tonu yoğun olarak kullanılırken ayrıca daha az miktarda fakat aynı baskınlıkta kırmızı renkte kullanılmıştır. “İsimsiz” (Fotoğraf 134)’deki eserde de mor ve mavinin aynı tonlarını kullanmış olması sanatçının oradaki duyguların çağrışımlarını bu eserde de vermek istemiş olabilir. Bu eserde farklı olarak pembe değil de kırmızı rengin kullanılmış olması şiddet, nefret, sevgi gibi duyguların hissedilmesine sebep olabilir. Zira kırmızının mor ve maviye nazaran daha az kullanılmasına rağmen baskın bir renk olmasından kaynaklı izleyicinin bakışlarını buraya odaklamasına sebep olmaktadır.

Çalışmaya hâkim olan serbest fırça hareketleri izleyicinin tuval yüzeyinde gezinmesine olanak sağlıyormuş gibi görünse de kompozisyon merkezinde kullanılan kırmızı renk bu durumu engellemektedir. Ayrıca serbest fırça hareketleri eseri empresyonist bir yaklaşımla oluşturulmuş gibi gösterse de sanatçının nesnelere

soyutlayarak renklerin psikolojik etkileri üzerine yoğunlaşması çalışmanın soyut ekspresyonist anlayışla resmedildiğini göstermektedir.

c. “Mavi ile (With Blue)”, 2010.



Fotoğraf 136: Khayyam Zedan, Mavi İle (With Blue), Tuval Üzerine Yağlı Boya, 150x185 cm., 2010 (Zedan, 2019).

2010 tarihinde tuval üzerine yağlı boya tekniği ile yapılan “Mavi İle (With Blue)” adlı çalışmanın ebatları yatayda 150 cm. dikeyde 185 cm. boyutundadır (Fotoğraf 136). Kompozisyon soyutlamacı bir yaklaşımla oluşturulmuş olup figür betimlemelerine yer verilmiştir. Çalışma zemininden siyah renk tercih eden sanatçı soyut betimlemelerde ise pembe, beyaz, gri, mavi ve siyah tonları kullanmıştır.

Kompozisyonda sınırları tam olarak belirtilmeyen mekân ve mekân içinde figür betimlemesi bulunmaktadır. Soyutlamacı bir yaklaşımla oluşturulan çalışma hızlı fırça hareketleri ile oluşturulmuştur. Figür kompozisyon merkezine mavi, siyah, pembe ve beyaz tonları ile resmedilmiştir. Çalışmanın isminden de anlaşıldığı üzere figürde yoğun olarak mavi ve tonlarının tercih edilmiş olup rahat bir pozisyonda oturuyormuş gibi betimlenmiştir. Figürün anatomik yapısından cinsiyetinin kadın olduğu anlaşılırken yüzünde mutsuzluk ifadesi görülmektedir. Kompozisyonda yer alan mekân ise mavi, mor ve siyah tonları ile betimlenmiştir. Ayrıca betimleme yapılırken siyah dışındaki renklerin birbirine yakın tonlarda tercih edilmesi ve hava perspektifinin kullanılması dikkat çeken unsurlardır. Özellikle mavinin birçok tonunun eserde kullanılması derinlik

ve perspektif etkisini artırmıştır. Aynı zamanda mavinin figürde yoğun kullanımı izleyicinin bu noktaya odaklanmasına sebep olmaktadır.

Sanatçının maviyi bu kadar yoğun kullanması muhtemelen tesadüfi değildir. Mavi tonunun koyulaştıkça veya siyah renkle yan yana kullanıldığında insan psikolojisinde hüzün, keder ve mutsuzluk hissi verdiği bilinmektedir (Yılmaz,1991, s. 29). Sanatçı da figürün yüzündeki mutsuzluğu mavi renk kullanarak pekiştirmiştir.

Çalışmaya hâkim olan serbest fırça hareketleri empresyonist sanat anlayışını çağrışırsa da eserdeki soyutlamacı yaklaşım ve verilmek istenen duyguların renklerle pekiştirilmesi soyut ekspresyonist anlayışla oluşturulduğunu göstermektedir.

d. “İsimsiz”, 2015.



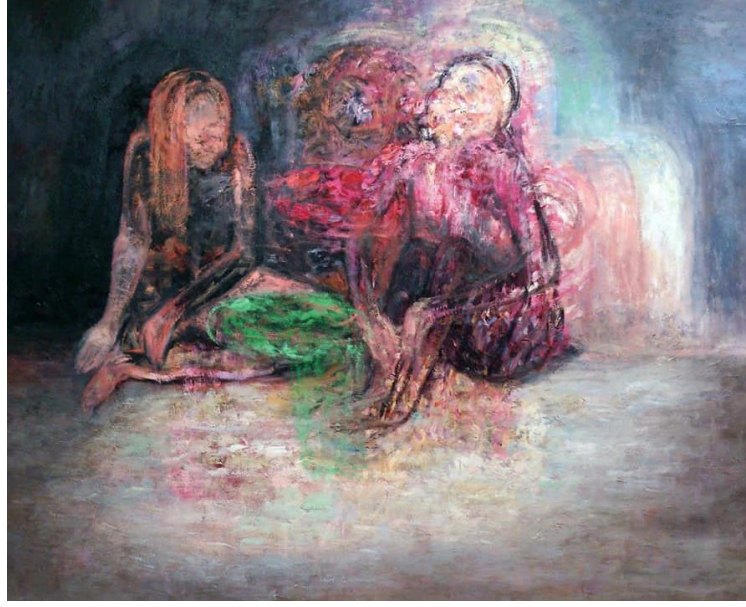
Fotoğraf 137: Khayyam Zedan, İsimsiz, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 150x185.5 cm., 2015 (Zedan, 2019).

2015 tarihinde tuval üzerine yağlı boya tekniği ile yapılan çalışmanın ebatları yatayda 150 cm. dikeyde 185.8 cm. boyutundadır (Fotoğraf 137). Kompozisyonda soyutlamacı bir yaklaşımla oluşturulmuş mekân ve dört figür betimlemesi bulunmaktadır. Çalışma zemininde yani mekânda mavi, mor, pembe ve siyahın soft tonlarını tercih eden sanatçı figür tasvirlerinde ise pembe, mavi, mor, beyaz ve sarı renklerini kullanmıştır.

Kompozisyonda bir mekân içinde dört figür ve figürlerle ilişkili nesnelere resmedilmiştir. Eserdeki bütün tasvirler hızlı fırça hareketleri ile oluşturulmuş olup bazı alanlarda net kontörlere sahiptir. Ayrıca çalışmada renklerin açık koyulu kullanımından dolayı derinlik ve perspektif algısı da oluşmuştur. Çalışmada kurgulanan mekân mavi, pembe, mor ve siyah tonları ile betimlenmiş ve renklerin tonları önden arkaya doğru koyulaşmaktadır. Ayrıca mekânın arkada pembe tonuyla oluşturulan kısımdan anlaşıldığı kadarı ile kapalı bir alandır. Figürler kompozisyonun merkezinde yan yana resmedilmiş olup biri mavi ve mor renklerle oluşturulan koltukta diğeri ise yerde oturmuştur. Her iki figürün cinsiyeti anatomik yapılarından anlaşıldığı üzere kadındır. Diğer figürler solda kadınların kucağında bebek şeklinde resmedilmiştir. Diğer figürlere göre daha soyut betimlenen bebeklerin cinsiyeti hakkında net bir düşünceye varılamamaktadır. Dört figürün yüzlerinin detaylı bir şekilde betimlenmemesi duygu ve düşünceleri hakkında net bir yargıya varılmasını engellemektedir. Fakat geniş bir mekânda sadece bu figürlerin betimlenmesi ve diğer alanların boş kalması izleyicide yalnızlık çağrışımı yapmaktadır. Ayrıca çalışma kullanılan pembe ve sarı tonlarındaki renklerin koyu veya siyahla iç içe kullanılması bu hissi yoğunlaştırmaktadır. Eserde açık ve parlak renklerin sadece figürlerde kullanılması izleyiciyi bu noktalara odaklamaya çalışsa da kompozisyonun arkasındaki koyu renkli alanlar bu yönelimi engellemektedir.

Eserin bazı alanlarında kullanılan hızlı fırça hareketleri empresyonist bir yaklaşım sergilese de nesne ve figürlerdeki soyutlamacı yaklaşımla beraber duyguların renkler aracılığı ile yansıtılması kompozisyonun ekspresyonist anlayışla oluşturulduğunu göstermektedir.

e. “İsimsiz”, 2015.



Fotoğraf 138: Khayyam Zedan, İsimsiz, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 150x185.5 cm., 2015 (Zedan, 2019).

2015 tarihinde tuval üzerine yağlı boya tekniği ile yapılan çalışmanın ebatları yatayda 150 cm. dikeyde 185.8 cm. boyutundadır (Fotoğraf 138). Kompozisyonda soyutlamacı bir yaklaşımla oluşturulmuş mekân, figür betimlemelerine yer verilmiştir. Çalışma zemininde yani mekânda mavi, siyah ve pembe renklerin soft tonlarını tercih eden sanatçı diğer tasvirler de turuncu, siyah, yeşil, kırmızı, beyaz ve pembe renklerini kullanmıştır.

Kompozisyonda bir mekan içinde iki figür birde ne olduğu tam anlaşılamayan bir nesne resmedilmiştir. Eserde renkler birbirine yedirilerek lekesele bir şekilde kullanılsada bazı alanlar da hızlı fırça hareketlerinde görülmektedir. Çalışmadan oluşturulan mekanın zemini yoğun olarak açık renk tonları ile oluşturulurken duvar olduğu düşünülen kısım ise koyu gri ile tasvir edilmiştir. Mekanda koyu gri renkle betimlenen alanın duvar olduğu düşünülürse burası kapalı bir alandır. Burada kullanılan renklerin önden arkaya doğru koyulaşması derinlik ve perspektif algısı oluşturmuştur. Ayrıca sağ taraftaki aydınlıkta ışığın bu taraftan geldiği göstermektedir. Figürler kompozisyonun merkezinde siyah, turuncu, pembe ve beyaz renk tonları ile resmedilmiştir. Anatomik yapılarından kadın olduğu anlaşılan figürlerin ikisi de yerde oturmaktadır. Sol taraftaki figür sol avcunu açmış bir şekilde betimlenirken yüzü sağ tarafa dönüktür. Sol taraftaki ise kollarını önünde birleştirmiş dizlerini göğüsüne çeker

vaziyette resmedilmiş olup yüzü gökyüze bakıyor gibidir. Kadınların duruşu ve beden dili herhangi bir sebepten dolayı biryere sığınmış, saklanmış olabileceğini akıllara getirmektedir. Aynı zamanda kıyafetlerindeki yırtılmış hissi veren betimleme bu kişilerin zor zamanlar geçirdiğini kanıtlar niteliktedir. Eserin yapım tarihinin 2015 yılı olması kompozisyonun Suriye'deki İç Savaşla ilgili olabileceğide akıllara getirmektedir. Ayrıca her iki figürde el, ayak ve yüzlerinin detaylı çizilmemiş olması dikkat çekmektedir. Bu çıkarımların yanı sıra çalışmada iki figürün varlığından söz edilsede tam olarak anlaşılamayan muhtemelen üçüncü bir figüründe olduğu bir betimleme daha vardır. Bu betimleme yüksek ihtimalle diğer iki figürün ortasında yeşil, pembe ve turuncu ile resmedilmiştir. Varlığı net olarak anlaşılmadığı için kompozisyonun iki figürlü olarak değerlendirilmek daha mantıklı bir yaklaşım olacaktır.

Çalışma, figürlerin betimleniş şekilleri ve beden dilleri bakımından yaşadıkları olayların bir dışavurumu niteliğindedir. Ayrıca mekânda ve figürlerde kullanılan siyah renk yoğunluğu verilerek istenen duyguyu yoğunlaştırmıştır. Bütün bu çıkarımlar çalışmanın ekspresyonist sanat anlayışı ile oluşturulduğunu göstermektedir.

f. “İsimsiz”, 2015.



Fotoğraf 139: Khayyam Zedan, İsimsiz, Tuval Karışık Teknik, 136x180 cm., 2015 (Zedan, 2019).

2015 tarihinde tuval üzerine karışık teknik ile yapılan çalışmanın ebatları yatayda 180 cm. dikeyde 136 cm. boyutundadır (Fotoğraf 139). Kompozisyonda soyutlamacı bir

yaklaşım ile oluşturulmuş mekân ve figür betimlemeleri bulunmaktadır. Sanatçı çalışma zemininde yani mekânda siyahın renk tercih ederken figür tasvirlerinde beyaz kullanmıştır. Zemindeki siyahlığı kömürle elde eden sanatçı betimlemelerdeki beyazlığı ise tebeşir ile elde etmiştir.

Kompozisyonda nasıl bir görünüme sahip olduğu anlaşılmayan bir mekân içinde beş figür resmedilmiştir. Çalışmadaki bütün betimlemeler beyaz renkle oluşturulmuş olup bazı alanlarda zeminin siyahlığından da faydalanılmıştır. Resmedilen figürlerden biri yerde ölmüş bir şekilde şekil de betimlenmiştir. Yatar pozisyonda betimlenen bu figürün anatomik yapısından kadın olduğu anlaşılmaktadır. Diğer figürler yerde ölmüş olan kadının etrafında betimlenmiş olup ikisi kadın ikisi erkektir. Bu figürlerden sağdan ikinci olanın bakışlarının ölen kişiye dönük olmaması dikkat çeken bir unsurdur. İnsanların yüzlerindeki şaşkınlık, üzüntü ve feryat konu olarak bir ölüm anını veya cenaze törenin konu edinildiğini göstermektedir. Ayrıca kompozisyonda kullanılan yoğun siyah yaşanan matem ve üzüntü duygusunu pekiştirmiştir. Kompozisyondaki figürlerin profilde resmedilmesi, konumlandırılış şekilleri ve işlenen konu Caravaggio'nun "Meryem'in Ölümü (Death of the Virgin)" tablosunu anımsatmaktadır. Fakat eserin yapılış tarihinin 2015 yılı olması konu olarak Suriye'deki İç Savaşta yaşanan ölümlere bir gönderme yapıldığını akıllara getirmektedir.

Çalışma figürlerin betimleniş şekilleri ve beden dilleri bakımından yaşadıkları olayların bir dışavurumu niteliğindedir. Ayrıca kompozisyondaki siyah renk yoğunluğu verilmek istenen duyguyu yoğunlaştırmıştır. Bütün bu çıkarımlar çalışmanın ekspresyonist sanat anlayışı ile oluşturulduğunu göstermektedir.

6.8.2.2. Khayyam Zedan'ın Türkiye'deki Çalışmaları

a. İsimlessiz, 2018.



Fotoğraf 140: Khayyam Zedan, İsimlessiz, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 180x230 cm., 2018 (Zedan, 2019).

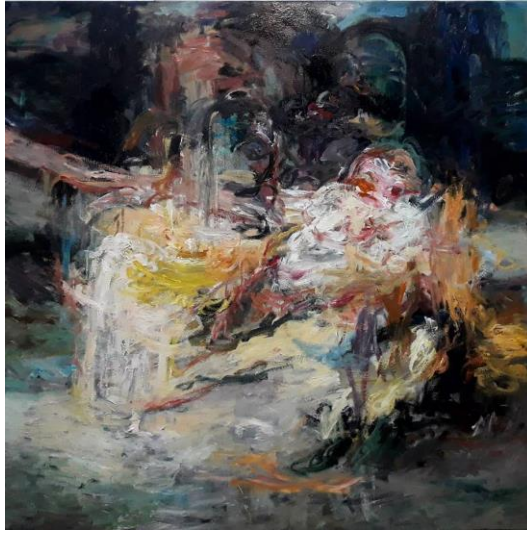
2018 tarihinde tuval üzerine yağlı boya tekniği ile yapılan çalışmanın ebatları yatayda 130 cm. dikeyde 230 cm boyutunda olup sanatçının “Kara Delik (Black Hole)” adlı serisindedir (Fotoğraf 140). Kompozisyonda soyutlamacı bir yaklaşımla mekân ve figür betimlemeleri görülmektedir. Zeminde krem ve mavi renklerinin oldukça açık tonları tercih edilmiş olup betimlemelerde turuncu, sarı, beyaz, mavi, siyah, mor, pembe ve bordo renkleri kullanılmıştır.

Çalışma zemininde krem renginden maviye doğru bir renk geçişi bulunmakta olup her iki renginde beyaza yakın tonları kullanılmıştır. Bu alan da kullanılan renkler izleyicide yeryüzü ve gökyüzü çağrımı yapmaktadır. Kompozisyonun merkezinde bazı yerlerinden içeriye doğru girintili bir daire formu betimlenmiştir. Bu formda kullanılan renk tonlarının aşağıdan yukarıya doğru açılması yeryüzü ve gökyüzü hissini pekiştirmekle beraber fırça vuruşlarının sertliği de dikkat çekmektedir. Ayrıca bu formun herhangi bir zemine oturmaması izleyiciye havada asılıymış izlenimi vermektedir. Dairenin içerisinde soyutlamacı bir yaklaşımla figüratif tasvirler bulunmakta olup betimlemeler insan ve hayvanlara aittir. Figürlerin sadece baş kısımlarının resmedildiği bedenlerinin ise renkler arasında kaybolduğu görülmekte olup “Kara Delik” başlığı ile bağdaştırıldığında hayvanları ve insanları içine çeken bir kara deliğin olduğu akıllara

gelmektedir. Ayrıca figürlerin yüz ifadelerindeki şaşkınlık ve çılgılık atıyormuş gibi betimlenmeleri bu durumu destekler niteliktedir. Sanatçı muhtemelen kendi irademiz dışında oluşan olaylar karşısında benliğimizin kayboluşunu soyutlamacı ve imgesel bir şekilde çalışmasına taşımış olabilir.

Eserdeki imgesel ve ütopyik yaklaşım Sürrealizmi çağrıştırmakla beraber çalışmanın geneline hâkim olan soyutlamacı yaklaşım ve sert fırça vuruşları Soyut Ekspresyonizm sanat anlayışının daha yoğun olduğunu göstermektedir.

b. İsimsiz, 2018.



Fotoğraf 141: Khayyam Zedan, İsimsiz, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 130x130 cm., 2018 (Zedan, 2019).

2018 tarihinde tuval üzerine yağlı boya tekniği ile yapılan çalışmanın ebatları yatayda ve dikeyde 130 cm. boyutundadır (Fotoğraf 141). Kompozisyonda soyutlamacı bir yaklaşımla oluşturulan mekânın içinde üç figür betimlemesi görülmektedir. Zeminde siyah, gri ve yeşil tonları tercih edilirken figürlerde beyaz, sarı, mor, mavi, turuncu, siyah ve pembe renkleri kullanılmıştır.

Kompozisyonda sert fırça hareketleri ile oluşturulmuş mekân ve mekân içinde üç figür betimlemesi bulunmaktadır. Koyu renklerin hâkim olduğu mekânda herhangi bir sınırlandırmanın bulunmaması olayın açık alanda olabileceği düşüncesini akıllara getirmektedir. Soyutlamacı bir yaklaşımla resmedilen figürler kompozisyon merkezine konumlandırılmıştır. Figürlerden birinin kadın birinin de bebek olduğu düşünülürken üçüncüsü hakkında net bir düşünceye varılamamıştır. Beyaz, sarı, mavi ve siyah tonları

ile oluşturulan kadın figürü kompozisyonun sol tarafında profilden yere oturmuş vaziyette resmedilirken kucağında da bebek görülmektedir. Beyaz, turuncu ve pembe tonları ile yaralanmış vaziyette tasvir edilen bebek perspektif kurallarına dikkat edilerek resmedilmiştir. Üçüncü ve kimliği tam olarak anlaşılamayan figür ise en arka düzlemde siyah zemin üzerine mavi ve yeşil tonlar ile resmedilirken yüzü bebeğe dönüştür. Betimlenen bütün bu figürlerin bebeğe dönük resmedilmesi bebeği odak noktası yaparken kullanılan beyaz ve kırmızı tonları da bu durumu pekiştirmektedir. Bebeğin kafasının arkaya düşüyormuş gibi resmedilmesi ölmüş olabileceği düşüncesini akıllara getirirken boynundaki kırmızı, turuncu ve pembe renk tonları bu düşünceyi kuvvetlendirmektedir. Eserin Suriye iç savaşında yaşanan çocuk ölümlerine karşı bir gönderme olma ihtimali akıllara gelmektedir. Ayrıca eserin yapılış tarihi olan 2018 yılında savaşta ölen çocukların sayısı özellikle patlamamış mühimmat ve nükleer silahlar yüzünden iki katına çıkmış olması bu düşünceyi kuvvetlendirmektedir.

Kompozisyondaki soyutlamacı yaklaşım ve sert fırça vuruşları eserin soyut ekspresyonist sanat anlayışı ile oluşturulduğunu göstermektedir.

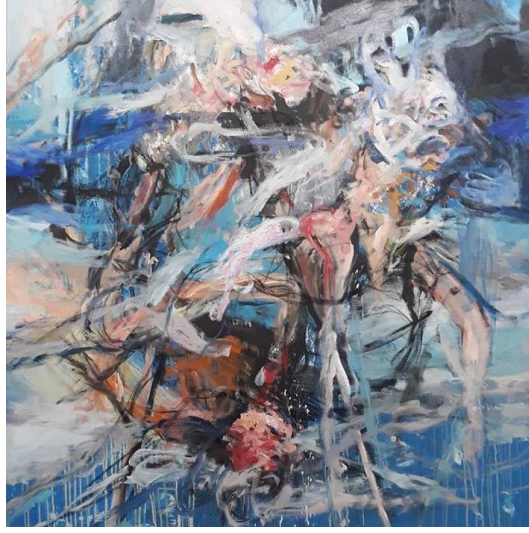
c. İsimsiz, 2019.

2019 tarihinde tuval üzerine yağlı boya tekniği ile yapılan çalışmanın ebatları yatayda ve dikeyde 130 cm. boyutundadır (Fotoğraf 142). Kompozisyon soyutlamacı bir yaklaşımla oluşturulmuş olup mekân içinde çeşitli betimlemelere yer verilmiştir. Çalışma zemininde mavi renk tercih eden sanatçı tasvirlerde beyaz, kırmızı, krem, siyah, turuncu ve sarı tonları kullanmıştır.

Kompozisyon zemininde kullanılan yoğun mavi tonları mekânın deniz olabileceği düşüncesini akıllara getirirken sert ve serbest fırça hareketleri ile oluşturulan açık tonlu lekeler bu düşünceyi kuvvetlendirmektedir. Çalışmada betimlenen tasvirlerin ise insan ve hayvan portreleri oldukları düşünülmektedir. Tasvir edilen hayvanlar balık, kuş, kedi ve köpek olup insan figürlerinin ise uzuvları parça parça resmedilmiştir. Balık dışındaki hayvanların sadece baş kısımlarına yer verilirken balıklar bütün olarak betimlenmiştir. İnsanların ise sadece baş ve kollarını tasvir eden sanatçı bütün bu öğeleri kompozisyon merkezine konumlandırmıştır. Bu durum sınırları net olarak çizilmemiş simetrik bir daire formu oluşturmuştur. Bu daire sert fırça hareketleri ile adeta bir girdap, denizdeki fırtınayı çağrıştırmaktadır. Ayrıca figürlerin bedenlerinin bu dairenin içinde

yok olmuşu, yüzlerindeki çaresizlik ve bağıryormuş gibi ağızlarının açık olması bu düşünceyi kuvvetlendirmektedir. Bu düşünce eserin mültecilerin deniz aşırı göçlerde kaçak seyahatleri sırasında yaşanan ölümlere bir gönderme gibidir.

Kompozisyondaki soyutlamacı yaklaşım ve sert fırça vuruşları eserin soyut ekspresyonist sanat anlayışı ile oluşturulduğunu göstermektedir.



Fotoğraf 142: Khayyam Zedan, İsimsiz, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 130x130 cm., 2019 (Zedan, 2019).

d. Şarkının Enkazı (The Wreck Of Song), 2019.

2019 tarihinde tuval üzerine yağlı boya tekniği ile yapılan çalışmanın ebatları yatayda 240 cm. dikeyde 200 cm. boyutundadır (Fotoğraf 143). Kompozisyonda soyutlamacı bir yaklaşımla oluşturulan mekân ve mekân içinde resmedilen figürler bulunmaktadır. Mekân betimlemesinde krem, siyah, mavi, gri ve kahverengi tonlarını tercih eden sanatçı figürlerde ise beyaz, mavi, pembe, siyah, sarı, krem ve kahverengini kullanmıştır.

Çalışmadaki mekânın zemini kahverengi ve krem tonları kullanılarak oluşturulurken duvarlar da mavi, sarı, siyah ve gri renkleri tercih edilmiş ve karelere bölme işlemi yapılmıştır. Mekandaki duvarlar buranın kapalı bir alan olduğunu düşündürse de net bir düşünceye varmak güçtür. Duvardaki bölme işlemi serbest fırça hareketleri ile adeta rast gele oluşturulmuş gibidir. Ayrıca mekânda tasvirinde tercih edilen renkler önden arkaya doğru koyulaştığı için derinlik ve perspektif etkisi

oluşturmuştur. Mekânın sağ tarafında kullanılan renklerin açık tonlarda olması ışık kaynağının bu yönden geldiğini göstermektedir. Çalışma merkezinde yoğun olarak mavi ve kahverengi tonlarının tercih edilerek oluşturulan alan içerisinde figüratif betimlemeler bulunmaktadır. Bu alanda bulunan tasvirler ilk bakıldığında havada uçan renk kütlelerine benzese de detaylı incelendiğinde hayvan ve insan betimlemeleri görülmektedir. Ayrıca havada uçuyormuş gibi betimlenen figürler sanatçının yerçekimi kuvvetini adeta hiçe saydığını ve hayali bir mekân tasvirinde bulunduğunu akıllara getirmektedir.



Fotoğraf 143: Khayyam Zedan, Şarkının Enkazı (The Wreck Of Song), Tuval Üzerine Yağlı Boya, 200x240 cm., 2019 (Zedan, 2019).

Kompozisyondaki hayvan ve insan figürlerinin bedenlerinin tek bir noktada birleşmesi izleyiciye ilk başta birbirine karışmış renkler gibi görünse de detaylı bakıldığında fark edilmektedir. Çalışmanın adında geçen “enkaz” kelimesi sanatçının savaş ortamına yapmış olduğu bir gönderme olabilir. Ayrıca renklerin tuval yüzeyine uygulandığı karmaşa sonucu oluşan kaos etkisi bu düşünceyi destekler niteliktedir.

Eserdeki imgesel ve hayali mekân tasviri Sürrealizm sanat anlayışından yararlandığını gösterse de çalışmanın geneline hâkim olan soyutlamacı yaklaşım ve sert fırça vuruşları Soyut Ekspresyonizm sanat anlayışının daha yoğun olduğunu göstermektedir.

6.8.3. Khayyam Zedan'ın Sanat Anlayışı

Khayyam Zedan'ın çalışma kapsamında on çalışması incelenmiştir. Sanatçının 2007 tarihinden günümüze kadar olan çalışmalarında sürrealist, soyut ekspresyonist ve ekspresyonist sanat anlayışlarından etkilendiği görülmektedir.

Sanatçı 2007-2011 yılları arasında yoğun olarak soyut ekspresyonist eserler vermiş olup bu eserlerde soyut figürler kullanmıştır. Sanatçının resmettiği figürlerin bazıları soyut yaklaşımla oluşturulan mekânlar içinde betimlenirken bir kısmında mekân olgusunun kullanılmadığı gözlemlenmektedir. Ayrıca sanatçı bu dönem çalışmalarının hepsinde istisnasız siyah, mavi, kırmızı ve pembe renk tonlarını tercih etmiştir. Aynı zamanda kullanılan bu renkler sanatçının vermek istediği duygu ve mesajların adeta dışavurumu niteliğindedir.

Sanatçının 2015-2016 yılları arasında yapmış olduğu çalışmalarda ise Ekspresyonizme yöneldiği ve resmedilen figürlerin daha az soyutlandığı daha çok stilize edildiği gözlemlenmektedir. Bu kompozisyonlarda birden çok figür kullanan sanatçının merkez noktaya bir figür konumlandığı görülmektedir. Figürler genelde çocuk veya bebeklere ait olup ölmüş bir şekilde resmedilmişlerdir. Sanatçının “İsimsiz (2015)” (Fotoğraf 139)'daki çalışması dışında bu dönem eserlerinde yoğun olarak mavi, mor ve pembe renklerinin soft tonlarını tercih etmiştir. “İsimsiz (2015)” (Fotoğraf 139)'daki eseri ise monokromdur. Ayrıca sanatçı bazı eserlerde izleyicinin odaklanması istediği alanlarda keskin ve parlak beyaz kullanılmıştır. Konu olarak savaş, savaşta ölen çocuklar ve bu ortamdan etkilenen kadınları çalışmalarına taşıyan sanatçı kullanmış olduğu renklerle de verilmek istenen mesajları desteklemiştir.

2016 yılında Türkiye'ye gelen sanatçı Suriye'de ekspresyonist yaklaşımlarda eserler vermeye devam etse de özellikle 2018 yılından itibaren yoğun olarak sürrealist ve soyut ekspresyonist çalışmalar yapmıştır. 2018 yılından itibaren yapmış olduğu çalışmalarda soyut mekân ve figür betimlemeleri görülmekle birlikte nerdeyse bütün eserlerinde vücutlar tek bir noktada birleşmiş adeta bir bütün olmuşlardır. Bu birleşme esere ilk bakıldığında sınırları net olarak belirlenmemiş bir kule gibi görünmektedir. Kompozisyondaki mekanların bir kısmının hayali veya ütöpik gibi görünmesi sanatçının sürrealist sanat anlayışından etkilendiğini göstermektedir. Sanatçının çalışmalarına geniş renk yelpazesi hâkim olsa da yoğun olarak mavi ve tonlarının kullanması dikkat

çekmektedir. Adeta mavi ve tonları sanatçıyla bütünleşen bir unsur gibidir. Sanatçının kullanmış olduğu renkleri tuval yüzeyine serbest ve sert fırça hareketleri ile uygulaması çalışma ortamında bir kaos ve karmaşa yaratmaktadır. Bu durumda konu olarak savaş ve savaş ortamında meydana gelen karmaşa ve yıkımları konu edindiğini düşündürmektedir. Sanatçının bu eserleri hakkında söylediği şu sözler;

Türkiye'ye geldikten sonra yaptığım eserlerimde soyut figürler ve mekanlar resmettim. Soyutladığım figürleri belli bir aşamadan sonra tek bir kütle haline getirdim çünkü bir kütleli oluşması için birçok şey lazım. Kompozisyonlardaki karmaşa hissi ise hayatlarımızın mahvolması ile ilgili çünkü hayatlarımızı yıktılar ve farklı bir yerde konumlandırıdılar (Röportaj, 2021).

Bu düşünceleri destekler niteliktedir.

Sonuç olarak sanatçının yaşamış olduğu savaş ortamı çalışmalarına tema olarak yansımış hatta olaylar karşısında yaşanan duygular renk ve fırça hareketlerini de etkilemiştir. Özellikle hüznün, mutsuzluk gibi duyguların insan psikolojisindeki bir yansıması olan mavi rengin yoğun kullanımı bu düşünceleri destekler niteliktedir. Ayrıca sanatçının “savaş beni ve sanatımın rengini değiştirdi inkâr edemem” (Röportaj, 2019) söylemi eserler hakkında yapılan çıkarımları kuvvetlendirmektedir. Ayrıca sanatçının savaş döneminde sonra sürrealist ve soyut ekspresyonist sanat anlayışını sentezleyerek çalışmalarına yansıtması dikkat çeken bir unsurdur.

6.9. Mustafa Teet'in Hayatı, Çalışmaları ve Sanat Anlayışı

6.9.1. Mustafa Teet'in Hayatı

Mustafa Teet, 1968 yılında Suriye'nin Halep kentinde dünyaya gelmiştir. Sanatçı bütün eğitimlerini Halep'te tamamlamış olup sanat eğitimini ise 2003 yılında Fethi Mohammad Plastik Sanatlar Enstitüsü Heykel bölümünde tamamlamıştır (Fotoğraf 144). Evli olan sanatçının bu evlilikten sekiz çocuğu olmuştur (Röportaj, 2019).



Fotoğraf 144: Mustafa Teet'in 2003 Yılında Mezun Olduğu Fethi Mohammad Plastik Sanatlar Enstitüsü Hocaları ve Öğrencileri (Teet, 2019).⁷⁵

Sanatçı Suriye'deki yaşamı boyunca ulusal ve uluslararası birçok karma sergiye katılmıştır. Katılmış olduğu sergiler şunlardır; Halep Fethi Mohammad Plastik Sanatlar Enstitüsü periyodik sergileri (2000-2003), Halep Fethi Mohammad Plastik Sanatlar Enstitüsü "Mezunlar Sergisi" (2003), Halep Sanatçılar Birliği salon sergisi (2003), Halep "Bahar Sergisi (2004) (Fotoğraf 145), Cendiras "Dağ ve Vadi" sergisi (2005), Halep "İslam Kültürü Başkenti Festivali" sergisi (2006), Halep Hancı Sanat Galerisi "Küçük Resim Sergisi" ve "Safwan El Gensy" sergileri (2008), El Tabaka Kültür Merkezi sergisi (2008), El Rakka "Şiir Festivali Günleri" sergisi (2008), Halep İşçi Sendikası sergisi (2008), Halep Tışrin Galerisi sergisi (2008), El Rakka "4. Arap Şiir Festivali" sergisi (2008), Şam "Güz Sergisi (2008), Ordu Sergisi (2008), Şam "Güz Sergisi (2009), Ordu Sergisi (2009), Şam "Siyasi Yönetim" sergisi (2009), "Uluslararası Üretim Pazarı" Sergisi (2009), Ordu Sergisi (2010), Şam "Merhum Mustafa Qassas'a

⁷⁵Arka sırada soldan sağa ikinci kişi sanatçının Mustafa Teet'dir.

Selamlar” sergisi (2010), Şam “İçişleri Bakanlığı” sergisi (2010), Halep “Uluslararası Üretim Pazarı” Sergisi (2010), Halep Tışrin Galeri “Zeki Alerözi” sergisi (2010) ve Golan Tepeleri Derneği sergisi (2011)’dir (Röportaj, 2019). Sanatçı aynı zamanda Suriye’deki yaşamı boyunca bir tane solo/kişisel sergi açmıştır. Bu sergi “Sanatçının Endişeleri” adıyla 2006 yılında Halep Hancı Resim Galerisinde düzenlenmiştir. Ayrıca sanatçı bu yıllarda Suriye İçişleri Bakanlığı, Suriye Kültür Bakanlığı, Suriye Savunma Bakanlığı, Siyasi Yönetim, Halep Kadın Birliği, Halep İşçiler Sendikası, Devrimci Gençlik gibi kuruluşlardan ödöl ve takdir belgesi almıştır.



Fotoğraf 145: Mustafa Teet’in 2004 Yılında Katılmış olduğu Halep Bahar Sergisinden (Teet, 2019).⁷⁶

Mustafa Teet, iki sene Suriye İç Savaşına tanıklık etmiş ve 2013 yılında ailesi ile Türkiye’ye zorunlu göç etmiştir. Türkiye’ye göç ettikten sonra sanattan kopmayan sanatçı çalışmalarına devam etmiş ve geçimini yapmış olduğu eserlerle sağlamaktadır (Röportaj, 2019).

Sanatçı Türkiye’ye geldikten sonra çeşitli ulusal ve uluslararası karma sergilere katılmıştır. Katılmış olduğu sergileri şöyle sıralayabilir; İstanbul “Türklerle Paylaşılan Kırmızı” sergisi (2013), İstanbul Kelimat Galerinin Canpark Avm’de düzenlediği “Doğrudan Heykel Etkinliği” (2015), İstanbul “Beyaz” sergisi (2016), Mersin Alman Yardımlaşma Derneği “Özel” sergisi (2017), İstanbul Şam Plastik Sanatlar Derneği “Gökkuşadı” sergisi (2018) (Fotoğraf 146), İstanbul Şam Plastik Sanatlar Derneği

⁷⁶Sađdan sola ilk kişi sanatçı Mustafa Teet’dir.

“Masahat” sergisi (2018), İstanbul Şam Plastik Sanatlar Derneği “Dünya Kadınlar Günü” sergisi (2018), İstanbul “Çocuk Topluluğu” sergisi (2018), İstanbul Üniversitesi sergisi (2018), İstanbul Türk Yazarlar Birliği “Renk Kaygıları” sergisi (2019) ve İstanbul “Bir İhtimal Daha Var” sergisi (2021)’ dir. Sanatçı aynı zamanda Türkiye’deki yaşamı boyunca bir tane solo/kişisel sergi açmıştır. Bu sergi “Benliğin Kalıntıları” adıyla İstanbul Bağımsız Sanat Vakfında 2020 yılında düzenlenmiştir (Fotoğraf 147) (Röportaj, 2021).



Fotoğraf 146: Mustafa Teet’in 2018 Yılında Katılmış olduğu “Gökkuşığı” Sergisinden (Teet, 2019) .⁷⁷

Sanatçının birçok eseri Suriye Kültür Bakanlığı, İçişleri Bakanlığı, Hancı resim galerisi koleksiyonunda bulunurken ayrıca Almanya, Suudi Arabistan, Lübnan, Türkiye, Romanya, Cezayir ve Tunus başta olmak üzere birçok ülkede özel koleksiyonlarda yer almaktadır (Röportaj, 2019).



Fotoğraf 147: Mustafa Teet’in 2020 Yılında İstanbul Bağımsız Sanat Vakfında Düzenlediği “Benliğin Kalıntıları” Adlı Kişisel/Solo Sergisinden (Teet, 2019).⁷⁸

⁷⁷Soldan sağa ikinci kişi sanatçı Mustafa Teet’tir.

⁷⁸ Arka sırada soldan sağa beşinci kişi sanatçı Mustafa Teet’tir.

6.9.2. Mustafa Teet'in Çalışmaları

Mustafa Teet'in toplamda kırk dört çalışmasına ulaşılmıştır. Bu çalışmalardan yirmi yedi tanesi Suriye, on yedi tanesi Türkiye'ye göç ettikten sonraki dönemi kapsamaktadır. Çalışmalar kemik, zeytin ağacı, bronz, taş, alüminyum ahşap, polyester, metal malzeme ile yapılmıştır. Araştırmamızda altısı Suriye, dördü Türkiye olmak üzere toplamda on çalışmaya yer verilecektir. Bu çalışmaların ikisi zeytin ağacı, biri kemik, biri bronz, biri alüminyum, ikisi polyester, ikisi metal ve biri karışık malzemedir.

6.9.2.1. Mustafa Teet'in Suriye'deki Çalışmaları

a. "İsimsiz", 2007.



Fotoğraf 148: Mustafa Teet, İsimsiz, Ahşap Kaide üzeri Kemik, 35x12 cm., 2007 (Teet, 2019).

2007 tarihinde ahşap kaide üzerine hayvan kemiği ile yapılan çalışmanın ebatları yatayda 12 cm. dikeyde 35 cm. boyutunda olan eser sanatçının imzasını taşımaktadır (Fotoğraf 148). Kemik malzemenin yontulması ile oluşturulan heykel bir kuş kanadını ve insan portresinin birleşimi ile oluşturulmuştur. Genel olarak kemiğin kendi doku ve rengini kullanan sanatçı bazı alanlar da dokusal farklılıklar da tercih etmiştir.

Eser dış hatlarına bakıldığında bir kuş tüyüne benzerken iç kısımda da bir insan portresi betimlenmiştir. Kuş tüyü formuna sola doğru bir es kıvrımı verilen çalışma adeta bir rüzgârda savruluyormuş gibidir. Ayrıca sanatçı savrulma etkisini artırmak için bazı alanlarda çizgisel ifadeler kullanmıştır. Kuş tüyünün sağ tarafında soyutlamacı bir

yaklaşım ile oluşturulan portrenin cinsiyeti tam olarak anlaşılamamaktadır. Portrenin yüzündeki hüznün ve yorgunluk ifadesi dikkat çekmektedir. Kuş kanadının rüzgârda savruluyormuş gibi görünmesi ve portredeki yorgunluk ifadesi sanatçının insanların yaşamı boyunca karşılaştıkları zorluklar karşısında nasıl etkilendiklerini eserine taşımış olduğunu düşündürmektedir.

Sanatçı eserde insanların yaşamları boyunca karşılarına çıkan zorlukları imgesel bir yaklaşımla ele almış olması sebebi ile sürrealist bir yaklaşım sergilerken insanların duygularının portrenin bakışları ile dışa yansımaları ekspresyonist sanat anlayışını çağrıştırmaktadır.

b. “İsimsiz”, 2010.



Fotoğraf 149: Mustafa Teet, İsimsiz, Zeytin Ağacı, 40x40 cm., 2010 (Teet, 2019).

2010 tarihinde zeytin ağacı ile yapılan çalışmanın ebatları yatayda ve dikeyde 40 cm. boyutunda olan eser sanatçının imzasını taşımaktadır (Fotoğraf 149). Zeytin ağacından elde edilen malzemenin yontulması ile oluşturulan heykelde insan ve deniz altı canlılarının tasvir edildiği görülmektedir. Malzemenin kendi rengi dışında başka bir renk tercih etmeyen sanatçı anlatılmak isteneni izleyiciye daha rahat aktarabilmek amacı ile özgün dokuyu kullanmamıştır.

Simetrik bir forma sahip olmayan çalışmanın üst kısmında bir kadın betimlemesi görülürken alt kısımda üç balık sağ tarafta ise bir yıldız görülmektedir. Eserin yarısını oluşturan kadın figürünün yüzü sol tarafta tasvir edilirken sağ tarafa doğru saçları

uzanmaktadır. Saçlarının oluşturuluş şekli adeta rüzgârda savruluyormuş gibidir. Portrenin çene kısmından başlayan ve aşağıya doğru hareket ediyormuş hissi ile oluşturulan üç balık görülmektedir. Balıklarının boylarının eşit olmaması dikkat çeken bir unsurdur. Kompozisyonun sağ tarafında kadının saçlarının hemen bitiminde betimlenen yıldız muhtemelen deniz yıldızıdır. Betimlenen nesnelere konumlandırılışı ve tasvir edilişleri kompozisyonun deniz altında geçen bir olayı anlatmış olabileceğini çağrıştırmaktadır. Malzemeye verilen girintili çıkıntılı doku ise buranın bir deniz olabileceği düşüncesini desteklemektedir. Deniz altında yaşayan varlıkların kadın portresi ile iç içe betimlenmesi anlatılan olayın bir hikâyesi ya da masalın bir bölümü olabileceğini akıllara getirmektedir.

Kompozisyonun imgesel ve masalsı bir yaklaşımla oluşturulması eserin sürrealist bir yaklaşımla oluşturulmuş olduğunu göstermektedir.

c. “İsimsiz”, 2010.



Fotoğraf 150: Mustafa Teet, İsimsiz, Zeytin Ağacı, 55x12x5 cm., 2010 (Teet, 2019).

2010 tarihinde zeytin ağacından yapılan bir kaide üzerine zeytin ağacından yapılan çalışmanın ebatları yatayda 12 cm. dikeyde 55 cm. olup eni de 5 cm. boyutundadır (Fotoğraf 150). Sanatçının imzasını taşımakta olan eser tek parça şeklinde yontulmuş olup iki tane figüratif betimlemeden oluşmaktadır. Malzemenin özgün rengi

ve dokusunu kullanmayı tercih eden sanatçı hatta malzeme üzerindeki aşınma ve çatlakları gizleme kaygısı gütmemiştir.

Çalışmanın bütününe bakıldığında sola doğru s kıvrımı ile oluşturulan nü bir insan bedeni görülürken bu kişinin kolları ve kafası betimlenmemiştir. Anatomik yapısı gereği kadın olduğu anlaşılan figür aynı zamanda betimleniş tarzıyla bir tors görünümünü anımsatmaktadır. Fakat vücudun idealize bir şekilde oluşturulması malzemedeki dokusal deformasyonlar dışında herhangi bir bozulma görülmemesi ve aşırıya kaçan s kıvrımı estetik kaygılar sebebi ile bu şekilde oluşturulduğunu düşündürmektedir. Çalışmada dikkat çeken bir unsur figürün cinsel organının hemen başlangıcından kompozisyonun bitimine kadar oluşturulan insan betimlemesidir. Cinsiyeti tam olarak anlaşılmayan bu kişinin cinsel organın hemen bitiminde oluşturulması kadının doğurganlığına karşı bir gönderme olabilir.

Kompozisyondaki kadının bedeninde görülen idealize vücut ve estetik kaygısı Yunan heykellerini anımsatırken kadın doğurganlığına yapılan göndermede bu düşünceyi desteklemektedir.

d. “İsimsiz”, 2011.

2011 tarihinde metal malzeme üzerine polyester malzeme ile yapılan çalışmanın ebataları yatayda 35 cm. dikeyde 12 cm. boyutunda olup sanatçının imzasını taşımamaktadır (Fotoğraf 151). Polyester malzeme ile oluşturulan çalışmada bir figür betimlemesi görülmektedir. Kullanılan malzemenin üzerinin metal boyayla boyanması heykeli altın ile yapılmış olabileceğini anımsatmaktadır.



Fotoğraf 151: Mustafa Teet, İsimsiz, Metal Kaide Üzeri Polyester, 35x12 cm., 2011 (Teet, 2019).

Metal kaide üzerine uzanır vaziyette tasvir edilen nü figür keskin vücut hatları sebebi ile kübik heykelleri akıllara getirmektedir. Figürün anatomik yapısından kadın olduğu anlaşılırken bedenindeki kusursuzluk idealize vücut anlayışını hatırlatmaktadır. Baş kısmının sağ tarafta betimlendiği görülen kadının bedeni sol tarafa doğru uzanmakta olup bu durum eserin canlı model üzerinden çalışılmış olduğu fikrini akıllara getirmektedir. Sol kolundan destek alır vaziyette oluşturulan figürün sağ koluyla yüzünü kapatması dikkat çeken bir unsurdur. Bu unsur kadının bir durum karşısında korkmuş olabileceğini akıllara getirmektedir.

Figürün bedenindeki kusursuzluk algısı idealize vücut anlayışı çağrışımı yapsa da eserin tümüne hâkim olan keskin hatlar, çalışmanın Kübizm sanat anlayışı ile yapıldığını göstermektedir.

e. “İsimsiz”, 2011.

2011 tarihinde ahşap kaide üzerine polyester malzeme ile yapılan çalışmanın ebatları yatayda 12 cm. dikeyde 35 cm. boyutunda olup sanatçının imzasını taşımaktadır (Fotoğraf 152). Polyester malzemeye şekil verilerek oluşturulan kompozisyonda bir figür ve nesne betimlemesi görülmektedir. Kullanılan malzemenin üzerinin boya ile boyanmış olması altın heykelleri anımsatmaktadır.



Fotoğraf 152: Mustafa Teet, İsimsiz, Ahşap Kaide Üzeri Polyester, 35x12 cm., 2011 (Teet, 2019).

Ahşap kaide üzerine konumlandırılan çalışmada oturuyor şekilde keskin hatlarla tasvir edilen bir figür bulunmaktadır. Anatomik yapısından figürün kadın olduğu anlaşılabilir. Sağ omuzunun sağa doğru düşük ve oturur vaziyette betimlendiği görülen kadının detaysız bir şekilde tasvir edilen yüzünden düşünceli olduğu anlaşılmaktadır. Figürün oturduğu nesnenin ne olduğu tam olarak anlaşılmasa da soyutlamacı bir yaklaşımla oluşturulan bir sandalye olabileceği akıllara gelmektedir.

Eserin büyük bir kısmına hâkim olan keskin hatlar el, ayak ve yüzdeki soyutlamalar Kübizm sanat anlayışını anımsatmaktadır.

f. “Zafer”, 2012.

2012 tarihinde alüminyum malzeme ile yapılan çalışmanın ebatları hakkında herhangi bir bilgiye ulaşılamamıştır (Fotoğraf 153). Alüminyum malzeme ile yapılan çalışmada figür ve nesne betimleri görülmektedir.

Kompozisyonda bulunan figür soyutlamacı bir yaklaşımla ayakta betimlenmiştir. Ayrıca figürün anatomik olarak mümkün olması güç olan üst beden uzunluğu maniyerist sanat anlayışını çağrıştırmaktadır. Cinsiyeti tam olarak anlaşılmayan kişinin duruşu dikkat çeken bir unsurdur. Sağ ayağı önde sol kolu gökyüzüne doğru kaldırılmış bir şekilde betimlenen figürün sağ elinde bir bayrak tuttuğu görülmektedir. Çalışmanın isminin “Zafer” olması ve bayrağın varlığı bir olay sonrası kazanılan zaferi temsil etmekle beraber figürün duruşu da özgürlük çağrışımı yapmaktadır. Kompozisyondaki figürün duruşu Amerika’nın Liberty adasında bulunan ve Frederic Auguste Bartholdi ile Richard Morris Hunt’un yapmış olduğu “Özgürlük Heykeli” ni anımsatmaktadır.

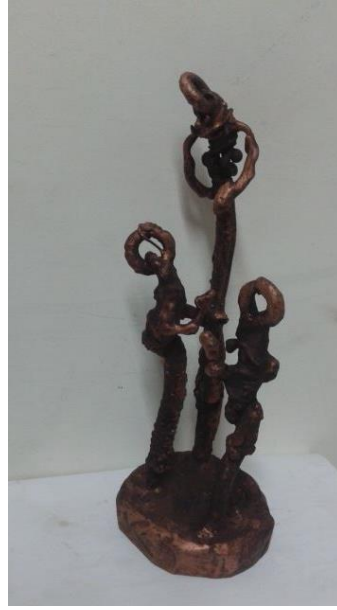


Fotoğraf 153: Mustafa Teet, Zafer, Alüminyum, 2012 (Teet, 2019).

Eser, figürde görülen soyutlamacı yaklaşımın yanı sıra üst bedeninin normale göre daha uzun olması sebebiyle de Maniyerizm sanat anlayışını çağrıştırmaktadır. Ayrıca eserde verilmek istenen duygunun ön planda tutulması Dışavurumcu yaklaşımında varlığını göstermektedir. Sanatçının çalışmada kullandığı malzeme ve figürün oluşturulduğu Türk heykeltıraş Kuzgun Acarın bazı yapıtlarını çağrıştırmaktadır.

6.9.2.2. Mustafa Teet'in Türkiye'deki Çalışmaları

a. Sürgünde Aile, 2014.



Fotoğraf 154: Mustafa Teet, Sürgünde Aile, Bronz, 17x12 cm., 2014 (Teet, 2019).

2014 tarihinde bronz kaide üzerine bronz malzeme ile yapılan çalışmanın ebatları yatayda 12 cm. dikeyde 17 cm. boyutundadır (Fotoğraf 154). Eserde soyutlamacı bir yaklaşımla oluşturulan üç tane figür görülmektedir. Bronz malzemenin kendi rengi dışında başka bir renk kullanmayı tercih etmeyen sanatçı olay örgüsünü diğer figürlerden daha uzun boylu olan kişinin etrafında kurgulamıştır.

Çalışmada farklı boyutlarda soyutlamacı bir yaklaşımla oluşturmuş üç figür görülmekle beraber figürlerin cinsiyetleri hakkında herhangi bir düşünceye varılamamaktadır. Fakat sanatçıdan alınan bilgilere göre merkezde uzun boylu olan figürün anne diğer ikisinin de çocuk olduğu öğrenilmiştir (Röportaj, 2019). Figürlerin kafalarının üstlerinde duran halkalar hatta anne olduğu bilinen figürün elleriyle bu halkayı tutması bir şey taşıdıklarını akıllara getirmektedir. Çalışmanın isminden de anlaşılacağı üzere sanatçı çalışmasında göç yolundaki bir aileyi konu edinmiş bu sebeple figürlerin başlarının üstlerinde taşıdıkları muhtemelen kendi eşyaları olabilir. Sanatçının Türkiye'ye olan göçünde 2013 yılında olması sebebi ile bu arada kendi yaşamından bir kesit veya göç yolunda şahit olduğu bir olayı konu edindiği düşünülmektedir. Ayrıca eserin ismindeki "Sürgün" kelimesi dikkat çeken bir unsurdur. Bu zamana kadar incelediğimiz çalışmalarda bu olayı anlatmak için "Göç" kelimesi kullanılmış olup

“Sürgün” kelimesine yer verilmemiştir. Sanatçının bu kelimeyi kullanmış olması yaşanan olayın, kendi kişilerin iradesi dışında zorla yaptırıldığı düşüncesini akıllara getirmektedir.

Figürlerdeki soyutlamacı yaklaşım ve imgesel kullanımlar eserin Sürrealizm sanat anlayışı ile oluşturulduğunu göstermektedir. Ayrıca malzeme kullanımındaki ve figürlerin oluşturulma biçimleri açısından heykeltıraş Alberto Giacometti'nin çalışmaları ile benzerlik göstermektedir.

b. Evren, 2019.



Fotoğraf 155: Mustafa Teet, Evren, Ahşap Kaide Üzeri Karışık Malzeme, 60x30x8 cm., 2019 (Teet, 2019).

2019 tarihinde ahşap kaide üzerine polyester, metal ve boya kullanımı ile oluşturulan çalışmanın ebatları yatayda 30 cm. dikeyde 60 cm. olup eni 8 cm. boyutundadır (Fotoğraf 155). Sürrealist bir şekilde oluşturulan heykelin isminden de anlaşılacağı üzere içinde yaşadığımız evrenin temsilidir.

Kompozisyon genel hatlarıyla dikdörtgen formludur. Polyester malzeme üzeri boyayla oluşturulmuş olan dikdörtgen alanın sağ tarafta metal malzemelerle bir daire formu oluşturulmuştur. Metal malzeme ile oluşturulan kısmın temsili bir güneş olduğu düşünülürken zemini mavi renk tonları ile oluşturulan dikdörtgenin üst kısmına gri renkle oluşturulan dairelerde muhtemelen gezegenler olabilir. Çalışmada oldukça büyük bir alana hâkim olan mavi yüzeyin uzay olması muhtemeledir. Uzay olduğu düşünülen

bölümün alt kısmında adeta çizik şeklinde oluşturulan oyuklar insanların evrene verdikleri zararın bir temsili olabileceği gibi sanatçının düşüncesindeki doğal hali de olabilir. Eserin isminin “Evren” olması düşünülenleri destekler niteliktedir.

Sanatçının evreni biraz gerçek birazda kendi kafasındaki düşünceler doğrultusunda imgesel ve soyutlamacı bir yaklaşımla eserine yansıtmış olması sürrealist sanat anlayışından yararlandığını göstermektedir.

c. Kavrulmuş Şehir, 2019.



Fotoğraf 156: Mustafa Teet, Kavrulmuş Şehir, Metal, 200x100 cm., 2019 (Teet, 2019).

2019 tarihinde çeşitli metal malzemeler kullanılarak yapılan çalışmanın ebatları yatayda 200 cm. dikeyde 100 cm. boyutundadır (Fotoğraf 156). Soyutlamacı bir yaklaşımla oluşturulan çalışma dikdörtgen, kare ve daire formlarından meydana gelmektedir.

Yatayda uzun bir alan kaplayan kompozisyonun merkezinde yer alan daire şeklindeki alan adeta odak noktası olarak belirlenmiş gibidir. Eserin adının “Kavrulmuş Şehir” olması buranın bir kent olduğu açık bir şekilde vurgulamaktadır. Kentin yanmış olduğunu bize kavrulmuş kelimesiyle bildiren sanatçı muhtemelen Suriye’de yaşamış olduğu şehir olan Halep kentini eserine taşımış olabilir. Eserin yapılış tarihinin 2019 yılı olması ve rejim güçlerinin bu tarihlerde Halep’in yakıp yıkmaları bu düşünceyi desteklemektedir. Fakat kentin yuvarlak planlı oluşturulması Rakka şehri olabileceğini de akıllara getirmektedir. Çünkü Rakka şehrinin eskiden yuvarlak planlı olduğu bilinirken Suriye iç savaşında DA’İŞ (DEAŞ) / IŞİD terör örgütü tarafından oldukça büyük kayıplara ev sahipliği yapmıştır. Betimlene şehir tam olarak anlaşılmasa

Suriye’de bir yer olduğu kuvvetle muhtemeldir. Şehrin soyutlamacı bir şekilde oluşturulması, imgesel yaklaşımlara yer verilmesi ve bütün bu düşüncelerin kullanılan malzeme ile bağdaştırılması sanatçının vermek istediği duyguyu her şeyden daha önde tuttuğunu göstermektedir. Ayrıca çalışmanın soyutlamacı ve imgesel bir yaklaşımla oluşturulması sanatçının sürrealist sanat anlayışından etkilendiğini göstermektedir.

d. İsimli, 2020.



Fotoğraf 157: Mustafa Teet, İsimli, Metal, 40x30x18 cm., 2020 (Teet, 2019).

2020 tarihinde çeşitli metal malzemeler kullanılarak yapılan çalışmanın ebatları yatayda 30 cm. dikeyde 40 cm. olup eni 18 cm boyutundadır (Fotoğraf 157). Çeşitli metal malzemelerin bir araya gelmesi ile oluşturulan çalışmada bir insan figürü görülmektedir. Sanatçı bazı alanlarda malzemenin kendi dokusunu kullanırken bazı bölümlerde ise kendisi yeni bir doku vermeyi tercih etmiştir.

Çalışmada göğüs hizasından yukarısı betimlenen bir insan figürü görülmektedir. Figürün cinsiyetinin erkek olduğu düşünülse de net bir kaniye varılamamaktadır. Figürün bazı alanlarında malzemeye pürüzsüz bir yüzey veren sanatçı genel olarak bu dokuyu kullanmamış materyallerin düzensiz ve karmaşık kalmasını tercih etmiştir. Bu tercih kişinin bir patlamada bedenindeki parçaların kopmuş olabileceği izlenimi verirken aynı zamanda spiral şeklinde kullanılan teller ise kişinin çürüdüğünü ve bu çürüklerin vücuttan koptuğu düşüncesini akıllara getirmektedir. Eserin Suriye İç Savaşından sonra

yapılmış olması patlamaya maruz kalan bir kişinin esere konu edildiği dűşüncesini desteklemektedir. Kompozisyonda dikkat çeken bir unsur ise figürün kafasının dik ve gayet güçlüymüş gibi durmasıdır. Bu durum izleyiciye ne olursa olsun yaşamaktan vazgeçmedim mesajı vermektedir.

Figür gerçeğe yakın oluşturulması ile dikkat çekse de imgesel ve hayali birtakım unsurlar çalışmanın sürrealist sanat anlayışından etkilendiğini göstermektedir.

6.9.3. Mustafa Teet'in Sanat Anlayışı

Mustafa Teet'in çalışma kapsamında on çalışması incelenmiştir. Sanatçının 2007 tarihinden günümüze kadar olan çalışmalarında Ekspresyonizm, Maniyerizm, Kübizm ve Sürrealizm sanat anlayışlarından etkilendiği görülmekte olup bazı eserlerde idealize vücut kaygısı güdüldüğü gözlemlenmiştir.

Sanatçı Suriye'deki yaşamında (2007- 2012) ekspresyonist, maniyerist ve kübik eserler üretse de yoğun olarak Sürrealizmden etkilendiği ve bu anlayışta yapıtlar verdiği gözlemlenmektedir. Malzeme olarak geniş bir yelpazeye sahip olan sanatçının bu dönemde yoğun olarak zeytin ağacı kullandığı gözlemlenmiştir. Bu tercihin sebebi yüksek ihtimalle bulunduğu coğrafyada zeytin ağacının yoğun olması olabilir. Sanatçının polyester dışındaki malzemelerin rengini çok fazla değiştirmedeği ve özgün haliyle kullandığı gözlemlenmiştir. Tercih edilen bu renklendirme çoğu zaman malzemenin özgünlüğünü bozmuş altın ya da bronz malzeme gibi görünmesine sebep olmuştur. Sanatçı eserlerindeki konu ne olursa olsun çoğu çalışmasında soyut figürler kullanmayı tercih etmiştir. Figürlerin bazılarında hayvan betimlemeleri görülse de yoğun olarak insan tasvirlerine yer verilmiştir. Kompozisyonlarda oluşturulan figürlerin büyük bir kısmı yarı nü veya nü kadın figürlerinden oluşuyor olması dikkat çeken bir unsurdur. Sanatçının bu dönem eserlerinde savaşı çağrışımı yapan çalışması "Zafer (2011)" (Fotoğraf 182) dir.

2013 yılında Türkiye'ye gelen sanatçı Suriye'deki gibi sürrealist yaklaşımlarda eserler vermeye devam etmiş olup eserlerinde yoğun soyutlamalar görülmektedir. Bu dönem eserlerinde yoğun olarak polyester ve metal malzemeler kullanan sanatçının az miktarda ahşap ve bronz tercih ettiği de görülmüştür. Genellikle kullandığı malzemelerin özgün rengini kullanan sanatçı polyester malzemedeki temaya göre renklendirme işlemi yapmıştır. Bu dönem çalışmalarında tamamen soyutlanmış eserler üreten sanatçı bazı çalışmalarında yarı soyut figürlerde kullanmıştır. Bu figürler insan ve hayvanlara ait olup insanların cinsiyetleri hakkında net bir düşünceye varılamamaktadır. Tasvir edilen hayvanları ise sadece at, balık ve kuş olması dikkat çeken bir unsurdur. Sanatçı 2014 yılından itibaren savaş ve savaşın insanlar üzerindeki etkilerini konu alan eserler üretmeye başlamış ve 2019 yılından sonra bu çalışmalarda artış gözlemlenmiştir.

Bütün bu gözlemler sonucunda Suriye'deki iç savaş sanatçının eserlerindeki konulara yansıdığı görülürken bu tarz eserlerin soyut veya yarı soyut bir şekilde oluşturulduğu gözlemlenmiştir.

6.10. Zolfaqar Shaarani'nin Hayatı, Çalışmaları ve Sanat Anlayışı

6.10.1. Zolfaqar Shaarani'nin Hayatı

Zolfaqar Shaarani, 1981 yılında Suriye'nin Şam kentinde dünyaya gelmiştir. Sanatçı bütün eğitimlerini burada tamamlamış olup 2013 yılında Şam Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümünden mezun olmuştur. Sanatçı ressam kişiliğinin yanı sıra bir müzisyendir (Röportaj, 2019).



Fotoğraf 158: Zolfaqar Shaarani Suriye'den Türkiye'ye Göç Etmeden Önce Ailesiyle (Shaarani, 2019).⁷⁹

Sanatçı Suriye'deki yaşamı boyunca ulusal ve uluslararası birçok sergiye katılmıştır. Katılmış olduğu sergiler şunlardır; Şam "Uluslararası Suriye Karikatür Yarışması" sergisi (2007-2008-2009), Salamieh İsmail Yerel Meclisi sergisi (2009), Salamieh "Karma Sergi" (2009), Şam Üniversitesi "Bilgi Teknolojileri Çalıştayı Sergisi" (2010), Şam Mustafa Ali Galeri "Karma Sergi" (2011), Şam Mustafa Ali Galeri "Genç Sanatçılar" sergisi (2013), Şam Suriye Eğitim Bakanlığı tarafından düzenlenen "İlkbahar Yıllık Sergi" (2013), Şam Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi "Karma Sergi" (2013), Şam Kalesinde düzenlenen "Karma Sergi" (2013), Salamieh Dostalar Derneğinin düzenlediği "Karma Sergi" (2014), Şam Ulusal Görsel Sanatlar Merkezinin düzenlediği "Çalıştay ve Karma Sergi" (2014) ve Şam "90 Atölye Çalıştayı ve Sergisi" (2014) dir. Sanatçı aynı zamanda Türkiye'deki yaşamı boyunca bir tane solo/kişisel

⁷⁹Soldan sağa: Zolfaqar Shaarani'nin annesi, Zolfaqar Shaarani, Zolfaqar Shaarani'nin kız kardeşi.

sergi açmıştır. Bu sergi “Müzik” adıyla Şam Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesinde 2013 yılında düzenlenmiştir.

Zolfaqar Shaarani, üç sene Suriye İç Savaşına tanıklık etmiş ve 2014 yılında tek başına ilk göçünü Türkiye’ye gerçekleştirmiştir (Fotoğraf 158). Türkiye’de yaşadığı dönemde Suriyeli birçok sanatçı tarafından kurulan “Arthere” adlı oluşumun içerisinde bulunmuştur. Hayatının bu döneminde resim sanatından kopmayan sanatçı Türkiye’de herhangi bir sergiye katılmamış olup resim sanatı dışında profesyonel anlamda ilgilendiği müzikle ilgili bir etkinliğe katılmıştır (Fotoğraf 159). Etkinlik 2015 yılında İstanbul’da Arthere tarafından düzenlenen “Cecilia Erismann ile Şiir gecesi” olup sanatçı burada ud çalmıştır.



Fotoğraf 159: Arthere’de Düzenlenen Etkinlik Öncesi Zolfaqar Shaarani ile Yapılan Röportaj (Shaarani, 2019).⁸⁰

İki sene Türkiye’de yaşayan sanatçı 2015 yılında Almanya’ya göç etmek için buradan ayrılmıştır. Almanya’ya geçmek için Yunanistan’ı tarans ülke olarak kullanmış ve burada bir sene yaşamıştır. Bu süre içerisinde sanattan kopmayan sanatçı 2016 yılında Yunanistan’ın başkenti olan Atina’da bulunan “Savaş Güzeldir” başlıklı ilk deneysel performansını gerçekleştirdi. Performans çalışmasının yanı sıra ulusal ve uluslararası sergilere katılmıştır. Katılmış olduğu sergiler şöyledir; Almanya “Gauguin ve Müzik

⁸⁰ Sağda ud çalan sanatçı Zolfaqar Shaarani’dır.

/Music with Gauguin” adlı etkinlik kapsamında karma sergi (2016), Yunanistan “Küçük Oda Projesi/Small Room Project” (2016) ve Selanik’de düzenlenen Cheapart 81TIF kapsamındaki “Yunanistan Çiçekleri /Flower in Greece” (2016).

2016 yılında Yunanistan’dan Almanya’ya göç eden sanatçı günümüzde de yaşamını burada sürdürmektedir. Sanatçı Almanya’nın Berlin şehrinde bulunan Summer Art Üniversitesinde 2016-2017 yılları arasında misafir olarak eğitim görmüştür. Sanatçı burada geçimini Alman hükümetinde aldığı yardım ve vermiş olduğu resim kurslarıyla sağlamaktadır. Sanatçının vermiş olduğu grup atölyelerinden biri psikolojik destek alan bireylere yönelik bir resim terapisi.



Fotoğraf 160: Sanatçının Berlin’de Katılmış Olduğu “He(a)r(e) The Attachment” Adlı Karma Sergiden (Shaarani, 2019).

Sanatçı Almanya’ya geldikten sonra ulusal ve uluslararası karma sergilere katılmıştır. Katılmış olduğu sergiler şöyledir; Szczecin “Ruhların Yürüyüşü /March of Souls” adlı etkinlik kapsamındaki konser ve karma resim sergisi (2017), Berlin SINAI orkestrasıyla performans ve müzik (2017), Berlin “Mülteci- Sanat Sergisi/ Flüchting-Art Exhibition” (2017), Köln “Arap Sanatı Sergisi/ Arab Art Exhibition” (2018) ve Berlin “He(a)r(e) The Attachment” adlı karma sergidir (2019) (Fotoğraf 160). Sanatçı Almaya’da iki solo/kişisel sergi açmıştır. Bu sergilerden ilki terapistinin de yönlendirilmesi ile Köln Gestalt Enstitüsünde “Yüz Çiçek” adı ile düzenlenmiş olup sergideki eserler Esad rejimi hapisanelerinde öldürülen kişilere atfedilmiştir. İkinci

sergi ise Berlin Baynatna The Arabic Library’de “Düşünceler/Die Gedanken” adında düzenlemiştir (2020) (Fotoğraf 161).



Fotoğraf 161: Zolfaqar Shaarani’nin 2019 Yılında Berlin Baynatna The Arabic Library’de Düzenlediği “Düşünceler/Die Gedanken” Kişisel/Solo Sergisinden (Shaarani, 2019).

6.10.2. Zolfaqar Shaarani'nin Çalışmaları

Zolfaqar Shaarani'nin toplamda seksen yedi çalışmasına ulaşılmıştır. Bu çalışmalardan on iki tanesi Suriye, on sekiz tanesi Türkiye'ye, on dört tanesi Yunanistan, kırk üç tanesi de Almanya'ya göç ettikten sonraki dönemi kapsamaktadır. Çalışmalar tuval ve kâğıt üzerine sulu boya, mürekkep, akrilik boya, karakalem ve karışık teknik ile yapılmıştır. Araştırmamızda üçü Suriye, üçü Türkiye, üçü Yunanistan ve üçü Almanya'da olmak üzere toplamda on iki çalışmaya yer verilecektir. Bu çalışmaların sekizi akrilik boya, biri suluboya, ikisi karışık teknik ve biri mürekkeptir.

6.10.2.1. Zolfaqar Shaarani'nin Suriye'deki Çalışmaları

a. “İsimsiz”, 2013.



Fotoğraf 162: Zolfaqar Shaarani, İsimsiz, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 90x40 cm. 2013 (Shaarani, 2019).

2007 tarihinde tuval üzerine karışık teknikle ile yapılan çalışmanın ebatları yatayda 40 cm. dikeyde 90 cm. boyutunda olup sanatçının imzasını taşımamaktadır (Fotoğraf 162). Dikey dikdörtgen formlu kompozisyon soyut bir yaklaşımla oluşturulmuş olup figüratif unsurlar barındırmamaktadır. Çalışma zemininde beyaz renk tercih eden sanatçı kompozisyonu oluştururken bordo, turuncu, yeşil, siyah, krem, pembe ve beyaz renk tonlarını kullanmıştır.

Kompozisyon soyut ekspresyonist anlayışın alt kolu olan “Aksiyon Resimleri” tarzında oluşturulmuştur. En alt katmanda bordo rengi kullanan sanatçı sırasıyla turuncu,

yeşil, krem, beyaz ve pembe rengi çalışma yüzeyine uygularken en üst katmandan siyah kullandığı gözlemlenmiştir. Kullanılan beyaz, krem ve siyah tonları diğer renklere göre daha sert ve keskin bir şekilde çalışma yüzeyine uygulanmıştır. Çalışma tamamen soyut bir düzenleme olması sebebi ile renklerin insan psikolojisi üzerindeki etkileri açısından yorumlanması daha doğru olacaktır. Eserde büyük bir alana yayılan bordo renk kırmızının koyu tonlarındadır. Sanatçı kırmızının koyu bir tonunu kullanarak bu rengin dinamiklik ve tahrik edici etkisini azaltmak istemiş olabilir. Çalışmada bordodan sonra etkin bir şekilde kullanılan diğer bir renk ise kırmızı kullanılarak oluşturulan turuncudur. Kırmızının sıcak bir tonu ile elde edilen bu renk insanlara enerji çağrışımı yapmaktadır. Kırmızının soğuk ve sıcak tonunu yan yana kullanan sanatçı her iki rengi birbiri ile dengelemiştir. Ayrıca bu renklerle beraber yeşil renk kullanımı bu dengeyi pekiştirmektedir. Çünkü yeşilin hangi tonu olursa olsun insanlar üzerinde huzur, rahatlık ve sakinlik hissi vermektedir. Sanatçı bu üç rengin miktarını oldukça iyi ayarlamış ve hiçbirini diğerinden daha baskın bir his uyandırmamaktadır. Bütün bu renkler dışında daha sert vuruşlarla çalışma yüzeyine uygulanan siyah ve beyaz renkler ise diğer tonlar gibi oldukça dengeli kullanılmıştır. Bu sebeple insanlar üzerinde sonsuzluk, korku ve bilinmezlik duygusu veren siyah beyazın oldukça ölçülü kullanımı ile hissedilmemektedir. Sanatçı konu olarak denge kavramını soyut olarak işlemiş olabilir.

Konu olarak denge kavramını işlediği düşünülen sanatçı bu kavramı soyut ekspresyonist sanat anlayışı alt kollarından olan “Aksiyon Resimleri” ilkeleri ile oluşturmuştur.

b. “İsimsiz”, 2013.

2013 tarihinde tuval üzerine karışık teknikle ile yapılan çalışmanın ebatları yatayda 250 cm. dikeyde 150 cm. boyutunda olup sanatçının imzasını taşımamaktadır (Fotoğraf 163). Yatay dikdörtgen formlu kompozisyon soyut bir yaklaşımla oluşturulmuş olup figüratif unsurlar barındırmamaktadır. Çalışmada mavi, kırmızı, yeşil, turuncu, sarı, beyaz ve siyah tonlarını kullanan sanatçı yoğun olarak kırmızı ve tonlarını tercih etmiştir.



Fotoğraf 163: Zolfaqar Shaarani, İsimsiz, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 210x150 cm. 2013 (Shaarani, 2019).

Kompozisyon sıcak ve soğuk renklerin bir arada kullanımı ile oluşturulmuş soyut bir düzenlemedir. Çalışma yüzeyinin alt kısmında görülen yoğun kırmızı, turuncu ve sarı kullanımı üst kısımlara çıkıldıkça yerini soğuk tonlar olan mavi ve yeşil tonlarına bırakmıştır. Çalışma yüzeyinin birçok alanında kullanılan siyah ve beyaz kullanımı da dikkat çekmektedir. Esere bakıldığında dikkat çeken en önemli unsur sol üst köşeden başlayarak çalışma yüzeyinin büyük bir kısmını çevreleyen siyah çerçevedir. Bu çerçevenin bir ucu da belli alandan sonra çalışmanın merkezine doğru yönelmiştir. Bu durum adeta izleyicinin bakışlarını kontrol altına alıp çalışmayı ilk nereden incelemeleri gerektiği konusunda yönlendiriyor gibidir.

Renklerin belli bir düzen içerisinde fakat net sınırlara sahip olmadan uygulanması renklere hareketlilik ve dinamizm kazandırmıştır. Renklerin daire veya yarım daire şeklinde uygulanması soyut bir evren betimlemesi olabileceğini düşündürmektedir. Ayrıca renklerin kullanım yerleri de bu düşünceyi destekler niteliktedir. Çünkü yer altındaki magmanın aktif olduğu zamanki renkleriyle ve hareketlerini çağrıştıracak şekilde kullanılan turuncu ve kırmızının yanı sıra çalışmanın üst kısmındaki yoğun mavi kullanımı da soyut bir uzay tasviri gibidir. Sanatçı muhtemelen evreni soyut bir şekilde çalışmasına taşımış olabilir. Fakat “İsimsiz (2013)” (Fotoğraf 193)’deki eserin aksine bu çalışmada bazı renk tonları diğerlerine göre daha baskın kullanılmıştır. Bu kullanım ise izleyicinin bakışlarını bu yöne odaklamasına sebep olmaktadır. Ayrıca çalışmanın dışındaki çerçevenin bir uçununda bu alanda bitmesi bu hissi kuvvetlendirmektedir.

Evren tasvirini anımsatan Kompozisyon renklerin tuval yüzeyine uygulanış biçimi ve soyutlamacı yaklaşımı sebebi ile soyut ekspresyonist sanat anlayışı ile üretilen eserlerle benzerlik taşımaktadır.

c. “İsimsiz”, 2013.



Fotoğraf 164: Zolfaqar Shaarani, İsimsiz, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 2013. (Shaarani, 2019).

2013 tarihinde tuval üzerine karışık teknikle ile yapılan çalışmanın ebatları hakkında herhangi bir bilgiye ulaşılamamış olup sanatçının imzasını da taşımamaktadır (Fotoğraf 164). Kompozisyon soyut bir yaklaşımla oluşturulmuş olup figüratif unsurlar barındırmamaktadır. Çalışmada mavi, kırmızı, turuncu, sarı, beyaz ve siyah tonlarını kullanan sanatçı yoğun olarak kırmızı ve tonlarını tercih etmiştir.

Kompozisyonda yoğun sarı, turuncu ve kırmızı kullanımı görülürken az miktarda mavi tonları da tercih edilmiştir. Eserin zemini bu renklerle oluşturulurken üst katmandan “Aksiyon Resimleri” sanat anlayışında oldukça yaygın bir şekilde kullanılan sıçratma tekniği ile oluşturulmuş beyaz ve siyah lekeler görülmektedir. Bu lekeler sert boya vuruşları ile oluşturulmuş olup çalışmayı dinamik ve hareketli kılmıştır. Ayrıca çalışmada kullanılan kırmızı ve sarı tonları da bu hissi kuvvetlendirmektedir. Sanatçının çalışmasında hangi duyguları veya konuyu işlediğini anlayabilmemiz açısından renklerin psikolojik etkileri üzerinde çıkarımlar yapmamız doğru olacaktır. Yoğun olarak sıcak renklerin kullanıldığı çalışmada kırmızının vermiş olduğu güven, hakimiyet ve sevgi

duygusu gene yoğun olarak kullanılan sarı renkle adeta pekiştirilmiştir. Az miktarda kullanılan soğuk renk grubundaki mavinin varlığı diğer renklere göre daha az fark edilir durumdadır. Fakat sert hareketlerle çalışma yüzeyine konumlandırılan siyah renk mavinin hissettirdiği keder, hüznün ve sıkıntı duygusunu pekiştirmiştir. Ayrıca siyahtaki sonsuzluk ve karanlık hissi bu duyguyu yoğunlaştırmaktadır.

Muhtemelen sanatçı hissetmiş olduğu duyguları renklerin psikolojik etkileri üzerinden izleyiciye sunmuştur. Çalışmanın soyutlamacı ve dışavurumcu tavrı soyut ekspresyonist sanat anlayışı ile oluşturulduğunu gösterirken sıçratma tekniğinin kullanılmış olması “Aksiyon Resimleri” tarzındaki eserleri de anımsatmaktadır.

6.10.2.2. Zolfaqar Shaarani'nin Türkiye'deki Çalışmaları

a. İsimsiz, 2015.



Fotoğraf 165: Zolfaqar Shaarani, İsimsiz, Tuval Üzerine Akrilik Teknik 145x145 cm., 2015 (Shaarani, 2019).

2015 tarihinde tuval üzerine boya tekniği ile yapılan çalışmanın ebatları yatayda ve dikeyde 145 cm. boyutunda olup sanatçının imzasını taşımamaktadır (Fotoğraf 165). Soyutlamacı bir yaklaşımla oluşturulan kompozisyonda figüratif bazı unsurlar görülmektedir. Çalışma zemininde siyah renk tercih eden sanatçı betimlemelerde mavi, sarı, kırmızı, siyah ve beyaz tonları kullanmıştır.

Çalışma zeminin tek renk olması ve çalışma merkezine yerleştirilen betimlemenin konumlandırılışı adeta uzaydan Dünyaya bir bakış gibidir. Kompozisyonda oldukça büyük bir alana sahip olan ve mavi renkle betimlenen yüksek ihtimalle içinde yaşadığımız Dünya olabilir. Eserde somut bir şekilde betimlenen çiçek ve göz tasvirleri dikkat çeken unsurlardır. Sanatçının bu iki tasvire imgesel bazı anlamlar yüklemiş olması olasıdır. Sanatçıyla 2019 tarihinde yapılan görüşme esnasında “çiçek” betimlemelerinin onun için önemli olduğunu söyleyip şunları eklemiştir “Çiçek çizimlerini savaş başladıktan sonra yapmaya başladım. Bence çiçek güçlü bir sembol, savaşın olumsuzluklarını eleştirebileceğim önemli bir araç” (Röportaj, 2019). Bu söylemler doğrultusunda sanatçının savaşı eleştirel bir bakış açısıyla çalışmasına taşıdığı anlaşılmaktadır. Çiçek tasvirinin Dünya olduğu düşünülen alanın büyük bir kısmını kaplaması savaşın olduğu bölgeyi değil bütün Dünyayı etkilediğini vurguluyor olabilir.

Ayrıca bir diğer imgesel tasvir olan ve görme eylemini gerçekleştirdiğimiz göz ise bütün bu yaşananların biri veya birileri tarafından izlediğini vurgulamak için kullanılmış olabilir.

Savaşa olan eleştirel bakışını soyutlamacı ve imgesel bir dil kullanarak çalışmasına aktaran sanatçının bu çalışmayı Sürrealizm sanat anlayışı ilkeleri ile oluşturduğu düşünülmektedir.

b. İsimsiz, 2015.

2015 tarihinde tuval üzerine karışık teknikle ile yapılan çalışmanın ebatları yatayda ve dikeyde 120 cm. boyutundadır (Fotoğraf 166). Kompozisyon, çalışmamız içerisinde kullanılan sanatçıya ait ilk imzalı eserdir. Çalışma soyutlamacı ve şekilci bir yaklaşımla oluşturulmuş olup figüratif unsurlar barındırmamaktadır. Çalışma zemini kırmızı, mavi ve sarı tonları ile parçalara bölünerek oluşturulurken betimlemelerde genellikle siyah renk tercih edilmiştir.



Fotoğraf 166: Zolfaqar Shaarani, İsimsiz, Tuval Üzerine Karışık Teknik 120x120 cm., 2015 (Shaarani, 2019).

Kompozisyonun kare, daire ve spiral formlarla oluşturulmuş olması ve figüratif bir unsur içermemesi çalışmanın şekiller üzerinden çıkarımlar yapılması gerektiğini düşündürmektedir. Eserde kullanılan daire ve çokgenler sanatçının iç dünyasındaki bazı nesnelerin veya duyguların bir yansıması olabilir. Sanatçı bu yansımayı doğadaki her

varlığın temelinde var olan geometrik şekilleri kullanarak oluşturması nesne ve objelerin görünüşünden çok özüne önem verdiğini göstermektedir.

Çalışmayı oluşturan şekilci yaklaşım ve tercih edilen sarı, kırmızı, mavi renk tonları eserin Rus sanatçı Kazimir Malevich'in öncüsü olduğu süprematist sanat anlayışı ile oluşturulduğunu göstermektedir.

c. İsimsiz, 2015.



Fotoğraf 167: Zolfaqar Shaarani, İsimsiz, Kâğıt Üzerine Mürekkep, 100x80 cm., 2015 (Shaarani, 2019).

2015 tarihinde kâğıt üzerine mürekkep tekniği ile yapılan çalışmanın ebatları yatayda 100 cm. dikeyde 80 cm. boyutunda olup sanatçının imzasını taşımaktadır (Fotoğraf 167). Soyutlamacı bir yaklaşımla oluşturulan kompozisyonda figür ve nesne tasvirleri görülmektedir. Siyah ve tonları ile oluşturulan kompozisyon bu özelliği sebebi ile monokromdur.

Yatayda dört eşit parçaya bölünen kompozisyonun her bir parçasında gri tonları ile yerleşim yeri tasvirleri bulunmaktadır. Tasvirler içerisinde siyah renkle figür ve nesne betimlemeleri de görülmektedir. Her bir parça detaylı bir şekilde incelendiğinde farklı yerlerde fakat aynı konunun işlendiği anlaşılmaktadır. Özellikle en üst parçada yerde yatar pozisyonda betimlenen insan figürü ve diğer parçalarda tasvir edilen kargaşa ortamı dört farklı savaş sahnesinin konu edinildiğini göstermektedir. Eserin yapılış tarihinin Suriye'deki İç Savaş dönemini kapsamaması bu sahnelerin Suriye'den görüntüler

olabileceğini düşündürmektedir. Ayrıca sanatçıdan edinilen bilgilerde bu düşünceyi desteklemektedir.

Eserin konusu kadar dikkat çeken bir unsurda kompozisyonun Pablo Picasso'nun 1937 yılındaki İspanya iç savaşını konu alan Guernica (Fotoğraf 6) eseriyle olan benzerliktir. Zolfaqar Shaarani adeta yetmiş sekiz yıl sonra Pablo Picasso'nun gözünden Suriye İç Savaşını resmetmiş gibidir.

Eser soyutlamacı ve imgesel yaklaşımı sebebi ile sürrealist sanat anlayışını çağrıştırırken figür ve nesnelerin betimleniş şekilleri sebebi ile Kübik eserleri çağrıştırmaktadır.

6.10.2.3. Zolfaqar Shaarani'nin Yunanistan'daki Çalışmaları

a. İsimsiz, 2016.



Fotoğraf 168: Zolfaqar Shaarani, İsimsiz, Kâğıt Üzerine Suluboya, 40x30 cm., 2016 (Shaarani, 2019).

2016 tarihinde kâğıt üzerine sulu boya tekniği ile yapılan çalışmanın ebatları yatayda 40 cm. dikeyde 30 cm. boyutlarında olup sanatçının imzasını taşımaktadır (Fotoğraf 168). Kompozisyon soyutlamacı bir yaklaşımla oluşturulmuş olup sanatçının “Gülçiçeği/Rosebosh” serisinde yer almaktadır. Çalışma zemininde kâğıdın beyazlığı kullanılırken betimlemeler sarı, siyah ve gri tonları ile oluşturulmuştur.

Soyutlamacı bir yaklaşımla oluşturulan kompozisyonda bilinçli bir şekilde mi yoksa tesadüfi mi yapıldığı anlaşılamayan iki portre görülmektedir. Portrelerin ikisi de çalışma alanının sol tarafında görülmekle beraber sarı renkle oluşturulan alanın içerisinde yer almaktadır. Portrelerden biri sarı alanın bitiminde ve yukarı bakıyormuş gibi betimlenmiş olup gözlerinin kapalı olduğu düşünülmektedir. Bu düşünce akıllara bu kişinin ölmüş ya da uyuyor olabileceğini akıllara getirmektedir. Diğer portre ise sol tarafa bakıyor şekilde betimlenmiş olup gözleri açıktır. Ayrıca çalışma alanının merkezinde aşağıya doğru hareket halinde olan siyahlık ise muhtemelen renklerin psikolojik etkileri sebebi ile yok oluşu çağrıştırmaktadır. Portrelerden birinin ölmüş olabileceği düşüncesi ve eserin “Gülçiçeği” serisinde olması çalışmanın savaşa ve savaşta ölen insanlara karşı eleştirel bir yaklaşım olabileceğini akıllara getirmektedir. Sanatçının çiçeği savaşa karşı eleştirel bir imge olarak kullanması bu düşünceyi kuvvetlendirmektedir.

Eser soyutlamacı bir yaklaşımla oluşturulmuş olup sanatçının iç dünyasındaki düşünceleri dışavurumcu bir şekilde çalışmasına yansıtması kompozisyonun soyut ekspresyonist sanat anlayışı ile oluşturulduğunu göstermektedir.

b. İsimsiz, 2016.



Fotoğraf 169: Zolfaqar Shaarani, İsimsiz, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 70x100 cm., 2016 (Shaarani, 2019).

2016 tarihinde tuval üzerine karışık teknikle yapılan çalışmanın ebatları yatayda 70 cm. dikeyde 100 cm. boyutlarındadır (Fotoğraf 169). Soyutlamacı ve şekilci bir yaklaşımla oluşturulan kompozisyonda insan figürü görülmektedir. Çalışma zemininde beyaz ve pembe renklerini tercih eden sanatçı betimlemelerde ise turuncu, kırmızı, kahverengi ve mavi tonlarını kullanmıştır.

Çalışma merkezinde uzun saçlı ve yüzü betimlenmeyen figürün cinsiyeti hakkında net bir çıkarım yapılamamaktadır. Figürün çalışma merkezine konumlandırılışı saçlarının uzun ve toplanmamış bir şekilde betimlenmesi orta Bizans dönemi İsa ikonlarını akıllara getirirken figürün kafasını çevreleyen hare de bu düşünceyi destekler niteliktedir. Kompozisyonda kullanılan kare, üçgen ve çizgi şekilleri eserin İsa ikonunun adeta süprematist anlayışla yeniden yorumlanmış gibidir.

Eser soyutlamacı bir yaklaşımla oluşturulmuş olup kullanılan kare, üçgen ve çizgisel şekiller sebebiyle süprematist eserleri çağrıştırmaktadır.

c. İsimless, 2016.



Fotoğraf 170: Zolfaqar Shaarani, İsimless, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 80x30 cm., 2016 (Shaarani, 2019).

2016 tarihinde tuval üzerine karışık teknikle yapılan çalışmanın ebatları yatayda 30 cm. dikeyde 80 cm. boyutlarındadır (Fotoğraf 170). Soyutlamacı ve şekilci bir yaklaşımla oluşturulan kompozisyon figüratif unsurlar içermemektedir. Çalışma zemininde siyah ve turuncu renklerini tercih eden sanatçı betimlemelerde ise sarı, mavi, kahverengi ve beyaz tonlarını kullanmıştır.

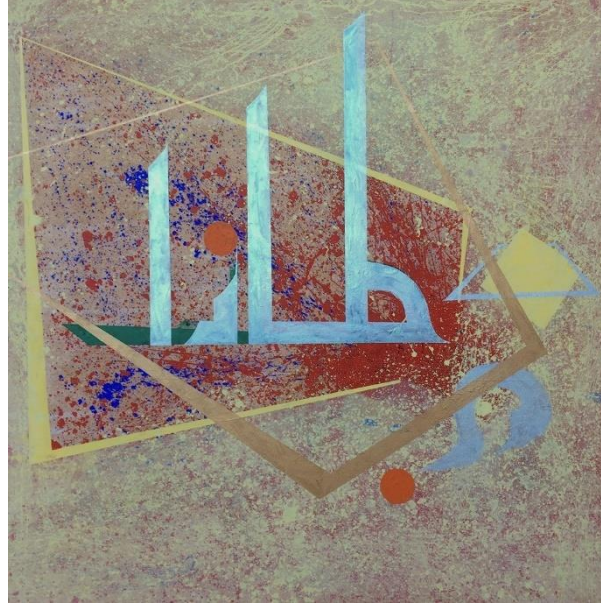
Çalışmanın geometrik soyutlamacı bir yaklaşımla oluşturulması renk psikolojik etkisi ve şekillerin anlamları üzerinden değerlendirilmesine sebep olmaktadır. Kompozisyonda göze çarpan iki önemli geometrik şekil bulunmaktadır. Bunlardan bir insanın var oluşundaki aydınlık ve karanlık yönleri sembolize (Gürol, 1991, s.80) eden daire şekliyle diğeri ise üçgendir. Genellikle üçgen, kare, dikdörtgen şekilleri ile ifade edilen gözün sembolik bir anlatımı olabilir (Gümüştakin, 2011, s.114). Çalışmanın sadece şekiller üzerinden değerlendirilmesinin yeterli olmaması renklerinde psikolojik etkilerine de değinmemizi gerektirmektedir. Çalışma zeminden kullanılan turuncu tonları kompozisyon için önem taşımaktadır. Turuncunun kahverengi ile kullanılması dünyevi duyguları uyandırmakta olup insanda pişmanlık ve hüznü çağırımı

yapmaktadır (Yılmaz, 1991, s. 36). Ayrıca kompozisyon merkezinde kullanılan mavinin siyah renge yakınlığı ile hüznün ve sıkıntı çağrışımı yaparak turuncu ve kahverenginin hissettirdiği duyguları pekiştirmektedir. Fakat sanatçı mavi renkle iç içe kullandığı beyazla bu hissi azaltmış ve izleyicide sonsuzluk hisside vermiştir (Yılmaz, 1991 s. 30).

Sonuç olarak sanatçı insanın varoluşundan ölümüne kadar içerisinde barındırdığı duyguları çalışmasına taşımıştır. Bu hisleri sadece şekillerin ve renklerin psikolojik anlamları üzerinden yapması çalışmanın Süprematist sanat anlayışı ile oluşturulduğunu göstermektedir.

6.10.2.4. Zolfaqar Shaarani'nin Almanya'daki Çalışmaları

a. “Neden”, 2018.



Fotoğraf 171: Zolfaqar Shaarani, Neden, Tuval Üzerine Akrilik Teknik, 155x155 cm., 2018 (Shaarani, 2019).

2018 tarihinde tuval üzerine akrilik boya tekniği ile yapılan çalışmanın ebatları yatayda ve dikeyde 155 cm. boyutlarındadır (Fotoğraf 171). Soyut kaligrafik bir şekilde oluşturulan kompozisyonda figüratif unsurlar içermemekle beraber Arapça bir kelime yazmaktadır. Çalışma zeminini krem, mor ve pembe renkleri ile oluşturan sanatçı betimlemelerde sarı, turuncu, mavi, yeşil ve kahverengi tercih etmiştir.

Çalışma zeminini sıçratma tekniği ile oluşturan sanatçı kompozisyonu çokgen şekiller ve Arapça bir kelime oluşturmuştur. Sarı renk kullanılarak oluşturulan dikdörtgen alan kompozisyonun odak noktası gibidir. Çünkü kırmızı rengin yoğun olarak kullanıldığı bu alan renk tercihleri ve betimlemeler sebebi ile izleyicinin odak noktasıdır. Kırmızı rengin adete bir zemine sıçrayan kan lekelerini anımsatacak şekilde uygulanması ölümü çağrıştırmaktadır. Ayrıca bu alan içerisinde Arapça yazan “Neden” kelimesi ve bu alanın dışında kalan soru işareti bu durumu sorgular niteliktedir. Aynı zamanda kırmızı lekenin arkasında kalan mavi lekeler ve yazıdaki mavilik bu düşüncedeki hüznü pekiştirmektedir. Sarı alanın dışında çalışmanın ön düzleminde oluşturulan açık kahverengi ve daire şeklinde kullanılan turuncuda bu hissi kuvvetlendirmektedir. Çalışmaya adını veren “Neden” kelimesi ve kullanılan renkler

sanatçının çalışmasında yaşamış olduğu Suriye İç Savaşını sorgulamış olabileceğini akıllara getirmektedir.

Kompozisyonda kullanılan şekilci yaklaşım süprematis sanat yapıtlarını çağrıştırırsa da eserin geneline hâkim olan kaligrafik anlatım çalışmanın Soyut Kaligrafik sanat anlayışı ile oluşturulduğunu göstermektedir.

b. “Doğa ve Biz”, 2019.



Fotoğraf 172: Zolfaqar Shaarani, Doğa ve Biz, Kâğıt Üzerine Akrilik Teknik, 59x42 cm., 2019 (Shaarani, 2019).

2019 tarihinde kâğıt üzerine akrilik boya tekniği ile yapılan çalışmanın ebatları yatayda 59 cm. dikeyde 42 cm. boyutlarındadır (Fotoğraf 172). Soyutlamacı bir yaklaşımla oluşturulan kompozisyonda bir kent silueti görülmektedir. Çalışma zemini yaklaşık olarak iki eşit parçaya bölünmüş olup mavinin iki tonuyla renklendirilmiştir. Sanatçı betimlemelerde kırmızı, sarı, mavi, mor ve yeşil tonlarını tercih etmiştir.

Kompozisyonda neresi olduğu bilinmeyen bir kent tasviri görülmektedir. İki parçaya bölünen çalışma zemininin üst kısmı gökyüzünü alt kısmı ise yeryüzünü temsil etmektedir. Kompozisyonda diğer öğelere göre daha detaylı betimlenen çok katlı bina adeta şehrin merkezinde ve diğer alanlara göre daha yüksektir. Hızlı fırça hareketleri ile oluşturulan bina dışındaki betimlemelerin genel itibari ile mavi ve yeşilin tonları kullanılarak oluşturulması bu kısımların yeşil alanlar olabileceği düşüncesini akıllara getirmektedir. Ayrıca çalışmanın isminde yer alan “Doğa” kelimesi de bu düşünceleri

desteklemektedir. Doğa olduğu düşünölen alanların detaysız ve hızlı fırça hareketleri ile oluşturulması dikkat çeken bir unsurdur. Eserin ismi olan “Doğa ve Biz” konu olarak insanların yaptıkları yapılarla doğaya nasıl zarar verdikleri işlendiği düşöncesini akıllara getirmektedir. Doğanın detaysız, insan eliyle yapılan binanın ise daha detaylı yapılması bu düşönceyi kuvvetlendirmektedir.

Çalışmanın serbest fırça hareketleri ve betimlemelerin net çizgilerle belli edilmeden hava perspektifi ile oluşturulması kompozisyonun empresyonist sanat anlayışıyla oluşturulduğunu göstermektedir.

c. “İsimsiz”, 2019.



Fotoğraf 173: Zolfaqar Shaarani, İsimsiz, Tuvall Üzerine Akrilik Teknik, 145x210 cm., 2019 (Shaarani, 2019).

2019 tarihinde tuval üzerine karışık teknikle yapılan çalışmanın ebatları yatayda 145 cm. dikeyde 210 cm. boyutlarındadır (Fotoğraf 173). Soyutlamacı ve stilizasyonlar içeren kompozisyonda nesne ve figüratif betimlemeler görölmektedir. Çalışma zeminini eşit olmayan iki parçaya bölen sanatçı üst kısımda mavi alt kısımda koyu gri kullanmış olup betimlemelerde ise krem, beyaz, kırmızı, turuncu ve yeşil tercih etmiştir.

Kompozisyonda net bir mekân algısı açık havada olduğu düşünölmektedir. Kompozisyonda bir insan bir de hayvan figürü görölmektedir. Cinsiyeti tam olarak anlaşılamayan figür kompozisyonda oldukça geniş bir alan sahip olması bakımında dikkat çekmektedir. Sirtında kaya ile betimlenen figürü adeta bu yük karşısında

kamburlaşmıştır. Figürün sıçratma tekniği ile görünürlüğünün azaltılması bir diğer dikkat çeken unsurdur. Çalışmadaki ikinci figür betimlemesi ise kayanın hemen üzerinde tasvir edilen kuştur. Kuşun oldukça net fakat küçük betimlenmesinin sembolik bir anlamı olabilir. Figürle ilişkili betimlenen bir tasvirde çiçeklerdir. Figürün ayaklarına yakın bir şekilde betimlenen iki çiçekte kuş gibi oldukça net ve dikkat çekicidir. Bildiğimiz üzere sanatçı çiçekleri savaşa karşı eleştirel bir sembol olarak kullanmaktadır. Sembolik bir anlatıma sahip olan kuş ise özgürlüğü temsil ediyor olabilir. Sanatçı muhtemelen insanların omuzlarındaki yüklerden kurtulduğunda özgürlüklerine kavuşacakları düşüncesini çalışmasına aktarmış olabilir. Ayrıca savaşla ilintili olarak kullanılan çiçekler ise bu kişileri savaş sebebi ile özgürlüklerinden mahrum bırakılan Suriyeli kişiler olabileceğini akıllara getirmektedir. Sanatçının söylemiş olduğu şu “Çiçek betimlemelerinin olduğu eserlerim Esad rejimi hapisanelerinde öldürülen ve tutsak edilen kişilere ithafen yapılmıştır” (Röportaj, 2019) sözleri bu düşünceyi desteklemektedir.

Eserde kullanılan imgesel ve sembolik betimlemeler sanatçının Sembolizm sanat anlayışından etkilendiğini gösterirken iç dünyasındaki bazı duyguların dışavurulması ekspresyonist eserleri anımsatmaktadır.

6.10.3. Zolfaqar Shaaran'nin Sanat Anlayışı

Zolfaqar Shaarani'nin çalışma kapsamında on iki çalışması incelenmiştir. Sanatçının 2013 tarihinden günümüze kadar olan çalışmalarında Soyut Ekspresyonizm, Sürrealizm, Süprematizm, Empresyoniz, Semboliz ve Soyut Kaligrafik sanat anlayışlarından etkilendiği gözlemlenmiştir.

Sanatçı Suriye'deki yaşamında figüratif unsurlar barındıran çalışmalar yapsa da çoğunlukla soyut ekspresyonist anlayışta yapıtlar verdiği gözlemlenmektedir. Malzeme olarak tuval üzerine karışık teknik uyguladığı görülen sanatçı yoğun olarak kırmızı ve turuncu tonları kullanmıştır. Bu renklerin dışında siyah, beyaz, mavi, yeşil ve pembe tonları da tercih ettiği görülen sanatçı renkleri tuval yüzeyine "Aksiyon Resimleri" yapan sanatçıların sıkça kullandığı sıçratma tekniğiyle uygulamıştır. Bu dönemde siyah ve beyazı zeminde hiç tercih etmeyen sanatçı nötr renk grubunda bulunan bu renkleri genel olarak belirli büyüklükteki lekeler halinde tuvalin birçok alanına yaymayı tercih etmiştir. Figüratif betimlemeler içeren çalışmalarında ise tasvirler her zaman soyutlamacı bir şekilde oluşturulmuş olup erkek portreleri kullanılmıştır. Sanatçının konu olarak evreni işlediği görülürken var olan varlıkların görünüşleri yerine onları çağrıştıran ve hissettiren renkleri aracılığı betimlenmişlerdir.

2014 yılında Türkiye'ye gelen sanatçı Suriye'deki gibi soyut ekspresyonist yaklaşımlarda eserler vermeye devam etmiş olsa da yoğun olarak sürrealist ve süprematist anlayışlarda eserler vermiştir. Bu dönem eserlerinden daha geniş bir renk yelpazesi kullansa da hemen hemen bütün eserlerinde kırmızı renge yer vermiştir. Ayrıca sanatçı bu dönem siyah ve beyaz renklerini zemin rengi olarak kullanmaya başlamıştır. Sanatçının günümüz eserlerine kadar devam edecek olan çiçek betimlemelerini bu dönemde yapmaya başlamış olup savaşa olan tepkisini ilk defa eserlerine yansıtmıştır. Ayrıca sanatçı bu dönem eserlerinde Kazimir Maleviç'in eserlerinden oldukça etkilenmiş olduğu da gözlemlenirken "İsimsiz (2015)" (Fotoğraf 197)'deki çalışma Pablo Picasso'nun eserlerinden de etkilenildiğini göstermektedir. Sanatçı konu olarak savaş ve savaş sonrası iç dünyasındaki hisleri imgesel yaklaşımlarla çalışmasına taşımış olup az sayıda eserinde figüratif betimlemelerde yapmıştır.

2016 yılında Türkiye'den ayrılarak Yunanistan'a göçen sanatçı sürrealist eserler yapmayı bırakmış yoğun olarak soyut ekspresyonist ve süprematist eserler üretmiştir.

Sanatçı soyut ekspresyonist eserlerini kâğıt üzerine suluboya tekniği ile yaparken süprematist eserlerini tuval üzerine karışık teknikte yapmıştır. Sanatçının bu döneme ait tek figüratif eseri “İsimsiz (2016)” (Fotoğraf 169)’deki çalışmasıdır. Sanatçı bu dönemde eserlerinde yoğun olarak turuncu tonlarını tercih ederken bütün eserlerinde siyah kullanımı gözlemlenmiştir. Konu olarak renklerin psikolojik etkileri ve şekillerin anlamları ile dünya üzerinde var olan duyguları ve savaşı eserlerine taşımıştır. Eserlerinde yer vermiş olduğu sonsuzluk, hüznün ve karamsarlık duyguları muhtemelen sanatçının iç dünyasının bir yansıması olabilir.

Sanatçı 2016 yılında çok kısa süre kalmış olduğu Yunanistan’dan günümüzde de ikamet ettiği yer olan Almanya’ya göç etmiştir. Sanatçı bu dönem çalışmalarında geçmiş eserlerinde de kullandığı sanat anlayışlarından yararlanmış olup ayrıca ekspresyonist, Sembolizm ve Soyut Kaligrafik eserlerde üretmiştir. Bu dönem eserlerinde renk yelpazesini oldukça genişleten sanatçı yoğun olarak kırmızı, mavi ve sarı tonlarını kullanmıştır. Sanatçının bu dönem eserlerinde çiçek betimlemelerinin artması ve ekspresyonist bir tavırlar oluşturduğu doğa tasvirleri dikkat çekmektedir.

Sonuç olarak sanatçının yaşamış olduğu savaş ortamı çalışmalarına tema ve renk olarak yansırken, sanatçının içinde bulunduğu psikolojik durum rahatlıkla okunmaktadır. Özellikle sanatçının Suriye’deki yaşamından günümüze kadar olan eserlerinde kullanmış olduğu mavi ve kırmızının dönem dönem tonlarındaki farklılık gözlemlenirken aynı zamanda renk yelpazesinde sürekli bir değişim olmuştur. Bu durumu sanatçının psikolojisini renkler aracılığı ile gösterdiğinin bir kanıtı gibidir. 2014 yılından günümüze kadar olan süreçte sanatçının çiçek betimlemelerine yoğunluk vermesi imgesel ve sembolik bir anlatım kullandığının göstergesidir. Sanatçının söylemiş olduğu “Savaş döneminde ilk önce çiçek çizmeye başladım çünkü çiçeğin çok güçlü bir sembol olduğunu inanıyorum. Savaşa karşı kullanılabilecek ve savaşın olumsuz yönlerini eleştirebilecek önemli bir araç ve başkaldırı” (Röportaj, 2019) cümlesi sanatçının eserlerinin savaştan etkilendiğini ve sembolik bir anlatım kullandığının bir kanıtıdır.

SONUÇ

Ortadoğu coğrafyasında ortaya çıkan ayaklanmaları (Arap Baharı, Yasemin Devrimi) sonrasında oluşan Suriye İç Savaşı, siyasi, psikolojik ve sosyolojik sonuçlar doğurmuştur. Bu durum toplumun her kesimini etkilediği gibi sanatçıları da etkilemiştir. Söz konusu bu gelişmeler sanatçıların hayata ve sanata olan bakışlarını etkilediği gibi sanat anlayışlarında da değişimlere neden olmuştur. Bu sebeple oluşan farklılıklar sanat tarihi alanını etkilemiş ve etkilemeye devam etmektedir. Bu sanatçılardan;

Abd Allatif Aljeemo savaş öncesi dönemde yoğun sarı ve turuncu renk tonları ile empresyonist ve soyut ekspresyonist çalışmalar yaptığı görülmekte olup savaş ve sonraki dönemlerde ise siyah, mavi, yeşil ve sarı renk tonları ile ekspresyonist ve soyut ekspresyonist eserler verdiği görülmektedir. Savaş öncesi dönemlerde tuval üzerine akrilik boya tekniği ile resimler yapan sanatçı sonraki dönemlerde teknik olarak çeşitliliğe yönelmiştir. Bu yönelim sonrası kâğıt ve tuval üzerine karakalem, kömür, yağlı boya ve karışık tekniklerde eserler üretmiştir. Savaş öncesi eserlerinde genel olarak peyzaj betimlemeleri yapan sanatçı bu döneme ait figür içerikli tasvirlerinde ise mekân kaygısı güttüğü gözlemlenmiştir. Sanatçı özellikle savaş sonrası (2016) yapmış olduğu figüratif çalışmalarında mekân kaygısı gütmemiş işlemiş olduğu şiddet ve savaş imgelerine odaklanmıştır. 2018 yılından itibaren yapmış olduğu soyut çalışmalarda ele aldığı konu değişime uğramış ve çoğunlukla kent imgeleri tasvir etmeye başlamıştır. Fakat resmettiği şehir betimlemelerinden ve soyut figürlerden de anlaşılacağı üzere Suriye'deki kent tasvirlerinden tamamen kopmamıştır. Sanatçı resmettiği Suriye kentlerini savaş ve sonrası görünümüyle ele almıştır. Suriye'yi konu alan bu betimlemeler savaş ve sonrasını konu ele almıştır. Ayrıca sanatçının savaş sonrası kullandığı mavi, yeşil ve sarı renklerin tonları da dikkat çekmektedir. Çünkü bu dönemde kullanılan renkler canlı tonlarından oluşmakta olup siyahın yoğun kullanımı ile karşılaşılmaktadır.

Bir diğer sanatçı olan Ahmad Haj Omar ise savaş öncesi dönemde genel olarak kâğıt üzerine karakalem çalışmış bazı eserlerinde ise tuval üzeri yağlı boya ve karışık teknikle soyut ve sürrealist çalışmalar yapmıştır. Bu dönem eserlerinde sıklıkla mavi ve tonlarını tercih eden sanatçı savaş ve sonrasındaki dönemlerde ise kâğıt ve tuval üzerine karakalem, akrilik ve karışık teknikte aynı sanat anlayışında eserler verdiği görülmektedir. Bu dönemler savaş öncesi dönemden farklı olarak yeşil ve morun

tonlarını sıklıkla kullandığı gözlemlenmiştir. Sanatçı savaştan önce figüratif unsurlar barındıran ve mekân kaygısı güdülmeden oluşturulmuş resimler yapmış olup daha sonraki dönemlerde özellikle göz imgesine yönelerek eserler ortaya koymuştur. Betimlenen göz imgeleri, bazen bir görme organı olarak kullanılırken bazen de figürün tamamını nitelemiştir. Özellikle Türkiye’de 2016 yılından itibaren yapılan çalışmalarda göz çizimlerinin bir insanı nitelediği açıkça görülmektedir. Göz imgesinin bazı durumlarda figürün tamamını nitelemesinin sebebi yüksek ihtimalle sanatçının insanların duygularının gözlerinden anlaşılabilirdiği düşüncesidir. Ayrıca sanatçının savaş öncesi dönemde yaptığı resimler genelde pastel renkler oluşturulurken 2015 yılından sonra yaptığı eserlerde mor dışındaki renklerin canlı tonları kullanılmıştır.

Bir diğer sanatçı olan Ahmad Raid Mohamad’in savaş öncesi dönemde yoğun olarak sarı, mavi ve kırmızı renk tonlarıyla soyut ekspresyonist çalışmalar yaptığı görülmekte olup ayrıca bu dönemde yaptığı portre çalışmaları Suriye modern sanatının liderlerinden olan Fateh Moudarres’in portrelerine benzemektedir. Sanatçı savaş ve sonrası dönemlerde ise daha önce kullanılan renklerin daha koyu tonları ile soyut ekspresyonist eserler verdiği gözlemlenmiştir. Sanatçı günümüzde olan bütün çalışmalarında yoğun olarak karışık teknik kullanırken Suriye’deki bazı eserlerinde akrilik boya, Türkiye’deki bazı çalışmalarında da yağlı boya tercih etmiştir. Savaş öncesi dönemlerde mekân kaygısı gütmeyen mutsuz ve sinirli yüz ifadeleri barındıran portreler resmetmiştir. Sanatçı bu dönemde az sayıda da olsa mekân içinde figür ve natüremort barındıran yapıtlarda üretmiştir. Savaş ve sonrası dönemler de ise portre yapımına devam eden sanatçı genel olarak net olmayan mekanlar içinde figüratif resimler yapmıştır. Bu eserler detaylı incelendiğinde konu olarak savaş ortamının işlendiği düşünülmektedir. Ayrıca sanatçı sanat hayatının bütün dönemlerinde aynı renkleri kullanmış olsa da özellikle savaş sonrası Türkiye’ye göç ettikten sonra renklerin tonlarında değişimler olmuştur. Örneğin kullanılan kırmızı, sarı ve yeşil tonları daha canlı ve dikkat çekici bir hal almıştır.

Akram Saffam ise savaş öncesi dönemde yoğun olarak mermer ve kil malzeme ile sembolik ve soyutlamacı eserler yapmıştır. Daha sonraki dönemlerde ise kil ve ahşap malzeme ile ekspresyonist eserler verdiği görülmektedir. Ayrıca sanatçının bazı eserlerinde boyayarak renklendirme yapması dikkat çeken unsurlardandır. Savaş öncesi dönemlerde portre çalışan sanatçı eserleri gerçekçi bir şekilde betimlememiş aksine

mekân veya şehir görüntülerini portrelerle birleştirilmiştir. Savaş ve sonrasındaki dönemlerde portre çalışmaya devam eden sanatçı az sayıda da olsa figüratif eserler üretmiştir. Bu dönemde sanatçının yaptığı portreler, portre ve mekân sentezi olarak karşımıza çıkarken genellikle savaş esnasında yaşanan zulüm ve göç yolundaki olaylar eserlerine taşınmıştır.

İncelemiş olduğumuz Eyas Jaafar'ın ise savaş öncesi dönemde çoğunlukla kırmızı, sarı ve mavi renk tonları ile empresyonist, maniyerist ve kübik çalışmalar yaptığı daha sonraki dönemlerde ise siyah, mavi ve kırmızı renk tonları ile ekspresyonist ve romantik eserler verdiği görülmektedir. Savaş öncesi dönemde genel olarak tuval üzeri yağlı boya ve kâğıt üzeri suluboya çalışan sanatçı sonraki dönemlerde ise kullandığı teknikleri çoğaltarak kâğıt ve tuval üzerine karakalem, suluboya, akrilik boya ve yağlı boya çalışmaları yapmıştır. Savaştan önce yoğun olarak figür içerikli peyzaj ve portre çalışmaları yapan sanatçı savaş ve sonrası dönemlerde çoğunlukla savaş sebebi ile hissettiği yalnızlığı ve mutsuzluğu resmetmiştir. Ayrıca bunların yanında sanatçı toplu taşıma seyahatleri sırasında çok sayıda anlık eskiz yapmış, insanların ruh halleri ve yüz ifadeleri üzerine yoğunlaşmıştır. Ayrıca sanatçının Suriye sonra eserlerinde mavi başta olmak üzere birçok rengin koyu tonlarını kullanılması dikkat çekmektedir.

Bir diğer sanatçı olan Ibrahim Alhassoun ise savaş öncesi dönemde genel olarak sarı, mavi ve turuncu renk tonları ile kübik çalışmalar yaptığı daha sonraki dönemlerde ise siyah, kırmızı, gri ve mavi renk tonları ile kübik, soyut ekspresyonist ve sembolist eserler verdiği görülmektedir. Savaş öncesi dönemlerde figüratif kent betimlemeleri yapan sanatçı savaş döneminde kent tasvirleri yapmaya devam etmiştir. Fakat bu eserler önceki dönemden farklı olarak koyu renk tonları resmedilmiş, yıkılmış veya tahrip edilmiş kentlerdir. Türkiye'ye göç ettikten sonra genel bir kent tasvirinden ziyade daha dar bir alanı çalışmalarına yansıtan sanatçı konu olarak da savaş alanında ölen insanları, bombalar altındaki çocukları ve birçok göçmenin göç yolunda konaklama yeri olarak yaşadıkları çadır kentleri işlemiştir. Bu dönemde sanatçının yaptığı portreler, portre ve mekân sentezi olarak karşımıza çıkarken genellikle savaş esnasında yaşanan zulüm ve göç yolundaki olaylar eserlerine taşınmıştır.

Imad Habbab'ın ise savaş öncesi dönemde yoğun sarı renk tonları ile ekspresyonist çalışmalar yaptığı daha sonraki dönemlerde ise siyah, sarı, yeşil, turuncu

ve kahverengi tonları ile ekspresyonist, empresyonist ve soyut ekspresyonist eserler verdiği görülmektedir. Savaş öncesi dönemde tuval üzerine yağlı boya tekniği ile resimler yapan sanatçı, sonraki dönemlerde teknik olarak çeşitliliğe yönelmiştir. Bu yönelim sonrası kâğıt ve tuval üzerine tükenmez kalem, mürekkep ve suluboya eserler üretmiştir. Savaş öncesi eserlerinde genel olarak natürmort ve figüratif çalışmalar yapan sanatçı çalışmalarında mekân kaygısı gütmüştür. Savaş döneminde, savaş esnasında maruz kaldığı patlamaları soyut bir dille eserlerine taşıyan sanatçı daha sonraki yıllarda portre, kent ve rüyalarından oluşan betimlemeler yapmıştır. Sanatçı özellik 2019 yılına kadar portreleri kent görünümleri ile birleştirirken daha sonraki yıllarda empresyonist bir tavırla kent ve doğa betimlemeleri resmetmiştir. 2019 sonundan sonra yönelmiş olduğu sürrealist sanat anlayışı ile eş zamanlı olarak görmüş olduğu rüyaları yapıtlarına taşımıştır. Bütün bu çıkarımların yanı sıra sanatçının renk yelpazesinin genişlediği, sarı ve yeşil renklerin her zaman eserlerine hâkim olduğu gözlemlenmiştir. Ayrıca sanatçının savaş sonrası eserlerine koyu renk tonlarının hakimiyeti dikkat çekmektedir.

Çalışmamızda konu edindiğimiz Khayyam Zedan ise savaş öncesi dönemde yoğun siyah, mavi ve pembe renk tonları ile ekspresyonist ve soyut ekspresyonist çalışmalar yaptığı daha sonraki dönemlerde ise yoğun olarak mavi renk tonları ile soyut ekspresyonist eserler verdiği görülmektedir. Savaş öncesi dönemde teknik olarak tuval üzeri yağlı boya çalışan sanatçı savaş ve sonrası dönemlerde farklı teknikler denese de yoğun olarak tuval üzeri yağlı boyaya devam etmiştir. Savaş öncesi dönemde soyut figüratif çalışmalar yapan sanatçı bu çalışmalarında soyut bir şekilde mekân kurgusu da oluşturmuş olup konu olarak da insanların ruh hallerini işlediği düşünülmektedir. Savaş ve sonrası dönemde ise figüratif çalışmalar yapmaya devam eden sanatçı özellikle savaşı birebir yaşadığı dönemlerdeki figürlerinin daha net olduğu gözlemlenmiştir. Bu dönem çalışmalarında koyu renk tonlarının hâkim olduğu eserlerde konu olarak da savaştan etkilenen insanların betimlendiği ve net mekân kaygısı güdülmediği tespit edilmiştir. Türkiye'ye göç eden sanatçının buradaki eserlerinde soyutlamacı yaklaşımın arttığı gözlemlenirken yapıtlarda konu olarak savaş sebebi ile yıkılan şehirler ve bunlardan etkilenen insanlar işlenmiştir. Savaş öncesi ve savaş esnasındaki yapıtlardan farklı olarak bu çalışmalarda kullanılan renklerin tonları daha açık ve canlı olması da dikkat çekmektedir.

Mustafa Teet ise savaş öncesi dönemde yoğun olarak kemik ve zeytin ağcını eserlerinde malzeme olarak kullanmış sonraki dönemlerde ise metal, polyester gibi malzemeler ile soyut eserler verdiği görölmektedir. Sanatçı kullandığı malzemeleri özellikle savaş ve sonrası dönemde boya yardımı ile de renklendirmeyi tercih etmiştir. Savaş öncesi dönemde sabit bir konuya bağlı kalmadan eserlerinde figürlere yer vermiştir. Savaş ve sonrası dönemde ise eserlerinde soyutlamacı yaklaşım artmış özellikle 2019 yılından itibaren soyut eserler vermeye başlamıştır. Bunun yanı sıra yapıtlarını çeşitli boyalar ile renklendiren sanatçı konu olarak da savaş ortamını ve insanları işlemiştir.

Çalışmamıza konu olan son sanatçı Zolfaqar Shaarani ise savaş öncesi dönemde yoğun olarak kırmızı renk tonları ile soyut ekspresyonist çalışmalar yaptığı daha sonraki dönemlerde ise siyah, sarı, kırmızı ve mavi tonları ile ekspresyonist, süprematist ve soyut ekspresyonist eserler verdiği görölmektedir. Savaş öncesi dönemde tuval üzerine karışık teknik ile resimler yapan sanatçı daha sonraki dönemlerde teknik olarak çeşitliliğe yönelmiştir. Bu yönelim sonrası kâğıt ve tuval üzerine suluboya, akrilik boya, yağlı boya tekniklerin de eserler üretmiştir. Savaş öncesi dönemde konu olarak evrenin nasıl bir denge içerisinde yaratıldığını işleyen sanatçı daha sonraki dönemlerde savaş konulu eserler yapmaya başlamıştır. Özellikle 2015 yılından sonra artış gösteren bu eserlerde savaşın yıkımına dikkat çeken sanatçı dünyaya ait ümitlerinin kaybolmadığı ve savaşa olan tepkisini de çiçek betimlemesi ile dile getirmiştir. Ayrıca sanatçı bu dönemde sadece konu olarak savaşı işlememiş kent görünümüleri, portre içerikli konularda yapmıştır. Bütün bu tespitlerin dışında sanatçının savaş sonrası yapıtlarında kullandığı renklerin tonlarının matlaştığı ve birçok çalışmasında mavi kullandığı görölmüştür.

Sanatçıların bu değişimleri birbirleri arasında da değerlendirme yapılmasına olanak sağlamaktadır. Örneğin savaş öncesi dönemde insan tasvirleri barındıran peyzaj içerikli kompozisyonlar yapan Abd Allatif Aljeemo, Eyas Jaafar ve Ibrahim Alhassoun, figüratif betimlemelerin ön planda olduğu çalışmalar yapan Ahmad Haj Omar, Ahmad Raid Mohamad, Akram Saffam, Imad Habbab ve Mustafa Teet, soyut eserler veren Khayyam Zedan ve Zolfaqar Shaarani gibi sanatçılar savaş ve sonrası dönemlerde farklı veya aynı üsluplarda savaş konulu eserler vermeye başlamışlardır. Örneğin Abd Allatif Aljeemo, Ahmad Raid Mohamad, Akram Saffam, Eyas Jaafar ve Ibrahim Alhassoun

Figüratif betimlemelerle savaş unsurunu konu edinirken (“Dörtlü Portre, 2016” (Fotoğraf 36)). Ahmad Haj Omar, Khayyam Zedan ve Mustafa Teet soyut eserlerde aynı konuyu işlemişlerdir (“Şarkının Enkazı (The Wreck Of Song), 2019” (Fotoğraf 143)). Ayrıca bu sanatçıların dışında Imad Habbab ve Zolfaqar Shaarani ise hem figüratif hem de Soyut yapıtlarda savaşı konu olarak işlemişlerdir (“Düzce, 2017” (Fotoğraf 127)). Ayrıca bu iki sanatçının eserlerinde konu ve sanat anlayışlarında dönemsel farklılıklar gözlemlenmiştir. Örneğin diğer sanatçılardan farklı olarak işlemiş oldukları savaş konusunun yanı sıra peyzajda çalışmışlardır. Ayrıca incelenen sanatçıların savaş öncesi dönemde renk konusunda farklı tercihler yapmalarına karşın savaş ve sonrası dönemde Imad Habbab dışındaki sanatçıların kırmızı ve maviyi sık kullanmaları da dikkat çekmektedir.

Savaştan önce ve sonraki eserlerindeki bu değişiklikler sanatçıların savaş sebebi ile etkilenen psikolojileri hakkında da izleyiciye bilgiler vermektedir. Örnek olarak figüratif öğeler barındıran resimlerdeki yüz ifadelerinin endişe (“Göç, 2018” (Fotoğraf 83)), korku (“İsimsiz, 2020” (Fotoğraf 115)) ve dehşet (“İsimsiz, 2015” (Fotoğraf 34) dolu bakışları ile soyut betimlemelerdeki lekelerin sıçramış kanı anımsatması verilebilir. Aynı zamanda sanatçıların büyük bir kısmı savaş sonrası dönemde soyutlamacı yaklaşımlarla çadır kentleri, savaşta yıkılan yerleşim alanlarını ve bunlara şahit olan insanların resmetmişlerdir. Ayrıca eserlerdeki bu öğeler sanatçıların savaş ortamında yaşadıklarının hala etkisinde olduklarını, bilinçli ya da bilinçsiz bu durumu yapıtlarına yansıttığının göstergesidir. Ayrıca savaş sonrası dönemde birçok sanatçının kırmızı, mavi ve siyah renk tonları kullanmaları da savaşın sanatçıları üzerinde bıraktığı etkilerden kaynaklıdır. Siyahın insan üzerinde korkuyu, bilinmezliği, paniği ve ölümü, kırmızının şiddeti, nefreti, işkenceyi ve kanı, mavinin ise genel olarak koyu renk tonları ile yan yana kullanılmasından kaynaklı olarak keder, hüznün ve sıkıntı duygularının hissettirmeleri ve çağrışımları bu düşüncüyü desteklemektedir. İncelemeler doğrultusunda yapılan bu tespitler sanatçıların eserlerinde konu, renk ve üslusal bazı farklılıklar olduğunu kanıtlar niteliktedir.

Sonuç olarak savaş ve göç olgusu sanatçıların sadece özel hayatını etkilemekle kalmamış sanat eserlerine de yansımıştır. Bu etkileşim incelenen sanat yapıtlarında net bir şekilde gözlemlenirken sanatın insanların duygu, düşünce ve yaşamlarına ışık tutan bir belge ve aracı olduğunu da gözler önüne sermektedir.

KAYNAKÇA

- Abadan-Unat, N. (2017). *Bitmeyen Göç*. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Adıgüzel, Y. (2016). *Göç Sosyolojisi*. Ankara: Nobel Akademi Yayınevi.
- Akaya, A. (2001). *Sanatın ve Sosyolojinin Ruh Hali*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Akcan, E. (2012). Ernest Reuter ve Türkiye'de Sosyal Konut. *Mülkiye Dergisi*, 36(275), 105-118.
- Akgün, S. (2019). Minimal Sanat Bağlamında Judd'un Eserlerinde Biçim ve Anlam İlişkisi. *The Journal Of Internatiolnal Lingual Social an Educational Sciences*, 5(1), 21-29.
- Aksoy, Z. (2012). Uluslararası Göç ve Kültürlerarası İletişim. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 5(20), 292-303.
- Alpagut, L. (2018). Üretken Bir Mimar ve Ankara'da Modern Bir Bina: Bruno Taut ve Atatür Lisesi. *Sanat Tarihi Dergisi*, 1(27), 135-161.
- Alpagut, L. (2019). Ankara'da Erken Cumhuriyet Döneminin Medar-ı İftiharı: Musiki Muallim Mektebi. *Mimarlık Dergisi*(407), 73-78.
- Altar, C. (1998). Carl Ebert'in Devlet Konservatuvarı ile Devlet Tiyatro ve Operasının Kuruluşuna Katkısı. *Milli Kültür Dergisi*(2).
- Altunkaynak, S. (2016). Intersecting Lives in Post-Migration Period: The Dynamics of Relations Between “Host” Women From Turkey and “Guest” Women From Syria. *Alternatif Polittika Dergisi*, 8(3), 480-490.
- Anonim. (2009). Sürgün Yerleri Münih ve İstanbul. 14-19. Münih: Jüdisches Museum München.
- Ansarıhan, M. (2020). Arap Baharı'nın Ekonomik Etkileri. *Ömer Halis Demir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 2(1), 43-51.
- Antmen, A. (2009). From A Tarditional Architectural Element To A Contemporary Art Installation: Ways Of Using The Niche. *Akdeniz Sanat Dergisi*, 2(3), 1-9.
- Antmen, A. (2019). *Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel.
- Appave, G., & Lacko, F. (2011). *Glossary on Migration 2011*. Switzerland: International Organization Migration (IOM).
- Arı, T. (2007). *Geçmişten Günümüze Ortadoğu: Siyaset, Savaş ve Diplomasi*. İstanbul: Alfa Yayıncılık.

- Arslan, N. (2007). Güney Kafkasya'dan Türkiye'ye Gelen Muhacir ve Mültecilerin Durumu (1921-1945). *Atatürk Üniversitesi Tükiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*(35), 341-359.
- Arslan, Y. (2009). Arslan Kırk Yıl Sonra bUrada Kükrüyor. (A. Oğuz, Röportaj Yapan) İstanbul: Radikal Hayat. <http://www.radikal.com.tr/hayat/arslan-40-yil-sonra-burada-kukruyor-955278/> adresinden alındı
- Artun, A. (2011). *Sanat Manifestoları Avangard Sanat ve Direniş*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Artun, A. (2015). *Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi Estetik Modernizmin Tasfiyesi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Aslanoğlu, İ. (1976). *Dışavurumcu ve Usçu Devirlerinde Bruno Taut (1880-1938)* (Cilt 2). O.D.T.Ü. Mimarlık Fakültesi Dergisi.
- Ataman, D. (2008). *Arşivdeki Belgeler Işığında Güzel Sanatlar Akademisi'nde Yabancı Hocalar Philipp Gunther'den(1929)- Kurt Erdmann'a Kadar*. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayınları.
- Ataseven, O. (2012). Dan Flayn'in Mekanı Dönüştüren Işığı ve Minimalizme Yaklaşımı. *Art-e Dergisi*, 5(9), 85-96.
- Avcı Tuğal, S. (2012). *Oluşum Süreci İçinde Op Art*. İstanbul: Hayalperest Yayınları.
- Bal, H., Aygül, H., Oğuz, Z., & Uysal, M. (2012). Göçle Gelenlerin Toplumsal Sorunları (Isparta Örneği). *Süleyman Demirel Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*(27), 191-210.
- Berksoy, B. O. (2012). *Sektörel Olarak Komşu Ülkelerde Türkiye'nin İhracat Potansiyeli*. İstanbul: İstanbul Ticaret Odası Yayınları.
- Biber Vangölü, Y. (2016). Geçmişten Günümüze Gerçek Üstüçülük. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 20(3), 871-883.
- Borjas, G. (1989). Economic Theory and International Migration. *International Migration Review, Special Silver Anniversary Issue*, 23(3), 459-474.
- Bozdağlıoğlu, Y. (2014). Türk-Yunan Nüfus Mübadelesi ve Sonuçları. *Türkiye Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 180(180), 9-32.
- Bulut, Ü. (1995). Resim Sanatı ve Resim Konulu Eserler-I. *Öneri Dergisi*, 1 (2), 145-148.
- Buzkıran, D. (2013). Arap Baharı'nın Türkiye'ya Olan Ekonomik ve Sosyal Etkileri. *Sosyal ve Beşeri Bilimler Dergisi*, 5(1), 147-162.

- Candan, H., Oktay, E., & Sürmeli, İ. (2018). Sanayileşme ve Göç Olgusunun Kent Planları Üzerine Etkisi: Karaman Örneği. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 11(60), 867-879.
- Castles, S., & Miller, M. (2008). *Göç Çağı; Modern Dünyada Uluslararası Göç Hareketleri*. (B. Bal, & İ. Akbulut, Çev.) İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Cevahir, Y. (2011). Arap Baharı'nın Türkiye'ye ve Ekonomimize Etkisi. *MÜSİAT Çerçeve Dergisi*(57), 85-87.
- Ceylan, A., & Uslu, İ. (2019). Türkiye Cumhuriyet'ine Yönelen Kitleli Göç Hareketleri ve Kabul Mekanizmasındaki Yaklaşımlara İlişkin Bir İnceleme: 1989 Bulgaristan, 1991, Irak ve 2011 Suriye Göçleri. *Yakın Dönem Türkiye Araştırmaları Dergisi*(36), 199-221.
- Çağlayan, S. (2006). Göç Kuramları, Göç ve Göçmen İlişkisi. *Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*(17), 67-91.
- Çapan, F., & Güvenç, B. (2017). Kavimler Göçü ve Batı Roma İmparatorluğu'nun Çöküşü. *21. Yüzyılda Eğitim ve Toplum Dergisi*, 6(18), 629-640.
- Çelik, H. (2014). Ortadoğu'da ABD Politikaları ve Büyük Ortadoğu Projesi . *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. Ankara: Ufuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Çelik, S., & Gürtuna, A. (2005). *Büyük Ortadoğu Projesi ve Türkiye'ye Etkisi*. Ankara: Global Strateji Enstitüsü Yayınları.
- Dede, A. (2011). The Arab Iprising Debating the "Turkish Model". *Insight Turkey Dergisi*, 13(2), 23-32.
- Dedeiç-Kırbaç, A. (2013). Boşnakların Türkiye'ye Göçleri. *Akademik Bakış Dergisi*(35), 1-19.
- Demir, A. (2016). Türkiye-Rusya İlişkilerinde Suriye Krizinin Yansımaları ve Etkileri. *Marmara Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 3(1), 147-162.
- Demirkol, C. (2008). *Batı Sanatında Modernizm ve Postmodernizm* . İstanbul : Evremsel Yayınları.
- Demirkol, H. (2014). A Reading On Atatürk Monument In The Grand National Assembly Of Turkey: From Idealized To Realized. *Art-Sanat Dergisi*(1), 73-99.
- Demirtaş, E. (2014). *Ortadoğu'da Devlet ve İktidar Otoriter Rejimler Üzerine Bir İnceleme*. İstanbul: Metis Yayınları.

- Dempsey, A. (2007). *Modern Çağda Sanat Üsluplar Ekoller Hareketler*. İstanbul: Akbank Yayınları.
- Deniz, T. (2014). Arap Baharı ve Türkiye: Siyasi Coğrafya Açısından Bir Değerlendirme. *Ortadoğu Dergisi*, 18(29), 65-78.
- Deniz, T. (2014). Uluslar Arası Göç Sorunu Perspektifinde Türkiye. *Türkiye Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 181(181), 175-204.
- Dieji, A. (2007). Doktora Tezi. *İran Minyatüründe Savaş Sahneleri*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Doğan, G., & Durgun, B. (2012). Arap Baharı ve Libya. Tarihsel Süreç ve Demokratikleşme Kavramı Çerçevesinde Bir Değerlendirme. *Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 1(15), 61-90.
- Doğan, S. (2017). Modern Resim Sanatında Kadın Figürüne Yönelik Anti-Estetik Yaklaşımlar; Willem De Kooning ve Jean Dubuffet. *İdil Dergisi*, 6(38), 2773-2790.
- Doğanay, H., Özdemir, Ü., & Şahin, İ. (2012). *Genel Beşeri ve Ekonomik Coğrafya*. Ankara: Pegem Akademi Yayınları.
- Doğramacı, B. (2008). *Kulturtransfer Und Nationale Identität: Deutschsprachige Architekten, Stadtplaner und Bildhauer in der Türkei*. Berlin: Gebr. Mann Verlag.
- Doğramacı, B. (2010). *Almanca Konuşan Mimar ve Heykeltıraşların Ankara'daki Mirası*. Ankara: Goethe-Enstitüsü.
<https://www.goethe.de/ins/tr/ank/prj/urs/geb/trindex.htm> adresinden alındı
- Doğramacı, B. (2011). Ankara'da Almanca Konulan Miras/Almanca Konuşan Mimar ve Heykeltıraşların Ankara'daki İzleri. T. Lier (Dü.) içinde, *Ankara'da Almanca Konuşan Mimarların İzleri* (s. 14-20). Ankara: Goethe Enstitüsü.
- Doster, B. (2013). Arap Baharı'ndan Demokrasi Beklemek. *Ortadoğu Analiz Dergisi*, 5(50), 55-60.
- Dönmez Kara, C. (2015). Göç Bağlamında Uluslararası İşbirliği ve Türkiye'nin Politikaları. *Yayınlanmamış Doktora Tezi*. Çanakkale: Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Duben, İ. (-). Adnan Çoker Sergisi (DeriMod Kültür Merkezi Kataloğu)1989. S. Ateş, & S. Romi içinde, *İpek Duben Yazı ve Söyleşileri 1978-2010* (s. 171-181). İstanbul: Salt Yayıncılık.

- Duben, İ. (1979). Batı Resim Dilini Kullanma Aşamasından Geçip Kendi Kültürüne Dönen Ressam: Adnan Çoker. S. Ateş, & S. Romi (Dü.), *İpek Duben Yazı ve Söyleşileri 1978-2010* içinde (s. 42-47). İstanbul: Salt Yayıncılık.
- Duran, A. (2018). *Sosyal Bilimlerde Kuramlar*. (F. Ereş, Dü.) Ankara: Pegem Akademi Yayınevi.
- Durukan Kopuz, A. (2018). Türkiye'de Erken Cumhuriyet Dönemi Yabancı Mimarların İzleri, Franz Hillinger Örneği. *MM Garon Dergisi*, 13(3), 363-373.
- Edgü, F. (2005). *Jean Dubuffet*. İstanbul: Pera Müzesi Yayınları.
- Ekici, H. (2019). Türk Toplumunda Suriyelere Yönelik Algılanan Tehditler ve Çözüm Önerileri. *Sosyal Politika Çalışmaları Dergisi*(44), 695-730.
- Erden, E. O. (2016). *Modern Sanatın Kısa Tarihi*. İstanbul: Hayalperest Yayıncılık.
- Erden, O. (2012). *Çağdaş Sanat Hakkında Bilmemiz Gereken Herşey(Tepo Dergisi Yayınları)*. İstanbul: Boyut Matbaacılık.
- Erdoğan, M. M. (2015). *Türkiye'deki Suriyeliler Toplumsal Kabul ve Uyum*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Erdoğu, B. (2014). Kavramsal Sanat ve Arkeoloji: Beyaz Örtünün Altındaki Gerçeklik. *Trakya Üniveritesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 4(7), 51-60.
- Erkiral Tavas, O. (2015). Türkiye'nin Avrupa Birliğine Tam İyelik Sürecinde Uluslararası Göç Yöntemi Stratejisi. *Yayınlanmamış Doktora Tezi*. Ankara: Gazi Üniveritesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Erkmen, E. (2003). Clemens Holzmeister Mimarlığı. *Tasarım Kuram Dergisi*(3), 57-66.
- Eroğlu, Ö. (2015). *Türkiye'de Resim Sanatı*. İstanbul: Tekne Yayınları.
- Erol Şahin, A., & Kayalıoğlu, S. (2016). I. Dünya Savaşı'nın Avrupa Resim Sanatına Etkileri. *Akademik Bakış Dergisi*, 10(19), 183-207.
- Ersoy, A. (1998). *Günümüz Türk Resim Sanatı(1950'de 2000'e)*. İstanbul: Billm Sanat Galarisi.
- Erzen, J. N. (1997). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 2*. İstanbul: Yem Yayınları.
- Eyüpoğlu, B. R. (1986). *Resme Başlarken*. Ankara : Bilgi Yayınları.
- Farting, S. (2014). *Sanatın Tüm Öyküsü*. (G. Aldoğan, & F. Candil Çulcu, Çev.) Çin: Hayalperest Yayınları.
- Fineberg, J. (2014). *1940'dan Günümüze Sanat Varlık Stratejileri*. (S. Atay Eskier, Çev.) İzmir: Karakalem Yayınları.
- Firiland, C. (2008). *Sanat Kuramı* . Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

- Germaner, S. (1997). *1960 Sonrası Sanat*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Germaner, S. (2000). 1968 Kuşağı Sanatçıları. *Cumhuriyetin 75 Yılında Kültür ve Sanat Sempozyum Bildirileri (18-19.03.1999)* (s. 87-96). İstanbul: Sanat Tarihi Derneği Yayınları.
- Geyik Yıldırım, S. (2018). Göç ve Afganlar: "İstikrarlı Mülteciler". *Göç Araştırmaları Dergisi*, 4(2), 128-159.
- Gombric, E. (1997). *Sanatın Öyküsü*. İstanbul: Remzin Kitabevi.
- Gouma-Peterson, T., & Mathws, P. (2014). İkinci Kuşak Sanat Eleştirisi ve Metodoloji. A. Antmen içinde, *Sanat/Cinsiyet Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri* (s. 64-74). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Gögebakan, Y., & Kılınç, E. (2020). Empresyonizm, Kübizm, Sürrealizm ve Ekspresyonizmde Tarz Olarak Soyutlama. *Atatürk Üniversitesi Sanat Dergisi*(35), 19-31.
- Göker, G., & Keskin, S. (2015). Haber Medyası ve Mültecileri: Suriyeli Mültecilerin Türk Basınındaki Temsili. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*(41), 229-256.
- Görgün, M. (2018). Ekonomi Temelli Göç Yaklaşımları Perspektifinde Göçmenlerin Karar Alma Süreçleri. *Süleyman Demirel Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, 23(3), 1153-1162.
- Gözenç, S. (1999). *Güney Batı Asya "Ortadoğu" Ülkeler Coğrafyası*. İstanbul: Çantay Kitabevi.
- Güçhan, A. (2013). Popüler Kültür Çalışmaları Işığında Pop Art. *Selçuk İletişim Dergisi*, 3(2), 23-29.
- Gül, A. (2012). Orta Doğu Ülkelerinde Türk İş Gücü ve Bu Ülkelerin İş Gücü Açığı. *Journal Of Social Policy Conferences*(37-38), 103-109.
- Güllüpnar, F. (2012). Göç Olgusunun Ekonomi-Politiği ve Uluslararası Göç Kuramları Üzerine Bir Değerlendirme. *Yalova Sosyal Bilimler Dergisi*, 2(4), 53-85.
- Gümüştekin, N. (2011). Anadolu ve Diğer Kültürlerde İşaret ve Simgelerde Anlam. *Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 14(26), 103-118.
- Günay, E., Atılgan, D., & Serin, E. (2017). Dünyada ve Türkiye'de Göç Yöntemi. *Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, 7(2), 37-60.
- Güngörmüş Kona, G. (2003). Yeni Ortadoğu ve Düşündürdükleri. *Görüş Dergisi*(55), 16-25.

- Gürol, E. (1991). *Analitik Psikoloji ve C.G.Jung*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Hacıoğlu, N., & Saylan, U. (2014). Arap Baharı'nın Türizme Yansımaları: Arap Ülkeleri ve Türkiye. *Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 17(32), 55-80.
- Hakan Verdu Martinez, E., & Demiral, A. (2014). 20. ve 21. Yüzyılda Sanatta Malzeme Olarak Beden; Performans Sanatı. *Anadolu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 6(6), 180-201.
- Halliday, F. (2005). *The Middleast in International Rlations, Power, Politics, Idology*. Newyork: Cambridge Üniveritesi Yayınları.
- Hershlag, Z. Y. (1980). *Introduction to the Economic History of the Middle East*. Leiden: Brillacedemic Yayın Evi.
- Hobsbawn, E. J. (1996). *Kısa 20. yüzyıl 1914-1991: Aşırılıklar Çağı*. İstanbul: Sarmal Yayınları.
- Hopkins, D. (2018). *Modern Sanattan Sonra 1945-2017*. (F. Candil Erdoğan, Çev.) İstanbul: Hayalperest Yayınları.
- İçduygu, A. (2015). Türkiye, Nereye Kadar Bir Göç Ülkesi? *Koç Üniversitesi Görüş Dergisi-Göç ve Mültesilik Sayısı*(88), 17-21.
- İmanbeyli, V. (2015). "Uçak Krizi" ve Türkiye-Rusya İlişkileri. *SETA Perspektif Dergisi*(119), 1-6.
- İnam Karahan, Ç. (2015). Sanatta Çağdaş Bir Dönüm Noktası: Minimal Sanat. *ODÜ Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, 5(11), 19-22.
- İpşiroğlu, N., & İpşiroğlu, M. (2012). *Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi*. İstanbul: Hayalperst Yayınevi.
- İrak, M. (2019). Hyreniomus Bosh'un "Yeryüzü Zevkleri Bahçesi" Resmi: Gerçek Üstücülüğü Yeniden Okuma. *Atatürk Üniversitesi Sanat Dergisi*(33), 39-46.
- Islakaoğlu, P. (2005). Mimarlıkta Minimalizm. *Ege Mimarlık Dergisi*, 3(55), 14-19.
- Islakoğlu, P. (2006). Minimalizm Kavramı ve Mimarlıkta Minimalist Yaklaşımlar. *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Fen Bilimleri Enstittüsü.
- Kalfa, Z. (2019). Amerika'da Son Bohem: Jackson Pollock. *İstanbul Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, 5(10), 115-133.
- Kalmık, E. (1950). *Renklerin Armonisi*. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Yayınları.

- Kanat, K., & Üstün, K. (2015). *Turkey's Syrian Refugees: Toward Integration*. İstanbul: SETA Yayınları.
- Kapu, H. (2012). *TRA2'de Göç Olgusu: Sebep ve Sonuçlar Bağlamında Analitik Bir Araştırma*. Kars: T.C. Serhat Kalkınma Ajansı Yayınları.
- Karaalioğlu, O. (2017). Sürrealizmin Modern Türk Resim Sanatına Etkileri. *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*, 5(12), 781-793.
- Karaca, S. (2015). Misafirlikten Entegrasyona Suriyeli Mülteci Akını ve Türkiye. *Ekonomik, Sosyal ve Kültürel Boyutlarıyla Suriyeli Mütteciler Panel Kitabı*, (s. 36-40). İstanbul.
- Karpat Çatalbaş, G., & Yazar, Ö. (2005). Türkiye'deki Bölgeler Arası İç Göçü Etkileyen Faktörlerin Panel Veri Analizi ile Belirlenmesi. *Alphanumeric Journal Dergisi*, 3(1), 99-117.
- Keleş, R., Mengi, A., & Özgül, C. (2012). Ernst Reuter'in İkinci Vatani Türkiye'de Çağdaş Kent Biliminin Gelişmesine Yaptığı Katkıları (Yayınları Üzerinde Bir Değerlendirme). *Mülkiye Dergisi*, 36(275), 11-36.
- Kıbaroğlu, M. (2011). Arap Baharı ve Türkiye. *Adam Akademi Dergisi*(2), 26-36.
- Kınık, K. (tarih yok). Göç, Sürgün ve İltica. *Hayat Sağlık Dergisi*, 36-39.
- Koçak, Y., & Terzi, E. (2012). Türkiye'de Göç Olgusu, Göçedenlerin Kentlere Olan Etkileri ve Çözüm Önerileri. *Kafkas Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi*, 3(3), 163-184.
- Kolektif. (1994). *Sanattan Yansımalar Sanatçı Kataloğu*. İstanbul: Yem Yayıncılık.
- Kosova, E. (2012). Kulvarlar Arasında. *Toplum ve Bilim*(125), 23-40.
- Krause, A. (2005). *Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü*. (Z. Zaptçioğlu, Çev.) Almanya: Literatür Yayınları.
- Kuspit, D. (2010). *Sanatın Sonu*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Küçükler, T. (2015). Heykelde Minimalizm. *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. Erzurum: Erzurum Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Lee, E. (1966). A The of Migration. *Demography Dergisi*, 3(1), 47-57.
- Lewis, B. (1996). *Ortadoğu Hristiyanlığın Doğuşundan Günümüze Ortadoğu'nun 2000 Yıllık Tarihi*. İstanbul: Yeni Binyıl Yayınları.
- Lynton, N. (2004). *Modern Sanatın Öyküsü*. (C. Çapan, & S. Öziş, Çev.) Çin: Remzi Kitabevi.
- Marshall, G. (2005). *Sosyoloji Sözlüğü*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

- Mutluer, M. (2003). *Uluslar Arası Göçler ve Türkiye, Kuramsal ve Ampirik Bir Alan Araştırması; Denizli Tavas*. İstanbul: Çantay Kitabevi.
- Namal, Y. (2012). -1950 Yılları Arasında Yükseköğretime Yabancı Bilim Adamlarının Katkıları. *Yükseköğretim ve Bilim Dergisi*, 2(1), 14-19.
- Neumark, F. (2017). *Boğaziçine Sığınanlar*. (Ş. Bahadır, Çev.) İstanbul: Kopernik yayınları.
- Oğuzlu, T. (2001). Arap Baharı ve Yansımaları. *Ortadoğu Analizi Dergisi*, 3(36), 8-16.
- Oral, B. (2019). Banksy'nin Sotheby's Galerisi'nde Gerçekleştirdiği Performansın Bir Olgu Olarak Sanat Tarihi Sürecindeki Yeri. *Sanat Tarihi Dergisi*, 28(1), 193-205.
- Otman, S. (2020). 960 Sonrası Çağdaş Sanatta Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Feminizm: Judy Chicago ve Nur Koçak Karşılaştırması. *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. Antalya: Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Öngör, S. (1964). *Ortadoğu*. Ankara: Sevin. Matbaası.
- Örücü, S. (2018). Yahudi Diasporası'nın Filistin'e Göçü ve İsrail Devleti'nin Kuruluşu. *Vakanüvis-Uluslararası Tarih Dergisi*, 3(2), 202-233.
- Öz Çelikbaş, E. (2020). Art Brut Kareketi ve Jean Dubuffet: Bir Sanat Terapisi Bağıntısı. *Akdeniz Sanat Dergisi*, 14(25), 35-43.
- Özayten, N. (2013). Bir Yüzün Diğer Yüzü. S. Romi (Dü.) içinde, *Mütevazi Bir Mirasi Nilgün Özayten Kitabı* (s. 125-137). İstanbul: Salt Yayınları.
- Özdemir, Ç. (2012). Ortadoğu ve Arap Baharı (Türkiye Demokratik Bir Ülke Olarak Ortadoğu'da Model Olabilir mi?). *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. Kütahya: Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü .
- Özdemir, E. (2017). Suriyeli Mültecilerin Türkiye'de Algıları. *Savunma Bilimleri Dergisi*, 16(1), 115-136.
- Özdemiroğlu Koç, M. (2019). Transatlantik Köle Ticareti, Amerikan Ekonomisi Üzerindeki Etkisi ve Güncel Ekonomi Politikası. *Ayıntı Dergisi*, 7(80), 65-73.
- Özel, Z. (2007). Op Sanat ve Dijital Teknolojinin Kullanımı. *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 7(2), 395-418.
- Özey, R. (2004). *Dünya Denkleminde Ortadoğu*. İstanbul: Aktif Yayınevi.
- Özey, R. (2017). *Ortadoğu'nun Jeopolitiği*. Ankara: Pegem Akademi Yayınları.
- Özkaya, A. N. (2007). Süriye Kürtürleri: Siyasi Etkisizlik ve Süriye Devletinin Politikaları. *Uluslararası Hukuk ve Politika Dergisi*, 2(8), 90-116.

- Özpınar, E. (2016). *Türkiye'deki Süriyeliler: İşsizlik ve Sosyal Uyum*. Ankara: Türkiye Ekonomi Politikaları Araştırma Vakfı Yayınları.
- Özyakışır, D. (2012). İç Göç Hareketleri ve Geriye (Tersine) Göçün Belirleyicileri: TRA2 Bölgesinden (Ağrı,Kars, Iğdır, Ardıhan)İstanbul'a Gerçekleşen Göç Üzerine Bir Saha Araştırması. *Yayınlanmamış Doktora Tezi*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Pejiç, B. (2000). Bedende Oluş: Marina Abramoviç'in Sanatında Tinsel Olan Üzerine. *Anadolu Sanat Dergisi*(13), 149-158.
- Pelvanoğlu, B. (2009). 1980 Sonrası Türkiye'de Sanat Dönüşümleri . *Yayınlanmış Doktora Tezi*. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal bilimler Enstitüsü.
- Petersen, W. (1958). E General Typology of Migration. *American Sociological Review*, 23(3), 256-266.
- Pınar, L. (2018). Ortadoğu'da Meydana Gelen Halk Ayaklanmalarının Türkiye'nin Ekonomik Güvenliğine Olan Olumsuz Etkileri. *Yönetim ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi*, 16(3), 127-138.
- Piore, M. J. (1979). *Birds of Passage Migrant Labor and Industrial Societies*. Cambridge: Cambridge University Yayınları.
- Piore, M. J. (1986). The Shifting Grounds for Immigration. *The Annals of the American Academy of Political and Social Science*, 458(1), 23-33.
- Ravenstein, E. G. (1885). The Laws of Migration. *Journal Of The Statistical Society Of London*, 48(2), 167-235.
- Sağlam, S. (2006). Türkiye'de İç Göç Olgusu ve Kentleşme. *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*(5), 33-44.
- Sander, O. (2004). *Siyasi Tarih 1918-1994*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Sandıklı, A., & Semin, A. (2012). *Bütün Boyutlarıyla Süriye Krizi ve Türkiye*.
- Sanouillet, M. (2017). Dadacılığın Kökleri: Zürih ve New York. E. Batur (Dü.) içinde, *Modernizmin Serüveni* (s. 359-372). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Sasen, İ. (2011). Arap Baharı Türk Dış Politikası ve Dış Algılaması. *Ortadoğu Analiz Dergisi*, 3(31-32), 57-64.
- Saybaşıllı, N. (2011). *Sınırlar ve Hayaletler Görsel Kültürde Göç Hareketleri*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Shakespeare, V. (1994). *Fırtına*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

- Sözen, M., & Tanyeli, U. (2010). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Stark, O., & Bloom, D. (1985). The New Economics Of Labor Migration. *American Economic Review*, 75(2), 173-178.
- Şahin, M., & Uysal Şahin, Ö. (2014). Arap Baharı'nın Türkiye Ekonomisine Etkileri. *Yönetim ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi*(23), 171-187.
- Şaylan, G. (2002). *Postmodernizm*. Ankara: İmge Yayınları.
- Şen, M. (2016). Rudolf Belling'in Türki Heykel Sanatına Katkıları Bağlamında Şadi Çalık'ın Soyut Heykelleri. *İninü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 6(14), 1-10.
- Şen, S. (2004). *Ortadoğu'da İdeolojik Bunalım: Suriye Baas Partisi ve İdeolojisi*. İstanbul: Biray Yayıncılık.
- Tansuğ, S. (1995). *Türk Resminde Yeni Dönem*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tansuğ, S. (2008). *Çağdaş Türk Sanatı*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Taşlı, Ö. (1986). *Ortadoğu'ya Süper Güçlerin Etkileri*. İstanbul: Fikir Yayınları.
- Tepealtı, F. (2019). Avrupa Birliği'ne Yönelik Türkiye Geçişli (Transit) Göç Hareketleri ve Türkiye'nin Düzensiz Göçle Mücadelesi. *Doğu Coğrafya Dergisi*(41), 125-140.
- Tizgöl, K. (2008). Sanatta Minimalizm ve Günümüz Seramik Sanatına Yansımaları. *Sanatta Yeterlilik Tezi*. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Tsetskhladze, G. R. (2016). Antik Çağın Yerel Kültürleri Nasıl Değişti. *Aktüel Arkeoloji Dergisi*(54), 102-115.
- Tunca, H., & Karadağ, A. (2018). Suriye'den Türkiye'ye Göç: Tehditleri ve Fırsatlar. *Kara Harp Okulu Bilim Dergisi*, 28(2), 47-8.
- Turan, Ö. (2002). *Tarihin Başladığı Nokta Ortadoğu*. İstanbul: Yayda Yayınları.
- Tümer, G. (2007). Taut'un "Mimari Bilgisi Üzerine" Notlar. *Mimarlık Dergisi*(337).
- Türker, H., & Çokokumuş, B. (2014). Gerçeküstücülük, Rene Magritte'den Jerey Uelsmann'a. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1(13), 121-140.
- Uğur, E. (2019). Op-Art (Optik Sanat) Akımının Görsel Algı ve Grafik Tasarım Kavramları Açısından Tanımlanması. *Iğdır Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*(7), 231-258.

- Uslu, A. (2011). Arap Halk Hareketleri, Bölgede Demokratikleşme İmkanları, Libya ve Türkiye'nin Tutumu. *Global Political Trends Center Dergisi*(23), 1-12.
- Usul, A. (2011). Arap Halk Hareketleri, Bölgede Demokratikleşme İmkanları, Libya ve Türkiye'nin Tutumu. *Global Political Trends Center Dergisi*(23), 1-12.
- Uzun Aydın, D. (2016). Birinci Dünya Savaşının Sanata Yansıması: İngiliz Vortisist Grubu. *Batman Üniversitesi Yaşam Bilimleri Dergisi*, 6(2/1), 148-161.
- Uzun Aydın, D. (2018). Minimalizm Sanat Akımı ve Heykeltraş Şadi Çalık. *Route Educational and Social Science Journal*, 5(1), 1153-1170.
- Ünver Noi, A. (2012). Arap Baharı ve Türkiye-Avrupa Birliği İlişkileri. *Ortadoğu Analiz Dergisi*, 4(48), 10-19.
- Wallerstein, I. (2011). *Dünya Sistemleri Analizi*. (E. Abadoğlu, Çev.) İstanbul: BGST Yayınları.
- Wilkinson, K. (2011). *Semboller ve İşaretler*. (S. Topksoy, Çev.) İstanbul: Alfa Basım Yayın.
- Yağmur, Ö. (2014). Minimal Sanatta Dan Flavin'in Gestalt Algı Kuramıyla Anlamlandırma. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*(33), 149-161.
- Yalçın, C. (2004). *Göç Sosyolojisi*. Ankara: Anı Yayınevi.
- Yayman Ataseven, S. (2017). Endy Warhol'un Resimlerinde Popüler Kültürün Etkisi. *Karadeniz Sosyal Bilimler Dergisi*, 9(16), 288-297.
- Yetkin, Ö. (2014). Yahudi Diasporası İletişim Stratejisi: ABD Örneği. *Uzmanlı Tezi*. Ankara: Yurtdışı Türkleri ve Akraba Topluluklar Başkanlığı.
- Yıldırım, R., & Abdulcelil, T. (2011). *Mısır Siyaseti Haritası*. İstanbul: SETA Yayıncılık.
- Yıldırımoğlu, H. (2005). Uluslararası Emek Göçü "Almanya'ya Türk Emek Göçü". *Kamu-İş Dergisi*, 8(1), 129-153.
- Yıldız, Y. (1993). *Ortadoğu'da Silahlanma ve Militalizm*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Yılmaz, F. M. (2020). Arap Baharı'nın Türkiye İlen Ortadoğu Devletleri Arasındaki Ekonomik İlişkilere Etkisi. *Ahi Evran Akademi Sosyal Bilimler Dergisi*, 1(1), 10-36.
- Yılmaz, H. (2013). *Türkiye'de Süriyeli Mülteciler İstanbul Örneği Tespitler, İhtiyaçlar ve Öneriler*. İstanbul: MAZLUMDER İstanbul Şubesi.
- Yılmaz, M. (2005). *Modernizmden Postmodernizme Sanat*. Ankara: Ütopya Yayınları.

- Yılmaz, S. (2013). 1950 Sonrası Sanat Akımlarının Gelişiminde Robert Rauschenberg'in Etkileri. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1(10), 113-127.
- Yılmaz, T. (2014). *Uluslararası Politikada Ortadoğu*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Yılmaz, Ü. (1991). Renk Psikolojisi . *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Yükselen, N. (2000). Fluxus. *Genç Sanat Dergisi*(76), 9.
- Zehir, C. (2004). Son Gelişmeler Işığında Ortadoğu'da Su Meseleleri. *Milletlerarası Ortadoğu: Kaos mu? Düzen mi? Konferansı Bildiriler Kitabı (9-10.01.2004)*, (s. 278-282).
- Zelinsky, W. (1971). The Hypothesis of the Mobility Transition. *American Geographical Society*, 61(2), 219-249.
- Ziss, A. (1984). *Estetik*. (Y. Şahan, Çev.) İstanbul: De Yayınevi.

ELEKTRONİK KAYNAKÇA

- (tarih yok). 12 13, 2020 tarihinde https://www.nouhworld.com/article/معرض_إبراهيم_الحسون.html adresinden alındı
- (tarih yok). 11 20, 2020 tarihinde https://www.nouhworld.com/article/الفنان_الشاب_عبد_اللطيف_الجيمو_2011.html adresinden alındı
- (tarih yok). 11 07, 2020 tarihinde <http://handanborutecene.com/portfolio-item/uc-sifir/> adresinden alındı
- (tarih yok). 07 18, 2020 tarihinde https://www.moma.org/learn/moma_learning/dan-flavin-monument-1-for-v-tatlin-1964/ adresinden alındı
- (tarih yok). 07 18, 2020 tarihinde <https://www.moma.org/collection/works/150980> adresinden alındı
- (tarih yok). 07 14, 2020 tarihinde [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bridget_Riley._Current_\(1964\)__\(38932493384\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bridget_Riley._Current_(1964)__(38932493384).jpg) adresinden alındı
- (tarih yok). 07 10, 2020 tarihinde <http://www.artnet.com/artists/duane-hanson/self-portrait-with-model-uptown-location-a-F2zLzCqfEX60Qv3RYg7wBg2> adresinden alındı
- (tarih yok). 07 10, 2020 tarihinde <https://www.thebroad.org/art/chuck-close/john> adresinden alındı
- (tarih yok). 11 05, 2020 tarihinde <http://www.galerist.com.tr/tr/sezapaker-secili-eserler> adresinden alındı
- (tarih yok). 11 03, 2020 tarihinde <https://www.parismuseescollections.paris.fr/fr/musee-d-art-moderne/oeuvres/elegie-a-l-homme-> adresinden alındı
- (tarih yok). 07 03, 2020 tarihinde <https://mwbeliever.wordpress.com/2013/04/08/postwar-european-art/> adresinden alındı
- (tarih yok). 07 01, 2020 tarihinde <https://www.moma.org/collection/works/79070> adresinden alındı
- (tarih yok). 06 16, 2020 tarihinde <https://www.guggenheim.org/publication/mark-rothko-1903-1970-a-retrospective> adresinden alındı
- (tarih yok). 11 03, 2020 tarihinde <https://www.instagram.com/p/CF46klzAKEP/?igshid=1tjoxk2qv9hut> adresinden alındı

- (tarih yok). 06 16, 2020 tarihinde <https://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/guernica> adresinden alındı
- (tarih yok). 06 16, 2020 tarihinde <https://www.moma.org/audio/playlist/3/163> adresinden alındı
- (tarih yok). 05 31, 2020 tarihinde <https://wannart.com/icerik/11239-aklin-iflasinin-temsili-mekanik-kafa> adresinden alındı
- (tarih yok). 05 31, 2020 tarihinde <https://www.e-skop.com/skopbulten/erkekler-tuvaletinde-bir-kadin-barones-elsanin-pisuvvari/> adresinden alındı
- (tarih yok). 10 09, 2020 tarihinde <http://www.mimarlikdergisi.com/index.cfm?sayfa=mimarlik&DergiSayi=287&RecID=1635> adresinden alındı
- (tarih yok). 10 12, 2020 tarihinde <https://www.unhcr.org/tr/unhcr-turkiye-istatistikleri> adresinden alındı
- (tarih yok). 03 01, 2020 tarihinde <https://www.goc.gov.tr/duzensiz-goc-istatistikler> adresinden alındı
- (tarih yok). 02 22, 2020 tarihinde <https://multeciler.org.tr/turkiyedeki-suriyeli-sayisi/> adresinden alındı
- (tarih yok). 02 22, 2020 tarihinde <https://multeciler.org.tr/turkiyedeki-suriyeli-sayisi/> adresinden alındı
- (tarih yok). 03 16, 2021 tarihinde <https://www.kunstmuseum.nl/nl/gemeentemuseum-den-haag-viert-100-jaar-mondriaan-en-de-stijl> adresinden alındı
- (tarih yok). 04 20, 2021 tarihinde <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/guernica> adresinden alındı
- (tarih yok). 03 15, 2021 tarihinde <https://www.nasjonalmuseet.no/en/collection/object/NG.M.00939> adresinden alındı

FOTOĞRAF LİSTESİ

- Fotoğraf 1:** Sirkeci Garından Yakınlarını Almanya'ya Uğurlayan İnsanlar 36
- Fotoğraf 2:** Marcel Duchamp, Çeşme/Pisuar (Fountain), Hazır Yapım, 1917, 33x42x52 cm., Filedelphiya Sanat Müzesi..... 49
- Fotoğraf 3:** Raoul Hausmann, Mekanik Kafa (Mechanical Head), Asemblaj, 1965, 32.5x21x20 cm., Paris Ulusal Modern Sanat Müzesi..... 50
- Fotoğraf 4:** Hieronymus Bosch, Dünyevi Zevkler Bahçesi (Garden of Earthly Pleasures), Ahşap Üzeri Yağlı Boya, 1500-1505, 220x292 cm., Prado Müzesi. 51
- Fotoğraf 5:** Salvador Dali, Belleğin Sürekliliği (The Persistence of Memory), Tuval Üzeri Yağlı Boya, 1931, 24x33 cm., New York Modern Sanatlar Müzesi. 53
- Fotoğraf 6:** Pablo Picasso, Guernica, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 1931, 349x776 cm., Madrid Kraliçe Sofia Ulusal Sanat Müzesi. 54
- Fotoğraf 7:** Yüksel Aslan, Arture, Kâğıt Üzeri Karışık Teknik, 1964, 40 x 63,5 cm. 55
- Fotoğraf 8:** Mehmet Uygun, İsimsiz, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 2008, 40x50 cm., Özel Koleksiyon..... 56
- Fotoğraf 9:** Mark Rothko, Adsız (Unnamed), Tuval Üzeri Yağlı Boya, 1949, 207x167.5 cm., New York Solomon Robert Guggenheim Müzesi..... 58
- Fotoğraf 10:** Jackson Pollock, Tam Beş Kulaç (Full Fathom Five), Tuval Üzeri Karışık Teknik, 1947, 129x76.5 cm., New York Modern Sanatlar Müzesi. 59
- Fotoğraf 11:** Barnett Newman, Kahraman ve Yüce İnsan (Vir Heroic Sublimis), Tuval Üzeri Yağlı Boya, 1950-51, 242x541cm., New York Modern Sanatlar Müzesi. 60
- Fotoğraf 12:** Jean Dubuffet, Metafizik (Le Métafizik), Tuval Üzeri Yağlı Boya, 1950, 89.5x116 cm..... 62
- Fotoğraf 13:** Adnan Çoker, Kırmızı Beyaz, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 1960, (?) cm., Ankara Resim Heykel Müzesi. 64
- Fotoğraf 14:** Kuzgun Acar, Elégie à l'homme moderne, Metal, 1962, (?) cm., Paris Modern Sanatlar Müzesi. 65
- Fotoğraf 15:** Richard Hamilton, Bugünü Evlerini Bu Denli Farklı, Bu Denli Cazip Kılan Nedir? (What Makes Today's Houses So Different, So Attractive?), Kâğıt Üzeri Karışık Teknik, 1956, 26.5x25 cm., Dr. Georg Zundel Koleksiyonu. 66
- Fotoğraf 16:** Andy Warhol, Yirmi Marilyn (Twenty Marilyn), Serigraf, 1962, 197x116 cm., Özel Koleksiyon..... 68
- Fotoğraf 17:** Gülsün Karamustafa, Yarabbi Sen Bilirsin, Kâğıt Üzeri Karışık Teknik, 1981, 48x66 cm., Zeynep Avcı Koleksiyonu. 69
- Fotoğraf 18:** Seza Parker, Hesaplar, Kâğıt Üzeri Karışık Teknik, 1981, 66x91 cm.... 70
- Fotoğraf 19:** Chuck Close, John, Tuval Üzeri Akrilik Boya, 1971-72, 254X228 cm., The Broad Müzesi..... 71
- Fotoğraf 20:** Duane Hanson, Model ile Kendi Kendine Portre (Self Portrait wit Model), 1979, Van De Weghe Fine Art Müzesi..... 72

Fotoğraf 21: Nur Koçak, Fetiş Nesnelere, Tuval Üzeri Karışık Teknik, 1976, 88x63 cm.....	73
Fotoğraf 22: Bridget Riley, Akım (Current), Tuval Üzeri Akrilik Boya, 1964, 148x149,5 cm., New York Modern Sanatlar Müzesi.	74
Fotoğraf 23: Hasan Pehlevan, Minare Kot, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 2017, 150x150 cm, Özel Koleksiyon.....	75
Fotoğraf 24: Frank Stella, Göl Kenti (Lake City), Tuval Üzeri Bakır Boya, 1970, 40,6 x 55,8 cm., New York Modern Sanatlar Müzesi.	77
Fotoğraf 25: Dan Flavin, V. Tatlin için Anıt (Monument for V. Tatlin), Florasan Lamba, 1964, 243x58x10 cm., 1964, New York Modern Sanatlar Müzesi.	78
Fotoğraf 26: Handan Börüteçene, Üç Sıfır... Üç Sıfır Yalnız Üç Sıfır Mı?, Defne Yaprığı, Zeytin Yaprığı, Hurma Yaprığı, Cam ve Kurşun, 2000, Çapı 160 cm.....	79
Fotoğraf 27: Abd Allatif Aljeemo'nun Büyükanne ve Büyükbabası, 1984, Cerablus (Aljeemo, 2020).	81
Fotoğraf 28: 2011 yılı Solo/Kişisel Sergi, Kalemata Galeri, Suriye- Halep.	82
Fotoğraf 29: Abd Allatif Aljeemo ve Eşi Waeda Al Wahab (Aljeemo, 2020).	82
Fotoğraf 30: 2019 yılı "İki Kültür Dört Renk" Sergisi, İstanbul Avvansaray Üniversitesi Plato Sanat Galerisi Galeri, Türkiye-İstanbul (Altan, 2019).	83
Fotoğraf 31: Abd Allatif Aljeemo, İsimiz, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 2010 (Aljeemo, 2019).	84
Fotoğraf 32: Abd Allatif Aljeemo, İsimiz, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 2011 (Aljeemo, 2019).	86
Fotoğraf 33: Abd Allatif Aljeemo, İsimiz, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 2011 (Aljeemo, 2019).	87
Fotoğraf 34: Abd Allatif Aljeemo, İsimiz, Kâğıt Üzerine Karışık Teknik, 2015 (Aljeemo, 2019).	88
Fotoğraf 35: Edvard Munch, Çığlık (The Scream), Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 1893, 91x73,5 cm, Norveç Ulusal Galeri.	89
Fotoğraf 36: Abd Allatif Aljeemo, İsimiz, Kâğıt Üzerine Karışık Teknik, 2016 (Aljeemo, 2019).	90
Fotoğraf 37: Abd Allatif Aljeemo, Dörtlülü Portre, Kâğıt Üzerine Kömür, 2016 (Aljeemo, 2019).	91
Fotoğraf 38: Abd Allatif Aljeemo, İsimiz, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 30x25 cm., 2018 (Aljeemo, 2019).	92
Fotoğraf 39: Abd Allatif Aljeemo, Söğüt Ağacının Altında Arkadaşım Öldü, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 20x30 cm., 2019 (Aljeemo, 2019).	93
Fotoğraf 40: Abd Allatif Aljeemo, İsimiz, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 30x25 cm., 2018 (Aljeemo, 2019).	94
Fotoğraf 41: Abd Allatif Aljeemo, İsimiz, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 160x90 cm., 2018 (Aljeemo, 2019).	95

Fotoğraf 42: Abd Allatif Aljeemo, Boşluğun Sevdalısı, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 150x150 cm., 2019 (Aljeemo, 2019).	96
Fotoğraf 43: Abd Allatif Aljeemo, İstanbul, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 300x200 cm., 2019 (Aljeemo, 2019).	97
Fotoğraf 44: Abd Allatif Aljeemo, Suriye Toprakları, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 200x200 cm., 2019 (Aljeemo, 2019).	98
Fotoğraf 45: Abd Allatif Aljeemo, İsimlessiz, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 130x90 cm., 2019 (Aljeemo, 2019).	100
Fotoğraf 46: Ahmad Haj Omar'ın Halep Üniversitesin Öğrenim Gördüğü yıllardan (Omar, 2019).	104
Fotoğraf 47: İstanbul "Support Syrian Living Artisti" Sergisinden Bir Kare (Omar, 2019).	105
Fotoğraf 48: Ahmad Haj Omar, Portre (Potrait), Kâğıt Üzerine Karışık Teknik, 2013 (Omar, 2019).	106
Fotoğraf 49: Ahmad Haj Omar, İsimlessiz, Kâğıt Üzerine Karakalem, 2013 (Omar, 2019).	107
Fotoğraf 50: Ahmad Haj Omar, İsimlessiz, Kâğıt Üzerine Karışık Teknik, 2013 (Omar, 2019).	109
Fotoğraf 51: Ahmad Haj Omar, Portre (Potrait), Tuval Üzerine Yağlı Boya, 40x50 cm., 2013 (Omar, 2019).	110
Fotoğraf 52: Ahmad Haj Omar, İsimlessiz, Kâğıt Üzerine Karakalem Tekniği, 21x29 cm., 2014 (Omar, 2019).	111
Fotoğraf 53: Ahmad Haj Omar, İsimlessiz, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 2015 (Omar, 2019).	112
Fotoğraf 54: Ahmad Haj Omar, Biçimlendirmek (Form Into), Kâğıt Üzerine Karakalem Tekniği, 35x50 c., 2016 (Omar, 2019).	114
Fotoğraf 55: Ahmad Haj Omar, İsimlessiz, Kâğıt Üzerine Karakalem Tekniği, 35x50 cm., 2015 (Omar, 2019).	115
Fotoğraf 56: Ahmad Haj Omar, İsimlessiz, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 40x50 cm., 2017 (Omar, 2019).	117
Fotoğraf 57: Ahmad Haj Omar, Düşünceler (Thoughts), Tuval Üzerine Karışık Teknik, 2019 (Omar, 2019).	118
Fotoğraf 58: Ahmad Raid Mohammad 2010 yılında Halep Galerie D'Art'da açtığı kişisel sergisinden.(Mohammad, 2019).	122
Fotoğraf 59: Ahmad Raid Mohammad 2019 İsviçre/Cenevre "Hayat Devam Ediyor, Sanat Devam Ediyor" karma Sergisi (Mohammad, 2019).	123
Fotoğraf 60: Ahmad Raid Mohammad 2019 İstanbul "Sezgi" Solo/Kişisel Sergisi (Mohammad, 2019).	123
Fotoğraf 61: Ahmad Raid Mohamad, Portre, Kâğıt Üzerine Karışık Teknik, 2008 (Mohammad, 2019).	124

Fotoğraf 62: Ahmad Raid Mohamad, İsimsiz, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 100x100 cm., 2009 (Mohammad, 2019).....	126
Fotoğraf 63: Ahmad Raid Mohamad, İsimsiz, Kâğıt Üzerine Akrilik Boya, 2010 (Mohammad, 2019).	127
Fotoğraf 64: Ahmad Raid Mohamad, İsimsiz, Kâğıt Üzerine Akrilik Boya, 2010 (Mohammad, 2019).	128
Fotoğraf 65: Ahmad Raid Mohamad, İsimsiz, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 100x120 cm., 2010 (Mohammad, 2019).....	129
Fotoğraf 66: Ahmad Raid Mohamad, İsimsiz, Kâğıt Üzerine Karışık Teknik, 2012 (Mohammad, 2019).	131
Fotoğraf 67: Ahmad Raid Mohamad, Sessiz Doğa, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 100x100 cm 2012 (Mohammad, 2019).....	133
Fotoğraf 68: Ahmad Raid Mohamad, İsimsiz, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 2013 (Mohammad, 2019).	134
Fotoğraf 69: Ahmad Raid Mohamad, İsimsiz, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 80x130 cm., 2013 (Mohammad, 2019).....	136
Fotoğraf 70: Ahmad Raid Mohamad, İsimsiz, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 70x100 cm., 2018 (Mohammad, 2019).....	137
Fotoğraf 71: Ahmad Raid Mohamad, İsimsiz, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 130x150 cm., 2020 (Mohammad, 2020).....	138
Fotoğraf 72: Ahmad Raid Mohamad, İsimsiz, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 140x140 cm., 2020 (Mohammad, 2020).....	140
Fotoğraf 73: Sanatçının Suriye’deki Atölyesinden (Saffam, 2020).	144
Fotoğraf 74: Sanatçının 2018 Mardin Müzesinde Gerçekleştirdiği Kişisel Heykel Sergisinden (Saffam, 2020).	145
Fotoğraf 75: Akram Saffam, Sadık Saffan, Mermer, 1990 (Saffam, 2020).	146
Fotoğraf 76: Akram Saffam, Yaşam Sarmalı, Mermer, 23x17x28 cm., 1998 (Saffam, 2020).	147
Fotoğraf 77: Akram Saffam, İsimsiz, Mermer, 1998 (Saffam, 2020).	148
Fotoğraf 78: Akram Saffam, İsimsiz, Kil ve Metal Çubuk, 2015 (Saffam, 2020)...	150
Fotoğraf 79: Akram Saffam, İsimsiz, Kil, 2015 (Saffam, 2020).....	150
Fotoğraf 80: Akram Saffam, İsimsiz, Ahşap, 2017 (Saffam, 2020).....	152
Fotoğraf 81: Akram Saffam, İsimsiz, Ahşap, 2017 (Saffam, 2020).....	153
Fotoğraf 82: Akram Saffam, İsimsiz, Kil ve Boya, 2018 (Saffam, 2020).	154
Fotoğraf 83: Akram Saffam, Göç, Kil ve Metal, 2018 (Saffam, 2020).	155
Fotoğraf 84: Akram Saffam, Vatanımda Ölüm Dügünleri, Kil ve Boya, 2018 (Saffam, 2020).	157
Fotoğraf 85: Eyas Jaafar’ın 1987 Yılında Üniversite Mezuniyet Projesini Yaparken (Jaafar, 2019).	161

Fotoğraf 86: Sanatçının 2020 Yılında Bağımsız Sanat Vakfında Açmış Olduğu “Huzursuz” adlı kişisel sergisinden (Jaafar, 2020).....	162
Fotoğraf 87: Eyas Jaafar, Portre, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 30x40 cm., 1984 (Jaafar, 2019).....	164
Fotoğraf 88: Eyas Jaafar, Sebze Satıcısı, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 21x29,7 cm. 1988 (Jaafar, 2019).....	165
Fotoğraf 89: Eyas Jaafar, Tek Başına, Kâğıt Üzerine Suluboya, 21x29,7 cm., 1991 (Jaafar, 2019).....	167
Fotoğraf 90: Eyas Jaafar, Uyuyan Sanatçı, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 80x80 cm., 2007 (Jaafar, 2019).....	168
Fotoğraf 91: Eyas Jaafar, İsimsiz, İsimsiz, Kâğıt Üzerine Suluboya, 30x30 cm., 2013 (Jaafar, 2019).....	169
Fotoğraf 92: Eyas Jaafar, İsimsiz, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 50x70 cm., 2013 (Jaafar, 2019).....	171
Fotoğraf 93: Eyas Jaafar, Portre, Kâğıt Üzerine Karakalem, 29,7x42 cm., 2013 (Jaafar, 2019).....	172
Fotoğraf 94: Eyas Jaafar, Korku, Kâğıt Üzerine Suluboya, 29,7x42 cm., 2014 (Jaafar, 2019).....	173
Fotoğraf 95: Eyas Jaafar, Düşmeyi Bekliyorum, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 21x29,7 cm., 2015 (Jaafar, 2019).....	175
Fotoğraf 96: Eyas Jaafar, Hayali Ev, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 30x20 cm. 2015 (Jaafar, 2019).....	176
Fotoğraf 97: Eyas Jaafar, Okuyucu Kadın Otobüste, Kâğıt Üzerine Karışık Teknik, 21x29,7 cm. 2018 (Jaafar, 2019).....	178
Fotoğraf 98: Eyas Jaafar, Acının Zirvesi, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 29,7x42 cm. 2019 (Jaafar, 2019).....	179
Fotoğraf 99: Eyas Jaafar, Aşk ve Korona, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 35x42 cm. 2020 (Jaafar, 2019).....	180
Fotoğraf 100: Sanatçının 2011 Yılında Şam Ishtar galeride açtığı Kişisel Sergisinde.	184
Fotoğraf 101: Sanatçının 2018 Yılında Bağımsız Sanat Vakfında Açmış Olduğu “Kaldırımındaki Çocukluk” adlı kişisel sergisinden (Alhassoun, 2019).....	185
Fotoğraf 102: Ibrahim Alhassoun, İsimsiz, Tuval Üzerine Yağlı Boya (Alhassoun, 2019).....	187
Fotoğraf 103: Ibrahim Alhassoun, İsimsiz, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 2003 (Alhassoun, 2019).....	188
Fotoğraf 104: Ibrahim Alhassoun, İsimsiz, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 55x70cm., 2012 (Alhassoun, 2019).....	190
Fotoğraf 105: Ibrahim Alhassoun, İsimsiz, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 70x100 cm., 2012 (Alhassoun, 2019).....	191

Fotoğraf 106: Ibrahim Alhassoun, İsimlessiz, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 170x200 cm., 2012 (Alhassoun, 2019).....	192
Fotoğraf 107: Ibrahim Alhassoun, İsimlessiz, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 100x110 cm., 2013 (Alhassoun, 2019).....	194
Fotoğraf 108: Ibrahim Alhassoun, İsimlessiz, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 2015 (Alhassoun, 2019).....	195
Fotoğraf 109: Ibrahim Alhassoun, Annem Evini Terk Ettiğinde, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 70x110 cm., 2014 (Alhassoun, 2019).....	196
Fotoğraf 110: Ibrahim Alhassoun, İsimlessiz, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 2017 (Alhassoun, 2019).....	198
Fotoğraf 111: Ibrahim Alhassoun, İsimlessiz, Kâğıt Üzerine Karışık Teknik, 21x29,7 cm., 2017 (Alhassoun, 2019).....	199
Fotoğraf 112: Ibrahim Alhassoun, Siyah Çiçekler, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 320x206 cm., 2019 (Alhassoun, 2019).....	200
Fotoğraf 113: Ibrahim Alhassoun, İsimlessiz, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 150x130 cm., 2020 (Alhassoun, 2020).....	201
Fotoğraf 114: Ibrahim Alhassoun, İsimlessiz, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 260x160 cm., 2020 (Alhassoun, 2020).....	202
Fotoğraf 115: Ibrahim Alhassoun, İsimlessiz, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 160x120 cm., 2020 (Alhassoun, 2020).....	203
Fotoğraf 116: Sanatçının 2011 Yılında Şam Güzel Sanatlar Fakültesinde Eğitim Aldığı Dönem (Habbab, 2019).....	207
Fotoğraf 117: Sanatçının 2012 Yılında Lübnan Aley Galerideki Sergi Öncesi Hazırlık (Habbab, 2019).....	208
Fotoğraf 118: Sanatçının 2016 Yılında İstanbul Yaşayan Suriyeli Sanatçılarla Düzenlenen Sergi (Habbab, 2019).....	209
Fotoğraf 119: Imad Habbab, İsimlessiz, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 70x90 cm., 2010 (Habbab, 2019).....	210
Fotoğraf 120: Imad Habbab, İsimlessiz, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 100x120 cm., 2010 (Habbab, 2019).....	212
Fotoğraf 121: Imad Habbab, O Bir Film İzliyordu (She Was Watching a Movie), Tuval Üzerine Yağlı Boya, 90x120 cm., 2011 (Habbab, 2019).....	213
Fotoğraf 122: Imad Habbab, İmparatorluk Patlaması (The Imperial Explosion), Tuval Üzerine Yağlı Boya, 120x120 cm., 2012 (Habbab, 2019).....	214
Fotoğraf 123: Imad Habbab, İnanmadığınız İkinci Kısım (The Part Second When You Don't Believe), Tuval Üzerine Yağlı Boya, 40x50 cm., 2012 (Habbab, 2019).....	215
Fotoğraf 124: Imad Habbab, İlkbahar (The Spring), Tuval Üzerine Yağlı Boya, 50x60 cm., 2015 (Habbab, 2019).....	216
Fotoğraf 125: Imad Habbab, Eminönü, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 40x50 cm., 2015 (Habbab, 2019).....	218

Fotoğraf 126: Imad Habbab, İnsanlar ve Anılar Alberto Mucci (People And Memories Alberto Mucci), Tuval Üzerine Yağlı Boya, 50x70 cm., 2015 (Habbab, 2019).	219
Fotoğraf 127: Imad Habbab, Düzce, Kâğıt Üzerine Mürekkep, 15x21cm., 2017 (Habbab, 2019).	220
Fotoğraf 128: Imad Habbab, Sümbül ve Oto-Portre (Auto-Portrait With Hyacity), Ahşap Üzerine Yağlı Boya, 30x50 cm., 2019 (Habbab, 2019).	221
Fotoğraf 129: Imad Habbab, Karşı Konulmaz Bunaltıcı (Overwhelming), Kağı üzerine Mürekkep, 21x15 cm., 2019 (Habbab, 2019).	222
Fotoğraf 130: Imad Habbab, Stüdyo (Studio), Ahşap Üzerine Yağlı Boya, 35x50 cm., 2020 (Habbab, 2020).	223
Fotoğraf 131: Sanatçının 2010 Yılında Şam Goethe Enstitüsünde düzenlenen “Çizmek” adlı Kişisel Sergisinden (Zedan, 2019).	227
Fotoğraf 132: Sanatçının 2019 Yılında Bağımsız Sanat Vakfında Katıldığı “Etki” Adlı Sergiden (Zedan, 2019).	228
Fotoğraf 133: Sanatçının 2018 Yılında Kaleemat Galeride Düzenlediği Solo/Kişisel Sergisinden (Zedan, 2019).	228
Fotoğraf 134: Khayyam Zedan, İsimsiz, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 130x154 cm., 2007 (Zedan, 2019).	229
Fotoğraf 135: Khayyam Zedan, Çöp (Rubbish), Tuval Üzerine Yağlı Boya, 150x185 cm., 2010 (Zedan, 2019).	231
Fotoğraf 136: Khayyam Zedan, Mavi İle (With Blue), Tuval Üzerine Yağlı Boya, 150x185 cm., 2010 (Zedan, 2019).	232
Fotoğraf 137: Khayyam Zedan, İsimsiz, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 150x185.5 cm., 2015 (Zedan, 2019).	233
Fotoğraf 138: Khayyam Zedan, İsimsiz, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 150x185.5 cm., 2015 (Zedan, 2019).	235
Fotoğraf 139: Khayyam Zedan, İsimsiz, Tuval Karışık Teknik, 136x180 cm., 2015 (Zedan, 2019).	236
Fotoğraf 140: Khayyam Zedan, İsimsiz, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 180x230 cm., 2018 (Zedan, 2019).	238
Fotoğraf 141: Khayyam Zedan, İsimsiz, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 130x130 cm., 2018 (Zedan, 2019).	239
Fotoğraf 142: Khayyam Zedan, İsimsiz, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 130x130 cm., 2019 (Zedan, 2019).	241
Fotoğraf 143: Khayyam Zedan, Şarkının Enkazı (The Wreck Of Song), Tuval Üzerine Yağlı Boya, 200x240 cm., 2019 (Zedan, 2019).	242
Fotoğraf 144: Mustafa Teet’in 2003 Yılında Mezun Olduğu Fethi Mohammad Plastik Sanatlar Enstitüsü Hocaları ve Öğrencileri (Teet, 2019).	245
Fotoğraf 145: Mustafa Teet’in 2004 Yılında Katılmış olduğu Halep Bahar Sergisinden (Teet, 2019).	246

Fotoğraf 146: Mustafa Teet'in 2018 Yılında Katılmış olduğu "Gökkuşuğu" Sergisinden (Teet, 2019)	247
Fotoğraf 147: Mustafa Teet'in 2020 Yılında İstanbul Bağımsız Sanat Vakfında Düzenlediği "Benliğin Kalıntıları" Adlı Kişisel/Solo Sergisinden (Teet, 2019).....	247
Fotoğraf 148: Mustafa Teet, İsimli, Ahşap Kaide üzeri Kemik, 35x12 cm., 2007 (Teet, 2019).....	248
Fotoğraf 149: Mustafa Teet, İsimli, Zeytin Ağacı, 40x40 cm., 2010 (Teet, 2019).	249
Fotoğraf 150: Mustafa Teet, İsimli, Zeytin Ağacı, 55x12x5 cm., 2010 (Teet, 2019).	250
Fotoğraf 151: Mustafa Teet, İsimli, Metal Kaide Üzeri Polyester, 35x12 cm., 2011 (Teet, 2019).....	252
Fotoğraf 152: Mustafa Teet, İsimli, Ahşap Kaide Üzeri Polyester, 35x12 cm., 2011 (Teet, 2019).....	253
Fotoğraf 153: Mustafa Teet, Zafer, Alüminyum, 2012 (Teet, 2019).	254
Fotoğraf 154: Mustafa Teet, Sürgünde Aile, Bronz, 17x12 cm., 2014 (Teet, 2019).	255
Fotoğraf 155: Mustafa Teet, Evren, Ahşap Kaide Üzeri Karışık Malzeme, 60x30x8 cm., 2019 (Teet, 2019).....	256
Fotoğraf 156: Mustafa Teet, Kavrulmuş Şehir, Metal, 200x100 cm., 2019 (Teet, 2019).....	257
Fotoğraf 157: Mustafa Teet, İsimli, Metal, 40x30x18 cm., 2020 (Teet, 2019).	258
Fotoğraf 158: Zolfaqar Shaarani Suriye'den Türkiye'ye Göç Etmeden Önce Ailesiyle (Shaarani, 2019).....	262
Fotoğraf 159: Arthere'de Düzenlenen Etkinlik Öncesi Zolfaqar Shaarani ile Yapılan Röportaj (Shaarani, 2019).....	263
Fotoğraf 160: Sanatçının Berlin'de Katılmış Olduğu "He(a)r(e) The Attachment" Adlı Karma Sergiden (Shaarani, 2019).....	264
Fotoğraf 161: Zolfaqar Shaarani'nin 2019 Yılında Berlin Baynatna The Arabic Library'de Düzenlediği "Düşünceler/Die Gedanken" Kişisel/Solo Sergisinden (Shaarani, 2019).....	265
Fotoğraf 162: Zolfaqar Shaarani, İsimli, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 90x40 cm. 2013 (Shaarani, 2019).....	266
Fotoğraf 163: Zolfaqar Shaarani, İsimli, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 210x150 cm. 2013 (Shaarani, 2019).....	268
Fotoğraf 164: Zolfaqar Shaarani, İsimli, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 2013. (Shaarani, 2019).....	269
Fotoğraf 165: Zolfaqar Shaarani, İsimli, Tuval Üzerine Akrilik Teknik 145x145 cm., 2015 (Shaarani, 2019).....	271
Fotoğraf 166: Zolfaqar Shaarani, İsimli, Tuval Üzerine Karışık Teknik 120x120 cm., 2015 (Shaarani, 2019).....	272

Fotoğraf 167: Zolfaqar Shaarani, İsimsiz, Kâğıt Üzerine Mürekkep, 100x80 cm., 2015 (Shaarani, 2019).....	273
Fotoğraf 168: Zolfaqar Shaarani, İsimsiz, Kâğıt Üzerine Suluboya, 40x30 cm., 2016 (Shaarani, 2019).....	275
Fotoğraf 169: Zolfaqar Shaarani, İsimsiz, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 70x100 cm., 2016 (Shaarani, 2019).....	276
Fotoğraf 170: Zolfaqar Shaarani, İsimsiz, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 80x30 cm., 2016 (Shaarani, 2019).....	277
Fotoğraf 171: Zolfaqar Shaarani, Neden, Tuval Üzerine Akrilik Teknik, 155x155 cm., 2018 (Shaarani, 2019).....	279
Fotoğraf 172: Zolfaqar Shaarani, Doğa ve Biz, Kâğıt Üzerine Akrilik Teknik, 59x42 cm., 2019 (Shaarani, 2019).....	280
Fotoğraf 173: Zolfaqar Shaarani, İsimsiz, Tuval Üzerine Akrilik Teknik, 145x210 cm., 2019 (Shaarani, 2019).....	281

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1 Zorunlu Göç Modeli. (Özyakışır, 2012).....	26
--	----

ÖZGEÇMİŞ

Büşra Nur ALTAN, 2011 yılında Karabük Anadolu Meslek ve Kız Meslek Lisesi Grafik ve Fotoğrafçılık alanından mezun oldu. 2012 yılında Karabük Üniversitesi Safranbolu Fethi Toker Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi Resim Bölümünde Lisans eğitimine başladı. 2014-2015 Akademik Yılında Farabi Programı kapsamında Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesinde bir yıl eğitim gördü. 2016-2017 yılında Karabük Üniversitesi Safranbolu Fethi Toker Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi Resim Bölümünde Lisans eğitimini bitirdi. 2018 yılında Karabük Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalında Yüksek Lisans eğitimine başladı ve 2021 yılında mezun oldu. 2020 yılında Karabük Üniversitesi Şefik Dizdar Meslek Yüksek Okulunda Mimari Restorasyon Eğitimine başlamıştır.

1. Kişisel Sergiler:

17.04.2018 “Sessizlik” Kişisel Resim Sergisi (Karabük Üniversitesi Fethi Toker Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi Galerisi).

2. Karma Sergiler:

1. Sınıf 1. Dönem Sonu Temel Sanat Sergisi (2014).

8 Mart 2016 Dünya Kadınlar Günü Sergisi KBÜ.

3 Mayıs 2016 “Farklılıklar” Karma Resim Sergisi

3. Sınıf Yıl Sonu Karma Sergisi (2016).

4. Sınıf Mezuniyet Sergisi (2017).

Karabük Üniversitesi Tasarım İstasyonu Kulübü 2. Sanat ve Tasarım Günleri Karma Sergisi (Mart 2017).

Karabük Üniversitesi Fethi Toker Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi 10. Yıl Mezunlar Sergisi (Ekim 2017).

Çankırı Karatekin Üniversitesi 8 Mart Dünya Kadınlar Günü Uluslararası Jürili Karma Sergi (Mart2018).

Kırıkhan Belediyesinin Düzenlediği “Gerçeğin İzinde” Uluslararası Karma Sergi (Nisan 2019).

“Motto: “Sanat Terapidir”” Online Sergi (2020).

“Uluslararası Sanat ve Terapi” Online Sergi (2020).

3. Bilimsel Araştırma Projesi:

2019- Ortadoğu'daki Savaşın Ortaya ıkardığı Bir Sorunsal Olarak Türkiye'deki Mülteci Sanatçılar ve Sanat Anlayışları. (Dr. Öğr. Üyesi Bülent Oral yürütücülüğünde yüksek lisans bilimsel araştırma projesi, Karabük Üniversitesi BAP Birimi).