

T.C.
TRAKYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI
RESİM-İŞ EĞİTİMİ BİLİM DALI RESİM BÖLÜMÜ
YÜKSEK LİSANS TEZİ



**SABRİ BERKEL'İN TÜRK RESİM SANATI İÇİNDEKİ
YERİ VE ÖNEMİ**

ALKAN BAYRAKTAR

1088215101

TEZ DANIŞMANI

YRD. DOÇ. DR. İBRAHİM DİNÇELİ

EDİRNE 2011

T.C.
YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
ULUSAL TEZ MERKEZİ

TEZ VERİ GİRİŞİ VE YAYIMLAMA İZİN FORMU

| | |
|--------------------------|---|
| Referans No | 414332 |
| Yazar Adı / Soyadı | Alkan Bayraktar |
| Uyruğu / T.C. Kimlik No | T.C. 33451385068 |
| Telefon / Cep Telefonu | 02842123707 05323340609 |
| e-Posta | alsh72@gmail.com |
| Tezin Dili | Türkçe |
| Tezin Özgün Adı | Sabri Berkel'in Türk Resim Sanatı İçindeki Yeri ve Önemi |
| Tezin Tercümesi | The Place And Significance of Sabri Berkel in Turkish Painting |
| Konu Başlıkları | Güzel Sanatlar Sanat Tarihi |
| Üniversite | Trakya Üniversitesi |
| Enstitü / Hastane | Sosyal Bilimler Enstitüsü |
| Bölüm | Resim Bölümü |
| Anabilim Dalı | Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı |
| Bilim Dalı / Bölüm | Resim-İş Eğitimi Bilim Dalı |
| Tez Türü | Yüksek Lisans |
| Yılı | 2011 |
| Sayfa | 166 |
| Tez Danışmanları | Yrd. Doç. Dr. İbrahim Dinçeli |
| Dizin Terimleri | Sanat tarihi=History of art Soyut sanat=Abstract art Soyutlama=Abstraction Geometrik soyutlama=Geometric destraction Türk resim sanatı=Turkish painting art |
| Önerilen Dizin Terimleri | |
| Yayımlama İzni | <input type="checkbox"/> Tezimin yayımlanmasına izin veriyorum <input checked="" type="checkbox"/> Ertelenmesini istiyorum [1 Yıl] |

b. Tezimin Yükseköğretim Kurulu Tez Merkezi tarafından çoğaltılması veya yayımının 28.09.2012 tarihine kadar ertelenmesini talep ediyorum. Bu tarihten sonra tezimin, internet dahil olmak üzere her türlü ortamda çoğaltılması, ödünç verilmesi, dağıtım ve yayımı için, tezimle ilgili fikri mülkiyet haklarımı saklı kalmak üzere hiçbir ücret (royalty) talep etmeksizin izin verdiğimi beyan ederim.
NOT: (Erteleme süresi formun imzalandığı tarihten itibaren en fazla 3 (üç) yıldır.)


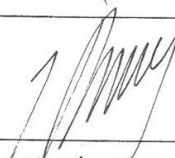
29.09.2011

İmza:.....

Yazdır

T.C.
TRAKYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI
RESİM – İŞ EĞİTİMİ BİLİM DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

ALKAN BAYRAKTAR tarafından hazırlanan SABRİ BERKEL'İN TÜRK RESİM SANATI İÇİNDEKİ YERİ VE ÖNEMİ konulu YÜKSEK LİSANS tezinin sınavı, Trakya Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Öğretim Yönetmeliğinin 12. Maddesi uyarınca 07.09.2011 Çarşamba günü saat 10:30'da yapılmış olup, tezin*..... kabul edilmesine OYBİRLİĞİ/ ~~OYÇOKLUĞU~~ ile karar verilmiştir.

| JÜRİ ÜYELERİ | KANAAT | İMZA |
|---|------------------|---|
| Prof Dr. Engin BEKSAÇ | kabul edilmesine |  |
| Yrd. Doç. Dr. İbrahim DİNÇELİ (Danışman) | kabul edilmesine |  |
| Yrd. Doç. Dr. Yılmaz BÜKTEL | kabul edilmesine |  |

*Jüri üyelerinin, tezle ilgili kanaat açıklaması kısmında "Kabul Edilmesine/Reddine" seçeneklerinden birini tercih etmeleri gerekir.

ÖNSÖZ

Türk Resminde önemli bir yere sahip ressamlarımızdan olan Sabri Berkel'in hayatı ve sanat yaşamı geniş kapsamlı bir şekilde araştırılmıştır. Bu araştırmalar neticesinde ressamımızın ne denli üretken bir yapıya sahip olduğu anlaşılmıştır. Normal şartlar altında kitap veya birçok Türk resim sanatını anlatan yazınlarda ismini yalnızca duyduğumuz, hakkında geniş çapta bir bilgi sahibi olamadığımız sanatçılarımız arasındadır Berkel. Bunun sebepleri arasında; sanatçının gizemli kalmasını yeğlediği özel yaşamı veya Üsküp'te doğup gençlik döneminin neredeyse tamamını Avrupa'da geçirdiği sayılabilir.

Çalışmamızın da en önemli amacı; Berkel'in birkaç bilinen çalışmasını yansıtmak yerine kısıtlı sayıda açmış olduğu sergilerdeki çalışmalarını geniş çapta incelemeydi. Bu konuya değinmemde en önemli olan unsur Canan Beykal'ın Dönemler I-II kitaplarına sahip olmamdı. Berkel'in ne kadar çalışkan ve disiplinli bir karaktere sahip olduğu sadece çalışmalarına bakarak anlaşılabilirdi. Berkel'in bu çalışkan ruhu ile sanatsal ilişkileri araştırılmalıydı. Bu araştırmalar hem sanatçının kendi iç dünyası ve gelişim basamakları ile hem de Türk ve yabancı ressamlar ile olan sanat ilişkileri olmalıydı. Bunu ele alırken sanatçının birbirleri ile olan temaslarının sanatsal boyutu incelenmiştir.

19. y.y'da yeni yeni tanışılan soyut resim, batıdan eğitim almış sanatçılarımız ile ülkemize yayılmıştır. Soyut resmin yaygınlaşması kendi içerisinde birtakım farklı soyut üslupların oluşmasını da beraberinde getirmiştir. Çalışmamız içerisinde de öncelikle bu soyut anlayışların türleri ele alınmıştır.

Tezimi hazırlamada yardımlarını hiçbir zaman esirgemeyen danışmanım Yrd. Doç. Dr. İbrahim DİNÇELİ'ye sonsuz teşekkürlerimi sunuyorum. Bununla birlikte, görev yapmakta olduğum Kastamonu Üniversitesi'nde bana her zaman yardım eden tüm arkadaşlarıma ve büyüklerime teşekkürü bir borç bilirim.

Ancak en önemlisi, doğruluğu, dürüstlüğu, ilke edindiren; varlıklarıyla beni her zaman mutlu eden, güçlü kılan; bana her konuda destek veren, yanımda olan; *Aileme şükran ve teşekkürlerimi sunuyorum...*

Tezin Başlığı: Sabri Berkel'in Türk Resim Sanatı içindeki Yeri ve Önemi

Hazırlayan: Alkan BAYRAKTAR

ÖZET

Bu çalışma Türk resminde önemli bir yere sahip olan Sabri Berkel'in hayatını, çalışmalarını ve bazı Türk-yabancı ressamlarla olan sanat ilişkilerini konu edinmiştir. Berkel, Türk resminde adını duyurmasına rağmen gizemli bir yaşam sürmüştür. Sanatçının bilinen birkaç eseri dışında kendi tarzını tam anlamı ile yansıttığı eserlerinin de ön plana çıkması sağlanmıştır.

Sanatçıların hayatları incelenirken eğitim aldığı yerlerin özellikle belirtilmesi gerektiğinden; çalışmamız içerisinde de Berkel'in almış olduğu eğitim ve bu süreç içerisinde oluşturduğu çalışmalar üzerinde de durulmaktadır. Zira bu çalışmalar klasik anlamda çok değerli işler olmasına rağmen sanatçının ilk işleri kabul edildiğinden sanat tarihi içerisinde pek kabul gördüğü söylenemez.

Araştırma süreci içerisinde Berkel sanatını gitgide geliştirdiği görülmüştür. Bu değişim aşamaları, sanatçının meraklı bir yapıya sahip olduğunun göstergesidir. Bunun yanı sıra zaman içerisinde sürekli değişen tarzı ile Berkel, farklı çalışmalar çıkarmıştır. Tecrübe ettiği her dönemde yaptığı eserlerine büyük titizlikle yaklaşan sanatçı hep mükemmeli aramaya yönelmiş, bu da eserlerinde estetiği her zaman ön planda tuttuğunun göstergesi olmuştur.

Soyut çalışmaları ile kendini tam anlamı ile yansıttığı düşünüldüğünde; Türk resim sanatı içerisinde Sabri Berkel'in yeri daha da önemsenmelidir. İlk soyut çalışan ressamlarımız arasında olan sanatçının bizlere bıraktığı ve her sanatçıya ilham olabilecek olan eserler çalışmamızın belkemiğini oluşturmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Sabri Berkel, Soyut, Resim, Sanat

Title: The Place And Significance of Sabri Berkel in Turkish Painting

Prepared by: Alkan BAYRAKTAR

ABSTRACT

This study examines the life and works of Sabri Berkel, an important Turkish painter, and his artistic relationship with certain Turkish and foreign painters. Although he was a prominent name in Turkish painting, Berkel led a mysterious life. This study examines both the well-known works of the artist, as well as lesser known works in which his style is most visible.

As treatises on artists' lives are expected to detail their education, the education Berkel received and the works he created during this period will be an important point of emphasis in this study. These works, although very valuable in a classic sense, are the artist's earlier pieces, and therefore not really well received or well reviewed by art historians of the time.

This study observes that Berkel perfected his art over time. These stages of change indicate that the artist had a curious mind. In addition, his varying style resulted in works that are very different from one another. The artist approached all of his projects with utmost diligence, constantly pursued perfection, and gave priority to aesthetics in all his works.

Sabri Berkel is among the earliest Turkish painters to create abstract pieces, and when we consider that his abstract works reflect his style the best, his significance in Turkish art becomes clearer. This study focuses on the legacy the painter left behind, which is still a great source of inspiration for all artists.

Key Words: Sabri Berkel, Abstract, Painting, Art

İÇİNDEKİLER

| | |
|---|-----|
| ÖNSÖZ | i |
| The Place And Significance of Sabri Berkel in Turkish Painting..... | vi |
| ABSTRACT | vi |
| İÇİNDEKİLER | vii |
| RESİMLER LİSTESİ | ix |
| 1. GİRİŞ | 1 |
| 1.1. Problem: | 1 |
| 1.2. Amacı: | 3 |
| 1.3. Önemi | 4 |
| 1.4. Sınırlılıkları: | 4 |
| 1.5. Sayıtlar: | 5 |
| 1.6. Tanımlar | 5 |
| 1.7. Kısaltmalar | 5 |
| 1.8. Araştırma Yöntemi: | 6 |
| 1.8.1. Araştırma Modeli: | 6 |
| 1.8.2. Verilerin toplanması: | 6 |
| BÖLÜM II..... | 7 |
| 2. SOYUTLAMA TÜRLERİ VE TANIMLARI,..... | 7 |
| 2.1. Figüratif Soyutlama | 7 |
| 2.2. Geometrik Soyutlama | 9 |
| 2.3. Lirik Soyutlama | 11 |
| 2.4. Geometrik Non-Figüratif Soyutlama..... | 13 |
| 2.5. Lirik Non-Figüratif Soyutlama..... | 15 |
| BÖLÜM III | 18 |
| 3. ÇAĞDAŞ TÜRK SANATININ GENEL DEĞERLENDİRİLMESİ..... | 18 |
| 3.1. Çağdaş Türk Sanatının Başlangıç Süreci | 18 |
| 3.2. Türk Sanatında Soyuta Yöneliş | 21 |
| BÖLÜM IV | 27 |
| 4. SABRİ BERKEL'İN HAYATI VE SANAT ANLAYIŞI..... | 27 |

| | | |
|---------------|---|-----|
| 4.1. | İlk Dönem Eserleri Ve Eğitimi..... | 27 |
| 4.2. | Orta Dönem Eserleri ve İlk Soyut Denemeleri | 39 |
| 4.3. | Olgunluk Dönemi Eserleri ve Soyutlamaları | 54 |
| 4.4. | İleri Dönem İşleri ve Soyut Çalışmaları..... | 70 |
| BÖLÜM V | | 99 |
| 5. | SABRİ BERKEL VE BENZER ÜSLUPTA ESERLER ÜRETEN D GRUBU RESSAMLARININ SANAT ANLAYIŞLARININ İNCELENMESİ | 99 |
| 5.1. | Kısaca d grubu Hakkında | 99 |
| 5.2. | Nurullah Berk | 104 |
| 5.3. | Fahrnisa Zeid | 117 |
| 5.4. | Salih Urallı | 121 |
| 5.5. | Cemal Tollu | 125 |
| BÖLÜM VI..... | | 130 |
| 6. | SABRİ BERKEL VE ÜNLÜ YABANCI RESSAMLAR ARASINDAKİ SANATSAL UYUM VE FARKLILIKLARA GENEL BAKIŞ | 130 |
| 6.1. | Paul Cezanne | 132 |
| 6.2. | Wassily Kandinsky | 138 |
| 6.3. | Piet Mondrian | 142 |
| 6.4. | Pablo Picasso | 146 |
| SONUÇ | | 154 |
| KAYNAKÇA..... | | 159 |

RESİMLER LİSTESİ

| | |
|---|----|
| RESİM 1: SABRİ BERKEL, NÜ,1933, 50X23CM, MUKAVVA ÜZERİNE FÜZEN | 29 |
| RESİM 2: SABRİ BERKEL NÜ, 1933, 148X75CM, KAĞIT ÜZERİNE FÜZEN..... | 29 |
| RESİM 3: SABRİ BERKEL, ÜSKÜP HAMAM ÖNÜ, 1934, 39X49CM, GRAVÜR BASKI | 31 |
| RESİM 4: SABRİ BERKEL, MİMAR SİNAN, 1936, 61X41CM, KAĞIT ÜZERİNE KURŞUN KALEM..... | 33 |
| RESİM 5: OTO PORTE, SABRİ BERKEL, 1933, 22X16 CM, KAĞIT ÜZERİNE ÇİNİ MÜREKKEBİ | 36 |
| RESİM 6: SABRİ BERKEL, OTO PORTRE, 1933, 22X16 CM, GRAVÜR BASKI | 36 |
| RESİM 7: SABRİ BERKEL, ŞİNASI'NİN PORTRESİ 1943,70X52 CM KAĞIT ÜZERİNE KARAKALEM | 37 |
| RESİM 8: SABRİ BERKEL, ŞİNASI'NİN PORTRESİ 1943, 70X52 CM, TUVAL ÜZERİNE YAĞLIBOYA | 37 |
| RESİM 9: SABRİ BERKEL, OTO PORTRE, 1932, 97X68CM, MUKAVVA ÜZERİNE YAĞLIBOYA | 38 |
| RESİM 10: SABRİ BERKEL, OTOPORTRE,1932, 71.5X50.5 MUKAVVA ÜZERİNE YAĞLIBOYA | 38 |
| RESİM 11: SABRİ BERKEL, BEYAZIT'TAN BİR KÖŞE, 1940, 23X28CM, KAĞIT ÜZERİNE SULUBOYA | 40 |
| RESİM 12: SABRİ BERKEL, HAKKI ANLI'NIN HANIMI, 1944, 20.5X14 CM, KAĞIT ÜZERİNE SULUBOYA | 41 |
| RESİM 13: SABRİ BERKEL, OTO PORTRE, 1946, 54.5X45.5CM, MUKAVVA ÜZERİNE YAĞLIBOYA | 44 |
| RESİM 14: ANDRE DERAİN: MATİSSE'NİN PORTRESİ,..... | 45 |
| RESİM 15: SABRİ BERKEL, NATÜRMORT 1949, 89X120CM, DURALİT ÜZERİNE YAĞLIBOYA | 48 |
| RESİM 16: SABRİ BERKEL NATÜRMORT 1949, 89X120 CM, DURALİT ÜZERİNE YAĞLIBOYA | 49 |
| RESİM 17: SABRİ BERKEL, BALKON, 1948, 89X116CM, DURALİT ÜZERİNE YAĞLIBOYA | 51 |
| RESİM 18: SABRİ BERKEL, TAKSİM MEYDANI, 1947, 100X70CM MUKAVVA ÜZERİNE YAĞLIBOYA, | 52 |
| RESİM 19: SABRİ BERKEL NATÜRMORT, 1948, 32X43CM, TUVAL ÜZERİNE YAĞLIBOYA | 53 |
| RESİM 20: SABRİ BERKEL, SANDALYEDE ÇİÇEK, 1947, 80X86CM, DURALİT ÜZERİNE YAĞLIBOYA | 53 |
| RESİM 21 SABRİ BERKEL, PEMBE AĞAÇ, 1948, 115X90CM TUVAL ÜZERİNE YAĞLIBOYA | 55 |
| RESİM 22: SABRİ BERKEL, NEFERTİTİLİ NATÜRMORT II, 1948, 61X49CM, MUKAVVA ÜZERİNE YAĞLIBOYA | 55 |
| RESİM 23: SABRİ BERKEL, NEFERTİTİLİ NATÜRMORT I. 1949, 116X89CM, DURALİT ÜZERİNE YAĞLIBOYA | 56 |
| RESİM 24: SABRİ BERKEL, ODALIK, 1948, 61X49CM, MUKAVVA ÜZERİNE YAĞLIBOYA | 56 |
| RESİM 25: SABRİ BERKEL, EGE'DE TÜTÜN, 1954, 200X300CM, TUVAL ÜZERİNE YAĞLIBOYA | 57 |
| RESİM 26: SABRİ BERKEL, YOĞURTÇU I, 1952, 162X130CM, TUVAL ÜZERİNE YAĞLIBOYA | 59 |

| | |
|--|-----|
| RESİM 27: SABRİ BERKEL YOĞURTÇU II 1954, 162X130, TUVAL ÜZERİNE YAĞLIBOYA | 59 |
| RESİM 28: SABRİ BERKEL SİMİTÇİ, 1952, 162X91CM, TUVAL ÜZERİNE YAĞLIBOYA..... | 61 |
| RESİM 29: SABRİ BERKEL, PENTÜR, 1953, 61X49CM MUKAVVA ÜZERİNE YAĞLIBOYA | 63 |
| RESİM 30: SABRİ BERKEL, SÜLEYMANİYE'DEN, 1952, 24X20CM, TUVAL ÜZERİNE YAĞLIBOYA | 67 |
| RESİM 31: SABRİ BERKEL, KUBBELER, 1951, 128X130CM, TUVAL ÜZERİNE YAĞLIBOYA | 68 |
| RESİM 32: SABRİ BERKEL, ENDİŞE, 1955, 130X162,5CM, TUVAL ÜZERİNE YAĞLIBOYA | 71 |
| RESİM 33: SABRİ BERKEL, İKİ SEVGİLİ 1956, 162X130CM, KARIŞIK TEKNİK..... | 72 |
| RESİM 34: SABRİ BERKEL, RİTMİK DESEN, 1955, 84X59CM, LİTOGRAFI..... | 74 |
| RESİM 35: SABRİ BERKEL, KOMPOZİSYONLAR, 1955, 84X59CM, KAĞIT ÜZERİNE ÇİNİ MÜREKKEBİ | 75 |
| RESİM 36: SABRİ BERKEL, RONDO, 1956, 130X162CM, TUVAL ÜZERİNE YAĞLIBOYA ... | 76 |
| RESİM 37: SABRİ BERKEL, MOTİF, 1957, 85X70CM, SERİGRAFI..... | 77 |
| RESİM 38: SABRİ BERKEL, ARP ÇALAN, 1961, 100X69.5CM, TUVAL ÜZERİNE YAĞLIBOYA | 78 |
| RESİM 39: SABRİ BERKEL, GÖĞE DOĞRU, 1962, 130X230CM, TUVAL ÜZERİNE YAĞLIBOYA | 79 |
| RESİM 40: SABRİ BERKEL, KOMPOZİSYON, 1961, 70X50CM, SERİGRAFI..... | 81 |
| RESİM 41: SABRİ BERKEL, SAF SOYUTLAMA, 1963, 139X227CM, TUVAL ÜZERİNE YAĞLIBOYA | 82 |
| RESİM 42: SABRİ BERKEL, KOMPOZİSYON N. 11, 1964, 69X87.5CM, MUKAVVA ÜZERİNE YAĞLIBOYA | 83 |
| RESİM 44: SABRİ BERKEL, TİTREŞİM, 1970, 50X50CM, MUKAVVA ÜZERİNE YAĞLIBOYA | 84 |
| RESİM 43: SABRİ BERKEL RESİMSSEL MOTİFLERİ: 1963 LİTOGRAFI VE LİNOL BASKI.... | 84 |
| RESİM 45: SABRİ BERKEL, MOTİF, 1971, 70X50CM, MUKAVVA ÜZERİNE YAĞLIBOYA.. | 85 |
| RESİM 46: MOTİF, 1971, 70X70CM, MUKAVVA ÜZERİNE YAĞLIBOYA | 85 |
| RESİM 47: SABRİ BERKEL, LEKELER, 1973, 31X43CM, 1/10 LİNOLYUM..... | 87 |
| RESİM 48: SABRİ BERKEL, MOTİF, 1973, 40X34CM, LİNOL BASKI | 89 |
| RESİM 49: SABRİ BERKEL, SOYUT KOMPOZİSYON, 1980, 58X44CM, MUKAVVA ÜZERİNE YAĞLIBOYA | 90 |
| RESİM 50: SABRİ BERKEL, HAYAL RESİM, 1980, 130X162CM, KARIŞIK TEKNİK..... | 91 |
| RESİM 51: SABRİ BERKEL, KOMPOZİSYON, 1982, 128X161CM, KARIŞIK TEKNİK..... | 93 |
| RESİM 52: SABRİ BERKEL, MEVLEVİLER, 1983, 130X163CM, KARIŞIK TEKNİK | 94 |
| RESİM 53: SABRİ BERKEL, KOMPOZİSYON, 1986, 162X132CM, KARIŞIK TEKNİK..... | 97 |
| RESİM 54: D GRUBU BİRİNCİ SERGİ DAVETİYESİ..... | 101 |
| RESİM 55: NURULLAH BERK, İSKAMBİL KAĞITLI NATÜRMORT", 1933,60X80CM TUVAL ÜZERİNE YAĞLIBOYA, | 104 |
| RESİM 56: NURULLAH BERK, "PORTRE", TUVAL ÜZERİNE YAĞLIBOYA. | 107 |
| RESİM 57: NURULLAH BERK, "GERGEF İŞLEYEN KADIN", 1974, 70X69.5 CM. TUVAL ÜZERİNE YAĞLIBOYA | 110 |
| RESİM 58: NURULLAH BERK NARGİLE İÇEN ADAM 60 X 93 TUVAL ÜZERİNE YAĞLIBOYA, | 111 |
| RESİM 59: NURULLAH BERK, ÜTÜCÜ KADIN 100X100, TUVAL ÜZERİNE YAĞLI BOYA, | 112 |
| RESİM 60: NURULLAH BERK, ÇÖMLEKÇİ 1967, 98X30 TUVAL ÜZERİNE YAĞLI BOYA. | 113 |
| RESİM 61: NURULLAH BERK, SATICI 1957 | 116 |
| RESİM 62: FAHRUNNİSA ZEİD, TUVAL ÜZERİNE YAĞLIBOYA, 1953..... | 118 |

| | |
|--|-----|
| RESİM 63: FAHRELNİSA ZEİD 63X48 KARIŞIK TEKNİK | 120 |
| RESİM 64: SALİH URALLI, NATÜRMORT, 38X46CM. TUVAL ÜZERİNE YAĞLI BOYA ... | 122 |
| RESİM 65: SALİH URALLI, PORTRÉ, 65.8X54.8CM, TUVAL ÜZERİNE YAĞLI BOYA | 123 |
| RESİM 66: SALİH URALLI, NÜ, KAĞIT ÜZERİNE KARAKALEM, 32.5X24CM..... | 124 |
| RESİM 67: CEMAL TOLLU, OTOPORTRÉ, 1933. 72.5X54CM TUVAL ÜZERİNE YAĞLIBOYA | 128 |
| RESİM 68: CEMAL TOLLU, BİR ÖĞRETMEN PORTRÉSİ TUVAL ÜZERİNE YAĞLIBOYA, 65X50.5CM,..... | 129 |
| RESİM 69: CEMAL TOLLU, KADININ PORTRÉSİ, 1933, TUVAL ÜZERİNE YAĞLIBOYA, 61X50CM..... | 129 |
| RESİM 70: CEZANNE, NANE LİKÖRÜ ŞİŞESİ, 1894, TUVAL ÜZERİNE YAĞLIBOYA, 65.9X82.1CM..... | 133 |
| RESİM 71: SABRİ BERKEL, ŞİŞELİ NATÜRMORT, 1946, MUKAVVA ÜZERİNE YAĞLIBOYA46X55CM | 134 |
| RESİM 72: CEZANNE, MEYVE SEPETİYLE NATÜRMORT,..... | 134 |
| RESİM 73: CEZANNE, KAĞIT OYNAYANLAR, 1892 65X81CM, TUVAL ÜZERİNE YAĞLIBOYA | 135 |
| RESİM 74: SABRİ BERKEL, KAHVEDEN, 1941, KAĞIT ÜZERİNE KARIŞIK TEKNİK | 135 |
| RESİM 75: CEZANNE, BÜYÜK ÇAM AĞACI, 1890, 72X91CM, TUVAL ÜZERİNE YAĞLIBOYA | 136 |
| RESİM 76: SABRİ BERKEL, PEYZAJ, 1946, 29X21CM, MUKAVVA ÜZERİNE YAĞLIBOYA | 137 |
| RESİM 77: SABRİ BERKEL, PEYZAJ, 1939, 23X39CM TUVAL ÜZERİNE YAĞLIBOYA | 137 |
| RESİM 78: WASSİLY KANDİNSKY, BİRKAÇ DAİRE, 140.3X140X7CM TUVAL ÜZERİNE YAĞLIBOYA | 139 |
| RESİM 79: SABRİ BERKEL, 1979, KOMPOZİSYON, 1979, 103X100CM, TUVAL ÜZERİNE YAĞLIBOYA | 140 |
| RESİM 80: WASSİLY KANDİNSKY, YALIN, 1926, TUVAL ÜZERİNE YAĞLIBOYA..... | 141 |
| RESİM 81: WASSİLY KANDİNSKY, SARI DAİRE, | 141 |
| RESİM 82: PİET MONDRİAN, KIRMIZI, SİYAH, MAVİ, SARI, VE GRİYLE DÜZENLEME, . | 143 |
| RESİM 83: SABRİ BERKEL, PENTÜR, 1953, 50X70CM MUKAVVA ÜZERİNE YAĞLIBOYA | 143 |
| RESİM 84: PİET MONDRİAN, MAVİLİ KOMPOZİSYON, 1935, 50X50CM, SERİGRAFİ..... | 144 |
| RESİM 85: THEO VAN DOESBURG, KARŞIT KOMPOZİSYON VIII, 1926, TUVAL ÜZERİNE YAĞLIBOYA | 145 |
| RESİM 86: SABRİ BERKEL, MOTİF, 1953, 64X54CM, DURALİT ÜZERİNE YAĞLIBOYA ... | 145 |
| RESİM 87: PABLO PİCASSO, STÜDYO, 149.9 X 231.2 CM, TUVAL ÜZERİNE YAĞLIBOYA, 1928..... | 148 |
| RESİM 88: PABLO PİCASSO, SOYTARI, 1915, 183.5X105.1 CM, TUVAL ÜZERİNE YAĞLIBOYA, | 149 |
| RESİM 89: SABRİ BERKEL, ZEYBEK, 1955, 95X66CM, MUKAVVA ÜZERİNE YAĞLIBOYA | 150 |
| RESİM 90: PABLO PİCASSO, ÜÇ MÜZİSYEN, 1921, TUVAL ÜZERİNE YAĞLIBOYA, 200.7X222.9CM..... | 151 |
| RESİM 91: PENTÜR, 1957, 163X130CM, MUKAVVA ÜZERİNE YAĞLIBOYA..... | 152 |
| RESİM 92: ÜÇ MÜZİSYEN, 1921, 200.7X222,9CM, TUVAL ÜZERİNE YAĞLIBOYA..... | 152 |

BÖLÜM I

1. GİRİŞ

1.1. Problem:

Sabri Fettah Berkel 1907 Üsküp Yugoslavya doğumlu Türk Ressamdır.

Berkel, 1927'de Üsküp Sırp-Fransız Okulunu 1028'de Belgrad Güzel Sanatlar Okulu'nun hazırlık bölümünü bitirmiş; 1929-35 arasında Floransa Güzel Sanatlar Akademisi'nde Felice Carena'nın atölyesinde fresk ve oyma baskı üzerine çalışmıştır.

Berkel'in biyografisi de doğum, öğrenim ve sanat eğitimi 1935'te Türkiye'ye gelişiyle başlatılır. 1935'ten sonra Türkiye'ye gelmiş olan sanatçı, çeşitli öğretmenliklerin ardından 1939'da Leopold Levy'nin isteği üzerine Güzel Sanatlar Akademisi oyma baskı atölyesine asistan olarak girmiştir.

1939-69 resim çalışmaları için Paris'e gönderilmiş, aynı zamanda Lhote atölyesine devam etmiştir. 1939-69 arasında GSA'daki oymabaskı atölyesi öğretmenliğini, 1965-69'da aynı kurumun Resim Bölümü başkanlığı izlemiştir. 1966-77 arasında Yüksek Resim Bölümü Uygulama Atölyeleri başkanlığı 1975-80 arasında da Uygulamalı Endüstri Sanatları Yüksek Okulu'nda temel tasarım dersi profesörlüğü yapmış olan Berkel, 1977'de emekliye ayrılmıştır. Soyut resme yöneldiği 1950'lerden başlayarak resimde çeşitli öğeleri ve nitelikleri vurgulayan dönemleri arasında belirli ilgi ayrımları varsa da, Berkel'in yapıtları genelde "Soyut Klasikçilik" başlığı altında toplanabilir. Hatta 1950 öncesi manzara, ölüdoğa, portre ve çıplak (çizim) çalışmalarında bile yöneldiği ilke, somut görüntünün altında akılcı, kalıcı ve yapısal biçim özelliklerini vurgulamak olmuştur. Berkel'in 1930-50 arası figüratif resim ve çizimlerinde bile kendini belli eden kalıcı düzen arayışı, çeşitli dönemlerinde yöneldiği farklı rejimsel öğelerin sonsuz görsel olanaklarını işleyen, en

azla en çok anlam amaçlayan ve Türk resmi içinde az rastlanan bir biçim sürekliliği ortaya koymuştur. Berkel'in 1931-33 arasındaki portre ve çıplak çalışmalarında çizgi ve düzlem bileşimiyle geliştirdiği üç boyutlu kütle sağlamlığı giderek Cezanne'nin ve Kübizm'in yapısal düzenleme ilkelerini kavramasını sağlamış; özellikle 1935-47 arasındaki ölüdoğaları, Kübist çözümlenin çeşitli biçim ve düzenlemelere uygulandığı çok yönlü bir araştırma döneminin ürünleri olmuştur.

Türk resminde soyut anlayışı 1950'lerden başlayarak sağlam ve yapısal, görsel bir dil düzeyinde ve sanatın temel tasarım ve düzenli ilkelerine bağlı kalarak geliştiren Sabri Berkel'in yapıtları özgün biçimlenmeleriyle klasik ve çağdaş resmin akımları ile estetik biçim anlayışı yönünden kurdukları ilişkiden ötürü Türk resim tarihinin içinde başlı başına bir "okul" niteliği taşır.

Türk resmi içerisinde önemli bir yere sahip olmuş olan Sabri Berkel'in hem resim hem de baskı resimdeki eserleri incelenerek, sanat anlayışı dönemi içerisinde değerlendirilir. Yapıtlarındaki biçim, konu, renk, mekân sorunsalı tümünden irdelenerek, onu farklı kılan etmenler ortaya çıkarılır. Sanatçının kendi içerisinde geçirmiş olduğu dönemlerinde eserlerinde kullanmış olduğu renk, biçim, konu gibi temel öğelerin yanında denge, ritim ve armoninin devamlılığı da göz önünde bulundurulur ve eserleri bu açıdan da irdelenir.

Berkel'in resimlerine hiçbir zaman konusu ve ifade ettiği anlamı açısından bakılmaz, resmi bu açılardan değerlendirilmez. Berkel için önemli olan tek şey resmin kurgusu, kompozisyonu sağlamlığı ve renk armonisinin uyumudur. Yaptığı hem figüratif, hem de soyut resimlerinde hep bu anlayışı benimsemiştir.

Berkel'in sanat hayatında zaman zaman tekrar saplantısı gözlenmektedir. Bu halini özellikle ilk dönem portrelerinde gözlemlemekteyiz. Baskı resimde kullandığı serigrafik tekniği de bu durumun en belirgin kanıtıdır. Bunun yanında bazı ressamlardan etkilenerek ızgara mantığını da tuvaline aktarmıştır.

Berkel'in sanat hayatı boyunca üslubunun yönü ele alınırsa klasikten tasarlama geçiş dönemleri rahatlıkla gözlemlenir. İlk çalışmalarındaki var olan

klasikçi tavra daha sonra sırt çevirmiş olan sanatçının eserleri, figüratif soyutlamaları ile geometrik ve amorf soyutlamalarından oluşmuştur.

Berkel'i benzersiz kılan bir diğer özelliği de; Cezanne, Picasso, Mondrian, Kandinsky gibi ünlü ressamı tanıyıp ve onlardan etkilenmiş olması idi. Berkel'in onlar gibi disiplini, mesafeli akılcı duruşu, düzen ve form düşkünü olması yaşam tarzına, hatta atölyesine bile yansımıştır.

Nurullah Berk, Abidin Dino, Zeki Faik İzer, Elif Naci, Cemal Tollu ve heykeltıraş Zühtü Müridoğlu tarafından 1933'te ilk sergisi ile faaliyete geçmiş olan d grubu, 1944'e kadar varlığını sürdürmüştür. Sanatsal yönden temel çıkış noktaları; empresyonist eğilimleri reddetmek, kompozisyonu kübist ve konstrüktivist akımlardan esinlenen sağlam bir desen temeline oturtmak olan gruba 1941'den sonra Hakkı Anlı, Fahrelnisa Zeid ve Heykeltıraş Nusret Suman ile katılan ressam gruptaki tüm sanatçılar içerisinde de özgünlüğünü korumuştur. Zaten grubun temel prensibine de Sabri Berkel tam anlamıyla uyuyordu.

d grubu etkinlik gösterdiği yıllarda olumlu ve olumsuz tepkilere yol açmıştır. Zamanın sanatçı ve yazarlarından bir grup, d grubu'nun Türk resmine canlılık ve yenilik getirdiğini savunmuş, karşı çıkanlarsa grup sanatçılarının resimden anlamadıklarını, halkın yeni akımları kabul edemediğini öne sürmüştür. Tüm tepkilere karşı d grubu 1947'ye değin birliğini korumuştur. Grubun, nesnelere oldukları gibi kopya eden ve giderek akademikleşen anlayışlara karşı çıkması, bir tartışma ortamının doğmasını sağlaması, biçimsel de olsa yeni anlayışları uygulaması ve akademizme karşı tavrı alması, dar bir çevreden oluşan resim dünyasına canlılık getirmiştir. d grubu tüm sanatçıları grubun dağılışımdan sonra Sabri Berkel gibi bireysel çalışmaya ve özgün olmayı amaçlamayı bir hedef olarak bilmişlerdir.

1.2. Amacı:

Bu çalışmanın amacı: Türk Resmî'nin önemli üstatlarından Sabri Berkel'in hayatını araştırma, yapıtlarını inceleme ve kendisinin Türk resim sanatı içerisindeki yerini araştırmaktır. Sabri Berkel gibi bir üstadı seçmemin sebebi ise

sanat görüşlerimiz ve tarzlarımızın zaman zaman benzerlikler göstermesidir.

- a) Sabri Berkel'in resim ve baskı resim sanat anlayışı nasıldır?
- b) D grubu içerisinde Sabri Berkel'in tutumu nasıldır?
- c) Eserlerinde seçtiği konuları nerelerden esinlenmiştir?
- d) Sabri Berkel'i D grubu içerisindeki benzer tarzda resim yapan diğer sanatçılardan ayıran özellikleri nelerdir?
- e) Cezanne, Picasso, Mondrian, Kandinsky gibi dünyaca ünlü ressamlardan ne şekilde etkilenmiştir?
- f) Sabri Berkel'in eserleri D grubu içerisindeki benzer tarzda eser veren diğer sanatçılarla hangi ölçütlerde kıyaslanabilir?

1.3. Önemi

Türk Resim Sanatı Tarihi'nde önemli bir yer tutan Sabri Berkel'in eserleriyle sanat anlayışını ortaya çıkarma ve dönemi içerisindeki etkilendiği ya da etkilenen sanatçıları incelemeye de konunun önemi oluşturulmuştur.

1.4. Sınırlılıkları:

- a) Türk Ressamlarından Sabri Berkel'in hayatı, eserleri ve sanat anlayışı konu alınmıştır.
- b) Sabri Berkel'in 2 boyutlu işleri (Resim - Baskı resim) ile sınırlandırılmıştır.
- c) Sabri Berkel'in sanat anlayışına benzer eserler veren diğer D grubu'na mensup sanatçıların eserleri ile sınırlandırılmıştır.
- d) Sabri Berkel'in sanat anlayışına benzeyen, D grubu ressamlarının dışında Cezanne, Picasso, Mondrian, Kandinsky gibi dünyaca ünlü ressamların sanat anlayışı ile oluşturulmuş eserleriyle sınırlandırılmıştır.

1.5. Sayıtlar:

Sabri Berkel' in özgeçmişı ve sanat anlayışı ile ilgili araştırılmış olan kaynakların kabul görmüş ve resimlerin yeterli sayıda olduğu varsayılmıştır.

O dönemde ele alınan ve karşılaştırılan Türk ve yabancı tüm sanatçıların eser sayılarının yeterli olduğu varsayılmıştır.

1.6. Tanımlar:

Portre: Kişisel özellikleri barındırabilen ölü yada diri insan yüzünün tasviri

Oto portre: Kişisel özelliklerini de barındırabilen sanatçının kendi yüzünün tasviri

Serigrafi: İpek baskı

Abstract Sanat: Soyut sanat

Modern Sanat: Geleneksel olmayan en son sanat çalışmalarını ifade eder.

Klasik: Arkaizmden sonra ulaşan olgunluk dönemini gösteren bir terimdir. Genel özellikleri bakımından ölçülü, dengeli öğeleri belirli ve üstün değerler içinde, kişiliği olan değerlere denir.

1.7. Kısaltmalar:

Bkz.: Bakınız

Res.: Resim

San.: Sanat

GSA:Güzel Sanatlar Akademisi

1.8. Araştırma Yöntemi:

1.8.1. Araştırma Modeli:

Araştırma Alan yazın taraması niteliğindedir. Sanat eserleri karşılaştırılacaktır. Sanat eserleri ve dönemlerin incelenmesinde bazı üniversitelerin sanat tarihi bölümleri, kütüphaneler, dergiler ve tezlerden yararlanılacaktır.

1.8.2. Verilerin toplanması:

1907 doğumlu olan sanatçının ölümüne kadar olan süre içerisinde sanat tarihsel veriler temel alınacaktır.

BÖLÜM II

2. SOYUTLAMA TÜRLERİ VE TANIMLARI,

2.1. Figüratif Soyutlama

Tarihi gelişimine baktığımızda; figür, yakın geçmişe kadar sürekli klasik anlamda çalışılmıştır. Yaşam standartları değiştikçe, teknoloji insanların günlük yaşamına girdikçe resimde uygulanan bu tekniğin konumu artık değişmiştir. Klasik figür anlayışından uzaklaştıkça soyut figür anlayışı ön plana gelmiş, zaman zaman salt renklerle bazen de yalın birkaç çizgi ile figür ifade edilmiştir. Bu bağlamda figür, artık alışlagelmişin dışında tasvir edilmeye başlanmıştır. Böylelikle figür daha özgür kalmış, biçimlendirmeleri ile de tasvir edilen figürün duyguları açığa çıkmıştır. Buradaki soyutlama ile birlikte sadece tasviri edilen figürün duyguları açığa çıkmamış, aynı zamanda sanatçının dışavurumu da ifade edilmiştir.

Bu tarihi süreç içerisinde soyutlamanın yeri aslında milattan önceki zamanlara dayanmaktadır. Eski Mısır'daki frontal duruşu bu soyutlamanın içerisine alabiliriz. Hatta Picasso'nun çoğu soyut portrelerinin Afrika Masklarından esinlenerek oluşturduğunu biliyoruz.

“1907 Temmuz' unda Trocadero' daki Antropoloji Müzesi' nde gördüğü Afrika maskeleri ve heykelleri Picasso'yu derinden etkiler. İnsanoğlu ile doğa arasındaki ilişkinin apaçıklığı, korku, şiddet, sevinç gibi duyguların dolaysız anlatımı sanatçıyı allak bullak eder. Biçimler son derece basit ve geometriktir. Bundan böyle yaşayacağı dönüşümün ilham kaynağı belli olmuştur.”¹

¹ http://www.alka.com.tr/alphtml/pablohtml/index_picasso.asp?page=icerik&id=24 (20.03.2011)

“Figüratif soyutlamada ifade edilecek figür bulunduğu mekân içerisinde değerlendirilebileceği gibi yüzeyde salt biçimde de ifade edilebilir. Mekân içerisinde bulunan figür; çevresinde bulunan diğer hareketlerden, lekelerden ve renklerden etkilenerek kendisini ifade edebilirken, sade figür bulunan bir kompozisyonu da yine rengin yanında; duruş, bakış ve uzuvların birbirleri ile olan uyumu dışavurumu ifade etmekte daha etkindir.

Figüratif soyutlama Analitik Kübizm ile yakından ilgilidir. Analitik Kübizm, resim sanatındaki yanılsatıcı betimleme ve alışılmış mekân kuruluşunun yerine yeni bir biçimsel dil koyma arzusundan doğar. Çizgisel perspektifin koşullayıcı taslağını resminden çıkaran Cezanne'dan aldıkları dersi geliştiren Braque ve Picasso, resimsel öğelerin taklitçi olmayan işlevi ve nesnelere yapısal ve hacimsel sorunları üzerinde yoğunlaşırlar. Bu başlangıç döneminde sanatçılar renklerin temsil edilmesi sorununu bir kenara bırakırlar ve her türlü resimsel yanılsatıcı algılamayı ve hacimsel-mekânsal düzene ilişkin sorunlara odaklanan 'ilginin dağılmasını' önlemek için gri-koyu renkli nötr tonlar kullanmayı tercih ederler. Analitik Kübizm'e dayalı resim yapan sanatçılar imgenin Kübist karakteriyle bağlantılı olarak geliştirilen oval, kare bir pencereden dünyaya açılan Rönesans anlayışından kopmayı amaçlamışlardır.”²

Figüratif soyutlamada da tüm soyut resimlerde olduğu gibi doğa tasviri yoktur. Yeni bir anlayışa öncülük eden soyut resimde, yine yeni bir düzen ve yeni bir boyaya etkisi hakimdir. Tüm bunların yanında doğaya, figürlere hem de çevresinde olup biten birçok olaya duyarlı olan sanatçılar, bunları birebir tasvir etmek yerine onları kendi görüşünce değerlendirmeyi tercih etmiştir. Bu tercihleri doğrultusunda da figürün bu oluşlar içerisindeki konumunu belirlemiş onu da soyutlar silsilesinin içine sürüklemeyi başarmıştır.

² Leonardo ARTE, (1999), *Picasso Sanata Adanan Bir Yaşam* (3000) Çev: Cemal Kaan EMEK, Ankara, Dost Yayınevi, a.g.e., s.84

2.2. Geometrik Soyutlama

“Resim sanatı içinde geometri kavramını şöyle açıklayabiliriz; Geometri; yüzeyler, aralar ve mesafeler gibi özelliklerin bilimi, dünyayı ölçme sanatıdır. Sanatçı, tabiatta var olan geometriyi, sezgisiyle bulup, eserini bu doğrultuda düzenler. Her varlık kendi içinde, kendi aralarında ve kendi dışında birbirine bu fikirle bağlıdır. Geometrisini kaybeden şekil ve renk ölüdür. Sanatçı tablosuna geometri fikrini pergel, cetvel yardımı ve matematiksel düzenlemelerle katar.

Formu geometrik bir tasarım olarak işaret eder. Tercih ettiği biçimler arasında hassas bir denge kuran sanatçı, tıpkı bir matematikçi gibi aklın dönüştürücü olanaklarına başvurur. Karmaşık dünya olaylarının ötesine işaret ederek ancak zihnimizle kavrayabileceğimiz bir gerçekliğe ulaşmaya çalışır. Bilimsel bir kesinlik değildir sanatçının aradığı, varlıkların ardındaki gize işaret etmek ister. Renk ve çizgide görülen bu arınmışlık doğada var olan düzene bir katkı yapmayı amaçlamaktadır.³

Geometrik Soyutlama: doğa içerisinde orantıları hemen hemen sıradanlaşmış olan özne formlarının; geometrik biçimlere dönüştürülmesi yada şekillerinde oynama yaparak yeni bir hale getirilmesidir. Bu eylem ile öznelere biçimleri kesin olarak bozular. Bu değiştirme usulü neticesinde öznedeki bazı detayların elenmesinin yanında gerçek bilinen ve sıradanlaşan orantılar geometriye edilmiş olabilir.

“Geometrik soyutlama özellikle Bireşimsel Kübizmle yakından ilintilidir. Analitik dönemde Picasso ve Braque, bedenlerin molekül yapısını inceleyerek, hacim ve bölgesel renkleri için objelerin dış hattını parçalamaya devam ediyorlardı.

³ Sevgi İŞGÖREN *Resimsel Soyutlama da Kurgu Farklılıkları ve Geometrik Oluşumlar*, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Anabilim dalı, Kocaeli, 2007 s. 72-73

Bunun yanında, aşırı biçimsel çözümler ve nötr renk kullanımı, anlaşılmasız imgeler yaratarak desenin algılama yoluyla tanınmasını zorlaştırıyordu. 1910 yılından itibaren iki ressam, yarılsatıcı uyuma başvurmadan objelerin gerekli özelliklerini saptayabilen yeni betim tekniklerini benimsediler. 1924 yılında Gris tarafından verilen 'Bireşimsel' Kübizm adı, soyut ve genel bir fikirden yola çıkarak sağlam ve gerçek bir resim verisi bulgulamak için kullanılan 'tümdengelim süreci' anlamına gelir, imge, objelerin genel özelliklerinin kavramsal bir simgesine dönüşür. Seyreden, tuval üzerinde üretilmiş olan şeyle duyumsanabilir gerçek arasında ilişki kurabilir, çünkü ressam taklit etmez ama objenin tanınması için 'işaretsel' koordinatları belirler.”⁴

“Modernleşme sürecinin en önemli halkalarından biri olan soyut sanatta farklı eğilimler vardır. II. Dünya Savaşı sonrasında gelişen düşünsel ve kültürel atmosferden beslenen soyut sanat fikri, bu farklı yönelimleri sergileyerek bugüne kadar canlılığını korumuştur. Doğada rastlanan gerçek varlıkların betimlenmediği bu resim türünde, matematiksel bir düzen fikri hâkimdir. İzlediğimiz resim öncelikle değerlerine işaret eder. Sanatçı, resim sanatının temel elemanları olan çizgi ve renk üzerinden ideal bir kompozisyon oluşturur, formu geometrik bir tasarım olarak ele alır. Tercih ettiği biçimler arasında hassas bir denge kuran sanatçı karmaşık dünya olaylarının ötesine işaret ederek ancak zihnimizle kavrayabileceğimiz bir gerçekliğe ulaşmaya çalışır.

Görünenin ardındaki özü yansıtmaya çalışan, geometrik soyut tarzda resimleme diline sahip ressamlar, bugün, özgün doğadaki temel formlarda olacağını düşünerek resimlerini bu geometrik biçimleri kompoze ederek oluşturmuşlardır. Onlara göre kozmosun özü, ancak geometrik biçimlerle elde edilebilirdi. Çünkü bu biçimler yaratımın özünü temsil ediyorlardı. Geometrik soyut resimde nesne ve görüntülerin optik görüntülerine, ya da akli tasarımlarına katı, geometrik bir biçim

⁴ Leonardo ARTE, a.g.e., s.84

verilerek yapılan değişiklikler, biçim bozmalarla oluşturulmaktadır. Geometrik soyutlama nesnel ve evrensel bir bakış açısını yansıtmayı amaçlarken dışavurumcu ve anlatımcı niteliklere yer vermemiş, bu alanda eser üreten sanatçılar keskin ve düzgün fırça vuruşları kullanmışlardır.”⁵ Bu sayede resim yüzeyinde belirgin hatlara sahip olunması sağlanmış, çizgi ve rengi aynı anda dahil ederek izleyicisine geniş bir perspektif sunmuştur.

2.3. Lirik Soyutlama

“Resimsel lirizm, sanatçının iç dünyasındaki fırtınaların bir dışa vuruşudur. İfadenin malzemesi de boya ve fırçalardır. Lirizmin önemi şudur; sanatçı çerçevesindeki görüntüleri değil, kendi iç dünyasındaki konseri vermektedir. Bu konser bir iç savaştır. Bu savaşın görüntülerinin nasıl başladığı ve nasıl bittiği sanatçının kendisi tarafından bile bilinmemektedir. Fakat çalışma bittiğinde sanatçının bile şaşırıldığı, daha önce aklına bile gelmeyen bir motif çıkmaktadır karşısına. Lirik soyutlamada doğasal bir motiften hareket edildiğini gözlemlemekteyiz. Bu çocuk, bir kadın, bir doğa görüntüsü, renkli nesnelere ya da hareketli bir figür biçiminin etkisi, sanatçı için bir çıkış noktası olabilmektedir.”⁶

Resimde lirizm, sanatçıların kendi içerisinde hissettiği duygu ve dinamizminin renk ve şekillerle ifadesidir. "Bu anlayışta, sanatçı çevresinin görüntüleri değil, onun iç dünyasındaki bilinçaltı evreninin orkestral çok renkliliği, ürpermeleri, pervasızlığı, munisliği, kısacası onun iç savaşı dile gelmektedir"⁷

⁵ Nilüfer Tuba YILMAZ, *Türkiye’de Soyut Sanatın Gelişimi İçerisinde Burhan Uygur’un Yeri* (Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Resim Anabilim dalı) Edirne 2009 tez s. 29-30

⁶ Efe Korkut KURT, *Çağdaş Türk Sanatında Soyut Resim*, İstanbul Teknik Üniversitesi Basılmamış Yüksek Lisans Tezi İstanbul, 2008, s. 17

⁷ Nurullah BERK, Adnan TURANİ, “Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi“, Cilt: 2, Tıglat Yayınevi, İstanbul 1981 s. 179

“Lirik” sözcüğü Avrupa kökenli dillere dayanmaktadır. Bu dilleri kullanan devletlerde kelimenin birkaç anlamı vardır. Bunlardan birkaçı “şarkı sözleri”, “güzel sözler” olmakla birlikte resim sanatında da buna benzer gizemli anlamlar içermiştir. Lirik soyut anlayışıyla eser oluşturan sanatçılarımız, hacimli figürler ve objeler oluşturmuşlar dolayısıyla da sanatçılar bu tür çalışmalardaki şiirsel havayı, hem canlı renkleri hem de kendi içerisindeki dengesini ele alarak çalışmışlardır.

“Doğaya alternatif yeni bir düzen peşinde olan ressam için II. Dünya Savaşı'ndan sonra başlayan bu süreç, sanatçıların yeni bir "güzellik" keşfetme hayallerine işaret eder. Ressam, renklere yüklediğimiz anlamları özgürlüğüne kavuşturur, biçimler arasında armonik bir ilişki kurmak ister. Kimi zaman tekne, kuş, deniz, fırtına gibi görünüşleri soyutlar, kimi zamanda tuval yüzeyinde yeni bir imge keşfetmeye girişir. Sanatçı, duygularıyla sezdiği ama asla emin olamadığı bir gerçekliğe çağırır izleyiciyi. Fakat önemli olan şey, resim yapmaktır.

Ressam, renk, biçim, jest ve ifadeyle sonuçlarını önceden kestiremediği bir oyun oynamaktadır. Yeri geldiğinde lirik bir coşkuyla resmin yüzeyine dokunur, kompozisyonun oluşum evresini adım adım izlememize yardımcı olur; yeri geldiğinde de kesik, aralıklı ve dinamik sürüşlerle resim yaparken resmini keşfeder. Yoğun duyguların yönlendirici olduğu bu tip bir resimde, rastlantı eseri keşfedilen değerler de resmin oluşumuna katkıda bulunur.”⁸

“Geometrik soyutlamada, nesne renklerinin dikkate alınmadığı ancak nesneyi çağrıştıran sembolik biçimler vardır. Konuya dayanan görüntüden çok, geometrik motifler ön plana çıkmaktadır. Lirik Soyutlamadaki mantık ise heyecanlı coşkulu sanatçının, serbest fırça darbeleri, boya kazımaları, karıştırmaları ve boya bıçağı ile yarattığı şiirsel doku üzerine oturtulur. Lirik soyutlamada çoğu zaman

⁸ Nilüfer Tuba YILMAZ a.g.e. s 33-34

nesne ve figürlerin optik görüntüleri tümüyle ortadan kalkar. Böylece, lirik soyutlama biçimlemesini yansıtan resimler çoğu kez non-figüratif, görüntüsüne ulaşmakta ve lirik soyut ile non-figüratif resimler birbirlerine karıştırılmaktadır. Zaman zaman da lirik soyutlama'ya ilişkin resimlerde nesne, figür ya da manzara öğelerinden kimi kalıntılar vardır. Bu soyutlama nedeniyle resimlerin adları da doğa ile ilgili olabilmektedir.”⁹ Ancak her ne kadar doğa ile ilgili olurlarsa olsunlar bu görüntüler gerçek kimliklerini gösteremediklerinden biçimlerinin soyut olmaları tam anlamıyla görülmektedir. Bazen de bu kalıntılar hiçbir şekilde görülmeyip kompozisyon tanınmaz hale de gelebilir.

“Figürsüz ve lirik bir resimde hiçbir biçimde nesne ve figürle ilgili bir izlenime rastlanmaz. Sanatçı coşku ve heyecanını kendine özgü bir mizaç ile boyasal bir yansıtımda bulunur. Yani lirik non-figüratif resim, boya tuşlarının hiçbir mantıksal biçimleme kaygısı olmadan, sanatçının içten gelen dürtüleriyle doğal bir dokuda oluşturduğu özelliktedir. Bu nedendir ki, lirik non-figüratif resimlerde nesne ile figüre bağıntılı olmayan ve yeni bir boya dokusu ve hacim görüntüsü de ortaya çıkmıştır. Lirik ekspresyonist soyutlamada ne doğrulanabilen ne de çürütülebilen, yalnızca olasılık derecelerine göre değerlendirilebilen çok sayıda yoruma açıktır.”¹⁰ Yoruma açık olması nedeniyle de her resimde olduğu gibi sanatçının psikolojisi yine ön plandadır. Ancak lirik soyutlama sürecinde oluşan sanatçının içsel savaşı diğer soyut türlerine göre daha ön plana gelmiştir.

2.4. Geometrik Non-Figüratif Soyutlama

“Geometrik non-figüratif soyutlama resimlerinin türünün felsefesini anlamak için Mondrian'ın ve Doesburg'un resim deyince aradığı şeyden hareket edebiliriz. Resim, her iki sanatçı için de, doğanın dışında, doğa ilgilerinin ötesinde vardır. Doğa başka bir varlıktır, sanat yapısı başka bir varlıktır. Bu iki varlık

⁹ Sevgi İŞGÖREN, a.g.e., s. 67-68

¹⁰ Ahmet ATAN, *Sanatta özgürlük ve özgünlük*, Türkiye’de Sanat, 2000\02, 43(Mart\Nisan, 2000), s.20

alanının biçim düzenleri de birbirinden farklıdır. Bu farklılık, bir karşıtlık anlamında anlaşılmalıdır. Çünkü doğanın sahip olduğu biçim düzeni, sanat yapıtının düzeni karşısında bir biçim yokluğunu ifade eder. Bunun için sanat, doğal orantıları ve ilgileri yıkarken, bunları estetik-sanatsal ilgiler ve orantılar uğruna yapar. Doesburg'un dediği gibi: “Doğa orantılarını yıkarken sanatçı, temel sanatsal orantıları ortaya çıkarır.” Bu temel sanatsal orantılar, her şeyden önce geometrik ilgilere anlamını elde eder. Bundan ötürü Piet Mondrian'ın ve Theo van Doesburg'un resimleri, birbirine katılmış kareler, dikdörtgenler ve onları birbirinden ayıran çizgilerden oluşur. Bu resimlerin anlamı, yüzey gerilimlerinin mutlak dik açısında dile gelir.”¹¹ Bu ise, apaçık bir geometridir.

Hepsinin ötesinde geometrik non-figüratif anlayış daha öncede bahsetmiş olduğumuz figürsüz ancak objesiz olmayan kübizmin temeline dayanan bir anlayıştır. Bu anlayışa göre içeriksizleşmek önemli olduğu gibi katı geometrik formların oluşturulduğu bu anlayışta renk uyumları ön plandadır. Geometrik non-figüratif resimler tıpkı diğer soyutlamalar gibi nesneyi ifade aracı olarak kullanmayı reddetmişlerdir. Bir diğer anlamıyla bu çalışmalar konulardan sıyrılmış, içeriksiz, bir hal alacaktır. Bu içeriksizlik, resimlerde anlamsızlığı da beraberinde getirdiğinin düşünülüyor olması yanlış bir tutumdur. Zira bu tarz resimlerin gerçekte çok derin anlamlar içerdiği bilinmelidir.

Türk Resmindeki geometrik-nonfigüratif çalışmaların özellikle “*İlk oluşumu Sabri Berkel’de görülmektedir. Bu husustaki ilk çaba, aslında daha 1957’lerde 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*

¹¹ İsmail TUNALI, *Felsefenin Işığında Modern Resim*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2011, s. 180,181

benimsenmiştir. Daha doğrusu buluş, resimden öncedir. Ancak, eski yazımızdan esinlenmiş olmakla birlikte bu, yazının soyutlanmış kişisel bu motifidir. Daha sonra daha detaylı değineceğimiz sanatının 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, rastlamsal hiçbir nota, resminde yer vermemiştir”¹²

2.5. Lirik Non-Figüratif Soyutlama

“Resimlerinde çok renklilik, içten gelen çabukluk, hareketlilik, lekeci bir resim anlayışı egemendir.”¹³ Lirik soyut anlatım, yazısal özellikler taşıyan boyasal bir savaştır. Bir diğer deyişle eser sanatçının coşkusunu, heyecanını özgün bir dille ortaya eserine yansıtmasıdır. Lekelerinde fırça darbelerinde kendisini tamamen özgür hisseden sanatçı içinden gelen dürtüleri ile özgün dokusunu çalışmasına yansıtır. Bu da kendiliğinden oluşmuş, spontane ve heyecanlı işler çıkmasına önayak olur. Sonu kestirilemeyen, hatta bilinmeyen bu çalışmaların bir diğer amacı da resimsel dokunun yerleşimi ile hem sanatçıyı hem de tüketicisinin heyecanını canlı tutmaktır.

“Fransızların motifsel lekeciliği ile Amerikalıların motifsiz, aniden oluşan lekeciliği de gene bu anlayış içinde sınıflanır. Bizde lirik non-figüratif resim yapanlarda bu iki değerlendirme de görülür. 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

¹² Nurullah BERK - Adnan TURANİ, *Başlangıcından Bugüne Türk Resim Sanatı*, Cilt 2, 1981

¹³ Tekin BAYRAK, *Çağdaş Türk Resminde Kübist Eğilimler*, (Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Erzurum, 2006, s. 110.

ise, Batıdaki gelişime uygun olarak lirik bir soyutlamadan ulaşımlardı. 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 etkilenerek kendinizi bulmanızı zorlaştırırsınız." Sözü, aslında moda 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 çabalamada 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. İkiside 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."¹⁴

"Bilinmeyen bir boyutta bilinmeyen bir serüvene başlamak lirik non-figüratifçilerin öncelikli tercihidir. Lirizmde çevresel etkiler bazen soyutlanarak bazen de oldukları gibi alınırken, lirik non-figüratifte, bu etkiler sadece hayali soyutlamalar olmuştur."¹⁵

"Modüler yapıda kurulumlanan ve her yeni kurulumda farklı modeller ve varyasyonlar sunan, böylesi resimlerin gelecekteki serüvenini, hiç şüphesiz, yapıtı

¹⁴ Nurullah BERK-Adnan TURANİ a.g.e.

¹⁵ Serpil AKDAĞLI 1950 Sonrası Türk Resminde Soyut Eğilimler (Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat dalı Basılmamış Yüksek Lisans) Tezi, Erzurum, 2007 s. 55

rastlantısallıktan kurtaran, özerk ve zorunlu bir imge anlayışını öngören, yeni açılımlar oluşturacaktır.”¹⁶

¹⁶ Yıldız ERSAGDIÇ, “Lirik Görüntüler” *Artist Dergisi*, Nisan 2007, S.4/77, s. 56.

BÖLÜM III

3. ÇAĞDAŞ TÜRK SANATININ GENEL DEĞERLENDİRİLMESİ

3.1. Çağdaş Türk Sanatının Başlangıç Süreci

*“Günümüz Türk sanatını değerlendirmeye başlamadan önce Türk sanatının geçmiş yüzyıllardaki gelişimine bakmak gerekir, çünkü geçmişi bilmeden geleceği ve bu günü değerlendirmek olanaksızdır.”*¹⁷ 18. yüzyıldan başlayarak bizzat Osmanlı Devleti tarafından, daha sonra da Osmanlı aydınları tarafından, tüm kuram ve kavramlarıyla Batı’dan ithal edilen ve Türk toplumuna adapte edilmeye çalışılan yenileşme hareketleri, sosyal bilimler terminolojisi içinde “Batılılaşma” adı ile anılmaktadır.¹⁸

18. yüzyıl, Osmanlı İmparatorluğu’nda, yeni bir sanat ortamının oluştuğu önemli bir dönemdir. İmparatorluğun ilk kez Batı’ya açıldığı bu dönemde, Avrupa ülkeleriyle kurulan ekonomik ve siyasi ilişkiler, kültürel ortamı büyük ölçüde etkilemiştir. Batı bilim ve kültürünün benimsenmesi için yapılan ilk girişimler saray çevresinde olmuştur. Bu nedenle bir saray sanatı olan minyatürlerde yeniliklerin hemen benimsenmiş olması doğaldır.

“Ülkemizde iki boyutlu çalışmaların geçmişine göz attığımızda ise resim sanatı minyatür olarak Fatih Sultan Mehmet (1421 -1481) zamanında gelişmeye başlamıştır. XVIII. yüzyıl sonuna kadar devam etmiştir. Bu yüzyılın sonuna dek bu teknikte örneklerini vermiş olan Türk resim sanatı kökünü Türk-İslam geleneğine dayanan kitap ressamlığından almıştır. Batı anlamında resme geçiş XIX. yüzyıl başlarına rastlar. Bu geçiş de birden bire olmamıştır. Levni'nin minyatürlerinde Batı

¹⁷ Ayla ERSOY, *Günümüz Türk Resim Sanatı 1950'den 2000'e*, İstanbul, 1998, s. 12-13

¹⁸ Seyfi Başkan, *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti*, Ankara, 1994, s. 1

etkileri ilk işaretlerini vermeye başlamış, Abdullah Buhari'nin minyatürlerinde daha da belirginleşmiştir. Ülkemizde yeni bir sanat anlayışının yerleşmesi de belirli bir süreç içerisinde çeşitli denemelerden sonra gerçekleşmiştir. Bunu da hazırlayan çeşitli etkenler vardır. Bu etkenlerin başında şüphesiz matbaanın kurulmasıyla elyazma kitapların yerlerini baskı kitapların alması gelir.

Artık elyazma kitap yazılmadığına göre onu tamamlayan minyatürün de işlevi bitmiştir. Batı bilim ve kültürü ilk önce saray çevresinde benimsenmiştir. Bu yüzden Batı resminin etkileri de öncelikle saray nakkaş hanelerinde üretilen minyatürde kendini göstermiştir. Batı resminin etkileriyle XVIII. yüzyılın ikinci yarısından sonra minyatür yerini büyük ölçüde duvar ve yağlıboya resimlerine bırakmıştır. Batı etkileriyle mimaride de yeni biçimler denenmiş Barok ve Rokoko üslupları iç mekân düzenlemelerinde uygulanmıştır, iç mekânların sıvaları üzerine tutkal ve su ile karıştırılmış toprak boyalarla yapılan resimler yeni bir resim türü oluşturmuştur.”¹⁹

“17. ve 18. yüzyılda İstanbul’a daha çok sayıda batılı diplomatın, mimarın, ressamın ve gezginin gelmesi sonucu daha açık görüşlü ve tarafsız bir kültür alışverişi başlamıştır. 18. yüzyılda Osmanlı sarayının diplomatik amaçlarla Avrupa’ya yönelmesi ve Paris’e elçiler gönderilmesiyle ilişkiler yeni bir boyut kazanmış, Batılılar arasında oryantal ilgiler ve Osmanlı topraklarındaki ilginç görünümlere yönelen bir moda Avrupa’ya egemen olmuştur.”²⁰

“Özellikle bu dönemde Avrupa da oryantalizm güçlü bir akım olmuş ve Orta Doğu’ya gelme fırsatı bulamayan ressamlar hayali oryantal resimler yapmışlardır. 18. yüzyılın ilk çeyreğinde, yabancı ülke elçileriyle İstanbul’a bir merak ve macera duygusu içinde gelen ressamlar, doğal ve tarihi zenginlikleri, saray çevresini ve güncel yaşantıyı konu alan gravür ve yağlıboya resimleri yapmışlardır. Bu dönemde

¹⁹ Günsel RENDA-Turan EROL, *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*, Cilt I, İstanbul, 1980, s. 32, 50

²⁰ Sezer TANSUĞ, *Çağdaş Türk Sanatı*, Remzi Kitabevi 5. Baskı, İstanbul, 1999, s. 36

Türkiye'ye gelen Batılı sanatçıların artması ülkenin batılılaşma yönündeki atılımlarına hız kazandırmıştır. Genelde Batılı elçilerin maiyetlerinde gelen bu sanatçıların İstanbul gözlemlerini resimle aktarma gibi resmi bir görevleri olmuştur. Bu sayede Osmanlı İmparatorluğu'na 18. yüzyılda Doğu ve Batı ikilemi yerleşmiştir. Bu ikilemden sonra Batılılaşma başlamış ve Osmanlı'nın bütün kurumlarında resim sanatındaki gelenek yok olmuş, yerini Avrupa sanatı biçim ve tekniğine bırakmıştır. Bu biçim ve tekniğin pekişmesi için 18. yüzyıl sonu ile 19. yüzyılda kurulan askeri ve sivil okullarla Türk resim sanatının Batılılaşması perçinlenmiştir.”²¹

“Batı tarzı resme başta padişahlar olmak üzere saray çevrelerinin ilgi göstermesi XIX. y.y. da pek çok batılı sanatçının Türkiye'ye gelmesine sebep olmuştur. Bunlar saray çevresinden, köşk ve bahçelerden, İstanbul'un değişik görüntülerinden yararlanarak yağlı boya resimler yapmışlar ve padişah'a takdim etmişlerdir. Padişah da onları kese dolusu akçelerle ödüllendirmiştir. Bu gün Milli Saraylara ait resim koleksiyonlarına baktığımız zaman ismine Batılı kaynaklarda pek rastlamadığımız, Batıda büyük ustalar kategorisine girmeyen pek çok sanatçı görüyoruz. İtalyan, Çekoslovak, Polonyalı v.s. olan bu sanatçıların sarayın Batı hayranlığını kendilerine geçim kaynağı yaptıkları anlaşılmaktadır, tek bir tablo ile koleksiyona katılmış pek çok sanatçıyı başka nasıl değerlendirebiliriz. Ülkemizde Batı anlayışında yağlıboya taval resminin benimsenip yaygınlaşmasında çok önemli bir etken de 1793 yılında açılan Mühendishane-i Berri Hümayun'a resim derslerinin konmasıdır.”²²

“Batı kaynaklı yeni motifler arasına manzaralar, sepet ve saksı içinde çiçek ve meyvelerden oluşan natüromortlar yerleştirilmiştir. Tekniklerinde konuları manzara veya figürlü kompozisyonla yine Batı'da uygulanmaktadır. Oysa ülkemizde XIX. y.y. sonuna dek figürlü kompozisyonlara pek rastlanmaz XIX. yüzyılın

²¹ Mehmet Ali GENÇ *Türk Resminin Batılılaşma Sürecinde D Grubu Ressamlarının Rolü* (Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim dalı Basılmamış Yüksek Lisans Tezi) Van 2006 s.13

²² Adnan TURANİ *Türk Resim Sanatı 19. Y.y'dan Günümüze* İstanbul 1989

sonlarında figürlü resimler dikkati çekmeye başlar. Geometrik bölmeler madalyonlar içine yerleştirilmiş manzara kompozisyonları Kız Kulesi, Göksu Kalamış koyu, boğaz ve yelkenliler gibi konularla çeşitlilik kazanmıştır. Bunların yanı sıra hayvanları ve avcı figürleri birçok duvara konu olmuştur. Bütün bu kompozisyon teknik ve üslup bakımından Batı resminin örnekleri olarak değerlendirilebilir.”²³

“19. yüzyıl “Türk Primitifleri” diye de adlandırılan ilk tuval ressamı mistik fakat basit bir izlenim uyandıran doğa ve mimari konulu resimler yapmışlardır. Avrupa’da sanat eğitimi gören sanatçılardan ayıran ortak üslupları, onların “Primitif” olarak adlandırılmalarına neden olmuştur. Bir kısmı askeri okul kökenli veya Darüşafaka gibi sivil okullarda eğitim görmüş bu öğrenciler, fotoğraflardan yararlanmalarına karşın kimi düzenlemelerinde konudan ayıklamalara giderek objektifin nesnelliğini aşan saf ve titiz bir duyarlılığa sahip manzara ressamlığına ulaşmışlardır.”²⁴

3.2. Türk Sanatında Soyuta Yöneliş

“Batının yüzlerce yıl boyunca geliştirip biçimlendirdiği figüratif resim geleneğini sonradan benimsemiş olan Türk ressamı, soyut anlayışın erken aşamalarından itibaren içinde yer alma ve özgün yaklaşımlar ortaya koyabilme fırsatını bulmuştur. Üstelik Türk- İslam sanatının geometrik ve bitkisel motiflere dayalı soyut kompozisyonlara temellenen bir geleneğe sahip olması, sanatçılarımızın görsel alt yapısı için önemli bir kaynak oluşturmuştur.

Batıda soyut sanatın yaygınlaştığı savaş sonrası dönemde, Türkiye tekrar dış dünya ile ilişkilerini artırmaya başlamıştır. Batı sanatını daha yakından izlemekte

²³ Ayla ERSOY, a.g.e., s. 12-13.

²⁴ Seyfi BAŞKAN, 19.Yüzyıldan Günümüze Türk Ressamları, Ankara, 1991, s.1

olan Türk sanatçıları, 1940'lı yılların sonlarında soyuta yönelişin ilk ipuçlarını vermişlerdir.”²⁵

“Bizde resimsel anlatımlar yerel bir gelişime bağlı olamadan biçimleme anlayışları dışarıdan hep hazır olarak alındı. Bunun nedeni sanatçı ve düşünürlerimizin sanatsal üslup ve akımlar üzerine fazla eğilmemeleri ve bunların oluş nedenlerini ve zeminlerini araştırıp incelememeleri idi. Salt soyut çalışma Kandinsky'nin 1910'larda yaptığı lirik non-figüratif resimle ortaya çıkmıştır. Ancak biz bu gelişimin ne olduğunu 1955'lerde anlamaya başladık. Bizde ilk soyut çalışmalar geometrik non-figüratif bir biçimleme sınırı içinde kalmıştı.

Türkiye'de ilk soyut girişimler geometrik, non-figüratif çerçeve içinde olmuştur. Renk soyutlaması mantığı ise ilk defa müstakiller ve D grubunda görülmeye başlamıştı. Renk soyutlamasına geçişteki gecikmenin, lirik, non-figüratif anlayışının geç kalmasına neden olduğu kabul edilebilir. 1930'lardan 1955'lere kadar yapılan çalışmalarda renkten çok çizgisel biçim bozmaları egemendi.”²⁶

“1940'larda toplumsal içerikli resimler yapan Yeniler Grubu 1950'li yıllarda soyut sanatın başlıca savunucuları olmuşlardır. 1950'li yıllara gelinceye dek 1910'lardan itibaren izlenimci anlayışa bağlı çalışmalar sürdürülürken, diğer yandan 1930'lardan başlayarak şematik kübizm örnekleri verilmiştir. 1949 yılında düzenlenen Devlet Resim Sergisi'nde Ferruh Başağa'nın ödül alan “Aşk” adlı resmi bir erkek ve kadın silüetinin soyutlamasına dayanıyordu. Bu resim soyuta yönelişin Türk resmindeki ilk örneklerinden birisidir.”²⁷

²⁵ Müberra KALKAN, *Resim Sanatında Soyutlama* (Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Plastik Sanatlar Programı Anasanat Dalı Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Kocaeli, 2006 s. 27

²⁶ Efe Korkut KURT a.g.e. s. 12-13.

²⁷ 29 Müberra KALKAN a.g.e., s.69

1952 yılında dağılmış olan Yeniler Grubu ilk dört yıl içinde ülkede geniş bir etkinlik göstermişti. Ancak bu gruba mensup üyeler arasında soyut sanata yönelme istekleri bir anlamda grubun dağılmasına neden olmuştur.

*“Yurt dışına gönderilen öğrencilerin artması, diğer ülkelerin yurtiçinde açtıkları kültür merkezlerinin sanat alanındaki etkinliklerinin güçlenmesi, yurtdışından basılı malzemelerin getirilmesi ve Batı ile yakın ilişkiler sonucu Türk sanatçıları özellikle Fransa’da yayılan soyut dışavurumcu resim araştırmalarını 1949’da başlayarak bugüne kadar devam ettirmişlerdir.”*²⁸

*“1950 den sonra Uluslararası ilişkilerin sıklaşması, kültür ve sanat etkileşimleri, iletişim araçlarının ve yöntemlerinin çağın dinamizmine uygun biçimde hız kazanması, sanatı da artık salt kendi çevresi ve kültürü ile kısıtlayamayacak duruma getirmiştir. Uluslar arasındaki kültür ve sanat yarışı sanatçılarımızı da etkilemiş, kendi kişilikleri doğrultusunda yaratıcılıklarını özgünlük ve yenilik kavramları üzerinde yoğunlaştırmalarına sebep olmuştur. Artık Batı’dan edinilen bilgi ve teknikleri kalıplar şeklinde uygulamaktan uzaklaşarak günümüzün çağdaş Türk sanatını oluşturmaya başlamışlardır. Günümüz Türk sanatçıları yerel sanat olgularını da çok fazla dışlamadan ortaya koyacağı sanat yapısının Çağdaş yaratımlara ters düşmemesine de özen göstererek, bir bakıma bu iki yönelişin sentezini de oluşturma çabası içindedirler.”*²⁹

“1960 kuşağını iki ayrı yönelim içinde görmekteyiz. Bir yandan bozkır görüntüsünün bodur ağaçları, kerpiç düz damlı evleri, toprak yapıları insanlarıyla birlikte lekeci ve şiirsel bir üslupla verilirken, öte yandan gerçekliğin özüne yönelen, toplumsal içeriğin kişisel açıdan yorumuna öncelik veren bir anlayış” etkisini

²⁸ Tamur ATAGÖK, *Beş Özel Koleksiyon ile 1950-1970 Dönemi Türk Resmine Bakış*, Artist Dergisi, Temmuz-Ağustos, 2007, S.7/80, s. 43-49.

²⁹ Ayla ERSOY a.g.e., s. 33

duyurmuştur. 1970'li yıllarda İstanbul'da sanatı çevreye yaygınlaştırmayı amaçlayan "Maltepe Ressamları" ve Ankara'da "Birleşmiş Ressamlar ve Heykeltıraşlar Derneği"nin kurulması ve "Uluslar arası Plastik Sanatçılar Derneği"nin örgütlenmesi" etkindir."³⁰

"70'li yıllarda, soyut resmin tartışılmaz egemenliğine karşın, figüratif eğilimler hiçbir zaman bütünüyle ortadan kalkmamış, toplumsal içerik ve yerel temalarla beslenen figüratif anlatım biçimleri, kimi ressamlarca ısrarla geliştirilmiştir. Olayların da gösterdiği gibi figüratif resim, özle biçimi can alıcı bir şekilde birleştirebildiği zaman soyutun asla görmediği bir tepkiyle karşılaşılır. 1980 dönemi Türkiye'sinde resim sanatına bakışı 1980'lerde güncel olarak rağbet gören eğilimlerin başında yeni Ekspresyonizm gelmektedir. Şimdilerde demode olan bu eğilim sadece bazı orta kuşak sanatçıların üsluplarına yansımakla kalmamış, genç sanatçılar arasında da epey taraftar bulmuştur."³¹

"Bu ekspresyonist anlayış 1990'lara değin varlığını sürdürmüştür.

Günümüz Türk resmindeki başlıca yönelişleri Kaya Özsezgin şu şekilde gruplandırmıştır:

1. İzlenimci bir anlayış doğrultusunda, kazanılmış eserlere bağlı kalarak, çalışmalarını kararlı bir çizgi üzerinde sürdürenler.
2. Eski eserleri, yeni anlayışlara doğru geliştirenler, biçimci ve inşacı eğilimde yapıt verenler.
3. Yöresel görünimleri ve Türk insanını çağdaş anlayışla yorumlayanlar. Geleneksel Türk kültüründen ve sanatından yararlanma çabası gösterenler.

³⁰ Kaya Özsezgin, *Başlangıcından Bugüne Türk Resim Sanatı Tarihi*, C. III, İstanbul, 1982, s. 76, 106

³¹ Süleyman ÇAĞLIYAN *1970 Sonrası Türk Resim Sanatında İnsan Figürünün Tematik Bağlamda Değerlendirilmesi* (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Sosyal Bilimler Üniversitesi AnaSanat Dalı Resim Programı Basılmamış Yüksek Lisans Eser Metni) İstanbul 2010 s.25,33

4. “Naif” ressamalar, ya da resimlerinde belirli ölçülerde “naif” öğelere yer verenler.

5. Eleştirel, toplumsal ya da toplumcu gerçekçiler.

6. Fantastik gerçekçiler, Türk resmine özgün bir kişilik katmak isteyenler.

7. Non-Figüratif ya da soyutçular.”³²

“Soyut sanat, 20. yüzyılın ikinci yarısında Batı sanat dünyası ile koşutluk gösteren bir zaman dilimi içinde Türkiye’de denenmiş ve geliştirilmiştir. Türk sanatçıların bu alanda yaptıkları çalışmalar basit biçimsel bir aktarım olmaktan çok, ülkede plastik düşüncenin gelişimine katkıda bulunan özgün araştırmalardır.”³³

“Bu bağlamda günümüz Türk resim sanatını ve sanatçılarını belli görüşler veya eğilimler çerçevesinde sınırlandırmak çok güç olmaktadır. Çünkü her sanatçı kendi kişiliği doğrultusunda belli akım veya eğilimlere bağlı kalmadan yapıtlarını üretmeye çalışmaktadır. Bazen de bir sanatçının yapıtları içinde birbirinden çok farklı eğilimlerin yer aldığı da görülmektedir. 1970’lerden sonra sanatçıların sayısındaki artış da göz önüne alındığında sanatsal üsluplar, profesyonel veya amatör sanatçılar ve sayıları her gün artan sanat galerilerinin farklı tutumları ile sanatçıların sergileme isteği de birleşince, günümüzün sanat ortamındaki karışıklığın sebepleri de açıkça anlaşılır olmaktadır.

1950’li yıllar Türkiye’nin çok partili özgürlükçü demokratik yönetime geçtiği yıllarda Ülkenin yaşadığı bu çok önemli sosyoekonomik değişime koşut olarak ülkenin sanat yaşamında da çok yönlü ve özgürlükçü bir anlayış egemen olmaya başlamıştır. 1940’larda toplumsal içerikli resimler yapan bile 1950’li yıllarda soyut sanata yönelenler arasındadırlar. Soyut sanata duyulan bu ilgi yeni

³² Kaya ÖZSEZGİN, a.g.e., s. 89-90.

³³ Semra, GERMANER, Cumhuriyet Döneminde Resim Sanatı “Cumhuriyetin Renkleri, Biçimleri”, İstanbul, 1999, s: 21

bir döneme duyulan ilginin sanki bir ifadesi niteliğindedir. 1950’li yıllara gelinceye dek 1910’lardan itibaren bir yandan izlenimci anlayışa bağlı çalışmalar sürdürülürken, diğer yandan 1930’lardan bağlayarak şematik kübizm örnekleri verilmiştir. Bu dönemde bazı sanatçılar figürü resimlerden bütünüyle atarak daha şiirsel bir anlatıma ilgi gösterirken, bazıları da geometrik soyut resme yönelmişlerdir.”³⁴

³⁴ Müberra KALKAN a.g.e., s.71-75

BÖLÜM IV

4. SABRİ BERKEL'İN HAYATI VE SANAT ANLAYIŞI

4.1. İlk Dönem Eserleri Ve Eğitimi

Berkel 1907'de şunda Makedonya sınırları içinde bulunan Üsküp'te dünyaya gelmiştir.

“Onun azimli ve çalışkan olmasına neden olan, en nesnel resimlerinden en soyut işlerine, hayatının başlangıcından sonuna kadar sürdürdüğü başlıca hedefi; kendi zamanlarının öncüleri olmuş klasik ustaların zamanlar ötesi, sınırlar ötesi etik-estetik sağlamlığına ulaşabilmektir. Sanattan konuşmaya başladığında ya da öğrencilerine daha ilk dersinde, klasik sanat ustalarının resimleri işaret edilerek "Bu resimlerin bir taşını bile oynatamazsınız, oynatarsanız bütün kompozisyon çöker" düsturuna sadık kalınması gerekliliği vurgulanırdı. Gerçekten de Berkel'in resminden tek bir çizgiyi, tek bir rengi, tek bir formu oynatın, bütün kompozisyon yeniden kurgulanmak üzere bozulacaktır. Bu düstur, gerek figüratif (ki bu kavramı Berkel söz konusu olduğunda tartışmak gerekir) gerek soyut dönemlerinde, Berkel'in her zaman "modern çağın bir klasığı" olarak sanatının da garantisiydi.”³⁵

Bir Balkan göçmeni olan Berkel'in bu durumu sanatını olumlu yönde etkilemiştir. Çünkü kültürel zenginliğini sanatına çok doğru noktalara değinerek yansıtmış, sanat hayatında birçok farklı açı yakalamıştır. Çocukluk ve gençlik dönemlerini Yugoslavya'da geçirmiş ve bir Sırp okulunda Fransız eğitimi almıştır.

³⁵ Canan BEYKAL (a) *Dönemler I (1930-1955)* İstanbul 2006 s. 10

Bu sayede o dönemlerini dini ve etnik birçok farklı olgularla birlikte geçirmiştir. Bu farklılıklar Genç Berkel'e zengin bir iç dünya kazandırmış, Berkel de bu durumu en iyi şekilde kullanmayı bilmiştir. Çocukluk ve gençlik dönemlerindeki kazanımları onu sanatına yakınlaştırmış. Dönem dönem kendi kültürel benliğinden kopmayacak zaman zaman da modernize edip soyutlamasını bildiğin birçok çalışma üretecektir. Berkel'in bu denli zengin bir dünyaya sahip olması kendi hayatındaki sanatsal gelişmelere de aynı oranda yarar sağlayabileceği anlaşılabilir.

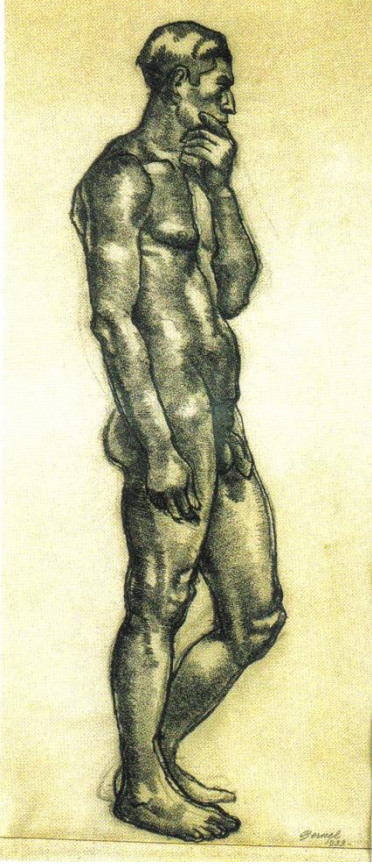
“Gerçekte Sabri Berkel her zaman bu göçmen ruhunu suskunlukla yaşatmıştır. Hatta onun geleceği bu kadar önemsemesinin, sebatının, inadının ve üretkenliğinin yanında sanatının kendi içindeki denyselliğinin temelinde bile paradoksal olarak bu ruhun izleri vardır: vazgeçiş, vazgeçmek zorunda oluş ile yerleşik oluş/bir yerin yerlisi oluş arasındaki ayrımı her zaman duyumsamıştır. O, karar arifesinin bu çatışkılı, ikilemlerde bırakan melez aradalığında dengesini korumaya çalışmış; uyumlu olmayı, müdahil olmamakla, dışla mesafeyi korumakla başarmıştır.

“Maria Todorova'ya göre batıçıl söylemde "Balkanlılık, bağımsız ve kendine özgü bir söylemsel paradigma olarak gelişmiştir. Burada temsil edilen Balkan imgesi, kararsızlıklarla bezenmiş bir imgedir. Batılı ve Doğulunun bir bileşimidir. Batılı olamayacak kadar Doğulu, Doğulu olamayacak kadar Batılıdır. Artık Şarklı olmamakla birlikte daha tam da Avrupalılaştırmamıştır.”³⁶ “Balkanlar ile Akdeniz arasında yaşayan melez halklar ne Doğu'nun kusurlarından kendilerini kurtarmışlar, ne de Batı'nın erdemlerini kazanmışlardır.”³⁷ “Gerçekten de Sabri Berkel bizim için Batılı, Batılı eleştirmenler içinse Doğulu bir sanatçıdır.”³⁸ 22

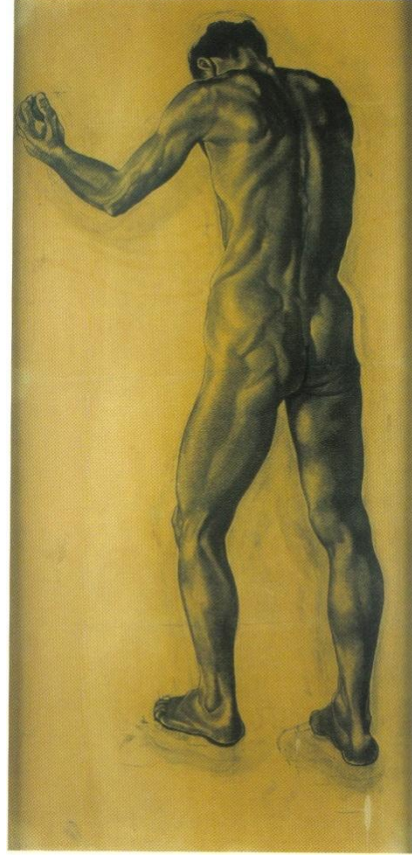
³⁶⁻³⁸ Canan BEYKAL (b) *Dönemler II (1955-1990)* İstanbul 2006 s. 10-11

³⁷ Arus YUMUL *Araf ta Kalanlar*, Doğu-Batı "Kimlikler", 2003, sayı 23, s. 20

yaşında İtalya'nın Floransa kentinde Sanat eğitimi alırken de o dönemde yapılmış olan klasik eserlerle yüzyüze gelmiş ender sanatçılardandı.



**Resim 1: Sabri Berkel, Nü, 1933,
50x23cm, Mukavva üzerine füzen**



**Resim 2: Sabri Berkel Nü, 1933,
148x75cm, kağıt üzerine füzen**

Resim 1 ve 2'ye de baktığımızda Berkel'in eğitim aldığı dönem içerisinde figüratif çalışmalarında ya da eskizlerinde ustalaştığını sezinebilir. Anatominin Berkel'in hayatında ne denli önemli olduğu anlaşılabilen bu eğitim dönemlerinde, mekânsız figürlerin mükemmel oran-orantı ve doku ile kağıt üzerine farklı malzemelerle işlenişi görülebilir. Modeller üzerine gelen tek yönlü ışık oyunları ile bütünleşen doku olgusu figürlerin kaslı yapılarını koyulukları ile öne çıkarmıştır.

Berkel'in bu genç dönemlerinde yapmış olduğu gerçekçi resimlerindeki çaba, daha sonraki zamanlarında yaratmış olacağı resimlerindeki disiplinin, düzenin, yalınlığın ve zamanın bir göstergesi olduğunun bir başka ifadesidir. Tüm bunları çalışmalarında oluşturabilmesi içinde almış olduğu bu eğitimle birlikte deneyleri ve deneyimleri üzerinde ne denli durması gerektiğinin bilincindedir.

Winckelmann, "Tıpkı insanlar gibi güzel sanatların da gençlik dönemleri vardır ve bu sanatların ilk günleri ancak görkemli ve güzel olana değer veren bütün sanatçıların ilk dönemlerine benzer"³⁹ diyor.

"Berkel için doğa, sadece evrensel uyumu kompoze edecek bir organon olmuştur. Bunu edinebilmek için de olabildiğince doğaya yabancılaşmış, onun içine katılmamış, karışmamış, onu yakınına koymamış, tersine, onunla kendisi arasında gerilimli bir uzaklığı yeğlemiştir. Bu yüzden gerçekçi olarak nitelenen resimlerindeki nesnelere, içinde buldukları mekânsallıkla ilgili bir şey söylemezler. Nesnelere çevrelerine ilgisizdir. Dolu biçimler öylesine doğal mekânlarından yalıtılmışlık içindedirler ki, son derece aydınlık bir mekândadırlar. Ama karanlık çizimlerdir bunlar. Mekânın ışığı onlara yansımaz da sanki kendilerine ait bir ışığın yansımalarını üzerlerinde taşırlar."⁴⁰

Birçok deseninde de figür ve ışık-gölge ile öyle bir hal alır ki mekânın neresi olduğu artık izleyicinin bunu öğrenmesini gerektirmez. Böylelikle yaratılan bu hacimsel çalışmalar zaman zaman figürün doğallığından uzaklaştırır. Bir anlamda figür statik hale gelerek gerçeklikten mahrum kalır ki bu durumu az önce de ifade ettiğimiz "Nü" çalışmasında (Resim-2) rahatlıkla gözlemleyebiliyoruz.

³⁹ Umberto ECO, *Güzelliğin Tarihi*, İstanbul, 2006, s. 38

⁴⁰ Canan BEYKAL (a) a.g.e. s. 17-18

Sanatın geçmişteki anlayışı irdelendiğinde Berkel'deki benzer klasik çalışmalar, 15 y.y. Avrupasında sık görüldüğü anlaşılır ki Berkel de başlangıçtaki sanat hayatını onlar gibi kalem ve fırçasını sürekli, en başta gördüğünü birebir yapmayı benimseyerek zaman zaman da yorumlayarak geçirmiştir. Berkel'in de bu tarz çalışmaları ileride bahsedilecek olan modern çalışmaların bir temeli haline gelmesini sağlamıştır. Bu genç yaştaki çalışmalarında kompozisyon anlayışı ileriki çalışmalarının habercisi niteliğindedir. Mekân olgusunun geometri ile yakından ilgisi olması, Berkel'in de modern resme yönelmesi ile birbirini tamamlar. Yani Batı ile Doğu resmini bir diğer anlamda klasik ile moderni birbirinden ayıran en temel farklılık da mekân olgusudur. Batıda İlk Rönesans'ta Massacio ile uygulanmaya başlanan perspektifsel yanılısma 20 y.y. da geometriyi asla reddetmeyerek mekânsızlığa, bir diğer anlamda doğada olmayan bir şeyin aracılığına, gerek duymuştur. İlk işleri dışındaki diğer çalışmalarında Berkel'in bu perspektifsel yanılısamaya tamamen uzak bir grafik çizeceğinin farkında olmalıyız. Çünkü gözün bir yada birkaç noktaya odaklanması onun en önemli amacıdır. Bunu amacını da nesnelerin rengini ve ışığını doğru biçimde kullanarak en iyi şekilde verecektir. Yalnızca bu eğitim döneminde birkaç manzara çizimlerinde perspektif ve mekânın varlığını gözlemlenebilir. Bu birkaç çalışma ile dahi yola çıkacak olursak Berkel'in perspektif hakkında ne kadar bilgi sahibi olduğunu anlamamız içten bile değil.



Resim 3: Sabri Berkel, Üsküp Hamam Önü, 1934, 39x49cm, gravür baskı

“Üsküp - Hamam Önü” (Resim 3) Çukur baskı tekniği ile, gravür eğitimini aldığı Floransa Güzel Sanatlar Akademisi’nde yapmış olduğu ve perspektifi kullandığı ender çalışmalarından biridir. Bu eserinde Makedonya’nın başkentinden bir sokak hali konu alınmıştır. Tek yönlü gelen ışıktaki derin bir sokağa bakan bir açıda çizilen eserde karşıdan gelen silüet halinde bir Anadolu Kadını görülmektedir. Birbirlerine benzer, ritmik bir dengede derinlik içerisinde, karşılıklı gelen küçük yapıların aksine bu dengeyi bozma amaçlı çalışmanın orta kısmına kubbesi arda kalan bir cami minaresi kullanılmıştır. Berkel bu çalışmasında espası en iyi bir şekilde kurabilmek için ise gökyüzünü düz lekesiz bir biçimde yansıtmıştır ki, resmi basıklığından bu şekilde uzaklaştırmıştır.

*Berkel'in biyografisi doğum, öğrenim ve sanat eğitimi tarihlerinden sonra, 1935'te Türkiye'ye gelişiyle başlatılır. Sanat hayatı da öyle. Sanki 28 yıl bir hayal gibidir; vardır ama yok sayılır.*⁴¹ Dolayısıyla günümüze ulaşan 1935'ten sonra günümüze gelen bilgilerdir. Onlarda zaten parça buçuk bilgilerdir. Türkiye'den önce ve sonrasındaki yaşamı ile ilgili fazla bilgiye sahip olamamızın tek nedeni Berkel'in özel hayatına müdahale edilmesinden hoşlanmayan bir kişiliğe sahip olması olabilir. Berkel'in yaşamında olan biten hemen her şey sanat yaşamının dışındadır. Ailesi Türkiye'ye göç edince Berkel'in de göç ettiği düşünülebilir. Bu tez yalnızca tahminlere bağlıdır. Çünkü bu konuya yönlendirilen tüm sebep bekleyen soruları cevapsız kalmaktadır. Dolayısıyla da Berkel'in bu gizemli hayatı üzerinde geriye sadece incelenecek yapıtları kalır.

Berkel'in bu dönemde de oluşturduğu çalışmalarında, pratik kullanımı ve süslemeciliği uygulamamıştır. Onun yerine çalışmalarını kavramsal ve yapıcı olguya sahip bir işlev olarak oluşturmuştur. Öyle ki; eserlerindeki dengelerin oluşumunda süslemeci tarzı benimsemeyen sadece basit kurgularla ve en önemlisi o estetiği

⁴¹ Canan BEYKAL (b) a.g.e. s. 14

yakalayarak kurmasını bilmiştir. Zaten Berkel çalışmaların tümünde bu dengeyi sağlayabilmek için defalarca denemeler yapmıştır. “*Mies Van Der Rohe'nin iç mekân tasarımlarındaki, hiçbir şeyin yerinin değiştirilemeyecek kadar bütün olasılıkların zaten denenmiş ve son kararın şaşmaz doğrulukta olduğu ilkesi, Berkel'in sanatında da karşımıza çıkar.*”⁴²



Resim 4: Sabri Berkel, Mimar Sinan, 1936, 61x41cm, kağıt üzerine kurşun kalem

⁴² Richard SENNET, *Gözün Vicdanı*, Ayrıntı Yayınları, 1999, s. 138

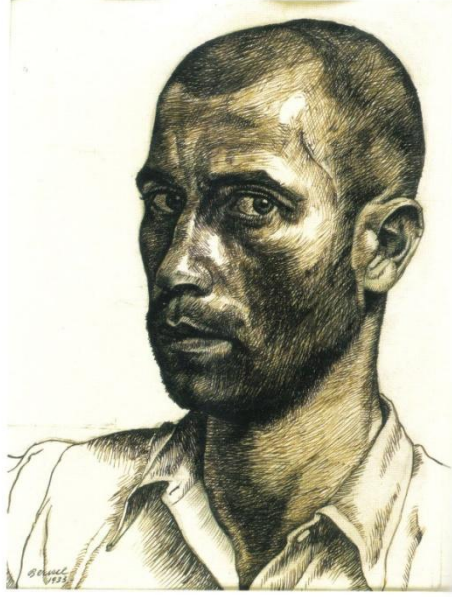
Türkiye'ye ilk geldiği senelerde Mimar Sinan'ı resmettiği bu çalışmasında (Resim 4) Sinan'ı dağınık bir mekânın ortasında buluyoruz. Sinan'ın elinde bir ferman okurcasına tutmuş parşömen kağıdı ilk dikkatimizi çeken açık tondaki nesnelere birisi. Berkel parşömeni resmin sağında tutmasına karşın Mimar Sinan'ı sola baktırarak resme hareket vermiştir. Berkel, Sinan'ın üzerinde bulunan yöresel kıyafetini, çarığı, kavuğunu, ustaca işleyerek o dönemdeki insan motifini böylelikle gözler önüne sermektedir. Bulduğu alana değinecek olursak bize dağınık görünen bu mekân daha dikkatli incelendiğinde Sinan'a ait olduğu tahmin edilebilen kitapları ve bir çok mimarî çiziminin olduğu bir atölye ortamı fark edilir. Bu kitap ve çizimin fazlasıyla bulunduğu bir mekânda Sinan'ı resmeden Berkel belki de onun kıvrak zekasını ve ne denli çalışkan bir sanatçı olduğunu bize göstermişti.

“Berkel sanatının sadece duyusal olana uzak duruşuyla değil, ressamlığın kanıtı olduğuna inanılan o harabiyet ve dağınıklıktan da uzak durması hatta çalışmasını neredeyse mekanik bir üretim gibi oluşturması, kapitalist tüketim toplumu insanı için hiç de yabancı olmadığı bir yapım olduğu için "yapılamayacak şeyler değil bunlar" dedirtecek o anonimleşme ile de zamanının ruhunu yakalamış bir öncüdür. Onun resimlerinde imge yinelenerek kesinliğini, tekliğini, özgünlüğünü yitirir. Pek çok provadan sonra bulunmuş olan anahtar imgenin benzerleri arasında hangisi olduğu bilmecesi çözümsüz kalır. Belki de anahtar biçim kendi yalnızlığını, kendinin tekrarıyla çoğaltıp aşmak ister. Gerçekte Walter Benjamin'in sanat yapıtının aurasının yitmesinde mekanik üretimin etkisi olduğu yolundaki düşüncelerinin Berkel'le, onun sanatındaki ritmik tekrarlarla olduğu kadar, doğrudan onun çoğaltım teknikleriyle ilgilenmiş ve yıllarca Güzel Sanatlar Akademisi'nde baskı atölyelerinde hocalık yapmış olmasıyla da ilgisi kurulabilir. Benjamin "Gittikçe daha çok miktarda çoğaltılan sanat yapıtı, çoğaltılmak için tasarlanan sanat yapıtına dönüşür" diyordu. Belki Berkel'in resimlerinde eğer bunları yine de resmin/pentürün sınırları içine dahil edilmesine neden olan auraları varsa, bunun tek nedeni, Berkel'in ardışık biçim tekrarlarını eşzamanlı renk

*sorunsalında algılama yöntemleriyle estetik biçimde çözmeyi tercih ediyor olmasındır.*⁴³

İnatçı bir kişiliğe sahip olan Berkel, sanatını icra ettiği her döneminde birçok konuyu tekrar tekrar ele alarak farklı teknik ve malzemelerle bazen de ne teknik ne de malzeme değiştirerek oluşturmuştur. Bu “tekrar” saplantısını her dönemde gözlemlenebileceği gibi ilk portrelerinde daha belirgindir. Genelde tüm oto portrelerinde aynı açı ve aynı bakış durumu hakimdir. Bunun tek sebebi çalışmasını yaratırken hem kağıda/tabloya hem de aynaya bakması olarak belirtilebilir. Bu çalışmalarında da en ince detaylarla donatılmıştır ki buradan da sanatçının aynada kendisini ne denli incelediği anlaşılabilir. Oto portrelerinde en ufak bir ruh hali görülmez, sadece sanatını icra ettiği dikkatli, bir o kadar da ciddi bir biçimde izleyicisine yani aynı zamanda da aynasına bakmaktadır. Aynasını en iyi biçimde kullanan Berkel, oyunlara sapmadan yalnızca yüzünün dokusunu işlemiş hiçbir örneğinde o anki ruh halini yansıtmamıştır. Bu kadar disiplinli ve tekrarlı çalışmalar onu bir makinenin defalarca birebir oluşturabileceği bir nesne gibi mükemmelleştirmiş, bu sayede doğa karşısında ustalaşmasını sağlamıştır. Daha önce de bahsedilen mekânsızlık kavramı yine portrelerinde de oto portrelerinde de dikkati çeker. Boş gri ya da koyu bir renk tercihi ile daha çok hacim ve gölge yapmaya yönelmiştir. Çalışmalarına baktığımızda da aynanın sadece ressamın yüzünü yansıtma işlevini başardığını arka mekânda ise aynı başarıyı sağlayamadığını görüyoruz. Dolayısıyla bu donuk bakış ve algılanamaz konum çalışmayla daha samimi bir ilişki kurmamıza engel olduğu düşünülebilir.

⁴³ Canan BEYKAL (a) a.g.e. s. 11



Resim 5: Oto portre, Sabri Berkel, 1933, 22x16 cm, kağıt üzerine çini mürekkebi

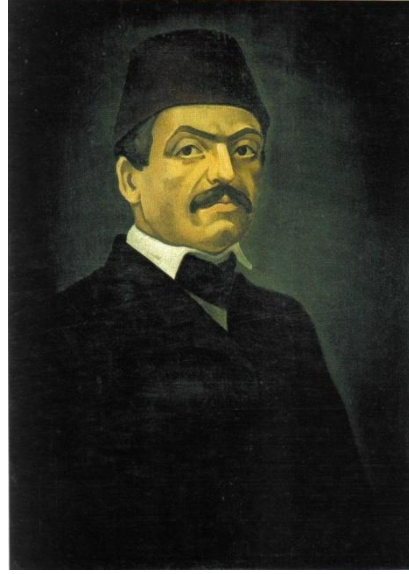


Resim 6: Sabri Berkel, Oto portre, 1933, 22x16 cm, gravür baskı

Defalarca bıkmadan, usanmadan aynı bakışlarla resmeden sanatçının oto portreleri iki ayrı teknikte yapılmıştır (Resim 5-6). Bu resimlerden ilki çukur baskı ikincisi ise kağıt üzerine desendir. Ancak çalışmalar birbirleri ile o kadar benzerlik taşırlar ki, çizgilerin sayısı yönü ve koyuluk dereceleri dahi neredeyse birbirlerine eşittir.



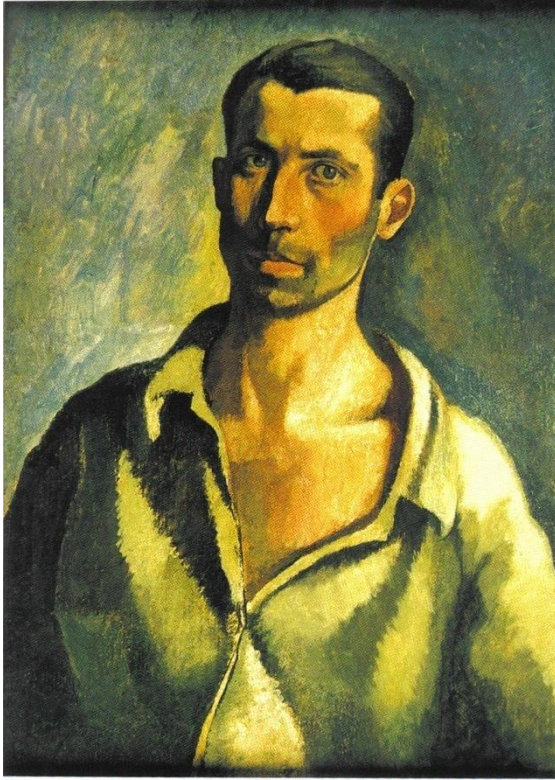
Resim 7: Sabri Berkel, Şinasi'nin Portresi
1943,70x52 cm kağıt üzerine karakalem



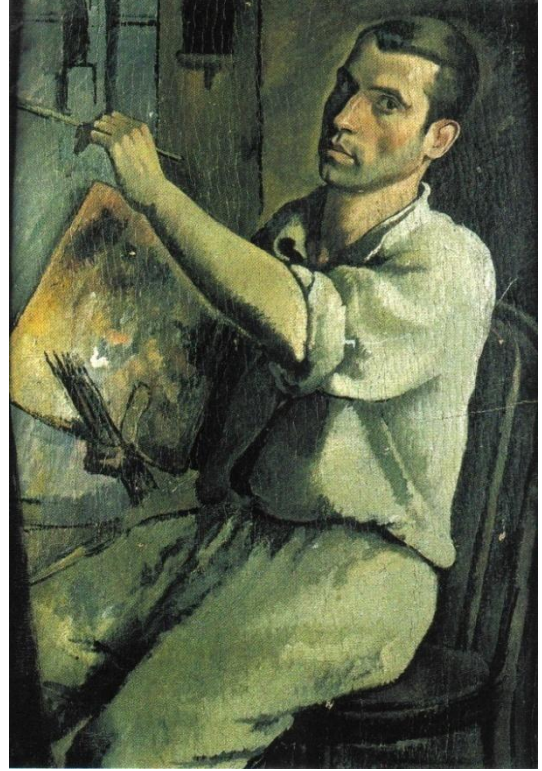
Resim 8: Sabri Berkel, Şinasi'nin Portresi
1943, 70x52 cm, tuval üzerine yağlıboya

Şinasi'nin Portresi isimli desen ve Tuval üzerine yağlıboya eserinin de yine tekrar ile oluşturulduğunu görebiliyoruz. İlk bakışta karakalem deseni Yağlıboya eserinin bir taslağı gibi zannetsek de aslında her 2 çalışmanın da boyutları aynıdır. (72x52cm) İşte bu esnada, teknik dışında “Birebir Kopya” diye adlandırabileceğimiz çalışmaları karşılaştırdığımızda da Berkel'in bitmek tükenmek bilmez çalışma azmi hissedilebilir.

Tıpkı Şinasi Bey'in Portreleri'nde (Resim 7-8) olduğu gibi –Her ne kadar tuval üzerine yağlıboya çalışması da olsa- burada da çalışmalar birbirleriyle bire bir örtüşmektedir. Dört resim aynı anda karşılaştırıldığında az önce dile getirilen “resmedilmeyen ruh halleri” ile yeniden karşılaşıyoruz. Her portrede bakışlar donuk, hiç bir şey ifade etmez haldedir. Zira bu kendi portrelerini yağlıboya tablolara yaparken de kolaylıkla gözlemlenir bir duygudur.(Resim 9-10)



**Resim 10: Sabri Berkel, Otoportre,1932,
71.5x50.5 mukavva üzerine yağlıboya**



**Resim 9: Sabri Berkel, Oto portre, 1932,
97x68cm, mukavva üzerine yağlıboya**

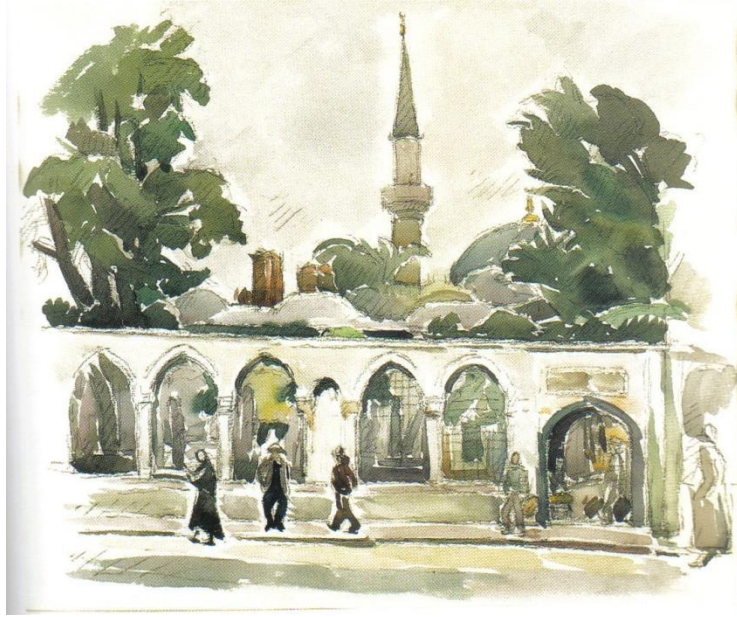
4.2. Orta Dönem Eserleri ve İlk Soyut Denemeleri

Berkel'in sanat yaşamının bu denli üretken ve yaratıcı olmasının sebebi olarak disiplinli ve sanatçı kimliğini asla bozmayacak olan duruşu gösterilebilir. Daha sonra incelenecek olan çalışmalarından da anlaşılacağı üzere Berkel, şekillerle oluşturulmuş düzenlerin hayranı bir adamdı. *Sadece sanatı ile sınırlı kalmaksızın; onun özel yaşantısı, giyimi ev ve atölyesinin düzeni de kendisini son derece farklı, sıra dışı adeta bir bilim adamı niteliğine bir kişi yaptığı da düşünülebilir. Tüm bu nitelikleri görebileceğimiz aynı dönemde yaşamış tek bir sanatçı görebiliriz. O da Kandinsky'dir. Aralarında bulunan tek fark Kandinsky kuramlarını kitaba aktarmıştır.*⁴⁴ Berkel, batı sanatı özelliklerine uyan bir sanatçıdır. Hem küçük yaşta Avrupa'da eğitimini tamamlaması, hem de Balkanlar'da büyümesi sayesinde yabancı dili de geliştirmiştir. Avrupa'da bulunmasının bir diğer artısı oradaki orijinal klasik yapıtların da etkisiyle birtakım resim kuramlarını özümseyip zaman zaman eleştirmekten çekinmemesidir. Bu durum sanatını daha ileri boyutlara taşıyarak Berkel'e entelektüel bir kişilik kazandırmıştır.

*Tüm bu yeti ve bilgiye sahip olmasına karşın sanat kuramlarını dile aktarmamayı tercih etmiştir. Sanatı kaleme almamasının sebebini ise; belki de yalnızca aynı dönemde çalışmış olan Cemal Tollu ve Zeki Faik gibi sanatçıların birçok akademik soruna değinip bunları kaleme almasından kaynaklandığını ileri sürülebilir.*⁴⁵ Sanata bu denli kendisini adanmış, hem sanatında hem de özel yaşantısında bu kadar öz tutarlığa sahip olan Berkel için; *"Denebilir ki ... çağdaş bir sanatçı olduğu halde gerçek bir klasikti, resmi deneyötesi bir uğraş olarak gördüğü*

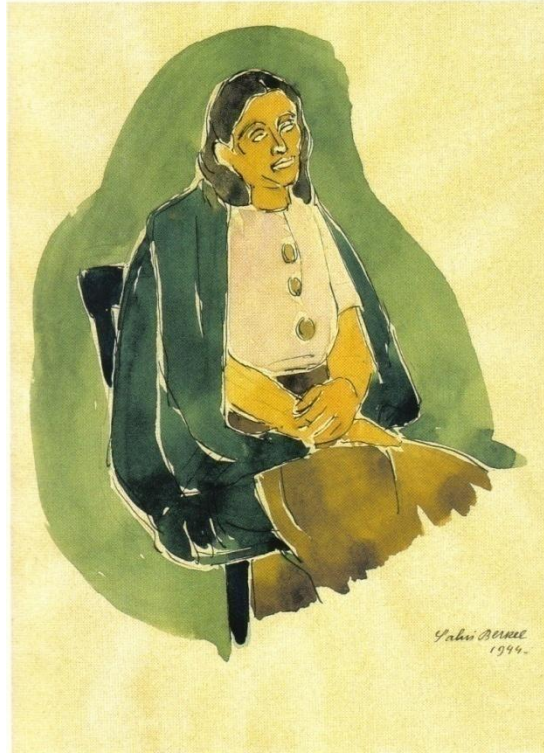
⁴⁴⁻⁴⁵ Canan BEYKAL (a) a.g.e. s. 20

*halde sürekli deneyendi, kişisel olarak seçtiği yalnızlığında etrafı en kalabalık olardı ama çevresi en kalabalık olup yine de en yalnız olardı."*⁴⁶



Resim 11: Sabri Berkel, Beyazıt'tan Bir Köşe, 1940, 23x28cm, kağıt üzerine suluboya

⁴⁶ Canan BEYKAL, "86 Yıllık Bir Yalnızlık Sona Erdi", Cumhuriyet, 9 Ağustos 1993, s. 2.



**Resim 12: Sabri Berkel, Hakkı Anlı'nın Hanımı, 1944,
20.5x14 cm, kağıt üzerine suluboya**

Floransa'da Güzel Sanatlar Eğitimi'ni gördükten sonra Türkiye'ye dönüşünde Berkel'in çalışmalarında kübizme doğru bir kayma gözlenir. (Resim 11) ve (Resim 12) de yaptığı suluboya çalışmalarında henüz soyut resme el atmamış olan ressam, eğitim gördüğü zaman yaptığı çalışmalarına kıyasla yumuşak gölge geçişler yerine, kübizmin önemli özelliklerinden biri olan sert ve genelde düz alanları tek bir renk anlayışı ile ışık-gölge tekniğini kullanmıştır. Yine de 1940'ta yaptığı "Beyazıt'tan Bir Köşe" çalışması daha yakından incelendiğinde gölge alanlarında paralel çizgileri zaman zaman aynı çizgi değerleri ile detaylar görülebilir. "Hakkı Anlı'nın Hanımı" çalışmasında ise yavaş yavaş detaydan uzaklaşan sanatçı ilk bakışta görmek istenen bir portrenin gözbebeklerini dahi yapma gereği duymamıştır.

Berkel'in Balkan Ülkesi'nde yetişmiş diğer sanatçılar gibi bilgi birikim yetenek ve azmine sahip olduğu düşünülebilir. Ancak o Balkan Ülkeleri'ndeki eğitim

kurumlarını tercih etmemiştir. Onun atölyesi Avrupa’da sanatın can damarında bulunan atölyeler ve orada eğitim veren hocalardan oluşmuştur. Bunun Berkel’e olan artısı sanatına daha egemen olması kimseyle kendini eşdeğer tutmaması ve rekabet içine girmemesidir. Hatta Avrupa’da girmiş olduğu sınavlarda sadece kendi yolunu izleyip kimse ile lider kavgasına girmemiştir. *Sanatçı kadrolarına da karşı birlikte mücadele etmemiş olan Berkel akademide hoca olmak adına da kimse ile çekişmemiştir. Zaten sanatçı Türkiye’ye gelmeden önce hiç biri ile tanışıklığı olmamıştır. Bu kadar modern üslup ve kişiliğe sahip olan Berkel modern bir şehir olan Paris’ten değil, bilakis o dönemdeki klasik sanatın merkezi olan Floransa’dan gelmiştir. Dolayısıyla eğitimini aldığı yerde Berkel çok küçük yaştan itibaren tüm klasik eserlerin orijinallerini inceleme imkanı buldu ki, diğer sanatçılar yalnızca kitaplardaki röprodüksiyonları ile yetinmişlerdi. Çevresinin sosyo-kültürel yapısı ve tahminimizce bazı ailesel sebepler ile hem Sırpça hem Türkçe öğrenmiştir. Bunların yanında da Fransızca ve İtalyanca biliyor olması da 1939’da Leopold Levy sayesinde akademiye alınmasına hiç şüphesiz önemli bir etkisi olmuştur. Bu durum sonucunda bazı sanat çevreleri bakımından tepeden inme bir olay gibi, Berkel’in Türkiye’de yetişmiş sanatçıların izlediği yoldan ilerlememiş gibi görünmesi de yadırganmış olabilir. Ancak bu durum zaman içerisinde değişerek akademi içerisinde güzel dostlukların oluşmasına sebep olmuştur.*⁴⁷ Bunun nedeni Berkel’in iradeli, bilinçli ve kendinden emin olan kişiliği hem resim hem de baskı atölyelerinde çalışmış olmasına bağlanabilir. Tabi bunların yanından atölyedeki diğer sanatçıların onun görülen bu emeğine saygı göstermesi de bu dostluğun anlamlandırmasını sağlamıştır.

“Sanırım kendisi de baskı atölyelerinde kalmayı, Akademi ve bölüm içi çekişmelerden nispeten uzak kalmak istediği için yeğlemiştir. Ancak bu durum Berkel’in belli bir yalıtılmışlığı da kabul etmesini gerekli kılmıştır. Bu yalıtılmışlık iç bütünlüğünün korunması için içe çekilmeyi, bir tür kapanıklığı, ketumiyeti ve elbette dokunulmazlık alanı oluşturmayı da gerektirmiştir. Berkel’in öznelinden vazgeçtiği

⁴⁷ Canan BEYKAL (b) a.g.e. s. 12-13

*anlar; hayatı boyunca büyük bir dakiklikle sürdürdüğü elit kahvelerdeki buluşmalarla, sınırlı sayıdaki bazı sanatçı dostlarının evlerindeki beş çaylarıyla ve sanat sohbetleriyle, atölyesinde saatleri saptanmış randevularla ve elbette aynı yalıtılmışlığı ve içe kapanıklılığı paylaşan küçük aile ortamının sıcaklığıyla kırılan anlardı.*⁴⁸ Zamanının büyük bir kısmını sanatını geliştirmeye adanmış Berkel, zamanını sahip olduğu sıra dışı müzedeki atölyesinde geçirmiştir, kendisine ait olan özel bir sanat stüdyosu ile birlikte yine hayatını sadece sanatını üretmeye adanmıştır.

Berkel'e göre klasik sanat ile soyut sanat birçok yönden birbirine benzer özellikler taşır. Hatta birbirleri içerisinde girift bir ilişki içerisindedir. *"1928 doğumlu olan ve kavramsal çalışmalar yapan Sol Le Witt'de Berkel ile aynı görüşü savunurdu. O da Rönesans sanatçısı olan Piero della Francesca'nın soyut sanatın atası olduğunu söylüyordu. Bu da Rönesans sanat anlayışı ile üretilen klasik yapıların içinde soyut. günümüz sanat anlayışı ile oluşturulan her yapının içinde de klasiklik olduğunu gösterir. Çünkü bu görüş, Worringer'in sanatın özdeşleşim, soyutlama ve soyut olarak aşamalarının entelektüel insani aşamalar olduğu teziyle uyumludur. Ona göre soyut sanat "daha evrensel bir entelektüel yaratma aşaması olarak" insanın ulaşabileceği biricik ve en yetkin aşamadır."*⁴⁹ Berkel'in sanat anlayışında da bu güzel kademeli anlayışı inceleyebiliriz. İlk olarak eğitim aldığı zamanlarındaki birebiri yansıtan klasik anlayış daha sonraki aşamalarda somut imgeleri yorumlaması, ileri zamanlarda da soyut çalışmalarla kendisini göstermesini çok açık bir biçimde fark ettirebilir.

Berkel'deki bu kademeli ilerleme ve bir sanat yaşamının doruk noktası olarak tabir edeceğimiz noktaya ulaşmada zaman zaman Berkel'de büyük değişim ve bu değişimlere ayak uyduramaması sebebiyle birtakım bocalamaların da yaşandığı görülür. Kendini arayıp bulmaya çalıştığı bu genç döneminde Andre Derain'in üstü üste fırça darbeleri çalışmalarından etkilendiği görülür. Sert renk geçişleri kullanan bu

⁴⁸⁻⁴⁹ Canan BEYKAL (b) a.g.e. s. 15

resimlerinden daha sonra uzaklaştığını da soyut imgelerinde görülecektir. Bu dönemde yapmış olduğu her çalışması da aslında görünen klasik değerlerin aksine yeni oluşturulmuş olan üründür.



Resim 13: Sabri Berkel, Oto portre, 1946, 54.5x45.5cm, mukavva üzerine yağlıboya

Daha öncede Berkel'in tekrar saplantısından bahsetmiştik. Bu saplantısına kübist döneme geçiş sürecinde de kendi portrelerinde de rastlamak mümkün. 1946 yılında yaptığı oto portresinde (Resim 13) daha önce üzerinde konuştuğumuz diğer portreleri (Resim 9-10) ile donuk bakışlı ruhsuz halleri, mekânsızlığı benzerlik gösterirken; ışık gölgelerdeki renk değişimleri ile farklılığı dikkati çeker. Bu dönemdeki çalışmalarında renk geçişlerindeki sertlik daha da belirginleşmeye başlarken, yer yer gelişmiş güzel fırça vuruşları ile farklılığı aradığı ard kısımda görülmektedir. Sanatçının kendini bulma dönemleri diye de adlandırabileceğimiz bu

dönemlerinde sert, tonsuz, gelişi güzel darbeler, kalın fırça vuruşları ile az önce bahsetmiş olduğumuz Andre Derain tarzından etkilendiğini görüyoruz.



Resim 14: Andre Derain: Matisse'nin portresi, 1906, tuval üzerine yağlıboya

Berkel'in rastgeleymişçesine sürülmüş fırça darbelerinin yanı sıra portrelerindeki mekânsızlık dikkati çeker. Aynı benzer ilişki yine Derrain'in portrelerinde de görülür. Ressamlar özellikle arka planda; öne göre mat ve donuk renk tercih ederek kompozisyondaki özneyi öne çıkarmayı hedeflemiş bunun içinde ışığı bir araç olarak kullanarak renk oyunlarına yer vermişlerdir.

Berkel'in yapmış olduğu klasik anlamda figüratif işlerini dikkate alarak soyut dönemi ile arasında benzer uygulamaların olduğunu söylemek mümkündür. Bu durum hem kavramsal bağlamda hem de Berkel'in psikolojik tutumuyla yakından ilgilidir. Zira sanatının başlangıç dönemlerindeki etütleri, portreleri, natürmort ve peyzajlarındaki tutum ile soyut dönemindeki tutumu değişmemiştir. Onun belleğinde

psikolojik olarak yerleşmiş olan çatışma ve inatçılığı (sadece sanatı hakkında) hem somut hem de kavramsal işlerini tekrar tekrar çalışması sanat yaşamı boyunca sürmüştür. İşte bu devamlılık Berkel'in düşünsel bağlamda içsel bir davranış olarak değişmez tavrının bir sonucu olduğu düşünülebilir.

*Berkel ülkemizde soyut işlerini üretmeye 1947 gibi başlamıştır. Bu tarihlerde Türkiye'nin de soyut sanata yeni yeni adım attığını biliyoruz. Berkel'in sanatını soyuta yönlendirmesi sırasında Worringer'in Soyutlama ve Özdeşeyim adlı kitabında belirttiği gibi soyut sanatın aşamalı oluşumuna denk düşen "Dekoratif Soyutlama" gibi onu tehlikeli bir uca götürdüğünü, ama Berkel'in "ressamca" olana zaten karşı durarak böyle bir tehlikeyi göğüslemeye hazır olduğunu da belirtmeliyiz.⁵⁰ Zaten bundan öncesinde de belirtildiği gibi Berkel'in bu ketum kişiliği ve vazgeçilmez doğrularına karşın zaman ve mekân anlayışı değişecek Onun için, nesneyi doğadışı ve soyut bir tasarım olarak ele alan bir süreç başlayacaktır. Berkel girmiş olduğu bu sanat kanalında ilk çalışmalarını Paris ve Floransa'da yaparak klasik anlamı tam anlamı ile özümsemiş, daha sonra kübist eğilimler göstererek farklı renk anlayışları ile geometrik soyutlama yöntemini kullanmıştır. Bu anlayış sayesinde düz alanlar oluşturma kaygısı gütmüş, ileriki dönemlerinde de bu zeminleri kendi içerisinde formlarla soyutlamıştır. İşte bu dönemlerinde ise konu ve mekândan tamamıyla ayrılmış saf soyut diye nitelendireceğimiz resimler çıkaracaktır. *Postkübist ve pür soyut çalışmalarını incelediğimizde hiçbir yanılığa düşmezken Sanatçının Fütürizm eşzamanlı çalışmalarındaki farkı anlamakta güçlük çekebilir, Berkel'in etkilendiği Fütürizmle, Fütürizm'in gerçek yaratıcıları olan Boccioni yada Carâ ile ilişkilendirebiliriz. Bu bağlamdaki ilişkilendirme kesin ve kesin yanlış bir nitelendirmedir.⁵¹ Çünkü Fütürizm içerisinde ilişkilendirebileceğimiz. Fütürist sanatçılar da kübist yöntemle tuvallerini renkli parçaların birbirlerine olan uyumu ile oluşturmuştur. Berkel'e Avrupa'nın katkısı da; Cezanne, Matisse gibi ustaların denemelerini incelemesidir. Bu sayede; ustaların**

⁵⁰⁻⁵¹ Canan BEYKAL (a) a.g.e. s. 18

çalışma üzerinde renk, fırça ve kavram örüntüsünün mantığını anlaması onu daha farklı resim tekniklerini denemesine olanak sağlamıştır. Berkel'in Balkanlar özellikle de Avrupa'da değerli bir sanatçı olarak nitelendirilmesi, aynı dönemde adını anmak durumunda olduğumuz diğer sanatçıların da aynı kaynaklara, deneme ve yöntemlere yönelmiş olmasından kaynaklanır. Yine aynı sanatçılar, Berkel gibi birtakım sanat sorunlarını kendi üslubu ile çözümlenmeye çalışarak araştırmış olmasıyla ilgilidir. Berkel ile ismini anmak durumunda kaldığımız tüm bu sanatçıların birbirlerine doğrudan olan bu bağlılığı, Batı sanat anlayışı ile bu anlayışın gelişim aşamalarından kaynaklandığının farkında olmalıyız. Bu Batı anlayışı ile çalışan ve Berkel'in sanat anlayışı ile yakından uzaktan ilişkide olan pek çok sanatçı sayabiliriz. (Seurat'dan Cezanne'a; Matisse, Derain, Picasso'dan Mondrian, Maleviç, Kandinsky'e;...) Berkel'in sanat anlayışı ile bu sayılan dünyaca ünlü ressamların anlayışları arasında oluşabilecek olan bağ, çalışmaların benzerlik ve farklılıklarından anlaşılabilir. Berkel'in anlayışı ile ortaklık oluşturulan bu anlayışlar tüm bu yakın zamanlarda hayat süren ünlü ressamlarla birlikte Berkel'in Türk Sanatı Tarihi içerisinde ne denli önemli bir yerinin olduğunu bizlere göstermektedir. Hatta Berkel, bu kadar öne çıkmış sanatçılarla etkileşim içinde olması ile birlikte, tarih içerisinde en önemli bir zirve konumunda olması gerektiği unutulmamalıdır.

Berkel'in tüm dönemlerinde de farkında olunan en önemli olgu, gerek natüremort gerek figüratif çalışmalarında sürekli modern olmasına karşın, yaptığı çalışmalarına hiçbir zaman konusu ve vermiş olduğu mesaj açısından bakmamasıdır. Tüketici tarafından, bu açıdan yaklaşmadığı gibi değerlendirmemelidir de. Onun için önemli olan tek şey resmin en önemli öğeleri olan kurgusu, kompozisyonu, renkli çalışmalarındaki uyum ve skala değerleri idi. *"...Berkel, tüm sanatsal yaşamı boyunca en nesnel resimlerinden, en soyut resimlerine kadar her bir nesneye, her bir figüre, her bir canlı ya da cansız objeye bu vizyon doğrultusunda bakmıştır. Onun içindir ki hiçbir varlığın algılanmasında herhangi bir ayrıcalıklı bakışa yer verilmemiş, her nesne ve form, kompozisyon güzelliği adına bakış ve algılayış alanına girebilmeye hak kazanmıştır. Berkel için soyut sanat 'yapmak' fiiliyle*

açıklanamaz. Aynı zamanda soyut sanat düşünmek demekti onun için. Evrensel olan ancak tüm zıtlıkların ve olanakların birbirleriyle uyumu içinde oluşabilecektir".⁵²



Resim 15: Sabri Berkel, Natürmort 1949, 89x120cm, duralit üzerine yağlıboya

⁵² Canan BEYKAL, "Sabri Berkel de Sonsuzluğa Adım Attı", Gösteri Dergisi, Eylül 1993, sayı 154, s. 43-47



Resim 16: Sabri Berkel Natürmort 1949, 89x120 cm, duralit üzerine yağlıboya

Aynı yıl içerisinde yapmış olduğu “Natürmort” çalışmasında ev dekorasyonunu andıran bazı objeler ve kim olduğunu algılayamadığımız bir kaide üzerinde bir büstü resmetmiştir Berkel. Her iki çalışmada duralit üzerine yapılmasına rağmen ilkinde daha pastel tonlar kullanarak gölgeyi yalnızca iki renkle yapmasını bilmiştir. Her ne kadar renk kısıtlamasına gitse de birçok dokuyu çalışmasında göstermeyi bilmiş, masanın dekorasyonunda da bu doku olgusunu iyi bir şekilde aktarmıştır. Diğer çalışmasında daha çığ renkleri tercih etmiştir. İçerisine koyu ton olarak siyah ve kahverengiyi ele almış; ana renkler, ara renkler geçiş tonu olmaksızın sert, dinamik bir biçimde kullanmıştır. Diğer çalışmasına göre en göze çarpan farkı daha kübist bir yöntemle çalışmasıdır. Hatta 1949 da yaptığı bu çalışmasından sonra artık hemen her eserinde aynı etkileri fark edilebilecektir. Ayrıca aynı natürmortu aynı yıl kübist tarzda bir kere daha, ancak biraz daha koyu tonlarla çalışmıştır.

Berkel'in bu dönemlerdeki oluşturmuş olduğu hemen tüm çalışmaları çok parçalı bununla beraber çok renkli olduğundan Appollonien'in odaklanmış insan idealine hemen uymaktadır. *"Konuşurken, dövüşürken, sevişirken de aynı fazilet ve dengeyi sürdürmek ister. Kişi kendini her şeyi dikkatli yapmaya adanmış için Sophrosyne ile Poesis birbiriyle çok yakın ilişkiindedirler."*⁵³ Bu ideale Sophrosyne dedikleri gibi anlamı zariflik, erdem ve dengeli olmak demektir. Yunanlıların Sophrosyne diye isimlendirdikleri kişiler için; zorluk ve farklılığın tadına, dünyaya açılarak ayak uydurmasını becerebilene ve yaşamı boyunca dengede kalmasını sağlayabilene dendiğini de belirtmeliyiz. Çünkü çalışmalar incelendiğinde aynı resim parça ve parçacıklarının oranı dengeli bir biçimde yüzeye dağılmıştır. Sadece kompozisyon içerisinde biçim yüzey ilişkisi ile değerlendirdiğimiz bu duruma bir de renk devreye girince bu uyum ve oranlar tam anlamıyla birbiriyle örtüşürler denmesi yanlış olmaz. Renk ile ilgili Klee, *"Renk birincil bir nitelik, ikincil olarak onda, yalnız renksel değil fakat parlak bir değer de bulunduğu için yoğunluk niteliği de vardır. Daha sonra onda (renkte), sınırları, çevre çizgisi ve genişliği olduğu için -ki üçü de ölçülebilir- ölçü vardır"*⁵⁴ der.

Berkel'in çalışmalarında renk ve biçim ilişkisi yavaş yavaş soyuta kaydığı dönemlerde kopmuştur. 1947-1950 arasındaki döneminde Matisse ve Kübizm senteziyle oluşturduğu resimlerinde renkler artık nesnelere kopmuş neredeyse yapıştırma yani kolaj görüntüsünü almıştır. Yani bu dönemdeki resimleri yapıştırılmış renkler, boyanmış yüzeyler ve birtakım renkli planlamalardan oluşmuş gibidir. *1940'ların sonlarında yaptığı Sandalyede Çiçek, Balkon, Nefertitili Natürmort I Nefertitili Natürmort II, hatta Nurullah Berk'in haklı olarak Berkel'i Türkiye'de ilk soyut denemelerin başlatıcısı olarak değerlendirirken özellikle belirttiği 1947 tarihli Taksim Meydanı adlı işi bu anlamda anılabilir.*⁵⁵

⁵³ Richard Sennet a.g.e.

⁵⁴ Paul KLEE, Çağdaş Sanat Kuramı Dost Kitabevi Yayınları, 2006, s. 22

⁵⁵ Nurullah Berk, Sabri Berkel Üstüne İDGSA sergi broşürü başyazısı

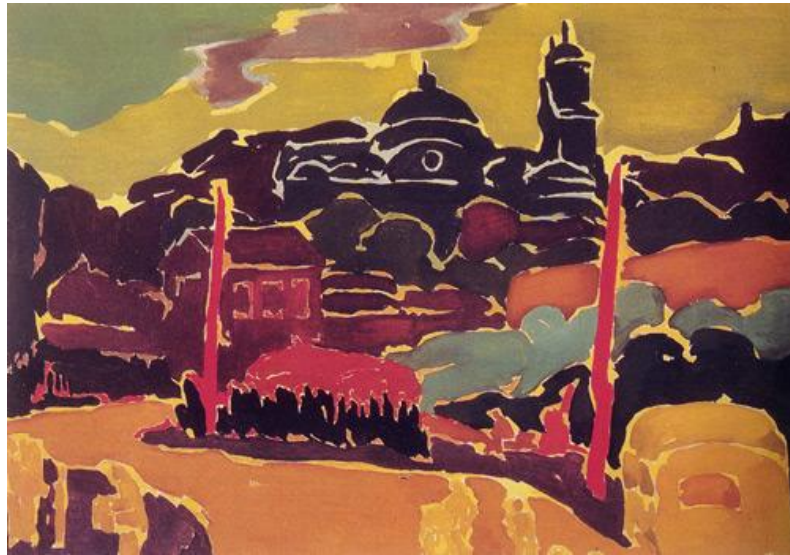
Balkon isimli çalışmasını da yine parçalı yüzeyleri boyayarak oluşturduğu yağlıboya teknikli bir çalışmasıdır. O dönemki tarzından da anlaşılacağı gibi bundan önce bahsetmiş olduğumuz natürmort çalışmasının ilk denemeleriyle benzerlikler gösterir. Hatta o çalışmasında kullandığı birçok objeyi yeniden ele alan sanatçı bu sefer balkonuna bakan bir açıdan ele aldığı için çalışmasına da bu ismi vermiştir. Sol tarafta bulunan kase, limon hatta çömlek içindeki çiçeklerin bile ilk çalışmayla birbirlerine çok benzediği gözlerden kaçmıyor. Sağ kısma baktığımızda ufak bir radyo gözümüze çarparken, balkondan dışarıya baktığımızda gözümüzün rahatladığı alanda Berkel'in evinin ya da atölyesinin ona ilham verici bir manzaraya sahip olduğunu görebiliyoruz.



Resim 17: Sabri Berkel, Balkon, 1948, 89x116cm, duralit üzerine yağlıboya

Berkel bu döneminde adeta ikiye sıkışmış gibidir. Kbizizm biçimciliği ve Matisse'in renkçi anlayışı arasında gelgitler yaşamaktadır. zerinde duracağımız tarzları benzer diğer çalışmaları olarak Pembe Ağaç, Odalık isimli çalışmaları ile Matisse'nin renkçi anlayışına daha meyilli görünürken, aralarında fazla yıl farkı olmadan yaptığı Yoğurtçu, Ege'de Tütün, Balıkçılar, Zeybek, Simitçi, gibi

çalışmaları ile Kübizmle ilintilidir. Bu gelgitler aslında 1941'deki dokuzuncu sergisi ile d grubuna katılan Berkel gibi o dönemde d grubu'na mensup tüm sanatçıların ortak sorunu halindedir. *“Berkel'in durumunda bir seçim kararsızlığının, deney aşamalarının, hedefine sabitlenmek yerine sınırları aşmak isteminin de işaretidir. Bu aradalık gerçekte o dönem Türk resminde d grubu'nun pek çok sanatçısının ortak sorunudur; ancak Berkel'in durumunda bir seçim kararsızlığının, deney aşamalarının, hedefine sabitlenmek yerine sınırları aşmak isteminin de işaretidir. Bunun resimsel dilde karşılığı; çok renklilik, sıcak tonlar, yumuşaklık ve yuvarlaklık ile az renklilik, sertlik, dikey-yatay ve keskin çizgisellik (rengin ve biçimlerin ayrımları sert ve sürekli bir kenar çizgisiyle belirginleştirilmiştir.) karşıtlığıdır. 50'lerin soyutlamacı döneminin ortak ruhunu paylaştığı bu dönemde Berkel'de renk, biçim karşısında resesifleşmiştir. Yine de renk vardır ancak renk-biçim çatışmasında dinamik, sarmal biçimlerin bölünmesine ev sahipliği yapan resim düzlemi, bir ya da birkaç rengin nüanslarıyla incelikli bir armoniyi konuk eder. 1952-54 arasında figüratif soyutlamalarında Kübizmin minör izdaşlarının ve özellikle Lhote öğretilerinin uygulanışlarını görürüz.”*⁵⁶



Resim 18: Sabri Berkel, Taksim Meydanı, 1947, 100x70cm mukavva üzerine yağlıboya,

⁵⁶ Canan BEYKAL (b) a.g.e. 18



Resim 19: Sabri Berkel Natürmort, 1948, 32x43cm, tuval üzerine yağlıboya



**Resim 20: Sabri Berkel, Sandalyede Çiçek, 1947,
80x86cm, duralit üzerine yağlıboya**

Yapmış olduğu “Natürmort” ve “Sandalyede Çiçek” adlı çalışmaları daha önce de belirtildiği üzere gibi düz zemin boyar nitelikte, dokudan uzaklaşmış bir havadadır. Belli belirsiz var olan objeleri gözümüz seçmekte zorlanmakta bu da sanatçının kübist dönem ile Matisse’in renkçi anlayışı arasında gidiş gelişlerin ne tür çalışmalar oluşturduğunu gözler önüne sermektedir. Anlaşıldığı üzere ilk soyut denemelerinde bu denli farklı olmayı başarmış olan Berkel tarzını tam olarak bundan sonraki çalışmalarında bulmuştur.

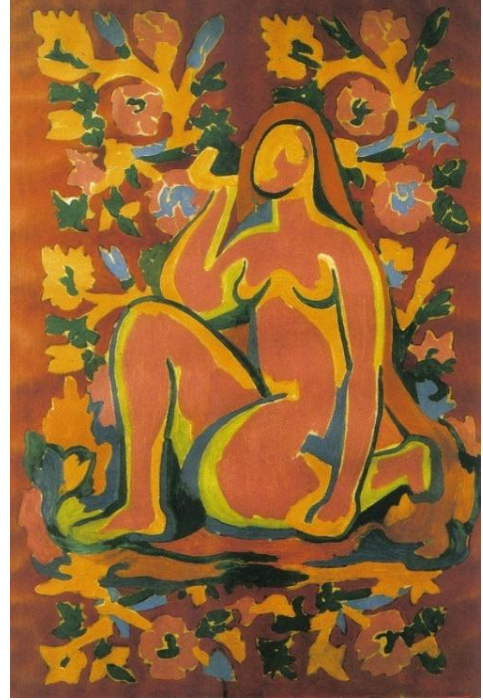
4.3. Olgunluk Dönemi Eserleri ve Soyutlamaları

Berkel’in gerçekçi işlerinde aslında gerçekte algılanan nesne var olmamıştır. Çalışmalardaki figürler, meyveler ya da peyzajın kendi içsel dokusunda var olan imgeler sadece nesne olarak kalmıştır. *“Bu sav belki şaşırtıcı ve paradoksal olabilir. Ancak gerçekçi resimlerinde bile figürü sadece bir nesne olarak ele almış olduğunu, herhangi bir nesnenin bir portreye, bir kadın ya da bir çocuğa, hatta bir peyzaja, bir meyveye tekabül etmesine karşın, farklı adlarla tanımladığımız bu nesnelere, onun bakışına göre ve göstermek istediği amaca uygun olarak, sadece dikdörtgen bir yüzey üzerinde, irreel bir düzlemde biçim bulmuş ve uyumlu bir bütünlük olarak sunulan şeyler olduğunu saptarız. Kandinsky "Sanatta Zihinsellik Üstüne" adlı kitabında; resmin, "iç gereksinimler" dediği şeyle, (Kandinski "ressam" yerine "resim" sözcüğünü kullanır, çünkü ressamın iç gereksinimleri dışavurumsallığı çağrıştıracığı için bilinçli olarak özneyi dışlar ve kavramı formla ilgili düzeye çeker) hem bireye, hem çağına, hem de evrensel sanata ait düzenin oluşturulması yükümlülüğü olduğunu belirtir.”*⁵⁷ Berkel’in sanat anlayışına göre de resim sanatı bir hesaplaşmadır. Ressamın iç gereksinimleriyle yüzey üzerine düzen kurmayı bir amaç olarak görmüştür. Daha önce görülen çalışmalarında olduğu gibi Berkel önce doğayı sorgulamıştır. Şimdiki ve daha sonraki görüleceği üzere çalışmalarında da artık doğaya farklı bir yaklaşım duyumu çabası içinde olacaktır.

⁵⁷ Canan BEYKAL (a) a.g.e. s. 14



Resim 21 Sabri Berkel, Pembe Ağaç, 1948, 115x90cm tuval üzerine yağlıboya



Resim 22: Sabri Berkel, Odalık, 1948, 61x49cm, mukavva üzerine yağlıboya

“Odalık” ve “Pembe Ağaç” çalışmalarında da benzer tarz arayışları ile oluşturduğu kübist dönemli çalışmalarıdır. Daha öncede bahsettiğimiz gibi derinliği olmayan ve aslında Sabri Berkel, tüm çalışmalarına göre en farklı işlerini oluşturan bu çalışmalarında yalın bir anlatım ögesi yerine süslemeci bir üslup dili kullanmıştır. Daha öncede bahsedildiği gibi bu çalışmalarına bir diğer anlamda geçiş aşamalarında yaptıkları diyebiliriz. Sanat anlayışı bundan sonraki çalışmaları fark edileceği üzere kübizme daha yakın, bundan öncekileri ise biçimci keskin hatlı çalışmalardan oluşuyordu. “Odalık” ve “Pembe Ağaç”ta oluşturmuş olduğu tarzı Matisse’ye daha yakındır.



Resim 23: Sabri Berkel, Nefertitili Natürmort II. 1949, 116x89cm, duralit üzerine yağlıboya



Resim 24: Sabri Berkel, Nefertitili Natürmort I, 1948, 61x49cm, mukavva üzerine yağlıboya

Nefertitili natürmortlarında Berkel, Kübist tarzını tam anlamıyla bulmuş ve daha önce yapmış olduğu natürmortuna (Resim 16) benzer tarzda eserler vermiştir. Bu çalışmalarında Nefertiti'yi konu almış olmasına rağmen ilk çalışmasında onun dışında belli belirsiz başka öğelere de yer vermiştir. Bunlar içinde en büyük ve belirgin olan altta duran büyük masadır. Yine masa üstünde daha önce defalarca resmettiği çömleği ve içerisinde yapraklı bitkisini fark ediyoruz. Hemen bitişiğinde meyvelerinin bulunduğu kasesi yakın planda. Onun dışında kalan birçok öğede parçalamalar yapan Berkel birçok öğeyi bize bu sayede fark ettirmemiş ve gizemini korumuştur. I. çalışmasından 1 yıl sonra yaptığı Nefertiti II ismini verdiği çalışmasında ise bu sefer sadece Nefertiti'yi detaylı bir biçimde çalışmıştır. Geniş duralit üzerine yağlıboya ile yaptığı çalışmasında yine parçalı düz renk geçişsiz tonlar kullanmıştır. Sıcak tonlardan sarı, kırmızı ve pembeyi tercih ederken soğuk renklerde mavi, yeşil, kahverengiyi kullanmıştır. Ana renkleri orta kısma, Nefertiti'nin yüz hatları ve çevresine geniş yüzeylerde toplarken; Soğuk renkleri çevresine daha dar alanlarda biçimlendirmiştir.



Resim 25: Sabri Berkel, Ege'de Tütün, 1954, 200x300cm, tuval üzerine yağlıboya

Geniş tuval boyutu ile dokularını ön plana çıkartan “Ege’de Tütün” eseri yağlıboya tekniği ile 1954’te yapılmıştır. Daha önce oluşturmuş olduğu Matisse tarzı çalışmalarından çok farklı bir tarz ile çalışmasını oluşturan sanatçı, bu dönemde kübizmin etkilerini her figürde ve mekânın her köşesinde yansıtmayı bilmiştir. Çalışmanın adından da anlaşılacağı gibi, burada tütün toplayan genelinin kadınların oluşturduğu bir grup insan konu alınmıştır. Hasat zamanının gelmiş olmasıyla tütünün toplandığı anlaşılan kompozisyonda uzak yakın ilişkisi tam belirgin değildir. Yalnızca solda bulunan üç, sağda bulunan iki figürün öndekilere göre biraz arkada olduğu izlenimi çalışmadaki boşluk ve mekân ilişkisini az da olsa belli eder. Figürlerin parçalanmalarına da dikkat edersek eğer önde figürler daha geniş yüzeyli parçalar halinde sunulurken, sağ ve soldaki figürler daha küçük parçalı bir biçimde oluşmuştur. Sarı rengin tercih edilmiş olduğu arka plan, tek başına boşluk hissi uyandırmayacak olsa da figür yüzeyinde kullanılmış olan daha açık tonlu sarılar ile aynı zamanda arka planı geri itmeyi bilmiştir. Burada da aslında Berkel’in paletinin ne denli geniş valör değerlere sahip olduğu anlaşılakta, sarı gibi frekansı yüksek olan bir rengi mekân içerisinde kullansa dahi başka bir ton sarı ile mekânın misyonunu tamamlatmayı bilmiştir.

Berkel’in kronolojik bağlamda eserleri dizildiği düşünülse birçok ressamda az rastlanan basamak kavramının net bir biçimde fark edilebildiği görülür. Çünkü kendisini kademe kademe bulan ve bu geçiş aşamalarında dahi kendi disiplin ve çizgisini hiç değiştirmeyen bir ressam olduğunu hissettiriyordu. İşte yine o basamakların bir başkasında idi sanatçı. Sanatını soyutlama kavramında kendisini bulma gayreti içerisinde idi. Ancak onu sadece bu ve bundan sonraki yaptığı çalışmaları ile anmak da en büyük yanılmamız olacaktı. Çünkü gerçek Berkel’in temeli bundan önceki çalışmalar ile oluştuğunun farkında olmalıyız. Bunun yanı sıra çalışmaları üzerindeki tutumu, düşüncesi ile birlikte öngörülerini de diğer çağdaşlarından çok farklıydı. Bu anlayışlar doğrultusunda sanat anlayışları üzerinde gelişimlerin sentezlenerek daha farklı eserler oluşturabilmeli, zaman zaman alışkanlıkları bir kenara bırakıp daha yeniyi, günceli ve denenmemiş farklı çözümlerle yeni yorumların işlenmesi bilinmelidir.



Resim 26: Sabri Berkel, Yoğurtçu I, 1952, 162x130cm, tuval üzerine yağlıboya



Resim 27: Sabri Berkel Yoğurtçu II 1954, 162x130, tuval üzerine yağlıboya

“Yoğurtçu I, II” çalışmalarını 1952’de birincisini ve 1954’te de ikincisini yapmıştır. Her iki çalışmaya da baktığımızda temanın ve figürün hareket, kompozisyon hatta ışık, renk gibi değerlerinde de birebir benzerlikler taşıdığını görebiliyoruz. Eski zamanlarda yoğurt satışlarının bu şekilde yapıldığı bilirse Berkel’in sıradan olayları konu edindiğinin farkına varabiliriz. Ressam figüre öyle bir hareket vermiştir ki sırtına aldığı demire, iplerle bağlı duran yoğurt kaplarının adımlarına göre hareket kazandığı göze çarpan ilk durumdur. Öyle ki kapların ağırlığı ve figürün adım atışı ile sol omuz yere eğilmiş buna bağlı olarak da sağ omuz yukarı kalkmıştır. Burada da Berkel’in ne kadar iyi bir gözlemci olduğu, buna bağlı olarak figüre verdiği yerinde hareketle de heyecanlı bir çalışma çıkardığını anlayabiliyoruz. Her iki çalışmada da şalvar giymiş olan figürde özellikle ilk figür üzerinde koyu tonlar tercih ederken, yoğurt kapları ve çevresinde daha canlı ve sıcak renkler tercih etmiştir. I. çalışmada mekân olayını birkaç üçgen parçaya bölüp mekânsız bırakmışçasına etki bırakırken, biraz daha dikkatimizi yoğunlaştırdığımızda aslında figürün İstanbul’un dar bir sokağından hatta az önce tarihi bir kemerinden geçmiş olabileceğini fark ediyoruz. Nitekim II. çalışmasına baktığımızda da daha komplike bir mekânı tercih eden Berkel, İstanbul’un daha farklı güzelliklerini ve dokusunu çalışmasına aktarmıştır. İlk çalışmasında mekânı sade tercih eden sanatçı aradan iki yıl geçtikten sonra mekânı daha canlı biçimde ele almış ancak figürde hiçbir farklılığa gitmemiştir. İstanbul’un birçok tarihi dokusunu barındıran çalışmasında var olan güzelliklerini de ihmal etmemiş, ilk çalışmasında belli belirsiz bir kemerden geçiren figürünü artık bayağı yol kat etmiş olarak resmetmiştir. Hatta arka planında bir değil birden fazla kemer, cami, sağ üstte fark edilir bir türbe gibi birçok desen ve dokuya da yer vermiştir.

Berkel kübist dönemli işlerinde içerikten arınmıştı. Artık konunun bir ehemmiyeti tamamıyla yoktu onun için. Onun yaratılarında renk, kompozisyon, soyutlama ve tüm bunların yanında bir sanatçının en değer verdiği şey olan teknik ve üslubu uç noktalara ulaşmıştır. Bu dönemki kübist çalışmalarını da incelediğimiz bu ustaca fırça ve renk kullanımının artık derecelere ayırdığı ve yüzeye bu şekliyle aktardığı görülmektedir. Işığı öne çıkarmak adına yaptığı ilk çalışmalarındaki

koyuluklardan kaçıp daha üniversal bir ışığa sahip oldu ve sanatı işlevinden ve temel anlamından koparttı. “Gerçekte bu denli bağımsız kalan bir resmin temel amacı ancak pür estetik olabilirdi. Tıpkı hiçbir pratik amacı olmayan pür matematik gibi, onun da pür estetik ideali evrensel değişmez düzen duygusunun bütüncüllüğüydü.

Bunu Türk resminde sadece Sabri Berkel gerçekleştirmişti. İlginç olan, Berkel'i ayrıcalıklı kılan işte tam da bu noktadır ki, pür estetik'in evrensel ideali hedeflenirken bunu hayli yeni, güncel bir söylemle birleştirmiş oluşuydu”⁵⁸. Burada çalışmalarını incelediğimizde “Modernizm” kavramını pek çok kişiden iyi anladığını çalışmalarının içerikten arınması, sade bir üslup ile yansıtabilmesi, oran-kurguyu en iyi şekilde yüzeye aktarabilmesi ve en önemlisi anonimleşmesi ile anlayabiliriz.



Resim 28: Sabri Berkel Simitçi, 1952, 162x91cm, tuval üzerine yağlıboya

⁵⁸ Canan BEYKAL (a) a.g.e. s. 18

“Yoğurtçu” çalışmalarını yaptığı 1950’li dönemlerinde yine benzer bir çalışma olan “Simitçi” çalışması (Resim 26-27) bir sokaktaki bir simitçiyi konu almıştır. Yine aynı kübist dönemi ile geometrik parçalanmalar oluşturmuş olan ressam yine “Yoğurtçu I ve II”nin aksine bu sefer sıcak renkleri figürde toplamış, arka mekânı gri tonlarda tercih etmiştir. Berkel, tepeşisinde halkalarla simitleriyle, dengede durması içinde sol elini tepeşisine koymasıyla, sağ omzuna asmış olan sehpa ve onun sabit durması için beline dolmasıyla çalışmasında tam bir simitçi görünümünü başarı ile vermiştir. İnce, uzun, estetik simitçi figürü arkasında yine güzel İstanbul manzarasını konu edinmiş. Ancak figürün daha ön plana çıkmasını sağlamak için renksiz tonları tercih etmiştir.

Berkel’in elinin bu denli mekanikleşmesinin sebebini defalarca konunun üzerinde durması onu bıkmadan usanmadan aradan yıllar geçse dahi tekrar ele almasından gelir. Ancak bu çalışmaları tekrar yapması dahi onun her çalışmalarında farklı bir duygu yoğunluğu haliyle başardığının da bilincinde olunmalıdır. Bu zamanlarında artık ressam çalışmalarındaki heyecan duygusunu biraz daha dizginleyip tuvalini resim sehpasından indirmiştir. Daha önce çok az denemelere giriştiği bazı resimlerinde görülen (Resim: 21-22) dekoratiflik duygusu tamamıyla yok oldu ileride de kendisi ile anılacak onun sanatına damgasını vuran çalışmalar yapmaya başladı. Tüm bunların böyle olmasının sebebi; Zaman zaman bazı çalışmalarında denediği ve daha sonra süreklilik arz edecek olan masa üzerine koyarak çalışmaya başlaması idi. Buna bağlı olarak da doğaya bakışını da resme olan bakışı gibi değiştirmiş olması idi. Artık yapacağı hem tuval hem serigrafî işleri ufuk çizgisinden yoksun bir halde, tek bir ışık kaynağı ile üniversal dağılmış, yüzey üzerinde sınırlandırılmış iki boyutlu alanlı ve en önemlisi hem ressam hem de izleyicisi içinde farklı bir bakış açısı oluşturmayı bilmiştir.



Resim 29: Sabri Berkel, Pentür, 1953, 61x49cm mukavva üzerine yağlıboya

Şimdiye kadar yapmış olduğu modern ve klasik tüm çalışmalarında gözleme yetisini konuşturan sanatçı, sanatını sağlam zeminlere oturtmuş ve yeteneğini bir süre sonra daha farklı ve artık az öncede bahsetmiş olduğumuz gibi adının böyle eserler ile anılacağı çalışmalar yapmaya başlamıştır. Nitekim bu farklı tekniği ve renk armonisinin oluşturduğu önemli bir çalışması olarak da yukarıdaki “Pentür” çalışmasını gösterebiliriz. Berkel mukavva üzerine birkaç renk tercihi ile oluşturduğu kompozisyonu, üçüncü boyuta karşı gelinmişçesine düzgün ve pürüzsüz bir şekilde uygulamıştır. İçerisinde geometrik hareketlerin birbirini kestiği, zaman zaman üst üste gelmiş olan alanların koyulaştığı çalışması bundan sonraki uygulayacağı tarzın az çok habercisi niteliğindedir.

Sanatının başında gözlemlere dayalı çalışmalar üreten Berkel bundan sonraki süreçlerde gözlemediklerinin soyutlarını yaparak kübik eserler üretecektir. Buradan da artık gözleme sırt çevirdiği, sanat hayatında soyut çalışmalara yer vererek daha da özgün bir kimliğe bürüneceğinin sinyallerini vermektedir. Sanat

hayatında yaşamış olduğu daha önce de belirtilen “*basamaklı gelişim*” hakkında söyleyebileceğimiz tek şey Berkel’in çalışmalarının bundan böyle tasarıma dönük eserler üretmesidir. Kendi içerisinde sürekli bir arayışa dayalı bir gelişim grafiği çiziyor olsa da kendi kişiliği ve sanat hayatında en değer verdiği şey kuşkusuz kendini kaybetmemesi ve hiçbir zaman çalışmaktan ödün vermemiş olmasıydı. O’nda var olan bu tutarlılık ve düzenlilik, mükemmeliyetle birleştiğini; tüm bu birleşen formülleri “*basit*” bir ifade ile bütünleştirmesi de onun aslında işinde ne kadar usta olduğunu göstermektedir.

Berkel’in yaptığı soyut çalışmalarında nesne varlığı duyuşal olmayan bir algılama ile oluşmuştur. Yapılan bu soyut işlerde de bütünü, kendi içerisindeki tüm renk biçim kompozisyon ihtimalini defalarca yeniden denemiş olduğunu bilinmektedir. Dolayısıyla renk ve biçim ilişkisi açısından tüm olasılıkların denendiği bilindiğine göre; daha önceki kübist döneminde “Yoğurtçu”, “Ege’de Tütün” (Resim: 26-25) gibi çalışmalarında olduğu gibi burada da en ufak bir yüzeyin yerini değiştirememeyiz. Bunlara rağmen bu resimler tekrarlı öge ve biçimlerden oluşmaktadır. Ama Berkel’in tablolarında bu tekrarlar yüzeyde öyle bir dizilmiştir ki ister renk ister, biçim ile değiştirilme durumu söz konusu olsun; kompozisyon bütünlüğü tamamen bozulacaktır. Hiçbir merkez ve sınırın olmadığı, odak noktasını yok saydığı bu soyut işleri, genelde aynı biçimin farklı renk varyasyonları üzerine yinelemelerle kurulu çalışmalardır. Açık bir kompozisyon mantığını çalışmalarında uygulayan Berkel, soyut imgelerinin devamlılığını yüzey üzerinde istediği yere doğru değiştirebilme imkanına sahiptir. Ancak daha da önemlisi bu tablolarını istediği boyutta genişletebilir, sürekli yenilenen hareketleri farklı oluşumlarla destekleyebilir, bunları da renkler ve biçimlerle tekrar tekrar çoğaltılabilir.

Bu konuda bir diğer ünlü soyut sanatçı Kandinsky, "Müziğin aracı (tınlar) zaman, resmin aracı (renkler) ise yüzeyi gereksinir. Zaman ve yüzey ölçülmek, tını ve renk 'sınırlandırılmak' zorundadır. Bu 'sınırlandırmalar' dengenin, yani

kompozisyonun temelidir."⁵⁹ der. Dolayısıyla Kandinsky'nin pür soyut sanatına benzer özellikler taşıyan çalışmaları bulunan Berkel'i de bu durum ile ilişkilendirmemiz gereklidir. Çünkü Berkel'in çalışmaları da kurguladığı, yüzeyde düzenli ya da düzensiz biçim ve renklerin birbirileri olan dengesi üzerine kuruludur. Berkel de bu uyum üzerine odaklanan çalışmalardaki tüm elemanlar ölçülebilir nitelik taşıdığını bilincindedir. Bu sebeple; O'na göre, düzenli ya da düzensiz biçimlerle oluşturulan eserlerin akılcı ve kuralcı olmasının nedeni budur. İleriki dönemlerdeki eserlerinde incelenecek soyutlarının daha şimdiki çalışmalarındaki gidişatlarından da anlaşılacağı gibi, iki temel unsura dayatmaktadır; Biçim ve renk. Sadece ikisi... Yani Berkel resmin genel anlamdaki uyumu ile parça-bütün arasındaki uyumu süslemeciliğe yer vermeden yalnızca bu iki birleşimle oluşturmaktadır. Aynı iki temel öge ile dengeyi de kapsatmasını bilen Berkel düzeni bu şekilde sağlamayı amaçlamıştır. Genel olarak da farklı yada düz bir zemin fonu üzerine kurulu olan soyutlarıyla düzen-denge sorunlarının yanı sıra renk sorunsalı ile de ayrıca uğraşacaktır. Bunun için ise kendine özgü bir renk skalası oluşturacaktır. Rengin yeri ile birlikte değerini de doğru yerlerde tespit edip bazı kuralları da uygulayacaktır. Bunlar: Rengin şiddeti, yoğunluğu, değeri, kontrastlığı, sıcak-soğuk özellikleri gibi... Berkel'in bu benimsediği kural sonrasında kullandığı mat-parlak, açık-kapalı, baskın ya da geri plana itilmiş renkler gibi kendi içerisinde farklı eserler elde edecektir. Gri rengi salt soyutları içerisinde tek başına asla kullanmayan Berkel, griyi resimleri içerisinde bütünselliği sağlayan vazgeçilmez bir araç olarak kullanacaktır. Griye birçok anlam yükleyen sanatçı onun; uyumu sağlayan, dinginleştirici, zaman zaman öne çıkarıcı, bazen de geriye itici, saydamlaştırıcı gibi özelliklere sahip olduğu düşüncesindedir. Grinin Berkel'in üzerindeki etkisini toparlayacak olursak yüzey üzerindeki renk bütünselliğine ulaşması amacıyla, çalışma genelinde sıcak renkler kullanılmasına rağmen soğuk etkisi yaratması bundandır. Yine ton düzenlemeleri üzerinde renk alanlarını tayin etmek amacıyla ölçüt olarak griyi kullanmıştır.

⁵⁹ Wassily Kandinsky, "*Soyut Sanat*"; Nazan İPŞİROĞLU "*Resimde Müziğin Etkisi*", , Remzi Kitabevi, 1994, s. 110

“Yüzyılın başlarında Wassily Kandinsky'nin çalışmalarıyla ana yönünü alan 'soyut sanat', yeni bir sanat ilkesinden hareket ediyordu. Bu ilke, sanatı, artık doğanın ve nesnelere bir ifadesi olarak görmüyor da, Kandinsky'nin deyimiyle, doğanın sanatı bozduğuna inanıyordu. Bu anlamda sanat doğanın bir taklidi değil, sanat, sanatçının renk, çizgi, biçimlerle meydana getirdiği, doğa ve nesnelere ilgili olmayan, kendine özgü bir varlık olarak anlaşılıyordu. Bu anlamda sanat doğayla ilgisini gitgide azaltarak, ilkin doğanın bir deformasyonu (analitik kübizm) olur, daha sonra da sentetik kübizmde salt kurgusal bir sanat olur.”⁶⁰

Mondrian ve Van Doesburg'ta açık bir şekilde var olduğunu bildiğimiz ızgara mantığını Berkel'de biraz daha farklı biçimde görüyoruz. O, bu mantığı bir çalışmanın üzerine serdiği bir örtü misali kullanmayı tercih etmiştir. *Rosalind Krause bu tür bir yaklaşımı "benzetme ve gerçek karşıtı" olarak adlandırır. Ona göre "Modern sanat, ızgarayı ifade biçimine dönüştürmeye özel bir tarzda girişmişti.”⁶¹* Aslında sanatçı üzerinde sürekli durduğumuz tekrar saplantısı burada da kendisini göstermektedir. Ancak buradaki tekrar durumu çalışmanın kendi içerisinde sistematik bir motifsal tekrardan oluşmuştur. Yani ızgara mantığının değişmez kareleri de bir anlamda sanatçının çalışma içerisinde oluşturduğu bir tekrar niteliği taşımaktadır. Berkel bu tekrar mantığını renkle birlikte bir takım algı yanılsamaları ile yumuşatmıştır. Bu sayede Berkel'i çağdaş sanatın tekrarlı üretebilme tekniklerinin ritmi ile, çok sayıda eser çıkarabilmesi sonucuna götürür. Bu; Berkel'i Türk resim sanatında ayrıcalıklı bir yere koymamız gerektiğini gösteren en önemli noktadır.

⁶⁰ İsmail Tunalı, Felsefe Işığında Modern Resim, Remzi Kitabevi, İstanbul 1996, s.175-176.

⁶¹ Richard Sennert a.g.e, s. 241.



Resim 30: Sabri Berkel, Süleymaniye'den, 1952, 24x20cm, tuval üzerine yağlıboya

Müslüman mimarisinin birçok türünü bir süre boyunca çalışmalarına taşıdığı görülen Berkel, bilinen tarzda bir cami görüntüsünü çok farklı bir biçimde işlemiştir. Doesburg'un bu ızgara mantığını çalışmanın her yerine taşıyan Berkel, farklı renk değişimleri ve geometrik çerçevelmeleri ile kompozisyonunu oluşturmuştur. Caminin süslemeli köşelerini de yer yer hissettirmesinin yanında, mavi tonlamaları ile arka planda bulunması gereken gökyüzünü betimleyip çalışmayı boğucu parçalı havasından kurtarmıştır.

Sıcak-soğuk ve iki zıt rengin kendi içerisinde tonları ile oluşturulan Kubbeler, isminden yola çıkarak İslam'da ve doğu sanatında yer alan kaligrafik

etkilerin bulunduğu bir eserdir. Kubbeler 1950'lerin sonlarında başlayacağı salt soyut çalışmalarının bir anlamda başını çeken en önemli çalışmasıdır. Bu çalışmasındaki kompozisyonda, süslemeci bağlamda bir aşamaya doğru gitmiş olduğu görülmesine rağmen; o, bu çalışmaların devamında basit ancak çok daha kavramsal işler çıkaracağını bilincindeydi. Bu kavramsal işler ile de sanatının doruğuna ulaşacağını bilen akılcı bir ressamdı. İslami bir takım öğeler ile kaligrafiyi desteklemesinin yanında aynı doğrultuda olduğu düşünülebilen müzik terimleri ile de ilişki kurar. "Ritim", "Motif", "Rondo", "Arp Çalan" gibi doğrudan isimlerin yanı sıra "Kompozisyon", "Soyut Kompozisyon" gibi isimlendirdiği çalışmaları da yine müzik ezgi ve desenleri ile karşılaştırılabilir. Sanatçıda daha önce bahsetmiş olduğumuz Matisse tarzı çalışmalar ile Kübist tarzda çalışmalar arasında gelgitleri yine bu dönemde bir başka şekilde gözlemliyoruz. Ancak bu sefer doğunun kaligrafik, müzikal süslemeciliği ile batının mimari yapısalıcılığı arasında olduğunu fark ediyoruz. 60'lara gelene kadar olan ki bu süre, Berkel'in son çalışmalarında ulaşacağı geniş bir süreç niteliği taşıdığı gözlemlenebilir



Resim 31: Sabri Berkel, Kubbeler, 1951, 128x130cm, tuval üzerine yağlıboya

“Kubbeler” çalışması 1952’de yaptığı “Süleymaniye”den çalışmasından önce yapmış olduğu için az da olsa bir eskiz niteliği taşımaktadır. Zira “Kubbeler” çalışmasındaki ana temanın bir benzerini daha sonraki çalışması olan “Süleymaniye’den” çalışmasında yeniden kullanmıştır. “Kubbeler” çalışmasında yine Analitik (Çözümsel) Kübizm etkileri gözlemlenir. Sadece dört renkle oluşturduğu bu çalışmasında iki mavi ton bir turkuaz ve açık renk olarak sarı tercih edilmiştir. Soldan başlayarak sağ üste doğru kavis alacak bir yay ile renk değişimleri vasıtasıyla kubbeler yerleştirilmiştir. Çalışmanın orta kısmındaki karışık bölme odak noktası belirlenirken aynı zamanda derinlik sorununu da çözmüştür. Kompozisyonun en yakınında da bir kubbe net bir biçimde gösterilmiştir. Bu kubbenin sağında ve solunda devamı varmış niteliği uyandırılmıştır. En uzak noktasında ise daha geniş alanlarla hava perspektifi sağlanmıştır. Böylelikle o heyecanlı renk değişimlerinden az da olsa uzaklaşılarak çalışmaya dinginlik sağlanmıştır.

“Berkel 1953’te Beyoğlu’nda Flarmoni Derneği salonlarında açtığı sergisi sonrası Yeni İstanbul Gazetesi’nde (19 Nisan 1953) çıkan söyleşide yöneltilen “Modern sanat nedir? Bu sergi ile ne vermek istediniz?” sorusuna “Sanatın bir evrimi var, bunu görmemek, ona bigâne kalmak sanat yapmamak demektir. Evvela şunu söyleyeyim. Modern resim kelimesi bizde yanlış anlaşılıyor. Dünyada da öyle. Modern denilince çarpık çurpuk resim anlaşılıyor. Değil, Rafael de zamanında moderndi. Delacroix da, Manet de moderndi, bugün bunların hepsi klasik olmuşlardır. Rönesans’a da zamanında modern çağ deniliyordu. Benim modern anlayışım, bugünün sanatkârı tarafından bugün yapılan sanat demektir” cevabını vermiştir.”⁶²

⁶² Pınar YURTAN AYGÜN Sabri Berkel’in Türk Resmindeki Özgün Yeri
http://www.aplusyasam.com/index.php?option=com_content&view=article&id=153:saber&catid=44:resim&Itemid=166 02.01.2011

4.4. İleri Dönem İşleri ve Soyut Çalışmaları

Berkel 1955 yıllarında kendine has çizgisini yeniden ele almış ve farklı bir şekilde gündeme getirerek yeniden işlemiştir. Yine kaligrafik öğelerden faydalanan Berkel, hat sanatı ve yazıdan büyük ölçüde etkilenmiştir. Kaligrafik öğeleri kullanarak yazının da resim yüzeyi üzerinde bir başka kendini ifade etme aracı olarak kullanılabileceğini göstermiştir bu sayede. Zira yazıyı, sadece nesnel dünyanın aracı olarak görmemiş; dışavurumcu bir öğe gibi kullanılmış, hatta sanatçının içsel çatışmasını yansıtmıştır. Bu dönemde “Rondo”, “Endişe” ve “Ritmik Desenler”, “Göğe Doğru”, çizgi hareketleri ile oluşturduğu portreler ve çini mürekkebi ile yaptığı birtakım kaligrafik soyut imgeler gibi birçok çalışma yapmıştır. Daha sonra detaylıca incelenecek olan bu çalışmaların en önemli özelliği farklı çizgi karakterine sahip olmasıdır. Özellikle bazı çalışmalarındaki çizgilerini titreşimsel kullanması dikkati çeker. Başlangıç ve bitiş arasında elini kaldırmaksızın süreklilik arz eden çizgisi çalışmasına heyecan katarken zaman zaman renk öğesini de çalışmasına entegre eder. Dolayısıyla ressamın en dışavurumcu işleri bu dönemde oluşmuştur.



Resim 32: Sabri Berkel, Endişe, 1955, 130x162,5cm, tuval üzerine yağlıboya

Berkel 1955’lerde yaptığı dışavurumcu çalışmaları ile hem somut nesnelerin soyutlanması hem de soyut kavramların kendi içerisinde ne gibi heyecanlar oluşturacağı ve bunları nasıl yansıtabileceği çabası içindeydi. İşte bunlarla birlikte “Endişe” soyut kavramını ele alıp kompozisyonunu oluşturdu. Kaligrafik çizgileri fırçası ile tüm yüzeyi ele almaksızın işledi. Çalışmasını ağırlıklı siyahın tonları ve beyazla oluştururken, yer yer bazı yüzeylerde de renk kullandı. Bu dönemdeki çalışmalarının geneline bakılacak olunursa kaligrafik çalışmayı yansıtmak adına siyah kontura fazla yöneldiğini anlaşılır. Bu kalın konturu da titrek bir biçimde bazen ritmik zaman zaman da zikzak hareketlerle uyguladığını görebiliriz.



Resim 33: Sabri Berkel, İki sevgili 1956, 162x130cm, karışık teknik

1956 da yapmış olduğu tuval üzerine karışık teknik uyguladığı *İki Sevgili* isimli çalışmasında sanatçı yine tekrarları özellikle üçgen biçimlerden faydalanarak kullanmıştır. Ressam simgesel iki sevgilinin birbirlerine olan aşklarını gökteki bir güneşle dile getirmiştir. Gri tonlarda arka planı oluşturduğu çalışmasında kalın çizgilerle erkeğin gücünü kadından biraz daha uzun yaparak belli ederken, kadının nazik ve erkeğine karşı olan mütevazi – nazlı duruşunu ellerini boynuna kapatarak göstermiştir. Bunun yanında yine bayan figürde kullandığı koyu pembe renk; kadını sembolize eden bir başka unsur olarak karşımıza çıkar.

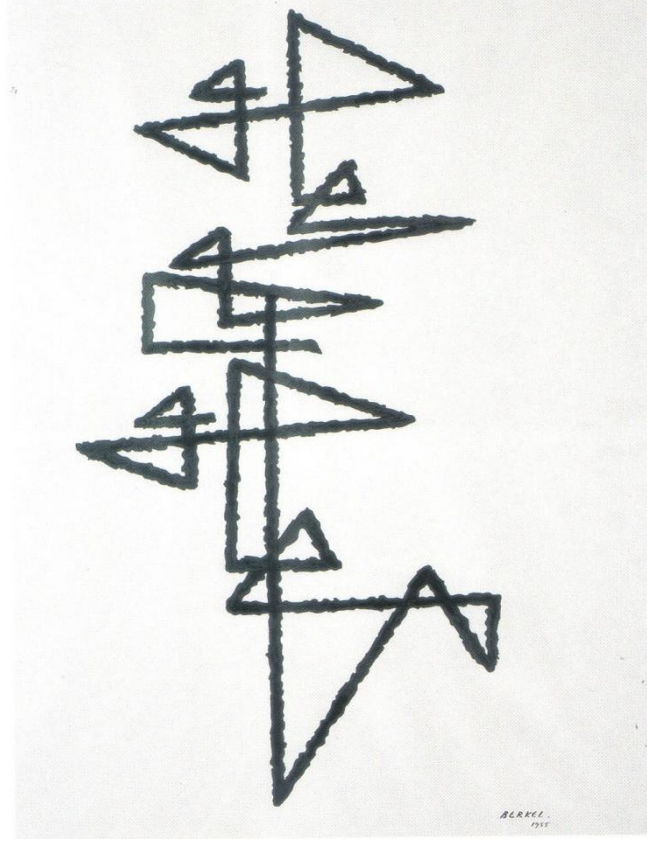
Soyut çalışmalar içeriğinde boşluk derinlik gibi bazı kavramların yer almaması, onlara olan gereksinimin olmadığından kaynaklanmaktadır. Bu durum da

Berkel'i o zamana kadar Türk resminde soyut çalışan ressamların en iyisi ile anmamızı sağlayabilir. Çünkü sanatçının kendini oluşturduğu dönemlerindeki çalışmalarına baktığımızda sadeliği ne denli ön planda tuttuğunu, klasik eserlerdeki derinlik kavramına gereksinim duymadan soyut eserler üretebildiği anlaşılabilir. Bu konu ile ilgili Worringer *"Betimde ilk planda uzay/boşluğu kaldırmak gerekir. Bu istek, üçüncü boyutun, derinlik boyutunun tasvirden uzaklaştırılması isteğiyle sıkı sıkıya bağlıdır. Çünkü derinlik boyutu asıl uzay boyutudur ve derinlik ilgileri yalnız perspektif ve gölgelerle dile gelir..."*⁶³ der. Benzer bir görüşü eleştirmen Clement Greenberg de savunur:

*"Modern olmak, tarihsel gelenek karşısında, dışsal otoriteler karşısında bir özerklik talep etmek, kendi inançlarını ve hayatını düzenleme hakkı talep etmek demektir. Bu talep insanın toplumsal olarak kendi kendisini yönlendirme ve temelde özerk olma arzusunu ifade eder."*⁶⁴

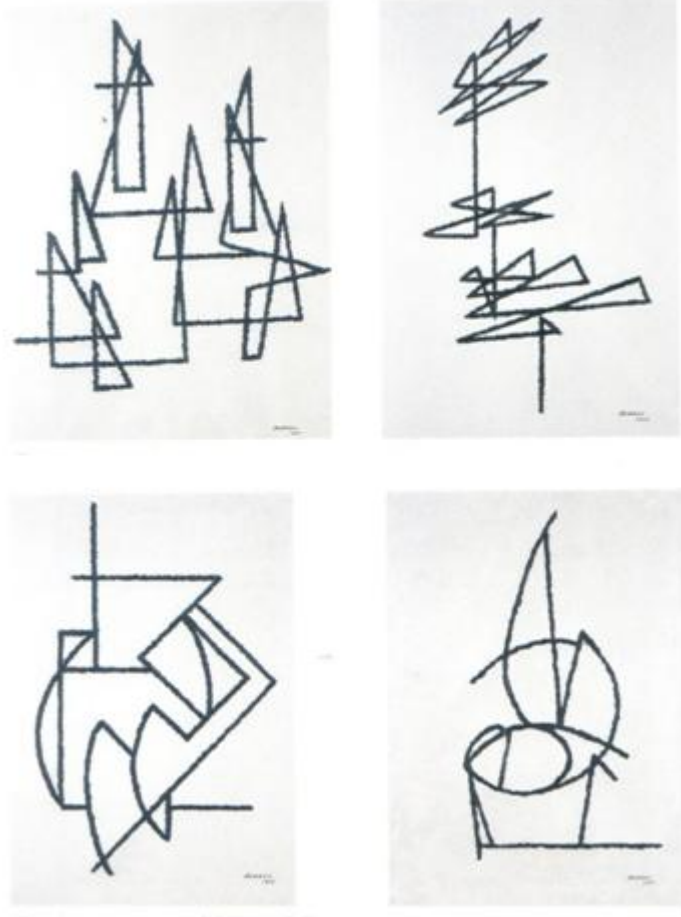
⁶³ Vilhelm WORRINGER, *Soyutlama ve Özdeşleyim*, Remzi Kitabevi, 1985, s. 45.

⁶⁴ Mehmet KÜÇÜK, *Postmodernin Modern Karakteri ya da Dönemleştirmenin İronisi*, 1993, s. 206



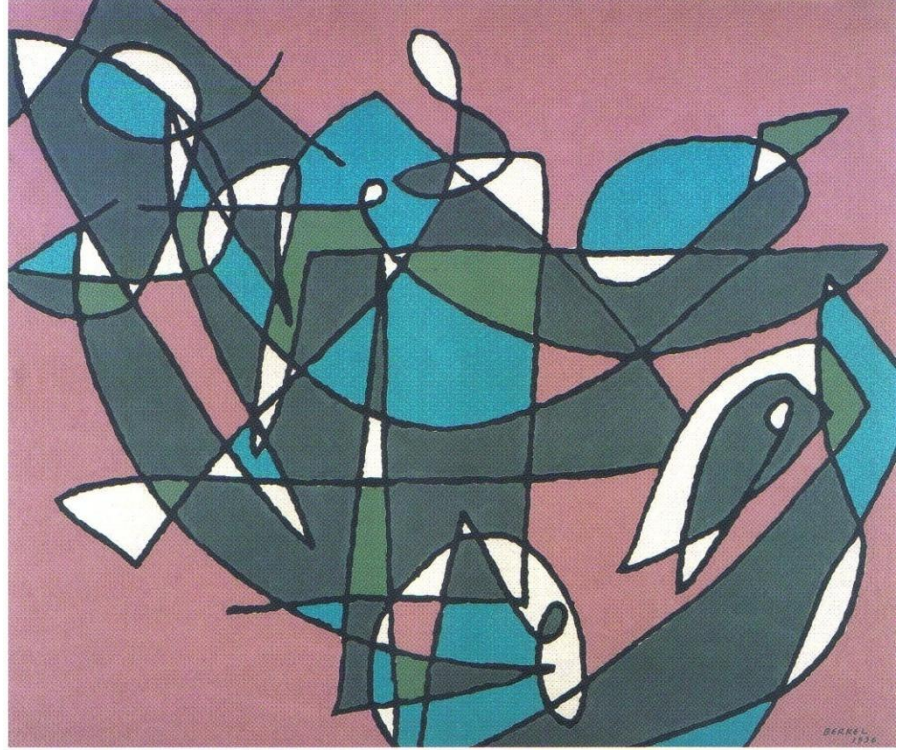
Resim 34: Sabri Berkel, Ritmik Desen, 1955, 84x59cm, Litografi

Aynı kararlı çizgisini ritmik deseninde sürdüren Berkel, kalın kontörlü titrek çizgilerle başlangıcı ve sonu belli olan, iki kısımla oluşturmuş olduğu 1955 tarihli litografisinde de göstermiştir.



Resim 35: Sabri Berkel, Kompozisyonlar, 1955, 84x59cm, kağıt üzerine çini mürekkebi

Belirlediği tek tip kağıt boyutlarına seri halde oluşturduğu çini mürekkep teknikli çalışmalarını yine 1955 yılında oluşturmuştur. Bu çalışmalarını da ritmik hareketlerle oluşturmuş olan Berkel, bazı bölümlerde keskin geometrik şekilleri tercih ederken, yer yer oval yarım daireler ya da elipsler kullanmıştır. Bu çalışmaları ileriki zamanlarda geniş koyu alanlarla oluşturacağı yeni çalışmalarına bir temel niteliği taşımaktadır.



Resim 36: Sabri Berkel, Rondo, 1956, 130x162cm, tuval üzerine yağlıboya

Temel olan çini mürekkebi ile yaptığı salt çizgiye dayanan seri kompozisyon çalışmalarının ardından “Rondo” isimli birkaç renk kullanarak oluşturduğu çalışmasını 1956 yılında yapmıştır. Mekân sorununu kirli bir pembe renkle geçiştirmesini bilen sanatçı zemin üzerinde çini mürekkebi çalışmalarına benzer çizgi türünde hareketler sağlamıştır. Ancak bu çalışmasında çizgi kaçışlarında üst üste gelen alanları farklı renklerle kullanmayı tercih etmiştir. Zemin rengi olan pembe dışında; pembe rengin frekans değerine yakın ölçüde yeşil rengi, bunun yanında turkuaz ve gri rengi kullanmış, bazı sınırlı alanları da beyaz bırakmıştır.



Resim 37: Sabri Berkel, Motif, 1957, 85x70cm, serigrafi

Bu sanat anlayışında zaman zaman kontur çizgilerini daha kalın kullanarak yüzeyde ayrı bir alanmış gibi kullanan sanatçımız serigrafiye de el atmıştır. Kendince oluşturmuş olduğu büyüklü, küçüklü alanları serigrafi tekniğinin özelliği ile düz bir şekilde renklendirmiştir. Zaten Berkel'in bu döneminde yapmış olduğu hemen birçok işinin tekniğini ayırt etmemiz mümkün değildir. Çünkü fırça darbelerinin varlığını yok etmeyi başaran sanatçı, düzlemsel alanlarla ton farklılığı olmadan, yine kendi içerisinde de geçişsiz renk tonlu işler çıkarmıştır. Herhangi bir tekrarlı ritmik hareket gözlemleyemediğimiz rastgele dizilmişçesine oluşturduğu çalışmasına sanatçı, o dönemki birçok eserine verdiği "Motif" adını vermiştir.

1962'lere kadar sürecek olan bu döneminde daha önce de bahsedildiği üzere sanatçının en dışavurumsal işlerini görmekteyiz. Daha önce hiç eline almadığı koyu renkleri tonuna bakmaksızın çalışmasına yakıştıran sanatçımız, bu koyu tonun

yanında açık tonlarla da çalışmasını tatmin etmesini bilmiştir. Huzursuzluk veren bu renk tonlamaları ile çizgisel ve dinamik öğeleri çalışmalarına aşıl原因an Berkel, bu titreşim öğesini çizgisel dilden daha sonra geniş fırça darbelerine dönüştürecektir. Boya ile spontane görüntüler oluşan bu çalışmalarda, aynı zamanda el ile bir dergi yada renkli kağıttan yırtılmış izlenimi de vermektedir. Bu lekeci anlayışla birçok çalışma çıkarıp, devinimi de devam ettirmiştir.



Resim 38: Sabri Berkel, Arp Çalan, 1961, 100x69.5cm, tuval üzerine yağlıboya

“Arp Çalan” çalışmasında daha önce uygulamış olduğu titreşimli kontur çizgilerini daha geniş alanlara taşımıştır. Arka planını koyu bir gri tona yaklaştırırken figüründe yer yer beyaz alanlar bırakmıştır. Sağ üst tarafından geçen üçgenel hareketle arp görüntüsünü en yalın bir biçimde göstermiştir. Onun dışında kalan kısımlarında algılanması zor lekeler ile figürü sembolize etmiştir. Kenarlarından el ile yırtılmış izlenimi yaratarak kolaj tekniği ile çok benzerlikler taşıyan bu yağlıboya

çalışmasında, sanatçının artık geniş yüzeylerle soyutlama yapmaya gittiğini gözlemleyebiliyoruz.



Resim 39: Sabri Berkel, Göge Doğru, 1962, 130x230cm, tuval üzerine yağlıboya

“Göge Doğru” çalışmasında aynı devinim hareketlerin devamlılığını sağlayan Berkel, geri planda yine dağınık belirsiz şekiller kullanarak göğü oluşturmuştur. Ön planında oluşturduğu kopuk çizgilerle de hareketi sağlamış üçgen, zikzak bazı alanlarda da oval çizgi hareketleri sağlanmıştır. Çizgilerle hareketlenmiş olan alanlar haricinde iki mat mavi ton kullanarak göğü bir anlamda sembolize etmiştir. Açık kompozisyon mantığı ile göğün sonsuzluğunu gösterircesine çizgi ve hareketlerini kenar-köşelere kurgulamıştır. Berkel mavi tonun matlığına eşdeğer olan renkler tercih etmiştir. Bu renkler içinde sarının dahi yüzeyde öne çıkmamasının sebebi yine bu skalanın değerlerinin benzerliğinden kaynaklanmaktadır.

Berkel'in sanatsal yaşamını incelendiğinde tarzına yakın olan diğer ressamlar olan Mondrian ve Maleviç gibi pek çok soyut sanatçının tecrübe ettiği dönemlerden geçtiği görülebilir. Mondrian'ında Berkel gibi ilk çalışmalarında figüre odaklandığı söylenebilir. Soyut döneminde ise yatay ve dikey hareketleri çizgisel bir üslupla yüzeye taşımıştır. İleriki dönemlerinde çalışmalarını sadeleştirmiş ve bunları belirli renklerle sınırlandırmıştır. Daha öncede üzerinde *durulan ızgara mantığını eserlerinde kullanarak; karelere böldüğü yüzeye kendi tarzına da isim babalığı ederek Neo Plastisizm kuramını yaratmıştır. Süprematizm kuramı iste Mondrian'a benzer özellikler gösteren Maleviç'in geometrik biçimlerle oluşturduğu iki boyutlu resimsel düzlemleri ile oluşmuştur. Berkel'e göre sanat ne figüratif, ne de non-figüratif. "Ortada bir sanat fenomeni vardır ve sanatçı bu ikisi arasında canının istediği gibi geçiş yapabilir" diyordu. Dediğini de yapmıştır. 1960'larda daha ileri soyutlamalara yönelmiştir. Sert çizgilerle, zikzak ve kenarları titrek olan dokulardan daha geniş fırça darbelerine yöneldi. Ama bu konuda ne geniş bir fırça kullandı ne de yüzeyde kalın boya bıraktı. Artık çalışmalarını resim sehpasında yapmıyordu. Masasına koyup üzerine eğilerek çalıştı. Bu sebeple çalışmalarında yarattığı heyecanlı ve coşkulu hava yerini daha sükun bir havaya bıraktı.⁶⁵ Çalışmalarında uyguladığı renkler soluklaştı. Biçimlerin sert yapıları daha yumuşadı ve akıcı hale geldi. Köşe çizgileri yok oldu. Artık kenarsız düzensiz dairesel biçimler oluşmaya*

⁶⁵ Canan BEYKAL (b) s. 21

başladı. Daha önceden olduğu gibi birçok çalışmasına “Leke”, “Resimsel Motif”, “Titreşim” gibi isimler koydu. Çalışmalarını da artık yalnızca yağlıboya ile değil akrilik ve hatta daha önce birkaç çalışmasında uyguladığı serigrafi tekniğiyle de ilişkilendirmeye başlamıştır. Böylece Berkel kaotik, endişeli ve sert üslubundan arınmaya ve yavaş yavaş lekeci dönemine girmeye başlamıştı.



Resim 40: Sabri Berkel, Kompozisyon, 1961, 70x50cm, serigrafi

Bahsedildiği üzere Berkel bu dönemlerinde serigrafi tekniği ile birtakım işler çıkarmış ve bu tekniğin bire bir tekrarlı yapısını defalarca kullanmıştır. Yine lekeci anlayışında oluşturduğu boya sıçratılmış görüntüsünde, zaman zaman küçülen nokta dokuları ile yüzeye geçişler sağlayarak oluşturduğu bir soyut resme sadece “Kompozisyon” adını vermiştir.



Resim 41: Sabri Berkel, Saf Soyutlama, 1963, 139x227cm, tuval üzerine yağlıboya

Lekeci döneminin ifadesi haline gelmiş olan en önemli çalışması “Saf Soyutlama” isimli çalışmasıdır. Ressam burada kullandığı renkler, yüzey üzerinde kendi içerisinde dokular oluşturmuş, renk tonundaki değişimleri yalnızca mavi renk üzerine odaklamıştır. Farklı tonlarla uyguladığı bu mavi rengi tuvalin sağ kısmını hedef olarak gösterirken; sol kısmı, hala bir önceki döneminin etkisinden kurtulamadığı gözlemlenerek siyah kullanmıştır. Bu soğukluk arasında kendisini en çok gösterecek, sıcak renklerden tercih ettiği kırmızı rengi, yine tuvalin kendisini en çok gösterecek olan kısmında yani; orta kısmında oval bir hareketle kullanmıştır. Berkel kırmızı tonun kendi ismindeki sıcaklığının yalnız kalmaması için olacak ki; sarı rengi de hemen bitişiğinde çok küçük bir alanda kullanmış, farklı bir yüzeye taşımamıştır.

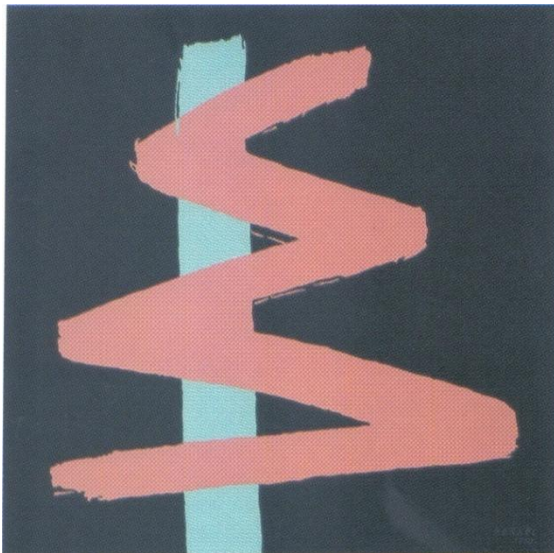


Resim 42: Sabri Berkel, Kompozisyon N. 11, 1964, 69x87.5cm, mukavva üzerine yağlıboya

Lekeci döneminde bahsedilen olduğumuz çalışmasında kullandığı siyah rengin son demlerinden de artık sıyrılan Berkel, aydınlık paletine, yaşam sevinci katarak daha açık tonlu renkleri yüzeyine taşımıştır. Benzer sadeleşme dönemlerini tarihte Arp, Matisse hatta Miró'da da görebiliriz. Bu dönemki çalışmalarında yine kolaj tekniğine devam eden Berkel bunu bir hareket noktası olarak görmesi ve sadeleşme döneminde bu üslubu tercih etmesi, Arp ve Matisse ile benzerlik oluşturmuştur. Bundan önce ele alınan iki çalışmasında da çok net bir şekilde gözlenen sade kompozisyonlarda; lekenin alt kısımlarında renge uygun, ancak belli belirsiz gölge koyarak, iki boyutlu yüzeyin yine yüzey üzerindeki üçüncü boyutluluğunu olağanüstü biçimde vurgulamıştır.



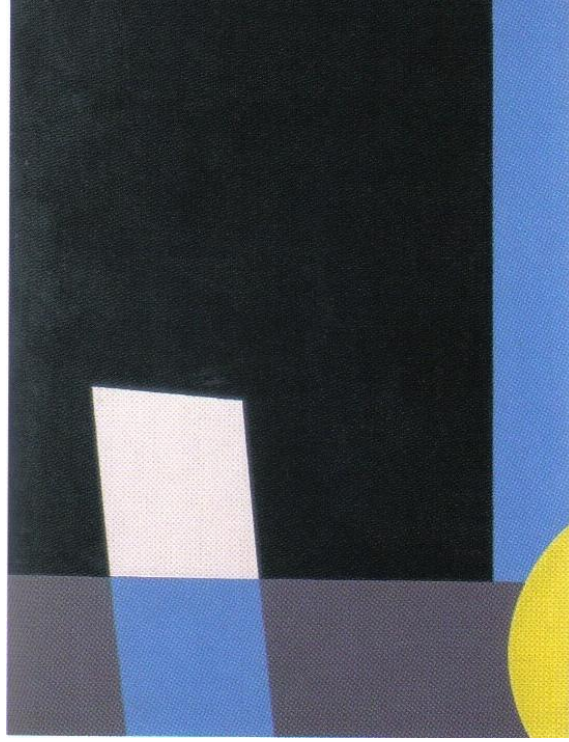
Resim 43: Sabri Berkel Resimsel motifleri: 1963 litografi ve linol baskı



Resim 44: Sabri Berkel, Titreşim, 1970, 50x50cm, mukavva üzerine yağlıboya

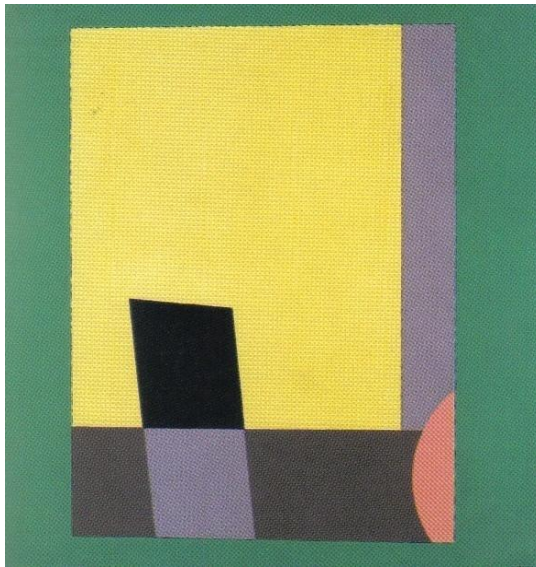
Bu dönemki lekeci çalışmalarının bir başka özelliği de formların bağımsızlaşması bununla birlikte de üzerinde çalıştığı formun kağıt yüzeyinden kesip çıkarılabilecek konuma getirmesidir. Tek bir formun içinde değişik kaligrafik özneler ve şekillere değinen Berkel, zaman zaman yumuşak zaman zaman sert geçişlerle kompozisyonunu oluşturmuştur. Bu şaşırtıcı ve ilginç çalışmaları genel anlamda incelediğimizde; sanatçı sanki bir yazı karakteri ya da farklı bir dilin

alfabesinden tek bir harf üzerine giderek onu geliştirmiş ve yeni bir form gibi yüzeye aktarmıştır olduğu görülür. Bu kaligrafik harfler kesilmiş farklı biçimlerle yeniden yapıştırılmış gibidir. Bir formun negatif alanı kesilmiş, kesik kısım boş bırakılmış bazen de farklı ve çarpıcı renklerle öne çıkarılmıştır. Negatif aralar boş kalsa da boyansa da Berkel için çalışmanın odak noktası halindedir.



Resim 45: Sabri Berkel, Motif, 1971, 70x50cm, mukavva üzerine yağlıboya

Berkel'in geometrik soyut çalışmalarında biçimler renkle vuku bulmaktadır. Lekeci çalışmalarında oluşturduğu bu kaligrafik biçimler hem biçim hem de renkle harmanlanır. Çünkü ona göre bu iki elemanda birbirinden bağımsız var olamazlar.



Resim 46: Motif, 1971, 70x70cm, mukavva üzerine yağlıboya

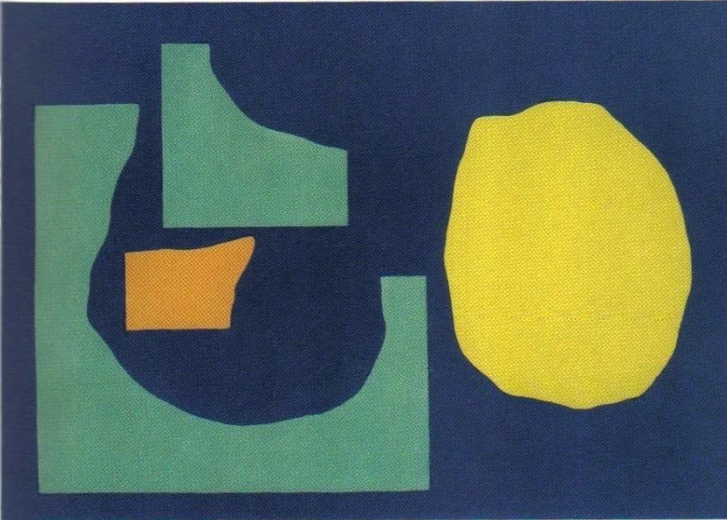
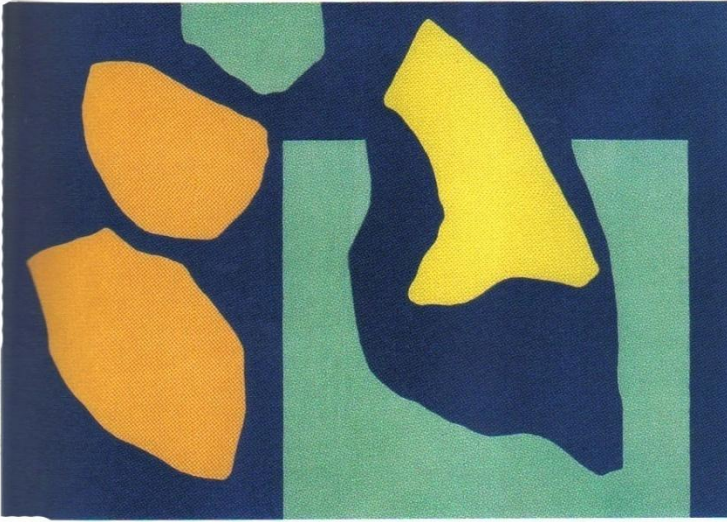
Bu iki sevgili birbirleri ile öyle içli dışlıdır ki kendileri dışında hiçbir şeye ihtiyaç duymazlar. Lekeci dönem dediğimiz için artık çizgi yoktur Berkel'de. Yüzey, yalnızca biçim ve renge gereksinim duymuştur. Rengin yüzeyle birlikte kullanımı çizgi işlevini de otomatik olarak üstlenmiş durumdadır. Dolayısıyla ayrı bir çizgiye gerek yoktur. İşte bu aşamada Berkel ile çalışmaları arasında derinlikle ilgili bir hesaplaşma başlar. Resim normal şartlar altında da iki boyutlu bir

yüzeyle bu aşamada. Yani Berkel yanlısanın derinliği verirken lekesele anlayışı ön planda tutarak belirsiz çizgisiyle gerçekte estetiksel bir kurgu oluşturmak istemiştir. Bu sebeple Berkel lekesele değerele ve onları anlamlandıran renkleri ile yüzeyle estetikleştirme yolunu seçer. Böyle bir yüzeyle derinlik sorunu sorun olmaktan çıkınca çizgi de ancak yüzeyle renklerin arasında farklı biçimde varlığını sürdürmüştür. Maleviç “*Sonsuzluk salt derinlik değildir.*” derken, adeta kendi çalışmaları ile Berkel’in lekeci üslubu ile ortak bağını vurgulamış gibidir. Maleviç’in çalışmalarında da resim yüzeyleindeki hareketlilik ve oluşturulan lekeci alanlar, her yöne genişleyebilen ve böylelikle uzayıp gitmeyi sağlayan bir boyuttur.

Berkel’in bu anlamsız soyut işleri birçok izleyeni açısından soğuk görünse de gerçekte yorum olanakları açısından zengin işlerdir. Bu yorum olanakları doğrultusunda tüketicisini çalışma üzerinde düşünmeye yönlendirir. Berkel’in çalışmalarında iç ile dış uyumu gibi özne ile planlama arasındaki bağ çok önemlidir. Aslında bu durum sadece soyut işlerinde değil önceki dönemlerinde de birçok çalışmasında gözlemlenebilir. Berkel soyut çalışmalarında da aklın göz ile uyumlu çalışmasını ön planda tutarak nesne ve özne ilişkisinden faydalanmış, duygusal ve heyecan verici durumlara mahal vermemiştir. *Hem bu dönemde hem de önceki dönemlerinde özdeşleşim kurma yerine benzeşim kuralı hakim olmuştur. Dile getirdiğimiz gibi çalışmalarında duygusal olana yer vermeyen Berkel önceki dönemlerinde çekme-itme, yakın-uzak, iç-dış, gibi, soyut çalışmalarında ise; boşluk doluluk, negatif-pozitif, mat-saydam, yan yana-üst üste gibi kavramları kullanmıştır.*⁶⁶ Özellikle soyut döneminde çalışmasına tekrar tekrar bakma zorunluluğu bu kavramlardandır. Zaman zaman bu bakımlarla bir yap-boz gibi çalışma üzerinde bir diğer parçanın eşini arar bulur kişi kendisini. Bazen de kesintiye uğrayan hareketin devamı aranır. İşte o zaman eseri inceleyen göz böyle soyut çalışmada duraksatılmasına inat, işlevini tam anlamı ile yerine getirmiş olur. İşte Berkel’in sanatında oluşturulan bu uzaklık ve yakınlık Ortaçağ’dan buyana sanat anlayışında yerleşmiş doğru estetik görüşün temel öğelerindedir.

⁶⁶ Canan BEYKAL (a) a.g.e. s. 4

“Mies'in odasında bir koltuğun pozisyonunda en ufak bir değişiklik bile mekânın büyüklük duygusunu dağıtır. Mies'in mimarisi, bütünü, tek bir adamın parçalar üzerindeki mutlak denetimine bağlı kılar...”⁶⁷ Sabri Berkel de Mies Van Der Rohe'nin mimarilerinde kullandığı armoni ve bütünlük kavramını sanatının her



Resim 47: Sabri Berkel, Lekeler, 1973, 31x43cm, 1/10 Linolyum

aşamasında görebiliriz. Dolayısıyla her iki sanatçının da eserleri için asla değiştirilemeyeceği hükmü uygundur.

Berkel'in ileri soyut dönemlerinde yaptığı tüm çalışmaları salt renk ve biçim ile oluşmuş tesadüfi çalışmalardan ibaret değildir. Bu soyut çalışmaları kendi içerisinde uyumlu bir geometrik anlayıştır. Berkel bu dönemde kendisinin çalışmaları üzerinde oluşturduğu üç temel uyuma çok önem vermiştir. Bunlar;

bütünlük, oran/uyum, ve açıklık ilkeleridir. Özellikle geometrik ve amorf biçimlerindeki uyumluluk ve oran ilişkisi birbirlerini tamamlayıcı öğeler halinde boy gösterirler. Öyle ki “Gerçekte Ortaçağ metafizikçileri de güzelliği; bir nesnenin

⁶⁷ Richard Sennert, a.g.e. s. 138

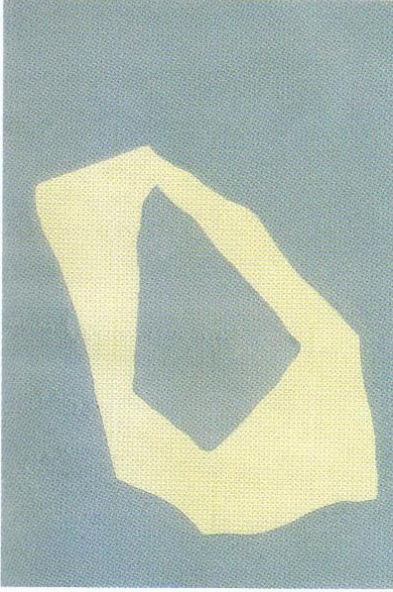
uyumlu oranlılığı, tüm parçaların kendi içlerinde ve her parçanın öteki parçalarla ve bütünlüyle, bütününe ise her şeyle olan uyumu olduğunu ortaya koymuşlardır."⁶⁸

Buradan da Berkel'in kendi çalışmalarında duyumdan çok biçime önem verdiği anlaşılabilir.

Berkel'in daha önceki dönemlerindeki tekrarcı üslubu soyut çalışmalarındaki kolajlı teknikle devam niteliği kazanır. Bu durum 1970 sonrası tüm çalışmalarında gerçekleştirmiştir. Bu süreç içerisinde, artık ne özne ne de nesneyi yüzeyi üzerinde var eder. Yani kaligrafik öğelerden, geometrik şekillere; betimlemelerden, soyutlamaya; hiçbir şeyi yansıtmamayı tercih etmiş, bir diğer anlamda anlamlandırmamıştır. *Ritmik form/motif tekrarları sıradan olanla sıra dışılığın, kolayla zorun, azla çoğun, mekanik, anonim, kişilik dışı/impersonal olanla yüksek estetik düzeyin sağlanabilirliğinin ifadesidir. Greenberg'in resimde dekoratifliği yeğlemesinin hem resmin ikiboyutluluğunun garantisıyla hem de ekspresyonizme karşıt oluşuyla ilişkisi vardı. Ona göre modern resmin temeli, renk ve sınırlı yüzeydir. Amacı da salt görselliktir. Bu nedenle modern resmin ikiboyutluluğu heykelsi/plastik olanla, bunu amaçlayan ressamca derinlik sorununu sürdüren resim sanatıyla ve de hiç kuşkusuz dışavurumsallıkla da çatışkılıdır. Bir resim içerikten, dışavurumdan olduğu kadar derinlikten, yoğrumsallıktan yani üçboyutluluk izleniminden de arındırılmalıdır.*"⁶⁹ Aynı durum Berkel içinde söz konusudur. Onun 1970 sonrası çalışmalarındaki kompozisyonlar hangi şekilde oluşturulmuş olursa olsun doğayla herhangi bir ilişkisi bulunmamaktadır. Öyle ki çalışmalarında kullandığı renkler de aynı anlamsızlık ile ilintilidir. Yani Berkel'in çalışmalarında renkler de biçim kadar soyutlanmıştır. Tüm bu sebeplerden dolayı da Berkel sanatında sosyal, kültürel ya da insana özgü herhangi bir anlam aramak gereksiz bir çaba olacaktır. Zaten Berkel'in bu dönemde izleyicisinin zihninde oluşmasını istediği tek şeyin de bu olduğu düşünülebilir.

⁶⁸ Canan BEYKAL (a) a.g.e. s. 7

⁶⁹ Canan BEYKAL (b) a.g.e. s. 23



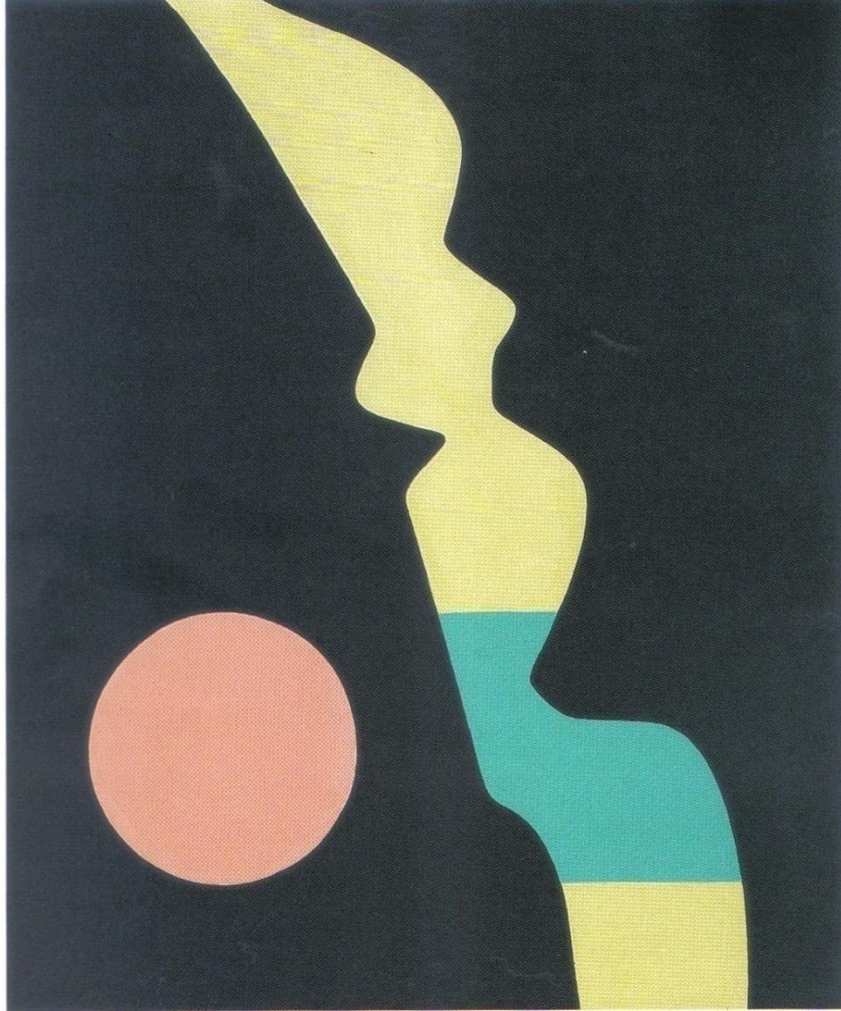
Sanatçının bu tutumu, sınırlı sayıdaki sergileri kadar açıklamalarından da anlaşılır. Onun kamuya mı güveni yoktu, ün ve paraya mı ihtiyacı yoktu? Bunların doğruluğu açık. Ancak onun daha derin, yine kendisiyle ilişkili, sanki; kasıtlı olarak resimlerine yöneleni durdurucu, yaklaşmak isteyeniyi vazgeçirici tutumu herkesçe biliniyor. Bu nedenle, Berkel resmi herkese hitap etmez.

Belki de resimlerine fütursuzca yaklaşanları, hiçbir zaman göz ardı edemediği mesleki ahlakının, her şeyden önce "iyi" bir şey yapmak amacının görülemeyeceği ya da göz ardı edileceği endişesiyle, belli bir mesafede duraksatmak istemiş olabilir. Belki de alışıldığı gibi bu resimlerde bile söze gelebilecek, ruha dokunacak, resmin içeriğine değin büyük anlamlar aranacağı endişesini taşıyordu. Oysa onun böylesi amaçları yoktu. Bu nedenle, Berkel daha başından resminin salt görsel olması pahasına tüm anlam, içerik, beğeni, hoş gitme, ruha dokunma, sanatçının ruhuyla ilişkiye girme ve sempati dolu bir bağlantı kurmaya karşı kendini ve resmini katılaştırır, inatçı bir tutumla izleyenin tüm cesaretini kırar, soru sormasını engeller, hatta yanıtlama isteksizliğini dışa vurur. Bu tutumuyla bile Berkel'in hep anlaşılacak için kıvranan ve her defasında "anlaşılammış" olmaktan yakınan ressamca tutumlardan da uzak durmak istediğini kavramamız olasıdır.⁷⁰



Resim 48: Sabri Berkel, Motif, 1973, 40x34cm, linol baskı

⁷⁰ Canan BEYKAL (b) a.g.e. s. 24



Resim 49: Sabri Berkel, Soyut Kompozisyon, 1980, 58x44cm, mukavva üzerine yağılıboya

Berkel'in ilk dönemki çalışmalarında da değindiğimiz mekânsızlık sorunundan, soyut çalışmalarında da vazgeçmeyen bir döneme tanıklık ediyoruz Berkel'de. Ancak soyut eserlerindeki anlamsızlık aynı zamanda büyük anlamlar vaat etmesiyle kalmamış, gelecek kuşakların kendisinden bu tarz çalışmalarla tanınacağı bir usta boyutuna taşımıştır.



Resim 50: Sabri Berkel, Hayal Resim, 1980, 130x162cm, karışık teknik

Resimde görülen düz iki boyutlu yüzeyler Berkel'in resminde bu süreçlerde klişeleşmiş bir hal almasına rağmen, çok farklı ve yeni tasarımlar olduğu özellikle belirtilmelidir. *“Soyut resim çalışmaları realitenin formel planda arıtıldığı süreçler içinde temelleniyordu. Ama varılan sonuçlar yönünden yeni sistemlerin görme sorununun tümüyle ötesinde zihinsel bir mekanizmanın eseri olduğu, dolayısıyla nihai amacın salt resimsel form ilişkileriyle belirlenmiş radikal bir içerik bütünlüğüne ulaştığı savunuluyordu.*

Tüm bunlar ile Berkel soyut döneminde; imgeye verdiği değeri yinelenen motifleri ile işlemiştir. Sanat ile zanaat arasındaki farkı çok iyi bilen ve elinin

mekanikleşmesini sanat yolundan hiç ayırmadan kullanmayı bilmiştir. Özellikle bu dışavurumcu işlerinde dekoratifleşmeye gitmeksizin, yalın sadece birkaç öge ile işlediği çalışmalarını içeriksizleştirmeyi başarmıştır.”⁷¹

“Berkel’in resmindeki ketum ve kararlı kişiliğinin hemen aynısı hocalığında da vardı. Dolayısıyla okuttuğu öğrencilerin de onun bu aman vermez tavrı karşısında kendisine sempaticiden çok mesafeli durmaya zemin hazırlamıştır. Bu öyle bir mesafeydi ki sadece öğrencileri değil yardımcıları hatta yanında çalışanlar dahi onun bu tutumuna saygılı olmuş aralarındaki ilişkiyi belirli bir kademe de tutmuşlardır. Berkel’de öğrenciyle fazla temastan kaçınır, bir şey öğretmek için kendini de, öğrenciyi de yormaz, zorlamazdı. Eleştirisi ve öğretisi yalın, gürültüsüz, şov tarafı hiç olmayan ve kafa karıştırıcı fazla söze bulandırılmaksızın ciddiyet içinde geçerdi. Onun bu tutumunun, öğrencileri pek de umursamadığı gibi bir izlenim doğurduğunu açıktır. Belki de bu kalabalık grubun pek azının sanatçılık gibi zorlu bir uğraşı büyük idealler peşinde sürdürebileceğine inanıyordu. Bu nedenle Berkel, kendisi için öngördüğü hayatı ve bir ressam olmanın nelere bedel olacağına dair düşüncelerini Atatürk Kültür Merkezi’ndeki o büyük sergisinde dile getirdiği gibi, sonunda "yalnızlık" olan bir şeyi, genç öğrencilerine önermekten sakınıyordu. Sayın Berkel; siz görüldüğünüzden daha zarif, ince, müşfik, söylendiğinden daha cömert, hassas ve iyiydiniz. Söylenmemiştir ya da pek açıkça görülüyordur ama siz pek çok çağdaşınızdan daha ikon kırıcıydınız.”⁷²

⁷¹ Sezer TANSUĞ *Çağdaş Türk sanatına Temel Yaklaşımlar* Bilgi Yayınevi 1997 Ankara s. 182

⁷² Canan Beykal (b) a.g.e. s. 24



Resim 51: Sabri Berkel, Kompozisyon, 1982, 128x161cm, karışık teknik

Berkel birçok yerde hocalık yaptıktan sonra en son 1977 yılında İstanbul Resim ve Heykel Müzesi müdürü olarak atandı. Devlet Güzel Sanatlar Akademisinden emekli oldu. 1982 yılında emekli olmadan önce uyguladığı geometrik formlarla oluşturduğu çalışmalarına karışık teknikler deneyerek devam etti.



Resim 52: Sabri Berkel, Mevleviler, 1983, 130x163cm, karışık teknik

Berkel'in sanatının son dönemlerinde var ettiği saflık ve düzlemsel etkiler, parçalı oluşu, rengin kendi içerisinde oluşturduğu skalası, onu yüzey üzerine uygulayışı bunla birlikte kompozisyonlarının eşsiz olması onu ele sığmaz bir sanatçı konumuna getirmiştir. Yaptığı resimlere biricik sıfatı kazandıran ise bu çalışmaların şimdiye kadarki çalışmalarında üzerinde durulan resim öğelerinin en iyi biçimde uygulanmış olması ve değiştirilmesine imkan tanınmamış olmasıdır. Rengi, tasarımı, kompozisyonu hatta ışığı ile Berkel Resimleri'nin onun için hazırlanmamış olan tüm galeri mekânlarından uzak duruşunun nedeni olarak bu dokunulmazlığı gösterebiliriz. Çünkü Berkel'in yapıtlarındaki güzellik ve estetik kavramı sadece ona özel olan yerlerde sunulmalı, her yerde icra edilen bir şey olmamalıydı. *Sabri Berkel'in resimlerini görmek isteyenlere karşı pek de konuksever olmadığı. "güzel"liğin uluorta ve rastgele sergilenmesi konusunda temkinliliği gerçekte bir felsefi kavram olan "kendinde güzel"in ve estetik algıda "bizim için", bize göre, alımlayanla tamamlanacak olan "güzel"in yüksek bir estetik beğeni düzeyi şart koşmasıyla ilgilidir. Resmin iffetini korumaya gösterilen bu özen, onun gönüllü*

*hapishanesinde alt/aşağı olandan yalıtılmışlığı talep edişi yanında, dost olmayan bir yaklaşıma karşı da bir aşağılama, meydan okumadır.*⁷³ Sanatçı bu sebeplerle olacak ki çok az sayıda kişisel sergi açmıştır. Onun çalışmaları sadece o eserler için oluşturulmuş, şahsına münhasır ortamlarda bulunması; ayrıca oluşturulacak olan sergideki çalışmaların renkleri, hareketleri ve armonik yapısı da birbirleri ile uyumu, diyalogları ona göre ayarlanmış şekilde, söz gelimi mükemmeliyetçi bir durum oluşturması gerekmektedir. Bu kişisel sergi açma üzerindeki programlanmış ince detaylarla dolu olan tüm tavrını, sanatçının hem sanatına, hem de kişiliğinde bir sınırlama olarak niteleyebiliriz. Bu sınırlama bir disiplin gereği düşünülmesi gerekirse bu onun hem kişiliğinde, hem de sanatında ulaşmayı hedeflediği alanı belirlemiş ve bu şekilde kendini de sanatını da ile koruma altına almıştır.

"Türkiye'nin sosyal ve ekonomik sorunları öylesine büyüklükte ki, sanata fazla yer kalmıyor. Halka açık yerler ve birkaç sergideki üç beş heykel ve tablo dışında, memleketimizde 'confrontation du public' (halkın sanatla karşı karşıya getirilmesi) diye adlandırılan şeyi gerçekleştirmek olanağı hemen hemen yok. Sanatçının yalnızlığı, bu koşullar içinde, normal zamandakinden daha da büyüktür. Bununla birlikte sanat, gelişmesinin engellenmesine aldırmadan yine de çoğu kez ilerliyor. Türk ressamı Sabri Berkel, bütün canlılığı ve tüm yaratma ihtiyacı ile bunu kanıtlamak için oradadır.

Berkel'in zengince farklılıklar gösteren gelişiminde, bütün hayatı boyunca Batı etkilerinden ve kişisel kültür kökeninden başlayarak nasıl kişisel senteze erişmek istediği çok iyi belli oluyor.

Genel olarak bir sanatçı, sanata ilişkin tarihsel durumda üç şey yapabilir. Ülkesinin kültürel geleneklerine bütünüyle bağlı kalabilir. Ve örneğin doğrudan doğruya geçmişin sanatı üzerinde sıraya girebilir. Bir başka olasılık, Batı'daki

⁷³ Canan BEYKAL (a) a.g.e. s. 8

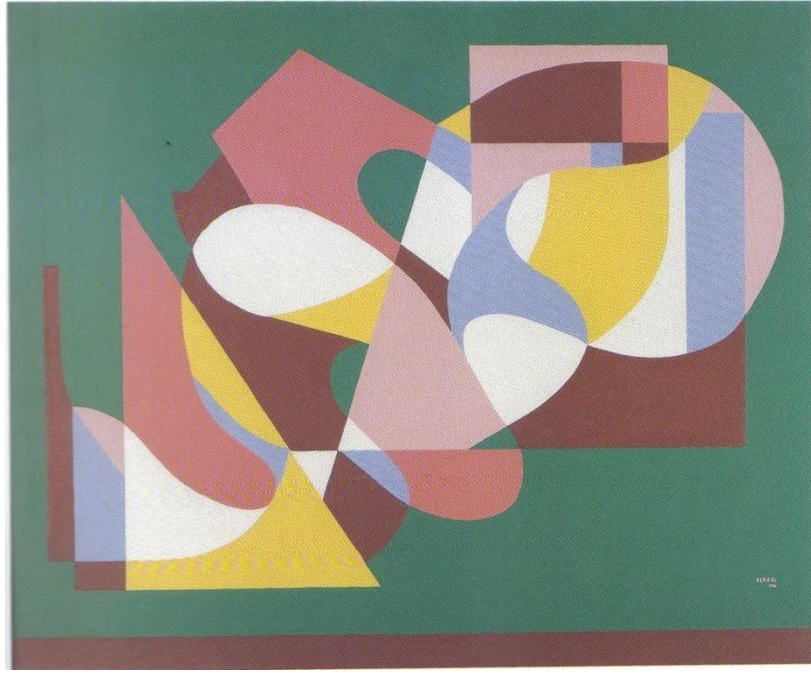
gelişmelere uyarak, kendi kültürel kimliğini inkar etmektir. Her iki halde ortada kalakalmak tehlikesi ile karşı karşıyadır. Sadece geçmişten esinlenen sanat, günümüzün sosyal gelişmeleriyle çelişir; Batılılaştırılmış sanat ise, hiçbir şeyi karşılamadığı için çarçabuk halisliğini kaybedecektir

Oysa Berkel en zor olan üçüncü yolu seçti. Batıya yöneldi ama kendini Bizans ve İslam sanatından esinlenmeye bıraktı. Eğitimi Floransa ve Paris'te yapmıştı ve orada modern sanatın en önemli anlatım biçimleriyle karşılaşmıştı. Sırasıyla realizm, ekspresyonizm, kübizm, taşizm ve geometrik soyutlama akımları içinde çok kişisel biçimde çalıştı. Yine de bunu yaparken, dikkatini sürekli olarak mimariden ve kendi ülkesinin sanatından ayırmadı. Dışavurumcu koyu çevre çizgilerini çekerken, Bizans ikonları ona parlak bir örnek teşkil ediyordu. Soyut işaretleri, başka bir dönemde, Arap yazısıyla doğrudan doğruya ilişkilidir. Şu son on yılın tablolarında egemen olan geometrik soyutlamadır. Biçimlerin ritim düzeni, bazen İstanbul'daki çok sayıdaki cami kubbelerinin biçimlerindeki oyunu uzaktan yansıtıyor. Renklerin kullanılışı çok bireysel olup, minyatürlerle Mondrian arası bir yerde bulunuyor. Bu elemanlardan, yani renkler ve biçimlerden başlayarak, Berkel müziğe benzeyen kompozisyonlarını kuruyor, İslam sanatındaki gibi bu kompozisyonlarda organik formlar ve salt geometrik şekiller tam bir uyum içinde düzenlenmişlerdir.”⁷⁴

Berkel'in tüm sanat yaşamı boyunca yapmış olduğu eserlerin sığacağı büyüklükte salon bulmak imkansızdır. O sanatına öyle aşık ve kendini sanatına öyle bir adamıştır ki, diğer ressamın kendi içlerinde var olan ancak; asla uygulamaya (çalışmaya) geçilmemiş bir aşk değildir onunki. Berkel'in sanatı onun hayatında adeta vazgeçilmez olmuştur. Bu sanata adanmışlık da ona sınırlandırılmış bir hayat kurgulatmıştır. Bir röportajında sanatın adanmışlığı ve namusu ile ilgili şöyle demiştir.

⁷⁴ Atilla YÜCEL, *Günümüz Türk Mimarlığında Tarih Yorumu*, Boyut Dergisi S.3/20, Şubat 1984, s. 3-7

"...Ömrünü varılması zor olan sanat aşkına adayacaksın. Yalnız sanatı ve sanata ait şeyleri realize edeceksin. Seni bu yoldan hiçbir kuvvet çeviremeyecek, ne para, ne şöhret. Eğilmeyeceksin, başka yollara sapmayacaksın, aklının ve zevkinin erdiği şeyleri bildiğin gibi yapacaksın. Bu senin hayatına mal olsa da dönmeyeceksin. Bir ömrü bu uğurda seve seve harcayacaksın."⁷⁵



Resim 53: Sabri Berkel, Kompozisyon, 1986, 162x132cm, karışık teknik

Berkel'in tüm sanat hayatı boyunca ürettiği eserlerin büyük çoğunluğu, geniş sergi mekânının el verdiği ölçüde, ancak birbirini tamamlayan iki ayrı sergi halinde sunulabilmiştir. İlki Berkel'in Üsküp'te başlayan sanat hayatına İtalya'da devam etmesindeki eserleri, sonrasında da Türkiye'de 1955'e kadarki çalışmaları ile oluşturulmuş bir sergidir. İkincisi ise 1955'ten sonrasındaki hayatında yapmış olduğu özellikle soyut ağırlıklı eserleri kapsamaktadır. Böylece sanatseverler Berkel'in hem temelini hem de kendini bulduğu işlerini ayrı ayrı izleme fırsatı

⁷⁵ Sabri BERKEL, *Yeni İnsan*, 1963, İDGSA yayını, 1977, s. 43

*bulmuşlardır.*⁷⁶ Genel anlamda da sanatını geliştirdiği evrelere bakarsak, sanatçının sürekli değiştiğini görebiliriz. Ancak bu değişim basamaklarındaki süreyi iyi tespit eden Berkel, hem üslup hem de tekniğinde kendini yenilediğini göstermiştir. Hedeflerini sürekli yeniliğe açık tutan sanatçı, bu uğurda araştırmaya hep istekli olmuş sanatını uç noktalara taşımaktan asla yılmamıştır.

Klasik Berkel ile Çağdaş Berkel arasındaki önemli ve bariz farklar, sanatçının araştırmasının, çok yönlü düşünmesinin ve gelişiminin bu denli düzenli bir biçimde değişmesidir. Bu kademeli geçiş dönemi de zaten Berkel'in kontrolü altında gerçekleşmiş olacak ki bunu da şu sözlerinden anlayabiliyoruz.

*"Ben şimdi doğrudan doğruya güzel şeylere sırt çevirmiş durumdayım. Öyle ki, şimdiye kadar yapılmış güzel şeyleri çok sevmekle beraber, onları bir tarafa bırakmış vaziyetteyim... Beni mazi ve hal alakadar etmiyor. Beni gelecek alakadar ediyor. Gelecek ise çok enteresan, zira meçhul. Meçhul kelimesi bile benim için çok enteresan, zira çok manalar taşıyor. Ben kendi kendimi mevcutta değil meçhulde bulacağıma kaniyim. Benim için sanat bir mucizedir. Bu mucizenin ne gün, ne zaman, nasıl yapılacağını izah etmek hem imkânsız, hem de doğru değildir."*⁷⁷

⁷⁶ Canan BEYKAL (b) a.g.e. s. 7-8

⁷⁷ "Sabri BERKEL" a.g.e. s. 63

BÖLÜM V

5. SABRİ BERKEL VE BENZER ÜSLUPTA ESERLER ÜRETEN D GRUBU RESSAMLARININ SANAT ANLAYIŞLARININ İNCELENMESİ

5.1. Kısaca d grubu Hakkında

“1933 Eylül’ünde beş ressam ve bir heykeltıraş; altı sanatçı arkadaşın; Nurullah Cemal Berk, Zeki Faik İzer, Elif Naci, Cemal Tollu, Abidin Dino ve Zühtü Müridoğlu'nun bir araya gelerek oluşturdukları bir sanatçı topluluğu olan d grubu, modern plastik sanatlar tarihimizin ilk grup etkinliğidir. Grubun ismi de daha sonra üzerinde durulacak olan eserleri kadar yaratıcı bir şekilde oluşmuştur.

Bu gruba daha sonra Bedri Rahmi Eyüboğlu, Eren Eyüboğlu, Turgut Zaim, Eşref Üren, Arif Kaptan, Halil Dikmen, Salih Urallı, Hakkı Anlı, Fahrünissa Zeid, Zeki Kocamemi Nusret Suman ve Sabri Berkel’de katılmıştır. Ayrıca başta Leopold Levy olmak üzere Şeref Akdik ve Cemal Nadir Güler de yapıtlarını bir kez grupta sergilemişlerdir.

d grubu 1933-1951 yılları arasında etken olmuştur. Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği ile Cumhuriyet dönemi görsel sanatında, genç sanatçı kuşağını temsil etmeyi başarmışlardır. d grubu üyeleri birçoğu Paris’teki atölyelerde çalışmıştır. Özellikle André Lhôte ’tun kübik ve yapısalcı anlayışını benimsemişlerdir. Bunun yanında Fernand Léger'nin “sentetik kübizm” anlayışını “yaşayan sanat”

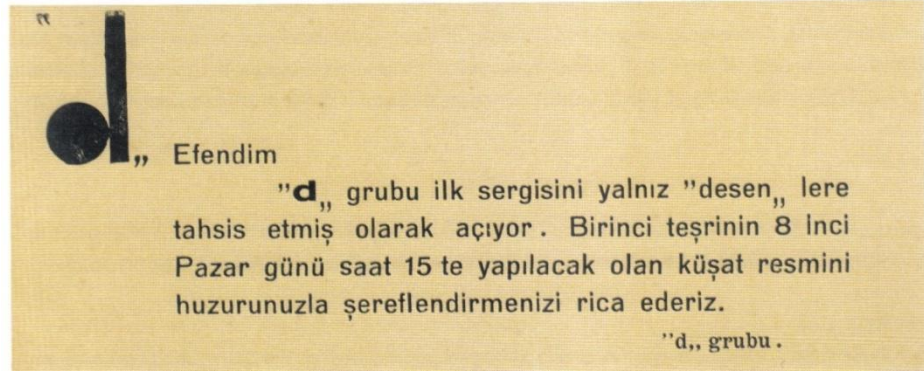
söylemiyle ele alarak ülkemizde 1914 kuşağının izlenimciliğine karşı gelen ekspresyonist bir tavır sergilemişlerdir.”⁷⁸

d grubu'nda yurt içinde toplamda on altı sergi düzenlemiştir. Bu sergilerin ilk on beşi 1933 ile 1951 arasında gerçekleşmiştir. Hem yurt içinde hem yurt dışında açılan sergilerin hemen hepsi grup adı ile açılmış, bu düzenlenen sergilere de zaman zaman sanat anlayışları grup içerisinde onaylanan diğer sanatçılar davet edilmiştir. Zaten 1940'lı yıllarda d grubu devletin sanat politikasına yön veren bir konuma gelerek doğu-batı sentezini kendi içerisinde özgünleştirerek tüketicisi ile buluşmuştur. Bu anlayışları ile de Türk Plastik Sanatı'nın yurt dışında tanınmasında da önemli ölçüde etkisi olmuştur.

“1937 yılından itibaren çoğu, en eski sanat kurumu olan İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde görev alan grup üyeleri, giderek devletin sanat politikasına yön veren bir konuma gelmiştir. 1940'lı yıllarla birlikte Doğu-Batı bireşiminden özgün bir yoruma ulaşmayı isteyen d grubu, yurtdışına da açılarak düzenlediği sergilerle çağdaş Türk plastik sanatının tanıtılmasına katkıda bulunmuştur.

Sanata ilişkin çalışmaları, görüşlerini dile getiren yazılarıyla çağdaş Türk sanatında etkin rol oynayan d grubu üyeleri, 'yenici', 'ilerici' ve 'yaptırımıcı' tutumuyla bugün hâlâ sürekli tartışılan bir yerin de sahibi olmuşlar, 1950'li yıllarda yaygınlaşmaya başlayan 'soyut' sanat tartışmaları içinde yer almışlar ve bu tarihlerden sonra çalışmalarını kişisel olarak sürdürmüşlerdir.

⁷⁸ Zeynep YASA YAMAN, D grubu 1933-1951, Yapıkredi Yayınları, 2. Baskı, İstanbul, 2006, s. 7



Resim 54: d grubu birinci sergi davetiyesi

“Her ne kadar amaçlarını; resim yaşamını canlandırmak, sanat olaylarına bir devinim kazandırmak, 'yaşayan sanat'ı sergiler, konferanslarla halka tanıtmak olarak açıklıyorlarsa da bu, d grubunun, Akademiizm ile 1914 İzlenimcileri olarak anılan ve çoğunun hocaları olan kendinden önceki kuşağa da gizli bir başkaldırısıydı.”⁷⁹

“Grup, 1933'teki ilk sergilerini Beyoğlu'nda bir şapka mağazasında açmış, sergide sergilenen eserler, eski İtalyan klasikleri desenlerinden yaptıkları kopyalarla beraber kübist ve kontrüktivist endişeleri, hatta bir dereceye kadar Sürrealizmi de Türkiye'ye sokmuştur. Grup, bunu yaparak, klasizme değil, körü körüne tabiat taklitçiliğine karşı olduklarını göstermiştir. Bu ilk etkinliklerinden itibaren konferans, şiir ve söyleşilerle, karikatür yapıtlarının da katıldığı grup sergileri, sanat ortamına yenilik getirmiş, üyelerinin dergi ve gazetelerdeki sanat yazıları, sanat kültürünü olduğu kadar, sanat literatürünün oluşturulmasında da etkili olmuştur. Çok canlı ve hareketli bir sanat hayatının doğmasına yol açan D grubu, sanat problemlerinin yakından anlaşılmasına da katkıda bulunmuştur.”⁸⁰

⁷⁹ Zeynep Yasa YAMAN, a.g.e. s. 9

⁸⁰ Adnan TURANİ *Resim Sanatının Mutlu Kölesi*, Kahramankaptan Şefik Resmigeçit Ressam Söyleşileri, Ankara, 2001, s. 640

“Ancak d grubuna baktığımızda kısa zamanda sergi açma arzusunu istedikleri gibi gerçekleştiremediği anlaşılmaktadır. İlk sergilerini 1933 yılında açan d Grubu, ikinci, üçüncü ve dördüncü sergilerini 1934'te, beşinci ve altıncı sergilerini 1935'te, yedinci sergisini 1939'da, sekizincisini 1940'ta, 1941'deki 9. sergide ise Hakkı Anlı, Sabri Berkel, Fahrünnissa Zeid, Nusret Suman'ın katılmasıyla sayı 16'ya yükselmiş ve 1946'daki sergide, gruba Zeki Kocamemi de katılmıştır, onuncusunu 1943'te, onbirincisini 1944'te, oniki ve ondördüncü sergilerini 1945'te, onbeşinci sergisini 1947'de, onaltıncı sergisini 1951'de ve son sergisini 1960'ta gerçekleştirmiştir. Grubun Sanatsal çıkış noktası, kompozisyonu kübist ve konstrüktivist akımlardan esinlenen sağlam bir desen ve inşa temeline oturtmak olmuştur.”⁸¹

“1937'de Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümü Şefliği'ne getirilen Fransız ressam Leopold Levy, D grubu sanatçılarının bir kısmını bu kurumda görevlendirmesiyle grup üyeleri, devletin sanat politikasını yönlendiren bir konuma gelmişlerdir.⁸² Akademi kadrolarına sırasıyla, 1937'de Cemal Tollu, Zeki Faik İzer, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Sabri Berkel ve 1947'de Nurullah Berk'in alınmaları, sanat çalışmalarına kolayca girmelerini, güvence altında çalışmalarını, ayrıca öğrencilerine kendi felsefelerini ve d grubu bilincini tanıtmalarını kolaylaştırmıştır.”⁸³ “Grup sanatçılarının çoğu Paris'te Andre Lhote atölyesinde eğitim görmüş ve bu ustanın kübizmi klişeleştiren akademik yöntemine bağlanmışlardır.”⁸⁴

d grubu'nda çizgi ve planlama anlayışı kendisinden önceki tüm ressamların oluşturmuş olduğu birlik ya da gruplardan farklıdır. O zamanlarda bu değişim temelsiz bir biçimde geliştiği düşünülerek eleştirilmiştir. Ancak d grubu belirli bir estetiğin etrafına toplanmış olmalarının yanı sıra gelişimlerini birlik ve dayanışma

⁸¹ Sezer TANSUĞ, *Çağdaş Türk Sanatı*, İstanbul, 1991, 11 s. 181-182

⁸² Zühre İNDİRKAŞ, *Ana Tanrıçalar, Kybele ve Çağdaş Türk Resmindeki İzdüşümleri*, 2001 Ankara, s. 30

⁸³ Hüseyin ELMAS, *Çağdaş Türk Resminde Minyatür Etkiler*, Konya, 2000, s. 60

⁸⁴ Sezer TANSU a.g.e. s. 183

içinde sürdürmeleri kendilerinin ne denli diri ve köklü bir grup olduklarını göstermiştir.

“d Grubu'nun onuncu sergisi, 'modern-klasik' anlayışın bir arayışı olarak değerlendirilmiştir. Eski sanatın örneklerinden yararlanmayı taklitten kaçınarak kabul ettikleri bu dönemde, özgün olmak için bize ilişkin güzellikleri Türk sanatçısı gözüyle yakalama isteği egemendir. d grubu, bu dönemde de 'ulusal sanat' yapmanın olası olmadığını söylemektedir. Bedri Rahmi Eyüboğlu'na göre, bir yapıt ancak gücü ve özgünlüğüyle ortaya çıkar, sanatçı kendi kişiliğiyle yapıtına anlam katardı.”⁸⁵

“Sanatın fikir-entelekt ve işçilik-teknik denen iki yönü vardır. Yorumlama faktörü plastik sanatlarda gitgide genişleyen bir yer almıştır. Ressamın eserinde tekniğiyle fikrini birlikte yürütmesi gerekmekte ve yorum, ancak ve ancak fikir spekülasyonunun ürünü olabilmektedir.”⁸⁶ “Türk plastik sanatlarının başlıca eksikliğinin fikir yönü olduğunu savunan grup, bu eksikliği gidermeyi amaçlamış ve yapıtlarında plastik endişeleri konunun önünde tutmuşlardır.”⁸⁷

“d grubu'nun 1947'de dağılmasıyla, gruba ilişkin yazılar da azalmış, grup üyeleri kişisel çalışmalarını sürdürmüşlerdir. Ancak Cemal Tollu, Nurullah Berk, Sabri Berkel, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Eşref Üren gibi isimler 1949 yılında bir araya gelerek “ölü ve akademikleşmemiş” sanata karşı, bir dergi etrafında birleşmiş, dergideki kısa süreli ortak ve kişisel çalışmalarının yanı sıra, diğer dergi ve gazetelerdeki yazım etkinliklerini de sürdürmüşlerdir. d grubu dağıldıktan sonra yaptıkları çalışmalarla Türk resminde ulusal ve özgün olana ulaşmayı hedeflemiş, bireysel çalışma ve araştırmalara ortam hazırlamışlardır. Bu ortamın oluşmasında

⁸⁵ Zeynep YASA YAMAN, a.g.e., s. 27

⁸⁶ Nurullah BERK, “Türk ve Yabancı Resminde İstanbul”, İstanbul, 1977, s. 55

⁸⁷ Zühre İNDİRKAŞ, a.g.e,

grup deneyiminin yararı olmuş, kendilerinden sonra gelen ressamalara da yeni bir bakış açısı kazandırmışlardır.”⁸⁸

5.2. Nurullah Berk

“Nurullah Berk öğretmenliği, yazarlığı ve ressamlığı ile önemli bir yere sahiptir. Batı etkisinde Türk Resmi’nde “Kübizm, Konstrüktivizm ve Ekspresyonizm tasaları”nı Türkiye’ye getiren” sanatçıların önde gelenlerindedir Nurullah Berk.

Cezanne’nin resimlerindeki yüzey parçalanmalarının ve bunlara ilişkin açıklamalarının Kübizm’in oluşmasında etken olduğu ileri sürülür. Kübist sanatçılar Picasso ve Braque, Post-Empresyonizm’den aldıklarını yeni anlatım olanakları yaratmada kullanırlar. Bu anlatım biçimi, ilkel sanatlarından doğu sanatlarına dek birçok kaynakla beslendi. Berk’in resimdeki üçüncü boyutu, o nesneye ait bir verinin şematik görüntüsünde duyurulur. Mekân, bütün perspektif kaygılardan uzaklaşarak



Resim 55: Nurullah Berk, İskambil Kağıtları Natürmort”, 1933,60x80cm Tuval Üzerine Yağlıboya,

semboliktir.”⁸⁹

düşselleşir. Nesne-mekân ilişkilerini konuya bağlı olarak anlatımcı ve şematiktir. Nesnelere sınırlayan, kıvrımlı ve dekoratif çizgiler kullanılır. Renk, konuyu çekici kılmak amacıyla, nesneyle ilgili şematik bir nitelik taşır. Oluşturulan biçimlerin doğayla ilgisi

⁸⁸ Mehmet GÖKTEPE, *Türk Resminde Figüratif Eğilimler*, (Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Van, 2000, s. 112

⁸⁹ Yrd. Doç. Bedri KARAYAGMURLAR, *Nurullah Berk Ve Kübizm*, D.E.Ü. Buca Eğitim Fakültesi - İZMİR 2001 s.2

“Nurullah Berk sonsuza dek sürecekmış izlenimi uyandıran bir arayış içinde, o dingin, fırtınalı denizler ortasında bile durağan kadınlarını, adamlarını, bulutlarını, baloncuklarını, deve dikenlerini düz ve eğri çizgilerin projeksiyonunda yineler durur. (...) Nurullah Berk'in resim dünyası pıtraklı, ürkünç, bitkilerin, nesnelere itici, bazen ürkünç havasına bürünmeye başlarsa da bütün bu tablolarında doğanın ve insanın değil, salt eğri ve düz çizgilerin düzenli ilişkileri yaşar, yaşama hakkı bulur.”⁹⁰

“Bu resimde mavi tonlarda boyanmış zemin üstüne kavuniçi, sarı ve yeşilin tonlarıyla beyaz kullanılmış. Masa üstünü ya da masa örtüsünü simgeleyen ve sözü edilen renkler de boyanmış yarım dairelerin arasına masadaki sürahi, meyve tabağı ve benzeri öğeleri simgeleyen çeşitli dörtgen ve geometrik biçimler yerleştirmiştir. Tabloya adını veren ve büyük olasılıkla biçimlerinden dolayı seçilen iskambil kağıtları bu parçaların arasına serpiştirilmiş. Tümüyle geometrik biçimlere dönüştürülmüş, Kübist bir kompozisyon oluşturan bu öğelerin her biri, birbirinden kesin çizgilerle ayrılmış. Nurullah Berk'in d grubu'nun ilk yıllarında yaptığı bu türden geometrik kompozisyonları giderek iki boyutlu, yüzeysel Yapımcı bir resme yönelmiştir.”⁹¹

Nurullah Berk Resminde Kübist-Konstrüktivist etkiler, daha sonra yapacağı yerel motiflerin ağılıkta olduğu kompozisyonlar için dayanak oluşturmuştur denebilir. Bu anlamda onun resimleri gerçekte ne Kübist ne de Konstrüktivisttir. Turan Erol da bu yargıyı destekler: “ Bazı natüremortlarında Kübist yöntemleri bilinçle uygulayan bu genç sanatçının çıplak etütlerinde bazen Léger, bazen Art-Nouveau_ ya da Jugend Stil- havası sezilir. Ama bütün bunlar o işler genel olarak Parisiendirler.(...) Nurullah Berk'in ilk yapıtlarından itibaren Kübizm'e eğilim göstermesinde kendi anlatımıyla, 'ressamın öz mizacının' da işlevi büyük olsa gerek... Bir akım, bir estetik zorla, yapmacık olarak benimsenip uygulanamaz. Berk'teki geometrik disiplin özlemi Kübizm'e sevgisinden çok, ya da bir o kadar,

⁹⁰ Turan EROL, “Nurullah Berk Üstüne”, Boyut, Sayı:12 Nisan 1982 Ankara

⁹¹ http://turkresmi.com/pdf_dosyalari/nurullah_berk.pdf s.2 22.12.2010

kendi öz niteliklerinin ürünüydü.”⁹² Berk’te izlenen katı disiplin onu hep ara bir yerde tutmuştur. Bu yüzden resimleri çok ölçülü hesaplı olmasının yanında dekoratif özellikleri ağır basan çalışmalardır.

“İlk dönem resimleri bir yana bırakıldığında Berk’in çalışmalarını kübist olarak nitelemek zorlaşır. Resimleri savunularıyla örtüşmez. İçyapılarında biçimlendirme bütünlük göstermeyen geometrik parçalara ayrılmakla birlikte, gerçekçi olma çabasını da sağlam desen kaygısı ile öne çıkarmaya çalışan resimleri Konstrüktivist-Kübist ve geometrik soyutlayıcı etkileri birleştirir. Masada, masanın üstündeki şişede, bambu sandalyede ve arka planda belirgin olan kübist yaklaşım, figürün kollarında ve ellerinde konstrüktivist bir nitelik kazanır. Özellikle figürün yüzü resmin diğer yanları ile anlatım açısından uyumsuzdur. Portrede alın kırışıklıkları ve dekoratif parçalı saçlar olmasa, bu resmin içine yerleştirmek çok zordur. Renk seçimi kübistleri çağrıştırmakla birlikte nesne renk ilgisi kübist değildir. Sonuçta resim, dekoratif geometrik bir yapıda karar kılmaktadır. Nesne çözümlerinde değişkenlere karşın, geometrik örgüsü, nötrlerin ve renklilik değerleri azaltılmış renklerin kalın konturlarla resim yüzeyini dolaşması anlatım birliğini oluşturan elemanlardır.

⁹² Turan EROL a.g.e



Resim 56: Nurullah Berk, "Portre", Tuval Üzerine Yağlıboya.



Resim 16: Sabri Berkel Natürmort 1949, 89x120 cm, duralit üzerine yağlıboya

En başarılı çalışmaları 1960 sonrası yaptıklarıdır. Resimlerinde oturmuş bir biçem göze çarpar. Minyatürlerle ve hatlarla kurduğu ilişki ona özgün bir kimlik sağlar. Dekoratif öğelerin çok kullanıldığı bu çalışmalarda en çarpıcı yan figürlerdeki ifade değişkenliğidir. Figüratif bir resmi inatla sürdürmesine karşın, figürler iki tip anlatım içinde sergilenirler. Yüzlerde, minyatüre benzeyen

tiplerinin yanında kollar ve ellerde kübist bir yapı gözlenir. Renkler konturların arasında düz yüzeyler oluşturur. Minyatürlerle Kübizm arasındaki ikilem açıkça izlenir.”⁹³

Benzer özellikleri Berkel’in büstlü natürmortunda gözlemleyebiliriz. Berkel alanlarla parçaladığı çalışmasında, Berk’te de hem figür hem de mekânda kalın konturlarla daha belirgin ayrımlı parçalamalar bulunur. Her iki çalışmadaki yüz işlemlerinde kübik anlayış hakimken kendi içerisinde sert, keskin ayrımlar bulunmaktadır. Kompozisyon içindeki mekân oluşumları da ele alınırsa her iki çalışmanın da açık kompozisyonla kurgulandığı görülür. Zira Berkel’in natürmortundaki mekânın hem sağında hem de solunda devamlılık gözlenir. Yalnızca iki yana olmamakla birlikte eserin üst ve alt kısımlarında da nesne ve denge unsurlarının tuval yüzeyinden taşıdığı görülür. Üst kısım için solda görünen çerçeveli başka bir tablonun yarım ele alındığı; altta ise natürmortun el işlemeli olduğu görülen ahşap sehpanın kalın ve sağlam duran bacağına denge unsurunu tamamladığı anlaşılır. Kompozisyonun sağlam bir zemine konumlandığı da bu kalın ancak yarım duran masanın bacağından anlaşılır.

Berk’in eserinde ise yine benzer açıklık ve devamlılıkları görülür. Sağ tarafın biçim kısmını değişikliklere uğratarak algıda zorlayıcı bir nesne haline getirdiği çay bardağını tam olarak ele almış olsa dahi, çalışmanın en kenarına dayaması; bulunduğu mekân itibarıyla figürün baktığı yönde bir devamlılığın olduğu izlenimini uyandırır. Aynı sandalyede de benzer bir fikir olduğu düşünülebilir. Aşağı uzanan saz ya da ahşap işlemeli sandalyenin soldaki kesikliği çalışmanın açık kompozisyon olduğu görüşünü destekler niteliktedir. Üst ve alt konumlarında da rahatlıkla anlaşılacağı üzere, figürün uzuv ve ince bazı kısımlarının çalışmaya alınmaması dikkati çeker.

Bu benzerlikler içerisinde bazı farklı durumlar da oluşmuştur. Berk renklerini oluşturduğu alanlarda açık ve koyu renk tonları kullanırken; Berkel bu

⁹³ Yrd. Doç. Bedri KARAYAGMURLAR a.g.e., s. 5-6

durumdan kaçınarak bu değişimleri keskin alanlarla zıt ve komşu, fakat farklı renk frekansları ile göstererek gözde titreşimler yaratmayı denemiştir. Bunları da yaparken ani renk değişimleri kullanarak oluşturmasına rağmen Berk'in figüründeki renk değişimleri rengin içine farklı tonlu renkleri kullanarak olmuştur. Yani figürün mavi olan üstünde bazı renk değişimleri aynı tonun içine biraz sarı katarak hafif yeşil tonlarla oluşturulmuştur. Bu durumu da her yerde uygulamayan üstat az önce bahsedilen konturlu alanlarda da renk değişimleri oluşturmayı amaçlamıştır. Tüm bunların yanında genel bir bakış açısıyla değerlendirildiğinde her iki çalışmada en önemli bir fark göze çarpacaktır. O da malzemeyi kullanma tekniğidir. Berkel'in soyut çalışmaları serigrafi tekniğindeki gibi düz ve dokusuz renkli alanlarla oluşmuşken; Berk'te kalın boyanın fırça ile sürüp bırakılmış hali; yani tuval yüzeyinden taşma hissi dijital kopyadan dahi görülür durumdadır.

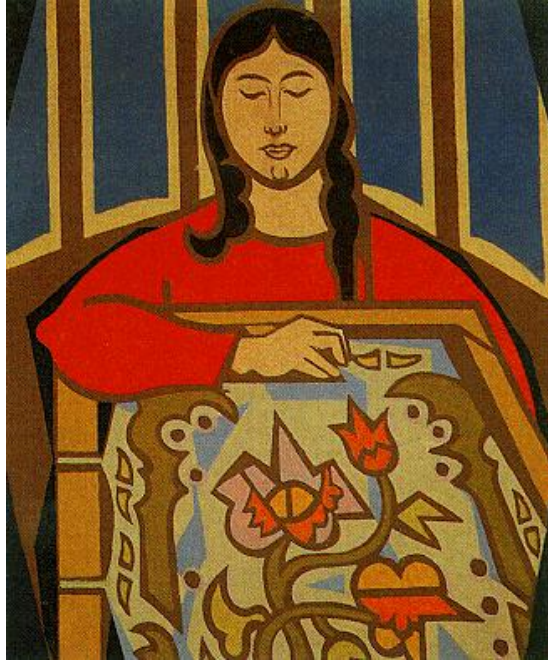
“Nurullah Berk çalışmalarında, Fransız empresyonizm akımını yansıtmıştır. Fakat bu etkilenmeyi yerel zevke adapte ederek gerçekleştirmeye çabalamıştır. Tuval üzerinde çalışmalarına yerel motifleri özümsetip, kabullendirme çabalarının olduğu sadece Nurullah Berk'te değil grubun diğer sanatçılarında da bu görülmektedir.

Nurullah Berk'in resim sanatındaki üslubunu ve çalışmalarını şöyle izah edebiliriz. Çallı kuşağını (1914) ile birlikte gelen Empresyonizmin ardından, çizgi ve desenin sağladığı 'Konstrüktif' kaygıların hava içerisindeki renklerde yer almaları gerekiyordu. Doğu-Türk görsel sanatlarının en önemli tarafı, rengin çizgi karşısında üstünlü göstermemesidir. Çizgiyle uyum içinde olan paralel giden renk, keskin hatlar içinde yer alır ve bu hatlar dışına çıkmaz.

Doğu minyatürleri de resim sanatına en yakın alandır. Burada da uyum içinde yer alan renklerin yanı sıra, çizgi arabeski göze çarpmaktadır. Yine doğu sanatlarının en önemlisi olarak sayılan “hat”, İslam yazısının resmi niteliğinde

bilinir. Batılı soyut üsluplu Klee, Matisse, Morellet ve Kandisky “hat” sanatından oldukça etkilenmişlerdir.”⁹⁴

“Nurullah Berk için, modern resmin bizdeki kültür yapısına en uygun çalışan ilk sanatçıdır diyebiliriz. Tıpkı Matisse gibi minyatür ve hat sanatından etkilenmiş, bu etkilenme sonucu, estetik anlayışını bu temel üzerinde geliştirmiştir. Ancak Matisse’in de benzer etkilenme sonucu araştırmalar yaparak böyle bir üslup geliştirmesi, Nurullah Berk’in taklit ettiği anlamına gelmez. Çünkü Berk’in kendi kültürü ve etkilenip bu tür çalışma yapması olağandır. Bu fikrini birçok yazısında da dile getirmiştir.”⁹⁵



Resim 57: Nurullah Berk, “Gergef İşleyen Kadın”, 1974, 70x69.5 Cm. Tuval Üzerine Yağlıboya

⁹⁴ Feray ŞERBETÇİ, *D grubu sanatçılarının Türk resim sanatının gelişim sürecine kazandırdığı farklı bakış açıları* (Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Güzel Sanatlar Resim-iş Eğitimi Basılmamış Yüksek Lisans Tezi) Ocak 2008 s. 39

⁹⁵ Seyfi BAŞKAN, a.g.e s. 60,61

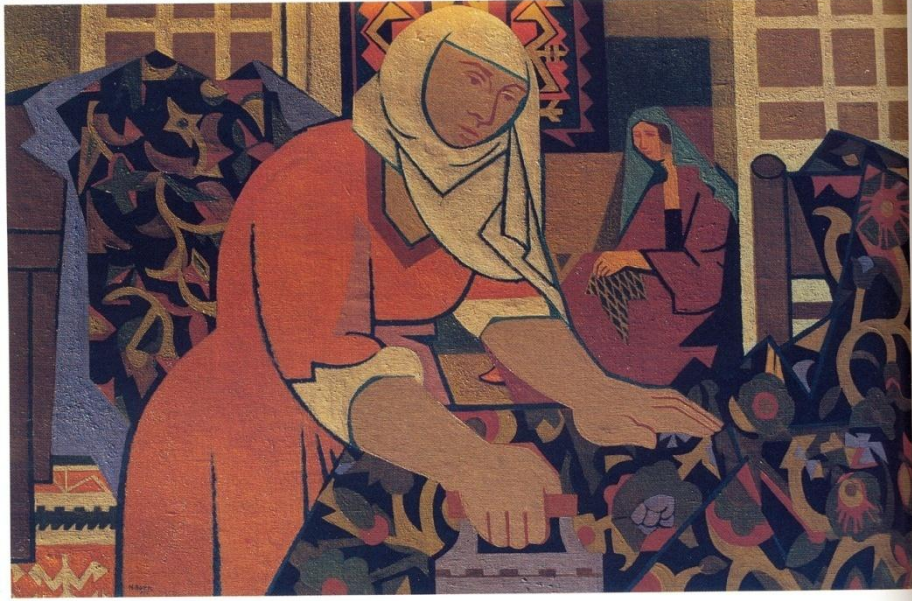
Gergef İşleyen Kadın” İstanbul Resim Heykel Müzesi’nde sergilenmekte olup Türk Kültüründe var olan ve genelde yaşları ilerlemiş kadınların uğraşlarından birini konu almaktadır. İşleme üzerindeki Türk motiflerinin yanı sıra konturlarla biçimler birbirinden ayrılmış ve günlük yaşamın sıradan bir parçası bize yansıtılmıştır. Bu durumun benzer yapısı Berkel’de de görülür. Özellikle Türk insanının motifleri ve çalışırken edindiği tutum iki ressam arasındaki bir başka benzer olgudur.



Resim 58: Nurullah Berk Nargile İçen Adam 60 X 93 Tuval üzerine yağlıboya,

Nargile İçen Adam çalışmasında resim ilk bakışta kübist parçalanmalarıyla ve kalın siyah konturlarıyla dikkat çekiyor. Batıdaki anlamda bir kübizm yoktur bu resimde. Biçimsel olarak yaralandığı bu akım burada farklı bir ifadeye kavuşmuştur. Konturların arası pürüzsüz ve arı bir şekilde boyanmıştır. Sıcak ve soğğun dengeli bir uyumunun göze çaptığı resimde Berk yerel motifleri kübizme uygulamış böylece değişik bir doğu batı sentezi

oluşturmuştur. Kompozisyonun bu denli Türk motiflerine bağlanmış olması ve konusunun farklılığı, Berk'in değişik bir perspektiften sanatına baktığını gösterir.



Resim 59: Nurullah Berk, Ütücü Kadın 100x100, Tuval üzerine yağlı boya,

Resimde konturlar yine değişmeyen bir unsur olarak yer almış. Bu resimde Nurullah Berk kendine özgü olanı yakalamış gibidir. Biçimler öteki resimlerde olduğu gibi çok parçalı değildir. Parçalanmalar formu bozmayacak şekilde yer yer kontur kullanmadan renkler ve tonlarla yapılmıştır. Önceki resimlerinde merkezi olan kompozisyon burada değişmiş, figür bu sefer resmin ortasında değil sol tarafta yer almıştır. Geleneksel biçimlerin üzerine bu resimde daha önemle durulmuş. Konu olarak yine gündelik hayatlardaki insan motifleri işlenmiştir.”⁹⁶

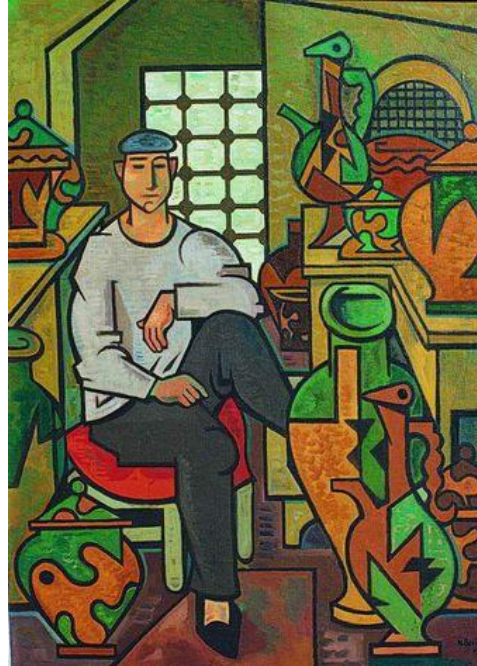
⁹⁶ http://turkresmi.com/pdf_dosyaları/nurullah_berk.pdf s 4-5 22.12.2010



Resim 28: Sabri Berkel Simitçi, 1952, 162x91cm, tuval üzerine yağlıboya

Berk ile Berkel'in çalışmaları arasındaki en önemli benzerlik; her iki sanatçının yaşamındaki belirli bir sürecin Türk İnsanın toplumdaki yerine, kültürel değerine ve dokusuna ayırmasıydı. Bu bağlamda Berkel'in saf soyutlamalarından önceki aşamalarındaki kübist Türk insanı çalışmaları, Berk'in yine kübist Türk motifleri ile karşılaştırılırsa ele alınan konuların birbirine ne denli benzer olduğu anlaşılabilir. Konuların yanı sıra figürlerdeki kübik anlayış; keskin hatlar, geometrik hareketler diğer ele

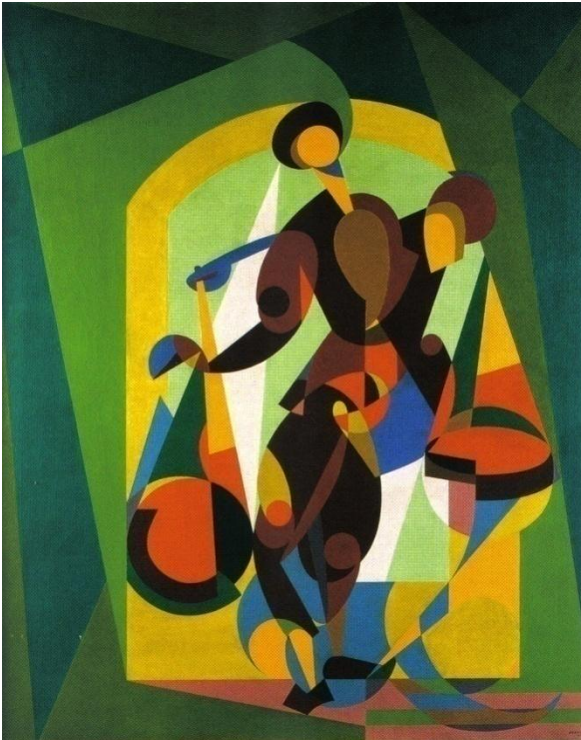
alabileceğimiz benzerliklerdendir. Berk mekân anlayışında Türk el sanatlarında sıklıkla rastladığımız halı kilim motiflerinde benzerlik gösteren işlemleri ele alırken, Berkel'de bu durum biraz daha dış mekâna dönük olarak cami, kemer vb. gibi İslam mimarisindeki öğelerden oluşmuştur.



Resim 60: Nurullah Berk, Çömlekçi 1967, 98x30 Tuval üzerine yağlı boya

“Bu resimde Nargile İçen Adam resmindeki parçaları hatırlatan parçalanmaları, figür dışındaki nesnelere görüyoruz. Figürde gördüğümüz parçalanma ise bize ütücü kadın adlı resmi hatırlatır. Böylece bahsettiğimiz iki resim arasındaki bir aşamaya yerleştirebiliriz bu resmi.”⁹⁷

Bu eserde Berk yine Türk motiflerini doğru açıdan ele almasıyla birlikte çömlek yapmakta usta olan bir başka sanatçıyı da resmederek, bir anlamda kültür ve geleneğimizin başka bir değerini gelecek kuşaklara taşımaya amaçlamıştır. Berk bundan önceki eserlerine göre daha fazla kübist parçalamalara girerek resminde yine keskin alanlar yaratmıştır. Özellikle bu çalışmaları ile Berkel’in 1950 dönemdeki çalışmaları arasında büyük benzerlikler vardır. Berkel’in simitçi çalışmasındaki mekân oluşumunda kullanılan gri tonlamanın bir başka biçimini Berk’in “Çömlekçi”sinde bulabiliriz.



Resim 26: Sabri Berkel, Yoğurtçu I, 1952, 162x130cm, tuval üzerine yağlıboya

Zira Berk mekânı oda içinde kullanmayı tercih etmesinin yanı sıra yeşil ve tonlarını hakim kılmıştır. Açık kompozisyonla oluşturulmuş olan çalışmada ön arka ilişkisi ile mekân boşluğu ayarlanmış figürün arkasında yeşilin başka bir koyu tonu kullanılarak daha uzak bir derinlik sağlanmıştır. Yine Berk’in tarzı olan kalın kontur çizgilerin devamı çömleklerin üzerinde yer yer ufak geometrik şekillere dönüşmüştür.

⁹⁷ http://turkresmi.com/pdf_dosyolari/nurullah_berk.pdf s.5 22.12.2010

Nurullah Berk'in eserlerinden "Satıcı" çalışması yine bir Türk insanının çalışır halini kübist anlayışla sembolize eder. Bu esere karşı, Berkel'in çalışmalarından hem konu hem de tarzı ile "Yoğurtçu 1 ve 2" (Resim 26-27) tabloları gösterilebilir. Her iki tablo da kübist anlayışla ele alınmış sıcak ve soğuk renkler bir arada kullanılmış olup Satıcı'da soğuk renkler biraz daha baskındır. Figürde değişik geometriksel şekiller deneyen sanatçılar aynı anlayışı mekânlarında da sürdürmüşlerdir. Figür üzerindeki parçalamalar Berkel'de daha belirgin bir biçimde görülürken "Satıcı"da daha geniş yüzeylerle karşılaşılır. Figürlerin kol hareketleri her iki çalışmada da işlerini en iyi şekilde icra eden ustaları gösterir niteliktedir. Yoğurtçu' da terazisini kavramış, balon sattığı tahmin görülen Satıcı'da ise sermayesine sıkıca sarılmış bir figür karşımıza çıkar. Mekân ise Satıcı'nın üst tarafının balonlarla kaplanmış olduğu görülür Bu sebeple bakış yönü figürün tam arkasına kaymaktadır. Burada uzakta duran apartmanların sadece pencereleri fark edilir. "Yoğurtçu 1" de ise Berkel'in "Simitçi"sinde olduğu mimari yapılar kullanılmıştır. 2. de ise camiler ve Türk motifleri bir arada görülür. "Yoğurtçu" serisinin 2. sinde üst kısımlarda daha oval soyutlamalar alt kısımlarında motifler kullanılırken, "Satıcı" da keskin hatlı dörtgensel bölünmeler görülür. Bunun yanı sıra Berkel'de plastik öğeler ve parçalanmış düz zemini renklendirmek daha ön planda iken Berk'de çizgisel öğeler ve dokular çalışmanın geneline yayılmıştır.



Resim 61: Nurullah Berk, Satıcı 1957



Resim 27: Sabri Berkel Yoğurtçu II 1954, 162x130, tuval üzerine yağlıboya

5.3. Fahrünnisa Zeid

“1901 yılında İstanbul’da doğan Fahrünisa Zeid, 1920’de girdiği Sanayi-i Nefise Mektebi öğreniminden sonra 1928’de Paris’te sanat eğitimine başlamıştır. Ankara’da Irak Büyükelçiliği görevinde bulunan Emir Zeyid’le evlenerek prenses payesini almış ve 1939’dan 1940 yılına kadar Budapeşte’de bulunmuş olan sanatçı soyut resimlerindeki canlı renkleriyle dikkat çekmiştir.”⁹⁸

“Soyutlamacı bir üslup disiplini yönünden önde gelen⁹⁹Fahrünnisa Zeid, Türk kadın ressamlar arasında özgün bir yer almış elmas renklerin, ışık çizgilerin yoğunlukta olduğu dünyaları resimlemiştir. Kendi duygu dünyasını yansıtmak biçimde kullandığı boyayı soyut bir dokuya indirgemıştır.”¹⁰⁰

“Büyük boyutlarda gerçekleştirdiği yağlı boya tuvallerinde, Türk soyut sanat anlayışına ilgi çekici katkılarda bulunduğu kompozisyonlarında, Doğu ve Batı sanatının özdeş ruhunu oluşturmuş. Resim sanatında soyut, non-figüratif veya bir başka belirgin sınıfa konamayacak, şaşırtıcı zikzaklar çizen mistik esinlemeler dolu şairane bir mizaca sahip olmuştur.”¹⁰¹

1970’lerden sonra porte ve figür resimleri yapan Zeid, bu eserlerini soyutlama yerine psikolojik anlamalar yükleyerek oluşturmuştur.

⁹⁸ Celal Esat ARSEVEN, *Türk Sanatı Tarihi, III*, İstanbul, 1996, s. 263-264

⁹⁹ Sezer TANSUĞ, *Türk Resminde Yeni Dönem*, İstanbul, 1995, s. 23

¹⁰⁰ E. DAL *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* Yem Yayıncılık, Cilt III., Fahrünisa Zeid s. 1962

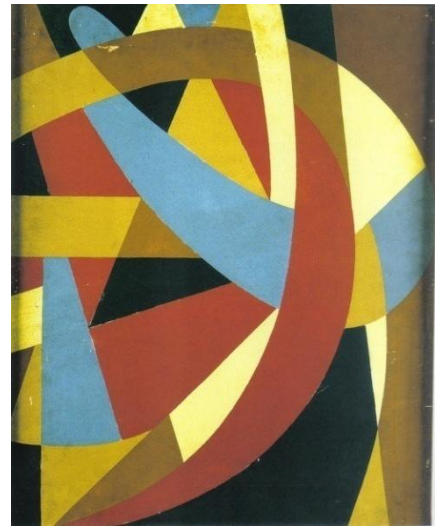
¹⁰¹ Sezer TANSUĞ, 1999 a.g.e. s. 255



Resim 62: Fahrunnisa Zeid, Tuval üzerine yağlıboya, 1953



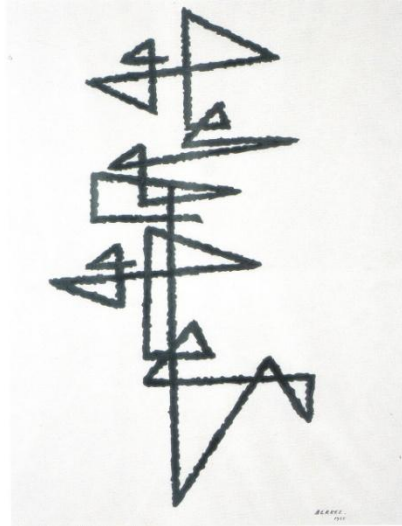
Resim 29: Sabri Berkel, Pentür, 1953 61x49cm mukavva üzerine yağlıboya



Resim 33: Sabri Berkel, Endişe, 1955, 130x162,5cm, tuval üzerine yağlıboya

Zeid'in soyutlamaları yüzey üzerinde parçalamalardan oluşmaktadır. Genel anlamda alan üzerinde spontane parçalamalar, hem oval hem de kırık çizgili parçalar bulunur. Bu anlamda çalışmaları çok komplike bir görüntü ortaya çıkarmaktadır. Canlı kullandığı renklerini yüzeyin her yerine yaymıştır. Her parçada aynı tondaki renkleri kullanmasına rağmen yan yana kullanmaktan kaçınarak gözde farklı titreşimler sağlamıştır.

Berkel'de ise benzer çalışmalar 1950 zamanlarındaki bazı soyut işlerinde fark edilebilir. Yine küçük alanlı parçalamalar renklerin tuval yüzeyine dağılması ressamın sanat anlayışlarındaki etkileşimlerinin bir göstergesidir. Berkel bu dönemki işlerinde fırçasını biraz daha titretiler kullanarak hareketlerini sağlamıştır. Çalışmalar arasındaki en önemli ayırım yüzeylerin genişliğidir. Berkel'de daha geniş parçalar yüzeye dağılmışken Zeid belki daha fazla sabır göstererek yüzeyde küçük parçaları renklendirmeyi tercih etmiştir. Bir diğer anlamda Berkel'in çalışmasının, Zeid'in çalışmasından 'ayrıntı'lanarak oluşturulmuş olabileceği düşünülebilir. Tabii bu ayrıntıdan yola çıkarak başka bir çalışmanın oluşumunu dile getirmek, ressamın birbirinden üstün olduğu anlamına gelmemelidir.



**Resim 34: Sabri Berkel, Ritmik
Desen, 1955, 84x59cm, Litografi**



Resim 63: Fahrelnisa Zeid 63x48 karışık teknik

Yine Zeid'in spontane gelişmiş heyecanlı işlerinden diğer bir çalışmasında rastgele oluşmuş çizgiler yüzeyin tamamına hakimdir. Hiç boşluk kalmaksızın alan tamamen doldurulmuş zaman zaman çizgiler arasında kopuklukların olduğu da görülmektedir.

Berkel'in çalışmasında ise az önce belirtildiği üzere bu karmaşık yapının sadece bir bölümü yüzeye aktarılmıştır. Yine düz olmayan, titrek çizgi hatları ile kalın kontur çizgilerin benzerliğinin yanı sıra her iki çalışmada da birtakım çizgi hareketlerindeki uyumu hemen fark edilir niteliktedir.

5.4. Salih Urallı

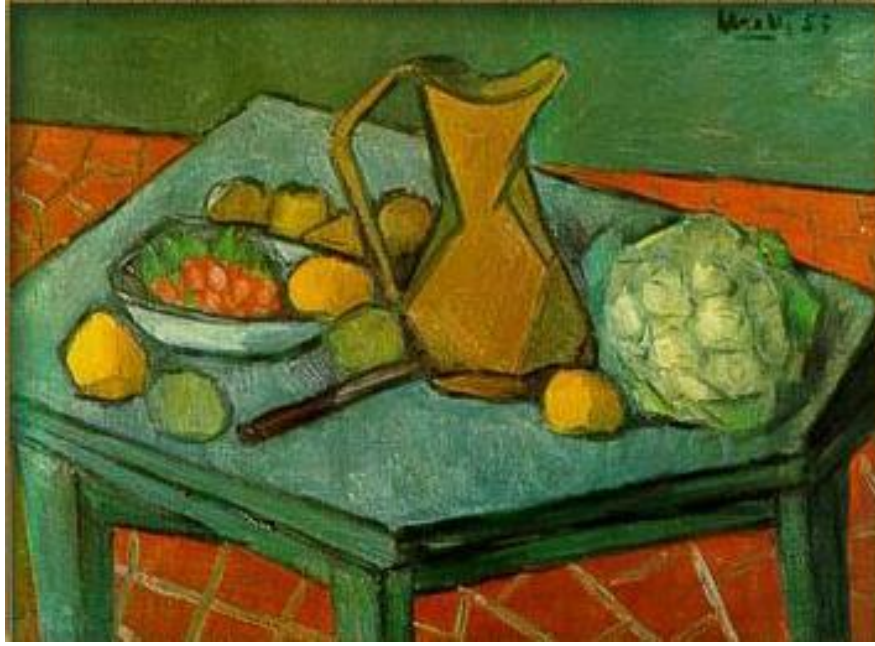
“d grubu’na sonradan katılan Salih Urallı, Sanayi-i Nefise Mektebi’nde bir süre Namık İsmail atölyesinde çalıştıktan sonra 1931’de Paris’e giderek Andre Lhote ve Fernand Leger atölyesine devam etmiştir. Çalışmalarının ilk yıllarında Picasso’nun etkisi altında hayli başarılı ve yarını için umut veren figürlü kompozisyonlar yaptığı halde uzun süre d grubu sergilerine katılmamıştır.

“Figüre bağımlı soyutlama eğilimi ile bize modleden ilk geçenler arasında Salih Urallı da yer alır. 1945’lerde yaptığı çizgisel kesişmelere 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.”¹⁰²

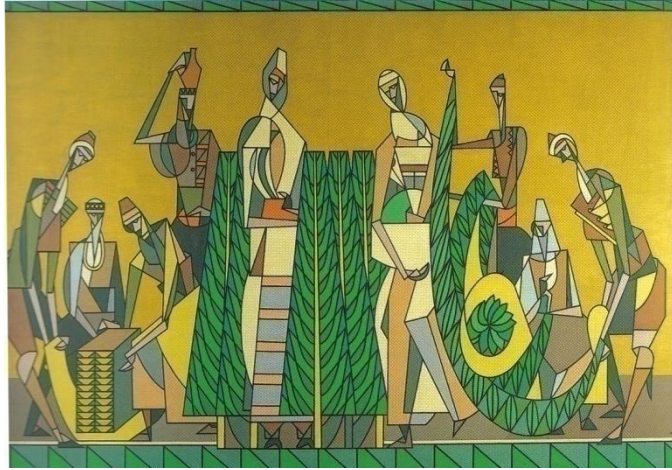
“Kübist anlayışla gerçekleştirdiği figür ve nesnelerin soyutlamasına yönelik çalışmalarıyla bilinen Salih Urallı, d grubu’nun 1939’daki sergisine resim vererek katılmış sürekli olmamakla birlikte Grubun diğer sergilerine de katılmıştır.”¹⁰³

¹⁰² Nurullah BERK-Adnan TURANİ, a.g.e., s. 106,107

¹⁰³ E. DAL a.g.e., s. 1845



Resim 64: Salih Urallı, Natürmort, 38x46cm. Tuval üzerine yağlı boya.



Resim 25: Sabri Berkel, Ege'de Tütün, 1954, 200x300cm, tuval üzerine yağlıboya

Salih Urallı'nın "Natürmortu"ndaki soyutlamalar incelendiğinde, Berkel'in 1955 zamanlarındaki sanat anlayışı ile bağdaştırılabileceği görülür. Zira Berkel'in "Ege'de Tütün" çalışması her ne kadar figüratif bir çalışma olmuşsa da içerisindeki hareket ve duruşlar Urallı'nın "Natürmort"unun birçok alanındaki benzerlikleri ile kıyaslanabilir. Natürmort'un en baskın öğesi olan sürahinin kübik ve keskin hatlarının figürlerin üzerinde denendiği hemen fark

edilir. Sadece sürahi ile kısıtlamak yerine diğer objeleri ve mekân olgusu ele alındığında Berkel'in b stl  Nat rmortlarında da hareketlerin benzerlik taşıdığı söylenbilir. Renk ve doku kavramlarının benzerliğinde çok büyük ayrımlar olsa da çalışmanın üzerinde yapılan hareketler incelendiğinde b st üzerine düşen keskin ayrımlar s rahide görülür. Bunun yanı sıra masa üstündeki objelerin dizilimi ile figürlerin duruşları arasında da bir bağ bulunur. Her iki çalışmada da irili ufaklı özneler dağınık bir biçimde resmedilmiştir.

Urallı'nın bir başka çalışması olan kadın portresindeki anlayış yine "Ege'de Tütün"  alışmasındaki figürlerle tam bir benzerlik oluşturabileceği söylenbilir. Bu durum zaten ilk bakıldığındaki soyutlama hareketleri ile anlaşılır. Renk anlayışına bakılmaksızın, tek bir figür olarak ele alınan portrenin vücudunda uygulanan kübist arayış Berkel'in tüm figürlerinde ayrı ayrı uygulandığı göz önündedir.

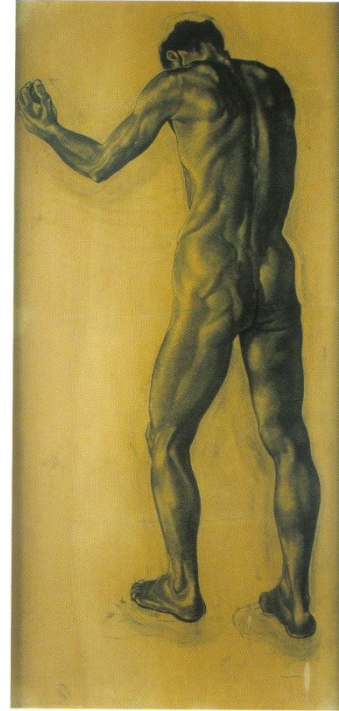


Resim 65: Salih Urallı, Portre, 65.8x54.8cm, Tuval  zerine yağlı boya

Berkel'in, anatomik çalışmaların en mükemmelini oluşturmayı amaçlayarak yaptığı Floransa'daki eğitimi zamanlarındaki bir deseni ile Salih Urallı'nın, "Nü" çalışmasındaki benzerlikler dikkati çekmektedir. En önemli benzerlik de zaten figürlerin duruşlarıdır. Ancak Berkel figürün tamamını çalışmış, Urallı ise yalnızca kalça kısmına kadar desenini oluşturmuştur. Bunun en önemli gerekçesi çalışmanın eskize daha yakın olmasından kaynaklanır. Hatta çalışmanın heykel eskizi olduğu da düşünülebilir.



**Resim 66: Salih Urallı, Nü, Kağıt üzerine
karakalem, 32.5x24cm**



**Resim 2: Sabri Berkel
Nü, 1933, 148x75cm,
kağıt üzerine füzen**

Anatomik olguları incelendiğinde her iki çalışmadaki abartı dikkati çekmektedir. Berkel'in erkek figüründe kas yapıları ve ışık gölge oyunları desendeki güçlülüğünü öne çıkarırken doku üzerindeki girinti ve çıkıntılarla bu gölge oyunları desteklenmektedir. Işık soldan alınırken figürün kas yapısı aynı

zamanda abartılmıştır. Bu durum Urallı'da, Berkel'in erkeğindeki kasların yerini kadının kalça yapısındaki yağlar ile kendini göstermektedir. Urallı'nın "Nü"sündeki anatomik yapı yer yer keskin hatlı çizgiler ile soyutlamalara da dönüşür.

5.5. Cemal Tollu

*"1899'da İstanbul'da doğan Cemal Tollu ressam ve aynı zamanda bir sanat yazarı olarak da ön plana çıkmaktadır. Türkiye'nin çalkantılı durumu içinde İstanbul çalışmalarını sürdürmemiş, İstiklal Savaşı'na katılarak İzmir'e girenlerden biri olmuştur."*¹⁰⁴

*"1925-26 ders yılı başında Sanayi-i Nefise Mektebi'nde yarım kalan eğitimini tamamlamış, ardından 1927-1929 yıllarında Elazığ Erkek Muallim Mektebi resim öğretmenliği yapmıştır. 1929-1932 yılları arasında Paris ve Münih atölyelerinde Hofmann, Lhote, Leger, heykeltçi Despiau'nun atölyelerindeki eğitiminden sonra 1932'de Türkiye'ye dönen sanatçı, d grubu'nun kurucuları arasında yer alarak grubun etkinliklerine katılmış ve 1937'de Güzel Sanatlar Akademisi'nde öğretim üyeliğine başlamıştır."*¹⁰⁵

*"Yaşamı boyunca kendisini toplumu bilinçlendirmeye adanmış, bunu sanatçılığının yanı sıra yazarlığı ile de yapmaya özen göstermiştir. Atatürk'ün yapısal programı çerçevesinde Batı resmin peşinde ve alışıla gelmişliğin ötesine geçmek istemiştir."*¹⁰⁶

¹⁰⁴ Nurullah BERK, *Türkiye'de Resim*, İstanbul, 1943, s. 96

¹⁰⁵ Tahir Erdoğan ŞAHİN, *Sanat Tarihi*, İstanbul, 1995, s. 149

¹⁰⁶ Zühre İNDİRKAŞ a.g.e, s. 33

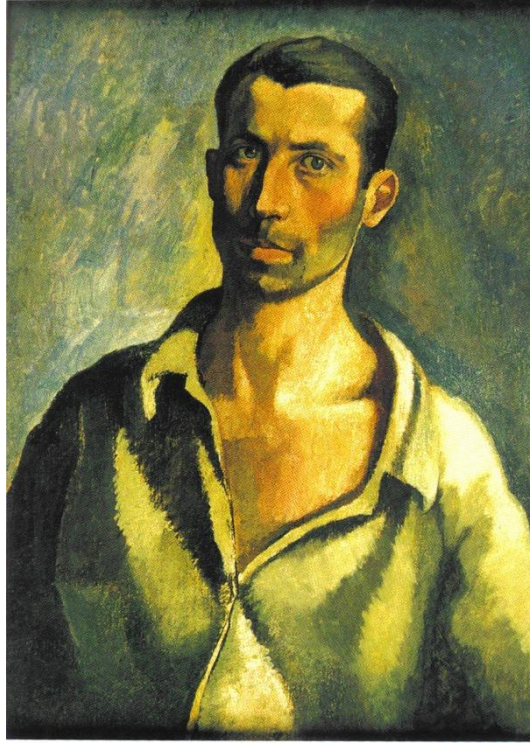
“Cemal Tollu, Anadolu'nun sert iklimiyle empresyonist yumuşaklığın bağdaşmadığını görerek, konstrüktivist yolda çalışmıştır.”¹⁰⁷ “İlk yapıtlarında konstrüktivist inşacı düzenleme anlayışına yer vermiştir. Çalışmalarında kütle bütünlüğü oluşturmaya çalışmıştır. Bunun akabinde kübist/inşacı bir anlayış benimsemiştir. Kübist modeli, hacimli yöresel konulu, kahverengi, gri ve yeşili pastel tarzda kullanarak, düz yüzeylerin şematizmine önem vermiştir.”¹⁰⁸

“Tollu'nun özellikle d grubu'nun ilk yıllarında inşacı eğilimler taşıyan resimleri giderek anıtsal görünüm veren çizgilerle oluşturulmuş bir hacim ve biçim anlayışına yönelmiştir. Anadolu'ya özgü konuları, kübist yapımcı eğilimi, geometrik biçimi ağır basan bir düzeyde ele almıştır. Ayrıca Ankara Anadolu Medeniyetleri Müzesi'ni kurma çalışmaları sırasında yakından inceleme olanağı buldu Hitit heykel ve kabartmalarından etkilenerek bu yapıtları anımsatan bir kütle ve hacim yaratmıştır. Bu nedenle sanatçının son dönem resimleri keskin çizgilerle birbirinden ayrılmış olsa da heykel etkisi bırakan bir kütle olma özelliğini korumuştur. Sanat çalışmalarının yanı sıra günlük gazetelerde, özellikle Yeni Sabah'ta çıkan yazıları ile sanatçı toplumdaki sanat, özellikle resim sanatı konusundaki bilgi eksikliğini gidermeye çalışmış, sanat eleştirisi alanında da, önemli örnekler bırakmıştır.”¹⁰⁹

¹⁰⁷ Sezer TANSUĞ, *Resim Sanatının Tarihi*, Remzi Kitabevi, 3. Basım, İstanbul, 1995, s. 189

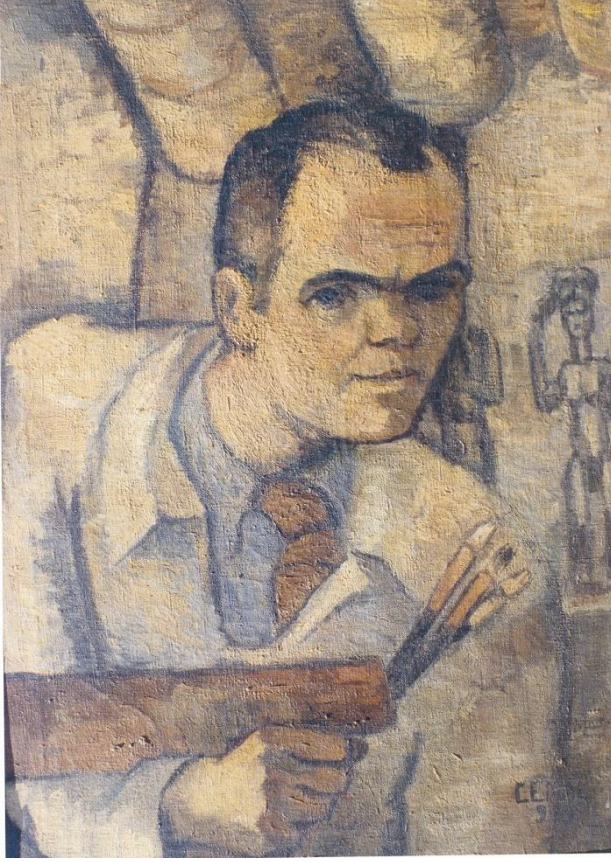
¹⁰⁸ Seyfi BAŞKAN, *Türk Ressamları Dizisi: I*, Türk Tarih Türkiye İş Bankası Yayınları Kurumu Basımevi, Ankara, 1989 s. 39

¹⁰⁹ E. DAL a.g.e., s. 1799

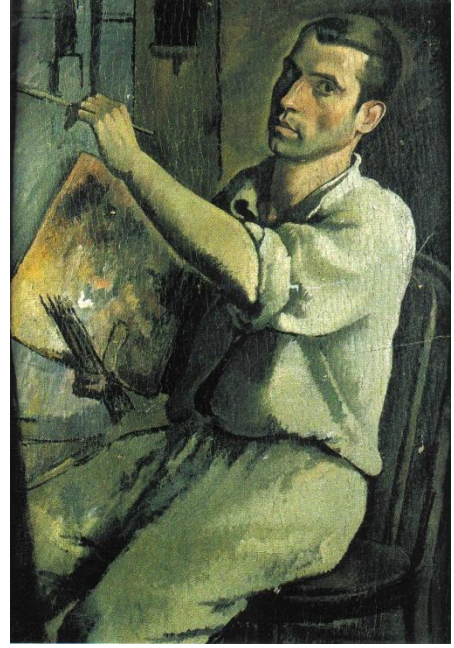


Resim 9: Sabri Berkel, Oto portre,1932
71.5x50.5 mukavva üzerine yağıboya

Sabri Berkel'in kendi tarzını aradığı çalışmalarının büyük bir kısmı kendi portrelerinden oluşmuştur. Berkel'in çalışmalarındaki donuk bakışlı, ruhsuz duruşlar Tollu'nun 1933'deki portre ve oto portrelerinde de mevcuttur. Sakin sabit duruşlu portrelerde hareket görmek biraz zordur. Sadece çalışma yaparken yapılan oto portrelerde elde fırça ve zaman zaman palet görülmektedir. Her iki ressamın portrelerindeki renkler de genel anlamda soluk ve mattır. Bu dönem Berkel'in doku olgusunu en çok kullandığı dönemi olduğu gibi Tollu'nun da tuval üzerindeki doku ve fırça darbesinin rahatlıkla görülebileceği bir dönemdir. Tollu ele aldığı portrelerde genel anlamda karikatürizeye gitmiş olması Berkel'in portrelerinden ayırabileceği farklar arasındadır. Daha detaylı incelendiğinde kalın konturlu ve keskin kübik çalışmalar ile heykel eskizlerini andıran Tollu'nun portreleri, Berkel'in realist anlayışlı çalışmalarından biraz uzaklaşmıştır.



**Resim 67: Cemal Tollu, Otoportre, 1933. 72.5x54cm
Tuval üzerine yağıboya**



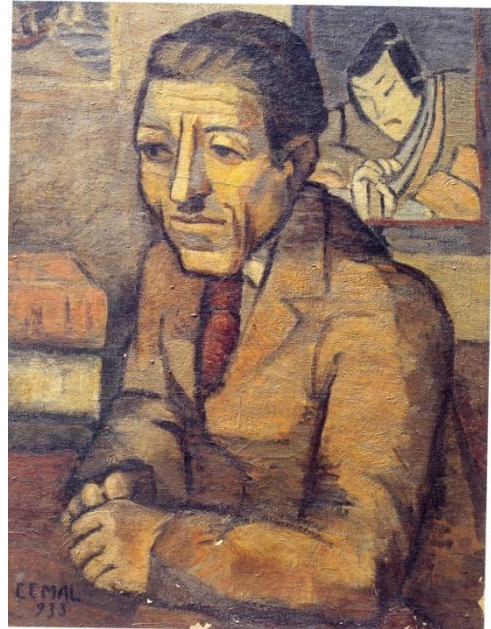
**Resim 10: Sabri Berkel, Otoportre, 1932,
97x68cm, mukavva üzerine yağıboya**



Resim 8: Sabri Berkel, Şinasi'nin Portresi
1943, 70x52 cm, kağıt üzerine yağlıboya



Resim 69: Cemal Tollu, Kadının Portresi,
1933, Tuval üzerine yağlıboya, 61x50cm



Resim 68: Cemal Tollu, Bir öğretmen
Portresi Tuval üzerine yağlıboya,
65x50.5cm,

BÖLÜM VI

6. SABRİ BERKEL VE ÜNLÜ YABANCI RESSAMLAR ARASINDAKİ SANATSAL UYUM VE FARKLILIKLARA GENEL BAKIŞ

Sabri Berkel'in sanat yaşamı içerisinde Türk sanatçılarımızın yanında yabancı ressamın çalışmalarından da etkilendiği görülür. Berkel'in geçirmiş olduğu sanat anlayışının değiştiği süreçlerde oluşturmuş olduğu çalışmaların benzer ve farklı yönleri Türk sanatçılarının çalışmalarında olduğu gibi yabancı sanatçılarının çalışmalarında da gözlenir. Özellikle Berkel'in ilk sanat eğitimini Avrupa'da almış olması bunun açık örneği olduğu düşünülebilir. Sanatsal eğitimi sonrasında Türkiye'de yaşadığı sürece değişik tarzları benimseyerek sanatında yeni ve denenmemiş olanı yaratan sanatçı, dönem dönem oluşturduğu farklı çalışmalarını yabancı ressamın çalışmaları ile birlikte incelenmelidir.

Özellikle soyut kavramın en uç boyutlarda ve yeni bir işlevde yansıtıldığı 20. y.y Avrupa Sanatı'nda sanatsal etkilenmelerin olması doğal bir durum olarak görülmektedir. Bunun en açık örneği de Cezanne'dır. Zira Cezanne zamanında ve sonrasında gelen birçok ressamı etkilemeyi başarmıştır. Berkel'de Cezanne'nin birçok çalışmasından etkilenmiştir. Berkel'in Makedonya'da ve Türkiye'de az da olsa ürettiği peyzajlarında Cezanne'nin etkisi görülmektedir. Özellikle fırça vuruşlarındaki benzerlik Berkel'in sonraki süreçlerinde oluşturduğu tarzı üzerinde bir etki bırakmıştır.

Cezanne dışında Berkel'in döneminde yada daha öncesinde yaşamış olan soyut - kaligrafik işleri üç ayrı ressamın sanat anlayışı ile bütünleştirebiliriz. Bu ressamın Berkel'in sanat anlayışı ile birlikte anılabilmemesinin en önemli sebebi; sanat anlayışı bağlamında tarihte ilk ve en önemli bir yere sahip olmalarıdır. Bunlar arasında Wassily Kandinsky, soyut resmin dışavurumcusu olarak en öne çıkan Rus

ressamdır. Dönemsel çalışmalarında ileri soyut yapıtları Berkel'in geometrik soyut anlayışı ile örtüşmektedir. O sanat anlayışı ile oluşturduğu çalışmaları dışındaki lekese ve yüzeyde karışıklık yaratan çok renkli çalışmaları, Berkel'in eserlerine göre ileri boyutta farklı olduğu gözlenir.

Berkel'in hem nesnelere parçalara ayırdığı kübik dönem eserlerinde hem de soyut çalışmalarının birçoğunda Piet Mondrian'ın da etkisi vardır. Hollandalı ressam Theo Van Doesburg gibi ızgara planlı mantığı yüzeye taşımış ve bu alanları yer yer renklendirmiştir. Bu aşamada Berkel, çalışmalarında ızgara planı mantığını; oluşturduğu kompozisyonları üzerine taşıırken zaman zaman da soyut resimlerinde bir araç olarak kullanmıştır.

Dünyaca en ünlü ressam olan Kübizm'in kurucusu olarak gösterilen Picasso'nun da Berkel üzerinde sanatsal bağlamda etkisi olduğu söylenebilir. Ancak bu etki her iki ressamın da çalışmaları üzerinde detaylı incelemeler doğrultusunda fark edilebilir. Bu irdelemenin dışında Berkel'in üslubu, Picasso'nun sıra dışı olan sanat anlayışı ile benzerliklerin azınlıkta olduğunu gösterir. Benzerliklerin azlığı iki sanatçı arasında farklılıkların çoğalmasına neden olmaktadır.

Avrupa'da resim eğitimi almış olan Berkel'in yabancı ressamlardan bu denli etkilenmesinin yanında Türkiye'de olgunluk dönemini geçirmesi kendine özgü üslubunun çok farklı bir şekilde oluşmasına temel olmuştur. Bu oluşan temel ile Berkel çok çeşitli tarzda eserlerini belirli süreçler halinde yaratmıştır.

6.1. Paul Cezanne

18. y.y. da sanat, natüralizm'den soyuta kayan bir anlayışa tanıklık eder. Bu geçiş döneminde aracılık görevini de Cezanne üstlenir. 20. y.y. hemen ortalarına kadar tüm sanat anlayışları, aynı ilgi içinde gelişirler, O çağda Cezanne soyutun yanında kübizme de öncülük etmiştir.¹¹⁰ Hatta daha da ötesinde tüm çağdaş geometrik soyut sanatların başına Cezanne'ı getirip koymak da mümkündür. Onun hakkında söylenen Soyut Resmin Babası lakabı buradan gelmektedir. “Özellikle son dönem başyapıtları, 20. y.y sanatını derinden etkiledi. Modern Resmin Gauguin, Matisse, Picasso, Braque, Delaunay, Mondrian, Malevich, Jasper Johns gibi en önemli temsilcileri, Cezanne'ı kendi gelişimleri içinde en önemli öncü olduklarını belirtirler. Gerçekten de, 20. y.y'ın ilk yıllarında Cezanne'ın yeni mekân anlayışı ve geleneksel perspektif kurallarına karşı çıkışı, resim için yepyeni bir çıkış oldu.”¹¹¹

Cezanne 1870 lerin sonlarına doğru oluşturmuş olduğu manzara resimleri Berkel'in ilk zamanlarda oluşturmuş olduğu manzaralarla teknik açıdan benzerlik taşır. Cezanne'nin Marsilya yakınlarında bir balıkçı köyü olan Estaque resimlerini yaparken, Berkel ise Üsküp'te cami ve geniş manzaralar çalışmıştır. Cezanne yaptığı manzaralarla ulaşmaya çalıştığı en önemli şey denge faktörü idi. Denge ile birlikte bu çalışmaları yeni bir fırça vuruşu ile tamamlayabilirdi. Daha önceki çalışmalarında kullandığı dinamik fırça vuruşlarının yerini, ilk manzara resimlerinde yan yana düzenli fırça vuruşlarının aldığını görmekteyiz. Berkel'in manzaralarında bu yöndeki benzerlikler fark edilir bir özellik olarak dikkat çeker. Her iki sanatçı da manzara resimlerindeki derinlik problemini geleneksel yöntemlerle çözmüştür. Bu yöntemin en basiti yakın yüzeylere ağaçlar koyarak geçiştirmektir.

¹¹⁰ İsmail TUNALI a.g.e. s. 123

¹¹¹Nicola NONHOFF, (2005) *Cezanne*, (S. Bulutsuz, Çev.), İtalya, (2005), s. 87



Resim 70: Cezanne, Nane Likörü Şişesi, 1894, Tuval üzerine yağlıboya, 65.9x82.1cm

“Cezanne için tüm resim türleri eşit değerdedi. İster manzara yada natürmort, ister portre yapsın amacı her zaman yeni bir gerçeklik yaratmaktı. O, hiçbir zaman doğanın yanıltılmış resmini yapmak istememiştir; uyguladığı tekniklerle, resme bakanın, iki boyutlu bir tuval üzerindeki bir imgeye baktığının ayırdına varmasını istiyordu. Çiçek ve meyve gibi bol ve gösterişli malzemeyle sanatçıların bir gerçeklik yanılsaması yaratmak amacıyla kullanageldiği natürmort türü bile, Cezanne için görsel algıyı sorgulama aracı idi. Natürmort gerçekte, bu amaca daha uygundu. Doğa sürekli değişirken, yada modeller uzun süre aynı biçimde duramazken, natürmort için düzenlenen malzeme aylar değilse de günler boyunca değişmeden kalabiliyordu. Böylece Cezanne, bir nesneyi çeşitli açılardan göstermeye yönelik sayısız denemeye olanak veren bu tür aracılığıyla en büyük tutkusunu gerçekleştirebiliyordu.”¹¹² Berkel’de de benzer şeyleri tekrar çalıştığını ve bu sabrını Cezanne gibi natürmortlar yerine oto portre ve soyut çalışmalarına da taşıdığını görürüz. Her ne kadar fazla natürmort çalışması üretmemiş olsa Cezanne’nin manzaralarında uyguladığı fırça vuruş tekniği Berkel’in natürmortlarında görülür. Zaman zaman canlı renkler kullanan Cezanne’a göre Berkel de sürekli canlı renkler peşinde olmuştur.

¹¹² Nicola NONHOFF, a.g.e., s. 54



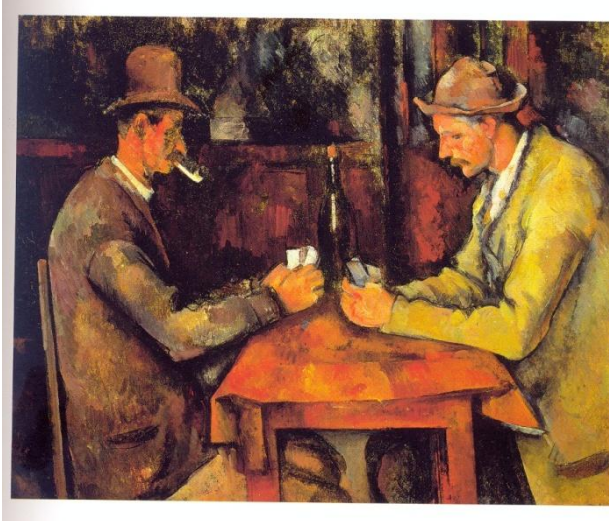
Resim 71: Sabri Berkel, Şişeli Natürmort, 1946, mukavva üzerine yağlıboya 46x55cm



Resim 72: Cezanne, Meyve sepetiyle Natürmort, 1890, Tuval üzerine yağlıboya 65x80cm

“Cezanne’nin natürmortları sürekli kullandığı birkaç basit nesne ile sınırlıydı. Bu çalışmalarında Berkel gibi gölge oyununa başvurmadan yalnızca renk kullanarak yapmayı başarmıştır. Elmayı gördüğü gibi, yani çeşitli renk tonlarından

oluşan bir nesne olarak resmetmek istemiştir. İlk zamanlarında sadece objeleri ele alan Cezanne, daha sonraları bu düzeni bir mekân olgusu içerisinde yerleştirmeye ilgilenmiştir. Eser içerisinde masa, çekmece, sandalye ve zemin, natüromort için mekânsal gönderme yaratır. Ama bu nesnelere “doğru” bir perspektifle gösterilmez ve geleneksel perspektif çizgileri bozulur. Masanın ön kenar ve köşesi örtünün gizlediği yerden kırılmış gibidir. Resmin sağındaki sandalyenin ayağı, doğrusal perspektif kurallarına uygun çizilmemiştir.¹¹³ Berkel’in natüromortlarında herhangi bir perspektifsel sorun görülmemektedir. Ancak objelerindeki kübist anlayış onları belirlenen keskin alanlara ayırdığını gösterir.



Resim 73: Cezanne, Kağıt Oynayanlar, 1892
65x81cm, Tuval üzerine yağlıboya



Resim 74: Sabri Berkel, Kahveden, 1941, kağıt
üzerine karışık teknik

“Cezanne’nin en ünlü eserlerinden birisi olarak nitelendirilen Kağıt Oynayanlar günlük yaşamdan bir sahne betimlemektedir. Ancak bu tablo janr resim olarak görülmez. Bunun sebebi kağıt oynayanlarında öyküyü tümüyle yana itip, figürü mekân içinde göstermeyi amaçlayan bir kompozisyon yaratır. İmgeler katı renk ve biçim yasalarına göre oluşturulur ve gösterilen sahnenin günlük yaşamla bağlantısının ötesine geçer. Resimde toprak rengi ve gri tonlar kullanılır. Penceredeki karanlık, gecenin geç saatlerini düşündürür. Oyuncuların giysilerine,

¹¹³ Nicola NONHOFF, a.g.e., s. 56

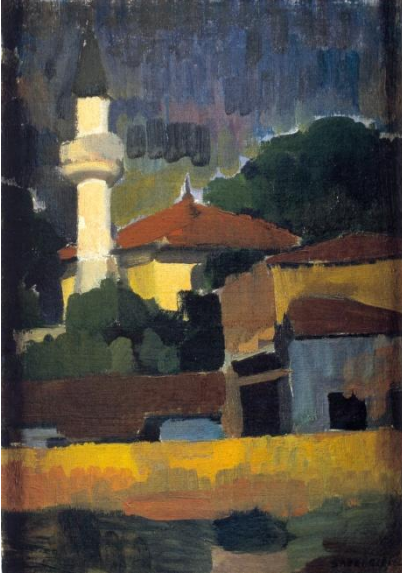
masaya ve şişeye düşen ışık parçaları, yapay bir ışık kaynağından yansır. Oyuncuların duruşu kompozisyonun bütününe uygundur. Kolların oluşturduğu diyagonal hatlar masada birleşir; masanın kenarlarının kaçış noktası ise şişenin ağzıdır.”¹¹⁴

Kağıt Oynayanlar çalışmasının adeta eskizi niteliğinde olan “Kahveden” karakalem çalışması ise Berkel’e aittir. İlk bakıldığında rahatlıkla görülebilen bu benzerliğin oluşmasına en büyük etken figür ve mekân anlayışlarıdır. Berkel’de de şapkalı ve profilden görülen figür Cezanne’de de aynı konumdadır. Kağıt Oynayanlar çalışmasında figürlerin oynama eylemi ile ilgilenmelerine rağmen Berkel’deki ana figür benzer oturuş ve palto ile sabit -bir eylem yapmaksızın oturmaktadır. Ancak arkası dönük olan figürün başını öne eğmiş olduğu yalnız olduğu için belki gazete okuyabileceği kanısına varılabilir. Berkel yakın mekânda geniş bir boşluk bırakıp ana figürünü geri iterken, Cezanne her iki figürünü de yarıda keserek mekân olgusunu figürlerin arkasına taşımak istemiştir.



Resim 75: Cezanne, Büyük Çam ağacı, 1890, 72x91cm, Tuval üzerine yağlıboya

¹¹⁴ Nicola NONHOFF, a.g.e., s. 59



Resim 76: Sabri Berkel, Peyzaj, 1946, 29x21cm, mukavva üzerine yağlıboya

“Büyük Çam Ağacı adlı resminde Cezanne küre biçiminde bir mekân oluşturma düşüncesini geliştirmek istemektedir. Ağacın gövdesi dört bir yanından, çamin ve çimenlerin yeşil tonlarının hava ve mesafe duygusu yaratan mavimtrak mor yansımalarına karıştığı, eşit olmayan bir renk çemberi ile kuşatılmıştır.”¹¹⁵

Berkel'in peyzajlarında ise Cezanne'ye benzer bir kompozisyon oluşumuna rastlanmamaktadır. Ancak daha önce de bahsedildiği üzere fırça vuruşlarında benzerlikler özellikle cami peyzajı eserinde fark edilmektedir. Bir başka benzerlik de ise peyzajın görünüş alanıdır. Her iki ressam da geniş düzlükleri otantik yerleri, yeşilin kendi içerisindeki tonları ile tuvaline taşımayı bilmiştir.



Resim 77: Sabri Berkel, Peyzaj, 1939, 23x39cm tuval üzerine yağlıboya

¹¹⁵ Cem İleri, *Cezanne*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2009, s. 226

6.2. Wassily Kandinsky

Kandinsky 1886'da Moskova'da başladığı eğitim hayatında, siyasi ekonomi bölümde okurken bir yandan da resimler çiziyordu. Hem resim hem de diğer sanat dallarına ilgisi vardı. "1895'te Fransız Empresyonistlerin bir sergisinde Monet'in "Ot Yığınları"nı görmüş ve ilk anda resmin içinde hiçbir nesne gözlemleyemediği için büyülenmiştir. Bu andan sonra da nesnesiz bir sanat sorunu Kandinsky'yi uğraştırmıştır."¹¹⁶ 1910 yılında salt soyut çalışmalar çıkaran Kandinsky lirik non- figüratif işleri ile öne çıkarmıştır. Ancak bu tarihten sonraki süreçlerde Berkel ile Kandinsky arasındaki sanat ilişkisi daha çok geometrik soyutlama türüyle bağlantılıdır..

"1911'den 1914'e dek süren Blau Reiter yıllarında Kandinsky soyuta giden yolda ilerleyişini şaşmadan sürdürdü."¹¹⁷ "Bu arada sayısız etkilenmeleri, özellikle Cezanne, Matisse, ve Picasso'nun etkilerini özümsemiştir. Rengin katışıksız gücü birçok doğa görünümünü resminde kendini gösterdi. Acele ile yapılan yamalarından, kısa fırça vuruşlarından kırmızı, mavi, sarı, yeşil alanlar ortaya çıktı. Kandinsky'nin imgesel biçimleri kullanarak doğaya yakınlıktan giderek uzaklaşması olanaksızdı. Böyle biçimleri ancak hayal gücünde kendiliğinden oluştuktan sonra, olduğu gibi resme geçirerek kullanabiliyordu. Bunun sonucunda soyut resimler yanında, uzun süre bir takım konulara değinen resimler üretti. Bu durum, 1913-1914'de Kandinsky'nin düşsel gücünü yoğunlaştırarak, bir nesnenin son izlerini de elemeyi başarmasına kadar sürdü."¹¹⁸ Bu dönemler sonucunda ise oluşturmuş olduğu kavramsal soyut sanat anlayışı Berkel'in sanatını derinden etkilediği gözlenir."

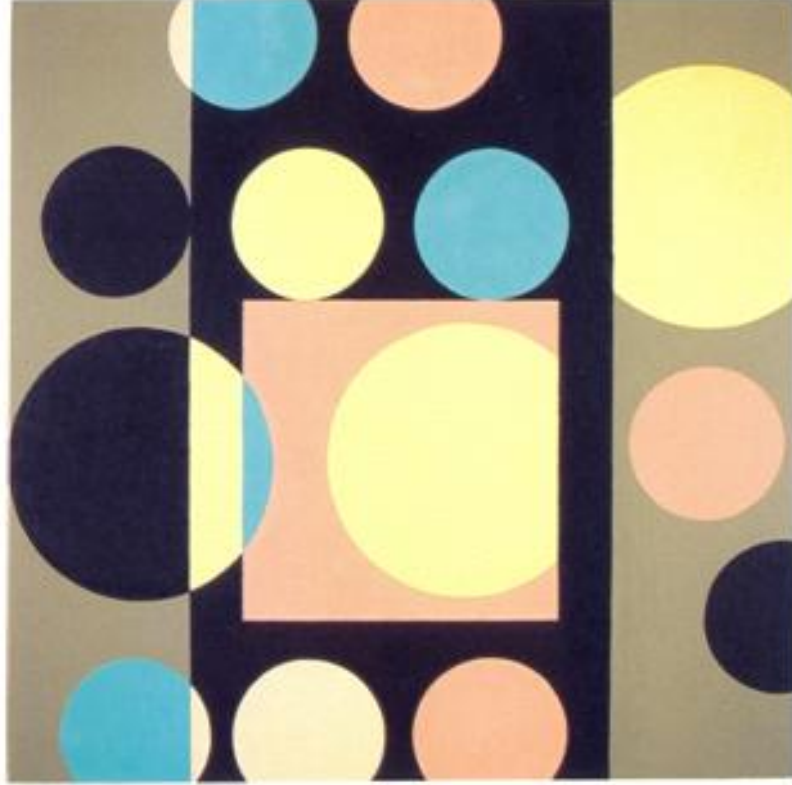
¹¹⁶⁻¹²³ Richard LIONEL. *Ekspresyonizm*, (B. Madra, S. Gürsoy, İ. Usambaş, Çev), İstanbul: Remzi Kitabevi, 2005, s. 63,65

¹¹⁷ Norbert WOLF. *Dışavurumculuk*, (M.T. Yalım Çev.), İstanbul Remzi Kitabevi, 2005, s. 52

Kandinsky'nin sanatını anlamak için yaşam ve onun kavramlarının yanında müzikle olan ilişkilerini de sorgulamak gerekir. Ona göre müzik insana hareketlilik sağladığı gibi, resim de aynı heyecanı ve ritimsel boyutta bir hareketi sağlayabilirdi. Sanatçı, aynı bir dinleyicinin müzikten etkilendiği gibi resimde de titreşimleri ele alarak, tüketicisini heyecanlandırmayı ve resmin seyredilebilirlik özelliğini artırabilirdi.

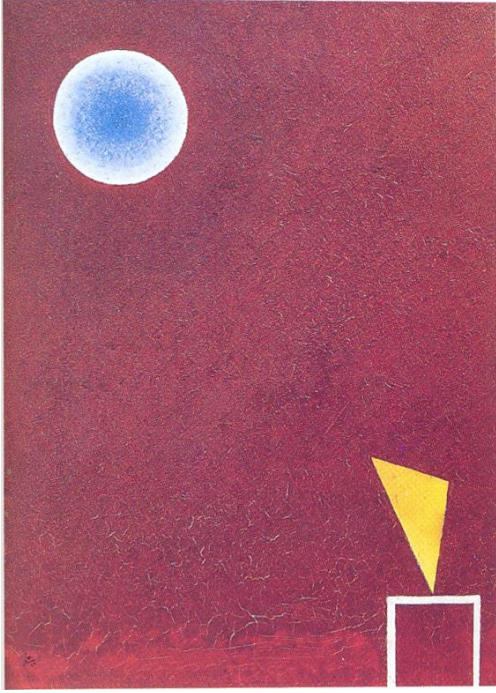


Resim 78: Wassily Kandinsky, Birkaç Daire, 140.3x140x7cm Tuval Üzerine Yağlıboya

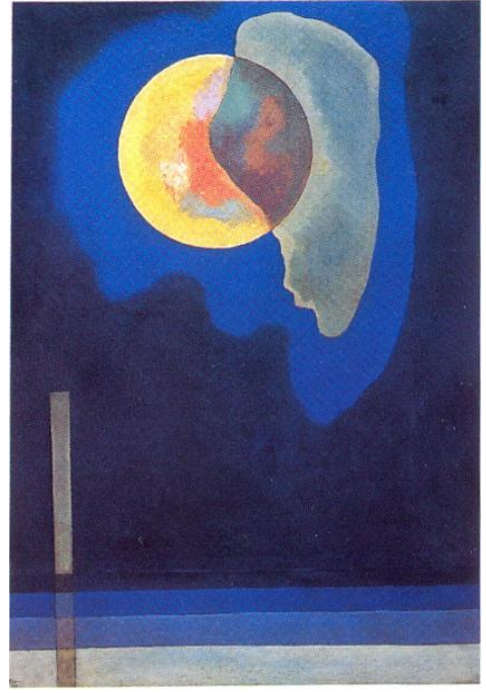


Resim 79: Sabri Berkel, 1979, Kompozisyon, 1979, 103x100cm, Tuval üzerine yağıboya

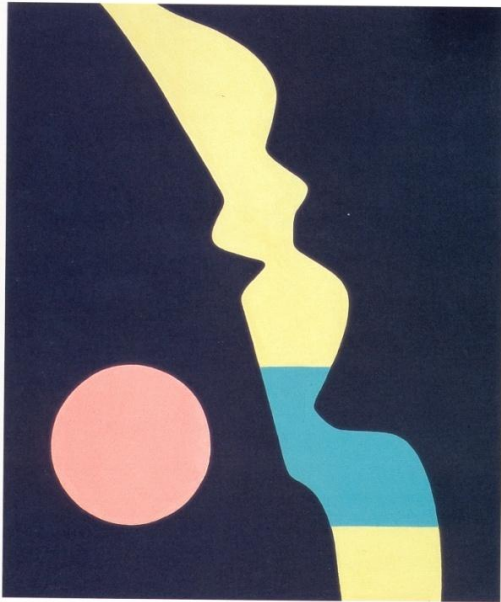
Kandinsky'nin 1924 yılındaki yapıtları daha keskin biçim ve renklerden oluşmaktaydı. Çoğu kompozisyonlarında geometrik soyutlamayı ele alarak farklı renklerden oluşan şekilleri tuvalin her yerinde gezdirerek titreşimler oluşturmuştur. Aynı durum Berkel'in tüm soyut çalışmalarında da gözlenir. Hem rengin gizemi, hem de keskin geometrik hatlar oluşturma anlayışı Berkel'in Kandinsky ile aralarındaki sanatsal bağı gözler önüne serer.



Resim 80: Wassily Kandinsky, Yalın, 1926, , Tuval üzerine yağlıboya



Resim 81: Wassily Kandinsky, Sarı Daire, 1927, Tuval üzerine yağlıboya,



Resim 48: Sabri Berkel, Soyut Kompozisyon, 1980, 58x44cm, mukavva üzerine yağlıboya

Kandinsky'nin çalışmalarında birbirinden ayrılan geometriksel kompozisyonlarda mevcuttur. Birbirinden tamamen ayrılmışçasına yüzey üzerine asılmış geometrik ve amorf biçimlerden oluşmuş eserler dokulu yüzeylere sahiptir. Aynı kompozisyon oluşumu Berkel'in mukavva üzerine yaptığı birçok çalışmasında da görülür. Berkel'in çalışmalarını Kandinsky'nin çalışmalarından ayıran en önemli faktörlerden bir diğeri dokusal çalışmasıdır.

Kandinsky soyutlarında ve daha önceki özgün işlerinde de fırça darbelerini belirleyici faktör olarak kullanmıştır. Berkel'de yağlıboyaların etkisi serigrafî etkisine yakın, yani düz kesin alanlardan oluşmuştur.

6.3. Piet Mondrian

“Piet Mondrian 1912-1914 yılları arasında Paris’te çalışmıştı. Orada yaptığı ağaç ve bina resimleri, onun soyutlama sürecini daha da ileri götürmüştür. Bu dönemde bir süre sonra yaptığı çalışmalar renk ve çizgi düzenlemesi halini almıştır. Mondrian gördüğü ilk biçimlerden yola çıkarak, daha sonraki kompozisyonlarının başlıca çizgilerini bulmuş, estetik yaşantısını resmin geçirdiği aşamalarla karşılayarak sonucun bir betimleme değil, sanatçının heyecanını resme bakan kimseye aktaran bir açıklama olmasını sağlamıştır. Resim bu iletişimi o heyecanı betimleyerek değil, belli bir durumu resme bakan kimsenin duyularına yönelterek gerçekleştirir.”¹¹⁹

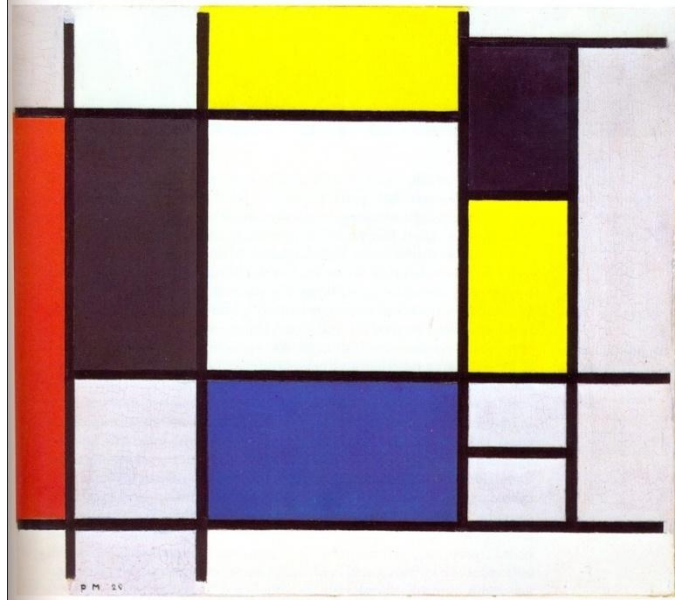
“Kübizmden özellikle etkilenen sanatçı 1917 yılında Hollandalı ressam, tasarımcı ve yazar, bir dönem yeni bir tür geometrik soyut resim anlayışını savunan De Stijl grubunun ve dergisinin oluşumuna katkıda bulunmuştur. 1924 yılında De Stijl ile ilişkisini kesmiş, çalışmalarını bağımsız olarak sürdürmüştür. Mondrian’ın “Yeni Plastisizm” olarak adlandırıldığı geometrik soyut anlayışına göre sanat, evrenin değişmez yasalarının bir tür yansımasıdır. Bu yasalar Mondrian’ın tuvaline çeşitli boyutlardaki dikdörtgenlerin oluşturduğu asimetric bir ağ olarak yansır. Kompozisyonda herhangi bir merkezi odak bulunmaması, izleyicinin gözünü tuvaldeki ilişkiler ağına çeker. Mondrian’ın resmi tümüyle zihinsel, rasyonel, geometrik bir disiplin üzerine temellenmiş, bu yönü ile modernist anlayışın tam bir yansıması olarak görülmüştür.”¹²⁰

“Gerçek soyutlamaya yada yeni biçim vermeye dayalı resim, tümüyle özgürleşir, ve gerçek, yeni bir biçim verme olur. Aynı zamanda, bu resim eski değer yargılarının ve anlayışlarının üstüne yükselir ve bütünüyle yeni bir biçim verme olur.”¹²¹

¹¹⁹ Norbert LYNTON. *Modern Sanatın Öyküsü (1982)* (C. Çapan, S. Öziş, Çev.) İstanbul Remzi Kitabevi, 2009, s. 75

¹²⁰ Ahu ANTMEN, *20. Y.y. Batı Sanatında Akımlar*, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2009, s. 83

¹²¹ İsmail Tunalı a.g.e. s. 124



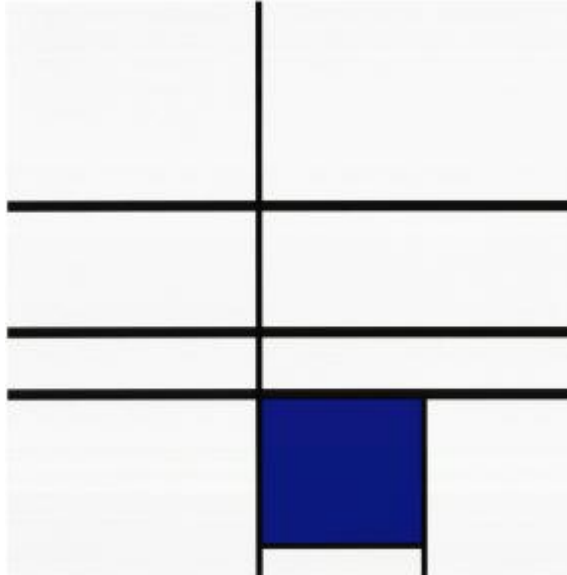
Resim 82: Piet Mondrian, Kırmızı, Siyah, Mavi, Sarı, ve Griyle Düzenleme, 1920, Tuval üzerine yağlıboya, 52.5x60cm



Resim 83: Sabri Berkel, Pentür, 1953, 50x70cm mukavva üzerine yağlıboya

Soyutlama Mondrian'da 1920'li zamanlarda belirli ritmik alanlarla oluştuğu görülür. Yüzeyde bölümler ve alanlar oluştururken araya sert, geçişsiz ve birbirini dik kesen çizgiler ile ayıran ressam bu bölümleri belirlediği birkaç renk ile oluşturmayı tercih etmiştir. Herhangi bir ereve kullanmaksızın oluşturulan bu eserlere karşılık, Berkel de çerçevesiz zemin üzerinde çalışmalarını oluşturmuştur. Geometriklerinde genleri tercih eden Berkel siyah rengi alanında kullanmış, Mondrian gibi kontur çizgileri uygulamamıştır.

“Mondrian Yeni Plastikilik zerine ana renk bloklarının eklendiği beyaz olmayan bir arkaplan üzerine siyah düşey ve yatay çizgilere dayanır. Mondrian merkezi olmayan resimleri savundu; kendi resimlerinin çoğunda da gözün, üzerinde duraksayacağı herhangi bir nokta yoktu. Resimlerin kenarları ortası kadar önemlidir. Yatay ve düşey çizgiler çoğu kez birbirini dengede tutan, birbirlerine zıt glerin yarattığı bir durağanlık ve asılı kalma halini akla getirir.”¹²²



Resim 84: Piet Mondrian, Mavili kompozisyon, 1935, 50x50cm, serigrafı

¹²² Stephen LITTLE, (2010) ...*İzmler Sanatı Anlamak* (D.N. Özer, ev.) İstanbul, YEM Yayıncılık, s. 117

Mondrian serigrafilerinde herhangi bir değişime gitmemiş, eserlerinde yine dekoratiflik sağlama amacı gütmüştür. Bu amacın tersine Berkel'in çalışmalarında dekoratifleşme ve süsleme ile bağlantılı bir şey olmadığı söylenebilir. Daha donuk ve mat renkleri tercih eden Berkel'de kontur çizgilerine rastlanmaz. Bu ayırım çizgilerini oluşturmayan sanatçı zemin üzerinde sadece renk değişimleri kullanarak çalışmasını oluşturur. Her iki ressamın da önemli ortak özelliklerinden birisi serigrafîyi ustaca kullanmasıdır.



Resim 85: Theo Van Doesburg, Karşıt kompozisyon VIII, 1926, Tuval üzerine yağlıboya



Resim 86: Sabri Berkel, Motif, 1953, 64x54cm, duralit üzerine yağlıboya

Mondrian'ın tarzına çok benzeyen ve daha önce belirtildiği ızgara mantığını tuvalinde uygulayan Theo Van Doesburg'un da kareli veya dikdörtgen alanlı dekoratıf sel çalışmaları bulunmaktadır. Dekoratif selliğinin yanında daha hareketli - aynı zamanda birçok çalışmalarında olduğu gibi- odak noktası bulunmayan çalışmaları da bulunmaktadır. Berkel'in çalışmalarının hemen hepsinde bulunan hareketlilik, Mondrian ve Doesburg'unda çalışmalarında zaman zaman rastlanır. Genel itibari ile geometrik şekillerini yüzeyde geçişsiz renklerle biçimlendiren bu çalışmalar da üçgen şekil ve amorf şekillere fazla yer vermediği görülebilir. Renk tercihlerinde açık renklerde farklılıklar birçok çalışmada anlaşılabilirken, ressamlar siyah rengi çalışmalarında kullanmayı denemişlerdir.

6.4. Pablo Picasso

20. yüzyılın ilk yarısında önderlik ettiği Kübizm akımıyla görsel sanatların gelişim çizgisini değiştirmiş, yapıtlarıyla modern sanatın en önemli temsilcisi sayılmıştır.

“ Sanat yaşamının ilk yıllarında Picasso'nun işleri Mavi ve Pembe dönem çalışmaları olarak iki başlıkta toplanır. 1901 – 1904 yılları arasını kapsayan "Mavi Periyod"da, mavi ağırlıklı zemin üzerinde, sokak serserileri ve dilencileri resmeder. Bu dönem aynı zamanda ilk heykellerini yaptığı dönemdir. "Pembe Dönem" 1904 yılında başlar. 1906' ya kadar devam eder. Picasso'nun paletindeki renkler kızıla çalar, yeni kahramanları sirk insanları, palyaçolardır.

Bu zamanlarda yavaş yavaş Picasso'nun Kübizm yolculuğu başlamıştır. Bu dönem, Picasso'nun resimlerini sadece çok yakın dostlarından başka kimselere göstermediği dönemdir. Ta ki ilk Kübist resimlerini tamamlayana kadar durum bu şekilde devam eder. Düz alanda üç boyutlu formları birbirinin üzerine gelecek

şekilde kullanmaya, insan anatomisini görüldüğünden farklı işlemeye başlar. Bu sade tanım, akımı da tanımlamak için en basit yoldur.”¹²³

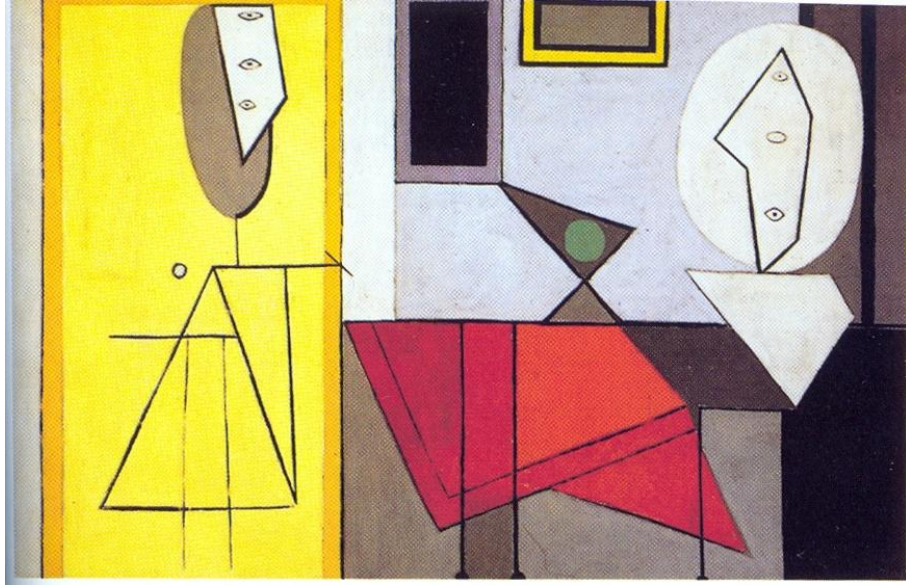
“Buna sebep olan ise Picasso ve arkadaşları Cezanne’den gelen bir mektuba sıkı sıkıya bağlanmalarıdır. Onlara doğayı küreler, koniler ve silindirlere dönüşmüş gibi görünmesini öğütlemiştir üstat. Buna karşılık Picasso ve arkadaşlarının şöyle düşündükleri sanılmaktadır. “Nesneleri göze gördükleri gibi betimleme iddiasından vazgeçtik. Bu, elde edilmesi zor, yanıltıcı bir hevesti. Biz, geçici bir anın, hayali izlenimini tuvalde sabitlemeyi istemiyoruz. Cezanne örneğini izleyelim ve kendi motiflerimizin resmini elimizden geldiği kadar üçboyutlu ve kalıcı olacak şekilde yaratalım... Picasso içine dahil edilen Kübizm akımının görünen dünyayı betimlemeye yarayan tüm öteki yöntemlerin yerini alacağını hiçbir zaman ileri sürmemiştir. Tam tersine her zaman başka bir yöntem denemeye hazır olmuş, arada sırada en alışılmadık deneylerden geleneksel sanat biçimlerine dönmüştür.”¹²⁴

Picasso'nun çalışmalarında nesnelerin geometrik biçimler içinde kavradığı, yani nesneleri soyut-düşünsel bir bilgi objesi olarak ele aldığı görülmekteydi.¹²⁵

¹²³ Lütfü KAPLANOĞLU, *Özne ve Nesne İlişkisi Bağlamında, Kübizm, Fütürizm ve Dada*, (Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Erzurum, 2008, s. 45

¹²⁴ Ernst H. GOMBRICH, (1997), *Sanatın Öyküsü*, (E. Erduran, Ö. Erduran, Çev.), İstanbul, Remzi Kitabevi, 2002, s. 574

¹²⁵ İsmail Tunalı a.g.e. s. 144



Resim 87: Pablo Picasso, Stüdyo, 149.9 x 231.2 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1928

“Betimlemeci olmayan geometrik ve stilize bir sadeliğe ulaşan nesnelerde kendi aradığı çıkış yolunu bulan Picasso, zaman zaman bu tür nesnelere betimlemeye kalkışsa da özünde “primitif” sanatçıya özgü olduğu varsayımına dayanan saf ve dürtüsel bir üretim sürecine öykünmüştür.”¹²⁶

Picasso ile Berkel’in sanat anlayışında benzerliklerden çok farklılıklar göze çarptığı söylenebilir. Her iki sanatçı da kübizm ile içli dışlı olmasına rağmen çalışmalarındaki ayırım dikkati çekmektedir. Picasso’nun geçirdiği dönemler ile Berkel’in geçirdiği dönemler arasında da yine farklılıklar vardır. Zira en dikkati çeken Picasso’nun “renk” sorunsalı üzerinde olan dönemlerine karşın, Berkel’in biçime dayalı sanat gelişmeleri göstermesi olduğu söylenebilir. Picasso’nun kübik biçimleri kullanarak yüzeyde üç boyutluluk oluşturması Berkel ile aralarında oluşan bir diğer farkı gösterebilir. Derinliği çalışmalarının birçoğunda fark edebilmemizin yanında, Berkel soyutlama dönemlerinde genel itibari ile üç boyutluluğu renkle verme kaygısı güttüğü söylenemez. Onun dışında çok az da olsa birtakım hareketlerle ancak geriye gidişi vermeyi düşündüğü, ancak bu da sadece birkaç

¹²⁶ Ahu Antmen a.g.e. s. 47

çalışması ile sınırlı kaldığı söylenebilir. Berkel kavramsal işlerinde yalnızca birkaç rengi kullanarak çalışmalarını oluşturmuştur. Picasso ise farklı birçok rengi tuvalinde denemekten kaçınmamıştır.



Resim 88: Pablo Picasso, Soytarı, 1915, 183.5x105.1 cm, Tuval üzerine yağlıboya,

“Picasso'nun bazı çalışmalarında gündelik yaşamdan nesnelere ekleyerek yaptığı çalışmaları vardır. Bunların yanında boya ve fırça kullanarak tıpkı kesilip yapıştırılmış kağıt parçaları gibi renkli alanlar oluşturarak yaptığı işleri de mevcuttur. Bu işlerle bireşimci kübizmi doruk noktasına taşımıştır. Daha önceden konu edindiği palyaçolar ve sirk elemanlarının devamı niteliğinde olan Soytarı çalışması kolaja benzeyen fırça tekniği ile yapılmış bir çalışmadır. Bu resimde kendilerini çevreleyen siyah fon üzerinde birbirinden bağımsız gibi yüzen renk

alanları ile karşı karşıyayız. Picasso soyтарыyla resmin kenarı arasında bir bağlantı kurmamaya özen göstermiş. Bu resimde soytarının ayırt edilebilmesinin nedeni, soyut biçimlerin arasında doğalcı kırıntılar bulması değil. Soyтары giysisinde görmeye alışkın olduğumuz ve neredeyse bir marka gibi soyтарыyı tanımlayan deseninin gerçek yaşamda da soyut özellikler taşımasıdır.”¹²⁷



Resim 89: Sabri Berkel, Zeybek, 1955, 95x66cm, mukavva üzerine yağlıboya

Berkel'in Zeybek çalışmasında parçalanmış alanlar bulunmasına rağmen Analitik Kübizm anlayışı ile oluşturulmuş olduğu söylenebilir. Her ne kadar eser içeriğinde var olanı parçalama anlayışı da olsa kendi içinde bir takım kolaj etkilerinin fırça ile oluşturulmuş olduğu da gözlemlenir. Tek farklılık bu parçalar düzgün geometrik şekillerden kurgulanmıştır. Soyтары'ya göre Zeybek'in mekân anlayışlarında da farklılıklar dikkati çeker. Zeybek'te derinlik çizgileri, tek kaçış noktalı düzgün bir perspektif anlayışı ile oluşturulmuş. İzleyicinin gözünde renkli, heyecanlı bir ortamı yaratmış olma ihtimalini göze alarak sol kısımda sarı ince bir alana ışık verildiği söylenebilir. Soyтары kıyafeti üzerindeki motiflere benzer giysi

¹²⁷ Ingo F. WALTHER (2000), *Picasso*, (A. Antmen Çev.), Remzi, Taschen, Kitabevi, İstanbul, 2005, s 44

hareketleri Zeybek'in kıyafetinde de az da olsa bellidir. Özellikle gövdede geleneksel kıyafetli figürün gömlek bağını oluşturan oval çizgiler buna örnek gösterilebilir. Bunu yanı sıra Zeybek'in şapkasının şekli ve başına doladığı kısmı da simgesel olarak Zeybeği tıpkı soytarının işlemeleri gibi anlatır.



Resim 90: Pablo Picasso, Üç Müzisyen, 1921, Tuval üzerine yağlıboya, 200.7x222.9cm

Berkel ile Picasso'nun sanat anlayışlarında birbirine benzer olan az özelliklerinden biri de Picasso'nun tuval yüzeyine, Berkel'in linol baskılarına benzer etkilerde çalışma üretmiş olmasıdır. Zira Berkel'in bazı linol eserleri incelendiğinde, dokusuz olduğundan yağlıboya tekniğini andırmasına rağmen; Picasso'nun linol baskı olarak nitelendirebileceğimiz tekniğe has benzer dokuları ise yağlıboya olabilmektedir. Berkel'in bu tip kaligrafik soyutlarında kompozisyon genelde kapalı niteliktedir. Arka kısmına zemin boyası, ön kısmında ise oluşturmuş olduğu soyut hareket ve renkleri bulunmaktadır.



Resim 91: Pentür, 1957, 163x130cm, mukavva üzerine yağlıboya



Resim 92: Üç Müzisyen, 1921, 200.7x222,9cm, Tuval üzerine yağlıboya

“1921 yılında Picasso'nun Kübizm'i geride bıraktığının düşünüldüğü bir dönemde yaptığı bir resmin, kübizm doruğu nitelenmesine şaşmamak gerekir. Üç

Müzisyen adlı resminde Picasso, kübist bir resme konu olarak bir insan topluluğunu seçer. Üç tipin müzik çaldığı bir anı konu alan eser onu taşıyan biçimlerin parçalanmışlığı ile doğrudan bağlantılıdır. Bunun anlamı, figürleri çözebilmek için bir soyutlama süreci yaşamamız gerektiğidir. Başka bir deyişle, bu resim belli işaretleri tanıdıktan sonra anlamlandırılabilir: Yüzler maskelerin ardında saklanmış, ayaklar resmin alt kenarında yan yana duran köşeli biçimlerden seçilebiliyor. Eller beş çatalı nesnelere gibi betimlenmiş. Müzik aletleri her zaman Kübizm'in başlıca konularından biri olmuştur zaten.”¹²⁸ Berkel'in çalışmalarında tek bağlantılı kaligrafik motiflerden farklı olarak Picasso yenilenen aynı renkli motiflerini çalışmalarında tercih etmiştir. Her iki ressamda da bolca görülen motif unsurları böyle durumlarda birbirinden ayrıldığı gözlemlenebilir. Kübizmin bu zamanlarına tanıklık edip eserler üreten Picasso'nun bu süreçler içerisinde eski tavrı olan üç boyutlu kavramları iki boyutlu yüzey üzerine geometrik şekillerle aktarma çabasının kırıldığı söylenebilir. Zira Üç Müzisyen çalışmasında düz zeminleri kullanmayı tercih eden ressam derinlik kaygısını ani renk değişimleri ile verdiği görülmektedir.

¹²⁸ Walther I.F. a.g.e. s. 57

SONUÇ

Dünya üzerinde 19 y.y. da yaşanmaya başlanan modernlik süreci sanatta da birtakım değişimlerin olmasını sağlamıştır. Bu anlayışla birlikte sanatçılar oluşturmuş oldukları yapıtlarda klasik anlayışlarını değiştirmişlerdir. Genel anlamıyla görünmeyeni, var olmayanı yansıtmayı amaçlamışlar, yeni tasarımlar ve bunları eserlerinde kullanacakları yeni öğeler yaratmışlardır. Farklı bakış açıları ve doğada bulunan nesnelere iyiden iyiye uzaklaşan sanatçılar, deformasyonu da işlerinin içerisine dahil etmişlerdir. Deforme etmenin yanı sıra yeni kompozisyonlar için geometrik şekillerden ve bunlara uyumlu renklerden faydalanmışlardır. Bu değişim ile artık her sanatçı kendi tarzını daha özgün bir dille yaratacak, dünyasını dilediği kurgu ve malzeme ile oluşturabilecektir.

19. y.y. da soyut sanatın, Avrupa'da gelişmesi ile birlikte Türk Resim sanatı da bu durumdan etkilenmiştir. Bu etkilenme Türk ressamlarımızın birçoğunun Avrupa'dan eğitim alması ile gerçekleşmiş, ülkeye döndüklerinde bu anlayışı yaygınlaştırmışlardır. Soyut resmin ülkede yaygınlaşmasını sağlayan en güçlü topluluk ise şüphesiz d grubudur. Bu grup içerisinde birçok ressamımız Avrupa'da eğitim görmüş ve Türkiye'ye öğrendiklerini taşımış soyut anlayışı benimsetmiştir.

d grubu içerisine sonradan katılmış olan ve grup'un çalışma mantığını en iyi şekilde kavrayan resamlardan bir tanesi de Sabri Berkel'dir. Berkel Üsküp'te doğup oranın kültür ve dili ile gençlik dönemini geçirmiş bir sanatçıdır. Gençlik döneminde Floransa'da başladığı sanat eğitiminde çok çalışmış, klasik anlamda dahi birçok eser üretmiştir. Üretkenlik ve çalışkanlığının yanı sıra onu diğer resamlardan ayıran en önemli ayrıcalığı gençlik dönemini Avrupa'da geçirip, ünlü ressamların eserlerini birebir inceleme fırsatı bulmasıdır.

Berkel Avrupa'da geçirdiği eğitim yıllarından sonra 1935'te Türkiye'ye gelir. Çok kültürlü bir yapı ve almış olduğu sanat eğitimi ile çalışmalarına devam eder. Eğitim aşamalarında klasik anlamda birçok çalışma üretip desenini en güçlü seviyeye çıkararak Berkel özellikle portre ve oto portrelerde kendini geliştirmiştir. Bu konuda bıkmadan usanmadan tekrarlar yapmıştır. Saplantı haline geldiği bu tekrarları sadece bu çalışmalarında değil ileri dönemlerindeki eserlerinde de uygulamıştır.

Eğitim aldığı zamanlardan sonraki süreçte çalışmalarını etkilenmelerle sürdüren Berkel, kendini bulma aşamalarında birçok sanatçıdan ilham almıştır. Andre Derrain, Matisse, gibi ünlü ressamın eserlerindeki doku anlayışları Berkel'in çalışmalarında da yansımıştır. Bu kimlikten yavaş yavaş sıyrılan sanatçımız parçalı ilk soyut denemelerini bu dönemde gerçekleştirmiştir. Belirli bir kompozisyonu renk arayışları içerisinde parçalamış keskin geçişlerle eserlerine hareketlilik sağlamıştır. Bu geçişler her ne kadar geçişsiz olursa olsun bu parçalanmayı Berkel renk bilgisi ile toparlamayı bilmiştir. Genel anlamda Analitik Kübizmi benimseyen ressam natüremort çalışmalarının birçoğunu bu dönemde üretmiştir. Bu döneminin devamlılığında analitik kübizme bağlantılı daha bir çok eser üreten Berkel, ileride adının anılacağı işlerinin bir kısmını üretmiştir. Soyutladığı natüremortlarının yanında Türk insanının gündelik yaşam halini ele alarak tuvaline taşımıştır. Birçok denemeler yaparak bu anları soyutlamış, aynı konuyu tekrar da ele aldığı olmuştur. Türk insanının duruşunu, karakterini, çalışkanlığını, paletindeki renklerle bu dönemde birçok açıdan ele almıştır.

Bu üsluptaki soyutlamalarından sonraki aşamada Berkel tarzını tam anlamıyla oturtmuştur. Sanat yolunca çok uzun yollar kat etmiş olan sanatçı, salt soyut çalışmalarını uzun bir süreçte oluşturacaktır. Soyut çalışmalarının ilk evresinde titrek çizgiler kullanarak kaligrafik tasarımlar oluşturmuş, bunu da giderek kontur çizgileri haline dönüştürmüştür. Bir süre kontur çizgileriyle bir çok iş çıkaran sanatçı dönem dönem serigrafiye de el atmıştır. Titrek çizgiler bir süre sonra kendini kalın geniş alanlı bölümlere bırakmıştır. Siyahı özellikle bu dönemde kullanmaya çalışan Berkel geri kalan diğer alanlarda daha canlı renkler kullanmayı yeğlemiştir.

Basamaklı sanat yaşamının bu son evresinde çok farklı çalışmalar denemiş olan Berkel bir süre lekeci anlayışta çalışmalar çıkarmıştır. En dışa dışavurumcu işlerini çıkardığı çalışmalarında bazen tek bir renk ile lekesini yüzeye aktarmıştır. Amorf yapılarıyla yine serigrafiler üreten sanatçı aynı anda kaligrafik öğelerle bağımsız hareketlerini yansıtmıştır. Bu dönemden sonra Berkel sanat hayatının sonlarına doğru yaklaşmış, lekesel, işleri olan spontane işlerinden sıyrılmıştır. Bundan sonraki aşamalarda biçime ve renge yönelen sanatçı geometrik işlerini öne çıkarmıştır. Biçimlerin renkle anlam kazandığı bu dönemde birbirlerinden bağımsız öğeler ile eserlerini oluşturmuştur. Kompozisyon öğelerindeki bu ayrımı renkle toparlamış benzer tasarımları farklı renk varyasyonları ile denemekten çekinmemiştir.

Tüm sanatçıların gelişim ve olgunlaşma sürecinde olduğu gibi; Berkel de, hem Türk hem de yabancı sanatçıların tarzından ya da çalışmalarından etkilenmiştir. Türk ressamlarımızdan etkilendiği kadar Avrupa'lı ressamlardan da etkilenmesinin en önemli sebebi, Berkel'in İtalya'da eğitim almasıdır. Türk ressamlarımızdan da, d grubu'ndan birkaç sanatçı ile sanat bağı kurulabilir. Bu bağı oluşturan en önemli etmen o sanatçıların da Berkel gibi soyut resim anlayışı ile çalışmalarını oluşturmasıdır.

Berkel ile d grubu ressamlarından Nurullah Berk'in sanat anlayışlarındaki uyum fazlasıyla görülebilir. Özellikle figür soyutlamalarındaki benzerlik her iki ressamdaki kurgu ve kompozisyon bağımlı gözler önüne serer. Oluşturulan çalışmaların biçimsel yönünün yanı sıra konusu itibari ile de her iki ressam birçok yönden kesişir. Her iki ressamda Türk kültür yapısı farklı açılardan ele almış motiflerle işlenmiştir. Bir başka d grubu ressamlarından olan Fahrünissa Zeid Berkel arasında soyutlama bağlamında bir ilişki kurulabilir. Zeid'in yüzeyi kaplar nitelikteki karmaşık yapıları, Berkel'in titrekle kontur çizgileri ile zaman zaman da oluşturulan sistematik soyutları bulunmaktadır.

Figüratif soyutlamalar bağlamında d grubu ressamlarından Salih Urallı ve Cemal Tollu ile Berkel'in sanatsal ilişkileri bulunduğu düşünülebilir. Urallı'nın

objeleri soyutlayarak yaptığı çalışmaları, Tollu'nun ise portre ve oto portrelerindeki karikatür vari havası Berkel'in birçok çalışmasıyla benzer özellikler taşıdığı söylenebilir. Tüm bu benzer tutumların yanı sıra çalışmalar genelinde farklı yapı ve oluşumların da varlığı göz ardı edilmemiştir.

Berkel'in çalışmalarında Türk ressamlarımızın yanı sıra yabancı ressamlarımızdan da etkiler bulunmaktadır. Bunun en açık örneği Cezanne'nin çalışmalarıyla görülür. Zaten Cezanne soyut resmin babası olarak anılmış, zamanının birçok ressamını etkilemiştir. Öyle ki Berkel'in natürmortlar ve peyzajlarında Cezanne'nin etkisi görülmektedir. Soyut resmin bir diğer öncüsü olan Wassily Kandinsky de soyut çalışmaları ile tarihe geçmiştir. Müzik ile matematiği sanatla harmanlamasını bilen Kandinsky'nin soyut çalışmalarındaki etkiler ve kompozisyon kurgularının Berkel'i etkilediği düşünülebilir. Salt soyut çalışmalarda birçok benzerlik dikkati çekerken Kandinsky'nin kendi sanat gelişimi sürecinde birçok çalışma ile de Berkel'den ayrıldığı söylenmelidir.

Yabancı ressamlardan Cezanne ve Kandinsky dışında Berkel'in çalışmalarında Mondrian ve Picasso'dan etkilerde görülür. Bunun en açık örneği Piet Mondrian'ın özellikle serigrafî tekniği ile uyguladığı ızgara mantığıdır. Bu mantık Theo Van Doesburg'tan çıkmış olsa da sanat tarihi içerisinde daha öne çıkan isim Mondrian'dır. Berkel bu mantığı bir örtü niteliğinde denemiştir. Bunun yanında Mondrian'ın kare kompozisyonlarına karşılık Berkel'in üçgenler ve bunun gibi bazı geometrik şekillerle kompozisyonunu oluşturduğu çalışmaları mevcuttur.

Picasso'yla ise Berkel'in sanat anlayışları incelendiğinde arada çok büyük farkların bulunduğu görülmüştür. Özellikle Picasso'nun sıra dışı sanat anlayışı ile Berkel'in perspektifi, her iki sanatçıyı da çok ayrı konumlara göndermiştir. Öyle ki kübizm noktasında dahi sanatçılarda benzerlikleri arıyor olabilmek güçtür. Yalnızca bazı kolajlı yapılarda ve simgesel motiflerde benzerlikleri bulunan her iki sanatçının da sanatta üretkenliğe önem verdiği görülmektedir.

Türk Resminde çok önemli bir yer tuttuğu çalışkanlığı ile ön plana çıkan Berkel, sanat hayatı boyunca sürekli modern olanı aramıştır. Sağlam resim bilgisi ve yeni kurguları ile soyut sanata ülke içerisinde can vermiştir. Bir sanatçının gelişim evrelerindeki basamaklı yapıyı çok net bir biçimde görebileceğimiz Berkel, yeni teknikleri ve tekrarlı kompozisyonları ender kullanabilen ressamlarımızdandır. Zamanının birçok ressamından gerekli olan şeyleri sanatına katarak kendini geliştirmiş, bu gelişim içerisinde ise kendi kültür ve geçmişini asla reddetmemiştir. Bu sebepten dolayıdır ki onun bu anlayış ve stilinden etkilenen birçok sanatçı bulunmaktadır. Genç kuşaklara da çok önemli eserler ve tertemiz kişiliği ile düzgün bir geçmiş bırakan Berkel, her sanatçının arzuladığı üretkenlik ile örnek oluşturmaktadır.

KAYNAKÇA

- AKBULUT Durmuş, “*Resim Neyi Anlatır?*“, İstiklal Kitabevi, İstanbul 2006
- AKDAĞLI Serpil “*1950 Sonrası Türk Resminde Soyut Eğilimler*” Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat dalı Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Erzurum, 2007
- ANTMEN Ahu, “*20. Y.y. Batı Sanatında Akımlar*”, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2009
- ARSEVEN Celal Esad, “*Türk Sanatı Tarihi*“, Cilt: II, I, İstanbul 1959
- ARTE Leonardo, “*Ekspresyonistler, Sanatçı gruplar, başyapıtlar*” Çev: Durdu Kundakçı”, Dost Yayınevi, Ankara, 2002
- ARTE Leonardo, “*Kandinsky, Soyut Sanatın Öncüsü*” Çev: Özge Özbek”, Ankara, Dost Yayınevi, 1999
- ARTE Leonardo, “*Picasso Sanata Adanan Bir Yaşam*” Çev: Cemal Kaan EMEK, Ankara, Dost Yayınevi, 1999
- ATAGÖK Tamur, “*Beş Özel Koleksiyon ile 1950-1970 Dönemi Türk Resmine Bakış*”, Artist Dergisi, Temmuz-Ağustos, 2007, S.7
- ATİK Hatice, “*Türk Resminde Plastik Bir Dil Olarak Soyutlama*“, Mimar Sinan Üniv. Sosyal Bil. Enst. Resim Ana Sanat Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2004
- BAŞKAN Seyfi, “*19.Yüzyıldan Günümüze Türk Ressamları*”, Ankara, 1991
- BAŞKAN Seyfi, “*Osmanlı Ressamlar Cemiyeti*”, Ankara, 1994,
- BAŞKAN Seyfi, “*Türk Ressamları Dizisi: I*”, Türk Tarih Türkiye İş Bankası Yayınları Kurumu Basımevi, Ankara, 1989

BAYRAK Tekin, “*Çağdaş Türk Resminde Kübist Eğilimler*”, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Erzurum, 2006

BEKSAÇ Engin, “*Avrupa Sanatına Giriş*”, Troya Yayınları, İstanbul 1994

BERGER John, “*Görme Biçimleri*” Çev: Yurdanur Salman, 12.Basım, Metis Yayınları, İstanbul 2006

BERGER John, “*Görünüre Dair Küçük Bir Teoriye Doğru Adımlar*”, Çev: Bülent Somay, 3. Basım, Metis Yayınları, İstanbul 2007

BERK Nurullah “*50. Yılda Resim Sanatımız ve Gelişmeleri*” , Kültür ve Sanat Dergisi, İstanbul 1973

BERK Nurullah, “*Sabri Berkel Üstüne*” İDGSA sergi broşürü başyazısı

BERK Nurullah, TURANİ Adnan, “*Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*“, Cilt: 2, Tıglat Yayınevi, İstanbul 1981

BERK Nurullah, “*Türk ve Yabancı Resminde İstanbul*”, İstanbul, 1977

BERK Nurullah, “*Türkiye’de Resim*”, İstanbul, 1943,

BERKEL Sabri, “*Yeni İnsan*”, 1963, İDGSA yayını, 1977,

BEYKAL Canan, “*86 Yıllık Bir Yalnızlık Sona Erdi*”, Cumhuriyet, 9 Ağustos 1993

BEYKAL Canan “*Dönemler I (1930-1955)*” İstanbul 2006

BEYKAL Canan “*Dönemler II (1955-1990)*” İstanbul 2006

BEYKAL Canan, “*Sabri Berkel de Sonsuzluğa Adım Attı*”, Gösteri Dergisi, Eylül 1993,

ÇAĞLIYAN Süleyman, “*1970 Sonrası Türk Resim Sanatında İnsan Figürünün Tematik Bağlamda Değerlendirilmesi*” Mimar Sinan Güzel Sanatlar Sosyal Bilimler Üniversitesi AnaSanat Dalı Resim Programı Basılmamış Yüksek Lisans Eser Metni) İstanbul 2010

DERVENT Utku, “*Soyut Resimde Geometrik Kurgu ve Serigrafik Çeşitleme*”, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Ana Sanat Dalı Resim Programı, Yayımlanmamış Sanatta Yeterlilik Eser Metni, İstanbul 2005

ECO Umberto, “*Güzelliğin Tarihi*”, Çev: Ali Cevat Akkoyunlu, Gülseren Devrim, Halil Beytaş, Kadriye Göksel, Sait Maden, Seynan Levent, Tankut Gökçe, Ülkem Özge Sevgilier) Doğan Kitap, İstanbul, 2006

ECO Umberto, “*Çirkinliğin Tarihi*”, Çev: Anaca Uysal Ergün, Özgü Çeliki Arıcan Uysal, Elif Nihal Akbaş, Melike Barsbey, Kültigin Kaan Akbulut, Duygu Arslan, Berna Yılmazcan, Doğan Egmont Yayıncılık, 2007, İstanbul

“*Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*”, Cilt III. YEM Yayınları

ELMAS Hüseyin, “*Çağdaş Türk Resminde Minyatür Etkiler*”, Konya, 2000,

ERGÜVEN Mehmet, “*Yoruma Doğru*“, 2.Basım, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul, 2002

ERGÜVEN Mehmet, “*Görmece*“, 2.Basım, Metis Yayınları, İstanbul 2007

EROL Turan, “*Nurullah Berk Üstüne*”, Boyut, Sayı:12 Nisan 1982 Ankara

ERSAĞDIÇ Yıldız, “*Lirik Görüntüler*” Artist Dergisi, Nisan 2007, S.4/77, s. 56.

ERSOY Ayla, “*Günümüz Türk Resim Sanatı*” , Bilim Sanat Galerisi Yayınları, İstanbul 1998

GENÇ Mehmet Ali, “*Türk Resminin Batılılaşma Sürecinde d grubu Ressamlarının Rolü*” Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim dalı Basılmamış Yüksek Lisans Tezi Van 2006

GERMANER Semra, “*Cumhuriyet Döneminde Resim Sanatı*” Cumhuriyetin Renkleri, Biçimleri, İstanbul, 1999

GIDDENS Anthony, “*Modernliğin Sonuçları*”, Çev: Ersin Kuşdil, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2010

GOMBRICH Ernst H., (1997), “*Sanatın Öyküsü*”, Çev:E. Erduran, Ö. Erduran, İstanbul, Remzi Kitabevi, 2002

GÖKTEPE Mehmet, “*Türk Resminde Figüratif Eğilimler*”, Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Van, 2000

İLERİ Cem, “*Cezanne*”, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2009,

İNDİRKAŞ Zühre, “*Ana Tanrıçalar, Kybele ve Çağdaş Türk Resmindeki İzdüşümleri*”, 2001 Ankara

İPŞİROĞLU Nazan - İPŞİROĞLU Mazhar Ş., “*Sanatta Devrim*“, Ada Yayınları, İstanbul 1978

İPŞİROĞLU Nazan, “*Resimde Müziğin Etkisi*“, 3.basım, Yirmidört Yayınevi, İstanbul 2006

İŞGÖREN Sevgi “*Resimsel Soyutlama da Kurgu Farklılıkları ve Geometrik Oluşumlar*”, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Anabilim dalı, Kocaeli, 2007

KALKAN Müberra, “*Resim Sanatında Soyutlama*”, Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Plastik Sanatlar Programı Anasanat Dalı Basılmamış Yüksek Lisans Tezi Kocaeli 2006

KAPLANOĞLU Lütfü, “*Özne ve Nesne İlişkisi Bağlamında, Kübizm, Fütürizm ve Dada*”, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Erzurum, 2008

KARAYAĞMURLAR Bedri, “*Nurullah Berk Ve Kübizm*”, D.E.Ü. Buca Eğitim Fakültesi - İZMİR 2001

KLEE Paul, “*Çağdaş Sanat Kuramı*” Dost Kitabevi Yayınları, 2006

KURT Efe Korkut, “*Çağdaş Türk sanatında Soyut Resim*”, İstanbul Teknik Üniversitesi Basılmamış Yüksek Lisans Tezi İstanbul, 2008

KÜÇÜK Mehmet,” *Postmodernin Modern Karakteri ya da Dönemleştirmenin İronisi*”, 1993,

LEPPERT Richard, “*Sanatta Anlamanın Görüntüsü*”, Çev: İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2009,

LHOTE Andre, “*Sanatta Değişmeyen Plastik Değerler*”, Çev: Kaya Özsezgin, İmge Kitabevi, Ankara 2000

LITTLE Stephen, (2010)” *...İzmler Sanatı Anlamak*”, Çev: Derya Nüket Özer, İstanbul, YEM Yayıncılık,

LYNTON Norbert, “*Modern Sanatın Öyküsü*”, Çev: Cevat Çapan-Sadi Özdiş, 1. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul 1982

NONHOFF Nicola, (2005) “*Cezanne*”, Çev: S. Bulutsuz, Çev. Literatür Yayıncılık, İtalya, (2005),

ÖZKAN Özlem, “*20.Yüzyıl Resim Sanatında Soyutlama*”, Mimar Sinan Üniv. Sosyal Bil. Enst, Resim Ana Sanat Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2002

ÖZSEZGİN Kaya, “*Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*”, Cilt:3, Tıglat Yayınevi, İstanbul 1982

ÖZSEZGİN Kaya, BERK Nurullah, “*Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi*”, İş Bankası Kültür Yayınları, Sayı: 11 1983

ÖZSEZGİN Kaya, ASLIER Mustafa, “*Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*”, Cilt.4, Tıglat Yayınevi, İstanbul 1989

ÖZSEZGİN Kaya, “*20.y.y İkinci Yarısında Türk Sanatı*” İstanbul Sanat Müzesi Vakıf Yayını, İstanbul 2001

ÖZSEZGİN Kaya, “*Cumhuriyet’in 75 Yılında Türk Resmi*”, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları

RENDA Günsel, EROL Turan, “*Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*”, Tıglat Yayınevi, Cilt: I-II-III-IV-V, İstanbul 1981

RICHARD Lionel, “*Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi*”, (Çev: Beral Madra, Sinem Gürsoy, İlhan Usmanbaş), 3.basım, Remzi Kitabevi, İstanbul 1999

SENNET Richard, “*Gözün Vicdanı*”, Ayrıntı Yayınları, 1999,

SONTAG Susan, “*Sanatçı: Örnek Bir Çilekeş*”, Çev: Y. Salman - M.N. Sökmen, Metis Yayınları, İstanbul 1998

ŞAHİN Tahir Erdoğan, *Sanat Tarihi*, İstanbul, 1995,

ŞERBETÇİ Feray, “*d grubu sanatçılarının Türk resim sanatının gelişim sürecine kazandırdığı farklı bakış açıları*”, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Güzel Sanatlar Resim-iş Eğitimi Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Ocak 2008

TANSUĞ Sezer “*Çağdaş Türk sanatına Temel Yaklaşımlar*”, Bilgi Yayınevi, 1997, Ankara

TANSUĞ Sezer, “*Sanata Yaklaşım*“, Künmat Yayınları, İstanbul 1976

TANSUĞ Sezer, “*Türk Resminde Yeni Dönem*“, Remzi Kitabevi, İstanbul 1988

TANSUĞ Sezer, “*Çağdaş Türk Sanatı*“, 5. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul 1999

TANSUĞ Sezer, “*Resim Sanatının Tarihi*“, Remzi Kitabevi İstanbul 1993

TURAN Güven, “*Çerçevenin Dışından*“, YKY, İstanbul 2004

TURANİ Adnan, “*Balı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatı*“, Türkiye İş Bankası Yayınları, Ankara 1977

TURANİ Adnan, “*Dünya Sanat Tarihi*“, Remzi Kitabevi, İstanbul 1992

TURANİ Adnan “*Resim Sanatının Mutlu Kölesi*“, Kahramankaptan Şefik Resmigeçit, Ressam Söyleşileri, Ankara, 2001

TURANİ Adnan, “*Sanat Terimleri Sözlüğü*“, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2000

TUNALI İsmail, “*Felsefenin Işığında Modern Resim*“, Remzi Kitabevi, İstanbul 2011

TUNALI İsmail, “*Estetik*”, 4.basım, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1996

TUNALI İsmail, “*Sanat Ontolojisi*”, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 2002

WALTHER Ingo F. (2000), “*Picasso*”, Çev: Ahu Antmen, Remzi, Taschen, Kitabevi, İstanbul, 2005

WASSILY Kandinsky, “*Sanatta Zihinsellik Üzerine*”, Çev: Tefik Turan, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1993

WOLF Norbert, “*Dışavurumculuk*”, Çev: M.T. Yalım, İstanbul Remzi Kitabevi, 2005

WORRINGER Wilhem, “*Soyutlama ve Özdeşleşim*”, Çev: İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, İstanbul 1983

YASA YAMAN, Zeynep, “*d grubu 1933-1951*”, Yapı kredi Yayınları, 2. Baskı, İstanbul, 2006

YILMAZ Nilüfer Tuba, “*Türkiye’de Soyut Sanatın Gelişimi İçerisinde Burhan Uygur’un Yeri*” Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Resim Anabilim dalı Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Edirne 2009

YUMUL Arus “*Araf ta Kalanlar*”, Doğu-Batı "Kimlikler", 2003,

YURTAN AYGÜN Pınar “*Sabri Berkel’in Türk Resmindeki Özgün Yeri*” (Çevrimiçi)

http://www.aplusyasadam.com/index.php?option=com_content&view=article&id=153:saberk&catid=44:resim&Itemid=166 02.01.2011

YÜCEL Atilla, “*Günümüz Türk Mimarlığında Tarih Yorumu*”, Boyut Dergisi S.3/20, Şubat 1984,

YÜKSEL Nilgün, “*1945-1960 Paris Soyut Sanat Ortamı ve Türk Sanatçılar*”, Mimar Sinan Üniversitesi Sos. Bil. Enst, Sanat Tarihi Ana Sanat Dalı, Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Programı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2002

http://4.bp.blogspot.com/_4j_ckBMVImc/SWJTJ8hME5I/AAAAAAAAA3g/jUfwU2DK5jo/s800/gpc_work_large_800.jpg (12.03.2011)

http://farm4.static.flickr.com/3530/3257586498_c28e5b4b43.jpg (13.05.2011)

<http://img507.imageshack.us/img507/3750/imagehandlerashxyw8.jpg> (05.01.2011)

http://turkresmi.com/pdf_dosyalari/nurullah_berk.pdfs.2 (22.12.2010)

http://www.alka.com.tr/alphtml/pablohtml/index_picasso.asp?page=icerik&id=24
(20.03.2011)

http://www.allposters.com.tr/-sp/Mavi-Ile-Kompozisyon-Composition-with-Blue-c-1935-Posterler_i915273_.htm (03.03.2011)

http://www.tuncasanat.com/a/dyimg/efforts_normal/sali2.jpg (12.01.2011)

http://www.turkishpaintings.com/content/mod_images/painters/works/large/zeid_01.jpg
(02.02.2011)

<http://www.turkresmi.com/resimler/440.jpg> (10.01.2011)