

ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI

Muhammet Emin KAYSERİLİ

CUMHURİYET DÖNEMİ'NDE TÜRK RESMİNDE
LİRİK SOYUTLAMA YAKLAŞIMLARI

T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

TEZ YÖNETİCİSİ

Yrd. Doç. Ömür KOÇ

T 109348

ERZURUM – 2001

ÖZET

1947 yılında Amerikan Soyut Ekspresyonizm'ine paralel olarak gelişen Lirik Soyutlama akımı, Paris'te ilk ortaya çıktığı zaman büyük heyecan yaratmıştır. Bu akım, kısa sürede diğer Avrupa ülkelerine de yayılmış ve Almanya ile İtalya'da da Lirik Soyutlama anlayışı doğrultusunda yeni denemeler yapılmıştır. Bu akımın yaratılmasına; Erken Modernizm'in öncüleri olan Wassily Kandinsky, Paul Klee ve Picasso'nun Sentetik Kübizm'i, Sürrealist'lerin çalışmaları ve düşünceleri kaynaklık etmiştir.

Batı da Lirik Soyutlama'da bu gelişmeler yaşanırken; Türk resmi ile Lirik Soyutlama üslubu Batıdaki olduğu gibi doğal bir süreç geçirmeden resmimizde yer almıştır. Çünkü bu akımın Batıdaki oluşumunda II. Dünya savaşı sonrası yaşanan yokluk, bunalım ve melankoli evreleri yatmakta idi.

Cumhuriyetin kuruluşu ile birlikte Batı ya pencerelerini açan Türk resim sanatı, özellikle Fransa ve Almanya'ya eğitim için gönderilen sanatçıların yurda dönüşleri ile büyük bir ivme kazanmıştır. 1950'den sonra gelişen toplum bilinci ile Uluslararası kültür ve sanat yarışı ülkemiz sanatçılarını da etkilemiş, kendi kişilikleri doğrultusunda özgünlük ve yenilik kavramları üzerinde yoğunlaşmalarına sebep olmuştur.

Türk resminde Lirik Soyutlama üslubu ile resim yapan sanatçılarımız özellikle Fransız ekolünden etkilenerek bu ülke sanatçılarının anlatım dili olan renkçi ve lekeci bir anlatım dilini benimsemişlerdir. Başta Zeki Faik İZER, Nejat Melih DEVRİM ve Mübin ORHON gibi ressamlarımız olmak üzere bir çok Lirik Soyut anlatımcı ressamlarımızın eserleri yurt içi ve yurt dışı koleksiyonlarda Türk resim sanatının çağcıl bir yapı doğrultusunda gelişimine yapı taşı oluşturmaktadır.

ABSTRACT**MASTER THESIS****SUPERVISOR: Yrd. Doç. Ömür KOÇ****JURY: Yrd. Doç. Ömür KOÇ****THE WORK OF LYRIC ABSTRACTION IN REPUBLIC PERIOD OF
TIME IN TURKISH PAINTING**

When the Lyric Abstractionism, developed in 1947 by being parallel to American Abstract Expressionism, first seen in Paris had created great excitement. This style, had reached to the other European countries and new trials had been experienced through Lyric Abstractionism in Germany and Italy, too. The creation of this style had been originated from Wassily Kandinsky, Paul Klee, and Picasso's Synthetic Cubism and the haughts and works of Surrealists.

While these developments on Lyric Abstractionism style had occurred in western countries; it had taken place in Turkish painting without this natural process. Because the existence of this artistic style in the west had depended on the famine, depression and melancholy phases of the end of the II. world war.

Turkish painting art which had opened its windows through the west with the foundations of the Republic was having a fast progress with the turning back of some artists especially sent to France and Germany for education before. The social conscience developed after 1950s and the race of the international culture and art had influenced our country's artists and forced them to focus on the freedom and newness terms along with their own personalities.

Our painting artists making pictures with the style of Lyric Abstractionism in the Turkish picture had preferred the descriptive language of colorist and touchist style as the telling style of French artists in France many Turkish painters, especially Nejat Melih DEVRİM and Mübin ORHON and painting with the style of Lyric Abstraction, and their works have been the main structures through the development of modernism.

ÖNSÖZ

Türk resminin yüzyıllardan beri süregelen değişim safhalarında Türk kültürünün zenginliği yönlendirici bir faktör olmuştur. Türk resminin Batı ile kesiştiği pentür sürecinde ise yepyeni bir anlatım dili ile karşılaşmış ve bu süreci özümseme çabalarından yeni ve özgün bir anlatım dili ortaya çıkmıştır.

Türk resminin bireyci anlatımına beşiklik eden Cumhuriyet Dönemi Lirik Soyutlama üslubu ilk başlarda Batıdan yoğun bir etkileşimle resmimize girmiş, daha sonra ki dönemlerde ise toplumsal yapımızı ilgilendiren ürünlere dönüşmüştür.

Aslında Türk resminde çağdaş bir karakter oluşturma dönemi diye de adlandırabileceğimiz bu dönem çok partili dönemde yaşanan özgür ifadenin de bir anlatımı gibidir.

Tez çalışmamda desteklerini esirgemeyen tez danışmanım Yrd. Doç. Ömür KOÇ'a teşekkürü bir borç bilirim.

ERZURUM – 2001

M. Emin KAYSERİLİ

İÇİNDEKİLER

Sayfa No

ÖZET

ABSTRACT

ÖNSÖZ

GİRİŞ 1

I.BÖLÜM

1.SOYUT SANAT 3

1.1.Soyut Resmin Mantığı 3

1.2.Ontolojik Açından Soyut Resim 4

1.3.Felsefe Açısından Soyut 5

1.4.Doğaya Yeniden Bir Bakış 6

1.5.Soyut Sanatın Ortaya Çıkışındaki Nedenler 7

2.SOYUT SANATIN BATI RESMİNDE ORTAYA ÇIKTIĞI ÜLKELER 9

II. BÖLÜM

2.LİRİK SOYUTLAMA 11

2.1.Lirik Soyutlamaya Geçiş Dönemi 11

2.2.Batı Sanatındaki Lirik Soyutlamanın Temsilcileri 17

2.2.1.Lirik Soyutlamanın Batıdaki En Önemli Sanatçıları 17

2.2.1.1.ALFRED MANESSIER (1911, Saint-Quen, Sommet 1993) 17

2.2.1.2.GEORGES MATHIEU 21

2.2.1.3.WOLS (1913, Berlin-1951) 22

2.3.Lekecilik (Batı) 23

2.4.Lirik-Non Figüratif 23

III. BÖLÜM

3.TÜRK RESİM SANATI	25
3.1.Türk Resim Sanatının Oluşum Aşamaları	25
3.2.Minyatür	25
3.3.Duvar Resimleri	26
3.3.1.Duvar Resimlerinin Mimari Yapılarda Kullanılması	27

IV. BÖLÜM

4.ÇAĞDAŞ TÜRK RESİM SANATININ DOĞUŞU	29
4.1.Sanayii-i Nefise Mektebi	30
4.2. 1914-Kuşağı	30
4.3.Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi	31
4.3.1.Müstakiller	32
4.4.Çağdaş Türk Sanatı	33
4.4.1. “D” Grubu	33
4.4.2.“Yeniler” Yada “Liman Ressamları”	34

V. BÖLÜM

5.CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK RESMİNDE LİRİK SOYUTLAMA YAKLAŞIMLARI	36
5.1.Lirik Soyutlamanın İlk Oluşum Aşamaları	36
5.2.Çağdaş Türk Resminde Soyut Anlatımı Anlama Çabaları	39
5.3.Türk Sanatı ve Modern Sanat	41
5.4.Geometrik Soyutlamacılar	42

VI. BÖLÜM

6.CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK RESMİNDE LİRİK SOYUTLAMA YAKLAŞIMLARI	44
6.1.Cumhuriyet Dönemi Türk Resminde Lirik Soyutlama Üslubu İle Resim Yapanlar	50
6.1.1.NEJAD MELİH DEVRİM	50
6.1.2.ZEKİ FAİK İZER	56

6.1.3.BURHAN UYGUR	61
6.1.4.TURAN EROL	63
6.1.5.MUBİN ORHON	65
6.1.6.SELİM TURAN	67
6.1.7.ADNAN TURANİ	69
6.1.8.ERDAL ALANTAR	70
6.1.9.ÖZDEMİR ALTAN	71
6.1.10.BURHAN DOĞANÇAY	73
SONUÇ	75
KAYNAKLAR	77
EKLER	



GİRİŞ

Ortaya konan her yenilik, bildiklerimize ve alıştıklarımıza ters düştüğü için, başlangıçta bozuk ve değersiz olarak nitelenir. Bununla beraber tarihi gelişim süreci içinde, hiçbir yenilik başarısızlığa uğramamıştır. Yenilik toplumların en doğal gereksinimleri olup, ileri gitmenin de birinci koşuludur. Yenilik ihtiyacı ilk önce sanatta başlar. Bu en açık şekilde toplumlardaki politik ve toplumsal bunalımlardan sonra sanatta ortaya çıkan yapıtlarda görülebilir. Yaşamla sanat birbirine benzer. Bu bakımdan yenilikler, doğa ve toplum kanunu olduğu gibi aynı zamanda yaşam ve ruh kanunudur. Ne denli geleneklere bağlı olunursa olsun, tarih boyunca yenilikler sanatı yönlendirmiştir.

Bugünün sanatçısı akılsal, mantıksal kuralları bir yana iterek olmayanı aramak yerine, olanı değiştirmeden, olduğu gibi güzel ve çirkin yanları ile vermeye çalışır. Bütün iyilik ve kötülükleri açıklar, hatta toplumsal değerler olan din, ahlak ve kanunları da en doğal ve en açık şekli ile değiştirmeden vermeye çalışır. Günümüzün sanatında, eski sanatların özgür olmayan, süse önem veren anlayışına karşı bir tepki doğmuştur.

Çağımızın sanatçısının amacı bize içgüdülerimize dayanarak, kendi benliğimizi buldurmak ve üstün nitelikleri oldukları gibi göstermektir. Bu sanata biz, “Varoluşçuluk” diyoruz. İnsanın her türlü duygularını gurur, bencillik, çekişme, sıkılma vs. açıklığa kavuşturur. Olayların içyüzünü açığa çıkarır. O güzellik aramaz, beğendirmek ya da aldatmak da istemez. Onun amacı, yalan ve gerçeği, mutluluk ve mutsuzluğu, acı ve sevinç bir bütün içinde birbiri ile kaynaştırarak biçimlendirmektir. Biz modern bir resme baktığımız zaman, gerçek nesnelerin görüntülerine benzemeyen biçimler görürüz. Aslında o biçimler, sanatçının doğaya bakarken içinde bulunduğu ruhsal durumun yarattığı biçimlerdir. İnsan varlığının görmeye hiç alışmadığı ya da varlığına hiç dikkat bile etmediği, görmeye alışmış olduğu nesnelerin görüntülerini canlandırarak orijinallik göstermektedir. Amacı, insanı şaşırtmak ve düşündürmektir. Eski sanatçılar olayları yabancı bir gözle değerlendirirken, yeni sanatçılar gerçeği içinden izleyerek, gerçeğe beraber yaşamının gerekliliğine inanmışlardır.

Güzel sanatların her türünde bağımsızlık ve özgürlük adına ortaya çıkmış olan soyut sanat, ilkel çocuğumsu hayalleri çeşitli sembollerle birleştirerek oluşturmaktadır. Ortaya çıkan yapıtları anlamak ve değerlendirebilmek için ne denli çaba harcanırsa harcanсын, onları kavramak ve anlamak mümkün değildir.

Bu tür yapıtlar, izleyenin zekasına göre başka başka, değerlendirildiğinden, özgür ve bireysel zevklere hizmet etmektedir. Bu sanatın kuralı ve yöntemi olmadığı gibi, zoru kolay, kolayı da zor göstermeye çalışır. Klasik güzellik anlayışı ve geleneksel teknikleri bir tarafa atmıştır.

Mahiyeti bakımından soyut sanat:

I.Soyutlama (abstraction)

II.Figürsüz (Abstrait, non-figüratif).

Olmak üzere iki gruba ayrılıyor. Birincisi, dış gerçekte görülen herhangi bir figürden hareketle onu tamamıyla soyut biçimler haline getiren sanattır. Bu sanatın başlıca tenkit edilecek tarafı, Michel Sevpfor'a göre, zihin dış gerçeğe ait çağrışımlar uyandırması, hatırlatmalar yapmasıdır.

İkincisi ise figürsüz, yani dış gerçekten herhangi bir şey almadığı gibi, onu hiçbir şekilde hatırlatmayan sanattır. Piet Mondrian'da olduğu gibi, ister geometri düzeniyle kurulmuş olsun, ister Kandinsky'de olduğu gibi geometriden uzak bulunsun, gerçek figürsüz resim, insan zihninde tamamıyla soyut olarak tasarlanılan, öyle doğan resimdir.

Soyut resmin en güç yönü, görme alışkanlığına saplanmadan, dış gerçeğe tamamıyla ilgisiz ve soyut biçimleri düşünebilmekte, öyle bir kuruluşa, kompozisyona ulaşabilmektedir. Bu sebeptendir ki, figürsüz resim daima bir yaratışı, bir buluşu, bir orijinalliği zaruri kılar.¹

“Soyut” sözcüğünün pek iyi bir seçim olmadığı vurgulandı çoğu kez. Bunun yerine “nesnel olmayan”, “figürlü olmayan” terimleri önerildi. Ne var ki, sanat tarihinde gördüğümüz birçok etiket zaten rastlantısaldır. Önemli olan etiket değil, sanat yapıtının kendisidir. Kandinsky'nin, müziksel heyecanları görsel olarak betimleyen ilk denemelerinin gerçekten başarılı olup olmadığı tartışılabilir, ama ne denli ilgi uyandırdıklarını sezmek zor olmamıştır.²

¹ Güvemli Zahir, Sanat Tarihi, Varlık Yayınevi, 2.Baskı, Basım Tarihi, 1968, s.168-169.

² GOMBRICH. E.H., Sanatın Öyküsü, Remzi Kitabevi, 1986, 3.Basım, s.451.

I. BÖLÜM

1.SOYUT SANAT

1.1.Soyut Resmin Mantiğı

Mücerret sanat, Abstrait (abstre) sanat ve nihayet Non-figüratif, Non-objektif gibi isimlerle anılan sanat.

Önce şunu kabul etmek gerek: Her resim mücerrettir, soyuttur. İster düz bir satır üzerinde üçüncü boyutu, derinliği arasın, ister sadece renk oyunlarından ibaret olsun. İster tam bir taklitle tabiatı kopye etmeğe gayret etsin, isterse içinde tabiattan alınma bir motif, bir figür bulunmasın. O halde mücerret sanat, soyut resim demekle ne kastediyor?

Soyut resim Kandinsky’de olduğu gibi, müzik tesiriyle, yahut Piet Mondrian’da olduğu gibi mimarlık tesiriyle, nereden doğmuş olursa olsun mekan fikrini reddeden, figürü reddeden ve her şeyden önce resmi, konu olarak da hiçbir tabiat unsurunu ele almadan kendi kendine yeter, plastik imkanlarıyla kendi sanatçısını ifadeye kabiliyetli sayan bir anlayıştır.

Kandinsky ve Mondrian (Resim 1), soyut resmin aksi noktalarda bulunan iki sınır taşıdır. Empresyonizmden beri açıkça soyutlaşma, maddeden, somuttan ve gerçekten uzaklaşma meyli gösteren, zaman, zaman dalgalı, ama daima soyuta doğru giden bu çağdaş resim sanatında figürlü ile figürsüzü, soyutla dış gerçeğe bağlı resmi kesin şekilde ayırmağa yardım edecek bir sınır çizilebilir mi?

Soyut terimi bile tartışmayı gerektirecek bir terimdir. Çünkü plastik fikriyle gelişmektedir. Beş duyumuzun birine veya birkaçına hitabeden bir sanat, nasıl soyut olur? Demek ki burada soyut kavramı itibaridir. İtibarilik işin içine girince hangi sanat eserinin ne dereceye kadar soyut olacağı da şüphe götürür.

Michel Seuphor, Soyut Sanatı şöyle tarif eder: “Dış gerçek, sanatçıya ister hareket noktası olmuş olsun, ister olmasın, dış gerçeği herhangi bir şekilde hatırlatmayan, andırmayan sanat, soyuttur.”

Her soyut sanat eseri bu tarife sığar, ama aslında, soyut sanat iki gelişme gösterir ki 1912-1916 arasındaki devreye soyut sanat, ondan sonra günümüze

kadar süren devreye non-figüratif sanat diyoruz. Çünkü yıllar geçtikçe bu görüş bütün dünyaya yayılmış ve binlerce ressam bu çağırı denemiştir.³

Modern resim, salt bir resim olarak, resim-dışı elemanları kendi Sfer'inin dışında bırakır. Resim Sfer'i Salt renk ve biçimlerdir. Böyle salt bir resim positio'u, artık "mutlak" bir resmi gerçekleştirir. Çünkü, o, söyleyeceği şeyi dolaylı bir takım figürleri tasvir etmekle değil de, doğrudan doğruya bu form ve renk münasebetleri içinde söyler. Böyle bir kompozisyon dile gelen şey, artık tasvir edilen nesnelerin kendileri değil de, nesnelerin tasvir yoluna başvurmadan özleridir, mahiyetleridir. Bu bakımdan, soyut resimde; nesneler değil, ama onların özleri, mahiyetleri objektivleşir. Bu objektivleşme, salt biçim halinde kendini gösterir. Bu bakımdan, onda bir sığıktan değil de, belki de bu metafizik derinlikten söz açılabilir. Yalnız, somut, figüratif resimde bulunan ara-varlık tabakaları ortadan kalkar ve figürler resmin tamamen dışında kalır. Onun mutlaklığı da, onda bu metafizik tabakanın doğrudan doğruya verilisinde temellenir. Bunun için Soyut Sanat bir "arta metaphysica" olduğu gibi, soyut resimde bir "pittura metaphysica"dır. Ontolojik bakımdan konuşulursa, soyut resim eseri antik tabakalardan yoksun bir sanat değil de, ara-tabakaların ortadan kalktığı, ama derinlik tabakasının, öz-tabakasının görünüşe ulaştığı, salt formlar içinde objektivleştiği bir antik bütünlüğü gösterir.⁴

1.2.Ontolojik Açıdan Soyut Resim

Tabakalar teorisi açısından baktığımızda, soyut bir resimde, konventionel bir resimde bulduğumuz varlık tabakalarını bulamıyoruz. Ne tasvir edilen objeler ne psişik karakterler tabakası ne de metafizik tabaka. Buna karşılık, onun içerdiği tabakalar, real bir maddi yapı ile, irreal bir renk ve renk lekelerinin meydana getirdiği bir biçim. Soyut resmin bütün antik yapısı bu iki tabakadan oluşur. Onun estetik değeri de, bu irreal biçim ve renk münasebetlerinde temellenir. Ontolojik yönden bakıldığında, soyut bir resimde bulduğumuz varlık tabakaları bundan ibarettir. Ama, estetik bakımdan, bu renk ve biçim harmonisi hoş a gider ve estetik bir değeri aktüelleştirir. İşte, aporetik durum bu noktada kendini gösterir.

³ a.g.e., Güvemli Zahir, s.168-169.

⁴ Tunali, İsmail, Sanat Ontolojisi, Sosyal Yayınları, 3.Baskı, 1984, s.150-151-152.

Ontolojik bakımdan ve ontolojik sanat teorisi yönünden bakıldığında, eksik tabakaları oluşu, ontolojik estetik'in ana varsayımına göre, onun derinlikten yoksun olduğunu ifade eder. Derinlik tabakaları ise, estetik değerinin gücünü ve yüksekliğini ifade eder. Buradan tabii olarak şu sonuç çıkacaktır. Sanat ontolojisi bakımından Soyut sığ bir sanattır. Ama, böyle bir çıkarım, soyut resmin bir sanat değeri olmadığını, onun meşru olmadığını ifade etmez.⁵

1.3.Felsefe Açısından Soyut

Çağın başında Wilhelm Worringer, sanat tarihine yeni bir araştırma mantığı getirirken, tüm sanat yaratmaları için iki kavram saptamak ister. Bu iki kavram, iki temel içtepiyi, iki psikolojik fenomeni karşılar. Bunlardan biri, bütün natüralist eğilimli sanat anlayışlarının dayandığı özdeşleyim (Einfühlung) içtepişi, öbürü de tüm antinatüralist, soyut eğilimli sanat anlayışlarının dayandığı soyutlama (abstraktion) içtepidir. Özdeşleyim kavramını, Theodor Lipps'ten alan Worringer, bununla; doğaya yönelik, doğa ile mutlu bir ilgi kurmak isteyen sanat üsluplarını açıklamak ister. Şöyle ki, özdeşleyimde insan kendi varlığının alışımda bulunan objelere yönelir, onların varlığında kendi duygularını ve tinsel etkinliğini, özgürlüğünü yaşar. Ancak, bunun olabilmesi için, önce insan ile insan süje'si ile doğa ve doğal nesneler arasında bir güven ve bir sempati ilgisinin doğmuş olması gerekir. Böyle bir güven ve sempati ilgisi, insanı doğa ve nesnelere götürür. İnsan, karşılaştığı bu nesnelere kendi duygu ve tinsel etkinliğini yükler. Estetik haz, böyle bir süreç içinde doğal bir ürün olur. Çünkü estetik haz, insanın duygularını yüklediği bir nesnede, kendi duygularını yaşamasından doğar.

Ancak, Worringer, Th. Lipps'ten aldığı ve Lipps'in de tüm sanat yaratmalarına uyguladığı bu özdeşleyim içtepisinin tüm sanat yaratmalarına uygulanamayacağını, yalnız bir tür sanat yaratmalarına, natüralist sanat yaratmalarına uygulanabileceğini saptamak ister. Buna göre, anti-natüralist sanat anlayışları özdeşleyim kavramı ile açıklanamaz. Bu anti-natüralist sanat anlayışları ise "soyut" kavramı altında toplanır. Şu halde, soyut sanat anlayışı

⁵ Tunalı, İsmail, Felsefenin Işığında Modern Resim. Remzi Kitabevi, 4. Basım, 1992, s.125.

özdeşleyim ile açıklanamadığına göre, soyut sanatı açıklayacak bir başka kavrama gereksinme vardır. Bu, kavramı Worringer “soyutlama” içtepisinde bulunmuştur.⁶

İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra, gerek Fransa’da, gerekse Amerika’da soyut sanatta yeni bir anlayış görüldü. Kandinsky’nin ortaya koyduğu soyut izlenimler (impressionen) ve irticaller (imprevisationen) 1930’lara doğru, soyut-geometrik-inşacı resimden daha az ilgi görmeye başlamıştı. Ancak kamuoyunda bu geometrik inşalı resimler büyük tepki ile karşılanmış ve bu katı biçimin, oran, simetri, yani ölçü ve geometri ile ilişkisi olduğu kabul edilmiş, hatta bu biçim anlayış, estetiğin uzun süre nüvesi olmuştu. Ancak çağımızda bu estetik görüş, ilk kez çağdaş sanat biliminin geçerliliğini yitirmiştir. Çünkü nesneyi resimde gereksiz gören anlayış, biçimi lekelerle dağıtmıştı. Hatta giderek sulandırılmış boyaların birbirine karıştırılması, boya sıçratmaları sonucu ortaya çıkan sürpriz görüntüler, katı biçim anlayışının akılcılığından daha çok ilgi görmüştü. Böylece Strüktür denen dokular ve tekstürler, kesin sınırlı biçimlerin hiç dikkate alınmadığını göstermektedir. Çünkü kesin biçimi veren oran ve ölçüleri belirleyecek resimsel öğeler, bu tekstürel çalışmalarda hiç dikkate alınmamaktadır. İşte bu anlayış, kesin biçimde ilgili olmayan, yani biçimsiz (formsuz) sanatı “ART İNFÖRMEL”i ortaya çıkardı. Bu görüş, evrenin, doğanın, kesin sınırlı olmayan bir kitle olduğu düşüncesine de bağlanmak istendi.⁷

1.4.Doğaya Yeniden Bir Bakış

1914 savaşıdan biraz önce doğan soyut resmin hızla gelişmesi, modern sanatın geleneksel, tabiatçı ve akademik sanattan kesin olarak kurtulmasını sağladı. Bunun için, modern sanata genel olarak, soyut sanat adı verilmiştir.

Modern sanatta tabiat ve insan anlayışı tamamıyla değişmiştir. Modern sanatçı, tabiattan, onu taklit etmekten kaçıyor; tabiatta gözle görülen şeylerin, bir kanunun, bir tasvirin, bir hikayenin şartlarına değil, ancak resimle ilgili (pictural) olan özelliklere, yaratmaya ait artistik niteliklere ve plastik şeklin şartlarına tabi oluyor. Bu itibarla, modern sanatçı, ancak şekilleri ve çizgileri saf ve bağımsız bir

⁶ a.g.e., Tunalı İsmail.

⁷ Bates Sanat Tarihi Ansiklopedisi, Cilt 2, Bates Yayınları, İstanbul, 1980, s.52 (Metin: Adnan Turani)

görüŖŖle dŖzenlemeye, baŖka bir deyimle, ancak “Ŗekilleri analiz etmeye ve dŖzenlemeye” ve bu suretle kendi kiŖiliđini, i dŖnyasını ve dŖnya gŖrŖŖnŖ plastik bir Ŗekil içinde hŖr bir tarzda ifade etmeye Ŗnem veriyor. Bundan dolayı, modern sanat, Ŗekle bŖyŖk bir değer veriyor.

Gerçekten modern sanatın tabiattan, natŖralizmden kaçma eğilimi katiyen tabiatı reddetmek anlamına gelmiyor. Modern sanat, natŖralizmden ve optik realizmden uzaklaŖmak suretiyle, tabiatı tamamıyla inkar etmeye değil, tabiatın gŖrŖnŖŖlerinin arkasında bulunan ŖzŖnŖ, yani gerçek tabiatı araŖtırmaya yŖneliyor. Ŗzellikle soyut sanat, tabiatın karŖısında gayet hŖr, yaratıcı ve etkin bir tavır takınıyor. Gerçekten, Paul Klee, “tabiatın uzaklaŖmak için değil, fakat ona daha derin bir Ŗekilde nŖfuz etmek için, natŖralizmden vazgeçtiğini” sŖylŖyor. Kandinsky de, “soyut resmin, tabiatın ‘deri’sini terk ettiğini, fakat tabiatın kanunlarını... kozmik kanunlarını terk etmediğini” ifade ediyor. Soyut resmin en bŖyŖk temsilcisi olan Picasso, daima tabiatın izinden yŖrŖdŖđŖnŖ, eserlerinin tabiatın yarattığı eserler gibi değerlendirilmesi, onlarda bir anlam aranmaması, onların sadece, geçe ve içecekler gibi somut bir varlık ifade eden ve kendilerinden anlamlı olan plastik birer Ŗekil olarak ele alınması gerektiğini Ŗu sŖzleriyle belirtiyor: “İnsan, tabiatı ister sevsin ister sevmesin, onun bir aletidir.... Tabiata karŖı koyamayız, o, insanların en kudretlisinden daha gŖlŖdŖr. Onunla iyi geçinmeye mecburuz. Kendimize ancak bazı hŖrriyetler verebiliriz.”⁸

1.5.Soyut Sanatın Ortaya ıkıŖındaki Nedenler

Soyut (abstrait) soyutlamanın (abstraction) sonucudur. Bu sanata soyut adı verilmesinin nedeni, onun duyularla kavranan realitenin (gerçeğin) gŖrŖnŖŖlerini değil, soyut realiteyi -bu gŖrŖŖlerden tecrit edilmiŖ olan realiteyi- gŖstermeye

faydalanmak suretiyle duyguları, duyumları, fikirleri ifade etmesi gibi- ifade etmeye muktedir olduklarını düşünüyorlar. Onlar, çok uzak bir geçmişe benimsiyorlar, tarih öncesinde bile kendilerine bir takım öncüler buluyorlar.

Yeni bir eserinde, bu soruya cevap vermek isteyen Marcel Brion, vaktiyle Wilhelm Worringer'in ifade ettiği tezi tekrar ele alıyor, bu teze göre, natüralist sanat, insanın dış dünyayla birleşmesini ifade eder, oysaki soyut sanat, insanın tabiatıtan ayrılmak arzusunu duyduğunu gösterir. Bu arzunun doğmasının nedeni şudur: “Tabiat, insana düşman ve tehlikelerle dolu görünüyor, bu itibarla insan, ancak doğal olmayan şekillerden meydana gelen bir dünyayı. içine sığınmak için, inşa edeceği vakit, kendisini emniyette hissedecektir.” Geçmişin natüralist olmayan sanatını açıklamak bakımından bu hipotezin (varsayımın) değeri ne kadar büyük olursa olsun -bunu da büyük bir şüpheyile karşılamak ihtiyatlı bir hareket olur- her şey bizi, bugünkü soyut sanatın mevcut olmasının başka nedenleri bulunduğuna inanmaya sevk ediyor.

Sanatçıların, belki de, tabiatın karşısında korku duydukları (bununla birlikte, bizim uygarlığımızda böyle sanatçılara pek az rastlanır), atom enerjisinin olanakları karşısında derin bir endişe -anglosse- duydukları inkar edilemez. Bununla birlikte, bu gibi sanatçıların zorunlu olarak figüratif sanattan ziyade soyut sanata karşı eğilim gösterdiklerini hiç bir şey ispat etmez.

İlk soyut resmin kimin elinden çıkmış olduğu, bugün sanat tarihinde bir tartışma konusudur. Kandinsky 1910'da soyut resim yapmaya başlamıştı. Daha önce Moskova'da Empresyonistlerin bir sergisini görmüş ve sanatçıların büyük fırça vuruşlarıyla oluşturdukları renk ve ışık dokusundan çok etkilenmişti. Monet'nin sonradan ün salan “Saman Yığını” adlı resminden aldığı izlenimleri şöyle anlatır: “Resmi yapılan şeyin saman yığını olduğunu katalogdan öğrendim. Ne olduğunu anlayamamış ve bundan tedirginlik duymuştum. Fakat şaşkınlık içinde resmin, beni sarmakla kalmayıp, bir daha silinemeyecek gibi belleğimde yer ettiğini ve tüm ayrıntılarıyla birdenbire her an gözümün önünde canlandığını farkettim. Paletin, o zamana kadar bana gizli kalmış olan gücünü anlatmıştım. Resimden ayrılmaz bir öge olduğuna inanılan kanunun artık önemi kalmamıştı benim için.” Öncelik sorununda her zaman titizlik gösteren Fransızlar, Kandinsky'nin soyut resme başladığı yılda Daniel Rossine'nin de (1888-1942)

“Composition abstraite” adlı bir resim yapmış olduğunu söylerler. Bu yıllarda Paris’te yaşayan Çekoslovakyalı sanatçı Kupka (Resim 3) da soyut resim denemelerine başlamıştı. Onun hayal gücünü dürtten, kiliselerin renkli camlarından süzülen güneş ışınlarının büyüleyici etkisiydi. Daha önce, 1908’de F.Avenarius “Yeni Bir Dil” adıyla yayınladığı bir yazıda Katharina Schöffner adlı Praglı bir sanatçının öfke, tutku, uyuşukluk vb. yaşantıları çizgi karalamalarıyla dile getirmeye çalıştığını yazmıştı. Avenarius bu yazısında, ayrıca çevremizde gördüğümüz biçimlere başvurmaksızın sadece renk, çizgi ve ışıkla ruh hallerini veren bu tür resmin o zamana kadar denenmemiş olduğuna başvurmaksızın sadece renk, çizgi ve ışıkla ruh hallerini veren bu tür resmin o zamana kadar denenmemiş olduğuna değiniyor ve bu yeni dilden ilerde pek çok sanatçının yararlanacağını söylüyordu. Aynı yıl W.Worringer’in “Soyutlama ve Özdeşleyim” (Einfühlung und Abstraktion) adlı kitabı çıkıyor. O da Avenarius’un düşüncelerine benzer gözlemlere işaret ediyor ve çizginin, çizenin gerilim ya da denge ve uyum içinde bulunduğuna göre değişeceğini söylüyor. Worringer, bu gözlemin büyük üslupların -Gotiğin ve klasik Yunan sanatının- anlaşılmasına ve yorumlanmasına bir ipucu verebileceği kanısındaydı. Bütün bunlar, yüzyılın başında soyut resmin gelişmesine elverişli bir ortamın hazırlanmış olduğunu ve bu ortamda “öncelik” sorununa önem vermenin anlamsızlığını göstermiştir.⁹

2.SOYUT SANATIN BATI RESMİNDE ORTAYA ÇIKTIĞI ÜLKELER

Karşıtları tarafından daima ölü bir sanat olduğu söylenmiş olmasına rağmen, soyut sanat, yaşayıcı gücünü kabul ettirmiştir. Bizzat totaliterizmin, bu anlayışının eserlerini ateşe vermesine rağmen, soyut sanat büyümüş ve gelişmiştir. Almanya’daki Hitler rejiminin, Bauhaus sanatçılarıyla beraber diğer modern anlayışta çalışanları ülkeden sürdüğüne değinilmiştir. Wassily Kandinsky Fransa’ya, Hans Hartung (Resim 9) (1904’de Leibzig’de doğmuştur) da aynı şekilde Fransa’ya, Paul Klee İsviçre’ye ve Bauhaus’taki bir çok hocalar Amerika’ya göç etmişlerdi.

⁹ İpşiroğlu Nazan-İpşiroğlu Mazhar Sanatta Devrim. Remzi Kitabevi-3.Basım-1993-İstanbul - Sayfa -48-49.

Soyut resmin merkezi -bütün biçimlemeleriyle- otuz yıldan beri Paris'tir. Bu kentte 1931'de "Abstraction-Cre'ation" derneği ve 1939'da "Salon des Realites Nouvelles" kurulmuştur.

Birleşik Amerika'da otuz yıldan beri soyut sanat hareketleri gittikçe kuvvetlenmiştir. 1913'de Yeni Dünya'da çeyrek milyon ziyaretçinin gördüğü "Armory Show" vasıtasıyla modern sanat fikirleri Birleşik Amerika'da geniş bir ilgi görmüştü. Hatta bu hareket, bir de skandal yaratmış ve modern sanatın her tarafta duyulması mümkün olmuştu. 1936'da "society of American Artists" kuruldu. Bu tarihten beri de soyut biçimlendirme Amerikan sanatına egemen olmuştur. Hatta, Mark Tobey (Resim 4) (1890 doğumlu) ve Jackson Pollock (1912 doğumlu) ile, Amerikan sanatı ve Avrupa sanatına bile etki yapmaya başlamıştır.

Amerika'dan çıkmış olan Taşizm, Paris'te kendi karakterindeki bir anlayışla karşılaştı. Avrupa'daki eğilimin elebaşısı Alman Wols (Otto Wolfgang Schulze) (1913-1951) 1945'de Paris'de Drovin'in galerisinde halk önüne yeni eseriyle çıktı. Fransa'da Taşist ressamlar el üstünde tutulmuşlar ve resimleri dünya müzelerine girmiştir. 1921 doğumlu olan ve Batı'da çok etkili olmuş bulunan Georges Mathieu, Camille Bryen ile ilk "Non-Figuration psychique" grubunu kurmuştu. Michel Tapie de Celeyran (Toulouse-Lautrec'in bir yeğeni) Taşist'lerin edebi alandaki savaşçısı olan bir Amerikan dergisinde, Mathieu'nun büyük tarihi resmi olan "Bovine Meydan Savaşı"nı boyarken nasıl hareket ettiğini anlatıyordu. XIII. Yüzyılda olan bu savaşta, ressamın büyük babalarından biri çarpışmıştı. Esaslı bir biçimde tarihi araştırmalar yapıldıktan sonra. Mathieu siyah ipekten bir savaş giysisi içinde, bir beyaz takke ve beyaz ayak bağı ile işe girişti. Savaşın sonucu belli olduğu saatlerde, elindeki iki fırçayı mızraklı bir balta gibi kullanıyordu. Mathieu'nün resimleri büyük bir ihtirasla tuvale saldırırcasına yapılmışlardır. Fırçanın tuval üzerinde dolaşması da bir kaligrafi serbestliğine sahiptir.

Leipzig'li bir Alman olan ve sonra Fransız uyruğuna geçen Hans Hartung (Resim 9) (1904 doğumlu) Arap kaligrafisini yansıtan büyük renk lekeleri ile çalışmıştır.¹⁰

¹⁰ Turani Adnan-Dünya Sanat Tarihi- Türkiye İş Bank. Yayınları, Baskı-Tarihi-1971-Ankara-sayfa-543.

II. BÖLÜM

2.LİRİK SOYUTLAMA

2.1.Lirik Soyutlamaya Geçiş Dönemi

Terim genellikle farklı uzmanlar tarafından farklı anlamda kullanılmıştır. Örneğin, Bernard Dorival (20.yüzyıl ressamaları-1957) adlı kitabında, terimi, Robert Lapoujade ve Bernard Dufour'un ANLATIMCI SOYUTLAMA doğrultusunda yaptıkları doğal nesneleri çağrıştıran resimleri ile Paul Kallaos ve REZYANI'nin biçimci kurguyu ön planda tuttıkları yapıtları için kullanılmıştır. Pierre Cabanne ile Pierre Restany ise L' Avant-garde au XX e Siecle (1969; 20.Yüzyılda Avant-Garde) adlı kitapta terimi bütünüyle WOLS, MATHIEU, HARTUNG, FEAUTRIER ve Jean-Michel Atlan'ın (1913-60) öncülüğünü yaptığı Anlatımcı-Soyutlama ile eşanlamda kullanmışlardır. Her iki yazar da daha sonra 1950'lerin ortasında ABD'de TAL COAT'nın benimsediği anlatımı, Lirik-Soyutlama olarak kabul etmişlerdir. Kimi uzmanlara göre Lirik-Soyutlama, RENK'e verdiği önemle belirginlik kazanır.¹¹

1947'de Mathieu'nün, kendisinin düzenlediği bir sergi vesilesiyle ortaya attığı bu terim günümüzde de yaygın bir biçimde kullanılmaktadır.¹²

Resimsel lirizm; çağımız sanatçısının iç dünyasındaki fırtınaların, bir çeşit yazısal boya tuşlarıyla ifadesidir. Bu nedenle, bu anlayışta, sanatçı çevresinin görüntülerini değil, onun iç dünyasındaki bilinçaltı evrenin orkestral çok renkliliği, ürpermeleri, pervasızlığı, munisliği, kısacası onun iç savaşı dile gelmektedir. Bu savaşın nerede bittiği, nasıl oluştuğu, nasıl yer yer fiyasko ile sonuçlandığı, nasıl birdenbire mutlu, görülmemiş yepyeni, egemen bir renk ve yazısal bir motif ile sonuçlandığı, bizzat savaş yürüten durumundaki sanatçılar tarafından bile bilinmiyordu. Ama mutlu bir sonuçla çalışma bırakıldığında, bizzat yaratıcısının bile şaşırdığı, daha önce aklına bile gelmeyen bir motif ortaya çıkmaktadır. İşte bu duyguların yürüttüğü lirik çalışma, yer yer doğasal bir biçimi de anımsatabilmektedir. Hatta kimi zaman son motifsel biçime, işin sonuna doğru

¹¹ Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi. Cilt 2, Yem Yayın, 1997. s.1119.

¹² Sanat Dünyamız, Avant Garde, Sayı 59, 2.Baskı, s.27.

sanatçı tarafından götürülebilmektedir. Ancak genellikle Lirik Soyutlamada doğasal bir motiften hareket edildiği görülmektedir. Bir manzara, bir çiçek, bir kadın ve elbisenin renkliliği, ya da hareketli bir figür biçiminin etkisi, sanatçı için bir çıkış noktası olabilmektedir.¹³

Amerikalılar'ın soyut ekspresyonizmine paralel olarak 1947'de Paris'te Lirik Soyutlama (Lirik Abstraksiyon) denilen bir resim dili büyük heyecan yarattı. Bu resim biçimlemesinde sanatçının boyayı tuvale aktarırken yaptığı jestler, renk tonlaması ve desensel anlatım, Bauhaus, "De Stijl" ve konotrüktivizmin soğuk, geometrik biçimlemelerine bir tepki olarak doğmuştur. Lirik Soyutlama anlayışı, kısa zamanda diğer Avrupa ülkelerine de yayılmış ve İtalya ile Almanya'da yeni denemeler yapılmıştır. Lirik Soyutlamanın yaratılmasına, erken modernizmin öncüleri olan Wasilly Kandinsky, Paul Klee ve Picasso'nun sentetik kübizmi, sürrealistlerin çalışmaları ve düşünceleri kaynaklık etmiştir. Ayrıca savaş yılları sonrasında yaşanan melankoli, şüphe ve yoklukların yarattığı büyük sıkıntılar ile varoluşçulukla bağlantısı olan trajik ve içe yönelik duygululuk da Lirik Soyutlamanın ortaya çıkmasında da önemli bir rol oynamıştır. Lirik Soyutlamanın Fransa'daki yaratıcıları Hans Hartung, Roger Bissiere (Resim 8), Jean Bazaine, Alfred Mannessier; Almanya'da Fitz Winter, Willi Baumeister (Resim 6) gibi sanatçılardır. Gene aynı sıralarda bilinen kompozisyon anlayışlarını benimseyen ve eserdeki yapılaş işlemini kişiliğin fizik ifadesi olarak vurgulayan bir Lirik Soyutlama türü daha gelişti. Buna "Enformel Sanat" ya da Lekecilik (taşizm) de denir. Lirik Soyutlama biçimlemesinde geç kübistlerin formları yer almaz. Wols, Alberto Giacometti, Jean Dubuffet, Pierre Soulage (Resim 5), Georges Mathieu, Emilio Vedava, Asger Jhon, Cornielle ve Karel Appel gibi sanatçıların hepsi Lirik Soyutlamanın önemli yaratıcılarıdır.¹⁴

Çağımız resminde gözlemlenen Lirik Soyutlama anlayışı, heyecanlı, coşkulu sanatçının, serbest fırça darbeleri, boya kazımları, karıştırmaları ve boya bıçağı (spatula) ile yarattığı boyasal doku şiiriyetinde biçimlenmektedir. Bu, bir çeşit el yazısı notlarına dayanan serbest boyasal anlatımın şiirsel güzelliği içinde, nesne, figür ve doğa görüntüleri, neredeyse tanınmaz, soyut biçimlere

¹³ Berk Nurullah-Turani Adnan, Başlangıcından Bugüne Türk Resim Sanat Tarihi, Tıglat Yayınları, 1981, 2.Cilt, İstanbul.

¹⁴ Turani Adnan, sanat Terimleri Sözlüğü, Remzi Kitabevi, 6.Basım, Aralık 1998.

dönüştüğünden, optik görüntülerde görülen biçim ve düzen kaybolmaktadır. Bu lekelesl ve çizgisel doku yüzünden, nesne, figür ve doğa görüntüleri, asli biçimlerini büyük oranda gösteremediklerinden, bir biçim soyutlaması ister istemez ortaya çıkmaktadır. Hatta, doğa karşısında yapılan kimi resimlerde bile, nesne figür biçimleri, sanatçının tuşsal kompozisyonu içinde tanınamaz bir biçime girmektedir. Bu nedenledir ki, Lirik Soyutlama sonucu, çoğu zaman nesne ve figürlerin optik görüntüleri, tümüyle ortadan kalkmaktadır. Böylece, Lirik Soyutlama biçimlemesini yansıtan resimler, çoğu kez non-figüratif, yani figürsüz resim görüntüsüne ulaşmakta ve Lirik-Soyut ile non-figüratif resimler birbirine karıştırılmaktadır. Zaman zaman da, Lirik Soyutlamaya ilişkin resimlerde, nesne, figür ya da manzara öğelerinden kimi kalıntılar, kimi anımsamalara olanak bırakabilmektedir. Lirik Soyutlamanın doğa biçimlerine bir dereceye kadar bağımlılığı nedeniyle, yani soyutlama olması nedeniyle, resimlerin adları da doğa ile ilgili olabilmektedir.¹⁵

1947'den sonraki yıllarda gerçeklerden yola çıkmaya karşı koyuş, bir öykü anlatmaktan vazgeçme gibi ortak sanatsal temellere dayanan bu davranışı, çeşitli esinlenme kaynaklarına geri götürmek olasıdır, dolayısıyla da çok çeşitli yönelmeler söz konusu olur. Artık ortak bir soyutlama anlayışı yok olmuş, ortaya çeşitli gruplar çıkmıştır. Bunların hepsi kendi deneyimlerini izlemekte, birbiriyle çelişip çatışmakta, karşılıklı birbirlerini etkilemektedir.

Bu yöndeki çalışmalar, canlı renkleriyle (bazen uzak ve dolaylı bir doğalcılık sonucu) hem bir şiirsellik, hem de neşeli bir denge gösterirler. Pek çok izleyicisi olan akımı Fransa'da Alfred Manessier (doğ.1911) temsil eder. Kullandığı mavilerin güzelliği, eski vitrayların büyüleyici pırıltılar saçan renkleri anımsatır. Jean Bazaine de (doğ.1904) Manessier gibi çalışır, buna karşılık Maurice Esteve (doğ.1904) ve Gustave Singier (doğ.1909) motiflerinin arasına birer yara gibi duran soyut biçimler eklerler. Almanya'da Willi Baumeister (1889-1955), geçmiştekine benzer biçimde çalışan az sayıdaki sanatçılardan biridir. Enest Wilhelm Nay (1902-1968) canlı renk gruplarından oluşan biçimler yaratır. Alfra Basaldella'nın (doğ.1912) büyük boyutlu resimleri içerdikleri mekan ve genişlik duygusu ile öne çıkar. Lirik Soyutlamanın İtalya'daki en ince duygulu

¹⁵ Turani Adnan, Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatı, Türkiye İş Bankası Yayınları, Ankara 1977.

sanatçısı olan Renato Birdli (1905-1955), kısa süren sanat yaşamı boyunca, renkleri az rastlanır olgunlukta yapıtlar verir.

Bunların yanı sıra Portekizli olup Paris'te oturan Marie Vieira da Silva (doğ.1908) gibi kendilerine özgü bir üslup oluşturmuş sanatçılar da vardır. Onun resimlerinde, yatay ve düşey çizgilerden ağır bir dokuyla kuşatılmış renkler güçlü bir derinlik duygusu uyandırır. Bu tür sanatçıların en parlak ve ünlüsü Rusya'dan kaçtıktan sonra Paris'e giden ve orada sanat yaşamının doruk noktasındayken yaşamına kendi eliyle son veren Nicolas de Stael'dir (Resim 7) (1914-1955). Leke ve noktalar kullanarak kendine özgü, renk ve ışık dolu, çok duygulu bir üslup geliştirmiştir. Parlak renklerle boyadığı yaygın yüzeyleri karşılıklı yerleştirerek en basit yoldan güçlü etkiler elde eder. "Paris'in Damları"ndaki (Modern Sanat Galerisi, Paris) gri ve kahverengi tonlardan, Provence ve Riviera'da yaptığı daha durgun resimlerine (Le Lavandou, Fort d'Antibes) ve son olarak Agrigent manzaralarındaki beyaz geometrik kurgu ile kapkara gökyüzü arasındaki karşıtlığa dek Stael, soyut ile -öne çıkmayan bir- doğalcılığı her zaman başarıyla belirtmiştir.¹⁶

Hartung, Tobey (Resim 4), Schneider, Villeri ve Zack'ın Lirik Soyutlamanın başlıca öncüleridir. Lanskoy'un ayırıcı özelliğini meydana getiren şey, onun çizgilerin renk lekelerinden çok daha az önemli olduğu, taşkın ve karmakarışık bir sanatı bize sunmasıdır. Bu renk lekeleri, ister sıkışmak -birbirine geçmek- suretiyle kaynaşsın -çoğalsın- veya isterse, daha geniş, daha aralıklı bir şekilde, kırmızı veya siyah bir fon (fond) üzerinde belirsinler, daima hareket halinde görülürler. Bu renk lekeleri, sanki onları şuraya buraya parçalar halinde savuran ve onları kasırga gibi döndürmekle tehdit eden bir rüzgarla sürükleniyorlarmış gibi, daima yükselirler-kabarırlar- Renkler genel olarak parlak ve çoğu kez sert ve kuvvetlidir. Bunun nedeni, Lanskoy'un, açık gri renkleri, açık leylak renklerini, unutmabeni çiçeğinin açık mavi renklerini bilmemesi fakat, fakat bu renklere kapılmamasıdır. O, bu renkleri, onları canlandıran, daha belirli bir hale getiren, beyaz ve siyah renklerle kuşatıyor. O, isteyerek, ateş kırmızısı rengini kullanıyor, bu renk, tuvalin bütün yüzüne yayılınca, adeta taşkın bir değer kazanıyor. Bunun için, bazı kompozisyonları, bütün yoğun, karmakarışık, şiddetli,

¹⁶ Sanat Tarihi Ansiklopedisi, Görsel Yayınları, 4.Cilt, s.704-705-706.

şehvetle dolu, bazen görkemli taraflarıyla, bitkisel bir çoğalmayı -bitki bolluğunu, balta girmemiş bir ormanın sıklığını hatırlatırlar, oysaki diğer bazı kompozisyonlarının karşısında insan, bir gece şenliğinin coşkunu düşünür ki, bu şenlikte, haykırışlar, fanfarlar (müzik havaları), coşkun şarkılar birbirine karışırlar ve bu şenliğin şurasında burasında bilinmez nasıl bir sancılı özleyiş görünür.

Villeri'nin lirizmi, Lanskoy'un lirizmi gibi ekspresyonist değildir. Onun lirizmi daha ihtiyatlı bir şekilde ifade ediliyor. Bu ressam, bir zaman tuvallerinin üzerine aynı zamanda kuvvetli ve ihtiraslı bir desen çizmekle birlikte, daima düzensizlikten kaçınmasını bilmiş ve günümüzdeki diğer birçok ressamlar gibi, uyumlarının ve konusunun güzelliğini hiçbir zaman ihmal etmemiştir. Onun sanatında biraz duyarlık bulunmadığı gibi, şiddet, atılımlar, kıvılcımlar da bulunmaz. Bazen son tablolarının karşısında insan; ilkel, kurak, yer yer kraterler, sönmüş lav, yangın geçtiğini anlatan sözlerini daha önce hatırlattım. Franz Marc da soyut sanatın "söz hakkını, dünyayı seyretmekten heyecan duyan ruha tanıyacak yerde, bizzat dünyaya tanıma teşebbüsü" olduğunu ifade ediyordu. Kandinsky de şöyle diyordu: "Onu (tabiatı), tekrar meydana getirmekten tamamıyla vazgeçtiğimden beri, daha güçlü bir aşkla seviyorum". Ya da, yine onun dediği gibi, ".....Soyut sanatın tabiatla birleşmeyi reddetmediği, fakat bu birleşmenin, tersine, yakın bir geçmişte görülmemiş derecede daha sıkı olacağı dikkati çekecek bir tarzda ispat edilecektir..... Soyut resim, tabiatın 'deri'sini terk ediyor, fakat tabiatın kanunlarını..... kozmik kanunlarını terk etmiyor."

Soyut sanat, bir yaratma arzusundan, bir hürriyet ihtiyacından doğuyor. Bu itibarla, soyut sanatı modern sanatın bütününden koparmayı istemek haksızlık olur. Gerçekte 1910'da Kandinsky'nin yaptığı ilk soyut akvarel-suluboya resim- (bu sanatçının gözüne bile) ne kadar pervasız, ne kadar rastgele ve gelişigüzel yapılmış görünürse görünsün, yirmi veya otuz yıl önceki resim gözönüne alınırsa, o kadar beklenmedik bir şey olarak görülmez.

Bir eserin soyut olarak nitelendirilebilmesi için, hiçbir suretle dış dünyaya baş vurmaması gerektiği bir devir oldu. Bu devirde, böyle soyut bir eserin dış dünyayı, tamamıyla icat edilmiş (yaratılmış) olan şekillerin ve renklerini içinde bile hatırlatması gerekiyordu. Bu itibarla, doğal olarak bu eseri doğrudan doğruya

hayatın deneylerine bağlayan her yorum -her açıklama-, yasak değilse bile, hiç olmazsa şüpheli sayılıyordu. Oysaki, soyut bir tablonun karşısında, objeleri tanımaya çalışmak, şüphesiz akılsızca bir şey olmakla birlikte, daha önce başka bir yerde hissedilmiş olan heyecanların hatırasını doğuran heyecanları duymak anormal bir şey değildir. Seyirci, ne de olsa, yaşayan ve yaşamış bir varlıktır. O halde, bir yorumun -açıklamanın- eğer sanat eserinin sahip olduğu biricik ve dönüştürülmesi imkansız özellikleri gözden uzak tutmuyorsa, böyle heyecanları hatırlatmaktan sakınması niçin gerekli olsun?

Her ne olursa olsun soyut sanat, özellikle ilk öncülerinin ölümünden beri bütün olanaklarını ortaya koyuyor. Bir yanda geometrik soyutlamayı savunanların, diğer yanda da lirik veya ekspresyonist (anamlı) soyutlamanın temsilcilerinin daima mevcut oldukları, bir yandan, inşa edenleri, diğer yandan da kendi duygularını ve düşüncelerini ifade edenleri gördüğümüz ve ancak düşüncenin ve seçikliğinin -vuzuhun- renkler ve koyu mavi renkler görülür. Bu itibarla, figüratif eserle soyut görünürlere sahip olan eser arasında bir kopma yoktur. Stael bu iki tarz (stil) arasında bir çukurun mevcut olmadığına inanan sanatçılardandır: O, aşağı yukarı 1950'de, bize en orijinal ve en nefis resimleri sağlamış olan soyut sanatın öncüleri arasında sayılmadı mı? Onun bu sırada yarattığı resimler genel olarak gri renklerin, siyah renklerin, esmer renklerin hakim olduğu donuk tertipler gösteriyordu. Daha sonra yaptığı figüratif tuvaler çoğu kez, tersine, kaba (ve farfara) ifadeleriyle, cazın tiz seslerine benzeyecek kadar artan şiddetli bir gürültüyü hatırlatan -son derece parlak- ışıklarıyla, kendilerini belli ederler. Bununla birlikte, bu tuvalerde, yer yer, aynı cömert mizaç, aynı tutku, kalın ve kabarık renk hamurlarına karşı aynı sevgi bulunur (sanatçı, ancak hayatının sonuna doğru, üstelik yeniden hafifletilmiş olan renkleri ince bir tabakaya yayıyor). Bu tuvalerde, aynı geniş -cömert- üslup da (stil) bulunur, bu cömert üslup, bazen kestirme bir ifadeye sahip olmasına karşın, ne inceliği ne de zarıflığı reddetmiyor, ölçsüzlük ve aşırılık içinde kaybolmaktan kaçınıyor.

Lirik Soyutlama üslubuna çok yakın olan ve çoğu zaman bu akımın eserleriyle aynı algı kriterleriyle değerlendirilen bir akımda lekeciliktir.

2.2.Batı Sanatındaki Lirik Soyutlamanın Temsilcileri

Taşizm'in dışında kalıp, halen kişilikleri ile resimde boya-resme değer veren sanatçılar arasında Fransız ressamlarından Manessier (1911 doğumlu), Soulage (1919 doğumlu), Bissiere (Resim 8) (1888 doğumlu) ve memleketimiz sanatçılarından olup, Fransa'da tanınmış olan Nejat Melih Devrim (1923 doğumlu) vardır. Manessier boya hamurunu büyük biçimler halinde tuvaline yayar ve bir halı gibi resmini satıhta resmeder. Renkli ve ışıklı resimleri, kendine özgü atmosfer içindedir. Soulage, geri ya da açık renkte bir arka plan üzerine büyük, monumental koyu renkteki (ekseriya siyah) enli, resmi boydan boya kaplayan çizgilerle düzenler.¹⁷

2.2.1.Lirik Soyutlamanın Batıdaki En Önemli Sanatçıları

2.2.1.1.ALFRED MANESSIER (1911, Saint-Quen, Sommet 1993)

II.Dünya Savaşı sırasında PARİS OKULU çerçevesinde ANLATIMCI-SOYUTLAMA akımının önde gelen temsilcilerinden biri olan Manessier, ışığın renkler üzerindeki etkisine ilgi duymuş ve sanatının en iyi örneklerini VİTRAY çalışmalarıyla vermiştir.

Amiens'daki Güzel Sanatlar Okulu'nda mimarlık öğrenimini gördükten sonra, 1929'da Paris'e giden sanatçı, bir yandan da Montparnasse'taki sanat okullarını dolaşarak resme başlamıştır. Manessier, bu ilk figüratif çalışmalarından sonra 1990'dan başlayarak GERÇEKÜSTÜCÜLÜK'e yönelmiş, 1935'te Ranson Akademisi'nde öğrenci olduğu BISSIERE'in soyut çalışmalarından büyük ölçüde etkilenmiş, 1940'taysa ORFİZM'e, ortaçağ vitraylarına ve KLEE'nin sanatına duyduğu ilgi de buna eklenince, BİÇİM ve RENK öğelerinin ayrılmazlığını savunan Paris Okulu'na katılmıştır. 1941'de BAZAİNE, Maurice Esteve (1940), Charles Lapicque (1898-?) ve Jen Le Moal (1909-?) ile birlikte "Fransız Geleneğinde Çalışan Genç Ressamlar" sergisine katılan sanatçı birçok kilisenin vitraylarını yapmış, 1949'da Paris'te ve 1951'de Brüksel'de sergiler açmış, 1953'te Sao Paula Bienali'nde resim ödülünü kazanmıştır. Manessier, Bissiere'i izleyerek doğal görünümünden kaynaklanan bir soyutlamayı benimsemişse de,

¹⁷ Turani Adnan-Dünya Sanat Tarihi- Türkiye İş Bank. Yayınları, Baskı Tarihi-1971-Ankara-sayfa-543.

savaş sırasında bir manastıra çekildikten sonra gerçekleştirdiği yapıtlarında soyut biçim ve renklerden oluşan mistik bir nitelik benimsemiş, son derece dinsel bir bağlam içinde doğa ve doğa olaylarının düzenini yansıtan simgeler yer almaya başlamıştır. 1949'da Paskalya konulu ünlü taş baskı dizisini gerçekleştiren Manessier'nin, taşist sanatçılar üzerinde büyük etkisi olmuştur.¹⁸

Manessier'nin kırk yıldır çalışmalarını hep aynı tema üstünde sürdürmesi, böylesi bir yoğunlaşma ürününün kuşkusuz haklı olarak sergilenmesi için yeterli bir neden sayılır. Ama aynı zamanda burada bakmayı yeniden öğrenmek ve yine günümüzde bile hala bakışı engel olan ya da şaşırmaya yol açan sınıflandırmalar veya yargılardan kurtulmak söz konusudur. Bu kırk yıllık Çile'nin sunulması, birkaç inatçı yanlış anlaşılmayı yok edersek resim sanatının kendisi için olduğu kadar ona gerçekten ulaşmayı başarabilecek herkes için yeni bir uzamı özgür kılabilir, özgür kılmak zorundadır.

Manessier'nin çok önem verdiği temaya ilişkin olarak, profesyonellerin ilgisinin daha çok başka yere yönelmiş olduğu bir sırada izleyici yapısı, en çok yankı yaptığı andan başlayıp bunu izleyen uzun derinleşmeye, yoğunlaşmaya kadar baştan başa aynı gözle ilk kez katedebilecektir. Ve belki de şöyle bir paradoksu sergileyecektir: Fransa bu çok büyük ressamı değerlendirme konusunda şaşırtıcı bir gecikme göstermiştir, ama bu gecikme bir şanstır.

“Bir varlığın gelişme zamanı onun için son derece kişiseldir. Mozartın ya da Watteau'nun çok küçük yaşta bile olgun bir yanları vardı. Oysa ben tersine kendimde her zaman son derece yavaş bir gelişme ritmi olduğunu hissettim, buna karşı kesinlikle hiçbir şey yapamıyordum. Beni rahatsız eden bir çekingenliğim vardı. Yaptığım resim tam olarak olgunluğa erişmemişti, gücünü anlatamıyordu. Bu gücü kendimde hissediyordum ben, ama yaptığım resimde tutuk bir yan vardı. Şu son yıllara kadar içimde hissettiğim bir duyguydu bu. (.....). Şimdi, resmimin büyük bir engelle karşılaşmadan, olgunlaşma ve gelişmeye zaman bulmuş bir düşünceye bağlandığını hissediyorum.” Bu şaşırtıcı sırrını Alfred Manessier 1974'de vermişti, buna göre ancak 70'li yıllardan başlayarak, yani altmışına vardıktan sonra, resmi tümüyle özgür biçimde asıl boyutuna ulaştı.¹⁹

¹⁸ Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 2.Cilt, Yem Yayınları, 1997, s.1164.

¹⁹ Sanat Dünyamız, 20.Yüzyıl Fransız Resmi Bir Kesit, Sayı 57, s.145.

Manessier 1950'li yılların çok büyük bir ressamıdır, ama en büyük Manessier kendini ancak 1970'li yıllardan itibaren göstermeye başlar ve her zaman daha etkili olmuş resim alanındaki varlığı içinde şaşırtıcı yenilenme gücünü tüketmiş gibi görünmez. 1948'deki "Aziz Matta'ya Göre Çile" (Resim 10) motifini yeniden ele alan ve iyice tüketen 1986'daki dört Çile, yalnızca sanatçının edinmiş olduğu teknik ustalığa tanıklık etmekle kalmaz ama özellikle, günümüzde bu temanın henüz tam olarak tüketilmemiş resimsel anlatımı içinde ulaşılmış olan olağanüstü vizyon genişliğine de tanıklık eder. Ressam, kübizm'i kopya etmeme akıllılığını gösteren Renoir, Degas ve Bonnard'ı anımsatarak, Jean Clay'e şöyle diyordu: "İnsan kendi okulunun eskidiğini kabul etmelidir; önemli olan bağlı bulunulan hareketin içinde elden geldiğince ileri gitmektir. Çağdaş sanattaki yeni eğilimlerin sürekli olarak sel gibi akıp gelmesiyle karşı karşıya kalan Manessier, günümüzde eksiksiz gücüne ulaşmaya kadar kendi yolunda ilerlemeyi sürdürmüştür (Resim 11).

Manessier "dinsel konular ressamı" değil, ama yalnızca ressamdır. Manessier "dinsel konular" seçiminde tek başına olmaktan uzaktır; bunları non-figüratif olan (ya da daha doğrusu temsile dayalı olmayan) bir anlatım içinde ilk ele alanlardan biri olmuş olsa bile, Manessier 1951-1952'de tuvaler dizisini gerçekleştirdiği sırada Jackson Pollock (Resim 2) o ünlü siyah tuvalerini gerçekleştiriyordu; bu tablolarla belirsiz bir figürasyon doğrudan doğruya İsa'nın Çilesi temasına bağlı imgeler esinliyordu, izlenimler uyandırıyor ve bu çalışmaların, bir katolik kilisesi için hazırlanan otuz büyük resim projesiyle ilişkili olduğu biliniyordu.

1957-1958'de Manessier o büyük "Altıncı Saat" adlı tablosunu gerçekleştirdi. 1962 yılında Venedik Biyenalı'ne sunduğu büyük boy on dört tuval dizisinin yapımına girişti.

1960'lı yılların sonlarından itibaren daha "Aziz Matta'ya Göre Çile" ışığın işlenişinde hissedilen dışavurumcu boyutun resim seçimlerinde giderek net bir biçimde kendini belli etmesi, şaşırtıcıdır; hatta bu durum Amerikan Soyut Dışavurumculuğuna açıkça yakın olan bir biçimde "Burgos Davası", "Vietnam Vietnam", "11 Eylül 1973" ya da "Bir Ölüm Mahkumunun Annesi İçin" adlı yapıtlarında daha görkemli bir biçimde ortaya çıkmıştır.

Bu tuvalerde, tam anlamıyla özgürlüğe kavuşmuş olan teknik bile dönüşüm geçirmiştir; artık tuvalin üstüne sıkma, akıtma, kazıma işlemlerini uygulamaya başlamıştı. Böylece malzemesiyle, uzun süre gerçekleştirmediği fiziksel bağlantıyı kurmuş oldu. Sanki temanın genişletilmesine, jestin bir genişlemesi, öykünün dinamiğine tuvalin bir dinamiği denk düşürmüş gibi; bunlara hem ebadın büyütülmesi hem de iki boyutlu yüzeyin yeni işlenme biçimleri tanıklık ediyordu.

Manessier “Fransız Geleneğinde Bir Ressam” değildir. 1974’te zaten kendisi dolambaçsız yoldan şu açıklamayı yapıyordu: “1941’de işgal altındaki Paris’te kendimizi “Fransız Geleneğindeki Ressamlar” olarak adlandırarak çalışmalarımızı sergiliyorduk; bu konuda kimse yanılmış olamazdı: Burada milliyetçilik ya da şövenlik değil ama nazizme karşı kültürel direnme söz konusuydu. Günümüzde ise bambaşka bir durum söz konusu! Resmi “ulusallaştırmakta” bir yarar görmüyorum, tersine uluslararası kılınsa hoşuma gider! Ben kendimi “Fransız ressamı” olarak değil de, ressam olarak tanımlıyorum.... Ben bir Fransız geleneğinde yer almıyorum, ben resim geleneğinde, tek olan, ... Altamira ya da Lascaux mağaralarından gelen kesintisiz bir gelişmeyi günümüze kadar ulaştırmış olan gelenekte yer alıyorum” demiştir.

Manessier’nin resimde ulaştığı çok özel denge, hem özgün heyecanın bir çevirisinin bir “aktarımı”nın biçimlerde ve renklerde rastlanılabilecek izlerinin, hem de gerçek bir resimsel özerkliğin korunması olgusuna dayanır²⁰ (Resim 12).

Non-figüratif ressam, örneğin gece resmi mi yapmak istiyor? Eğer bu ressamın adı Manessier ise, o bizi gecenin özü (cevheri) adını vermekte tereddüt ettiğim, fakat her bakımdan gece fikrinin maddileşmiş ifadesi denebilen şeyle karşı karşıya bırakmak için, bizi derhal dünyanın üstüne yükseltir. Oldukça tam şekillerin (dairenin, karenin, dikdörtgenin) içine kapanmış olan, koyu kırmızı renkler ve pırıltılı sarı renkler, sınırsız bir mekanı telkin eden mor (renkli) bir mavi fon (zemin) üzerinde belirirler. Birdenbire meydana çıkan -yayılan- siyah çubuklar ve siyah lekeler, bu tonların (kudret ve parlaklık bakımından derece derece gelişen bu renklerin) önünde ve etrafında hareketsiz dururlar, bu tonları tazyik ederler -sıkıştırırlar- ve boğmakla tehdit ederler ve bu suretle fonun, - tablonun zemininin- mavi rengini, buna derin bir ifade edecek derecede, etkili bir

²⁰ Sanat Dünyamız, 20.Yüzyıl Fransız Resmi, Yapı Kredi Yayınları, Sayı 5, s.150-156.

hale getirirler. Bu suretle, gece bize iki yüzüyle görünür. Bir yandan, gündüzün renklerinin ve parlaklığının inkar edilmesi -reddedilmesi-, diğer yandan rüya gören ve murakabeye varan -kendi iç alemine dalan- düşüncenin ışık saçması suretiyle görünür.²¹

2.2.1.2.GEORGES MATHIEU

1921'de Boulogne -sur- Mer'de doğdu. Hukuk ve felsefe öğrenimi gördü. 1942'de resme başladı. 1947'de Paris'e gitti. Lirik Soyutlama resim sergilerine katıldı. 1950'de ilk kişisel sergisini Drouin Galerisi'nde açtı.²²

Lekeci ressamlardan olup Fransız toprağında çalışan GEORGES MATHIEU'nün resimleri, bu ülkede "HAREKET RESMİ" (action paintings) olarak adlandırılmıştır (Resim 13) Ancak bunlara Soyut Dışavurumcu resimler de denilmiştir. Bu hareket resminde de aynen Amerikalı lekeçilerde olduğu gibi ani, asabi, patlayıcı, kızgın ya da birden başlayan hareketlerin oluşturduğu bir boyama söz konusudur (Resim 14). Ancak bu hareketlere dayanan boyamada bir imza atma rahatlığını yansıtan bir fırça yazısı da söz konusudur. Burada konulan ya da tuval yüzeyine atılan boya lekeleri resimde, bir çeşit psikolojik boşalma anlamına gelebilecek etkiler yaratmaktadır. Bunlar rastlantıya dayanan boyamanın sanatçının yaptığı hareketlere dayatılmasıdır. Mathieu gibi bu akımın önde gelen sanatçıları yapıtlarını çoğu kez bir, birbuçuk saatte bitirebilmektedirler. Bunların çalışmasında tashih yani düzeltme işlemi görülmez. Boyutları ise 2x3 m., 2x6 m., ya da 2,5x4 m. gibi büyük çaptadırlar. Mathieu'nün hareket resimleri, genel olarak bütün rastlantı niyetlerine rağmen, gene de kompozisyonel bir yazısalılık yansıtmakta, böylece Amerikalı lekeçilerde pek az dikkati çeken resimsel, çekici bir motif ortaya çıkmaktadır. Ayrıca, boyanın ani hareketler sonucu kendiliğinden oluşmuş şaşırtıcı durumları, onun yapıtlarına değişik bir estetik de kazandırmıştır.

Bu resim anlayışının arkasında, çağımızın ünlü düşünürlerinden John Dewey'in ve Henri Bergson'un yaşamda rastlantının büyük yeri olduğu görüşü de yansımaktadır. Bu durum, eğer Georges Mathieu'nun Paris'te felsefe öğrenimi de gördüğü gözönünde tutulursa, daha da önem kazanır. Ayrıca bu sanatçının

²¹ Joseph-Emile Muller, Çevr. Mehmet Toprak, Modern Sanat, Remzi Kitabevi, 1972, İstanbul.

²² Lynton Nobert Modern Sanatın Öyküsü, Çevr. Cevap Çapan, Remzi Kitabevi, 1991, s.394, İstanbul.

belirttiği görüşlerin de rastlantının yaşamda payı olduğuna inandığı ortaya çıkmıştır.²³

2.2.1.3.WOLS (1913, Berlin-1951)

Alman ressamı.

Soyutlamacı çalışmalarıyla TAŞİZM'in gelişiminde de etkili olmuştur.

Asıl adı Alfred Otto Wolfgang Schulze Battmann olan sanatçı, Frankfurt Afrika Çalışmaları Enstitüsü'nde etnoolji ve Antropoloji eğitimi görmüştür. Çocukluğundan beri çizime karşı özel ilgisinden dolayı BAUHAUS'ta bir süre MOHOLY-NAGY'nün yanında sanat eğitimi görmüş, 1932'de Paris'e giderek yaşamını kazanmak için Wols adıyla fotoğrafçı olarak çalışmaya başlamıştır. II.Dünya Savaşı'nın başlamasıyla birlikte gözüaltına alınmışsa da 1940'ta serbest bırakılmıştır. Bu yıldan sonra Fransa'nın güneyinde resim ve çizim yapmaya başlayan Wols, savaş bitince yeniden Paris'e dönmüş ve burada Jean Paul Sartre ve Simone de Beauvoir'la dostluk kurarak onlar için süslemeler yapmaya başlamıştır. Üç meteor (1943) adlı yapıtında mavi ve kahverengi tonlarıyla çalıştığı görülmüş. Tuvalin üstüne atılmış boya lekelerini anımsatan yöntemiyle değişik türde bir soyutlamaya varmıştır (Resim 15). 1946 tarihli Mavi Nar adlı resminde kendine özgü tutumunun oluşunda bir anlayışla çalışmış, siyah ve grinin tonlarıyla daha ilkel bir fırça kullanımı sergilemiştir. Yaşamı boyunca az sayıda büyük boyda yağlı boya yapan Wols, asıl önemini çok sayıdaki sulu boya ve çizimleriyle kazanmıştır. Kompozisyon (1950) adlı yapıtında, tümüyle kendine özgü bir yöntem kullanmış, tek renkli (pembe) bir zemin üstünde tam değerlerine ve ince fırça işçiliğine dayanan ve simetrik olduğu izlenimi uyandıran bir yapı kurmuştur. Yaşamı boyunca SERBEST BİÇİMLİ SANAT'ın ilkel anlamda örneklerini sunan Wols gerek renk seçimi, gerek yarattığı biçimlerle aynı zamanda dışavurumcu bir soyutlamanın da seçkin ustaları arasında yerini almıştır.

Genelde içten bir dürtüyle çalışmış ve bireysel bir anlatım yaratmıştır. Suluboya resimlerinde ruhsal bir içe kapanıklık egemendir. Bireysel olanın vurgulanmasıyla elde ettiği biçimler aynı zamanda organik bir izlenim de yaratırlar. Canlı organizmaların ancak mikroskop altında görülebilecek biçimlerini

²³ Bateş Sanat Tarihi Ansiklopedisi, 2.Cilt, Bateş Yayınları, İstanbul 1980, s.53 (Metin: Adnan Turani)

andıran imgeleri yarı düşsel bir renk anlayışla tuval üstünde canlandırmayı amaçlayan sanatçıya göre, yarattıkları biçimler evrende yankılanan biçimlerdir. Gerçekte anlamlarını da ancak bu evrensel oluşum içinde bulurlar. Hem bu anlayışı, hem de yöntemiyle Wols, 1950'lerin sonundaki akımları, özellikle de Taşizm'i derinden etkilemiştir.²⁴

2.3.Lekecilik (Batı)

Lekecilik (tachisme) adı, Fransız “tache” leke sözcüğünden çıkarıldı. Lekeci ressam, bir kaptı sulandırdığı renkli boyaları, kontrolsüz olarak resim zeminine akıtarak, sıçratarak, serperek birbirine karıştırarak, kazıyarak ya da tüpten doğrudan doğruya sıkarak oluşturmaya çalışıyordu. Burada, kompozisyon düşüncesinin ilk bakışta gözönünde tutulmuyormuş gibi görünmesine rağmen, gene de etkilerin yönetilmesi, anında yapılan davranışlarla gerçekleştirilebiliyordu. Yani genel olarak lekeci bir resim, birbiri arkasına yapılan boyama davranışlarının sonucu olmasına rağmen, gene de kompozisyonel bir kararlılığı, bir etki dengesini yansıtabilmektedir.

Lekeci akımın Avrupa ve Amerika'da birbirinden habersiz olarak ortaya çıktığı görüşü, birçok araştırmacı tarafından paylaşılmıştır. Amerika'lı JACKSON POLLOCK, son derece serbest hareket edebilmek için çok büyük boyutlu resim bezleri kullanmıştır. Düşünmeye fırsat kalmadan, durmadan boya atarak, çizerek, dökerek hatta cam parçalarını resim üzerinde çiğneyip kırarak, adeta hınçla, bir çılgın gibi yapıtlarını oluşturan bu sanatçı, yaratma işleminde akli hareketlerin bir yararı olmadığına inanmıştır.²⁵

2.4.Lirik-Non Figüratif

Figürsüz yani non-figüratif denilen resimde, niyet olarak bile nesne figürle ilgili bir izlenime sanatçı itibar etmemektedir. Bu anlayıştaki yapıtta yalnız, sanatçı coşkusu, heyecanını, kişiye özgü mizaç olarak yansıtan boyasal bir

²⁴ Eczacıbaşı, 3.Cilt, Yem Yayınları, 1977, İstanbul, s.1904,

²⁵ Bates Sanat Tarihi Ansiklopedisi, 2.Cilt, Bates Yayınları, İstanbul 1980, s.52 (Metin: Adnan Turani)

savaş söz konusudur. Bu nedenle, liriknon-figüratif resimde; boya tuşlarının. hiçbir akli biçimleme amacına eğilim göstermeden, sanatçının içinden gelen dürtülerle yaptığı bir doğal dokusu vardır. Bu doğal kendiliğinden, heyecanla sürüşe dayalı boyama sonucu, önceden kestirilemeyen ve hatta bilinemeyen resimsel bir boya dokusu, resim yüzeyinde biçimlenivermektedir. Bu nedenledir ki, lirik non-figüratif resimlerde yeni bir boya dokusu ve (nesne ile figüre bağımlı olmayan) bir hacim görüntüsü de ortaya çıkmıştır.²⁶

²⁶ Turani Adnan, Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatı, Türkiye İş Bankası Yayınları, Ankara 1977.

III. BÖLÜM

3.TÜRK RESİM SANATI

3.1.Tür Resim Sanatının Oluşum Aşamaları

Günümüz çağdaş Türk Resim sanatının oluşumunun alt tabakalarını incelediğimizde, aklımıza ilk gelen düşünce; Batılı anlamda resim sanatıyla buluşma noktasıdır. Fakat her ulusun sanatının temellerini kendi tarihsel süreci içinde arayacağımız gibi, Türk Sanatı'nın da özünü, onu oluşturan sosyal, kültürel ve coğrafi oluşumlarda aramak gerekir.

Türk resmi, batı ile olan etkileşimini yaşamadan önce, Orta Asya ve oradan da Anadolu'ya kadar uzanan, Avrupa ve Afrika'ya yayılan bir süreç yaşamıştır.

Hun sanatının süslemeci tavrı ve bu alanda günümüz sanat eleştirmenlerini dahi hayrete düşüren ileri düzeydeki stilizasyon anlayışı, Göktürkler'in özellikle heykel sanatında yapmış oldukları üsluplaşma özellikleri. Uygurlar'ın minyatürdeki portre anlatımı bu aşamaların sadece ana başlıklarını oluşturur.

3.2.Minyatür

Türk resim sanatının asli çıkış noktası minyatürdür. Türk minyatür sanatının sınırları çizilmek istenirse; bunun Orta Asya'da ve Yakındoğu'da çeşitli dönemlerde egemen olan Türk topluluklarının resim sanatını içerdiği görülecektir. İslamiyet'ten önce de resim geleneğine sahip olan Türkler, minyatür sanatının İslam dünyasına yayılmasında önemli rol oynamıştır. Uygur başkenti Hoço'da bulunan 9-10.yüzyıllara ait minyatürler Türk resim sanatının ilk örnekleridir. Nitekim 11.yüzyıldan sonra Yakındoğu'ya yayılan Selçuklular'ın ve daha sonra Karakoyunlu ve Akkoyunlular gibi Türk boylarının minyatür sanatı, Orta Asya Türk özellikleri taşır.²⁷

Minyatür sanatı Selçuklular döneminde daha önceki dönemlere nazaran gücünü kaybetmiş ama, bu dönemde de seçkin eserler verilmiştir. Varka ve

²⁷ Renda Günseli, Özsezgin Kaya (Doç.Dr.), Türk Plastik Sanatlar Tarihi, Anadolu Üniv. Yayınları, No: 275, Tarih 1993, s.2.

Gülşah adlı eserdeki minyatürler bu dönemin en ünlü eserlerindendir (12.yüzyılın ilk yarısından, 13.yüzyılın ilk çeyreğine kadar Artuklu emirlerinin resim sanatına destek verdikleri, Türkiye’de ve Türkiye dışındaki kütüphanelerde bulunan minyatürlü kitaplardan anlaşılmaktadır).²⁸

Osmanlılarda diğer bütün alanlarda yaşanan muhteşem gelişmelerde olduğu gibi minyatür alanında da köklü değişim ve gelişimler yaşanmıştır. 14.Yüzyıldan beri altı yüz yıl hüküm süren Osmanlılarda minyatür sanatında gerek konu zenginliği, gerekse okullaşma adına özgün yenilikler yaşanmıştır (Osmanlı minyatür sanatını yönlendiren Osmanlı Sarayı olmuştur. 15. yüzyılda, önceleri başkent Edirne’de, Fatih’ten sonra da başkent İstanbul’da sanatçı ve zanaatçılardan oluşan ve “ehli-hiref” adını taşıyan bir saray örgütü kurulmuştur.

3.3.Duvar Resimleri

18. yy saray çerçevesinde yeni bir sanat ortaya çıkmıştır. Minyatür sanatının yerini büyük ölçüde duvar resimleri almıştır.

Avrupa etkileriyle mimaride yeni biçimler denenmiş 17 ve 18. yy Avrupa mimarisinde yaygın olan barok ve rokoko üslubu ülkemize ulaşmıştır. Kuru sıva üzerine doğal boyalarla yapılan bu sanat bizde kalemmini adını almış, sanatçısına da kalemkâr yada nakkaş ismi verilmiştir. Burada uygulanan motifler geleneksel sanatlarımızda görülen motiflerdir. Rumi, bitkisel motifler hatai, ponca, penç, yaprak, bulut vs.’dir. 18.yy’da geleneksel kalem işlerinde kullanılan kompozisyon ve motiflerin yerine barok ve rokoko süslemeler almıştır. Batı kökenli bu yeni motiflerin arasına manzaralar, sepet ve saksı içinde çiçek ve meyvelerden oluşan natürmortların yerleştirildiği görülür. Bu dönem Avrupa mimarisinde duvar resimleri büyük önem taşır. Fakat bunlar fresko veya yağlı boya tekniğinde yapılmıştır ve konu olarak çeşitlilik gösterirler. Batıda manzaraların yanında figüratif kompozisyonlara da yer verilmiştir. Ülkemizde 19.yy’ın sonuna kadar figürlü duvar resmi yoktur. Bizde görülen bu duvar resimlerinin resim sanatımızın gelişiminde önemli bir rolü vardır. Başta İstanbul olmak üzere Rumeli ve

²⁸ Tanındı Zeren, Türk Minyatür Sanatı, Türkiye İş Bankası Yayınları, Yayın No: 353, 1.Basım, 1996, Ankara, s.3.

Anadolu'da günümüze ulaşan çok sayıda duvar resmi resim sanatımızın tarihini araştırmamız, incelememiz açısından önemlidir.²⁹

Topkapı Sarayı Harem Taşlığı ve Aynalı oda ile İstanbul'da aynı tarihte yapılmış yapılarında bu tür şeritler içerisine resimler uygulanmıştır. Bu şeritler (dar) içerisine dizi dizi köşkler, kuleli yapılar, köprüler, çeşmeler, sütun yada kemerleri kalmış yapı yıkıntıları gibi kompozisyonlar uygulanmıştır.

Pano resimleri ise duvarlarda nişler içerisine uygulandığı gibi duvarların üst kısımlarında çeşitli türde çerçevelerin içerisini de uygulanmıştır. Topkapı Sarayı Harem dairesinde 18.yy sonunda I.Abdülhamit ve III.Selim dönemlerinde süslenmiş olan birçok odada manzara duvar panoları vardır. Kompozisyonların çoğu İstanbul'dan Boğaz ve Halis görünümelerini oluşturur. Bu resimler çağı belgelemek açısından önemlidir.

Duvar resimlerinde sanatçılar Boğaz ve Haliç kıyılarına serpiştirilmiş birçok yapıyı resimlerine konu olarak seçmişlerdir. Manzaralarda kompozisyon düzeni, yapıların ve ağaçların biçimlerini belli kalıpların dışına çıkmamaktadır. Niş içerisine yerleştirilmiş kimi manzaralarda çerçeve görevini, perde motifleri veya mimari ayrıntılar yüklenmiştir. Bu resimlerin ortak yönü dana önce belirttiğim gibi figürsüz olmalarıdır.

Duvar resimlerinde konular daha çok bitki motifleri olmuş, bu motiflerle birlikte barok ve rokoko tarzı anlatım diline egemenlik kurmuştur. Aslında batı resmi ile Türk resminin karışım noktasını da bu döneme tarihlemek geçiş noktasını tayin etmek açısından önemli bir yer tutar. Manzara resmi, ışık gölge anlatımı perspektifin üç boyut kazanması artık batılı anlamda bir resim sanatının ortaya konulduğunu göstermekteydi. Özetle söylemek gerekirse Türk Resim Sanatı Batı Resim Sanatı ile Barok ve Rokoko üslubunda buluşma noktası olmuştur.³⁰

3.3.1.Duvar Resimlerinin Mimari Yapılarda Kullanılması

18. yüzyıl ortalarından sonra konak, köşk, saray gibi görkemli mimari yapıların duvarlarında yer alan ve çoğu manzara temalarından oluşan resimler

²⁹ Koç Ömür; Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi Ders Notları

³⁰ a.g.e., Koç Ömür.

arasında, bazı allegoriler ve az sayıda natürmortlarla figürlere rastlanmıştır.³¹ Bu resimleri yapan sanatçılardan çoğunun gayri müslim azınlık, Levanten ve yabancı orjinli oldukları da tahmin edilebilir. Çünkü sözü edilen süre başlangıçlarından 19.yüzyıl sonuna kadar özellikle İstanbul'da yapı faaliyetini yabancı ya da azınlıktan mimarlar yürütmüş, tarihsel yapıların onarımı için de gene yabancılara başvurulmuştur. Bir kısmı hayali manzaralardan oluşan bu resimlerin arasında, bazı motif sembolleriyle belli bir olayı ele alan, belli bir yeri naif, şematik bir üslupta tasvir eden ya da bunlardan daha “resimsel” denebilecek nitelikte örnekler yapılmıştır. Anadolu kent ve kasabalarında Müslüman sanatçıların elinden çıktığı tahmin edilebilen resimlerde naif, şematik bir üslup anlayışı daha geçerli olduğu halde, İstanbul yapılarının duvarlarında yer alan resimler Batı resminin kurallarına onlardan daha uygundur.³² Duvar resim örneklerinden biri, Topkapı Sarayı harem dairesinde III.Mustafa'nın yemiş odası adı verilen mekandaki natürmort tasvirleridir. Bu tasvirler doğaya yönelen sanat zevkinin de bir göstergesi sayılırlar.

19.Yüzyılın ikinci yarısında Batı usulü şövale resimlerinin yaygınlaştığı, hatta programlaştırıldığı görülmüştür. Fakat bu dönem yapıları, henüz şövale resimlerinin duvarlarda başlıbaşına etkinlik sağlayabilecekleri bir yalınlık içinde değillerdir. Bu yüzden mimari yapılarla bağlantısı bakımından, resim örneklerinin duvar yüzeylerini süsleyen ve yeri değiştirilemez olan dekoratif bir karakter egemenliğini hala sürdürmeleri, 19.yüzyılın ikinci yarısı içinde de geçerlidir. Şövale resimleri, bu dönemde kendi bağımsız değerlerinin arayışı içinde bir dinamizmi göstermiştir. Başlangıçta duvar resimlerindeki dekoratif zevk belirgin bir yorum düzeyine yükselt ve dramatize etmek savaşımını sürdürmüşlerdir.

Naif nitelikte bir duvar resmi anlayışının tuval resmine dönüştüğü ilginç bir örneğin sanatçısı hakkında bilgi edinilemeyen şematik bir manzara resmi olduğu ve bu resimde perspektif yaklaşımın kesinlik kazandığı söylenmiştir.³³

³¹ a.g.e., Koç, Ömür.

³² Arık, Remzi, Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı, İş Bankası Yayınları, Ankara, 1976.

³³ Tansuğ Sezer, Çağdaş Türk Sanatı, Remzi Kitabevi Yayınları, 2.Basım 1991, s.45.

IV. BÖLÜM

4.ÇAĞDAŞ TÜRK RESİM SANATININ DOĞUŞU

(Türk sanatında çağdaşlaşma sürecinin başlangıcını kesin bir tarihle belirlemek olanağı yoktur. 1795 yılında, Batıdaki modellere uygun modern bir eğitim kurumu olan Mühendishane-i Berî Hümayun'un kuruluşu bu sürecin başlangıcını belirlemede bir kolaylık olarak görünebilir. Ne var ki bu kurumun çağdaşlaşma, yenileşme, modernleşme bilincine büyük katkılarda bulunmuş olmasına karşın, sürecin başlangıç tarihi yönünden tek alternatif olduğu söylenememiştir).³⁴

Daha Fatih döneminde başlayan Batı resim sanatı ile olan münasebetler. Osmanlı İmparatorluğunun yenilikçi birçok padişahında da ortaya konulmuştur. Osmanlı devletindeki Batılılaşma hareketi, toplumun içinden değil, devletin yönetici kadrolarının özendirmesi sonucu yukarıdan gelmiştir. 18. ve 19.yüzyıllardaki Osmanlı resim sanatını incelediği zaman askeri okulların açılması diğer alanlarda olduğu gibi değişimin ve gelişimin bir zaruret olarak hissedilmesi sonucu oluşmuştur. Bu sonuç ise zorlama değil bir doğal örgü oluşturur. Çağdaş Türk Resim Sanatının temelleri Mühendishane-i Berî Hümayun'un açılması ile bilinçli bir şekillenmeye kavuşmuştur. (Buradaki resim dersleri, daha sonra Mekteb-i Hayriye'de devam etmiş ve resim sanatımızdaki ilk primititlerle birlikte, pentür, yağlı boya ressamı sanat tarihimizin içinde yerlerini almıştır.

“İlk yağlı boya ressamlarımızda; estetik ve teknik beraberlik görülmektedir. 19.yüzyıl sonu ve 20.yüzyıl başlarında, Osman Nuri, Salih Molla Aşki, Hüseyin Giritli (Resim 16), Ahmet Bedri, Fahri Kaptan, Münip gibi ilk sanatçılarda; saf temiz bir tabiat hayranlığı vardı ve bu noktada “Naif” bir çalışma içindeydiler. Uyguladıkları gerçekçilik ise, oldukça özgün, sürrealist bir anlayışa yakındır.

İlk yağlı boya ressamı Batı tekniği ile “pentür” resmi yaparlarken konu olarak saray çevrelerini, köşkleri seçmişlerdir.”³⁵

³⁴ a.g.e., Tansuğ Sezer. s.11

³⁵ İnel Berke (Doç). Türkiye’de Sanat, Ocak-Şubat, 2000, sayı:42

İkinci kuşak olarak adlandırılan; Şeker Ahmet Paşa, Süleyman Seyyit, Osman Hamdi Bey, Hoca Ali Rıza (Resim 19) ve Halil Paşa (Resim 20) gibi ressamaları ise, aralarından bir kaçının Avrupa'ya gidip burada eğitim görmeleri nedeni ile, "Courbert gerçekçiliği ile Empresyonizm arası bir anlatım dili benimsemişlerdir. Bunlardan Osman Hamdi Bey ise, daha çok batılı bir ressam gibi bir bakış açısı ile (Orientalist) kompozisyonlar oluşturmuştur (Resim 18).

Osman Hamdi Bey, Sanayi-i Nefise mektebinin kuruluşunda en önemli rolü üstlenerek buranın ilk müdürü olmuştur.

4.1.Sanayii-İ Nefise Mektebi

2 Mart 1883 yılında açılan Sanayi-i Nefise Mektebi Alisi, Türk resim sanatında artık daha bilinçli ve tutarlı bir sanat anlayışının egemen olacağını ortaya koyan önemli yapı taşıdır. Bu okulun ilk müdürlüğünü yapan Osman Hamdi Bey ile birlikte, Oskan Efendi, Salvatore Valeri ve Warnia Zerzecki gibi hocalar atölyelerde görev yapıyorlardı (Sanayii Nefise mektebinin resim atölyelerinde yapılan çalışmalar, düzey yönünden abartılmamak koşuluyla, Türkiye'de resim eğitiminin akademik bir disipline sokulması yönünden bir aşamadır. Bu eğitimde figür anatomisi ve portre sorunlarına önem verilmiş olduğunu da göze çarpıyor).³⁶ Sanayi-i Nefise Mektebi Alisi, 1927 yılına kadar bu ad altında eğitim vermiş 1927 ve 1928'de Sanayi-i Nefise Akademisi olmuş, daha sonra da Güzel Sanatlar Akademisi olarak anılmıştır. 1980'den sonra çıkarılan 2147 sayılı yasayla Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi olmuştur (Çağdaş Türk Plastik sanatlarının ilk eğitim kurumu olan Sanayi-i Nefise'nin, açılışından günümüze kadar geçirdiği süreç bu alanlardaki Türk sanatlarının da geçmişi demektir.)³⁷

4.2. 1914-Kuşağı

"Çalı Kuşağı" veya "Türk izlenimciler olarak da anılır. Sanayi-i Nefise mektebinden mezun olduktan sonra 1910'da devlet bursuyla Avrupa'nın çeşitli

³⁶ a.g.e., Tansuğ Sezer, s.108

³⁷ Başkan Seyfi, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, Çardaş Basım Yayın TD.ŞTİ., Ankara, 1994, s.22

lkelerinde sanat eğitimi gören ve 1914'te I.Dünya Savaşının başlamasıyla geri dönerek Türk sanatında yeni bir dönemi başlatan sanatçı topluluğudur. Belli başlı yeleri; İbrahim ÇALLI (Resim 21), Mehmet Sami YETİK (Resim 23), Nazmi Ziya GÜRAN, H.Avni LİFİJ, Feyhaman DURAN (Resim 22), Namık İSMAİL ve Harp Okulunu bitirdikten sonra Sanayi-i Nefise'de eğitim görmüş olan Mehmet Ruhi AREL, Hikmet ONAT ile Ali Sami BOYAR'dır.

Gruba adını veren İbrahim ÇALLI, renkli sanatçı kişiliği. sanat çevresindeki etkin konumu nedeniyle grubun önderi olarak anılmıştır.³⁸

Bu grubun ressamaları Avrupa'da sanat eğitimi görerek yetişmişlerdi. O nedenle yüzyıl başlarının yenilikçi sanat anlayışları, onları değişik açılardan etkilemiş olmalıdır. Gene de bütün bu olası etkilere rağmen, bu ressamaları, genellikle bugüne kadar tanımlanmış biçimiyle "izlenimci" bir etiket altında toplamak yanıltıcıdır. Avrupa'dan getirdikleri yeni anlayışın temelinde izlenimci bir duyarlık bulunmakla beraber, gelenekçi doğalcılıktan simgeciliğe varan farklı eğilimler, denebilir ki, ortak bir pota içinde eritilmiş ve bunun sonucunda her sanatçıyı biçimlendirici faktörler, farklı yönelişlere yol açmıştır. Çallı kuşağı olarak, daha çok grubun en popüler sanatçısının adıyla anıla gelmiş olan sanatçıların amacı, Türkiye'de yeni ve köklü bir hamlenin yolunu açmaktır.³⁹

4.3.Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi

29 Ekim 1923 tarihinde Cumhuriyetin ilanından sonra siyasal, ekonomik, endüstriyel ve diğer alanlarda başlayan yoğun hareket kültürel ve sanatsal alanları da içine almaktadır. Atatürk 25 Ocak 1923 Alaşehir'de yaptığı konuşmada "Türkiye Cumhuriyetinin temeli kültürdür" diyerek, yeni kurulan Cumhuriyetin gelişmesinin kültürel alandaki gelişmelere bağlı olduğunu belirtmektedir. Bir ulusun yaşaması için en önemli temellerinden birisi sanattır. Atatürk çeşitli vesilelerle yaptığı konuşmalarda sanata verdiği önemi belirtmiş sanatçıları da uzun ve gayretli çalışmaların sonunda alnında ışığı ilk hisseden insan olarak tanımlayarak onları yüreklendirmiştir. Konservatuarlar, müzeler, güzel sanatlar sergileri açılmasından söz ederek, gelecekte yapılması gereken atılımlar için de

³⁸ Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1.cilt, Yem Yayınları, 1997, İstanbul, s.245

³⁹ zsezgin Kaya, Türk Plastik Sanatlar Tarihi, Anadolu Üniversitesi Yayınları, 1993, Eskişehir

ışık tutmuştur. Atatürk'ün önderliğinde başlatılan sanata ilgi ve sanatı geliştirme çabaları güzel sanatların her dalında görülmüş Atatürk de tek tek değişik sanat dallarıyla çok yakından ilgilenmiştir.⁴⁰

4.3.1.Müstakiller

Türk resminde 1930'lu yıllar, izlenimci resme karşı seçenek oluşturan yenilik arayışları içinde geçmiştir. 1929-1940 yılları arasında faaliyet gösteren Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Derneği, bu amaçla bir araya gelen ve zamanla üyeleri artan ressamlardan oluşur. Öncülüğünü ve kuruculuğunu Zeki Kocamemi ve Ali Çelebi'nin yaptığı grup, izlenimcilerin aksine, renkten çok çizgisel kuruluş üzerinde durmuşlar. özellikle de Alman anlatımcı ve inşaaacı resminden esinlenmişlerdir (Resim 24). Grubun ressamaları, gerek biçimsel tutumları gerekse teknikleri açısından birbirinden farklı olmakla beraber, birleştikleri ortak bir nokta vardır. Kendilerinden önceki kuşağın sanatçıları, genellikle renkçi bir tutum etrafında birleştikleri halde, Müstakiler ve onların anlayışına yakınlık duyanlar, tablonun çizgisel yapısına, konstrüksiyonuna, hacimsel kuruluşuna önem veriyorlardı.⁴¹

Ali Avni Çelebi ve Zeki Kocamemi'nin Münih'den dönüşte getirdikleri bu yeni eğilim; o zamana kadar genellikle renk sorunlarının oluşturduğu bir merkez çevresinde dönen sanat ortamına yeni bir hava kazandırmış ve bu eğilim ressamlar arasında ilgiyle karşılanmıştı. Çelebi ve Kocamemi, Avrupa'da 1907-1914 yılları arasında yaygınlaşan geometrik ve hacimsel biçim anlayışını, yöresel bir beğeniye uygun düşecek çözümler içinde geliştiriyorlar, çözümü, 1930'arda bir bölüm ressama esin kaynağı oluşturarak etkinlik düzeyine götürüyorlardı. Türk resmi için yeni ve denenmemiş bir aşamaydı bu.⁴²

(Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği üyelerini bir araya getiren, onların üslupsal birlikleri değildir. Tam aksine her biri farklı eğilimler gösteren çoğu zaman birbirine ters bile düşebilen sanatçılardır. Ürettikleri yapıtlar, portre, peyzaj, natürmort ve poşadlar olarak çeşitlenirken, uyguladıkları teknikler ve

⁴⁰ Ersoy Ayla, Günümüz Türk Resim Sanatı (1950'den 2000'e) Bilim Sanat Galerisi, SB. Tarihi, 1998, s.21

⁴¹ Özsezgin Kaya, Türk Plastik Sanatlar Tarihi, Anadolu Üniversitesi Yayınları, 1993, İstanbul, s.56

⁴² a.g.e., Tansuğ Sezer, s.172

üsluplarla da birbirinden farklılık göstermektedir. Müstakillerin sağlam kompozisyonları, plastik değerlerin olgunluğu, çizgi yapısı ve renklerin çeşitliliğindeki ustalıkları, figürlerin dinamizmi ile Türk resminde açılan yeni bir dönemin öncüleri olmuşlardır. Bu yenilenme hareketleri sanat çevrelerinde çarpıcı bir etki uyandırırken, tutucu çevrelerin de tepkilerine neden olmuştur. Cumhuriyet döneminin ilk sanatçı topluluğu olan müstakil ressamların yeni sanat üsluplarını ülkeye getirme yolunda devrimci bir çaba içinde oldukları bir gerçektir. Sanatçılar yeni biçimleri özgürce kullanma cesaretlerini Atatürk'ün devrimlerinden almışlardır.

Müstakil ressam ve Heykeltraşlar Birliğinin çabaları birkaç yıl sürmüştür. Hale Asaf ve Muhittin Sebati gibi iki güçlü sanatçısının genç yaşta ölümleri birliğin sarsılmasının ve dağılmasının bir başka nedenidir. Devlet ve özel kesimlerde birliğin çalışmalarına pek fazla ilgi göstermemiştir. Müstakiller dağılmış fakat bu birliği oluşturan sanatçılar asıl kimliklerini ve sanatsal kişiliklerini gelecek yıllarda bulmuşlardır).⁴³

4.4.Çağdaş Türk Sanatı

4.4.1. “D” Grubu

(“D” Grubu’nun kurulduğu 1933 yılı Cumhuriyetin on yıllık bir olgunlaşma sürecini doldurduğu, çağdaş bir devlet olma yolunda atılmış ve atılmakta olan adımların, toplumsal ve kültürel alandaki yenileşme ve modernleşme girişimlerinin giderek kurumlaşma aşamasına vardığı bir dönemin de başlangıcıdır.⁴⁴

“D” Grubunun kurucuları; Nurullah Berk, Abidin Dino, Zeki Faik İzer, Elif Naci, Cemal Tollu ve sonradan gruba katılan Bedri Rahmi Eyüboğlu, Halil Dikmen, Eşref Üren, Hakkı Anlı ve Sabri Berkel’dir.

Grubun amacı; Batıdaki sanat faaliyetlerini yakından izleyerek ve yeniliklere açık bir özgün çalışma tavrı geliştirmektir. Grup amacında başarılı olmuş ve bu yenilikçi tavır Türk bakın ve düşünce dünyasında yeni tartışmaları başlatmıştır. Aslında Müstakillerde de aynı istekler vardı ve her iki grupta artık “akademik” bir sanat beğenisinin oluşturulması gereğine inanıyordu. Bu sanatçılara göre eserde “kalp ve kafa” birleşimi esas alınmalıydı. Nurullah Berk,

⁴³ a.g.e., Ersoy Ayla, s.25

⁴⁴ Özsezgin Kaya, Türk Plastik Sanatlar Tarihi, Anadolu Üniversitesi Yayınları, 1993, Eskişehir, s.68

“doğa karşısında yorumcu mekanizma ancak akıl yoluyla olanaklıydı. Yorum ise. sanatçıda, yaşamı boyunca tez çizgide kalamazdı, geçirdiği aşamalara göre değişir, değiştikçe de yapıtları durmaksızın geliştirdi.” Sözüyle aslında “akademizm” beğenisini de aşan bir kriter ortaya koyuyordu. Çünkü yaşayan sanat artık akademik kuralların tam karşısında idi. Teknik ve bilgi, klasik kaynaklardan alınabilirdi, ama doğa ile olan ilişkide duyulan şiirselliği, “hiçbir cesareten korkmayarak, hatta aşırı görünmekten bile ürkmeyerek tercüme etmek” asıl amaç olmalıydı.⁴⁵

“D” Grubu Sanatçılarının hedeflediği ideal, aslında daha önce batı sanatında yaşanmış ve devrini kapatmış olan “Kübizm” üslubunun çağrışımlarıydı. Bu amaç doğrultusunda yapılan çalışmalardan, Nurullah Berk’in “Nargile içen adam” ve Cemal Tollu’nun “Ana Toprak” adlı eserleri bu düşünceyi doğrulamada iyi birer örnek olarak saymak gerekir.

(Zamanın sanatçı ve yazarlarından bir grup D Grubunun Türk resmine canlılık ve yenilik getirdiğini savunmuş, karşı çıkanlarla grup sanatçılarının resimden anlamadıklarını, halkın yeni akımları kabul edemediğini öne sürmüşlerdir. Tüm tepkilere karşın D Grubu 1947’ye değin birliğini korumuştur. Grubun, nesneleri oldukları gibi kopya eden ve giderek akademikleşen anlayışlara karşı çıkması, bir tartışma ortamının doğmasını sağlaması, biçimsel de olsa yeni anlayışları uygulaması ve akademizme karşı tavır alması, dar bir çevreden oluşan resim dünyasına canlılık getirmiştir. D. Grubu sanatçıları özellikle grubun dağılışımdan sonraki çalışmasıyla Türk resminde ulusal ve özgün olana ulaşmayı amaçlamışlardır. Bireysel çalışma ve araştırmalara ortam hazırlamada grup deneyiminin yararı olmuş, kendilerinden sonra gelen resamlara da bakış açısı kazandırmışlardır).⁴⁶

4.4.2.“Yeniler” Yada “Liman Ressamları”

“D” Grubu ressamlarının Batı üsluplarının arkasından giden anlayışlara karşı bir tepki olarak 1940’lı yıllarda bazı sanatçılar da yöresel ve yerel bir sanat akımı yaratmaya çalıştılar. “Yeniler Grubu” adı altında bir araya gelen grup “D” Grubundan ayrılan Abidin Dino, Haşmet Akal, Turgut Atalay, Mümtaz Yener, Ferruh Başağa (Resim 25), Faruk Morel, Agop Arad, Avni Arbaş, Selim Turan, Kemal Sönmezler, Nejat Melih Devrim ve Fethi Karakaş’dan oluşmuştu.

⁴⁵ a.g.e., Özsezgin Kaya, s.69.

⁴⁶ Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Yem Yayınları, I.Cilt, 1993, s.417

Modern resim anlayışlarını izleyerek, batılı etkileri resmimize aşilayarak bir yere varılamayacağını savunan bu sanatçılar, toplumcu ve toplumcu gerçekçi bir görüş etrafında birleşmişlerdi. Bir liman kenti olan İstanbul’da yoksul deniz ve liman işçilerinin yaşam mücadelelerini konu olan bu sanatçılar, ilk sergilerinde de bu konuyu işleyen toplumsal içerikli bir sergi açmışlardır.⁴⁷

“Yeniler” Grubu, eserlerinde toplumsallık, ulusallık ve yöresellik sorunlarına yeni bir bakış açısı getirmeyi başarmış olsalar da, yöntem ve teknik açısından Batıdan kapamamışlardır.⁴⁸

“Yeniler” Grubunun Türk resminde ilk sayacağımız bir tavrı da grup üyelerinin hiçbir devlet desteği görmeden bireysel olarak vermiş oldukları mücadeledir. Bu gruptan, Agop Arad tabelacılık yapıyor, Mümtaz Yener bir tornacının yanında çalışıyor, Nuri İyem akademi mezunu olduğu halde, Resim Heykel müzesinde katiplik yapıyordu.

“Yeniler” Grubunun açmış olduğu ikinci sergilerinin konusu ise kadındır. Grup bu sergisini 1942’de İstanbul’da açmıştır.

Türk Resim Sanatı Tarihi incelendiğinde, Batıdaki bütün ekollerin ve süreçlerin bizde de yaşandığını görüyoruz. Model olarak alınan batılı görüş açısının bir an önce yerleşmesine dair aceleci bir tavır bizim resmimizde açık bir şekilde görülür. “Liman” Grubu veya diğer adıyla “Yeniler” Grubu olarak adlandırdığımız grubun çalışmaları daha önce “Realizm” akımı ile Batıda yaşanmıştı. Courbert’nin “Taş kıranlar” adlı tablosu ve toplumsal bir gerçekçilikle konuyu ele alması “Yeniler” Grubundan iki yüz yıl önce işlenmişti. Burada modernizm sorunsalı incelendiği zaman Çallı kuşağının Empresyonist tavrı Türk resminde “Yeniler” grubundan daha önce oluşan bir üslup anlayışıdır. Konuların teknik anlatım boyutu ise Çallı kuşağına nazaran daha modernisttir.

(“Yeniler” 1955 yılına kadar İstanbul’da ona yakın sergi açmakla beraber, ilk sergilerinde savundukları toplumcu, gerçekçi çizgiden yavaş yavaş ayrılmaya başladılar. Avni Arbaş, Selim Turan, Nejat Melih Devrim gibi önemli sanatçıların Fransız bursu kazanarak 1946’da Paris’e gitmeleri ve zaman aşımı gibi faktörler grubunun dağılmasına neden olmuştur).⁴⁹

⁴⁷ a.g.e., Ersoy Ayla, s.28

⁴⁸ Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 3.Cilt, İstanbul, 1997, s.1939

⁴⁹ Berk Nurullah, Özsezgin Kaya, Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1970, İstanbul, s.73

Ferrun Başağa, Nejat Devrim ve gene eskilerden Sabri Berkel ve Zeki Faik İzed soyut akımdan ayrılmadılar.⁵⁰

Bizde soyut sanat devinimleri ilkin 1940'lı yılların sonuna doğru tartışılırken, 1950'li yıllarda yoğun olarak ürünlere yansımıştır. 'Soyut Sanat' anlayışı, süsleme sanatlarına, nakış geleneğine bağlı olarak irdelenmiş, Batı'nın yeni aramakta olduğu değerleri çok önceden kavramış olduğumuz düşünülmüştür.

Bununla birlikte Türk Sanatçıları, soyut resme, nakıştan hareketle varmamış, nakıştan tümüyle ayrılarak batı ressamalarının yolunu tutmuş, bu nedenle de batı resminin son yüzyıl içinde geçirdiği değişim ve gelişimleri biraz gecikerek benimsemiştir.⁵¹

Türkiye'nin sanat ve kültür yaşamında, modern evrensel programlara öncekinden daha yaktın ve açık olan bir dönem 1950'li yıllarda başlar ve günümüze değin sürer. Bu süre içinde sosyo-ekonomik yapıda görülen önemli değişimler doğal olarak düşünce ve yaşam tarzını da etkilemiş, bir takım farklılaşmalara yol açmıştır.

İkinci Dünya Savaşı'na girilmediği halde, savaş sonrasında tüm dünyayı saran yeni etkilenmiş olgularından uzak kalınamamış, yoğunluğu hızla artan uluslar arası iletişim, Batı dünyasında geçerli olan üretim ilişkilerinin model olmaması hususunda, ülkede var olan tavır ve eğilimlere kesinlik kazandırmıştır. Politik alanda çok partili demokratik sistemin benimsenme çabaları da çarpıcı deneyim aşamaları ortaya koymuştur.

İkinci Dünya Savaşı sonlarına kadar süren erken Cumhuriyet döneminde yapılan işlerle kaçınılmaz bağlantı noktaları bulunsa bile, yenilenen üslup programları, yada yeni sanatsal biçimlendirme yöntemlerinin bireysel çabalarla kanıtlandığı yeni bir dönem açılmıştır. Bu dönemde resim sanatı, Türkiye'nin modern kültürler arasındaki yerini alma çabasının bir göstergesi, çağdaşlaşma olgusunun daha hızlı bir tempo kazanışında sorumluluk üstlenmiş bir etkinlik alanı kimliği kazanmıştır. Şüphesiz bu sürecin daralıp ferahladığı çeşitli evreler vardır, ama Türk resminin modernleşme temposu, liberal eğilimlerin gündemde

⁵⁰ Tansuğ Sezer, Türk Resminde Yeni Dönem, Remzi Kitabevi, 2.Basım, 1990, s.69-70

⁵¹ Yaman Zeynep; Türk Resminde "Non-Figüratif Tartışmaları" Türkiye'de Sanat, Sayı:9

kalmasıyla, bireysel üslup araştırmaları yönünden kesintisiz bir sürekliliği koruya gelmiştir.⁵²

1923'den sonra:

1.Resim sanatında son Osmanlı dönemi programlarının yeni temalara yönelerek Türkiye Cumhuriyeti'nin kültür ve sanat politikasına ayak uydurması.

2.Sanatçı kesimleriyle resmi ve yarı-resmi kurumlar arasındaki ilişkilerin sürmesi.

3.Avrupa'da modern sanat akımlarına belirleyici bir yön veren ilkelerin, özündeki içeriğin benimsenmediği yollarda kullanılması.

4.Sanatçıların bireysel iç dünyalarını resim diline aktaracak bir duyarlılık atmosferine sahip olmayışları.

5.Sanat yaşantısının sosyo-ekonomik yapıdaki belirti ve yönlendirmeler gereği sınırlı bir özgürlük içinde bulunuşu.

6.Resimsel üslup etkinliğinin kesinlikle sanat eğitimi kurumunun tekelinde bulunuşu.

7.Çağdaş Türk resim sanatının tarihsel gelenekler üzerinde temellendirilmesi yakında belli bir tavrın ortaya konmamış olması.

8.Resim sanatının tek yönlü gelişmesi, farklı eğilim ve üslup alternatiflerinin gündeme gelmemiş olması.

1950'den bu yana;

1.Sosyo-ekonomik yapının liberalleşmesi çabalarına paralel olarak sanatsal davranışlar ve üslup değerlerinin bireysel özellikler kazanması.

2.Resimsel temaların seçiminde sanatçıların iç dünyaları ve kişisel yaşantılarına ilişkin gerçekleri ön plana almaları. Dıştaki doğal ve toplumsal çevrenin resim diline aktarılmasında öznel yorum haklarının serbestçe kullanılmaya başlanması.

3.Sanayileşme ve kentleşme sürecinin hız kazanışına paralel olarak kentsel temaların kursal temalara tercih edilmesi. Düzensiz kentleşme ve nüfus yoğunlaşmasının getirdiği sosyo-ekonomik ve kültürel sorunlara karşı genişleyen ilgiler.

⁵² a.g.e., Yaman Zeynep, s.9.

4.Sanat eğitiminde, sanayileşme ve ürün çeşitlenmesinden doğan biçimsel tasarım ve tanıtım ihtiyaçlarının ele alınması, ancak sanayide dışa bağımlılık yüzünden bu tür programların başarıya ulaşamaması.

5.Batı'daki sanat ve düşünce akımlarının daha hızlı bir tempoyla izlenmesinde yeni zorunlulukların ortaya çıkması.

6.İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra ABD'de doğan sanat akımlarının Avrupa'da etkinlik hakları araması sonucunda, ortaya çıkan kültürel savaşın ve rekabetten Türkiye'ye de birtakım yeni üslup sorunlarının yansımaları.

7.Resim alanında evrensel değerler savı karşısında, yerel-ulusal kültürlerle ilişkin değerler sorununun güçlenerek gündemde kalması.

8.Ülkede resimsel üslup etkinliğinin sanat eğilimi yapan kurumlar dışında gerçekleşmesi.

9.Figüratif ve soyut eğilimler alanında ortaya konan alternatif üslup çabalarının yeni teknikler ve çeşitli malzeme kullanımıyla farklılaşan yeni boyutlara yönelmesi.

10.Liberalleşme ve serbest piyasa ekonomisinin geçerlilik kazanması sonucunda resmin bir meta olarak yatırım ve sanatsal değer ikileminden oluşan yeni bir kültürel boyut kazanması.⁵³

5.2.Çağdaş Türk Resminde Soyut Anlatımı Anlama Çabaları

1950'li yıllar Türkiye'nin çok partili özgürlükçü demokratik yönetime geçtiği yıllardır. Ülkenin yaşadığı bu çok önemli sosyo-ekonomik değişme koşut olarak ülkenin sanat yaşamında da çok yönlü ve özgürlükçü bir anlayış egemen olmaya başlamıştır. 1940'larda toplumsal içerikli olmaya başlamıştır. 1940'larda toplumsal içerikli resimler yapan sanatçılar bile 1950'li yıllarda soyut sanata yönelenler arasındadırlar. Soyut sanata duyulan bu ilgi yeni bir döneme duyulan ilginin sanki bir ifadesi niteliğindedir. 1950'li yıllara gelinceye dek 1910'lardan itibaren bir yandan izlenimci anlayışa bağlı çalışmalar sürdürülürken, diğer yandan 1930'lardan başlayarak şematik kübizm örnekleri verilmiştir. 1949 yılında düzenlenen Devlet Resim Sergisinde Ferruh Başağa'nın "Aşk" adlı resmi

⁵³ Tansuğ Sezer, Türk Resminde Yeni Dönem, Remzi Kitabevi, 2.Basım, İstanbul, 1990, s.7-11-12

soyutlaştırılmış bir kadın ve bir erkek figürden oluşmuştur. Bu resim soyuta yönelişin Türk resmindeki ilk örneklerinden birisidir. Aynı dönemlerde Refik Epikman, Zeki Faik İzer, Nurullah Berk, Sabri Berkel, Arif Kaptan, Cemal Bingöl, Malik Aksel, Halil Dikmen, Fahrünnisa Zeyd gibi bazı sanatçılar da soyuta yönelmiş olarak farklı yapıtlar üretmişlerdir. Bazı sanatçılar figürü resimlerden bütünüyle atarak daha şiirsel bir anlatıma ilgi gösterirken, bazıları da geometrik soyut resme yönelmişlerdir.⁵⁴

Bizde, resimsel anlatımlar, yerel bir organik gelişime bağımlı olamadı. Biz, Batıya yöneldiğimizden bu yana, resimsel biçimleme anlayışlarını dışardan hep hazır olarak aldık. Bu, geçen yüzyılın ikinci çeyreğinden bu yana değişmedi. Klasit-romantik melezi bir resim yorumlama anlayışı ile izlenimci anlayışlar ve sentetik-kübit akımı ile kimi dışavurumcu resimleme çabaları da, hep Batıda olup bittikten sonra ülkemiz sanatçılarınca benimsendi. Çünkü, sanatçılarımız ile düşünürlerimiz, sanatsal üslup ve akımlar üzerine fazla eğilmemişler ve bunların oluş nedenlerini ve zeminlerini araştırıp incelememişlerdi. Dolaylı olarak kendi toprağımızı dikkate almadan, Batılı anlayışların oluşum nedenlerini düşünmeden, gelişigüzel, yapıtların dış görüntü biçimlerini ithal edip durma alışkanlığına düşmüşüz. Örneğin Batıdaki kübit parçalama, soyutlama bilincinden çok deformasyona yönelik bir çalışma idi. oysa, salt soyut çalışma, Kandinsky'nin daha 1910'da yaptığı bir lirik-non-figüratif resmi ile ortaya çıkıyordu. Biz, bu organik resim gelişiminin ne olduğunu da, gerçek içeriği ile ancak 1955'lerden sonra anlamağa başladık. Çünkü, bizde ilk soyut çalışmalar, geometrik-non-figüratif bir biçimleme sınırı içinde idi ve biz bunun, bilinen ve sonuçlanmış bir anlayış olduğunu dikkate bile almadan işe devam ediyorduk.

Soyut resmin gelişim süreci üzerinde yer alan bir diğer özellik, Maniyerist dönemden bu yana figür resminde süregelen açık kompozisyon anlayışının ortadan kaybolmasıdır. Çünkü soyut resimde, nesne ile ilişkisi olmayan ve tamamen resimsel gereklerden oluşan bağlantılar, çoğunlukla kompozisyonu mühür gibi sağlam inşalı bir motife götürdüğünden, resimsel öğeler bir merkez noktasına doğru yöneliyor ve açık-kompozisyon kuruluşundan uzaklaşan bir düzeni oluşturlarlardı.

⁵⁴ a.g.e., Ersoy Ayla, s.33

Kısacası resimsel anlayışımız, kendi toprağımızda oluşmuş düşünce ve uygulamalara bir türlü bağlanamıyor ve hep Batıdan alınmış kopuk filmler gibi görüyorduk. Bu nedenlerledir ki, bizdeki soyut resmin oluşumu, birbiriyle ilişkisiz değerlendirmelerle ilgilidir ve Batıda farklı zamanlarda oluşmuş biçimlemeler, adeta mantar gibi, II.Dünya Savaşı'ndan sonra sergi evlerimizde bir anda boy gösterivermişlerdir.

Ancak bütün bu soyuta ilişkin girişimlerimiz, sonunda. bağlandığımız Batı sanatının sorunlarını etraflıca anlamamıza ve oldukça kesin kimi sonuçlar çıkarabilmemize neden olmuştur. Bu yüzden, bugün Batının resimsel mantık düzeyi ve paralelinde çalışmalarımız olabilmektedir ve yapılanları da anlayabilmekteyiz. Dolaylı olarak soyut çalışmalar yolu ile, resimsel yaratmanın sınır tanımayan bir anlatım alanı olduğunu da anlama olanağı buluyorduk. Hatta bu resimleme anlayışını, bizim geleneksel hat sanatımızla ilişkili bulanlarımız bile oldu. Buna paralel olarak soyuta ilişkin kimi yapıtlarımızda, yöresel ve folklorik motiflerin soyut düzenini bile değerlendirme çabalarına tanık olunmuştur.

5.3.Türk Sanatı ve Modern Sanat

Türk sanatçılarının içinde bulundukları ortam, hiç şüphe yok ki, modern batılı sanatçıların ortamından tamamıyla farklıdır. Türk kültürü ve düşüncesi, gerici ve donmuş geleneklerden kurtularak, Atatürkçülük yönünde Batı uygarlığının düzeyine yükselmek, hatta onu bütün insanlığa doğru aşmak ve kendi benzerliğini yaratmak amacıyla devamlı bir çaba sarf etmiştir. Fakat Türk kültürünün ve düşüncesinin içinde bulunduğu ortam; bir yandan, geçmişten gelen donmuş, yaşama ve yenileşme gücünü yitirmiş geleneklerin, eskimiş değerlerin ve doğmaların, diğer yandan, Batıdan gelen birbirine zıt düşünce, felsefe ve sanat akımlarının ve çeşitli ideolojilerin doğurduğu çelişmelerle, istikrarsızlıklarla, kavramlara ve değerlere ait anlaşmazlıklara ve belirsizliklerle doludur. İşte, Türk sanatçıları gerçekte, böyle bir ortamın içinde bulunuyor. Bu itibarla, sanatçılarımızın, sosyal ve kültürel problemlerimizin dışında kalmaları, bunların içine atılmaları, somut olayların içine girmeleri, kendi düşüncelerini ve sanat anlayışlarını kendi ortamlarında yaşamaları, denemeleri, bu nedenle, kendi

düşüncelerini ve sanat anlayışlarının yanında bunların ıstırabını, çilesini çekmesi gerekir. Sanatçılarımız, ancak bu sayede, kendilerine özgü bir sanat anlayışına ve dünya görüşüne sahip olabilir, dolayısıyla Türk ruhunun ayırt edici özellikleriyle hümanist ve kültürel değerleri yaratıcı bir sentez içinde birleştiren, milli olduğu kadar, evrensel bir değer taşıyan, orijinal ve biricik eserler yaratmayı başarabilirler. Bunun tersine, sanatçılarımız, kendi ortamlarından çıkarak, Batılı sanatçılara salt bir güvenle bağlanırlarsa ve onları aşan bir hayranlıkta taklit etmekle yetinilirse, bugün, ne yazık ki onlarda, genel olarak bu durumda olduklarını, kopyacılıktan ve şekilcilikten ileriye gidemediklerini görüyoruz. En sonunda, örneğin Türk motiflerini motive gibi, hatta ondan daha iyi kullanabilecek bir düzeye yükselebilirler; fakat önemli olan, onların Türk motiflerini ancak kendilerine göre, onlardan başka hiçbir kimsenin kullanamayacağı şekilde, tamamıyla, kişisel ve orijinal bir tarzda kullanabilmeleridir. Gerçekten, sanatçılarımız, kendi duyarlıklarına, kendi kişiliklerine ve dünya görüşlerine dayanarak tekniklerini bizzat yaratabilirler.⁵⁵

5.4.Geometrik Soyutlamacılar

Bizde figürü, geometrik bir özetleme ile soyutlayan geometrik soyutlamacılarımız, ilk soyut yapıtımızı verenler olmuştur. Örneğin daha 1947’lerde “Aşk” adlı yapıtı ile Ferruh Başağa, modleyi resminde terketmesine rağmen, figürü, resminin ana konusu olarak muhafaza ediyordu. Hamit Görele de, büyük düz yüzeyler haline getirdiği sembolik nesne biçimlerini tuval yüzeyine dağıtarak bir çeşit düzenleme yapıyordu. Yazdığı yazılarda da rengin önemine işaret etmekle birlikte, resimlerinde geometrik olarak soyutlanmış biçim, renkten ağır basıyordu. Onun çalışmalarında nesne renkleri dikkate alınmıyor, yalnız salt renklerle kesin sınırlı geometrik biçimlerin içi dolduruluyordu. Ayrıca, tuval yüzeyinde görülen biçimler, çalışma sırasında belirmiş değil, daha çok araştırılmadan benimsenmiş biçimler olarak ele alınıyordu. Bu nedendir ki, Görele’nin, soyutlama resimleri, salt soyut biçimleri değil, sembolik kimi nesne biçimlerini içerdiğinden, bu bölümde sınıflanması uygun görülmüştür. Örneğin,

⁵⁵ Müller Joseph-Emile, Modern Sanat, Remzi Kitabevi, İstanbul 1972, s.4-5.

yelkenlileri anımsatan üçgenler kompozisyonu anlayışındaki Devlet Sergilerinde yer alan birkaç çalışması, onun soyutlama görüşünü açık olarak yansıtabilmektedir. Onun soyutlama resimlerindeki turuncular, tatlı yeşiller, kahve renkleri, renk klavyesi olarak hep geçmiş figüratif döneminin peyzaj ve kompozisyonları ile ilgilidir. Genel olarak geometrik-figüratif dönemi ile geometrik-soyutlama dönemleri, resim kurma ve renk anlayışı bakımından bir yenilik getirmemekle birlikte, kişiliğini açık bir biçimde belirleyen arı bir resim dilini yansıtır. Epikman, ilginçtir, geometrik inşalı çalışmasına rağmen, renkli bir duygululuğun egemen olduğu resimler yapmıştır. Bu nedenle, onun geometrik kuruluşlu resimlerinde, lirik sayılabilecek bir sevimlilik, bir samimiyet de gözlemlenir.

Yukarıdaki açıklamaların ışığında bizde, 1926'larda Avrupa'ya öğrenime gidenlerin, orada öğrendikleri modeli kübizme ait inşa bilgilerine dayanan bir gelenek üzerine, 1950 sonrası geometrik soyutlamalarını oturttukları kolayca saptanabilmektedir.

Geometrik soyutlamayı, bir biçimleme olarak benimseyenler arasına katılanlar içine Erol Eti'de girer. Ancak onun çalışmalarındaki biçimler, soyut olmalarına rağmen derinliğine bir mekân içinde yer almaktadır. Bu nedenle onun resimleme anlayışı, figüratif bir biçimleme mantığına bağlı kalmaktadır.⁵⁶

⁵⁶ Berk Nurullah, Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi, Türkiye İş Bankası, Kültür Yayınları, 1970.

VI. BÖLÜM

6.CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK RESMİNDE LİRİK SOYUTLAMA YAKLAŞIMLARI

Yüz elli yıldır Batı resminin teknik ve plastik sorunlarıyla tanışıklı olan ve uğraşan resim ve heykel sanatımız 1930'lardan itibaren bilinçli olarak Doğu-İslâm kültürü ile Batı kültürünün sentezini oluşturmaya çalışmıştır. Sentez sorunu Pollock'un da işaret ettiği gibi, yerel temalar ve motiflerin zorlanmasıyla değil, resmin evrensel nitelikli boyutlarına bir Amerikalının Amerikalı olması gibi, bir Türkün Türk olması ile doğal olarak katılacak olan ulusal duyarlılığın birleştiği noktada belirir. Kritik olan Türk resminin Çağdaş Sanata katılımının nasıl olabileceğini ve ulusal duyarlılığın niteliklerini saptamaktır.

Türk Sanatı Çağcıl olabilir mi? Nasıl olabilir ve ne katabilir? Çağcıl sanattan Batıda Cezanne ile başlayan modernizmi ve onun gelişimini kastettiğimize göre bunun oluşumuna çanak tutan sosyo-ekonomik ve tarihsel koşulları göz ardı edemeyiz. Cezanne ve Kubizmin çıkışı on dokuzuncu yüzyılın sonlarında Avrupa'da gelişen yeni teknoloji, malzeme, üretim biçimleri ve bilimsel düşünce sistemlerinin ortasında onlara koşturarak gelişti. Faraday'ın elektromanyetik alan kuramından, Max Plank ve Niel Bohr'un yeni buluşlarına dek birçok bilimsel yenilikler düşünceyi etkiledi. Zaman ve mekân kavramları yeni anlamlar kazandı, "yokluk" ve "varlık" durumları arasındaki katı fark silindi. Eşzamanlılık durumu gündeme geldi. Bu buluşların tümü Soyut Dışavurumculuk dahil olmak üzere 20.yüzyıl sanatının felsefi yapısını oluşturdu. Non figüratif yaklaşım sanatçılarımız figür sorunundan kurtararak rahatlamasına ve tüm gücünü duygularının ifadesi ile plastik sorunlara yatırmasına olanak sağladı. Diğer sanat akımlarında olduğu gibi soyut dışavurumculuk da batıdan geldiği halde bu kez otomatizm yönteminin sanatçıyı bilinç altına götürmesi, kendi için dünyası ile aracısız bırakması Türk ressamını kendine rağmen kendini kabullenmeye, kendini aramaya, ruhsal dünyasına ifade vererek dünya ile olan ilişkisine özgün görsel denklemler bulmaya zorlamıştır.⁵⁷

⁵⁷ Aksüğür İpek, AR Sanat Yeni Dizisi 48, 1 Haziran 1982

Soyut Dışavurumculuk akımını batıda hazırlayan şartların hiçbirisi Türkiye’de yoktu. Ayrıca salt biçimsel düzeyde Cezanne ve Kübizm Türk resminde tam olarak kavranmamıştı bile. Gerçek üstücülüğün otomatizm yöntemine yatkın olabilecek bir bilinçlenme de söz konusu değildi. Ne Freud ne Jung toplumumuzu etkilememişti. Bu nedenle modern sanatta bilim, teknoloji ve toplumsal yapıya bağlı ve koşut olarak gelişen üslup ve kavramlara Türk sanatçısı, çok özel kişisel çıkışlar dışında, bugün bile köklü bir katkıda bulunamaz. Ne var ki Soyut Dışavurumculuk, Batının Doğuya yaklaştığı, kendi mantık yapısı içinde “mekân” ve “ilişkiler”, yani resmin soyut yapısı meselesinde Doğuyu kucakladığı, ondan ilham aradığı olağan üstü bir tarihsel andır. İşte bu an sürecinde sanatta en kalıcı sorun olan soyut yapı sorununa Türk Sanatçısı da çağcıl düzeyde önemli katkılarda bulundu. Ayrıca bu akım insanın iç dramına önem verdiği ölçüde dünyadaki tüm sanatçılara kapılarını açıyordu.⁵⁸

Dışa açılmaya ve çağdaş gelişmelerle daha yakın ilişkiler kurmaya çalışan Türk ressamı, Zeki Faik ve arkadaşlarının “D” grubu ile başlattıkları hamlenin, sonraki yıllarda süreklilik kazanması doğaldı. Tam da bu yıllarda, 1954’te, uluslar arası Sanat Eleştirmenleri Derneği (AİCA)’nın, İstanbul’da düzenlediği kongre, bu nedenle Türkiye’ye gelen ünlü yazar ve eleştirmenlerin, Türk resmindeki oluşumları yakından görmeleri için güzel bir fırsat yaratmıştı. O dönemin sanat ortamında, Türk resminin kısa geleneksel taşıyıp getirdiği birikimlerle, yenilikçi çıkışların, ciddi polemiklere yol açan bir çalışma noktasına ulaştığı görülür.⁵⁹

Türk resim sanatı tarihinin batı çağdaş sanat ortamı ile tanışıklığının esas temellerine bakıldığı zaman; bu sürecin Almanya ve Fransa’ya gönderilen sanatçılar dışında doğal bir gelişme süreci yaşamadığı görülür. Esasında, Türk Sanatçısının Soyut Ekspresyonist algısı da doğaldır ki bireyci (İndivüalist) bir yaklaşımda olacaktı.

“Varoluşçu ve benzeri düşünce akımlarının etkisini duyurduğu hazırlık evrelerinin 1970 öncesi ve sonrasında politik tavır ve düşünce açmazlarıyla karşı karşıya kaldığı bir gerçektir. Fakat dönemin düşünüş ve duyuş yönünden asıl niteliği, bireysel dünyalarını ifade etme çabasına giren sanatçıların kendi

⁵⁸ a.g.e., Aksüğür İpek

⁵⁹ Renda Günseli, (Prof.), Özsezgin Kaya, Türk Plastik Sanatlar Tarihi, Anadolu Üniversitesi Yayınları, 1993, Eskişehir, s.69

gerçekleri ötesindeki düşünsel zorlanmalara rağbet etmeyişleridir. Her dönemde tazeleyen evrensellik-ulusallık karşı tezlerini içeren tartışmalar gene bu yaklaşımların öznel derinlikleriyle, düşünsel ve duyarlıksal kavramlar açısından irdelenmeye çalışılmıştır.

Bu dönemde folklorik akım eğilimlerinin eleştiriye uğradığı, sorunlara kentlileşen bir bilinçle yaklaşılarak, batı dünyasından gelen etkilerle yeni baştan hesaplaşılan ulusal-yerel zihniyetin egemenlik kurmaya çalıştığı görülmektedir.

Bu süre içindeki tüm sorunsalların bireysel bağlamlara sahip bulunuşu, Türkiye'nin Batıya yönelişi açısından zorunlu bir olgu gerçekliğini karşımıza koymaktadır. Türk insanının özgür varlığı, Batılı insan genellemesinin karşısına böylece konulabilir, bu varlığın biçim sorunlarını duyuş ayrımları konusunda bireysel yaklaşımların değeri böylece tartışılabilirdi.⁶⁰

Lirik soyut anlatımın, asıl amacı yazısal özellikler taşıyan boyasal bir savaş amacı taşıdığı önemli bir gerçektir. Fransızların motifsel lekeciligi ile Amerikalıların motifsiz, rastlantısal lekeciligi de gene bu anlayış içinde sınıflanır. Bizde lirik soyutlama resim yapanlarda bu iki değerlendirme de görülür.

Resimsel lirizm, çağımız sanatçısının iç dünyasındaki fırtınaların, bir çeşit notasal boya tuşlarıyla ifadesidir. Bu nedenle lirik soyutlamada, sanatçının çevresini kuşatan nesnelerden çok, onun iç dünyasındaki bilinç altı evrenin orkestral renklerinin, dışavurumu öne çıkmaktadır. Sanatçının ürpertileri, korkuları, coşkuları, pervasızlığı, yalnızlığı, kısacası onun iç çatışmalarının görüntüleri betimlenmektedir. Bu çalışmaların nasıl başlayıp nasıl noktalanacağı sanatçısı tarafından bile önceden bilinmez. Lirik soyutlamada, sanatçı o anki duyumlarını içsel hislerini ve durumunu spontan olarak müzikal bir ritm içinde tuvaline aktarır.

Lirik soyutlamada sanatçı genellikle doğadaki bir motiften hareket etmektedir. Bir manzara, bir çiçek, bir kadın ve elbisesinin renkliliği ya da hareketli bir figür biçiminin etkisi, sanatçı için bir çıkış noktası olabilmektedir. Çağımız resminde görülen lirik soyutlama anlayışı, heyecanlı coşkulu, sanatçının serbest fırça darbeleri, boya kazımaları, karıştırmaları ve boya bıçağı ile yarattığı boyasal dolu şiirselliğinde biçimlenmektedir. Bu, bir çeşit el yazısı notlarına

⁶⁰ Tansuğ Sezer, Türk Resminde Yeni Dönem, Remzi Kitabevi, 2.Basım, 1990, İstanbul, s.10

dayanan serbest boyasal anlatımın şiirsel güzelliği içinde, nesne, figür ve doğa görüntüleri, neredeyse tanınmaz soylu biçimlere dönüştüğünden, optik görüntülerde görülen biçim ve düzen kaybolmaktadır. Bu çizgisel ve lekesele doku yüzünden nesne, figür ve doğa görüntüleri, asli biçimlerini büyük oranda göstermediklerinden bir biçim soyutlaması ister istemez ortaya çıkmaktadır. Hatta doğa karşısında yapılan kimi resimlerde bile, nesne ve figür biçimleri, sanatçının tuşsal kompozisyonu içinde tanınmaz bir biçime girmektedir. Bu nedenledir ki, lirik soyutlama sonucu, çoğu zaman nesne ve figürlerin optik görüntüleri, tümüyle ortadan kalkmaktadır. Böylece, lirik soyutlama biçimlemesini yansıtan resimler, çoğu kez non-figüratif, yani figürsüz resim görüntüsüne ulaşmakta ve lirik soyut ile non-figüratif resimler birbirine karıştırılmaktadır. Zaman zaman da, lirik soyutlamaya ilişkin resimlerde, nesne, figür ya da manzara öğelerinden kimi kalıntılar, kimi anımsamalara imkan tanımaktadır. Lirik soyutlamanın doğa biçimlerine bir dereceye kadar bağımlılığı nedeniyle, yani soyutlama olması nedeniyle, resimlerin adları da doğa ile ilgili olabilmektedir.

Türk resmine soyut yorumları Yeniler Grubu çevresinde toplanan sanatçıların çalışmalarıyla girilmiştir.

Geometrik ve lirik soyutlamalar özellikle 1950'li yıllarda resim sanatımızı derinden etkilemiştir. 1940'lerden itibaren yurtdışına giden sanatçılarımız Avrupa'da yeni ortaya çıkan soyut dışavurumculuktan ziyadesiyle etkilenmişlerdir. Birçok sanatçımız soyut anlatım doğrultusunda eserler üretmişlerdir. O dönemde yaşlı kuşak sanatçılar, bireysel sanat anlayışları arasına soyut anlatımları katmanın yolunu ararken, yeni yetişen genç sanatçıların soyut sanat anlayışını sanat üretimlerinin odağına yerleştirdiklerini görüyoruz.

1946'da Paris'e giden 'Paris Ekolu Türk Sanatçıları' olarak nitelendirilen Nejat Devrim, Selim Turan ve daha önceki yıllarda Avrupa'ya gidip gelen Fahrünnisa Zeid (Nejat Devrim'in annesi), Lirik-soyut sanat akımından etkilenmişlerdir. Türk resminde lirik-soyut anlayış Nejat Devrim'in 1947'den itibaren yaptığı çalışmalarla ilgi toplamaya başlamış, 1951'de "Tavanarası Grubu" sanatçıları ile yayılmasını sürdürmüştür.

Lirik soyutlama kimi "D Grubu" sanatçılarının da dikkatini çekmiştir. Bunlardan Zeki Faik İzer caminin kırmızı, turuncu, krom sarılı, turkuaz yeşili, gök

mavili vitraylardan, soyutlama bir resmin notlarını alabilmektedir. Ancak Zeki Faik İzer'in lirik soyut çalışması Batılı örneklerle benzerlik gösterir. Bu bakımdan bize özgü bir bireyselleşmeye ulaşamamıştır. Yine eski kuşak ressamlarından Nuri İyem'in yenileşme çabası içerisinde öncülüğünü yaptığı "Tavanarası" grupla akademi dışı çabaları, onun grupla birlikte lirik soyutlama anlayışına yöneldiğini görüyoruz. Nuri İyem de zikzaklı dönüşümler içinde lirik soyutlamada bireyselleşmeye ulaşamamıştır. Nuri İyem lirik soyut anlayıştaki çalışmalarını 1957'de başlattığı figüratif çalışmalarıyla birlikte 1967'ye kadar sürdürmüştür.

Lirik soyutlama ve lirik non-figüratif soyutlama dönemin çoğu sanatçıların eserlerinde görülür. Lirik soyutlamada Abidin Elderoğlu, Ercüment Kalmık, Abidin Dino, Devrim Erbil gibi kimi sanatçılar kaligrafinin plastik etkisini kullanırken; Fahrünnisa Zeid, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Refik Epikman gibi kimi sanatçılar da yerel motif ve nakışları biçimsel öge olarak kullanmışlardır.

1950-1970 yılları arasında lirik soyut anlayışla başarılı eserler veren diğer sanatçılarımızdan kısaca söz etmek gerekir.

Geometrik, soyut çalışmalardan sonra, 1955'te kaligrafik eğilimli resimler yapan Sabri Berkel, eserlerinde lirik-soyut anlayışı ortaya koymuştur. 1956'daki çalışmalarında düz yüzey parçalamaları ve çizginin karşıtlığında düzenlemelere gitmiştir. 1958-1960 yılları arasında üç tonla lekeyle, kaligrafik espiride çalışmalar gerçekleştirmiş, 1960'dan sonra ise leke-çizgisel düzenin olgun örneklerini vermiştir. Daha sonra, sanatçı bu anlatımda, 1962'den 1970'e kadar sponten fırça darbeleriyle dışavurumcu etkide "Leke Resim" olarak nitelendiği eserler üretmiştir. Sanatçının bu tarz çalışmaları "taşizm" örnekleri olarak da görülebilir.

1954'de Lirik-Soyut araştırmalara başlayan Adnan Turani (1926), 1955-1956 yıllarında motifsel bir lirik soyut anlatıma gitmiştir. 1958'den sonraki Non-Figüratif eğilimini 1975'e kadar sürdürmüştür. Bu tarihten sonra Lirik-Soyutu anlatımla birlikte, Lirik soyutlamalara da yer vermiştir.

Adnan Çoker bu anlayışta 1957-1965 yılları arasında, geniş fırça ve büyük tuşlarla gerçekleştirdiği yapıtlarında, dinamik bir yüzey elde etmiştir.

Abidin Elderoğlu (1901-1974), 1960 sonrası Lirik-Soyut anlayışın önemli temsilcilerinden birisidir. Sanatçı, 1940'larda başladığı doğa soyutlamalarından

sonra, 1950-1960 yılları arasında eğri çizgi ve düz yüzey karşıtlığındaki doğa ve figür soyutlamalarını, çizginin kalın ve içgüdüsel kullanımıyla işledi. 1960'larda bu anlatımını geliştirerek, kaligrafik bir espri içinde ve lirik-soyut anlayışla ortaya koydu. Elderoğlu'nun bu esprideki çalışmaları, goblen halı kompozisyonları için kullanılmış ve Avrupa'da uygulanmıştır. Sanatçı, 1960 sonlarından başlayarak, eğrilerin çoğunlukla olduğu ritmik çizgi ve yüzeylerle, düz fon ve geometrik yüzeylerin karşıtlığını, asal renklerin tok diri kullanıldığı kompozisyonlarında, çağdaş yorumlar ortaya koymuştur. Abidin Eroğlu'na kaligrafik eğilimler içinde genişçe yer vermiştik.

Lirik soyut anlatımda Erdal Alantar (1932), yapıtlarında fırçanın tek ve spontane hareketi ile coşkulu düzenlemelere gitmiştir. Kaligrafi ve motife ulaşmayı amaçlamayan bu anlatımda, fırça dokusu kendini hissettirir. Sanatçı 1962'de başladığı bu tarz çalışmalarını, halen geliştirerek sürdürmektedir.

Arif Kaptan, 1950'den sonra nakış ve geleneksel süsleme sanatlarından hareketle soyut sanat araştırmalarına yönelmiştir. 1956'da DRHS'ne verdiği "Sırmalı Kompozisyon" adlı yapıtı, Türkiye'de devlet ödülü alan ilk soyut tablo oldu. Sanatçı bu çalışmasında, geometrik düz renkli yüzey bölüntüleri üzerinde, kaligrafik eğri çizgilerle, lirik bir anlatımı yansıtmaktadır.

Hasan Kavruk, (1919) 1944'den başlayarak Lirik-Soyut çalışmalar yapmış, 1953'ten sonra Anadolu görünümünden esinlendiği Lirik-Soyut yapıtlarında dokuya önem vermiştir. 1970'den sonra yapıtlarında çok karmaşık düzenlemeler görülmektedir.

Hakkı Anlı (1906) ve Fethi Arda (1934)'da 1960'larda Lirik-Soyut anlayışta eserler veren sanatçılardır. Fethi Arda atak fırça darbeleriyle oluşturduğu eserlerinde, psikolojik bir patlamayı yansıtır. Sanatçı, 1967'den sonra dışavurumcu figüratif anlatıma yönelmiştir.

Lirik soyutlama anlayışında bireysel üslubunu araştırmacı bir çizgide sürdürerek özgün anlatım dili oluşturabilen sanatçılarımız ise Nejat Melih Devrim, Selim Turan ve Burhan Doğançay'dır. Burhan Doğançay ve Özdemir Altan'ın eserleri dışavurumcu-soyut olarak da değerlendirilebilir.⁶¹

⁶¹ Kılıç Erol, Çağdaş Türk Resminde Bireyselleşme, A.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2001

Daha 1945’lerde, bizim Paris’e yerleşmiş ressamlarımızdan Nejat Melih Devrim ve Selim Turan, soyut resme yönelmişlerdi. Nejat biçimleri parçalama işlemine, ilk girişinden hiç bir şeyi kalmayınca ya da değin devam edilmesi görüşündedir. Hatta bu parçalama işlemine “çılgınlığa varıncaya değin” devam edilmesini gerekli görmektedir ve resimlerinde de bu görüşünün uygulandığı görülmektedir. Tuval yüzeyinde bir çeşit savaşı durumu görünen o, boyasal öğelerin, durulup motifsel bir görüntü olmasına değin çalışmasını sürdürmektedir. Kısaca onun lirik anlatımı, bir çeşit didinmeye, tahribe, parçalanmaya dayanmaktadır. Eğer bu çalışmaların 1945’lerde başladığına dikkat edilirse onun ve Selim Turan’ın, bizdeki ilk lirik soyutlamacılar oldukları ortaya çıkar.⁶²

6.1.Cumhuriyet Dönemi Türk Resminde Lirik Soyutlama Uslubu İle Resim Yapanlar

6.1.1.NEJAD MELİH DEVRİM

YAŞAMI

Ressam Nejat Melih Devrim, 1923 yılında İstanbul’da doğdu. Yazar İzzet Melih devrim ile ressam Fahrelnisa Zeid’in oğludur. Sanatçı olmak için hazır bir atölye olan bir aile ortamında yetişen N. Melih Devrim, sanatın temel değeri olan kültür birikimine çocukluk yıllarında ulaşacaktır.⁶³

Nejat Melih Devrim, Büyükdada’da Şakir Paşa konağının sanat ortamında geçirdiği ilk gençlik yıllarında kendiliğinden resme başladı. Orta öğrenimini Galatasaray Lisesinde tamamladı. 1942 yılında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisinde L’opold L’evy’nin atölyesine girdi. Bu okulda aynı zamanda Bedri Rahmi Atölyesinde desen dersleri, ardından da Nurullah Berk ve Zeki Kocamemi Atölyelerinde çalıştı. Levy bu yıllarda tüm atölyelerin temel eğitmeni olarak görev yapmakta ve tüm atölyeleri dolaşmaktadır. 1944 yılında İ.D.G.S. Akademisini bitiren Devrim, önce ressam olan annesi Fahrelnisa Zeid’le birlikte

⁶² Berk Nurullah, Turani Adnan, Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanat Tarihi, Tıglat Basımevi, Ekim 1981, İstanbul, Cilt:2

⁶³ Özsegin Kaya, Türk Plastik Sanatları Ansiklopedisi, 2.Baskı, İstanbul 1999, s.173

daha sonra Bodrum'da ve ardından bu resimlerle 1944 yılında Taksim Sanat Galerisi'nde ilk kişisel sergisini açar.

1946 yılının Eylül ayında Ege vapuruyla savaş sonrasının mutluluğunu yaşayan Paris'e gider.⁶⁴

Paris'te Prof.Witmore-un yanında öğrendiği Türk hat ve Bizans mozaik sanatından etkilendi. İlk dönem yapıtlarını, bu etkiler biçimlendirdi. 1947'de Paris'teki ilk kişisel sergisini, Maurice Bedel'in desteğiyle Allard Galerisinde açtı. Bu sergideki eserler Doğu Sanatı ve Fransız şiirsel soyutlaması (Lirik Abstraction)'nın etkilendiği resimlerdir.⁶⁵

Nejat Melit Devrim 1946'da burslu olarak gittiği Fransa'da. Paris ekolü çerçevesinde sanatını geliştirdi. Londra, Brüksel, Lille, Kopenhag, New York, Varşova, Pekin, Odens, İstanbul, Ankara, Krakov, Ürdün ve Danimarka'da sergiler açtı. Bir yeryüzü gezgincisi olarak süren yaşamında, çağdaş sanatın parıltılı ve çalkantılı serüvenini yakından izlemişti. 1956'da yaptığı beş aylık bir Amerika konukluğu, 1962'den sonra çıktığı Orta Asya, Çin, İspanya, İtalya, Mısır, Danimarka, Polonya gezileri ona tekniği, duyarlılığı, araştırmacılığı ile çağdaş soyutlamada çok yönlü ve derin bir araştırma, algılama ufukları açmıştır. Yazın ve düşünce ortamıyla da yakın ilişkiler kuran Devrim, 1955 yılında Tristan Tzara'nın "Le Temps Naissant" adlı şiir kitabını, 1960'da Paul Elvard'ın "Sens de Tous les Instants" adlı şiirlerini resimledi. Chartres Katedrali'nin vitraylarından, Ravenna kentindeki Bizans kiliselerinin mozaiklerinden ve İtalyan Pirimitiflerinden (Resim 26) etkilendiği Paris'te, Lirik soyutlamayı benimsedi. Sanatçının çağrıldığı önemli etkinlikler arasında, Paris Uluslar arası UNESCO Sergisi (1946), New York'ta ABD ve Fransa'daki Genç Ressamlar (1950), Torino'da Fransız İtalyan (1959), Madrid'de Genç Paris Okulu (1953), Paris Modern Sanatlar Müzesinde günümüz Türk Sanatı (1964), Torino Estetik Merkezinde Michel Tapie'nin düzenlediği sergiler (1969-1975) ve Paris Uluslar arası Sanat Merkezinde Paristanbul (1990) sergileri anılmalıdır (Resim 27).

⁶⁴ Giray Kıymet, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonundan Örneklerle Manzara, Türkiye İş Bankası Yayınları, No:400, Dizi:59, s.518

⁶⁵ Özsezgin Kaya, Türk Plastik Sanatçıları, Ansiklopedik Sözlük, Yapı Kredi Yayınları, 2.Baskı, İstanbul, Haziran 1999, s.172

Nejat Melih Devrim 26 Şubat 1995 günü, son yıllarda yaşadığı Polonya'nın Çekoslovakya sınırı yakınlarındaki küçük bir kasaba, Nowy Sanatlar, Saint-Etienne ve Grenoble; Belçika Kraliyet, Varşova Ulusal, İstanbul Devlet Resim ve Heykel, Danimarka'da Alburg ve Aarhus, Havana ve Pekin Müzeleri ile Kopenhag Tuborg Vakfı ve birçok özel koleksiyonunda bir çok eseri bulunmaktadır.⁶⁶

SANATI

Nejat Melih Devrimin o akademi öğrencisiyken ilgisini çeken Bizans Mozaikleri ve Türk hat sanatı yaptığı üzerine incelemeler, sonraları ulaştığı tutarlı üslup doğrultusundaki lirik soyutlamalara yön veren ilk etkenler arasında sayılabilir. Geleneksel Soyut Türk Sanatlarına ve Kaligrafisine duyduğu bu ilgi Bizans Mozaik Sanatı ile bir senteze dönüştürülmüş ve yaşamı boyunca yapmış olduğu seyahat ve araştırmalarla zengin bir anlatım dili kazanmıştır. Nejat Melih Devrimin resimleri siyah, beyaz bir anlatım dilinden giderek çok renkli Taşizme yönelmiştir. Sanatçının Paris'ten sonra Çin'e yapmış olduğu üç gezi, Batı ile Doğu Sanatlarını yakından tanıma olanağı sunmuştur. Nejat Melih Devrimin tüm yapıtlarında her zaman Konstrüktivist bir anlayış hakim olmasına karşın, resimleri geometrik bir düzenlemenin dışında kalmış, 1965'lerden sonra daha da yumuşamıştır. Bunda da yapmış olduğu gezilerin rolü büyüktür. Resimlerinde ritm ve şiddet duygusu vardır. Mısır sanatından, oriental esprilere, geleneksel Türk halk sanatlarından, Kaligrafiye (hat sanatı) dek tüm farklı görüş ve duyuları kendi soyut lekeci anlayışı içinde bir senteze ulaştırmaya çalışmıştır. Nejat Melih Devrimin sanatı kişisel deneyim ve birikimlerle kazanılmış bir görüşün ve duyarlılığın ürünleridir. Yapıtları hareketli, coşkulu, karmaşık, çok yönlü, değişken ama zarif resimlerdir. Sanatçı görülenle hayal edileni, şimdiki zamanla gelecek zaman arasındaki ilişkileri ve rastlantının şaşırtıcı sonuçları ile yapıtlarındaki ritmi oluşturmuştur.

Onun lirik soyutlama resimlerinin özünü şiirsel ve duyarlı yaklaşımı biçimlendirmektedir. Yoksa salt mantıksal bir düzenleme hiçbir zaman kişiliğini,

⁶⁶ Köksal Ahmet, Art+Decor, Mart 1995

tüm bilincini ve iç dünyasını yansıtan dokuyu oluştururken, çok yakın ama hiçbirine benzemeyecek kadar çeşitli formlar kullanmaktadır.

Renkler üst üste yerleştirilmiş saydam bir etki yapmaktadır. Hafif akıcı bir ışık ile açık koyu değerler belirlenmekte, çok renkli olan resimlerde her renk bir kompozisyon içinde farklı armonilerle kullanılmaktadır.⁶⁷

Paris'te Galerie Allard'da açmış olduğu ilk sergisi hakkında Jaques Lassaigue Art's Litterature Beaux-Arts Spectacles'da Modern Türk Sanatının canlılığının göstergesi olarak tanımlamakta ve bunu şu görüşlerle açıklamaktadır:

“...Paris’e daha yeni gelen sanatçı, Fransa’daki çağdaşlarını uğraştıran birçok sorunu önceden sezmiş bulunuyordu. Eserleriyle mizacının özgünlüğünü gösteren, fakat aynı zamanda ciddi göndermeler yapan kendiliğinden ve özgün çözümler getirmiştir. Nejat, İstanbul’un sunduğu ve yararlanılmayan sonsuz zenginlikler içeren iki kaynağı incelemek merakını göstermiştir. Bunlardan biri Bizans Mozaikleri ve kompozisyonları, diğeri ise Arap hat sanatı. Sergide bir grubu. Kariye Camii’nin mozaiklerinden esinlenerek yapılan çok ilginç resimler oluşturuyor. Nejat bu mozaiklerde bulduğu sembol ve ritimleri, doğduğu ülkenin mimarisine veya peyzajlarına uyguluyor, aynen balık hareketlerini ve mekân ifadelerini aradığı diğer ilginç yapıtlarda bulduğu gibi.”

Bu yıllarda Paris’te; geometrik soyut anlatımları değişmez katı düzenlerin akademik tekrarları olarak değerlendirerek eleştiren sanatçılar arasına da katılacaktır. Zaman içinde sert konturlardan, köşeli formlardan tamamen arınan lekesel soyut resimler üretir. Bu resimler seçkin renklerin görsel algıyı çekici kılan armonisi ile varsıllaşır.

1963 yılında gerçekleştirildiği Çin seyahati, İspanya, Mısır ve İstanbul turları Devrimin soyut yorumuna katılan zengin renk anlayışının pekişmesine neden olacaktır. Geniş ve yuvarlak fırça vuruşları ve lekeli yaklaşımı Amerika’da bu yıllarda ünlenen soyut dışavurumculuk akımına yaklaşan değerler kazanacaktır. Sam Francis’in lekesel soyut dışavurumcuları da bu yılların en gözde resimleri arasında yaygın olarak tanınıp bilinmekte. birçok sanatçı aynı duyarlığa yaklaşmaktadır.⁶⁸

⁶⁷ a.g.e., Ersoy Ayla, s.50

⁶⁸ Giray Kıymet, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonundan Örneklerle Manzara, Türkiye İş Bankası, No:400, Dizi:59

Nejad'ın sanatı, oluşum sürecinin sırrını, ilham kaynağının zeminini anında ele veren basit bir estetiğin ifadesinden yada yüzeysel bir simgeciligi benimseyen basit bir estetiğin melodik ve soğuk kompozisyonlarından doğmamıştır. Tablolar. kromatik yoğunluğu, çözülmüş, ayrılmış kompozisyonu, kırık ritimler ve patlamış formlarıyla, akademik anlayışlı, sıradan, dengeli ritimler ve zararsız ahenkler içeren başka birçok soyut eserden farklıdır. Nejad'ın düzenlemelerinde, yalın geometrik formlar hiçbir zaman kompozisyonu sertleşmiş ve yazınsal bir tavır olan anlayıştan uzak tutulmuşlardır. Kullandığı formlar yalın olmalarına rağmen, birbirine benzemeyecek kadar büyük bir çeşitlilik gösteriyorlar. Bu formlar büyük sayıda parçacıklara ayrışıp tuvalin üzerindeki renkli yüzeye çatışmadan yerleşiyorlar.

Fon yada yüzey sözcüğü Nejad'ın estetiğine pek uygun olmayan veya yaklaşık olarak kullanılması gereken bir terim. Burada sorun, formları yüzeyin üzerinde yerleştirmek yada onunla birleştirmek değil. Nejad'ın çalışmalarında tablo, her şeyden önce zengin bir malzemedir. Öbür yanını göstermek istemeyen tül misali, bu malzemedен hareket ederek bazen silik bazen de belirgin öğeler oluşur. Renkler sanki aynalardan geçerek diyalog kurar. Tuval, işlenmiş bir yüzeyden çok üst üste yerleştirilen renklerin aydınlatıldığı, bütün camilerin ışıklandırıldığı İstanbul'da bir bayramı andırabilir. Malzemenin kendisi, gecenin saydamlığını hissettirir; yada altından kan ve hayatın geçtiği damarların belirsiz yollarını seçebildiğimiz, kâh duru, kâh berrak bir cildi anımsatır. Sedef gibi sütlü yada abanoz ışıkla aydınlanan bu kompozisyonlar, Nejad'ın tarzının iki aşamasını oluşturur. Birbirinin aynı iki tema: Biri akıcı, hafif, uçarı ve telaşsız bir ışık yayıyor, diğeri ise tutkulu, fanatik, mistik bir yaklaşımı ön plana çıkaran açık koyu değerleri ele alıyor. Böylece birbirinin kaidesi ve hasmı olan iki uygarlığın eşdeğer bir görüntüsü sunuluyor.⁶⁹

Nejat Melih Devrimin resimleri, Paris'e yerleştikten sonra parlak, etkili renk tuşları ve kırık, kesik, şeritsi çizgilerin arabeskiyle biçimlenmiş portre figür soyutlamalarından arınarak, Pierre Soluage'ın soyutlamalarını andıran, bilinç altı doğaçlama olarak da nitelenen "informel" yaklaşımın duyarlı, etkili, özgür leke kombinezyonlarına dönüşmüştür.

⁶⁹ Boudaille Georges, Türkiye'de Sanat, Sayı:11, Kasım-Aralık, 1993

Paris ekolü çevresinde mekân ve ritm sorunlarının çözümünde yeni olanaklara ulaşan Devrim'in resimleri, özellikle Kandinsky, Klee, Hartung gibi ustaların öncüsü olduğu yaratıcı, özgün ve lirik soyutlama eğilimine kavuşmuştur. Resim sanatına yaşadığımız dünyanın doğal ve nesnel gerçeklerinden hiçbir şey yansıtmayan, salt resim olarak imge yoluyla edinilebilecek tüm ölçütlerin dışında, değerlendiren bir görüşü benimsemişti. Belirli bir akımın sınırlarına girmeyen, ancak Genç Paris Ekolü'nde benzerlerine rastlanabilen öznel bir gerçek duygusuna, iç gözlemlere ilişkin renk, leke, çizgi gibi soyut, görsel öğelerle biçimlenen özgün kişilikler öngörülüyor bu eğilimde.

“Bahar”, “Dalgalar”, “Ryto”, “Baltık Kıyısından” adlı 1964-1967 dönemi resimlerinde doğal soyutlama yada soyutlanmış peyzaj görüşünün izlerine rastlanan Nejat Devrim'in 1981'de Bedri Rahmi Galerisinde sergilenen “Yükselen” (1976), “Paris Peri” (1973), “Polonya Temmuz” (1988), adlı düzenlemelerinde yer yer şiirsel düzeylere varan bir renk lirizmi öne çıkıyordu. Çoğu resimlerinde hiçbir nesneye bağlanamayacak, kendine özgü renk, leke örgüleri ve değişimlerle ustaca yinelenen ve bir yaşam coşkusu ileten bu birbiri ardınca açılmış penceremsi yüzeylerde, renk/leke çelişkileriyle özgün bir kişilik vurgulanıyordu. Fransız sanat eleştirmeni Pierre Courthion'un dediği gibi, “Nejad'ın, öykünmeden uzak sanatı, resmin gözlerinin görünen dünyadan gizlice topladığı esinlerden oluşur. Klee'den sonraki kuşağın ressamaları arasında Nejat, kişiliğini en belirgin biçimde koyandır.”⁷⁰

Nejat Melih Devrimin eserlerine baktığımız zaman, özünde taşımış olduğu temel ulusal motiflerin duyarlılığı ve bu duyarlılığın gelişen algı ve kültür senteziyle giderek bilinçli bir zenginliğe ulaştığını görürüz. Eserleri izleyicisine Anadolu'nun kültür zenginliğinin farklı coğrafyalara evrensel bir dille anlatılışı gibidir. Sanat üslupları her ne kadar özünde lokal bir bakış açısı oluştursa da, üslubun estetik alt oluşumları geniş bir evrenselliği yansıtmak durumundadır. Bu üslup dili Nejat Devrimde lirik soyutlama ile hem bireysel bir anlatıma hem de evrensel bir paylaşım ve anlatıma dönüşmüştür. Sanatçının resimlerindeki yansıma hem kendi hırçın kişiliğinin bir dinginlik ve uyuma varma çabasını hem

⁷⁰ a.g.e., Ahmet Köksal

de üç esas olgunun; İslam geleneği, Bizans etkisi ve Fransız öğretisinin üçlü korelasyonunun şifrelerini aktarıyor gibidir.

Sanatçının tekniği onun doğal olarak Yeni Paris Ekolü içinde yer almasına neden olsa da, bu işlemin temini özellikle, onların günümüz akımlarının dışında kalmasını sağlıyor. Bunun nedeni acaba Orta Avrupa kökenli bu kadar çok sanatçı arasında tek Türk oluşundan mıdır? Gerçek şudur ki, asırlardan beri İstanbul'un sahne olduğu Hristiyan ve İslam alemlerinin sanat etkinlikleri arasındaki çekişme, Nejad'ın sanatsal uğraşının temelini oluşturmuştur. Sanatçı, bu iki alemi birleştiren ve ayıran özellikleri hissetmiştir.

6.1.2.ZEKİ FAİK İZER

YAŞAMI

1905 yılında dünyaya gelen Zeki Faik İzer, ilk resim derslerini, ilkökul öğrenimi sırasında Ağâh Efendiden alır. Galatasaray Sultanisi'nde de süren bu ilgi; lise öğreniminin ardından, 1923 yılında Sanayi-i Nefise Mekteb-i Alisi'ne kaydolmasına neden olacaktır. 1928 yılında Avrupa bursu seçimlerini kazanan Zeki Faik, Hamit Görele ve Mimar Sedat Hakkı Eldem'le birlikte, Paris'e öğrenime gönderilir.

Önce arkadaşları gibi Zeki Faik de André Lhote Atölyesi'nde alır soluğu. Sonra, Uygulamalı Güzel Sanatlar Okuluna girer. Prof.Maret'in atölyesinde; seramik, duvar resmi ve fresk eğitimi görür. Altı ay süren bu kurs dönemi tamamlanınca da Emile-Othon Friesz Atölyesine girer. 1932 yılına dek kaldığı Paris'te Salt Lhote Atölyesine sürekli olarak katılacaktır.

Yurda dönünce Ankara Gazi Eğitim Enstitüsü'ne resim öğretmeni olarak atanacak, fakat kısa bir süre sonra Ankara Atatürk Erkek Lisesine naklen tayin edilmesi nedeniyle istifa ederek İstanbul'a dönecektir. 1933 yılında, "D" Grubunun kurulmasında önemli rol oynayacaktır. 1934-1936 yılları arasında tekrar Paris'e giden Zeki Faik, burada yaşamını kazanmak için fotoğraf rötuşları ve kitaplar için illüstrasyonlar yapacaktır. 1937 yılında Devlet Güzel Sanatlar

Akademisi Fotoğraf Atölyesine atanacak. 1940 yılında Afiş Atölyesine ve 1955 yılında da Resim Atölyesi öğretmenliğine getirilecektir.⁷¹

1942’de 4.Devlet Resim ve Heykel Sergisinde ve 1957’deki 18. UNESCO’nun Paris’te düzenlediği Uluslararası Modern Sanat Sergisiyle Bernuschi Müzesinde açılan “Bugünün Türk Resmi, Dünyanın Türkiye’si” adlı sergilerin düzenlenmesinde çalışmıştır. 1961’de Türkiye birincisi olarak Guggenheim Uluslararası Sergisine katılan Zeki Faik İzer, 1970’de emekli olduktan sonra Fransa’ya yerleşmiştir.⁷²

Zeki Faik İzer “D” Grubunu oluşturan sanatçılar arasında serbest soyutlama fantezilerini en çok benimseyen bir ressam olarak karşımıza çıkmaktadır.⁷³

Ama İzer’in sanatta dogmatik kalıplara karşı olması, araştırmadan ve yenileşmeden yana bir eğilimi yaşamının sonuna kadar sürdürmesi, onun resimlerini, bugün bile kesin bir sınıflama içine sokmamızı güçleştiriyor. Tekniği, düşünce ve buluşla birleştirme yönündeki çaba, onun çalışmalarına hep yol gösterici bir yön çizmiştir.⁷⁴

ZEKİ FAİK İZER’İN SANAT ANLAYIŞI

Öyle ressamlarımız vardır ki, kişilikleri ve resimleri neredeyse Türk Resim Sanatının gelişim süreci ile özdeşleşmiş, sanat yaşamlarının, onlar için çok önemli olan dönüşüm noktaları, Türk Resminin de kilometre taşlarını oluşturmuştur. Zeki Faik İzer, yaşamı, eserleri ve kişiliği ile bu kilometre taşlarından biridir. Sanatçı, akademi hocalığı, “D” Grubunun kuruluş aşamasındaki etkinliği ve yurt dışındaki çalışmaları ile, asırlık bir deneyim abidesidir.

Zeki Faik İzer işin başlangıcından beri “renkçidir” (Resim 29). Figüratif dönemlerinde, klasiği inceleme dönemlerinde bile rengin önemi, formun, figürün ve perspektifin öneminin üzerinde yer almıştır. Daha da önemli bir faktör sanatçının doğasına işlemiş bir “dışavurumculuktur”. Sanatçının erken çalışmalarında Paris görgüsünden kaynaklanan “Kübist Ekspresyonist”

⁷¹ Giray Kıymet, T. İş Bankası Sanat Yay., İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonundan Örneklerle Müze, Yayın No:400, Dizi:59, s.380

⁷² Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi. Cilt:2, s.898

⁷³ Tansuğ Sezer, Çağdaş Türk Sanatı, Remzi Kitabevi, 2.Basım, 1991, İstanbul, s.378

⁷⁴ Renda Günseli, Türk Plastik Sanatlar Tarihi, Anadolu Üniversitesi Yayınları, Yayın No:581, Temmuz, 1993

etkileşimler ön plandadır. Ancak Zeki Faik İzer “sistemleştirildiği oranda sentetikleşmiş” ve teori yapısı kazanmış sanat akımlarının sınırları içinde kalmayı reddeder ve daha özgür, daha lirik, daha bireysel bir estetiğin arayışını sürdürür. Bu özgünlük ve lirizm kuşkusuz “doğada” saklıdır. Fovizm’e çok yakın renk kullanımı ile, dışavurumcu fırçasının “spontanlığını” birleştirerek doğa soyutlamalarını “temel konu olarak” benimser.⁷⁵

Paris’te bulunduğu sırada Friesz ve Lhote’dan yararlanan İzer, çizgisellikten çok renk lekelerinin düzenlenmesine yönelik bir çalışmaya eğilim göstermiş. önceleri figürlü kompozisyonlar yaparken giderek 1950’lerin ortalarında soyut düzenlemelere yönelmiştir. Kaligrafik biçimleri anımsatan soyut kompozisyonları, iç dünyasını yansıtan hızlı ve sürekli fırça vuruşlarıyla, II.Dünya Savaşı sonrasında önce Amerika’da başlayan ve oradan tüm dünyaya yayılan Soyut-Dışavurumculuk akımı içinde değerlendirilir. Sanatçının soyut kompozisyonlarını oluştururken kullandığı teknik, Taşizmi (lekecilik) anımsatır.⁷⁶

Zeki Faik İzer, 1970 yılında başlayan kolaj çalışmalarında renk, plan ve motif anlayışıyla Matisse’e hayranlığının esinlerini yansıtır. Büyük tuvalerde dinlediği müziğin etkisini yansıtan fırça darbeleri yada akışkanlığıyla dokunan çok renkli soyut anlatımlar Zeki Faik’in sanatının temelini oluşturur. Bu dönem içinde, canlı ve tek renkli pürüzsüz düz yüzeylerle karşıtlıklar oluşturan girift-çizgisel bölümlerin dinamizmini yansıtan kolajlar de üretir.⁷⁷

Sanatçı 1980’lerde, ilk kez 1940’larda ilgi duyduğu Duvar Halısı üzerine de çalışmaya başlamış ve kolaj tekniğinden yararlandığı bu dokumalarda resimlerine benzer bir üslup kullanmakla birlikte yer yer Orta Asya ve Anadolu Türk Sanatına özgü örgelere yer vermiştir.⁷⁸

Zeki Faik İzer’in Sanat tarihi üzerine olan derin bilgisi; çevresine ve sanat yapıtlarına her zaman hem ayrıntıyı, hem bütünü aynı değerle algılayarak, görülmesi gerekeni görerek bakabilmesi ve sanatçı duyarlığı ile birleşen deneyimi, sanatsal kişiliğine belirleyici bir anlam katan özelliğini kazandırmıştır. Geçmişten ve yaşanan zamandan, dünyadaki sanat olayının esprisinden esinlemeyi bilmek,

⁷⁵ İsmet Doğan, Hürriyet Gösteri, Ocak 1985, Sayı:50, s.40

⁷⁶ Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Cilt:2, s.898

⁷⁷ Giray Kıymet, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonundan Örneklerle Müze, Türkiye İş Bankası Sanat Yayınları, No:400, Dizi:59, s.380

⁷⁸ Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi

sanatı doğru yorumlayabilmek... Geleneksel ile çağdaşın sentezini, yapıtların. kişiliğinin damgasını vurarak sunan usta, Batı ile Doğu kültürünü gereğince özümsemiş; benliğinde özgün bir tavra varabilmiş ender Türk ressamlarındandır.⁷⁹

Ahmet Hamdi Tanpınar, bir yerde Zeki Faik İzer için, bugünün sanatçısı olduğunu bilen bir ressam tanımını yapmıştı. Bugünün sanatçısı olmak, günümüz sanatının içinde olduğu ortamı ve koşulları iyi bilmek anlamına geleceği gibi, bu ortamın zorunlu bir parçası olarak sanat üretmek gerektiği inancından yola çıkmayı düşündürür. 1971-1984 yılları arasında sürekli olarak yaşadığı, gözlem ve duyumlarını geliştirdiği, çalışmalarını sürdürdüğü Paris'te, Zeki Faik İzer, daha önce Türkiye'de başlattığı soyut çalışmalarının izinde yürürken, seçmiş olduğu yolun, bulunduğu ortamda kendini haklı çıkaran bulgulara açık seçeneklerle dolu olduğunu görmüştü. Bu yönde bir çakışmanın, sanatına kazandıracağı değerleri saptamanın keyifli ve özverili akışına kendini kaptırarak, birbiri arkasına desenler çizdi, tuvaler boyadı. Onun resimlerini yan yana koyup baktığımızda, birbirinden türemiş olan bu çalışmaların, ortak bir sorunsallık çevresinde düğümlendiğine, sonrada bu düğümün kendiliğinden çözülüp açıldığına tanık oluyoruz. Zeki Faik İzer, Fransa'daki öğrenim yıllarında, Lhote atölyesinde çalışmış olmanın verdiği bir yönelişle kübist denemelere girişmiş olduğu halde, bu anlayışın geometrize edilmiş tarzın, fazla entelektüel ve ölçülü tekniğine kendini uydurmakta zorlandığı için, yapısına daha yakın bulduğu Othon Friesz'in yanında çalışmayı yeğlemişti.

Böyle bir tercihin bile, onun sanatındaki arayışlar açısından neyi ifade ettiğini anlamak zor değildir; fırçanın yada kalemın, resim yüzeyi üzerinde. herhangi bir ön düşünceye dayanmaksızın özgürce dolaşması. bulmak istediği şeyleri, bu özgür arayış düzeninin akışı içinde, rastlantıların payını da hesaba katarak bulmaya çalışması, ondaki sanatsal disiplinin, herhangi bir kurala yada ilkesel bağıntıya koşullu olmadığını gösterir.

Zeki Faik İzer; işin başlangıcından beri "renkçidir" figüratif dönemlerinde klasiği inceleme dönemlerinde bile rengin önemini, formun, figürün ve perspektifin önemi üzerinde yer almıştır. Daha da önemli bir faktör sanatçının doğasına işlemiş bir "dışavurumculuktur" sanatçının erken çalışmalarında Paris

⁷⁹ İpekoğlu Gül, Zeki Faik İzer, Halkbank Sanat Galerisi, Ankara, Aralık 1990

görgüsünden kaynaklanan “kübist, Ekspresyonist” etkileşimler ön plandadır. Ancak Zeki Faik İzer “sistemleştirdiği orandan sentetikleşmiş” ve teori yapısı kazanmış sanat akımlarının sınırlar içinde kalmayı reddeder ve daha özgür, daha lirik, daha bireysel bir estetik arayışını sürdürür. Bu özgürlük, kuşkusuz lirizmi doğada saklıdır. Sanatçı doğaya yönelir. Fovizm’e çok yakın renk kullanımını dışavurumcu “spontanlığını” birleştirerek doğa soyutlamalarında türlü tekniklere baş vurmaktadır. Çok renkli ve çok hareketli görsel etkiler yaratmaktadır. Sanatçı Fov renkleri ve sistemden yoksun ancak “zekice soyutlamalarla kültürel ilişki ve etkileşimleri bu tür deklarasyonuna” yönelmektedir. “Afrika’ya selam” adlı resimde de Totem ve Taşistlere özgü ama yine doğaya yönelik soyutlamalara rastlarız.⁸⁰

Soyut, informel yada lekeci eğilimlerin tümü, sanki onun resminde bileşkesel bir değer kazanmış ve belirli bir amaca doğru kanallize olmuş gibidir.

Kendi boşluğundaki kuşu da bu bağlamda yorumlamak gerekir. Renklerin açık-koyu, soğuk-sıcak etkileriyle, birbiri içinde dönendiği, bir merkez kaç gücün etkisi altında etrafa yayıldığı bu kompozisyon, isimden de anlaşılacağı gibi, bir kuşun kendi boşluğunda serbestçe, hiçbir engele takılmadan, hiçbir korku yada kuşkuya kapılmadan uçuşması gibi, renk beneklerini merkezden çevreye yayılan etkilerini, resimsel bir öğütlemeye tabi tutmakta, fırçanın yarattığı soyut izlenimleri genelleştirici bir yol izlemektedir (Resim 28). Bu tür müzikalite duygusu, renklerin ton derecelerine göre tabloda inişli-çıkışlı rezonanslara yol açıyor bu resimde. İlgimiz, fırça tuşlarının yönlerine uygun biçimde iniyor, sonra tekrar koyu kesinleşmiş yada önceden saptanmış biçim formülasyonu, resme karışmıyor, aksine, her şey kendi doğrultusunda çözüme yönlendirilmiş olanın spontan etkilerini yansıtıyor.⁸¹

⁸⁰ Doğan İsmet - Külahlıoğlu Can, Zeki Faik İzer ve Turan Erol Türkiye’de Plastik Sanatlar Dergisi, Sayı:5, Eylül/Ekim 1992, s.40-41

⁸¹ Özsezgin Kaya, Cumhuriyetin 75.Yılında Türk Resmi, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, s.120-121

6.1.3.BURHAN UYGUR

1940 yılında Tirebolu'da doğdu. 1992 yılında İstanbul'da öldü.

1961-69 yılları arasında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümünde Nurullah Berk ve Bedri Rahmi Eyüboğlu atölyelerinde eğitim görmüş, 1970'de Salzburg Yaz Akademesinde KOBRA Grubunda CORNEILLE'e birlikte çalışmıştır. Sanatçı, soyut ve figüratif öğeleri birlikte kullandığı resimlerinde iç dünyasını dile getirmiş ve yaşam-ölüm-ölümsüzlük çevrimi içinde süreklilik kavramını vurgulamıştır. Gerek renk, gerek çizgi kullanımı düşsel ve şiirsel bir etki yaratır. Bireysel anlatıma inanan Uygur, resmini akademik kuralların dışında özgün bir tarzda oluşturmuş kendine özgü bir PERSPEKTİF ve NAİF bir dil kullanmıştır. Sanatçının son dönem resimlerindeki özgün dokunun ve lekenin giderek belli simgelere dönüştüğü görülür. Desenlerinde kurşun kalem, tükenmez kalem, pastel vb. çok çeşitli malzemeleri bir arada kullanan Uygur, antetli bir zarfın üstüne, bir kağıt parçasına, sigara paketi üstüne, kısaca üstüne çizilebilecek her şeye desen çizmiştir. Malzemeyi kullanırken de değişik yöntemler uygulamış; örneğin yağlı pastelle yaptığı resimlerinde çoğunlukla fırça yerine parmaklarını kullanmıştır. Bir çok deseninde ve resminde yazıdan da yararlanan sanatçının, kompozisyonun herhangi bir yerine yerleştirdiği bu yazılar resmin adı yada temasına ilişkin bir paragraf olabilmektedir.

1980'lerde tuvalin sınırlarını aşarak farklı gereçler özellikle de ahşap kapılar üstüne resim yapan Uygur, 1968'de Çağdaş Ressamlar Cemiyetinin Yılın Genç Sanatçısı Jüri Özel Ödülünü, 1976'da İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Açık Hava Sergisinde ödül ve mansiyonlar, 1978'de Sedat Simavi Vakfı Görsel Sanatlar Ödülünü, 1988'de de 2.Uluslar arası Asya-Avrupa Bienali İkincilik Ödülünü almıştır.⁸²

BURHAN UYGURUN SANATI

Akademide, önce Nurullah Berk'te sonra Bedri Rahmi'de geçen öğrencilik yıllarından daha sonraki bohem yıllara, nice ilginç anekdotla süslü dönemlere varıncaya kadar, Burhan, hep yeni sanatçı imajının göstergelerinden biri olmuştur.

⁸² Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 3.Cilt, Yem Yayınları, İstanbul 1997, s.1854

Bu sanatçı imajı, İstanbul'un pek de alışık olmadığı, sıra dışı bir görüntüyü yansıtmıştır. Sessiz-sedasız resmini yapan, devlet bürokrasisiyle doğrudan yada dolaylı ilişkileri bulunan, yılda bir devlet sergilerine katılan, arada bir de kişisel sergi açan sanatçı tipine karşıt bir tiptir bu. Düzenle bağdaşmaz, kafasının dikine gider, lafını esirgmeden konuşur, küfür edilmesi gereken yerde küfrün en sunturlusunu basar, susacağı yerde de susmasını bilir. Saygının en büyüğü ondadır, ama yapay değildir bu saygı.

Bir tarihte, hocası Bedri Rahmi, Burhan için “Beyazı en iyi kullanan ressam” deyimini vurgulamıştı. Beyazı en iyi kullanmak, kuşkusuz bir teknik yetenektir ama, O salt beyazla yapılmıyor resim. Bir resmin pişirilip ortaya çıkarılmasına bir çok etkenin aynı oranda payı var. Onların bir kompozisyon çatısına dönüştürülmesiyle oluyor resim. Burhan Uygur, bu gerçeği biliyordu, bunun farkındaydı. Yaşamın akışı içinde koparılmış sahneler, Burhan'ın resimlerinde yapay bir yansıtmacılığa tanıklık etmiyorsa, bunun nedeni, sanatla yaşamın özdeş kavramlar olarak görülüp algılanmasından kaynaklanır.

Yaşam, eşittir; sanat, eşittir yaşam. Bu eşitliğe aykırı düşecek, onu bozabilecek hiçbir yabancı etken karışmamıştır Burhan'ın resmine. Spekülasyona hep uzak durmuştur. Yürekle bağıntısı bulunmayan inançların peşinden koşmamıştır. Yüreğinin telini titretmeyen hiçbir şey Burhan'ın resmine konu olmamıştır. “Gezgin bir hayalet gibi” insanların yürek çırpıntılarını sezinleyebilmek için içsel dünyalara sık sık konu olmuş, o dünyaların ritim dilini kavramaya çalışmıştır (Resim 30). Değil mi ki bir insandır, bütün öteki insanlarla ortak bir sezginin gizemli dilini anlamaya özen gösterecektir. “Hayalperest bir kuş” gibi, hep keşfedilmiş duyguların peşinde koşacaktır, o duyguların dışa vurulmayı bekleyen özlemlere tanıklık edecektir. Bütün bunları yapmadıktan sonra, “günler ne işe yarar”dı.⁸³

Esrik ve olağanüstü duyarlı bir mizacın ürünleri olan yapıtlarıyla Burhan Uygur'u resmin şiirsel boyutlarını da zenginleştiren bir kişilik olarak görüyoruz⁸⁴ (Resim 31).

Resme gerçek anlamda şiirsel ifade ve çeşni boyutları kazandıran ayrıcalığı ustalığı türünden daha yaygın bir üne kavuşmasında da etken oldu. Lirikmin

⁸³ Milliyet Sanat, Sayı:28, Mayıs 1992

⁸⁴ Tansuğ Sezer, Çağdaş Türk Sanatı, Remzi Kitabevi, 2.Basım, 1991 İstanbul, s.385

hemen hemen doruklarına çıkabilen sevecen ve ezik bir ruhla biçimlendiği figürler, güncel yaşantılardan süzölmüş dokunaklı bir şiirin hüznüyle doluyordu. Kısa zamanda geniş bir ilgi çemberiyle kuşatılan Burhan Uygur'un resmiyle bağımsız bir geçim yolu bulduğu da unutulmamalıdır.⁸⁵

6.1.4.TURAN EROL

YAŞAMI

1928 yılında Milas'ta doğdu. Ortaöğrenimini Milas'ta tamamladı. 1944'de İstanbul Güzel Sanatlar Akademisine girdi ve 1951'de mezun oldu. Dört yıl Bedri Rahmi Eyüboğlu atölyesinde çalışan Erol, öğrencilik yıllarında Onlar Grubunun (1948) kurucuları arasında yer almıştır. 1952-60 arasında Diyarbakır'da Ziya Gökalp Lisesinde resim ve sanat tarihi öğretmenliği ve yöneticilik yapmıştır. 1960'da Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğünde şube müdürlüğüne atanan Erol, bu görevinin yanı sıra Ankara Kız Lisesinde sanat tarihi öğretmenliği yapmış. Dost ve Ulus dergileriyle Ulus gazetesinde haftalık yazılar yazmıştır. 1961'de bir yıl için Fransa'ya giden Erol, bu süre içinde Paris, Amsterdam ve Brüksel müzelerinde incelemeler yapmış, ayrıca gravür teknikleri üzerinde çalışmıştır. 1963'te Fransız hükümetinin bir bursunu Neşet GÜNAL'la paylaşan sanatçı bu dönemde çağdaş akımları incelemiş ve tekniğini geliştirmiştir. Aynı yıl Güzel Sanatlar Şube Müdürlüğü görevinden ayrılarak Gazi Eğitim Enstitüsü (Gazi Eğt.Fak.) Resim-İş Bölümü Öğretim Üyeliğine atanmış, bu görevini 1975'e değin sürmüştür. 1975'de "Türk Resminde İnsan ve Hayvan Figürü" adlı teziyle doktor unvanını almıştır. 1965-87 arasında DTCF'de 1983-87 arasında Gazi Eğitim Fakültesi Resim Bölümünde, 1987-90 arasında Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesinde ders vermiştir.⁸⁶

SANATI

Turan Erol'un sanatı, Türk resminde, gruplaşmaların, yerellik-evrensellik tartışmalarının, sanat, edebiyat ve politikada yenilikçi-toplumcu düşüncelerin gündeme geldiği hareketli bir döneme rastlıyor. Bu ortamda O, Türk Sanatına

⁸⁵ Tansuğ Sezer, Türk Resminde Yeni Dönem, Remzi Kitabevi, 2.Basım, 1990, s.109

⁸⁶ Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Cilt:1, s.543, Yem Yayınları, 1997

damgasını vurabilecek, Türk resmine özgüsellik kazandırabilecek güçte sanatçıların, yaşadığı çevreyle ilişkisini koparmamış olmakla birlikte, kendine dönük, biraz çekingen, bireyci nitelik taşıyan ressamlar arasından çıkacağına inandı ve sonuçta kendisi de öyle yaptı.⁸⁷

Turan Erol, onlar o grubunun üyeleri arasındadır. Pastel renk tonları, geniş fırça hareketleriyle oluşturulmuş resimler yapmıştır. Beyazı en iyi kullanan sanatçılar arasında yer almış, çevrenin yapısal özelliklerini kişisel bir beğeni düzeyinde gerçekleştirmiştir.⁸⁸

Sanat anlayışının temelini “doğru ve sağlamlık” ilkeleriyle oluşturan Erol, bir çok sanat akımlarından etkilenecek daima bir keşfetme hedefi içinde olmuştur.

1962-1965 yılları arasında Lirik-Soyuta varan bir anlatımı yağlı boya ve gravür çalışmalarıyla ortaya koymuştur.

Açık tonda geniş lekelerle, küçük alanlarda çarpıcı renk kullanımı, küçük spontane benekler ve yumuşak, ritmik yapılı çizgilerle oluşturulmuş bu dönem resimleri, Lirik-Soyutlamanın Türk resmindeki seçkin örnekleridir. Turan Erol renkle düşünen ve gerçekleştiren az sayıdaki ressamlarımızdan biridir.

Bu döneme ait ve Türk resminde bir yüz akı diyeceğimiz “Büyük Mor” adlı çalışma (Resim 32) Lirik-Soyutlamanın en iyi vurgulandığı eserlerden biridir.

Bu eser, Turan Erol’un bir mührü gibi olmuştur. Her ne kadar resim sanatında, biçimin olduğu yerde renk yoktur denilse de, Büyük Mor, hem biçim hem de büyük renk oyunlarına dayanan bir kompozisyondur. Burada mor renk tüm elemanları içine çekip saklayan bir alan olurken, sağ ve soldan beyazların girmesiyle resimde etkili bir açık-koyu çakıştırılması oluşturuluyor. Beyazların içindeki kıpırtılar, mor içindeki hareketlilikler doğadaki yaşamsallığı ve ışığı temsil ediyor. Doğaya ilişkin hiçbir şey olmamasına karşın bu kıpırtılar yine de yaşamsal bir öze bağımlı olarak yüzeye yerleştirilmişlerdir.⁸⁹

Turan Erol’un Lirik-Soyutlama anlatımları daha sonraki yıllarda yaptığı eserlerde de görülmüştür. “Sarı Leke” isimli çalışması bunlara verilebilecek önemli örnektir.

⁸⁷ Özgür Ferhat, Turan Erol, Yapı Kredi Yayınları, 1.Baskı, Mart 1999, İstanbul, s.67

⁸⁸ Ersoy Ayla, Günümüz Türk Resim Sanatı, Bilim Sanat Galerisi Yayınları, İstanbul 1996, s.97

⁸⁹ a.g.e., Özgür Ferhat, s.45

1970’li yıllarda Turan Erol, Ankara’nın kenar mahallelerini doldurmaya başlayan gecekonduları gözlemler. Genellikle yüksek tepeleri sarmaya başlayan yapıların üst üste istiflenen çok renkli görünümüleri yoğunlaşır. Turan Erol tuvallerinde, kent varoşlarının görünümüleri olan bu resimler 1960’larda eğildiği Lirik-Soyut anlatımların bir uzantısı olarak karşımıza çıkar. Ancak gecekondu serilerinde daha sert kontrastlar yapan renk lekeleri egemen olur.⁹⁰

6.1.5.MUBİN ORHON (İstanbul 1924-Paris 1981)

Mübin Orhon, 1947’de Ankara Siyasal Bilgiler Fakültesini bitirdikten sonra, ekonomi doktorası yapmak için gittiği Paris’te, sanata olan yoğun ilgi ve merakı nedeniyle “Academie de la Erande Chaumier’e kaydını yapmıştır ve 1950’li yıllardan başlayarak sanat yaşamına kendini adadığı bu ortamda, varlık ve yaşam koşullarını da kendisi yaratarak, 1981’e yani ölüm tarihine kadar çalışmalarını aralıksız sürmüştür.⁹¹

Fransa, İngiltere, İtalya, Almanya ve Birleşik Amerika’da grup sergilerine katıldı. Türkiye’de ilk kişisel sergisini 1992’de Ankara’da (Nev) düzenledi. Genellikle iki karşıt lekenin plastite değerlerinden yola çıkarak, soyut ve pür bir sanat anlayışı düzeyinde derinlik ve espas etkilerini araştırmıştır. Çağdaş resim sanatımızda soyutçu biçim araştırmalarına dayalı çalışmaların, 1960 kuşağını izleyen örnekleri arasında özgün bir yer tutar.⁹²

Sulandırılmış yağlı boya ile yapılan soyut lekeciligi benimseyenler arasındadır Mübin Orhon. Bu anlatımda bir defalık olan taze leke benimsenmektedir. Onun çalışmaları salt Lirik Soyuttur.⁹³

Ona göre resim, bir “estetik oyunu” değildir. Bir insanın, niye dünyaya geldim diye sorması ne kadar doğal değilse, niye resim yapıyorum diye bir soru da yersizdir.

⁹⁰ Giray Kıymet, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonundan Örneklerle Manzara, Türkiye İş Bankası Yayınları, No:400, Dizi:59

⁹¹ Özsegin Kaya, Cumhuriyetin 75.Yılında Türk Resmi, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Genel Yayın No:436, s.140

⁹² Özsegin Kaya, Türk Plastik Sanatçıları Ansiklopedik Sözlük, Yapı Kredi Yayınları, 2.Baskı, İstanbul 1999, s.362

⁹³ Berk Nurullah, Turani Adnan, Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanat Tarihi, Tıdat Basımevi, Ekim 1981, İstanbul, Cilt:2

Mübin Orhon'ın resimleri, soyut anlamda yalıtılmış bir duyarlılığın, içe ve öze dönük örnekleridir.⁹⁴

Mübin Orhon'ın koyu fon bir fon üzerinde gizli bir form ışığı belirtisini yansıtan soyut yapıtları mistik bir içeriğin hazin atmosferiyle güçlü bir izlenim uyandırmıştır (Resim 34). Mübin Orhon'ın bu yapıtlarla aralarında Sabri Berkel ve Adnan Çoker'in de bulunduğu bir usta soyutlamacılar kategorisi içinde son derece özgün bir yeri olduğunu kabul etmek gerekir. Hatta diğerlerinde formel, konformist yanı ağır basan soyut eğilimler de aşılmakta, biçim olgusunun mahviyet ifade eden bir mistik eriyiş içinde özlü bir insancıl içerikle bütünleştiğine de tanık olunmaktadır⁹⁵ (Resim 33).

Mübin Orhon 1924 yılında İstanbul'da doğdu. Sadrazam Mustafa Reşit Paşa'nın torunu olan Orhon 1947'de Siyasal Bilgiler Fakültesi'ni bitirdi. Ardından iktisat doktorasını yapmak üzere Paris'e gitti. Ancak eğitimini tamamlamadı. Kendisi bu olay için "...bu işi sürdüremeyeceğimi anladım. Desenler yapıyordum. Resme verdim kendimi..." (Cumhuriyet Gazetesi 9 Haziran 1974, Kosta Daponte) 1949'da Academie la Grande Chaumiere'de resim çalışmalarına başlar. önceleri Modigliani'nin daha sonra da Fikret Mualla'nın İmpasse du Rouet'deki atölyesinde sürdürür çalışmalarını. 1950'de ilk kişisel sergisini İsveç'te açan Orhon eserlerini 1954'de ve 1956'da Paris'te Galerie I Clert'de sergiler.

Kosta Daponta ile söyleşinde "Resim önemli değil, tablonun gerisindeki insan önemli, bugün resim yapmak kolaylaştı. Boyalar belli, teknik belli, bazı kaideler öğrenerek resim yapmak kolay. Ama bir remin gerisinde ne var, onu sevmek, anlamak önemli benim için..." diyen Mübin Orhon şöyle devam eder "Resim bir estetik oyunu değildir; niye dünyaya geldim diye soramıyorsam, niye resim yapıyorum diye bir soruda saçma..." Resminde Mevlana'nın varlığını dile getirirken de "ama şekil olarak değil" demektedir.

1957'de Venedik ve Sao Paolo Bienallerine katılan Mübin Orhon 1959 ile 1975 arasında eserlerini Paris'te Lucien Durand galerisinde sergilemiştir. Aynı yıllarda Paris dışında Lozan, Londra, Brüksel ve Washington gibi önemli merkezlerde de sergiler açmıştır.

⁹⁴ Berk Nurullah, Turani Adnan, Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi, Cilt:2, Tıglat Yayınları ve Basımevi, İstanbul 1989

⁹⁵ Tansuğ Sezer, Türk Resminde Yeni Dönem, Remzi Kitabevi, 2.Basım, 1990, s.97-98

1975 yılında 1960 yılına ait 6 çalışması ile Lücien Durand galerisinde Mübin 6 peintures 60 adıyla açtığı sergi için Raoul-Jean Moulin L'Humanite'de şunları yazmıştır: “Mübin’in resimleri tam bir coşkudur, renktir, ışıktır. Mübin’in kendine özgü çizgileri içinde, yoğun bir gerilimi ve iç konsantrasyonu dalma resimlerinde belirir Mübin’in yapıtlarını kromatik orkestrasyon deyiimiyle tanımlayabiliriz. Özellikle ritmik güç Mübin’in patlayış noktalarından biridir. Rengin geniş etkileyici niteliği ışıkla birleşerek aksiyonu yaratmaktadır. Mübin ise R.J.Moulin’e şöyle demiştir: “Resim yaptığım zaman tuvale bakmam, çünkü tuvale yek vücut olurum. Çocuğunu dünyaya getiren anne ancak onu doğurduktan sonra ona bakar...”⁹⁶

6.1.6.SELİM TURAN

YAŞAMI

İlk resim derslerini ilkokul yıllarında Malik AKSEL’den alan Turan, 1935-38 arasında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümünde önce Nazmi Ziya GÜRAN’ın, ardından da Feyhaman DURAN’ın öğrencisi olmuştur. Aynı yıllarda LEVY ve Zeki KOCAMEMİ’den resim, İsmail Hakkı ALTUNBEZER, Necmettin OKYAY (1883-1976) ve Kâmil AKDİK’ten (1861-1941) Türk süsleme sanatları ve hat dersleri almış, İstanbul Kütüphanelerinde ve Topkapı Sarayı Müzesinde Minyatür üzerine çalışmıştır. 1940’da sonradan Yeniler Grubunu oluşturan arkadaşlarıyla birlikte “Liman Resimleri” sergisine katılmış, ama ertesi yıl bu gruptan ayrılmıştır. Mezun olduktan sonra bir süre Üsküdar Ortaokulunda resim öğretmenliği yapmış, 1941’de Cumhuriyet Halk Partisinin Halkevleri aracılığıyla yürüttüğü yurt gezileri programı çerçevesinde Muğla’da çalışmıştır. Aynı dönemde Milas, Fethiye, Datça, Bodrum ve Köyceğiz gibi sahil kasabalarını gezmiş; yöre insanların, süngercilerin, balıkçıların, incir toplayanların resimlerini yapmıştır. 1947’de Fransız hükümetinden aldığı bir bursla Paris’e giden Turan, burada HARTUNG, SOULAGES ve MANESSIER gibi soyut çalışan sanatçılarla dostluk kurmuş, birçok atölyede çalışmış; 1953’de Ransom Akademisi’nde, 1976/83 arasında da Goetz Akademisinde ders vermiştir.

⁹⁶ Özsezgin Kaya, Cumhuriyetin 75. Yılında Türk Resmi, Türkiye İş Bankası Yayınları, s.141.

1975-79 arasında İtalya'ya yaptığı gezilerde mermer heykeller yapan sanatçı 1976'da da ilk mobil'lerini (CALDER, Alexander) gerçekleştirmiştir. Hartung'un resimlerinin ön çalışmalarına yardımcı olmuş, Soulages ise ona çalışma olanağı vermek için birçok resmini satın almıştır. Her iki sanatçının da Doğu Kaliografisi etkili çalışmaları onu etkilemiştir. Kaligrafik soyutlamalara başlayan Selim Turan üzerinde Paris sanat ortamının Doğu'ya yönelen tavrı da etkili olmuştur. 1949'da açtığı ilk kişisel sergisinde geleneksel Doğu sanatları ve özellikle kaligrafisinden hareketle Lirik-Soyut anlayışta yapıtlar ortaya koymuştur. Bu sergisi ile ilgili olarak La Revue Moderne Dergisi'nde çıkan bir eleştiri yazısından onun, soyut anlayışının, Doğa Sanatçıları ve Anadolu Folkloründen kaynaklandığını dile getirilmiştir.

Selim Turan, özgür renk kullanımı ve iç güdüsel fırça tuşlarıyla yapıtlarında yasal bir ifadeye gitmiştir. Hans Hartung'u anımsatan kalın çizgisel fırça darbelerine karşın, sanatçı, ondan daha yoğun bir dinamizmi yansıtır. Geniş kol hareketleriyle oluşturduğu yazısal eğrilerin yarattığı devinim ve üst üste kullandığı boya dokusu ile anlatımına lirizm katmaktadır.⁹⁷

SANATI

Paris öncesinde İZLENİMCİLİK ve KÜBİZM etkili manzaralarla toplumsal içerikli resimler yapmış olan Turan, Paris'e yerleştikten sonra SOYUT SANAT'a yönelmiş ve Doğu Sanatları, KALİGRAFI ve Anadolu folklorundan hareket ederek özgün yapıtlar üretmiştir. 1950'lerde hareketli fırça vuruşlarıyla gerçekleştirdiği soyut resimlerinde önceleri yalnızca gri, siyah ve kahverengi gibi koyu renkler kullanmış, paletine pembe, koyu kırmızı ve sarı gibi canlı renkleri sonradan eklemiştir. Turan'ın bu resimleriyle Soulages, BISSIERE ve VIEIRA DA SILVA'nın III. Dünya Savaşı sonrası PARİS OKULUNUN ANLATIMCI-SOYUTLAMA anlayışı arasında bağlar görmek olanaklıdır. 1960'larda soyutla figüratif birleştiren sanatçı 1980'lerde Sarıkız efsanesi gibi, geleneksel halk resmine özgü temaları işlemeye başlamış, bir yandan da portreler yapmıştır. Turan, karışık malzemelerle gerçekleştirdiği mobil'lerinde çoğu kez Sarıkız efsanesinden kaynaklanan ve devinimi simgeleyen kadın figürleri kullanmış; son

⁹⁷ Kılıç Erol, Çağdaş Türk Resminde Bireyselleşme, A.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2001

mobil'lerden biri büyütülerek 1993'te Ankara'nın Kurtuluş Parkına yerleştirilmiştir. Sanatçının Fransa'nın birçok kentinde büyük boyutlu duvar resimleri, freskleri, seramik ve mozaik panoları; Rovaniemi'de Futbol Oynayanlar, Caen'de bir okul bahçesinde Uçmaya Hazırlanan Kuş, Lille'de Teknik Üniversitesi'nin bahçesinde beton, plastik ve demirden heykelleri başta olmak üzere çok sayıda açık hava heykeli bulunmaktadır. 1969'da Sanat ve Toplum adlı bir kitap yazan, 1991'de Edremit ilçesine bağlı Türkmen Tahtakuşlar köyündeki özel Etnografya Galerisinin kuruluşuna büyük katkıda bulunan sanatçı, Halkevleri Yurtiçi Gezileri 10.Yıl Sergisinde Birincilik Ödülünü, 1991'de PLASTİK SANATLAR DERNEĞİNİN Onur Belgesini almıştır.⁹⁸

Lirik çalışma, keyfi bir sarhoşluk gibi görünmekte ise de, her fırça tuşundaki strüktürel etki ağırlığının kompozisyonda yerini bulması söz konusu olduğundan, sonuçta, sanatçı, yer yer üzücü tereddütler içinde kalabilmektedir. Bu nedenle, çoğu kez üst üste yapılan çalışmalar, kesin olarak sanatçının kişisel kararlarının olumlu grafiğine dayanmaktadır (Resim 35). Selim Turan'ın çalışmaları ülkemizde çok az görülmüştür. Benim buradaki değerlendirmem, 1956-58 arası Paris'te gördüğüm birkaç soyut çalışması ile ilgilidir. Ancak Selim Turan son zamanlarda bu yorucu anlayıştan, arayışa dayanmayan bir figür resmine yönelmiştir.⁹⁹

6.1.7.ADNAN TURAN'I

YAŞAMI

İstanbul Öğretmen Okulunu bitirdikten sonra bir yıl öğretmenlik yapmış ve daha sonra 1945'te girdiği Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş Bölümünü 1948'de bitirmiştir. 1953'e değin Anadolu'da öğretmenlik yapan sanatçı bu tarihte Avrupa sınavını kazanarak savaş sonrası yurt dışına gönderilen ilk resim öğrencisi olmuştur. Önce Münih'te Güzel Sanatlar Akademisinde Manfred Henninger ve Baumeister'in atölyelerinde 1956'ya değin çalışmış ve 1956 başında da Hamburg'a giderek buradaki akademide Heinz Trökes'le birlikte çalışmalarını 1959 yazına değin sürdürmüştür. Yurda dönünce Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş

⁹⁸ Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, III.Cilt, s.1827

⁹⁹ a.g.e., Eczacıbaşı

Bölümüne atölye öğretmeni olarak atanan sanatçı, sonradan ressam olarak adını duyuran pek çok öğrenci yetiştirmiştir. 1970’de H.Ü. Sanat Tarihi Bölümünde 19. ve 20.yy Avrupa Sanatı derslerini vermiş ve bir de atölye kurmuştur. 1983 başında gene Hacettepe’de bir yıl önce kurulan Güzel Sanatlar Fakültesinde bölümlerin kurulmasıyla ilgili olarak görev almıştır.

SANATI

Avrupa’daki eğitimi sırasında non-figüratif (Soyut Sanat) anlayışa yönelen sanatçı, bu dönemde soyutlama denemeleri yapmış ve kompozisyon kurgusunun geometrik çözümlemeleri üzerinde çalışmıştır (Resim 37). Kendi kuşağı içinde lirik-soyut resmin başlıca araştırmacılarından. Lirik-Soyutlama kapsamı içinde incelenen çalışmalarda kimi zaman figür izlenimi edinilse de kompozisyonu oluşturan, resmin yapısını heyecanlı ve coşkulu fırça vuruşları, boya kazımları ve karıştırmalarıyla kaligrafik bir anlatıma ulaştırma çabasıdır (Resim 36). Piktografi bu tür çalışmalarına bir örnektir. Yurt içinde özel sergiler açıp bazı karma sergilere katılmayı sürdüren ve yurt dışında çeşitli uluslar arası bienaller ve grup sergilerine resimler veren sanatçı, yağlıboya çalışmalarının yanı sıra Taş Baskı ve Duvar Resmi çalışmaları da yapmıştır. Adnan Turani. 1964-65’de Sanat ve Sanatçılar adlı bir dergi yayımlamış ve çeşitli dergilerde plastik sanatlara ilişkin yazılar yazmıştır. Yayımlanan kitapları: Modern Resim Sanatının Gerçek Çehresi (1960), Resim Üzerine (1964), Sanat Terimleri Sözlüğü (1966), Güzel Sanatlar Terimleri Sözlüğü (1968), Dünya Sanat Tarihi (1971), Çağdaş Sanat Felsefesi (1973), Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatı (1978), Resimde Geometri İşlemleri Sorunları (1978), Sanat Ansiklopedisi (2.c., 1980) ve Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi II’dir (1982; Nurullah Berk ile). Turani, 1993’te Sedat Simavi Vakfı Görsel Sanatlar Ödülünü kazanmıştır.¹⁰⁰

6.1.8.ERDAL ALANTAR

Sanat eğitimini 1949-56 arasında Güzel Sanatlar Akademisinde, Cemal Tollu ve Halil Dikmen atölyelerinde yapmış, 1958’de gittiği İtalya’da Floransa Güzel Sanatlar Akademisinde ve Roma’da FRESK tekniği üzerinde çalışmıştır.

¹⁰⁰ Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi

1959'dan beri Paris'te yaşayan Alantar, henüz sanat yaşamının başlarındaiken ilgi duyduğu Hat sanatının kaligrafik ritmini çağdaş Batı akımlarının soyutlayıcı niteliğiyle bütünleştirmiş ve 1960'ların başında Soyut-Dışavurumcu anlatıma yönelmiştir. Hat sanatı ve Osmanlı Tuğralarının biçim ve Kaligrafi anlayışından yola çıkarak gerçekleştirdiği yapıtlarında bir iç devinimi andıran renk kuşakları, sarmallar ve hareketli bulut kümelerini anımsatan soyut biçimler kullanmıştır. 1960'ların sonlarına doğru Beethoven, Chopin, Berlioz ve Wagner gibi Batı müziğinin romantik ustalarının yapıtlarının dramatik anlatımından esinlenerek, kaligrafinin soyut çizgilerini yer yer lirik ve dramatik bir duyarlılıkla tuvale aktarmıştır. Işık ve renk akımlarını kıvrak dalgalar halinde siyah ve koyu renkli fonlar üstüne coşkulu kaligrafik hareketlerle geçirmiştir (Resim 38). Sanatçı, yapıtlarında Kolaj, Yağlıboya, Aside Yedirme Baskı gibi çeşitli teknikler kullanmış, tek baskılar (monotip) gerçekleştirmiştir. Alantar Fransa'da Van de Marne Birincilik Ödülünü, 1968'de Ancona Grafik Sanatlar Bienali'nde İkincilik Madalyasını kazanmıştır. 1970'lerde bütünüyle lirik-soyut anlayışa yönelen Alantar 1980'lerde de bu anlayışı sürdürmüş, 1990'lardaysa koyu fonlardan uzaklaşarak tuvale ışık katan beyaz zeminden yararlanmıştır.

6.1.9.ÖZDEMİR ALTAN

Özdemir Altan ilk çağ Anadolu mitolojisinin resimlerini yumuşak ve fantastik bir üslup türü içinde resmi aktardığı 1960'ların resimleriyle son beş yılın ürünleri arasında kesin dönüşler söz konusudur. 1971-1973 arası resimler Altan'daki figür oluşumunu belirleyen yönleri ve yaklaşımları küçük ölçüde olsa da gösteriyor. "Sinek Kralı" dizisinde bu oluşumlar içten içe bir figür çağrışımını ortaya koyar değildi. Ancak temelde soyutlayıcı öğelerin ağırlık kazanmış olması, fantezi planda bir estetik kazanmaktaydı. Fantazinin gerçekliğe dönüşmesi için 1970'ler Türkiye'sindeki toplumsal ve siyasal nitelikli olayları bir figür karakteri halinde yansıdığı (Resim 39) "Beyaz Resim"leri eklemek gerekecektir.

İş dönemi olarak adlandırdığımız bu resimler fazla sürmeyecek ve Özdemir Altan bir dizi halı ve resimde anlam kazanacak olan gerçekliğin ayrıntı düzenindeki gerçekçi yorumlarına, kompozisyon planına yönelecektir.

Özdemir Altan sanayileşmeye yeni girmeye başlamış bir ülkenin insanları için bu tür izlenimlerin bütünüyle yabancı ve kapalı izlenimler olduğunu söylemesi bile ayrıntıdan resmin bütününe dağılan anlamı batıdan edinilmiş yorum biçimlerine bakış ve değerlendirme yöntemlerine bağlı bulunması resimleri temelde yenilik ve güncellik iddiasına koşullu kılıyor.¹⁰¹ 1973'den beri çağdaş endüstri üretiminin dinamik ve renkli dünyasından esinlenen resimlerinde mekanik nesnelerden sayısız taslaklar, fotoğraflar ve baskı ayrıntılarının soyut bir düzende montajına özgün bir biçim oluşturan Altan 1984'ten bu yana yeni bir döneme girmiş bulunuyor.

Özdemir Altan aşağı yukarı 1966'lardan bu yana soyutlamaya yönelik çalışmalar yapmaktadır. 1975'lerden sonra ise, yer yer figüre dayalı ve bir çeşit polster örneği çalışmaları bir yana bırakılırsa, o kimi pop etkilere rağmen, gene de lirik soyutlama anlayışı içinde resimsel heyecanını göstermektedir. onun birkaç yıldır beğeni ile sürdürdüğü dokumalarında da aynı anlayış vardır. Çalışmalarındaki soyutlamada, renkli, geniş parçalı düz yüzeyler üzerinde yazısal, hamleli, cesur, kıvrak, sürprizli çizgiler yer almaktadır. Dinamik, süratli bir etki yaratan fırça sürüşlerinde, zıt etkili renkler daha çok siyah-beyaz değerli olup derin hacimler oluşturmaktadır. Özdemir Altan, tabanca ile boya atmaya değin birçok teknik olanaktan yararlanmaktadır. Kimi pop vari soyutlama çalışmalarında ise, hızla çarpışmış gıcır gıcır yeni otomobillerin dehşet verici durumları, nedense sevimli, zarif bir etki içinde gösterilmiştir.

Özdemir Altan özellikle 1970'lerden sonra lirik soyutlama etkilerini önce figüratif resimlerde ve bu duyarlılığın devamını son dönem çalışmalarını oluşturan dokumalarında görmekteyiz. "Tepe Gözün Dansı" geniş renkli parçalanmış düz yüzeyleri içten gelen bir heyecanı dışavurumuyla anlamı güçlendiren çizgiler hacimsel derinliğin siyah-beyaz geçiş değerlerini sağlamaktadır. Akıcı bir etkiyle kullandığı fırça tekniği hacimsel etkiyi daha da ön plana çıkarmaktadır. Eserdeki bütünlüğü oluşturan çizgi ve renk zıtlıkları içindeki ifade ise bu gücü bir kat daha artırmaktadır.

¹⁰¹ Ahmet Köksal, Özdemir Altan'ın Halı ve Resimleri, Milliyet Sanat Dergisi, Sayı:273, 17 Nisan 1978, s.27

6.1.10.Burhan Doğançay

1962 yılından günümüze değin sanat çalışmalarını Amerika'da sürdüren Burhan Doğançay, tıpkı Erol Akyavaş gibi New York'ta yaşayan kendini kabul ettirmiş ve uzun süren çalışmalar sonucunda özgün yaratımlara ulaşmış bir sanatçıdır. Doğançay'ın soyut resim anlayışını tezimize lirik soyutlama eğilimler içinde değerlendirmeyi uygun gördük. Burhan Doğançay'ın resimleri Türk resim sanatı içinde soyut eğilimler içinde değerlendirilmiş ancak herhangi bir soyut eğilim içine dahil edilmemiştir. Biçimsel olarak sanatçının çalışmaları dışavurumcu bir etki gösterir. Ancak bu dışavurumcu tavır spontan fırça vuruşlarından ziyade, ölçülü geometrik olarak yerleştirilmiş, düzenlenmiş bir karakter taşır. Onun resimleri. salt soyut bir non-figüratif anlayıştadır.

Yoğun olarak sergilerine Amerika'da açan sanatçı, Stockholm, Paris, Amsterdam, Zürich gibi Avrupa'nın önemli merkezlerinde de sergiler açarak uluslararası bir başarıya ve üne kavuşmuştur. 1960 yılına kadar fotoğrafik çalışan sanatçı 16 yıl aradan sonra 1976'dan itibaren eserlerini Türkiye'de de sergilemeye başlamıştır.

Burhan Doğançay ressam olmasının yanında aynı zamanda usta bir fotoğrafçıdır da. Çekmiş olduğu duvar resimleriyle de adından söz ettirmektedir. *"Wall Paintign"* adını verdiği resimler onun sanatının oluşmasında büyük etkisi vardır. Doğançay'ın *"işlediği konuları soyut resim anlayışı içerisinde çözümleyerek ele aldığı nesneyi belli bir bütünsellik içinde temellendirdiği görülüyor. Duvar resminden esinlenirken, kolaj çalışmalarından irak tutmuyor (Resim 56). Duvardan sökülmüş afişler, tahta parçaları, kapı tokmakları, telefon işaretleri, yol levhaları çıkış noktasının başlangıcı oluyor."* Ona göre, *"Duvarlar dünyanın dört bir yanından güzel bir karmaşık mesajlar içeren yaşamsal bir atmosfer sunuyor."*

Doğançay'ın 1963 yılında başlayan sanat çalışmalarının ve yaptığı resimsel araştırmaların 1982'lerde ulaştığı değerleri göstermesi bakımından da önemlidir. Sanatçı düz zemin üzerinde bükülen, kıvrılan, metal parlaklığıyla gölgelendirme etkisi veren ve zemine düşen gölge biçimlerini daha önce maketler örnek alınarak yaptığı çalışmalara dayanmaktadır. Seçilen renkli fon kağıtları üzerinde Doğançay'ın beğenisi, isteği ve güdümüyle, yırtılarak ışık ve gölge düzenine

sokulan renkli kağıtlardan oluşan maketler karşısında yapılır bu resimler. Sanatçının esin kaynağı ise kent duvarlarındaki afişler olur. Kentlerdeki duvarları kaplayan afiş kazıntı, çizim ve benzerlerinden esinlenen yüzeyci yaklaşımı yırtılmış kağıt kıvrımları ardında saklanıp duran bir derinlik araştırmasıyla da bütünleşir.

Sanatçının son yıllarda yaptığı bir tür rölyef çalışmalarında resim sığ bir kutu olarak düşünülmüş ve öndeki yırtık afişlerin arkasındaki resimsel oluşumlarla söz konusu ilişki güçlendirilmek istenmiştir. Burhan Doğançay'ın temelde eski hat kaligrafisine dayanan bir yöntemle bağlı olduğu vurgulanmıştır. Düz siyah ya da düz beyaz zemin üzerinde devingen bir kaligrafik düzen oluşturan renk kıvrımları yüzeyden dışarı taşma eğilimleriyle sanatçının heykel çalışmalarına öncülük etmişlerdir.¹⁰²



¹⁰² Kılıç Erol, Çağdaş Türk Resminde Bireyselleşme, A.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2001,

SONUÇ

Uzun ve yorucu bir bağımsızlık mücadelesinin ardından kurulan Türkiye Cumhuriyeti her alanda olduğu gibi, sanat alanında da bir yenilik mücadelesine girişmişti. Ulu önder Atatürk'ün engin ön görüşü; büyük ve medeni bir toplum yaratmanın temelinde ancak büyük bir kültür oluşturulması gereğinin kavratılması idi. Bu amaçla verilen çabalar Türk resminin bir süre sonra ürüne dönüşmesine neden olmuştur.

Cumhuriyet öncesi yaşanan Naturalist bir ifade süreci ve Cumhuriyet sonrası oluşan analitik yaklaşımlar hep çağdaş Batı sanatını yakalamayı hedefleyen çabalar olmuştur. Bununla birlikte, Batı Sanatının tarihsel süreci göz önüne alındığında bunun geniş zamanlı bir süreç olduğu görülmüştür.

Eğitim için Batıya gönderilen sanatçılarımızın bu geniş ve aynı zamanda karmaşık olan yapı dilini çözme adına verdiği mücadeleler Çağdaş Türk Resim Tarihi açısından destansı birer mücadele örnekleri olmuşlardır. Özellikle Soyut Sanatın kavranılması; temelinde bir felsefe bilgisini zorunlu kılmıştır. Bu ise gelişmiş bir toplum bilinci ve geniş kapsamlı bir eğitim süreci gerektirmekteydi. Nüfusunun yüzde seksenbiri tarımla geçinen bir toplum yapısını göz önüne aldığımızda bu ideal nerede ise olanaksız gözükümüştür. Fakat kurtuluş savaşında imkânsız başarıları bu ülke insanı bu zorlukların da üstesinden gelmeyi bilmiştir.

Türk ressamlarının 1950'li yıllara kadar çok az devlet destekli sanat mücadelesini göz önünde bulundurduğumuzda gelinen noktanın hiçte azımsanamayacak bir seviyede olduğu görülmüştür.

Cumhuriyet Dönemi Türk Resminde yer alan Lirik Soyutlama üslubunu araştırdığım bu tezimde; bizdeki Lirik Soyut anlatımın bireyci (Endividüalist) bir tutum izlediğini gözlemledim. II. Dünya Savaşı'nın yaşandığı Batıda ise toplum yapısı kaotik ve bunalımlı bir dönemi de beraberinde getirmiştir. Bundan dolayıdır ki Batı resmindeki Lirik Soyut anlatımda daha geniş açılımlı bir anlatım dili ortaya koyma zorunda kalacaktı.

Sanat Eğitimi amacı ile Batı ülkelerine gönderilen sanatçılarımızın da bu yansıyış biçiminden etkilenmemeleri olası değildir.

Günümüz Türk Resminden bu süreç irdelendiği zaman sanatçılarımıza özgünlük adına getirilen bu eleştiriyi yersiz görüyorum. Çünkü bu anlatım ve etki biçimi sadece bizim resmimize yansımamış, bütün Balkan ülkelerini de etkilemiştir. Sanatın merkezi olarak kabul edilen Paris'in özgür sanat ortamı diğer ülkelerinde sanatlarına da etki etmesine neden olmuştur.

Zeki Faik İzer'in 1961 yılında New York Guggenheim'de açılan sergide Türkiye bölümü birincisi olması, bireyci anlatımın nasıl bir toplumsal anlatıma dönüştüğünün önemli bir örneği olmuştur. Zeki Faik İzer ödül alan "Sultan Ahmet Camii Camları" adlı eserinde geleneksel kültür değerlerinden yola çıkarak modern bir sentez anlatımı kullanmıştır.

Cumhuriyet Dönemi Lirik Soyut anlayışında gözlemlediğim diğer bir nokta da; sanatçılarımızın renkçi tavrının daha ağırlıkta olduğudur. Bu eğilimin ise geleneksel kültürümüzdeki bezemeci ve süslemeci tavırdan kaynaklandığına inanmaktayım. Batı resminde görülen leke (Toushe)ci tavrın ise toplumsal bir çatışmanın ve bu çatışmaya olan bir tepki dilinin oluşturulmasından kaynaklanmaktadır.

Türk resim sanatının yer yer Batı resminin nerede ise kopyaları gibi gözüken birkaç istisnai örneğini göz önüne almayacak olursak, Türk resim sanatının bugünkü geldiği nokta hiçte küçümsenemeyecek boyuttadır. Günümüz Türk ressamı dünyanın gelişmiş bütün ülkelerinde hayranlık uyandıran önemli yapıtlarla resim sanatımızı temsil etmektedirler. Dünya kültürünün ortak bir beğeni ve güzellik ideali doğrultusunda verdiği mücadele de Türk ressamı da bu çağdaş anlatım dilini yakalamış ve eserlerini diğer uluslarla paylaşmaktadır.

KAYNAKLAR

- Ahmet Köksal, Özdemir Altan'ın Halı ve Resimleri, Milliyet Sanat Dergisi, Sayı:273, 17 Nisan 1978, s.27
- Aksüğür İpek, AR Sanat Yeni Dizisi 48, Haziran 1982
- Arık, Remzi, Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı, İş Bankası Yayınları, Ankara, 1976.
- Başkan Seyfi, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, Çardaş Basım Yayın TD.ŞTİ., Ankara, 1994, s.22
- Bateş Sanat Tarihi Ansiklopedisi, 2.Cilt, Bateş Yayınları. İstanbul 1980, s.53 (Metin: Adnan Turani)
- Bateş Sanat Tarihi Ansiklopedisi, Cilt 2, Bateş Yayınları, İstanbul, 1980, s.52 (Metin: Adnan Turani)
- Berk Nurullah, Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi, Türkiye İş Bankası, Kültür Yayınları, 1970.
- Berk Nurullah, Özsezgin Kaya, Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1970, İstanbul, s.73
- Berk Nurullah, Turani Adnan, Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi, Cilt:2, Tıglat Yayınları ve Basımevi, İstanbul 1989
- Berk Nurullah-Turani Adnan. Başlangıcından Bugüne Türk Resim Sanat Tarihi, Tıglat Yayınları, 1981, 2.Cilt, İstanbul.
- Boudaille Georges, Türkiye'de Sanat, Sayı:11, Kasım-Aralık, 1993
- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1.cilt, Yem Yayınları, 1997, İstanbul, s.245
- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 3.Cilt, Yem Yayınları, İstanbul 1997, s.1854
- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Cilt 2, Yem Yayın, 1997, s.1119.
- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, III.Cilt, s.1827
- Eczacıbaşı, 3.Cilt, Yem Yayınları, 1977, İstanbul, s.1904,
- Ersoy Ayla, Günümüz Türk Resim Sanatı (1950'den 2000'e) Bilim Sanat Galerisi, SB. Tarihi, 1998, s.21
- Ersoy Ayla, Günümüz Türk Resim Sanatı, Bilim Sanat Galerisi Yayınları, İstanbul, 1998, s.28

Ersoy Ayla, Günümüz Türk Resim Sanatı, Bilim Sanat Galerisi, İstanbul 1998.

s.25

Giray Kıymet, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonundan Örneklerle

Manzara, Türkiye İş Bankası Yayınları, No:400, Dizi:59, s.518

Gombrich. E.H., Sanatın Öyküsü, Remzi Kitabevi, 1986, 3.Basım, s.451.

Güvemli Zahit, Sanat Tarihi, Varlık Yayınevi, 2.Baskı, Basım Tarihi, 1968, s.168-169.

İnel Berke, Türkiye’de Sanat, Ocak-Şubat, 2000, sayı:42

İpekoğlu Gül, Zeki Faik İzer. Halkbank Sanat Galerisi, Ankara. Aralık 1990

İpşiroğlu Nazan-İpşiroğlu Mazhar. Sanatta Devrim. Remzi Kitabevi-3.Basım-1993-İstanbul - Sayfa -48-49.

İsmet Doğan, Hürriyet Gösteri, Ocak 1985, Sayı:50, s.40

İsmet Doğan-Can Külahlıoğlu, Zeki Faik İzer ve Turan Erol Türkiye’de Plastik Sanatlar Dergisi, Sayı:5, Eylül/Ekim 1992, s.40-41

Joseph-Emile Muller, Modern Sanat Çev. Mehmet Toprak, Remzi Kitabevi, 1972. İstanbul.

Kılıç Erol, Çağdaş Türk Resminde Bireyselleşme, A.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü. Doktora Tezi, 2001

Köksal Ahmet, Art+Decor, Mart 1995

Lynton Nobert Modern Sanatın Öyküsü, Çevr. Cevap Çapan, Remzi Kitabevi. 1991, s.394, İstanbul.

Milliyet Sanat, Sayı:28, Mayıs 1992

Özgür Ferhat, Turan Erol, Yapı Kredi Yayınları, 1.Baskı, Mart 1999, İstanbul, s.67

Özsezgin Kaya, Cumhuriyetin 75.Yılında Türk Resmi, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, s.120-121

Özsezgin Kaya, Cumhuriyetin 75.Yılında Türk Resmi, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Genel Yayın No:436, s.140

Özsezgin Kaya, Türk Plastik Sanatçıları Ansiklopedik Sözlük, Yapı Kredi Yayınları, 2.Baskı, İstanbul 1999, s.362

Özsezgin Kaya, Türk Plastik Sanatçıları, Ansiklopedik Sözlük, Yapı Kredi Yayınları, 2.Baskı, İstanbul, Haziran 1999, s.172

- Özsezgin Kaya, Türk Plastik Sanatlar Tarihi, Anadolu Üniversitesi Yayınları, 1993, Eskişehir
- Özsezgin Kaya, Türk Plastik Sanatlar Tarihi, Anadolu Üniversitesi Yayınları, 1993, İstanbul, s.56
- Özsezgin Kaya, Türk Plastik Sanatlar Tarihi, Anadolu Üniversitesi Yayınları, 1993, Eskişehir, s.68
- Özsezgin Kaya, Türk Plastik Sanatları Ansiklopedisi, 2.Baskı, İstanbul 1999, s.173
- Prof.Dr.Tanındı Zeren, Türk Minyatür Sanatı, Türkiye İş Bankası Yayınları, Yayın No: 353,¹ Koç Koç, Ömür, Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi Ders Notları.
- Renda Günseli, Özsezgin Kaya (Doç.Dr.), Türk Plastik Sanatlar Tarihi, Anadolu Üniv. Yayınları, No: 275, Tarih 1993, s.2.
- Renda Günseli, (Prof)., Özsezgin Kaya, Türk Plastik Sanatlar Tarihi, Anadolu Üniversitesi Yayınları, 1993, Eskişehir, s.69
- Renda Günseli, Türk Plastik Sanatlar Tarihi, Anadolu Üniversitesi Yayınları, Yayın No:581, Temmuz, 1993
- Sanat Dünyamız, 20.Yüzyıl Fransız Resmi, Yapı Kredi Yayınları, Sayı 5, s.150-156.
- Sanat Dünyamız, Avant Garde, Sayı 59, 2.Baskı, s.27.
- Sanat Tarihi Ansiklopedisi, Görsel Yayınları, 4.Cilt, s.704-705-706.
- Tansuğ Sezer, Çağdaş Türk Sanatı, Remzi Kitabevi, 2.Basım, 1991 İstanbul, s.385
- Tansuğ Sezer, Çağdaş Türk Sanatı, Remzi Kitabevi, 2.Basım, 1991, İstanbul, s.108
- Tansuğ Sezer, Türk Kesiminde Yeni Dönem, Remzi Kitabevi, 2.Basım, 1990, İstanbul, s.10
- Tansuğ Sezer, Türk Resminde Yeni Dönem, Remzi Kitabevi, 2.Basım, 1990, s.69-70
- Tansuğ Sezer, Türk Resminde Yeni Dönem, Remzi Kitabevi, 2.Basım, İstanbul, 1990, s.7-11-12
- Tansuğ Sezer, Türk Resminde Yeni Dönem, Remzi Kitabevi, 2.Basım, 1990, s.109

Tansuğ Sezer, Türk Resminde Yeni Dönem, Remzi Kitabevi, 2.Basım, 1990, s.97-98

Toprak Mehmet, Modern Sanat, Remzi Kitabevi, 1972, İstanbul

Tunalı, İsmail (Prof.Dr) Sanat Ontolojisi, Sosyal Yayınları, 3.Baskı, 1984, s.150-151-152.

Tunalı, İsmail, Felsefenin Işığında Modern Resim.

Turani Adnan, Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatı, Türkiye İş Bankası Yayınları, Ankara 1977.

Turani Adnan, Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatı, Türkiye İş Bankası Yayınları, Ankara 1977.

Turani Adnan, Sanat Terimleri Sözlüğü, Remzi Kitabevi, 6.Basım, Aralık 1998.

Turani Adnan-Dünya Sanat Tarihi- Türkiye İş Bank. Yayınları, Bankı-Tarihi-1971-Ankara-sayfa-543.

Yaman Zeynep; Türk Resminde “Non-Figüratif Tartışmaları” Türkiye’de Sanat, Sayı:9

ÖZ GEÇMİŞ

M. Emin KAYSERİLİ

1962 yılında Hasankale’de doğdu. İlk ve Orta Öğrenimini Erzurum’da tamamladı. 1987 yılında Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Resim-İş Eğitimi Bölümü’nden mezun oldu.

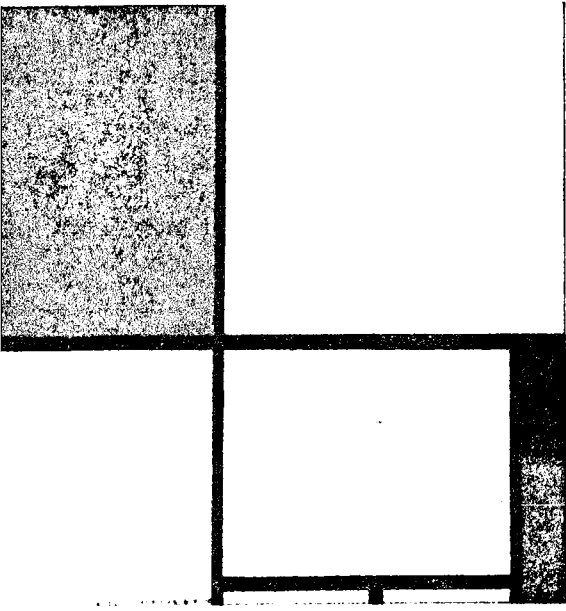
1988 yılında Gaziantep’te Resim Öğretmeni olarak üç yıl görev yaptı.

1991 yılında Bursa Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi’nde yedi yıl görev yaptıktan sonra 1988 yılında Atatürk Üniversitesi Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Resim-İş Bölümü’nde göreve Öğretim Görevlisi olarak başladı. Halen bu görevi yürütmektedir.





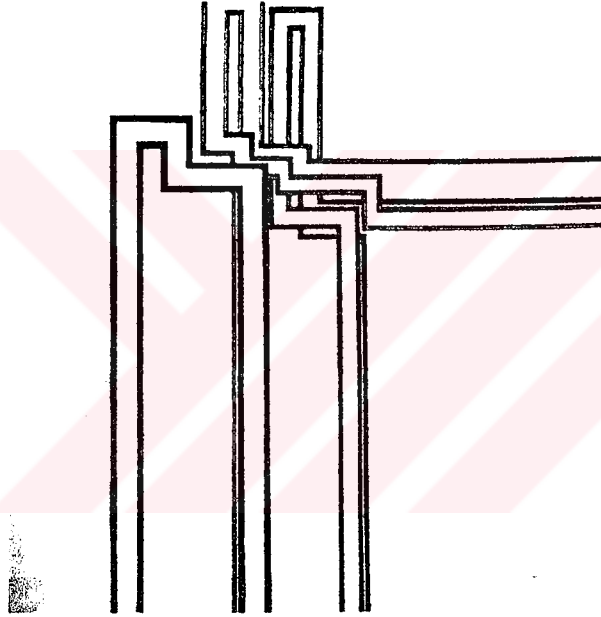
EKLER



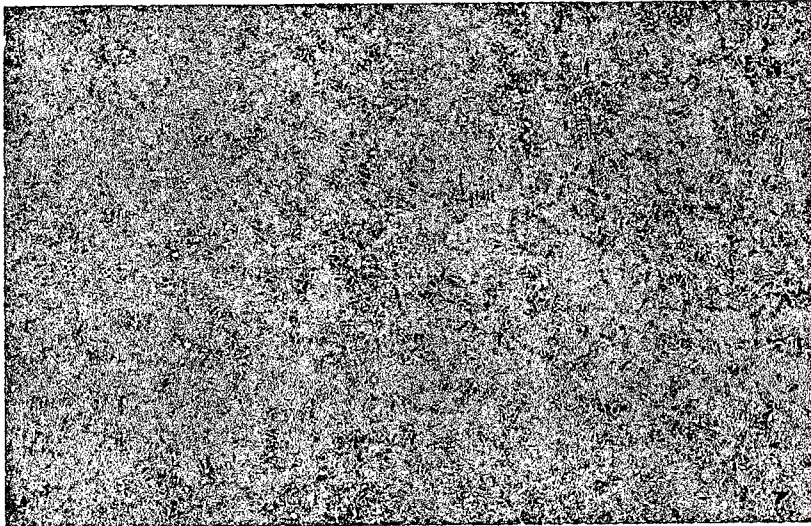
1- Piet Mondrian . T.Ü.Y.B
rmızılı Kompozisyon-1928 / 45.2x45 cm



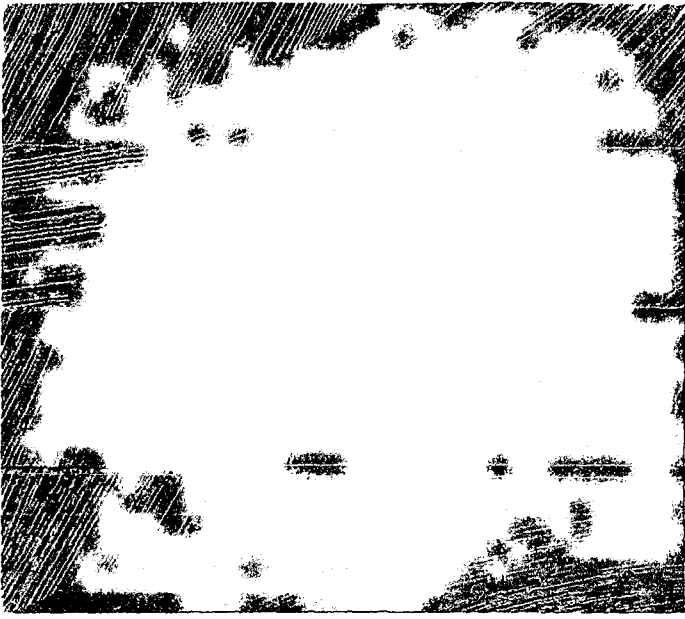
R- 2- Jackson Pollock . T.Ü.Y.B
No. 18 - 1948 / 86x96.5 cm



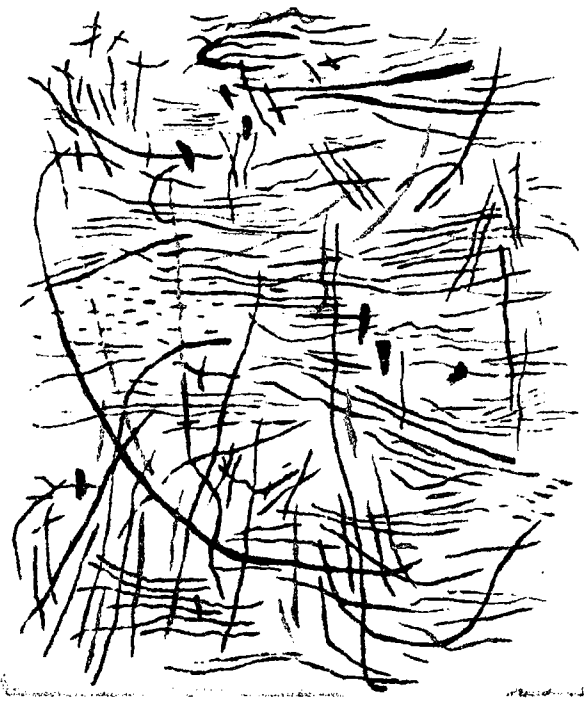
R- 3- F. Kupka . T.Ü.Y.B
Soyut- 75x75 cm



R- 4- Mark Tobey / Tempera Dinsel Gece . 1956 / 61x91cm



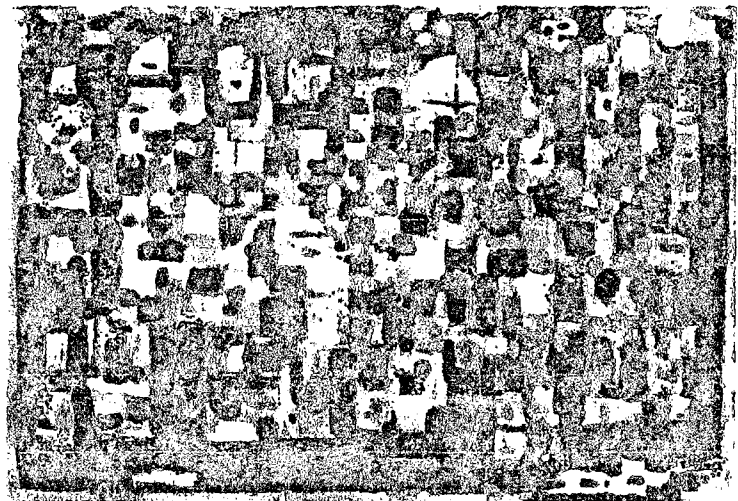
R- 5- Pierre Soulages .
Pentür -1985 / 324x362 cm



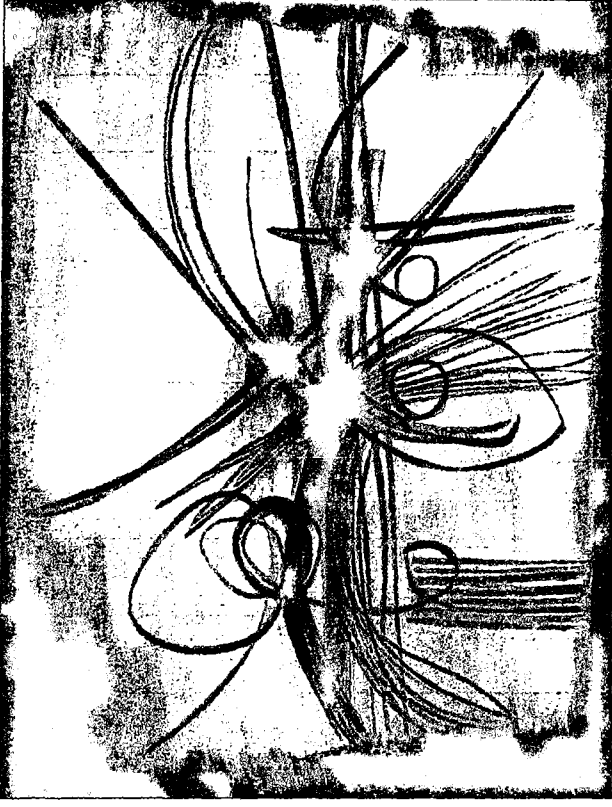
R- 6- Willi Baumeister Karton Ü.Y.B
Soyut Kompozisyon. 1952 / 65x54 cm



R- 7- Nicolas de Stael T.Ü.Y.B
Kompozisyon 1950 / 72x55 cm



R- 8- Roger Bissiere .T.Ü.Y.B
Kompozisyon .1958 / 77x113 cm



R- 9- Hans Hartung . T.Ü.Y.B
Kompozisyon 1949 /116.3x88.8 cm



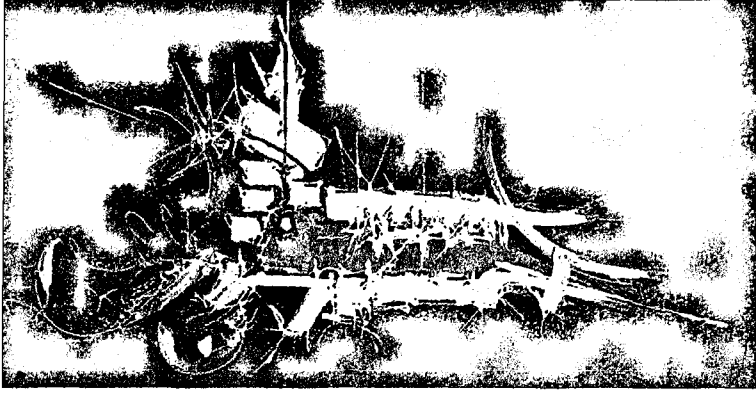
R- 10- Alfred Manessier T.Ü.Y.B
Mattaya Göre İncil



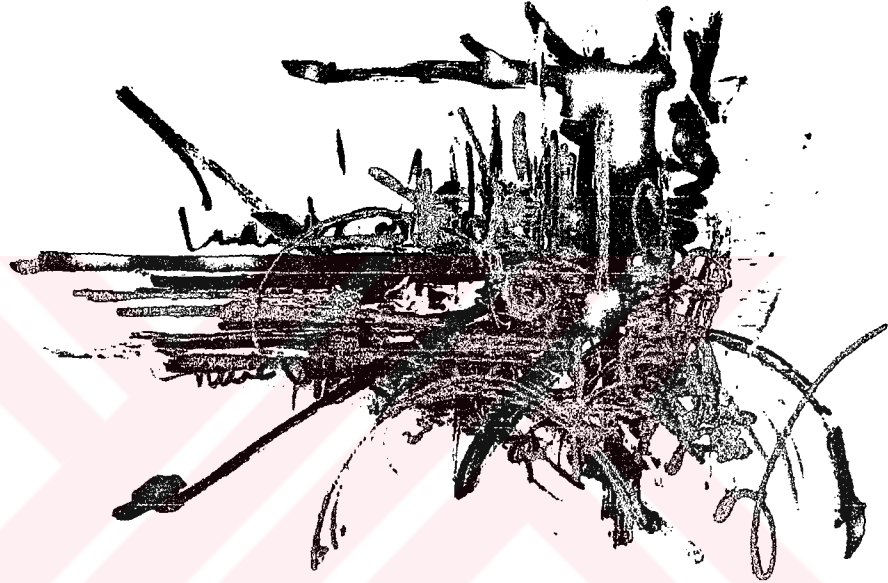
R- 11- Alfred Manessier T.Ü.Y.B
Dikenli Taç



R-12- Alfred Manessier T.Ü.Y.B
Gecekondular



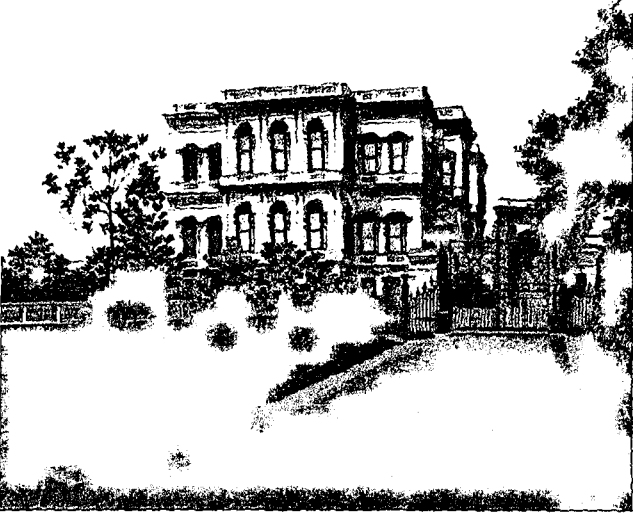
R- 13- Georges Mathieu . T.Ü.Y.B
Soyut Kompozisyon



R- 14- Georges Mathieu . T.Ü.Y.B
Soyut Kompozisyon



R-15- Wols / Suluboya
Ünvan 1949 / 16.5x12



- 16- Hüseyin Giritli T.Ü.Y.B
Yıldız Sarayı Bahçesi 65x81 cm



R- 17-Şeker Ahmet Paşa . T.Ü.Y.B
Natürmort 89x130 cm



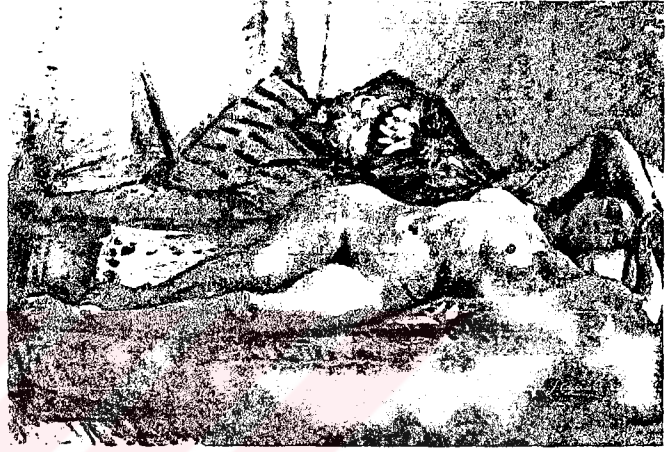
R- 18-Osman Hamdi Bey T.Ü.Y.B
Silah Taciri 185x140 cm



R 19 Hoca Ali Rıza T.Ü.Y.B
Manzara 93x130 cm



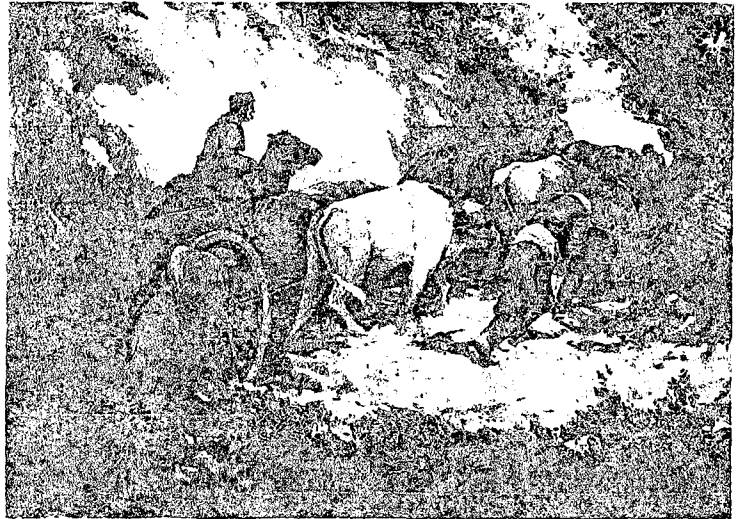
R- 20- Halil Paşa T.Ü.Y.B
Boğaz 62.5x95 cm



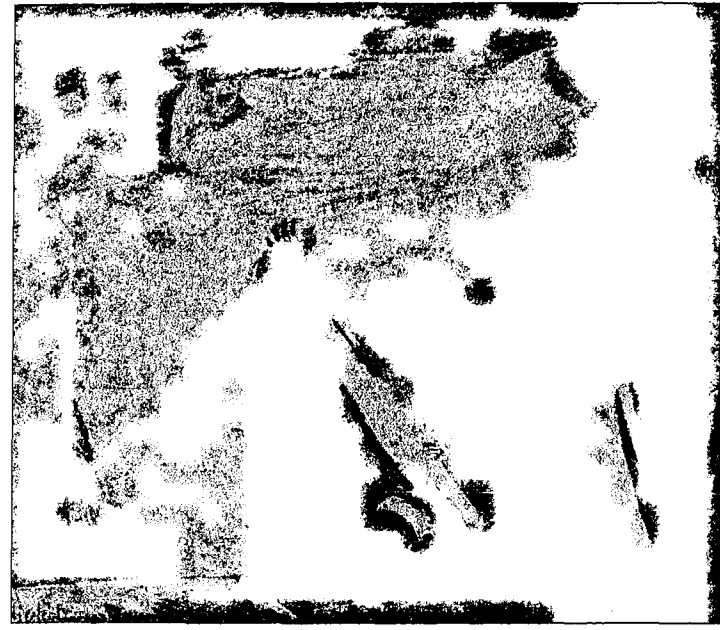
R- 21-İbrahim Çallı . T.Ü.Y.B
Nü 100x146 cm



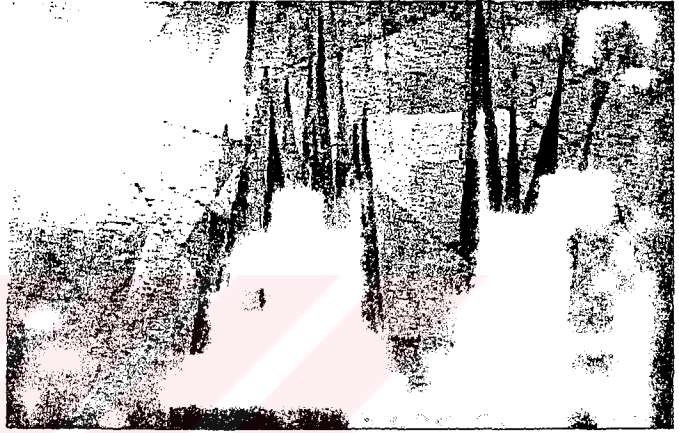
R- 22-Feyhaman Duran T.Ü.Y.B
Atatürk Heykeli 65.5x53 cm



R- 23- Sami Yetik Duralit Ü.Y.B
Topçular- . 70x99 cm



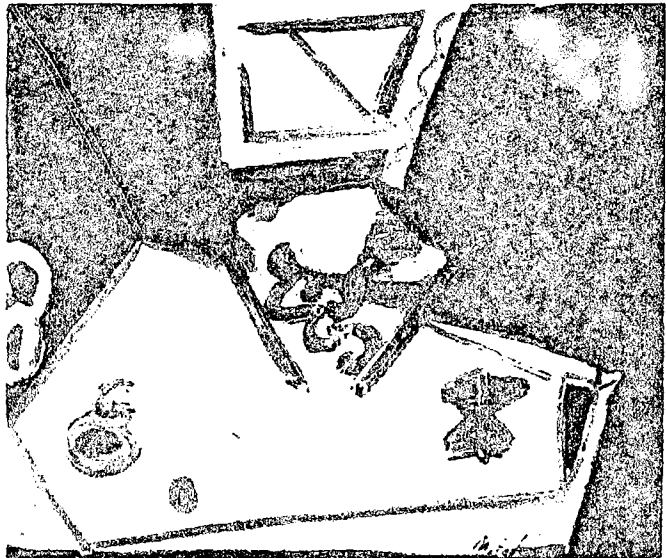
R- 24- Ali Avni Çelebi T.Ü.Y.B
Kelebek Yakalayanlar 135x160 cm



R- 25- Ferruh Başağa .T.Ü.Y.B
Soyut 1987



R- 26- Nejat Melih Devrim T.Ü.Y.B
Soyut



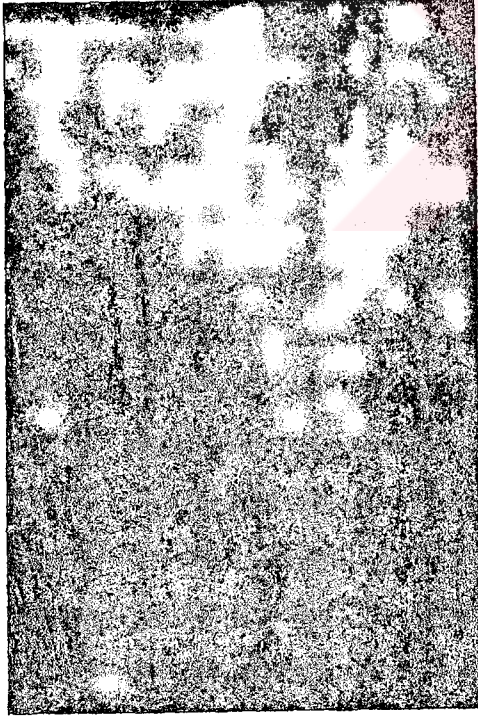
R- 27- Nejat Melih Devrim T.Ü.Y.B
Kompozisyon



R- 28- Zeki Faik İzer T.Ü.Y.B
Kendi Boşluğundaki Kuş 1964 / 130.5x100 cm



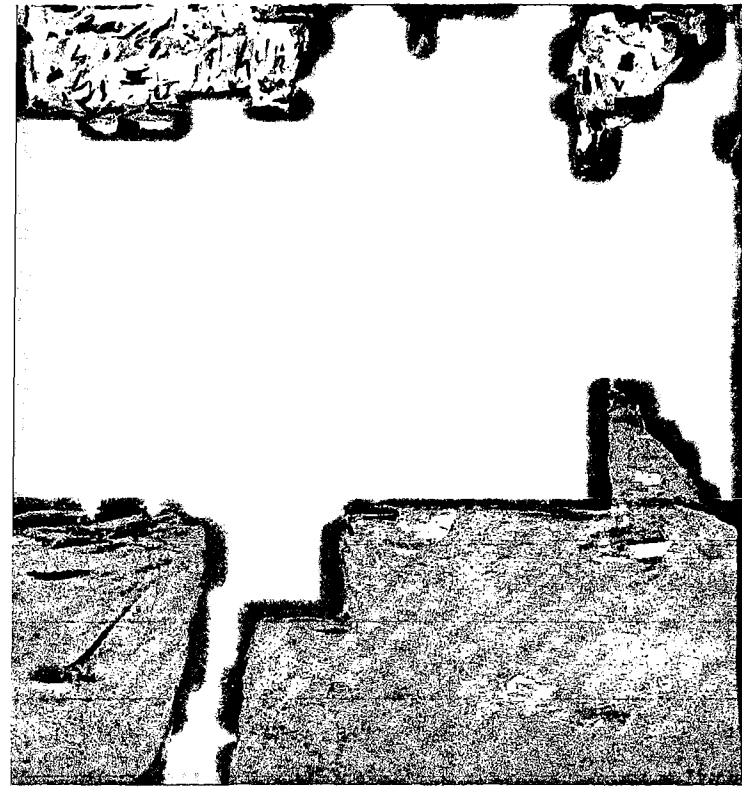
R- 29- Zeki Faik İzer T.Ü.Y.B
Çapraz Ağaç dalları 130x110 cm



R- 30- Burhan Uygur - Yağlı Pastel
Ayçiçeği Tarlasında Anne



R- 31- Burhan Uygur - Yağlı Pastel
Can Yücel, Güler Yücel, Mehmet Balgan
“Dragosta Kaderin Değiştigi Çılgın Gece”



R- 32- Turan Erol T.Ü.Y.B
Büyük Mor 133x124 cm



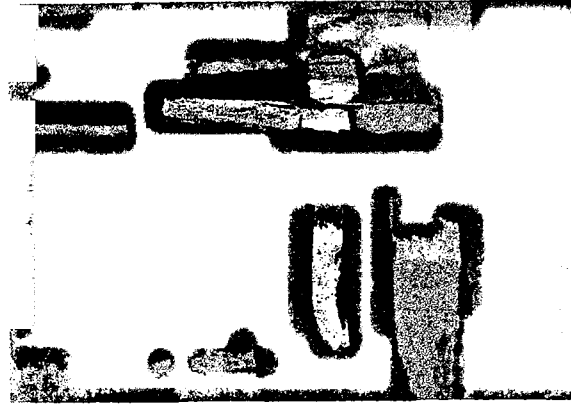
R- 33- Mübin Orhon T.Ü.Y.B
Soyut Kompozisyon 1973 / 54x45 cm



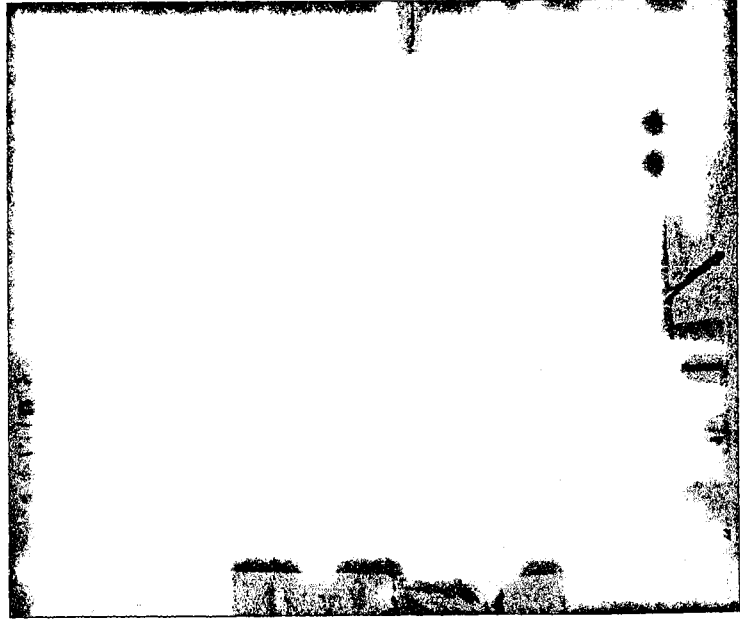
R- 34-Mübin Orhon Kağıt Üzerine Guaj
İsimsiz 1979 / 26x 35



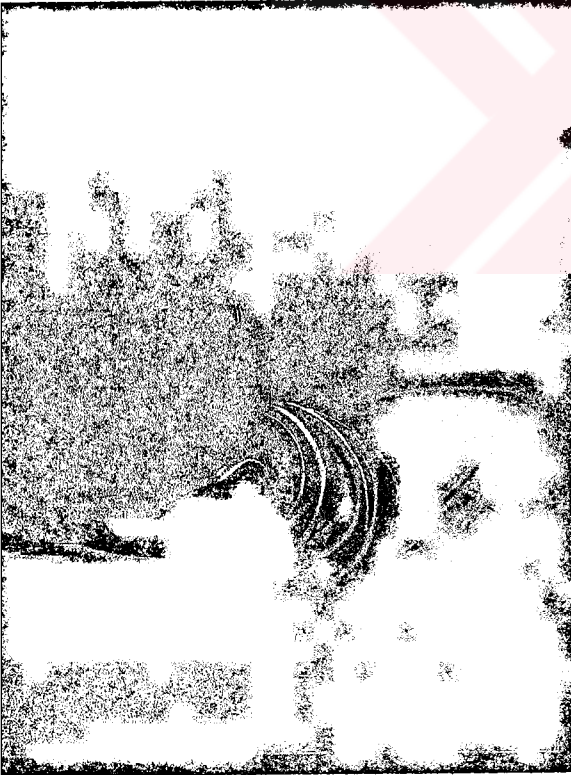
R- 35-SELim Turan T.Ü.Y.B
Soyut Kompozisyon



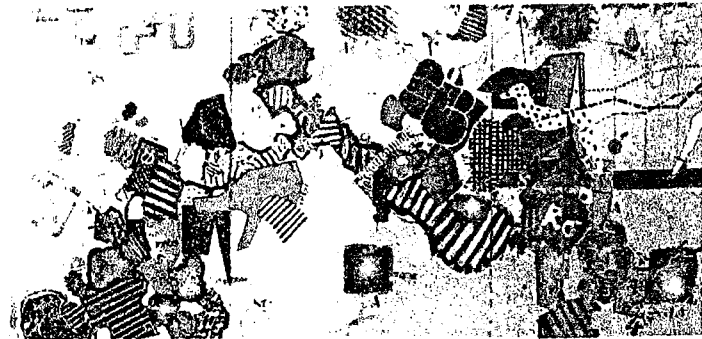
R- 36- Adnan Turani T.Ü.Y.B
Paçavra Kilimden Abstraksiyona 1964
140x120 cm



R- 37- Adnan Turani T.Ü.Y.B
Sakin Denizi Dinliyorum 92.5x113 cm



R- 38- Erdal Alantar T.Ü.Y.B
Kompozisyon 146x113 cm



R- 39- Özdemir Altan T.Ü.Y.B
Köpek Gezdirmeye alanlarının Yaygınlaştırılması
Projesi 1995 / 300x 400 cm