

GİRİŞ

Avni Arbaş'ın sanatsal çalışmalarına başladığı ilk yıllar, Türk Sanatı'nın da henüz daha yeni yeni oluşmaya başladığı bu döneme denk düşmektedir. Bu dönem ise; yeni kurulmuş Türkiye Cumhuriyeti'nin yapılanma süreci içinde, özellikle Atatürk'ün sanata değer verdiği ve bu alanda gerekli bir çok girişimi desteklediği bir dönemdir. Buna rağmen, köklü bir sanatı olmayan imparatorluğun üzerine kurulan Cumhuriyet, sanata dair yapılanma girişiminde doğal olarak, sorunlar yaşamıştır. Bugün, rahatlıkla görebildiğimiz bu sorunlar, hızla yaşanan değişimlerin tam olarak hazmedilmemesinden kaynaklı olduğu gibi, aynı zamanda temeli olmayan, ulusal bir sanatı oluşturma kaygısı ve özellikle, Batı ülkelerinin sanatına denk düşecek bir anlayışı gerçekleştirmek çabasının, yoğun bir biçimde yaşanmasından kaynaklı sorunları da barındırır. Esasında bugün bile, hala yaşanan bu sorunların, o günün toplumsal yapısı ve bakışına göre yaşanması, doğal olarak kabul edilmelidir. Tüm bu sorunları ortadan kaldırmak amaçlı gerek sanatçılar gerekse devlet, büyük bir çaba göstermiştir. Ancak, sanata dair o güne değin geliştirilememiş bir bakış açısının yoksunluğu sonucunda, yapay bir takım direktmeler yeterli olamamıştır. Genel olarak bilinen, sanatın, toplumsal yapının ve topluma dair bütün özellikleri bünyesinde barındırdığı görüşü, yeni kurulan devlet tarafından algılanmasında, bir yaptırım olmaktan öteye gidememiş, bu anlamda sanatçı da bu konuda henüz daha tam yetkin olamadığı için, bu yaptırımlara karşı tepki gösterememiştir. Sanatı geliştirmek adına kurulan kurumlar da devlet bünyesinde olduğu için, bir yaptırım sağlayamamış ancak sanatçılar tarafından gerçekleştirilen guruplaşmalar bir nevi önyak olsa da grup içindeki bireysel çelişmeler, uzun vadeli bir birlikteliği var kılamamıştır. Bunun yanında devlet, olan gücü ile sanat eğitimine öncelik gösterme girişimi sonucunda, dışarıdan hocalar getirmeyi gerekli görmüş, ama bu girişim de yetişen sanatçıların bir gelişme göstermelerinden çok, eklektik ve taklide dayalı bir biçimlendirmeye yönelmelerine neden olmuştur. Aslında, çok da art niyet taşımayan bu girişim, aceleci Türk kişiliğinin bir yansıması olarak, sindirilmeden gerçekleştirilen bir çaba olmaktan öteye gidememiş, hocaların uzun vadeli eğitimleri yerine, onlardan beklenen büyük bir sihirbazlık olmuştur. Kısa aralıklarla gelip giden hocalar yanında, tam tersi bir durumda denenmiş, yani yurt dışına sanatçı gönderilmiş, ancak bundan da istenilen sonuçlar alınamamıştır. Deneysel bir bakış açısının yaşandığı bu dönem içinde bu kadar yoğun, Batı kaynaklı denemelerle kendi öz kültürümüzün yok olacağı ve yeni kurulan devletin kendine ait ulusal bir sanatı

olması gerektiği kaygısı ile farklı bir yönelim olarak, “Yurt Gezileri” gerçekleştirilmiştir. Bu anlamda gerçekleştirilen “Yurt Gezileri”, birkaç kez denenerek, bundan da istenilen sonuçlar alınamamıştır.

İşte, bu denli farklı deneylerin bir arada ve peşi sıra denemesi sürecinde eğitimine başlayan Avni Arbaş, bu sorunlara karşı duyarsız kalmayarak, guruplaşma hareketlerinin içinde var olduğu gibi, aynı zamanda devletin geliştirdiği bu çabaların çoğunda yer almıştır. Gruplaşma hareketi olarak yönelimi, çoğunluğunu o dönem Akademi’ye hoca olarak gelen Leopold Levy’nin öğrencilerinin oluşturduğu “Yeniler Grubu”nun kuruluşunda yer alması ile gerçekleşmiştir. Grubun toplumcu gerçekçi sanatsal söyleminin, zaman içinde bir politik söyleme dönüşmesi ile Avni Arbaş’ın sanatsal anlayışının, bu söylem ile paralellik göstermemesinden ve grup içindeki görüş farklılıklarında dolayı sanatçı bir süre sonra gruptan ayrılır. Avni Arbaş’ın asıl amacı sadece ve sadece kendi sanatsal söylemini oluşturmaktır.

Avni Arbaş, “Yurt Gezileri”ne de katılarak Siirt’e gider. Bu geziler sırasında gördükleri ve yaşadıkları yaşamında olduğu gibi sanatsal biçimlendirmesinde de etkili izler bırakır. Hatta Paris’e gittikten sonra bile yaptığı resimlerinde, bu etkilenmenin izleri görülmektedir. Avni Arbaş, sanata dair sorunların bu tarz deneysel yöntemlerle çözülemeyeceği kanısına vararak, en azından, kendi sanat anlayışı adına bir şeyler yapmak için “çalışmayı” öngörmüştür. Bunun dışında Avni Arbaş, kendini geliştirme olanaklarını da araştırarak, sanat yaşamına bir yön verme arayışına girmiştir. Paris’e gidişi bir anlamda, sanatçının bu arayışının sonucunda gerçekleştirmiştir. Çünkü Avni Arbaş, sanatı sadece okul ve hocalar yolu ile öğrenmenin yeterli olmadığına, geçmişte iz bırakan eserlerin de sanatçıyı eğiteceğine ve aynı zamanda sanatçının çağını takip etmesi gerektiğine inan bir sanatçıdır. Bu anlamda, hem bu eserlerin bulunduğu hem de çağın sanatının en hareketli bir biçimde yaşandığı şehir olarak en uygun Paris’i görür.

Avni Arbaş figüratif anlayışa sahip bir sanatçı olarak, insana dair her şeyi konu edinmiştir. Aslında sanatçı için konu, resmini oluşturması için gerekli bir araçtan başka bir şey değildir. Bu yüzden, doğada olan her şeyi kendine konu edinerek, zengin bir konu çeşitliliğine sahiptir. Çiçekler, balıkçılar, hayvanlar... Bunun yanında, öznel yönelimleri doğrultusunda gerçekleşen çalışmaları da vardır. Kuvayi Milliye Süvarileri, Atatürk ve çocuk resimleri, bu anlamda çalıştığı konular

arasındadır. Yağlıboya resim geleneğinden vazgeçmeyen bir sanatçı olmasına rağmen, zaman zaman farklı tekniklerde, resim sanatına dair farklı tür ve kategorilerde yapıtlar üretmiştir. Desen, baskiresim, manzara, natürmort vb. Bu denli farklı tür ve tekniklerde çalışmasına ve zengin konu çeşitliliğine rağmen, sonuçta ortaya çıkan yapıtlarda Arbaş'ın yetkin üslubunu görmek mümkündür. Çünkü Akademi yıllarından, yaşamının sonuna değin yaptığı resimlerinde, kendine ait bir biçim dili oluşturmayı başarabilmiş, hatta yıllar içerisinde yapıtlarını bu dilden kopmadan, bir tutarlılık içerisinde yaratımını gerçekleştirebilmiş ender sanatçılardandır. Bu tutarlılık, bir değişmezlik de değildir. Aslında yapıtlarında biçimsel farklılıklar, değişimler göstererek yeniliğe açık bir sanat anlayışına sahiptir.

Avni Arbaş "lekeci bir duyarlılıkla" figürü, tuval yüzeyinde yeniden inşa eder. İster tek ister çok figürlü çalışmalarında, bu anlayış hakimiyetini korur. Çok figürlü çalışmalarında biçimlendirmesi, "istifleme mantığı" çerçevesinde gelişir. Bu mantıkla oluşan figürler, "lekeci duyarlığın" amacına uygun bir anlayışı da destekler durumdadır. Ayrıca, boya kullanımına da uygundur. Çünkü Avni Arbaş, sanatsal sürecinde geliştirdiği "boyasal tavrı" ile kendine ait bir üslup oluşturmuştur. Boya, tuval yüzeyinde varlığını izleyene hissettirir. Zaman zaman boyanın fırça ile birlikteliğini önceleyen bir sürüş tarzını geliştirmesine rağmen boya, her hali ile tuval yüzeyindeki mevcudiyetini korur. Açıkçası; katmansız bir yapıyla "rölyef" etkisi yaratarak belirginlik kazandığı gibi, akışkan yapısının da yadsınmadığı bir kullanım mantığını bize sunar. Tüm bunlar, klasik bir dilden çok modern dilin anlatımına uygun düşen bir anlayış ile biçimlenir. Klasik unsurların kullanımına öncelik tanınmasına rağmen, geliştirdiği "soyutlama anlayışı" neticesinde resim, en son hali ile çağdaş bir anlatım diline sahip olur.

Avni Arbaş'ın yapıtlarında görülen çağdaş izlerin yanı sıra "yerel/yöresel" bir tavrı da görmek mümkündür. Bu tavrı Arbaş'ta ne konu çerçevesinde ne de bir zorlamaya dayalı gelişmez. Sanatçının geçmişle olan bağlarını koparmadan, iyi bir biçimde gözlemlemesinden ve bunları kendi anlayışı ile birlikte değerlendirmesinden kaynaklı olarak gelişen bir anlayıştır. Ayrıca bunun yanında, çağdaş bir anlatım dili sayesinde yapıtları, "evrensel" bir nitelik de taşır.

Avni Arbaş'ın sanatsal anlayış olarak; özellikle, Batı'lı sanat anlayışları ve biçimlendirmelerinden etkilenme olanağını kendine tanıyan, ancak bu olanakları bir

taklit içerisinde sunmaktan öte kendi anlayışı ile öğretmek biçimlendiren, aceleci bir davranış biçiminden daha çok, süreç içerisinde gelişen bir deneyime olanak veren, geçmiş ile olan bağlarını, şartlı bir refleks olarak geliştirme yerine, gerçek bağları kurma imkânını kendine tanıyarak ve bunun sonucunda da sanatçılarda nadiren görülen “yerel/yöresel” bir tavrı, çağdaş biçimlendirmelerle sunarak, evrensel bir nitelik kazandıran eğilimi, sanatsal yaratımlarında, özellikle sanatın temel unsurlarına öncelik tanıyan bir bakış açısını, kendi sanat anlayışı doğrultusunda üsluplaştırmasını; yani boyaya yaklaşımını bir tavır olarak ortaya koymasını önceleyen soyutlama girişimini, lekeci tavrı ile besleyerek pentür değeri taşıyan, sanat değeri yüksek bir anlayış geliştirmiştir.

1. BÖLÜM

AVNİ ARBAŞ'IN HAYATI

1.1. Çocukluk ve Yetişme Dönemi*

Mustafa Avni Arbaş, 27 Nisan 1919 yılında İstanbul'da doğdu. "Soyadı Kanunu" çıktığında önce "Noyan" soyadını kullanmış, sonra "Arbaş" soyadını almıştır. Bu yüzden, ilk resimleri Avni Noyan imzalıdır. Babası, Kuvayi Milliye subaylarından süvari albayı Mehmet Nuri Bey'dir. Anadolu'da Fransızca öğretmenliği yapan ve aynı zamanda resimle uğraşan aydın bir subaydır. Annesi Rana Hanım ise, bir paşa torunudur. Annesi, tek çocuk olan Avni Arbaş'ın, ressam olmasına karşı çıkar. Babası ise, bu konuda en büyük destekçisidir. Avni Arbaş'ın ressam olma çabasında bire bir etkili olmuştur.

Babası Mehmet Nuri Bey, Çanakkale'de Atatürk ile birlikte savaşmış, Kurtuluş Savaşı başlayınca Kuvayi Milliye'ye katılmıştır. Bu sırada Avni Arbaş, annesi ile birlikte işgal altındaki İstanbul'da kalmışlardır. Fakat annesi bu ayrılığa dayanamayınca, savaş koşullarına ve Anadolu'daki yoksulluğa aldırmadan, Avni Arbaş'ı alarak, İstanbul'dan eşinin görevli olduğu, İtalyan işgali altındaki Muğla'ya gelirler. Kurtuluş Savaşı zaferle sonuçlanınca babası Aydın'a tayin edilir. Kurtuluş Savaşı'nı gören Avni Arbaş, burada da Cumhuriyetin kuruluşunu yaşayacaktır. İlkokula burada başlayan Arbaş, 1927 yılına kadar burada kaldıktan sonra yine babasının görevi nedeniyle eğitimine Sivas'ta devam eder. 1929 yılında on yaşında iken, babasını Sivas'ta kaybeder, annesi Rana Hanım ile birlikte İstanbul'a gelir ve Galatasaray Lisesi'ne gündüzlü olarak yazılır.

Galatasaray Lisesi'ndeki yetkin sanat eğitimi, İstanbul'un değişik sanat ortamlarında bulunması ve dönemin pek çok ünlü sanatçısı ile tanışması, tüm bu deneyim süreci ve hayran olduğu Leopold Levy'nin, hoca olarak geleceğini duyması Akademi'ye gitme kararında çok etkili olacaktır. Ailesi Arbaş'ın büyükelçi olmasını istiyor ve Akademi'ye yazılmasına karşı çıkıyordu ama buna rağmen 1937 yılında, Galatasaray Lisesi'nden ayrılarak Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümü'nün orta kısmına kaydını yaptırır.

* Bu bölüm öncelikli olarak; Murat Ural, Avni Arbaş, Milli Reasürans Sanat Galerisi Katalogu, 1998, Ferit Edgü, Avni Arbaş, İş Bankası Yayınları, İstanbul, 2001. Kaynaklarından ve Avni Arbaş için dergilerde yayınlanan makale ve gazete haberleri doğrultusunda yazılmıştır.



Fotoğraf 2. Avni Arbaş, Kuvayi Milliye Kalpağı ile, Muğla, 1923.



Fotoğraf 3. Annesi Rana Hanım (Ortada)

Önce, İstanbul Çarşısı'nda resim atölyesinde çalışmaya başlar. Altı ay sonra Leopold Levy*¹ gelince, O'nun atölyesinde çalışmalarını sürdürür. 1946 yılına kadar Akademi'de kalır, Devlet Resim ve Heykel Sergileri'ne ve Galatasaray Sergileri'ne katılır. 1940 yılında, Leopold Levy'nin atölyesinde birlikte çalıştığı arkadaşları ile birlikte, kendilerinden önce kurulan "d Grubu"na* karşı, "Yeniler Grubu" adıyla bir

* **Leopold Levy** (1882 Paris-1966 Paris) Fransız ressam özellikle ölüdoğa ve manzaralarıyla tanınır. Resim yapmaya gençliğinde başlayan Levy, 1897'de kısa bir süre Paris'te Dekoratif Sanatlar Okulu'nda eğitim gördükten sonra tek başına çalışmaya yeğlemiş, bu nedenle de Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'na serbest öğrenci olarak yazılmıştır. Matisse, Marquet ve Derain'le tanışması da bu tarihlere rastlar. 1900'de Bağımsızlar Salonu'nda "Kapı" adlı iki soyut çalışmasını sergileyen Levy, "Oymabaskı" çalışmalarına da 1909'da başlamıştır. Birinci Dünya Savaşı'na katıldıktan sonra yaz aylarını Fransa'nın güneyindeki Cassis'de geçirmeye başlamış, "Cassis'de Bayram" ve "Topuzlu Kadın" gibi resimler yapmıştır. "Avignon Bayırı" ve "Margot Şatosu'na Bakış" gibi kimi büyük boyutlu manzaralar, sanatçının olgun üslubunu bulmaya başladığı 1920'lerin ortalarına tarihlenir. Bu tarihlerde Levy artık tanınmış bir ressam olarak bazı dekorasyon işleri almış;1943'te Lucretius'un "De Rerum Natura" (Evrenin Yapısı,1974) adlı beş kitaplık yapıtı için 41 oyma baskı, 1935'te de "Normandie" yolcu gemisinin yemek salonu için dört büyük pano ile bazı evler için duvar resimleri gerçekleştirmiştir. Levy genellikle "Aside Yedirme Baskı Tekniği" ile çalışmıştır.

1936'da Türk Hükümeti'nin aldığı bir çağrı ile ertesi yıl İstanbul'a gelen Levy, 1949'a değin Güzel Sanatlar Akademisi'nin bölüm başkanlığını yürütmüş, taş baskı atölyesi başkanlığı yapmış, başta "Yeniler Grubu" sanatçıları olmak üzere bir çok öğrenci yetiştirmiştir. Levy Akademik kurallara bağlı bir ressam olmayıp yenilikçi tavrı benimsemesine karşın birçok modern akımı gelip geçici görmüş, doğanın akıl ve duygu yoluyla yorumlanmasını savunmuştur. Biçimsel sorunları vurgulaması ve rengi ikinci plana atması eleştirilere yol açmışsa da öğrencilerine kendi üsluplarını geliştirmede tanıdığı özgürlük takdir edilmiştir. Levy, Fransa'ya döndükten sonrası Paris'e yerleşmiş, resim ve oyma baskı çalışmalarını birlikte sürdürmüş, kişisel sergiler açmış, başta üyesi olduğu Fransız Ressamları ve Gravürcüleri Derneği, Ekim Salonu, Sergileri olmak üzere çok sayıda sergiye katılmıştır. (Bknz. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, YEM Yayınları, Cilt 2, 1108 s.)

* **d Grubu**, Eylül 1933'te ressam Nurullah Berk, Abidin Dino, Zeki Faik İzer, Elif Naci, Cemal Tollu ve heykeltarihi Zühtü Müridoğlu tarafından kurulmuş ve 1947'de dağılmıştır. Kendilerini Türkiye'deki resim gruplarının dördüncüsü saydıkları için Berk'in önerisi ile uluslar arası alfabenin dördüncü harfini ad olarak almışlardır. d Grubu sanatçıları, 1914 kuşağı (Çallı kuşağı) olarak da tanınan izlenimci ressamların resimde deseni yok eden anlayışlarına karşı çıkmışlar, desen yapısını ve kütleselliğini

grup kurarak, sergiler açarlar. Bu grup üyeleri içinde; Abidin Dino, Avni Arbaş, Nuri İyem, Selim Turan, Kemal Sönmezler, Turgut Atalay, Nejat Devrim, Agop Arat, heykeltıraş Faruk Morel ve afiş sanatçısı Yusuf Karaçay gibi, dönemin genç ama Türk Sanatı'nın gelecekteki büyük isimleri de vardır. İlk sergilerini 28 Mart 1940'ta, İstanbul'daki Gazeteciler Cemiyeti'nin Beyoğlu'ndaki lokalinde açarlar. Yine o dönemde Avni Arbaş, dönemin iktidar partisi C.H.P.'nin Milli Eğitim Bakanı Hasan Ali Yücel tarafından düzenlenen "Yurt Gezilerine"* seçilerek, 1942 yılında Siirt'e gider.

Henüz daha Akademi'de okuyorken tesadüfen tanıştığı Tatar kökenli, Zerrin adında bir genç kızla 1943'te evlenir. Zerrin Arbaş, enstitü mezunu, Fransız okulunda okumuş, iyi derecede Fransızca bilen biridir.

Avni Arbaş, okulu bitirdikten sonra askerlik ya da öğretmenlik yapmayı düşünmediği için, eğitimini dokuz yıl sürdürmesine rağmen diplomasını almamıştır. Tek istediği, hiçbir engel olmaksızın resim yapmaktır ve bir nevi istediği olur; Fransız Hükümeti'nin verdiği karşılıksız bir burs ile 1946'da Paris'e gider. Daha henüz Paris serüveninin başlarında eşi Zerrin Hanım'ı, kızının doğumu sırasında kaybeder. Avni Arbaş, doğan kızına eşinin adını verir. Eşinin bu zamansız ölümü, hiç bilmediği Paris'te tek başına iken bile pek çok zorlukla karşılaşacağını düşünerek, kızını istediği zaman görmek koşulu ile İstanbul'a anneannesinin yanına gönderir. Avni

yeniden kurmak için Rönesans ustalarına dönmeyi benimsemişler, ayrıca Akademizme ve körü körüne doğa kopyacılığına da son vermeyi amaçlamışlardır... d Grubu etkinlik gösterdiği yıllarda olumlu ve olumsuz tepkilere yol açmıştır. Zamanın sanatçı ve yazarlarından bir grup d Grubunun Türk Resmî'ne canlılık ve yenilik getirdiğini savunmuş, karşı çıkanlarsa grup sanatçılarının resimden anlamadıklarını, halkın yeni akımları kabul edemediğini öne sürmüşlerdir. Tüm tepkilere karşın d Grubu 1947'ye değin birliğini korumuştur. Grubun nesnelere oldukları gibi kopya eden ve giderek Akademikleşen anlayışlara karşı çıkması, bir tartışma ortamının doğmasını sağlaması, biçimselde olsa yeni anlayışları uygulaması ve Akademizme karşı bir tavır alması, dar bir çevreden oluşan resim dünyasına canlılık getirmiştir. d Grubu sanatçıları özellikle grubun dağılışımdan sonraki çalışmalarıyla Türk Resmî'nde ulusal ve özgün olana ulaşmayı amaçlamışlardır. Bireysel çalışmalara ve araştırmalara ortam hazırlamada grup deneyiminin yararı olmuş, kendilerinden sonra gelen resamlara da bakış açısı kazandırmışlardır. (Bknz. **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, YEM Yayınları, Cilt 1, 416 s.)

* **Yurt Gezileri**; 1937-1944 yılları arasındaki sekiz yıl süresince, resim sanatçılarının yurt gezilerine çıkarak, bu gezilerden ülke gerçekleri ve pitoreskini yansıtan yapıtlar getirmelerini sağlayan bir parti programı uygulanmıştır. Türkiye'de yönetim 1923-1945 yılları arasında tek partili parlamenter sisteme göre yürütülmüş, 1945 yılında çok partili sisteme geçilmiştir. Cumhuriyet Halk Partisi, kültür etkinliklerinin gerçekleştirildiği Halk Evleri vasıtasıyla söz konusu programı yürütmüştür. Bu yolda öneriler Nafi Atif Kansu ve Rıdvan Nafiz gibi eğitimcilerden gelmiştir. Türk Resim Sanatı'nın ünlü isimleri gezilerinde başarılı yapıtlar meydana getirmişlerdir. Türkiye'ni 63 vilayetine 58 ressam gönderilmiş ve sekiz yılda 675 tuvalden oluşan bir koleksiyon elde edilmiştir. Ancak bu koleksiyonun büyük ölçüde ihmallere uğradığı ilgililerin belirttiği gerçekler arasındadır. Ressamların yurt içi gezileri resmi ödeme ve nakdi ödüllendirme ile doğrudan seçkin ve değeri kanıtlanmış sanatçıları, bir kültür hizmetine adeta zorunlu tutmakta idi. (Bknz. Tansuğ, Sezer, Çağdaş Türk Sanatı, Remzi Kitabevi, 1. Baskı, 1986, 216 s.)

Arbaş, eşinden sonraki ikinci bir kaybı yaşar çünkü küçük kızı Zerrin'i yıllarca göremeyecektir.

Avni Arbaş, Paris serüveninin henüz başında iken, yaşadığı bu kayıplardan çok ciddi bir biçimde etkilense bile, bu kentle olan savaşını kazanacak kadar güçlü ve hırslı kişiliği ile bu şansı en iyi bir şekilde değerlendirmesi gerektiğini düşünerek, Paris'te kalır. Bir yıl olan bursu, bir yıl daha uzatılır. Daha sonra ailesinden gelen yardımlarla, gerek kendi alanında gerekse farklı işlerde çalışarak yaşamını sürdürür. Türkiye'de daha iyi imkânlarla yaşayacağını bildiği halde, Paris'te kalır. Burslu olduğu iki yıl içerisinde, misafir öğrenci olarak Andre Lhote ve Fernand Leger* atölyelerinde bir süre çalışma imkânı bulmuş, daha sonra kendi isteği ile bırakmıştır.

1951 yılında Paris'te yaptığı resimleri, İstanbul'a Adalet Cimcoz'un açtığı Maya Sanat Galerisi'ne* gönderir. Bu sergi, Avni Arbaş'ın Türkiye'deki ilk kişisel

* **Andre Lhote**(1885-1962) Fransız ressam. Kübizmin oluşmasında önemli katkıları olan Lhote, nesneleri ve günlük olayları tuvale aktarırken Kübist sanat ilkelerini, kuralcılığa dökmeksizin uygulamıştır. On yıl süreyle ahşap oymacılığı yaptıktan sonra 1906'da Afrika heykellerine ve Gauguin'in yapıtlarına ilgi duyan sanatçı hiçbir akademik eğitim görmeksizin resim yapmaya başlamış; 1909'da Dufy ve Jean Marchand'la yakın dostluk kurmuş ve 1910'da açtığı ilk kişisel sergisiyle sanat eleştirmenlerinin ilgisini çekmiştir... Sanatçı kendi sanat kuramlarını yapıtlarıyla ortaya koymasının yanı sıra 1917'den sonra estetik görüşlerini açıklayan yazılar ve kitaplarda yazmıştır. 1922'de Montparnasse Akademi'sini kurmuş, yetenekli bir öğretici olarak genç ressamları etkilemiş ve 1952'de güney Amerika'da bu akademinin bir kolunu açmıştır.... Sanatçının açtığı özel atölyelerde Nurullah Berk, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Hamit Görele, Zeki Faik İzer, Ercüment Kalmuk, Arif Kaptan, Hasan Kavruk, Elif Naci, Leyla Gamsız, Cemal Tollu ve Eşref Üren gibi Türk sanatçılar öğrenim görmüşlerdir. (Bknz.Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, YEM Yayınları, Cilt 2, 1110 s.)

Fernand Leger(1881-1955) Fransız ressam. Kübizm'in çizgisel anlayışını önceleri küp, koni ve silindirlere, sonraları da tekerlek ve piston türünden mekanik biçimlerle verirken belli bir soyutlamayı gündeme getirmiştir. Leger'in sanatla ilk ilgilenişi Caen'de bir mimarın yardımcılığını yaptığı 1897-99 yılları arasına rastlar. 1900'de gittiği Paris'te önce teknik ressam sonrada fotoğraf rötuşçusu olarak çalışmıştır. 1903'te Paris Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'nun giriş sınavını veremeyince, Dekoratif Sanatlar Okulu ve Julian Akademi'sinde öğrenim görmüştür. 1909'dan sonra adı Kübistlerle anılmaya başlayan Leger, Picasso ve Braque'nin köşeli biçimlerinden farklı olarak yuvarlatılmış biçimler kullanmıştır... Sanatçının Cemal Tollu, Nurullah Berk gibi ustaların eğitiminde rol alması Türk Resim Tarihi açısından önem kazanmasına neden olmuştur. ...Tollu ve Berk'in yanı sıra daha geç dönemde Neşet Günal ve Leyla Gamsız, Güzel Sanatlar Akademisi'ndeki öğrenimlerinden sonra bir süre Leger'in atölyesinde çalışmışlardır. (Bknz. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, YEM Yayınları, Cilt 2, 1102 s.)

* **Maya Sanat Galerisi**:Türkiye'de profesyonel anlamda ilk özel galeriler, 1950'lerde ortaya çıkmaya başlar. 1947'de İsmail Hakkı Oygur'un kendi soyadını verdiği galerisi "Oygur" ile 1951'de Adalet Cimcoz'un açtığı "Maya", aynı zamanda mesleğin temellerinin de atıldığı iki önemli mekandır. Beyoğlu Kallavi Sokak 20 numaralı apartmanın birinci katında açılan "Maya", her ne kadar sadece dört yıl gibi kısa bir süre açık kalmış olsa da hem düzenlediği sergiler hem de yarattığı kamuoyu açısından "Oygur Galerisi"den daha çok ses getirir ve kendisine İstanbul sanat ortamında hatırı sayılır bir yer elde eder. Neredeyse bir kültür merkezi gibi çalışan galeri, sadece plastik sanatlarla uğraşanları değil Melih Cevdet, Sait Faik, Orhan Veli gibi edebiyat, Semih Balçoğlu ve Atlan Erbulak gibi karikatür dünyasının saygın isimlerini de bir araya getirir... Salah Cimcoz sanatçılar arasında fark gözetmemekle birlikte daha çok genç sanatçıları desteklemekte ve tanıtmaktadır... Ne yazık ki işler Adalet Hanım'ın düşündüğü ve umut ettiği gibi sürmemiş. Nitekim 1954'te basına verdiği bir beyanatta ayda en az dört yüz kişinin gezdiği bu mekanda yalnızca sanat eserlerini, ressam ve heykeltıraşlarını değil, şair ve edebiyatçıları da bir araya getirdiğini söyleyen Cimcoz, senelik ortalama altı bin lira masraf ettiğini ve

sergisidir. Paris'teki ilk kişisel sergisini ise, Galeri La Roue'da Mayıs 1953'te açar ve bu sergide bir kaç resmi satılır. Bursu da bittiği için buradan gelen gelir, az da olsa Avni Arbaş'ı rahatlatır. Türkiye'ye dönünceye kadar, aralıklı olarak birkaç kişisel sergi daha açar. Bu kişisel sergilerin yanı sıra, Türkiye'ye dönene kadar üyesi olduğu "Salon de Mai"*nin (Mayıs Salonu) tüm sergilerine katılır. Ayrıca, "Ecole de Paris"(Paris Okulu)* sanatçıları arasında yer alarak, Paris ve Avrupa'nın çeşitli ülkelerinde gerçekleşen sergilere katılır. Resimleri A.B.D., İngiltere, İsviçre, İtalya, Fas, Türkiye ve Fransa'nın özel koleksiyonlarıyla, Paris Modern Sanatlar Müzesi'nde, Antibes Picasso Müzesi'nde, Amman Güzel Sanatlar Müzesi'nde, İstanbul ve Ankara Devlet Resim Heykel Müzeleri'nde yer alır.

Avni Arbaş, karısının ölümünden sonra uzun süre birlikte olduğu sanata ve resme meraklı olan Fransız Henriette Lapouge ile 1958'de evlenir. Şüphesiz bu evlilik, Arbaş'ın yalnızlığına bir nokta koymasına neden olduğu gibi, eşinin Fransız oluşundan dolayı o ülkede daha rahat bir yaşam sürmesini de sağlamıştır.

Avni Arbaş, Paris'te kaldığı süreç içerisinde dünyaca ünlü pek çok sanatçı ile tanışmış ve dostluk kurmuştur. Bunlar arasında Picasso, Tristan Tzara, Aragon,

satışlarla bu rakamı çıkartmanın mümkün olmadığını belirtiyor. Bu şartlar altında tek bir olasılık söz konusu o da galeriyi kapatmak. Bu yardım çağırısından sonra "Maya'nın kurtarılması içinde yapılanlar ise gerçekten şaşırtıcı ve bugünkü galerici ve sanatçı işliklerini ele aldığımızda da oldukça naif. Zahir Güzemli'nin yazısından ilginç bir not: " Maya Sanat Galerisi kapanacak denince neler olmamış ki, Bedri Rahmi, Nuri İyem gibi sanatçılar tablolarını kollarının altına sıkıştırıp koşmuşlar.. Avni Arbaş Paris'ten eserler yollamış. Hatta Nedret Gürcan isminde Anadolu'nun bir bucağından "Şiir Yaprağı"nı çıkaran, belki de "Maya"yı hiç görmemiş bir sanat aşığı tutmuş bir de name göndermiş: "sana şu kadar para neşriyatımızdan da bu kadar imzalanmış eser gönderiyoruz. Sat bunları bozdur bozdur harca. Altı ay sonra gene yollayacağız. Ama kapanma." Ankara Helikon Derneğinin kurucularından olan Bülent Ecevit ise yazısında, devlete ve belediyelere düşen bir görevi dört yıl boyunca üstlenen "Maya'nın ilgisizlik yüzünden kapanmak zorunda kalmasının üzüntü verici olduğunu ve galerinin açık kalması için tüm İstanbulluların çare düşünmesi gerektiğini söylüyor.

Sonuçta 1954 yılında andını andığımız pek çok sanatçının yanı sıra Aliye Berger, İhsan Şurdum Şadi Çalık, Ferruh Doğan, Ara Güler, Abdurrahman Öztoprak, Nusret Suman gibi isimlerin hibe ettikleri eserlerden bir "Kurtarıcı Sergi" düzenlenir. Fakat elde edilen gelire galeri ancak bir yıl daha ayakta kalabilecektir. Bknz. Levent Çalıköğlü, "Maya Sanat Galerisinden Geriye Kalanlar", Sanat Dünyamız, 2000, 78 s. Kısaltılmıştır.

* **Salon de Mai:** 1949'da sanat tarihçisi ve eleştirmen Gaston Diehl'in genç ve soyut sanatçıları desteklemek amacıyla kurduğu ve özellikle de 1950'lerde Soyut Sanatın yerleşmesinde etkili olan özel galeridir.) Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, YEM Yayınları, 3. Cilt, 1602 s.)

* **Ecole de Paris** deyimi öncelikle 1910-30 Paris'te yaşayan ve Fransız olmayan sanatçıları (Chgall, Soutine, Zadkine, Pascin, Modigliani vb.) nitelendirmek için kullanılıyordu. Savaş bittikten sonra ister Fransız ister yabancı olsun, Paris'te yaşayan ve "geometrik olmayan" tarzda soyut resim yapan tüm sanatçıları betimleyen bir deyim olarak ele alınan Ecole de Paris, boyutları belli olan bir akımı ya da sanatçı gruplaşmasını temsil etmemektedir. 1945 sonrasında Charles Estienne'den Julien Alvard'a, Helga Wescher'den Bernard Dorival'a dek dönemin tüm eleştirmenleri Ecole de Paris deyimi altında birbirinden farklı tarzda birçok sanatçıyı yan yana bir takım gruplaştırmalar oluşturmaya çabalasalar da sınırları belli bir kavram tanımlaması oluşturamamışlardır. (Bknz. Paris Okulu ve Türk Ressamları Sergi Katalogu, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2000, 20 s.)

Prevent kardeşler gibi yabancı sanatçılar olduğu gibi, Selim Turan, Abdin Dino, Nazım Hikmet, Fikret Mualla gibi Paris'te yaşayan Türk sanatçılarda vardır.

1965'te Türkiye'den "yurda dönüp askerlik görevini yapması gerektiği, yapmadığı takdirde vatandaşlık hakkını kaybedeceğine dair" bir çağrı alır. Avni Arbaş, o sırada Henry Montherlant'ın toplu oyunlarının 3. cildini resimlemektedir. Bir söz vermiştir ve anlaşma yapmıştır; uymadığı takdirde mahkemelik duruma düşecektir. Verilen süre içerisinde Türkiye'ye dönemeyeceğini bildirir. Aslında bu çağrı, yalnız Arbaş'a yapılmamıştır ve tek dönemeyen de O değildir. Yurt dışında yaşayan üç bin beş yüz (3500) kişiyle birlikte, vatandaşlık hakkını kaybeder. Vatandaşlıktan çıkarılanlar, başka ülkelerin uyruklarına geçerler. Ama Avni Arbaş, hiçbir ülkenin vatandaşlığına geçmek istemez. Çünkü bir gün mutlaka memleketine dönmek istemektedir. Bu yüzden, yaşamını uzunca bir süre "vatansız" biri olarak geçirmiştir. 1971 yılında, annesinin ağır hastalığı ve çağrıları nedeniyle, Türkiye'ye dönmek için başvuruda bulunur. Bu başvuru, cevapsız kalmamıştır. "İnsani nedenlerle" aldığı üç aylık geçici pasaport ile Türkiye'ye döner. Ancak, annesi gelmeden birkaç gün önce ölmüştür. Yirmi dört yıl sonra büyük bir özlemle geri döndüğü İstanbul seyahatini, üç aylık daha geçici bir izinle uzatarak, altı ay kalır. Gittiği her yerde resim yapan Avni Arbaş, bu kısa sürede de resim yapmış ve hatta bir kısmını satmıştır ama yine de kalmayı düşünmez. Çünkü bu sırada, 12 Mart Devrimi yapılmış ve sıkıyönetim ilan edilmiştir. Bodrum'da, Mehmet Ulusoy ile birlikte kalırken jandarma tarafından gözaltına alınırlar. Daha sonra, İstanbul'da Sabahattin Eyüboğlu'nun yanında, zaman zaman da tanıdıklarının Avni Arbaş için kiraladıkları evde kalır. Bir süre sonra, Sabahattin Eyüboğlu da gözaltına alınınca Avni Arbaş da Paris'e geri döner. Bu seferki Fransa serüveni, altı yıl sürecektir. Bir sonraki dönüşü de 1976'da geçici pasaportla olur. İstanbul'a yerleşir ve uzunca bir süre, T.C. vatandaşlığına geri alınmak için uğraşır. Türkiye'ye döndükten sonra, İstanbul ve Ankara'da pek çok kişisel sergi açar, karma sergilere katılır, resimleri koleksiyonerler tarafından satın alınır. Genellikle, İstanbul, Bodrum ve Foça'da yaşamını sürdürür. Her gün resim yapmasına rağmen, her yıl resim sergisi açan bir sanatçı değildir. Kendi içinde, kendi dünyasında yaşamış ve dergilerde, gazetelerde ancak sergileri ile yer almış, sansasyonel girişimleri, açıklamaları olmadan, sanatçı kimliği ile sanat tarihimizde yerini, daha henüz yaşarken almıştır.

Hayatı boyunca karşılaştığı tüm zorluklarla başa çıkabilmesine rağmen, yakalandığı hastalığa yenik düşerek, 16 Ekim 2003 tarihinde son günlerini yaşadığı Foça'da yaşamını yitirmiştir.

1.2. Sanat Eğitimi

Avni Arbaş'ın en büyük şansı, babasının da resim yapıyor olması ve O'nu da resme teşvik etmesiydi. O'na göre ilk hocası babasıydı.

"Babam resim yapardı. Resim eğitimi görmüş müydü bilmiyorum. Resimlerini hayal meyal hatırlıyorum. Suluboya çalıştığını, manzara yaptığını hatırlıyorum. Daha sonra bu resimlerden hiç birini bulamadım. Cam üstüne de resim yapardı. Denemeler yapardı. Her gittiğimiz evdeki odalardan birini atölye gibi kullanırdı. Boş zamanlarında hep orada çalışırdı. Babamı hep resim yaparken kendimi de onun yanında boyalarla oynarken hatırlıyorum. Yani kendimi bildiğimden beri sürekli resim yaptım ben. Beni resme babam teşvik etti. İlk hocamda o oldu. Bana hep, 'Sen ressam olacaksın' derdi. Annem ise pek istemezdi, ressam olmamı. Annem itiraz edince babam bana göz kırpar, 'Evet evet tabii ressam olmayacak' derdi. Hayatımın hiçbir döneminde 'Ne olacağım?' ya da 'Ne olmalıyım, ne yapmalıyım' diye bir düşüncem, endişem olmadı. Başından itibaren resim yaptım."²

Avni Arbaş, babası sayesinde tanıştığı resim sanatı ile hayatının sonuna değin birlikte olacağını, o yıllarda tahmin bile edemezdi. Babasının ölümü ile yaşamında oluşan büyük boşluğu resim ile doldurmaya çalışan Avni Arbaş, taşındıkları İstanbul'da da çeşitli sanat ortamlarına katılımı ile bu ilgisini yönlendirir. Bununla birlikte Galatasaray Lisesi'ne yazılması, geleceği için büyük bir adım atmasında etkili olmuştur. Çünkü her alanda iyi ve köklü bir eğitim veren bu lisede, resim eğitimi, diğer liselere oranla daha çok önemsenir ve hocaların seçiminde de büyük bir titizlik gösterilirdi. Şiirleri kadar başarılı resimler yapan Tefik Fikret, Avrupa'da adını duyurmuş bir sanatçı olan Fikret Mualla, daha sonraları Halil Dikmen, Mehmet Yücetürk, Kemal Zeren bu okulda ders vermiştir. Avni Arbaş'a ise, asker ressamlardan Mehmet Ali Bey ve Halil Dikmen hocalık yapmışlardır. Hocaların yetkinliğinin yanında, bu okulda okuyan öğrencilerin büyük bir kısmı da ileride sanat alanında yetkin kişiler olmuşlardır. Avni Arbaş'ta bu okulda, ileride kendisi gibi Çağdaş Türk Sanatı'nın temsilcilerinden olacak, Cihat Burak, Nuri İyem ve Selim Turan ile birlikte çalışır. Galatasaray Lisesi'nde okurken ve henüz daha on altı yaşında, 1935 yılında Sanayi-i Nefise Birliği tarafından düzenlenen ve dönemin en önemli sergisi olarak kabul edilen, Galatasaray Sergisi'ne katılmak başarısını gösterir. Bu başarının yanı sıra, sergilenen resimler içerisinde de, Avni Arbaş'ın resmi beğeni kazanır. *"Çallı'ların, Onat'ların arasında yağlı boya klasik bir portre*

² Murat Ural, Avni Arbaş, **Milli Reasürans Sanat Galerisi Katalogu**, 1998, 16 s.

resmim sükse yapmıştı. Rahmetli İstanbul Milletvekili Salah Cimcoz sergiyi açmış ve benim resmime yaşımin küçüklüğüne şaşırılmıştı.”³



Resim 1. Avni Arbaş, “Otoportı

Galatasaray Lisesi’nde aldığı eğitimin yanında Avni Arbaş’ın, İstanbul’da olması ve erken yaşlarda resme karşı olan yoğun ilgisi, sadece çalışmakla kalmayıp sanat ortamlara girmesine ve dönemin sanatçılarıyla tanışma çabasına neden olmuştur. Bu çabaları sonucunda, İbrahim Safi ve Naci Kalmukoğlu(Nikolay Kalmukof)* ile tanışıp, onların atölyelerinde çalışma imkânı da bulmuştur. Burada,

³ Feriha Büyükünâl, Avni Arbaş İle Söyleşi, **Sanat Çevresi**, Sayı:168, Ekim 1992, 26 s.

* **İbrahim Safi**(1899, Başnurasin-1983, İstanbul) Azeri kökenli Türk Ressam. İzlenimcilik akımının renk ve ışık değerlerini gerçekçi bir anlatımla birleştiren, manzara, ölüdoğa ve portreleriyle tanınır. ...Moskova Güzel Sanatlar Akademisi’nde öğrenim görmüştür. 1917 Sovyet devriminin ardından, Naci Kalmukoğlu gibi O’da İstanbul’a gelmiş, 1921 de girdiği Sanayi-İ Nefise Mektebi’nde önce Hikmet Onat’ın atölyesinde öğrenim görmüş, 1923’te mezun olduktan sonra da Namık İsmail’in önerisiyle de O’nun atölyesine katılmıştır. 1930’lara değin bu atölyede çalışan Safi, 1936’da Kalmukoğlu’yla birlikte İzmir Enternasyonal Fuarı’nda bezeme işleri ve resim yapmış, 1950’lerin ortalarında Fransa ve Almanya’ya gitmiştir.(Bknz. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, YEM Yayınları, Cilt 3, 1598 s.)

Naci Kalmukoğlu(Nikolay Kalmukof) (1896, Harkov-1954, İstanbul) Türk ressam. Yarı Akademik yarı izlenimci bir üslupla gerçekleştirdiği manzaralarıyla tanınır. Kalmuk Türkleri’nden olan sanatçının Rusça adı Nikolay Kalmukoftur. Ticaretle uğraşan babasının isteğiyle Harkov’da Ticaret Lisesi’ni bitirdikten sonra resme olan yeteneğiyle bir yandan Güzel Sanatlar Akademisi’ne bir yandan da Yüksek Ticaret Okulu’na devam etmiş; ama 1917 Sovyet Devrimi’nden sonra yaklaşık beş yıldır sürdürdüğü eğitimini tamamlamadan 1918’de Kırım’a, 1920’de de başka göçmenlerle birlikte İstanbul’a gelmiştir. Bu yıllarda yaşamını sinema, otel, lokanta ve benzeri yerlere duvar ve tavan resimleri yaparak kazanan Kalmukoğlu, Cumhuriyet’in ilanından sonra Türk vatandaşlığına geçmiş, Ankara’da Halkevi Sahnesinin yapımında görev almış, ayrıca Ankara Konservatuvarı’nın tatbikat sahnesi için dekorlar hazırlamış, başlangıcından 1949’a kadar İzmir Enternasyonal Fuarı’ndaki pavyonların bezeme işlerini yapmıştır. Kalmukoğlu manzara, çıplak ve ölüdoğaların dışında Osmanlı askeri giysileri ile silahlarını, çok sayıda tarihi yapının içini ve dışını betimleyen, tarihi zaferleri ve günlük yaşamdan sahneleri konu alan taslaklar yapmış.... Yağlıboyanın yanı sıra suluboya ve guajla da çalışan sanatçı manzaralarında

çıplak modelden resimler yaptığı gibi, Naci Kalmukoğlu'na İzmir Fuarı'nda panolarının yapımına yardım ederek, boyalarını almak için para kazanma imkânı da bulmuştur. *“Nikolay Kalmukof İzmir Fuarının açıldığı ilk günden 1949 yılına kadar, devamlı olarak Fuarın birçok pavyonlarında dekor ve tezyin işleri almış, bu işlerin hepsini başarıyla yürütmüş, fuar müdürlüğüne de takdir edilmiştir.”*⁴

Tüm bunların yanında, Akademi'nin açtığı -Gece Kursları'na* katılarak kendi yaşlılarıyla birlikte olma, kendini değerlendirme ve kıyaslama fırsatı bulduğu gibi, canlı modelden çalışmalar da yapmıştır. Böyle bir deneyim, Avni Arbaş'ın hayatında vereceği en önemli kararda da çok etkili olacaktır. Bir de o zamanlar hayran olduğu Leopold Levy'nin Akademi'ye hoca olarak geleceğini duyması ile kesin kararını vererek, 1937 yılında Akademi'ye kaydını yaptırır. Altı ay, İbrahim Çallı'nın resim atölyesinde çalıştıktan sonra, Leopold Levy (1882–1966) gelince, O'nun atölyesine geçer.

1.3. Leopold Levy'nin Arbaş Üzerindeki Etkisi ve “Yeniler Grubu”

Leopold Levy'nin, Avni Arbaş'ın sanatsal gelişimi üzerinde çok büyük etkisi olmuştur. Hatta Arbaş, 1982 yılında Sanat Çevresi Dergisi'nde, hocası için bir yazı yazmış ve bu yazıda, O'nun sadece bir eğitimci olarak değil, bir dost olarak, sanatçı kişiliğiyle de ne kadar etkili olduğundan bahsetmiştir. Arbaş ile yapılan söyleşileri incelediğimizde, Akademi yıllarına ait sorulan soruları cevaplandırırken, Levy'den öncelikle bahsederek, o günleri anlattığını görüyoruz.

Aslında o yıllarda Akademi'de, daha önceki yıllarda Fransa'da eğitim alıp yurda dönen İbrahim Çallı, Hikmet Onat, Feyaman Duran gibi hocalar bulunmaktadır. Akademi'de yenilik yapması için getirilen Levy'de, bu hocaların atölyelerinde bir değişiklik yapmamış, sadece sanatçı adaylarından bazılarını kendine yardımcı eleman olarak seçmiştir. Bu sayede, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Cemal Tollu, Zeki Faik İzer, Nurullah Berk, Sabri Berkel Akademi'nin öğretim kadrosuna katılmışlardır.

izlenimciliğe yaklaşan bir palet ve teknikle çalışırken, portre ve çıplaklarında daha Akademik bir tutum izlemiş ama duyumsallıktan uzaklaşmamıştır. (Bknz. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, YEM Yayınları, Cilt 2, 938 s.)

⁴ Naci Terzi, Nikolay Kalmukof(1896–1950), **Türkiye'de Sanat Dergisi**, Sayı:3, 1992, 39 s.

* “Cours De Soir” denilen, kayıtlı öğrenci olmayan, yetenekli gençlere çalışma ortamı ve model sağlayan, akademinin açtığı kurslardır.” (Bknz. Ferit Edgü, Avni Arbaş, İş Bankası Yayınları, 2001)

Leopold Levy'nin(1882–1966) Fransa'da tanınmış bir sanatçı olması, aldığı eğitim ve orada Matisse, Marquet ve Derain gibi, dünyaca ünlü sanatçılarla bir arada çalışması, bunun yanında sadece resim değil, baskı resim (o günkü deyimiyle oyma baskı) alanındaki bilgileriyle, Akademi'ye yeni bir bakış kazandırmıştır. Bunun dışında, "Akademi'de hoca olup da Akademik olmamak" gibi, uç bir düşünceye sahiptir. Aslında karşı çıktığı Akademi değil, Akademi'nin katı kurallarıdır. Levy'e göre, resim sanatının da Rönesans'tan beri yerleşmiş belli kuralları vardır, elbette önemli olan bu kuralları kendi çağdaşlarının yaptığı "modern olmak" uğruna "yıkma" değil, bu kurallara bağlı kalarak, doğayı, akıl ve duygu yoluyla kavrayarak yorumlamaktır. Sanatçı hem böylelikle, pek çok modern akım gibi gelip geçici olmak yerine, ayakları yere sağlam basan kalıcı bir üslup geliştirerek, tavrını da ortaya koyabilecektir. Bu düşüncesini, sanat eğitiminde de kullandı ve öğrencilerine kendi üsluplarını geliştirmelerinde, sonsuz özgürlük tanıdı. Biçimselliğe verdiği önemden dolayı, rengin ikinci planda kalması tepkilere yol açsa da bu dönemde Akademi'nin öğrenci sayısı gittikçe artmıştır.



RESİM 2. LEOPOLD LEVY, FALLON, 1. u.y. Haje dikileri kol. Paris. 1946.

Levy'nin, renk konusundaki düşünceleri ile ilgili olarak, Güzel Sanatlar Mecmuası'nda yayınlanan bir yazısında; " *Renk herhalde, bizi teskin eden, fakat aynı zamanda şaşırtan bir –Allıktan- başka bir şey değildir!* " ⁵ sözleri, tepkileri daha çok üzerine çekmiştir. Levy'nin bu görüşü, sadece tepki almakla kalmamış, hatta aralarında İbrahim Çallı, Hikmet Onat, Feyaman Duran, Hasan Vecih Bereketoğlu, Şeref Akdik gibi sanatçıları bulduğu bir grup, Akademi ile sözleşmesinin sonlandırılması adına bir kampanya başlatmışlardır. Tüm bunların yanında, Cemal Tollu'nun Fransız konsolosluğundaki sergisinde, Levy'den övgülerle bahsedip, O'nu

⁵ Sezer Tansuğ, **Çağdaş Türk Sanatı**, Remzi Kitabevi, 1986, 191 s.

göklere çıkarması da bu “istenmeme” durumu karşısında, çelişkili bir durumdur. Ama ne yazık ki bu övgü dolu sözler, Levy'nin kalmasında etkili olamamış, 1948'de sözleşme iptal edilerek, Levy'nin ayrılması sağlanmıştır. Bunlara rağmen Levy, Paris' de bir Türk dostu olarak yaşamını sürdürmüş, hatta 1966'da yapılan bir röportajında, “Gerçek soyut sanatın Türkiye’de olduğunu” söylediği gibi, Türk ressamlarının folklor (geleneksellik de diyebiliriz) düşkünlüklerini de eleştirmiş, ama bu etkilenme olsa da olmasa da sonuçta, “Bir Türk ressamın yaptığı bir resim Türk resmidir”⁶, diyerek bu konudaki nihai görüşünü de belirtmiştir.

1936 yılında, Türk Hükümeti'nin çağrısı ile kalkıp gelen Leopold Levy, her ne kadar sözleşmesinin iptali ile gitmiş olsa bile, Türk Sanatı'nda 1937–1948 yılları arasında, Akademi'den yolu geçen pek çok sanatçının özgeçmişinde önemli bir yer alarak, “hocası” ibaresi ile adı sık sık geçmektedir. Olumlu ya da olumsuz etkileri tartışılır, ama bizim Avni Arbaş cephesinden bakışımızda O'na olan etkisi, faydası bir hayli fazla görünmektedir. Arbaş, pek çok söyleşisinde Levy'den etkilenmediğini, faydalandığını söyleyerek; “Etkilenmek O'nun gibi resim yapmak demektir. Ve birçokları da bu hataya düşer. Levy, “söylediklerimi yapın ama yaptığımı yapmayın” derdi. Ben bu açıdan ondan yararlandım”⁷, demiştir.

Arbaş ile Levy'nin aralarında kurdukları ilişki, aslında bir “öğrenci-hoca” ilişkisinden çok, bir “dostluk” ilişkisi olarak yorumlamak yanlış olmasa gerek. Okul dışında; gece-gündüz, sürekli olarak bir sohbet halinde olan bu dostluğun oluşmasında şüphesiz, Avni Arbaş'ın iyi derecede Fransızca biliyor olması da etkilidir. Diğer öğrenciler, genellikle bir çevirmen olmaksızın, hoca ile iletişim kuramazken ve bu yüzden hep birilerine muhtaç iken, Arbaş bu engeli rahatlıkla ortadan kaldırmıştır. Avni Arbaş, Leopold Levy hakkında yazdığı bir yazıda, aralarında yaşanan bir olaydan, şu şekilde bahseder:

“...Bir akşam herkes gitmiş ve ben atölyede tek başıma günlerdir çalışmakta olduğum resmin karşısında, sinir içerisinde, ağlamaklı ve kendi kendime küfürler yağırdırıyordum. Birden kapının aralığında, herhalde birkaç dakikadır bana bakmakta olan hocam Leopold Levy'nin yüzünü fark ettim. Suçüstü yakalanmış bir çocuk gibiydim. Yanıma gelip “Bu saatte burada ne arıyorsunuz, mektep çoktan kapandı” dedi. Ben de, “Çalışıyorum çalışıyorum bir türlü olmuyor” diye, resmi gösterdim. Kolumdan tuttu ve “Gelin biraz atölyeme gidelim.” dedi. Koridorun sonundaki atölyesine vardığımızda, ışıkları yaktı. Zira hava iyice kararmıştı. Bir iskemleyi göstererek “oturun” dedi ve ekledi “Şimdi size birkaç resim göstereceğim...” Şövaesine teker teker koyduğu resimler, Giotto'dan tutun da Cezanne, Van Gogh ve Picasso gibi büyük üstatların çok güzel yapılmış renkli röprodüksiyonları idi,

⁶ Sezer Tansuğ, **Çağdaş Türk Sanatı**, Remzi Kitabevi, 1986, 191–192 s. Özet.

⁷ Şehnaz Pak, **Radikal**, 6 Mayıs 1998, 23 s.

hayranlığım yüzümden okunuyordu. Bir süre bunlara baktıktan sonra, “Şimdi biraz da benimkileri görelim” diyerek, kendi resimlerini tek tek sıraladı, portreler, peyzajlar, natürmortlar... sonunda dudaklarında hafif bir gülümseme ile “Ya şimdi bunları nasıl buluyorsunuz” dedi ve cevap vermeme vakit bırakmadan o yumuşak sesi ile “Mon Ami, (O hep monami, yani dostum diye konuşurdu) siz buraya geleli daha iki yıl oldu, kalkmışsınız, şaheserler yapamıyorum diye sinir buhranları geçiriyorsunuz, ya ben ne yapayım? Kırk yıldır çalışıyorum kendimi kaldırıp denize mi atayım?...” Bu sözlerden sonra ben, bir an kendimden utandım. O ise, aynı yumuşak sesi ile devam etti; “Dostum, alçak gönüllü ve sabırlı olun, anladığıma göre çok fazla çalışmış ve yorulmuşsunuz. Size tavsiyem, gidin, gezin, eğlenin ve bir hafta atölyeye uğramayın...” Dışarıya çıktığımızda sinirlerim yatışmış, içim ümit dolu bambaşka bir insandım.”⁸

O yıllarda Akademi’de olan Bedri Rahmi Eyüboğlu da, yazdığı bir yazıda, Avni Arbaş ve Levy arasında geçen bir olayı şöyle anlatır;

“...O kadar kolay, o kadar rahat, o kadar çabuk desenler çiziyordu ki, o günler bölüm başkanımız olan Leopold Levy, Arbaş’ın bu tez canlılığına bu el çabukluğuna şaşır kalıyordu. Ama hocamızın şaşırmasında sevinçten çok üzüntü vardı. Bir hafta boyunca saat dokuzdan on ikiye kadar verilen pozu sürdürecektir bir modelimiz vardı. Kaş, göz, kulak, tırnak dahil bir insan vücudunu tepeden tırnağa bir saatte işleyebilmek sihribazlığın ötesinde bir başarı sayılırdı. Öğrencilerin çalışma sevincini incitmek için çok büyük bir dikkat harcayan Levy, bir gün dayanamadı; Avni’nin işini göstererek: “Bu delikanlıya söyle dedi, sağ elini mahvetmiş, ben onun yerinde olsam sol elimle çalışırım. Öyle sanıyorum ki, Levy’nin sözü boşa gitmedi. Bir omuz başını iki saat uğraştıktan sonra inanılmaz bir alçak gönüllülükle belli belirsiz çizen Levy çoğumuzu alımdan, çalımdan, fiyakadan kurtardı. Marifet çabuk çizmekte, gösterişli çizgilerle döktürmekte değil, konuyu taparcasına, seve seve incelemekteydi. Meslek hayatında bazen bir çift söz tam yerli yerine oturursa, beş yıl süren bir öğrenime bedeldir. Öyle sanıyorum ki, Avni Arbaş’ın bugünkü başarıya ulaşmasında, Levy’nin hatırı sayılır bir payı vardır.”⁹

Avni Arbaş için Levy, sadece resmin biçimsel sorunlarını öğrendiği bir hoca değil, bir sanatçı olarak da duruşunu, bakışını, kişiliğini oluşturması anlamında da etkili olmuştur. Sanatçının kolay kolay vazgeçmeyen, olayların üstüne giden ve sabırlı biri olması gerektiğini de O’ndan öğrenmiştir.



Fotoğraf 4. Leopold Levy’ Günal, Traje, Avni Arbaş,

İlan Bayan Anahit, (Soldan Sağa) Neşet

⁸ Avni Arbaş, **Sanat Çı**

⁹ Bedri Rahmi Eyüboğlu

Levy'nin bu olgun sanatçı tavrı ve etkin hocalığının yanında, çalışmalarına değinecek olursak; *"...birçok modern akımı gelip geçici görmüş, doğanın akıl ve duygu yoluyla yorumlanmasını savunmuştur."*¹⁰ Abartısız bir biçimde kendi çizgisinde, kendi içindeki yeniliklerle yol alan, resimde biçimi, renkle ortaya çıkarmak yerine, kendi içindeki yapısallığı, ışık ve çevresindeki diğer biçimler ile olan ilişkisi bağlamında, resim yüzeyinde var eden bir üslubu vardır. Sonuçta, ortaya çıkan resimsel yüzeyi algılamak, resmin genelinde, koyu ve açık lekeler ile dengelenmiş geniş yüzeyler arasında, daha çok gümüşü bir sis içinde olan biçimleri kendi aralarında kurulu bir düzen içerisinde algılarız. Bu düzen, sağlam ve iyi kurgulanmış, gözü yormayan, sanki doğada kendiliğinden oluşmuş, hep oradaymış ve sanatçı sadece tuvale aktarmakla yetinmiş düşüncesini bize kabul ettiren bir düzendir. Sanatçının bu üslupsal tavrını, gerek natüremort gerekse peyzajlarında rahatlıkla görebiliriz. Sanatçının, canlı modelden figür çalışmalarının yanı sıra, soyut çalışmalarından da bahsedilir. Resim tekniğinden farklı olarak, oyma baskılar da yapmıştır.

*"Leopold Levy Fransa'da özellikle 1928–1930 yılları arasında epey tanınmış bir ressamdı. Eski ustalardan Corot, yenilerden Derain çizgisinde çalışan, Fransa'nın güneyinin görünümünü başarıyla canlandıran bir açık hava ressamıydı. Gravürcü olarak üne kavuşmuş, Fransa'da yayımlanan lüks baskıların çoğunda bakır kazısı gravürleri yer almıştır."*¹¹

Leopold Levy için, aslında söylenebilecek son söz, ressamlığından çok iyi bir hoca olduğudur. Akademi'de kaldığı yıllarda yetişen öğrencilerin yetkinliği ve bu öğrencilerin daha sonra Çağdaş Türk Resim Sanatı'nın oluşumundaki başarıları, bunu açıkça göstermektedir. Özellikle, birkaç öğrencisinin "Yeniler Grubu"nu kurması Levy'nin, Akademi'deki etkisini açıkça ortaya çıkarır.

"Yeniler Grubu" 1940 yılında Levy'nin öğrencilerinden Nuri İyem, Avni Arbaş, Selim Turan, Nejat Melih Devrim, Kemal Sönmezler, Turgut Atalay ve "d Grubu"ndan ayrılan Abidin Dino tarafından kurulmuştur. Bu sanatçıların yanı sıra ilk sergilerine, Agop Arad, heykeltıraş Faruk Morel ve afiş sanatçısı Yusuf Karaçay da katılmıştır. Grup, dönemin aydın kesimi tarafından da ilgi görüp desteklendiği gibi, tepki de almıştır.

¹⁰ **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, YEM Yayınları, Cilt 2, 1108 s.

¹¹ Nurullah Berk, Kaya Özsezgin, **Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1983, Ankara, 72 s.

“Yenilerin asıl destekleyicileri sosyolog Hilmi Ziya Ülken ile psikolog Şekip Tunç’tur. Yenilere karşı olan şair Orhan Seyfi Orhon ve romancı Peyami Safa tepki göstermişlerdir. Grup, bu yazarlara karşı Ahmet Hamdi Tanpınar ve Fikret Adil tarafından savunulmuştur.”¹²

Görüldüğü üzere “Yeniler Grubu”, daha çok Akademi dışındaki yazar ve sanatçılardan destek görüyor. Hilmi Ziya Ülken, bu konuda en büyük destekçi ve hatta “Resim ve Cemiyet” isimli kitabı;

“...biraz da “Yeniler”in, kuramsal çizgide bir savunması ve bir tür “manifesto”sudur. ...O’na göre, ülkenin bunalımlarını ve acılarını yaşamadan, sorunların ve insanların içinde bulunmadan yapılmış yapay bir edebiyat “Milli” olmaktan ne kadar uzaksa, bu yoldaki bir resimde “Milli” olmaktan aynı derecede uzaktır. Bu ülkenin balıkçısını, liman amelesini resme konu yapmakla, “Yeniler”, onların sorunlarına sahip çıktıklarını göstermektedirler.”¹³

Hilmi Ziya Ülken’in bu düşünceleri, grubun temelde yatan amacının ta kendisidir, aslında. Ama gözardı edilmemesi gereken bir gerçek de bu genç sanatçıları bir araya getiren, kendinden önce kurulan “d Grubu”nun, temelinde böyle bir eksik yönün olması, hatta bu önemli eksikliği ciddi bir şekilde, umarsızca gözardı etmesidir.

Batılılaşmaya yönelik Türk Resim Sanatı’nın gelişim sürecinde, gruplar birer gelişim basamağı olmuş, 1940’larda daha yeni yeni Türkiye’de varılmaya başlayan çağdaş sanat akımları, 1928’de kurulmuş “Müstakiller” ve 1933’teki “d Grubu” ile yoğun bir aşamaya ulaşmıştır. Ancak, bu yoğunluk sonucu ortaya çıkan eserler, o dönemin gerçeklerini yansıtmaya eğiliminden çok, Batı’nın yeni sanat eğilimlerini ve tekniklerini yansıtmaktan öteye gidememişlerdir.

O dönemdeki, toplumsal yapıya ve duruma bakacak olursak; görürüz ki, Türkiye İkinci Dünya Savaşı’na girmemesine rağmen, savaşın tüm zorluklarını yaşamaktadır. Türk halkı yoksuldur, ekmek ve şeker karneye bağlanmıştır. “d Grubu”nun oluşturduğu sanatsal dil, henüz -bir bakıma toplum tarafından okunabilir değildir. Çünkü onların ortaya koydukları sanatsal dil, daha modern ve daha teknolojik bir dünyanın biçim dilidir. Nesnel dünyanın nesnel gerçek biçimlerini, desen yapısını ve küteselliğini yeniden kurmak, “Kübizm’i nesnelere parçalamaktan çok onların geometrik biçimlendirme olarak değerlendirmek ve klasik anlayışın kompozisyon, desen, geometrik yapı, ışık-gölge dağılımı ve biçim yalınlığını

¹² Sezer Tansuğ, **Çağdaş Türk Sanatı**, Remzi Kitabevi, 1986, 227 s.

¹³ Nurullah Berk, Kaya Özsezgin, **Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1983, 49-50 s.

uygulamak gibi...” ilkeleri vardır.¹⁴ Bu tarz ilkeler, eğitimlerinin bir bölümünü yurt dışında, yani daha gelişmiş (her anlamda) bir toplumsal ve ekonomik yapıya sahip ülkelerde eğitim alan belirli sanatçılar tarafından uygulanmaktadır. Amaçları, sadece entelektüel ve çağdaş olma girişiminden başka bir şey olmayan ve Türk Sanatı’nın gelişmesini sağlamak olan bu sanatçılar, ne yazık ki Türk toplumunun henüz daha böyle bir biçimlendirme şeklini kavrama düzeyine ulaşamadığından habersiz gibidir.

Sonuçta; 1940 yılında kurulan “Yeniler Grubu”nun sanatçıları, kendilerinden önce kurulan “d Grubu”nun sadece Batı Sanatı’nı aktarmakla kaldığını düşünerek, toplumun gerçeklerini yansıtmaması, onların sorunlarına eğilim gösterilmesi gerektiğine inanıyorlardı. Bu anlamda daha çok “Toplumcu Gerçekçi”^{*} bir anlayışı benimsiyorlardı.

“Bu sanatçılara göre resim, toplumun sorunlarıyla yakından ilgilenmeli, onun yaşantısını yansıtmalıydı. Toplumcu Gerçekçi olarak nitelenen bu sanatçılar bürokratik eğilimlerin ötesinde kendi özgün duyuş ve düşünüş çabalarını gerçekleştirmek istiyorlardı. Özellikle “d Grubu”nun aşırı biçimciliği karşısında “Yeniler”, toplumda büyük sempati görmüş, dağıldıkları 1952 yılına dek yirmiyi aşkın ortak sergi düzenlemişlerdir.”¹⁵

“Yeniler Grubu”, 28 Mart 1940’ta İstanbul’daki ilk sergilerini, Gazeteciler Cemiyeti’nin Beyoğlu’ndaki lokalinde açtılar. Serginin ortak konusu “Liman”; İstanbul’un limanlarını, insanıyla birlikte resmederek, doğa, gemiler, vinçler, balıkçı tekneleri, kıyı meyhaneleri, çalışan, konuşan, gülen, üzülen deniz ve liman insanları, liman görünümleri, balıkçılar, liman yaşantısı vb. değişik konular işlemişlerdir. Bu değişik konuların yanında, olağanın dışında bu serginin açılışında, kurdele kesmek yerine, balıkçı ağı kesilmiştir. Yaşları yirmi iki ile yirmi beş arası değişen bu sanatçılar, bir anlamda da o güne değin durgunlaşan sanat ortamına bir hareketlilik getirmiştir.

¹⁴ **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, 1.cilt, 417 s.

^{*} **Toplumcu Gerçekçilik**: “Sosyalist Realizm” de denir. Komünist ülkelerde Marksist ideoloji çevresinde oluşturulan akım. Başta edebiyat olmak üzere bütün sanat alanlarında benimsenmiştir. Amacı bu ülkelerdeki devrimci gelişmeleri gerçekçi bir anlatımla yansıtmak ve sınıfsız bir topluma geçişte propaganda işlevi görmektir. Toplumcu Gerçekçiliğin görsel sanatlara ilişkin temel ilkeleri, 1922’de Rusya’daki Devrimci Rusya Sanatçıları Derneği tarafından belirlenmiş ve bu tarihten başlayarak soyut sanat üzerine toplumsal konulu figüratif sanat desteklenmiştir. 1934’te Rusya’da resmi sanat görüşü olarak ilan edilen Toplumcu Gerçekçilik, uzun yıllar Rus Sanatı’na egemen olmakla birlikte bir süre sonra ilk ivmesini kaybetmiştir. Akımın en önemli temsilcilerinden Deyneka, Andrey Gonçarov, Yuriy Pimenov geliştirdikleri lirik ve anlatımcı üslupla öne çıkmışlardır. (Bknz. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1.cilt, 1808 s.)

¹⁵ Mümtaz Sağlam, **Dönemler Ve Üslup Yaklaşımları Açısından Türk Resminin Gelişimi, Edebiyat Ve Eleştiri**, Sayı:6–7, 69 s.

“Yeniler Grubu”nun amacı, aslında sadece halk yaşamını içeren resimler yapmak değil, bu konuları işlerken aynı zamanda, gerek teknik gerekse yöntem olarak çağdaş sanatın getirdiği çözümleri de kullanmaktı. Bir ölçüde “d Grubu”nun, sadece biçim çıkışlı neredeyse köksüz, ülkede yaşanan gerçek yaşam koşullarından uzak yapısını, tamamlayıcı bir nitelik de taşımıştır.

“Yeniler Grubu”, 1941 yılında açtıkları ikinci sergilerinin konusunu, Abidin Dino’nun önerisi ile “Kadın” olarak saptamış ve bu sergide de önemli bir başarı sağlamışlardır. Bu sergiden sonra Abidin Dino gruptan çıkarılır. Fethi Karakaş, Mümtaz Yener, Haşmet Akal, Ferruh Başağa gruba katılırlar. İkinci sergiden sonra, gruba karşı destekleyici tavırlar daha da artmış ve katılmak isteyen sanatçılar çoğalmıştır.

1952 yılına kadar, yirmiye yakın ortak sergi açmakla beraber, ilk sergilerindeki “Toplumcu Gerçekçi” çizgiden zamanla uzaklaşmışlardır. Zaten bazı sanatçılar, yavaş yavaş soyut resme kaymaya başlamış, Avni Arbaş, Selim Turan, Nejat Devrim gibi sanatçılar Fransız bursu kazanarak 1946’da Paris’e gitmişler, diğer sanatçılar ise, verdikleri bir kararla “Türkiye Ressamlar Cemiyeti”ne katılmışlardır.

Genel olarak “Yeniler Grubu”, “Toplumcu Gerçekçi” tavrı ile politik eğilimlerin ötesinde, kendi özgün duygularını ve düşüncelerini yansıtmaktan öte bir amaç içinde değillerdi. Sözelimi, Avni Arbaş’ın resimlerinde de uzun yıllar bu yansımanın izleri görülmektedir.

“Avni Arbaş’ın o tarihlerden yıllar sonra bile yaptığı resimlerde, bize özgü yaşam motiflerinin ağır basmasında “Yeniler”le başlayan bu toplu çabanın önemlice bir katkısı olduğunu düşünmek gerekiyor. Paris’te otuz yılı bulan çalışma ve araştırma dönemi bile, bu eğilimi bütünüyle bozmamış ve Arbaş sanatında fazla bir iniş çıkış göstermeden, soyut yaklaşımlara fazla ilgi duymadan “figür”e bağlılığını, sonuna kadar sürdürmekten geri kalmamıştır.”¹⁶

Henüz yirmi yaşında ve daha Akademi’de öğrenci olmasına rağmen, 1939 yılında düzenlenen ilk Devlet Resim Heykel Sergisi Yarışması’na katılır. Resimleri sergilenmeye değer bulunur. Daha sonra “1941 yılında düzenlenen 3. Devlet Resim Heykel Sergisi’ne iki portresi ile bağımsız olarak katılır. Sergi kataloğunda bilgi olarak “Hiçbir birliğe bağlı değildir” açıklaması varken, 1943 yılındaki 5. Devlet

¹⁶ Kaya Özsezgin, **Milliyet Sanat**, Sayı:217, 1977, 18 s.

*Resim Sergisi'ne on bir resim ile ve "Türk Ressamlar Ve Heykeltıraşlar Birliği"ne bağlı olarak katılır.*¹⁷

Yine o dönemde, İktidar partisi C.H.P.'nin Milli Eğitim Bakanı Hasan Ali Yücel'in düzenlediği, "Yurt Gezileri"ne seçilen ressamlardan biri olur ve 1942'de Siirt'e gider.

*"...Su yok. Pislik, hastalık dolu, rezalet bir yaşantı. İnsanlar hep trahomaya yakalanmışlar.... Ya akrepler! her gece dört-beş akrep öldürüyorum. Güneş Hanı diye bir han da kalıyorum. Aşağıda atlar kalıyor yukarıda biz. Yemek içmek ayrı sorun... Ulaşım ayrı sorun. Vali, köylere yalnız gidemezsiniz diye yanımıza jandarma veriyor. Küçük yaştan beri ata binmeye alışkınım, o nedenle at sırtında yolculuk yapıyorum... Köyde ressamı nerden bilsinler, beni mühendis sandılar. Ayaklarıma kapanıyor köyün erkekleri "Beyim köyümüze bir mektep yap" diyorlar."*¹⁸

Siirt'te iki ay kalır ve pek çok resim yapar, bu resimlerin bir kısmı, Siirt-Ankara yolculuğunda zedelenmiş, bir kısmı ise, saklandığı depoda çıkan bir yangında yok olmuştur. Ama buna rağmen, bu gezinin izlenimleri, 1951 yılında Maya Sanat Galerisi'nde açacağı sergide görülecektir.

Avni Arbaş, 1937'de girdiği Akademi'den 1946 yılına değin, mezun olmadı. Aslında, kendi isteği ile olan bir durumdu bu, ne askere gitmek ne de öğretmen olmak O'na göre değildi, O sadece resim yapmak istiyordu.

*"Bir gün müdür çağırdı, Burhan Toprak, dedi ki, "bana bak artık sökmez! İmtihanlara girmiyorsun, mezun olmuyorsun, ama bu sefer çare yok! Fransızlar bir burs verecekler. Biz de seni seçtik. Onun için şimdi bu sene dersleri verip gideceksin." Ne kadar bu burs? "bir senelik" peki dedim verdim dersleri gittim."*¹⁹

O güne kadar Akademi'de yaptığı resimleri okulda bırakır, Avni Arbaş. Ama ne yazık ki, müzeye konmak için ayrılanlar dışında, desenleri ve yağlı boya resimleri okul binasında çıkan bir yangında yanar.

1.4. Paris Serüveni

Bu başlık, aslında Avni Arbaş'ın Paris'te yaşadığı yılları tam anlamda açıklayıcı bir nitelik taşıyor. Çünkü Avni Arbaş'ın Paris'e gidişi bir yıllık burs ile gerçekleşmesine rağmen, bursun bir yıl daha uzaması ve sonrasında da kendi isteği ile otuz yılı aşkın bir süreyi orada geçirmesi, bu süreç içinde yaşadıkları, bir serüven olarak nitelendirilebilir. Sanat ile olan uğraşısı uzantısında gerçekleşen olayların

¹⁷ Murat Ural, Avni Arbaş, Milli **Reasürans Sanat Galerisi Katoloğu**, Avni Arbaş İle Yapılan Görüşmelerden Derlenmiştir, 21 s. Maarif Vekilliği Üçüncü ve Dördüncü Resim Heykel Birliği Katalogu, Devlet Matbaası, Ankara, 1941-1943, s.1-s.2

¹⁸ Lütfü Dağtaş, Bu Atlar Avni'nin Atları, **İzmir Life**, Sayı:20 Nisan 2003, 110 s

¹⁹ Melishan Devrim, **Art Dekor**, Sayı:106, Ocak 2002, 100-103 s.

yanı sıra, özel hayatında yaşadıklarının artı ve eksileri ile Paris serüveni, sanatçının yaşamında belirleyici bir dönem olarak görülmektedir. Arbaş o dönem, bu burs ile yaşamının ne denli farklı bir yön alacağını bilmiyordu, ancak bildiği ve istediği tek şey, Paris'te olmaktı. Bu anlamda, Fransız Hükümeti'nin verdiği karşılıksız ve hiç bir okul ya da atölyeye devam zorunluluğu olmayan bu burs, Avni Arbaş için, yapmak istediklerini gerçekleştirmesini sağlayacaktı. Çünkü sanatçı, dünyanın sanat merkezi olan Paris'te olmak ve oradaki müzeleri gezip, geçmişte yapılan sanat eserlerini inceleyerek, zaten o güne değin almış olduğu sanat eğitimi üzerine farklı bir deneyim kazanmak, sadece ve sadece resim yapmak istiyordu. Bu yüzden, daha önce kabul etmediği diğer burslara karşın, isteklerine karşılık verecek bu bursu kabul ederek, Paris'e gider.

Paris ise o dönem, henüz daha savaş sonrası sıkıntısını giderememiş bir şehirdir. Avni Arbaş beklediği şehri bulamadığı gibi, yaşadığı pek çok sıkıntıyla birlikte uzun bir süre istediği tarzda bir yaşam sürdüremez. Eşi Zerrin Arbaş'ı kızının doğumu sırasında kaybeder. Küçük bir çocuğa bakamayacağını düşünerek kızını Türkiye'ye gönderir. Ard arda gelen ayrılıklar yanında, bir süre sonra bursun da kesilmesi ile maddi imkânsızlıklar yaşamaya başlar. Paris'te henüz daha yeni olduğu ve tanınmadığı için resimlerinden para kazanamamaktadır. Ama yine de yaşadığı tüm bu olumsuzluklara rağmen, kendine olan inancı ve amaçlarına ulaşmak adına Paris'te kalmayı tercih etmiştir. Çünkü Paris, sanatçıların sanatsal anlamda beslendikleri, özgürce çalışabildikleri bir yer olması yanında, sanatın merkezi durumundadır;



Fotoğraf 5. Avni Arbaş, Scola Cantorum'daki Atölyesinde, 1948.

“Paris, bir dūş ũlkedir. Sanat başkentidir. Dũnyanın dört bir yanından sanatçılar, özellikle ressamlar, sanat özgürlüğüne hiç sınır tanımayan Paris’e akın ederler. ũlkelerindeki rahatlarını tepip orada nice yoksunluklara katlanırlar. Ama Paris acımasızdır. Kimsenin gözünün yaşına bakmaz! Aç, sefil kalan binlerce(evet, binlerce) sanatçı ya da hevesli, kaldırımlarında, Seine kıyılarında aylarca srtp durduktan sonra ũlkelerine dönerler. Hem yetenekli hem bilgili olmak ve sonuna değin direnmek gerekir, Paris’te yaşayabilmek için. Paris, aslanın ağzındadır!”²⁰

Paris’in bu durumuna rağmen dũnyanın dört bir yanından sanatçılar gelmektedir. Avni Arbaş, uzun bir süre yaşamını bu tarz sanatçı ve farklı mesleklerde insanların kaldığı Schola Cantarum adlı eski bir kiliseden bozma pansiyonda geçirmişti. Zaman zaman Türkiye’den gelen Abidin Dino ve Sabahattin Eyüboğlu’da burada kalmışlardır. Avni Arbaş burası için şunları söyler:

“Burada kalanlar farklı ũlkelerden gelen sanatçılardı. Bir bakıma sanki dünya cumhuriyeti gibi bir yerdı. Benim için çok iyi bir ortam oldu. sanat tartışmalarının yanı sıra tiyatrolara, konferanslara, sergilere gıderdik. Sabahattin Eyüboğlu’da gelmişti. Ben Paris ortamına girmeyi düşünürken kendimi dünya sanat ortamında buluverdim.”²¹

Tüm bunların yanında Arbaş, sanat bir yana, öncelikle karnını doymak çabası ile para kazanmak için farklı işlerde çalışmak zorunda kalmıştı. Savaştan yeni çıkmış bir ũlke, kendi yoksulluğunu, savaşın izlerini ağır bir şekilde taşırken bir yandan da yiyecek, içecek sıkıntısı çekilmektedir. Paris’in durumunun ve o günün koşullarının ne denli kötü olduğunu bir söyleşisinde şu şekilde anlatır:

“Hiç unutmam; orada at eti yeniyordu. At eti zararsız, doktorlar hastalara tavsiye ediyorlar. Ama iş onunla kalmadı. Montparnasse’da ucuz bir lokanta keşfettim, ara sıra oraya gidiyorum. Tavşan eti yeniyor. Arkadaşlara da tavsiye ettim. Güldüler. ‘niye gülüyorsunuz’ dedim. ‘Ne tavşanı’ dediler, ‘Onların hepsi kedii!’ fena oldum. Gerçekten, o sıra Paris’te kedi kalmamıştı. Hepimiz iskelet gibi olmuştuk. Yani bizim burada düşündüğümüz Paris, gittiğimizde yoktu. Yavaş yavaş düzeldi. Ama sıkıntısına karşın, çok güzeldi.”²²

Paris’te kaldığı yılların sadece iki yılı burslu geçmişti ve bu süre içerisinde misafir ğrenci olarak Andre Loute ve Fernand Leger atölyelerinde bir süre çalışma imkanı bulmuş, daha sonra kendi isteği ile bırakmıştır:

Çünkü: “Kendi fikirlerini, figürlerini öğrencilerine empoze ediyorlardı.” Diyor Avni Arbaş ve devam ediyor:“Size bir anımdan bahsedeyim: Loute atölyesine geliyor, modelin önüne geçiyor ve kâğıda resmi anlatarak çizip boyuyor. Ondan sonra da, “şimdi siz yapın, konuşalım” diyor. Herkes O’nun gibi resim yaptı, bende bildiğim gibi çizip, boyadım. Sıraya girip resimlerimizi gösteriyoruz. Sıra bana geldi, bir resmime bir de bana bakıp, beni evine, atölyesine davet etti. Orada bana şöyle dedi:“ben onlara böyle söylemeye mecburum, çünkü hayatımı bununla kazanıyorum.” Leger’e

²⁰ Alpay Kabacalı, **Cumhuriyet**, 6 şubat 1989, 16 s.

²¹ Murat Ural, Avni Arbaş, **Milli Reasürans Sanat Galerisi Katalogu**, 1998, 27 s.

²² Alpay Kabacalı, **Cumhuriyet**, 6 şubat 1989, 16 s.

gittiğimde de aynı tavrı gördüm. Ben eğitimimi müzelerden galerilerden aldım. İki ay İtalya'yı dolaştım, ne var ne yok inceledim. Asıl eğitim, işte bunlardı.”²³

Avni Arbaş'ın aslında, çocukluk yıllarından beri belirgin olan bir yere bağlı kalamaması, kısıtlama ve sınırlara tepki vermesi, yönlendirme ve kesin kurallara karşı sert tavrı, özgürlüğüne düşkün kişilik özellikleri, sanatçı kimliğinin oluşumunda da etkin olmuş, ilk sanat eğitimi almaya başladığı Galatasaray yıllarında da, Paris'teki kötü dönemlerinde de bunlardan asla ödün vermemiş; yaşama ve sanata bakışını kendi duygu ve düşünce süzgecinden geçirerek oluşturmuştur. Böyle bir bakış açısı geliştirerek, bir nevi kendi sanatsal eğitimini, kendi yöntemleri ile beslemiş, zorluklarla mücadele etmeyi, öğrenmenin temeli olarak görmüş, çalışmanın, çok ama çok çalışmanın da gelişmesindeki en önemli etken olduğuna inanmıştır. Bu inançla, Paris'teki zor yılların üstesinden geldiği gibi, kendini hem kişiliği hem de sanatı ile kabul ettirmiştir. Arbaş için eğitim, sadece belli bir okul ve hocalardan oluşmuyor. Kendisini geliştirebileceğine inandığı her ortamı bir okul ve her insanı da bir hoca olarak görüyor. Paris de böyle bir okul Arbaş için, *“Sanatı iyi bir ortamda izlemek gerekir. İnsanı eğiten ortamdır.”²⁴* diyor, Avni Arbaş. *“Bambaşka bir dünya... Oraya girince insan, bir daha kolay kolay çıkamıyor. Sanat öyle bir şey ki... Bir daldınız mı atölyeler, müzeler, galeriler...”²⁵* Avni Arbaş, bu zorlu mücadeleyi bireysel anlamda tek başına veriyordu ama tam anlamıyla orada yalnız olduğunu da söyleyemeyiz. O yıllarda, Paris'e gelen ve zaman zaman bir arada olduğu pek çok Türk vardı: Abidin Dino, Selim Turan, Sabahattin Eyüboğlu, Cahit Irgat, Fikret Mualla, Tosun Bayrak, Hasan Esat Işık, Pertev Naili Boratav, Nejat Devrim, Hıfzı Topuz, gibi pek çok bürokrat, sanatçı, yazar, şair, felsefeci, heykeltıraş... Hepsi için zor geçen bu yıllarda geçinmek için, farklı işler yapanlar da olmuştur, şüphesiz. Bu işler bazen kitap resimleme iken, bazen de bambaşka bir iş olmuştur. Avni Arbaş'a ise; *“Bursu kesilince bir süre annesi yardım etti. Daha sonrası bir mozaik atölyesinde çalışmaya başladı.”²⁶* Hemen resim satarak geçimlerini sürdürmek elbette imkansızdı. Bedri Rahmi Eyüboğlu bu durumu, *“Müslüman mahallesinde salyangoz satmak olsa gerek...”²⁷* diyerek, çok iyi bir şekilde açıklamıştır.

Paris'te yaptığı resimleri, İstanbul'a Adalet Cimcoz'un açtığı Maya Sanat Galerisi'ne gönderir.(1951) Bu sergi ilk kişisel sergisi olacaktır. Avni Arbaş, bu

²³ Feriha Büyükünol, Avni Arbaş İle Söyleşi, **Sanat Çevresi**, Sayı:168, Ekim 1992, 26–27 s.

²⁴ **Milliyet Sanat**, Sayı:297, Ekim 1992, 41–42 s.

²⁵ Alpay Kabacalı, **Cumhuriyet**, 6 Şubat 1989, 16 s.

²⁶ Murat Ural, **Cumhuriyet Dergi Eki**, 3 Mayıs 1998, 1–4 s.

²⁷ Bedri Rahmi Eyüboğlu, **Milliyet Sanat**, Sayı:126, 1975, 18–20 s.

sergide yoktur. Bunun pek çok nedeni olabilir. Ama en belirgin olanı, askerliğini yapmadığı için geri dönüşünde problem yaşayabilme olasılığıdır; *“Resimlerini Paris’ten Henrieette getirmişti, sergi İstanbul sanat çevrelerinde ilgiyle karşılandı.”*²⁸ Bu sergideki resimlerinde özellikle, Paris’e gitmeden önce Siirt’te geçirdiği iki ayın etkileri belirgin bir biçimde görülür.

O yıllarda, sadece Türkiye’den değil, dünyanın dört bir yanından binlerce ressam, gerek bilgi edinmek gerekse burada varolup etkin birer sanatçı olmak amacıyla Paris’e geliyordu. Paris’in o yıllardaki durumunu düşünecek olursak, savaştan yeni çıkmış bir ülke, kendini toparlamaya çalışan bir ekonomi yanında;

*“...sanatsal yaşam ise, yeniden düzene konulmakta yeni kuşak yüzyılın başlarında oluşan Kübizm ve Fovizm gibi, Fransa’ya özgü yeni akımların mirasçılığını yüklenmektedir. 1944 yılı Ağustos’unda özgürlüğüne kavuşan Paris, yeni bir değişimin eşiğine gelmiştir. Sanatta öznel çıkışlar ve gerçekçi eğilimler, yeni bir yaşama olanağına kavuşmuştur. Öte yandan Paris, Modern Sanatın merkezi olma niteliğini, savaş sonrasında Birleşik Amerika kentleriyle özellikle, New York’la bölüşür duruma gelmiştir. 1945’leri izleyen yıllarda Matisse, Picasso, Bonnard ve Rouault gibi sanatçılar tarihsel rollerini yeniden geçerli kılmaya başlamışlar, Nazi rejiminin sanat üzerindeki olumsuz baskıları yerini yeniden özgür düşünceye ve özgür yaratma ortamına bırakmıştır. Galeriler yeniden kapılarını açtıkları sanatçılara, ulusal niteliklerine bakmaksızın çağdaş sanata katkıları ölçüsünde değer ve yer vermeye başlamışlardır. Özellikle, 1945–50 arası, sanatta kişisel yorum gücünün egemenliğini iyiden iyiye duyurduğu yeni anlatım ve biçimlendirme çabalarının yoğunlaştığı bir dönemdir.”*²⁹

İşte, binlerce sanatçının bulunduğu Paris sanat ortamı böyle bir değişim ve gelişimin içindeydi. Bir nevi okul olma durumundaydı ki zaten bu sanatçılar için; “Paris Okulu”, “Ecole de Paris” ressamaları da denmektedir.

1.5. Paris Okulu “Ecole De Paris”

Paris Okulu, izlenimcilik sonrası, 20.yy.ın ilk yarısında, Ard-İzlenimcilik, Nabizm, Fovizm, Kübizm, Pürizm ve Gerçeküstüçülük ile anlatımcı ve şiirsel gerçekçi eğilimi benimseyen sanatçıların bir arada olmasıyla oluşmuştur. Paris’in bu dönemdeki hareketliliği, canlılığı sadece Parisli sanatçılar ile değil, dünyanın pek çok yerinden gelen sanatçılar ile gerçekleşmiştir. Çünkü Paris o zaman; “Sanat Dünyasının Kabesi” olarak görülüyordu. *“Paris Okulu’nun önemi çeşitli ülkeden gelen sanatçıların belli bir anlatım ya da ilke birliği geliştirme gereksinimi duymadan, karşılıklı etkileşimle oluşan bir düşünce alışverişi ortamında yenilikçi ürünler*

²⁸ Murat Ural, **Cumhuriyet Dergi Eki**, 3 Mayıs 1998, 1–4 s

²⁹ Kaya Özsezgin, **Milliyet Sanat**, Sayı:217, Şubat 1977, 18–21 s.

vermesiydi”.³⁰ Bu anlamda farklı farklı yapıtlar üretilmiş olsa da genel olarak bakıldığında, figüratif bir anlayış egemen olmuştur.

Paris Okulu, ne bir okul ne de bir akım, ekoldür, süreç içerisinde, ne anlatmak istediğini açıkça belli eden bir deyim olarak, sanat tarihine yerleşmiştir. Biraz daha incelediğimizde, bu deyim bir sanat eleştirmeni tarafından kullanıldığını görüyoruz.

“Bu sözcükler ilk kez, bir sanat eleştirmeninin, Montparnasse üzerinde yazdığı ve 27 Ocak 1925 tarihinde yayımlanan bir yazıda kullanılmıştır. Yazar, “Comediea” dergisinde yayımlanan yazısında, 1914’ten önce Paris’e gelip yerleşen yabancı sanatçılar için çok geçmeden bir deyime dönüşecek olan “Paris Okulu” sözcüklerini kullanmıştır. Bu sanatçıların belli başlılarının (Picasso başta olmak üzere, Modigliani, Soutine, Chagall, De Chrico, Foujita, Kisling, Kupka, Pascin, Van Dongen vb.) bir arada göz atıldığında, birbirinden değişik sanat akımları içinde yer aldıklarının görürüz. Paris Okulu kavramı dolayısıyla, belli bir akım; paylaşılan bir sanat görüşü değil, modernizmi yaratan, bu birbirinden değişik eğilimleri bir araya getiren ve Paris’le özdeşleştirilmek istenen bir deyiştir.”³¹

Aslında tarihsel süreç olarak Paris Okulu, II. Dünya Savaşı öncesindeki bir zaman dilimi için söylenmiştir ve Paris ile özdeşleştirilmek istenmiştir. Ama zamanla, bu sanatçıların Paris dışındaki diğer sanat merkezlerine dağılmış olması, onların yerine farklı yabancı sanatçıların gelmesi, Paris Okulu deyiminin yok olmasını engellemiş ve yerine “Yeni Paris Okulu”nun oluşmasına neden olmuştur.

“Sonuç olarak 1900–40 yılları arasında oldukça farklı nitelikte yapıtlar üretilmiş olsa da genelde figüratif anlayış egemen olmuş bu bağlam içinde yüzyılın ilk 10 yılında “lanetlenmiş ressamlar” olarak anılan ve Fransız dışavurumculuğun tohumlarını atan Modigliani, Soutine, Chagall, Pascin, Ryback, Kisling’in anlatımcı-soyutlama eğilimi ve Soyutlama–Yaratma Grubunun soyutlama ağırlıklı yapıtları ile okul figüratif anlayıştan uzaklaşmaya başlamıştır. 1950’lerde bu anlatım, Paris Okulunun “Yeni Paris Okulu” olarak anılmasına yol açmıştır.”³²

Avni Arbaş ise, büyük bir sabır ve istekle çalışmalarına devam ederek, Paris’te geçirdiği altı yılın sonunda “Yeni Paris Okulu”nun “Salon de Mai” (Mayıs Salonu) de açılan sergilerine katılmayı başarmıştır.*

³⁰ **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, YEM Yayınları, Cilt.3, 1429 s.

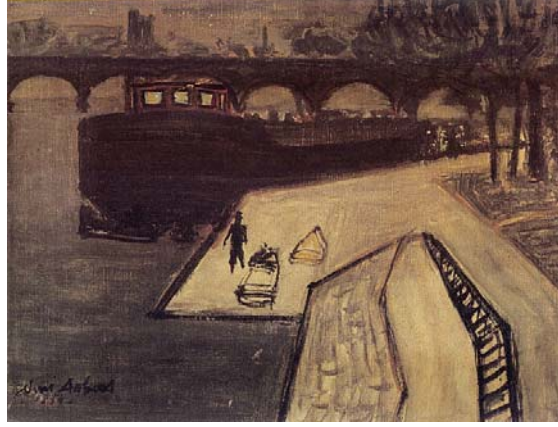
³¹ Ferit Edgü, **Avni Arbaş**, İş Bankası Yayınları, İstanbul, 2001, 14 s.

³² **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, YEM Yayınları, Cilt.3, 1429 s.

* **Salon Sergileri**: 17.yy’dan beri Fransız Kraliyet Resim Ve Heykel Akademisi üyelerinin düzenlediği resmi sergilere verilen ad. Salon adı, bu sergilerin Louvre Müzesi’ndeki Apollon salonunda düzenlenmesinden kaynaklanmıştır. 1737’den Fransız devrimine değin iki yılda bir yapılan Salon sergileri, sonradan her yıl yapılmaya başlamıştır. Paris’teki tek sergi etkinliği olmasının yanı sıra, uzun yıllar resmi Akademik üslubun temsil ettiği bir etkinlik olması açısından da önemlidir. Yapıtları reddedilen yenilikçi sanatçıların tepkilerine karşı III. Napolyon “Reddedilenler Salonu”nu kurmuştur. 1881’de devlet, “Salon” sergileri üzerindeki denetim hakkını Fransız Sanatçıları Derneği’ne devretmiş, ama bu yeni düzenlemede yenilikçi sanatçıların tepkisini kesmemiş ve yeni bağımsız salonlar oluşmaya başlamıştır. (Bknz. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, YEM Yayınları, 3. Cilt, 1602 s)

“Artık “Yeni Paris Okulu” sanatçılarının arasındaydı. Bu okuldaki sanatçıların sloganı “ lirizme evet, sürrealizme hayır”dı. Hareketin destekleyicilerinden Charles Estienne. “Paris Okulu nedir? Sorusuna şu cevabı veriyordu; “Birbirine düşman iki kardeş, Sürrealizmin en derin yanı ile soyutun en özgür ifadeleri bu okulu da birleştiriyor. Sanat artık doğayı taklit etmiyor, onun anlamı haline geliyor.”³³

İkinci Dünya Savaşı sonrasında, her ne kadar öncü sanatın merkezleri Avrupa ve Amerika'nın farklı şehirlerine de dağılmış olsa bile Paris, hep yabancı sanatçıların gelmek ve yerleşmek istediği bir yer olma durumunu sürdürmüştür. *“...bizim Türk ressamlarımızdan Fikret Mualla, Abidin Dino, Avni Arbaş, Nejad Devrim, Mübin, Selim’de, “Ecole De Paris” sanatçıları arasında anılan ressamlardandı.”³⁴*



Resim 3. Avni Arbaş, “Paris”, Duralit Üzerine Yağlı Boya, Kemal Bilginsoy Kol. 27x35. 1954.

Paris Okulu sergilerinin dışında Avni Arbaş, 24 Ekim 1952’de Paris’te ünlü “Octobre”^{*} sergisine katıldı. Serginin yürütme komitesinin başkanlığını bir başka Türk sanatçı Nejat Devrim yapıyordu.

Sergi, Nejat Devrim’in; “Yeter yeter artık beyler, kendimizinkinden başka bir soluğumuz yok ve olamaz ki beyler... Dörtmala kalkmış süvariler renk ülkesinin sınırlarına dayanmıştır. Dörtmala gidildiğinde insan ruhu her türlü tehlikenin üstesinden gelir.” Manifestosuyla açıldı. Sergi dünya sanatçılarının toplantısı gibiydi. Değişik milletlerden seksen sekiz sanatçının katıldığı ve ikişer eser verildikleri sergiye Türkiye’den Avni Arbaş’la birlikte Füreyya Koral’da katılmıştı.”³⁵

³³ Murat Ural, **Cumhuriyet Dergi Eki**, 3 Mayıs 1998, 1–4 s.

³⁴ Ferit Edgü, **Avni Arbaş**, İş Bankası Yayınları, İstanbul, 2001,14 s.

* 1952’de... Geometrik resme karşı duyduğu tepki sonucu bir grup sanatçıyla birlikte Ekim Salonu (Salon d’Octobre) topluluğunu kurmuş, ancak bir süre sonra kuruluş ilkelerinden sapması nedeni ile gruptan ayrılmıştır. (Bknz. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, YEM Yayınları, Cilt 1, 450 s.)

³⁵ Murat Ural, **Cumhuriyet Dergi Eki**, 3 Mayıs 1998,1–4 s.

1951’de Türkiye’de açılan sergisi ve Paris Okulu sergisinden sonra, Avni Arbaş 15 Mayıs 1953’te Galeri De Roue’da Paris’teki ilk kişisel sergisini açmıştır. “Sergide Mahmut Makal’ın* 1950’de yayımlanan ve Türkiye’de tartışmalara neden olan “Bizim Köy” adlı romanından esinlenen resimler ağırlıktadır. Anadolu ortamında sunulan sergi, Paris’te ilgi uyandırdı. Eleştirmen Jacques Lassaigue, serginin davetiyesinde sergi ve sanatçı için şunları yazmıştı:

“Bir kaç senedir Paris’te yaşayan, aynı zamanda İstanbul’da beraber olduğu genç sanatçılarla birlikte eserlerini sergileyen 34 yaşında Türk sanatçı Avni Arbaş, bu sergisiyle farklı ortamlarda geliştirilen araştırmalarının devamlılığını ve farklı örneklerle de sanatının bütünlüğünü gösteriyor. Egzotizmin ve mahalli renklerin cazibesine kapılmadan, sabırlı bir yaklaşımla ana temalar üzerinde çalışıyor. Böylelikle insanın karşılaştığı sorunlara karşı duyarlı yaklaşımını sürekli araştırmayla sanatını gösteriyor.”³⁶

Bu sergide bir kaç resmi satılır. Bursu da bittiği için buradan gelen gelir, Arbaş’ı az da olsa rahatlatır. Avni Arbaş, Paris’te ilk sergisini açmıştır ama aslında sergi açmak o kadar da kolay değildir: *“Galerilere gidip benim sergimi açın demedim. Yavaş yavaş o dostluklar oldu, davet edildim. Atölyem evimin yanındaydı. Her gün çalışırdım. Hastalık, yolculuk yoksa devamlı resim yapardım. Bu tempom hep böyle sürdü.”³⁷*

Bu sergideki resimleri, Türkiye’den uzakta olmasına rağmen, o dönem çok tepkiler alan “Bizim Köy” romanından etkilenecek yapması, orada olup bitenlerden haberdar olduğunu ve bir nevi olup bitenlere karşı siyasi tepkisini de ortaya koyduğunu açıkça bize gösterir. Çünkü bu dönemde, Türkiye’de, Demokrat Parti 1950 seçimlerini kazanmış ve iktidar olmuş, cumhurbaşkanlığına da Celal Bayar seçilmişti. Mahmut Makal’ın bu romanı, CHP’liler tarafından tepki ile karşılanırken, bir yandan da cumhurbaşkanı tarafından köşke çağrılarak onurlandırılır. Bu bir anlamda, Demokrat Parti’nin köylü ve köy sorunları ile ilgilendiğinin bir kanıtı gibidir. *“Cumhuriyet döneminin siyasal tarihinde ilk kez, halk ve özellikle köylü, iktidar*

* Mahmut Makal: 1933 yılında Niğde’nin Aksaray ilçesinin Demirci Köyünde doğdu. İvriz Köy Enstitüsünü bitirdi, bir süre köy öğretmenliği yaptı ve “Bizim Köy” romanında öğretmenliği sırasındaki izlenimlerini yansıttı. Ancak, siyasi iktidarlardan gördüğü baskılar nedeniyle köyde barınamadı ve Ankara Gazi Eğitim Enstitüsünde yüksek öğrenim yaptı. Bundan sonraki yaşamını eğitim müfettişi olarak sürdüren Makal, bir süre Venedik Üniversitesinde Türk Dili Ve Edebiyatı dersleri verdi. Bu arada yazmayı aralıksız sürdürdüğünü ve gezi, inceleme, anı, fıkra türünde pek çok kitaba imza attığını görüyoruz. (Bknz. A. Ömer Türkeş, <http://www.pandora.com.tr./Sahaf/eski.asp?pid=74>)

³⁶ Murat Ural, **Cumhuriyet Dergi Eki**, 3 Mayıs 1998, 1–4 s.

³⁷ Feriha Büyükkunal, Avni Arbaş İle Söyleşi, **Sanat Çevresi**, Sayı:168, Ekim 1992, 26–27 s.

üzerinde bir güce sahip olduğunun bilincine vardı ve kendisini hükümetle özdeşleştirebildi.”³⁸ Bu ilgi çok uzun sürmedi.

“Tıpkı CHP’nin kendi başlattığı köycülük hamlesinin yoksulluk çılgınlığına dönüşmesinden duyduğu rahatsızlık gibi, Demokrat Partide kendisini iktidara taşıyan söylemle solcuların edebiyatının yan yana gelmesinden hoşnut kalmadı. Önce Köy Enstitüleri kapatıldı, ardından enstitülü öğretmenlere baskılar başladı ve yeni seçim dönemi yaklaştığında, iktidarın kalemleri köyü konu alan aydınlar karşı taarruza giriştiler.”³⁹

Köyü konu alan aydınların yanında, pek çok aydın da iktidar tarafından bir tehlike teşkil edeceği düşüncesi ile çeşitli tepkilere maruz kalmış, bunun neticesinde de çareyi yurt dışına gitmek te bulmuşlardır. Bu da aslında Türkiye için ciddi kayıplara neden olmuştur.

Türkiye’de yaşanan bu hareketli dönemde Avni Arbaş ise, artık Paris’teki sanat çevrelerine kendini kabul ettirmiş, üstelik resim satarak geçimini sağlamaya da başlamıştır. Artık sadece yoğun bir biçimde resim yapıyor, çeşitli sergilere çağrılıyor ve sergiler açıyordu. 1954’te Paris Charpentier’de açılan ve yankılar uyandıran “Ecole De Paris”-Paris Okulu sergisine katılır. 1955’te Abidin Dino ile aynı galeride ortak bir sergi hazırlarlar. Fransa’daki sanat çevreleri artık O’nu Parisli bir sanatçı olarak kabul edip, 1955’te Dusseldorf’da düzenlenen Fransız-Alman ortak sergisine, Fransa’dan “Paris Okulu” sanatçıları ile birlikte, 1957’de Torino’da açılan “Çağdaş Fransız Resmi” sergisine ise, kişisel olarak katılması için çağırırlar. Bu sergilerde resimleri de satılır ve 1956’da Paris’in seçkin galerilerinden Dina Vierny’de 1958’de ise, Antibes’de Grimaldi Müzesi’nde kişisel sergileri düzenlenir. Ekim 1961’de Paris’teki Galeri Nicole, New York’da açtığı şubesinde Avni Arbaş’ın bir resim sergisini düzenler. *“Sergiyi izleyen ve resimleri beğenen Türkiye’nin Birleşmiş Milletler Temsilcisi Turgut Menemencioğlu, yeni temsilcilik binası için Avni Arbaş’dan tablo aldı. Ve resim temsilcilik binasına asıldı.”⁴⁰*

Başta Paris olmak üzere, birçok Avrupa ülkesinde ve Amerika’da sergiler açan Arbaş hakkında bu ülkelerin önemli sanat dergilerinde yazılar yayımlanır. “İngiltere’nin çok satan dergilerinden *“The Studio”* Avni Arbaş’a dört sayfasını ayırır. 1959’da Amerika’daki bir sergisi nedeni ile *“Art In America”* dergisi Avni Arbaş için

³⁸ Emre Kongar, *İmparatorluktan Günümüze Türkiye’nin Toplumsal Yapısı*, Cilt 1–2, Remzi Kitapevi, 10. Baskı, 1997, 165 s.

³⁹ Bknz. A. Ömer Türkeş, <http://www.pandora.com.tr./Sahaf/eski.asp?pid=74>

⁴⁰ Murat Ural, *Cumhuriyet Dergi Eki*, 3 Mayıs 1998, 1–4 s.

şunları yazmıştı: “Çok akıllı genç bir Türk ressamı çalışmalarında çarpıcı bir kişilik, özgün bir süsleme inceliği ve dolaysız bir yalınlık var.”⁴¹

Avni Arbaş, artık bundan sonra Avrupa'nın ve Amerika'nın pek çok şehrinde kişisel sergiler açtığı gibi, pek çok da karma sergiye katılır. Ayrıca “...*Turin Bienali, Rejeka Çizgi Bieanali*'ne...”⁴² katılmıştır.

Hayatının bu denli hareketli geçtiği dönemde; 1965'te Henry Montherlant'ın toplu oyunlarının 3.cildini resimlemektedir. Bu lüks baskıda sanatçının Fernand Mourlot Atölyesi'nde yaptığı on beş özgün litho yer almaktadır.(Editions Lidis / Imprimerie Nationale, Paris 1966) Fransız sanat eleştirmenleri sendika başkanı Jacques Lassaigne, Arbaş'ın Montherland'ın oyunlarını resimleyeceğini öğrendiğinde:

*“1953'de Galeri De La Roue' da, Avni Arbaş'ın ilk sergisini sundum. O günden bu yana bu ressamın yapıtlarını yakından izledim. Arbaş'ın resmi, dış dünyanın yorumuna şiirsel bir katkıda bulunuyor ve masalsi anılardan besleniyor. Öyle sanıyorum ki, sanatçının özellikle büyük edebi eserleri resim diline aktarmakta ve edebiyatımızın unutulmaz kişilerine somut bir görünüş vermekte üstün bir yeteneği var.”*⁴³ diyerek bir kez daha Arbaş'a övgü dolu sözlerde bulunmuştur.

Bu sözler Avni Arbaş'ın artık sanatsal anlamda varlığını kanıtladığını açıkça gösteriyor. Paris'e gittiğinde, belki de bu kadar uzun bir süre kalacağından ve bu denli bir başarı sağlayacağından çok emin değildi. Ama emin olduğu bir şey vardı bir gün mutlaka Türkiye'ye dönecekti.

1.6. Türkiye'ye Dönüş

İlk dönüşünü 1970 yılında annesinin hastalığından dolayı yapan Arbaş, ikincisini ise kendi isteği ile 1977 yılında yapar, ama bu seferki kesin dönüş olur.

*“İstesem kalırdım orada, isteyerek döndüm. Pek çok kez Fransızlarla sergilere katıldım. Özellikle benim Türk ressamı olduğumu yazın diyordum, “Orgine Turk” yazıyorlardı. Orada ressamı, yazarı çok; bizde yok! Biz yeni bir devlet kurduk. Atatürk diyordu ki “Uygurluk kültüre dayanır.” Geldim, çalışıyoruz hala.”*⁴⁴

Ayrıca Arbaş, dönmesinin diğer bir nedeni de şöyle açıklar;

“O dönemin bir şeyler yapma isteği içindeki Fransa'sı kalmadı şimdi. Herkes çekildi, burjuvalar doluştu. Resim meta haline dönüştü. Amerikan kapitali ile açılan galeriler çoğaldı. Amerika'ya, Fransa'ya döndükten sonra gittim. Orada galerim var. Ama

⁴¹ Kaya Özsezgin, **Milliyet Sanat**, Sayı:217, 4 Şubat 1977, 18–21 s.

⁴² Zeynep Oral, **Milliyet Sanat**, Sayı:197, 1976, 3 s.

⁴³ Henry De Montherland, **Sanat Çevresi**, Sayı:48, Ekim 1982, 9 s.

⁴⁴ Melishan Devrim, **Art-Dekor**, Sayı:106, Ocak 2002, 100–103 s.

*sanatları bana göre değil, köksüz. Orada uzun süre yaşayamıyorum. İnsanları anlamsız ve ilgisiz geliyor bana...*⁴⁵

1976 yılında dönerek İstanbul'a yerleşmesine rağmen ancak 1984'te de Türkiye Cumhuriyeti vatandaşlığına geri alınır. Aslında, çıkan "af yasası"ndan, vatansız yaşayan pek çok kişi yararlanmış ama Arbaş, bir türlü haklarını geri alamamıştır. Bu uğraşısı içinde Arbaş'a, Abdi İpekçi "Arbaş'ın Dramı" başlıklı yazısıyla* destek olur. Araya giren pek çok politikacılara rağmen, sorun ancak seksenli yıllarda, Turgut Özal zamanında İçişleri Bakanı Ali Tanrıyar tarafından 1984 yılında sonuçlandırılır.

⁴⁵ Ludmila Behramoğlu, **Cumhuriyet Gazetesi**, 7 Şubat 1991, 7 s.

* Abdi İpekçi "Arbaş'ın Dramı" **Milliyet**, 6 Haziran 1976.

2. BÖLÜM

AVNİ ARBAŞ'IN SANATI

2.1. Avni Arbaş'ın Sanatsal Gelişimi; Farklı Ortam ve Mekânların Yarattığı Kültürel Dinamizm ve Etkileşim

Avni Arbaş'ın yaşamını irdelediğimizde, gördüğümüz en şaşırtıcı durum şüphesiz, henüz daha Türk Sanatı'nın bile gelişim aşamasında olduğu ve sanatın yaygın bir duruma gelmediği bir dönemde kendini, sanatın içinde bularak, yetişmesidir. Bugün bile insanlara, sanatın ne olduğunu anlatmakta zorluk çektiğimizi düşünürsek, Avni Arbaş'ın bu anlamda ne kadar şanslı olduğu söyleyebiliriz. Bu yüzdendir ki Arbaş, birçok söyleşisinde; *"Kendimi bildiğimden beri resimle iç içeyim. Hayatımın hiçbir döneminde 'Ne olmalıyım?', 'Ne yapmalıyım?' gibi bir düşüncem, bir endişem olmadı."*⁴⁶ diyerek resme erken yaşlarda, kendiliğinden gelen bir doğal süreç ile başladığını açıkça vurgulamaktadır. Bu kendiliğindenlik, zamanla yerini resim ile arasında kurduğu içten ve doğrudan bir ilişkiye bırakmıştır. Bu ilişki ise, yaklaşık olarak 65 yıl süren bir ilişkidir ki bu yıllarda sanatçı, resim yapmak adına dokuz yıl Akademi'de kalmış, kızını yirmi yıl görmemiş, Fransa'da belirsizlikler ve sıkıntılar içinde yaşayarak belli bir yere geldiğinde ise, yine resim yapmak adına yurduna geri dönmüştür. İşte tüm bunlar, Arbaş'ın resim ile olan bu yoğun ilişkisinin boyutunu bize açıkça gösteriyor.

Arbaş'ın resim sanatına karşı duyduğu bu derin ilgi, Akademi'ye girdiği yıllarda daha da bir ciddiyet kazanarak, kendine ait sanatsal bir duruşunda belirlenmesini sağlamıştır. Bu duruş, aslında o gün nasılsa, son nefesini verdiği gün de aynı olan bir duruştur. Sanatçının sürekli olarak söylediği; *"Kendi resmini yapmak", "Kendisi olmak"*⁴⁷ sözleri, ilk bakışta zaten her sanatçının olması gerektiği ve hiç de farklı olmayan bir düşünce gibi görülebilir. Ancak birçok sanatçı, eserlerinde ya da bu eserlerin yaratım süreçlerinde, kendilerini böyle bir etkilenmeden alıkoyamazlar. Arbaş, eğitim yıllarından itibaren, kendini böyle bir etkilenme sürecinden uzak tutmak için çok çaba gösteren, hatta sonuçta da başarabilen nadir sanatçılardandır. Özellikle Paris'te bulunduğu dönemde, yoğun ve

⁴⁶ **Sanat Çevresi**, Sayı:278, Aralık 2001, 37 s.

⁴⁷ Murat Ural, **Milliyet Sanat**, Sayı:432, 1998, 16–19 s.

etkin durumda olan çağdaş sanat akımlarına, Akademi'deki hocaların çekici öğretilerine rağmen Arbaş, sadece “*kendi resmini yapmak*” adına tüm bunlardan uzak durmuş; sanatı öğrenmenin en güzel yolunun, geçmişte yapılan sanat eserlerini incelemek olduğu düşüncesi ile müzeleri kendine okul olarak seçmiş ve sürekli olarak oradaki eserleri incelemiştir.* Avni Arbaş için resim her şeyden önce bir kültür sorunudur. Paris’i müzeleri, galerileri, sanat ortamları ile bu kültürü oluşturacak büyük bir okul olarak görüp, bu okulda yetişerek, “kendine ait bir resim dili” oluşturma çabası içindeydi.

Bunun dışında sanatçı, sanatı öğrenmenin en iyi yollarından birinin de doğayı incelemek olduğuna inanmış ancak bunu doğayı birebir yansıtmak olarak değil, doğadaki gücü, sadeliği ve zenginliği resimlerinde var edebilecek bir bakış açısını oluşturma yoluna gitmiştir. Hem böylelikle, başkasının resmine benzemeyen, başkalarının öğretilerine bağlı kalmadan sadece ve sadece “kendine ait bir biçim dili”, bir üslup oluşturmalıydı. Bu nedenle de, kendini sürekli olarak öğrenen biri olarak görmüş, hatta bu yüzden de hocalık yapamayacağını düşünmüştür.

Arbaş, “*kendi resmini yapmak*” ya da “*kendisi olmak*” istediğini çok açık bir dille her zaman belirtmiştir. Hatta bununla ilgili bir anısını aktarmak, Arbaş’ın bu görüşündeki ısrarlı söylemini anlamamızda daha etkili olacaktır:

“Benim en çok sevdiğim ressam Picasso’dur. Bir şans eseri diyebilirim, Picasso ile tanıştım. Ve iki ay kadar hemen hemen her gün görüştük, Antibes de. Benim Picasso karşısında bir kompleksim yoktu. Çünkü hayatım boyunca hiç kimse olmak istemedim. Kendim olmak istedim. Hatta bir görüşme sırasında “Picasso Picasso ise bende Avni Arbaş’ım” demiştim. Görüşme yayımlanınca bu sözlerimi, “Vay efendim kendini Picasso ile kıyaslıyor” diye yorumlamışlardı. Tabi ilgisi yok. Corot’a sormuşlar. “Niye Delacroix gibi resim yapmıyorsun?” demiş ki: “Nasıl yaparım ki, O bir kartal bense bir tarla kuşuyum” insan ne ise onu olmalı. Şimdi ben, nasıl Picasso olurum Picasso nasıl ben olur. Ayrı ayrı insanlarız. Kötü de olsam ben ben olmalıyım. Sen, sen ol. Önemli olan bu.”⁴⁸

Bu anlayış, sanatçının Akademi yıllarından beri sahip olduğu bir anlayıştır. Hatta o dönemde yaptığı bir resmi, Goya’ya benzediği için tekmelediğini bile anlatır, kendisi ile yapılan söyleşilerin çoğunda, Arbaş.

Arbaş’ın sanatsal sürecindeki diğer önemli sayılan bir özellik de hiçbir zaman bir sanat akımına dahil olmayışıdır. “*Bir takım akımlar geliyor, gidiyor. Bir sanatçı*

* Hatta Paris dışında 1950’li yıllarda borç aldığı iki yüz frank para ile iki ay Milano’dan başlayarak Venedik, Floransa, Sienna’yı otostop ile karış karış gezmiştir. (Bknz. Yaşar Yılmaz, Başkaldıran Atların Ressamı Avni Arbaş, e Yayınları 2. Baskı, 2005, 162 s.)

⁴⁸ Murat Ural, Avni Arbaş ve Kendi Resmini Yapmak, **Milliyet Sanat**, Sayı:432, 1988, 16–19 s.

bunlara gözlerini kapatamaz. Ben de kapatmıyorum. Hepsinin verdiği verebileceği şeyler var. Ama bunları alabilmeniz için önce kendi resminizi yapmanız gerekir."⁴⁹ Görüldüğü üzere sanatçı çevresine sırtını dönmeden, gözlerini kapatmadan gözlemleyerek ama tüm bunların yanında direk olarak bir etkilenme sürecine girmeden, gelişmeleri takip etme eğilimindedir. Bunun sonucunda da yine, "kendi resmini" yapmaktadır. Açıkçası, kendini böyle bir etkilenmeden uzak tutmak kolay bir şey değildir. Hatta bu durumda sanatçı için, "yenilikçi" bir ressam olmadığı, hatta bunun karşısında düz bir mantıkla "gelenekçi" bir ressam olabileceği gibi bir takım söylemlerde geliştirilmiştir. Ancak diyebiliriz ki Arbaş, "gelenekçi" bir ressam da değildir.

*"Avni'nin resmi, bir yakıp yıkma, bir yeni plastik dil yaratma kavgasından doğmamıştır. O, kendisinden önce varolan resmin dilini kullanarak, o resim dili içinde kendi sesini, kendi dilini ve kendi kişiliğini aramıştır. Klasizmin, gelenekçiliğin, Akademiizmin kolay tuzağına düşmeden. Kuşkusuz bu nedenle, Avni'nin yaklaşık yarım yüzyıllık sanat yaşamında iniş çıkışlarla, karşılaşmıyoruz. O başlangıçtaki çizgisini, geliştirerek bugüne değin getiriyor.(.....) Kuşkusuz, Avni türündeki her has sanatçı, kendine bir geçmiş ve o geçmiş içindeki sanatçılardan bazılarını seçer yol gösterici olarak. Onlara öykünmek için değil, onlarla bir göbek bağı olduğunu sezdiği için Avni'de de böyledir."*⁵⁰

Sanatçının bu konuya ilişkin kendi söylemine bakacak olursak: "*Picasso'lar zamanında olsaydım, Akademiizmden çıkışı yaşasaydım belki bende Kübizm akımına katılırdım. Bilemiyorum. O hareket kapıları açma hareketiydi. Kapılar açıldıktan sonra ben neden kendi yolumda yürümeyeyim.*"⁵¹ Bu düşüncesi ile anlıyoruz ki Arbaş, sanatın artık bütünüyle her şeye açık bir sürece girdiğini ve bu süreçte sanatçıların, varolan her şeyden kendi sanatsal bakış açılarına, kültürüne, ilgi alanlarına, birikimlerine göre kendilerine ait bir dil oluşturabileceği görüşündedir. "*Sanatçı, sanat dünyasının ve resmin artık bu koşullara ya da olgunluğa kavuştuğu kanısındadır. Başka bir değişle, artık günümüz sanatçısının önünde açılacak yepyeni kapılar yoktur. Yapılacak şey sabırla ve sürekli çalışmayla kendi resmini yapmaya çalışmaktır.*"⁵² İşte Avni Arbaş'ın "kendi resmini yapmak" ifadesi, bu noktada daha bir anlam kazanmaktadır.

1953 yılında Paris'te açtığı ilk sergisinde, Jacques Lassaigue'in sanatçı hakkında yaptığı bir değerlendirmede;

⁴⁹ *Arkitekt*, Sayı:460, Haziran 1998, 62–63 s

⁵⁰ Ferit Edgü, *Avni Arbaş*, İş Bankası Yayınları, İstanbul, 2001, 240 s.

⁵¹ Murat Ural, Avni Arbaş ve Kendi Resmini Yapmak, *Milliyet Sanat*, Sayı:432, 1988, 16–19 s.

⁵² Murat Ural, a.g.e.

“Avni Arbaş bu sergisi ile farklı ortamlarda geliştirilen araştırmalarının sürekliliği ve farklı örneklerle de sanatın bütünlüğünü gösteriyor. Egzotizmin ve mahalli renklerin cazibesine kapılmayarak, sabırlı bir yaklaşımla ana temalar (abç) üzerinde çalışıyor. Böylelikle insanın karşılaştığı sorunlara duyarlılıkla yaklaşan sürekli araştırmaıyla sanatını ortaya koyuyor.”⁵³

Görüyoruz ki Arbaş, resmin temel sorunlarını, güncel sanattaki sürekli olan değişikliklerden daha çok önemseyerek, kendi resminin peşinde ve bu resminde hep kalıcı olması kaygısındadır. Nitekim Avni Arbaş bu kalıcılığı “Paris Ekolü” sanatçıları arasına girerek başarmıştır, diyebiliriz. Şüphesiz, bu tartışılmayacak bir başarıdır. Bu sanatsal anlayışa sahip bir sanatçının, Fransa gibi pek çok konuda köklerine bağlı, tutucu ve aynı zamanda Modern Sanat’ın oluşumunda etkin bir ülkenin resim anlayışını temsil eden sergilerinde yer alması hiç de azımsanacak bir şey değildir.

Türk Resim Sanatı’nda ise Avni Arbaş, her ne kadar zaman zaman eleştiriler olsa da kendine bir yer edinmeyi başarmıştır. Arbaş’a gelen eleştiriler, daha çok sanatının “değişmeyen bir dili” olması ile ilgilidir. Bu eleştiriler bazen, zaten bir sanatçının kendi anlayışını oluşturması ve bu doğrultuda kendi içinde eksikliklerini giderek ilerlemesi gerektiğini savunan, iyi yönde eleştiriler olduğu gibi bazen de bu değişmezliği “gelişmemişlik” olarak kabul ederek, hep aynı kalmakla, bir adım yol almamakla denk tutan, olumsuz eleştiriler de olmuştur. İyi eleştiri de kötü eleştiri de aslında birebir sahipleri ile ilgilidir. Yani, kim, neye, nasıl bakıyorsa, ne biliyorsa söylediklerinde de az çok kendisi vardır, diyebiliriz. Bu anlamda, çok fazla yorum yapmak yersiz ve gereksiz bir davranış olur. Aslında, tersi bir durumda her zaman eleştiri almıştır, yani sürekli bir “değişkenlik” içinde olmak. Bu yüzden, sanatta daha çok ortaya çıkan eserin genel karakteri ile ilgilenmek ve böyle olumsuz eleştiriler yapabilmek için de bir sanatçıyı eğrisi doğrusuyla, iyice bilmek gerekir.

Bu konuya ilişkin bir yazısında Bedri Rahmi Eyüboğlu; Arbaş’ın doğaya olan tutkunluğunun eleştirilmesinden şöyle bahseder:

“Arbaş’ı doğaya bağlayan sevgi. Son elli yıl içinde ressamın doğa karşısındaki tutumu inanılmaz zikzaklar çizdi. Son yirmi beş yılın en az yarısı ressamlar topluluğunun bir kılıç gibi ikiye böldü. Bu bölünmede bir gâvur-Müslüman ayrımı kadar keskin bir sınır çizgisi vardı. O kadar ki bizde bile en iyi ressamlarımızdan biri: Doğadan medet umarak resim yapmak namussuzluğun dik alasıdır, diye bir fetva savurarak sonunda gülünç oldu. Avni’nin doğadan en ufak bir destek görmeden resim yapanlara kâfir dediğini duymadım. Bütün mesele herkesin en çok sevdiğini, en

⁵³ Murat Ural, a.g.e..

derinlemesine duyduğunu, bildiğini işlemesi değil mi? Avni'nin içinden gelen bir ses Veysel'in türküsündeki gibi: Benim sadık yârim yalnız doğadır.⁵⁴

Ferit Edgü'nün Avni Arbaş sanatındaki değişim olgusuna bakışı ise şöyledir:

“Avni'nin 1943 tarihli küçük Lüleburgaz tablosuna baktığımda, geleceğin tüm Avni'lerini haber veren bir resim görüyorum. Kuşkusuz o günden bu güne değişmiştir. Paris'te ve yurda döndükten sonra burada değişmiştir. Ama bu değişiklikler çok temel değişiklikler değildir. Güney Fransa'nın denizi ve balıkçıları, yıllar sonra İstanbul'un denizi ve Bodrum'un balıkçıları ile buluşmuştur. Çevre değişmiştir. Çevre ile birlikte ışık ve renkler de. Avni ise, Sartre'nin kendisi için söylediği bir sözü tersine çevirerek söyleyecek olursam, değişende değişmeyendir. O, nerede olursa olsun, her gittiği yere kendi resmini götürmektedir.”⁵⁵

Avni Arbaş bir söyleşisinde, Ferit Edgü'nün bu “değişende değişmeyen” olarak nitelediği resmi için şunları söylüyor; “İnsan kendi içinde değişiyor. Değişmek başkası gibi olmak değildir. En başta kendisini geliştiriyor, olgunlaştırıyor. 18 yaşındaki gibi değilim. İnsan olarak değilim en başta.”⁵⁶ diyerek, aslında insan olarak değiştiğini vurguluyor. Başka bir söyleşisinde ise resimleri için; aslında “değişmeme durumunu” da tutarlı bir “devamlılık” olarak savunuyor.

“Bende bir devamlılık var. O'nun bunun peşinde koşmadım. Bir takım akımlar, modalar var. Bir nevi sonuna kadar sanatta kendine doğru bir yolculuk. Bugün yaptıklarım 1938'de, 40'ta yaptığım resimlerin devamı. Değişen bir insan değilim. Kendimi inkâr edip de başka bir şey yapmaya kalkmadım.”⁵⁷

Kaya Özsezgin ise, Avni Arbaş'taki bu değişim olgusuna: “Değişkenlik, Arbaş'ta üsluptan ve anlatım biçiminden çok, o üsluba ve anlatım biçimini oluşturan temel dinamikler doğrultusunda kendini gösterir. Aynı dönem resimleri kadar, farklı dönem resimlerini ortak kılan değerler, bu dinamikler çevresinde biçimlenir.”⁵⁸ diyerek, farklı bir bakışı sağlamıştır. Ama bu değişkenlik, temelindeki radikal bir değişkenlikten çok, sanatçının zamanla, kendi karakteristik özellikleri ve resmin temel yapısı ile ilgili sorunlarından oluşan, bir değişkenliktir. Her ne kadar bir köklü bir değişiklikten bahsetmek zor olsa bile özellikle, Paris sonrası yaptığı resimlerde; gerek boya kullanımı gerekse seçmeci tavrında ile ciddi boyutta farklılıklar görülmektedir. Dönemlerini inceleyeceğimiz, bir sonraki bölümde bu farklılıklara değineceğiz.

⁵⁴ Bedri Rahmi Eyüboğlu, **Milliyet Sanat**, Sayı:126, 1975, 18–20 s.

⁵⁵ Ferit Edgü, **Avni Arbaş**, İş Bankası Yayınları, İstanbul, 2001, 245 s.

⁵⁶ Esra Aliçavuşoğlu, Resim Sanatçısı Ele Verir, **Cumhuriyet Ek-2**, 11 Aralık 1988, 6 s.

⁵⁷ Gamze Varım, **Cumhuriyet**, 1 Mayıs 1995, 13 s.

⁵⁸ Kaya Özsezgin, **Milliyet Sanat**, Sayı:217, 4 Şubat 1977, 18–21 s

Avni Arbaş, yaptıkları hakkında çok konuşmayı sevmeyen biridir. Resim hakkında konuşmak, laf üretmek O'na göre, sanatçının işi değildir. O her zaman, sadece ve sadece resim yapmak istemiştir. Resimle olan ilişkisini, söyleşilerde hep dile getirmiştir; *“Neden resim yapıyorum? Kendi hissettiklerimi anlatmak için. Başkalarının söylediklerini yaparsam kendi resmimi yapmamış olurum. Kendi lisanımla konuşmaya çalışıyorum. Bu kendine sadakattir.”*⁵⁹ Aynı zamanda burada *“kendi diliyle konuşmak”* ifadesini de görüyoruz. Bu ifade ile sanatçı, *“kendi resmini yapmak”* için, en uygun yöntemin *“kendi dili ile konuşmak”* olduğunu açıkça belirtiyor.

Avni Arbaş; *“Resim bir itiraftır”*⁶⁰ diyor. Çünkü Arbaş'a göre gerçek sanatçı; hissettiklerinin arkasından giden ve kendini resimlerinde ele veren kişidir. Arbaş da her zaman hissettiği şeylerin resmini yapmak istemiş ve bu konuda kendini kısıtlamamıştır. Başta doğa olmak üzere, doğanın içindeki olağan ve yeni olan her şey ilgisini çekmiştir. Bu anlamda figür; insan figürü ve hayvanlar resimlerinde hep yer almıştır. *“Figüratifim ben. Resimlerimde insanlar olsun isterim; insanı, hayvanı çok severim. Dünyada var olan her şey beni ilgilendiriyor. Soyut resim hiç yapmadım. Ben figürü sevdim. Tepki gelirse gelsin. Ben yine yapacağımı yaparım.”*⁶¹ diyerek de bunu açıkça belirtmiştir. Burada “teпки” olarak bahsini ettiği; daha önce sözü edilen, doğaya bağlılığı ile ilgili yapılan eleştiridir, aslında. Bir dönem, Türk Resmi'nde figürsüz resim yapmak(non-figüratif), çağdaş ve modern resim yapmak anlamına geliyordu. Arbaş ise, hiçbir zaman moda akımlara ve kavramlara kendini kaptırmayarak, sadece kendi resmini yapma yolunda bir çaba harcamıştır. Bu çabası Arbaş'ı, modern ya da çağdaş olmamak gibi bir duruma da getirmemiştir, şüphesiz. Çünkü bu kavramların açılımları da zaten bu anlamda değildir. Kendisine bu konuda sorulan bir soruya verdiği cevap, düşüncesini bize en iyi bir şekilde gösteriyor: *“...Siz ‘Modern ressam mısınız?’ Diye soruyorlar. Bu ne biçim soru? Mademki bu devirde yaşıyorum, tabi. Ben 16.,17.,19.yy resmi yapmıyorum ki.”*⁶² Buradan da anlaşılıyor ki modern olmak demek, sadece ne yaptığınla ilintili değildir, sanatçının bakışı ve yaptığı resmin oluşumu ile ilgilidir, aslında. Sanatçı, kendini en iyi bir biçimde ifade edebileceği biçime yönelerek, ifade etme olanaklarını araştırır. Bu olanaklar ise, zamanla sanatçının kendi sürecinden; deneyim, birikim ve sanatsal

⁵⁹ Murat Ural, Avni Arbaş ve Kendi Resmini Yapmak, **Milliyet Sanat**, Sayı:432, 1988, 16–19 s.

⁶⁰ Esra Aliçavuşoğlu, **Cumhuriyet Gazetesi**, 11 Aralık 1998 6 s.

⁶¹ Esra Aliçavuşoğlu a.g.e.

⁶² Avni Arbaş ile Görüşme, **Yeni Boyut**, Sayı:7, Kasım 1982, 9–13 s.

niteliklerinden geçerek, resim biçimlenir. Arbaş, resimlerinde çoğunlukla figürü kullanmıştır. Çünkü duygularını, düşüncelerini en iyi ifade etme biçiminin, bu şekilde olacağına inanmıştır. Arbaş'ın bu ısrarla figüre yönelmesi durumunu Ferit Edgü bir yazısında; *“Dünyaya bakışının, sanat anlayışının, eğer bir inançtan söz edilebilirse, inancının, hatta mizacının bile, yönlendirdiği bir yoldur bu..”*⁶³ diyerek açıklıyor. Sanat bir inançtır ve bu inancın yansıması da sanat eserinde açıkça görülmektedir. Arbaş'ta aynı görüştedir: *“Sanatçı, dünya görüşünü yansıtır. Kendisi neyse onu tuvale döker. Soyutta da figüratifte de bu değişmez. Aşağılık kompleksli bazı kişiliksizler, sırf resimleri beğenilsin diye bir şeyler yaparlar ve zannederler ki insanlar kanacak.”*⁶⁴ Arbaş'ın figüre bağlılığının nedenini, Bedri Rahmi Eyüboğlu ise, şu sözleriyle açıklıyor: *“.....konularını boya kutusunda değil, yüreğinde ve kafasında her saniye beraber taşımasıdır.”*⁶⁵

Avni Arbaş, yıllarca çevresini ve çevresinde olup biteni gözlemleyerek imgeleminde biriktirmiştir. Resimlerini, sadece bir yansıma olarak değil, hem kendi gerçeklerinin hem de toplumun gerçeklerini yansıtmak amacıyla yapmıştır. Daha henüz eğitiminin başında iken, “Yeniler Grubu”na dahil olması da bu sanatçının gerçekçilikle olan deneyiminin açık bir göstergesidir, aslında. Bu deneyim, Arbaş'ın daha genç yaşlardaki yöneliminin, hangi boyutta olduğunu gösteriyor. Çizgisi, o günden bu yana değişmeyen bir sanatçı olarak Arbaş, bu eğilimi doğrultusunda ilerleyerek ve gelişerek, bu noktaya gelmiştir. Esasında, “Yeniler Grubu”nun “Toplumcu Gerçekçi” yönelimi, tam olarak sanatçıda görülmez. Arbaş'ın bu tavrı, sert ve daha politik bir çaba içerisinde olmak yerine, daha gerçekçi ve daha yumuşak, zaman içinde sanatçı ile bütünleşen bir tavır olarak gelişme göstererek, Arbaş'a ait bir nitelik olarak belirginleşmiştir. Yine politiktir. Ama buradaki politik görüş, resmin kendisinden çok öne çıkmak yerine, resmin içinde, resme dahil bir özellik olarak mevcut durumdadır. Bu mevcudiyet, bazı resimlerinde belirgin olarak varlığını hissettirir ama hiçbir zaman da bir propaganda niteliği taşımaz.

*“Hepimiz politikanın içindeyiz Goya saray ressamıydı ama O'nun gerçek resimleri işgal sırasında yaptığı resimlerdir. Yaşadığınız sürece çevrenizde olanların farkında olursunuz. Sanat, hayatın izdüşümü, yaptığım resimlerde düşündüklerimi anlatabilmek için araç. Gördüklerimi ve hissettiklerimi kendi sürecimden geçirip aksettiriyorum. Hiçbir ideolojinin propagandasını yapmıyorum. Atölyeye kapanıp resim yapmak yerine 16 yaşımdan beri insanları izliyorum ve yaptıklarımın beğenilmesi kaygısını taşımıyorum”*⁶⁶

⁶³ Ferit Edgü, **Avni Arbaş**, İş Bankası Yayınları, İstanbul, 2001.

⁶⁴ **Cumhuriyet**, 8 Aralık 1999, 14 s.

⁶⁵ Bedri Rahmi Eyüboğlu, **Milliyet Sanat**, Sayı:126, 1975, 18-20 s.

⁶⁶ Özlem Altunok, **Cumhuriyet**, 7 Aralık 2001, 12 s.

Arbaş'ın, figüre yönelmesindeki en büyük nedenlerinden biri de toplumdan kopamayışıdır. Yaşadığı onca zorluklar bile, O'nu insanlardan uzaklaştırmamıştır ki dönem itibariyle, pek çok sanatçının bu kopukluğu yaşadığı ve içe dönük bir süreç içinde oldukları, hatta bunun sonucunda da ortaya çıkan eserlerin "Non-Figüratif" bir tarzda olduğunu düşünürsek, Arbaş'ın ne kadar çok kendine has bir bakış geliştirdiğini ve bu doğrultudaki tutarlılığını anlayabiliriz. Çünkü bu dönem; "Soyut Sanat"ın başlayıp en etkili konumda olduğu bir süreçtir. Bazı bakış açıları, Arbaş için her ne kadar öyle bir ortamda olsa bile, bu tutarlı duruşunu yurt özleminden kaynaklandığını savunsalar da ancak, Arbaş bir Türk ressamı olarak orada yalnız değildir. Abidin Dino, Selim Turan, Nejat Devrim gibi pek çok Türk sanatçısı da oradadır. Hâlbuki bu sanatçılar için böyle bir yaklaşım söz konusu olmamış, tam tersi "Soyut Sanat"tan etkilenerek, bu tarzda eserler ortaya koymuşlardır.

Arbaş, yurdundan ayrı kaldığı uzun yıllarda bile, ülkesinde olup bitene hep duyarlı olmuş bir sanatçıdır. Bunu da doğal olarak, kendini ve düşüncelerini en iyi bir şekilde ifade edebildiği resim yoluyla gerçekleştirmiştir. Yurda dönüşünden sonra da bu bakışından vazgeçmemiştir: *"Politikanın dışında duramazsınız. Senelerdir Türkiye'de beyin katliamı yapılıyor. Hepimiz ilkinden çok daha mühim bir Kurtuluş Savaşı içindeyiz. Kurşunu atanın da yiyenin de şerefli denildiği bir dönem bu. Ben savaşımla resimle yapıyorum."*⁶⁷ demektedir. Kurtuluş Savaşı, Kuvayı Milliye ve Atatürk resimleri Arbaş'ın bu savaşımının bir sonucu olarak biçimlenmiştir.

Avni Arbaş'a ait başka bir özellik de resmi gerçekleştirme sürecinde, nesnelere karşısına alıp resim yapmak yerine, onları seyredip duyumsadıktan sonra resme başlamasıdır. Diyebiliriz ki, imgeleminde imgeleri yeniden canlandırıp, biçimlendirerek tuval üzerine dışlaştırır. Oluşan yeni biçim, görülmemiş, değişik, anlaşılabilir değildir. Ancak her çizgisinde, her renginde, her kompozisyonunda Arbaş'ın sanatçı kimliğinin fark edildiği biçimlerdir bunlar. Seçtiği konulara yönelimi de elbette rastlantısallıktan farklı bir boyut içerir. Daha çok O'nu etkileyen, yaşamında önemli bir ölçüde yer edinmiş kişi ya da kişiler, mekânlar, şehirler, eşyalar, görünüler gibi, daha pek çok sanatçının hayatı ile ilişkili şeyler resimlerinde konu olur. Bu anlamda konularında ve özellikle portrelerinde, yakın çevresini rahatlıkla görebiliyoruz. Ayrıca Avni Arbaş'ın çocuk resimlerine yönelişinin ardında yatan en büyük sebep olarak da yıllarca kızından ayrı yaşamasının etkisi olduğunu

⁶⁷ Cumhuriyet, 8 Aralık 1999, 14 s.

söyleyebiliriz. Bu resimlerde görülen, genellikle imgeleminin sonucu ortaya çıkan, torununun ya da çevresinde gördüğü çocuk imgeleridir. Arbaş çocukluğundan beri yaşadığı; Anadolu kentleri Aydın, Sivas daha sonra İstanbul ve “Yurt Gezileri”nde gittiği Siirt, Fransa ve İtalya’nın şehirleri, sergiler için gittiği Cenevre ve Amerika, yurda dönüşte yine İstanbul, Foça, Bodrum ve hatta Kütahya gibi gerek Türkiye’de gerekse dünyadaki farklı ülke ve şehirler de resimlerine yansımıştır. Tüm bu yerlerden resimlerine yansıyan; doğa ve insan manzaralarıdır. Konuları ne olursa olsun resimler, ortak bir noktada belirginleşiyor. *“Bu ortak nokta, resimle yaşamın kesiştiği, resmin yaşama karıştığı, resmin yaşam diliyle anlatıldığı yerdir.”*⁶⁸

Avni Arbaş hep figüratif anlayışta resimler yapmış, doğada ve yaşamın içinde gördüğü her şeyi, kendini ifade edebilmek için bir araç olarak kullanmıştır. Ama yine de Arbaş’ın yönelimi, her gördüğü imgeyi resimlerinde kullanmaktan daha ziyade, zamanla gelişen “seçmeci tavrı” doğrultusunda olmuştur. Bu tavır, seçilen imgeyi çevresinden yalıtarak, ilişkisi olduğu diğer imgelerden kopartarak, bir anlamda da kendi bilinen gerçekliğini bozarak, sanatçının kendi gerçekliği ile yeniden biçimlenmesini öngören bir tavidir. Ancak burada sanatçının seçilen imgeye, olduğundan daha abartılı bir anlam yükleme ya da değer verme gibi bir kaygısı yoktur, sadece kendi biçimi ve plastik anlayışı ile resim yüzeyinde, kendine ait biçimler oluşturma kaygısındadır. Her neyin resmini yapıyor olursa olsun Arbaş, tuval üzerinde kompozisyonunu oluştururken, imgeleri ve biçimlerini, kendi kişisel tavrı ile yeniden bir düzene koyarak, yapacağı görüntüyü baştan inşa eder.

Bu baştan inşa etme eğilimi, sanatçının “seçmeci tavrı” ile ilgili olup, farklı bir kompozisyon oluşturma kaygısını da taşır. Açıkçası Arbaş, bu eğilimleri ile *“kendine ait bir dil oluşturma”* çabasının deneylerini yaşayarak, bu anlamda başarılı olmuş bir sanatçıdır. Kompozisyonu oluştururken, özellikle yöneldiği imgeye öncelik tanır. İmgeyi, asıl bulunduğu ortamdan kopararak tek başına ele alır ve kendisinin oluşturduğu bir mekâna taşır. Bu mekân, genellikle bilinen bir mekândan öte, bir boşluk; resim yüzeyinde değerlendirildiğinde ise, derinlik etkisi yaratan, tek bir renkten oluşan, figürü destekleyici, gözümüzü resmin çerçevesi ile hapsetmesini engelleyen açık bir kompozisyon oluşturmalarını sağlar. Figür, bu kompozisyon içerisinde bir leke olarak var olur. Arbaş’ın konusu ne olursa olsun resimlerindeki ilk anda görülen, bu “lekeci duyarlılığı”dır. Sanatçının bu “lekeci duyarlılığı”, sanatsal süreci içinde özgün bir boyut kazanarak; resim yüzeyi üzerindeki figür ve figürler,

⁶⁸ Kaya Özsezgin, *Milliyet Sanat*, Sayı.217, 4 Şubat 1977, 18-21 s.

geniş ve özgür bir kompozisyon düzeni içerisinde, birbirleri ile etkileşim kurarak, okunaklı bir leke bütünü dâhilinde birbirleri ile kaynaşırlar. Sağlam desen anlayışı ile biçimlendirdiği figürlerini, resim yüzeyinin, özellikle ortasına yerleştirerek çarpıcı bir biçimde öne çıkmasını sağlar. Resmin genelindeki ayrıntıların feda edilmesi, hem biçimin öne çıkmasını hem de biçimin dışında oluşan boşluğun, bir renge ve tonlarına dönüşmesini sağlar. Buradaki renk, tek bir renk olabildiği gibi, o rengin ışık ile olan ilişkisi sonucunda oluşan, tonlarında da oluşabilir. Genelde yalıtılmış bir renk duyarlılığına sahip olan sanatçı, resminde rengin öne çıkmasından daha çok, “lekeci duyarlılığı”nın öne çıkmasını yeğlemiştir. Çünkü Arbaş’a göre renk, zamanla değişerek resmin genel yapısında bir değer yitimine uğratabilir, ama leke ve kompozisyon resmin temelini oluşturarak sonsuza kadar kalıcılığını korur. Genellikle resmin temelinde, yapı ve leke düzenindeki çağdaş “pentür” beğenisi, egemenliğini duyurmaktadır, diyebiliriz. Bu da Arbaş’ın boyanın, “pentür” olarak taşıdığı değeri, her zaman daha çok öne çıkarmasından ve kendine ait “boyasal bir tavrı” ortaya koyması sonucunda gerçekleşir.

Sanatçının altmış beş yılı aşkın sanat yaşamını, çetrefilli ve kendinden ödün vermeden, kendi inançları doğrultusunda, bir o kadar da kendine inanarak ve dürüst davranarak geçirmesi gerçekten büyük bir çabayı gerekli kılar. Ama bu çaba, görüldüğü gibi değer bir çabadır. Sanatçı, bu kadar yılı yalnız ve tek başına, sadece ve sadece “*kendi sanatını oluşturmak*” adına ve bundan vazgeçmeden, yılmadan yaşamıştır. O altmış beş yıllık sanat serüvenini tek bir cümle ile özetliyor ve diyor ki; “*Kendime hiç ihanet etmedim!*”⁶⁹

2.2. Dönemler ve Konusal tercihler

2.2.1. Dönemlerine Göre İncelenmesi

Avni Arbaş’ın sanatsal dönemlerini belirlemek, biraz zor gibi görünmektedir. Çünkü sanatsal tavır bağlamında, çok belirgin değişim evrelerine sahip bir sanatçı değildir. Ancak ve ancak sanatçının Paris dönemi, sanatsal etkinlik süreci itibari ile uzun bir zaman dilimine karşılık gelmektedir. Yaklaşık otuz yılını geçirdiği bu zamanı, belirleyici bir süreç olarak kabul edecek olursak, sanatsal dönemlerini üç bölümde inceleyebiliriz:

⁶⁹ Murat Ural, Avni Arbaş ve Kendi Resmini Yapmak, **Milliyet Sanat**, Sayı:432, 1988, 16-19 s.

Paris Öncesi Akademi Yılları 1937 – 1946

Paris Dönemi 1946 – 1976

Paris Sonrası Dönemi 1976 – 2003

Paris Öncesi Akademi Yılları 1937 – 1946

Avni Arbaş 1937 yılında, Akademi'ye girdiğinde “d Gurubu”nun en popüler üyeleri burada asistandı. Bilindiği gibi “d Gurubu”, “Çallı Kuşağı”nın İzlenimciliğini reddediyor ve Batı'nın modern resmini onaylıyor, özellikle de Fransız resmini kendilerine örnek alarak Türk Resmî'ni de o düzeye getirme çabasını güdüyordu. Aslında, bu söylem içinde idiler ama genel anlamda geçmişle bir hesaplaşma yaşıyor ve gelenekle bir çatışma içine girerek, kendilerinden önce hiç yaşanmadığı kadar çok baskın bir biçimde, Batı'nın sanatından etkileniyorlardı. Tabi ki bu etkilenme, daha çok biçimsel anlamda gerçekleşmiştir. Çünkü Batı'nın yaşayarak ve sürecini tamamlayarak oluşturduğu bu deneyimi, “d Gurubu” sanatçılarının, belki de sadece “onlar gibi yapma” isteğinden kaynaklanarak bir üretim gerçekleştirmeleri, sonuçta da ortaya çıkan eserlerin bir anlamda, aşırı “biçimci” bir yaklaşım ile ele alınmasına neden olmuştur. Bu aşırı “biçimci” ve içeriğinde “kentsoylu” bir yaşamı barındıran bakış açısına, dönemin bazı sanatçıları tarafından hoş bakılmayarak, karşı bir tavır göstermelerine sebep olmuştur. Bu anlamda, bir karşı görüş olarak, biçimden daha çok “Toplumcu Gerçekçi” bir duyarlılıkla, insanı merkez alan, daha anlatımcı bir bakış ile oluşturdukları “Yeniler Gurubu”nu kurarlar.

Aynı ortamda olmalarına rağmen Arbaş, “d Gurubu”nun söylemine katılmayarak, ona karşıt görüşte oluşan “Yeniler Grubu”na katılır. Ancak bu gruba dahil olması da problemlidir. Grup içinde özellikle, “d Grubu”ndan ayrılarak, “Yeniler Gurubu”na geçen Abidin Dino ile tartışmaları olmuştur.

“...Abidin, 'Realisme Socialiste'de (Sosyalist Realizm) diretiyordu. Bu fikir genel olarak kabul görüyordu. Hatta Selim Turan bir dergide çıkan bir yazısında, 'Sanatın en son merhalesi: 'Realisme Socialiste'de (Sosyalist Realizm) diye nitelemeler yapmıştı. Ben aynı fikirde değildim. Bana göre sanatçı, fildişi bir kule içinde olmamalıydı. Hayatın içine girmeli, esin almalıydı. Eğer bunu yapıyorsa hem sanatını yapar hem de gerçekçi olabilirdi. Bu nedenle Abidin'in 'Realisme Socialiste'de (Sosyalist Realizm) görüşlerine karşı, 'sanatı bir propaganda yapmam ben resim yapmaya çalışırım. Ama elbette bir dünya görüşü ile yaparım resimlerimi' dedim ve hatta 'isterseniz ben katılmayayım' dedim. 'Yo' dediler, 'sen istediğin gibi resim yap'. Bana istediğim gibi resim yapma olanağı sağlanınca grubun içinde katıldım. Bildiğim gibi çalıştım. Haliç'e gidip çalışan insanların resimlerini de yaptım, peyzajda çalıştım. Zaten ben bu tür resimler yapıyordum. Daha sonra grup olarak meşhur Liman Sergisi düzenlendi. Limanları ve liman çalışanlarını konu aldığı için bu ad verilmişti. Sergi sırasında bazı baskılar oldu. Hatta emniyetin müdahalesi ile bazı resimler indirildi. Bu durum biraz tedirginlik yarattı. Abidin gruptan çıkarıldı. Bundan haberim olunca rahatsız oldum.

*Bende grubun kurucularından biriydim. Neden bana haber verilmediğini sordum. Grup kurulurken tartışmalar daha çok Abidin'le benim aramda olmuştu. Bu nedenle gruptan ayrıldım kısa bir süre sonra Paris'e gittim.*⁷⁰

Görüldüğü üzere Avni Arbaş daha okul yıllarında iken, her ne olursa olsun hiçbir şekilde kendi düşüncesi ve görüşü dışında bir eylemde bulunmamış, bir fikre katılmamıştır. Kendisini, olduğu gibi kabul ettirmiştir. Yukarıdaki alıntı, aslında Arbaş'ın o dönemdeki politik bakışını ve sanatsal görüşünü de açıkça göstermektedir.

O dönem yaptığı resimlerine bakıldığında; konu olarak bahsini ettiği konular dışında, çalışan insanların, ilk eşinin portre ve figür çalışmaları görülmektedir. Bu dönem resimlerinde Arbaş'ın, figüre karşı olan duyarlılığı göze çarpmakta, ancak bu resimlerde ele aldığı figürü, bulunduğu ortamla yani mekân ile birlikte resimlemektedir.

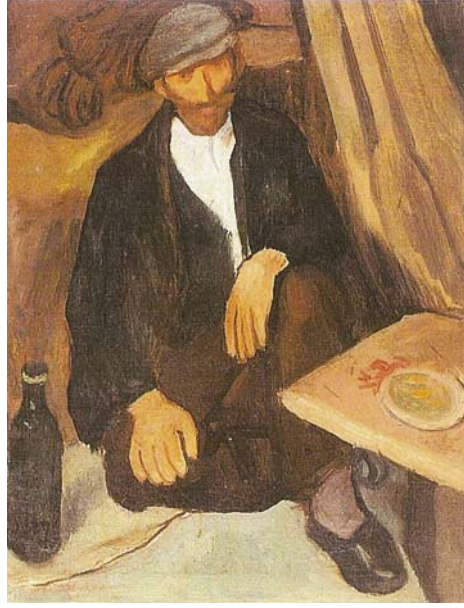


Resim 4. Avni Arbaş, “Sarhoş Balıkçı Ziya-Son İkrâm”, T.ü.y., Rasih Nuri İleri Kol., 46,5x36,5. Liman Sergisi'nden, 1940.

1940 yılında yaptığı ve Liman sergisinde yer alan “Sarhoş Balıkçı Ziya-Son İkrâm” isimli resimde, belirgin durumda olan iki figür vardır. Diğer figürler, mekânın loş karanlığına karışmış, belli belirsiz figürlerdir. Öne çıkan bu iki figür, desen olarak biçimsel anlamda farklılıklar taşır. En belirgin fark, ele alınan figürlerin abartılı ve

⁷⁰ Avni Arbaş, Murat Ural, **Milli Reasürans Sanat Galerisi Katalogu**, Avni Arbaş İle Yapılan Görüşmelerden Derlenmiştir, İstanbul, 1998, 21 s.

daha çok “biçimsel bozma”ya dayalı desen anlayışı ile yapılmış olmasıdır. Buradaki “biçim bozma”, özellikle gövdenin oranında yapılan bir “biçim bozma”dır. Baş, gövdeye oranla daha küçük; omuzlar, kollar, beden ise kaslı ve daha belirgin; eller de daha büyük olarak yapılmıştır. Bedenin daha belirgin bir şekilde öne çıkması, daha çok beden gücü ile çalışan balıkçıların ifadesini güçlendirmek amaçlı olabileceği gibi, Akademi’ye girdiği yıllarda etkili olan “d Grubu”nun biçimci anlayışından da etkilenmiş olabilir.



Resim 5. A'

31x50.,1943.

Buna benzer bir durumu, “Meyhane” isimli, 1943 yılına ait bir resimde de görmekteyiz. Bu resimde, yere, ayaklarını toplayarak oturmuş yük taşıyıcısı-hamal figürü vardır. Gövde ve özellikle eller, abartılı bir büyüklükle yapılmıştır. Ayrıca hamalın yanında bulunan içki şişesi de sanatçı tarafından, figürün bedeni ile orantılı olarak büyük yapılmasına rağmen, önünde bulunan sehpanın üzerindeki tabak, daha küçük yapılmıştır. Burada şişenin büyük olması, mekanın meyhane olduğunu hissettirmek ve güçlendirmek amaçlıdır, aslında. Ancak bu iki resimde de görülen mekan, figürlerin daha belirginleşmesi için ayrıntıya girilmeden biçimlendirilmiştir.

Bu iki resimde de sanatçının derdi, sanki sadece ve sadece figürün heybetli görünüşünü yapmakmış gibi, görülmektedir. Oysa Arbaş’ın, 1944’de yaptığı beyaz örtülü bir masada oturan eşi Zerrin Arbaş’ın resmi, bulunduğu odanın atmosferi, ışığın tek bir yönden gelişi, çok ayrıntılı olarak incelenmese de oda içi, eşyalar daha önceki resimlerine oranla, bize gerekli bilgiyi verecek biçimde resimde yer

almaktadır. Işığın geliş yönüne göre, koyu ve açık alanlar oluşturularak, resmin leke dengesi kurulmuş, ancak yine de kurgulanarak yapılmış bir resimden çok, bu resim olağan, sıradan bir “an”ın tuvale aktarıldığı hissini bizde uyandırır. Figür, desen anlamında sağlam ve orantılı olarak resmin ortasına yerleştirilmiştir. Her eşya, yalınlaştırılarak önemini yitirmiş ve figürü ön plana itmek gibi bir görevi üstlenmiş durumda olmasına rağmen, yine de bu eşyalar resimde olan varlıklarını apaçık korur durumdadırlar. Renkler, daha çok klasik bir anlayışla oluşturulmuş, koyu renklerdir. Boyanın kullanımında da, klasik bir anlayışı olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz. Buradaki klasiklik daha çok, Akademi'nin öğretilerine ve bakışına uygun bir resim olması, renk ve boya kullanımında ise, henüz daha kendine özel bir yoruma gitmemesinden kaynaklanmaktadır.



Resim 6. Avni Arbaş, “İlk Eşi Zerrin Arbaş”, T.ü.y., Zerrin Arbaş kol., 64x54.,1944-45.



Resim 7. Avni Arbaş, “Uzanmış Kadın”,Ayrıntı T.ü.y., Sanatçı kol.,27x35.,1946.

1946 yılında yaptığı, “Uzanmış Kadın”, Arbaş'ın yukarıda bahsini ettiğimiz yapıtlarından oldukça farklıdır. Bu resimde artık Arbaş, gerek boya sürüşü gerekse kompozisyon anlayışı ile kendine özgü bir tarz geliştirmeye başlamıştır. Mekân yok olmuş, figür ve üzerine uzandığı yer, sadece renkle ifadesini bulmuştur. Boya kullanımını ise, tamamen değiştirmiş, daha önceki resimlerinde ışığı ortaya çıkarmak için hizmet eden boya yerine, daha özgün ve boyanın varlığını hissettiğimiz bir anlayış oluşmuştur.

Sonuç olarak diyebiliriz ki Arbaş, Akademi'ye girdiği ilk yıllarda, her ne kadar kendini dâhil etmemek için çaba göstermiş olsa bile, “d Gurubu”nun “deformasyon”

anlayışından ve “biçim bozma”larından etkilenmiştir. Daha sonraki çalışmalarında da zaman zaman, özellikle mekânın yorumlanması ve ışığın resimdeki etkisi sorunsalına takılarak, klasik bir anlayışta denemeler yapmıştır. Denemeler diyorum çünkü Akademi’de geçen dokuz yıl, Arbaş için hem bir öğrenme hem de kişisel üslubunu oluşturmak için yaşadığı deneysel bir süreçtir, aslında.

Paris Dönemi 1946 – 1976

Avni Arbaş, öğrencilik yıllarını klasik anlamda bir diploma ile sonlandırmamasına rağmen gerekli sanat eğitimi almıştır ve artık tek yapması gereken şeyin sadece çalışmak olduğunu düşünür. İşte bu düşünce ile gittiği Paris’te de, kaldığı otuz yıl süresince durmadan çalışır. Zor yaşam koşullarına rağmen çalışmasından hiçbir zaman ödün vermeyerek, bu çalışma disiplini, bütün yaşamı boyunca öncelikli kılmıştır.

Avni Arbaş, bu zaman diliminde; para kazanmak amacıyla başka işlerde çalışması, yaptığı birkaç resmi de zaman zaman satması, dolayısıyla sergi açmak için yeterince resim biriktirememesi yüzünden ilk beş yıl, hiç kişisel sergi açamamıştır. 1946’da, Paris’e ilk geldiği yıl, Türk Büyükelçiliği’nin düzenlediği, “Çağdaş Türk Resmi Sergisi”ne iki resimle katılır. 1951’de İstanbul’da Maya Sanat Galerisi, sergisini düzenlemek isteyince Henriette, resimlerini İstanbul’a taşır ve kendisi olmadan sergisi açılır. Sanatçının bu dönemde yaptığı resimlerine ilişkin fotoğraflar yoktur ancak fotoğraflı bir gazete haberi ve altında bulunan kısa bir açıklama yazısında şöyle denmektedir:



Fotoğraf 6. 1951 Maya Galerisi’nde açtığı serginin haberi. Fotoğrafta; Nuri İyem ve Adalet Cimcoz.

“Beş yıldan beri Paris’te bulunan genç ressam Avni Arbaş’ın Paris’ten gönderdiği resimlerden müteşekkil bir sergi halen Maya Sanat Galerisinde çok alaka

toplamaktadır. Yağlıboya olsun, sulu boya veya siyah-beyazlarda olsun Avni Arbaş'ın gösterdiği üstün başarı, bu genç ressamın son yıllarda teknik bakımdan ilerlemekle kalmayıp cesurlaştığını, keskin bir şahsiyet kesbettiğini ispat ediyor.”⁷¹

Bu gazete yazısının fotoğrafında, belli belirsiz görülen resimleri dışında, o sergi ve özellikle 1953'te Paris'te açtığı sergiye kadar elimizde başka kaynak yok. Ama yazının da belirttiği gibi Arbaş, kendini yıllarca ifade ettiği resim anlayışında resimler yapmaya başlamıştır artık. Özellikle, fotoğrafta çok belirgin olan Henriette portreleri başta olmak üzere bu sergisinde; ağaç, balık ve çiçeklerini rahatlıkla görebiliyoruz. Bu sergideki resimler, galeri sahibesi Adalet Cimcoz tarafından İstanbul'da yapılan birçok karma sergilere verilerek, Türkiye'de olmasa bile Arbaş'ın sanatçı olarak varlığının devamlılığını sağlamıştır.



Resim 8. Avni Arbaş

Henriette, 1953.

Avni Arbaş'ın
gezisinden kalan iz

taşımaktadır. Murat Ural'ın hazırladığı katalogda yer alan üç resminin siyah-beyaz fotoğrafları da aslında bu izleri açıkça gösteriyor. Öncelikle resimlerin isimleri, “Köy Öğretmeni ve Talebeleri”, “Bit Öldüren Kadın” üçüncüsünün ismi yok ama resimde; bir köy çocuğunun portresi var. Özellikle “Bit Öldüren Kadın” resmi, tam olarak doğu kökenli, bir köylü kadınının betimlenmesidir. Kadın, başını önüne eymiş; o koyu renkli ve hani neredeyse birbirine çok yakın kaşları, tam olarak görülme de iri ve siyah gözleri, tek bir çizgi ile biçimlendirilerek bize, bu köylü kadının yüzünü imgelemimizde canlandırmamızı sağlıyor. Başındaki örtü ve bağlanış biçimiyle, ayağına giydiği desenli şalvarı ve oturuşuyla, kendini çok önemli bir iş

ise, daha çok Siirt
omanın izlerini de

⁷¹ Avni Arbaş, Murat Ural, **Milli Reasürans Sanat Galerisi Katoloğu**, Avni Arbaş İle Yapılan Görüşmelerden Derlenmiştir, Sanatçı arşivinde bulunan tarihsiz bir gazete yazısından alınmıştır, İstanbul, 1998, 28 s

yapıyormuşçasına işine vermiş, çocuğunun başındaki bitleri, parmakları arasında öldüren bir kadın görüyoruz. Köylü kadın, resim yüzeyinin sınırlarını zorluyor ve neredeyse bütününü kaplıyor, çocuk ise annesinin kucağına yatmış, ancak kafası ve omuzları arkadan görülmektedir. Resimde mekâna dair bir izlenimi göremiyoruz. Bu anlayış, Avni Arbaş'ın Akademi yıllarının sonlarına doğru oluşturmaya başladığı, genel kompozisyon düzenininin, Paris'te de aynı biçimde devam ettiğini bize açıkça gösteriyor.



Resim 9-10. Avni Arbaş, "Köy Öğretmeni Ve Talebeleri"; isimsiz, Galeri La Roue'daki ilk kişisel sergisinden, 1953.

"Köy Öğretmeni ve Talebeleri" ile diğer resimde de böyle bir anlayış güdülerek, kompozisyon düzeni oluşturulmuş. Öğretmen, karşısındaki öğrencilerine bir şeyler anlatırken görülmektedir. Bu resimlerdeki portrelerde de yine gözler ve kaşlar koyu renklerle, çizgisel bir ifade biçiminde oluşturulmuştur. Tek bir çocuğun olduğu resimde de durum aynıdır. Burada sadece, mekânın açık bir alan olduğunu bize anlatan ipuçları; arka planda görülen dağlar ve gökyüzüdür.

Bu sergi ve dolayısıyla Arbaş hakkında, birçok önemli sanat dergileri ve gazetelerde eleştirel yazılar yayınlanmıştır:

"Arts(27 Mayıs 1953): Genç ressam Avni Arbaş'ın eserleri dar manada bölgeci olmamakla beraber her şeye rağmen Bizans dünyasının izlerini taşımaktadır. "Bit Arayan Kadının" çizgileri ve alın görünüşü bunun örneği olabilir. Gerek natürlere ve gerek kompozisyonlarda Avni Arbaş'ta aynı davranış, aynı uzaktan bakma temayülü hissediliyor. Özlü ifadesine destek olarak seçtiği temalar uzak bir geçmişte kökleri olan kuvvetli ve hırçın bir duygu belirtiyor."

"Les Lettres(28 Mayıs 1953): Birkaç yıldan beri Paris'te yaşamakta olan 34 yaşında genç Türk ressamı Avni Paris'te ilk sergisini açmış bulunmaktadır. Avni Arbaş'ın boya anlayışı son derece zengin olduğu gibi istiflerinin genişliği de göze çarpmaktadır. Ressamın insan biçimleri tuvalin sathını kaplarken eşyaların burada daha belirgin bir yer tuttuğu görülüyor. İşte vermek istediği dünyadan emin ve neredeyse tekniğine tamamen hakim bir ressam. Son derece parlak olan bu sergiyi işaret etmek gerektirmektedir." Descargues.

"Actualité Artistique (6 Haziran 1953): Avni Arbaş'ta bir ressamın başlıca mezzetleri mevcuttur. Kuvvet, görüş genişliği, boya sevgisi, yapı duygusu. Manzara ve biçimlerin aynı nefesten çıkmış olduğu görülüyor. Ressamın yapı çizgilerine olduğu kadar diğer

lüzumlu olanlara da gerekli değeri vermesi, içli ve sağlam koyulukları ile açıklıkları, sanatının bugünü ve yarını için çok müspet fikirler vermektedir.” Vrına

“L’Observateur(27 Mayıs 1953): Avni Arbaş biçimin sosyal özü ile içten ve derinden ilgili görünüyor. Ne olursa olsun daha şimdiden nefesi yeten bir ressam. Şiirin özünü ve resmin maddesini öylesine duyuyor ki dış belagattan kurtulmuş olduğu anlaşılıyor.”

“Le’Combat(25 Mayıs 1953): Avni Arbaş mutlak bir ifade gerginliği ile apaçık teknik meziyetlerini eserinin hizmetine vererek tuvallerinde bunları şekil ve çeşitlendirmektedir. Avni zaman zaman kendini natürmortların dinlendirici rahatlığına bıraksa bile büyük şekillerinde dünyanın veya insanoğlunun yapmacıksız facia gerçeğine sıkı bir tahlile dönüyor. Ressamın gerçek bir keder ve sadelik içinde yarattığı manzaranın özelliklerini işaret edemeden geçemeyeceğiz.”⁷²

Bu eleştirilerde en çok gözümüze çarpan şüphesiz, Bizans resmi ile yapılan benzerliktir. Resimlerin renksiz olması, tam bir yorumlama yapmamızı engel teşhis etse bile, genelde görülen bazı özellikler örneğin; gözlerin ve kaşların keskin ve sert çizgilerle belirgin bir biçimde resimlenmesi, bize Bizans döneminin ikonalarını anımsatmaktadır, aslında. Ama bir gerçek de şudur ki Doğu insanının genel görüntüsünü gözümüzün önüne getirdiğimizde, aslında bu görünüşten başka bir biçimi düşünmemiz, mümkün değil gibidir. Sanatçı sadece, bu genel görüntüyü, kendi biçim dili ile resmetmiştir. Açıkça şunu belirtmeliyiz ki Paris’te yaşayan insanların bugün bile, Türkiye’ye bakışlarında, tam olarak bize ait bir iz görememeleri söz konusu iken, o günkü bakışlarında bir Türk sanatçısının sanatında Bizans izlerini görmeleri çok mümkündür. Hani böyle olmasa bile, gerçek anlamda da bir etkilenme olması da çok doğaldır, aslında. Elbette, Türkiye’de kaldığı sürenin büyük bir kısmını İstanbul’da geçiren ve çevresi ile ilişkilerini, gözlemlerini sürekli olarak sürdüren bir sanatçı olan Arbaş’ın, Bizans Sanatı’ndan etkilenmesi de gayet doğal bir durumdur. Ama tam ve gerçek bir etkilenme durumu olsa idi, sanatçının diğer bütün portre ve figür resimlerinde bu şekilde gerçekleşirdi. Ama ne yazık ki diğer resimlerinde böyle bir etkilenmenin izleri, görülmemektedir.

Arbaş, bu ilk sergiden sonra yine Paris’te 1954’te Galeri Octobon’da, daha sonra 1956’da Galeri Vierny’de sergi açar. Bu sergiye ait resimlerin bir kısmı, 20-26 Kasım 2006 tarihleri arasında Art İstanbul Sanat Fuarı kapsamında, Türkiye’ye döndükten sonra sürekli olarak birlikte çalıştığı Artisan Sanat Galerisi tarafından, Paris’te satılmış olan resimlerden bazılarının da yer aldığı bir sergi ile izleyiciye sunuldu. Artisan tarafından bu küçük serginin bir katalogu da basıldı. Aslında Arbaş, yurda döndükten sonra bu yıllara ait belgenin çok fazla olmamasından kaynaklı

⁷² Avni Arbaş, Murat Ural, **Milli Reasürans Sanat Galerisi Katoloğu**, Avni Arbaş İle Yapılan Görüşmelerden Derlenmiştir, İstanbul, 1998, s.30, Hıfzı Topuz Paris’te Bir Türk Ressam, Yeditepe On Beş Günlük Fikir Ve Sanat Gazetesi, Sayı 41,15 Temmuz 1953, S.8

olarak, orada yaptığı resimler hakkında ciddi eleştirilere maruz kalmıştır. Hatta 1999 yılında, yine Artisan Sanat Galerisi'nde "Fransa Yılları" adı altında bir sergi düzenlemiştir. Bu serginin katalogunda da Paris'te yaptığı ve Türkiye'de ilk defa sergilenen resimleri yer almaktadır.

Bu çalışmalarda artık, açtığı ilk sergideki kadar köylü kadını imgesine rastlamak mümkün değildir; bu dönemde daha modern kadın ve erkeklerin figürleri mevcuttur. Özellikle de, ikinci eşi Henriette'in portreleri, yakın çevresi ya da çevresinde bulunan kişilerin portreleri -ki bunlardan en önemlisi Nazım Hikmet portreleri- bu döneme dairdir. Çocuk resimleri, manzaralar, çiçekler, natüromortlar, atlılar, balıkçılar ve tekneler konularını oluşturur. Diyebiliriz ki zaten çok zengin bir konu anlayışı olan Arbaş, konu dağarcığını daha da zenginleştirerek, sadece ve sadece resim yapmıştır. İlk sergisindeki resimlerinde belirginleşmeye başlayan, boyaya karşı farklı bir duyarlılıkla yaklaşımı, bu hızlı ve zengin üretim sürecinde, daha da olgunlaşarak artık Arbaş'a özgü bir "boyasal tavır" olarak karşımıza çıkar. Bu "boyasal tavır", Arbaş'ın seçtiği konunun, resminin önüne çıkmasına izin vermeyecek kadar, etkin bir durumdadır. Bu denli güçlü bir boya yoğunluğuna rağmen bu resimlerde, asla ve asla resmin diğer elemanlarından uzaklaşmıyoruz. Yani resimler, gerek desen ve çizgi olarak gerekse renk ve leke olarak, tam anlamıyla Arbaş'a özgü bir kompozisyon anlayışı ile karşımızdadırlar. Arbaş'ın günümüze kadar gelen "lekeci anlayışı" da özellikle bu dönem resimlerinde belirginleşmiştir.

Sözü edilen yıllarda Paris, sanatsal değişimler ve gelişimler bakımından en hızlı dönemini yaşıyordu. Özellikle soyut resim, birçok sanatçının etkilendiği bir anlayış haline gelmişti. Arbaş, etrafında olup biten bütün yenilikleri takip ederek, inceler ama bu gelişmeler, sanatsal biçimlendirmesinde keskin dönüşler, belirgin değişiklikler yapmasında etkili olmaz. Arbaş, gözlem gücünün yetkinliğini, zihinsel bir süreçten geçirerek biçimlendirmelerini gerçekleştirmiştir. Belirgin ve net olarak soyut denemeleri yoktur. Ancak o dönem yaptığı resimlerin bazılarında, geometrik biçimlendirmeleri görebiliriz.

Örneğin, 1956'da Galeri Vierny'de açtığı sergide yer alan plajda oynayan çocukların bulunduğu bir kompozisyonunda; lekesele bir anlayışla ve resmin bütünü neredeyse nötr renklerden oluşurken, sadece daire biçimindeki kırmızı güneş ve onun deniz üzerine yansıyan ışığı kırmızı bir dikdörtgen olarak resimde yer alır.

Aslında bu tarz bir biçimlendirme, sanatçının nadir olarak yaptığı bir biçimlendirmedir. Ayrıca bu resimde, çocukların boyunlarının abartılarak, uzun yapılması da Arbaş'ın figürlerinde zaman zaman deformasyon ve biçim bozmalara yer verdiğini gösteriyor. Arbaş'ın sanatında döneminin yeniliklerinden etkilenme izleri vardır, elbette. Ama birebir bir etkilenmeden çok, sanatçının kendi biçemi ile özdeşleşen ve daha çok sanatçının kendi sürecinde yaşanarak ortaya çıkan, bir bağlantıdır.



Resim 11. Avni Arbaş, İsimli, Tuval üzerine yağlı boya, 41x27., 1956.

1954 yılında, Galeri Octobon'da açtığı kişisel serginin ardından Abidin Dino ile bir sergi açar.

"Bu sergi davetiyesinde şair ve eleştirmen Andre Verdet şunları yazıyordu: Avni Arbaş resimlerindeki şiirsellik konu bakımından dramatiktir. Bunu yalınlık ve oldukça sert bir konstrüksiyonla sağlıyor. Ama çirkin olmayan bir şekilde ve cazip olmanın da tehlikeli duygularını bir kenara bırakarak. Bu ekspresyonizme karşıt bir tutum. Aynı zamanda bir melodinin büyüsunü de kenara atmıyor. Çiçek buketleri-bu resimlerde sanatçı milli geleneklerinin saf kaynaklarına dalıyor-natürmortları ve portrelerde olduğu gibi gitgide daha derinlere giden gücü, günün ışıklarına bağlı olarak giderek süzülüyor."⁷³

Paris'te kaldığı dönemde, sürekli üreten ve çalışan bir sanatçı olan Arbaş, resim çalışmalarının yanı sıra baskılar da yapar. Bir sanatçının yetkinliği, sanatsal biçimini, kullandığı malzeme ne olursa olsun aynı tutarlılık ve aynı inançla ortaya koyması ile daha da belirginleşir. Arbaş'ta kullandığı malzeme ne olursa olsun (ister

⁷³ Avni Arbaş, Murat Ural, **Milli Reasürans Sanat Galerisi Katoloğu**, Avni Arbaş İle Yapılan Görüşmelerden Derlenmiştir, İstanbul, 1998, s.31

kalem, füzün, çini mürekkep isterse suluboya, akrilik, yağlı boya) sonuçta, ortaya çıkan hep bir Arbaş biçimlendirmesi olmuştur. Malzeme sanatçıyı değil, sanatçı malzemeyi yönlendirmiştir. Paris'te geçen otuz yılını dolu dolu ve hep sanatın içinde geçiren Arbaş, kendi sanatsal anlayışından hiçbir zaman ödün vermemiştir.

Paris Sonrası Dönemi 1976 – 2003

Avni Arbaş, 1976 yılında Türkiye'ye döner. Aradan geçen otuz yıla rağmen unutulmadığını ve İstanbul'daki sanat çevrelerinde resimlerinin var olduğunu görür. Paris'te iken Maya Sanat Galerisi'nde açtığı sergideki resimlerinin hem koleksiyonerlere satılıp dağılması hem de kalan resimlerin çeşitli karma sergilerde sergilenmesinden dolayı tanınmasının yanında, Paris'e sürekli olarak gelip giden ve neredeyse her gelişinde bir resim alan Nazım Kalkavan, bir koleksiyonunu oluşturmuştur. Daha sonra Nazım Kalkavan, bu resimleri satmak zorunda kalınca, resimlerin bir kısmını İstanbul Resim Heykel Müzesi alır.⁷⁴ Sanatçı vatandaşlık haklarını bile henüz tam olarak almadan, 1977'de Ankara Vakko Sanat Galerisi'nde, dönüşünden sonraki ilk sergisini açar.

"1977'de Ankara'da Vakko Sanat Galerisi'nde bir sergi açtım. Sergi çok ilgi gördü. Türkiye otuz yılda çok değişmişti. Hatta 1971'de bile galeriler açılmaya başlamıştı. İstanbul'da İstiklal Caddesi'nde Galerî 1 vardı. Maçka'da Melda Kaptana'nın galerisi vardı. Ama resme ilgi hala sınırlıydı. Kışı Bodrum'da geçirip çalışmıştım. Bu resimlerimi sergiledim. Bundan sonra sık sık Paris'e gidiyordum. Ama sanatımı artık Türkiye'de yaptım."⁷⁵

Bu sergisi sanat çevrelerinde de geniş yankılar uyandırmış ve ilgiyle izlenmiştir. Örneğin Zeynep Oral bu sergi için yazdığı bir gazete haberinde, otuz yıl Türkiye'de olmamasına karşın Arbaş'ın sanat çevreleri tarafından tanındığını ve bir sergi beklentisini içerisinde bulunduğunu açıkça belirtiyor:

"Şu günlerde Ankara ne zamandır heyecanla beklenen bir sanat olayına tanıklık ediyor. Avni Arbaş'ın Vakko Galerisi'ndeki resim sergisi. Bundan birkaç ay önce Paris'ten İstanbul'a geldiğinde, üstelik tam otuz yıl süren bir ayrılıktan sonra İstanbul'a geldiğinde Avni Arbaş'ın 'Söyleyin dostlar, İstanbul'da mıyım? Gerçek mi yoksa düşün mü?' diye mırıldandığını duyar gibiyim... İşte şimdi, otuz yıllık bir süreden sonra Türkiye'de ilk kez, Avni Arbaş'ın 'yüreğinde ve kafasında taşıdıklarını', 'mesleğine beslediği sonsuz sevgiyi' ve 'doğayla, yalnız doğayla mı, o doğada yaşayan insanlarla dört başı mamur dostluğunu' izleyebiliyoruz. Avni Arbaş nasıl bunca uzun süredir

⁷⁴ Murat Ural, Avni Arbaş, **Millî Reasürans Sanat Galerisi Katoloğu**, Avni Arbaş İle Yapılan Görüşmelerden Derlenmiştir, İstanbul, 1998, s 28'den özet.

⁷⁵ Murat Ural, Avni Arbaş, a.g.e.

Türkiye'ye hasret kalmışsa, Türkiye'deki sanatseverlerde onun eserlerine hasret kalmışlardır nicedir.”⁷⁶

Bu sergi dolayısıyla yazdığı bir makalede Kaya Özsezgin, kendi düşünceleri doğrultusunda, bir nevi sanatseverlerin düşüncelerini de yansıtıyor. Aynı zamanda Avni Arbaş'ın sanatsal gelişimine ışık tutuyor:

“...Avni Arbaş'ın Paris serüveni üzerinden otuz yıl geçtikten sonra, daha çok üç-dört yıllık yüze yakın çalışmasını bir araya getiren Vakko Sanat Galerisi'ndeki sergi, sanatçının bu çapta Türkiye'de ilk önemli sergisi oluyor. Resimlerindeki duyarlık çizgisiyle çok bağlı olduğunu belgelediği, özlemine uzun yıllar çektiğini kanıtladığı Türkiye'de, yurdunda ilk sergisi. Çoğunluğu İstanbul denizi, Bodrum ve Batı Anadolu'nun yöresel insanlarını, sandallarını ve genel bir deyimle yaşam tablolarını konu alan bu resimler her şeyden önce Batı'da Batılı bir sanat merkezinde uzun yıllar yaşamasına karşın, Batı'nın güncel ve 'modern moda' akımlarını aşmasını bilmiş, kişisel duyarlılığını her şeyin üstünde tutabilmiş güçlü bir sanatçının dikkate değer izlenimlerini yansıtıyor.”⁷⁷

Türkiye'ye dönüşünde yaptığı resimlerinde, genel anlamda keskin ve bariz bir değişiklik olmamakla beraber, yıllarca yurdundan ayrı kalmanın vermiş olduğu özlem ve duygusallıkla, daha önceki çalışmalarında yer verdiği konulardan farklı olarak, köylü insanları ve köy yaşantısı eklenmiştir. Buradaki köy yaşantısından kastımız daha çok, sanatçının kışlarını geçirdiği Ege'nin sahil kasabaları ve Batı Anadolu'nun yöresel yaşantısıdır. Sahil kasabalarındaki balıkçılar, balıkçı tekneleri ve sanatçının çok işlediği balık, konuları arasında yer alır. Ayrıca yazlarını geçirdiği İstanbul ve Boğaz manzaraları da bu dönemde, sıkça işlediği konulardır. Şüphesiz ki Arbaş, portrelerini hiç bırakmadan her dönemde gerçekleştirmiştir.

Öğrencilik yıllarındaki çıplak modelden desen çalışmaları dışında Arbaş'ın, özellikle son dönemlerinde çıplak yağlıboya çalışmalarına daha çok rastlamaktayız. Bu resimler, Arbaş'ın genel kompozisyon anlayışı ile yapılmış resimlerdir. Ancak mekân, daha soyut bir biçimde hatta soyut lekeler ile belirginleşmiş ve bu bağlamda figür, daha fazla öne çıkarılmıştır. Bazı çıplaklarında figür, sanki iki boyutlu bir zemine yerleştirilmiş bir rölyef etkisindedir. Çıplak, sıradan bir çıplaktır. Ama bu sıradanlık, sanatçının boyasal tavrındaki etkinliği sonucunda, “pentür” gücü yüksek bir Arbaş resmine dönüşür.

⁷⁶ Murat Ural, Avni Arbaş, **Milli Reasürans Sanat Galerisi Katalogu**, İstanbul, 1998, 36 s. Zeynep Oral, 30 Yıl Aradan Sonra Türkiye'ye Gelen Avni Arbaş Ankara'da İlk Sergisini Açtı, **Milliyet Sanat Sayfası**, Ocak 1977.

⁷⁷ Kaya Özsezgin, Avni Arbaş'ın Resimleri Yurt Ve Doğa Sevgisi İle Kalıcı Sanat Duyarlılığını Ustaca Birleştiriyor, **Milliyet Sanat Dergisi**, Sayı 217, 4 Şubat 1977, 18-21 s.

Arbaş'ın uzun sanat yaşamının büyük bir kısmını geçirdiği Paris sonrası, Türkiye'ye dönüşünde karşılaştığı eleştirilerin büyük bir kısmı, sanatsal anlamda pek de farklı dönmemesine yöneliktir. Özellikle bir kısım sanatçı, eleştirmen bunu savunurken bir kısmı da “modern ve moda akımların” büyüleyici etkisine kapılmayarak, kendi resmine sadık kalmasını alkışlıyordu. Bu durum, aslında çok çetrefilli gibi görülmektedir. Hem yaşamını hem de sanat serüvenini ayrıntılı bir biçimde incelediğimiz bu çalışmada bakış açımız, her iki bakış açısını da yadsıyarak, tarafsız bir biçimde incelemek oldu. Açıkça görülen şudur ki Arbaş, sanatsal kaygı ve zaaflarını kendi içinde yaşayarak, savaşımını kendi ile yapmış ve çevresinde olup biten her şeyi inceleyerek, kendi zihinsel süzgecinden geçirerek, yaratımında kullanma becerisini gerçekleştirmiştir. Bir sanatçının bunu yapabilmesi gerçekten çok güç bir durumdur. Çünkü her ne kadar kendimizi böyle bir etkilenme durumundan korumak için çaba harcasak bile, genelde çoğu kişi bu etkilenmeyi birebir yaşayarak, kendi sanatsal bakış açılarının üzerine, yeni olanı koyarak bir sonuç elde etmeye çalışırlar. Bu sonuç, genelde de eklettik ve olgunlaşmamış bir sanat eserinin ortaya çıkmasına neden olur ve sanatçı, yıkıma uğrayarak heyecanını yitirir. Arbaş'ta böyle yıkımlarla karşılaşmış olabilir; ama bu süreci kendini yok etme, hor görme yerine, kabullenip tekrar bir yenilenme sürecine girerek bu sorunu aşarak, varsıllaşmış bir sanatçısıdır.

Sonuç olarak şunu açıkça söyleyebiliriz ki, sanatçı gerek otuz yıllık Paris serüveninde gerekse Türkiye'de yaşadığı dönemde, biçimlendirme anlamında çok belirgin bir sonuç görülüyor gibiyse de sanatçının; “figür algısı”, resimlerindeki “yöresel tavır” yanında “evrensellik boyutu” ve özellikle “boyasal tavır” bağlamında gelişen “soyutlama” ve “lekeci duyarlılığı” açısından çok belirgin bir gelişme göstererek, modern resimler de yapmıştır.

2.2.2. Konusal Tercihler ve Teknik/Tür Önceliğine Göre Resimlerinin İncelenmesi

Avni Arbaş'ın sanat serüvenini incelediğimizde çocuklar, çiçekler, doğa yorumları ve Kuvayi Milliye ile Mustafa Kemal çeşitlemeleri birer konu alanı olarak öne çıkar. Ancak Avni Arbaş, farklı resim teknikleri ile de çalışmış, değişik tür ve kategorilerde de eserler vermiştir. Örneğin baskı resim ve desen çalışmaları yaptığı gibi, manzara ve natürmortlar da yapmıştır.

Desenleri ve Baskı Resimleri:

İster mağara duvarına hayvan figürünü çizen ilkel insan isterse yoksul insanları anlatan Kathe Kollwitz, oğluna olan sevgisini, övünç duygusunu gösteren Rubens, yaşlı annesinin portresini çizen Dürer olsun, hepsinin ortak yanı, çizgi ile anlatmak istediklerini, en yalın bir biçimde anlatmaktır. Bu anlamda desen, en yalın ve doğal bir anlatım aracıdır. Sanat tarihinin başından beri, zaman zaman sanatçı için bir ön hazırlık olduğu gibi, çoğu zaman da tek başına, özgün bir sanat eseri olarak, sanatsal eylem içinde olan sanatçının, vazgeçilmez bir parçası olmuştur.

Resim sanatının içinde yer alıp ta sonuçta, ister klasik ister modern sanat akımları içinde yer alan her sanatçının temelinde, sanat eğitiminde, desen mutlak suretle vardır. Vazgeçilemezdir, çünkü göz eğitiminin, algılamanın, tasarlamamanın, resimsel düşünmenin temelidir, diyebiliriz. *“Bir müzisyen için notalar ne anlam ifade ediyorsa, ressam içinde desen aynı şeydir. Sanatçıya göre notaların dili ile ortaya çıkan bir yapıt, desenlerin varoluşu ile gerçekleşen resimden farksızdır.”*⁷⁸ Ayrıca desen, yalın, doğal ve arcsız bir anlatım aracıdır. Çünkü ne boyalar ne renkler ne de farklı sanatsal uygulamalar vardır, desende. Sadece ve sadece çizgi ile bir anlatım sağlanmaktadır. Sanatçının bireysel duyularının sonucunda, bir sanatsal eylem olarak oluşur ve yapıldığı çağa tanıklık ederek, aynı zamanda belgesel bir nitelik taşımasını da sağlar. Sanat tarihinin çoğu dönemlerinde, bu tarz desenlerle karşılaşırız. Diğer bir yandan desen, özellikle “baskı resim” de etkilidir. Sanatçıların çoğunun sanatsal süreçlerine baktığımızda, baskı resim denemeleri yoğun olarak görülmektedir.

Avni Arbaş'ın genel sanat anlayışı içinde desen, kuşkusuz temel bir yer almaktadır. Özellikle, figüratif resim anlayışından vazgeçmeyen bir sanatçı olarak Arbaş, desenin yukarıda bahsettiğimiz iki yönlü durumunu da kullanmıştır. Yani; sanatçı deseni, tek başına bir sanat eseri olarak sanatsal sürecinde yoğun bir şekilde çalıştığı gibi, çoğu resmini oluşturmadan önce de bir taslak ya da ön çalışma olarak kullanmaya büyük bir önem vermiştir. Baskılarında da, deseni kullanarak, birçok çalışma yapmıştır.

Avni Arbaş'ın desenlerini incelediğimizde görürüz ki, resimlerinde olduğu gibi konu ayırımına gitmemiş, hemen hemen her şeyin desenini çizmiştir. Elindeki ister

⁷⁸ Feriha Büyükkunal, **Cumhuriyet Gazetesi**, 23 Mart 1993, 11 s.

kalem, isterse füzen, pastel, tükenmez kalem, renkli kalem, mürekkep olsun ortaya çıkan desen, sonuçta hep aynı Avni Arbaş'tır. İlk eşinin, anneannesinin, arkadaşlarının, çalışan insanın, balıkçının, atların, hayvanların, çocukların, desenlerini portrelerini çalışmıştır. Bu kapsamda, özellikle Arbaş'ın Henriette ve Nazım Hikmet portrelerinin yanında, Atatürk portreleri önemli bir yer almıştır.



Resim 12. Avni Arbaş, Çıplak Desen, 1938.

Akademi'ye girişinden bir yıl sonra yaptığı "Çıplak" deseninde(1938), Arbaş'ın bir öğrenci titizliği ve araştırmacılığı ile uğraşısını görürken, bu uğraşının son yıllara doğru yetkinleştiğini, bu titizliğin ve araştırmacı ruhun yanında, daha çok ifadeye, anlatıma dayalı karakteristik bir çizginin oluştuğunu görüyoruz. Paris dönemindeki desenleri ise, daha artistik ve daha anlatımcı bir özellik taşımaya başlar. Bu desenlerde çizgisel tavrın yanında, zaman zaman çizgiyi destekleyen, zaman zaman da tek başına deseni oluşturan daha "lekeci bir tavırla" karşılaşmaktayız. Bu tavır, gerek lavi çalışmalarında gerekse taş baskılarında da etkilidir. Taş baskılarında farklı olarak, rengi de özellikle ifadeyi belirleyen bir araç olarak kullanmıştır. 1966'da Henry de Montherlant'ın tiyatro yapıtlarının ikinci cildi için yaptığı taşbaskılarda bu oldukça belirgindir .

Sanatçıların desene verdikleri öneme karşın, toplum tarafından çok fazla ilgi görmemesi, sanatçı desenlerinin daha çok defterlerde, dosyalarda, atölyelerde gizli kalmasına neden olmuştur. Avni Arbaş'ın da bu tarz, defterler şeklinde yaptığı çalışmaları, 1987'de Ankara Artisan Sanat Galerisi'nde açtığı serginin bir bölümünü

oluşturmuş ve çok ilgi görmüştür. Kaya Özsezgin bu çalışmalar için; *“Ancak küçük bir defterin sayfalarını aşmayan bu pastel desenlere, sıradan bir taslak ya da sanatçıların olağan karalamaları gözıyla bakmayınız. Ayrıca, bu resimler her biri kendi içinde özgün plastik değerler içeren ve “not” olmanın ötesine taşabilen küçük boyutlu çalışmalardır.”*⁷⁹ diyerek, sanatçının bu çalışmalarını onaylıyor. Bu sergiden sonra, 1993'te sadece “Desenler” sergisi olarak, yine Artisan Sanat Galerisi'nde, geçmiş yıllardaki çalışmalarının da yer aldığı bir sergi açıyor, Avni Arbaş. Bu sergide; Paris ve Türkiye’de yaptığı peyzajlar, balıkçılar, atlar tekrar yer alırken aynı zaman da çeşit çeşit çocuk portreleri ve 1981’de Kütahya’da gittiği horoz dövüşleri yer alıyor. Bu desenler için Feriha Büyükünâl; *“Bizim gördüğümüz gibi değil, sanatçının göstermek istediği biçimlerde resme konu oluyor.”*⁸⁰ diyerek, Arbaş'ın “mimetik” bir tavrıdan çok, kendi “sübjektif” tavrını desenlerinde ortaya koyduğunu, apaçık belirtiyor.



Resim 13. Avni Arbaş, “Zerrin Arbaş”, Gravür. 1946.

Resim 14. Avni Arbaş, “Henriette'nin Portresi”, Lavi, 1954.

Hızlı bir algılama süreci sonunda, genellikle imgesel olarak resimlerini oluşturan Arbaş, desenlerinde de zaman zaman aynı tavrı gösterir. Yani, modelden yaptığı desenler yanında, belleğinde saklı olan imgeleri, kendi sanatsal süzgecinden geçirerek, yeniden biçimlendirir. Bu süreç sonucu ortaya çıkan biçim, hem bizim genelde bildiğimiz, tanıdık bir biçim hem de özelde Avni Arbaş'a ait bir biçimdir.

⁷⁹ Kaya Özsezgin, **Sanat Çevresi**, Sayı:48, Ekim, 1982, 6–8 s

⁸⁰ Feriha Büyükünâl, **Cumhuriyet Gazetesi**, 23 Mart 1993, 11 s.

Doğa Yorumları

Sanat tarihinde pek çok ressam, genel sanat anlayışı ne olursa olsun kendi süreçleri içinde bir kez dahi olsa mutlaka bir deniz resmi yapmıştır. O, gökyüzü ile ayrılan hatta zaman zaman birleşen, tek bir varlık gibi görülen mavi deniz, yalnızca ressamların değil, az çok duygu yüklü, romantik, aşık, hüznü, sevinçli, mutlu ve daha pek çok kişiyi bir şekilde kendi içine çekmeyi başarmıştır. Avni Arbaş'ın da yaşadığı ve hatta atölyelerinin bulunduğu yerleri dikkate alacak olursak, hep denizi olan, deniz gören yerler olmuştur.



Resim 15. Avni Arbaş, Manzara, T.ü.y. Sanatçı Kol. 32x40 1940.

Avni Arbaş belki de hep aynı yerden baktığı deniz ile her seferinde, farklı bir karşılaşma yaşamış ve imgeleminde farklı bir biçimini düşlemişti. İşte deniz manzaralarını, pek çok sanatçıdan farklı kılan, Avni Arbaş'ın bu imgeleme yetisidir. Çoğu resminde olduğu gibi, manzaralarını da karşısına geçip yapmaktan daha ziyade, daha önce gördüğü deniz imgelerinin ve yapmak istediği deniz imgesinin, bir sentezini oluşturarak biçimlendirir, tualinde denizi... Deniz, genel bir örnek olarak manzaralarının en etkin konusudur. Bunun dışında manzaralarına konu olan, doğanın kendisidir. Tüm renkleri, çizgisi, karmaşası, sakinliği, huzuru, huzursuzluğu, yalnızlığı, hoyratlığı, insanı ve insansızlığı ile -ki burada insansız doğaya belki de vahşi diyebiliriz ama Arbaş'ın resimlerinde böyle bir vahşilik –fovist bir yorumu- görmek ne mümkün –doğa, çırılçıplak resimlerinde varolur.

Avni Arbaş'ın resimlerinde varolan doğa, renkli bir doğadır. Ama bu doğa, her ne kadar renkli olsa da buradaki renk, Fovistlerin renk anlayışından çok, doğanın kendi olağan sürecinde oluşan bir renk anlayışı; yani, güneşin doğa üzerindeki etkisi ile oluşan renk, diyeceğim bu güneşin, mevsimlerle olan ilişkisi

sonucu doğada oluşturduğu renk, son tahlilde, Arbaş'ın resminde görmek istediği renklerin bir sonucu oluşan, renktir. Bunu da tanımlayacak olursak; ışığa doymun, tok, olgun hem doğal hem de oluşturulmuş, daha çok sıradan gibi görünen bir renktir. Bazı resimlerinde özellikle gördüğümüz, bütünü saran tek bir rengin etkinliği ya da bu rengin tonal farklılıklarıdır. Sanki resim, bu rengin üstünde çala kalem oluşturulmuş izlenimi uyandırır. Hâlbuki bir mimar edası ile dikkatli ve ölçülü, sağlam bir desen anlayışı güdülerek, her neyin görünümünü yapılacaksa, büyük bir titizlikle resmin varolan yüzeyine, dengeli bir kompozisyon şeklinde yerleştirilmiştir. Bu denge, aslında doğanın olağan dengesidir, aynı zamanda.

Arbaş'ın doğa sevgisi ve doğaya bağlılığı bize, Cezanne'ın doğayı yansıtmaya kaygısını anımsatıyor;

“...O'nun sanatsal anlayışı; doğanın ve doğadaki imgelerin iyi bir şekilde gözlemlenerek, yapıların kurgulanarak, tuval üzerinde yeniden biçimlendirilmesinden kaynaklanan bir anlayıştır... Geçmişle bağlarını koparmadan, kendinden önceki büyük sanatçıları ve eserlerine duyduğu hayranlığın ve saygının yanında, sanki resim yapan ilk insanmış gibi doğayı yansıtmaya kaygısı duyarak tuvalini boyuyor ve kendini “yeni bir duyarlılığın ilkel” olarak tanımlıyordu.”⁸¹

Bu bakış açısı, bize Avni Arbaş'ın genel sanat anlayışını hatırlatıyor. Daha öncede bahsettiğimiz gibi, Arbaş da genellikle belli bir akıma ve düşünceye bağlı kalmaksızın eserlerini oluşturma çabası gütmüştür. Bu çaba, Arbaş'a önemli bir ölçüde kendini geliştirmede katkı sağlamıştır. Bedri Rahmi Eyüboğlu, yaşam ve doğa sevgisi ile gelişen sanatını şöyle anlatmıştı: *“Avni'nin doğası pirimiz Cezanne'ın doğa anlayışydı: Resim sanatı doğaya paralel bir uyumdur, diyen baba Cezanne tren raylarındaki iki çizginin ömür billah birbirini çiğnemeyeceğini biliyordu.- Doğa gibi değil, doğa kadar güçlü, doğa kadar sade, doğa kadar zengin!”⁸²*

Manzaralarında, Cezanne'dan farklı olarak Arbaş, doğaya bakarken, insanı da görür. Pek çok manzara resminde insan, insanlar vardır. Bu insanlar; çalışan balıkçılar, plajda güneşlenen insanlar, sahilde gezinen insanlar, kümelenmiş bir grup halinde olduğu gibi, birbirinden ayrı, ama yine de bir bütün halinde görünen insanlardır. Bu insanlar genellikle, hareketli olarak betimlenmiş, resmin genel yapısı içinde bir devinim sağladığı gibi, akıcı bir yaşamsallığı da vurgulamaktadır. Çoğunun ayrıntısını seçemediğimiz bu figürler, bir leke değeri olarak resim yüzeyinde varolmuştur. Bu da Arbaş resminin, genel olarak varlığında olan bir biçim

⁸¹ Ferhunde Algaç, “Sainte Victoire ve Cezanne” Yayınlanmamış Eleştiri Metni, 2000

⁸² Bedri Rahmi Eyüboğlu, **Milliyet Sanat**, Sayı:126, 1975, 18–20 s.

anlayışının etkisidir. Ancak bu anlayış çizgisinde Arbaş, resimsel değerleri sarsmayan bir tekniğe ve öznel bir biçimlendirme yetisine sahiptir. Sağlam bir desen anlayışıyla yapılan figürler, resmin-manzaranın bütününden kopmadan varlıklarını, resmin yapısında kabul ettirir.

Arbaş, hemen hemen gözünün görebildiği ve gönlünün elverdiği her öğeyi resminde biçimlendiriyor: Boğaz, boğazda bir gemi, gemiler, yelkenli, yelkenliler, sahil, sahilde insanlar, plaj, güneşlenenler, deniz kıyısı, deniz kıyısında çalışan balıkçılar, oyun oynayan çocuklar, yapayalnız bir kıyı, yapayalnız bir tekne, bir yol, binalar, tepeler gibi pek çok öğe manzaralarında yer alır. İstanbul, Bodrum, Foça, Antibes, Siirt, Lüleburgaz gibi gittiği, gördüğü bütün kentler, yerler belleğinden tuvaline yansır. Aslında bu resimler, içindeki, iç dünyasındaki değişimleri yansıtmaktadır. Zaman zaman devingen ama genellikle durgun ve yalın bir kompozisyon anlayışı, açık-koyu tonlarla örülmüş renk ve leke düzeni, tam anlamıyla Arbaş üslubunun en belirgin örnekleridir. *“O, plastiği kullanarak resmin kendisini anlatmasından yana; sanatın cesaret gösterdiğini söylüyor: “sanatçı dünya görüşünü yansıtır. Kendisi neyse onu tuvale döker. Soyutta da figüratifte de bu değişmez.”*⁸³

Aslında; Arbaş'ın sanatsal sürecinde manzara, yadsınamayacak ölçüde, her dönem varlığını göstermiştir. 1940'lı yıllardan yaşamını yitirdiği 2003 yılına kadar, bıkmadan usanmadan bu konuda çalışmıştır. Her ne kadar bu süreç içerisinde, ilk bakışta, biçiminde bir değişiklik olmamış gibi görünüyorsa da bu aslında, seçtiği konuların aynılığından kaynaklanmaktadır. Oysaki gerek kompozisyonlarında gerekse “boyasal tavrı”nda ciddi bir değişiklik söz konusudur. Kompozisyonu oluştururken, önceki resimlerine oranla resim yüzeyinde yer alan öğeler daha aza indirgenmektedir. Yani sanatçı, yöneldiği manzaranın etkisi altında kalarak, olduğu gibi resmetmek yerine, manzarayı kendi denetimi altına alarak, sadece ve sadece görmek istediğini, resminde biçimlendirir. Bu biçimlendirmede de, yine önceki çalışmalarına oranla farklı bir “boyama anlayışı” gösterir. Bu “boyama anlayışı”, boyanın “pentür” olarak taşıdığı değerinin daha çok öne çıkması ve “boyasal tadın” daha fazla vurgulanmasıdır. Bunu da, boyanın farklı kullanımı; yer yer inceltilerek, suluboya etkisi yaratılması ile yer yer kalın sürülmesi ile de bir doku, katman oluşturulması ile yaparken, aynı zamanda tuval üzerinde bize fırçanın varlığını

⁸³ Cumhuriyet Gazetesi, 8 Aralık 1999, 14 s.

hissettiren, fırça izleri ile yoğun bir şekilde vermektedir. Yalnız manzaralarında değil, hemen hemen bütün resimlerinde de hissedilir, fırça izleri.

Natürmortlar

Sanat üretiminin büyük bir uygulama alanıdır natürmort; ölüdoğa. Belli bir düzenle bir araya getirilmiş, aslında hala yaşamsal özellikleri bulunan meyvelerin, sebzelerin, çiçeklerin ölü denmesi bir yana, hali hazırda nesne olan sürahi, kap, kacak, şapka vs.lerinde doğa olarak adlandırılması bir yana... Kavram, Türkçe’de tam karşılığını bulamamış gibi görünüyor. Bu nedenle “ölüdoğa” yerine, “natürmort” kavramını kullanmak daha uygun düşmektedir.

Her sanatçının, sanatsal geçmişinde mutlaka bir kez dahi olsa bir natürmort denemesi vardır. Şişeler, küpler, saksıda çiçekler, bardaklar, meyveler ve birçok örnek geliştirilebilir. Sanat tarihine baktığımızda, sanatsal yaratımları içerisinde natürmort çalışmaktan vazgeçemeyen sanatçılar vardır. Örnek olarak, Chardin, Cezanne ve Morandi’yi rahatlıkla verebiliriz. Yakın tarihimizde ise, Duchamp hazır-nesne ile imge yerine, nesnenin kendisini kullanarak, modern natürmortları oluşturmuştur, diyebiliriz. Böylesi bir talep ve gelişme içinde natürmort, Türk resminde de etkili olmuş, ilk dönem asker ressamlarımızdan tutunda, 1914 “İzlenimci Kuşağı” ressamlarımız ve daha sonraki gruplaşma hareketi içinde yer alan pek çok ressamımız, bu türde çalışmalar yapmıştır.



Resim 16. Avni Arbaş, Natürmort, T.ü.y. Bilge-Ertan Mestçi Kol. 73x53.

Doğaya karşı olan duyarlılığını, bir önceki bölümde açıkladığımız Avni Arbaş da resim serüveninde sıklıkla natürmort çalışmaları yapmıştır. Çeşitli meyve ve nesnelere dengeli bir kompozisyon halinde çalışılmış natürmortları, özellikle 1940'lı yıllarda yani, öğrenciliğinin ilk yıllarındadır. Bu çalışmalar teknik olarak kara kalem, pastel ve yağlı boya olarak yapıldığı gibi, daha sonraki yıllarda farklı tekniklerde de çalışılmıştır. İlk natürmortlarını desen olarak yapmıştır ve daha Akademik bir çizgi görülmektedir. Gelişimi aşamasında, doğal bir süreç içerisinde, zamanla “seçmecî tavrı”, daha etkin bir konuma ulaşmış ve bu aşamada gerek nesnelere gerekse kompozisyonun seçimi, farklılık kazanmıştır. Bu seçimde daha çok nesnenin, sanatçı ile olan ilişkisi ve etkileşimi ön planda olurken, kompozisyonda ise, daha modern bir düzenleme çabası güdülmüştür. Arbaş'ın genel sanat anlayışında yer alan, “kendine ait” bir resim dünyası oluşturma çabası içindeki natürmortlardır bunlar, aynı zamanda. Bu çaba sonucunda seçilen nesne; renk, leke, ışık, desen vb. gibi, resmin kendi araçları ile düşünülüp, Arbaş'ın fırçasıyla tuval üzerinde, nesnel gerçek bir biçim olarak oluşur. Cezanne'nin “*Sanat doğaya paraleldir; ne onunla çakışır, ne de ondan ayrılır.*” görüşünü hatırlayarak, aslında bu görüşün Avni Arbaş'ın bütün resimlerinde geçerli olduğunu söyleyebiliriz.

Arbaş'ın natürmortlarındaki diğer bir farklılık ise, nesnenin, varlığın seçimidir. Genel anlamdaki natürmort anlayışından daha farklı olarak Arbaş, zaman zaman tek bir nesneye, varlığa yönelir. Bu yönelme; aralarından birini “seçme-ayırma”, alıp başka bir yere koyma eylemidir, aynı zamanda. Meyveler değil, tek bir meyve örnekse, “nar”dır. Balıklar değil, tek bir “balık”tır. Bu aslında, “yalnızlık” duygusunun bir ifadesidir. Tek başlılık, “tek olma” durumudur. Sanatçı, kendini karşısında duran belki de durmayan, imgeleminde var olan, öbekleşmiş, gruplaşmış imgeler bütününden sadece birini alarak, toplum içinde bulunan kendisi ile özdeşleştirerek, farklı bir konumda nesnelleştirmiştir, imgeyi. Bu resimlerde mekân, daha çok bir boşluk durumundayken, bazılarında bir zemin, bir “şey” üzerindedir. Bu “şey”, genellikle resmin alt yüzeyinde olup; resimsel anlamda bir renk değeri, bir leke durumundadır. Bu leke, resmin yüzeyinde çok az bir yer kaplayarak, imgenin etkinliğini yok etmek yerine, varlığını kabul etmiş ve hatta var oluşunu destekler konumdadır. Özellikle, tek bir meyveyi konu alan resimlerinde görülen, bir kompozisyon biçimidir, bu. Bu resimlerde renk genellikle, meyvenin kendi olağan renginin araştırılması sonucu ortaya çıkar, ancak çevresini saran boşluğun şiddetli bir renkle belirtilmesi, kendine has olan rengin algılanmasında farklılık yaratır. “Nar”(1988) isimli resmine bu anlamda en iyi örnektir.

Uzarlarda olmasına rağmen Arbaş, Türkiye’de yaşanan olaylardan etkilenerek, resimleri ile tepkisini yansıtmaya çalışır. Ancak, tarihlere dikkat ettiğimiz de Arbaş’ın, “çiçek” resimlerine başladığı tarih ile bu gelişmeler aynı tarihlerdedir. Hatta Maya Sanat Galerisi’nde açtığı sergide, çiçek resimleri de vardır.(1951) Ama böylesi sıkıntılı bir dönemde, çiçekleri yapması tuhaf gelebilir. Çünkü yaşanan trajik olaylar zinciri karşısında, sanatçının böyle bir tepki vermesi şaşılacak bir şeydir, ilk bakışta. Hâlbuki sanatçının, olaylara karşı bir tepkisidir, bu. Sanat tarihi içinde, pek çok farklı sanatçının bu tür tepkiler verdiği görülmüştür. Örneğin, bir dönem Avni Arbaş gibi, çiçek resimleri yapan Abidin Dino’da böylesi bir trajik durumda çiçek resimlerini gerçekleştirdiğini söyleyerek, bu konuya bir açıklama getirir:

“Türkiye’de yaşanan trajik olaylara ters düşen bir konuydu bu belki de kendime karşı bir takım özürler arayıp bulmak çabasıyla bu aykırı motiflerin benim için koruyucu ya da avutucu bir nitelik taşıyabileceklerini düşündüm. Kimi zaman sanatçı, bir olayı tersiyle yansıtabilir. Buna karşı tepki diyebiliriz. Bir Fransız eleştirmen dostumun öne sürdüğü gibi, İtalyan edebiyatından Fioretti (çiçekleme) şiirleri İtalya’nın en trajik dönemlerinden birinde ortaya çıkmıştır. Beloyanis’in idamla sonuçlanan mahkemesinde de, tutuklu her celsede elinde bir karanfille görülyordu ve Picasso bu anlamlı ayrıntıyı bir resminde yansıttı. Yanılmıyorsam İngiliz tarihinde de “Üç Güller” savaşları vardır. Ayrıca, bizde de Lale Devri sürerken ortalık pek sütlüman sayılmazdı. Denebilir ki kimi zaman tam bir uyum gösteren konuyla içerik, kimi zaman birbirleriyle çelişir. Daha da ileri giderek devrimci konulu bir sanat yapıtı devrimci içerikten yoksun olabileceği gibi, devrimci bir konu taşıyormuş gibi görünen bir sanat yapıtında devrimci içerik sezilebilir.”⁸⁴

Arbaş’taki bu çiçek resimleri de, belki de böyle bir tepki sonucu ortaya çıkmış olabilir. Abidin Dino ile yakın bir dostluğu olan sanatçı ile arasında bir etkilenme de olabilir.* Her ne amaçla ya da etki ile yapılmış olsa da bu resimlerde, Arbaş’ın “kendi olma kaygısı” ile yapılmış resimlerdir. Yine doğa ile karşı karşıyadır, Arbaş. Bu karşılaşma, her resminde olan bir durumdur ve bu ilk karşılaşmasını imgeleme yetisi ile defalarca tekrarlar. Doğadan, bulunduğu ortamdan kopararak, tuval üzerinde gerçekleşen yeni biçimleri ile bu çiçekler desen, renk, kompozisyon olarak bizi bir tür “primitif” etki ile sarpa sarıveriyor. Buradaki primitif etki, illiklikten çok “halk duyarlılığı”nın izlerini taşımaktadır. Bu “halk duyarlılığı”, özellikle eski Anadolu evlerinde bulunan duvar resimleri, tavan süslemeleri, sandıkların üzerindeki ve sandıktan çıkan yazmaları, işlemeleri, geleneksel resimleri, çini panoları çağırıştırır,

⁸⁴ Nedim Gürsel, Abidin Dino, **Milliyet Sanat**, 19 Aralık 1977, 3 s.

* Bu iki sanatçının yaşam serüveninde benzerlikler söz konusudur. Her ikisi de varlıklı ailelerin çocukları olduğu gibi, sanatın içinde büyümüş ve sanat için yaşamış kişilerdir. Ayrıca, aynı sanat grubu içinde yer almış, hatta Milli Eğitim Bakanı Hasan Ali Yücel’in düzenlediği “Yurt Gezileri”ne seçilen sanatçılar olarak, Anadolu’da bulunmuşlardır. Bunun dışında, her ikisi de gönüllü sürgün olarak uzun yıllar Paris’te yaşamışlar ve hep duyarlı kalmışlardır memleket sorunlarına...

bize. Bunlar, Arbaş'ın çocukluk yıllarından, belleğinde kalan imgelerin, çağdaş bir bakış açısıyla, yeni bir anlatım olanağı bulmasıdır, son tahlilde. Öyle ki bu anlatım, gerek kompozisyon gerekse renk olarak oluşurken "pentür" duygusunu da etkili bir şekilde hissettirir, izleyene.

Çiçekler, genellikle bir vazoda içinde öbekleşmiş olmalarına karşın, neredeyse her çiçek ve yaprak bir "motif" gibi ayrıntılı bir biçimde incelenmiştir. Bu çiçek öbeği, pek çok farklı çeşitteki çiçeklerden oluşmuştur. Aralarından bazıları bildiğimiz, tanıdığımız ve isimlendirebildiğimiz çiçeklerken, büyük bir çoğunluğu ise, Arbaş'ın imgeleminde oluşturduğu kendine ait çiçeklerdir. Bu çiçekler, gerek biçimsel özellikleri gerekse renkleri ile sanki onları daha önceden beri biliyormuşuz izlenimi uyandırır. Bu çiçek öbekleri, bir vazodanın içinde oluşturulur, ama genellikle vazoda çiçeklere değil de, çiçekler vazoya hakim gibidir. Dört bir yanını çepeçevre sarıvermiş, hatta vazodanın yerleştirildiği zemin üzerinde bile hâkimiyet kurmaya çalışmışlardır. Çoğunlukla, tek bir çiçek çeşidinden çok çiçek çeşidinin yer aldığı bu resimlerde, çiçeklerin vazoda içine yerleştirilişi, onların formları ve renkleri dikkate alınarak, aynı zamanda yapraklarının ve saplarının durumu da göz ardı edilmeksizin, dikkatlice tanzim edilmiştir. Buna rağmen çiçekler, ayrı ayrı değil, bir bütün halinde algılanmaktadır. Burada aklımıza Nazım Hikmet'in, " Bir ağaç gibi tek ve hür ve bir orman gibi kardeşçesine..." sözlerinin gelmemesi mümkün değil...

Genellikle, resmin merkezine yerleştirilen vazodaki çiçekler, bazı resimlerde, resmin bir yanından diğer bir yanına doğru daireye, belki biraz da elipse yakın bir form oluşturarak, resmin üst yüzeyinde bize dinlenme alanı yaratırlar. Bazı resimlerde ise, resmin ortasında ve uzunlamasına doğru, resmin bütün yüzeyini ele geçirmiş bir şekilde, hâkimiyetlerini kurarlar. İlk bakışta, bütün çiçeklerin, resmin tüm yüzeyine hakim olduğunu görürüz. Ancak, aralarından sadece bir çiçek, bütünden ayrılarak tek başına kalmak, öne çıkmak, üstte olmak gibi bir çaba güderek, öncelikli olarak kendi varlığını bize hissettirir. Bu çiçek, vazoda içinde bulunan diğer çiçeklerle bir benzerlik taşımaz, yani aynısından başka yoktur; tektir. Beyaz, sarı, kırmızı, mavi, siyah her renkte olabildiği gibi, bize lale, sümbül, papatya, gelincik ya da sanatçının yarattığı, bilmediğimiz farklı bir biçimde görünür. Çiçeklerin içinde bulunduğu vazoda ise, genellikle bir zemin-masa, koyu bir leke, renkli bir leke üzerindedir. Çiçeklerin arkasında kalan boşluk, renk ve boya dokusu ile çiçeklerin ön plana çıkmasını destekler ve bize resimdeki ışığı hissettirir. Bazı resimlerde bu ışık, sadece çiçeklerin arkasından gelerek, çiçeklerin bir leke olarak kalmasına neden

olurken, bazen de ışık hiç yoktur ve resim tam anlamıyla koyu lekelerden oluşan bir resme dönüşür. Nerdeyse çiçekleri algılayamayız, varla-yok arasındadır. Resmin adına bakmazsak, sanatçının çiçek resimleri yaptığını bilmiyorsak salt lekeler olarak görürüz, resmi. Bu da büyük ölçüde, Avni Arbaş'ın genel sanat anlayışı içerisindeki, "lekeci tavrı"ndan kaynaklanmaktadır.

Figürlü Resimler

Doğa sevgisi, doğayı kendine araç edinmek, salt doğayı yalın çıplaklığı ile görmek, insanı yadsımak demek değildir, hiçbir zaman. Tam tersi doğa, insanla bir arada iken, daha bir varlık bulur. İşte, Arbaş'ın da temel olarak doğaya bakışı, böyle bir bakıştır. Doğa içinde yaşayan, soluk alıp veren her canlıyla bir "empati" kurar ve resminde biçimlendirir, onu. Bu biraz da, Arbaş'ın kişiliğinden kaynaklı bir durumdur, sanki. İnsani yanı ağır basan, dostane bir kişiliktir, bu. Sanatında da, bunun izleri apaçık görülür. Figürden kopamayışının en büyük nedeni de belki budur.

Çevresinde kim olursa olsun, tanıdık, tanımadık, güzel, çirkin, yazar, çizer, eş, dost, yabancı, kızı, torunu, sevgilisi, balıkçı, hamal, boyacı, sokak köpeği, kedisi, Denizli horozu, karakağan ve sayamayacağımız kadar çok, bütün canlı varlıklara, duyarlı bir sanatçı gözü ile bakarak, resimlerini yapmıştır. Bu yüzden, Arbaş'ın figürlü resimlerini incelerken bu resimleri, kendi yapılaş türlerine göre gruplayarak, inceleme yoluna gidilmesinde fayda vardır.

Balıkçılar

Denize karşı olağan üstün ilgisi ve çalışan insana olan saygısı, elbette balıkçıları çizmekten alıkoyamazdı, Arbaş'ı. Balıkçıların denizde, teknede, avlanırken, karaya yanaşırken, ağ çekerken, kıyıda, ağ tamir ederken, balık satarken, meyhanede içerken resimlerini yapmıştır. "Yeniler Grubu"nun ilk sergisinin konusu da "Liman ve Liman İnsanı" idi. Arbaş, bu sergi öncesinde de bu konuda resimler yapıyordu, zaten. Bu sergide de Arbaş, balıkçılarla ilgili bir resim yapmış ve en çok ilgi toplayan resimler arasına girmişti.



Resim19. Avni Arbaş, "Antibes'te Balıkçı Teknesi" T.ü.y. Vakko Kol. 100x64, 1974.

Balıkçılar, hareket halindeki bir insan öbeği şeklinde, resmin merkezine yerleşerek, arkalarında bulunan deniz, gökyüzü ya da denizle birleşmiş kumsal ile bir bütün olarak algılanır. Her ne kadar bir öbek olarak görünseler de balıkçıların her birini, rahatlıkla tek tek algılayabiliyoruz. Bu, sanatçının her bir figürü, resimde ayrı ayrı desen, renk ve leke olarak ele alıp biçimlendirmesinden kaynaklanmaktadır. Bunun dışında, tek bir balıkçının yer aldığı resimlerinde de aynı bakış açısını görebiliriz. Sadece, balık satan balıkçı resimlerinde figür, daha durağan bir konumda iken, burada hareket halinde gibi görünen tezgâh üzerindeki balıklardır. Farklı renk tonlarını, fırça tuşları ile resim yüzeyine sürerek, hareketli görünmelerini sağlamıştır sanatçı. Bu yüzden, bu balıklar tek tek algılanamaz. Yine de onları daha rahat görebilmemizi sağlamak için, figürü tam karşıdan biçimlendirirken, tezgâhı, üstten gören bir bakış açısıyla biçimlendirmiştir. Bu biçimlendirme tarzı, Arbaş'ın tekne üstündeki balıkçıları ele aldığı, bir dizi resminde de görülmektedir. Tekne, denizin üstünde ya da kıyıda olsun, teknenin içi ve içinde bulunan ağlar, motor, tekneye ait her şey, yukarıdan bakılarak biçimlendirilirken, teknenin içindeki balıkçılar, göz hizasından gören bir bakış ile biçimlendirilmiştir. Aslında, bu resimler ile ilk karşılaşmamızda, resmin ne olduğunu anlamakta zorlanırız. Resmin adı bize yol gösterir, genellikle. Daha sonra gözümüz, görmesi gerektiği biçimin ne olduğunu öğrenince, görevini tam olarak yerine getirerek, resmi algılamamızı sağlar. Bu resimler bize, "minyatür resim" mantığını çağrıştırmaktadır, aynı zamanda. Eğer Arbaş'ın çiçek resimlerini biliyorsak, ilk bakışta bu resimleri de çiçek resimlerinden

biri olarak da algılayabiliriz. Çünkü her iki resminde de kompozisyon düzenleri büyük bir benzerlik taşır. Resmin ortasında ve resme egemen durumdadırlar.

Portreler

Başta kendi portreleri olmak üzere, yakın çevresindeki insanların ve günlük hayatı içine giren tanıdığı, tanımadığı pek çok insanın portrelerini yapmıştır. Eşi Zerrin Hanım, kızı Zerrin, torunu Derya, Nazım Hikmet, balıkçı Ander Reis gibi. Desen, kara kalem, lavi, pastel, yağlı boya, akrilik, baskı gibi, bütün tekniklerde portreleri vardır, Arbaş'ın. Benzetme yeteneğinin daha öne çıktığı bu portrelerde, sanatçının sağlam bir desen anlayışına sahip olduğuna bir kez daha ikna oluyoruz.



Resim 20. Avni Arbaş, "Zerrin Arbaş'ın Portresi" T.ü.y. 65x54, 1944.

Öğrencilik yıllarında çalıştığı klasik portre anlayışından zamanla uzaklaşarak, portreyi kendine has duyarlılığı ve bakışı ile biçimlendirme yoluna koyulmuştur, Arbaş. Bu biçimlendirmede figür, kendi resmini yapan sanatçıya bakmaktan -poz vermekten çok, kendi sıradan duruşu ile hatta bazı portrelerinde, başka yere bakarak ya da başka bir şey ile ilgilenirken biçimlendirilmiştir. Bulduğu mekân belirsiz, figürü saran çevreleyen bir mekândır. Tek bir renk ya da o rengin tonları ile oluşturulan mekân, genellikle "lekesel bir tavır"la, derinlik verilerek, belli belirsiz biçimlendirilir. Bu renk seçiminde sanatçı, özellikle portresini yaptığı kişinin ifadesine ve mesleğine göre bir tavır sergiler. Gördüğü gerçek renk ve leke yerine, kendi gerçeklerini ortaya koyarak, portreyi biçimlendirir.

Çocuk Resimleri

Avni Arbaş, diğer çalışmalarında olduğu gibi, çocuk imgelerini de bütün sanat yaşamı boyunca resimlerinde kullanmıştır. Ancak, ilk başladığı zamanın, özellikle kızından ayrı kaldığı zaman diliminde olduğunu açıkça söyleyebiliriz. Aslında, resimler, yalnızca “çocuk” olarak isimlendirilmiş, kız ya da erkek olarak bir cinsiyet ayrımı göz önünde bulundurulmamıştır. Bazı resimlerde, bu çocuk imgesi belirgin bir durumda biçimlenerek, “kız çocuğu” olarak algılanmaktadır. Arbaş’ın ayrı olduğu kızına karşı duyduğu özlem ve sevgi, bu resimlerle dışlaştırılmıştır. Tek bir çocuk ya da bir kaç çocuğun olduğu resimler ise, Arbaş’ın genel sanat anlayışı içerisinde yer alan, “lekeci duyarlılığı”nın etkisi ile yapılmıştır. Oturan, ayakta duran, uzanan, oynayan çocuk ve çocuklar, resmin merkezine yerleştirilmişlerdir. Poz vermekten çok, tam bir çocuk mantığı ile kendi hallerinde, kendilerine bakan yetişkinlere aldırmayan, meşgul oldukları iş ile ciddi bir şekilde ilgilenen çocuklardır. Bu iş bazen bir oyun, kedi, çiçekler, bisiklete binmek, flüt çalmak gibi işlerdir, genellikle. Buldukları mekân, belirsizdir. Diğer resimlerinde de olduğu gibi mekân, bildik tanıdık bir mekândan çok, bir boşluk, figürü öne çıkarmaya niyetli bir boyama biçimi ile oluşturulmuş, bir fon gibidir. Arbaş’ta özellikle, bu tarz boyama, birçok resminde vardır. Arbaş’ın bu tek ya da birkaç çocuktan oluşan resimlerinin yanı sıra, annesi ile bir arada resimlediği çocuk resimleri de vardır. Bu resimlerde çocuk, daha çok annesinin kucağında çalışılmıştır.



Resim 21. Avni Arbaş, “Kedili Çocuk”, Yağlıboya Ceyda-Ünal Göğüş Kol. 70x104, 1990.

Çıplaklar

Akademi'de canlı modelden yaptığı çıplak desenlerinden farklı olarak, yağlı boya ile yaptığı bu resimlerinde, yine bütün Arbaş özelliklerini rahatlıkla görebiliriz. Sağlam bir desen, kurgulanmış bir leke düzeni, canlı ve etkili bir renk anlayışı, yetkin bir kompozisyon düzeni. Ancak, diğer figür resimlerinden farklı olarak bazı çıplak resimlerinde, çıplağın gövdesi dışındaki her şey soyut bir resmin elemanları gibidir. Soyut elemanlardan kastımız, buradaki leke anlayışının, figürü daha fazla ortaya çıkarmak adına daha geometrik, soyut lekelerin kullanılması durumudur. Bu sayede, bütün somutluğu ile karşıtların birliği sonucunda çıplak, çıplaklığın bütün sınırlarını zorlayarak, yalınlığı da temel alan bir yaklaşımla, öne çıkıyor.

Bazı resimlerinde de çıplak, sere serpe uzanmıştır, nerdeyse yumuşaklığını hissettiğimiz yatağa ve bütünleşmiştir, yatakla. Buradaki rahatlık, ister figürün duruşundan diyelim, ister Avni Arbaş'ın boya kullanımından diyelim, diğer çıplaklarına oranla, ciddi olarak hissettirir kendini. Çıplaktaki renk kullanımı da, klasik renk anlayışından uzaktır. Yani, salt ten rengi ile salt bir gerçek olarak boyanmayarak figür, "pornografik" bir çıplaktan daha ziyade, sanatçının imgelemine sonucunu biçimlenen, "erotik" bir çıplaktır.



Resim 22. Avni Arbaş, "Şapkalı Çıplak", Yağlıboya, 1998. Resim 23. Avni Arbaş, "Clochard", Yağlıboya, 1975.

Avni Arbaş'ın genel sanat anlayışında, çok konu ayrımı yapmadığını ve çevresinde gördüğü her şeyi çalıştığını, kendine çalışmak için araç edindiğini biliyoruz. Bu anlamda, belli bir gruba dahil edemediğimiz figürlü, pek çok resmi

vardır. Hepsini tek tek ele almak yerine genel olarak bahsetmemiz daha uygun olacaktır.

Clochard, “Adem Baba” olarak adı geçen, aslında sokakta yaşayanlara verilen bir addır, Paris’te. Sürekli olarak gördüğü bu tipleri, resminde biçimlendiren Arbaş, aynı kişi ya da kişilerin resimlerini tekrar tekrar çalışmıştır. Bu tekrarlar, aslında sanatçının farklı leke ve kompozisyon olanaklarını, denemesinden başka bir şey değildir. Dolaşan, ayakta duran, yerden bir şeyler toplayan, elinde elması ile bu insan; Clochard’tır.



Resim 24. Avni Arbaş, “Kahramanmaraş Katliamı”, Yağlıboya, Türkiye İş Bankası Kol. 100x70, 1979.

Avni Arbaş, memleketinden uzak kaldığı yıllarda bile, memleket sorunlarını görmezlikten gelmemiştir. Olup bitenleri bir tepki olarak, resimlerinde biçimlendirmiştir. Kahramanmaraş olaylarını konu alan resimleri vardır, örneğin. Bu resimlerde, yoğun olarak koyu bir leke hâkimdir. Öyle ki bu leke, resmin bütünü kaplamış, ortada bulunan figür, çok küçük ton değerleri ile hissedilir durumdadır. Bu, düpedüz “Azrail”dir. Kapüşonlu başından, belli belirsiz görünen kurukafa yüzü, üzerinde pelerini, elindeki orağı bir yığın üzerine yerleştirerek, işini henüz bitirmiş ya da ara vermiş, elini orağın sapının üzerine koyarak, dinleniyor durumdadır. Yüzü ve eli birbirine çok yakın ve resmin geneline hâkim olan siyaha inat, beyaz resmedilmiştir. Bu beyazlık aynı zamanda bir ışık, bir güç olarak tam başının arkasında tekrarlanır. Orağın altında bulunan yığın, ölü insan bedenleri ve yüzlerinden oluşmaktadır. Resmin alt kısmındadır ve üst kısmına oranla, daha renklidir. Ama bu renklilik, bildiğimiz renklerin ışıktaki renkleri değil, siyah içinde, karanlık içinde, görünen bir renkliliktir. Resmin en renkli olduğu yer ise, resmin sağ

tarafında “Azrail”in arkasında, derinden gelen, üçgen formundaki çok küçük bir kırmızılıktır. Arbaş bu resimde konuyu, dramatik bir etki yaratarak, “Barok” bir ışık etkisi ile resmi içselleştirip, an’ı yaşamamızı istiyor. Bir yandan da bu resimde, geleneksel olarak varolan sembolik bilinirlikleri kullanarak, bu an’ı içselleştirme çabasını daha da kesin kılıyor.

Ayrıca, birçok farklı hayvan figürü de Arbaş’ın resimlerine konu olmuştur. Horoz ve horoz dövüşleri, karakaçan, develer, köpek, kediler, kuşlar resimlerinde farklı tekniklerde yeniden biçimlendirilmiştir.

Kuvayi Milliye Atları ve Mustafa Kemaller:

İnsanlık tarihine baktığımızda, pek çok ulusun kurtarıcıları ya da kahramanlarının resimleri, heykelleri at üzerinde varlık kazanmıştır. Bu öncelikli olarak, sanatçının tutumudur, aslında. İnsanı, daha güçlü kılmak adına yapılan, oluşan bu tutum zamanla, sanat içinde bir gelenek haline gelir. Aslında, sanatın ta başından beri at figürü, tek başına varlığını göstermektedir. İlk mağara duvarına yapılan at resminden tutunda, Yunan ve Mezopotamya uygarlıklarında, Napolyon’un zaferinde, Delacroix’da, Leonardo’da, Picasso’da at, hep vardır. Sanatçılar, at figürü çalışmaktan kendini alamazlar, hatta bütün sanat yaşamları boyunca at resmi yapan ressamlar da vardır.(James Seymour, George Stupps gibi.)



Resim 25. Avni Arbaş, Kuvayi Milliye Atlıları, Yağlıboya, 73x92. Resim 26. Avni Arbaş, Atlı, Yağlıboya 37x41, 1982.

Avni Arbaş’ta, daha çocukluk yıllarında, babası sayesinde tanıdığı atları, atlıları, Kuvay-i Milliye askerlerini ve Atatürk’ün resimlerini yapmıştır. At, belli başına zaten Arbaş için vazgeçilemezdir. Sadece görsel olarak değil, atı sevmek ve ata binmek bir tutkudur, Arbaş’ta.

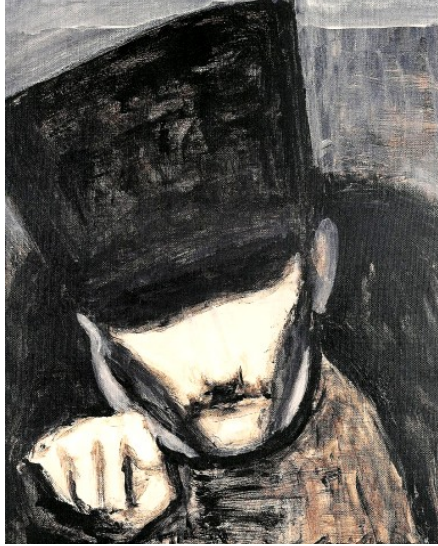
Avni Arbaş'ta imgeleminde varolan atları, kendi sanat anlayışı doğrultusunda biçimlendirir. Bunlar durağan, koşan tek ya da grup halindeki atlardır. Birebir benzetme kaygısı ile nesnel gerçek olarak çalıştığı gibi, daha çok lekesel bir tavırla çalışır. Atlar, tek başlarına çıplak-binicisiz hatta vahşi, sürü halinde resmedildiği gibi, binicisi ile koşmakta iken de çalışılmıştır. Bu çalışmalarında, Arbaş'ın bütün sanatsal özellikleri görülür. Farklı olarak bu resimlerde atlı figür, kompozisyon düzeninde resmin merkezinde yer almak yerine, resmin sağında ya da solunda yer alarak, bir tarafında boşluk bırakılmıştır. Bu boşluk, atın geldiği ya da gittiği yönü bize işaret eder. Ayrıca, diğer resimlerinde de olduğu gibi, figürü daha çok ortaya çıkarmak için, yardımcı niteliktedir. Atlı figür ise, ayrıntıdan uzak, bir "siluet" olarak resmedilmiştir. Atla bütünleşmiş bir atlı vardır karşımızda ve tek bir mitolojideki insan başlı at gövdeli "Kentaur"ları* anımsatır.

"Atlılar" resimlerinde de, durum aslında aynıdır. Bir kaç atlının, bir arada resmedildiği bu çalışmalarda atlılar, ışıklı geniş yüzeyler içinde öbekleşmiş olarak bir arada hareket halinde iken, lekeci bir tutumla ele alınmışlardır. Aslında genel olarak, "Barok Resim" anlayışına yatkın olan bir ışık ile ortaya çıkan, leke biçimindeki atlılar, bazı resimlerinde ayrıntılı olarak da incelenmiştir. Buradaki ayrıntıdan kastımız, atın görünüşünün bir siluet halinde değil de üzerinde bulunan atın dizginleri, eğeri, uçuşan saçları gibi, ya da binicinin at üzerindeki duruşu gibi, ayrıntılardır. Ama bazı kompozisyonlarında atlılar, "siluet" halinde de resmedilmiştir. Burada atlılar, resmin bir tarafından diğer bir tarafına ya da bize doğru, deyim yerindeyse tozu dumana katarak gelirler. Bunlar, Arbaş'ın Kuvayi Milliye atlılarıdır.

Kuvayi Milliye atlarını ve Mustafa Kemal'i, Arbaş sanat yaşamı boyunca çalışmıştır. Bir dönem yaygın olarak işlenen bu konu, Arbaş tarafından da sürekli olarak işlenmiş, ancak sanatçı bu konuya karşı sanatsal bir duyarlılık ve plastik bir ayrıcalık getirerek, yaygın işlenirliğinden kaynaklanabilecek sorunlara karşı baştan tavrını koymuştur. Aslında, Arbaş'ın genel sanat karakterindeki büyük bir özellik de konuyu, araç haline getirmesidir. Ancak, bu resimlerde durum biraz daha farklı olarak gelişmiştir. Arbaş konuyu, özellikle önemseyerek, çocukluğunda gördüğü Atatürk'e karşı duyduğu saygı ve sevgiyi, bu çalışmalarda nesnelleştirmiştir.

* Kentaur'lar yani at adamlar yarı insan, yarı hayvan bedenli yaratıklardır. Önden bakılınca başları, göğüsleri kolları, kimi zamanda ön bacakları insan gibidir, karınlarından arkası at biçimindedir. Yeleleri, kuyrukları vardır.(Bknz. Azra Erhat, Mitoloji Sözlüğü, Remzi Kitabevi İstanbul,1989.)

Bu resimlerde de diğer atlılarında olan tüm özellikler mevcuttur. Ancak farklı olarak, Atatürk'ün varlığının hissedilmesi söz konusudur. Burada Atatürk'ün varlığı, biçimsel özellikleri ile değil, Kuvayi Milliye süvarilerinin önünde, diğerlerinden daha belirgin, bir "simge" olarak belirginlik kazanmıştır. Bu atlı Atatürk simgesinin daha da belirginleşmesi adına, arkasından gelen süvariler, belli belirsiz biçimlendirilmiştir. Belli belirsiz olmalarına karşın, Atatürk'ün arkasında, birbirleri ardına gelişlerini çok açık bir şekilde algılayabiliyoruz. Sanatçı, süvarilerin algılanabilirliğini desteklemek amacı ile resmin yüzeyinde başka hiçbir biçim kullanmamış, tam tersine boşluğu, atlıların ortaya çıkmasını sağlamak için bir araç haline getirmiştir. Genel de kompozisyon olarak süvari birliği ve önlerinde Atatürk, resmin yüzeyine yayılarak, resme hâkim durumdadırlar. Bayrak, vazgeçilmez bir "sembol" olarak bu resimlerin çoğunda mevcuttur.



Resim 27. Avni Arbaş, Mustafa Kemal, Yağlıboya, Yılmaz Gürsoy Kol. 50x40, 1990.

Avni Arbaş'ın bu çalışmalarının dışında, sadece Atatürk'ü çalıştığı resimleri de vardır. Bu resimlerde Atatürk, sağ elinin işaret parmağı ile bizi yani izleyenleri - Türk Milletini diyebiliriz- göstermektedir. Aslında, bu resimlerde de, bir benzetme kaygısı yoktur. Ancak, bizim sürekli olarak görmekten kaynaklı algılama edimimizin, alışkanlık boyutunda gerçekleştirdiği soyutlama eğilimi ile sanatçının da bu hali hazırda varolan soyutlamayı, iyi bir şekilde kullanması, doğal olarak zaten görmeye hazır olduğumuz sembolik biçimi ile bu resimleri, Atatürk olarak adlandırırız. Bu resimler sadece, Atatürk'ü resimleme kaygısı taşıyan resimler olmaktan öte, Arbaş'ın sanatsal tavrı ile ortaya konmuş oldukça etkili ve güçlü resimlerdir.

Nazım Hikmet'in 1958 yılında Paris'te açtığı bir sergide gördüğü bu resimler sonrası Rusya'ya döndükten sonra kaleme aldığı mektubunda o ünlü şiirine yer vermiştir:

Bu atlar Avni'nin atları
Kuvayi Miliye atları
kara yamçı altında ak sağrı dolgun
titrer burun kanatları,
bu atlar Avni'nin atları.

Kuvayi Milliye gelecek yine,
şahin atlar aşarak yeli
çiğneyerek gavuru da, Anzavuru'da.
Kuvayi Milliye gelecek yine
hem bu sefer ay ışıklı bayrağı da (...)

Bu atlar Avni'nin atları
Kuvayi Miliye atları
titrer burun kanatları.

Bana Avni'nin atlarına
binmek nasip olmasa gerek
ama Memet binecek,
gelecek düşmanla topuz topuza!

Gülüm, Kuvayi Miliye atları
gözüm, Kuvayi Miliye atları,
memleketi satanları bağlasınlar,
kuyruğunuza...

Nazım HİKMET

1 Haziran 1958

2.3. Biçim/Anlam İlişkileri Bağlamında Avni Arbaş Resimleri

Avni Arbaş, “kendi sanatını” oluşturmak adına girdiği sanatsal serüveninde, kendi sanatsal anlayışı ile özellikle biçimsel anlamda denk düşmediği için, dahil ol/a/madığı “d Grubu”na katılmayarak, karşı bir oluşum olarak yapılanan “Yeniler Grubu”na katılır. Ancak daha önce de sözü edildiği gibi, bu grup içerisinde de grubun oluşturacağı söylem-içerik anlamında, özellikle Abidin Dino ile girdiği tartışmalarla, böyle bir söyleme karşı çıkar. Bu tartışmalar öncelikle, grubun genel sanat anlayışının “Sosyalist Gerçekçilik” söylemini, içerik olarak belirlenmesinden doğan ve bu gruba dahil sanatçıların, bu içerik üzerine resim yapmalarının zorunlu tutulmasından kaynaklanmıştır. Avni Arbaş’ın böyle bir zorunluluk karşısındaki tutumu sert olunca, bu konudaki bakış açıları daha da yumuşatılarak sanatçılar, içerik bağlamında serbest bırakılmış, sadece ve sadece bir ana tema-konu belirlenmiştir. Belirlenen konu yani “Liman” konusu ise, zaten sanatçının üzerinde çalıştığı konulardan biri olduğu için Arbaş, bu grupta kalmıştır.

Burada önemle üstünde durulması gereken şey, sanatçının henüz daha Akademi’de ilk yılları olmasına rağmen, kendi resim çalışmalarında kesinlikle ve kesinlikle belli bir yönlendirme ve zorunluluk karşısında, sessiz kalmayıdır. Sanatçı, kendi yaratım süreci içerisinde kendi oluşturduğu sanatsal bakışı -ki yaşam görüşü ve kültürü de dahildir- sonucunda sanatsal yönelimini gerçekleştirir.

Aynı zamanda Arbaş, gündelik yaşamdan kesitler alarak yaptığı resimlerinde bile, “Toplumcu Gerçekçi” bir çizgiye de dahil edilemez. Çünkü sanatçının gündelik yaşamdan aldığı bu kesitler, Arbaş’ın günlük yaşamı belgeleme isteminin dışında, kendi sanatsal üretimi bağlamında gerçekleşen, konu oluşturma kaygısından ileri gelmektedir. Bu kaygı, sanatçıda çok etkin bir kaygı olarak da görülmez, esasen. Çünkü Arbaş resmi, en yalın anlatımı ile içeriğinde “insan gerçeğini” barındıran, bir resim anlayışı sınırlarını asla terk etmez. Ve bu anlamda da konu, tek ve gerçek olarak insandır. İnsana bağımlı bir sanatçının resimlerinde ister istemez oluşan “öykü”, Arbaş resimlerinde görülmez. Ressamın bize dosdoğru okuttuğu bir öyküsü yoktur, kısacası. Bu, özellikle sanatçı tarafından ötelenir. Sanatçı, yaptığı resimlerde bir öykünün değil, daha çok sanatsal bir ifadenin arayışı içindedir, çoğu zaman. Bu istemini, yaptığı söyleşilerde sık sık dile getirdiği gibi, zaten yaptığı resimlerde de okunaklı kılmıştır.

İnsana verdiği öncelik içerisinde, peyzaj resimlerinde zaman zaman, “lekeci bir anlatım” ile ifade bulan insan figürünü kullandığını görürüz. Bildiğimiz anlamda hiç bir insanın bulunmadığı peyzaj resimlerinde bile, insana dair ipuçları hep vardır. Boğaz’daki bir vapurda, sahilde terk edilmiş bir teknede ve vazoda capcanlı duran çiçekler, aslında hep insan içindir, nesnel gerçek olarak resimde var olmasa bile, izleyici olarak duyumsadığımız insan gerçeği ile karşılaşırız, hep. Bu anlamda insan, etten kemikten var olmasa bile, Arbaş resimlerinde soluğunu bize hissettirir.

Arbaş resminde, daha çok görünen dünya gerçeklerinin, sanatçının “seçmeci tavrı” ve öznel görüşü doğrultusunda, hali hazırda var oldukları biçimlerinin, sanatçının imgeleminde yeniden biçimlendirilmesi ile oluşan bir biçimlendirme anlayışı vardır. Bu anlayışı sonucu ortaya çıkan biçim, nesnel gerçek bir biçim olmakla birlikte, resim yüzeyinde sanatçı tarafından yeniden biçimlendirilmesine rağmen, bildik-tanidik bir biçim anlayışını gözler önüne serer. Bu, bir sıradanlık da teşkil etmez, aynı zamanda. Sanatçı imgeleminde oluşturduğu biçimi, kendine ait üslûbal tavrı ile günlük yaşamdaki sıradan durumundan kurtararak onu, resim yüzeyinde yeniden varsıllaştırır.

Sanatçının dış dünyayı gözlemleyerek, zaman zaman bir not tutma niteliği taşıyan ya da görsel bir günlük oluşturma kaygısı ile yaptığı desen, kroki ve pastel eskizlerinin ve imgeleminin ışığında atölyesinde çalışması ile resmini sonuçlandırır. Arbaş, bir modele ya da bir fotoğrafa ihtiyaç duymaz, genellikle. Sanatçı kendi inisiyatifini, açık bir yüreklilikle kullanmayı yeğler. Bu bağlamda resim, çoğun kolay deşifre olamayan, gizemli bir anlam da taşır. Sanatçı bu anlamı vermek için bir çaba harcamaktan çok, nesne-figür-görüntü yorumunda sadece kendi bakışı ile bir çözümleme mantığını kullanma dışında, başka hiçbir kaygı taşımaz. Tek amacı, resim yüzeyinde istediği biçimi ve plastik etkiyi oluşturabilmektir. Bu doğrultuda resimlerdeki etki modernist bir etki olmakla beraber, bünyesinde yerel bir takım izleri de taşır. Kendi ilkeleri doğrultusunda imgeyi biçimlendirme kaygısı, zaman zaman sanatçıyı bir “nakış-resim” belki de “minyatür resim” geleneğine yaklaşma eğilimi göstermesine neden olmuştur. Aslında, başlangıç olarak amacı bu olmasa da istediği biçimi oluşturma adına böyle bir mantığı araç olarak kullanır, Arbaş. Örnekse, balıkçılar ve bazı peyzaj resimlerinde mekân yanılısamasının daha çok, soyutlamaya dayalı bir algılama biçiminin doğrultusunda, “minyatür resim” mantığına yaklaşımı olasıdır. Genellikle nesne-figür-görünü ve mekâna bakışımı, sanatçının görmek istediği bir izlekten biçimlenir. Üç boyutlu bir tasarım, zaman zaman

kaybolurken, mekân biçimlendirmesi ise, genellikle resmin temelinde, figürleri bağlayan bir kurgusal zemin oluşturma kaygısı ile biçimlenir. Bu durumun tersini de görmek olasıdır, Arbaş resimlerinde. Yani, üç boyutlu tasarım da öngörülü bir yaklaşım neticesinde olduğu gibi, zaman zaman mekân, figürlerden bağımsız, kendi başına bir bütün olarak oluşur. Figür, burada mekâna eşlik eden bir “figüran”, aslında figür bağlamından çok, bir leke olarak varlık bulan, etkili bir elemandır.

Biçim, Arbaş resminde zaman zaman “boyasal tavrı”nın öngördüğü bir şekilde temsili çizgiden uzaklaşarak, soyut bir biçime yaklaşır. Figür, dıştan gelen her türlü bozmalara açıktır. Ama sanatçı, tamamen soyut bir biçimin oluşumuna izin vermez. Figür, genel olarak sanatçının biçimlendirme istencinin merkezindedir. Bu anlamda sanatçı, figürün tamamen yok olmasına neden olacak hiçbir eyleme maruz bırakmaz kendini, ne boyanın ne de lekenin çekiciliği ile kendini kaybetmez. Figürü konusu ya da biçimlendirme mantığı ne olursa olsun, asıl ve öncelikli kılar.

Dünyayı algılayışının bir ürünü olarak ortaya çıkan sanat yapıtında içerik, yaşamın yansımasıdır ve nesnel bir gerçekliktir. Özellikle, Arbaş resminin figüratif ağırlıklı bir resim anlayışı üzerinde ısrarlı olması, bu gerçekliğin resim yüzeyinde biçimlenişinde daha etkin olmuştur. Nesnel gerçek figürlerin resim yüzeyinde oluşan yeni biçimleri, taşıdıkları içerik ile birbirine geçişmiş durumdadır. Bu da biçim ve içerik arasındaki sağlıklı bir uyumun ve dengenin kurulmasından kaynaklanmaktadır. Böyle bir uyum sonucunda da resim, taşıdığı anlamı iletmede bir problem teşkil etmeksizin, kendini okunaklı kılmaktadır. Yerel ve geleneksel bir bağa sahip ve algılanmasında zorluk çekilmeyen anlatımcı içerik bağlamında Arbaş resmi, hızlı bir tüketime uğramaz da diyebiliriz.

Biçim ve içeriğin dengeli uyumu sonucunda okunaklı bir hale gelen resimlerde anlam, sanatçının temelde vermek istediği anlam olarak izleyici tarafından algılanırken, şüphesiz birebir algılanmayacaktır da aynı zamanda. Çünkü izleyici, bu algılama sürecinde doğal olarak, öznel deneyimlerini de ister istemez yaşayacaktır. Sonuçta bu algılama süreci, sanatçının anlam yüklediği biçimin, izleyici gerçeğinde kanıksanması ile tamamlanır. Diyebiliriz ki Arbaş’ın birçok yapıtında bu algılama, sanatçının yüklediği anlam ile izleyicinin algıladığı anlam, birebir örtüşerek gerçekleşir. Sanatçı bu tavrı ile birebir yansıtmacı bir eğilim de göstermez, aslında. Buradaki ortaklık, neticede bir “anlam birliğinin”, kendiliğinden ve doğal olarak oluşması durumudur.

Sanatçı, biçimlendirme kaygısını yaşadığı çetin bir yaratım süreci sonunda, kendine ait üslubal tavrın özelliklerini rahatlıkla verebileceği araçlar ile biçimlendirmesini yapar. Arbaş'ın sanatında bu araçlar, resmi oluşturan temel plastik unsurların kendi biçimindeki ifadesi ile oluşan, öncelikli olarak “desen” yaklaşımı, figür temeline oturtulmuş “kompozisyon anlayışı”, fırça etkisini yoğun olarak hissettiren boyanın “pentür” etkisi ile çok öne çıkmayan “rengin yorumlanması” ve ustalaşmış “lekeci duyarlılığı”ndan oluşmaktadır. Resim biçimsel olarak, bu temel unsurlar bağlamında oluşmuştur. Biçimi oluşturan diğer unsurlar da sanatçının üslubal özelliklerine göre biçimlenerek, Arbaş'a ait bir “biçim dili” içinde yerlerini alırlar. Farklı temalara olan yoğun talebi doğrultusunda Arbaş, bu unsurlara olan yaklaşımında, biçimlendirmesine uygun olanını öne çıkararak, diğerlerinin etkisini azaltarak, kullanma ya da hiç kullanmamak gibi bir takım kaygıları da taşır. Bu durum, Arbaş resminde anlaşılama gibi bir etki yaratmadığı gibi, kanıksanmış, Arbaş'a özgü bir tavır niteliğindedir, aynı zamanda. Örnekte, figürlü resimlerinde, yüzeyinin sınırlarını zorlayan bir kompozisyon anlayışını güderken, peyzajlarında ise, tam tersi bir düzen anlayışı göstererek, geniş ve resim yüzeyine hâkim boşluklara öncelik tanır. Aslında tamamen plastik ilgi ve kaygıları neticesindeki yaklaşımı ile belirleyici bir nitelik olmaktan çok, bir araç olarak öncelenen tematik yönelimi, salt öznel tercihleri ile belirlenen bir düzenleme estetiği ile noktalanır.

Resmin geneline hâkim olan renkler, bizi kendilerine tutsak edecek kadar etkili renklerdir, aslında. Ama sanatçı, resminin renklere sığınarak öne çıkmasına izin vermez. Renkler, sadece ve sadece sanatçının izniyle, hizmet etmesi gerektiği kadar resme hizmet eder. Ve resmin diğer unsurları ile birlikteliğini asla bozmadan, hepsi bir bütünlük içerisinde algılanır. Arbaş resminde, her rengi ve tonlarını görmek olasıdır, aslında. Ama Arbaş, kendi ilkelerinin ışığında oluşturduğu özel renkler ve tonlar ile resmini donatır. Bu anlamda, resim yüzeyindeki bir renk, diğer bir renk ile uyumsuz ya da etkisini yok etme gibi, bir duruma maruz kalmaz, tabii ki sanatçı istemediği sürece. Genellikle, kahverengi tonlarını ve mavimsi renk etkileri ile oluşan, bir renk skalasını görmek mümkündür, Arbaş resminde. Denize dair ilgisinin ağır basması, deniz resimlerinin yanında, mavinin kullanımını farklı temadaki resimlere de taşımıştır. Genelde, geçişli renk tonlarına yer vermesine rağmen özellikle, resmin temasına göre sanatçının biçimlendirme mantığındaki farklılıklarla renk kullanımı da değişmektedir. Biçim ve sanatçının anlatımı, rengin belirlenmesinde etkin bir yer almaktadır, kısacası. Neredeyse klasik denebilecek bir

renk anlayışı ile yaptığı resimler yanında, soyut bir resim anlayışına uyan renk denemeleri de vardır.

Genellikle, yüzeye hâkim bir renk söz konusudur. Ve bu renk, resim yüzeyini bütünleyici bir özellik taşır, aynı zamanda. Bu renk üzerindeki biçimler, bir leke olarak taşıdıkları değer önceliği ile kendilerine bahşedilen renk ile kendi özgün renk değerlerini temsil etmekten uzaktırlar. Biçimin genel ve karakteristik özelliklerini belirleme gibi, bir hizmeti sunmaktan uzaktır. Neticede rengin, sanatçı inisiyatifinin olanak tanıdığı ölçüde, biçimle bir bütünlük kurmaktan daha ziyade, resmin genel yapısı ile bir bütünlük içerisinde olması yeğlenir. Biçim, çoğun üst üste istiflenmiş renk düzlemlerinden ve bu bağlamda kendiliğinden oluşan boya katmanlı bir biçim olarak, resim yüzeyinde varsıllaşır. Fırça, zaman zaman yoğun boya bloklarını taşıyan bir etmen olmaktan çıkarak, kendi varlığını bize hissettiren ve figürün yapılanmasında etkin, kısa vuruşlu tuşlar halinde yer alırken, tıpkı bir kalem gibi, figürün tasarımında da söz sahibi de oluverir. Zaman zaman fırçanın bu anlamdaki yerini, pastel doldursa da fırça, sanatçının vazgeçilmezidir. Çünkü biçimin yapılandırılmasındaki en elzem gereçtir, fırça. Ve resmin figür dışındaki boşluk-mekânında yapılandırılmasında da gerek tuşlar halinde gerekse başıboş salınıveren ve adeta boyanın akışkanlığını önceleyen, bir tutum gösterir. Biçimin yapılandırılmasında etkin olduğu kadar, resmin bütünlüğünde görsel bir kalitenin oluşumunda da katkıda bulunur. Renk, genel itibariyle, resmin anlamlandırılmasında da etkin bir rol oynar. Seçilen temaya ve sanatçının vermek istediği anlama göre tercih edilen renk, izleyici olarak bizleri, fazlasıyla tatmin eder.

Sonuç olarak, Arbaş resminde içerik, gerçek dünya yaşantılarına dair görünülerin, sanatçının öznel yönelimleri ve “seçmeci tavrı” doğrultusunda, imgeleminde oluşarak, seçtiği temel plastik unsurlarla oluşturduğu “biçim dili” ile resim yüzeyinde okunaklı ve anlamlandırılabilir bir biçime dönüşür.

2.4. Figür Algısı

Figüratif resmin çoğu zaman bünyesinde barındırdığı öyküsel bir anlatımı, genellikle ve her zaman öteleyen bir anlayışa sahip olan Avni Arbaş, resimlerinde, resmin biçimsel gereksinimlerinden daha çok, iç plastiğini kendine sorun haline getirerek, daha estetik bir sunumu önceleyen anlayışı doğrultusunda nesneyi ve figürü, resmi için bir “araç” olarak görmekten öteye gitmez. Böyle bir anlayış çizgisi

doğrultusunda yaratımı, özgür iradesi ile güzel olma kaygısını dışlayarak, farklı hatta aykırı bir estetik sunumu, gerçekleştirme eğilimidir.

Bu estetik sunum içerisinde figür, her zaman ve daima öncelikli olarak yer almıştır. Figürün görünen nesnel gerçek biçiminden çok, kendi imgelemindeki gerçekliği yansıtmayı yeğlemiştir. Bu aslında Arbaş'ın, sanat anlayışının temelinde var olan bir eylem olarak, kendiliğindenlik kazanmıştır. Bu, bir süreci içerir. Burada sanatçı, figüre dair izlenimleri doğrultusunda algısını, figür bağlamında geliştirerek bir yaratma sürecine girer. Figür bu evrede, koyu ya da açık renk tonlarının hâkimiyeti ile resim yüzeyi üzerinde, bir başka yüzey olarak, geniş renk lekeleri biçiminde varsillaşır. Figürün ayrıntıdan yoksunluğu, bizi çok etkilemez, çünkü Arbaş, zaten bize figüre dair gerekli olan tüm bilgileri vermiş, gereksiz olanı çıkarmıştır. Sanatçı, böyle bir sadeleştirme yaparak, figüre dair her an oluşturulabilecek farklı bir "söylenti"yi sanki ortadan kaldırmak ya da "söylenti"nin çıkmasına izin vermemek adına bir çaba harcamaktadır. Figür, Arbaş'ın figürüdür. Ve artık O'nun söyleminden başka bir "söylem"e ya da "söylence"ye gerek yoktur, ifadesini gizil bir biçimde bize kanıksattırır.

Diyebiliriz ki, Avni Arbaş'ın figür anlayışı, klasik figür anlayışından çok farklı olarak, soyut bir algılama süreci ile gerçekleşir. Bu süreçte sanatçı, "biçim bozma" ve "soyutlama" aracılığı ile kendine özgü bir biçimleme mantığı oluşturarak, figürü biçimlendirir. Figür, başka bir gerçeklik boyutunda, asıl anlamından kopararak, bir başka düşünceyi ve durumu simgeleyen bir biçim olarak varsillaşır. Örneğin, atlılar, balıkçılar, çocuklar, çiçekler, çıplaklar gibi. Neticede ortaya çıkan figür, salt biçimsel değerler itibarıyla bile, son derece çağdaş bir anlayışı bize hissettirir. Arbaş'ın gerek tek figürlü çalışmalarında gerekse çok figürlü çalışmalarında, bu çağdaş anlayışı görmemiz mümkündür.

Özellikle bir ya da birkaç figürden oluşan çalışmalarından farklı olarak, çok figürlü resimlerinde figürler, sanatçının isteği doğrultusunda ve anlatımın desteklemek amacı ile bir "istifleme mantığı" güdülerek, biçimlendirilmişlerdir. Bu "istifleme mantığı" dan kastımız, figürlerin birbiri ardına sıkıştırılarak bir bütün, sanki tek bir figür olarak hissedilmesini sağlayacak biçimde, bir kompozisyon düzeni oluşturulmasıdır. Bu kompozisyon düzeni, daha çok atlılar resimlerinde görülür. Hiçbir ayrıntının bariz olarak bulunmadığı bu resimlerde istiflenmiş altılılar, kendi içlerinde devingen ve hareketli bir güruh olarak hissedilir.

Bir savaş görüntüsünü andıran resimlerde de atlılar, sanki bu ordunun içindeymiş gibi, bir izlenim uyandıracak kompozisyon düzeninde biçimlenmiştir. Bu anlayışla yapılan resimlerde, figürlerin algılanması mümkün olmadığı gibi, neredeyse bir figürün varlığından bahsetmemiz bile çok zordur, bu bağlamda resim daha çok, “soyut bir resim” gibi, algılanır. Çünkü hareket duygusu kazandırmak adına atlılar, çizgi, renk ve leke olarak birbiri içine geçmiş, üst üste binmiş ve neredeyse bu resimler için, “Fütürist” resim mantığının izlerini taşımaktadır, denebilir.

Bu “istifleme mantığı” ile oluşturduğu diğer çalışmalar, plajda oynayan çocuklar ve balıkçı resimleridir. Burada, Atlılar resimlerinden farklı olarak, figürler tek tek algılanabilir durumdadır. Çünkü sayı olarak bir orduya eş değer sayıda olmadıkları ve daha az oldukları ya da sanatçının figüre olan farklı yaklaşımından kaynaklanmaktadır. Sanatçı, resimlerinde vermek istediği içeriğin anlaşılabilirliğini etkin kılacak bir “istifleme mantığı” ile resmini biçimlendirir. Diyebiliriz ki sanatçı, seçtiği konuya olan yaklaşımı ve resminin içeriği ile orantılı olarak, anlatım biçiminin olanaklarını araştırıp, en uygun olan anlatım biçimi ile resmini oluşturur. Sanatçının bu resimlerdeki figüre olan yaklaşımı, ayrıntıdan uzak, “lekeci duyarlığı” ile oluşan bir figür algısının uzantıları biçimindedir. Ancak figür, bu resimlerde resmin genel yapısının oluşturulması için var olan, yardımcı bir elemandan başka bir şey değildir, esasen. Resim, renk ve leke düzenlemelerinden oluşan “soyut bir resim” anlayışına daha yatkın ve okunaklıdır. Figür, bu soyut düzenlemenin içinde, sadece resmin figüratif resim gibi görölmesine etkili olduğu gibi, resmin genel dengesinin kurulmasında da etkindir.

Genel sanat anlayışı bağlamında, figüratif bir resim anlayışı ile resim yapan sanatçının figüre olan yaklaşımı çoğunlukla, insana dair olarak biçimlenirken, zaman zaman hayvan figürü, insan figürü ile birlikte ya da tek başına olarak da biçimlenmiştir. Konularını yaşantısının içinden, “seçmecici tavrı” bağlamında, kendisini etkileyen kişi ve kişilerden yola çıkarak oluşturan Arbaş, zorunlu yaklaşımlarla figüre bir yönelimde bulunmamıştır. Buradaki zorunlu yaklaşımdan kastımız, “ısmarlama mantığı”dır, şüphesiz. Zorluklarla geçirdiği Paris döneminde bile, böyle bir davranış biçimine yönelmeyerek, etik bir sanatsal anlayış ile sadece kendi yönelimi doğrultusunda, figür ve portre çalışmalarında bulunmuştur. Bir portre ressamı da denilebilir, Arbaş için. Ancak, klasik anlamda bir portre anlayışından söz edemeyiz.

Figüre olan yaklaşımı bağlamında portre, figüre dahil edilerek, Arbaş'a özgü bir figür-portre biçimlendirme anlayışı olarak karşımıza çıkar. Aslında burada, sanatsal anlamı ile bir "portre" den daha çok, yalın ve sade bir ifade olarak, "yüz" Arbaş resimleri için kullanımı en uygun bir kelimedir. Çünkü Arbaş, figüre olan yönelimi doğrultusunda yapılandığı resminde, kendine ait oluşturduğu biçimlendirme anlayışı içerisinde "yüz", figüre ve resme özgü bir biçimde oluşturulmuştur. Kısaca, her resimde hep aynı biçimlendirme anlayışını görmek gibi, bir durumla karşılaşmayız. Örneğe, bazı çocuk resimlerinde ve kadın imgesinin olduğu çalışmalarında figürün, resimdeki renk, leke ve kompozisyon birlikteliği bağlamında "yüz", olağan olarak mevcuttur. Ama bu mevcudiyet kaş, göz, dudak gibi bilinen biçimlerinden çok, tek renk ve lekesele bir durumdaki mevcudiyetidir. Yani, yüzü oluşturan diğer unsurlar yoktur. Ama bu durum, bizi rahatsız etmez. Çünkü sanatçı, sanatsal ifadesini o kadar iyi bir biçimde oluşturmuş ki figüre ilk anda baktığımızda, böyle bir durumu fark etmediğimiz gibi, vermek istediği ifadeyi rahatlıkla okuyabiliyoruz da esasında.

Sonuç itibari ile Avni Arbaş'ın figür algısı, oluşturacağı resmin genel yapısı doğrultusunda belirginlik kazanır. Esasında Arbaş resmi, içinde "insan gerçeğini" barındıran bir resim anlayışı sınırlarını asla terk etmez. Peyzaj resimlerinde bile, resmin içinde gizli bir özne olarak duran, fakat bize görünmeyen ve sadece nefesini duyumsadığımız bir insan, hep vardır. Resim yüzeyinde varlığını bir biçim olarak göremediğimiz insan ile canlı ve diri olarak bu resme bakan "ben-biz" olarak, birdenbire resim içine dahil olup, gizli-özne durumundan çıkarak, varlığını kendi bedenimizde hissettiğimiz "figür" ile karşılaşırız. Böylelikle bir anlamda da, resmin konusu haline gelerek, kendi tarihsel sürecimizi, kendimize görünür kılarız.

2.5. Resimlerindeki Yerel/Yöresel Tavrın Evrensel Boyutu

Tarihsel gelişimi bağlamında yapılan en küçük bir Türk Sanatı incelemesinde bile karşımıza, mutlak suretle çıkan sorunlardan en belirgin ve tartışmaya açık olanı, Türk Sanatı'ndaki "yerellik, yöresellik ve ulusallık boyutu" ile "evrensellik boyutu"dur. Kendine ait bir sanat tarihi oluşturma bağlamında, bu türden sorunlarla karşılaşmak, şüphesiz Türk Sanatı için olağandır. Çünkü tuval resmi bağlamında düşünüldüğünde, köklü ve geleneksel bir sanat geçmişine sahip olmayan bir ülke olarak, kendi sanatımızı oluşturma kaygısı ile çoğun, Batı'ya dönük öykünmeci bir tavır olarak görülmesine rağmen, aynı zamanda da kendine ait yerel özellikleri de

yadsımadan, tutarlı bir gelenek oluşturmak çabası, hiç de boşa atılacak bir çaba değildir. İniş ve çıkışlar, tutarsızlıklar yaşanacaktır, elbette. Çünkü o dönemdeki sanatçılarımız okuma-yazmayı öğrenen küçük bir çocuk gibi, her şeyi bir arada yapma telaşı ve öğretmenlerinin genelde Batı kökenli olmasının etkisi ile kendilerine ait bir dil oluşturma çabasında, ilkin başarısız olmaları doğal olarak karşılanmalıdır, şüphesiz. Bu anlamda, geç de olsa onların bu sorunların farkına varıp, düzeltme çabalarını da alkışlamak gerekmektedir. Özellikle, henüz daha sanatın ne olduğuna, ne olması gerektiğine dair, gerek kendilerinin gerekse halkın bilinçlenmediği bir zaman diliminden* bahsediliyorsa, durup bir kere daha düşünmek yapılması gereken en iyi eylemdir.

Sanatımızda, gerek sanatçılar gerekse sanat eleştirmenlerinin çözümsüzlüğe düştükleri en büyük yanılgı, yerel/yöresel ve ulusal olma kaygılarının, daha çok konu ve içerikte belirginleştirilmesi ile soruna, bir çıkış arama eğilimlerinden kaynaklanmaktadır. Oysa bu yöntem, sorunun bir çözümü olmaktan öte, sorunu daha çok yapaylaştıran ve çözümünü güçleştiren bir arayıştır ki o dönem itibari ile henüz daha sanatta biçimsel sorunların etkin olarak yaşanması da göz ardı edilmezken, bu tarz bir yaklaşım, sanatçıyı daha çok kaosa sürüklemektedir. Sanatçı deyim yerindeyse, iki arada bir derede kalma durumundadır. Hem sanatsal biçimlendirmesinde kendine özgü tutarlı ve anlaşılabilir bir dil oluşturacak hem de “yerel ve yöresel” duyarlılığını kaybetmeden, ulusal bir resim anlayışı ile resmini biçimlendirecek. Bir de yaptığı bu resimlerde, “evrensellik boyutu”nu göz ardı etmeyecek. Kabul edilmesi gereken şu ki sanatçı, gerçekten de zor bir süreç yaşamaktadır. Her ne kadar bir guruba dahil olsa bile sanatçı, özellikle de resim gibi öznel bir çabayı gerekli kılan bir sanat ile var olmaya çalışıyorsa, bütün bir sorumluluğu tek başına taşımaktadır.

İşte bu anlamda, bir bakıma sanatçının bu sorununa destek olmak için, - ulusal bir dil oluşturmasında pay sahibi olmak da diyebiliriz- “Yurt Gezileri” düzenlenir. Bilindiği üzere bu “Yurt Gezileri”nde, Anadolu’nun farklı şehirlerine giden sanatçılar, süregeldikleri kent yaşamının dışındaki farklı bir gerçeklikle yüz yüze gelirler. Bu karşılaşma ile sanatsal bir konu belirleme bağlamındaki çeşitliliğin farkına vardıkları gibi, aynı zamanda o güne değin görmedikleri Türkiye’nin öbür yüzünü de görürler. Ayrıca, bir sanatçı olarak o güne değin, belki de fark

* Bahsini ettiğimiz dönem, “d Grubu”nun kurulduğu 1933 yılı ile “Yeniler Grubu”nun kurulduğu 1940 yılı ve sonrasını içine almaktadır.

edemedikleri bir açmazında farkına varırlar. Sanatçının, bir kültür problemini kendine sorun edinme çabası içinde, memleket sorunlarını da dert etmesi gerektiği ve aslında ne kadar da bu durumdan uzak ve resimlerinde, apolitik oldukları kanısına varırlar. Bu gezilerde, “yerel-yöresel bir tavır” ve bu konuya olan yaklaşımlarını geliştirmek isterlerken, kendilerinin aslında parmak basmaları gereken temel bir konunun da “memleket sorunları” olduğunu görürler. Sanatçı duyarlılıkları ile yaklaşım gösterdikleri olaylara, yansıtmacı bir tavır izleyen sanatçılar da olur. Fakat bunu gerçekleştirse bile sergileme fırsatı bulamazlar. Çünkü her resim, sergilenmez. Yurt Gezileri’nde, en çok devlet elinin değiştiğini hissettiren etmen, yapılan resimlerin önceden belirlenen bir jüri tarafından incelenerek sergilenmesi, yani bir başka deyimle “sansür” uygulamasıdır.* Nitekim bu “sansür” uygulaması sonucunda, birçok resim refüze edilerek, sergilenmek yerine depolarda istiflenir.

Aslında, devletin bu yaklaşımı, öncelikli olarak, sanatçının yanında olma ve sanatçının girdiği “kendi sanatını oluşturma kaygısı sürecinde” bir destek oluşturma isteğinden başka bir şey değildi. Fakat bu destek, olağan olarak, yeni oluşan devletlerin çoğunda görülen “kültür politikalarını oluşturma kaygısı” ile başlayarak zamanla, bu söylem içine kendi politik söylemlerini aktarmak için, sanatçıyı bir “araç” haline getirmesi durumunu barındırdı. Bu nedenle de sanatçılar da doğal olarak tepki verme durumunda kaldı. Genel sanat söylemi içerisinde bilinen temel bir gerçek de şudur ki, sanatçının yaratıcılığı her ne sebepten olursa olsun sınırlandırıldığında, özgürlüğü elinden alındığında, yaratıcılığı da buna paralel olarak sınırlandırılacağı için, ortaya çıkan sanat eseri de gerçekliğini yitirip, sanatsal olma özelliğini kaybetmesine yol açacaktır. Bu türden yaklaşımlar, dünyanın çeşitli ülkelerinde görülmüş, sanatçı çoğunlukla ülkesini terk etme durumunda kalmıştır. Bizim ülkemizde de bu tür yaklaşımlar sonucunda pek çok sanatçı yaşamlarını kendilerini özgür hissettikleri ülkelerde devam ettirmek zorunda kalmışlardır. Örneğin bu durumdan, Avni Arbaş’ta nasibini almış, hiç bir şekilde politik bir söylemde bulunmadığı ve politik bir gruba dahil olmadığı halde, yurda dönüşünde

* Cumhuriyet Halk Partisi –C.H.P. ve Halk Evleri Ar Kolu, 1938 yılında ressamlar için Yurt Gezileri düzenler. Güzel Sanatlar Akademisi ve Milli Eğitim Bakanlığı tarafından seçilen ressamlar çeşitli illere gönderiliyordu. Amaç: “ Yurdun güzelliklerini yerinde tespit ettirmek ve sanatkârlarımızın memleket mevzuları üzerine çalışmalarını kolaylaştırmaktı”. Gezi sırasında yapılan resimleri bir jüri değerlendiriyor ve seçilen eserler sergileniyordu. Ayrıca ödül veriliyor, resimler C.H.P. ve Milli Eğitim Bakanlığı tarafından satın alınıyordu. (Bknz. Murat Ural, Avni Arbaş, Milli Reasürans Sanat Galerisi Katalogu,-“CHP Genel Yönetim Kurulu Toplantısında Sanat Hayatımız İçin Müspet Kararlar Alındı.” Ulus, 28 Temmuz 1938”, İstanbul, 1998, S-21)

elinden alınan vatandaşlık haklarını geri almak için, uzunca bir süre uğraşmak zorunda kalmıştır.(Yaklaşık 8 yıl sürer)

Asıl sorunumuz olan “yerel-yöresel” tavrın oluşması bağlamında ortaya çıkan “ulusallık” problemi, sadece devlet tarafından çözülebilecek bir problem değildir. Ancak devlet, sanatçıya özgür yaratım olanaklarını sunabilir, neticede. Bu sorunun çözümü de o kadar kolay değildir, esasında, ama sanatçı kendinden önceki kuşakların deneyimlerini inceleyip, göz ardı etmeksizin, kendi deneyimleri ile özgürlüğünü verimli bir biçimde kullanarak, duyarlılığını ve düşüncesini aktarabileceği bir biçim ile bu sorunu aşma çabasına girebilir, ancak. Girebilir diyorum çünkü bu sorun, tek tek sanatçıların kendi öznel çözümleri yanında, aralarında bir birlikteliği de gündeme getirir. Burada bahsini ettiğim, bütün sanatçıların aynılığı değil, tam tersi farklı farklı biçemlerdeki resimlerde bağlayıcı bir doku olarak “ulusallık”tır, temelde.

Köklü bir sanat geçmişine sahip olmayan Türk sanatçısı için bir hayli zor bir durumdur, aslında. Bunun yanında, Batı’nın cazibesi her zaman, daha çekici gelmiştir, Batı’ya da Doğu’nun daha çekici geldiği gibi. Bu anlamda, sanatçının yapması gereken, kendinden önceki kuşaklarla bağlarını koparmadan, onları inceleyerek ve temelde kendi yaratıcı duyarlılığını ve düşüncesini de katarak, zamanının tüm olanaklarını, yeniliklerini kaçırmadan takip ederek, “kendine ait bir söylem dili” oluşturma çabasına girmesi gerekmektedir. Ancak bu durum neticesinde sanatçı, “yerel-yöresel” bir tavidan bağlarını koparmayarak, “ulusallık” düzeyine ulaşip, güncel olanı da takip ederek, aynı zamanda “evrensel” olabilmeyi başarabilir. “Evrensel” olmak sadece güncel olanı aktarmak değildir, elbette. Günün yenilikleri ve kendi bireysel etkilenimleri sonucunda, özgün bir çaba ile oluşan dilin, geniş kitleler tarafından algılanabilirliğini sağlayarak, oluşabilir ancak, “evrensellik”.

Avni Arbaş, henüz daha böyle birçok sorunun yeni yeni varolduğu bir zaman diliminde, Akademi’deki eğitimine başlar. Resimlerini, bu tür sorunları sanki önceden sezmişçesine, bu sorunları görerek ve hissederek yapar. Arbaş’ın resim çalışmalarının başından beri, bu konulara olan belli bir duyarlılığı söz konusudur. Sanatı, “bir kültür sorunu” olarak gören ve yaşamı boyunca çizgisindeki tutarlılığı değiştirmeyi, “kendine ihanet” olarak gören bir sanatçının, bu sorunlara sanatın içinde olup da yabancı kalması da beklenemez, zaten.

Bu sorunlar açısından, bir birliktelik eylemi göstermek adına kurulan “Yeniler Grubu”na dahil olmuştur. Arbaş’ı en çok etkileyen “Yeniler Grubu”nun, “kendi halk duyarlılığımızla resim yapalım!”, “kendi toplumumuza dönük olalım!”, “onların içinden gelip de onlara sırtımızı dönmeyelim!” söylemi ve sanatçıda zaten var olan böyle bir söylemi, onaylatma ve birliktelik gereksinimi duyma kaygısıdır. Böyle bir kaygı ile dahil olduğu bu grupta, kendi sanatsal anlayışı dışına çıkmadan resimlerini yapar.

Avni Arbaş “Yurt Gezileri” düzenlendiği sırada Akademi’de öğrenci idi. Aslında öğrencilerin gönderilmediği bu “Yurt Gezileri”ne, Hasan Ali Yücel’in isteği üzerine Akademi öğrencilerinden Avni Arbaş ve Selim Turan, seçilerek giderler. Kura ile belirlenen şehirlerden Arbaş’a, Siirt çıkar. Çocukluğunda kısa bir süre kaldığı Sivas’tan sonra, Anadolu’ya ilk gidişi olacaktır.(1942) Avni Arbaş İstanbul’da iken de her zaman hayatla, halkla ilişki içinde olmasına rağmen, Anadolu’yu tanımadığı için büyük merakla, istekle gider. Ancak, farklı ve umduğundan daha kötü bir manzara ile karşılaşır. Bir süre, hayat koşullarına uyum sağlama zorluğu çekmesine rağmen, iki ay kalarak, on bir resim ile geri döner. Bu resimler, 1943 yılında “Yurt Gezisi Resimleri Sergisi”nde sergilenir.* Günümüze kadar ulaşılamayan bu resimlerin birçoğu kaybolmuştur.

Avni Arbaş bu gezi öncesinde de, İstanbul’un varoş ve limanlarında, meyhanelerinde, sıradan lokanta ve sokak aralarını gözlemleyerek, depolamaya başladığı imgelerini, henüz daha Siirt’e giderken yolda yaşadığı çetrefilli yolculuğu ve Siirt’e vardığındaki izlenimlerini, oldukça net bir biçimde imgeleminde biriktirir. İmgeleminde biriktirdiği imgeler yardımı ile resim yapan biri olarak, çok güçlü bir belleğe sahip olan sanatçı, bu birikimleri ile yaptığı resimlerinde de şüphesiz, Anadolu’ya dair gerçekleri barındıracaktır, elbette. Bu gezi sonrası izlenimleri ile yaptığı, sadece on bir resim değildir. Paris’te açtığı ilk sergisinde de bu gezinin etkilerinin görüldüğü resimler de vardır. Ve sanat yaşamı boyunca resimlerinde, “yerel ve yöresel” etkiler hep varolacaktır. Çünkü hiçbir zaman bir zorunluluk altında resimlerini yapmamış, kendinden önce yaşayan sanatçıların deneyimlerini inceleyerek, kendiliğinden gelişen çalışma disiplini ve oluşturduğu bakış açısı ile “yerel-yöresel bir tavır” resimlerinde barındırmıştır. Doğal süreçte, bu kendiliğindenci yaklaşımı ile oluşturduğu resim disiplini içinde, bu tavır hep var olmuş, biçimsel

* Bu resimler 1944 Cumhuriyet Halk Partisi Yurt Gezisi resim katalogunda bulunmaktadır. “Siirt Çarşısı-Kompozisyon, “Harenzi Köyü’ne Doğru”, “Siirt’e Giriş”, “Siirt Çarşısı”, “Siirt’te Ana Cadde”, “Hıyirt Köyü’nden Çocuk”, “Reyhaneli Bir Kız”, “Siirtli İhtiyar”, “Bit Pazarı”, “Harenzi Köyü’ne Doğru”, “Manzara-Gümüşhani’ ndan” . (Bknz. Murat Ural, Avni Arbaş, Milli Reasürans Sanat Galerisi Katalogu)

anlamda gelişimi doğrultusunda ise içerik, her zaman resimlerinin biçimi ile örtüşmüştür. Zaten sanatsal süreçte adının, bu tavır ile uzun bir dönem anılmasının da nedeni budur. Avni Arbaş hakkında yazılan eleştiri ve araştırma niteliğindeki yazıların çoğunda, “yerel-yöresel motifleri kullanan bir ressam” olarak geçmesindeki en etkili söylem de bu tavrıdır, şüphesiz. Paris’te yaşadığı uzun zaman diliminde dahi, özellikle oradaki yabancı eleştirmenlerinde eleştirilerindeki en öncelikli yaklaşımı bu konu da olup, aynı zamanda da sanatçının tüm bunların yanında, “evrensel bir boyutu da yadsımadığı” gerçeği ile karşılaşırız.

Avni Arbaş’ın resimlerinde, “yerel-yöresel tavır” ve “evrensellik boyutu” yadsınmayacak kadar etkin bir durumda kendini hissettirir. Bu derece etkin olmasındaki en büyük nedeni, Arbaş’ın sanat yaşamı boyunca geçmiş ile olan hesaplaşmasını, bir fiil yapması ve bu geçmişle hesaplaşma sonucunda, belleğinde kalan izleri zamanın yenilikleri ve kendine ait gerçekliklerle birlikte mayalayarak, sanatsal serüveni süresince hep varolan çalışma disiplini ve bunun sonucunda çok üretmenin vermiş olduğu deneyim sayesinde oluşturduğu, özgün ve algılanabilir sanatsal söylemidir. Resimlerinde seçtiği konularla bu söylemi algılayabildiğimiz gibi, biçimsel anlamda da bir algılanabilirlik söz konusudur. Örneğin çiçek resimlerinde, konu olarak yerel-yöresel bir tavrıdan bahsedemeyiz. Çünkü konu olarak, dünyanın her yerinde çiçek resimleri yapılabilir. Ancak Arbaş’ın, çiçeklerini biçimlendirmesindeki yaklaşımı bize, başörtüsü olarak kullanılan yazmalardaki çiçekleri, eski Anadolu evlerindeki duvar resimlerini, bakır kaplar ve çini vazolar üzerindeki işlemleri anımsatır. Bu resimlerde, tam bir “halk duyarlılığı” vardır, diyebiliriz açıkçası. Bunun yanında da bir “nakış-resim” mantığının izlerini görmek de olasıdır. Arbaş’ın diğer resimlerinde de bu duyarlılık hissedilir. Çiçek resimleri, bu tavrın yanında çizgi, desen, renk, kompozisyon ve boyasal tavır bağlamında, “evrensel” nitelikleri de barındırır.

Bazı resimlerinde de kompozisyon düzeni bağlamında bakışımı (perspektifi), genel kuralları ile görmekten daha ziyade “minyatür-resim” mantığı ile görmeye meyilli olması, kendi ilkeleri doğrultusunda, imgeyi biçimlendirme çabası olarak görülse de bu Arbaş’ın geçmişle olan bağlarını, oluşturduğu “kendine ait biçim dili” ile örtüştürmedeki yeteneği ile açıklanabilir, ancak.

Sonuç olarak diyebiliriz ki Avni Arbaş resimlerinde, kendine ait ve zaten temelinde varolan, köklü öz kaynaklarından da beslenerek geliştirdiği, “yerel-

yöresel” bir tavır ile bağ kurmuş, bu bağı, yenilikçi sanat anlayışlarını gözlemleyerek oluşturduğu deneyimleri de bünyesinde barındırarak resimlerini, “evrensel” bir boyuta taşımıştır.

2.6. Lekeci Duyarlık

Resim, temel dinamiğini, kendisini oluşturan renk, leke, çizgi, ışık gibi plastik unsurların, kendi aralarında uyumlu bir birlikteliğin sağlanması sonucu oluşan dengeden alır. Algılanma süreci içinde bu uyumun ne kadar iyi gerçekleştiği ile ilintili olarak, resmin genel uyumundan, dolayısıyla da algılanabilirliğinden söz ederiz. Bu uyumu sağlayan ise, şüphesiz sanatçının ta kendisidir. Sanatçı bu uyumu, öznel yönelimleri, bilgisi, duyguları, deneyimleri, kültürü, inançları, politik tavrı ve sanatsal duyarlılığının bir uzantısı olarak, biçimlendirmesinde barındırır. Genellikle bir resimde, sanatçının yönelimleri doğrultusunda bu plastik unsurlardan bir veya bir kaç daha öne çıkarılarak, resmin sanatçıya özel bir yönelimle gerçekleştirilmesine tanık oluruz. Bu da sanatsal yaratma sürecinin doğal bir sonucudur, şüphesiz. Böylelikle sanatçı, bu süreç sonunda, “kendine ait bir biçim dili” oluşturmaya başlar. Sanat tarihinde pek çok sanatçı ya da sanatçılar resimlerindeki bu belirgin yönelimleri sonucu, resimleri ile tanınabilirlik özelliğine sahiptirler. Kimisi resimlerinde rengi ön plana çıkarırken, kimisi de çizgisel tavrını vb. ön plana çıkarabilirler.

Avni Arbaş’ın sanatsal sürecinde de en belirgin olarak göze çarpan unsur ise, “lekeci duyarlığı”nın ön planda olmasıdır. Henüz Akademi yıllarında iken yaptığı resimlerde bile, birbiri içine geçmiş, farklı tonlardaki koyu renk lekeleri, resmin genel kompozisyonu içinde, bir bütün olarak yetkin bir hale getirerek, ifadesini biçimlendirme yoluna gitmiştir. Hocası olan Leopold Levy’nin, daha çok koyu kahve tonlarını kullanmadaki başarısından bir etkilenme göstermiş olsa bile, Avni Arbaş resimlerinde oluşturduğu dengeli uyum ile daha o yıllarda ön plana çıkmıştır. Sanatçının bu tutumu, henüz daha “lekeci” bir anlayışa hizmet etmese de böyle bir anlayışa sahip olacağının haberini bize vermektedir. Özellikle, mürekkep çalışmaları, bu anlamda daha belirleyici bir nitelik taşımaktadır. Bu çalışmaların temelinde zaten var olan lekeci nitelikler, Arbaş’ın bu teknik ile olan çalışmalarında daha da “kendine özgü” bir biçimlendirme anlayışı kazanmasını sağlamıştır. Bu çalışmalarda genel olarak lekeler, dengeli ve yerinde kullanılarak, “spontane” bir biçimde uygulanan duyarlığı gerekli kılmaktadır, bu da Arbaş’da mevcuttur, zaten.

Akademi sonrası, Paris'te yaptığı resimlerinde de bu "lekeci duyarlılığı" görmemiz mümkündür. Hatta, sanat tarihinde belirgin bir akım olarak geçen, Taşizm'in isim babası Charle Estienne sanatçı için, "*Sen Tachist'sin hep "tache larla (lekelerle) resim yapıyorsun"*" dediğini söyleşilerinden biliyoruz.(Yeni Boyut, Sayı 7 Kasım 1982, S.9-13)Bu kavram, bir akım olarak sanat tarihine yerleşerek "Soyut Ekspresyonizm" in gelişimi içerisinde yer almış, bir akım olmuştur, zamanla. Avni Arbaş böyle bir durumu, -söyleşilerinden bildiğimiz üzere, bu akımdan bir etkilenme olarak- kabul etmez. Çünkü resme başladığı ilk yıllardan itibaren resimlerinde, lekelerle önem vermiş bir sanatçıdır. Arbaş için, leke ve biçim her şeyden önce gelir. Hakikaten de resimlerine baktığımızda, Arbaş'ın bu verdiği önemi bariz olarak görmekteyiz. Sanatçı resimlerinde, temel plastik unsurlardan bu ikisine, daha çok önem vermiştir. Renk de önemlidir, ama renk, zamanla değişerek, resmin genel dengesini bozup, bizi farklı bir resim ile karşı karşıya bırakır, Arbaş'a göre.

Avni Arbaş sağlam bir desen anlayışı ile figürü, kendine has özel bir kompozisyon düzeninde, resim yüzeyine yerleştirir. Deseni oluşturan temel dinamik olarak çizgi, figürü çepeçevre kuşatan bir renk ile belirginlik kazanırken, çoğu zaman iki farklı renk alanının yan yana gelmesi ile oluşan bir çizgidir, algılanan. Bu bağlamda figür, salt renk lekeleri ile belirginleşir ve bir "siluet" olarak varlık kazanır, resim yüzeyinde. Algılanan, tek renkten oluşan bir figür bile olsa, kendi içinde bir oylumlama gereksinimini hissettirmeden, aynı rengin kendi içindeki ton farklılıkları ile figür, kendi içyapısını belirgin kılar. Bu anlamda renk lekeleri, belirgin bir biçimde resim yüzeyinde etkisini hissettirerek, izleyiciyi tutuklu kılan, bir "simge"ye de dönüşür. Örneğin, "çocuk" ve "atlı" konulu resimlerinde, bu dönüşümü rahatlıkla görebiliriz.

Sözgelimi, Henriette portrelerinde "lekeci tavrı" çok belirgin olarak görülmektedir. Bu anlayışı o kadar ağır basar ki lavi tekniği dışındaki yağlı boya resimlerde bile, sadece siyah-beyaz renklerin sarıya yakın tonlarından oluşan, bir leke dengesi ile karşılaşırız. Bu resimler, ilk anda bizde lavi tekniğini çağrışırsalar bile, boyanın kullanımındaki yoğunluk ve yağlı boyanın katmanlı yapısı ile oluşan doku, yoğun olarak hissedilir. Bir anlamda da bu katmanlı yapı, lekenin daha etkin bir duruma gelmesini sağlar.

Sanatçının resimleri genellikle, koyu tonların ağırlıklı olarak bulunduğu mekân-resim yüzeyi üzerine, açık tonlarla uygulanan figür ya da nesne

düzenlemeleri olduğu gibi, bunun tam tersi oluşan bir leke dengesini de görmemiz mümkündür. Figürler, bazen resim yüzeyi üzerinde “istifleme mantığı” ile leke durumunu alırken, bazen de tek tek ama ayrıntıdan yoksun ve resmin bütününe hizmet eden lekeler olarak var olurlar. Öncelikli olarak, figür eğilimli resim anlayışına sahip Arbaş’ın resimlerinde bu bağlamda figür, bir bakıma geniş renk lekeleri arasında, bir başka leke olarak varsıllaşır.

Peyzaj resimlerinde ise lekesel duyarlılığı, daha çok geniş renk lekeleri bağlamında, kurgusal bir kompozisyon düzeni oluşturacak biçimde görülür. Buradaki kurgusallık temelinde, resmin genel niteliğini oluşturmak adına yapılan bir tür “seçmecî tavır” olarak karşımıza çıkar. Geniş renk lekeleri ise, somut gerçekliklerin - bir dağ, geniş bir deniz yüzeyi, bir ova, bayır, cadde gibi- resim yüzeyinde belirginleşmesi ile okunaklı birer imge olarak algılanır, çoğu zaman. Bu resimlerde geniş lekeler üzerinde irili ufaklı birçok renk lekesi de dengeyi sağlamak, anlatımı güçlendirmek adına, yine somut imgelerden yola çıkarak, resim yüzeyinde varlık kazanırlar. Bir resimde vapur, bir resimde yelkenli, bir resimde de balıkçı teknesi oluverirler. Genelde bu resimlerdeki lekeler, somut gerçekliklerden yola çıkarak oluşan lekelerdir.

Avni Arbaş resimlerindeki “lekeci duyarlık”, sonuç itibari ile resmin temelini oluşturan, Arbaş’ a özgü bir biçimlenme anlayışı ile bütün sanat yaşamı boyunca var olmuş bir olgu halinde, kendisi dışında süre giden yaşamı algılayışının, özünde yatan bir inancın, imzası niteliğine dönüşmüştür. Bu aynı zamanda, kendine olan inancının bir dışavurumudur. Buradaki dışavurum ise, bilinen anlamının ötesinde, sanatçının kişiliğine dair bütün izleri taşıyan, rahat ve sakin bir tavra sahip, “hidayete ermiş bir derviş”in, sanatsal deneyimlerini, yaşamsal deneyimleri ile perçinleştirmiş bir “bilge”nin dışavurumudur, daha çok.

2.7. Resimlerindeki Boyasal Tavrı

Boya, resmin varlığının temel gereksinimidir. İçeriği ne olursa olsun boya, etkinliği tartışılmaz bir biçimde resmin varoluşundaki temel bir araçtır. Mağara duvarına boyanan ilk resimden, günümüze kadar her sanatçı, boya ile olan deneyimini birebir yaşayarak gerçekleştirmiştir. Boya, her sanatçıda farklı bir tarihsel süreç yaşar. Bu süreç, boyanın elde edilmesinden, tuval yüzeyine yerleşmesine kadar süren, sanatçı için bir hayli çetrefilli ve sabır gerektiren bir süreçtir, esasında. Boya, sıradan bir sürme eylemi ile uygulanmak yerine, sanatçıya ait bir sürüş tarzına

sahip olur. Tarihsel gelişim içerisinde, boyanın sürülmesine ait birçok deneyim yaşanmış olmasına rağmen sanatçı, bu deneyimi “kendine ait bir dil” oluşturma kaygısı ile yeniler durur. Çünkü bu eylem, hakikaten öznel bir çabayı, şiddetle gerekli kılar.

Boya-sürme bir eylem olmaktan öte, zaman içerisinde sanatçının varolabilmesindeki -yaratımını aktarma çabası içerisinde- belirleyici bir eyleme dönüşür. Sanatçı için, bir imza niteliği bile taşıyabilir. Boya ile haşır neşir olmak, en basit anlamında bile, bir deneyimi gerekli kılar. Bu yüzdendir ki sanatçıların çoğunda, başlangıç resimleri ile son resimleri arasındaki görülür farkın, en belirleyici bir niteliğini de taşır, aynı zamanda.

Avni Arbaş'ın boyaya ilişkin serüveninde, boyayı sürüş biçimi ile ilgili pek çok deneyimi yaşadığını açıkça görürüz. İlk resim yapmaya başladığı yıllardan itibaren, yaşadığı bu serüvende Arbaş öncelikle, boya kullanımını bir Rönesans sanatçısı inceliği taşıyan, fırçanın etkinliğinden çok, yokluğunu önceleyen, bir çalışma tarzı ve bunu gerekli kılan bir titizlikle sürer boyayı. Bu resimlerde boya, sadece resmi oluşturan elemanlara hizmet eden, bir araç niteliğinden öte bir anlamda kullanılmaz. Akademi yıllarındaki resimlerinde, tek bir tarz ile karşılaşmamız mümkün değildir. Çünkü bu dönem, daha çok Arbaş'ın boya ile ilgili deneyimlerini, etkin bir biçimde yaşadığı bir dönem olarak karşımıza çıkar. Boya bu dönemde, zaman zaman katmanlı bir biçimde üst üste sürülerek, bir yığın halinde kullanıldığı gibi, zaman zaman da inceltilecek kullanılmasının yanında, bazen de her iki sürme biçiminin de aynı anda kullanıldığı görülür. Bu sürecin sonlarına doğru ise sanatçının, yağlıboya resimlerine artık malzeme olarak pastelin dahil olmasına, sanatçının boyaya ilişkin deneyimlerine, yeni bir deneyim katması olarak bakabiliriz, açıkçası.

Geleneksel anlamda kabul gören sürüş biçiminden, zamanla ayrılan Arbaş, boyayı kendi anlayış disiplinine göre, tuval üzerinde yetkin duruma getirir. Günümüzde yaygın olarak kullanılan ve boyanın akışkanlığını yadsımadan ve bu akışkanlığının da tuval yüzeyinde belirgin bir biçimde görülmesini sağlayan, yeni bir deneyimi görürüz, Arbaş resminde. Bu deneyimde, boyanın akışkan yapısının sebep olduğu rastlantısallığı yönlendirerek, tuval yüzeyinde istediği bir biçimde sabitleştirir. Zamanla, deneyimlerinin etkisi ile boyayı sürüş biçimi, daha çok sanatçıya ait bir sürüş biçimine dönüşür.

Avni Arbaş'ın konu seçiminde gösterdiği çeşitlilik sonucu "boyasal tavrı"nda da buna bağlı olarak bir çeşitlilik görülmektedir. Arbaş seçtiği konuya göre, konunun etkisini arttırmak amacı ile farklı farklı "boyasal tavrı"ları öngörür. Bu öngörü, sanatçının "lekeci duyarlılığı"nın şiddetli gereksinimi ile oluşturduğu bir öngörü olduğu gibi, oluşturacağı biçimi en etkili bir hale getirerek, kendi öznel sanat çizgisi doğrultusunda, her neyi biçimlendiriyorsa, ona hizmet edecek bir şekilde boyayı, biçimin ve resmin genel yapısına ilintili olarak, lekenin hizmetine sunar. Bu tavrı, boyayla biçimin en çok uyumlu olduğu bir boyama biçiminin araştırılarak, en uygun olanının belirlenerek, kısacası, biçime yakışan en iyi boyama tavrının geliştirilmesi ile oluşur. Belli bir formüle dayanmayan, genellikle, resmin oluşum süreci içinde kendiliğinden belirlenen bu boyama biçimi, sanatçıda tamamen "spontane" bir eylem olarak, tamamıyla Arbaş'a özgü bir tavrı olarak belirginlik kazanır.

Resme baktığımızda konudan çok, boyanın katkısı ile oluşan "pentür" etkisi, bizi daha çok uyarak resme, resim dili ile bir yaklaşım göstermemizi sağlar. Boyanın bu anlamdaki etkisinin yanı sıra, leke ile bir bütünlük oluşturması, resmin resimsel değerini de artırarak, bizi gerçek anlamda bir sanat eseri ile karşı karşıya bırakır.

Yağlıboyanın katmansız yapılandırılması ile figür, zaman zaman bir rölyef etkisi ile belirginlik kazanır. İki boyutlu düzlem üzerindeki bu etki aslında, sadece Arbaş'ın "lekeci duyarlılığı"nın doğrultusunda oluşan "boyasal tavrı"nın, bizde yarattığı bir yanılsamadır.

Resim yüzeyinde boyanın kullanımı bağlamında "fırça", çoğun hissedilir durumdadır. Bize, karşımızda duran resmin "fırça" ile yapıldığını, sanatçının elinin izlerini taşıdığını hissederek, kendimizi birdenbire resmin yapıldığı "an" da buluveririz. İçten içe resme dahil oluruz. İzleyiciyi, şüphesiz etkileyen bir biçimlendirme anlayışıdır, esasında bu. Zaten sanatçının, sanatında yetkin bir duruma gelmesi, bu biçimlendirme anlayışındaki kendine özgü ifade biçimi ve tutarlılığıdır.

2.8. Soyutlama Anlayışı

Avni Arbaş genel anlamda sanatsal geçmişi incelendiğinde, hep figüratif eğilimli olarak anılmıştır. Ama bu anlayış doğrultusunda, “lekeci duyarlığı” ile yaptığı resimlerinde geniş renk lekeleri, her ne kadar somut bir biçimi ifade etmek için resim yüzeyinde varsıllaştırılsalar da yer yer soyutun sınırlarını çizerler.

Aslında Arbaş’ın amacı, soyut bir biçime ulaşmak değildir. Soyut bir biçim elde etmekten çok daha fazla, birçok düşünceyi öngörerek, böyle bir yönelimi tercih eder. İlki ve öncelikli olanı; resimlerinde ayrıntıdan kaçınarak, resmin bir “öykü”yü barındırmasını ve katı bir anlatımcılığa dönüşmesini engellemektir. “Öykü”yü, Arbaş resimlerinde neredeyse hiç göremezsiniz, görmek istersek eğer, olsa olsa kendimiz yaratabiliriz. Ancak, buna dair bir imgeler dizgesi mevcut değildir, bu resimlerde. Sanatçı, buna izin de vermez, esasında. Anlatımcıdır, ama bu Alman Ekspresyonizmdeki katı ve kuralcı bir disipline sahip olmayan, daha çok duygusal ve yumuşak bir anlatımcılıktır ya da nesnelere sevgiyle kucaklayan ve onlara kendine dair anlamlar yükleyen, duygusallık içeren bir anlatımcılıktır.

Soyut biçime dair yaklaşımının bir diğer nedeni ise; Arbaş sanatının temel anlayışından biri olan, “seçmeci tavır”ının etkisidir. Kendine gerekli olanın dışındaki şeyleri görmeden, sadece ve sadece kendine gerekli olanı seçerek, resimlerinde kullanır. Bu “seçmeci tavır” da bir nevi “ayıklama, ayırma”* işlemidir ki bu da soyutlamanın, temel olarak içinde barınan niteliklerindedir.*

Diğer bir neden olarak da diyebiliriz ki Arbaş’ın, resmini yapacağı nesneye- imgeye yaklaşımı ve bu imgenin kendi biçimsel yapısındaki ayrıntıyı yok etmeden, daha çok “tasarruf etmek” isteminden kaynaklanmaktadır. Bu “tasarruf etme”, nesneyi soyma eylemi, gerekli olan niteliklerin dışında kalanları gerek duymama gibi görülse de aslında, nesneyi kendi imgelemindeki biçimine dönüştürmek için, harcanan çabadan öte bir eylem değildir. Biçim, bu eylem sonucunda tamamen soyut bir biçime de dönüşebilir. Ancak Arbaş, bu sınırı o kadar iyi bir biçimde belirler ki biçim, resmin genel yapısı içinde farklı olmak ya da bütünden ayrıksı bir

* Soyutlama: “Bir nesnenin her hangi bir yanının öbürlerinden ayırarak tek başına ele alan ansal işlem.”(Orhan Hançerlioğlu, Felsefe Sözlüğü, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1989, S.381) Soyutlama: “...Sözcük bir şeyi yerinden kaldırma, soyma, çıkarma, bir şeyin bir tarafını sıyırma anlamlarına gelmektedir. Ayrıca fiil olarak soyutlama; bir şeyi bir başka şeyden ayırma ya da edilgen olarak ve biraz da kendi iradesi dışında bir şeyden ayrılma anlamına gelmektedir.”(Adem Genç, Ahmet Sipahioğlu, Görsel Algılama, İzmir, Sergi Yayınevi,1990, S.179)

görüntüde olmak şöyle dursun, resmin genel örüntüsü içinde ilk bakışta fark edilemeyen bir soyutlamaya maruz kalır. Ayrıca bu yeni biçim, resmin devingen bir yapıya dönüşmesine de öncülük eder.

Son olarak da Arbaş'ın "boyasal tavrı"nın bir uzantısı olarak gelişen "soyutlama anlayışı", Arbaş'ın resimlerinde hep varolan "lekeci duyarlılığın" da etkisi altında kendiliğinden gelişen bir anlayış olarak, figüratif bir disiplin içerisinde, çağdaş bir resim anlayışını ortaya koyması adına önemli bir rol aldığını belirtebiliriz.

İşte, temel de bu gerekçelerin uygulanması ön koşulu ile belirginleşen "soyutlama anlayışı", Arbaş'ın yaşadığı dönem itibari ile ortaya çıkan tüm yeni gelişmeleri de yadsımadan, daha çok biçimsel değerler doğrultusunda hem çağdaş, hem de "kendine ait bir dil" oluşturmasını sağlamıştır. Son derece "spontane" bir biçimde gelişen "soyutlama anlayışı", Arbaş'ın sanatsal yaratımı sürecinde bir "algılama biçimi", bir "biçimleme mantığı" olarak gelişmiştir. Zamanla oluşan bu biçimleme mantığı, ayrıntıyı göz ardı etmesi ve doğaçlamaya yatkın, "boyasal bir tavır" bağlamında gelişmesine rağmen, Arbaş resminde, "anlatımcı" bir içeriğin varlığını da bize hissettirir. Bu "anlatımcılık", esasen aceleci ve tam olarak "ekspresif" bir anlatımcılıktan öte bir yan içerir. Bunun nedeni de, Arbaş'ın sakin ve uysal kişiliğinin etkisidir. Aceleci olmaması, karşılaştığı imge ile bağlarını kurup, yaratma sürecinde kendisini iyi bir şekilde ifade edebilmesini sağlayacak olanaklarına izin vermesi, Arbaş'ın bu anlatımcı gücünün bir yönüdür. Karşısındaki her ne olursa olsun Arbaş, çekinmeden her imgeye bu imkânları tanır. Bu anlamda da Avni Arbaş resimlerinde bir "bütünlük" ve "ortak bir dil", hep okunaklı olmuştur.

İmge ya da görüntünün biçimlenişinde, istenen anlamın belirginlik kazanmasında önyak olan özellikler, öncelikle sanatçı tavrının belirleyici olduğu özelliklerden oluştuğu gibi, imge ya da görüntünün belirleyici özelliklerinden de anlam itibari ile en uygun olanları seçilerek, biçimin oluşumu sağlanır. Biçim, bu bağlamda tüm boyutları ile de varolmayabilir. Kısaca yönelim, imge ya da görüntünün "anımsatıcı" özelliklerinin öne çıkarılmasından yanadır. Bu "anımsatıcı" özellikler aynı zamanda, resme "anlatımcı bir içerik" de kazandırır.

Öte yandan; Avni Arbaş'ın resimlerinde üçüncü boyut, gerçeklik boyutundan farklı olarak belirginlik kazanır. Bildiğimiz, belli bir "perspektif anlayışı"ndan öte, bir "illüzyon" (yanılsama) halinde, ışık ve gölge değerlerinin vurguları neticesinde belirlenir. Özellikle, deniz manzaralarında derinlik, soyut renk lekeleri olarak

belirginleşirken, bu renklerin kendi içlerindeki ya da ışığın etkisi ile oluşan tonal farklılıkları da bünyesine alarak, neredeyse soyut bir resmin tüm ifade olanaklarını zorlar. Bu derinliğin oluşturulması neticesinde resim, genel görüntüsü ile iki boyutlu yüzey üzerinde bir üçüncü boyutun varlığını bize hissettirirken, “dekoratif” bir araç olmaktan kurtularak, estetik bir objeye-sanat nesnesine dönüşür.

Bu resimlerde renk etkisi, “fov-şiddetli” bir renk etkisi uyandırmamakla beraber, daha “nötr”, sadeleştirilmiş bir renk anlayışı ile oluşmuştur. Bu sadeleşme zaman zaman “grafik bir etki” olarak okunurken, bu etki, aslında tamamen renginde soyutlanmış olmasından kaynaklanmaktadır. Grafik bir etkiden kastımız, yalın ve hızlı bir okumayı öngörmesidir. Bu resimler de gerek biçimin gerekse rengin soyutlanması ile böyle bir etkiye-okumaya, maruz kalırlar. Aslında sanatçı, belki de tamamen doğal, doğanın bir anlık oluşup yok oluveren renklerini kullanmıştır. İyi bir izlenimci olan Arbaş’ın, usanmadan günlerce seyrettiği denizin, güneşin egemenliğinde kuşatılmış “o an’ın” renkleridir, bu renkler. Çoğu insanın fark edemediği belki de, edemeyeceği “o an’ı”, sanatçı duyarlığı ile fark edip resmine aktarır. Zaman zaman kendini, görünen gerçekliği, birebir resimlemekten de alıkoyamaz. Bulutlar, Arbaş resimlerinde düz ve durağan renk dengeleri ile biçimlenmiş denize ve dağlara rağmen, bir “tezatlık” yaratarak, belki de devingen bir kompozisyon elde etmek için, görüldüğü gibi biçimlenmişlerdir, bazı resimlerinde. Bu türden karşıtlıklar, manzaralarında sık sık görülür. Sessiz bir deniz manzarasında, çığlık çığlığa sirenini çalarak ilerleyen ve denizi köpürten bir vapur, sakin bir kumsalda koşturarak oynayan çocuklar, hızlı hızlı ağlarını toplayan balıkçıların olduğu resimlerinde, bu “tezatlık” hep vardır. Özellikle, bu tarz resimlerinde yer alan figürler, ayrıntıdan uzak, daha çok lekese niteliktedir. Figürler ortadan kalktığında resim, tamamıyla soyut bir resim halini alır. Arbaş, aslında “soyut resmi” çok iyi biliyor, ancak bu resim tarzını kendi anlatım biçimine hizmet etmesi için kullanıyor, daha çok. Paris’te bulunduğu dönem, “soyut resmin” en etkili olduğu bir dönem ve sanatçı her ne kadar kendi biçim dilinden vazgeçmeden yıllarca çalışmış olsa da çevresinde oluşan yeniliklerden şüphesiz haberdar etmiştir, yine de kendini. Bu bir etkilenmeden çok, yenilikleri kendi biçim diline uygun hale dönüştürmek olabilir, ancak.

Arbaş’ın resimlerindeki “soyutlama anlayışı”, zaman zaman geometrik bir soyutlama anlayışını da hissettirir. Özellikle, deniz peyzajlarında, sahil, deniz ve gökyüzü bölümlenmeleri, gökyüzündeki güneş, sahildeki tekneler birer birer

geometrik öğeleri bize çağrıştırarak, genel anlamda da geometrik soyut yapıya dayalı bir kompozisyon düzenini oluştururlar. Ancak, sanatçının böyle bir düzen üzerine yerleştirdiği figürler ve kıyıya vuran deniz dalgaları, bu durağanlığı ve düzeni engeller. Bu figürler ortadan kaldırılırsa, düpedüz geometrik soyut bir kompozisyon-düzendir bu, esasında. Hatta izleri, Mark Rothko ve Antonio Tapies'in resimlerine dayanan bir anlayışın düzenini hissettirir, bize. Ama Arbaş, kesinlikle non-figüratif bir eğilime olanak veren bir resme tümüyle yanaşmaz, bu resimlerde ve bütün resimlerinde.

Figüratif bir anlayışı temsil eden bir sanatçı olarak Avni Arbaş'ın, "soyutlama anlayışı"nı figür bağlamında irdelersek; figür, sanatçıda soyut bir algılama süreci sonucunda gerçekleşir. Bu süreç, bünyesinde sanatçının "boyasal tavrı"nın ve "lekeci duyarlılığı"nın etkisi ile daha çok, doğal olarak gelişen bir "soyutlama anlayışı" ile bir "biçim bozma" ve "deformasyon"a yönelik etkiler taşır. Bu etkiler altında oluşturduğu kendine özgü bir biçimleme mantığı ile figürü biçimlendirir.

Buradaki "biçim bozma" ve "deformasyon", figürün sadece genel-olan özelliklerinin dışında, daha çok spesifik özelliklerini öne çıkartmak amaçlıdır. Çok belirgin olmayan bozmalardır. Figür, asıl hali ile resimde vardır. Sadece ona ait birkaç belirgin özelliği, abartı ya da tam tersi ortadan kaldırılarak, öne çıkarılır. Örnekte; çocuk resimlerinde, çocuğun genel olarak başının gövdeye oranla daha büyük olması ve omuzların başa oranla daha dar ve düşük olması, bilinen genel bir durumdur, aslında. Arbaş, bu durumu biraz daha abartılı olarak biçimlendirme yoluna gitmiştir. Belki de figürün çocuk olarak daha iyi algılanmasını sağlamak için böyle bir yönelime gitmiş de olabilir. Arbaş'ın bu tarz abartı ve deformasyonlarını, "çıplak" resimlerinde de görmemiz mümkündür.

Bazı resimlerinde ise figür, resim yüzeyinde kendini bir "siluet" olarak okunaklı kılar. Siluet; bir leke olarak varlık kazanmasından daha ziyade, figürün zihinsel bir soyutlama aracılığı ile yansımadır, son tahlilde. Hemen hemen her konuda yaptığı resimlerinde görülen bu durum, Arbaş'ın "lekeci anlayışı"na denk düşmesi itibarıyla, ona dair bir nitelik kazanmıştır. Bu durumdan dolayı figür, resimlerde bir "siluet" olarak değil de daha çok, Arbaş resminin lekeci anlamda ulaştığı bir netice olarak karşımıza çıkar, alışkanlık bağlamında, her karşılaşmamızda, artık onu bir "siluet" olarak görmemizi engeller.

Kısaca diyebiliriz ki Avni Arbaş'ın resimlerinde figüre olan yaklaşımı, klasik figür anlayışından çok farklı olarak, soyut bir algılama süreci ile gerçekleşir. Bu süreçte sanatçı, "biçim bozma" ve "soyutlama" aracılığı ile kendine özgü bir "biçimleme mantığı" oluşturarak, figürü biçimlendirir. Gerek bu süreç de yaşanan soyutlamadan gerekse sanatçının bir düşünceye ya da duruma bilinen anlamından başka bir anlam yükleyerek, farklı bir anlamda öne çıkarma kaygısından ortaya çıkan figür, bir "simge" olarak okunur olmaya da açıktır, çoğu zaman. Sanatçının öznel yönelimleri doğrultusunda oluşan yeni biçim, "simge" olarak okunaklıdır ama genel olarak bilinebilirlik özelliği gösteren özellikle, Atatürk ve Kuvayi Milliye Atlıları resimlerinde "sembol" olarak algılanması söz konusudur.

Örnekeleyecek olursak; Atatürk ve Kuvayi Milliye Atlıları, simgesel bir okunurluk gösterir. Buradaki Atatürk figürleri, bilinen biçimleri dışında, Arbaş'ın imgeleminde oluşan imgenin yeniden biçimlendirilmesi sonucu bir "simge" durumundadır, artık. Her yönden Atatürk'tür, bu resimdeki figür. İzleyici tarafından anlamlandırılmasında da bir zorluk çekilmez.

Kuvayi Milliye Atlıları, tek bir figür olarak hareket ediyormuş gibi görünmelerinin yanında, simgesel olarak daha güçlü, kuvvetli ve büyük göründükleri gibi, bizde "yenilmez bir bütün" olma hissini uyandırıyorlar. Genellikle, resmin solundan sağına doğru ilerleyen atlılar, resmin yatay olarak ortasında yer almakta, bir anlamda resmi ikiye bölerek, resim yüzeyinde oluşan iki geniş yüzey arasında, tozu dumana katarak ilerleyen bir orduyu çağrıştırmaktadırlar. Bu ordunun yönünün belirlenmesinde ve milli duyguların öne çıkmasında etkili biçim olarak, "kırmızı bayrak sembolü" yer almaktadır.

Bazı resimlerde de, Kuvayi Milliye Atlıları'nın resim yüzeyinde oluşturulan kompozisyon düzeni ile figürlerin algılanması mümkün olmaz. Daha çok savaş halindeki atlıların, çok yakından biçimlenmesi ile oluşan bu düzende, neredeyse bir figürün varlığından bahsetmemiz bile mümkün değildir. Ve bu bağlamda resim, soyut bir resim gibi algılanır. Çünkü hareket duygusu kazandırmak adına atlılar, çizgi, renk ve leke olarak birbiri içine geçmiş, üst üste binmiş olarak biçimlenmişlerdir. Buradaki hareket duygusu bize, Fütürist resimlerdeki hız duygusunu anımsatarak, resme farklı bir mantık ile bakmamızı gerekli kılar. Ve buradaki her biçimlendirme ögesi simge olarak algılanır.

Peyzaj resimlerinde ise, öncelikli olarak algılanan geniş ve soyut leke düzenlemeleridir. Ama bu soyut lekeler, dikkatli bir algılama sonrasında aslında somut birer yeryüzü imgelerine dönüşürler; dağlar, gökyüzünde yükselen bulutlar, gökyüzü ile birleşen deniz ve denizin üzerinde bir tekne, yelkenli, bir vapur oluverirler. Çoğun bu geniş lekeler, resmi ikiye bölerek; gökyüzü ve deniz, sessiz ve durağan bir deniz manzarası ile bizi karşılaştırır. Bu sessizlik zaman zaman bir vapurun köpüğü, dumanı ile bozulsa da sessizlik, resimde hâkimiyetini hep korur. Sanatçının hayata bakışı gibidir, bu resimler. Karşıdan, yorumsuz, olduğu gibi, çırılçıplak varlıkları ile belirginleşirler, resimde. Her şeyi büyük bir sükûnetle karşılayan bir bilge gibi, her şeyi olduğu gibi yansıtır. Ancak O, aslında kendi dinginliğini ve sessizliğini yansıtmaktadır.

3. BÖLÜM

ÖZGÜN ÜSLUP DEĞERLERİ YA DA ESTETİK DÜZEY ÜZERİNE RESİM OKUMA DENEMELERİ

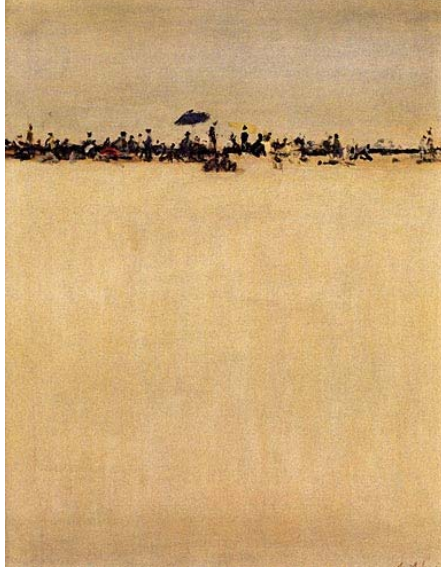
BOŞLUK

Boşluk aslında sanatçının ilk anda karşılaştığı ve sonra kendini doldurmakla yükümlü bulunduğu tuvaldir, öncelikle. Ayrıca boşluk, sonradan değil aslında ilk anda vardır ve sanatçının inisiyatifi ile varlığını ya kabul ettirir ya da yok olur gider, tuval yüzeyinde. Geleneksel sanat anlayışında boşluk, hep doldurulması gereken, etkin varlığı ile sanatçının yetkinliğini azaltarak, zorunlu bir tezatlık ile bizi yüz yüze getiren bir ilişkiye olanak tanır. Kısacası, o boşluk ya doldurulacaktır ya da doldurulacaktır, yoksa sanatçının kişiliği zedelenmeye, yok olmaya maruz kalma durumundadır. Bu bağlamda sanatçı doğal olarak boşluğu doldurmak adına, kendini koşullayabilir ya da bu boşluğu tamamen resmin kendi imkanları dahilinde, gidişatına bırakıp kendini yaratımın tamamlamasına adar.

Avni Arbaş resimlerinde boşluk, bir sorun olmaktan öte yaratımının bir parçası, anlatımının doğal bir sonucudur. Figüratif bir resim anlayışına sahip sanatçının resimlerinde boşluk, daha çok figüre dayalı bir anlatımı esas alarak, figürün haleti ruhiyesini taşıyan bir atmosfer görevini görür. Doldurulması gereken bir boşluktan öte, figüre dair izlenimlerin oluşumuna gebedir. Her an bir izlenimin doğması, yaratılması olasıdır, Arbaş'ın boşluklarında. Yani boşluk, doğurgan bir yapıya sahiptir. Ancak, bu hiçbir zaman kolay olmayan ve mutlak suretle bizi-izleyiciyi hedef alan ve imgeleminde gerçekleşmesine olanak veren bir doğum olmalıdır, bu doğum. Sanatçı, her şeyi uluorta önümüze sunmaz, esasen. Sadece doğuma yardımcı olacak ipuçlarını vererek, bu asli görevi bize bırakır. Bu anlamda da resimlerdeki boşluk, her seyirde bir doğuma olanak veren, sonsuza kadar gebe bir doğurganlığa sahiptir.

Sanatçı bazen, boşluğun doğurganlığına izin vermez. Bu bağlamda, resmin figür dışındaki yüzeyini, koyu bir renk bütünlüğü ile donatarak, figürü otaya çıkarıp canlandırırken, boşluğu kısırlaştırarak, imgelemeye olanak vermeyen bir nevi yaşamın görmek istemediğimiz öbür yüzü ile birdenbire bizi karşı karşıya getiriverir. Aslında, bu bir anlamda ikinci bir imgeleme açık olsa da boşluk, tamamen yok olmaya meyillidir. Ve sadece resimde “fon” olarak nesnelleşip, figüre bağımlı edilgen

bir kişiliğe bürünmesinin yanı sıra, ölümün pençesinden kurtulmaya çalışarak, debelenir durur. “Fon” olarak nesnelleşmiştir bir kere ve resim yüzeyine ait bir unsurdur, artık. Resmi yaşamsal kılan bir unsur olarak kendi ölüm emrini imzalamıştır, boşluk.



Resim zö. Avni Arbaş, Kırsal , yağlıboya, Üzeri kol., 60x50, 1976.

Renk, ifadeyi belirginleştiren bir ön koşul olarak bize sunulur. Boşluğu tanımlamaya dayalı bir renk ile karşılaşırız çoğu zaman, Arbaş resimlerinde. Estetik bir değer olarak renk, resmin bütününe hâkimdir. Bu yüzden resimde bir kopukluk yaratmadığı gibi, tamamlayıcı bir değer olarak varlığını korur. Ancak renk, hiçbir zaman resmin genel örüntüsü içinde, haddinden fazla öne çıkmaz. O derecede resmin genel yapısı ile bütünleşmiştir ki ancak resmi okumaya dayalı bir bakış ile öne çıkarılmaya olanaklıdır. Sanatçı, rengin etkisi ile bizi büyülemek yerine, resmin geneli ile bir etki sağlamaya yönelik bir kurgu geliştirmiş, bu konuda üsluplaşmıştır kendisini. Renk, geniş lekelerle değer kazanmaya mahkûm edilmiştir. Resimlerdeki lekeci tutum ile eklenerek, bir bütün olarak birbirine kaynaşmış durumdadır, son tahlilde.

Boşluk ve imge-figür de kullandığı renkler arasında çoğun zıtlık ön koşuldur, Arbaş için. Bu zıt renk kullanımı da o kadar yerli yerinde ve oturaklıdır ki rahatsızlık vermesi söz konusu değildir. Bazen boşluk, nötralize edilmiş bir rengin hâkimiyeti altına girerek, sonsuz bir imgeleme yetisine imkan tanımayan bir biçimlendirme anlayışı ile boyanarak, sadece sanatçının istemine dayalı bir anlamlandırmayı bize dayatır.

Sanatçının figürsüz resimleri, daha çok manzaraları ile adlandırılrsa da figürün neredeyse etkisini kaybettiği, sadece bir leke değeri olarak yer aldığı resimleri de vardır. Bu resimler, temelde figürlü olarak nitelendirilmeye maruz kalsalar bile, biz burada farklı bir bakış geliştirerek, yaklaşımımızı ortaya koymaya niyetliyiz öncelikle. Çünkü bu resimlerde boşluk, başlı başına bir an da olsa, resmin kendisi olma durumuna meyillidir, çoğu zaman.

Bu resimlerde boşluk, geniş alanlar olarak var olurken, düz bir boyamadan çok, sanatçının boyama biçiminin etkisi ile -boyanın fırça ile olan beraberliğini yadsımadan, üst üste sürülmüş renk tonlarının kendi iç ağırlıklarının farklılığı ile yarattığı etkileşimi, bizim yanılısamaya dayalı, derinlikli bir etkiyi algılamamızı sağladığı gibi, aynı zamanda resmin, sadece bu renk alanlarının katılımı ile gerçekleşebilecek dekoratif yüzey etkisini de ortadan kaldırılmasında etkin bir rol oynar. Bu boyama biçimi ile sanatçı bize, boşluğu resmin kendisi olarak kanıksattırır. Böylece, resmin karşısında dururken, resimdeki boşluğun varlığı ile değil, bir nevi resmin kendisi ile yüz yüzeyizdir. Daha çok Modern Sanat'a yatkın bir eğilimin dışavurumu gibi görülen bu tutumu sanatçı, çağına ayak uydurma kaygısını bir fiil yaşamadan, aynı zamanda çağı ile kopuk bir yaşam sürdürmemesinden kaynaklı olarak, gelişmeleri izlemiş ve bu gelişmeleri eklektik bir etkilenmeden çok, kendi üslubal tavrını ötelemeden, kendine ait biçem örüntüsünde öğütterek sindirmiş, kendi dili ile ifade edebilmiştir, diyebiliriz. Bu yüzden de ortaya çıkan resim, pentür olarak etkili bir resim olmakla beraber, sanat değeri yüksek, anlamlandırmaya açık bir yapıttır, neticede.

Böylelikle boşluk, resmin içinde mekân olma özelliğinden kendini kurtararak hem mekâna hem de tuval yüzeyine sahip çıkarak, bağımsızlığını ilan etmiştir. Aslında bir bakıma mekâna dönüşme riski hep varolan, hatta zaman zaman dönüşen boşluk, sanatçı inisiyatifi ile nesnellik katmanından kurtarılarak, öznellik katmanına doğru sürükleniyor da diyebiliriz. Yine zaman zaman sanatçı inisiyatifi ile mekâna dönüştürülse bile boşluk; mekânı içinde barındıran farklı bir boşluk olarak algılanmaya mahkumdur. Açıkça; mekân tanımlamasına bizi sürükleyen imgeler de neticede, boşluk içinde varsıllaşırlar. Bu bağlamda boşluk, nesnel gerçek adlandırmaya maruz kalmakla karşı karşıyadır, çoğu zaman. Çünkü sanatçı, resmin bütün olanaklarını elinde tutarak yönlendirir. Bu yönlendirme ile resim, nesnel

gerçek imgelerle donatılır. Bu imgeler çoğun, temsil ettikleri anlamda algılandıkları gibi, imgelemeye maruz kalarak farklı anlamlandırmalara da açıktır, şüphesiz.

Bu resimlerde leke değeri olarak varolan figürler, artık olsa olsa sanatçı tarafından boşluğa yazılmış imgeler olarak varlık kazanırlar. Öyle ki, farklı bir bakış ile baktığımızda bu resimlerdeki insan ve insana dair nesnelere de renkli lekeler ile biçimlenmiş olsalar bile, ilk algılamada tek tonda bir bütün olarak algılanıyorlar ve bu yüzeyler arasında bir “ayraç” görevini üstleniyorlar, gibidir. Hatta bu “ayraç”, insan lekeleri ile yazılmış, bir yazı niteliğindedir, bir bakıma da. Sanatçı geçmişle olan bağlarına sıkı sıkıya bağlı biri olarak, geçmişte kullanılan dili nesnelleştirerek, bu kaligrafik etkisi yüksek biçimin, görsel etkisini, yaratım sürecinde kullanılabilirlik kazandırması olarak da algılanabilir. Bu anlamda, figürün bu kaligrafik biçime dayalı anlatıma uygunluğu, bir estetik değer olarak karşımıza çıkar.

Sanatçı farklı bir figür mantığı geliştirerek, sanatsal vizyonunu kısıtlamadan hem figüratif bir resim anlayışı ile resim yapmış hem de bu anlayışını modern bir bakış açısı ile biçimlendirme ve anlamlandırma olanağı tanımıştır, kendine. Boşluk, figürle bağlarını koparmadan sanatçının bu bakış açısında etkili bir güç olarak hep varlığını korumuş, böylece yaratma sürecine eklenen tuval yüzeyi, sanatçının gerçek ve asıl muhatabı olmuştur, son tahlilde.

ÇOCUK

Genelde ressamın yapıtlarında, şairlerin şiirlerinde, yazarların yazılarında ister sanatçı erkek ister kadın olsun, sıkça rastlanan bir konudur, çoğu zaman çocuk. Ama daha çok doğurganlığa atfedilmiş olduğundan, hep bir kadına ait bir konu olması gerektiği düşünülerek belki de hep bu konudan uzak kalmıştır, erkek sanatçı. Ya da hiç çekinmesiz yaratımlarını gerçekleştirmiştir. Avni Arbaş ise, çocuk konusunda yaşamdan gelen duyarlılığı, belki bilinçaltının etkisi ile resimlerine çekinmeden konu edinmiştir, çocuğu. Kızından ayrı kalmaya başladığı 1947–48 yıllarından sonra yani, Paris döneminden itibaren, çocuk resimlerini görmek mümkündür. Konu olarak bir yönelimin dışında, algıda seçicilik ve bilinçaltından bilinçli bir çıkış ile çok da sağlıklı bir yönelme gerçekleştirir, aslında.



Resim 29. Avni Arbaş, "Flüt Çalan Çocuk", Yağlıboya, Özel Kol. 104x70, 1990.

Çocuk, bildiğimiz anlamda bir imge olarak karşımızda umarsız ve kendiliğindenci tavrı ile belirginlik kazandığı gibi, başka bir dünyanın-hayatın çocuğu, her hangi bir masaldan ortaya çıkmış bir masal kahramanı, mitolojideki "eros" -ama aşk ile donatılmamış, aşka dair bir beklentiye maruz bırakılmamış, kanatlarını görev yerinde bırakmış, sanki çocukluğunu yaşamak isteyen "eros"tur, Arbaş'ta. Kızına dair özlem duygularının bir ifade biçimi olarak gelişen çocuk konusu, Arbaş'ta zamanla torunu ile bağdaşmış, yaşayamadığı babalığın, çocuğuna karşı olan tüm

sevgisini torunu ile gidermeye çalışmıştır. Bu yönelme ile ister istemez etrafındaki tüm çocuklara karşıda bir ilgi beslemesine neden olmuştur.

Asında artık, bilinçaltının bir yönsemesi ile ortaya çıkan çocuk Arbaş'ta, bir ilgi alanı olarak temellenmiştir de, diyebiliriz. Ne yaptığı hiç önemli olmadan, her eylemi ile çocuk ve çocuklar, genel sanat anlayışına uygun olarak biçimlendiği gibi, zaman zaman çocuğa dair ayrı bir biçimlendirme anlayışının oluşumuna olanak tanımıştır.

Bu resimlerde çocuk, başka bir dünyaya ait ve hiç büyümeyecek, hep orada kedisi ile oynayacak, flütünü çalacak, sonsuzluğa uzanabilecek, belki de tüm insanlığın yarınlarını simgeleyen bir çocuktur. Zaman zaman biçimlendirmelerinde bir cinsiyet ayrımı gözetmeyen Arbaş, bu yönelimi ile çocuğu "eros" olma durumuna daha çok yaklaştırarak da bakışımızı yönlendirme çabasıdadır, esasında. Biçimsel olarak yapılandırılışında, gerçeklikle olan bağıntısında, pek bir farklılık yoktur. Çocuk, bedenine göre daha büyük olan başı, dar omuzları ve şişkin göbeği ile biçimlenmiştir.

Şapka, genelde çocukları koruyucu bir eşya olmaktan öte, biçimin bir parçası, ifadeyi güçlendiren bir unsur olarak göze çarpar. Bir nevi de saçsız olan başın, kötü görünüme olanak tanımaması için seçilmiş bir biçim de diyebiliriz, şapka için. Zaman zaman saç çocuğun yaşına ve resmin anlayışına koşut olarak, belirginlik kazanır. Resmi dengeleyen şapka, saç olarak da varsıllaşır. Yüze dair belirtiler, sanatçının lekeci tavrına özdeş bir ifade biçimi ile öne çıkar. Çocuğun duruşuna göre biçimlenen yüzde çoğun kaş, göz, burun ve dudaklar nesnel gerçek bir biçimlendirmeden çok, yüz, tek bir renkle ama ifadeyi kaybetmeden belirginlik kazanır. Çocuk, ister tek renk isterse farklı renklerden oluşan, bir renkli lekedir. Yüzünde, göze, kaşa, dudaklara dair hiç bir ipucu yoktur, ama buna rağmen, bir çocuğun masumiyetini rahatlıkla görebiliriz, bu resimlerde. Resim, figür ile figürün dışında kalan boşluğun, oluşturduğu birlikteliğin yarattığı bir atmosfer-haleti ruhiyesi olarak, bize "masumiyet" duygusunu hissettirir zaman zaman. Bu duyguyu sanatçının ilk eşi Zerrin Arbaş'ın, ikinci eşi Henriette'in resimlerinde ve portrelerinde de hissederiz.

Böyle bir biçimlendirme anlayışı ile ortaya çıkan çocuk figürü, genellikle anlatımın etkisini arttıracak bir mekân anlayışına olanak verir. Bildiğimiz, tanımlayabileceğimiz bir mekândan öte bir boşluk olarak yer alır. Açıkçası mekan

yadsınmış, çoğu zaman tek tonda, mavinin özellikle fırça ile dans edişini önceleyen bir boyama biçimi ile boşluk, masumiyet duygusunu taşıyan bir atmosfere dönüşmüştür. Sanki izleyeni “Cennet bu mu acaba?” sorusunu sormaktan alıkoyamaz bir biçimde etkilemektedir. Belki de başka bir dünyaya masal dünyasına ya da mitolojini filizlendiği o bilemediğimiz, ama merak ettiğimiz dünyaya götürmek ister bizi.

Anımsarsak; Arbaş belli bir süre bir konuya ard arda devam etmekten daha ziyade, her konuyu her zaman yapma eğilimi ile yaratımını sınırlandırmaz. Çocuk konusuna da aslında daha çok, yine böyle bir anlayışla yönelme gösterir. Bir seri halinde çocuk resimleri yapmaz, çocuk artık bir konu olarak önemli bir yerdedir, sanatçı için. Bir seri üretim olarak gerçekleştirmediği yaratımında Arbaş, benzer biçimdeki çocukları kullanmaktan da çekinmez açıkçası, tekrar tekrar yapar. Çünkü her defasında resmi yeniden kurgulayarak, yaratımını gerçekleştirir. Aynı çocuğu gördüğümüz gibi, aynı Clokard’ı-Adem Babayı, aynı plajı, aynı çiçekleri de görmemizin mümkün olduğu gibi. Artık Arbaş’a ait bir çalışma biçiminin neticesidir, bu. Ama yaratım sonunda ortaya çıkan resim, hep birbirinden farklı ve değer olarak ise, her biri etkin bir resim değeri de taşıyacaktır, aynı zamanda.

Resimlerinin boyutları konusunda da istikrarlı olmak yerine, çeşitliliği tercih eden Arbaş, her boyutta resim yüzeyine resim yapmaktan kendini alıkoymaz. Hatta ve hatta elips biçimde resim yüzeylerini bile tercih eder. Hemen hemen her konuda kullandığı bu biçim, çocuk resimlerinde öncelikli olarak anlamlandırmada, etkin bir rol oynar. Bizi farklı dünyalara taşır, örneğin. Ayrıca bu biçim, çocuğa atfedilen simgesel etkinin güçlenmesini de sağlar.

Sonuç itibari ile zengin bir konu eğilimine sahip Avni Arbaş’ın sanatında çocuk, konu alanı olarak öne çıkar. Sanatsal anlamda da bir konu olmasının dışında, bir biçimlendirme mantığı olarak da etkili ve pentür değeri yüksek, bir sanat yapıtıdır, gördüğümüz.

NAR

Avni Arbaş'ın sanatsal süreci boyunca hiç de yabancı olmadığımız çalışma konularından biri esasında, "Nar". Süreç içerisinde; "Nar Ağaçlı Peyzaj", başka meyve ve objelerle bir arada gerçekleştirdiği natürmortlarında; "bölünmüş, taneleri görünen "Nar", tek başına "Nar"ı konu alarak aldığı benzer resimleri var zaten. Ama bu resim gerçekte, diğerlerinden farklı bir biçimlendirme anlayışı ile yapılmış ve doğal olarak farklı bir anlamlandırmaya maruz kalmaya da eğilimli bir resimdir, açıkçası. Nihai bir anlamlandırma yapmak ne amacımız ne de olasıdır, son tahlilde.

"Nar", Arbaş resimlerinde genellikle, natürmort geleneğine yakın bir biçimlendirme anlayışı ile resmedilirken, bu resimde daha çok, modern bir anlayış görülmektedir, düpedüz. "Nar", resmin ortasında, başka hiçbir nesnel imge olmaksızın tek başına bildiğimiz biçimi ile biçimlendirilmiştir. Bir bütün olarak "Nar", resmin merkezindedir. Koyu kahverengi bir renk ile kaplanmış resim yüzeyi, bir kara delik, büyük bir boşluk, belki de uzay, "Nar" da bu boşlukta kendine ait bir çekim ile asılı durmaktadır.

Renk olarak, kendi asıl renk skalasına ait tüm renkleri bünyesinde taşımaktadır. Ancak sanatçı, "Nar" üzerindeki bütün inisiyatifini kullanarak, "Nar"a hâkim olmuş olağan renkleri, kendi Arbaş renklerine çevirerek, yeni renk eklemlenmelerinde bulunmuştur. Örneğe; mor ve açık bir pembe tonu "Nar"ın olağan rengi üzerinde bir yer edinmiş, "Nar"ın bilinen biçiminin oluşumunda etkili olduğu gibi, "Nar"a hacim duygusunu da kazandırmıştır, aynı zamanda. Bu anlamda üç boyutlu bir görüntüye bürünerek asıl biçimine sadakatle bağlıdır, "Nar" bu resimde.

Genel olarak, resmi yapılırken ya da adının geçtiği öykülerde, ona dair yazılan yazılarda, üzerinde durulan hep "Nar"ın doğal biçimine dair özellikleridir. Bilindiği üzere "Nar", tanelerden oluşan bir bütün olarak görsel bir görüntüye sahip olmasından kaynaklı, anlamlandırılmasında da çoğunluğun tek bir varlık, bir bütün olarak bir arada bulunması neticesinde de çoğalmaya, üremeye yatkınlığı söz konusudur. Bu bağlamda da halk arasında da birçok efsane ve rivayette neredeyse kutsal bir ışıkla donatılmaya açık bir meyve olarak "Nar" -elmaya inat kutsatmıştır. Ayrıca, yine halk arasında "Nar" taneleri, peygamber dişi olarak kabul görmüş bir inançtan kaynaklı olarak, yere düşürülmesi caiz olmayan, günah yaratımına elverişli bir meyvedir de, aynı zamanda. Sanatçı, "Nar" hakkında bu tür bilgilere sahip mi

bilemiyoruz, ama “Nar”a karşı olan ilgisi, sanatçıyı sanatsal evrelerinde zaman zaman bu meyveyi biçimlendirme eğilimi göstermesine neden olmuştur.



Resim 30. Avni Arbaş, “Nar”, Yağlıboya, Özel Kol.

Ancak bu resimde, diğer resimlerinden farklı olarak “Nar”, daha çok dış biçimi ile belirginlik kazanarak, kendini ifade olanağı bulmaktadır. “Nar”, bir bütün olarak resimde vardır. Ama “Nar”a dayatılan renk ve resmin genel yapısı içinde, daha ışıklı bir biçime dönük varsıllaştırılması, hatta bu anlayış doğrultusunda içinde yer aldığı boşluğun, belli bir bölgesinde sanki “Nar”ın içinden çıkan ışığın etkisi ile farklı-açık bir tonda boyanması, belki de “Nar”a dair kutsal bir ışığa gönderme olabileceği gibi, bunun yanında “Nar”ın içinin boş gibi görünmesi bir yana, “Nar” üzerine, formunu oluşturmada hiçbir etkisi olmayan, gelişi güzel çizilmiş sarı çizgiler görülmektedir, ilk bakışta. Ancak, zamanla bu çizgilerin gelişi güzelliği bizde, anlatımcı bir ifadeye dönüşerek, “ana rahmi ve cenin”in, belli belirsiz biçimini anımsatır. Bu anlamda, “cenin”i andıran biçim dışındaki çizgilerin, birdenbire daha az bir etki sağlayacak biçimde çizildiği yargısına varırız ve artık bunlar bir çizgiden daha çok, kılcal damarlardır, artık bizim için. Boşluk ise, birdenbire “anne karnı” olarak belirginlik kazanıverir.

Bu resimde “Nar”, bu denli etkili bir biçim olarak var olurken “Nar”dan başka, resmin yüzeyi üzerinde ışıklı, pembemsi-mor bir renkle çizilen yatay çizgi bizi şaşırtır, açıkçası. “Nar”ın alt kısmında, resmin alt yüzeyine paralel konumda, bir flüoresan etkisi yaratan bir çizgidir, bu. Resme bir ışık olarak farklılık

kazandırmasının yanında bu çizgi, “Nar”ın “cenin”i taşıyan “ana rahmi” anlamlandırmasında, bize umut veren bir yan da içerir. Yeni bir canlının doğumunu müjdeleyen, bizi yeni bir yaşama umutlandıran, geleceğe bir umutla bakmayı öngören bir duygu ile kuşatılırız. Sanatçı, bu rengi aslında “Nar” üzerinde de kullanarak, bağlantı kurmamızı, bir nevi bu doğrultuda bir bakışı gerçekleştirmemizi istemiştir. Resmin sağından soluna doğru uzayan, hatta resmin dışına çıkan bir izlenim yaratması da bu etkinin güçlenmesi adına kurgulanmış gibidir. Genellikle resmin solundan sağına doğru gerçekleşen görsellikle, “Nar”ın içinden çıkan ışığın da sağa doğru gidimi neticesinde resim, sonsuza uzanan bir umudu tekrar tekrar yaşamamızda etkili olur.

Resim yüzeyinin koyu rengi ile daha da etkili görülen bu çizgi, “Nar” ile olan bu bağıntısı dışında, göstergelerle kuşatılmış -sanatçıya göre- yenedünyanın da bir göstergesidir de aynı zamanda. Avni Arbaş, biçimlendirme anlayışında, kendine ait çağdaş bir dil oluşturmuş, ama tam olarak da modern dünyanın sanatına uyum göstermiş bir sanatçı da değildir, açıkçası. Ancak modern resmin, yeni çıkışlarını da incelemekten alıkoyamaz kendini. Bu çizgi, bir bakıma, resmin modern bir görünüm kazanmasında, sanatçı inisiyatifi ile açıkçası bilinçli ve istekli olarak resme dâhil edilmiş bir çizgidir de diyebiliriz. Sanatçının özellikle son dönem resimlerinde, bir takım yeni denemelere açık olduğunu bize hissettiren resimlerinden biridir, bu resim. Resim, gene Arbaş resmi olarak okunaklı, ama modern bir çizgiye yakın göstergelerle yüklüdür.

Genel olarak diyebiliriz ki bu resim, sanatçının uzun sanat serüveninde zaman zaman kendine konu edindiği “Nar”ı, zamana eş değer bir gösterge biçimi olarak seçmesi, kendi sanatsal anlayışının sınırlarını zorlama gereksiniminden doğan bir çaba sonucunda, resim yüzeyinde farklı bir biçim ile birlikteliğini yeni bir kompozisyon düzeni ve anlamlandırma ile biçimlendirme gereksinimi duyması sonucu oluşmuştur.

ÇIPLAK

Aslında Avni Arbaş'ın çıplak resimlerinden sadece biri. Bu çıplak, diğerlerinden farklı olarak çıplak kadın figürünün sadece belinden aşağısı, resmin sol köşesinden başlayarak biçimlenmiş olarak görülmektedir. Burada figürün, ne yüzü ne de kolları görülmektedir. Apaçık, sanatçı istemi ile figür, tuval yüzeyine farklı bir kompozisyon anlayışı ile yerleştirilmiştir. Genellikle Arbaş, resimlerinde figürü tuval yüzeyinin tam ortasına yerleştirerek, figürün bu biçimin dışına çıkmasına pek izin vermezken, farklı bir anlayış göstermesi, üstüne üstlük figürü parçalaması yeni bir kompozisyon anlayışını deneme girişimi olarak algılanabilir. Ya da bu resim Arbaş'ın 1995 yılında Orsay Müzesi'nde sergilenen, ama aslında 1866 yılında yapılmış, Gustave Courbet'nin "Dünyanın Başladığı Yer" isimli resminden etkilenecek, kendi anlayışı ile böyle bir resim yapmak istemesinden kaynaklanmış olabilir.



Resim 31. Avni Arbaş, "Çıplak", Yağlıboya, Özel Kol. Resim 32. Gustave Courbet, "Dünyanın Başladığı Yer", 1866.

Gustave Courbet'in resminde, göğsünün altından itibaren kalçası ve kalçasından sonra bacaklarının bir bölümü görünecek biçimde, yatağa -sere serpe uzanmış bir kadın figürü ayrıntılı bir biçimde resmedilmiştir. Bu resim ile karşılaşmam; Enis Batur'un bu resim üzerine yazdığı "Elma – Örgü Teknikleri Üzerine Bir Roman Denemesi"* adlı kitabı ile oldu. Bu kitap Enis Batur'un, bu resmin yapılışından günümüze kadar, az çok bilinen hikâyesinin üzerine yaptığı bir araştırma ile gerçekleştirdiği ve kendine dair geliştirdiği deneme anlayışı ile kalan boşlukları doldurarak yazdığı bir roman denemesidir. Ancak etkileyici olan tarafı, bu resmin kompozisyon anlayışı ile Arbaş'ın yaptığı bu çıplak resmine olan benzerliğidir.

* Enis Batur, "Elma – Örgü Teknikleri Üzerine Bir Roman Denemesi", 2. Baskı, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2002, 152 s.

Courbet'nin resminde çıplağın ayrıntılı olarak incelenmesi, dönem özelliklerinden kaynaklı olmakla beraber, gerçekçi anlayışının etkileridir, şüphesiz. Arbaş ise çıplağı, kendine dair üsubal özellikleri ile resimlemiştir. Sere serpe yatan çıplak yerine, ayrıntıdan uzak, görünmemesi gereken yeri -Courbet'nin "Dünyanın Başladığı Yer" olarak nitelendirdiği yeri- koyu bir renk ile boyamıştır. Boyamıştır, çünkü buradaki koyu leke bir örtüden daha ziyade bir boyama biçimine karşılık görülmektedir, daha çok. Diyebiliriz ki Arbaş, Courbet kadar cesur bir yaklaşım gösterememiştir, çıplağa bakışında.

Avni Arbaş'ın çıplağı, gerçek ten rengi ile boyanmayarak, "pornografik" bir çıplak olarak görünmez bize. Ama bunun yanında, kollarını ve bacaklarını pervasızca açmış, "erotizmin" sınırlarını zorlayan bir çıplaktır, şüphesiz. Görünmeyen yüz dışında, figürün biçimlenişinde diğer çıplak resimleri ile arasında pek farklılık yoktur. Oysa Courbet'nin çıplağı, tam anlamı ile ten duygusunu ve pornografiyi bize yaşatan bir biçimlendirme anlayışı ile yapılmıştır. Bu yüzdendir ki neredeyse 130 yıl gözlerden uzak, bir nevi tutsak hayatı sürmüştür, bu resim.

Anımsarsak; Avni Arbaş imgeleminden resim yapan bir sanatçıdır. Genellikle, yaklaşımı bu doğrultudadır. Ayrıntıdan uzak bir anlatım, ama sonuçta okunabilirlik gösteren bir biçimlendirmedir, yaklaşımı. Diğer çıplaklarında da böyle bir anlayış hâkimdir. Courbet'nin resminde yüzün olmayışını, modelden resim yapan bir sanatçı olarak, modelinin kimliğinin açığa çıkmasını istememesi, bir anlamda gizlemesi olarak yaklaşabiliriz. Ancak, imgeleminden resim yapan Arbaş için böyle bir tutum, ancak bir etkilenme olarak anlamlandırılabilir, daha çok. Çağına dair gelişimleri izleyen bir sanatçı olarak Arbaş, bu resmin sergilenmesine dair bilgi edinmiş, neticede de etkilenecek kendi anlayışı çerçevesinde bu resmi yapmış olabilir. Günümüzde, geçmişte yapılmış eserleri, kendi anlayışları ile tekrar resimleyen pek çok yerli ve yabancı sanatçı mevcuttur. Hatta bu tarz çalışma, Picasso'nun yaşadığı döneme kadar bile uzanmaktadır, bilindiği gibi. Sanatçının da bu girişimine çok abes bakmayarak, farklı bir deneyimi yaşamasına olanak veren bir çalışma olarak nitelendirebiliriz.

Sonuç itibari ile Avni Arbaş'ın bu resmi, sanatçının son dönem yapıtı olarak, biçimlendirme anlayışına ne denli yenilikler kazandırma çabası içinde olduğunu, bize açıkça gösterir. Sanat yaşamının sonuna değin, kendi biçimlendirme anlayışından

kopmadan, fakat yeniliklere de kendini kapamadan bir yaşam sürdüğünün düpedüz kanıtıdır, bu resim. Avni Arbaş, görülmesi nadir bir anlayışın örneği olarak, sanat tarihine adının altın harflerle yazılması gerekli bir sanatçısıdır, son tahlilde.

SESSİZLİK

Avni Arbaş resimlerinde genel olarak boya, fırça ile olan birlikteliğini yadsımaz. Tam tersi açıkça kendini ortaya koymak için bir çaba harcar. Bu denli etkili varlığı ile fırça, resim yüzeyi üzerinde hareket ve devingenliği de yaşatır bize. Ancak, tüm bunların yanında resim derin bir sessizlik ile kaplıdır, çoğu zaman. İster figürlü ister figürsüz olsun resimlerinde sessizlik hakimdir, Avni Arbaş'ın.



Resim 33. Avni Arbaş, "Marmara", Yağlıboya, Özel Kol., 91x64, 1989.

Sessizliği biçimle tanımlamaktan daha ziyade, hissederiz. Resim yüzeyi üzerindeki hareketlilik neticesinde bile hissedilen sessizlik, sanatçının önceden kurgulayarak geliştirdiği bir düşünce olmaktan öte, kendiliğinden gelişen bir anlatım biçimi olarak var olur resimlerde. Sanatçı kişiliğinin yansımasıdır da, bir bakıma. Hemen hemen her dönem, farklı farklı yerlerde yaptığı resimlerde de görülen bu sessizlik, yapılan yer ve zamandan öte sanatçı ile birlikte hareket eden, bir nevi zaten sanatçıda var olan bir durumun dışavurumdur. Yani sanatçının kalabalık bir mekânda, gençliğinde ya da yaşlılığında yaptığı resimlerinde hep varolan bir duygudan bahsediyorum.

Derin uykusuna dalmak üzere olan güneşi, dalgaları ile söylediği bir ninni ile uğurlamaya çalışan denizin sakinliğini duyumsadığımız gibi, sanki güneşi rahatsız etmemek adına balıkçılar da kumsalda ağlarını yavaş yavaş toplarlar, Arbaş

resimlerinde. Hâlbuki yaşamda çoğu zaman bağıra çağıra yaptıklarına tanık olduğumuz bu işi, bu denli sakinlikte yapılabileceğini bize duyumsatır. Yine böyle bir zaman diliminde, deniz üzerinde hiçbir hareketin olmaması, bizi korkunç bir ürküntü ile karşı karşıya bırakarak, bu fırtına öncesi sessizliği mi? acaba sorusunu sordurmaktan alıkoyamaz. Hele zaman zaman resim yüzeyi üzerinde beliriveren devingen, koyu renkli bulutlar bu sessizliği pekiştirerek, bu duygunun daha da etkili olmasına sebep olurlar.

Bazı resimlerinde ise, tek başına bu deniz üzerinde dolaşan yalnız bir yelkenli, bir tekne görmek mümkündür. Resimdeki etkin sessizliğin yanında ayrıca yalnızlık duygusu da bir anda kaplayıverir içimizi. Birdenbire kendi yalnızlığımızla irkilerek, resimdeki yalnızlık ile yalnızlığımızı gidermeye çalıştığımızı fark ederiz. Aslında, resimdeki etkin yalnızlık duygusu ile örtüşen bir yalnızlığı görmekten de mutlu oluveririz, açıkçası. “Tek yalnız olan ben değilim, o da yalnız” duygusu ile kendimizi avutmaya yönelerek tekrar bir anda bu gerçeklik ile baş başa kalıveririz; yalnızlık gerçeği.

Sanatçının yalnızlığı, çoğu sanatsal yaratımlarda belirgin biçimlendirmeler olarak karşımıza çıktığı gibi, bir gerçek olarak da yaşadığı bir duygudur, bilindiği gibi. Her ne kadar nesnel anlamda yalnız olmasa bile, yalnızlık duygusu içinde olmaktan alıkoyamaz, kendini. Genel olarak sanatçıların çoğunun hissettiği bir duygudur bu, neticede. Ama karşımızda duran sanatçı, bunu resimlerine taşıyarak, yalnızlık duygusunu çok açık bir biçimde ifade etmiştir. Bu resimlerdeki yalnızlık duygusu, sessizlik ile örtüşerek, büyük bir uyum da oluşturmuştur, aynı zamanda.

Portrelerinde her ne kadar sessizlik ve yalnızlık duygusu sanatçıdan çok resmi yapılan kişiyle özdeşleştirilse de her portre sanatçısından izler taşır, sonuçta. Bir yansıma olarak portrede sanatçıyı görmek olasıdır, son tahlilde. Çok figürden oluşan resimlerinde ise yalnızlık, ihtiyacı olan birinin hemen yanında bitiverecek gibi, insanlar arasında dolaşarak kendine arkadaş aradığını bize hissettirir. Zaten sanatçının çok figürlü resimleri diğerlerine göre daha az olmakla beraber, bir tercih olarak yaklaşımının bir sonucudur, son tahlilde. Bu anlamda genellikle yönelimi tek figür doğrultusunda gerçekleştirmiştir.

Diyebiliriz ki Arbaş resimlerinde duyumsanan sessizlik, aslında sanatçının yalnızlığından kaynaklı bir sessizliğin yansıması ve neticesinde de resme bakan “ben-biz” olarak bu yansımayı kendi özümüzde görerek, kendi gerçeğimizde zaten

var olan bu duyguların varlığını resim aracılığı ile pekiştiririz. Ancak resimlerde apaçık var olan sessizlik, kendi yaşamsallığını devam ettirmek adına yalnızlığı kucaklamak isterken, yalnızlıktan beklediği karşılığı alamaz. Çünkü yalnızlık da kendini sürekli kılmak ister ve neticede şairin dediği gibi, “yalnızlık paylaşılmaz paylaşılırsa adı yalnızlık olamaz”.

MAVİ

Eğer Avni Arbaş'ın resimlerini genel olarak tek bir kelime ile anlatmak gerekseydi bu kelime "mavi" olurdu, kesinkes. Bütün resimlerinde mavi kullandığından değil, maviyi çok iyi kullandığı için belki de böyle bir genelleme yapmak mümkün. Anımsarsak; aslında sanatçının resimlerinde rengi ön plana çıkarma ya da resimlerini sadece renk ile kurgulama gibi bir takım kaygılardan kendini uzak tutma çabası içindedir. Çünkü sanatçıya göre renk, zamanla bozulma, solma, yok olma gibi bir takım deformasyonlara uğrayarak resmin genel yapısını bozma eğilimi gösterebilir. Eğer sadece renk odaklı bir kurgulama yapıldıysa resim, bir deformasyona uğradığında niteliğini kaybederek, biçiminin bozulmasına, resim değerinin yok olmasından dolayı bir bozuma maruz kalabilir. Bu anlamda sanatçı resimde asıl olarak, leke ve kompozisyonun tam ve yerli yerinde olması kaygısını taşır, öncelikli olarak. Renk, resmin temel unsurlarından biri olarak daha sonra kendiliğinden dâhil olur resme. Böyle bir sanat görüşüne sahip olmasına rağmen, Arbaş resimlerindeki renkler karşısında nihai bir etkilenme ile karşı karşıya kalırız.



Resim 34. Avni Arbaş, "Deniz Manzarası", Yağlıboya, Özel Kol.

Mavi, aslında sanat dünyası içinde sadece ressamı değil, yazar, şair, sinemacı sanatın içinde olan hemen hemen herkesi etkileyen bir renktir. Günlük yaşamda bile, maviye dair etkilenmeleri görmek mümkündür. Zaten bu denli etkilemeye açık bir renk olan mavi, aynı zamanda kullanımı doğrultusunda şiddetini daha da arttırarak Avni Arbaş resimlerinde varolur.

Avni Arbaş resimlerinde öncelikli olarak denizle bütünleşen mavi, karşımızda durur. Mavi, deniz ile olan bağışıklığını, doğal görünümünü içinde sürdürürken bir

yandan da Arbaş ile olan birlikteliği neticesinde sanatçıdan izler barındırır. Evet, deniz mavidir. Bu kabul görmüş bir izlenimdir. İlk okumada maviyi algılamadan kaynaklı alışkanlıktan dolayı hemen tanımlarken, daha sonra aslında o mavinin bizim bildiğimizden öte, farklı renklerle seviştiğini de görüveririz, birdenbire. Deniz, aslında mavinin başka renklerle seviştiği bir yatak oluverir. Yeşil, mor, pembe, siyah, beyaz, sarı... Bu renkler onun yok olmasından daha ziyade zenginleşmesini, farklılaşmasını olanaklı kılar. Ayrıca mavi, bu sevişme anında yaşadığı hareketlilikle, kendini alıkoymaz bir biçimde gökyüzüne yükselerek orada izler bıraktığı gibi, çırılçıplak duran sahili de örtüverir seviştiği renklerden biri ile. Sevişme sırasında yaşanan devingen hareketler, sanatçının fırça tuşları ile hayat bulurken, her ne kadar bu denli bir harekete maruz kalsa da sonunda birdenbire sevişme sonrası yaşanan sessizlik resim yüzeyinde hâkimiyetini ilan eder.

Mavi, deniz ile olan ortaklığını başka resimlerde farklı farklı biçimlerde sürdürerek, varlığını en etkin bir biçimde kabul ettirir tuval yüzeyine. Renklerle yaşadığı bitmek tükenmek bilmeyen aşkının, sonsuza dek süreceği izlenimini yaratır, bizde. Sadece renkler değildir, mavinin aşka dair geçmişinde ve geleceğinde yaşadıkları, özellikle Arbaş resimlerinde hemen hemen canlı ve cansız her varlıkla bir macerası, unutulmaz bir aşk hikâyesi vardır, mavinin. Deniz dışında balıkçı tekneleri, yolcu gemileri, yelkenliler, sahil mavinin unutulmaz aşk hikâyelerini yaşadığı yerlerdir.

Çocuk resimlerinde ise mavi, hırçın bir aşktan öte sevecen bir babayı anımsatarak, sevgi dolu kucağında tutar çocukları. Maviye dair bildiğimiz soğuk nitelendirmesine karşıt bir duruş ile bu resimlerde, bize sıcaklığını hissettirir açıkçası. Mavinin eli çocuğun çıplak bedeni üşümesin diye, tüm babaç tavrını, duygusallığını ortaya koyarak ısıtmaya adanmıştır kendini. Babanın korumaya dair içgüdüğü ile resmin bütün yüzeyini sarıverir, dünyanın acımasızlığından, kötülüğünden korumak için çocuğunu. Aynı zamanda çocuğun masumiyetini, kendiliğindenciliğini apaçık ortaya koymasından da alamaz kendini.

Arbaş resimlerinde mavinin hâkimiyeti bu denli etkili olmasına rağmen, esasında tüm bu hâkimiyeti sanatçı tanır, maviye. Sanatçı inisiyatifi ile kendine tanınan tüm haklarını ve özgürlüğün de sonuna dek kullanır mavi. Hatta bazen daha fazla ileriye giderek bir figürde, bir çiçek demetinde ya da onların bulunduğu mekânda hâkimiyetini kuruverir gizlice. Bu resimlerde yaşanan aşktan daha ziyade

dostluktur, açıkçası. Sanatçının dost kişiliğinin bir yansıması olarak mavi, kendini bunu bize anlatmakta görevli addederek, aynı zamanda bu görevi de iyi bir biçimde gerçekleştirir. Zaman zaman içinde barınan derinlik duygusunu dışavurarak bir mekânda varsıllaşırken zaman zaman da bir kadın bedenini saran bir giyside varlık bulur.

Deniz kadar etkin olmasa da çiçek resimlerinde de ayrı bir yeri vardır mavinin. Alexandre Dumas'ya inat Arbaş'ın lalesi mavidir, siyah değil. Lale dışında mavi, pek çok çiçeklerde etkinliğini sürdürürken, bazı resimlerde hâkim renk durumunda ya mekanda ya da vazolarda belirginlik kazanır. Mavi ile kuşatılmış çiçekler tek tek farklı renklerle bir arada, birbirlerinin etkilerini yitirmelerine neden olmadan, birbirlerini incitmeden doğal olarak yer alırlar, demet içersinde. Bazen mavi, bu güzel çiçek öbeklerinde gizlice var olan nazarlıkta kendini bulur. Mavi, beyaz ve sarı renk halkalarının, birbiri içindeki birlikteliği aslında kendi doğallığının bir sonucu olarak oluşmuş olsa bile, bizde nazarlık etkisi uyandırarak yerleşmiş alışkanlığımızda görmemize neden olur.

Genel olarak Arbaş resimlerinde mavi bir renk olmaktan daha ziyade resimde varlığını açıkça ortaya koymuş, şartlı bir gereksinimin dışında resme dâhil olmuş, bir unsurdur apaçık. Mavi, artık bir renk olmaktan öte, sanatçının kişiselliği doğrultusunda kişileşmiş-kışiselleşmiştir. Zaman zaman hırçın bir delikanlı zaman zaman da yufka yürekli bir baba olmayı başararak yaşamın bir yansıması, daha çok sanatçının bir kişiliğidir, artık mavi. Bu bağlamda da kendini bize dayatmak yerine bizden bir iz olarak kendini bize kabul ettirir.

SANATÇI PORTRESİ

Sanatçının sanata dair serüveni, yaşamı ile etkileşim içinde ve hatta paralel bir doğrultuda gerçekleşir. Sanatı, yaşamından izler taşır. Bu izler, açık seçik bir biçimde belirgin olmasa bile, varolan biçimler ve sanatçının yaşamı ile bağlantılar kurarak, bir nevi sanatçıyı deşifre edebiliriz. Sanatçı, genel anlamda açık bir dil ile kendini ele vermekten kaçınır, geçmişte ve günümüzde pek çok sanatçı ister resim ister farklı bir sanat dalı ile uğraşsın kendi yaşamına dair izleri barındırır, eserlerinde.



Resim 35. Avni Arbaş, "Otoportre", Pastel, Özel Kol. 63x48, 1975.

Avni Arbaş'ın resimlerinde ilk bakışta görünmeyen ama incelendiğinde, yaşamı ile ilintili pek çok yönelimi ve biçimlendirmeyi apaçık görmek mümkündür. Bu yönelimler istençli olmasa bile, bilinç altının etkisiyle resimlerinde dışavurulur. Bu dışavurum, biçimsel niteliklerle gerçekleşebileceği gibi, resmin plastik unsurlarına yansiyarak da gerçekleşebilir. Sanatçı çoğun bu durumdan habersiz, kendiliğindenci bir yaklaşım ile yönelimlerini gerçekleştirir.

Avni Arbaş'ın resimlerini incelediğimizde yaşamı ile bağıntıları ve bilinç altındaki yönlendirmeleri okumamız olasıdır, bir anlamda. Sanatçı küçük yaşta* kaybettiği babasının resimle olan yoğun ilgisi doğrultusunda ileriki yaşlardaki talebini resme karşı yöneltmiş, bu anlamda annesi ile bir anlaşmazlık yaşasa da bu konuda ciddi bir direnme göstermiştir. Sonuçta da tüm hayatını bu amaç doğrultusunda, bir yaşam biçimi haline getirerek oluşturmuştur. Bir saptama olarak babasının yokluğunu, resim yolu ile doldurma çabası tüm yaşamına yayılmış bir çabadan daha ziyade bir yaşam biçimine dönüşmüştür, diyebiliriz. Babası ile ilintili ikinci bir yönelimi ise, mesleği ile ilgidir. Kuvayi Milliye'ye katılmış bir subay oluşu ve Atatürk ile birlikte savaşmış olması sanatçının sanatının başından beri, neredeyse tüm yaşamı boyunca buna dair resimler yapmasında etkili olmuştur. Ata olan tutkusu, Atatürk konusundaki duyarlılığı hep babasından kalan izlenimlerdir. Bu resimleri yaptığında; bir nevi babasına olan özlemini giderme, ona olan saygısını nesnelleştirme çabasıdır, sanatçının bu yönelimi.

Sanatçının hayatında ikinci büyük acısı ise, eşini doğum sırasında kaybetmesidir. Bu aslında sanatçının hem acıyı hem de sevinci bir arada yaşadığı bir olaydır. Eşinin yokluğunu kızı ile doldurmaya çalışmak istemesi ancak bu durumun özverili bir bakımı gerekli kılması, sanatçıyı altından kalkamayacağı büyük bir sorumluluğa itmesi neticesinde hayatında ikinci defa büyük bir yıkıma uğramasına neden olmuştur. Sonucunda da hayatını sonlandırma gibi büyük bir kaçışa karar verse de bunu gerçekleştirememiş, neticede de sağlıklı bir yaşam sürmesi adına kızından ayrı kalmayı göze alarak, anneannesinin yanına göndermiştir.* Kızından ayrı kaldığı zaman diliminde resimlerinde, çocuk figürleri belirginlik kazanmaya başlar. Sanatçının bilinçaltının bir sonucu olarak ortaya çıkan bu yönelim, sanatsal çalışmalarındaki çocuk figürleri ile somutlaşır. Sanatçı birlikte olamadığı, göremediği kızına karşı olan özlemini resimlerdeki çocuk figürleri ile gidermeye çalışır, bir bakıma.

Genellikle sanatçıların bu tarz yönelimleri, sanat tarihinin sayfalarında görmek mümkündür. Sanatsal yaratım ve sonucunda da biçimlendirme bir nevi sanatçıyı rahatlama-deşarj olma-boşalma duygusunu yaşatarak, içinde bulunduğu kaostan kurtarır, sanatçıyı. Avni Arbaş'ta bilinçaltının etkisi ile gerçekleştirir, bu

* 10 yaşında ve babasının ölümü ile ciddi boyutta bir rahatsızlık -kendi deyimini ile "buhran" geçirmiş. Bknz. Yaşar Yılmaz, **Baş Kaldıran Atların Ressamı- Avni Arbaş**, Söyleşiler, 2. Baskı, e Yayınları, İstanbul, 2005, 21 s.

* Yılmaz, a.g.e., 98 s.

resimlerini... Gerçekte sadece geçici bir rahatlama olsa da sanatçının ayakta kalmayı başarmasında katkı payı yüksektir, bu yaratımın.

Avni Arbaş'ın resimlerinde farklı konuları, resim yapmak için sadece kendine araç edindiğini anımsayalım. Evet, genellikle eğilimi bu yöndedir. Ama yukarıda bahsini ettiğimiz konular dışında da farklı konularda, yine bilinçaltının etkilerini gördüğümüz resimleri vardır. Uzun yıllar Paris'te yaşamasından kaynaklı ülkesine duyduğu özlem, geçmişine olan bağlılığı, resimlerinde bunları ısrarla biçimlendirme çabası, yadsınmayacak ölçüde bilinçaltının etkisi ile gerçekleşir. Konu olarak bir yönelimin dışında resimlerde, "yerel/yöresel" unsurların bulunması açıkçası bu özlemin etkisiyledir, nihayetinde. Sanatçı, böyle bir çaba ile kendini koşullandırmadan, nerdeyse seçtiği her konuda bu denli kararlı ve istekli bir biçimlendirme anlayışından vazgeçmemiştir. Gerçekleştirdiği bu yaratımlar sonucunda ise sanatçı, nitelikli ve "pentür" değeri yüksek, çağdaş resimler ortaya koyabilmiştir. Gerek köy ve köy izlenimlerine dair resimlerde gerekse çiçek, manzara ve balıkçı resimlerinde olsun, apaçık okunaklı olarak varlığını bize hissettirir, yerel-yöresel unsurlar. İlk bakışta nesnel bir anlayış ile biçimlenmeyen, ancak kanıksanmış biçimlendirme anlayışının içinde barınan, neredeyse üsluplaşmış bir anlayış ile resimlerde varlık bulur, bu unsurlar. Bu anlamda, çiçek resimleri, Boğaz manzaraları en belirgin örneklerdir.

Sanatçının bilinçaltının etkisi ile yönelim gösterdiği konular dışında da kişiliğine dair izleri de barındırır resimleri. Ve bir anlamda da sanatçı, resimleri ile kendisini ele verir. Hatırlayacak olursak Avni Arbaş resimlerinde gördüğü her şeyi resimlemekten öte "seçmeci tavrı" ile bir yönelim göstererek, sadece resmi için gerekli olan biçimleri resme dahil ederek, çalışan bir sanatçıdır. Resim yüzeyinde gereksiz hiçbir biçime yer yoktur, anlayışında. Gördüğü bir manzarada, kendisine gerekli olanları seçip gerekli olmayanları ayıklayarak, bir nevi sadeleştirerek, kurgular. Resmi zenginleştirmek adına ne var ne yoksa resme dahil etmez. Resmin görünümünü güzel kılmak-güzelleştirmek, izleyicinin beğenisi ile yönlendirmek gibi bir amacı, kaygısı da yoktur. Bu yönelimi, Avni Arbaş'ın katı ve disiplinli bakış açısına, kararlı bir karaktere sahip oluşunu bize açıkça gösterir. Beğendirme kaygısı taşımaktan çok, kendi beğenisini ortaya komayı yeğler her zaman. Dürüst bir sanatçı olarak, günümüzde az rastlanır bir kişilik örneğidir. Ve bu kişilik resimlerinde de bariz olarak, belirgin bir biçimde yer alır. Yaşam biçiminde de her zaman sade bir yaşamı seçmiş, gündemde olmak yerine inzivaya çekilip hep resim yapmayı tercih

etmiş, şatafattan ve gösterişten uzak kalmış biridir. Resimlerindeki bu sadelik ve duruluk, sanatçının kişiliğinin bir yansımasıdır, şüphesiz. Yaşamı ile sanatı arasındaki bu uyum, sanatçının resimlerine yansıyarak, biçimsel anlamda bizi yormayan, zengin bir anlatım dili ile ifadesini bulan, dengeli resimler görme şansına erişmemizi sağlamıştır.

Avni Arbaş, aynı zamanda kendi sınırlarının başkası ve kurallar tarafından çizilmesini sevmeyen, özgürlüğüne düşkün bir kişiliğe sahiptir. Bu anlamda yaşamının her döneminde bu biçimdeki sınırlamalara karşı çıkmış, kendi istemi doğrultusunda olmayan hiçbir durumu yaşamamıştır. Akademi'ye girişi, öğretmen olmak istememesi ve askerlik dolayısıyla Akademi'den mezun olmayışı, karşılığı olan yurtdışı burslarına talep etmeyişi, belli bir düşünce altında kurulan grupların mensubu olmak istemeyişi, galericilerin satış amaçlı olarak resim yapmasını istemesine -ihtiyacı olduğu halde karşı çıkması, bir çok ayrıcalık kazanacağı halde Fransız vatandaşlığına geçmemesi ve daha bir çok örnek verilebilir, sanatçının bu yönünü açıklamak adına. İşte karşımızda duran, kendisine olan saygısı neticesinde özgürlüğünden ödün vermeden yaşayan, böylesine özgürlüğüne düşkün bir insan. Bu özgürlük anlayışı ile kendi ayakları üzerinde durabilmesini başarmış, hatta bu anlayışını sanatına da taşımış bir sanatçı, Avni Arbaş. Biliyoruz ki, konu seçiminde de sınırlar koymak yerine dahil olabildiği, sanatsal yaratımını ve anlatımını gerçekleştirebileceği konuları işlemekten kendini alıkoymamıştır. Bu sanatçının kişiliğinin bir yansıması olarak belirginlik kazanır, son tahlilde.

Tüm bunlar, aslında bir kararlılıkla sonuçlanabilecek, kendine olan derin güven duygusu ile gerçekleşebilecek, durumlardır. İnatçı ama bu inatçı kişiliğini yararlı hale getirme becerisine de sahiptir, Avni Arbaş. Paris'te sanatın büyük bir hızla yaşadığı değişimden hemen etkilenmeyen, üslubunu bir çırpıda değiştirerek, yapaylaşmasına izin vermeyen inatçı kişiliğini sanatında da göstermiş, "kendi resmini yapmak" ve "kendine ait bir dil" oluşturmak adına, ödün vermekten daha ziyade eleştiri almayı göze alarak hep aynı doğrultuda çalışmıştır. Bu istikrarlı çalışmanın geri dönüşümü hep olumlu olmuştur, sanatçı için.

Avni Arbaş, her ne kadar kendine dönük, sanki kendi kabuğundan çıkmayan bir sanatçı gibi bir görüntü çizse de aslında tam tersi bir kişiliğe sahiptir. Kendini hep insanlarla var eden, insancıl ve dostane bir yanı vardır. Resimlerinde, insandan asla vazgeçmeyen yönü, buradan kaynaklanmaktadır. Fil dişi bir kulede oturup, sanat

hakkında ahkam kesmek, sanat hakkında konuşup durmak yerine resim yapmayı yeğlemiş, sanata dair düşüncelerini bu yolla dile getirmeyi öngörmüştür, kendi için. Hep insanların içinde oluşu, onlarla sohbet edişi, üstün bir gözlem yeteneğinin gelişmesine ve resimlerini imgelem yolu ile yapmasında etkili olmuştur. Zaman zaman tuvalini ya da defterini alarak gittiği balıkçı meyhanelerinde, teknelerinde, hem sohbeti paylaşan hem de onlarla kadeh kaldıran Arbaş, bu denli içtenlikle yaklaştığı insanları resimlerine aktarırken, duygularını da yansıtmıştır şüphesiz. Bu yüzdendir ki Arbaş resminde insan, sıradan olduğu gibi, doğal bir güzellik ile ifadesini bulur. Tuval yüzeyinde güzelleştirmek yerine Arbaş, insanı asıl olan kendi güzelliği ile yansıtmıştır, tuvale. Resimlerinde bu denli içten ve sıcak figürlerin yer alışı, sanatçının yapaylıktan çok, doğal bir bakış açısına sahip olmasından kaynaklanmaktadır.

Avni Arbaş, renkli bir kişiliğe sahip, insan canlısı, dostane biridir. Çevresinde olan insanlar, bu güne değin edindiği köklü dostluklar bunun bir göstergesidir, aslında. Hayatına dair edindiğimiz bilgilerden, söyleşi ve konuşmalarından, çıkardığımız bu çıkarımlar sanatçının portresini çizmemizde bize yardımcı olmuştur. Ayrıca, resimleri ile bir arada değerlendirildiğinde sanatçının portresinin, sanatına ne denli uyumlu bir biçimde yansıdığını da bize açıkça göstermektedir. Diyebiliriz ki Avni Arbaş uzun sanat yaşamı boyunca hem hayatına dair hem de sanatına dair kararlılığı ile oluşturduğu sanat anlayışı ile kendi portresini de ortaya koymuştur.

SONUÇ

Sürekli değişen bir dünyada yaşıyoruz. Her şeyin hızla değişimi bunun yanında tüketimi söz konusu olan bir dünya. Sanatçı da hızla değişen bu dünyada, görmeye dayalı bir eylem olarak resim ile ilintisi, çoğun yeniye olan değişken ilgileri ile farklılık kazanarak, anlatım biçimini sürekli olarak değiştirme kaygısı içine girmekte ve bu farklılaşma içerisinde zaman zaman kaos ve karmaşa durumunu da yaşamaktadır. Sonuçta, ortaya çıkan biçim de zamanın gidişatına ayak uydurarak, hızlı bir tüketime maruz kalıp “yok olma” ile karşı karşıya gelmektedir.

Asırlar boyu sanat tarihinde iz bırakan eserlerin yerini dolduracak eserleri bulmak şöyle dursun, neredeyse artık bu tarz eserlere rastlamak bile mümkün değildir. 19.yy.ın başlarından bu yana, hızlı bir değişimin yaşandığı dünyanın bir yansıması olarak karşımıza çıkan bu gerçekle savaşmak mı yoksa boyun eğip onun istemi ile hareket etmek mi gerekli gibi, çıkarımlarla ister istemez yüz yüze geliyor sanatçı. “Gerçek”, sanatçının hep peşinde koştığı bir olgu olarak eğer bu ise, sonuçta yapılması gereken de budur gibi, yaklaşımların karşısında, sanatçıların diğer bir çıkarımı ise, “gerçek” sanatçının kendi gerçeği peşinde koşması çıkarımı olsa bile sonuçta, belli bir formüle dayandırılmayan sanatsal eylemler de karar son aşamada, sanatçının kendi tutumu ile noktalanmaktadır. Bu karar verme durumunda sanatçı, “gerçek” ile olan bağıntısından farklı olarak bir de genel olarak beğeni alan, piyasada değer olarak ilgi duyulan manasındaki “maddi gerçek” ile de karşı karşıya kalarak, sanatını yönlendirme girişiminde, bu öncelikleri göz ardı edip etmeme karmaşasına da düşmektedir. Bu durumdan çıkışı ise, ancak ve ancak kendi öz benliği ile gerçekleştirebileceği bir durumdur.

Karşımızda duran sanatçı, işte bu tür sorunların henüz yeni yeni filizlenmeye başladığı bir dönemde, sanat ile olan ilişkisini temellendirmeye başlamış ve günümüze kadar da sanatını sürdürmüş bir sanatçı olan Avni Arbaş’tır. Yaklaşık altmış yedi yıl... Günümüzde artık bırakın sanat yaşamını, bir insan yaşamı için bile ulaşması oldukça zor olan bir yaştır, altmış yedi. Sanatçının ilk sanata adım attığı dönem Türk Sanatı’nın da emeklemeye başladığı bir dönemdir, esasında. Hem de öyle bir dönem ki sanatçının tek başına belli başlı bir yaratımı gerçekleştirme sürecini yaşamaması hem de bu hızla gelişen sanatsal ortama bir ayak uydurması, söz konusudur. Çünkü bugünkü gibi olmasa da değişim olgusu, o dönem yeni yeni filizlenmeye başlamış, kendi gelişimini oluşturma eylemi içindeki Türk sanatçısı da

bu iki durum arasında sıkışıp kalmıştır. Hem kendi sanatını oluşturacak hem de bu hızla değişen sanat ortamına ayak uydurmak durumunda kalacaktır, ister istemez. Ortaya çıkan sanat eserinin de oluşumunda sıkıntı yaşanacaktır, şüphesiz. Burada en büyük görev, sanatçıya düşmektedir esasında; panik yaşamadan yaratımını gerçekleştirme yoluna giderek, kendini ifade edebilme olanaklarını araştırarak, sanatını ortaya koyarak, kaostan kendini kurtarabilir.

Arbaş çocukluktan gelme sanata dayalı ilgisini, dönüştürerek bir ilgi olmaktan öte bir yaşam biçimi durumuna getirme iradesine sahip bir kişiliktir. Yaşamında ne olacağını bile bilemediği hayatının başında, daha birçok şeyi yaşamadan, öncelikli olarak sanata dayalı bir yaşama biçimine kararlı olmuş ve bu doğrultuda önüne çıkan engelleri yönlendirme becerisini gerçekleştirebildiği gibi, bu engellere karşı dimdik ayakta kalmayı da becerebilmiştir, aynı zamanda. Çoğu kişinin başa çıkmakta zorlandığı, yaşamın bize acımasızca sunduğu, ama yaşamın doğal bir zorunluluğu olan pek çok sorunu aşmak için, Arbaş'ı hayata bağlayan tek şey resim yapmak olmuştur. Aç kalmak, ölüm, kızından ve ailesinden yıllarca uzakta kalmak bile, sanatçıyı bu isteğinden alıkoymamıştır. Bu denli iradeli bir biçimde sanata olan bağlılığının yanında, bu bağlılığını kendine ve sanatına olan inancını da yitirmeden, deyim yerindeyse sağa sola kaymadan kendi doğrultusunda gitme başarısını gösterebilen nadir sanatçılardandır. Bu bir tutarlılık olarak, sanatçının tüm yaşamı boyunca belirginlik kazanmış, etkin bir sanatçı kişiliğidir, esasında.

Bu sanatçı kişiliği, açıkça; “sanatçı kendini sanatı ile ifade eder ve üzerine konuşmaya gerek duymaz, yaptıkları ile zaten kendini ifade etmiştir, etmediyse-edemediyse eğer, bu sanatsal bir problemi olduğunun belirtisidir” düşüncesine sahip, bir sanatçı kişiliğidir. Bu yüzden hiçbir söyleşisinde sanatı hakkında derinlemesine konuşmadığı gibi, “resimlerim zaten söylemek istediklerimin bir göstergesidir, ben düşüncelerimi konuşarak değil, resim yaparak ifade ediyorum” diyebilen, bir sanatçıdır. Ve Avni Arbaş, tüm hayatı boyunca bu konuda da tutarlı olabilmeyi başarmış, güncel olmak adına ya da farklı bir nedeni bahane ederek, bu fikrinden asla vazgeçmemiş, bu düşüncesini doğal yaşantısının, kişiliğinin bir parçası olarak sabitleştirmiştir.

Sanatsal biçiminde de tutarlılık gösteren bir sanatçı olarak önemlidir ve önceliklidir, Avni Arbaş. Hızla değişen dünyanın değişimine ayak uydurma kaygısı duymadan, fakat bu değişim ve gelişimleri sürekli olarak takip ederek, kendini

geliştirme imkanlarını hiçbir zaman göz ardı etmeyen bir bakış ile sürdürmüştür, hayatını. Çeşitli konularda resimler yapması, açıkçası konu çeşitliliği, sanatçının dünya üzerindeki hemen her şeye karşı duyduğu sevginin ve ilginin bir göstergesidir. Sevmediği şeyler de vardır ama kötüleyip karalamak yerine, uzakta ve olduğu yerde kalmasını, tercih eder doğrusu. Ama kabul edemediği olaylara karşı da tepkisiz kalmaz sanatçı. Örneğin, Kahramanmaraş olaylarına ilişkin tavrını resimle ifade etmiştir. Duyarsız bir sanatçı değil, tam tersine duyarlı ve ince düşünen bir sanatçı kişiliğine sahiptir. Kendi düşüncesine ve yaşam biçimine uymayan hiçbir şeyi kabul etmeyen, sadakatle kendine bağlı, bir sanatçıdır.

Konu çeşitliliğine rağmen, genelde Arbaş'ta farklı üsluplaşmaları ve hatta denemeleri bile görmek, neredeyse imkânsız gibi görünse de bu incelemede, sanatçının aslında kendine ait üslubunu çok uzun bir zaman dilimi içinde geliştirdiğini ve hatta denemeler yaptığını bile söylemek, mümkündür. Özellikle son dönem resimlerinde, modern sanat akımlarına yakın ama kendi üslubunu zedelemeyen, bir takım detayların, yeniliklerin filizlendiğini görmek mümkündür.

Özellikle Paris'te yaşadığı dönemde, etkin bir biçimde geçerliliğini kabul ettiren Soyut Sanat, sanatçının çok iyi gözlemlendiği, açıkçası öğrendiği, bildiği bir anlatım biçimidir. Ancak sanatçı, Soyut Sanat'ın o dönemdeki etkinliğinin büyüme kapılmamış, resimlerinde hemen bir değişiklik yapma ihtiyacı duymamıştır. Daha çok sonradan, ancak Paris'te yaşadığı son yıllarda ve Türkiye'ye döndükten sonraki çalışmalarında, etkin bir biçimde bu dönemle ilgili yansımaları görmek mümkündür. Özellikle, peyzaj resimlerinde Mark Rothko'nun(1903–1970) renk kullanımı ve biçimsel anlayışına yönelik benzeşimler görmek olasıdır.

Özellikle, tek renk resim yüzeyinin üzerine, farklı renk tonlarından oluşan iki ya da üç dikdörtgen tarafından bölünmesi, ayrıca bu renklerin hiçbirinin berrak olmaması, yani tek ve düz bir biçimde sürülmek yerine, alttaki rengi ele veren ve kendi içindeki tonal değerler ile oluşmuş, yumuşak bir renk örüntüsü olarak belirginleşir, her iki sanatçıda da. Ayrıca, zemindeki renkler, üzerindeki renk örüntüsünün etkisini yok sayacak derecede öne çıkabildiği gibi, üstüne sürülen boyanın fırça aralıklarından sızarak, kendini bize gösterme çabası güder. Ancak birbirleri ile etkileşiminden dolayı, neredeyse görülmeyecek kadar da değişime yatkındır. Çünkü biçimler ve renkler arasındaki ilişkideki incelik, renklerin kendi aralarındaki ağırlık ve ton ilişkilerinin, tuval yüzeyinde belirginlik kazanmasından

daha ziyade, bilinçaltı yardımıyla algılanmasına yol açmaktadır. Arbaş'ın renk anlayışı da sıradan renk tonları kullanımından çok renkleri kendine ait bir tona dönüştürerek kullanması ile oluşmuştur. Renkleri, kendi renklerine dönüştürerek bir üsluplaşma gösterir de diyebiliriz, açıkçası.

Ayrıca aynı yıllara denk düşen bir sanatçı Antoni Tapies'de(1923) özellikle 1950'li yıllarda yaptığı çalışmalarda, bu biçimlendirmeye benzer resimler yapmıştır. Ancak bu sanatçı daha çok, koyu renklerin bir aradalığını ve üst üste sürülmeden kaynaklı katmansı dokuyu geliştirerek, zamanla strüktür bir etkiye taşıyan, daha farklı işlere yönelmiştir. Taşist anlayışa yakın ama daha çok kendine özgün ve zengin biçim çeşitlemeleri ile çalışmıştır.

Aslında her iki sanatçıda bugün Soyut Dışavurumcu sanat anlayışı içinde anılmakla beraber, her ikisi de kendilerine ait bir anlayış geliştirmiş sanatçılardır. Bu anlamda Arbaş da kendine ait bir anlayışı barındıran bir sanatçıdır.

Ayrıca Arbaş'ta Tapies'e benzer ayrı bir durumda, üst üste sürülen koyu renklerin oluşturduğu boya katmanının, sanatçı tarafından lekeci anlayışıyla etkinleştirildiği gibi, boyasal tavrında da belirleyici olmuştur. Bu direkt bir etkilenme olabileceği gibi, deneyimden kaynaklı, kendiliğinden oluşan bir biçimlendirmede olabilir. Sanatçı bu durumu yönlendirme başarısı ile kendi biçimlendirme anlayışına dönüştürmüş, bir anlamda da bunu üsluplaştırmıştır da diyebiliriz.

Arbaş resminde farklı olarak yer alan figür, sanatçının lekeci tavrı ile özdeşlik kazanarak, resmin sadece bir elemanı olma durumundadır, aynı zamanda. Figür, resimden çıkarıldığında ya da koşullu bir bakış ile bakıldığında –figürü leke olarak kabul etme- resim, soyut bir resim olarak kabul görülebilir.

Aslında Avni Arbaş'ın, zaman zaman farklı sanatçılardan belki de beğenisinden kaynaklı ya da bugün bizim incelerken gördüğümüz, farklı sanatçılardan etkilenmeleri de söz konusudur. Özellikle natüromort resim anlayışında etkin bir yeri olan Morandi'nin tutucu ve değişime olanak tanımayan katı disiplinli kişiliği ve bunun sanatına yansımada apaçık görülen etkiler, Arbaş'ın kişiliği ile neredeyse bir uyum sağlamaktadır. Resimsel anlamda da Morandi'nin natüromortlarındaki ısrarlı biçimlendirmeyi, Arbaş'ın özellikle ilk dönem figürlerinde görmekteyiz. Konuyu çok önemsemeyen, sadece resimsel anlatımında yardımcı bir

etmen olarak gören Morandi'ye yakın bir bakışla, Arbaş da konuyu biçimsel anlatımı için araç edinmiştir.

Eğer amaç sanatçının öykünmesini ya da etkilenmelerini belirlemek olsaydı, bugün sanat tarihinin sayfalarında Arbaş'ın sanatında, onlardan birçok iz bulabildiğimiz gibi, pek çok sanatçıda da Arbaş'a dair izler bulmamız mümkün olacaktır. Hızlı bir iletişim ağının yaşandığı bir dönemde olması mümkün, aslında şaşkınlıkla karşılanmaması gereken bir durumdur. Ama sanatçının özellikle ilk sanatsal üslubunu oluşturduğu bir dönemde bu, mümkün olası bir durum değil, ancak olsa olsa bir eş-zamanlılık söz konusu olabilir. Ayrıca sanatçı kendine, affetmeyi olanak vermeyecek bir sadakatle bağlıdır. Ve neticede; "Ben kendime hiç ihanet etmedim" diyecek kadar açık yüreklige sahip, bir sanatçı kişiliği ile karşı karşıya bırakır bizi.

AVNİ ARBAŞ KRONOLOJİSİ

1919 27 Nisan İstanbul'da doğdu.

1929 Babasını Sivas'ta kaybeder, Annesi ile İstanbul'a yerleşir.

1929 Galatasaray Lisesine gündüzcü olarak kaydolur. Resim öğretmeni emekli Binbaşı Mehmet Ali Bey ve Halil Dikmen'di. Resim atölyesinde Nuri İyem, Cihat Burak ve Selim Turan ile birlikte çalışırlar.

1935 Sanayi-i Nefise Birliği tarafından düzenlenen ve dönemin en önemli sergisi olarak kabul edilen Galatasaray Sergisine katılmak başarısını gösterir. (1936'da olabilir.)

1935-36 İbrahim Safi ve Naci Kalmukoğlu'nun (Nikolay Kalmukov) atölyelerinde çalışır. Kalmukov ile birlikte İzmir Fuarı'nın panolarının yapımına yardım ederek boyalarını almak için para kazanma imkanı da bulmuştur.

1935-36 Akademinin açtığı "Cours de Soir" denilen kayıtlı öğrenci olmayan yetenekli gençlere çalışma ortamı ve model sağlayan, gece kurslara katılır.

1937 Galatasaray Lisesi'nden ayrılarak, Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümü'nün orta kısmına kaydını yaptırır. Altı ay İbrahim Çallı'nın atölyesine devam ettikten sonra Leopold Levy'nin atölyesine geçer.

1939 Ankara Sergievi'nde açılan 1. Devlet Resim Heykel Sergine katılır.

1940 Leopold Levy'nin atölyesinde birlikte çalıştığı arkadaşları ile birlikte kendilerinden önce kurulan "d Grubu"na karşı, "Yeniler Grubu"nu kurarlar. Grup, Nuri İyem, Avni Arbaş, Selim Turan, Nejat Melih Devrim, Kemal Sönmezler, Turgut Atalay ve "d Grubu" kurucularından Abidin Dino tarafından oluşturulmuştur. Bu sanatçıların yanı sıra ilk sergide Agop Arad, heykeltarihi Faruk Morel ve afiş sanatçısı Yusuf Karaçay'da vardır. 28 Mart ilk sergilerini İstanbul'daki Gazeteciler Cemiyetinin Beyoğlu'ndaki Lokalinde açarlar.

1941 Abidin Dino gruptan çıkarılır. Bu durumdan haberdar edilmemesine bir tepki olarak, Avni Arbaş da gruptan ayrılır.

1941 Ankara Sergievi'nde açılan 3. Devlet Resim Heykel Sergine iki adet portre ile katılır.

1942 Dönemin iktidar partisi C.H.P.'nin Milli Eğitim Bakanı Hasan Ali Yücel'in düzenlediği "Yurt Gezileri"ne seçilerek Siirt'e gider.

1942 Ankara Sergievi'nde 5. C.H.P. Yurt Gezisi Resim Sergisine on bir adet resim ile katılır.

1943 İlk eşi Zerrin Arbaş ile evlenir.

- 1943** Ankara Sergievi'nde açılan 5. Devlet Resim Heykel Sergine on bir adet resim ile katılır.
- 1944** Eylül, Ankara Sergievi, C.H.P. Yurt Gezisi Resimleri Toplu Sergisi, 1942 yılında yaptığı Siirt resimleri sergilenir.
- 1944** Ekim, Manisa Halkevi, Konya Halkevi C.H.P. Yurt Gezisi Resimleri Toplu Sergisi, 1942 yılında yaptığı Siirt resimleri sergilenir.
- 1946** Fransız hükümetinin verdiği karşılıksız bir burs ile Paris'e gider.
- 1946** Aralık, Paris, Musee Cernuschi, "Geçmişte ve Günümüzde Türk Resmi" Paris Büyükelçisi Numan Menemencioğlu'nun organizasyonu olan bu sergide sanatçının iki eseri sergilenir.
- 1946** Paris. Modern Sanatlar Müzesi. "UNESCO Uluslar arası Resim Sergisi".
- 1947** Eşi Zerrin Hanım'ı, kızının doğumu sırasında Paris'te kaybeder. Kızına ölen eşinin adını vererek Türkiye'ye anneannesinin yanına gönderir. Kızını bir daha yirmi yıl sonra görecektir.
- 1950** İki ay boyunca otostop ile İtalya'yı karış karış gezer.
- 1951** Mayıs-Haziran. İstanbul. Maya Sanat Galerisi. Paris'ten gönderdiği resimlerle Türkiye'deki ilk kişisel sergisini açar.
- 1952** 24 Ekim-14 Kasım. Paris. Musee de l'Art Moderne. "Octobre" Sergisi. Değişik milletlerden seksen sekiz sanatçının tek eserle katıldıkları ortak sergisi. Türkiye'den Avni Arbaş'tan başka Füreyya Koral ve Nejad Devrim katılır.
- 1953** 15 Mayıs-1 Haziran. Paris, Galeri La Roue, "Avni Arbas", kişisel sergi, çoğu Mahmut Makal'ın "Bizim Köy" romanından esinlenerek yaptığı on beş eseri sergilendi.
- 1954** Paris. Galeri Octobon. Kişisel sergi.
- 1954** Paris. "Ecole de Paris", Galeri Charpentier.
- 1954** Haziran. İstanbul. Maya Galerisi. "Kurtarıcı Sergi"
- 1955** 14 Nisan. Saint-Paul-de-Vence. Galeri Octobon. Abidin Dino ile ortak sergi.
- 1955** Dusseldorf-Münih. "Fransa-Almanya Ortak Sergisi", Sanatçının eserleri "Ecole de Paris" sanatçısı olarak sergilenir.
- 1956** Paris. Galeri Dina Vierny . Kişisel sergi.
- 1956** Kasım. Paris. "Ecole de Paris 56", Galeri Charpentier.
- 1957** Torino. "Peintures d'aujourd'hui de France". Sanatçının eserleri Ecole de Paris sanatçısı olarak sergilendi.
- 1958** 13 Ağustos. Antibes. Musee Grimaldi. Abidin Dino ile birlikte bir sergi gerçekleştirir.

- 1960** Mayıs. Paris. “Salon de Mai” sergisi.
- 1960** Haziran. Zürih. “Salon de Mai” sergisi. (Sanatçı Türkiye’ye dönene kadar bütün “Salon de Mai” sergilerine katılmıştır.)
- 1961** Ekim. New York. Galeri Nicole.
- 1962** Paris. Gleri Dina Vireny
- 1962-64** yılları arasında “Çağdaş Türk Resim Ve Heykel Sanatı Sergisi”. Brüksel, Viyana, Paris, Berlin, Roma.
- 1963** Eylül-Ekim. Brüksel. “Çağdaş Türk Resim ve Heykel Sanatı Sergisi”.
- 1964** Ocak. Paris. Musee de l’Art Moderne. “Çağdaş Türk Resim ve Heykel Sanatı Sergisi”.
- 1964** Mart. Berlin. Museum für Moderne Kunts. “Çağdaş Türk Resim ve Heykel Sanatı Sergisi”.
- 1964** Mayıs. Viyana. “Çağdaş Türk Resim ve Heykel Sanatı Sergisi”.
- 1965** İstanbul. “Paris’te Yaşayan Türk Ressamları”. Alman Kültür Merkezi.
- 1965** 15-30 Aralık. Paris. Galeri Dina Vierny. Kişisel sergi.
- 1966** 24 Temmuz. Antibes. Rene Laporte Galerisi. Bolin, Cottavoz ve Debre ile birlikte karma sergi.
- 1966** Henry Montherlant’ın toplu oyunlarının 3. cildini resimler. Bu lüksbaskıda sanatçının Fernand Mourlot Atölyesinde gerçekleştirdiği on beş özgün taşbaskı yer almaktadır.(Editions Lidis/Imprimerie National, Paris 1966)
- 1968** 8 Ocak. Besançon. Gelerie la Muraille, “Exposition de sept peintres turcs de Paris”. Fikret Mualla, Atilla Bayraktaroğlu, Müzehher Bilen, Traje Dikmen, Remzi Raşa, Adnan Varınca ile birlikte karma sergi.
- 1969** ??? Rijeka. Rijeka Desen Bieanali.(Tarihi belirlenememiştir.)
- 1970** 13 Mayıs. Ohio-Cincinnati. The Vernon Manor. “The collection of Avni Arbas”.
- 1970** Annesinin hastalığından dolayı geçici pasaportla Türkiye’ye gelir.
- 1972** Mayıs. New York. Galeri Herbert Benevy.
- 1975** 6-20 Mayıs. Paris. Galeri Esteve.
- 1976** Kendi isteği ile İstanbul’a döner.
- 1977** Ocak-Şubat. Ankara Vakko Sanat Galerisi kişisel sergi. Bu sergi Arbaş’ın kendisinin de bulunduğu Türkiye’de açtığı ilk sergisidir.

1977 İstanbul. Maçka Sanat Galerisi. "Paris'te Yaşayan Türk Sanatçıları Sergisi". Hakkı Anlı, Abidin Dino, Selim Turan, Adnan Varınca, Nejat Melih Devrim, Erdal Alantar, Yüksel Arslan, Sarkis Sabuncuyan bu sergide yer alır.

1978 İstanbul. Bedri Rahmi Galerisi. Kişisel sergi.

1979 Ankara. Artisan Sanat Galerisi. Kişisel sergi.

1981 Ankara. Artisan Sanat Galerisi. Kişisel sergi.

Atatürk'ün 100. ölüm yıldönümü nedeniyle düzenlenen Kurtuluş Savaşı Ve Devrimleri" yarışması Birincilik Ödülünü alır.

1982 7-28 Ekim. İstanbul. Urart Sanat Galersisi. "Avni Arbaş Resim Sergisi".

1983 Ankara. Artisan Sanat Galerisi. Kişisel sergi.

1983 13 Mayıs. "Türk Resmi", Fransız Büyükelçiliğinin organizasyonuyla "SOS Çocuk Köyleri Yararına Düzenlenen Resim Sergisi". Toplam 58 sanatçının katıldığı sergiye Avni Arbaş 4 resim ile katılmıştır.

1984 Türkiye Cumhuriyeti vatandaşlığına geri alınır

1986 15 Mayıs-6 Haziran. "İstanbul'da Bahar". Adnan Varınca, Ali Demir, Burhan Uygur, Cavit Atmaca, Cihat Burak, Gürdal Duyar, Gürol Sözen, Fikret Kolverdi, Leyla Gamsız, Necdet Kalay, Salih Acar, Selim Turan. Edpa Sanat Galerisi. İstanbul.

1987 9-18 Ekim "Desenler". 19-28 Ekim "Portreler". 30 Ekim-9 Kasım "Yağlı boyalar". İstanbul. Artisan Sanat Galerisi. Kişisel Sergi.

Ankara. Artisan Sanat Galerisi. Kişisel Sergi

1991 Şubat. İstanbul. Artisan Sanat Galerisi. Kişisel sergi.

Uluslar Arası Plastik Sanatlar Derneği Onur Ödülünü alır.

1992 İstanbul. Garanti Sanat Galerisi. "Küçük Retrospektif"

1995 Mayıs-Haziran. İstanbul. Artisan Sanat Galerisi. Kişisel Sergi.

1998 İstanbul. Milli Reasürans Sanat Galerisi. "Avni Arbaş-Retrospektif 98".

1999 İstanbul. Artisan Sanat Galerisi,. "Fransa Yılları". Kişisel Sergi. 9. İstanbul Sanat Fuarı Artist'te Onur Ödülü alır.

2000 Ankara. T.C. Merkez Bankası Sanat Galerisi. Kişisel Sergi.

2000 İstanbul. Yapı Kredi Kazım Taşkent Sanat Galerisi. "Paris Okulu Ve Türk Ressamları Sergisi".

2001 İstanbul. Galerist Sanat Galerisi. "Ara Güler'den Usta Portreleri ve Ustalardan Seçilmiş Yapıtlar" Sergisi.

2001 İstanbul. Yapı Kredi Kazım Taşkent Sanat Galerisi." Su Resimleri: Süleyman Seyyid'den Günümüze Türk Resminde Suluboya" Sergisi.

GENİŞLETİLMİŞ KAYNAKÇA

KİTAPLAR

BATUR, Enis; **Elma-Örgü Teknikleri Üzerine Bir Roman Denmesi**, 2. Baskı, Sel Yayıncılık, 2002, İstanbul,152 s.

BEK, Kemal; **Edebiyatımızda Eleştiri Anlayışına Özne Bir Bakış, Eleştiri ve Eleştiri Üzerine Söylemler**, Hazırlayan, Mehmet Rifat, 1.Baskı, Düzlem Yay., 1996, 121 s.

BERGER, John; **Görünür Dair Küçük Bir Teoriye Doğru Adımlar**, Çev: Bülent Somay, 1. Basım, Metis Yay., İstanbul, 1999, 49 s.

BERGER, John; **Görme Biçimleri**, Çev: Yurdanur Salman, 4. Basım, Metis Yay., İstanbul, 1990, 159 s.

BERK, Nurullah ve ÖZSEZGİN Kaya; **Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi**, 3. Baskı, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1983, 129 s.

BERNARD, Emile; **Cezanne Üzerine Anılar**, Çev: Kaya Özsezgin, 2. Baskı, İmge Kitabevi, 2001, 104 s.

BOZKURT, Nejat; **Eleştiri ve Aydınlanma-Felsefe İncelemeleri**, 1. Baskı, Say Yay., İstanbul, 1994, 256 s.

BOZKURT, Nejat; **Sanat ve Estetik Kuramları**, 2. Baskı, Sarmal Yay., İstanbul,1995, 334 s.

BÜYÜK HAYAT; **Türkçe Sözlüğü**, Hayat Yay.

CAUDWELL, Christopher; **Yanılsama ve Gerçeklik**, Çev: Mehmet H. Doğan, 2. Basım, Payel Yay., İstanbul, 1988, 319 s.

Çağdaş Türk Resim Tarihi Ansiklopedisi, 1. Baskı, Tıglat Yayınları İstanbul,1989.

CEMAL, Ahmet; **Sanat Üzerine Denmeler**, Can Yayınları, 2000, 275 S.

CÖMERT, Bedrettin; **Eleştiriye Beş Kala**, I. Baskı, Ayko Yay. İstanbul,1993, 333 s.

DAĞTAŞ, Lütfü; "Bu Atlar Avni'nin Atları", **İzmir Life**, Sayı:20, 2003, 108-111 s.

ECO. Umberto; **Açık Yapıt**, Çev. Yakup Şahan, Kabalcı Yay. İstanbul, 1992, 316 s.

Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, YEM. Yayınları, 1997, 3 cilt.

EDGÜ, Ferit, **Avni Arbaş**, Türkiye İş Bankası, Genel Yayın No:564, Sanat Dizisi;184, İstanbul, 2001, 227 s.

ERDOK, Neşe; **Figüratif Resimde Bakış Diyalektiği ve Bakış Espas İlişkisi**, İ.D.G.S. Yayınları. Yay. No: 70, İstanbul, 1977.

ERGÜVEN, Mehmet; **Pusudaki Ten**, I. Baskı, Sel Yayınları, İstanbul, 1998, 236 s.

ERGÜVEN, Mehmet; **Gölgenin Ucunda**, I. Baskı, Sel Yayınları, İstanbul, 2001.

ERGÜVEN, Mehmet; **Kurgu Ve Gerçek**, I. Baskı, Gendaş Kültür Yayınları, İstanbul, 2003, 316 s.

ERGÜVEN, Mehmet; **Aydınlıkta Görmek**, I. Baskı, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2006.

ERGÜVEN, Mehmet; **Görmece**, I. Baskı, Metis Yayınları, İstanbul, 1997, 237 s.

ERGÜVEN, Mehmet; **Sırdış Görüntüler**, I. Baskı Y.K.Y. İstanbul,1995, 345 s.

ERGÜVEN, Mehmet; **Yoruma Doğru**, 2.Baskı, Y.K.Y. İstanbul, 2002, 354 s.

FISCHER, Ernest; **Sanatın Gerekliliği**, Çev: Cevat Çapan, 6. Baskı, İmge Yay., 1990, 205 s.

GENÇ, Adem-SİPAHIOĞLU, Ahmet; **Görsel Algılama Sanatta Yaratıcı Süreç**, 1. Baskı, Sergi Yayınevi, 1990, 225 s.

GOMBRICH, E.H; **Sanatın Öyküsü**, Çev: Bedrettin Cömert, 3. Baskı, Remzi Yay., 1986, 520 s.

GÖKTÜRK ,Akşit; **Okuma Uğraşı**, Çağdaş Yayınları,İst. 1984, 197 s.

HAUSER, Arnold; **Sanatın Toplumsal Tarihi**, Çev. Yıldız Gölünü, 1. baskı, Remzi Kitabevi, 1984, 438 s.

İPŞİROĞLU, Nazan-Mahzar; **Sanatta Devrim**, 2. Baskı, Remzi Yayınları,İstanbul, 1991, 150 s.

İPŞİROĞLU, M.Ş.-EYÜBOĞLU, Sabahattin; **Avrupa Resminde Gerçek Duygusu**, İstanbul Üniversitesi Ed. Fak., Yay., No: 521.

KAGAN, Moisej; **Güzellik Bilimi Olarak Estetik ve Sanat**, Çev: Aziz Çalışlar, 1. Baskı, Bilimsel Sorunlar Dizisi: 5, 1982, 666 s.

LYTON, Norbert; **Modern Sanatın Öyküsü**, Çev. Prof. Dr. Cevat Çapan, Prof. Sadi Öziş, 1. Baskı, Remzi Yay., 1982, 398 s.

MAKAL, Mahmut; **Bizim Köy**, 10. Baskı, Sander Yayınları, İstanbul, 1973, 180 s.

MAY, Rollo; **Yaratma Cesareti**, Çev: Alper Oysal, Metis Yay., İstanbul, 1992, 141 s.

MORAN, Berna; **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, 8. Baskı, Cem Yayınevi, Kültür Dizisi, 1991,330 s.

ÖZÖN, Mustafa Nihat; **Osmanlıca-Türkçe Sözlük**, 4. Baskı, İnk. Aka Kitabevleri, İstanbul, 1965.

RAGON , MİCHEL; **Modern Sanat**, Çev: Vivet Kanetti, Cem Yay. İstanbul, 1987.

READ, Herbert; **Sanatın Anlamı**, Çev: G. İnal N. Asgari, 2. Baskı, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 1974.

SAN, İnci; **Sanat ve Eğitim**, A.Ü.E.B.F., Yay No: 151, Ankara, 1985, 70 s.

SÖZEN, METİN-TANYELİ, UĞUR; **Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1992.

STEIN, Gertrude; **Picasso**, Çev: Kaya Özsezgin, 1. Baskı, gece Yayınları,1995.

ŞENYAPILI, Önder; **Benim Sanatçılarım**, 1. Baskı, Sanat Yapım Yayıncılık, 1989, Ankara, 352 s.

TANSUĞ, Sezer; **Çağdaş Türk Sanatı**, 1. Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1986.

TANSUĞ, Sezer; **Türk Resminde Yeni Dönem**, 2. Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1990, 146 s.

THOMSON, George; **İnsanın Özü**, Çev: Celal Üstel, 4. Baskı, Payel Yayınları, 1991,127 s.

TUNALI, İsmail; **Felsefe Işığında Modern Resim**, 2. Baskı, Remzi Kitabevi, 1983, 222 s.

TURANİ, Adnan; **Batı Anlayışına Dönük Resim Sanatı**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1977, 150 s.

Türk Dil Kurumu, **Türkçe Sözlük**, T.D.K. basımevi, Ankara, 1988, 2 cilt.

YILMAZ, Yaşar; **Başkaldıran Atların Ressamı Avni Arbaş**, 2. Baskı, e Yayınları, 2005, 192 s.

YÜCEL, Tahsin; **Eleştirinin Abc'si**, Simavi Yay.,1991.

ZİSS, Avner; **Gerçekçiliği Sanatsal Özümsemenin Bilimi Estetik**, Çev. Yakup Şahan, De Yayınları, İstanbul, 1984, 315 s.

DERGİLER

FİLOĞLU, Lale; "Öğrencileri Levy'i Anlatıyor", **Milliyet Sanat Dergisi**, Sayı:352, 1995, 32-34 s.

GÖREN, Ahmet Kamil; "Cumhuriyetin İlk Yıllarında Türk Resim Sanatı:1, **Rh+Sanat Dergisi**, Sayı:2, 2002, 32-39 s.

GÖREN, Ahmet Kamil; "Türk Resim Sanatında Figür Sorununun Evreleri", **Sanat Çevresi**, Sayı: 190-191, 1994, 12-19 s.

GÜNYAZ, Abdülkadir; "Sanat Sanatçının İşidir", **Türkiye'de Sanat**, Sayı:22, 1996, 46-47 s.

GÜREL, Ziya; "Bugünün Politikaları-Sanatın Zaman Boyutu", **Türkiye'de Sanat**, Sayı:22, 1996, 48-51 s.

GÜREL, Haşim Nur; " Sığ Sularda Sanat ve Siyaset", **Türkiye'de Sanat**, Sayı:22, 1996, 55-58 s.

İSKENDER, Kemal; "Cumhuriyetin İlk Yıllarında Türk Resmi ve Siyaset İlişkileri", **Türkiye'de Sanat**, Sayı:22,1996, 42-45 s.

ÖZSEZGİN, Kaya; "Türk Resminde Otoportre", **Genç Sanat**, Sayı:19, Mart 1996, 26-27 s.

ÖZSEZGİN, Kaya; "Siyasetten Sanata", **Türkiye'de Sanat**, Sayı:22, 1996, 52- 54 s.

ÖZSEZGİN, Kaya; "Naci Kalmukoğlu Aralanan Sis Perdesi", **Türkiye'de Sanat**, Sayı:3, 1992, 36-38 s.

SAĞLAM, Mümtaz; "Resimde Bir Varoluş Düzlemi:Desen", **Genç Sanat**, Sayı:25, Eylül 1996, 4-7- s.

SAĞLAM, Mümtaz; "Dönemler Ve Üslup Yaklaşımları Açısından Tür Resminin Gelişimi" **Edebiyat Eleştiri Dergisi**, Haziran-Temmuz Sayısı,1994, 69-72 s.

SAĞLAM, Mümtaz; “Aykırı Gerçekçi Bir Duyarlığın İzinde Avni Arbaş”, **Agora Dergisi**, Sayı:34, 2003, 41-43 s.

TERZİ, Naci; “Nikolay Kamukof-Naci Kalmukoğlu”, **Türkiye’de Sanat**, Sayı:3, 1992, 39-42 s.

YASA YAMAN, Zeynep; “Yurt Gezileri ve Sergileri ya da Mektepten Memlekete Dönüş”, **Toplumbilim Dergisi**, Plastik Sanatlar Özel Sayısı, Sayı:4, Haziran 1996, Bağlam Yayınları, İstanbul, 35-52 s.

YASA YAMAN, Zeynep; “Modernizmin Siyasal/İdeolojik Söylemi Olarak Resimde Köylü/Çiftçi İzleyi -1”, **Türkiye’de Sanat**, Sayı:22, 1996, 29-37 s.

Türkiye’de Sanat,”Eleştiri Özel Sayısı”, Sayı:23-24, 1996

TEZLER

ALGAÇ, Ferhunde, “Sainte Victoire ve Cezanne” Yayınlanmamış Eleştiri Metni, İzmir, 2000.)

ALGAÇ, Ferhunde; “İmge, İmgelem ve Simgenin Figüratif ve Non-Figüratif Resimde Kullanımları Açısından İncelenmesi”, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir, 1997.

ÇOBAN BAYAÇ, Hayal; “Sanat Eserleri İnceleme Yöntemleri Üzerine Bir Araştırma” (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi) Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir,2002.

ERSOY, Tamer; “20. yy. Resminde Sanatsal İfade Açısından Biçim Bozmanın Kaynakları ve Uygulamaları”, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi) Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir, 1998.

GÜNEŞ, Fikret; “Türk, Resim Sanatında Eleştirmen Sanatçı Ve İzleyici Arasındaki Etkileşimin Analizi”, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi) Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir,1998.

HALIÇINARLI, Emine; Batılılaşa Sürecinde Türk Resmi (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi) Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İzmir, 1990.

KARAYAĞMURLAR, Bedri; Sanatta Yaratıcılık ve Eğitim, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İzmir, 1990.

ULUÇAY, Nazım Hikmet; “Anadolu Halk Sanatı’nın Üretim ve Yaratı Dürtülerinin Çağdaş Türk Resmine İçerik Olarak Etkisi” (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi) Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir, 1998.

GENİŞLETİLMİŞ AVNİ ARBAŞ KAYNAKÇASI

DERGİLER

Avni Arbaş ve “Retrospektif 98”, **Tasarım**, Sayı:81, 1998, 110-111 s.

“Avni Arbaş’ın Çizgileri ile Nazım Hikmet Sanal Müze’de”, **Sanat Çevresi**, Sayı:283, 2002, 71 s.

“Arbaş ile Görüşme”, **Yeni Boyut**, Sayı:7, 1982, 9-13 s.

“Arbaş Retrospektif 98”, **Brava Casa**, Sayı:8, 1998, 34 S.

“Avni Arbaş Defterlerinden”, **Sanat Dünyamız**, Sayı:86, 2003, 154-157 s.

“Avni Arbaş Dolu Dizgin”, **Gergedan**, Sayı:5, 1987, 52 s.

“Avni Arbaş İçin Ne Dediler”, **Rh+Sanat**, Sayı:7, 2003, 63-64 s.

“Avni Arbaş Kronolojisi”, **Sanat Çevresi**, Sayı:48, 1982, 14 s.

“Avni Arbaş ve Retrospektif 98”, **Arkitekt**, Sayı:460, 1998, 62-62 S.

“Avni Arbaş ve Retrospektif 98”, **Sanat Çevresi**, Sayı:235, 1998, 40-41 s.

“Avni Arbaş’ın Resim Sergisi”, **Anons**, Sayı:50, 1995, 34 s.

“Bir Büyük Resim Ustasıyla Avni Arbaş’la Konuşmalar”, **Sanat Çevresi**, Sayı:248, 1999, 72-72 s.

AKKURT, Bülent, “Bir Büyük Usta ve Kitabı Ressam Avni Arbaş”, **Sanat Çevresi**, Sayı:281, 2002, 66-67 s.

AKARLAR, Nil, “Avni Arbaş Resim Bir İtiraftır”, **Skala**, Sayı:9 2002, 56 s.

ARBAŞ, Avni, "Akademi Yılları ve Leopold Levy", **Sanat Çevresi**, Sayı:48, 1982, 4-5 s.

ARBAŞ, Avni, "Levy'nin En İyi Talebesiydi, Selim", **Art Decor**, Sayı:21, 1994, 165 s.

AYKARA, Emine, "Kendi Resmini Yapmak", **Tempo**, Sayı:20, 1998, 148-149 s.

BÜYÜKÜNAL, Feriha, "Avni Arbaş İle Söyleşi", **Sanat Çevresi**, Sayı:168, 1992, 26-27 s.

ÇAKOLOZ, Zeki, "Resim Sanatımız ve Arvni Arbaş'ın Konumu", **Sanat Çevresi**, Sayı:48, 1982, 10-11 s.

ÇALIKOĞLU, Levent, "Maya Sanat Galerisinden Geriye Kalanlar", **Sanat Dünyamız**, 2000, Sayı: 78,238-241 s.

ÇALIKOĞLU, Levent, "Paris Okulu İstanbul'da", **Milliyet Sanat**, Sayı:482, 2000, 42-43 s.

ÇAKOLOZ, Zeki, "Sergilerden Bir Mozaik", **Hürriyet Gösteri**, Sayı:23, 1982, 46-48 s.

ÇALIKOĞLU, Levent, " Kuvayi Milliyeci...", **Milliyet Sanat**, Sayı:432, 1998, 42-43 s.

ÇOLAKOĞLU, Hamiye, " 30 Yıl Sonra Avni Arbaş", **Şeker Sanat**, Ankara, Sayı:45, 2003, 2-5 s.

DEVİRİM, Melishan, "Resim Dolu Bir Ömür", **Art Decor**, Sayı:106, 2002, 100-102 s.

DE MONTHERLAND, Herry, "Ressam Avni Arbaş", **Sanat Çevresi**, Sayı:48, 1982, 9 s.

EDGÜ, Ferit, "Sabancı Koleksiyonunda 15 Resim", **P Dergisi**, Sayı:25, 2002, 128-145 s.

- EDGÜ, Ferit, "Avni Arbaş'ın Resim Dünyası", **Hürriyet Gösteri**, Sayı:253, 2003, 34-35 s.
- ELGÜN, Tülay, "Avni Arbaş'ın Ardından..", **Genç Sanat**, Sayı:111, 2003, 10-13 s.
- ELİBAL, Gültekin, "Avni Arbaş Üzerine", **Sanat Çevresi**, Sayı:48, 1982, 13 s.
- ELKATİP, Demet, "Avni Arbaş Sergisi; Garanti Sanat Galerisi" **Milliyet Sanat**, Sayı:297, 1992, 41-42 s.
- EROĞLU, Özkan, "Floreal-3 Üzerine", **Skala**, Sayı:12, 2002, 66 s.
- EYÜBOĞLU, Bedri Rahmi, "Paris'teki Sergisi ile En Olgun Sanatına Ulaşan Avni Arbaş'a Merhaba", **Milliyet Sanat**, Sayı:126, 1975, 18-20 s.
- "Foça'da Sanat", **Sanat Çevresi**, Sayı:312, 2004, 99 s.
- "Galeride Türk Ressamlarının Özgün Baskıları", **Vizyon Dekorasyon**, Sayı:2,1992, 74-77 s.
- GİRAY, Kıymet, "Avni Arbaş'ın Ardından", **Türkiye'de Sanat**, Sayı:61, 2003, 26-27 s.
- GÖNENÇ, Turgay, " Avni'nin Mavi Denizleri", **P Dergisi**, Sayı:14, 1999, 122-133 s.
- GÖNENÇ, Turgay, "Dokuz Türk...", **P Dergisi**, Sayı:18, 2000, 128-135 s.
- GÜREL, Haşim Nur, "On iki Resim...", **Genç Sanat**, Sayı:66, 2000, 6 s.
- GİRAY, Kıymet, "Sergi Değerlendirmeleri", **Yeni Boyut**, Ankara, Sayı:18, 1983, 23-24 s.
- GÜÇBİLMEZ, Cahit, "Bizim Köy Paris'te", **Kaynak-On beş Günlük Sanat Dergisi**, Cilt 6, Sayı 81, 15 Haziran 1953, 369 s.(Dergi kapağında Avni Arbaş'ın bir resminin siyah-beyaz fotoğrafı yer alıyor.)

GÜREL, Ziya, "Avni Arbaş'la Buluşmak", **Artist**, Sayı:13, 2003, 54-55 s.

"İstanbul Sanat Fuarı, Artist 2000", **Türkiye'de Sanat**, Sayı:45, 2000, 64-71 s.

İNEL, Berke, " A Look At The Manzara Painting Exhibition..." Ankara, **Turkish Daily News**, Turkish Probe Suppl., November 21, 1999, P.7.

KARAESMEN, Erhan, "Yarı Yitik Bir Kuşağın Dosyası", **Hürriyet Gösteri**, Sayı:81, 1987, 59-62 s.

KARAHALİLOĞLU, Seval Deniz, "Great Master Of Turkish Painting...", Ankara, **Turkish Daily News**, Turkish Probe Suppl. October 20, 2002, 9 p.

KAL, Nazmi, "Avni Arbaş Anlatıyor", **Artist**, Sayı:13, 2003, 20-23 s.

KARAESMEN, Erhan, "Buralarda ve Oralarda 1987 Baharı", **Hürriyet Gösteri**, Sayı:79, 1987, 48-50 s.

"Kendine İhanet Etmeyen Resim Ustası....", **Sanat Çevresi**, Sayı:278, 20001, 37 s.

KINAYTÜRK, Hamit, "Galeri Lebriz'den lebriz.com'a", **Sanat Çevresi**, Sayı:266, 2000, 10-11 s.

KÖKSAL, Ahmet, "Arbaş'ın Yeni Resimleri", **Milliyet Sanat**, Sayı:293, 1978, 25-26 s.

KÖKSAL, Ahmet, "Arbaş'ın Yeni Resimleri", **Milliyet Sanat**, Sayı:58, 1982, 49 s.

KÖKSAL, Ahmet, "Sekizli Karma Sergi", **Milliyet Sanat**, Sayı:233, 1977, 26-27 s.

KÖKSAL, Ahmet, "Arbaş ile Dino'dan Resimler", **Milliyet Sanat**, Sayı:161, 1975, 26 s.

KÖKSAL, Ahmet, "Arbaş, Uygur, Güler, Ormancı ve Yağmur", **Milliyet Sanat**, Sayı:298, 1992, 44-46 s.

- KÖKSAL, Ahmet, "Arbaş'ın Kuvayi Milliye Atları", **Milliyet Sanat**, Sayı:360, 1995, 46-47 s.
- KÖKSAL, Ahmet, "Mevsim Sonu Karma Sergisi", **Milliyet Sanat**, Sayı:282, 1978, 26-27 s.
- KÖKSAL, Ahmet, "Ressamlarımız Gelecek Mevsimde Neler Hazırlıyor", **Milliyet Sanat**, Sayı:245, 1990, 32-37 s.
- KÖKSAL, Ahmet, "Ressamlarımız Yeni Mevsimde Neler Hazırlıyor?", **Milliyet Sanat**, Sayı:101, 1984, 32-35 s.
- KÖKSAL, Ahmet, "Süreklilik İçinde Yeni Oluşumlar", **Milliyet Sanat**, Sayı:258, 1991, 47-48 s.
- OTYAM, Fikret, "Artık Avni'de Evde Yoklar Arasında", **Rh+Sanat**, Sayı:7, 2003, 60-62 s.
- ORAL, Zeynep, "Avni Arbaş", **Milliyet Sanat**, Sayı:197, 1976, 3 s.
- ÖZSEZGİN, Kaya, "10. Art-İst Fuarının Ardından", **Milliyet Sanat**, Sayı:491, 2000, 59-61 s.
- ÖZSEZGİN, Kaya, "1945-60 Dönemi Paris'teki Türk Ressamları", **Milliyet Sanat**, Sayı:481, 2000, 40-42 s.
- ÖZSEZGİN, Kaya, "Avni Arbaş 1979", **Milliyet Sanat**, Sayı:320, 1979, 25-27 s.
- ÖZSEZGİN, Kaya, "Arbaş, Günay ve İslimyeli", **Milliyet Sanat**, Sayı:168, 1987, 49-50 s.
- ÖZSEZGİN, Kaya, "Arbaş: Genç Kuşaklara Doğru", **Milliyet Sanat**, Sayı:48, 1982, 32-33 s.
- ÖZSEZGİN, Kaya, "Arbaş: İstanbul Ağırlıklı Resimler", **Milliyet Sanat**, Sayı:84, 1983, 50-51 s.

ÖZSEZGİN, Kaya, "Avni Arbaş ya da Lekenin Anlatımcı İşlevi", **Sanat Çevresi**, Sayı:48, 1982, 6-8 s

ÖZSEZGİN, Kaya, "Avni Arbaş'ın Rsimleri Yurt ve Doğa Sevgisi İle Kalıcı Sanat Duyarlığını Ustaca Birleştiriyor", **Milliyet Sanat**, Sayı:217, 1977, 18-21 s.(Kapakta Avni Arbaş'ın resminin fotoğrafı var.)

ÖZSEZGİN, Kaya, "Değişmezlik İçinde Değişirlik", **Milliyet Sanat**, Sayı:36, 1981, 49 s.

ÖZSEZGİN, Kaya, "Devlet Sergisinden Özel Sergilere", **Milliyet Sanat**, Sayı:230, 1989, 48-51 s.

ÖZSEZGİN, Kaya, "Kuşakları Buluşturan Kavşaklar", **Milliyet Sanat**, Sayı:349, 1994, 46-49 s.

ÖZTOP, Şener, "Sıtkı Olçar ile Avni Arbaş Üzerine Söyleşi", **Artist**, Sayı:20, 2004, 66-69 s.

ÖZYİĞİT, Suzan, "Kalpaksız Kuvayi Milliyeci Ressam...", **Antik Ve Dekor**, Sayı:46, 1998, 118-121 s.

"Ressamlar Nazım'ı Anlatıyor", **Hürriyet Gösteri**, Sayı:235, 2002, 72-75 s.

SALGAR, Turgut, "Tünel Geçit'inden Asmalı Mescit'e...", **Vizyon Dekorasyon**, Sayı:25, 1997, 132-151 s.

ŞENYAPILI, Önder, " Bugün Yine En Çağdaş Picasso", **Sanat Olayı**, Sayı:66,1987,57 s.

ŞENYAPILI, Önder, "Başkent Ankara'da Sanat ve Sanatçılar", **Sanat Çevresi**, Sayı:105, 1987, 48-50 s.

ŞENYAPILI, Önder, "Değişen Palet ve Avni Arbaş'ın Horozu", **Sanat Olayı**, Sayı:21,1984, 6 s.

ŞENER, Dilek, "Kendi Lisanında Resim...", **Milliyet Sanat**, Sayı:538, 2004, 42 s.

ŞİŞMANOĞLU, Gül Başağa, "Avni Arbaş Anısına 5. Foçalı Ressamlar Sergisi",
Sanat Çevresi, Sayı:312, 2004, 100-101 s.

TANALTAY, Erdoğan, "Avni Arbaş'ın Yaşamının Anlamı", **Sanat Çevresi**, Sayı:302,
2003, 44-47 s.

TANSUĞ, Sezer, "Avni Arbaş Bir Paris Bir İstanbul", **Sanat Çevresi**, Sayı:48, 1982,
12 s.

TANSUĞ, Sezer, "Fikret Mualla ve Diğer Bazıları", **Hürriyet Gösteri**, Sayı:4, 1981,
34-36 s.

"Tomris Uyar'ın Kedileri", **P Dünya Sanatı**, Sayı:37, 2005, 78-87 s.

TOPUZ, Hıfzı, "Paris'te Fırçası ile Yaşayan Bir Türk: Avni Arbaş", **Tombak**, Sayı:22,
1998, 17-19 s.

TUTGUN, Nihal, "Türkiye'de Çağdaş ve Özgün Baskı Resim Müzesi...", **Yapı
Dergisi**, Sayı:278, 2005, 101-104 s.

URAL, Murat, "Avni Arbaş Retrospektif Sergisi....", **Milliyet Sanat**, Sayı:432, 1998,
16-19 s.

"5. Foçalı Ressamlar Sergisi", **Sanat Çevresi**, Sayı:312, 2004, 99 s

"9 Banka Koleksiyonundan 45 Yapıt Sergileniyor", **Sanat Çevresi**, Sayı:285-286,
2002, 40-42 s.

GAZETELER

AKGÜNEŞ, Gürkan, “Bu Operasyon Boyalı Bitti...”, **Milliyet Gazetesi**, 16 Ekim 2002, 5 s.

AKYOL, Tuba, “Resim Yapmak İçin Yaşıyorum...”, **Milliyet Gazetesi**, Cumartesi Eki, 8 Aralık 2001, 1-6 s.

ALİÇAVUŞOĞLU, Esra, “Resim Sanatçığı Ele Verir”, **Cumhuriyet Gazetesi**, 11 Aralık 1998, 6 s.

ALTUĞ, Evrim, “Desen Tarlasının Bilge Kuşu: Avni Arbaş...”, **Radikal Gazetesi**, 8 Aralık 2001, 23 s.

ALTUĞ, Evrim, “Sanat Tarihinin Canlı Tanığı: Ferruh Başağa'nın 67 Yılı...”, **Radikal Gazetesi**, 15 Mart 2003, 21 S.

ALTUNOK, Özlem, “Sanata Adanmış Bir Yaşam...”, **Cumhuriyet Gazetesi**, 7 Aralık 2001, 12 s.

ANTMEN, Ahu, “Resimle Edebiyatı Karıştırmamalı..”, **Cumhuriyet Gazetesi**, İki Eki, 8 Mayıs 1998, 1 s.

AVCI, Şevki, “O Atlar Ki Özgürlüğe Koşar”, **Cumhuriyet Gazetesi**, 23 Nisan 1995, 1-6 s.

AYRAL, Cüneyt, “Arbaş'ın Tanıştıkları Yazı Dizisi”, **Yeni Yüzyıl Gazetesi**, 17 Temmuz 1995, 21 s.

AYRAL, Cüneyt, “Arbaş'tan Tepki Sergisi...”, **Yeni Yüzyıl Gazetesi**, 13 Mart 1995, 21 s.

BAŞ, Songül, “Avni Arbaş Ankara'da”, **Sabah Gazetesi**, Başkent Eki, 9 Ekim 2000, 7 s.

BALIOĞLU, Semih, “Avni Arbaş”, **Yeni Yüzyıl**, 26 Nisan 1995, 15 s.

BAŞ, Songül, “ Sergide Buluştular...”, **Sabah Gazetesi**, 22 Aralık 2003, 26 s.

BEHRAMOĞLU, Ludmilla, “Sanat Bir Çeşit İtiraf”, Cumhuriyet, 7 Şubat 1991.

BEHRAMOĞLU, Ludmilla, “Avni Arbaş Sanat Bir İtiraftır”, **Cumhuriyet Gazetesi**, İstanbul, 7 Şubat 1991, 7 s.

BASTUR, Sabahattin, “Avni Arbaş İle Bir Konuşma”, **Yeditepe-On Beş Günlük Fikir ve Sanat Gazetesi**, Ekim 1963 10-11 s.

BÜYÜKÜNAL, Feriha, “Avni Arbaş’ın Kendi Diliyle Gerçekleştirdiği Desenleri Artisan Sanat Galerisinde”, **Cumhuriyet Gazetesi**, İstanbul, 23 Mart 1993, 11 s.

Cumhuriyet Gazetesi, 16 Mayıs 2002, 14 S.

Cumhuriyet Gazetesi, 9 Mayıs 2004, 15 S.

Cumhuriyet Gazetesi, 8 Aralık 1999, 14 s.

Cumhuriyet Gazetesi, 28 Nisan 2003, 8 s.

Cumhuriyet Gazetesi, 10 Ekim 2003, 20 s.

Cumhuriyet Gazetesi, 14 Ekim 2003, 15 s.

Cumhuriyet Gazetesi, 17 Ekim 2003, 1-14 s.

Cumhuriyet Gazetesi, 22 Aralık 2003, 2 s.

Cumhuriyet Gazetesi, 11 Nisan 2004, 19 s.

Cumhuriyet Gazetesi, 14 Temmuz 2004, 14 S.

Cumhuriyet Gazetesi, 6 Kasım 2004, 20 S.

ÇALIKOĞLU, Levent, "Paris Ekolü", **Cumhuriyet Gazetesi**, Bilim Eki, 1 Mayıs 2000, 6 s.

DAPONTE, Costa, "Paris'te Türk Ressamları-Avni Arbaş", **Cumhuriyet**, Haziran 1964.

DEMİR, Uğur, "Avni Arbaş Toprağa Verildi", **Cumhuriyet Gazetesi**, 19 Ekim 2003, 8 s.

DÜNDAR, Can, "Avni Arbaş ve Düzeltilen Şiir", **Milliyet Gazetesi**, 18 Ekim 2003, 13 s.

EDGÜ, Ferit, "Bir Ressamın Ölümü...", **Radikal Gazetesi**, 18 Ekim 2003, 21 s.

ELKATİP, Demet, "Arbaş'tan Bir Retrospektif ", **Milliyet Gazetesi**, Ankara, 30 Eylül 1992, 14 s.

ERCAMAT, Şükrü, "Ressam Arbaş Foça'da Öldü...", **Sabah Gazetesi**, 17 Ekim 2003, 19 s.

GÜLTEKİN, Turan, "Ölüm Döşeginde Bile Çizdi...", **Hürriyet Gazetesi**, 18 Ekim, 2003, 5 s.

HEKİMOĞLU, Müşerref, "Doğa Kuralı", **Cumhuriyet Gazetesi-Dergi Eki**, 31 Temmuz 1994, 7 s.

HIZLAN, Doğan, "39 Yaşar Kemal Kitabında Ünlü Ressamların İmzası..", **Hürriyet Gazetesi**, Cumartesi Eki, 17 Ocak 2004, 1-11 s.

HIZLAN, Doğan, "Avni Arbaş'ın Resimleri İle İstanbul'u Yeniden Sevdim", **Hürriyet Gazetesi**, 24 Ocak 2002, 15 s.

Hürriyet Gazetesi, Ankara Eki, 3 Ekim 2000, 8 s.

Hürriyet Gazetesi, 20 Aralık 2002, 5 s.

Hürriyet Gazetesi, 17 Ekim 2003, 1-18 S.

Hürriyet Gazetesi, 17 Ekim 2003, 8 s.

İPEKÇİ, Abdi, "Arbaş'ın Dramı", **Milliyet**, 6 Haziran 1976.

KABACALI, Alpay, "Avni Arbaş'ın Otuz Yıllık Paris Serüveni ve Sonrası: Resim İçin Bir Ömür...", **Cumhuriyet Gazetesi**, İstanbul, 6 Şubat 1989, 16 s.

KARAVELİ, Orhan, "Bir Portrenin İlginç Öyküsü...", **Cumhuriyet Gazetesi**, 10 Kasım 2003, 1-8 s.

KAYA, Mustafa, "Bekçi Mezat Evi...", **Sabah Gazetesi**, 16 Ekim 2002, 6 s.

KIZIK, Serdar, "Renkler Yalnız Kaldı: Avni Arbaş'ın Cenazesi Dün Foça'dan İstanbul'a Uğurlandı", **Cumhuriyet Gazetesi**, 18 Ekim 2003, 15 s.

KOÇ, Nebahat, "Arbaş Alkışlarla Uğurlandı", **Sabah Gazetesi**, 19 Ekim 2003, 22 S.

KÖKSAL, Ahmet, "Arbaş'ın Yeni Sergisi", **Milliyet Gazetesi**, Ankara, 18 Şubat 1991, 12 s.

KÖKSAL, Ahmet, "Arbaş'tan Bir Retrospektif ", **Milliyet Gazetesi**, Ankara, 5 Ekim 1992, 16 s.

Milliyet Gazetesi, 1 Kasım 1988, 10 s.

Milliyet Gazetesi, Ekran Eki, 7 Nisan 1995, 1 s.

Milliyet Gazetesi, Kültür-Sanat Eki, 1 Ağustos 2002, 6 s.

Milliyet Gazetesi, Kültür-Sanat Eki, 17 Ekim 2002, 2 s.

Milliyet Gazetesi, 17 Ekim 2003, 15 s.

ORAL, Zeynep, "Otuz Yıl Aradan Sonra Türkiye'ye Gelen Avni Arbaş Ankara'da İlk Sergisini Açtı", **Milliyet**, Sanat Sayfası, Ocak 1977.

ORAL, Zeynep, "Resme Adanmış Bir Yaşam...", **Cumhuriyet Gazetesi**, 24 Ocak 2002, 12 s.

ÖNER, Çetin, "Avni Abi'nin Atları", **Radikal Gazetesi**, 26 Ekim 2003, 12 s.

PAK, Şehnaz, "Yeteri Kadar...", **Radikal Gazetesi**, 6 Mayıs 1998, 23 s.

Radikal Gazetesi, 19 Ekim 2003, 22 s.

Radikal Gazetesi, 17 Ekim 2003, 1-23 s.

Radikal Gazetesi, 1 Aralık 1999, 23 s.

Radikal Gazetesi, 13 Mayıs 2003, 2 s.

Sabah Gazetesi, 18 Aralık 2002, 2 s.

Sabah Gazetesi, Günaydın Eki, 7 Mayıs 2004, 4 s.

Sabah Gazetesi, 17 Ekim 2002, 32 S.

Sabah Gazetesi, 1 Temmuz 2003, 11 s.

Sabah Gazetesi, 23 Haziran 2003, 11 s.

SALTUK, Kerem, "Mutlu Bir Ressam...", **Yeni Yüzyıl Gazetesi**, 14 Mart 1996, 11 s.

SELÇUK, İLHAN, "Avni Arbaş Sırasını Savdı", **Cumhuriyet Gazetesi**, 18 Ekim 2003, 2 S.

SERTEL, Yıldız, "Avni Arbaş'ın Zekeri Sertel Portresi...", **Cumhuriyet Gazetesi**, 26 Ekim 2003, 15 s.

SİRMEN, Ali, "Avni'nin Atları Neyin Atları" **Cumhuriyet Gazetesi**, 19 Ekim 2003, 4 s.

TOPUZ, Hıfzı, "Paris'te Bir Türk Ressam", **Yeditepe-On Beş Günlük Fikir ve Sanat Gazetesi**, Sayı:41, 15 Temmuz 1953 8 s.

URAL, Murat, "Hiç İhanet Etmedi Kendisine..", **Cumhuriyet Gazetesi**, Dergi Eki, 3 Mayıs 1998, 1-4 s.

ÜSTER, Celal, "Maya'dan Kibele'ye Avni Arbaş", **Radikal Gazetesi**, Kitap Eki, 14 Aralık 2001, 4 s.

VARIM, Gamze, "Avni Arbaş'ın Kuvayi Milliye Adlı Sergisi...", **Cumhuriyet Gazetesi**, 1 Mayıs 1995, 13 s.

YANIK, Figen, "Avni Arbaş Resme Hep Sadık Kaldı...", **Sabah Gazetesi**, Pazar Aktüel Eki, 19 Ekim 2003, 1-6 s.

Yaşa, Tarık, "Paris'te Türk Ressamları- Avni Arbaş", Tercüman, 12 Eylül 1960.

YEDİĞ, Serhat, "Karşıma Üçgen Giysileri İle Ölüm Çıktı....", **Hürriyet Gazetesi**, Pazar Eki, 19 Ekim 2003, 8 s.

Yeni Yüzyıl Gazetesi, 27 Mayıs 1998, 21 s.

KATALOGLAR

Avni Arbaş, "1992 Sergi Katalogu", Sunu: Ferit Edgü, Ada Yayınları, İstanbul, 1992, 127 s.

Avni Arbaş, "Sergi Katalogu", Sunu: Murat Ural, Milli Reasürans Sanat Galerisi, İstanbul, 1998, 48 s.

Avni Arbaş, "1998 Yılı Sergi Katalogu", Sunu: Ferit Edgü, Artisan Sanat Galerisi, 1998, İstanbul, 19 Renkli İllüstrasyon.

Avni Arbaş, "Fransa yılları Sergi Katalogu", Artisan Sanat Galerisi, İstanbul, 1999,
20 Renkli İllüstrasyon.

Avni Arbaş, "Sergi Katalogu" T.C. Merkez Bankası Sanat Galerisi, Ankara, 2000.

Avni Arbaş, "Sergi Katalogu" Arkeon Sanat Galerisi, İstanbul, 1990, 46 s.

Arbaş, "1956 Yılı Resimleri Sergi Katalogu", Sunu: Ferit Edgü, Artisan Sanat
Galerisi, 2006, İstanbul, 30 s.

ÖZGEÇMİŞ

Ad, Soyad:Ferhunde ALGAÇ

Doğum yeri ve yılı: İzmir 1970

Yabancı Dil: İngilizce

Eğitim:

Yüksek Lisans: 1997 Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim
Anasanat Dalı Yüksek Lisans Programı

Lisans: 1992 Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi Resim İş Eğitimi

Lise: 1987 İzmir Kız Lisesi

İş tecrübesi: 15 yıl Milli Eğitim Bakanlığı

Mesleki Birlik/Dernek/Kuruluş Üyelikleri:

Alınan Burs ve Ödüller:

Yayımlar: