

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

147288

147288

**TÜRK RESMİNDE PLASTİK BİR DİL
OLARAK SOYUTLAMA**

(Yüksek Lisans Eser Metni)

Hazırlayan:
20016064 Hatice ATİK

Danışman:
Prof. Nedret SEKBAN

İSTANBUL 2004

Hatice ATİK tarafından hazırlanan Türk Resminde Plastik Bir Dil Olarak Soyutlanma adlı bu çalışma jürimizce Yüksek Lisans Eser Metni Olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 24 / 06 / 2004

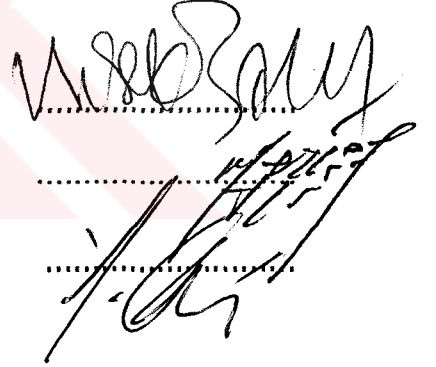
(Jüri Üyesinin Ünvanı , Adı , Soyadı ve Kurumu) :

İmzası :

Jüri Üyesi : Prof.Nedret SEKBAN (Danışman)

Jüri Üyesi : Prof.Meriç HIZAL (MSGSÜ.Heykel Böl.)

Jüri Üyesi : Yrd.Doç.İrfan OKAN



İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa No</u>
ÖNSÖZ	II
ÖZET	III
SUMMARY.....	IV
1. GİRİŞ	V
2. SOYUTLAMA NEDİR?	1
3. TÜRK RESİM TARİHİNDE SOYUTLAMA.....	3
3.1. Hat Sanatı.....	3
3.2. Minyatür Sanatı.....	10
3.3. Batılılaşma Etkisi (Askeri Okullar)	12
3.4. Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği.....	16
3.5. D Grubu	19
3.6. Non-Figüratifler	23
3.6.1. Kaligrafiden Hareket Edenler	23
3.7. Geometrik Non-Figüratifler	31
3.8. Diğer Yorumlamalar	40
3.9.Kendi Çalışmalarım	46
4. SONSÖZ	64
5. KAYNAKLAR	65
6. ÖZGEÇMİŞ	66

ÖNSÖZ

Bu çalışmayı yapmaktaki amacım Türk Resim Tarihinin temellerini oluşturan bazı plastik sorunları araştırmak, bunun devamı olarak resimlerimi sorgulamaktı.

Doğu kültürünün içinde bulunan, Türk Resim tarihinin temellerini oluşturan büyük bir geçmişle karşılaşmam, araştırmamı kısıtlamamı gerektirdi. Böylece daha çok hat ve minyatürle ilgilenebildim. İslâmiyet'in etkisiyle olduğu düşünülen soyutlamaların beni fazlasıyla etkilediğini söylemeliyim. Başka bir çalışmanın temeli, başlangıcı olabilecek bu çalışma bu etkilenmenin sonucunda Çağdaş Türk Resmine yansımalarını görmeye çalışmaktan ibaret.

Bu çalışmamda danışmanım olan Prof. Nedret Sekban'a ilgisi ve sabrından dolayı teşekkür ediyorum. Saygılarımla.

Beyoğlu, 2004

ÖZET

Soyutlama; Batı'dan alınmış, Batı plastik bakışının bir devamı olan doğanın; sanatçının gözüyle sunulmasına dayanan bir dildir.

Türk Resim Tarihi geçmişine baktığımızda hat ve minyatür sanatının soyutlama mantığı içine alınabilmesine karşılık, bu çalışmaların sanatsal kaygıdan öte İslâmiyet'in kısıtlamalarından çıkan bir zorunluluktan ileri geldiğini görmekteyiz. Zaman içinde bu kısıtlamalara tepkilerle beraber, resim sanatının Batı'dan etkilenmesi üzerine soyutlamayı, figürasyona, gerçekliğe doğru yönlendirmesi ve yine soyutlama; soyut arayışlara girmesi ile devam etmektedir bu süreç.

Halen Türk Resim Sanatında, figüratif çalışmalarla beraber, soyut, soyutlama eserler vermeye devam etmektedir.

Anahtar Kelimeler: Soyut, soyutlama, minyatür, hat, figür

SUMMARY

Abstraction in western art is a plastic language that is based upon the nature interpretation of artist.

Looking back to the history of Turkish Painting, calligraphy and miniatures were related with abstraction. It was not only artistic need but also an obligation in Islamic belief. This limitation had created its reaction, and by the effects of western culture, abstraction merged into figurative painting. In the modernism process abstraction and non-figurative again appeared in Turkish Art.

Today paintings in all the tends, realism, abstraction and non-figurative are being seen in Turkish Art.

Key Words: Non-Figurative, Abstraction, Miniature, Calligraphy, Figure

GİRİŞ

İslâmiyet'in sureti (resmi) yasaklamış olması ile Türk Resim Sanatı'nın başlangıcı dendiğinde akla Şeker Ahmet Paşa ile başlayan Batı'da öğrenim görüp yurda dönen Batı etkisi ile resim yapan sanatçılar gelmektedir.

Aslında hiçbir kültürde olmadığı gibi, Türkiye için de resim sanatının başladığı bir tarih olduğu düşünülemez. Her kuşak her dönem birbirini etkilemiş ve bu bütün günümüz Türk Resim Sanatı'nı oluşturmuştur.



2. SOYUTLAMA NEDİR?

“Hemen hemen beş yüzyıldır Avrupa resmi obje’den hareket etmişti. Objeye, tuval üzerindeki yapıtı belirlemişti. Empresyonizm, bu gelişmenin doruk noktası idi. Artık ne var ki, bu gelişme doruk noktasına ulaşmıştı ve daha ileri gidemezdi. Bu gelişmenin sürdürülmek istenmesi, onun bir anlamda tekrarlanması ve sanatın da tekrara düşmesi demek olacaktı. Öbür yandan, çağın değişen ideleri, bilim anlayışı ve felsefesi ile birlikte yeni bir ‘gerçeklik’, yeni bir ‘varlık’ yorumu ortaya çıkıyordu. Bu değişme, tüm kültür dünyasında meydana gelen bu kökten değişme, elbette sanat alanında da kendini göstermeliydi. Beş yüzyıl boyunca Avrupa sanatında egemen olan obje’nin yerini, çağın gerçeklik ve varlık yorumuna uygun olarak bir başka varlık almalıydı. Bu varlık ‘süje’ olacaktı. Çünkü, 19.yüzyılın objektiv-materialist gerçeklik kavrayışı, 20.yüzyıla girerken yerini sübjektivist bir gerçeklik anlayışına bırakıyordu. Doğa varlığı üzerinde bulunan Archimedes noktası, yavaş yavaş süje’ye, varlığı kavrayan süje’ye kayıyordu. Bu, bilimde ve felsefede en belirgin biçimde kendini gösteriyordu. Sözcüğü, fiziğin dayanağı olan ‘madde’ birdenbire büyük bir değişime uğrayarak ‘katılığını’ yitiriyor ve quantum’lar, kuvvet noktaları ve enerji simgeleri olarak kavranırken, gitgide soyut bir öze sahip oluyordu. Bunun sonucu olarak varlık, maddesel varlık, doğa varlığı soyut-düşünsel bir ilgiler sistemi haline geliyordu.

Klasik ya da geleneksel sanat, belli bir obje’den hareket ediyordu. Bu obje, doğa varlığı ya da yine doğa varlığını oluşturan bireysel nesnelere. Doğa, onu oluşturan tek tek var olanlardan, belli bir biçimi olan tek tek nesnelere oluşur. Sözcüğü, karşımda gördüğüm şu ağaç, şu insan, şu doğa parçası, şu gökyüzü, bütün bunlar belli bir biçimi, doğal bir biçim içindeki belli bir varlığı ifade ederler. Klasik ya da alışılmış sanat, bu doğaya ve doğal varlıklara yaklaştığı zaman, onları bu doğal biçimleri ile ele almak, bu doğal

biçimleri gün ışığına çıkarmak ya da yorumlamak amacını güder. Bu doğa biçimine yaklaşım ne kadar güçlü ise, sanatın ortaya koyacağı biçim verme de o derece güçlü olacaktır. Bu, yalnız natüralist eğilimli anlayışların değil, tüm sanatların biçim anlayışlarının temelinde bulunan bir ilkedir. O kadar ki, örneğin alışlagelmiş sanata büyük bir tepkiyle doğan impressionizm için de geçerlidir. Çünkü, empresyonizm için de çıkış noktası, doğadır. Ne var ki, burada doğa, objektiv nitelikleriyle değil de, sübjektiv nitelikleriyle ele alınır ve yorumlanır.

Başka türlü söylersek, ‘olduğu gibi olan’ bir doğa değil de, ‘gördüğümüz gibi’ olan bir doğadır. Geleneksel, alışılmış sanatın biçim vermesi, ister objektiv, isterse sübjektiv bir doğa olsun, bizim için var olan bir doğaya biçim vermelidir. Buna karşılık, soyut sanatta artık sanat için ne böyle bir doğa vardır, ne de böyle bir doğaya biçim verme söz konusudur. Soyut sanatın aradığı şey, duyusal doğanın arkasında, değişmeyen, mutlak bir temel varlık düşünmek; bunu aramak ve buna biçim vermektir.¹

Soyutlamada ise söz konusu olan ne birebir karşımızdaki doğa, ne de doğa dışı yeni bir oluşumdur. Soyutlama görüneni sanatçının algıladığı haliyle ortaya koymasıdır. Bireysellik söz konusudur. Doğadan yola çıkılır, fakat bireyin algısı ön plandadır.

¹ İsmail TUNALI, *Felsefenin Işığında Modern Resim, Remzi Kitabevi*.

3. TÜRK RESİM TARİHİNDE SOYUTLAMA

3.1. Hat Sanatı

İslâm sanatında genellikle figüre karşı olan yasaklama, bunun doğal bir sonucu olarak İslâm sanatını soyut çalışmaya götürmüştür. Bu eğilim, özellikle yazı (hat) sanatında en açık bir biçimde dışlaşmış (görülür) olur. Ancak, burada şunu belirtmeliyiz ki, İslâm sanatında karşılaştığımız soyutluk, ‘öz’ arama çabasına dayanır.

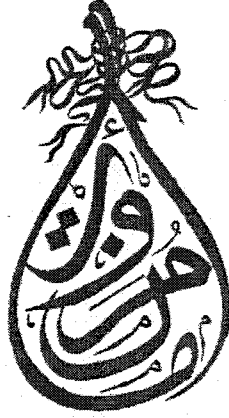
İslâmiyet’te Tanrı inancı, zaman ve mekan dışı olduğu görülmeyen, bir temele oturduğu için bütün sanatsal ifadelere bu soyutlama ile yaklaşmıştır. Hristiyanlıkta (İsa’nın varlığı) resme dinin gerçekçi girmesi Batı resmini bu yönde etkilerken İslâmiyet’te resmin yasak olması ile sanatsal ifadeler soyutlamalara yönelmiştir.

“Suret geniş mânada ele alınırsa, insan sözlerine yazı ile suret verir. Yazı sözün resmidir, resim gördüklerimizi nasıl belirtirse yazı da sözlerimizi öyle belirtir. her şeyde bir taklit, benzetme payı vardır; bunu yalnız resimde görmekle ileri gidilmiştir, denilebilir. Öyle ki, insanın resim yapmasını günah saymakla yetinenler dışında, bir resme bakmayı, hatta tesadüfle bile olsa günah sayanlar vardır. Mesela Üstüvani risalesinde “bir kimse bir yabancı kimsenin evinde suret görürse gözünü yummak caizdir” diyor.²

Böyle bir durumda sanatçılar çizgiyi olabilecek her haliyle kullanmış, görsel bir hale getirmişlerdir. Hat sanatının temeli bu ihtiyaçtır ve bununla görsel amacı çok üstte, Batının plastik kaygılarını barındıran eserler verilmiştir.

² Malik AKSEL, *Türklerde Dini Resimler/Yazı Resim*, Elif Yayınları No:21, 1967. s.11.

Hat Sanatının önemli ustalarından bazılarını: Levni, Nakkaş Osman, Hafız İbrahim, Nasuh el Şehir bi Matraki, Şeyh Hamdullah, Ahmet Karahisari olarak sıralayabiliriz.



Resim 1: Armut şeklinde “ya mürüvvet” yazısı

“Resmi sevip de onun günahından kurtulmak isteyenlerin başvurdukları tek şey, o resmin gözlerini karalamak böylece onun nazarından kurtulmak yahut resmin yüzünü silmek, daha da dikkate değer bir nokta çıplak vücudu hoş görüp yüzü göstermemektir... Resmin müstehcen oluşu değil de yüzünün görünüşü önemlidir, günah olan budur. Çünkü Tanrı suret verdiğiine can verir, insan ise suretleri cansızlaştırır, resmini yaptığını kımıldamaz hale sokar. Yine bir hadise göre, Tanrı kendi suretinde insanı yarattığı için, onu tekrarlamak, hele değiştirmek en büyük günahdır...

Türk resim sanatı deyince, çoğu zaman minyatürler hatıra gelir, aslında bu sanat ne kadar İslâm dünyasının birleşik bir sanatı olarak gözükmüşse gözüksün daha çok saraya bağlı insanların resim zevkini yansıtan bir çalışmadır. Bu böyle olunca onun yanı sıra bir halk resim sanatının varlığını hissettirmesine rağmen uzun zaman böyle bir sanatın üzerinde durulmak istenmemesi bunun aydınlara mahsus bir sanat sayılmamasından ileri geliyordu.

Türk sanatçıları yazıda çizgiyi son sınıra vardırırdıkları zaman tekrarların vermiş olduğu bunalım ve bezginlikten kurtulma çabası ile kendilerini resimlerin tılsımlı cazibesine kaptırdılar. Yazı, bu yüzden dolambaçlı bir resim oldu. Öyle ki geleneklere aşırı bağlı olanlar kendilerinde bu cesareti bulamadılar, yazının sınırlarından çıkamadılar. Bunlar gelişen sanatkârane duygularını bitkilerle, geometrik çizgilerle anlatmağa savaştılar; işi bir çeşit süsleme olan tezhibe döktüler.

Aslında Türk resmi bir çizgi sanatı olduğu için, buna yazı demek de yanlış bir düşünce sezilemez. Ayrıca bunlarda gerçek bir benzetme kaygısı duyulmadığından resimler yorumlanmaya daha elverişli duruma girerler.

Böylece; “yazı-resim” yoluyla Türk sanatı özel bir biçim olarak dini bir yola yönelir, yapılan bir eser ufak değişikliklerle tekrarlanır durur. Biçimler çok defa toplumdaki birleşik düşüncelerin yansıtılmasıdır.

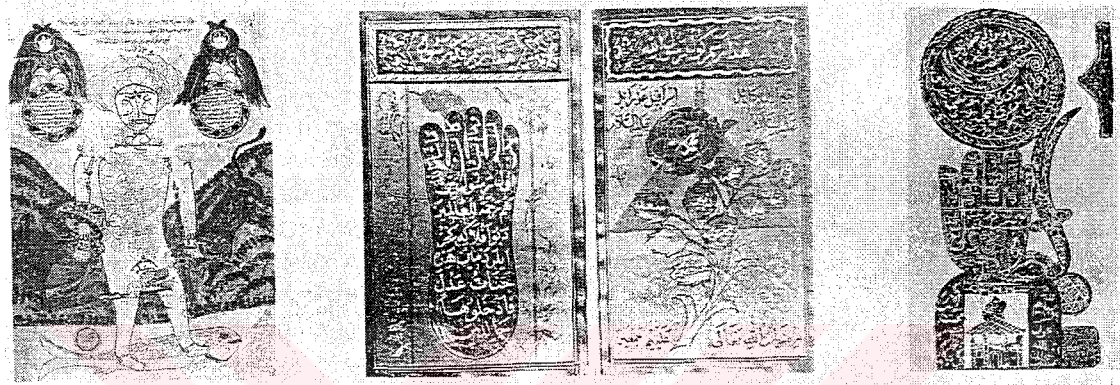
Yazıda resmin görünmesinin nedenini hurufilik, yani harfçilikte mi, yoksa önce de değindiğimiz gibi, yazı sanatı imkânlarının tükenmesinde mi aramalı, bu incelenmesi gerekli bir durumdur. Acaba, bazı hattatlar surete çıkacak bir kapı bulmuşlar da yazıyı bırakmadan buna mı varmak istemişler? Bu denemeler şüphesiz Türk sanatında yeniliğe doğru açılmış bir çıkış noktası, yahut bir özleyiş oluyordu.

Yazılarla şekillenen bu güdümlü resimler yalnızca günahattan sıyrıлма kaygusuyla yapılmamış, Müslüman ibadet yeri olan camiye ve tekkeye en yakışan resimler olduğu için de yapılmıştır. Öyle ki, cami biçiminde ayetler, hadisler, hatta canlılar ortaya çıkmış, böylece halk kendi inancına uygun resmi burada bulmuş, ona gönül bağlamıştır.”³

³ Haşim Nur GÜREL, *Son Dönem Türk Resminde Kaligrafik Öğeler ve Dini Motifler*, Türkiye’de Sanat, 2000, Sayı: 45.

Modern hattatlarımızdan Emin Barın hat sanatında geleneksel değerler ile beraber çağdaş yazı-grafik değerleri sentezlemiştir.

Batılı sanatçılardan P.Soulage, H.Harthung, Motherwell, Yves Klein kaligrafiden yararlanmış; ışık, renk, ritm, doku kaygıları ile yapıtlar üretmişlerdir.



Resim 2: İnsanla temsil edilen evren

Resim 3: Peygamber'in ayağı ve gülü

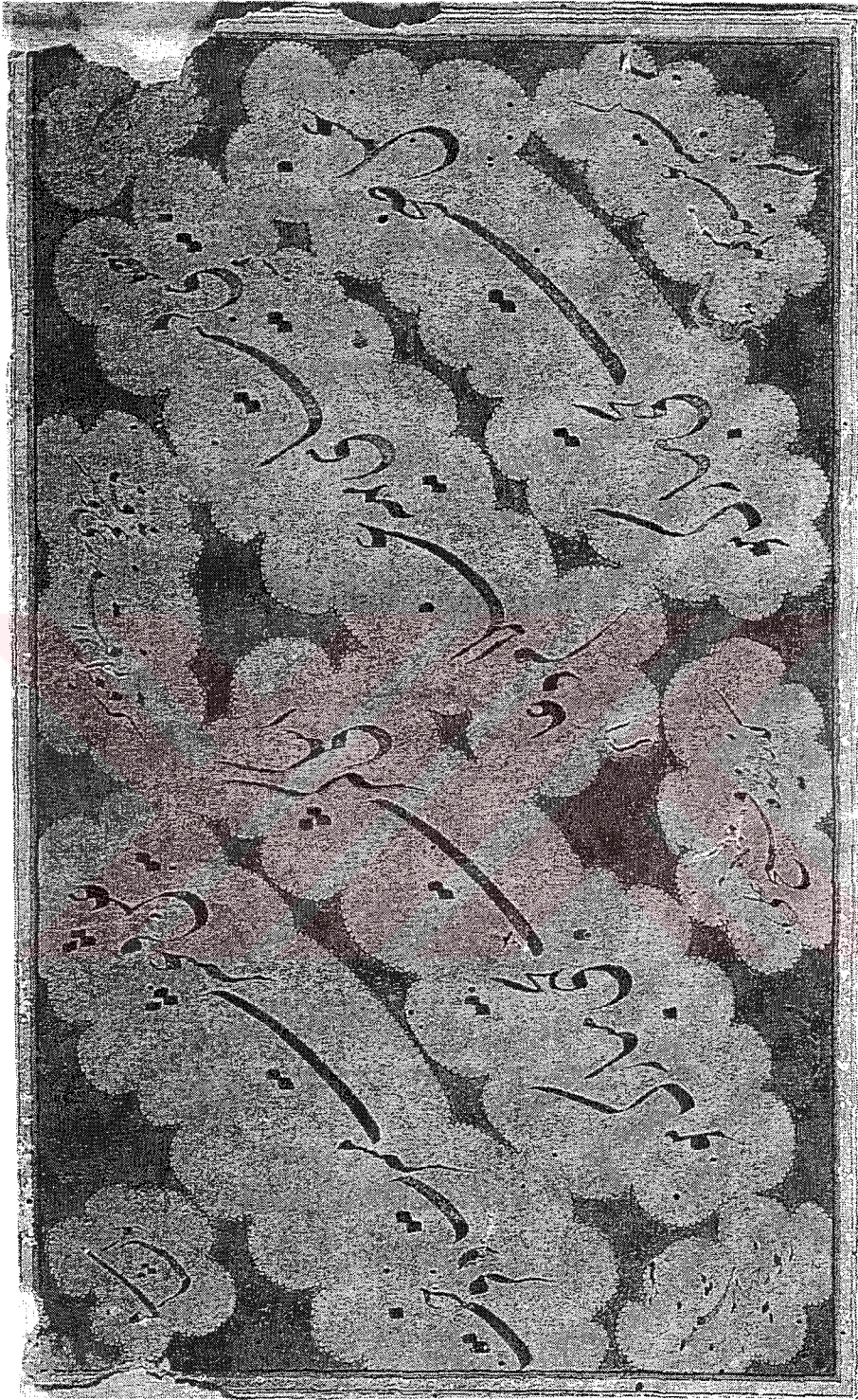
Resim 4: Musta şeklinde dualar



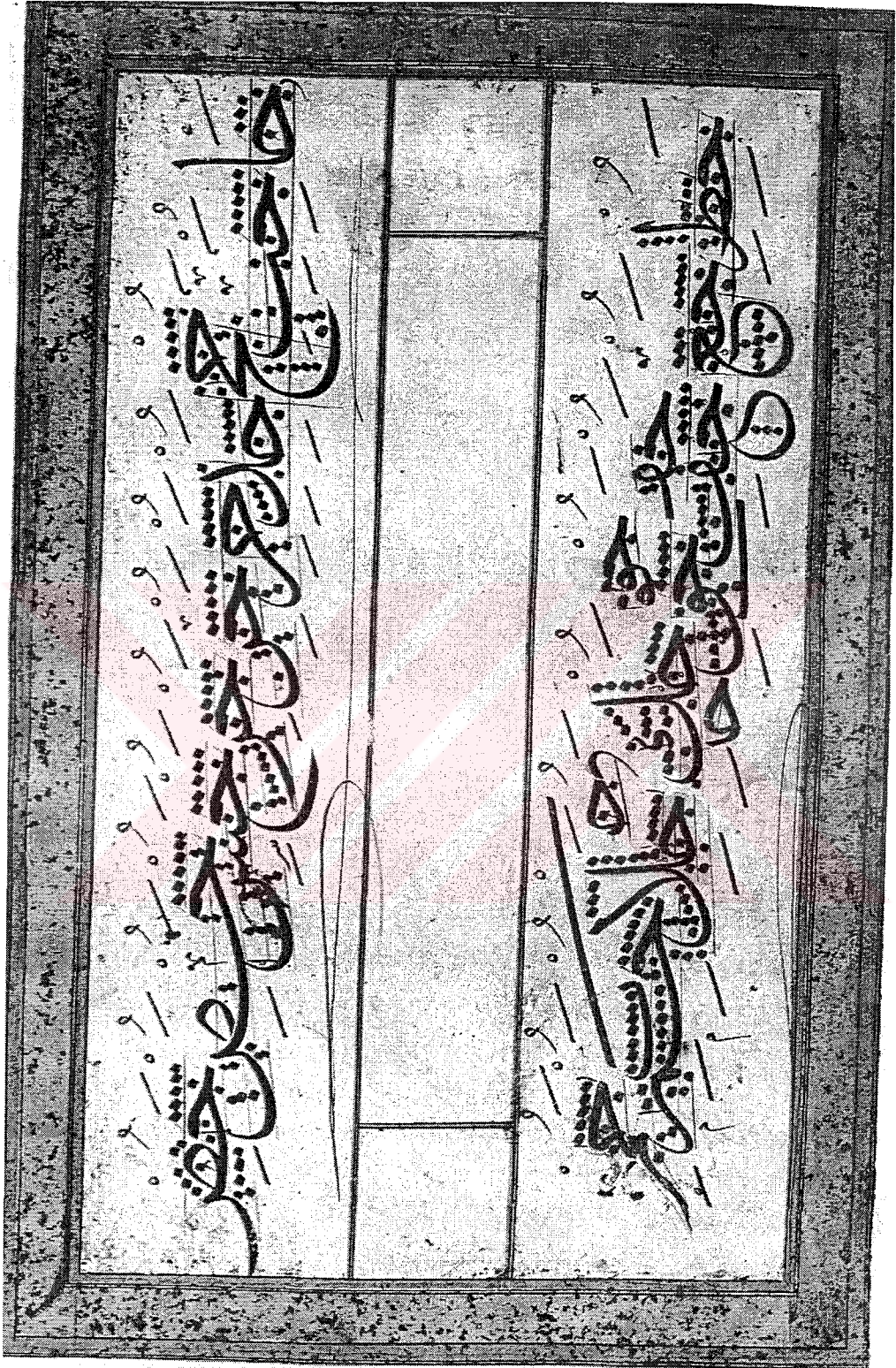
Resim 5: Al-i Abanın resmi ve Cihar-ı Yar-ı Güzin

Resim 6: İnsan resmi

Bunun yanında hattatların ellerini çalıştırmak, öğrenmek için yaptıkları çalışmalar da önemlidir. Bu çalışmalara "karalamalar" adı verilir. Ve hattatların belli bir estetik kaygı güderek yaptıkları ortadadır.



Resim 7



Resim 8



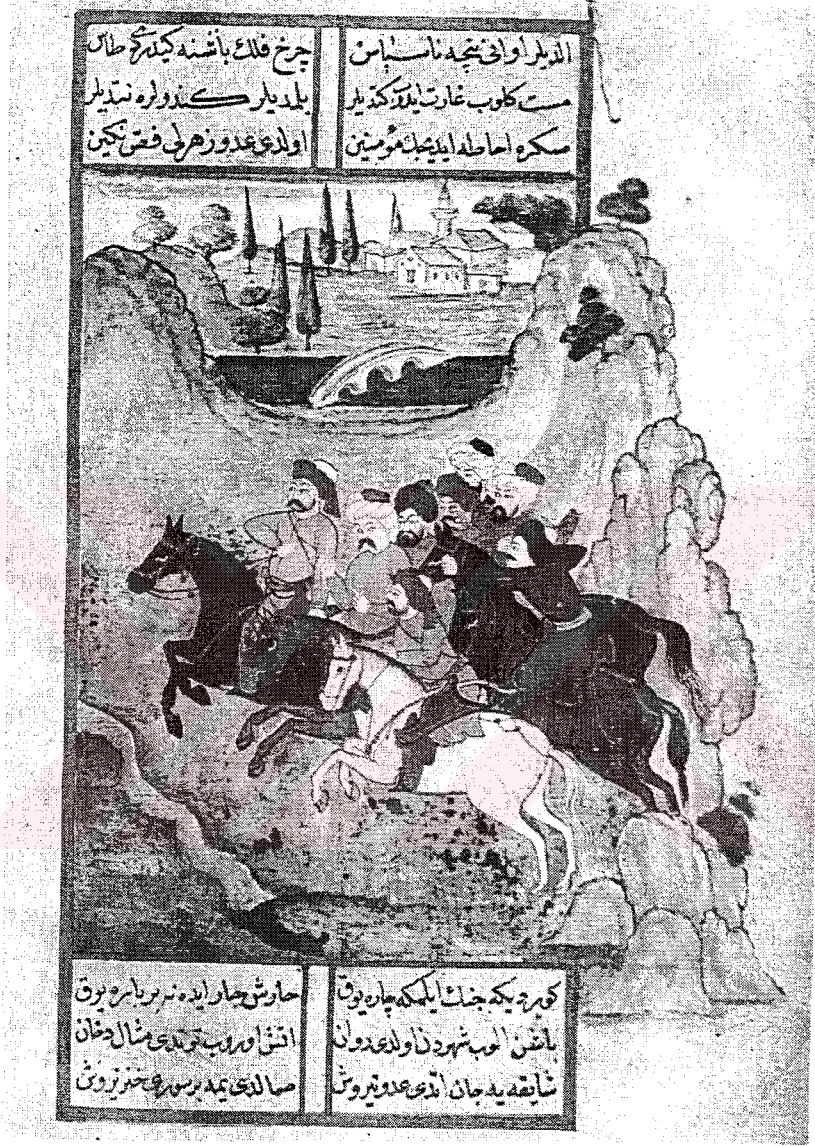
Resim 9⁴

⁴ Ferit Edgü, Türk Hat Sanatı Karamalar, Meşkler, Ada Yayınları.

3.2. Minyatür Sanatı

Aynı dönem minyatür resmi de kitapların, hat sanatının yanında uygulanan metni anlatmaya yönelik yapılan resimlerdir. Yine İslâmiyet'in etkisi büyük ölçüde hissedilmektedir. Perspektif yoktur. Biçimler üst üste sıralanır. Renkler gerçek doğadan kopmuş nakkaşın seçimi ile gerçek dışıdır. Figürlerdeki yüz ifadeleri aynıdır. Nakkaş imza atmaz. Üslup yoktur. Levni dönemine kadar (18.yy) bu böyledir. Levni ile minyatürlerde farklılıklar görülmeye başlanır. Tonlama, yüz ifadeleri ve konularda görülen bu farklılık, minyatürlerin Batı resimlerinden etkilenmesi üzerine görülmektedir.

İki boyuttan üçüncü boyut arayışları Lale devrindeki tüm nakkaşlarda görülmektedir.



Resim 10: Şeyh babanın eşkiyalarla savaşı "Hamse-i Atai"

Topkapı Sarayı Kitaplığı R.816, s.78b-79a 1728 tarihli

Topkapı Sarayı'nda bulunan Derviş Hasan Eyyubi imzalı yazı çekmecesinin kapağındaki minyatür de bu dönem örneklerindedir.⁵

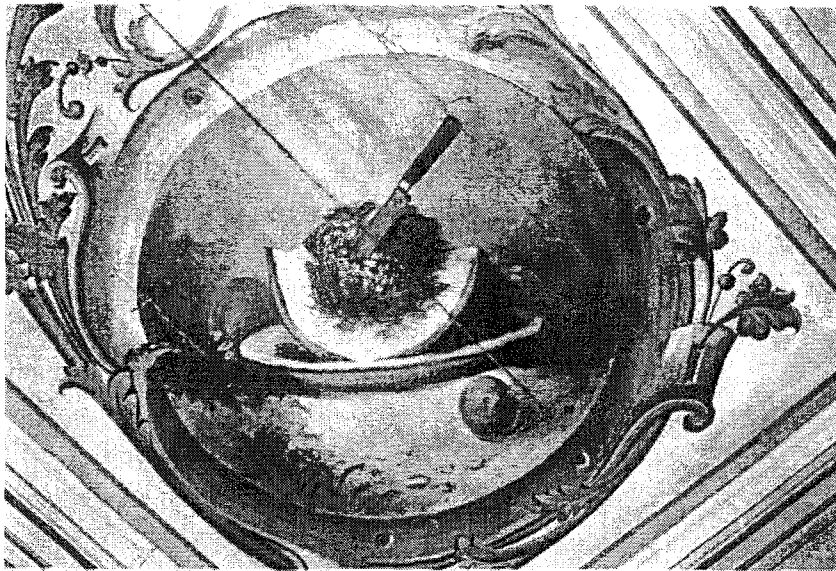
⁵ Nurullah Berk – Adnan Turani, *Başlangıçtan Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı*, Cilt 2, Tıglat Yayınları.

3.3. Batılılaşma Etkisi (Askeri Okullar)

18.yüzyıl boyunca manzara resimleri çoğunluk kazanmıştır. Minyatür gerilemiş, duvar resimleri yapılmıştır. Fakat 19.yüzyıl sonuna kadar bu resimlerde figür yoktur. Batı anlayışında manzara resimleri görülmektedir.



Resim 11: Göksu Çayırı Edip Efendi Yalısı Kandilli 19.yüzyılın ikinci yarısı



Resim 12: Natürmort Başmabeyinci konağı Beşiktaş, II.Abdülhamit dönemi



Resim 13: Yıldız Sarayı Bahçesinden Ressamı Bilinmiyor
90x129 Yağlıboya tuval, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

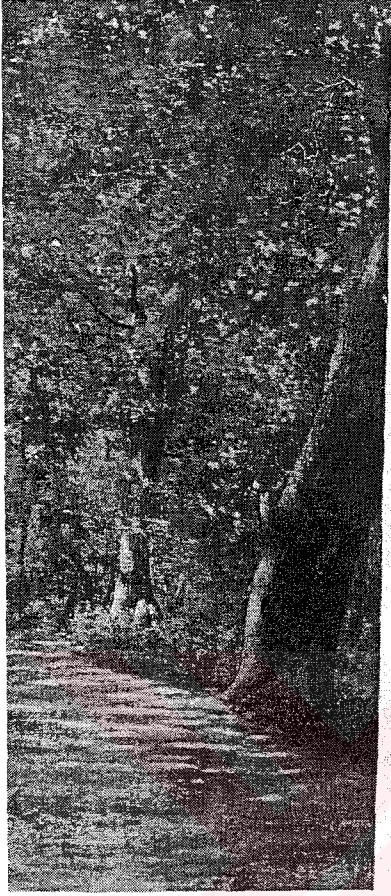
“1774 Mühendishane-i Berri Hümayun’dan sonra 1834 Harbiye mektebine Öklidyen geometriye dayandırılmış perspektifli resim derslerinin konması minyatür geleneğinden gittikçe uzaklaşan yeni bir resimsel anlatımın başlangıcı olmuştur. Asıl amaç askerlikle ilgili teknik çizim ve arazi krokileri çizebilme yeteneği kazandırmak olmasına karşın bu okullardan yetişen gençler Türk resim tarihinde batı anlayışında resmin ilk öncüleri olmuşlardır. Mesleği subay olan rütbeli ressamlardan bazıları resim eğitimi yapmak üzere yurt dışına gönderilmiştir. Batı’ya gönderilen ilk öğrencilerden birisi Osman Hamdi’nin babası Edhem Paşa, Ferik İbrahim Paşa, Tevfik Paşa, Bekir Paşa, Hüsnü Yusuf’tur.



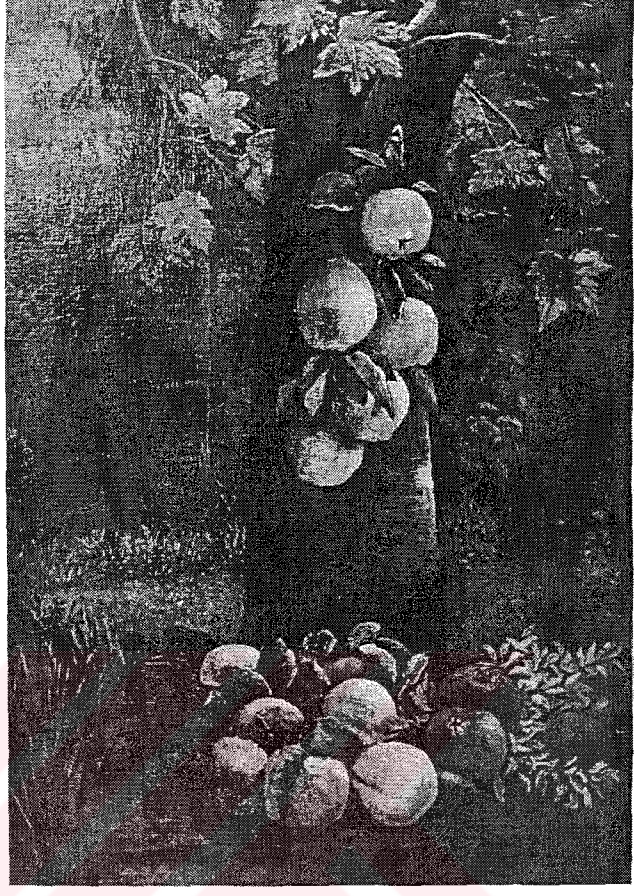
**Resim 14: Mimozalı Kadın Osman Hamdi 136 x 97.5 cm,
Yağlıboya tuval İstanbul Resim ve Heykel Müzesi**

Türk primitifleri olarak tanınan, minyatürü bırakıp Batı tekniğinde resim yapan Enderunlu, Darüşşafakalı ve Harbiyeli ressamırlar genellikle saray ve köşklerrin mimarili ve figürsüz manzaralarını yapmışlardır. Salt doğa betimlemeleri olan bu çalışmalarda yorumsuz fotoğrafik görüntüler tuvale aktarılmıştır. Bunların arkasından yetişen Şeker Ahmet Paşa, Süleyman Seyit, Hüseyin Zekai Paşa, Hoca Ali Rıza gibi sanatçılar doğaya bağlı ama daha özgür çalışmalarla yeni bir yolun öncülüğünü yapmışlardır.”⁶

⁶ Doç.Dr. Ayla Ersoy, (1997) **Karşılıklı Etkileşim İçinde Türk ve Batı Sanatı**, Türkiye’de Sanat Sayı: 27,



Resim 15: Manzara, Süleyman Seyyit
78x35.5 cm. Yağlıboya tuval
İstanbul Resim ve Heykel Müzesi



Resim 16: "Ayvalar" Şeker Ahmet Paşa
128x89 cm. İş Bankası Koleksiyonu

"Burada kullanılan yeni yol kelimeleri her ne kadar Batı etkisinde yeni bir anlayıştan söz edildiği için doğru olsa da, bu bir sürecin devamı olduğu, Levni ile başladığı bilinmektedir. İslâmiyet'in getirdiği kısıtlamanın yavaş yavaş resimleri daha az etkilemesi üzerine devam eden bir süreçtir."⁷

"Cumhuriyet'in kuruluş yıllarından başlayarak günümüze uzanan zaman dilimi içerisinde, gerek çağımızın Batı sanatında gerekse bunun bir yansıması olarak Türk resim sanatında farklı akım, anlatım ve çalışma yöntemleri birbirini izlemiş, resim sanatının dili çeşitlenmiştir.

⁷ Nurullah Berk – Adnan Turani, *Başlangıçtan Günümüze Türk Resim Tarihi*, Cilt 2, Tilgat Yayınları.

Genç Cumhuriyet'in ressamaları, Meşrutiyet döneminin ilerici sanatçıları olan '1914 kuşağı' sanatçıları tarafından eğitilmiştir. Bu kuşağı oluşturan Avni Lifij, Nazmi Ziya Güran, İbrahim Çallı, Namık İsmail, Feyhaman Duran, Hikmet Onat, Mehmet Ruhi (Arel) gibi ressamların büyük bölümü Cumhuriyet yıllarında da sanat etkinliklerini sürdürmüşlerdir. Avrupa'da aldıkları akademik resim terbiyesi uyarınca figür konusunda başarılı çalışmaları olan bu sanatçılar, iç mekânların denetimli ışığında form bütünlüğünü koruyan çalışmalar yapmışlardır; ancak açık havada gerçekleştirdikleri izlenimci manzaralarda ışığın nesne ve figür üzerindeki etkilerine bağlı olarak ortaya çıkan ve serbest fırça vuruşlarıyla tuval üzerine yansıyan bir parçalanmaya gitmişlerdir.

1914 kuşağının Cumhuriyet dönemi resmine katkısı, konu çeşitliliği yönünden olduğu kadar, ışık kullanımı, biçimin parçalanışı ve soyuta yöneliş bakımından da olmuştur. Bununla birlikte, 1914 kuşağı, Cumhuriyet döneminin ilk sanatçı gruplarından Müstakiller'in ve D grubu temsilcilerinin karşı çıktığı ve aşmaya çalıştığı bir çizginin temsilcileridir.”⁸

3.4. Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği

Refik Epikman, Cevat Dereli, Şeref Akdik, Mahmut Cüda, Muhittin Sebatı, Ali Avni Çelebi gibi yeni kuşağın belli başlıları gerek mizaç, gerekse teknik bakımından birbirlerinden epeyi ayrılıyorlardı. Gerçi, onları toplayan ortak bir kaygı vardı: Empresyonist renkçilikten çok tablonun desen yapısına, çizgisel kuruluşuna önem vermek. Ama bu kaygı yeterince belirli olmadığı gibi bir sanatçı grubuna bayrak olacak kesinlik taşıymıyordu. Sanatsal eğilimlerinin kararsızlığına karşılık, az sonra, Müstakil Ressam ve Heykeltraşlar Birliği adı altında toplanıp dinamik bir varlık gösterecek olan gençlerin avantajı, 1914 den bu yana tek sergiyle süre gelen ve sekiz on isim

⁸ Cumhuriyet'in Renkleri, Biçimleri, (1999), Türkiye İş Bankası.

çevresinde toplanan Türk resim sanatına yeni temsilciler kazandırmak, daha canlı bir varlıkla hocalarının attığı temeli bir kat yükselterek 1933'lerden sonra daha da kesinleşecek çağdaş akımları hazırlamak olacaktı.”⁹

“Anlayış farklılıklarına rağmen grup üyeleri, Türkiye’de resim sanatının benimsenmesi için çaba harcadılar; sanatçının ekonomik özgürlüğünü gündeme getirdiler; resim karşısında tutucu ve yasakçı anlayışlarla mücadele ettiler. 1940’a kadar sergi etkinliklerini sürdüren grubun birçok üyesi, “D” Grubu’nun soyutlamacı anlayışının öne çıkmasıyla bu yeni gruba katıldı.”¹⁰

“O yıllar yeni birliğe katılan ve ilk yapıtlarını göstermeye başlayan Hadi Bara, Ratip Aşir Acudoğlu ve Zühtü Müridoğlu gibi heykeltıraşları, konumuz dışında olduklarından sadece saymakla yetinerek Refik Epikman, Cevat Dereli, Ali Çelebi, Zeki Kocamemi, Mahmut Cüda ve Şeref Akdik gibi sanatçıları anmamız gerekir.

Refik Epikman (1902-1970), Müstakil ressamlar grubu içinde sanatın teknik sorunlarına ağırbaşlılıkla eğilenlerin başındaydı. Paris’te, Julian akademisinde, Paul- Albert Laurens’in öğütlerini dinlemişti ve bu hoca, eline füzeyi alıp her düzeltisinde çizginin uyumlu akışı, müzikalitesi üstünde durur, öğrenciyeye desen sevgisi aşıları. Refik, dört yıl bu düzeyde çalışmış, yurda dönüşünde, biçim ve çizgi kaygısını her yapıtında göstermişti. “Bar” (Caz) ve “Heybeliada’da bir yol” adındaki ufak çapta yağlı boyalarında Kübist üslûplaştırmanın ilk denemelerine girişmişti. Tüm yaşamını Ankara’da Gazi Eğitim Enstitüsü Resim bölümü öğretim üyeliğinde geçiren Refik Epikman, sanat danışmanı olarak Ankara Halkevi’nde uzun yıllar yararlı çalışmalarda bulunmuştu.

⁹ Nurullah Berk – Adnan Turani, *Başlangıçtan Günümüze Türk Resim Tarihi*, Cilt 2, Tilgat Yayınları.

¹⁰ *Théma Larousse Tematik Ansiklopedi Sanat ve Kültür: Türk-İslam*,(1993-1994), Milliyet Gazetecilik.

Müstakil'lerin doğuşuyla özellikle İstanbul basını, günlük gazeteleri ve dergileriyle resim sanatıyla daha yakından ilgilenmeye başlamıştı. Gerçi o sıralarda, bugünkü gibi plastik sanatlarla ilgili aydınlar, hele eleştirmenler yok gibiydi. Bu yokluğu bilen gazete ve dergi yöneticileri sergi açılışlarında ressamlara başvuruyor, sanatlarının, amaçlarının, eğilimlerinin anlatımını onlardan istiyorlardı. Bu, bir bakıma, normal olmayan bir durum yaratabiliyordu. Sanatçı yapıtıyla son sözünü söylemiştir, değerlendirilmesini yazardan, eleştirmenden bekler. Resim ve heykel gibi sanatların o dönemlerde yüz yılı bulmayan kısacıkgeçmiş bir sanat edebiyatının doğuşunu sağlayacak ağırlıkta değildi.

Cevat Dereli'nin sanatını , Müstakil ressamlar çerçevesi içinde incelemek yanlış olur. Kimi sanatçı, atılım yıllarındaki kişiliklerinden sıyrılarak yıllar boyunca değişik niteliklere bürünmesini bilir. Cevat Dereli onlardan biridir. Eğitim süresini bitirip yurda döndüğü 1928'den bu yana, ilkin biraz kararsız, doğaya bağlı, ama her zaman duygulu bir mizacın izlerini belirten yapıtlardan sonra "yerel eğilimli" diye adlandırılan bir türün dikkate değer bir temsilcisi olmuştur. Yerel duyarlılığına Anadolu görünümüleri içinde kümelediği, dağıttığı köylü kadın ve erkeklerin tarla işlerini gösteren büyük çaptaki kompozisyonlarında tanık oluyoruz. Cevat Dereli'nin kimi orta büyüklükteki yapıtlarında, minyatürleri hatırlatan bir üslup özelliği var. İddiasız, alçak gönüllü, sessizce bir yaşam sürdüren Cevat Dereli, özellikle renk bakımından tatlı bir uyuma bürünmüş yağlıboya yapıtları yanında, karikatürel üslûplaştırmalarından başarıyla dikkati çeken "portre"ler yapmıştır. Güzel Sanatlar Akademisi'nde başlıbaşına büyük bir sergiyi kaplayacak değerinde görülen bu karikatürel portrelerinde Cevat Dereli, çizgisel anlatımcılığı yanında gerçek bir "mizah" gücü göstermiş oluyordu.

Şeref Akdik (1899-1972), niceliği bakımından hayli bol olan çeşitli yapıtlarında, özellikle figür ve portrelerinde geleneksel tekniğe bağlı kaldı. Bu teknik, resimlenen nesnelere oldukları gibi tuval ya da kâğıda aktarıp, bir

yorum, bir değişim ya da bir üslûplaştırmaya yanaşmadan tekrarlama, doğal görünülerin ışık-gölge oyunlarına bağlı kalma gibi koşullara bağlıdır. Yorumdan yoksun bu “objektif” teknikten söz edilirken “geleneksel” terimi yerine “akademik” terimini kullanmak daha yerinde olur.¹¹



Resim 17: “Kuşbaz”, Ali Avni Çelebi 100x130,5 Yağlıboya Tuval
İstanbul Resim Heykel Müzesi

3.5. D Grubu

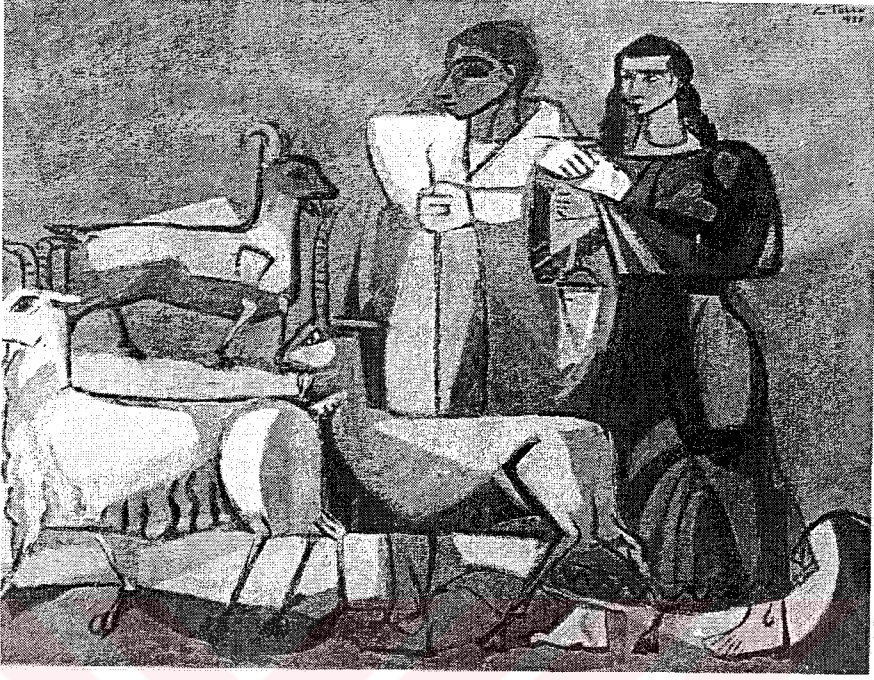
Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği çağdaş eğilimlerin kapılarını Türkiye’de aralarken 1933 yılı daha belirli, bir bakıma çok daha cesaretli bir grubun doğuşunu görecekti. Empresyonist eğilim ve teknikli ressamlardan 1928-1933 yıllarına dek ortam, çağa daha uygun bir plastik

¹¹ Nurullah Berk – Adnan Turani, *Başlangıçtan Günümüze Türk Resim Tarihi*, Cilt 2, Tilgat Yayınları.

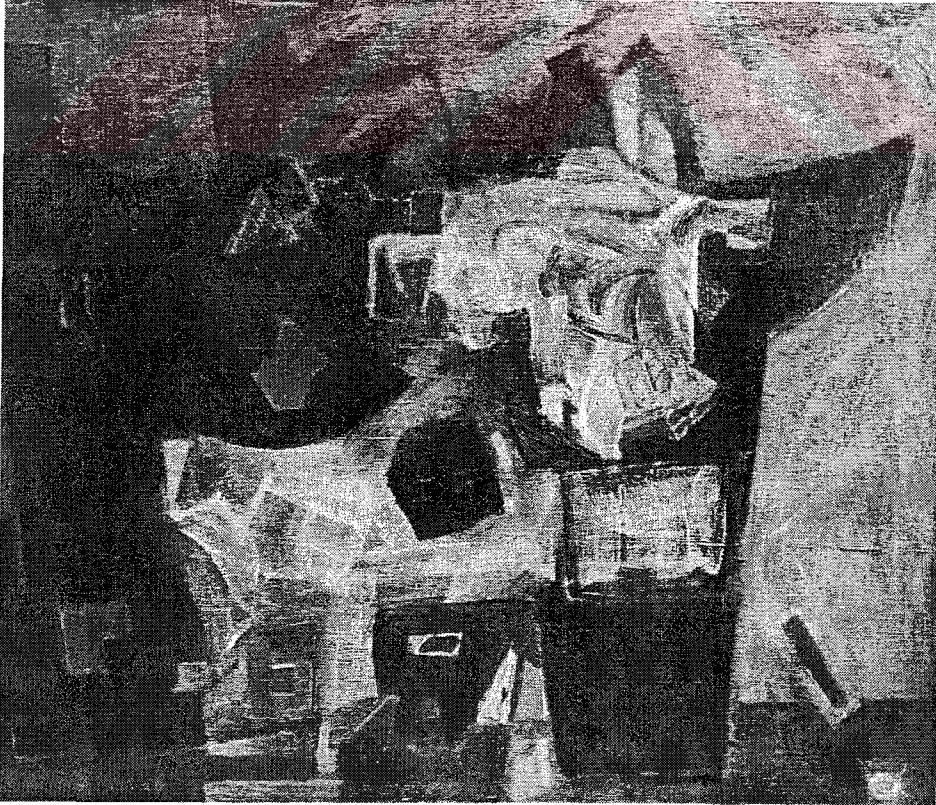
sanatı benimseyecek olgunluğa yaklaşmış bulunuyordu. Yaklaşmış diyoruz, çünkü, adı geçen grubun ilk sergilerinde ve daha, uzunca süre aydın çevrelerde bile bir yadırgama hüküm sürmüştü. “D” Grubu, en azından otuz, kırk yıldan beri Batı’da yaygın kimi eğilimleri yurda getirmekle çağdaş sanatın neredeyse klasikleşmeye yüz tutmuş bir yüzünü aydınlatıyor, tanıtıyordu. Ama, plastik sanatların epeyi yabancı olan toplumumuz, önceki ressamların yapıtlarına yeni yeni alışmış, sevmeye başlamışken, birden, yorum bakımından fazla fikirsel aşırı derecede entellektüel gelen araştırmalar karşısında kalıyordu.

“Kalp ve kafa” birleşimi olması, duygu ile -mizaçlara göre- rasyonel düşüncenin ortamını bulması gereken sanat yapıtında akıl, normal bir dozaj içinde işlemeliydi. Doğa karşısında yorumcu mekanizma ancak akıl yoluyla olanaklıydı. 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 kâh derinlerine inen, kâh cilvelerine, fantezilerine katlanan bir alan olmuştu.¹²

¹² Nurullah Berk – Adnan Turani, **Başlangıçtan Günümüze Türk Resim Tarihi**, Cilt 2, Tilgat Yayınları.



Resim 18: Cemal Tollu, 18x21 Yağlıboya Tuval İstanbul Resim Heykel Müzesi



Resim 19: Refik Ekipman



Resim 20: “Nargile İçen Adam”, Nurullah Berk, 60x93 cm.
Yağlıboya tuval, İstanbul Resim Heykel Müzesi

3.6. Non-Figüratifler

3.6.1. Kaligrafiden Hareket Edenler

“1950’li yıllarda soyut sanat uğraşlarında eski yazının kaligrafik özelliklerinden esinlenerek yeni arayışların ürünlerini veren Abidin Elderoğlu (1901-1975) yapıtlarında geleneksel sanatlarımızdan olan hat sanatından aldığı öğelerle çağdaşlaşma arayışları içinde çizgisel temele dayanan soyut resimler yapmıştır. Düşünsel olarak yapıtlarını geleneksel tabana dayandırmaya çalışmış, çağdaş bir sentez yapmanın tüm kaygılarını taşımıştır. Resmin iç problemlerini her zaman ön planda tutmaya özen göstermiştir.

1930’larda figür ve ölüdoğa resimleri yapmış, 1950’lerde giderek lirik soyut bir çizgi sentezine ulaşmıştır. Bu oluşumun temeli onun daha önce uzun zaman figür ve kompozisyon üzerine yaptığı çalışmalara dayanmaktadır. İlk değişim işaretleri 1947’lerde başlamış lekeci ve yüzeyci bir anlayışın egemen olduğu soyutlama eğilimleriyle geometrik eğilimlerin belirlediği yüzeylerde, açık koyu değerlere önem veren, ama fazla renge bağlanmayan bir üslup geliştirmiştir. Sürekli ve ritmik siyah çizgilerin oluşturduğu renk alanları fonda derinlik etkisi vermeye çalışmıştır. Bu fonlar üzerine siyah veya koyu ritmik eğri çizgilerle özgün biçimler yaratmış, bunları çiçek veya ağaç olarak adlandırmıştır. 1960’lardan sonra yapıtlarında kaligrafik öğeler iyice egemen olmaya başlamıştır. Sanatçı Türk kaligrafisinden esinlenmediğini yoğun ve dinamik bir kurgu içinde belirli plastik bir aşamaya ulaştıktan sonra bu kaligrafik öğelerin kendiliğinden ortaya çıktığını ifade etmektedir. Onun resimlerinde ortaya çıkan bu dinamik yapı Doğu sanatlarından gelen etkinliklerle Batılı resim anlayışının sentezidir. Elderoğlu sonuçta soyut bir resimsel yazıya ulaşmış ve kaligrafi ile bu noktada buluşmuştur.

Geometrik ve non-figüratif bir anlayışla, katı ve donuk formlarda soyut bir yazıyı resimlerine motif olarak alan Şemsi Arel (1906-1982) rastgele ve içgüdüsel olarak değil, tam tersine bilinçli şekilde hat sanatından aldığı öğeleri resimlerine yerleştirerek kompozisyonlarını daha akılcı ve dengeli bir şekilde bir şekilde düzenlemiştir. Siyah renkle sarı, gri ve mavi zeminler üzerine yazısal öğeleri yerleştirmiştir.

Soyut resim alanında özgün çabaları olan ressamlarımızdan birisi de M. Şevket Arman'dır (1918-1979). 1950'li yıllarda Türk resminde başlayan soyuta yönelik Şevket Arman'ı da etkilemiştir. Önceleri soyutlaştırılmış tek figür ve nü çalışmaları yapmış, 1960'lı yıllarda o da Abidin Elderoğlu ve Şemsi Arel gibi eski Türk kaligrafî geleneğini canlandıran öğeleri kıvrık bir hareket ritmiyle özgün motiflere dönüştürerek resimlerinde kullanmaya başlamıştır. Arapçayı çok iyi bilmesi, bu tür çalışmalarda gösterdiği üstün performansın kaynağını oluşturur. Siyah kalın çizgilerle şekillendirilmiş kaligrafik özellik taşıyan biçimlerin araları çok renkli armonik, pastel tonlamalarla boyanmış, yeşil, eflatun, pembe renkler üçgen ve daire gibi geometrik formların oluşturduğu alanları birbirinden ayırırken, resmin bütünü içinde bir denge sağlayacak şekilde yerleştirilmiştir. Abidin Elderoğlu'nun yapıtlarındaki serbest lirik anlatıma karşı Şevket Arman'ın yapıtlarında daha disiplinli ve geometrik formları çağrıştıran biraz daha katı bir üslup hakim olmuştur. Dik ve eğri çizgilerin şekillendirdiği kaligrafik özellikler içeren kurgusu içinde açık-koyu değerler ve biçim bağlantıları sık bir örgü bütünlüğü oluşturmaktadır. Artık hiçbir parçanın yerini değiştirmek ya da birbiri içine geçerek dolanmış bu parçaları ayırmak olanağı kalmamıştır. Şevket Arman, yapıtlarını mantıksal bir düzenleme anlayışı ve renk duyarlığı ile dengelemiştir.”¹³

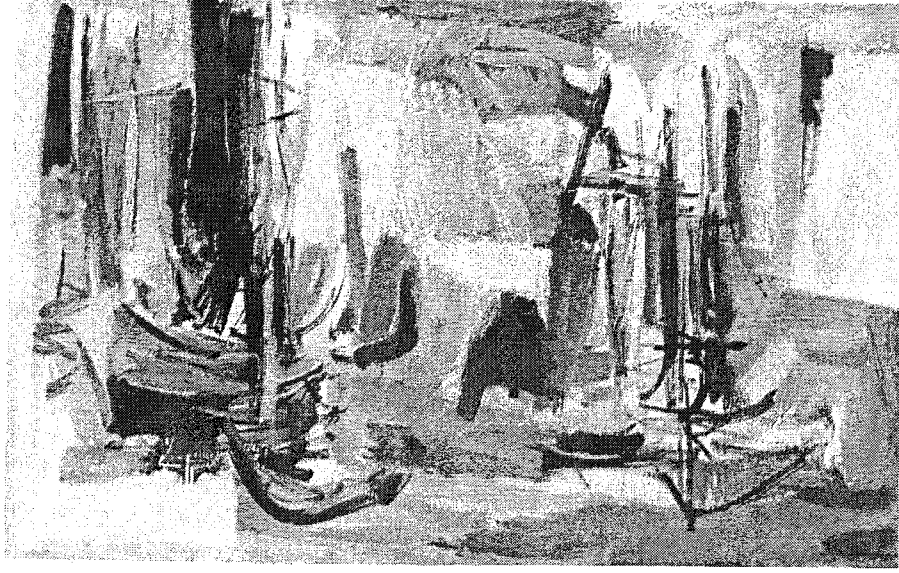
Figüre bağımlı soyutlama eğilimi ile bize modelden ilk geçenler arasında Salih Urallı da yer alır. 1945'lerde yaptığı çizgisel kesişmelere

¹³ Ayla Ersoy, **Günümüz Türk Resim Sanatı (50'den 2000'e)** (1998), Bilim Sanat Galerisi.

dayanan bir kübizma oluşturmuştur. Çalışmaları kesin konturlu, hesaplı bir düzey ve çizgiler kompozisyonundan oluşmaktadır. Yapılan parçalanmış figür çizgilerinin uyumlu arabeskler haline getirilmesi ile yetinen bir soyutlamadır. Resimlerinde ışık gölge oyunu çok görülmektedir. Onun resimlerini inceledikten sonra şunu rahatlıkla söyleyebiliriz; resimlerini akli bir düzenleme anlayışı ile oluşturmuştur.

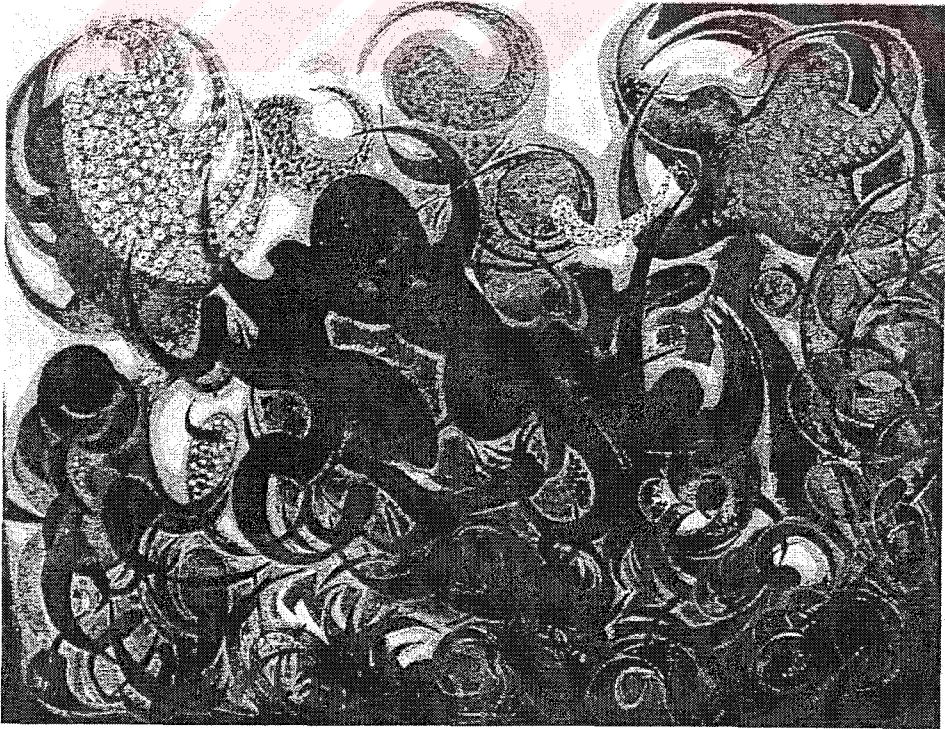
Refik Epikman'ın soyutlamasında, eski figüratif, geometrik inşalı resminden birçok eleman vardır. 1960 öncesi resimlerinde ışık ve gölgeyi kullanarak inşai resimler oluşturmuştur. Fakat 1963 sonrasındaki resimlerinde büyük bir gelişim göstererek üç boyutlu, geometrik-soyut motif arkasında, bir kent ve nesne dünyasını bulmaktayız. Görünüm-Peyzaj adlı resmi soyut motiflerden oluşturulmaktadır, kullandığı renk klavyesi geçmiş figüratif dönemin peyzaj ve kompozisyonlarını yansıtmakta, renkçi duygululuğunun egemen olduğu ilginç bir çalışmadır. Genel olarak Epikman'ın geometrik kuruluşlu resimlerinde, lirik olarak tanımlayabileceğimiz bir sevimlilik, bir içtenlik görülmektedir.

Lirik soyutlamada konuya dayanan görüntüden çok, yazısal notlar ön plana çıkmaktadır. Bu özelliği çalışmalarında yansıtan sanatçılarımızdan birisi de Ercüment Kalmık'tır. "Yelkenler" adlı çalışmasında manzara resmine yakınlığı (düz renkli lekeler ve çizgiler kullanarak) ve doğa sevgisini bağımsız tatlı bir anlatım yoluyla soyutlamıştır. Renk paletini sıcak, kendine özgü bir tavırla seçerek oluşturmuştur. Renk paletinde turuncu, krom sarıları, pembe, vişne çürüğü, deniz ve prusya mavileri, tatlı yeşiller, sıcak kahverengiler en çok bulunan renklerdir. Soyutlama resimlerindeki renkler yalın ve bağımsız olarak kullanılmıştır.



Resim 21: “Yelkenliler” Ercüment Kalmık, 100x120 cm
Lirik Soyutlama Ankara Resim Heykel Müzesi

Abidin Elderoğlu eski yazımızı anımsatan bir figüratiflikten hareket ederek, kıvrak hatların figüratif kompozisyon şekline dökmüştür sanatçının tarzını çok açık bir şekilde yansıtmaktadır.



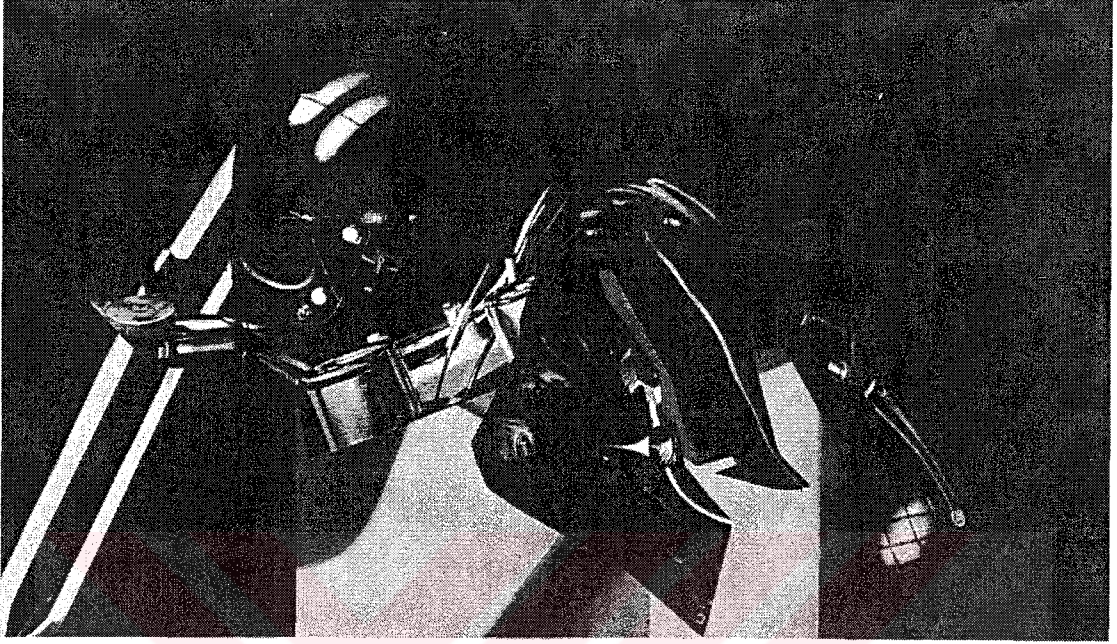
Resim 22: “Su” Abidin Elderoğlu, 89x116 cm, Yağlıboya tuval, Özel koleksiyon

Lirik soyutlama alanında Abidin Dino'nun da bazı araştırmaları yer almaktadır. Siyah-mavi, kırmızı-mavi sıralamalarının adacıklar haline getirdiği “*Siyah deniz*” bunun en güzel örneklerinden birisidir. Sanatçının son resimlerinde bazı figüratif motifleri anlamsız hale getirerek soyut bir doku vermişti

Soyutlamaya ilk yönelenlerden birisi de Hasan Kavruk'tur Lhote'den öğrenim görmesine karşılık Konstrüktif bir kübizmin katılığına kapılmamıştır. Sanatçı fırça ve spatul kullanarak strüktüel görüntülü boyaların rastlantısal esprisini yakalayarak bir doğa soyutlamasına gitmiştir. Resimlerde, konudan çok, boyasal güzellik ve dokusal espri birinci derecede önem kazanır.

Mustafa Esirkuş geometriye başvurmadan soyutlamaya girişmiş bir sanatçımızdır. 1965'lerden sonra içinde yer yer kimi figürlerin ima edildiği boya dokulu soyutlamalar yapmıştır. Tuvallerinde daha çok siyah-beyaz değerler kullanmıştır.

Özdemir Altan 1966 ile 1975 arası soyutlamaya yönelik çalışmalar yapmıştır. 1975'ten sonra figüre dayalı, pop etkilerinin görüldüğü lirik soyutlama içinde resimsel heyecanı görülmektedir. Dokumalarında da aynı anlayışı görmekteyiz. Resimsel halı düzeni farklılığının en belirgin örneklerini Özdemir Altan'ın işlerinde görebiliriz. Sanatçı, kompresör (tabanca ile boya atan alet) kullanarak çalışmalar yapmıştır. Fırça sürüşleri hızlı ve dinamik, zıt etkili renkler genellikle siyah-beyaz değerli olup derin hacimler oluşturmuştur.



Resim 23: “*Çalışkan Robot*” Özdemir Altan, 113x195 cm
Yağlıboya tuval, Özel koleksiyon

Turan Erol 1962-65 arası soyutlama manzaralar yapmıştır. Soyutlamalarındaki konularında Ankara gecekonduarı ile Bodrum manzaralarını kullanmış, gittikçe figüratif manzara anlatımına yönelmiştir.

Devrim Erbil 1962'lerden sonra lirik soyutlamada kendi tarzını aramıştır. Bizlere kahverengi zemin üzerine bir çırpıda yapılmış, kalın boya tuşların kullanıldığı, aktif yazısal soyutlama örneklerini sunmuştur. Devlet Sergisinde daha sonraları grafik etkisi veren yazısal tuşlarla, kuşbakışı İstanbul planını soyutladığını görüyoruz. Bu çalışmalarından zamanla derinlik etkisinden uzaklaşmış ve halı gibi düz bir zemin resmine ulaşmıştır. Görünümde, düz bir yüzeye indirgemıştır resimlerini ve lirik-soyutlamayı terk ettiği görülmektedir.



Resim 24: “Mavi Deniz” Devrim Erbil, 101x73 cm. Yağlıboya tuval, Lirik Soyutlama, Özel koleksiyon

Ömer Uluç'un resimlerinde figüre dayalı soyutlamalar görmekteyiz. Uluç'un hızlı olmasına karşın oldukça rahat sürülmüş enli fırça darbelerinden oluşturduğu resimleri renkçi davranışları içermektedir.



Resim 25: *Kompozisyon*, Ömer Uluç, 100x110 cm, Yağlıboya, Soyutlama Özel koleksiyon

Zafer Gençaydın, renkçi bir tutum gösteren lirik soyutlamacıdır. Resimlerinde doğasal öğeler, dışavurumcu bir görüntü sergiler.

Lirik soyutlama anlayışında çalışmalar yapanlar arasına, Burhan Uygur'un sokulması yanlış olmaz. Ancak onun resimlerindeki figürlerin anlatımı, oldukça soyutlanmış bir dışavurumculuğu da yansıtmaktadır. Aynı

anlayışı, Süleyman Velioğlu, Tamer ve Tangül Akakıncı ile Güngör Taner’de de görmek olanaklıdır.

Lirik soyutlama eğiliminde çalışan ressamlarımız, geometrik non-figüratif resimlerde bilincine varılan, modlesiz fakat hacimli biçimlemeyi yapıtlarında sürdürmektedirler. Bu biçimlemede görülen hacim etkisi optik görüntülü mekân resimlemesindeki benzememektedir. Bu hacim, yeni oylum etkisi boyasal anlatımdaki renk tonlarının farklılığı ile zıtlıklarına dayanmaktadır.”¹⁴

3.7. Geometrik Non-Figüratifler

“Bizde geometrik non-figüratifin içine getirildiği zemin, Batıdakinden farklı olduğu gibi; gösterdiği gelişimde, alınıp getirildiği yerden farklıdır. Batıda, Picasso-Braque kübizminin yolundan soyuta varmıştır, dolaylı olarak nesnel görüntü öğeleri, bu akımla ilgimi yapıtlarda biçim yönünden parçalanmalarına rağmen tanınırlıklarını yitirmemişlerdir. Daha doğrusu, kübizimde nesne, biçim olarak zorlanıp parçalanmasına rağmen, resimde, görüntüye dayanan konu terk edilmemiştir. Bu nedenle, kübizmi yaratanlar arasında, geometrik non-figüratif tek bir yapıt verene bile rastlanmamıştır. Batıdaki salt soyut anlatıma, nesnenin renk yolu ile parçalanarak varıldığına daha önce değinmişti. Ayrıca bizde, bu yoldaki bir oluşumun olmadığı da belirtilmişti. İlginç olan, Ankara ve İstanbul’da bu anlayışın bir moda etkisi içinde, 1953’lerde aniden Batıdaki yaygınlığına paralel olarak benimsenip ithal edildiğidir. Örneklerin çözümlenmesi, bu yargıyı doğrulamaktadır. Bu nedenle rengin, non-figüratif anlayışın oluşumunda yarattığı ilginç olaylar yaşanmadan, aniden soyut çalışmalar yaptık. Hem de yazısal lirik bir figüratifle değil, Batıda çok sonra oluşan geometrik non-figüratifle.

¹⁴ Nurullah Berk – Adnan Turani, *Başlangıçtan Günümüze Türk Resim Tarihi*, Cilt 2, Tilgat Yayınları.

Non-figüratif çalışmaları yapanların başında Cemal Bingöl gelir. Sanatçı non-figüratif çalışmalarına kolajla başlamıştır. Kolajdan soyut resim öğeleri olarak yararlanmıştır. Türk resmi için bu değişik bir yorumdu ve oldukça ilgi görmüştür. Daha sonraları kolajdan vazgeçmiş, resimlerinde, statik, geometrik bir motif oluşturan yüzey parçalarını, çekingen bir renk tavrıyla resmetmiştir. Hacim kavramına yer vermeyen sanatçımız, matematiksel, disiplinli, neredeyse duygusuz diyebileceğimiz bir ifadeyle, çalışmalarını, şiirimsi, geometrik, sade ve kesin sınırlı, bir motifle sonuçlandırmıştır.

Türk resmine non-figüratif bir tavır göstermesine karşılık, önceden belirlenmiş, katı, duruk bir soyut yazıyı motif olarak alan sanatçı Şemsi Arel'dir. Yazı motifleri içgüdüsel olarak belirlenmiş değildir, önceden belirlediği yazı motifini genellikle saman sarısı ve gri zeminler üzerine resmetmiştir. Kompozisyonları dengeli ve akılcıdır.

Eski yazımızın non-figüratif soyut çalışmalarda ilk oluşumu Sabri Berkel'de görülmektedir. Bu husustaki ilk çaba, aslında daha 1957'lerde Sabri Berkel'de görülmektedir. Berkel'in 1958 Brüksel Dünya Fuarı'ndaki Türk Pavilyonunda sergilenen bir resmi, bu yazısal kompozisyonun ilk örneğidir. Ancak çizgisel bir arabesk haline getirilmiş bu yazı-resimde, el yazısının dinamik, hamleli heyecanına yer verilmemiştir. Burada benimsenen, inşai, ritmik bir çizgi dokusunun girift, mühür gibi katı bir motifidir. Yani önceden saptanmış çizgisel bir motifin resmedilmesi benimsenmiştir. Daha doğrusu buluş, resimden öncedir. Ancak, eski yazımızdan esinlenmiş olmakla birlikte bu, yazının soyutlanmış kişisel bu motifidir. Bu çizgisel öğeli kompozisyonel saptama, aslında sanatçının "*Simitçi*"sinde, "*Mimar Sinan*" portresinde aynen yer almıştır. Ancak Berkel, bu çizgisel doku resminden lekesel bir yüzeyler resmine gitmiştir. Onun son aşaması olarak gözlemlenen lekesel damla formları, boyasal işlem olarak gene önceden saptanmış kompozisyonel notların resmedilmesine dayanmaktadır. Bu nedenle,

Berkel'in, önceden saptanmış notlarını akılcı olarak düzenleyen bir ressam diye değerlendirilmesi doğru olacaktır. Ayrıca onun bu tutumu, yalnız soyutlamaları ile soyut çalışmalarında değil, eski figürlü resimlerinde de görülmektedir. Berkel'in bir diğer özelliği de, çalışmalarında rengin değil, siyah beyaz değerlerin egemen oluşudur. O, içgüdüsel, ateşli, rastlantısal hiçbir nota, resminde yer vermemiştir.

Başarılı Anadolu manzaraları resmetmiş sanatçımız İsmail Altınok geometrik non-figüratif alana geçiş yapan bir sanatçımızdır. Yaptığı çalışmalar yüzey parçalamalarına dayanan, katı kuramcı, disiplinli bir anlayış yansıtmaktadır. Geometrik non-figüratif alanda çalışmalar yapanlar arasında genç kuşak sanatçımız Halil Akdeniz de yer almaktadır. Üslubu; geometrik, kesin, düz renkli yüzey çizgilerini giderek yatay ve dikey yönlerde düzenlemeye götürmüştür. Renk geçişleri duygusal değildir, hacimsel atmosfer derinliklerinden kaçınmıştır.

“D grubu” ressamlarından Elif Naci'de 1960'dan sonra geometrik bir soyutlamayı ifade eden çalışmalar yapmıştır. Bu çalışmalarında renkçi bir yaklaşımdan çok siyah-beyaz değerlerden oluşmuş soyut bir yüzey parçalanmasına yönelmiştir.

Bekir Sami Çimen akrilik boya kullanımı ile dikkati çekmektedir. Sert bir geometrisme rağmen resimlerinde ritmik, çizgisel sıralama, turuncu, çimen yeşili, limon sarısı renkler içerisinde şiirsel bir etki yaratmaktadır.

Daha 1945'lerde, bizim Paris'e yerleşmiş ressamlarımızdan Nejat Devrim ve Selim Turan, soyut resme yönelmişlerdi. Fahrünnisa Zeyd ise, 1948'de ilk soyut resmini yapıyordu. Bu ressamlarımızdan ilk ikisinin Paris'te Muee d'Art Modernc'de yer aldıkları bilinmektedir. Nejat Devrim'in Knarous Lexikon'da yer alan açıklaması ilgi çekicidir. Nejat parçalama işlemine, ilk girişimden hiçbir şey kalmayınca devam edilmesi

görüştüğüdür. Hatta bu parçalama işlemine “çılgınlığa varıncaya değin” devam edilmesini gerekli görmektedir ve resimlerinde de bu görüşün uygulandığı saptanabilmektedir. Tuval yüzeyinde bir çeşit savaştı durumunda görünen o, boyasal öğelerin, durulup motifsel bir görüntü almasına değin çalışmasını sürdürmektedir. Kısacası onun lirik anlatımı, bir çeşit didinmeye, tahribe, parçalanmaya dayanmaktadır. Eğer bu çalışmalarının daha 1945’lerde başladığı dikkate alınır, onun ve Selim Turan’ın, bizdeki ilk lirik non-figüratifler oldukları ortaya çıkar. Nejat’ın çalışmalarında bir ön fikrin, akılcı, taslakçı bir anlayışın ya da bir dış etkinin önemi olmayacağı, daha doğrusu yer alamayacağı açıktır. Nejat, bu görünüşün paralelinde gravürler de yapmıştır.

Selim Turan’ın çalışmaları ülkemizde çok az görülmüştür. Lirik çalışma keyfi bir güzellik gibi görünse de her fırça vuruşundaki strüktürel etki ağırlığının kompozisyonda yerini bulması söz konusu olduğundan, sonuç itibarıyla sanatçı yer yer üzücü tereddüt içinde kalabilmektedir

Turan’ın resimlerinde bu üzücü durum yansımaktadır. Fakat Turan son dönemlerde bu yorucu anlayıştan, arayışa dayanmayan bir figür resmine yönelmiştir.

Abidin Elderoğlu'nun alışmaları, Sabri Berkel ve şemsi Arel'de gördüğümüz gibi, resmetmeye dayanan yazısal bir soyutlama ile başlamıştır. "Soyut kompozisyonlarında eski kaligrafik unsurları andıran biçimler, kıvrak bir hareket ritmiyle özgün motiflere dönüşürler." 1965'lerden sonra resimlerinde aydınlık bir renkçilik gözlemlenir.



Resim 26: *Kompozisyon*, şemsi Arel, 100x100 cm. Yağlıboya tuval, Özel koleksiyon

Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun da lirik soyut çalışmaları bulunmaktadır. 1960'lardan sonra soyut çalışmalar yapmış bu çalışmaları ölümüne dek sürdürmüştür. Resimlerinde boyasal bir doku zevki görölmekte ve bu soyutlamalarının arkasında kimi folklorik motif ve yazılar yer almıştır. Bu sebepten dolayı çalışmalarında tam bir non-figüratif özellik yoktur, dememiz yanlış olmaz. Kendini sürekli değiştirip geliştiren yeniliğe karşı ilgili, meraklı, renkli kişiliği resimlerine aynen yansımıştır.



Resim 27: “*Korupark*” Bedri Rahmi Eyüboğlu 60x60 cm,
Yağlıboya duralit üzerine, Özel koleksiyon



Resim 28: “*Pirinç Hanı-Bursa*” Eren Eyüboğlu, Mukavva üzerine yağlıboya
50x70 cm, Özel koleksiyon

Eren Eyüboğlu lirik anlamda non-figüratife eşinden (B.Rahmi Eyüboğlu) daha önce başlamıştır. Çalışmalarında yer yer yazısal etkiler görülmektedir.

Türk resim tarihinde ilk soyutlama ve soyut çalışmaları yapanlar arasında Ferruh Başağa yer almaktadır. Lirik non-figüratif anlayışını son çalışmalarında açıkça ifade etmektedir. O zengin bir boya dokusu oluşturmak istediğinden dolayı motifsel kompozisyona önem vermemiştir. Başağa soyutlamaya 1947’lerde yönelmiştir diyebiliriz. Çünkü o zamanlar yapmış olduğa “*Aşk*” adlı resminde figürü soyutlama çabalarını görmekteyiz. Başağa’nın lirik yöndeki soyut resimlerinde renkçi bir tutumu fazla benimsemediğini görmekteyiz.

Nuri İyem de bir ara Ferruh Başağa'dan etkilenmiş, daha çok non-figüratif dış görüntüye ulaştırılmış bir manzara ve nesne soyutlaması sınırları içinde kalmıştır.

Lirik soyut anlatım, yazısal özellikler taşıyan boyasal bir savaştır. Fransızların motifsel lekeçiliği ile Amerikalıların motifsiz, rastlamsal lekeçiliği de gene bu anlayış içinde sınıflanır. Bizde lirik non-figüratif resim yapanlarda bu iki değerlendirme de görülür. Daha önce denildiği gibi bizde 1953'lerde Ankara ve İstanbul'da yapılan non-figüratif çalışmalar, geometrik bir kuruluşu yansıtmakta idi ve soyuta da böyle girilmişti. Ülkemizin dışında bu anlayışa yani non-figüratife giren ressamımız ise, Batıdaki gelişime uygun olarak lirik bir soyutlamadan ulaşmışlardı. Bu oluşum yolu, doğal, zorlamasız ve rengin nesnelere parçalayan yazısal notları ile bunların bağlantılarının yarattığı resimsel dokuya dayanmaktadır. Bu nedenle burada soyutlamadan soyuta geçiş, doğal bir oluşum olmaktadır. Willy Baumeister'in 1955'lerde Stuttgart Akademisinde "Sakın kendinizi zorlamayın. Bırakınız organik olarak gelişsin. Yoksa kendinize olan inancınızı yitirirsiniz ve devamlı olarak dışarıdan etkilenecek kendinizi bulmanızı zorlaştırırsınız." Sözü, aslında modaya dayanan ve durumumuz dolayısıyla bizde sık görülen etkilenmeleri de geçersizleştiriyordu. Baumeister'in organik gelişime önem vermesi, bu nedenle sanırım sağlam bir gerekçeyle de sahipti. Bir sanatçının çalışmasındaki organik gelişimin önemini kavradıkça bu öneriyi öğrenime sık sık yinelemiştir. Burada, bu satırların yazarı olarak çekinip gerçekçi olmama durumunda kalmamak için, kendi kişisel çabalarıma da kısaca değinmeyi gerekli görüyorum. Turan Erol bir yazısında: "Kuşkusuz gerçek soyut resmin en taze ve güçlü örneklerini Ankara'da Adnan Turani, İstanbul'da Adnan Çoker vermekteydiler. İkisi de yurt dışında geçen uzunca süreli öğrenimlerini 1960 yılına doğru tamamlayarak dönmüşlerdi. Bu ressamlar, önceden bilinen hiçbir nesnel motiften hareket etmeden tuval üzerinde boya ile çetin bir hesaplaşmanın sonunda biçimi elde ediyorlardı" diye kendi gözlemini saptıyordu.

Adnan Çoker Paris’te ve yurda döndükten sonra büyük yazısal tuşların dokusu gösteren çalışmalar yapmaya başlamıştı. Bu çalışmalarında renkçi bir tavır görülmemektedir. Daha çok beyazın hakim olduğu yazısal notlardır. 1970’lerden sonra geometrik biçimler içine yazısal notlar koyarak; tuval yüzeyini akılda kalacak bir motife ulaştırmıştır.



Resim 29: “*Hüsnü Hat*” Adnan Çoker, Kağıt üzerine karışık teknik, Resim kayıp

Fethi Arda’nın tarzı ise; yazısal fırça notlarından oluşan bir resim anlayışıdır. Bu tarz on yıl kadar sürmüştür. Kompozisyonlarında akılcı bir düzeni amaçlamamış tarihi fırça serbestliğinin oluşturduğu yazısal bir dili benimsemiştir.

Lirik non-figüratif anlatım sonunda ortaya çıkan boyasal-yazısal notlar arasında bağlantılar kurulmaya başlayınca, bunların sanatçıya esinlettiği motifler olmaktadır. Bu boyasal oyun, birçok lirik çalışan sanatçının yaratımını ilginç motiflere götürmüştür.

Lirik anlatımı motife ulaştırılanlar arasında Hasan Kaptan da yer alır. Resimlerini akılcı bir soğukkanlılığı yansıması olarak tanımlayabiliriz. Geometrik motiflerini daha çok pastel renkler ve pek gösterişli olmayan tuş anlatımı içinde biçimlendirir.

Mubin Orhon, soyut lekeciği benimseyenler arasında yer alır. Sulandırılmış yağlı boya ile soyut lekeler oluşturmuş bir lirik-soyutlamacıdır. Lirik soyut anlatımı benimseyenler arasında Erdal Alantar, Fethi Kayaalp, Zahit Büyükişleyen ve Altan Gürman'ın resimleri de girmektedir.¹⁵

3.8. Diğer Yorumlamalar

“1968 sonrasında soyut sanat sürdürülürken, dönemin genç kuşağının figürlü anlatımlara yöneldiği görülmektedir. Toplumsal bunalımların yoğunlaştığı 1970-1980 arasında, daha çok sosyal içerikli resimler ve yeni figüratif eğilimler geniş bir konu çeşitlenmesiyle ortaya çıkmıştır. Politik içerikli figüratif resimler ilk kez bu yıllarda Türk resim sanatında belirir. Öte yandan bilinçaltına yönelen imgelerle zenginleşmiş biçimler, bu anlayışı benimseyen genç sanatçılar tarafından kullanılmıştır. 1968 kuşağının sanatı algılayışı ve değerlendirışı artık geçmişten, örneğin bu kuşak temsilcilerinin hocaları olan D Grubu'ndan çok farklıdır. Batı resmi karşısındaki konumlarını tartışmaya, kimlik sorununu irdelemeye başlayan 1968 kuşağı sanatçıları, toplumsal konulara yaklaşımları, toplum içinde bireye

¹⁵ Nurullah Berk – Adnan Turani, *Başlangıçtan Günümüze Türk Resim Tarihi*, Cilt 2, Tilgat Yayınları.

yaklaşımları, figürü biçimsel özelliklerinin yanı sıra iç dünyasıyla da yansıma endişeleriyle Türk resmine konu ve biçim açısından özgün katkılarda bulunmuşlardır. Bu kuşak özellikle insan figürünün yorumlanması alanında yenilik getirmiştir.

1970-1980 arasında Türk sanatçılarının Avrupa ve ABD gibi dış ülkeler sanatlarına daha bilinçli bir ilgi duydukları ve daha çok dışa açıldıkları bir gerçektir. Türk sanatının, çağdaş Batı sanatıyla bütünleşme çabaları verdiği, yeni akımlarla beslenerek yeni boyutlar kazandığı bu dönemde, malzeme çeşitliliği ve kullanımı yönünden de atılımlar yaptığı gözlemlenmektedir. 1970'ler sonrasında akımların dışına taşan bireysel anlatımların ağır bastığı ve resim, heykel ve sanat nesnesi arasındaki sınırların eridiği görülmektedir.”¹⁶

“Köklü bir soyutlama geleneğine sahip olan ülkemizde, çağdaş soyutlama, kavranması ve çözümü güç bir sorunsal haline gelmiş, ancak özüne inme yolundaki çabalar da sürüp gitmiştir.”¹⁷

“Çağdaş yorumlamalar içerisinde soyut ve lirik non-figüratif anlayış dışında gene Batıdan ithal ettiğimiz kimi pop-art anlayışı da içeren çalışmalar bulunmaktadır.

1975'lerden bu yana İstanbul ve Ankara'da açılan bazı sergilerde non-figüratif çalışmalardan sonra bilincine varılan somut (concret) ögeli bu anlayış cüretli bir tutum sergiler. Batıda Pop-art non-figüratif deneyimlerden sonra değerlendirilebilmiştir. Bizde bu değerlendirmeyi gösteren çalışmaları verenler arasında Osman Dinç'i görebiliriz. Öğrenimini Paris'te tamamlamış ve yaşamını hâlâ orada sürdürmektedir. Yaptığı çalışmalar non-figüratif

¹⁶ Prof. Dr. Semra Germaner, (1999), “Cumhuriyetin Renkleri, Biçimleri”, Türkiye İş Bankası.

¹⁷ Sezer Tantuğ, **Çağdaş Türk Sanatı**, Remzi Kitabevi.

rastlantı lekeçiliğinin kompozisyonsuz motifsiz ve uyumun dikkate alınmadığı çalışmalardır. Bu ifade her tür disiplini reddeden ve kompozisyon akılcılığını benimsemeyen bir görüşün ürünüdür diyebiliriz.

Amerika'da çalışmalarını sürdüren Erol Akyavaş ve Burhan Doğançay da, bu konuda çalışmalar yapmışlardır. Akyavaş'ın resimlerinde dokusal boyalı büyük lekelerden oluşan geometrik sağlamlılık görülmektedir. Doğançay'ın resimleri hakkında da şunu söyleyebiliriz; renkli kağıt yırtmalarına dayanan bir kolaj resmini benimsemiştir. Soyut bir non-figüratif anlayış ifade etmektedir.

Buraya değin yapılan açıklamaların ışığında şu husus ortaya çıkmaktadır; ülkemizde başlayan non-figüratife geometrik bir soyutlama ile girişimde bulunulmuş ve sonra lirik renkçi bir non-figüratife varılmıştır. Böylece Türk Resim Sanatında hacimci figüre bağımlı plastisite terkedilmiş ve modleye bağlı olmayan bir boya anlatımı sanatsal değer olarak benimsenmiş görünmektedir. Bunun yanında soyut resim mantığı yoluyla doğa biçimlerinin resimsel biçim haline getirilmesinde sanatçı yorumunun ne olduğu da açık olarak anlaşılmıştır.¹⁸

“1960’lardan başlayan bir gerilemeyle, 1970 sonrasında Türkiye’de plastik sanatlar alanında devletin çağdaş sanatı destekleme yönünde katkısının giderek azaldığı izlenmektedir. 1980’lerde ise çağdaş sanatı destekleme görevini büyük ölçüde özel kesim üstlenecek ve sponsorluk kavramı gündeme gelecektir.

1980 ve 1990’lı yıllar, sanat yaşamında daha çok özel kesimin desteğinde yüksek verimlilik gösteren, Türk sanatçısının dışa açılma

¹⁸ Nurullah Berk – Adnan Turani, *Başlangıçtan Günümüze Türk Resim Tarihi*, Cilt 2, Tilgat Yayınları.

çabalarının sonuç verdiği, evrensel düzeyin yakalandığı bir dönem olmuştur. Çağdaş demokratik düşünce doğrultusunda biçimlenen, yaratıda sınır tanımayan pluralist (çoğulcu) görüşler Türk sanatında da yerini almış, sanat dili bu görüşlere koşut olarak çeşitlenmiştir. 1980 sonrasında dünya ile iletişimin giderek güçlenmesi, Avrupa ve ABD'ye sanat eğitimi için gidenlerin çoğalması ve Yeni Eğilimler, İstanbul Bienali, Günümüz Sanatçıları, Ankara Sanat, Tüyap Sanat Fuarı, Genç Etkinlik ve galerilerin düzenledikleri büyük sergiler vb. etkinliklerin artması bu yılların özellikleridir ve Türkiye'de sanatın çağdaş kavramlara ulaşmasına büyük katkılar getirmiştir. Değişen çevreyi farklı bir bakış açısıyla irdeleyen ve plastik anlatımda düşünceye öncelik tanıyan minimalist, hiper-realist, neo-ekspresyonist yorumlar yapan, kavramsal sanatı ve video sanatını seçen, enstalasyonlar yapan kuşaklar yetişmiştir. Yeni arayışlar içinde olan bu sanatçılar, tuval resminin yanı sıra çeşitli teknik olanakları kullanarak karışık gereçli yapıtlar gerçekleştirmişlerdir.”¹⁹

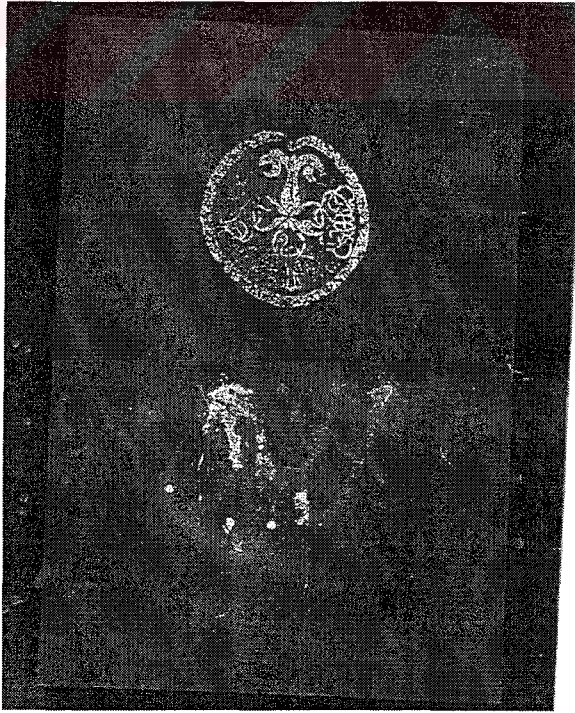


Resim 30: Adnan Turani, Kağıt üzerine guvaj, Özel koleksiyon

¹⁹ Prof. Dr. Semra Germaner, (1999) “Cumhuriyetin Renkleri, Biçimleri”, Türkiye İş Bankası.



Resim 31: “*Hallac-ı Mansur Serisi*”nden, Erol Akyavaş, 80x50 cm,
El yapımı Hindistan kağıdı üzerine akrilik, 1988



Resim 32: “*Hız. Ali Serisi*” Erol Akyavaş, 152x127 cm,
Tuval üzerine akrilik, 1989



Resim 33: “Ayak” Ergin İnan, 125x90 cm,
Ahşap üzerine tempera, akrilik, yağlıboya, 1990



Resim 34: “Yeşilli Kompozisyon” Şemsi Arel, 90x117 cm,
Yağlıboya tuval, İstanbul Resim Heykel Müzesi

3.9. Kendi Çalışmalarım

Türk resim sanatının geçmişini araştırırken hat sanatı ile yeni karşılaşmışçasına etkilenmiş buldum kendimi. Sebeplerini, ürünlerini, günümüze yansıma biçimlerini merak ettim. “Kendi geçmişinin izlerini taşımak” üzere düşündüğümde, bu izleri görmeyi ve tanımayı amaçladım. Böylece kullandığım plastik dili ancak doğu resim sanatı ile beraber bir temele oturabileceğimi düşündüm. Bu beni doğu resmini tanıma çalışmasına itti ki, henüz yeni başlamış bir araştırma boyutundadır. Sonrasında bu konuyu derinlemesine öğrenmek, kendimle ve günümüzle bağlarını kurma çabam devam edecektir.

Çalışmalarında çıkış nokta tema olmasına rağmen, kompozisyonlarımı ifadeci biçimler üzerine değil de, plastik öğeler (hareket, espas, renk, doku) üzerine kurguluyorum. Peşinden gittiğim, içinde yaşadığım dünya üzerine algılarım, hayatımı ve hayatları sınırlayan kavramların sorgulanması, bireyin doğa karşısındaki sınırlılığı, bu sınırları aşma çabasının getirdiği zorlukluklar, doğadan uzaklaşmanın yaşattığı gerilimler, birey-toplum çelişkisi...

Resimlerimi yaparken, aldığım eğitimle de ilgili olarak, Batı plastik değerlerinin gereklerini, yöntemlerini ya da karşı çıkışlarını kullanıyorum. Oysa kendi kültür birikimimizi daha fazla öğrenmek gerektiğini düşünüyorum. Soyutlamaya eğilimim bu konunun peşine düşmeme neden olmuştur. Doğu'nun özellikle İslam Sanatı'nın soyutlama geçmişi, sebepleri ve ürünleri benim için önemli bir kaynaktır.

Hat sanatı yazı sanatıdır. Doğu ve Batı kültürleri arasındaki farklar, yazı biçimlerinde de gözlemlenebilir. Doğu da yazı simgesel özelliklerini korurken, Batı fonetik dil kurgusu ile simgelerden uzaklaşmıştır.

Modernizm ile Batı'ya açılan Türkiye'de, Avrupa sanat akımlarından fazlasıyla etkilenmiş olan sanatçılar, uzun bir dönem boyunca Batılı çağcılıklarının

arayışlarını aynen yaşama çabası içine girmişlerdir. Bazı sanatçıların sanayileşmiş Batı'nın sanatsal kaygılarını aynen alma çabası, Türkiye'de resim sanatının yer yer aktarmacılıktan öteye gidememesine neden olmuştur.

Buna karşın modernizmi yöntem olarak alıp içselleştirmemiz gerekmektedir. Kendi kültürümüzle çağdaş bir sentez oluşturmalıyız. Soyutlama için de kendi kültürel birikimlerimiz, zengin kaynak oluşturmaktadır.

Çağdaş sentez oluşturma endişesi beni tarihi kültürel birikimi sorgulamaya yöneltti. Kendi öz arama çabamda hat sanatından çok şeyler bulacağıma inanıyorum. Hat sanatındaki tazelik ve heyecan, spontane ve ritmik hareketler resmimde kullandığım, beni ifade edeceğine inandığım değerlerden bazılarını oluşturuyor.

Sanatçı kendini tanıma yolculuğuna çıkar. Resim sanatı tarihine bakarken geçmişle bağlarımı araştırdım. Köklerimi bulmaya çalıştım. Bulduğum nokta bu çabadan ibarettir.



resim 1

“uzak”, 2001, 180x110 cm



resim 2

2001, 70x50 cm



resim 3

2002, 45x15 cm





resim 4

2003, 70x50 cm



resim 5

2002, 130x60 cm



resim 6
2002, 100x80 cm



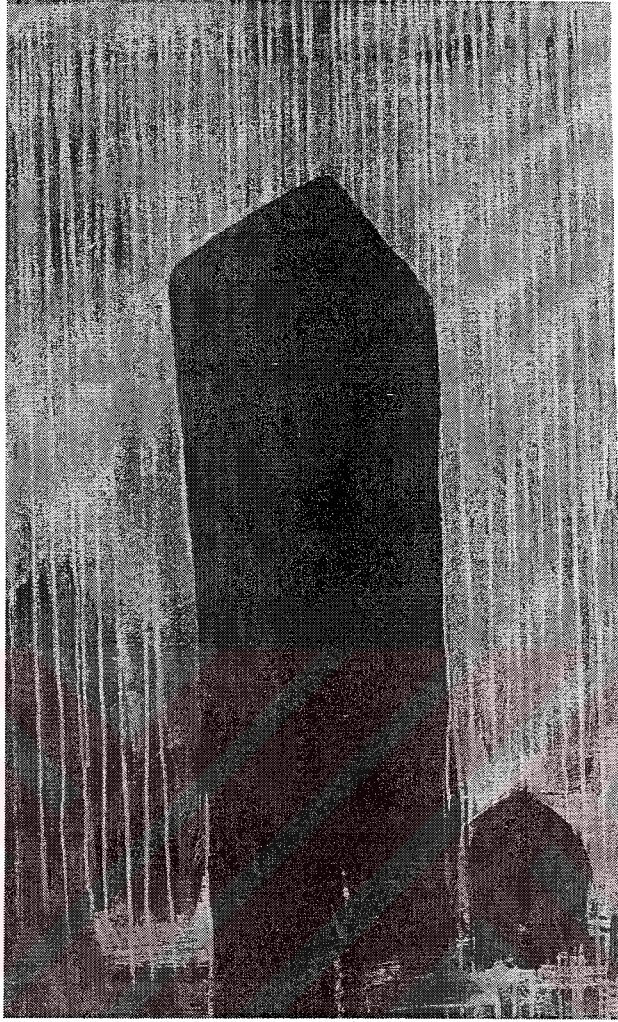
resim 7

2003, 110x100 cm



resim 8

“evim”, 2003, 160x100 cm

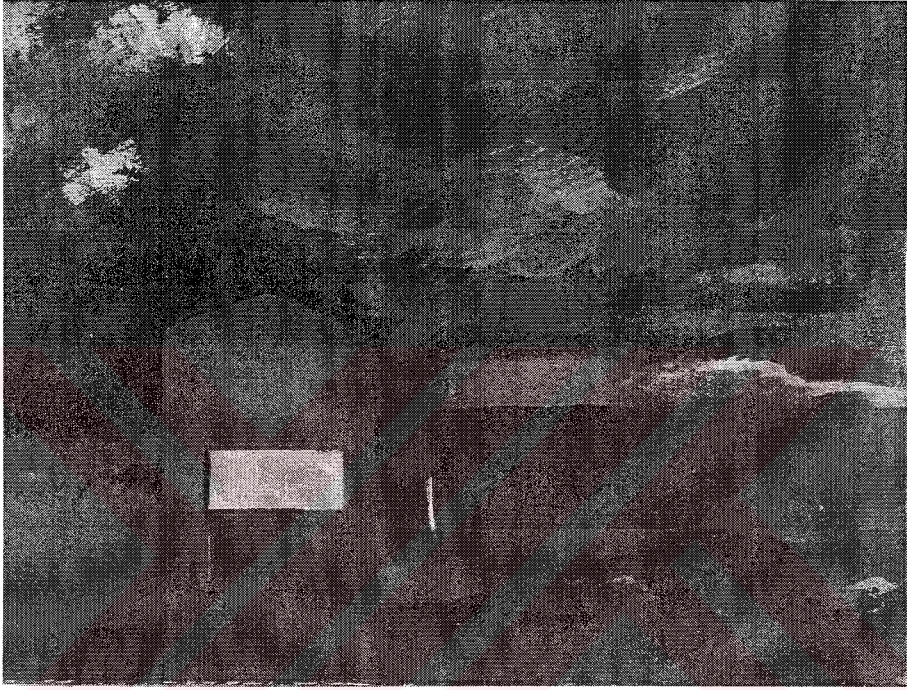


resim 9

2003, 160x100 cm



resim 10
2003, 70x60 cm



resim 11

2004, 115x100 cm



resim 12

2004, 110x60 cm



resim 13

2004, 120x70 cm



resim 14

“Babam”, 2004, 130x80 cm



resim 15

2004, 100x50 cm



resim 16

2004, 140x70 cm

4. SONSÖZ

Bu araştırmayı yaptıktan sonra soyutlama tekniğinin aslında ilkel toplumlardan beri var olduğunu, fakat bilimsel haline empresyonizmle vardığıını gördüm.

Resimlerimi etkilediğini düşündüğüm ve konunun genişliği ile araştırmamı kısaltmam gerektiğinden minyatür ve hatla başladım.

Daha sonra minyatür ve hattın, Batı etkileşimi sonucu resim sanatımızda soyutlamanın gelişimini araştırdım. Son dönem soyutlama çalışmalarından örneklerle çalışmamı sonlandırdım.

5. KAYNAKLAR

BERK, N. – TURANİ, A., **Başlangıçtan Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi**, Cilt 2, Tıglat Yayınları.

EDGÜ, Ferit, **Türk Hat Sanatı Karalamalar Meşkler**, Ada Yayınları

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

RENDA, G. – EROL, T., **Başlangıçtan Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi**, Cilt 1, Tıglat Yayınları.

TANSUĞ, Sezer, **Çağdaş Türk Sanatı**, Remzi Kitabevi.

THEMA Larousse Tematik Ansiklopedi **Sanat ve Kültür: Türk-İslam**, (1993-1994), Milliyet Gazetecilik.

TUNALI, İsmail, **Felsefenin Işığında Modern Resim**, Remzi Kitabevi.

ERSOY, Ayla (Doç. Dr.), (1997), **Karşılıklı Etkileşim İçinde Türk ve Batı Sanatı**, Türkiye'de Sanat, Sayı. 27.

GERMANER, Semra (1999), "Cumhuriyet'in Renkleri, Biçimleri", Türkiye İş Bankası.

GÜREL, Nur Haşim, 2000 "Son Dönem Türk Resminde Kaligrafik Öğeler ve Dini Motifler", **Türkiye'de Sanat**, Sayı: 45.

6. ÖZGEÇMİŞ

- 1977 yılında doğdu
 1988 Beylice Köyü İlkokulu'nu bitirdi.
 1994 Kadıköy Kız Lisesi'nden mezun oldu.
 1995 Mimar Sinan Üniversitesi G.S.F. Resim Bölümü'ne girdi.
 2000 Mimar Sinan Üniversitesi G.S.F. Resim Bölümü'nü bitirdi.
 2001 Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı
 Yüksek Lisans Programı'na girdi.
 2001 Resim-İş öğretmeni olarak göreve başladı, halen devam ediyor.

Katıldığı Sergiler:

- 1994 Kasev Vakfı Mansiyon
 1998 “Düşler ve Yaşlar” Karma Resim Sergisi
 1999 İpek Ahmet Merey Resim Yarışması Sergisi
 2000 Deniz Müzesi Resim Yarışması Sergisi
 2000 Devlet Resim Heykel Müzesi Resim Yarışması Sergisi
 2000 Değirmendere Birlikte Resim Projesi
 2000 Türk Kalp Vakfı Resim Yarışması Sergisi
 2001 Deniz Müzesi Resim Yarışması Sergisi
 2001 Türk Kalp Vakfı Resim Yarışması Sergisi
 2001 Nazım Hikmet Vakfı Sanat Galerisi Karma Resim Sergisi
 2001 Ortaköy Feriye Kültür Merkezi Sanat Galerisi, Karma Resim Sergisi
 2002 Devlet Resim Heykel Sergisi
 2003 “Duygular, Beden ve Toplum” Karma Resim Sergisi (Ege Üniversitesi)
 2003 Adavapuru Çağdaş Sanat Etkinliği
 2003 Tünel Sanat Festivali