

dr. öğr. üyesi hayri ağan (sorumlu yazar|corresponding author)  
mimar sinan güzel sanatlar üniversitesi, güzel sanatlar fakültesi, resim bölümü  
hayri.agan@msgsu.edu.tr orcid: 0000-0001-5734-0223

## ORHAN PEKER RESİMLERİNDE BİÇİM ANLAYIŞINI ŞEKİLLENDİREN ETKENLER

araştırma makalesi|research article  
başvuru tarihi|received: 28.04.2023 kabul tarihi|accepted: 25.07.2023

### ÖZET

Bu çalışmanın amacı ressam Orhan Peker'in hayatındaki evrelere değinirken biçim anlayışının oluşmasındaki etkenleri araştırmaktır. Ressamın akademi yıllarında Bedri Rahmi Atölyesi'nde olgunlaşan biçim anlayışıyla birlikte plastik fikrinin köklerini saptamaya çalışmak, Batı resim sanatıyla kurduğu ilişkinin resmine etkilerini somutlaştırmak çalışmanın bir başka amacıdır. Bu çalışmada nitel araştırma yöntem olarak kullanılmıştır. Literatür taraması yapılarak Orhan Peker adına düzenlenen sergi dokümanları, katalog metinleri, dergi yazıları, koleksiyonlara girmiş eserler için oluşturulmuş basılı kaynaklar ve dijital mecralarda yer alan belgeler incelenmiştir. Ayrıca sanatçının yurtdışı seyahatlerinde ürettiği çeşitli günlük, desen, eskiz ve defter notlarına kısmen de olsa ulaşılabilir olması araştırmanın kapsamına katkı sağlamıştır. İçerik ve biçimsel yönleriyle Orhan Peker resim anlayışı araştırılmıştır. Sonuç olarak Bedri Rahmi Atölyesi'nde yetişen Orhan Peker, Anadolu kültürel kimlik kodlarını resme dâhil etme genel eğilimi aksine son derece özgün, yerel olmayan, bağımsız bir tavır sergilemektedir. 1950'ler Türk sanat ortamına *Onlar Grubu*'nun kurucuları arasında anılarak girmiş olsa da Batı Resim Sanatı ile yakından kurduğu bağ, etkilendiği usta sanatçı kaynakları, biçim anlayışında baskın etkisini beraberinde getirmektedir. Tuval resmi dışında malzeme kullanımındaki esnekliğiyle örtüşen, bohem, içedönük karakteri, Avrupa seyahatlerindeki gezgin olma hali, Peker resminin, sezgisel ve ifadeci yanı ağır basan biçim anlayışını ortaya koymaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Orhan Peker, Resim, Biçim, İçerik, Ton

## FACTORS THAT SHAPE THE APPROACH OF FORM IN ORHAN PEKER PAINTING

### ABSTRACT

The aim of this study is to investigate the factors in the formation of the sense of form while addressing the stages in the life of painter Orhan Peker. Another aim of the study is to identify the roots of the idea of plastic with the sense of form that matured in the Bedri Rahmi Atelier during the academy years and embody the effects of the relationship he established with Western painting on his painting. In this study, qualitative research was used as a methodology. By reviewing the literature, exhibition documents, catalog texts, magazine articles, printed resources created for works in collections, and documents in digital media organized on behalf of Orhan Peker were examined. In addition, the partial access to various diaries, drawings, sketches and notebook notes produced by the artist during his travels abroad contributed to the scope of the research. Orhan Peker's understanding of painting was investigated in terms of content and form. As a result, Orhan Peker, who studied at Bedri Rahmi Atelier, exhibits a highly original, non-local, independent attitude contrary to the general tendency to include Anatolian cultural identity codes in the painting. Although he entered the Turkish art scene in the 1950s by being commemorated among the founders of the *Onlar* Group, the bond he established closely with Western Painting Art, the sources of master artists he was influenced by brought a dominant influence on his understanding of form. Except for canvas painting works, his bohemian and introverted character, which coincides with his flexibility in the use of materials, the state of being a traveler in European travels reveal the intuitive but expressive aspect of Peker painting's sense of form.

**Keywords:** Orhan Peker, Painting, Form, Content, Tone

## GİRİŞ

Türk Resmi 1950 kuşağı *Onlar Grubu* içerisinde konumlandırılan Orhan Peker, üslupsal özellikleri açısından değerlendirildiğinde kolay kategorize edilebilecek bir sanatçı değildir. Bu araştırmada Peker'in biçim anlayışının oluşmasında etkin rolü olduğu öngörülen öz yaşam süreci, Bedri Rahmi Atölyesi ile olan ilişkisi, *Onlar Grubu* oluşumundaki konumu, Batı Resim sanatıyla olan bağı ve özellikle çalışmalarında biçim anlayışının tipik örneklerine olanak tanıyan malzeme kullanımındaki çeşitliliği üzerinden hareket edilmiştir. Batı Resim Sanatı usta kaynakları, sanatçının farklı dönemlerine ait, farklı malzeme ve teknikteki eserlerinin analizi yapılarak biçim anlayışının sınırları netleştirilmeye çalışılmıştır.

1968 Ankara'daki sergisi ardından eserlerindeki plastik fikrinin köklerini çocukluk yıllarında aramak mümkündür. Peker'in resim serüveninin oluşmasında doğduğu kıyı şehri olan Trabzon'un, ıssız orman yürüyüşlerinin, kalabalık ve köklü aile ortamının, çocukluğunun içedönük yapısının, yalnızlığı alışkanlık haline getirmesinin etkin payı vardır (Sitki, 1969: 14). Bulunduğu konumun coğrafi verileri, tanıklıkları, resminde ilk üslupsal özelliklerin ortaya çıkmasını sağlayan unsurlar arasındadır. Desen defterleri, günlükleri, eskizleri, kâğıt üzerine aldığı notları sanatçının en dolaysız, tespitlerini ortaya koyan birincil kaynaklardır. Çalışmalarında doğanın verileriyle hareket eden Peker, köklü bir eğitime ve müze kültürüne dayanan, asıl gücünü yaşamdan, toplumsal ve doğal çevreden alan, sürüp giden yaşamla beslenen bir resim anlayışını benimsemiştir. Peker resminde güncel politik kavgaların izlerine rastlanmamaktadır (Küçükerman, 1995: 44-45). Gücünü yaşamdan aldığı vurgusu yapılan resim anlayışı, çocukluk dönemine ait anıları ve gözlemleriyle organik bir bağ içerisindedir. İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, Bedri Rahmi Atölyesi'ndeki öğrencilik dönemi, akabinde katıldığı *Onlar Grubu* sergileri, sanatçı tavrını ortaya koymasında önemli kırılma noktalarıdır.

Sanatçının malzeme hâkimiyeti ve kullanımındaki esnekliği biçim ve içerik ilişkisinin şekillenmesinde önemli bir yere sahiptir. Bu fikri somutlaştırmak adına araştırmada sanatçının Madrid seyahatine ait İspanyol Defteri'ndeki kâğıt üzerine yaptığı çalışmalara özellikle yer verilmiştir. Farklı dokularda (ince, yarı saydam) kâğıtlar üzerine özenle yaptığı ve her biri ayrı resimsel değerler taşıyan çalışmalar, şiirler, açık koyu etkisi ön planda olan mürekkeple çizilmiş desenler, plastik fikrinden bahsettiği bir takım notları da barındırmaktadır (Giray, 2006: 72).

Deyim yerindeyse benim için 'ilk resim' ak kâğıda damlamış siyah bir çini mürekkebi noktasydı. Uzakdoğu ustalarını sevmekle işe başlamamın nedeni herhalde budur. Uzun süre açık-koyu denemeleri yaptığımdan olacak Akademi yıllarında dostlar beni 'Siyah-Beyaz Orhan diye adlandırıyorlardı. Doğrusu buna pek içerlemiyordum. Gerçekten de resmin, benim yapmak istediğim resmin temeli renkten önce 'leke' düzenlemelerine dayanıyordu. (Küçükerman, 1995: 39-40)

Türk Resim sanatı içerisinde asker ressam, kuşaklar, gruplar üzerinden yapılmış çok sayıda araştırma ve kategorize eden metinle karşılaşmaktadır. Ancak gruplar içerisinde anılan bu sanatçıların kişisel olarak resmin plastik sorunlarına yaklaşımlarını derinlemesine irdeleyen araştırmalara ulaşmak ya sınırlı kalmaktadır ya da belirli ressamlar üzerinden hareket edilmektedir. Bu araştırmanın yapılmasındaki amaç *Onlar Grubu* üyesi olmanın ötesinde Orhan Peker'in biçim anlayışını oluşturan etkenleri sorgulamaktır. Ressamın akademi yıllarında olgunlaşan biçim anlayışıyla birlikte plastik fikrinin kökleri saptanmaya çalışılmaktadır. Batı resim sanatıyla kurduğu ilişkinin resmine etkilerini somutlaştırmak çalışmanın bir diğer amacıdır. Biyografik bir araştırma olmanın ötesinde Orhan Peker'in sürecine ve eserlerine dair derinlemesine bir analiz daha önceden yapılmamıştır. Alanına katkı sağlamayı hedefleyen bu çalışma resmin plastik elemanlarına sanatçı özelinde getirilen çözüm önerileri bağlamında önem taşımaktadır. Bu çalışmada nitel araştırma yöntem olarak kullanılmıştır. Yapılan literatür taramasında 1994, 2006 yıllarında İstanbul'da düzenlenen retrospektif sergiler için yazılmış metinler, taranarak görselleri kitaplardan ulaşılan eserler, derlenmiş sanatçı notları, seyahat mektupları, "İspanyol Defteri", Önder Küçükerman'ın birincil dereceden gözlemlerini aktardığı kitapları, araştırmanın iskeletini oluşturmaya katkı sağlamıştır.

## ORHAN PEKER HAYATI (1927- 1978)

Orhan Peker'in sanatla kurduğu ilişkiyi, biçim anlayışının oluşmasını, çevresinde sanatı destekleyen yaratıcı ve toleranslı bir ortamdan, aile içinde kardeşleri arasında ilgiyle konumlanmasından bağımsız düşünmek imkânsızdır. Peker'in Trabzon'da bilimsel yayınlar yapan aynı zamanda editör olan dedesi Hamdi Başman'ın kırtasiye ve üst katı fotoğraf stüdyosu olan mağazası (yazarların, ozanların toplanıp tartıştıkları mekân) sanatçının resim malzemelerine ilk ulaştığı yer olmuştur. Peker, aynı zamanda çocuk yaşta piyano çalmaya başlamıştır. Her bahar Soğuksu'daki yazlığa çıkıldığında kontrolünde olan siyah-beyaz kuzu, (resimlerindeki lekeci yaklaşımın somutlaşmış imgeleri arasındadır) maraba evi, fındık tarlaları, ilk resimlerinin içeriğini oluşturan imgelere dönüşmüştür (Berk & Küçükerman, 1994: 14-15). Çocukluk yıllarında doğayla kurduğu ilişkide detaycı bir yaklaşım sergilemektedir. Gözleme dayalı bu detaycı bakış açısı biçimsel açılımlara zemin hazırlamıştır. Gölgeler içinde kıpırdayan bir dalın neden kıpırdadığını, iyi bakınca bir kuşun kendi kanadını gâgaladığını, ya da kaşındığını görüp heyecanlanan bir duyarlılığa sahiptir (Sıtkı, 1980: 7). Resmini yapmaya karar verdiği imgeyi tuval ya da kâğıt yüzeyine çoğu zaman tek başına düz bir fon üzerinde aktarmasının altında bu özenli bakış açısı yatmaktadır. Doğanın içinde yer alan varlıkları duyarlı bir şekilde izlemesine olanak sağlayan Soğuksu, Peker için özel bir konumdur. Özellikle hayvanlarla kurduğu bağ, öznel konu seçimleri, bu yıllarda edindiği gözlemlerle başlamıştır (Giray, 2006: 14). Lise yıllarında yazları geçirdiği Trabzon'daki evi çevreleyen geniş orman, hayvanlar, resimle kurduğu bağı sürdürmesine olanak tanıyan imgelere dönüşmüştür (Küçükerman, 1995: 20). Peker'in Almanca öğrenme odaklı gönderildiği yatılı Sankt George Avusturya Lisesi'nde Güzel Sanatlar Akademisi'ne gitme düşüncesi şekillenmeye başlamıştır. Contelius Bischoff'a ait 1 Aralık 1942 tarihli öğrenci günlüğünde şunlar yazılıdır:

Geçenlerde okulumuza yeni bir Türk geldi. Adı Orhan, en çok hoşuma giden yanı, kulağının müziğe yatkın olması. Her akşam (yatılı okulun müzik salonunda) konser veriyoruz. Okulumuzun müdürü Graf, Orhan'daki resim yeteneğini hemen fark etti ve onun için revire bir resim sehпасı kurdurdu. Biz bahçede top koştururken, Orhan, bu ilk "atölyesinde" Rus devriminden kapağı İstanbul'a atan bir Beyaz Rus'un denetiminde resim yapıyordu. (Edgü, 1993: 7)

Almanya'da yaşayan Bischoff'un hayatı boyunca maddi manevi varlığını dostu Peker üzerinden eksik etmemesi sanatçının Avrupa seyahatleri açısından kıymetlidir. 1975'te dahi Bischoff'a yazdığı bir mektubun sonuna ihtiyacı olan yağlıboya malzeme listesini sıralamıştır.

Peker, 1945'te Güzel Sanatlar Akademisine girmiş, 1947'te arkadaşlarıyla birlikte *Onlar Grubu*'nu kurmuştur. Mezuniyetinin ardından 1950-55 yılları arasında resim yapmayı sürdürürken bir taraftan İstanbul Şehir Tiyatrosu yönetmeni Max Minecke'ye tercümanlık, rejisör yardımcılığı, dekoratörlük gibi yan işler yapmaya başlamıştır. Anadolu'nun çeşitli yerlerinde öğretmenlik yapmanın gerekliliklerini yerine getirecek bir kişiliğin aksine münzevi bir karaktere sahiptir (Küçükerman, 1995: 23). Yalnız yaşamaktan kurtulma gereksinimiyle başına buyruk yaşama eğilimi ikileindedir. Van Gogh, Munch, Ensor'da ve diğer pek çok ekspresyonist sanatçıda olduğu gibi sıkıntılı, gerçeği kırgın ve öfkeli, bir çeşit kişilik yarılması yaşayan, toplumla çok da sağlıklı bir ilişki kuramayan bir yapıdadır (Turan, 2007: 29). Resim yapma pratiğinin temeli bu duygu durum aktarımı temeli üzerine kurulu olduğu düşünülmektedir.

Resimlerinde sıradan nesnelere, varlıkları konu alarak onlardan çıkardığı çarpıcı leke düzenlemeleri, taşkın renkler, çala fırça tuvale aktarılmış boya yığınlarıyla birtakım duyguları, dehşeti, korkuyu, bunalımı, sevgiyi ya da acıyı seyirciye geçirir, içimizde birtakım duyguların kımıldamasına yol açar. (Erol, 2002: 11)

Peker hayatının ikinci yarısında Ankara'ya yerleşmiştir. Ankara onun sanatında bir ilerleme dönemi, yeni seriler içinde anlatım yöntemini geliştirme evresidir (Giray, 2006: 262). 1960-68 yılları arasında Ankara Turizm Bakanlığı Basın Yayın Genel Müdürlüğü'ndeki (çalışmaya istekli olmamasına rağmen resim yapmayı sürdürebilmek adına) memuriyetine devam etmiş ve bu süreçte biçim anlayışının şekillenmesine katkı sağlayacak yurtdışı müze seyahatleri başlamıştır. 1954'te

Erlangen Gençlik Tiyatroları Festivali kapsamında Almanya'da bulunmuştur. 1956 yılında katıldığı Salzburg yaz Akademisinde, Oscar Kokoscha eserinden yaptığı kopyanın altına Kokoschka imzasını atmış ve "aslı ile karıştırıyorum" yazmıştır (Berk & Küçükerman, 1994: 25). 1957'de Münih'te ekspresyonizm çevresinde toplanan Alman sanatçı gruplarını, müzeleri, Alte ve Neue Pinokothek'te eski ustaları ve modern dönem sanatçıları incelemiştir (Turan, 2007: 32). 1960'ta Turizm Bakanlığı görevindeyken İspanya bursu ile Madrid'e gitmiştir. 1967'de yılın ressamı seçilmiş, bakanlık aracılığıyla 1968'de kısa süreli birkaç kez Paris'te kalmıştır. 1972'te Fikret Otyam ile Paris'e oradan Köln'e seyahat etmiş, bu seyahatler Peker'e Avrupa resmi kaynaklarını müzelerde birebir inceleme olanağı tanımıştır. Hayatının son evresi 1975-78 yılları Ankara-Ayvalık-İstanbul üçgeni arasında geçmiştir (Berk & Küçükerman, 1994). Ayvalık'taki deniz kıyısında bulunan geniş ufuklu, çeşitli kadraj olanakları sunan ev, tekrardan çocukluğuna dair plastik fikrini ortaya koymasını destekler çağrışımlarda bulunmuştur. Sanatçının erken ve son dönemini geçirdiği iki farklı mekânın ortak paydası, doğanın verilerini gözleme imkânı sunmalarıdır. Akademi öğrencilik döneminden en yakın arkadaşı Turan Erol, Peker için "doğuştan sanatçı" ifadesini kullanmıştır. Rahat, içten ve anlık çalışmalarla durmaksızın ürettiği resimleri bu söylemi desteklemektedir (Giray, 1997: 494). Resim yapma pratiğini bir yaşama biçimi haline getiren sanatçı salt üretim kaygısı taşımış ve ileriye pek düşünmeden hareket etmiştir. Öyle ki bazı resimlerinin görsellerine dahi basılı kaynaklardan, sergi kataloglarından zorlukla ulaşılmış ve künye bilgilerini tespit etmek imkânsızlaşmıştır.

#### ORHAN PEKER'İN BEDRİ RAHMİ ATÖLYESİ İLE İLİŞKİSİ/ ONLAR GRUBU

Bedri Rahmi Eyüboğlu, Çallı Atölyesi'ndeki öğrenciliği ardından Paris'te, Lhote Atölyesi'nde çalışmış, İstanbul'a döndükten sonra Levy tarafından Akademi'ye hoca olarak alınmıştır. Bedri Rahmi Atölyesi, Nurullah Berk ve Cemal Tollu Atölyelerine göre daha duyarlı, yapısal yanı ikincil planda, lirik bir anlatımı seçmiştir. Cumhuriyet Dönemi Türk modernizmi içerisinde Orhan Peker'in öğrencisi olduğu bu atölye, ressam adaylarına fırsat tanıyan ve heyecanlarını diri tutan bir yapıda olmuştur (Germaner, 2016: 26). Atölye geleneği içerisinde Anadolu kültürel kimlik kodlarının anlatım alışkanlıkları üzerinden hareket etme pratiği süregelse de sanatçı kişiliğinin oluşması Eyüboğlu atölyesinde oldukça önemsenmiştir. Bu bağlamda Peker özgün tavrını ortaya koyarken ince bir çizgiyle yerelliğin sınırlarını yorumlayarak esnetmiştir. Sezer Tansuğ'a göre (1990: 28) Orhan Peker, motif yorumuna bu kaynakların istismarını aşan insancıl bir boyut getirmeyi bilmiştir. Peker, özellikle at temalı eserlerinde çeşitli kilim motiflerine yer verirken detaylardan arındırılmış bir form kaygısıyla sadeleştirilmiş bir düzen arayışı içerisine girmiştir. Genel anlamda 1950'li yıllardan itibaren Türk resminde kent, göç, işçi sınıfı, kentli kavramlarıyla birlikte sanatçıların üslupsal farklılıkları belirgin, bireysel özellikler kazanmaya başlamış, yerel-evrensel tartışmaları yapılr hale gelmiştir.

1946 sonrası, Orhan Peker'in de içerisinde yer aldığı, Bedri Rahmi Atölyesi'nden yeni mezun öğrenciler tarafından kurulan *Onlar Grubu* Batı sanatına dönük eğitimi yerel dinamiklerle ilişkilendirilme fikriyle bir araya gelmiştir. Amaçları düzenledikleri sergilerle İstanbul sanat ortamında dönemin yerel estetik kaygılarının izini sürüp kendilerini tanıtmaktır. Ancak Peker, detaylardan arındırılmış soyutlamacı biçim anlayışıyla yerel motiflere karşı mesafeli bir tavır sergileme tutumunda ısrarcıdır. Bu resim üslubuyla grubun kurucuları arasında yer almış olsa dahi, resminde geleneksel motif kullanımını lekesel bir soyutlamaya taşıyarak bir farklılık oluşturmuştur (Halıcı, 2017: 59).

Onlar Grubu 1947'de Güzel Sanatlar Akademisi'nin yemekhanesinde açtıkları ilk serginin iki afişine sıkça vurgu yapılmıştır. Afişlerin birinde El Greco'nun bir insan figüründen ayrıntı, öbüründe ise bir Anadolu kilimi desenine yer verilmiştir (Arslan, 1997: 1376). Bu iki tercih grup üyelerinin plastik yaklaşımlarında sınırlarının belirlenmesine dair esnekliğin sembolleri haline gelmiştir. Bir tarafta geleneksel kaynakları belirleyen motiflerin izi sürülürken, diğer tarafta El Greco deseninin ifadeci tarafı güçlü sarsıcı anlatımını ön plana alan bir eğilim söz

konusu olmuştur. İşte bu iki eğilim ortamında Orhan Peker, kendine ait öznel yorumla resim yapmanın yolunu bulmuştur. Belirli kalıp, motif, ya da kültürel kodlardan hareket etmek yerine gündelik bellekten yola çıkarak yaşamın özüne dair resimler yapma kararlılığını taşımıştır. Orhan Peker, Bedri Rahmi Atölyesi geleneği içerisinde bireysel nakışlarım olarak adlandırdığı yapıtlarını sürdürmüş ve bireysel nakışa varabilmeyi resmin yüzeyini düzenlemeyle ilişkilendirmiştir (Giray, 2006: 52). Onun için resmin plastik elemanlarını çözümleme kaygısı (biçim, leke, renk, ton) birincil planda yer almıştır.

#### ORHAN PEKER RESMİNİN PLASTİK FİKRİ VE BİÇİM ANLAYIŞI

Orhan Peker resimleri ilk bakışta sıradan, baktıkça rahatsız edici bir hissin yanında kendini izleyiciye kabul ettiren ve ikna eden bir yapıya bürünmektedir. Tek seansta (alla-prima) yapılmış hissi uyandıran duyu yüklü resimlerinin baktıkça çarpıcılığı, ikna ediciliği artmaktadır. Soyutlamaya dönük, monokroma varan ritmik leke dengesi üzerine kurulu kompozisyonları dönemi içerisinde son derece özgündür. Malzeme kullanımındaki rahatlık da form anlayışıyla paralellik taşımaktadır. Resimlerinde imgeyi oluştururken doğayla kurduğu ilişki, gördüğünü olduğu gibi aktarmaya dönük değildir. Ele aldığı biçimi tasvir etmeden sadeleştirmektedir. Kısıtlı renk paletiyle, filtrelenmiş dış gerçekliği içselleştirme kaygısı taşıyarak dramatik bir sonuca ulaştırmaktadır.

20. yüzyıl başında tüm modern sanat akımlarının ve sanatçıların genel eğilimini oluşturan sanatsal anlatımdaki yeni tavır ve söylemler, biçime ilişkin değişmeler, biçim bozmaları, çarpıtma ve parçalamalar; Sigmund Freud'a göre, uygarlıkla gelen bir rahatsızlık duygusunun ürünüdür. (Hauser, 1984: 396)

1950 sonrası modern Türk resmi içerisinde Peker'in biçim anlayışı üzerinde de Hauser'in altını çizdiği bu rahatsızlık duygusundan beslenme tavrı etkilidir. Sanatçının İstanbul ve Ankara'daki ev atölyelerde çatı katlarına sıkışmış kentli ressam olarak üretim kaygısı, değişken ve gerilimli ruh halleri, altı çizilen dış dünyayla tam da uyum sağlayamama -dışavurumculuk akımıyla ilişkili- biçim anlayışına yansıyan saptamaları teyit etmektedir. Peker'i yakından bilen Günseli İnal'a göre; "[...] Dış dünya elemanlarına, dış-varlık'a bir anlamda sırtını dönen Orhan Peker'in kendilik bilgisiyyle kurguladığı estetik âlemindeki belirleyici öge; dış dünyadan gelen her şeyin sanatçının arketiplerine çarparak deforme olması ve yeniden değer kazanmasıdır" (İnal, 2006: 18). Dış dünya elemanlarına sırtına dönmekle vurgulanan tamamen soyut bir yaklaşım içerisinde olmadığıdır. Aksine ressam, seçtiği imgenin gerçeklikle bağıni koparmayıp soyutlama dozajını bir hayli yüksek tutarak hareket etmektedir. Özellikle hayvan imgelerinde fark edilen biçim anlayışındaki deformasyon doğa verilerini barındırsa da kişisel bir bakış açısının ürünüdür.

Peker, resmin plastik elemanlarından çizgiyi asıl işlevi olan sınırları ortaya çıkararak kontur işlevselliğiyle kullanmamaktadır. Resimlerinde kontur ön planda değildir. İmgeyi ortaya koyarken biçimin sınırlarını belirleyip içerisinde kapalı bırakan bir biçimle karşılaşılması bir hayli güçtür. Bilakis resimsel olduğu kanaatindeki imajı tüm çarpıcı haliyle lekesele bir forma taşıma gayretindedir. Bu noktada analitik yaklaşım ortaya koymaktadır. Küçükerman, Orhan Peker kitabında Peker'in doğaya bilimsel bir bakış çabasının bireysel bir duyuyla birleştirip biçimlere aksetmesine vurgu yapmaktadır (Berk & Küçükerman, 1994: 25). Bu araştırmada yer verilen İspanyol Defteri'nde yer alan boğa güreşi izlenimlerini aktardığı kâğıt işler, biçim anlayışının en dolaysız örnekleri sayılması açısından önemlidir.



Görsel 1. Orhan Peker, *Arena 18*, 1964, Kâğıt üzerine karışık teknik, Cuaderno Español/İspanyol Defteri

Görsel 2. Orhan Peker, *Ana'lar, Analar*, 1963, Kâğıt üzerine karışık teknik, Cuaderno Español/İspanyol Defteri

Görsel 3. Orhan Peker, *Arena 7*, 1963-64, Kâğıt üzerine mürekkepli kalem, Cuaderno Español/İspanyol Defteri

*Kafayı duvara vura vura* notuyla ortaya çıkan *Arena 18* eserinde kâğıt yüzeyini bir anda kaplamış hissi uyandıran boğa soyutlamasıyla karşılaşılmaktadır (Görsel 1). Tek seansta sonuçlandırılmış bu çalışma, deftere ait notlardan da anlaşılacağı üzere birebir gözleme dayalıdır. *Arena 18*'de boğa figürüne ait belirli detaylar kapatılıp görmezden gelindiğinde geriye kalan soyut, siyah bir lekedir. Madrid seyahatine ait bu defterde aynı içeriğin farklı kadraj olasılıkları, açık koyu denemeleri, desenlerinin en dolaysız halleri yer almaktadır. Orhan Peker tuval resimleri için ön hazırlık yapmamıştır. Kâğıt üzerine yaptığı çalışmalar kendi içerisinde bitmiş, o anın heyecanıyla sonuçlandırılmıştır (Görsel 1-3). Koyu ton hâkimiyetine dayalı lekesele etkide tercih edilen tonun ara baremlerine yer verilmemesi iki boyutlu algıyı desteklemiştir. Bu biçim anlayışı yüzeysel bir espasa neden olmaktadır. Peker, mesafe farklılıklarını ortaya koymaya dönük ışık oyunu, bir plan ya da derinlemesine bir espas algısı yaratma girişiminde bulunmamaktadır. "Orhan Peker, toprağa, yeryüzüne, insan elinden çıkmış nesnelere sınırsız bağlı. Gökyüzüne bakmıyor, bakmak da istemiyor. Derdi, gücü çevresindeki çeşitli belirtiler arasında dolanmak, elle tutulurun üzerinde çöreklenmek, içine ilerlemektir" (Benk, 1965'ten aktaran Giray, 2006: 46). *Arena* serisi tam olarak bu bağlılığa dayalı gözlemlerin imgelere dönüşmüş halleridir.

Madrid seyahatine ait *Arena 7* mürekkepli kalem kompozisyonunda gravür mantığıyla hareket etmektedir. Siyah, beyaz, gri tonlarıyla açık koyu etkisini görme amacıyla olduğu kompozisyonun iki renkli varyasyonunu daha yapmıştır (Görsel 3). Nispeten analitik bir düzen içinde, formu geniş bir boşlukta değerlendirirken ortaya çıkan pentür boya ilişkisi adeta kendi iç katmanlarının arayışıdır. Ressam, üzerinde yoğunlaştığı imgenin renginden ziyade tonunu ya da ışıklılık derecesini düşünerek hareket etmiştir. Biçimin lokal tona dayalı açık koyu oranının saptanması ve diğer eleman(lar)la ya da fonla kurulan ilişkisiyle leke etkisi ortaya çıkmaktadır. Çoğu resminde keskin zıtlıkların olmaması güçlü çağrışımlar yapmadığı yanılgısı bir yana, biçim ile fon arasındaki kontrastı arttırdığında net, siluet bir biçim ortaya koyduğu fark edilmektedir (Görsel 1, 2). Mürekkebin siyah tonunun çeşitliliğini kullanarak ya da yağlıboya da tek bir rengin sağladığı olanakla kâğıt yüzeyine yaptığı çalışmalar psikik bir enerjinin forma dönüşmüş halleridir. Bu içeriği destekleme amacından olsa gerek kompozisyonların kadrajları sıkışıktır. Geniş bir gökyüzü, derinliği olan bir zemin algısı yaratma girişiminde bulunmamaktadır. Sezer Tansuğ'un ışık kullanımı, mekân algısı, boşluk-doluluk ilişkilerine dair tespitlerini somutlaştırmaktadır (Görsel 1, 2).

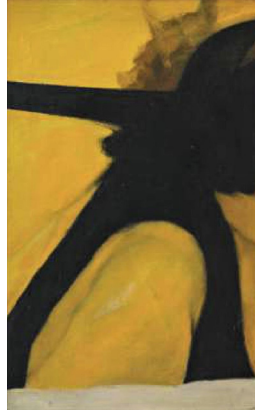
Havadan gökyüzünden bir çekilmesi var Peker'in. Ele aldığı konu bir ışık gölge oyununda siliniverir korkusuyla görüş açısını daralttıkça daraltıyor. Peker, ışığın biçimleri değiştirme gücünden çekiniyor, pırıltıları donuklaştırıyor, pencereleri sınırsız kapatıyor. (Tansuğ, 2008: 273)

Peker'in, Ankara, Küçük Esat'ta yalnız yaşadığı süreçte yaptığı siyah beyaz baskı çalışmaları biçim odaklıdır. Bu baskı serisinde biçim-içerik ilişkisi farklı bir boyuta taşınmıştır. Silüet bütüncül bir form, düz beyaz bir fon üzerindedir. "Biçim içeriğin iletilmesini sağlayan dildir, inandırıcı olarak kalmak için ifade etmeye yazgılı olduğu her içerik değişimiyle birlikte değişmelidir" (Klingender, 2011: 473). Kuşkusuz taş baskı tekniğinin sunduğu olanaklar biçimin iyice silüete dönüşmesini tetiklemiştir. Seriler halinde üretilen taş baskı çalışmalarındaki silüet fikri lekesel anlayışıyla paraleldir. Bu baskıların konusu; itfaiyeciler, balıklarla çevrili çıplaklar, bezgin işçi atlar, kargalar, mandalardır.

*İtfaiyeciler* taş baskı serisi biçimsel tarafı ağır basan güçlü ifade olanaklarına kapı aralayan dışavurumcu denebilecek yanı yüksek kompozisyonlardır (Görsel 4). Bu konu yaşanan büyük Ankara yangını sonrası ele alınmıştır. İtfaiye erlerinin ritmik ilişkileri üzerine kurulu seri sanatçının karakteristik, dikkat çekici dönemini kapsamaktadır. Bu serideki itfaiyecilerde etkili bir silüete dönük form arayışı Karagöz Hacivat sahneleriyle, hatta Mehmet Siyah Kalem'in ifadeci yaklaşımıyla ilişkilendirilebilir. Siyah Kalem'in tipoloji literatürünün deformasyona dayalı ifadeci yanının anlatım gücü kendi kaynağını arayan Peker için esin kaynağı olmuştur. "Sanat Tarihinin Temel Kavramları" adlı eserinde Wöflin (1995), resmin ortaya koyduğu görüntünün nesnel belirlilikle tamtamına uyuşmadığına tersine ondan kaçındığına vurgu yapmaktadır. Bu bağlamda *İtfaiyeciler* baskı serisinde tek bir silüete dönüştürülen figür grubu mekân bağlamından koparılmaktadır. Beyaz fon üzerinde değerlendirilen biçim, dinamikliğini koruyarak lekenin anlatım gücüne hizmet etmektedir ve Wöflin'in altını çizdiği bağlamda nesnel belirlilik ortadan kalkmaktadır. Temsil edilen içerikte başrolü alan ya da ikincil figür denebilecek bir hiyerarşi bulunmamaktadır. Fon üzerindeki birliktelikten izleyici bütün bir silüeti algıladıktan sonra ayrı ayrı figürleri seçebilmektedir (Görsel 4). Ayrıca bu çalışmalar Franz Klein'in herhangi bir imgeye yer vermeyen siyah-beyaz büyük boyutlu fırçalarla yaptığı jestüel çalışmaları çağırırsa da Klein'deki gibi aksiyon resmine varan ya da Japon kaligrafisine göndermeler yapan ideografik sonuçlara dönüşmemektedir (Görsel 4, 5). Klein'de ortaya çıkan biçimlerin imgeler dünyasında karşılığı yokken, Peker'de tam tersine dramatik etki sağlayan biçim odaklı soyutlamalar vardır.



Görsel 4. Orhan Peker, *Tulumbacılar/İtfaiyeciler*, 1964, Taş baskı, 57x40cm, Gözde Kıyat Altuğ Koleksiyonu

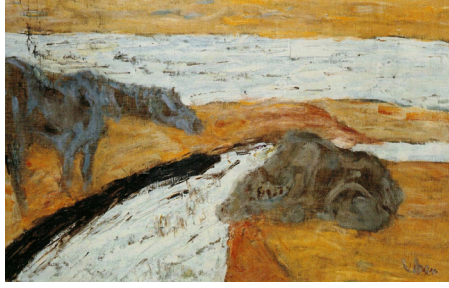


Görsel 5. Orhan Peker, *Karakuşlar*, (t.y.), Tuval üzerine yağlıboya, 82x52,5cm, Ankara Devlet Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu, Ankara

Orhan Peker'in biçim anlayışının şekillenmesinde yoğun boya kullanımı etkin rol oynamaktadır. Yoğun boya kullanımıyla elde ettiği pentür etkisine örnek gösterilebilecek *Manda* ve *At* resminde kadrajın sağında ve solunda yer alan iki hayvan imgesi de mekânla ilişkisi göz önünde bulundurulup katmanlar halinde boyanmıştır (Görsel 6). Hayvan imgelerinin fonla ilişkileri kurulurken biçimleri çevreleyen konturlar eritilip yer yer yok edilmiştir. Biçimlerin (at ve manda imgelerinin) fırça sürüşleri, spatula kullanımından kaynaklı pelteleşen formlara dönüştüğü düşünülebilir. Bu durum yoğun boya kullanımıyla biçim anlayışındaki ifadeci yanı baskın desen tavrının birleşmesiyle ilişkilidir. Biçimlerdeki deformasyon



dikkat çeker hale gelmiştir. Bu deformasyon resmin içeriğini destekler ve iki hayvan imgesinin ayakta durabilecek gövde ve uzuvlardan yoksun olduğu algısı yaratmaktadır. Ayrıca resmin geneline yayılan ışıklılık etkisi dikkat çekmektedir.



GörSEL 6. Orhan Peker, *Manda ve At*, (t.y.), Tuval üzerine yağlıboya, 75x115cm, Mehmet Kıyat Koleksiyonu



GörSEL 7. Orhan Peker, *Beyaz Atlar*, 1965, Tuval üzerine yağlıboya, 88x90cm, Ankara Devlet Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu, Ankara

Peker, 1960'tan sonra tekli, ikili, üçlü at gruplarına ya da at başlarına figüratif - soyut karşıtlığı bağlamında çeşitli çözümler aramaya yönelmiştir. *Beyaz Atlar* resminde atların üstüne atılan çullar ve yem torbalarında yoğun boya kullanımıyla sağlanan pentür etkisinin neredeyse bütün tuval yüzeyine yayıldığı fark edilmektedir. (GörSEL 7). Tuval yüzeyinde net bir şekilde tarif edilmeyen ancak sezilen bir mekân duygusu hâkimdir. Peker'de doğa kesitine dair bir alan, gökyüzü ya da zemin şerit halinde dokulu, jestüel bir tavırda boyanmış yüzeylere dönüşebilmektedir. Koyu, orta, açık lekeleri oluşturan parçalar kendi resim değerlerini ayrı ayrı sunmanın yanında, birbirleriyle organik bir bağ kurmaktadır. Bu organik bağı sağlayan parçaların ait oldukları figür ya da nesnelerin varlıklarını bir bütün olarak sezdirmeleridir (Gönenç, 1998: 138). Aslında bu iki resmin de ortak paydası, Peker için önemli olan yanı, modelin gerçekte ne ya da kim olduğundan ziyade ondaki etkisinin nasıl duyumsandığı sonucudur (GörSEL 6, 7).

Peker'in büyük boyutlu birkaç resminden biri olan *Balıkçı Çocuk ve Kediler* boşluk-doluluk oranlarının tuval yüzeyinde irdelendiği, üç geniş şeride ayrılmış olması, deniz imgesinin olabildiğince düz, derinlikten uzak, dar bir fon ile ortaya konması açısından dikkat çeken bir kompozisyonudur (GörSEL 8). Balıkçı figür (çocuklukla yetişkinlik arasında-delikanlı), iki kedi ve balıklardan oluşan eser yoğun içeriğine rağmen sessiz ve sakin bir içeriğe taşınmıştır. Başka "deniz ve çocuk" temalı resimlerinden farklı olarak deniz imgesi bu resmin tuval yüzeyinde boşluk olarak varlık gösterebilmektedir. Yoğun anlatım gücünü tasvire düşmeden simgesel renk lekeleri ile sağlamaktadır. Gerçekleştirdiği hemen tüm figüratif yapıtlarda leke, ressamın üslubunu belirleyen önemli öğedir. Diğer taraftan gerçek olanla alegorik ve şiirsel olanı aynı yapıtta işlemiş, bu birliktelik resminin bütünselliğini daha da vurgular hale gelmiştir (Arslan, 1997: 1441). Peker'in, Bonnard, Vuillard, Roussel gibi Japon baskılarından etkilenen sanatçıların titreşim fırça tuşlarıyla elde ettikleri hissiyatı çağrıştıran şiirsel etkiyle akrabalığı kurulabilir. Ancak Nabilerde öne çıkan ışıklılık ve renk hassasiyetini vurgulayan parçalanmış yüzeyler yerine Peker resminde yalınlaştırılmış ton alanları mevcuttur.



GörSEL 8. Orhan Peker, *Balıkçı Çocuk ve Kediler*, 1976, Tuval üzerine yağlıboya, 189x266cm, Dr. Nejat F. Eczacıbaşı Koleksiyonu, İstanbul

## ORHAN PEKER RESMİNİN BATI RESİM SANATIYLA İLİŞKİSİ

1950'ler Türk resminde hocası Eyüboğlu'nun özellikle değer verdiği halk sanatları Peker'in pek ilgisini çekmemiştir. Bir kilimdeki motifin resimsel değerini yadsımamış ancak bu tür eğilimleri uzaktan bir seyirci olarak takip ettiği hissedilmiştir. Bedri Rahmi, kendi resimlerine benzer resimler yapılması durumunda öğrencilerine tepki göstermiş, Batı Sanatı ressamı arasında usta kaynaklarını belirlemelerini önermiştir. Akademi sürecinin yakın tanığı Turan Erol öğrencilik döneminde Orhan Peker'in Tiziano, Rembrandt ve Klee üzerine yazılmış bol resimli üç kitabının olduğundan ayrıca Velázquez'in *Les Menines*'i, Greco'nun *Kılıçlı Adam*'ı ve Goya'nın *Çıplak Maya*'sı röprodüksiyonlarını yanından ayırmadığından, Bedri Rahmi Atölyesi'nin bir duvarına Piero della Francesca'nın *Arezza* fresklerinden bir parçayı *Seba Melikesi Belkıs*'ı, kendi isteğiyle kopya ettiğinden bahsetmiştir (Erol, 2002: 7-8). Erol'un Peker'e dair sıraladığı usta kaynakları sanatçının biçim anlayışı üzerindeki yönlendirici etkileri kaçınılmaz olmuştur. Tiziano, Rembrandt ve Klee dönem ve üslupsal açıdan farklılıklar gösterebilir de tuval yüzeyi üzerinde yoğun boya kullanımları ve jestüel tavırları Peker'in davranış biçimini etkilemiştir. Yine Goya'nın *Los Caprichos* gravür serisi Peker üzerinde açık koyu düzeni açısından yol gösterici olmuştur. Peker, istekle yapılan kopyanın teknik bakımdan öğretici olduğu görüşünde ısrarcı olmuştur.

İlhan Berk, Peker'in sevdiği ressamlar arasında Picasso, Morandi, Kokoschka, Lautrec, Yves Klein'i sıralamıştır. 19. ve 20. yüzyıl Batı Resim sanatı Fransız ressamların yanı sıra ifadeci yanı ağır basan sanatçılarla da akrabalığı kurulabilecek Peker, sadeleştirilmiş, katmanlı, lekesel bir biçim oluşturma çabası ile hareket etmiştir. Avrupa ve Amerika'daki Tachiste (lekeci) form anlayışını Kokoschka gibi ifadeci yanı ağır basan ressamların form anlayışıyla ilişki kurarak harmanlamıştır. Yves Klein'in monokromatik yolu Orhan Peker'i etkilemiş ve tek bir rengin mavi egemenliği, yalınlığı, derinlik etkisi üzerine yoğunlaşmıştır (Berk, 2009: 416). Sanatçının usta kaynaklarına dair defterine aldığı not şöyledir:

İlk ustalarım Uzakdoğululardı. Özellikle Hokusai'nin sadelik içindeki vurucu lekeleri ilgilendirdi beni. Bizdeki Karagöz figürleri, daha çok kufi yazılarını ilginç buluyordum. Lautrec batılılar arasında bana ilk ustalık yapan oldu. Taassuba kaçmadan figüratif sanatın tüm gelişimini incelemeye çalıştım. (Giray, 2006: 129-130)

Peker'in seçtiği konuda ısrarcı bir şekilde varyasyonları sürdürmesi, doğaya bakışındaki yalınlık, Giorgio Morandi ile ilişkilidir ve her iki sanatçı da benzer bir tutku paydasında buluşmuştur. Morandi'de sevdiği onun tek konuyla, şişelerle (benzer formlara sahip) yetinmiş olmasıydı. Peker de Morandi'nin seramik nesnelere kurduğu bağa benzer bir duyarlılıkla konuyu/ nesneye yaklaşmıştır. Dar bir skalada, sınırlı bir palet anlayışıyla resmini oluştururken resimsel anlatımın içinde kalıp, abartılmış bir eleştiri ya da hiciv duygusallığına yönelmemiştir. Tıpkı Morandi gibi Peker'i de bir akım ya da bir kategoriye dâhil etmek zor olmuştur. Her ikisi de sınırlı bir alanda, neredeyse takıntılı sayılabilecek nesne temsiliyeti ve kendilerini nüansları keşfetmeye adanmış sanatçılardır. Peker, at temasını ele alırken kadraj ve biçim çeşitliliğinde birbirlerine benzer kompozisyonlar üzerinde çalışırken her bir resmi farklı özgünlüğü, ortak paydada ise dramatik bir ifadeyi ortaya koymuştur.

## ORHAN PEKER RESİMLERİNDE MALZEME KULLANIMINDAKİ ÇEŞİTLİLİK

Orhan Peker'in bütün resim serüveni göz önünde bulundurulduğunda, materyal bağlamında tutucu bir tavır sergilemediği aksine birçok malzemeyi deneyimlediği fark edilmektedir. Pastel, füzen, çini mürekkebi, tebeşir, suluboya, katran, yağlıboya, yüzey olarak mukavva, ahşap panel, duralit, kontraplak, karton, kâğıt kullandığı malzemeler arasındadır. Ağaç baskı, litografi, gravür baskı yapması dışında baskı üzerine yağlıboya, pastel ile müdahalelerde bulunduğu çalışmalar da üretmiştir. Resmin plastik unsurlarından doku, malzeme çeşitliliği sağlandığında farklı olanakları beraberinde getirmektedir. Doku kullanımı, üretilen çalışmaya resimsel değer olarak katkı sağlamaktadır. Ayrıca malzeme tercihi, kullanım şekli, çeşitliliği sanatçı kişiliğin ortaya konmasında etkili olmaktadır. Kapak tasarımından kâğıt seçimine kadar özel bir yere sahip *İspanyol Defteri*, Madrid

seyahatinin önemli desenlerini, kâğıt işlerini, çalışmalarını, notlarını, şiirlerini içermektedir.

Uzun süre kaldığı İspanya'dan iki defter dolusu eskizle geldi. Aslını ararsanız bunlar eskiz değil, hemen çerçevenmeye hazır şeylerdir... Ne oldu? Bu defterler şöyle bir kenara itildi. Zamanı var diyordu. Sonra başka konular sardı onu. Diyeceğim Orhan'da evreler yoktur. Canının istediği birinden öbürüne geçer, sonra gene ona döner... Konu ne olursa olsun her resim yeni bir fikir. (Küçükerman, 1995: 33)

Belli ki Orhan Peker'e farklı doku ve yüzeyler üzerinde malzeme kullanımı heyecan vermektedir. Kâğıt üzerine yaptığı çalışmalarda mürekkep ya da yağlıboya malzemeyi incelterek akışkan sürüşlerle jestüel etkiyi güçlendirmektedir. Diğer taraftan tuval yüzeyinde yer yer yoğun, hamurumsu boya kullanımıyla oluşan doku, pentür etkisini desteklemektedir. Ressam, öğrencilik yıllarından itibaren mürekkebin koyu tonunun sunduğu olanakları sonuna kadar deneyimlerken ifadeci biçimin izini sürmüştür. Hızlı sonuç elde edilebilir yüzey olması yanında, desen çizmek için taşınabilir olanağı, kâğıdı birincil malzeme haline getirmiştir.

Arkadaşı Fikret Otyam kâğıt çalışmalarına dair şu tespiti yapmıştır: "Müzelik resimlerden çok, çoğaltılmış resimleri sever, yaptığı işlerin elden ele dolaşmasını isterdi. Siyah-beyazın bir yerine –ama tam konulması gereken bir yerine- bir renk atar, üç rengi, çoğu ustalarımızın renkli dedikleri resimlerden çok renkli tesir yapardı" (Berk & Küçükerman, 1994: 24). Gözlemleyip hafızaya kazıdığı imgeden hareket ederken atölyede çalışma pratiği onu açık hava ressamı olma fikrinden uzak tutmuştur. İçedönük karakterinin bir yansıması olarak dışarıdaki hayatı sosyalleşeceği bir alan olmanın ötesine taşımamıştır. Hocası Bedri Rahmi gibi ne cebinin her yerinde kalemler, defterler taşımış, ne de dışarıdaki dünyaya direkt resim gözüyle bakmıştır. Son dönem resimlerinde de uzanabileceği yakınlığa bakmayı tercih etmiştir.

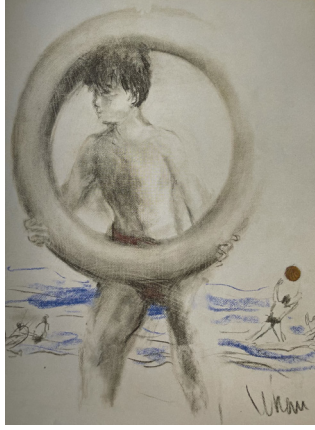
*Nar ve Hasta Bakıcı* resimleri malzeme kullanım bağlamında birbirine tamamen zıt yapıdadır (Görsel 9, 10). *Nar* resminde üst üste katmanlar halinde sürülmüş boya tabakaları soyut bir resim yaklaşımıyla, malzeme varlığının yüzeyde bulunma halinin altını çizmektedir (Görsel 9). Yağlıboya malzemenin farklı yoğunlukta sürüş ve doku katmanı desen öğesini barındırır bir sonuçla *Nar* imgesine dönüşmüştür. Tüm bu soyutlamaya dönük malzeme kullanımına rağmen ressam biçimin ifadesinde oran değiştirmeye ya da çarpıtmaya dönük bir girişimde bulunmamıştır. *Hasta Bakıcı* resmi ise tek seansta sonuçlandırılmıştır (Görsel 10). Monokrom etkideki resimde parçaların ait oldukları bütün ile ilişkilerini araştıran göz, koyu, orta ve açık lekelerin ritmini bütünleyerek zenginleştirmiştir. Peker'in son dönemine ait olan çalışmada pastel boya gibi bir malzemeyi ustaca kullanımı biçim anlayışının temellerine dönüş yapan ton hâkimiyetini ortaya koymaktadır. Sanatçının gücü bu yalınlıktaki bir biçim anlayışıyla aktardığı trajik yük, hüznün, yalnızlık gibi duyguları şiirsel etkiye taşıyabilmesinde saklıdır.



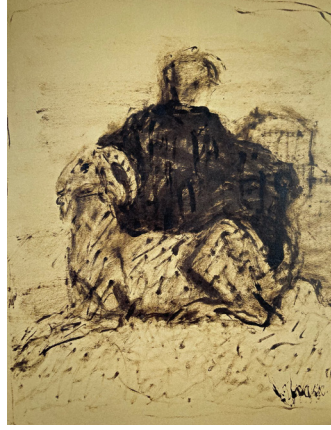
Görsel 9. Orhan Peker, *Nar*, (t.y.), Tuval üzerine yağlıboya, 37x31cm, Nazlı Tosunoğlu Koleksiyonu



Görsel 10. Orhan Peker, *Hasta Bakıcı*, (t.y.), Kâğıt üzerine pastel, 56x45cm, R. Sunğur Koleksiyonu



Görsel 11. Orhan Peker, *Deniz Kenarı ve Çocuk*, (t.y.), Kâğıt üzerine pastel, 63x48cm, Plevneli Koleksiyonu



Görsel 12. Orhan Peker, *Keçi ve Figür*, (t.y.), Kâğıt üzerine inceltilmiş katran, 64,5x50,5cm, Plevneli Koleksiyonu

*Deniz Kenarı ve Çocuk* ile *Keçi ve Figür* çalışmaları hem malzemenin yapısından hem de kullanım farklılığından kaynaklanan bambaşka sonuçlara ulaşmıştır (Görsel 11, 12). İki çalışma da figüratif olmasına rağmen sert uçlu bir fırça ve inceltilmiş katran ile yapıldığı belirtilen *Keçi ve Figür* deseni yoğun ekspresif değerlere sahiptir (Görsel 12). Resimde fırçanın özgün kullanılışı sayesinde keçinin ifadesi ve figürün silueti etkili hale gelmiştir. Siyah beyaz kontrast tercihiyle sağladığı etki öznel bir yaklaşımın, bireysel bir duyusuyla biçimlenmesine örnek oluşturmaktadır. *Keçi ve Figür* spontane bir oluşumun alt yapısında var olan ve gelişim gösteren aşamaların yarattığı deneyimi yansıtmaktadır. *Deniz Kenarı ve Çocuk* resminde pastel malzemenin dağılan bir yapıda olmasının sonucu etkisi bulunmaktadır (Görsel 11). Doğadaki nesnel gerçeklikle ilişkisi kurulmaya çalışılan çocuk figürü natüralist bir boyuta ulaşmıştır. Orta ve açık ton hâkimiyetindeki çocuk figürünün silueti yalınlaştırılmış olmasına rağmen vücut yapısına dair fikir verebilmektedir. Ayrıca toz pastel etkisindeki malzemenin olabildiğince ekonomik kullanılarak çalışmanın sonuçlandırılması dikkat çekmektedir. *Deniz Kenarı ve Çocuk* eseri Peker'in malzemeyi kullanımındaki hâkimiyetini göstermektedir. Bu iki çalışma malzeme kullanım çeşitliliğinin farklı biçimsel sonuçlarını ortaya koymaktadır.

## SONUÇ

Orhan Peker, Türk resmi 1950 kuşağı içerisinde Batı Resim Sanatını özümsemiş, soyutlamacı tavra sahip, genel olarak lekesele üslupla hareket eden, detaylardan arındırılmış biçim anlayışıyla döneminin önemli bir ressamı olduğu anlaşılmaktadır. Bu çalışma ardından sanatçının resimlerdeki şiirsel etkide romantizmin kökleriyle ilişkisi kurulabilecek olsa da ifadeci yanı baskın bir form algısı ortaya koyduğu sonucuna varılmaktadır. Karadeniz'de geçen çocukluk yılları, hayatının erken dönemlerinde doğayla kurduğu ilişki, mizacının ipuçlarını belirlemiş, sanatla iç içe aile ortamının sağladığı olanaklar sayesinde resim pratiğinin kökleri atılmıştır. 1950'li yıllardan itibaren Türk resminde kent, göç, işçi sınıfı, kentli kavramlarıyla birlikte sanatçıların üslupsal farklılıkları ortaya çıkmaya başlamıştır. Her ne kadar Peker, Türk sanat tarihinde *Onlar Grubu* içerisinde anılsa da yapılan çalışma ardından son derece özgün bir konumda olduğu sonucuna varılmıştır. Orhan Peker'in biçim anlayışını şekillendiren etkenleri öz yaşam sürecindeki evrelerden bağımsız değerlendirmek mümkün görünmemektedir. Hayatının erken dönemlerinde resimle kurduğu ilişki, resminin içeriğine ve doğaya bakış açısına yön vermektedir.

Peker, resmin plastik elemanlarını kullanırken çizgisel üslup yerine lekesele üslup eğiliminde olduğu, hayatının henüz ilk yarısında ürettiği eserlerde dahi kendini belli etmektedir. Resmin katmanları ile kendi iç katmanları arasında kurduğu bağda ulaşılan sonuç sanatçının özgünlüğünü ortaya koyan tuval resimleri kadar kâğıt üzerine yaptığı çalışmalarıdır. Kâğıdın elden ele dolaşabilir, tuvale göre

hızlı sonuç elde edilebilir özelliği sanatçının mizacıyla örtüşmektedir. Yapılan araştırmayla Peker'in, Bedri Rahmi Atölyesi'nde, bir kalıba sokulmaya dönük eğitim anlayışına maruz kalmadığı, özgün tavrı desteklenen bir öğrencilik süreci geçirmiş olduğu sonucuna varılmıştır. Yine de her ne kadar resminde Bedri Rahmi Atölyesi izleri sezilse de çıkarılan sonuç daha çok hocasının resme bakış açısındaki tutkunun izleri Peker'in sürecine etki etmiştir. Peker döneminin yaygın yerel estetik kaygılarından kısmen de olsa uzak kalmıştır. Hayatının ikinci yarısında koşulların neden olduğu Ankara'da yaşama süreci Batı sanatıyla ilişkisini güçlendirecek seyahatlerin gerçekleşmesine olanak tanımıştır. Peker'in Avrupa müzelerindeki incelemeleri, kendi resmine yakın hissettiği sanatçı kaynaklarından yaptığı kopya çalışmaları, ifadeci yanı ağır basan biçim anlayışına dönük tercihlerinin belirlenmesine katkı sağlamıştır. Resmin anlatım sorunları üzerinde düşünürken kopya yaptığı, incelediği ressamın sanatçının lekeci yaklaşımını netleştirmiştir.

Orhan Peker'in hızlı, tek seansta sonuçlandırma niyetinde olduğu çalışmalarında malzemeyi rahat kullanışı, üslupsal özelliklerini doğrudan ortaya koymasına olanak tanımaktadır. Taş baskılar, eskizler, pastel, mürekkep vb. desen malzemelerini kullanarak yaptığı çalışmalarda imgeyi yeni bir düzen içerisinde siluet bir form, soyut bir leke, açık-koyu düzeninde, ifadeci yanı ağır basan biçim anlayışına taşımaktadır. Ortaya çıkan sonuç, biçim anlayışının, temelde leke sorunsalı üzerine kurulu olduğudur. Peker, etkili bir form ortaya koymaya çalışırken leke sorunsalını resminin belirleyici plastik unsuru olarak öne çıkarmaktadır. Tuval üzerine yağlıboya resimlerinde yoğun boya kullanımı ve rahat fırça sürüşleri ile deformasyona kapı aralamaktadır. Biçim içerik ilişkisini kurarken kâğıt ya da tuval yüzeyinde somuttan soyuta bir hareket sahası içerisinde çeşitli uğrak alanlar belirlemektedir. Yemlenen atlar, kediler, güvercinler, hareket halindeki itfaiyeciler, çocuklar, yakınında bulunan nesnelere anlık görüntülerinden sıyrılıp bir devinim halinde duygu durumunu aktaran güçlü bir içeriğe evrilmektedir. Peker'in dönemleri yoktur. Resimleri tematik bağlamda kronolojik olarak gruplandırılabilir de biçimsel açıdan bu pek mümkün değildir. Yapılan araştırma ardından eserlerine tematik ve biçimsel açıdan bakıldığında lineer bir ilerleyiş yerine döngüsel bir süreklilikle karşılaşıldığı sonucuna ulaşılmıştır.

#### Araştırmacıların Katkı Oranı Beyanı

Çalışma tek yazarlıdır, yazar çalışmaya %100 oranında katkı sağlamıştır.

#### Çatışma Beyanı

Herhangi bir potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

#### Etik Kurul Beyanı

Etik kurul beyanı gerektiren bir çalışma değildir.

## KAYNAKÇA

- Arslan, N. (1997). *Eczacıbaşı sanat ansiklopedisi* (3). Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.
- Berk, İ. (2009). *Kült kitap (yazarın / okurken / çizerken)*. Yapı Kredi Yayınları.
- Berk, İ. ve Küçükerman, Ö. (1994). *Ressam Orhan Peker, '3.bölüm: ressam Orhan Peker, hayat ve sanat başlıyor'*. Milli Reasürans T.A.Ş.
- Edgü, F. (1993). *Cornelius'a mektuplar*. Yapı Kredi Yayınları.
- Erol, T. (2002). *Orhan Peker ressam, 1927-1978, Ara Güler'den Orhan Peker*. Milli Reasürans T.A.Ş.
- Germaner, S. (2016). *Ressam olarak Bedri Rahmi Eyüboğlu*. A. Ayan (Ed.), *Bedri Rahmi Eyüboğlu 100 yaşında Sempozyumu* (25-29). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayınları.
- Giray, K. (1997). *Türkiye İş Bankası Koleksiyonu sanat dizisi* 55. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Giray, K. (2006). *Orhan Peker*. Beşiktaş Belediyesi Beltaş A.Ş. Sanat Yayınları.
- Giray, K. (2020). *Ankara Devlet Resim Heykel Müzesi başyapıtlar II*. Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü Yayınları.

- Gönenç, T. (1998). Orhan Peker'in Mahzun Atları, *P Kültür Sanat Antika Dergisi*, (11), 132-147.
- İnal, G. (2006). *Çağdaşlar, Güzel Sanatlar Akademisi 51' mezunları, Şadan Bezeviş, Adnan Çoker, Turan Erol, Abdurrahman Öztoprak, Orhan Peker, protest bir estetik pre-psikololik – arketipsel. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.*
- Halıcı, E. (2017). Orhan Peker ve Türk resim sanatındaki yeri. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, (38), 51-68.
- Hauser, A. (1984). *Sanatın toplumsal tarihi* (Y. Gölönü, Çev.). Remzi Kitabevi.
- Klingender, F. (2011). Sanatta içerik ve biçim (S. Gürses, Çev.). *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*. Küre Yayınları, 472-475.
- Küçükerman, Ö. (1995). *Orhan Peker İspanyol Defteri*. Yapı Kredi Yayınları.
- Sıtkı, Ş. (1969). Orhan Peker'in Son Sergisi, *Ankara Sanat*, (33), 14-15.
- Sıtkı, Ş. (1980). *Orhan Peker, Orhan Peker'den anılar-sergiler- mektuplar-şiirler*. Fotografik Yayınları.
- Tansuğ, S. (1990). *Türk resminde yeni dönem*. Remzi Kitabevi.
- Tansuğ, S. (2008). *Çağdaş Türk sanatı*. Remzi Kitabevi.
- Turan, E. (2007). *Türk resminde ekspresyonizm bağlamında Ali Çelebi, Cevat Dereli, Orhan Peker, Burhan Uygur ve Yüksel Arslan'ın üslup yorumlarına yeni bir sunum* [Yüksek Lisans Eser Metni, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi].
- Wölflin, H. (1995). *Sanat tarihinin temel kavramları* (H. Örs, Çev.). Remzi Kitabevi.

#### Görsel Kaynakçası

- Görsel 1-3: Küçükerman, Ö. (1995). *Orhan Peker İspanyol Defteri*. Yapı Kredi Yayınları, s.153, 127, 109.
- Görsel 4, 11, 12: Giray, K. (2006). *Orhan Peker*. Beşiktaş Belediyesi Beltaş A.Ş. Sanat Yayınları I, s.134, 57, 61.
- Görsel 5, 7: Giray, K. (2020). *Ankara Resim ve Heykel Müzesi Başyapıtlar-II*. Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü Yayınları, s.557, 556.  
<https://arhm.ktb.gov.tr/repo/uploads/Catalog/26122020013018-a67cb2cc-c72c-41c5-981d-033034486e20.pdf> (26.04.2023).
- Görsel 6: Artnet. (t.y.). *Manda ve At by Orhan Peker*. Artnet.  
[http://www.artnet.com/artists/orhan-peker/at-ve-manda-22rruBCPEsA93oALyEA\\_\\_A2](http://www.artnet.com/artists/orhan-peker/at-ve-manda-22rruBCPEsA93oALyEA__A2) (14.04.2023).
- Görsel 8: İstanbul Modern. (t.y.). *Orhan Peker, Balıkçı Çocuk ve Kediler*, 1976. İstanbul Modern.  
[https://www.istanbulmodern.org/dosya/2234/sanatci-ve-zamani-orhan-peker\\_2234\\_4144465.pdf](https://www.istanbulmodern.org/dosya/2234/sanatci-ve-zamani-orhan-peker_2234_4144465.pdf) (25.04.2023).
- Görsel 9, 10: Berk, İ., Küçükerman, Ö. (1994). *Ressam Orhan Peker*, '3.bölüm: ressam Orhan Peker, hayat ve sanat başlıyor'. Milli Reasürans T.A.Ş., s.48, 51.