

**ÇAĞDAŞ TÜRK RESİM SANATI'NDA FİĞİR KAYNAKLI  
SOYUTLAMALAR**

**Özden ERBİL İBİTÜRK**

**ŞUBAT, 2022**

**ÇAĞDAŞ TÜRK RESİM SANATI'NDA FİĞR KAYNAKLI  
SOYUTLAMALAR**

**Özden ERBİL İBİTÜRK**

**Tez Danışmanı  
DR. ÖĞR. ÜYESİ SEYİT MEHMET BUÇUKOĞLU**

**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
PLASTİK SANATLAR ANABİLİM DALI  
YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**YEDİTEPE ÜNİVERSİTESİ**

**Şubat, 2022**

## İNTİHAL

Yüksek lisans tezi olarak sunduğum, bu çalışmayı, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yol ve yardıma başvurmaksızın yazdığımı, yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu ve bu eserleri her kullanışında alıntı yaparak yararlandığımı belirtir, bunu onurumla doğrularım.

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

01.02.2022

Özden ERBİL İBİTÜRK

## ÖZET

Bu tez çalışmasında, çağdaş Türk resim sanatında figür kaynaklı soyutlamaların, Cumhuriyet dönemiyle birlikte özellikle yüzyılın ikinci yarısından sonra gösterdiği gelişme süreci araştırılmıştır. Literatür taraması yapılarak elde edilen tarihsel bilgiler, çeşitli eser örneklerinin resimleri ile birlikte sunularak açıklanmaya çalışılmıştır. Sanat tarihi boyunca, resimlemeye konu olarak seçilen en temel araçlardan birisinin figür olduğu görülmektedir. Önceleri resmin merkezinde yer alan ve oldukça gerçekçi bir üslupla resmedilmeye çalışılan figür konusu, ilerleyen yıllarda bambaşka bir hal alarak, soyutlama üslupları ile karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda, plastik sanatlarda oluşan çeşitli akımlar, kronolojik olarak ilerlemiş ve bu ilerlemeler sonucunda ise çağdaş Türk resim sanatı da öncelikle Batılılaşma hareketleri ile birlikte, yeni görüşler ışığında farklı bakış açıları meydana gelerek sürekli bir gelişme sürecine girmiştir. Bu amaçla çalışmamızda, çağdaş Türk resim sanatında figür kaynaklı soyutlama üslubunun temsilcileri ve bu temsilcilerin bağlı kaldıkları çeşitli gruplara ve akımlara değinilmiştir. Çalışmada, Türk resim sanatında figür kaynaklı soyutlamalar çerçevesinde Özden ERBİL İBİTÜRK'ün eserleri üzerinden eser-metin incelemesi gerçekleştirilerek, belirtilen bu eserlerin çağdaş Türk resim sanatında figür kaynaklı soyutlamalar ile olan ilişkisinin teorik altyapısı değerlendirilmiştir. Öte yandan çalışmamız, hedeflenen sonuçlar doğrultusunda, günümüz çağdaş Türk resim sanatının geçmişi ile olan ilişkisi üzerinden, çağdaş Türk resim sanatında figür kaynaklı soyutlamaların etkilerinin, yetişmekte olan genç ressamların çalışmalarına olan yansımaları üzerine değerlendirilmeler yapılmasına imkân tanınması bakımından da önem taşımaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** *Çağdaş Türk Resim Sanatı, Figüratif Soyutlama, Soyut Eğilimler*



## ABSTRACT

In this thesis, the development process of figure-based abstractions in contemporary Turkish painting art was researched, especially after the second half of the century with the period of the Turkish Republic. The historical information obtained by scanning the literature has been tried to be explained by presenting the pictures of various works of art. It is seen that one of the most basic tools chosen as the subject of illustration throughout the history of art is the figure. The figure subject, which was at the center of the painting and tried to be depicted in a very realistic style, has taken a completely different form throughout the years and appeared with abstraction styles. In this context, various movements in the plastic arts have progressed chronologically and as a result of these advances, contemporary Turkish painting art has entered a continuous development process by forming different perspectives in the light of new views, primarily with the Westernization movements. For this purpose, in our study, the representatives of the figure-based abstraction style in contemporary Turkish painting and the various groups and movements to which these representatives adhere are mentioned. In the study, within the framework of figure-based abstractions in Turkish painting, a work-text analysis was carried out on the works of Özden ERBİL İBİTÜRK, and the theoretical basis of the relationship of these works with figure-based abstractions in contemporary Turkish painting was evaluated. On the other hand, our study is also important in terms of allowing evaluations on the reflections of the effects of figure-based abstractions in contemporary Turkish painting on the works of young painters, through the relationship of today's contemporary Turkish painting art with its past, in line with the targeted results.

**Key Words:** *Contemporary Turkish Painting, Figurative Abstraction, Abstract Trends*

## TEŞEKKÜR

“Çağdaş Türk Resim Sanatı’nda Figür Kaynaklı Soyutlamalar” konu başlıklı tez çalışmamda öncelikle tez danışmanım, Sayın Dr. Öğr. Üyesi Seyit Mehmet BUÇUKOĞLU’na sonsuz teşekkürlerimi sunarım. Bu süreç içerisinde yaptığı yorumlar, özverili ve anlayışlı yaklaşımlarından dolayı ve çok değerli katkıları için ayrıca teşekkür ederim.

Tez çalışmam süresince bana yol gösteren ve heveslendiren, hiçbir zaman yardım ve yakınlığını esirgemeyen değerli dostum, Dr. Öğr. Üyesi Selma KARAAHMET BALCI ‘ya ve sevgili arkadaşım FMV Işık Okulları Uluslararası Programlar Koordinatörü, Songül ERDOĞAN’a desteği için teşekkür ederim.

Ve son olarak, beni daima destekleyen ve hep yanımda olan varlıkları ile beni güçlendiren canım aileme, sonsuz teşekkürlerimle...

Özden ERBİL İBİTÜRK

01.02.2022

## İÇİNDEKİLER

|                                                                                                                                              |     |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| İNTİHAL .....                                                                                                                                | i   |
| ÖZET.....                                                                                                                                    | ii  |
| ABSTRACT.....                                                                                                                                | iii |
| TEŞEKKÜR.....                                                                                                                                | iv  |
| İÇİNDEKİLER .....                                                                                                                            | v   |
| RESİM LİSTESİ .....                                                                                                                          | vi  |
| 1. BÖLÜM                                                                                                                                     |     |
| 1. Giriş.....                                                                                                                                | 1   |
| 2. BÖLÜM                                                                                                                                     |     |
| 2.1. Figür Ve Soyut Bileşenler İlişkisi Üzerinden, Çağdaş Türk Resim Sanatının<br>Gelişim Aşamaları .....                                    | 4   |
| 2.2. Cumhuriyet Öncesi Türk Resmi .....                                                                                                      | 7   |
| 2.2.1.Halk Sanatında Görülen Soyutlama Eğilimleri ve Figür Etkisi .....                                                                      | 8   |
| 2.2.2.Şeker Ahmet Paşa: Türk Resim Sanatına Etkileri ve Figür Anlayışı .....                                                                 | 12  |
| 2.2.3.Batılı Anlamda İlk Resim Örnekleri: Yeni Figür Anlayışı<br>ve Soyutun İnşası.....                                                      | 14  |
| 3. BÖLÜM                                                                                                                                     |     |
| 3.1. Çağdaş Türk Resim Sanatında Soyut Eğilimlerin Sanatsal Gruplar Bağla-<br>mında Ele Alınışı: D Grubu, Yeniler Grubu Ve Onlar Grubu ..... | 20  |
| 3.2. 1940 Sonrası Paris’e Yerleşen Türk Ressamları Ve Çağdaş Türk Resim<br>Sanatı’nda İlk Figür Kaynaklı Soyut Resim Örnekleri .....         | 34  |
| 3.2.1.Toplum İçin Sanatın Yansıması: Toplumcu Gerçekçiler .....                                                                              | 41  |
| 3.2.2.Bilinçaltının Dışavurumu: Gerçeküstücüler .....                                                                                        | 46  |
| 3.2.3.Gerçekliğin Bozumu: Fantastik Gerçekçiler .....                                                                                        | 49  |
| 3.2.4.Duygu ve Düşüncenin Başkaldırışı: Dışavurumcular .....                                                                                 | 52  |
| 3.2.5.1960 Sonrası Çağdaş Türk Resim Sanatında Soyut Anlatımın Gelişimi..                                                                    | 58  |
| 3.3. Türk Resminde 1980’lerden Günümüze Figüratif Soyutlamalarda Üslupsal<br>Farklar .....                                                   | 60  |
| 3.3.1.Doğaya Kuramsal Bir Yaklaşım: Figüratif Soyutlamacılar .....                                                                           | 62  |
| 3.3.2.Geometrinin Lirik Dili: Geometrik Soyutlamacılar .....                                                                                 | 66  |
| 3.3.3.Sanatta Coşkunun Dışavurumu: Lirik Soyutlamacılar.....                                                                                 | 69  |
| 3.3.4.Son Dönem Figür Kaynaklı Lirik Soyutlamacılar: Abidin Elderoğlu,                                                                       |     |

|                                                                          |     |
|--------------------------------------------------------------------------|-----|
| Ercüment Kalmık, Özdemir Altan ve Devrim Erbil .....                     | 74  |
| 3.3.5.Geometrik-Non Figüratifler .....                                   | 79  |
| 3.3.6.Lirik-Non Figüratifler .....                                       | 86  |
| 4. BÖLÜM                                                                 |     |
| 4.1. Özden Erbil İbitürk'ün Eserlerinde Figür Temelli Soyutlamalar ..... | 93  |
| 5. BÖLÜM                                                                 |     |
| SONUÇ.....                                                               | 100 |
| KAYNAKÇA.....                                                            | 104 |
| Kitap / Makale / Tez.....                                                | 104 |
| İnternet Kaynakları .....                                                | 111 |
| Ansiklopedi / Sözlük.....                                                | 112 |

## RESİM LİSTESİ

|                                                                        |    |
|------------------------------------------------------------------------|----|
| <b>Resim 1.</b> Hayat Ağacı, Ejder ve Zümrüd-ü Anka Figürlü Halı ..... | 10 |
| <b>Resim 2.</b> Gül Koklayan Fatih Sultan Mehmet Portresi .....        | 10 |
| <b>Resim 3.</b> Ormanda Oduncu .....                                   | 13 |
| <b>Resim 4.</b> Aşık Veysel .....                                      | 17 |
| <b>Resim 5.</b> İstanbul.....                                          | 17 |
| <b>Resim 6.</b> İstanbul.....                                          | 17 |
| <b>Resim 7.</b> İskambil Kağıtlı Natürmort .....                       | 21 |
| <b>Resim 8.</b> Soyut Kompozisyon .....                                | 21 |
| <b>Resim 9.</b> İsimsiz .....                                          | 22 |
| <b>Resim 10.</b> Kurban .....                                          | 22 |
| <b>Resim 11.</b> Portre .....                                          | 23 |
| <b>Resim 12.</b> Soyut .....                                           | 23 |
| <b>Resim 13.</b> Dolmuş .....                                          | 26 |
| <b>Resim 14.</b> Atlı .....                                            | 27 |
| <b>Resim 15.</b> İsimsiz .....                                         | 27 |
| <b>Resim 16.</b> Soyut Kompozisyon .....                               | 28 |
| <b>Resim 17.</b> Kağıt .....                                           | 30 |
| <b>Resim 18.</b> Oturan Kadın .....                                    | 30 |
| <b>Resim 19.</b> İsimsiz .....                                         | 31 |
| <b>Resim 20.</b> Köylüler Ve Karpeler .....                            | 31 |
| <b>Resim 21.</b> Köylüler .....                                        | 31 |
| <b>Resim 22.</b> Ev İçi Diyarbakır .....                               | 32 |
| <b>Resim 23.</b> Nazarlık-Horoz .....                                  | 32 |
| <b>Resim 24.</b> Güvercinler .....                                     | 33 |
| <b>Resim 25.</b> Çoban Ve Kadın .....                                  | 33 |
| <b>Resim 26.</b> Break of the Atom and Vegetal Life .....              | 34 |
| <b>Resim 27.</b> Oturan Nü .....                                       | 36 |
| <b>Resim 28.</b> İsimsiz .....                                         | 37 |
| <b>Resim 29.</b> Soyut Kompozisyon .....                               | 38 |
| <b>Resim 30.</b> Köylü Kadın .....                                     | 43 |

|                                                   |    |
|---------------------------------------------------|----|
| <b>Resim 31. Uzun Yürüyüş</b> .....               | 43 |
| <b>Resim 32. Kuşlar</b> .....                     | 44 |
| <b>Resim 33. Boyacı</b> .....                     | 45 |
| <b>Resim 34. Hayal Donanma</b> .....              | 45 |
| <b>Resim 35. Hasat</b> .....                      | 45 |
| <b>Resim 36. Arture 64</b> .....                  | 48 |
| <b>Resim 37. Bahçeli Saz</b> .....                | 48 |
| <b>Resim 38. İsimsiz</b> .....                    | 48 |
| <b>Resim 39. Apologia</b> .....                   | 50 |
| <b>Resim 40. Malikane-i Uygur (Ayvalık)</b> ..... | 50 |
| <b>Resim 41. Herşey Kontrolümüz Altında</b> ..... | 53 |
| <b>Resim 42. Yaz Hatırası</b> .....               | 53 |
| <b>Resim 43. Kurban</b> .....                     | 54 |
| <b>Resim 44. Maviler</b> .....                    | 54 |
| <b>Resim 45. Eyüp Kızıl Mescid</b> .....          | 55 |
| <b>Resim 46. İsimsiz</b> .....                    | 55 |
| <b>Resim 47. Sonbahar Coşkusu</b> .....           | 56 |
| <b>Resim 48. Sıcak Tadı</b> .....                 | 56 |
| <b>Resim 49. İsimsiz</b> .....                    | 57 |
| <b>Resim 50. İsimsiz</b> .....                    | 64 |
| <b>Resim 51. Sarı Oda</b> .....                   | 65 |
| <b>Resim 52. Melek mi Yoksa ..?</b> .....         | 65 |
| <b>Resim 53. Eldeki Tılsım</b> .....              | 67 |
| <b>Resim 54. Soyut Kompozisyon</b> .....          | 68 |
| <b>Resim 55. İsimsiz</b> .....                    | 68 |
| <b>Resim 56. Soyut Kompozisyon</b> .....          | 70 |
| <b>Resim 57. Deniz Küstü</b> .....                | 70 |
| <b>Resim 58. İsimsiz</b> .....                    | 70 |
| <b>Resim 59. Güneş Arenası</b> .....              | 71 |
| <b>Resim 60. İsimsiz</b> .....                    | 71 |
| <b>Resim 61. Düş Gibi</b> .....                   | 71 |
| <b>Resim 62. Kompozisyon</b> .....                | 72 |
| <b>Resim 63. 1984</b> .....                       | 73 |

|                                                |    |
|------------------------------------------------|----|
| <b>Resim 64.</b> Kompozisyon .....             | 74 |
| <b>Resim 65.</b> İsimsiz .....                 | 75 |
| <b>Resim 66.</b> Yelkenliler .....             | 76 |
| <b>Resim 67.</b> Kompozisyon .....             | 77 |
| <b>Resim 68.</b> Ritmik Deniz Yorumu .....     | 77 |
| <b>Resim 69.</b> Galata'da Kuşlar .....        | 78 |
| <b>Resim 70.</b> Üç Güzeller .....             | 80 |
| <b>Resim 71.</b> Kompozisyon .....             | 80 |
| <b>Resim 72.</b> Dervişler Sema Ayininde ..... | 81 |
| <b>Resim 73.</b> Kadın Portresi .....          | 82 |
| <b>Resim 74.</b> Yoğurtçu .....                | 82 |
| <b>Resim 75.</b> Kubbeler Dizisi .....         | 83 |
| <b>Resim 76.</b> Kültür İmleri .....           | 85 |
| <b>Resim 77.</b> Soyut Kompozisyon .....       | 85 |
| <b>Resim 78.</b> Karmaşık II. Balıkçılar ..... | 86 |
| <b>Resim 79.</b> Yaşayan Anadolu .....         | 88 |
| <b>Resim 80.</b> La Havre .....                | 89 |
| <b>Resim 81.</b> Evler .....                   | 89 |
| <b>Resim 82.</b> Soyut Kompozisyon .....       | 90 |
| <b>Resim 83.</b> İsimsiz .....                 | 90 |
| <b>Resim 84.</b> Antalya .....                 | 91 |
| <b>Resim 85.</b> Renklerin İçinden .....       | 94 |
| <b>Resim 86.</b> Yansıma .....                 | 94 |
| <b>Resim 87.</b> Özüm .....                    | 95 |
| <b>Resim 88</b> Romantik .....                 | 95 |
| <b>Resim 89.</b> Işıklar İçinde .....          | 96 |
| <b>Resim 90.</b> Bekleyiş .....                | 96 |
| <b>Resim 91.</b> Dağcı .....                   | 97 |
| <b>Resim 92.</b> Zamana Yolculuk .....         | 97 |
| <b>Resim 93.</b> Özgür .....                   | 98 |
| <b>Resim 94.</b> Hayalperest .....             | 98 |
| <b>Resim 95.</b> Düşsel .....                  | 99 |
| <b>Resim 96.</b> Pembe Yaz .....               | 99 |

## 1. GİRİŞ

Yaklaşık iki asırı geride bırakan geçmişi ile Batı anlayışına dönük Çağdaş Türk Resim Sanatı'nın, Osmanlı'nın son döneminde ve Cumhuriyetin ilk yıllarını takiben Batı ile yaşadığı yoğun kültürel etkileşimler sonucunda şekillenmeye başladığı izlenir. Çağdaş Türk Resim Sanatı tarihi incelediğinde “figür” konusu, önceleri çeşitli sanatçıların çalışmalarında manzaraların içinde küçük bir detay olarak kendisine yer bulurken, daha sonraları özellikle Batı ile yoğun temas halindeki Türk sanatçıların eserlerinde resmin ana teması olarak karşımıza çıkmaya başlamıştır. Ancak daha eskilere değinecek olursak; “Yeryüzünün en eski milletlerinden olan Türklerin ilk kültür ve sanat verileri Orta Asya’da ortaya çıkmıştır” (Şahin 1995: 1). Yapılan araştırmalar ve değerlendirmelerden etnik bir kökene sahip olan Türk Sanatının, özellikle ilk başlarda savaş kabileleri tarafından toka ve silah süslemeleri için ortaya çıktığı, Orta Asya ve Uzak Doğu tarihinin derinliklerinden geldiği ve sözü edilen süslemelerde küçük figürlere yer verildiği görülmektedir.

Bu yönüyle Türk Sanatı, İslamiyet öncesinde; Hunlar, Göktürkler ve Uygurlar'ın, İslamiyet sonrasında ise; Karahanlılar ve Gazneliler'in sanatsal eğilimleri ile şekillenmiş, o dönemin koşullarına bağlı olarak bugünkü Türk Sanatına ışık tutacak nitelikte eserler ile gelişim göstermiştir. Genel olarak dokumacılık, oymacılık, el sanatları ve mimari gibi alanlarda ilk örneklerini veren Türk Sanatı, özellikle 18. yüzyılın sonlarına doğru bazı okullarda resim derslerinin müfredata dahil olması ile resim alanında da rol oynamaya başlamıştır. Bu doğrultuda, “Sultan Selim zamanında ve 1894 tarihinde programına resim dersleri alınmış olan Mühendishane-i Berri-i Hümayun, sonra da Harbiye Mektebi resim sanatının ülkemizde yayılmasına sebep olmuşlardır” (Özsezgin 1980: 20).

Türk resim sanatının temellerinin bireysel anlamda eserler ortaya koyan ve daha sonra Devlet tarafından yurt dışına gönderilen asker ressamı tarafından atıldığı ve daha sonradan kurumsallaşmaya doğru yöneldiği çeşitli kaynaklarda yer almaktadır. Dolayısıyla, Mühendishane-i Berri Hümayun ve Harbiye Mektebi'nde eğitim alan asker ressamıların Avrupa'ya gönderilmesi ve bu ressamıların ülkeye dönerek yeni sanatsal arayışlarını sürdürmesi, Türk Resim Sanatının temellerinin sağlam bir şekilde atılmış olduğunu göstermektedir. “Kurumsal olarak ise, Sanayi Nefise Mektebi'nde resim



eğitiminin Batı etkileri ile verilmeye başlanması Türk resim sanatındaki etkisinin oldukça etkili olduğu anlaşılmaktadır” (Turani 1990; 672). 18. yüzyılın sonlarına doğru, Osman Hamdi Bey’in katkıları ile askeri okullarda da artık figür resmi öğretilmeye başlanmış, iyiden iyiye gelişme gösteren figür resmi ortaya konulan eserler üzerinden daha net bir şekilde anlaşılır olmuştur. Böylece bu noktadan itibaren akademik ve askeri alanda resim sanatı eğitiminin Türkiye’de ilerlemeye başladığı görülmektedir. Öte yandan gelişen Türk resim sanatının, Batı sanatı ya da Batı resminden etkilenmesi çalışmamız kapsamında oldukça doğal bir tartışma olarak görülürken, kendi geleneksel köklerine bağlı gelişen Türk sanatının Batı’dan etkilenme derecesinin ancak bir aşılama biçiminde gerçekleşmiş olduğu fikri hakim olmuştur. “Görülüyor ki, yabancı kültürlerle ilk temas eden halklarda olduğu gibi, önce bir toplama dönemi gerekiyor. Yabancı bir kültürün güzel sanatlarının bizdeki yansımaları da izleme döneminde olduğumuz için XX. yüzyıl boyunca devam etti” (Turani 1990; 673).

Sanat eğitimi alan bazı asker ressamı Batıda yapılan çeşitli sınavlara katılmış ve yurtdışına çıkmak istemişlerdir. Bu ressamıardan bazıları katıldıkları sınavları kazanarak Avrupa’ya gitme hakkı elde etmiş ve orada aldıkları sanat eğitimi ile elde ettikleri kazanımlarını Türkiye’ye döndüklerinde farklı üsluplarda yeni eserler üreterek geliştirmişlerdir. Bu yeni fikirler ve üsluplar, zamanla farklı gruplaşmaları ortaya çıkarmıştır. Aynı düşünceleri benimseyen sanatçılar bir araya gelerek çeşitli akımlara öncülük etmiş ve yeni gelişmelere ortam hazırlamıştır. Sözünu ettiğimiz bu gelişmelere çalışmamız kapsamında sırası ile değinilmeye çalışılmıştır.

**İkinci ve Üçüncü Bölümlerde**, Türk resim sanatının gelişme aşamalarından kronolojik olarak bahsedilmiş ve bu bölüm literatür taramasından elde edilen kaynaklar ile kapsamlı olarak ele alınmıştır. Çalışmada farklı akımlardan ve sanatçılardan bahsedilirken çeşitli eserler de konuya açıklık getirmesi bakımından örnek olarak sunulmuştur. Çalışmamızın temel konusunu ilgilendiren gelişmelere bu bölümlerde değerlendirilmiştir.

**Dördüncü Bölümde**, figür soyutlamalarını dijital olanaklardan yararlanarak gerçekleştiren, Özden ERBİL İBİTÜRK’ ün eserlerine yer verilmiş, “Çağdaş Türk Resim

Sanatında Figür Kaynaklı Soyutlamalar” başlığına paralel olarak eser-metin incelemesi kavram bütünlüğü ve teorik altyapı ekseninde betimlenmeye çalışılmıştır.

**Beşinci Bölümde**, araştırma boyunca elde edilen veriler, konunun görsel ve yazılı olarak derinlemesine katkı sunduğu kültür tarihi, Türk Resim Sanatı, felsefe, sanat ve psikoloji gibi kaynakların referansı ile zenginleştirilmiştir.

Türk sanat ortamında adını duyurmuş sanatçılar ile eserleri bağlamında kapsamlı araştırmalara yer veren çalışmamız, konu başlığı üzerinden gerek tarihsel, gerekse de sosyolojik ve antropolojik yönden pek çok referans ile zenginleştirilmiştir. Bu bağlamda Yeditepe Üniversitesi’nin ve YÖK’ün veri tabanlarında bulunan bilimsel araştırmalar çalışmamızın sonuca ulaşmasında önemli katkılar sağlamıştır.

## 2. BÖLÜM

### 2.1. Figür Ve Soyut Bileşenler İlişkisi Üzerinden, Çağdaş Türk Resim Sanatının Gelişim Aşamaları

Figür ve soyut bileşenler ya da böylesi bir üsluplaşma üzerinden çağdaş Türk resim sanatının ortaya çıkması ve gelişmesi, uzun, kültürel etkileşimin sonuçları ile ilgili bir konudur. Dolayısıyla çeşitli dönemler üzerinden ele alınabilecek bu konuya özellikle kültür kavramı ile giriş yapmak gerekir. İnsanoğlunun toplumsal yaşama geçtiği ilk dönemlerden itibaren oluşturduğu en önemli değer kültür olduğu fikri genel geçer bir görüştür. Kültürün oluşması ve dolayısıyla da insanların bu kültürün bir parçası olarak uyum sağlayabilmeleri oldukça uzun zaman almıştır.

Bu bağlamda Türk kültürünün dönemlerini incelediğimizde Mezopotamya'dan Asya ve Avrupa'ya kadar çok farklı bölgelerde gelişme sağladığı görülmektedir. Ancak bu kültürün en önemli evrelerinden bahsederken, çağdaş Türk resim sanatında soyut ve soyut eğilimler ile ilgili gelişmelerin Cumhuriyet dönemiyle birlikte büyük bir ivme kazandığını da belirtmek gerekir.

Asker ressamlarla başlayan ve olabildiğince doğaya açık peyzaj çalışmalarının yoğun olarak sergilendiği Cumhuriyet öncesi dönemde, birçok sanatçının gerçekçi yaklaşımlara bağlı kalarak eserler ürettiklerini görmekteyiz. Örneğin; Şeker Ahmet Paşa imzasını taşıyan “*Ormanda Oduncu*” isimli eser, teknik özelliklerinin fotoğraf gerçekliğinden uzak, perspektifin olağandışı yorumuyla Türk resim sanatında gerçekliğin bambaşka bir biçimde ele alınışını ve böylesi bir bakışın bu dönemden sonra yetişen sanatçıların bakış açılarına da yön verdiğinden ve etkilediğinden söz edebilmekteyiz<sup>1</sup>. İnceleme konumuz olan soyut anlayışın veya soyut eğilimlerin, gerçek anlamda 20. yüzyılda Türkiye’de görülmeye başlanması itibariyle manzara resminin popülaritesi kaybedilmemiş, bunun aksine çağdaş akımlarla tekrar yorumlanmaya başlanmıştır. Figür kaynaklı soyutlama ve soyutlama eğiliminin tam olarak çağdaş Türk resim sanatında ortaya çıkışı ise 20. yüzyıldan itibaren olmuştur.

<sup>1</sup> <http://www.sanatatak.com/view/seker-ahmet-pasanin-bir-resmi-ustune-john-berger>

18. ve 19. yüzyıllarda Batı kaynaklı yabancı etkilerin ve etkileşimlerin artması sonucunda resim sanatı Türkiye’de oldukça hızlı bir gelişme gösterme göstermiştir. Bu amaçla, askeri okullarda sanat eğitimcisi olarak görevlendirilecek gençlerin Enderrun’dan alınarak mühendishanelere ve daha sonra da yurtdışına gönderilmesi kültürü oluşmuştur. Dolayısıyla oluşan bu kültür, oldukça önemli bir gelişmedir. Bu nedenle, 19. yüzyıl Türk resim sanatının gelişmesi ile bugünkü çağdaş Türk resim sanatının ortaya çıkmasındaki en önemli katkıyı asker ressam ve asker ressamların Türk resim sanatı içindeki etkilerinin önemi ile ilişkilendirmek, sanat tarihimiz açısından son derece önemlidir. Çünkü sanat tarihimizde “(...) Osmanlı aydınlarının ve yöneticilerinin gözleri Batı dünyasına yönelmeye başlıyordu” (Turani 1990; 654).

Öte yandan bu dönemde sosyal ve kültürel etkilenmeyi, toplumsal gelişme üzerinden sadece asker ressam üzerinden okumak doğru değildir. Nitekim bu dönemde asker ressamın yanı sıra Türk resim sanatında çeşitli ekollerin de baş gösterdiği görülmektedir. Fotoğraftan esinlenerek resim tekniği geliştiren Primitifler, diğer adıyla Darüşşafakalılar bunlardan en önemlileridir. İlk dönem Kasımpaşalı Hilmi, Hüseyin Zekai Paşa ve Ahmet Şekür gibi isimlerden oluşan bu etki daha sonraki yıllarda farklı gelişmeler göstermiştir. “Askeri okullardan çıkan, usta çırak eğitiminden geçen ya da Paris’te öğrenim gören bu XIX. yüzyıl ressamı, genellikle yukarıda değinildiği gibi, aynı eğilim içinde değerlendirilebilirler ya da yakın bir duyarlılığa sahiptirler. Çoğu, resim yaparken fotoğraftan yararlanmış” (Müftüoğlu 1993; 95). “Sanat eğitimin kurumsallaşması ise, 1883 yılında Osman Hamdi Bey tarafından açılan bugün Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi olarak faaliyete devam eden Sanayi-i Nefise Mektebi ile gelişmeye başlamıştır” (Subaşı 2012: 6).

Çok daha öncelere gidecek olursak; kendisini Lale Devri ile göstermeye başlayan Batı etkisi, haliyle Türk toplumsal hayatı üzerindeki etkisini resim sanatında da göstermiştir. Özellikle III. Selim dönemine denk gelen süreçte, resim derslerinin yine aynı dönemde açılan Mühendishane-i Bahri Hümayun ile II. Mahmut döneminde kurulan Mekteb-i Harbiye’de müfredat programlarına dâhil edilmesi de bu noktada önemli bir detaydır. Yine bu dönemde Batı’da gelişen, bilimsel, sosyal, kültürel ve teknolojik gelişmelerin yanı sıra sanatsal gelişmelere kulak kabartan Osmanlı’da bu gelişmeleri yakından takip etmiş ve bu amaçla askeri okullarda geliştirilecek ve uygulanacak resim

eğitiminin teknolojik yöntemlere yardımcı olacağı düşüncesini benimsemiştir. Bu düşünceyle askeri okulların programına konulan resim eğitiminin, daha sonra Türk subay ve askerler tarafından farklı bir uygulama alanı olarak gelişmeye başladığı görülmektedir. “Bütün bu ressamalar aynı yıllarda doğmuş aynı çağ koşulları ya da askeri eğitimle yetişmiş olmalarına karşın birbirlerinden farklılaşmış sanatçılardır” (Müftüoğlu 1993; 95).

Asker ressamalar ve primitifler 19. yüzyılda Türk resim sanatının özgün yorumcuları olarak dikkat çekmektedirler. Burada konumuz açısından pek çok asker ressamın Türk resminde figürü kullanmaları ayrıca önem taşımaktadır. Ancak, asker ressamlardan olmayan ve çağdaş Türk resim sanatının bugünlere gelmesinde çok büyük etkileri olan Osman Hamdi Bey’in etkileri de göz ardı edilmemelidir. Bir ideoloji olarak gerçekliğin benimsenmesi Osman Hamdi Bey’in, estetik değerlerden ziyade kavramsal değerlere yöneldiğini göstermektedir. Dolayısıyla, “Osman Hamdi Bey, XIX. yüzyıl Türk resminde önemli bir dönüm noktasıdır. Türk resminde figürlü kompozisyonların öncülüğünü yapmıştır” (Müftüoğlu 1993; 99,100). Büyük ölçüde “Osman Hamdi’nin yaptığı resimler figürlü kompozisyonlardır” (Turani 1990; 672). Bu kapsamda, çağdaş Türk resim sanatının gelişme döneminde özellikle Sanayi-i Nefise Mektebi, Asker Ressamlar, Osman Hamdi ve 1914 Kuşağı’na çalışmamızda ayrıca yer verilmektedir.

Görüldüğü üzere, toplumsal bakımdan kültürel ve kurumsal gelişmeler dâhilinde kendisine yeterli ölçüde gelişme ortamı bulamayan Türk resim sanatı ve sanat eğitimi, tümüyle Batı rüzgârının etkisiyle gelişme göstermiştir. Bu nedenle, Türk resim tarihinde oluşan gelişmeler ve resim tarihi, Cemal Subaşı’nın *Türk Resim Sanatı* adlı kitabında şu şekilde ifade edilmiştir: “Türkiye’de resim tarihi daha çok sanatçı grupları üzerinden şekillenir. Osmanlı resmine damgasını vuran, birbirini takip eden ‘Asker Ressamlar Kuşakları’ yavaş yavaş ‘1914 Kuşağı’ ile sivilleşmeye başladı ve Cumhuriyet ile birlikte sivil sanatçı gruplarına yerini bıraktı. Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği, D Grubu, Yeniler, 10’lar Grubu gibi sanatçı birliklikleri 1950 öncesi resim sanatının gelişiminin dinamiği oldular. İkinci Dünya Savaşı’nın ardından Avrupa’da ortaya çıkan soyut resim modası Türkiye’deki sanatçıları da etkiledi” (Subaşı 2012: 8). Subaşı’nın bu değerlendirmelerinden de anlaşılacağı gibi akım diye adlandırdığımız sanatçı gruplaşmaları, Türk resim sanatı tarihinde önemli bir belirleyici olmuştur. Türk

resmindeki soyut eğilimler de aynı türden gelişmelerde olduğu gibi Batı ile gerçekleştirilen etkileşimler sonucunda gelişme göstermiştir. Böylece Türk resim sanatında soyut eğilimlerin ilk örnekleri ortaya çıkmaya başlamış, pek çok sanatçı gerçekçi doğa ve figür betimlemesi üslubundan soyut üsluba evrilme süreci yaşamıştır. Bu gruplar ve özellikleri bundan sonraki bölümlerde ayrı ayrı ele alınmaktadır.

## 2.2. Cumhuriyet Öncesi Türk Resmi

İnsan üretimlerinin ve paylaşımlarının sanat olarak ifade edilmesi, görülmesi ve bu amaçla kültürel bir performans olarak nitelendirilmesi durumu, insanlık tarihinin ortak ve evrensel bir değerlendirme biçimi olarak anlam bulmaktadır. Bu nedenle diyebiliriz ki; sanat uygulamaları ve üretimleri az ya da çok, bütün kültürlerle ait olan, ortak ya da bireysel bir davranış görüntüsüdür. Böylesi kültürel bir oluşum ve sosyolojik tabanla Türk resim sanatı, Cumhuriyetin ilanına kadar bir tür dönüşüm ve etkileşim dönemine girmiştir.

Öte yandan Osmanlı Devleti'nde toplumsal ve kültürel yapının rekreasyonu veya yeniden düzenlenme durumunu gündeme getiren Tanzimat döneminin ve özellikle Türk resim sanatına olan etkilerinin de bariz bir şekilde ortaya çıkmış olduğu görülmektedir. Tanzimat dönemi ile başlayan Batılılaşma süreci içinde toplumun özgün kültürel ve gelişmeye açık yapısı bütünüyle yenilikçi bir toplum yaratma eğilimleri de göstermiştir. Bu dönemde Batı düşüncesi ve bilim, sanat, kültür çalışmalarına yönelik gelişmeler Osmanlı döneminde belirgin bir şekilde bazı kesimlerinin dikkati çekmiştir. Bu şekilde, “19. yüzyılda saraya davet edilen Avrupalı ressam, gezgin oryantalistler Batı resim sanatının tanınmasında, Batı'da yayınlanan düşün ve yazın kitaplarının çevirilerinin yapılması düşün ve yazın ortamının canlanmasında, özellikle yazarlar arasında bir tartışma ortamının oluşmasında etkili olmuştur” (Germeç 2018; 1365). Böylece yerel bir anlayışın yaratmış olduğu kültürün kendi halinde yürüttüğü sanatsal etkinlikler, Avrupa'ya açılma ve bu açılımların kültürel etkileşimleri Türk resim sanatında yeni gelişmelere açık olmayı da ortaya koymuştur. Geleneksel sanat anlayışının ve sanattaki yeni akımların etkisiyle Türk resim sanatının Cumhuriyet'in ilanına kadar geçirdiği dönem, önemli bir dönüşüm, etkileşim ve modern bir tarz oluşturma çabalarını gösterdiği bir dönem olarak görülmektedir. Ancak, soyut sanatın Batı'da da tam olarak olgunlaşmamış olması durumu, soyut sanatın Türkiye'deki gelişmesini de etkilemiştir.

Türk resim sanatının Batı'ya açılma, ondan esinlenme, onun gibi resim yapmaya öykünme durumu esasen toplumsal kültürün de buna olan bir ihtiyacına yönelik gelişmesini yansıtmaktadır. Dolayısıyla bu dönem, resim sanatının mevcut durumunu yakalama ve bununla birlikte hareket etme çabalarının yansıması olarak görülmektedir. Aynı zamanda resim sanatındaki yenileşme hareketlerinin, Cumhuriyetin kuruluş yıllarına kadar saray tarafından da desteklendiğini görülmektedir. Bu nedenle yağlıboya tekniği üzerine çalışmaları ile tanınmış olan ilk kuşak ressamalar yani Primitiflerin, genellikle sarayların bahçelerinde eser üretebilme imkânı buldukları görülür. Ancak, Cumhuriyet döneminden sonraki sürece bağlı olarak karşımıza çıkan soyut eğilimlerin Cumhuriyet öncesi dönemde gelişme göstermesi ile ilgi bir durumdan söz etmemiz doğru olmamakla birlikte, Osman Hamdi Bey örneğinde olduğu gibi, dönemin ressamalarının foto gerçekçi yorumlamalara kendi iç dünyalarını yansıttıkları yeni bir eğilimin başladığından bahsedilebilir.

### **2.2.1. Halk Sanatında Görülen Soyutlama Eğilimleri ve Figür Etkisi**

Sanat ortamının gelişmesi her şeyden önce sanatsal düşünce ve bakış açısının gelişmesine dayalıdır. Sanatın geliştirmeye olanak sağladığı sanatsal kültür ise; toplumsal yapı, gelenekler, pedagojik yapılanmalar ve buna yönelik planlamalar, eleştirel kültürünün gelişmesi, sanat ve sanatçıya saygının gelişmesi, sanatçı ve sanatseverlerin oluşturduğu bileşenlerin olgunlaşmasıyla ilişkilidir. Cumhuriyet öncesinde yani Osmanlı devletinde, geleneksel toplumsal yapının, Batılılaşma fikirlerine ve bu yöndeki sanatsal gelişmelere kolay alışabilecek bir yapı sergilemediği söylenebilir. Bu bakımdan, “zanaatın gelişimi, toplumun yapısı, gelenekler, okullar, eleştiri sisteminin varlığı, sanat alıcıları ve müzelerle ilgili olduğu gibi; sanatçı, sanat tarihçi, düşün adamı, edebiyatçılardan oluşan bir çevrenin ürettiği düşünce ortamına da bağımlıdır” (Germeç 2018; 1371).

Geleneksel halı sanatı, minyatür, el yazması kitap süslemesi, hüsn-i hat, çini sanatı, el süslemeleri gibi bütün eserlerde zengin bir figür anlayışı ve daha çok bu figürlerin sembolik bir anlatımla resmedildikleri göze çarpmaktadır. Dolayısıyla bu eserlerde fi-

gürlerin soyutlanması söz konusudur. İslam dininin gerekleri ile ortaya çıkan İslam sanatında, minyatür ile şekillenmeye başladığı bilinmektedir. Özellikle böylesi bir yaklaşımla dinin hükümlerinin oldukça dikkate alındığı bir ortamda, buna bağlı olan gerçeklik algısı ve bu algının bir şekilde resmedilmesine yönelik çabalar din anlayışından oldukça etkilenmiş, pek çok figürün gerçeklikten uzak bir bakış açısı ile resme konu edildiği görülmüştür. Bu doğrultuda minyatür sanatında gerçek figürlerin bir anlamda soyutlanması veya stilizasyonu ile karşılaşmaktadır. Dolayısıyla bu eserlerde sembolik anlamda bir figür anlayışı hakimdir diyebiliriz. “Her türlü el sanatlarına işlenen motif ve figürler, aynı sembolik anlatımın ve çeşitli uygulamalarıyla simgesel mesajların ürünü niteliğindedir” (Öney 1992: 411-413). Bu amaçla sembolik anlamda figür kaynaklı kompozisyonların varlığı, süsleme, kaplama, bezeme, halı ve sanat eserlerinde sanatçıların ve/veya zanaatçıların oldukça tercih ettikleri bir husus olarak dikkati çekmektedir. Dönem itibari ile bu anlayışta kompozisyon bağlamında yer alan figürler genellikle soyuta oldukça yakın bir şekilde yer almaktadır. Türk minyatürleri kendilerine özgü özellikleri içinde düz, parlak ve gölgelerden arındırılmış renklerin çoğu kez soyutlama aracı olarak kullanılması ile dikkat çekmektedirler. Özellikle sanatçıların eserlerinde doğaya yakın izlenimlerin terk edildiği görülmektedir. Çalışmalarda yer alan betimlemelerde sanatçının duygularının parçası olan doğanın figürsel bir yansıması olmaları dikkati çekmektedir. Dolayısıyla bu konuya ilişkin eserlerin kendilerini soyut olmayan ancak soyut bir yaklaşımın ve yorumlamanın sonuçları olarak değerlendirebilmekteyiz. Geleneksel Türk sanatındaki pekçok eserde insan ve hayvan figürlerine yer verilmiştir. Geleneksel halı ve kilimlerde yer alan hayvan figürleri ise çoğu kez ikonografik<sup>2</sup> tarzda yer almaktadır (*Resim 1*). “Selçuklu darüşşifaları, kervansarayları ve çeşmelerinde ebedi hayat, sonsuzluk ve koruyuculuğun sembolü olan ejder figürleri, halı ve kilimlerde stilize edilerek tasvir edilmiştir. Bazen bulutu anımsatan, bazen stilize edilmiş yılan şekliyle bazen de girift geometrik motifler şeklinde yer alır” (Erbek 1990: 146-153).

<sup>2</sup> “İkonografi veya dinî simgebilim, sanat tarihi biliminin bir dalıdır. Bilim insanlarıncı "ikonografi" adıyla anılır. İkonografi dinî bir konunun sanata aktarılması sonucu ortaya çıkarılan sanat eserlerini inceleyen ve dinî simgebilimin tarihsel gelişimini gözlemleyen bilim dalıdır” <https://tr.wikipedia.org/wiki/İkonografi>



**Resim 1.**

“Hayat Ağacı, Ejder ve Zümrüd-ü Anka Figürlü Halı “(Halı Müzesi Arşivi).



Sinan Bey’in “II. Mehmet” portresini yaptığı minyatür diğer bir örnektir ve bu minyatürde figürlerin gerçekliği bozulmuş, anatomi bütünüyle bambaşka bir biçimde ele alınmıştır. Teknik anlamda figürlerin sembolik anlatım üslubu ve yaklaşımı ile bir stilizasyon gerçekleştirildiği görülmektedir.

**Resim 2.**

“Gül Koklayan Fatih Sultan Mehmet Portresi”, Sinan Bey veya Bursalı Şiblizade Ahmed, 1580’ler.



Bu minyatüre konu edilen figürün, dikey dikdörtgen bir form içinde 4/3 profil-den ve tam boy portre olarak tasarlanması, insan vücuduna olan yaklaşım bakımından dikkat çekicidir. Dikdörtgen form içindeki figürün 1/3'ünün sadece figürün baş kısmından oluşması ve bağdaş kurmuş halde gösterilen anatominin sitlezasyonu, sanatçının figüre yönelik bir soyutlamaya yöneldiğini hissettirmektedir. Bu nedenle figürü çok daha zengin anlamlar bağlamında ele alabilme olanağı, Türk resim sanatında figürü bir yerde içeriğin özü veya merkezi durumuna da getirmiştir. Türk resim sanatında figür resmi, tarih boyunca minyatür, süsleme sanatları, halı sanatı, çini sanatı, el yazması kitap gibi türler içinde giderek zenginlik kazanmıştır.

Süsleme sanatlarında, minyatürlerde ve el yazması kitaplarda insan figüründen ziyade daha çok hayvan ve çiçek figürlerinin yer aldığı ilgi çekici soyutlamalar, ağaç ve maden süslemeciliğinde de sıklıkla karşılaşılan detaylardır. İnsan figürüne dayalı ilk örnekler ise Anadolu'da görülmekle birlikte, minyatür sanatının nitelikli ilk örnekleri için Sezer Tansuğ, şu ifadelerle yer vermiştir: “İslam öncesinde özellikle göçebe topluluklar içinde fazla bir yer bulmayan figür ilgisi, Anadolu'nun bu erken aşamalarında fazlasıyla yer bulmuş, fakat bu ilgi XIV. yüzyıldan başlayarak sürekliliğini kaybetmiştir” (Tansuğ 2003:30). Belirtmek gerekir ki, Türk resmi bu dönem içinde figüratif bir resimdir ve bu nedenle eserlerde figür kaynaklı sembolik yaklaşımlar veya ifadeler sıklıkla kullanılmıştır. Dolayısıyla erken dönem Türk resmi, İslamiyet sonrası Türk resmi ve Batı anlayışına dönük Türk resmine baktığımızda, 19. yüzyıla kadar natüralist<sup>3</sup> anlamda bir resim geleneğinin veya anlayışının olmadığından, özellikle inanç ve kültürel değerlerin bundan uzak kalınmasına sebep teşkil ettiğinden söz edilebilir. Ancak bu uzaklaşma, plastik ifadelerde soyut bir düşünce anlayışının hâkim olmasına neden olmuştur.

<sup>3</sup> “**Natüralizm** ya da **doğalcılık**; felsefe, sanat ve edebiyatta doğal Dünya'yı temel alan çeşitli akımlara verilen ortak ad. Bu akımların takipçilerine natüralist denir. Bunun yanı sıra doğa tarihi ile uğraşan bilim insanlarına da natüralist denir”. <https://tr.wikipedia.org/wiki/Natüralizm>

### 2.2.2. Şeker Ahmet Paşa: Türk Resim Sanatına Etkileri ve Figür Anlayışı

Resimlerinde doğaya karşı mistik tarzı, naif bir gerçekçilikle ortaya koymayı başaran Şeker Ahmet Paşa, resimlerinde kullandığı figürleri, doğa içinde kaybolan varlıklar şeklinde ifade etmiştir. “Şeker Ahmet Paşa’nın manzaralarında yer alan figürler, bir çoban, eşiğiyle odun taşıyan bir köylü, yaşamın yüküne karşı gelmeyen, yürüdüğü yolda boyun eğmiş, çevreye uyumlu kişilerdir” (Erzen 1984: 16). Aslında bu anlayış ve üslupta, sanatçının kendi tarzında yaratmış olduğu öznelleşmenin ve figüre yönelik özgün yaklaşımının izlerine rastlanabilmektedir. Paris’te figüre dayalı akademik eğitim alan Şeker Ahmet Paşa’nın manzara ve natürmort ağırlıklı resimleri, “Avrupa Baroğu ressamlarının karanlık fonlu resimlerinin havasını yansıtan renkleriyle, bizde yarı hayalden, yarı gözlemle yapılmış, bir şövale resminin” (Turani 1990; 672) detayları gibi dikkat çekicidir. Sanatçının bu şekilde yapmış olduğu pek çok eser dünyaca ün kazanmıştır.

Abdülaziz döneminde, Avrupa’ya gönderilen asker ressamı arasında İbrahim (Ferik) Paşa, Tevfik Paşa ve Hüsnü Yusuf Bey gibi isimler yer almaktadır. Ancak vurgulamaya çalıştığımız gibi bu dönemin asker ressamı ve öğrencileri arasında Paris’e gönderilenler arasındaki Şeker Ahmet Paşa, kişisel üslup özelliklerinin yanı sıra, burada almış olduğu figür resmine dayalı akademik eğitim sayesinde figür, peyzaj ve durağan doğa ile manzara konulu resimlerde oldukça başarı göstermiştir. Bu bağlamda, Bedri Rahmi, Şeker Ahmet Paşa’yı şöyle değerlendirmektedir: “Onu doğrudan primitiflerimiz arasında zikretmek lazımdır. Ona primitiflerimiz arasında en mühim mevki verdi ren hususiyet renk konusunda çok daha tutumlu davranmış olmasıdır. Üç dört renk ile işlediği peyzaj, değil bizim müzemizin, belli başlı dünya müzelerinin yüzünü güldürecek iki hazinedir” (Erol 1980: 118). Avrupa’da figür ağırlıklı akademik eğitim almış, ilk sanatçı olan ve 19. yüzyıl içinde Cumhuriyet rejimine doğru yönelerek sanat ve kültür alanında, büyük değişimleri ve dönüşümleri gerçekleştiren Şeker Ahmet Paşa’nın, çağdaş Türk resim sanatının ortaya çıkmasındaki en büyük isimlerden biri olduğunu ifade eden Tansuğ’un sanatçı hakkındaki değerlendirmeleri oldukça önemlidir: “Mühendishane, kara ve deniz harp okulu gibi askeri okullardan yetişen ressam sanatçıları temsil etmekte ve 19. yüzyılın tüm dünya uluslarına yansıyan endüstriyel gelişme süreci içinde Türkiye’den başka hiçbir yerde ve aynı yoğunlukta bir ressam

askerler olayına rastlanmamaktadır” (Tansuğ 1992: 9). Dikkatli, titiz ve saf bir yaklaşımla eserlerini ortaya koyan ve konumuz açısından ayrıca değindiğimiz, sanat hayatı boyunca pekçok manzara ve natürmort resmi yapmış olan Şeker Ahmet Paşa, mistik yaklaşımını gayet naif bir gerçeklik anlayışı ile göstermiş ve bu yaklaşımla resimlerinde ele aldığı figürleri, doğanın içerisinde kaybolmuş varlıklar olarak resmetmeyi başarmıştır. Onun resimlerinde yer alan figürler, “*Ormanda Oduncu*” adlı yapıtında olduğu gibi, eşiğinin sırtında odunlar taşıyan bir köylü gibi, yaşamsal yükün karşısında duramayan ve yürüdüğü yolda hayata boyun eğerek, çevresine uyum sağlamış kişilerdir.

### Resim 3:

Şeker Ahmet Paşa, “*Ormanda Oduncu*”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 140x180 cm., Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu



“*Ormanda Oduncu*” eserinde, nesnelerin birbirleri ile olan ilişkilerindeki naiflik, figürün gerçeklikten uzak bir şekilde ele alınışı gibi özelliklerinden dolayı John Berger, oduncunun öyküsünü tasvir eden Şeker Ahmet Paşa’nın yine oduncunun gözüyle ormana baktığını fark etmiştir. John Berger’e göre, 1976’da değerlendirme konusu olmuş olan eser<sup>4</sup>, teknik özellikleri ve üslup anlayışı bakımından, minyatür geleğinden gelen ve soyutlamacı bir üslubu olan sanatçının yeni ve öznel yaklaşım tarzı için iyi bir örnektir. Berger, bu eserdeki perspektif hatalarını sanatçının minyatür geleğinden gelmesi ile ilişkilendirmiştir.

<sup>4</sup> <http://www.sanatatak.com/view/seker-ahmet-pasanin-bir-resmi-ustune-john-berger>

Şeker Ahmet Paşa'nın bu eseri gerçekleştirirken sahip olduğu duygu ve düşüncelere, Avrupa'dan elde etmiş olduğu izlenimlerin etki gösterdiğinden söz edilebilir. Oldukça titiz ve gerçekçi çalışmalarından anlaşılacağı üzere, Şeker Ahmet Paşa'nın bu eserinde ağaç ve insan formu, gerçek anlamdaki belirsizliğini yitirmiştir. Çünkü Şeker Ahmet Paşa, geleneksel sanat düşüncesinden uzaklaşıp yeni sezgilerin, yeni amaçların, yeni şeyler ortaya koymanın gerekliliğini önemsemiştir. Dolayısıyla Şeker Ahmet Paşa'nın buradaki üslup ve anlayışlardan etkilenme durumu büyük ölçüde önem kazanmaktadır.

Bu bağlamda Şeker Ahmet Paşa'nın yapmış olduğu eser, Türk resim sanatında modernleşme çabalarına dair ipuçları ile doludur. Bu dönemde, figür kaynaklı soyutlama veya başlı başına soyutlama eğilimine yönelik olarak, 19. yüzyılın ikinci yarısında Türk ressamlardan böylesi bir betimlemenin ötesini beklemek, pek de inandırıcı olmayacaktır. Eserde yer alan imgelerin birbirleri ile kopukluğu, perspektifin bilinçli bir şekilde dikkate alınmayışı ve yine eserde yer alan insan imgesinin eserde yok oluşu, önemli bir dönüşümün habercisi gibidir. Son olarak bu eser, kendi döneminin yenileşme çabalarına ve etki alanlarına tanıklık eden bir imge olarak da değerlendirme konusu durumundadır.

### **2.2.3. Batılı Anlamda İlk Resim Örnekleri: Yeni Figür Anlayışı ve Soyutun İnşası**

Yüzlerce ve hatta binlerce yıllık toplumsal paylaşımların bütünlüğünü yansıtan kültür varlığının dönüşümü oldukça güçtür. Dönem itibarı ile parçalı bir kültürel dokuya sahip olan Osmanlı'da kültürün Batı ile bütünleşmesi ve bu bütünleşme doğrultusundaki kültürel paylaşımlar ve etkileşimler dönemi, Tanzimatla birlikte başgöstermiştir. Osmanlı Devleti'nin toplumsal yapısı ve onun nezdinde kültürel yapıyı dönüşüme ya da etkileşime açma çabaları, birçok alanda olduğu gibi sanat alanında da kendisini belirgin kılmıştır. Bu anlamda, Batı ile olan etkileşimler ve kurumsallaşma çabaları dikkat çekici niteliktedir.

Daha önceki bölümde, Batılı ilk resim denemelerinin, resim öğrenimi bakımından askeri eğitim programı içinde kazanılmış olmasından ve yeni kurulan Mühendishane-i Berri-i Hümayun (*Kara Mühendishanesi*) ile Mekteb-i Harbiye (*bugünkü Kara Harp*

*Okulu*) gibi mühendislik ve askerlik okullarında gerçekleştirildiği bilgisinden bahsedilmişti. Bu bağlamda, yenilikçi padişahların 19. yüzyılda Batılılaşma çalışmalarını destekledikleri fikri de gerçekleştirilen kurumsallaşma hareketleriyle belirgin bir şekilde açıklık kazanmıştır. Bu amaçla, “II. Mahmut 1825’te Mühendishane’yi geliştirmiş ve resim dersine daha çok önem vermiştir” (Turani 1990; 668). Öte yandan “II. Mahmut, kendi resmini yaptırarak devlet dairelerine astırmış, Abdülaziz de resimle uğraşmıştır. Hatta bu konuda da çok başarılı olduğu bilinir” (Cezar 1995; 45). Mühendishane-i Berri-i Hümayun’da öncelikle teknik resim ve haritacılık gibi alanlarda başlayan eğitimin, kısa sürede serbest sanat çalışmalarına ve daha ziyade resim sanatına da etki ettiği görülmüştür. Bu amaçla Batıdan öğretmenlerin getirildiği dönem, Türk öğrencilerin de yetiştirilmek üzere Avrupa’ya gönderildiği bir dönem olmuştur. Kesin olarak; “Mühendishane-i Berri-i Hümayun ve Mektebi Harbiye, resim sanatımıza önemli katkılar sağlamışlardır” (Turani 1990; 668). Özellikle Fransa’daki düşünce ve sanat hareketleri dönem itibari ile oldukça dikkat çeken bir dönemi yansıtmaktadır. Dolayısıyla bu ülkeye birçok öğrenci bu amaçlarla gönderilmiştir. Bu dönem, sanat ve kültür hareketliliğinin ve/veya etkileşiminin oldukça yoğun bir şekilde yaşandığı dönem olması nedeniyle ilk resim sergilerinin açıldığı bir dönem olarak da dikkati çeker. Batı’daki aydınlanma hareketlerini örnek alan askeri okulların yanı sıra özel kuruluşların da varlığı önem taşımaktadır. “Bu okullarda yabancı dilin öğreniminin yanı sıra resim derslerine de ağırlık verilmektedir. İstanbul’da açılan Galatasaray Mektebi Sultani’si (1869) ve Darüşşafaka Lisesi (1873) bu kurumlardan sayılmaktadırlar” (Tansuğ 2003; 52,53).

Türkiye’de ilk resim sergisi, Türk resim sanatına büyük etkileri olan Şeker Ahmet Paşa tarafından gerçekleştirilmiştir. “27 Nisan 1873’te açılan sergiye hem Türk hem yabancı ressamın katıldığı, ayrıca Sanayi-i Nefise Mektebi, Askeri Tıbbiye ve Mekteb-i Sultani (Galatasaray Lisesi) öğrencilerinin de sergiye eser verdikleri anlaşılmaktadır” (Tansuğ, a.g.e.; 92). Bu gelişme Batı tarzında resim uygulamaları yapan ilk Türk ressamın çabalarını göstermeleri açısından da oldukça önemlidir. Daha sonraki yıllarda oldukça önem kazanmış ve gelişme göstermiş birçok sergi açılmıştır. “Bu anlamda Şeker Ahmed Paşa ikinci sergisini Temmuz 1875’te açmış, bunu başka sergiler de izlemiştir” (Tansuğ, a.g.e.; 92).

Çağdaş resim alanında Türkiye’de eğitim veren ilk kuruluş, 1 Mart 1883’te açılan Sanayi-i Nefise Mektebi Âlisi olarak bilinmektedir. Öyle ki; bu okul sayesinde “(...)

güzel sanatların Batılı anlamdaki resim anlayışı filizlenerek yeni bir zemin kazanıyordu” (Turani 1990; 671). Bu kurum daha sonra Güzel Sanatlar Akademisi adını almakla birlikte, günümüzde Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi olarak bilinmektedir. Hem ressam hem de müzeci olan Osman Hamdi Bey’in, 1882 yılında müdürlük görevine getirildiği bu kuruluşla birlikte, resim eğitiminin ağırlığı askeri okullardan bu okula doğru evrilmiştir.

Öte yandan bu dönem içinde ressamların önemli bulup, bir konu olarak ele aldıkları deniz ve gemilere yönelik kompozisyonlar varlık göstermiştir. “Bütünüyle ayrı bir küme oluşturan bu sanatçılar Fahri Kaptan, Kâtip Hüseyin Hüsnü (Tengüz), Tahsin Bey, Osman Nuri Paşa, Şamlı Ali Cemal ve Bahriyeli İsmail Hakkı Bey’den oluşmaktadır” (Üldeş 2010; 45). Bu sanatçıların pek çok eserlerinde figür kullanımının bolca yer aldığı dikkatlerden kaçmamaktadır.

Cumhuriyetin kurulmasından sonra da resim alanındaki çalışmaların desteklendiği görülmektedir. Bu amaçla, Sanayi-i Nefise Mektebi, 1928 yılında Güzel Sanatlar Akademisi’ne dönüştürülmüş ve buradaki eğitimi sürdürmeleri amacıyla Avrupa’dan çeşitli öğretmenler getirilmiştir. Ayrıca bu dönem içinde Türk öğrenciler Avrupa’ya da gönderilmişlerdir. Cumhuriyetin ilk yıllarında burada birçok sanatçı yetiştirilmiştir. Bunlar arasında; “Şeref Akdik, Refik Epikman, Mahmut Fehmi Cûda, Ali Avni Çelebi, Zeki Kocamemi, Turgut Zaim gibi sanatçılar bulunmaktadır” (Tansuğ 2003; 168). Bu sanatçılarla birlikte resim sanatında özellikle yüzyılın ikinci yarısı ile birlikte çok çeşitli eğilimlerin, akımların, düşüncelerin yan yana yer aldığı gözlemlenmiştir. Batılı anlamda eserler ortaya koyan ve birbirlerinden farklı yaklaşımları benimseyen pek çok sanatçının eserlerinde figür kaynaklı kompozisyonlara ve figür kaynaklı soyutlamalara yer verildiği, hatta başlı başına soyutlama eğilimi gösterdikleri dikkati çekici bir detaydır.

Bu dönemde figür kaynaklı soyutlamaları ile ilk sıralarda yer alan isim Bedri Rahmi Eyüboğlu’dur. Örneğin; Bedri Rahmi Eyüboğlu, bir deformasyon ustası olarak soyutlama eğilimi ile kendi kuşağını olduğu kadar sonrasındaki kuşağı da etkilemeyi başarmıştır. Öte yandan benzer biçimde eserler veren; “Sabri Berkel soyut çalışmalarıyla öne çıkar. İbrahim Balaban, şair Nâzım Hikmet’in özendirmesi üzerine kendi kendini yetiştirmiş bir sanatçıdır. Çalışmalarını Paris’te sürdüren Fikret Muallâ kendini yurtdışında da kanıtlayan bir sanatçı olmuştur” (Tansuğ 2003; 175).



**Resim 4.**

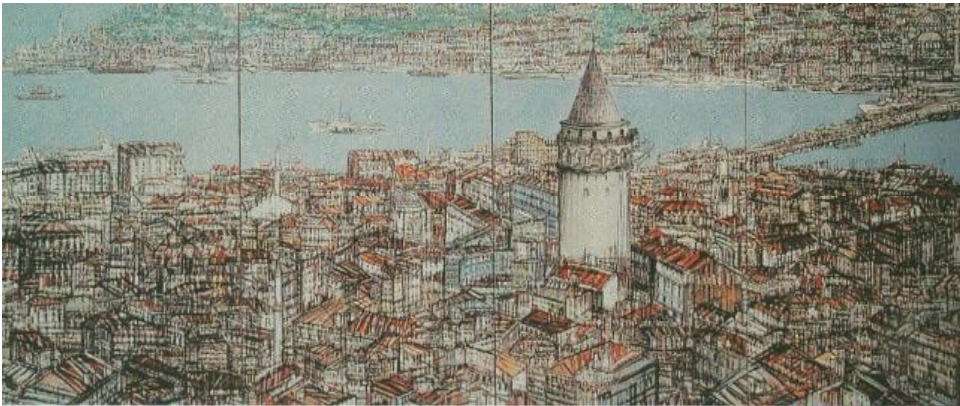
*Bedri Rahmi Eyüboğlu, “Âşık Veyseî”, 1953. Kâğıt Üzerine Guaj, 96x50 cm.*

**Resim 5.**

*Bedri Rahmi Eyüboğlu, “İstanbul”, 1955. Tuval Üzerine Yağlıboya, 195x335 cm.*

**Resim 6.**

*Devrim Erbil, “İstanbul”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 96x248 cm.*





“Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun 1950 ve 1960’lı yıllarında yaptığı İstanbul resimleri, O’nun başyapıtları arasında yer almaktadır. Osmanlı minyatür sanatının geleneksel kompozisyon düzenlerine çağdaş yorumlar kazandıran Eyüboğlu’nun, anlattığı İstanbul, mavinin denize dönüştüğü sulara gezinen, hat levhalarının önemli kompozisyonu, “Amentü kayıkları” ve balıklarla çevrelenen kilimleriyle Anadolu’nun motifleridir. Eserde Anadolu’nun zengin kültürü Avrupa’ya taşımıştır. Minyatürün bezemeci üslubunu sanatçı, İstanbul Boğazı’nın sularında bile resmetmiştir. Mimari anıtlarıyla kentin silueti, bulutların altında akıp giden İstanbul yaşamının kesitleri Eyüboğlu’nun kompozisyonunda yer bulmuştur. Sanatçının eserlerinde karada ekili tarlalar, denizde yelkenliler, atmosferi belirleyen bulutlar bezemeci bir şekilde karşımıza çıkmıştır. Sanatçının renkleri, Anadolu’yu tanımlayan kilim ve motiflerden oluşmuştur. Çizgiler; kilim gibi işlenerek motif motif farklılıklar gösteren semtler olmuştur. Sanatçının eserlerinde İstanbul ve Anadolu’nun bu nakışları, Osmanlı’nın minyatürleriyle karşımıza çıkmaktadır” (Demirel ve Yayan 2020; 1772). “İstanbul”, Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun başyapıtı olmakla birlikte onun bu resmi son dönem günümüz sanatçılarından Devrim Erbil’in, İstanbul konulu eserleriyle de benzer özellikler taşımaktadır.

Batılı anlamda ilk resim örnekleri ve figür anlayışına sahip olan ve aynı zamanda bunu geliştiren sanatçılar olarak yukarıda sözünü ettiğimiz sanatçıların varlığı, Türk resim sanatı için büyük önem taşımaktadır. Ayrıca ilerleyen süreçte bu anlayışa hâkim pek çok sanatçının da yetiştiği görülmektedir. Özellikle kompozisyonlarında figürün hâkim olduğu ve yer yer figür kaynaklı soyutlamalara yer veren pek çok sanatçının eserleri de adından söz ettirmiştir.

1960’lı yılların özgürlükçü düşünce ve sosyal ortamları, Türk resim sanatının adeta derlenip toparlanmasına ve kendine yeni bir yön vermesine yol açmıştır. Çünkü böylesi bir ortam, özgüveni gelişmiş, yeniyi ve yenilikçi yaklaşımlara açık, eskisinin yerine alternatiflerin araştırıldığı bir dönüşüm süreci olarak ifade edilmiştir. Bu dönüşüm sürecine bağlı olarak gelişen düşünceler de 1960’lı yılların sanatı ile sonrasındaki sanatı toplumsal içerik bağlamında ikiye bölmüştür. Bu bağlamda 1960’lı yılların sanatının toplumdan uzaklaştığı, özellikle 1960’lı yılların ikinci yarısında ise soyut resim dilinin belirli ölçekte akademik bir dil geliştirdiğine kanaat getirilmiştir. Böylelikle so-

yut resim anlayışının geleneksel figür anlayışının karşısına, içinde ironi, eleştiri ve varoluşsal kaygıları kapsayan yeni bir soyut figüratif resim anlayışıyla çıktığı görülmektedir.

1960'lı yıllar Türk resim sanatında Batılı anlamda ilk resim örnekleri ile soyut anlayışın hâkim olduğu yıllar olmuştur. Bu anlamda özellikle daha sonraki bölümlerde inceleyeceğimiz D Grubu Ressamları ve Müstakiller soyut sanata yönelmemişlerdir. Ayrıca Yeniler Grubu'nun ressamaları da yeni figür anlayışı ve soyut sanatın ilk uygulayıcıları olarak Türk resim sanatındaki yerlerini almışlardır. Öte yandan, Çallı Kuşağı'ndan sonra süregelen uzun bir ara, figürün tekrar gündeme gelmesi ile son bulmuştur. Ancak, Türk resim sanatında figüratif alandaki bu anlayış sanatçı grupları açısından genel bir kabul anlamı taşımamaktadır. “Sezer Tansuğ’a göre, İkinci Dünya Savaşı’nı takip eden ikinci büyük zaman dilimi içinde figüratif olmayan, soyutlayıcı yönelişlerin yaygınlaşmaya başlaması sağlam bir alternatif oluşturmasıyla, gerçekte dolaylı figür resim sanatının hâkim bir güçlenme aşamasına girmesini kolaylaştırmıştır. 1955 yılından sonra daha fazla belirginleşen figüratif resim sanatının güçlenmesi, kültürel alanların genişlemesinin yanında, karşı alternatiflerin varlığına da dayandırılabilir. Yani kavramsal soyutlayıcı ve minimal eğilimler, figüratif resim sanatına hizmet eden güçlü bir alternatif olmasından ileriye gitmemiştir” (İskender 1994: 34).

Çağdaş Türk resim sanatında Batılı anlamda ilk resim örneklerini ortaya koyan ve üslupları ile bu anlamda yeni figür anlayışının inşasını gerçekleştirmiş olan sanatçılarımızın, resimlerinde serbest konuları ön plana çıkarmalarında, temel bilgi bağlamında aldıkları teknik resim eğitimi ile ilişkilendirilmekte, çizginin yanında perspektifin de inceliklerini yağlı boya tablolarına aktardıkları eserler ortaya çıkardıkları görülmektedir. Bu nedenle figür kaynaklı kompozisyonları ve figür kaynaklı soyutlamaları ile öne çıkan bu sanatçılar, çağdaş Türk resim sanatının gelişmesinde de öncü bir rol üstlenmişlerdir.

### 3. BÖLÜM

#### 3.1. Çağdaş Türk Resim Sanatı'nda Soyut Eğilimlerin Sanatsal Gruplar Bağlamında Ele Alınışı; D Grubu, Yeniler Grubu ve Onlar Grubu

Toplumsal kültürün Batı ile karşılaşmasının, toplum içindeki özgürlükçü ve demokrasiye olan inancın Türkiye'ye her açıdan kazandırmış olduğu yeniliklerin sanata ve sanat anlayışlarına da yansıdığı görülmektedir. Yaşanan bu özgürlükçü ortam içerisinde Türk resminde çok önemli gelişmeler meydana gelmiş ve toplumsal içerikle resim yapan birçok sanatçı özellikle soyut resme ilgi duymaya başlamışlardır. Bu anlamda Batı kaynaklı soyut sanat akımlarından ve sanatçılarından etkilenen pek çok Türk sanatçının yeni yeni eserler ürettikleri görülmektedir. Türk resim sanatı tarihi açısından bakıldığında, bu dönemden sonra oluşturulan sanatsal grupların da soyut sanata büyük ölçüde ivme kazandırdıkları görülmektedir. Burada, Türk resim sanatında adından en sık söz ettiren grubun da 'D Grubu' olduğunu belirtmek gerekmektedir. "Ayrıca, grup Türkiye'nin dördüncü sanat topluluğunu kuran gruptur ve bu nedenle adını alfabenin dördüncü harfinden almıştır" (Kabacalı vd. 1991; 80). Cumhuriyetin ilanı ile Batı sanatı etkilerinin artması, resim sanatında gittikçe artan sayıda sanatçının yetişmesi, yurt dışı ziyaretleri, yurt dışında görmüş oldukları öğrenimler ve izlenimler ile daha ziyade Türkiye'de açılan sanatsal kurumların varlığı, D Grubu'nun oluşmasını sağlayan etkenlerden sadece birkaçı olarak sayılabilmektedir. Bu gruptan önceki sanatçı topluluklarından çok daha etkin olan D Grubu, "1933 yılında 'Müstakiller' hareketine alternatif olmak amacıyla kurulmuştu" (Başkan 1994: 25). Kuruluşunun hemen ardından o dönemin pek çok tanınmış sanatçısının da bu gruba dâhil olduğu görülmektedir. "Nurullah Berk (1906- 1982), Zeki Faik İzer (1905-1988), Elif Naci (1898-1987), Cemal Tollu (1899-1968), Abidin Dino (1913-1993) ve Zühtü Müridoğlu (1906-1992) gibi beş ressam ve bir heykeltıraşın kurduğu grup; daha sonra, Turgut Zaim (1906- 1974), Bedri Rahmi Eyüboğlu (1911-1975), Eren Eyüboğlu (1907-1988), Zeki Kocamemi (1900-1959), Nusret Suman (1905-1978), Fahrünnisa Zeid (1903- 1991), Sabri Berkel (1907-1993), Hakkı Anlı 1906-1991), Salih Uralı (1908- 1984), Halil Dikmen (1906-1964), Eşref Üren (1897-1984) ve Arif Bedii Kaptan (1906-1982)'ın katılımıyla 1950'li yılların başlarına kadar Türk sanatında André Lhôte (1885-1962)'un kübist, yapısalcı, Fernand Léger (1881- 1955)'in sentetik kübist biçim anlayışını temsil etmiştir" (Yasa Yaman 2002:7). D Grubu, kübizm ve soyut sanatın Türk sanat ortamında genel olarak kabul

görmesini sağlamıştır. “Çünkü D Grubu, Türk Sanatında plastik değerleri ön plana çıkarmayı amaçlamıştır. Bu bağlamda Nurullah Berk, grubunu ve sanat anlayışını tanıtmayı amaçlarken sadece resimleri ile değil pek çok yazısı ile de bir sanatsal yaklaşım oluşturmuştur. Bu yaklaşım, sanatsal ifade biçimi olarak grubun diğer üyeleri tarafından da benimsenmiştir” (Buçukoğlu 2020: 114). Cumhuriyet dönemi Türk resminin Batı’ya yönelmesinde önemli işlevler yerine getiren ve aynı zamanda D Grubunun sözcülüğünü de yapan Nurullah Berk’in çalışmalarında, kübist ve konstrüktivist anlayışların etkilerinin yanı sıra, minyatür ve hat sanatı üzerinden kurgulanan bir estetik anlayış da söz konusudur (*Resim 7*).

#### Resim 7.

Nurullah Berk, “İşkambil Kâğıtlı Natürmort”, 1933. Tuval Üzerine Yağlıboya, 60x80cm. İstanbul Devlet Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu.



#### Resim 8.

Zeki Faik İzer, “Soyut Kompozisyon”, 1940. Tuval Üzerine Yağlıboya, 130x95 cm. İstanbul Modern Sanat Müzesi Koleksiyonu.



**Resim 9.**

Cemal Tollu, “İsimsiz”, 1948. Tuval Üzerine Yağlıboya, 99x73 cm. İstanbul Yapı Kredi Koleksiyonu.

**Resim 10.**

Cemal Tollu, “Kurban”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 120x90 cm., İstanbul Resim ve Heykel Müzesi.



**Resim 11.**

Abidin Dino, “Portre”, Jüt Üzerine Yağlıboya, 72x50, Devlet Resim ve Heykel Müzesi, Ankara.

**Resim12.**

Elif Naci, “Soyut”. Tuval Üzerine Yağlıboya, 41x27 cm, Devlet Resim ve Heykel Müzesi, Ankara.



Zeki Faik İzer'in eserleri incelendiğinde, figüratif resmin yanı sıra somut nesnelerden yola çıkarak soyutlamalara yöneldiği de görülmektedir. 1930 kuşağının önde gelen temsilcilerinden Cemal Tollu ise resimlerinde yerel konuları, kübist bir anlayışla işlemektedir. Tollu, eserlerinde kültürel imgeler üzerinden çeşitli soyutlamalar gerçekleştirmiştir (*Resim 10*). Yaşamı boyunca teknik ve estetik açıdan geniş bir yelpazede eserler üreten Abidin Dino ise yukarıdaki resimde olduğu gibi soyut figüratif üslupta eserler üretmiştir (*Resim 11*). D Grubu temsilcilerinin görünür ve bilinir olduğu dönemde, Türk resmi için sağladıkları yenilikler, canlılık, soyut ya da soyutlamaya yönelik resimsel hareketlerin ortaya çıkma aşamasındaki etkileri oldukça önemlidir. D Grubu, "hacim güzelliğini aramak, plâstik bir kemale varmak endişesindeydi. Tabiattan uzaklaşmalar, deformasyonlar, abstre ve non- figüratif, entellektüel bir anlamın varabileceği dâvalardır. (...) Türkiye'de halka abstreyi, plâstik kıymetleri, klasiği deşifre eden D Gurubu'dur" (Naci 1964; 18).

Yukarıda verilen birçok örnek, Batı resminin özelliklerini yansıtan detaylarla doludur. Georges Braque' un "Keman ve Palet" ve Pablo Picasso'nun "Horta' da Su Deposu" adlı yapıtları incelendiğinde, benzer özellikler gerçekçi bir şekilde görülür. Bu bakımdan, "D Grubu'nun sanatsal yönden temel çıkış noktası, empresyonist eğilimleri reddetme ve kompozisyonu kübist ve konstrüktivist akımlardan esinlenen sağlam bir desen ve inşa temeline oturtmak istemeleri olmuştur" (Tansuğ 1992; 181-183). Değişen kültür ve sanat ortamı, toplumsal olduğu kadar sanatçılar üzerinde de olağanüstü özgürlükçü etkiler yaratmıştır. "D Grubu'nun reddettiği klasizm değil, akademizme körü körüne bağlılıktı. Tabiat taklitçiliği, kopyacılığydı" (Erinç 1990; 18). Figür kaynaklı soyutlamanın yanı sıra, Avrupa'nın figüratif soyutlamayı temel alan ve destekleyen diğer sanatlarından da referanslar alan D Grubu sanatçıları, genel olarak Empresyonizm, Ekspresyonizm, Konstrüktivizm ve Fovizm' den etkilenmişlerdir. "D Grubu'nun oluştuğu Batıya dönük biçimçilik ve ekolcü tavra karşı Yeniler Grubu'nun Anadolu temalı resimlerinde, sanatsal kaygıların ötesinde, toplumsallık duygusunun ön planda tutulduğu eserler üretildiği görülmektedir. Burada yansıtılmaya çalışılan en dikkat çekici özelliğin ise, konu seçimlerinde Anadolu insanın toplumsal hayatının ele alınıyor olmasıdır. Bu amaçla, Anadolu insanın her türlü sorunlarını, hüznlerini ve mutluluklarını yansıtmaya çalışan bu grubun sanatçıları, böyle bir sanat anlayışını benimseyip savunmuşlardır. Bu grup, Türk resmine yeni bir anlayış getirmek ve toplum sorunlarını

yansıtmak amacıyla bir araya gelen ressamların oluşturduğu bir topluluktur” (Kabacalı vd. 1991; 291).

Yeniler Grubu’nun oluşması ve bu gruba dâhil olan pek çok sanatçının eserleri, çalışma konumuz olan figür kaynaklı soyutlama üslubu açısından oldukça önemli örneklerdir. Büyük bir kültürel gelişmeye ve dönüşüme yol açan Cumhuriyet sonrası kültürel gelişmeler, yenilikler ve dönüşümlerin, toplumsal gerçeklikte büyük bir hareket ortaya koymuş olduğu bilinmektedir. Dolayısıyla sanatçıların böylesi bir ortam içinde eserleriyle özgürlükçü tavrı yaşatma ve paylaşma arzusu içinde oldukları söylenebilir. Bu neticede belirli üslupları belirleyen sanatçıların sıkça bir araya gelme arzusu 1940’lı yıllarda devam etmiş ve bu süreçte Yeniler Grubu’nun oluşmasına da zemin hazırlanmıştır. Sözüünü ettiğimiz yıllar, aynı zamanda Türk resim sanatında görülen toplumcu gerçekçi üslubu benimseyen sanatçıların da bir araya geldiği dikkat çekici bir dönemdir.

“Türk resim sanatına yön verebilecek bir etki yaratan ve pek çoğu Leopold Levy’nin öğrencilerinin oluşturduğu Yeniler Grubu ressamı Nuri İyem, Abidin Dino, Selim Turan, Agop Arad, Nejad Devrim, Turgut Atalay ve Avni Arbaş gibi çeşitli sanatçıların 28 Mart 1940’da açmış oldukları ‘Liman Sergisi’ ile birlikte kurulmuştur” (Bkz. Kabacalı vd. 1991; 290). Türk resim sanatına oldukça büyük katkıları olan Yeniler Grubu sanatçıları, Anadolu yaşamının dışında başka konulara da eğilim göstermişlerdir. Birbirlerinden farklı üsluplar ile olsa da, doğayı güncel bir yorumlama ile yansıtmayı başaran Yeniler Grubu ressamlarının, böylesi bir anlayışı benimseyip başarı elde etmelerinde Avrupa’da gördükleri sanat eğitiminin öneminin büyüklüğüne dikkat çekmek gereklidir. “Yeniler Grubu doğayı Batılı bir biçim anlayışının yanı sıra Anadolu içselliği ile yeniden betimleme çabasıydılar. Bu Anadolucu bakış açısıyla toplumcu bir anlayışı eserlerine yansıtmaya çabasında olmuşlardır” (Tetikçi 2003; 145). Batı’dan Dünya’ya yayılan sanat hareketleri, elbette burada gelişen her türlü olaydan önemli ölçüde etkilenmiştir. İkinci Dünya Savaşı da işte böyle bir etki yaratmıştır. Bu savaşın etkisiyle ortaya çıkan ekonomik ve sosyal yıkımlar, doğal olarak bütün Avrupa’daki kültür ve sanat hareketlerini de derinden sarsmıştır. Yeniler Grubu’nun böylesi bir ortamda oluşması, varlığını ve dolayısıyla da etkinliklerini uzun sürdürememesinin temel nedenlerinden biri de bu olmuştur. Öte yandan bu dönem içinde ortaya çıkan sosyal, kültürel ve toplumsal gerçeklik paradigmaları, Yeniler Grubu ile Türk resim sanatı içinde oluşan sanat anlayışında da yaşam bulmuştur.



Yeniler Grubu içinde yer alan bazı sanatçılar ve eserleri, gerek Türk resim sanatına getirdikleri yenilikler, gerekse, resimlerindeki figür kaynaklı soyutlamalar ve soyut eğilimler bakımından değerlendirildiğinde, kendi üslubu ile figüratif soyutlamaya kısmen de olsa yönelen ve grubun önde gelen isimlerinden olan Nuri İyem dikkat çekmektedir. Grubun bir diğer güçlü ismi olan ve “Liman” sergilerine katılan Haşmet Akal’ın eserlerinde, figür kaynaklı soyutlamaların daha yoğun bir şekilde ortaya çıktığı görülmektedir (*Resim 13*). Salih Urallı’nın resimlerinde de yine figür kaynaklı soyutlamaların izlerine rastlamak mümkündür (*Resim 15*). Nejad Devrim’e ait resim ise, coşkulu olmasının yanı sıra, huzursuz, karmaşık, zarif ve çok yönlü ya da değişken yapısıyla onu ortaya çıkaran sanatçısı gibidir. Eserlerinde kullandığı kalın boya ve kısa fırça vuruşlarından oluşan lekeler, kompozisyonlarını şekillendirmede ilk göze çarpan unsurlardır. Soyutun, uluslararası ölçekteki özgün temsilcisi olarak, ışıltılı ve parlak renkler, geniş yüzeylerde coşkun fırça hareketleriyle lirik bir anlatım sergiler.

### Resim 13.

Haşmet Akal, “Dolmuş”, 1959-60. Tuval Üzerine Yağlıboya, 100x300 cm. İstanbul Devlet ve Resim Heykel Müzesi.



**Resim, 14.**

Avni Arbaş, “Atlı”, 1988. Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 33x24 cm.

**Resim 15.**

Salih Urallı, “İsimsiz”, 1951. Tuval Üzerine Yağlıboya, 46x33 cm.



**Resim 16.**

Nejad Melih DEVRİM, “Soyut Kompozisyon”, 1960-70. Tuval Üzerine Yağlıboya.



Görüldüğü üzere bu grup içinde yer alan sanatçıların eserlerini soyut ifade biçimlerine dönüştürmeleri, özellikle figürleri sadeleştirme ve bozuma uğratma eğilimi içinde oldukları anlaşılmaktadır. Biçimsel soyutlamaların görüldüğü bu resimlerde, özellikle Haşmet Akal’ın eserinde yer alan insan figürleri geometrik bir tarzda sadeleştirilmiştir. Böylelikle eşya ya da figürün tanınır özellikleri ve genel görünüşü yalın, lekesele bir soyutlamaya dönüşmüştür.

Türkiye’de ilk ‘Resim ve Heykel Müzesi’nin açılması ve eserlerin korunması anlayışı 1937 yılında olmuş ve bundan sonra yetişen sanatçılar ile eserleri açısından oldukça önem taşımaktadır. “1938’den itibaren sanatçıların Anadolu’yu karış karış gezmeleri ve gezip gördüklerini resmetmeleri istenmiştir. Bu amaçla eserlerini ortaya koyan Yeniler Grubu, ulusallık kavramını sanata kazandırmış ise de yerel anlayıştan öteye geçemediği görülmüştür” (Bulut 2009; 25).

Öte yandan Bedri Rahmi Eyüboğlu, yaşamı boyunca Batı’ya özgü sanat ve kültür birikimini kendi öğrencilerine ve sonraki öğrencilere de tanıtmak için biçim ve düşünceye dayalı nitelikler ekseninde dünya sanatını yakından takip etmiştir. Bedri Rahmi Eyüboğlu, “Akademi öğreniminin lise dengi ilk dönemini tamamlayan ve çoğu bir yıl sonra diploma konkuruna girecek olan genç sanatçılara elbirliğinin, dayanışmanın öne-

mini kavratmak istiyordu” (Erol 1984: 96). 1942 yılında sanatçı Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun etkisiyle on öğrencinin kurmuş olduğu Onlar Grubu, süreç açısından 1952 yılına kadar etkinliğini sürdürmüştür.

Onlar Grubunun ilham aldığı sanatçı Bedri Rahmi Eyüboğlu, Batı estetiği ile Anadolu estetiğini bir araya getirmiştir (*Resim 17*).

Anadolu motifleri ile Batı’nın anlatım biçimlerini bütünleştirdikleri bir üslup ile üretimlerini gerçekleştiren Onlar Grubu, Mayıs 1947’de, Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun öğrencisi Ivy Stangali, Hulusi Sarptürk, Leyla Gamsız, Nedim Günsür, Mustafa Esirkuş, Turan Erol, Fahrünnisa Zeid, Mehmet Pesen, Orhan Peker ve Fikret Otyam’dan oluşmaktadır. Bu sanatçıların eserlerindeki temel amaç; öncelikle doğadan, toplumdan ve daha ziyade toplumsal gerçeklikten tercih ettikleri konular üzerinden yöresel bir anlatım dilini, çağdaş Batı sanatının soyutlama anlayışı ile bütünleştirmektir.

Resim sanatına oldukça geniş bir perspektiften bakmayı başaran bu grubun üyeleri, hızla kendi üsluplarında önemli eserler ortaya koymayı başarmışlardır. “Grubun kuruluş amacı; Bedri Rahmi’nin kişiliğinde toplanan Doğu-Batı birleşimini Türk resminde yaratmak, yeni mezun olan öğrencilerin kendilerini sanat ortamına tanıtmalarına olanak sağlamaktır” (Ersoy 1998; 16). Türk resminin değişim süreci, Batı’nın teknik zenginliğini geleneksel sanatlar ile birleştirerek özgün bir yaratma sürecinin amaçlanmasıyla başlamaktadır. Onlar Grubu’ndan önce, figür konusu çeşitli sanatçıların çalışmalarında manzaraların içinde küçük bir şekilde kendine yer bulurken, daha sonraları özellikle Batı ile yoğun temas halindeki Türk sanatçıların eserlerinde zamanla ana tema, ana konu olarak ele alınmaya başlamıştır. Bu süreçte ulusal bir sanat yaratma anlayışı üzerinden hareket eden ve geleneksel sanatla modern sanatın sentezine inanan Onlar Grubu’nda, Bedri Rahmi Eyüboğlu gibi birçok sanatçı figür kaynaklı soyutlama anlayışında da eserler üretmişlerdir. İlk elden Anadolu’ya ait yerel motiflerin işlendiği resimlerde daha sonradan figür kaynaklı soyutlamaların yoğun şekilde yer aldığı dikkat çekmektedir.

Bir deformasyon ustası olarak soyutlama eğilimi ile kendisinden sonraki kuşağı etkileyen Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun sanat ve resme ait düşünce ve eserlerinden oldukça etkilendiğini bildiğimiz Onlar Grubu, aynı zamanda Albert Dürer ve Leonardo

Da Vinci gibi dünyanın önde gelen sanatçılarının desen etütleri üzerinde çeşitli incelemeler gerçekleştirmişlerdir. Grup, bu incelemelerinden sonra sanatsal düşünce, üslup ve uygulamalarını, Türk bezeme sanatlarından aldıkları öğelerle birlikte bütünleştirerek, yöresel çizgileri bu sağlam temeller üzerine oturtmaya çalışmışlardır. Bu süreçte grubun tüm üyeleri, özgün üsluplarını ve sanatçı kimliklerini ortaya çıkarmışlardır.

**Resim 17.**

Bedri Rahmi Eyüboğlu, “Kağı”, 1965. Duvar Üzerine Mozaik Panosu.



**Resim 18.**

Ivy Stangali, “Oturan Kadın”, Kâğıt Üzerine Yağlıboya, 15x11 cm.





**Resim 19.**

Leyla Gamsız, “İsimsiz”, Kontrplak Üzerine Yağlıboya.

**Resim 20.**

Nedim Günsür, “Köylüler ve Karpeler”, Duralit Üzerine Yağlıboya, 22x34 cm. Sakıp Sabancı Müzesi.

**Resim 21.**

Mustafa Esirbaş, “Köylüler”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 82x102 cm.



**Resim 22.**

Turan Erol, “Ev İçi /Diyarbakır”, 1956. Duralit Üzerine Yağlıboya, 100x130 cm.



Eserleriyle, kendinden önceki sanatsal gruplardan farklı olan ve gruba bağlılık ilkesiyle sanatçıların bir arada oluşturdukları bütünlük, Onlar Grubu’nun güçlü bir özelliğidir ve bu özellik grubun gelişmesini sağlayarak, sanatsal düşünce ve uygulamalar bağlamında grubun daha büyük ses getirmesini hızlandırmıştır. “Bu arada önemle belirtmek gerekir ki; Türk resim sanatında ilk kez bir grup sanatçı belli bir sanat anlayışı çevresinde toplanarak ortak bir sanat biçimi oluşturmaya çalışacaktır. Daha önce kurulan ressam birliklerinden ayrılan önemli bir gelişmedir” (Giray 1989; 7).

**Resim 23.**

Mehmet Pesen, “Nazarlık-Horoz”, 2004. Duralit Üzerine Yağlıboya, 14.5x10 cm.



**Resim 24.**

Orhan Peker, “Güvercinler”, 2009. Mukavva Üzerine Yağlıboya, 35x50 cm.

**Resim 25.**

Fikret Otyam, “Çoban ve Kadın, 1959. Tuval Üzerine Yağlıboya.



Sanatçı Fahrünnisa Zeyd'in, soyut geometrik tarzının önemli bir örneği olan 1964 tarihli “*Break of the Atom and Vegetal Life*” adını taşıyan eseri konumuz açısından oldukça önem taşımaktadır. Önceleri klasik, daha sonra ise realist çizgileri resimlerinde kullanmış ancak çok daha sonraları soyut anlatım biçimlerini kendi çizgi değerleri ile bütünleştirmiştir. Yoğun bir renk ve şekil kullanımının yanı sıra eserlerinde islami kaligrafinin estetik ve güçlü yapısını, sufizmin mistik karakteri ile birleştirmiştir. Ayrıca Paris yıllarında oldukça etkilendiği Bizans ve Batı sanatının da estetik özelliklerini eserleri ile harmanlamıştır (Resim 26).



**Resim 26.**

Fahrünnisa Zeyd, “Break of the Atom and Vegetal Life”, 1964. Tuval Üzerine Yağlıboya.



### 3.2. 1940 Sonrası Paris’e Yerleşen Türk Ressamları Ve Çağdaş Türk Resim Sanatında İlk Figür Kaynaklı Soyut Resim Örnekleri

Paris’te, 1945-1960 yılları arasında açılmış olan salon sergileri ve çeşitli galeri etkinlikleri, görsel sanatlar ortamına hareketlilik ve canlılık katmıştır. Paris sanat alanında, çağdaş Fransız resmi için büyük avantajlar sağlamanın yanında, kültürlü bir yapının oluşmasını da güçlendirmiştir. Sanat alanındaki modernleşme öyküsü Paris’e özgü bir gelişme üzerinden giderek daha çok incelenmeye başlamıştır. Ortak bir payda ile Lirik Soyut anlatımların geliştiği Paris Ekolü (Ecole de Paris / School of Paris), II. Dünya Savaşı’ndan sonra yaşanan kaotik ortamda hayat bulmuştur. Paris Ekolünü tanımlamak için, bu ekolün iki ayrı grup sanatçıyı tanımladığından söz etmek gerekir. “Bunlardan ilki I. ve II. Dünya Savaşları sırasında Paris’te yaşam bulmaya çalışan sanatçıları kapsamına alır. İkinci grup birçok ülkeden Paris’e gelen ve bu kentin sanat ortamında var olmaya çalışan “avant-garde” sanatla uluslararası bağlantılar kuran sanatçılardır” (Giray, 1998; 10). Bu isimler arasında Türk sanatçılar da bulunmaktadır.

Özellikle 1945’den itibaren Batı’da resmi olarak biçimsellikten uzak bir soyutlama türünün hâkim olmaya başladığı görülmektedir. Bundan etkilenen pek çok sanatçı soyut anlatımlara yöneldikçe, figür ve soyutlama arasında beliren engel, önemini yitirerek kaybolmuştur. Paris’te öne çıkmaya başlayan Elementarist ve Konstrüktivist an-

layışlar, Avrupa’da savaşın sona ermesinin ardından olmuştur. Avrupa sanatı tarihindeki soyut eğilimler Paris Ekolü’nün oluşmasında etkili olmuştur. İkinci Dünya Savaşı’nın sebep olduğu karmaşıklığa rağmen Paris, savaşın ardından Avrupa sanatı için önemli sanat merkezlerinin arasında yerini almıştır. Resmi yetkilerin kayıtsız ve engelleyici tutumunun ötesine geçen soyut sanat kısa süre içinde çoğalarak etkisini görünür kılmıştır. Böylece sanatçıların yaşamlarında ve eserlerinde soyut sanat, öncü olan bazı galerinin katkıları ve birkaç kişiden oluşan eleştirmen grubunun desteği ile kabul görmüştür. Aynı yıllarda Paris, soyut’ un farklı tasniflerinin yapılmasında ve tanımlanmasında tespit edilen kuramsal faaliyetlerin önemi ile de adından söz ettirmiştir. Soyut sanatı şekillendiren bu canlılığın bir sanat merkezi konumundaki Paris’in yerini 1960’lı yıllarda New York’a bırakmasına kadar sürmüştür.

1925 yılından itibaren Paris Ekolü terimi, farklı toplulukların tanımlanması amacıyla kullanılmıştır. Anlam açısından söz konusu olan iki genel tasvir şu şekildedir: “İlk ve daha yaygın olanı, 1910-1930 yıllarında Paris’te yaşayan ve Fransız olmayan sanatçıları ifade etmek için kullanılırken, savaş sonrasında, Paris Ekolü ve bazen da ‘yeni’ ekiyle, Nouvelle École de Paris (*Yeni Paris Ekolü*), Fransız ya da yabancı, Paris’te yaşayan ve Lirik Soyut resim yapan sanatçıları tanımlayan bir terim olarak karşımıza çıkmaktadır” (Özerden 2005; 16). Paris Ekolü hiçbir zaman sınırları belirli bir sanat ekolü olmamıştır. Çıkış noktası ise Fransız sanatı ile ilişkilidir. “Fransa, içine kapanmakla dışarıya açılmak arasında kararsız kalan Paris Ekolü aracılığıyla, kendi sanatsal kimliğini sürekli olarak sorgular. Bu terime, ilk ortaya atıldığı 1925 yılıyla, artık tarihi bir olguya dönüşmüş olduğu günümüz arasında, birçok farklı anlam yüklenmiştir” (A.g.e.; 17).

Paris’te popüler olan soyut resim, 1945 ve 1960 yılları arasını kapsayan bir süreç içinde etkisini göstermiştir. Bu süreç içinde Paris’te yaşayan Türk ressamların da yer aldığı görülmüştür. “1945-1960 yıllarında Paris sanat ortamı, çağdaş Fransız resmine büyük katkılar getiren çok uluslu bir yapıya sahiptir. Türk sanatçıları ile bağlantısını kurduğumuz diğer Paris Ekolü sanatçıları arasında, Fransızların yanında Rus, Alman, Hollandalı ve Portekizli sanatçılar da bulunmaktadır. Nejad Melih Devrim, Mübin Orhon, Fikret Mualla, Selim Turan, Hakkı Anlı, Albert Bitran, ve Fahrünnisa Zeid’den oluşan bir grup soyut Türk ressamı da bu çok uluslu yapıda yerlerini almışlardır” (Kabacalı vd., 1991). Böylelikle Batı’nın çağdaş resim sanatının çizgisini sürdürmeyi ilke

edinen Türk resim sanatı, Osmanlı'nın son dönemlerinden bu yana merkez olarak Paris'i benimsemiştir. Fakat Türk sanatçıların birkaçı dışında sanat ortamına tam olarak dahil olamamıştır. 1945-1960 yılları içinde Paris Ekolü'nün çatısı altında güçlü sanatsal ve entelektüel bağlar kuran Türk ressamaları, en önemli sergilere davet edilmelerinin yanında sanatın gündemini de yakından izlemişler, bu dönem içinde önemli eleştirilerinin beğenisini de kazanmışlardır. Paris Ekolü'nün en önemli temsilcilerinden birisi de Fikret Mualla'dır. Genellikle onun dışavurumcu ve lirik tarzda eserler ürettiğine dair kanaatlarda bulunulan Fikret Mualla'nın, soyut figüratif denemeler gerçekleştirdiği de dikkatlerden kaçmamaktadır. Bu da sanatçının soyut dile yabancı olmadığını göstermektedir.

**Resim 27.**

Fikret Mualla, “Oturan Nü”, 1953. Kâğıt Üzerine Yağlıboya, 24x19 cm.



1940'lı yılların ikinci yarısından sonra, Batı'da gelişen soyut resim sanatı etkilerinin Türk resim sanatına da yansıdığı görülmektedir. Bu nedenle bu yıllar Türk resim sanatında soyut anlatımların ve üslupların uygulandığı bir dönem olarak dikkati çekmektedir. “Soyut uygulamaların özünde, sanatçı duyarlılığın özgürlüğü yatar. Sanatçı, belirlediği konuyu resimleme, anında yüz yüze kaldığı nesneleri ya da doğa görünümelerini bireysel duyarlılığının ışığı altında özgürce elemeye yönelir” (Giray 2001; 507). “1950’ler Türk resminin teknik aşamalar, biçimsel ve üslup arayışları ve ulusal içerik deneyimlerinin sonunda, iki ayrı yoldan anlatım gücü kazandığı bir dönemdir. Bir yanda Bedri Rahmi Eyüboğlu ve onu izleyenlerin Türk görsel geleneklerine ve Anadolu

coğrafyasına yönelen çalışmaları, öte yanda ilk kez tümüyle soyut biçim kullanarak bir yaşam görüşü, bir duygu ve varoluş dünyası anlatmaya çalışan Soyut-Dışavurumcuların resimleri, 1950’lerin attığı özgür, anlatımcı ve artık resim dilinde kendini rahat hissedene çabalar, bugünkü yeni kuşağın güç aldığı ortamı hazırlamıştır” (Dal 1984; 13).

#### Resim 28.

Nejad Melih Devrim, “İsimsiz”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 44x37 cm.



Bu sebeple 1950’li yılların başı, Türk resim sanatında soyut eğilimlerin öne çıktığı ve geliştiği bir dönem olarak görülmektedir. Bu dönemde, soyut sanatın özgün temsilcisi olmayı başaran Nejad Devrim, parlak renkler, geniş ve coşkulu fırça vuruşları ile lirik anlatıma sahip olmuştur (*Resim 28*). Nejad Devrim ve sanatı için kaynak oluşturan unsurların başında, İstanbul’da geleneksel Türk sanatlarından ve Osmanlı hat sanatından etkilenmesi gelmektedir. Ayrıca Nejad Devrim, Ayasofya ve Rovenna’da yer alan Bizans Mozaiklerinden de etkilenmiş ve bunları eserlerine yansıtmıştır. Bu nedenle Nejad Devrim, “Mısır sanatından, Oriental esprilere, geleneksel Türk halk sanatlarından, Arap sanatlarına dek tüm farklı görüş ve duyularını kendi soyut lekeci anlayışı içinde bir senteze ulaştırmaya çalışmıştır” (Ersoy 1998: 50). Resimlerindeki soyutlama eğilimlerinde bir araya gelen, parlak ve gözcücü renkler, kişiliğinin var olmasında sanatçı duyarlılığını yansıtmaktadır.

**Resim 29.**

Mübin Orhon, “Soyut Kompozisyon”, Tuval Üzerine Yağlıboya, Soyut Sanat Müzesi.



Bir diğer önemli sanatçımız Mübin Orhon ise, soyut üslubu ile dikkatleri üzerine çeker ve bir imge yoğunluğu ile eserlerine yaklaşır. Mübin Orhon, Türk soyut resim sanatının öncülerinden birisi olmuştur.

Türk resim sanatında 1950’den sonra farklı görüşler ve eğilimler oluşmaya başlamıştır. Bu farklı görüşler bağlamında bir çok sanatçı arasındaki farklı görüş ayrılıkları sonucunda aynı zamanda ulusallık ve evrensellik arasında kendisini göstermiştir. Sanatçıların bazıları soyut eğilimlerini bu dönem içinde gösterirken, bazı sanatçı grupları da toplumsal sorunlara yönelme konusunda direnç göstererek figür ve soyut ilişkisinde eserler üretmeye başlamışlardır. “1955-1970 arası dönem Türk Resim Sanatında soyut anlayışın hâkim olduğu, D Grubu ve Müstakiller üyelerinin başta gelen isimleri soyut sanata yönelmemişken Yeniler üyelerinin büyük çoğunluğunun soyut sanatın ilk uygulamacıları olmuşlardır” (İskender 1994; 34).

“1960’lı yıllar Türk resminin genel üslup karakteri, soyut sanat akımları çerçevesinde şekillenmiştir. 1960’lı yıllarda etkin olan bu soyut akımlar içinde yer alan sanatçılar kendi figür anlayışlarını geliştirerek bu üslupların Avrupa’daki süreçlerinden farklı, özgün bir gelişme süreci ortaya koymuşlardır. 1970’li yıllar boyunca yeni eğilimlerle daha da boyutlanacak olan bu diyalektik ve anlayış, Türk resmi modernleşmesinin çağına uyarak devam etmesinin yolunu açmıştır” (Gültekin 1992; 17). 1960’lı yıllar, dünyada meydana gelen sosyal, kültürel ve siyasal hareketlerin etkisindeki yıllar olmuştur. Ülkemizde de yeni sanatsal eğilimlerin, yeni düşünme biçimlerinin ortaya

çıkmasına ve yayılmasına neden olmuştur. Bütün bunlara bağlı olarak Türkiye’de resim ile ilgilenenlerin sayısı özellikle bu yıllar içinde artış göstermiştir. Türk sanatçılarında düşünsel anlamda bir alt yapı oluşmaya başladığı da bu dönem içinde hissedilmeye başlanmıştır. “1965-1970 yılları arası Türkiye’nin ekonomik ve sosyal bakımdan çok hızlı bir şekilde geliştiği yıllardır. 1950 yılı kültürel ve siyasal yönden yeni ve farklı bir dönemin başlangıcı kabul edilir” (Ersoy 1998; 30). Yaşanan bu sosyal ve kültürel hareketlilik sanat dünyasında büyük etkiler uyandırmış ve soyut figüratif çalışmalar meydana gelmiştir. Böylece, “resme gösterilen ilginin artmaya başlaması sanatçıların bu talebi karşılayabilmesi için gereğinden daha fazla resim yapma çabasına girdiğini göstermektedir. Bununla birlikte, resimleri alacak kitlenin arzu ve eğilimleri sanatın gelişmesini etkilemiş ve belirleyici bir rol almıştır” (Ersoy 1998: 46).

“Soyut Türk sanatının Paris kanadını oluşturan Nejad Melih Devrim, Mübin Orhon, Selim Turan, Albert Bitran, Hakkı Anlı ve Fahrünnisa Zeyd savaş sonrası Paris’inde, sanat hayatının yeniden hareketlendiği ve avant-garde tartışmaların yapıldığı bir ortamda eser üretmeye çalışmışlardır. Yalnızca resim sanatında değil, savaş sırasında bastırılmış olan her türlü entellektüel ve yaratıcı faaliyet artık ürünlerini vermeye başlamıştır (Girgin 2009; 21). Onların Paris yılları, Paris’in uzun süredir ‘sanatın merkezi’ olma gibi ayrıcalığını New York’a devrettiği döneme rastlamaktadır. “Bu yıllarda gözler Paris’le New York arasında gidip gelmekte, çok kısa aralıklarla soyut çerçevesinde birbirini izleyen yeni sanat eğilimleri ortaya çıkmaktadır. Bu eğilimler arasındaki tartışmalar çağdaş Batı sanatının gündemini oluşturmakta ve soyut sanatın olgunlaşmasını sağlamaktadır” (Girgin 2009; 23). 1945-60 yıllarında bu kültürel ve yaratıcı ortamın başkentinde kendilerini bulan soyut Türk sanatçıları, çağdaş Batı resmiyle Türk resminin eşzamanlı bir gelişme gösterdiği ilk aşamayı bu dönemde oluşturmuşlardır.

“Bu çizginin Devrim, Orhon, Turan, Bitran, Anlı ve Zeid tarafından kırılması, bu tarihe gelindiğinde Türk resim sanatında asgari alt yapının oluşturulmuş olmasıyla olduğu kadar, bu sanatçı grubunun yaratıcı ve entelektüel vasıflarıyla da bağlantılıdır” (Girgin 2009; 22). 1960 sonrasında sanatçıların çağdaş Türk resmi içinde yöresel nitelikler ile ilişkilendirdikleri resimler ortaya çıkardığı görülmektedir. Öte yandan 1910 kuşağı ve bu kuşağı takip eden sanatçıların resimlerinde bulunan yöresellik eğilimini, aynı doğrultuda değerlendirmek yanlış olacaktır. “1910 kuşağı yöresel niteliği İstanbul peyzajı ile ele almakta ve resimlere kişisel çok fazla katılmamaktadır. Devletin



yürüttüğü sanat politikası ve yurt gezileriyle sanatçılar Anadolu ‘ya açılmış, özellikle 1960 kuşağı anlayışında daha belirgin çalışmalar resmetmişlerdir” (Girgin 2009; 23).

“1960 yılı sonrasında bu zamanda ülkemizde artan toplumsal karmaşa ortamında kentlilik olgusunun yarattığı dramatik gerginlik, sanatçıların yeni figüratif anlatımında keskinlikler aramalarına neden olan başka bir itici güç olmuştur” (Tansuğ 1999: 67). Türk resim sanatında; “1960’lardaki toplumsal gerçeklik ile 1940’lardaki toplumsal gerçeklik arasında da farklar bulunmaktadır. Yeniler, resimlerde geleneksel formlara başvurmuşlar ve çalışan sıradan insanların görüntüleriyle yöre görüntülerini birleştirmişlerdir. Yeniler, yurt gezilerinden dönen sanatçıların yöre ve doğa ağırlıklı çalışmalarına halkın toplumsal durumunu da eklerler. (...) Toplumsal gerçekçiler, köy yaşantısı, yöre insanı, sınıf farklılıklarını resimlerine konu olarak taşırlarken, görünenin arkasındaki gerçeği de duyurmaya çalışmışlardır. Yeniler grubunun Türk resmine konu anlamında en fazla katkısı olduğu dönem 1960-1971 askeri darbelerinin özgürlükçü ortamında olmuştur. Sanatçının amacı yerel ve yöresel atmosferi yansıtmak, konu ve üslubuyla da sanata ulusal bir nitelik kazandırmaktır” (Girgin 2009; 23-24).

1970’li yıllardan sonra sanatçıların birbirleri ile kurdukları kültürel etkileşimler sanatçıların özgün, dışavurumcu soyut figüratif eserler üretmelerine vesile olurken, aynı zamanda sanat anlayışlarını da bireysel ölçüde geliştirdikleri ve korudukları dönemler olmuştur. “Aynı yıllarda Amerika ve Avrupa’da ise Happening, Kavramsal Sanat, Pop-Art, Yeni Dışavurumculuk, Body-Art, Grafiti gibi yankı uyandıran akımlar ülkemizdeki varlığını ancak 1980 yılı sonrasında gösterebilmiştir. (...) 1980’li yıllarda Türk Resim Sanatında, figüratif anlatımda yoğunlaşma görülmeye başlanmasıyla beraber, sanatsal ilerleyişin yükseldiği ve daha etkin sanatsal bir ortamın oluştuğu görülmektedir” (Aslan 2018; 47). 1980’li yıllar çağdaş Türk resim sanatının gelişmesi ve soyut eğilimlerin gelişmesi bakımından önem taşımaktadır. “1980’lerde sanat, üslup ve genel yaklaşım yönelmelerinin soyut ve figüratif sanat yönelimlerine ilişkin alternatiflerle birlikte, bütün dünyada hâkim bir akım özelliği elde edilen ekspresyonist yeni eğilim gruplarının sadece belirli bir bölümünü temsil etmiştir” (Çavuşoğlu 2002; 91). Dolayısıyla bu dönem ile birlikte, “1980 yılına kadar gelen soyut sanat evresinden sonra figüratif sanata bir dönüş olduğu konusunda çeşitli iddialar ortaya çıkmıştır. Aslında figüratif sanatın ortadan kalktığını söylemek yanlıştır. Çünkü figüratif sanat, aslında hiç

ortadan kalkmamıştır. Zaman geçtikçe değerlerdeki değişim ve figürün uygulanmasında karşılaşılan çeşitlilik düşünüldüğünde gittikçe önem kazandığı söylenebilir” (Çavuşoğlu 2000;93).

### 3.2.1. Toplum İçin Sanatın Yansıması: Toplumcu Gerçekçiler

Sanatçıların dönemler içinde farklı üsluplarda eserler ürettiklerini bilmekteyiz. Yeniler Grubu, D Grubu ve özellikle de Onlar Grubu gibi Türk resim sanatının en önemli sanatçı gruplarının bu şekilde sanatsal bir düşünce ve üslup geliştirdiklerini de bilmekteyiz. Özellikle örnek verilecek olursa, Onlar Grubu sanatçılarının benimsediği üslubun toplumsal bir tarzı bulunmaktaydı. Bununla birlikte gerçekçilik kavramının sanat tarihinde birçok anlama geldiği görülmektedir. Gerçekçiliğin, estetik kavramı içinde gelişmesi ise 19. Yüzyıl’ın ortalarında Fransa’da başlamıştır. Gerçekçilik, bir yöntem olarak sanatı belirtmekten çok onun dışında kalan bir estetik kategori olarak da görülmüştür. Bu nedenle gerçekçilik kavramı hem bir biçim sorunu hem de bir içerik sorunu olarak görülmemelidir. Dolayısıyla gerçeklik kavramı ne tam olarak içerik yönünden ne de biçimsel bir açıdan tanımlanabilir. “Konu ve biçim açısından çok özel, spesifik bir diyalektik içeren gerçekçilik, üslupsal olguların yerine gerçeğin yorumlanmasında kullanılan metodları karakterize eder. (...) Pozitivist düşünürler gerçekliği “bir şeylerin bağımsız nesnel kimliği olarak” tanımlarken, diğer taraftan idealistler “insan zihninden kaynaklanan kavramların oluşturduğu özel durum” diyerek fikir öne sürmüşlerdir.

Toplumsal gerçekçilik, gücünü toplumsal yaşamla olan bağlantısından alan, toplumsal hesaplaşmanın estetik bir seviyede gerçekleştiği bir alandır. Toplumsal gerçekçiler, estetik değerler yardımıyla toplumsal olayları yorumlayarak toplumun karşısına çıkarmayı amaçlamaktadırlar. Bu sanat tarzı, toplumun durumunu yansıtabilme özelliğinden dolayı Türk resmindeki hiçbir eğilim, toplumsal gerçekçilik akımı kadar benimsenmemiştir” (Berksoy 1993: 2). Türk resim sanatında gerçekçi yaklaşım biçiminin, minyatürden beri süregelen bir yaklaşım modeli olduğunu görüyoruz. “Courbet, ‘Ben hiç melek resmi yapmadım, çünkü hiç melek görmedim’ diyerek, sanat izleyicisine bir sanatçının zengin ve görkemli dünyasının tasvir edilmesi yerine, dünya gerçeklerini gözler önüne sermenin önemini vurgulamaktadır” (Berksoy 1993; 1-2).



Bilindiği gibi, 1940'ların Türkiye'sinde hâkim olan resim anlayışının halktan uzak olduğu düşüncesinden yola çıkarak çeşitli sanatçıların bir araya gelmesiyle Yeniler Grubu'nu oluşturmuşlardır. Yine genel bir kanı olarak hatırlatacak olursak; "1960 ve 1970'li yılların Türk resim sanatındaki bir diğer önemli detay ise ülkenin içinde bulunduğu toplumsal ve siyasal değişimlere sanatçıların çalışmalarında neredeyse hiç yer vermemiş olmasıdır. Bu politik uyanış daha sonraki yıllarda sosyalist gerçekçilik olarak kendini göstermeye başlamıştır" (Germaner, 2000: 91). Bu hareket aslında, toplumu anlamak ve sanatsal üretimlerde bulunmak fikrinden doğmuş bir eylem olarak görülmektedir. Bu grup için, insanı ve insana dair hayatı resimde yansıtmaya düşüncesi, sanatın toplumun hizmetine dahil edilmesi fikri ile örtüşmektedir. "Bu toplulukta yer alan sanatçılar arasında Nuri İyem, Abidin Dino, Haşmet Akal, Ferruh Başağa, Turgut Atalay, Melih Devrim, Kemal Sönmezler, İlhan Arakan gibi sanatçıların eserlerinde bu anlayışın izlerini görmekteyiz" (Yılmaz 2003: 15). Öte yandan İbrahim Balaban da, "Anadolu insanının yaşantısını ve halk efsanelerini temel alarak toplumcu gerçekçi anlayışla yapıtlar üretmiştir" (Kabacalı vd., 1991; 32). Toplumcu gerçekçilik yönünden önemli olan Yeniler Grubu'nun karakteristik özellikleri arasında, ülke gerçekliğini yansıtmak, Türkiye'ye ve Türk'e özgü bir sanatı yaratmanın çabalarını görmekteyiz. Öte yandan Yeniler Grubu'nun böyle bir hedefi, aynı amaçla aynı yüzyılın başında yola çıkan "The Eight" Grubu'nun sanatsal yaklaşımı ile de örtüşmelerin yaşandığını göstermektedir. "Amerikalı meslektaşları gibi, Yeniler Grubu'nun üyeleri arasında da bir üslup birliği yoktur. Savundukları görüşlerle 1960'lı ve 1970'li yıllarda ortaya çıkan toplumsal sanat anlayışının temelini atmışlardır. Grubun önemli temsilcilerinden olan Nuri İyem, figürü resimlerinin anahtarı durumunda göstermiştir" (Yılmaz 2003; 15).

**Resim 30.**

Nuri İyem, “Köylü Kadın”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 40x44 cm., İstanbul Müzayede.

**Resim 31.**

Abidin Dino, “Uzun Yürüyüş” (The Long Walk), 1956. Tuval Üzerine Yağlıboya.



**Resim 32.**

Ferruh Başağa, “Kuşlar”, Tuval Üzerine Yağlıboya, Özel Koleksiyon.



Yaşadığı ortamın toplumsal özellikleri içinde, toplumun ve toplumsal gerçekçi eğilimin bir parçası olarak kabul edilen sanatçı, hayat içinde var olan tüm toplumsal ve kültürel olayları, kendisi için sanatsal bir ifade biçimi olarak konu edinebilmektedir. Toplumunu anlamak ve onun üzerinden toplum gerçekçiliğini yansıtmak amacıyla yola çıkan sanatçıların birbirlerinden oldukça farklı üsluplara sahip olduğunu biliyoruz. Buradan yola çıkarak, soyut sanata yönelik denemelerin ardından farklı bir bakış açısıyla eserler üreten Nuri İyem, Neşet Günal ve Duran Karaca’nın, acıları ve zorlu yaşam mücadeleleri içinde Anadolu insanını konu edindikleri ve kompozisyonlarında deformasyona yer vererek soyutlama eğilimi içine girdikleri görülmektedir. Burada toplumsal yaşamın içinde yer alan sanat ön planda tutulmaktadır. “Ayrıca kitleleri eğitme aracı olarak anlamı ve sanatçının topluma karşı sorumluluğu, ressamı meşgul eden konuların başında geldiği de görülmektedir” (Yılmaz 2003; 22).

Toplumsal gerçekçi yaklaşımla eserler üreten “Fahri Aksoy, İbrahim Balaban, köy ve köylü konularını duyarlı biçimlendiriliş ve içeriklendiriliş ile ele alan Oya Kaçoğlu, Hüseyin Yaşar, Ruzin Gürçin, Yalçın Gökçebağ, Fahrettin Baykal, Reha Yalınzıcık, Tiraje Dikmen ve Şükriye Dikmen görülmektedir” (Demirbulak 2007: 42). Neşet Günal ve Nedim Günsür gibi bu dönemde figüratif resimler ile Anadolu insanının toplumsal gerçekliğini yansıtmaya çalışan sanatçıların ürettikleri eserlerde figür kaynaklı soyutlama üslubuna rastlanmaktadır.

**Resim 33.**

Aydın Ayan, “Boyacı”, 1985. Tuval Üzerine Yağlıboya, 40x40 cm.

**Resim 34.**

Cihat Burak, “Hayal Donanma”, 1963. Tuval Üzerine Yağlıboya, 115x195 cm. H.N.G Koleksiyonu

**Resim 35.**

İbrahim Balaban, “Hasat”, 2018. Özgün Baskı, 37x51 cm.



### 3.2.2. Bilinçaltının Dışavurumu: Gerçeküstücüler

Avrupa’da dünya savaşından sonra bir bunalım yaşanmış ve “gerçeküstücülük” ya da diğer adıyla “sürrealizm” bir sanat akımı olarak ortaya çıkmıştır. Gerçeğin izlerinin insan zihninde yeniden yaratılması, peşinden gidilen rüyalar ve eserlerde bu durumların konu edinilmesi gerçeküstücülük akımının genel yapısını oluşturmaktadır.

En yalın şekli ile gerçeküstücülük bir yaşam biçimidir ve temel amacı toplumlara ‘gerçeklik’ olarak kabul ettirilmeye çalışılan kuralların bozulması ve ‘gerçek’ terimi ile öğretilmeye çalışılan kalıpların yıkılmasıdır. Gerçekliğe yönelik bir isyan olarak da nitelendirilen akım, en büyük ilhamını Sembolizm akımından almıştır. Böylece sanatçı izleyiciye gerçekliğin kendi dünyasındaki soyut anlamını aşlamış olmaktadır. Sürrealist üslupta çalışan sanatçının eseri, soyut resmin bilakis sembollerle boğulmasada, sanatçının böylesi bir anlatım üslubu bizim hâkim olduğumuz resim sanatındaki soyut eğilimlere benzetilebilir.

“Andre Breton’un kurduğu ‘Manifeste du Surréalisme’ dergisinde gerçeküstücülük akımını bilinç ile bilinçdışı arasındaki bir etkileşim şeklinde tanımlaması; Breton’un Sigmund Freud’un bilinçaltı teorilerinden etkilendiği görüşünün benimsenmesine yol açmıştır. Breton, aynı dergide gerçeküstücülük kavramını dış etkenlerle ilişkisi olmayan, tamamıyla doğal bir eylem olarak değerlendirmektedir. Gerçeküstücü sanatını gerçeğin dışına çıkmak olarak değil, gerçeğin görünmeyen yüzünü yüzeye çıkarma olarak ifade etmiştir” (Suci 2017; 4). Gerçeküstücülük akımı; Türkiye sanat tarihinde yerini almış ve birçok sanatçı da bu tarzda eserler üretmiştir. Bu sebeple gerçeküstücülük akımı Türkiye’deki sanat alanında kendisine önemli bir yer bulmuştur. Elde ettiğimiz veriler doğrultusunda gerçeküstücülük akımını en genel yaklaşım modeli ile değerlendirdiğimizde; “(...) gerçeğin zihinlerdeki yansıması olarak karşımıza çıktığını görmekteyiz. Gerçeküstücülük akımı, Türk resim sanatını da yakından etkilemiştir. Türk ressamlar, gerçeküstücülük akımının ortaya çıkmasından kısa bir süre sonra, gerçeküstücülükten izler taşıyan eserler üretmeye başlamıştır. Sürrealizmin yapısal özelliklerine ve yola çıktığı tepkisel kökenlerine bakıldığında Türk Resim Sanatında bu türden bir zeminin olmayışı sanatçıları kendi iç değerlerine yöneltirken, sanatçıların Anadolu’nun kökenlerinde bulunan masal ve efsanelerden yola çıkarak oluşturdukları sahneler, fantastik öğeleriyle ön plana çıkmaktadır” (Karaalioğlu 2017; 786). Bu yönden Türk resim

sanatında; Erol Deneç, Nuri Abaç, Mustafa Yüce, Firdevsi Feyzullah, Hasan Behzat Feyzullah, Ertuğrul Ateş, Gürkan Coşkun (Komet), Alaettin Aksoy ve Nazan Erkm en'in sürrealizm sanat akımına yönelik olarak oldukça önemli eserler ortaya koydukları görülmektedir. "1970 yılında Paris'e gönderilen bu sanatçılardan en ilgi çeken, Fantastik figür ve mekân uygulamalarıyla bilinen Alaaddin Aksoy'dur" (Tansuğ, 1995: 108). İzleyiciyi eserlerinde adeta bir serüvene sürüklemeyi başarabilen, "Aksoy'un ele aldığı konular genellikle insan ve insan ilişkileri üzerine temellenmiştir. Zaman ve mekândan soyutlanan figürler sonla sonsuzluk arasında konumlanmış ve tüm devingenliğiyle doğaya aidiyetini fısıldamaktadır" (Karaalioglu 2017; 789).

Çağdaş Türk resim sanatında gerçeküstü (sürrealist) sanat eğiliminin açık bir biçimde, ilk olarak 1955 yılında Yüksel Arslan ve Nuri Abaç ile başladığı bilinmektedir. "Paul Klee ve Joan Miro gibi Avrupa sürrealist sanatçılarına ilgi duyan Yüksel Arslan, çağdaş sanatın büyük ustalarının sanatlarından etkilenmiş, halk sanatlarını inceleyerek kendini geliştirmiştir" (Kabacalı vd., 1991; 25). 1961 yılından sonra Paris'te yaşamaya başlayan sanatçının eserleri, bilinçaltına itilen cinsel sorunlara, çizgisel anlatım diliyle yaklaşmış olduğu gözlenmektedir. "Yüksel Arslan'ın 1968-1980 yılları arasında ise, bir dizi "Le Capital" adını verdiği çalışmalarında ise gerçekçi bir yaklaşımla, figürün ötesindeki bilinmeyenleri araştırdığı dikkati çekmektedir" (Kabacalı vd., 1991; 25). Arslan'ın bazı eserlerinde Salvador Dali'nin eserlerine benzer özellikler ise dikkatlerden kaçmamaktadır. "Nuri Abaç'ın ise; yaptığı çalışmalarda aşırı deformasyon ve kendine özgü yüzey bölüntülerini içeren figür ve biçimlerle, ilgisiz nesnelerin yarattığı karışıklıklara yer verdiği görülmektedir. Hitit kabartmalarından, Karagöz'den ve minyatürlerden esinlendiği görülürken Abaç, Anadolu mitolojisinden kaynaklanan çalışmalarında, figürler, biçim bozmalarının yanında, ayrıntılı bir işleyişle ele almıştır" (Kabacalı vd., 1991; 5).



**Resim 36.**

Yüksel Arslan, “Arture 64”, 1963. Kâğıt Üzerine Karışık Teknik, 40x65 cm. Türkiye Merkez Bankası Koleksiyonu.

**Resim 37.**

Nuri Abaç, “Bahçeli Saz”, 1926. 48x68 cm.

**Resim 38.**

Alaettin Aksoy, “İsimsiz”, 1994. Tuval Üzerine Yağlıboya, 145x114 cm.



Bir diğ er sanatçımız Arslan Günd aşı ise, 1960 sonrasında yaptı ğı eserlerde ş ema-  
tik figürleri boşlukta yü zen hayali bir kurgu ile tasvir etmiştir. Mehmet Aydoğ du, bu  
anlayış içinde çalışmalarını 1970 yılından sonra yoğunlaşt ırılmış, gerçekçi bakış açısıyla  
ele aldı ğı somut figür ve biçimleri sonsuz mekân içinde, ölüm ile yaşam, tanrı ile in-  
sanlar gibi konular üzerinden irdelemiştir. Hızlı ekonomik ve sosyal geliş melerin de bu  
döneme rastlamış olması, insanın hem duygusal hem de yaratıcı yönlerini ortaya koy-  
masında sanattan beslendiğ i önemli bir süreçtir. Gerek Dünya’nın, gerekse de onun  
üzerinde yaşayan insanın hissettiğ i bu bunalım, çoğ u bireyi kendi içine döndürmüş, bu  
anlamda önemli değ iş im ve dönüşümlere de yol açmıştır. Öyle ki; sanat alanındaki ger-  
çeküstücü tavır, sürrealizm akımının ortaya çıkmasına etki etmiştir.

### 3.2.3. Gerçekliğ in Bozumu: Fantastik Gerçekçiler

Bütün dünyayı etkileyen 1960’lardaki toplumsal ve kültürel yenilik hareketleri  
ve dönüşümleri sonucunda, figüratif resimde biçim-içerik birlikteliğ inin çözümünü  
gündeme getirdiğ i bilinmektedir. Bu amaçla akademide, figürün geleneksel üslupla  
kullanılması ve biçimlerin soyut araşt ırmalarına yönelik tavrın ortaya çıkt ığı dönemde  
bir grup genç sanatçı ve öğrenciler, 1964’den sonra, “Yeni Figürasyon” eğ ilimi kapsa-  
mında özgür ve özgün bir arayış a yönelmiş lerdir. “Bu yeni figürasyon eğ ilimi ile ortaya  
çıkan bu sanatçıların; hayali düşün me biçimlerini görsel kalıplara yerleşt irmede, zaman  
zaman bu fantazinin motifleri arasına yöresel figür katmakta ustalık düzeyine ulaşt ıkları  
dikkati çekmektedir. Böyle bir anlayış la bir araya gelen sanatçı kuş ağı na ait isimleri  
sayarken, Burhan Uygur, Ergin İ nan, Alaettin Aksoy, Tülin Öztürk ve Mehmet Gü-  
leryüz, Özer Kabaş ve Nuri Abaç bu yönelimin temsilcileri arasında sayılabilir. Mehmet  
Güleryüz gibi burada sözün edilen pek çok sanatçının eserlerinde insan figürünü temel  
aldıkları görölmektedir” (Kabacalı vd., 1991; 130). Sanatçıların birbirlerine yakın üs-  
lupları üzerinden sanat anlayış ları hakkında bir değ erlendirme de yapılabilir. (*Resim*  
39,40)

Mehmet Güleryüz ve Burhan Uygur gibi dönemin sanatçılarının eserleri üzerin-  
den değ erlendirecek olursak, “1960’da Avrupa’da başlayan ‘yeni figürasyon’ sanat  
akımı, Türk resminde de bu akıma koş ut olarak dış avurumcu-sürrealist ve toplumsal-  
eleşt irel-gerçekçi yönlerde geliş me göstermiştir. İçeriğ e yönelik yeni tavırla, çağ daş in-  
sanı kuş atan toplumsal ve iç sel yaşam gerçekleri” (Kabacalı vd., 1991; 130), kendi iç



dünyalarında ve toplumda bir bakıma özgürlüğe kavuşturmuştur. Mehmet Gülerüz, sanatsal anlayışını dışavurumcu bir tavır üzerinden şekillendirmekte ve anlatım dilini çizginin egemen olduğu imgesel yorumlamalarla fantastik bir atmosfer içinde şekillendirmektedir.

**Resim 39.**

Mehmet Gülerüz, “Apologia”, Tuval Üzerine Yağlıboya.



**Resim 40.**

Burhan Uygur, “Malikâne – i Uygur (Ayvalık)”, 1988. 140x90 cm. Duralit Üzerine Yağlıboya, Özel Koleksiyon.



“Bu eğilime 1960 başında, Paris dönüşü katılan Cihat Burak’ın, Akademi’deki gençlerden önce fantastik ve toplumsal eleştiri içeren yapıtlar üretmeye başladığı görülür. 1963-1968 yılları arasında ise, genç kuşak sanatçıların psikolojik kökenli, çağdaş arayışlarında ortaya koydukları değişik anlatım biçimlerinin, yeni figüratif resme eğilimi artırdığını görmekteyiz. Bu amaçla, Burhan Uygur (1940-1980), toplumsal ve ruhsal yaşantıları ele aldığı yapıtlarını şiirsel anlatıma dayalı fantastik bir kurguyla oluşturmuştur” (Kabacalı vd., 1991; 275). Alaettin Aksoy ise, dışavurumcu ve gerçeküstücü eserlerindeki anlatımlarıyla masalsi bir dünya yaratmıştır. “Fantastik gerçekçi çalışmalarına 1965’te başlayan Utku Varlık, fantazy ve simgenin birleşimini içeren ve figürlerinin, müdahale edilmiş fotoğraflık görüntülerinin, düşsel mekânlarda kullanıldığı yapıtlarında; soyut biçimleri simgesel olarak değerlendirmiş, şiirsel bir anlatımla, yaşam ile ölümü iç içe vererek fantastik bir düş dünyası kurmuştur” (Kabacalı ve diğerleri 1991; 280).

Diğer fantastik gerçekçi sanatçılardan olan; Oktay Anılanmert, fantastik figür yorumları ile dikkati çekmiş, Ergin İnan, genellikle böcekleri konu edindiği eserlerinde, görsel ve simgesel ilişkileri kurguladığı kompozisyonlarında işlemiştir. Gürkan Coşkun (Komet), eserlerinde mizahı da kullanarak benzeri olmayan yapıtlar ortaya çıkarmış ve bu yapıtları lekeselci bir anlayışla ele almıştır. Ömer Kaleşi, Balkan Naci İslimyeli ve Aydın Ayan ise özgür figürleriyle fantastik-gerçekçi bir yaklaşım içinde bulunmuşlardır. Öte yandan toplumsal ve eleştirel anlayışta; Cihat Burak’ın 1960’dan sonra, sosyopolitik eğilimi yansıttığı, mizah ile erotizmi harmanladığı dışavurumcu yapıtları, süslemeci ve simgesel öğelerle dolu yorumlardır. 1971’den sonra ise, İbrahim Örs, Neşe Erdok, Özer Kabaş ve Seyyit Bozdoğan’ın soyut figüratif ile başlı başına soyut eğilimli eserler ürettikleri görülmektedir.

“Türk resmindeki soyut sanatın genel kabul gördüğü bu dönem, başlangıcından o güne kadar Türk ressamlarının birlikte en fazla sayıda resmetme teknik ve üsluplarını bir arada kullandıkları dönemdir. Bu bakımdan genel olarak bakıldığında bu yılların modernizmi soyut anlatımla yerel atıflara başvurulmasından başka bir şey değildi. Bu dönemin resim üslubundaki bütün önemli değişimler, her biri kendisinden öncekini eleştiren fakat, farklı bir tasvir dağarcığı formuna bürünerek gerçekleşmiştir. Bazen yerel, otantik veya mitolojik içerikle değişik anlatım biçimlerine yöneldelerde, Nuri Abaç,

Cihat Burak, Erol Akyavaş ve Yüksel Arslan bu yıllarda özgün gerçeküstücü yorumlarıyla tanınmış sanatçılardır” (Başkan, 2014; 102).

### 3.2.4. Duygu ve Düşüncenin Başkaldırışı: Dışavurumcular

Dışavurumculuk, 20. yüzyılın başlarında (1900-1935) izlenimciliğe ve doğalcılığa karşı Almanya’da doğmuştur. Sanat ve edebiyat alanında etkisi güçlü olan, insana dair iç dünyayı yansıtmayı amaçlayan ve anlatımcı bir tavırdan akım olarak kabul gören dışavurumculuk, gerek anlatım gerekse de biçim kaygısının önüne geçen bir özellik taşımaktadır. Bu akımın sanatçıları eserlerinde hem doğa hem de toplumun nesnel olarak yaratılması yerine öznel ya da içsel gerçeğin yansıtılmasını önemsiyorlardı. “Dışavurumcular, devlet, ataerkil aile, ordu, okul gibi toplumda otoritesiyle var olan kurumlara baş kaldırmışlardır” (Budak 2006; 15). İlk dışavurumcuların en güvendiği şey yıkıcı olmak durumuydu. Adıyla da dışavurumculuğun bu yönünü vurgulayan Rudolf Kurtz, *Der Sturm* (Fırtına)’un ilk sayısının ön sözünde, “Biz onların huzur verici, ciddi, yüce dünya imgesini sinsice bozmak istiyoruz. Çünkü bu ciddiyeti varoluşsal bir atalet, kaba insanlara özgü bir uyuşukluk olarak görüyoruz” (Sheppard 1997; 240). diyordu. “Bireysel bir etkinlik alanı olan Dışavurumculuğun önceleri adı konulmamış olsa da akımın temsilcisi sanatçılar ve ürünleri incelenerek, neden-sonuç ilişkisi kurulduğunda çoğunlukla Almanya’ya mal edilen bir sanat hareketi olarak karşımıza çıkmaktadır” (Budak 2006; 16). “Yüzyıllarca varlığını sürdürmüş olan nesnenin alışlagelen gösterimiyle sanatsal üretim arasında sapma olmaması şeklindeki teknik uzlaşmanın aksine dışavurumcularda bu sapma bütün düzeylerde rol oynar” (Bayl 1997; 268). Ekspresyonist gerçekliği, dış dünyadaki görsellikle “(...) iç dünyadaki görüntünün karşıtlığıdır; her zaman yeniden çözümlenmesi gereken bu karşıtlık içinde yer alır. Sanatsal bir hakikat değil de yaşanmış gerçeklik aranır, doğa değil de anlamı araştırılır. Belirleyici öge anlatımsal öğedir” (Bayl 1997; 269).

“Dışavurumcu-Gerçeküstücü sanat anlayışı 1980’ler sonrasında Yeni Dışavurumculuk adıyla Batı’da ve ülkemizde sanat gündemine yerleşmiştir. Kendi kıpırtılarını önceden sezemeyen Türkiye, ancak Batı sanat ortamınca onaylanmış bir sanat akımı olduğu zaman dikkatini Dışavurumcu olgunun üzerinde yoğunlaştırmıştır” (Baykal 1998; 54).

“1966 sonrası aralarında Mehmet Gülerüz, Alaettin Aksoy ve Metin Talayman’ın da bulunduğu akademi mezunlarının başlattıkları bu resimsel anlatım önem taşımaktadır” (Budak 2006; 59). Bu dönemi ve sonrasındaki sanatsal tarzları takip eden ve bundan etkilenen birçok sanatçının soyut dışavurumcu üslupla eserler yaptığı görülmektedir.

**Resim 41.**

Mehmet Gülerüz, “Herşey Kontrolümüz Altında”, 2001. Tuval Üzerine Yağlıboya, 162x130 cm.



**Resim 42.**

Hale Arpacioğlu, “Yaz Hatırası”, 1984. Tuval Üzerine Yağlıboya, 120x138 cm.



**Resim 43.**

Şenol Yoruzlu, “Kurban”, 1984. Tuval Üzerine Yağlıboya, 185x185 cm, Tefik İhtiyar Koleksiyonu İstanbul.

**Resim 44:**

Ali Candaş, “Maviler”, 2009. Tuval Üzerine Yağlıboya, 150x150 cm.



**Resim 45.**

Fikret Mualla, “Eyüp Kızıl Mescid”, 1945. Kâğıt Üzerine Suluboya, 50x70 cm.

**Resim 46:**

Mustafa Ayaz, “İsimsiz”, 2003. Tuval Üzerine Yağlıboya, 60x60 cm.





**Resim 47.**

Zafer Gençaydın, “Sonbahar Coşkusu”, Tuval Üzerine Yağlıboya.



**Resim 48.**

Mehmet Güler, “Sıcak Tadı”, 2005. Tuval Üzerine Yağlıboya, 150x170 cm.



**Resim 49.**

Cuma Ocaklı, “İsimsiz”, Dijital Baskı, 60x60 cm.



Ali Candaş resimleri, geniş renk lekeleri, hızlı fırça vuruşlarıyla, şiirsel bir ifade biçimine dönüşen eserler olarak tanımlanabilir. Hayat mücadelesi içindeki insanın edindiği izler, onun resimlerinde dışavurumcu bir tavırla tuvale taşınmıştır. Ön plana oturtulan yarı soyutlanmış figüratif öğeler ile arka planın boşluk hissi birbiri ile bağlantılı bir biçimde insanda gerilim etkisi bırakmaktadır (*Resim 44*). Öte yandan Burhan Uygur’un figüratif eserlerinde de lekesele tavrın yoğun bir şekilde kullanıldığı dışavurum etkileri gözlemlenmektedir. Hem çizgiyi hem de boyayı parlak, güçlü renklerle ayırtıran ve bozuma uğratılan düşündürücü silüetler ya da karakterler ile resimlerinin ana öğesini oluşturmaktadır. Eğlence hayatını, meyhane, gazino, kumarhane ve sokakta dolaşan insanlar olarak ele alan Fikret Mualla ise, fırçasının farklılığı ile özgün bir yorumlamaya ulaşmıştır (*Resim 45*). Mualla’nın kendine özgü serbest üslubu aynı şekilde Mustafa Ayaz’ın eserlerinde de görülmektedir (*Resim 46*). Zafer Gençaydın, dışavurumculuk ve figür arasında yer alan bağı, denge ile ön plana çıkarmış, renklerle oluşturduğu büyük lekeleri, figürü kolaylıkla açığa çıkarmayan görsel bir dil oluşturmak için kullanmıştır (*Resim 47*).



Güleryüz, 1980'den günümüze kadar gelen çalışmalarında, gösterişli, güçlü, büyük ölçekli, çok figürlü, anlatımcı öğelerle görünmektedir (*Resim 41*.) Figürler, bağımsız varoluşlarla resmedilmek yerine ortamlarına büyük bir bağlılık taşımıştır. Dışavurumcu fırçasıyla Hale Arpacıoğlu, yarı soyuta figüratiftten varan kübist mekân anlayışı ve değişken tekil arayışları ile kadına ilişkin konulara farklı yönlerden bakmayı başarmıştır (*Resim 42*). Leke, renk, kaligrafi ve derinliğe sahip olmayan yüzeylerin boyanmasıyla somut olanı soyuta dönüştüren Şenol Yoroğlu ise, ritmik şekilde kaligrafik hareketlerle figüratif resimlerine zenginlik katmakta ayrıca gerçekle bir bağlantı kurulamayan imgeler yüklemektedir (*Resim 43*).

### 3.2.5. 1960 Sonrası Çağdaş Türk Resim Sanatında Soyut Anlatımın Gelişimi

20. Yüzyılın toplumsal, kültürel ve sosyal dönüşümlerine önem veren çağdaş Türk sanatçıları, Batının yön verdiği toplumsal gerçekliklerin beraberinde sanatına da kayıtsız kalamamışlardır. Türkiye'de oluşan çağdaş ortamlar, pek çok sanatçının özellikle 1960 sonrasında kişisel özgürlük, özgünlük ve düşünsel ortamlar sayesinde günümüze yön verecek eserler ortaya koymuşlardır. Batı'nın tersine bir gelişme gösteren sanatımız, birçok akımın ve temsilcisinin varlığına yönelik etkilerin tesiriyle bir öykünme dönemi yaşamıştır. Farklı konular ve figür anlayışlarına yönelik sanatçılar bu dönemde, toplumcu gerçekçilik, gerçeküstücülük ve dışavurumculuk gibi akım ve üsluplar bağlamında çalışmalar yürütmüşlerdir. 1980'lerin kültürel ve siyasal gelişmeleri ile birlikte ise bu anlayışlar daha büyük hız kazanmış ve çağdaş Türk sanatçılarının konu ve anlam bakımından daha farklı üsluplar, figürler ve soyutlama anlayışlarına yöneldikleri görülmüştür.

1960 yıllarındaki Türk resim sanatının gelişimi uygulanan devlet politikalarından fazlasıyla etkilenirken, 1970'li yıllar ise sanatçıların özgün sanat yorumlarını bireysel anlamda geliştirme çabası içinde oldukları bir dönem olmuştur. Ancak bu dönem siyasal ve sosyal kargaşaların etkisiyle bir duraklama evresi yaşamıştır. Bu dönemde, Batı'da gelişen Kavramsal Sanat, Pop-Art, Yeni Dışavurumculuk, Pappening, Body-Art ve Grafiti gibi yankı uyandıran akım ve üsluplar Türkiye'deki etkilerini ancak

1980’li yıllar ile birlikte varlığını göstermeye başlamıştır. Dolayısıyla çağdaş Türk resim sanatında soyutlama üslupları ve çalışmalarına yönelik ilk özgün örneklerin 1950’li yıllarla birlikte karşımıza çıktığını görmekteyiz.

1980 sonrası sanatsal gelişmeleri ise Türkiye’nin yakın tarihi açısından önemli bir dönüm noktası olarak ele alabiliriz. Kültürel, siyasi ve ekonomik alanlardaki dönüşümlerin oldukça etkili bir biçimde yaşandığı bu dönem, doğal olarak Türkiye’de ki sanatsal anlamdaki gelişmelerin de alt yapısını oluşturmuştur. Bunun yanı sıra Türk resim sanatında 1980 yılı itibariyle ön plana çıkan Modernizm ve Postmodernizm kavramları, beraberinde birtakım eleştirileri de getirmiştir. Bu eleştirilere karşın Batı kaynaklı düşünce akımlarının, ülkemiz iç dinamikleri ile toplumsal, siyasal ve kültürel yapısına dayalı etkiler de söz konusu olmuştur. Dolayısıyla Türk sanatçıların soyutlamayı kendi tuvallerindeki anlamlandırma biçimleri kendilerinden önceki sanatçılarda olduğu gibi Batıdan evrilme, yönlendirme şeklinde yorumlanmıştır. Sezer Tansuğ’un bu konu ile ilgili söyledikleri oldukça önemlidir: “Temsilcilerine has değerler sistemlerini içinde barındıran çağdaş Türk resim sanatının, kendi geleneğine bağlılıktan hiçbir zaman ayrılmamış olduğuna ilişkin bir inanç ve sezgi de “resim sanatımıza kurucu yakıştırmak” tarzında anlam taşımayan yaklaşımları ortadan kaldırabilir” (Tansuğ 1997; 113).

İlk zamanlarda sanatsal yorumlamaların kuramsal alt yapıları güçlendirilmeden direk olarak Batı’dan alınmıştır. Dolayısıyla Batı’da birbirinden farklı süreçlerde meydana gelmiş olan soyutlama eğilimleri özellikle ülkemizde II. Dünya Savaşı’ndan sonra hız kazanmıştır. Soyuta yönelik bütün bu girişimler, Batı sanatının sorunları etrafında anlaşılmış ve sonuçlanmıştır. Bu bakımdan çağdaş Türk resim sanatçıları, sınırsız bir anlatım alanı içindeki soyut resmi kavrayarak, soyut anlatımı geleneksel halk sanatı ile ilişkilendirerek yeni ve özgün anlatım biçimleri geliştirmişlerdir. Sanatçıların bu amacı, gerek yöresel gerekse de folklorik motiflerin soyut bir düzen içinde eserlerinde değerlendirmesi çabasına dayanmaktadır. Bu doğrultuda toparlayacak olursak, Türkiye’de geometrik – non figüratif eğilimlerdeki ilk soyut girişimler renk soyutlamaları olarak şekillenmiş, renk soyutlamaları da ilk kez Müstakiller ve D Grubu sanatçıları ile görülmeye başlamıştır. Renk soyutlamasına geçiş sürecinde yaşanan gecikme, hem lirik hem de non-figüratif anlayışın da gecikmesine neden olmuştur.

1960'lara gelene kadar geçen zamanda, Türk resminde daha çok çizgisel biçim bozumları görülmektedir. Özellikle Nurullah Berk ve Suut Kemal Yetkin, geometrik soyutlamada hattatların eserlerindeki soyut biçimlenişine değinmişler ve ilk olarak soyutlamayı biçimsel yönden anlaşılır kılmışlardır. Bir başka yönden soyut anlayışın gelişmesi açısından 1950-60 yılları arasında fovist ve dışavurumcu anlayış ikileminde bir soyutlamaya giden sanatçımız ise sadece Zeki Faik İzer olarak dikkati çekmektedir. Soyut akımlar Batı'da çözümlenmiş olsa da, bizim sanatımızda en erken 1950'li yıllarda benimsenmeye başlanmıştır. Ancak Batı'nın soyut resimde başlattığı oluşum süreci Türk resmine daimi bir düzen içinde yansımamıştır. Soyut resimdeki yeni anlatım biçimleri Batı'daki figür resmi yapan sanatçıları etkilerken diğer taraftan Türk sanatçıları da etkisi altına almıştır. Sabri Berkel, Zeki Faik İzer, Halil Dikmen, Şemsi Arel, Ercüment Kalmık, Ferruh Başağa, Nuri İyem, Adnan Çoker, Cemal Bingöl, Adnan Turani, Lütfü Günay ve Cemil Eren gibi sanatçılar soyut resmi ilk benimseyip eserler üreten sanatçılar olarak dikkati çekerler. Türk resim sanatında soyut resmin gelişmesini, sınıflandırılmasını ve temsilcilerini bundan sonraki bölümde ayrıca inceleyeceğiz.

### **3.3. Türk Resminde 1980'Lerden Günümüze Figüratif Soyutlamalarda Üslupsal Farklar**

Teknolojik gelişmelerin hem hızı hem de bu hızın iletişim teknolojilerine yansıyan biçimi ve kültürü, çağın dinamik yapısı içinde uygun olarak yayılmaya olanak sağlamıştır. 1950'lerin sonrasında Türk resim sanatı farklı görüşlerle birlikte, 1980 sonrasında büyük bir hız kazanmıştır. Böylece kültürler arasında sanat yarışları başlamış ve bu durum Türkiye'deki sanatçı ve üretimlerini de etkisi altına almıştır.

Bu dönem Avrupa'da büyük bir kültürel hareketlilik yaşanmaktadır. Batı'daki özgün sanat akımları ve arayışları bütün dünyayı etkilemiştir. Aynı şekilde Batı'daki sanat dünyasının gelişmesini yakından takip eden Türk sanatçılar günümüz çağdaş Türk resim sanatının şekillenmesinde de önderlik etmişlerdir. Anadolu'dan Batı'ya kadar sınırsal araştırmalar yapan ve buradaki önemli sanatçıların atölyelerinde araştırmalarını sürdürerek tekrar yurda dönen çağdaş Türk resim sanatının bu öncü ressamı, Tür-

kiye'nin toplumsal ve kültürel özelliklerine kayıtsız kalmadan Batı'nın biçim üslubu kullanmışlar ve yeni olduğu kadar özgün bir üslup oluşturmada da büyük bir çaba göstermişlerdir.

Batı'daki kültürel hareketlilik ve bunun sanata yansımaları elbette Türkiye'deki sanatı ve sanatçıları da derinden etkilemiştir. Bu noktada özellikle “20. yüzyıl başlarında tüm modern öncü sanat akımlarının ve sanatçıların genel eğilimini oluşturan sanatsal anlatımdaki yeni tavır ve söylemler, biçime ilişkin değişimler, biçim bozmaları, çarpıtma ve parçalamalar, Sigmund Freud’a göre uygarlıkla gelen bir rahatsızlık duygusunun ürünüdür” (Hauser 1984; 396). İnsanoğlunun günümüz teknolojisine ayak uydurması, hem kendi kişiliğiyle, hem de toplumsal çevreyle karşı karşıya gelmesine neden olmuştur. Bu noktada yüzyılın ilk çeyreğinde ortaya çıkmış olan ekspresyonizm (dışavurumculuk), ruhsal bozulmaların coşkulu birer ifade biçimi olarak tanımlanmıştır.

“Batıdaki akımların ülkemizde, çözümülenişi 1950 sonrası olduğu için soyut akımlar birbirlerinden kopuk ithal edilmiş ve bunun sonucu olarak da Batı'daki soyut akımların başlangıç ve erişim sırasının ülkemizde oldukça farklılık göstermiştir. Ülkemizde soyut resmin gelişimini, Adnan Turanî dört maddede ele alır” (URL 1).

- Geometrik soyutlamacılar
- Lirik soyutlamacılar
- Geometrik non-figüratifler
- Lirik non-figüratifler

1950 yılından sonra yaşanan değişimden etkilenen Türk resim sanatçıları, şartların ve olanakların gerektirdiği ölçüde kendilerini geliştirmiş ve Türk sanatını çok daha ileriye götürebilmek amacıyla sanatsal üretimlerini gerçekleştirmişlerdir. Dolayısıyla sözü edilen bu gelişim ve değişim, sonraki yıllar içinde

çok daha güçlenerek günümüz Türk sanatının çağdaş yapısını şekillendirmede önemli bir basamak görevi üstlenmiştir.

### 3.3.1. Doğaya Kuramsal Bir Yaklaşım: Figüratif Soyutlamacılar

Figür, çoğu zaman birçok insanın bir anlatım biçimi olarak da bilinmektedir. Figüratif sanat ise; duygu ve düşüncelerini anlatmak isteyen sanatçının, bir objeye, şekile (figüre) ihtiyaç duyması veya ona bağlı kalmasını gerektiren bir sanatsal anlatım biçimidir. Sanatın geçirdiği evreleri ve bu şekilde birçok anlatım biçimi açısından konuyu ifade edecek olursak, figüratif sanat da büyük ölçüde doğal olarak gerçekçiliğe dayanmaktadır. Gerçeklik olgusu ise figür sanatında farklı şekillerde karşımıza çıkmakta ve çeşitli tanımlamalarla literatürdeki yerini almaktadır. Gerçeküstücülük, Fantastik Gerçekçilik, Yeni Gerçekçilik ve Fotoğrafik Gerçekçilik resim sanatında uygulama alanları yaratmıştır. Sanatın varoluşu olarak ortaya koymuş olduğu zaman içerisinde gerçeklik olgusu bütün çağdaş sanatı uygulamalarını ve düşüncesinin de temelini oluşturmuştur. “Kavramsal sanat ya da çözümleyici resim (analytic painting) dediğimiz zaman bile bu doğrudan doğruya gerçeğin başka bir gerçekle yansıtılmasına dönüşür. Modern figüratif sanata göre tabiat taklit edilen bir model değildir. Yeri değiştirilen, başka bir yere konan bir motiftir, bir konudur, değişik bir tarzda anlatılan, yorumlanan bir ilhamdır, bir özdür” (Karaca 1992; 3).

Figüratif resim, yapılan tanımlamalara göre, “bir varlığı, bir nesneyi, bir sahneyi çizgiler ve renklerle temsil eden bir resim türüdür” (TDK, 984). Sanatçının duygu ve düşüncelerinin sonucunda ortaya çıkan bir eser hangi biçimde tanımlanırsa tanımlansın eğer izleyici, resim ile dış dünya arasında bir ilişki kurarak figürasyonun varlığını tanımlayabiliyorsa bu figüratif resim olarak ifade edilmektedir. “Figüratif resmin kendine özgü anlamı, hem birbirinden farklı, hem de birbirine bağımlı iki anlamın sentezinden meydana gelir. Figüratif resim, resim olanaklarının mümkün olan kullanım şekillerinden biridir” (Karaca 1992; 3). Dış gerçekliği herhangi bir biçimde anımsatabilen sanatı, figüratif sanat olarak kabul ediyoruz. İçinde bulunduğumuz ortamda bir sanat eseri, renk ve kompozisyon öğelerinden başka bir gerçeklikle bize hitap ediyorsa ona figüratif sanat diyoruz.

Türk resim sanatının gelişmesi, Batı sanatının gelişiminden oldukça farklı bir şekilde gerçekleştiğinden söz etmiştik. Bu nedenle insan figürüne yönelik üsluplar, soyut resim sanatının en popüler olduğu dönemlerde dahi çağdaş Türk resim sanatındaki popülerliğini yitirmediği görülmektedir “1955’den sonra Türk resim sanatçıları, bazen gerçeküstü denebilecek nitelikte toplumsal içerikli figür etkinliği denemişler, soyut resim yapan ressamırlar dışında kalan diğer ressamırlar 1960’dan sonra figüratif çalışmalara dönüşmüşler, soyut çalışmalarına figüratif bir yön veren sanatçılar da olmuştur” (Karaca 1992; 6). Yüz yıllık bir geçmişe sahip olan Türk resim sanatı genel itibarı ile figüratif bir karakter taşımaktadır. Bunun nedeni olarak, Türk resim sanatının çok yeni bir gelişme süreci içerisinde olduğunu belirtebiliriz. Bu bağlamda Türk resim sanatında belirli dönemler dışında soyut çalışmaların çok fazla olmadığı görülür. Böylesi bir gelişme sürecinden sonra günümüz Türk resim sanatında da figür kaynaklı üslubun ön planda olduğu görülmektedir. Resmin gerek teknik, gerek kompozisyon açısından, figürü çok daha önemli bir yere koyma ve anlamlandırma olanağı, bir bakıma figürü resimdeki odak noktası haline getirmiştir. “Figür resmi, tarih boyunca dini resim, tarihi resim, portre, çıplak ve ‘gene’ türleri içinde giderek zenginlik kazanmıştır. Bu kapsam içinde, figürün herhangi bir şekilde kullanılışı, sanatçının özgür yorumu ile birlikte uzun bir tarihin kültürel kaynaklarına gösterge olmaktadır” (Karaca 1992; 6). Öte yandan sanatçı, duygu ve düşüncelerini çevresine aktarırken, kendi bedeninden veya genel olarak insan vücuduna ait temel öğelerden yararlanmıştır. Soyut sanatın içeriği dolaylı olarak bazı durumlarda figürle ilişkili de olabilmektedir.

Aynı zamanda bütün gelişmelerle birlikte Türk resim sanatında figür kaynaklı üsluplar veya yaklaşımlar, içerik yönünden birçok imkânlar da ortaya koymuştur. Figür ağırlıklı Türk resim sanatının gelişmesinde biçim kadar içerik de önemlidir. Dolayısıyla, farklı resim türleri ile birlikte, özellikle figür resminin anlaşılabilmesinde bu perspektiften bakmanın sadece günümüz için değil, bugüne kadar ortaya konulmuş örnekleriyle Türk resmi için de yeni olanaklar sağlayacağı düşünülmektedir. Türk resim sanatının oluşum sürecini ilk olarak başlatan asker ressamırlar, resim sanatını yeni yöntemlerle geliştirmeye çalışmışlardır. Türk resim sanatının bu dönemdeki eserlerinde, genel itibarı ile durgun doğanın fotoğraflık aktarımın öne çıktığı görülür. “Bu resimlerde figür olmamasına karşın manzaranın önündeki bir gözün duygulu ve kendine geçmiş ruh ha-

lini hissederiz. Bu resimler figür çağırımı ile doludur” (Erzen 1984; 16). Türk resminde figür genellikle mekân içinde pasif kalmış, sanatçı da genel olarak konuya ege-men olmaya çalışmayan bir gözlemci olarak kalmıştır.

“Türkiye’de figüratif soyutlamacılar Neşe Erdok, Mehmet Gülerüz ve Engin İnan’ı, çağdaş Türk resminde öne çıkan sanatçılar olarak belirtmek gerekir. Neşe Erdok, figür resminde, kompozisyon, renk ve kurgu için üst düzeyde bir yetkinliğin birimini tuale yansıtır” (Kabacalı vd., 1991; 130). Kent yaşamının güncel kişilerini, duyarlı figür anlayışı ve kendine özgü üslubu ile işleyen Neşe Erdok, figürde ve kompozisyonda vurgulamalar yaparak gerçeği belirlemeye çalışarak yeni arayışlara girişmiştir. Mehmet Gülerüz’ün sanatı ise gözleme dayanır. “Mehmet Gülerüz resme bir başka deyişle insanı incelemeye başladığında insanın üzerindeki örtüyü çekip almakla kalmaz, onun içini açar” (Karaca 1992; 37). Resimlerinde figüre yoğun bir şekilde yer veren ve resmin ana konusu olarak figürü ele alan, grafik tasarımcı titizliği ile resmettiği eserlerinde kendine özgü bir dünya yaratan Engin İnan ise, figürsel anlatıma ve ifade biçimine oldukça önem verdiği gözlenir.

#### Resim 50.

Neşe Erdok, “İsimsiz”, 1988. Tuval Üzerine Yağlıboya, 200x150 cm.



**Resim 51.**

Mehmet Güleriyüz, “Sarı Oda”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 200x180 cm.

**Resim 52.**

Engin İnan, “Melek Mi Yoksa?”, 2015. Özgün Baskı, 75x55 cm.





### 3.3.2. Geometrinin Lirik Dili: Geometrik Soyutlamacılar

Dünyada sanat tarihine bakıldığında soyutlamalar öncelikle renk ile başlamış ancak ülkemizde genellikle biçim soyutlamaları uygulanmış, renk soyutlamaları yapılmamıştır. Bu yüzden Türk sanatı tarihinde ilk soyutlamalar genellikle biçim kaynaklı olduğundan lirik soyutlamalar yerine geometrik soyutlamalardır. Türkiye’de soyutlama eğilimlerinin yoğunlaştığı 1950 lerde figürden uzaklaşmadan soyutlamaların olduğu gözlemlenmiştir. Yapılan figür soyutlamaları da biçime dayandırılarak geometrik temelde tutulmuştur.

Batı sanatında soyut ifade biçiminin güçlenmesi fovizm ile başlamış dışavurum eğilimlerinin ardından lirik ve geometrik olarak ilerlemiştir. Türk sanatında ise soyutlamalar geometrik başlayıp, lirik ilerlemiştir. Türk sanat tarihinde önemli yeri olan, Türk resamlara Batı sanatını anlatan André Lhote ve Léopold Lévy’nin etkilerinden ötürü ülkemizde soyutlamaların geometrik olarak başladığı söylenebilir.

Çağdaş Türk sanatına bakıldığında da Türk resamların bu üslubu benimsediği gözlemlenmekte ve farklı zaman dilimlerinde de benzer özellikleri yansıtan eserlerin varlığı bilinmektedir. “Geometrik soyut sanatın, geleneksel Türk süsleme ve yazı sanatları ile biçimsel ilgisinin kurulması, araştırmaların öncelikle bu yönde başlamasında etkili olmuştur. Bunun nedeni Türk resminin buradan hareketle yaratılacağı düşüncesi olup, birçok sanatçıyı soyut sanata katılma çabası içine sokmuş ve coşkulu uygulamalara başlanmıştır” (Akdeniz 2004; 32-33).

Geometrik soyutlamalar yapan Türk resamlara bakıldığında, André Lhote’dan dersler almış olan Hamit Görele, Salih Urallı ve Paul Albert Laurent’in etkisi ile Refik Epikman çalışmaları dikkat çekmektedir. Modern sanatta figürün yerinin değiştiği algısı başlamış gibi görünse de soyutlamalar eşliğinde figür 20.yy. sanatının merkezinde kalabilmiştir.

Soyutlamalar sayesinde resamlar, artık doğada ve çevrelerinde izledikleri her şeyin gerçek görünümünün ötesinde başka bir bakış açısı ile geometrik ekseninde yansıtılabileceğini kabul etmişlerdir. Bu sayede yeni ve kalıcı bir sanat kültürü ve düşüncesi olarak geometrik soyutlama tüm soyut sanatların da atası olarak kabul edilmiştir.

Burada, Geometrik Soyutlamacı ressamı olarak tanımlayabileceğimiz, Hamit Görele, Halil Dikmen ve İlhami Demirci ile bu isimlere ait eserlerinden söz edilebilir. Hamit Görele, geometrik düzenlemelerinde geniş düz yüzeylere dönüştürdüğü sembolik nesne görüntülerini kareler ve dikdörtgenlerle parçalayarak tuval yüzeyini şematik ve yarı soyut düzenlemeler olarak kurgulamaktadır. Çağdaş Türk sanatında önemli bir yeri olan Hamit Görele'nin eserlerine bakıldığında renk kullanımı bakımından usta olduğu bilinmesine rağmen biçimsel soyutlamalara ağırlık verdiği görülmüştür (*Resim 53*). Görele, eserlerinde kübist anlayıştan hareketle hacim ve derinlik algısını ortaya koymaya çalışmıştır. Görele'nin üslubunda, “resmin geometriye dayandığına inanmakla beraber geometrinin kalıplaşmış ve neredeyse donma noktasına gelmiş formüllerinden uzakta durmaya çalıştığını, saptayabiliriz” (Özsezgin 2001; 56).

Kübizmle ilgilenen ve figür kullanımı ile dikkat çeken bir diğer sanatçı ise Halil Dikmendir. Yaptığı stilizasyonlar için renkten çok desene, desenden çok da ışık-gölge etkileşimine önem verdiği söylenen Dikmen renkçi yorumları ile tanınmaktadır. Figüratif çalışmaları ile bilinen Halil Dikmen'in eserlerinde genellikle Anadolu yaşamı kübist bir yaklaşımla ele alınmıştır. Doğrudan kübizm yansıması yerine sanatçının eserlerinde her zaman bir kendine özgülük görülmektedir. 1930 yılından sonra, “Köylü Kadınlar” ve “Neyzenler” ismiyle figür soyutlamaları yapan Halil Dikmen, soyut sanatla ilgilenmeye 1950'lerin başlarında başlamıştır. Geometrik soyut formların birbiri ile ilişkisi Dikmen'in soyut kompozisyonunda görülmektedir. (*Resim 54*).

### Resim 53.

Hamit Görele, “Eldeki Tılsım”, 1951. Tuval Üzerine Yağlıboya.



**Resim 54.**

Halil Dikmen, “Soyut Kompozisyon”.

**Resim 55.**

İlhami Demirci, “İsimsiz”, Kâğıt Üzerine Suluboya, 26.5x19 cm.



Türk sanatı tarihinde diğer bir figüratif ressam ise İlhami Demirci'dir. Renk, desen ve leke arayışları İlhami Demirci'nin resimlerinin özünü oluşturur. İlhami Demirci'nin geometriye dayalı doğa stilizasyonlarında doğayı ve onun özünü yansıtan figürlerin sadeleştirildiği, tüm ayrıntıların arındırıldığı ve temel olanın izleyene aktarılma çabası görülmektedir. Sanatçı eserlerinde çoğunlukla geometriyi yalın bir şekilde işlemektedir (*Resim 55*).

### 3.3.3. Sanatta Coşkunun Dışavurumu: Lirik Soyutlamacılar

Sanatçılar için sanatsal üretimler bir dışavurum aracıdır. Resimde lirizm de bu dışavurum şekillerinden birisidir. Resimsel lirizm, genellikle sanatçının iç dünyasının boya ve fırçalar aracılığı ile etkili yansımasıdır denilebilir. Lirizmde ressamın çevresinde gözlemlediklerini olduğu gibi resmetmenin ötesinde, kendi iç dünyasındaki renkleri yansıtmaya çalışır. Bu süreç ve ifade biçimi özel bir gayretten ziyade içtenlikle sürdürüldüğünden, sonuçta ortaya çıkacak eser için sanatçılar endişelenmeden üretim yaparlar ve ortaya çıkan eser zaman zaman sanatçısını dahi, hayrete uğratabilir. Bu üretim sürecinde esas olan sanatçının çevresine ve doğaya karşı yüksek duyarlılıkla yaptığı gözlemleridir. Bu gözlemler sanatçının iç dünyasında oluşan etkileşimin ardından soyut bir yansıma ile dışa vurulur. Bu dışavurum için eserde çıkış noktası doğadaki olağan görüntülerdir. Bu görüntüler bazen bir çocuk bazen bir kadın bazen de bir doğa görüntüsü olabilir.

Çağdaş Türk resim sanatında pek çok sanatçının lirik soyutlamalar yaptığı ve lirik soyutlamacıların pek çoğunda en önemli ortak özelliğin figüratif kaynaklı soyutlamalar olduğu bilinmektedir. “Zeki Faik İzer’in çalışmalarında lirik soyutlamacılığın izlerine rastlamak mümkündür (*Resim 58*). Lirik soyutlamada konuya dayanan görüntüden çok, yazısal notlar ön plana çıkmaktadır” (Kabacalı vd., 1991; 151). Abidin Dino'nun lirik soyutlamalar ile üretilmiş kayda değer çalışmaları bulunmaktadır. “Siyah-mavi, kırmızı-mavi sıralamalarının adacıklar haline getirdiği “Deniz Küstü” serisi bunu en güzel örneklerinden birisidir (*Resim 57*). Sanatçının son resimlerinde bazı figüratif motifleri anlamsız hale getirerek soyut bir doku elde ettiği de görülür” (Kabacalı vd., 1991; 88).

**Resim 56.**

Zeki Faik İzer, “Soyut Kompozisyon”, 1963. Tuval Üzerine Yağlıboya ,130x180 cm.

**Resim 57.**

Abidin Dino, “Deniz Küstü”, 1979.

**Resim 58.**

Abidin Dino, “İsimsiz”, 1971. Tuval Üzerine Yağlıboya, 88x116 cm.





**Resim 59.**

Fahrünnisa Zeyd, “Güneş Arenası”, 1962. Tuval Üzerine Yağlıboya.

**Resim 60.**

Arif Kaptan, “İsimsiz”.

**Resim 61.**

Mustafa Ayaz, “Düş Gibi”, 1977. Tuval Üzerine Yağlıboya, 91x105 cm.



Lirik soyutlamacı tavrıyla eserler üreten ressamlardan birisi olarak Fahrünnisa Zeid 1964’de, Ankara Hitit Müzesi’nde heyecanlı lirik soyutlama örneklerini sergilemiştir. Sanatçının eserlerinde yumuşak görüntülü etkiler yaratan bir boya tarzını öne çıkar-ması, dikkate değer bir yenilik araştırması içinde olduğu şeklinde yorumlanmıştır (*Resim 59*). İlk Türk lirik soyutlamacılarından birisi de Arif Kaptan’dır. Onun lirik soyutla-macı tarzına öncülük eden en önemli faktörün, doğa sevgisi olduğu açıkça görülmekte-dir (*Resim 60*). Birçok soyutlama eğilimi içinde olduğu pek çok eserinde renkli İstan-bul’u, çiçekler içindeki avluları ve onlara açılan pencereleri görmek mümkündür.

Bir diğer Türk lirik soyutlamacı ressam ise Mustafa Ayaz’dır. Doğadan referans al-dığı pek çok lekesele notlar, ilk olarak soyut düz yüzeyde kendisine yer bulurken, daha sonra renkli bir yapıya dönüşmektedir (*Resim 61*). Sanatçı son çalışmalarında, tuvalleri bölerek farklı kompozisyonlar oluşturmakta ve çizgi etkisinin egemen olduğu anlatım-lar gerçekleştirmektedir.

Doğaya özgü öğeleri, dışavurumcu bir tavırla tuvallerine aktaran Zafer Gençaydın da rengi ön planda tutan Lirik soyutlamacılar arasındadır (*Resim 62*). “Lirik soyutlama anlayışında çalışmalar yapanlar arasına, Burhan Uygur’un sokulması yanlış olmaz. An-cak onun resimlerindeki figürlerin anlatımı, oldukça soyutlanmış bir dışavurumculuğu da yansıtmaktadır. (*Resim 63*). Aynı anlayışı, Süleyman Velioğlu, Tamer ve Tangül Akakıncı ile Güngör Taner’de de görmek olanaklıdır” (Kabacalı vd., 1991; 274).

#### **Resim 62.**

Zafer Gençaydın, “Kompozisyon”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 130x150 cm.



**Resim 63.**

Burhan Uygur, “1984”, Kâğıt Üzerine Guaj, 25x21 cm

**Resim 64.**

Hasan Kavruk, “Kompozisyon”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 80x120 cm.



Soyutlama yapan ilk Türk ressamlardan birisi de, Hasan Kavruk'tur. Lhote'un öğrencisi olmakla birlikte, yapısal kübizminin etkisine kapılmamıştır. Özellikle fırça ve



spatula kullanan sanatçı, strüktüel görüntü içeren ve boyaların rastlantısal etkilerini yakalayarak resimlerinde kullanan doğa soyutlamaları yapmıştır. “Onun resimlerinde konudan çok, boyasal güzellik ve dokusal espri birinci derecede önem kazanmıştır” (Kabacalı vd., 1991; 160).

Lirik soyutlama tarzında çalışan Türk ressamalar, figür kullanmasalar da hacim arayışından vazgeçmemişlerdir. Lirizmde sanatçılar gözlemlerinden bağımsız kendi iç dünyalarını istedikleri herhangi bir malzemeyi aracı olarak kullanarak dışa vurabilirler. “Lirik soyutlamacı bir edinim renksel ipuçlarıyla dolu olan yüzey, varlık katmanlarını espastan yana kullanırken, bir yandan da devingenliği elden bırakmayan, çizgi ve lekenin uzlaşmaz arayışıyla bizi yap-bozlarla bileşik puzzle’sı bir estetiğe doğru sürükler” (Ersağdıç 2007; 56). Oldukça karmaşık gibi gözüken bu yapısal bütünlük kendi içinde ayrışsa da, resmin bütünlüğünde sanatçıyı olduğu kadar izleyicini de etkisi altına alabilmektedir. Öyle ki, “ışık alanların önemiyle bir kez daha ortaya çıkan renksel boyut, tanımsız ikonografik çözümlemelere gebe. Şüphesiz bunlar sanatçının bilinçaltındaki anısal izlenimlerden doğan ve kendinden başka öncülü olmayan bireysel etki kökenli sorgulamalardır” (Ersağdıç 2007; 56). Bunlar bilinçaltına yönelik oldukça özgür, oldukça şiirsel, bireysel ve gelenekten uzak sorgulamalardır.

### **3.3.4. Son Dönem Figür Kaynaklı Lirik Soyutlamacılar: Abidin Elderoğlu, Ercüment Kalmık, Özdemir Altan ve Devrim Erbil**

Bu bölümde özellikle Lirik Soyutlamacı üslupları ile öne çıkan sanatçılar Abidin Elderoğlu, Ercüment Kalmık, Özdemir Altan ve Devrim Erbil’e ayrıca değinmek gerekir. Çağdaş Türk resim sanatının son dönemki en önemli temsilcileri olan bu sanatçıların eserlerinde, figür kaynaklı soyutlamaların ve lirik soyutlamaların izlerini daha açık bir şekilde görebilmek mümkündür.

Eski yazıdan hareketle, kaligrafinin kıvrak hatlarını kompozisyonlarında figüratif bir yapıyla betimleyen Abidin Elderoğlu ise, çalışmalarında lirik soyutlamacılığın çok açık bir şekilde yansıtıldığı görülebilir (*Resim 65*). 1940’lı yıllarda yer alan figüratif anlayıştan uzaklaşarak 1950 ve 1960 yılları arasında soyut dekoratif anlayışa yönelen Abidin Elderoğlu, sanatçının geleneksel süsleme motifleri ile Türk kaligrafi sanatından

etkilenerek eserler ürettiği ifade edilir olsada, “tam tersine bu soyutlama Mondrian’da olduğu gibi resminin doğal gelişimi, üslubunun biçimlenişi içinde gerçekleşmiştir. Türk resminin ve kendi resminin geleceği konusunda kuramsal ve düşünsel kavramlar açısından çözüm arama çabaları, sanatın öz sorunu olarak görmesi kendi özgün kimliğini oluşturmada etken olmuştur” (Ersağdıç 2007; 56).

“Çağdaş Türk resim sanatının son dönem figür kaynaklı soyutlamacılarından birisi de Ercüment Kalmık’tır. Figüratif bir ressam olan Ercüment Kalmık’ın İstanbul Resim ve Heykel Müzesi’nin nadide eserlerinden biri olarak sayılan ‘Liman’, ‘Kızımın Portresi’ ve ‘Sahil’ isimli eserleri, bu sanatçının doğa karşındaki erken dönemde başlamış olan figür ağırlık yorumlayıcı üslubunun ürünleri olarak sayılabilir. (...) Temelde soyut resmin oluşum mekanizmasından hareket etmekle birlikte, doğanın anımsatıcı çizgilerini ihmal etmemekten özel bir zevk duyan Kalmık, yarı soyut yarı figüratif, lirik bir anlatıma ulaşan özgün yapıtlar vermiştir. “Yelkenliler” adlı çalışmada, manzara resmine yakınlığı (*düz renkli lekeler ve çizgiler kullanarak*) ve doğa sevgisini bağımsız lirik bir anlatım yoluyla soyutlamıştır. Ercüment Kalmık, renk paletini sıcak, kendine özgü bir tavırla seçerek oluşturmuş ve soyutlama resimlerindeki renkleri ise oldukça yalın ve bağımsız olarak kullanılmıştır” (Kabacalı vd., 1991; 156).

#### Resim 65.

Abidin Elderoğlu, “İsimsiz”, 1970. Tuval Üzerine Yağlıboya, 89x116 cm. Eczacıbaşı Koleksiyonu.



**Resim 66.**

Ercüment Kalmık, “Yelkenliler”, 75x152 cm. Tuval Üzerine Yağlıboya, Özel Koleksiyon.



Bir diğer lirik soyutlamacı Özdemir Altan ise, 1966 ile 1975 yılları arasında soyutlama eğilimine yönelik eserler ortaya çıkarmıştır. 1975 yılından sonra figürün ve pop etkilerin görüldüğü lirik soyutlamalara yönelmiştir. Bu resimlerde heyecana dikkat çeken Özdemir Altan, dokumalarını oluşturan kompozisyonlarda da aynı anlayışı devam ettirmiştir (*Resim 67*). Özdemir Altan’ın “(...) çalışmalarında alışılmışın dışında dengeyle dengesizliğin, uyumla uyumsuzluğun, değerle değersizliğin arasındaki kavram, kaynak ve mantıksal gerçekleri vurgular. Böylece bu kavramlar kült olmaktan çıkmış, sınırları aşmıştır” (Sadak 2001; 7). Burada kullanılan malzemeler ise sınırlar ve sınırsızlıklar içinde birbirinden oldukça farklı ve bir o kadar da çeşitlilik içermektedir. Bunlar her türlü eşya olabilmekte, değerli ya da değersiz çeşitli projelerden arta kalanlar da olabilmektedir. Soyut resmin genel mantığında sanata yansıdığı ölçüde bu malzemeler artık, kendi bilinir ve kabul edilir özelliğinin dışında başka bir anlam ve içeriğin parçası olmuşlardır.

**Resim 67.**

Özdemir Altan, “Kompozisyon”, 2001. Tuval Üzerine Yağlıboya, 150x100 cm.

**Resim 68.**

Devrim Erbil, “Ritmik Deniz Yorumu”, 1999. Tuval Üzerine Yağlıboya.



### Resim 69.

Devrim Erbil, “Galatada Kuşlar”, 2015. Tuval Üzerine Yağlıboya, 85x150 cm.



“Figürle mekânı bütünleştirerek kendi üslubunda dikkat çeken çalışmaları ile İstanbul’u lirik soyutlama tarzında resmeden Devrim Erbil ise, 1962’lerden sonra lirik soyutlamada kendi tarzını oluşturarak dikkate değer bir etki yaratmıştır (*Resim 68*). Bizlere kahverengi zemin üzerine bir çırpıda yapılmış, kalın boyaların ve tuşların kullanıldığı, aktif yazısal soyutlama örneklerini sunabilen Devrim Erbil’in, Devlet Sergisinde daha sonraları grafik etkisi veren yazısal tuşlarla, kuşbakışı İstanbul planını soyutladığını görürüz. Bu çalışmalarından zamanla derinlik etkisinden uzaklaşmış ve halı gibi düz bir zemin resmine ulaşmıştır. Görünürde, düz bir yüzeye indirgenmiştir. (...) Figür kaynaklı soyutlamaların eserlerinde oldukça öne çıktığı görülen ve Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Halil Dikmen öğretisinde yetişen ve 1959’da ‘Soyutcu Yediler Grubu’nu, 1962’de de ‘Mavi Grup’u kuran Devrim Erbil 1952’de kasaba ve kent görünümünün soyutlamalarını gerçekleştirmeye başlamıştır. Devrim Erbil’in, bu çalışmalarının kimisi boyasal deneyleri, kimi de çizgisel yüzey düzenlemelerini içermektedir. Yaklaşık 10 yılı bulan deneysel araştırmalarının sonucunda Devrim Erbil, oldukça soyutlanmış, yüzeyselleştirilmiş ve bu anlamda düzleştirilmiş ve geometrik olarak katılaştırılmış renkçi uygulama projelerinden, Mondrian göndermeli çizgisel renkli kimi deneylere ve figür nesne düzleştirmelerine dayanan figür kaynaklı soyut kompozisyonlara ulaşmıştır. Devrim Erbil’in 1960’lardaki eserlerindeki anlatımcı yaklaşımı; etkileyici bir boyasal anlatım ve kent planlamalarına yönelik piktürel bir anlatım biçimi yönündedir. Bu anlayışla yapıtlarında figüratif soyut-geometrik ve yazısal düzenlemeleri tek renk üzerinden kurgulayan Devrim Erbil, bu amaçla 1970’li yıllarda da kent mimarisini çizgisel, resimsel notlara dönüştürme eğiliminde eserler ortaya koymuştur” (Kabacalı vd., 1991;

100). Bu anlamda Devrim Erbil'in kent planlamalarına yönelik çalışmalarını ve üslubu gerçekleştirirken, Matrakçı Nasuh'un şehir krokilerinden etkilendiği de bilinmektedir. Aynı üslupla sanatçı "1980'lerde İstanbul camilerini konu edinmiştir. 1990'larda Amerikan sanatından etkilenmiştir. Kendi portresini ya da anonim figürleri kendi yazısal lekeleriyle kompoze etmiştir. Yine de kent motifleri ağaç ve İstanbul konusu onun resimlerindeki yerini hep korumuştur" (Tanaltaylı 1994; 47).

### 3.3.5. Geometrik- Non Figüratifler

"Non-figüratif doğrultuda soyut sanat çalışmaları, klasik-akademik desen anlayışıyla bağdaşmayan özellikler gösterir. Bu eğilim Kübist deformasyon anlayışı ile klasik desen yaklaşımlarını yenileyen bir süreç ortaya koyar. Sanatçıların ister Kübist eğilim yönünde, isterse de daha ifadeci ve anlatımcı yolda çalışmış olurlarsa olsunlar, Türk sanatçılarından büyük kesimi bu süreci yansıtmıştır" (Tansuğ 1995; 33). Çağdaş Türk resim sanatının Batı'ya oranla gelişme gösterdiği sürece ilişkin farklılıklar ve değişkenler, geometrik non-figüratif tarzın oturtulduğu zemin için de geçerlidir. Bu tarzın ülkemizdeki gelişimi ifade ettiğimiz gibi Batı'dakinden farklı olduğu gibi, gelişim süreci de yine oldukça değişik bir şekilde ortaya çıkmıştır. "Kübizm'de nesne, biçimsel olarak parçalanmasına rağmen, resimde görüntüye dayanan konu terk edilmemiştir. Bu nedenle Kübizmi geliştirenler arasında geometrik non-figüratif yapıtlar oluşturanlar da vardır" (Bayrak 2006; 85).

"Çağdaş Türk resim sanatında ilk geometrik non-figüratif eser oluşturanların başında 1953'lere değin Eşref Üren ve izlenimciliğin sonuca varamayacağına inanan Cemal Bingöl gelmektedir" (Kabacalı vd., 1991; 277). "Onun non-figüratif resimleri basit, biçim kesişmelerine dayanan bir geometrizma değildir ve doğasal bir biçim anımsaması da bu çalışmaların içeriğinde, işin başında olsun, sonunda olsun söz konusu olmamıştır" (Berk-Turani, 1988; 197). Cemal Bingöl, "(...) resimlerinde statik geometrik bir motifin oluşmasına yardımcı olan yüzey parçalanmalarına, akılcı bir biçimde öğelerin artırılmasına, renk yönünden son derece çekingен davranmaya önem verdi. Başka bir deyişle non-figüratif Kübizme çok renklilik kazandırmıştır" (A.g.e.; 98). "1954 yılında non-figüratif resimlerden oluşan bir sergi düzenleme cesaretini gösteren eserlerinde



(Resim 70) matematiksel geometri ve gözü yormayan koyu zemin üzerine sıcak renklerle oluşturduğu motifler dikkatimizi çekmektedir” (Tansuğ 1991; 281).

**Resim 70.**

Cemal Bingöl, “Üç Güzeller”, 1956. Tuval Üzerine Yağlıboya, 70x55 cm.



**Resim 71.**

İsmail Altınok, “Kompozisyon”, Tuval Üzerine Yağlıboya.



**Resim 72.**

Cemal Tollu, “Dervişler Sema Ayininde”, 1958.



Çağdaş Türk resim sanatında geometrik non-figüratif üslupla çalışan sanatçılardan İsmail Altınok ise, “(...) doğayı kendine özgü anlatımıyla soyutlamıştır. Erken yaşta eğitim için ayrıldığı Burdur’dan hiç kopmamış, soyut op-art gibi anlayışlara yönelmişse de Burdur’un manzara resimlerini hayatının sonuna kadar devam ettirmiştir” (Berk ve Turani, 1988; 197). “Altınok’un kendine özgü yumuşak bir değişim çizgisi izleyen resim anlayışı, 1942 yılında Cemal Tollu ile tanışması ve 1947 sonrası resim sanatında Batının soyut uygulamalarının ve yöntemlerinin Türkiye’deki yansımalarıyla keskin bir dönüşüme uğrar (*Resim 72*). Lekeseli soyutlamalar, kaligrafik örnekler, geometrik soyutlamalar derken op-art da resim sanatımızın içine girer. (...) Çalışmalarında eşit tonlarda, valörsüz renkler kullandığı için, op-art, hareketli resim anlayışından ayrılmıştır” (Akdağlı 207; 48-49).

Şemsi Arel’de geometrik non-figüratif tarzda eserleri ile dikkati çeken bir sanatçıdır. Bir süre izlenimci tarzda eserler ortaya koymuş olsa da, almış olduğu eğitim sürecinin etkisiyle geometrik bağlamdan kopamamış ve bu tarzda resimler yapmaktan kendini alamamıştır (*Resim 73*.) Şemsi Arel bu amaçla, “1955 sonrasında, geleneksel



kaligrafi kaynaklarına eğilerek, yüzeysel bir mekân anlayışı ile kaligrafik işaretleri bütünleştirerek eserler oluşturmuştur” (Büyük Lorousse 1986; 737).

**Resim 73.**

Şemsi Arel, “Kadın Portresi “, Duralit Üzerine Yağlıboya, 53x40 cm.



**Resim 74.**

Sabri Berkel, “Yoğurtçu”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 75x60 cm.



**Resim 75.**

Adnan Çoker, “Kubbeler Dizisi”, 1993. Serigrafi, 90x70 cm.



“Eski Türk yazısının geometrik non-figüratif özelliğinin, soyuta aktarılması girişimini ressamlarımızın çoğunda görürüz. Bu husustaki ilk çaba 1950’lerde Sabri Berkel de anımsanabilir. Bu sanatçımız eserlerinde çizgisel bir üslup haline getirilen yazı resimlerinde el yazısının dinamik, hamleli heyecanını aktarmıştır. Çizgisel öğeli kompozisyonel saptama aslında sanatçımızın Simitçi ve Mimar Sinan portrelerinde de görülebilmektedir” (Berk ve Turani, 1989; 201). “Geometrik non-figüratif yaklaşım, Sabri Berkel’in figür sorunundan kurtularak rahatlamasına ve bütün gücünü duygularının ifadesi ile plastik sorunlara yatırmasına olanak sağlamıştır (*Resim 74*). Başka sanat üslupları ve akımlarında olduğu gibi soyut dışavurumculuk, Batı’dan geldiği halde sanatçıyı bilinçaltına götürmesi, kendi iç dünyası ile araşsız bırakması, Türk sanatçısını kendini kabullenmeye, kendini aramaya, ruhsal dünyasına ifade vererek dış dünya ile olan ilişkilerine özgün görsel denklemler bulmaya zorlamıştır. Bu nedenle Berkel özgün ve içten yapıtlar ortaya çıkmıştır” (Aksüğü 1981; 26).

“1953 yılında ressam Lütü Günay’la birlikte Ankara’da Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi’nde açtıkları ‘Sergi Öncesi’ diye isimlendirdikleri sergi ile ülkemizde geometrik non-figüratif resmin öncülerinden biri olan Adnan Çoker” (Kabacalı vd., 1991; 76) bu üslupta ayrı bir önemi vardır diyebiliriz (*Resim 75*). “Paris’ten döndükten sonra

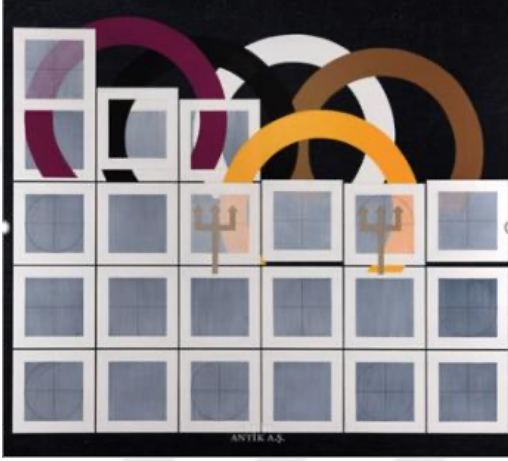
yazısal eğrilerle, düzlemlerin karşılığında espas ve ritm sorununu irdelemeye başlayan Adnan Çoker, yazısal tuşların dokusunu gösteren bu araştırmalarında motifsel bir özetleme olmadığı gibi renkçi bir anlayış da görmek mümkün değildir” (Kabacalı vd., 1991; 76). Çoker bu araştırmacı eserlerinde daha çok geometriden faydalanarak tuval yüzeylerini çoğunlukla siyah ya da mavi renklerle lekese bir yapıda doldurma eğilimindedir. Eserlerinde çoğunlukla simetrik formlar ve bu formlara dönüşmüş, beyazın baskın kullanıldığı yazınsal notlar göze çarpmaktadır. Adnan Çoker, “o güne dek yararlandığı müzik eşliğinde çalışma yöntemini ve hareket resmi (Action Painting) ve jest resmi (Gesture Painting) yaklaşımlarını bırakmıştır. Kısa bir dönemden sonra da soyut çalışmalarını mimari eğilimli resimler olarak sürdürmeyi denemiştir” (Tansuğ 1995; 44). “Selçuklu ve Osmanlı mimarisinden esinlendiği kubbe, sütun, kemer gibi mimari öğelerle, koyu fon üzerinde biçim ve renk dengesinde ulaştığı yalınlığı, günümüze kadar geliştirerek minimalist bir anlayışa yönelen Adnan Çoker, bu organik parçalardan yola çıkarak çağın soyut anlayışına uygun, özgün yapıtlar üretebilmiştir. Çoker, son yıllarda yayın geometrik biçimler ve yalnız siyahlar, pembe ve mor tonlarıyla çalıştı” (Kabacalı vd., 1991; 100). Adnan Çoker, “(...) mimariyi konu edinirken ortaya kavram koymaktadır. Simetrik biçimleme, yapıtların dengesini, simetrik gerilimi yaratmıştır. Renklerin ve biçimlerin sadeleştirildiği, en aza indirildiği yapıtlardaki mimari öğe, sanatçının kavramıyla var olmaktadır” (Taktak 1984; 17).

“Geometrik non-figüratif anlayışla çalışan, genç kuşak ressamlardan Halil Akdeniz ise, geniş bir teknik çeşitlilik içinde gelişim göstermiştir. 1970’lere değin figüratif çalışmış, bu yıllardan sonra salt bir geometrizmaya yönelmiştir. Soyut anlatım içinde, kesin, geometrik, düz renkli yüzey ve çizgilerini giderek yatay-dikey yöne çeviren bir dili vardır. Halil Akdeniz’in çalışmaları, sanatın kendi yapısından kültür ve kültürel yapıya kadar sorgulayıcı tavır ve yorumlar içermektedir. Halil Akdeniz’in ise geometrik non-figüratif resimlerinde saf bir dinginlik içinde düz, renkli yüzey ve çizgilerin geometrik kare veya dörtgenleri kullanarak, parçadan bütüne ulaşmıştır. Kompozisyonları içindeki dikey ve yatay dengesi ile oluşturduğu çizgisel ve renksel anlatım, ifadeyi daha da vurgulayıcı olmuştur. Halil Akdeniz, görsel nitelikli olan her şeyi mozaik bir biçimselliğe indirgeyerek, kimi yerde de birbirine doksan derecelik açı oluşturan çizgilerle yatay ya da kırık çizgilerin yarattığı karşıtlık oluşturmuştur. Bütün bunlar sanatçının resimlerinin temelinde mimariye ilişkin konstrüktivist ve kübist belirleyiciliği olan

bir karakter taşıdığını ortaya koymaktadır” (Özsezgin 1988; 50). Halil Akdeniz, sanatı bağlamında geçmişin izlerini günümüze taşıyan ve Türkiye’nin farklı yörelerindeki Anadolu’ya ait uygarlıkların yazı, işaret ve simgelerini kullanan, çoğunlukla da bu öğeleri çağdaş imgelere dönüştüren kavramsal resimler yapmaktadır (*Resim 76*).

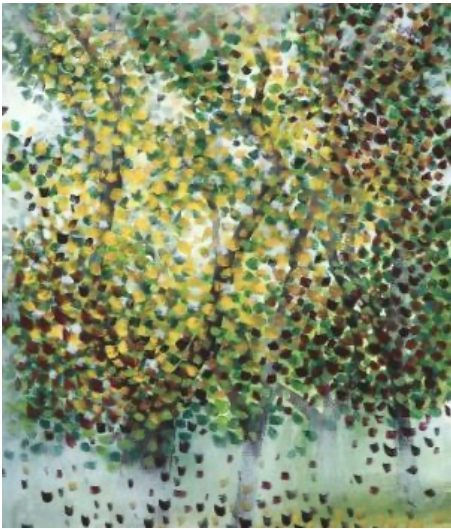
**Resim 76.**

Halil Akdeniz, “Kültür İmleri”, 2012. Tuval Üzerine Akrilik, 180x200 cm.



**Resim 77.**

Gencay Kasapçı, “Soyut Kompozisyon”, 1997. Tuval Üzerine Yağlıboya, 50x40 cm.



**Resim 78.**

Cemil Eren, “Karmaşık II- Balıkçılar”, 1997. Tuval Üzerine Yağlıboya, 76x97 cm.



Öte yandan bu dönem; Gencay Kasapçı, Cemil Eren de geometrik non-figüratif üslupla eserler ortaya koyan diğer sanatçılar olarak dikkati çekmektedirler.

### 3.3.6. Lirik-Non Figüratifler

Soyut sanat olarak da adlandırılan “Non Figüratif Sanat” renk, çizgi, kütle, ton gibi çeşitli biçim öğelerinin bilinen nesnelere benzemeyecek biçimde kullanımı sonucu ortaya çıkan organik ya da inorganik imgelerle oluşturulan düzenlemeler olarak ifade edilmiştir. Taklitten uzak, zihine yönelen sanatçının kendi iç dünyasında şekillenen bir objeyi ışık ve rengi kullanarak objenin şeklinden ve kendisinden ziyade çağrışımlarını aktaran bir sanat anlayışı olarak ortaya çıkan lirik non-figüratif sanat anlayışında, genel anlamıyla doğada var olan gerçek nesneleri betimlemek yerine, biçimler ve renklerin, temsili olmayan veya öznel kullanımı ile gerçekleştirilen çıkarımlardır. Non-figüratif sanatta objeler ve betimlemeleri gerçek birer nesne ya da varlık olarak tanınmayıp, yalnızca sanatsal gerçeklik düzleminde var olma eğilimi görülmektedir.

Bu dönemde soyut sanat ile non-figüratif sanatı birbirinden ayırmak da sorun olarak karşımıza çıkmıştır. Non-figüratif sanatın başlangıcı doğadandır, sonu ise doğadan tamamen uzaklaşmıştır. Oysa non-figüratif te, başlangıçtan itibaren, doğaya bağlı olmadan bir çalışma söz konusudur. Ancak, uygulama alanı resim sanatı içinde kalmamış; biçim ve renklere sonsuz bir serbestlik tanınması nedeniyle heykeltıraşlık, mimar-

lık, süsleme, dekor ve kostüm gibi sanatları da etkisi altında bırakmıştır. Günlük eşyaların biçim ve renkleri bile soyut sanatın etkisi altında kalmıştır. “Lirik soyutlamada çıkış noktası doğasal bir motifle başlar. Bu sanatçı için bazen bir kadın, bazen doğadan bir görüntü, bir çocuk ya da renkli nesneler olabilir. Dış dünyadan bir çıkış noktası aramaksızın direkt olarak resim yüzeyinde düşlerin yer alması da denilebilir” (Kayapınar 2016; 64).

Non-figüratif sanat akımında sanatçı, rengi kendi duygularını ifade etmek için kullanmaktadır. Soyut resimde sanatçının amacı, çizgi ve renkleri düzenli bir biçimde yüzey üzerine yerleştirerek duygusal kompozisyonlar elde etmektir. Resimde, renklerin herhangi bir şeyi yansıtmaksızın, coşkusal bir çekicilik uyandırarak, hareketli ya da duran, çizgisel ya da biçimsel etkileri üzerinde durarak çalışılmasını gerçekleştirmiştir. Soyut resim, doğada olmayan biçimler, renk ve lekelerle yapılan bir çeşit çalışmadır. Renkler ve ışık kullanılarak kompozisyonlar oluşturulur. Soyut sanat, eşya, doğa ve canlıların görünüşlerinden faydalanmayı reddedip, resimde renk, çizgi ve düzlemleri düzenleyerek bunlarla heyecan verici kompozisyonlara ulaşmayı amaçlar. İnsan psikolojisini derinlemesine irdeleyen lirizm ise; farklı söylemlere, fantastik ve gerçek dışı yaklaşımlara yatkın bir ifade biçimidir. Düşünsel yönde ulaşılan kavramlar, çevre değişimi ve algılama çevresiyle yeni boyutlar kazanırken, sanatçılar bu anlamları belirlemede etkin rolde olurlar. Bilinmeyen bir boyutta bilinmeyen bir serüvene başlamak lirik non-figüratifçilerin öncelikli tercihi olur. Lirizmde çevresel etkiler bazen soyutlanarak bazen de oldukları gibi alınırken, lirik-nonfigüratifte, bu etkiler sadece hayali soyutlamalar olmuştur. “Modüler yapıda kurulumlanan ve her yeni kurulumda farklı modeller ve varyasyonlar sunan, böylesi resimlerin gelecekteki serüvenini, hiç şüphesiz, yapıtı rastlantısallıktan kurtaran, özerk ve zorunlu bir imge anlayışını öngören, yeni açılımlar oluşturacaktır” (Ersagdıç 2007; 56).

Lirik Non-Figüratif sanatçılardan Hasan Kavruk, Mübin Orhon, Adnan Turani, Fethi Arda, Nejat Devrim, Selim Turan, Fahrünnisa Zeid, Ferruh Başağa, Fethi Arda, Erol Akyavaş, Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Burhan Doğançay lirik non figüratif soyutlama üslubuyla öne çıkan çağdaş Türk ressamlarıdır (Kabacalı vd., 1991; 160-267).

“Türk resim sanatında soyutlamaya ilk yönelen sanatçılar arasında yer alan Hasan Kavruk, genelde doğa soyutlamaları öne çıkmaktadır. Lirik, küçük boyutlu tuvalle-  
rinde, spatül ya da fırça ile yapısal görünümlü müziksi ve rastlantısal bir soyutlama  
vardır. Renklerle oynayan sanatçının resimleri müzik kadar soyuttur” (A.g.e., 1991;  
100). Kendini kaybettiği resimlerinde, yapılaşta ne kadar özgürse kompozisyon kurulu-  
şunda da bir o kadar kurgulu, disiplinli ve biçimsel kaygıları taşır. Tesadüflere yer ver-  
mez, her fırçanın hareketini hesap eder. Resimlerin konuları ve anlamlarından çok, bo-  
yasal güzellik ve dokusal espri onun için daha önemli olmuştur. “Doğadan çıkışla ayık-  
lana ayıklana soyut sınırın kararlı bir noktasında durmayı bilmiş, kişisel yorumu içinde  
doğaçlama tarzı ve teknik becerisini birleştirerek yapıtlar üretmiştir. Coşkulu bir paletle  
kırmızılar, maviler, yeşiller kirletilmeden duyarlı bir yaklaşımla tuvallere aktarılmak-  
tadır” (Ersoy, 2003; 49).

“Doğa soyutlamacısı olarak belirmeye başlayan Hasan Kavruk’un eserlerinde iz-  
leyici kendisini oldukça rahat bir ortamın içinde bulmaktadır. Bu rahatlık onun rengi  
kullandığı dışavurumculuğundan kaynaklanır. Sanatçı bu eserde mavi rengin ton-  
larıyla fantastik bir dünya yaratmış gibidir. Çok az sarının, yeşilin ve siyahın ütopik  
formlar oluşturmada yardımcı renkler olduğunu görürüz. Daha sonraki yıllarda çok  
renkli ve karmaşık düzenlemelere yöneldiği görülen Kavruk, hayal dünyasının çok  
renkli imgeleriyle dolu pek çok eserinde bir hareket, bir devinim söz konusudur” (Ka-  
bacalı ve diğerleri 1991; 100).

#### Resim 79.

Hasan Kavruk, “Yaşayan Anadolu”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 50x35 cm.





**Resim 80.**

Mübin Orhon, “Le Havre”, 1965. Tuval Üzerine Yağlıboya, 130x195 cm.

**Resim 81.**

Adnan Turani, “Evler”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 50x48 cm.



**Resim 82.**

Fethi Arda, “Soyut Kompozisyon”, 1966. Kâğıt Üzerine Yağlıboya, 90x63 cm

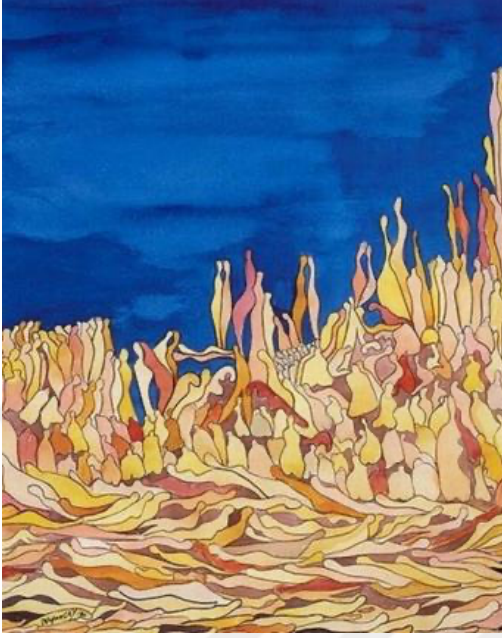
**Resim 83.**

Selim Turan, “İsimsiz”, 1970. Tuval Üzerine Yağlıboya, 200x130 cm.



**Resim 84.**

Burhan Doğançay, “Antalya”.



Mübin Orhon’un çalışmaları salt lirik soyuttur. Bu anlayışını az renk ve öz biçim ile minimalist bir anlayışa vardırmış, inceltilmiş yağlıboya ile soyut lekeçiliği benimsemiştir. Coşkuyla, renk ve ışıkla, düz boyama tekniği kullanmış, koyudan açığa giden ışığı değişik formlar oluşturmak için devingen bir güç olarak biçimlendirmiştir. “1950 başlarında Mark Rotko, Barnett Newman ve Nicolas de Stael’in yapıtlarının etkisiyle birlikte, Josef Albers’in “Kare’ye Saygı” adlı dizi resimlerini çağrıştıran, tek rengin tonlarıyla ya da ara renklerin birleşimlerini, kareye yakın iç içe düzenlediği dikdörtgen biçimli yüzeylerle ve tablonun ortasında fırça darbesiyle oluşturduğu çizgi ya da figürü, bazen bir ışık bazen de koyu lekeli işleyişiyle anlatımına gizem katmıştır” (Akdağlı 2007; 57).

Bu üslubun bir diğer önemli temsilcisi Adnan Turani, Lirik non-figüratif anlatımcı ve kavramsal çalışmalarıyla, doğasal biçimleri, kendine heyecan veren biçim haline getirmeyi görev edinmiştir. Renkçi tutumu içinde renk ön planda kalır, çizgi ise rengin ardından kendini hissettirir. Lirik-Non Figüratifler arasında bir değer önemli sanatçı ise Fethi Arda, sınırsız mekân kavramı ile tuvalin bütününe yayılmış iri fırça dar-

belerini de anlatımcı ifadesine katmıştır. Sanatçının yazısal tuşlu, cesur, lirik non-figüratif anlatımı, soyut eğilimleri 1960'ların sonuna kadar eserlerinde görülür. Onun çalışmalarında konu farkı olmaksızın, hemen hemen her konuda çalıştığı görülen resimlerinde, lekesele tat da geometrik kurgu içeren soyut etkiler taşıdığına da dikkat çekmek gereklidir.



## 4. BÖLÜM

### 4.1. Özden Erbil İbitürk'ün Eserlerinde Figür Temelli Soyutlamalar

Özden Erbil İbitürk'ün resimlerinde, günümüz estetik anlayışının teknoloji ile buluşmasına dayalı figür soyutlamaları görülmektedir. Katmanlar arasında gizli kalmış figürlerin yüzeyden kopmaya ya da yüzeyde tekrara dayalı varlığı, dijital olanaklarla zenginleştirilmiş bir yaklaşımın sanatsal ürünüdür. Bu bağlamda renkler, figürlerin soyut anlatımlarında katmanlar halinde yer alarak onları görünürden uzaklaştırırlar. Öte yandan katmanlar, soğuk ve sıcak renklerin armonisinde farklı atmosferler yaratarak, figürleri mistik bir yapıya dönüştürürler. Figürlerdeki ifadeler görünür değildir. Ancak figürlerin detayları ve silüete dayalı kullanımları, renklerin arasında kontrastlık yaratacak biçimlere dönüşmektedir.

Konu seçimlerini gündelik yaşamdan alan Özden Erbil İbitürk, kimi zaman bir deniz kenarında, kimi zaman da bir tren istasyonunda çektiği fotoğrafların merkezine kendisini konumlandırmaktadır. Dolayısıyla, bu resimlerin odak noktasında yer alan figürler, sanatçının otoportresinin birer soyut anlatımıdır.

Gerçekleştirdiği çalışmalar, dijital olanakların sınırsız yapısı içinde, farklı efekt ve uygulama biçimlerini görünür kılar. Tamamen manipüle edilen fotoğraflar, kompozisyon içinde geometrik formlar ya da çeşitli semboller ile motifler arasında parçalara bölünerek kullanılmaktadır. Çalışmaların üzerinde yer alan her bir renk ya da biçim farklı bir plastik öğedir. Kompozisyonun tamamlayıcısı niteliğinde yer alan bu öğeler, figür görüntülerinin de bozumunda etkili birer plastik elemandırlar.

Sonuç olarak; Özden Erbil İbitürk'ün çalışmaları, dijital manipülasyonlar olmakla birlikte bir fotoğrafın içinde yer alan figürün soyuta yolculuğu olarak yorumlanabilmektedir. Bu bağlamda imaj üzerindeki teknik farklılık, etkisini güçlü kılarak, kadrajın ve bütünün varlığında yeniyi aramayı, sanatsal üretimde her türlü teknik olanığın ortaya çıkardığı değerleri yansıtmakta ve bunun önemine vurgu yapmaktadır.



**Resim 85.**

Özden Erbil İbitürk, “Renklerin İçinden”, 2021. Foto Manipülasyon, 70x100 cm.



**Resim 86.**

Özden Erbil İbitürk, “Yansıma”, 2021. Foto Manipülasyon, 70x100 cm.



**Resim 87.**

Özden Erbil İbitürk, “Özüm”, 2021. Foto Manipülasyon, 70x100 cm.

**Resim 88.**

Özden Erbil İbitürk, “Romantik”, 2021. Foto Manipülasyon, 100x70 cm.





**Resim 89.**

Özden Erbil İbitürk, “Işıklar İçinde”, 2021. Foto Manipülasyon, 100x70 cm.

**Resim 90.**

Özden Erbil İbitürk, “Bekleyiş”, 2021. Foto Manipülasyon, 70x100 cm.



**Resim 91.**

Özden Erbil İbitürk, “Dağcı”, 2021. Foto Manipülasyon, 70x100 cm.

**Resim 92.**

Özden Erbil İbitürk, “Zamana Yolculuk” (Journey to Time), 2021. Foto Manipülasyon, 70x100 cm.





**Resim 93.**

Özden Erbil İbitürk, “Özgür”, 2021. Foto Manipülasyon, 100x70 cm.

**Resim 94.**

Özden Erbil İbitürk, “Hayalperest”, 2021. Foto Manipülasyon, 100x70 cm.



**Resim 95.**

Özden Erbil İbitürk, “Düşsel”, 2021. Foto Manipülasyon, 70x100 cm.

**Resim 96.**

Özden Erbil İbitürk, “Pembe Yaz” (Pink Summer), 2021. Foto Manipülasyon, 70x100 cm.



## 5. BÖLÜM

### SONUÇ

“Çağdaş Türk Resim Sanatı’nda Figür Kaynaklı Soyutlamalar” başlıklı çalışmamızda, Cumhuriyet dönemi ile birlikte Batı kaynaklı evrilme sürecine giren Türk resim sanatında değişen anlayışlar, Avrupa’ya gönderilen öğrenciler, sanat eğitimi veren kurumsal yapıların oluşması ile birlikte büyük bir dönüşüm sürecine girmiş oluması beraberinde günümüze kadar oluşan üsluplarda, figür kaynaklı soyutlama üslubunu çözümleyerek, bu üslupla çalışan sanatçılara ve etkileşimlerine yer verilmiş, ayrıca yetişen genç ressamlar bağlamında Özden Erbil İbitürk’ün, eserleri üzerinden, eser metin incelemesi gerçekleştirilerek, belirtilen bu eserlerin çağdaş Türk resim sanatında figür kaynaklı soyutlamalar bağlamındaki teorik altyapısı betimlenmeye çalışılmıştır.

İnsanın gördükleri ve daha ziyade algıladıkları yoluyla düşünmesi ve buna göre bir kabiliyet oluşturarak eylemlerde bulunması durumu sistemli bir kültürün oluşması ile algılanabilir ve değerlendirilebilir olmuştur. Bu durum Cumhuriyet’in ilanı ile birlikte ülkemizde büyük bir ivmeyle hissedilmiştir. Elbette bu değerlendirme, etimolojik, sosyolojik ve psiko-sosyal açıdan ayrı ayrı değerlendirmelerin konusudur. Ancak konumuz açısından ifade edecek olursak, insanın eylemlerinin ana teması göz ve görme temelli olmuştur. Öncelikle bu yöndeki ilk sanat eserleri olarak görülen bütün çalışmalar figür teması üzerine bir kurgu içermektedir.

20. yüzyıla gelinceye dek, sanatın en önemli iki kıstası vardı. Bunların ilki düzen, diğeri ise betimlemeye yönelik biçim anlayışıdır. Fakat, Cumhuriyet’in ilanı sonrasında, modernizm akımının savunduğu estetik anlayış ile endüstri, sanatın aurasını geniş ölçüde değiştirmiştir. Cumhuriyet’in ilanından sonra, çağdaş Türk resim sanatı büyük bir gelişme göstermiş ve eskiden yücelttiği değerlerden ziyade Batı’nın sanat anlayışlarını benimsemiştir. Bu nedenle sanatçılar gerçeklikten çok soyuta yönelme eğilimi göstermeye başlamışlardır. Özgürlükçü, demokrasi ve sanat ortamı ile birlikte ortaya çıkan kavramlar doğrultusunda hareket eden çağdaş Türk sanatları, 20. yüzyıl boyunca sanatı olağanüstü bir şekilde biçimlendirmişlerdir. Dolayısıyla Türkiye Cumhuriyeti’nin yeni kurulması, kendine özgü bir sanat yaratma isteğini de doğurmuştur. Bu isteğin etkisi ile Müstakiller ve D Grubu sanatçıları gerek figür gerekse de doğadan

soyutlamaları kapsayan eserlerinde çoğunlukla kübist tarzı benimsemişlerdir. Böylece Türk resmi içinde Müstakiller ve D Grubuyla başlayan soyutlama eğilimleri birçok sanatçının eserinde karşımıza çıkmaya başlamıştır.

Yönünü Batı'ya çevirerek yepyeni anlayışlar geliştiren çağdaş Türk resim sanatçılarımız, doğunun mistik yapısına yönelmiş ve çağdaş bir bakışla özgün eserler üreterek Türk sanatı için modern çağın başlamasını sağlamışlardır. Batı'da, plastik sanatlar alanında gerçekleşen modernist çaba ve serüvenden Türk sanatçıları da oldukça etkilenmişlerdir. Türk resminin batılılaşması, Cumhuriyet'in ilk yıllarından başlayarak himaye ve ilgi görmüş, Avrupa'ya sanatçı gönderilmeye başlanmıştır. Bu sanatçılar Türkiye Cumhuriyeti'ndeki yeniliğe ve Batı'ya açılma politikasını, sanatta en günceli yakalama şeklinde yorumlamışlardır. 1929'da Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği, Batı eğilimleri Türkiye'ye getirmede bir nebze başarılı olmuş, empresyonizm yanında konstrüktivist-kübist anlayışla çizgi ve mekânın ön plana çıktığı resimler yapmaya çabalanmıştır. Buna bağlı olarak, 1950'lerden sonra ülkemizde yaşanan hızlı sosyal ve kültürel değişimle birlikte, sanattaki modernleşme çabası, geleneksel sanatımızdaki soyut kavramların kullanıldığı figür kaynaklı soyutlama üslubunu ortaya çıkarmış ve sanatçılar bu üslup çerçevesinde eserler üretmeye başlamışlardır.

Türk resim sanatı büyük ölçüde sanat tarihi boyunca resimlemeye konu olarak seçilen figür anlayışı etrafında şekillenmiştir. Önceleri resmin merkezinde yer alan ve oldukça gerçekçi bir üslupla resmedilmeye çalışılan figür konusu, ilerleyen yıllarda bambaşka bir hal alarak, soyutlama üsluplarıyla karşımıza çıkmaktadır.

Çağdaş Türk resim sanatının ve soyut eğilimlerin gelişmesi açısından Türkiye'de 1960 ve 1980 gibi iki farklı dönemin birbirinden farklı sosyo-kültürel yansımaları ve sonuçları olmuştur. Bu doğrultuda farklı anlatım biçimleri geliştiren sanatçılar, önceden nesnenin kendisini olduğu gibi yansıtırken, biçim ve renk temsili olmadan, öznelleştirilen eserler üretmeye başlamışlardır. Böylece 20. Yüzyılın başlangıcı itibarıyla sadeleştirilmiş ve değiştirilmiş biçimlerin ya da imgelerin yorumlanmaya başlandığı görülmektedir. Sonuçta figür kaynaklı soyutlamalar ve başlı başına soyutlama gelişimleri ortaya çıkmaya başlamıştır. Böylece sicim ölçülerinin yok olması ve figür kaynaklı soyutlamalar özellikle çağdaş Türk resim sanatının gelişmesinde büyük etkileri olmuştur. Ülkemiz açısından da sanatın gelişimi büyük önem taşımaktadır.

Yaklaşık iki asrı geride bırakan geçmişi ile Batı anlayışına dönük çağdaş Türk resim sanatı, şüphesiz Osmanlı'nın son döneminde ve Cumhuriyet'in ilk yıllarını takiben Batı ile yaşadığı yoğun kültürel etkileşimler sonucunda şekillenmeye başlamıştır. Çağdaş Türk resim sanatı tarihi incelediğinde ise figür konusu, önceleri çeşitli sanatçıların çalışmalarında manzaraların içinde küçük bir şekilde kendine yer bulurken, daha sonraları özellikle Batı ile yoğun temas halindeki Türk sanatçıların eserlerinde zamanla resmin ana teması olarak karşımıza çıkmaya başlamıştır.

Çağdaş Türk resim sanatında figür kaynaklı üslubun gelişmesi durumunu, sanat tarihini ve onun ilgili olduğu kültürel tarihi üzerinden incelediğimizde, sanatın aynı zamanda insanla ve onun ekonomik gelişmesi, teknolojik ve kültürel gelişimi ile oldukça ilgili olduğunu görmekteyiz. Bu bağlamdan kopmadan sanatta figür kaynaklı soyutlama üslubunu ortaya çıkaran etkenleri görmek gerekir. Bu bağlamda, insan doğa birlikteliğinde figür kaynaklı soyutlama anlayışı, Cumhuriyet dönemi ile başlamış ve olağanüstü bir gelişme göstermiştir. Somut gerçeklikten böylesine ciddi bir biçimde kopuşun temsilcisi olan pek çok yerli sanatçının figür kaynaklı soyutlamaları ile dünya çapında üne kavuştuğunu görüyoruz.

“Çağdaş Türk Resim Sanatında Figür Kaynaklı Soyutlamalar” başlıklı çalışmamız, öncelikle bütün bu gelişmeler doğrultusunda bu üslubun Türkiye'deki temsilcileri üzerinden araştırılarak, bu üslubun nasıl ortaya çıktığı ve gelişme gösterdiği betimlenmeye çalışılmıştır. Batı kültürü ve tarzından oldukça farklı bir gelişme gösteren çağdaş Türk resim sanatının, özellikle 1950'li yıllardan sonra evrensel anlamda değer kazanan sanatçılarımızın eserleriyle buluşmamızı sağlamıştır. Hatırlanmalıdır ki, Türk resmi yüz yıllık geçmişinde figüratif ağırlıklı bir yapı sergilemiştir. İlerleyen yıllarda soyut sanatın ortaya çıkması ile birlikte figür kaynaklı üslupların ortaya çıkması ve bu anlamda eserler üreten sanatçıların varlığı oldukça fazladır. Soyut resmin 1950 ile 70'li yıllar ile birlikte sanat dünyasında olduğu gibi Türkiye'de oluşturduğu popüler havaya rağmen, sanatçıların figüratif resme karşı eğilimlerinde bir azalma görülmemiştir. Toplumsal temalarla sanat eserlerindeki yerini alan figür kaynaklı soyut anlatımlar, birçok ressam tarafından sürdürülmüştür. Özellikle 1960'lardan sonra bütün Dünya'da gerçekleşen toplumsal, ekonomik, sosyal ve politik alandaki temaslardan ve değişimlerden etkilenen pek çok sanatçı gibi Türkiye'de çağdaş resim sanatının temsilcileri de



Dünya’da ses getiren eserler ortaya koymayı başarmışlardır. Öyle ki, çağdaş Türk resim sanatında, sanat tarihinde en fazla kullanılan konu durumundaki insan figürüne ve soyut üsluplara yönelik çalışmaların varlığı dikkate değer ölçüdedir.



## KAYNAKÇA

- Akaroğlu, G. (2004). *1923-1933 Türk Resim Sanatının Gelişimi ve Sanat Eğitiminde Rolü*, (Yüksek Lisans Tezi), Selçuk Üniversitesi, Konya.
- Akdağlı, S. (2007). *1950 Sonrası Türk Resminde Soyut Eğilimler*, (Yüksek Lisans Tezi) Atatürk Üniversitesi, S.B.E. Resim Anasanat Dalı, Erzurum, s. 48-57.
- Akdeniz, H. (2004). *Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası Sanat Koleksiyonu 2*, Ankara, s. 38-39.
- Aksüğü, İ. (1981). *Resim Tarihimizde Bir Dönem “Soyut Dışavurumculuk”*, Milliyet Sanat Dergisi, Yeni Dizi: 49, Haziran, s:26
- Alp, K.Ö. (2009). *Naif Resimde Sembolik Kurguyu Oluşturan Özellikler*, G. Ü. Mesleki Eğitim Fakültesi Uygulamalı Sanatlar Eğitimi Bölümü Mesleki Resim Eğitimi Anabilim Dalı.
- Antmen, A. (2014). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, Sel Yayınları, İstanbul.
- Antmen, A. (2014). *Kimlikli Bedenler; Sanat, Kimlik, Cinsiyet*, Sel Yayınları, İstanbul.
- Arslan, D. (2018). *1960 Sonrası Türk Resim Sanatında Konu ve Figür Bağlamında Neşet Günel*, (Yüksek Lisans Tezi). Afyon Kocatepe Üniversitesi, S.B.E. Sanat ve Tasarım Anabilim Dalı
- Aslanapa, O. (1984). *Türk Sanatı*, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Başkan, S. (2014). *Türk Resminde Yeni Eğilimler ve Kavramsallık Arayışları: 1960-1980*, Zeitschrift für die Welt der Türken Journal of World of Turks, Vol.6 No.3, s.102.

- Başkan, S. (1994). *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti*, Çardaş Yayıncılık, Ankara.
- Bayl, F. (1997). *Resimde Dışavurumculuk, Modernizmin Serüveni*, Haz: Enis Batur, Y.K.Y. Yay, İstanbul.
- Bayrak, T. (2006). *Çağdaş Türk Resminde Kübist Eğilimler*, (Yüksek Lisans Tezi), Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enst. Resim Anasanat Dalı, Erzurum.
- Berk, N. (1972). *İstanbul Resim ve Heykel Müzesi*, İstanbul: Akbank Yayını.
- Berk, N., & Turani, A. (1980). *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*, 2.Cilt, Tılgat Sanat Galerisi, İstanbul.
- Berk, N., & Özsezgin, K. (1983). *Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara.
- Berksoy, F. (1993). *20. yy. Batı Resim Sanatında Toplumsal Gerçekçilik ve Bu Alanda Çalışan Türk Sanatçıları*, (Doktora Tezi), İstanbul Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Arkeoloji ve Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Programı
- Beykal, C. (1988). *Dışavurumculuk, Kalın Sanat Seçkisi*, Sayı:7.
- Birkan, İ. (1972). *Bir Düş Ressamı*, Sanat Gazetesi, Sayı: 3.
- Erol, T. (1972). *Safyürek Ressamlar*, Sanat Gazetesi, Sayı: 4.
- Brodskiaia, N. (2007). *Naïve Art. Sirrocco*: Parkstone International.
- Budak, A. (2006). *Türk Resminde Yeni Dışavurumculuk*, (Yüksek Lisans Tezi), A.Ü.S.B.E. Erzurum.
- Bulut, A. (2009) *Çağdaş Türk Resim Sanatı 'nda Onlar Grubu*, (Yüksek Lisans Tezi),

A.Ü.S.B.E. Resim Anasanat Dalı, Erzurum.

Cezar, M. (1995). *Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi*, (2. Baskı), E.K.A. Eğitim

Vakfı Yayınları, İstanbul.

Çavuşoğlu, G. (2000). *Resim Sanatında Yeni ve Figüratif Eğilimler*. Türk Dünyası

Kültür ve Sanat Sempozyumu Bildiri Kitabı. Süleyman Demirel

Üniversitesi, Isparta.

Dal, E. (1984). *Türk Ressamları, Yeni Boyut Dergisi*, Ekim, S.25, s.13.

Demirbulak, A. (2007). *Çağdaş Türk Resminde Otoportre*, (Doktora Tezi) İstanbul

Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Türk Sanatı

Anabilim Dalı.

Demiriz, İ. (2012). *Çağdaş Sanat Hakkında Bilmeniz Gereken Her şey*, Tempo,

İstanbul.

Demirsar, V.B. (1989). *Osman Hamdi Tablolarında Gerçekle İlişkiler*, Kültür

Bakanlığı Yayını.

Dino, A., & Mübin O., (1992). *Robert ve Lisa Sainbury Koleksiyonu*, Galeri NEV.

Edgü, A. (2000). *Paris Okulu ve Türk Ressamları Paris: 1945–1960*, Yapı kredi Kültür

Sanat Yayıncılık, Mayıs, s. 26-27.

Erbek, G. (1990). *Kilim Catalogue*, Selçuk AŞ, Ankara.

Ergüven, M. (1995). *Türk Resminde Manzara/Doğa İkilemi*, Türkiye’de Sanat Plastik

Sanatlar Dergisi, S.24, Kasım-Aralık.

Erinç, S.M. (1990). *Zeki Faik İzer (1905-1988)*. Halk Bankası Kültür Hizmeti, Ankara.

- Eroğlu, Ö. (2007). *Nedir Benim Bu Çektiğim Türk Resminden*, Artist Dergisi, Tem-Ağust., S.80, s.62.
- Erol, T. (1984). *Günümüz Türk Resminin Oluşum Sürecinde Bedri Rahmi Eyüboğlu Yetiştirme Koşulları, Sanatçı Kişiliği*. Cem Yayınları, İstanbul.
- Erol, T. (1996). *Nedim Günsür Üzerine*, Genç Sanat.
- Ersağdıç, Y. (2007). *Lirik Görüntüler Artist Dergisi*, Nisan, S.4/77, s. 56.
- Ersoy, A. (1998). *Günümüz Türk Resim Sanatı (1950'den 2000'e)*, Bilim Sanat Galerisi, Creative Yayıncılık.
- Erzen, J.N. (1984). *Türk Resminde Figür, Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi*, Sayı:26, Ankara.
- Germaner, S. (2000). *1968 Kuşağı Sanatçıları. Cumhuriyetin Yetmişbeş Yılında Kültür Ve Sanat Sempozyum Bildirileri 18-19 Mart 1999*, Sanat Tarihi Derneği Yayınları, İstanbul.
- Germeç, U. (2018). *Batılılaşma Yönündeki Türk Resim Sanatının Estetik Bağlam Sorunu*, Ulakbilge, Cilt 6, Sayı 29, Volume 6 Issue 29.
- Giray, K. (2013) *Artam Global Art Design*, Dergi Sayı:22, İstanbul.
- Giray, K. (1994). *Türk Resminde Müstakiller*. Türkiyemiz Kültür ve Sanat Dergisi, Yıl: 24, No: 71, Akbank Yayınları, İstanbul.
- Giray, K. (2000). *Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu*, Türkiye İş Bankası Yayınları, s. 464- 465- 496, İstanbul.

- Giray, K. (1997). *Cumhuriyet Dönemi Resim ve Heykeltraşlığından Bir Kesit*,  
Türkiyemiz Kültür ve Sanat Dergisi, Yıl:27, No:81, Akbank Yayınları, İstanbul.
- Giray, K. (2008). *19.Yüzyıl Resim Sanatında Estetik Duyarlık, Uluslararası Estetik ve Sanat Kongresi*, Dil Tarih ve Coğrafya Fakültesi, Ankara.
- Girgin, F. (2009). *Cumhuriyet Sonrası Türk Resim Sanatında Yöresel Motifler* (Yüksek Lisans Tezi), Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Güzel Sanatlar Anabilim Dalı, Edirne.
- Gültekin, G. (1992). *Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatı*, Ziraat Bankası Yayınları, Ankara.
- Kasapoğlu, M. (2004). *Hamit Görele Sergisi*, Sanat Çevresi Dergisi, Mart, s.305, s.71.
- Hauser, A. (1984). *Sanatın Toplumsal Tarihi*, Çeviri: Yıldız Gölünü, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- İnal, G. (2003). *Ontolojik Boyutun Estetik Nirvanası Adnan Çoker*, Artist Dergisi, Haziran, S. 9, s. 50.
- İpşiroğlu, M.Ş., & Eyüboğlu, S. (1972). *Avrupa Resminde Gerçek Duygusu*, İstanbul İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- İpşiroğlu, M. (1991). *Sanatta Devrim*, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- İskender, K. (1994). *Türk Resminin Figüratif Açından Görünümü*. Türkiye’de Sanat, S:12.
- Kabacalı,A.,& Özçelik,T., &Berkman,B.(1991). *Sanat Ansiklopedisi*, Milliyet, Ankara.
- Kahramankaptan, Ş. (2001). *Resmi Geçit Ressam Söyleşileri*, T.C. Kültür Bakanlığı,

Ankara, s. 235.

Karaalioğlu, O. (2017). *Sürrealizmin Modern Türk Resim Sanatına Etkileri*, Ulakbilge,

Cilt 5, Sayı 12, Volume 5, Issue 12.

Karaca, S. (1992). *Çağdaş Türk Resminde Figüratif Üç Ressam; Neşe Erdok, Mehmet*

*Güleryüz, Engin İnan*, M.Ü. S.B.E. Resim Bölümü, Resim Anasanat Dalı,

(Yüksek Lisans Tezi), İstanbul.

Kayapınar, U. (2016). *Türk Resminde Soyut Yaklaşımlar*, Akdeniz Sanat Dergisi, Cilt:

9, Sayı: 18.

Lynton, N. (2004). *Modern Sanatın Öyküsü* (3.Baskı). Çev. Prof. Dr. Cevat Çapan ve

Prof. Dr. Sadi Öziş. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Müftüoğlu, M. O. (1999). *XIX. Yüzyıl Türk Resim Sanatı ve Biçimsel Sorunları*, Sanat

Dergisi, Ss: 95-103, İstanbul.

Naci, E. (1964) *D Grubu, Yeni İnsan Bilim Sanat Düşün Edebiyat Dergisi*, S. 17,

İstanbul.

Osma, K. (2003). *Cumhuriyet Dönemi Anıt Heykelleri (1923-1946)*. Ankara Atatürk

Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Atatürk Araştırma Merkezi, Ankara.

Öney, G. (1992). *Halı Sanatı, Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve El Sanatları*,

Türkiye İş Bankası ve Kültür Yayınları, Ankara.

Özerden, L. (2005). *1945-1960: Paris Ekolü ve Paris'te Yaşayan Soyut Türk*

*Ressamları*, (Doktora Tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler

Enstitüsü.



Özkan, Ç. (2007). *Soyut ve Soyutlamacı Eğilimler Kapsamında Türk Resminde*

*Manzara*, (Yüksek Lisans Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı.

Özsezgin, K. (2001). *Boya ve Renk Bağlamında*, Milliyet Sanat, Ocak, S.496, s. 56.

Pehlivanoğlu, B. (2007). *Hale Asaf*, YKY, İstanbul.

Renda, G., & Erol, T., & Yetkin, S. K., (1980). *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*, 1.Cilt, Tiglat Sanat Galerisi, İstanbul.

Sözen, M., & Tanyeli, U. (1992). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul.

Subaşı, C. (2012). *19. Yüzyıldan 1960'a Kadar Türk Resim Sanatı*, Tempo, İstanbul.

Suci, H.M. (2017). *Türk Resim Sanatında Gerçeküstücü Ressamlar*, Pagem Akademi, Ankara.

Şahin, T. E. (1995). *Sanat Tarihi 2*, Serhat Yayınları, İstanbul.

Taktak, Y. (1984). *Türk Resminde Mimari*, Yeni Boyut Dergisi, Şubat, s.20, s.17.

Tanaltaylı, E. (1994). *Sanat Ustalarıyla Bir Yaşam*, Tekin Yayınevi, İstanbul.

Tansuğ, S. (1997). *Çağdaş Türk Sanatına Temel Yaklaşımlar*, 1. Basım, Ankara, Bilgi Yayınevi.

Tansuğ, S. (1992). *Türk Resminde Figürsüz Soyutlamanın Dünü Bugünü*, Sanat Dünyamız Dergisi, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Tansuğ, S. (1992). *Bir Grup Çabası*, Sanat Çevresi Dergisi, Sayı:161, İstanbul.

Tansuğ, S. (2003). *Çağdaş Türk Sanatı Tarihi*, Remzi Kitabevi, 6. Basım, İstanbul.

- Tansuğ, S. (1996). *Çağdaş Türk Sanatı*, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Tetikçi, İ. (2003). *Türkiye’de Çağdaş Sanatın Tarihi*, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi, Ankara.
- Turani, A. (1990). *Dünya Sanat Tarihi*, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Turani, A. *Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*, Tıglat Yayınları, C: 3, s. 139, İstanbul.
- Turani, A. (1985). *Türk Resminde Pentüral Prosedürler, Türkiye’de Sanatın Bugünü Ve Yarını*, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Yayınları 1-2, Ankara.
- Türe, A. (2002). *1940’dan Sonra Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik*, (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi), Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Eğitimi Anabilim Dalı, Konya.
- Wolf, N. (2005). *Dışavurumculuk (Ekspresyonizm)*, (Çev. Mehmet Tahsin Yalım) (ed. Uta GROSENİCK), Taschen/Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Yasa Yaman, Z. (2002). *D Grubu 1933-1951 (Ed.N.Elvan)* Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

### İnternet Kaynakları

Buçukoğlu, S. M. (2020). *Kübit- Konstrüktivist Anlayış ile Grafik Etkiler Bağlamında Nurullah Berk ve Georges Braque’ın “İskambil Kâğıtlı Natürmort” Resimlerinin Karşılaştırması*. Kesit Akademi Dergisi, (23), 110-119. DOI: 10.29228/kesit.43831.

Demirel, A., Yayan, G. H. (2020). *Günümüz Türk Resminde Minyatür Sanatına Çağdaş Yaklaşımlar*. Turkish Studies, 15(3), 1767-1782. <https://dx.doi.org/10.29228/TurkishStudies.43620>.

<http://www.sanatatak.com/view/seker-ahmet-pasanin-bir-resmi-ustune-john-berger> (Erişim Tarihi: 04.01.2022).

TDK, [www.tdk.gov.tr](http://www.tdk.gov.tr)

URL 1: <https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:aEp3ndkm-fPAJ:https://fayllar.org/sanatina-yansi-masi.html%3Fpage%3D6+&cd=3&hl=tr&ct=clnk&gl=tr> (Erişim Tarihi: 26.01.2022).

Yaşar, S. Menemen Kubilay Anıtı'nın Açılışı. History Studies. Cilt 3, Sayı 2. 2011, [http://www.historystudies.net/dergiayrinti/menemen-kubilay-anitinin-acilisi\\_251](http://www.historystudies.net/dergiayrinti/menemen-kubilay-anitinin-acilisi_251) (Erişim Tarihi: 02.01.2020).

### **Ansiklopedi ve Sözlük**

Büyük Lorraine 1986; s.737.

TDK. Türkçe Sözlük (10.Baskı). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2005.

