

T.C.

MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

RESİM ANASANAT DALI

RESİM PROGRAMI

TÜRK RESİM SANATINDA 1914 KUŞAĞI VE SONRASI

MANZARA RESMİNDE İNSAN VE DOĞA İLİŞKİSİ

(Yüksek Lisans Eser Metni)

Hazırlayan:

20152301001 Nilay SAYRAV

Danışman:

Dr. Öğr. Üyesi Ahmet Umur DENİZ

İSTANBUL, 2019

Nilay SAYRAV tarafından hazırlanan **TÜRK RESİM SANATINDA 1914 KUŞAĞI VE SONRASI MANZARA RESMİNDE İNSAN VE DOĞA İLİŞKİSİ** adlı bu çalışma aşağıda adları yazılı jüri üyelerince Oybirliğiyle / Oyçokluğuyla Yüksek Lisans Eser Metni olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi: 27/09/2019

(Jüri Üyesinin Ünvanı , Adı , Soyadı ve Kurumu) :

İmzası :

Jüri Üyesi : Dr. Öğr. Üyesi A. Umur DENİZ (Danışman)



Jüri Üyesi : Dr. Öğr. Üyesi Hayri AĞAN



Jüri Üyesi : Dr. Öğr. Üyesi Burçin ERDİ ES (NKÜ)



İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER	I
ÖNSÖZ	IV
ÖZET	V
ABSTRACT	VI
RESİMLER LİSTESİ 1	VII
RESİMLER LİSTESİ 2	X
1.GİRİŞ	1
2. BATI RESİM SANATINDA DOĞA VE İNSAN	2
2.1. İnsan ve Doğa ilişkisi.....	2
3. RESİM SANATINDA DOĞA VE İNSAN İLİŞKİSİNİN TARİHSEL SÜRECİ	4
3.1. Batı Resminde, Rönesans ve Realizm Arası Süreçte Doğa ve İnsan.....	4
3.2. Empresyonizm - Post empresyonizm ve Doğayla Bütünleşen İnsan.....	9
4. BATI RESİM SANATININ DOĞA VE İNSAN İLİŞKİSİ BAKIMINDAN TÜRK RESİM SANATI ÜZERİNDEKİ ETKİLERİ	20
4.1. 19.Yüzyıl Türk Resim Sanatı Ve Asker Ressamlar	20
4.1.1.Osman Hamdi Bey (1842-1910).....	20
4.1.2.Şeker Ahmet Paşa (1841-1907).....	21
4.1.3.Hoca Ali Rıza (1858-1935).....	24
4.1.4.Halil Paşa (1857-1939).....	25
4.2. 1914 Çallı Kuşağı Ve Türk Resminde Empresyonist Eğilimler	27
4.2.1.Nazmi Ziya Güran (1881-1937).....	29

4.2.2.İbrahim Çallı (1882-1960).....	32
4.2.3.Hikmet ONAT (1882-1977).....	34
4.2.4.Hüseyin Avni Lifij (1886-1927).....	37
4.2.5.Namık İsmail (1890-1935).....	39
4.3. Müstakil Ressamlar Ve Heykeltıraşlar Birliği	40
4.3.1.Hale Asaf (1905-1938).....	42
4.3.2.Zeki Kocamemi (1900-1959).....	44
4.3.3.Ali Avni Çelebi (1904- 1993).....	46
4.4. D Grubu.....	47
4.4.1.Bedri Rahmi Eyüboğlu (1911-1975).....	48
4.4.2.Cemal Tollu (1899-1968).....	49
4.4.3.Sabri Berkel (1907-1993).....	50
4.5. Yeniler Grubu	54
4.5.1.Nuri İyem (1915-2005).....	55
4.5.2.Avni Abraş (1919-2003).....	57
4.6. Onlar Grubu.....	57
4.6.1.Nedim Günsür (1924-1994).....	58
4.6.2.Turan Erol (1927-).....	58
5. 1950'DEN GÜNÜMÜZE TÜRK RESMİNDE DOĞA VE İNSAN İLİŞKİSİ.....	61
5.1. Türk Resminin 1950'lere Geliş Süreci.....	61
5.2. Türk Resminde 1950'lerde Doğa ve İnsan Konulu Resimler.....	63
5.2.1.Neşet Günal (1923-2002).....	63
5.2.2.Naile Akıncı (1923- 2014).....	66
5.2.3.Özer Kabaş (1936-1998).....	68

5.2.4.Mehmet Güteryüz (1938-).....	69
5.2.5.Neş'e Erdok (1940-).....	71
5.2.6.Gürkan Coşkun (Komet) (1941-).....	73
5.2.7.Alaettin Aksoy (1942-).....	74
5.2.8.Nedret Sekban (1952-)	77
5.2.9.İrfan Okan (1960-).....	79
6. ÇALIŞMALARIM.....	81
7. SONUÇ.....	95
8. KAYNAKLAR.....	96
9. ÖZGEÇMİŞ.....	98

ÖNSÖZ

1914 ve sonrası Türk Manzara Resminde İnsan ve Doğa konusu üzerine yaptığım bu eser metninde çalışmalarımı ilişkili olan 1914 Kuşağı ve sonraki dönemleri incelenmiş doğa ve insan ilişkisi üzerinde durulmuştur. Manzara resmi başlangıçta daha çok tür resmi olarak başlamış, daha sonra Batı resminin de etkisiyle manzara içerisine giren figür, Türk resminin gelişiminde etkili olmuştur. Türk resim sanatımızda doğa içinde insan figürü dönemsel olarak ele alınmıştır. Her dönemin içerisindeki kompozisyon, biçimsel değişimi ve üslup farklılıkları ressamlar üzerinden incelenip ele aldıkları doğa ve insan ilişkisi irdelenmiştir.

Bu çalışmada öneri ve fikirleriyle benden desteğini esirgemeyen ve yönlendirmeleri için danışman hocam, Dr. Öğr. Üyesi Ahmet Umur DENİZ 'e, araştırma ve akademik kaynakların taranmasındaki yardımlarıyla Dr. Öğr. Üyesi Hayri AĞAN' a, yapıcı tavsiye ve eleştirileriyle, Dr. Öğr. Üyesi Burçin Erdi Es' e aileme ve arkadaşlarıma teşekkür ederim.

Mayıs 2019

Nilay SAYRAV

ÖZET

Bu eser metnini yapmaktaki amacım, Türk resminin gelişiminde payı olan Batı sanatı ile Türk sanatının sentezlenmesinde başlıca katkısı olan Türk asker resamlara kısaca değinmektedir. 1914 kuşağından itibaren Batı resminin etkisi tam anlamıyla görülmeye başlamıştır. Sanatçılar, doğayı gördüklerinden çok kendi kişisel üsluplarıyla yorumlamışlar fakat doğadan kopmamış, onu bir öğretmen olarak görmüşlerdir.

Kendi yaşam kültürünü, sanatçılar, dönemleri içinde resmeden Türk Sanatının ustaları Batı'dan gelen İzlenimcilik etkileri ile açık havada çalışmaya başlayarak, günlük hayat ve toplumsal gerçekçilik temalarını konu olarak işlemeye başlamışlardır. Doğa ve insanı bir bütün olarak ele almışlardır. Günümüze doğru, dönemselsel olarak incelediğimizde, doğa ve insan teması daha kişisel ifadeci bir tutum almıştır.

Konu, üzerinde yapılan araştırmalarda belirlenen kaynaklardan alınan görsellere bakılarak dönem ressamlarının eserlerindeki kompozisyon, desen, açık-koyu, renk armonileri, figür ve dış mekân konuları altında incelenmiştir. Sonuç olarak, elde edilen veriler doğrultusunda "1914 Kuşağı" ve sonrasını, Türk resminde doğa – insan ilişkisi üzerinden irdeleyip, farklı eğilimleri ve tavırları, sanatçıları karşılaştırarak form, içerik ve plastik sorunlar ilişkisiyle incelemiş ve elde edilen bilgiler ile kendi çalışmalarımıdaki plastik ve içeriksel çözümler arasında ilişki kurulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Doğa, İnsan, Figür, Resim, Sanat, Sanat Tarihi, Sanatsal, Toplum

ABSTRACT

In line with my purpose of writing this thesis, the Military painters, who contributed to the synthesis of Western and Turkish art and to the development of Turkish painting, are briefly mentioned. From the 1914 Generation to the present, the influence of the Western painting had been seen strongly and the nature is interpreted with their own personal style rather than what they see, but they have not broken away from nature and have seen it as a teacher.

The masters of Turkish art, which depicts their own culture of life within the period, began to work in the open air with the effects of Impressionism from the West and started to treat the themes of daily life and social realism. They considered nature and people as a whole. When we look at periodically to the present, nature and human contact have taken a more personal expression.

The visuals gathered in parallel with the sources determined in the researches on the subject and the works of the artists of the periods were examined under composition, drawing, light-dark, color harmonies, figure and outdoor subjects. As a result, in the light of the data obtained, i examined the “1914 Generation” and post period in Turkish painting through the relationship between nature and human, comparing the different tendencies and behaviors with the artists with the relation of form, content and plastic problems and the relationship between the plastic and contextual analyzes in my own studies.

Key words: Nature, human, figüre, painting, art, art history, artictic, society

RESİMLER LİSTESİ 1

Resim 1-Pieter Bruegel-Sürünün Geri Dönüş, 170 cm × 159 cm, 1565 , Ahşap Üzerine Yağlıboya, Vienna.....	5
Resim 2-Thomas Gainsborough - "Mr and Mrs Andrews," T.Ü.Y.B ,69,8 x 119,4 cm, 1750	7
Resim 3-John Constable-Beyaz At,T.Ü.Y.B, 131.4 × 188.3 cm,1819	8
Resim 4-Jean-François Millet- Başak Toplayan Kadınlarll, TÜYB, 83,8 x 111 cm, 1857	9
Resim 5-Édouard Manet- Kırdada Öğle Yemeği, T.Ü.Y.B., 208 x 264.5 cm, 1863, Muséed'Orsay	11
Resim 6-Édouard Manet- Folies-Bergère'de Bir Bar, T.Ü.Y.B, 96 X 130 cm, 1882, Courtauld Galerisi	12
Resim 7-Claude Monet- İzlenim; Gündoğumu T.Ü.Y.B 48X63 cm, 1872, Marmotta Müzesi, Paris	13
Resim 8-Claude Monet- Trouville'deki Kumsal, T.Ü.Y.B, 38 x 46.5 cm, 1870, The National Gallery.....	14
Resim 9-Claude Monet- Rouen Katedrali, Cephe, gün batımı, altın ve mavi armoni, T.Ü.Y.B, 100 x 65 cm, 1892-1894, Musée Marmotta	14
Resim 10-Claude Monet- Rouen Katedrali, Batı Cephesi, Güneş Işığı, T.Ü.Y.B, 100 x 65 cm, 1892, The National Gallery	14
Resim 11-Claude Monet- Rouen Katedrali'nde Portal ve kule Saint-Romain, tam güneş mavi ve altın uyumu, T.Ü.Y.B, 107 x 73 cm, 1892-1893, Muséed'Orsay	14
Resim 12-Berthe Morisot- Okuma (Edma Morisot'un portresi), T.Ü.Y.B, 38 x 46.5 cm, 1873, Cleveland Museum of Art	15
Resim 13-Jean Baptiste- Camille Corot, Fontainebleau Orman'ında Okuyan Kız, T.Ü.Y.B 1834, The National Gallery.....	16
Resim 14-Paul Gauguin- Carcel Sokağı'nda Kar, T.Ü.Y.B, 60x50 cm, 1883, Ny Carisberg Glyptotek.....	18
Resim 15-Camille Pissarro- Sabah gün ışığında kar,T.Ü.Y.B,1895, 82.3 x 61.6 cm	18
Resim 16-Paul Gauguin-Nereden Geliyoruz? Neyiz? Nereye Gidiyoruz? T.Ü.Y.B, 139.1 x374.6 cm,1897-1898, Museum of Fine Arts.....	19

Resim 17-Osman Hamdi Bey-Mimozalı Kadın,T.Ü.Y.B. 130X93 cm, MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi.....	21
Resim 18-Osman Hamdi Bey-Peyzaj,T.Ü.Y.B.,36 x 27 cm,.....	21
Resim19-Şeker Ahmet Paşa-Ormanda Oduncu,T.Ü.Y.B.140X180 cm, MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi.....	23
Resim 20-Hoca Ali Rıza Bey-İstanbul Boğazı,T.Ü.Y.B.....	24
Resim 21-Halil Paşa-Sahilde Paşa ve Ailesi,T.Ü.Y.B.,1892.....	25
Resim 22-Halil Paşa-Nil Nehri Kıyısında Kadınlar,T.Ü.Y.B.,1933.....	26
Resim 23-Nazmi Ziya Güran-Sokak Manzarası,T.Ü.Y.B.....	30
Resim 24-Nazmi Ziya Güran-Şezlongda Pembeli Kadın,T.Ü.Y.B., 54 x 73 cm. 1904, Sakıp Sabancı Müzesi	30
Resim 25-İbrahim Çallı-Plaj, Mukavva üzerine yağlıboya,64X81 cm,1927,İpek-Ahmet Meray Koleksiyonu,.....	32
Resim 26-İbrahim Çallı-Hamakta Uzanmış Kadın, T.Ü.Y.B, 38x70 cm,1912.....	32
Resim 27-İbrahim Çallı-Boğaziçi'nden Peyzaj,T.Ü.Y.B,.....	33
Resim 28-Hikmet Onat-Ankara'dan, T.Ü.Y.B, 51,5 x 71,5 cm.....	34
Resim 29-Hikmet Onat-Tophane-i Amire, T.Ü.Y.B,.....	35
Resim 30-Hikmet Onat-Tekneler, T.Ü.Y.B, 1961.....	35
Resim 31- Hüseyin Avni Lifij -Çeşmeli Manzara.....	36
Resim 32-Hüseyin Avni Lifij-Alegori ve Savaşı, T.Ü.Y.B.,60 x 200 cm.....	37
Resim 33-Namık İsmail-Odadan Fenerbahçe'ye Bakış,T.Ü.Y.B.....	38
Resim 34-Namık İsmail-Köy Evi,T.Ü.Y.B.,1911.....	39
Resim 35-Namık İsmail-Harman I,T.Ü.Y.B.,165 x 201 cm.....	39
Resim 36-Namık İsmail-Harman II,T.Ü.Y.B.,80 x 97cm,1923,MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi.....	39
Resim 37-Hale Asaf-Bursa'dan Manzara, T.Ü.Y.B.,43 x 64 cm.....	43
Resim 38-Hale Asaf-Bursa'dan Manzara, T.Ü.Y.B.,46,5 x 47,5 cm.....	43
Resim 39-Zeki Kocamemi-Peyzaj, T.Ü.Y.B., 32 x 39 cm.....	44
Resim 40-Ali Avni Çelebi- Kayık Çekenler, T.Ü.Y.B., 55 x 47 cm.....	46
Resim 41-Bedri Rahmi Eyüboğlu- Karabaş Kahvesi, T.Ü.Y.B., 48 x 56 cm.....	48
Resim 42-Cemal Tollu-Dinlenen Kadın,1931,T.Ü.Y.B, 49.5 X 65 cm, Ö.Koleksiyon..	50
Resim 43-Sabri Berkel-Peyzaj, T.Ü.Y.B., 33x41 cm, 1929.....	51
Resim 44-Sabri Berkel-Taksim Meydanı, T.Ü.Y.B., 70x100 cm, 1947.....	52
Resim 45-Nuri İyem-T.Ü.Y.B.,.....	55

Resim 46-Avni Arbaş -Manzara, T.Ü.Y.B, 33x41 cm, 1942.....	56
Resim 47-Avni Arbaş-Deniz ve Fener, T.Ü.Y.B., 33x41 cm.....	56
Resim 48-Nedim Günsür-Sahilde Balıkçılar, T.Ü.Y.B.,	58
Resim 49-Turan Erol- Güz Sonu, T.Ü.Y.B.,138x120 cm, 1996, Ankara Resim- Heykel Müzesi.....	59
Resim 50-Turan Erol-Milas, T.Ü.Y.B.,1999.....	60
Resim 51-Neşet Günal-Sorun, 154X175 cm, T.Ü.Y.B., 1964.....	64
Resim 52-Neşet Günal-Toprağa Öykü, J.F.Millet'ye Saygı, Desen, 50-50 cm.....	65
Resim 53-Neşet Günal-Toprağa Öykü, T.Ü.Y.B., 121X211 cm., 1981.....	65
Resim 54-Naile Akıncı-T.Ü.Y.B.,.....	66
Resim 55-Naile Akıncı-T.Ü.Y.B.,.....	67
Resim 56-Özer Kabaş-Zeytin Ana ve Çocuk, T.Ü.Y.B.....	68
Resim 57-Mehmet Güleryüz-Bu Yöne, T.Ü.Y.B., 60 x 73 cm, 2001.....	69
Resim 58-Mehmet Güleryüz-Orhan Veli, T.Ü.Y.B., 162X130cm, 1989.....	70
Resim 59-Neşe Erdok-Gölköy, T.Ü.Y.B., 160x150 cm, 2012.....	71
Resim 60-Neşe Erdok-Adahan Hotel, T.Ü.Y.B., 180x200 cm 2001.....	72
Resim 61-Gürkan Coşkun (Komet)-İsimsiz, T.Ü.Y.B., 49x69cm.....	73
Resim 62- Gürkan Coşkun (Komet)-İsimsiz, T.Ü.Y.B.....	74
Resim 63-Alaettin Aksoy-Anımsama, T.Ü.Y.B., 130x162cm, 1992.....	75
Resim 64-Alaettin Aksoy-Figüratif Kompozisyon, T.Ü.Y.B., 54x65 cm, 1998	76
Resim 65-Nedret Sekban-İsimsiz.....	77
Resim 66-Nedret Sekban-Dans Edenler 2005.....	78
Resim 67-İrfan Okan-T.Ü.Y.B	79

RESİMLER LİSTESİ 2

Resim 1-Huzur- 24x28cm, Karton Üzerine Yağlı Boya,2019.....	82
Resim 2- Plajda Mola- 100x140 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya.....	83
Resim 3-Plajda Mola- 35X50 cm, Yumuşak Vernik Tekniği ile Gravür Baskı, 2016....	83
Resim 4-Plaj Sohbetleri - 100x140 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya,.....	84
Resim 5-Plaj Sohbetleri - 35x50 cm, Aquatint Tekniği ile Gravür Baskı, 2016.....	84
Resim 6-Plaja Doğru - 21x29,5 cm, Kağıt Üzerine Yağlı Boya, 2018.....	85
Resim 7-Denizde- 19x25 cm, Karton Üzerine Yağlı Boya,2019	85
Resim 8-Kıyıda Saklı - 12,5x17,5cm, Karton Üzerine Yağlı Boya,2019.....	86
Resim 9-Kumbaba Plajı - 20x38 cm,Tuval Üzerine Yağlı	86
Resim 10-Kilyos - 80x100 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya,2015.....	87
Resim 11-Kilyos'ta Keyif - 35x50 cm, Aquatint Tekniği ile Gravür Baskı,2016.....	87
Resim 12-Doğaya Doğru I - 18x20cm, Karton Üzerine Yağlı Boya,2017.....	88
Resim 13-Doğaya Doğru II - 115x119cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 2018.....	88
Resim 14-Olympos'tan - 16,5x24cm, Karton Üzerine Yağlı Boya, 2017.....	89
Resim 15-Göl'de - 21x30cm, Karton Üzerine Yağlı Boya, 2019.....	89
Resim 16-Yeniden Flora - 70x100cm, Kağıt Üzerine Karışık Teknik,2016.....	90
Resim 17-Crescendo -25x25cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya,2019.....	90
Resim 18-Sen ve Ben- 13x29cm, Karton Üzerine Yağlı Boya,2018.....	91
Resim 19-Gün Doğuyor- 18,5x33cm, Karton Üzerine Yağlı Boya,2019.....	91
Resim 20-June - 41,5x42 cm, Kağıt Üzerine Karışık Teknik,2019.....	92
Resim 21-Sessiz Sedasız Yaz -23x23cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya.....	92
Resim 22-Gölde Kış-30x55 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 2019.....	93
Resim 23-İsimsiz -46x50cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 2019.....	93
Resim 24-İsimsiz-21x29,5 cm, , Karton Üzerine Yağlı Boya, 2017.....	94
Resim 25-Kış -20x30cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 2017.....	94

1. GİRİŞ

Çalışmanın Amacı: "1914 Kuşağı" ve sonrasını Türk resminde doğa insan ilişkisi üzerinden irdeleyip, farklı eğilimleri ve tavırları, sanatçıları karşılaştırarak form içerik ve olguların kendi çalışmalarındaki plastik ve içeriksel çözümlerimle ilişkisini kurmak ve plastik sorunlar ilişkisiyle incelemektir.

Çalışmanın Yöntemi: Söz konusu araştırmanın kapsamına giren kitaplar, dergiler ve makaleler okunarak bu çalışma bağlamında, saptanacak günümüz sanatçılarının üzerine yapılmış yazılı kaynaklar incelenecektir. Resim müzeleri ve koleksiyonlardaki ilgili resimler araştırılıp, görsel kaynaklar toplanacak, bu doğrultuda eser metninin içeriği değerlendirilecektir.

Çalışmanın Planı: Manzara resminin ortaya çıkışı ve bu konuyu tercih eden sanatçılar, yaşadıkları dönemler içerisinde değerlendirmek, doğu ve batı sanatından örnekler sunmaktır. 1914 Kuşağı'na dek Türk resminin gelişimine kısaca değinerek, bu döneme kadar ve bu dönemden günümüze Batı etkisinin Türk resmine girişinden kısaca bahsedilir. Başta İbrahim Çallı eserleri olmak üzere 1914 Kuşağı incelenir. Bu dönemden günümüze olan süreçte doğa konusunu ele alan sanatçılar ve sanatçıların yapıtları hakkında yapılan araştırmaların yer aldığı kaynaklardan elde edilen görseller ile ressamın eserlerinde kompozisyon, desen, açık-koyu, renk armonileri figür ve dış mekân yorumları incelenir. Sonuç olarak, elde edilen veriler doğrultusunda, sanat tarihi içinde var olan bakış açılarının benim üzerimde bıraktığı etkinin, çalışmalarındaki insan ögesine yansımaları ve kullanımı araştırılır.

2. BATI RESİM SANATINDA DOĞA VE İNSAN

2.1. İnsan ve Doğa ilişkisi

"Sanat doğaya ekli insandır."Becon

Dünyanın oluşumundan itibaren, insanlık ve sanat henüz ortaya çıkmadan, doğa vardı ve yaşamaktaydı. Etrafımızı çevreleyen ve gördüğümüz bütün her şey, bizde dâhil olmak üzere, doğanın kapsamına girmektedir. Doğanın, hiç bozulmadan bizde de devam eden, kendine özgü, değişmeden tekrarlanan bir döngüsü bulunmaktadır ve bu sistematik içerisinde var olan her şey, birbiri ile etkileşim halindedir.

İnsanlığın varoluşundan bu zamana, doğanın geçirdiği çeşitli evrimlere tanık olan insan da, doğanın içinde yer alan bir varlık olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu süreç içerisinde, doğayı gözlemleyerek tanımaya çalışıp, kendine yararlı olacak kaynaklardan yararlandığı görülmektedir.

Benzerini yapma duygusuyla hareket eden insanın oluşturmaya başladığı ilk sanat yapıtları, doğadaki nesnelere kopyalamaya başladığı şekiller olarak karşımıza çıkmaktadır. Ortaya çıkan bu kopya çalışmalarının, zaman içerisinde, insanın doğaya üstünlük sağlamasına sebep olduğu görülmektedir.

Ressamın doğa ile ilişkisi ve ona hayranlığı da, resmi oluşturan bir duygu olarak karşımıza çıkmaktadır. Sürekli kendini yenileyen doğa, kendi başına sanat eseri olma biçimindedir ve insanın duygu durumunu etkilemektedir. Böylece İnsan doğa ile var olup yaşamının sonuna kadar onun bir parçası olma edinimine devam etmektedir.

"Guyeu ve John Ruskin gibi birçok sanat düşünürü, sanatın özünü doğa varlığına, insanın kattığı toplumsal ve insansal varlığın oluşturduğunu söylerler. Doğanın ne denli güzel olduğunu bize sanat açıklamalıdır. Çünkü güzellik duygusunu

oluşturan birlik zararlı öğelerden ayıklanmış ve bir anlamda canlanmış olarak sadece sanat yapıtında görülebilir.”¹

Doğadaki öğretileri taklit eden ressam, resim sanatının var olmasını sağlayarak, sanatın temel alt yapısını oluşturma eğilimindedir. Somut doğadan, ressamın düşselliği ile sentezlenerek, ortaya çıkan sanat eseri, kendini ifade etme aracına dönüşmektedir. Böylece sanat, insan için bir gereksinim ve yaşayış biçimi haline gelmektedir.

"Herbert Read: Sanatçı manzaranın veya herhangi bir şeyi resmini yaparken dış görünüşü olduğu gibi vermeyi değil bize ona ait bir şey anlatmayı ister. Bu şey bizim sanatçı ile paylaştığımız bir görüş veya duyuş olabilir, fakat çoğu zaman bu, sanatçının bize ulaştırmak istediği yepyeni bir buluştur. Bu, buluş ne kadar yeni olursa, sanatçı o kadar beğenilir, fakat bunu yaparken sanatçının teknik ustalığının açık ve etkili bir anlatmaya yetecek derecede olması gerekir.”²

Atmosfer içindeki girift biçimler, doğada dengeli olarak barınmaktadır ve çizgi ile tonun yüceliği, ressamı heyecanlandıran düşsel bir duygudur. Aslında gerçekliğin kendisi olan doğa, ressamın tuvali ile buluştuğu zaman ressamın kendini ifade etme aracına dönüşmektedir. Bunlardan biri olan manzara türü de, resim sanatının başlangıcından günümüze dek var olarak, insan figürüyle bir bütün oluştururken aynı zamanda somut olarak zıt bir etki yaratmaktadır.

Bir sanat eserinin, nitelikli bir şekilde doğmasındaki etkenlerden biri, insanın düzensiz olan doğayı yeniden düzenlemesi, nesneyi yeniden anlamlandırması ve ideal düşünceye ulaştırmasıdır. Sanat için doğanın güzelliği yeterli olmayıp insanın onu yorumlamasıyla tinsel bir boyut kazanmaktadır.

Doğadan aldıklarını kendi süzgecinden geçirip, kişisel yapısıyla ve duygusuyla birleştiren sanatçı, eserinde bunu ortaya koymaktadır. Bu nedenle sanatçı için doğa, sanatını icra etmek için, temel ihtiyaç haline gelmektedir.

¹ İlker ÖZTÜRK, <http://www.gorselsanatlar.org/insanin-sanatsal-gelisimi/sanat-ve-doga-iliskisi/>

² Sezer Tansuğ, **Çağdaş Türk Sanatında Temel Yaklaşımlar**, s.27

3. RESİM SANATINDA DOĞA VE İNSAN İLİŞKİSİNİN TARİHSEL SÜRECİ

3.1. Batı Resmi'nde, Rönesans ve Realizm Arası Süreçte Doğa ve İnsan

Batı sanatının tarihinde ve Batı düşüncesinde, insanın doğadan ayrı olduğu hissi bulunmaktadır ve geleneksel manzara resimleri bu bakış açısının en önemli örneklerini sunmaktadır. Klasik antika fresklerinden 19. yüzyılın romantik tablolarına kadar Batılı sanatçılar, manzaraları tasvir edilen “gerçeklikten” uzaklaştırarak, kapalı kompozisyon tarzında, çerçeveselendirilmişlerdir.

Ancak, 19. yüzyılın sonlarındaki çevresel hareketler hız kazandıkça, sanatçıların çalışmalarında farklı bir felsefeyi yansıtmaya başladığı ve insanların aslında doğanın ayrılmaz bir parçası olduğuna dair artan bir farkındalık kazandıkları görülmektedir.

Antik Yunan'da, Roma'da ve Pompei gibi antik kentlerde, doğa ve insan görünümlerinin, gerçeklikten uzak, kişilerin kendi inançları doğrultusunda duvarlara resmedildiği görülmektedir. Orta Çağ'da ise, dinin etkisi ile dinsel motifler ve doğaüstü görünümler karşımıza çıkmaktadır. Daha sonrasında, Giotto ile birlikte ayakları yere basan gerçek dünyayı imgeleyen figürler görülmeye başlanmış ve doğanın ilk gerçek izlenimleri oluşmaya başlamıştır.

Rönesans döneminde ise, dinsel fikirlerin değişmeye başlamasıyla klasik antik çağı yeniden canlandırma arzusunun, ortaya çıkmaya başladığı görülmektedir. Bundan hareketle, sanatın merkezinin Tanrı değil, her yerde olan varlıklar, özellikle insan olduğu görüşünün hâkim olmaya başladığı anlaşılmaktadır. Dolayısıyla, doğaya daha yakın olma ve insan figürünün güzelliğinin resmedilmesi öncelik kazanmaktadır. Rönesans'la birlikte, insan figürünün tam merkeze koyulduğu ve doğanın ikinci plana atıldığı gözlenmektedir. Giotto ile başlayan, daha sonra tüm Rönesans sanatçıları tarafından devam ettirilen insan figürünü merkeze koyma durumu doğa içerisindeki her şeyin resmin konusu olabileceği şeklinde devam etmektedir. Genel olarak baktığımızda, manzara arka planda bir tamamlayıcı olarak yer almaktadır. Daha sonra, Barok döneme geçiş sağlayan Maniyerizm ile resim sanatında yeni olarak natürmort, iç mekân ve janr (tür) resim örnekleri görülmektedir.

Ressamların bu dönemde doğayı gözlemlerken, daha farklı değerler keşfetmeye başladıkları ve figür ressamlığının yanında bağımsız bir tür olan manzara ressamlığının yer aldığı gözlemlenmektedir.



Resim 1-Pieter Bruegel, Sürünün Geri Dönüşü, 170 cm x 159 cm, Ahşap Üzerine Yağlıboya, 1565
Kunsthistorisches Museum Vienna

Dönemin Hollandalı sanatçıları, doğayı tüm derinliği ile resmederken, bakış noktalarını değiştirmek suretiyle, farklı görünümeler elde etmeye başlamışlardır. Bakış noktasının aşağı düşmesiyle gökyüzünün, resim yüzeyinin beşte dördünü kapladığı, yeryüzünün ise dar bir şerit halinde kalarak, kuşbakışı geniş alanların halı gibi göz önüne serilmesi sağlanır.

Bazen Brueghel'de gördüğümüz gibi, sanatçı resmin bir yanından manzaraya bakmakta ve ön plana koyduğu herhangi bir motifle, derinliği ilerilik gerilik karşıtlığıyla belirlemektedir(Resim1). Resmin orta kısmından bakıldığında ise, perspektif ile küçülmeler çoğalmakta ve daralan ağaçlıklı yollar, içeriye doğru uzanmaktadır.

Doğaya farklı açılardan bakıldığında resimdeki çerçevenin manzaraya açılan bir pencere görevi üstlendiği hissedilmektedir. Böylece manzara, pencerenin herhangi bir tarafından izleniyormuşçasına, her an değişebilme ihtimali olan görünüm etkisi oluşturmaktadır. Dolayısıyla 17.yy resimlerinde manzara ne kadar dar bir alan olarak gösterilse de doğanın bir parçası olarak fazlasıyla hissedilmektedir.

1600'lü yıllarda Barok'la birlikte, doğa ve onun parçaları başlı başına resim olmaya başlamaktadır. İnsan ve doğayı resimlerinde kullanan Peter Paul Rubens, doğal ideal olanı değil doğada gördüğünü kullanmıştır.

“Ona göre sanatçının görevi, çevresindeki doğayı resmetmektir; istediğini resmetmeli ve nesnelerin canlı güzelliğinden zevk aldığını bize hissettirmelidir.”³

Daha önceleri dini ve klasik figür kompozisyonlarında yer alan manzara, 17.yy başlarında, özellikle Flaman ve Venedik resimlerinde, portrelerini yaptıran toprak sahiplerinin sahip oldukları arazilerinin arka planda görünmesini istemeleriyle farklı bir yöne kaymaktadır.

Hollandalı peyzaj resmine yakın çalışmalar yapan İngiliz ressam Thomas Gainsborough (1727-1788) modern peyzaj resminin öncülerindedir. “*Mr and Mrs Andrews-1750*” isimli çalışmasında, eşyle birlikte bir toprak sahibinin arazisini gösterdiği resim bunun ilk örnekleri arasında sayılmaktadır (Resim 2).

Rokoko dönemiyle doğa ve insan figürü, artık daha hayalperest, süslü arzuların aktarıldığı bir hal almaya başlamıştır. Romantik döneme geçildiğinde ise ressamların önceleri geri attıkları kişisel duygularını daha net bir şekilde eserlerine aktardığı görülmektedir. Romantik dönem ressamlarının, tarihi olayların yanı sıra ölüm, korku, toprak sevgisi gibi konuları ele aldıkları izlenmektedir. Bir tarihi olayın resmini yaptıklarında dahi, arka planda kullandıkları insan figürlerini destekleyen manzara görünümelerini, daha anlamlı ve derin bir atmosfer ile ilişkilendirmektedirler.

³ Nazan İPŞİROĞLU, **Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi**, s,128



Resim 2-Thomas Gainsborough "Mr and Mrs Andrews,1750" Tuval üzerine yağıboya 69,8 x 119,4 cm

Yine bu dönemde, üç büyük romantik ressam; John Constable, William Turner ve Caspar David Fredirick, manzarada duygu ve derin atmosferi, doğa gözlemleri ile birleştirerek, betimleme biçimine girmişlerdir.(Resim 3).

1824'te John Constable'ın resimlerini Paris'te sergilenmesi diğer meslektaşları etkilenmiş ve onlar da doğadan esinlenerek resimler yapmaya başlamışlardır.1840 yıllarında Theodore Rousseau (1812-1867) , Charles François Daubigny (1817-1878), Jean François Millet (1814-1875) , Julies Dupre (1811- 1889) gibi Fransız ressamı manzara resmine yönelmiş, Fransa yakınlarında bulunan Fontainebleau ormanında, sehpalarını doğa karşısında ilk kullanan sanatçılar olmuşlardır. Açık havadaki çalışmalarında doğa manzaralarını kendi duygularıyla betimlemişler ve Fontainebleau ormanının çevrelediği Barbizon kasabasının görüntülerini resimledikleri için " Barbizon Okulu" adını almışlardır.



Resim 3 John Constable, Beyaz At, 131.4 × 188.3 cm, T.Ü.Y.B.,1819

Bu etkileşim, ressamın dramatik olaylar yerine daha çok manzarayı ana konu olarak ele almalarını sağlamıştır. Jean-François Millet, manzara resmini, insan figürü ile birlikte ele alarak, köy yaşamını ve köylü sınıfının tarlada çalışma biçimini resmetme yoluna gitmeyi tercih etmiştir. 1857'de Başak Toplayan Köylüler (Des Glaneuses) isimli resminde abartıdan uzak, yalın bir dille ve diyagonal olarak resmin merkezine yerleştirdiği, üç köylü kadını hasat toplarken ele aldığı görülmektedir (Resim 4). Arka planda görülen manzarayı aynı duyarlılıkla ele alarak, figürlerin anıtsallıktan uzak, doğa ile bir bütün olarak tasvir etme yoluna gitmiştir.

Barbizon Okulu'nun etkisinde kalan Fransız realistleri, bu değişimle birlikte doğa ile insanı gösterişten uzak, doğanın kendisi olarak sunmuşlar ve ilk açık hava çalışmalarıyla İzlenimciliğin habercisi olan yapıtlar oluşturmuşlardır.



Resim 4-Jean-François Millet, Başak Toplayan Kadınlar, 83,8 x 111 cm, TÜYB, 1857

3.2. Empresyonizm - Post empresyonizm ve Doğayla Bütünleşen İnsan

Empresyonizm, dönemin değişken koşullarıyla birlikte beş yüz yıldır süren natüralist anlayışın en ileri dönemidir. Claude Monet'nin resmi ile empresyonizm, aynı zamanda natüralist geleneği yıkarak, modernizmin kapılarını tam anlamıyla aralamaktadır. İlk sergilerinde, Monet' in resmine karşı olumsuz eleştiride bulunan Louis Leroy ile dönemin ismi kazanılmıştır.

*"İzlenimciler, Barbizon Okulu'ndan ve dolaylı olarak gerçekçilikten etkilenerek kendi tarzlarını oluşturdular. Courbet' nin 1860'lı yıllarda yaptığı manzara resimlerinin yanı sıra 1840'lı yılların sonunda yaptığı resimlerdeki "yenilikçi konu" anlayışı Edouard Manet üzerinden tüm izlenimci sanatçıları etkiledi."*⁴

Seçtikleri konular genel itibarı ile orta sınıf Fransız insanların modern yaşama biçimleri ve manzaralardan oluşmaktaydı. Bu ressamalar, açık havada

⁴ E. Osman ERDEN, **Modern Sanatın Tarihi**, s.50

çalışmayı tercih ettikleri için de küçük ebatlı tuvaler kullanmaktaydılar. En önemli özellikleri, ışığın ve atmosferin anlık izlenimlerini hızlı bir şekilde, boyayı palet üzerinde karıştırmadan, doğrudan tüpten çıktığı gibi tuvale aktarmalarıydı. Aynı zamanda kontüru kaldırmakta ve siyah gölgenin yerine, çalıştıkları nesnenin tamamlayıcı rengini gölge olarak koymaktaydılar.

*"Empresyonistler, aslında sürekli değişim içinde olan bir dünyanın dönüşümlerini yansıtmak niyetindeydiler ve yaşadıkları dönemin teknikleri onlara çeşitli imkânlar sunuyordu. Tüp boyaların ve hazır tuvalerin icadı ressamın artık motif üzerinde daha rahat çalışmasını sağlamıştı. Demir yolunun gelişimi, fotoğrafın ortaya çıkışı sanatçı yaşamının koşullarını da değiştiriyordu."*⁵

Edouard Manet'nin, 1862-1863 yılları arasında yaptığı "Kırda Öğle Yemeği" isimli çalışması (Resim 5), 1863 tarihinde Fransa'da bulunan Paris Salonu (Salon de Paris) tarafından reddedilince, diğer reddedilen sanatçıların resimleriyle birlikte, Reddedilenler Salonu'nda (Salon des Refusés) sergilenmiştir. Kırda Öğle Yemeği, dönemin Fransa'sının, seçkin sınıf insanları tarafından, aleni çıplaklığın toplumu ahlaksızlığa teşvik ettiği söylenmiş ve bu resim son derece aşağılanarak zevksiz bulunmuştur.

Nitekim ağır eleştirilere maruz kalan Manet' in resminin, aslında Rönesans resimleri olan, Tiziano'nun "Pastoral Konser (Pastoral Concert)" ve Raimundo'nun "Paris'in Yargısı (The Judgement of Paris)" adlı eserlerinden etkilenecek yapıldığı görülmektedir (Resim 5). Manet, Kırda Öğle Yemeği çalışmasında, cesur üslubunu ve özgün tasarısını ortaya koymaktadır.

*"Kompozisyondaki figürler, o dönemde yaşayan gerçek kişilerdir. Kıyafetli erkeklerden biri ressamın ağabeyi Gustave ve Manet, diğeri ise kayınbiraderi Ferdinand Leenoff tur. Kadınların çıplak olanı, model Victorine Meurent, giyinik olan ise Manet'in karısı Suzanne Leenhof'tur."*⁶

Resmin kompozisyonunda, arka planda bulunan giyinik kadın figürünün, öndeki figürlere oranla daha küçük görünmesi gerekirken Manet bu figürü büyük çizerek, tüm figürleri iki boyuta indirgemmiştir. Kullandığı gölgeler, derinlik yaratarak ve

⁵ Marina Ferretti BOCQUILLON, **Empresyonizm**, s.11

⁶ E. Osman Erden, **Modern Sanatın Kısa Tarihi**, s. 38

resme üç boyut kazandırmaktadır. Boya üslubunda ise geniş, kaba fırça sürüşleri ile serbest bir tutum göstermektedir.



Resim 5-Édouard Manet, Kırdta Öğle Yemeği, 1863, T.Ü.Y.B., 208 x 264.5 cm, Musée d'Orsay

Manet'nin, ilgi çekici diğer çalışmalarından birisi de 1881 tarihli *Folies-Bergere Barı* olarak karşımıza çıkmaktadır (Resim 6). İzlenimci tavrda bir resmidir. Serbest ve renkli ışıklı oyunları ile barın kalabalıklığını yansıttığı bu resimde, resmin ana figürü barmen kızın ele alınış biçimi fiziki ve ruhsal açıdan tam bir zıtlık oluşturmaktadır. Resmin bütününe baktığımızda optik yanıltma göze çarpmaktadır. Aynanın sağ üst köşesindeki şapkalı müşteri kıza baktığı halde, barmen kızın bakışları başka yöndedir ve resmin sol kenarındaki içki şişeleri ise aynaya yansımamaktadırlar. Édouard Manet, gerçekçilik akımından izlenimciliğe geçişte öncülük etmiş bir ressam olmakla beraber, aslında modernizmin kapısını aralamaktadır.



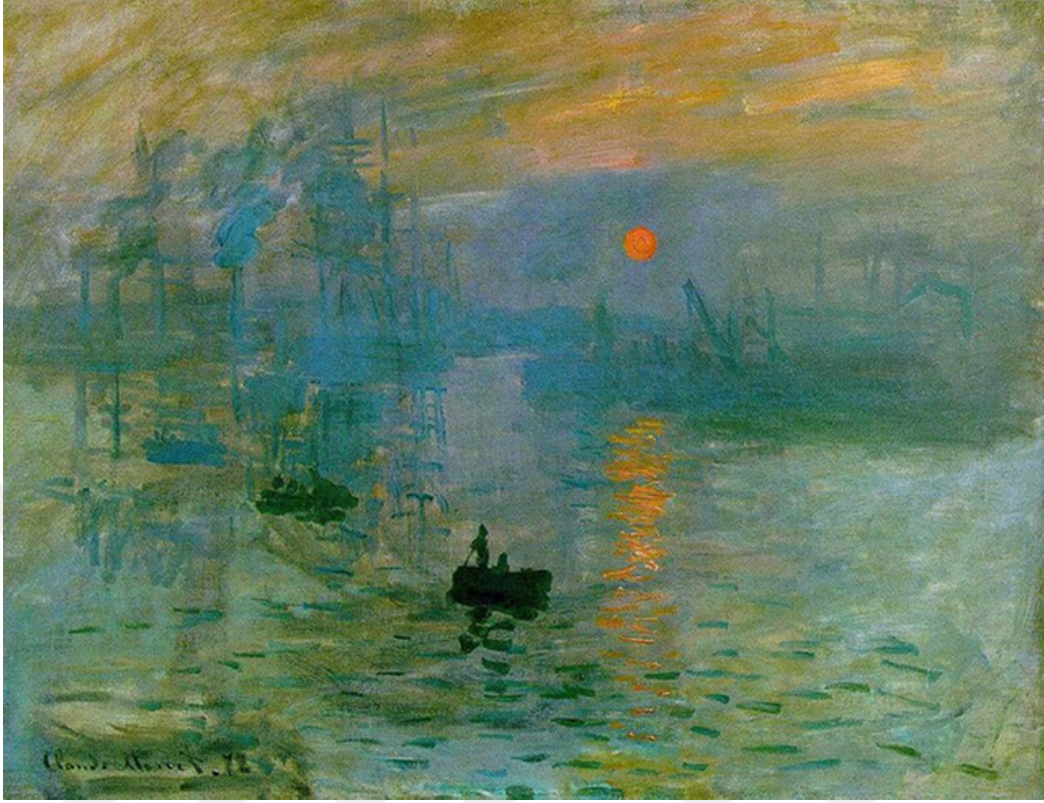
Resim 6-Édouard Manet, *Folies-Bergère'de Bir Bar*, 1882, 96 X 130 cm, Courtauld Galerisi

Kendilerine "*Ressamlar, Heykeltıraşlar ve Gravürcüler Birliği*" adını veren bir grup sanatçının, Paris'te Capucines Bulvarı'nda fotoğrafçı Nadar'ın atölyesinde açtıkları sergide Monet'ın resmi de bulunmaktadır. 25 Nisan 1874 tarihinde *Le Charivari*'de yayımlanan "*İzlenimcilerin Sergisi*" başlıklı makalesinde, sergilenen tüm eserler hakkında iğneleyici bir üslup takınan Louis Leroy, özellikle Claude Monet'nin Le Havre limanını resmettiği, "*İzlenim: Gündoğumu* (Impression: Soleil levant)" isimli tablosu için;

*"Ah! Zor bir gün oldu (...) Capucines Bulvarı'nda birinci sergiye gitme riskine girdim (...) Bu tablo neyi tasvir ediyor? Kitapçığa bir bakın! İzlenim! Doğan güneş. İzlenim; bundan emindim. Bende bir izlenim uyandırdığı için, "bunun içinde bir izlenim olmalı (...) ve ne özgür, ne serbest bir üslup" diyordum kendime! Taslak halinde boyanmış kâğıt bile bu deniz manzarasından çok daha bitmiştir!"*⁷

...böyle bir aşağılayıcı eleştiride bulunmuş, bu resamlara "İzlenimciler" demiş ve bu tabir dönemin resamları tarafından benimsenmiştir (Resim7).

⁷ Marina Ferretti BOCQUILLON, *Empresyonizm*, s.53-54



Resim 7- Claude Monet, İzlenim (Gündoğumu) 1872 T.Ü.Y.B 48X63 cm, Marmottan Müzesi, Paris

Aslında aynı çalışma hakkında Monet de benzer şekilde; *“Penceresinden resmettiği Le Havre’ daki liman sahnesini, Monet “İzlenim, Gün Doğumu” olarak isimlendirdi, çünkü buna bir manzara diyebileceğini düşünmüyordu. Gerisi hikâyledir”*⁸ demiştir.

Bu konuda bir diğer yapıcı eleştiri ise şair Armand Silvestre’ den gelir;

*“Anlamı şudur ki, onlar muazzam bir çağdaş sanatı getirecek olan izlenimlerinin peşindedir... Onların onur ve erdemlerini teşkil eden tonal ilişkilerinin inceliklerine karşı hassas olmak için özel gözlere ihtiyacınız vardır. “Monet’ in çalışmaları 1860’ lar boyunca giderek artan bir şekilde ‘empresyonist’ stile doğru ivme kazanır. Özellikle Monet’ nin Trouville’ de Kumsal (The Beach at Trouville) resminde kaybolan fırça darbeleri ile renk katlarını göstermekte ve resimde bulunan gerçek kum dışarıda –en plein air resmedildiğini doğrulamaktadır.”*⁹ (Resim9)

⁸ Diana NEWALL, **Empresyonistler**, Ayrıntıda Sanat Yayınları, s.15

⁹ NEWALL, a.g.s. 15



Resim 8-Claude Monet, Trouville'deki Kumsal, 1870, T.Ü.Y.B, 38 x 46.5 cm, The National Gallery



Resim 9- Claude Monet, Rouen Katedrali, Cephe, gün batımı, altın ve mavi armoni, 1892-1894, T.Ü.Y.B, 100 x 65 cm, Musée Marmottan

Resim 10- Claude Monet, Rouen Katedrali, Batı Cephesi, Güneş Işığı, 1892, T.Ü.Y.B, 100 x 65 cm, The National Gallery

Resim 11- Claude Monet, Rouen Katedrali'nde Portal ve kule Saint-Romain, tam güneş mavi ve altın uyumu, 1892-1893, T.Ü.Y.B, 107 x 73 cm, Musée d'Orsay

Claude Monet' nin 30 adet 1892-1893 tarihleri arasında Fransız gotik mimarisinden etkilenerak yaptığı “*Rouen Katedrali*” isimli tablosunda, konuyu araç olarak ele aldığı görülmektedir (Resim 9,11,12). Gün ışığının farklı zamanlarını ve hava koşullarını yansıtmış, dolayısıyla renk ve ışığın, zamansal olarak nesneyi nasıl değiştirdiğini optik deneyler ile ortaya koymuştur.

Kadın empresyonist sanatçılar ise on dokuzuncu yüzyılda, az sayıda resim yapmışlardır. Bunun sebebi ise, eşlikçileri olmadan kırsal alanlarda dolaşma hürriyetlerinin kısıtlı olmasından kaynaklanmaktadır. Jean Baptist Camille Corot'dan eğitim alan, Berthe Morisot ve kız kardeşi Edma, manzara resimleri yapmıştır. Edma evlendikten sonra resmi bırakmasına rağmen, Berthe Morisot devam ettirmiştir. Hocası Corot'nun ona aştığı tonal uyum, anlayışı Manet ile tanıştıktan sonra, kompozisyon düzenlemelerinde, cesur bir natüralist olarak resme bakış açısı genişlemiştir.

Berthe Morisot'nun “Okuma (*Edma Morisot'un portresi*)” adlı yapıtında, çayır gölgesinde oturmuş bir kadın, kız kardeşi Edma görülmektedir (Resim 12). Tül şapkası ve etrafındaki yelpazesı o dönemin burjuva kadınına ait kişisel eşyalardır. Üzerine giydiği beyaz elbise, etrafındaki doğa armonisine kontrast etki yaratmaktadır. Empresyonist ressamalarda ışığın hareketini yakalamak önemli olduğu kadar, o an durumu da önemlidir. Kitabın sayfasını çevirirken çalışması, o an duygusunu hissettirir ve aynı zamanda resme doğallık hissi katar.



Resim 12- Berthe Morisot, Okuma (*Edma Morisot'un portresi*), 1873, T.Ü.Y.B, 38 x 46.5 cm, Cleveland Museum of Art

Hocası Corot' nun "Fontainebleau Orman'ında Okuyan Kız" resmini referans aldığı hissedilmektedir (Resim 13). Corot'nun resminde, kırsal bölgede huzur ve mahremiyet hisleriyle, yalnız başına kitap okumakta olan bir kız göze çarpmaktadır.

“Bir bağımsızlık mekânı olarak doğa fikri, özellikle de Fransız filozof Jean - Jacques Rousseau'nun yazılarında dile getiriliyordu. Bu, Corot'nun, fantezi olduğu aşikâr, kısmen açık gömleğiyle yalnız bir figürün yer aldığı "Fontainebleau Orman'ında Okuyan Kız" resminde de ortaya koyuluyordu. Rousseaucu "doğaya dönüş" anlayışının, toplumun baskılarından kaçıp yalınlığa dönüş olarak uygulamaya koyulması, boş zamanın kullanılabilirliğine, ulaşımın karşılanabildiğine ve sosyal sınıfın adabına bağlı olarak önemli kısıtlamalar içeriyordu.”¹⁰



Resim 13-Jean Baptiste- Camille Corot, Fontainebleau Orman'ında Okuyan Kız, 1834, T.Ü.Y.B, The National Gallery

¹⁰ James H. RUBIN, **İzlenimcilik Nasıl Okunur** -Bakma Biçimleri, s.228

O dönemin izlenimcileri benzer teknikleri kullanırken, Berthe Morisot aralarında en serbest fırça sürüşleriyle çalışanlarından biri olarak göze çarpmaktadır.

*"Paris'te, Berthe Morisot ve kocası Eugene Manet, 1886 sekizinci "empresyonist" sergisini düzenlemeye uğraşmaktadır. Grubun son sergisi olan bu sergi sonucu, empresyonizm tarihiyle başlayan dönüm noktası için simgesel niteliktedir. Biraz uyumsuz olan bu sergi, "post empresyonizm" adı altında toplanacak yeni eğilimlerin doğuşunu müjdelir."*¹¹

*"19. yüzyılın sonunda, yenilikçiliğini kaybeden ve tekrar düşen İzlenimcilik'e tepki gösterilmeye başlandı. Bu tepkiler iki ayrı damardan ilerliyordu. Georges Seurat (1859-1891), Paul Signac (1863-1935) ve Paul Cézanne (1839-1906), resmin yapısına (strüktür) verdikleri önem ile İzlenimcilik'e karşı çıkıyorlardı. Paul Gauguin (1848-1903) ve Vincent van Gogh (1857-1890) ise resmin konusu ve bireysel ifadeyi önemsemeleri itibarıyla tepki gösterdiler. Seurat ve Cézanne, Kübizm, Fütürizm, Konstrüktivizm gibi akımları etkilerken Gauguin ve Van Gogh, Fovizm ve Dışavurumculuk akımlarının öncüleri oldular."*¹²

Paul Gauguin, on dokuz yaşında öksüz kalınca, kardeşleriyle birlikte koleksiyoner ve iş adamı Gustave Arosa tarafından himaye altına alınırlar. Böylece, Eugene Delacroix'nın ve Gustave Courbet'nin resimlerinin asılı olduğu bir evde yaşamış ve dolayısıyla da resme olan ilgisi artmıştır. Daha sonra Arosa'nın tanıştığı Camille Pissarro'nun resim üslubundan etkilenecek, onun sıradan olanı ciddiyle resmetmesini benimsemesiyle, ilk resim sahnelerini, benzer bir üslup ile biçimlendirdiği görülmektedir (Resim 14,15).

Daha sonra, İzlenimciler ile tanışarak sergilerine katılan Gauguin, doğa karşısında bir sehpa kurarak açık havada resim yapmak yerine, bütün resimlerini imgeleminden yapmayı tercih eder. Gauguin, yapı bakımından dışavurumcu ve renkçi olarak izlenimci, gibi görünmesine rağmen, ressamın kendi kendine yeni bir dünya görüşü yaratmasını savunan düşüncesiyle, sembolist görüşünü ortaya koyar.

¹¹ BOCQUILLON, a.g.e. , s.77

¹² E. Osman ERDEN, **Modern Sanatın Tarihi**, 71



Resim 14-Paul Gauguin Carcel Sokağı'nda Kar, 1883, T.Ü.Y.B, 60x50 cm, Ny Carisberg Glyptotek

Resim 15- Camille Pissarro - Sabah gün ışığında kar, 1895, T.Ü.Y.B, 82.3 x 61.6 cm

René Huyghe ile birlikte şöyle bir sonuca varabiliriz:

“Pek az insan böyle kendi zamanının dışına çıkarak, tehlikeli ama zorunlu bir geri çekilmeyi cesaretle sağlayarak, Gauguin benzeri geleceği inceden sezebilmiştir. Resme kendi has özelliğini kazandırmak için onu görünenin sınırlamasından kurtararak, kübizmden soyut sanata uzanan güçlü akıma yollar hazırladı; resmin telkin edici ve böylece ruhun gizlerini sezdirici bir nitelik kazanması için betimleyiciliğinden vazgeçmesini isteyerek... Bilinçaltının sınırlarını aşmayı denediği zaman, Fovizm ve Expresyonizmden Sürrealizme geçen anlatımsal akımın gelişmesine katkıda bulundu”¹³

Tahiti' ye, başka renk ve biçimler arayarak rahat bir yaşam sürmeye giden Gauguin'nin, bunalımları ve kızının ölüm haberi ile 1897 yılında yaptığı “Nereden Geliyoruz? Neyiz? Nereye Gidiyoruz?” (D'ou venons-nous? Que sommes-nous? Ou allons-nous?) adlı resmi sanatının ne kadar ifadeci olduğunu gösterir. (Resim 16) 1898 yılı başlarında kendini zehirleyerek ölmek isteyen Gauguin, istemesi ve ölmeden

¹³ Jean CASSOU, **Sembolizm sanat ansiklopedisi**, s,83

önce bir vasiyetname niteliğindeki bu resminde, tüm yaratım gücüyle kendini ifade etmektedir.



Resim 16-Paul Gauguin, Nereden Geliyoruz? Neyiz? Nereye Gidiyoruz? 1897-1898, T.Ü.Y.B., 139.1 x 374.6 cm, Museum of Fine Arts

Gauguin' in bu resmi Tahiti döneminin en önemli yapıtı olurken, bulunduğu yerdeki yaşamı tamamen kendi yaşamına aktardığını izlenmektedir. Resmin içindeki tüm elemanlar doğanın bir parçasıdır ve adeta dünyanın envanteri gibidir. İnsanın yaşamından ölümüne kadar olan hayatı ifade etmiştir. Sıcak ve soğuk renkleri bir arada kullanan Gauguin, arka ve ön ilişkisini ifade ederken, çimenlerde, yeni doğmuş gün ışığını ilk defa görmüş bir bebek görülmektedir. Diğer yandan yaşlı kadın figürü hayatın sonunu ifade etmektedir. Resmin merkezinde bulunan yetişkin figürler, yaşamdaki sevinç ve korku dolu dünyayı ifade etmektedir. İlkel formlar ile ifade edilen figürlerle, birlikte, yerel özellikleri vurgulayan doğulu bir tanrı heykeli bulunmaktadır. Kompozisyon içerisinde bulunan sarmaş dolaş yürüyen ikili figüre yer verilmesi, sevgililerin iki ayrı boyutunu gösteren bir atmosfer yaratmaktadır.

4. BATI RESİM SANATININ DOĞA VE İNSAN İLİŞKİSİ BAKIMINDAN TÜRK RESİM SANATI ÜZERİNDEKİ ETKİLERİ

4.1. 19.Yüzyıl Türk Resim Sanatı ve Asker Ressamlar

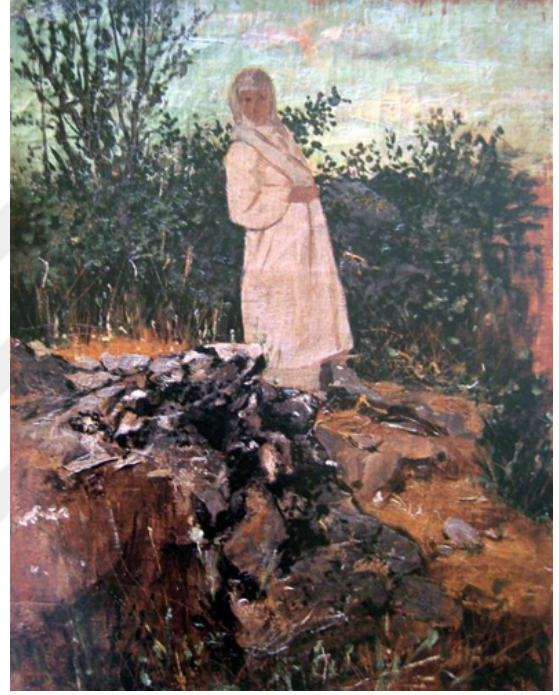
Minyatür etkilerinden zaman içerisinde arınan Türk resim sanatı, 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren, Tanzimat'ın ilanıyla birlikte batılılaşma sürecine girmiştir. Tabii ki, İstanbul'da kurulan daimi elçiliklerin bu batılılaşma sürecindeki rolü büyüktür. Askeri okullarda resim dersleri verilmesine rağmen, resimler doğanın içinde yapılmayan, daha çok figürsüz manzara resimlerinden oluşmaktaydı. Figür çizme konusunda, İslam'ın getirdiği yasağın oluşturduğu korku ve tereddütler ile ressamların anatomi konusunda detaylı bilgiye sahip olmamaları da buna neden oluşturmaktadır. Bundan dolayı, ilk kuşaktakilerde desen işçiliği ve derinlik etkisi oluşturma haricindeki niteliklere rastlanmamaktadır. Modernleşme süreci ile birlikte askeri okullara yenilik getirilmiş ve yetenekli öğrenciler Paris'te açılan Mekteb-i Osmani'yeye gönderilerek resim dersi almaları sağlanmıştır. Türkiye'den Paris'e gönderilen ikinci kuşak asker ressamı arasında, Türk resim sanatının erken dönem yenileşmesine katkı sağlayan Süleyman Seyyid, Şeker Ahmet Paşa ve bunun yanı sıra sivil olarak giden Osman Hamdi Bey bulunmaktadır.

4.1.1. Osman Hamdi Bey (1842-1910)

Osman Hamdi Bey, 1857'de hukuk öğrenimi görmek için gittiği Paris'te, bugün akademik sayılan Jean-Léon Gérôme ve Gustave Boulanger gibi ressamın atölyelerinde oniki yıl çalışmıştır. Yurda dönüşünden sonra, Müze-i Hümayun ve Sanayi-i Nefise'nin müdürlüklerini yaşamının sonuna kadar sürdürmüştür. Arkeolojiye merak salmış ve birçok arkeolojik kazı yaparak uluslararası üne kavuşmuştur.

Osman Hamdi Bey'in üslubunda, hocası Gerome'un yanı sıra, 19. yüzyıl oryantalistlerin genel yaklaşımları görülür. Resimlerini özel bir kurgu yaparak çektiği fotoğraftan yararlanarak yapmış işlediği mekân ve figürler bazen durağan etki yaratmıştır. Oryantalist özelliklerin yoğun olarak hissedildiği başlıca resimleri olan "Silah Satıcısı", "Türbedar" ve "Kaplumbağa Terbiyecisi" teknik açıdan realist

sayılabilir. Osman Hamdi Bey, Osman Hamdi Bey'in özellik manzara ve portrelerinde daha içten, bir etki yaratmıştır. Özellikle, eşinin portresi olan "Mimozalı Kadın" (Resim 17) resminde bu içtenlik hissedilir. "Mimozalı Kadın" resminde mimoza çiçekleri, doğadan bir parça olarak güçlü biçimsel etkiler oluşturmaktadır. Bazı peyzajlarında da izlenimciliğe yakın biçim anlayışı görmekteyiz.



Resim 17- Osman Hamdi Bey, Mimozalı Kadın, 130X93 cm, T.Ü.Y.B., İstanbul Resim ve Heykel Müzesi
Resim 18- Osman Hamdi, Peyzaj, 36 x 27 cm, TÜYB

Osman Hamdi Bey'in, doğa ve figürü beraber ele aldığı "Peyzaj" isimli diğer resmine bakarsak, doğanın ikinci planda kaldığını, tam merkezde anıtsal bir figür olarak alınan kadın figürünün doğa ile desteklendiğini görmekteyiz. Ancak bu kadın figürü detaylı olarak çalışılmamıştır. Dolayısıyla, sadece atmosfer içindeki genel etkisi amaçlanmıştır. Serbet fırça kullanışı ve bitmemişlik hissi ile Osman Hamdi Bey'in diğer işlerinden farklıdır. Fotoğraftan uzak bir tutum sergilemiştir.

4.1.2. Şeker Ahmet Paşa (1841-1907)

Asker Ressamlarımızdan olan Şeker Ahmet Paşa, 1864 yılında Sultan Abdullaziz tarafından resimlerinin beğenilmesiyle resim öğrenimi için gönderildiği Paris'te, önce Mekteb-i Osmani'de Boulanger ve Gerome atölyelerinde yedi yıl kadar çalışmıştır. Fransız hocalardan aldığı eğitimle oryantalist eğilim sergilerken aynı

zamanda Courbet, Corot ve Millet gibi ressamlardan etkilenmiş, 1860'lı yıllarda realizme ilgi duymuştur. Resimlerinde kendi kültürü ile batı kültürünü sentezlemiştir.

"1867'de açılan Uluslararası Fuar'daki bir sergiye verdiği büyük boyutlu bir Abdülaziz kara kalem portresiyle de, aynı sırada Paris'i ziyaret etmekte olan Sultan Abdülaziz'in beğenisini kazanmıştır. Yurda döndükten sonra, saraydaki görevinin ve bilinen sergileme etkinliklerinin yanı sıra Sanayi-i Nefise'nin açılması için de yoğun bir çaba göstermiştir."¹⁴

"Şeker Ahmet Paşa'nın Türkiye'de yaptığı ilk resimleri ile Avrupa'dan döndükten sonra yaptıkları neredeyse iki ayrı kimsenin elinden çıkmışçasına birbirinden farklıdır. Şeker Ahmet Paşa'nın ilk resimlerinden olan "Tepe Üzerindeki Kale" ve "Talim Yapan Erler"de doğayı olduğu gibi betimlemeye dönük bir tavır içinde olduğu görülür. Belirgin bir üslup kaygısının açıkça hissedilmediği bu resimler naifçe sayılabilecek bir biçim anlayışı içerirler. Bunlara karşılık en tanınmış yapıtları arasında sayılan "Geyikli Manzara" ve "Orman" adlı resimlerdeki üslubu, Courbet'nin resimlerini çağrıştıran bazı özellikler sergilerse de, Paşa'nın kendine özgü realizmi nedeniyle döneminin belli başlı sanat akımlarının dışında kalır. Sanatçı, gördüğü resim öğrenimine rağmen teknik ustalıktan kaynaklanan bir yetkinlikle değil, doğa karşısındaki önyargısız ve içten yaklaşımıyla belirginlik kazanır. Özellikle natüremortlarında, natüremort öğelerinin düzenlenmesinden boyanın düz ve pürüzsüz sürülüşüne kadar çeşitli özellikleriyle naifliğin sınırlarında dolaşan bir üslup ifadesi oluşturur. Biçimleri için zenginleştiren dokusal renk ilişkileri içine alırken", neredeyse resmin kurallarını öğrenip de unutmuş bir insan gibi davranır."¹⁵

Önemli sanat yazarı, kültür tarihçisi ve ressam John Berger, Şeker Ahmet Paşa'nın "Orman" konulu resmini İstanbul Resim Heykel Müzesin' de görmüş ve anlamakta zorlanmış ve Avrupa'ya dönüşünde Batı - Doğu farklılığına değinen bir deneme yazmıştır. (John Berger'in yazısı, 1979'da "Sanat Çevresinden "Şeker Ahmet Paşa'nın Bir Resmi Üstüne" başlığıyla yayımlandı.) John Berger yazısında kompozisyonun içindeki derinlik, perspektif ve tinsel etkiden bahsetmiş, akademik bakış açısındaki doğru olmayan kurgunun inandırıcılığını sorgulamıştır. Heidegger'in görüşü ile bu resim arasında paralellik kurmuştur. Belki de, ormanı bir ormancının gözlemi ile resmettiğini söylemekle beraber, kurallara aykırı olan resim elemanlarının ve ön-arka ilişkisini resmin derinliğini ifade ettiğini belirtmiştir.

¹⁴ Kemal İSKENDER, **Gergedan Kültür ve Sanat Dergisi Eylül 1988, Türk Resim Sanatı Özel Sayısı**

¹⁵ K. İSKENDER, a.g.m.



Resim 19-Şeker Ahmet Paşa,Ormanda Oduncu,140X180 cm,T.Ü.Y.B.İstanbul Resim Heykel Müzesi

“Şeker Ahmet Paşa, oduncunun öyküsünü anlatırken, ormana oduncunun gözüyle baktığını fark etmişti. Ne resimde Courbet ne de edebiyatta Turgenyef (çağdaş oldukları için ve ikisi de ormanları sevdikleri için anıyorum bu sanatçıları) böyle bakabilirlerdi bir ormana. İkisi de ormanı, orman olmayan bir dünyaya bağlayarak betimlerlerdi. Ya da aynı şeyi başka türlü söylemek gerekirse, onlar ormanı, içinde bir geyiğin ölmesi ya da bir avcının aşkı düşünmesi gibi önemli olaylar olan bir sahne olarak düşünürlerdi.”¹⁶ (Resim 19)

Şeker Ahmet Paşa'nın döneminde üslup ve kurduğu kompozisyon tavrı Asker Ressamlar'daki etüdyen tavra oranla farklıdır. Figür ile resmin konusu olan ormandaki ağaçların ilişkisi, oran-orantı olarak farklılıklar göstermesine rağmen, düşsel bakış acısı ve şiirsel duygu hissiyatını vermektedir. Dolayısıyla Şeker Ahmet Paşa, gördüğünden çok, kişisel görüşünü resmetmiştir.

¹⁶ John Berger, **“Şeker Ahmet ve Orman”, Şeker Ahmet Paşa 1841-1907**,TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı Sergi Kataloğu,221

4.1.3. Hoca Ali Rıza (1858-1935)



Resim 20- Hoca Ali Rıza Bey- İstanbul Boğazi

Asker ressamların Türk resim sanatında etkisi olan diğer temsilcileri ise yaşça daha genç Hüseyin Zekai Paşa (1869-1919), Halil Paşa (1857-1939) ve Hoca Ali Rıza Bey'dir. Halil Paşa ve Hoca Ali Rıza Bey, üslup tutumlarıyla, Şeker Ahmet Paşa ve 1914 Çallı Kuşağı arasında bölünen bir eğilimi temsil ederler ve bir diğer deyişle, İzlenimciliğe geçiş ressamlarıdır.

Hoca Ali Rıza Bey, Harbiye'de 30 yıl resim öğretmenliği yapmıştır. Avrupa'da eğitim görmemesine rağmen oldukça usta deseni olan ve nitelikli işler ortaya çıkarmıştır. Ali Rıza Bey kendine has lirik bir yaklaşımla açık havada çalıştığı resimlerinde İstanbul'un manzaralarını özellikle kendi yaşadığı semt olan Üsküdar semtini resmetmiştir. Doğaya hayranlığı ve onun için, sadece doğanın öğretmen görevi görmesi, açık havaya çıkıp resim yapması Türk resim sanatı ve kendinden sonra gelecek kuşak için yeniliktir. Hoca Ali Rıza izlenimci bir renk ve ışık anlayışına çok yaklaşmasına rağmen onu tam olarak izlenimci olarak göremeyiz. Resminde koyu tonları kullanmaktan vazgeçemediği gibi saydam ve berrak renk uyumlarını da bir arada göremeyiz.

"Hoca Ali Rıza Bey kendi sanatı hakkında şöyle demiştir: Resim sanatının icap ettirdiği diğer tarzlardan da nasip almakla beraber, mesleğim peyzaj ressamlığıdır. Yegâne zevkim, memleketimin tatlı semaları altında, zümrüt yeşili görüntüler üzerine serpilmiş, yerli ve milli bir yaşayışı anlatan Osmanlı aşıyanlarını, mahallelerini, manzaralarını, ağaçlık yerlerini, tarihi ve kıymetli eserlerini öldürmemek ve onlara uzun bir hayat vermek olduğu için, bu yolda yaptığımız pek çok poşadlar, krokiler, gerek karakalem, gerek suluboya ve yağlıboya resimlerinin sayısı her gün artmaktadır."¹⁷

Hoca Ali Rıza Bey, açık hava resimleriyle, yaşadığı çevreyi ve kültürü ele almış dönemini yansıtmıştır. Kütlesi sağlam biçimleri ve planlı kompozisyonları, desenindeki altyapıyı oluşturur. Resminde ışığı, izlenimci bir görüş ile yüzeyin genelinde kullanması en önemli özelliğidir.

4.1.4. Halil Paşa (1857- 1939)



Resim 21- Halil Paşa-Sahilde Paşa ve Ailesi, 1892

Hoca Ali Rıza ile beraber Üçüncü Asker Ressamlar Kuşağı'ndan olan Halil Paşa, genellikle portreleri ve İstanbul-Kahire peyzajları ile tanınmaktadır. 19. yüzyılı,

¹⁷ Sezer Tansuğ, **Çağdaş Türk Sanatı**, s.99

20. yüzyıla bağlayan önemli Üçüncü Asker Ressamlar kuşağı'nın olgusunu taşıyan, son büyük temsilcisi Halil Paşa, Paris'e 1880 yılında gönderilmiş, Gerome ve Courtois'nin atölyelerinde 8 yıl çalışmıştır. Yurda dönüşünden sonra askeri okullarda öğretmenlik yapmış ve 1917-1918 yılları arasında kısa bir süre için Sanayi-i Nefise'nin müdürlüğünde bulunmuştur. Aynı zamanda, öğrencileri arasında ilk Türk kadın ressamlarımızdan ve tarihe ilk kadın resim öğretmeni olarak geçen Müfide Kadri'de bulunmaktadır. Halil Paşa, dönemi içinde ilgi duyulan ressamdır ve 1920'lerin ortalarında Eski Mısır Hıdivi Abbas Halim Paşa, kendisini Mısır'a davet etmiştir.

Türk resmindeki İzlenimcilik anlayışının öncülerinden biri hatta ilki olarak kabul edilen Halil Paşa, İzlenimci resim anlayışının renk ve ışık tutumu üzerinde yoğunlaşarak, bu yaklaşımın görsel ve düşünsel gerekçelerini kavramaya çalışmıştır.



Resim 22- Halil Paşa- Nil Nehri Kıyısında Kadınlar,1933

Başlangıçta akademik bir üslup içerisinde resim çalışmalarına devam ederken daha sonra peyzaja odaklanan izlenimcilik eğilimiyle geliştirdiği üslûp özelliklerini ölü doğa ve portrelerinde görmek mümkündür. Halil Paşa'nın, gerektirdiği biçimsel özellikleri, ışıklı fakat buğulu bir renk atmosferini, her zaman başarıyla yansıttığı

Boğaziçi manzaraları ve Nil Nehri kıyısı pitoresklerinde görürüz. Bu resimler, sanatının en verimli olarak görüldüğü resimlerdir.

Serbest fırça işçiliğinin yanı sıra peyzajlarında mor, turuncu ve mavi renkleri kullanarak derin bir atmosfer etkisi elde ettiği kompozisyonlarında, işlev ve önem bakımından bir leke düzeyinde algılanan, ayrıca resmin derinlik ile espas etkisini güçlendiren figürsüz unsurlar söz konusudur. İzlenimci ışık ve renk çözümlmelerine özgün bir ayırım kazandıran Halil Paşa, bu yönde uğraş veren resim sanatçılarında örnek oluşturmuştur. Ayrıca, derin bir anatomi bilgisine sahip olan Halil Paşa, sanatına ilginin azalmasıyla beraber 1930'larda Mısır'a gidip yerleşmiş son yıllarını resim yaparak geçirmiştir.

4.2. 1914 Çallı Kuşağı Ve Türk Resminde Empresyonist Eğilimler

Sanayi-i Nefise'de açılan "Avrupa Sınavını" kazanan gençler arasında yer alan ve 1910 yılında Paris'e sanat eğitimlerini sürdürmek için gönderilmiş ya da kendi olanaklarıyla gitmiş olan İbrahim Çallı ve kuşağı sanatçıları, 1914 yılında Birinci Dünya Savaşı'nın çıkmasıyla birlikte yurda geri çağırılmışlardır.

"Batı eğitiminden dönen "1914 kuşağı" bir diğer adıyla "Çallı kuşağı" sanatçıları, resim anlayışları ve üslup eğilimleriyle Paris'te buldukları sırada etkilenmiş oldukları İzlenimcilikle yakınlıklar kurmaları nedeniyle "Türk İzlenimcileri" olarak da adlandırılırlar. 1914 kuşağının aynı zamanda "Çallı Kuşağı" olarak anılmasının bir diğer sebebi döneminde popüler bir figür olarak "Çallı İbrahim'in bir Anadolu kasabası insanı olmaktan kaynaklanan kavruk, ama esprili anekdotları ve bohem yaşamıyla ün yapmış olmasıdır."¹⁸

Bu ressamlar sırasıyla; Şevket Dağ (1876-1944), Sami Yetik (1878-1945), Mehmet Ruhi Arel (1880-1931), Ali Sami Boyar (1880-1967), Nazmi Ziya Güran (1881-1937), İbrahim Çallı (1882-1960), Hikmet Onat (1882-1977), Feyhaman Duran (1886-1970), Namık İsmail (1890-1935), Hasan Vecih Bereketoğlu (1895-1971)'dur.

¹⁸ Sezer Tansuğ, **Çağdaş Türk Sanatı**, s.121

"Bu grup içinde yer alan sanatçılardan "Hikmet Onat, Çallı, Ruhi ve Nazmi Ziya Paris'te Cormon'un, Avni Lifij, Jen Paul Laurens'in; Feyhaman Duran hem Cormon, hem de Laurens'in, Namık İsmail ise Cormon'dan başka Louis Corinth ve Max Lieberman gibi Alman sanatçıların atölyelerinde çalışmışlardır." ¹⁹

Kuşağın, Avrupa'ya gitmeden izlenimciliğe yönelmelerinde, izlenimciliğe yakın olan ressam Hoca Ali Rıza Bey, Halil Paşa ve Albert Besnard'ın etkili olduğu varsayılabilir. Avrupa'ya gitmeden ilk resim derslerini Hoca Ali Rıza Bey'den alan Nazmi Ziya ve Sami Yetik'i özellikle belirtebiliriz.

Batılı hocalardan eğitim aldıkları dönemde, sanat alanında, büyük bir yoğunluğun yaşandığı Paris'te bulunmalarından dolayı, özellikle 19. yüzyılın sonunda etkili olmuş Avrupa sanatının üslup özelliklerine yakınlık duydukları ve üretken denemelerle kendi resimlerinde de bu yöntemleri uygulama çabalarına giriştikleri, yapıtlarında açıkça görülür.

"Yurda dönüşlerinden sonra, Sanayii Nefise ve İnas Sanayii Nefise Mektebi'nde İbrahim Çallı, Nazmi Ziya Güran, Hikmet Onat ve Feyhaman Duran'ın görev almaları, Sanayii Nefise'nin başlangıç ve felsefesini değiştirmiştir."²⁰ 1914 Kuşağı, bir diğer ismiyle Çallı Kuşağı sanatçıları eserlerini her yılın Ağustos ayında 1916 yılından itibaren Galatasaray Lisesi'nde sergilemişlerdir. Galatasaray sergileri, her yıl 1918 yılı hariç açılmıştır.

"1860'lardan başlayıp 19.Yüzyılın son çeyreğinde tüm Avrupa'yı, daha sonra da dünyanın değişik ülkelerini etkisi altına alan İzlenimcilik Türk sanat ortamına 20.yüzyılın ilk çeyreğinde ve ağırlıklı olarak 1914 Kuşağı ressamı ile taşındı. Daha önce Hüseyin Zekai Paşa, Hoca Ali Rıza ve özellikle Halil Paşa'nın çalışmalarında etkilerinin görüldüğünü ve bu yönleriyle bir sonraki kuşak ressamlarına öncülük ettiklerini belirttiğimiz bu resamlardan sonra İzlenimcilik' in esas etkileri 1914 Kuşağı ressamlarının çalışmalarında ortaya çıkar."²¹

1914 Kuşağı sanatçılarının, özellikle Fransız izlenimcilerin etkisinde kalmış oldukları pek çok kaynakta açıkça ifade edilmiştir. Kendi dönemlerinden önceki ressamlarla kıyaslandıklarında görülebilecek en büyük farklılık, bu kuşağın sanatçılarının doğayı birebir kopya etmek yerine kişisel duygularını ve yorumlarını

¹⁹ Aydın Ayan, **Batı Anlayışına Dönük TÜRK RESİM SANATI'NDA GÖRÜNÜ (Manzara)**, s.73

²⁰ Sezer Tansuğ, **Çağdaş Türk Sanatı**, s.121

²¹ Aydın Ayan, **Batı Anlayışına Dönük TÜRK RESİM SANATI'NDA GÖRÜNÜ (Manzara)**, s.74

boyasal ve biçimsel farklılıklar göstererek resimlerine aktarmalarıdır. Kuşağın sanatçıları büyük ebatlı, çok figürlü kompozisyon örnekleri vermişlerdir. Fakat bunların yanı sıra, natürmort, portre, peyzaj ve çıplak (nü) gibi türlerde de çalışmaları yoğunluk kazanmıştır. Özellikle Osman Hamdi Bey dışında figür ve kompozisyonun hatta çıplağın Türk resmine ilk girişinin Çallı Kuşağı ile başladığı görülmektedir.

Aynı zamanda,

"Çallı Kuşağı'nın sunduğu yenilikler her zaman kolay kabul görmemiş, eleştirmenler, üst nesile mensup hocalar kimi zaman tepkilerini de dile getirmişlerdir. Hoca Ali Rıza, Fransa'dan dönen Çallı'nın bir eserini eleştirirken: "Bu ne biçim dam, oğul, diyordu. Kiremitler yerinde durmuyor sanki akıyor."²² İfadesini kullanmıştır.

4.2.1. Nazmi Ziya Güran (1881-1937)

Kuşağın içinde İzlenimcilik kurallarını en etkin şekilde kullanan Nazmi Ziya Güran (1881-1937)'dir. Bir açık hava ressamı olarak, doğa karşısında seçtiği görüntüleri, kompozisyonlarında dinamik bir şekilde, ışıklı bir atmosfer ve canlı renklerle oluşturarak Empresyonist etkilerle yansıtır.

Nazmi Ziya Güran, bu kuşağın en katıksız izlenimcisi diyebileceğimiz bir ressamdır. Sokak Manzarası adlı (Resim 23) resminde ressam, İstanbul şehrinin doğal atmosferini, insan ile olan ilişkisini ve akıp giden yaşamı ele almakla beraber bize değişken ışık anlayışını da göstermektedir.

Nazmi Ziya Güran, Hoca Ali Rıza'dan ders aldıktan sonra hayali olan Sanayi-i Nefise Mektebi'ne 1902 'de girmiş ve 1908 yılında mezun olmuş ve aynı yıl içerisinde Paris'te bulunan Academie Julian'da Marcel Bachet ve Royer'in atölyesinde çalışmıştır. Eğitimine Ecole National Supérieur'da Cormon ve birçok hocadan ders alarak devam etmiştir. Başta Paul Signac'a yakınlık duyan Nazmi Ziya Güran, Paris'te atölye çalışmalarının yanı sıra açık havada da çalışmış ve kendi üslubunu oluşturmuştur. Paris'ten döndükten sonra daha çok İstanbul görüntüleri yapmıştır.

²² Metin TOKER, "Emekliye Ayrılan Çallı'nın Hayatı", Cumhuriyet, 13 Temmuz 1947, 2



Resim 23-Nazmi Ziya Güran - Sokak Manzarası



Resim 24-Nazmi Ziya Güran-Şezlongda Pembeli Kadın,1904,T.Ü.Y.B.,54 x 73 cm. Sakıp Sabancı Müz.

Nazmi Ziya Güran'ın “Şezlongda Pembeli Kadın, 1904” adlı resminde, (Resim 24) atmosferde şiirsel bir üslup olarak gördüğümüz ışık algısı ve gölgeyi mekân kurgusunda kullanması Pissarro’yu ve Corot’yu andırmaktadır. Hocası, Hoca Ali Rıza Bey'in savunduğu doğanın bir öğretmen görevi gördüğü düşüncesini benimsemiş ve atmosferik yapı içerisinde renk, ışık oyunları ile İzlenimci biçimini sürdürmüştür.

"Nazmi Ziya Güran'ın öğrencisi olan " Bedri Rahmi Eyüboğlu onun hakkında yazmış olduğu kitabında ; "Nazmi Ziya'nın resimlerinde güneş hiçbir zaman bir mesele halinde çökmemişti. Onun resimlerindeki güneş sadece bildiğimiz güneşti. Boğaziçi'ni müthiş bir maviliğe boğarken, karşı sahillerde o mavilikle boy ölçüşecek bir tek renk bırakmadan eriten güneş, İstanbul'un insafsız güneşi" demiştir. ²³

4.2.2. İbrahim Çallı (1882-1960)

İbrahim Çallı, yaşamı boyunca doğayı izleyip izlenimci atmosfer ile yaşamın içinden seçtiği görüntüleri tüm özgünlüğü ile ifade etmiş, geniş fırça sürüşleri rahat ve içten yorumu ile doğayı ve figür resmini ilişkilendirmiş, çağına yön vermiş usta bir kişiliktir. Çallı bir Anadolu insanı olmasından da kaynaklanan durumuyla resimlerinde derin ve hissiyatlı atmosfer içinde doğa-insan ilişkisinin yorumlarını bize coşkulu bir şekilde sunmaktadır. *"Batılı empresyonistlerde beliren plan ve tablo düzeni Çallı'da daha yumuşak, daha belirsiz görülür. Çallı hazırlıksız, eskiz ve taslaksız, deseni fırça ucuyla çizmekle yetinirdi."*²⁴

İbrahim Çallı'nın sanatını iki döneme ayırabiliriz. İlk dönemde, yani 1914-1923 tarihleri arasında, özellikle Galatasaray Sergilerindeki resimlerinde bulunan o günkü toplumsal yaşamla ilgili konuları, deniz hamam ve plajları, İstanbul'un ada ve ada gezintilerini, boğaz kıyılarını, sahil evlerini renkli paletiyle konu olarak işlemiştir. 1923'ten sonraki döneminde ise, zeybek ve köylü yaşamlarını konu almakla beraber Kurtuluş Savaşı ve Atatürk devrimlerini, Atatürk portrelerini resimlerinde işlemiştir. Aynı zamanda manzara ve natüremort çalışmalarınada devam etmiştir.

²³ Aydın Ayan, **Batı Anlayışına Dönük TÜRK RESİM SANATI'NDA GÖRÜNÜ (Manzara)** 74

²⁴ Kıymet Giray, **İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu'ndan Örneklerle Manzara**, s.244



Resim 25-İbrahim Çallı-Plaj, Mukavva üzeri Yağlıboya 64x 81 cm.İpek Ahmet Meray koleksiyonu,1927



Resim 26- İbrahim Çallı- Hamakta Uzanmış Kadın, 38x70 cm, T.Ü.Y.B 1912

"Hamakta Uzanmış Kadın" resmi (Resim 26) Adalar serisindedir. Doğa ile figürü ilişkilendirdiği bu resminde rahat fırça sürüşünü görmekteyiz. Kentli kadının yaşam biçimini ele almıştır. Resimde ön-arka ilişkisini ifade ederek derin bir atmosfer

yaratmıştır. Diğer resimlerinde de olduğu gibi doğa-insan ilişkisinin bir bütün olduğunu göstermiş, ışık ve renk etkisini ortaya koymuştur.



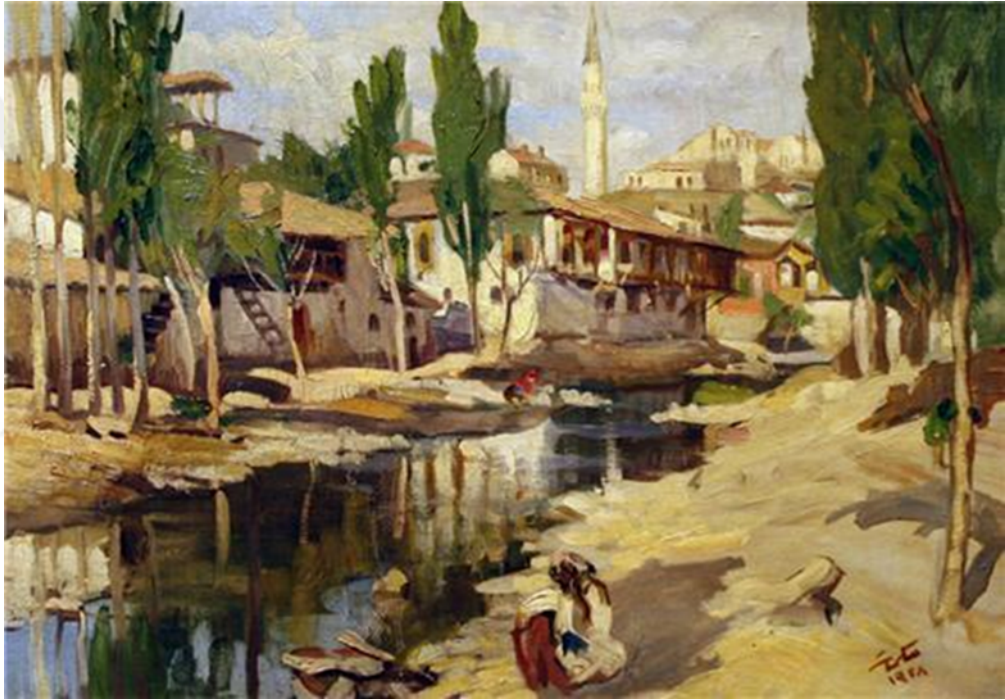
Resim 27- İbrahim Çallı- Boğaziçi'nden Peyzaj

“Çallı'nın resimleri arasında İstanbul görünümüleri önemli bir yer tutar. İstanbul ve İstanbul'a duyulan ilgi bu yıllarda tüm sanat dallarında yoğun bir ilgi odağı halinde karşımıza çıkar. İstanbul' a şiirler yazılır, İstanbul romanları kaleme alınır. Bu kapsam içinde ressamın fırçaları da İstanbul manzaraları üzerinde renklenir, ışıklanır. İbrahim Çallı, hızlı, çarpıcı ve ışıklı paletiyle İstanbul'u resimler. Özellikle Boğaz kıyıları, sahillerde sıralanan evleri iskeleleri ve çam ağaçları arasından kıyılarına ulaşan görünüm Çallı'nın paletinden tuvale aktarılır. Kimi zaman Balta Limanı'nda bazen Rumeli Hisarı'nda, çoğu kez Anadolu Hisarı'nda, bazen Bebek İskelesi'nde, Bazen Dolmabahçe Camii'nde ya da Göksu Deresi'nde, Tepebaşı Bahçesi'nde, Haliç'te, Adalar'da, Yıldız Parkı'nda özellikle de Emirgan'dan Boğaz'a uzanan görünümde Çallı, öznel duyarlılığını yansıtan çok sayıda resim üretir. Peyzaj resimlerinde Çallı'nın sanat gücüne tanık olunur. Zorlamasız, rahat tekniği, doğal içten yorumu, özenli işçiliği, bol ışıklı geniş fırça vuruşları ile gerçekleştirdiği devingen aktarımı, Çallı resimlerinin özgünlüğünü kanıtlar.”²⁵

²⁵ Kıymet Giray, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu'ndan Örneklerle Manzara,244

4.2.3. Hikmet ONAT (1882-1977)

Hikmet Onat, figür kompozisyonlarını akademik biçimle ele alarak, açık hava çalışmalarındaki izlenimci üslubunu, fırçasına ve doğaya yansıtmıştır. Özellikle İstanbul manzaraları üzerinde yoğunlaşan 1914 kuşağının bir diğer ismi olarak göze çarpmaktadır. Yoğun katmanlı ve güçlü boya sürüşleri, resimlerinde göze çarpmaktadır.

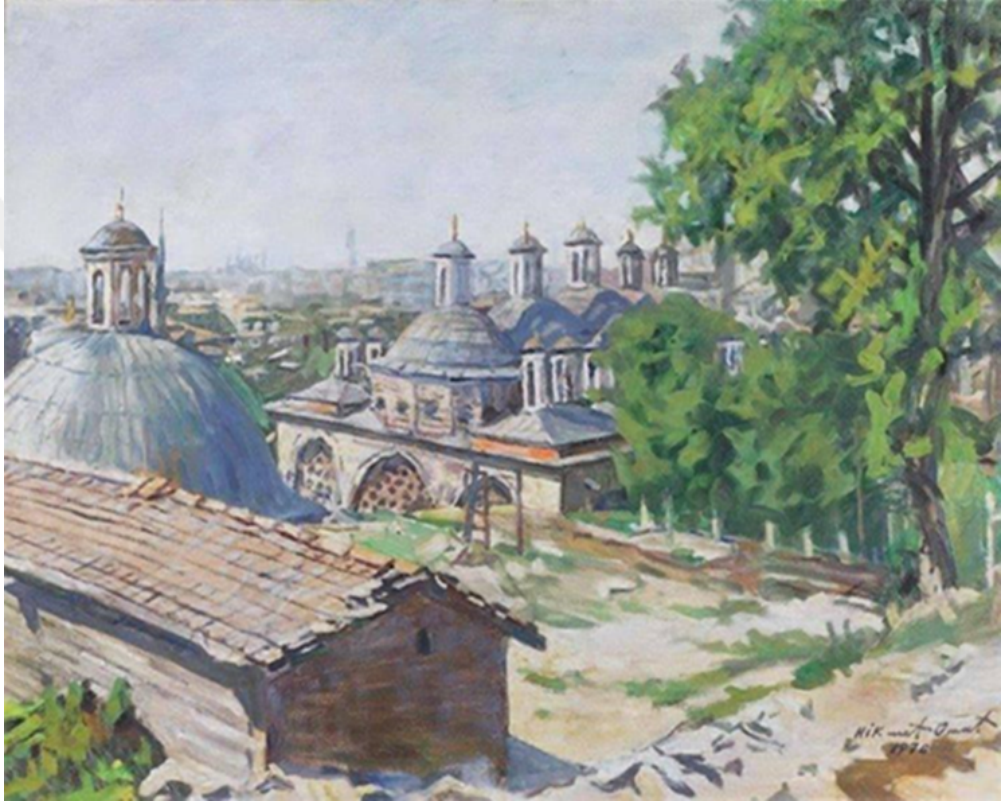


Resim 28- Hikmet Onat- Ankara'dan 51,5 x 71,5 cm

Hikmet Onat'ın "Ankara'dan" adlı resminde (Resim 28) manzara ile figürün derin bir perspektif içerisindeki uyumları göze çarpmaktadır. Güçlü ışık yansımaları ile oluşturulan atmosfer, kompozisyondaki etkiyi güçlendirmektedir. Kalın, boyasal fırça vuruşları ve düşen gölgeler, bu resmin belli bir zaman dilimini ele alarak çalışıldığı, hissiyatını vermektedir.

“Bir görünüm ressamı olan Hikmet Onat özellikle kent görünümleri üzerinde yaptığı çalışmalarla resim tarihine geçer. Kent görünümleri üzerinde yoğunlaşan çalışmaları arasındaysa İstanbul ve tarihi yapıları ayrıcalıklı bir yer tutar. Kimi zaman Hisarlar, çoğu zaman da cami ve türbeler belgelenir. Sanatsal görünümüleriyle Onat tuvallerinde. Hikmet Onat'ın İstanbul resimleri arasında Topkapı Sarayı resimleri, özel

bir yere sahiptir. Onat' ın renk ve ışık oyunları ile betimlediği Topkapı Sarayı resimleri, bu görkemli saray avlularını, kulesini, sofralarını ve hünkâr odalarını belgeler."²⁶ Heybeliada Deniz Harp Okulunda orta öğrenim gören Hikmet Onat "Denizciyim ama denizi uzaktan severim" diyordu.²⁷ Gerçekten bu cümlesinden de anlayacağımız gibi tüm resimlerinde neredeyse deniz vardır.



Resim 29-Hikmet Onat- Tophane-i Amire



Resim 30-Hikmet Onat- Tekneler 1961

²⁶ Kıymet Giray, **İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu'ndan Örneklerle Manzara**, s.256

²⁷ Renda **Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi**, 2.cilt, s.52

4.2.4. Hüseyin Avni Lifij (1886-1927)

Bir diğer 1914 Kuşağı sanatçısı olan Hüseyin Avni Lifij (1886-1927), romantik ve simgesel yaklaşımıyla doğayı yorumlamıştır. Sanat yapıtının duygu ve akıl yoluyla beraber üretilmesi gerektiği inancına sahiptir. Resimlerinde görülen romantik yorum farkı sanatçıyı dönemdaşlarından ayırmaktadır. Çalışmalarını çoğunlukla açık havada üretmiş olduğu için, *poşad* olarak adlandırılan küçük boyutlu yağlıboya resimlerdir. Farklı teknik ve üslupları doğa ve figür üzerinde denemiş ve neredeyse batılı bir usta ile boy ölçüşecek resimler üretmiştir. Işığı renklerle ayrıştırmasıyla, özellikle gün batımı resimlerinde yarattığı armonileriyle izlenimci bir tutum sergilerken, büyük figürlü kompozisyonlarında kurgu ve güçlü desenleri ve akademik konuları ele alış biçimiyle sanatında simgeci ve özgün bir tutum oluşturmuştur.



Resim 31- Hüseyin Avni Lifij -Çeşmeli Manzara

“Aslında bir açık havacı (Plenerist) yöntem olan poşad çalışmalarının, Türkiye’de izlenimciliğin gerektirdiği bir çalışma yöntemi gibi düşünülmesi ilginçtir. Tazeliği ve canlılığı koruyan bu tür çalışmalar, taşınma ve uygulama kolaylığından genelde küçük boyutlarda kalmıştır. Ve de bir tabloya hazırlık çalışması söz konusu olduğundan sanatsal niteliği amaç değil, araç görünümünü verebilir. Bu kez eskiz

anlamına gelecek çalışmalar geleceğin tablosu için bir bütünün ya da ayrıntının süratle saptanmasını sunan bir ön çalışma olmaktadır.”²⁸

Ressamın eşi Harika Lifij, Hüseyin Avni'nin poşadlarını, gerçekleştireceği kompozisyonlarında değerlendirmeyi düşündüğünü bize iletir. Böyle bir düşünce, herhalde poşadların tümü için geçerli olmasa gerek. Ancak kitabımızda da görüleceği gibi, bazı poşadlardan tabloya geçilmesi olası görülüyor. Bu durumda anımsanması gereken bir olay, çoğunlukla boyasal nitelikleriyle oluşan poşadlardan tabloya geçerken, yani; serbest boyasal rengin, tablonun gelişmesi sırasında biçimsel değerle düzeltilmesi ya da rengin, biçimin içine oturması için desene başvurulmasıdır.”²⁹



Resim 32- Hüseyin Avni Lifij, -Alegori ve Savaşı, 160 x 200 cm

Hüseyin Avni Lifij'in "Savaş ve Alegori" (Resim 32) isimli sembolist diyebileceğimiz resminde, figürlerin piramidal bir yapı içerisinde olduğu görülmektedir.

²⁸ Prof. Adnan ÇOKER, **Avni Lifij'in Sanatı**

²⁹ Prof. Adnan ÇOKER, **Avni Lifij'in Sanatı**

Sıcak renklerden oluşan atmosferi, ölümün ve savaşın acısını bize hissettirir. Lirik bir atmosfer manzarası olarak görülen arka plan, ön plandaki figürlere farklı bir anlam kazandırmaktadır. Figür ve doğayı birlikte ele alış biçimi, savaşın ifadesini arttırmaktadır.

4.2.5. Namık İsmail (1890-1935)

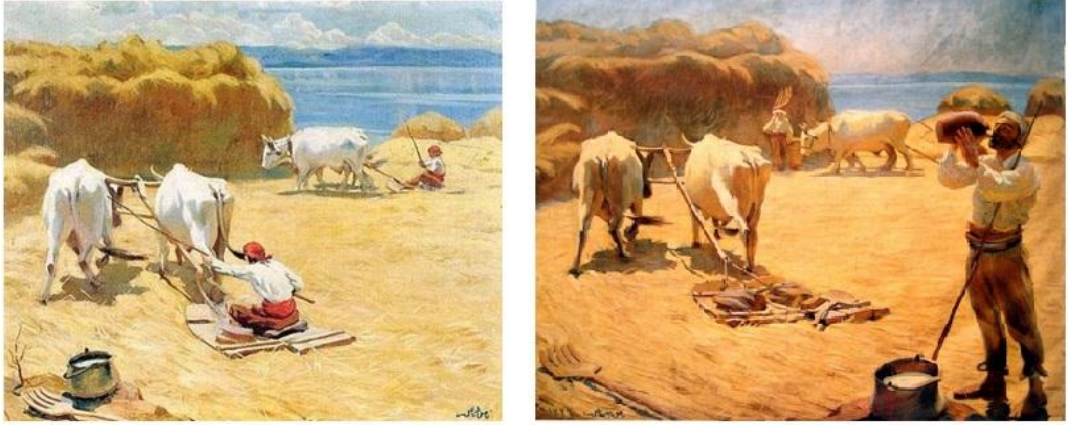


Resim 33-Namık İsmail, -Odadan Fenerbahçe'ye Bakış

Namık İsmail kendine has kalın fırça darbeleri, ışık ve renge dayalı üslubuyla doğa karşısında anlık izlenimleriyle resim yapan 1914 Kuşağı ressamlarından. Neredeyse tüm resimlerinde hızlı çalışma sistemini, çizgi ve perspektif kaygısı taşımadan oluşturmuştur. Aynı zamanda, hareket, renk, ışık ve hacmi dengeli kullanarak, boyasal bir tutum sergilediği görülmektedir. Kompozisyonlarında figürü, farklı öğeler ile birlikte, dengeli ve uyumlu bir biçimde yerleştirmedeki ustalığı olarak göze çarpmaktadır.



Resim 34- Namık İsmail, --T.Ü.Y.B. Köy Evi, 1911



Resim 35- Namık İsmail, - Harman I, 165 x 201 cm / Resim 36- Namık İsmail, - Harman II 80 x 97cm
MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

Namık İsmail'in figür ve güçlü ışık etkilerine sahip, izlenimci tavırlarında, "Harman II, 1923" (Resim 35-36) adlı iki adet çalışması bulunmaktadır. Çalışmasında en çok kullandığı renk olan sarı rengi ve daha şiddetli tonları hâkim görmektedir. Yatay ve dikeylerden kaynaklanan güçlü bir devinim oluşturduğu "Harman II" çalışmasında, kavurucu öğlen sıcaklığının, ön planda su içen figürün ve arkaya doğru diyagonal bir hareket oluşturan besili beyaz öküzlerin uyumlu kompozisyonu göze çarpılmaktadır. Bu resimde Namık İsmail'in güçlü desen bilgisi, insan ve hayvan figüründe açıkça görülmektedir. Figürde insanın doğa ile bitmeyen mücadelesi ve emekçi tavrı güçlü bir şekilde ifade edilmektedir. Sanatçının sarı ve beyaz armoniyi bir araya getirerek oluşturduğu güçlü ışık etkisi, öğlen vakti harman yerini oldukça

güçlü bir şekilde ifade etmektedir. Aynı zamanda arkadaki sarı saman balyalarının açık tonlu olması ve arka plandaki manzaranın mavi tonla ilişkilmesi, derinlik ve sonsuzluk duygusu yaratmaktadır. İki resmin armoni ve ışık- gölge olarak neredeyse birbirine benzer oldukları görülmektedir. Her iki resimde de bulunan hayvan ve insan figürleri çıkartılırsa, neredeyse soyut bir doğa görünümü yakalanmaktadır. Bu nedenle, kullanılan dış mekânın, kompozisyonda ışık etkisini güçlendirmek amaçlı olduğu düşünülebilir.

4.3. Müstakil Ressamlar Ve Heykeltıraşlar Birliği

Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği Türk resim tarihinin Osmanlı Ressamlar Cemiyetinin'den sonraki ikinci grubu olmakla birlikte, Cumhuriyet döneminin ilk sanatçı grubu olarak 1928 (bazı kaynaklarda 1929) yılında kurulmuştur.

Sanayi-i Nefise Mektebinde gördükleri resim eğitimlerinin yanı sıra Fransa'da Cormon atölyesinde uzmanlıklarını tamamlayan, daha sonra yurda dönen ressam ve heykeltıraşların oluşturduğu grup, "Yeni Resim Cemiyeti" adı ile sanat ortamına ilk adımını atar. Daha sonraları bu cemiyet Müstakiller'e dönüşür. Bu gurubun ressamları yurda döndükten sonra, yabancı eğitimcilerin yerini alan "1914 Kuşağı" ya da "Çallı Kuşağı" olarak adlandırdığımız sanatçıların hocalığı eşliğinde sanat öğrenimi görmüşlerdir. "1927'de düzenlenen 11. Galatasaray Sergisi, bu gruba mensup sanatçıları, bünyesine ilk kez alması bakımından da, büyük bir değişimi açığa vurmaktadır."³⁰ Galatasaray Sergileri ile dönemin sanatında söz sahibi olmuşlardır.

"Sanayi-i Nefise Mektebi-i Alisi'nin ilk Türk öğretmenleri olmanın gururu ile Avrupa'da geçirilen öğretim dönemlerinin kazandırdığı teknik ve estetik birikimlerini genç nesillere öğretebilmek heyecan ve dinamizmi içinde çalışırlar. İşte bu ilk Türk resim öğretmenlerinin ilk öğrencilerini Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliğinin üyeleri oluşturacaktır."³¹

³⁰ Kaya Özsezgin, **Cumhuriyetin 75.yılında Türk Resmi**, s.29

³¹ Kıymet Giray, **Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği**, s.22

Cumhuriyet'in birinci yıl kutlamaları nedeniyle Mektebin yeni mezunlarından olan Cevad Dereli, Muhittin Sebati, Şeref Akdik, Mahmud Cuda, 1924 yılında, Paris'e yollanır. Daha sonra ise Ratip Acudoğlu, Fahreddin Arkunlar ve 1927'de Hale Asaf ve Paris'e kendi imkânlarıyla gelen Nurullah Berk de bu gruba katılırlar. O sırada Paris'te bulunan ve farklı eğitim kurumlarında akademik eğitim almakta olan Türk sanatçılar, aynı zamanda, çağdaş sanat akımlarına yakınlaşma imkânında bulmuşlardır. Özellikle sanatçıların yoğun oldukları Montparnasse kahvelerinde bir araya gelerek sanat üzerine tartışmalara katılmışlardır. Paris'te, 1884 yılında, Salon'un jürilerine karşı oluşan, tepki sonucunda, Seurat ve Signac önderliğinde ortaya çıkmış olan, Bağımsız Sanatçılar Derneği, bu anlamda bu sanatçılara bir örnek teşkil etmektedir. Böylece kendi aralarında birlik oluşturma yoluna giden bu topluluk; aynı tepkiyle Galatasaray Sergileri' ne karşı durmuşlardır. Bu nedenle de ;

“1914 Kuşağı'nın izlenimci anlayışını ve sanat alanındaki tutumlarını ağır bir dille eleştiren Refik Epikman, Cevat Dereli, Şeref Akdik, Mahmud Cuda, Nurullah Berk, Hale Asaf, Ali Avni Çelebi, Zeki Kocamemi, Muhittin Sebati, Ratip Aşir Acudoğlu ve Fahrettin Arkunlar hem bu tepkilerini fiiliyata dökmek, hem de – sanatçının sosyal hakları için mücadele ederken- resim sanatına çağdaş ve kalıcı temeller atmak amacıyla 1929 yılında Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'ni kurmuşlardır.”³²

Bir tepki amacıyla kurulan "Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği" üyeleri özellikle Batı'da edinmiş oldukları eğitim sonucu, Realizmden Ekspresyonizme Kübizmden Konstrüktivizme kadar farklı üslupların etkilerinin görüldüğü çalışmalarında birbirinden farklı üsluplarda eğilim göstermektedirler. Bu çalışmalar özellikle portre, peyzaj ve natüremort olarak karşımıza çıkmaktadır. Özellikle açtıkları ilk sergide kendi ülkelerinin görüntülerinden daha çok Münih ve Paris'te edindikleri izlenimlerden yola çıktıkları peyzaj resimlerinin ön plana çıktığı görülmektedir.

Müstakillerin sanat üretimini içine alan yılların, modern anlayışın ilk uygulanmaya başlandığı dönem olmasındaki sebep Batı'daki resimsel anlayışların etkisiyle Türk resminin de yönünü değiştirme eğilimidir. Konstrüktif desen ve geometrik kurgu anlayışıyla hareket ederek resim sanatını zenginleştirmeye ve farklı

³² Setenay Alpsoy, **Türk Resminde Kent Peyzajı**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Eser Metni, s.58-59

etkiler ortaya koymaya çalışmaktadırlar. Fakat bu yaklaşımları resimlerinin anlaşılmasız olarak değerlendirilmesine yol açmıştır.

Müstakiller, doğayı olduğu gibi tuvale aktarmak yerine, doğayı geometrik biçimlerde ele almak gerektiğini savunmuşlardır. Kıymet Giray bununla ilgili olarak şu ifadelerle yer vermektedir;

“Doğa karşısında, fotoğraflık gerçekçilik dışında gelişen bu anlayışta görünen nesnel değerlerin tuvale aktarımı aşamasında sanatçının yaratmaya çalıştığı öznel seçim ön plana çıkacaktır. Bu aşamada ressam resimleyeceği doğa kesitini öznel seçiminden geçirip arındıracak, düzelterek ve beğenisine uygun, önemlisi resmin kurgusunu yüklediği konstrüksiyona uyarlı anlatıma ulaştıracaktır. Önemlisi, bireysel düşünce yapılarının ve görüşlerinin getirdiği ayrımlara uygun üsluplara yönelebilecek özgürlükleri tanıyacaklardır. Kanımızca ressamlar bu yıllarda, resmin sanat yapısına dönüşebilmesi için düşünsel bir alt yapıya sahip olması gerektiğini fark etmeye başlayacaklardır. Biçimsel benzerlikler yerine düşünsel ayrımların önemini anlamaya yöneleceklerdir. Bu aşamada resim yapmanın üslupsal yorumlar yaratmak olduğunun bilincine varacaklar ve çevrelerini, doğa kesitlerini ve yaşadıkları kentleri bu bakış açısından tuvale aktarmaya yöneleceklerdir.”³³

4.3.1. Hale Asaf (1905-1938)

1927'de Avrupa konkurunu kazananlardan biri de Hale Asaf 'tır. Paris döneminde yaptığı resimlerinde, elemanlar ayrıntıdan arındırılmış ve büyük soyut biçimlere indirgenmiştir. Resimleri, portre ve manzara resmi olarak ikiye ayrılabilir. Hale Asaf, Avrupa'dan döndükten sonra bir süre öğretmenlik yapmak üzere gittiği Bursa'da manzara resmi üzerine çalışmalar yapmış ve bu manzaraların geometrik konstrüksiyona dayalı altyapısı ve gereksiz ayrıntılardan arındırılmış bir çırpıda ortaya çıkmış halleriyle lirik bir anlatım sergilemiştir. Hale Asaf aynı zamanda grubun tek kadın üyesidir.

³³ Kıymet Giray, *İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu'ndan Örneklerle Manzara*, s.290.



Resim 37-Hale Asaf-Bursa'dan Manzara, 43 x 64 cm



Resim 38- Hale Asaf-Bursa'dan Manzara, 46,5 x 47,5 cm

4.3.2. Zeki Kocamemi (1900-1959)



Resim 39- Zeki Kocamemi, Peyzaj, 32 x 39 cm

Zeki Kocamemi' nin bu resminde (Resim 39) kendi hissiyatıyla doğa içine yerleştirdiği figürü görmekteyiz. Fırçayı sürüş ve kullanma biçimindeki rahatlık diğer resimlerindeki kübist yaklaşımdan daha çok ifadeci bir tavır sergilemektedir. Resmin yüksek kontrastlığı, ormanın hareketli ve devingen olmasını etkilemiştir. Sarı patika içinde statik duran figürün ise ormanın biçimlerine zıt bir etki yaparak resimde dingin durması resmin etkisini arttırmaktadır.

Zeki Kocamemi doğa kaynaklı kübizm anlayışını dışavurumcu bir yaklaşımla ele almış olup, anlayışı konstrüktivist yönde geliştirmiştir. Doğa manzaralarını biçimsel olarak geometrik sisteme indirgemıştır.

Ahmet Hamdi Tanpınar, 1945 yılında Cumhuriyet gazetesinde Zeki Kocamemi için yazdığı yazının bir parçasında, sanatçının resme yaklaşımını şöyle anlatmaktadır:

"Zeki'nin resmi form ve kütle anlayışını ön safa geçiren resimdir. O inşacı ressamdır. Mimari bütünlüğü, kuruş kudretini birçok şeylere tercih eder. Bunda

marangozluğunun hissesi var mıdır? Mobilya sanatı mimariye çok yakındır ve Zeki birinci sınıf usta bir mobilyacıdır. Belki mobilyaları için istediği sağlamlık fikri, resimdeki araştırmalarının temelidir. Şurası muhakkak ki, Zeki, zihni muhakemeler yaparak araştırmaz. Onun zekâ ve muhakemesi parmaklarının ucundadır. Ben bu tarzda çalışmayı severim, bizim zanaat dediğimiz şey, galiba deminden beri söylemek istediğim şeyi buldum, -sanatın en yüksek zirvesidir.”³⁴

Kocamemi resim sanatında uzaklık yakınlık ilişkisini renkten çok çizgisel değişimlerle değerlendirmiştir. Daha durgun bir renkçilik anlayışına karşın çizim gücü sağlam yapıdadır. Baştan beri tüm çalışmalarında tekniği ön planda tutarak, resim sanatındaki değişimlere önem vermemiştir.

Zeki Kocamemi 'nin Trabzon da öğretmenlik yaparken öğrencisi olan Bedri Rahmi Eyüboğlu onun sanatıyla ilgili şunları söylemiştir;

“...kanımız kaynamıştı bu sessiz sedasız resim öğretmenine. Sınıfta adı ressama çıkmışların işlerini hiç mi hiç tutmayan öğretmenimiz,” dönmüyor kardeşim, dönmüyor,” diyordu. Bu resimleri incelerken öğretmenimizin “dönmüyor” la neyi kastettiğini kavramak kolay değildi. Bununla hacmi, içi dolu biçimleri, bir çeşit heykel anlayışını ve o günler Avrupa’da kök salan kübizmi tanımlamak istiyordu. Bu anlayışın kesin bir örneğini ders yılı sonunda, son sınıf öğrencilerinin başarıyla sahneye koydukları piyesi, dekorlarıyla belirtti. Öyle bir kale dekoru yaptığını hatırlıyorum ki, küçük okul sahnesinde bir tabur askeri barındırabilirdi. Fakat ne biz ne öğretmenlerimiz, ne de piyesi seyretmeye gelen velilerimiz ve şehrin ileri gelenleri, bu dekordaki resim bilgisinin yüzde birini değerlendirecek ölçülere sahiptik.”³⁵

³⁴ Zeki Kocamemi, **İDGSA 1979 yayını, Toplu Sergiler 5 Kataloğu,**

³⁵ Bedri Rahmi Eyüboğlu, **Öğretmenim ve arkadaşım Zeki Kocamemi,** Zeki Kocamemi Kataloğu, 1979, s.9

4.3.3. Ali Avni Çelebi (1904- 1993)



Resim 40- Ali Avni Çelebi, -Kayık Çekenler, 55 x 47 cm

Ali Avni Çelebi geliştirdiği doğaya bağlı kübist yaklaşımıyla Türk resim sanatına önemli boyut kazandırarak, kübizm ve ifadeciliğin uzantısı olan resimler yapmıştır.

"Çok değişik konulara el atmasına karşın doğal görüntüleri betimlemekten çok kurguya dayalı gözlem ürünü çalışmalarıyla farklılaşır. Figürün başat konumda olduğu önemli kompozisyonlarının yanında, başyapıt niteliği taşıyan "Plaj" ," Büyükada'dan" "İğne Ağacı" konulu resimleri ile Manzara sergisinde yer alan "Bursa Muradiye Camii" ve "Manzara" konulu çalışmaları görünüm öncelikli olduğu gözleme dayalı çalışmalardır."³⁶.

³⁶ Aydın Ayan, **Batı Anlayışına Dönük TÜRK RESİM SANATI'NDA GÖRÜNÜ (Manzara)**

Resimlerindeki doğa ve insanı doğal hallerini yansıtmaktan çok plastik değerlerini öne çıkaran Ali Avni Çelebi kendi sanatı ile ilgili şunları söylemektedir;

“Sanatta aradığım şart ve vasıflar; karakter, hareket, form, volüm, inşa, tesir, atmosfer, ve valörü ile bütünü teşkil eden kompozisyon olduğuna inandığım bu yolda eğitilerek sanat yolumu tayin ettim.”³⁷

4.4. D Grubu

1933 yılında Nurullah Berk (1906-1982), Zeki Faik İzer (1905-1988), Elif Naci (1898-1987), Cemal Tollu (1899-1968), Abidin Dino (1913-1993) ve heykeltıraş Zühtü Müridoğlu (1906-1992), bir araya gelerek kendilerinden önceki Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nden sonraki dördüncü sanat topluluğunu oluştururlar. D Grubu Latin alfabesinin dördüncü harfi olan "d" harfini kendilerine uygun görmüşlerdir, Önceki dönemlere egemen olan izlenimci eğilimleri reddederek, kompozisyonu, sağlam bir yapı içerisinde kübist ve konstrüktivist bir anlayış oluşturmayı amaçlamışlardır. Grubun dikkat çeken bir yanı ise Anadolu motiflerini biçimsel olarak resimlerine taşımalarıydı.

“1933-1951 yılları arasında etkin olmuş D Grubu, Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği ile birlikte Cumhuriyet'in genç sanatçı kuşağını temsil etmiş, dönemin görsel sanatlarında etkili bir rol oynamıştır. Grup üyelerinin çoğu Paris'te çeşitli atölyelerde çalışmış, özellikle Andre Lhote'un “kübist” ve “yapısalcı”, Fernand Leger'nin “sentetik kübist” biçim anlayışını, yaşayan sanat” söylemiyle Türk sanat ortamına sokmuş, 1914 İzlenimcileri olarak andığımız ve çoğu Güzel Sanatlar Akademisinde hocalık yapmakta olan bir kuşağın akademik izlenimciliğine de karşı çıkmıştır.”³⁸

D Grubu sanatçılarına sonraki yıllarda Fernand Leger (1881-1955) ve André Lhote' un (1885-1962), atölyelerinde Paris'te eğitim görmüş olan Bedri Rahmi Eyüboğlu, Eren Eyüboğlu (1912-1988), Sabri Berkel, Turgut Zaim (1906-1974), Halil Dikmen (1906-1964), Hakkı Anlı (1906-1991), Eşref Üren (1897-1984), Arif Kaptan

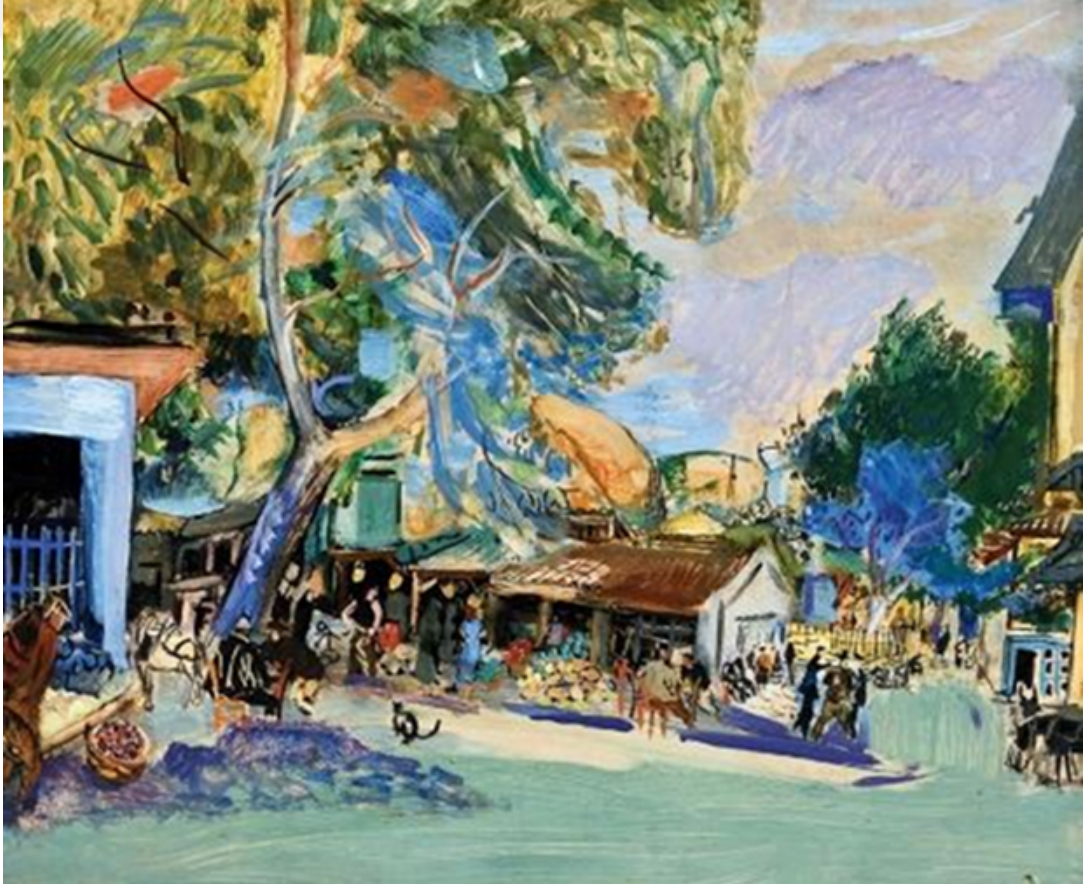
³⁷ Kıymet Giray, **Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği**, s.92

³⁸ Zeynep Yasa Yaman, **D Grubu Sergi Kataloğu**, s.7-8

(1905-1982), Salih Urallı (1908-1984) ve Fahrunnisa Zeid'in (1901-1991) de dâhil olduğu görülmektedir.

D Grubu, doğadaki estetik anlayışı, konstrüktivist ve kübist bir biçimde ele almaktadır. Doğa karşısında kendi mizaçları doğrultusunda doğayı taklit etmek yerine, biçimsel olarak daha soyutlanmış doğa ve insan figürünü resmetmişlerdir.

4.4.1. Bedri Rahmi Eyüboğlu (1911-1975)



Resim 41-Bedri Rahmi Eyüboğlu-Karabaş Kahvesi, 48 x 56 cm

Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun, Anadolu motiflerini ve kendi kişiliğini harmanlayarak resimlerine taşıdığı gözlenmektedir. Malzeme çeşitliliğini sınırsız bir şekilde çalışmalarında kullandığı görülmektedir. Mozaikten, litografi ve gravüre kadar kilim motifleri ve yazma baskılarını çalışmalarında kullanmıştır.

Karabaş Kahvesi, 48 x 56 cm” (Resim 41) çalışmasında, kent manzarası ile gündelik yaşam bir arada ele alınmaktadır. Doğa ve insanı kent içinde harmanlayarak, resmin derin atmosferini geometrik formlarla soyutlamış olduğu görülmektedir.

" Bedri Rahmi Eyüboğlu'nu bir deformasyon ustası olarak niteleyen şair İlhan Berk, bu sanatçının üslup gelişim evreleri hakkında açıklamalar getirmektedir, bu açıklamaların bir bölümünde ise; Deformasyon Bedri Rahmi resminin belli başlı ilkesidir diyebiliriz. Onun resminde ilk yaklaşımımız böyle kurulur. Öte yandan, bu deformasyon daha çok, salt figüre özgüdür. Böyle diyorum, çünkü çevre genel olarak neyse odur. Bedri Rahmi onu değiştirmeye, bozmaya gitmez figür yetmiştir ona. Bu yüzden peyzajı büyük ölçülerde kullandığı figürlü resimlerde (ki bunlar daha çok denizler, gökler, alanlar, kahveler, hanlar, gecekondular, dağlar, büyük çapta İstanbul görüntüleridir) sanki iki ayrı görüntü seyreder gibi oluruz: Olduğu gibi olanla, değişime uğramış olan."³⁹

"Doğayı, görünen dünyayı biçim bozmaya uğratmadan yapmış olduğu resimler olduğu gibi, biçim bozmayı uç noktada kullandığı çalışmaları da vardır. Tüm bunların dışında stilize edilmiş ya da motifleştirilmiş üretimlerinin sayısı da insanı şaşırtacak denli çoktur."⁴⁰

4.4.2. Cemal Tollu (1899-1968)

Cemal Tollu Sanayi-i Nefise Mekteb-i Ali'sinde eğitim aldıktan sonra 1928 yılında Avrupa'ya kendi imkânlarıyla gitmiş ve Paris'te 1928 ile 1931 André Lhote atölyesinde çalışmıştır. Daha sonra 1931'de Münih'te Hans Hoffman atölyesinde eğitim görerek, tekrar Paris'e dönmüştür. Cemal Tollu'nun resminde, konunun ikinci planda kaldığı ve figürün ayrıntılarından arındırılmış yapıda olduğu görülmektedir. Cemal Tollu 'da daha çok hacim ve biçim anlayışının anıtsallığı göze çarpmaktadır.

"Anadolu'nun sert iklimiyle empresyonist yumuşaklığın bağdaşmadığını görerek, konstrüktivizme yöneldiği, resimsel biçimleri oluşturmada Anadolu -Hitit sanatının kurt biçimlerinden esinlenmeyi yeğ gördüğü, üslup sentezini bu yolda aradığı belirtilmiştir."⁴¹

³⁹ Sezer Tansuğ, **Çağdaş Türk Sanatı**, s.181-182

⁴⁰ Aydın Ayan, **Batı Anlayışına Dönük TÜRK RESİM SANATI'NDA GÖRÜNÜ (Manzara)**, s. 119

⁴¹ Sezer Tansuğ, **Çağdaş Türk Sanatı**, s. 89-190



Resim 42- Cemal Tollu, Dinlenen Kadın, 1931, T.Ü.Y.B, 49,5 X 65 cm, Özel Koleksiyon

Doğadaki elemanları etüt ederken, daha çok biçimi deforme etme yöntemi kullanmaktadır. Cemal Tollu'nun peyzaj resimlerine baktığımızda, gündelik yurt gezilerinde yapılmış olduğu çalışmalar karşımıza çıkmaktadır. Ressamın bu resminde de (Resim 42) gördüğümüz gibi, doğayı ve insan figürünü sert çizgilerle ayırarak, heykel etkisinde bir kütle olarak sunmaktadır. Resminde, insan figürünü ve doğa parçalarını birer kompozisyon elemanı olarak yerleştirmektedir. Figürdeki üslubunu aynı şekilde doğa parçalarında da uygulayarak, resmin genelinde analitik bir biçim anlayışı oluşturduğu gözlenmektedir.

4.4.3. Sabri Berkel (1907-1993)

Sabri Berkel, Belgrad Güzel Sanatlar Okulu Hazırlık Bölümü'nden mezun olduktan sonra, Floransa Güzel Sanatlar Akademisi'nde Felice Carena atölyesinde çalışmıştır. Aynı zamanda, fresk ve gravür dersleri de görmüştür. Yurda dönüşünden sonra 1939

yılında Leopold Levy Akademisi'nin Resim Bölümü şefi olmuş ve gravür atölyesine asistan olarak alınmıştır.



Resim 43-Sabri Berkel- Peyzaj, 33x41 cm, 1929

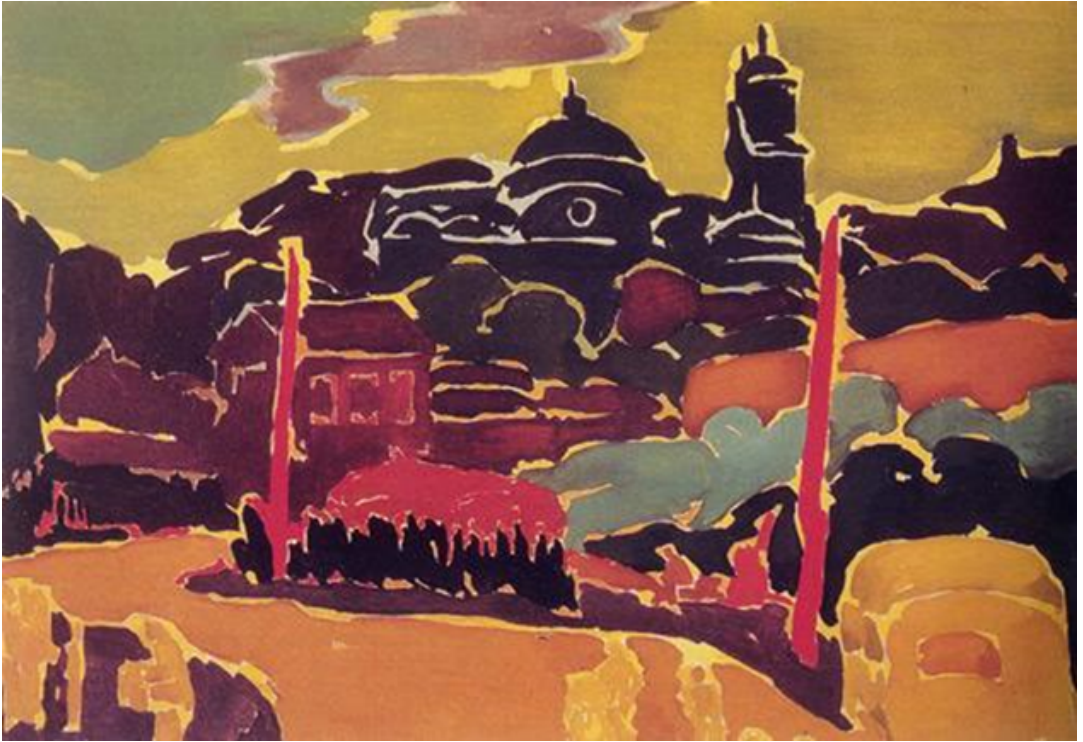
Sabri Berkel Raphael ve Michelangelo'yu örnek aldığını ifade ettiği ilk dönem resimlerinde, Floransa eğitiminden de kaynaklı oldukça natüralist ve yalın bir tavır sergilemektedir. Bu durumunu, *“Resim bilinmezde bir mucize ile var olan, kendi kuralları ile oluşan bir olgudur. Her yeni resim kendi başına bir problemdir. Her yeni resim bilinmeze bir yolculuktur”*⁴² şeklinde tanımlamaktadır.

Çalışmalarındaki soyut yaklaşımın etkisi, hat ve minyatüre olan ilgisinden kaynaklanmaktadır. Doğunun cazibesini örnek alarak, kendi dönemindeki yapıtlarına aktardığı, aynı zamanda Avrupa'nın farklı ülkelerine giderek incelemelerde bulunduğu bilinmektedir. Dolayısıyla, yeni edindiği biçim anlayışları sanatını geliştirmesinde etkili olmuştur. Bu sanatların etkisi, çalışmalarında dekoratif zarafet ve organik çizgi ritmini

⁴² <http://www.antikalar.com/sabri-fettah-berkel>

etkili kılmaktadır. 1940'ların sonuna doğru, çalışmalarında renk biçimlerinin iç içe geçtiği bir yapı gözlemlenmektedir. Böylece, nesneyi parçalamaya doğru olan eğiliminde, doğayı birebir ele alma fikrinden ayrılmaya başladığı görülmektedir.

"1950'li yılların başında "soyut-geometrik arabeskler" dediği tarzda resimler yapan sanatçı, 1955'ten sonra ise "kaligrafik-soyut düzenlemeler" adını verdiği eserler üretmiştir. 1950'lerin başlarında yaptığı resimler, Türkiye'deki soyut resmin ilk örnekleri arasında kabul edilirler." ⁴³



Resim 44-Sabri Berkel- Taksim Meydanı, 70x100 cm, 1947

Doğadaki her bir elemanı, kaligrafik formlar ve yerel motiflerden de yararlanarak saf geometrik biçimler halinde resmine aktarmıştır. "Taksim Meydanı" adlı resmi soyut anlayışı sergilemeye başladığı, ilk örnek olarak kabul edilmektedir.

⁴³ <http://www.antikalar.com/sabri-fettah-berkel>

4.5. Yeniler Grubu

Avrupa'daki savaştan dolayı Türkiye'ye gelmiş ve akademiye hoca olmuş Leopold Levy'nin de katkısıyla 1940 yılında kurulan Yeniler Grubu üyeleri; Nuri İyem (1915-2005), Ferruh Başağa (1914-2010), Selim Turan (1915-1994), Avni Arbaş (1919-2003), Fethi Karakaş (1916-1977), Mümtaz Yener (1918-2007), Agop Arad (1913-1990), Haşmet Akal (1918-1960) ve Turgut Atalay (1918-2004)'dir.

Yeniler Grubu daha önceki kuşaklara göre ilk defa Avrupa'ya çıkmamış kendi ülke toprakları içerisinde eski ve yeni anlayışı hocaları olan Leopold Levy ile harmanlamışlardır. Henüz D Grubu da çalışmalarına aktif halde devam etmekteyken, İkinci Dünya Savaşı etkileri tüm dünyayı etkilediği kadar Türkiye'yi de etkilemiş savaşın vahşeti ve ekonomik sıkıntı, Batı resminde ekspresif bir hal alırken Türkiye'de ise sosyal gerçeklik ve realizm olarak ortaya çıkar.

“Yeniler Grubu resimde toplumsal konuyu, bir temayı veya içeriği ortak bir anlayışla ve özgür bireysel üsluplarıyla resimlemenin gereğine inanmışlardır. Yeniler, sanatın gerçek yaşamı yansıması, halkın güncel yaşamını, sorunlarını, sevinç ve kederlerini ifade etmesi gerektiğini düşünüyorlardı. Bu amaçları daha önce oluşmuş resim gruplarının biçimciliğine, akademizmine de tepki içeriyordu.”⁴⁴

1940 yılında "Liman Şehri İstanbul" adıyla ilk sergilerini yapmışlardır. Sergileri 1940 ve 1952 arası devam etmiştir. Kübizm anlayışı ile bir araya gelen grubun ilk sergilerindeki konuları Haliç'ten Kadıköy'e uzanan limanlar, günlük yaşamın içinden sahiller ve balıkçılar, toplumun emekçi kesimidir. D Grubu'na karşı çıkarak toplumsal resimler yapmışlardır.

“Yeniler, bir sanatçı olarak var olmanın yolunu, sanat anlayışları ve toplum gerçekleri arasında bir ara yol çizerek bulmaya çalışmışlardır. Böylece bir anlamda, kendilerinden önceki kuşağın sanat anlayışlarını topluma empoze etme yönündeki uğraşlarının tersine; toplum içinden çıkan, onunla uzlaşmaya çalışan bir tavır ortaya koymuşlardır. Fikret Adil, Ahmet Hamdi Tanpınar gibi sanatçılar da yazılılarıyla onları desteklemektedirler. Orhan Veli'den Asaf Halet Çelebi'ye çok sayıda şair ve

⁴⁴ Aydın Ayan, **Batı Anlayışına Dönük TÜRK RESİM SANATI'NDA GÖRÜNÜ(Manzara)**, s.129

hikâyeciyile dostluk kurmuşlardır. Yeniler, sanat ortamına yeni bir soluk getirmişler ve resmin konu sorunu üzerine yoğunlaşarak sanatlarına toplumsal bir yön vermişlerdir.”⁴⁵.

Yeniler Grubu dağılma kararını 1952’de almış ve grup üyelerinden birkaçı soyut eğilime yönelmiştir. “Yeniler, kuruluşlarından bir süre sonra dağılmaları, toplum sorunlarına eğilmek olan ilk propagandalarından dönüşleri nedeniyle, sürekli bir eyleme geçmediler. Çağın genel eğilim ve anlayışları onları belli konulardan, temalardan uzaklaştırdı, daha özgür, daha modern çalışmalara götürdü.”⁴⁶

Sanatlarının ilk döneminde toplumsal konularla ilgili resimleri olan Yeniler Grubu’nun kurucularından olan Nuri İyem, o dönemin önemli akımlarından non-figüratif anlayışını benimsemiş ve 1950’ler de soyut sanat örnekleri vermiş, daha sonra tekrar figüratif resme yönelmiş ve toplumsal gerçekçi yaklaşımını devam ettirmiştir.

“İnsan ve tabiat onda bir bilgin ressam bakışı ve katıksız bir gözlem kaygısıyla incelenmekten çok, sevilmiş, duyulmuş, yaşanmış bir nesne anısı olarak oluşuyor. Peyzajlar, izlenimci biçimlendirmenin, duygusal çalkantıları kendi dışına taşırmayan kompakt geometrisine sadık kalıyorlar.(...) Figürün düzene hâkim olduğu resimlerinde, tabiatın köy, kent görünümünün değerlendirildiği her plan, konstrüktif bir biçimlendirmenin geometrik bütünlenişine katılıyor.”⁴⁷

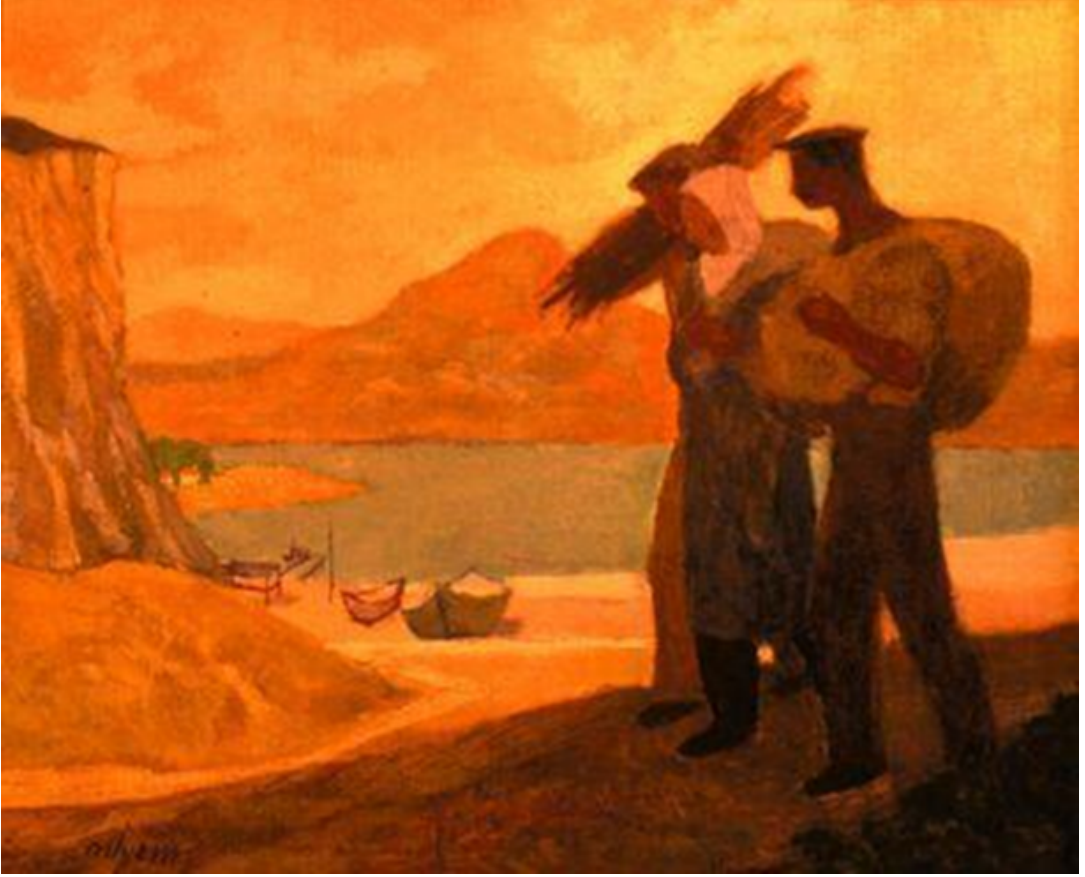
4.5.1. Nuri İyem (1915-2005)

Doğa ve insan ilişkisini ve toplumsal gerçekliği, emeği ifade eden bu resminde (Resim 45) Anadolu insanının anıtsal duruşunu insan ile doğanın bitmeyen mücadelesini, toprak ve ekmek olgusunu açıkça görmekteyiz. Resmin armoni olarak sıcak renk ve tonlarından, günü bitirmiş ve Anadolu toprağından çalışmış olarak dönen üç figür görmekteyiz. Figürlerin arkasındaki derin gün batımı atmosferi ile Anadolu manzarasının tüm sıcaklığı hissedilir haldedir. Sanatçı genel olarak figürleri ve manzarayı tüm yalınlığı ile ilişkilendirmiş ve açık-koyu ile dinamikleştirmiştir

⁴⁵ Ahmet ALPMAN, **Alpman Sanat Galerisi**, Sanat Dalları/Resim

⁴⁶ Nurullah Berk- Kaya Özsezgin, **Cumhuriyet dönemi Türk Resmi**, 71-72

⁴⁷ Sezer TANSUĞ, **Beş Gerçekçi Türk Ressamı**, 59.

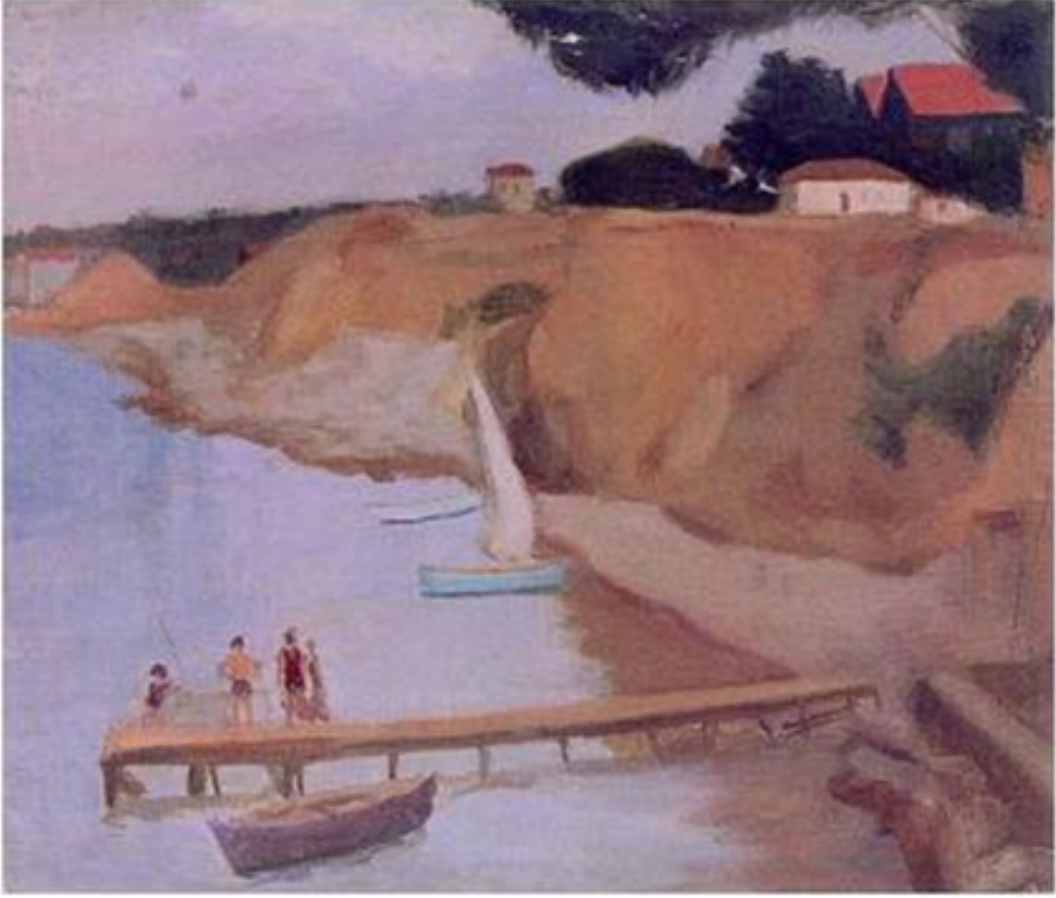


Resim 45- Nuri İyem

4.5.2. Avni Abraş (1919-2003)

Avni Arbaş her zaman benimsemiş olduğu ayrıntıdan daha çok yalın plastik çizgisiyle ifadeci bir anlatıma sahip olan resimler yapmıştır. Yeniler grubunun "Liman Sergisi"ne de katılımından anlıyoruz ki, denize olan tutkusu sebebiyle resim temaları çoğunlukla sahiller, balıkçı tekneleri ve balıkçılardır. Bu resimde de (Şekil 2.26) görüldüğü gibi denize olan tutkusunu, insan figürünü ve sahil yaşamını ele almıştır. Derin perspektif ile sonsuzluk algısı oluşturarak denize doğru açılma hissini betimlemiştir. İnsanın deniz ile olan yaşam biçimini ifade etmiştir. Bedri Rahmi Eyüboğlu, Avni Arbaş için şunları yazar: *"Avni'nin doğası pirimiz Cezanne'nin doğa anlayışiydi. Doğa gibi değil, doğa kadar güçlü, doğa kadar sade, doğa kadar zengin! Avni'nin özelliklerinden biri de, konularını boya kutusunda değil, yüreğinde ve kafasında her saniye beraberinde taşımasıdır."*⁴⁸

⁴⁸ <http://www.leblebitozu.com/avni-arbasin-resimleri-ve-hayati/>



Resim 46- Avni Arbaş, -Manzara, 33x41 cm, 1942



Resim 47 -Deniz ve Fener, 33x41 cm

4.6. Onlar Grubu

1942 'den 1952 'ye dek sürececek olan Anadolu motiflerini resminde kullanan D Grubu'nun önemli isimlerinden Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun atölye öğrencileri, "Onlar Grubu"nu kurup, hocalarının verdiği eğitim ile çalışacaklardır. Amaçları, dönemde yaşanan çevre koşullarını ve doğadan seçtikleri temaları, çağdaş Batı anlayışından arındırıp kendi kültür kaynakları ile Anadolu'nun folklorik nakış öğeleriyle oluşturmaktır. Akademi'nin Batıyı taklit etmesine tepki duyan Onlar Grubu, hocaları olan Bedri Rahmi Eyüboğlu, Batı'nın estetik değerlerini benimseyip öğrenmeden, geleneksel halk sanatının çağdaş yorumlamalarına ulaşamayacağını düşünmektedir.

Onlar Grubu Kuşağı üyeleri ise, Nedim Günsür, Fikret Otyam (1926-2015), Turan Erol (1927-..), Leyla Gamsız Sarptürk (1921-2010), Hulisi Sarptürk, Adnan Varınca (1918-2014), Mustafa Esirkuş (1921-1986), Saynur Kıyıcı, Mehmet Pesen, Fahrünnisa Sönmez, Osman Oral, Orhan Peker 'dir.

"Onlar Grubu'nun kuruluş amaçlarından biri olan Doğu-Batı sentezi ve kültürlerinin buluşma noktasında bulunduğumuz iddiası onu ve grubun diğer üyelerini az ya da çok etkilemeyi hep sürdürecekti. Nitekim 1947 yılında Akademi'nin yemekhanesinde açtıkları ilk ortak sergilerinin bir yanında Batı düşüncesini imleyen El Greco'dan yapılmış bir kopyaya, diğer yanında Doğu düşüncesi ve biçimine gönderme yapan bir minyatür kopyasına yer vermeleri bundandı" ⁴⁹

"Onlar Grubu'nu, çağdaş resim tarihimizde, bazı çevreler görmezlikten gelmek isteseler de, kayda değer, unutulmaz bir gençlik hareketidir. Doğrusunu söyleyelim: Grubun fikir babası Bedri Rahmi Eyüboğlu'dur. Hoca'nın kümeleşerek, el birliği ederek ortaya çıkmanın yararlarını, bize anlattığını çok iyi anımsıyorum: Öte yandan, bir estetik, düşünsel program, ortak bir anlayış çerçevesinde buluşmanın ilgi çekmek bakımından gerekliliği üzerinde de durduğumuzu söyleyebilirim. Biz Batı sanatına dayalı bir öğrenim ve eğitim almaktaydık, ama geleneksel halk sanatını da göz önünde tutuyor, bu alandaki örnekleri tanımaya, anlamaya çalışıyorduk..."⁵⁰

⁴⁹Aydın Ayan -"Resim Sanatımızda İnsani Bir Duyarlılık: Nedim Günsür" Nedim Günsür retrospektif sergisi, s.10

⁵⁰ Turan EROL, **Antik&Dekor**, Sayı 70, Nisan – Mayıs 2002 Ümmühan Kazanç'ın röportajı

4.6.1. Nedim Günsür (1924-1994)



Resim 48-Nedim Günsür-Sahilde Balıkçılar

Doğa ve insan yaşamı temelindeki duygularıyla toplumsal içerikli figür anlayışına sahip olan Nedim Günsür, resimlerinde madenciler, savaş, göç, gurbetçileri ve son dönem resimlerinde de balıkçıları tema olarak ele almıştır. Doğa içindeki insanı lirik bir üslupla resmetmiştir.

“Figürün dramatik etkisinin azaltıldığı, stilize edilerek inceltirilip, uzatıldığı küçülüp mekân içinde motifleştirildiği bir sonraki dönemde ise resimsel dil, genel elemanların çoğaltılması ve içeriğe ilişkin karşıtlıkların keskinleştirilmesiyle "epik" bir çizgiye yaklaştırılır.”⁵¹

4.6.2. Turan Erol (1927- ...)

Turan Erol, kontrollü bir duyarlılıkla resimlerinde ayrıntıdan çok yalın biçimleri ele almıştır. Doğadan aldığı kendi kişiliği doğrultusunda soyutlar ve biçim, renk öğelerini ön plana çıkarır. Doğa görünümüleri, salt peyzaj olarak algılamamanın ötesindedir. Sanatçıyı resim yapmaya çağıran birtakım karmaşık nedenlerin raporları niteliğindeki görsel kayıtlar karşımıza çıkar. Sanatçı bu kayıtlarda, kendi beğenisini doğaya bakışını konumlandırırken; -doğada taklit edilecek bir güzellik yoktur der ve görüşlerini şöyle dile getirir:

⁵¹ Aydın Ayan, **Batı Anlayışına Dönük TÜRK RESİM SANATI'NDA GÖRÜNÜ (Manzara)** 135

“İnsanın doğal nesnelere hoşlanması, doğal ifade nedeniyle olmuyor, tersine bu hoşlanma kaynağını doğaya bakan kişide, kişinin ruhunda(tininde) buluyor. Bunun içinde hoş giden doğa, doğa verisi olma niteliğini kaybediyor, keşfedilen doğa oluyor. Güzel diye nitelenen doğa ne anlama geliyor? Bu doğanın tinsel bir ifade olarak kavranması demektir. Sanatçı fizik güzelin veya yapma aracın yaratılmasında doğal şeyler karşısında bulunabilir. Bunlar sanatçının modelleridir. Çevremize, bir model, bir örnek diye bakmıyoruz. Bizi çevreleyen dünyada, tinimizdeki ifadeyi (ide“yi yani biçimi) dışsallaştıracak ipuçları arıyoruz. Doğayı bir model, bir örnek değil, doğanın sanatçıyı taklit ettiğini öne sürmek belki de daha doğru olur.”⁵²



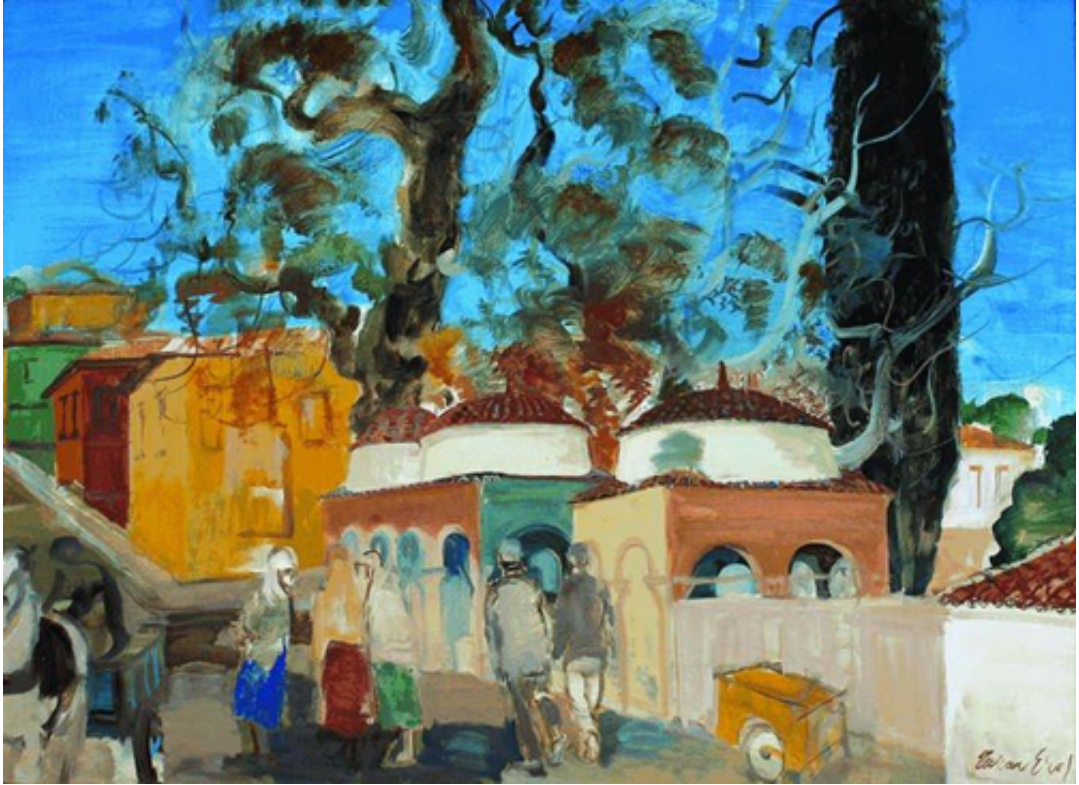
Resim 49-Turan Erol, -Güz Sonu, 138 x 120 cm, T.Ü.Y.B.1996, Ankara Resim- Heykel Müzesi

“Gün Batımında Tekneler” isimli resminde detaylardan arındırarak, insan figürünü ve doğayı bir çırpıda kendi ifadesiyle tuvaline aktarmıştır. Resmindeki elemanların dinamik ve aynı zamanda biçimlerinin bir bütün olarak görünmesini sağlayan açık koyu alanların bilinçli kurgulanması ve rengi ön plana çıkarmıştır. Ferid Edgü, atölye arkadaşı Turan Erol'un sanatçı kişiliğinin belirgin öğelerini şöyle sıralar:

⁵² Ferhat Özgür, **Günümüz Türk Ressamları**, Turan Erol, 63-64,

“ Denetim altında tutulan bir coşku; ustalık tehlikesini ustalığın nerede, nasıl ve ne kertede kullanılması, nerede durmak gerektiğini bilmek; azla yetinmek, ama gene de rengin ve ışığın esrikliğinden kaçınmamak; etkilenmekten korkmamak; ama tüm aldıklarını kendi yaratıcı potasında özümsemek. Tüm bunlar bir sanatçının, büyük, yaratıcı bir ressam olmasının işaretleri midir?

Bilmiyorum. Bildiğim, doğru ve dürüst, yaptığı işi bilen ve seven, doğayla olduğu gibi kendinden önceki sanatçıların yapıtlarıyla da hem ilişkisi hem de hesaplaşmasını sürdüren bir sanatçıyla karşı karşıya olduğumuz; bunlar olmadan da, yaratıcılığın ve büyük ressamlığın söz konusu olmayacağı. Böylece kendine değin olan zincirin bir halkasını oluşturuyor Tural Erol⁵³



Resim 50-Turan Erol,-Milas, 1999

⁵³ Ferid EDGÜ, 75. yıla armağan / Türk Plastik Sanatları, Bilim Sanat Galerisi, 1998

5. 1950'DEN GÜNÜMÜZE TÜRK RESMİNDE DOĞA VE İNSAN İLİŞKİSİ

5.1. Türk Resminin 1950'lere Geliş Süreci

Cumhuriyet'ten sonraki yıllarda devam eden Batılılaşma döneminin etkileri, 1930'lu yıllarda gerçek dönüm noktasına ulaşmaktadır. Bu dönemde, Akademiden yetişen veya Avrupa'nın çeşitli ülkelerinde resim eğitimi için gönderilen genç sanatçılar, resimde ulusal bir kimlik yaratma çabasına doğru bir eğilim göstermektedirler. Özellikle Turgut Zaim, yöresel resmin kurucusu olarak değerlendirilirken, 1940'lı yıllardaki sanatçıların biçimci ve inşacı anlayışa yönelerek, yöresel resim konularıyla, Anadolu peyzajının ortaya çıkmasına zemin hazırladıkları görülmektedir. Bu kapsamda, 1937-1944 yılları arasında Anadolu'ya düzenlenen yurt gezileri, sanatçıların üzerinde derin izler bırakarak, üsluplarını belirlemede etkili olmuştur.

Köklü bir geleneği olmayan her sanatın, model aldığı, taklit ederek oluşturmaya çalıştığı kimlik arayışı gibi, Türk Resim sanatı da süreçten geçerek, 1940'lardan sonra, Türk sanatçılarında yönlerini kendi topraklarının tarihine ve geleneğine çevirmeye başladıkları fark edilmektedir. Bu anlamda, Türk resminde görülen, toplumcu gerçekçi eğilimdeki ressamlar açısından dönüm noktası oluşturan 1940'lı yıllar önem arz etmektedir. 28 Mart 1940'da açtıkları Liman Sergisi ile birlikte kurulan Yeniler Grubu'nun, D Grubu'nun aşırı Batı yanlısı yönelimlerine karşı çıkarak, toplumsal yaşamın ve halkın sorunlarını, üzüntülerini sevinçlerini yansıtan bir anlayışı savundukları görülmektedir.

1950'lere kadar olan süreçte farklı gruplarda olan sanatçıların, bireysel bir tutum sergilemeleri ve resimsel anlayışlarını soyut resme doğru çevirerek batı etkisinde olmaya devam etmeleri sonucu, 1950 sonrasında önemli etkileri olduğu söylenebilecek grupların varlığından pek söz edilememektedir. Türk resim sanatının bu anlamda, 1940'lardan başlayarak ve 1950'lerden sonra iyice belirginleşen özgün kişilik geliştirme konusunda oldukça güçlendiği göze çarpmaktadır. Türk resmine özellikle soyut resim eğiliminin girdiği 1950'li yıllarda, sanatçıların grup kavramının dışına çıkmaya başladığı görülmektedir. Batı resminin kopyalanmasına karşı oluşmaya başlayan tepki, 1950'lerde yeni resim anlayışını getirmiştir. Böylece

sanatçılar, Türk Resminde çağdaş, özgür ve bağımsız sanatçı kimliğinde ve evrensel değerlerde kendini kabul ettirme gereğini duymaya başlamışlardır.

“1950”lilerin ressamaları, soyut sanat uğraşlarında özellikle eski Türk kaligrafisinden hareket eden çizgisel bir spontaneiteyi denemişler, yenilenme sorunlarına gerek bu yönde, gerekse geleneksel yüzey şematizminin geometrik renk planları ve tezyini değerleri yönünde çözümler aramışlardır.”⁵⁴

1950 ve 1960'lı yıllarda, Türk resim sanatında kimlik arayışları hızlanarak modernleşme süreci başlamıştır. Bu dönem ressamaları üs yaklaşımları itibariyle, geometrik non-figüratifler, soyut ressamalar ve lirik soyutlamacılar olarak adlandırılırken, içlerinde, figüratif resme yön veren ve Anadolu insanını konu olarak ele alan ressam Neşet Günal göze çarpmaktadır. Bununla beraber Nedim Günsur ve Orhan Peker kendine özgün figür yorumlarıyla bakış açılarını ortaya koymaktadırlar.

“Akademi’ de Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Neşet Günal gibi hocaların verdikleri eğitimin toplumsal gerçekçi resmin oluşmasında oldukça önemli bir etkisi vardır. Dünyada ve Türkiye’deki sosyal, siyasi, özgürlükçü gelişmeler 70’li yıllarda Türkiye’de de doğal olarak toplumsal gerçekçi ilginin oluşmasına neden olmuştur. Bu ilgi sadece resimde değil sanatın tüm dallarına yayılmıştır. Resimde, Seyit Bozdoğan, Aydın Ayan, Cihat Aral, Nedret Sekban, Neş’e Erdok ve Kasım Koçak gibi sanatçıların yaşanan olayların etkisinde toplumsal içerikli eserler ürettiği görülmektedir. Bu anlamda daha sonra eser üreten Zafer Gençaydın, Nihat Kahraman, Hasan Pekmezci, Habib Aydoğdu gibi sanatçılar da toplumsal temaları ele alan eserler üretmişlerdir.”⁵⁵

⁵⁴ Sezer Tansuğ, **Çağdaş Türk Sanatı**, . s.247

⁵⁵ Funda Berksoy, **20. Yüzyıl Batı ve Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik**, s.129-135

5.2. Türk Resminde 1950'lerde Doğa Ve İnsan Konulu Resimler

5.2.1. Neşet Günal (1923- 2002)

1939 yılında Güzel Sanatlar Akademisi'nde öğrenci olan Neşet Günal, Sabri Berkel, Nurullah Berk ve Leopold Levy'nin öğrencisi olmuştur. Akademide tanıştığı Nuri İyem, Avni Arbaş ve Turgut Zaim'in, üslubundan, etkilenecek toplumsal gerçekçilik üslubunu benimsemiştir. Özellikle Akademi yıllarının tümünde figüratif bir eğilim içerisinde olan Neşet Günal, Avrupa sınavını kazanarak Paris'te André Lhote ve Fernand Léger'den eğitim almıştır.

Türkiye'de figüratif resim sanatının öncüsü olarak kabul edilen Neşet Günal, desen ve kompozisyonlarındaki vurucu ifade gücüyle tanınmaktadır. Çalışmalarındaki biçim estetiği, hocası Fernand Léger ve Kübistlerle benzerlik gösteren Günal'ın, ana teması olarak Anadolu insanının, zor yaşam şartlarıdır. Özellikle 1950'li yıllarda, giderek artan köyden kente göç olgusunun Günal'ın resimlerinde Anadolu temasının artmasında etkili olduğu görülmektedir. 1950'lerin sonlarına doğru resminin ana teması olan Anadolu insanı, onun resimlerinin yönünü belirlemede etkili olmuştur. Günal'ın bu dönemden itibaren Anadolu'nun sert yaşam koşullarını, çorak ve çıplak coğrafyasını betimlediği eserler üretmeye başladığı izlenmektedir. Toplumcu Gerçekçi bir üsluptaki resimlerinde, 1958 yılından itibaren, hayatı sorgulayan iri gözleri, normalden daha büyük görünen el ve ayak motifleriyle, Anadolu insanının yorgun, çaresiz görüntüsüne gönderme yapmaktadır.

Neşet Günal'ın genellikle konu edindiği Anadolu'nun kırsal yaşantısını resmettiği resimlerinde toplumsal eleştiriyi merkeze koyarak resim ve doğa gerçeğini birbirinden ayırmıştır. Güçlü bir desen alt yapısına sahip olan Neşet Günal, çalışmalarında bunu açık bir şekilde ifade etmiştir. Desen resmi olarak adlandırabileceğimiz çalışmalarında kullandığı topraksı renkler, yüzey ile bütünleşmektedir.

“Ben topraksı dokudan, duvarsı bir dokudan yararlanmışımdır. Bu benim resimlerime daha uygun geldi. Her ressamın kendine özgü geliştirdiği bir çözüm var.

*Ben de bunları ilk zamanlar içine alçı, kum falan katarak yapıyordum. Sonraları talaş katmaya başladım ve hep talaşla devam ettim.*⁵⁶



Resim 51-Neşet Günal, Sorun, 154X175 cm, T.Ü.Y.B. 1964

Yaşar Kemal'in "Bebek" adlı öyküsünden etkilenerek çalıştığı "Sorun" (1964) adlı resmi, Neşet Günal'ın belli bir dizi oluşturan resimleri arasında bulunmaktadır (Resim 51). Fakat öyküdeki çorak toprağa renk katan cümlelere nazaran, insanı merkeze alan Günal'ın çalışmasında, bu sahnelerin ikinci planda kaldığı görülmektedir. Resimde gördüğümüz ayaktaki figür, Anadolu'da doğa ve toplum koşullarına direnen birey tiplerini yansıtmaktadır. Dış mekânı kullanmasındaki nedenlerden bahsederek hiç sahip olunamayan bir iç mekân, yuvadan yoksunluğu ifade etmektedir. Resimlerinde salt yaşamı olduğu gibi aktarmaya çalışan Neşet Günal, teknolojinin insan ile doğa arasındaki ilişkiyi gölgelediğini, düşünerek ekin

⁵⁶ Evrim Altuğ, **Neşet Günal İle Son Söyleşi**, Milliyet Sanat Dergisi, Sayı: 526 ,s.45

biçen orak makinaları yerine, daha çok, tırpan ve kazma gibi ilkel araçları kullanmıştır. Çorak arazi imgesi doğa ile verilen mücadeleyi ifade etmektedir. İnsan figürünü anıtsal ve gerçekçi bir biçimde ele alarak resmetme yoluna gittiği görülmektedir.

“İfade olanağı açısından desenin ayrıcalıklı konumu, figür ile dipyüzey arasındaki ilişkide çok daha çarpıcı bir biçimde karşımıza çıkar. Günal için desen, insan figürüyle özdeş olup, bunun dışında kalan her şey gizli bir eklentidir ona - figür, dışında kalana ihtiyaç duymayacak denli güçlü olduktan sonra, çevrenin mevcudiyeti gündemdeki yerini alır. Figürün bağımsız varlığı, daha sonra bir başka örneğiyle zorunlu olarak ilişkiye (mizansen) girdiği noktada, Günal'ın en büyük sınavı burada ve yüz akıyla verdiğini görürüz; çünkü insani olan yalnızca figürü değil, bunlar arasındaki ilişkileri de kapsamına almaktadır - hatta bu ilişkinin özneye eşdeğerli olduğunu söylemek mümkündür. Günal'da insan, odağında doğadan kurulu düzene kadar yine insanın yer aldığı, ötekiyle ilişkilerine göre varolur.”⁵⁷



Resim 52- Neşet Günal- Toprağa Öykü, J.F.Millet'ye Saygı, Desen,50x50 cm.

Resim 53- Neşet Günal- Toprağa Öykü, T.Ü.Y.B. 121X211 cm. 1981

Doğayı figüre hizmet eden bir araç olarak gören Neşet Günal, özellikle 1960'larda J.F.Millet 'nin Başak Toplayanlarından esinlenerek yaptığı çalışmalarında, doğayla insanı bütünleştirerek yansıtmaktadır. Anadolu insanını ve yakın bağ içinde olduğu toprağın yapısını ele alırken, kurak, verimsiz, monokrom tonları ve pütürlü bir kullanmıştır. (Resim 52-53).

⁵⁷ Mehmet Ergüven, **NEŞET GÜNAL**, Bilim Sanat Galerisi, s 24

5.2.2. Naile Akıncı (1923- 2014)



Resim 54-Naile Akıncı

Naile Akıncı, 1961 yılından itibaren İstanbul manzaralarından Haliç' Eyüp ve Bebek sırtlarını resimleme yoluna gitmiştir. Dönemin estetik değerlerinden ayrılmadan, kendi ikonografik üslubunu da yaratmış ve herhangi bir akım ya da grup içerisinde bulunmamıştır. Deniz yaşamını ele aldığı çalışmasında, ön plandaki balıkçı figürleri göze çarpmaktadır (Resim 54). Hareket halinde olduğu gözlemlenen balıkçılar ile arka planda ilişki kurduğu deniz manzarası, renksel ve biçimsel olarak birbirine yakın olmakla birlikte, Pentür kullanımındaki kendine özgü biçim anlayışından dolayı ifadeci bir tavır sergilemektedir. Mavi rengin ağırlıkta olduğu çalışma dinamik bir kompozisyona sahiptir.



Resim 55- Naile Akıncı

Kıyadaki sandallar ve İstanbul evlerine eşlik eden manzarayı resmettiği çalışmasında, günlük yaşamın atmosferini ele alarak, inşaacı bir tutumla doğayı yansıtmaya çalıştığı görülmektedir (Resim 55). Arka planda ele aldığı doğa, kent yaşamına hizmet etmektedir.

“Naile Akıncı'nın kırk yılı aşkın bir süredir Eyüp üzerine yaptığı çeşitlenmeler, resim tarihinde eşine ender rastlanır örneklerden birini teşkil etmektedir; Akıncı, tıpkı bir ölü doğa gibi, Eyüp'ü karşısına alarak resim yapmıştır sanki! Nitekim başlangıcından bu yana hissedilir bir değişim olmasına karşın, dile yönelik bir hesaplama istemi yoktur burada; öyle ki, özünde resim diline ilişkin bir araştırmadan çok, öncelikle haletiruhiyeyi yansıtan bir etkinliktir Eyüp çeşitlenmeleri. Dolayısıyla Akıncı için, coşkudan öte, ilk planda atmosfer taşıyıcısı olarak seçilmiş bir yöredir burası; çünkü daha ziyade anlık yaşantı içeriğine tekabül eden coşkunun sistematize edilerek yıllara bölünmesi asla mümkün değildir. Akıncı, bir bilge tavrıyla, görünürde

değişeni aşır, kendindeki değişimi, bir başka deyişle, gitgide yalınlık ve hoşgörülle bütünleşen kişiliğini yansıtmıştır oraya.”⁵⁸

5.2.3. Özer Kabaş (1936-1998)



Resim 53-Özer Kabaş- Zeytin Ana ve Çocuk

Özer Kabaş'ın resimleri mitolojik hikâyeler diyebileceğimiz türdendir. Bu masalsı tavrın yanı sıra psikolojik ve sosyal temalarında irdeleyerek resmine aktarmıştır. İnsan figürüne yaklaşımı oldukça ifadeci bir tavidir. Balıkçılar ve tersane resimlerinde toplumsal gerçekliği doğa ve insan figürü ile ilişkilendirmiştir. Doğayı insandan ayırmayarak bir bütün olarak bize sunmaktadır.

“Kabaş, erken yıllarında desen ve özgün baskı dolayında canlı tuttuğu, daha sonra ise epik bir anlatım düzeyinde evrensel boyutlara taşımaya çalıştığı ve boya

⁵⁸ Mehmet ERGÜVEN, **Eczacıbaşı Sanal Müzesi**, Naile Akıncı Retrospektifi.

resimlerinde kökleştirdiği deniz insanları konulu resimlerinde, insan, çevre ve yaşam üçgeni, değişmeyen bir ilişkinin odağına oturarak, kendini her türlü sanatsal spekülasyonun dışında tutarak, amacına doğru adım adım ilerlemiş ve bu yönüyle kendi kuşağının ideallerine bağlı kalmıştır.”⁵⁹

5.2.4. Mehmet Gülerüz (1938-....)



Resim 54-Mehmet Gülerüz, Bu Yöne, 60 x 73 cm, 2001

1980’li yılların ortalarına kadar, biçimsel açıdan abartılmış hayvan figürlerini konu alan Mehmet Gülerüz’ün, bu dönemi takip eden resimlerinde anlatımcı çizgiyi belli bir ölçüde devam ettirmekle birlikte, daha renkçi bir üslup anlayışına yöneldiği görülmektedir. Fırça tuşlarının birbirini izlediği, psikolojik boyutlu figür

⁵⁹ Kaya Özsezgin, *Cumhuriyetin 75 Yılında Türk Resmi*, 150

düzenlemelerinde kaotik bir form anlayışıyla, çizgi ve onu takip eden rengin, doğayla insan arasındaki belli bir ritmini ele almaktadır.

2001 tarihli “*Bu Yöne*” isimli çalışmasında olduğu gibi, renk bağlamında çözümlenmeye çalıştığı çizginin yapısal etkisiyle, yaşamla (doğa) organik bir anlam ilişkisi kurarak, bunun görsel plandaki karşılığını yansıtmaktadır (Resim 54). Doğadaki insanı ele alırken kullandığı aşırı abartılı deformasyonu ve ifadeciliği sürekli bir devinim duygusu hissettirmektedir. Bu anlamda oluşturduğu biçim anlayışı ile kendine özgü ifadeciliği izleyiciye taşımakta olduğu gözlemlenmektedir. Yüzeydeki boyayı kazıyarak aynı zamanda desen etkisi oluşturmaktadır (Resim 55).

*“Resimlerinde çağdaş insanın ve toplumun eleştirisini ön plana alan sanatçı, eserleriyle burjuva ya da yeni zenginleşen kesimin siyasal çıkarıcılığını, sevgisizliğini, duyarsızlığını, içtenliksizliğini, yalancı inceliğini yerer”.*⁶⁰



Resim 55-Mehmet Gülerüz-Orhan Veli,T.Ü.Y.B.,162X 130 cm,1989

⁶⁰ Türk ve Dünya Ünlüleri Ansiklopedisi, cilt-5, s.2547

5.2.5. Neş'e Erdok (1940-.....)



Resim 56-Neş'e Erdok,- Gölköy, 160x150 cm, 2012

Figüratif Türk resminin öncülerinden olan Neş'e Erdok'un resimlerinin ana konusu insandır ve kent yaşamıyla, kendi yaşamından aldığı bu insan figürlerini, kişisel üslubuyla tuvaline aktarmaktadır.

Erdok' un figürleri, özellikle toplumun yoksul ve alt kesimlerinden, hemen her gün karşılaştığımız satıcılar, çocuklar, serseriler, hastalar gibi gündelik yaşamdaki kişilerden oluşmaktadır. Yalınlaştırılmış bir düzene sahip olan resimlerinde ele aldığı karakterlerin kişilik özelliklerine göre deformasyon yoluna gittiği görülmektedir. Kimi resimlerinde bu deformasyon, Maniyerist ressamlardaki üslup anlayışlarını hatırlatan, abartılı, deforme olmuş duruş, hatlar ve çizgiler olarak gözükmemektedir. Resimlerinde doğanın ikinci planda kaldığı ve merkeze aldığı insan figürlerinin, daha çok psikolojik hallerini ön plana çıkaran anlatımcı bir üslup benimsemekle beraber, figürlerin ruhsal ifadesindeki biçimler aracılığıyla, ifadeci bir eğilim göstermektedir.

"Neş'e Erdok, 1970'lerde yoğun bir belirginlik kazanan figüratif akımların, yeniden güçlenme süreci içinde kendine düşen görevi, üslup yanılgılarına dönüşebilecek herhangi bir fantastik eğilime kapılmadan yerine getirmiş ve beğeni düzeyi gelişmiş bir kesimin, akılcı tercihlerine uygun bir nitelik taşıyan çalışmalarında, anıtsal bir ifade olgusunun soylu değerlerini gerçekleştirmiştir. Çoğunluğu normal insan boyunda ele alınan bu nitelikte bir figür plastiği, çizim ustalıklarının gösterişine yanaşmayan bir ruh halinin belirtilerini, figüratif oluşumlarla mekân ilişkileri arasında bütünlünen sağlam bir yapısal kavrayışa mal etmektedir."⁶¹



Resim 57-Neş'e Erdok- Adahan Hotel, 180x200 cm, 2001

Onun resimlerinde ki doğa ve peyzaj görüntüleri, dışavurumcu insan figürlerine, yardımcı bir arka plan ve nefes aldıklarını hissettiren bir atmosfer etkisi oluşturmaktadır.

Hocası Neşet Günal'ın ifadeci köylü figürlerinin, Neş'e Erdok' ta, kent yaşamının günlük tipleri haline geldiği görülmektedir. İkisinde de doğa insana hizmet

⁶¹ Sezer Tansuğ, **Çağdaş Türk Sanatı**, s.292

eden bir araç konumundandır. Köy yaşamının yoksulluk ile çaresizlik olgusunun yerine geçen, kent yaşamının ağır toplumsal gerçekçiliğinin getirdiği sorumluluk ve yalnızlık duygusunun, doğayla ilişki kuran insan figürlerindeki biçimselliği de etkilediği görülmektedir. Neşet Günal'ın gerçekçi doğa görüntülerine karşılık, Neş'e Erdok izlediği doğa ve kent manzaralarını, kendi imgelem gücüyle tekrar kurgulama yoluna gitmektedir.

5.2.6. Gürkan Coşkun (Komet) (1941-...)



Resim 58-Gürkan Coşkun (Komet)- İsimli, 49x69cm

İlk yıllarında Toplumsal Gerçekçi bir tavırda resimler yapan Komet' in zamanla çoklu figürlerinin yerini, daha yalın, tek, ya da üçlü figürlerin aldığı görülmektedir. Romantik, dışavurumcu ve post modern anlatımının ardından, ilerleyen yıllardaki çalışmalarında, kendine özgü düşsel bir biçim anlayışına doğru yöneldiği görülmektedir. Resimlerindeki gerçek ile düş arasında kalmışlık duygusu insan ile doğa arasında gizemli bir dünya yaratmaktadır. Düşsel olarak kurguladığı

manzaraların doğayla ilişkisi pek görülmeyen Komet, yine rüyada gibi oluşturduğu figürlerini bu düşsel doğa görünüşleriyle bir araya getirmektedir(Resim 58-59).

Sezer Tansuğ sanatçı için, *“Kuşağı içindeki özgün yerini figür resmine getirdiği gizemli yorum fantezileriyle kazanan Gürkan Coşkun (Komet), özlü resim çabalarının bir temsilcisi olarak karşımıza çıkıyor,”*⁶² demektedir.



Resim 59- Gürkan Coşkun (Komet)

5.2.7. Alaettin Aksoy (1942-...)

1960 kuşağı içerisinde insan figürü tipllemeleriyle fantezi ve kara mizah ifadesini resimlerine aktaran Alaettin Aksoy, doğa ile insan figürünü, düşsel ve fantastik bir dünya kurgusuyla ele almaktadır. Zamandan soyutlanmış figür deformasyonlarını yerleştirdiği açık alanlar ile kesin mekân oluşumlarından

⁶² Sezer Tansuğ, **Çağdaş Türk Sanatı**, 385

uzaklaşma yoluna gittiği görülmektedir. Oluşturduğu kurgusal manzara görünümleriyle, gerçek ile düş arasında duyarlı bir denge kurmaktadır(Resim 60).



Resim 60- Alaattin Aksoy -Anımsama, 130x162cm,1992

Onun resimlerinde; *“Gerçek ve düş, görsel bir fantezinin ön planda tutulması ile kurgulamalarda fantastik görünümlere ulaşır. Resimlerimdeki insan (her ikisi de gerçek olan) „doğru olan“ ile „saçma olanın arasındaki gerçeğin ikilemini yaşar.”*⁶³

Özellikle Paris'e gittikten sonra yaptığı resimlerinde daha dışavurumcu bir anlatıma yönelmesinin, kompozisyonlarındaki dramatik etkiyi artırdığı görülmektedir. Aynı zamanda kullandığı düşsel öğelerin, bilinçaltının imgelerine dönüşmesi ve yararlandığı mizahi öğeler, gerçeküstücü bir resim dili ortaya çıkartmaktadır.

Figürleri, Neş'e Erdok' ta karşımıza çıkan figür deformasyonundan farklı olarak daha güçlü, büyük ve mekâna hâkim durmaktadırlar. Bu hacimli ve deforme figürler masalsı bir mekân içinde karşımıza çıkmaktadır (Resim 61). Aksoy bu masalsı

⁶³ Alaattin Aksoy, **Resim Sergisi Kataloğu**, Ak Sanat, 1993, s.2

mekânları; “...gerçeklerle gerçek olmayanlar diye yaptığımız ayrımlarda bazen yanılgılara düşebiliriz. Ben düşerken elbette gerçekliğin bir düşü o. Sürrealist tavrındaki bir düş değil. Bir fantezinin oluşması anlamındaki bir düş o...”. şeklindeki sözleriyle ifade etmektedir. Kırmızıya çalan bir zemine yerleştirilmiş, Mehmet Siyah Kalem’in çizimlerindeki garip yaratıkları anımsatan figürlerin tuhaf duruşlarına, geri plandaki havada asılı ağacın eşlik ettiği düşsel mekân (doğa) tekinsiz bir atmosfer oluşturmaktadır. Goya’nın “Cadılar Sabatı,1821-1823” çalışmasını anımsatan kompozisyonda, figürlerin daha dışavurumcu bir ifadeyle oluşturulduğu görülmektedir.



Resim 61- Alaattin Aksoy- Figüratif Kompozisyon, T.Ü.Y.B. 54 x 65 cm, 1998

Komet’ in kurguladığı belirsiz ve bulutumsu etkilere sahip düşsel mekânlar ile saydamlaşan figürleriyle kıyaslandığında, Aksoy’un mekânlarını ve figürlerini daha sürrealist bir tavırla oluşturulduğu gözlenmektedir.

5.2.8 Nedret Sekban (1952-...)

Nedret Sekban, merkeze koyduğu insan figürlerini, reel dünya içindeki, doğaya bağlı kalarak ele almaktadır. Figüratif resmin temsilcilerinden biri olarak, güçlü desen alt yapısıyla, insanı, doğa içinde bir bütün olarak ele aldığı resimlerinde özne haline getirmektedir. Özellikle, insanların toplumsal yaşantılarını gözlemleyerek oluşturduğu kompozisyonları bir tür kayıtsal veri oluşturmaktadır



Resim 62 - Nedret Sekban-İsimsiz

“Karadeniz yöresinin insanların ve yaşamlarını anıtsal figür yorumuna bağlı bir anlayış içinde göstermektedir. Maden ve kanal işçilerinin yaşam kesitlerini yansıtan resimlerinde abartısız, oldukları gibi görünen insanlar tüm gerçeklikleri ile ele alınmakta ve insan olgusu her yönü ile verilmek istenen mesajın özünü oluşturmaktadır.”⁶⁴

⁶⁴ Ayla Ersoy, **Günümüz Türk Resim Sanatı (1950 den 2000 e)**, s.92

Farklı mekânlara göre sınıflandırıldığı çalışmalarında doğanın, ortak bir mekân olarak kendiliğinde ortaya çıkması Nedret Sekban'ın kişisel tutumunu ortaya çıkartmaktadır. Onun resimlerinde sokak, deniz kenarı veya park gibi ortak alanlardaki, günlük hayatta karşımıza çıkan figürlerin biçimsel yorumları, evrensel bir neden etrafında kurgulanmaktadır.

Bu doğrultuda; *"Nedret Sekban, çalışmalarında görünen gerçekliğin evrenselliğine, olan inancını vurgularken başlangıç noktasının bu ortak görsel deneyimi, araya dillerin farklılıkları girmeden aktarmak, bunu samimi şekilde yapmak olduğunu söyler"*⁶⁵.

Günlük yaşamda yer alan bu figürlerin sosyal gerçekliklerini, toplumsal gerçekçi bir tutumla kompozisyonlarında yansıtmakta olduğu görülür (Resim 63).

Neşet Günal ekolüne bağlı kuşaktan gelmesine rağmen, Nedret Sekban'ın resimlerinde figürler ve doğa, aslına sağdık kalan natüralist bir gerçekçilik etrafında kurgulanarak yansıtılmaktadır. Mekân (doğa) figüre yardımcı bir araç değil, onu içine alan ve tamamlayan bir bütündür.



Resim 62 - Nedret Sekban-Dans Edenler, 2005

⁶⁵ Soner Özdemir, **Nedret Sekban (Desen Olsam Ölü Diri) Sergi Kataloğu**, Evin Sanat Galerisi, 2009, s.4

5.2.9 İrfan Okan (1960- ...)



Resim 60- İrfan Okan

Resimlerinde, Batı resminin 19.yüzyıl romantik etkilerini gördüğümüz İrfan Okan, karmaşık elemanları çözerek yaklaşımında yalınlığa yer vermekte, dramatik ve abartıdan uzak bir kompozisyon anlayışına sahip resminde pentüründeki spontane tutumu ile perspektifi içeriye doğru kaydırarak derinlik yaratmaktadır.

“İrfan Okan’ın resimleri anakronik değildir. Zaman üstü de değildir... Gerçektir... Somuttur ve bir o kadar da acı yüklüdür...”

...Adeta toplumumuzun bir panoramasıyla karşı karşıya bırakır alımlayıcıları. Acı dolu yüzler... Küstah bakışlar... Spekülatörler... Banknotlarla dolu çantalar... İşkenceler ve tehditvari duruşlar... Bunlar kararsızlığımızı, yersizliğimizi ve kayıtsızlığımızı vurur yüzümüze. Korkunçtur aslında yaşanan acının çapı. Resimler; insanlığın, yurdun, doğanın kaybedilmesine dair bir anımsatmadır.”⁶⁶

Eserlerinde peyzajın derinlik etkisini, psikolojik algıya olanak verecek bir düzenleme anlayışına göre yorumlamaktadır. Simgesel, görsel bir dil kullanan sanatçı

⁶⁶ Sadık Usta, İrfan Okan, “Karelenmiş Yaşamlar” Sergi Kataloğu, Evin Sanat Galerisi, s.2

soyutlaştırılmış doğa ve mekânlar içinde, kalın bir boya dokusu oluşturacak şekilde serbest fırça kullanımlarıyla yapıtlarını gerçekleştirmektedir.

Merkeze aldığı figür ile gelenekselliğe yakın duran İrfan Okan, figürü araç olarak kullanıp, sıradan bir insan olarak tuvale yerleştirmektedir. Zaman fikrini dar anlamda kullanmayan sanatçı, dünü, bugünü, yarını sorgulayan resimlerinde, fantastik mekânlar(doğa) oluşturmaktadır. Bu mekânlar, hayal edilebilirliği ile önem kazanarak, beton dünyadan doğaya kısa kaçışlarda ziyaret edilen yerler olmaktadır. Sanatçının resimlerinde, bu kaçma arzusunu ve değiştirme kaygısını taşıyan duyarlı insanlarla karşılaşmaktadır.



6. ÇALIŞMALARIM

Çalışmalarında ele aldığım doğayı, kişisel üslubumun birleşimiyle, kendini ifade etme aracına dönüşmektedir. Yaşamın ve resmin bir parçası olan doğanın atmosferi ile elemanları paletimde birleşerek, çizgi, renk, ton, ışık ve yer yer soyut biçimler halinde tuvalime yansımaktadır. Resimlerimde yoğun kent yaşamından arınma duygusuyla, doğayı şiirsel bir dil ile yansıtmaktayım. Resmi yaratım sürecimde, plastik değerler doğrultusunda doğayı resmederken doğanın içindeki ritmik dokulara bağlı kalarak, spontan fırça sürüşlerinin meydana getirdiği dokular ön plana çıkmaktadır.

John Constable'ın ya da Feyhaman Duran'ın doğada tek seferde, poşat niteliğinde yaptığı resimler doğrultusunda, gözlemleyerek oluşturduğum resimlerimde, bizzat doğadan yararlanmaktayım. Bu sayede açık hava resminin kazandırdığı ışık algısı, açık armonili resimlerimin oluşmasını sağlarken, doğadaki pasaj etkilerini keşfetmemi sağlamaktadır.

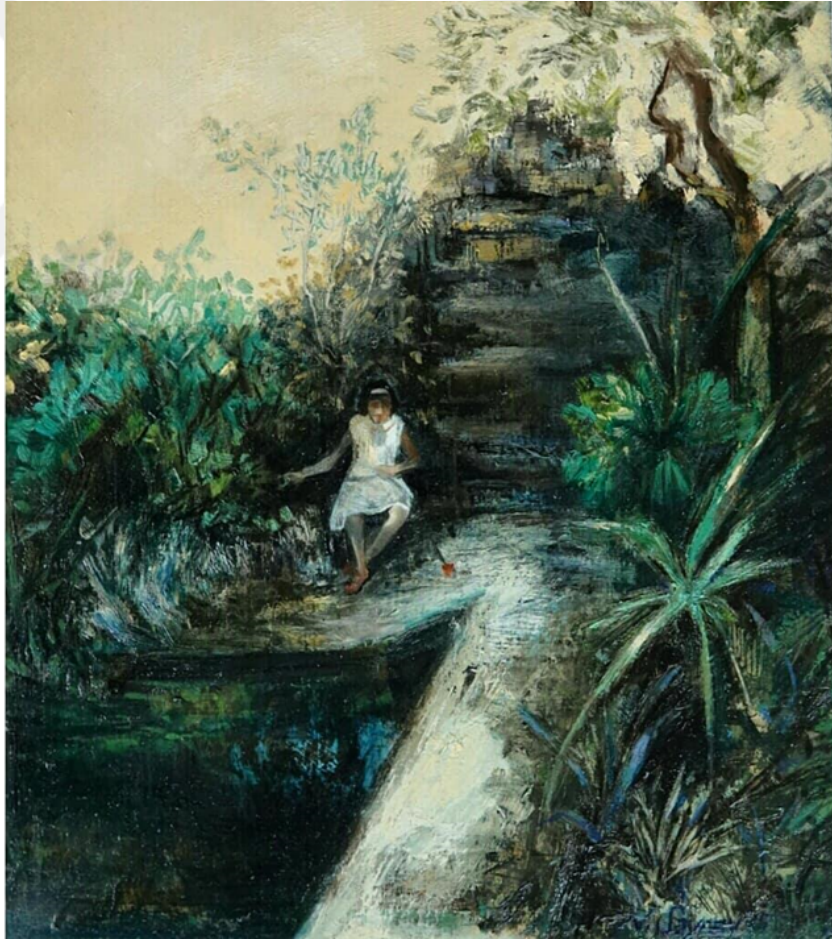
Manzara resminde tema bağlamında, mevsimin getirdiği olanakları kullanarak yaptığım çalışmalarda, doku ve renk tonları resimlerime yansımaktadır. Yaşadığım yerlere bağlı olarak esinlendiğim çalışmalarımda, doğadaki insan figürlerini manzara içine aktarırken, yine anlık, betimleme eylemine gitmekteyim. Manzara, kendi kişisel benliğim ile figürün biçimsel yapısını ifade ettiğim bir araca dönüşmektedir. Bu sebeple seyahat ettiğim ve yaşadığım yerler, plajlar, ormanlar, göller, resmimin ana temalarını oluşturmaktadır.

Ele aldığım plaj, deniz temasında yer alan figürlerin meydana getirdiği çeşitlilik ve hareketten yola çıkarak, plaj sohbetleri, kalabalıklar ile figürlerin iç dünyasındaki yalnızlık duygusunu aktardığım çalışmalarımda, bir çeşit gözlemsel eylem niteliği taşımaktadır. Bir anlamda espas olarak ele aldığım kumsal ile kumların renk ve tonunu ışık olarak yansıtmaktayım. Plaj konuları, yaz mevsiminin de getirdiği olanaktan dolayı daha çok ışık bağlamında öne çıkmaktadır. Namık İsmail'in resimleri ile yakınlık kurduğum sarı renk ve tonları ağırlıklı olarak resimlerimin temelini oluşturarak, bir çeşit aydınlık etkisi yaratmaktadır.

Doğanın bir parçası olan orman ve insan figürünü birlikte ele aldığım çalışmalarımda ise, ağaçların ve bitkilerin bünyesinde barındırdığı girift biçimler, ışık-gölge aracılığıyla figürle kontrast oluşturmaktadır. Bu sayede orman ve insan figürü

birbirleri ile iletişim kurarak, daha lirik bir anlatım dili oluşturmaktadırlar. Çünkü doğanın içindeki insan, huzur ve sükûneti, geride her şeyi bırakma duygusunu hissettirmektedir. Doğadaki diğer unsurlardan olan su teması da, göl veya akarsuların oluşturduğu ritmik düzen, doğanın yapısı ile hem bir bütünlük hem de zıtlık oluşturmak için tercih ettiğim temalar olarak ele almaktayım. Bana göre orman kişinin kendini ruhsal olarak arındırması anlamındadır. Bitkilerin suyla oluşturdukları ahenk ile meydana getirdikleri saydamlık, var olma duygusunu hissettirmektedir.

Kullandığım baskı sanatlarından litografi, serigrafi ve gravürün getirdiği olanaklar, yüzey ve yüzey üzerindeki spontane farklılıklarından da yararlanarak çalışmalarında çizgi, doku ve renk anlamında katkı sağlamaktadır.



Resim 1. Huzur- 24x28cm, Karton Üzerine Yağlı Boya,2019



Resim 2. Plajda Mola- 100x140 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya,2018



Resim 3. Plajda Mola- 35X50 cm, Yumuşak Vernik Tekniği ile Gravür Baskı, 2016



Resim 4. Plaj Sohbetleri - 100x140 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 2017



Resim 5. Plaj Sohbetleri - 35x50 cm, Aquatint Tekniği ile Gravür Baskı, 2016



Resim 6. Plaja Doğru - 21x29,5 cm, Kâğıt Üzerine Yağlı Boya, 2018



Resim 7. Denizde- 19x25 cm, Karton Üzerine Yağlı Boya, 2019



Resim 8. Kıydan Saklı - 12,5x17,5 cm, Karton Üzerine Yağlı Boya, 2019



Resim 9. Kumbaba Plajı - 20x38 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya



Resim 10. Kilyos - 80x100 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 2015



Resim 11. Kilyos'ta Keyif - 35x50 cm, Aquatint Tekniği ile Gravür Baskı, 2016



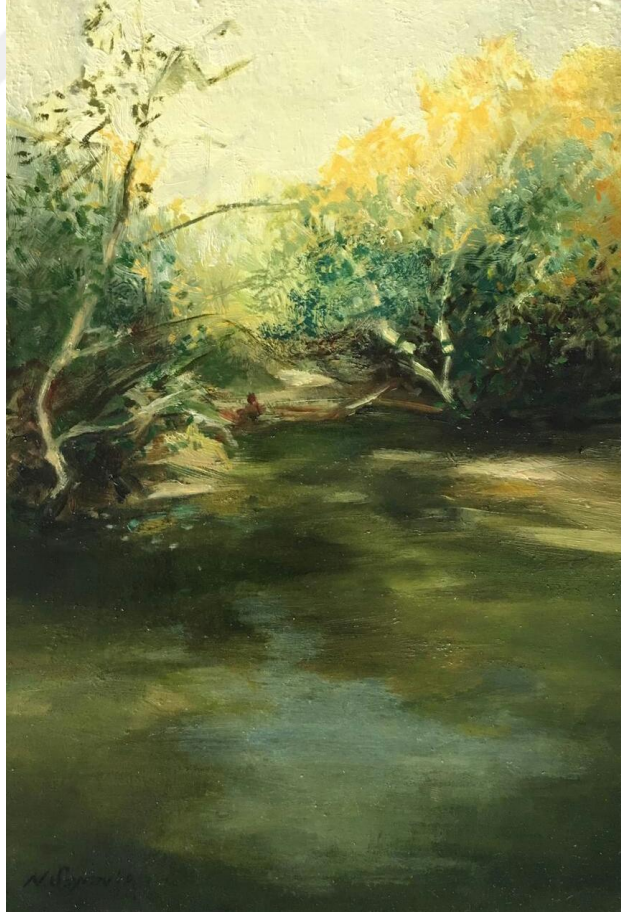
Resim 12. Doğaya Doğru I - 18x20cm, Karton Üzerine Yağlı Boya, 2017



Resim 13. Doğaya Doğru II - 115x119cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 2018



Resim 14. Olympos'tan - 16,5x24cm, Karton Üzerine Yağlı Boya, 2017



Resim 15. Gölde- 21x30cm, Karton Üzerine Yağlı Boya, 2019



Resim 16. Yeniden Flora - 70x100cm, Kâğıt Üzerine Karışık Teknik, 2016



Resim 17. Crescendo -25x25cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 2019



Resim 18. Kıyı- 13x29cm, Karton Üzerine Yağlı Boya, 2018



Resim 19. Gün Doğuyor- 18,5x33cm, Karton Üzerine Yağlı Boya, 2019



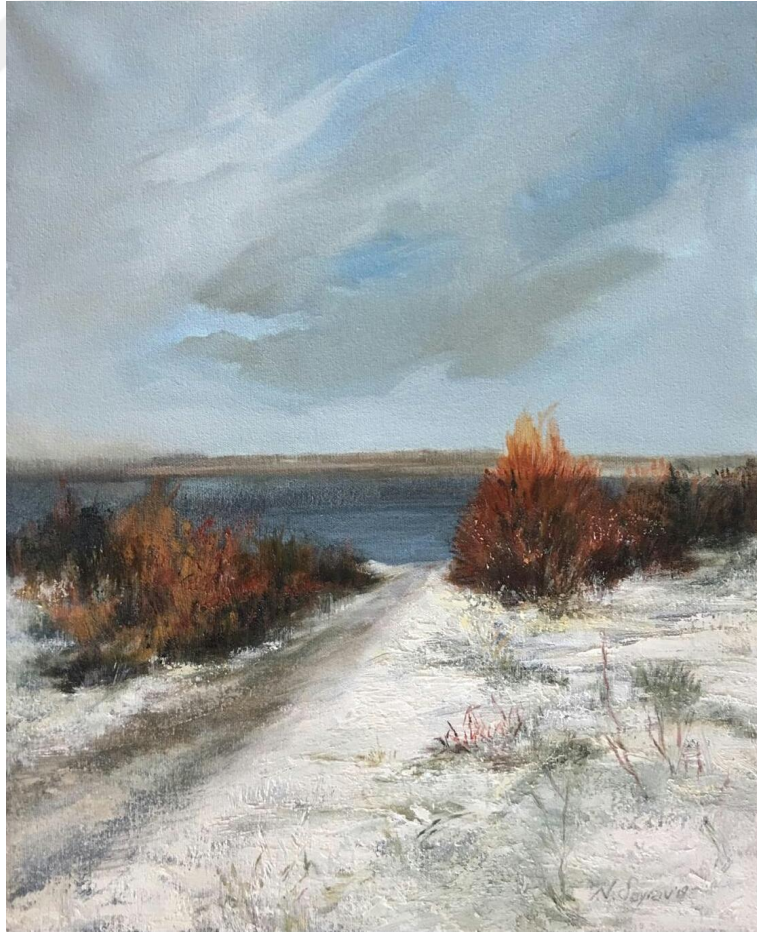
Resim 20. June - 41,5x42 cm, Kâğıt Üzerine Karışık Teknik, 2019



Resim 21. Sessiz Sedasız Yaz -23x23cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya



Resim 22. Gölde Kış-30x55 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 2019



Resim 23. İsimsiz -46x50cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 2019



Resim 24. İsimsiz-21x29,5 cm, , Karton Üzerine Yağlı Boya, 2017



Resim 25. Kış -20x30cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 2017

7. SONUÇ

Türk Resim Sanatı' nın 19. Yüzyılın ikinci yarısından itibaren Asker ressamlarımızın Batı'ya eğitim için gönderilmesiyle başlayan gelişim ile birlikte peyzaj resmine insan figürünün girmeye başladığı görülmektedir. Sanatçıların doğaya bakışı ve yorumlamalarına, zaman içerisinde insan figürünü de dâhil etmeleri, 1914 Kuşağı ressamlarında güçlü bir etki olarak ortaya çıkar.

İzlenimci yaklaşımlar ile oluşturulan resim yapma geleneği, 1914 Kuşağında yoğun olmakla birlikte İstanbul manzaraları ve insan figürünün de kullanıldığı günlük hayat temaları işlenmiştir. Işığın nesnelere üzerindeki anlık etkilerini gözlemleyerek oluşturdukları, adeta bir seferde yapılmış resimler Türk resim sanatının yeni bir döneme girdiğini göstermektedir.

1914 Çallı Kuşağı öğrencileri olan Müstakil Ressamlarının kompozisyonlarında manzara- figür- natüremort türü devam etmiştir. Ancak, izlenimci anlayışı reddederek, konstrüktif desen ile geometrik kurgudan yola çıkıp doğa ve içerisindeki insan figürünü, batıdan edindikleri bilgiler dâhilinde konstrüktivist biçimde ele almışlardır. Müstakil ressamların bu tutumunun ardından D Grubunda da bu üslup etkileri devam etmiş, hatta kübist tarzda eğilim ile Anadolu motiflerini sentezleyerek doğayı tasvir etme yoluna gitmişlerdir. Türk resminde değişen üslup oluşumları dikkat çekerken, Yeniler Grubu açtıkları Liman sergisinde ele aldıkları toplumsal gerçekçilik temaları ile gündeme gelmiş ve non-figüratif etkileri takip eden daha soyut bir eğilim içerisine girerek, doğayı expresif bir dil ile ifade etmişlerdir. Türk resminde, doğa ve insanı toplumsal gerçekçilik çerçevesinde yansıtmaya doğru bir eğilim başlamıştır.

Türk resminde 1950'lerden günümüze doğru olan süreçte, gruplaşmalardan çok kendi kişisel üsluplarına yönelen sanatçılar doğayı ve insanı daha farklı ele alarak, zaman zaman da soyutlama eğilimine girmişlerdir. Modern Türk resmi, doğa ve insanın daha farklı sınıflandırılarak biçimlendirildiği bir süreçte doğru ilerlemeye başlamıştır.

8. KAYNAKLAR

TANSUĞ, Sezer— **Beş Gerçekçi Türk Ressamı**, Gelişim Yayınları, İstanbul

TANSUĞ, Sezer —**Çağdaş Türk Sanatı**, Remzi Yayınları, İstanbul

AYAN, Aydın, — **Batı Anlayışına Dönük TÜRK RESİM SANATI'NDA GÖRÜNÜ (Manzara)**

AYAN, Aydın 2006, —**Türk Resim Sanatında İnsani Bir Duyarlılık: Nedim Günsür, Retrospektif Sergisi Kitabı**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları

BERK, Nurullah (1983), Özsezgin Kaya, **Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara

BERK, Nurullah (1972), —**Resim bilgisi**, Varlık Yayınları, Akça Matbaası, sayı:1703, İstanbul

BERGER, John (2008), — **Şeker Ahmet ve Orman**, Şeker Ahmet Paşa 1841-1907,TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı Sergi Kataloğu, Bilnet Matbaacılık ve Reklamcılık A.ğ., İstanbul

ERSOY, Ayla (1995), — **Sanat Kavramlarına Giriş**, Yorum Sanat Yayıncılık, Engin Matbaacılık, İstanbul

ERSOY, Ayla (1998), — **Günümüz Türk Resim Sanatı (1950'den 2000'e)**, Bilim Sanat Galerisi, İstanbul.

EROL, T. RENDA, G. — (1982,1989),Sunuş: Suut Kemal Yetkin, **Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi**, Tıglat Sanat Basımevi, Cilt (1.2.3,) İstanbul.

GİRAY, Kıymet (1997), — **Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği**, Akbank Kültür ve Sanat Kitapları, İstanbul

GİRAY, Kıymet, —**Mimar Sinan Üniversitesi İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonundan Örneklerle Manzara**, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul

ÖZGÜR, Ferhat (1999), — **Günümüz Türk Ressamları**, —Turan Erol, YKY, Promat A.ğ. İstanbul

ÖZSEZGİN, Kaya (1998), — **Cumhuriyet'in 75. Yılında Türk Resmi**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul

DUBEN, İpek— (Mart 2007 1.Baskı), **Türk Resmi ve Eleştirisi 1880-1950**, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 160 Sanat-Estetik 4, İstanbul.

YASA, Yaman Zeynep, — **D Grubu Sergi Kataloğu**

KOCAMEMİ Zeki, **İDGSA 1979 yayını, Toplu Sergiler 5 Kataloğu**

EROL, Turan—“Ümmühan Kazanç’ın röportajı”,**Antik&Dekor**,70, Nisan–Mayıs 2002.

AKSOY, Alaettin, **Resim Sergisi Kataloğu**, Ak Sanat, 1993

EYÜBOĞLU, Bedri Rahmi, — **Öğretmenim ve arkadaşım Zeki Kocamemi**, Zeki Kocamemi Kataloğu,1979

ÖZDEMİR, Soner, — **Nedret Sekban -Desen Olsam Ölü Diri** Sergi Kataloğu, Evin Sanat Galerisi, 2009

USTA Sadık, — **İrfan Okan Karelenmiş Yaşamlar Sergi Kataloğu**, Evin Sanat Galerisi, İstanbul, 2006

Türk ve Dünya Ünlüleri Ansiklopedisi, cilt-5

BERKSOY Funda, **20. Yüzyıl Batı ve Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik**, Bakışlar Matbaası Yayınevi, 1998

Yayınlanmamış Tezler Çalışmaları :

GÜLER, Ayşenur— **İbrahim Çallı**, Yayınlanmamış Doktora Tezi

ALPSOY, Setenay 2009, — **Türk Resminde Kent Peyzajı**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi

TETİKÇİ, İsmail 2010, — **Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatında Doğa-İnsan İlişkisi**, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Eser Metni

İnternet Kaynakları:

[http://www.leblebitozu.com/avni-arbasin-resimleri-ve-](http://www.leblebitozu.com/avni-arbasin-resimleri-ve-hayati/)

[hayati/http://www.antikalar.com/sabri-fettah-berkel](http://www.antikalar.com/sabri-fettah-berkel)

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

9. ÖZGEÇMİŞ

Nilay SAYRAV

Bursa/ 1989

2007-2012

Mimar Sinan Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü,3 Nolu Resim Atölyesinde, Prof. Nedret Sekban, Yrd. Doç. Ahmet Umur Deniz eğitimliğinde lisans programını bitirdi.

2015-

Mimar Sinan Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Bölümü, 3 Nolu Resim Atölyesinde, Prof. Nedret Sekban, Yrd. Doç. Ahmet Umur Deniz eğitimliğinde yüksek lisans programına devam etmektedir.

2008-2012

Mimar Sinan Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümünde Yrd. Doç. İrfan Okan eğitimliğinde Litografi Baskı çalışması yapmıştır.

2009-2016-(Lisans ve lisansüstü programı)

Mimar Sinan Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümünde Yrd. Doç. Sedat Balkır ve Araştırma görevlisi Zeynep Bingöl Çiftçi eğitimliğinde Serigrafi Baskı çalışması yapmıştır.

2016-Mimar Sinan Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümünde Yrd. Doç. Can Aytekin eğitimliğinde Gravür Baskı çalışması yapmıştır.

SERGİLER:

2010- İpek -Ahmet Merey Sanat Ödülleri Yarışması -Sergileme

2010- Tüyap ARTİST 2010 MSGSÜ

2010- Bazaart Toprak Sanat Galerisi -Sergileme

2011- Baskı Sergisi Fulya Fuar ve Kongre Merkezi

2011- İpek -Ahmet Merey Sanat Ödülleri Yarışması -Sergileme

2011- Tüyap ARTİST 2011 MSGSÜ

2011- International Center 100 Genç Yüz karma Sergi

- 2011- Bazaart Chalabi Art Gallery -Sergileme
- 2012- Harmony Galeri Karma Sergi
- 2012- Tüyap ARTİST 2012 MSGSÜ
- 2013- Harmony Galeri Yılbaşı Karma Sergi
- 2013- Harmony Galeri Yaz Karma Sergi
- 2013- Tüyap ARTİST 2013 GRUP VİYADÜK
- 2014 - Harmony Galeri Yılbaşı Karma Sergi
- 2014- Port Art 5. Portakal çiçeği Uluslararası Plastik Sanatlar Kolonisi Sergisi- Ankara
- 2014- Bazaart Chalabi Art Gallery -Sergileme
- 2014- YÜZYÜZE- Peker Sanat Galerisi Karma Sergi- Ankara
- 2014- MONOLOG- Basın Müzesi Karma Sergi- İstanbul
- 2014- Tüyap ARTİST 2014 GRUP VİYADÜK
- 2015 - Harmony Galeri Yılbaşı Karma Sergi
- 2015- Tüyap ARTİST 2015 GRUP VİYADÜK
- 2015- Galeri Soyut "Figür Yorum/ Genç Buluşma" Karma Sergi - Ankara
- 2015- Galeri Soyut "Yeni Aralık /New sapece" Karma Sergi - Ankara
- 2016- Erinc Sanat Galerisi Karma Sergi
- 2016- Tüyap ARTİST 2016 GRUP VİYADÜK
- 2017- Bazaart The Sofa Hotel - Sergileme
- 2017- MSGSÜ Tophane-i Amire Kült.San.Merk. ATÖLYE 3-Resim ve Desen Sergisi
- 2017- MSGSÜ Can Ayan Baskı Yarışması Osman Hamdi Bey Salonu -Sergileme
- 2017- Ve-saire Sanat Galerisi "Genç Renkler" Karma Sergi
- 2017-Tüyap ARTİST 2017 GRUP VİYADÜK
- 2017- Ve-saire Sanat Galerisi Karma Sergi
- 2018- Akademililer Sanat Merkezi "All For Heidi" Karma Sergi
- 2018- Bazaart the St. Regis İstanbul - Sergileme
- 2018- Troyalı Ressamlar Sergisi – III. Roman Kahramanları İstanbul Edebiyat Festivali, Marmara Kongre Oteli – Karma Sergi
- 2018-57.Uluslararası Bursa Festivali -Bursa Bellek Sergisi "Bir Şehir Kaç Hikâye Anlatır."– Bursa Merinos AKKM- Karma Sergi
- 2018-57.Uluslararası Bursa Festivali -Bursa Bellek Sergisi "Bir Şehir Kaç Hikâye Anlatır."– Bursa Göç Tarihi Müzesi-Karma Sergi
- 2018-Bursa Bellek Sergisi "Bir Şehir Kaç Hikâye Anlatır."-Yalıkavak Sanat evi Pescado Art Gallery - Bodrum

2018- Tüyap ARTİST 2018 GRUP VİYADÜK

2019- Bazaart The St. Regis İstanbul - Sergileme

2019- IV. Roman Kahramanları İstanbul Edebiyat Festivali, İstanbul-Maltepe Üniv.
Sanat Galerisi-Karma Sergi

KATILDIĞI ÇALIŞTAY VE WORKSHOPLAR

2012 - MSGSÜ – Azerbaycan Devlet Ressamlık Akademisi Öğrenci Atölye
Çalışmaları Sempozyumu Workshop

2013- Portakal Çiçeği Uluslararası Plastik Sanatlar Kolonisi Katılım Çalışm. Sempoz.

2016- ATÖLYE 3 "Olympos Çalıştayı"

2017- Antik Kentte Yaşam Sagalassos 3. Resim Çalıştayı

2017-Medipol Üniv. Linol Baskı Workshop (Misafir sanatçı olarak Medipol Üniv.
Öğrencileri için gerçekleştirilen Workshop etkinliği)