



HİMMET GÜMRAH'IN “SOMA İÇİN” ADLI RESMİNİN SANATSAL AÇIDAN İNCELENMESİ ARTISTIC ANALYSIS OF HIMMET GÜMRAH'S WORK ENTITLED IN “FOR SOMA”

Sevgi KAYALIOĞLU

Dr. Öğr. Üyesi., Aksaray Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü
Asst. Prof. Dr., Aksaray University, Faculty of Education, Department of Fine Art

sevgikayalioglu@hotmail.com

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-9169-230X>

Atıf/Citation

Kayalıoğlu, S. (2021). “Himmet Gümrah’ın ‘Soma İçin’ Adlı Resminin Sanatsal Açıdan İncelenmesi”. *Sanat Dergisi*, (37), 154-173.

Derleme Makale/Review Article

Doi: <http://doi.org/10.47571/ataunigsfd.880813>

Öz

Manisa'nın Soma ilçesindeki kömür madeninde 2014'te çıkan yangın sonucunda 301 maden işçisinin hayatını kaybetmesi, tüm Türkiye'yi derinden etkileyen ve toplumsal hafızada iz bırakan felaketlerden biri olmuştur. Bu çalışmada 21.yüzyıl çağdaş Türk ressamlarından Himmet Gümrah'ın yaşanan bu elim olayı özgün dili ve sanatsal duyarlılığı ile betimlediği “Soma İçin” adlı yapıtı, sanatsal ve estetik açıdan incelenmiştir. İncelemede, E.B. Feldman tarafından karakterize edilen Sanat Eleştirisi yöntemi kullanılmıştır. Bu yöntem betimleme, çözümleme, yorumlama ve yargı olmak üzere dört safhadan oluşmaktadır. Araştırma sonunda eserdeki sanat elemanlarının resimsel bir unsur olmanın ötesinde varlık, yokluk ve ölüm gibi temalara gönderme yaptığı; özellikle sanatçıya özgü çakırdikeni formlarından her birinin aynı zamanda madencileri temsilen kullanıldığı anlaşılmıştır. Varlık ve yokluk kavramlarının sorgulanmasına bağlı olarak da yaşam döngüsü ve yaşamın devamlılığına dair bakış açısı, resmin diğer motifleri arasında sayılmıştır. Eser sembolik

Abstract

The death of 301 mineworkers as a result of a fire at the coal mine in the district of Soma in the province of Manisa in 2014 is one of the disasters that deeply affected the whole of Turkey, leaving mark on public memory. In this study, the work entitled in “For Soma” by Himmet Gümrah, one of the contemporary Turkish painters of the 21st century, described this tragic event with its original language and artistic sensibility, was examined from an artistic and aesthetic point of view. In the analysis, the method of Art Criticism characterized by E. B. Feldman was utilized. This method consists of four phases: Description, analysis, interpretation and judgment. At the end of the study, it is recognized that the art elements in the work are not only a pictorial element, but also refer to themes such as existence, nonexistence and death; each of the yellow star-thistle forms specific to the artist is also used to represent miners. Depending on the questioning of the concepts of existence and nonexistence, the perspective on the life cycle and the continuity

dilinden dolayı anlatımcılık, geometrik kurgusuna bağlı olarak biçimcilik ve yansıttığı evrensel mesajla da işlevsellik teorilerine yakın bulunmuştur. Ayrıca sanatçı, sanat biçimi açısından "bireysel" veya "geometrik-sembolist" bir üslup içerisinde değerlendirilmiştir.

Anahtar kelimeler: Himmet Gümrah, Soma Faciası, Soma İçin, Sanat Eleştirisi.

of life is considered among the other motifs of the work. The work is found to be close to the theories of expressionism due to its symbolic language, formalism due to its geometric structure, and functionality due to its universal message. Finally, the style of the artist is evaluated as "individualist" or "geometric-symbolist" in terms of art style.

Key words: Himmet Gümrah, Soma Disaster, For Soma, Art Criticism.

Giriş

Sanat, tıpkı bir organizma gibi içinde var olduğu kültürden ve sosyal ortamdan bağımsız düşünülemeden bir olgudur. Yaşanan birtakım sosyolojik ve psikolojik olaylar karşısında sanatçının iç dünyasında meydana gelen travmatik sorgulamalar, onun sanatçı olmasının bir gereğidir. Aynı zamanda bu durum, sanat açısından ontolojik bir gerçekliktir.

Bireyin ve toplumların olgunlaşma sürecinde sanat, kimi zaman sanatçının kendisiyle ilişkisini pekiştiren ve olumlayan kimi zaman toplumla iletişimini sağlayan bir dil haline gelirken kimi zamansa sanatçının yapıtları aracılığıyla toplumun dili ve yükselen sesi olmuştur. Sanatçılar kendi duygu, düşünce, yaşantı ve estetik tavırlarını sanatsal bir dille akıl ve ruh süzgecinden geçirerek bunları görünür kılmaktadır. Böylece konuşan bir sanat yapıtı meydana getirilmektedir. Sanatçı, en nihayetinde toplumun en küçük yapı taşı olan bireyi ifade etmekte olduğundan toplumdan bağımsız düşünülemez. Yapıtlarının esin kaynağının ne olduğu çok önemli olmamakla beraber yaşanan herhangi bir sıradan olay dahi sanatın ortaya çıkması ve kendi hikâyesini yazması açısından bir erosa, zihinsel ve fiziksel üretim için itkisel bir güce dönüşebilir. Bu noktada kimi olaylar bireyleri etkilerken kimi olaylar ve sorunlar da yarattıkları etki itibarıyla toplumun tamamını etkileyebilirler. Zira ortak sevinçler, hüznler ve kederler toplumun ortak dilini oluşturmakla birlikte sanatın da toplumsal dilini oluşturmaktadır. Böylece sanatçının, yani bireyin, akıl ve ruh dünyasında şekillenen duygulanımlar bireyselliğin çok ötesine geçerek toplumsal boyutta çoğullaşmaktadır.

Türk resim sanatının geçmişine bakıldığında Osmanlı İmparatorluğu'ndaki Batılılaşma süreciyle resim sanatındaki Batılılaşmanın eş zamanlı geliştiği görülmektedir. Osmanlı Batılılaşmasının ilk yansımalarının görüldüğü eğitim kurumlarında verilen Batılı tarzdaki resim dersleriyle de yepyeni bir sürece girilmiştir. Özellikle 1883'te açılan Sanayi-i Nefise Mekteb-i Âlisi'nde (şimdiki Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi) okuyan ve bu kurumdan mezun olan öğrencilerin Avrupa'ya gönderilmesiyle o süreçte Avrupa'da, resim başta olmak üzere birçok sanat dalını etkileyen Empresyonizm sanat akımının etkilerinin yurdumuza taşındığı bilinen bir gerçekliktir. Avrupa'da çeşitli atölyelerde eğitim alan asker ressamlarla devam eden Batılılaşma sürecinin, 1950'lerden sonra hız kazandığı ve sanatta modernite söylemleri geliştirildiği söylenebilir. Ünlü sanat tarihçisi ve sanat yazarı Tansuğ (1995: 8-12) tarafından sanatta modernleşme ve çağdaşlaşma sürecinde çağdaş Türk resim

sanatındaki gelişmeler, 1950 öncesi ve sonrası olmak üzere iki ayrı periyoda ayrılarak değerlendirilmiştir. Ona göre 1950 sonrasında Batıyla kurulan sanatsal bağlantılar, sanatsal farklılıklar yaratma çabalarına dönüşmüş; bundan sonraki dönemde, üslup açısından daha serbest ve zengin sanatsal eğilimler ve arayışlar başlamıştır.

Farklı dönemlerde farklı sanatsal oluşumlarla belli bir anlayışın öncülüğünü yapmak isteyen sanatçılar, esasında bireysel duyularını kendilerine has üslup ve tema seçimleriyle özgür bir anlatım diline dönüştürmenin de yolunu açmıştır. 1950'lerden itibaren hızla soyut sanat akımlarının içine girilmiş; sonraki yıllarda figüratif, biçimci ve renkçi anlayışlarda çok sayıda eser verilmiştir. Belli dönemlerde tematik olarak folklorik ve yerel bir anlatım dili benimsenmiş, toplumsal konu ve sorunlar üzerinde durulmuştur. Yine Avrupa'da ortaya çıkan Kübizm, Fovizm, Fütürizm ve Ekspresyonizm gibi sanat akımları da ülkemiz sanatçılarının sanat anlayışları üzerinde izler bırakmıştır.

1950'lerden sonra başlayan özgürleşme hareketleri dünyadaki gelişmelere paralel olarak sanatçıların nesne, mekân, biçim, uzam, tema ve kavramlara yönelik sorgulamalarıyla 21. yüzyılda da devam etmektedir. Öyle ki Türkiye'de son dönemlerde, kategorize edilemeyecek kadar farklı sanatsal eğilim ve üsluba sahip resim sanatçımızın olduğundan söz etmek mümkündür. Makalede bahse konu olan Himmet Gümrah da bu sanatçılardan bir tanesi olarak değerlendirilebilir. Çağdaşları ile kıyaslandığında benimsediği farklı sanatsal diliyle dikkat çeken Himmet Gümrah'ın "Soma İçin" adlı yapıtının sanatsal açıdan incelenmesi, bu araştırmanın amacını oluşturmaktadır. Yapılan araştırmalarda, Himmet Gümrah'ın eserleriyle ilgili yazılanların sanatçının belli dönemlerde ürettiği çalışmaları üzerine genel değerlendirmeler şeklinde olduğu ve bunların da sergi kataloglarında yer aldığı anlaşılmıştır. Örneğin 2005'te İstanbul Menkul Kıymetler Borsası Ankara Sanat Galerisi'nde açılan Karadeniz'den kuru pastel resim sergisi, 2011 yılında Fırça Sanat Galerisi'nde açılan sergi ve 2016'da Ankara Dünya Göz Sanat Galerisi'nde açılan sergi katalogları bunlardandır. Sanatçıyla ilgili yapılmış hiçbir akademik çalışmanın bulunmaması, bu araştırmanın en temel çıkış noktasıdır. Zira Himmet Gümrah sanatı ve üslubuyla çağdaşlarından farklılaşan, işlediği konularla günümüz problemlerine yalın dille temas edebilen, sanatı ve ismiyle literatüre girmesi gereken bir değerdir. Dolayısıyla "Soma İçin" adlı eserin incelenmesi, sanatçının hem söz konusu eserinin keşfedilmesi hem de sanatsal anlayışının ortaya çıkarılması noktasında atılan önemli bir adım olarak görülmektedir.

Himmet Gümrah ve Sanatı Üzerine

Giresun'un Şebinkarahisar ilçesi Tamzara mahallesinde 1957 senesinde dünyaya gelen sanatçı, 1976-1981 yılları arasında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yüksek Resim Bölümünde lisans ve yüksek lisans öğrenimini tamamlamıştır. Sonraki iki yılda, 1981-1983 arasında, Kuleli Askerî Lisesi'nde Resim Öğretmeni olarak çalışmıştır. 1983'te Fırat Üniversitesi'nde öğretim elemanı olarak görev yapmaya başlayan sanatçı, bu esnada 1986-1989 arasında Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde "Sanatta Yeterlilik" yapmıştır. 1994'e kadar Fırat Üniversitesi'nde; 1994-2008 yılları arasında Gazi Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalında görev yapan sanatçı son olarak 2008-2016 yılları arasında

Atılım Üniversitesi Güzel Sanatlar, Tasarım ve Mimarlık Fakültesinde öğretim üyesi olarak çalışmıştır (Himmet Gümrah, 2020).



Görsel 1. Himmet Gümrah, Gülhatmi Çiçeği, 2004, kuru pastel (k.p.), 35 x 100 cm

Sanat yaşamı boyunca kuru pastel, yağlı boya ve akrilik boya gibi sanat malzemelerini kullanarak yapıtlar üreten sanatçı, 2000'lerden önce yağlı boya çalışmalarına ağırlık verirken bu tarihten sonra kuru pastelin olanaklarını keşfederek 2006'ya kadar kuru pastel tekniğiyle çalışmış; 2006'dan sonra da akrilik boyayla çalışmalarını sürdürmüştür. Öğrencilik yıllarının ardından yaptığı ilk dönem çalışmaları, daha ziyade natürmort türünde olmuştur. Onun sanatı anlayışı üzerinde "Natürmort Resmine Yeni Bir Bakış" başlıklı sanatta yeterlilik çalışmasının belirleyici bir rolünün olduğunu söylemek mümkündür. Zira yaptığı inceleme, araştırma ve arayışlar onun doğal nesnelere farklı bir bakış açısı getirerek natürmortların farklı bir sanatsal dille ve tematik bütünlük anlayışı içinde yeniden kompoze edilmesini sağlamıştır. Resimlerine ön planda klasik bir natürmort anlayışı hâkimken arka planda, gizemli bir dünyaya kapı aralanmaktadır (Görsel 1 ve 2).



Görsel 2. Himmet Gümrah, Eşek Dikeni Ailesi, 2005-10, k.p., 65 x 70 cm

Sanatçının Görsel 1 ve 2'de gösterilen eserleri, Leonardo da Vinci'nin Mona Lisa'sında portre ve peyzajın bir araya getirildiği sanatsal ifade tarzını anımsatmaktadır.

Himmet Gümrah'ın eserlerinde ise farklı resim türlerinden olan peyzaj ve natürmortun bir araya getirildiği görülmektedir. Örneğin Görsel 1'de ön planda pembe gülhatmi çiçeği tüm zarafetiyle yükselirken arka planda yer alan mimari bir yapı olarak kemerin içinden beliren sisli atmosfer resme düşsel, mistik ve gizemli bir hava katmaktadır. Ayrıca bu kemer, resimde uzamsal bir etki yaratmakla beraber kemerin içinden ufka giden boşluk iki plan arasında kontrast bir etki yaratmaktadır. Benzer yaklaşıma Görsel 2'de de rastlanmaktadır. Öyle ki resmin ilgi merkezini teşkil eden eşek dikenini bitkisinin yerleştirildiği manzara, izleyende sonsuzluk hissi yaratmaktadır. Ayrıca bu resimde, alışlagelen natürmort anlayışının ötesinde arka planda gökyüzüne yer verilmiş; ufuk çizgisinin üzerinde yer alan ağaçlar ile ön planda yer alan sanat objesi arasındaki mesafenin genişliği ile resimdeki derinlik etkisini daha da pekiştirmiştir. Mona Lisa'da merkeze alınan biçim bir kadın iken Himmet Gümrah'ın eserinde bu, yerel bir nesnedir. Sanatçı bu eğilimiyle cansız olana hayat vermiş ve nesnelere özgürleştirmiştir denebilir. Esasında sanatçının bu çalışmalarında yer alan bitkiler ve çiçeklerin, izleyen üzerinde halen beslendiği topraktan yaşam bulduğuna ve toprağa sınıksız bağlandığına dair bir izlenim bıraktığı söylenebilir. Bu yönüyle sanatçının çalışmalarını modern bir peyzaj veya çağdaş bir dile sahip natürmort örnekleri olarak nitelendirmek de mümkündür.

Gümrah'ın natürmortlarında kullandığı yöresel bitkiler, ilerleyen süreçte sanatsal birimlere dönüşerek kavramsal açıdan yeni manalara yol almış; düşünsel bir anlatım ögesi haline gelmiştir. Eşek dikenini, çakırdikenini, gülhatmi çiçeği, soğan ve sarımsak çiçeği formları sanatçının en sık kullandığı sanatsal elemanlar arasında olmuştur. Bu elemanlar, her bir kompozisyonda farklı bir tasarımsal yapıya kavuşturulurken bir husus da dikkat çekmektedir. Plastik değerlerin dağılımı, kompozisyon kurguları ve anlamsal derinlik değişse de sanatın tasarım gücünü oluşturan eleman ve ilkelerin arasındaki ilişkiden hiçbir zaman vazgeçilmemiştir. Bu durum, Gümrah'ın sanatçı olmasından kaynaklı sanat pratiğinin ve aynı zamanda yükseköğrenim kurumlarında çalıştığı süre boyunca “Temel Sanat Eğitimi” ya da “Temel Tasarım Eğitimi” derslerinin öğreticisi olmasının da bir yansıması olarak değerlendirilebilir. Zira bu hususta sanatçının şu sözlerine kulak vermek gerekir:

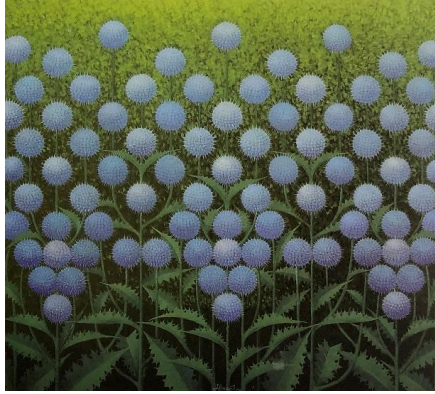
“...Yeni anlatım yöntemim, üniversitede verdiğim Temel Sanat Eğitimi dersinde sanatın temel anlatım öğelerini kavratırken yaptığım nokta düzenleme çalışmaları olacaktı. Aynı zamanda sanatın ilkelerinden en çok kullanılanı olan “Tekrar” ilkesini kullanacaktım. Neyi tekrarlayacaktım? 2005 Haziran ayında İMKB Ankara Sanat Galerisi'nde açtığım “Karadeniz'den” sergisinde sergilediğim, resimlerimde kullandığım ve doğal biçimini bozmadan kompozisyonlarıma eklediğim objelerimden aldığım birimleri doğal yapı içinde tekrarlayacaktım. Zaten doğa da tekrarlardan oluşmuştu. Benim tekrarlarım da doğanın gibi belli bir düzen içinde gelişecekti ama kendi içinde plastik farklılıkları da barındıracaktı. Ritim kaybolmayacak, armoni çeşitlendirilebildiği kadar çeşitlenecekti...” (Gümrah, 2011: 2)

Yani sanatçının 2005'ten sonraki çalışmalarında büyük ölçüde sanat nesnesi olarak benimsenen bitkisel formların hem tekrarlar yoluyla hem de boyut, mesafe ve renk ilişkilendirmeleriyle düzenlenmesi esas alınmıştır. Görsel 3, 4 ve 5 sanatçının 2005-2011 yılları arasında benimsediği sanat anlayışını yansıması bakımından iyi birer örnektir. Zira görsel 3'te tel mazgalların önünde yer alan eşek dikenini bitkilerinin; görsel 4 ve 5'te soğan çiçeklerinin yüzey üzerinde tekrarlanması ve bununla beraber bu formlar

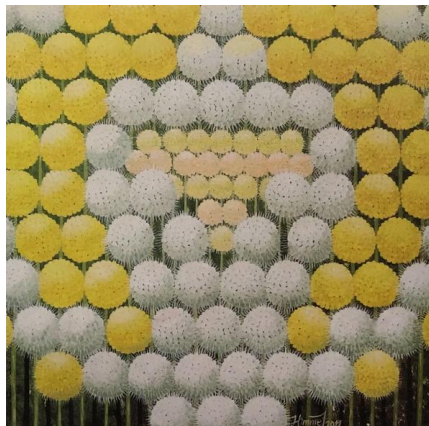
arasında büyüklük-küçüklük, yakınlık-uzaklık ve boşluk-doluluk ilişkisinin kurulması suretiyle kompozisyonda birliğin sağlandığı görülmektedir.



Görşel 3. Himmet Gümrah, Kompozisyon II (Eşekdikenerleri), 2008, tuval üzerine akrilik boya (t.ü.a.b.), 81 x 100 cm



Görşel 4. Himmet Gümrah, 2008, Çakırdikenleriyle Düzenleme, t.ü.a.b.



Görşel 5. Himmet Gümrah, 2011, Sarı-Beyaz (Mini Senfoni), t.ü.a.b., 51 x 51 cm

Bu eserler aynı zamanda sanatçının 2005-2011 yılları arasında, sanatsal ifade tarzındaki yönelimi ortaya koyması açısından da önem arz etmektedir. Burada yer alan çalışmalardan hareketle sanatçının son dönem eserlerinin ifade tarzı olarak daha minimalist bir dile kavuştuğu söylenebilir.

Yöntem

Bu araştırma, nitel araştırma metotlarından “Sanat Eleştirisi” yöntemi esas alınarak yürütülmüştür. Sanat eleştirisi, bir yapıtın; yani insan eliyle yapılmış olanın ontolojik varlığının ortaya konulmasından sonra yapıtın reel yapısının incelenmesi suretiyle anlaşılması; reel yapıyı oluşturan elemanların ardındaki gizli yapının keşfedilmesi ve tinsel yapının kavranmasıyla devam eden estetik haz alma ve kanaat oluşturma süreci olarak tanımlanabilir. Bu yöntem, E.B. Feldman tarafından 1960’ların sonu ve 70’lerin başında temellendirilmiş olup dört basamaktan oluşmaktadır. Bunlar betimleme (description), çözümlleme (formal analysis), yorumlama (interpretation) ve yargıdır (evaluation/judgment).

Feldman, bu aşamaların birbiriyle örtüştüğünü ancak temelde farklı işlemler içerdiğini söylemiştir. Bu doğrultuda söz konusu safhaların kolaydan zora doğru giden bir seyrinin olduğu, öncelikle eserdeki görsel gerçekliklere odaklanıldığı; ardından da eserin genel anlamı ve değeri hakkında çıkarımlarda bulunulduğu ifade edilmiştir. Bu aşamalardan ilki olan betimlemede, eserde görülebilen her şey not edilmekte ve bir nevi eserin envanteri çıkarılmaktadır. Betimleme aşamasının en temel sorusu “Orada ne var?” dır. Çözümlleme kısmında envanteri çıkarılan şeyler arasındaki ilişkilerin keşfedilmesi için bunların ötesine geçilmeye çalışılır. Bu aşamada formların nesnel tanımlarının ötesine geçilerek onların algılanma şekli üzerinde yoğunlaşılır. “Sanatçı ilgi merkezini nasıl yaratmıştır?”, “Renk kullanımı, resmi nasıl etkilemiştir?” gibi sorular bu aşamada sorulabilir. Yorumlama aşamasında sanat nesnesi ve görsel içeriğinin biçimsel ve duyumsal özelliklerinin, duygularımız ve zekâmız üzerindeki etkisi açıklanmaktadır. Son aşama olan yargı kısmında ise incelenen çalışmanın güçlü yönleri ortaya konularak değeri belirlenmektedir (Feldman, 1992: 487-510). Dolayısıyla betimleme ve çözümlleme safhaları, incelenen yapıtın ön yapı elemanları olarak adlandırılan ve gözle görülebilen düzeydeki renk, çizgi, biçim, valör gibi sanatsal elemanları; tekrar, birlik-bütünlük, zıtlık, ahenk gibi tasarım ilkelerini oluşturan yapısal faktörlerin incelenmesinden oluşmaktadır. Buna karşılık yorumlama safhasında, ilk iki aşamada edinilen bilgilerden hareketle eserin görünmeyen irreal; yani arka yapısı incelenmektedir. Son aşamada ise üç aşamada toplanan görsel ve tinsel veriler, birtakım sanat teorilerinden faydalanarak nihayete ulaştırılmaktadır. Yani eserden hareketle eserle ilgili bir yargıya varılmaktadır.

Araştırmanın verileri, sanat eleştirisi yöntemi kapsamında belirlenen dört safhanın her biri için esere yöneltilen temel sorular aracılığıyla toplanmıştır. Bu sorulara, birçok kaynakta farklı biçimlerde rastlamak mümkündür. Fakat araştırma kapsamındaki sorular, Feldman (1992: 487-510) tarafından kaleme alınan “Varieties Visual Experience” kitabındaki açıklamalardan hareketle oluşturulmuş ve incelemeler bu minvalde yapılmıştır. Aşamalara göre bu sorular şöyledir:

Betimleme:

- Orada ne var?
- Neler oluyor?
- Hangi renkler ve biçimler (büyük, küçük, oval, dikdörtgen, sert veya yumuşak kenarlı vb.) kullanılmıştır?
- Eserde gördüklerin hangi yönlerde (dikey, yatay, diyagonal vb.) kullanılmıştır?

Çözümleme:

- Sanatçı, ilgi merkezini nasıl yaratmıştır?
- Nesneler nasıl yerleştirilmiştir?
- Boş ve dolu alanlar nasıl düzenlenmiştir?
- Nesnelerin çevreyle ilişkisi nasıldır?
- Renkler, şekiller, yönler, dokular, boş ve dolu alanlar nasıl düzenlenmiştir?
- Renk kullanımı, resmi nasıl etkilemiştir?

Yorumlama:

- Bunların ne anlama geldiğini düşünüyorsun?
- Sanatçı ne anlatmak istiyor olabilir?
- Sanatçının anlatmak istediklerine dair ipuçları nelerdir?
- Böyle bir düzenleme yapılmasının nedeni ne olabilir?

Yargı:

- Bu bir sanat eseri olarak kabul edilebilir mi?
- Bunu sanat eseri yapan şeyler nelerdir?

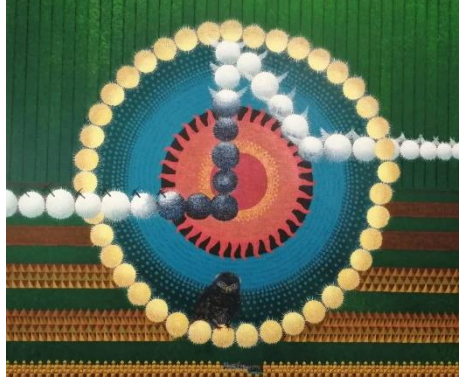
Burada yer alan sorular doğrultusunda araştırmada betimleme aşamasında eserdeki bilgi objeleri tasvir edilmiş, çözümleme aşamasında eserin biçimsel özellikleri üzerinde durulmuş, yorumlama aşamasında resmin sembolik dilinin çözümlenmeye çalışılmasıyla eserdeki görsel içerikle anlatılmak istenenler ortaya çıkarılmıştır. Yargı safhasında ise eser, estetik nitelikleri açısından dört sanat kuramı (yansıtmacılık, biçimcilik, anlatımcılık, işlevsellik) açısından analiz edilmiştir. Zira Boydaş'a (2007: 49) göre yargı aşamasında önceden toplanan gerçek, görsel ve anlatımcı veriler bu kuramlarla beraber değerlendirilmektedir.

Eleştirinin ilk üç safhası olan betimleme, çözümleme ve yorumlama aşamalarında toplanan veriler bu çalışmanın bulgular kısmında; araştırmayla ilgili sonuçları içermesi nedeniyle yargı safhasıyla ilgili veriler de sonuç kısmında sunulmuştur.

Bulgular

Eserde, merkezde iç içe geçmiş ve nokta etkisi veren eş merkezli çemberler yer almaktadır (Görsel 6). İç içe geçmiş bu çemberlerin merkezinde farklı tonları ile yer alan kırmızı alan sırasıyla siyah, mavi, yeşil ve sarı renklerden meydana gelen dairesel hareketlerle çevrelenmiştir. Kompozisyonun ortasında sarı dairesel formların oluşturduğu çemberin solundan merkeze doğru yol alan, merkezde beyazdan griye dönerek siyahlaşan, ardından yükselerek dikey bir hat oluşturup yeniden grileşip beyaza dönerek resmin sağından küçülerek çıkış yapan dairesel formlar bulunmaktadır. Bu formlardan soldakilerin üzerine siyah çekiçler, yükselerek sağ tarafa doğru gidenlere ise

beyaz kanatlar yerleştirilmiştir. Resmin arka plan ya da zemin olarak adlandırılan kısmında kullanılan yeşil rengin üzerinde, kompozisyonun üst yarısında koyu renkte ince dikey çizgiler; alt kısmında ise sarı, turuncu, yeşil ve tonlarında kalın yatay şeritler bulunmaktadır. Yine eserin alt bölümünde, dairesel sarı formların üzerine konmuş ve gözlerini izleyene yöneltmiş siyah bir baykuş yer almaktadır.



Görsel 6. Himmet Gümrâh, Soma İçin, 2014, t.ü.a.b., 100 x 120 cm., Özel Koleksiyon

Bu resim 100 x 120 cm boyutlarındadır ve tuval üzerine akrilik boya ile çalışılmıştır. Ancak resmin geneli tuval üzerine akrilik tekniği ile yapılsa da baykuş, transfer tekniği kullanılarak resme aktarılmıştır. Eserde, üçte birlik kuralın aksine kompozisyonun ağırlık noktası merkezde yoğunlaşmış ve bu durum ilk bakışta resme durağanlık etkisi vermiştir. Fakat sanatçı, kompozisyonun solunda $5/3$ 'lük; sağında ise $5/2$ 'lik kısma yatay düzlem üzerine yerleştiği beyaz dairesel formlarla merkezdeki durağanlığı tuvalin dışına taşıyarak resme hareketlilik ve sonsuzluk hissi katmayı başarmıştır. Resimde dikkatlerin merkezde toplanmasını sağlayan kırmızı (sıcak) alan, bu gücünü hem rengin titreşim kuvvetine hem de resme hâkim rengi olan yeşil renkle aralarındaki kontrastlık ilişkisine borçludur. Yeşil zemin üzerine kurgulanan kompozisyonun, birbirine eşit olan alt ve üst bölümlerinden her birine farklı bir yapı egemendir. Sözgelimi arka planda yer alan üst bölüm, birbirine paralel dikey çizgilerden oluşmakta iken alt bölümde yatay hareketlerin hâkimiyeti söz konusudur. Aynı zamanda resimde soğuk renkler, orta değerdeki tonlar ve yuvarlak biçimler baskındır.

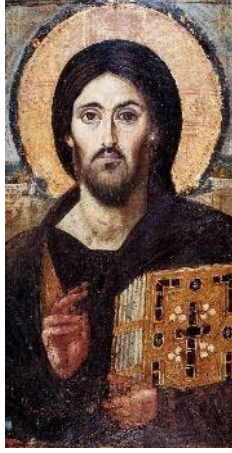
Resmin merkezinde alan kırmızı alandan sonra bu noktadan yukarıya doğru hareket eden dairesel formlar, dikkatleri sarı çembere taşımaktadır. Sarı çemberin bu görünürlük gücü, resimdeki en açık tonal değerlerden birini oluşturmasına ve köşeli bir çerçevenin içerisinde ona kontrast bir biçim olmasıyla ilgilidir. Bu durum esasında, çalışılan resim yüzeyinin sahip olduğu biçimin de eserin bir parçası olduğu gerçeğini ortaya koymaktadır. Sarı çember, titreşim gücünden dolayı merkezinde yer alan kırmızının daha hızlı algılanmasına ve gözlerin tekrar kendi üzerinde yoğunlaşmasına yardımcı olmaktadır. Elbette bu eylemin çok hızlı bir şekilde gerçekleşmesinde, resmin solundan kompozisyona dâhil olarak sağından çıkış yapan beyaz dairesel formların da etkisi vardır. Çünkü bu formlar da resimde miktar olarak en az kullanılan en açık tonal değeri oluşturmaktadır ve bu nedenle resme hâkim olan orta değerdeki tonlar içinde

lekesel kontrastlığın yarattığı bir dikkat çekiciliğe sahiptir. Renkler ve tonal değerler arasındaki kontrastlık ilişkisi resimde dengeyi sağlarken sarı, beyaz ve siyah tonlar hem yüzeyde yan yana getirilerek tekrarlanarak hem de boyut açısından kontrastlar sağlanması suretiyle resimde birliğe ulaşılmıştır. Her ne kadar lekesel olarak ilk bakışta dikkat çekmese de baykuş imgesi, resmin geneli ziyaret edildikten sonra izleyiciyi uğurlayan bir figür olarak eserdeki yerini almıştır.

Bu eserde yer alan dairesel formlar dikkatli incelendiğinde üzerindeki dikenler fark edilmekte ve buradan hareketle söz konusu formların, sanatçının 2005 yılından sonra sanatsal anlayışı içerisinde yer alan çakırdikeni formları olduğu anlaşılmaktadır. Yani eserdeki çakırdikenlerinin sanatçının duygularını aktarmada, duyarlılığını yansıtmada, sanatsal bir düzenleme oluşturmada araç niteliği taşıyan bir sanat nesnesi haline geldiğini söylemek mümkündür.

Resmin ön yapısında yer alan bilgi objelerinin somut bir şekilde kompozisyona dâhil edilmesi, bunların anlamları üzerinde durmaya ve oradan hareketle resmin arka yapısı hakkında birtakım tahminlerde bulunmaya imkân vermektedir. Örneğin resmin solundaki beyaz dikenlerin üzerine yerleştirilen çekiçler, sağdakilerin üzerine yerleştirilen kanatlar ve sarı dikenlerin oluşturduğu büyük çemberin alt kısmına konumlandırılan baykuş kültürel ve mitolojik açıdan birçok anlam içermektedir. Kullanılan sanatsal elemanlar ve bilgi objeleri kadar bunların sahip olduğu renkler de toplumsal, kültürel, psikolojik ve teolojik açıdan farklı anlamlara gelmektedir. Ayrıca resimde yer alan dairesel formlar, yatay ve dikey hareketler, resmin alt bölümündeki yatay düzlemde yer alan üçgen birimler incelenmeye değer diğer elemanlardır. Bu nedenle resimdeki sanatsal tasarım elemanları ve ilkelerinin sembolik açıdan irdelenmesi, sanatçının sanatsal dilini anlama yolunda atılacak önemli bir adımlardan biridir. Eserde yer alan elemanlar merkezden çevreye doğru incelenecek olduğunda ilgi merkezini oluşturan ve genişleyerek en etkili sanat formu haline gelen dairesel hareketten, çember ve daire anlatısından başlamakta fayda vardır.

Bilindiği üzere çember, daire, halka ve küre denildiğinde akıllara daima aynı yuvarlak şekil gelmektedir. Dış görünüş itibarıyla birbirine benzeyen bu geometrik formlar, sembolik anlatım açısından da neredeyse benzer bir dile sahiptir. Resmin genelindeki en hâkim form olan daire başlangıç ve bitiş noktası olmadığı için genellikle tamamlanmayı, ebediyeti ve kusursuzluğu temsil etmekte; daireyle aynı sembolik ifadenin paydaşı olan küre ise cenneti ya da ruhsal evreni simgelemektedir (Wilkinson, 2018: 284). Çember tüm noktaları merkeze eşit mesafede olan yuvarlak bir şekil olarak gökyüzünü, ilkel özü, zıtların birliğini, mükemmelliği, devamlılığı ve sonsuzluğu simgelemektedir. Bu biçim, aynı zamanda dairesel forma sahip olan tekerlekle de ilişkilidir. Sembolizmde tekerlek; güneşi, yeniden başlamayı, bereketi ve dinamizmi yansıtmaktadır. Güneşe dair bir sembol olan tekerlek aynı zamanda başı ve sonu olmayan bir hareketle döndüğü için ebedi bir hareketin yerine geçmektedir (Gardin ve Olorenshaw, 2019: 599). Dolayısıyla daire ve çember gibi yuvarlak formlar, sembolik açıdan çoğunlukla güneşe ve evrenin şekline benzetilmekte ve buna bağlı olarak da ilahi ve manevi temsillerde ve kutsal tasvirlerde sıklıkla kullanılmaktadır.



Görsel 7. İkona, Pantokrator İsa, 6. yüzyıl

Daire, Hıristiyanlıkta ve güneşe benzerliği nedeniyle güneşe tapan toplumlarda dini sembol olarak kullanılmıştır. Çember, halka ve disk biçimindeki hale ya da aylalar 5. yüzyıldan günümüze kadar Hıristiyan sanatında kutsal kişilerin başını çevreler ya da başında uçuşur vaziyette tasvir edilmiştir (Görsel 7- 8-9). Altın sarısı renkte ve ışıltılı bir şekilde tasvir edilen bu haleler, Hıristiyanlıkta en göz alıcı kutsallık ve azizlik sembolü olarak kullanılmıştır. Biçimsel olarak sade ve yalın bir çember olan halelerin ilham kaynağı, bulutların arasından sızan güneş ışınları ve tıpkı Greko-Romen Helios/Sol ve Apollon/Apollo gibi güneş tanrılarında bulunan taçlardır (Gibson, 2013: 198).



Görsel 8. Giotto Di Bondone, Ölü İsa'ya Ağıt, 1305 dolayları, fresko, Arena Şapeli, Padova



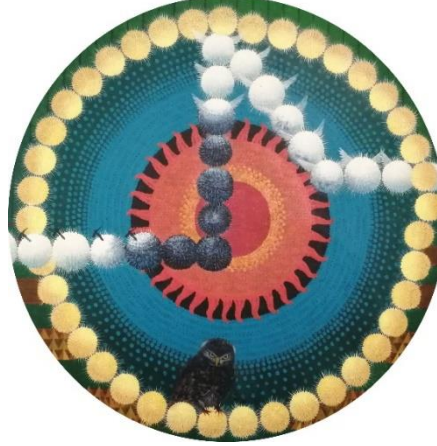
Görsel 9. Malozzo da Forlì, Melek, 1480 dolayları, bir freskodan ayrıntı, Kupferstichkabinett

Daire, kare ve üçgen gibi geometrik şekiller içerisinde sembolik olarak en kutsal sayılan şekildir ve biçim itibarıyla benzetildiği güneş ise evrenin oluşumu ve doğa üzerindeki etkisinden dolayı en güçlü tanrı olarak tapılan bir gök cismi durumundadır. Zira Mısır'ın ve diğer ilkel dinlerin en büyük tanrıları güneştir. Japon imparatorları, hâlâ, "Güneş'in oğlu" olarak adlandırılmaktadır. Mükemmel şekli dolayısıyla daire, Monoteizm'in; yani tek tanrıcılığın sembolü olarak da benimsenmiştir (Ersoy, 2000: 72). Reenkarnasyon simgesi olan "Kuyruğunu ısırın yılan" da daire şeklindedir ve daire, doğu geleneklerinde reenkarnasyon sembelleri arasındadır. Bu anlamına istinaden eski Mısır'daki Anana papirüsünde şöyle denmiştir: "Ebediyette son yoktur. Bunun sonucu, ebediyet bir dairedir. Eğer yaşıyorsak bu, sonsuza dek sürmek zorundadır." İslami geleneklerde kelâm ve tekâmül ile ilişkilendirilen daire Hititlerde kanatlı yıldız, Alacahöyüklerde ise güneş kursu olarak bilinen metal objelerde kullanılmıştır (Salt, 2019: 93-95).

Birçok inanışta ulvi sıfatlarla ilişkilendiren, teklifi, birliği, kutsallığı, tanrıyı, tanrıya yakınlığı, maneviliği ve ruhu sembolize eden daire formu sanatçının eserindeki en hâkim formdur. Öyle ki resmin merkezinde iç içe geçen hem yatay hem dikey hem de diyagonal hareketlerle yeni anlamlara yol alan daireler/çemberler yüzeyde farklı boyutlarda, farklı renklerde ve farklı geometrik düzenlemelerle bir araya getirilmiştir. Ancak genel olarak ifade etmek gerekirse sembollerin birçok kültürde ve çok sayıda anlamının olması nedeniyle eserde yer alan formların hangi amaçla kompozisyona dâhil edildiğini anlamak için bunların, görece daha evrensel anlamlara sahip olan renk sembolizmi ile birlikte değerlendirilmesi gerekmektedir. Başka bir anlatımla eserde dairelerin oluşturduğu sembolik anlatımın dilini anlayabilmek için bu formları sahip oldukları renklerle ve bağlamsal çerçeve içinde yorumlamak, sanatçının anlatmak istediğini anlama noktasında yol gösterici olacaktır.

Bilindiği üzere sembollerde olduğu gibi renkler de farklı toplumlar ve kültürlerde çeşitli anlamlar taşımakta; sanatçıların duygu ve düşüncelerini yansıtmaya noktasında biçimlerin yanı sıra renklerin sembolik anlatım gücünden de sıklıkla faydalanılmaktadır.

Resimlerde renk, tasarımın güçlü bir elemanı; duyguların ise tercümanıdır. Bu eserde, resmin temel ilgi alanını teşkil eden dairenin en dışındaki sarı çemberden başlanacak ve kademeli olarak merkeze doğru inilecek olduğunda sırasıyla sarı, mavi, siyah ve kırmızıya yüklenen anlamların dairenin sembolik temsiliyle pekiştirerek yorumlamanın doğru olduğu söylenebilir.



Görsel 10. Himmet Gümrah, Soma İçin (Eser detayı)

Renklerin olumlu anlamları olduğu gibi olumsuz veya bağlam içinde değerlendirildiğinde çok farklı anlatım gücüne sahip zengin bir sembolik yönü de vardır. Sanatçının eserinde merkezde yer alan dairenin en dışındaki çemberin (Görsel 10) rengi olan sarı, pek çok kimse tarafından olumlu algılansa da birçok kültürde ve içinde bulunduğu bağlam doğrultusunda olumsuz anlamlar da taşıyabilmektedir. Olumsuz yönleriyle sarı Türk destanlarında kötü ve sihir gücüne sahip ruhların, kötülük ve felaketlerin; yine Türklerde sonsuzluğa gidiyormuşçasına uzanan ve ucu bucağı olmayan bomboş ölüm çöllerinin, 11. yüzyıl ve öncesinde hastalığın ve günümüzde halen yüzdeki hastalık belirtisinin rengidir (Ögel, 1991: 479-482). Orta Çağ ikonografisinde kızıl saçlı Yahuda, sarı kıyafetler içinde tasvir edilmiş; bu renk, Yahudiler tarafından yüz kızartıcı eylemlere karışanlara gönderme yapmak amacıyla kullanılmıştır. Hıristiyanlıkta ortak suçu sembolize etmektedir (Gardin ve Olorenshaw, 2019: 529). Ayrıca daha önce de belirtildiği gibi ikonalarda kutsal kişilerin başlarındaki haleler genel olarak sarı renkle ifade edilmiştir (Salt, 2019: 286). Korkaklık da sarıya atfedilen olumsuz çağrışımlar arasındadır. Gençliğin sararıp solması, sonbaharın yarattığı ruh ikliminin, yok olan yaprakların hazanın ve hüznün ifade edilmesinde sarıyla özdeşleştirilerek kullanılması da bu rengin olumsuz yönünü yansıtan örnekler arasında sayılabilir. Aynı zamanda sarı güllerin, sevenler arasında ayrılık mesajı vermek için kullanıldığı da bilinmektedir.

Sarı, olumsuz yönlerine karşılık büyük ölçüde olumlu anlamlar da taşımaktadır. Örneğin tabiatın, baharın, çiçeklerin betimlenmesinde kullanılan sarı yeni Türk Edebiyatı'nda da olumlu anlamlarda kullanılmıştır. Sarının güneşle olan ilişkisinden dolayı üst düzey yöneticilerin -ilahi ve manevi ifadelerde olduğu gibi- sarıyla temsil edildiği bilinmektedir. Buna Çin'de sarının imparatorluk rengi olarak sayılmasından

dolayı yalnızca imparatorların sarı kıyafetler giyebilmesi örnek olarak gösterilmektedir (Ögel, 1991: 479). Çin'in yanı sıra Güneydoğu Asya'da sarı renk, kraliyetin sembolüdür ve bu durum imparatorların ve kraliyetin kendini güneşle denk görmesine bağlanmaktadır. Aynı zamanda parlaklığın, aydınlanmanın ve bahar çiçeklerinden dolayı yepyeni taze bir yaşamın göstergesi olarak değerlendirilmiştir (Wilkinson, 2018: 281). Bu rengin anlamını, rengin türüyle de ilişkilendirmek mümkündür. Zira bu rengin aydınlık ve açık tonları pozitif; soluk ve koyu tonları ise olumsuz mesajlar çağrıştırmaktadır.

Sanatçının bu eseri, Soma'daki maden faciasından sonra yapıldığı için sarı rengin eserde sembolik olarak olumlu bir çağrışım yapmak üzere kullanıldığını düşünmek pek de olası değildir. İlk aşamada akla gelen bu rengin Türk kültüründe kötü ruhlar, felaketler ve ölümle veya hastalıkla olan ilişkisine bağlı olarak ölüm temasıyla olan ilişkisidir. Fakat rengin oldukça canlı ve parlak bir tonda ele alınması, bu varsayımla tezat oluşturmaktadır. Elbette ki böyle bir ilişkinin olup olmadığı, resimde iç içe geçen diğer dairelerin renklerinin de bütüncül bir bakış açısıyla değerlendirilmesi ile anlaşılacaktır.

Sarı çemberin bir alt tabakasında yeşilden maviye evrilen bir alan bulunmaktadır. Resmin hâkim rengi olan yeşilin anlamsal açıklamalarına daha sonra değinilecektir. Öncelikle mavi rengin anlamı üzerinde durulacaktır. Denizlerin ve gökyüzünün rengi olarak bilinen mavi aynı zamanda soğuk renkler arasında yer almaktadır. Yeryüzü maddi yaşamla; gökyüzü ise manevi yaşamla ilişkilendirilebilir. Göğün manevi boyutu ifade etmesinin birden fazla gerekçesi vardır. Örneğin bunlardan biri İslamiyet inancında, öldürülmek üzere tuzağa düşürüldüğü halde Hz. İsa'nın yaratıcı tarafından göğe yükseltilmesidir. Dolayısıyla burada gök ile tanrısallık ilişkisi kurulduğu söylenebilir. Aslında dairenin taşıdığı sembolik anlatımla gökyüzünün bu anlamı arasında da bir bağ vardır. Dairenin evreni, sonsuzluğu ve kutsallığı simgelemesi yönüyle bir üst anlatıda tanrıyı işaret ettiği de söylenebilir. Bilindiği üzere Türk devletlerinden Göktürk Devleti'nin bayrağı da mavi zemin üzerine yeşil bir kurt başından oluşmaktadır. Buradaki mavinin, Göktürklerin Gök Tanrı inancına bağlı olarak tanrıyı simgelediğini söylemek mümkündür.

Mısır'ın koruyuculuğunu yapan mitolojik tanrının Amon (Amun) da göklerin tanrısı olarak nitelendirildiği için mavi bir tene sahip olduğu bilinmektedir (Gardin ve Olorenshaw, 2019: 419). Yani eserde tanrısallığın ifadelerinden olan daire ile mavi rengin birlikte kullanılması, bu anlatımı pekiştirmiştir denebilir. Diğer bir yandan mavi, kendinden bir üst tabakada yer alan sarı çemberle ve iç tabakalarında bulunan siyah çember ve kırmızı daireyle birlikte de değerlendirilmelidir. Maviden sonraki tabaka olan siyah genelde ölüm, yas ve talihsizlik gibi olumsuz çağrışımlarıyla bilinmektedir. İnsanların doğaüstü güçleri kullanarak kötü niyetlerle yaptığı, çözülmesi zor ve hayatı olumsuz etkileyen büyülere "kara büyü" denildiği gibi binlerce yıldan beri kara kedilerin uğursuzluk getirdiğine inanılmıştır. Öyle ki halen, siyah kedi gördüğünde batıl davranışlar sergileyen ya da yolunu değiştiren insanlara rastlamak mümkündür.

Siyah, Eski Mısır'da hem ölümü hem de ölümün bir neticesi olarak yeniden dirilmeyi simgelemektedir. Osiris, Anubis, Ptah ve bunların yanı sıra ölüm ve yeniden dirilişle ilişkili görülen bütün tanrıların derilerinin siyah ya da yeşil olduğu

bilinmektedir. Ayrıca Tevrat'ta ölümden sonra gidilen “Şeol” adlı yer ile yeraltı cehennemleri ve karanlıklar, siyahla tanımlanmıştır. 20.yüzyılın ortasına kadar yas ayinlerinin temel unsuru olan siyah, Romalılarda matem kıyafeti olarak kabul görmüştür. Yine yeraltı dünyası ve sonsuz uyku, bu rengin uyduğu diğer anlamlardır (Gardin ve Olorenshaw, 2019: 549-550). Çoğunlukla olumsuz ve kederli durumların temsilinde kullanılan bu renk, sanatçının eserinde birden fazla alanda yer almaktadır. Yeşil zemin üzerindeki dikey çizgiler, birbirini tekrar eden dairesel formdaki dikenli topların çembere temas ettikten sonra aldıkları hal ve baykuş. Bunların tümü siyahtır. Resme dikkatli bakıldığında (Görsel 11) kompozisyonun solundan resme beyaz renkte giren dikenli topların tam olarak siyah çembere değdiği anda koyulaştığı ve bu alanla teması kesildiğinde de yükselerek yeniden eski rengine döndüğü görülmektedir (Görsel 12). O zaman burada siyah dikenlerle kırmızı dairenin etrafını saran siyah çember arasında bir ilişki olduğu varsayılabilir. Çünkü değişim, iki rengin kesiştiği anda yaşanmıştır. Dolayısıyla bu anın öncesine ve sonrasına gidildiğinde beyaz rengin de siyah çemberle anlamsal açıdan bağlantılı olduğunu söylemek mümkündür.



Görsel 11. Himmet Gümrah, Soma İçin (Kompozisyonun sol kısmından eser detayı)



Görsel 12. Himmet Gümrah, Soma İçin (Kompozisyonun sağ kısmından eser detayı)

Bu bağlantıya geçmeden önce son olarak resmin tam merkezinde yer alan, magmanın iç çekirdeğine benzeyen bu alanın rengi itibariyle ilk etapta yakıcı ve yıkıcı etkisi olan ateşi anımsattığı üzerinde durulmalıdır. Bilindiği gibi kırmızı, her renk gibi tarihsel geçmişte ve evrensel açıdan farklı anlamlar taşımaktadır. Kırmızı ve tonlarının evrensel anlamları incelenecek olduğunda bu rengin ateş, kan ve yangın şeklindeki üç temel unsurla ilişkilendirildiğini söylemek mümkündür. Kırmızı batı sembolizminde maddi bedeni, aura renklerini, hırsı, öfkeyi (Salt, 2019: 210); aynı zamanda aşkı, tutkuyu, saldırganlığı, savaşı, cehennem ateşini, heyecanı, politik açıdan devrimi ifade etmektedir (Wilkinson, 2018: 280). Sanatçının eserinde yüksek titreşim gücüyle resme ilk bakıldığında dikkatleri üzerinde toplayan bu alan, resmin teması bağlamında “ateşin rengi” olarak yorumlanabilir. Böyle düşünüldüğünde kompozisyonun sol kısmından

giriş yapan ve sağ kısmından çıkan çakırdikeni formlarının, siyah çembere temas ettiğinde neden koyulaştığı anlaşılmalıdır. Zira çakırdikenlerine yüklenen sembolik anlamlar, sol taraftaki formlara çekiç; sağ taraftakilere ise kanat takılması suretiyle daha somut bir anlatım biçimine kavuşmuştur. Dolayısıyla tüm bu göstergeler bir arada değerlendirildiğinde çakırdikenlerinin madencileri temsil ettiği düşünülebilir. Bu durumda kırmızı dairenin, dünyanın iç çekirdeğine; bu alanın en dışında yer alan siyah çemberin ise yer kabuğuna benzerliğinden söz edilebilir.

Elbette ki sanatçının eserinde bu katmanların değişmeceli bir karşılığı vardır. Yani Gümrah'ın amacı, yaşanan bu kederli olayı dünya veya evren mecazı üzerinden kendine has sanat objeleriyle anlatmaktır denebilir. Dikkat edilirse özellikle resmin ilgi merkezini oluşturan alanla dünyanın katmanları arasında benzerlik bulunmakta; bir bütün olarak değerlendirildiğinde kor halindeki kırmızı alan magmaya, bu alanı çevreleyen siyah çember yer kabuğuna, mavi alan ise su küreye tekabül etmektedir. Yine bu ilişkiler çerçevesinde değerlendirildiğinde en dıştaki sarı çemberin de güneşle özdeşleştirildiğini söylemek mümkündür. Resmin zeminini teşkil eden yeşil renk ise dış yaşamı anlatan yeryüzü ile ilişkilendirilebilir. Ayrıca yeşil, daha önce de bahsedildiği gibi ölüm tanrılarının derilerinin rengidir. Yani arka planda kullanılan hâkim renk de yaşam ve ölümü bir arada barındıran mesaj içermektedir. Bu durumda resimde içerden dışarı doğru şu dört katmanın renk veya biçimlerle sembolleştirildiği anlaşılmalıdır: Magma, yer kabuğu, su ve güneş. Evren mecazına bağlı olarak bir diğer varsayım da şu yöndedir: Ateş, toprak, su ve hava.

Tüm bu bulgular bağlamında Soma'da yaşananları hatırlamakta fayda vardır. Zira Türk toplumun son yıllarda yaşamış olduğu en önemli, en acı olaylardan bir tanesi de Soma'daki maden faciasıdır. 2014 yılının 13 Mayıs'ında Manisa'nın Soma ilçesindeki maden yatağında çıkan yangın sonucu 301 kişinin hayatını kaybettiği bu olay, Türkiye tarihinde maden ocağı felaketlerinde en fazla kaybın yaşandığı bir facia olarak kayda geçmiştir. Soma'da yaşanan elim olay, içerisinde barındırdığı insan hikâyelerinin de ötesinde Cumhuriyet döneminde ülkemizde yaşanan sanayileşme süreci ve emeğin hakkı tartışmalarının tekrar gündeme gelmesine ve sorgulanmasına vesile olmuştur. Bu noktada maden ve maden işçilerinin, sanayileşmeden bu yana verilen sermaye-emek kavgasının sembollerinden olduğunu da ifade etmek gerekir. Madencilik kendi içinde barındırdığı zorluklar, mesleğin emek yoğun oluşu, sanayileşmeyle beraber ortaya çıkan hammadde ihtiyacı, bunun çevresinde gelişen savaşlar ve bunun yarattığı acılar; emeğin kutsandığı, hak ve adaletin temalaştırıldığı ve arka planında dayanışma ve barışı salık veren tüm ideolojik ifade biçimlerinde en önemli sembollerden olmuştur.

Aydınlığın, gündüzün ve yeni bir yaşamın sarı renkle sembolize edildiği; daireye ise tanrıya yakınlaşma, sonsuzluk ve ebediyet gibi kavramların atfedildiği düşünülürse eserde tüm masumiyeti ile maden yatağına ilerleyen emekçilerin patlama sonucunda bir melek kadar duru ve saf bir şekilde ilahi aydınlığa, ruhsal âleme yaptıkları yolculuğun betimlendiği söylenebilir. Resme hâkim olan dairesel formlar yoluyla bu ebedi yolculuğun kutsandığını, ilahileştirildiğini ve yüceltildiğini söylemek de mümkündür. Aynı zamanda beyazın kefenle ve kanatların metafizik boyuttaki yaşamla olan ilişkisinden dolayı eserin sağına ölüm ve ruhaniliğin, soluna ise çakırdikeni formlarının üzerine yerleştirilen çekiçlerden dolayı yaşam ve canlılığın hâkim olduğu düşünülebilir.

Eserdeki dairesel alanın içinde, sarı çemberin üzerine yerleştirilen baykuş da resimdeki anlatımın güçlendirilmesi açısından önemlidir. Bilgelik, şans, zekâ, güzel sanatlar gibi olumlu nitelikleri temsil etse de çeşitli kültürlerde, mitolojik hikâyeler ve efsanelerde bu kuş olumsuz mesajlar içermektedir. Örneğin Klasik ve Ortaçağ edebi kaynaklarında ve dönemin sanatsal ikonografisinde olumsuz çağrışımlara sahiptir (Cohen, 2008: 207-208). Benzer şekilde Mısır hiyerogliflerinde geceyi, soğuğu ve pasifliği sembolize eden bu kuş ufkun altına inerek denizi aşan ölü güneş âlemine de atf yapmaktadır (Cirlot, 2001: 247). Avarlar, Kumuklar, Gagavuzlar, Makedonya Türkleri, Bayır Bucak Türkleri ve Suriye’de Yayladağı yöresinde yaşayan insanlar tarafından bir evin çatısına baykuş konduğunda o evden ölü çıkacağına inanılmış; benzer şekilde baykuşun ötüşü de ölümün habercisi sayılmıştır. Bu topluluklarda ve Hazar Türklerinde baykuş, uğursuz sayılan hayvanlar arasındadır (Gülakan Kaman, 2015: 1141). Anadolu’da da kötü olayların habercisi olan bu kuş sanatçının eserinde, gerçekleşecek olan felaketi sarı çemberin üzerine konarak çok önceden muştulamıştır. Bu mesaj bir bakıma resmin de en vurucu noktasını teşkil etmektedir. Öyle ki baykuş maden yataklarında alınmayan önlemleri, eksik denetlemeleri, getirimleri ve tedbirsizliği de keskin bakışlarıyla anlatarak böyle bir felaketin yaşanacağını çok önceden söylemektedir.

Bu noktaya kadar eserdeki hiçbir formun tesadüfen yerleştirilmediği anlaşılmıştır. Çok dikkat çekmese de resmin üst yarısında yer alan dikey çizgilerin de resmin hem tamamlayıcı sanat elemanı hem de yaşamı, hayatı, dinamizmi temsil eden unsur olarak tanımlanması mümkündür. Çünkü zıtlıklar, birbirini var ederler. Dolayısıyla resmin alt yarısında bulunan yatay düzlemle üst kısmı oluşturan dikey alanın şekil açısından olduğu gibi anlamsal açıdan da zıtlık oluşturduğu söylenebilir. Zira doğaya bakıldığında çoğunlukla canlı, yaşam enerjisi olan nesne ve figürlerin dikey pozisyonda; değişken olmayan, sabit, durağan veya yaşam belirtisi olmayanların ise yatay pozisyonda olduğu görülebilir. Uyku hali, ölüm hali, musalla taşı ve mezarlar yatay pozisyonlarından dolayı durağanlık etkisi yaratan durum ve yapılar örnek teşkil etmektedir. Bu resmin alt kısmında yer alan şeritlerin de ölümle ilişkilendirilmiş olması kuvvetle muhtemeldir. Özellikle en alt yatay düzlemde yer alan birimler mezarı andıran bir görüntü sergilemekte, bu yönüyle de ölen madencileri temsil ettiği düşüncesini güçlendirmektedir. Aynı zamanda resmin alt kısmında yer alan üç kalın şeridin üzerinde yer alan ucu yukarı bakan üçgenlerin, simyadaki dört elementten biri olan ateşi; aşağı bakanların ise suyu sembolize ettiği düşünülebilir. Ateş, resmin ilgi merkezinde magmayla ilişkilendirilen kırmızı alanla; su ise bu alanın dışında yer alan mavi katmanla özdeşleştiğine göre söz konusu üçgenlerin de bu alanlardaki anlatımı pekiştirdiği söylenebilir.

Sonuç

21.yüzyıl çağdaş Türk resim sanatçılarından Himmet Gümrah’ın 2014’te Manisa’nın Soma ilçesinde yaşanan maden faciasının ardından yaptığı “Soma İçin” adlı eserinde sanatçıya özgü çakırdikeni formlarının, eserin yapısal bütünlüğü içerisinde sanatsal eleman olarak resmin reel; sembolik anlamlar barındırması yönüyle de tinsel yapısını teşkil ettiği anlaşılmıştır. Çakırdikeni formlarının temsili anlamına karşılık baykuş imgesi, kompozisyona esas (gerçek, düz) anlamıyla yerleştirilmiştir. Sanatçı,

sembolleştirme sürecinde temsili olarak kullandığı imgelere deformasyonla ulaşmamış; bunları sadeleştirme ve minimize etme suretiyle biçimsel olarak koruma yolunu tercih etmiştir. Bir diğer anlatımla eserde madencileri temsilen değişmeceli bir anlatım ögesi olarak kullanılan dairesel formlar, esasında çakırdikeni bitkisinin baş kısmının sadeleştirilmesi elde edilmiştir.

İnceleme sonucunda sanatçının eserinde kullandığı sembollerin genel itibarıyla konu bağlamında ilişkilendirilebilir düzeyde olduğu, örneğin daire ve üçgen gibi geometrik formlara; çekiç, kanat ve baykuş gibi imgelere ve kırmızı ve siyah gibi renklere yüklenen anlamların resmin çıkış noktasını oluşturan toplumsal olayın çok da uzağında olmayan bağlantılar zincirinden meydana geldiği anlaşılmıştır. Eserde yaşam ve ölümün anlamlandırılmasında yeniden diriliş, sonsuzluk ve ebediyet kavramlarının önemli bir hareket noktasını oluşturduğu görülürken varlık ve yokluk kavramlarının sorgulanmasına bağlı olarak yaşam döngüsü ve yaşamın devamlılığına dair bakış açısı, resmin diğer motifleri arasında sayılmıştır. Eser, kompozisyonda yer alan imgelere resmin ana kurgusunu oluşturan "ölüm" temasına gönderme yapacak şekilde sembolik anlamlar yüklenmesi yönüyle *anlatımcılık*; renk bölümlerinden ve biçim düzenlemelerinden oluşan geometrik kurgusuna bağlı olarak da *biçimcilik* teorilerine yakın bulunmuştur. Ayrıca insanlığın ortak hüznünü temsil eden sosyolojik bir olayın dile getirilmesi, alın teriyle çalışan emek işçilerine yönelik evrensel bir mesaj verilmesi ve konunun sanatsal bir tavırla tenkit edilmesi yönüyle de eserin *işlevsellik* teorisine yakın olduğunu söylemek mümkündür.

Bu facianın sanat yapıtına dönüşmesi aynı zamanda sanatçının gençlik yıllarında, akademide eğitim alırken yaşanan toplumsal çatışma ve sonuçlanmayan tartışmaların yıllar sonra dahi devam ettiği gerçekliğiyle yüzleşmesinin bir sonucu olarak da değerlendirilebilir. Öyle ki son sözü biraz da sanatçıya bırakmak adına, sanatçıyla yapılan röportajda Gümrah'ın yapıtıyla ilgili sözleri şöyledir:

"Yüzyılımızın başlangıcından itibaren ülkemizde yaşanan siyasal yaşamın, politikaların sonucunda oluşan uygulamalara ve bu uygulamalara paralel olarak ortaya çıkan; toplumu ve özelden beni çok etkileyen olumsuz toplumsal olayların bir yansıması olarak oluşan bir resimdir. Soma maden faciası ve sonrası; doğadan aldığım ve bana ait olan resim objelerim, geometrik şekiller, simgesel olarak kullanılan tanıdık obje görselleri ve renk dili ile kompoze ettiğim bir sonuç resimdir." (Himmet Gümrah, 2020)

Yani bu eserle toplumdan doğan sanatın, topluma dönüşü bir kez daha gerçekleşmiştir. Ancak bu döngü, eserin özünü teşkil eden sosyal içerikten bağımsız bir şekilde yaşanmıştır. Zira her eser zaten belli bir coğrafya, dönem, kültür ve toplumsal yapı içinde var olduğu için tüm sanat yapıtlarının tabii olarak toplumsal bir aidiyet (kimlik) taşıdığını söylemek mümkündür. Bütün bunların bileşimi, sanatçının sanat anlayışının şekillenmesinde de belirleyicidir. Simonini'ye (1968) göre sanatçıların sanat anlayışları üzerinde, onların yetiştirme tarzlarının bile etkisi vardır (Simonini'den aktaran Cömert, 2008: 29). Neticede bu gerçeklik, onların üzerindeki sosyo-kültürel etkenlerden birini teşkil etmektedir. Sanat eserlerinin toplumsal bir yönünün olmasına karşılık her eserde toplumsal bir mesaj verme zorunluluğu bulunmamaktadır. Fakat bu eser, bir mesaj içermektedir. Tıpkı Alman uçakları tarafından bombalanan Guernica kentinde

yaşananlara duyarsız kalamayıp tepkisini sanatıyla dile getiren Picasso gibi. Tıpkı 1970’lerde köyden kente başlayan göçle birlikte Türk resminde bu konuda resimler yapıldığı gibi. Nuri İyem gibi, Neşet Günal gibi, İbrahim Balaban gibi. Himmet Gümrah da sanatı aracılığıyla kendi benliğini, yaşanan bu felaket karşısındaki protest duruşunu ve tavrını sanatsal bir forma büründürerek tepkisini ortaya koymuştur. Ama farklı bir dilde, farklı bir biçimde.

21.yüzyılın henüz başlarında sanat dünyasında benimsenen özgür ve bireysel anlatım dili ve farklı yönelimler sanatçının herhangi bir dönem, bir tarz veya bir grup içinde değerlendirilmesini güçleştirmektedir fakat benimsediği farklı dil ve eserlerinin sahip olduğu enerji onun konumunu zaman içinde ortaya çıkaracaktır. Ancak Himmet Gümrah’ın sanat anlayışını birkaç kelime ile nitelendirmek ve tanımlamak gerekirse bu resimde, renklere ve biçimlere sıklıkla söz hakkı verilmesinden mütevellit onun *bireysel üslupta* resimler yaptığını ya da *geometrik-sembolist* bir üsluba yakın olduğunu söylemek mümkündür. Bu araştırmayla sanatçıya doğru bir kapı açılmıştır fakat sanatçıya özgü estetik değerlerin keşfedilerek kapsamlı bir neticeye ulaşılabilmesi için sanatçının diğer eserlerinin de retrospektif bir bakış açısıyla incelenmesinde fayda vardır.

Kaynakça

- Boydaş, N. (2007). *Sanat Eleştirisine Giriş*. Ankara: Gündüz Eğitim ve Yayıncılık.
- Cirlot, J. E. (2001). *A Dictionary of Symbols*. (Trans. Sage, J.). London: Routledge.
- Cohen, S. (2008). *Animals As Disguised Symbols in Renaissance Art*. Boston: Brill.
- Cömert, B. (2008). *Estetik*. Ankara: De-Ki Basım Yayım.
- Ersoy, N. (2000). *Semboller ve Yorumları. Bölüm I-II*. İstanbul: Zafer Matbaası.
- Feldman, E. B. (1992). *Varieties of Visual Experience*. New York: Harry N. Abrams, Inc.
- Gardin, N. & Olorenshaw, R. (2019). *Larousse Semboller Sözlüğü*. (Çev. Akşit, B.). İstanbul: Bilge Kültür Sanat.
- Gibson, C. (2013). *Semboller Nasıl Okunur?* (Çev. Alpan, C.). İstanbul: Yem Kitabevi.
- Gülakan Kaman, S. (2015). “Baykuş Kelimesi ve Baykuşla İlgili İnançlar Üzerine”. *Turkish Studies*, 10 (8), 1308-2140.
- Gümrah, H. (2011). *Himmet Gümrah Resim Sergisi “Geçmişin Hatırlattıkları”*. Ankara: Fırça Sanat Galerisi.
- Ögel, B. (2000). *Türk Kültür Tarihine Giriş VI*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Salt, A. (2019). *Neo-Spittüalist Yaklaşımlarda Ezoterik Bilgiler Işığında Semboller*. İstanbul: Ruh ve Madde Yayınları.
- Tansuğ, S. (1995). *Türk Resminde Yeni Dönem*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Wilkinson, K. (Ed.). (2018). *Semboller-İşaretler*. (Çev. Toksoy, S.). İstanbul: Alfa Basım Yayım.

Görsel Kaynakça

Görsel 1. Himmet Gümrah, Gülhatmi Çiçeği, 2004, k.p., 35 x 100 cm., Himmet Gümrah Karadeniz'den Kuru Pastel Resim Sergisi. Ankara: İstanbul Menkul Kıymetler Borsası Ankara Sanat Galerisi.

Görsel 2. Himmet Gümrah, Eşek Dikeni Ailesi, 2005-10, k.p., 65 x 70 cm., Himmet Gümrah Karadeniz'den Kuru Pastel Resim Sergisi. Ankara: İstanbul Menkul Kıymetler Borsası Ankara Sanat Galerisi.

Görsel 3. Himmet Gümrah, Kompozisyon II (Eşekdikeni), 2008, t.ü.a.b., 81 x 100 cm., Himmet Gümrah Resim Sergisi. Ankara: Fırça Sanat Galerisi.

Görsel 4. Himmet Gümrah, 2008, Çakırdikenleriyle Düzenleme, t.ü.a.b., Himmet Gümrah Resim Sergisi. Ankara: Fırça Sanat Galerisi.

Görsel 5. Himmet Gümrah, 2011, Sarı-Beyaz (Mini Senfoni), t.ü.a.b., 51 x 51 cm., Himmet Gümrah Resim Sergisi. Ankara: Fırça Sanat Galerisi.

Görsel 6. Himmet Gümrah, Soma İçin, 2014, t.ü.a.b., 100 x 120 cm., Özel Koleksiyon.

Görsel 7. İkona, Pantokrator İsa, 6. yüzyıl.

https://tr.wikipedia.org/wiki/Pantokrator_%C4%B0sa. (Erişim Tarihi: 08.11.2020).

Görsel 8. Giotto Di Bondone, Ölü İsa'ya Ağıt, 1305 dolayları, Fresko, Arena Şapeli, Padova, Gombrich, E. H. (1997). *Sanatın Öyküsü*. İstanbul: Remzi Kitabevi. S. 203.

Görsel 9. Malozzo da Forli, Melek, 1480 dolayları, Bir freskodan ayrıntı, Kupferstichkabinett. Gombrich, E. H. (1997). *Sanatın Öyküsü*. İstanbul: Remzi Kitabevi. S.20.