

T. C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT TARİHİ ANABİLİM DALI

DOKTORA TEZİ

BOSNALI RESSAM SAFET ZEC

Redzep NIKSIC

2502120437

TEZ DANIŞMANI

Prof. Dr. Ahmet Kamil GÖREN

İSTANBUL – 2022

ÖZ

BOSNALI RESSAM SAFET ZEC

REDZEP NIKSIC

En önemli Boşnak ressamlarından biri olan Safet Zec, hayatının büyük bir kısmını, 1945 yılından Sosyalist Yugoslavya Federatif Cumhuriyeti'nin dağılışına kadar, çalkantılı sosyo-politik olaylarla şekillenmiş yoğun sanatsal bir yaşamın sahnesi olan Yugoslavya Sanat Sahası'nda eser yaratarak geçirdi. Bu dönemde güzel sanatlarda ortaya çıkan fenomenler, onun yaratıcılığını oldukça etkiledi ve zamanla yeni sanatların, özellikle enformal ve yeni figüratif yönlerin mutlak bir temsilcisi olarak konumlandı.

Sanatçının Türkiye'de neredeyse hiç tanınmıyor olmasından dolayı, bu çalışmada ilgili sanat tarihi literatürünün, bu sanatçı hakkındaki monografi içeriklerinin ve kendisiyle yapılan mülâkatın analizi ve en temsili 48 eserinin estetik analizi nihayetinde, sosyo-politik hadiseler bağlamında hayatı ve yaratıcılığı ortaya konulmuştur. Dört grup motif kullandığı tespit edilmiştir: mimari (Bosna mahallesi, ev, avlu, taraba, duvar, cami, tekke, medrese ve kule motifi), peyzaj, ölüdoğa (ekmek, bez, masa, konserve), insan figürleri ve uzuvları (portreler, eller, yüzü olmayan insan motifleri, beden). Teknik söz konusu olduğunda, kalemle, tüyle, mürekkeple çizim, lavi çini mürekkep, renkli mürekkep tüy kalem, tüy kalem, sepya kalem, aside yedirme (etching), kuru kazıma, flomaster, kurşun kalem; kolaj, tempera – kartona ve tuvale yağlı boya –kâğıda, kartona, tuvale ve tahtaya, akuatint (leke baskı) – derin baskı tekniği; karışık teknik kullanmaktadır. Format, daha küçük olan 20x20 cm'den daha büyük olan 200x180 cm'ye kadar değişmektedir. Eserlerde, sıklıkla, ifade araçlarını değiştirerek tekrarladığı, büyüklüklerini deneyimlediği ve yapım teknikleriyle çevrelediği aynı motifleri kullanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Safet Zec, Yugoslav Sanatı, Enformel, Yeni Figürasyon, Estetik Analiz

ABSTRACT
BOSNIAN PAINTER SAFET ZEC
REDZEP NIKSIC

One of the most influential Bosniak painters, Safet Zec, spent a significant part of his life creating in the so-called Yugoslav artistic space, which from 1945 until the dissolution of the Socialist Federative Republic of Yugoslavia was the stage for intense artistic life shaped by turbulent socio-political events. The phenomena which emerged at that point in time in the fine arts had a significant impact on his work, and over time, he emerged as the most prominent representative of a new art, specifically the art informal and neofiguration movements.

Since this artist was almost unknown to the Turkish expert public, following the analysis of the relevant literature on the history of art, the content of monographs on this artist, and interviews carried out with him, the esthetic analyses of 48 of his most representative works represent his life and opus in the context of socio-political events. It was determined that he uses four groups of motifs: architectural (the motif of the Bosnian *mahala*, house, *avlija*, fence, wall, mosque, *tekija*, madrassa and tower...), scenery, still life (bread, cloth, tables, basins, cans), human figures and their parts (portraits, hands, motifs of people without faces, the human body). When it comes to technique, he uses drawing – in pencil, pen, ink, ink lavee, feather ink in color, feather ink, sepia toning, copper etching, drypoint, felt pen marker and charcoal; collage, tempera paint – on cardboard and on canvas; oil painting – on paper, cardboard, canvas and boards; aquatint – the intaglio printing technique; combined techniques. His formats range from smaller ones, 20x20, to larger ones 200x180 cm. He often uses the same motifs in his work, which he repeats over and over again, changing the means of expression, experimenting with their size, and framing them with his technique of choice. His palette ranges from green, via azure, to brick and red.

Keywords: Safet Zec, Yugoslav Art space, Informel, New figuration, Aesthetic Analysis.

ÖNSÖZ

En önemli Boşnak ressamlardan biri olan Safet Zec ve yaratıcılığı hakkında eski Yugoslavya topraklarında ve İtalya’da yeterince yazılmıştır (monografiler, röportajlar, sergi katalogları). Bununla birlikte, hiçbir yerde hayatına ve eserlerine sosyo-politik şartlar bağlamında bütünsel bir bakışa rastlamıyoruz. Safet Zec’in karakterini ve eserlerini bilimsel olarak anlamak ve Türk akademik kamuoyuna sunmak amacıyla teorik olarak bir araştırma yürüttük, bunu yaparken Yugoslav sanat sahası ve Safet Zec’in hayatı ile ilgili ulaşabildiğimiz kaynakların içerik analizi metodu yanında, belli sayıda eserin estetik analizine de başvurduk.

Bosnalı Ressam Safet Zec başlıklı doktora çalışması üç bölümden oluşmaktadır. İlk bölümde, “Yugoslav Sanatı ve Safet Zec” başlığı altında, Safet Zec’in ortaya çıktığı sanat çevresini ve toplumu anlamak amacıyla İkinci Dünya Savaşı'ndan Yugoslavya Sosyalist Federal Cumhuriyeti'nin dağılışına kadar olan dönemde Yugoslav sanat sahası ele alınmıştır. Bu istikamette, Yugoslav sanat sahasının gelişimine etki eden, İkinci Sünya Savaşı'ndan hemen sonra Sovyetler Birliği ile olan sıkı bağlar, bunun zayıflaması ve 1948'de kopması, 1963 yılında devlet zirvesinin soyut sanata karşı kampanyası, XX.yüzyılın yetmişli ve seksenli yıllarında ülkenin yoğun şekilde modernizasyonu, “Soğuk Savaş” şartlarında Yugoslavya’nın bağlantısızlık politikası ve Yugoslavya Sosyalist Federal Cumhuriyeti'nde siyasi yapının ülkeyi dünyaya açık, gelişmiş ve işbirliği içerisinde bir birlik, akabinde Yugoslavya'yı ideolojik anlamda kompakt ve homojen olmaktan vazgeçen bir toplum olarak gösterme arzusu ve ülkenin kanlı çöküşü gibi siyasi şartlara yer verilmiştir. Bu bağlamda, sanat tarihinin bu alanında mevcut literatürün kuramsal analiziyle, Yugoslav sanat sahnesinde *zuhur eden sosyalist realizm, sosyalist estetik, sosyalist modernizm ve yeni sanat* gibi sanatsal kavramları inceledik (geometrik soyutlama, enformel, yeni figürasyon, minimalizm, konkretizm, neo-konstrüktivizm ve kavramsal sanat yönlerinde). Ağırlık noktasını enformel ve yeni figürasyonun önde gelen bir temsilcisi olarak Safet Zec’in yeni sanat çerçevesindeki konumlanması oluşturmaktadır. Hayatına dikkat edilmeksizin bir sanatçının eserini kaliteli bir şekilde görmek ve anlamak mümkün olamayacağından, bu sanatçının hayatı hakkında bilgi

topladıktan sonra, hayatını ve yaratıcılığını üç kısma ayırdık: *Saraybosna, Belgrad ve savaş sonrası dönem*.

“Zec’in Sanatında Motifler ve Temalar” başlıklı ikinci bölümde, Safet Zec’in bilinen bütün eserlerinin motif ve konu seçimi açısından analizini ve sistemleşmesini gerçekleştirdik. Sonra bunları dört grup halinde sınıflandırdık. İlk grubu mimari motifli eserler (Bosna mahalleleri, evler, taraba, duvar, cami, tekke, medrese ve kule...), ikinci grubu, peyzajlar, üçüncü grubu natürmort motifleri (ekmek, bez, masa, kase, konserve) ve dördüncü grubu insan figürleri ve uzuvları (portreler eller, çehresiz insan figürleri, beden) oluşturmaktadır.

Tezin “Zec’in Eserlerinin Analizi” başlıklı üçüncü bölümünde Zec’in düşüncesine, yaratma tarzına ve dışa vurum araçlarına nüfuz edebilmek için Zec’in yaratıcılık üslubunu ele aldık. Bunda bilginin ana kaynakları, farklı dönemlerde Safet Zec ile yapılmış olan röportajlar, sergi katalogları için yapılmış sanat kritikleri, bizzat sanatçının eserleri ve ayrıca kendisiyle yapmış olduğumuz röportajı oldu. Zec’in eserlerinin çok zengin ve çeşitli olması sebebiyle, tezin bu bölümünde bize göre en temsili olan çalışmalarının estetik analizine de yer verdik. Estetik analiz, daha kolay anlaşılması ve metnin takibi açısından çalışmada paralel olarak verilen 48 eseri kapsamaktadır. Her biri için kullanılan teknikler, formatları, kullanılan motiflerin sembolizmi ve bunların işlenme tarzları gösterilmektedir

Bu çalışmayla en önemli Boşnak sanatçılardan birinin tanınması ve anlaşılmasına katkıda bulunmayı ve Türkiye’de ve daha geniş bir çevrede bu ve diğer Boşnak sanatçılar üzerine yeni araştırmaları teşvik etmeyi umut ediyorum. Bu vesileyle danışmanım Sayın Prof. Dr. Ahmet Kamil Gören’e ve Prof. Dr. Hatice Oruç’a (AÜ. DTCF Tarih Bölümü) tezin hazırlanma sürecinde verdikleri destekten dolayı teşekkür ediyorum. Çalışmayı, hayattaki en büyük desteğim olan, ancak maalesef bu çalışmanın tamamlanmasına ömrü vefa etmeyen rahmetli babam Kemal Nikšić’e ithaf ediyorum.

Redzep NIKSIC

İSTANBUL, 2021

İÇİNDEKİLER

ÖZ	ii
ABSTRACT	iii
ÖNSÖZ	iv
RESİMLER LİSTESİ	vi
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

YUGOSLAV SANATI VE SAFET ZEC

1.1. Yugoslav Sanatına Genel Bir Bakış	7
1.2. Safet Zec'in Biyografisi ve Yaratıcılığı	19

İKİNCİ BÖLÜM

ZEC'İN SANATINDA MOTİFLER VE TEMALAR

2.1. Mimari Tasvirli Eserler	30
2.1.1. Bosna Mahallesi, Ev, Avlu, Taraba, Duvar	32
2.1.2. El Greco'nun Evi	45
2.1.3. Poçitely'den Mimari Tasvirler	46
2.1.4. Primor Taş Evleri	55
2.1.5. Venedik Evleri	57
2.2. Peyzajlar	63
2.3. Ölüdoğa	68
2.4. İnsan ve Bedenin Konu Alan Eserler	76

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ZEC'İN ESERLERİNİN ANALİZİ

3.1. Estetik Analiz	86
3.2. Safet Zec ile Röportaj	161

SONUÇ	166
KAYNAKÇA.....	175
EKLER.....	192
ÖZGEÇMİŞ.....	206



RESİMLER LİSTESİ

Resim 2.1. Kız Kardeşimin Evi	34
Resim 2.2. Bentbaşı, 1977	34
Resim 2.3. Büyük Bir Ev, 1976	36
Resim 2.4. Büyük Beyaz Bir Ev, 1996.	37
Resim 2.5. Savaş Sonrası Mahalle	38
Resim 2.6. Oda.....	39
Resim 2.7. Kavaklarla Bir Oda	39
Resim 2.8. Bosna Evlerinde Pencere	41
Resim 2.9. Dışarıdan Bir Pencere	42
Resim 2.10. Açık Pencere	42
Resim 2.11. Kirli Pencere I, 1997.....	43
Resim 2.12. Avlu Kapısı ve Duvar	43
Resim 2.13. Taraba Motifi	44
Resim 2.14. Toledo’da El-Greco’nun Evi	45
Resim 2.15. Tivoli Villasının Bahçesi	46
Resim 2.16. Bir Poçitely Evi.....	49
Resim 2.17. Taraba (Taraba).....	49
Resim 2.18. Bir Poçitely Duvarı	50
Resim 2.19. Poçitely Evi.....	51
Resim 2.20. Bir Evin Pencere ve Kapısı	52
Resim 2.21. Bir Poçitely Odası.	53
Resim 2.22. Medrese.....	54
Resim 2.23. Tekke.....	54
Resim 2.24. Taş Evler.	56
Resim 2.25. Primorska Taş Evi.....	56
Resim 2.26. Venedik Evleri	60
Resim 2.27. Venedik Evi.	60
Resim 2.28. Venedik Evlerinin Penceleri ve Cepheleri.	61
Resim 2.29. Bir Venedik Evinin Penceresi.	61
Resim 2.30. Bir Venedik Evinin Kapısı.....	62

Resim 2.31. Bir Venedik Evinin Kapısı.....	62
Resim 2.32. Peyzaj.....	64
Resim 2.33. Bir Ağaç Tepeliği.....	65
Resim 2.34. Bir Ağaç Tepeliği.....	65
Resim 2.35. Tramvaylı Peyzaj.	66
Resim 2.36. Şilepli Peyzaj.	67
Resim 2.37. Yollu Peyzaj.	67
Resim 2.38. Mutfak Dolabı.....	69
Resim 2.39. Ekmek Motifi.....	69
Resim 2.40. Yüzsüz.	70
Resim 2.41. Bez Motifi (Savaş öncesi dönem).	71
Resim 2.42. Bez Motifi (Savaş öncesi dönem).	71
Resim 2.43. Yalnızlığın sembolü olarak bez parçası	72
Resim 2.44. Vücudun Çevresinde Kanlı Bir Bez.....	72
Resim 2.45. Bahçede Masa.	75
Resim 2.46. Kırmızı Masa	75
Resim 2.47. Anne.....	76
Resim 2.48. Hana.	77
Resim 2.49. 1962'den Eller.....	79
Resim 2.50. Ekmeğe Uzanan Eller.	80
Resim 2.51. Yüz.....	81
Resim 2.52. Yüzsüz İnsanlar	81
Resim 2.53. Srebrenicalı Anne	82
Resim 2.54. Beden.	82
Resim 2.55. Beden Motifi.....	83
Resim 2.56. El Arabasında Cansız Beden.....	83
Resim 2.57. İsa'nın Çarmıhtan İndirilmesi Motifi.....	84
Resim 3.1. Nehirli Peyzaj, 1971.	87
Resim 3.2. Nehirli Peyzaj.	89
Resim 3.3. İlkbahar.	90
Resim 3.4. Kış.	91
Resim 3.5. Bistrik Tüneli.	92

Resim 3.6. Bistrik Tüneli.	94
Resim 3.7. Tepe ve Su.....	95
Resim 3.8. Tepe ve Su.....	97
Resim 3.9. Şilep.	98
Resim 3.10. Şilep (triptik).....	100
Resim 3.11. Deniz Kenarında Bir Ev.....	101
Resim 3.12. Deniz Kenarında Bir Ev.....	103
Resim 3.13. Anne.....	104
Resim 3.14. Tekke.....	106
Resim 3.15. Büyük Bir Sonbahar Ağaç Tepeliği.....	108
Resim 3.16. Büyük Kestane Ağacı.	110
Resim 3.17. Poçitely Duvarı.	112
Resim 3.18. Taraba.	113
Resim 3.19. Poçitely Medresesi.....	115
Resim 3.20. İşaretli Bir Ağaç Tepeliği.....	116
Resim 3.21. Bentbaşı.	118
Resim 3.22. Açık Bir Pencere (nesne).	119
Resim 3.23. Büyük Bir Ev.	122
Resim 3.24. Büyük Ev.	124
Resim 3.25. Kahverengi Pencere.	126
Resim 3.26. Bir Masayla İki Pencere.....	128
Resim 3.27. Kirli Pencere III.	130
Resim 3.28. Büyük Beyaz Ev.	132
Resim 3.29. Büyük Beyaz Ev.	134
Resim 3.30. Venedik.....	136
Resim 3.31. Venedik.....	137
Resim 3.32. Büyük Oda.	139
Resim 3.33. Oda.....	140
Resim 3.34. Aynalı Ölüdoğa.....	141
Resim 3.35. Ekmekli Masa.	142
Resim 3.36. Narlı Masa.....	144
Resim 3.37. Büyük Masa.	145

Resim 3.38. Ekmek.	146
Resim 3.39. Bezli Sandalye.	147
Resim 3.40. Bezli Sandalye.	148
Resim 3.41. Sandalye Üzerinde Bez.	149
Resim 3.42. Beyaz Bez.	150
Resim 3.43. Masa Üzerinde Bez.	152
Resim 3.44. Ellerle Portre.	153
Resim 3.45. Diyanayla Mule.	155
Resim 3.46. Gorçin.	156
Resim 3.47. İvanka.	158
Resim 3.48. Ekmeğe Uzanan Eller.	159
Resim 3.49. Kucaklama III.	161

GİRİŞ

Safet Zec, eski Yugoslavya¹ ressamlığına güçlü bir damga vuran büyük Boşnak ressamları grubuna girmektedir. Bu sanatçı ile ilk tanışmam çocukluğuma, doğduğum şehir Novi Pazar'da (Sırbistan) on iki yaşında bir çocuk olarak mahalli sanatçı Džengis Redžepagić'in resim derslerine başladığım döneme dayanmaktadır. Redžepagić, sürekli Safet Zec'den bahsediyordu ve onun çalışmalarından etkilendiği aşikârdı, bu kendi çalışmalarında da fark edilebiliyordu. Džengis Redžepagić Novi Pazar'da “Sopoćanska viğenja” galerisinin küratörü olduğundan atölyesinde, burada sergilenen ve ayrıca başka yerlerde düzenlenen ve kendisinin katılmış olduğu yerli ve yabancı sanatçıların şahsi ve karma sergi katalogları bulunurdu. Bu şekilde çalışma aralarında bunlara bakma fırsatım vardı. Dikkatim her zaman Safet Zec'in eserlerinin yer aldığı kataloga yoğunlaşırdı. Gerçeği söylemek gerekirse, artık katalogun ait olduğu serginin düzenlenme tarihini tam hatırlamasam da, onun eserlerindeki anıt ağaç tepeliği görüntüleri hala gözümün önünde taptaze duruyor.

Sanat eğitimimi resmi anlamda ilk olarak Sırbistan'da, Niş Sanat Ortaokulu ve Niş'te Sanatlar Fakültesi- Güzel Sanatlar Bölümü'nde aldığımdan, bütün okul hayatım süresince sanat tarihi mecburi ders olmasına ve bu ders çerçevesinde konulardan biri Yugoslav ressamlar olmasına rağmen, Yugoslavya'nın dağılması (1991-1992) ve Kosova'daki savaş (1999) sonrasında Sırbistan'daki siyasi iklim sebebiyle, bu derslerde Yugoslavya resim sanatına kuvvetle damgalarını vurmuş olan Emir Dragulj²,

¹ 1918 yılında, Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra Sırp, Hırvat ve Sloven Krallığı kurulmuştur. İsmi 1929'da Yugoslavya Krallığı (yani İlk Yugoslavya) olarak değiştirilmiştir. İkinci Dünya Savaşı'nda Mihver Devletleri güçleri tarafından işgal edilmiştir. Kurtulduktan sonra, 1943'te kısa bir dönem Demokratik Federal Yugoslavya ismini taşıdı ve hızla (aynı yılın Kasım ayında) Federal Yugoslavya Halk Cumhuriyeti (yani İkinci Yugoslavya) olarak isimlendirildi. Federasyon, içlerinden biri iki özerk bölgeye sahip olan altı cumhuriyetten oluşuyordu. 1963 yılında yeni anayasayla birlikte ülkenin adı Sosyalist Yugoslavya Federal Cumhuriyeti olarak değiştirilmiştir. Bu devlet 1990 yılında yavaş yavaş dağılmaya başlamış, 6 cumhuriyetten ikisi (Sırbistan ve Karadağ) Yugoslavya düşüncesini devam ettirmiş ve 1992 yılında Yugoslavya Federal Cumhuriyeti (yani Üçüncü Yugoslavya) ilan edilmiştir. Bunun varlığı da 2006 yılına kadar devam etmiştir.

² Emir Dragulj, 1939 yılında Gorajde'de Mravinica'da (Bosna Hersek) doğdu. Saraybosna'da liseyi (gymnasium) ve ressamlık okulunu Belgrad'da tamamladı (1963). Bundan sonra grafik uzmanlığını yaptığı Brüksel'e gitti. Eğitimini tamamladıktan sonra Belgrad Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Bölümü'nde çalıştı. 2002 yılında Belgrad'da öldü. 40 bağımsız ve 100'ün üzerinde kolektif sergiye katıldı ve çok sayıda ödül aldı. “Dragulj Emir”, **Mala enciklopedija prosveta 1**, Ed. O. Bihalji-Merin, Beograd, Prosveta, 1986, s. 668.

Halil Tikveša³, Mersad Berber⁴, Dževad Hozo⁵ (1938) ve Safet Zec gibi Boşnak ressamı çalışmadığı gibi isimleri dahi zikredilmedi. Yine de, bu ressama ve yaratıcılığına olan ilgim, bilhassa Giuffré'nin "Zec Safet"⁶ monografisini edindiğimden serbest zamanlarımda devam ediyordu. Eserlerinin ve zengin bibliyografyasının⁷ etkisi altında onunla ve resimleriyle karşılaşmayı merakla bekliyordum. Bununla birlikte, Safet Zec ile ilk karşılaşmam ve tanışmam ancak organizatörlerinin (Bölgesel Pounya Müzesi) daveti üzerine görevli olarak Bihaç'taki sanat kolonisinde bulunduğum 2010 yılında gerçekleşti. Bu vesileyle kendisiyle birkaç defa sohbet etme ve yaratıcılığını yakından tanıma imkanı buldum. Bilhassa eserlerinde, onlara has bir güç ve orijinalite kazandıran çizim-grafik yaklaşımından etkilenmiştim.

Üsküp'te yüksek lisans eğitimimi tamamlayıp doktora eğitimiyle ilgilenmeye başladığımda eski Yugoslavya topraklarında sanat alanında doktora programı

³ Halil Tikveša Çaplijin'de Şurmanci'de doğdu (Bosna Hersek). Lisans ve yüksek lisans eğitimini Belgrad'da Güzel Sanatlar Akademisi'nde tamamladı. 1976-2000 yılları arasında Novi Sad Sanat Akademisi'nde grafik ve resim hocası olarak çalıştı. 2001-2010 yılları arasında Saraybosna'da Güzel Sanatlar Akademisi'nde misafir profesör olarak çalışmıştır. 2013'de Novi Sad Üniversitesi'nden emekli olmuştur. Bağımsız ve kolektif olarak 100'den fazla sergide eserlerini sergilemiştir ve 25'ten fazla ödülü bulunmaktadır. "Tikveša Halil", **Mala enciklopedija prosveta 3**, Ed. O. Bihalji-Merin, Beograd, Prosveta, 1986, s. 587.

⁴ Mersad Berber 1940 yılında Bosanski Petrovac'da (Bosna Hersek) dünyaya gelmiştir. Lisans ve yüksek lisans eğitimini Ljubljana Güzel Sanatlar Akademisi'nde Grafik Bölümü'nde tamamlamıştır. 1978-1982 yılları arasında Saraybosna Sanatlar Akademisi'nde resim ve grafik bölümünde çalışmıştır. 1992'den itibaren Dubrovnik ve Zagreb'de yaşamıştır. 2012'de Zagreb'de ölmüştür. Eseri 1984 yılında Tate Gallery'ye giren dünyanın en ünlü grafikerlerinden biridir ve 2007 yılında Rus Sanatlar Akademisi'nin üyesi olmuştur. Bağımsız ve kolektif pek çok sergisi olmuştur ve 50 üzerinde ödülü bulunmaktadır. "Berber Mersad", **Mala enciklopedija prosveta 1**, Ed. O. Bihalji-Merin, Beograd, Prosveta, 1986, s. 229.

⁵ Dževad Hozo 1938 yılında Sırbistan'da Ujice (Užice)'de dünyaya geldi. Lisans ve yüksek lisans eğitimini Ljubljana'da Güzel Sanatlar Akademisi'nde tamamladı. 1973'ten itibaren Saraybosna'da Güzel Sanatlar Akademisi grafik bölümünde çalışmaktadır. Bosna Hersek Sanatlar Akademisi üyesidir. Müstakil ve kolektif sergiler yapmıştır ve prestijli ödüllerin sahibidir. "Hozo Dževad", **Mala enciklopedija prosveta 3**, Ed. O. Bihalji-Merin, Beograd, Prosveta, 1986, s. 830.

⁶ Guido Giuffré 1934 yılında İtalya'da Messine şehrinde doğdu. 1959 yılında, lise (gymnasium) ve fakülteyi bitirdikten sonra, Roma'ya taşındı ve bugün halen orada yaşamaktadır. 1991 yılına kadar Roma Güzel Sanatlar Akademisinde doçent olarak çalıştı. Gazetelerde ve ihtisas dergilerinde sanat eleştirmeni olarak faaliyet gösterdi ve pek çok İtalyan ulusal sanat sergisi düzenlemede katıldı. Çağdaş sanatçılar hakkında pek çok monografi kaleme aldı. Guido Giuffré, **Safet Zec**, Zagreb - Sarajevo, Art studio "Azinović" - "Šahinpašić", 1999.

⁷ Safet Zec, eski Yugoslavya'nın farklı bölgelerinde olduğu gibi Amerika, Almanya, Polonya, İsveç, Avusturya, Brezilya, İspanya, Fransa, Japonya, İtalya ve hatta Türkiye'de (1988 yılında 2. Uluslararası Asya Avrupa Sanat Bienali çerçevesinde) müstakil ve kolektif olarak sergiler yaptı.

olmadığından⁸ 2012 yılında Türkiye Cumhuriyeti Yurtdışı Türkler ve Akraba Toplulukları Başkanlığı'nın bursuna (Türkiye Bursları) başvurdum.

Doktora eğitimini güzel sanatlar fakültesi ressamlık alanında (bana daha önceki eğitimim sebebiyle en yakın ve ilgim sebebiyle en sevgili alanda) yapmak istememe rağmen, İstanbul Üniversitesi'nde sanat tarihi için burs kazandım. Aldığım bursu, zaman içerisinde yeterlilik sınavını da verdiğim Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'ne yönlendirme teşebbüslerim sonuç vermedi ve doktora eğitimimi bırakmayı düşündüm, çünkü en büyük sevdam olan resimde kalmak istiyordum. O sırada Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuarı Müzik Bölümü Piyano Anasanat Dalı'nda doktorasını tamamlamak üzere bulunan ablamın ısrarıyla, önce dil öğrenmek, ardından eğitime başlamak ve bunlar arasında kendimi bulabilir miyim diye bakıp ondan sonra nihai karara varmak üzere kaldım. Böylece 2012-2013 eğitim-öğretim yılında Türkçe öğrenmeye başladım ve Nişantaşı'nda Abdi İpekçi Öğrenci Yurdu'nda yerleştiğim ve dil derslerine Tophane semtinde İstanbul Dil Merkezi'nde devam ettiğim için, yakınlığı ve serbest zaman sebebiyle dil derslerinden sonra her gün İstanbul'daki galeri ve müzeleri (İstanbul Arkeoloji Müzesi, İstanbul Modern, Arter, Rahmi M. Koç Sanayi Müzesi, Contemporary Istanbul ve Nişantaşı'nda çok sayıda küçük galeri) ziyaret etme imkanım oldu. Ortamlardan büyülenmişim, ancak sıkça nasıl olur da bir tanesinde dahi Boşnak bir sanatçının eseri olmaz diye aklımdan geçiriyordum. 2013-2014 eğitim-öğretim yılında Batı Sanatı Araştırmaları, Osmanlı Mimarlığı'nda Yerel Üslupların Oluşumu, Türk Minyatürlerinin Değerlendirilmesi vs. dersleri alarak doktora programına başladım ve hocalarım ve arkadaşlarımla görüşmelerimden Boşnak sanatçılar Emir Dragulj, Halil Tikveša, Mersad Berber, Dževad Hozo ve Safet Zec'in isimlerinin onlar için tamamen yabancı olduğunu anladım. Diğer taraftan, önceki eğitimim (ressamlık lisans eğitimi ve resim master eğitimi) ve ilgim sebebiyle, bilhassa güzel sanatlara güçlü estetik ve felsefi yaklaşımıyla sanat tarihi alanında analist olarak beni, oryantalizme ait olmasına rağmen Fransız empresyonizminin etkisi altında yaratan ve kendi yaratıcılığı altında

⁸ Eski Yugoslavya'nın tüm ülkelerinde, çok sayıda ders konusu (ve dersler) ve de uzun süreli eğitim açısından normal bir yüksek lisanstan ayrılan bir yüksek lisans mevcuttu. Üniversitelerde profesörlerin çoğu yüksek lisans eğitimiyle en yüksek unvanları aldılar.

yetiştirdiği gökkubbenin kültür mirasını uyarlayan Osman Hamdi Bey'in yaratıcılığına yakınlaştıran Prof. Dr. Ahmet Kamil Gören'in dersleri ilgimi çekti. Bu dersler esnasında bende, en önemli Boşnak ressamlarından birinin, poetik realizmin⁹ ressamı Safet Zec'in yaratıcılığını sanat açısından analiz etme ve bu çalışma sayesinde onu Türk akademi camiasına tanıtmaya isteği ortaya çıktı. Bu konuyu seçmem de temelde ressam olmam ve benim için resimlerdeki vizüel içerikler hakkında fikir üretmek ve yazmanın mimari vs. konularda olacağından daha yakın ve daha kolay olacağı gerçeği de etken oldu.

Bosnalı Ressam Safet Zec başlıklı doktora çalışması üç bölümden oluşmaktadır. İlk bölümde, "Yugoslav Sanatı ve Safet Zec" başlığı altında, Safet Zec'in ortaya çıktığı sosyal ve sanatsal çevreyi anlamak amacıyla Yugoslavya Krallığı'nın kurulduğu otuzlu yıllardan Yugoslavya Sosyalist Federal Cumhuriyeti'nin dağıldığı XX. yüzyılın son on yılına kadar olan dönemde Yugoslavya sanat sahasıyla meşgul olduk.

Sanat tarihi ve teorik edebiyat alanında mevcut kaynakların teorik analiziyle, Yugoslavya sanat hayatında ortaya çıkan, doğrudan ya da dolaylı olarak Safet Zec'in yaratıcılığına etki eden ya da bilinçli olarak uzaklaştığı politik şartları, *özel ressamlık*, *sosyal realizm (social realism)*, *sosyalist realizm (socialist realism)*, *sosyalist estetizm (socialist aestheticism)*, *ılımlı modernizm (moderate modernism)*, *informel*, *yeni figürasyon (new figuration)* gibi sanat hadiselerini ve temayüllerini inceledik. Bir sanatçının eserini onun hayatına eğilmeksizin anlamak mümkün olmayacağından, çalışmamızın bu bölümünde monografilerin ve Safet Zec ile röportajın teorik analiziyle onun yetişmesi, eğitimi ve önemli hayat tecrübeleri hakkında anahtar bilgilere ulaştık. Bunlar bizi, bu çalışmanın ikinci ve üçüncü bölümlerindeki bilgilerle birlikte, Zec'in yaratıcılığı açısından belli bazı sonuçlara götürdü.

Safet Zec'in sanat yönünü belirleyebilmek için, onun yaratıcılığına tema ve motif seçimi açısından bakmak oldukça önemliydi. Bundan dolayı çalışmamın ikinci bölümünde, sanatsal kritik içeriğinin, Safet Zec monografisinin ve sergiler

⁹ Şiirsel realizm, XIX.yüzyılda edebiyat tarihinde ortaya çıkmış bir terimdir. Modern sanatlarda bireysel bir prizmadan geçen realizmin tüm türlerini gösterir ve Safet Zec'in resimlerinde hayal ve kendini tanımayı yansıtır. Mile Stojić, **Ruža u oluji**, Zagreb, VBZ, 2010.

katalogunun teorik analizi yoluyla 1999 yılına kadar meydana gelen eserlerini tema ve motifler bağlamında sistematik hale getirdik. Bu başlık çerçevesinde, seçimindeki arzusu, aynı motife geri dönüşünü ve yaratıcılık evresine bağlı olarak aynı üzerinde sanatsal unsurlar ve mesajlardaki değişimleri de anlamaya çalıştık. Bu yaklaşım bizi, sanatçının kolektif ve ferdi geçmişinden hatıralar hissiyatının onun yaratıcılığındaki rolü ve aynı zamanda insanlığın çektiği acı ve masumların uğradığı zulümlerin tasviriyle kötülüğe karşı isyan ve mücadele gibi üniversal insani arzuların ve eski yapıların harab oluşu ve onların ihyası ve muhafazasına karşı duyulan isteklerin kavranması açısından bazı sonuçlara da götürdü.

Çalışmanın üçüncü bölümünde bazı çalışmalarının estetik analizi yoluyla Zec'in eserlerinde artistik unsurlar ve prensiplerini (teknik, hat, renk, biçim ve form, boyut, yüzey durumu, içerik ve bağlam) inceledik. Analiz, yaratıcılığın farklı dönemlerinde meydana gelmiş olan ve çok boyutlu farklı tekniklerle çalışılmış çeşitli motifli (mimarî yapılar, peyzaj, natürmort, insan figürleri) 48 eseri kapsamaktadır. Bu sanatçı ve yaratıcılığı konusunda, ilgili sanat tarihi çalışmalarının içerikleri, monografiler, gazete kritikleri ve sergi kataloglarının teorik analizi ve temsili eserlerinin estetik analizi yoluyla elde ettiğimiz bilgileri, ressamın kendi görüşleri ile tamamlama ihtiyacı hissettiğimizden, onunla bir röportaj gerçekleştik. Yetmiş yedi yaşında olan Safet Zec, eşi Ivanka'nın görüşmemizden kısa bir süre önce meydana gelen ölümü ile derinden sarsılmış olarak, kendisine yönelttiğimiz on soruyu cevapladı. Bizim için fevkalade önemde olan bu görüşmenin transkripti çalışmanın bu başlığı çerçevesinde yer almaktadır.

Safet Zec gibi önemli bir Boşnak sanatçının tanınması ve anlaşılmasına bu çalışmayla katkıda bulunmayı ve Türk akademi camiasında ve daha geniş bir çevrede Safet Zec ve diğer Boşnak sanatçılar hakkında yeni araştırmaları teşvik etmeyi umut ediyoruz.

I. BÖLÜM

YUGOSLAV SANATI VE SAFET ZEC

Yugoslavya devleti zamanında, İkinci Dünya Savaşı'ndan 1991 yılında dağılışına kadar olan dönemde, *Yugoslavya Sanat Sahası*¹⁰ mevcuttu ve faaldi¹¹. Bu saha, her yeni on yılın yeni bir sanatsal çağı getirdiği ve farklı kuşak sanatçıların sayısız mensubunun katıldığı yoğun sanatsal bir hayatın geliştiği bir sahneydi¹². Safet Zec'in yaratıcılığını daha iyi anlamak için ilk önce, XX.yüzyılın yirmili yıllarından günümüze Yugoslavya'da politik ve sosyal şartlara, sanatsal fenomenlere ve eğilimlere bakmamız gerekmektedir. Savaş sonrası Yugoslavya sanat sahasında sayısız tipolojik model, potansiyel sentez ve sanatsal süreçlerin sürekliliği *birinci ve ikinci evre*¹³

¹⁰ Sanat kritiğine *Yugoslav Sanat Sahası* ifadesini ilk defa Denegri sokmuştur ve bunu 2002'de Belgrad'da *Çağdaş Sanatlar Müzesi*'nin kendi sergisindeki konseptinin başlığında ve sonrasında yayınlarının başlıklarında yapmıştır: *Çağdaş Sanatlar Müzesi İdeoloji Sergisi– Yugoslav Sanat Sahası* (Ješa Denegri, **Poznato i novo o povijesti Novih tendencija**, Zagreb, Hrvatska pošta, 2011) ve *Modernizm/ Avangard. Yugoslav Sanat Sahasında Uluslararası Modernizm ve Tarihî Avangardlar* (Ješa Denegri, “Specifični fenomeni jugoslovenskog umetničkog prostora: ‘Socijalistički modernizam’ od umerenih do radikalnih pozicija”, **Komunikacije, mediji, kultura**, Beograd, Megatrend univerzitet, 2012, s. 297-316). Onun sözlerine göre “Esnek uygulanabilirliğinden dolayı ‘Yugoslav Sanat Sahası’ ifadesi, o zamanın Yugoslav devlet birliği içerisindeki ulusal kültürel organizmaların karakterini ve özelliklerini hiçbir şekilde silmez, aksine tamamen saygı duyar, somut olarak söylemek gerekirse Sırp, Sloven, Hırvat, Bosna Hersek, Karadağ ve Makedon sanatının varlığına saygı gösterir; ancak aynı zamanda birleşik devletin devam ettiği süreçte (hatta fiilen kuruluşundan önce) sanatsal hayatın aktörlerinin bu ortamlarda toplandıkları ve yakın işbirliği yaptıkları, kendi aralarında insani ve mesleki yakınlık hissettikleri, yurt dışında (örneğin Venedik Sao Paolo, Tokyo ve diğer yerlerdeki bienal gibi bazı uluslararası etkinliklerde) sanat öncülerinin temsil ettiği ülkenin adı altında performans gösterdikleri gerçeğini belirtmektedir ve bu şekilde ve sadece ve yalnızca bireyler olarak değil geniş (Avrupalı, küresel) sanat ailesinin tam üyeleri olarak kabul edildiler”. Ješa Denegri, a.g.e, s. 312.

¹¹ Ješa Denegri, “Posleratni modernizam neoavangarde/postmodernizam”, **Ogledi o jugoslovenskom umetničkom prostoru 1950-1990**, Beograd, Službeni glasnik, 2016, s. 7.

¹² Đorđe Kadijević, “Dug i zahvalnost”, **Nin**, Beograd, 20 Mayıs 1973. Bu dönemde, içerisinde yoğun profesyonel ve insani iletişim ve iş birlikleriyle çok sayıda sanatçının faaliyet gösterdiği oldukça karmaşık sanat enstitüleri sisteminin oluşumuna paralel olarak olağanüstü zengin sanat yaşamı dallandı. Yugoslav sanat sahasından pek çok sanatçı ve temsil ettikleri kendi yaşam ve iş ortamı olarak kabul ettikleri ülkenin kültürel ve sanatsal mevcudiyetini problem etmeksizin, ülkenin iç sınırları dışında sergilere (Venedik, Sao Paolo ve Tokyo'daki Bienal gibi) ve yurtdışında temsilci seçimlerine Yugoslavya adı altında katıldılar. Ješa Denegri, **Posleratni modernizam neoavangarde/postmodernizam, Ogledi o jugoslovenskom umetničkom prostoru 1950-1990**, Beograd, Službeni glasnik, 2016.

¹³ Birinci evre, fütürizm (gelecekçilik), konstruktivizm (yapılandırımcılık), dadaizm ve sürrealizm (gerçeküstücülük) gibi akımları kapsar. İkinci evre, savaş sonrası geometrik soyutlama, informal, minimalizm, konkretizm, neo-konstruktivizm, kavramsal sanat ve XX.yüzyılın ikinci yarısında sanatın nesnesinin soyutlaştırılmasının diğer tarzlarını kapsamaktadır. Ješa Denegri, **Pravo na strateške razlike istorizacije modernih umetničkih praksi: “druga linija”, Trijumf savremene umetnosti**, Novi Sad, Muzej savremene umetnosti Vojvodine, 2010.

isimleriyle belirlendiğinden, biz bu çalışmada bu sahanın sosyo-politik olaylarını en iyi tasvir eden ve doğrudan ya da dolaylı olarak Zec'in sanat eğitimi ve yetişmesinde etkisi bulunan ya da Zec'in bir kozmopolit olarak uzak kalmak istediği baskın fenomenleri tercih ettik. Bu bağlamda, öznel / kentsel/ burjuva, sosyal ve sosyalist realizm, sosyalist estetik, sosyalist modernizm fenomenleri üzerinden ve enformal, yeni figürasyon ve çağrışımsal resim (associative painting) gibi eğilimleri çerçevesinde devam eden realizmden¹⁴ başladık. Sanat tarihçisinde bunlar arasındaki fark meselesinde bir birlik bulunmadığını belirtmeliyiz, ancak çalışmanın kapsamı sebebiyle burada bu konu ile ilgilenilmeyecektir. Bu yön ve eğilimlerin en önemli özelliklerini sunmakla, çalışmamız açısından önemli olanı verebilmeyi umut ediyoruz. Zec'in eserlerinin daha sonraki analizi ve anlaşılması için Safet Zec hakkında temel biyografik ve bibliyografik bilgileri de sunmak gerekir ve bu başlık altında bu konu da işlenecektir.

1.1. Yugoslav Sanatına Genel Bir Bakış

1918 yılında Sırp, Hırvat ve Sloven Krallığı kuruldu. İsmi 1929 yılında Yugoslavya Krallığı olarak değişti ve İkinci Dünya Savaşı'na kadar bu isimle varlığını sürdürdü. Bu dönemi Yugoslav halkların özgürlük özlemi ve Karacorceviç hanedanının çok uluslu bir monarşi kurmak konusundaki siyasi hırsı karakterize

¹⁴ Realizm, insan ruhundan, bilgisinden, fantezilerinden, projelerinden ve teorilerinden bağımsız bir dünyanın mevcut olduğu varsayımından hareket eden ve bir sanat eseri yoluyla bu dünyanın 'nesnel' gösteriminin poetiğini geliştiren stilistik bir oluşumdur. Bu sanat eseri görsel anlamda gerçekliği tamamen tasvir etme eğiliminde olmalıdır. Nikola Dedić, "Socijalistički realizam: Optimalne projekcije novog društva", **Istorija umetnosti u Srbiji XX vek, Drugi tom realizmi i modernizmi oko hladnog rata**, Ed. M. Šuvaković, Beograd, Orion art, 2012, s. 221. Onun temel özellikleri "tutarlı şekilde tanımlanabilir, yani gerçek dünyadan bir konu ile resim ya da heykel gösterimi arasında görsel benzerliğe ulaştıran stilistik biçim prosedürünün detaylandırıldığı (perspektif, ikonik işaretler, oranlama vb.), sanat eserleriyle temsil edilebilir nesnel, duyumsal algısal bir dünyanın var olduğuna inanç ve nihayet realistlik sanat eserinin saydam (transparan) olduğu gerçeğinde ısrar"dır (a.e.); bu da "anlamını kendi içerisinde taşımadığı daha çok görünüşüyle dünyadaki bir şeye işaret ettiği ve bununla anlam kazandığı, yani nesneleri, insanları, dünya hadiselerini, tarihi, toplumu ve kültürü gösterdiği ve sunduğu" anlamına gelmektedir. (Miško Šuvaković: **Pojmovnik moderne i postmoderne umetnosti i teorije posle 1950**, Beograd - Novi Sad, Srpska akademija nauka i umetnosti – Prometej, 1999, s. 289-290). Realizm bazı teorik sistemlerle bağıntılı olduğundan, dünyanın, toplumun ve kültürün yorumlanması şu şekilde farklılık gösterebilir: a) Realizmin, "dünya sanatsal olarak tam anlamıyla ve doğrudan temsil edilebilir" varsayımından yola çıkan ampirik ve pozitivist yorumu- söz konusu, temsilin realistlik modelinin ve tekniğinin tarafsızlığına ve objektifliğine inanan pozitivist yönelimli realizmdir; b) Realizmin, daha çok sosyal ve toplumsal odaklı olan ve realizmde toplumsal (en çok sınıfsal) antagonizmin açığa vurulması ve çözümlemesi için vasıta bulan kritik yorumu ve c) Henüz mevcut olmayan, diğer şeyler yanında sanat vizyonu ile. Nikola Dedić, "Socijalistički realizam: Optimalne projekcije novog društva", s. 221.

etmektedir. Ekonomik az gelişmişlik ve milli ve dinî farklılıklara dayanan çatışmalar devleti sarstı (bu çatışmalar başlıca Sırp ve Hırvat siyasi elit arasında idi ve komünist partilerin, milliyetçi ve faşist grupların siyasi seçimlerinin ve hareketlerin de bunda rolü vardı)¹⁵. Yugoslavya Krallığı'nda "yüksek kentsel öznel modern sanatlar" hâkimdi. Öznel / kentsel/ burjuva ressamlığı, ressamın otantik ifadesinin özerk düşüncesine, yani ressamın özel mahrem dünyası veya onun dar ve daha geniş aile ve sosyal dünyasının tasvirine dayanıyordu ve tür açısından peyzaj, natürmort, portre ve nü söz konusuydu.¹⁶ Bu dönemden, Yugoslav sanatçıların 1937 yılında Paris ve Roma'daki sergileri çok önemlidir. Buralarda diğer sanatçılar arasında Safet Zec'in hocaları olan Nedeljko Gvozdenović (resim, çizim ve grafik) ve Ljubica Sokić de eserlerini sergilemiştir.¹⁷

Birinci ve İkinci Dünya Savaşları arasındaki dönemde uluslararası sanatta Otto Dix ve Georg Grosz'un Alman eleştirel realizmi, Diego Rivera ve Frida Kahlo'nun fantastik realizmi, Jack Levine, Grant Wood ve Ben Shahn'ın Amerikan sosyal realizmi ve Pablo Picasso, Fernand Léger, André Fougeron vd.'nin realistik evreleri ortaya çıktı¹⁸. Bu dönemin Yugoslavya sanatında, "aktüel toplumsal gerçekliğin eleştirel olarak yeniden sorgulanmasına meyleden, kritik, angaje bir sanat uygulaması" olan sosyal realizm yani sosyal sanat zuhur etti.¹⁹ 1929 yılında, bu fenomen çerçevesinde hareket eden ve amacı "yurt dışından akımlara, empresyonizme, neoklasizme vs. karşı mücadele, sanat seviyesini yükseltme, yani amatörlüğe karşı

¹⁵ Miško Šuvaković, "Desne opcije i socijalna umetnost pred Drugi svetski rat", **Istorija umetnosti u Srbiji XX vek, Realizmi i modernizmi oko hladnog rata**, 2012, s. 41-76.

¹⁶ A.e., s. 44.

¹⁷ A.e., 41-76.

¹⁸ Nikola Dedić, "Socijalni realizmi: Ka postavangardnoj kritici društva", **Istorija umetnosti u Srbiji XX vek, Drugi tom realizmi i modernizmi oko hladnog rata**, Ed. M. Šuvaković, Beograd, Orion atr, 2012, s. 77-98.

¹⁹ A.e., s. 77.

mücadele, 'l'art pour l'art'a karşı mücadele" olan *Zemlja*²⁰ grubu oluşturuldu.²¹ *Zemlja*, 1935 yılında yasaklanmasından sonra oldukça hızlı bir şekilde faaliyetlerini durdurdu; ancak o zamandan itibaren politik sol söz konusu olduğunda ve bu dönemin Yugoslavya devletinin geniş bir sahasıdır, realistlik angaje olmuş sanat "baskın sanat formlarından" birisi olacaktır.²² O zamanın Yugoslavya Krallığı'nın sanatında bütün sosyal hareketin ana düşüncesi, onun devrimle birleşmesidir, yani sanatsal pratiği, yeni sosyalist toplumun devrimsel oluşumunun hizmetine sunmaktır. İki etki akımı, böyle bir anlayışın ortaya çıkmasında son derece önemliydi. Bunlardan birisi büyük ölçüde Avrupa'nın savaşlar arası avangart tecrübeye dayanan Avrupa politik sanatının zaten mevcut ve biçimlenmiş olan unsurlarından gelmektedir. Diğerisi ise bu dönemin sosyalist ve Sovyet sanatının etkisidir.²³ Sosyal sanatçılar, Yugoslavya Krallığı içerisindeki ideolojik modellere (özellikle zamanın Yugoslav aristokrat sınıfı ve burjuva ideolojiyle ilişkin olarak), yurt dışından gelen etkilere (sosyalist realizme, Avrupa sosyal sanatına), en önemli politik faktör olarak Yugoslav Komünist Partisi'ne ve ayrıca modernizm olgusuna ve avangarda karşı eleştirel bir tavırları vardı.²⁴ Onlar Marksist materyalist teoriye ve diyalektik materyalizme başvurdular ve amaçlarını şu şekilde formüle ettiler: 1. Kapitalist liberalizme karşı mücadeleye katkı; 2. Faşizme karşı mücadeleye katkı; 3. Devrimci işçi hareketinin oluşumuna katkı; 4. Devrimci yazar ve sanatçıların çalışmalarına burjuva yaklaşımlarının etkisine karşı mücadele.²⁵

Yugoslavya'da İkinci Dünya Savaşı'ndan 1950'ye kadar olan dönem, "bütün tartışmalı ve eleştirel örneklerin askıya alındığı" ve "savaş öncesi militan, parti

²⁰ *Zemlja* grubunu oluşturma düşüncesi, o dönem Paris'te yaşayan ve eserlerini orada yaratan Ivan Tabakovvić, Oton Postružnik, Krsto Hegedušić ve Leo Junek tarafından ortaya atılmıştır. 1934 yılında, grubun ilk sergisi (grafiksel) düzenlenmiştir ve bu sergi de Đorđe Andrejević Kun, Pavle Vasić, Đorđe Popović ve A. G. Blaž eserlerini sergilemişlerdir. Daha sonra bu harekete Pivo Karamatijević, Stevan Bodnarov ve diğerleri katılacaktır. Bu grup, aralarında Bora Barouh ve Moša Pijade'nin de bulunduğu pek çok sanatçının katıldığı 1935 ve 1936 yıllarında dikkate değer bir toplumsal önem kazanır. Nikola Dedić, "Socijalni realizmi: Ka postavangardnoj kritici društva", s. 77-98.

²¹ A.e., s. 83. Bu grubun en önemli temsilcileri Antun Augustičić, Krsto Hegedušić, Drago Ibler, Omer Mujadžić, Ivan Tabaković, Frano Kršinić'tir. Josip Depolo, "Zemlja 1929-1935", **Četvrta decenija nadrealizam i socijalna umetnost**, Beograd, Muzej savremene umetnosti, 1969, s. 36-50.

²² Nikola Dedić, "Socijalni realizmi: Ka postavangardnoj kritici društva", s. 83.

²³ A.e., s. 36-50.

²⁴ A.e., s. 36-50.

²⁵ A.e., s. 88.

yönelimli realizmin tam ifadesini bulduğu” sosyalist realizm²⁶ dönemi²⁷. Bu yeni bir yaratma değil, daha çok kırklı yıllar boyunca ve İkinci Dünya Savaşı patlak vermeden hemen önce var olan yaklaşımların evrimiydi. Savaş öncesi realizm antifaşist ve antikapitalist sanat olarak fonksiyon görürken 1945 ve 1950 yılları arasındaki dönemde yeni sosyalist bir devletin inşasının hizmetindeydi. Otuzlu yıllarda tartışma konusu olan sanatta partizanlık bu dönemde kendi tam ve karşı konulmaz onayını almıştır²⁸ ve sanat partizan amaçlarının hizmetine verilmiştir.²⁹ Bunun sonucu, kavramsal sistemin mükemmel temiz ve muntazam olmasıydı (fundamental kategoriler tartışılmıyor, daha ziyade bunlar üzerinde ısrar ediliyor, eleştirel ve teorik aygıtların her türlü karmaşası bertaraf edilmektedir, sistem oldukça basit ve açıktır), Estetik teori, Marksist ideolojinin önemli ve temel çizgilere indirgenmiş olan manifestolarından sadece birisidir (artık Marksist teoriden değil, ancak Marksist doktrinden bahsedebiliriz.), ideolojik birlik politik faaliyetin temelidir.³⁰ Sanat, yeni sosyalist devletin gücünün bir nevi temsilcisi olmayı arzuluyordu ve başlıca metodu realistik resmin tutarlı kullanımı olan partisel-devletçi realizmden bahsedebiliriz.³¹ Yugoslavya’da sosyalist realizmde resim, temsili rol oynayan bir nevi ilişkisel nesnedir (örnek, bir yandan iktidar örneği ve diğer yandan,

²⁶ Sosyalist realizm olgusunu sosyal realizmden ayırt etmek gerekir, çünkü bu Parti’nin ilkelerine uygun olarak ideal sosyalist toplumun olası, arzulanan vizyonunu yansıtan dahası inşa eden sanat uygulamasıdır, sosyal sanat ise, realistik ve figüratif tasvire dayanmasına rağmen “güç ilişkilerinin angaje tasvirinin vasıtası”dır ve bu çoğunlukla sol komünist partilerin muhalefet olduğu kapitalist ülkelerdedir. Sosyal sanat fikirleri, anarşizm fikirlerine ve avangardın devrimci vizyonlarına yakındır, bunlardaki realist tasvir sıklıkla, akademik değildir, geç kübizm, ekspresyonizm ve fantastik ressamlığa yakındır. (A.e., s. 77)

²⁷ Nikola Dedić, “Socijalistički realizam: Optimalne projekcije novog društva”, s. 223.

²⁸ A.e., s. 224. Parti örneğinin bu önemini en iyi Radovan Zogović ifade edecektir: “Sınıfsız, partisiz sanat, ancak çağdaş ileri sanatın daha tam, daha bilinçli ve daha güçlü bir partililiği/tafaflirliğı yoluyla gerçekleştirilecektir. Sadece bugünün ilerici-parti sanatı, nesnel olarak güzelin ve gerçeğın unsurlarını içermektedir.” Radovan Zogović, **Na poprištu**, Beograd, Kultura, 1947. Zogović, 1947, s. 92.

²⁹ Sınıf eğilim sanatı iki dünya savaşı arasında genel/merkezî bir yere sahipti, ancak kökten daraltılmış ve sonutlaştırılmıştı. Bu “doğrudan karşıtlıklar kategorisi: sosyalist-kapitalist, materyalizm-idealizm, etki-tepki, objektif-sübjektif, içerik-biçim” aracılığıyla sanatın algılanması sayesinde mümkündür. (Dragoslav Đorđević, “Socijalistički realizam 1929-1950 i grupa autora”, **Četvrta decenija: nadrealizam i socijalna umetnost**, Ed. M. B. Protić, Beograd, Muzej savremene umetnosti. 1969, s. 68).

³⁰ Stanko Lasić, **Sukob na književnoj ljevici 1928-1952**, Zagreb, Institut za znanosti o književnosti, 1970.

³¹ Nikola Dedić, “Socijalistički realizam: Optimalne projekcije novog društva”, s. 221-240.

her komünist ülkenin kendisini ilan ettiği şekilde soyut “milletler üstü” devlet kavramı arasında bağlantı sağlayan temsili-resmî veya temsili portredir), “gücün resmine” bakma fonksiyonu ve gözleyerek daha hızlı ve okuyarak daha yavaş edinildiği bilgisi, gösterilen nesne kolay tasvir edilebilir olmalıdır, bunlar realizmin prensipleridir. Bu görünür, anlaşılır, tanınması ve yorumlanması kolay olmalıdır.³² Sosyal realizmde sanatçılar, savaş öncesi sanatın pek çok sanatçısından farklı olarak, bedenini kahramanca, anıt bir şekilde gösterimini merkezî örnek olarak aldılar; dolayısıyla sosyal realizm ressamlığında figürün öneminin öncelikli olduğu söylenebilir. Figür, ideolojinin taşıyıcısıdır³³ ve diğer sosyalist ülkelerde olduğu gibi vizüel işaretler görülmektedir: orakların, çekiçlerin ve yıldızların ikonografları ve eski ve aktüel liderlerin resimleri, komünist gövdenin farklı içerik yapıları (yeni sosyalist toplumun ihyası ve inşası konuları, Halk Kurtuluş Savaşı ve devrim betimlemeleri).³⁴ Sanat cemiyetlerinin kuruluşu, özgürlüğün kazanılmasından hemen sonra başladı. Yugoslavya Federal Halk Cumhuriyeti Güzel Sanatlar Sanatçıları Cemiyeti’nin ilk sergisi 1949 yılında Ljubljana, Zagreb ve Belgrad’da yapıldı. Bu dönemin ressamları Anton Huter, Dušan Milovanović, Božidar Prodanović, Veljko Stanojević vd. idi.

Sosyalist Yugoslavya, İkinci Dünya Savaşı’ndan hemen sonra Sovyet bloğuyla (1945-1948) siyasi, askerî, ekonomik ve kültürel bağlarla karakterize olmaktadır. Sovyet politikasının ve toplumun parti organizasyonunun etkisi altında sanatta sosyalist realizm hâkimdir.³⁵ Kominform (Informbiro)³⁶ ve Yugoslavya Komünist Partisi (YKP) arasındaki çatışmalar, Yugoslavya Merkezi Komitesi’nin Kominform ve

³² Bojana Pejić, “Tito ili ikonizacija jedne predstave”, *Novo čitanje ikone*, Ed. D. Sretenović, Beograd, Geopoetika, 1999, s. 107-156.

³³ Lidija Merenik, *Ideološki modeli: srpsko slikarstvo 1945-1968*, Beograd, Beopilis - Remont, 2001.

³⁴ Bojana Pejić, “Tito ili ikonizacija jedne predstave”, *Novo čitanje ikone*, Ed. D. Sretenović, Beograd, Geopoetika, 1999, s. 107-156.

³⁵ Miško Šuvaković, “Kulturna politika od socijalističkog realizma do socijalističkog modernizma”, *Istorija umetnosti u Srbiji XX vek, Realizmi i modernizmi oko hladnog rata*, Ed. Miško Šuvaković, Beograd, Orion art, 2012, s. 353-378.

³⁶ İkinci Dünya Savaşı’nın kazananlarından biri olarak Sovyet Sosyalist Blok komünist hareketleri birleştirme yolları aradı ve böylece 1947 yılında, komünist partilerin koordinasyonu için uluslararası bir organizasyon olarak Kominform (Informbiro) kuruldu. Bu oluşum, Avrupa’nın ekonomik ve altyapısal yenilenmesi gayesiyle anti-komünist Batı bloğunun yaratılmasına ve Marshall Planı’nın (European Recovery Program) yürütülmesine bir cevaptı. Informbiro’da Bulgaristan, Macaristan, Romanya, Fransa, İtalya, Çekoslovakya, Polonya ve SSCB’nin komünist partileri iş birliği yaptılar ve 1947’de Belgrad’da, 1948’de Bükreş’te ve 1949’de Budapeşte’de üç oturum düzenlendi.

Sovyet Partisi ve hükümete nazaran daha bağımsız karar vermesi sebebiyle başladı³⁷ ve bundan dolayı 1948 yılında Belgrad'daki YKP beşinci kongresinde Kominform Önergesi görüşüldü ve reddedildi ve Yugoslavya Partisi ve devlet liderliğine destek verildi³⁸. Bununla, “Sosyalist Yugoslavya’nın jeopolitik karakteri tamamen yeni bir aşamaya - siyasi olarak Doğu ve Batı arasında üçüncü yoldaki devletler arasına-girdi”.³⁹ Bu hadiseden sonra Yugoslavya politikasında iki kavram belirdi: sosyalist öz-yönetim⁴⁰ ve bağlantısızlık⁴¹.

Sosyalist Yugoslavya'nın Doğu bloğundan ayrılmasıyla ve SSCB'nin Yugoslavya'nın siyaseti ve kültürü üzerindeki doğrudan etkisinin atılmasıyla, edebiyat teorisyeni Sveta Lukić'in “sosyalist estetizm” dediği özel bir fenomen ortaya çıktı.⁴² Literatürde buna karşı çıkan görüşlere de rastlanmaktadır⁴³. Bu fenomen 1950 yılından

³⁷ Bunun sonucu olarak, Yugoslavya'dan Sovyet askerî uzmanlarının çekilmesinden Yugoslav kurumlarından Stalin'in resmî fotoğraflarının kaldırılmasına ve partiler ve parti liderleri arasındaki yazışmalara kadar bir dizi politik jest takip etmiştir. Yugoslavya Komünist Partisi içinde durum hakkında Kominform'un kararı 1948 yılında Prag radyosunda yayınlandı. Yugoslavya Komünist Partisi, burjuvazi yolda hareket etmekle suçlandı ve partinin üyeleri mevcut liderliği değiştirmeye davet edildiler. Yugoslavya Merkez Komite Kominform'un suçlamalarını reddeden bir cevap yazdı. Yugoslav Komünist Partisi'nin Belgrad'da 1948 yılında beşinci kongresinde yeni Yugoslavya Merkez Komitesinin seçimi yapıldı.

³⁸ Bu kongreden sonra, Sovyet bloğu partileri ve Yugoslavya Komünist Partisi içinde politik hesaplaşmalar meydana geldi. Yugoslavya'da Sovyet yanlısı parti kadroları tutuklandı ve Goli Otok'da bulunan eğitim kamplarına hapsedildi.

³⁹ A.e., s. 363.

⁴⁰ Sosyalist Yugoslavya politikasında, devlet sosyalizminden öz-yönetimsel sosyalizme doğru bir dönüşüm oldu ve 1950 yılında İşçi Kolektifleri tarafından Kamu İktisadi İşletmeleri ve Yüksek İktisadi Cemiyetlerin İdaresi Anayasası ile öz yönetimli sosyalizm getirildi (a.e., s. 363-364). 1960'lı yıllarda demokratik merkezîleşme ruhu içerisinde piyasanın liberalleşmesiyle iş gücü fazlası ve işsizlik ortaya çıktı. Güç fazlası krizinin çözümlerinden birisi, sivil hareketliliği ve işsizlerin geçici iş için Batı devletlerine gidişini mümkün kılmaktı.

⁴¹ Bağlantısızlar kavramı, dünyanın Soğuk Savaş bloğu bölünmesine bir cevap olarak ve Afrika, Asya ve Güney Amerika toplumlarının dekolonizasyonunun bir sonucu olarak ortaya çıktı. Üçüncü Dünya ülkeleri, kendi gelişimlerini sosyalist veya “geleneksel ve kolonisonrası toplumsallaşmanın ne kapitalist-ne sosyalist olan yeniden örgütlenmesinin” farklı varyantlarında gördüler. Blok dışı pozisyona sahip ve iki dünya bloğu baskılarına sürekli maruz olan birkaç Avrupa devletinden birisi Sosyalist Yugoslavya idi. Yosip Broz Tito'nun Hindistan (Nehru) ve Mısır (Naser) liderleriyle ilk karşılaşması ve müzakereleri 1956'da Brioni'de gerçekleşti ve bu vesileyle dünyanın iki blok halindeki Soğuk Savaş bölünmesine eleştiri ve blok harici bir politikayla dünyayı daha güvenilir yapma arzusunun yer aldığı Brioni Deklarasyonu yayınlandı (a.e., s. 365). Bağlantısız hareketin ilk konferansı 1961'de Belgrad'da yapıldı ve 25 ülkenin temsilcisi katıldı.

⁴² Sveta Lukić, **Socijalistički estetizam. Jedna nova pojava**, Beograd, Politika, 28. april, 1963.

⁴³ Belgrad Çağdaş Sanatlar Müzesi'nde 1980 yılında düzenlenen Altıncı On Yıl Yugoslav Resmi Sergisi'nin kataloğunun giriş metninde Protić “altıncı on yılın estetizmi devrimseldir, çünkü merkeze özgür ve temiz bir konsepte göre biçimlendirmeyi, çalışma olarak fikir ve maddenin, el ile ruhun

sonra görünmektedir ve sosyalist realizme modernist sanatsal reaksiyonu temsil etmektedir ve estetikleştirilmiş, programatik olmayan, ideolojik olarak tarafsız ve sanatsal otonom ifade ve gösterimin gelişiminde kendisini göstermektedir. Kültür politikası, Yugoslav kültürünü açık ve özgür bir kültür olarak tanıtmaya yönelmiş, Batı'ya kolektif seyahat serbestleşmiş ve yabancı sanatçıların ziyaretleri sıklaşmıştı.⁴⁴ Çağdaş sanata karşı tavır değişti⁴⁵ ve artık ondan “muhtemel ve en uygun devrimsel komünist gerçekliğin gösterimi değil, daha ziyade Sosyalist orta sınıfı biçimlendiren teknokrat ve bürokratların yeni menfaat gruplarıyla belirlenen otonom estetik fonksiyonlarının gerçekleştirilmesini beklemektedir”.⁴⁶ Sosyalist estetizm 50'li yıllar ve erken 60'lı yıllar boyunca sosyalist veya ılımlı modernizme dönüştü⁴⁷ ve Yugoslavya'da bürokratik olarak desteklenen bir sanattı. Batıya sanat akademileri, sanat tarihi ve mimarlık öğrencileri için geziler (Paris'e ve Venedik'te Bienale), bazı Sosyalist Yugoslavya cumhuriyetlerinin baş kentlerinde (Belgrad, Zagreb, Ljubljana) Batı sanatının temsili ya da sergileri, Batıda Yugoslavya tarihi, grupsal ve bireysel sergileri (Venedik Bienali, San Paloula'da Bienal, Cassel'de Dokumenta, Brüksel'de

birliğini, özne ve nesnenin paradigmatik ilişkisini koymuştur.... Yaratmayı, insan türünün antropolojik, önemli bir özelliği, onu özgürleştiren ve geliştiren sosyalizmin varsayımı olarak anlamıştır” demektedir. (Miodrag Protić, “Jugoslovensko slikarstvo šeste decenije – nove pojave”, **Jugoslovensko slikarstvo šeste decenije** [katalog izložbe], Beograd, Muzej savremene umetnosti, 1980). Bundan iki yıl sonra, Belgrad'daki Enformel sergisinin kataloğunun giriş kısmında Lazar Trifunović bu terimi olumsuz olarak yorumlamaktadır. Trifunović şöyle söylemektedir: “Görüntünün, biçim ve resimsel problemleri kanunlarına yönelmiş, estetizm genel “dünyaya açıklık” genel kompleksini gidermek için yeterince ‘modern’, toplumsal konformizmden gelişen yeni sivil zevki memnun etmek için yeterince geleneksel – dördüncü on yılın yeniden şekillenen kişisel estetiği- ve mutlu ve birleşik bir cemiyet mitine uygun olmak için yeterince durağandı – toplumun politik olarak tasarlanmış imajıyla kaynaşmak için gerekli olan her şeye sahipti” (Lazar Trifunović, “Enformel u Beogradu”, **Vera Božićković, Branko Filipović, Zoran Pavlović, Mića Popović, Branislav Protić, Vladislav Todorović, Živojin Turinski, Lazar Vozarević** [katalog izložbe], Beograd, Umjetnički paviljon Cvijeta Zuzorić, 1982).

⁴⁴ Gordana Stevanović, **Bitka za istinu o Jugoslaviji 1945-1965**, Beograd, NIP Mladost, 1978.

⁴⁵ Denegri, Sosyalist Yugoslavya sanat sisteminde, hâkim ideolojinin işine yarayan ve sosyalist realizmde olduğu gibi doğrudan normatif dayatmadan ziyade tanıtım ve ayrıcalıkların oldukça mahir aygıtları vasıtasıyla destekleyen sanatsal üretimlerin olduğunu belirtmektedir. (Ješa Denegri, “Specifični fenomeni jugoslovenskog umetničkog prostora: ‘Socijalistički modernizam’ od umerenih do radikalnih pozicija”, **Komunikacije, mediji, kultura**, 2012).

⁴⁶ Miško Šuvaković, “Kulturna politika od socijalističkog realizma do socijalističkog modernizma”, s. 353-378.

⁴⁷ Ješa Denegri, “Inside or Outside Socialist Modernism? Radical Views on the Yugoslav Art Scene, 1950-1970”. **Impossible Histories – Historical Avant-gardes, Neo-Avant-gardes, and Post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918 – 1991**, Ed. M. Šuvaković and D. Đurić, Cambridge, The MIT Press, 2003, s. 170-208.

ve New York'ta Dünya Sergileri) düzenlenmiştir; böylece uluslararasılaşma ve doğrudan ya da dolaylı olarak Batıdaki modern ve çağdaş sanat akımlarına katılım sağlanmıştır.⁴⁸ Bunun dışında, devlet sipariş verme ve satın alma yoluyla ulusal sanatın uluslararasılaşmasını teşvik etti⁴⁹.

1951 yılında Belgrad'da Sanat Galerisi ULUS'ta Petar Lubarda'nın sergisi, sosyalist modernizme doğru bir sapmaya işaret etmiştir ve bu neredeyse otuz yıl boyunca Yugoslavya'da hâkim sanat temayülü olmuştur. Sosyalist modernizm orta yolun sanatıdır – soyutculuk ve figürativizm, modernlik ve gelenekselcilik, bölgeselcilik ve enternasyonalizm, folklor ve şehircilik arasında. Bir taraftan enternasyonel modernizm hâkim akımlarına yakınlaşmayı mümkün kılarken, diğer taraftan soyutculuktan neo-avangarda kadar modernizmin radikal varyantlarına direnmenin ifadesiydi. “İlımlı” moderniteyi ululayan iklim, büyük Yugoslavya'nın sosyalizm yolunu Sovyet modelinden ayırma ve özgürleştirme projesinin bir parçasıydı. Bu, 1952, 1954, 1956 ve 1958 bienallerinde de belirgindir. “Sosyalist modernitenin zaferi” Drago Tršar, Gabriel Stupica, Edo Murtić ve Olga Jevrić'in eserlerinde, bir şekilde, çağdaş Batı sanatıyla “doğru zamanlı” muhabir bir ilişkinin kurulduğu 1956 ve 1958 yılları arasında meydana gelmiştir.⁵⁰ 60'lı yıllar boyunca Yugoslav kültür sahasının ve de ferdî ulusal cumhuriyet kültürlerinin uluslararası sanat uygulamaları arasında bir bağlantı kurulmuştur. Zagreb'te 1961 ve 1973 yılları arasındaki dönemde *Yeni Eğilimler*⁵¹ adıyla bir dizi sergi düzenlenmiştir, Ljubljana'da *Uluslararası Grafik Bienali*⁵², grafik sergilerinin en önemli ana akımlarından biri

⁴⁸ Miško Šuvaković, “Kulturna politika od socijalističkog realizma do socijalističkog modernizma”, s. 353-378.

⁴⁹ Bu dönemde Yugoslavya'daki sanatçılar kamu abide eserleri için büyük siparişler ve satın alımlara sahipti. Bu eserler artık sadece anıtsal abideler değillerdi, yüksek estetik ve dekoratif karaktere de sahipti. Bu şekilde, Belgrad'da Federal Yürütme Konseyi binası için, sosyalist realizmi aşmanın bir ifadesi olan 140 adet güzel ve uygulamalı sanat eseri yapıldı. Binada bu göz bulunmaktadır. (Miško Šuvaković, “Kulturna politika od socijalističkog realizma do socijalističkog modernizma”, s. 370).

⁵⁰ A.e., s. 370.

⁵¹ 1961 ve 1973 yılları arasında Zagreb'te Modern Sanatlar Galerisi'nin organizasyonunda beş uluslararası sergi serisi düzenlendi: Yeni Eğilimler, Yeni Eğilimler 2, Yeni Eğilimler 3, Yeni Eğilimler 4 ve Yeni Eğilimler 5. Yeni eğilimler bir uyanış sergisinden, sanatçıların ve sanat teorisyenlerinin belirgin bireysel katılım ve bağlantı stratejileri ile Avrupa sanat, dizayn, mimarlık hareketine dönüştü (Ješa Denegri, *Posleratni modernizam neoavangarde/postmodernizam*, 2016.).

⁵² Uluslararası Grafik Bienali veya diğer bir deyişle Ljubljana Grafik Bienali 1955'te başladı ve Yugoslavya Sosyalist Federal Cumhuriyeti'nin dağılmasına kadar her iki yılda bir düzenli olarak

özelliği kazandı.⁵³ Belgrad’da 1961’de *Güzel Sanatlar Trienali* düzenlendi ve bunda “resim, heykel ve grafikte özerk, son derece estetikleştirilmiş bir yaratıcılık olarak Yugoslav sosyalist modernizminin kanonu” karakterize edilmiştir.⁵⁴

Ellili yılların sonlarında Yugoslav sanat sahnesine, kendi zirvesini XX. yüzyılın 60’lı yıllarının sonlarında yaşayacak olan informel çıkmıştır.⁵⁵ Bu akım, resim malzemesinin ve resmin yüzeyinin tahribi ve dekonstrüksiyonunun geometrik olmayan resmini temsil etmektedir. Temel tavrı “düzensiz ve biçimsiz resim yüzeyinin yaratılması”dır. Bunda soyut ve figüratif resim arasında güçlü bir ayrım bulunmamaktadır; ancak bazı eserler içerisinde kesif boya katmanının soyut yüzeyini ve figürasyonun çağrışımsal izlerini de taşımaktadır.⁵⁶ O, “bir taraftan uluslararası sanat sahnesinde gelişen informelin takviye edici kabulü aracılığıyla; fakat diğer taraftan Yugoslav Özyönetimsel Sosyalizmin özel şartlarında” meydana gelmiştir.⁵⁷ Trifunović’e göre enformel, kriz sanatıdır, hatta sosyalist toplumun krizinin sanatıdır ve estetizme, yani resmin klasik, muhafazakar konseptini koruyarak hala savaşlar arası burjuva resim geleneğine yaslanan modern gelenekselçiliğe karşıdır.⁵⁸

yapıldı. Bu bienal dünyada çağdaş grafik sanatlarının geniş plüralist panoraması olarak kuruldu. Uzun süre varlığını sürdürmesi dikkate alındığında, önemli bir saygınlık ve hatta benzer ya da aynı medya oryantasyonun destekçileri arasında lider bir konum kazanmıştır. Ulusal seçimlere göre bölünerek, olabildiğince çok devletten sanatçının toplanmasını amaç edinmiştir (1991 yılına kadar 79 ülkeden sanatçılar eserlerini sergilemiştir). Özel amacı üçüncü dünya devletlerinden eser sahiplerinin temsil edilmesi ve ayrıca Sovyet ve Amerikalı sanatçıların eşit şartlarda katılımının sağlanmasıydı. Bu şekilde, çok sayıda (toplamda 147 Sovyet ve 264 Amerikalı sanatçı) katılımın gerçekleştiği tek dünya sahnesi oldu (Breda Škranjec, *Zgodovina ljubljanskih grafičnih bienalov*, Ljubljana Medunarodni grafični likovni center, 1993.).

⁵³ Beti Žerovc, *Kurator & sodobna umetnost*, Ljubljana, Maska, 2008.

⁵⁴ Šuvaković, Miško: “Kulturna politika od socijalističkog realizma do socijalističkog modernizma”, s. 353-378. Bundan sonra, 1964 İkinci Trienaller, 1967 Üçüncü Trianeller, 1970 Dördüncü, 1977 Beşinci ve 1987 Altıncı Güzel Sanatlar Trianelleri düzenlendi.

⁵⁵ Informel, XX. yüzyılın kırklı yıllarının sonları ve ellili yıllarının başlarında Avrupa’nın geniş bir sahasında ortaya çıkan resim alanındaki olguları belirtmektedir.

⁵⁶ Nikola Dedić, “Enformel: Radikalni ili umereni modrenizam?”, *Istorija umetnosti u Srbiji XX vek, Drugi tom realizmi i modernizmi oko hladnog rata*, Ed. M. Šuvaković, Beograd, Orion art, 2012, s. 537.

⁵⁷ A.e., s. 545.

⁵⁸ Lazar Trifunović, *Od impresionizma do enformela: studije i članci o umetnosti*, Beograd, Nolit, 1982.

XX. yüzyılın ikinci yarısında dünya sanatında, informelden sonra o zamanki resim eğilimlerinden birini oluşturan yeni figürativizm⁵⁹ terimi ortaya çıkmıştır.⁶⁰ Bunun çerçevesinde informeli aşma yönelimiyle figüre geri dönüş ve sanatçıların içerisine o zamanın çağdaş toplumsal şartlarına ve politik vakalarına açık göndermelerle anlatı içerikleri eklediği kitlesel medya araçlarının haznelerinden (karikatür, gazete görselleri, film, fotoğraf) gelen kalıpların kullanımı görülmektedir. Bu terim Yugoslav sanat sahasında ilk defa Đorđe Kadijević'in kendi sergisinin başlığında görünmektedir: *Nova figuracija beogradskog kruga* (Belgrad Muhitinde Yeni Figürasyon).⁶¹ Kadijević, "Soyut resmin uzun süren hâkimiyet döneminden sonra bugün, farklı isimlerinin –yeni realizm, yeni figürasyon, yeni nesnellik- tarihî bir gerçekliğe: ressamlığın nesne dünyasına geri dönüşüne, resimde plastik ve içerik fonksiyonun öneminin yenilenmesine işaret eden figüratif bir sanat cereyanına şahitlik ediyoruz" demektedir.⁶² Bu da söz konusu sergiyi informelin (Yugoslav sanat sahasında önceki yenilikçi eğilimin) yeni eğilimle- yeni figürasyonla değişimi amacıyla organize ettiğini göstermektedir.

XX.yüzyılın altmışlı yıllarında yerel sanat sahnesinde yeni figürasyon çerçevesinde, birbirine eş olmayan ifade hususiyetlerine ve değerler manzumesine sahip bir dizi birey katıldı, bunlar başlangıçta ilişik uluslararası olaylarla ilgili olarak nispeten günceli yarattılar ve hızlı bir şekilde "ılımlı yerel sanat atmosferi içinde eriyen ve nihayet gerileme ve hatta alenen anti-modernist sanatsal fikirler hususiyeti kazanan" yenilikçi bir tazeliğe sahiptiler.⁶³ Denegri bundan dolayı XX.yüzyılın 60'li yıllarının Yugoslav sanat sahasında daha geniş fenomen ve süreçlere her yönüyle ve kapsamlı bakıldığı zaman yeni nesnellik kavramının daha uygun olduğunu

⁵⁹ Bu terimi ilk defa kimin kullandığını tespit etmek mümkün değildir, ancak altmışlı yılların başında bir dizi Avrupa sanat ortamında yayıldığı kesindir – Almanya'da Neuen Figurationen, Fransa'da Nouvelle figuration, İtalya'da Nuova Figurtivita veya Nuova figurazione (Ješa Denegri, "Nova figuracija", *Istorija umetnosti u Srbiji XX vek, Drugi tom realizmi i modernizmi oko hladnog rata*, Ed. M. Šuvaković, Beograd, Orion art, 2012, str. 587-598.).

⁶⁰ A.e., s. 587.

⁶¹ Sergi 1966 Şubat'ında Galerî Kültür Merkezi'nde düzenlenmiştir ve bu Dragoş Kljajić, Olja Ivanjicki, Bole Miloradović, Dušan Otašević ve Radomir Reljić katılmışlardır.

⁶² A.e., s. 590.

⁶³ A.e., s. 598.

düşünmektedir, çünkü o, yeni figürasyondan farklı olarak, informel eğilimlerin nesnel olmayan ve anti-formal hâkimiyetinin önceki döneminde resmin o aynı özelliklerinin göz ardı edilmesinden bir süre sonra nesnenin ve biçimin yenilenmesinin işareti olarak yerel sanatın önemli yenilikçi potansiyaline işaret eden her biri kendine mahsus tekrar edilemez tarzda, müstakil ferdi sanat anlayışlarını da sarmalamaktadır.⁶⁴

Yugoslav resmindeki soyutlama belirtileri⁶⁵, daha 1913'ten Petar Dobović'in erkek ve kadın figürlerinin kübist çizimlerinde ortaya çıktı⁶⁶. Bu nevi eserlerde soyut görüntüler, vurgulanmış ekspresyonizm, jestüalizm ve görüntünün, dış mekân ve iç mekânların resimsel yüzeyin soyut kübist ve post-kübist kompozisyon düzenine modifikasyonu ile karakterize edilmektedir. “Duyumsal dünyadan temel motif, açık olarak belirlenememekle birlikte kompozisyondaki figür veya görüntünün “silinmiş izinin” bir sezgisi olarak kabul edilir, yani analogiktir, mimetik olarak temsil edilmez, çağrışımsaldır, somut değildir”⁶⁷. XX. yüzyılın 50’li ve 60’lı yıllarında, sosyalist realizm için parti kontrolü karakteristiği gevşediği zamanda, dolaylı da olsa beklenen kübizmin ve kübist yaklaşımın “yeniden aktüel olma ve yeniden eklenmesi” meydana geldi.⁶⁸ Sosyalist estetiğin ve sosyalist modernizmin kurulmasıyla, ikonik görüntünün (figürler, portreler, görüntüler, ölü tabiat) soyutlanmasında kübist

⁶⁴ A.e., s. 598.

⁶⁵ Soyut resim, modernist yarı referanslı veya referanssız resim pratiğidir ve Claude Monet'in geç empresyonist resimlerinde, Paul Cézanne'ın post-empresyonist peyzajlarında, Georges Seurat'ın puantilizm kompozisyonlarında, Pablo Picasso ve Georges Braque'ın analitik kübizminde ve Giacomo Balla'nın fütürist kompozisyonlarında ifade edilmektedir. Belli bir sanat eseri, eğer görsel tezahürü ve anlamı “tanınır bir varlığın, nesnenin, durumun veya olayın gösterimiyle belirlenmiş değilse” soyuttur. Bu, yaratma süreci, malzeme ve mekansal yapıyla ve ikonik semiyotik açılarla belirlenir. “Soyut resim, temel anlamda, mimetik olarak temsil edilen şekiller, ikonik figürler, serbest jestüel vuruşlar veya oluşumlarla, geometrik şekillerin inşası veya uygulamasıyla değiştirilen, deforme olan, dönüşen ve yeniden şekillenen soyutlama süreciyle” yani “mimetik resmin ikonik veya imalı görüntüsünün resimsel modifikasyonu” ortaya çıkmıştır (Miško Šuvaković, “Nefiguracija, aspraktno slikarstvo i eometrijska apstrakcija”, **Istorija umetnosti u Srbiji XX vek, Drugi tom realizmi i modernizmi oko hladnog rata**, Ed. M. Šuvaković, Beograd, Orion art, 2012, s.599).

⁶⁶ Kübizm, soyutun otonom bir sanat eseri olarak kabulünün ve modernist yaratma potansiyelinin olgunlaşmasının estetik-şairane formalist bir şartı olarak anlaşılmıştır ve bu nedenle modernizmin tarihsel evrimi olarak ilerleyen süreçte ulaşılır ve üstesinden gelinir olması ve sanatın gerçeğinin evrensel bir platform olarak ortaya konulması gereklidir. Merkez, orta ve güneydoğu Avrupa'nın küçük kültürlerinde, kübizm çoğunlukla modernizm için tüm sanat veya daha dar anlamda ressamlık varyant ve varyasyonlarına bir geçit olarak veya dahası bir başlangıç anı olarak kabul edilmiştir. (a.e., s. 590).

⁶⁷ Šuvaković, a.g.e., s.599.

⁶⁸ A.e., s. 600.

uygulamalarına dolaylı bir ilgi ortaya çıktı.⁶⁹ Farklı varyantlarda geometrik soyutlama, önemli ölçüde neo-konstrüktivist deneyimlerden farklılaşmaktadır. Bu eserlerde “resmin içkinliği, resimsel refleksin nesnesidir.”⁷⁰ Bu fark, geometrik soyutlama ressamlarının hedeflenmiş estetik ürün olarak tamamlanmış ve detaylandırılmış bir sanat eserine gayret gösterirken neo-konstrüktivist sanatçıların (Eduard Stepančić, Koloman Novak, Zoran Radović, vasa Mihić) sanatsal pratiği, görüntüsel tasarım ve konstrüksiyon araştırma pratiği olarak belirlemesidir.⁷¹

90’lı yılların başlarında, Yugoslav sanat alanında kültürel ve de ideolojik paradigmalarda bir değişiklik meydana gelmiştir. Özyönetimsel sosyalizm yerine ulusal devletler düşüncesi hâkim olmaya ve sanat sahasında ılımlı modernizm (özyönetim ideolojisinin hâkim kültür modeli), milli kültür kavramının yerini almaya başlamıştır. Milli kültürde, sosyalizm zamanında hâkim estetik-sanatsal model olarak modernizmin yaratıcısı olan kültür kurumlarının önemi marjinalleştirilmektedir.⁷² Milli realizm olgusundan, “milli kimliğin realist veya yarı-realist betimine ve yücelenmesine dayanan” bir sanat, yani ılımlı modernist ve ılımlı post-modernist akımlar üzerine inşa edilmiş bir sanat anlaşılmaktadır.⁷³ Bunun öncülleri “90’ların krizi esnasında hâkim sanatsal paradigma” olmak için, daha XX. yüzyılın 50’li ve 60’lı yıllarından itibaren gelişen somut sanatsal fenomenlerde görülebilir. Her şeyden evvel, söz konusu olan anti-modernizm fenomenidir- dönemin ılımlı modernizminin ve ulusal yönelimli konzervatif modernizmin neo-avangard ve post-avangard sanatının bütün müfrit, eksperimental ve intermedya araştırmalarının, gerçeğin mimetik olarak tasviri sisteminin modern öncesi biçimlerinin (öncelikle Avrupa Rönesans resmi, sonra XX. yüzyıl Avrupa sanatında fantastik resmin bazı yönleri ve sürrealizmin belli özellikleri) kritiği ve reddi fenomenidir. Yerel sanatta anti-modernizmin tipik örneği, Medial grubunun etrafında toplanmış sanatçıların çalışmasıdır (Leonid Šejka, Miro

⁶⁹ Miodrag Protić, “Jugoslovensko slikarstvo šeste decenije – nove pojave”, **Jugoslovensko slikarstvo šeste decenije** [katalog izložbe], Beograd, Muzej savremene umetnosti, 1980.

⁷⁰ Miško Šuvaković, “Nefiguracija, aspraktno slikarstvo i eometrijska apstrakcija”, s. 600.

⁷¹ A.e., s. 604.

⁷² Nikola Dedić, “Umetnost i politika”, **Istorija umetnosti u Srbiji XX vek, Drugi tom realizmi i modernizmi oko hladnog rata**, Ed. M. Šuvaković, Beograd, Orion art, 2012, s. 863.

⁷³ A.e., 863.

Glavurtić, Siniša Vuković, Mišel Kontić, Dado Đurić, Uroš Tošković, Vukota Vukotić, Peđa Ristić, Olja Ivanjicki, Kosta Bradić...). Merkezî kavramlardan birisi, “bütünsel resim”, yani “çağdaş tüketim medeniyetinin yabancılaşmasına karşıt olarak dünyanın hümanist bütüncül vizyonunun yeniden kurulması, klasik, rönesans resim geleneğine ve de çağdaş sanatın içerisinde sözde-klasik edinimler geleneğine (Kiriko, Dali) girişim”dir.⁷⁴

1.2. Safet Zec’in Biyografisi ve Yaratıcılığı

Safet Zec, savaş Bosna’sında, küçük bir yerleşim birimi olan Rogatica’da 1943 yılında dünyaya gelmiştir. Mehmed (ayakkabıcı) ve Fatima’nın yedi çocuğundan altıncısıydı. Tam doğum tarihi bilinmemektedir; çünkü doğum kayıtları aynı yıl içerisinde yandı. Doğumundan bir yıl sonra (1944), Zec ailesi, kurtulma arzusuyla⁷⁵, Rogatica’yı terk etmek zorunda kaldı ve Vişegrad, Gorajde ve Foça üzerinden kaçarak gelip Saraybosna’ya yerleşti.⁷⁶

Saraybosna’ya gelmesinden sonra Zec ailesi ikametgâhlarını sık sık değiştirmeye mecbur kaldı. İkinci Dünya Savaşı’nın bitmesinden sonra 1945 yılında, bundan sonra sekiz yıl yaşayacağı Saraybosna’da Bistrik semtine yerleştiler. Guffré’in sözlerine göre bu, karşısında büyük bir ev ve Zec’in “en erken hatıralarını ve görüntüsel izlenimlerini taşıyacağı” müşterek büyük bir avlunun bulunduğu tek kat

⁷⁴ A.e., s. 865.

⁷⁵ İkinci Dünya Savaşı’nda Boşnak nüfus büyük kayıplar verdi. 30 Eylül 1941 tarihli Reisü’l-ulema Fehim Spahi Efendi’ye hitaben yazılmış bir raporda, Srebrenica, Rogatica, Vişegrad, Çayniçe, Gorajde ve Foça’dan temsilciler, dinî cemaat liderini Boşnakların daha önce eşi benzeri görülmemiş acılarını bildirmekte ve milletin tümüyle mahvını engellemek için uygun bir yardım talep etmektedir. Bu raporda şöyle denmektedir: “Bundan iki ay önce Bosna Hersek’te, Müslümanların suçsuz günahsız, her taraftan zulme uğradığı ve mahvolduğu bir durum ortaya çıktı. Onbinlerce Müslüman kadın ve erkek, yetişkin ve çocuk en vahşi şekilde öldürüldüler ve yüzlerce Müslüman mülkü ateşe verildi, yağmalandı ve yıkıldı. Pek çok yerde Onlar tamamen imha edildiler ve bazı yerlerde ise kaderleri hakkında hiçbir bilgi bulunmamaktadır”. Raportörler, devamı Srebrenica ve Vlasenica’nın uzun süredir Çetniklerin elinde olduğunu, bu sebeple bu bölgelerde kalanların nasıl korkunç bir kaderle karşı karşı kaldıklarının ancak tahmin edilebileceğini beyan etmektedirler. Romanya ve Kalinovik üzerinden doğuya giden raylarda ulaşım bağlantıları kesildi ve böylece Rogatica, Vişegrad, Çayniçe, Gorajde ve Foça sınır bölgeleriyle tüm bağlantılar kesilmiş oldu. Hükümetin çağrısı üzerine Müslümanlar, itaatkar bir unsur olarak silahlarını teslim etmişti ve kendilerini savunacakları hiçbir şeyleri yoktu. Rogatica ve Vişegrad etrafında kuşatma daralmıştı ve böylece bu bölgelerin sakinlerinin de Vlasenica ve Srebrenica’dakilerin kaderini yaşayacakları belliydi. (Muhamed Hodžić, “Historija strašnih zločina i genocida nad Bošnjacima se ponavlja”, **Bošnjaci. net**, 2 Nisan 2012, <https://www.bosnjaci.net>, 27 Şubat 2020.).

⁷⁶ Mile Stojić, **Ruža u oluji**, Zagreb, VBZ, 2010.

basit bir evdi.⁷⁷ O zamanki savaşın yıkımıyla önemli ölçüde harap olan Yugoslavya Federatif Halk Cumhuriyeti yoğun bir şekilde savaş sonrası yenilenmeye yöneldi. Bu dönemde, herkes fakirlik içerisinde, eski evlerde yaşıyordu ve bu dönemle ilgili durmak bilmez hatıraları Zec'in yaratıcılığını daimî surette etkiledi⁷⁸. Zec ailesi 1953 yılında, ağırlıklı olarak Osmanlı mimarisiyle Saraybosna'nın tarihî ve kültürel merkezi olan Başçarşı'nın hemen üstünde Logavina'da eski bir ev satın aldı⁷⁹ ve Safet Zec okula bu semtte başladı. 1958 yılında Uygulamalı Sanatlar Ortaokulu'na kaydoldu ve kendi evinde "ressamlık macerasına" başlayarak ilk atölyesini kurdu.⁸⁰ Uygulamalı Sanatlar Ortaokulu'na devam ederken Zec'in, o zamanki müfredata göre, bütün resim tekniklerini tanıma ve hâkim olma imkanı olmuştur. Kaliteli birkaç hocadan ders alma şansına sahip olmuştur, Giuffré'nin belirttiğı üzere Zec "meslekî ve insani tavrı ile" bunlardan Mica Todorović'i Vlado Vojinović'i özellikle ayırmaktadır.⁸¹ Ortaokulu bitirince 1963 yılında Saraybosna'da bir ilkokulda güzel sanatlar öğretmeni olarak çalışmaya başlamıştır.

⁷⁷ Giuffré, a.g.e., s. 294.

⁷⁸ Safet Zec ile yapılan bir röportajdan, Saraybosna'nın eski kısmında yaşarken sıklıkla Saraçi caddesindeki bir çerçevenin vitrinin önünde sergilenen eserleri izleyerek dikildiğini öğreniyoruz. "Vitrininde zaman zaman belli bir sanatçının iki ya da üç resminin bulunduğu bu çerçevenin önünde büyülenmiş gibi duran bir çocuğı tasavvur edin. Ben ona Şvayler diyordum, ya da her neyse. Muhteşem bir imzası vardı. Sonradan bunların iş yeri için iyi kıçler, iyi çalışmalar olduğunu öğrenecektim, ancak benim bu resimlere olan hayranlığım o yaşıta o kadar güçlüydü ki bu beni belirledi. Bu resimlerle karşılaştıktan sonra kaçıyor, bunları kopyalamak, yapmak için bir yol arıyordum. Elbette, bu gülünçtü; çünkü ne fırça, ne boya, ne de tuvalim vardı. Gerekli olan şeylerden hiçbirine sahip değildim ve elbette, her çaba bir yenilgiydi..." (Merima Čustović, "Safet Zec za factor, šta je odredilo njegov slikarski put, zašto isprva nije potpisivao svoja djela i zašto ih je bacao", **Faktor**, 9 Ocak 2020, <https://faktor.ba/vijest> 21 Nisan 2020).

⁷⁹ Safet Zec oradaki hayatı şu şekilde tanımlıyor: "Fakir bir evimiz vardı. Benim atölyem ve odam zemin kattaydı. Bütün ev, içinde dut, armut, elma ağaçlarının bulunduğu büyük bir bahçe ile çevriliydi. Pencereden girebildiğim çok güzel bir bahçe. Olgunlaşan her şeyi, ben sabahtan bu bahçeye girer ve toplarım. Bir takım eksiklikler yanında, bu evde çeşmenin dışarıda olduğunu ve babamın onu sarmaladığını anımsıyorum; ancak sonradan çeşmeyi evin içine getirecektik. Bu el, yüz yıkama özel bir spor disipliniydi. Bak şimdi akşamları dişleri fırçalarsın. Ne diş fırçalaması. Hepimiz ısınan tek bir yerde birlikte olduğumuzdan, akşam soğuk odaya uyumaya gitmek için bir Japon anına ihtiyaç duyarsın. Buz gibi yorganın altında o ilk beş dakikasını tekrar yaşamak isteyip istemediğine iyi karar vermek zorundasın. Can erik yerdik, bunlar şu biraz olgunlaşınca yavan olan yuvarlak eriklerdir. Ancak biz onları futbol oynarken yeşil yerdik. Göğsümüze kadar tıknırdık, ancak şimdi bir tane yesem ekşiliğinden hastalanabilirim" (Merima Čustović, "Safet Zec za factor, šta je odredilo njegov slikarski put, zašto isprva nije potpisivao svoja djela i zašto ih je bacao", **Faktor**, 9 Ocak 2020, <https://faktor.ba/vijest> 21 Nisan 2020).

⁸⁰ A.e., s. 294.

⁸¹ A.e., s. 294.

Sosyalist Federal Yugoslavya Cumhuriyeti, 70’li yılların ortalarında ekonomik olarak oldukça güçlendi. İşçi sınıfının gözle görülür ölçüde olumlandığı sosyalist idare sisteminde, fakirlik yoktu ve herkes ücretsiz kaliteli eğitim hakkı ve imkanına sahipti. 1964 yılında Zec Belgrad’da Güzel Sanatlar Akademisi’ne kaydoldu⁸². Akademiye kaydından sonra, Zec için “akademiye alışma, [akademinin] seviyesi ve karakteri, o zamanın güzel sanatlar vakalarının atmosferi, Belgrad ve sair yerlerde güzel sanatlar modası” kriz dönemi takip etti. Zec, Giuffré’in sözlerine göre, Saraybosna’daki azim ve isteği bırakıyor ve “ressamlığı tamamen terk etmeyi düşünüyor”du.⁸³ 1965 yılında babası vefat etti ve Zec de “oğlunun sonraki başarılarından birini dahi görmemiş olmasına duyduğu hüznün hep var olacaktı”.⁸⁴ Zec, fakültenin ikinci sınıfında (1966 senesinde) bir öğrenci olarak, hayran kaldığı İtalya’ya ihtisas seyahatine gitmiştir⁸⁵.

⁸² Giuffré’de Zec’in Belgrad’da Güzel Sanatlar Akademisi’ne kaydolmayı iki defa denediği bilgisini buluyoruz. Bunu ilk defa 1963 yılında yaptı; ancak “paradoksal olarak giriş sınavını geçemedi” (a.e., s. 294.).

⁸³ A.e., s. 110. Bu konuda konuşurken Giuffré şunları belirtmektedir: “Kararsız genç adama ve kendince bir yabancıya yeni ortam bir zafer karşılaşması hazırlamadı. Safet, kendisi için oldukça yüksek fikirlere sahipti. Geçen beş yıllık eğitimi boyunca ısrarla çaba gösterdiği gelişiminin bilincindeydi; metrelerce kâğıtlara resim çizdiğini, resimlerinin mahir tecrübeli ustaların dikkatini çektiğini, oymanın temelinden çok daha fazlasının kolaylıkla üstesinden geldiğini biliyordu. Durmak bilmez zorlu bir çalışmayla büyük bir gelecek için, yani düşünmeyi sevdiği şekliyle büyük birinin geleceği için hazırlanıyordu; - bugün gülümsemeye hatırlıyor- oldukça yükseği hedef alıyordu; Velásquez, Rembrandt ve hatta, ekliyor, genç Michelangelo’nun parlak girişimlerini. Ancak Akademi’ye kabul için yapılan mülakatta reddedildi. Kabul aldığı ertesi yıldan 1969’da mezuniyetine kadar onun yeteneği, inancı ve beklentisi ile niyetle moderniteye açık olan akademik çevre arasındaki fark daha net olarak doğrulandı, ancak eyleme her geçiş tek taraflı, sınırlayıcı ve özünde kapalıydı. Zec, emek ve özveriyle ulaştığı mirasını yok pahasına satmayı bilmiyordu ve satamazdı; her şeyden önce onun gerekliliğine ve semeresine büyük tutkuyla inanıyordu. Akademi’de egemen yönelim esas olarak, yaratıcılık planında tüm dinamik uyarıcıları tüketerek, genç yeteneklerin aklını çelen desen ve stiller mirası bırakan avangardın izinde hareket ediyordu. Eylemin ritmi değil, yükü gevşemişti. Safet yine yorulmak bilmeden çalışıyordu, aynı şekilde çok okuyordu, hatta öncesinden de çok, nüfuz eden bakışlarla sanat tarihinden resimleri inceliyordu. Ayrıca gitar çalmaya başladı. Acı veren bir oyunda gibi, onun ruhunda bir düşünce kendisine yol açtı, reddettiği ancak inadına gibi yeniden reddetmek için tekrar kabul ettiği uzak, bastırılmış bir varsayım, ressamlığı bırakmak. Bugün, çalışma molası verdiğinde, deneyimli ve nazik bir hareketle tekrar gitarın tellerini titrettiğinde –mücadele sembolüne dönüşen bir aşk şarkısı, romantik bir ninni- yüzünde bir tür huzurlu içsel rahatlatma yansır. Ancak, hayal kırıklığı ve bastırılmış öfkenin erken yetmişli yıllarında bu böyle değildi, o zamanlar müziği bir süreliğine her zaman hayalini kurduğu hayatın sevilen ve nefret edilen bir alternatifi olarak algılamıştı. Kendi çalışması söz konusu olduğunda, Akademi’nin kibirli çevresine reaksiyonu iki yönlüydü: bir taraftan diğer bir egemen zevke göre resimleri “düzelterek”, kendisini dışında hissettiği modernist arzuya meydan okuyordu; diğer taraftan atölye tenhâlığında, kendi gerçek ifadesi, özel ve karşı konulamaz olarak gördüğü çizime büyük bir özgürlükle kendisini adadı” (a.e., s. 69-70).

⁸⁴ A.e., s. 294.

⁸⁵ Zec, İtalya’dan özellikle Venedik’ten öylesine etkilenmişti ki sanat tarihinden bitirme tezini Venedik’teki St. Mark Meydanı’na adadı. Giuffré’nin belirttiğine göre “hayalinin hangi şartlarda gerçekleşeceğini düşünmeyerek, bir gün bu şehre geri dönmeyi ve yaşamayı dileyecek” (a.e., s. 295).

Eğitiminin dördüncü ve beşinci yılında, ünlü “Yeşil Manifesto çalışması dizisi çerçevesinde” arkaik peyzajlar”⁸⁶ yapmaya başlamıştır. 1968 yılında, Belgrad’da Cvijeta Zuzorić Sanat Fuarı’nda⁸⁷ öğrenci çalışmaları jübile sergisinde *Bentbaša (Bennibaşı)* (Ek 1) i *Most u Sarajevu (Saraybosna’da bir köprü)*⁸⁸ (Ek 2) çalışmalarıyla ödül kazanmıştır. 1969 yılında Nedeljko Gvozdenović’in sınıfında mezun olmuştur. Eğitimini tamamladıktan sonra Paris’e gitmiş, orada birkaç ay kalmış ve *Veliki vrtovi (büyük bahçeler)* dizisi ve *Vrt vile Tivoli (Tivoli Villasının Bahçesi)*’nin önce çizimi ve ardından resmi o zaman meydana gelmiştir⁸⁹. Zec, askerlik hizmeti sebebiyle Sosyalist Federal Yugoslavya Cumhuriyeti’ne geri dönmüş ve askerliğini Đakovo (Cakovo)’da yapmıştır.⁹⁰ Bu süreç içerisinde, Đakovo’da Milli “August

⁸⁶ A.e., s. 295.

⁸⁷ Giuffré, bunun Belgrad’da halka açık ilk sergisi olduğunu belirtmektedir (a.e., s. 290).

⁸⁸ Nisan 1988’de (Safet Zec’in *Most u Sarajevu (Saraybosna’da Köprü)* resmini sergiledikten yirmi yıl sonra) Boşnak şair ve senarist Abdulah Sidran “Safete, yirmi yıl sonra” ithafıyla *Slijepac pjeva svome gradu (Bir Ama Kendi Şehrine Şarkı Söylüyor)* başlığıyla bir şiir yazdı:

“Dindi yağmur, şimdi kanaldan, tavandan
ve viran evlerin tabanlarının altından
yayıyor pis kokuları fare leşlerinin. Adımlıyorum, aramadan
bunda özel bir anlam: Âmâyım ve bana verildi
ancak başkalarının görmediğini görme yetisi. Böylece
telafi edildi yoksunluğum: tanıyorum
bana dokunan güney rüzgarında, seslerini
bu şehri terkedenlerin. Sanki ağlıyorlar.
Yakınlarda, işte, ıhlamur kokuyor. Biliyorum: yakındır
köprü, ve onun üzerinde daha farklı çınlayacak adım
ve baston, seste daha fazla aydınlıkla. Sonra burada,
kulağımın yanında, bir an iki sinek eşleşiyor.
Yine sıcak basacak. Bedenler geçiyor etrafımdan, sıcak,
Yatak kokusuyla, şehvet kokusuyla. Adımlıyorum,
Tanrıyla konuşarak, sanki o da benimle adımlıyor:
“Gerçekten bu şehri benden daha iyi tanıyan var mı?”

Benden başka, Tanrım, kime verdin sevdiğini hiçbir zaman görmemeyi” (a.e., s. 13)

⁸⁹ Bkz. Resim 15

⁹⁰ Đakovo, Hırvatistan Cumhuriyeti’nin doğusunda bir kasabadır. Güzel sanatlar yanında Zec’in daha öğrencilik yıllarından beri diğer bir tutkusu klasik gitardır ve askerlik hizmeti esnasında, resim yapma yanında, askerî kuartette gitar çalmayla da meşgul oldu (a.e.).

Cesarec” Üniversitesi’nde sergilenmiş olan ilk müstakil sergisi için çalışmalarını hazırladı. Bu dönemden en önemli çalışmalarından birisi Đakovo Katedrali çizimidir (Ek 3). 1970 yılında Zec, Belgrad Güzel Sanatlar Akademisi’nde kendisiyle arkadaşça ve yaratıcı bir ilişki kurduğu Profesör Ljubica Soki ’in sınıfında yüksek lisans eğitimine kaydoldu ve iki yıl sonra eğitimini tamamladı.⁹¹ Yüksek lisans eğitimi esnasında (1970) Zec, olgunlaşmasında ve sanatsal kariyerinin başlamasında önemli bir role sahip olan meslektaşı ressam Ivanka Lepaj ile tanıştı. şöyle ki onunla tanışmasından itibaren çok sayıda önemli Zec resmi meydana geldi, sayısız sergilere katıldı, çalışması için saygın ödüller ve takdir kazandı.⁹² Yüksek lisanstan hemen sonra 1972 yılında, Saraybosna’da Sanat Fuarı’nda ilk müstakil resim ve çizim sergisini ve hemen bunun ardından kasım ayında Belgrad’da Grafik Kolektifi’nde de çizim sergisi düzenledi. Bu sergiler, halk ve eleştirmenler tarafından heyecanla kabullenildi ki o zamanda bu gerçekten nadir olan bir durumdu.⁹³ Kasım sonunda Ivanka Lekaj ile birlikte, Ivanka’nın yaşadığı ve erkek kardeşi Rudolf Lekaj’ın mimari araştırması bünyesinde çalıştığı Kazablanka’ya (Fas) gitti. Burada, Rabat (Fas)’ta aynı yılın sonunda müşterek bir sergi düzenlediler, bu sergiye de pek çok müspet kritik eşlik etti.⁹⁴ 1973 yılı başlarında, Fas’tan sonra, Zec’in Toledo’dan ve İspanyol Rönesans

⁹¹ A.e., s. 295.

⁹² Ivanka 2019’da Safet Zec ile yaptığımız röportajdan hemen sonra vefat etti. O’nun Safet Zec  zerindeki etkisini ve önemini Giuffr ’nin Safet Zec monografisinden öğreniyoruz: “Birkaç yaş daha genç ve Akademi’de resim derslerine gitti, Safet askerden sonra uzmanlığının sonuna geldiğinde o da eğitimini tamamladı. Onun [Ivanka] ressamlığı ona [Safet] nazaran daha az i e dönüktü; dahası açık, samimi ve neşeliydi bile. Onun duyarlılık ve kültürü, mizacının gizlenmiş ancak kendisine mahsus canlılığı –Safetin sessizliğiyle çatışmaya girmemeye yetecek kadar çekingen- onun doğuştan utanga lılığını telafi ediyordu. Özellikle hayal kırıklılığının o zor yıllarında, onun desteği, yeteneğine sınırsız, yenilmez güveni, Safet’in kendisine olan inancının geri dönmesinde hayati önemdeydi.” (a.e., s. 71).

⁹³ A.e., s. 296.

⁹⁴ A.e., s. 296.

sanatçısı El Greco'dan⁹⁵ etkilenecek büyük bir *El Grecova kuća*⁹⁶ (El Greco'nun Evi) tuvali resmettiği İspanya'ya seyahat ettiler. 1973 Nisan'ında Belgrad'a geri döndüler ve daha Mayıs ayında Zec Kültür Merkezi Galerisi'nde bir sergi düzenledi. Aynı yıl Zec, Yeni Belgrad'da bir apartman atölyesi aldı, Ivanka ile evlendi, apartmanın önündeki koridora yerleştirdiği ilk grafik baskı makinesini aldı ve panolar üzerinde daha yoğun çalışmaya başladı.

1975 yılında Zec, ilk defa Poçitely'de konakladı ve aynı yıl burada bir ev satın aldı. Bu ev terkedilmiş bir evdi, evin restorasyonunda ve ayrıca bahçe ve geçiş yollarının yenilenmesinde uzun süre ve yorucu bir şekilde çalıştılar. Poçitely'in yenilenmesi ve Sanat Kolonisi fonksiyonu kazandırılması yapı projesi tam on yedi yıl sürdü.⁹⁷ 11 Ekim 1976 tarihinde ilk çocuğu, kızı Hana dünyaya geldi ve onu yağlı boyadan koruma adına yeni bir tekniğe- büyük formatta çalışmalar yaptığı renkli kalem tekniğine geçti.⁹⁸ 1977 yılı Kasım ayında Belgrad Kültür Merkezi Galerisi'nde bir sergi düzenledi. 1978 yılında *New York'ta I. Yugoslav Sanat Bienali*'nde Ağaç Tepeliği, Duvar ve Su/*Krošnja, zid i voda*⁹⁹ resmi için ilk ödülünü aldı (Ek 4). Aynı

⁹⁵ El Greco (gerçek ismi Dominikos Theotokopulus), Yunan kökenli İspanyol bir ressamdır. 1540 civarında Girit adasında Kandiye'de Fodelos'da doğdu ve 1614 yılında Toledo'da öldü. Hayatı boyunca üç vatan değiştirdi: ana vatanı Girit, İtalya (erken Venedikliler, 1572-1576 dönemi) ve İspanya. İspanyol kilisesinin kadim merkezlerinden biri olan Toledo'ya otuz altı yaşında geldi ve hayatının sonuna kadar burada kaldı. Diğer Rönesans sanatçıları gibi resim, mimari, heykel, edebiyat ve felsefe ile meşgul oldu. El Greco'nun eseri farklı etkilere tanıklık etmektedir- Titian, Tintoretto, Bassan ve ayrıca Michelangelo. Girit'ten geldiğinden Bizans'ın büyük geleneği ile doluydu ve onun başlangıcı, ancak sonraki çalışması da bu temel üzerine gelişti ve sonraki etkileri aldı. El Greco'nun külliyatında pek çok eserinde Bizans seleflerinin ikonografik şema düzeni "canlanmışır". Kendi "doğuştan temeli"ne geç Michelangelo'nun anaturalistik şekil ve ilişkilerini ve Tintoretto'nun anaturalistik rengini dâhil etmiştir. Tüm bu etkilerin ve kendisinin "iptidai Bizans kaderinin" yanında El Greco Toledo'ya hazır ve olgun bir sanatçı, "tüm sanat tarihi içerisinde büyük ve olağanüstü fenomenlerden biri anlamına" bir üstad olarak gelmişti (Enciklopedija likovnih umjetnosti 2, 1962: 466). Onun eserlerini, başlıca kilise sunakları için sipariş üzere yapılmış büyük ebatlarda tuvaler ve İspanyol asilleri, alim ve din adamlarının portreleri oluşturmaktadır. Klasik Yunan ve kendi döneminin edebiyatının büyük bir erbabıydı. İspanya'da, renklerin keskin kontrastlığı bağlamında kendi naif ışığıyla uzatılmış figürlerin karakterize ettiği kendi stilini geliştirmiştir (Horst Waldemar Janson, **Istorija umetnosti**, Zemun, Begem commerce, 2016).

⁹⁶ Bkz. Resim 14.

⁹⁷ Giuffré, a.g.e., s. 206.

⁹⁸ A.e., s. 296.

⁹⁹ Bu konuda Giuffré şunları söylüyor: "Muhteşem "Ağaç Tepeliği, Duvar ve Su/ *Krošnja, zid i voda*" resminde taş perdenin arkasından bakan evin penceresi yoktur: ancak bu, pencerenin bundan önceki bir versiyonunda ve gelecekteki pek çoğunda Safet'in en sağlam dayanaklarından biridir. Yalnız ve aynı zamanda kalabalık bir sahnede, ana karakter olarak o aynı binanın geçilmezliği şişkin gür kanopilerle, sudaki durgun akislerle, her şeyin üzerinde asılı duran dokunulabilir bir sırla salınmaktadır. Pek çok villayla sonsuz olarak çoğalan binlerce bireyin anlatı özüllüğü -uzun verandalar, merdivenler, heykeller,

yıl Zec, galerici Hans Hoepfner ile iş birliği yapmaya başladı ve bir yıl sonra Hamburg'da ve daha sonra 1980'de Münih'te onun galerisinde sergi düzenledi. Zec, Poçitely'de çukur en eski grafik tekniklerini baskının [kuru kazıma, aside yedirme, akuatint (leke baskı)] araştırdığı bir grafik atölyesi kurdu. 1981'de sipariş üzerine Tito'nun birkaç portresini yaptı¹⁰⁰ (Ek 5, 6 ve 7). 1983 yılında Saraybosna'da Holiday Inn otelinin kongre salonu için anıtsal boyutlarda bir pano çalıştı. XIV. Kış Olimpiyat Oyunları (1984 senesi) çerçevesinde Zec müstakil olarak Energoinvest Grafik Galerisi'nde ve grup halinde Bosna Hersek Sanat Galerisi ve Collegium Artisticum'da sergi yaptı. 2 Ekim 1985 tarihinde ikinci çocuğu -oğlu Gorçin- dünyaya geldi. Aynı yılın aralık ayında Belgrad'da Kültür Merkezi Galerisi'nde üçüncü sergisini açtı. 1986 Şubat ayında, kendine mahsus hususiyetleri ve sıcaklığıyla "oğlu Safet'in zengin, manevi yaratıcı dünyasına önemli etkisi olan" annesi vefat etti.¹⁰¹ 1987 yılında Hamburg'da Hoepfner Galerisi'nde bir sergi düzenledi. Aynı yıl Saraybosna Şehri ona bir atölye tahsis etti ve o Saraybosna'da yaşamaya başladı¹⁰². 1990 yılında Svijetlost (Saraybosna) ve BIGZ (Belgrad) yayınevleri tarafından Meša Selimović'in seçilmiş eserlerinin neşrinde çalıştı.

1991 yılında Yugoslavya dağılmaya başladı. Çatışmalar ilk olarak Slovenya'da patlak verdi ve ardından Hırvatistan'a sıçradı. Aynı yılın ağustos ayında Dubrovnik'te

Böcklin'in *Verlassene Venus*'ü hatırlandığında bu villalarda yaşayan her şey- burada, eşit derecede zengin, söylenmemiş olayların iç içe geçtiği doğanın yadsınamaz, egemen yönetimi önünde geri çekilmektedir. Duvar ve ev, Narcissus gibi, büyüleyen ve ayartan ancak cevap vermeyen aynanın üzerine eğilirler: bilinmeyen bir pınar dev kanopilere akmaktadır, kara boğazlar ve vadiler göğün bakır berraklığının bile telafi edemeyeceği tehditlerini daha da korkunç hale getirmektedir." (Giuffré, a.g.e., s. 76-77).

¹⁰⁰ Giuffré'de şu görüşe rastlıyoruz: "Tito'nun zamanı sona yaklaşıyordu, ancak hala öyle ya da böyle bir denge hüküm sürmekteydi, ancak kısa süre sonra bu dramatik bir şekilde kırılacaktır. Sovyetler Birliği'ne ilişkin Titoist politikanın örtüşme ve ayrışmaları arasındaki, Yugoslav sanat dünyası, özgürlük ve bağımsızlığı gösterişli bir şekilde ifade etti: ancak Safet Zec'in (gençliğinde sipariş üzere Marşal'ın resmî portresini de yapmış olan) ressamlığı, evrensel özgürlük içerisinde, bazı kendi özel ve bireysel olanı muhafaza etti. O, bazen -Avrupa'da her yerde olduğu gibi- ekstrem olan ve ülkesinin vizüel kültürünün sadece uyguladığı değil bir bayrak gibi sergilediği modernleşme ağına yakalanmadı; aynı derece, zaten aşınmış olmasına rağmen, hala büyük ve tehditkâr komşunun resmî sanatını temsil eden o sosyalist realizmin içine çekilmesine de izin vermedi" (Giuffré, a.g.e., s. 83-84).

¹⁰¹ Giuffré, a.g.e., s.297.

¹⁰² Zec, gerçekte Titova caddesi 31 numarada eski bir daire olan bir atölye aldı. Sonra burayı restore etti ve stüdyo-galeriye dönüştürdü. 1988 yılında Tepebaşa sokakığında, öldüğü zamana kadar ortaokuldan öğretmeni olan ressam Mica Todorović'in yaşadığı bir evi satın aldı, restore etti ve bundan bir yıl sonra ailesiyle birlikte bu eve taşındı (Giuffré, a.g.e., s. 301).

(Hırvatistan) Galeri Sebastian’da Zec’in Kiss Dániel’e¹⁰³ adanmış sergisi açıldı, ancak onu “zaten kuşatılmış ve harap edilmiş şehirde bıraktı”.¹⁰⁴ 1992 Şubat ayında

¹⁰³ Dániel Kiss, 1935 yılında Subotica’da (o zaman Yugoslavya, bugün Sırbistan), baba Eduard Kiss (Macar Yahudisi) ve anne Milica Dragičević (Karadağlı)’den dünyaya gelmiş bir yazardır. Macaristan’a taşındığı 1942 yılına kadar Novi Sad’da yaşamış, bu tarihte Macaristan’a taşınmıştır. İlkokulu ve lisenin ilk iki yılını burada okumuştur. 1944 yılında babası Auschwitz’e götürüldükten sonra, ailenin geri kalanıyla Kızıl Haç aracılığıyla Cetinje’ye (o zaman Yugoslavya, bugün Karadağ) geri gönderildi. Eğitiminin sonuna kadar orada yaşadı. Birçok romanın yazarı ve çok sayıda ödülün sahibidir (Jovan Delić, **Književni pogledi Danila Kiša**, Beograd, BIGZ, 1995). 1973 Mayıs ayında Belgrad’da Zec’in yaratıcılığından ilham alan Dániel Kiss, Safet Zec’e ithaf ettiği *A window is a window* başlıklı aşağıdaki metni yazmıştır: “Adam pencerenin önünde duruyor, içeriden, gözleriyle dokunuyor, ancak sonra parmaklarıyla da, yeşil çerçeveye ve pervaza, pirinç kulba ve cama perdeyi sıkıca tutturun mandallara. Diğer taraftan şimdi sadece gökyüzünü ve beyaz bir bulutu görüyor ya da orada belki mor bir alaca karanlık var, o şimdilik sadece pervaz ve çerçevenin masif formuna, kaçamak bir bakışla ancak belki eliyle de dokunuyor ve diğer tarafta ne olduğuna bakmak için kaba nakışlarla işlenmiş perdeyi mi çekse ya da pirinç kilidi mi sallasa diye soruyor kendisine. Tuhaf bir husursuzluk onu harekete geçiriyor, sadece eli kilide doğru uzanıyor ve o, yağlanmamış menteşenin kötü gıcirtısının eşliğinde pencereyi ardına kadar açıyor. O zaman pencereden dışarı bakıyor ve orada şafak, beyaz bir bulutla kahverengi-mavi bir gökyüzü, sardunya ve sarmaşık saksıları ve uçsuz bucaksız yeşil bir bahçe. Bu çıkıntıda, ışık değişir, aniden ve sadece bir an, o zaman o yoğun bitki örtüsü arasından kendisinin arkasında durduğu pencereye benzer bir pencere görür ve bu resmin ve bu pencerenin aksini bulacağı bir ayna aramaya koyulur, işte orada, arkasında[pencerenin], açık bir pencere, sardunya çiçekleri ve sarmaşığın meşinimsi yaprakları, ancak hiçbir yerde ayna yok. Rüyalar ve kabuslarla tecrübesi olan bir adamın sahte gülümsemesiyle, o diğer pencereye gelir ve şimdi o ilki arkasındadır, ancak dışarı sarkıtığında, sadece gün ışığının değiştiğini, bulutların biraz yer değiştirdiğini görür, yoksa her şey buradadır, biraz önce olduğu gibi, aynada olduğu gibi ve o tekrar kendi eksenini etrafında dönmektedir: hiçbir yerde ayna yok, ancak pencereler iki taraftan da sonsuz çoğalıyorlar, çılgınca, o zaman adam pervazın üzerinden eğiliyor ve kendi önünde, derinlerde aşağıya, sabah güneşiyle aydınlanmış yeşil bahçeye, çiçeklenmiş akasya ağaçları ve sarmaşığa bakıyor, ancak ıssız bahçenin ortasında, bir yerlerden meşinimsi bitkinin hışırtısı geliyor, Pomona’nın alçı heykeli duruyor ve otlara kendi yeşil gölgesini atıyor. Uzaktan bir yerden ona bir av borusunun sesi ulaşır, adam alçak penceren atlar ve bu sese doğru koşar, ancak ses onunla birlikte uzaklaşır. Bu sesin ardından, sesin yankısının ardından koşarak, meraklı kişi nefes nefese, çiğden sırlıslıkla, bir pencerenin bulunduğu duvara varır. Pencere ardına kadar açıktır ve o, odanın içine bakmak için eğilir: Yeşil bahçenin derinlerinde öğleden sonranın kesif gölgeğinde, güneş bitkiler arasından sızamaz, sadece bahçenin ortasında, alaca karanlıkta, nemli otların üzerine gölgesini atan Pomona’nın alçı heykeli sezilir. O zaman seyirci pencereden atlar ve nemli otların arasına sırt üstü uzanır, başının üzerinden beyaz bulutların geçişini izler” (Giuffré, a.g.e., s. 25).

¹⁰⁴ Giuffré, a.g.e., s. 298.

Mostar'da Millî Tiyatro'da Derviş i smrt (Derviş ve Ölüm)¹⁰⁵ oyununun sahnesini hazırladı¹⁰⁶.

1992 yılının Mart ayı sonlarında Zec, çocukları Montreal'e gönderdi ve ardından eşiyle birlikte mayıs ayında Belgrad, Viyana ve Ljubljana'da kısa süre kaldıktan sonra, "hızla geri dönmeyi umarak" kendisini kimsenin tanımadığı Udine'ye (İtalya) ulaştı.¹⁰⁷ Zec, hemen grafik sanatçısı *Albi cocco Santini*'nin mekânında çalışmaya başladı ve bundan kısa bir süre sonra 1993 yılında İtalya'da meydana getirdiği çalışmaları için bir sergi düzenleyerek bunları Udine'de *Colussa* galerisinde sergiledi.¹⁰⁸ 1994 yılında Udine yakınlarında büyük bir stüdyo kiraladı, bunu Conegliano Veneto'da Sarcinelli Sarayı'nda önemli bir sergi takip etti¹⁰⁹. Zec, Bosna Hersek'teki savaşın bitişi (1995) İtalya'da karşıladı; ancak savaşın sonlanmasından hemen sonra Bosna Hersek'e gitmeye başladı¹¹⁰. Savaşın bittiği sırada kardeşi Ömer vefat etti. 1996 yılında Ljubljana'da the Alpe Adria Grant Prix'de büyük çizgi resimleri için ilk ödülünü aldı. Aynı yıl Crveni Stol (Kırmızı Masa) Sergisiyle Corrado Albicocco'yla iş birliğini taçlandırdı. 1997 yılında ilk defa Pariz'te *Le Lys* Galerisinde

¹⁰⁵ Tiyatro oyunu "*Derviş i smrt* (Derviş ve Ölüm)" Meša Selimović'in aynı isimli romanından uyarlanmıştır. Roman, Bosna'da Osmanlı idaresi zamanında Mevlevi şeyhi Derviş Ahmed Nureddin'in haksız yere hapsedilen kardeşini kurtarma girişimlerinin hikâyesidir. Şeyh, kadıya, müsellime ve müftiye gider, ancak her defasında ya kardeşinin kaderine tam bir kayıtsızlıkla ya da soruşturmayla devam ederse yok olacağı tehdidiyle karşılaşır. Nihayet kardeşinin idam edildiğini öğrenir. Ahmed'in yerel liderlerle olan görüşmelerinde zayıflayan Osmanlı yönetim sistemine inanç, tamamen yıkılır ve O bir ayaklanma hazırlar. Kadı öldürülür, müsellim kaçır ve Ahmed yeni kadı olur. Yönetimde olanların kökleşmiş kuralları ve tutumlarının etkisi altında (casuslar ve muhbirler kullanarak), o da yavaşça aynı selevi gibi olur. Uyumsuz ve dogmatik derviş, gücü elinde tutacak durumda değildir ve romanın sonunda kardeşi gibi boğulmuş olacağı hapishaneye götürülmeyi bekler (Meša Selimović, **Derviş i smrt**, Beograd, Vulkan, 2014).

¹⁰⁶ Bu oyun, Ahmed Obradović tarafından yönetildi. Prömiyeri "tıklım tıklım bir salonda" gerçekleştirildi. Bu dönemde Mostar, ilk bombalar atılmıştı bile, bu sebeple bu oyun "güzel Mostar'da insanlık ve birliktelik kültürünün son çılgılığı ve acı bir uyarısı" olacaktır. (Giuffré, a.g.e., s. 297).

¹⁰⁷ Giuffré, a.g.e., s.299.

¹⁰⁸ Giuffré, a.g.e., s. 290.

¹⁰⁹ İtalya'da meydana gelen eserlere, Alman galerist Hans Hoepfner'den bazı eserler katıldı. Bu sergi Zec'in kabullenilmesinde çok önemliydi, bundan sonra sergi için yeni davetler takip etmiştir.

¹¹⁰ Zec bunun lehine şunları söylemektedir: "Savaş biter bitmez, Bosna'ya gitmeye başladım. Bosna'ya bir tür genetik bağımlılığım vardı. Ancak, bu belli bir ortamda doğan, yetişen ve hayatının bir kısmını geçiren insanlarda olmaktadır. Şans ya da değil, bunun bir parçası olmanız mantıklı. Bosna'nın olmasını istediğim gibi olması için çözümün ne olduğu konusunda sık sık düşünüyorum. Hepimiz Bosna trajedisinin sona ermediğini biliyoruz – evet savaş bitti, ancak savaşı yaratanların hepsi sahnede kaldılar. Bosna'nın bu bölünmüşlüğü ve mutsuzluğu derin. Bu insanların gitmesi ve tüm ülkeyi, bütün insanları düşünecek normal insanların gelmesinin bir yolu yok" (Sabljaković, 2016).

müstakil sergisini yaptı. 1998 yılında Zec ailesi Venedik’e taşındı.¹¹¹ Bu savaş sonrası dönemde Zec *Srebrenica*¹¹², *Exodus*¹¹³, *Zagrljaji*¹¹⁴, *Hljeb dobročinstva*¹¹⁵ serilerini

¹¹¹ Giuffré, a.g.e., s.300.

¹¹² *Srebrenica* serisiyle, “dayanılmaz acı sınırına” kadar sarsıcı bir şekilde soykırım ve toplu tasfiyeyi fiziksel olarak yaşamış olanların, “ruhları sistematik olarak boğulmuş ve sistematik olarak yok edilmiş” olanların dramını resmetmiştir (Safet Zec, “Nikada neću prestati govoriti o Srebrenici”, **Rogatica.com**, 13 Temmuz 2014, <http://www.rogatica.com/index.php/vijesti-bih> 9 Aralık 2016.). Dinevni Avaz Gazetesi’ne verdiği bir röportajda, bu serideki çalışmalarından bahsederek şöyle diyor: “İnsan hayatayken sürekli eklemek, bu trajedi hakkında bir şey daha söylemek, iz bırakmak istiyor. Yeterince kapsamlı bir grup çalışma söz konusu ve her zaman benim sergilerimde bu seriden bir parça mevcut. Elbette, sürekli onları bir bütün olarak sunmak için bir fırsat arıyorum. İnsanların bu konuda oldukça az şey bildiklerinin, bu trajedinin boyutları hakkında tarihî ve insani olarak oldukça az bilgilendirildiklerinin idraki, bir daha asla tekrar etmemesi için olanlar hakkındaki gerçeğe katkı sunma görevine beni geri döndürüyor”. Aynı röportajda o “suçsuz anneler, babalar, kızlar ve oğulların başına gelen adaletsizlik hakkında konuşmayı hiçbir zaman bırakmayacağını, çünkü bunun onun insanî ve sanatsal görevi olduğunu” belirtiyor (Aynı röportaj).

¹¹³ 12 Aralık 2017- 31 Mayıs 2018 tarihleri arasında Rozaco Manastırın’da sergilenen bu seri hakkında yazan Stanišić şöyle demektedir: “Ezelden günümüze toplu göç dramını Zec, her şeyden önce yüzlerin –zulme uğramış, en sonda olan, dışlanmış, hâkim olduğu epik boyutlu bir sanatsal uğraş ile sarmıştır. Böylece sanatçı, onların ve en yakınlarının olduğuna inandıkları dünyadan farklı dünyalara yola çıkmaya zorlananların kaderini kendi tarzında okumuştur. Bu yüzler arasından, birisini ayırmak ve onun diğerlerinden daha dramatik olduğunu söylemek zordur, ancak bu yüzlerden bazılarını daha derinden deneyimleriz. Bu yüzlerden birisi – kaçınılmaz olarak, 2015 yılında deniz kıyısındaki fotoğrafı tüm dünyayı gezmiş ve söylediklerine göre bazı katı ve duyarsız ruhlara bile dokunmuş olan üç yaşında suda boğulmuş Alan’ın yüzüdür. Fotoğraf ekinin (Alan’ın babası ölmüş oğluna yaklaşıp) kolaja dönüştüğü poliptiğin bir parçasının dibinde, Safet Zec, ünlem ve soru işaretiyle biten kan rengi bir dizi nokta yazmıştır. Bu, unutulmuş bazı kelimelerin diliyle de konuşan noktalamadır? Belki de sorunun diliyle insan mıyız ya da sadece iki ayaklı mıyız? Bu kompozisyonda denizi ve kıyırı bulmayı beklersek aldanırız. Hiçbir şey ve hiç kimse – sadece bir tür doğal olmayan ışıkla aydınlatılmış boğulmuş çocuk ve duvara dönüşmüş gibi bir deniz” (Božidar Stanišić, “Exodus Safeta Zeca”, **Oservatorio balcani e caucaso transeuropa**, 28 Mayıs 2018, <https://www.balcanicaucaso.org/bhs>, 20 Ekim 2021).

¹¹⁴ Kucaklama serisi, kuşatma altındaki Saraybosna’dan kaçmaya çalışan ve bu sırada keskin bir nişancı tarafından vurulan ve yol üzerinde birbirlerine sarılmış şekilde ölen Admira Ismić (Boşnak bir kız) ve Boško Brkić’e (Bosnalı bir Sırp) ithaf edilmiştir. Bugün “Sarabosna Romeo ve Julieti” olarak bilinmektedirler. Slobodna Evropa gazetesi muhabirine verdiği bir röportajda Zec şöyle demektedir: “bu trajedi, Admira ve Boško’nun bu kişisel trajedisini bana dokundu ve eğer hiç birşey yapamıyorsam, bu sergiyi onlara ithaf etmek, bir şekilde kapatmak, bunu bitirmek, eğer ömrüm yeterse, diğer içeriklerle, beni hala sarsan diğer aşklarla devam etmek istedim” *Ciklus Zagrljaji* je posvećena, Džemiri Ismić (Bošnjakinja) i Bošku Brkiću (bosanski Srbin) koji su pokušali pobjeći iz opkoljenog Srajeva i tom prilikom su ubijeni iz snajpera, te su umrli zagrljeni na cesti. Danas su poznati kao “sarajevski Romeo i Julija”. U intervjuu novinarki Slobodne Evrope Zec kaže: “Mene dira ta tragedija, ta personalna tragedija Admira i Boška i želio sam da, ako ništa, da im posvetim tu izložbu da na neki način zatvorim, da završim to, ako mi život da, da nastavim sa drugim sadržajima, sa drugim ljubavima koje me još uvijek potresaju” (Ajla Obradović, “Safet Zec, Prisustvujemo obnovi fašizma i nacizma”, **Radio slobodna Evropa**, 7 Mayıs 2019, <https://www.slobodnaevropa.org>, 21 Nisan 2020).

¹¹⁵ Safet Zec bir röportajında bu külliyattaki eserlerinden konuşurken şöyle demektedir: “Roma’daki serginin kataloğunun kapak sayfasındaki resminde tam bir buket el bulunmaktadır. Sol üst köşede, savaş Saraybosnasında ekmek dağıtımının, yüzlerce elin kamyondan dağıtılan ekmeğe dokunma arzusunda olduğu o dehşet verici anın fotoğrafı var. Bunlar sarsıcı resimler ve ben bunu ekmeğe doğru ve kurtuluşa doğru bir sembole dönüştürdüm. Burada, karton kutuda patates, bir parça soğan gibi başka semboller de var. Saraybosna’nın abluka altında olduğunu ve yiyeceğe ulaşmanın imkânsız olduğunu biliyoruz. Bunlar, savaş durumu ve ortamında bu insani hallerin tasviridir. Masa üzerinde ekmek motifini

yaratmıştır ve grafik sanatının en büyük eserlerinden biri olarak kabul edilen¹¹⁶ Rembrant'ın “*Yüz Gulden Baskısı (Hundred Guilder Print)*”¹¹⁷ ve Michelangelo'nun *Pieta*¹¹⁸ eserlerinden ilham alarak çalışmıştır. Sanatçı, Saraybosna-Poçitely-Venedik-Paris arasında yaşamını sürdürmektedir.



merhamet sembolüne dönüştürdüm. Bunlar, insan medeniyetinin genel yerleridir" (Una Sabljaković, “Safet Zec, Imam genetsku zavisnost od Bosne”, **Deutsche Welle**, 3 Aralık 2016, <https://www.dw.com/bs>, 21 Nisan 2020.)

¹¹⁶ *İsa Hastayı İyileştiriyor*, Rembrandt'un en ünlü gravürüdür ve *Yüz Gulden Baskısı* olarak da bilinir. Bu gravürün niçin *Yüz Gulden* adını taşıdığı konusunda farklı hikâyeler bulunmaktadır. Bazıları, bu ismin, Rembrant daha önce bunu sattığı için bir müzayedenin 100 guldene satın almasından kaynaklandığını düşünmektedirler, ki o dönem için bu inanılmaz fiyattır.

¹¹⁷ Pascal Bonafoux, “Predgovor”, **Djela 1958-2001** [katalog izložbe], Sarajevo, Collegium Artisticum, 2001.

¹¹⁸ *Pieta* heykeli, Michelangelo'nun ilk imzalı eseridir. Vatikan'da St. Petrus Bazilikası'nda bulunmaktadır. Bu eserin teması, Meryem Ana'nın ölü oğluna yasıdır. Michelangelo, anne ile oğulun bu vedalaşmasını, büyük bir Meryem Ana figürünün ölü oğlunu kolaylıkla tuttuğu huzurlu ve yüce bir an olarak temsil etmektedir (Horst Waldemar Janson, **İstoriја umetnosti**, Zemun, Begem commerce, 2016).

II. BÖLÜM

ZEC'İN SANATINDA MOTİFLER VE TEMALAR

Çalışmamızın bu bölümünde motif ve tema seçimi açısından Zec'in yaratıcılığını ele almaktayız.¹¹⁹ Zengin yaratıcı külliyatına bakıldığında Zec için “güzellik ve his olamayacak hiçbir şey yoktur”¹²⁰ ve o “hayatı boyunca sadece tek bir temayla meşgul olan bir ressam” değildir.¹²¹ Farklı yaratıcılık safhalarında, genellikle sanatçının farklı hayat şartlarında olgunlaşması sonucu dönüşen, yani tamamen yeni bir anlam kazanarak ve bu sanatçının güçlü duygu ve düşünce mesajını yayarak sanatsal ifadenin bileşenlerinin anlatımsal unsurlarında değişimler yaşayan konular dünyasından aynı motif ve temalara dönmektedir. Eserlerindeki motifler, birbirine geçmektedir, bu onları kesin olarak sınıflandırmayı güçleştirmektedir; ancak aynı zamanda onun eserinin “eşsizliğini belirlemektedir”.¹²²

2.1. Mimari Tasvirli Eserler

Zec'in eserlerinde çok sayıda mimari tasvir bulunmaktadır (Ek 8); ancak sanat tarihinde ev ve evin çevresine Safet Zec'in yaptığı derecede önem atfeden sanatçı azdır. Bu sebeple, sıklık ve devamlılık üzere bunların Zec'in çalışmalarında “en yaygın motifler” olduğu söylenebilir.¹²³ Zec'in belirttiği gibi, bunun pek çok sebebi bulunmaktadır. Bir tarafta, ev ve evin çevresi, onun Saraybosna çocukluğunu ve gençliğini “çerçevelemişti” ve bununla “fizyolojik olarak zaten anı olanların özlemine

¹¹⁹ Güzel sanatlarda motif, sunulan içeriğe (peyzaj, pastoral, öznel motif...) göre resim veya heykelin bir özelliğini, yani süs amaçlı formun bir özelliğini temsil etmektedir, (Enciklopedija likovnih umjetnosti 3, 1962: 500). Güzel sanatlarda tema kavramı, “figüratif yönelimli bir sanat eserinin ana konusunu (düşüncesi, içeriği)” işaret etmektedir (Enciklopedija likovnih umjetnosti 4, 1962: 408). Terminolojik motif temadan, tema kavramı “mitolojik, efsanevi, tarihî, kutsal, alegorik ve benzeri içerikler” söz konusu olduğunda kullanılmasıyla ayrılır (Enciklopedija likovnih umjetnosti 3, 1962: 500).

¹²⁰ Pascal Bonafoux, “Predgovor”, **Djela 1958-2001** [katalog izložbe], Sarajevo, Collegium Artisticum, 2001.

¹²¹ Almin Zrno, “Safet Zec o odlasku Pašovića u Veneciju. Što se bune bh. umjetnici: Zar je umjetnost prosuti dvije cisterne mlijeka u Miljacku?!” , **Depo portal**, 23 Mayıs 2015, <http://depo.ba>, 09 Aralık 2016.

¹²² Bonafoux, a.g.e., s. 3.

¹²³ Ivan Lavrinović, “Mali rječnik ili uvod u stvaralštvo”, **Izložba Safeta Zeca** [katalog izložbe], Collegiumu Artisticumu, 2001.

çekiyordu”.¹²⁴ Diğer tarafta, çocukluğundan yok olan ya da artık mevcut olmayan ev, pencere, taraba gibi belirli şeylerin sanatsal temsillerini yaratmak suretiyle, bunlara karşı sevgisini aksettirdi ve “bunların 'kurtuluşu' için bir çağrı”da bulundu ve bu şekilde yeniden “onlarla ya da onların içinde” yaşamının ve devam etmenin üstesinden geldi.¹²⁵ Üçüncü olarak, belki de en güçlü sebep, onun “virtüel sanat inşasının” sadece “sentimental el yapımı” olarak kalmamasına, daha ziyade “birisinde, yıkmak yerine hürmet ve muhabbetle yeniden yapma kararını değiştirmesine” olan güçlü arzudur.¹²⁶

Zec, *Kuće od kamena* (Taştan Ev) Sergisinin Broşürü’nde ev ve evin çevresi için şöyle demektedir: “toprak ve güneşin yanında, bizim hepimizin hususiyetlerinin, iyi ya da kötü, temel belirleyicisi, ancak farklılıkların da, adadakilerin kıyıdakilere, hinterlanddakilerin nehir kıyısında olanlara, tepedeki diğerlerinin, düzlükteki birilerine, karların parladığı yüksekliklerde olanların bunları hayal edenlerle farklılıklarının yegâne güzelliği ve değeridir. Bazıları meskun mahallerinde ve şehirlerde, bazıları uzak köylerde... Meskenini taştan yapanlar, diğer ahşaptan, tuğladan yapanlar...”¹²⁷ Bu, onun için “içerisinde yaratıcılığın en yüksek bilgeliği ve var oluşun güzelliğinin bir araya geldiği” bir şekildir.¹²⁸

Otantik evlere karşı kaygısızlık ve onların yok olması sebebiyle memnuniyetsizlik ve endişe mevcuttur ve bu Zec’in bütün yaratıcılık sürecinde, söz

¹²⁴ Safet Zec, *Kuće od kamena* [katalog izložbe], Počitelj, Han, 2011. Zec çalışmasında anı mekanizmasının önemi ve rolü hakkında şunları söylüyor: “Çocukluk, gerçekte bizim hepimizin – yazarlar, müzisyenler, ressamlar anılarını kazıp çıkarttıkları bir maden, bir temeldir... Uzun süre başka bir yerdeydim. Belgrad’da eğitim gördüm. Orada Tuna vardı, büyük bir ova, oysa ben tepeleri ve kendi sokağımı düşünüyordum. Bu sanatçıda olağanüstü işleyen bir mekanizmadır” (Almin Zrno, “Safet Zec o odlasku Pašovića u Veneciju. Što se bune bh. umjetnici: Zar je umjetnost prosuti dvije cisterne mljeka u Miljacku?!”), **Depo portal**, 23 Mayıs 2015, <http://depo.ba>, 09 Aralık 2016). Bogavac’a verdiği bir röportajda şöyle diyor: “... Her birimiz, kendi içinde en çok var olanı ve ortaya koymak istediğimizi çiziyoruz. Bu şekilde benim tüm dünyam da çağrışımsal bir çizgiye, bir anıya ait. Belki bu somut bir belgeyle ilintili değil, ancak bizim çağrışımlarımız, geçmiş bir şeyi, hayarımızın tamamlayıcı bir bölümünü çağırma gereksinimimiz, insani bir gereksinimdir. Herhangi bir yazarın bir romanı, özünde bir anıya geri dönüştür. Elbette, az ya da çok dramatize, modernize edilmiştir” (Branka Bogavac, “Safet Zec, Uvijek se slika ono što se najbolje poznaje”, **Slikarstvo kao neracionalna sreća, Zbirka pariskih razgovora sa slikarima**, Beograd, Pešić i Sinovi, 2004, s. 237).

¹²⁵ Safet Zec, a.g.e., s. 2.

¹²⁶ A.e., s. 2.

¹²⁷ A.e., s. 2.

¹²⁸ Lavrinović, a.g.e., s. 8.

konusu Bosna, Poçitelj (Hersek), denizdeki taş ev ya da Venedik evi olmasına bakılmaksızın, güçlü bir şekilde ifade edilmiş durumdadır. Bir röportajında bunların yıkılması yani urbicide¹²⁹ hakkında şöyle söylüyor: “Yıllar yılı, bizden öncekilerin yaptığı gibi, bu millî zenginliğimizin nasıl küçümseyici ve alçaltıcı surette harap olmaya terkedildiğinin vesikalarını, fotoğraflarını hazırlıyor ve bakıyoruz. Hatta, ‘nefret etmenin’ bir doz şiddetlisiyle dedelerimizin veya babalarımızın olanlara, mantıksızlığa bakın, onların yerine ‘daha eski ve daha güzel’ türetmeler yapmak adına yıkılıyor. Bu URBICIDE’in uygulandığı, bizim eski ülkelerimiz [eski Yugoslavya’dan bahsediyor. Açıklama: R. N] veya Balkanlar, geniş bir alan bulunmaktadır ve şehirlerde mi yoksa köylerde mi, yoksulluğun hüküm sürdüğü yerlerde mi, paranın olduğu yerlerde mi daha kötü ve daha yıkıcı olduğu bilinmiyor. Ortaya koyduğu bütün absürtlüklerle fakirane ve cahilane tamir ve yenileme mi yoksa paranın olduğu, tamamen yıkım ve geleneği, doğal otantik malzeme ile yapım ruhunu hatırlatmayan yeniden inşa mı daha talihsizdir? Muhafaza ve eskiyi restore etmek, saygı göstermek ve mevcut haliyle yapmak, toplumumuzda nefret edilen kavramlardır”.¹³⁰

2.1.1. Bosna Mahallesi, Ev, Avlu, Taraba, Duvar

Zec’in 1978, 1988, 1991, 1993 ve 1999 yıllarındaki çalışmalarına baktığımızda, bunlarda Bosna evleri tasvirinin hâkim olduğunu görüyoruz. Bunun açıklamasını, Zec’in Branka Bogavac’a verdiği röportajda ifade ettiği “her zaman en iyi bildiğin resmedilir” sözlerinde aramak gerekir.¹³¹ Onun çalışmalarında bu “kimsenin dikkatini çekmeyen” ve sanatçının çocukluğundaki evlerin hatırasının bir meyvesi olan aynı mütevazî evlerdir.¹³² Bunlar, pek çok çalışmasında evinin ve Saraybosna mahallelerindeki fakir ancak mutlu çocukluğunun hatırasını “yeniden yaşatma” ya olan “trajik arzusunun” akisleridir.¹³³

¹²⁹ Urbicide, XX.yüzyılın sonlarından itibaren bir kentin yerle bir edilmesi, yıkılması sonucunu doğuran aktivitelere işaret eden bir terimdir (Ivan Klajn, Milan Šipka, “Urbicid”, **Veliki rečnik stranih reči i izraza**, Novi Sad, Prometej, 2008, s. 1303.).

¹³⁰ Zec, a.g.e., str. 3.

¹³¹ Bogavac, a.g.e, s. 231.

¹³² Bonafoux, a.g.e., s. 3.

¹³³ Bogavac, a.g.e, s. 231.

Zec, çoğu zaman Osmanlılar vasıtasıyla gelen ve Bosna topraklarında hemen kabul edilen ahşap Türk evinden başka bir şey olmayan Bosna evini resmeder.¹³⁴ Bu, kendi çemberinde gelişen ve bir şekilde “esrarengiz ve kendisine dönük” kapalı bir mahal, bir mesken kompleksi¹³⁵ formunda “İslam toplumunda var olma modeli, şehrin ana hücresi” idi.¹³⁶ Söz konusu, iki katlı “tamamen fonksiyonel” bir evdir¹³⁷. Zemin katta yazlık mutfak ve kışlık hayat ve ambar için bir sofa, ikinci katta, genellikle ahşap boyunduruk ve kerpiçten etrafı odalarla çevreli bahçeye doğru açık merkezî bir alan bulunmaktadır¹³⁸ (Resim 2.1.). Ev, avlu ya da bahçenin içine yönelmiştir ve görünmekten ziyade görmeyi mümkün kılan kafeslerin kullanımıyla cumba üzerinden sokağa bakar.¹³⁹ Konut kompleksi dış dünyadan (caddeden ve meraklı yabancı yolcudan) ne derecede soyutlanmışsa, ev ve ev düzeni o kadar “tabiata, gökyüzüne, suya açıktır”.¹⁴⁰ Bu tip ev, taştan, ahşaptan, kerpiçten, kireçten, kiremitten ve camdan, yani fevkalade hafiflik veren malzemeden inşa edilmiştir.¹⁴¹ Yamaçlardaki evlerin, her birimin güneş alması ve manzarayı görmesine özen gösterilerek biri diğerinin görüşünü kapatmayacak şekildeki dizimi, “peyzajla fevkalade belirgin uyumuyla bu

¹³⁴ Kemal Zukić, *Islamska arhitektura, slikarstvo i primenjene umjetnosti, knjiga II*, Sarajevo, Bošnjački institut, 2001, s. 649. Osmanlıların Balkanlar'a gelişi, Balkanlar'ın her yerinde çok sayıda yerleşim yerinin yoğun bir şekilde inşa edilmesine ve kentleşmenin başlangıcına işaret ediyordu. Nitekim, tepeler terk edilmiş ve alçak kesimlerde, nehir vadilerinde ve ovalarda, derinden insani ve mantıksal-pratik olarak tasarlanan şehirler yükselmiştir. Çarşı çalışma alanı ve kamusal işlerin ve aktivitelerin yerine getirildiği yerd, ikamet bölgeleri ise biraz izole edilmiş, sıklıkla yamaçlarda sıralanmış, aile yaşamının mahremiyeti ve ikamet için huzurlu bir alandı. Bir veya birkaç mahalle, cami, mektep, çeşme, fırın, manav gibi elzem müşterek yapılarla komuşuluğu meydana getiriyordu. Genel olarak Türk evi Bosna Hersek'te her yerde kabul edilmiştir; “ancak sıcak iklimlerde daha açık ve dağlarda daha kapalıdır, bu iklimin zorladığı bir nitelik” (Zukić, a.e., s. 649-650).

¹³⁵ Bunları, bir ev, mutfaklı bir avlu, odunluk, kenef, ahır, mağaza-kiler, çeşme, kapı, çiçeklik, sebzesi, meyvesi ve çimeniyle bir bahçe, bir sundurma ve muhtemel bir akan su oluşturmaktadır (Amir Pašić, *Islamsko stambeno graditeljstvo*, Zagreb, Ampa program Mostar, Institut za islamska istraživanja, 1991).

¹³⁶ Pašić, a.g.e., s. 83.

¹³⁷ Safet Redžić, *Studije o islamskoj arhitektonskoj baštini*, Sarajevo, SOUR Veselin Masleša, IRO Sarajevo, 1983, s. 247.

¹³⁸ Zukić, a.g.e., s. 649-650.

¹³⁹ A.e, s. 649 -650.

¹⁴⁰ Pašić, a.g.e, s. 83.

¹⁴¹ Redžić, a.g.e., s. 69.

yerleşimlerin etkileyiciliği manzarasına sanatsal bir etki” de katmaktadır¹⁴² ki Zec bunu çalışmalarında fantastik bir şekilde resmetmektedir (Resim 2.2.).

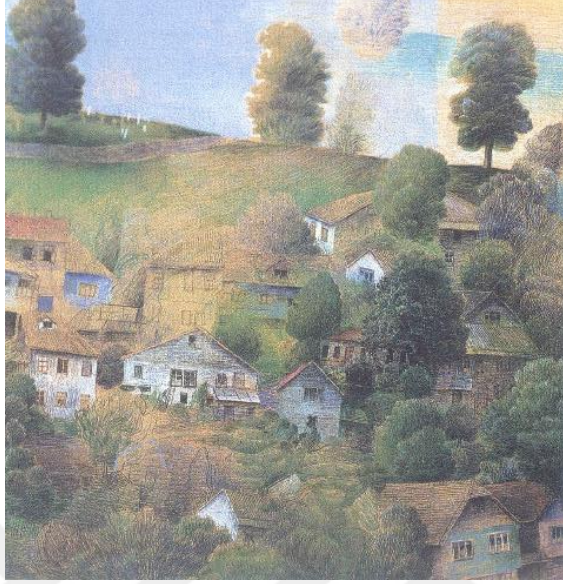
Resim 2.1. Kız Kardeşimin Evi



Kaynak: Guido Giuffré, **Safet Zec**, Zagreb - Sarajevo, Art studio "Azinović" - "Šahinpašić", 1999, s. 75.

¹⁴² Zukić, a.g.e., s. 649-650.

Resim 2.2. Bentbaşı, 1977.



Kaynak: Guido Giuffré, **Safet Zec**, Zagreb - Sarajevo, Art studio "Azinović" - "Šahinpašić", 1999, s. 161.

İkinci Dünya Savaşı esnasında Saraybosna, bütün Bosna Hersek gibi büyük bir yıkıma, nüfusun başka yerlere göçüne ve insan kaybına uğradı ve Bosna'nın çeşitli yerlerinden aralarında Zec'in ailesinin de bulunduğu çok sayıda muhacir, bu şehrin bir zamanlar zengin ancak savaş sonrasında metruk mahallelerine yerleştiler. Zec, en erken hatıralarının hücumu altında "sahiplerinin çekip gittiği, savaş sonunda her kökenden ailelerin oturduğu" bu evleri resmeder.¹⁴³ Bu evlerle olan çalışmalar, ekseriyetle "büyük evler"le ifade edilir, bu büyük evler onun tuvallerinde "kıstas olarak cepheye indirgenmiştir ve başka bir şey değildir. Temellerini örtecek toprak yoktur, üzerlerinde asılı kalacak gökyüzü yoktur. Tuval alanı sadece bu cephedir, sadece cephenin temeli, cephedir".¹⁴⁴ Bunlar bir şekilde, Zec'in "iki pencereci bir ailenin, üç penceresi olan başka bir ailenin hayatları, soldaki pencerenin arkasına şarap şişelerini dizen adamın alışkanlıkları, havalar yeterince iyileşince hemen aralanmış pencerenin eşiğine sardunya kavanozlarını koyan kadınlar, dört köşeden hiçbir zaman açılmayan perdelerin arkasına saklanmak ister gibi olan utangaç genç çiftler, kırılmış

¹⁴³ Bonafoux, a.g.e., s. 4.

¹⁴⁴ A.e., s. 4.

pencere camını gazete yaprağı ile kapatmak zorunda kalan dul kadının huzursuzluğu ki o gazete yaprağı sürekli ağarır, sararır” hakkında hatırladıklarını söylemektedir¹⁴⁵ (Resim 2.3.). Bu resimler, 1992-1996 yılları arasındaki dönemde evlerinden sürülen Bosnalıların terk ettikleri evlerine olan özlemlerinin sembolü oldular¹⁴⁶.

Resim 2.3. Büyük Bir Ev, 1976.



Kaynak: Guido Giuffré, **Safet Zec**, Zagreb - Sarajevo, Art studio "Azinović" - "Šahinpašić", 1999, s. 173.

¹⁴⁵ A.e., s. 5.

¹⁴⁶ Stojić, Zec'in bu tuvaleri hakkında konuşurken, bunlardaki evlerin, “bizi fırtınadan bir tek onlar koruyormuş gibi” olmanın yanında, ayrıca bizi “içinde büyüdüğümüz ve yaşadığımız dünyanın da tamamen ve sonuna kadar harabeye ve toza dönüşmediği aldatıcı umudu” içerisinde tuttuğunu da belirtmektedir. O, Zec'in resimlerinin “yıkılmış ve harabe olmuş bir ülkenin, cehennem ateşinin istilası öncesinde neredeyse hafızasını kaybetmiş bir dünyanın amblemi” haline geldiğine vurgu yapmaktadır. Zec'in Bosna evi motifli resimlerinin sürülmüş Bosna halkı için ne kadar önemli olduğunu en iyi Stojić'in şu sözleri ortaya koymaktadır: “Evlerinden zorla sürülmüş olanlar Zec'in o rüyamsı ve hatırdaki Bosna evinde, kendi ayaklar altına alınmış ve feshedilmiş varlıkları için bir huzur anı buluyorlar” (Mile Stojić, **Ruža u oluji**, Zagreb, VBZ, 2010, s. 38). Bir röportajında bizzat Zec'n kendisi şöyle diyor: “Kuşatılmış Saraybosna'dan çıktığım 1993 baharından, bir şekilde Viyana'ya yerleştiğim 1994 baharına kadar olan zamanı, çılgın bir sarkaç gibi geçirdim- beni ve ailemi yok etmekle tehdit eden aşırı milliyetçilik ve savaş önünde bir sığınak arayarak gece otobüsleriyle ve yolcu trenleriyle Zagreb'ten Berlin'e, Crikvenica'dan Bern'e dolaştım durdum. O yıl çeşitli platformlara, eski Yugoslavya, Hırvat ve Müslüman kulüplerine ve barlara misafir oldum, mülteci kamplarını ve dairelerini ziyaret ettim, insanlar benden, benim kendim için de açık olmayan şeyi – Bosna'da niçin ve nasıl bir savaş olduğunu açıklamamı istediler. Neredeyse her Bosna Unterkunft'unda veya göçmen dairesinde hemen hemen aynı 'arka fona' denk geliyordum – zambaklı beyaz bir bayrak ve arkada bir yerde Safet Zec'in çerçeveli bir reproduksiyonu, yeşil bir ağaç tepeliği altında eski bir ev, bir bayırın yamacına 'kenetlenmiş' ya da penceresi dantel perdelerle ve çiçek açmış kırmızı sardunyalarla süslenmiş”(a.e.).

1992’den 1996’ya kadarki dönemde Bosna Hersek evlerinin savaş yıkımı ve virane olması Zec’in hem savaş esnasında hem hemen savaş sonrası resimlerine güçlü bir şekilde aksetti ve Bosna ev ve mahalle tasvirleri, bütünüyle sanatçının ruh halini içeren tamamen farklı bir şekilde ortaya çıktılar. Bu resimlerde cepheler, hasar görmüş, yıkık ve eğridir. Gerçek durumun tesbitini temsil ettikleri söylenebilir. Cephelerdeki sıva, “tırnakla kazınmış”, boz renkli bir kabuk gibidir ve bütün atmosfer terk edilmişlik ve virane etkisi bırakmaktadır (Resim 2.4.). Bir zamanlar hayat dolu olan aynı Bosna mahalleleri kasvetli bir hâle gelmişlerdir ve bayırın tepesindeki üzerleri örtülü mezarlar ölümü ve bu savaş esnasındaki kayıpları sembolize etmektedirler (Resim 2.5.).

Resim 2.4. Büyük Beyaz Bir Ev.



Kaynak: <https://www.pinterest.com/pin/159244536815635161/> (son erişim tarihi 02. 06. 2022)

Resim 2.5. Savaş Sonrası Mahalle Taviri



Kaynak: <https://www.pinterest.com/pin/563018693799957/> (son erişim tarihi 12.02.2022).

En derin manevi huzur ve sükûnet yerini temsil eden evin içerisindeki mahrem alan olan oda, Zec'in erken dönem eserlerinde sıklıkla görünen bir motiftir. Branka Bogavac'a verdiği röportajda Zec "Eğer bir oda yapıyorsam, o zaman bu, içinde büyüdüğüm, çok iyi bildiğim unsurlarıyla bir odadır" demektedir.¹⁴⁷ "Annemin Odası" der Zec "annemin Saraybosna'daki odasıydı, ancak o bütün odaların da sembolünü temsil eder. Yeşildir; çünkü bütün yaz yapılmıştır, böylece her şey, etrafımızı kuşatan genel bir yeşil silsilesine dönüşmüştür"¹⁴⁸ Zec'in erken dönem çalışmalarında, arkasından ağaç tepeliklerinin tepeleri, yakın bir ufuk çizgisi ve aydınlık yüksek bir gökyüzünün görüldüğü açık pencerelerden her şey yeşildir (Resim 2.6.); çünkü kendisinin belirttiği üzere "yeşil renk, yeri doldurulamaz sonsuz bir yaz atmosferidir ve ben çocuk olarak yazı seviyordum, çünkü Saraybosna'da yalın ayak kim birinci olacak diye yarıştık".¹⁴⁹ Zec'in geç dönem yaratıcılık aşamalarında, bu motif yine görülmektedir; ancak artık hiçbir yerde yeşillik yoktur, daha ziyade oda, ölüdoğa motifi için kasvetli bir ortamdır. Bosna Hersek'te savaş başladıktan sonra Zec'in

¹⁴⁷ Bogavac, a.g.e., s. 237.

¹⁴⁸ Bogavac, a.g.e, s. 238.

¹⁴⁹ A.e., s. 237-238.

alışmalarında odalar “bambaşkadır”.¹⁵⁰ Penceresiz, derin, mat gölgelerle tehditkârdır (Resim 2.7.).

Resim 2.6. Oda



Kaynak: Guido Giuffré, **Safet Zec**, Zagreb - Sarajevo, Art studio "Azinović" - "Šahinpašić", 1999, s. 125

Resim 2.7. Kavaklarla Bir Oda



Kaynak: Guido Giuffré, **Safet Zec**, Zagreb - Sarajevo, Art studio "Azinović" - "Šahinpašić", 1999, s. 89.

¹⁵⁰ Lavrinović, a.g.e, s. 4.

Zec'in pencereye olan merakı daha ilk gençlik yıllarına tarihlenmektedir ve bu motifi yoğun olarak yetmişli yılların başlarında işlemeye başlar.¹⁵¹ Gazeteci Bpgaca'a verdiği röportajda şöyle demektedir: "Bir pencere yaptığım vakit, bu herhangi bir yerden olabilir; ancak özünde muhtemelen en iyi bilinen bir Saraybosna penceresidir"¹⁵² (Resim 2.8.). Güzel sanatlar eleştirmeni olan Đorđe Kadıjević, NIN gazetesine 20 Mayıs 1973 tarihinde, Zec'in resimlerinde pencereden bahisle şöyle demektedir: "Bu, yeşil bir sessizlik aleminde, daha önceden görülmüş olan bir manzarayla " Bazı boş odalar, nemli bir gölgenin içinde bir bahçe, yoğun bir ağaç tepeliği altında, bir akşamüzeri aydınlığında, evvelden görülmüş bir sahneyle söylenemeyen mahremiyetin uzayan ânın sonsuzluğunda bir mahremiyette yeşil bir sükût diyarında bir penceredir."¹⁵³ Stojić, Zec'in çalışmalarında mavi pencere panellerinin parlaklığını ve fakir çocukluğun aydınlığını ustaca yakaladığını ve bu şekilde fakirliğin o zarafetini somutlaştırdığını ve yüceleştirdiğini belirtmektedir.¹⁵⁴

Zec'in başlangıç çalışmalarında pencereler peyzaja doğru açıktırlar ve ekseriyetle odanın içerisinden görünen peyzajın dış dünyasına geçişi temsil ederler¹⁵⁵. Zamanla bunlar daha tam ve daha kapsamlı bir hâl alırlar ve sıklıkla ilk bakışta sahip oldukları iki boyutlu karakterin ötesine geçerler ve böylece daha geniş, daha tam ve daha esrarengiz olurlar. Dışarıdan pencere (Resim 2.9.), Zec'in kuru kazıma ve palet yoluyla çalışarak "her zaman yeni baştan araştırdığı ve yeni sanatsal ilişkiler ve anlamlar repertuarı, tamamen farklı bir pencere metafiziği yarattığı" en büyük temalarından biridir.¹⁵⁶ Mekânı resmetme, Zec'in bir nevi "değerli ânı, geçicilikten kurtarmak ve başkalarına aktarmak için muhafaza etme" arzusudur. Kadıjević bunun "Safet'in, görünüşte tehlikesiz, nostaljik hissiyatının, ifadenin efsunkar gücüyle metafizik boyuta ulaştığı temiz, saf güdüsü" olduğunu belirtmektedir.¹⁵⁷ Markuš, üç

¹⁵¹ Bonafoux, a.g.e., s. 5.

¹⁵² Bogavac, a.g.e, s. 237.

¹⁵³ Đorđe Kadıjević, "Dug i zahvalnost", **Nin**, Beograd, 20 Mayıs 1973.

¹⁵⁴ Stojić, a.g.e., s. 11.

¹⁵⁵ Lavrinović, bu pencerelere bakarak "aşık bir kemancı olan Chagallo'v'un Zec'in bir penceresinden kayıp Vitebsk üzerinde yükseldiğini hayal etmeye özenirsin" demektedir (Lavrinović, a.g.e., s. 4).

¹⁵⁶ A.e., s. 5.

¹⁵⁷ Kadıjević, a.g.e., s. 20.

boyutlu pencerenin “illüzyonist dönemde yaratılan temanın sonsuz nesnelleştirilmiş bir biçimi olarak” dikkat çektiğini söylemektedir¹⁵⁸ (Resim 2.10.). Bonafoux, Zec'in 1973 yılında yıkılan bir evin kalıntılarında “bulduğu” pencere - readymade¹⁵⁹ seçiminin zamanla ”totaliter bir norma dönüştüğünü“ vurgulamaktadır.¹⁶⁰

Savaş sonrası pencereler, özel bir ağırlık, zor ve acılı duyguların geniş bir yelpazesini taşımaktadır. Onların bütün renkli atmosferi, öncekilere nazaran mat bir koyu kahverengi dağılımındadır. Daha önceki kompozisyonları canlandıran aydın ve renkli vurguları onlarda göremeyiz. Sanatçı onlarla, savaş sonrası pencerelerin taşıdıkları acıyı, ıstırapı ve ağır yükü göstermek ister gibidir (Resim 2.11.).

Resim 2.8. Bosna Evlerinde Pencere Tasviri



Kaynak: <https://www.pinterest.com/pin/284993482656020551/> (son erişim tarihi 02. 06. 2022)

¹⁵⁸ Markuš Zoran, Politika gazetesinde 30 Aralık 1985 tarihinde şunları söylemektedir: “Safet Zec, 1978’den günümüze kadar olan dönemde yarattığı ve ‘Ağaç Tepeliği’, ‘Pencereler’ ve ‘Yol İşaretleri’ olarak üç seride sistemize ettiği çalışmalarını Kültür Merkezi’nde sergilemiştir. Önceki döneme ve genel tanınırlığa nazaran, üç boyutlu pencere, illüzyonist dönemde meydana gelen temanın nihai nesnelleşmesi olarak dikkat çekmektedir” (Žarko Markuš. “Slikarstvo kontinuiteta”, **Politika**, Beograd, 30 Aralık 1985.).

¹⁵⁹ Readymade, işlenmemiş (undisguised); ancak çoğunlukla değiştirilmiş nesneler ve normalde sanat olarak görülmeyen ürünlerden yaratılan bir sanattır.

¹⁶⁰ Bonafoux, a.g.e., s. 6.

Resim 2.9. Dışarıdan Bir Pencere



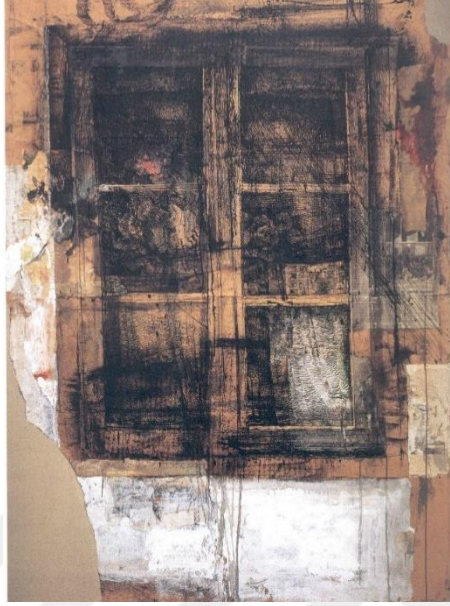
Kaynak: <https://www.pinterest.com/pin/462533824233772232/> (son erişim tarihi 02. 06. 2022)

Resim 2.10. Açık Pencere



Kaynak: Guido Giuffré, **Safet Zec**, Zagreb - Sarajevo, Art studio "Azinović" - "Šahinpašić", 1999, s. 24-25.

Resim 2.11. Kirli Pencere I, 1997.



Kaynak: Guido Giuffré, **Safet Zec**, Zagreb - Sarajevo, Art studio "Azinović" - "Šahinpašić", 1999, s. 272.

Duvar ve Taraba, yani insanları birleştiren ve ayıran çit, sınırlar için gerekli bir üründür. Zec çalışmalarında fragman bir yaklaşımla, insan ruhunda bütünleşerek yuvayı teşkil eden, ev ve avlu arasındaki çağrışımın ruhaniyetini başarıyla sanatsal bir biçimde somutlaştırıyor¹⁶¹ (Resim 2.12.). Taraba temalı çalışmalar, Lavrinović'in belirttiği üzere Zec'in zanaat virtüözlüğünün ve "ruhani olarak *ölü olanda canlı*, *dünyevi olanda kudsî*'yi tecrübe etme kabiliyetinin" "zirvesi ve sentezi"dir. Bunlarda Zec, tam büyümlü doğulu Zen hikâyelerinde olduğu gibi, ruh ve elin ideal, ebedî, istenen birliğini göstermek suretiyle "işaret ve işaret edilen hakkında, sembolik ve somut hakkındaki tüm teorik çekişmeleri iptal eder ve ortadan kaldırır".¹⁶² Bazı çalışmalarında tarabalar, yoğun ağaç tepelikleri ile kaplıdır, bazılarında ise sadece tahta şeritlere indirgenmişlerdir (Resim 2.13.).

¹⁶¹ Lavrinović, a.g.e., s. 5.

¹⁶² Lavrinović, a.g.e., s. 5.

Resim 2.12. Avlu Kapısı ve Duvar.



Kaynak: <https://www.madlart.com/safet-zec-kapija-po%C4%8Diteljska> (son erişim tarihi 02. 06. 2022)

Resim 2.13. Taraba.



Kaynak: <http://www.galerijaarheo.com/safet-zec.html> (son erişim tarihi 02. 06. 2022)

2.1.2. El Greco'nun Evi

Safet Zec'in Biyografisi ve Yaratıcılığı kısmında belirttiğimiz üzere, Zec 1973 yılında İspanya'da ikamet etmiştir. O zaman, El Greco'nun yaratıcılığında hoşnut, farklı dönemlerden resmin klasik sanatçılarına karşı kendi empatisini fark eder. El Greco'nun evinin ve ayrıca çevresinin kırılmış kademeli motiflerle büyülenmiş, renklerin poetikliğiyle sarhoş, bitki örtüsünün kucağında duran pencerelere hususi bir vurguyla mimari bütünlüğü tam manasıyla tasvir etmiştir. Zec bu evi, bir sanatçı mabedi gibi resmetmek suretiyle kendisinin gibi, hürmet ettiği bütün sanatçıların evi gibi yaşamıştır (Resim 2.14.). Zec bu evin bahçesini, tam bir Bosna evinin bahçesini (Tivoli'de villalar) resmettiği gibi, yoğun koyu yeşil ağaç tepelikleri ile resmeder (Resim 2.15.)

Resim 2.14. Toledo'da El-Greco'nun Evi



Kaynak: Guido Giuffré, **Safet Zec**, Zagreb – Sarajevo, Art studio „Azinović“ – „Šahinpašić“, 1999, s. 143.

Resim 2.15. Tivoli Villasının Bahçesi



Kaynak: Guido Giuffré, **Safet Zec**, Zagreb - Sarajevo, Art studio "Azinović" - "Šahinpašić", 1999, s. 133.

2.1.3. Počitelj'den Mimari Tasvirler

Počitelj (Počitelj) Čapliny belediyesinde Neretva nehrinin sol kıyısında mevzilenmiş bir Orta Çağ kalesidir. Tarihî kayıtlarda adı ilk defa 1444 yılında zikredilmekte¹⁶³; ancak yoğun olarak inkişafı Osmanlıların gelişinden sonra, burada doğu ve Akdeniz mimari geleneklerinin verimli bir şekilde kesiştiği XVI. yüzyılın ikinci yarısından itibaren başlamaktadır¹⁶⁴. Ünlü Türk seyyah Evliya Çelebi¹⁶⁵ *Seyahatname*'sinde, 1664 yılında Počitelj'deki konaklaması hakkında yazmakta ve burayı Neretva'nın doğu yakasında kiremit kaplı evleri, ambarı, camisi, imareti, kulesi, medresesi, hamamı ve hanıyla küçük, alçak bir şehir olarak tanımlamaktadır¹⁶⁶.

¹⁶³ Bu kayıtlarda Počitelj 1444 yılında Blagay bölgesinde bir şehir olarak zikredilmektedir (Hamdija Kreševljaković, **Počitelj na Neretvi**, Sarajevo, Islamska dionička štamparija, 1933).

¹⁶⁴ Počitelj'deki kalenin 1465 yılından önce var olduğu tahmin edilmektedir; çünkü tarihi kaynaklara göre 1466 yılında burayı Matiyas Corvinuc'un ordusu ele geçirmiştir. 1471 yılında kaleyi Osmanlılar fethetmişlerdir. Počitelj 1878 yılına kadar Osmanlı idaresinde kalmıştır.

¹⁶⁵ Evliya Çelebi, 25 Mart 1611 yılında dünyaya gelmiştir. Tüm zamanların en tanınmış seyyahıdır. Anadolu, Rumeli, Suriye, Mısır, Girit, Macaristan, Polonya, Avusturya, Almanya, Hollanda, Kırım ve Kafkasya'yı gezmiş ve buraların tarihi, mimarisi, alışkanlıkları, gelenekleri ve önemli şahsiyetlerini *Seyahatname*'sinde yazmıştır. 1682 yılında hayatını kaybetmiştir.

¹⁶⁶ Evliya Çelebi *Seyahatname*'sinde şunları yazmaktadır: ““Burada dosdoğru Sadrazam Köprülüzade Fazıl Ahmed Paşa Kethudası İbrahim Ağa efendimiz sarayında konup şefkatli validesi Kadu hazretleri hakire bir oda döşeyip tüm yiyecek ve içeceklerimizi verip İbrahim Kethüda efendimizin mektuplarını valideye verdik, sevincinden o an hakire bir kat esvap ve bir bohça çamaşır ile 10.000 akçe verip kaleyi

Poçitely Hersek'te, Dinar dağlarının yamacında bulunmaktadır ve karstik bir arazi, Akdeniz iklimi (kuru ve sıcak yazlar, kar yağışsız kışlar) ile karakterizedir; bu sebeple evler, mevcut materyal ve iklim şartlarına uygundur ve tipik Bosna evlerinden farklıdır. Uzun zamanlar unutulmuş ve doğal çöküşüne terk edilmiş olan bu tarihî şehir, büyük gayretlerle, her şeyden önde Safet Zec'in gayretleriyle 2003 yılında Bosna Hersek Millî Anıtı olarak ilan edilmiştir.

Zec, Poçitely'de ilk defa 1975 yılında eşi Ivanka'yla birlikte kalmıştır. Aynı yıl içerisinde, eski terkedilmiş ilk evini satın almış ve bu evde oturmaya karar vermiştir¹⁶⁷. Evin, bahçenin ve geçiş yollarının restorasyon ve düzenlenmesi; ayrıca

seyirle meşgul olduk. Neretva Nehri'nin doğu tarafı kenarında, yani Blagay Kalesi tarafında bir hayli yüksek bir tepe yalçın kaya üzerinde bir küçücük alçak surdur; ama gayet sarp ve sağlam kaledir. Doğu tarafa açılır bir kat demir kapıdır. Çevresinde asla hendeği yoktur. Neretva tarafı gayya kuyusu ve cehennem çukurundan haber verir uçurum kayalardır. Hisar içinde bir kayağan örtülü dizdar hanesi, bir ambarı ve bir kulecik içinde küçücük bir mescidi var, asla başka yapı cinsinden bir şey yoktur; ancak Neretva Nehri'ne iner bir su kulesi var, 200 ayak kesme kaya kanara merdiven ile Neretva Nehri'ne inilip kuşatma sırasında su alınır. Savaş sırasında bu kale ancak 500 adam alır, zira gayet küçük hisardır. Beş altı kadar küçük şahı topları var, ama iri muşkat tüfengleri çoktur. Kalesinin kapısı daima kapalı durup 50 adet neferleri her gece gelip nöbet beklerler, zira gündüz özüne bu kalenin düşmandan korkusu yoktur. Çevresinde yardım gelecek insanları çoktur. Her zaman bu kalenin karşısında Neretva Nehri aşırı Lubuşka kafirleri gelip tulumlarla Neretva Nehri'ni yüzüp beri tarafa geçerlerse kaleden toplar atılıp çevrede olan nahiyeler halkı haberdar olup hepsi pür-silah gelip kafire bir şey aldırılmazlar, gayet serhat yerdir... Aşağı varoşu, bu kalenin dibinde Neretva Nehri kenarında tamamen bağlı bahceli, gülistanlı ve şebekeli bostanlı bir küçük şirin kasabacıktır. Ancak bir mahalle ve hepsi Neretva Nehri kenarında 150 adet kâgiryapı kayağan örtülü sağlam evleri vardır ve bazı hanelerinde kuleler vardır. Kafir korkusundan her kulede cebehane ve silahları hazırdır. Bir cami var, başka yoktur. Kible kapısı üzere tarihi: **Kad benâ hâze'l-câmi'a's-şerif, sâhibü'l-hayrât ve'l-hasenât el-Hacı Ali bin Musa Ağa. Sene 971 [1596]** yazılmıştır. Avlusunda uzun bir servi ağacı var, öyle sevimli, düzgün ve yeşildir ki sanki tek parça zümrüt sanılır. Avlusu da bir yeşillik çemenzardır ki sanki yeşil kadife döşenmiştir. Bir uzun minaresi var. Bu nurlu cami İbrahim Kethüda efendimizin atasının yapısıdır. Muhterem babası Hacı Omer Ağa bu camiin alt başında kale kayası eteğinde Neretva Nehri kenarında bir aşevi imaret yapıp tüm gelen geçenerlere, yaşlı ve gençlere her gün iki öğün çorbası ve birer ekmeği belde halkına dağıtır. Cuma gecelerinde yahni pilav ve zerdesi devamlıdır. Bu kasabanın hamamı, hanı ve çarşı pazarı yoktur; ama bir sıbyan mektebi vardır. Daha sonra İbrahim Kethüda efendimiz bir medrese yapıp bir han ve bir hamam yaptırmaya adamlar gönderdi. Tüm haneleri birbiri üzere batı tarafa Neretva Nehri'ne bakar güzel evlerdir ki bağlarında ceviz ağaçları gayet çoktur. Havaşı gayet hoş olduğundan tüm kasabalardan evvel bunun meyvesi yetişir. Bağ ve bahçesi hesapsızdır. Hakir ile birlikte gelen gazi yiğitlerin hepsini Suhrab Mehmed Paşa fermanıyla bu kasabada İbrahim Kethüda'mızın annesi yanında muhafazacı alıkoydum.” (Evliya Çelebi, **Günümüz Türkçesiyle Evliya Çelebi Seyahatnamesi: Podgoriçe, İştib, Vidin, Peçoy, Budin, Üstürgon [Estergon], Ciğerdelen, Macaristan, Özçe, Taşlıca, Dobra-Venedik, Mostar, Kanije.**, Haz. Seyit Ali Kahraman, 6. Kitap- 2.cilt., YKY Yayınları, İstanbul: 2010, s. 615)

¹⁶⁷ Zec bir röportajında, Poçitely'in “mimari güzelliğiyle ve de büyük ölçüde terk edilmişliğiyle” kendisini çektiğini belirtmiştir (Nada Salom, “U Poçitelju kod Safeta Zeca”, **Avlija**, 15 Ağustos 2015, <http://www.avlija.me/reportaza>, 9 Aralık 2016). “o bırakılmış, diyor Zec “ve Ivanka ve ben bu avluya girdik ve dedik ki –Ne olacak biraz badana ederiz. Bu Poçitely'in güzel kokusu karşısında, aydınlığı karşısında ne ki! Yamadık, badana ettik. Tam bir maceraydı. Bizim ilk evimiz!” (aynı röportaj). Zec

Safet'in içinde aside yedirme ve leke baskı tekniğiyle “ilk dizi”sini yapacağı küçük atölyesinin hazırlanması hiç kolay değildi.¹⁶⁸ (Resim 2.16., 2.17., 2.18.). Safet ve Ivanka kısa süre sonra daha geniş evler satın aldılar ve “sanatçıları, galericileri ve yayıncıları davet etmek ve ağırlamak arzusuyla “uluslararası tasarımlı” grafik atölyesi yaptılar.¹⁶⁹ On yedi yıllık bu inşa faaliyetlerine Safet'in yaratıcılığı eşlik etti ve Safet'in savaş öncesi “kırk levha ve çizimden” grafik opusu o zaman meydana geldi.¹⁷⁰ 1992-1994 yılları arasında HVO (Hırvat Savunma Konseyi)¹⁷¹ tarafından yapılan yıkımla, Safet ve Ivanka'nın “Poçitely rüyası” da yıkıma uğradı.¹⁷²



çiftinin bugün Poçitely'de bir evleri daha var. Aşağıdaki evde ikamet ederlerken, yukarıdaki evde Safet'in atölyesi bulunuyor.

¹⁶⁸ Zec çiftinin Poçitely'de satın aldıkları evin ne kötü durumda olduğunu en iyi gazeteci Nada Salom'un röportajı gözler önüne sermektedir: “Bir gün ikisinin bana Safet'in annesinin 1975 yılında Poçitely'e ilk gelişini anlattıklarını hatırladım. Şöyle demişlerdi: ‘Olağanüstü nüktedan, entelektüel, meraklı bir kadındı, evimizi görmek için yanında bize bir kilimle otobüsle geldi. Kapıya dikildi ve “Eğer bundan ev olursa, benden de genç bir kız olur!” dedi. (Nada Salom, aynı röportaj).

¹⁶⁹ Giuffré, a.g.e., s. 206.

¹⁷⁰ A.e., s. 206.

¹⁷¹ HVO, Bosna Hersek'te 1992-1995 yılları arasında meydana gelen savaş esnasında Bosnalı Hırvatların silahlı güçleri olan Hırvat Savunma Konseyi (Hrvatsko vijeće odbrane) için kullanılan kısaltmadır. Bunlar 1993 yılı yazında Poçitely'i yıktılar.

¹⁷² Giuffré, a.g.e., s. 206.

Resim 2.16. Bir Poçitely Evi¹⁷³



Kaynak: Guido Giuffré, **Safet Zec**, Zagreb - Sarajevo, Art studio "Azinović" - "Šahinpašić", 1999, s. 210.

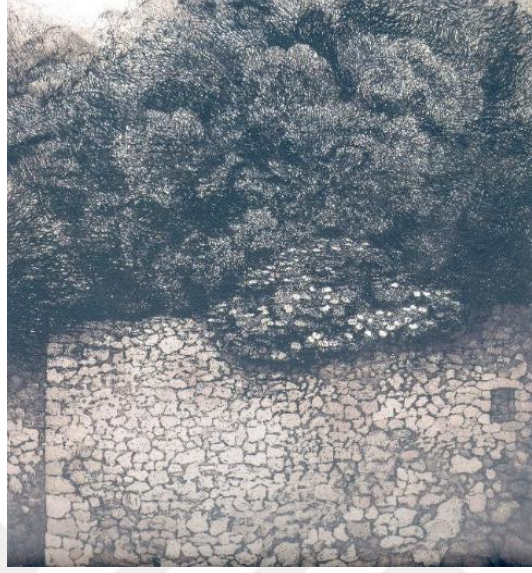
Resim 2.17. Taraba



Kaynak: Guido Giuffré, **Safet Zec**, Zagreb - Sarajevo, Art studio "Azinović" - "Šahinpašić", 1999, s. 215.

¹⁷³ A.e., s. 210.

Resim 2.18. Bir Poçitely Duvarı



Kaynak: Guido Giuffré, **Safet Zec**, Zagreb - Sarajevo, Art studio "Azinović" - "Šahinpašić", 1999, s. 214.

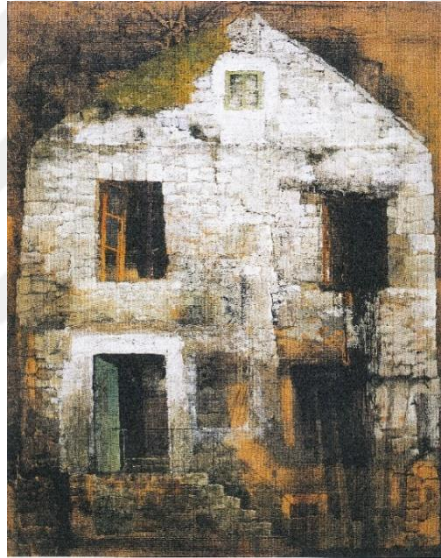
Bosna Hersek'teki savaştan sonra Safet ailesiyle birlikte yeniden Poçitely'e döner, burada Kültür ve Sanat Afirasyon Cemiyeti "Grad umjetnosti" ve Çaplyin Belediyesi ile iş birliği içinde ve Bosna Hersek Federasyonu Kültür ve Spor Bakanlığı ile Çevre ve Turizm Bakanlığı himayelerinde "City of Art- Poçitelj" projesini başlattı. Bu projenin amacı "kültürdeki genç yaratıcıların tanışması ve yakınlaşması, görüş alışverişi ve müşterek çoklu ortam projelerinde iş birliğini, bölgeler arası ve milletler arası müsamahayı temin etme, Poçitely'e eski parlaklığını geri verme; ayrıca Poçitely'in, Çapliny beldesinin ve Bosna Hersek'in kültürel-tarihî mirasının turistik tanıtımı"dir.¹⁷⁴

Bu proje çerçevesinde 8-20 Temmuz 2016 tarihinde düzenlenen *Genç Yaratıcıların İkinci Uluslararası Buluşması*'nda bir atölyede Zec şunları söylüyor: "Burada ihmal edilmiş ya da yenilenmiş, ancak yılın on ayı kilit altında olan çok güzel ve çok kıymetli yapılar var, bu kabul edilir bir durum değil. Burada insanları istihdam etmek ve Poçitely'e hayatını geri vermek gerektiğini düşünüyorum. Arzum ve vizyonum, bu şehrin sadece sanatçıların var olduğu ve sonra gelecek sezona kadar

¹⁷⁴ Gorčin Zec, "U toku je projekat ,City of Art – Počitelj", **Radiyo active**, 13 Temmuz 2016, <https://activezenica.org>, 20 Ekim 2021.

unuttukları yaz sezonunda iki ay değil yıl boyunca yaşamasıdır.”¹⁷⁵ Onun bu şehre olan aşkını tanımlarken Nada Salom şöyle demektedir: “Her şeyin birbiriyle bağlı, açık ve bir şekilde içten olduğu evin “oturma odasında” taş sedirde otururken doğrudan Kule’ye bakıyorum. Ev ve daha büyük ev, villa ve daha büyük villa yapanların, Safet Zec’in nasıl büyük bir evi olmadığını, kule üzerindeki ayın nasıl onun en pahalı aydınlatması olduğunu, yıllardır nasıl “yamadığı”, taş üzerine taş dizdiğini, nasıl Počitelj’in her duvarının altını onardığını, her binayı yaptığını anlaması zordur.”¹⁷⁶

Resim 2.19. Počitelj Evi



Kaynak: Guido Giuffré, **Safet Zec**, Zagreb - Sarajevo, Art studio "Azinović" - "Šahinpašić", 1999, s. 274.

¹⁷⁵ Zec bu probleme **Radiyo active** gazetesine verdiği röportajda da dikkat çekmekte ve söyle demektedir: “Počitelj’de beş kişiyi ya da tüm bir aileyi istihdam edebilecek boş bir bey evi duruyor. Kazanç sağlayarak, onlar bu eve bakabilirler. Bu büyük bir ev, her gün bakılması lazım. Koloni, yılda üç defa bu evin kapısını açamaz. Kışları ne olacak? Nihayet, farazi sahibi olan ULUBİH (Bosna Hersek Güzel Sanatlar Derneği)’in amamen düşüncesizliği ve yönetebilecek herhangi bir sistem yok. Yönetmek demek, para kazanmak demek (Gorčin Zec, “U toku je projekat ,City of Art – Počitelj”, **Radiyo active**, 13 Temmuz 2016). Devlet, öyle ya da böyle bir fon buldu ve evin adaptasyonunu gerçekleştirdi. Demek ki, onların yükümlülüğü bunu açık tutmak. Bu, günümüz sanatçıları hakkında çok şey söylemekte” (Zrno, “Safet Zec o odlasku Pašovića u Veneciju. Što se bune bh. umjetnici: Zar je umjetnost prosuti dvije cisterne mlijeka u Miljacku?!”), **Depo portal**, 23 Mayıs 2015, <http://depo.ba>, 09 Aralık 2016.).

¹⁷⁶ Salom, “U Počitelju kod Safeta Zeca”, **Avlija**, 15 Ağustos 2015.

Resim 2.20. Bir Evin Pencere ve Kapısı



Kaynak: Guido Giuffré, **Safet Zec**, Zagreb - Sarajevo, Art studio "Azinović" - "Šahinpašić", 1999, s. 273.

Safet, Balkanlara Osmanlılar vasıtasıyla gelmiş olan İslam mistisizmine ve sufizme büyük alaka göstermektedir. *Derviş i smrt (Derviş ve ölüm)*¹⁷⁷ adlı edebî eserde, Počitely’de cami, medrese ve tekkedeki Osmanlı mimarisinin motiflerinde pek çok eseri için ilham bulmaktadır. (Resim 2.21., 2.22., 2.23.). Zec’in resmettiği cami, Počitely’deki en eski yapılardan biridir. Kreševljaković’in belirttiği üzere, bu camiyi “Musa Ağa oğlu Hacı Sinan” adında birisi yaptırmıştır.¹⁷⁸ Bu cami bugün, “yazılı hiçbir delil olmamasına rağmen” Şişman Paşa Camii denmektedir. Evliya Çelebi, Bosna Hersek’teki İslami dinî mimarının en güzel anıtların biri olan bu camiden ve caminin haremide bulunan yüksek selviden Seyahatname’sinin 6. cildinde bahsetmektedir. Çelebi, o zaman caminin girişinde duran kitabeldeki yazıyı iktibas eder -bu kitabe bugün caminin içinde muhafaza edilmektedir-: “Bu cami-i şerifi hayırsever Musa Ağa oğlu Hacı Ali bina etmiştir - sene 971”.¹⁷⁹ Cami kubbe ile kaplanmış, kesme taşla örülmüş geniş bir camidir. Girişin ve cami önündeki sofanın üzerinde, cami

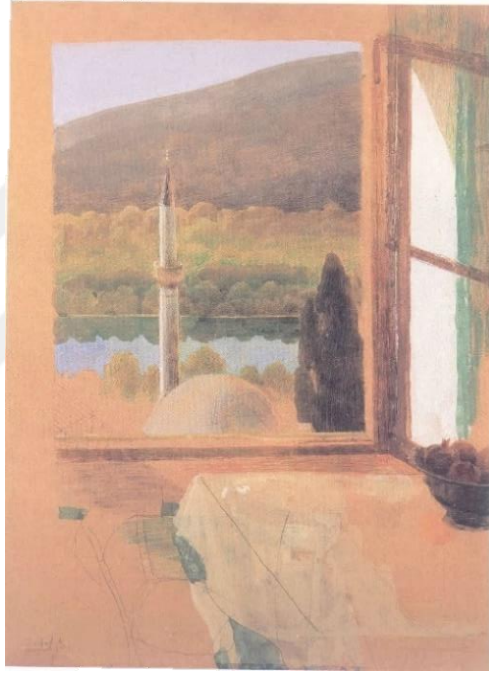
¹⁷⁷ Meše Selimović’in romanı *Derviş i smrt* bu çalışmada daha önce konu edilmiştir.

¹⁷⁸ Hamdija Kreševljaković, **Počitelj na Neretvi**, s. 14.

¹⁷⁹ Çelebi, a.g.e, 614-616.

duvarına ve dört taş sütuna yaslanan üç tane de küçük kubbe vardır ve yan tarafta cami ile tamamen aheng içerisinde bir minare bulunur.¹⁸⁰ Poçitely'deki medreseyi, 1664'den biraz önce, zamanın sadrazamı Köprülü Fazıl Ahmed Paşa'nın kethüdası olan Hacı Ali'nin torunu İbrahim tarafından yaptırılmıştır. Bu, softaların kaldığı beş odadan ve derslerin yapıldığı geniş bir salondan ibaret bir yapıdır. Bütün odalar kubbelerle örülüdür, altlarında da güzel bir revak bulunur.¹⁸¹

Resim 2.21. Bir Poçitely Odası.

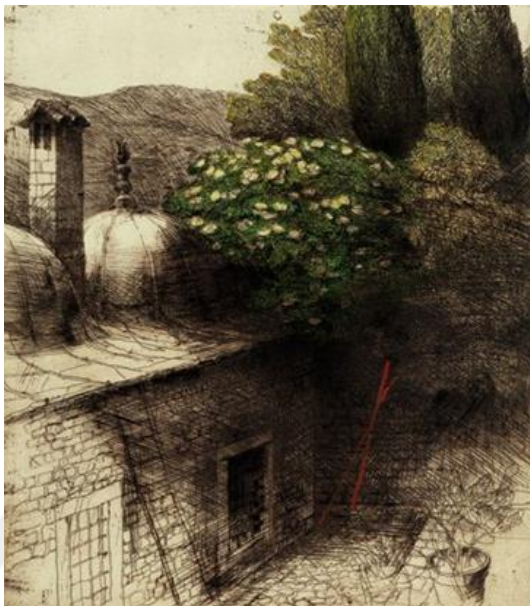


Kaynak: Guido Giuffré, **Safet Zec**, Zagreb - Sarajevo, Art studio "Azinović" - "Šahinpašić", 1999, s. 207.

¹⁸⁰ Kreševljaković, a.g.e., s.14.

¹⁸¹ Kreševljaković, a.g.e., s. 15.

Resim 2.22. Medrese.



Kaynak: <https://www.pinterest.com/pin/300685712607309335/> (son erişim tarihi 02. 06. 2022)

Resim 2.23. Tekke.



Kaynak: Guido Giuffré, Safet Zec, Zagreb - Sarajevo, Art studio "Azinović" - "Šahinpašić", 1999, s. 139.

2.1.4. Primor Taş Evleri

Resimlerde, taştan ev ya da Zec'in söylediği şekliyle “taş ev” önemli bir yere sahiptir. Zec röportajlarının birinde, eşi Ivanka ve kendisi Split (Hırvatistan) yakınlarında Şolta adasında kaldıkları esnada oradaki (yer ve göğün birlik olduğu) taş duvarların ve çatıların materyal ve tarz saflığıyla, orantının basitliği ve uyumuyla, ahengiyle büyülenmiş olarak “belki de otantik orijinal taş evlerin son örneklerini, bunların aynılarının tüm gruplarını ve de tüm köyleri” kaydetmek ve belgeselleştirmek arzusuyla civar köyler Grohota ve Zamaslina'yı ziyaret ettiklerini söylemektedir.¹⁸² Bu vesileyle, kendi ifadesiyle “boş, yarı yıkık veya tamamen yıkılmış bu evlerle karşılaştılar.”¹⁸³ İçerisinde birilerinin yaşadığı ya da onarılmaya çalışılan evler için Zec şöyle diyor: “Ucuz beton müdahaleleriyle ve taş duvar örmede cahilce imitasyonlarla ve endüstriyel çatılarla, açıklıklarla, balkonlarla, hadi mahvolmuş demeyeyim, bozulmuşlardır.”¹⁸⁴ Bu üzücü manzaranın Zec'de ne derece iz bıraktığını en iyi onun şu sözleri söylemektedir: “Ölmekte ve yok olmakta olan bu ‘güzelliği’ izleyerek, boynu büyük, üzgün geri döndük. Dedelerinin ve babalarının yapılarının yok olmasını izleyen, izin veren o milli bilincin, aşkın, gururun, millî aidiyetin burada nerede olduğunu merak ettik”¹⁸⁵

¹⁸² Safet Zec, **Deplianta za izložbu Kuće od kamena**, Počitelj, Han, 2011.

¹⁸³ A.g.e., s. 6.

¹⁸⁴ A.g. e., s. 6.

¹⁸⁵ Herkesin gece gündüz ilgilendiği, gerçekten eşsiz bir Akdeniz ada ormanına sahip bir ülkenin millî parkı ve millî gururu Mlyet adasında, diyelim ki Polaçe denilen sahil yerinde EN AZINDAN gerçek BİR eski kıyı ada evini görebilmek, orada konaklayabilmek veya yemek yiyebilmek ne güzel olurdu. HAYIR, böylesi Polaçe'de bulunmuyor. Her şey yeni kompoze edilmiş ve çirkin ‘daha eski ve daha güzel’dir” (a.g.e., s. 5). O şu soruyu sormaktadır: “Niçin orman, millî bir hazinedir ve millî olarak korunmaktadır ve haklı olarak herkes onunla ilgilenmektedir de dedelerimizin, babalarımızın ve bizzat kendimizin içinde yaşadığı geleneksel bir ada evi ya da evleri kıymetsiz bir taş yığınıdır (Safet Zec, a.g.e., s. 5).

Resim 2.24. Taş Evler.



Kaynak: <https://www.pinterest.com/pin/176555247879498830/> (son erişim tarihi 02. 06. 2022)

Resim 2.25. Primorska Taş Ev



Kaynak: <https://www.pinterest.com/pin/510173464037545767/> (son erişim tarihi 02. 06. 2022)

2.1.5. Venedik Evleri

Adriyatik denizinin kuzeybatı yakasında Kuzey İtalya’da aynı isimli eyaletin idarî merkezi olan bir şehir ve liman olan Venedik (ital. Venezia) ¹⁸⁶, sıklıkla sayısız sanatçının ilham kaynağı olmuştur. Zec’in Venedik’e geldiği 1998 yılından itibaren, Venedik evi Zec’in yaratıcılığında bir motif olmuştur.

“İtalya ve Avrupa sanatsal gelişim süreçlerinde en önemli bütün stil aşamalarını temsil eden sayısız sanatsal ve kültürel-tarihî anıtlar Venedik’in yüzlerce yıllık zengin geçmişini yansıtmaktadır.¹⁸⁷ Seküler mimaride, dinî mimaride olduğu gibi, “amfibik” sahanın özel şartlarına uyum sağlamak suretiyle başlıca bütün yapı

¹⁸⁶ Venedik Şehir Cumhuriyeti (Repubblica di San Marco) Roma İmparatorluğu’nun son yıllarında kurulmuştur. İsmi Veneta kabilesinden almıştır. Augustus zamanında “venetia et Histria” birlikte Roma İmparatorluğu’nun X. bölgesini oluşturmuşlardır. 452.yılında Hun imparatoru Attila, Aquileia’yı ele geirdiği vakit, buranın halkı yeni Hun ve Langobard akınlarının ödünden kara yoluyla Adriyatik’teki lagün adacıklarına kaçmışlardır. Bunlardan birisi, Breneta nehri ağzında Venedik lagününde IX. yüzyılın başlarında Civitas Rivoalti yerleşimi olarak gelişmiştir, daha sonra buraya Civitas Venetiana adı verilmiştir. Adacığının balçık bileşimi sebebiyle, Venedik toprağa derinden sokulmuş tomruklar temelinde inşa edilmiştir. VIII. yüzyıl sonlarında burası piskoposluk merkeziydi ve 1451 yılında Bizans idaresinden çıktı ve Levant’da (doğu Akdeniz kıyıları boyunca uzanan ülkeler: Yunanistan, Türkiye, Suriye, Lübnan, İsrail, Ürdün ve Mısır) ticarî koloniler kuran ve Adriyatik kıyılarını zapteden bir güç olarak gelişti. XIV.yüzyılda idaresini, İtalya ana karasının (Terra ferma) kuzeydoğu kısmına da yaydı. Politik gücün ve hümanizmanın güçlenmesiyle, burada Bellini ailesi üyelerinin, Giorgione, Titian, Tinteretto ve Paolo Veronese’nin resimlerinin hâkim olduğu güzel sanatlar da güçlendi. Dünya ticaretinin Akdeniz’den Atlantik okyanusuna taşınmasıyla Venedik’in gücü ve zenginliğinde düşüş gerçekleşti. XVI. Ve XVII. yüzyıllarda Osmanlı ile savaşlarda Levant’daki pozisyonu yavaş yavaş kaybetti. Napolyon, Venedik’i zaptederek soylular idaresini yıktı. 1814-1815’de Venedik Avusturya idaresine girdi ve 1866 yılında ise İtalya krallığına dâhil oldu (Blanka Batušić, “Venecija”, **Enciklopedija likovnih umjetnosti 4**, Ed. Mohorovičić, A., Zagreb, Jugoslovenski leksikografski zavod, 1962, s. 506).

¹⁸⁷ Batušić, a.g.e., s. 506

stilleri- Romanesk¹⁸⁸, Bizans¹⁸⁹, gotik tarz, erken ve yüksek Rönesans¹⁹⁰, barok¹⁹¹. neoklasik¹⁹² sırasıyla öne çıktı.

¹⁸⁸ Romanesk (Roman stili) 1000-1250 yılları arasında batı Avrupa sanatında bir stildir. Feodalizmin nihai stabilizasyonu ile Orta ve Batı Avrupa'da (X.XII. yüzyıl) yeni ulus devlet birimlerinin oluşumu döneminde, nüfusun güvensizliği sebebiyle, ilk sırada surların inşası gelişti. Mevcut şehirler eski surlarını güçlendiriyor ya da onarıyorlar ve eski kentsel temellerde bir takım yeni yapılar katılıyor. Emin bir bölgede veya şehir duvarlarının içerisinde, yoğun dönemeçli sokakların yapısı içinde veya muntazam tertipli bir sokak ağında, bir dizi kentsel ev ve birkaç Romanesk stilinde saray yükselir. Bunların genel özelliği, “prizma zeminin göreceli izolasyonu” ifade edilen masif ve yalnız olmalarıdır. Yapı unsurları (sütunlar, sütun başlıkları, kemerler), revaklar ve açıklıklar (monofor, bifor, trifor), duvar yapısı ve profilli detayla Romanesk'in stil özelliği taşır. İtalya'da Romanesk yapıları, sık mimari motiflerin (kolonlar, sık kemerler) uygulanmasıyla muayyen zenginleştirme unsurlarını gösterir. (Andrej Mohorovičić, “Romanika”, **Enciklopedija likovnih umjetnosti 4**, Ed. Mohorovičić, A., Zagreb, Jugoslovenski leksikografski zavod, 1962, s.114).

¹⁸⁹ Bizans stili 395 ve 1453 yılları arasındaki dönemde gelişmiştir. Bizans İmparatorluğu'nun payitahtı olan Konstantinopolis, hâkim bir yaratıcılık rolüne sahiptir; ancak Akdeniz ve Doğu ülkelerinden pek çoğu, politik, ekonomik, kültürel ve dinî bağlarla sıkı bir şekilde imparatorluğa bağlı olduğundan, imparatorluk sınırları dışında bizzat Bizanslı ustalar tarafından yaratılan bazı eserler, yerel Bizans okullarını (Sicilya, Venedik) etkilemiştir. Yine, XII. ve XIV yüzyıllar arasındaki dönemde güney ve doğu Ortodoks Slavların (Sırbistan, Makedonya, Rusya, Bulgaristan'da) bütün Orta Çağ sanatı, Bizans sanat topluluğunun bir parçasıdır. Bu sanat, dinî, ancak aynı zamanda saraysal, emperyal, anıtsal, görkemli, törenseldir, teknik üzere olduğu gibi materyalin çeşitliliği (renkli, çok süslemeli dekoratif) üzere Tanrı'ya ve hükümdara hizmet eder. Bizans sanatında sanatçı, münferit eser yaratmaz, daha ziyade sadece evrensel gerçeği yeniden üretir ve dinî gerçekleri sergiler, çünkü kilise “sanatsal temayı şiddetle düzenlemiş ve saptamıştır”. (Mila Rajković, “Bizant”, **Enciklopedija likovnih umjetnosti 1**, Ed. Mohorovičić, A., Zagreb, Jugoslovenski leksikografski zavod, 1962, s. 89). Yapı malzemesi olarak tuğla kullanılır, kare bir kaide üzerine kubbe inşa edilir ve pendantif ve tromp ve de tonoz sistemi mevcuttur (Mila Rajković, a.g.e., s. 388-399.).

¹⁹⁰ Rönesans, klasik antikiteye ilginin yenilendiği, sanatın çiçek açtığı döneme (1350'den XVI.yüzyıla kadar) ve kültürel duruma işaret eden bir terimdir. Mimaride bu terim, geçmişten kaynaklanan o zamanın mimari yaratıcılığında sürekli olarak kabul edilen formların birliğinin kabul edildiği ve uygulandığı dönemi ifade etmektedir. Yeni mimari düşüncelerin güçlü tüccar ailelerin (Medici, Piti, Rucelay, Strocı) tarafından anlayışla karşılandığı Florensa (İtalya)'da oluşturuldu. Rönesansın önemli özelliklerinden birisi, mimariyi yaratan şahısların evrenselliğidir ve sadece yaratıcılar farklı bir toplumsal statü kazanmaktadırlar. Venedik'te Rönesans'ın mimari unsurları XV. yüzyılda görünmeye başlar. Bunlar masif antik mermer sütunlar arasında büyük pencerelerdir (Piter Marej, **Arhitektura italijanske renesanse**, Beograd, Grağevinska knjiga, 2005.).

¹⁹¹ Barok, Avrupa sanatında Rönesans ile klasisizm arasındaki dönemi, yani on yedinci ve on sekizinci yüzyılları kapsayan bir stildir. İnsan düşüncesi ve kültürel faaliyetleri alanında pek çok çatışmada kendini gösteren yoğun toplumsal dönüşümler evresinde meydana gelmiştir. “Bu, geniş olarak tasarlanmış kentsel birimlerin, meydan ve sokakların perspektif arka plan ve derinliğinde hesaplanmış büyük görünümünün, belli yüksek bir düşünceyle ve belli bir ruh hali ve estetik atmosferle uyumlu olarak çevre düzenleme çağının yaratıldığı bir dönemdir. Barok mimari, gerçek ve gerçek olmayanın, akıl ve duygusallığın, mantık ve abesin, matematik ve yaratıcı fantezinin, banallik ve dâhiliğin ve kendiliğinden deneyimlenen ve geçici duyarlılığın birbirine girmiş daha anıtsal resminde doğayı ve insan elinin eserini birleştirir. Baroğun estetik ve felsefesi, müşterek bir temelden doğar; dekorasyon ve mimari ayrılmaz bir bütün olmalıdır” (Kruno Prijatelj, “Barok”, **Enciklopedija likovnih umjetnosti a**, Ed. Mohorovičić, A., Zagreb, Jugoslovenski leksikografski zavod, 1962, s.242).

¹⁹² Neoklasik, XIX.yüzyıl sanatlarındaki stillerden birisidir. “Birinci Dünya Savaşı ve klasisizmin mimari kavrayışlarını yeni şartlar altında ve yeni taleplerle uygulama gereksinimiyle başlıca temsili kamu binaları ve şehir konutlarında; ayrıca daha geniş birimlere eklem ve tamamlamaları stilistik olarak

Seküler mimari de aynen dinî mimaride olduğu gibi, sırasıyla tüm temel yapı stilleri –romanesk, Bizans, gotik tarz, erken ve yüksek Rönesans, barok, neoklasik, “amfibik” sahanın özel şartlarına uyum sağlamayla kendisini gösterdi. Kapalı dizilerde su yollarını (Grande kanalının ana arterlerini) izleyen saraylarda ve evlerde mimari vurgu her zaman, su seviyesinde geniş ve alçak merdiven / gondol iskelesine bağlanan ana cephededir. Cephe, materyal ve dekorasyon açısından zengindir ve sıklıkla yapıların mütevazî iç kısımlarını kapsar. Zemin katta, genellikle geniş bir koridora ya da sütunlu revaklarla çevrili atriyumla götüren temsilî bir giriş bulunur; buradan merdivenler cephede bir dizi pencere, loca ve balkonlarla ifade edilen üst katlara götürür. Çatılardan karakteristik konik biçimli bacalar yükselir. Binanın duvarları ağır ve masif, pencereleri çok dardır.¹⁹³

Zec’in tuvallerinde Venedik evlerine bakarak, hangisi “*calle*, hangisi *campo*, hangisi *ruga* ya da *rughetta*, hangisi *riva*, hangisi *rio*” karar vermek mümkün değildir¹⁹⁴. Nereye baktıklarını belirlemek de imkânsızdır (Resim 2.26.). Bunlar Zec’in tuvallerinde, yeni bir sığınak-ev arama geçir motiflerini temsil etmektedir. Zec’in tuvallerinde bunların cepheleri, “pasın hüznünü dışa veren” çıplak tuğlalarla lekelidir.¹⁹⁵ Zec böylece, aynı Saraybosna ev motifli resimlerinde olduğu gibi, onların yıkılma sorununa, zamanın ve iklimin etkisiyle yıpranan kıymet biçilemez anıtların “orijinal şekilleriyle korunması” gereğine işaret etmektedir (Resim 2.27.).

uygulama girişimlerinde açığa çıkmaktadır” (Mirko Šeper, “Neoklasicizam”, **Enciklopedija likovnih umjetnosti** 3, Ed. Mohorovičić, A., Zagreb, Jugoslovenski leksikografski zavod, 1962, s.539).

¹⁹³ Batušić, “Venecija”, s.508.

¹⁹⁴ Bonafoux, a.g.e., s.5.

¹⁹⁵ A.g.e., s.6.

Resim 2.26. Venedik Evleri Tasviri.



Kaynak: <https://www.pinterest.com/pin/52213676908425030/> (son erişim tarihi 02. 06. 2022)

Resim 2.27. Venedik Evi.



Kaynak: <https://www.pinterest.com/pin/502432902164149175/> (son erişim tarihi 02. 06. 2022)

Safet, pencere ve kapıların zamansal-mekânsal bilgisine ve onların iletişim yeteneğine derinden nüfuz etti. Erken dönem çalışmalarında Bosna, Poçitely ve taş evlerin mimari unsurları nasıl ortaya çıkmışlarsa, Zec'in çeşitli yapı stillerinin

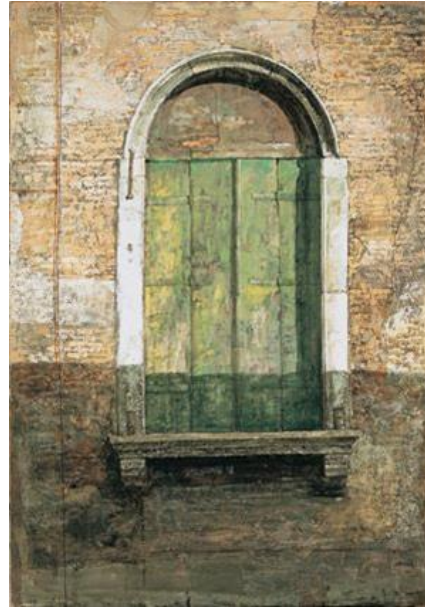
ihlişamını ve doğal çöküşün aynı ortamını aktarmayı ustaca başardığı bunda da görünmeye devam etmiştir. (Resim 2.28., 2.29., 2.30., 2.31.).

Resim 2.28. Venedik Evlerinin Penceleri ve Cepheleri.



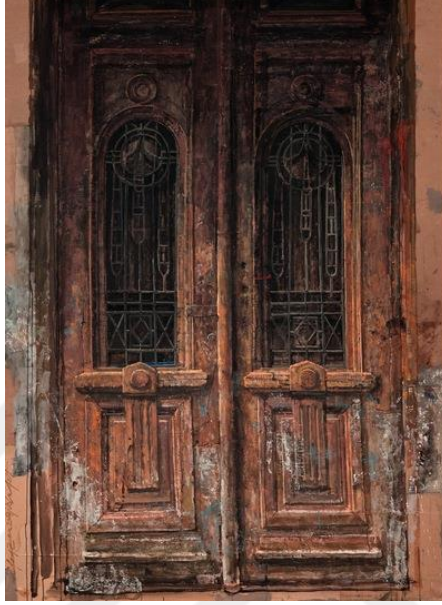
Kaynak: <https://www.markmurray.com/zec-safe-doors-and-windows-venice> (son erişim tarihi 02. 06. 2022)

Resim 2.29. Bir Venedik Evinin Penceresi.



Kaynak: <https://www.pinterest.com/pin/390194755195034746/> (son erişim tarihi 02. 06. 2022)

Resim 2.30. Bir Venedik Evinin Kapısı.



Kaynak: <https://www.pinterest.com/pin/19492210867066640/> (son erişim tarihi 02. 06. 2022)

Resim 2.31. Bir Venedik Evinin Kapısı.



Kaynak: <https://www.pinterest.com/pin/347762402458532310/> (son erişim tarihi 02. 06. 2022)

2.2. Peyzajlar

1968 yılından, yani profesyonel sanat yaratıcılığının ilk başladığı andan itibaren, Zec ciddi şekilde peyzaj üzerine almaktadır¹⁹⁶. İçerik açısından çeşitlidirler ve kendi içinde, mimari motifler, figür unsurları, ölüdoğa, trafik alt yapısı vb. görüntüsünde takip eden bir içeriğe (az ya da çok saklı, ancak bazen de açık) sahiptirler (Ek 9). Hemen bütün peyzajlarda şiirsel olarak bir rüya atmosferi, yeşil ağaç tepeliklerinin, tepelerin, nehir vadilerinin ve Bosna kasabalarının ahengini yaratan ve yaratıcının mutlu çocukluğunun abartılmış ve fazla vurgulanmış fragmanlarını yoğun bir vurguyla ifade eden bitki örtüsü manzarası mevcuttur.

Sanat eleştirmeni Slobodan Ristić'in 5 Şubat 1978 tarihinde Politika Gazetesi'ndeki şu sözleri bunu desteklemektedir: "Çağdaş sanatlarımıza geniş bir bakış çerçevesinde peyzaja benzer bir yaklaşım görülemez. Safet Zec'in her resmi, tam anlamıyla bitki örtüsüyle, yeşillikle, çağdaş şehir insanı için mevcut olmayan çevresinin gerçeküstü yansımasıyla kaplıdır."¹⁹⁷

Zec'in dikkati, özellikle, neredeyse elli yıldır çizdiği, kazıdığı ve resmettiği ağaçla meşguldür. Roger de Piles¹⁹⁸ peyzajda "en zor olanın ağaçları resmetmek" olduğunu ve bunun tam da onun en büyük süsü olduğunu belirtmektedir.¹⁹⁹ Zec'in çalışmalarında kestane ağacı, ıhlamur ve kavak, bunların yemyeşil ağaç tepeliklerine özel bir vurguyla, özel bir yer almaktadır. Çocukluk hatıralarını görsel resimlere dönüştürme dürtüsünün peşinde, bir zamanlar olduğu gibi, yine altında oturma arzusuyla ağaç tepelikleri inşa etti. Bunun, onun için önemini bizzat Zec'in kendi cümlesi söylemektedir: "Ağaç tepeliği, benim annemin odası gibidir!"²⁰⁰ Bu motif çalışmalarından bahsederken şöyle demektedir: "Benim bu ağaç tepeliğini ele alalım

¹⁹⁶ Peyzaj (Fransızca *paysage* kelimesinden gelmektedir, manzara anlamındadır), çevreyi tasvir eden resim veya grafiğe işaret eder. Güzel sanatlarda tüm dönemler peyzajı bağımsız bir sanat teması olarak tanımaz ve bazılarında daha az değerli resim türü olarak görülür (Branka Pribić, "Pejzaž", **Enciklopedija likovnih umjetnosti** 3, Ed. Mohorovičić, A., Zagreb, Jugoslovenski leksikografski zavod, 1962, s. 644).

¹⁹⁷ Slobodan Ristić, "Osoben pristup pejzažu", **Politika**, Beograd, 5 Ocak 1978.

¹⁹⁸ Rodger de Piles (1635-1709), Fransız bir ressam, grafikçi ve diplomattı.

¹⁹⁹ Bonafoux, a.g.e., s. 5.

²⁰⁰ Zrno, "Safet Zec o odlasku Pašovića u Veneciju. Što se bune bh. umjetnici: Zar je umjetnost prosuti dvije cisterne mlijeka u Miljacku?!", **Depo portal**, 23 Mayıs 2015, <http://depo.ba>, 09 Aralık 2016.

diyelim. Onu yaratırken ben olabildiğince ihtişamlı, güçlü, kuvvetli olsun diye mümkün tüm araçları kullanıyorum; duygunun, hissin bakan kişide bir şeyler uyandıracağı, duyarsız kalmayacağı şekilde inşa ediyorum. Benim çalışmamda merkezî nokta budur. Bahçeler, parklar, pencereler mi yapıldı 'tüm bu temaların merkezî problemi şudur:' bunlara bakan kişiden beklediğim şeyi bizzat kendimde nasıl uyandırırım.”²⁰¹ (Resim 2.32.)

Zec’in ağaç tepelikleri sayısız sanat eleştirisinin konusu olmuşlardır. Zoran Markuš 30 Aralık 1985 tarihinde Politika gazetesinde şunları söylemektedir: “Geleneksel ifadede yenilik isteğiyle, ağaç tepeliklerini izole etti ve onları anıt resimler seviyesine çıkarttı”²⁰² (Resim 2.33.). Lavrinović, Zec’in ağaç tepeliği motifli çalışmalarından bahsederken, herhangi bir diğer “beklenen” içerik olmaksızın “ağaç tepeliği biçiminde çerçevelenmiş” sanatsal ilişkilerin bu devasa kümelerinin, sanki bunların gövdeleri dahi yokmuş gibi “kadrajlandığını” belirtmektedir ²⁰³ (Resim 2.34.).

Resim 2.32. Peyzaj.



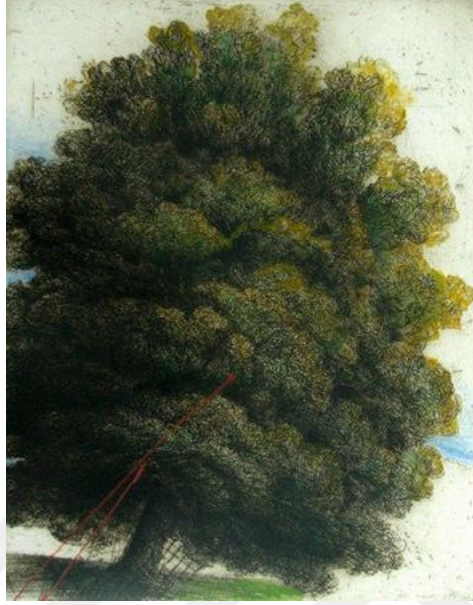
Kaynak: <https://bosnjackiinstitut.ba/zbirke/zbirka-umjetnickih-djela> (son erişim tarihi 02. 06. 2022)

²⁰¹ Bogavac, a.g.e., s. 237.

²⁰² Žarko Markuš, “Slikarstvo kontinuiteta”, **Politika**, Beograd, 30 Aralık 1985.

²⁰³ Lavrinović, a.g.e., s. 11.

Resim 2.33. Bir Ağaç Tepeliği Tasviri.



Kaynak: <https://www.pinterest.com/pin/448882287832133320/> (son erişim tarihi 02. 06. 2022)

Resim 2.34. Bir Ağaç Tepeliği.



Kaynak: <https://www.pinterest.com/pin/779967229203425230/> (son erişim tarihi 02. 06. 2022)

Zec'in peyzajlarında sıklıkla tramvay (Resim 2.35.), şilep (Resim 2.36.), yol (Resim 2.37.), köprü vb. trafik yapısının unsurları da bulunmaktadır. Sanat eleştirmeni

Dorđe Kadijević, 20 Mayıs 1973 tarihli NIN gazetesinde onun çalışmaları hakkında konuşurken şunları söylemektedir: “.... Anıların ve geçmiş olan her şeyin bu resimlerinde, güçlü katıksız bir hayat hissi cereyan etmektedir. Bu, var olmayan ve hayal olana yaslanmasıyla büyülüyor, elle hissedilebilir bir olguyla temastan yoksunlukla şaşırtıyor. Safet Zec, Belgrad Akademisi’nde geçirdiği uzun günler boyunca yabancı resimlere ve kafa karıştırıcı teoriler yerine, bakışlarını oraya yolun karşısına, Kalemegdan ‘dvojka’²⁰⁴ istasyonu üzerinden ıslak kaldırım taşlarına mat bir zümrüt yeşili aydınlığı atarak yükselen gölgeli ağaç tepeliğine çevirmiştir. Yeşil bir tramvay bu ağaç tepelikleri altında, hareket etmekten tereddüt ederek, tekrarı olmayan anın büyülü örtüsünü bozmayı sonsuza kadar erteleyerek duruyordu.”²⁰⁵

Resim 2.35. Tramvaylı Peyzaj.



Kaynak: Guido Giuffré, **Safet Zec**, Zagreb - Sarajevo, Art studio "Azinović" - "Šahinpašić", 1999, s. 137.

²⁰⁴ Burada, Belgrad’da Pristaništa’dan başlayıp, Kalemegdan, Dorçol, Vuk Anıtı, Slaviya üzerinden ana demir yolu istasyonuna kadar giden, yani eski Belgrad merkezi etrafında bir daire çizen tramvay hattı “dvojka” düşünülmektedir.

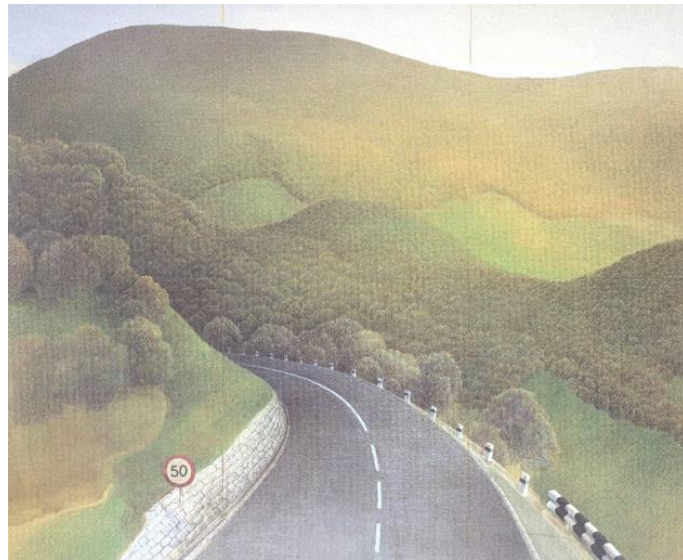
²⁰⁵ Kadijević, a.g.e., s. 18.

Resim 2.36. Şilepli Peyzaj.



Kaynak: Guido Giuffré, **Safet Zec**, Zagreb - Sarajevo, Art studio "Azinović" - "Šahinpašić", 1999, s. 200.

Resim 2.37. Yollu Peyzaj.



Kaynak: Guido Giuffré, **Safet Zec**, Zagreb - Sarajevo, Art studio "Azinović" - "Šahinpašić", 1999, s. 220.

2.3. Ölüdoğa

Zec'in ölüdoğasına²⁰⁶ (Ek 10) bakıldığında, onun bunlarda günlük hayatta sanat olarak görülmeyen,”böylece hiçbir şey veya neredeyse hiçbir şey” olan ürünleri ve nesneleri tasvir ettiği anlaşılmaktadır.²⁰⁷ Zec'in erken çalışmalarında oda ve bahçe, çocukluğundan cansız nesneler (çiçekli kırmızı saksılar, temiz beyaz bir örtünün üzerinde bir ekmek ...) hâkimdir. Bu çalışmalar, Zec'in seksenli yıllardan Bosna evi ve ağaç tepeliği motifli eserlerini karakterize eden renklerin o aynı seçimiyle belirlemektedirler.

Bosna Hersek'te savaşın başlamasından sonra artık, ölüdoğa kendi içerisinde, mutfak dolabı, ekmek, masa, üzerinde bir örtüyle sandanye için bir tür ”ambiyans” yaratır. Bunun içerisinde “resim için, resmin sayesinde” orada olmakdan başka bir var oluş sebebi olmayan “yerleştirilmiş” ve “bırakılmış” mütevazı, banal, günlük nesneler bulunur.²⁰⁸ Bu çalışmalar alegorik karaktere sahiptir; yani sadece günlük nesnelerin tasviri olmayıp, ayrıca kavramsal ve ahlaki bir anlama da sahiptirler.

Ekmek motifi, kompozisyonun nadiren eşlik eden, en çok da hâkim kısmı olarak ortaya çıkmaktadır. Zec'in yaratıcılığında sembolik bir anlamı vardır. Bosna Hersek'teki savaştan önceki çalışmalarında ekmek, temiz, beyaz bir örtünün üzerinde beyaz, en çok da bıçakla dilimlenmiş haldedir (Resim 2.39.). Savaş sonrasındaki çalışmalarında bu, “uyarı ekmeğine” işaret ediyor ve “bilinçlenmenin aciliyetine” işaret ediyor²⁰⁹, bununla aslında en iyi şekilde sosyo-politik anı ve onu etkileyen olayları tanımlıyor. (Resim 2.40.) Lavrinović'in belirttiği üzere, Zec Venedik çalışmalarında ekmek temasını, sadece sanatsal şartlarla erişilebilecek mükemmel bir maneviyat ve maddiyatın sentezine, “tam bir yüceleme” getiriyor.²¹⁰

²⁰⁶ Ölüdoğa (fr. *Nature morte*; eng. *Still Life*, njem. *Stilleben*), bir sanat motifi, cansız ve hareketsiz nesnelerin güzel sanatlarda gösterimidir. Burada çeşitli cansız şeyler: meyve, mum, şişe, bardak, müzik enstrümanı vb. söz konusudur. Bu, daha eski Roma İtalyası'nda dekorasyonlarda mevcuttur, barokta artık müstakil bir resim teması olmuştur, ancak bu türün gelişiminde “en hak sahibi” ressamı İtalya ve Flandersli ressamlardır.

²⁰⁷ Bonafoux, a.g.e., 6.

²⁰⁸ Bonafoux, a.g.e., 7.

²⁰⁹ Bonafoux, a.g.e, s. 14.

²¹⁰ Lavrinovic, a.g.e., s. 30.

Resim 2.38. Mutfak Dolabı.



Kaynak: <https://www.pinterest.com/pin/563018693799959/> (son erişim tarihi 02. 06. 2022)

Resim 2.39. Ekmek Motifi.



Kaynak: <https://www.pinterest.com/pin/405112928991564184/> (son erişim tarihi 02. 06. 2022)

Resim 2.40. Yüzsüz.



Kaynak: <https://www.pinterest.com/pin/52776626874294238/> (son erişim tarihi 02. 06. 2022)

Zec'in çalışmalarında, kıvrımlı ve derin koyu gölgeli, aydınlık; ancak her zaman beyaz olmayan, bazen ufak desenli gizemli bez parçaları ve örtüler genel olarak masada ya da sandalyenin arkasında sadece ölüdoğanın bir parçasıdır. Zec'in erken çalışmalarında örtüler, onları oraya koyan kişinin izini sezinleyerek, bale hareketleri içerisinde düşmektedirler. (Resim 2.41., 2.42.)

Zec'in savaş sonrası çalışmalarında bezler, toplumsal ilişkilere, sadece Zec'in yalnızlığına, özlemine ve kaygısına şahitlik etmektedirler. (Resim 2.43.) Bu dönemde onlar, bazen cansız bir bedene sarılı ve kanlıdır ve insanın ağır kaderine şahitlik etmektedir. (Resim 2.44.) Bunlarda, var oluşsal olanla estetiksel dramatik, etik olanla sanatsal bir temas kurulmaktadır. Zec'in son çalışmaları, onun "insanın son ve ilk şeyleri âlemine 'aşk âlemine ve ölüm âlemine' girdiğini" göstermektedir.²¹¹

²¹¹ Lavrinović, a.g.e., s. 30.

Resim 2.41. Bez Motifi (Savaş öncesi dönem).



Kaynak: Guido Giuffré, **Safet Zec**, Zagreb - Sarajevo, Art studio "Azinović" - "Šahinpašić", 1999, s. 98.

Resim 2.42. Bez Motifi (Savaş öncesi dönem).



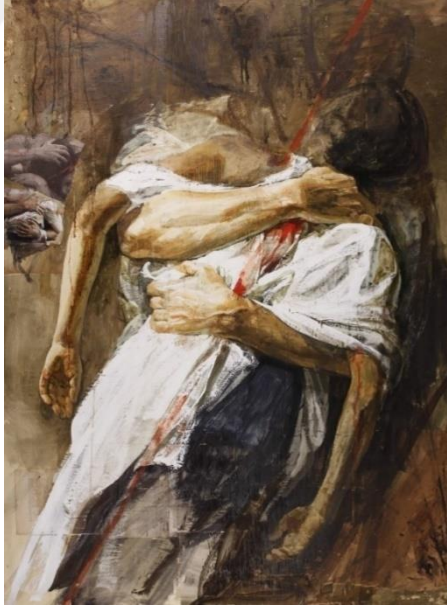
Kaynak: <https://www.pinterest.com/pin/90916486217734615/> (son erişim tarihi 02. 06. 2022)

Resim 2.43. Yalnızlığın sembolü olarak bez parçası



Kaynak: Guido Giuffré, **Safet Zec**, Zagreb - Sarajevo, Art studio "Azinović" - "Šahinpašić", 1999, s. 129.

Resim 2.44. Vücudun Çevresinde Kanlı Bir Bez.



Kaynak: <https://www.pinterest.com/pin/702139398155623204/> (son erişim tarihi 02. 06. 2022)

Hayatında en azından bir kez olsun masa resmetmeyen ressam neredeyse yoktur. Masa, farklı çağların sanatçılarının kendileri için sanatsal önemi olan nesneleri üzerine yerleştirdiği ve düzenlediği önemli bir objedir. Zec'in sanat dünyasında masa, sıklıkla dramatik bir sanat hadisesinin merkezi ve sahnesidir. Kırmızı Masa ya da Kırmızı Masanın Siyah Mermeri isimli sergisinin ön sözünde Safet Zec şöyle

demektedir: “Masa, her gün karşılaştığım bir şeydir. Günlük olarak etrafından dolandığımız bir şeydir. Gün masada sıcak bir kahveyle ve onun üzerine konulmuş bir gazeteyle başlar. Öğlen üzerinde bizi bekleyen öğle yemeği bulunur. Masa etrafında otururuz ve konuşuruz, muhabbet ederiz, mektup yazarız. Masa her zaman bizim küçük dünyamızın merkezindedir, ister evde olsun ister stüdyoda.”²¹²

Zec, bizzat kendisinin belirttiği gibi, oldukça erken bir zamanda “sanat macerası” başladığı anda “masayla arkadaş oldu”. Zec, “ölüdoğanın ilk nesneleri ve klasik dönemden ilk alçı başlar beni masanın üzerinden izliyordu” demektedir.²¹³ Daha sonra masa, kendisinin de belirttiği gibi, bakışı ‘kendi’ üzerinden ‘Oda’nın açık penceresine ya da ‘Bahçe-Avlu’ ve ‘Bahçeler’in arka planına yönlendiren ‘ana şey’in merkezi oldu. “Masa, hayatın içerisinde bir obje, bir fenomen, anahtar bir elementtir; ancak her şeyden önce o gerçek anlamda bağımsız bir başlangıçtır.” diye not düşmektedir Zec.²¹⁴ O, “aynı anda tinsel olmayan ve geometrik olan bir dünyadır.

Zec’in başlangıç çalışmalarında, düzenli, üzeri işlemeli örtülerle örtülmüş, üzerinde çoğunlukla çiçek, ekmek, meyve ve saat bulunan kır evi masalarıyla karşılaşırız (Resim 2.45.). Savaş sonrası dönemde, Zec’in İtalya’da ikameti esnasında, çalışmalarındaki masalar ağır ve siyah, üzeri resim gereçleri ve eski gazetelerin düzensizliği ile darmadağın bir hal almıştır ve Zec’in yeni sanat arayışının güçlü bir izi olarak durmaktadır. “Benim ‘İtalyan’ hayatımda” diyor Zec, “Udin’de 100 Via Gemonia caddesinde eski bir matbaada geçirdiğim ağır ve sıkıntılı ilk günlerde; ancak daha sonraki ağır günlerde de, enerjimi yeni gravürlerin yapımına yönlendirdim. Bu şekilde, çılgınca beni şimdi kayıp ve mutsuz olan ülkemde ünlü yapan, mit haline gelmiş sebeplerden bazılarını üretmeye çalışarak kendimden, olasılıklarımdan bahsetmek istedim. Böylece, uzun haziran, temmuz ve ağustos günlerini eski, gri-siyah, kirli-siyah atölyenin ağır atmosferinde geçirdim. Onun

²¹² Safet Zec, **Red table rouge** [serge kataloğu], Venezia, Galleria del Leone, 2002.

²¹³ A.e, s. 6.

²¹⁴ Zec, Yeni Belgrad (Novi Beograd)’daki dairedaki ikametlerinin ilk günlerini Ivanka ve kendisinin yataksız idare edebildiklerini ancak ilk eşyalarının, edinmek zorunda oldukları dört sandalyeli bir masa olduğunu belirtmektedir. Zec ayrıca masanın “her şeyden önce gerçek anlamda bağımsız bir başlangıç” olduğunu belirtmektedir (Zec, a.g.e., s. 6).

huzurlu ve siyah rengine, bana öylesine lazım olan sükûneti buldum. Burada, basım evinde, sanki ezelden beri buradaymışım ve çalışıyormuşum gibi, ilk ve izleyen pek çok grafik yaptım.”²¹⁵ Zec pek çok eserini, kırmızı masa motifine adadı. (Resim 2.46.) “Galleria del Leone”deki “Red table rouge” sergisinin ön sözünde Zec: “Niçin matbaadaki kırmızı masa? Gerçekte bu, kırmızı masa üzerindeki siyah mermer olabilir mi ve niçin tam şimdi? Niçin, çoğu insanın fark etmediği sık, küçük, olağan, ehemmiyetsiz olaylar, diğerleri için umut verici, tarihî oluyor ya da gerçekte, onların kaderlerini değiştiriyor?” diye sormaktadır.²¹⁶ Corrado’nun stüdyosunda çalışırken, gözlerinin sıklıkla “Corrado’nun üzerinde çalıştığı olağanüstü yoğun kırmızıya” “düşüğünü” belirtmektedir. Sonrasında şunları söylemektedir: “Bunun bana çok tanıdık bir masa, hayatmın bir kesitinden, eski bir arkadaş gibi yeniden rastladığım bir parça olan bir masa olduğunu düşündüm. İçinde bulunduğum şartlarda onun büyük önemi vardı. Onun huzurunda zevk aldım ve onur duydum. Atölyeye geldiğimde selamlaştık. Bu bizim sessiz diyalogumuzun başlangıcıydı ve yakın zamanda ilk yansıma, ilk taslaklar, çalışmalar ve levhalar da geldi. Masanın yanında, dostum Corrado’ya zorluk çıkaran eksik ve beceriksiz İtalyancamın o ilk kelimelerine ihtiyacım yoktu. Masanın yardımıyla çok iyi bir iletişim kuruyordum. Gri-siyah-karanlık atölyede onun kırmızısı, kıymetli, uygun ve dekoratif olarak çekiciydi. Eşsiz ve soyutlanmış bir kırmızıydı; ancak onu sadece benim görmüş olmam mümkün. O birazcık kırmızı olmaksızın, orada bulunması mukadder olan masa olmaksızın matbaa atölyesinde olsam nasıl hissederdim, nasıl görünürdü bilmiyorum. Niçin ona kırmızı masa diyorum bilmiyorum. Onun esas kısmı, ‘ruhu’ siyah dikdörtgen bir levhadan, tuhaf siyah bir alandan, bir yüzeyden, etrafında yılların kirli paslı matbaa malzemelerinin bulunduğu siyah alanın bir parçasından oluşmaktadır. Bunlar, her gün yönetilen ve kullanılan, hiçbir zaman aynı pozisyonda ve ilişkide bulunmayan madde ve aletlerdir. Antik ‘kirli’ zanaatin basit, faydalı nesne ve aletleri. Niçin, başka biri değil de bu masa, onca yıl sonra şimdi, tam bu zamanda ve bu yerde, beni kendi derinliğine çekiyordu? Beni öyle tutkulu ve güçlü kavradı ve buna benzer masa temalı erken ancak ciddi çalışmalarım (bunlardan ancak birkaçı ayakta kaldı) arasından uzak

²¹⁵ Zec, a.g.e., s. 7.

²¹⁶ A. g. e., s. 8.

düşüncelere ve hatıralara geri götürdü. Bana günlerce izlediğim ve bir şekilde farklı ancak inanılmaz benzer bir masanın resmini yakaladığım babamın kirli ayakkabı masasını hatırlatıyor. Kirli ayakkabı tutkalının, cilanın, boyanın, derinin güçlü kokusunu hatırlatıyor. Nihayet, henüz bitirdiği, temiz parlak bir çift ayakkabıyı ellerinde tutan zanatkarın memnuniyet hissini geri veriyor.”²¹⁷

Resim 2.45. Bahçede Masa.



Kaynak: Guido Giuffré, **Safet Zec**, Zagreb - Sarajevo, Art studio "Azinović" - "Šahinpašić", 1999, s. 144.

Resim 2.46. Kırmızı Masa



Kaynak: Guido Giuffré, **Safet Zec**, Zagreb - Sarajevo, Art studio "Azinović" - "Šahinpašić", 1999, s. 103.

²¹⁷ Zec, a.g.e., s. 8.

2.4. İnsanı ve Bedenini Konu Alan Eserler

Yaratıcılığının ilk evrelerinde ana motifler, yani “Zec’in sanat dünyasını” temsil eden motifler ev, oda, pencere, masa ve yoldur. Bunlarda, insan figüratif olarak görünmez ve Lavrinović şöyle der: “Peki insan nerede? Gerçekten Zec’in sanat dünyasında insan yok gibidir.”²¹⁸ Nitekim, bu dönemde görünüşte, ortaya çıkmasa da, Zec figür motifli pek çok eser yapmıştır. (Ek 11) Birkaç portresi ön plana çıkmaktadır. Bunlardan en önemlisi 1972 yılından anne portresidir. (Resim 2.47.) Bu kalem çizimi kendine mahsus “şahsi günlük içinde öznel bir kaydı” temsil etmektedir ve onun yaratıcı çalışmasında tamamen özel ve çok önemli bir yer tutar. Tahtasında çiçekli bir vazonun bulunduğu ve aralığından tepe, evler ve devasa gökyüzü peyzajının görüldüğü açık pencereli eski bir odada, pencere kenarında oturan bir kadın hâkimdir. Onun anıtsal figürünün bütününden ve de onun tüm münferit unsurlarından (kafanın güçlü estetiği, yarı kapalı göz kapakları altından bakış, altında geniş kucakta ellerin çapraz halde durduğu güçlü göğüslerle güçlü bir büst) iç sükûneti ve huzur yayılıyor.²¹⁹ Zec, İtalya’daki ikameti esnasında, genel olarak kendi ailesinin portrelerini çalışmıştır. (Resim 2.48.)

Resim 2.47. Anne.



Kaynak: Guido Giuffré, **Safet Zec**, Zagreb - Sarajevo, Art studio "Azinović" - "Šahinpašić", 1999, s. 131.

²¹⁸ Lavrinović, a.g.e., s. 11.

²¹⁹ A.g.e., s.12.

Resim 2.48. Hana.



Kaynak: Guido Giuffré, **Safet Zec**, Zagreb - Sarajevo, Art studio "Azinović" - "Šahinpašić", 1999, s. 278.

Zec, ilk gençliğinden itibaren resimde en zorun ne olduğunu keşfetmeyi arzuladı. Bir röportajında “Bunun eller olduğunu çok erken öğrendim. En zoru onları çizmektir ve sembolize ettikleri şeyler inanılmazdır. Bizi insan ırkı olarak tüm hayvanlardan ayırır.” demektedir.²²⁰ Uzanmış eller, açık avuçlar, sıkılmış, çıplak eller, gömleğin beyaz kolları, dantelli el buketi. Ellerin “gerçekten konuştukları” söylenebilir.²²¹ Onları kâğıtların, gazetelerin üzerine çizmiştir, tahta üzerine resmetmiştir ve zanaat anlamında, mükemmelliğe hâkim olmuştur. (Resim 2.49.)

Zec’in Venedik’te ikameti sırasında, işler “dramatik olarak” değişir. Peyzaj ve ölüdoğanın daha önceki havadar örneklerine oranla yeni evre tam anlamıyla bir yenilik, “belki bir bakıma da başa geri dönüşü: ellere takıntıyı” getirmektedir.²²² Zec işaretlerin ve renklerin izleriyle ifade edilen korkunç gerçekliğe ve tanınabilir ve evrensel “mülteci ıstıraplarına” gönderme yapmak suretiyle, esareti, acıyı düşündüren, merhamet için yalvaran bir pozisyonda uzanmış bir el, başka bir bedene sarılmış bir el

²²⁰ Zrno, “Safet Zec o odlasku Pašovića u Veneciju. Što se bune bh. umjetnici: Zar je umjetnost prosuti dvije cisterne mlijeka u Miljacku?!”, **Depo portal**, 23 Mayıs 2015, <http://depo.ba>, 09 Aralık 2016.

²²¹ Bonafoux, a.g.e., s. 6.

²²² Lavrinovic, a.g.e., s. 11.

çizmektedir.²²³ Bu dönemde meydana gelmiş çalışmalar hakkında konuşurken şunları söylemektedir: “Savaş kayıplarının unutulmamasına bir şekilde katkı sağlamak istiyorum, bu şeylerin kayıt altında olmasını istiyorum.”²²⁴ Abadžić-Hodžić, *Yüz Gulden Baskısı* Ön sözünde, Safet Zec’in ana vatanının yıkıntıları önünde sancılar içinde büyük öğretmen Rembrandt’a seslendiğini belirtmekte ve ayrıca şöyle yazmaktadır: “Rembrandt’ın ıstırap, umut ve acılı yüzlerinde Zec, içerisinde şimdi Srebrenicalı çocukların uzanmış aç ellerinin ve günahsız, sürülmüş bir Boşnağın engelli ellerinin yükseldiği sanatsal mesajın evrensilliğini aramakta ve bulmaktadır.” Bu şekilde Rembrandt’ın vizyonundaki İsa, Boşnağın koruyucusuna dönüşmektedir, çünkü “onun ıstırapı ve aşk misyonu sadece müridlerine ve resmi varislerine değil bütün insanlara yönelikti”.²²⁵

Bunlar durdurulmuş fragmanlar gibidir. Bu fragmanlar “birlikte büyük bir acı ağı oluştururlar: oturan bir adamın alnına sıkıca bastırılmış bir el, umutsuzluk ve inançsızlığın sesini bastıran bir kadının elleri, bir yaralının sakatlanmış bedenini taşıyan birbirine kenetlenmiş yorgun eller...”.²²⁶ Bu dönemden çalışmaları “görülmesi gereken bir tuzak”tır.²²⁷ Bonafoux, Zec’in atöylesinden bir manzarayı tanımlıyor: “Zec’in tualinin sol köşesinde ekmeğe uzanmış bir elin fotoğrafı yapıştırılmış. Yüz defa görülmüş. Genel bir banallik. Mülteciler. Sivil bir organizasyon tarafından dağıtılmış yiyecek”.²²⁸ (Resim 2.50.) Sorulmaktadır “Zec hangi sebeple tam buraya yapıştırmaya karar vermiştir, öyle ki hudut geçiş yerlerinde, bölgedeki çatışma sebebiyle hiçbir erzakın erişmediği şehrin meydanında ya da mülteci kampında insani yardımın dağıtıldığı günü ve saati haber veren bir fotoğraf ilk bakışta görülebilir”.²²⁹ O, bunun “bakış resimlerde, gazeteleri karıştırırken gördüğümüz bu resimde

²²³ Bonafoux, a.g.e., s. 6.

²²⁴ Stojić, a.g.e., s. 39.

²²⁵ Abadžić-Hodžić, Aida: “Predgovor”, **Grafička mapa List od sto guldena** [katalog izložbe], Sarajevo, Atelje, 2004.

²²⁶ Abadžić-Hodžić, Aida: “Kako naslikati lice jedne kozmičke tragedije”, **Lica kozmičke tragedije** [katalog izložbe], Zenica, Bosansko narodno pozorište, 2009, s. 6.

²²⁷ Bonafoux, a.g.e., s. 5.

²²⁸ A.g.e., s. 6.

²²⁹ A. g. e., s. 6.

duraklasın diye ... Bakışa, bizim, benim bakışıma yönlendirilmiş acil bir emir, bakmak için bir davet gibi” burada olduğunu söylemektedir.²³⁰

Resim 2.49. 1962'den Eller.



Kaynak: Guido Giuffré, **Safet Zec**, Zagreb - Sarajevo, Art studio "Azinović" - "Šahinpašić", 1999, s. 35.

²³⁰ A.g.e., s. 8.

Resim 2.50. Ekmeğe Uzanan Eller.



Kaynak: <https://www.pinterest.com/pin/771100767451273159/> (son erişim tarihi 02. 06. 2022)

Yüz tasviri (Resim 2.51.), Srebrenica soykırımından sonraki dönemde Zec'in eserlerinin merkezî motiflerinden biridir. Gözyaşları (Suze) serisinden her bir resim "her insan acısının bireysel deneyimiyle karşılaşmayı" temsil etmektedir.²³¹ Zec'in sergilerinden birinin kataloğunun ön sözünde Abadžić Hodžić şunu sormaktadır: "Kozmik bir trajedinin yüzü nasıl resmedilir? On bin kayıp yüz nasıl resmedilir?"²³² Zec bu trajediden esinlendiği çalışmalarında saklı yüzlü insanları sanatsal zirvede resmetti; ki bunlar tüm zamanlar için "Srebrenica trajedisinin en çarpıcı görsel hatırlatıcılarından" biri olarak kalacaktır.²³³

²³¹ Aida Abadžić-Hodžić, "Kako naslikati lice jedne kozmičke tragedije", **Lica kozmičke tragedije** [katalog izložbe], Zenica, Bosansko narodno pozorište, 2009, s. 8.

²³² A.g.e, s. 6.

²³³ A.g.e., s. 6.

Resim 2.51. Yüz Tasviri.



Kaynak: <https://www.pinterest.com/pin/575123814888553755/> (son erişim tarihi 02. 06. 2022)

Resim 2.52. Yüzsüz İnsanlar Motifi.



Kaynak: <https://www.pinterest.com/pin/8162843053783661/> (son erişim tarihi 02. 06. 2022)

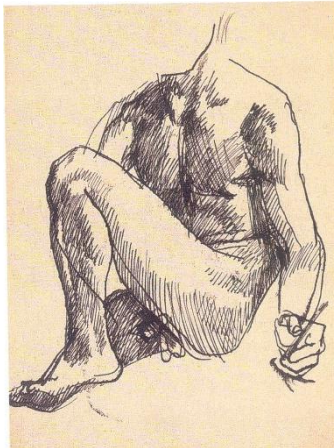
Resim 2.53. Srebrenicalı Anne Motifi.



Kaynak: <https://www.pinterest.com/pin/144467100537403111/> (son erişim tarihi 02. 06. 2022)

Safet Zec'in, fantastik bir çizimci olarak, erken yaratıcılığında insan bedeni figürlü pek çok eser temsil edilmektedir. Bu eserlerde çizim yeteneğinin zirvesine ulaştığı rahatlıkla söylenebilir. (Resim 2.54.) Hayatının bir evresinde, özellikle Belgrad'da yaşadığı ve çalıştığı dönemde Safet Zec ağaç tepeliklerine öncelik verir ve genel olarak da insan figürüyle uğraşmaz. Nitekim, onun savaş sonrası eserlerinde insan figürünün geri dönüşünü özellikle Toplu Hicret ve Kucaklaşmalar (*Exodus i Zagrljaji*) serisi aracılığıyla görmekteyiz. (Resim 2.55., 2.56.)

Resim 2.54. Beden.



Kaynak: Guido Giuffré, **Safet Zec**, Zagreb - Sarajevo, Art studio "Azinović" - "Šahinpašić", 1999, s. 40.

Resim 2.55. Beden Motifi.



Kaynak: <https://www.pinterest.com/pin/86061042860144697/> (son erişim tarihi 02. 06. 2022)

Resim 2.56. El Arabasında Cansız Beden Motifi.



Kaynak: <https://www.pinterest.com/pin/373517362847158274/> (son erişim tarihi 02. 06. 2022)

Zec’e göre Michelangelo’nun Pieta’sı “Bu zamana kadar yapılmış en muhteşem eser”dir. Bir röportajda şöyle demektedir: “Uzun zaman önce söyledim, bunu da denemeliyim. Medeniyetleri belirleyen çarmıhı resmetmek”.²³⁴ 2014 yılında Zec, Roma Cizvit Kilisesi için Della Passiona Şapeli içine İncil ikonografisinden bir

²³⁴ Zrno, “Safet Zec o odlasku Pašovića u Veneciju. Što se bune bh. umjetnici: Zar je umjetnost prosuti dvije cisterne mlijeka u Miljacku?!”, **Depo portal**, 23 Mayıs 2015, <http://depo.ba>, 09 Aralık 2016.

sahne olan “İsa’nın Çarmıhtan indirilmesi” sahneli eserini yaptı.²³⁵ Avaz gazetesine verdiği röportajda şunu söylemektedir: “İsa adı verilen o insanın çarmıhtan indirilmesi gerçekte medeniyetin bazı temel belirleyicilerine, oğlunu kaybetmiş bir annenin trajedisine aittir.”²³⁶ Başka bir röportajında şu soruyu sormaktadır: “Bir annenin ölmüş oğlunu tutması nasıl bir acıdır bilir misiniz? Bu temel bir acıdır. Bütün medeniyetimiz bu acı üzerinde yetiştirilmiştir.”²³⁷ Zec “Hristiyanlığa ait değilim” bununla birlikte, bu “hümanizmin, yeryüzündeki hayatın temel teması bana dokunmaktadır. Bu dile, medeniyetin en büyük sanatçılarının katkı sağladığı, sanat alanında en büyük eserlerin olduğu bu forma ait olmak isteyen sanatçılara aitim.” demektedir.²³⁸

Resim 2.57. İsa’nın Çarmıhtan İndirilmesi.



Kaynak: <https://www.pinterest.com/pin/103090278957316351/> (son erişim tarihi 02. 06. 2022)

²³⁵ Slobodna Bosna Gazetesine verdiği bir röportajda Zec, dâhili bir yarışmada “Cizvit tarikatı temsilcileri, taleplerini yerine getirebileceklerine inandıkları insanları seçtiler. Bu eser için eskizlerimizi ve önerilemizi yapmak üzere dördü İtalyan ve biri zatım olmak üzere beş sanatçı çağırdılar” demektedir (Milan Radović, “Safet Zec: Bosanski Michelangelo Zadivio Rim”, **Magazin plus**, 11 Temmuz 2014, <https://magazinplus.eu>, 9 Aralık 2016).

²³⁶ Radović, “Safet Zec: Bosanski Michelangelo Zadivio Rim”, **Magazin plus**, 11 Temmuz 2014, <https://magazinplus.eu>, 9 Aralık 2016.

²³⁷ Zrno, “Safet Zec o odlasku Pašovića u Veneciju. Što se bune bh. umjetnici: Zar je umjetnost prosuti dvije cisterne mlijeka u Miljacku?!” , **Depo portal**, 23 Mayıs 2015, <http://depo.ba>, 09 Aralık 2016.

²³⁸ Radović, “Safet Zec: Bosanski Michelangelo Zadivio Rim”, **Magazin plus**, 11 Temmuz 2014, <https://magazinplus.eu>, 9 Aralık 2016.

III. BÖLÜM

ZEC'İN ESERLERİNİN ANALİZİ

Çalışmanın bu bölümünde Zec'in eserlerini sanat yapısı/kompozisyon, yani “belli bir ifade türünde materyal ve gereçlerin gereksinimleriyle uyum içinde bir fikrin sanatsal olarak işlenmesi”²³⁹ olarak ele alacağız. Bunları anlamak ve belli sonuçlara ulaşmak için, kendi aralarındaki sanatsal unsurlara ve prensiplere estetik analiz yoluyla bakmak gerekmektedir; ki bunlar her şeyden önce şunlardır: teknikler²⁴⁰, çizgiler²⁴¹, boya/renglendirmeler²⁴², şekil ve formlar²⁴³, ebatlar, yüzey durumları, içerik ve kontekstler²⁴⁴. Bu doğrultuda, Safet Zec'in tüm yaratıcılığın her türünden farklı

²³⁹ Kosta Bogdanović, Bojana Burić, **Teorija forme**, Beograd: Čačak, 2004, s. 66.

²⁴⁰ Teknik ifadesiyle, araç gereçler ve bunların teknik olarak işlenmesi anlaşılmaktadır. Söz konusu, ankostik, grizay, guaj, kazein, kolaj, mozaik, pastel, sigraffito, tempera, yağlı boya, vitray, duvar resmi ya da grafik aside yedirme, bakır gravür, çizim, ağaç gravür, linol gravür, mezzotint, monotip, kuru kazıma, mürekkep, kömür vb. resim teknikleri midir. (Lela Bacarić, “Tehnika”, **Enciklopedija likovnih umjetnosti** 4, Ed. Mohorovičić, A., Zagreb, Jugoslovenski leksikografski zavod, 1962, s. 407.).

²⁴¹ Çizgiler söz konusu olduğunda, eserin yüzeyindeki izlerin türüne dikkat etmek gerekir. Bu anlamda, çizgilerin kalın mı, koyu mu, vurgulu mu, noktalı mı olduğu, nasıl bir duygu veya ruh hali çağrıştırdığı, genellikle yatay mı ya da dikey mi oldukları, etkilerinin nasıl olduğu, bazılarının diğerlerine göre daha göze çarpıcı olup olmadığı, amaçları olduğu şekilde esere hâkim olup olmadıkları, çizgi ya da izin resmin altından fark edilip edilmediği, bunun kapatılması için bir çabanın olup olmadığı...(Maja Sikošek, Umetničko delo i kako ga posmatrati, Lepota života, 12 Aralık 2019, <http://lepotazivota.rs/umetnicko-delo-kako-ga-posmatrati>, Mart 05. 2020) hususlarını inceliyoruz.

²⁴² Renk, yani kolorit söz konusu olduğunda bizi hangi renk paletinin kullanıldığı, sanatçının saf temel renkleri mi yoksa ikincil renkleri mi kullandığı, bunların tamamlayıcı, monokrom, soğuk ya da sıcak mı olduğu, geniş ya da mütevazı bir renk paleti mi kullanıldığı, tuvalde herhangi bir rengin hâkim olup olmadığı, resimdeki renk seçiminin herhangi bir his uyandırıp uyandırmadığı, kullanılan rengin etkisinin nasıl olduğu, bunların koyu ve canlı mı yoksa soluk ve boğuk mu olduğu, bunların tüm esere etkisinin nasıl olduğu, bir şey hatırlatıp hatırlatmadığı, renk yokluğunun sanatçının eserine eksiklik hissi verip vermediği, monokromun odağı form ve içerik gibi eserin diğer unsurlarına kaydırıp kaydırmadığı...(Sikošek, Umetničko delo i kako ga posmatrati, Lepota života, 12 Aralık 2019, <http://lepotazivota.rs/umetnicko-delo-kako-ga-posmatrati>, Mart 05. 2020) ilgilendirmektedir.

²⁴³ Bazı eserlerin analizinde şekil ve formun önemli bir yeri bulunmaktadır. Kompozisyonun geometrik, köşeli veya serbest mi olduğu, bundaki şekillerin alışılmadık, basit ya da kompleks mi oldukları, şekil ve formların tekrarlanıp tekrarlanmadıkları ve bunun etkisi, şekillerin nasıl yerleştirildikleri, grup mu yoksa münferit mi oldukları, iç içe geçip geçmedikleri, şekil ve formların kenarlıklarının nasıl oldukları, belirgin/net veya bulanık mı oldukları, eserde rölyef unsurları olup olmadığı, boyanın macun olarak mı uygulandığı, boya dışında tuvale başka bir malzeme eklenip eklenmediği, perspektifin nasıl olduğu, eksik bir noktası olup olmadığı, resmin iki boyutlu yüzeyinde üç boyutluluğun bir illüzyonu olup olmadığı (Sikošek, Umetničko delo i kako ga posmatrati, Lepota života, 12 Aralık 2019, <http://lepotazivota.rs/umetnicko-delo-kako-ga-posmatrati>, Mart 05. 2020) gözlenmektedir.

²⁴⁴ İçerik analiz edilirken, incelediğimiz şeyin ne olduğunun, bu eserle neyin temsil edildiğinin, sahne ya da figürün tarihten, dinî bir hikâyeden, çağdaş bir olaydan veya popüler kültürden mi olduğunun, bize yaşamdan bir şeyi hatırlatıp hatırlatmadığının, karakterler arası ilişkileri bilip bilmediğimizin, taşıdıkları kıyafetler, temsil edildikleri pozlar veya yüz ifadelerinden ne sonuçlar çıkaracağımızın,

ebatlarda ve çeşitli tekniklerle hazırlanmış 48 eseri analiz edilmiştir. Eserlerinin estetik analizi yoluyla elde edilen bilgileri bizzat ressamın fikirleriyle tamamlamayı gerekli gördük ve buna uygun olarak kendisiyle bu başlığın ikinci kısmında yer verdiğimiz röportajı gerçekleştirdik.

3.1. Estetik Analiz

Analiz 1

Eserin Adı: Nehirli Peyzaj (Resim 3.1.)

Yılı: 1971

Tekniği: divit mürekkep²⁴⁵

Boyutu: 70 x 90 cm

Bu resimde kompozisyon hafifçe sol tarafa kaymıştır ve sanatçı, bunu sezgisel olarak sağ üst kısımdaki bitki örtüsünü temsil eden çizgi, şekil ve yönlerin izole edilmiş bir gruba eşitlemeye çalışır. Kompozisyonun sağ üst bölümü, onun kalanından izoledir, arka plana göre kurgulanmıştır ve bu şekilde kompozisyonda istenen denge sağlanmıştır. Eser, diyagonal, enerjik ve sıklıkla yarı yay yönleriyle doludur ve bu şekilde inanılmaz şekilde hareket, ritim ve biraz eğlenceli enerji yaymaktadır. Yönlerin sayısı, konumu ve yoğunluğu, sanatçının temsil ettiği dinamiklerin aksine, ustaca kendi aralarında yok olur. Sanatçı rölyeflerin, tepelerin ve

eserde temsil edilen nesnelerin, aksesuarların ve yerlerin neler olduğunun, tanınabilir ya da sembolik olup olmadıklarının ayırımı olmak gerekir.

Eserin analizinde, eserin meydana geldiği konteksi de inceliyoruz – sanat eserine ve sanatçıya etki eden veya eserin meydana geldiği zamanda mevcut olan sosyal, politik, ekonomik ve kültürel faktörleri araştırıyoruz ve değerlendiriyoruz, eserin hangi sanat eserleri veya sanatçılarla mukayese edilebileceğini ve ayrıca belli eserleri yaratırken sanatçının asıl gayelerinin neler olduğunu görüyoruz (Sikošek, Umetničko delo i kako ga posmatrati, Lepota života, 12 Aralık 2019, <http://lepotazivota.rs/umetnicko-delo-kako-ga-posmatrati>, Mart 05. 2020)

²⁴⁵ Çini mürekkebi (İng. Indian ink, Chinese ink. Fr. Chine, Alm. Tuche, İtl. Tinta di China) iyice öğütülmüş pigmentlerin (is, sülügen, zıncıfre, altın, gümüş) veya bağlayıcı araç olarak seyretilmiş Arap kauçuğu, sellak veya başka bir sentetik bağlayıcının ilave edildiği anilin boyaların çözeltisidir. Yüzeye (kâğıt, parşömeni, güzel bir dokuma kumaş) kalemle veya fırçayla uygulanmasıyla, silinemeyen ve zorla yıkanabilen yoğun bir yayılım çizimi oluşmaktadır. Bunu ilk defa Çinlilerin kullanmaya başladığı (kafur yağı ve misk ilavesiyle yağların isinden bir karışım, ağaç kalıplarla preslenir ve kuruduktan sonra dört köşeli çubuk şeklini alır ve renkleme ve suda eritmeyle akışkan bir hal alır) ve batıda Orta Çağ'dan itibaren kullanıldığı düşünülmektedir. Mürekkeple çizimde zamanla, seyretilmiş mürekkeple resimde estetik bir ifadeye ulaşıldı ki buna da lavi denir. ("Tempera", *Enciklopedija likovnih umjetnosti* 4, Ed. Mohorovičić, A., Zagreb, Jugoslovenski leksikografski zavod, 1962, s. 466-467)

bitki örtüsünün üç boyutluluk formunu taramayla takip eder, mürekkep ve kalem kullanır, çoğunlukla onu tonlar ve daha karanlık bir yüzeye dönüştürür. Sanatçı bu eserin yaratılmasına hissi olarak yaklaşmıştır ve şekil, bitki örtüsü ve de peyzajda az sayıdaki mimari yapı akıntılarının kendisini eserin oluşumuna götürmesine izin vermiştir. Bu özellikle çalışmanın sağ dikey bölgesinde fark edilebilir. Burada tüm bu diziliş kâğıdın beyazlığına göre sona erer, durur ve kaybolur.

Resim 3.1. Nehirli Peyzaj, 1971.



Kaynak: Guido Giuffré, **Safet Zec**, Zagreb - Sarajevo, Art studio "Azinović" - "Šahinpašić", 1999, s. 153.

Analiz 2

Eserin Adı: Nehirli Peyzaj (Resim 3.2.)

Yılı: 1977

Tekniği: Karışık teknik

Boyutu: 39 x 55 cm

1977 tarihli Nehirli Peyzaj resminin kompozisyonunda vurgu yüksekliğin üçte ikisine taşınan tepeler kitlesine yapılmıştır, Bununla Safet Zec, diğer peyzaj eserlerinde de olduğu gibi, Balkan tepe-dağ kitlelerini çok başarılı şekilde ortaya koymuştur. Mekân, yani mekânın illüzyonu, çalışmanın ön alt bölgesindeki tepenin, üst sol bölgede koyu tepe kitleleriyle öne çıkması şeklinde, ışığın oyunuyla sağlanıyor. Kompozisyonun hareketliliği ve çalışmanın yukarı ve aşağı bölgelerinin birbiriyle

bağlantısı, nehrin akışını temsil eden kavisli hatla diyagonal olarak bağlanmaktadır. Renk ayıdır; altın aşı boyasından, birkaç yerde, yeşilin yoğun nüansından, onun koyu, boğuk ve isli nüanslarına kadar koyu yeşil gama-²⁴⁶. Çalışmanın bu üst sol bölümünde, ilaveten gözlemcinin dikkatini odaklayan ve yönlendiren ve peyzajlar için alışılmamış, atipik, hatta neredeyse modern şekilde dikkati kompozisyonun sol üst kısmına kaydıran neredeyse soyut olarak konumlandırılmış, hafiften eğri bir dikdörtgen fark edilmektedir. Bu dikdörtgen motifi, sanatçının 1971 yılından Nehirli Peyzaj eserindeki motiffi (Resim 58) ve bu örnekte sanatçının aynı motife sıklıkla geri döndüğü ve tıpkı bu durumda olduğu gibi onu ilaveten araştırdığı ve bölümlediği sonucunu çıkartabilir ve görebiliriz. Renklendirme, şekli, tepenin üç boyutluluğunu, bitki örtüsünü ve yönleri betimleyen doğrusal çizgilerle iç içedir. Safet Zec renkli tebeşirle ve pastelin geniş lasure vuruşlarıyla üç boyutlu formu modelliyor ve tepe-dağ kitlesini şekillendiriyor. Bitki örtüsünün ince işlenmesinde, neredeyse şairane şekilde yeşil gamanın sisinde kaybolan ve nehrin akıntısında yeniden ortaya çıkarak belirginleşen ve yavaşça solgunlaşan, eserin dış bölgelerinde peyzajın ve çevrenin gaması içinde birleşen bitki örtüsünün romantik-şiirsel detaylarını hissedebiliriz.

²⁴⁶ Resimde gama (Grk. Gamma) nüansa, yani “resme genel bir izlenim veren bir tonal derecelendirilmiş rengin hâkimiyetine (vurgusuna) (örn. Yeşil gama, kırmızı gama, sıcak gama, soğuk gama)” işaret etmektedir (“Likovna umjetnost”, **Informier**, 24 Mayıs 2016, <http://eksluzivno24.blogspot.com>, 21 Nisan 2020.)

Resim 3.2. Nehirli Peyzaj.



Kaynak: Guido Giuffré, **Safet Zec**, Zagreb - Sarajevo, Art studio "Azinović" - "Šahinpašić", 1999, s. 152.

Analiz 3

Eserin Adı: İlkbahar (Resim 3.3.)

Yılı: 1979

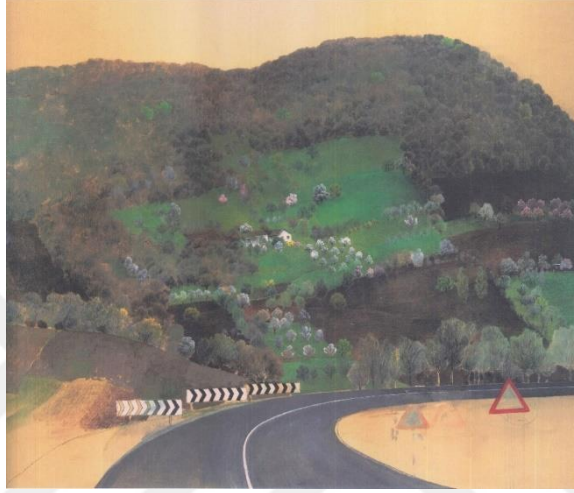
Tekniği: Karışık teknik

Boyutu: 140 x 170 cm

Sanatçı bu peyzajda, tepe kitlesini eserin yüksekliğine göre üçte ikisine konumlandırmak suretiyle tepe-dağ formuna ulaşmaktadır. Bu kitleyi, yönü eserin sağından sol tarafına doğru (hafiften yukarı) kaldırma eğilimine sahip olan birbiri ile bağlantılı yuvarlak iki kemer şekillendirmektedir. Alt bölgede sanatçı yolun yönünün ve alt bölgenin ortasından gördüğümüz kavisli yolun bizzat şeklinin (sağa doğru kıvrılıyor) yardımıyla oldukça ustaca yönlerin kritik şekilde yönlerini ortadan kaldırıyor. Yönler kontekstinde, ayrıca yolun yanındaki işaretleri de kullanıyor ve böylece kompozisyonla oldukça alışılmamış bir şekilde oynuyor. Kompozisyonun ve tepe kitlesinin merkezi, neredeyse eşkenar dörtgen şeklindedir ve sanatsal açıdan, üzerinde ekstra dikkat çeken, eserin kompozisyonunu tazeleyen ve canlandıran bahar çiçeklerinin aydınlık, bazen sarı ve hafiften kırmızımsı-mor vurgularının bulunduğu yoğun yeşil renkle (büyük olasılıkla tüpten olanla) vurgulanmıştır. Renklendirme oldukça oyunludur ve gökyüzünde eserin alt bölümüne, yolun yanındaki toprağa bağlanan ve eserin ortasında ağaç tepeliklerinde, gözlerimizin önünde kırılan ve

titreşen mat turuncu aşı boyasını fark edebiliriz, eserin üst ve alt bölümünde bir bağ kurmaktadır. Burada, bizi alacakaranlığın alışılmadık vizuel sahnesine götüren cesur ve olağanüstü renk kombinasyonunu fark edebiliriz. Eserin orta bölümünde, yol kenarındaki işaretler gibi insanın dolaylı mevcudiyetini öneren mimari bulunmaktadır.

Resim 3.3. İlkbahar.



Kaynak: Guido Giuffré, **Safet Zec**, Zagreb - Sarajevo, Art studio "Azinović" - "Šahinpašić", 1999, s. 187.

Analiz 4

Eserin Adı: Kış (Resim 3.4.)

Yılı: 1979.

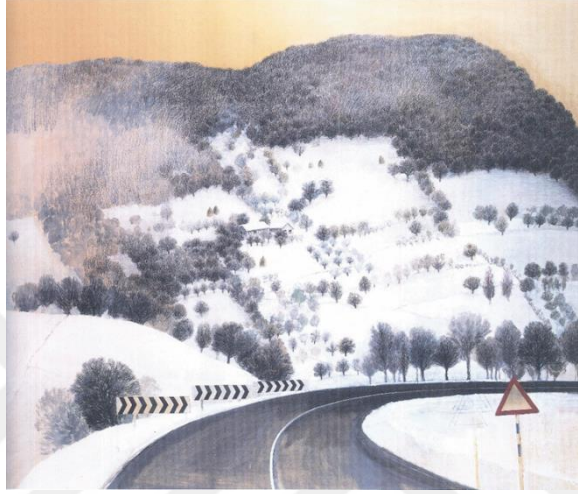
Tekniği: Karışık teknik

Boyutu: 140 x 170 cm

Bu eserde, sanatçının daha önceki bir peyzajı (bkz. Resim 3.3.) tamamen yeni bir renklendirme bakış açısıyla çalıştığını fark ediyoruz. Sanatçıyı bir önceki eserine nazaran dağ kitlesi ve bitki örtüsünün şekillerini daha farklı organize etmeye zorlayan monokronik yaklaşımla kompozisyon aynı kalmaktadır. Ormanın ana hatlarının ve de ilk planda görebildiğimiz münferit ağaç tepeliklerinin çizgisel bağını daha farklı bir çizimle şekillendiriyor. Sanatçı, alt bölgede yolun perspektifsel kısaltmasının mekânsal illüzyonunu, yukarıdaki karanlığa karşın aşağı bölgede güçlü bir beyazlık kontrastı ile gerçekleştiriyor. Gökyüzü ve ağaç tepelikleri yine tüm peyzaja canlılık ve tazelik veren turuncu aşı boyası rengindedir; ancak bu yoldaki bir taban olarak ya da

alt sağ b3lgedeki işaret şekillerinin rengi olarak da g3r3lebilir. Safet Zec, alt sağ k3şedeki işareti bir yineleme olarak ya da şekil anlamında bir akis gibi kullanıyor ve bu şekilde klasik bir C3zanne²⁴⁷ peyzajının monotonluğunu geliştiriyor ve eser taze, modern ve fark edilir bir h3l alıyor.

Resim 3.4. K1ř.



Kaynak: Guido Giuffr3, **Safet Zec**, Zagreb - Sarajevo, Art studio "Azinovi3" - "şahinpaşi3", 1999, s. 189.

Analiz 5

Eserin Adı: Bistrik T3neli (Resim 3.5.)

Yılı: 1980

Tekniği: Bez 3zerine yağlı boya²⁴⁸

²⁴⁷ Fransız ressam Paul C3zanne (1839-1906) kendi kendini yetiştirmiştir. Banker olan babası ile tartiştıktan sonra 1861 yılında Paris'te *Acad3mie Suisse*'e devam etmiştir. Burada Louvre'da barok ve romantik d3nemin ustalarını 3nceler ve Pissaro ile tanışır. *3cole des beaux-Arts*'a kabul edilmediği i3in, doğduğu Aix'e d3ner, babasının bankasında 3alışır ancak resim yapmayı bırakmaz. Bu aşamadaki 3alışmaları, aydınlatmadaki kontrastın vurgulu ifadesi ve tam bir vurgulu forma ulaşma arzusuyla karanlık tonalitelerle karakterize olmaktadır. 1862 yılında Paris'e geri d3ner ve empresyonistlerle (Monet, Renoir ...) temas halinde işığın ve atmosfer fenomenlerinin kıymetini ve de saf renk ara3larıyla ifade olanaklarını tanır. 1877 yılında empresyonistlerle ilgisini keser ve kendi 3z ifadesini arar. Empresyonistlerin aksine, g3zle g3r3nen her şeyde şekillerin ve tonların sentezinin ardından gider – şekilleri basitleştirir (tabiattaki her şeyin k3re, koni ve silindir geometrik şekillerine g3re şekillendiği bilgisine ulaşır) ve resimleri sadece renk ve onun tonetilerinin derecelerini kullanarak yapar. (Slavko Batuşi3, "C3zanne, Paul", **Enciklopedija likovnih umjetnosti 1**, Ed. Mohorovi3i3, A., Zagreb, Jugoslovenski leksikografski zavod, 1962, s. 612-614.).

²⁴⁸ Yağlı boyayla resim yapma, yanı yağlı boya resim (İng. *oil painting*, Frans. *peinture d l'huile*, Alm. *3lmalerei*, İtal. *pittura a olio*), bağlayıcı olarak keten, ceviz, haşhaş ve susam yağının kullanıldığı renklerin (pigmentlerin) yardımıyla resim tekniğidir. Resim yaparken, yağlı boya yarı sıvı durumda fır3ayla ince tabakalar halinde daha 3nceden hazırlanmış bir zemine (3oğunlukla ahşap bir 3er3eve 3zerine gerilmış keten bir kumaş, sonra ahşap, karton ya da metal) uygulanır. Kuruma esnasında yağlı

Boyutu: 140 x 170 cm

Bu kompozisyonda sanatçı, alt sol köşe (tünel) ve üst sağ köşe arasında daha çok ışık kontrastı dengesi elde ediyor. Dengeyi, eserin üst sağ köşesindeki koyu aşı boyalı dikdörtgen etrafındaki güçlü ışığın oyununu bilerek sağlıyor. Renklendirme açısından, kasvetli sönük, neredeyse boğuk, koyu yeşil tonların gaması mevcuttur. Sanatçı bunu, gökyüzünde kahverengi aşı boyası tonlarıyla, tunelin taşında ve üst sağ bölgede ışıkla ve kaldırım, duvar ve çalılarda da yumuşaklıkla canlandırmaktadır. Poetik açıdan motif, alacakaranlığın rehavet veren, ağır atmosferini ve belirsiz-mistik, ışıkla ima edilen tünelin sakladığının beklentisini akla getirmektedir.

Resim 3.5. Bistrik Tüneli.



Kaynak: Guido Giuffré, **Safet Zec**, Zagreb - Sarajevo, Art studio "Azinović" - "Šahinpašić", 1999, s. 193.

boya değişime uğramaz ve uzun süre tazeliğini korur, ancak daha kalın boyalarda kuruma esnasında çatlaklar meydana gelir. Ayrıca, ışık, nem ve havanın etkisiyle zamanla resmin yüzey tabakasında kimyasal değişimler olur (yağ maddesi koyulaşır ve resim homojen bir kahverengi ton alır). Atmosfer unsurlarının etkisini azaltmak için, resmin yüzeyine ince bir vernik katmanı sürülür. Bu tekniğin avantajı, boyanın parlaklık ve saydamlığının hoş geçişleri ve yarım tonları olası kılmasıdır, renkler her katmana uygulanabilir (boyama esnasında kendi aralarında karışmazlar), diğer malzeme ve tekniklerle kolay şekilde kombine olurlar, çalışmanın her aşamasında düzeltme yapmayı ve resmi düzenlemeyi mümkün kılarlar (yavaş kurumaları şartıyla). (Žarko Damjan, "Uljeno slikarstvo", **Enciklopedija likovnih umjetnosti 4**, Ed. Mohorovičić, A., Zagreb, Jugoslovenski leksikografski zavod, 1962, s. 475.).

Analiz 6

Eserin Adı: Bistrik Tüneli (Resim 3.6.)

Yılı: 1982

Tekniği: Karışık teknik

Boyutu: 180 x 200 cm

Bu kompozisyonda, alt sol bölgede, dikkat noktasını güçlü bir şekilde kendisine çeken tünelin karanlık bir biçimi bulunmaktadır. Sanatçı üst sağ köşede dikdörtgen şekillerle (hafif çizim ve bir çift kırmızı ve mavi vurguyla) ışık oyunu yapmak suretiyle denge sağlamaya çalışmıştır. Sonbahar gamasıyla yeşil bitki örtüsü, bazı yerlerde lazural²⁴⁹ yüzeysel olarak resmedilmiştir Kâğıdın aşı boyası rengine dalmıştır, eserin ortasında ve üst sol köşesinde parlak yani yoğun nüans kazanmaktadır. Eser, tepenin, nesnelerin, tünelin, duvarın, taşın, rayın, merdivenlerin, çitin, evin, ağaç tepeliklerinin poetik yönlerinin, bitkisel dalgalanmanın ve de saha dokusunun üç boyutlu biçimini betimleyen yumuşak tuş ve metal kalem çizimiyle örülmüştür. Zec'in detay anlayışı, ray kenarındaki işaretler, vurguları, işaretler için rastgele sayılar, bunların yankıları, yani sol alt köşedeki sahada bunların tekrarı özellikle ilginçtir. Ayrıca, bu eserin, orta kısımda, tünelin altında reproduksiyonu da ilginçtir. Bu şekilde sanatçı, peyzajı, atmosferi çok büyük bir ustalıkla mistik hâle getirmektedir ve kendisini bu mistisizmin cevabı olarak konumlandırmaktadır. Eser, renk açısından oldukça zengin ve ritmik açıdan oyunsaldır. Renk ahengi, atmosferin altın etkisini veren sıcak rengine ve sanatçının bize sunduğu mistik ana vurgu yapmak suretiyle sonbahar gaması aracılığıyla elde edilmektedir.

²⁴⁹ Vernik, eserin tamamen kuruyan kısımlarına ince, şeffaf ve homojen olarak uygulanan, ikincil tonları değiştiren, rengi olan; ancak dokuyu değiştirmeyen tamamlayıcı boya katmanıdır. Bununla eserin belli bölgeleri daha çok güçlendirilebilir, tonlamayı değiştirebilir (daha sıcak ya da daha soğuk), bölgesel tonu güçlendirebilir veya hafifletebilir. Bunlar, temelde şeffaftır, akvarelda çalışır ve daha koyu pigmentli bir taban üzerine açık bir pigment olarak da kullanılır. ("Lazura", *Enciklopedija likovnih umjetnosti* 3, Ed. Mohorovičić, A., Zagreb, Jugoslovenski leksikografski zavod, 1962, s. 291.).

Resim 3.6. Bistrik Tüneli.



Kaynak: Guido Giuffré, **Safet Zec**, Zagreb - Sarajevo, Art studio "Azinović" - "Šahinpašić", 1999, s. 192.

Analiz 7

Eserin Adı: Tepe ve Su (Resim 3.7.)

Yılı: 1977

Tekniği: Karışık teknik

Boyutu: 100 x 123 cm

Tepelik-dağlık kütle, hafifçe yuvarlanmış, kemersel üç boyutlu şekilli, böylece alanın derinliğine ve şekline işaret ederek sunulmuştur ve kompozisyonun üçte ikisine yerleştirilmiştir. Alt bölgede, yüksekliğin üçte birinde, yine alanın derinliğine işaret etmek suretiyle, nehrin yansımasını sunan bir bölünme fark edilmektedir. Sanatçı sol bölgede altın oranj ve açık sarı yoğun renkleri bize daha yakın gibi yerleştirmek ve toprak rengi koyu aşı boyasını, kahverengiye, grimsi ve gri-yeşil renkleri sağ tarafa koymak suretiyle, öyle derin bir mekân sunarak, renk-ışık kombinasyonu ile üç boyutluluk etkisi yaratmaktadır. Zaman zaman sanatçı, gözlemcinin dikkatinin vizüel merkezini ön görerek renkli kurşun kalemle çizgisel koyu yeşil vuruşları belirginleştirmektedir ve bu şekilde bizi hissettirmeden eserin içerisine sokmaktadır. Bu bölgede, mimari motiflerde ve Bosna evinin beyaz renginden okuyabileceğimiz ekstra bir dikkat yoğunlaşması ve vurgulama fark edilmektedir.

Dikkat oyunu ve gözlem süreçleri, eserin sol-sağ bölgesinde bitki örtüsü yoluyla (üst bölgede karartılmış ağaç tepelikleri, alt bölgede aydınlatılmış ağaç tepelikleri ve de bunların küçük yastık biçiminde dokusal titreşimleri ki bazı bölgelerde sfumato olarak²⁵⁰ renkli kurşun kalemle boyanmış çizgisel biçimlere geçer ve akvarelle lazural olarak boyanmış yüzeyi temizler) dağıtılmaktadır. Sonbahar peyzajının, huzurun ve alaca karanlık anının poetik yanı, sıcak sonbahar toprak renginin (bu eserde bakır gama hâkimdir) ahengine karşı büyük bir hisle ve daha önce bahsedilmiş olan yeşil ve beyazın hafif renk vurgularıyla yaratılmıştır. Tüm atmosferin sükûnetini düz gümüş gökyüzü de sunmaktadır. İnsan yokluğu yine mevcuttur; ancak mimari sembolle onunla dolaylı bir bağa da işaret edilmektedir.

Resim 3.7. Tepe ve Su.



Kaynak: Guido Giuffré, **Safet Zec**, Zagreb - Sarajevo, Art studio "Azinović" - "Šahinpašić", 1999, s. 197.

²⁵⁰ Sfumato, soluk kenar çizgileriyle, yumuşak dumanlı tonlarla resim yapma tekniğidir. Sfumato tekniği ile yapılan resim, sanki bir sis perdesiyle örtülü gibidir, soluk renklerle, tonlarla ve monokronik ilişkiyle elde edilir. Rönenans döneminin sfumato ustası Leonardo da Vinci'dir ve takipçileri bu çalışma stilini ondan edindiler.

Analiz 8

Eserin Adı: Tepe ve Su (Resim 3.8.)

Yılı: 1980

Tekniği: Bez üzerine yağlı boya

Boyutu: 115 x 130 cm

Safet Zec, bu çalışmada peyzaj incelemesinde kim bilir kaçınıcı kez aynı motifin farklı bir deneyimini sunmaktadır, yani daha önceki eserlerinde kullanılmış olan, yeni dönemde tamamen farklı bir teknikle çalıştığı motife geri dönmektedir. Kompozisyon, neredeyse şablon halinde, üçte iki yüksekliğe yerleştirilmiş tepelik-dağlık kütle şemasını takip eder. Bu eserde, genel olarak koyu mat yeşil gama arasından Safet, merkez motifi yani tepeyi şekillendirerek, ışıkla ve yeşil rengin güçlendirilmiş yoğunluğunun yardımıyla dikkatimizi eserin ortasına çekmek ve orta bölgede tepenin üç boyutlu bombeliliğini yaratmak suretiyle bizim dikkatimizle oyun oynamaktadır. Ayrıca, karanlık mat yeşil unsurların tekdüzeliğini, kırmızı nüansın, pişmiş toprağın tonlarıyla ve mat portakal rengi vurgularla tazeleyen birkaç ağaç tepeliği ile hareketlendirmekte ve alaca karanlık renk atmosferini ağır kurşun gökyüzüyle mistik hale getirmektedir. Alt bölgede çalışma renk açısından oldukça sakin, neredeyse monokroniktir ve sanatçının, mekânsal olarak salınan, alt bölgenin tekdüzeliğini kıran ve ayrıca mekânın üç boyutluluğunu şekillendiren aydınlık ince bir çizginin yardımıyla, oldukça mahirane bir çizgi hareketiyle nehri ve tepeyi birleştirdiğini fark edebiliyoruz. Ayrıca, gökyüzünde ortadaki tepenin etrafında ışık oyunu için en tepede bir duyguyu fark edebiliyoruz, en iyi bilen kişi tavrıyla, tepeyi de şekillendiren ve üç boyutluluğunu ortaya koyan kontrast ışık oyununu vurgulayarak yumuşak bir şekilde ışığı güçlendirmektedir.

Resim 3.8. Tepe ve Su.



Kaynak: Guido Giuffré, **Safet Zec**, Zagreb - Sarajevo, Art studio "Azinović" - "Šahinpašić", 1999, s. 196.

Analiz 9

Eserin Adı: Şilep (Resim 3.9.)

Yılı: 1978

Tekniği: Karışık teknik

Boyutu: 100 x 140 cm

Bu, Safet Zec'in bu dönemdeki en heyecan verici ve en özgür çizimlerinden biridir. Burada o, tüm gücünü, teknik bilgi ve becerisini, peyzaj ve genel olarak kompozisyon çözümlemesine alışılmadık bir yaklaşım sergilemektedir. Eser, her şeyden önce ağaç tepeliğinin üst kısmının atmosferine yansıyan güçlü ve heyecan verici bir dinamik yaymaktadır. Bu, ritmik olarak her santimetrede, çok oynusaldır, lineer titreşimler, yönler ve şekillerle doludur ve kontrast bir hareket enerjisi üretmektedir. Sol bölgede hafiftir ve orta kısma geçişte de baskın değildir, ancak bir gazete küpürüyle serbestçe ve ustalıkla canlanmaktadır. Ağaç tepeliği orta kısımda bir çizim gücü kazanır, neredeyse, bilinçle ve tam bir vizüel çizim inceliğiyle, hafifçe ağaç teğeliği sisteminin sağ kenarına taşınan belli bir lineer tornado enerjisi ve unsuru kazanmaktadır. Ağaç tepeliği sisteminin sağ kenarında Safet Zec, hafif duraksamalarla ve tek başına bir çizgiye arka planın temiz bölümüyle ve de her tornado kasırgası

sonrası gibi, çalışmanın sağ orta bölgesinde yerleştirilmiş olan aynı şilep motifine iki ilave fragman ile kompozisyonu sakınleştirmektedir. Kompozisyonun yukarı kısmının aksine, aşağı kısım üçte birinde, ağaç tepeliğini yansıtarak, yukarı kısımdaki muazzam dinamik ve hareketliliğin bir nevi vizuel amortismanı olan vizuel bir sükûneti temsil etmektedir. Aşağı kısım, aynı zamanda bu çalışmanın ana motifini de taşımaktadır ve bu, yukarıdaki vizuel olaylar oyununu kendi şekliyle oynayan ve izleyen (kabin, anten, bayrak, farklı örtüler, tenteler, fiçılar ve işaretlerin kendine mahsus vizuel şekilleri üzerinden) ve kendi horizontal uzanmış şekliyle durağan bir suya dalmış sakın bir şileptir. Çizim, sarı aşınmış gazete kâğıdının yansımasının, çalılıkta koyu yeşil kurşun kalemle hafif renklendirmeye bağlandığı ve bunun yanında renkli kurşun kalemle bazı küçük kırmızı vuruşlarla bütün renk oyununun sonra, bizzat şilebe taşındığı sol taraftaki kolajdan başlamak üzere birkaç dakika içinde büyük bir ustalıkla tam bir incelikle koloristik anlamda tazelenmektedir. Vurgu olarak renk şilebin kendisinde birkaç farklı yerde ve de halka, fiçı, lastik, bayrak gibi üzerinde taşıdığı bileşenlerde fark edilmektedir.

Resim 3.9. Şilep.



Kaynak: Guido Giuffré, **Safet Zec**, Zagreb - Sarajevo, Art studio "Azinović" - "Šahinpašić", 1999, s. 198.

Analiz 10

Eserin Adı: Şilep (triptik) (Resim 3.10.)

Yılı: 1978

Tekniği: Renkli kurşun kalem²⁵¹

Boyutu: 135 x 290 cm

Bu triptik 1978 yılından Şilep çizimine devam etmektedir ve formatın üçte ikisinde kabarmış bitki örtüsü kütlesi ve üçte birinde su kompozisyonu gösteren zaten kurulu olan bir şema aracılığıyla rölyef ve bitki örtüsünün şekillenmesinin, ritmin, yönlerin, kompozisyonun, formun koloristik-çizimsel oyunun ciddi bir çalışmasını temsil etmektedir. Gökyüzünün en üst bölgesi, tam bir zarafetle, duyguyla ve hafif renk vurgusuyla, çok iyi bir aydınlatmayla çözümlenmiştir ki; böylece bitki örtüsünün ana hatları ve ağaç tepeliğinin şekli ilaveten ve üç boyutlu olarak, yani güçlendirilmiş olarak vurgulanmaktadır. Kompozisyon hafifçe sağa doğru vurgulanmıştır. Triptiğin ağaç tepeliği içinde renk geçisi sağlanmaktadır. Safet Zec, neredeyse sfumato içerisinde boğulmuş, triptiğin en sol kısmında ağaç tepeliğinin daha az görünür ve daha az belirgin şekillerinden başlamaktadır. Sonra ağaç tepeliği sistemi çalışmanın ortasına doğru yavaşça yoğunlaşmaktadır ve güçlü lineer çizgi olaylarıyla, ritmik hareketlilikle, ışık-kontrast ve renk tazelenmeleriyle ağaç tepeliği belli bir şekil ve canlılık kazanmaya başlar. Triptiğin en uç sağ bölümünde bitki örtüsü yavaşça loş, yeşil rengin koyu boğuk gamasına bürünür. Şilep, motif olarak, triptiğin ortası ve en sağ bölgesi arasında çok cesurca yerleştirilmiştir ve ayrıca vizüel eğilimi, sanatçının gözlemciye yönelik vizüel önerisinin arzu edilen alanına yönlendirmektedir. Eser, Zec'in zaten bilinen, çizgisel, koloristik ve ışık harmonisinin poetik belimlemesini yansıtmaktadır ve şilep, kendi pozisyonu ve eserin atmosferi sebebiyle, biraz büyüleyici ve sanki rüyada gibi hafif bir hareket eğilimindedir.

²⁵¹ Kurşun kalem (İng. Lead pencil; Frans. mine de plomb; Alm. Belistift; İtal. Matita), kil ile karışan (içerikte kil az ise, kalem daha yumuşaktır, daha kalın ve daha yağlı bir iz bırakır) ve ahşap bir çubuğun içerisine yerleştirilen grafitten üretilen bir kuru çizim malzemesidir. Fabrikalar, sanatsal ve teknik çizimler için 13 standart sertlik derecesinde (6H-6B) kurşun kalemler üretmektedir. Doygun vuruşlar veren siyah tebeşir içli kurşun kalemlere kreyon adı verilmektedir. Kreyonlar farklı renklerde de üretilirler (Zdenko Šenoa, "Olovka", **Enciklopedija likovnih umjetnosti 3**, Ed. Mohorovičić, A., Zagreb, Jugoslovenski leksikografski zavod, 1962, s. 593.).

Resim 3.10. Şilep (triptik).



Kaynak: Guido Giuffré, **Safet Zec**, Zagreb - Sarajevo, Art studio "Azinović" - "Šahinpašić", 1999, s. 200.

Analiz 11

Eserin Adı: Deniz Kenarında Bir Ev (Resim 3.11.)

Yılı: 1991

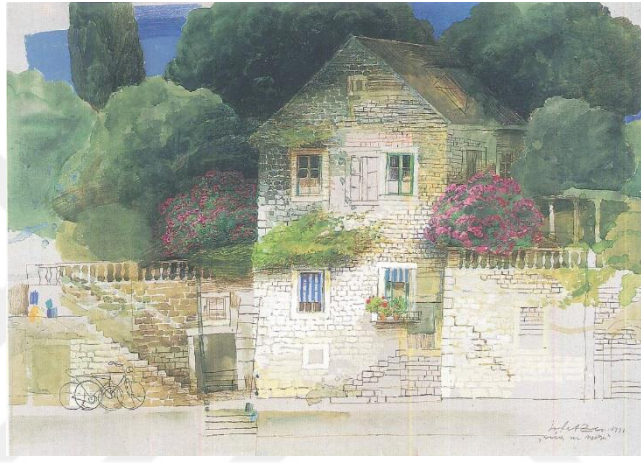
Tekniği: Karışık teknik

Boyutu: 70 x 100 cm

Zec'in Adriyatik taş evleri motifli resimlerinden biri olan *Deniz Kenarında Bir Ev/ Kuća kraj mora* kompozisyonunda, Zec'in bilinen, kabarık bitki örtüsü şekillerinin, üç boyutluluğun, yönlerin ve ritimlerin oyunu eğilimini hissedebiliyoruz; ki kompozisyonu canlandırmak adına bunu çok ustaca kullanıyor. Renk, önceki dönemlerde olandan çok daha canlı ve yoğundur. Ev, kompozisyonun hafif sağ üst tarafını kapsamaktadır ve renk açısından, kısmen taşın grimsi-yeşilimsi, neredeyse bitkisel çizimiyle ve de sanatçının kompozisyonun sol ve sağ tarafları arasında bir bağ kurabilmek adına kullandığı asma şekliyle bağlanmıştır. Resmin alt bölgesinde Zec, caddeyi betimleyici bir şekilde tasvir etmektedir, onu taş duvarlar, merdivenler, bisiklet ve ev parmaklıklar yapısına, peş peşe ortaya çıkma ve ortadan kaybolma, yani yüzeydeki, yani akvarel tekniğinde fırçayla sanatsal-tekniksel olarak çalışılmış taşın dokusundaki geçiş eğilimiyle neredeyse ağsal bir şekilde dallanmıştır. Sanatçı, kompozisyonel-koloristik eğilimi evin sol ve sağındaki çalılıklarda pembemsi-kırmızı çiçeklerle sağlamaktadır ve ilaveten kontrast yardımıyla bizzat eve doğru daha güçlü bir eğilim gerçekleştirir. Alt kısımda, bu iki üyeli kırmızı sistemin karşısında, kompozisyonun aşağıdaki taş yapısını hareketlendiren mavi çizgili iki pencere

uzanmaktadır. Taş duvar ve taş cephe, sıcaktan griye, açık aşı boyasına ve bazı anlarda saf beyaza kadar uzanan zengin ışık ve renk oyunları doludur. Taş yapı her zaman betimsel olarak açık değildir, daha ziyade bazı yerde, kabul edilmiş sfumato kuralına göre, arka planla bağlanır, boğulur, mistik olarak kaybolur, yani arka planın bitkisel atmosferinde kaybolur. Yine mimari peyzajda insan dolaylı olarak mevcuttur. Onun varlığını, ev, bisiklet, merdivenler, pencerede asılı çizgili perde vb. ile sezmekteyiz.

Resim 3.11. Deniz Kenarında Bir Ev.



Kaynak: Guido Giuffré, **Safet Zec**, Zagreb - Sarajevo, Art studio "Azinović" - "Šahinpašić", 1999, s. 204.

Analiz 12

Eserin Adı: Deniz Kenarında Bir Ev (Resim 3.12.)

Yılı: 1991

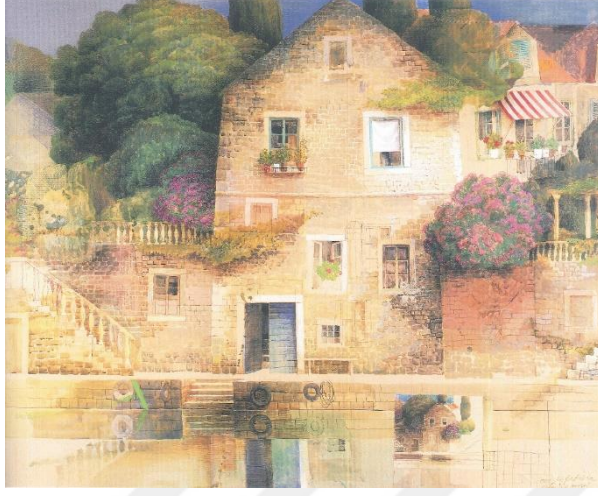
Tekniği: Karışık teknik

Boyutu: 180 x 200 cm

Safet Zec için alışılmadık, yaklaşık kare formunda olan bu eserde sanatçı deniz kenarındaki evi yeniden işlemektedir. Bu kompozisyon yerleşik bir dağılımı takip etmektedir. Alt üçte bir suda ve onun karşısında, üst sağ kısımda alışılmadık şekilde formattan taşan çatısıyla gözlem merkesi, yani deniz kıyısında evin kendisi bulunmaktadır. Evin formattan çıkışıyla sanatçı, evin üst çatı kısmına doğru vizuel-vektörel eğilimde çok şey kazanmaktadır. Çalışmanın üst bölümüne doğru kritik vizuel-vektörel hareket arasında denge sağlamak için sanatçı bizzat rıhtımda, yani taş iskelede, yeşil diyagonal vurgulu dairesel lastiklerin ilginç bir oyununu sergilemiştir.

Sanat açısından oldukça cesur ve kompozisyon açısından oldukça usta bir şekilde, gözlemcinin dikkatinin üst bölgeye gitme vizüel eğilimini geri çevirmekte, yani iptal etmekte ve üç lastik ve yeşil vuruşla eserin orta kısmına (duvar ve deniz kenarındaki eve) çevirmektedir. Zec'in tavrı üzere, duvarlar sfumata dan çıkarlar ve gittikçe dikkatin merkezî kısmına yani deniz evine doğru hareket ederler, burada daha net, renk açısından daha hareketli, hafifçe taş yapı ve bitki örtüsünü takip eden çizimle işlenmiş bir hâl alır ve gözlemcinin dikkatini gittikçe evin orta kısmına doğru yönlendirir. Zec'in çalışmalarında renk, 1991 yılından itibaren oldukça canlıdır, bazı anlarda çok yoğundur, bunu evin sol ve sağ çalılıklarında, evin sağ üst tarafındaki tentede ve sol üst penceredeki saksılarda, sanatçının yoğun pembe-eflatundan, yoğun kırmızı renk aralığında oynadığı çiçek vurgularında fark edebiliriz. Bu sıcak renk vurgularının diğer yüzü soğuk mavi kapıda ve onun sakın deniz suyuna yansımada yatmaktadır. Kapının ve kompozisyonun diğer bölgelerinin mavi nüansı arasındaki bağ, “pencere içinde pencere” (sanatçı aynı motifi suda yeniden göstermektedir) prensibi üzere aynı motifin küçük bir bölümlenmesi yoluyla, çeşitleme ve kompozisyon renklerinin hafif değişimi prensibi yoluyla ve evin üst orta kısmındaki ve üst sağdaki pencere üzerinden resim üst bölümündeki kesilmiş mavi gökyüzüyle bağlayan yoğun maviyle gerçekleştirilmiştir. Sanki burada bir insan vardır (kapıyı açık bırakmış, perdeleri indirmiş, pencereyi aralamıştır) ve kim bilir kaçınıcı defa insan ve mimari peyzaj arasında dolaylı, gizemli ve mistik bir bağ hissedebiliyoruz. Bu eserde, Zec pencereyle oyununu güçlü bir şekilde dışa vurmuştur. Bunlar, öyle önceki eserlerde olduğu gibi açık, net ve belirgin değildir ve sanki insanın, insan bakışının, karakterinin, portresinin sembolleri gibidirler ve kendi aralarında tıpkı insanlar gibi farklıdırlar. Kapının sağındaki pencere dikey bir dikdörtgendir ve zoraki fark edilmekte, hafifçe betimsel, neredeyse içe dönüktür. Mimari olarak yapıştırmanın neredeyse imkânsız olduğu bir pencere, net cam kenarlıklı ve yüzeyi akvarelle dolu, oldukça fark edilir, gözle görülür ve betimlidir. Orta bölgedeki pencereler dikkati hissettirmek, önermek ve derecelendirmek suretiyle sanatçıya âdeta bir geçiş olarak hizmet etmektedir; öyle ki bunlar alt bölgede, neredeyse kural gibi, daha çok yüzey ve renk atmosferinin içerisinde boğulmuş, az görünür ve zoraki tanırır durumdadırlar. Yukarı bölgede tasvirsal, net ve dikkati kompozisyonun özüne doğru yukarı ve evin üst kısmında iki pencereye yükseltme eğilimlidirler.

Resim 3.12. Deniz Kenarında Bir Ev.



Kaynak: Guido Giuffré, **Safet Zec**, Zagreb - Sarajevo, Art studio "Azinović" - "Šahinpašić", 1999, s. 205.

Analiz 13

Eserin Adı: Anne (Resim 3.13.)

Yılı: 1972

Tekniği: Tüy Kalem Çizimi

Boyutu: 80 x 70 cm

1972 tarihli Anne eserinde Safet Zec'in cesur kompozisyon yaklaşımı dikkat çekicidir. Zec bu eserde, alt bölgede aşağı kısma yoğunlaşmak suretiyle, sağ tarafından eserin dışına taşan merkezî nesnenin/anne figürünün kesilmesini gerçekleştirdiği gerçek bir kompozisyon oyunu yapar. Bu kesmeye bir karşılık olarak sanatçı sola çiçekli bir saksı konumlandırmıştır ve özel bir çizim yöntemiyle, metal tüyle tarama darbelerinin nervaturuyla, çiçekte yön, ışık ve gölge ritminin vurgusal oyunuyla bu (sol) hattı canlandırmıştır ve vizüel dengeyi, yani kompozisyonun tam bir sakinliğini gerçekleştirmeyi başarmıştır. Sol ve sağ taraf, görsel olarak metal tüyün kısa vuruşlarıyla dolu, dikkati sevk eden yön oyunları ile mükemmel dengeli ve tedricen, ellerine geçişe özel bir vurguyla anne figürüne geçen pencerenin çerçevesi ile birbirine bağlanmıştır. Ellerde, darbeler gittikçe sakinleşmektedir ve Safet Zec'in annesinin ellerinin anatomik ve duygusal yapısı takip edilmektedir. Aynı derecelendirme prensibinin yardımıyla, biraz yukarıda, sağda, bel üzerindeki bölgede Zec annesinin bluzunu yavaş yavaş derecelendirir ve bluz hissettirmeden tepe-dağ peyzajına geçer.

Bu peyzaj orta bölgede ritmik olarak daha aktiftir ve sola gittikçe, çiçekli saksıya doğru, nervatur vuruşları, tepe-dağ kütlelerindeki olayların yapısı ve bizzat şekilleri sakinleşir, bu da ona resmin kompozisyon ilişkisinde özel bir rol vermektedir. Çiçekli saksının hemen arkasında, alt soldan yukarı kısma doğru kademeli bir kavis yönlendirmesi içerisinde perde (burada daha tasvirsel, üç boyutlu ve canlıdır) yer almaktadır, Zec'in annesinin pencere kenarındaki bu gündelik anını kadraja almak suretiyle eserin üst kısmından âdeta sahnesel, tiyatrodaki gibi, sağa doğru yatay olarak, kendi dalgalanması içerisinde hafifçe salınarak devam eder. Üst sağ kısımda Zec dikey çizgilerle, eser içerisinde o mükemmel yönlerin hareketi hissini yaratarak yavaşça aşağıya inmektedir. Zec'in sunduğu an, çok samimi ve duygu yüklüdür, bu annenin uyumlu yüz ifadesine ve âdeta Leonardo prensibinde olan annenin kavuşturulmuş²⁵² ellerine yansımaktadır.

Resim 3.13. Anne.



Kaynak: Guido Giuffré, **Safet Zec**, Zagreb - Sarajevo, Art studio "Azinović" - "Šahinpašić", 1999, s. 131.

²⁵² Burada, "kavuşturulmuş kolların örnek bir çözümüyle" *Mona Lisa* tablosundaki kadının elleri düşünülmektedir. Ünlü eseri *Resim Üzerine İnceleme (Trattato della Pittura)*'de Leonardo da Vinci kadınların kollarını kavuşturarak poz vermeleri gerektiğini belirtmektedir (Lúcjan Menaše, "Leonardo da Vinci", *Enciklopedija likovnih umjetnosti* 3, Ed. Mohorovičić, A., Zagreb, Jugoslovenski leksikografski zavod, 1962, s. 303-307.).

Analiz 14

Eserin Adı: Tekke (Resim 3.14.)

Yılı: 1974

Tekniği: Bez üzerine yağlı boya

Boyutu: 115 x 130 cm

Bu eser Safet Zec'in en romantik mimari-peyzaj çalışmalarından birisidir. İçeriğini gözlemlediğimizde, Osmanlı kültürünün korunmuş tüm öğeleriyle (duvar, pencereler, kapı, levhalar, sütunlar, tekke önündeki kaldırım, kiremitler vd.) bir tekkenin temsil edildiğini görmekteyiz. Kompozisyon, tekke duvarının aşağı kısmında, Osmanlı süslemeleri ve levhalarla dolu dikdörtgen-üçgen kenarlık sistemli bir kapı şeklinin ortaya çıktığı orta bölümde duvarın koyu tonuna doğru hafifçe derecelenen ışık vurgusuyla sağ üst köşede yer almaktadır. Kompozisyon, meyilli ışık oyunuyla cesurca tasarlanmıştır. Bahsi geçen duvardan ışık yavaşça kompozisyonun alt yarı sağ kısımdaki kaldırımın ışık vurgusuna doğru iner ve yavaşça gücünü kaybederek yolun sol patikasından ve de bitki örtüsü arasında bahçe alanından sol kısma doğru hareket eder ve ağaç tepeliklerinden ilerleyerek onların tepelerinde yeniden canlanarak alaca karanlık gibi eserin üst sol kısmında gökyüzünün bir bölümüne taşır. İnsanın yokluğu, bu mimari peyzajda yine, zaten sıra dışı şekilde fark edilir ruhani bir boyutla dolaylı bir rol oynamaktadır. Sanatçı sanki bu manzaranın, gündelik, görünüşte basit ve atipik parçalanmışlığında koyu yeşil gamayı insanın ruhsal-manevi-teolojik varlığıyla boyamak istemiş gibidir. Bitki örtüsü ışıksal-dokusal-yapısal olarak oyunludur. Sanatçı ilk planda yaprakların ışıklı şekilleriyle oynamak, bu şekilde eserin mat renk monotonluğunu kırmak suretiyle (özellikle hafif kırmızımsı eflatun vurgularla) çalimsı bitki örtüsünün çeşitliliğini göz önünde bulundurmuştur.

Resim 3.14. Tekke.



Kaynak: Guido Giuffré, **Safet Zec**, Zagreb - Sarajevo, Art studio "Azinović" - "Šahinpašić", 1999, s. 139.

Analiz 15

Eserin Adı: Büyük Bir Sonbahar Ağaç Tepeliği (Resim 3.15.)

Yılı: 1977

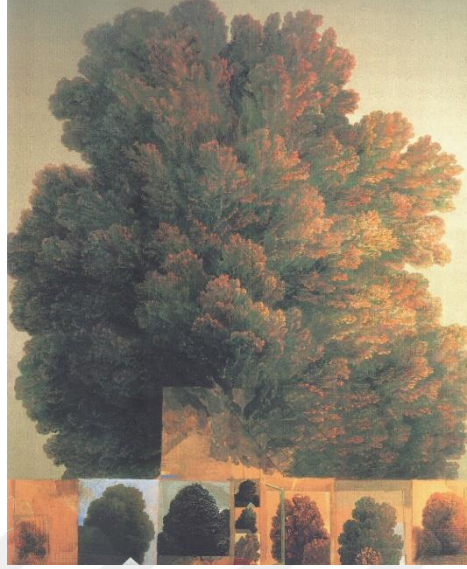
Tekniği: Tempera²⁵³

Boyutu: 170 x 140 cm

²⁵³ Tempera Lat. temperare *miješati*; İng. *distemper*, Fran. *détrempe*, Alm. *tempera*, İtal. *tempera*), toz halindeki boyanın bir yapıştırıcı çözültüsü ile seyreltildiği ve sonra bağlayıcı unsurların (yumurta sarısı, yumurta beyazı, arap zamkı, incir sütü, sirke, sentetik bağlayıcı vd.) eklendiği bir resim tekniğidir. Bu şekilde elde edilen pigment suyla seyreltilmektedir (kuruduğu zaman su onları bir daha çözemez) ve bununla tahta tabakaya, kâğıda, beze, cama vd. resim yapılır. Kuru boyanın parlaklık kazanması için farklı reçineler ve bal ilave edilir ve hazır resimlere renksiz veya renkli vernik veya yağ ince bir katman olarak sürülür ve bu aynı zamanda onları korur. Nüans imkanları, yağlı boyada olduğu gibi öyle çok geniş değildir ve bu sebeple temperalar daha az ifade imkanı verirler. XV.yüzyıla kadar başlıca tempera boyalarla resim yapılmıştır ve ondan sonra yağlı boya tekniği öncelik kazanmıştır. Geçmişin resim tecrübeleri deneyimlenmeye başladığında, artan bir sıklıkla tempera boyalarla resim yapılmaktadır (Mirjana Veža, " Tempera", **Enciklopedija likovnih umjetnosti 4**, Ed. Mohorovičić, A., Zagreb, Jugoslovenski leksikografski zavod, 1962, s. 410.).

Ağaç tepeliği, Safet Zec'in eserlerinde en önemli yerlerden birini işgal etmektedir. Ev, taraba, pencere, duvar vd. motiflerle kompozisyonlarda hükmeder ve bir arada bulunur. Bu eserin merkezine, silüet şekil alt sağ bölümden yukarıya kadar kâğıdın kenarıyla temas edecek, sağ alt bölümde çalışmanın üst kenarı ile kesişecek ve en sol kısımda bitecek şekilde konumlandırılmış olan anıtsal, devasa yaprak döken bir ağaç tepeliği yerleştirilmiştir. Eser formatının kenarlara doğru genişleme eğilimiyle, bizzat ağaç tepeliğinin şeklinin anıtsallığı, büyüklüğü ve gücü sağlanmaktadır. Ağaç tepeliğinin içerisi, dokusal olarak oldukça zengin bir şekilde resmedilmiştir. Vurgu, sonbahar ağaç tepeliğinin kırmızımsı-portakal rengiyle ışıklandırılmış kısmı ile ağaç tepeliğinin yeşil, koyu yeşil ve âdeta kara ışıklandırılmamış kısmı arasındadır, Safet Zec ağaç tepeliğinin yönleri, dokusu, titreşimini üç boyutlu ve ritmik olarak çizmektedir. Eserin alt bölümünde ağaç tepeliğinin şekillendirilmesi ve kesitlenmesi özellikle ilgi çekicidir, burada ağaç tepeliğinin farklı renk, format, yaklaşım ve durumda dokuz dikdörtgen temsilini görmekteyiz. Zec bu şekilde, üst bölümde kompozisyonun ustaca konumlandırmasından çok daha fazlasını, sinerjiyi, kompozisyon canlılığını, yoğunluğu ve alışılmamış olanı gerçekleştirmektedir, bu da eseri oldukça heyecan verici ve esrarengiz kılmakta ve gözlemciyi vizüel-estetik açıdan onu çözümlemeye itmektedir. Renk çalışması, ağaç tepeliğinin altın-turuncu-okır renklerinin sıcak enerjisini yaymaktadır, bu ağaç tepeliğinin alt bölümündeki sıcak okır-turuncu arka planı ile bağlanır (bütüne bitişik bir dizi resim). Böylece tam olarak eserin renk ahengi sağlanmaktadır. Sanatçıyı klasik kompoze etme önermelerinden uzaklaştıran hafif bir gazete kolajı dikkat çekmektedir ve satranç sahası ağı gibi poetik ve mistik olarak ağaç tepeliğinin içinde kaybolan düzgün karelerin ilave şrafuru, satranç sahasının sol tarafındaki ilave dikdörtgenle cesurca ağaç tepeliğinin nervaturunu yıkmakta ve onun bitki örtüsü yapısını kırmaktadır.

Resim 3.15. Büyük Bir Sonbahar Ağaç Tepeliği.



Kaynak: Guido Giuffré, **Safet Zec**, Zagreb - Sarajevo, Art studio "Azinović" - "Šahinpašić", 1999, s. 167.

Analiz 16

Eserin Adı: Büyük Bir Kestane Ağacı (Resim 3.16.)

Yılı: 1984

Tekniği: Akvatint²⁵⁴

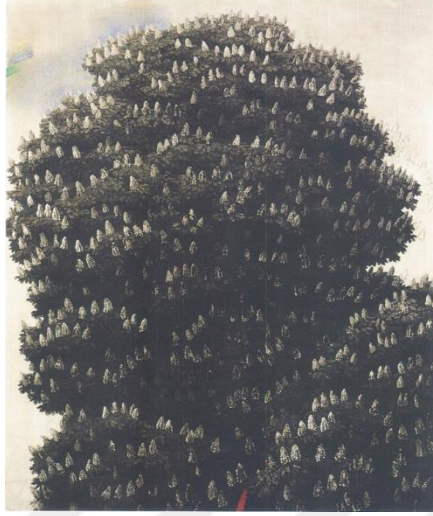
Boyutu: 80 x 70 cm

Bu grafik tekniğinde Safet Zec, ağırlıklı olarak kestane ağacı tepeliğinin aydınlık ve karanlık bölgeleri arasındaki kontrastlarla oynamaktadır; böylece ritmi hareketlendirir ve kestane ağacının daha az fark edilir aydınlık çiçeklerinden, daha net ve daha kontrast olanlar üzerinden, koyu, neredeyse siyah, bazı yerde gri arka plana, yani ağaç tepeliğinin yaprak yapısına doğru titreşerek dikkatimizi çeker. Kestane şekli

²⁵⁴ Akvatint veya leke baskı (Lat. *aqua* su ve *tinctoria* boyalı) XVIII. yüzyıldan itibaren kullanılan derin baskı grafik tekniğidir ve bu tekniği 1768 yılında J. B. Leprince bulmuştur. İlk olarak metal bir levha (bakır, çinko vd. kalıp) reçine veya asfalt tozuyla tekdüze olarak serpilir ve sonra ateşte ısıtılır; böylece taneler eşit olarak erir, eşsiz parlak kahverengi bir renk üreterek onun yüzeyinde sertleşir. Asitten korunmak istenen yerler koruyucu bir vernik karışımıyla bir fırçayla örtülür. Belli yerlerin kapatılmasıyla, farklı yoğunluklarda ton temelinde (beyazdan siyaha kadar) sanatsal form gerçekleştirilmektedir. Bu şekilde hazırlanan plaka, asitin plakanın kapatılmamış kısımlarını aşındırdığı bir kuvvet içerisinde yerleştirilir. Bunun üzerine plaka suda durulanır, alkolle tanelerden temizlenir, boya sürülür ve derin baskı grafik makinesinde kâğıda basılır (Jakov Bratanić, " Akvatinta", **Enciklopedija likovnih umjetnosti 1**, Ed. Mohorovičić, A., Zagreb, Jugoslovenski leksikografski zavod, 1962, s. 35.).

kompozisyonu anıtsaldır, Safet Zec bunu, kim bilir kaçınıcı kez, ağaç tepeliği şeklinin kâğıdın sağ kenarına, ardından üst kenarına yaklaşması ve solda üst kısmın kenarına değmesi ve yine, daha önce bahsedilen şekil oyunu prensibi üzere, kestanenin formattan çıktığı aşağı kısmına kadar olan kenar boyunca inmesi suretiyle gerçekleştirir. Anıtsallık, yani kestanenin büyüklüğü etkisi bu şekilde sağlanmıştır. Kompozisyon, koloristik açıdan çalışmanın alt orta bölgesinde kırmızı bir şerit efekti, cesur alışılmadık minimalistik renkli darbelerle vurgulanır. Sanatçı, üst sol kısımda, gökyüzünde rüzgârın oyununu temsil eden mavi ve yeşil vuruşların yardımıyla hafif lineer kolorit şeklinde eseri canlandırır ve böylece alt renk çözümüne bir karşıt sunar. Ağaç tepeliğinde kestane çiçeklerinin yay ritimleri, alt kısımdan (kısmen açık oldukları yerden) yavaşça zuhur edecek ve akabinde ritim ve hareket oyununu sakinleştirerek, çalışmanın üst bölgesindeki bitki akımlarını takip eden yatay yay yönlerin gerçek bir fırtınasını haber veren kendine özgü bir fasılayı temsil ederek eserin orta kısmında daha yatay yay suretiyle oturacak şekilde düzenlenmiştir. Burada ritimlerin kontrastlığının ve bizzat ağaç tepeliği ve çiçek şekillerinin netliğinin yardımıyla onların zirvesini görebiliyoruz. Dikkatimizi hareketlendiren temel vizüel bilgi olarak çiçek şeklinin değişik surette tekrarlanması açık olarak fark edilmektedir. Bu tekrar ağaç tepeliği içerisindeki ritim hareketinin tüm yapısını izlemektedir ve neredeyse tek bir çiçeğin bile aynı olmadığını görebiliriz. Merkez bölümde çiçekler boğulmaktadır ve dikkatimizin akışını yönlendirebilmek için sanatçı çiçeklerin şeklini, onların hatlarını ve yapısını güçlendirmekte, tamamen tanınır, fark edilir, yoğun ve kontrast bir çiçeğe kadar oyunu vurgulamakta ve eserde kontrastın ve farklı şekillerde tekrarın gücünü inşa etmektedir. Ağaç tepeliğin ardında, sağ üst kısımda, ağaç tepeliğinin merkezî bölgesi ile bizzat gökyüzünün arkası arasında bağ kurma eğilimine sahip ipeksi, âdeta uşuğan bir çizim göze çarpmaktadır. Sol alt köşede, daha önce bahsedilen çizim oyununun karşılığı olarak, lineer bir üçgen çizimi mevcuttur, bununla figüratif realist bir motif kompozisyonu, akademik çerçevesinden çıkarak, gelenek dışı modern bir kompozisyona da dönüşmektedir.

Resim 3.16. Büyük Kestane Ağacı.



Kaynak: Guido Giuffré, **Safet Zec**, Zagreb - Sarajevo, Art studio "Azinović" - "Šahinpašić", 1999, s. 213.

Analiz 17

Eserin Adı: Poçitely Duvarı (Resim 3.17.)

Yılı: 1984

Tekniği: Akuatint- Aside yedirme²⁵⁵ – kuru kazıma

Boyutu: 60 x 45 cm

²⁵⁵ Aside yedirme (İng. etching, Fran. eau-forte, Alm. Radierung, İtal. acqua forte) bir derin baskı grafik tekniğidir. Asitin aşındırmasıyla metal plakaya (kalıba) uygulanır. Plakadaki çizim derindir ve onun kâğıttaki baskısı kabartmadır. Plaka, dövme bakırdan (pirinç ya da çinko da olabilir), tamamen düz, cilalı ve temizlenmiş (spatula, mala, zımpara, karbon, asit, alkol, yağ vs. yardımıyla), baskı esnasında kâğıda zarar vermemesi için kenarlardan eğimli (45° açıyla) kesilmiş kenarlıklılı 1 mm ile 1 cm arası ve daha fazla kalınlıktadır. İlk olarak, hafifçe ısıtılmış olan plaka üzerine, kıvamlı ve elastik bir mum karışımı (siyah vernik- başlışa bal mumundan, asfalttan, mastik ve reçineden oluşur) eşit olarak ince bir tabaka olarak sürülür, bunun plakanın yüzeyine olabildiğince eşit bir şekilde tutunması gerekir. Karışımın pek çok terkibi bulunmaktadır ve ısıtılmış plakaya üç şekilde sürülür: 1-katıysa ipek dokumasından bir tampon içerisinde; 2- yumuşaksa kauçuk veya bakırdan bir silindire; 3- sıvıysa fırçayla. Daha sonra, daha iyi görünmesi için çizim eşit olarak balmumu meşalesinin isiyile kaplanır (soğuma sonrası rengiyle ve parlaklığıyla cilalı mermer bir plakaya benzer hâle gelir). Çizim, kırmızı tebeşirle doğrudan kurumuş ve sertleşmiş karışım üzerine yapılır veya aydınlar ya da jelatin yardımıyla onun üzerine taşınır. Doğru bir baskı elde edebilmek için çizim bir aynada gibi yapılır ve daha sonra çelik iğneyle çizim hattı üzerinden çizilir (karışımı tüm işaretlenmiş hatlardan çıkartabilmek için plakaya kadar iğnenin her yere nüfuz etmesine gayret etmek gerekir). Karışımın tüm kırıntıları temizlendikten sonra, koruyucu lak ile plakanın kenarları ve arkası kapatılır. Daha sonra plaka, iğneyle açılmış yerlerdeki hattı aşındıran ve derinleştiren seyreltilmiş asitten küvet içinde cam veya porselen bir kâseye yerleştirilir. Plaka, asit hattı istenen derinlik ve genişlikte aşındırmaya kadar küvette kalır (Jakov Bratanić, "Bakropis", **Enciklopedija likovnih umjetnosti 1**, Ed. Mohorovičić, A., Zagreb, Jugoslovenski leksikografski zavod, 1962, s. 213-215.).

Bu Poçitely Duvarında, Safet Zec'in tabiatın bir parçası olan mimariyi bitki örtüsü formuyla kucaklama konusundaki kaçınılmaz eğilimi açık olarak görülmektedir. Bu birlik, kompozisyonun yerleşim şeklinde ve de bitki örtüsünün taş duvara karşı tavrı ve ilişkisinde hissedilebilmektedir. Burada kompozisyonun dikey olarak ikiye bölündüğünü fark edebiliyoruz. Işık açısından farklı yerleştirilmiş iki yüzey görülebiliyor. Alta nazaran üst çok daha koyu. Kompozisyonun sakinliği, gözden uzak kalma eğiliminde olan üst, koyulaştırılmış bölgenin, ufak şrafur nervatürasıyla, kabarık üç boyutlu bitki örtüsünün yön, ritim ve farklı şekil oyunuyla hareketlendirilmesi ve alt bölümden farklı olarak gözlerimiz önünde huzursuz ve çalkantılı bir şekilde oynaması ve vizüel olarak ön plana çıkmasıyla sağlanmaktadır. Üstten daha aydınlık olan, kademeli olarak ışıktaki derecelenen oldukça dikkatli kenar bölgeleriyle alt bölüm, bitki örtüsünün üst kısmında boğulmak, orta bölümde olaylar kompozisyonunu rahatsız etmeyen hafif koyu gri bir geçiş sağlamak suretiyle orta koyuya ve değerlerin koyu nüanslarına geçiş yapmaktadır. Duvarın sol alt kısmından, oldukça cesur şekilde yerleştirilmiş olan dikey gri bir şerit fark edilmektedir. Bu, kendi üst bölgesinde bizzat duvarın yani taşın yapısının açık değerlerine doğru hafif bir derecelendirmeye sahiptir. Sol bölümdeki şeridin karşılığı, üst sağ bölgede bir gözdür. Bu, şeridin aydınlatılmış kısmıyla neredeyse aynı yükseklikte bulunmasıyla senkronize edilmiştir. Bununla birbirlerini iptal etmekte ve engelsiz olarak kompozisyonu zenginleştirmektedirler. Taşlık, özel dokusal-yapısal bir role sahiptir. Zaman zaman kendi şeklini ve büyüklüğünü değiştirmektedir (küçükten orta üzerinden en büyüğüne) ve boşlukta, senkronize olarak duvarı şekillendiren koyu çizimin oldukça iyi bir nervatürü dikkat çekmektedir. Bu, kendi vizüel değerini haber vermekte ve ağaç tepeliğinin, yani kompozisyonun üst kısmına mükemmelen uymaktadır. Üst ve altı arasındaki bağlantı, özellikle kompozisyonun merkez bölgesinde bulunan belirgin bir çalılıkla inanılmaz bir ustalıkla kurulmuştur. Çiçeklerin ve taşların beyaz çevresel vurgularıyla transformasyon, yani taşların ışıklı şekillerinin çiçekler üzerinden ufak bitkisel şrafur formuna geçişi sağlanmaktadır. Çalışma insan ve tabiat arasındaki duygusal bağ, duvarı inşa eden ya da doğrudan zaman ve mekân süreçlerinde var olan insan üzerine düşünmeye teşvik etmektedir.,

Resim 3.17. Poçitely Duvarı.



Kaynak: Guido Giuffré, **Safet Zec**, Zagreb - Sarajevo, Art studio "Azinović" - "Šahinpašić", 1999, s. 214.

Analiz 18

Eserin Adı: Taraba (Resim 3.18.)

Yılı: 1984

Tekniği: Akuatint - Aside yedirme- Kuru kazıma

Boyutu: 60 x 45 cm

Bu eserde, kompozisyon açısından Safet Zec, kompozisyon bölümlemesinin üçte ikisi oyununu izlemektedir. Bitki örtüsünü üst kısma yerleştirir ve bu bitki örtüsünü duygusal ve yerleşik kurallara göre, kendi yapısına bağlayarak, bu şekilde kompozisyonda bir birlik sağlayarak (insan yapımı biçimindeki) tarabanın her fragmanını kucaklar. Kompozisyonun alt bölgesinde bir bölme bulunmaktadır ve onun en alt bölgesinde, çalışmanın tüm yatayı boyunca uzanan kısa şerit kısımda bir kaldırım fark edilmektedir. Bu uzun yatay yönün karşısına sanatçı, bu oldukça belirgin yatay yönü, yani alt bölgedeki bölmeyi iptal etme amacına sahip lineer olarak farklı boyutlarla temsil edilen bir düzine dikey yön yerleştirir. Tarabalarda lineer olarak güçlendirme ve kalınlaştırma söz konusudur ve bunlar alt bölgede kaldırımın şerit hattıyla birleşir ve üstte, bazı yerde az bazı yerde çok, bitki örtüsünün üst kısmına

boğulmaktadır. Bitki örtüsü, yapısal şrafur ile canlandırılmıştır, yönleri ve ritimleri çok zengindir ve onun vizüel olarak hemen her yöne geliştiği ve titreştiği fark edilebilir. Kompozisyonun alt kısmı, tarabayı gördüğümüz yer, üç boyutlu bitki örtüsü karşısında oldukça düzdür, bununla hoş bir mekânsal hareketlilik sağlanmaktadır. Safet Zec, burada ağaç yapısının dokusal taklidini ve içindeki halkaların cisimleştirilmesini takip etmek suretiyle tarabalarla bitki örtüsünün yönlerinin, şrafurların ve ritimlerin canlılığı arasında bir bağlantı gerçekleştirmektedir. Tarabalardaki ışık dikkatimizi onların merkezinden sağ üst kısma yönlendirmektedir ve bizi bitki örtüsü hareketi, onun en koyu bölümü ve yarı yay yönü üzerinden âdeta dairesel olarak yönlendirerek tekrar çiçekli bitkili çalılık üzerinden tarabaya döndürmektedir. Altta gölgeyle vurgulu beyaz dairesel çiçekli bu çalılık üç boyutlu olarak öne çıkmakta ve dikkatimizin akışının bittiği yerde, çalışmanın mekânsal etkisi ve üç boyutluluğun illüzyonunu üzerinde inanılmaz derecede oynamaktadır.

Resim 3.18. Taraba.



Kaynak: Guido Giuffré, **Safet Zec**, Zagreb - Sarajevo, Art studio "Azinović" - "Šahinpašić", 1999, s. 215.

Analiz 19

Eserin Adı: Poçitely Medresesi (Resim 3.19.)

Yılı: 1983

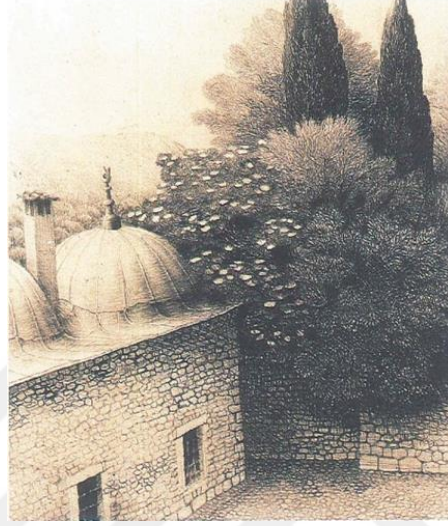
Tekniği: Aside yedirme – Kuru kazıma

Boyutu: 22 x 20 cm

Bu grafik çalışmada sanatçı, bizi tekrar hâkim olanın kompoze bitki örtüsü, mimari ya da sanatsal bir varlığın sağ ve sol eli mi olduğu konusunda şüpheye sürüklemektedir. Genel olarak kompozisyon, çalışmanın üst sağ tarafında, alttan doğru oval olarak şekil alarak sol kısımda Poçitel'deki medresenin mimari formunu kucaklayan bitki örtüsü kütesine sahip olacağımız şekilde kurulmuştur. Bitki kütesi, arkada (bitki örtüsü sisteminin arka kısmında) ağaç tepeliğinde şekilli bir sistem olarak aydınlanmak suretiyle yavaşça ağaç tepeliği şeklinde üst kısma doğru aktarılmaktadır. Daha sonra, oldukça mahirane, biraz cüretkâr ve modern şekilde formattan taşarak kompozisyonu kesen iki selvi üzerinden bitkisel sistem hafifçe sakinleşiyor ve yine oval olarak yuvarlanarak çalışmanın sağ dikey kenarıyla birleşiyor. Üst sağ kısımda formattan çıkan iki selvinin karşıtı, formatın alt kenarını kesen sol pencere ve formatın sol dikeyi kesen sol kubbe kısmındaki kesime özel bir vurgu yapılarak, alt sol köşede formattan çıkan medresenin mimari anıtıyla sağlanmaktadır. Sanatçı çatının diyagonal yönleriyle ve medresenin taş duvarındaki saçakları altındaki gölgeyle yavaş yavaş diyagonal olarak sağa yukarı doğru götürmekte ve dikkatimizi üst sağ kısma bitki örtüsü kompozisyon sistemine yönlendirmektedir. Çalışma, zengin açık olarak çözümlenmiştir ve kontrast oyunu, medresenin düzgün geometrik şeklinin üç boyutluluğunu önerecek şekildedir. Bu, duvar ve bitki örtüsü kontrastının mekânsal olarak ilk planda medreseyi vurgulaması şeklinde elde edilmektedir. Sistemin ışıklı oyunu, mekânda ışıklı olan her şeyin daha yakın ve koyu olan her şeyin daha uzak olması şeklindedir. Bitki örtüsü, Safet'in âdeta üslup kuralı üzere, dinamik, enerjik dokusunu, yapısını ve canlılığını gösteren şrafur ve nervaturlarla doludur. Selviler, özellikle kompozisyon açısından başarılı bir şekilde çözülmüşlerdir. Sadece formattan çıkmakla kalmaz, kontrast olarak da etki ederler. Mimari alt sol bölüme nazaran eserin üst sağ kısmının dengesini tazelemekte, oynamakta ve katkı sağlamaktadır. Safet Zec, medrese ve bitki örtüsünü kadraja almada beklenmedik bir üslup seçmekle, tabiat ve

maneviyat bağının atmosferini yeniden kurmaktadır ve bununla çalışmada mistisizm ve esrar duygusu elde edilmektedir.

Resim 3.19. Poçitely Medresesi.



Kaynak: Guido Giuffré, **Safet Zec**, Zagreb - Sarajevo, Art studio "Azinović" - "Šahinpašić", 1999, s. 218.

Analiz 20

Eserin Adı: İşaretli Bir Ağaç Tepeliği (Resim 3.20.)

Yılı: 1993

Tekniği: Karışık teknik

Boyutu: 100 x 80 cm

Ağaç tepeliği araştırmalarının bu sonraki döneminde, eserin jest, doku ve yapı tasvirinde önemli bir değişim hissetmekteyiz. Kompozisyon olarak Safet Zec'in ağaç tepeliği konumlandırmasından sapmadığını söyleyebiliriz, ancak daha önceden belirlenmiş kural gereği ağaç tepeliği şeklinin çalışma formatının üst sol hattının yakınında konumlandırıldığı üst bölge hariç şimdi formattan çok daha serbet çıkmaktadır. Ayrıca bu bölümde, trafik işareti, yani onun vizüel karakterleri ile (kontrast hatlarla, yönlerle) konumlandırma ve kompozisyon olarak oynama ve alt sınırdaki kompozisyon çıktısı gibi eski çalışmalarının yankısını fark edebiliyoruz (bkz. örnek İşaretli Peyzaj/ *Pejzaž sa znakom*)²⁵⁶ Akademik yaklaşım, yine üzerinde

²⁵⁶ Giuffré, a.g.e, s. 187, 189.

tanınabilir ve çağrışsal üç boyutlu resimlerin ve hafif görünür bir metnin bulunduğu gazete kâğıdının kolajının yaratıcı dinamiklerinin yardımıyla kırılmaktadır. Ayrıca renk, çok daha cesur bir kompozisyon faktörü olarak ortaya çıkmaktadır ve sanatçının bunu artık eskisi gibi çok lineer ve utangaç değil, çok daha büyük yüzeylerde güçlü bir yoğunlukla (mesela çalışmanın alt hattında mavi vurgu gibi) daha serbest kullandığını fark edebiliyoruz. Ağaç tepeliğinin yapısı ve dokusu, önemli ölçüde canlı, enerjik ve jest ve çizim olarak daha güçlüdür. Sanatçının kompozisyonun alt yarısında ağaç tepeliğine karşı artık utangaç ve nazik olmadığını ve eski eserlerindeki hafif poetik dozun, fırtınaya âdeta ağaç tepeliğinin yapısını tanımlayan ve ritimlerini takip eden bir şrafur turbonuna dönüştüğünü görebiliriz. Bunun bir ağaç tepeliği olduğunu göz ardı edersek, kompozisyonun bu kısmını dokusal olarak, yüzeyin, duvarın, çatlamış taşın, eski bir meşe kabuğunun ve çatlamış kuru toprağın çok pürüzlü bir yüzeyi gibi deneyimleyebiliriz. Ağaç tepeliğinin üst bölümünde, eski eserlerinden tanınabilir Safet Zec'i görüyoruz. Burada, ağaç tepeliğinin bitkisel formunun yapısı ve dokusunun daha büyük bir betimlemesi ve taklidiyle bir ağaç tepeliği bulunmaktadır. Ayrıca, beneklere ve lekeler geçiş yapan etkin vuruşlar, ağaç tepeliği formuna sokulmaktadır ve oldukça etkileyici bir enerjiyle kompozisyonu canlandırmakta ve ona önemli bir karakter katmaktadır. 1993 yılındaki bu değişimde acaba sanatçının hayatındaki olaylar, Bosna'daki olaylar vs. mi etkin oldu diye merak ediyoruz.

Resim 3.20. İşaretli Bir Ağaç Tepeliği.



Kaynak: Guido Giuffré, **Safet Zec**, Zagreb - Sarajevo, Art studio "Azinović" - "Šahinpašić", 1999, s. 237.

Analiz 21

Eserin Adı: Bentbaşı (Resim 3.21.)

Yılı: 1974

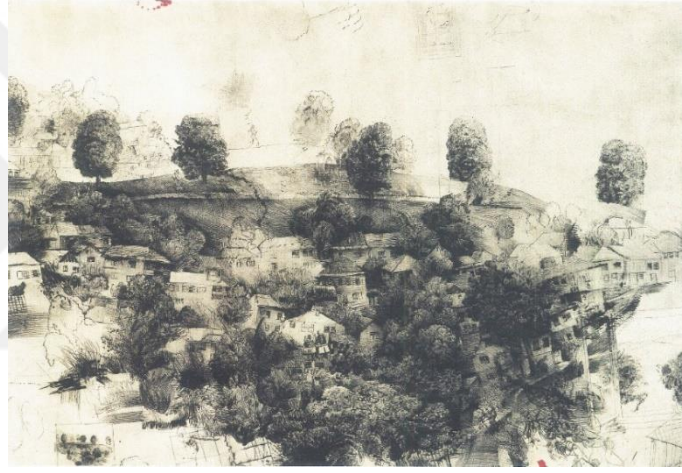
Tekniği: Kuru Kazıma

Boyutu: 70 x 100 cm

Zec'in özel ilginç grafik kompozisyonlarından birisi Bentbaşı/Bentbaşa'dır. Dağlık Saraybosna'nın bu bölümünün, kaotik şekilde sıkışık bir sistemle ve iç içe geçmiş evlerin bahçeleri, bitki örtüleri ve kavisli yollarıyla onun çocukluğunun ilk canlı izlenimlerinden biri olduğunu varsayabiliriz. Kompozisyon formatın üçte ikisine yerleştirilmiştir. Üst kısımda tepenin vurgulanmış kavisli kemeriyle tepenin ve genel anlamda çalışmanın üç boyutluluğu sağlanmıştır. Çalışmanın üst ve alt bölümleri arasındaki bu kemerli bölme, ilaveten tüm kemer boyunca ağaç tepeliklerini kesmek ve vurgulamak suretiyle hareketlendirilmiştir. Olayların canlılık ve enerjikliğı, en çok çalışmanın, ritmik olarak ortaya çıkan, her biri kendi tarzında (bazısı öne çıkmaktadır, diğerleri boğulmaktadır, bazısı daha az tanınır, bazısı daha üç boyutludur, bazısı, özellikle kompozisyonun merkez gölgesinden daha çok uzaklaşanlar neredeyse silüet halindedir) tepe ve bitki örtüsü formuyla ilişkilenen bir avuç eve sahip olduğumuz alt merkez bölgesinde mevcuttur. Safet Zec, onlara çok farklı bir karakter vermek suretiyle evleri sahipleri gibi, yani portreler gibi ele alır ve böylece farklı detaylar, vurgulama ve kontrast yoluyla canlılık ve enerji sağlar ve tepe-bitki örtüsü ambiyansını mimari ile bağlar. Bitki örtüsü, mimari-tepe manzarasını kucaklamakta, içine nüfuz etmekte, bağ kurmaktadır. Onu canlandırır ve kendi ritimleriyle, hareketleriyle, bizzat içindeki farklılıklarla oynar; (her ağaç ve ağaç tepeliğinin farklı şekilde ayrıştığı fark edilmektedir) ki bu bitki örtüsünü belli bir karakterler, şahsiyetler ve portreler olarak göstermektedir. Mimari açıdan Safet Zec farklı evleri göstermektedir. O dönem aktüel olanın yanında, sfumato eğimiyle, dahası üst üçte bire, yani lineer olarak çözümlenen gökyüzüne boğulma eğilimiyle bazı tarihî, geleneksel evlerin ve de tepenin zirvesinde türbe ve mezar gibi unsurların mevcudiyetini de hissedebiliyoruz. Üst bölgede, şekil, bitki örtüsü, mimari ve tepenin hafif betimselliğı yanında, çalışmanın üst kenarına ve merkez bölgesinde cesur ve mahir bir oynama mevcuttur. Burada kompozisyonun dengesini sağlamayı amaçlayan

ve eserin alt bölgesi ve merkezindeki ev hattına karşılık gelen serbest çizgilerin oyunu olarak bazı serbest şekiller ve pencere sezinlenebilmektedir. Çalışma pek çok kasvetli vuruşla ve bu eserin atmosferini canlandıran ritimlerin aniden değişimiyle oldukça enerjik ve etkileyicidir. Evler de kontrastla doludur ve bu evlerin, tel asılı çamaşırların, pencere şekillerinin (çoğu durumda karartılmış) kare ve üçgen kırılma oyunu yardımıyla yaratılmaktadır. Bununla merkez hatta olayların dinamizmi ve enerjisi kesifleşmekte ve kompozisyon canlanmaktadır, bu da çalışmayı oldukça canlı kılmaktadır.

Resim 3.21. Bentbaşı.



Kaynak: Guido Giuffré, **Safet Zec**, Zagreb - Sarajevo, Art studio "Azinović" - "Šahinpašić", 1999, s. 219.

Analiz 22

Eserin Adı: *Açık Bir Pencere* (nesne) (Resim 3.22.)

Yılı: 1973

Tekniği: Bez üzerine yağlı boya

Boyutu: 160 x 80 x 20 cm

Bu iki boyutlu-üç boyutlu estetik kavramların kombinasyonunda, sanatçının mevcut üç boyutlu nesneyi, pencereyi temel olarak kullandığını fark edebiliriz. Pencereyi sonuna kadar açmıştır ve bu şekilde bakışı ve kompozisyon olaylarını açık olan pencerenin orta kısmına yönlendirmiştir ve içine, üzerine üç boyutlu peyzajın illüzyonunun resmedildiği iki boyutlu bir tuval yerleştirilmiştir. Bu eserde sanatçı, pencere ve çerçevenin rengini eserin merkezindeki resimle bağlamak suretiyle yeşil

tonların renk harmonisini gerçekleştirmektedir. Tuvalin merkez bölgesinde bitkisel tepelik ambiyansın yani şekiller sisteminin üçte ikilik konumu arasındaki bağ, yüksekliğin üçte ikisine yerleştirilmiş senkronize şekilde indirilmiş perdeler (bunlar, Safer Zec'in, âdeta şablon olarak, pek çok eserinde uyguladığı üçte ikilik tepe-dağ kompozisyonu şeması oyununu oynamaktadırlar) üzerinden gerçekleştirilmektedir. Bizzat bitki örtüsü, yeşilin boğuk koyudan neredeyse siyah nüansından, biraz orta açık, sonra kesif yeşil üzerinden, her açıdan gökyüzüyle birleşen bitki örtüsü kütleli şeklini takip eden en açık sarımtırak-yeşil renge kadar ışık oyunları ile dopdoludur. Tuvalin alt bölümü, hafif ışıkla hareketlendirilen ve bir tür romantik peyzaj sahnesi olarak ütopik etkisi yapan çalılıklı, mat bir bütünü temsil etmektedir. Bu alt bölüm, sol alt kısımda beyazımsı yuvarlak çiçek vurgularıyla çiçekli bir çalının yardımıyla hareketlendirilmiştir. Bizzat tuvalin yani kompozisyonun üst bölümü, ritmik olarak eserin tümünü hareketlendiren kestane çiçekleriyle tazelenmiştir. Bunlar çiçeği taklit eden kendi dokusal-yapısal beyazımsı küçük vuruşlarıyla perdeler ve onlar da resmin merkez bölümüne bağlanmaktadır. Bu şekilde eserin içinde bir kompozisyon bağlantısı sağlanmaktadır. Sanatçı pek çok araştırması için bir pencere açmıştır ve insan (neredeyse her zaman içe dönük ve dolaylı olarak var olan ve ima edilen veya dolaylı varlığı hissedilen) ile tabiat arasındaki ilişki için bir postüla ortaya koymuştur.

Resim 3.22. Açık Bir Pencere (nesne).



Kaynak: Guido Giuffré, **Safer Zec**, Zagreb - Sarajevo, Art studio "Azinović" - "Šahinpašić", 1999, s. 24-25.

Analiz 23

Eserin Adı: Büyük Bir Ev (Resim 3.23.)

Yılı: 1976

Tekniği: Karışık teknik

Boyutu: 100 x 120 cm

Eserin ismi *Büyük Ev/Velika kuća* olmasına rağmen; bu çalışmanın temel motifinin, pencere, dahası çeşitli pencereler, çeşitli şekiller, karakterler, bakışlar vs. olduğunu fark edebiliriz. Çalışma ilginç şekilde kompozisyonel olarak tasarlanmıştır ve sanatçı bazı bölümlerde, formattan çıkmak (sol üst kısımda) ve kenarlara yaklaşmak (orta üst kısımda) suretiyle pencerelerin yerleşimleriyle oldukça serbest ve âdeta soyut olarak oynamaktadır. Alt kısımda pencereler ve kapılar, sfumata kuralı üzere arka planda boğulmuştur (lineer olarak çizilmişlerdir), bununla sanatçı alt bölüme dikkati ve eğilimi azaltmaktadır ve eserin üst bölümündeki vurgulanmış olayları önermektedir. Kompozisyonun gerçek odak noktası, kompozisyonun sağ üst kısmındaki iki pencere ve çalışmanın merkez üst bölümündeki beyaz cepheyle çerçevelenmiş üç pencere grup arasındaki ara kısımda uzanmaktadır. Bu kısımda sanatçı ustaca sarı ve altın sarısı renkleri yerleştirir. Dikkatimizi, beyaz cepheyle çevrelenmiş merkezî üç pencereyle, yeşil bitki örtüsü kütlesi (onun dalgalı hafifçe diyagonal yönelmesi ve aşağıya doğru şekillenmesi) aracılığıyla, çalışmanın merkez bölümüne (ortadaki pencereler) ve sol üst bölümündeki iki pencereye bağlamaktadır. Pencerenin orta bölümü, sol başlangıç kısmında eğimli olarak yerleştirilen ve böylece dikey olarak yerleştirilmiş diğer pencerelerin tekdüzeliği ile oynanan ve kompozisyonun dinamiğini yükselten pencere sıralamasını sol kısımdan kademeli olarak orta kısma doğru indirilmek suretiyle şekillendirilmiştir. Sol taraftan üçüncü pencere, çizimsel, lineer ve hafif şrafurla çalışılmış olan daha önceki ikisinden farklı olarak kesif bir yeşil renk almakta ve bağlantılı olduğu asma sırasınca bu şekilde renkli devam etmektedir. Eserin merkez bölümünde, hafif bir konturla kâğıdın kendi renginin sfumatosu içerisinde zorla görünür ve zorla tanınır şekillerle merkezî olarak yerleştirilmiş, biri diğerine karışan iki pencere bulunmaktadır. Bu tek taraflı prncere sıralaması, daha sonra, orta kısımda birden, farklı büyüklük, karakter ve şekilde pencerelerle dolu iki yatay şerit halinde ikiye katlanmaktadır. Bu şekilde sanatçı eserin

sol ve sađ tarafları arasında bir denge daha sağlamakta ve sađ tarafına bir vurgu yerleştirmektedir. Merkezî çift sıralı pencerelerin en heyecan verici kısmı, saksı ve çiçekler üzerinden renk ve ritim olarak en çok oynandığı saksılı ve mavi arkalı penceredir. Ritim ve yönlerin oyunu, diğerlerinden farklı olarak üç boyutlu şekillenmiş olan beyaz perdeli açık pencere üzerinden de vurgulanmaktadır. Üst şerit kısmında genellikle sfumato kuralına göre lineer çizilmiş ve böylece bazı yerde daha çok bazı yerde daha az olmak üzere arka plana boğulmuş farklı pencereler fark edilmektedir. Bunlar, beyaz renkli tebeşirin yardımıyla hafif lineer ve ışıksal olarak oynaktırlar ve pencereler ile çiçekler arasında, onları kompozisyon bütününe bağlayan lineer bitkisel bir an bulunmaktadır. Uç merkez sađ bölgede, sanatçının gazete kesitlerini, dokusal bölümün yanısıra sokak ve ev mimarisinin tanınabilir ana hatlarıyla kolajladığını görüyoruz. Sanatçı, tüm bu yüzeylerle renkli tebeşirler, çizimler ve bitki örtüsüyle sürekli oynamaktadır ve ayrıca onları eserin pencere ve kompozisyon oyunu ile ilişkilendirmektedir. Alt üçte birde, dinamik olarak yerleştirilmiş yeni bir pencere sırası mevcuttur. Bunlar sol taraftan aşağıya inerek, kendi konumlanışlarıyla dikkatin, yönün ve ritmin, çalışmanın alt sađ köşesine düşüşünü önermektedir. Sol taraftan alt sıranın başlangıcını hafif bir şrafur ile pencerenin şekillendirilmesinde temiz bir çizimsel yaklaşım karakterize etmektedir ve bir sonraki pencereyi yeşil, beyaz,turuncu ve mavi renklerin renkli yatay bir sırası karakterize etmektedir. Bu sıra, daha sonra beyaz ışıklandırma üzerinden, bir sonraki sarı aşı boyası ile resmedilmiş olan pencereye devam etmektedir ve cam kısım, şrafur ile çizili ve yüzeyssel olarak oynaktır ve beyaz vurguyla bağlanarak kompozisyonun sađ üst sarı-beyaz orta kısma karşılık olarak konumlandırılmıştır. Sözü edilen bu pencerenin altında, yine tanınabilir figüratif unsurlarla bir kolaj fark edebiliyoruz. Bu, kurala göre, çalışmanın merkezî alt kısmında devam eden diğer pencerelerle çizgisel olarak, bazı segmentlerde hafifçe yüzeye yani koyu cam şekline gečen hafif bir şrafur eşliğinde lineer olarak bağlanmaktadır. Çalışmanın bu kısmının nasıl hafif bir sfumato yaydığını ve taktiksel-kompozisyonel bir sükûneti takip ettiğini fark edebiliriz. Bizi eserin uç alt sađ kısmına, bir kapalı ve bir açık pencerenin, onları birleştiren ve şekillendiren bir asma ve de alt sađ köşede bir bisikletin sunulduğu yere götürmeyi amaçlamaktadır. Kompozisyonun bu son sistemi, söz konusu asma ve bitki örtüsü üzerinden lineer olarak bağlantılı şekilde çizilmiştir. Kompozisyonun bu son sistemi, bahsi gečen asma ve bitki

örtüsüyle lineer olarak bağlı çizilmiştir. Pencereleer hafif lineer, son derece az şarafurla, tanınır. Özel bir renk anı ve vurgu sağ uç pencerede, yani penceredeki saksının yoğun kırmızı çiçekleri ve yeşil yaprakları arasındaki tamamlayıcı kontrastta bulunmaktadır. Sanatçı, çizgiler, renkler ve ışık gibi basit sanatsal unsurların oyunu ve ustaca kullanımıyla söz konusu kompozisyon sistemi ile bütünü bağlamakta ve aralarındaki bir çizgiyle birleştirmektedir. Bunda kendi hayallerinden bir bitki örtüsü, asma veya şeklin oyununu takip etmektedir. Çalışmanın bu bölümünde *Büyük Ev/Velika kuća* ve pencereleri, Rembrandt'ın Gece Devriyesi'nde olduğu gibi daha çok kolektif bir portreyi hatırlatmaktadır.²⁵⁷ Pencerenin her şekli, karakteri ve duygusal yapısı farklıdır ve her biri mekânsal-zamansal bir hikâye anlatmaktadır. Sanatçı, pencerenin betimlenmesi ve şekillenmesinde farklılıklar konusunda ısrar etmiştir ve eskiliklerini, aşınmışlıklarını, işlevlerini, canlılıklarını vs. belirleyerek onları isimleriyle söylemek mümkündür.

Resim 3.23. Büyük Bir Ev.



Kaynak: Guido Giuffré, Safet Zec, Zagreb - Sarajevo, Art studio "Azinović" - "Šahinpašić", 1999, s. 173.

²⁵⁷ Gece Devriyesi, Rembrandt Harmenszoon van Rijn (1606-1669)'in grup portresidir. Bu tabloda Rembrandt, Fransız kraliçesi María de Médici'in Amsterdam'a gelişi vesilesiyle toplanan şehir devriyesi geleneğinde bir askerî takımı resmektedir. Rembrandt, önceki yazarların mekanik olarak eşitlenmiş kompozisyonlarından kaçınmak isteyerek, takımın bütün üyelerine eşit resimsel önemi vermemiştir. Anın heyecanını belirten ve sahneye olağanüstü dram veren bir hareket ve ışıkla dolu virtüöz bir eser resmetmiştir. Grup portresinin ortasında, eli bize doğru uzanan ve bir şekilde teğmenin sarı kaputuna gölge düşüren Yüzbaşı Frans Banninck Cocq bulunmaktadır. Bazı karakterler gölgededir, hatta bazıları örtüşme sebebiyle saklıdır. Bu resim meydana geldiği zamanda büyük bir hayranlık doğurmuştur (Horst Waldemar Janson, *Istoriya umetnosti*, Zemun, Begem comerce, 2016, s.718).

Analiz 24

Eserin Adı: Büyük Ev (Resim 3.24.)

Yılı: 1979

Tekniği: Karışık teknik

Boyutu: 140 x 170 cm

Burada duvar yapısında dikdörtgen bakış açısını fark edebiliriz. Sanatçı, cephede, pencerelerde dikdörtgen şekilleri ve defterlerden dikdörtgen sayfalarla eski büyük evlerden parçaları kolaj halinde kullanarak eserin tamamında duvarların bahsedilen dikdörtgen şekil prensibini uygulamıştır. Üst bölümdeki pencereler neredeyse, doğrusu binanın tamamında, bir friz gibi, yatay biçimde yerleştirilmiştir, yapının sol üst köşesinden başlarlar ve sağ üst köşeye kadar uzanırlar. Bu friz hafifçe aşağı doğru indirilmiştir ve sağ üst köşede iki yarım kemerli pencere ile tamamlanır. Bunların görevi yapıyı vurgulamak ve dikkatleri çekmektir. Çalışmanın sol üst bölümünde bulunan dikdörtgen pencereler materyal ve boya bakımından oldukça gerçekçi ve açıklayıcıdır. Sanatçının bilinçli bir şekilde üç boyutlu olan yanılsamasıyla cephe ve pencerelerin iki boyutlu monotonluğunu kırmak için bir pencereyi açık bıraktığı fark edilmektedir. Çalışmanın üst tarafında sol üst kısımda kırmızı ve beyaz süslemeli perdelerin haricinde yeşil yaprakların, kırmızı çiçeklerinin detaylarında kabul edilebilir derecede hafif renk oyunlarını görebiliriz. Oyun, kompozisyonun bu kısmından yavaş bir şekilde cephenin aydınlık bölgeleri üzerinden orta kısımdaki pencerenin merkezî frize yani cephenin dikdörtgen ışığı üzerinden yeşil yapraklar üzerinde yoğun kırmızı çiçeklerin bulunduğu mavi pencereye doğru aktarılır. Merkezî frizin orta kısmında yoğun yeşil cephe üzerinde çizim ve boyama açısından orta dereceden en derine kadar değişen dört pencere serisini ve ardından biraz sola kaydığımızda beyaz dekoratif perdeli pencereyi fark edebiliriz. Aşağıdaki son frize geldiğimizde ise sanatçının bizim dikkatimizi büyük eve çektiği aşikârdır. Biçim ayarındaki ışık, çizimdeki düzenlemeler ve pencerelerin zarif renk karşıtlıklarını kullanarak bunu başarmaktadır. Alt bölgede bulunan bu büyük ev, tamamen farklı üç pencereyle kesişir, onlara doğru devam eder. Sol tarafta bulunan ilki neredeyse yanıltıcıdır, kısmen sulu boya lekeleriyle birlikte bir silüet olarak sunulmaktadır. Ortadaki kendi başına ahşap eşkenar dörtgen korumayı tutmaktadır ve ahşap ve renkli

cam parçacıklarının cisimleşme eğilimiyle birlikte sanatsal olarak daha detaycı bir şekilde işlenmektedir. Bu alandaki sağ pencere sanatsal anlamda en zengin olanıdır ve çizim ile boyama burada özel olarak işlenmiştir. Özellikle ilginç olan ise, işin bu bölümünü canlandırmak için bilinçli bir şekilde konumlanmış perdelerdeki yön ve ışık ritimlerinin oyunudur. Perdelerin arkasında bir taç gibi yeşil yapraklı pembe çiçekler bulunmaktadır. Buna ek olarak, kompozisyonun bu kısmını canlandırmakta ve şiirsel bir anlam katmaktadır. En sağda, sanatçı bize kompozisyonun son kısmı olan açık pencerenin koyu aşı boyası-kahverengi çizgili arka planında boğulan çiçeklerle işlendiği bölümü sunmaktadır. Bu renkli atmosfer, küçük kareler halinde ağ bölmeli pencereler sunan çalışmanın en sağ kısmına aktarılmaktadır. Renkli ve zarif bir şekilde çizime işlenmiştir, böylece kompozisyonun bu bölümünün aşı boyası-kahverengi bileşimini takip edebilirler. Ağırlıklı olarak kahverengi-sarı sıcak aralığındaki çalışma, renk bağlamında pencere detaylarında (mavi pencere, yeşil pencere ve işin üst ve alt bölgesindeki çiçekler) yenilenir. Kâğıdın kahverengi-sarı-koyu renkli tabanı, yani tüm evin cephesinin monotonluğu, sağ üst kısımdaki cephenin dikdörtgen kısımları, açık pencerenin sol üst kısmındaki perdeler, işin orta kısmındaki perdeler, alt kısımda büyük evin parçaları ve işin orta kısmındaki perdeler üzerinde hafif bir şekilde bozulmaktadır. Bu çalışma, Zec için, insanın bilinebilir dolaylı varlığı ve pencerelerin mimarisi ve motifleri ile etkileşimi ile karakterize edilir. Bu çalışmada da Safet Zec bize kolektif bir portre sunmak istiyor gibi görünmekte ve pencerelerin hiçbirinin aynı olmadığı, yani her birinin görsel bir duygu ve karakteri taşıdığı şekilde sunmaktadır.

Resim 3.24. Büyük Ev.



Kaynak: Guido Giuffré, **Safet Zec**, Zagreb - Sarajevo, Art studio "Azinović" - "Šahinpašić", 1999, s. 175.

Analiz 25

Eserin Adı: Kahverengi Pencere (Resim 3.25.)

Yılı: 1988

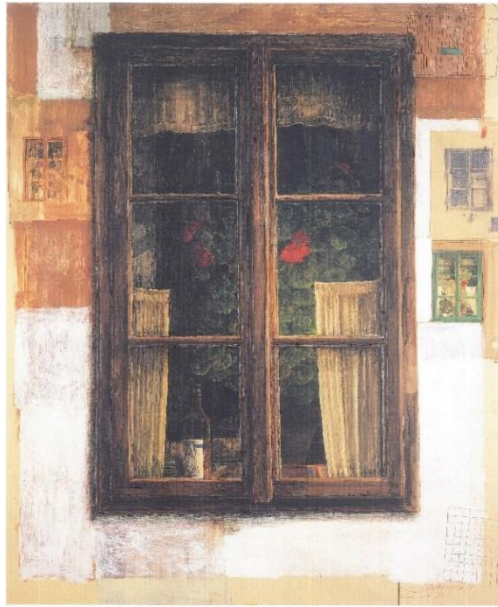
Tekniği: Karışık teknik

Boyutu: 200 x 180 cm

Kompozisyon öyle oluşturulmuştur ki simetrik dikdörtgen pencerenin çerçevesi merkeze doğru biraz yukarıya yerleştirilmiştir, neredeyse eserin biçimine göre simetriyi devam ettirmektedir. Bu dikdörtgenin maharetli bir şekilde hafifçe yukarı doğru yerleştirilmesi tüm kompozisyon kadar pencerenin şeklinin de önemini vurguluyor. Sanatçı şekillerin ve durumların çoğunluğunu hafifçe eserin üst kısmına yerleştirmiş. Tam tersine, eserin alt kısmında daha az bilgi mevcut. Arka planı analiz edince, eserin alt kısmının pencerenin etrafında, oldukça basit bir şekilde anlaşılabilen, sıcak toprak boya üzerine kuru fırça darbelerinin dikdörtgen yüzeyi renklendirdiğini görebiliriz. Kuru fırça ve ışık oyunları efektlerini kullanarak sanatçı bir cephe izlenimi yaratmaya çalışmış ve pencerenin altında ve etrafında durgun ve sakin biçimde çalışmış. Arka planın üst kısmı (pencerenin etrafı) daha canlı ve zengin, sanatsal olarak çok daha hareketli ve canlı. Sol tarafta ekspresyonel kahverengi-toprak boya ve azur mavisi darbeleri fark edilebilir. Bunlar kâğıdın rengine geçerek bir titreşim ve dokusal bir vibrasyon etkisi ile duvarın cisimleştiği izlenimi yaratılıyor. Hafifçe değişen tekrarlar prensibine uygun olarak arka planın sağ üst tarafındaki yankı oyunu eğilimi, iki pencerede daha takip edilir, bunlardan biri çizilmiş diğeri de yoğun yeşil renkle ve pencere camının sağ ortasına konan kırmızı çiçekle vurgulanmıştır. Bu şekilde, sanatçı arka planla orta pencere arasında iyi bir ilişki kurar, bu da eserin ana motifidir. Arka planın sağ üst kısmında, spontane ve cesurca bir kafes çizimi dikkatimizi çekiyor. Tasarımı ve çizgisel konseptiyle oldukça cesurca kompozisyondan çıkıyor ve merkez pencereye bağlanıyor. Merkez pencere, kompozisyonun ana kısmı olarak, gerçekçi bir biçimde sunuluyor. Hızlı, güçlü ve anlamlı bir biçimde gösterilen arka planın aksine, ana motif yani merkez pencere teknik ve sanatsal olarak çok daha gerçekçi bir biçimde ifade ediliyor. Pencerenin çerçevesi, renkler açısından baktığımızda ışık çizim oyunları ile ifade ediliyor ve açıkça rölyefi, üç boyutluluğu ve ahşabın cisimleşmesini görebiliyoruz. Sanatçı bunu ikna edici biçimde yapıyor ve gerçekçiliğe doğru güçlü

bir eğilimi yansıtıyor. Orta kısımda (sol ve sağ) ve merkez pencerenin üst kısmında sanatçı dikey şeritli açık renkli perdeler koymuş. Bunlarla ışık geçişi ve eserin arka planı ile merkez kısmı arasında bir bağlantı kurmak amaçlanıyor. Bu şekilde sanatçı maharetli biçimde bizi pencerenin içindeki olaylarla tanıştırıyor ve onlara yönlendiriyor. Merkez pencerenin alt orta kısmında hafifçe vurgulanmış bir şarap şişesi dikkatimizi çekiyor. Pencerenin en önemli kısmına bizi yönlendiriyor, titreşerek ve renkler açısından (giderek artan yoğunluk) sanatçı gittikçe büyüyen yeşil bir bitkinin yapraklarını yerleştiriyor. Şekil ve ritim açısından oldukça canlı ve hareketliler. Kompozisyonun dikdörtgen konseptini kırıyorlar ve kırmızı vurgusu / yeşil yaprakların üzerindeki kırmızı çiçekler kompozisyona güç ve gizem katıyor. Bu çalışmada Safet Zec'in pencere motifine sıcak yaklaşımını hissedebiliyoruz. Ona bir insan gibi yaklaşıyor ve karakteri itibarıyla inceliyor, değer biçiyor, onun etrafındaki dünya ile bir bağ arıyor, dış cephe ve iç dünya ile ilgileniyor, odanın içinden çıkan iç mekânla, iç bilinç ve bilinç dışı paradigmasını temsil ediyor.

Resim 3.25. Kahverengi Pencere.



Kaynak: Guido Giuffré, **Safet Zec**, Zagreb - Sarajevo, Art studio "Azinović" - "Šahinpašić", 1999, s. 179.

Analiz 26

Eserin Adı: Bir Masayla İki Pencere (Resim 3.26.)

Yılı: 1995

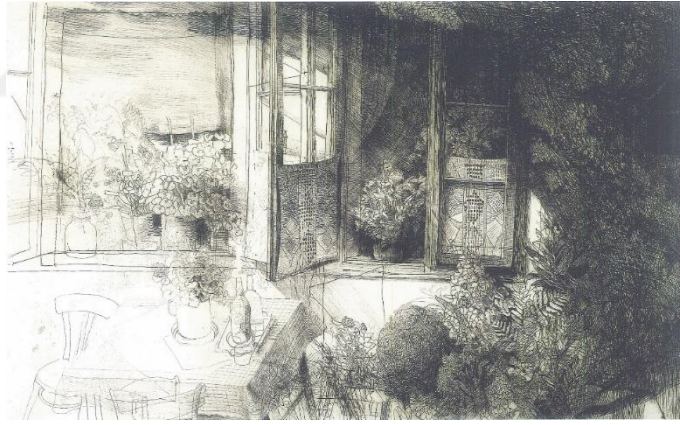
Tekniği: Aside yedirme – Kuru kazıma

Boyutu: 50 x 70 cm

Bu grafik çalışmasında, sanatçının kompozisyonda çarpıcı bir şekilde açık bir pencere ve sağ üstte bulunan pencereyi sararak yavaşça aşağı doğru inerek doğrusal yapıya dönüşen endamlı bir bitki örtüsünün ritmik-dokusal biçimle, çalışmanın sağ üst kısmındaki kompozisyona, masada eşlik eden diğer unsurlar ile birlikte, nasıl odaklandığını görebiliyoruz. Sağ üst köşedeki pencere üç boyutlu ve karşıtlık içeren bir şekilde tasarlanmış; böylece kompozisyonun diğer bölümleriyle ilişkisi öne çıkmaktadır. Sol pencere kanadı açık ve aşağı bölümde dokunun desenleri ve benzetmeleriyle kompozisyonun bu bölümünü belirginleştiren beyaz perde üzerinde geometrik oynamalara vurgu yapılmaktadır. Bu pencerenin orta kısmında, koyu darbelerle karartılmış hatların, çiçekli ve yapraklı bir saksının o koyuluk içerisinde nasıl vurgulandığını görebilmekteyiz. Dahası bu, kompozisyonunun bu bölümünü canlandırmakta ve pencerenin dışındaki bitki örtüsü bölümüne bağlamaktadır. Sağ pencere kanadı üst bölümdeki kasvetli şeffaf cam ile dekoratif, geleneksel perdenin, geleneksel el sanatının (perde kastedilmekte) geometrik yapısını gösteren doğrusal geometrik oynamalar ile çok fazla ışığa maruz bırakılmış pencerenin alt bölgesi arasında belirgin bir karşıtlıkla kapatılmıştır. Çalışmanın sağ üst bölümündeki koyu darbeler ve dokusal oynamaların büyük kasvetli taranmış benzetisi, bitki yapısının net ve tanımlanmamış kısımlarıyla asmanın durgun şeklini taklit etmektedir. Ağır ağır sağ alt ve orta kısma doğru inerek, çeşitli durgun biçimlerin giderek daha fazla bilinebilmekte ve bitki örtüsü içerisindeki çeşitlilik artmaktadır. Öyle ki, sanatçı hemen hemen her bitkiyi (yapısı, yaprakları ve çiçeklerini) farklı şekillerde çizerek eserin genel atmosferini zenginleştirmektedir. Bu alt ortada bulunan durgun dizi, doğrusal ve tasarlanmış yapının bir kombinasyonu olarak karakterize edilmiştir. Merkezî konumda bulunan durgun formun en sol doğrusal kısmı kademeli olarak masa örtüsünün kara yapısına dönüşür ve ağ prensibi vesilesiyle masanın üzerinde şişelerini bardakların, vazoların ve masa etrafındaki sandalyelerin şekilleri daha da doğrusal

olarak biçimlenir. Bu sol alt kısım, basit ve yumuşak bir çizgi ile tasarlanmıştır. Çok az darbe izi vardır (sol şişede ve çiçekli vazonun orta kısmında görebiliriz). Sol alt kısmın hemen üzerinde, kademeli olarak doğrusal görünümde çeşitli olayları bir ritim ve biçim oynamaları (saksılar, bitki örtüsü, çeşitli çiçekler ve yapraklar) şeklinde tanımlayan vurgulanmış oynamaları silüet, hat ve darbeler ile birleştirir. Kademeli olarak vurgulanan kıvrımlı yönlendirmelerle doğrusal olarak çözülmüş en sol üst köşeye gelir, bu noktada kompozisyonun bu bölümü dinginleşir. Çalışma, güçlü bir hareket ve ritim oynamaları düşüncesi veriyor ve sağ pencereden (dikkatimizin merkezi) başlayan bu hareketler, bir yerde şekillere ve başka bir yerde doğrusal bir yapıya dönüşerek sürekli olarak güçlendiriliyor ve zayıflatılıyor. Safet Zec'in grafik eserinde, rengin sanatsal ifadede sakinleştirici bir role sahip olduğu ressamın eserinden daha fazla hareket özgürlüğü ve daha güçlü bir ifade olduğunun altını çizmeliyiz.

Resim 3.26. Bir Masayla İki Pencere.



Kaynak: Guido Giuffré, **Safet Zec**, Zagreb - Sarajevo, Art studio "Azinović" - "Šahinpašić", 1999, s. 228.

Analiz 27

Eserin Adı: Kirli Pencere III (Resim 3.27.)

Yılı: 1997

Tekniği: Karışık teknik

Boyutu: 150 x 120 cm

Bu savaş sonrası çalışmasında sanatçının dikey kompozisyona nazaran merkezî kurguyu takip ettiğini fark edebiliriz; ancak pencerenin kesiminde büyükçe bir bitki dikkat çekiyor. Bu merkezî motif olarak yükseliyor ve dikkatimizi de aynı yöne çekiyor, dikey ve yatay yönlerde oluşturulan sistem içinde ve omurga gibi boşluğa yerleştirilen pencere şekilleri ile (merkezden yukarı doğru) daha büyük bir dinamizm ve rahatsızlık yaratıyor. Bu çalışmanın ayırt edici özelliğı sanatın, fırça hareketlerinin, çizgi ve kolajların kullanımında daha cesur ve daha özgüre bir yaklaşım var ve bunlar artık ayrıntılarda saklı kalmıyor, yüksek oranda pencerenin yüzeyinde ama aynı zamanda arka planda görülüyor. Bahsedilen kolaj yoluyla arka plan oldukça cesur biçimde tasarlanmış. Çoğunlukla izim hâlinde ve çizgisel, lekelerin ve azur mavisi fırça darbelerinin yardımıyla ve az çok tanınabilir şekillerin üç boyutlu çizimiyle, arka planı temsil eden tek bir uyumlu bütüne bağlanıyor, yani cephe pencereyi çereveliyor. Pencere, teknik ve üç boyutlu yaklaşımında, daha önceki çalışmalarına göre daha az gerçekçi. Metal bir kalemin enerjik darbelerinin ince paralel ve çapraz çizgileri ile gölgelendirilmiş daha büyük bir çizim cüreti var. Bu hafif bir üç boyutluluk gösteriyor ve ahşabın sanki yılları gösteren dokusunu şekillendiriyor. Bazı kısımlarda ahşabın dokusu parçalar hâlinde mevcut. Dokunun bu çizgisel imitasyonu bir yerde pencere kanadının hafif koyu toprak boya kullanımında tamamen kayboluyor. Dokunun üst kısmında geniş koyu ve kasvetli fırça darbeleri kompozisyonun bu kısmına hâkim oluyor. Sol ve sağı pencerelerin üst kısmı dikey şeritli perde ile kaplı ve bu maharetli biçimde kasvetli atmosfere dâhil oluyor. Hafif bir ışık vurgusu ile sanatçı eserin temelindeki orijinal rengi koruyor ve bu kısım hafif azur mavisi fırça darbeleri ve çizgisel süslemeler ile pencerenin karanlık kısmı ile bağlantı kuruyor. Merkezî iki pencere en koyuları ve bu şekilde kompozisyon daha da güçleniyor, ona dinamizm ve derinlik kazandırılıyor. Sol pencere kenarı enerjik ve birbirine geçmiş ve yüzeyi genel olarak konuşmak gerekirse, neredeyse tüm yönlere ulaşan bir dizi hareket ve ritimle resme nüfuz ediyor. Sağ pencere en koyu olanı ve daha koyu ve güçlü bir yapı sinir sistemi fırça darbeleri ile oluşturulmuş ve bu şekilde ifade biçimi ve kontrastta en üst düzeye ulaşıyor ki bu aynı zamanda kompozisyonun odağı da. Alt sol ve sağı merkez pencere kenarlarında çizimdeki hafif noktalar hâlindeki kolaj, iki alt pencere kenarına taşınıyor. Bunlarda zengin, kolaj-çizim-ışık oyununu fark ediyoruz, sanatçı çizimi perdelerin yüzeyleri üzerinden örüyor ve onları

alt pencerelerdeki kolaj yazıları, çizimlerdeki tanınabilir şekiller, süsleme ve çizimdeki dekor ve yapısal-dokusal eğilim ve tasvir ile desteklenen düzensiz ve anlamlı atmosfer ile bağlıyor.

Resim 3.27. Kirli Pencere III.



Kaynak: Guido Giuffré, **Safet Zec**, Zagreb - Sarajevo, Art studio "Azinović" - "Šahinpašić", 1999, s. 273.

Analiz 28

Eserin Adı: Büyük Beyaz Ev (Resim 3.28.)

Yılı: 1994

Tekniği: Karışık teknik

Boyutu: 155 x 190 cm

Bosna Hersek'teki savaş sırasında oluşturulan bu eserde renk, yekpare bir çifte indirgenmiş ve renklerin yakınlığı boyanın değerini göstermektedir. Renk şeması, sanatçının eserin ayrıntılarına ustaca dokunduğu hafif darbelerle neredeyse tek renklidir. Eserin tüm atmosferi, cephede bir ışık oyunu veya gölge oluşturmaya eğilimli hafif geniş, etkileyici, bazen gök mavisi ve bazen daha yoğun fırça darbeleriyle çözülmemektedir. Kompozisyon üç yatay pencere grubundan oluşmaktadır. Yatay bir temelde açıkça belirlenmiş bir kurala göre yerleştirilmemiş, yükseltilmiş ve alçaltılmıştır; böylece kompozisyonu canlandırmıştır. Pencere frizinin üst bölgesi,

önceki çalışmalardaki pencerelerin tasarımının aksine, daha az üç boyutlu, daha etkileyici ve sanatsal olarak daha bağımsız olan beş pencereden oluşmaktadır. Bu çalışmada, usta daha az açıklayıcıdır ve bazı pencere kanatları ile camları kaybolur ve arka planla özdeşleşir. Üst kısımda gazete baskılı kolaj dikkat çekmektedir. Sanatçı bu gri-mavi, soğuk ve kasvetli atmosferi, sol üst bölümde bulunan sondan bir önceki pencerede, sıcak gri ve okra renklerinin yanı sıra kolaj ve perde süslemeleriyle canlandırmakta. Sanatçı bizi üst frizden doğrusal bir şekilde, eserin sol yarısında bulunan doğrusal bir çizim aracılığıyla orta frize yani kompozisyonun orta kısmına götürmektedir. Burada yine iki dikdörtgen şeklinde bir sistem içerisinde beş farklı belirlenmiş pencere bulunmaktadır. Silüetler şeklinde cepheye yansımakta, bazı geçmiş zamanlardan bahsetme yani pencerelerin eskiden ve şimdi olduğu yerler doldurulmakta ve cephenin şeklini almaktadırlar. Sol bölümdeki ikinci pencerede, nerdeyse çapraz olarak sağ tarafında sıcak okra rengi ve ışığın kompozisyon içerisindeki oynamalarını daha da ateşlemekte ve solda yine yukarıya çapraz olarak bağlanan bir gölgeye dönüşmektedir. Alçaltma ve kolaj yöntemiyle çizimlerin oynaması, fırça darbeleri ve etkileyici vuruşlar çalışmanın alt kısmına bağlanmaktadır. Orta bölgede en ilginç, en baskın ve neredeyse merkezî olarak konumlanan en çarpıcı yer, en geniş üç boyutlu oynamaların, figüratif işlemlerin ve en yoğun rengin bulunduğu yeşil açık penceredir. Bu pencere de bir üç boyutlu oyunun ışığını yaymakta ve kompozisyonun merkezine konumlanmaktadır. En sağ kısmın orta bölümünde karanlık ve aydınlık olarak çizilmiş iki koyu pencere bulunmaktadır. Yavaş bir şekilde, belirsizliğiyle çalışmada basit gölge oyunları ile resmedilen cephenin en karanlık bölgesi olan aşağı bölümle birleşmektedir. Kompozisyonun aşağı bölümünde cepheyi ve gölgeleri oluştururken, sanatçı çeşitli darbelere, kolajlara ve hafif oynaklığa (koyu griden açık griye ve grimsi bir maviden koyu laciverte) ulaşmakta ve çalışmanın bu bölümünde renklerin ahengini ortaya koymaktadır. Bu çalışma üzüntü ve bir tür dışa vurumcu depresif bir atmosfer yaymaktadır. Daha önceki çalışmalardaki pencerelerin aksine, bu pencereler daha az canlı ve daha az canlı renkleri barındırıyor. Üzerlerinde daha az renk var. Saksı, heyecan verici süslemeler ve detaylar yok. Pencerelerin birçoğu yarı ölü ya da ölmüş gibi ve siyah, grimsi soluklukta. Tıpkı bu dönemdeki sanatçıların duyguları gibi.

Resim 3.28. Büyük Beyaz Ev.



Kaynak: Guido Giuffré, **Safet Zec**, Zagreb - Sarajevo, Art studio "Azinović" - "Šahinpašić", 1999, s. 247.

Analiz 29

Eserin Adı: Büyük Beyaz Ev (Resim 3.29.)

Yılı: 1996

Tekniği: Tempera

Boyutu: 160 x 200 cm

Bu çalışmada, Safet Zec'in bu çalışmanın düzensiz, ışık-yaşam ve dokusal-dışavurumcu atmosferini kurduğu sanatsal elementler ve prensipler yoluyla daha güçlü bir dışa vurumcu kompozisyon kurgusu var. Cephenin ışık-dışa vurumculuk ve zengin resme dayalı kısmı arasında bir ahenk var. Çizgisel yaklaşım kadar lekeler, kolajlar ve ekspresyonist biçimde kasvetli fırça darbeleri sistemi yoluyla oluşturulan gölgeyi temsil eden karanlık kısımda da bu ahenk mevcut. Kompozisyonda merkezde cephenin aydınlatılmış kısmı oldukça cesur biçimde yerleştirilmiş. Bu kısımdaki pencereler, özellikle eserin üst ve altındakiler, bir çeşit bağlantı görevine sahipler ve araçlar olarak kompozisyon oyununa uyum sağlayarak onu güçlendiriyorlar. Kompozisyonun üst sol kısmındaki dört pencere yükseklik olarak cesurca kaldırılmış ve cephenin aydınlatılmış kısmına göre oldukça kontrast oluşturuyor. Sanatsal açıdan bunlar oldukça ekspresyonist, karanlık ve kasvetliler. Bu karanlık ve kasvete benzer biçimde çaprazlama yerleştirilen kısımda oldukça büyük bir kapı duruyor. Pencerenin merkezî

pervazında, ekspresyonist oyunculuğun yanı sıra muhteşem renkli bir çizim var. Soldaki ilk pencere neredeyse tamamen azur mavisi ve açık bir çizim ışığı var. Yanındaki yeşil pencere çapraz biçimde bölünmüş böylece içinde daha çok mavi renk olan daha koyu yeşil vurgulanmış. Cephenin gölgesinde boğulan bir sol kısım ve daha açık sarı-yeşil renkli sağ kısım kompozisyonun bu tarafına hâkim ve cephenin aydınlatılmış kısmına batıyor. Sonrasında saf sarımtırak-yeşil pencere geliyor, rengi ile bu neredeyse monokrom kasvetli-ekspresyonist kompozisyonu canlandırıyor. Bunu neredeyse cesurca ve ekspresyonist ve soyut biçimde konumlandırılan merkezdeki koyu pencere takip ediyor, bazı efektleriyle figüratif Safet Zec'ten ziyade Jackson Pollock'u daha çok andırıyor. Sağ tarafta iki pencere daha mevcut, çapraz ışık sistemine göre, sol taraftaki pencerede kompozisyonun aydınlatılmış merkez şekli ile cephenin gölgeli koyu arka planı arasında bir bağlantı var. Sol alt kısımda, neredeyse kasvetli ekspresyonist karanlık şeklinde, üç pencere cepheye batmış. Bu boğulma merkez kısma kadar devam ediyor, burada daha önceki bir pencerenin taslağını görebiliyoruz, bu küçük kafesli bir penceredir. Sağ alt kısımda iki yarı dairesel pencere uzamdaki kütle ve şekil dengesini devam ettiriyor. Bu kısımda güçlü bir çizim ve çizgisel oyun var. İşaretler (çizgileri çekerken) çok canlı, zengin, çeşitli yönlerde, devinimlerde, dinamiklerde bütün bir titreşim içerisinde. Bir yerde daha yoğunlaşıyor ve bir yerde daha seyrekleşiyor, bazen de bir yüzeye, noktaya ya da sıçratmaya dönüşüyor. Cephenin orta kısmı çok zengin ve dokusal bir şekilde (boya ile uygulanmış) inşa edilmiş. Bu yolla, cephenin dokusunun etkisi sağlanmış. Cephenin aydınlatılmış kısmında, ışık çizimleri, doğrusal hareketler ve bağlantıların eğilimi ile dokusal oynamalar bulunmaktadır. Böylece aydınlatılmış kısım ek olarak cephenin karatılmış kısmıyla radikal bir şekilde bağlantılıdır. Bu evi Zec'in önceki dönemindeki evlerle karşılaştırdınca, renk, çizim ve pencerelerin çiziminde hiçbir canlılık olmadığı açık (bunlar oldukça gayri şahsi ve ruhsuz, yok olma eğilimleri var) ve eserin renginde ağır ve depresif bir atmosfer olduğunu hissedebiliyoruz. Pencerelerde çok daha az sayıda ayrıntı görüyoruz, önceki çalışmalarında pencerelerin zorunlu kısmı olan vazoda çiçekleri hiçbir yerde görmüyoruz, perdelerin dekoratif bir boyanışı yok ve pencerelerin basitleştirilmesi ya da soyutlaştırılması ve cephede boğulması eğilimi var.

Resim 3.29. Büyük Beyaz Ev.



Kaynak: Guido Giuffré, **Safet Zec**, Zagreb - Sarajevo, Art studio "Azinović" - "Šahinpašić", 1999, s. 249.

Analiz 30

Eserin Adı: Venedik (Resim 3.30.)

Yılı: 1994

Tekniği: Karışık teknik

Boyutu: 52 x 190 cm

Altında yaşadığı gök kubbeyi değiştirerek Safet Zec, etrafını çevreleyen evleri, cepheleri ve pencereleri de değiştirdi. O, Venedik'in kaç asırlık, sanatçı için çok zengin ve vizüel olarak büyüleyici yapısına duyarsız kalamazdı. Safet Zec, yaptığı işe (evler, cepheler ve pencereler) devam ederek Venedik evlerini, cephelerini ve pencerelerini resmetmektedir; ancak kompozisyon şeması hafifçe değişir, yani daha önceki deneyimlerine devam eder. Bu kompozisyon, ışıklılı ve hafif koloristik çözümlüdür; böylece hafif bir diyagonale göre bölünmüş olan üst kısım, yarının üstünde sağ orta bölümden yarının altında sol orta kısma doğru inmektedir. Sağ üst dikdörtgen, hafif mavi koloristik çözümlemeyle beyazdır. Sol üst bölüm, başlıca, açık-sarı ve aşı boyası tonlarıyla çözümlenmiştir, böylece ışık olarak üst sağ beyaz dikdörtgene bağlanır. Cephe dokusunun jestsel imitasyonu arasından sarı ve aşı boyasının koloristik oyunu, çalışmanın en sol üst bölümündeki zengin resimsel-ışıksal-koloristik eylemdeki tuğladan yapılmıştır. Çalışmanın üst kısmı, kompozisyon

olarak sağ taraftan üç pencere ve bir teras ve sol taraftan teraslı iki pencere sisteminin yardımıyla sabitlenmiştir. Pencereler, Bosna evlerinde olandan farklı şekildedirler (yuvarlaktırlar, neredeyse romanesk stilde şekillenmişlerdir), bunlarda şeklin hat çizgileri oyunu mevcuttur ve çok fazla üç boyutlu ve figüratif işlenmiş değillerdir. Daha çok arka planda ve de çalışmanın atmosferinde boğulma eğilimine sahiptirler. Üst bölümde kompozisyonun zengin yapısı, neredeyse cephenin içine geçmiş, cephedeki sanatsal eylemleri takip eden ve kompozisyonu tazeleyen bir kolajla yaratılmıştır. Üst bölümde, kompozisyonun merkez kısmını tümleme ve çalışmanın üst ve alt bölümünü bağlama eğilimine sahip olan dört pencere de mevcuttur. Sol taraftan iki pencerede, kompozisyonun üst ve alt bölümlerinin birleşiminde geçiş rolüne sahip bir ışık kırılmasını fark edebiliyoruz. Kompozisyonun koyulaştırılmış alt bölümü, daha az aydınlık-koloristik oynaması, yani grimsi, aşırı boyamsı ve aşırı boyamsı-mavimsi boğuk atmosferin harmonisi ile alakalı olarak, çizgisel, lineer, kolajlı ve jestsel olarak çok zengin çözümlüdür. Ayrıca, alt bölümde kolajın oyununu, üst bölüme nazaran daha az jestsel olan dokusal oyunu ve çoğunlukla da cephenin dokusal realistik çözülmüş tasvirini fark edebiliriz. Çalışmanın üst aydınlatılmış kısmının ve bunun üst bölümüne doğru gözlem eğiliminin karşılığı olarak, çalışmanın alt merkez bölümünde sanatsal olarak koyulaştırılmış siyah pencereler uzanmaktadır. Sol ve sağ bölümdeki eylemler, buradan pencere ve kapı sistemi arasından taşınır ve bu şekilde kompozisyonun üstü ve altı arasında bir bağ gerçekleştirilir. Sanatçının bu eserde kendisinin daha önceki detayları betimleme (çitlerde ve pencerelerde süslemeler) ve yüzeylerle oynama (çalışmanın üst bölümünde rengin yoğunlaştırılması ve koloristik eylemler) eğilimini canlandırdığını fark edebiliriz. Eserin oyunsallığı ve dinamiğı, sanatçının tekrarlayan heyecanını ve Bosna Hersek'te savaş döneminde ortaya çıkan evlerden daha zengin görünmesi adına nervatur ve sanatsal iç içe geçişi konuşmaktadır. Cephenin tüm bölümlerinde, tekrar etme eğilimi, yani pencereyi andıran ve cepheye dönüştürülen bir zamanların pencerelerinin konumlarını öneren dikdörtgenlerin vurgusu dikkat çekmektedir. Cephe içindeki bu dikdörtgen oyunu, sanatsal olarak (bazı yerde ışıklı olarak, bazı yerde dokusal olarak ve bazı yerde çizgi ve vernik çözümlenmenin kombinasyonuyla) çözümlüdür; böylece az ya da çok, cephenin tüm bölümlerinde ortaya çıkan dikdörtgen oyununu gösterir. Eserin oyunsallığı ve çalışmanın yaydığı ritmik kompozisyon enerjisi, sanatçının savaş

zamanı işlediği evlere nazaran hafif bir yeniliktir ve estetik taraftan bu eser sanatçının ev motifli eserlerinde hafif bir tazelenmeyi temsil etmektedir.

Resim 3.30. Venedik.



Kaynak: Guido Giuffré, **Safet Zec**, Zagreb - Sarajevo, Art studio "Azinović" - "Šahinpašić", 1999, s. 252.

Analiz 31

Eserin Adı: Venedik (Resim 3.31.)

Yılı: 1994

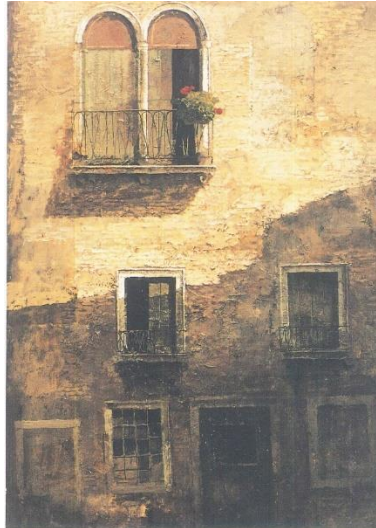
Tekniği: Karton üzerine yağlı boya

Boyutu: 103 x 72 cm

Bu eserde cephenin ışık-renk olarak oynanması ve materyalizasyon gerçek bir sanatsal olgunluğa ulaşmaktadır. Bütün yüzey, dokuyla (boya katmanlarıyla) oldukça zengin bir şekilde işlenmiştir ve materyalizasyon (sıva, yani cephe ve sıvanmış tuğla gibi) ve sanatsal anlamda güçlü ve zengin dokusal ekspresif ve enformel anlatım güçlü ve zengindir; ki bu Safet Zec için tipik bir durum değildir. Eser, kompozisyon olarak ilginç bir şekilde pencereleri teras ve kapı sistemi içerisinde düzenlenmiştir. Üst bölümde romanesk biçimli pencereleriyle teras neredeyse formatın üst hattına değmektedir, bununla sanatçı kompozisyon açısından bizi üst sol kısma yönlendirir. Bu kısım, dekoratif bir çizim olarak, çok zengin ve sanatsal ustalıklarla bu ambiyansa dâhil edilmiş olan teras parmaklıklarındaki kırmızı çiçekler ve yeşil yaprakların yardımıyla tazelenmektedir. Terasın sağ tarafında, cephede pencerenin, hafifçe farklılaştırılmış ve cepheye nazaran farklı muamele edilmiş tekrarını yani aksini fark

ediyoruz (şimdi kapanmış ve cephe haline gelmiş olan ancak bir zamanlar, romanesk yarı yaylı bir pencere açıklığının durduğu yerde). Merkez bölümde üst bölümde ışıktandırılmış bir sol pencere bulunmaktadır. Bu pencere dış cephenin üst ışıktandırılmış bölümünü ve kompozisyonu, gölgede olan ve kompozisyonun karartılmış bölümünü temsil eden altla bağlayacak şekilde konumlandırılmıştır. Işık oyunuyla bağlanan pencere anı, Zec'in cephe ve cephesinde gölgenin mevcut olduğu evlerin yer aldığı tüm eserlerinde görünmektedir. Merkez pencerenin sağ tarafında aynı pencerenin bir kenarlıkla tekrarı durmaktadır ve sanatçı bu şekilde kompozisyon dengesi sağlamaktadır. Onların altında alt bölümde, sanatsal olarak jestlerle ve dokularla zengin şekilde biçimlendirilmiş olan cephenin gölgelerinin sfumato atmosferine boğulan bir kapı ve parmaklıklı iki pencereyi görüyoruz. Cephenin ışık oyunu (en aydınlıktan en karanlık bölüme olan aralık ve geçiş) bu eserde çok heyecan vericidir. Bunda daha evvelki bazı kalıpların yeniden canlanması, yani pencerede renk vurgularının (sanatçının savaş öncesinde evlerde kullandığı ve savaş döneminde kullanmayı bıraktığı kırmızı çiçekler) ortaya çıkışı söz konusudur. Bu, sanatçının iç dünyasındaki değişimi ve Bosna Hersek'te yaşanan acılardan sonra insanlara olan inancının geri dönüşünü göstermektedir.

Resim 3.31. Venedik.



Kaynak: Guido Giuffré, **Safet Zec**, Zagreb - Sarajevo, Art studio "Azinović" - "Šahinpašić", 1999, s. 253.

Analiz 32

Eserin Adı: Büyük Oda (Resim 3.32.)

Yılı: 1975

Tekniği: Bez üzerine yağlı boya

Boyutu: 140 x 180 cm

İç mekân motifli çalışmalarda Safet Zec, kilim, dekoratif perdeler, eski pencereler vb. tanınabilir unsurlarıyla bir Bosna evini takdim etmektedir. Yeşil gamanın hâkim olduğu bu kompozisyon ışık açısından oldukça zengin ve sabırla araştırılmıştır. Eser, dikkati üstte sağa çekmek için (uçtaki sağ pencere neredeyse kompozisyonundan çıkmaktadır) hafif bir eğilimle çalışmanın üst kısmına üç pencerenin yerleştirilmesi şeklinde tasarlanmıştır. Sanatçı, pencere arasından, karşısında dümdüz mavi gökyüzünün uzandığı zengin ağaç tepelikleri (kabarık üç boyutlu bitki örtüsünün materyalizasyonu eğilimiyle) resmetmektedir. Ağaç tepeliğinin üst katmanları ustaca aydınlatılmıştır ve sol üstten başlayarak orta üzerinden ta en sağ pencereye (geleneksel dekoratif perdelerine) kadar ilginç ışıklı ve dinamik bir oyun gerçekleşmektedir. Perdeden gelen ışık, parlak turuncu çiçekli saksı üzerinden saksının altındaki küçük masaya kadar devam etmekte ve akabinde sandalyeye ve geleneksel anlamda dekoratif ve zengin bir şekilde düzenlenmiş ve perspektif açıdan daha heyecan verici bir etki yaratması için kasıtlı olarak deforme edilmiş olan kilime taşınmaktadır. Işık oyunu, daha sonra kilimlerle sol alt tarafa, öyle görünüyor ki yeşil atmosferin tekdüzeliğini kırmak ve oynamak eğilimiyle kasten perspektif olarak çarpıtılan (kübizmdeki gibi) bir masaya aktarılır. Masanın üzerinde, hemen vazanın altında, bir bez üstüne ışıklandırma eğilimiyle masa örtüsünün dekoratif-aydınlık düzenlemesinin zengin bir oyunu mevcuttur. Vazodaki leylak, ışık açısından zengin bir şekilde araştırılmıştır ve bundaki hafif gri-mor vurgular büyük bir hoşluk oluşturmaktadır. Sanatçı bizi çiçeklerin üzerinden tekrar bağlamakta, ışıksal olarak yönlendirmekte, kolay ve uçuşarak, ayrıca gökyüzü bölgesinde yarı transparan olarak tüm pencere sistemini saran perdelerin oyununa sevk etmektedir. Yeşil renk atmosferi, bitki örtüsüne, çiçeklere, leylağa ve kilime özel bir vurguyla kompozisyonun tüm bölgelerine nüfuz eden ve bu şekilde eseri sanatsal olarak tazeleyen grimsi-kırmızı, grimsi-aşî boyalı ve de grimsi-turuncu ışıklandırmayla cesurca çözülmektedir. Bu motife karşı sanatçının

içsel ilişkisi hissedilebilir ve bu eserin tekniksel, sanatsal ve betimsel işleyişi oldukça olgun ve kalıcıdır.

Resim 3.32. Büyük Oda.



Kaynak: Guido Giuffré, **Safet Zec**, Zagreb - Sarajevo, Art studio "Azinović" - "Šahinpašić", 1999, s. 129.

Analiz 33

Eserin Adı: Oda (Resim 3.33.)

Yılı: 1976

Tekniği: Karışık teknik

Boyutu: 100 x 120 cm

Bu eser özellikle ilginçtir; çünkü renkli bir çizim olarak ve de resim olarak muamele edilebilir. Renk açısından sanatçı çalışmanın tüm kısımlarında baskın olarak nüfuz eden temel, sıcak hafif turuncu bir kâğıt rengi kullanmaktadır. Çalışma, çeşitli unsurlarla iç mekânın gösterildiği ilk ve pencerenin, yani bitki örtüsünün (sanatsal açıdan, dalgalı lineer yönler ve kontrast üç boyutlu aydınlık çözümlü ağaç tepeliği şekillerinin hâkim olacağı şekilde tasarlanmıştır) dalgalı sahneleriyle peyzajın gösterildiği ikinci plana ayrılmıştır. Pencerenin üst kısmındaki gökyüzü neredeyde poster olarak tasarlanmıştır, ışıklılı vurgu eğilimine sahiptir ve eserin en ışıklılı yüzeyini temsil etmektedir. İç mekânda, sağ üst taraftan başlayarak, âdeta lineer olarak iç mekânın atmosferine batan ve lineer hareketin sfumatosunda duvar saatine dönüşen bir pencere camı ve sonra çalışmanın sağ alt bölümünde lineer olarak çizilmiş kavanoz, şişe ve dolabı fark ediyoruz. Odanın alt bölümünde ölüdoğa temsil edilmektedir (sandalyeli bir masa üzerinde sepette meyveler, onun dışında narlar, çiçekler, kitap ve

tespihle). Tespih ışıkla vurgulanmıştır ve ayrıca bu sanatsal olarak oldukça zengin tasarlanmış bütünü zenginleştirmektedir. Bu masanın heyecanı dekoratif işçiliğin yanında, oldukça cesur bir şekilde kırmızı yeşil oyunla vurgulanmış olan kilimin alt kısmında devam etmektedir ve ilave olarak resmin bu turuncu-aşı boyası gamasını coşturmakta ve alevlendirmektedir. Bu bölümde kilimin hemen altında lineer olarak bir büfe çizimi ve sol tarafta lineer bir şrafurla sandalye ve minderle bağlantısı bulunmaktadır. Minder, örtünün farklı dekoratif detaylarıyla doludur. Bunlar alt bölümde bitki dekorasyonu taklit etme eğilimindeyken, üst bölgedeki şekiller geometriktir ve bir tür eşkenar dörtgen renk şeması olarak gösterilmişlerdir. Duvarın sfumatosunda minderin üstünde lineer olarak hafifçe kenarlıklı, üzerinde yavaşça dalgalı hâle gelen lineer bir çizim fark ettiğimiz ve bizi tekrar pencerenin dışındaki bitki örtülü dış atmosfere geri döndüren bir pencere bulunmaktadır. Pencerede, kompozisyonun birinci ve ikinci planı arasında hafif, ritmik ve renkli bir bağlantı rolüne sahip ve sanatçının, sanatsal açıdan kompozisyonla çok zengin şekilde oynayan bir bağlayıcı olarak kullandığı çiçekli iki vazo yer almaktadır. Bu eserde sanatçının kolaj kullandığı ve perspektifi umursamadığı fark edilmekte ve sanatçının, eserin sanatsal çözümlemesinin kübistik prensipleriyle flörtü hissedilmektedir. Çalışma zengin bir enerji yaymaktadır ve kompozisyonun her bölümünün sanatsal-teknik işlenişinde büyük bir hassasiyet hissedebiliriz, bu da sanatçının bu motife olan öznel ilişkisini güçlendirmekte ve onu mistik hâle getirmekte ve zenginleştirmektedir.

Resim 3.33. Oda.



Kaynak: Guido Giuffré, **Safet Zec**, Zagreb - Sarajevo, Art studio "Azinović" - "Šahinpašić", 1999, s. 162.

Analiz 34

Eserin Adı: Aynalı Ölüdoğa (Resim 3.34.)

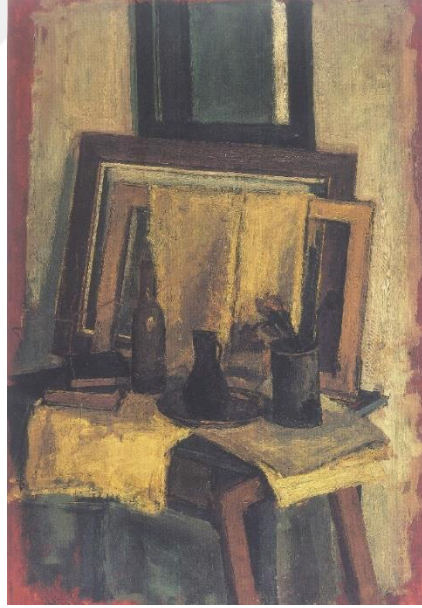
Yılı: 1963

Tekniği: Kâğıt üzerine yağlı boya

Boyutu: 100x70 cm

Bu eserde Zec'in erken dönem ölüdoğa resim tecrübelerini fark edebiliriz. Bunlar, daha sonraki çalışmalarında fark edebileceğimiz özel bir renk saflığı yaymazlar. Yüzeyler prensip olarak daha önceden kurutulmamış taze bir katman üzerine boyanır ve bundan dolayı mat ve hafif flu görünürler. Geniş yüzeylere ekspresif boyama dikkat çekicidir ve diğer taraftan bu eser ilgi çekici yapısal bir detay sunmaktadır. Ayrıca, figüratiflik gibi ölüdoğa için öznel duygu ve sanatçının daha sonraki eserlerinde çok daha poetik ve sanatsal olarak daha zengin şekilde oynayacağı, ilk plan yani figüratif plan ile tema ve pozisyon arasındaki özel ilişki fark edilmektedir.

Resim 3.34. Aynalı Ölüdoğa.



Kaynak: Guido Giuffré, **Safet Zec**, Zagreb - Sarajevo, Art studio "Azinović" - "Šahinpašić", 1999, s. 51.

Analiz 35

Eserin Adı: Ekmekli Masa (Resim 3.35.)

Yılı: 1995

Tekniği: Karışık teknik

Boyutu: 72x103 cm

Bu geç ölüdoğa, kolajın oldukça serbest ve cesur bir kombinasyonunu ve onu Zec'in diğer motiflerinden ayıran abstrak ve figüratif bir yaklaşımı yansıtmaktadır. Masa, abstrak olarak, âdeta dümdüz, sanki onu tepeden izliyormuşuz gibi yerleştirilmiştir. Bununla sanatçı bizim perspektifimizi kendi sezgisine göre eğmektedir. Eğimli olarak yerleştirilmiş olan masanın karşısında bir şişe durmakta, perspektif kurallarına meydan okurcasına, mantıklı mekânsal eğilimi yıkmakta ve bize İtalyan gazete ve yazıtlardan oluşan eserin kolaj olarak toplanmış merkez bölümünü sunmaktadır. Merkez aydınlatılmış kolaj bölümü, neredeyse diyagonal olarak, kompozisyonun dikdörtgen trapez bir bölümünü geliştirmektedir ve sanki arka planın bir parçası gibi ekmek, kaşıklı bir tabak ve şişe kompozisyonun ilk, yani merkez planının tüm unsurlarını bağlamaktadır. Koloristik açıdan, ikna edici üç boyutlu resim uygulaması ve ekmek, tabak ve kaşığın üç boyutlu çözümüyle sıcak gamanın oldukça usta bir tonlaması mevcuttur. Bu figüratif ikna ediliğe karşılık, çalışmanın tüm diğer bölümleri, kolajlı merkez bölüm ve de bizzat, yapışık modellerle çözümlenmiş olan masa oldukça serbest, son derece abstrak olarak basitleştirilmiştir ve kendi bağlamında çok büyük üç boyutluluk yansıtmazlar. Bu dönemin ölüdoğası, bir tür sefalet, fakirlik, savaş, kederin kasvetli ve ağır duygusunu taşımaktadır.

Resim 3.35. Ekmekli Masa.



Kaynak: Guido Giuffré, **Safet Zec**, Zagreb - Sarajevo, Art studio "Azinović" - "Šahinpašić", 1999, s. 256.

Analiz 36

Eserin Adı: Narlı Masa (Resim 3.36.)

Yılı: 1994

Tekniği: Karışık teknik

Boyutu: 72x103 cm

Zec doksanların sonunda, daha çok ölüdoğa üzerinde çalışarak, sürekli mekânsal eğriliği denemektedir, yani perspektife karşı oynamaktadır. Masayı neredeyse dikeye kadar düzleştirmekle kompozisyonun mekânsal ikna ediciliğini çözümlemektedir. Bu mekânsal ikna edicilik özellikle masanın alt ve sol kenarları koyu neredeyse siyaha ve üst kenar saf bir beyaza yoğunlaşmak suretiyle elde edilmektedir; böylece masa oldukça mekânsal ve ikna edici şekilde görülür. Zec, gümüş bir sahan üstünde bir şarap şişesinin dikeyde durduğu merkez bölümde narlı tabağın yardımıyla, dahası masada üstünde çizilmiş bir gözlük şeklinin bulunduğu bir gazete parçasıyla sol ve sağ tarafı dengeleyerek, oldukça ustaca denge oyunu kurmaktadır. Bu neredeyse doğru figürsel dengeyi, sol üst köşeye çok ustaca ve cesurca yerleştirilmiş, formattan çıkmakla tehdit eden ve hareketli bir enerjik kompozisyon heyecanı yaratan bir sandalyenin yardımıyla dramatik ve heyecan verici bir şekilde oynamaktadır. Renk açısından bu eser daha çok, ağırlıklı şekilde hafif ve bazı yerlerde güçlü dokusal vurgularla valör olarak oynanmış ve çözümlenmiş olan bir aşı boyası gamasına indirgenmiştir; böylece sanatçı, çalışmanın tüm kısımlarında farklı yüzeylere nüfuz ederek gözlemcinin dikkatini coşkuyla canlı tutmaktadır. Bu eserde bir tür, döneminin ölüdoğa eserlerini süsleyen, yokluk, hüznün, yalnızlık, tenhalık bulunmaktadır.

Resim 3.36. Narlı Masa.



Kaynak: Guido Giuffré, **Safet Zec**, Zagreb - Sarajevo, Art studio "Azinović" - "Šahinpašić", 1999, s. 256.

Analiz 37

Eserin Adı: Büyük Masa (Resim 3.37.)

Yılı: 1997

Tekniği: Tempera

Boyutu: 160x200 cm

Bu yeni savaş sonrası ölüdoğa çalışmalarında, oynunsallık ve renksel canlılık hissedilmektedir, kasvet ve ağırlık azalmaktadır. Bu dönemin ölüdoğaları, ışık, renk, ritim, üzerlerindeki figür ve nesneler açısından çok daha büyük bir zenginlik içermektedirler. Sanatçı hem jest hem kombine etmede çok daha cesurdur, daha taze olduğu da söylenebilir. Zec'in kurala göre ve hâlâ cesurca ve kontra bir perspektifle yerleştirdiği masalarının üzerinde, daha önceki ölüdoğa çalışmalarında eksik olan, bir insanın mevcudiyeti, canlılık konusunda kolektif olarak daha fazla etkiyle, üç tabak, beş ekmek, çay fincanı, kaşık ve bıçak, şarap şişesi nesneleri bağlamında çok daha fazla figüratiflik fark edilmektedir. Bizzat kolajlamada, sanatçının insan figürlü gazete küpürlerini dahi seçtiğini görebiliyoruz; ki bu da ölüdoğa uğraşında değişimin bir başka teyididir. Kolajlama öyle cesur ve ustalıklıdır ki sanatçı, arka planda, solda, sürekli kolajla oynanılarak, zaman zaman sağ tarafa doğru resmedilerek peyzaj formuna dönüştürülen bu şekilde bir derinlik ve iç mekân motifi ve peyzaj arasında inanılmaz bir bağ yaratan duvarı son derece inandırıcı bir şekilde tasvir etmektedir.

Kompozisyonun figüratif unsurları, neredeyse hatasız bir düzen dengesi içerisinde ve Zec, bizzat masanın kendisinde ve onun dışında neredeyse uçuşan ve kolay dağılabilen nesnelerin dengesi konusunda inanılmaz bir duygu göstermektedir. Bunu kompozisyon dengesini ilaveten garantileyen sandalyelerde de görebiliriz. Renk açısından, inanılmaz bir ahenk uyumuyla ve vurgusal geniş bir resim jestiyle ahenksel ilişkiler içerisinde birleşen kahverengi, gri, grimsi yeşil, grimsi maviden parlak aşı boyası, sarı üzerinden beyaza kadar, tonlarda ince bir oyun mevcuttur.

Resim 3.37. Büyük Masa.



Kaynak: Guido Giuffré, **Safet Zec**, Zagreb - Sarajevo, Art studio "Azinović" - "Šahinpašić", 1999, s. 259.

Analiz 38

Eserin Adı: Ekmek (Resim 3.38.)

Yılı: 1998

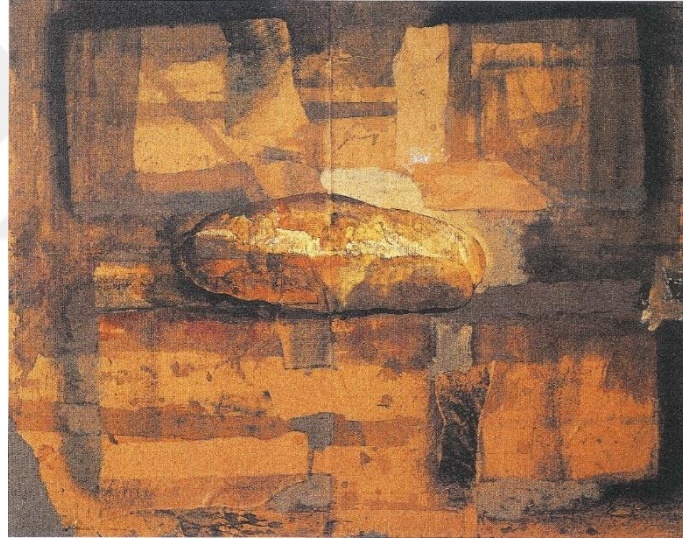
Tekniği: Tempera

Boyutu: 80x100 cm

Zec'in sürekli araştırdığı ölüdoğa motifleri arasında özellikle ekmekli ölüdoğa motifleri ilginçtir. Sanki sanatçı, insan, bütünde toplum ve ekmek arasında bir medeniyet ilişkisi, bağı ya da bir tür metafizik duyguyu göstermeye çalışmaktadır. Sanki eski medeniyetler ve bugünle paralel bağlantılar hakkında bir hikâye anlatmayı istemektedir. Bu resim atipik, merkezî olarak katı, yerleştirilmiş bir kompozisyon sunmaktadır. Bizzat ekmek, kendi arka plan çerçevesinden hafifçe çıkan ve vurgulanan

eşlik edici arka plan dikdörtgen segmenti gibi, neredeyse ideal bir şekilde ortalanmıştır. Burada sanatçı, fırçayla inanılmaz ve arka planda verniğin vurgusallığı arasından geniş ve ekspresif darbeler kullanarak, oldukça ustalıklı ve serbest bir şekilde arka planla son derece enerjik ve zengin resim jestleriyle oynamaktadır. Bunun karşısında orta bölümde uçuşan ve ışıklı denebilecek arka planda, figüratif, çizimsel ve renk açısından oldukça inandırıcı ve böylece arka planın düz monotonluğunu kırarak şekilde işlenmiş bir ekmek durmaktadır. Ekmeğin resmedilmesindeki görsellik son derece inandırıcıdır ve neredeyse bakışla dokusal olarak bizzat ekmeğin kızarmış kabuğunu hissedebiliriz. Bu ekmeğin kabuğunun yüzeyinde renksel ışıklandırma ve çizgisel oyunlar fırçayla küçük nervatur vuruşlarıyla elde edilmiştir.

Resim 3.38. Ekmek.



Kaynak: Guido Giuffré, **Safet Zec**, Zagreb - Sarajevo, Art studio "Azinović" - "Šahinpašić", 1999, s. 261.

Analiz 39

Eserin Adı: Bezli Sandalye (Resim 3.39.)

Yılı: 1994

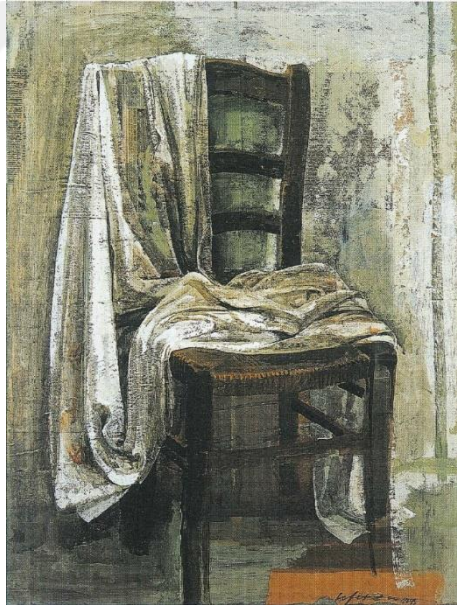
Tekniği: Tempera

Boyutu: 103x72 cm

Zec'in enerjik motifli farklı türden yapıtlarında dikkatimizi bez ve bezli masalar çekmektedir. 1994-1998 yılları arasındaki bu seride, neredeyse aynı motifin işlenişinde inanılmaz bir sanatsallık görülmektedir. Tüm bu sandalyeler insani bir

varlığı veya yokluğu haber vermektedir. Üzerlerine, bir insanın izi olarak, katlanmış, bırakılmış bezler atılmıştır. Zec, sandalyelerin kendisini, âdeta kompozisyon ve çizimler ağı gibi ustalıkla kullanarak fırça ve spatulanın inanılmaz zengin görsel vuruş ve jestleriyle renk ve vurgusal olarak çok zengin boyanmış, aydınlık arka plana göre konumlandırır. Merkez bölümde arka plana göre öne çıkmak suretiyle, kontrast olarak denge bağlamında, neredeyse düz olarak, kompozisyon dengesini düzenleyen sandalyenin kendi yapısının koyu bir çizimini görüyoruz. Bu bezlerin daha uzun oldukları kesindir. Sanki daha yeni birinin üzerinden sıyrılmış gibi, dilsiz bir şekilde konuşmak için sandalyenin üzerine bırakılmış bir üniforma, bir pelerin gibidirler. Zec, bez etrafındaki arka plan kısmını azur vuruşlarıyla hafifçe koyulaştırmak ve bu şekilde oldukça hoş ve yerinde bir ışık kontrastı yaratmak suretiyle bezi ön plana çıkartmaktadır.

Resim 3.39. Bezli Sandalye.



Kaynak: Guido Giuffré, **Safet Zec**, Zagreb - Sarajevo, Art studio "Azinović" - "Šahinpašić", 1999, s. 266.

Analiz 40

Eserin Adı: Bezli Sandalye (Resim 3.40.)

Yılı: 1995

Tekniği: Tempera

Boyutu: 103x72 cm

Bu aşı boyası gamasında, koyu, kasvetli kahverengi ve aşı boyası tonları ve açık renk pelerin, yani âdeta mistik olarak transparan olan bez arasında güçlü bir ışık oyunu bulunmaktadır. Bu tür bir transparanlığa sahip olmayan diğer bezlere karşın bu bir yeniliktir ve diğerlerinden farklı olarak hayal gücümüze mistisizm ve merak alanı bırakmaktadır. Kompozisyon açısından, kompozisyonun sol dikeyine doğru hafif bir eğilim fark edebiliriz. Sanatçı, bunu sağ üst köşede, geniş bir jestle, geniş boğuk yeşil bir yüzey göstererek dengelemeye çalışmakta ve aşı boyalı arka plana nazaran hafif bir kontrastla kompozisyon tutarsızlığını dengelemek istemektedir. Bez, sandalyenin oturak ve sırtlığında görebildiğimiz kanla doludur ve tüm bu anlar bizi ıstırap yıllarını, Zec'in gösterdiği çeşitli savaş bezleri ve üniformalarını düşünmeye sevk etmektedir.

Resim 3.40. Bezli Sandalye.



Kaynak: Guido Giuffré, **Safet Zec**, Zagreb - Sarajevo, Art studio "Azinović" - "Šahinpašić", 1999, s. 266.

Analiz 41

Eserin Adı: Sandalye Üzerinde Bez (Resim 3.41.)

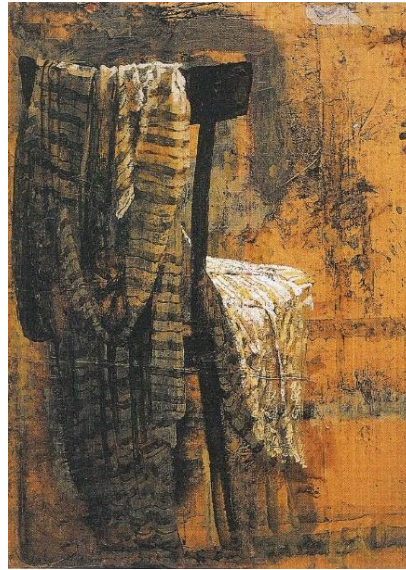
Yılı: 1998

Tekniği: Tempera

Boyutu: 150x120 cm

Bu eserde daha önceki sandalyelere, özellikle savaştakilere nazaran farklı bir adım bulunmaktadır. Kompozisyonun kendisi, bizzat sandalyenin, dahası sandalye üzerine bir bezin diyagonal bir eğilimle, üzerinde oldukça heyecan verici bir şekilde dalgalandığı üst sağ tarafa yerleştirilmesiyle inanılmaz bir ilginçlikle çözümlenmiştir. Arka plan çok cesurca, hemen hemen bir Jackson Pollock tavrı içerisinde, renkli farklı yüzeylerin dikey ve yatay lekelerinin püskürtülmesi oyunuyla çok ustaca, zengin, cesur ve heyecan verici şekilde çözümlenmiştir. Böyle soyut, çağrışımsal bir arka planda, erken dönemdekilerden farklı olarak ucuz ve yıpranmış değil daha zengin ve elegant bir etki bırakan, çok zengin bir şekilde betimlenmiş, üç boyutlu olarak resmedilmiş ve sunulmuş bir bez durmaktadır. Renk açısından, önceki sandalyelerden daha canlı ve yoğundur. Yapıldığı zamana göre, daha öncekilerin ıstırapla ve savaşla daha fazla ilgisinin olduğu ve bu yeninin hayat, sevinç ve huzur önerdiği düşüncesi mevcuttur.

Resim 3.41. Sandalye Üzerinde Bez.



Kaynak: Guido Giuffré, **Safet Zec**, Zagreb - Sarajevo, Art studio "Azinović" - "Šahinpašić", 1999, s. 267.

Analiz 42

Eserin Adı: Beyaz Bez (Resim 3.42.)

Yılı: 1998

Tekniği: Tempera

Boyutu: 100x80 cm

Bu eserde bez kompozisyonun merkez bölgesine yerleştirilmiştir; böylece beyaz bir monolit olarak, arka planda resmedilmiş karartmalarla kontrast olarak ikinci planda öne çıkmaktadır. Bez figürasyonu, son derece taktiksel olarak tasarlanmıştır. Sanatçı üç boyutluluk ve figürasyon yoluyla bizi, bezin kesin ve ikna edici kıvrımlarıyla merkezî üst bölümden bezin arka planda neredeyse boğulduğu, kaybolduğu ve dağıldığı yer olan orta ve alt bölümü üzerinden yönlendirmektedir. Arka plan, oldukça sabırlı ve zengin olarak vernikli olarak boyanmıştır ve ışıklı titreşimlerle doludur ve sol karartılmış kısımda ekspresif bir jest ve de vernik yayılımı yansımaktadır. Beyaz bezin kendi resimselliği oldukça zengindir, sabırla ve özenle yapılmıştır ve zaman zaman, bezin üç boyutluluğu ve materilazyonunu ilaveten vurgulayan ışıklı bölümlerde kalın pastürel boya katmanlarını hissedebiliriz. Zec ona, bir karakter ve ruh vermek suretiyle bir figür, bir kişi gibi muamele etmektedir ve bu, sıradan bir bez değildir, daha ziyade diğerleri gibi pek çok şey söyleyen bir bezdir. Bu bez kanlıdır, alt ve üst kısımlarında her yerde kırmızı lekeler mevcuttur ve o ıstırap, çile ve acı, kader dizisini devam ettirmektedir.

Resim 3.42. Beyaz Bez.



Kaynak: Guido Giuffré, **Safet Zec**, Zagreb - Sarajevo, Art studio "Azinović" - "Šahinpašić", 1999, s. 268.

Analiz 43

Eserin Adı: Masa Üzerinde Bez (Resim 3.43.)

Yılı: 1996

Tekniği: Kâğıt üzerine yağlı boya

Boyutu: 90x120 cm

Bu eserde Zec'in, pek çok ölüdoğa tablolarında yaptığı gibi (yukarıda verilen örneklere bkz.), eğilimli kompoze edilmiş olan masanın kendi perspektif kesim modelini yine kullandığı fark edilmektedir. Bu şekilde sanatçı, bir derinlik yaratarak, bu durumda ikinci planda olan masanın kendisini, en arka planda karanlık, boğucu, geniş ekspresif çalışılmış, hafif ışıkla titreşen yüzeylerle büyük ustalıkla bağlamaktadır. Bez masanın üzerine atılmıştır ve konsept olarak, genellikle bir sandalye ya da dikey yüzey üzerinde kırılan tüm diğerlerinden farklı olarak bu yatay, bu durumda ayrıca üçgen, dahası kompozisyon olarak piramidal eğilimdedir. Zec, bezin altta yalnızca sola doğru konumlandırılmasını, ışık oyunuyla oldukça incelik ve ustalıkla dengelemektedir. Bunu bezin ortasına kadar en sağ tarafı özellikle ışıklı olarak belirginleştirmek, bazı segmentlerde, dahası kıvrımlarda dalgalanma oyununu oldukça ustaca takip eden ışık oyununu vurgulamak ve oynamak suretiyle yapmaktadır. Bez bundan dolayı, çoğunlukla üç boyutluluk gösterme eğilimiyle hem kalın ve hem bazı yerlerde saf beyaz renktedir. Bezin kendisi hafif aşı boyası sarısı ve grimsi bir alt tona sahiptir; ancak bazı daha öncekiler gibi bu da kanlıdır, zor ve sıkıntılı ıstırap ve çile zamanlarına tanıklık da etmektedir. Kompozisyonun piramidal tepesi, çok akıllıca tasarlanmıştır. En üstte, masanın daha koyu olan kısmında bez, neredeyse saf beyaz bir çift kıvrım ve kırışıklıkla belirtilmiştir. Bu şekilde ressam kompozisyonla sanatsal ve ritmik olarak heyecan verici şekilde oynar ve gündelik bir motife canlılık kazandırır.

Resim 3.43. Masa Üzerinde Bez.



Kaynak: Guido Giuffré, **Safet Zec**, Zagreb - Sarajevo, Art studio "Azinović" - "Šahinpašić", 1999, s. 269.

Analiz 44

Eserin Adı: Ellerle Portre (Resim 3.44.)

Yılı: 1962

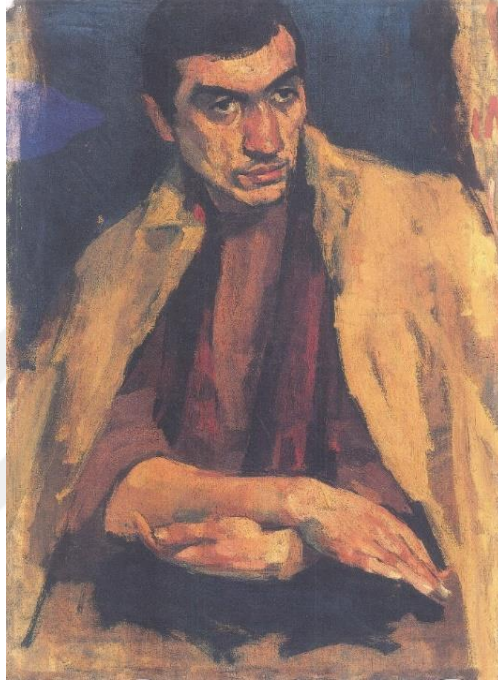
Tekniği: Bez üzerine yağlı boya

Boyutu: 100x70 cm

Bu erken çalışmasında Zec'in serbest bir şekilde düzenleyerek, kompozisyonun oldukça atipik kesimiyle (portrenin, dahası kafanın formattan çıktığı yer) figürü, dahası portreyi ekspresyonist bir tavırla, fırçanın geniş bir darbesi, zaman zaman genişçe işlenen ve arka plana geçiş yapan geniş yüzeylerin yardımıyla nasıl çalıştığını görebiliyoruz. Bazı kısımlar yoğun hareketler ve boylarla, pastoral olarak resmedilmiştir. Bu taktik, çok ustaca tasarlanmış ve oynanmıştır; böylece resimdeki vuruş ve resimselliğin özü, en zengin, en yoğun ve en canlı olarak bizzat insan portresinde ve onun avuçlarında bulunmaktadır. Eserdeki diğer yüzeyler, bu açıdan biraz ihmal edilmiştir ve bu şekilde sanatçı gözlemcinin dikkatini kontrol etmekte, bizi geniş elbise yüzeyi ve nihai arka plana karşın portreye ve avuçlara odaklamaktadır. Bu eserin içindeki mekân derinliği, koyu mavi arka plan ve açık aşı boyalı pelerin arasındaki mekânsal kontrast yardımıyla inandırıcı şekilde sağlanmaktadır. Safet Zec renk oyununu, gömleğin kırmızı tonların ve yaka, dudaklar, burun, alın ve kompozisyonun diğer bölgelerine nüfuz eden turuncu ve kırmızı vurguların yardımıyla çok ustaca zenginleştirmektedir. Sanatçının jestlere daha serbest alan bıraktığı ve özel

realist bir yönelim içerisinde aşırı bir realist figürasyona eğilim göstermediği fark edilmektedir. Bu, figür ve portre ile ilgili erken çalışmalarında görülür. Daha sonra çalışmalarında, bu figürasyonun oldukça tekniksel ve sanatsal olarak, üç boyutlu, daha inandırıcı ve realistik şekilde işlenmektedir.

Resim 3.44. Ellerle Portre.



Kaynak: Guido Giuffré, **Safet Zec**, Zagreb - Sarajevo, Art studio "Azinović" - "Šahinpašić", 1999, s. 47.

Analiz 45

Eserin Adı: Diyanayla Mule (Resim 3.45.)

Yılı: 1968

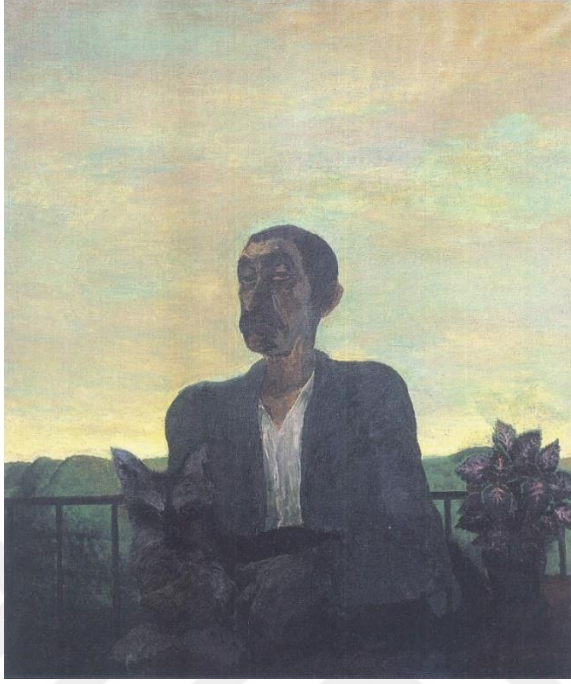
Tekniği: Bez üzerine yağlı boya

Boyutu: 100x80 cm

Bu eser, peyzajın içerisinde bir portreyi, dahası bir figürü birleştirdiği çok nadir eserlerinden biri olması sebebiyle Safet Zec için özellikle ilginç ve karakteristiktir. Esasen Safet Zec'in tüm eserleri iç mekânda bir figürü gösterir ve bu bağlamda bu eser bir istisnadır. Peyzajın etkisi baskın olmakla birlikte, figürün yani portrenin arkasında bir tür çit fark edebiliyoruz. Yine bu şekilde peyzaj ve kentsel yapı arasına mimari bir bağlantı dokusuna nüfuz ediyor. Portrenin kendisi de atipik olarak neredeyse yatay ve

dikeyin tam ortası olmak üzere merkezî şekilde yerleştirilmiştir. Kompozisyonun oynaklığı, her şeyden önce kompozisyonun alt kısmında gökyüzü ve tepelik peyzaj arasındaki arka planda oyunla elde edilmektedir. Her şeyden önce boğuk mavi, yeşil, aşı boyası ve grimsi turuncu, kompozisyonla oynama, peyzajın ve figürün yani portrenin şeklini ve hatlarını ön plana çıkarma eğilimine sahip olan tonların bu oyunu tepe şeklinin koyu alt kısmının karşısındaki aydınlatılmış ufukta doruğa çıkmaktadır. Işık oyunu, figürün kendisinde de mevcuttur, sanatçının bunu, bir karşıtı yani gökyüzü arka planındaki ışığın paralelliği ve figürün gömleğindeki ışık oyunu aracılığıyla gerçekleştirdiğini görebiliriz. Alt bölümde, birkaç ışık varyasyonunun küçük, âdeta koyu gri aralıklarında, ayrıca bir figürasyon, dahası Mule figürünün elleriyle tuttuğu Diyana (kedi)'nin tasviri bulunmaktadır. Tüm bu alt kısım incelik ve valörde çok küçük farklılıkla resmedilmiştir ve sanatçı büyük ihtimalle gözlemcinin dikkatinin kompozisyonel merkezî yapısını bozmak istememektedir. Bizzat portrenin tasviri, onun anlatımı ve geniş, karanlık yüzeylerin karşısında lineer ışık çözümü özellikle ilgi çekicidir, sanatçı burada minimal bir resim jestiyle kendi ustalığını ve büyük ikna edicilik gücünü göstermektedir. Mule'nin kendisinin ifadesi Safet Zec'in portreleri için alışıldık değildir ve o şaşırmış, hatta kafası karışık izlenimi vermektedir. Minimal renk oyunu ve tam bir renk harmonisi izlenimi, yüzeyin dokuması ve ışığın derecelendirilmesi konusunda âdeta Monetvari bir hisle gökyüzü yüzeyinin tasviri aracılığıyla oldukça zengin bir şekile nakşedilmiştir. Bu oyun, alt bölümü ilaveten tazeleyerek ve sakinleştirmekte ve figürün sağ tarafında mor renkli çiçeklerle renk olarak yine kendi özünü yaşamaktadır. Bu da eserin renk atmosferini zenginleştirmektedir.

Resim 3.45. Diyanayla Mule.



Kaynak: Guido Giuffré, **Safet Zec**, Zagreb - Sarajevo, Art studio "Azinović" - "Šahinpašić", 1999, s. 117.

Analiz 46

Eserin Adı: Gorçin (Resim 3.46.)

Yılı: 1995

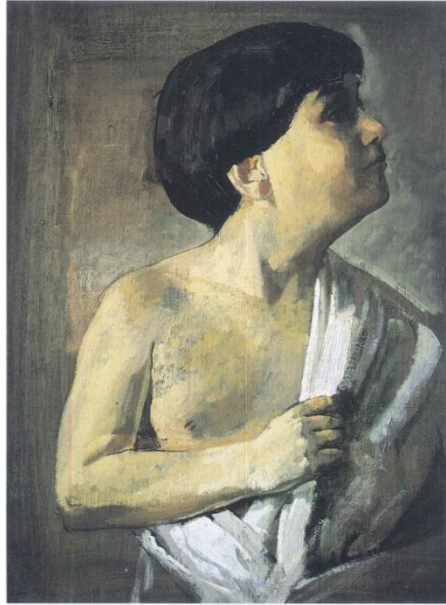
Tekniği: Bez üzerine yağlı boya

Boyutu: 60x50 cm

Safet Zec'in kendi oğlunu resmettiği bu eserde, sanatçının vurguyu sağ üst tarafa koyduğu bir kompozisyon oyununa yöneldiğini görebiliriz. Buna, ışık oyunuyla ve bizzat figürün, yani portrenin hareketiyle gözlemciyi kompozisyonun o bölgesine yönlendirmek şeklinde ulaşmaktadır. Dikkatimizi yavaşça kompozisyonun, yani çalışmanın o bölgesinden çok ustalık ve deneyimli kontrastların ve geçişlerin ışıksal çözümlemeleri arasından indirmektedir. Koyu, gri ve birkaç kuvvetli vurgulanmış parlak yani yoğun beyazın oyunu dikkatimizi figürün sıkıca tuttuğu örtüden, yani bezden, fırçanın güçlü ve geniş jestleri üzerinden indirirerek kollar ve elle bağlar ve bizi âdeta yeniden dairesel olarak eser içerisinde gezdirir. Dirsek ve omuz üzerinden tekrar başlangıç noktasına, yani kompozisyonun üst sağ kısmına döndürür. Arka

planın kendisi, oldukça jestseldir, ışık açısından çok zengin bir şekilde çözümlenmiştir. Bütün zaman yanıp söner ve figürü ilk planda vurgulama fonksiyonuna sahiptir. Bazen koyulaştırıp bazen açarak Zec, boşluk, derinlik göstermek ve bizzat figürü yani portreyi vurgulamak suretiyle arka planı çok ustaca kullanmaktadır. Arka plan ağırlıklı olarak gri bir valör yelpazesi yaymaktadır ve sanatçı bunun karşısına çok zengin ve güçlü bir şekilde, kompozisyonun ağırlık noktası olarak, yani saç şeklinin siyah yüzeyi ve yüzün çok aydınlatılmış kısmı arasında güçlü bir kontrast olarak siyah bir saç yerleştirmektedir ve bizi böylece bu güçlü kontrastın yardımıyla portrenin kendisine yönlendirmektedir. Figür, büyük bir özgürlük ve bazı yerde pastoral vuruşlara (boyanın yoğun katmanları) geçen ve bazı yerde çok illüzyonal, transparantal olan güçlü bir jestle neredeyse ekspresif olarak çözümlenmiştir, figürde ve portrede açık olarak eserin sadece arka planını görebiliriz. Bu bizzat, Safet Zec'in bu eserde sanattaki ustalıklı becerisini anlatmaktadır.

Resim 3.46. Gorçin.



Kaynak: Guido Giuffré, **Safet Zec**, Zagreb - Sarajevo, Art studio "Azinović" - "Šahinpašić", 1999, s. 278.

Analiz 47

Eserin Adı: İvanka (Resim 3.47.)

Yılı: 1998

Tekniği: Kâğıda tempera

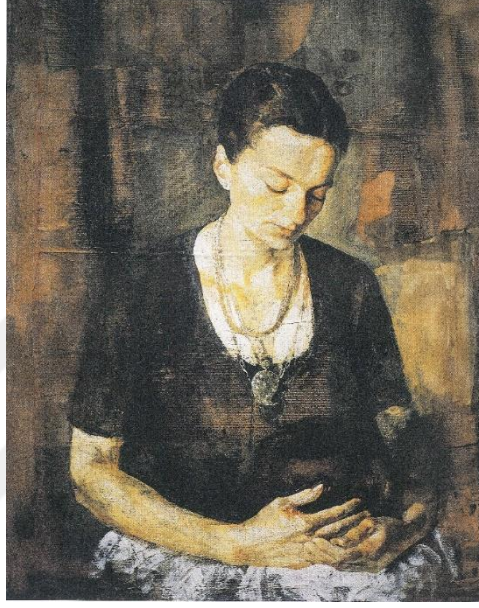
Boyutu: 100x80 cm

Kuvvetle düşünülmüş ve ustaca tasarlanmış olan bu kompozisyon, bizzat portre ve büstün aydınlık kısmının, İvanka'nın kolu ve ellerinin tasvirinin ışıksal olarak vurgulanmış figüratif kısmını da fark edebildiğimiz alt bölümün oyununa dayanmaktadır. Oldukça zengin ve olgun tasvir edilmiş olan İvanka'nın bu portresi, âdeta uyukulu olan yüz ifadesiyle bizi Rönesans ustalarının ve bizzat Michelangelo Buanorotti'nin Pietà'sı²⁵⁸ ve diğer Rönesans portrelerine götürmektedir. Atmosferin kendisi, güçlü bir melankoliye sahiptir, bu arka planın sıcak, koyu, kahverengi, aşı boyası ve sarı tonları ve bunların aksine, figürün kendisinde ince, ölçülü, çok zengin olarak boyanmış ışık çözümleri arasındaki renk oyununda ustaca gerçekleştirilmiştir. Sanatçı, gazete kâğıdı ve geniş vernik hareketlerini kullanarak kolajı oldukça cesur bir şekilde kombine etmektedir ve onlar arka planda her yerde, içe işleyerek, figürün kendisinde de tekrar zuhur eder; böylece bu eserin ilave bir oynaklığını, benzersizliğini ve çok zengin bir resimsel anlatımını yaratırlar. Portre neredeyse foto-realizme ulaşmıştır, bu özellik bu dönemin daha rahat, daha ekspresif ve realistik açıdan daha az işlenmiş olan pek çok portresinde bulunmaz. Realistik işlemeden daha rahat, daha ekspresif olana geçiş oyunu, zaten daha geniş ve daha rahat bir jest fark edebileceğimiz, sanatçının artık, çoğunlukla biri diğerine nüfuz ederek vizuel olarak kaybolan figürün ve mücevherin foto-realistik ifadesini önemsemediği göğüs kısmında fark edilir. Realistik-figüratif işleme ve daha az realistik, yani ekspresif ve resimsel jestle daha rahat olan arasında tekrar eden oyun, yine ellerde fark edilmektedir. Kolun diğer kısımlarının aksine, eller yine neredeyse foto-realistik işlenmiştir ve Safet Zec'in gerçek resim-çizim boyutlarını, gücünü ve değerini açıkça algılayıp anlayabiliriz. Onlar, oldukları halleriyle, sanatsal olarak mükemmeliğin özüne inmektedirler. Önemli realistik olarak işlenmiş olan kısım ve arka planda

²⁵⁸ Bu çalışmada bkz. s. 29, 83, 84.

neredeyse abstrakt olarak çözümlenmiş yüzey arasındaki bu oyun çok cesurca gerçekleştirilmiştir. Bu kesinlikle hiç kolay bir ödev değildir ve bu eserde Safet Zec'in yaratıcılığı, teknik beceri ve jestsel zarafet sayesinde, böyle görünüşteki dengesizlik, vizüel olarak mükemmelen dengelenmiştir; çünkü tüm bir ahenk uyumu sağlanmıştır.

Resim 3.47. Ivanka.



Kaynak: Guido Giuffré, **Safet Zec**, Zagreb - Sarajevo, Art studio "Azinović" - "Šahinpašić", 1999, s. 279.

Analiz 48

Eserin Adı: Ekmeğe Uzanan Eller (Resim 3.48.)

Yılı: 1994

Tekniği: Kâğıda tempera

Boyutu: 103x72 cm

Bu eserde, ekmeğe uzanan bizzat el motifinin önerisel sosyal boyutu fark edilmektedir. Bu motif, Yugoslavya'nın ve onun genelindeki savaş acılarının karakteristiği idi. Kompozisyon, ritmik olarak çok oyunsaldır ve neredeyse piramit şeklinde eller biri diğerinin yanında sıralanmış olarak, üstte sağ eğilimle bir üçgen oluşturmaktadır. Bu ışık oyununun ve arka plan ve eller arasındaki figürasyonun kendisi ve kontrastın yardımıyla ilaveten ve çok ustalıkla oynanmıştır. Arka planda, hafif vernik müdahalesiyle, geniş boyamayla ve hafif belirtmeyle, ustaca kesimle,

içlerinden birisi özel bir fonksiyona sahip, üst sol tarafta konumlandırılmış ve sağ tarafta kompozisyon odağının karşıtlığını temsil eden gazete makaleleriyle fark edilir bir kolajlama bulunmaktadır. Neredeyse kare şeklindeki kesilmiş gazete bizzat sanatçının motifini göstermektedir ve kompozisyonun merkezî bölgesinde olan her şeyin yankısı olarak davranmaktadır. Kompozisyonun merkezî bölümünün mekânsal oyunu, sanatçının bazı elleri inandırıcı bir şekilde, neredeyse realistik olarak, bazılarını nüans olarak biraz daha az realistik ve bazılarını neredeyse ekspresif ve serbest çözümlemesi suretiyle tasarlanmıştır, böylece realistik olanlar mekânsal olarak daha yakın ve daha net görünmekte ve olmayanlar gözümüzden uzaklaşmaktadır; çünkü arka planın kendisinde boğulmaktadırlar. Bu eserin mekânsal etkisi bu şekilde sağlanmıştır. Jestler; yani eserin tüm kısımlarındaki vuruşlar, çok geniş ve serbesttir. Ekmeğe uzanan o ellerin kendileri kadar da gergin oldukları söylenebilir. Bu şekilde sanatçı, büyük bir coşkuyla ve ritmik bir jestle bizi eser içerisine yönlendirir.

Resim 3.48. Ekmeğe Uzanan Eller.



Kaynak: Guido Giuffré, **Safet Zec**, Zagreb - Sarajevo, Art studio "Azinović" - "Šahinpašić", 1999, s. 285.

Analiz 49

Eserin Adı: Kucaklama III (Resim 3.49.)

Yılı: 1995

Tekniği: Tempera

Boyutu: 150x120 cm

Bu eserde Safet Zec'in âdetâ neoklasik olarak İncil'den bazı motifleri veya yakın zamanların kolektif acılarıyla alakalı bazı motifleri canlandırdığını ve belki de tüm bunları bir şekilde Bosna'daki acıyla bağladığını fark edebiliriz. Bu kucaklama neredeyse zorunlu olarak, kesinlikle renklerin kasvetli atmosferinde ve bez ile bizzat kolların dramatik olarak vurgulanmış diyagonalinde İsa'nın çarmıhtan indirilmesini veya Bosnalı bir trajediyi andırmakta ve bu kucaklamada kurbanın kendini bırakmışlığı ve nefesini vermesi karşısındaki kenetlenme ve kasılma insanlık dramı ve ıstırapı hakkında konuşmaktadır. Bu eser, ayrıca üst sağ kısımda kompozisyon açısından vurguludur ve tutanla tutulan figür arasındaki elin anatomisine nüfuz eden ve onunla özdeşleşen yönlerin ustaca oyunuyla yaratılmış olan dinamik ve hareket özellikle ilgi çekicidir. Bu yönler neredeyse her zaman az ya da çok diyagonaldir ve bu şekilde bu eser çok heyecan verici, enerji, hareket ve ritim doludur. Bu eserde tek yatay yani statik, kurban figürünü güçlü bir şekilde kavrayan tutucunun sol elidir ve aynı zamanda bütün dinamiğin karşısındaki bu statik aracılığıyla orta bölüme bir tür emniyet ve huzur taşınmaktadır. Arka plan, hemen bütün bölümüyle, kolajlıdır ve yine eğilimli olarak, neredeyse kasvetli, koyu, geniş bir fırçanın genellikle sakinleştiren ve iki figür arasındaki merkezî kısmı uzamsal olarak vurgulama fonksiyonuna sahip siyah jestiyle boyanmış gazete kâğıdını fark edebiliriz ve bu siyah jest bazı bölgelerde, kompozisyonun üst sol bölümünde eğilimli olarak seçilmiş kucaklama fotoğraflarına yer bırakmak için büyük bir ustalıkla ritmik olarak kaybolmaktadır. Kompozisyonun can alıcı draması, beyaz bezle resmedilmiş, kompozisyonun orta kısmına diyagonal olarak yerleştirilmiş jestte çok ustaca gerçekleştirilmiştir.

Resim 3.49. Kucaklama III.



Kaynak: Guido Giuffré, **Safet Zec**, Zagreb - Sarajevo, Art studio "Azinović" - "Šahinpašić", 1999, s. 287.

3.2. Safet Zec ile Röportaj

Safet Zec ile röportaj 13.02.2020'de Venedik'te yapılmıştır. Bu röportajın ses kayıtları bu çalışmanın ses arşivinde bulunmaktadır (Nikšić, 2020)

1. Sanat kritiklerini okurken yaratıcılığınızın, "Saraybosna", "Yeşil manifesto", "Poçitel" ve "İtalya" dönemlerine ayrıldığına rastlıyoruz. Bugün kendi yaratıcılık opusunu siz nasıl ayırırsınız?

İlki, erken Saraybosna dönemi; Belgrad Akademisi'ne gelinceye kadar olan güzel sanatlar ortaokulundaki eğitimle ilgilidir. Elbette altmış dörtten sonrasını, seksen sekizde Saraybosna'ya geri dönüşe kadar Belgrad dönemi olarak isimlendiriyoruz. Sonra Bosna'da, Saraybosna'da savaş başladı ve İtalya'ya gittik. Sanırım bunlar kabaca cevaplar. Sadece bu üç aşamayı bıraktım.

2. Siz ve yaratıcılığınız hakkında okuduklarımdan, figürasyona taşıdığınız hatıralar ve günlük atmosferin yaratıcılığınız için "ana tetikleyici" olduğunu biliyorum. Bunların yanında sizi başka ne etkiledi?

Genel olarak, bu bana anlam ifade eden, bildiğim, hatırladığım dünyanın büyüü. Dahası, anlamsız gördüğüm herşeyin kökten reddiyle birlikte, duyarlılık ve

bir realizme, bir tür resim mefhumuna, gerçekte etrafımı çevreleyen, içinde yaşadığım mekana, nesnelere çok keskin bir dönüş.

3. Eserlerinizde çok sayıda teknik kullanıyorsunuz. Seçiminize ne etki etmektedir açıklayabilir misiniz? Hangi tekniği nasıl kullanıyorsunuz ve onları nasıl kombine ediyorsunuz?

Anlaşılır bir durum, profesyonel olarak hayatta bu şöyledir: Soğuksa kaban giyersiniz, atkı takarsınız. Yani sunmak istediğiniz malzemeye bağlı olarak... Dolayısıyla, ifade etmek istediği fikri hangi teknikle sunacağını seçebilen ve yöneten sanatçı mutludur. Dolayısıyla, fikri kurşun kalemle sunmak başka bir şey, levhada bir çalışma sunmak ya da yağlı boya resim, bir kolaj, tempera ya da akvarel başka bir şeydir. Yani, her teknik, gerçekte, seçmiş olduğunuz konuya diğerinden daha uygundur. Yani, her teknik aslında, malzemenin teknik güzelliğinin tam alanına sahiptir. Eğer tüm kuralların ve zanaat tekniklerinin dışında bir yağlı boya resim yaparsanız, bu karmakarışık bir çorbadır, aslında o, o değildir. Tekniklerin her birinin zanaatsal mükemmeliğini bilmek, eserinizin her aşamada profesyonel bir kaliteye sahip olması için size büyük bir öncelik ve büyük bir şans verir.

4. Sizin yaratıcılığınızda farklı formatlar da dikkat çekmektedir. Format seçiminde sizi neyin etkilediğini açıklayabilir misiniz?

Aslında, teknik seçiminin cevabına benzer. Yani, format elbette ilginçtir. Minyatürden, küçük formattan devasa olana doğru hareket eder. Elbette, sergileneceği ya da konumlandırılacağı alanda yaratmak istediğiniz fikir ve intiba var, fikrinizi büyük bir formatta ya da küçük bir formatta gerçekleştirmenize yol gösteren pek çok belirleyici var ya da aslında format sanatçının profesyonelliğinin ayrılmaz bir parçasını oluşturmakta, tekniği, formatı ve sanatsal mesajın bir gücünün ve ondan bir beklentinin olduğunu ortaya koyan diğer her şeyi kullanmayı bilmek.

5. Yaratıcılığınızın farklı dönemlerinde eserleriniz için gama seçiminde değişim dikkat çekmektedir. Belli renk seçimlerini ne zaman ve niçin kullandığınızı söyleyebilir misiniz?

Elbette her zaman, doğal harmoniyi izlemeyi arzuladım, ona göre hareket ettim ve onu izledim. Yani doğal derken, topraktan yani doğal malzemedan, taştan, kumdan

meydana gelmiş olanı kastediyorum. Doğal olan, dahası doğadan olan... Bugün elbette suni renklere, dahası kimyasal mekanizmalarla yapılanlara sahibiz ve onlar tamamen doğal harmoninin dışındalar, doğada bulunmuyorlar. Bir tür floresansal vs. Nitekim, kesinlikle ısrarcıyım ve her zaman bunun en iyi çözüm olduğunu, yani bir sanat eserinde icat edilmemiş harmoninin, yani güzelce uzlaşan, uyum sağlayan ve beraber duran harmoninin en iyi sonuçları vereceğini düşünüyorum.

6. Resimlerinizde kendisine yer bulan Osmanlı mirasına karşı tavrınız nedir? Poçitel'den motifler üzerine ya da eski tekkeyi çalışırken ne düşündünüz?

Bütün tarihî dönemlere, yani güzellik eylemine, yaratılmış olağanüstü eserlere bir duyarlılığım var. Bundan dolayı, bunlar sizde bir coşku yaratabilir ve bunlardan bir şeyi sunmak size kalmıştır. Nitekim Hamburg'ta, İstanbul'da, Saraybosna'da ya da Lyublyana'da bir pencere bende aynı coşkuyu yaratmaktadır. Tabii ki benim eserlerimde güzelliğe, dekoratifliğe ve harmoniye olan duyarlı eğilimim Saraybosna'da içinde yaşadığım kültürün de bir sonucudur. Büyük dünya ressamları, yani büyük dünya sanatı ve dünyadaki her şey beni büyülüyor. Bu sebeple eserlerimde her şey bulunabilir: Voyvodina düzlükleri, Dalmaçya evleri, Lyublyana'da, Saraybosna'da, Visoko'daki evler... Yani doğal mimari ortamlar, genel olarak ressamda ve elbette bende bunu yapmayı deneme, ondan sanatsal bir algı yaratma arsuu uyandırır. Bu şekilde, sizi bir Poçitely duvarı, duvar gibi bir duvar heyecanlandırabilir. Bunun olağanüstü sanatsal bir güzelliği bulunmaktadır ve bundan dolayı alırsınız ve bunu yaparsınız. Kendi sanatsal güzelliği, kendi vizüel hissi olan asılı bir bez gibi.

7. Srebrenica serisi motifleri (el, kol, yüz, beden motifleri) sizin için neyi temsil ediyorlar?

Evet, şimdi benim için insanlık tarihi, sanat dramaturjisine odaklandığımda, Srebrenica'nın sanatsal algısıdır. Bunu daha önceki savaşlarda da bulabildim; sadece bizimkinde değil Avrupa'nınkinde de. Bundan dolayı, sonuçta Srebrenica sadece Avrupa'nın yüzlerce trajedisinden ya da hâlen devam eden trajedisinden birisidir. Benim için devam edendir. Benim için sadece bir inanç ve bir girişim veya bir yükümlülüktür veya bunu bir vatandaşlık görevinin parçası ya da sanatsallık vb. olarak

alabiliriz. Yani bunu heyecan verici sanatsal bir algıya dönüştürmek büyük, ciddi bir ödevdir. Eğer bunu başarırırsanız, sanat diline çevrilmesi zor olan bir şeyi yapmışsınızdır. Bundan dolayı, bunların benim gözyaşı dediğim, kucaklaşma dediğim, egzodus dediğim, bizim, babalarımızın, dedelerimizin ve yarınların konusu olan insani duyguları tetiklemesi son derece anlaşılırdır.

8. Ölüdoğa motifi, özellikle ekmek motifi hakkında ne düşünüyorsunuz?

Ekmek, yine başlı başına vizüel bir güzelliştir; nitekim ekmeği sadece güzelliğinin sunulduğu değil, aslında hacminin, ışığının vb. sunulduğu çok daha fazlası olacağı bir kontekst içerisine sokabilirsiniz. Ekmek belli tarihî anlarda ya da belli bir aile kontekstinde yüksek, ilk etapta dramatik bir önem kazanır. İşte, insanların onsuz kaldığı durum olarak savaşları zikrediyoruz. Bu şekilde, pazardan bir baş soğan ya da bir adet yumurta veya bir ekmek satın almaktan bahsettim. Ekmeğe sahip olmak, büyük, pahalı ve nadir bir şeydi, insanlar buna mahkumdu. Bundan dolayı, ekmeğin bu güzelliği çok ilginçtir. Tek başına, sanatsal bir his ve güzellik olarak varlığını devam ettirmektedir.

9. Peyzajla ilişkiniz nasıldır ve size göre hangi özelliğiyle Bosna peyzajı özeldir?

Öyle düşünmüyoruz. Yani Bosna peyzajının özel olduğunu düşünmüyorum. Bosna peyzajı, peyzajlardan birisidir. Nitekim benim gibi birinin yaşadığı ve iyi tanıdığı bir yerdekine yönelmesi normaldir, bu Bosna peyzajı, Saraybosna evi veya Saraybosna penceresi gibi onun içinde durmaktadır ve böyle unsurlar yine ekmek üzerinden olduğu gibi, sadece mevcudiyetiyle bir güzelliği yerleştirme imkânı sunmaktadır, bu bir nesne, bir pencere veya başka bir şey olabilir ve bir komplekste onu bir sembole dönüştürürsünüz. Bir sanatçının diğer tüm sanatçılar gibi en iyi bildiğini yazması normaldir. İlk olarak nerede yaşadınız, birini nerede tanıdınız, nihayet sevdiğiniz, büyüdüğünüz, geçtiğiniz vs. duygu ve hatıraları geri getirme sevinci...

10. Eski Yugoslavya'nın dağılması sizin yaratıcılığınıza etki etti mi ya da ne kadar etki etti?

Çalışmama etki etmedi; ruhumu, kişiliğimi etkiledi. Hayat akışıma dramayı soktu. Bir insan ve bir entelektüel olarak, savaş temalı büyük bir serinin açılmasına sebep olacak olan, bir savaşa izin verilmesini ve savaş yapılmasını korkunç buluyorum. Yine de bu, Yugoslavya'nın dağılmasıyla Yugoslavya'da olan savaştan kaynaklanmaz. Yine de evrensel bir düşünce olarak tarihin çok derinlerine uzanmaktadır. Nasıl tecrübe ettiğim ve beni neyin etkilediği konusunda pek çok seviye bulunmaktadır ve, savaş, savaş beni bir dönemde durdurdu ve bana başka bir yaşamsal dönem açtı, gerçekte bu insanların yapmaya hazır oldukları, birbirlerine yapmaya hazır oldukları dehşetten, yani her şeyi sebepsiz yere yok edişlerinden kaçıştır.

SONUÇ

Bosna Hersekli ressam Safet Zec, ismi “Yugoslav resim tarihinde ebedî ve yinelenmeksizin kalacak olan” (Kadijević, 1973) sanatçı, eserlerini Yugoslav sanat sahasında ortaya koydu. İkinci Dünya Savaşı’nın kasıp kavurduğu bir zamanda doğmuş olmasına (1943) ve akademik sanat eğitime yirminci yüzyılın yetmişli yıllarında başlamış olmasına rağmen, bu sanat sahasına oluşumunun başından bakmak gerekiyordu; çünkü bir anlamda Zec’in yaratıcılık tarzının inşasında en çok etkisi bulunanlar hocaları Nedeljko Gvozdenić (Lisans) ve Ljubica Sokić (Lisansüstü), İkinci Dünya Savaşı öncesinde ve sonrasında var olan sanat olayları ve eğilimleri çerçevesinde ortaya çıktılar. Burada her şeyden evvel İkinci Dünya Savaşı’na kadar yüksek kentli modernliğinin hâkim modeli olan ve ressamın otantik ifadesinin öznelliğine (ressamın özel dünyası veya dar ve daha geniş aile sosyal dünyasının tasviri) ve peyzaj, ölüdoğa (naturmort), portre ve nü tasvirine dayalı olan öznel / kentsel/ burjuva ressamlığını belirtmek gerekir. İkinci Dünya Savaşı’nın sona ermesinden sonraki dönemde sanat, yöntemi fikrin taşıyıcısı olan bir figürün hâkim olduğu realist resmi (eski ve mevcut liderlerin resmi) istikrarla kullanmak olan sosyalist devletin politik gücünün temsilcisi olmaya temayül etti. İstihbarat Bürosu ve Yugoslavya Komünist Partisi arasındaki çatışmalar, politik olarak Yugoslavya’nın jeopolitik karakterinin Doğu ve Batı arasında tarafsız bir ülkeye dönüşümüne ve sanatsal açıdan ise ideolojik olarak nötr olan ve öznel ifade ve tasvire yönelen sosyalist estetiğinin ortaya çıkmasını sağladı. Orta yolda bir ülke olarak Yugoslavya’nın politik yönelimi, sanat alanına da yansdı ve orta yolun sanatı (soyutlama ve betimleme, modernite ve gelenek, bölgesellik ve milletler-arasıcılık, folklor ve kentlilik arasında) olarak sosyalist modernite ortaya çıktı.

Böyle bir sanat çerçevesinde, enformal (soyut ve figüratif resim arasında bir ayırım yoktur), yeni figürasyon (gazete görsellerinin, fotoğrafların, filmlerin vs. kullanımıyla figürün geri dönüşüyle karakterize olmaktadır), soyut ressamlık (bunu, dışa vurumun, hareketliliğin vurgusu ve soyut, kübist ve postkübist kompozisyonda iç ve dış mekânın değişimi karakterize etmektedir) gibi yeni pek çok eğilim ortaya çıktı. Bu dönemde Batı’ya (Paris, Venedik) toplu seyahat serbest bırakıldı ve yabancı sanatçılar Yugoslavya’da daha sık misafir oldu. Yugoslavya Sosyalist Federal

Cumhuriyeti yetmişli yılların ortasında ekonomik açıdan güçlendiğinden, içinde yoksulluk yoktu, herkesin ücretsiz, kaliteli eğitim hakkı ve fırsatı vardı. Böylece Safet Zec de Belgrad'da Güzel Sanatlar Akademisi'nde eğitim alma imkanına sahip oldu ve henüz eğitiminin ikinci yılında İtalya'ya ve sonra, mezuniyetiyle birlikte Paris (1969), Fas (1972) ve İspanya'ya (1973) çalışma seyahatleri gerçekleştirdiği gibi, Yugoslavya yanında Amerika (New York- 1978) ve Almanya'da (Hamburg- 1978) sergiler açtı. Böyle bir sanat ikliminde sanatçılar eserleri için büyük siparişler aldılar ve satın almalar gerçekleşti ki bu durum sipariş üzerine Tito'nun birkaç portresini ve Saraybosna'da Holiday Inn Oteli'nin kongre salonunda devasa ebatlardaki panoyu çalışmış olan Safet Zec'e de yansıdı. Yugoslavya Sosyalist Federal Cumhuriyeti'ndeki kültür politikalarının değişimine ve ılımlı modernizmin ulusal kültür içerikli sanata (realist veya yarı-realist tasvire ve ulusal kimliğin yüceltilmesine dayanan sanat) evrilmesine bakılmaksızın Zec uluslar üstü bir sanatçı olmaya devam etmiştir. XX.yüzyılın sonunda, *Srebrenica*, *Egzodus* (Exodus) ve *Zagrljaji* (Kucaklaşmalar) resimleri siklusu yarattı, bunu Boşnak ulusunun kimliğini yüceltmek amacıyla değil, kendisiyle yapılan röportajdan öğrendiğimize göre, Boşnakların (dedelerinin, ebeveynlerinin ve çağdaşlarının) çok boyutlu trajedisi (gördükleri zulümler ve göçler) gibi zor bir şeyi sanat diline çevirmeyi ve “gözyaşı, kucaklaşma, göç” şeklinde isimlendirmeyi zaruri toplumsal ve sanatsal bir görevi olarak addettiğinden yaptı.

Safet Zec'in tempera (kâğıt, karton, tuval üzerinde), yağlı boya (kâğıt, karton, tuval, tahta üzerine), sulu boya, akuatint (leke baskı), lavi çini mürekkep, aside yedirme (etching), kuru kazıma, sepya kalem, kömür kalem, flomaster, kurşun kalem, kolaj gibi çok sayıda tekniğe hâkim olduğunu ve çalışmalarında kullandığını, çalışmalarında sıklıkla bu tekniklerden birkaçını birleştirdiğini –karışık tekniği- gördük (Bkz. Ekler - Tablo 8, 9, 10, 11). Bizimle röportajında “ifade etmek istediği fikri, sunacağı tekniği seçebilen ve hükmeden sanatçının mutlu olduğunu” ve tekniklerin her birinin zanaat ustalıklarını tanımanın “büyük öncelik ve büyük şans” verdiğini, sanatçının eserinin ”tüm seviyelerde profesyonel kaliteye sahip” olacağını

ve “tüm profesyonel galerilerde sonlanacağını” belirtti.²⁵⁹ Eserin boyutu söz konusu olduğunda Safet Zec, sanatçının resmin sergileneceği alanda yaratmak istediği etkinin, sanatçıyı kendi fikrini küçük ya da büyük formatta gerçekleştirip gerçekleştirmeyeceğine sevk ettiğini düşünmektedir.²⁶⁰ Onun yaratıcılığına baktığımızda, farklı ebatlarda eserler yarattığını görebiliriz -20x18 cm ebatlarında küçük formattan 200x260cm ebatlarında devasa formatta olanlarına (bkz. Ekler Tablo. 1, 2, 3, 4) hatta İsa’yı Çarmıhtan İndirmek (Skidanje Isusa sa križa) tablosu gibi 300x200 cm olanlarına kadar.

Zec’in yaratıcılığında motif ve temanın değerlendirilmesi çalışmamız açısından büyük öneme sahipti. Anladığımız şey, çok sayıda motifin olmadığı; ancak hayatının ve yaratıcılığının farklı dönemlerinde, onlar sayesinde tamamen yeni bir duygu ve mesaj ileterek onlara geri döndüğüdür. Zec’in yaratıcılığında kullandığı motifleri takdim ederken, mimari motifler söz konusu olduğunda, ev motifinin (Bosna evi, taş sahil evi, taş Poçitely evi, Venedik evi ...), iç mekânının (oda, pencere, kilim, dekoratif perdeler ...), “evin etrafında olanın” (avlu, taraba, kapı, duvar) ve çöküşle yüzyüze olan kıymet biçilemez dinî anıtların (Poçitely camisi, tekke) hâkim olduğunu görüyoruz. Eserlerinde mevcut diğer motif, ağaca yani kestane, ıhlamur ve akkavakların yoğun ağaç tepeliğine vurguyla sıklıkla ulaşım elemanlarına (tramvay, gemi römorkörü, köprü, trafik lambası) ait unsurlarla zenginleştirdiği peyzajdır. Çalışmalarının sık kullanılan temaları ölüdoğa (dolap, masa- yemek odası, bahçe masası, ayakkabıcı masası/tezgahı, masa örtüsü, el bezi, tabak, ekmek, nar ...) ve unsurları ile, özellikle iç mekânda, insan figürüdür (portreler, eller, Srebrenica annesi, beden ...). Bu motifler için samimi hisleri, hafızasını ressam tuvaline aktarma arzusu ve bize röportajında belirttiği üzere “bir gerçekliğe, dahası bir tür resim anlayışına, aslında içinde yaşadığım, beni çevreleyen öğelerin alanına yönelik” belirgindir. Ayrıca, burada seyahatlerinden, aynı zamanda Poçitely’de, Hırvatistan’da Šolta adasında ve Venedik’de ikametinden de izlenimleri bulunmaktadır ve bir sanat eseriyle, tarihî eserlerin yıkılmasına ve tehlike altında olan kıymet biçilemez değerlerde anıtların orijinal halleriyle korunması gereğine işaret etme eğilimi barizdir. Motiflerin

²⁵⁹ Bkz. bu çalışmada s. 162.

²⁶⁰ Bkz. bu çalışmada s. 162.

seçimi açısından psikolojik boyut fark edilebilir (içerisinde farklı statüde, kökende, yaşamsal alışkanlıklarda ailelerin yaşadıkları evler, huzur ve mutluluk bir tarafta, perişanlık, terkedilmişlik, çöküş ve insan ızdırabı diğer tarafta). Bütün bunlar, Safet Zec'in motif seçiminde, çeşitliliği temsilde ve evrensel insani mesajlar göndermede mahir olduğunu göstermektedir.

Safet Zec'in 48 çalışmasının estetik analizi esnasında, mezkûr motifli eserlerinde kompozisyon biçimi hakkında belli sonuçlara vardık. Sanatçı, peyzaj kompozisyonlarında şekiller, bitki örtüsü ve mimari akımların kendisine kılavuzluk etmesine izin vermektedir. Bitki örtüsü ögesiyle genellikle doğanın bir parçası olan mimariyi sarmalar. Peyzajlarda, kompozisyonun yüksekliğinin üçte ikisi tepe kitleleri ve üçte biri su yüzeyi veya yoldur. Ayrıca, sahil evleri motifli çalışmalarda su ögesi, alt kısmın üçte birinde konumlandırılmıştır ve bunun aksine, üst kısımda çerçeveden çıkan çatısıyla bir gözlem merkezi -deniz kenarında ev- bulunur. Ağaç tepeliği (selvi, kestane, ıhlamur ve akkavak) ve portreli bazı kompozisyonlarda yine çerçevenin kenarlarına doğru genişleme ve onun dışına çıkma eğilim mevcuttur. Bazı çalışmalarında Zec, tepelerin ve bitki örtüsünün şeklini tanımlayan bir çizimle üç boyutlu alan elde etmektedir. Bu, hem nehir ve tepeyi birbirine bağlayan hattın ustaca kesişimiyle, hem de mekânda daha yakın olan açık ve daha uzak olanın daha koyu olması prensibine uygun olarak renk-ışık kombinasyonu ile şekillenmektedir. Bazı ölüdoğa çalışmalarında, bir masayı perspektif olarak kesmekte ve bazen iki boyutlu-üç boyutlu kombinasyonu yaparak estetik içerikler yaratmaktadır (açık pencere -baz olarak üç boyutlu nesneyi- pencereyi genişçe açmıştır, açığı ve olaylar kompozisyonunu, içine üzerinde üç boyutlu peyzaj görüntüsünün resmedildiği iki boyutlu tuval yerleştirilmiş olan onun merkezine yönlendirmiştir) .

Safet Zec eserlerinde, izleyicinin dikkatini yönlendirmekte, kendine mahsus prensiplere göre kompozisyonu durgunlaştırmakta ve canlandırmaktadır. Kompozisyonlarda izleyicinin dikkatini kısa, mükemmel dengeli darbeler ve yön oyunları ile yönlendirmektedir (mesela: Anne / Majka eserinde vuruşları, annesinin el ayasının anatomik ve duygusal yapısını takip eder ve sonra vuruşlarla tedricen bluzunu derecelendirilir ve hissettirmeden tepe-dağ peyzajına geçer). Römorkör/ Tegljač isimli eserinde (Resim 66), misal, çalışmanın sağ merkezi kısmında, ağaç tepeliğinde

kendine mahsus çizgisel bir kasırmanın aksine, aynı römorkör motifinin kompozisyonu durgunlaştırmayı sağlayan ilave iki unsurunu dercetmektedir. Kompozisyonu hareketlendirmek ve canlandırmak için yol kenarındaki işaretleri de kullanmakta veya dolgun biçimli bitli örtüsüne, üç boyutluluğa, yönler ve ritimlere başvurur. Ayrıca, üç boyutlu görüntüyle, dış yüzey ve pencerenin iki boyutlu oyununun tek düzelikliğini kırabilmek için sanatçının açık bir pencere bırakma eğiliminde olduğu fark edilebilir. Ayrıca, serbest ve tamamen soyut şekilde pencereleri konumlandırmayla oynar; böylece pencereler bazı eserlerde çerçeve dışına çıkarlar (sol üst kısımda) ve kenarlara yanaşırlar (merkez üst kısımda).

Bize verdiği röportajda Safet Zec, daima renklerin (doğal malzemeden olan) doğal harmonisini, birbiriyle uyum içerisinde olan renkleri takip etme arzu ve gayreti içerisinde olduğunu belirtti. Çalışmalarının büyük çoğunluğunda koyu yeşil gamının (altın aşı boyasından, birkaç yerde, yeşilin yoğun tonundan, onun koyu, solgun ve isli tonlarına kadar) veya sonbahar gamasının (tedrici olarak koyuya/yoğuna geçen sıcak sonbahar renkleri) harmonisi bulunmaktadır. Eserlerini analiz ederken, ayrıca bazı eserlerde detaylarına ustaca uydurduğu açık aşı boyasından, sarıdan beyazın tonlarına kadar, bazen kahverenginin, kurşuni rengin, kurşuni yeşilin, kurşuni mavinin zarif oyunu şeklinde hafif vurgularla neredeyse tek renkliliği kırdığını fark etmekteyiz. Zec kendi çalışmalarında renk derecelemesini, örneğin sol arka bölümünde ağaç tepeliğinin daha az fark edilir ve net şekillerinden başlamak ve sonra aşama aşama ağaç tepeliği sistemini, eserin ışıklı-kontrast ve renkli tazelemeyle belirgin bir şekil ve canlılık kazandığı merkezine doğru yoğunlaşmak suretiyle gerçekleştirmektedir. Eserinin kompozisyonunu sıkça renk açısından tazelemekte, canlandırmakta ve eserin farklı kısımları arasında, yoğun yeşil renk üzerine (sarı, kırmızımsı eflatun, kavruk saman rengi, mat turuncu) ışıklı vurgularla, tekkenin kapısını çevreleyen şeklin mavi-yeşil kombinasyonuna karşılık olarak hafif kırmızımsı eflatun vurgularla ve dikdörtgen şekilli ışıklı oynamalarla (bir çift kırmızı ve mavi vurgunun hafif çizimiyle), gömleğin kırmızı tonunun ve yakaya, dudaklara, burna, alna ve portrenin kompozisyonun diğer kısımlarına yapılan turuncu ve kırmızı vurgunun yardımıyla denge sağlamaktadır. Dikkatimizi yönlendirebilmek için sıklıkla renk zıtlığını da kullanmaktadır (örn. kestanenin daha az fark edilir ışıklı çiçeklerinden, daha belirgin

olandan koyu, neredeyse kara, bazı yerlerde kurşuni geri plana, yani kestane ağaç tepeliğinin yaprak yapısına doğru titreşerek evin solunda ve sağındaki çalılarda pembemsi kırmızı çiçekler). Çalışmanın üst ve alt kısmı arasındaki renk bağıni birkaç şekilde gerçekleştirmektedir: 1- Çalışmanın alt kısmından yolun yanındaki zeminde mat turuncu aşı boyası çalışmanın alt sağ kuşağındaki ağaçlıklar ve trafik lambası arasından çalışmanın merkezine süzölür; 2- Koyu yeşil tonun donuk mat gamasını, çalışmanın merkezindeki tünel taşında, gökyüzünün üst sağ kuşağında, duvarda ve çiçekli çalıda bulunan kahverengi -kahverengimsi- aşı boyası tonlarıyla ferahlatır; 3- Işığı duvardan, yolun sol kolu, bitkiler arasında bahçe mekânı ve ağaç tepeliğı üzerinden kaldırımın ışıklı vurgusuna doğru hafifçe bırakmakla; 4- Evin solunda ve sağındaki çalılıkta, evin sağ üst tarafında sayvanda ve de pencerenin sol üstünde sarkaç saksıda, sanatçının yoğun pembemsi eflatundan yoğun kırmızıya kadar bir renk aralığında oynadığı, çiçek vurgularıyla.

Kompozisyon içerisinde ilintilendirme, “pencere içinde pencere” prensibine göre aynı motifi bölümlenmesiyle de sağlanmaktadır (evin üst merkezî bölümündeki ve de üst sağındaki pencereden, resmin üst kısmında kesişen mavi gökyüzüne bağlayan yoğun maviyle). Dikkatin uyandırılması bitki örtüsüyle (üst kısımdaki karartılmış ağaç tepeliğinin, alt kısımdaki ışıklandırılmış ağaç tepeliğinin oyunuyla ve onların yastık benzeri küçük formlarının dokusal titremesiyle), vurgulamayla, dikdörtgenin soyut konumlandırması ve şeklinin hafif bükümüyle, renkli tebeşirlerle ve çizimle sağlanmaktadır.

Sanatçı, yaratıcılığında sıkça aynı motife geri dönmektedir ve onu ayrıca tetkik etmektedir -yinelemektedir veya bölümlemektedir ve bu şekilde onun monotonluğunu kırmaktadır ve çalışma yeni, modern ve cazip hâle gelmektedir. Zec’in detay anlayışı özellikle ilginçtir- ray yanındaki işaretler, üzerlerindeki numaraların rastgele anlamı, bunların yansıması (kompozisyonun sol alt köşesinde, tren üzerinde tekrarlama). Bina cephesinde, pencerenin hafif farklılaşmış ve cepheye göre farklı işlem görmüş olan yansıması da ilgi çekicidir (eskiden pencere biçimine indirgenmiş Roma stili yarı-kemerli bir açıklığın durduğu, şimdiki halde kapatılmış ve yüzey olmuş olan yerde). Dikdörtgenleri bina yüzeyleri, pencereler, dikdörtgen defter sayfalarının kolajlanmasını ve daha önceki çalışmalardan fragmanları kullanarak bir bütün

içerisinde duvarın söz konusu dikdörtgen şekillerini üst üste dizme prensibine göre bir eser düzenlemektedir. Ağaç tepeliğinin süslenmesi ve bölümlenmesi özellikle ilginçtir (eserin alt kısmında, satranç alanı ağı gibi, şiirsel ve mistik olarak, ağaç tepeliğinin içerisinde kaybolan farklı renk, format, yaklaşım ve durumda dokuz ağaç tepeliğini göstermektedir).

Bazı eserlerinde, tüm yüzeyin dokuyla (boya katmanları) oldukça zengin bir şekilde işlendiği ve materyalizasyon (sıva, yani cephe ve sıvalı tuğla) ve sanatsal anlamda dokusal ve enformel anlatımın güçlü ve zengin olduğu bir tarzla bina cephesinin materyalizasyonunu gerçekleştirmektedir (Safet Zec için atipik olarak). Bazı eserlerinde cephe bölümleri, vernik, kolaj ve fırçanın ekspresif loş darbeleri sistemi vasıtasıyla ve bazı yerlerde püskürtmeye varan çizgisel işlemlerle yapılandırılmaktadır. Kuru fırça (canlı aş toprağı boyasıyla renklendirilmiş geniş dikdörtgen yüzeylere) efektlerinin yardımıyla ve ışık oyunları ile cephe etkisi yaratmaktadır. Kâğıdın tabanının renginin sızmasına izin veren ekspresif kahverengi-aş boyası vernik darbeleriyle titreme ve dokusal titreşim yaratılır; böylece duvarın materyalizasyonu etkisi sağlanır. Metal bir kalemin enerjik vuruşları ve taramayla, çizgisel ve taramasal yapılanmayla fırçanın darbelerinin küçük dokusal damarlarıyla ağacın dokusu, pişmiş ekmeğin kabuğu, farklı bitki şekilleri (her bitkinin yapısı, yaprakları ve çiçekleri) biçimlendirilmektedir. Ağaç tepelikli eserlerde, leke ve püskürtmeye geçen tesirli vuruşlar belirlemektedir. Eserler, diyagonal, enerjik yönlerle (farklı rakamların, durumların, uzunlukların, sürekliliğin ve yoğunluğun) doludurlar ve devinim, ritim ve canlı bir enerji ile dışa yansır. Sanatçı bu yönlerin iptalini en çok eserin alt bölgesinde gerçekleştirir. Eserlerde gazete kupürlerinin kolajlanmasını kullanır ve bu, cadde ve evlerin mimarisinin tanıdık dış hatlarıyla ve dokusal bölümleriyle tanıdık figüratif unsurlarla (tanınabilir ve çağrışsal üç boyutlu resimler) bir kolajdır.

Safet Zec'in eserlerinde, esere psikolojik bir yaklaşım görülmektedir. Az sayıda eserinde insan figürü zuhur etse de her zaman mevcuttur. Bu, dolaylı olarak insanın varlığına ve onunla olan bağa işaret eden mimari sembollerin varlığı vasıtasıyla hissedilmektedir. Onun varlığını açık kapı veya aralanmış pencereyle, evle, bisikletle, merdivenlerle, açılmış ya da kapatılmış perdeyle vd. seziyoruz. Safet Zec'in

mimari yapılara öznel bir yaklaşımı bulunmaktadır. Evlere, farklı bağlantılar, detaylar, vurgular ve kontrastlar yoluyla oldukça farklılaştırılmış bir karakter vermek suretiyle sahipleri gibi yani portreler gibi muamele eder. Pencerenin her biçiminin, karakteri ve hissî düzenlemesi farklıdır ve her biri özel bir mekânsal-zamansal bir hikâye anlatır. Safet Zec, pencereleri bir tanesi bile aynı olmayan, yani her biri ayrı görsel bir his ve karakter taşır bir şekilde sunar. Ona birey olarak yaklaşır, karakterini sorgular, onu çevreleyen dünya ile, bina cephesiyle bağını araştırır, iç dünyasıyla, odanın içinden sezilen iç mekânla meşgul olur ve dâhili bilinçli ve bilinçsiz paradigmasını, yani pencerenin ruhunun karakterini ve portresini temsil eder. Bazı eserler insan (duvar bina eden veya zaman ve mekân akışında dolaylı olarak mevcut olan insan) ve doğa arasındaki duygusal bağı düşünmeye teşvik eder. Medrese ve bitki örtüsü kurgusunun beklenmeyen tarzıyla doğa ve maneviyat arasında bir ilişki atmosferini ortaya koymaktadır, bu şekilde çalışmada maneviyatın gizemli ve esrarengiz duygusuna ulaşılmaktadır. Ölüdoğada, biraz mahrumiyet, hüznün ve yalnızlık mevcuttur.

Safet Zec'in grafik yapıtında, resim yapıtlarına nazaran daha geniş gestural serbestlik ve güçlü bir ifade edicilik hissedilmektedir. Bu eser özellikle ilginçtir; çünkü renklendirilmiş bir çizim olarak ve ayrıca bir resim olarak değerlendirilebilir. Zec, akademik çerçeveden çıkarak bir üçgenin doğrusal çizimini de kullanır (Realistik bir figür motifi kompozisyonunu, geleneksel olmayan modern bir kompozisyona çevirir).

Yukarıda bahsettiklerimiz temelinde Safet Zec'in eserlerinde başlıca kendi dar ve geniş sosyal dünyasından öznel motifleri (mimarî motifler, peyzaj, natürmortlar ve portreler) sunduğu sonucuna varabiliriz. Safet Zec'in muayyen eserlerinde soyut arzusunu fark ettik. Bu eserlerde, vurgulu bir ekspresyonizm, gestualizm ve pencerenin, iç ve dış mekânın modifikasyonu ortaya çıkmaktadır. Bazı eserlerinde dış cephenin materyalizasyonundan kaçınır ki bu da bizi enformelin etkisine yönlendirmektedir. Erken yaratıcılık döneminde figürlerle çok fazla eser yaratmamıştır ve bunlarda realistik istikamette mübalağalı bir gerçekleştirme (realizasyon) fark edilmemektedir. Bununla birlikte, figürlere dönüş yapar (daha sonraki eserlerinde figür, teknik ve sanat açısından daha ikna edici ve gerçekçidir, portreler neredeyse foto-realizme ulaşmıştır) ve kitlel medya repertuarından

(eserlerinde gazete parçalarını kolajlar) kaynaklanan şablonları kullanır ki bu da onun Yeni Figürasyon’a temayülü ve onun içerisinde var oluşuna işaret etmektedir.

Bu alışmayla Bosna Hersekli bir ressamın yaratıcılığına yaklaşmayı ve yakın bir zamanda onun eserlerini Türkiye’deki galerilerde bulmayı umut ediyoruz.



KAYNAKÇA

- Abadžić-Hodžić, Aida: “Predgovor”, **Grafička mapa List od sto guldena** [katalog izložbe], Sarajevo, Atelje, 2004.
- Abadžić-Hodžić, Aida: “Kako naslikati lice jedne kozmičke tragedije”, **Lica kozmičke tragedije** [katalog izložbe], Zenica, Bosansko narodno pozorište, 2009, s. 6-8.
- Abadžić-Hodžić, Aida: “Slikarstvo drugačije stvarnosti”, **Kulturom do zajedništva** [katalog izložbe], Opatija, Galerija Juraj Šporer. 2008, s. 4.
- Babić, Ljubo: “Greco, El”, **Enciklopedija likovnih umjetnosti 2**, Ed. Mohorovičić, A., Zagreb, Jugoslovenski leksikografski zavod, 1962, s. 465-467.
- Bacarić, Lela: “Tehnika”, **Enciklopedija likovnih umjetnosti 4**, Ed. Mohorovičić, A., Zagreb, Jugoslovenski leksikografski zavod, 1962, s. 407.
- Batušić, Blanka: “Venecija”, **Enciklopedija likovnih umjetnosti 4**, Ed. Mohorovičić, A., Zagreb, Jugoslovenski leksikografski zavod, 1962, s. 506-509.
- Batušić, Slavko: “Cézanne, Paul”, **Enciklopedija likovnih umjetnosti 1**, Ed. Mohorovičić, A., Zagreb, Jugoslovenski leksikografski zavod, 1962, s. 612-614.
- Bešlagić, Šefik: “Cézazane, Paul”, **Enciklopedija likovnih umjetnosti 1**, Ed. Mohorovičić, A., Zagreb, Jugoslovenski leksikografski zavod, 1962, s. 612-614.

- Bihalji-Merin, O. (Ed.) : “Hozo Dževad”, **Mala enciklopedija prosveta 3**, Beograd, Prosveta, 1986, s. 830.
- Bihalji-Merin, O. (Ed.) : " Berber Mersad", Mala enciklopedija prosveta 1, Ed. O. Bihalji-Merin, Beograd, Prosveta, 1986, s. 229.
- Bihalji-Merin, O. (Ed.) : “Dragulj Emir”, **Mala enciklopedija prosveta 1**, Ed. O. Bihalji-Merin, Beograd, Prosveta, 1986, s. 668.
- Bihalji-Merin, O. (Ed.) : “Lazura ”, **Enciklopedija likovnih umjetnosti 3**, Ed. Mohorovičić, A., Zagreb, Jugoslovenski leksikografski zavod, 1962, s. 291.
- Bihalji-Merin, O. (Ed.) : ”Tempera”, **Enciklopedija likovnih umjetnosti 4**, Ed. Mohorovičić, A., Zagreb, Jugoslovenski leksikografski zavod, 1962, s. 466-467.
- Bihalji-Merin, O. (Ed.) : “Tikveša Halil”, **Mala enciklopedija prosveta 3**, Ed. O. Bihalji-Merin, Beograd, Prosveta, 1986, s. 587.
- Bocarić, Lela: “Tehnika”, **Enciklopedija likovnih umjetnosti 4**, Ed. Mohorovičić, A., Zagreb, Jugoslovenski leksikografski zavod, 1962, s. 407.
- Bogavac, Branka: “Safet Zec, Uvijek se slika ono što se najbolje poznaje”, **Slikarstvo kao neracionalna sreća, Zbirka pariskih razgovora sa slikarima**, Beograd, Pešić i Sinovi, 2004.
- Bogdanović Kosta, Bojana Burić: **Teorija forme**, Beograd, Čačak, 2004.

- Bonafoux, Pascal: "Predgovor", **Djela 1958-2001** [katalog izložbe], Sarajevo, Collegium Artisticum, 2001.
- Bratanić, Jakov: "Akvatinta", **Enciklopedija likovnih umjetnosti 1**, Ed. Mohorovičić, A., Zagreb, Jugoslovenski leksikografski zavod, 1962, s. 35.
- Bratanić, Jakov: "Bakropis", **Enciklopedija likovnih umjetnosti 1**, Ed. Mohorovičić, A., Zagreb, Jugoslovenski leksikografski zavod, 1962, s. 213-215.
- Brejc, Tomaž: "Umjetnost i teorija na kraju osamdesetih godina", **Jugoslovenska dokumenta** [katalog izložbe], **juli-avgust**, 1989. Sarajevo, Olimpijski centar "Skenderija".
- Brejc, Tomaž: "Teorija modernizma, praksa postmodernizma", **Hijatusi modernizma i postmodernizma. Jedna teorijska kontroverza**, Novi Sad, Galerija savremene umetnosti, 2001.
- Čelebi, Evlija: **Odlomci o jugosloveskim zemljama**, Sarajevo, Sarajevo Publishing, 1996.
- Ćosić, Božica: "Socijalna umetnost u Srbiji", **Četvrta decenijana realizam i socijalna umetnost**, Beograd, Muzej savremene umetnosti, 1969. s. 24-35.
- Čustović, Merima: "Cijenjeni slikar i grafičar Safet Zec. Dugo traje ovaj naš hod ka oporavku", **Faktor**, 14 Kısım 2015, [http //www.faktor.ba/vijest](http://www.faktor.ba/vijest), 9 Aralık 2016.
- Damljan, Žarko: "Uljeno slikarstvo", **Enciklopedija likovnih umjetnosti 4**, Ed. Mohorovičić, A., Zagreb,

Jugoslovenski leksikografski zavod, 1962, s. 475.

Dedić, Nikola:

“Socijalni realizmi, Ka postavangardnoj kritici društva”, **Istorija umetnosti u Srbiji XX vek, Drugi tom realizmi i modernizmi oko hladnog rata**, Ed. M. Šuvaković, Beograd, Orion art, 2012, s. 77-98.

Dedić, Nikola:

“Socijalistički realizam: Optimalne projekcije novog društva”, **Istorija umetnosti u Srbiji XX vek, Drugi tom realizmi i modernizmi oko hladnog rata**, Ed. M. Šuvaković, Beograd, Orion art, 2012, s. 221-240.

Dedić, Nikola:

“Enformel: Radikalni ili umereni modernizam?”, **Istorija umetnosti u Srbiji XX vek, Drugi tom realizmi i modernizmi oko hladnog rata**, Ed. M. Šuvaković, Beograd, Orion art, 2012, s. 537-554.

Dedić, Nikola:

“Umetnost i politika”, **Istorija umetnosti u Srbiji XX vek, Drugi tom realizmi i modernizmi oko hladnog rata**, Ed. M. Šuvaković, Beograd, Orion art, 2012, s. 859-870.

Delić, Jovan:

Književni pogledi Danila Kiša, Beograd, BIGZ, 1995.

Denegri Ješa:

“Nova figuracija”, **Istorija umetnosti u Srbiji XX vek, Drugi tom realizmi i modernizmi oko hladnog rata**, Ed. M. Šuvaković, Beograd, Orion art, 2012b, str. 587-598.

- Denegri, Ješa: "Inside or Outside Socialist Modernism? Radical Views on the Yugoslav Art Scene, 1950-1970". **Impossible Histories – Historical Avant-gardes, Neo-Avant-gardes, and Post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918 – 1991**, Ed. M. Šuvaković and D. Đurić, Cambridge, The MIT Press, 2003, s. 170-208.
- Denegri, Ješa: "Socijalistički modernizam: radikalni stavovi na jugoslovenskoj umetničkoj sceni 1950-1970", **Treći program Radio Beograda**, I – II., Beograd, Radio Beograd, 2007, s. 361-386.
- Denegri, Ješa: **Pravo na strateške razlike istorizacije modernih umetničkih praksi: "druga linija", Trijumf savremene umetnosti**, Novi Sad, Muzej savremene umetnosti Vojvodine, 2010.
- Denegri, Ješa: **Poznato i novo o povijesti Novih tendencija**. Zagreb, Hrvatska pošta, 2011.
- Denegri, Ješa: "Specifični fenomeni jugoslovenskog umetničkog prostora: `Socijalistički modernizam` od umerenih do radikalnih pozicija", **Komunikacije, mediji, kultura**, Beograd, Megatrend univerzitet, 2012a, s. 297-316.
- Denegri, Ješa: **Posleratni modernizam neoavangarde/postmodernizam, Ogledi o jugoslovenskom umetničkom prostoru 1950-1990**, Beograd, Službeni glasnik, 2016.
- Denegri, Joša: "Na pepelu sarajevskih dokumenata", **Intelektualci i rat**, Beograd, Beogradski krug i Centar za antiratnu akciju, 1993.

- Depolo, Josip: “Zemlja 1929-1935”, **Četvrta decenija nadrealizam i socijalna umetnost**, Beograd, Muzej savremene umetnosti, 1969, s. 36-50.
- Domljan Žarko: “Uljeno slikarstvo”, **Enciklopedija likovnih umjetnosti 4**, Ed. Mohorovičić, A., Zagreb, Jugoslovenski leksikografski zavod, 1962, s. 475.
- Domljan, Žarko: “Pollock, Jackson”, **Enciklopedija likovnih umjetnosti 3**, Ed. Mohorovičić, A., Zagreb, Jugoslovenski leksikografski zavod, 1962, s. 700-701.
- Domljan, Žarko: “Tema”, **Enciklopedija likovnih umjetnosti 4**, Ed. Mohorovičić, A., Zagreb, Jugoslovenski leksikografski zavod, 1962, s. 409.
- Đorđević, Dragoslav: “Socijalistički realizam 1929-1950 i grupa autora”, **Četvrta decenija: nadrealizam i socijalna umetnost**, Ed. M. B. Protić, Beograd, Muzej savremene umetnosti. 1969, s. 68-81.
- Evliya Çelebi: **Günümüz Türkçesiyle Evliya Çelebi Seyahatnamesi, Podgoriçe, İştib, Vidin, Peçoy, Budin, Üstürgon [Estergon], Ciğerdelen, Macaristan, Öziçe, Taşlıca, Dobra-Venedik, Mostar, Kanije.**, Haz. Seyit Ali Kahraman, 6. Kitap- 2.cilt., YKY Yayınları, İstanbul, 2010.
- Giuffré, Guido: **Safet Zec**. Zagreb - Sarajevo, Art studio “Azinović” - “Šahinpašić”, 1999.
- Janson, Horst Waldemar: **Istorija umetnosti**, Zemun, Begen comerce, 2016.

- Kadijević, Đorđe: "Dug i zahvalnost", **Nin**, Beograd, 20. Mayis 1973.
- Klajn, Ivan, Šipka, Milan: "Urbicid", Veliki rečnik stranih reči i izraza, Novi Sad, Prometej, 2008, s. 1303.
- Kreševljaković, Hamdija: **Počitelj na Neretvi**, Sarajevo, Islamska dionička štamparija, 1933.
- Kurto, Nedžad: **Arhitektura Bosne i Hercegovine, razvoj bosanskog stila**, Sarajevo, Međunarodni centar za mir, 1998.
- Lasić, Stanko: **Sukob na književnoj ljevici 1928-1952**, Zagreb, Institut za znanosti o književnosti, 1970.
- Lavrinović, Ivan: Mali rječnik ili uvod u stvaralštvo, **Izložba Safeta Zeca** [katalog izložbe], Collegiumu Artisticumu, 2001.
- Lovrenović, Ivan: "Jedinstvo duše i ruke, Mali rječnik ili uvod u Safeta Zeca", **Lica kozmičke tragedije** [katalog izložbe], Zenica, Bosansko narodno pozorište, 2009, s. 10-11.
- Luba, Ivona: "Oblici socrealizma i period ,otapanja,u poljskom slikarstvu. Iza gvozdene zavese", **Zvanična i nezvanična umetnost u Sovjestkom Savezu i Poljskoj 1945-1989**, Ed.P. Novicki, Varšava, Poljska fondacija za savremenu umetnost, 2010, s. 84-85.
- Lukić, Sveta: **Socijalistički estetizam. Jedna nova pojava**, Beograd, Politika, 28. april, 1963.
- Lukić, Sveta: **La letteratura socialista : dal realismo all'estetismo**, Milano, Longanesi, 1971.

- Marej, Piter: **Arhitektura italijanske renesanse**, Beograd, Grağevinska knjiga, 2005.
- Markuš. Žarko: **“Izložba dela Safeta Zeca”**, Politika, Beograd, 10 Aralık 1985.
- Markuš. Žarko: **“Slikarstvo kontinuiteta”**, **Politika**, Beograd, 30 Aralık 1985.
- Menaše, Lúcján: **“Leonardo da Vinci”**, **Enciklopedija likovnih umjetnosti 3**, Ed. Mohorovičić, A., Zagreb, Jugoslovenski leksikografski zavod, 1962, s.303-307.
- Merenik, Lidija: **Ideološki modeli: srpsko slikarstvo 1945-1968**, Beograd, Beopilis - Remont, 2001.
- Mikuž, Jure: **“Slovenačko slikarstvo od raskida sa socrealizmom do konceptualizma i zapadna umetnost”**, **Gledišta**, no. 11-12, Beograd, Univerzitet u Beogradu, 1985, s. 5-30.
- Milošević, Mišo: **“Ples vukovarskog đavola, Ispovest Safeta Zeca”**, **Borba**, Beograd, 23 Mayıs 1992.
- Mohorovičić, A. : **“Romanika”**, **Enciklopedija likovnih umjetnosti 4**, Ed. Mohorovičić, A., Zagreb, Jugoslovenski leksikografski zavod, 1962, s.113-118.
- Nenadović, Slobodan: **Arhitektura u Jugoslaviji od IX-XVIII veka i glavni spomenici naroda Jugoslavije izvan njenih granica**, Beograd, Naučna knjiga, 1980.

- Nikšić, Redžep: **Audio snimak intervju sa Safetom Zecom.** Venecija, Privatna arhiva autora, 2020.
- Pašić, Amir: **Islamsko stambeno graditeljstvo,** Zagreb, Ampa program Mostar, Institut za islamska istraživanja, 1991.
- Pejić, Bojana: “Serbia: socialist modernism and the aftermath”, **Katalog izložbe Aspects/Positions, 50 years of Art in Central Europe 1949-1999,** Viena, Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig, 1999.
- Pejić, Bojana: “Tito ili ikonizacija jedne predstave”, **Novo čitanje ikone,** Ed. D. Sretenović, Beograd, Geopoetika, 1999, s. 107-156.
- Prete, Marija Karla, De Đorđis, Alfonso: **Istorija umetnosti,** Novi Sad, Panonia, 2004.
- Pribić, Branka: “Pejzaž”, **Enciklopedija likovnih umjetnosti 3,** Ed. Mohorovičić, A., Zagreb, Jugoslovenski leksikografski zavod, 1962, s. 644-648.
- Prijatelj, Kruno: “Barok”, **Enciklopedija likovnih umjetnosti a,** Ed. Mohorovičić, A., Zagreb, Jugoslovenski leksikografski zavod, 1962, s.240-272.
- Protić, Miodrag: “Jugoslovensko slikarstvo šeste decenije – nove pojave”, **Jugoslovensko slikarstvo šeste decenije** [katalog izložbe], Beograd, Muzej savremene umetnosti, 1980.
- Protić, Miodrag: **Nojeva barka, Pogled s kraja veka,** Beograd, Srpska književna zadruga, 1992.

- Rajković, Mila: "Bizant", **Enciklopedija likovnih umjetnosti 1**, Ed. Mohorovičić, A., Zagreb, Jugoslovenski leksikografski zavod, 1962, s. 388-399.
- Redžić, Safet: **Studije o islamskoj arhitektonskoj baštini**, Sarajevo, SOUR Veselin Masleša, IRO Sarajevo, 1983.
- Ristić, Slobodan: "Osoben pristup pejzažu", **Politika**, Beograd, 5 Ovak 1978.
- Rosen, Margit, (ed.): "A Little-Known Story about a Movement, a Magazine, and the Computer's Arrival in Art, New Tendencies and Bit International, 1961-1973. MIT Press, 2011.
- Saton, Jan: **Zapadna arhitektura**, Beograd, Grağevinska knjiga, 2011.
- Selimović, Meša: **Derviš i smrt**, Beograd, Vulkan, 2014.
- Šenoa, Zdenko: "Olovka", **Enciklopedija likovnih umjetnosti 3**, Ed. Mohorovičić, A., Zagreb, Jugoslovenski leksikografski zavod, 1962, s. 593.
- Šeper, Mirko: "Neoklasicizam", **Enciklopedija likovnih umjetnosti 3**, Ed. Mohorovičić, A., Zagreb, Jugoslovenski leksikografski zavod, 1962, s.539-540.
- Škranjec, Breda: **Zgodovina ljubljanskih grafičnih bienalov**, Ljubljana Međunarodni grafični likovni center, 1993.
- Stevanović, Gordana: **Bitka za istinu o Jugoslaviji 1945-1965**, Beograd, NIP Mladost, 1978.

Stojanović, Dragoslav Sip:

Katalog Trećeg trijenala likovnih umjetnosti, Beograd, Beogradski grafički zavod, 1967.

Stojić, Mile:

Ruža u oluji, Zagreb, VBZ, 2010.

Šuvaković, Miško:

Pojmovnik moderne i postmoderne umetnosti i teorije posle 1950, Beograd - Novi Sad, Srpska akademija nauka i umetnosti – Prometej, 1999.

Šuvaković, Miško:

“Desne opcije i socijalna umetnost pred Drugi svetski rat”, **Istorija umetnosti u Srbiji XX vek, Realizmi i modernizmi oko hladnog rata**, Ed. M. Šuvaković, Beograd, Orion art, 2012, s. 41-76.

Šuvaković, Miško:

“Kulturna politika od socijalističkog realizma do socijalističkog modernizma”, **Istorija umetnosti u Srbiji XX vek, Realizmi i modernizmi oko hladnog rata**, Ed. Miško Šuvaković). Beograd, Orion art, 2012, s. 353-378.

Šuvaković, Miško:

Nefiguracija, aspraktno slikarstvo i eometrijska apstrakcija, **Istorija umetnosti u Srbiji XX vek, Drugi tom realizmi i modernizmi oko hladnog rata**, Ed. M. Šuvaković, Beograd, Orion art, 2012, s.599-620.

Thallóczy, Lajos:

Studien zur Geschichte und Serbiens Mittelalter, München, 1914.

Trifunović, Lazar:

Od impresionizma do enformela: studije i članci o umetnosti, Beograd, Nolit, 1982.

Trifunović, Lazar:

Stvaralačke sposobnosti nove umetnosti, Studije, ogledi, kritike 4, Beograd, Muzej savremene umetnosti, 1990.

Trifunović, Lazar:

“Enformel u Beogradu”, **Vera Božičković, Branko Filipović, Zoran Pavlović, Mića Popović, Branislav Protić, Vladislav Todorović, Živojin Turinski, Lazar Vozarević** [katalog izložbe], Beograd, Umjetnički paviljon Cvijeta Zuzorić, 1982.

Veža, Mirjana:

“Tempera”, **Enciklopedija likovnih umjetnosti 4**, Ed. Mohorovičić, A., Zagreb, Jugoslovenski leksikografski zavod, 1962, s. 410.

Zec, Safet:

Red table rouge [katalog izložbe], Venezia, Galleria del Leone, 2002.

Zec, Safet:

Kuće od kamena [katalog izložbe], Počitelj, Han, 2011.

Žerovc, Beti:

“O kombinacijah (On combinations), Zoran Kržišnik”, **Likovne besede 81-82**, Ljubljana, Zvez društev slovenskih likovnih umetnikov, 2007, s. 24-31.

Žerovc, Beti:

Kurator & sodobna umetnost, Ljubljana, Maska, 2008.

Zogović, Radovan:

Na poprištu, Beograd, Kultura, 1947.

Zukić, Kemal:

Islamska arhitektura, slikarstvo i primenjene umjetnosti, knjiga II, Sarajevo, Bošnjački institut, 2001.

Elektronik Kaynaklar:

Aljić, Miren: "Pregovaramo o Titu Safeta Zeca", **Oslobođenje**, 26 Temmuz 2019, <https://www.oslobodjenje.ba/o2/kultura>, 18 Mart 2020.

Bentbaša, 1968, <http://www.galleriadelleone.com/exhibitions>, (Erişim Tarihi: 18 Mart 2020).

Čustović, Merima: "Cijenjeni slikar i grafičar Safet Zec. Dugo traje ovaj naš hod ka oporavku", **Faktor**, 14 Kısım 2015, <http://www.faktor.ba/vijest>, (Erişim Tarihi: 9 Aralık 2016).

Čustović, Merima: "Safet Zec za factor, šta je odredilo njegov slikarski put, zašto isprva nije potpisivao svoja djela i zašto ih je bacao", **Faktor**, 9 Ocak 2020, <https://faktor.ba/vijest> (Erişim Tarihi: 21 Nisan 2020).

Čustović, Mirsad.: "Papa Franjo predstavio djelo Safeta Zeca u centralnoj rimskoj isusovačkoj crkvi", **Dnevni avaz**, 29 Eylül 2014, <https://avaz.ba/lifestyle/kultura>, (Erişim Tarihi: 09 Aralık 2016).

Džafić, Jusuf: "Evlija Čelebija o Bošnjacima", **Akos**, 30 Ocak 2015, <http://www.akos.ba> (Erişim Tarihi: 8 Ocak 2017).

Hodžić, Muhamed: "Historija strašnih zlčina i genocida nad Bošnjacima se ponavlja", **Bošnjaci. net**, 2 Nisan 2012, <https://www.bosnjaci.net>, (Erişim Tarihi: 27 Şubat 2020).

"In memoriam Josip Broz Titot (04.05.1980-04.05.2005)", **Most, časopis za obrazovanje, nauku i kulturu**, br. 186, 2005, <http://www.most.ba> (Erişim Tarihi: 18 Mart 2020).

"Likovna umjetnost", **Informer**, 24 Mayıs 2016, <http://eksluzivno24.blogspot.com>, (Erişim Tarihi: 21 Nisan 2020).

Mustafić, Dino: "Umjetnost i sjećanje. Borba protiv ravnodušnosti", **Avangarda**, 19 Haziran 2015, <https://avangarda.ba/post>, (Erişim Tarihi: 9 Aralık 2016).

"Najveća poslijeratna krađa umjetnina u BiH", **Blin**, 15 Temmuz 2011, <http://banjalukain.com/clanak>, (Erişim Tarihi: 19 Ekim 2021).

Obradović, Ajla: “Safet Zec, Prisustvujemo obnovi fašizma i nacizma”, **Radio slobodna Evropa**, 7 Mayıs 2019, <https://www.slobodnaevropa.org>, (Erişim Tarihi: 21 Nisan 2020).

Radović, Milan: “Safet Zec: Bosanski Michelangelo Zadržio Rim”, **Magazin plus**, 11 Temmuz 2014, <https://magazinplus.eu>, (Erişim Tarihi: 9 Aralık 2016).

“Rodger de Piles”, **Oxford Reference**, <https://www.oxfordreference.com>, (Erişim Tarihi: 18 Mart 2020).

Salom, Nada: “U Počitelju kod Safeta Zeca”, **Avlija**, 15 Ağustos 2015, <http://www.avlija.me/reportaza>, (Erişim Tarihi: 9 Aralık 2016).

Sikošek, Maja: *Umetničko delo i kako ga posmatrati*, Lepota života, 12 Aralık 2019, <http://lepotazivota.rs/umetnicko-delo-kako-ga-posmatrati>, (Erişim Tarihi: 5 Mart 2020).

Stanišić, Božidar: “Exodus Safeta Zeca”, **Oservatorio balcani e caucaso transeuropa**, 28 Mayıs 2018, <https://www.balcanicaucaso.org/bhs>, (Erişim Tarihi: 20 Ekim 2021).

Stojić, Mile: “Ikone oskvrnutog hrama – Safet Zec”, **Tačno**, 29 Nisan 2011, <http://www.tacno.net/kultura>, (Erişim Tarihi: 9 Aralık 2016).

Sabljaković, Una: “Safet Zec, Imam genetsku zavisnost od Bosne”, **Deutsche Welle**, 3 Aralık 2016, <https://www.dw.com/bs>, (Erişim Tarihi: 21 Nisan 2020).

Sadiković, Armina: “Safet Zec gost emisije ‘(Ne)poznato lice’ sa Arminom Sadiković”, **Vijesti.ba**, 21 Nisan 2016, <http://vijesti.ba/clanak>, (Erişim Tarihi: 9 Aralık 2016).

Zar je umjetnost prosuti dvije cisterne mlijeka u Miljacku?!", **Depo portal**, 23 Mayıs 2015, <http://depo.ba>, (Erişim Tarihi: 09 Aralık 2016).

Zec, Safet: “Nikada neću prestati govoriti o Srebrenici”, **Rogatica.com**, 13 Temmuz 2014, <http://www.rogatica.com/index.php/vijesti-bih>, (Erişim Tarihi: 9 Aralık 2016).

Zec, Gorčin: "U toku je projekat ,City of Art – Počitelj", **Radiyo active**, 13 Temmuz 2016, <https://activezenica.org>, (Erişim Tarihi: 20 Ekim 2021).

Zrno, Almin: "Safet Zec o odlasku Pašovića u Veneciju. Što se bune bh. umjetnici: Zar je umjetnost prosuti dvije cisterne mlijeka u Miljacku?", *Blin*, 23Mart 2015, <https://banjalukain.com/clanak/128157>, (Erişim Tarihi: 20 Ekim 2021).

<https://www.pinterest.com/pin/159244536815635161/>, (Erişim tarihi: 2 Haziran 2022).

<https://www.pinterest.com/pin/563018693799957/>, (Erişim tarihi 12 Şubat 2022).

<https://www.pinterest.com/pin/284993482656020551/>, (Erişim tarihi: 2 Haziran 2022).

<https://www.pinterest.com/pin/462533824233772232/>, (Erişim tarihi: 2 Haziran 2022).

<https://www.madlart.com/safet-zec-kapija-po%C4%8Diteljska>, (Erişim tarihi: 2 Haziran 2022).

<http://www.galerijaarheo.com/safet-zec.html>, (Erişim tarihi: 2 Haziran 2022).

<https://www.pinterest.com/pin/300685712607309335/>, (Erişim tarihi: 2 Haziran 2022).

<https://www.pinterest.com/pin/176555247879498830/>, (Erişim tarihi: 2 Haziran 2022).

<https://www.pinterest.com/pin/510173464037545767/>, (Erişim tarihi: 2 Haziran 2022).

<https://www.pinterest.com/pin/52213676908425030/>, (Erişim tarihi: 2 Haziran 2022).

<https://www.pinterest.com/pin/502432902164149175/>, (Erişim tarihi: 2 Haziran 2022).

<https://www.markmurray.com/zec-safe-doors-and-windows-venice>, (Erişim tarihi: 2 Haziran 2022).

<https://www.pinterest.com/pin/390194755195034746/>, (Erişim tarihi: 2 Haziran 2022).

<https://www.pinterest.com/pin/19492210867066640/>, (Erişim tarihi: 2 Haziran 2022).

<https://www.pinterest.com/pin/347762402458532310/>, (Erişim tarihi: 2 Haziran 2022).

Peyzaj, <https://bosnjackiinstitut.ba/zbirke/zbirka-umjetnickih-djela>, (Erişim tarihi: 2 Haziran 2022)

<https://www.pinterest.com/pin/448882287832133320/>, (Erişim tarihi: 2 Haziran 2022).

<https://www.pinterest.com/pin/779967229203425230/>, (Erişim tarihi: 2 Haziran 2022).

<https://www.pinterest.com/pin/563018693799959/>, (Erişim tarihi: 2 Haziran 2022).

<https://www.pinterest.com/pin/405112928991564184/>, (Erişim tarihi: 2 Haziran 2022)

<https://www.pinterest.com/pin/52776626874294238/>, (Erişim tarihi: 2 Haziran 2022).

<https://www.pinterest.com/pin/90916486217734615/>, (Erişim tarihi: 2 Haziran 2022).

<https://www.pinterest.com/pin/702139398155623204/>, (Erişim tarihi: 2 Haziran 2022).

<https://www.pinterest.com/pin/771100767451273159/>, (Erişim tarihi: 2 Haziran 2022).

<https://www.pinterest.com/pin/575123814888553755/>, (Erişim tarihi: 2 Haziran 2022).

<https://www.pinterest.com/pin/8162843053783661/>, (Erişim tarihi: 2 Haziran 2022).

<https://www.pinterest.com/pin/144467100537403111/>, (Erişim tarihi: 2 Haziran 2022).

<https://www.pinterest.com/pin/86061042860144697/>, (Erişim tarihi: 2 Haziran 2022).

<https://www.pinterest.com/pin/373517362847158274/>, (Erişim tarihi: 2 Haziran 2022).

<https://www.pinterest.com/pin/103090278957316351/>, (Erişim tarihi: 2 Haziran 2022).

<http://www.galleriadelleone.com/exhibitions/zec-evangelista/2.htm>, (Erişim tarihi: 2 Haziran 2022).

<https://www.oslobodjenje.ba/magazin/kultura/pregovaramo-o-titu-safeta-zeca-476506>, (Erişim tarihi: 2 Haziran 2022).

<http://www.most.ba/097/097.aspx>, (Erişim tarihi: 2 Haziran 2022).

<https://banjalukain.com/clanak/46940/iz-medunarodne-galerije-portreta-u-tuzli-nestale-slike-i-skulpture-vrijedne-preko-2-miliona-maraka>, (Erişim tarihi: 2 Haziran 2022).

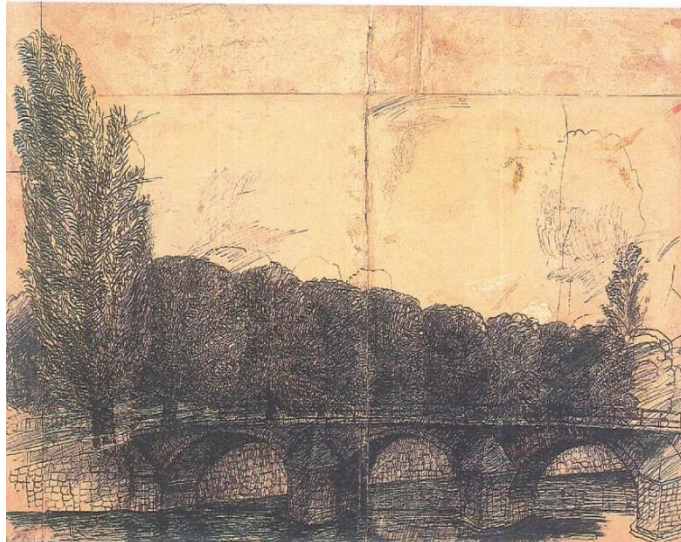
EKLER

EK 1: Bentbaşı



Kaynak: <http://www.galleriadelleone.com/exhibitions/zec-evangelista/2.htm> (son erişim tarihi 02. 06. 2022)

Ek 2: Saraybosna'da Bir Köprü



Kaynak: Guido Giuffré, **Safet Zec**, Zagreb - Sarajevo, Art studio "Azinović" - "Šahinpašić", 1999, s. 13.

Ek 3: Cakovaç Katedrali



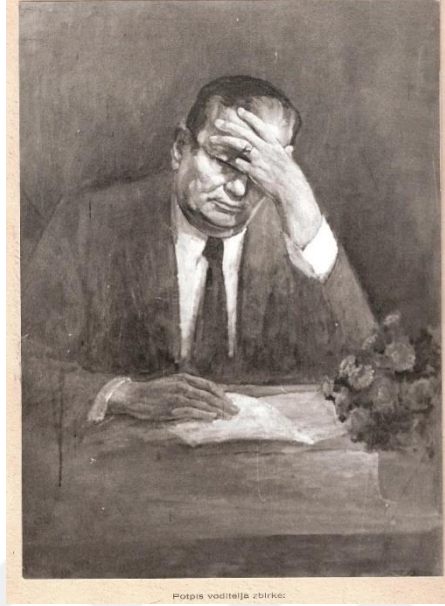
Kaynak: Guido Giuffré, **Safet Zec**, Zagreb - Sarajevo, Art studio "Azinović" - "Šahinpašić", 1999, s. 92.

Ek 4: Ağaç Tepelikleri, Duvar ve Su



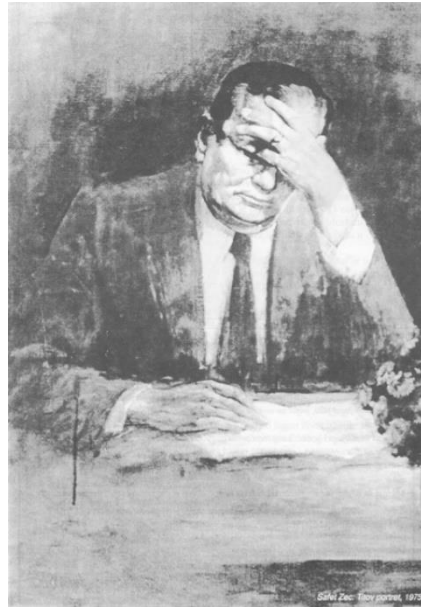
Kaynak: Guido Giuffré, **Safet Zec**, Zagreb - Sarajevo, Art studio "Azinović" - "Šahinpašić", 1999, s. 148-149.

Ek 5: Tito



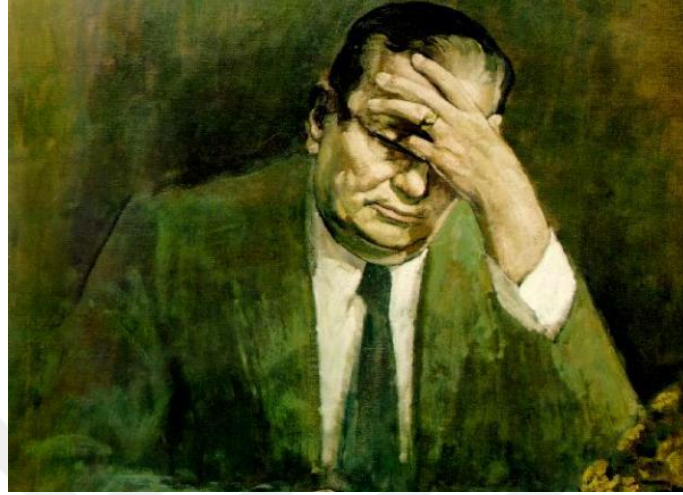
Kaynak: <https://www.oslobodjenje.ba/magazin/kultura/pregovaramo-o-titu-safeta-zeca-476506> (son erişim tarihi 03. 06. 2022)

Ek 6: Tito'nun Portresi, 1975



Kaynak: Josip broz Tito, <http://www.most.ba/097/097.aspx> (son erişim tarihi 02. 06. 2022)

Ek 7: Tito'nun Portresi ,1975



Kaynak: Josip broz Tito, <https://banjalukain.com/clanak/46940/iz-medunarodne-galerije-portreta-utuzli-nestale-slike-i-skulpture-vrijedne-preko-2-miliona-maraka> (son erişim tarihi 02. 06. 2022)

Ek 8: Sanatçının Mimari Motifli Eserlerine İlişkin Tablo

İsim	Yıl	Teknik	Ebad
Saraybosna’da Bir Pencere	1960	Lavi çini mürekkep	20x30
Saraybosna’da Bir Ev	1960	Karton üzerine yağlı boya	40x65
Saraybosna’da Bir Ev	1960	Karton üzerine yağlı boya	70x50
Kız Kardeşimin Evi	1967	Sepya kalemi	40x50
Kavaklarla Bir Ev	1967	Tuval üzerine yağlı boya	70x50
Ağaç Tepelikli Ev	1968	Aside yedirme	20x18
Kız Kardeşimin Evi	1968	Tuval üzerine yağlı boya	65x70
Bir Ev ve Kestane Ağacı	1969	Tahta üzerine yağlı boya	70x55
Bentbaşı	1969	Tuval üzerine yağlı boya	80x100
Villa Tivoli Bahçesi	1969	Tuval üzerine yağlı boya	75x95
Villa Tivoli Bahçesi	1970	Çini mürekkebi diviti	50x70
Oda İçin Beş Çalışma	1971	Tüyle çizim	100x70
Pencere	1971	Flomaster	20x30
Oda	1971	Tuval üzerine yağlı boya	80x100
Peyzaj ve Bir Pencere	1972	Flomaster	32x20
Balkonlu Büyük Oda	1972	Çini mürekkebi diviti	70x100
Büyük Oda - Velika soba	1972	Tuval üzerine yağlı boya	140x180
Tekke Çalışmaları	1973	Çini mürekkebi diviti- sepya kalemi	50x70
Ev ve Ağaç Tepeliği	1974	Renkli çini mürekkebi diviti	20x30
Avlulu Bir Ev	1974	Çini mürekkebi diviti, akvarel	70x100
Kız Kardeşimin Evi	1974	Tuval üzerine yağlı boya	140x70
Tekke	1974	Tuval üzerine yağlı boya	115x130
Ev ve Ağaç Tepeliği	1975	Karışık teknik	140x170
Poçitely Odası	1975	Karışık teknik	70x50
Poçitely Odası	1975	Karışık teknik	70x50
El Greco’nun Evi	1975	Tuval üzerine yağlı boya	140x170
Avlu	1975	Tuval üzerine yağlı boya	30x40
Büyük Oda	1975	Tuval üzerine yağlı boya	140x180
Toledo’da El Greco’nın Evi	1975	Tuval üzerine yağlı boya	140x170
Oda	1976	Karışık teknik	100x120
Büyük Ev	1976	Karışık teknik	100x120
Bahçeli Beyaz Ev	1976	Tuval üzerine yağlı boya	80x100
Ev, Duvar ve Su	1976	Tuval üzerine yağlı boya	115x130
Parklı Bir Bahçe	1976	Tuval üzerine yağlı boya	140x170
Balkonlu Oda (tamamlanmamış)	1977	Karışık teknik	140x170
Balkonlu Oda	1977	Karışık teknik	140x170
Bentbaşı	1977	Karışık teknik	140x120

Pencere için Üç Çalışma	1978	Kurşun Kalem	25x15
Büyük Ev Çalışmaları	1978	Kurşun kalem - Çini mürekkebi diviti	20x30
Büyük Ev	1979	Karışık teknik	140x170
Poçitely Evi	1983	Akuatint	50x50
Poçitely Duvarı	1984	Akuatint - Aside yedirme - Kuru kazıma	60x45
Taraba	1984	Akuatint - Aside yedirme - Kuru kazıma	60x45
Tekke İçin Küçük Bir Çalışma	1984	Kurşun kalem	15x20
Poçitely Penceresi (nesne)	1984	Tuval üzerine yağlı boya	100x70
Oda	1986	Aside yedirme	50x60
Kapıyla Taraba	1987	Karışık teknik	70x100
Kapıyla Taraba	1987	Karışık teknik	70x100
Taraba Çalışmaları	1987	Kurşun kalem	
Taraba (triptik)	1988	Karışık teknik	200x260
Kahverengi Pencere	1988	Karışık teknik	200x180
Pencereler	1988	Renkli kurşun kalem	70x100
Büyük Ev, Pencereler	1990	Karışık teknik	180x200
Taş Ev	1990	Tempera	90x110
Büyük Bir Ev, Pencereler	1991	Karışık teknik	70x100
Deniz Kenarında Bir Ev	1991	Karışık teknik	70x100
Deniz Kenarında Bir Ev	1991	Karışık teknik	180x200
Ağaç Tepelikli Taş Ev	1991	Çini mürekkep divit	180x200
Kapalı Pencere	1992	Aside yedirme - Kuru kazıma	70x50
Kırmızı Tencereli Oda	1992	Çini mürekkep divit	80x70
Kırmızı Tencereli İki Pencere	1992	Çini mürekkep divit	70x100
Açık Pencere	1993	Aside yedirme - Kuru kazıma	80x100
Taraba	1993	Aside yedirme - Kuru kazıma	70x100
Sarı Renkli Pencere	1993	Karışık teknik	100x80
Taraba	1993	Karışık teknik	100x140
Mavi Renkli Pencere	1993	Karışık teknik	120x90
Aynısefalı Pencere	1993	Karışık teknik	103x72
Kirli Pencere	1993	Karışık teknik	103x72
Ağaç Tepelikleri ve Ev	1993	Çini mürekkep divit	100x80
Açık Pencere	1993	Çini mürekkep divit	190x150
Kavaklı Oda	1993	Çini mürekkep divit	100x70
Balkonlu Oda	1993	Çini mürekkep divit	100x130
Balkonlu Oda	1994	Aside yedirme - Kuru kazıma	100x150
Taraba	1994	Aside yedirme - Kuru kazıma	100x70
Duvar	1994	Aside yedirme - Kuru kazıma	100x75
Oda, Ev ve AğaçTepelikleri	1994	Karışık teknik	200x160
Bir Poçitely Penceresi	1994	Karışık teknik	120x90

İki Pencere	1994	Karışık teknik	172x103
Büyük Beyaz Ev	1994	Karışık teknik	50x70
Büyük Beyaz Ev	1994	Karışık teknik	50x70
Büyük Beyaz Ev	1994	Karışık teknik	155x190
Bir Masayla İki Pencere	1994	Karışık teknik	72x103
Bir Oda ve Mavi Pencere	1994	Çini mürekkep divit	103x72
Bir Masayla İki Pencere	1995	Aside yedirme -Kuru kazıma	50x75
Kırmızı Renkli Gri Pencere	1995	Karışık teknik	103x72
Aynalı Duvar	1995	Tuval üzerine yağlı boya	160x120
Büyük Beyaz Ev	1995	Tuval üzerine yağlı boya	155x190
Büyük Beyaz Ev	1995	Tuval üzerine yağlı boya	155x190
Büyük Ev	1996	Karışık teknik	150x190
Büyük Beyaz Ev	1996	Tempera	160x200
Bentbaşı (tamamlanmamış)	1998	Çini mürekkep divit	160x200
Terkedilmiş Bir Ev I	1998	Tempera	100x80
Terkedilmiş Bir Ev II	1998	Tempera	100x80
“Büyük Ev” için Dört Çalışma	1998	Kâğıt üzerine tempera	20x30
Bir Poçitely Odası (Cami)	1975	Karışık teknik	70x50

Ek 9: Sanatçının Peyzaj Eserlerine İlişkin Tablo

İsim	Yıl	Teknik	Ebad
Peyzaj	1967	Kurşun kalem	40x55
Trebeviç	1968	Çini mürekkep divit	50x100
Bendbaşı	1968	Tuval üzerine yağlı boya	100x80
Kestane Ağacı için Dört Çalışma	1968	Tempera	35x50
Olovo civarından bir peyzaj	1969	Tuval üzerine yağlı boya	90x100
Evli Bir Peyzaj	1969	Tuval üzerine yağlı boya	115x130
Büyük Park Çalışmaları	1969	Tempera	30x20
Cakova Katedraliyle Bir Peyzaj	1970	Çini mürekkep divit	70x100
Bendbaşı	1970	Aside yedirme	50x60
Evli bir Peyzaj	1970	Dolma kalem	30x40
Evli bir Peyzaj	1970	Çini mürekkep divit	50x70
Evli bir Peyzaj	1970	Çini mürekkep divit	50x70
Ağaç Tepeliği	1970	Tüy çizim	60x70
Aylı Trebeviç	1971	Tempera	20x35
Bendbaşı	1971	Tüy çizimi	70x100
Aylı Trebeviç	1971	Tüy çizimi	20x25
Kalemeydan	1971	Çini mürekkep divit	70x100
Yollu Peyzaj	1971	Sepya kalemi	40x60
Yollu Peyzaj	1971	Sepya kalemi	40x60
Nehirli Peyzaj	1971	Çini mürekkep divit	70x90
Olovo'da Bir Peyzaj	1971	Tuval üzerine yağlı boya	80x100
Ağaç Tepeliği ve Su	1971	Akvarel	20x25
Kestane Ağaçlı Alle	1971	Tuval üzerine yağlı boya	80x110
Kalemeydan	1972	Tuval üzerine yağlı boya	80x100
Ağaç Tepeliği	1972	Çini mürekkep divit	15x10
Kestane Ağaçlı Alle	1972	Tuval üzerine yağlı boya	80x110
2 Numaralı Tramvay	1972	Tuval üzerine yağlı boya	140x170
Ağaç Tepeliği	1972	Tuval üzerine yağlı boya	90x90
Erik	1973	Tuval üzerine tempera	80x100
Evli bir Peyzaj	1973	Çini mürekkep divit	80x90
Trenli Peyzaj	1973	Tempera	40x70
Trenli Peyzaj	1973	Çini mürekkep divit	60x60
Bahçedeki Masalar	1974	Tuval üzerine yağlı boya	115x130
Trenli Bir Peyzaj	1974	Tempera	50x60
Poçitely'de Neretva	1974	Akuatint	60x50
Kalenich Manastırı'nın Bahçesi	1975	Tuval üzerine yağlı boya	100x80

Bahçedeki Masa	1975	Tuval üzerine yağlı boya	75x90
Heykelli Bir Bahçe	1975	Karışık teknik	70x100
Ağaç Tepeliği ve Su	1975	Karışık teknik	100x123
Büyük Eğimli Ağaç Tepeliği	1975	Tuval üzerine yağlı boya	170x140
Ağaç Tepeliği, Duvar ve Su	1975	Tuval üzerine yağlı boya	140x170
Tepe ve Yollar	1976	Tuval üzerine yağlı boya	115x130
Sola Kavis	1976	Renkli kurşun kalem	125x145
Nehirli Peyzaj	1977	Karışık teknik	39x55
Sağa Kavis	1977	Renkli kurşun kalem	70x100
Tepe ve Su	1977	Karışık teknik	100x123
Büyük Bir Sonbahar Ağaç Tepeliği	1977	Tempera	170x140
Evin Üzerinde Ağaç Tepeliği	1977	Karışık teknik	115x130
Büyük Kestane Ağacı Çalışmaları	1977	Kurşun kalem	20x18
Platformlu Büyük Kestane Ağacı	1977	Karışık teknik	145x125
Büyük Kestane Ağacı Çalışmaları	1977	Kurşun kalem	20x18
İlkbahar Çalışmaları	1978	Akvarel	20x30
Şilep	1978	Kurşun kalem	100x140
Şilep (triptik)	1978	Renkli kurşun kalem	135x290
Şilep	1978	Renkli kurşun kalem	135x190
İlkbahar	1979	Karışık teknik	140x170
Kış	1979	Çini mürekkep divit	50x70
Kış	1979	Karışık teknik	140x170
Şilep	1979	Akvarel	70x100
Kış Çalışmaları (12 çalışma 6+6)	1980	Kurşun kalem ve Tempera	
Bistrik Tüneli	1980	Tuval üzerine yağlı boya	140x120
Tepe ve Su	1980	Tuval üzerine yağlı boya	115x130
Kış	1981	Tuval üzerine yağlı boya	140x170
Bistrik Tünel	1982	Karışık teknik	180x200
Ağaç Tepeliği ve Ev	1983	Aside yedirme - Kuru kazıma	22x20
Alifakovac'ta İhlamur Ağaçları	1983	Aside yedirme - Kuru kazıma	22x20
Ağaç Tepeliği ve Su	1983	Aside yedirme- Kuru kazıma	22x20
Ağaç Tepeliği ve Su	1983	Aside yedirme- Kuru kazıma	22x20
Grafik Levhalar İçin Dört Eskiiz	1983	Kurşun kalem	
Bendbaşı	1984	Kuru kazıma	70x100
Büyük Bir Sonbahar Ağaç Tepeliği	1984	Kâğıt üzerine tempera	180x160
Büyük Eğimli Bir Ağaç Tepeliği	1984	Tuval üzerine yağlı boya	200x180

Büyük Beyaz Bir Ağaç Tepeliği	1984	Tuval üzerine yağlı boya	200x180
Kestane	1984	Aside yedirme - Kuru kazıma	22x20
Kestane	1984	Aside yedirme - Kuru kazıma	22x20
Büyük Kestane	1984	Akuatint	80x70
Evle Bir Büyük Ağaç Tepeliği	1984	Akuatint - Aside yedirme - Kuru kazıma	100x70
Ağaç Tepeliği ve Su Çalışmaları	1985	Kurşun kalem	40x25
Ağaç Tepeliği	1985	Tempera	145x125
Büyük Yeşil Bir Ağaç Tepeliği	1985	Tuval üzerine yağlı boya	200x180
Bir Ağaç Tepeliği, Duvar ve Su	1986	Kalem	100x70
Alifakovac'ta Bir İhlamur Ağacı	1986	Aside yedirme - Kuru kazıma	22x20
Ağaç Tepeliği Altında	1992	Çini mürekkep divit	60x70
Ağaç Tepeliği Altında	1992	Çini mürekkep divit	100x140
Ağaç Tepeliği Altında	1992	Çini mürekkep divit	70x60
Ağaç Tepeliği Altında	1992	Çini mürekkep divit	70x50
Ağaç Tepeliği	1992	Çini mürekkep divit	60x50
Ağaç Tepeliği Altında	1992	Çini mürekkep divit	72x60
Kırmızılı Ağaç Tepeliği	1992	Çini mürekkep divit	67x75
Büyük Ağaç Tepeliği	1993	Aside yedirme - Kuru kazıma	70x100
Bir Ağaç Tepeliği ve Ev	1993	Çini mürekkep divit	103x72
Ağaç Tepeliği Altında	1993	Çini mürekkep divit	190x150
Ağaç Tepeliği Altında	1993	Çini mürekkep divit	190x150
İşaretli Bir Ağaç Tepeliği	1993	Çini mürekkep divit	100x80
Eğik Bir Ağaç Tepeliği	1995	Aside yedirme - Kuru kazıma	100x70
Ağaç Tepeliği Altında	1995	Aside yedirme - Kuru kazıma	130x100
Ağaç Tepeliği Çalışmaları Grubu (9 çalışma)	1975-1977	Kurşun kalem	
Ağaç Tepeliği (5 eskiz)	1980-1983	Aside yedirme --Kuru kazıma	22x20

Ek 10: Sanatçının Ölüdoğa Eserlerine İlişkin Tablo

İsim	Yıl	Teknik	Ebad
Kuru Çiçek	1962	Karton üzerine tempera	70x50
Ölüdoğa	1962	Tuval üzerine tempera	100x80
Ölüdoğa	1962	Tuval üzerine tempera	100x80
Aynalı Ölüdoğa	1963	Tuval üzerine yağlı boya	100x70
Aynalı Ölüdoğa	1963	Kâğıt üzerine yağlı boya	100x70
Şişeli Masa	1964	Lavi çini mürekkep	29x41
Masalar	1965	Kömür	50x70
Günlük Masa	1965	Çini mürekkep divit	25x35
Kırmızı Bezli Masa	1965	Kâğıt üzerine yağlı boya	70x100
Saatli Bir Vitrin	1966	Çini mürekkep divit	27x27
Dört Sandalyeli Masa	1972	Çini mürekkep divit	40x38
Mandalinalı Masa	1972	Tüyle çizim	24x32
Isırgan	1973	Tempera	70x50
Morandi'yle [Gianni Morandi] Ölüdoğa	1988	Tempera	72x103
Kırmızı Masa	1992	Aside yedirme - kuru kazıma	27x38
Kırmızı Masa	1992	Tempera	50x70
Kırmızı Masa	1993	Tempera	50x70
Mandalinalarla Masa	1993	Karışık teknik	72x103
Kırmızı Masa	1994	Kâğıt üzerine tempera	72x103
Saatli Masa	1994	Karışık teknik	120x150
Narlı Masa	1994	Karışık teknik	72x103
Şişeli Masa	1994	Tempera	72x103
Bezli Masa	1994	Tempera	103x72
Saatli Masa (ayrıntı)	1995	Karışık teknik	122x160
Çiçekli Masa (tamamlanmamış)	1995	Karışık teknik	25x40
Bez	1995	Kâğıt üzerine yağlı boya	90x120
Bezli Sandalye	1995	Tahta üzerine yağlı boya	70x50
Ekmekli Masa	1995	Karışık teknik	72x103
Beyaz Üzerine Bir Somun	1995	Karton üzerine yağlı boya	72x103
Bezli Sandalye	1995	Tuval üzerine yağlı boya	100x80
Bezli Sandalye	1995	Tempera	103x72
Havlulu Sandalye	1995	Tuval üzerine yağlı boya	100x80
Beyaz Üzerine Nesne	1996	Tuval üzerine yağlı boya	122x160
Sardunyalı Masa	1996	Tempera	122x160
Kırmızı Masa	1996	Çini mürekkebi- tüy- Tempera	70x100
Sardunyalı Masa	1996	Tempera	120x150

Morandi'li [Gianni Morandi] Bir Masa	1996	Tempera	72x103
Ekmekli Büyük Masa	1996	Tempera	160x200
Kırmızı Masa	1996	Çini mürekkep divit	70x100
Kırmızı Masa	1996	Tempera	70x50
Kırmızı Masa	1996	Akuatint	70x100
Kırmızı Masa	1996	Aside yedirme - Kuru kazıma	70x100
Masadaki Bez	1996	Tuval üzerine yağlı boya	100x120
Beyaz Üzerinde Ekmek	1997	Karışık teknik	30x40
Büyük Masa	1997	Tempera	160x200
Bezli Sandalye	1997	Tempera	100x80
Kaşıkla Ekmek	1998	Kâğıt üzerine tempera	30x40
Konserve ve mandalina	1998	Kâğıt üzerine tempera	30x40
Kaşıkla ekmek	1998	Karışık teknik	30x40
Kırmızı masa	1998	Karışık teknik	70x100
Asılı Bez	1998	Tempera	60x40
Beyaz Üzerine Ekmek	1998	Tempera	30x40
Asılı Bez	1998	Tempera	40x30
Somun	1998	Tempera	80x100
Ekmek	1998	Tempera	80x100
Sandalye Üzerinde Bez	1998	Tempera	150x120
Beyaz Bez	1998	Tempera	100x80
Küçük Ayna	1998	Tempera	40x30
Lavabo	1998	Tempera	50x60
Lavabo	1998	Tempera	50x60
Beyaz Bez	1998	Tuval üzerine yağlı boya	80x100
Beyaz Bez	1998	Tuval üzerine yağlı boya	80x100

Ek 11: Sanatçının İnsan Figürleri ve Unsurlarıyla Eserlerine İlişkin Tablo

İsim	Yıl	Teknik	Ebad
Şapkalı Çocuk	1958	Tuval üzerine yağlı boya	65x50
Kafa Çalışması	1960	Tuval üzerine yağlı boya	40x30
Sekiz Çalışma	1960	Kalem	20x20
El Çalışma Testi	1960	Çini mürekkebi kalem	30x20
Eller	1960	Tahta üzerine yağlı boya	70x25
Otoportre	1960	Tuval üzerine yağlı boya	100x70
Kardeşi Ömer'in Portresi	1960	Tuval üzerine yağlı boya	60x50
Altı Beden Çalışması	1961	Çini mürekkep divit	30x20
Çalışma	1961	Tüy kalem	30x20
Çalışma	1962	Çini mürekkep divit	30x20
Dört Ayak Çalışması	1962	Kalem tüy	30x20
Çalışma Testi	1962	Tüy kalem	30x20
Arkadaş Portresi	1962	Tuval üzerine yağlı boya	50x30
Çocuk Portresi	1962	Tuval üzerine yağlı boya	50x50
Ellerle Portresi	1962	Tuval üzerine yağlı boya	100x70
El Çalışması	1963	Kalem -sepya	32x23
Otoportre	1963	Aside yedirme -kuru kazıma	30x20
Diyana ile Mule	1968	Tuval üzerine yağlı boya	100x50
Anne	1972	Tüyle çizim	80x70
Eller	1994	Kâğıt üzerine tempera	103x72
Eller	1994	Kâğıt üzerine tempera	70x50
Ekmek İçin Eller	1994	Kâğıt üzerine tempera	103x72
Eller	1995	Tuval üzerine yağlı boya	100x90
Eller	1995	Tempera	160x120
Beden	1995	Karışık teknik	160x200
Eller Çalışması	1995	Kâğıt üzerine tempera	30x20
Kucaklama III	1995	Tempera	150x120
Kucaklama	1995	Kâğıt üzerine tempera	160x120
Hana	1995	Kâğıt üzerine tempera	70x50
Gorçin	1995	Tuval üzerine yağlı boya	60x50
Eller	1996	Tempera	50x70
Kucaklama	1996	Tuval üzerine yağlı boya	100x80
İki Eller Çalışması	1996	Karışık teknik	30x25
Kucaklama I (detay)	1996	Tuval üzerine yağlı boya	100x80
Eller	1997	Kâğıt üzerine tempera	100x80
Eller	1997	Kâğıt üzerine tempera	160x120
Kucaklama II (detay)	1997	Tempera	90x80
Kucaklama- Zagrljaj	1998	Kâğıt üzerine tempera	80x100
İvanka- Ivanka	1998	Kâğıt üzerine tempera	40x30

İvanka- Ivanka	1998	Kâğıt üzerine tempera	100x80
----------------	------	-----------------------	--------



ÖZGEÇMİŞ

Recep Nikşiç, 1999 yılında Niş’de Sanat Lisesine kaydolmuştur. Sanat Lisesinin ilk senesini bitirdikten sonra girdiği Niş Üniversitesi “Sanatlar Fakültesi”, Güzel Sanatlar Bölümü Resim Anabilimdalı’ndan Prof. Đure Radonjić’in sınıfından 2005 yılında mezun oldu. 2007 yılında Üsküp’te Güzel Sanatlar Fakültesi’nde Prof. Velja Tašovski’nin sınıfından diploma aldı. 2006 yılında, yurt dışında eğitim gören en iyi 100 öğrenciden biri olarak Sırbistan Cumhuriyeti Hükümeti’nin “Genç Yetenekler Fonu”nun bursiyeri oldu. Halihazırda İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Bölümü’nde doktora yapmaktadır. Sırbistan Güzel Sanatlar Cemiyeti, Sancak Güzel Sanatlar Sanatçıları Cemiyeti ve Kordon Resim Topluluğu’nun üyesidir. Yurtiçinde ve yurtdışında 10 müstakil ve 32 müşterek sergisi bulunmaktadır. Recep Nikşiç yurtiçinde ve yurt dışında 13 sanat kolonisine katılmıştır. Novi Pazar’da “Desanka Maksimović – Cana” Ortaokulu’nda çalışmaktadır.

Müstakil Sergileri

1999- Stefan Nemanja, Novi Pazar;

2000- Artemanija Galerisi, Niş;

2005- Veles Şehri Kültür Festivali, Veles, Recep Nikşiç (Redžep Nikšić), Fehim Husković (Fehim Husković), Admir Muikić (Admir Muikić) Sergisi;

2006- Sopoćanska viđenja Galerisi, Novi Pazar;

2006- Bosna Kültür Merkezi Günleri, Tuzla. Recep Nikşiç (Redžep Nikšić), Peko Nikčević (Peke Nikčević);

2007- Orduevi Galerisi, Üsküp;

2007- Kültür Merkezi Galerisi, Gostivar;

2008- European House Galerisi, Niş;

2010- Niş Kültür Merkezi, Niş;

2010- Yovan Tomić Kültür Evi Galerisi, Nova Varoš;

2011- Valjevo Kültür Merkezi Galerisi.

Grup Sergileri

2003- Niş Sanatlar Fakültesi Güzel Sanatlar Bölümü öğrencilerinin çizimlerinin sergisi, Aleksinac Kültür ve Sanat Merkezi Galerisi, Aleksinac;

2004- Makedonski brod, Kiçevo, Demir Kapı, Üsküp, Probiştip, Köstendil (Bulgaristan), Güzel Sanatlar-Grafik Kolonisi Sergisi;

2004- II Uluslararası Küçük Baskı Grafik Bienali, Güzel Sanatlar Salonu - Veles Milli Müzesi;

2004- Gençler 7. Güzel Sanatlar Sanolu, Sopoćanska viđenja Galerisi, Novi Pazar;

2004- Sırbistan-Karadağ XII. Öğrenci grafik Bienali, Belgrad;

2004- Sonbahar Güzel Sanatlar Salonu, Sopoćanska viđenja Galerisi, Novi Pazar, Gradac Kültür Merkezi, Raška;

2005- Sancak Güzel Sanatlar Sanatçıları Cemiyeti'nin Birinci Yıl Sergisi, Ras Müzesi- Novi Pazar,

2005- Gençler 8. Güzel Sanatlar Sanolu, Sopoćanska viđenja Galerisi, Novi Pazar;

2005- Sanatsal Sonbahar- Sopoćanska viđenja Galerisi, Novi Pazar, Kültür Merkezi Gradac, Raška;

2005- Güzel Sanatlar Bölümü Beşinci Sınıf Öğrencileri Resim Sergisi- Modern Sanatlar Galerisi- Niş Kalesi Köşkü;

2005- VI. Uluslararası Sanat Bienali- Üsküp Şehir Müzesi;

2005- Panagyurište Müzesi Galerisinde Güzel Sanatlar Kolonisi Sergisi- Bulgaristan;

2005- Pazarcık Güzel Sanatlar Cemiyeti Galerisinde Güzel Sanatlar Sergisi- Bulgaristan;

2005- “Bosna ve Hersek Miniyatür Sanatı” III. Bienali- Bosna Kültür Merkezi, Tuzla;

2005- Uluslararası Küçük Grafik Bienali- Kalkandelen Bölge Müzesi- Kalkandelen;

2005- Sancak Güzel Sanatlar Sanatçıları Cemiyeti'nin İkinci Yıl Sergisi- Novi Pazar, Rojaye, Biyelo Polye;

2007- Modern Mimaride Anıtsal Resim- Mimarlar Cemiyeti Galerisi, Niş

2007- Sancak Güzel Sanatlar Sanatçıları Cemiyeti'nin Sergisi- Üsküp, Veles, Kavadarci, Negotino- Makedonya;

2007- Papradiški Ustalar Sergisi, Veles;

2007- Sancak Güzel Sanatlar Cemiyeti 3.Yıllık Sergisi, Novi Pazar Multimedya Galerisi, Rojaye Kültür Merkezi, Biyelo Polye “Vojislav Bulatović Strunjo” Kültür Faaliyetleri Merkezi;

2008- Sırbistan Güzel Sanatlar Cemiyeti'nin Yeni Üyeleri Sergisi, "Cvijeta Zuzorić"
Sanat Köşkü, Belgrad;

2008- Makedonya Güzel Sanatlırcılar Cemiyeti, Gostivar Güzel Sanatlar Kolonisi
Sergisi, 2007 Draudacum, Gostivar-Makedonya.

2008- Sonbahar Sanat Salonu, Multimedya Merkezi, Novi Pazar;

2008- 8 Kasım Sanat Salonu, Vladislav Maržik Güzel Sanatçılar Cemiyeti, Kraljevo;

2008- Sancak Güzel Sanatlırcılar Cemiyeti 4.Yıllık Sergisi, Multimedya Galerisi,
Novi Pazar;

2008- Niş Grafički Krug XV. Sergisi, Modern Güzel Sanatlar Galerisi- Niş;

2008- Artists for Srebrenica, Collegium artisticum, Saraybosna- Bosna-Hersek;

2009- Filistin Halkına Yardım Ediyoruz, Multimedya Galerisi, Novi Pazar;

2009- Boşnak Kültür Günleri, Sancak İslam Meşihat Birliği, Novi Pazar;

2009- Gençler 9. Güzel Sanatlar Salonu, Multimedya Galerisi, Novi Pazar;

2009- İkinci Sırbistan Çizim Bienali, Pañevo Tarih Arşivi, Pañevo;

2009- Sonbahar Güzel Sanatlar Salonu, Multimedya Galerisi, Novi Pazar;

2010- Sanat Kolonisi Çizimi Sergisi, Kültür Merkezi, Zrenjanin