

**T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI
RESİM PROGRAMI**

**BATI ANLAYIŞINA DÖNÜK TÜRK RESİM SANATINDA
DOĞA-İNSAN İLŞKİSİ
(Sanatta Yeterlik Eser Metni)**

**Hazırlayan:
20056134 İsmail TETİKÇİ**

**Danışman:
Prof. Aydın AYAN**

İstanbul- MART 2010

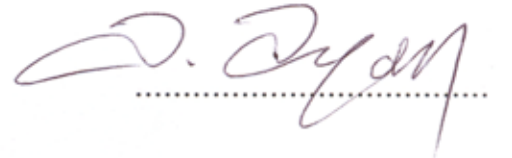
İsmail TETİKÇİ tarafından hazırlanan **Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatında Doğa-İnsan İlişkisi** adlı bu çalışma aşağıda adları yazılı jüri üyelerince Oybirliğiyle / ~~Öyçokluğuyla~~ Sanatta Yeterlik Eser Metni olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 05 / 04 / 2010

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

İmzası :

Jüri Üyesi : Prof.Aydın AYAN (Danışman)



Jüri Üyesi : Doç.Mustafa KÜÇÜKÖNER
(Atatürk Üniv.Öğr.Üy.)



Jüri Üyesi : Yrd.Doç.İrfan OKAN



Jüri Üyesi : Yrd.Doç.Mustafa Orkun MÜFTÜOĞLU



Jüri Üyesi : Yrd.Doç.Meryem UZUNOĞLU
(Uludağ Üniv.Öğr.Üy.)



İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	IV
ÖZET.....	V
SUMMARY.....	VI
RESİM LİSTESİ.....	VII
1. GİRİŞ	1
2. DOĞA-İNSAN OLGUSU	3
3. BATI RESİM SANATINDA DOĞA-İNSAN İLİŞKİSİ.....	7
4. 19.YÜZYIL ÖNCESİ TÜRK MİNYATÜR SANATINDA DOĞA-İNSAN İLİŞKİSİNE GENEL BİR BAKIŞ	27
5. BATI ANLAYIŞINA DÖNÜK TÜRK RESİM SANATINDA DOĞA-İNSAN İLİŞKİSİ	37
5.1. 19. YÜZYIL TÜRK RESİM SANATI.....	37
5.1.1.Şeker Ahmet Paşa (1841-1907).....	42
5.1.2. Osman Hamdi Bey (1842-1910)	46
5.1.3. Süleyman Seyyit (1842-1913).....	50
5.1.4. Halil Paşa (1857-1839).....	51
5.1.5. Hoca Ali Rıza (1858-1935).....	53
5.2. 1914 ÇALLI KUŞAĞI.....	54
5.2.1. Sami Yetik (1878-1945)	56
5.2.2. Nazmi Ziya Güran (1881-1937).....	57
5.2.3. İbrahim Çallı (1882—1960).....	59
5.2.4. Hikmet ONAT (1882-1977).....	61
5.2.5. Feyhaman Duran (1886-1970)	64
5.2.6. Hüseyin Avni Lifij (1886-1927)	65
5.2.7. Namık İsmail (1890-1935).....	67
5.2.8. Ruhi Arel (1880-1931)	68
6. CUMHURİYET DÖNEMİ	70

6.1. MÜSTAKİL RESSAMLAR VE HEYKELTIRAŞLAR BİRLİĞİ.....	73
6.1.1. Muhittin Sebati (1901-1932).....	75
6.1.2. Ali Avni Çelebi (1904- 1993)	76
6.1.3. Zeki Kocamemi (1900-1959).....	79
6.1.4. Şeref Kamil Akdik (1899-1971)	81
6.1.5. Cevat Dereli (1900-1989)	84
6.1.6. Fahri Arkunlar (1901-1971).....	85
6.1.7. Refik Fazıl Epikman (1902-1974).....	87
6.1.8. Mahmut Cuda (1904-1987).....	87
6.1.9. Hale Asaf (1905-1938)	90
6.1.10. Nurullah Berk (1906-1982).....	91
6.2. D GURUBU	94
6.2.1. Elif Naci (1898-1987).....	96
6.2.2. Cemal Tollu (1899-1968)	97
6.2.3. Zeki Faik İzer (1905-1988).....	101
6.2.4. Halil Dikmen (1906-1964).....	102
6.2.5. Turgut Zaim (1906-1974)	103
6.2.6. Bedri Rahmi Eyüboğlu (1911-1975).....	106
6.2.7. Abidin Dino (1913-1993)	108
6.3. YENİLER GRUBU	108
6.3.1. Nuri İyem (1915-2005).....	109
6.3.2. Selim Turan (1915-1994).....	111
6.3.3. Ferruh BAŞAĞA (1915-)	113
6.3.4. Mümtaz Yener (1918-2007).....	115
6.3.5. Turgut Atalay(1918-).....	116
6.3.6. Avni Abraş (1919-2003).....	116
6.4. ON'LAR GRUBU.....	119
6.4.1. Mustafa Esirkuş (1921-1986).....	119
6.4.2. Mehmet Pesen (1923-).....	120
6.4.3. Nedim Günsür (1924-1994).....	122
6.4.4. Orhan Peker (1926 -1978)	123

6.4.5. Turan Erol (1927-).....	125
6.5. 1950'Lİ YILLARDAN GÜNÜMÜZE DOĞA- İNSAN İLİŞKİSİ	127
6.5.1. Fikret Mualla Saygı (1903 -1967)	129
6.5.2. Cihat Burak (1915-1994)	130
6.5.3. Neşet Günal (1923-)	132
6.5.4. Yüksel Arslan (1933-)	135
6.5.5. Özer Kabaş (1936-1998).....	136
6.5.6. Erol Akyavaş (1936-1999).....	139
6.5.7. Devrim Erbil (1937-)	140
6.5.8. Mehmet Güteryüz (1938-)	143
6.5.9. Neş'e Erdok (1940-)	144
6.5.10. Gürkan Coşkun (Komet) (1941-)	146
6.5.11. Nur Koçak (1941-).....	147
6.5.12. Alaettin Aksoy (1942-)	149
6.5.13. Ergin İnan (1943-)	150
6.5.14. Cihat Aral (1943-)	152
6.5.15. Mustafa Ata (1945-)	153
6.5.16. Balkan Naci İslimyeli (1947-).....	155
6.5.16. Nedret Sekban (1952-).....	156
6.5.17. Aydın Ayan (1953-).....	158
6.5.18. İrfan Okan (1960-).....	162
6.5.19. Ahmet Umur Deniz (1960-).....	163
6.5.20. Mustafa Orkun Müftüoğlu (1973-).....	163
7. İSMAİL TETİKÇİ: RESİMLERİMDE DOĞA-İNSAN İLİŞKİSİ	166
8. SONUÇ	175
9. KAYNAKÇA.....	180
ÖZGEÇMİŞ	188

ÖNSÖZ

“Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatında Doğa-İnsan İlişkisi” isimli araştırma resim sanatımızda üzerinde yeterince durulmamış bir konuyu ele alır. Tek başına doğa kavramı yada insan kavramını sorunsallaştıran ve/ya ele alan çalışmalar olmakla birlikte “insan” ve “doğa” terimlerini birlikte ele alan çalışmalar yok gibidir. Ayrıca resim sanatımızda doğa daha çok manzara, “görünü” resmi olarak değerlendirilmiş ve bu bakış açısıyla ele alınmıştır. İnsan ise figür resmi içerisinde değerlendirilmiş ve gelişimi incelenmiştir. Doğa-insan olgusu üzerinde yeterince durulmadığı için araştırmamız bu boşluğu dolduracak biçimde, Türk Resim Sanatında, sanatçılar ve resimleri üzerinden hareket edilerek yapılan çözümleme ve değerlendirmelerle biçimlendirilmeye çalışılmıştır.

Doğa ve insana, resim yüzeyi üzerinden hareketle bir bütün olarak bakılmaya, resimsel çözümlelerde, plastik ve anlamsal bir değerlendirmeye çıkarımlar yapılmaya çalışılmıştır. Böylelikle hem yeni bir sözün hem de kişisel bir bakışın ortaya konulması amaçlanmıştır.

Bütün bu çalışma boyunca, çalışmanın oluşumunda en büyük desteği gördüğüm ve her an fikirleriyle çalışmamın ilerlemesini sağlayan kıymetli hocam Prof. Aydın AYAN’a en içten saygılarımı ve teşekkürlerimi sunarım.

ÖZET

“Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatında Doğa-İnsan İlişkisi ” isimli bu eser metin çalışmasında, batı resim sanatı ile başlayarak günümüze kadar Türk Resim Sanatı içerisinde, sanatçılar ve eserleri üzerinden hareket edilerek doğa-insan ilişkisi irdelenmeye çalışıldı.

Doğa ve insan olgusu anlam olarak irdelenip, batı resim sanatındaki belli başlı resim örnekleri, kuramlar ve fikirler çerçevesinde resim sanatının gelişimi bağlamında ele alınmıştır. Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatından önce minyatür sanatının belli başlı örneklerinde doğa-insan ilişkisine değinilmiş, sonrasında başlangıcından günümüze kadar kaynağını batıdan alan Türk Resim Sanatı, dönemler, gruplar, sanatçılar ve onların eserleri üzerinden irdelenmiştir.

İnsanın gördüklerinden hareket ederek anlamaya çalıştığı doğa ve içindeki ben hiç bitmeyen, tüketilemeyen yeni tanımlarla geliştirilerek incelenmiş, sanat eserlerine de bu bakış açısıyla yaklaşmıştır. Türk Resim Sanatı'nın bir bakıma kendisi yani temel sorunsalı olan doğa-insan ilişkisi batılılaşma öncesi ve sonrasında önemini hiç yitirmemiştir. Bu bağlamda bu çalışmada, resim yüzeyinde plastik değerlendirmelerin yanı sıra insana dair varlık ve anlam sorgulaması üzerinde durulup ‘doğa-insan’ kurgusunu oluşturan yaşama dair; ‘din, gelenek, toplumsal yapı, coğrafya’ gibi bir çok etken ele alınmaya çalışılmıştır.

Son bölümde, İsmail Tetikci'nin resimleri üzerinde durularak, geçmişle bağları, düşünsel yapısı ve plastik kurguları göz önünde tutularak Doğa-İnsan ilişkisi değerlendirilmeye çalışılmıştır. Bütün çalışmanın başından beri irdelemeye çalıştığı doğa-insan ilişkisine dair çıkarımlar sonuç bölümünde belirtilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Doğa, İnsan, Türk, Resim, Sanat

SUMMARY

In this text titled as “Nature-Human relationship in Turkish Painting that is facing towards western understanding”, this text (that goes along with my works) studies, starting from western art towards Turkish painting ,as the visual art concerning the artists and their works within the relation in between nature and human being.

“Nature and human” is examined within their definitions, examples of western art mainly examples from paintings, principals and ideas are taken in account in the context of the evolution of painting art. Firstly, before focusing on Turkish painting art that is referring to western art, the nature and human relationship on the central examples of miniature art is studied. Later on Turkish painting art, which is from its first day had its origin and reserve form west, the periods of turkish painting art, the groups, artists and their works are considered as lenght.

The nature from the eyes of human beings , their conception of the nature, so never ending, continious “I” in the nature, this confrontal existence is researched and the art works also are seen from this point of view. The importance of nature and human correlation never lost its power as a concepts in Turkish painting from the beginning. In this context with this text, beside plastic and formal valorization, human existence and meaning is questioned, on the human life making the structure of “nature and human”, ‘the notion of religion, tradition, social structure and geography’ are taken in consideration.

In the last part, the paintings made by İsmail Tetikçi are looked through, based on their connections with the past, their conceptual settings and plastic formal structures , the nature and human relation are reconsidered.The result of the inquires on nature-human contact stated in conclusion part of the text.

Key words: Nature, Human, Turkish, Painting, Art

RESİM LİSTESİ

- Resim 1: Giotto di Bondone, “Ölü İsa’ya Ağıt”, Fresko, 1305 Dolayları.....9
- Resim 2: Leonardo da Vinci, “Kayalıklar Bakiresi”, TÜYB, 1483-1490.....9
- Resim 3: Giorgione, “Fırtına”, 82 x 73 cm, TÜYB, 1505 civarı.....11
- Resim 4: Pieter Bruegel, “İcarus’un Düşüşü”, 73,5x112 cm, TÜYB, 1555.....11
- Resim 5: Peter Paul Rubens, “Leukippos’un Kızlarının Dioskurlar Castor ve Pollux Tarafından Kaçırılışı”, 224 x 210,5 cm TÜYB.....14
- Resim 6 Claude Lorrain, “Saba Kraliçesi’nin Gemiye Bindirilişi”, 149x194 cm, TÜYB, 1648.....14
- Resim 7: Jean Honore Fragonard, “Salıncak”, 81 x 65 cm, TÜYB, 1767.....17
- Resim 8: Theodore Gericault, “Medusa’nın Salı”, 491x716 cm, TÜYB, 1819.....17
- Resim 9: John Constable, “Saman Arabası”, 130 x 185 cm, TÜYB, 1821.....19
- Resim 10: William Turner, “Denizde Kar Fırtınası”, 91 x 122 cm, TÜYB, 1844.....19
- Resim 11: Jean-Fraçois Millet, “Başak Toplayan Kadınlar”, 83,8 x 111 cm, TÜYB, 1857.....21
- Resim 12: Claude Monet, “Rouen Katedrali”, 100 x 66 cm, TÜYB, 1894.....21

Resim 13: Vincent Van Gogh, “Buğday Tarlası ve Kuzgunlar”, 51 x 101 cm, TÜYB, 1890.....	22
Resim 14: Paul Cezanne, “Yıkılanlar” 54,2 x 66,5 cm,TÜYB, 1890.....	22
Resim 15: Edvard Munch, , 91 x 73,5 cm, “Çılgılık”, Karton Üzeri Yağlı Boya, Guaj, Kazerin, Pastel, 1893.....	25
Resim 16: Giorgio de Chirico, “Piazza (Souvenir d'Italie)”, 60 x 73 cm, TÜYB, 1925.....	25
Resim 17: Salvador Dali, “Dali altı yaşında”, TÜYB, 1950.....	26
Resim 18: Richard Estes, “Broadvey’de Sokak Otobüsü”, 86 x 121 cm, TÜYB,1996.....	26
Resim 19: Şeyh Babanın Eşkıyalarla Savaşı, “Hamse-i Atai”,1728.....	30
Resim 20: Zigetvar Kalesi, “Nüzhet el Ekber der Sefer-i Zigetvar,1568-69.....	30
Resim 21: Konaklayan Yolcular, “Albüm”, 17.yy’ın 2. yarısı.....	33
Resim 22: Köroğlu Çeşmesi, Sefername-i İran,1811.....	33
Resim 23: Kadın Portresi, “Refail imzalı”, 1747.....	35
Resim 24: Giritli Hüseyin, Yıldız Sarayı’ndan, 73 x 92 cm , TÜYB.....	40
Resim 25 Abdullah Biraderler, Fotoğraf, Adnan Çoker Alb.	40
Resim 26: Orman, 140 x 181 cm, TÜYB.....	45

Resim 27: Şeker Ahmet Paşa, Ayvalı Görünü, 129 x 89 cm, TÜYB.....	45
Resim 28: Osman Hamdi, Gebze'den Manzara, 75 x 120 cm, TÜYB.....	49
Resim 29: Osman Hamdi, Peyzaj, 36 x 27 cm, TÜYB.....	49
Resim 30: Süleyman Seyyid, Kayıklar, 27 x 46 cm, TÜYB.....	52
Resim 31: Halil Paşa, Faytonlu Peyzaj, TÜYB.....	52
Resim 32: Hoca Ali Rıza, Çeşmeli Peyzaj, 24,5 x 34 cm, TÜYB.....	52
Resim 33: Sami Yetik, "Deniz Peyzajı, 19 x 29 cm", Ahşap Üzerine Yağlı Boya.....	58
Resim 34: Nazmi Ziya Güran, "Fırtına", 55.5 x 68 cm, TÜYB.....	58
Resim 35: İbrahim Çallı, "Emirgan", TÜYB.....	60
Resim 36: Hikmet Onat, "Ankara'dan", 51.5 x 71.5 cm, TÜYB.....	63
Resim 37: Hikmet Onat, "Kandilli Sırtlarından", 67.5 x 82 cm, TÜYB.....	63
Resim 38: Feyhaman Duran, "Göksu Deresi", 89.5 x 110.5 cm, Duralit Üzerine Yağlı Boya.....	66
Resim 39: Hüseyin Avni Lifiş, "Alegori/Savaş", 160 x 200 cm, TÜYB.....	66
Resim 40: Namık İsmail, "Harman", 165 x 201 cm, TÜYB.....	69
Resim 41: Mehmet Ruhi Arel, "Bağ Dönüşü", 28 x 39 cm, TÜYB.....	69
Resim 42: Muhittin Sebati, "Atik Ali Paşa Camii", 75 x 59,5 cm, TÜYB.....	78
Resim 43: Ali Avni Çelebi, "Balıkçılar", 133, 5 x 170 cm, TÜYB.....	78

Resim 44: Zeki Kocamemi, “Peyzaj”, 32 x 39 cm, TÜYB.....	83
Resim 45: Şeref Kamil Akdik, “Paris Lüksemburg Bahçesi”, 19 x 27 cm, Mukavva Üzerine Yağlı Boya.....	83
Resim 46: Cevat Hamit Dereli, “Harman”, 85 x 131,5 cm, TÜYB.....	86
Resim 47: Fahri Arkunlar, “Balık Tutan Çocuk”, TÜYB.....	86
Resim 48: Refik Fazıl Epikman, “Peyzaj”, 48 x 55 cm, TÜYB.....	89
Resim 49: Mahmut Cüda “Trabzon’dan”, TÜYB.....	89
Resim 50: Hale Asaf, “ Bursa’dan”, 46,5 x 47,5 cm, TÜYB.....	93
Resim 51: Nurullah Berk, “Fırtına” , TÜYB.....	93
Resim 52: Elif Naci, “Peyzaj” 70 x 79,5 cm, TÜYB.....	100
Resim 53: Cemal Tollu, “İstiklal Savaşı’nda Yakılan Manisa, 81 x 100cm”, TÜYB.....	100
Resim 54: Zeki Faik İzer, “Nü’lü Kompozisyon”, 99,5 x 120 cm, TÜYB..	104
Resim 55: Giorgione, “Venüs”, TÜYB.....	104
Resim 56: Halil Dikmen “Balıkçılar”, 151 x 226 cm , TÜYB.....	105
Resim 57 Turgut Zaim,“Doğulu ve Batılı Halkların Atatürk’e Şükranı”, TÜYB, (Triptik).....	105
Resim 58: Bedri Rahmi Eyüboğlu, “ İlk Geçen Tren’i Seyreden Köylüler”, 100 x 120 cm, TÜYB.....	107

- Resim 59: Nuri İyem, “Toprağı İşleyen Kadınlar” ,61 x 53 cm, , TÜYB, 1969.....112
- Resim 60: Selim Turan, “Sarı Kız”, 53.5 x 31 cm, mukavva üzerine yağlıboya.....112
- Resim 61: Ferruh Başağa, “Soyut Kompozisyon”, 50x50 cm, TÜYB.....114
- Resim 62: Ferruh Başağa, “Beraberlik”, 200 x 300 cm, TÜYB.....114
- Resim 63: “Karıncalar”, 74 x 99 cm, İstanbul, TÜYB.....118
- Resim 64: Turgut Atalay, “Balerin”, 68,5 x 93,5 cm, TÜYB.....118
- Resim 65: “Paris’ten”, 80 x 100 cm, 1956, TÜYB.....118
- Resim 66: Mustafa Esirkus, “Balıkçılar”, 47 x 72 cm, TÜYB.....121
- Resim 67: Mehmet Pesen, “Köye Gelen Gelin”, 30 x 61 cm, TÜYB.....121
- Resim 68: Nedim GÜNSÜR, “Göç”, 45 x 160 cm, TÜYB.....124
- Resim 69: Orhan Peker, “Ankara At Pazarı”, 51 x 97cm, TÜYB.....124
- Resim 70: Turan Erol, “Gün Batımında Tekneler”, 80 x 100 cm, 1996 , TÜYB.....126
- Resim 71: Fikret Mualla, “Paris Sokaklarında”, 21 x 30 cm , Guaj.....131
- Resim 72: Cihat BURAK, “Şairin Ölümü”,125 x 200 cm, (triptik), 1967 , TÜYB.....131

Resim 73: Neşet GÜNAL, “Mola”,140 x 210 cm, 1962.....	134
Resim 74: Neşet GÜNAL, “Toprak Adam”,185 x 96 cm, 1974.....	134
Resim 75: Yüksel Arslan, “Arture 159. Kapital IX (Kolonyalizm)”	138
Resim 76: Özer KABAŞ, “Ağaçlarını da Götürdüler”, TÜYB, 1997	138
Resim 77: Erol Akyavaş, “Miraçname”, 70 x 50 cm, Litografi.....	142
Resim 78: Devrim Erbil, “Anadolu Çeşitlemeleri”, 85 x 95 cm, 1966, TÜYB.....	142
Resim 79: Mehmet Güteryüz, “Bu Yöne”, 60 x 73 cm, 2001, TÜYB.....	145
Resim 80: Neşe Erdok, “Affet Beni”, 160 x 150. cm, 2007, TÜYB.....	145
Resim 81: Gürkan Coşkun (Komet), “Suda üç figür”, 128.5 x 161 cm, TÜYB.....	148
Resim 82: Nur Koçak, “Oto portre (Ben, II)”, 195 x 114 cm, 1984, Tuval üz. Akrilik.....	148
Resim 83: Alaaddin Aksoy, “Unutulmuşluk”, 146 x 114 cm, 1994, TÜYB.....	151
Resim 84: Ergin İnan, “Binbir Böcek 20”, 50 x 50 cm, 1996, TÜYB ve Akrilik.....	151
Resim 85: Cihat ARAL, “Çöp insanları”, 97 x 146 cm, TÜYB.....	154
Resim 86: Mustafa Ata, “Sabra ve Şatila”, 97 x 130 cm, 1982, TÜYB.....	154

Resim 87: Balkan Naci İslimyeli, “Gezgin”, 90 x 100 cm, Tuval Üzeri Akrilik, 1984.....	157
Resim 88: Nedret Sekban, “Ölene Ağıt”, 129 x 160 cm, TÜYB.....	157
Resim 89: Aydın Ayan, “Ay Karanlık”, 140 x 160 cm, TÜYB, 1982.....	161
Resim 90: Aydın Ayan, “Karda Kadın”, 89 x 166 cm, TÜYB, 1985.....	161
Resim 91: İrfan Okan, “Oysa Sıgmaz Ermişin Bakışları Dayatılmış Sınırlara”, 120 x 150 cm, TÜYB, 2008.....	165
Resim 92 Ahmet Umur Deniz, “Ana ve Oğullar”, 100 x 120 cm, , 2007, TÜYB.....	165
Resim 93 Mustafa Orkun Müftüoğlu, “Ophelia Ferhat Dağı”, TÜYB, 140 x 200 cm, 2009.....	165
Resim 94: İsmail Tetikci, “Poseidon Yorumu”, 110 x 125 cm, TÜYB, 2006.....	169
Resim 95: İsmail Tetikci, “Kayalıklar”, 90 x 124 cm, TÜYB, 2006.....	169
Resim 96: İsmail Tetikci, “Uçurum1”, 12,5 x 16,5 cm, TÜYB, 2006.....	171
Resim 97: İsmail Tetikci, “Girdap”, 99 x 118 cm, TÜYB, 2007.....	171
Resim 98: İsmail Tetikci, “Çanakkale”, 70 x 100 cm, TÜYB, 2009.....	173
Resim 99: İsmail Tetikci, “Martılar”, TÜYB, 2009.....	174
Resim 100: İsmail Tetikci, “Vadi”, 110 x 140 cm, TÜYB, 2009	174

1. GİRİŞ

Türk Resim Sanatında, 19. yüzyıl öncesi nakış ve tezyinata dayalı olmuştur. 19. yüzyıl sonrasında, batı etkisinde yada batıdan edinilen tecrübeyle resim yapma söz konusudur. 19. yüzyıl öncesinde minyatür sanatında, doğa ve insan geleneğe bağlı bir plastik düzene sahipti. Minyatür ve benzeri sanatta doğa, gözleme dayalı değil yüzlerce yıllık bir ezber birikimin tekrarı niteliğindedir. Bu gelenek, kendi içinde kuralları olan iki boyutlu, sınırları belirli bir davranışı gerektiriyordu. Doğa ve insan da bu sınırlama içerisinde ele alınıyordu.

19. yüzyıl sonrasında sanatta, batının etkisiyle yenilikler birbirini izler. Minyatür sanatındaki yenilik girişimleri, ardından askeri okullar, Sanayi-i Nefise, batıda resim eğitimi alan sanatçılar, sonrasında gruplar ve bireysel hareketler, tümü günümüze gelinceye dek bir çok değişim ve yenilikle birlikte, toplumsal yapıdaki değişime paralel olarak devam eder.

Bütün bu tarihsel süreç içerisinde resim yüzeyinde değişimler olur. Bu değişim sürecinde doğa-insan algılaması da döneme, sanatçıya göre değişiklikler gösterir. İşte bu değişimi ve gelişimi araştıran bu çalışma, belirli bir kronolojik sıra takip edecek ve dönem dönem önemli görülen sanatçıları ele alacaktır. Bu yapılırken hemen her sanatçının bir yada birden fazla resmi üzerinde durularak doğa-insan ilişkisi araştırılmaya çalışılacaktır. Bu çalışmada araştırılacak sanatçılar, dönem içerisindeki önemleri göz önüne alınarak, gelecekle olan bağları ve en önemlisi yoğun bir biçimde gerçek ve gerçeklikle bağlantıları içerisinde, doğa ve insanı konu alan isimlerden belirlenmeye çalışılacaktır. Değinilmeyen sanatçılar, konuyla uzak bir bağ kurdukları yada yakın tavrda ama aynı dönemde başka bir sanatçıya değinilmiş olduğundan, yeniden aynı sözleri söylememek için çalışmaya dahil edilmeyecektir.

Çalışmanın sonunda edinilen veriler ışığında doğa-insan ilişkisi ortaya konmaya çalışılacak ve en sonunda yine bu veriler paralelinde İsmail Tetikci'nin resimlerinde doğa-insan ilişkisi irdelenmeye çalışılacaktır.

Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatında Doğa-İnsan İlişkisi araştırılırken kütüphanelerden, internet ortamından, müze kitaplarından, kataloglardan, konuyla bağlantılı kaynak ve sanatsal çalışmalardan yararlanılacak ve ulaşılan sonuçlar bu eser metin çalışmasıyla ilişkilendirilecektir.

2. DOĞA-İNSAN OLGUSU

Doğa, insan algılamalarının çeşitliliğine bağlı olarak bizi çevreleyen tüm yaşam alanlarını kapsamaktadır. Aynı zamanda hem bilinç dışı hem de ondan bağımsız şekilde varolan gerçekliktir. Antik düşüncede, doğa felsefesi, doğa bilimiyle birlikte ele alınmıştır. Bilim ve felsefe doğayı ve içinde yaşadığımız doğal çevreyi önce kavramada, ardından da doğal dengeleri gözeterek dönüştürmede esas öğeler olarak karşımıza çıkar. Doğa felsefesinin unsurları orta çağ skolastik düşüncesinde de vardır ve bunlar Aristotelesçi doğa felsefesinin temel ilkelerine dayanmaktadır. Rönesans'ta da yaygınlık kazanan doğa felsefesi, skolastik düşünceye bağlı yapısına zıt olarak materyalist ve diyalektik birçok yeni görüşle değerlendirilmeye başlamıştır. Önceleri mekanik ve metafizikten bağımsız olarak düşünülse de 17. yüzyıldan itibaren doğa felsefesi matematikle birlikte tartışılıp ele alınmaya başlanmıştır. 18. yüzyıl Avrupası'nda doğa felsefesi, geçmişe oranla gelişim göstererek bilimsel bir nitelik kazanmıştır. Schelling'in doğa felsefesi 18. yüzyılın sonu ve 19. yüzyılın başında etkili olmuştur. İdealistik bir anlayışa sahiptir. Bununla birlikte dönemin doğa bilimi keşiflerini formüle ederek, doğa güçlerinin birliği düşüncesini pekiştirmiştir.

Sosyal bir varlık olarak insan, bütün canlılardan farklı, gelişmiş zihin ve konuşma becerisiyle en yüksek aşama olarak telakki edilir. Marx'a göre insan; *“toplumun şu ya da bu aşamasında, bütün insanlığın gelişiminin bir ürünüdür; o, tarih boyunca elde edilen bilgiyi temsil eder.”*¹

*“Sanat hakkında eski çağlardan başlayarak günümüze dek pek çok tartışmanın konusu sanatçının biçimi içinde insan, özü içinde doğa ile ilgilidir.”*² Doğa canlı ve cansız varlıkların tümünü kapsayan ve onlarla birlikte varolan bir

¹ M. Rosenthal, P. Yudin, **Felsefe Sözlüğü**, çev. Aziz Çalışlar, Sosyal Yayınlar, 5. Basım, 1997 İstanbul, ss. 235-474

² Prof. Dr. Ayla Ersoy, **Sanat ve Doğa**, Türkiye'de Sanat Plastik Sanatlar Dergisi, Sayı: 48, Mart/Nisan 2001, İstanbul, s.12

olgudur, bu yaklaşımdan hareket edilince insanın da doğanın bir parçası olduğu gerçeği çıkar karşımıza. Doğada her olgu ve süreç birbiriyle etkileşimde ve bu anlamda da sarmal bir döngü içindedir.

İnsanın doğaya ve yaşadığı doğal çevreye ilişkin bilgisi zaman ve deneyimlerine bağlı olarak gelişen bir süreç içermektedir. Zaman kavramı ile tanımlanan olgu ise doğadaki değişim ve dönüşümlerin bir sonucudur.

Doğa içerisinde insanın varlığı ve onunla bitmez mücadelesini anlatmak için Eugene Delacroix şöyle diyor;

“Tabiat, insanla tasalanmaz, çalışmaları ile ilgilenmez, bu dünya üstünde geçirdiği hayatın farkında değildir. Bir hayvan gibi, en ilkel şekilde yaşasın, ya da harikalar yaratsın, hepsi birdir tabiat için. Bir bakıma gerçek insan vahşi insandır. Tabiata olduğu gibi uyar. Ama insan aklını geliştirmeye, düşüncülerinin çerçevesini genişletmeye, bu düşüncülerin ifade şekillerini geliştirmeye gelsin. O zaman görür ki, tabiat, onda gelişen bu hassalara karşıttır... İnsan durmadan tabiatı zorlamakla ödevlidir. Onu dize getirmek yolundaki devamlı çabasını bir an için durdursa, tabiat hemen haklarına sahip olur, insanın eserlerini yok etmeye yeltenir. Atina’daki Partenon, Roma’daki Saint-Pierre, sanatın bütün mucizeleri tabiatın nesine gerek? Bir deprem, bir volkanın lavları o büyük anıtları yerle bir edebilir.”³

Doğa denilince bizi kuşatan tüm bitki örtüsünü, doğal manzarayı, bitki, hayvan ve insanları algılarız. Doğanın bir parçası olarak duygu ve düşüncelerimiz, bütün tepkilerimiz, kültür ve değer yargılarımız bizi oluşturan tüm özelliklerimiz doğanın bir sonucudur.

Bir ressam için de doğa yalnızca gök, deniz, bulutlar, ağaç ve kayalar gibi dış dünyanın jeopolitik yapısıyla sınırlı değildir. İnsana ait yapılar ve eşyalar da

³ Nurullah Berk, **Resim Bilgisi**, Varlık Yayınları, Akça Matbaası, sayı:1703, 1972, İstanbul , s,26-27

doğanın bir parçasıdır. Bundan dolayıdır ki, doğal olsun yapma olsun; bizi çevreleyen tüm nesnel elemanlar doğanın bir parçasıdır.⁴

Tarihte ‘Doğacı Felsefe’ olarak bilinen düşünce akımının öncüsü Miletoslu Thales’tir. Temelde (Peri-Physeos) ‘doğa üstüne’ kavramı bulunan bu düşünsel akım ilk olarak Anadolu’ da ortaya çıkmış ve varlık türlerinin, dini inançlarının dışında saf bir felsefi sorun olarak ele alınmıştır. Thales’in öncülüğünü yaptığı doğa felsefesi daha sonrasında bir çok düşünür tarafından ele alınmış ve hemen hepsi doğanın var oluşundaki temel etmeni irdelemeye çalışmıştır. Birbirinden farklı görüşler sunan bütün düşünürlerin ortak bir noktada bulunduğu görülmektedir.

“Bütün bu akımların birleştiği odak ise doğanın yapısı, yasaları, kaynağı ve insanla olan bağlantısı olmuştur.”⁵

Doğacı felsefe Platon, Sokrates, Aristoteles tarafından özellikle insan merkezli bir yaklaşımla doğayı anlamaya çalışmıştır. Sonrasında İtalya’ da Hümanizm akımıyla yeniden bir doğa-insan düşüncesi felsefe ve sanatın temel konusu haline gelmiştir. *“Rönesans olayının gelişmesi felsefeye bilimsel bir nitelik kazandırma görüşünü getirmekle kalmamış, insan evren bağlantısını bir varlık özdeşliği olarak anlamıştır.”⁶* Rönesans sonrasında doğa ve insan belli yasalarla birbirlerine bağlı varlıklar olarak düşünülmüş, bilim-felsefe paralelinde incelenmiştir. 18.ve 19. yüzyılda canlı ve cansız doğa gibi kavramlar ele alınmış, 19. yüzyılın ortalarından sonra maddenin yapısını açıklamaya çalışan bilimlerle birlikte felsefe de bu süreçten etkilenmiştir. Bu yeni gelişmelerle sadece cansız doğa kavramının yanı sıra canlı bir doğa kavramı da oluşturulmuş ve bir takım fiziksel yasalara bağlı olduğu ortaya çıkarılmıştır.⁷

Reel nesneye ait olan her şey, etrafımızı çevreleyen doğaya aittir. Henüz ne insan ne de sanat yokken sadece doğa vardı. İnsan hem doğanın bir parçası hem de

⁴ a.g.e s.26

⁵ **Türk ve Dünya Ünlüleri Ansiklopedisi**, Anadolu Yayıncılık A.Ş., cilt-10, s,5279, 1983

⁶ a.g.e s.5279

⁷ a.g.e s.5279

onun içinde yer alan bir varlık olarak belirir. İnsanın ilk sanat yapıtları doğanın benzerini yapma çabası şeklinde gelişim göstermektedir. Ancak bu tasvirler, içerisinde büyü, inanç gibi kavramları barındırır.⁸

“ Guyeau ve John Ruskin gibi bir çok sanat düşünürü, sanatın özünü doğa varlığına, insanın kattığı toplumsal ve insansal varlığın oluşturduğunu söyler.”⁹

Doğa içinde olan insan onu tasvir ederken kendine ait olanı doğaya ekler. Doğa içerisinde düzensiz olanları yeniden düzenler ve nesnenin anlamını kendi koyduklarıyla ideal bir düşünceye ulaştırır ki; bu sanatın doğmasına ve sanat eserinin niteliğine etki eder. Aslında doğadaki varlıklar modelken, tasvir onu aşar bir nitelik kazanarak idealleşir. Doğa ve içindekiler tek başına oldukça güzel olmasına rağmen sanat için bu güzel halleri yeterli değildir. Ancak insan onu yeniden yorumlayınca ve ona tinsel bir boyut kazandırınca nitelik kazanır. Bu durumu Bacon şu sözle özetler, *“Sanat doğaya ekli insandır.”¹⁰*

Doğanın parçası olan insan doğaya bakarak onu anlamlandırmaya çalışırken kendi görüş süzgecinden geçirir. Sonra doğadan ayıklayarak işine yarayanları alır ve kendince yeni bir ürün ortaya koyar. Bu da her sanatçı için yeni ve başka ürünler demektir. Aynı doğa parçasına bakan her sanatçı ondan yeni, kendince, diğerlerinden farklı bir eser ortaya koyar.

Plotinos şöyle der: *“Her varlık her şeyi kendi içinde taşır ve yine başkasından her şeyi götürür. Böylece her yerde bir bütünlük vardır.”¹¹*

Uygarlaşma süreci boyunca insan; oluşturduğu mitler, dini inançlar, yaşam şekli kısaca her anlamda insanlığın tarihine bakıldığında doğa ile sıkı bir etkileşim

⁸ Ayla Ersoy, **Sanat Kavramlarına Giriş**, Yorum Sanat Yayıncılık, Engin Matbaacılık, İstanbul, 1995, s.45

⁹ a.g.e s.45

¹⁰ a.g.e s.46

¹¹ a.g.e s.47

süreci içerisinde olduğu görülür. Başlarda koşulsuz doğanın boyunduruğu altında olan insan zaman içinde birçok anlamda doğaya hükmetmeyi öğrenmiş, etkileşimini gerekli düzeyde kontrol altına almıştır. Öyle ki; birçok tür doğal yaşamını insan kontrolünde sürdürürken, bir çok tür ve tabiat harikası da insanın olumsuz etkisi karşısında yok olmuş ya da yok olmak üzeredir. Varoluşuyla doğanın bir parçası olan insan bilim ve felsefeyi doğayı tanımlamak, anlamlandırmak üzere kullanırken sanatı da doğayı taklit etmek üzere var etmiştir.

3. BATI RESİM SANATINDA DOĞA-İNSAN İLİŞKİSİ

İnsanın yer yüzünde ürettiği ilk eserlerden günümüze kadar tümünde doğa bir şekilde bu üretimin içerisinde var olmuştur. Avrupa’da Giotto öncesinde resimde, doğa ve içindekiler inanılan bir dünyaya aittir. Antik Yunan’da, Roma’da ve Pompei gibi antik kentlerde doğa ve insan görünüşleri hayal ile gerçek arasında duvarlara resmedilirken, Orta Çağ’da dinin etkisiyle doğalcı tavır yerini dinsel motiflere ve doğaüstü görünümlere bırakmıştır. Giotto ile birlikte görülen doğanın izleri, ayakları yere basan, gerçek dünyaya ait figür’ün etrafında görülmeye başlamıştır.

“Giotto’nun resimlerinde tabiata uygunluk gören, onlara (ne doğal!) diyerek hayran olan ilk Avrupalılar, yeni bir sanat yolu kadar yeni bir tabiat anlayışının da habercisidiler. Bir yandan sanatı dünya gerçeklerine bağlamaya, bir yandan da tabiat kavramını fizik ötesinden az çok uzlaştırıp bir resme girebilen maddi varlıklara, insan, ağaç, kuş, dağ, taş görünümlerine yaklaşıyorlardı. O gün bugündür resim, gittikçe daha iyi gördüğü tabiattan ve tabiat, her dönemde yeni bir görünüşüyle sardıği resimden ayırt edilmez oldu. O kadar ki, Avrupa resminin tarihi, Avrupa’nın tabiat karşısında davranışlarının tarihi denebilir.”¹²

¹² M.Ş. İpşiroğlu, S.Eyüboğlu, **Avrupa Resminde Gerçek Duygusu**, İ.Ü.Edebiyat Yayınları, 3. Baskı, 1972, İstanbul, s.164

Her dönemin sanatçıları, kendilerinden önceki dönemin aksine yeni sanat hareketleri içinde yer almalarına rağmen hemen hepsi bir şekilde kendi yeni anlayışları içerisinde doğaya ve insana yeniden bakıp eserlerine taşımışlardır. Ve bu her yeni bakış açısı yeni bir doğa ve insan fikriyle birlikte gelmiştir.

*“Avrupa’da bilimsel ve teknolojik gelişmeler içinde değişmeye başlayan yeni insan,doğayı ve insanı tanımaya çalıştığı ‘Aydınlanma dönemine Rönesans’la girdi. Giotto’dan Picasso’ya kadar sanatçı, insan figürünün önce anatomik yapısını ve dış görüntüsünü, sonra ruhsal durumunu ve bilinçaltını incelemeye koyuldu. Doğayı görme biçiminde, doğa, sahne olmaktan başlayıp insanın ruhsal dünyasını yansıtan bir simge olmaya kadar uzanan geniş bir yelpaze oluşturdu. Avrupa’da insanın birey olarak önem kazanması, plastik sanatlarda figürün yeni üslup ve yöntemlerle ele alınmasını gerektirdi. Bu durum, toplumsal yapının ve inanç sistemlerinin geçirdiği evrelere sıkı sıkıya bağlıydı.”*¹³

Giotto’nun “Ölü İsa’ya Ağıt” resminde, yaşayan gerçek doğa-insan fikri görülür. Var olan bir zemine basan insanların yüzlerinde İsa’nın ölümüne üzülen acı ifadesi, zemin ve figürlerin etrafında, görünen doğaya ait bir resmetme izlenir. Ayrıca gökteki melek figürleri insanileşmiş, matem ifadesi yüzlerinden okunmaktadır.¹⁴ (Resim 1)

İnsanı merkeze koyan Rönesans sanatçıları Giotto sonrasında uyanan doğa gözlemciliği yeni bakışlar oluşturmuştur. Artık doğa içerisindeki her şey resmin konusu olabilmektedir. Bu durum Rönesans’da Giotto’dan Leonardo’nun resimlerindeki arka planda kalan büyümlü manzaralara kadar uzayacaktır. “Kayalıklar Bakiresi” resminde Leonardo da Vinci, doğadaki erimleri gerçekte olduğu gibi resmetmiş, sonsuz bir derinlik duygusu oluşturmuştur. Öndeki figür grubu Rönesans matematiğinin mükemmel çözümüyle ele alınmış, figür gurubunun arkalarındaki

¹³ İpek Düben, **Türk Resmi ve Eleştirisi (1880-1950)**, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları 160, İstanbul, 2007, s.30

¹⁴ Anna-Carola Krausse, **Rönesans’tan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü**, çev: Dilek Zaptıoğlu, Literatür Yayıncılık, 2005, s.7

hem gerçek hem de büyülü doğa tasviri dönemin ve sanatçının dünyaya bakışının izlerini taşımaktadır.(Resim 2)



(Resim 1) Giotto di Bondone, “Ölü İsa’ya Ağıt”, Fresko, 1305 Dolayları,



(Resim 2) Leonardo da Vinci, “Kayalıklar Bakiresi”, TÜYB, 1483-1490

Giorgione daha önce resimde salt bir arka eleman olarak ele alınan doğayı “Fırtına” isimli resminde ana eleman olarak ele almıştır. Bu anlamda ilk görünüş resimlerinden biri olarak değerlendirilir. Hala içeriği bilinmeyen bu resimde doğanın da ele alınış biçimi gizemli bir hava yaratmaktadır. (Resim 3)

“Figürlerin özel bir dikkatle çizilmesine ve kompozisyonun sanatsal açıdan bir hayli basit olmasına karşın, resim sadece her yere nüfuz etmiş ışık ve hava sayesinde kaynaşıp bir bütünü oluşturmuştur. Bu ışık, fırtınanın tuhaf ışığıdır. İlk kez olarak resimdeki kişilerin, önünde hareket ettikleri manzara sadece bir arka düzlem değil. Resim gerçek konusu olarak, kendisi için orada bulunur. Figürlerden, bu küçük tablonun çoğunu kaplayan manzaraya bakar, sonra tekrar figürlere döneriz; Giorgione, kendisinden önce gelenler ve çağdaşları gibi önce nesnelere ve kişileri çizip sonra onları bir mekana yerleştirmeyi, doğayı, toprağı, ağaçları, ışığı havayı, bulutları ve kentleri, köprüleriyle insanları bir bütün olarak düşünür. Bir bakıma bu, hemen hemen perspektifin keşfedilmesi ölçüsünde, ileri doğru atılmış büyük bir adımdır. O zamandan başlayarak resim sanatı, artık kendine özgü yolları ve kendine özgü gizli yasaları olan bir sanattır.”¹⁵

Kuzey ülkelerinde ise Pieter Bruegel’in, toplumsal konuları ele alırken, doğa ve insanı bir arada, kendi dünya anlayışıyla irdelediği görülür. Sanatçı hümanist bakış açısıyla gündelik konuları kendi mizah anlayışı ile ele alır. Resimleri hem bir belge hem de ders verici içeriklerle doludur. *“Hayat-gerçeğine açılan Realizm akımının sanat tarihinde öncüsü Pieter Bruegel’dir.”*¹⁶ O’nun konulara kendine has ressamca yaklaşımı “İcarus’un Düşüşü” isimli resminde açıkça görülebilmektedir. Resimde ilk bakışta ufka doğru uzayan ve genişleyen bir doğa görüntüsü ile karşılaşılır. Köy yaşamına ait bir tarla sürme görüntüsü, deniz ve üzerindeki yelkenliler gözümüze çarpar. Peki resmin adını aldığı İcarus nerede

¹⁵ E. H. Gombrich, **Sanatın Öyküsü**, Remzi Kitabevi, çev.Erol Erduran,Ömer Erduran,1997,s.329-331

¹⁶ Nazan- Mazhar İpşiroğlu, **Oluşum Sürecinde Sanatın Tarihi**, Cem Yayınevi, 1977, s.117

gösterilmektedir? Sanatçı asıl resmin konusu olan figürü sağ alt kenarda ufacık bir alanda, suya düşmüş ve sadece bacakları görülür biçimde göstermiştir. (Resim 4)



(Resim3) Giorgione, “Firtına”, 82 x 73 cm, TÜYB, 1505 civarı



(Resim 4) Pieter Bruegel, “İcarus’un Düşüşü”, 73,5 x 112 cm,TÜYB, 1555

“Rönesans’ın amacı doğayı, insanı tanımak ve fethetmek, doğanın kurallarını öğrenerek onu taklit etmektir. Rönesans’ta sanatçı, diğer bütün nesnelere gibi insana bilimsel gözle bakar. Kuşkusuz Masaccio, Leonardo, Raphael, gibi dev sanatçılar doğayı taklit etmekle yetinmeyerek, onu yorum ve soyutlama kaynağı olarak kullanmışlar, sanata manevi anlam katmışlardır... Klasik, Maniyerist, Barok dönemlerde sanatı, doğayı taklit etmekle sınırlayan estetik anlayış Descartes’ ta özlü ifadesini bulmuştur. Descartes için aklın önceliği bilinç, maddenin özelliği boşluk içinde var olmaktır. Aklın görevi doğayı en iyi şekilde anlamak ve ondan yararlanmaktır.

*Rönesans’ta başlayan Avrupa gerçeğinin amacı, 19. yüzyıla kadar türlü üsluplar geliştirerek, doğayı ve insanı zekasının bulacağı yeni bir düzen içinde fethetmekti”.*¹⁷

Rönesans, insanı merkeze koyduğu için doğa ikinci plana atılmıştı. Ancak Barok sanatta bu değişmiş, doğa ve içindekiler kendi başına bir resim olmuştur. 1600’lü yıllardan sonra Peter Paul Rubens, şehir yaşamı dışından insan ve doğa görünümünü resminde kullanmıştı. *“Ona göre sanatçının görevi, çevresindeki doğayı resmetmekti; istediğini resmetmeli ve nesnelere canlı güzelliğinden zevk aldığını bize hissettirmeliydi.”*¹⁸ Sanatçı doğal olan güzellikle ilgilenmişti. İdeal olan ona yapay geliyor olmalı ki, onun yerine gördüğü çevresindeki insan ve doğadan yararlanıyordu. Bu yüzden resimleri yaşayan varlıklar dünyasına dönüşebiliyordu.

Rembrandt, bir çok resminde neredeyse doğayı konunun kendisi yapmıştır. Hollanda’nın düz arazisini bire bir resmetmek yerine etkilendiği İtalyan sanatçılar gibi tarihi konularda doğa görünümüleri resmetmiştir. Bunların yanı sıra Vermeer, kent görünümünü resmetmiştir.

¹⁷ İpek Düben, *Türk Resmi ve Eleştirisi, (1880-1950)*, s.20-21

¹⁸ E. H. Gombrich, *Sanatın Öyküsü*, s.397

17. yüzyılda romantik doğa görünümleri yoğun bir biçimde resmedilmişti. Claude Gellee Lorrain, mitoljik konuları doğa görünümleri içinde betimlerken benzer şekilde Nicolas Poussin heroic (kahramanlık) konularını ele alır ve aynı kahramanlık konuları daha sonraki yıllarda da sanatçılar tarafından irdelenir.

17. yüzyıl başlarında görünü resmi ayrı bir kategoriye dönüşmüştür. Daha önceleri doğa çoğunlukla dini ve klasik figür kompozisyonlarının arka mekanı olarak görünürken özellikle Flaman ve Venedik resminde, portrelerini yaptıran toprak sahipleri ressama verdikleri siparişlerinde sahip oldukları arazinin de portrelerinin arkasında görünmesini istemişlerdir. Çünkü arazilerin kendileriyle birlikte betimlenmesi onlar için bir gurur ifadesidir.¹⁹

“17.yüzyılda Roma’da, Avrupa resminin başkentinde, saf peyzaj yüksek sanatın bir formu olarak gelişir. 1630’larda Claude Lorrain klasik payzajda doruğa ulaştı. Klasik peyzajı dengeli, tasarlanmış kompozisyonlarını, dereceli ışık ve boşluğu, sıklıkla figür ve antik zamanların binaları ile biliriz. Romalı diğer önemli sanatçılar Claude Lorrain’i takip ederken paralelinde eserler üretmişlerdir. Salvator Rosa (1615-1673) klasik olmayan vahşi manzaraları betimlerken. Gaspard Dugher, (1615-1675) ise hem klasik hem vahşi manzara resimleri yapmıştır.”²⁰

¹⁹ Christine Dixon, Ron radford and Lucina Ward, **Turner to Monet the triumph of landscape painting**, National Gallery of Australia,2008, s.1

²⁰ a.g.e. s.1



(Resim 5) Peter Paul Rubens, "Leukippos'un Kızlarının Dioskurlar Castor ve Pollux Tarafından Kaçırılışı", 224 x 210,5 cm TÜYB,



(Resim 6) Claude Lorrain, "Saba Kraliçesi'nin Gemiye Bindirilişi", 149x194 cm, TÜYB, 1648

Claude Lorrain antik mitoloji ve felsefe ışığında doğayla kültürü birleştirerek kendi düşsel alemini yaratmıştır. Puossin’le ortak tavır içinde olan sanatçı, doğayı bildiğimiz vahşi yönüyle değil; dingin, huzurlu ve sakin bir biçimde ele almıştır. “Saba Kraliçesi’nin Gemiye Bindirilişi” isimli resminde de bu sakin ve dingin atmosfer görülmektedir. Tek başına gerçek olan antik mimari öğeleri içerisinde insan figürleri küçük boyutlarda ele alınmıştır. Bütün bu kurgu hayali bir liman görüntüsünü andırır. Ayrıca doğa’nın bu biçimde ana eleman olması ve onun içerisinde insanın küçük tutulması kozmik etkiyi arttırıcı nitelik kazandırmaktadır. (Resim 6)

18.yüzyıl bir aydınlanma çağı olarak görülür. Dönemin etken eğilimi mümkün olanı yapabilmektir (pragmatizm). Araştırmacı, edebiyatçı, filozof gibi tümü bu dünyayı anlama yolunun akılla mümkün olacağını savunmuşlardır. Yaşanan toplumsal ve siyasi değişimler, Rejans dönemi (geçici hükümdarlık) arkasından zevk ve eğlenceye dayalı bir yaşam biçimi, belli ölçüde özgürlük fikri resim sanatına da yansımıştır. Rokoko dönemi sanatçıları ise, kahramanlık temalarından uzaklaşıp, dünyevi zevklere eğilimlidir. Doğa ,daha süslemeci bir tavrda ele alınırken, içindeki figürler burjuva yaşamından insanların yaşamlarının sergilenmesine önayak olmuştur. 18.yüzyılda Antoine Watteau, Nicolas Lancret, Jean Baptise, Jean Honore Fragonard gibi sanatçılar burjuva sınıfı için abartılı doğa görünümelerini resimleriyle betimleyen sanatçılardır..²¹

Barokla başlayan sanat yargılarının bireysel beğenileri dile getirdiğini ileri süren tavır (öznellik) Rokoko ile yeni bir boyut kazanmıştı. Ancak bu öznel tavır tozpembe bir hayal dünyasındaki insanın doğaya bakışıdır.

²¹ Anna-Carola Krausse, **Rönesans’tan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü**, s.46

Romantik sanatçılar içe dönük, kendine ait, önceki dönemlerin geri plana attığı duyguları yaşar ve bunu sanat eserine aktarma çabası içine girerler. Korku, ölüm, toprak sevgisi, yurt sevgisi gibi duygular hem sanatçının kendi dünyası hem de Rokoko'nun aksine daha geniş alanlara yayılmasına neden olurlar.²²

Romantizm, 'yaratıcı iç gücü' nü bütün sanat dallarının temeline koymuş ve ilk olarak edebiyatçılar, felsefeciler tarafından başlatılmıştır. Aydınlanmanın rasyonalizmine kesinlikle karşı çıkan Schellingi Fichte, Tieck ve Schlegel gibi düşünürlerin fikirleri kısa sürede sanatçıları da etkilemiştir. Onlar için doğa ve insanı anlamının yolu sezgi, hayal gücü ve yaratıcılığa bağlı duygu alemimize hitap eden bir bütün olarak görülmektedir.²³

Eugene Delacroix tarihsel olayları, Theodore Gericault ise doğa içindeki insanların çaresizliğini anlatan romantik doğa ve insan resimleri yapmıştır.. Gericault'nun "Medusa'nın Salı" resmi romantik doğa ve insan resimleri için iyi bir örnektir. Resimde oluşturulan açık koyu sistemi ki bu figürlerin açıklarına karşılık onları çevreleyen doğa öğelerinin koyu rengi ile dramatik bir etki sağlanmıştır; birbiri içine (girift) geçermiş gibi ele alınan figürler acı çeken birer heykel gibi resmedilmiştir. (Resim 8)

Dünya'da pek çok ülkede toplumsal ve yaşamsal alanda meydana gelen gelişmeler doğa ve insan bakışını sürekli değiştirirken İngiltere'de tarım alanında ve sosyal yaşam alanındaki gelişmeler sanatın pek çok alanı gibi resim sanatını da etkilemişti. Bu anlamda John Constable, William Turner gibi ustaların resimleri yepyeni bir dünyaya seyahat gibidir.

²² Nazan- Mazhar İpşiroğlu, **Oluşum Sürecinde Sanatın Tarihi**, s.143

²³ Anna-Carola Krausse, **Rönesans'tan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü**, s.46



(Resim 7) Jean Honore Fragonard, "Salıncak", 81 x 65 cm, TÜYB, 1767



(Resim 8) Theodore Gericault, "Medusa'nın Salı", 491x716 cm, TÜYB, 1819

Doğa resmine kırsalın hoş bir dekoru olarak bakanlar ve eleştirenler için “Doğayı çizen bir ressama yeterince yer var.”²⁴ diyen Constable , bu sözü ve onları umursamadan sadece kendi gördüklerine sadık kalarak resmini yapmıştır. Kimseyi şaşırtmak gibi bir derdi olmayan sanatçı bu yönüyle kendinden önceki bir çok sanatçıdan ayrılmaktadır. Işığın kullanımı, kompozisyonu, insanın ve doğanın ele alınış biçimiyle “Saman Arabası” resmi bizi bu görüngü’nün içine taşır ve o anı yaşatır niteliktedir. O günün farklı saatlerindeki ışık ve renkleri incelemiştir. Her saat ışığın değiştiğini biliyordu. Resim sadece salt bir atmosferin ve duygunun resmi değil aynı zamanda (natüralist) doğal bir biçimde ve gözleme dayalı olarak doğanın betimidir. (Resim 9)

Etkileyici, coşkulu, duyarlı gibi doğa ve insana dair kelimelerini resimleri için söyleyebileceğimiz Turner, doğayı yaşayan ve resminde yaşatan bir sanatçıydı. Ve onun içindeki insanın yaşamını kendi etkili, masalsi dünyasıyla resmediyordu ki “Denizde Kar Fırtınası” resmi bunun örneklerinden biridir. (Resim 10)

Barbizon okulunun etkisinde olan Fransız Realistleri, Millet, Rousseau, Courbet, Daumier, Corot doğa-insan ilişkisine ve bu anlamda görüngü resmine yeni bir anlam katmışlardı. Doğalcılık paralelinde şimdi gerçeği insanlara aydınlatıcı bir biçimde sunma çabası söz konusu olmuştu. Daha sonra ‘Realizm’ ismi verilecek olan bu dönem ve sanatçıları hem gerçeği duyarlı bir biçimde ele almış hem de toplumsal olanı, insan yaşamına dair gerçeklik boyutunu resimlerinde yansıtmışlardır.

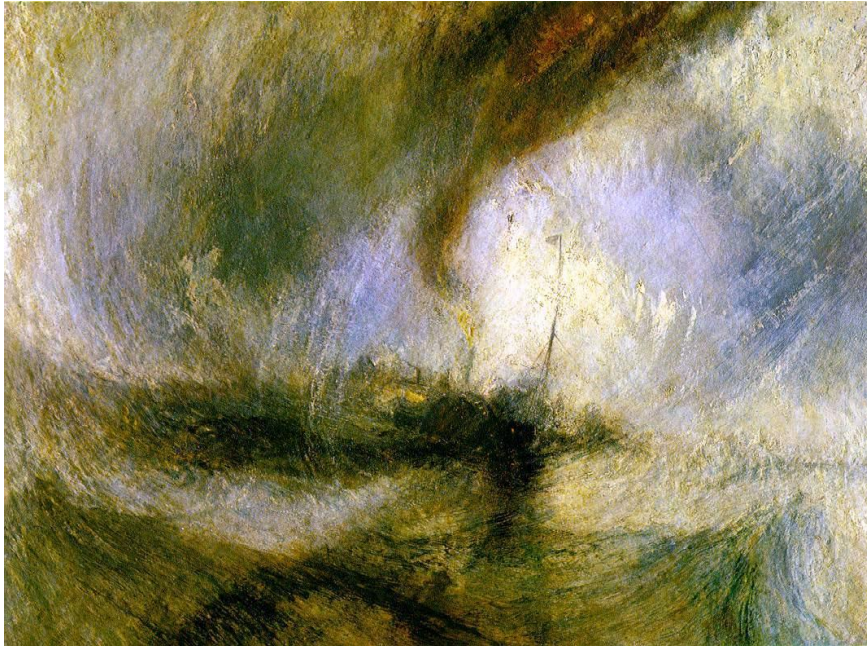
“Doğalcılar Romantiklerden özellikle motiflerin seçimi bakımından ayrılırken. resim teknikleri akrabadır ve ikisi de geleneksel olarak tanımlanabilir: formları belirgindir...”²⁵

²⁴ E. H. Gombrich, **Sanatın Öyküsü**, s.494

²⁵ Anna-Carola Krausse, **Rönesans’tan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü**, s.65



(Resim 9) John Constable, "Saman Arabası", 130 x 185 cm, TÜYB, 1821



(Resim 10) William Turner, "Denizde Kar Fırtınası", 91 x 122 cm, TÜYB, 1844

Millet, “Başak Toplayan Kadınlar” resminde; sağdan sola doğru diyagonal bir sistemde yerleştirdiği üç kadın figürünü merkeze almıştır. Bu tarlada çalışan kadınlar bütün abartılı durumlardan uzaktır. Figürler yalın bir dille ve anlatımla resmedilmişlerdir. Arkalarındaki doğa da aynı duyarlılıkla ele alınmıştır. Hatta gerçekçi, doğal görünüm oluşması için usta elinden geleni yapmıştır. Bu yapısal duruma rağmen bu üç kadın figürü akademik anıtsal figürlerden daha inandırıcı ve gerçektir. Bütün bu doğal ritim ağır başlı ciddi bir yapı içindedir. Böylelikle sanatçının sıradan köylü figürleri, doğanın bir parçası olan insanları kahramanlaştırmıştır. (Resim 11)

İzlenimciler bilimsel ve akılcı bir metotla ışığın ve dolayısıyla değişen renklerin resmini yapmaktaydı. Bu şekilde Rönesans’tan bu yana üzerinde durulan doğa’yı ışığın değişik durumlarıyla ele alarak yeni bir yola girmişlerdir. Işık, doğa içerisinde biçimler, formlar üzerinde nasıl bir yapısal etki yapıyorsa aynı etki insan figürüne bakışta da değişmez bir tavırla ele alınmıştır. Bu tavırla resim yapan Monet, Renoir, Pissarro gibi sanatçıların yanında noktacılar diye anılan Seurat, Signac bulunmaktaydı. Emresyonistler doğayı resmederken ışığı ön planda tuttukları için belli bir oranda perspektif yüzeye yaklaşmıştı. Özellikle Monet resimlerinde atmosferik bir yapıda ışığı öyle bir kullanıyordu ki doğadaki biçimler formlar eriyip tanınmaz hale gelebiliyordu.(Resim 12)

Vincent Van Gogh, kendi ifadeci tavrıyla içselleştirdiği resimlerini yaparken fotoğraf gerçekliği yada doğanın bire bir görünümü değil, kendi dünyasının resmini yapıyordu. Biçimi olduğu gibi ele almıyor kendince dönüştürdüğü gerçekliği ile resmediyordu. Bu anlamda doğayı taklitten uzaktır.

Van Gogh’tan farklı bir biçimsel anlayışa sahip olmasına rağmen doğa taklitçiliğinden uzaklaşan diğer bir isim de Paul Cezanne’dır. Sanatçı geometrik formlara dönüştürdüğü doğayı resmederken görülen dünyayı kendi donuk renkleriyle tuvaline aktarmıştır. Kübizm’de ise, sanatçı doğadan aldığı formu yeniden yorumlayıp kübik soyutlamalara dönüştürmüştür.



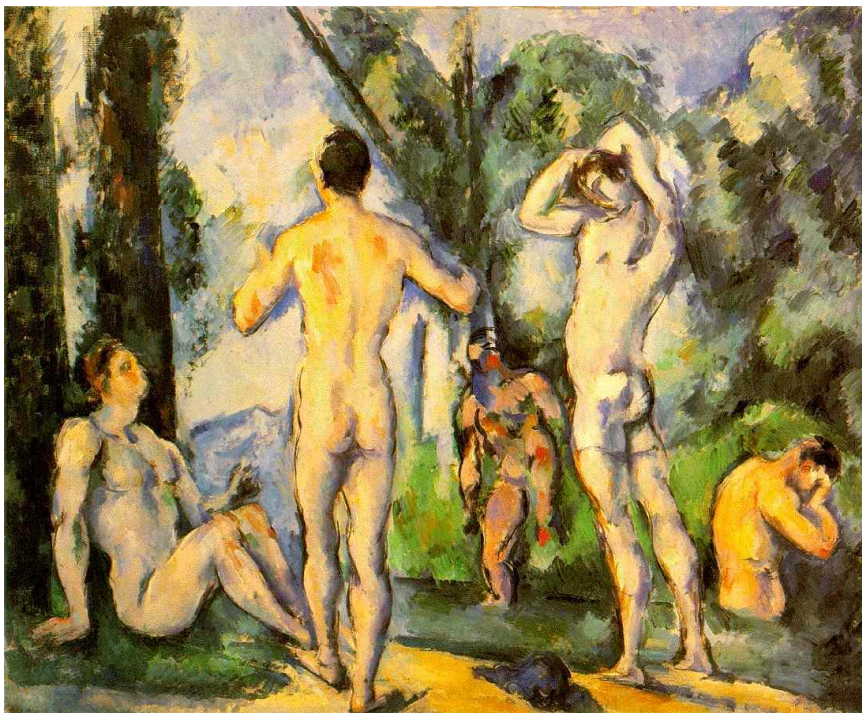
(Resim 11) Jean-François Millet, "Başak Toplayan Kadınlar", 83,8 x 111 cm, TÜYB, 1857



(Resim 12) Claude Monet, "Rouen Katedrali", 100 x 66 cm, TÜYB, 1894



(Resim 13) Vincent Van Gogh, “Buğday Tarlası ve Kuzgunlar”, 51 x 101 cm, TÜYB, 1890



(Resim 14) Paul Cezanne, “Yıkanaanlar” 54,2 x 66,5 cm, TÜYB, 1890

Duyguların gücünü önemseyip, renkle biçimin sembolik anlamlarını irdeleyen Gauguin resimlerinde nesnel bir gözle gördüklerini betimlerken, sanatçı için, iç doğa ve zihinsel gerçeklik her şeyin önündedir ve resimlerinde de buna dikkat etmektedir..

Naif diye nitelenen, hayali, fantastik doğa ve insan görünümüleriyle öne çıkan bir isim de Henri Rousseau'dur. O akademik bir eğitim almadan yaptığı resimlerinde çocuksu saflığı ve sadeliği yakalamış, doğayı sade, yalın bir dille resmetmiş, kuralları olmayan iç kurallara dayalı bir doğa izlenimi oluşturmuştur.

1880'li yıllarda birçok edebiyatçı ve düşünür doğalcı (natüralist) sanatta ruhsal derinlik olmadığını söyleyip eleştirmektedir. Bu sırada Sembolistler doğalcılık ve gerçekçilik akımlarına karşı kendi geliştirdikleri idealist üslubu benimseyeceklerdi.

Sanat tarihinde Realizm ve İdealizm kadar önemli bir başka akım da Ekpresyonizm'dir. *“Ekprasyonizm, İfadecilik, tabiattaki objektif olayları, bu olaylardan çıkma soyut fikirleri değil sanatçının bizzat kendi duygularını anlatmaya çalışan bir sanattır.”*²⁶

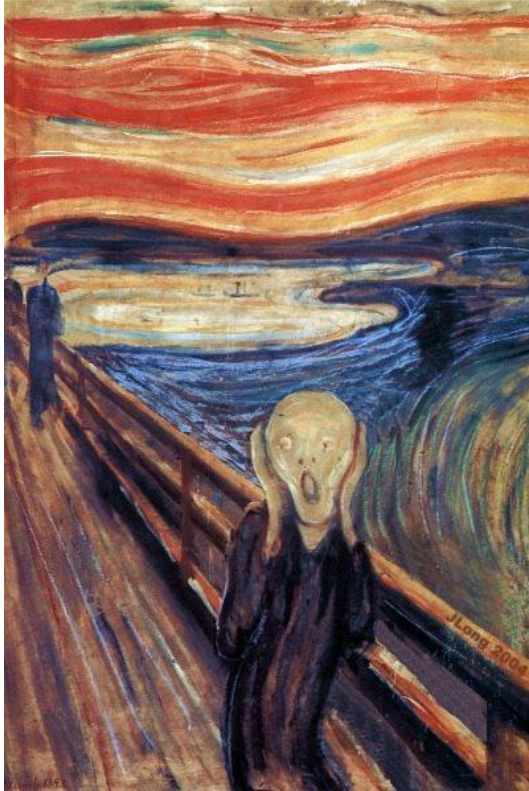
Doğayı ve insanı sadece akıl yoluyla anlamaya çalışanların karşısında, Ekpresyonistler, dünyayı anlamının sadece akılla mümkün olmadığını, bireyin kendi iç dünyasının da merkeze konulması gerektiğine inanıyorlardı. Dolayısıyla tuvalde resmedilen doğa ve insan, sanatçının ruh halini ve hislerini yansıtan bir dışavurumun aynasıydı. Bu bağlamda bireyin ruh yaşamının parçalandığı modern dünyayı analiz eden Edvard Munch, “Çılgılık” isimli resmiyle, insana ait duyguları (aşk, korku, ölüm, hastalık vb.) yansıtmayı amaçlamıştı. İnsan ruhuna ve manevi durumuna dönük problemleri anlatmaya çalışan sanatçı, resminde insanı ve doğayı, iç duyguları izletecek biçimde betimlerken kullandığı renk, biçim ve bütün formlar, bu iç duygunun hizmetine sunulmuştu. (Resim 15)

²⁶ Herbert Read, **Sanatın Anlamı**, Çev: Güner İnal, Nuşin Asgari, T.İş Bankası Yayınları, İkinci Baskı, 1974, İstanbul, s.157

20. yüzyıl, hem yaşamın hem sanatın bütün dallarının hızla değiştiği bir dönemdir. Doğayı tamamen kübik formlar olarak gören ve öyle resmeden Kübist sanatçılar ve ardından teknolojiyi, hızı ve coşkuyu resmeden Fütürist sanatçılar, dönemlerindeki bütün gelişmelerin etkisinde eserler verirken, belli kavram ve düşüncelerin paralelinde oluşturdukları bir doğayı ve içindeki insanı resmetmişlerdir. 20 yüzyılın bu gelişmeleri arasında psikoloji’de resim sanatı üzerinde etkili olmuştur. Sigmund Freud’un geliştirdiği psikanaliz, rüyalar ve bilinç altı incelemeleri, gerçeküstücü sanatın beslendiği alan olmuştur. Bu bakış açısıyla ele alınan algı doğasında bilinç altındaki görünümlerinin ortaya çıkmasını sağlama durumunu oluşturmuştur. Giorgio de Chirico, kolaj yöntemiyle bir araya getirdiği doğa öğelerini, yalnız ve terk edilmiş mekanları büyümlü bir kompozisyonla sunarken, bu sanatçının resimlerinden Max Ernst, Salvador Dali ve Rene Magritte, gerçeküstü tavrıda resimler yapacaklardı. Salvador Dali, düş ve gerçek aralığında kompoze ettiği resimlerinde, sert olan nesnelere yumuşayıp erimiş, doğada hantal ve ağır olanlar zarif ve büyümlü bir görünüme bürünerek şaşırtıcı bir hal almıştı.

1950-60’lı yıllardan sonra Neo Dada hareketleri, Happening olayları tuval yüzeyinin dışında yeni sanat alanlarının oluşum çabası söz konusu olmuştu. Sanatçı doğrudan doğaya ve içindekilere müdahale ederek sanat yapma çabasındaydı. Doğa işin kendisi olmuş ya da bir kesiti olmuştu. Doğa içindeki insan da yapılan sanatsal olayın bir parçası haline dönüşmüştü. Bu sanatsal hareketler içerisinde “Land Art” (Doğa sanatı) doğmuş ve artık sanat eseri doğa içinde düzenlenen bir motif, soyut bir biçim ya da benzeri bir formun fotoğraf, video ile çekilerek saklanması haline gelmişti.

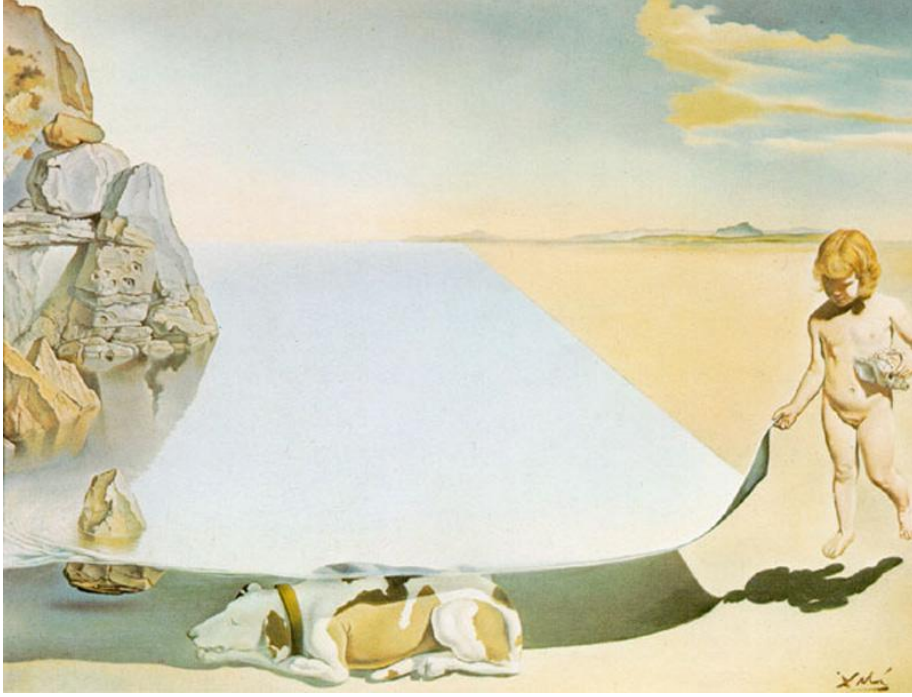
1970’li yıllarda Fotogerçekçi Richard Estes, Philip Pearlstein, Chuck Close gibi sanatçılar, fotoğraf gibi bir gerçekliği tuvale aktarırken ya da fotoğraf gerçekliğini tercih ederken görüntüyü sorgulamak ve eleştirmek istediler. Bu şekilde aktardıkları doğa görüntüsünün, yüzeysel gerçekliği izleyiciye onun yapaylığını vurguladıklarını göstermişlerdir.



(Resim 15) Edvard Munch, , 91 x 73,5 cm, “Çılgılık”, Karton Üzeri Yağlı Boya, Guaj, Kazerin, Pastel, 1893



(Resim 16) Giorgio de Chirico, “Piazza (Souvenir d'Italie)”, 60 x 73 cm, TÜYB, 1925



(Resim 17) Salvador Dali, “Dali altı yaşında”, TÜYB, 1950



(Resim 18) Richard Estes, “Broadvey’de Sokak Otobüsü”, 86 x 121 cm, TÜYB,1996

4. 19.YÜZYIL ÖNCESİ TÜRK MİNYATÜR SANATINDA DOĞA-İNSAN İLİŞKİSİNE GENEL BİR BAKIŞ

Minyatür, Latince *miniare* kökünden, İtalyanca'ya *miniatura*, Fransızca'ya *miniature* diye geçmiş olan sözcüğün Türkçe'leştirilmiştir. Osmanlıcada nakış, tasvir sözcükleriyle de anılan minyatür, geniş anlamıyla el yazma kitaplara metni aydınlatmak üzere yerleştirilen açıklayıcı resimlerdir.²⁷ Türk sanatında 18.yüzyıla dek doğayı resmetmenin neredeyse tek yolu minyatürdü.

Yazılı metin resimleri Antik çağa dek geri götürülebilmektedir. Orta Çağ'da Doğu'da ve Avrupa'da minyatür yaygınlaşmıştır. 19. yüzyıla dek İslam dünyasında minyatür hat ve el yazmalarıyla birlikte gelişmiş ve egemen resim türüydü. İslam dünyasında dinin de etkisiyle minyatürlerde kendine has bir soyutlamaya gidilmiştir. Zaman ve mekanla tanımlanamayan Tanrı kavramından dolayı dinin ve dogmatik inançların öngördüğü soyut dünya düşüncesi bu yaklaşımla resmedildi. Orta çağ İslam çevrelerinin kitap süslemeciliğiyle gelişti. Önceleri bir el yazması metnini resimle anlatma amacı olan minyatür, sonraları özgün bir resim dalı halini aldı. Minyatür kendine has saf, katışıksız renk alanları, belirgin kontur çizgileriyle gölgesiz, yüzeysel iki boyutluluk içeren bir resim anlayışına sahipti. (Resim-19)

Bu anlayışla doğadan soyutlanmış biçimler birer kalıp, birer simge veya birer nakış motifine dönüşmüştür. Metni anlatmak için en ince ayrıntısına kadar tasarlanan kompozisyonlara rağmen nesnelere gerçek görünümünden uzaktırlar. Örneğin; mor kayalar, pembe atlar, altın yıldızlı gökyüzü, iki boyuta indirgenmiş insan figürü, nakkaşın doğaya hangi gözle yaklaştığının ipuçlarını verir.²⁸

“Nesneleri ve canlıları çoğu kez doğadan soyutlanmış, onları gerçek görünümlerinden farklı birer bezeme motifine dönüştürebilmişlerdir. Başka bir

²⁷ Günsel Renda, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, YEM Yayınları, 2. Cilt, İstanbul 1997, s. 1262

²⁸ Günsel Renda, Turan Erol, **Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi Ansiklopedisi**, Cilt-1, s.24

deyişle doğadan köklenmiş öğeleri birer soyut nakış ögesi gibi işleyen ustalar, yüzyıllar boyunca doğayı en gerçek görünümüyle yansıtmaya çabalarını göstermiş batılı ustaların tersine, doğadan bağımsız bir gerçeği aramışlar, daha çok düşündüklerini, tasarladıklarını resmetmişlerdir.”²⁹

Minyatür hazırlanırken figürlerin, doğa tasvirlerinin kalıpları hazırlanıp tekrar tekrar kullanılabilir. Bu yüzden benzer nesne ve canlıları farklı minyatürlerde görmek mümkündür.

Osmanlı minyatürünün en önemli özelliklerinden biri de birçoğunun doğa gözlemine dayanmasıdır. Nakkaş resmettiği konuların birçoğunun içinde yaşamıştır. Bu anlamdaki tasvirler belge niteliği de taşımaktadır. Ebette bu gözlem batılı bir ressamınki gibi değildir.³⁰ Minyatürün sınırları, belli kural ve kalıpları her daim vardır. Bu durum ancak Tanzimat’tan sonra doğaya daha analitik yaklaşılmaya başlanması sonrasında aşamalı olarak değişecektir.

Osmanlı minyatüründe portrecilikten de söz etmek mümkündür. Doğu – Batı ilişkileri sonucunda ortaya çıkan portre yapma geleneği; batı resmindeki yağlı boya portreciliğinin bize minyatür portreciliği biçiminde yansımaya zemin hazırlamıştır. Portreler daha çok belli bir kalıba bağlı belli bir karakterin tekrarı niteliğindedir. Figürleri birbirinden ayıran şey ise, saç, sakal, pozisyon, elemanlar arası büyüklük küçüklük ilişkisine göre belirlenmektedir.³¹

Osmanlı minyatürü’nün önemli özelliklerinden biri de gerçekçi anlatımıdır. Bir belge niteliği taşıması da bu yüzden. Belli bir kesit çalışılacağı zaman, o alanı tanımlayacak en belirgin ve ayırt edici anlatım biçimi kullanılır. Her ne kadar minyatür belli kalıplara ve sistemlere göre yapılmış olsa da bir savaş sahnesi, ordunun konakladığı yer, köy, kasaba ya da konu olan kesiti nakkaş gözlemleyerek resmeder. Bu tür topografik minyatür geleneği Osmanlı’nın batıyla olan yaklaşımının

²⁹ Günsel Renda, **Osmanlı Minyatür Sanatı**, Promete, İstanbul, 2001, s.3

³⁰ Günsel Renda, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, s. 1262

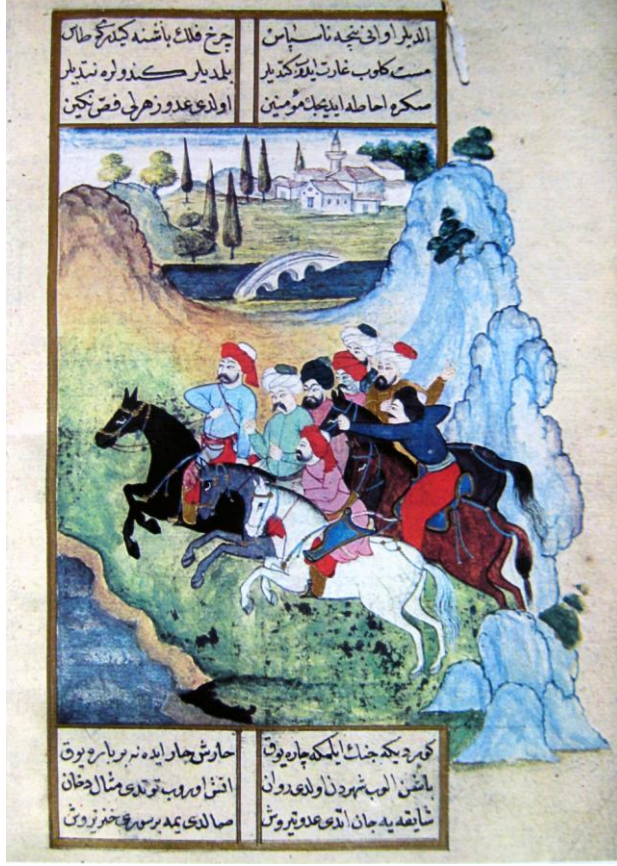
³¹ Sezer Tansuğ, **Çağdaş Türk Sanatı**, Remzi Kitabevi, İstanbul 1993, s.32

bir sonucudur. Batı sanatının Osmanlı Minyatürüne etkisi kopyacılıktan uzak, kendi geleneğine bağlı daha realist doğa ve doğa kurgularına dönüşmüştür. Bu dönemde Balkanlar'dan gelen ustaların bazı yazmalarda çalıştığı bilinmektedir.

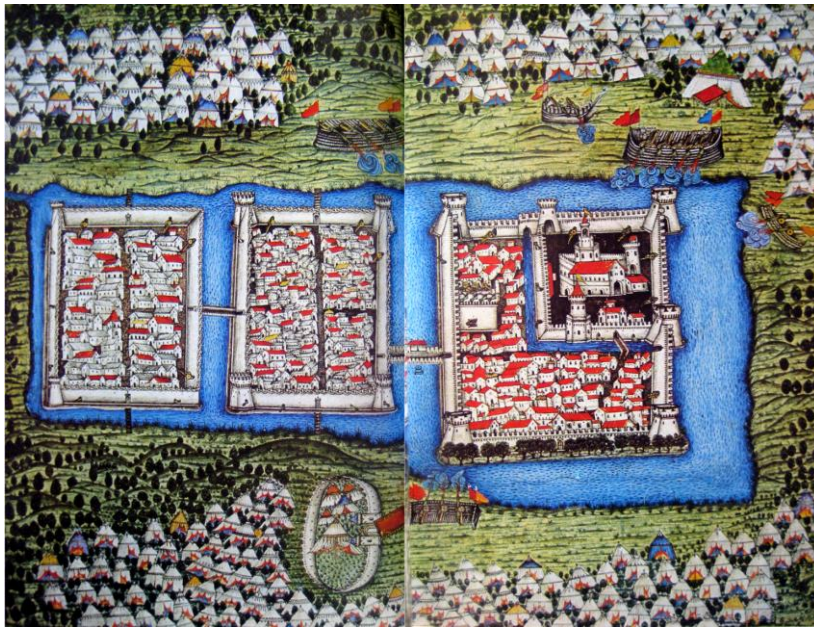
Osmanlı sultanları ya da paşaları gittikleri yerleri belge niteliğinde betimleyecek nakkaşları da yanlarında götürmüşlerdir. Örneğin Kanuni dönemi nakkaşlarından Matrakçı Nasuh önemli seferlere katılmış, gidilen yerleri topografik bir bakış açısıyla ele almıştır. Bu çizimleri yaparken oluşturduğu kompozisyonlarda var olan dağlar, çimenler, ağaçlar ve diğer doğa öğeleriyle oluşturulan minyatürlerdeki ele alınış biçimine aslında bir manzara denemesi denebilir ancak, Matrakçı Nasuh bu tür çizimleri kendine özgü bir yaklaşımla denemiş ve 16. yüzyıl boyunca bu tür, kendisi ve diğer nakkaşlar tarafından sıkça uygulanmıştır.³²

Zigetvar Kalesi'nin çiziminde nakkaş, Kalenin ve ordunun kapladığı alanı kompoze ederken coğrafi belge niteliği taşıyan bir kompozisyon oluşturulmuştur. Merkezde kale, etrafını Çevreleyen masmavi su ve ağaç-çadır ilişkisi coğrafya hakkında fikir verir niteliktedir. Bölgeye üstten diyebileceğimiz bir açıyla bakılmış, detaylardan arındırılmıştır. Nakkaş bu minyatürü daha düz bir çizimle harita gibi ya da grafik bir anlatımla sunmak yerine zevke dayalı bir renk armonisi ve kompozisyonla bir peyzaj gibi resmetmiştir. (Resim-20)

³² Günsel Renda, Turan Erol, **Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi Ansiklopedisi**, Cilt-1, s.25



(Resim 19) Şeyh Babanın Eşkîyalarla Savaşı, “Hamse-i Atai”, 1728



(Resim 20) Zigetvar Kalesi, “Nüzhet el Ekber der Sefer-i Zigetvar, 1568-69

16.yüzyılda devam eden gelenek 17. yüzyıla da sıçramıştır. Ancak 17. yüzyıl minyatürlerinde doğa ve mekan kurgulanırken belli bir oranda “perspektif”, yani derinlik etkisi oluşturulmuştur. Ayrıca, üç boyutlu gölgelendirme denemeleri yapılmıştır.

18. yüzyılda 17. yüzyıldaki değişiklikler devam etmiş ve özellikle imparatorluk sanatında radikal değişimlerin yaşandığı bir yüzyıl olmuştur. Bu dönemde minyatürlerin yeni konuları arasında, kadın-erkek portreleri ,albümlerde toplanmış tek yapraklı kır sahneleri, elbise çiçek betimlemeleri bulunmaktadır. Plastik anlayışta da değişimler olmuştur.17. yüzyılda gelişmeye başlayan minyatürlerin üç boyutlu bir hal almasına sebep olan denemeler 18. yüzyılda önemli bir mesafe kat etmiştir.³³

“Örneğin; Topkapı Sarayındaki bir albüm resminde yer alan kır görüntüsü bu yönden ilginçtir. Önde, ırmak kenarında konaklamış bir yolcu, kendisiyle konuşan dervişi dinlerken, adamları da yemek hazırlığı içerisinde dirler. Bir yandan hamur yoğrulmakta , tencerelerde yemek pişmekte, öte yandan ise atlar tımar edilmektedir. Figürler geniş bir mekana rahatça yerleştirilmişlerdir.Arkadaki mekan düzenlemesi daha da başarılıdır.Arka arkaya sıralanmış rengarenk tepelerin arasına yerleştirilmiş ağaçlar ve derenin kıvrımlar oluşturan kıyıları derinlik etkisi yaratmaktadır.Kağnısını çeken köylünün üzerinden geçtiği köprü arabanın boyutlarına göre küçük kalır. Fakat sanatçı değişik düzlemleri bir arada göstermeyi başarmıştır. Demek ki, bir yandan turuncu pembe tepeler ve yaldıza boyanmış gökyüzü gibi geleneksel öğeleri taşıyan bu minyatürde yeni bir duyarlık göze çarpar: Mekan duyarlığı.”³⁴ (Resim-21)

³³ Günsel Renda,Turan Erol, **Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi Ansiklopedisi**,Cilt-1, s.32

³⁴ a.g.e, s.32,33

Minyatür geleneğinin sınırlarını zorlayan önemli nakkaşlardan biri de Levni'dir. Levni'nin Surname'sindeki minyatürler getirdikleri yeniliklerle dikkat çeker. Bu minyatürlerde daha gerçek bir dünyanın izlerine rastlanabilir. Nesnelere, kendi renkleriyle, daha doğru bir perspektif ve daha yalın, batılı bir etkide oluşturulmaya çalışılmıştır. Örneğin pembe olan atlar, gökyüzü kendi renklerinde, hacimsellik ve açık-koyu gölgelendirmeler belli bir düzeyde oluşturulmuştur.

“Topkapı Sarayı kitablığındaki 1728 tarihli Hamse-i Atai'den bir savaş sahnesinde, önde geleneksel kalıplara göre boyanmış sünger ve tek bir düzleme sıkıştırılmış atlılar dikkati çekerken,arkada apayrı bir teknikle çizilmiş kasaba görünümünü yer alır.Dereyi örten ufak köprüünün uzandığı karşı kıyıda arka arkaya dizilmiş yapılar ve farklı düzlemlere yerleştirilmiş ağaçlar, nakkaşın başarılı bir mekan düzenlemesine giriştiğini gösterir.Figürlerdeki parlak renklere karşın,arkada daha pastel, daha doğal renkler egemendir.”³⁵

18. yüzyılda peyzaj yaygınlaşmış, hatta padişah portreleri'nin arkasına manzaralar yerleştirilmiştir. Artık perspektifi daha belirgin olan manzaralar yapılıyor, önceden yapılan topografik amaçlı minyatürlerle aynı mantıkta ama daha batılı bir resim tekniği kullanılarak üç boyutlu bir dünya resmedilmeye çalışılıyordu.³⁶ (Resim 19)

Örneğin, Osman Şakir tarafından yapılmış Köroğlu Çeşmesi resmine “bir suluboya denemesi denebilir” her ne kadar iyi bir perspektifle çözümlenmemiş olsa da Planlardan oluşan bir espas (Planimetrik espas) uygulanmış, Büyük küçük ilişkisi önden arkaya doğru sıralanacak şekilde bir metot izlenmiştir. Belli bir perspektif bilgisiyle doğulu ve batılı anlayış arasında resim yapılmıştır. Biçimler derine doğru belirsizleşip erimiş, gökyüzüne bağlanmıştır. Doğadaki öğelerin kendi biçimleri ve renklerine bağlı kalınmıştır. (Resim-22)

³⁵ Günsel Renda,Turan Erol, **Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi Ansiklopedisi**, Cilt-1 s.34

³⁶ a.g.e s.38



(Resim 21) Konaklayan Yolcular, “Albüm”, 17.yy’ın 2. yarısı



(Resim 22) Köroğlu Çeşmesi, Sefername-i İran, 1811

Minyatürde 17. yüzyıldan sonra süregelen kalıp yönteminin nispeten kaybolduğu görülür. Bu dönemde çeşitli el yazmalarında ışık-gölge uygulamaları, kumaş kıvrımları, vücut çizimlerinin yabancı etkideki denemeler olduğu anlaşılır. 18. yüzyılda Levni ve Buhari gibi nakkaşlar minyatürden kopmayarak portreleri çeşitlendirmiş, daha hacimli bir yapı oluşturmuşlardır. 18. yüzyılda hazırlanan albümler ve bazı padişah portreleri azınlık ustaların yaptığı denemelerdir. Bu resimlerdeki figürler Batılı anlamda çözümlenmiş, hatta boyama üslubuyla bir pentür, tuval resmi etkisi yaratılmıştır.

Topkapı Sarayı Kitaplığı'ndaki bir albümde yer alan 1747 tarihli portre dikkat çekicidir. Tekniğiyle minyatürün önüne geçer. Batılı anlamda biçimsel ve biçemsel etkiler görülen bu resimde; hacimlendirme, ışık-gölge oluşumu sayesinde mekânın belirginleştirildiği görülür.³⁷

*“Elinde yay ve sırtında ok torbası taşıyan bu genç kadın portresi, 18. yüzyılda da gerek Avrupalı gerekse yerli ressamın arasında yaygınlaşan egzotik kıyafet resimlerine bir örnektir. Sol elini beline dayayarak kaftanının önünü hafifçe açmış, kıyafetini tüm ayrıntılarıyla sergilercesine kımiltısız duran bu kadın figürü Avrupa portrelerini andırır.”*³⁸ (Resim-23)

18. yüzyıl albüm ve kitap resimleri figür ve çevresinin düzenlemesi açısından değerlendirildiğinde; figürün ele alınmasında nakkaşların gelenekten kopmadıkları görülür. Bu dönemde portre ve figürlerin çoğunu Levanten ya da azınlıklara mensup sanatçılar yapmıştır. Önceleri minyatüre ilave edilen doğa parçaları, bu dönemde öğrenilen perspektif kurallar ve hacimlendirme yöntemleriyle manzaralara da uygulanmıştır. Bu anlamda yapılan denemeler Türk manzara resminin ilk örnekleri sayılabilir.

³⁷ Günsel Renda, Turan Erol, **Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi Ansiklopedisi**, Cilt-1, s.43

³⁸ a.g.e, s.43



(Resim 23) Kadın Portresi, “Refail imzalı”, 1747

Osmanlı minyatüründe nakkaşın oluşturduğu kurgunun çıkış noktası ya topografik çalışma amaçlı, ya metni açıklar nitelikte, ya da devlet büyüklerinin savaşları, gezileri, etkinlikleri gibi konuları anlatan nitelikteydi.

Minyatürlerde var olan doğa kesitleri ya da doğa görünümleri somut olarak gözlemlenen bir yer değil, nakkaşın gelenekten gelen ve zihninde biçimlendirdiği tasarımsal bir mekandı. Bu açıdan değerlendirilecek olursa, tasarıma dayalı hayali bir örgüyü reel dünyada anlatılması gereken konuyla örtüştürüp, oluşturulan yeni ve üslupsal bir dünyaydı.

Batılı anlamda bir ressamın aksine nakkaş bir edebiyatçı, hikayeci gibi davranmaktaydı. Bu üslupsallık doğadan tamamen bir kopuş değil, ona bağlı kalınarak oluşturulan yeni bir dünyaydı. Ayrıca plastik açıdan kendine has, hata götürmez kurgular oluşturmaktaydı. Çizgi ve renge dair oranlı ve köklü bir gelenek ve matematiğe sahipti. Bu kurgu içinde insan figürü; toplumsal yaşamın izlerini taşımaktaydı. Her figür toplumsal hiyerarşideki yerine ve konumuna göre resmedilmekte ve orantısal büyüklüğü de buna göre değişmekteydi. Vurgulanmak istenen doğa ögesi ya da figür rengi, deseni, büyüklüğü gibi oranlarıyla oynanarak ustaca resmedilmekteydi. Konular tamamen gerçek olmakla birlikte kullanılan elemanların stilizasyonu ile her şey kendine has bir kostüme, biçime bürünüyordu.

“19.yüzyıl öncesinde sarayın desteği ile varlığını sürdüren ve minyatür adı altında el yazması kitaplar için nakkaş tarafından hazırlanan, halktan kopuk saray sanatı niteliğindeki kitap resimlemeleri çağın değişen koşulları nedeniyle eski önemini yitirdi. Bireysel heyecanların olabildiğince sınırlandırıldığı yoğun bir figür, mekan ve doğa stilizasyonu ile özel bir boyama tekniğine dayalı bu geleneksel yöntem doğa gözleminin ve doğa yanılmasına ulaşma isteğinin kamçılacağı değişik boyama tekniklerinin geliştirilmesi ile yerini yeni yöntemlere bıraktı.”³⁹

³⁹ Aydın Ayan, **1839-1923 Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türk Plastik Sanatları ve İki Müze Önerisi**, MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu’ndan Bir Seçki İki Sergi; 70 +70 sergi kataloğu, Muka Matbaası, İstanbul, 2008, s.15

5. BATI ANLAYIŞINA DÖNÜK TÜRK RESİM SANATINDA DOĞA-İNSAN İLİŞKİSİ

5.1. 19. YÜZYIL TÜRK RESİM SANATI

19. yüzyıldan itibaren batı resmine yönelmeye başlayan Türk Resim Sanatı, ilk olarak yönelişin izlerini Levni'nin minyatürlerinde gösterir. Batı tarzı resim sanatına padişahların ve saray çevresinin de ilgi duyması batılı ressamın ülkemize gelerek Türk resmindeki değişime öncülük etmelerini sağlamıştır.⁴⁰ Türk Resim ve Heykel Sanatındaki Batı etkisi ve bu etkiyle oluşan değişim diğer hiçbir alanda olamamıştır. Tamamen nakış'a, tezyinata dayalı Osmanlı sanatı, batıda köklenen resim ve heykel sanatının etkisinde kalmış ve çok önemli bir değişime uğramıştır.⁴¹

“Sultan 2. Mehmet (Fatih) dönemindeki girişimleri saymazsak, Batı ile olan ilişkilerin başlangıcı 1669'da Süleyman Efendi'nin Fransa Kralı 14. Louis ile yaptığı ticaret anlaşmasına dek geri götürülebilmektedir.”⁴²

Lale devrinde hız kazanan batıyla olan ilişkiler daha sonrasında da devam etmiş, her anlamda alış veriş söz konusu olmuştur. Mimariden hediyelik eşyaya, heykel ve resimden giyim kuşama belirgin bir etkileşim görülmüştür. 18. yüzyıl Osmanlı sanatında Batı ve Doğu arasında git geller yaşanır. Bu çelişki 19.yüzyıl ve 20.yüzyıl resminde ve diğer alanlarda da devam edecektir. Resim sanatı sarayda ve çevresinde, padişahların ve paşaların güvencesinde gelişimini sürdürmüştür. 19. yüzyılın ilk yarısında resim okullarda ders olarak okutulmaya başlanmıştır. Dolayısıyla, batı anlayışına dönük bir resim anlayışının temelleri atılmıştır.⁴³

Bu değişimde elbette ki en önemli rollerden biri asker resamlara aittir. Osmanlıda 18. ve 19. yüzyıllarda yabancı etkilerin artması sanat alanında yeni

⁴⁰ Ayla Ersoy, **Günümüz Türk Resim Sanatı (1950'den 2000'e)**, Bilim Sanat Galerisi, İstanbul 1998, s.12-13

⁴¹ Nurullah Berk, Adnan Turani, **Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı**, Tıglat Yayınları, Cilt 2, s.75

⁴² Aydın Ayan, , **1839-1923 Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türk Plastik Sanatları ve İki Müze Önerisi**, s.16

⁴³ Nurullah Berk, Adnan Turani, **Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı**, Cilt 2, s.83

oluşumları beraberinde getirmiştir. Sultan Selim döneminde 1894’ de Mühendishane-i Berri Hümayun, ardından da Harbiye Mektebi bünyesinde resim dersleri verilmeye başlanmış ve resim sanatının bizde yayılmasına önemli bir dayanak olmuştur. Mühendishane-i Bahri Hümayun orduyu yenileme hareketleri amacıyla kuruldu. Bu okulda teknik çizim ve haritacılık öğretme amacıyla resim dersleri verilirdi. Bu resim dersleri askerlikle alakalı arazi krokileri, teknik çizim ve harita gibi yetenekleri geliştirdiyordu.⁴⁴

Mekteb-i Harbiye ve diğer askeri okullarda öğretmenlik yapmaları amacıyla seçilen yetenekli gençler Enderun’dan alınıp Mühendishaneye sonra da yurt dışına gönderilmişlerdir. Bu gençlerden biri olan Bekir Paşa 1847’ de Mühendishane nazırı olunca köklü değişiklikler yapmıştı, 1851-52 yıllarında eğitimi 6 yıl süren “mühendis sınıfı”, “topçu sınıfı” ve “ressam sınıfı”nı oluşturmuştu. Ayrıca, Mekteb-i Funun’u Harbiye-i Şahane’de de 1835 yılından sonra resim dersleri verilmekteydi.

Askeri okulların yanı sıra 1869’ da Hendese-i Mülkiye Mektebi kuruldu. Bu okulda dört sınıfta da okutulmak üzere resim dersleri konuldu. İlk Rüştüye (ilk okulla orta okul arası bir kurum) 1839’da kuruldu. Bunlarla birlikte 1848’de Darümuallim’in, 1859’da Mekteb-i Mülkiye, 1867’de Mekteb-i Mülkiye-i Tıbbiye ve 1867’de Mekteb-i Sultani, 1868’de Mekteb-i Sanayii var olan ilk sivil okullar oldu.⁴⁵

Temelde bütün bu yenilik ve değişim hareketleriyle Türk Resmi 19.yüzyılın ilk yarısından itibaren belirgin bir şekilde ortaya çıkmıştır. Sanayi-i Nefise’nin kurulmasından sonra da askeri okullar Türk Resmine katkıda bulunmaya devam etmiştir. Saray çevresi, özellikle askeri okul çıkışlılar benzer bir eğitim almalarına rağmen resim yapma yöntemleri farklılık göstermiştir. Ta başından beri devam eden doğaya ilgi bu dönemde de sürmüştür. Ancak bütün bu doğa resimlerinin yanında figüre olan ilgi, İslam dinin etkisi ve belli bir akademik eğitimi gerektirdiği için daha

⁴⁴ Nurullah Berk, Adnan Turani, **Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı**, Tıglat Yayınları, Cilt 2, s.s. 86-88

⁴⁵ a.g.e. s.71

az olmuştur. Şeker Ahmet Paşa, Osman Hamdi Bey ve Süleyman Seyit gibi batı eğitimi almış ressamaları bunun dışında tutmak gerekir.

Hatta bu dönemde fotoğraflardan yararlanarak resimler çalışılmış ve fotoğrafta var olan figürler yapılmamış, yok sayılmıştır. Türk Primitifleri yada I. Kuşak Türk Ressamları yada fotoğraftan resim yaptıkları için Türk Fotoyorumcuları diye adlandırılan bu kuşak; Harbiye ve Darüşşafakada eğitim görmüşlerdir.⁴⁶ Bu dönem ressamlarının bazıları şunlardır; Ferik İbrahim Paşa, Hüsnü Yusuf, Ferik Tevfik Paşa, Emin Baba, Eyüplü Cemal, Osman Nuri Paşa, Servili Ahmet Emin, Ahmet Şekür, Ahmet Rıfat, Ahmet Ragıp, Salih Molla Aşki, Ahmet Münip, Fahri Kaptan, Hüseyin Giritli, Hilmi Kasımpaşalı, Şefik, Şevki, Ahmet Ziya, Ahmet Bedri, Hasköylü Ahmet İhsan, Cihangirli Mustafa, Mehmet Kangır, Karagümrüklü Hüseyin, Vidinli Osman Nuri, Lofçalı Ahmet

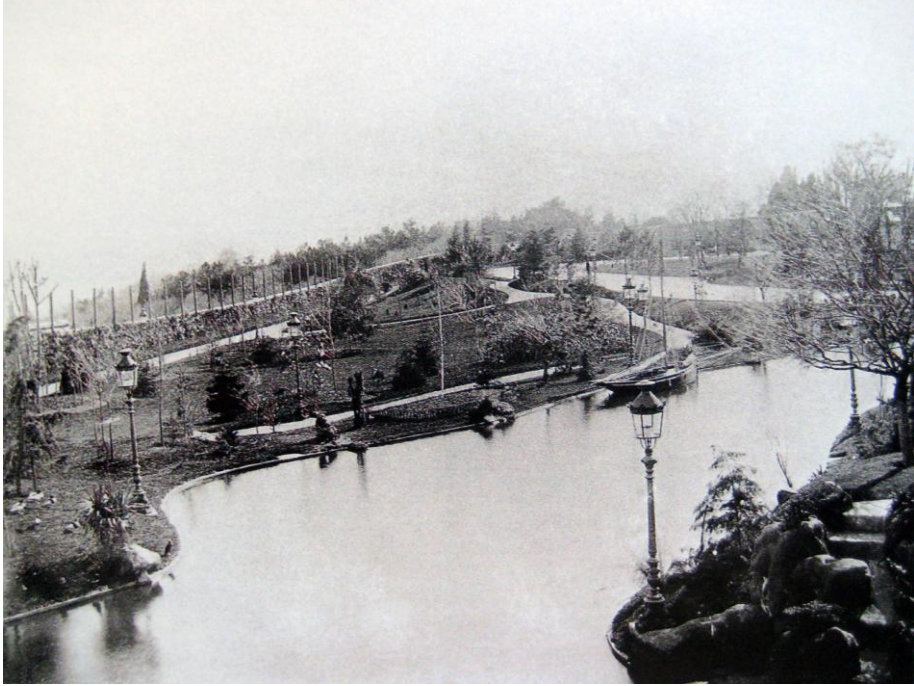
Bu ressamların hemen hepsi benzer teknikte ve yakın boyutlarda resim yapıyorlardı. Çoğu manzara olan bu resimlerde oldukça yakın bir anlatım dili dikkati çekmektedir. Resimlerin tümünde yağlı boyanın bıraktığı fırça izleri en aza indirgenmiş, bütün yüzeyde oldukça dikkatli ve özenli çalışılmış, sabır gerektiren bir işçilikle neredeyse doğayı nakşetmişlerdir.⁴⁷ Bu da lirik bir anlatımı beraberinde getirmemiştir. Bu resimler resmin biçimsel dilini öğrenme kaygısıyla yapılmış olduklarından ve ayrıca fotoğraftan çalışıldıklarından bu lirizmden ve inandırıcılıktan yoksundurlar denebilir.

⁴⁶ Aydın Ayan, **1839-1923 Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türk Plastik Sanatları ve İki Müze Önerisi**, s.19

⁴⁷ Aydın Ayan, , **1839-1923 Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türk Plastik Sanatları ve İki Müze Önerisi** s.20



(Resim 24) Giritli Hüseyin, Yıldız Sarayı'ndan, 73 x 92 cm , TÜYB,



(Resim 25) Abdullah Biraderler, Fotoğraf, Adnan Çoker Alb.

Resmedilen fotoğraflar da var olan insan figürleri resim yapılırken yapılmamaktaydı. Bunun nedeni İslam'ın koyduğu tasvir yasağındaki ve canlı varlığın resmedilmesindeki temel bilgi eksikliğinin olduğu söylenebilir. “Bunlardan İlki yani insan ve hayvan gibi canlıların betimlenmesindeki zorluk konusu teknik yetersizlik ile ilişkili olmakla birlikte, ikincisi yani ‘İslam’da Tasvir Yasağı’ sorunu dünyaya bakış ve inançla bağlantılıdır. Bununla birlikte, değişik dönemlerde sanat alanında yapılmış uygulamalar İslamiyet Öncesi Türk Sanatı’nda olduğu gibi İslamlık Sonrası’nda da Türk devlet ve toplumlarında ‘tasvir yasağı’ nın belirleyici olmadığını göstermektedir.”⁴⁸

Paris’e gidip eğitim alan asker ressamılar da birçok konuda ortak tavır göstermişlerdir. 19. yüzyıldaki Erken Dönem Türk Ressamlarından şunları sayabiliriz.

Şeker Ahmet Paşa(Ahmet Ali), Osman Hamdi Bey, Süleyman Seyit, Osman Nuri, Ferik İbrahim Paşa, Hüsnü Yusuf Bey, Eyüplü Cemal, Emin Baba, Cihangirli Mustafa, Hasanköylü Ahmet İhsan, Ahmet Bedri, Servili Kaymakam Ahmet Emin, Ahmet Ziya Akbulut, Fahri Kaptan, Hilmi Kasımpaşalı, Ahmet Ziya. Bütün bu isimlerden Şeker Ahmet Paşa(Ahmet Ali), Osman Hamdi, Süleyman Seyit, Halil Paşa, Hoca Ali Rıza, Ahmet Ziya Akbulut ve Hüseyin Zekai Paşa kendilerinden sonraki ressamıları da etkilemiş ve kendilerine özgü bir tavırla öne çıkmışlardır.

Daha çok doğa görünümleri resmeden asker ressamılar yaptıkları resimleri sultanın takdirini almak üzere sunuyorlardı. Bunlar arasından sultanın ilgisini çeken isimler resim eğitimi almaları için yurt dışına gönderilmişlerdir. Bu yolla 1835 Yılında Ferik İbrahim Paşa, Ferik Tefvik Paşa, Hüsnü Yusuf Avrupa’ya giden ilk ressamılar olmuşlardır. Yurt dışında eğitim görmüş, Osman Hamdi, Şeker Ahmet Paşa, Süleyman Seyit 19. yy Türk Resminde belirgin bir üslup oluşturan kişiler olmuştur. Türk Resminin ufkunu genişletmiş oldukça önemli sanatçılardır. Prof Aydın Ayan “1839-1923 Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türk Plastik Sanatları ve İki

⁴⁸ Aydın Aydın, “1839-1923 Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türk Plastik Sanatları ve İki Müze Önerisi”, s. 21

Müze Önerisi” başlıklı yazısında bu isimlerin arasına Hüseyin Zekai Paşayı da katarak “Kurucu Dört Büyükler” olarak isimlendirmiştir. Türk resminin başlangıcında oluşturdukları anlayış ve kendilerinden sonraki kuşaklar için yol açıcılıkları değerlendirilince “Kurucu Kuşak Ressamlar” ismiyle ele alınmaları doğru bir belirleme olarak görülmektedir.

5.1.1.Şeker Ahmet Paşa (1841-1907)

Çağdaş Türk Resmi içerisinde oldukça önemli bir yeri olan Şeker Ahmet Paşa büyük bir gayret ve sevgiyle resim yapmıştır. Daha 18 yaşında iken resme olan yeteneği anlaşılan Şeker Ahmet Paşa mezun olduğu okulun daha sonra resim öğretmeni yardımcısı olmuştur. O dönemin sultanı Abdülaziz resimlerini görüp beğenmiş ve eğitim için 1861 yılında onu Paris’e göndermiştir. Bu sırada Avrupa’da Mekteb-i Osmani’de Osman Hamdi ve Süleyman Seyyit de eğitim görmektedir. Şeker Ahmet Paşa Paris Güzel Sanatlar Akademisi’nde Boulanger ve Gerome’dan ders almıştır. Akademik eğitim süresince oryantalist işler üretirken 1860’lı yıllarda Millet, Courbet, Corot gibi ressamların realizmine ilgi duymuştur. Özellikle yurda döndükten sonra yaptığı resimlerde realizmin ve Barbizon okulunun etkileri açıktır.⁴⁹ Süleyman Seyit ve Şeker Ahmet Paşa Türk Resminde önemli iki ressam olmuşlardır. Gerek Türk Resmi’nin geçmişten gelen minyatür geleneği, gerekse ressamın kişiliği resimlerinde kendine has bir duyarlılık ortaya çıkarmaktadır. Nitekim John Berger’in Resim ve Heykel Müzesini gezerken gördüğü Şeker Ahmet Paşa’nın “Orman” resminde fark ettiği de bu olgudur.. (Resim 26)

John Berger resmi gördükten sonra anlamakta ve algılamakta zorlanmış, aylar sonra Avrupa’ya dönünce resmin üzerinde düşünmüş ve bir yazı yazmıştır. Berger yazısında: ana hatlarıyla resimdeki perspektif, kompozisyon ve tinsel etki üzerinde durmuştur. Akademik olarak doğru olmayan kurgunun nasıl olup da böyle inandırıcı olduğunu sorgulamıştır. Heidegger’in görüşüyle Şeker Ahmet Paşa’nın bu resmi arasında paralellik kurmuştur. Belirsiz ufuk çizgisi, biçimlerdeki büyük-küçük

⁴⁹ Dr. Mehmet Üstünipek, www.lebriz.com, **Türk Resim Sanatı Tarihi**, s.22

ilişkisi ve derinlik etkisinin bilinen kurallara aykırı oluşu resmin ilk göze çarpan özellikleridir, ancak onun “Orman”ı belki de bir ormancının izlenimi ile resmettiğini söylemiştir.⁵⁰

“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 bakabilirdi 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.”⁵¹

Neresi olduğunu kestiremediğimiz bir orman görüntüsü bu. Hatta ağaçların dizilimi, figüre göre devasa büyüklükleri ve oluşturulan atmosferden dolayı düşsel bir kurgu ile karşılaşırız adeta. İnsan yapımı olan köprü ve katırıyla odun taşıyan ormancı üstten değil de yandan resmedilmiştir. Ormancı ve hayvanı, önde ahşap köprüye doğru değil de sanki hemen önünden geçip sağa doğru döneceklermiş izlenimi vermektedirler. Ağaçların arkasında ve köprünün devamındaki diyagonal hatlar oluşturan yollar resimde farklı bir perspektif düzeni oluşturmaktadır. Berger’ in de üzerinde durduğu gibi arkadaki kayın ağacının büyüklüğü, diğer ağaçlarla kalınlığının aynı oluşu ve üzerine düşen ışıktan dolayı ağacın öne gelmesi dikkat çekicidir. Yine ağaç yaprakları önde ve arkada aynı büyüklükte resmedilmiştir. Şeker Ahmet Paşa orman’ı resmederken biçimleri yeterince ayırtmamış, bir kesiti atmosferik bütünlük içinde boyamıştır. Doğayı aslında gördüğü gerçeklikle değil kendi gerçekliğiyle resmetmiştir. Bu orman kesitine anlam yükleyen ormancı ve katırı, izleyende, üç boyuttan yoksun hacimsiz resmedilmiş bir etki bırakır.

Bu dönemde sanatçılar konu olarak yoğun bir şekilde görünüşü ve ölüdoğa resimlerini ele almışlardır. Belki de bu iki resim türünü tek resim içerisinde ele almış olan önemli eserlerden biri “Ayvalı peyzaj” ında; Şeker Ahmet Paşa, resmin tam

⁵⁰ John Berger, “**Şeker Ahmet ve Orman**”, Şeker Ahmet Paşa 1841-1907, TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı Sergi Kataloğu, Bilnet Matbaacılık ve Reklamcılık A.Ş., İstanbul, 2008, s.221

⁵¹ a.g.e. s.221

merkezine yerleştirilen ağaç gövdesi ve önündeki ayva ve narlar, etkili bir ışıkla vurgulanmışlardır. Arka planda orman görüntüsü bulunmaktadır. Ancak bir bahçe ya da ağaçlık bir alan, hatta daha ileri gidilecek olursa kurgulanmış, tiyatral bir sahnenin farklı bir bakış açısıyla bize sunulduğu söylenebilir. Aslında bu resim ikili bir bakış açısıyla (görünü-ölüdoğa) oluşturulmuş, bir görünümü mü yoksa bir ölüdoğa mı olduğunu söylemek zordur. Bu anlamda Şeker Ahmet Paşa'nın doğaya hangi gözle baktığını anlamak mümkün olabilir. Sanatçı doğaya, doğacı (natüralist) bir bakış açısı ve yanibaşında kendi içsel duyarlılığıyla yaklaşmıştır. Resmin çerçevesinin sınırladığı görsel alanın oluşturduğu etkili yanılsama, izleyiciye yalın ve basit bir görünümün ve ayrıca nesnelere büyümlü bir atmosferde, etkili bir kompozisyonla sunumu şeklindedir. Şeker Ahmet Paşa'nın böyle bir kadrajı seçmesi o dönemin asker ressamı'nın ayrıntıcı tavrının yanında, diğer ressamlardan farklılaşan kendine özgü bakış açısının da önemli bir belirtisidir. (Resim 27)

“Bu resim bir natüermort-peyzaj bileşiminin ayrıcalıklı bir örneği olması nedeniyle büyük önem taşır. Genel bir eğilimle bir atölye resmi olarak doğan ve niteliğini yüzyıllar boyunca koruyarak yaygınlaşan natüermort, bir çok sanatçının anlatımına yön vermiştir. Doğanın içinde gerçekleştirilen bir natüermort olan bir resim, gerek meyvelerin buldukları konumlar, gerekse oranları zorlayan büyüklükleri ile gerçekçi anlatımı şaşırtıcı bir duyarlıkla sarsmaktadır. Şeker Ahmet Paşa hemen hemen bütün natüermortlarının oransal deformasyonlarla bozulan anlatımlarına karşın, bu resim, çok etkileyici bir kompozisyon sergilemektedir. Bu bakımdan Ayvalı Nnatüermort, Şeker Ahmet Paşa'nın tüm resimleri arasında çok özel bir öneme sahip olan bir resimdir.”⁵²

⁵² Kıymet Giray, “Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu”, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul, 2000, s.60



(Resim 26) Orman, 140 x 181 cm, TÜYB



(Resim 27) Şeker Ahmet Paşa, Ayvalı Görünü, 129 x 89 cm, TÜYB

5.1.2. Osman Hamdi Bey (1842-1910)

Osman Hamdi Sadrazam Müşir Edhem Paşa'nın oğluydu. 1857 yılında babası tarafından hukuk eğitimi alması için Paris'e gönderilen Osman Hamdi, tıpkı Süleyman Seyit ve Şeker Ahmet Paşa gibi Boulanger ve Gerome'un atölyesinde eğitim almıştır.⁵³ Asker kökenli olmayan Osman Hamdi ressamlığının yanı sıra oldukça önemli bir kültür adamıydı. Yaptığı arkeolojik kazılarda elde ettiği bulgularla, Arkeoloji Müzesi'nin yapılmasına önyak olmasıyla, Sanayi-i Nefise Mekteb-i Alisi'ni kurmakla, ve daha birçok çalışmalarıyla Osman Hamdi kültür ve sanat ortamına büyük katkılarda bulunmuştur.

Osman Hamdi resimde Akademik tavrını hep korumuştur. İnsan figürü resmin temel elemanıdır. Batı'nın Oryantalist bakışla değerlendirdiği Doğu'nun yetiştirdiği bir ressam olan Osman Hamdi, bu oryantalist kültürü yaşayarak, içerden resmeden özel biridir. O'nun resminde figür; dönemini yaşayan, aristokrat diyebileceğimiz okuyan, yazan, düşünen, tartışan kişilerin oluşturduğu bir görünümüdür. Değişen Osmanlı dünyasının doğu ile batı sentezini, var olan değerleriyle resmine katmıştır. Bu açıdan bakıldığında Osman Hamdi, batılı oryantalistlerin yaptıkları gibi duyduğu, okuduğu hikayeleri resmetmemiş, tamamen gördüğü, yaşadığı dünyayı kurgulamıştır.

19. yy ressamlarının bazılarının yaptığı gibi O da resim yaparken fotoğraftan yararlanmıştır.

“Bazı yazarlar ‘Osman Hamdi’nin doğayla yüz yüze gelmek yerine fotoğrafa bağlı kaldığı için figürle arka planı arasındaki resimsel ilişkiyi hiçbir zaman kavrayamadığı’ na inanırlar ki bu tespit fotoğrafları kopya eden bütün 19. yüzyıl ressamları için geçerlidir. İpek Aksüğü’ün kusursuz analizi bu durumu daha ayrıntılı açıklar: ‘İlk kuşaktan başka bir çok figür ressamı gibi,(...). Kapalı kontürler, kapalı formlar, geçişler arasındaki ayrımların zayıflığı, renklerin ışık-efektlerine dönüşmemesi; bunların hepsi tuval üzerindeki

⁵³ Günsel Renda, Turan Erol, **Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi Ansiklopedisi**, Cilt-1, s.s. 129-130

figürlerin düzlüğüne, formlar arsındaki organik bağlar olmamasına ve figürle çevresi arasında plastik bir birliğin varlığına katkıda bulunan etkenlerdi. İlk kuşak figür ressamı arasında, tıpkı ilk romanlarda olduğu gibi, konu, tek boyutlu bir zaman ve mekan sistemi içinde hareket ediyormuş izlenimini verir ve bu hareket, figürün, kendisini arka plandan ayırt etmesini sağlayacak boyutlara ulaşamaz.”⁵⁴

Osman Hamdi'nin doğanın ve figürün birlikte ele alındığı az sayıdaki resimlerinden biri “Gebze'den Manzara” isimli resmi. Sanatçı bu resmi müze müdürlüğüne atandığı sırada resmetmiştir. Gebze sokaklarından günlük yaşamın bir anı ele alan ve o anı belgeleyen bu resmi, yaşamının büyük bir bölümünü geçirdiği Gebze'deki evinde yapmıştır.⁵⁵ Sıcak renk armonisinin hakim olduğu bu resim, figürlerin durağanlığı nedeniyle soğuk bir duygu oluşturmaktadır. Figürlerin en dikkat çekici yanı aralarındaki yaşamsal ilişkinin zayıflığıdır. Sanki kurgulanmış bir düzen hissi vermekteler. Bu durum, yani figürlerin yapmaları gereken yaşamsal hareketi ve birbirleriyle etkileşimi yapmamalarına rağmen genel atmosfer açısından resim inandırıcılığında hiçbir şey kaybetmez. (Resim 28)

Osman Hamdi'nin doğa ve figürü beraber ele aldığı bir diğer resmi de “Peyzaj” isimli resmi. Resmin tam merkezinde bulunan anıtsal kadın figürü bütün resme hakim durumdadır. Öndeki kayaların hemen arkasındaki bu kadın figürü etrafını saran yeşil doğa örgüsüyle resmin merkezinde yer almaktadır. Doğa öğeleri ikinci planda, figürü destekler biçimde resmedilmişlerdir. Bu resimde kullanılan kadın figürü ve onun ele alınış biçimi Osman Hamdi'nin diğer figür yorumlarından oldukça farklıdır ve kadına yaklaşımı açısından da önemlidir. Kadın tüm detaylarıyla çalışılmamış, onun atmosfer içindeki genel etkisi amaçlanmıştır. Fırçanın serbest kullanımı ve bazı yüzeylerdeki bitmemişlik etkisi izleyende daha lirik ve fotoğraftan koparan bir etki bırakarak işlevselleşir ve resimdeki vuruculuğu artırır. (Resim 29)

⁵⁴ Oğur Arsal, **Modern Osmanlı Resminin Sosyolojisi** (1839-1924), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2000, s.75

⁵⁵ Kıymet Giray, “**Mimar Sinan Üniversitesi İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu' n dan Örneklerle Manzara**”, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul, s.180

Osman Hamdi öğrenciliği sırasında çeşitli konu ve tarzlarda resimler yapmıştır. Bu dönemden kalma Romantik etkideki manzaraları ve portre denemeleri bulunmaktadır. Ancak genel olarak O'nun resminde anıtsal insan figürü eğilimi vardır. Fotoğrafın verdiği an etkisi resimlerinde figürle mekan arasında kopukluklar yaratmışsa da bu sorunu çözmek için belirgin bir çabası olmamıştır. Osman Hamdi'nin resimlerinde doğa öğeleri genel olarak ikinci planda kalır. Bazı resimlerinde doğaya ilişkin nesnelere güçlü biçimsel etkiler oluşturur. "Mimozalı Kadın" bu tür resimlerinin bir örneğidir. O resimlerinde genelde yaşanan mimari bir mekan, sokak, ya da benzeri bir yerde ve merkezi bir nitelikte figürlerini konumlandırmıştır. Ayrıca küçük açıklıklar kullanarak (pencere, kapı, binanın arkasından bir kesit) arkada bir doğa görünümünü resimlerindeki kompozisyona katmıştır.

*"Osman Hamdi Bey fotoğraf çıkışlı oldukları için dondurulmuş bir anın saptanmasına dayalı kurgusal resimleri ile gözleme dayalı, yer yer doğacı (natüralist) özellikler gösteren, genellikle aile bireylerini konu edindiği portrelerinde, teknik ustalığına karşın, biçimsel ve biçimsel farklılıklar sergiler. Ancak, bu durum, pek çok anlamda öncü ve yol açıcı olan Osman Hamdi Bey'in Çağdaş Türk Resim Sanatı içindeki konum ve önemini azaltmaz."*⁵⁶

⁵⁶ Aydın Ayan, , 1839-1923 Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türk Plastik Sanatları ve İki Müze Önerisi, s.29



(Resim 28) Osman Hamdi, Gebze'den Manzara, 75 x 120 cm, TÜYB



(Resim 29) Osman Hamdi, Peyzaj, 36 x 27 cm, TÜYB

5.1.3. Süleyman Seyyit (1842-1913)

Paris’ de eğitim görmüş ilk asker ressamlardan biriydi. Süleyman Seyyit daha çok natürmortlarıyla ünlenmiştir. Türk Resminde natürmortun öncüsü olarak kabul edilmektedir. Avrupa’ da aldığı eğitimin de etkisiyle realist bir tavır içinde hesabı verilir bir kompozisyon, fırça sürüşü ve inandırıcı bir atmosferle resimlerini oluşturmuştur. Süleyman Seyyit ince ve şeffaf fırça sürüşleri kullanan, seçtiği kadrajlarla ustaca bir tavır sergileyen, belirgin bir renk duyarlılığı olan bir ressamdı. Ayrıca kusursuz bir perspektif bilgisi vardı, hatta bu konuyla ilgili yayınlanmış bir de kitabı bulunmaktadır. Bir çok okulda resim öğretmenliği yapmıştır.

O doğa resmi çizmek için öğrencilerini dışarıya çıkardığı bilinen ilk öğretmendi. Bu açıdan bakıldığında izlenimci deneyimin ilk adımını da atmış oluyordu.

Üsküdar’ı çok seven Süleyman Seyyid, Üsküdar iskelesindeki kayıkları resmettiği “Kayıklar” isimli resimde 19. yüzyılın İstanbul’unu belgelemektedir. Sanatçı birçok kez Üsküdar’ı ve Anadolu sahillerini resmetmiştir. Resimde öndeki kayıkta erkek figürleri oturmakta, arkada ahşap yapıyla birleşen iskelede şemsiyeli kadınlar ve erkekler dönemin kıyafetleriyle yürümektedirler. İskelenin hemen arkasında ise Boğaz ve beyaz bir biçim olarak Kız Kulesi resmedilmiş, bunun koşutunda benzeri beyaz biçimlerde Boğazda yüzen yelkenliler görülmektedir. Daha arkada ise Topkapı Sarayı resmedilmiştir. Sanatçı kayıkları, suyu, gökyüzünü ve diğer nesnelere nasıl rahat fırça işçiliği ile boyamışsa, figürleri de aynı teknikle boyamış, onları ayırtırmayarak bir bütün olarak sunmuştur. Bu yaklaşımla betimlenen figürler doğa kesiti içinde onun bir parçası oldukları izlenimini vermektedirler. Resim Boğazın mavi suları ile ortadan ikiye ayrılmış ve üst bölüm sakin bir etkide, alt bölüm yoğun nesne ve figür kullanımı ile doldurulmuş olarak boyanmış, kompozisyon seçilen renklerin etkisiyle oldukça dingin bir etki oluşturmuştur. (Resim 30)

5.1.4. Halil Paşa (1857-1839)

Halil Paşa resimlerinde kendine özgü bir ışık kullanmıştır. Işığın doğadaki değişimini ve nesnelere üzerindeki farklı etkilerini resmine konu edinen ayrıcalıklı bir ressamdır.

Halil Paşa'nın Faytonlu Peyzaj'ında; resim bize günlük yaşamın bir anını seyrettirir. Bu an; fayton'un ve etraftaki doğa unsurlarının düşen gölgelerinden de anlaşıldığı gibi bir öğlen vaktinin izlenimidir. Ressam, günün o saatini ve yaşamın o anını, kullandığı renk armonisi ve rahat fırça sürüşüyle dondurup bize bir kesit olarak sunmamış, yaşamın devamlılığını ifade eden bir sahne olarak resmetmiştir. Arkada resim yüzeyinin yaklaşık üçte birini kaplayan açık mor-mavi gökyüzü bulunmaktadır. Önde sıcak bir renk armonisi ile bir yaşam alanı ve çevresi bulunmaktadır.

Resmin en koyu iki bölümü olan yeşil ağaçlar ve çimenler arasında bir fayton ve üzerindeki figürler o zamanın yaşantısına dair bilgi vermektedir. İzlenimci olarak tanımlanabilecek bu resim bir manzara resmi niteliğinde olmasının yanı sıra fayton ve figürler, oluşturulan kompozisyon nedeniyle ilgi odağı halindedir. Resmin tümündeki rahat fırça sürüşü figürlerde de aynen uygulanmış ve yapısal olarak sorunsuz ve doğru resmedilmişlerdir. Çok sayıda figürün resimde küçük boyutlu olarak ele alınması manzarayı ön plana çıkarmaktadır. Dolayısıyla, figüre mekandan kopuk ve ayrı özellikler yüklememiş doğanın diğer tüm elemanlarıyla bir bütünlük içinde ele alınmıştır. Sonuç olarak bu çalışma Doğa-İnsan ilişkisinin keskin bir uyumunun etkili bir sonucunun betimlenmesidir. (Resim 31)



(Resim 30) Süleyman Seyyid, Kayıklar, 27 x 46 cm, TÜYB



(Resim 31) Halil Paşa, Faytonlu Peyzaj, TÜYB



(Resim 32) Hoca Ali Rıza, Çeşmeli Peyzaj, 24,5 x 34 cm, TÜYB

5.1.5. Hoca Ali Rıza (1858-1935)

Hoca Ali Rıza Harbiye'den mezun olmuş, Halil Paşa gibi yurtdışında eğitim fırsatı bulamamıştır. Çok sayıda İstanbul görünümü resmetmiş ve bu resimler kendinden sonrakileri hayli etkilemiştir. Oldukça güçlü bir desen bilgisine sahip olan Hoca Ali Rıza tam bir sanatçı hassasiyetiyle baktığı, hissederek içinde yaşadığı doğayı resimlerine ince bir duyarlılıkla taşımıştır. O'nun doğa hayranlığı resimlerinden de rahatça okunabilmektedir.⁵⁷

*“Resim yapmak tekamül ettikçe şahsın zekasını kemale doğru sürükler. Tabiatı gördüklerinin kemalini anlar, büyüklüğü ve kemalatı idrak ettirir.”*⁵⁸ Diye söyleyen sanatçının, ressamlığın yanında eğitimci kimliği de bulunmaktadır. Hoca Ali Rıza ve Halil Paşa oluşturdukları kendilerine özgü üsluplarıyla çağdaşları olan birçok ressam arasından sıyrılmışlardır. Yine bu iki isim 1914 Çallı Kuşağı olarak adlandırılan izlenimci döneme geçişte ara bir kuşak oluşturmaktadırlar. Klasik biçimsel bir tavrı temel almalarına rağmen, resimlerinde doğa karşısında resim yaptıkları için izlenimci bir ışık-renk ve atmosfer etkileri hakimdir.

Hoca Ali Rıza'nın doğa resmine Türk resmi içinde getirdiği özel yorumunu gösteren resimlerden biri “Çeşmeli Peyzaj” isimli resmidir. Bütün resimlerine bakıldığında figürü çok az ya da hiç kullanmamış olduğu, ancak bu resminde çeşmenin yanında oturan tek bir figür kullandığı görülmektedir. Güçlkle etrafından ayırt edebildiğimiz figür çevresiyle aynı renkte ve yapısal olarak da bir taş, bir sütun nasıl ele alınmışsa öyle resmedilmiştir. Bu figürün üzerindeki kıyafetleri bize dönemi hakkında bilgi verir niteliktedir. Ustaca ve hızlı yapıldığı izlenimi veren bu resimde doğa öğeleri doğru, yerli yerinde resmedilmiş, yer aldıkları mekanla organik bir bütünlük oluşturmuştur. Solgun yeşil ağaçlar, önde kullanılan açık kahverengi ve figürün hareketi izleyicide bir yalnızlık duygusu uyandırmaktadır. Hoca Ali Rıza yüzeyin hemen her yerinde kendine özgü izlenimci diyebileceğimiz bir ışık sistemi kullanmıştır. Bu da onun en önemli özelliklerinden biridir. (Resim 32)

⁵⁷ Sezer Tansuğ, **Çağdaş Türk Sanatı**, s.60-99

⁵⁸ Prof.Dr.A.Süheyl Ünver, **Ressam Ali Rıza, Hayatı ve Eserleri**, Kemal Matbaası, İstanbul, 1949, s.12

5.2. 1914 ÇALLI KUŞAĞI

Meşrutiyet'in ilanı sonrasında devam eden toplumsal hareketlilik yaşamın her alanında hissedilmeye başlandı. Bu durum bireylerde geçmişte olduğundan daha fazla özgürlük etkisi yarattı. Böyle bir ortam yeni bir girişimcilik ruhunun ortaya çıkmasına zemin hazırladı. Bunun sonucunda, bir grup genç ressam, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti adıyla dernekleşip bu ruhun sanatsal yansımalarını tarihe geçirmeyi denediler.

Gurubun en önemli faaliyetlerinden biri, 1911- 1914 yılları arasında çıkarttıkları Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi'dir. Bu gazete çağdaş Türk sanatı tarihi açısından, plastik sanatlar alanına yoğunlaşan ilk süreli yayın olma niteliğini taşımasıyla büyük önem taşır. Sanayi-i Nefise'nin ilk mezunlarından Osman Asaf'ın sorumlu yöneticisi olduğu gazetede; sanatçıların resim ile ilgili yazıları, çevirileri, fotoğrafları yer almıştır.

II. Meşrutiyet'i izleyen iki yıl içerisinde, pek çok genç sanatçı, yurtdışına, ağırlıklı olarak da özellikle Paris'e gitmişti. Bu gençler arasında, Avni Lifij, Feyhaman Duran, Sami Yetik, Ruhi Arel, Ali Sami Boyar, Nazmi Ziya, İbrahim Çallı, Hikmet Onat, Namık İsmail gibi isimler, burada Jean-Paul Laurens, Cormon gibi hocaların atölyelerinde eğitim görmüşlerdir.

Bu girişimlerle birlikte hız kazanan Türk Resim Sanatı , Batı'da 19. y.y ortalarında gelişmeye başlayan sanatsal anlayışa uygun olarak 1914'te yeni bir görünüme bürünecek ve izlenimcilik çıkışlı teknik arayışlarla çağdaş eğilimlere doğru yol alacaktır. Avrupa'yı sarsan I. Dünya Savaşı'nın etkisiyle batıda eğitim gören genç ressamlarımızın yurda dönüşü ile bu süreç başlamış olacaktı.⁵⁹ Savaşın patlak vermesiyle birlikte Fransa'dan, Almanya'dan ve İtalya'dan gelen sanatçılar İstanbul'da toplanarak ülkede yeni bir sanat hamlesi başlatmak isteğiyle hareket etmişlerdir.⁶⁰

⁵⁹ Dr. Mehmet Üstünipek, **Türk Resim Sanatı Tarihi**,

⁶⁰ Nurullah Berk – Kaya Özsezgin, **Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1983, s.22

Bu sıralarda Paris'te izlenimci akımı geride bırakan büyük sanatçıların çalışmaları tartışılmaktaydı. Picasso, Matisse, Modigliani gibi sanatçılar yeni bir dönemi açmaktaydılar. Kübizm ve fovizm rüzgarları esmekteydi. Müzelerde görülen en yenilikçi sanat ise izlenimcilikti. Kendi ülkelerindeki akademik üsluptan sonra, izlenimci resim onlara çok modern ve yenilikçi gelmekteydi.

Avrupa'da etkisini gösteren izlenimcilik akımıyla ilgilenen bu genç ressamlar yurda döndüklerinde bu akımın kendilerinde oluşturduğu etkilerle, Türk resmi adına kendi bireysel özelliklerine göre yeni bir hareketlilik oluşturdular. Bu ressamların genel bir değerlendirmeyle empresyonist etki altında oldukları düşüncesi; onların resimlerinde görülen gün ışığı ile koyu tonlardan arındırılmış saf renklere bağlı oluşlarındanir.⁶¹ Bu dönem sanatçıları arasında İbrahim Çallı, Hikmet Onat, Nazmi Ziya Güran, Feyhaman Duran, Avni Lifij, Namık İsmail gibi sanatçılarımız yer almaktaydı.

Bu ressamlarımızın çalışmaları ile Osman Hamdi, Şeker Ahmet, Hüseyin Zekai, , Süleyman Seyyit gibi eski ustaların yapıtlarını karşılaştırdığımızda aralarında gerek görüş ve duyuş gerek icra edişlerindeki farklılıklar hemen ortaya çıkar. Osman Hamdi hariç diğer ressamlarımızda konu olarak, manzara ve natürmort gibi türlerde ağırlık kazanır.⁶²

Batı'da aldıkları resim eğitiminin dışına çıkarak, yurda dönüşlerinde daha özgür bir görüş ve sanatsal tutum içerisinde olmuşlardı. Bu dönemin getirdiği - doğayı tekrar etmekten ziyade, ona kişisel bir yorum, bir anlam katmak olmuştu. Bu yeni tavrı halka 1917 itibariyle Galatasaray Lisesi salonlarını merkez edinmişlerdi. Bu sergiler yılda bir kez, yaz aylarında daha çok, Ağustos aylarında açılır, orta büyük salonda "Usta" tablolar, yandaki sınıflarda da amatör gençlerin, bazen de Sanayi-i Nefise Mektebi öğrencilerinin çalışmaları sergilenirdi.

Yeni bir resim anlayışını, izlenimcilik'i (empresyonizm) temsil eden bu sanatçılar, Çallı Kuşağı olarak da anılırlar. Bunun nedeni, liderlik vasıflarının Çallı'

⁶¹ Sezer Tansuğ, **Çağdaş Türk Sanatı**, s.118

⁶² Nurullah Berk, Adnan Turani, **Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı**, Cilt 2,s. 10-11

da daha baskın olmasındandır. Akademi kadrolarında yer alarak hocalık da yapan bu isimler dönemi şekillendirmişlerdir. 14 Kuşağı/Çallı Kuşağı ressamaları, portre, natürmort ve peyzaj türlerinde yapıt vermelerinin yanı sıra çıplak (nü) çalışmaları da yapmışlardır.

Türk resim sanatı tarihinin önemli olaylarından biri de, kız öğrencilerin eğitim olanağına kavuşmasıdır. 1914 yılında kızlar için bir güzel sanatlar okulu kurulmuştur. İnas Sanayi-i Nefise adıyla kurulan bu okulun müdüreliğine Mihri Müşfik hanım atanmıştır. Mihri Müşfik, Güzin Duran, Nazlı Ecevit ilk Türk kadın ressamaları arasında yer alırlar.⁶³

Çalışmamızda bu aşamadan itibaren Çallı kuşağı ressamalarının doğum tarihlerine göre kısa yaşam öyküleri ve doğa- insan ilişkisi bağlamında sanat anlayışları değerlendirilecektir.

5.2.1. Sami Yetik (1878-1945)

Hoca Ali Rıza'dan ders almış olan Sami Yetik, Kuleli Askeri Lisesi'ni bitirdikten sonra binbaşılığa kadar yükselmiştir. Meşrutiyet'in ilk yıllarında Paris'e giderek burada eğitim almıştır. Sami Yetik Çallı kuşağıyla ilişki içinde olmasına rağmen birçok kaynak onu bu dönem izlenimciliği ile aynı paralelde görmez. Ancak ustaca tavrı ve ışık-renk kullanımı açısından bakılınca, ya da doğayla olan ilişkisi göz önüne alınınca bir tür izlenimci tavır sergilediği görülür.

Onun "Deniz Peyzajı" isimli resminde; ilk göze çarpan, güneşli bir havada İstanbul'u resmederken kullandığı ışık-renk sistemi ve fırça sürüşüdür. Resimde renk neredeyse monokrom diyebileceğimiz biçimde ele alınmış ve açık-koyuya dayalı bir yaklaşımla kahverengi, turuncu, sarı ve gri-mavilerle boyanmıştır. Boya rölyef etkisi yaracak biçimde kalın, rahat sürüşlerle yer yer spatül de kullanılarak boyanmıştır. Bu kalın sürüşten formu oluştururken de yaralanılmıştır. Hemen ön planda bir kayık ve içinde fesli bir figür ve onların arkasında yine kayıklar ve gemiler bulunmaktadır. Ancak bu geri plandakilerin çoğu tek sürüşle oluşturulmuş lekeler halindedir. Bu

⁶³ Aydın Ayan, 1839-1923 Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türk Plastik Sanatları ve İki Müze Önerisi, s.43

lekesel kayıkların hemen arkasında silik bir görüntü (siluet) olarak İstanbul görünümünü yer almaktadır. Bu resimde günün bir anını resmeden Sami Yetik izlenimci diyebileceğimiz bir ışık sistemi kullanmıştır. Figürü önemsemeyerek, günün o anının genel etkisini öne çıkararak güçlü bir atmosfer etkisi yaratmıştır. Doğadan bir izlenimin resmi diyebileceğimiz bu deniz peyzajında rahat ve hızlı sürülen kalın boya tabakasıyla bu yalın ama coşkulu sahneyi oluşturmuş ve doğa-insan ilişkisine kendince bir yorum getirmiştir. (Resim 33)

5.2.2. Nazmi Ziya Güran (1881-1937)

Nazmi Ziya, Hoca Ali Rıza'nın atölyesinde öğrendiği bol ışıklı ve canlı renklerden oluşan paleti resimlerinde hep kullanmıştır. 1905 Yılında İstanbul'a gelen Paul Signac'dan etkilendiği oldukça açıktır. 1908 Yılında kendi imkanlarıyla Paris'e gitmiş ve burada Julien Akademisinde, Marcel Bachet, Rayner ve Comon'un atölyelerinde çalışmıştır. İzlenimcilik'ten (empresyonizm'den) çok etkilenen Nazmi Ziya oldukça cesur bir anlatıma sahip mor-turuncu ışık sistemi, lekesel form ve kalın boya dokusu kullanışı ile dönemindeki ressamlar arasında farklılığıyla dikkat çeker.

Nazmi Ziya çok sık doğaya çıkıp etüdler yapan, çok ve tempolu bir çalışma sistemiyle üreten bir ressamdı. Canlı ve ışıklı renklerle rahat fırça sürüşleriyle, lirik ve esrarlı bir görünümü amaçlayarak boyuyordu. 1914 kuşağı ressamları ya da "Türk İzlenimcileri" arasında izlenimcilikle bağı diğerlerine göre en dolaysız olan Nazmi Ziya'dır.

Nazmi Ziya, "Fırtına" isimli resminde konuyu güçlendirir nitelikte serbest bir fırça sürüşüyle fırtınalı bir atmosferi bize sunmaktadır. Gökyüzünde açık, grimsaviler, ok sarılar birbiri içinde uçuşur haldedir. Aynı rahatlıkla resmin alt kısmında ağaçlarda ve tepelerde yeşilin hakim olduğu koyu bir atmosfer oluşturulmuştur. Bütün bu coşkulu doğa yorumu içerisinde bir leke halinde solda yol üzerinde zor seçilen küçük bir figür bulunmaktadır. Bu doğa olayının içerisinde var olan figür, insana ve doğa insan ilişkisine dair yaşam vurgusuyla, izleyiciye yaşanan bu fırtına olayını hissettirir bir nitelik kazanmaktadır. (Resim 34)



(Resim 33) Sami Yetik, "Deniz Peyzajı, 19 x 29 cm", Ahşap Üzerine Yağlı Boya



(Resim 34) Nazmi Ziya Güran, "Fırtına", 55.5 x 68 cm, TÜYB

5.2.3. İbrahim Çallı (1882—1960)

Çallı'nın İzmir'de başlayan resim serüveni İstanbul'a yerleştikten sonra Şeker Ahmet Paşa'nın dikkatini çeker ve onun cesaretlendirmesiyle akademik bir eğitim almaya başlar. Sırasıyla önce Sanayi-i Nefise sonra Fransa'da eğitim alır. Daha sonra Sanayi-i Nefise'de hocalık yapar.⁶⁴ Kimliği ve kişiliğiyle sanatta hep lider kişilikte olan Çallı Türk resminin en önemli isimlerinden biri olmuştur. Kendi dönemindeki arkadaş ve akran grubu Çallı'nın popüler kimliğinden dolayı onun ismiyle anılmasına sebep olmuştur. Onun resimleri ışık ve renkle doludur. O kurgusunu ışığa ve renge göre oluşturur. Yaptığı düzenlemelerde ve her türlü konuda yetkin eserler vermiştir. Lirik, coşkulu bir fırça kullanımı sağlam bir desen anlayışı, değişik konulara yönelmede cesareti ve hazırlık yapmadan resme başlaması Çallı'nın özelliklerindendi.

Dönemdaşları ve Çallı, Türk resmine çok farklı konularda resimler yaparak bir konu zenginliği getirmişlerdir. O yaşamı ve doğayı izleyip, izlediği ve gördüğü dünyadan hareketle doğa-insan ilişkisini öne çıkaran coşkulu resimler yapmıştır.

“Emirgan’ın en güzel görünümüleri İbrahim Çallı resimlerinde karşımıza çıkar.Çınarların dibinde, masalarda oturup çay içen, sohbet eden kalabalığın içinde buluruz kendimiz bir anda. Çeşmeden akan soğuk suyun serinliği sarar bedeninizi. Renkler sarar ruhunuzu; ışıklı sarılar gölgeli maviler sarar. Çallı’nın resimleri arasında İstanbul görünümüleri önemli bir yer tutar. İstanbul ve İstanbul’a büyük aşk, duyulan ilgi bu yıllarda tüm sanat dallarında yoğun bir ilgi odağı halinde karşımıza çıkar. İstanbul’a şiiirler yazılır. İstanbul romanları kaleme alınır. Bu kapsam içinde ressamaların fırçaları da İstanbul manzaraları üzerinde renklenir, ışıklanır.”⁶⁵ (Resim 35)

⁶⁴ Nurullah Berk, Adnan Turani, **Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı**, Cilt 2, s.s 24-25

⁶⁵ Kıymet Giray, **Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu**, s.144



(Resim 35) İbrahim Çallı, “Emirgan”, TÜYB

İbrahim Çallı ve arkadaşları Boğaz içinden, tarihi eserlerden, çeşitli semtlere kadar İstanbul’un her yerinden geniş bir yelpazede konularda eşsiz resimler yapmışlardır. Bunlardan biri de Çallı’nın “Emirgan” isimli resmidir. Emirgan o dönem İstanbul’unun eski mesire yerlerinden ve en güzellerinden biridir.

Sanatçı bu bölgeyi resmederken seçtiği kadrajda, çınarların altında oturup sohbet eden, çay içen bir grup kalabalık görülmektedir. Önde masalarda oturan bir grup figür ve çınar ağaçlarının arkasında daha açık bir tonda çeşme görülmekte, çeşmenin hemen önündeki figürün soyutlanmış hareketi bize suyun akmakta olduğunu ve onun serinletici etkisini hissettirmektedir.

İbrahim Çallı’nın rahat, zorlama olmadan doğal ve içten yorumu, geniş fırça sürüşleriyle oluşturduğu izlenimeci atmosfer O’nun özgünlüğünün ve ustalığının bir

sonucudur. Bu oldukça devingen, izlenimci tavrıdaki resimde renk, ışıklı alanlarla ve gölgeli alanlarda kullanılmıştır. Gölgelede maviler, koyu ve mor tonlarla düzenlenmiştir. Neredeyse tüm yüzeyde biçimler yapısal olarak ele alınmış, soyutlanmış lekelerle dönüştürülmüştür. Formun görüntüsü değil izlenimi resmedilmiştir. Bu anlamda Çallı, doğayı ve figürü birbirinden ayırtırmayıp tümünü bir bütün olarak görmüş ve öyle resmetmiştir. Sonuçta sıradan bir ağaçlık ve altındaki figür topluluğu, ışık ve renk etkisinin oluşturduğu coşkulu bir düzene dönüşmüştür.

5.2.4. Hikmet ONAT (1882-1977)

Bir çok arkadaşı gibi Paris'te aldığı akademik eğitimin değil, yine Avrupa'da tanıştığı izlenimciliğin etkisinde kalmıştır. Temelinde ışık ve rengin hakim olduğu İzlenimci (empresyonist) resim o dönem Avrupa'da bulunan Türk ressamlarının en çok ilgisini çeken tavrı olmuştur. Aslında bir deniz subayı olan Hikmet Onat daha sonra bu mesleği bırakmış Sanayi-i-Nefise Mektebinde resim çalışmalarına başlamıştır. O bir İstanbul portrecisi olarak resim tarihimizde yer almıştır. Bütün yaşamı boyunca İstanbul'u resimlemiş, doğaya bağlı, doğa karşısında resim bitinceye kadar gözünü resmettiği görünüme yönelterek sevgi, tutku ve ustalıkla süren tavrını ortaya koymuştur.

Dönemindeki bir çok ressam gibi Hikmet Onat' da günün belli saatlerinde, özellikle sabah-akşam vakilerinde İstanbul' u resimlemiştir. Resimleri ışıklı ve canlı renklerle açık havada yapılmış, ayrıca doğal ve inandırıcı bir gün ışığıyla canlandırılmıştır. O'nun renk ve açık koyu anlayışı kendine özgü bir yorum olarak ortaya çıkar. Portreler, panoramik şehir görünümleri, dere yada deniz resimleri, figürlü kompozisyonlar ve mimari yapıların resimlerine varıncaya dek geniş bir konu yelpazesi vardır. Bütün bu resimlerde ışık ve rengin yanında çok güçlü bir perspektife de dikkat etmiştir.⁶⁶ (Resim 36)

⁶⁶ Kıymet Giray, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, 3. Cilt, s. 1375

“Işık ışık, renk renk... Önce ışıktır Onat resimleri. Parlak güçlü dağılımlarıyla. Sonra renk; göreceli, berrak ve parlak... Armoni böyle kurulur. Fırça vuruşlarıyla dokunan dinamik ve diyagonal lekelerde. Ortaya çıkan resim, derin bir görünümdür. İstanbul’un denize açılan derin manzaralı tepeleri. Tepelerden önümüze, göz alıcı gösterişle serilen görkemli Haliç manzarasını yansıtır. 1946 yılını belgeleyen değerleriyle Eyüp’ den bir görünüm sunar.”⁶⁷(Resim 37)

Hikmet Onat’ın aldığı eğitimden de kaynaklanan oldukça güçlü resim bilgisi bütün resimlerine yansımıştır. Birkaç fırça hareketiyle oluşturduğu doğa görünümleri ve figürleri inandırıcı biçimselliğinden hiç bir şey kaybetmez. O doğayı ve figürü bir bütün olarak görmüş, kararlı fırça kullanımıyla geniş ve belirgin sürüşlerle oluşturduğu lekelerle yüzeyi canlandırmıştır. Daima duyarlı bir sanatçı olan Hikmet Onat figür resimlerinde de renk ve biçim açısından olgun işler üretmiş ancak sonra bu tavrını bırakıp daha çok doğaya yönelmiştir. Her sabah manzara resmi yapmak için doğaya çıkması da onun bu yönelimini gösterir ve onu tavır olarak izlenimcilere yaklaştırır.

⁶⁷ Kıymet Giray, “Mimar Sinan Üniversitesi İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu’ n dan Örneklerle Manzara”, s. 257



(Resim 36) Hikmet Onat, "Ankara'dan", 51.5 x 71.5 cm, TÜYB



(Resim 37) Hikmet Onat, "Kandilli Sırtlarından", 67.5 x 82 cm , TÜYB

5.2.5. Feyhaman Duran (1886-1970)

Feyhaman Duran da dönemindeki bir çok arkadaşı gibi Paris'te eğitim görme şansını yakalamış bir ressamdı. Portreleriyle ünlenen Duran'ın doğayı konu edindiği resimler de vardır. Genel olarak İzlenimcilikten etkilenmiş ama o resimsel arayışını ölünceye dek sürdürmüş, çok farklı konu ve tarzda denemeler yapmıştır. Paris'teki eğitimi sırasında İzlenimciliğin etkisinde manzaralar yapmıştır. Bu dönem resimlerinde İzlenimci lekese ışık etkileri biçimi oluşturur. 1930'lu yıllarda ışık ve renk düzenindeki farklılık, yüzeyde yoğun bir şekilde kullandığı kalın boya dokusu olarak görülür. Dönemindeki gelişmelerin de etkisiyle yaptığı çalışmalarda; güçlü bir alt yapıyla izlenimci bir yaklaşım görülür. Teknik ve ifade bakımından F. Duran'ın portreleri Çallı'ninkilerle benzeşir ancak canlı modele yaklaşım olarak Duran, daha içtenlikli çalışmalar yapmıştır. Feyhaman Duran'ın doğayı izleyip, onun karşısına geçip yaptığı resimlerinde izlenimci inandırıcılığı ve güçlü fırçası ortaya çıkar. O kendine has renkçi bir paletle sahipti. Feyhaman Duran ressamlığının yanı sıra usta bir hattattır da aynı zamanda. Hattatlık deneyimi onun resim yaparkenki fırçasına olan hakimiyetini etkilemiştir.

1965 Tarihli "Göksu Deresi" resminde; geleneksel sanatlara ilgisini bildiğimiz Feyhaman Duran minyatür'ün etkilerinin belirgin bir şekilde görüldüğü bir resim yapar. Bu resimde ışığın etkisini zeminde ve evlerde kullandığı turuncu, sarı renklerle, gölge alanlardaki mor ve yeşil armoni ile Pissarro, Sisley ve Monet resimlerini çağrıştıran etkilerle oluşturmuştur. Bu resimle ilgili en dikkat çekici şey, geleneksel sanatlarda var olan tekrarlar ve romantik bir resimdeki gibi, suda kayık üzerindeki minicik figürümsü lekeye yaklaşımında belirginleşir. Sarı armoninin hakim olduğu yüzeyde tekrar eden beyaz biçimler yüzeyde titreşim etkisini arttırmakta ve bölme (divizyonist) fırçayla yapılmış mavi su üzerindeki yansımaları ise bu etkiyi coşkulu bir biçimde güçlendirmektedir. (Resim 38)

5.2.6. Hüseyin Avni Lifij (1886-1927)

Avni Lifij, Osman Hamdi'nin dikkatini çekinceye kadar hiç kimseden resim eğitimi almamış, özel yeteneğe sahip biridir.⁶⁸ Osman Hamdi'nin desteğiyle Fransa'ya giden Lifij yapı olarak kültürlü ve entelektüel bir kişiliktir. Bir desen ustası olan sanatçının resimlerinde, simgeci (sembolizm) eğilimleri görülmektedir. Ancak figürü ve doğayı ele alırken çok farklı teknik ve tarzlar denemiş, tüm resimlerinde batılı bir ustayla boy ölçüşebilecek nitelikli işler üretmiştir. Onun lirik anlatımı ve romantik yorumu döneminde ve sonrasında dikkat çeken bir ressam olmasına sebep olmuştur. Sanat yapıtının kalp ve kafa ya da duygu ve akıl sentezi ile oluşacağı inancı Avni Lifij'i diğer ressamlardan ayıran özelliklerden biridir.

Bugün İstanbul Resim Heykel Müzesi'nde bulunan Hüseyin Avni Lifij'in "Alegori/Savaş" isimli resmi, onun simbolist diyebileceğimiz eserlerinden biridir. Bu resim onun yeteneğinin dışında, entelektüel birikiminin de bir sonucudur. Bu savaş sahnesindeki lirizm resim ile şiir sentezinden oluşan bir biçimsel sonuçtur. O kurgulanmış bir sahne yada bildik bir savaş görünümü yerine, savaşın anlamını, yıkımını ve onun toplum üzerinde bıraktığı etkiyi irdeleyen simbolist bir tablo yapmıştır. Tam savaş anını, ateşin rengini, havaya kalkan tozu dumanı ve her şeyiyle hissedebileceğimiz, figür kompozisyonunu etkileyici bir atmosferle bize sunmuştur. Önde piramidal bir yapı oluşturacak biçimde figür grubu ve onların arkasındaki sağlı sollu figürler, tümü büyük bir ustalıklarla ele alınmış ve her halleriyle ölümü, savaşın acısını bizlere anlatır vaziyette konumlandırılmışlardır. Figürleri yüzeyden kaldıracak olursak bize sıcak, romantik bir atmosferde resmedilmiş bir manzara olarak görülecek resim, figürlerle bambaşka bir anlam kazanmaktadır. Hem figürlerin hem de doğanın ele alınışındaki tavır, kompozisyona etkileyici bir gerilim yükleyerek ifadeyi arttırmaktadır. Bu sıcak doğa atmosferi, yanan insanlar, patlamalar ve çevreyi saran kavurucu ateşle tahrip olmuş bir kızıl cehennem gibidir. Bu resminden de açıkça okuyabildiğimiz gibi o, doğaya ve insana içerden bir gözle bakıp hislerini ve iç dünyasındaki titreşimleri, kültürel birikimi ile harmanlayıp

⁶⁸ Nurullah Berk, Adnan Turani, **Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı**, Cilt 2, s.43-44

görselleştiren 1914 Çallı Kuşağı'nın ve Türk Reminin en önemli temsilcilerinden biridir.(Resim 39)



(Resim 38) Feyhaman Duran, "Göksu Deresi", 89.5 x 110.5 cm, Duralit Üzerine Yağlı Boya



(Resim 39) Hüseyin Avni Lifij, "Alegori/Savaş", 160 x 200 cm, TÜYB

5.2.7. Namık İsmail (1890-1935)

Cumhuriyet döneminin göze çarpan önemli simalarından biri de Namık İsmail'dir. Onun manzaraları, ışık ve renge dayalı kalın fırça darbeleri ve leke değerleriyle ortaya çıkan sağlam bir plastik dilin en dikkat çekici örnekleridir. Harman ve Ankara Kalesi gibi tanınmış resimlerinin dışında, İstanbul, Paris, Venedik görünümleri, deniz ve kır manzaraları, mimari yapılar onun vazgeçilmez konuları olmuştur. Namık İsmail'in sanatı, doruk ifadesini bu manzaralarda bulmuştur. Ancak, Osman Hamdi'nin yöneticilik mirasına sahip çıkarak Güzel Sanatlar Akademisi'nin müdürlüğünü üstlenmiş ve döneminden sonrasını etkileyen bir vizyonla, devletin sanat politikasının oluşturulmasına katkılar sağlamıştır.

Çallı Kuşağı içinde özel bir yere sahip olan Namık İsmail ailesinin desteği ile yurt dışında resim eğitimi almaya gitmiştir.⁶⁹ Onun oldukça nitelikli resim anlayışı, dekoratif sanatları daha plastik bir dile ve süslemeci karakteri olan, renkçi, sakin biçimleri araştırmaya dönüşmüştür. Bu anlamda kompozisyonlar kurgulayan sanatçı, Paris'ten sonra Almanya'da eğitim alır. 1928'da Güzel Sanatlar Akademisi'ne müdür olur. Bütün resimlerinde araştırmacı tavrından dolayı arkadaşlarından görüş ve teknik bakımından ayrılıkları bulunmaktadır.⁷⁰ Renkçi tavrıyla doğa karşısında resim yapar bu resimlerinde izlenimci tavrının sonucu olan usta bir el görülür. O, çarpıcı ve parlak renkler ve güçlü bir ışık kullanır. Bütün bunları yaparken kendine has deneyci tavrı onu farklı kılmıştır. Lekeseli soyutlamacı tavrı, doğayı, canlıları ve biçimleri boyarken başat yönelim olmuştur.

Işığın resmi diyebileceğimiz "Harman" adlı tablosundaki bu tavırda yani figürsel anlatımın güçlü ışık etkisinde kurgulandığı iki resim bulunmaktadır. Resim Heykel Müzesi koleksiyonunda olan bu resim; bir öğlen vakti harman yerinin betimlenmesidir. Sarı renk armonisinin hakim olduğu resimde sarı, günün öğlen saatinin çarpıcı, sıcak etkisini tüm gücüyle hissettirir niteliktedir. Önde su içen figür, onu takip eden beyaz, besili öküzler ve arkadaki figür ve öküz gurubu yüzeyde dairesel bir hareket oluşturmaktadır. Arka planda güneşin kavurduğu saman ve otlar

⁶⁹ Kıymet Giray, "Mimar Sinan Üniversitesi İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu'ndan Örneklerle Manzara", s. 277

⁷⁰ Nurullah Berk, Adnan Turani, *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı*, Cilt 2, s.57

ve onların arkasındaki resme denge oluşturan dingin mavi alanda da öğlen ışıkları gezinmektedir. Resimde figürlerin oluşturduğu dairesel harekete sarı armoni içinde gezinen beyazlar da dahil olmakta ve bir sonsuzluk duygusu yaratmaktadır. Namık İsmail, figürü canlı, yaşayan ve hayatın içindeki o anında var olduğu duyguyla ele almış ve kendi hislerini de katarak izleyiciye doğa içinde onun izlenimini ustaca sunmuştur. Öndeki figürün içtiği sudan aldığı hazzı ve öğlen ışığının kavurucu etkisini etkili bir şekilde sunmuştur. İnsanın doğayla bitmeyen mücadelesi içinde köylü figür mağrur bir edayla resmedilmiştir. Sanki bu figür doğayla olan mücadeleyi kazanmışçasına suyunu içmektedir. Zaman içinde iki farklı yaşamışlığın benzer bir kompozisyonda tekrarlanması açısından Namık İsmail' in bu resimden iki tane yapmış olması onun izlenimci tavrına da işaret eder.(Resim 40)

5.2.8. Ruhi Arel (1880-1931)

Ruhi Arel, Çallı ve Hikmet Onat'la Paris'e gitmiştir. Akademik tavrında tümüyle gerçekçi bir görüşü seçmiştir. Başlangıçta gurubun içerisinde yer almasına rağmen resimsel tavrından dolayı uzaklaşmıştır. Arel figüratif resmi önemsemiştir. Olgun bir fırçaya sahip olan sanatçı, dokularla oluşturduğu yüzeylerle rölyef etkisinde tablolar yapmıştır. Mitolojik konulara yönelmiştir. Resimlerinde doku soyut lekelerle dönüşmüştür. Resim yüzeyinde araştırmacı bir yapıya sahip olan sanatçı, Hollanda peyzajlarını hatırlatan, döneminin etkisiyle de çeşitli peyzajlar yapmıştır. Yapısal olarak güçlü bir figür kurgusuna sahip olan sanatçı, doğa ve insanı ikisini de aynı güçlü biçimsel anlayışla ele alır. Resimlerinde insan çoğunlukla ön planda olup doğa içerisinde yaşamın bir sahnesi, bir hikaye, bir coşku hali yada sanatçının betimlemek istediği bir kurgu içerisinde var olur.

Ruhi Arel gibi **Şevket Dağ** da grubun içinde ama farklı bir tavır sergileyen sanatçılardandır. Şevket Dağ konu olarak çoğunlukla cami içi mekanları seçmiştir. Cami içi ve Türbe resimlerinde pırıltılı bir ışık kullanmıştır.



(Resim 40) Namık İsmail, "Harman", 165 x 201 cm, TÜYB



(Resim 41) Mehmet Ruhi Arel, "Bağ Dönüşü", 28 x 39 cm, TÜYB

6. CUMHURİYET DÖNEMİ

19. yüzyıl boyunca devam eden değişim ve yenilik hareketleri ve sonunda köklü bir değişim olarak, Osmanlı saltanatına son verilerek 1923 yılında cumhuriyetin ilan edilmesinin ardından başta Atatürk olmak üzere birçok devlet adamı toplumun hazır olduğu bir çok yeniliği başlatacaktı. Atatürk tarih, dil ve güzel sanatlara önem vermiş, düşünce sistemi cumhuriyet ile birlikte yeni kültür döneminin başlamasını sağlamıştı. Bilim, sanat, teknik alandaki gelişmelerin yanı sıra toplumsal yapıyı da değiştirecek olan cumhuriyetin temel ilkeleri ilan edilecekti. Kültür ve sanat alanında cumhuriyetin ilanına kadar yapılan değişimler yeni devlet hareketiyle birlikte yeni bilinçlerin oluşmasına da neden olmuştur. Batı etkisinde devam eden sanat hareketleri bu bilinçle özgür ve bağımsız bir yola girmiştir. Ümmet toplumundan ulus toplumuna geçiş aşamasında, ulusal değerlerle birlikte kendi öz kültür kaynaklarına olan özgün bir yönelişin başlaması sonucu yeni bir dönemde başlıyordu.

“Doğanın inceden inceye gözden geçirilmesi, gözlem ve araştırma güdülerinin hakim kılınması yolunda harcanan çabalar, kuşkusuz cumhuriyetin sanatçı kuşaklarına hiç de küçümsenmeyecek bir deney birikimi bırakmıştı.”⁷¹

Toplumsal statü farklılıkları cumhuriyetle birlikte ortadan kalmış, cumhuriyetin önemli temel ilkelerinden biri olan halkçılık, ulusal egemenliğin, sanat ve kültür alanındaki yeni yönelişin belirlenmesinde etkili olmuştur. Çağdaş yeni bir toplum ve kültürel yaşam için eğitime ağırlık verilmiş, ülkenin her yerinde modern bir eğitimin verilmesi için çaba gösterilmeye başlanmıştır.⁷²

“Atatürk devrimi çağdaşlaşmayı bir bütün olarak gören, o doğrultuda devleti, toplumu eyleme sokan ilk Türk çağdaşlaşma hareketidir. Bu bütünlük içinde genil ve minil düzeydeki çağdaşlaşma sorunlarıyla ilgilenmiştir.

⁷¹ Nurullah Berk – Kaya Özsezgin, **Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi**, s.9

⁷² Sezer Tansuğ, **Çağdaş Türk Sanatı**, s.157

Kuşkusuz, özellikle ulusçuluk, ve laiklik ilkeleri hem genil ve hem minil alanlardaki sorunlarla ilintilidir. Laikliğin içeriğindeki usçuluk, yazgıcılığın (kadercilik) reddi kişisel değerleri ve davranış biçimlerini doğrudan doğruya etkilemiştir. Eğitim alanındaki devrim atılımları hem genil, hem minil düzeyde Türk çağdaşlaşma eylemini büyük ölçüde biçimlendirmiştir.”⁷³

Cumhuriyetin ilanından 1938’e kadar geçen süre içinde Atatürk, Osmanlının sosyal yaşamının etkilerini ‘devlet, bürokrasi, burjuvazi, eğitim, yazı, dil, genel yaşam, kültür’ gibi bir çok alan ve konuda yeni uygulamalarla ve kanunlarla modern Türkiye Cumhuriyetinin oluşması için çaba sarf etmiştir. Bu çabalar ulus devlet görüşü paralelinde toplumun her kesiminde yansıma bulmuş, kişilerin yaşamında da değişime sebep olmuştur.

“Cumhuriyet döneminin en önemli özelliği geleneksel İslam-Osmanlı temeli yerine ulus egemenliği ve bağımsızlığı ilkesine dayanmasıdır. Cumhuriyet’in kuruluş aşamasındaki devrimsel değişimler bu ilkenin gerçek yaşama geçirilmesinin yollarını açan eylemdir.”⁷⁴

Batılılaşma Atatürk’ün ilkeleri arasında değildi ancak batılı çağdaş uygarlıklar seviyesinde bir toplum için batılılaşmayı önemser. Geleneksel yaşama yeni uygarlık yolunu açabilmek için devrimsel değişiklikler yapılır.⁷⁵ Çok uluslu imparatorluk yönetiminden “Mili Devlet”e cumhuriyete geçiş sırasında zorunlu ve hızlı değişim programları bu dönemdeki ekonomide tarımsal alandan sanayiye doğru gelişme grafiğini yükseltmiştir.

“Atatürk’ü, Cumhuriyetin ilk yıllarında halk arasında, köylülerle sohbet ederken gösteren fotoğraflar, yeni devlet idealinin, bütün alanlarla geniş kitleyi kucaklayacak reformlar yapılırken, halkla diyalog içinde

⁷³ Prof.Dr. Suna Kili, **Atatürk Devrimi Bir Çağdaşlaşma Modeli**, Yenigün Haber ajansı Basın Yayıncılık, 1998, s.43

⁷⁴ Niyazi Berkes Türkiye’de Çağdaşlaşma, Haz.Ahmet Kuyaş,Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, s.512

⁷⁵ Ayla Ersoy, **Günümüz Türk Resim Sanatı (1950’den 2000’e)**, s.18

bulunmak gereğine işaret eder. Yeni devlet biçimi, halkı eğitip bilgilendirirken, çağdaş bilimin ve bilginin ışığından herkesin eşit oranda yararlanmasını ilke edinmişti.

Bu açıdan yaklaşıldığında, Osmanlı'nın son dönemlerine kadar Galatasaray sergileri hariç tutulursa, saray ve yetenekli ressamlar arasında, dar bir çerçevenin ilişkileriyle biçimlenmiş olan sanatsal etkinliklerin, Cumhuriyet'le birlikte İstanbul'un daha geniş bir çerçevesini de kapsayacak şekilde, Anadolu'ya doğru derece derece ve aşama aşama açılıyor olması halkçılık ilkesinin bu bağlamda, sanat ve toplum ilişkilerinin sağlanması sürecinde gene bir devlet politikası olarak devreye sokulduğu anlamına gelir.”⁷⁶

Çallı Kuşağı ressamı doğa karşısında, özellikle İstanbul doğasını ve yaşamını resmetmişlerse de cumhuriyet yaşamıyla birlikte şekillenen 1928 kuşağı ile aralarında farklılıkları da doğurmuştu.

Bu yeni süreçte oluşan ‘Milli Ruh’ ile sanatçılar bire bir yaşadıkları Anadolu'nun yaşamını ve gerçeklerini, kültürünü gözlemleyerek resmetme konusunda bilinçlendirilmişlerdir. Ve bu biçimde bir milli sanat ve kültür oluşumu hedeflenmiştir. 1914 Çallı Kuşağı sonrasında, Fransa'daki eğitimlerini tamamlayarak yurda dönen sanatçıların hocalığı altında eğitim gören ressam ve heykeltıraşlar Yeni Resim Cemiyeti'ni kurarlar. Bu ilk adımdan sonra aynı isimler Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliğini kuracaklardır.

Müstakiller batıdaki yeni sanat anlayışına uyumlu biçimde, çalışmalarında konuyu ikinci plana atıp, doğadaki biçimleri deforme ederek bağımsız bir biçim anlayışı ile, “*resimlerde nesne, salt kütle ve doğadan soyutlanmış biçim bağlamında ele alınıyor, iç doğayı öne çıkaran eğilimlere ağırlık veriliyordu.*”⁷⁷,

⁷⁶ Kaya Özsezgin, **Cumhuriyetin 75.Yılında Türk Resmi**, T.İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, s.25

⁷⁷ a.g.e. s.30

6.1. MÜSTAKİL RESSAMLAR VE HEYKELTIRAŞLAR BİRLİĞİ

Cumhuriyet Türkiye'si'nin ilk ressamlar kuşağı tarafından 1928 (bazı kaynaklarda 1929) yılında kurulan Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nin temel amacı ülkede resim sanatını yaygınlaştırmak ve sanatçıların eserlerini özgürce sunabilecekleri bir ortamı sağlamaktı. Birliğin üyeleri bu hedefleri doğrultusunda çalışıp, önemli gelişmeler elde ettiler.

Birbirinden farklı plastik anlayışları olmasına rağmen bir araya gelmiş ve pek çok farklı konuda ortak hareket etmişlerdir. Farklı ressam birlikleriyle ortak çalışmalar içine girerek özgür bir sanat ortamının hazırlanmasına katkıda bulunmuşlardır.⁷⁸

Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği, Türk resim sanatının tarihsel süreci içinde kurulan ikinci dernektir. Buna karşın Cumhuriyet Türkiye'si'nde kurulan ilk sanatçı derneğidir. Birlik üyelerini 1914 yılından sonra Sanayi-i Nefise Mekteb-i Alisi'nde öğrenime başlayan sanatçılar oluşturur.

1923'de Sanayi-i Nefise Mektebi'ndeki öğrenimlerinin son yıllarını sürdüren Şeref Kamil, Büyük Saim (Özeren) Refik Fazıl (Epikman), Elif Naci, Mahmut Fehmi (Cüda), Muhittin Sebati, Ali Avni (Çelebi), Ahmet Zeki (Kocamemi) "Yeni Resim Cemiyeti" adı altında birleşirler.

1924'te Maarif Vekaletinin açtığı Avrupa sınavını kazanan ve Pormida adlı küçük bir İtalyan teknesiyle ocak 1925'de İstanbul'dan ayrılan genç sanatçılar, arızalı gemi ile ancak on gün süren bir yolculuktan sonra Marsilya'ya ulaşırlar ve trenle Paris'e giderler. En etkin üyelerinin Paris'e gönderilmesi Yeni Resim Cemiyeti'nin etkinliklerinin kesilmesine neden olur. Ancak üyelerinin beraberlikleri Paris'te de sürecek ve İstanbul'a

⁷⁸ Kıymet Giray, **Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği**, Akbank Kültür ve Sanat Kitapları, İstanbul 1997, s.11

dönüşlerinde bu kez de Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği adı altında bir dernek kuracaklardır. ⁷⁹

Ressam ve heykeltıraşların bir araya gelerek oluşturdukları bu birlik ilk sergisini Ankara'da Etnoğrafya Müzesi'nde, ikinci sergisini de İstanbul Cağaloğlu'ndaki Türk Ocağı'nda açmıştır.⁸⁰ Ankara'da açılan bu ilk sergi ülkede çok olumlu tepkilerle karşılanmış ve bu yenilikçi modern anlayıştaki genç sanatçılar Türk resminde yeni bir dönemin de başlamasına ön ayak olmuşlardır.⁸¹ Devlet ödeneğinin kesilmesi sonucu eğitimlerini yarıda bırakarak zorunlu olarak yurda dönen genç sanatçılar, kurdukları bu birlik sayesinde bilgi ve deneyimlerini Türk resminin gelişimi için kullanmayı başararak önemli bir girişimde bulunmuşlardır.

Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği üyelerinin eserleri farklı üsluplarda eğilim gösterir. Bunlar başlıca portre, peyzaj ve natüremort olarak karşımıza çıkar. Bu birliğin üyesi olan sanatçıların eseri içinde Batı'da edindikleri öğrenimin sonucu olarak Realizmden Ekspresyonizme Kübizmden Konstrüktivizme farklı üslupların etkileri görülmektedir. Birlik açtığı ilk sergide kendi ülkelerinin görüntülerinden çok Paris ve Münih peyzajlarını resimlerinde konu edinmişlerdir.⁸²

Dönemleri itibariyle Osmanlı İmparatorluğunun Yıkılışı, Kurtuluş Savaşı ve Cumhuriyet'in kuruluşu gibi tarihsel dönüşümlere çağdaşlık etmişlerdir. Ülkede oluşan toplumsal, siyasal, ekonomik ve kültürel alanlardaki bu hızlı değişimin çağdaşları olarak yetişmişlerdir. Osmanlı toplumunun son yıllarından geçerek, Cumhuriyet Türkiye'sine ulaşmaları ve bilgi ve deneyimlerini Avrupa'dan alarak yurda dönmeleri onların Çağdaş Türk Resmine olumlu katkılarda bulunmalarını sağlamıştır.⁸³ Öyle ki, Müstakil ressamların yeni sanat biçimlerini ülkeye getirme

⁷⁹ Kıymet Giray, **Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği**, s.38

⁸⁰ Nurullah Berk – Kaya Özsezgin, **Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi**, s.45

⁸¹ Kıymet Giray, **Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu**, s.242

⁸² Ayla Ersoy, **Günümüz Türk Resim Sanatı (1950'den 2000'e)**, s.25

⁸³ Kıymet Giray, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 2**, s.1319

yolunda devrimci çabalar gösterdiği de söylenebilir. Bu atılımın Cumhuriyet'in ilanından hemen sonra olması da Müstakillerin önemini artırır.⁸⁴

Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği adı altında toplanarak dinamik bir varlık gösteren bu sanatçıların en büyük avantajı, 1914'den bu yana tek bir sergi ve sekiz on isimden oluşan Türk Resim Sanatı'na yeni sanatçılar kazandırarak, ileriki yıllarda oluşacak çağdaş akımlara öncülük etmek olmuştur.⁸⁵

Şimdi bu dönem sanatçılarından bazıları, yaşamları ve sanat anlayışları bağlamında ele alınmaya çalışılacaktır.

6.1.1. Muhittin Sebati (1901-1932)

Mahmut Cüda ile olan tanışıklığı Muhittin Sebati'nin akademiye devam etmesine sebep olur. Memur olan sanatçı çalışarak akademide resim yapmaya devam eder. Daha sonra 1924 yılında Avrupa konkuruna katılır ve başarılı olup Paris'te öğrenime gönderilir. 1928 yılında yurda döner ve müstakillerle birlikte çalışmalar yapar. Resimlerinin konusu oldukça geniş bir yelpaze sunan sanatçının ışık ve rengin öne çıktığı eserlerinin yanında yalın ve duru bir anlatım ile daha geometrik formlara dönüşen biçim bozmaları bir diğer tavrını gösterir. Özellikle manzara ve natüremort çalışmalarıyla bilinen Sebati, sanatının ilk evrelerinde Rönesans'ın klasik anlayışı doğrultusunda Raffaello, Michelangelo ve Tintoretto'dan etkilenmiştir.⁸⁶

Muhittin Sebati'nin, *“Atik Ali Paşa Camii” adlı tablosu biraz Çallı'nın birazda Hikmet Onat'ın duyarlılığını yansıtmaktadır. Işık olabildiğince yumuşak; yatay ve düşeylerin egemen olduğu kompozisyon olabildiğince dengelidir. Resimde görülmekte olan cami avlusundan içe*

⁸⁴ Sezer Tansuğ, *Çağdaş Türk Sanatı*, s.167

⁸⁵ Nurullah Berk – Adnan Turani, *Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi Cilt 2*, s.71

⁸⁶ Necla Arslan, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 2*, s.1306

doğru girildiğinde belli belirsiz, adeta leke halinde bir figürle karşılaşılr. Bunlar şüphesiz, 1914 Kuşığı sanatçıların, özellikle İbrahim Çallı'nın anlayışına uygun detaylardır.”⁸⁷

Muhittin Sebati içinde yaşadığı dünyanın bir parçasını bize, kendi resimsel üslubuyla sunmuştur. “Atik Ali Paşa Camii” resminde; arka alanda yapılar güçlü bir ışıkla aydınlatılmış ve önde camii avlusunun sütunları ve onların durağan hareketine karşı kıvrılan ağaçlar koyu alan olarak biçimlendirilmiştir. Sıcak armoninin hakim olduğu monokrom diyebileceğimiz bir resim bu. Her ne kadar soğuk renkler, maviler, griler ve yeşiller yüzeyde gezinmekteyse de sarılar ok-sarılar hakim lokal rengi oluşturmakta. Neredeyse aynı yönde, aynı renkte olan iki figür, orta alana yerleştirilmiş ve bunlar aynı yöne hareket etmekte. Önde mermer sütunlar ve ağaçlar nispeten üç boyutlu resmedilmesine rağmen figürler iki boyutlu resmedilmiş birer leke olarak görülmekte. Bu figürlerin hareketin aksi yönüne resmedilmiş yeşil ağaç yaprakları yapısal çözümlemedeki durağanlığa hareket kazandırmıştır. İki mermer sütun gibi iki yürüyen figür geri itilerek önde yaşayan doğa sembolü ağaç vurgulanmış ve resme dinamik bir etki katmıştır. (Resim 42)

6.1.2. Ali Avni Çelebi (1904- 1993)

Resme olan kabiliyetini değerlendirmesi için Ali Çelebi'ye destek olan ailesi onun Sanay-i Nefise Mekteb-i Alisi'ne girmesini sağlamıştır. Okulda Hikmet Onat ve Çallı atölyelerinde eğitim gören sanatçı, 22 Mayıs 1922 de Almanya'ya kendi imkanlarıyla gider. Orada sırasıyla Heineman, Münih Akademisi'nde Grober, Hans Hoffman ve daha sonra Berlin Akademisi'nde Kleve Atölyesinde çalışır.

“Ali Avni Çelebi, Türk resmine konstrüktivist-inşacı bir bakış açısı getiren en önemli ressamlardan biridir. Tüm çalışmalarında ortaya çıkan bu

⁸⁷ Burcu Pelvanoğlu, **Muhittin Sebati ve Sanatı Üzerine**, Artist Dergisi, Sayı:11, Eylül 2003, s.17

bakış daha ifadeci hatta kendiliğindenci denebilecek çalışmalarında bile belirgindir.

Kübizmin biçimsel etkilerinin görüldüğü resimlerinde sentetik kübizmdeki gibi formun dağılması değil, tam tersi inşa edilmesi amaçlanır. Hareket kaygısı ve formu/biçimi tüm yüzeyleriyle (ön,yan.arka) gösterme çabası gibi, temel biçimsel sorunlarla doğayı yeniden kurgulamaya çalıştı.”⁸⁸

Ali Avni Çelebi kendi sanatı ile ilgili şunları söylüyor;

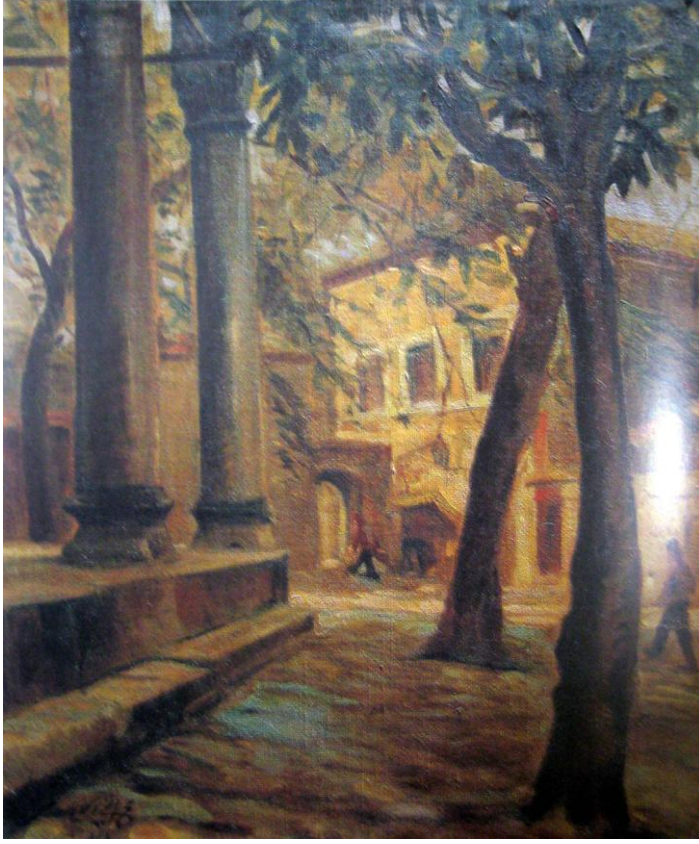
“Sanatta aradığım şart ve vasıflar; karakter, hareket, form, volüm, inşa, tesir, atmosfer, ve valörü ile bütünü teşkil eden kompozisyon olduğuna inandım bu yolda eğitilerek sanat yolumu tayin ettim.”⁸⁹

Ali Avni Çelebi ve Zeki Kocamemi Almanya’da eğitim görmüşler ve yurda döndüklerinde kendi özgür anlayışlarına dönük resimler yapmış ve sergilemişlerdir. Temelde inşacılığa dayalı olan sağlam yapısal anlayıştaki resimleri hocaları olan Güzel Sanatlar Birliği üyeleri tarafından tereddütle karşılanmıştır. Her ikisi de Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliğinin üyesi olmuş ve Türk Resmine Konstrüktivist-İnşacı bir sorgulamayı getirmişlerdir.⁹⁰

⁸⁸ Mustafa Orkun Müfütüoğlu, **Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatında Desen’in İşlevi**, Sanatta Yeterlik Eser Metni, 2005, s.103

⁸⁹ Kıymet Giray, **Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği**, s.92

⁹⁰ a.g.e. s.94



(Resim 42) Muhittin Sebati, "Atik Ali Paşa Camii", 75 x 59,5 cm, TÛYB



(Resim 43) Ali Avni Çelebi, "Balıkçılar", 133, 5 x 170 cm, TÛYB

Doğa içerisinde insanın yaşam mücadelesini betimleyen sanatçı balıkçıların yaşamını yapısalcı bir anlayışla resmetmiştir. Önde sağda koyu bir biçimle resmin sağ kenarı sınırlanmış, bu çerçevenin ardından açıklığı izleyiciye göstermiştir. Önde koyu alanı orta tonda ve anıtsal duruşlarıyla ve biçimsel yapılarıyla balık ağıyla uğraşan üç balıkçı figürü, arkadaki daha açık tonda maviye boyanmış denizi kesmekte. Figürler, deniz, arkadaki kayık ve üzerindeki leke halinde balık tutan figürlerin tümü Ali Çelebinin doğayı ve insanı nasıl gördüğünü ve göstermek istediğini anlatır nitelikte. Konstrüktivist (inşacı) yapı resmin bütün yüzeyinde görülmekte sınırları belirlenmiş alanlar geometrik yapısal formlara dönüşmüştür. Bazen biçim bozmalarıyla bazen de daha az detaylandırılmış alanlarla resimdeki yapısal etki arttırılmıştır. Balıkçıların betimlendiği bu tabloda hem av sonrası hem de av anı tasvir edilmiştir. Önde balıkları avlamış ağıyla uğraşanlar arkada kayıkta balık tutmaya devam eden balıkçılar. Sanatçı doğayı ve insan figürünü tasvir ederken onların doğal hallerini değil tamamen resimsel, plastik değerleri ön plana çıkarmak gayretinde olmuştur. Önde sarı, kırmızı, kahverengilerle sıcak bir alan ki bu arkadaki kayıktaki renklerle de ilişki içerisinde, arkada denizin mavisinin soğuk etkisiyle kontrast bir gerilim oluşturulmuştur. (Resim 43)

6.1.3. Zeki Kocamemi (1900-1959)

1916 Yılında Sanay-i Nefise Mekteb-i Alisi'ne giren Zeki Kocamemi okula girmeden önce babasının ölümü üzerine bir yandan eğitimini sürdürmekte bir yandan da çalışarak ailesine destek olmaktaydı. Hikmet Onat ve Çallı atölyelerinde öğrenci olmuştur. Daha sonra 1922 yılında Türk Ocağı desteğiyle Münih'e gider. Bu sırada daha sonra Müstakiller içerisinde ve bir çok alanda beraber hareket edecekleri Ali Çelebi, Ratip Aşir ve Kenan Yontuç da burada öğrenime devam etmekteydiler.

Zeki Kocamemi, önce Heinemann atölyesine devam eder. Daha sonra Hans Hoffman'ın öğrencisi olur. Kocamemi Avrupa'nın içinde bulunduğu sıkıntılı yıllarda orada eğitim almış kendine özgü sanatsal tavrını belirledikten sonra yurda

dönmüştür. Bu dönem ülkede 1914 kuşağının resimsel tavrını benimseyen sanat çevresi Zeki Kocamemi'nin resimlerine endişe ile yaklaşır.⁹¹

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. Tablolarında görülen renk anlayışı desene uygun bir sıcak-soğuk renk değerlendirmesi biçimindedir.⁹²

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

“...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 hacımı, 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 eşber piyesi dekorlarıyla belirtti. Öyle bir kale dekoru yaptığını hatırlıyorum ki, küçük okul sahnesinde bir tabur askeri barındırabilirdi. Fakat ne biz ne öğretmenlerimiz, ne piyesi seyretmeye gelen velilerimiz ve şehrin ileri gelenleri, bu dekordaki resim bilgisinin yüzde birini değerlendirecek ölçülere sahiptik.”⁹³

Zeki Kocamemi'nin “Peyzaj” isimli resmi, onun -Cezanne- yen ya da doğa kaynaklı, kübist ya da ifadeci tavrını bir arada gösteren bir resimdir. Bu anlamda batıda eğitimi sırasında öğrendiği kübizmin kendindeki ifadeci yorumu diyebiliriz bu

⁹¹ Kıymet Giray, **Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği**, s.118

⁹² Esin Dal, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 2**, s.1031

⁹³ Bedri Rahmi Eyüboğlu, **Öğretmenim ve arkadaşım Zeki Kocamemi**, Zeki Kocamemi Kataloğu, İstanbul, 1979, s.9

resme. Yüzeyde ilk dikkati çeken sert ve hızlı fırça sürüşünün güçlü etkisidir. Sınırları belirli yakın büyüklükteki renk alanları hem fırça sürüşünün hem kullanılan renklerin tonlarıyla resme vurucu bir etki kazandırmaktadır. Güçlkle bir ormanlık alan olduğunu anladığımız ve ortadaki patikada yürüdüğünü resme dikkatlice baktığımızda seçebildiğimiz figürümsü leke! Yüzeyde hacim, perspektif, modülasyon renk zıtlıklarıyla sağlanmıştır. Renklerin ton değerleriyle değil farklı soğuk-sıcak, yada kontrast renkler birlikte kullanılarak hacim duygusu oluşturulmuştur. Tonlar arasındaki pasajlar yok denecek kadar azdır. Önde kullanılan sarı en geride kullanılan sarıyla aynı ton. Yeşil her yerde neredeyse aynı tonda bir yeşildir. Kocamemi doğayı ve figürü (insanı) resmederken onu öyle içselleştirmiştir ki bunu oluşturduğu kompozisyondan ve figüre yaklaşımından anlayabilmekteyiz. Bu doğa kesiti içinde figürü de bir ağaç dalı, gövdesi yada oradaki bir taş parçası gibi görmüş ve öyle resmetmiştir. Tekniğinin ve fırça sürüşünün özgürlüğü yüzeyde ifadeci bir tavrı ortaya çıkarmıştır. Aslında diğer resimlerinde daha kübist bir tavır sergileyen sanatçının bu resminde kendi iç dünyasına ait izleri görmek mümkündür. Arka planda açık alanlar oluşturup üzerine de resmin kenarlarına doğru koyu renk alanları yüklemiş, hareketli, devingen bir etki sağlanmıştır. Bu devingen yapı tüm yüzeye neredeyse hakimdir. Bütün bu hareketlilik döngüsel hareketlerle ortada, ufuk çizgisinin solundaki sarı lekeye (ışığa) doğru hareket etmesine rağmen figür onun tersine, ondan kopan bir hareket içindedir. Bu sarı leke, patika, yol ve figürün statik duruşu resimde dingin alanlar olarak görülmektedir. (Resim 44)

6.1.4. Şeref Kamil Akdik (1899-1971)

Babası Hüsnühat, Ebru ve Minyatürle uğraşan Şeref Kamil, sanatla içi içe bir ortamda büyüdü. Daha çocuk yaşta resim yapan ve ödül alan biriydi. Bu resim sevgisi onun Hoca Ali Rıza ve İbrahim Çallıyla tanışmasına vesile olmuştur. Ailesinin desteğiyle Sanay-i Nefise Mekteb-i Alisi'ne giren sanatçı Warnie, Ömer Adil, Çallı'nın atölyelerinde çalışır. 1924 de Avrupa konkurunu kazanarak Paris'e gider. Burada Acedemie Julian'da Paul Albert Laurens'in öğrencisi olur.

O resimlerinde yalın ve duru bir anlatımı seçmiş, ışık ve renge önem vermiştir. Ancak onun bu yaklaşımı izlenimden değil kendi kişisel zevkinden kaynaklanmaktadır. Çok farklı konularda resim yapan Akdik'in resimlerinde Avrupa'da edindiği bilgiyi içselleştirip çalışmalarına yansıttığı görülür. Belirgin bir renk kullanımı onun resimlerinde ön plandadır. "Paris Lüksemburg Bahçesi" reminde açık koyu etkisinde bir kompozisyon oluşturmuş, yüzeyi yatay hareketler oluşturacak biçimde 'açık-koyu-açık' olarak düzenlemiştir. Alanlar bir bütün olarak ele alınmış, koyular içinde açıklar, açıklar içinde koyular bir girift oluşturmuştur. Üstte açık bir gökyüzü, altta figür ve heykel gurubunun oluşturduğu açık alan arasına, koyu yeşil armonide ağaçlar sokularak ve etkili bir açık koyu zıtlığı oluşturulmuştur. Bu resimde insanın doğaya müdahalesi sonucu oluşan değişimin izleri görülmektedir. İçinde yaşayan insanlarla doğa bir sanatçının gözünde yeniden biçimlendirilmiştir. Sanatçı bize yeni bir doğa ve insan önerisinde bulunmuştur. (Resim 45)

Akdik, çoğunlukla portre, ölüdoğa, manzara ve figür düzenlemelerinden oluşan büyük boyutlu kompozisyonlar gerçekleştirmiş, toplumun çeşitli kesimleri ile Anadolu insanını betimlediği yağlıboya portre ve figür düzenlemelerinde akademik anlayışın kurallarına bağlı kalmıştır. Anadolu ve İstanbul'un çeşitli köşelerinden suluboya tekniğiyle gerçekleştirdiği görünümünde ise daha çok izlenimci anlayışa yakın çalışmış, İzlenimcilik'in renk anlayışı ve ışık-gölge kullanımıyla hacimsel arayışlar ve sağlam yapı kaygısını birleştirme eğiliminde olmuştur.⁹⁴

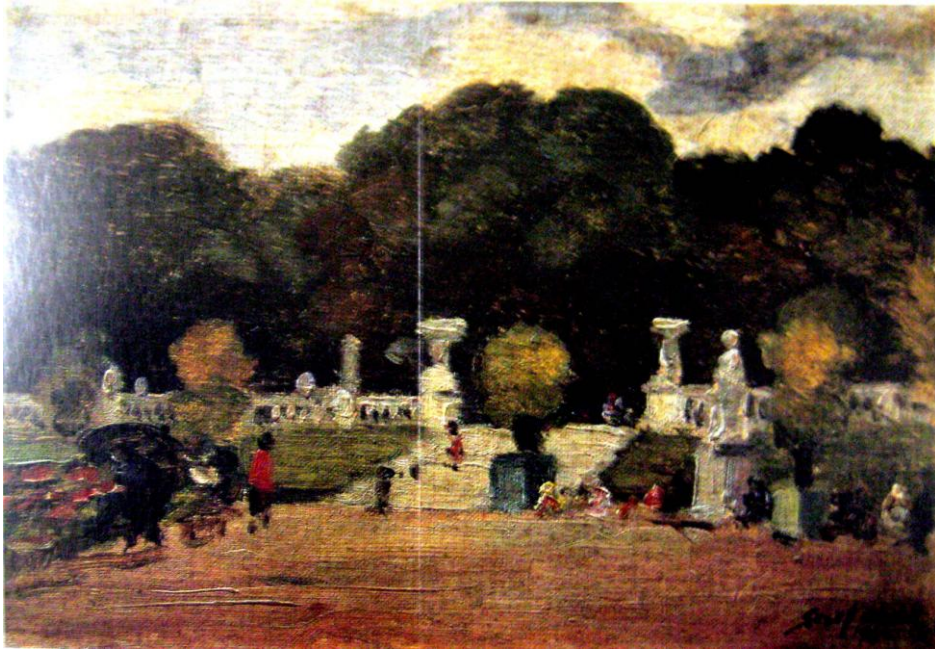
Özellikle portre ve figürlerinde yerel giysilerin özellikleriyle Anadolu insanının iç dünyasını tuvalerine yansıtan Akdik, Hat sanatının da etkisiyle çalışmalarında kaligrafik özellikler kullanmış ve istifleme açısından da geleneksel kurallara bağlı kalmıştır.⁹⁵

⁹⁴ Necla Arslan, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 1**, s.41

⁹⁵ a.g.e s.41-42



(Resim 44) Zeki Kocamemi, "Peyzaj", 32 x 39 cm, TÛYB



(Resim 45) Şeref Kamil Akdik, "Paris Lüksemburg Bahçesi", 19 x 27 cm, Mukavva Üzerine Yağlı Boya

6.1.5. Cevat Dereli (1900-1989)

Özellikle insanı konu alan resim ve manzaralarıyla tanınan Cevat Dereli, 1915 yılında Nazmi Ziya'nın desteğiyle Sanay-i Nefise Mekteb-i Alisi'ne öğrenci olmuş ve sırasıyla Hikmet Onat ve İbrahim Çallı'nın atölyesine devam etmiştir.⁹⁶ 1924 yılında Paris'e giden sanatçı orada Academie Julian'da Paul Albert Laurens atölyesinde çalışmıştır. Yurda 1928'de dönen Cevat Dereli Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde muallim muavini görevine atanmıştır. Derelinin resimlerinde hacim, biçim ve mekanın ön planda olduğu inşacı yapı görülse de o ışığa ve renge de önem veren bir ressamdı. Ancak bu renk ve ışık anlayışı izlenimcilikle bağı az olan kendine has bir durumdu. Daha çok içinde yaşadığı kent- köy peyzajları yada sadece peyzajlar, yaşamdan bir an, bir kesit onun resimlerinin konusu olabilmıştır.

Cevat Dereli'nin "Harman" resminde; aslında ilk bakışta kübist bir tavır izlenir. Ancak seçilen konu ve kültürel izler, üslubunun bu akılcı yanını törpüler nitelikte olup sanatçının iç dünyasının izlerini de izleyiciye sunar. Bir harman yerinin betimlenmesinde, sanatçı kırsal yaşam içinde o an orada olan, hayatın her alanında sıkıntıları pek de dile getirilmeyen köylü üç kadın figürünü resmetmiştir. Hatta bu doğa ve üçlü figür kompozisyonunda, doğa ve figürleri öyle bir biçimsel yaklaşımla ele almıştır ki 'doğada insan – insanda doğaya' dönüşmüştür. Çalışan bu üç kadın figürü sanki güneşin altında kavrulmuyor, terlemiyor, yorulmuyor da raks ediyormuş gibi betimlenmiştir. Resimde kullanılan sıcak renk armonisi, yöresel motifler, köy yaşamından izler ve nesnelere tümü sanatçının konuya olan duyarlı yaklaşımının izleri. Derinlik, oluşturulan biçimsel, geometrik kompozisyon ile yüzeye yaklaşmıştır. Hatta perspektif yok denebilir. Canlı cansız varlıklar formlara dönüşmüş, canlı varlıklar nesnelere bütünleşmiş haldedir. (Resim 46)

⁹⁶ Necla Arslan, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 1*, s.447

6.1.6. Fahri Arkunlar (1901-1971)

1918-1924 yılları arasında, Sanayi-i Nefise'de, Hikmet Onat ve İbrahim Çallı Atölye'lerinde öğrenim gören sanatçı, 1925'te devlet sınavını kazanarak gittiği Paris'te, Julian Akademi'sine devam etti. Dekoratif Sanatlar Okulu'ndan diploma aldı. Daha sonra Almanya'da, Leipzig Akademi'sini bitirdi.

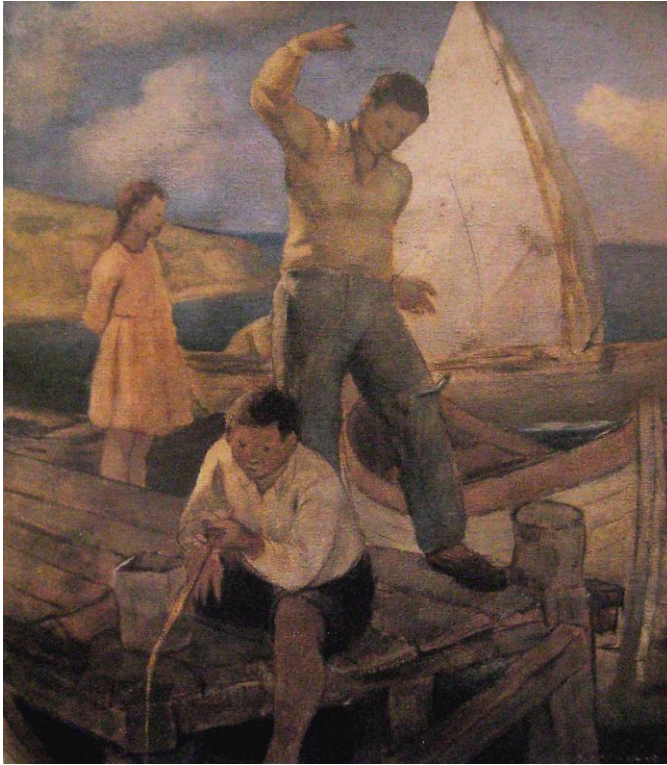
Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nin önemli üyesi Fahri Arkunlar, önceleri yaptıkları Rönesans resimlerini çağrıştırdığı için eleştirilmiştir.⁹⁷ Daha sonraları kendi yaşadığı izlenimleri ve içinde olduğu yaşamı resmeden sanatçı daha çok köy yaşam sahneleri betimlemiştir. Büyük ölçüde figürün ön planda olduğu bu resimlerde sadeleştirilmiş duru ve güçlü bir anlatım görülür.

Sanatçının “Balık Tutan Çocuk” isimli resmi, biçimsel olarak figürün ön planda olduğu bir resimdir. Renklerin az ve bir birine yakın tonlarda kullanıldığı bir atmosfer içerisinde, yine birbirine yakın tonlarda açık koyu sistemiyle derinlik oluşturulmuştur. Önde balık tutan çocuğun açık renkteki giysisi ile arkadaki neredeyse aynı tonlarda yelkenli arasına giren çocuk figürü, önden arkaya doğru sistematik planlar oluşturur. Bu üçlü ‘balık tutan çocuk, arkasında ayakta poz verir gibi duran çocuk ve yelkenli’ resmi diyagonal olarak ortadan ikiye böler. Kompozisyon güçlü bir yapısal anlayış içinde, her şey dengeli ve hesabı verilir bir sistemle kurulmuştur. Çocukların balık tutma macerası bahanesi ile Arkunlar, yaşamdan izlenimini resmetmek, bunu yaparken kendi bireysel anlayışı ile doğa ve insan birlikteliğini betimlemek istemiş gibidir. Doğa, figürlerde olduğu gibi, hatta daha yalın bir biçimde sadeleştirilerek ele alınmıştır. (Resim 47)

⁹⁷ Kıymet Giray, **Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği**, s.236



(Resim 46) Cevat Hamit Dereli, "Harman", 85 x 131,5 cm, TÜYB



(Resim 47) Fahri Arkunlar, "Balık Tutan Çocuk", TÜYB

6.1.7. Refik Fazıl Epikman (1902-1974)

Refik Epikman 1918 yılında Sanayi-i Nefise Mekteb-i Alisi'ne girer ve İbrahim Çallı'nın öğrencisi olur. Devlet desteğiyle Paris'de Julian Akademisi'nde Paul Albert Lauren atölyesinde eğitim görür. Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliğinin kurucu üyeleri arasında olan Refik Epikman'ın sağlam desen anlayışı ve inşacı tavrı bütün resimlerine yansımıştır. Soyutlama tavrındaki resimlerinin yanı sıra ışığa ve renge dayalı keskin form ve kütleli bir inşacılığın izlendiği doğa tasvirleri de bulunmaktadır. Bazen de soyutlama etkisindeki kurgular soyut bir kompozisyona dönüşür.

“Peyzaj” İsimli resminde sanatçı, yüzeyi soğuk ve sıcak olmak üzere neredeyse iki eşit parçaya böler. Arkadaki soğuk mavi renkte, düz boyanmış gökyüzüne karşılık, alt kısımda sıcak armonide ele alınmış, daha hareketli doğa görünümü betimlenmiştir. Bu sıcak alan, kübik formlar diyebileceğimiz geometrik planların söz konusu olduğu, yalın, sade bir anlatımla ele alınmıştır. İlk olarak kütleli formlarda gördüğümüz doğa, dağlar, ağaçlar ve yeryüzü tümü resmin içine girildikçe, oluşturulan yalın ve durağan kompozisyonundan dolayı, insana ait yalnızlık duygusunu çağrıştırır niteliktedir. Sade ve az ögenin hem de oldukça inşacı bir yapı içinde ele alındığı bu görünümü resminde sanatçı, insan figürü olmadan, insana dair olanı resmetmiştir diyebiliriz. (Resim 48)

6.1.8. Mahmut Cuda (1904-1987)

Darüşşafaka'da resme olan yeteneği ortaya çıkan Cuda daha 14 yaşındayken okul müdürünün ön ayak olmasıyla Sanayi-i Nefise Mekteb-i Alisi'ne girer. Hikmet Onat ve İbrahim Çallı'nın öğrencisi olur. Önce kendi imkanlarıyla Almanya'ya gider ve Hans Hoffman'ın öğrencisi olur. Ardından kazandığı devlet sınavıyla Paris'e

gider. Paris’de Prof. Lucien Simon’un öğrencisi olur. 1928 yılında yurda döner ve Güzel Sanatlar Akademisi’nde öğretmen yardımcısı olarak işe başlar.

Doğadaki nesnelere olanca gerçekliği ile resmeder, bunu yaparken nesnelere bazı detayları ayıklayarak yalın bir şekilde resmederek gerçekçiliği arttırır.

“Bu gerçekçilik, doğanın herkese görüldüğü yüzü ile hiç ilişkisi olmayan ilginç bir yorum gerçekçiliğidir. Kavrayış sınırlarımızı zorlayacak kadar olağanüstü bir düzeyde durmaktadır; mantıksal mekan yerleşmesi yanında bazen umulmadık bir planın özellikle niteliğe bürünmesi, hacim olayının gerçekleşmesi, için ışık gölge, fakat gölgenin kirletmediği bir koyuluk. Her ayrıntıyı aynı derecede verilmiş önem ve aynı anda bütünü egemenliğinde bir huzur, sessizlik içinde sadelik. Her haliyle konunun seçiminden düzenlenmesine kadar eşdeğer bir emek, bir önemseme eşliği. Her köşede aynı teknik süreklilik. Aynı anda ve çok kolay uygulanmış kanısı uyandıracak teknik rahatlığı.”⁹⁸

Somut gerçeklikten hareket ederek soyut bir gerçekliğe, formların ele alınışındaki sadelikle ulaşan sanatçı, doğadan seçtiği nesnelere anlamsal gerçekliğini resmine taşır. Bu durum hem natüremortlarında, hem portrelerinde, hem de görünüş resimlerinde söz konusudur.

⁹⁸ Doç.Özdemir Atlan, **Mahmut Cüda Retrospektif Sergi Broşürü**, 1976, s.2



(Resim 48) Refik Fazıl Epikman, "Peyzaj", 48 x 55 cm, TÜYB



(Resim 49) Mahmut Cüda "Trabzon'dan", TÜYB

6.1.9. Hale Asaf (1905-1938)

Hale Asaf, Meşrutiyet döneminin ilk kadın ressamlarından olan Mihri Müşfik'in yeğeni oluşu, ailesinin kültürel duyarlılığı onun resim sanatıyla uğraşmasında etkili olmuştur. Almanya' da Berlin Güzel Sanatlar Akademisi'nde Prof. Arthur Kampf atölyesinde eğitim almıştır. Almanya' dan sonra yurda gelen Asaf burada İnas Sanayi-i Nefise Mekteb-i Alisi'nde çalışır. 1926-1928 yılları arasında Paris'de Grande Choumiere atölyesine devam eder. Ağırlıklı olarak portre ve peyzajlar yapan sanatçının resimlerinde, inşacı (konstrüktivist) bir anlayış söz konusudur. Paris öncesi yıllarında puantilist bir anlayışta resim yaparken Paris'deki eğitiminden sonra bu tavrını devam ettirmez. Geometrik formları büyük lekeler yada yüzeyler halinde kullanmaya başlamıştır.⁹⁹

Hale Asaf'ın "Bursa' dan" isimli bu resminde; üstten bir bakışla o günün Bursa'sı resmedilmiş. Resim yüzeyinin tümünde sanatçının inşacı biçimlendirmesi görülmekte. Geniş düz yüzeyler oluşturan binalar ve onların duvarları, çatıları, pencereleri, evler arasındaki sokak, ağaçlar ve dağlar farklı biçimlerin uyumlu bir şekilde yan yana kurgulanmasıyla resmedilmiştir. Pastel renklerin hakim olduğu ve oldukça yakın tonlarla atmosfer oluşturulmuştur. Arkadaki dağların yeşil renkte koyu alanı ile alttaki şehir kesitinin açık alanı resmi ikiye bölmekte. Bu yalın anlatım içinde, sokakta koyu leke halinde bir insan figürü bulunmakta. Bu figürde resimdeki diğer öğeler gibi geometrik bir form olarak resmedilmiştir. Ancak biçimler arasında ki bu insan figürü ve dağın hakim yeşili içindeki koyu ağaçlar o günün Bursa'sının sakin yaşamının izleri niteliğinde. Ayrıca, biçimsel olarak koyu leke olarak betimlenmiş figür ile üstteki ağaçların koyulukları birbirlerini tamamlamakta. (Resim 50)

⁹⁹ Kıymet Giray, **Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği**, s.174

6.1.10. Nurullah Berk (1906-1982)

1920’de ailesinin sanat yapmasına destek olduğu Berk Sanayi-i Nefise Mekteb-i Alisi’ne girer. Sırasıyla Hikmet Onat ve Çallı’nın öğrencisi olur. 1924 Yılında ise kendi imkanlarıyla Paris’ e gider. Orada Ernest Laurent’in öğrencisi olur. 1928 Yılında yurda döner. Müstakillerin Kurucu üyeleri arasında yer alan sanatçı 1932 yılında arkadaşlarıyla arasında çıkan bir anlaşmazlık yüzünden birlikten uzaklaştırılır. İkinci kez Paris’e giden Nurullah Berk, önce Andre Lhote’nin sonra Fernand Leger’nin öğrencisi olur. Sanatçı yurda dönünce 1933 yılında kurulan ‘d’ Grubu’nun kurucu üyeleri arasında yer alır. Nurullah Berk kendi sanat anlayışını şu sözlerle ifade eder;

“ Sanat, gözden beyine, beyinden ‘ruh’ denilen gizli, sırlı, bizi biz yapan varlığımızın en durgun bütünlüğünü kendine toplayan mezardan öteye götüren içimizde, yanibaşımızda, gölge gibi bizi izleyen benliğimize güzelliği tanıtan sevdiren tek araçtır.”¹⁰⁰

Nurullah Berk, sentetik kübizmin etkisinde Anadolu motiflerini ya da kendi kültürüne ait öğeleri bir araya getirerek bir sentez oluşturur. Bu tür bir kübist etki onun resimlerinde konstrüksiyon’un kendine has bir yorumu olarak ta görülebilir. Eserlerinde ulusal bir kimlik arayışı içinde olan sanatçı bu yönde çalışır. Anadolu folkloruna ait yerel olan her şey, eski yazı, halı ve kilim süslemeleri, ilgisini çekiyor ve resminde batı eğilimleriyle beslenirken, gelenekten aldığı öğeleri birleştirmeye çalışıyordu.¹⁰¹

“Turan Erol, Sanatçının ressamlığı yanı sıra yaptığı diğer çalışmalarıyla ilgili şunları söylüyor; “Nurullah Berk’in kültür yaşamındaki yeri, önemi, yazarlık, hocalık, düzenleyicilik, bugün moda olan söylemiyle

¹⁰⁰ Kıymet Giray, **Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği**, s.198

¹⁰¹ G.Esra Genim, **Nurullah Berk**, Genç Sanat Aylık Güzel Sanatlar Dergisi, sayı:127, Nisan 2005, İstanbul, s.11,12

değil de, “curator” lük ve müze müdürlüğü gibi işlerle de birbirinden ayrılmadan, seçkin ressam kişiliği ile yan yana ya da iç içe yürütebilmesinden ileri geliyordu. Hoca Nurullah Berk ile ressam Nurullah Berk ya da ressam Nurullah Berk ile yazar Nurullah Berk arasında bir yer ayrımı yapmak güç. Özellikle yazar Nurullah Berk’e borcumuz büyük. Onun sayısı on beşi bulan kitaplarından kitap ve makalelerinden resim sanatına bir ucundan bulaşmış herkes yararlanmış olmalıdır. Dünya sanatının ilk bilgilerini onun kitaplarından makalelerinden öğrendik, biz. Ayrıca yarım yüzyıl boyunca kendi kuşağının, kendinden öncekilerin, kendinden sonrakilerin tanınması, anlaşılması için sayısız yazı, eleştiri yayımlayan da odur.”¹⁰²

“Fırtına” isimli resminde Nurullah Berk; tamamen şematize edilmiş biçimlerin bir araya getirildiği, bir deniz tasvir etmiştir. Bu resimde ki alanlarda soyutlama etkisi oldukça fazladır. Doğaya ait bütün formlar ve insan figürü, geometrik formlara dönüşmüştür. Aslında amaç doğadan hareketle oradan alınan biçimlerin belli bir plastik kaygıyla (sentezle) bir araya getirilmesidir. Deniz su değil de cam kırıklarıyla dolu bir alana, tekne ve gök yüzü bir bütün haline dönüşmüş, aralarında sadece renklerin etkisiyle oluşan bir espas bulunmaktadır. Üç figürde de kullanılan onları mekandan ayıran farklı renkler onları daha vurgulu kılmıştır. Dolayısıyla özellikle bu kayık ve gök yüzü, figürler arasında atmosferik bir espas değil renklerden oluşan bir espas, ‘soyut- boyut’ bulunmaktadır. Bütün bu üçgenimsi kübik formlar resmi katı ve sert bir anlatıma dönüştürmüştür ki zaten sanatçının istediği de budur. (Resim 51)

¹⁰² Turan Erol, **Nurullah Berk** , Haz. Hamit Kınaytürk, Garanti Yayınları, -Mas Matbaacılık A.Ş. İstanbul, 1996, s.8



(Resim 50) Hale Asaf, “ Bursa'dan”, 46,5 x 47,5 cm, TÜYB



(Resim 51), Nurullah Berk, “Firtina” , TÜYB

Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği üyelerinin neredeyse tamamında ortak olan yan konstrüktivist (yapısalcı) bir anlayışlarının oluşudur. Ancak hiç birinde tam anlamıyla kübist, inşacı yada geometrik forma dayalı bütün bir resim anlayışı yoktur. Hemen her konuda ve türde resim yapan bu dönem sanatçıları, doğadan bire bir etütler, realist portreler, peyzajlar ve natürmortlar yada kalabalık figürlü kompozisyonlar yapmışlardır. Bu anlamda öğrenimleri sırasında edindikleri deneyim, kendi ülkelerinin kültür ve formlarıyla yeni bir anlam kazanma çabasında olmuştur. Bir çoğu doğa tasvirleri yapmış, yaşadıkları Anadolu kent, kasaba ve köylerden görünümleri bazen izlenime dayalı bazen realist ve bazen de kendi kübist sentezleriyle resmetmişlerdir. Dolayısıyla bütün bu resimlerde çoğunlukla doğa içinde insan onunla bir bütün olarak resmedilmiştir.

6.2. D GURUBU

D Grubu daha önce karma sergilerde bir araya gelen, beşi ressam, biri heykeltıraş altı sanatçı tarafından 1933 yılında kurulmuştur. Grubun üyeleri, Elif Naci (1898 –1987), Cemal Tollu (1899-1968), Zeki Faik İzer (1905-1988), Nurullah Berk (1906-1982), Abidin Dino (1913-1993) ve Zühtü Müridoğlu (...) idi.¹⁰³

D Grubu Türk Plastik Sanatlar tarihindeki dördüncü birliktir ve ismini alfabenin dördüncü harfi olan (d)'yi simge olarak almıştır. Üyeleri arasına daha sonra katılacak olan, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Eren Eyüboğlu, Turgut Zaim, Sabri Berkel, Eşref Üren, Halil Dikmen, Arif Kaptan , Salih Urallı, Hakkı Anlı, Fahrünnisa Zeid, Nusret Suman, Zeki Kocamemi ile birlikte üye sayısını artırmıştır. Daha sonra resimlerini bir sergide grupta beraber sergileyen Leopold Levy, Şeref Akdik ve Cemal Nadir Güler' in de isimleri bu birliktelikle anılmıştır.¹⁰⁴

“1933-1951 yılları arasında etkin olmuş d grubu, Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği ile birlikte Cumhuriyet'in genç sanatçı kuşağını

¹⁰³ Ahmet Kamil Gören, **50.Yılında Akbank Resim Koleksiyonu**, Ana basım A.Ş.,1998, s.82

¹⁰⁴ Zeynep Yasa Yaman, **D Grubu Sergi Kataloğu**, s. 7

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 Akademisi'nde hocalık yapmakta olan bir kuşağın akademik izlenimciliğine de karşı çıkmıştır.”¹⁰⁵

D Grubu bir bakıma; Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliğinin kapısını açtığı çağdaş yorumu ve yaklaşımları daha belirgin olarak ortaya koyabilmişti. Ayrıca plastik ve bir anlamda da kendi içlerinde daha bir bütündüler ve bu onları Müstakiller'den ayıran önemli özellikleri olarak karşımıza çıkar.

“Kalp ve Kafa” birleşimi olması, duygu ile –mizaclara göre-rasyonel düşüncenin ortamını bulması gereken sanat yapıtında akıl, normal bir dozaj içinde işlemeliydi. Doğa karşısında yorumcu mekanizma ancak akıl yoluyla olanaktıydı. Yorum ise, sanatçıda, yaşamı boyunca tek çizgide kalamazdı, geçirdiği aşamalara göre değişir, değiştikçe de yapıtları durmaksızın geliştirdi. Empresyonizm'den sonra soyut akımlar, Batı Plastik sanatları içinde akademik anlayışının durgunluğuna son vermiş, yeni atılışlarla canlı, değişken, düşüncenin kah derinlerine inen, kah cilvelerine, fantezilerine katlanan bir alan olmuştu.”¹⁰⁶

Çallı Kuşağı izlenimciliğine karşı çıkan D Grubu sanatçıları, konstrüktivist, kübist anlayışta eser üretmişlerdir. Doğayı taklit etmek yerine klasisizm etkisinde yapısalcı-inşacı ve daha geometrik düzene bağlı resimler yapmışlardır. D Grubu'nun dikkat çeken bir yanı da, Anadolu motifleri ve folklorik öğelerini belli bir biçimsel anlayışla (Konstrüktivist - Yapısalcı) ele almalarıdır.¹⁰⁷

¹⁰⁵ Zeynep Yasa Yaman, **D Grubu Sergi Kataloğu**, s. 7-8

¹⁰⁶ Nurullah Berk, Adnan Turani, **Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı**, Cilt 2 s. 92

¹⁰⁷ Mustafa Orkun Müftüoğlu, **Batı anlayışına dönük Türk resim sanatında desen'in işlevi**, s-108, 2005

D Grubu birlikteliği inandığı bu yapısalcı-kübist anlayışa uygun bir fikir birliğine sahiptir ve resimlerinde daha sonra görülebileceği gibi doğa-insan ilişkisini de bu estetik anlayışla ele alacaklardır. İzlenimcilerden, doğa karşısına geçip onu resmeden ya da gördüğü dünyayı kendi algılayışıyla izleyiciye sunan sanatçılardan biçimsel olarak daha dönüştürülmüş/soyutlanmış bir doğa-insan resmi görmek mümkün olacaktır.

6.2.1. Elif Naci (1898-1987)

Ressamlığının yanı sıra bir yazar da olan Elif Naci 1914’ de Sanayi-i Nefise Mektebine girer ve Çallı’ nın öğrencisi olur. Ancak bu öğrenciliğe savaş yüzünden ara vermek zorunda kalır. Öğrenciliğinde Yeni Resim Cemiyeti, sonrasında Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği ve son olarak da D Grubu içerisinde yer alır. Elif Naci 1947’ye kadar D Grubu’nun düzenlediği bütün sergilerde yer almış ve bunun yanı sıra özellikle D Grubu ve farklı konuda çeşitli dergi ve gazetelerde yazıları ve bir çok kitabı yayımlanmıştır.¹⁰⁸

“1939 yılında Malatya Aslantepe kazılarına hükümet komiseri olarak görevlendirilen Elif Naci, Eski Malatya görünümünü bu anlayış içinde gerçekleştirir. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi’nde yer alan Peyzaj, sanatçının Malatya görünümüne örnek oluştururken, bu yıllarda benimsediği sanat görüşünü de sergilemesi nedeniyle önemli örneklerdir.

1950 yılında ise, dönemin sanat anlayışına uygun bir yaklaşımla soyutlamalara yönelir. Bu aşamada çalıştığı İslam Eserleri Müzesi’nden esinler alır. Eski yazılar üzerinde çalışır ve bu formların resim sanatına uyarlanması konusunda çabalar harcamaya ve bu sonuçları resimlerinde yorumlamaya yönelir.”¹⁰⁹

¹⁰⁸ Esin Dal, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, 1. Cilt, s. 514

¹⁰⁹ Kıymet Giray, “Mimar Sinan Üniversitesi İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu’ n dan Örneklerle Manzara”, s. 367

Kareye yakın bir kadraja sahip bu peyzajda resim sol üstten sağ yöne doğru diyagonal hareketlerle bölünmüştür. Gök yüzünün çok az gösterildiği yüzeyde ilk bakışta arkadaki dağ ve öndeki figürü de içine alan bölüm derinlik etkisi yaratmamakta ve bu açıdan perspektif yüzeye yaklaşmaktadır. Ancak güçlkle etrafından ayırabildiğimiz şemsiyeli kadın figürü, ve arkasındaki ışık düşen zemin bizi dağlar arasında bir vadiye götürür niteliktedir.

Oldukça yalın bir anlatımla az biçim ve az renkle oluşturulan peyzaj resminde sanatçı koyuların içine beyaz bir kadın figürü yerleştirip bu açık- koyu düzenlemeden dolayı figürün etkisini arttırmıştır. Bu şekilde belki de yüzeye yaklaşmış, soyut bir düzlem oluşturabilecek resim, figürün dahil edilmesiyle yaşanmışlığın olduğu, dağlar arasındaki vadilerde bir gezi betimlemesine dönüşmüştür. (Resim 52)

6.2.2. Cemal Tollu (1899-1968)

Çocukluğundan beri resme ilgili olan Cemal Tollu orta öğrenimden hemen sonra Sanayi-i Nefise Mektebine girmiştir. Savaş sebebiyle okuldan ayrılmış ve asker olmuş, savaş sonrasında ise yeniden Sanayi-i Nefise Mektebi'ne gelerek okuluna devam etmiştir.

“1927-1929 yılları arasında Elazığ öğretmen okulunda ,resim öğretmenliği yapan Tollu 1929-1932 yılları arasında Avrupa'ya resim öğrenimine gider. Bu üç yıllık süre içinde Andre Lhote, Fernand Leger, Hans Hoffman, ve Marcel Gromaire gibi özel atölyelerde çalışır. Ayrıca Despiau heykel atölyesinin çalışmasını da izler 1932'de, yurda döndükten sonra, Erzincan Lisesi'ne resim öğretmeni olarak atanır.1935'de kurulma çalışmaları süren, Ankara Anadolu Medeniyetleri Müzesinin müdür muavinliğine atanır. Cemal Tollu 1937'de Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'ne atölye öğretmeni olarak atanacak ve 1953 yılından sonrada resim bölümü başkanı olarak görev yapacaktır.

Cemal Tollu'nun bu yıllarda ürettiği resimlerinde, Marcel Gromaire atölyesinin etkileri yoğunluk kazanır. Geniş düzlemlerle oluşturulan anıtsal kütlelere dönüşen figürsel anlatımların egemen olduğu bu dönemde, biçim ağırlığı, desen yapısı önemle ele alınır. Heykel değerine ulaşan figürler bu etkiyi vurgulamak amacıyla, hemen ön planda iri gövdeleri kocaman elleri ile yer alırlar. Figürlerin anıtlaştırılması kadar serbest fırça vuruşlarıyla yakalanan tonlokaller de önem kazanır. Bu arayışlar Tollu resimlerinde deformasyonları kaçınılmaz kılar.”¹¹⁰

Kübist anlayışta resim yapan Tollu, Anadolu Hitit sanatının kunt (kaba) formlarını inşacı bir biçimde resmetmiştir.¹¹¹

“1935’de Ankara Arkeoloji Müzesi’nde yöneticilik yapmaya başlamasının ardından, resimlerinde Hitit yapıtlarının simgelerinin izleri görülür. Sezer Tansuğ, Tollu’nun bu dönemi için şunları söylemektedir: ‘D’ Grubunun en aktif üyelerinden olan Tollu, Anadolu’nun sert iklimiyle Empresyonist yumuşaklığın bağdaşmadığını görerek, Konstrüktivizm’e yöneldiği, resimsel biçimleri oluşturmada Anadolu Hitit sanatının kült biçimlerinden esimlenmeyi yeğ görmüş ve üslup sentezini bu yolla aramıştır. Hitit kabartmalarından esinlenerek yaptığı resimlerde kişisel üslup seçeneği ile doğrudan örtüşen bir kaynağı, bu kültürün yayıldığı yörede görme olanağı bulmuştu.”¹¹²

Cemal Tollu, Manisa’nın kurtuluşunu konu alan bir seri resim yapmıştır. Bunlardan biri olan “İstiklal Savaşı’nda Yakılan Manisa”, isimli Manisa’nın betimlendiği resim, dikdörtgen bir kadrāja sahip olup tüm yüzeyde sanatçının

¹¹⁰ Kıymet Giray, “Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu”, s.362

¹¹¹ Mustafa Orkun Müftüoğlu, **Batı anlayışına dönük Türk resim sanatında desen’in işlevi**, s-109, 2005

¹¹² Başak Yüksel, **Rh + Sanat Dergisi**, “Hitit Güneşi İstanbul’da Doğarsa”, sayı 34, İstanbul Kasım 2006, s. 80

yapısalcı tavrının hakimdir. Resmin kompozisyonunda; konusu olan savaş ve ondan kurtuluş anının betimlendiği yanan Manisa tuvalin merkezine konmuş ve yüzeyde yanan şehir ilgi odağı haline getirilmiştir.

Resimde kurgu en açık bölgeyi oluşturan şehir görünümünü vurgular niteliktedir. Resmin sağ ve sol yanlarını sınırlayan koyu-yeşil ağaçlar, ön kısımda iki yanda neredeyse simetrik duran figür grupları önden başlayarak yerdeki geometrik açık koyu düzeniyle bizi arkada yangının olduğu yere sevk eder.

Tuvalde üstten başlayarak aşağı doğru, gökyüzü, altında dağlar, şehir ve önde figür grubunun olduğu alanlar yatay dikdörtgenler oluşturacak biçimde düzenlenmiştir. Resimde genel olarak orta tonda bir açık koyu sistemi oluşturulmuştur. Resmi neredeyse iki eşit parçaya bölen açık armonideki şehir görünümü ve üst kısmı ağırlıklı olarak açık tonlarla ve soğuk armonideyken, alt kısım daha koyu ve sıcak armonidedir.

Resmin ön kısmında ve ortada, bir figür mü yoksa bir nesne mi olduğunu pek anlayamadığımız açık biçimle geriye doğru ışık hareket eder. Işık, yer ve şehir'e oradan yangının, sarılar, ok sarılar ve beyazlarla boyanmış bulutumsu dumana ve oradan da gökyüzüne-bulutlara devam eder. Bu hat yüzeyde bir 'S' oluşturur niteliktedir. Cemal Tollu' nun yapısalcı tavrının izlendiği bu resimde bulutlar birbirini ard arda takip eden geometrik formlara dönüşmüş, dağlar yontularak elde edilmiş bir heykele dönüşmüş ve neredeyse aynı anlayışla boyanmış figürler bir bütün halinde izlenmektedir. Tollu'nun bu sert-keskin formlara dönüşen biçimsel anlayışı yüzeyde anlatımsal olarak işine yaramış, savaşın yıkıcı yok edici etkisini, insanın kendine ve doğaya verdiği tahribatı etkili bir biçimsellikle sunmuştur. Resmin konusu, olayın olduğu yerin dramatik vurgusu ve daha önemlisi figürlerin kıyafetlerinin Anadolu öğelerine yani yöreselliğe yaptığı göndermeleri, ressamın konu seçimindeki ve ona yaklaşımındaki tavrının da belgesi gibidir. (Resim 53)



(Resim 52) Elif Naci, "Peyzaj" 70 x 79,5 cm, TÜYB



(Resim 53) Cemal Tollu, "stiklal Savaşı'nda Yakılan Manisa, 81 x 100cm", TÜYB

6.2.3. Zeki Faik İzer (1905-1988)

1923 yılında Sanayi-i Nefise Mekteb-i Alisi'nde öğrenci olan Zeki Faik İzer, eğitim bursu kazanarak Paris'te eğitim almaya gönderilir. Orada önce Andre Lhote'un öğrencisi olur ardından Uygulamalı Güzel Sanatlar Yüksek Okulu Prof. Maret atölyesinde seramik ve duvar resmi uygulamaları yapar ve son olarak Emile Othon Friesz'in öğrencisi olur. Paris'e ikinci gidişinde fotoğrafla ilgili çalışmalar ve illüstrasyonlar yapar.

O'nun sanata yaklaşımı, yeni denemeleri ve araştırmacı tavrından dolayı ve aldığı eğitimler paralelinde ömrü boyunca değişim göstermiştir. Plastik anlayışıyla ilgili aşağıdaki alıntı bize bu konuda fikir vermektedir.

“Başlangıçta Kübizm'den geçmekle beraber bu ekolün geometrikleştirilmiş işçiliğine, fazla entellektüel ve ölçülü tekniğine kendini uyduramamıştı. Andre Lhote' daki çalışmalarından sonra hoca olarak seçtiği Othon Friesz mizacına daha yakındı. Böylece “D” Grubu'nun ilk sergilerinde görülen desen, yağlı ve suluboyalarında İzer, dinamik, sinirli bir bakıma romantik bir karakteri açıklıyordu. O'da grubun öteki temsilcileri gibi desen tutkunuydu, durmadan desen çiziyor, suluboya, ya da guaşla renklendiriyordu.

Gerçeğe bağlı belli bir süreden sonra Zeki İzer soyut sanatta ve soyutluğun belli bir türünde sanatsal mizacının en uygun yolunu bulacaktı. Dış görünüşlerden arınmış, dış görünüşlerin hiç birini izlemeyen, doğanın hiçbir biçim ve görünümünü hatırlatmayan renk lekelerini peşin tasarlanmamış, hesaplanmamış etkisi uyandıran fırça oyunları tuval alanına serpiştirilen bu “icra” türü, Taşizm-Lekecilik adıyla modern sanatın belli başlılarındandı.”¹¹³

¹¹³ Nurullah Berk, Adnan Turani, **Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı**, Cilt 2 s. 221-222

Giorgione, Titian, ve daha birçok ressamın benzer kompozisyonda resmettiği, bir şablon gibi kullandıkları “Venüs” resmini, Zeki Faik İzer de kendi resminde kullanmıştır. Yine Giorgione’ nin doğa içerisinde, fırtınalı bir atmosferde resmettiği çıplak kadın resmindeki sorgulamayı da İzer bize yaptırmaktadır. Olmadık bir yerde-doğa içerisinde çıplak bir figür. Manet’ nin “Kırda Öğlen Yemeği” tablosunda olduğu gibi. Atölye içerisinde resmedilmiş olması gereken bir figür doğaya taşınmış, onun içerisinde resmedilmiş ya da resmedilmek istenmiştir. Dolayısıyla kapalı bir alandan doğaya taşınan figürle hem iç mekan hissini hem de doğanın kendisini İzer sunmaya çalışmıştır. (Resim 54)

6.2.4. Halil Dikmen (1906-1964)

Sanayi-i Nefise mektebinden mezun olduktan sonra Paris’ de eğitim görmüş, D Grubu içerisinde çalışmalarını devam ettirmiştir. Ancak resimsel anlayış olarak Rönesans resminin ışık dağılımını kullanmıştır.¹¹⁴

Güçlü bir açık koyu sistemine dayalı “Balıkçılar” resminde, Halil Dikmen kendine has üslubuyla ağ çeken balıkçıların o anki mücadelesini betimlemiştir. Ön plandan arkaya doğru art arda diyagonal bir sistemle dizilmiş figür grubu konunun vurgusunu arttırır niteliktedir. İnsanın doğayla mücadelesinde, tuvalde daha geniş bir alanı kaplayan figürler ve onların anıtsal tasviri ile sanki ona hükmeden varlık olarak betimlenmiştir. Işık ve renk anlayışı olarak Rönesans’ la paralellik kuran bu resimde, ışık arka planda dağlar arkasından daha cılız bir etkide iken ağlar üzerinden figürlere ulaşan ve bazılarında da silüet etkisi yapan tinsel bir vurguya dönüşmüştür. Sanatçının yüzeyde kullandığı deformasyon değil belki anıtsal ve yapısal etkiyi arttırıcı nitelikte olan bir yalınlaştırmadır. (Resim 56)

O’ nun resmi yapısalcıydı fakat Rönesans anlayışına ya da daha klasisist diyebileceğimiz bir tavra yakın kompozisyon kuruyordu. Doğa veya figür deformasyonu yapısal olarak oranlara bağlı anıtsal etkiyi arttıracak bir biçimlendirme

¹¹⁴ Esin Dal, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, 1. Cilt, s. 456

ile ele alınıyordu. D Grubunun diğer üyeleri gerçeklikten soyutlama anlamında bazen kopabilirken o doğaya ve gerçeğe çok daha bağlı bir ressamdı. Nitekim “Balıkçılar” konulu kompozisyonu bunun bir örneğidir.

6.2.5. Turgut Zaim (1906-1974)

Yöresel, geleneksel tavrı ile önemli bir isim olan Turgut Zaim, resimlerinde geleneksel sanatlara göndermeler yapar. Özellikle minyatür sanatına. O yaşadığı toplumun folklorik öğelerini kendi tuvallerine taşımıştır.

“Turgut Zaim’de, köy yaşamını minyatür esintileriyle yorumlayan ve anıtsal bir doku içinde yansıtan bir sanatçı olarak tanınacaktır.”¹¹⁵

Doğa ve içindeki varlıkları minyatür etkisinde, ancak yalın ve güçlü bir plastik anlayışla resmetmiştir. “Doğulu ve Batılı Halk’ın Atatürk’e Şükranı”, resminde de izlediğimiz sanatçının bu tavrı neredeyse tüm resimleri için söz konusu olmuştur. Onun bu anlatımı yani naif tavrı kendinden sonra Türk resmi içerisinde de bir çok kişiyi etkileyecektir. Oldukça büyük boyutlarda ve üçlü(Triptik) olarak ele alınan bu resimde çok fazla sayıdaki Anadolulu figür grubu bir şenlik havası içerisinde resmedilmiştir. Yüzeyde yerele ait olan her şeyi ve herkesi, Anadolu bir doğası içinde görmek mümkündür. Figürler yalın bir dille betimlenmiş, çok fazla sayıda olmalarına rağmen güçlü bir kompozisyonla sunulmuştur. Figür grubu resimde ilk planı oluştururken arkadaki doğa görünümü ikinci planda ve derinlik etkisi azdır. Vurgu doğa yada yerel görünüden daha çok insanların yaşamına, sevinçlerine, birlik ve beraberliklerine, güçlerine yapılmaktadır.

¹¹⁵ Kıymet Giray, “Mimar Sinan Üniversitesi İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu’ndan Örneklerle Manzara”, s. 499



(Resim 54) Zeki Faik İzer, "Nü'lü Kompozisyon", 99,5 x 120 cm, TÜYB



(Resim 55) Giorgione, "Venüs", TÜYB



(Resim 56) Halil Dikmen “Balıkçılar”, 151 x 226 cm , TÜYB



(Resim 57) Turgut Zaim, “Doğulu ve Batılı Halkların Atatürk’e Şükranı”, TÜYB, (Triptik)

6.2.6. Bedri Rahmi Eyüboğlu (1911-1975)

Trabzon Lisesi'nde öğrenciyken tanışma ve öğrencisi olma şansını yakaladığı Zeki Kocamemi' den temel bir resim eğitimi alma şansını almış ve 1929'da İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümünde öğrenci olmuştur. Orada da Çallı ve Nazmi Ziya Güran'ın öğrencisi olmuş ardından Fransa'ya gitmiştir.

“Çağdaş resim sanatımızda yöreselliğe, halk sanatının anonim ürünlerine dikkat çeken yorumlarıyla kendisinden sonra gelenler üzerinde dolaylı ve dolaysız etkiler yaratmış olan Bedri Rahmi, bir döneme damgasını basmış sanatçılar arasında yer alır. Ayrıca her türlü araç- gereç yardımıyla yeni anlatımlara yönelme konusunda, araştırmacı çalışmalara özendirici bir işlev getirdiği de kuşku götürmez.”¹¹⁶

Tam bir Anadoluocu diyebileceğimiz Bedri Rahmi Eyüboğlu, hocalığı, araştırmacı kişiliği, şairliği, yazarlığı, ressamlığı ve dekoratörlüğü ile Türk sanatında iz bırakan en önemli isimlerden biri olmuştur. Sanatı, öğrencisi olduğu Andre Lhote'dan çok Raoul Dufy'nin etkisinde kalmış ancak o kendine has kişiliği ile çizgisini oluşturmuştur. Yöresel olanı, folklorik öğeleri resminin başatı yapabilmiştir. Halı, kilim, çini hat, minyatür neye bakarsa baksın biçim, çizgi ve renk onun ilgilendiği öğeler olmuştur. Sanatçı yapmış olduğu duvar düzenlemeleri, mozaikler, seramik ve beton rölyef panolar ve daha bir çok benzeri uygulamayı yapar ve bunlar batılı değil yerli yaşadığı ülkeye has ve kendine has eserlere dönüşür.¹¹⁷

“İlk Geçen Tren'i Seyreden Köylüleri, Ekspresyona dayalı deformasyonlar ve renklerin kullanıldığı mekan derinliğinin ön plana atıldığı bir manzara olarak gözlemlenir.”¹¹⁸

¹¹⁶ Kaya Özsezgin, **Cumhuriyetin 75. Yılında Türk Resmi**, s.118

¹¹⁷ Nurullah Berk, Adnan Turani, **Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı**, Cilt 2 s. 106

¹¹⁸ Kıymet Giray, **“Mimar Sinan Üniversitesi İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu'nun Örneklemleri”**, s. 400

Bir şenlik sahnesinin betimlendiği “İlk Geçen Tren’i Seyreden Köylüler” resminde, ancak ismini okuduğumuzda belki ilk bakışta farkına varmayacağımız bir tren’in arka planda olduğunu görürüz. Ama resmin yarattığı ilk izlenim bir sevinç ve heyecandır. En önden arkaya kadar birbirini keser biçimde sıralanan sarı - sıcak armonide tarla ve yer şekilleri, figürlerin hareketleri tümü olayı, bir şenliğe dönüştürmektedir. Daha detaylı bakınca gözden kaçmayan, tüm insanların seyir halinde sırtlarının bize dönük oluşu ve bakış yönlerinin arkada belli belirsiz treni bize izletmektedir. resimdeki deformasyon betimlenmek istenilen konunun yöresel imgeleri ve Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun folklorik konulara olan ilgisi, biçimi ikinci plana atıp çarpıcı rengi ve hızlı sürüşünden kaynaklanan bir etkiye dönüşmektedir. Yüzeyde figürlerin geometrik formlar içerisinde dizilimi derinlik etkisi sağlarken, rengin ön ve arkada neredeyse aynı tonda kullanılması bu derinlik etkisini azaltır niteliktedir. Yine derinlikle alakalı olarak ressam, sağdan sol alta doğru hareket eden diyagonal yer şekillerinin aksi yönünde derine doğru sıralanan elektrik direklerini kullanmıştır. Gökyüzünün çok az gösterilmesi, toprağın ve tarlaların yapısal parçalanışı kırsal yaşamın etkisini arttırır nitelikte olup doğa içerisinde, orada yaşayan insana dair izlenimi arttırmaktadır. Bedri Rahmi Eyüboğlu bu resminde doğayı ve insanı birlikte ele almış, her ikisini de soyut yada soyutlanmış geometrik formlar gibi bütünleştirmiş, doğa biçimlerini ve insanı birbirini tamamlayan bir kilim motifiymişcesine organize etmiştir diyebiliriz.(Resim 58)



(Resim 58) Bedri Rahmi Eyüboğlu, “ İlk Geçen Tren’i Seyreden Köylüler”, 100 x 120 cm, TÜYB

6.2.7. Abidin Dino (1913-1993)

Yazar, karikatürist ve ressam olan Abidin Dino akademik bir eğitim almamış gazete ve dergi çalışmalarının yanında resim de yapmaya başlamıştır. D Grubu'nun kurucularından olmuş ancak daha sonra grup'tan ayrılarak Yeniler Grubu'nun içerisinde yer almıştır.¹¹⁹

Doğa soyutlamaları izlenimi taşıyan resimleri, soyut ya da soyutlanmış bir anlayışla ele alınmış yalın bir renk düzenlemesi niteliğindedir. Figür yada reel bir varlık görüntüsünü resimlerinde göremediğimiz Dino'nun çalışmalarında insana dair vurgu plastik bir dille anlamsal olarak vardır diyebiliriz.

6.3. YENİLER GRUBU

İkinci Dünya Savaşı sonrasında ortaya çıkan ekonomik yıkım ve beraberinde getirdiği toplumsal sarsıntı kültür ve sanatı da etkilemiştir. İşte bu ortamda Yeniler Grubu ismi belirir. Toplumsal Gerçekçilik, Yeniler Grubu'nun sanat anlayışında yansıma bulmuştur. Grup, çoğu Leopold Levy'nin öğrencileri olan Nuri İyem, Avni Arbaş, Selim Turan, Nejat Devrim, Kemal Sönmezler, Turgut Atalay, ve Abidin Dino tarafından oluşturulmuştur. Batılı etkilerle beslenen D Grubu'na karşı halka yönelip toplumsal sorunlar üzerinde duran bir anlayışla sanat yapma gayreti içerisinde olmuşlardır. Ancak konu her ne kadar yerel ya da toplumsal olsa da batılı teknikten kopamamışlardır. Açtıkları serginin ismiyle de bazen anılan gurubun "Liman" isimli sergisinin ardından Selim Turan, 1941'de ise Abidin Dino gruptan ayrılmış, Ferruh Başağa, Fethi Karakaş, Mümtaz Yener, Haşmet Akal gruba katılmıştır. 1946'dan sonra bazı üyeler toplumsal gerçekçilikten uzaklaşmıştır. 1951 yılına dek bir çok sergi açmışlardır.¹²⁰

¹¹⁹ Kıymet Giray, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, s. 457

¹²⁰ Zeynep Rona, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, s. 1939

Akademi'nin kurulduğu yıldan Yeniler Grubu'na dek önemli iki yapılanma görülmektedir. İlki Namık İsmail'in Sanayi-i Nefise Mekteb-i Alisi'ni lise ihtisas seviyesinde yapılandırmış olması ikincisi ise Burhan Toprak'ın müdürlüğünde, okulun orta ve yüksek devreli bir hal almış olmasıydı. Bu gelişmelerle beraber Avrupa'dan da önemli hocalar getirilmiş, Leopold Levy Resim Bölümü Başkanı olmuştu. Geldiğinde var olan atölyeleri yani İbrahim Çallı, Hikmet Onat, Feyhaman Duran, gibi eski hocaların atölyelerini muhafaza etmiş ve kendisine genç resamlardan yardımcılar almıştı. Bu genç resamlar; Bedri Rahmi Eyüboğlu, Cemal Tollu, Zeki Faik İzer, Nurullah Berk, Sabri Berkel idi.¹²¹

*“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.”*¹²²

D Grubu gibi Türk Resim tarihine geçmiş olan Yeniler Grubu'nun bazı sanatçıları ve resimleri incelenerek hem Türk resim tarihine getirdikleri hem de resimlerindeki doğa-insan ilişkisi irdelenmeye çalışılacaktır.

6.3.1. Nuri İyem (1915-2005)

İstanbulda 1915'de doğmuş olan sanatçı1944'de Akademi'yi birincilikle bitirmiş, okulda Nazmi Ziya, Hikmet Onat ve İbrahim Çallı'nın öğrencisi olmuş, son olarak Leopold Levy Atölyesinde çalışmıştır. Celal Esat Arseven, Nuri İyem'in sanatıyla ilgili şunları söyler;

¹²¹ Nurullah Berk- Kaya Özsezgin, **Cumhuriyet dönemi Türk Resmi**, s. 71-72

¹²² a.g.e, s. 75

1940'lı yıllar onun toplumsal içerikli, ifadeci tavırda resim yapmaya yöneldiği dönem olmuştur. Kendi üslubunu belirleyen sanatçı döneminin ve çevresinin gerçekçilik arayışını irdeler. Bu dönemden sonra soyut arayışlara girecek olan Nuri İyem, yaklaşık on yıl bu soyut tavırda eserleri üretir. Ancak 1960'lı yıllardan sonra figüratif bir yönelimle resim yapar ve bundan sonra bu kendi kişisel üslubu ile eser üretmiştir.¹²³

“Hisli bir realizm ile başlayan Nuri İyem, Kübizm, abstre geometrik tarzlardan takip ederek tekstural değerlere ehemmiyet veren bir ressamdır.”¹²⁴

İyem'in Üslubunun belirginleştiği, doğaya ve insana ve her ikisinin ruhuna dönük işerinin daha iyi anlaşılabilmesi için “Toprağı İşleyen Kadınlar” adlı eseri belirgin bir örnek oluşturmaktadır.

Resmin Kurgusal olarak bize Millet'yi hatırlatması hem seçilen konu hem de iki kadın figürünün hareketinden kaynaklanmaktadır. Aslında Millet'nin realist tavrı ve kırsalın, onun eserlerindeki anıtsal sunumunun İyem'in bu resminde hissedilmesi oldukça doğal bir durumdur. Her iki sanatçının ilgisi de bulunduğu toplum ve onun yaşamı üzerinedir. Ancak İyem'in bu resmi kullandığı renk ve oluşturduğu atmosferle Millet'den uzaklaşıp, kendine, toplumuna ve onun sosyal gerçekliğine dönüşen özgün bir hal alır.

Doğa ile insanın bitmez mücadelesinin izlendiği sahnede anıtsal bir duruşla resmedilen Anadolu kadını figürleri yaptıkları işten sanki mağrur bir edaya bürünmüş gibi ele alınmıştır. Arkadaki ağacın ve yanındaki figürün dikey hareketini aşağıda kara parçası yatay, çalışan kadının eğik duruşu diyagonal olacak şekilde dengelenmiştir. Yüzeyde soğuk renklerin hakimiyetini, figürlerin koyu sıcak etkisi karşılar. Doğa ve insan formlarının tümü yapısal olarak ele alınmış, yalın bir anlatımla sunulmuş böylelikle figürlerin ifadesi ön plana çıkarılmıştır. (Resim 59)

¹²³ Kıymet Giray, “**Nuri İyem**” Kitabı, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1998, İstanbul, s.11

¹²⁴ Nurullah Berk- Kaya Özsezgin, **Cumhuriyet dönemi Türk Resmi**, s. 76

6.3.2. Selim Turan (1915-1994)

Daha ilkokul yıllarında Malik Aksel'den resim dersleri almış, 1935 - 1938 yılları arasında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, Resim Bölümü öğrencisi olmuştur. Akademi'de dönemin birçok hocasından ders alan sanatçı bunların yanı sıra hat ve minyatür de çalışmıştır. 1947 yılında Fransız hükümetinden burs alarak Paris'e gitmiştir. Paris öncesinde Kübizm ve İzlenimciliğin etkisinde manzaralar ve toplumsal içerikli eserler üreten sanatçı Paris'e gittikten sonra soyut sanata yönelmiş ve Anadolu motifleri, kaligrafi öğeleri de barındıran işler üretmiştir.¹²⁵

Selim Turan'ın kendine has doğal tavrı onu hem soyut resimlerinde hem "Sarı Kız" isimli eserinde Anadolu'ya ve doğudaki motiflere sürüklemiştir. Bir minyatür duyarlılığı ile ele alınan "Sarı Kız" adlı resminde, dikey hareketlerle oluşturduğu yüzeyde derinlik az da olsa biçimlerin ve figürün ele alınışıyla oluşmaktadır. Bu derinlik üç boyutlu bir etki değil daha çok iki boyutluluk sağlamaktadır.

Resimde ağaçlar ve onun çiçekleri neyse genç kız da odur aslında. "Bahar" da diyebileceğimiz bu resimde kullanılan renkler, çiçekler, genç kız hatta ağaçların henüz fidan olması, hepsi doğulu bir müzik oluşturmaktadır. Bütün bu yalın, derinliği olmayan iki boyutluluk doğal bir Anadolulu doğa ve insan tasvirine dönüşmüş ve minyatürle bağ kurmuştur. Görünen doğa değil onun imgesi resmedilmiştir. (Resim 60)

¹²⁵ Necla Arslan, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, 3. Cilt, s. 1827



(Resim 59) Nuri İyem, “Toprağı İşleyen Kadınlar” ,61 x 53 cm, , TÜYB, 1969



(Resim 60) Selim Turan, “Sarı Kız”, 53.5 x 31 cm, mukavva üzerine yağlıboya

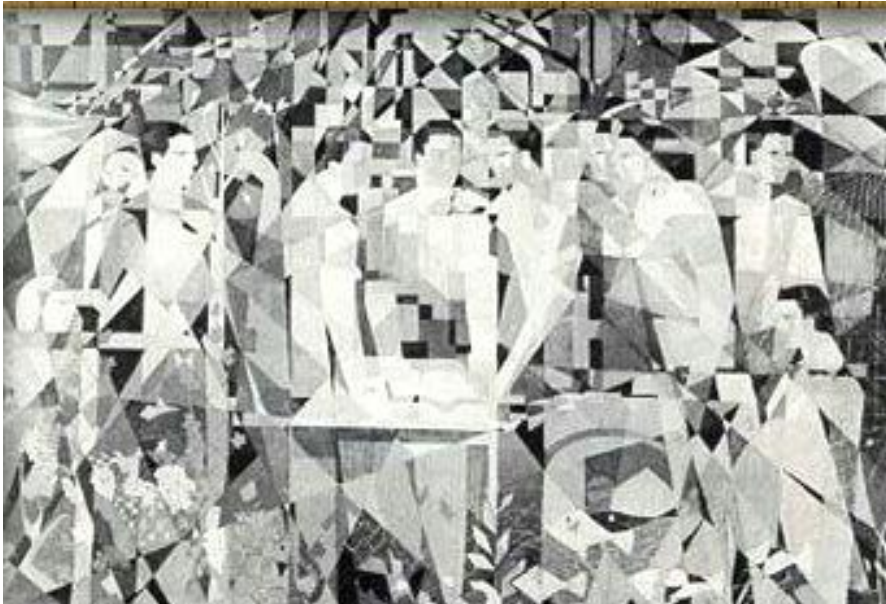
6.3.3. Ferruh BAŞAĞA (1915-)

1935’de Akademi öğrencisi olan Ferruh Başağa, Nazmi Ziya Güran’dan Levy’ye kadar dönemin birçok hocasının öğrencisi olmuştur. Yeniler Grubu’nun önemli üyelerinden ve Türk resminde geometrik soyut anlayışın önemli isimlerinden biridir.

Ferruh Başağa’nın resimlerinde doğadan dönüştürülmüş geometrik soyutlamalar en başından beri başat olmuşlardır. Üst üste çakıştırdığı geometrik renk alanları, biçimler arasında belli oranda şeffaf bir örgüye dönüşür. Hemen hemen her konu resmine girebilirken özellikle kendi coğrafyasından etkilenmiş ve bunu yaparken cam parçalarından düzenlenmiş bir vitray yada mozaik taşlarıyla oluşturulmuş bir düzen izlenir. Bir Limanı yada bir gemi grubu izlenimi veren “Soyut Kompozisyon”, isimli resim soyutlama etkisi fazla olan bir resimdir. (Resim 61) Bu resmin yanı sıra “Beraberlik” isimli resmi de bu türden, yani doğaya diğer resimlerine göre daha çok referans veren resimlerindedir. Resimde, bütün yüzey oldukça sıkı bir disiplinle hazırlandığı gibi küçük parçalar da bu düzenin dışları olarak onu bozmayan elemanlar halinde titizlikle tasarlanmıştır. Canlı ve cansız doğa kesitleri, Anadolu’ya da gönderme yapan insan figürleri, tümü, aynı biçimsel zevkle ele alınmış ve geometrik düzende iç içe bir yapıda resmedilmiştir. (Resim 62)



(Resim 61) Ferruh Başağa, "Soyut Kompozisyon", 50x50 cm, TÜYB



(Resim 62) Ferruh Başağa, "Beraberlik", 200 x 300 cm, TÜYB

6.3.4. Mümtaz Yener (1918-2007)

1935 Yılında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'ne girer ve Nazmi Ziya, İbrahim Çallı ve Léopold Lévy atölyelerinde çalışır. Dönem arkadaşlarıyla "Yeniler Grubu" nu kurar. Grubun toplumsal gerçekçi çizgisinden hiç ödün vermeden eser üretir. 1950' lere kadar sürecek olan Yeniler Grubu'nun toplumsal konuları işleyen sergilerinde bulunur.

“1960'lı yıllarda tuvallerine insanların ve makinaların yanısıra, karıncalar girmeye başlar. Uzun sanat yaşamı içinde toplumsal konular hep resimlerinin ana teması olur. Ayrıntıcı üslubu ile usta işi figüratif yapıtlarında hep kalabalıkları işler. Karıncaların yaşamındaki toplumsallık da sanatçıyı, bu yaratıkları resmettiği bir metafora yöneltir. Toplumsal yapının temeline dayanan çok figürlü çalışmaları Neo-klasik bir üslupta gelişir. Makinalara ve karıncalara yönelişte de bu felsefe saklıdır. İnsan makinaya hükmedebiliyorsa, onu yeniden yaratabiliyor demektir. İnsan, makina ve karınca sanatçının renk ve şekil anlayışında çağdaş bir estetik yapı oluşturur. Çalışmalarını bugün de aynı konular çerçevesinde sürdürür.”¹²⁶

Tek renkliliğe (monokrom) yakın armonisi ile ilk bakışta ne olduğunu anlayamadığımız bu canlılar, bir işçi eylemi-yürüyüşü sırasında ya da birlikte harekete geçmiş bir grup insanın haykırışı gibi ağızları açık “Karıncalar” dan oluşturulmuş bir resim ve Yener'in sanatının önemli örneklerindedir. Resmin izleyicide bıraktığı ilk etkinin acı olduğu söylenebilir. Bu sanatçının resmine yaklaşımından, toplumsal acılara karşı olan duyarlılığından kaynaklanmaktadır. Zaten sanatçının yaşadığı fırtınalı ruh halinin yansıtılabilmesi için renk aza indirgenip, dramatik etki arttırılmıştır. Ayrıca sonsuzluğa uzanan derin bir perspektif de yine bu duygunun hizmetindedir. O insanı görünür haliyle değil, özellikle

¹²⁶ N.Göksun Say, **Mümtaz Yener Retrospektifi**, sergi katalogları dizisi, Kazım Taşkent sanat galerisi Yapı Kredi Yayınları,s.12,13, 2006

yazarların yaptığı benzetme (teşbih) ögesini kullanarak dönüştürmüştür. Bütün bu anlamsal yaklaşım resimdeki plastik sonucu da etkilemiş ve belirlemiştir. (Resim 63)

6.3.5. Turgut Atalay(1918-)

Akademi’de İbrahim Çallı’nın öğrencisi olan Atalay grubun önemli isimlerinden biri olmuştur. Tiyatro sahneleri düzenleyen sanatçı bu alanda uzun yıllar çalışmış. Bazı resimlerinde bir tiyatro sahnesini düzenler gibi yüzeyi oluşturmuştur.

“Balerin”, isimli resmi de buna bir örnek teşkil etmektedir. Geometrik bir düzenin hakim olduğu resimde doğa ve insan metafizik bir etki oluşturacak biçimde tasarlanmıştır. Resmin merkezinde, geometrik bir parçalanmayla betimlenmiş kadın ve erkek figürü, yine arkada aynı biçimsel yapıda doğa tümü bir bütün olarak düşünülmüş ve yapısal formlara ayrılmıştır. Bu dozajı yüksek geometrik parçalanma sonuçta var olan gerçeklikten uzaklaşıp sanatçının plastik düzenlemesi içerisinde ki formlara dönüşmüştür. (Resim 64)

6.3.6. Avni Abraş (1919-2003)

1938 yılında İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi’nde öğrenci olan Avni Abraş, İbrahim Çallının öğrencisi olmuştur. Okulu bitirdikten sonra 1947 yılında Fransız hükümetinin bursuyla Paris’e gitmiştir. Fransa’da uzun süre yaşayan sanatçının resimlerinde soyutlama dozajı artsa da o doğadan hiçbir zaman kopmamıştır. O’nun resmi detaylardan arındırılmış renk alanlarına dönüşmüştür.¹²⁷

¹²⁷ Esin Dal, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, 1. Cilt, s. 124

“Levy’nin öğrencisi olarak akademide sürdürdüğü çalışmalarından yurda döndüğü son yıllara kadar kesiksiz bir anlayışı işlek ve temiz, yalın, duyarlı bir çizgiyi elden bırakmayacaktır.”¹²⁸

“Paris’ten”, adlı resmi Arbaş’ın sanat anlayışına dair fikir veren eserlerinden biridir. Resimde, Doğa-İnsan-Şehir üçlüsünün de beraber izlendiği görülür. Yatay dikdörtgen bir kadraja sahip olan resim, koyu-açık iki bölüm olarak düzenlenmiştir. Derinlik, diyagonal zemin kıvrımları ve nispeten bu diyagonal hareketi dikey kesen elektrik direkleri ile sağlanmaktadır. Sanatçının biçimi bir bütün olarak görmesi, detaylarından arındırıp birer renk yığını olarak sunması yalın, etkili bir anlatım oluşturmuştur. Tıpkı biçimde olduğu gibi renk kullanımında da ekonomik (cimri) davranmış az renkle yüzeyi boyamıştır. Günün getirisi olan, şehirleşme ve onun içerisinde yalnızlığa itilen insan ve doğa elemanları bu resmin başatı gibidir. Belki de koyu alan içerisinde küçük tutulan bisikletli figür’ün açık rengi bu yalnızlığa bir karşı çıkış, bir umut olarak karşımıza çıkar. (Resim 65)

Yeniler Grubu’nun Kurulduğu ilk yıllardan 1952’lere kadar bu grup etkinliklerine devam etmiş ancak aralarında kopmalar olmuştur. Sanatçıların bazıları farklı türde resim yapmayı denemiş, bazıları hiç vazgeçmeden yolunda devam etmiş ya da bazıları yaşamın içinde farklı işlerle uğraşmışlardır. Bununla birlikte Toplumsal Gerçekçi eğilimler 68 öğrenci olaylarının toplumsalcı yönelimi sonrasında etkisini artırarak günümüze dek gelmiştir.

Grup hareketlerinin yavaşladığı, bireyselci çıkışların yoğunlaştığı 60’lı yıllar sonrasında Toplumsalcı eğilimlerin yanı başında daha başka biçim ve biçem sorunlarının gündeme geldiği ve geçmişe göre daha geniş çerçeveli bir varsıllaşma ile çok renkliliğin yaşandığı söylenebilir.

¹²⁸ Nurullah Berk, Adnan Turani, **Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı**, Cilt 2 s. 53



(Resim 63) "Karıncalar", 74 x 99 cm, İstanbul, TÜYB



(Resim 64) Turgut Atalay, "Balerin", 68,5 x 93,5 cm, TÜYB



(Resim 65) "Paris'ten", 80 x 100 cm, 1956, TÜYB

6.4. ON'LAR GRUBU

Yeniler Grubu'nun ardından, toplumsal yaşamdan izleri resmeden, yerel olanla ilgilenen, D Grubu'nun önemli ismi Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun atölye öğrencileri, 1942 de kurulup 1952'ye değin etkinliğini sürdürecektir olan "On'lar" grubu'nu kurup hocalarının verdiği eğitim paralelinde çalışacaklardır. Grubun üyeleri arasında, Mustafa Esirkuş, Mehmet Pesen, Nedim Günsur, Fikret Otyam, Leyla ve Hulisi Sarptürk, Fahrünnisa Sönmez, Turan Erol, Osman Oral, Orhan Peker, Remzi Paşa, Adnan Varınca vardır. Bu grubu oluşturan sanatçılar beraber yaşadıkları toplumun yaşam öykülerini, motiflerini, yöresel öğelerini hocaları gibi ele almış ve ulusal bir sanat oluşturma gayreti içinde olmuşlardır.

Bu grubu oluşturan "Üyelerin büyükçe bir bölümü zamanla sanat ortamından çekilmiş olsalar bile, birkaçı, yöresel ve özgün resim dünyamızın etkili temsilcileri olarak ağırlıklarını duyurmaktan geri kalmamışlardır. Yapmış oldukları çalışmalarda çevreden, doğadan esinlenerek içten, yapmacıksız, soluklu anlatım yolları amaçlayan bu sanatçılar, Türk Resim Sanatı'ndaki kişilikli yerlerini almışlardır." ¹²⁹

On'lar Grubu içerisinde sadece toplumsal görünümü resmetmekle yetinmeyip, toplumsal sorunları üzerinde duran sanatçılarda olmuştur. Nedim Günsur bu sanatçılardan biridir.

6.4.1. Mustafa Esirkuş (1921-1986)

1948 yılında İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi Bedri Rahmi Eyüboğlu Atölyesi'nden mezun olan sanatçı, Mezun olduktan sonra uzun yıllar Anadolu'nun çeşitli yerlerinde resim öğretmenliği yapmıştır. On'lar Grubu'nun kurucularından olan sanatçı, 1969-1977 yılları arasında İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nde

¹²⁹ Kaya Özsezgin, **Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi Ansiklopedisi**, Cilt-3, s.70

restorasyon uzmanlığı görevini sürdürmüştür. Onun resimde esin kaynağı, halk oyunları ve Anadolu yaşamı olmuştur. 1970'den itibaren balıkçılar üzerine birçok çalışma yapmıştır .

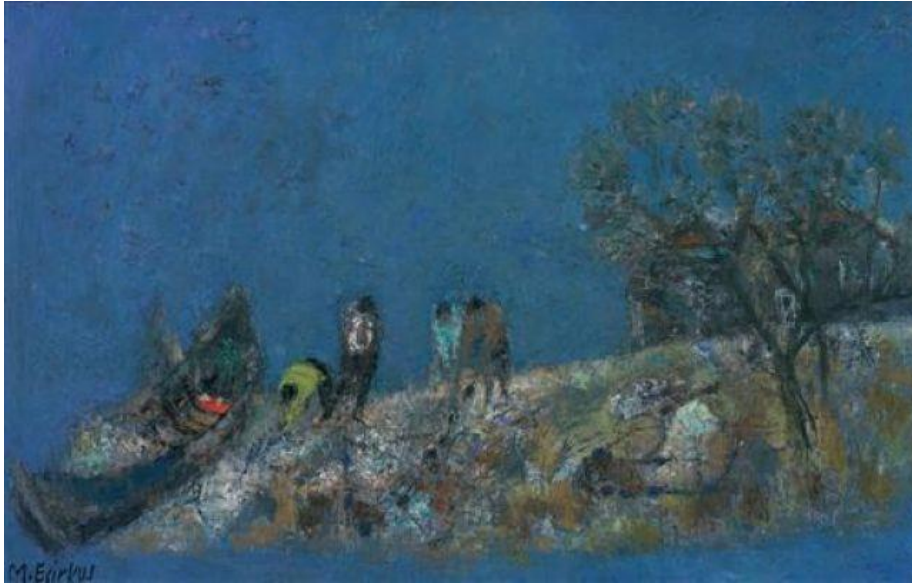
Sanatçının bu seriyi oluşturan eserleri içindeki “Balıkçılar” isimli resmi de bu konuda yaptığı resimlerden biridir. Resimde mavi o kadar önemli bir yer tutmaktadır ki, bu resme sanatçı isim koymasa mavi demek mümkün olabilirdi. Balık tutan insan figürlerindeki derinlik hissi, gök ve deniz birbirinden ayrılmadığı için, mavi düz bir yüzey gibidir. Ve bu iki boyutlu bir anlatıma dönüşür. Kullanılan bu mavi atmosferi dar açılı ve üçgen geometrik bir kara parçası böler. Yapıtın sağ tarafında konumlandırılan ağaçlar ve arkasındaki ev bizde derinlik duygusu yaratır. Yüzeydeki detayların seçilemediği bu eserde renk ve biçimlerdeki yalınlığın bir adım ötesi soyutlama götüreceği gibi görülse de sanatçının rengi ve figürün kullanma biçimi bizi bu konuda yanıltır. Doğanın üç boyutlu haline ilgisizliğini anlatmak istediği resimsel planı oluşturmak için böylesi sadeleştirilmiş bir kompozisyon oluşturmuştur. Vurgu tamamen doğa ve içindeki insandır. (Resim 66)

6.4.2. Mehmet Pesen (1923-)

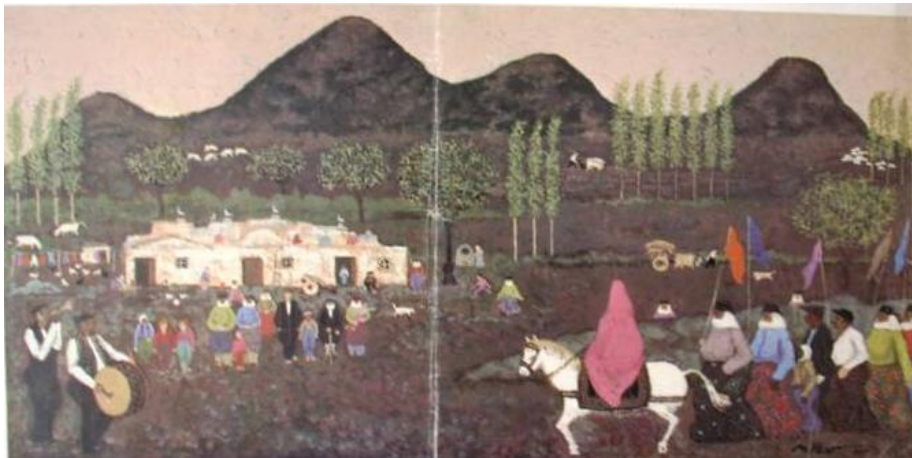
1948 yılında Güzel Sanatlar Akademisi Yüksek Resim Bölümü'nü bitiren sanatçı. On'lar Grubu'nu oluşturan sanatçılardandır. Minyatürle resmi bağdaştıran eserler üreten sanatçı uzun yıllar Haydarpaşa Lisesi'nde resim öğretmenliği yapmıştır. Anadolu ve Anadolu'da ki yaşam onun sanatının esin kaynağını oluşturur. Köy yaşamı, evleri ve kırsala ait olan onun resminin konuları arasındadır. Bu bağlamda, deyim yerindeyse doğayı bir yazma, üzerindeki de bir motif gibi ele almış ve işlemiştir.

Sanatçı “Köye Gelen Gelin” adlı resminde, köy yaşamından bir anı betimlemiştir. Rengarenk giyinmiş figürler bir minyatür etkisiyle ele alınmış, etraflarındaki doğa görünümü ise bütün bu hareketliliği dengeleyen yalın, sakin bir biçimde resmedilmiştir. İnsanlar, ağaçlar, dağlar ve yeryüzü iki boyutlu bir etki

oluşturur. Eserin sağ alt tarafında vurgulanan at ve üzerindeki gelin düz boyanmış ve üç boyutluluğu ortadan kaldıracak şekilde betimlenirken olaylar dizisinin merkezini oluşturmaktadır. Sanatçı doğadan aldıklarını kendince yeniden kurgulamış ve konunun elemanlarını da bu kurguya uygun biçimde sadeleştirerek yerleştirmiştir. (Resim 67)



(Resim 66) Mustafa Esirkus, “Balıkçılar”, 47 x 72 cm, TÜYB



(Resim 67) Mehmet Pesen, “Köye Gelen Gelin”, 30 x 61 cm, TÜYB

6.4.3. Nedim Günsür (1924-1994)

1948 yılında Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümü Bedri Rahmi Eyüboğlu Atölyesi'nden mezun olmuş, öğrencilik yıllarında On'lar Grubu içinde etkin rol oynamıştır. Aldığı bursla Paris'e gönderilmiş, Leger ve Lhote'un atölyelerine izleyici olarak katılmıştır. Paris'te kaldığı dört yıl boyunca yarı-soyut ve soyut çalışmalar yapan Günsür, yurda döndüğünde Zonguldak'a gitmiş ve bir süre de Karadeniz Ereğlisi'nde öğretmenlik yapmıştır. 1958'de istifa ederek İstanbul'a geldiğinde bir süre maden işçilerini konu alan resimler yapmıştır. Daha sonra kent görünümü ve yaşamına yönelmiş, 1961'de gurbetçiler ve inşaat işçileri konusunda, dramatik yanı ağır basan bir dizi eser üretmiştir. Yaşama doğaya ve insana dair her konuda eser üreten sanatçı, resimlerinde izleyiciye, doğa ve insan'ın bu bir araya gelişindeki samimi kurguyu izletir. Figürü oldukça yalın bir biçimde ele alan sanatçı, yapıtlarını oluşturan nesnelere stilize eder ve etrafındaki doğayı şiirsel bir anlatıma dönüştürür. İnsana dair duyguların tümünü kendi yalın anlatım biçimiyle ele alır.¹³⁰

*Sanatçının resimlerinde ele almış olduğu konular yaşamış olduğu dönemim gerçeklerinden oluşur. Bu süreçte Türkiye'de "Sanayileşme süreci, çarpık kentleşmenin koşutunda, göç olgusunu tetiklemiştir. Türkiye'de 60'lı yıllar hem 'iç göç'ün hem de 'dış göç'ün yaşandığı yılların başlangıcı olur. Sirtına yorganını denk eden baba ile, kucığına çocuğunu alıp iş bulma ve daha güzel bir yaşam umuduyla yola düşen anne köy ile kenti birleştirir, aynılaştırır;köy-kent haline getirir. Göç olgusu genişler, zamanla ülke sınırlarını aşar. Bunu sonucunda göç olgusu, sadece köyden kente doğru yaşanmış bir olgu olarak değil, yeni boyutuyla Günsür'ün resimlerinde biçim bulur. Trenler dolusu gurbetçi insan yatağı, yorgani, yıllık besiniyle (azık) Avrupa'nın değişik ülkelerine, özellikle de Almanya'ya yönelir, Berlin'e Münih'e, Hamburg'a, Köln'e akar."*¹³¹

¹³⁰ Aydın Ayan, "Türk Resim Sanatında İnsani Bir Duyarlılık: Nedim Günsür", Nedim Günsür Retrospektif Sergisi Kitabı, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2006, s.31

¹³¹ a.g.e. s.22-23

Günsür'un "Göç" isimli resmi panoramik diyebileceğimiz yatay dikdörtgen bir kadrāja sahiptir. Bu tür bir yatay seyir sanatçının ele aldığı konuyu yani bir yerden başka bir yere hareketi destekler niteliktedir. Açık-koyu karşıtlığını ve renk değerlerini aza indirgeyerek dramatik etki artırılmıştır.

Çok uzakta bir kent görünümüne benzer dikey biçimlerle arkasında Anadolu'dan bir köy ve en önde göç eden insanların tümü bu dramatik doğa örgüsün bir parçası gibidir. Bu yalın anlatımın içerisinde, figürler de biçimsel olarak yalın biçimleriyle ele alınmış ve detaylardan arındırılarak, resimde istenilen etkiyi oluşturmaları için kurgusal birer forma dönüştürülmüştür. Arkada dağlar üzerine serpiştirilmiş evler, kurumuş ağaçlar ve kıraç toprak birer motif gibi konumlandırılmıştır. Neredeyse resmin bütününde umutsuzluğun armonisi varken, en önde kollarını açmış çocuk, hareketi ve rengiyle belki de yeni umutları ve geleceği anlatır niteliktedir. (Resim 68)

6.4.4. Orhan Peker (1926 -1978)

İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi, Bedri Rahmi Eyüboğlu Atölyesi'nde eğitim gören sanatçı, 1947 yılında bir grup arkadaşı ile birlikte On'lar Grubu'nun kurucuları arasında yer almıştır. Mezun olduktan sonra, Avusturya'ya giderek Salzburg Yaz Akademisi'ne katılmış, Avusturya, Almanya ve Hollanda'da araştırmalar yaptıktan sonra bir süre de Paris'te kalmış, 1953'te Türkiye'ye dönmüştür. 1960'dan sonraki çalışmalarında at başları üzerine yoğunlaşmış olan sanatçı yöresellik anlayışına da yönelmiştir.

*"Orhan Peker özgün resim üslubunu, soyutlamaya yönelik lekeci bir anlayış çerçevesini yoğun ifade içerikleriyle kaynaştırarak gelişme yolunu açmıştır."*¹³²
Dönemindeki diğer arkadaşları gibi Peker de yaşadığı yerin resmini yapmış ve

¹³² Sezer Tansuğ, **Çağdaş Türk Sanatı**, s.382

yapmış olduğu resimlerdeki canlıların betimleniş biçimleri Anadolu vurgusu yapacak bir biçimsellikle ele almıştır.

“Ankara At Pazarı” resminde görüleceği gibi, kendi biçimsel anlayışıyla, dönüştürdüğu bir doğa-insan vurgusunu alımlayıcılara sunarken ele almış, konu doğada bir formu resmetmekten çok, ondan yararlanıp yeni bir dünya kurmaya yöneliktir. Sanatçının eserlerinde yöresel öğeler resmin sıklıkla içerisine serpiştirilmiştir. Lekeci tavrı, fırça sürüşündeki dinamiklik ve dokulu kullanımıyla kendine has yeni dünyalar kuran sanatçı, betimlediği nesnelere kendileştirmiştir.

(Resim 69)



(Resim 68) Nedim GÜNSÜR, “Göç”, 45 x 160 cm, TÜYB



(Resim 69) Orhan Peker, “Ankara At Pazarı”, 51x 97 cm , TÜYB

6.4.5. Turan Erol (1927-)

1951 yılında İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi Bedri Rahmi Eyüboğlu Atölyesi'nden mezun olan Erol, öğrencilik yıllarında On'lar Grubu'nun kurucuları arasında yer almıştır.

Turan Erol'un resmi P.Bonard, E.Vuillard, G.Braque'dan uzak doğu sanatına kadar birçok isim ve dönemin etkilerini taşır. Resimlerinde temelde güçlü bir renk ve biçim ilişkisine dayalı olan betimlemelerinde ayrıntı yerine lekenin genel etkisini irdeler. Erol, doğayı izleyen ve ondan kendince sonuçlar çıkaran bir sanatçıdır. Doğanın verdikleriyle yetinmez ve kendine özgü bir duyarlılıkla doğadaki görünümü aşma gayreti içerisine girer. Yapmış olduğu doğa resimlerinde biçim, leke ve renk gibi resimsel öğeleri ön plana çıkarır. Eserleri soyutlama dozajı yüksek, lekeci (taşist) resimler olarak tanımlanabilir.¹³³

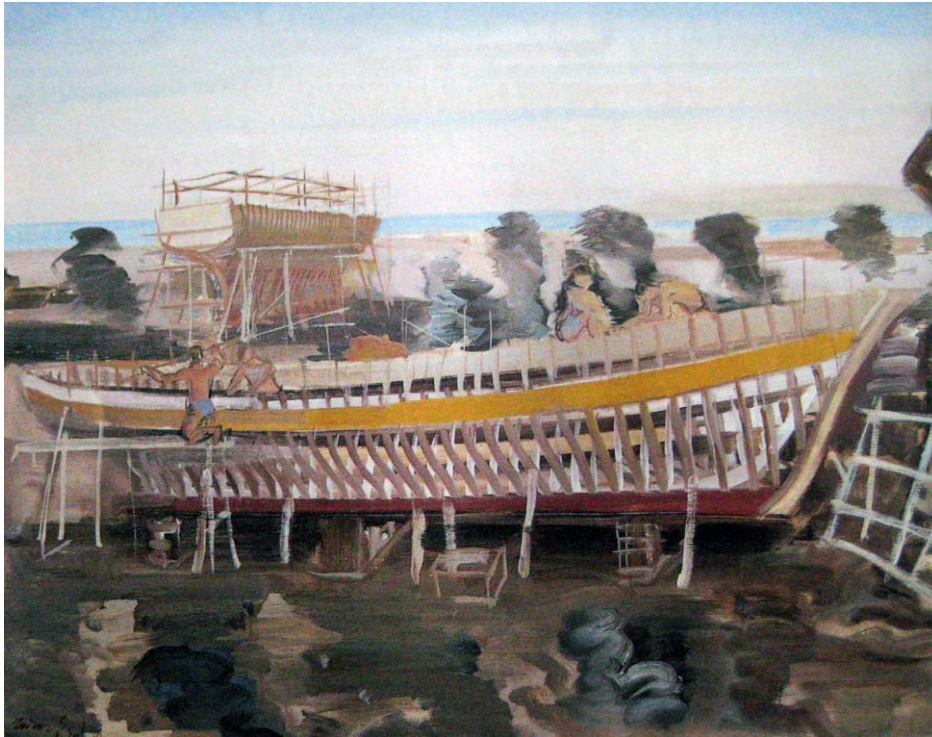
Doğaya bakışını konumlandırırken; 'doğada taklit edilecek bir güzellik yoktur' der ve görüşlerini şöyle dile getirir:

“İnsanın doğal nesnelere hoşlanmasında, 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) dışlaştıracak ipuçları arıyoruz. Doğayı bir model, bir örnek

¹³³ Türk ve Dünya Ünlüleri Ansiklopedisi, cilt-4, s.2018

değil, doğanın sanatçıyı taklit ettiğini öne sürmek belkide daha doğru olur.”¹³⁴

Sanatçının “Gün Batımında Tekneler” isimli resimde doğayı olduğu gibi kopya eden bir tavrın aksine, kendi ruhsal dünyasının izlerini doğada arayan yapıtlarından birisidir. Resimdeki doğa öğeleri, insanlar, ve insan yapımı nesnelere, tümü sanatçının gördüğü biçimiyle bir çırpıda boyanmış parçalardır. Detaylarından arındırılmış böyle bir duru anlatım, biçim ve rengin etkisini artırıcı niteliktedir. Resimde koyu açık alanlar belli bilinçli bir düzene göre kurgulanmış ve resmedilirken elin motor hareketinden de yararlanılarak dinamik bir sürüşle bütünsel anlatım kuvvetlendirilmiştir. Sanatçı, insan figürlerini de bu rahat fırça sürüşleriyle boyamış, resim içerisindeki biçimler ya da nesnelere onları ayırmamıştır. Bu da yüzeyde biçimsel bir bütünlük etkisi oluşturmuştur. (Resim 70)



(Resim 70) Turan Erol, “Gün Batımında Tekneler”, 80 x 100 cm, 1996 , TÜYB

¹³⁴ Ferhat Özgür, **Günümüz Türk Ressamları**, “Turan Erol”, YKY, Promat A.Ş. 1999, s.63-64, İstanbul

6.5. 1950'Lİ YILLARDAN GÜNÜMÜZE DOĞA- İNSAN İLİŞKİSİ

1950'li yıllar Türkiye'deki siyasi değişimlerin yaşandığı yıllar olmuştur. Tek Partili dönemden çok partili döneme geçilmesi yaşamı ve sanatı etkilemiştir. Daha önceden farklı gruplarda olan sanatçılar, gruplarını ve resimsel anlayışlarını bırakarak soyut resme yönelmiştir. Bu anlayışa göre eser veren sanatçılar arasında Ferruh Başağa, Selim Turan, Cemal Bingöl, Arif Kaptan, Halil Dikmen, Sabri Berkel, Zeki Faik İzer, Nuri İyem, Adnan Çoker, gibi isimler bulunmaktadır.

“1950'lilerin ressamı, 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.”¹³⁵

Yeniler grubu eserlerinde 1940'lı yılların toplumsal yapısını irdelerken ele alınan konulardan başlıca çalışanlar ele alınmış, bu konunun yanında dönemin savaş sonrası sıkıntılı yaşamının betimlemeleri irdelenmiş, dolayısıyla ortaya konan bu eserler toplumsal gerçekçi sanatın ilk örnekleri olmuştur. Yeniler Grubu sanatçılarının eserlerinde gördüğümüz bu tür resim konuları daha sonraki yıllarda devam etmiş, özellikle 70'li yıllarda gerçek anlamda toplumsal gerçekçi eserler üretilmiştir. Toplumsal gerçekçilik, Türk resim sanatını etkileyen önemli eğilimden biridir. Batı da bu eğilim Türk resim sanatından çok daha önce başlamış, tarihsel olaylar batıda olduğu gibi bizde de toplumun acısını derinden hisseden, onu içtenlikle yüzeye taşıyan sanatçılar tarafından ele alınmıştır. Ancak bizde toplumsal gerçekçilik ile sosyalist gerçekçilik batıdaki gibi algılanmamıştır.

“ Toplumsal gerçekçilik ve bu anlayışı benimseyen sanatçılar, çoğu kez sosyalist gerçekçilik ile kaynaklarda 'yerel, ulusal eğilimli sanatçılar' diye tanımlanan sanatçı grubuyla karıştırılmaktadır. Bunun başlıca nedeni, bugün toplumsal gerçekçi diye nitelendirilen bir çok sanatçıda söz konusu anlayış ağır bassa da bunların aynı zamanda başka eğilimlerin de etkisi

¹³⁵ Sezer Tansuğ, **Çağdaş Türk Sanatı**, s.247

altına girmiş olmalarıdır. Ayrıca toplumsal gerçekçi sanatta ideolojik boyuta kaymanın kolaylığı göz önüne alındığında kesin bir sınıflamanın güçlüğü daha iyi anlaşılacaktır.”¹³⁶

Yeniler Grubunun ardından toplumsal gerçekçi sanat anlayışı devam etmiştir ancak bu anlayışın yerleşmesi 1960’ lı yılları bulmuştur. 1955 – 1970 yılları arasında etkin olan soyut sanat anlayışının yanında figüratif eğilim ve toplumsal içerikli resimler yapılırken ülkede yaşanan darbe ve siyasi olaylar, sanatçıların kendi toplumu üzerinde düşünüp, yerel gerçekçi sanat üretmesinde etkili olmuştur.

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, Neşe 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 sanatçılarda toplumsal temaları ele alan eserler üretmişlerdir.¹³⁷

“1970’li yıllarda resim sanatı yaygınlaşmaya başladığı gibi ressam sayısı da artmıştır.iletişim araçlarının çoğalması, Uluslar arası bienaller, diğer Ülkelerle geliştirilen kültürel ilişkiler, sanat eğitimi veren kurumların sayılarının artması gibi ekonomik ve kültürel etkenlerle günümüz sanatı yenilikçi atılımlar içine girmiştir. 1966 yılından beri düzenlenen ödüllü resim yarışmaları, 1987 yılında birincisi açılan İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri, 1991 yılında başlayan İstanbul Sanat Fuarı sanat ortamına farklı boyutlar getirmiştir. 1980’li yıllarda başlayan başka bir gelişmede özel sanat

¹³⁶ Funda Berksoy, **20. Yüzyıl Batı ve Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik**, Bakışlar Matbaacılık San.ve Tic. Ltd .Şti., 1998, İstanbul, s.5

¹³⁷ a.g.e. s.129,135

galerilerinin her gün sayılarının çoğalarak açılmasıdır. Tüm bu gelişmeler günümüz resim sanatının kaynağını farklı etkilenmelerden alan değişik üslupsal özellikler gösteren zenginliğini oluşturduğu gibi bu oluşuma bağlı olarak gelişen bir sanat piyasası da yaratmıştır. ”¹³⁸

1980’lerden sonra iletişim alanındaki gelişmeler, batıyla olan yakın ilişkiler, Türk Sanatı’nda da batılı etkileri arttırmıştır. Batıda oluşan yeni kavram ve düşünceler, akımlar, ‘kavramsal sanat, enstalasyon (alan kurgu), video art’ gibi, resim sanatıyla birlikte var olmaya başlamıştır.

6.5.1. Fikret Mualla Saygı (1903 -1967)

Mühendislik eğitimi yapmak üzere Almanya’ya gönderilen Fikret Mualla, resim çalışmalarına burada başlamıştır. Daha sonra Fransa’ya taşınmış ve Andre Lhote’tan ders alan sanatçı Türkiye’ye döndüğünde bir süre Ayvalık’ta resim öğretmenliği yapmış, İstanbul’da bazı operetler için kostümler çizmiş ve kitap resimlemiştir. Bir süre Bakırköy Akıl Hastanesinde tedavi görmüş, 1939 yılında Paris’e dönmüş olan sanatçı, burada da zaman zaman yaşadığı sinir bozuklukları nedeniyle tedavi görmüştür.

Yaşamının büyük bir kısmını Fransa’da geçiren sanatçı resimlerinde sokaklar, sirkler, kahveler gibi yaşamdan konuları seçmiştir. Yaşamının her döneminde resim var olmuş, yaşamın gerçeklerini samimi ve içten bir biçimsel anlayışla yüzeye aktarma gayretinde olmuştur. Rengi ve biçimi ön plana çıkarmış olan sanatçının bohem yaşamı resimlerine konu ederken eserlerini saf, içten duygularıyla coşkulu öznel bir lirizm ile ele almıştır.¹³⁹

Sanatçının resimlerinin içinde ele alınan figür/insan olmasa olamaz bir şekildedir. Eserlerinde daha çok yaşadığı şehri ve içindeki doğal yaşamı resmine

¹³⁸ Prof. Dr. Ayla Ersoy, *Eleştiri Yazıları Işığında Resim Sanatımıza Sosyolojik Bakış*, Türkiye’de Sanat Plastik Sanatlar Dergisi, Sayı:47, Ocak/Şubat 2001, s.22,23

¹³⁹ *Türk ve Dünya Ünlüleri Ansiklopedisi*, cilt-4, s.2169

konu edinen sanatçının resimlerindeki renk birinci plandadır. Boya sürüşünden ve rahatlığından kaynaklanan spontane, diri bir etkide deforme ettiği formları oluşturur. Bunu yaparken çarpıcı renkler ve bütün alanlar oluşturan biçimleri ortaya çıkarır. Doğayı renk alanlarına ayırmış ve figürü de o alanların parçası haline getirmiş gibidir.

İnsan yüzleri ya da belirli insani formları kaldırdığımızda geriye sadece renk alanları kalır. “Paris Sokakları” isimli resmi de bu tür resimlerinden biridir. Fikret Mualla, figürü resmederken, figürün etrafındaki öğeleri resmederken ya da yaşadığı dünyayı resmederken kendi içine dönerek elini ruhsal bir ritme devretmiş gibidir. Sanatçı yüzeyi boyarken oluşturduğu ritme bağlı olarak, doğa ve insanı buldukları yere ve kimliklerine göre kendi içsel bakışıyla biçimlendirir diyebiliriz. (Resim 71)

6.5.2. Cihat Burak (1915-1994)

1943 yılında Güzel Sanatlar Akademisi Mimarlık Bölümü’nü bitiren sanatçı 1953 yılına kadar çeşitli resmi görevlerde çalıştıktan sonra. Birleşmiş Milletler Bursu’yla eğitim görmek üzere Fransa’ya gönderilmiştir. Bu dönemde resim çalışmalarına ağırlık veren sanatçı, 1965’te Türkiye’ye dönmüştür.

Burak’ın resimlerinde dikkati çeken ilk şey insan ve insancılıktır. Onun eleştirisi kör parmağım gözüne değil, filozofça bir yaklaşımdır. Resimlerinde Türk toplum yaşamındaki sorunları eleştirir, bunu yaparken de insanı ve yaşamını merkeze koyar. Çalışmalarında doğa ise içinde yaşanan çelişkilere şahit olurcasına konumlanıp olaylara tanıklık yapar.

Nazım Hikmet’in konu olduğu “Şairin Ölümü” isimli resmini de, sanatçı Nazım’a dair olan öğeleri sembolleştirerek resmeder. Bir şairin yaşamından kesitler üç parçadan oluşan yüzeye dağılırken doğa öğesi, beyaz güvercin ve çiçekler şairin yaşamına ve eserlerine simgesel göndermeler yapar. Sanatçı, resimsel kaygıları ikinci

plana atarak samimi bir şekilde anlatmak istediği şeyi kompoze etmiştir. Figürler yapısal olarak ele alınmış, fotoğraflar ya da imajlar bu resmin elemanı olmuştur. (Resim 72)



(Resim 71) Fikret Mualla, "Paris Sokaklarında", 21 x 30 cm , Guaj



(Resim 72) Cihat BURAK, "Şairin Ölümü", 125 x 200 cm, (triptik), 1967 , TÜYB

6.5.3. Neşet Günal (1923-)

Daha ortaokul yıllarında resme olan ilgisi beliren, Nevşehir Belediyesi bursuyla 1939 yılında Güzel Sanatlar Akademisi'nde öğrenci olan sanatçı Nurullah Berk, Sabri Berkel ve Levy'nin öğrencisi olmuştur. Öğrenciliğinin başından sonuna kadar figüratif eğilimde çalışmış, Avrupa sınavını kazanarak Paris' e gitmiş ve burada Lhote ve Leger'in öğrencisi olmuştur. Günal, çoğunlukla Anadolu kırsal yaşantısını resimlerinde betimlerken toplumsal eleştiriyi merkeze koyarak resim ve doğa gerçeğini birbirinden ayırmıştır.

Neşet Günal, içinden geldiği Anadolu köy yaşamını, kendine ait olanı ortaya koyarken sanatı üzerine Turgay Gönenç'in bir şiiri Günal'ın doğa ve insana yaklaşımını anlatması açısından oldukça ilginçtir.

*“Neşet Günal arz-ı hal üslubuyla düzenliyor yüzeyleri
Yakarmadan ve bir şeyleri suçlar gibi bakıyor insana
Anlamışlar sanki bizim anlamak istediklerimizi
Ve gözleriyle evleri arasında uzanan toprakta
Ak dikenler yeşermiş tek bitkileri
Bilerek duyarak etlerinde basıyorlar dünyaya
Çocuklarından yaşlılara bir erinç karşıtı gibi
Çoğalan yüzlerle çıkıyor karşımıza
Ve adamlar sanki ellerine dönüşmüş yüzleri
Bir duvar dibinde sıralanmış yan yana
Büyüyor durmaksızın görmediğimiz gözleri
O çağsız görünüşlü viran yapılarda
Bir yanıt gibi deviniyor elleri
Ve çocuklar oyun dışı kalmış gibi hüzneleri
Büyüyorlar sere serpe çorak topraklar boyunca
Uzuyor ayaklarından gözlerine bir toprak serinliği
Ürkmüş ya da ısınmak ister gibi bakışlarıyla..¹⁴⁰*

¹⁴⁰ Sezer Tansuğ, **Çağdaş Türk Sanatı**, s.270

Neşet Günal'ın resimlerinde kullandığı topraksı doku kullandığı renkle bütünleşmiş malzeme estetiği geri plana atılmıştır. Resimlerde kompozisyonda bütünlük düşüncesi dolaylı bir biçimde ele alınmıştır. Biçimsellikten daha çok ideadan kaynaklanan bir kompozisyon bütünlüğü söz konusudur.¹⁴¹

Sanatçının birçok resminde olduğu gibi “Mola” İsimli resminde kullandığı kompozisyon, renk ve figürlerin ele alınışı, kendine özgü anlatımı ve tekniğinin başarısı bizi bu sanatçının niteliğinin farkına varmamızı sağlar. Figürleri birer birer inceleyecek olursak, hepsinin kendi içerisinde ve çevreleriyle bir kompozisyon oluşturduğu, bu yöntemin de bütünü oluşturan kompozisyonun bir parçasına dönüşmüş olduğu görülür. (Resim 73)

Resimde, renk monokroma yakın ve ele alınan konunun dramatik etkisini arttırır niteliktedir. Günal'ın resimlerinde kullandığı topraksı doku resimlerinde doğayla bütünleşmiş, içinde yaşayan insanın da onun bir parçası olduğunu anlatır niteliktedir. Bu dokuyla alakalı sanatçı şunları söyler;

“Ben topraksı dokudan, duvarı 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.”¹⁴²

Doğanın topraksı etkisi yüzeye taşınarak özgün bir anlatıma dönüşürken doğa-insan kurgusu bir bütün olarak ele alınmıştır. Anıtsal bir betimlemeyle ele alınan figürlerin içinde buldukları kırsal yaşam giysilerine, güçlü bir ifadeye sahip yüzlerine ve ellerine yansımıştır. Bu sanatçının üzerinde durduğu toplumsal eleştirinin gerçeğidir. Abartılan eller, sanki resmin arkasında uzayıp giden sarp dağlarla, toprakla bütünleşmiş onun bir parçasına dönüşmüştür.

¹⁴¹ Mehmet Ergüven, **Sırdaş Görüntüler**, Agora kitaplığı, 2. basım, 2007, kitap matbaacılık, s.214, 2007

¹⁴² Evrim Altuğ, **Neşet Günal İle Son söyleşi**, Milliyet Sanat Dergisi, Sayı: 526, Ocak 2003,s.45

“Toprak Adam” resminde de aynı toplumsal eleştiriyi doğa içerisindeki insanın anıtsal ele alınışıyla, işlenişle ve hepsinden önemlisi yaşanmışlığın güçlü ifadesiyle bir bütün olarak resmetmiştir. Bu yalın ve dramatik anlatıma, kullandığı atmosferde katkı sağlarken rengi aza indirgeyip, Millet’in gerçekçi kurgusu ve biçimi, Daumier’ nin ifadeci yaklaşımına benzer bir tavırla figürü ve çevresini ele alır.

(Resim 74)



(Resim 73) Neşet GÜNAL, “Mola”,140 x 210 cm, 1962



(Resim 74) Neşet GÜNAL, “Toprak Adam”,185 x 96 cm, 1974

6.5.4. Yüksel Arslan (1933-)

Resme ilgisi küçük yaşta başlayan Arslan, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümünü bitirdikten sonra Paris'e yerleşmiş, 1965'te Kopenhag ve Berlin' de açtığı sergilerinde Artures adını verdiği dizi resimlerini düşsel bir dönemin ürünleri olarak Fransa ve 1967'de de Türkiye'ye taşımıştır. 1968-1980 arasında yaptığı toplumcu dönem işleri olan Capital resimlerini 'etkiler' adını verdiği bileşimci dönem resimleri takip etmiştir. Sanatçının çalışmalarını beş dönemde incelemek mümkündür. Arayış dönemi 1955, erotik dönem (Fallizm) 1955-61, düşünsel dönem (Arture) 1961-67, toplumcu dönem (Capital) 1968-80, Bileşimci dönem (Etkiler) 1980 ve sonrası dönemdir.

Arslan, *“Sanatçı, bir düşünür, bir şair-desinatör gibi çalışmak zorunda”*¹⁴³ dır derken kendini tanımlamaktadır ve kendisi çok üreten ve çok okuyan bir kişi olarak resimlerinde, Nietzsche, Marquis de Sade gibi yazarlardan Miro'ya, Klee'ye Siyah Kalem'den Karagöze, halk sanatına, hat ve nakış'a kadar resimlerinde birçok şeyin izlerini betimler. İnsan düşüncesinin somutlaştırıldığı yüzeyde, geleneksel sanatların çizgiye dayalı yeni bir yorumu anlam kazanır. Boyalarını kendi denemeleri sonucu bulur, Anadolu'da kullanılan doğal boyalar, mağara resimlerindeki boyaları araştırır, toprak boylarla bal, kemik, yumurta akı, kan, sidik, gibi birçok maddeyi karıştırarak elde ettiği kendine has bir boyayı kullanır. Bu boya resimlerinde monokrom rengi beraberinde getirir. İki boyutlu bir yüzey anlayışı içerisinde ele aldığı resimlerinde insan, doğa ve hayvan resmin amacı olmamış, düşüncelerin, iç ve dış dünyanın karmaşasını, çelişkilerini anlatmanın aracı olmuştur.

Toplumcu dönemine ait olan “Arture 159. Kapital IX (Kolonyalizm)” resmi, kırsala ve kent yaşamına gönderme yapan şehir ve doğa görünümü ve onun üzerinde, resimde büyükçe bir yer tutan el, bariz bir şekilde toplumun, insanın özgürlüğüne

¹⁴³ Pierre Cabanne, **Yüksel Arslan Defterler/Cahiers de travail 1965-1994**, Dost Galeri New, 1996, Ankara, s.32

hükmeden bir zorba gibi yerini alır. Boya tekniği ve gelenekle olan bağımlı bildiğimiz sanatçının bu resmi, monokrom bir armonide ele alınmıştır.

Resimdeki yerin ve arkadaki doğa görünümünün Anadolu olduğu kolayca okunabilir. Bu sakin doğal yaşama uzanan el bilinçli bir şekilde, hiç olmadık bir biçimde resme dahil olur. Elin biçimlendirilişinden kaynaklanan acımasız duygu tüm resme hakim olmuş, bu sakin yaşamı parçalayacakmış duygusu uyandırmaktadır. Sanatçı insana ve doğaya ait öğeleri kullanmakla onları ön plana çıkarmamış aksine onlardan yararlanarak iç dünyasındaki sıkıntılarla, yaşanan karmaşaya getireceği eleştiriyi betimlemiştir. Dolayısıyla doğa-insan ve resimlerdeki diğer öğeler onun anlatmak istediği şeyin aracı durumundadır . (Resim 75)

6.5.5. Özer Kabaş (1936-1998)

Robert Kolej’de mühendislik eğitimini tamamladıktan sonra 1957 yılında Yale Üniversitesi Güzel Sanatlar okuluna giren Kabaş, Albers Twarkow Atölyesinde 1962 yılına kadar çalışır. 1971 yılında ise İstanbul Güzel Sanatlar Akademisinde Temel Eğitim Derslerinde eğitimci olarak çalışmaya başlar. Özellikle Tersane, Balıkçılar, İstinye resimleri ile Kabaş, sosyal ve psikolojik gerçeği irdeler. Doğa ve insan arasındaki bitmez mücadele onun resminin temeline yerleşmiştir. Bu sebeple Sanatçının resimleri yeni figürasyon yada yeni dışavurumcu olarak tanımlanabilir.

“Kabaş, erken yıllarında desen ve özgün baskı dolayında canlı tuttuğu, daha sonra ise epik bir anlatım düzeyinde evrensel boyutlara taşımaya çalıştığı ve boya 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.”¹⁴⁴

¹⁴⁴ Kaya Özsezgin, **Cumhuriyetin 75 Yılında Türk Resmi**, s.150

Özer Kabaş, yaşadığı dünyayı ve çevresini öyle bir içsel kurguyla resim yüzeyine aktarır ki, bu aktarımın sadece bir örneği olan “Ağaçlarını da Götürdüler” adlı resmi bunlardan sadece biridir. Bu resme ilk baktığımızda masalsi bir olayın ya da mitolojik bir hikayenin resmidir diyebiliriz. Ancak O birebir gününü ve çevresini kendi resimsel anlayışıyla resmetmeye çalışmıştır. Bunu yaparken insanı ve doğayı bir bütün olarak iç içe ele almıştır.

Şematik olarak biçimlendirilmiş bir deniz ve aniden sağ yandan resme dahil olan kayık, üzerindeki insanlar ve ağaçlar, tümü aza indirgenmiş bir detayla yapısal olarak ele alınmıştır. Renk karşıtlıkları olmasına rağmen biçimdeki cimri tutum renge de yansımış yalın ve çarpıcı bir betimleme sağlanmıştır. Sanatçı bize, bu deniz yolculuğunda “ağacın bu kayıkta ne işi var” ? Sorusunu sordurur. Kurtulma ya da kurtarılma veya yeni bir yaşama, başlangıca doğru hareket mi? Bütün bu tasvirler aslında bizi insan ve onun doğa içerisindeki mücadelesine, sanatçının sosyal eleştirisine ve umuduna seyahat ettirir. (Resim 76)



(Resim 75) Yüksel Arslan, “Arture 159. Kapital IX (Kolonyalizm)”



(Resim 76) Özer KABAŞ, “Ağaçlarını da Götürdüler”, TÜYB, 1997

6.5.6. Erol Akyavaş (1936-1999)

Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Mimarlık Bölümünden mezun olduktan sonra eğitimini Floransa Güzel Sanatlar Akademisi'nde sürdürmüş, daha sonra Paris'te Andre Lhote ve Fernand Leger atölyelerinden ders almıştır. 1970'lerde minyatür sanatıyla modern resim sanatını kaynaştıran anlayışta resimler üretmiştir. Uzun yıllar New York'ta yaşayan sanatçının farklı arayışları çeşitli dönemlerde eserlerine yansımıştır.

Erol Akyavaş New York'a yerleştikten sonra özellikle Taşizm ve Soyut Ekspresyonizm ile ilgilenir, ancak o ilgilendiği batılı sanata kendinden ekleyerek katkıda bulunan bir sanatçıdır. Osmanlı kültürünün geleneğine bağlı, dünya kültürüne açık bir yapıya sahipliği eserlerine de yansır.

“ O yalnız uyanık bir zihne sahip değil; aynı zamanda evrensel uyum içinde bir tinselliğe sahiptir. Çeşitli geleneklerden etkilenir ve resimlerinde Hint dünyasındaki tanrılardan yaratıklara, Nazca Hintlilerinin Peru kayalarına işledikleri büyü işaretlerine, kabala öğelerine ve Mandala değinmelerine rastlarız; ve Granada'da Alhambra'dan tanıdığımız İslam-Mağribi kültürü resimlerinde sürekli yaşar. İnsanın yarattığı her şey gibi, bu dünyada geçiciliğe ödüün verir. Akyavaş'ın resimlerinde sürekli yıkılan ve yok olmaya mahkum kaleler, konaklar, tapınaklar görürüz.”¹⁴⁵

Sanatçı resimlerinde, farklı kültürlere, zaman ve yere ait öğeleri bir araya getirir.”Miraçname” isimli baskı resmi dizi resimlerinden biridir. Farklı öğelerin geometrik bir düzenle bir araya getirildiği bu baskı resimde, antik dönem heykeline, kaligrafi/yazı'ya, soyut dışavurumcu bir resme, bu kareler içerisinde rastlamak mümkündür. Sanatçı bütün bu farklı öğeleri kendine has plastik dili ile yüzeye taşımış ve yeniden betimlemiştir. İnsan figürü de yine bu kareler içerisinde daha önce var olan bir imajın yeniden sunumu olarak doğada yerini alır. Modernizm sonrası

¹⁴⁵ Wieland Schmied, **Doğu Batıya Karşı Erol Akyavaş'ın Anısına**, Erol Akyavaş Kitabı, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2000, İstanbul, s.45

postmodern diyebileceğimiz bu tür bir yapılanma içerisinde doğa-insan gözlenerek, görülen bir dünyanın ötesinde daha önce izlenmiş, görülmüş, hatta tasarımı olarak düzenlenmiş imajların Akyavaş'ın oluşturduğu kompozisyonlarda yeni birer plastik öge olarak belirir. (Resim 77)

6.5.7. Devrim Erbil (1937-)

Devrim Erbil, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yüksek Resim Bölümü'ne girdiğinde Halil Dikmen ve Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun öğrencisi olur. 1959 yılında Yüksek Resim Bölümü'nden mezun olduktan sonra arkadaşları ile 'Soyutçu 7'ler Grubu'nu kuran Erbil, 1963'te de Mavi Grup'ta yer almıştır. Devrim Erbil, 1991 yılında 'T.C. Devlet Sanatçısı' olmuştur.

Sanatçının resimleri Anadolu'ya ait yerel kaynakların izlerini taşır. Geometrik formlar içerisinde oluşturduğu doğa kompozisyonlarında soyutlama dozajı yüksek, hatta bazen tamamen soyuttur. Yüzeyde doğa, çizginin hakimiyetinde, hareketli motif grupları ile belirli bir ritme dayalı olarak kurgulanır. Sanatçının doğa ilgisi hakkında Kaya Özsezgin şunları söyler;

“Devrim Erbil'in resim dünyasında, doğa unsurlarının etkin işlevini yitirmemiş olması, doğa gerçekliğine çağdaş bir sanatçı yorumuyla yaklaşıldığını gösterirken, bu yaklaşımın aynı zamanda geleneksel ifade biçimlerinden bütünüyle kopulmadığı ve süslemeci estetiğin böylece yeni bir bakış açısıyla sorgulandığı sonucuna götürecektir bizi.”¹⁴⁶

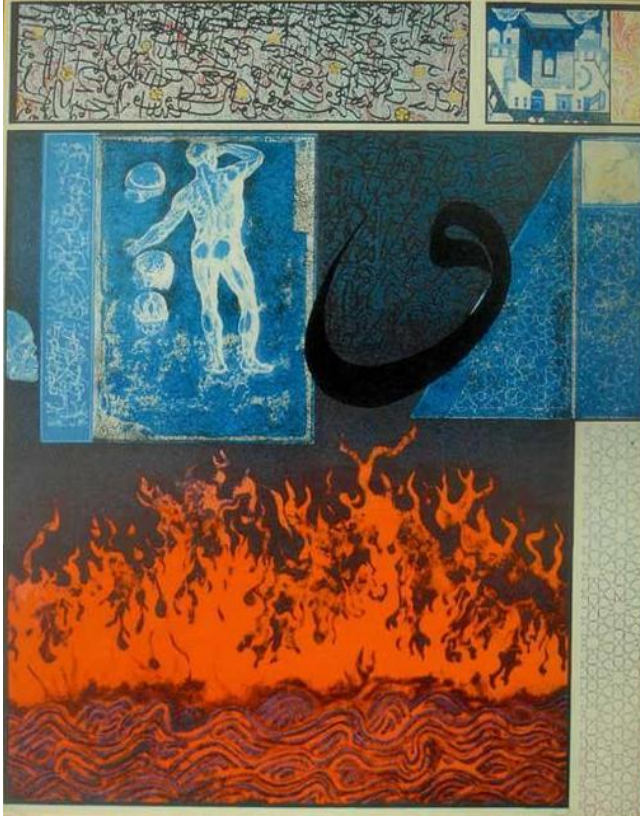
Sanatçının resimlerinde doğa ne kadar soyut ya da soyutlanmış, ritmik bir armonide ele alınmışsa figür de aynı biçimde ele alınır. Reel dünya çıkışlı ancak kendine özgü resimsel planlar içerisinde figür:

¹⁴⁶ Kaya Özsezgin, **Devrim Erbil ve Sanatı**, Artdepo, 2004, İstanbul, s.27

“iletişim imkanını saklı tutarak, salt düzenlemeye ilişkin sorunları irdeleme fırsatıyla Erbil, doğa olarak figürle tekrar ve dilediği tarzda hesaplaşabileceği özgür bir devinim alanı yaratmıştır kendine. Aslında Erbil’in nihai amacı, figürden çok, figürle hesaplaşma ihtimaline açık kapı bırakılmaktadır; figür-öncesi kimi amorph yapılar, bu ihtimalin hem sebebi, hem de sonucu olarak bizi yeterince aydınlatır .”¹⁴⁷

Devrim Erbil’in Anadolu izlenimlerinden yola çıkarak yaptığı seri resimlerden biri olan “Anadolu Çeşitlemeleri” resminde birbirini tekrar eden ritmik imgelerin arka arkaya gelerek oluşturduğu şiirsel bir heyecan ortaya koyar. Ancak bu şiirsellik her ne kadar bildik bir Anadolu görünümünden yola çıkarsa da doğaya ait bir şiirsellik değil, tamamen resmin kendine özgü plastik bir şiirselliktir. Sanatçı tekrar eden, büyük küçük geometrik formları belli bir renk sistemi içerisinde sıralar. Doğa ve insan bu sıralanış sırasında, soyutlanmış bir yüzey içerisinde, yeniden bir yaratımla ele alınır. Artık var olan doğa ve insanın kendisi değil sanatçının renkleri, biçimleri ve çizgileri izlenir. (Resim 78)

¹⁴⁷ Mehmet Ergüven, **Sırdaş Görüntüler**, s.273



(Resim 77) Erol Akyavaş, "Miraçname", 70 x 50 cm, Litografi



(Resim 78) Devrim Erbil, "Anadolu Çeşitmeleri", 85 x 95 cm, 1966, TÜYB

6.5.8. Mehmet Gülerüz (1938-)

Mehmet Gülerüz, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yüksek Resim Bölümü'nü 1966 yılında birincilikle bitirdikten sonra, 1970-1975 yılları arasında devlet bursu ile Paris'e giderek sanat öğrenimine devam eder. 1975-1980 yılları arasında, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde Öğretim Görevlisi olarak çalışır.

*“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”.*¹⁴⁸

Dolayısıyla resimlerinde insani çirkinlikleri abartılı bir biçimde kullanmak için deformasyona yer verir. Yüzeyin geneline hakim olan Expresyonist etki, yaşam içinden sahneleri ile insani bir sorgulama yapar.

Belirli bir ritmin hakim olduğu “Bu Yöne” resminde, ifadeci tavrıyla, iç güdüsel hareketlerle, yüzeyi boyayan sanatçı insan merkezli bu resimle, figürden başlayarak arkaya doğru çizginin yada rengin birbirini takip ettiği bir ritimle, geri planda doğa ögesi diyebileceğimiz dağ yada ‘dağımsı’ görüntüyü betimlerken resmin içinden figürün ve arkasındaki dizili grubun gösterdiği yöne doğru hareket ettirir alımlayıcıyı. Resim yüzeyinde fırça sürüşünün, boya kazımalarının yada el motorunun akıcı hareketiyle tümü coşkulu ve dinamik bir etkiyle imgenin konumlandırmasını sağlar. Doğa ve insan resimde aynı biçimsel anlayışla deforme edilirken yüzeyde doğa, insani duyguların hükmüne girer. (Resim 79)

¹⁴⁸ Türk ve Dünya Ünlüleri Ansiklopedisi, cilt-5, s.2547

6.5.9. Neş'e Erdok (1940-)

İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yüksek Resim Bölümü, Neşet Günal Atölyesi'nden 1963 yılında Yüksek Lisans Diploması ile mezun olan sanatçı, 1965-1966 yılları arasında İspanya hükümetinin sanat bursunu alarak Madrid'te resim çalışmaları yapar. 1967-1972 yılları arasında ise devlet bursu ile Paris'te l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux Arts'da, resim, fresk, resim tekniği ve vitray öğrenimi görüp yurda dönüşüne denk gelen 1972 yılında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Neşet Günal Atölyesi'nde asistan olarak görev alarak emekliliğini bu okulda profesör olarak tamamlar.

Neşe Erdok, Türk Resminde figüratif anlatımcı resmin temsilcilerinden biridir. Çoğunlukla kent yaşamı içinden insanları, kendisini ve yakın çevresindeki kişileri resminde görmek mümkündür. İnsan figürleri sanatçının kendine özgü görüşüyle biçimsel olarak karşdakinin kişisel özelliklerini ortaya çıkarmaya dönüktür. Tiplerler kişilik özelliklerine göre deformasyona uğramış, ışık-gölgeden öte açık - koyu düzeni ile ve az renkle oluşturulmuş, yalınlaştırılmış bir düzene sahiptir. Eserlerinde figür ve figür grupları anıtsal bir biçimsellik içerir. İnsanın ve insan duygusunun merkezde olduğu resimlerinde doğa ikinci planda kalır. Bazen fizik ötesi bir kurguyla, yerçekiminden bağımsız olarak uçan figür ya da nesnelere, bize poz veren değil, tiyatral bir sahnede yaşamını sürdüren figür yada figür grupları gibidirler.

“Affet Beni” isimli resminde Erdok, izleyiciyi, bir tiyatro sahnesi gibi düzenlenmiş biçimsel ve kişisel ifadenin ön planda olduğu sadece anıştırmaya dayalı bir doğa ile karşılaştırır. İnsan figürleri de kişilik özelliklerine göre belli bir deformasyona uğramış ve yalın bir anlatımla sunulmuştur. Resmin en ilgi çeken yeri ise arkada uçan kırmızı biçimdir (kumaş-figür?). Bu kırmızı alanın dışında resimde renk neredeyse gri tonlarla kompoze edilmiştir. Ellerin birbiriyle oluşturduğu bağ, figürlerin ifadeleri tümü sanatçının iç görüşü ve belli bir duygusal ritimle düzenlenmiş gibidirler. (Resim 80)



(Resim 79) Mehmet Gülerüz, “Bu Yöne”, 60 x 73 cm, 2001, TÜYB



(Resim 80) Neşe Erdok, “Affet Beni”, 160 x 150. cm, 2007, TÜYB

6.5.10. Gürkan Coşkun (Komet) (1941-)

Sanatçı, 1960-1967 yılları arasında Güzel Sanatlar Akademisi Yüksek Resim Bölümü'nde, Zeki Faik İzer ve Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun atölyelerinde eğitim gördükten sonra 1971 yılında devlet sınavını kazanarak Paris'e gönderilmiştir. Paris'te bulunduğu süre içerisinde Pompei Resimleri ve İtalyan Primitifleri'ni incelemiş olan sanatçının resimlerinde bu incelemelerin belirli yönlerinin etkileri görülmektedir. Öğrenciliğinin ilk yıllarında Toplumsal Gerçekçi resimler yapan Komet'in resimlerindeki Türk tipinin yerini zamanla Batılı tipler, düzensiz kalabalıkların yerini de tek figür ya da üçlü figürler almıştır. Sanatçı 1973-1987 yılları arasında sırasıyla Yeni-Romantik, Yeni-Dışavurumcu ve Post-Modernist anlatımların egemen olduğu resimler yapmış, sonraki yıllarda tamamen kendine özgü bir anlatıma ulaşmıştır.

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,”*¹⁴⁹ demektedir..

“Gizemli yorum fantezileri” sözüyle aslında onun resimlerinde var olan gerçek dışı ve/veya düşsel bir doğa içerisinde bulunan figürleri bilinmeyen bir dünyanın gizemli insanları olarak karşımıza çıkar. Bu gizemli doğa etkisi, kendine has boyasıyla eskiye ait oluş duygusunu arttırıcı niteliktedir. Resimlerinde gerçekte düş, hayal ile yaşamın doğrudan kendisi iç içe bir ortam olmuştur.

“Suda üç figür” resminde, Açık-koyuya dayalı bir atmosfer oluşturmuş, renk monokrom bir etkide kullanırken, koyu alanlarla izlenmeye başlanan resimde bu koyu alanlar arkada ağaçlara doğru açık bir armoniye dönüşüp gözümüzü ufka doğru taşır. Bu bildik doğa öğelerinin yalın ve ‘neredeyse kendisi değil de, sanatçının kendince dönüştürdüğü” duru anlatımı ve içindeki belli ölçüde yalınlaştırılmış figürleri izleyiciyi bir düş dünyasına götürmektedir. Sanatçı bu

¹⁴⁹ Sezer Tansuğ, **Çağdaş Türk Sanatı**, s.385

fantastik buğulu atmosfere karşı aniden sürpriz etkisi yapacak biçimde çizgiler girmekte ve bununla metafizik bir etki yaratmaktadır. Resimde su ya da toprak sadece fikir olarak bulunurken kendi dünyasındaki doğa ve içindeki insanları bize sunar. (Resim 81)

6.5.11. Nur Koçak (1941-)

1960'da girdiği Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yüksek Resim Bölümü'nde Adnan Çoker ve Cemal Tollu'nun öğrencisi olup okula bir süre ara verdikten sonra 1968'de Neşet Günal Atölyesi'nden mezun olan sanatçı, 1970-1974 yılları arasında kazandığı devlet bursu ile Paris'te resim dalında uzmanlık çalışmaları yapmış 1975 yılında Akademi'ye öğretim Görevlisi olarak atanmıştır.

“Koçak 1974'ten sonra, kadın iç çamaşırları, dudak boyaları, tırnak cilaları, parfüm şişeleri, gibi konuları Nesne Kadınlar/Fetiş Nesnelere başlığı altında, büyük boyutlarda ve foto-geçekçi ya da hiper realist denilen anlayışla resimlemiştir.” ¹⁵⁰

1979 yılından başlayarak aile albümlerinden seçtiği özel günlere ait aile fotoğraflarını duygusallığı yok ederek Fotogerçekçi bir tavırla resmeden sanatçı, daha sonra kadın ve kadın kullanım malzemelerini, vitrinleri aynı tavırla resmetmeye devam etmiştir. Bu resimlerde fetiş duygu irdelenirken kadın ve kadın yaşamını sanatçının ve toplumun yaşamından soyutlanamayacağı gerçeği üzerinde durmuştur.

Saydam ve parlak renklerle, sabırlı ve titiz bir işçilikle her türlü anı fotoğraflarını resmedip, gerçek yaşama bir şekilde göndermeler yapan sanatçı, güzellik, çirkinlik, iyilik, kötülük, gibi değerleri fotoğraftaki gibi ele alarak. Bu albüm resimlerini kendi toplum eleştirisini yapmak için kullanmıştır. ¹⁵¹

¹⁵⁰ Türk ve Dünya Ünlüleri Ansiklopedisi, cilt-6, s.3282

¹⁵¹ Ayla Ersoy, Günümüz Türk Resim Sanatı (1950 den 2000 e), s.150

Sonuç olarak sanatçının resimlerinde fotogerçekçi tavrı ve fotoğrafın kullanımından dolayı objektifin gördüğü bir dünya resmedilmektedir. Bu resmetme tavrı içerisinde fotoğrafın verdiği duygunun ötesinde kendi eleştirisini yansıtan sanatçı, doğa ve insan resimleri de fotoğraf karesinden alınan öğeler biçimindedir. Objektiften kaynaklanan saydam ve yapay bir biçimlendirme içinde figürler ve doğa, insan ve toplum eleştirisinin hizmetine Hiper Realist bir biçimde sunulmuştur. (Resim82)



(Resim 81) Gürkan Coşkun (Komet), “Suda üç figür”, 128.5 x 161 cm, TÜYB



(Resim 82) Nur Koçak, “Oto portre (Ben, II)”, 195 x 114 cm, 1984, Tuval üz. Akrilik

6.5.12. Alaattin Aksoy (1942-)

1963-1968 yılları arasında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Bedri Rahmi Eyüboğlu Atölyesi'nde öğrenim gören, 1972'den 1976 yılına kadar aldığı devlet bursuyla Paris'te eğitim alan Sanatçı, 1977 yılında Akademi Litografi Atölyesi'ne araştırma görevlisi olarak girmiştir.

Alaattin Aksoy, resimlerinde kendine özgü tavırla bir insan tiplemesi oluşturur. Gerçeklikten hareket eden ancak bu gerçekliğe yüksek dozda eleştirel karizma, fantezi ve ifadeyi katan sanatçı, resimlerinde anlatımı ön plana çıkarır. Aksoy, insan-toplum bağlamında 1960 kuşağı içerisindeki Mehmet Güler, Utku Varlık ve Gürkan Coşkunla (Komet) aynı paralele bir tavır alır. Özellikle son dönem resimlerinde figürler bir doğa görünümüne içerisinde yer alırlar. Atölyesinde yani iç mekanda yaptığı bu resimler kendi doğasına dönük birer açık hava resmi gibidirler.

“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 olan’ in arasındaki gerçeğin ikilemini yaşar.”¹⁵²

Aksoy'un kendine özgü figür deformasyonunu izlediğimiz “Unutulmuşluk” isimli eserinde, kompozisyonun kurgusundan figürlere biçilen role kadar genişleyen fantastik bir yaklaşımla karşılaşılır. Kompozisyonun kurgusu resmin ismine yani unutulmuşluğa göndermeler yapar, önde mavi elbiseli garip biçimde oturan kız, arkada harabeleri andıran mimari nesnelere ve rengi aza indirgenerek gri bir armonide ele alınan doğa, tümü bu terkedilmişlik duygusunu destekler niteliktedir. Bize birçok sorgulamayı yaptıran resimde tiplmeler tamamen sanatçının kendi dünyasına aittir. Merkezi bir nitelik taşıyan figürler içinde konumlandırıldıkları dış mekanda düşsel ve fantastik bir etki yaratırlar. (Resim 83)

¹⁵² Alaattin Aksoy, **Resim Sergisi Kataloğu**, Ak Sanat, 1993, s.2

6.5.13. Ergin İnan (1943-)

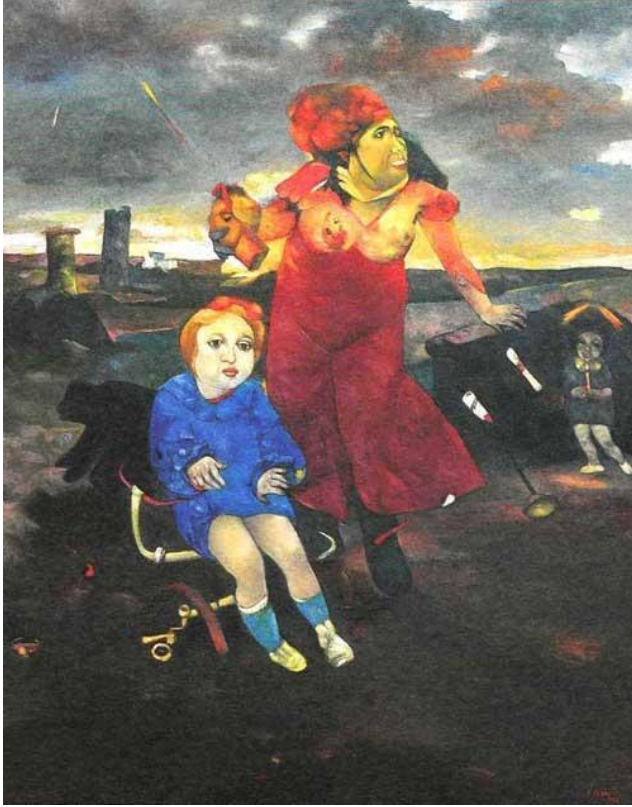
1968 yılında İstanbul Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu Resim Bölümü'nden mezun olan sanatçı, öğrencilik yıllarında Siyahkalem'i yakından incelemiş ve kendi üslubunun temellerini o yıllarda atmıştır. 1969'da Salzburg Yaz Akademisi'nde Vedova'nın öğrencisi olmuş, psikolojik anlatımın ağır bastığı portreler üretmiştir.

Doğa ile iç içe büyüyen sanatçının eserlerinde doğa-insan başat elemandır. Nitekim Türk ve Dünya Ünlüleri Ansiklopedisinde sanatçı için; "... *Doğa ve insan konulu desenleriyle tanınmıştır.*" ¹⁵³ denmektedir. Doğaya, insana dair yaşamın her alanından, Türk ve Dünya Sanatından birçok öge sanatçının resmine girebilmiştir. Bizans ikonlarından Anadolu halk sanatına, el yazmalarından Mehmet Siyahkalem'e kadar birçok imgeyi gördüğümüz İnan'ın resimlerinde insan, doğa, böcekler, yazılar, kelebekler, sürüngenler, gözyaşı damlaları, yapraklar, tümü ayrıntılı bir işçilikle iki boyutlu bir yüzeyde ele alınmıştır. Bunun yanı sıra insan ve doğa mistik bir anlayışla ve sevgiyle ele alınmış, örneğin doğanın bir parçası olan böcek, bütün bir doğayı temsil edencesine çalışılmış, mikro evren- makro evren'i temsil niteliğinde olmuştur.

Sanatçı, yaşamı, dünyayı, insanı bir böceğin gözüyle görür ve eşleştirir. Yüzeyde dağılan lekeler büyük küçük renk alanları, yazılar tümü bir böceğin gözünden gerçek dünyanın izleri gibidir. Karanlıklar, sıcak ışıklar, tümü böceğin küçük dünyası (mikro evren) içinde gördüğü gibi bambaşka bir dünyanın izlerini taşır.¹⁵⁴ İnan metafizik bir boyut etkisinde yaşam ile gerçek arasında kendi iç dünyasındaki gizemi izletir adeta bize. Artık doğa ilk bakışta gerçeküstü gibidir ancak irdelediğimizde bir böceğin reel dünyasına dönüşür. Dolayısıyla doğa-insan Ergin İnan'ın resminde gerçekle gerçeküstü arasında kendine has bir biçimsellikler irdelenir.

¹⁵³ **Türk ve Dünya Ünlüleri Ansiklopedisi**, cilt-6, s.2974

¹⁵⁴ Kıymet Giray, **Ergin İnan Kitabı**, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul, 2001 s.238



(Resim 83) Alaaddin Aksoy, "Unutulmuşluk", 146 x 114 cm, 1994, TÜYB



(Resim 84) Ergin İnan, "Binbir Böcek 20", 50 x 50 cm, 1996, TÜYB ve Akrilik

6.5.14. Cihat Aral (1943-)

1969’da İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yüksek Resim Bölümü’nü bitirdikten sonra 70’li yılların başında Paris’e gitmiş burada vitray, taş baskı, gravür eğitimi alan sanatçı yine bu yıllardan sonra toplumsal gerçekçi tavrıda, insanı merkeze koyarak doğa-insan çelişkilerini, toplumsal uyanışı yüzeye yansıtmaya çalışmıştır. İnsanı ve doğayı yalın bir dille ele almış olan sanatçı bu bağlamda kendi insanca yaşam eleştirisini betimlemiştir.

“Dayak, işkence, sorgulama, v.s. gibi deneyimleri konu olarak kendine özgü duyarlılığı ile, acı çeken, ezilen horlanan, işkence gören ve katledilen insan gerçeği sanatının özünü oluşturmaktadır. Tüm bunları şiddetli ve dramatik bir biçimsellik içinde soğuk renk armonileri ile şekillendirmektedir. Belli bir insanın özneliği ile değil, belli bir olayı yaşayan genelleştirilmiş bir insan figürü olarak nesneliği içinde ele almaktadır.”¹⁵⁵

“Çöp İnsanlar” adlı eserlerinde sanatçı, doğayı ve insanı bir bütün olarak ele almış ve aynı biçimsel anlayışla resmetmiştir. Sanatçı neredeyse tüm resimlerinde figürleri genelleştirerek ortak bir biçimselliğe sokar. O da yaşamın zorluklarını acı ve sorunlarını yaşayan genel bir bireydir. Resimde figürler karamsar bir ufka doğru hareket etmekte. Gökyüzü, yer, dağlar ve arkadaki kuşlar tümü bu insanların yaşamıyla biçimlenmiş gibi. Etkili bir açık koyu sistemiyle resim kurgulanmış, koyu figürler ilgi haline getirilmiştir. Resimdeki koyu alanlar karamsar bir etki yapmaktadır. Her şeyin aza indirgenerek kullanıldığı yüzeyde renk monokroma yakındır. Bu da dramatik etkiyi arttırmaktadır. (Resim 85)

¹⁵⁵ Ayla Ersoy, *Günümüz Türk Resim Sanatı(1950 den 2000 e)*, s .117

6.5.15. Mustafa Ata (1945-)

1971 yılında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yüksek Resim Bölümü'nden mezun olduktan sonra yurt içinde ve yurt dışında çok sayıda karma sergiye katılmış, 2005 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nden emekli olmuştur.

Soyut bir mekan/doğa anlayışı içerisinde ele aldığı figürleri genelde insan dramını konu alır. İki boyutlu bir espas ile kimlikleri belirsiz figürleri yalnızlık duygusu ile ele alır. Yine bu figürler durağan, hareketli yada çok hareketli biçimde resmedilmiştir. Sanatçının resimlerinde soyutlanmış doğa görünümü içerisinde insan gerçek dünyanın ötesine erişmiş işaretleri andırır. Renk onun vazgeçilmezidir. Sanatçının resimlerinde temel kurgu renge dayalıdır. Renk kışkırtıcı, sembolik, psikolojik ve çizginin de yerini alır niteliktedir. Renklerin oluşturduğu şeritler, çizgiseli kodlar niteliktedir.¹⁵⁶

Sanatçının toplumsal duyarlılıkla yaptığı “Sabra ve Şatila” isimli resminde Filistin’de İsrail tarafından yapılan bir katliam konu edilmektedir. Bilinçli bir kompozisyonla yatay doğa biçimleri içerisine yerleştirilen figürler şematik olarak ele alınmıştır. Ufukta yatar biçimde ele alınan figür ölümü hatırlatmakta, cenin vaziyetindeki şematik figürler yaşamı ve sol önde duran figür ve köpek ise bütün bu yaşama duyarsızca bakan birini anlatır gibidir. Resimde her ne kadar bu dünyaya ait öğeler bulunsada, ölüm duygusu ve başka bir alem fikri yüzeye hakimdir. Figürler yere basmamakta ve ağırlıkları yokmuş gibi resmedilmiş, sanki uçuyormuş gibi ele alınmıştır. Bu durum da reel dünyadan kopma duygusu yaratmaktadır, sanatçı bununla ilgili olarak şöyle söyler ; *“her şey toprağın üzerinde ve havada durur ve boşluğu saklar, kendi kendini saklarken boşluğun içinde kendini saklar.”*¹⁵⁷ Mustafa Ata kendine has üslubu ile ele aldığı figürlerini kimliksizleştirir, detaylarından arındırır ve genel bir tipe büründürür. Bu soyutlanmış yalın anlatım resim içindeki

¹⁵⁶ Canan Beykal, **Mustafa Ata Kitabı**, Bilim Sanat Galerisi, İstanbul,1995, s.139-140

¹⁵⁷ a.g.e. s.70

doğada da söz konusu olmuştur. Ele alınan konuya göre ya da plastik çözülemeye göre doğa ve insan biçimlendirilmiştir. Bu resimde de doğa, resim yüzeyinde renge dayalı bir geometrik kompozisyonun parçası olmuş, doğa görünümünden çok ard arda sıralanan soyut bir düzene dönüşmüş ve figür düzeninin hizmetindedir. (Resim 86)



(Resim 85) Cihat ARAL, "Çöp insanları", 97 x 146 cm, TÜYB



(Resim 86) Mustafa Ata, "Sabra ve Şatila", 97 x 130 cm, 1982, TÜYB

6.5.16. Balkan Naci İslimyeli (1947-)

1972 yılında İstanbul Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'nu bitirmiş, 1973'te bu kuruma asistan olarak kabul edilmiştir. 1975'te Salzburg Yaz Akademisi'nde Werner Otte ile taş baskı çalışmaları yapmış ve çeşitli malzemelerle kolajlar gerçekleştirmeye başlamıştır. 1982'de Floransa Güzel Sanatlar Akademisi'nde resim ve sinema sahne dekoru üzerine çalışmalar yapmış ve Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nden profesör olarak emekli olmuştur.

Sanatçı yapıtlarında insana dair olanı yalın ve simgesel bir dille ele almış, bunu yaparken fantastik öğeleri kullanmıştır.

“Çizgi ağırlıklı, durağan kompozisyonlarında bireyi tarihsel çerçevesi içinde, ayrıntı titizliği ile anlatır. Fantastik çağrışımlı bu dönem resimleri simgesel bir dille oluşturulmuştur. Sonraki yapıtlarında ve özellikle yapıştırma resimlerinde (kolaj), simgesellik daha da belirginleşir, durgun yapıdan, daha gerilimli dikdörtgen planlara geçilir. Biçim ve düzenlemelerinde, Doğu ve Anadolu kültürlerinden ve efsanelerinden esinlenen anlatımcılığa dayanan bir tavır vardır. Batının akılcı geleneği ile doğu duyarlılığını birleştirmeyi amaçlamıştır.”¹⁵⁸

Sanatçı tuval resminden enstalasyona, fotoğrafa, videoya kadar bir çok sanat aracını ve malzemesini kullanarak işler üretmiştir. Bütün bu işlerinde ortak olan, yalın ve minimal bir anlatım olmuştur. İslimyeli, bir çok çalışmasında kendi kendisiyle olan hesaplaşmasını irdeler, bunu yaparken doğa da çalışmasının konusu olur. Ancak nasıl kendi iç hesaplaşmasını irdelerken figür olarak kendisiyle savaşıyorsa, kullandığı doğa ve doğa öğeleri de kendi iç dünyasına ait fantastik yada fizik ötesi bir hal alabilmektedir. Dolayısıyla birçok resminde doğanın kendisinden çok bir doğa fikri bulunmaktadır. “Gezgin” isimli resmi de bu türden bir resimdir. Monokrom olan bu çalışma, her şeyin yalın bir matematikle hesaplanıp yerleştirildiği bir kompozisyona sahiptir. Doğa, resme yatay keskin bir diyagonal olarak giren

¹⁵⁸ Türk ve Dünya Ünlüleri Ansiklopedisi, cilt-6, s.2993

kayık etrafında bir fikir olarak belirir. Bütün resmin odağı olan figür ise konunun hâkimidir. Çünkü izlenen, bir sanatçının iç doğası ve kendisidir. Dolayısıyla bu şekilde biçimlenmiş olan yüzeyde kendi dünyası/doğa'sından dış doğaya yani izleyiciye bakar! Ya da direkt olarak ressamın kendisine yönelir. (Resim 87)

6.5.16. Nedret Sekban (1952-)

İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yüksek Resim Bölümü'nde Neşet Günal Atölyesi'nde öğrenim görmüş ve 1977 yılında mezun olduktan sonra 1979'da aynı okulda asistan olarak göreve başlamıştır. Halen aynı kurumda Profesör olarak çalışmaktadır.

Sekban, eserlerinde “ *Karadeniz yöresinin insanlarını 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.*”¹⁵⁹

Sanatçı özellikle son dönem çalışmalarında bir şehir görünümü, kırsaldan bir görünüm ya da kendi iç dünyasına dönük bir doğa görünümü içerisinde figürlerini yerleştirir. Bunu yaparken yaşamın bir anını, bir kesitini resim ile izleyici arasına başka elemanlar koymadan yapma gayreti içerisinde. Onun gerçekliği insanın çıplak gerçekliği gibidir, sadece olanı göstermeye dönüktür.

“*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*”¹⁶⁰

¹⁵⁹ Ayla Ersoy, *Günümüz Türk Resim Sanatı (1950 den 2000 e)*, s.92

¹⁶⁰ Soner Özdemir, *Nedret Sekban (Desen Olsam Ölü Diri) Sergi Kataloğu*, Evin Sanat Galerisi, 2009, s.4

İnsanı her resminde merkeze koyan Sekban için doğa, insan ve diğer öğeler anlatılan konu ya da kompozisyona göre biçimlendirilmiş, araştırmacı bir tavır sergiler. Resmini yapmadan önce giriştiği farklı ön denemeler belirleyiciliği oluşturur. Sanatçı, kendi iç dünyasının izlerini kullanarak reel bir dünyayı ele alır. (Resim 88)



(Resim 87) Balkan Naci İslimyeli, "Gezgin", 90 x 100 cm, Tuval Üzeri Akrilik, 1984



(Resim 88) Nedret Sekban, "Ölene Ağıt", 129 x 160 cm, TÜYB

6.5.17. Aydın Ayan (1953-)

1972 yılında girdiği İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, Yüksek Resim Bölümü'nden mezun olmuştur. 1979 Yılında, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde asistan olmuş, 1986 yılında, Türk ve İngiliz Hükümetleri kültürel değişim programı ile British Council'den burs kazanarak İngiltere' ye gitmiştir. Goldsmiths' College of London University'de doktora sonrası araştırmalar yapmıştır. 1990'da doçent olmuş,1993'de Eisenhower bursu ile gittiği ABD'de ve daha başka ülkelerde kültürel ve sanatsal araştırmalar ve çalışmalar yapmıştır. 1998'de Profesör olmuş, Resim Bölüm başkanlığı, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Rektör Yardımcılığı ve İstanbul Resim Heykel Müzesi Müdürlüğü gibi görevlerde bulunmuştur. Halen aynı kurumda öğretim üyesi olarak çalışmaktadır.¹⁶¹

Aydın Ayan'ın bazen doğrudan insan figürüne yönelerek yada hayvanlar aracılığı ile insani değerleri irdelemesi O'nun üslubunun belirgin özelliklerindedir. Böylesi simgesel bir kullanım hem doğayla hem gelenekle sıkı bir ilişki kurmaktadır.¹⁶²

“Sanatın toplumsal bilinç taşıması gerektiğini savunur. Hemen her resminde konu olarak insanı ele alır. Bu ele alış, her kez doğrudan insanı resmetmek biçiminde olmasa bile, anlattığı gene insandır. Çıkış noktasının yaşam olmasına karşın, resimlerinde gerçeğin kuru ve katı bir yinelemesi yoktur. Resmin anlatım olanaklarını da göz önünde bulundurarak her nesneye düşünceye taşıyıcı bir işlev yüklemeye çalışır. Resimlerindeki insan ve hayvan figürleri ve nesnelere birer simge niteliği taşır.”¹⁶³

¹⁶¹ Burcu Ayan, “Aydın Ayan Özgeçmişi”, **Aydın Ayan Sisypheos'un Direnci 35. Sanat Yılı Retrospektif sergisi Kitabı**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Mas Matbaacılık A.Ş., S.304-305,

¹⁶² Kemal İskender, **Aydın Ayan Sisypheos'un Direnci 35. Sanat Yılı Retrospektif sergisi Kitabı**, s. 95

¹⁶³ **Türk ve Dünya Ünlüleri Ansiklopedisi**, Aydın Ayan Maddesi, cilt-1, s.532

Sanatçının resimlerinde doğa içerisinde var olanlar düşünülerek yerleştirilmiş ve sembolik anlamlara dönüşebilmiştir. İnsanın yaşamı, insani değerler, doğa ve insan bahanesiyle resmedilmiştir. Aydın Ayan'ın "Ay Karanlık" isimli resmi de bu türden bir resmidir. İlk bakışta bizi bir düş dünyasına götüren resim, dikkatlice bakıldığında bu düş dünyasından uzaklaşıp bizi gerçek yaşama sürükler. Bir dağ başı, bir vadi yada benzeri bir yer, neresi olduğunu hemen algılayamadığımız, görmediğimiz ama bir yanıyla tanıdık simgesel bir anlatımla kurgulanmış, bize ait insani bir dünyayı izleriz adeta. Köpek ve önünde dağınık halde duran insan kemikleri, insani acıları, karanlık düşüncelerin yok ettiği insanları hatırlatır nitelikte ve sanki doğa ve öğeleri bu dramı paylaşırcasına biçim almış ve renklendirilmiştir.

Sanatçının bir çok resminde olduğu gibi "Ay Karanlık" resminde de, bütün bu karamsar etkiye karşı ufuktaki aydınlık alan, izleyiciye umudun hep var olduğunu ve var olacağını kanıtlar nitelikte resim içindeki yerini alıyor. Resmin her yerinde gizli ve gizemli bir dil kullanılmış. Önce ön soldaki koyu alandan resmi izlemeye başlayıp, ortadaki köpek ve insan kemiklerini izliyor ve üzerinde düşünüyoruz. Ardından dağınık gibi duran ama belirli bir düzenle yerleştirilmiş olan çalılık çırpı düşündüğümüz yaşamsal anlamı güçlendiriyor. Köpek ve çalılığın gerisinde ise ufuktaki ışıklı alanı izleriz. Gök yüzüne doğru yönelen bakışlarımız yukarıda hilal biçimindeki ay ile karşılaşır. Gece ve gündüz, sanki bu resimde karşı karşıya ve yan yana getirilmiş gibidir. Tıpkı yaşamın karanlık ve aydınlık yüzlerinin ele alındığı gibi. Bu ikili, karşıt anlatım resimsel değerlerde de söz konusudur. Genele hakim olan soğuk renk değerleri arasında onlara karşıt, sıcak renkler izlenebiliyor. Ve diyebiliriz ki Aydın Ayan, doğa ve insanı, her ikisini de bazen olduğu gibi bazen de simgesel olarak kullanıp yaşamın karşıtlıklarını ele alarak hem eleştiren hem de çıkış yolu gösteren bir tavır ortaya koyuyor. (Resim 89)

Aydın Ayan kış ve kar konusunu da irdeler. Bu resimlerde kış teması ana motif olarak belirir.

“Aydın Ayan’ın resimlerinde güneşli, aydınlık dünya hep uzaklarda... Kompozisyonlarda en geniş alana yayılmış donuk, ürpertici bir aklığın orasında burasında gözü çeken ekspresif karaltılar (kargalar, fabrika bacası, çürümüş ağaç gövdesi) yapıttaki irrasyonel, gerçeküstü küskün ifadeyi güçlendirirler.”¹⁶⁴

İşte bu kış resimlerinden biride “Karda Kadın” adlı yapıttır. Karlı bir ova içinde, Anadolu bir kadın figürünün, küskün bir ifadeyle betimlendiği görülür. Dingin bir atmosfer ve doğa görüntüsü içinde plastik öğelerin kullanımıyla bağlantılı yalın bir dil ile ele alınan insanın ve yaşamın dramıdır burada görselleştirilen. İlk olarak resmin tam merkezinde bulunan kadının ağlıyor mu, yoksa gülüyor mu sorusunu sorduran yüz ifadesi ve bakışları yaşadığı olumsuzluklar karşısındaki sessiz feryadıdır sanki. Bu dramatik yaklaşım kompozisyonu oluşturan doğa ve içindeki her şeye yansımış gibidir. Bu karamsar atmosferde, bu yalnızlık içindeki kadın figürü aslında merkeze bilinçli yerleştirilmiş olmalı.

Yaşadıklarının ona verdiği dayanma gücü ile bir anıt gibi oturmakta... Her ne kadar yaşlanmış, gücü tükenmiş olsa da bu kar, kış onu çok ta etkilemiyor sanki. Asıl yalnızlığı ile küskün ve üzgündür o. Resim neredeyse yatay olarak ortadan ufuk çizgisiyle bölünmüş, gökyüzü soğuk bir armonide boyanmış. Yeryüzü ise açık tonda ve nispeten daha sıcak renklerle ele alınmış. Yüzeydeki her şey figürün yalnızlığına ortak olur nitelikte yalın ve az konuşacak şekilde resmedilmiş. Dolayısıyla resimde bu az olan öğeler insani hislere ortak olup konuşur gibi. Ve büyük ölçüde söyledikleri söz ise yalnızlık, terkedilmişlik türkünün dillendirdiği gibi :

‘Bu dünyada üç şey vardır onulmaz

Bir yalnızlık, bir yoksulluk, bir ölüm...’ (Resim 90)

¹⁶⁴ Turan Erol, **Sanat Çevresi Dergisi**, Sayı: 317, Mart 2005



(Resim 89) Aydın Ayan, "Ay Karanlık", 140 x 160 cm, TÜYB, 1982



(Resim 90) Aydın Ayan, "Karda Kadın", 89 x 166 cm, TÜYB, 1985

6.5.18. İrfan Okan (1960-)

1987 yılında Mimar Sinan Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü'nden mezun olduktan sonra 1992 yılında Mimar Sinan Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, Litografi Atölyesi'nde Araştırma Görevlisi olmuş ve halen Yardımcı Doçent olarak öğretim üyeliği görevini sürdürmektedir.

“İrfan Okan'ın resimleri anakronik değildir. Zaman üstü de değildir... Gerçektir...somuttur ve bir o kadarda acı yüklüdür...”

...Adeta toplumumuzun bir panoramasıyla karşı karşıya bırakır alımlayıcıları. Acı dolu yüzler... Küstah bakışlar...Spekülatörler... Banknotlarla dolu çantalar... İşkenceler ve tehdit vari duruşlar... bunlar kararsızlığımızı, yersizliğimizi ve kayıtsızlığımızı vurur yüzümüze. Korkunçtur aslında yaşanan acının çapı. Resimler; insanlığın, yurdun, doğanın kaybedilmesine dair bir anımsatmadır.”¹⁶⁵

Sanatçının resimlerinde insan ve doğaya dair kendine has birçok şeyi görmek mümkündür. Resim yapma coşkusu ve heyecanını her çalışmasında izlediğimiz Okan, edebiyatı, şiiri, sanat felsefesini, ve geçmiş birçok ustanın izlerini eserlerine taşır. Ancak bu hiçbir zaman eklektik bir hal almaz. Aksine bu birikim resimlerinde kendine has bir dil oluşturmasıyla aldığı her şeyi kendisi yapabilen bir sanatçıdır. O doğayı ve insanı da benzer bir yöntemle ele alır. Gördüğünü inceler ve resme taşır ama bir şekilde kendi ‘yeni dünya teklifi’ni bizlere izletir. Durağan, yalnız figür ve doğa görünümleri içinde belli biçimler ve formlar coşkulu, çarpıcı, sanatçının kendi deyimiyle “sürpriz öge” olarak belirir. (Resim 91)

¹⁶⁵ Sadık Usta, İrfan Okan ‘Karelenmiş Yaşamlar’ Sergi Kataloğu, Evin Sanat Galerisi, İstanbul, 2006, s.2

6.5.19. Ahmet Umur Deniz (1960-)

1985 yılında Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü Neşet Günal ve Neşe Erdok Atölyesinden mezun olan sanatçı çalışmalarında gelenekle ve ustalarla bağını koparmamış olmasına rağmen kendine has değerleri özgün bir biçimde ele alabilmiştir. Sağlam bir desen anlayışına sahip olan sanatçı deseni boyayla birlikte kullanmış, resmin ilk halindeki arı duru yapıyı gizlememiştir.¹⁶⁶

Sık sık yaşamdan sahneleri betimleyen sanatçı bunu Realist diyebileceğimiz bir dille ele alır. İfadeleri, duruşları ile yaşam içindeki halleriyle onun insanları yaşadığı dünyanın varlıklarıdır.

“Ana ve Oğullar” isimli resminde, kent yaşamından bir sahne betimlenmiştir. Yaşam içinde pek de dikkatle bakmadığımız, bizimle yaşayan insanların yaşadıklarını yalın ama biçimsel olarak güçlü bir dille ele alır. Birbiri ardına gelen figürler ve taşıdıkları el arabaları planlar oluşturacak biçimde dizilmiş, doğa ise bu yaşam sahnesinin ardında sessiz bir dramı dile getirir gibi ele alınmıştır. Sıradan bir yer ve sıradan insanlar onun resminde antlaşdırılmış veya yüceltilmiştir. (Resim 92)

6.5.20. Mustafa Orkun Müftüoğlu (1973-)

1990-1995 Yılları arasında Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü, Prof. Devrim Erbil, Prof. Aydın Ayan Kemal İskender ve Prof. Yalçın Karayağız Eğitimliğinde, Lisans eğitimini tamamlayan sanatçı

*“Resimlerinin genelinde başat bir özellik gösteren kılı kırk yaran ayrıntı tutkusu, teknik mükemmeliyetçi tavrı ile örtüşerek bütünle organik bir bağlantı içinde sunar.”*¹⁶⁷

¹⁶⁶ Asude Çatalbaş, **Ahmet Umur Deniz ‘Yürümek’ sergi Kataloğu**, Evin Sanat Galerisi, İstanbul, 2007, s.4

¹⁶⁷ Aydın Ayan, **Mustafa Orkun Müftüoğlu Sergi Kataloğu**, Express Basımevi, 2009, s.1

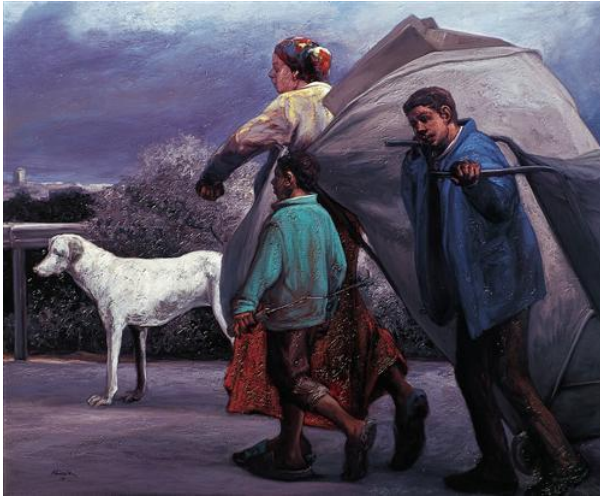
Onun bu mükemmeliyetçi tavrıyla yapılan tüm resimlerinde ‘portreler, poşatlar, peyzajlar’ mevcuttur. *“yaptığı portrelerde doğa ve pitoresk görüntüler, görünüş resimlerinde ise “insan” ögesi eksik olmadığı gibi, birbirlerini tamamlayıcı temel öğeler olarak yan yana, birbirlerini güçlendirerek birlikte yer alırlar.”*¹⁶⁸

Neredeyse bütün resimlerinde Doğa-insan kurgusu ya ana eleman olarak var olmuş yada resmin bir parçası olmuştur. Sıradan bir batık, tarihi bir konu, yıkık bir duvar, kuşlar tümü resimlerinin konusu olabilmiş, akılcı bir yaklaşımla ele alınmıştır. Bu akılcı yaklaşım hem figür etüdü hem doğa görünümünde söz konusudur. Geçmişle bağını koparmayan Mustafa Orkun Müftüoğlu ele aldığı öğeleri kendi kültürel birikimiyle yoğurup, kendine ait bir gönümü kurgular.

¹⁶⁸ a.g.e. s.1



(Resim 91) İrfan Okan, “Oysa Sıgmaz Ermişin Bakışları Dayatılmış Sınırlara”, 120 x 150 cm, TÜYB, 2008



(Resim 92) Ahmet Umur Deniz, “Ana ve Oğullar”, 100 x 120 cm, , 2007, TÜYB



(Resim 93) Mustafa Orkun Müftüoğlu, “Ophelia Ferhat Dağı”, TÜYB, 140 x 200 cm, 2009

7. İSMAİL TETİKÇİ: RESİMLERİMDE DOĞA-İNSAN İLİŞKİSİ

İsmail Tetikçi'nin resimlerinde insana dair olan ve o insanın içinde yaşadığı dünya/doğa resmedilmektedir. Yaşamına ve yaşadığı yerlere dair bilgisiyle anlamlandırmaya çalıştığı her şeyi, kendi gördüğü biçimde resmetme çabasıdır. Görülen dünyayı önemser ancak onu olduğu gibi resmetme gayretinde olmaz. Dış doğa izlenimini iç doğasıyla birleştirerek sunmaya çalışır. Bu açıdan bakıldığında doğaya ve insana dair olan resimleri reel dünyanın kopyası olmaktan uzaklaşıp ressamın kavrayış biçimine göre anlamlandırılan tinsel bir kurguya dönüşür.

Anlam onun için resmin genel yapısını belirleyen öncelikli eleman olurken, çoğu zaman yüzeydeki biçimsel kurguya göre düzenlenir. Bazen 'neresi'? ve 'ne zaman'? sorusunun karşılığını bulamadığımız bir resmini izlettirirken bazen de çok bildik bir yeri, nesnelere, şehir görüntüsünü ve o görüntü içindeki yalnız bir kişiyi resmeder. İster tek figürlü, ister çok figürlü olsun, bütün resimlerinde yalnızlık duygusu hemen hissedilir. Eserlerinde günümüz kırsal ya da kent yaşamının içe dönük yanı ve yalnızlık hissi verilirken, modernitenin bir eleştirisini yapar. Bu kalabalıklar içindeki insanın yalnızlığını betimleme çabasıdır ayrıca.

Plastik olarak kompozisyon kurgusunu bildik kurallara göre düzenlemenin yanında gerilimi arttırmak için renk ve biçimi ters bir sistemle kullanmayı da dener. Çalışmalarında her ne kadar romantik tavır ağırlıklı olarak görülse de, bir çok dönemle farklı biçimlerde bağ kurar. Tetikçi'nin geçmiş ya da günümüz sanatı ve sanatçılarıyla bağ kurmasındaki amaç aslında 'kendi olma' çabasıdır. Ele alınan doğa ve betimlenen figürlerdeki kaygı belirli bir dönem, belirli bir mekan veya belirli bir kişi değil, içinde yaşadığı dünyanın iç çalkantılarını yaşamak ve alımlayıcılara plastik olarak bu ruhu estetize edilmiş bir şekilde yaşatma çabasıdır.

“Resimlerinde insan-doğa ve insan-mekan ilişkilerini irdeleyen İsmail Tetikçi, yalnızlığın ve umudun betimlendiği sahneleri nesnelleştirir. Bir ışık, bir yol, ya da bir çağrı karanlık dünyadaki umudun ifadesinin görsel halini ortaya koyar. Umut peşinde koşan insanın yalnızlığı ve her şeye rağmen var olmak

için gücünü evrene kanıtlama isteği, bu romantik atmosferin sembolik ifadeleridir. Doğanın güçlü atmosfer etkisi içindeki insan, bu atmosferden ayrılmaz olarak betimlenmiş olsa da ve ayrıca onunla uyum içinde görülse de ona boyun eğmediği aşıkardır.”¹⁶⁹

Yaşam yolculuğu içinde yalnızlık, küskünlük ve kırgınlığın yanısıra devam eden yaşamda umudun hep var olması derin anlamlar içermekte, bu yüzden çoğu kez aykırı bir şekilde, resmin merkezine yerleştirilen ve arkaları izleyiciye dönük olan figürler kullanılmaktadır. Bu şekilde genelleştirilen, biri değil toplumdaki bir birey, adı sanı bilinen belirli bir kişi olmanın ötesinde tanımlanamayanın resmedilmesi hedeflenmektedir. Bu figürlerin içinde yaşadığı doğa, reel bir görüntüden yola çıkılarak konu, anlam ve iç gerekliliklere göre biçimlenen yeni bir dünya teklifine dönüşür. Bu yapılırken yaşadığımız dünya/doğa ve insan sorgulaması yapılmaya çalışılır. Önüne geçemediğimiz ama çoğu zaman gerçekleşemeyen istekler, terk edilmiş, yaşanan zaman ve yerle ilgili sıkıntılar, toplumsal değişim ve bu değişime bağlı olarak ortama ve çevreye uyum sağlayamama gibi yaşama ve insana dair bir çok söz, yüzeydeki doğa-insan bahanesiyle görselleştirilmek istenmektedir. Bu eleştirinin yanı sıra her zaman plastik bir öge ve anlam olarak başlangıçtan beri var olan ancak son döneme doğru iyice belirginleşen ışık resimlerdeki ve yaşamdaki kaybolmayan, kaybolmayacak umudu temsil eder gibidir. Renge dayalı bir açık koyu sistemi ile merkezdeki figür yada figür grupları bazen ön plana çıkarılır bazen etkisizleştirilir. Bütün bu sorgulama ve kurgu yapılırken asıl olan içtenliktir. Abartıdan olabildiğince uzak durulmaya, mümkünse coşku ve haykırışı en gizli biçimde sunmaya çalışılır. Bu şekilde yalın ve sade bir anlatıma ulaşacağına inanılır. Hatta esas konunun ilk bakışta değil ikincil üçüncül planda algılanması istenir. Tıpkı Bruegel’in “İkarus’un Düşüşü” adlı resminde olduğu gibi.

İsmail Tetikci’nin yerel hikayeler, mitler, yada farklı yaşam öyküleri ilgisini çekmektedir. Bu konuları ele alırken belli bir düzeye kadar gerçekle bağ kurarken konunun tinsel yanıyla da ilgilenir ve bunu yüzeye aktarmaya gayret gösterir. Eski olan

¹⁶⁹ Mustafa Orkun Müftüoğlu, **Doğuyorum Sanat Gurubu Sergi Kataloğu**, Çiftkur Matbaa LTD.ŞTİ., İstanbul, 2008,s.2

konular bugünün gözüyle yeniden biçimlenir bu yüzden her şey bugün ve gerçek gibidir. Ancak Tetikci'nin amacı bu tür eski-yeni ile ilgili değil resmin genelindeki samimi yorumdur. "Poseidon Yorumu" adlı resminde, mitolojik bir karakterin kendi resimsel tavrında yeniden yorumu söz konusudur.

Poseidon, Yunan Mitolojisi'nde denizler, depremler ve atlar tanrısıdır. Kronos ile Rheia'nın oğlu. Zeus ile Hades'in kardeşidir. En önemli silahı üç dişli bir yabadır ve bu yabayı yere vurduğunda depremler meydana gelir. Poseidon hırs ve gücü temsil eder. Poseidon'un hırsı Atlantis'in yok olmasına sebep olmuştur. Bunun nedeni ise dünyanın en mükemmel şehrini inşa etme arzusudur.

Resimde Poseidon antik kimliğinden ve tiplemesinden uzaklaştırılmış, günümüze ait bir tiplemeye dönüşmüş, üç dişli yabası gizlenerek gösterilmiştir. Resmin merkezine konan figürün ardında sakin bir deniz ve kırlangıç ile bir tavan örgüsünü hatırlatan gökyüzü izlenmektedir. Renk olabildiğince aza indirgenmiş, sıcak soğuk ve açık koyuya dayalı bir espas kaygısı güdülmüştür. Denize ait olanların resmi diyebileceğimiz bu kompozisyonda figürün bakış yönündeki boşluk ve belirsizlik, bulutların gerçekle olan bağındaki düşsel etki ve Poseidon figürünün bildik halinden sıyrılıp günümüze ait bir hale gelmiş olması, zaman ve yer kavramları sorgulanır hale getirir. Belki bu insan hayatının belirsizliklerinin, doğaya ve yaşama galip gelme, kendini var etme çabasının resmidir... (Resim 94)

"Kayalıklar" isimli resimde arkası dönük figür, toplumsal bütün kimliklerden sıyrılıp kendi içine bakan birisi olarak betimlenmek istenmiştir. Temelde denizin konu edinildiği bu resimde deniz, kayalık ve insan elemanlarıyla içe dönük yaşama, yalnızlık duygusuna göndermeler yapılmaya çalışılmıştır. Yüzeyde yatay eksenler üzerine kurulu kompozisyonda önde, sırtı dönük figürün dikey hareketiyle başlayan arkaya doğru deniz ve gökyüzündeki diyagonal, yatay hareketlerle derinleşen mekan kurgusu ile kendi içinde izlenebilir bir sakinlik oluşturulmuştur. Resimde renk monokrom bir etkide ele alınmış, ağırlıklı olarak yeşil ve tonları kullanılmıştır. Önde bir blok halinde kahverengi, kırmızı armonide renklendirilen kayalık alan ön bir izleme oluşturacak biçimde koyuya katılmıştır. (Resim 95)



(Resim 94) İsmail Tetikci, "Poseidon Yorumu", 110 x 125 cm, TÜYB, 2006



(Resim 95) İsmail Tetikci, "Kayalıklar", 90 x 124 cm, TÜYB, 2006

İsmail Tetikci, büyük resimlerden önce yaptığı daha küçük boyutlu işlerde yeni bir kompozisyon oluşturma fikriyle hareket etmektedir. Yapılan bu küçük resimler çok defa ön çalışma olmaktan ziyade açık koyusuyla, düzeniyle, kompozisyonuyla küçük boyutlu bir tablo niteliğindedir. Hatta çok defa daha rahat ve diri bir boya kullanımıyla hedeflenen sonuç işe dönüşebilmektedir. Constable'ın doğadan bakarak hızlı bir biçimde yaptığı küçük boyutlu, poşat nitelikli resimlerinde, anlık bir dinamizm ve rahatlık izlenirken atölye ortamında yaptığı resimlerinde, daha mükemmeliyetçi ve rafine bir anlatım hedeflediği gibi İsmail Tetikci'de benzer bir yaklaşımla küçük boyutlu ve büyük boyutlu işlerini oluşturur.

“Uçurum1” adlı çalışma da belki bir ön çalışma olma niyetiyle başlanmış ancak sonuç kendi başına yeni bir resim olma niteliği taşır hale gelmiştir. Öndeki figürümsü lekeyi ve altındaki kayalık alanı saymazsak resim orta tonda bir açık koyu ile ele alınmıştır. Bu koyu alan ve arkadaki gökyüzü birer doğa izlenimi yada doğa ve insan varlığını birebir betimleme girişimi değil sadece onları ima yolu ile gösterme ve anlatma çabasının ürünüdür. Kompozisyon ana hatlarıyla bir dikey ‘figürümsü leke’ ve geri plandaki bulutun birbirine girift hareketi üzerine kuruludur. Ön koyu alandan bulutlara geriye doğru izlenebilen resim bizi bulutların hareketiyle tekrar ön tarafa doğru yönlendirir ve bu izleme sonsuz bir döngüye dönüşür. (Resim 96)

“Uçurum1” adlı resim daha sonra yapılacak olan “Girdap” isimli resme referans verir niteliktedir. Ancak bu resim daha rafine bir anlayışla ele alınmıştır. Dairesel döngüye sahip bir gökyüzü ve ön kısımda bu boşluğa doğru hareket eden, üzerinde bir at ve figürden oluşan kompozisyon, her ne kadar reel bir dünyayı betimliyorsa da aslında gökyüzündeki döngüsel derinlik ve figürün onun içine doğru hareketi bizi bu reel alandan uzaklaştırıp, bilinmeyen bir doğa ve insan kurgusuna doğru yönlendirir. Bu hareket insanın içsel bakışına bağlı yeni bir doğa-insan kompozisyonudur diyebiliriz. Kozmik bir etkinin hedeflendiği bu resimde gökyüzündeki boşluğun oluşturduğu espasa karşı, insan ve at figürü kompozisyonda boyut olarak daha küçük bir yer tutmasına rağmen ilgi figür alanı üzerine kuruludur. Belki de insanın yaşam seyrinin bir betimlemesidir. (Resim 97)



(Resim 96) İsmail Tetikci, "Uçurum1", 12,5 x 16,5 cm, TÜYB, 2006



(Resim 97) İsmail Tetikci, "Girdap", 99 x 118 cm, TÜYB, 2007

Bildik bir konu, yer, tarihsel bir olay yada bir ustayla yoğun bir bağ kuran resimler yaparken Tetikci'nin amacı kendine ait yeni bir kurgu oluşturma çabasıdır. Çanakkale savaşının konu edinildiği, sürüş ve resimsel tavır benzerliğinden dolayı Turner'la bağ kurabileceğimiz “Çanakkale” isimli resminde doğa, olay anının da düşündükleriyle kurgulanmış ve biçimlendirilmiştir. Savaş devam etmekte, bombalar atılmakta, gökyüzü alevlerle kaplanmakta ve insanlar ölmekte... Önceki resimlere göre daha serbest bir sürüşe sahip olan bu resimde önceki resimlere göre insan figürlerinin doğa içinde daha küçüldüğü görülür. Biçimler daha yalın ve genel yapısal elemanlarıyla ele alınmış, doğa ve içindeki formlar da bu yapıya paralel bir biçimde betimlenmiştir. Biçimlenişinden dolayı doğa, savaş halindeki figürlerle paralel bir anlamla savaşı anlatır gibidir. (Resim 98)



(Resim 98) İsmail Tetikci, “Çanakkale”, 70 x 100 cm, TÜYB, 2009

“Martılar” resminde İsmail Tetikci, yaşadığı şehrin kendi üzerinde uyandırdığı etkiyi belli bir kompozisyon düzeni içinde ele almaya çalışır. Yatay ve dikey

hareketlere karşılık martılar geometrik bir form oluşturacak biçimde elips çizerler. Bu elips yatay durağan doğa biçimlerine karşılık hareket eder. Renk monokroma yakın ve yalın bir kurguya sahiptir. İlk bakışta martıları besleyen figür, dikkatli bakılınca martıları ve karşısındaki bir duvarı çizen ressam dönüşebilir. Bu şekilde ikili bir anlatımla, resmin kendisi ve onu çizen ressam, resmin içine dahil edilerek resim içinde doğayı çizen bir figür göndermesi yapar niteliktedir. Bu şekilde bir iç ve dış doğa sorgulaması yapılır. Ancak temelde kurgu, yalın bir anlatımla yaşanan yerdeki gözleme dayalı bir seyirdir. Martılar İstanbul'un simgesi gibi simgelere dönüşen biçimler konumuna taşınırken resim elemanları genel yapılarıyla ele alınır. İnsan hemen her resminde olduğu gibi bu resimde de doğa ile barışıktır. Bunun için de olabildiğince abartıdan uzak resmedilmeye çalışılmıştır. (Resim 99)

Yüzeyin birbirine yakın yatay üç parçaya bölüdüğü "Vadi" isimli resim, coşku ve umudun resmidir diyebiliriz. Öndeki koyu alanlardan ufuktaki aydınlık alana doğru umuda koşan yıldı atlarının betimlendiği bu sahne Anadolu'nun dağları, vadileri, ağaçları ve atlarının resmi gibidir. Romantik bir atmosfer içerisinde renklerin zıt kurgusu kullanılmış, belirli alanlar koyu bırakılırken aniden karşımıza çıkan şiddetli ışıklı alanlar ilgi merkezi haline getirilmiştir. Ufka doğru uzayan bu hareketliliği, öndeki kayadan başlayarak sırasıyla ağaçlar, atlar ve patikayı izleyerek en geri planda bulunan gökyüzündeki parlak ışığa ulaşırız. Tıpkı yaşamda ulaşmak istediğimiz idealler gibi. Kurgusal olarak ressamın kendi dünyasına ait olan bu doğa görünümü içerisinde insan, fikir olarak var olmuş, doğa ve içindeki öğeler, insana dair sözleri, duyguları söyleme çabasıdadır. (Resim 100)



(Resim 99) İsmail Tetikci, "Martılar", TÜYB, 2009



(Resim 100) İsmail Tetikci, "Vadi", 110 x 140 cm, TÜYB, 2009

8. SONUÇ

Doğa-insan sorgulaması yapılırken insanın var oluşunu, bu var oluşa bağlı olarak anlamlandırmaya çalıştığı dünyanın resim yüzeyindeki oluşumu insanlık tarihi kadar eskidir. İnsan önce gördüklerinden hareket ederek kendini anlamaya başlayıp sonra kendi iç dünyasına dönerek insanı ve insanlığı anlamaya çalışmıştır. Bunu yaparken de doğa hiç bitmeyen, tüketilemeyen yeni tanımlarla gelişerek incelenmiş, sanat eserlerine de bu yaklaşımın sonucu yansımıştır. İnsan merkezli, doğa merkezli yada hem doğa hem insanın eşit konumda ele alındığı sanatsal üretimler çözümlenerek bir bütün olarak yaklaşmıştır. Bununla birlikte doğa ve insanın birbirinden asla ayrılamayan, birbirini bütünleyen oluşumlar olduğu gerçeği hep göz önünde bulundurulmuştur.

Batı sanatında en başından bugüne kadar doğa, ister sanatçının iç görüşüne göre düzenlensin, ister natüralist bir yaklaşımla ele alınsın yada soyutlansın her doğa yapılan sanatsal üretimlerde bir biçimde kendini duyumsatır hep. Hatta daha ileri gidilecek olursa soyut bir kurguya sahip resim dahi belli insani bir doğa incelemesi sonucu edinilen estetik olgunluk sayesinde ortaya çıkar. Yada en azından pür soyut bir resmin öncülü olan doğa çıkışlı atıfta bulunabileceğimiz resimler vardır. Şu halde batı sanatı en başından beri doğayı incelemiş yeni ve gelişen fikirlerle tartışıp çeşitli yargılara varmıştır. Ama merkezde hep insan olmuş, onun kişilik ve dönemine göre algıladığı bir yorumla biçimlenmiştir.

Doğa-İnsan ilişkisi aslında Türk Resim sanatının önemli özelliklerinden bir tanesidir. Osmanlı dönemi, öncesi ve sonrasında değişen toplumsal yapı içinde başlangıcından günümüze dek doğa hep kendisini bir biçimde duyumsatmış, batılılaşma öncesi ve sonrasında da doğaya dönük betimleme devam etmiştir. Bunun din, gelenek, toplumsal yapı, coğrafya gibi bir çok nedenini sıralama olanağı var.

19. yüzyıl ve sonrasında Türk Resim Sanatında, batı etkisinde resim yapma yada batıdan edinilen tecrübeyle resim yapma söz konusu olmuştur. 19. yüzyıl öncesinde nakış ve tezyinata dayalı olan sanat anlayışında, batının etkileri ilk olarak

minyatürlerde kendini göstermiştir. Doğa ve insan bu etkileşim öncesinde yine söz konusudur. Ancak, bir doğa gözlemine dayalı değil yüzlerce yıllık bir ezber birikimin tekrarı niteliğindedir. Doğaya ait öğeler örneğin, süslemede kullanılan Palmet motifleri soyutlanarak devşirilmiş bezemelerdi, Rumi'ler hayvan figürlerinden soyutlanmış ve dönüştürülmüştü, insan figürü ise neredeyse kitap resimleri dışında yoktu. Doğa, geleneğin öğretileri sınırlarında ele alınıyordu, minyatürlerde insan figürü yine bu geleneksel, iki boyutlu, sınırları belirlenmiş, genel tiplerin kullanıldığı bir yapıdaydı. 19 yüzyıl sonrasında batının etkisiyle değişmeye başlayan sanat, sorgulama ve araştırmaya dönük, yeniliklere, gelişmeye açıldı. Resimde üç boyutlu kavrayış, görülen dünyayı resmetme, hacim, perspektif gibi kavramların öğrenilmesi ve uygulanması söz konusu olmaya başladı. Teknik yöntemlerin öğrenilmesi ile birlikte tarihsel, felsefi, sosyolojik terimsel alanda da araştırmalar, öğrenmeler ve sorgulamalar başladı. Bütün bu teknik ve teorik gelişmeler 19. yüzyıl ve sonrasında aşama aşama sanatın her dalında olduğu gibi resim sanatında da yansımaları buldu. Bu gelişmelerin paralelinde doğa ve insan resim yüzeyinde yeni anlamlar kazanmaya başladı. İslam inancının, geleneğin ve paralelinde toplumsal yapının bir sonucu olarak biçimlenen iki boyutlu, tezyinata dayalı, doğa ve içindeki insan figürü geleneksel yapıdan uzaklaşarak üç boyutlu bir hal almaya başladı. Artık inanılan dünya değil görülen dünya resmediliyordu ve bu durum figür içinde geçerliydi.

Avrupa'yla olan ilişkiler, devlet yapısındaki değişiklikler ve yenileşme çabalarının tümü düşünsel alandaki gelişmeleri de etkilemişti. Doğanın ve insanın anlamı hem batılı hem doğulu bir bakışla, kendine has bir tavırda sorgulanıyordu.

Temelde bütün bu yenilik ve değişim hareketleriyle biçimlenmeye başlayan Türk Resmi 19.yüzyılın ortalarından itibaren belirgin bir şekilde ortaya çıkmıştır. Askeri okulların Türk Resmine katkıları, Sanayi-i Nefise'nin kurulması, Saray ve çevresi, özellikle askeri okul çıkışlıların aldıkları eğitim, batı resminde doğaya dönük betimleyici tavra olan ilgiyi arttırmıştı. Ancak bütün bu doğa resimlerinin yanında Türk Resim Sanatının başlangıcında, figüre olan ilgi daha az olmuştur. Bu ilginin azlığında İslam dininin etkisi, geleneğe bağlı toplumsal yapı ve figür resmi

yapmanın belli bir akademik eğitimi gerektirmesi önem arz etmektedir. Fotoğraftan bakılarak yapılan resimlerde doğa, fotoğraf gerçekliğine bağlı kalınarak ele alınmış, içindeki insan figürü varsa bile çıkarılarak resmedilmemiştir. Dolayısıyla bu resimlerde reel dünyanın inandırıcılığı yoktur denebilir. Ancak Şeker Ahmet Paşa, Osman Hamdi Bey, Süleyman Seyit ve Hüseyin Zekai Paşa gibi batı eğitimi almış ressamlar ki bu isimler, ‘çalışma içerisinde “Kurucu Dört Büyükler” adıyla anıldı’. 19. yüzyıl Türk Resminde belirgin bir üslup oluşturan kişiler olmuşlar ve Türk Resminin ufkunu genişletmiş, oldukça önemli sanatçılardır.

Doğa artık karşısına geçilip bakılıp resmedilen reel bir dünyadır. İstanbul ve çevresi, şehir içindeki yaşam, insana dair olan, gözleme dayalı bir resmetme çabasıyla ele alınmaktadır. Türk Resim Sanatı, Batı’da 19. yüzyıl ortalarında gelişmeye başlayan sanatsal anlayış paralelinde 1914’te yeni bir görünüme bürünecek ve izlenimcilik çıkışlı teknik arayışlarla çağdaş eğilimlere doğru yol alacaktır. Çallı kuşağı doğayı belki batıdaki anlamda bir izlenim olarak resmetmemiş, ancak ondan etkilenerek yine kendine has bir doğa yorumu oluşturmuştur. Resmedilen figür desene dayalı, anatomik olarak çözümlenmiş, doğayla bir yada ayrı ama çoğu zaman aynı önemde ele alınmıştır.

Çoğunun Konstrüktivist (yapısalcı) bir anlayışta resim yaptıklarını söyleyebileceğimiz Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği üyeleri, hemen her konuda ve türde resimle ilgilenmiş, doğadan bire bir etütler, realist portreler, peyzajlar ve natürmortlar yada kalabalık figürlü kompozisyonlar yapmışlardır. Öğrenimleri sırasında edindikleri deneyim, kendi ülkelerinin kültür ve formlarıyla resimlerinde yeni bir anlam kazanma çabasında olmuştur. Bir çoğu doğa tasvirleri yapmış, yaşadıkları Anadolu’nun kent, kasaba ve köylerinden görünümleri bazen izlenime dayalı, bazen realist ve bazen de kendi kübist sentezleriyle resmetmişlerdir. Dolayısıyla bütün bu resimlerde çoğunlukla doğa ve içindeki insan bir bütün olarak resmedilmiştir.

Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliğinin kapısını açtığı çağdaş yorum ve yaklaşımları D Grubu daha belirgin olarak ortaya koyabilmiştir. Ayrıca plastik anlamda da kendi içlerinde daha bütündüler ve bu onları Müstakiller'den ayıran önemli bir özellik olarak karşımıza çıkar.

D Grubu birlikteliği inandığı bu yapısalcı-kübist anlayışa uygun bir fikir birliğine sahiptir ve resimlerinde doğa-insan ilişkisini de bu estetik anlayışla ele alacaklardır. Burada, doğa karşısına geçip onu resmeden ya da gördüğü dünyayı kendi algılayışıyla izleyiciye sunan sanatçılardan biçimsel olarak daha farklı ve dönüştürülmüş/soyutlanmış bir doğa-insan resmi yapma peşinde olduklarını söylemek yanlış olmayacaktır.

Yeniler Grubu ve On'lar Grubu, batılı etkilerle beslenen ve batıyı yakından izlemeyi amaç edinen D Grubu'na karşı halka yönelip toplumsal sorunlar üzerinde duran bir anlayışla sanat yapma gayreti içerisinde olmuşlardır. Ancak konu her ne kadar yerel ya da toplumsal olsa da batılı teknikten kopamamışlardır. Böylesi bir batılı yapılanmayla yerel olandan hareketle doğa ve insan resmedilmiş, doğa ve içindeki her şey, Anadolu'cu bir düşünce yapısı içinde ele alınmış, toplumun ve fertlerinin, Anadolu'nun kent ve kırsal yaşamı içindeki mücadeleleri betimlenmiştir. Doğa içinde bu tavırla ele alınan insan yüceltmeye çalışılmış, insana dair olan, doğa-insan bahanesiyle resmedilmiştir.

Yeniler ve Onlar Grubundan sonra grup hareketlerinin yavaşladığı, bireyselci çıkışların yoğunlaştığı 60'lı yıllar sonrasında Toplumsalcı eğilimlerin yanı sıra daha başka biçim ve biçem sorunlarının gündeme geldiği ve geçmişe göre daha geniş çerçeveli bir çok renkliliğin yaşandığı görülür. Bireysel tavır artık grup hareketlerinin önünde, hemen her şeyin resmin konusu olabildiği, doğa-insanın da bu farklı kişilik ve kimliklerin kendi sanat anlayışları içerisinde var olduğunu söylemek mümkündür.

İsmail Tetikci'nin resimlerinde insana dair olan ve o insanın içinde yaşadığı dünya/doğa resmedilmektedir. Doğaya ve insana dair olan bu resimler reel dünyanın kopyası olmaktan uzaklaşıp sanatçının kendi kavrayış biçimine göre anlamlandırılan

tinsel bir kurguya dönüşür. Bu açıdan bakıldığında gördüğü dünyayı anlamlandırmak ve yeniden yorumlamak çabasıyla yeni bir doğa-insan teklifinde bulunur.

9. KAYNAKÇA

Kitap ve Dergiler

ALTUĞ, Evrim (Ocak 2003), **Neşet Günal İle Son söyleşi**, Milliyet Sanat Dergisi,
Sayı: 526

ARSAL, Oğur ,(2000), **Modern Osmanlı Resminin Sosyolojisi (1839-1924)**, Yapı
Kredi Yayınları,İstanbul

AYAN, Aydın (2008), **1839-1923 Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türk Plastik
Sanatları ve İki Müze Önerisi** , MSGSÜ İstanbul
Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu'ndan Bir Seçki
İki Sergi; 70 +70 sergi kataloğu, Muka Matbaası,
İstanbul

AYAN, Aydın(2007), “**Aydın Ayan Sisyphos'un Direnci 35. Sanat Yılı
Retrospektif Sergisi**” Kitabı, Türkiye İş Bankası
Kültür Yayınları,Mas Matbaacılık A.Ş.

AYAN, Aydın 2006, “**Türk Resim Sanatında İnsani Bir Duyarlılık: Nedim
Günsür**”, 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

BERK, Nurullah (1943), **Türkiye de Resim**, Güzel Sanatlar akademisi Neşriyatı,
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.Ş.,
İstanbul

BERKSOY, Funda (1998), **20. Yüzyıl Batı ve Türk Resminde Toplumsal
Gerçekçilik**, Bakışlar Matbaacılık San.ve Tic. Ltd
.Şti., İstanbul

BEYKAL, Canan (1995), **Mustafa Ata Kitabı**, Bilim Sanat Galerisi, İstanbul

BİGALI, Şeref (1999), Resim Sanatı, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara

CABANNE, Pierre (1996), **Yüksel Arslan Defterler/Cahiers de travail 1965-1994**,
Dost Galeri New, Ankara

CLOUDON, Francis (1988), **Romantizm Sanat Ansiklopedisi**, Remzi Kitabevi,
İstanbul

ÇATALBAŞ, Asude (2007), **Ahmet Umur Deniz ‘Yürüme’ sergi Kataloğu**,
Evin Sanat Galerisi, İstanbul

DİXON, Christine, RADFORD, Ron and WARD, Lucina (2008), **Turner to Monet
the triumph of landscape painting**, National Gallery
of Australia

DÜBEN, İpek (2007), **Türk Resmi ve Eleştirisi (1880-1950)**, İstanbul Bilgi
Üniversitesi Yayınları 160, İstanbul

ERGÜVEN, Mehmet (2007), **Sırdaş Görüntüler**, Agora kitaplığı, 2. basım, 2007,
kitap matbaacılık

ERGÜVEN, Mehmet (2007), **Görmece**, Metis Yayınları, İstanbul

ERHAT, Azra (2001), **Mitoloji Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, İstanbul

EROL, Turan (Mart 2005), **Sanat Çevresi Dergisi**, Sayı: 317

EROL, Turan (1996), **Nurullah Berk**, Haz. Hamit Kınaytürk, Garanti Yayınları, -
Mas Matbaacılık A.Ş. İstanbul

ERSOY, Ayla (2001), **Sanat ve Doğa**, Türkiye’de Sanat Plastik Sanatlar Dergisi,
Sayı: 48, Mart/Nisan İstanbul

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

ERSOY, Prof. Dr.Ayla (Ocak/Şubat 2001), **Eleştiri Yazıları Işığında Resim
Sanatımıza Sosyolojik Bakış**, Türkiye’de Sanat
Plastik Sanatlar Dergisi, Sayı:47

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

GENİM, G.Esra (2005), **Nurullah Berk**, Genç Sanat Aylık Güzel Sanatlar Dergisi,
sayı:127, Nisan İstanbul

GİRAY, Kıymet (2001), **Ergin İnan Kitabı**, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul

GİRAY, Kıymet (1998), “**Nuri İyem**” **Kitabı**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları,
İstanbul

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

GİRAY, Kıymet (2000), **Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu**, Türkiye İş
Bankası Yayınları, İstanbul

GİRAY, Kıymet, “**Mimar Sinan Üniversitesi İstanbul Resim ve Heykel Müzesi
Koleksiyonu’ n dan Örneklerle Manzara**”, Türkiye
İş Bankası Yayınları, İstanbul

GOMBRİCH, E. H. (1997), **Sanatın Öyküsü**, Remzi Kitabevi, çev.Erol
Erduran,Ömer Erduran

GÖKSUN, Say N. (2006), **Mümtaz Yener Retrospektifi**, sergi katalogları dizisi,
Kazım Taşkent sanat galerisi Yapı Kredi Yayınları

GÖREN, Ahmet Kamil (1998), **50.Yılında Akbank Resim Koleksiyonu**, Ana
basım A.Ş.

İPŞİROĞLU, M.Ş., EYÜBOĞLU, S. (1972), **Avrupa Resminde Gerçek Duygusu**,
İ.Ü.Edebiyat Yayınları, 3. Baskı, İstanbul

İİPŞİROĞLU, Nazan- Mazhar (1977), **Oluşum Sürecinde Sanatın Tarihi**, Cem
Yayınevi

KİLİ, Prof.Dr. Suna (1998), **Atatürk Devrimi Bir Çağdaşlaşma Modeli**, Yenigün Haber ajansı Basın Yayıncılık

KRAUSSE, Anna-Carola (2005), **Rönesans'tan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü**, çev: Dilek Zaptıoğlu, Literatür Yayıncılık

KINAYTÜRK, Hamit (1990), **Sanatın İçinden**, Sanat Çevresi Dergisi Yayınları, İstanbul

MAHİR, Banu (2005), **Osmanlı Minyatür Sanatı**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul

MÜFTÜOĞLU, Mustafa Orkun (2005), **Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatında Desen'in İşlevi**, Sanatta Yeterlik Eser Metni

NİYAZI, Berkes, **Türkiye'de Çağdaşlaşma**, Haz.Ahmet Kuyaş, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul

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

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

PELVANOĞLU, Burcu (2003), **Muhittin Sebati ve Sanatı Üzerine**, Artist Dergisi, Sayı:11, Eylül

- READ, Herbert (1974), **Sanatın Anlamı**, Çev: Güner İnal, Nuşin Asgari, T.İş Bankası Yayınları, İkinci Baskı, İstanbul
- RENDİ, Günsel (2001), **Osmanlı Minyatür Sanatı**, Promete, İstanbul
- RENDİ, Günsel (1977), **Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı**, Hacettepe Üniversitesi Yayınları, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara
- ROSENTHAL, M., YUDİN, P. (1997), **Felsefe Sözlüğü**, çev. Aziz Çalışlar, Sosyal Yayınlar, 5. Basım, İstanbul
- SCHMİED, Wieland (2000), **Doğu Batıya Karşı Erol Akyavaş'ın Anısına**, Erol Akyavaş Kitabı, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul
- TANSUĞ, Sezer (1993), **Çağdaş Türk Sanatı**, Remzi Kitabevi, İstanbul
- TANSUĞ, Sezer (2006), **Resim Sanatının Tarihi**, Remzi Kitabevi, İstanbul
- TUNALI, İsmail (2002), **Sanat Ontolojisi**, İnkılap Kitabevi, İstanbul
- TURANİ, Adnan (2006), **Çağdaş Sanat Felsefesi**, Remzi Kitabevi, İstanbul
- ÜNVER, A.Süheyl (1949), **Ressam Ali Rıza, Hayatı ve Eserleri**, Kemal Matbaası, İstanbul
- YÜKSEL, Başak (Kasım 2006), **Rh + Sanat Dergisi**, “Hitit Güneşi İstanbul’da Doğarsa”, sayı 34, İstanbul

Ansiklopedi ve Kataloglar

Türk ve Dünya Ünlüleri Ansiklopedisi (1983), Anadolu Yayıncılık A.Ş., cilt-10

RENDA, Günsel, EROL, Turan, BERK, Nurullah, TURANİ, Adnan, ÖZSEZGİN,
Kaya, ASLIER, Mustafa (1997), **Başlangıcından
Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi
Ansiklopedisi**, YEM Yayınları, 1,2,3,4. Cilt, İstanbul

Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi (1997), YEM Yayınları, 1,2,3. Cilt, İstanbul

AKSOY, Alattin (1993), **Resim Sergisi Kataloğu**, Ak Sanat

ALTAN, Doç. Özdemir (1976), **Mahmut Cüda Retrospektif Sergi Broşürü**

AYAN, Aydın (2009), **Mustafa Orkun Müftüoğlu Sergi Kataloğu**, Express
Basımevi

Doğuyorum Sanat Gurubu Sergi Kataloğu (2008), Çiftkur Matbaa
LTD.ŞTİ., İstanbul

EYÜBOĞLU, Bedri Rahmi (1979), **Öğretmenim ve arkadaşım Zeki Kocamemi**,
Zeki Kocamemi Kataloğu, İstanbul

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

USTA, Sadık (2006), **İrfan Okan ‘Karelenmiş Yaşamlar’ Sergi Kataloğu**, Evin
Sanat Galerisi, İstanbul

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

Web Adresleri

ÜSTÜNİPEK, Dr. Mehmet, www.lebriz.com, **Türk Resim Sanatı Tarihi**

<http://tdkterim.gov.tr/bts/>

<http://www.turkresmi.com/>

<http://www.turkishpaintings.com/>

ÖZGEÇMİŞ

1972 Yılında Erzurum'da doğdu. 2000 Yılında, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü Birincilikle ve Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesini ikincilikle bitirdi. Aynı yıl Milli Eğitim Bakanlığı İş Eğitimi ve Resim Öğretmenliğine Erzurum'da başladı. 2002 Yılında Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü Yüksek Lisans Programını tamamladı. 2002 Yılında Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Bölümünde Doktora Programına Başladı. 2002 Yılında Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Temel Eğitim Bölümünde Araştırma Görevlisi olarak göreve başladı. 2005 Yılında 35/ b Maddesi ile - MSGSÜ/ GSF Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Ana Sanat Dalında Sanatta Yeterlilik Eğitimine başladı ve Resim Bölümünde Araştırma Görevlisi olarak hala çalışmakta. Bir kişisel sergi ve otuz'un üzerinde ulusal ve uluslar arası karma sergiye katıldı. Ulusal yarışmalardan dört ödül, üç sergileme aldı. Bir ulusal sempozyuma katıldı. İki resim yarışması jüri üyeliği bulunmakta.

ÖDÜLLER

- 2002 21 – 24 Mart. 1. Palandöken Kar Festivali, Kar Heykel Sempozyumu (Kar-Heykel yarışması), 2.'lik ödülü, Erzurum
- 2008 09-Mart, Ümraniye Belediyesi "Kent Yaşamı ve Engelli Vatandaşlarımız" Konulu 4. Geleneksel Yağlı Boya Resim Yarışması, Mansiyon Ödülü, İstanbul
- 2008 Temmuz, Beyoğlu Belediyesi, "Beyoğlu" Konulu Resim yarışması", Ödül, Beyoğlu Defterleri Baskısı, İstanbul
- 2009 3 Ekim, Türkiye Jokey Kulübü "At ve At Sevgisi" Konulu Resim Yarışması, mansiyon ödülü
- 2009 27 Ekim, Çanakkale 18 Mart Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi "1. Çanakkale Deniz ve Kara Savaşları" Resim Yarışması ikincilik ödülü, 2009
- 2010 V. Çanakkale Resim Yarışması, Jüri Özel Ödülü