

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



**20. YÜZYIL SOYUTLAMA SÜRECİNDE
GEOMETRİK BİÇİMLEMENİN TÜRK RESİM
SANATINA YANSIMASI**

ŞEYDA ŞENER

TEZ DANIŞMANI
YRD. DOÇ. DR. İBRAHİM DİNÇELİ

EDİRNE 2010

Tezin Adı: 20. yüzyıl soyutlama sürecinde geometrik biçimlemenin Türk resim sanatına yansması

Hazırlayan: Şeyda ŞENER

ÖZET

20.yüzyıla kadar görülen klasik sanat anlatımları, bu yüzyılın başında değişmiş ve klasik anlatım yerini resimsel araç olan renk, çizgi doku gibi öğelerin yüzey üzerinde kendi aralarındaki ilişkisine bırakılmıştır. Teknolojik gelişmelerin ressamı işsiz bırakmış ve fotoğraf makinesinin yaşama katılmasıyla değişen şartlar ressamı üslup arayışlarına itmiştir.

Kübizm ile başlayan geometrik biçimlemeler sonucunda tamamen evrensel bir anlatıma yönelen geometrik düzenlemeler yapılmıştır. Maddenin özü olarak kabul gören geometrik form ile basite indirgenen nesnelere yeni anlatım dilini oluşturmuşlardır. Süprematizm, De Stijl, Bauhaus, konstruktivizm gibi eğilimlerle Avrupa’da güçlenen bu anlatım dili II. Dünya savaşının patlak vermesiyle Amerika’da gelişim göstermiştir.

Avrupa’da yaşanan gelişmelerin ülkemizi etkilememesi düşünülemezdi. Ancak bu etkilenme eşzamanlı olmamıştır. Avrupa’daki gelişmeleri 50 yıl geriden takip eden Türkiye, ancak 1950 yılında geometrik soyutla tanışabilmiş ve Adnan Çoker, Cemal Bingöl gibi sanatçıların çabalarıyla ülkemizde can bulmuştur. 1950 yıllarında tabiri caizse kabuk değiştiren Türkiye, çok partili yaşamın verdiği özgürlükçü ve demokratik ortamın avantajını kullanarak kapılarını gelişime açık tutmuştur. Sanatçılar Avrupa’dan gelen soyut eğilimleri özümseyerek öz kültürümüzle harmanlamış ve kendi üsluplarını oluşturmuşlardır.

Anahtar Kelimeler: Batı Sanatı, Soyut Kavramı, Geometrik Biçimleme, Batı Etkisindeki Türk Resim Sanatı

Name of Thesis: The Reflection of Geometric design into Turkish Painting in the 20th Century Abstractionism Period

Prepared by: Şeyda ŞENER

ABSTRACT

Conventional expression of art until the 20th century have changed at the beginning of the century and it has been replaced by pictorial means such as colour drawing and texture within their relationship on the surface. Due to the technological advances, painters have been unemployed and cameras causing changes in life made painters look for new styles

As a result of geometric design started with cubism, geometric adjustments, completely aiming global expression, were made. Objects degraded as simple with the geometric design, which is accepted as the core of the object, have formed the new way of expression. This way of expression gaining strength with the trends like suprematism, De Stijl, Bauhaus, Constructivism had also flourished in America with the outbreak of world war II.

It was certainly unavoidable in Europe. However, our getting affected by the developments in Europe didn't come true concurrently. Türkiye, following the latest developments in Europe 50 years backward, knew about geometric abstractionism only in 1950 and it was put into practice by the artists Adnan Çoker and Cemal Bingöl. In 1950s Türkiye, as the phrase goes changing its shell, opened the doors to developments with the advantage of democratic and liberal medium provided by the multi-party system. Turkish artists internalising the abstract trends in Europe blended them with our own culture and created their own styles.

Key words: Western Art, abstractionism, Geometric Design, Turkish Art of Painting Affected by the Western Art

ÖN SÖZ

20. yüzyılda bilimsel, teknolojik, ekonomik, psikolojik ve sosyal alanlarda yaşanan değişimler sanatı da etkilemiştir. Soyut kavramının özem kazandığı bu yüzyılda ortaya çıkan, kübizm temelli geometrik soyut sanat gelişme göstermiştir. Bu tezin amacı, geometrik biçimlemenin oluşumuna neden olan gelişmeleri inceleyerek Türk resmi üzerindeki etkisini araştırmaktır.

Avrupa'da var olan ekonomik, sosyal ve kültürel yapının ülkemizden çok farklı oluşu geometrik biçimleme ile çok geç tanışmamıza neden olmuştur. Araştırmamda, 1950'li yıllarda tanıştığımız geometrik soyutlamaların, sanatçılarımızı nasıl etkilediği ele alınmış ve nedenleri sorgulanmıştır.

Bu tezin hazırlanması sırasında, yardımlarını esirgemeyen hocam Yrd. Doç. Dr. İbrahim Dinçeli'ye, çalışmalarında gösterdiği disiplin ve titizlik ile bana örnek olan hocam Yrd. Doç. Dr. Deniz Bayav'a, kendimi geliştirmemde bana yardımcı olan tüm hocalarıma, her zaman yanımda olan aileme, bana resmi sevdiren teyzem Cansel Yılmaz'a, yardım ve desteğini her zaman hissettiğim ve kardeşim kadar yakın bulduğum dostum Figen Girgin'e son olarak da beni yalnız bırakmayan tüm sevdiklerime teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	I
ABSTRACT.....	II
ÖNSÖZ.....	III
İÇİNDEKİLER.....	IV
RESİMLER LİSTESİ.....	VII

BÖLÜM I

1.Giriş.....	1
1.1.Problem.....	2
1.2.Amaç.....	3
1.3.Önem.....	3
1.4.Sınırlılıklar.....	4
1.5.Tanımlar.....	4
1.6.Araştırma Modeli.....	5

BÖLÜM II

RESİM SANATINDA SOYUTLAMA VE GEOMETRİ

2.1. Kavram Olarak Geometri ve Doğadaki Yansıması.....	7
2.2. Kavram Olarak Soyut ve Soyutlama.....	9
2.3. Geometrik Formların Sanatsal Biçimlere Yansıması.....	11

BÖLÜM III

20.YÜZYIL AVRUPA RESMİNDE SOYUTLAMA VE GEOMETRİK BİÇİMLERE GEÇİŞ

3.1.20.yüzyıl içinde Soyut Kavramının Belirlenmesi.....	16
3.2. Batı Sanatında Soyutlama Süreci ve Modernleşme.....	18
3.2.1. Kübizm.....	31
3.2.1.1. Analitik Kübizm.....	38
3.2.1.2. Sentetik Kübizm.....	42
3.2.2. Orfizm.....	45
3.2.3. Soyut Sanat.....	46
3.3. Avrupa'daki Geometrik Soyut Sanat Eğilimleri.....	51
3.3.1.Süprematizm	51
3.3.2.Konstrüktivizm.....	54
3.3.3. De Stijl.....	58
3.3.4. Bauhaus.....	60

BÖLÜM IV

20.YÜZYIL'DA TÜRK RESMİ VE SOYUTLAMA

4.1. Cumhuriyet Dönemi ve Sonrası Türk Resim Sanatı.....	65
4.1.1. D Grubu.....	71
4.2. 1950 Sonrası Türk Resminde Soyut Eğilimler.....	77
4.2.1. Geometrik Soyutlamacılar.....	86
4.2.1.1. Hamit Görele.....	87
4.2.1.2. Salih Uralı.....	90
4.2.1.3. Ferruh Başağa.....	92
4.2.1.4. Refik Epikman.....	95

4.2.2. Lirik Soyutlamacılar.....	97
4.2.2.1. Zeki Faik İzer.....	97
4.2.2.2. Abidin Elderoğlu.....	101
4.2.2.3. Ercüment Kalmık.....	103
4.2.3. Geometrik Non-Figüratifler.....	105
4.2.3.1. Cemal Bingöl.....	106
4.2.3.2. Şemsi Arel.....	110
4.2.3.3. Sabri Berkel.....	112
4.2.3.4. İsmail Altınok.....	117
4.2.3.5. Halil Akdeniz.....	120
4.2.3.6. Adnan Çoker.....	123
4.2.4. Lirik Non- Figüratifler.....	127
4.2.4.1. Fahr El Nissa Zeid.....	127
4.2.4.2. Mubin Orhon.....	129
SONUÇ.....	131
KAYNAKÇA.....	134

RESİMLER LİSTESİ

1. George Braque, Estaque Viyadüğü, 1908.....	21
2. Pablo Picasso, Ambroise Vollard'ın Portresi, 1910.....	22
3. Henri Matisse, Yaşama Sevinci, 1905-1906.....	23
4. Pablo Picasso, Avignonlu Kadınlar, 1907.....	23
5. Paul Klee, Highway and Byways, 1929.....	25
6. Lyonel Feininger, Yelkenliler, 1929.....	26
7. Paul Cezanne, Mont Sainte Victoire, 1897-1898.....	32
8. Paul Cezanne, Mont Sainte Victoire, 1900.....	32
9. Paul Cezanne, Mont Sainte Victoire, 1904-1906.....	33
10. Juan Gris, Gitar, 1918.....	36
11. Juan Gris, Josette Gris'in Portresi, 1916.....	36
12. Fernand Leger, Pervaneler, 1918.....	37
13. George Braque, Gitar ve Bardak, 1917.....	39
14. Robert Delaunay, Eiffel Kulesi, 1911.....	40
15. Pablo Picasso, Pipo İçen Adam, 1911.....	41
16. Pablo Picasso, Hasır Örgülü Natürmort, 1912.....	43
17. George Braque, Meyve Tabacı ve Bardak, 1912.....	44
18. George Barque, Oyun Kağıtları ile Natürmort, 1913.....	44
19. Robert Delaunay, Jole de Vive	46
20. Giacomo Balla, Merkür Güneşin Önünden Geçiyor, 1914.....	47
21. Frantisek Kupka, Newton Diskleri, 1912.....	49
22. Kazimir Malevich, Siyah Kare, 1913.....	52
23. Pablo Picasso, Gitar, 1912.....	55
24. Alexander Rodchenko, Shukhov Kulesi, 1926.....	56
25. El Lissitzky, Praun 99, 1923.....	56
26. Moholy Nagy, Compositie Z VII, 1924.....	57

27. Wasilly Kandinsky, Sarı-Kırmızı-Mavi, 1925.....	62
28. Wasilly Kandinsky, Kompozisyon VIII, 1923.....	63
29. Paul Klee, Senecio, 1940.....	64
30. Refik Epikman, İsimli.....	69
31. Cevat Dereli, Manzara.....	69
32. Mahmut Cuda, Zambaklar, 1939.....	70
33. Zeki Kocamemi, Genç Kadın, 1946.....	70
34. Hamit Görele, Sarı-Kırmızı, 1963.....	88
35. Piet Mondrian, Kırmızı ve Sarı, 1937.....	89
36. Salih Urallı, Kompozisyon, 1944.....	91
37. Ferruh Başağa, Aşk, 1948.....	93
38. Lyonel Feininger, Yatlar, 1929.....	94
39. Ferruh Başağa, Mavi Soyut.....	95
40. Refik Epikman, Düzen, 1968.....	96
41. Zeki Faik İzer, Sultan Ahmet Camii Camları, 1961.....	98
42. Hans Hofmann, Fantasia, 1943.....	99
43. Zeki Faik İzer, Kompozisyon.....	100
44. Zeki Faik İzer, Gri Fonda Kompozisyon.....	100
45. Abidin Elderoğlu, Su Altında Yaşam, 1970.....	101
46. Abidin Elderoğlu, Başarı,.....	102
47. Abidin Elderoğlu, Minare, 1961.....	102
48. Ercüment Kalmık, Altın Şehir.....	104
49. Cemal Bingöl, Soyut Kompozisyon.....	107
50. Cemal Bingöl, İsimli.....	107
51. Piet Mondrian, Kompozisyon, 1921.....	108
52. Kazimir Malevich, Süprematizm No:58, 1916.....	108
53. Cemal Bingöl, İsimli.....	109
54. Josef Albers, Üç Tasarım, 1923.....	109

55.Şemsi Arel, İsimsiz.....	111
56.Şemsi Arel,İsimsiz.....	111
57.Şemsi Arel,Kufi Kompozisyon,1956.....	112
58.Piet Mondrian,Kırmızı Mavi ve Sarılı Kompozisyon,1930.....	114
59.Teo Van Doesburg,Grili Kompozisyon,1919.....	115
60.Sabri Berkel, Kompozisyon.....	115
61.Sabri Berkel,Kompozisyon.....	115
62.Sabri Berkel,Simitçi ve Şerbetçi,1984.....	117
63.İsmail Altınok,İsimsiz.....	118
64.İsmail Altınok,İsimsiz.....	119
65.Victor Vasarely, Keple Gestalt,1968.....	119
66.Halil Akdeniz, Geometrik Non-Figüratif,1976-1978.....	120
67.Halil Akdeniz, Uzay Üzerine,1974.....	121
68.Halil Akdeniz, İzmir Körfez Kirlenmesi ile İlgili Görsel Değerlendirmeler,1982.....	122
69.Halil Akdeniz,Anadolu Uygarlıkları-Zamansal Kültür İmleri,2007.....	122
70.Adnan Çoker, Mor Ötesi Boşluk,1979.....	125
71.Adnan Çoker,Gök Planı,1975.....	126
72.Adnan Çoker,Yarım Kuleler ve Mor Kare,1995.....	126
73.Fahr El Nissa Zeid,1966.....	128
74.Mubin Orhon,Soyut,1968.....	130
75.Mubin Orhon,İsimsiz,1961.....	130

BÖLÜM I

1. GİRİŞ

İnsanlar resim sanatını, duyguları ve olayları anlatım aracı olarak görmüşler ve eski çağlardan beri kullanmışlardır. Neredeyse insanlıkla birlikte başlayan sanat, içinde bulunduğu toplumun kültürel değerlerine bağlı olarak değişim göstermiş ve evrenselliği ile de farklı toplumların birbirlerinden etkilenmesine olanak sağlamıştır.

Bilindiği gibi her çağın kendine özgü yönetim biçimi, sosyal yaşamı, ekonomisi ve sanatı vardır. Bu araştırmada üzerinde durulan, 20.yy soyutlama sürecinde batı temelli oluşan sanat akımlarının Türk resmine yansıdığıdır.

20.yy ile başlayan bilim, teknoloji ve endüstri alanındaki gelişmeler, dünyamızı hızla değiştirmiş ve 1900'lü yılların başında arabalar, fotoğraf makineleri, uçaklar, elektrik ve endüstri kentleri ile yeniden biçimlenmeye başlayan yaşam tüm dünya ülkelerini etkilemiştir.

Bilim ve teknolojinin gelişimi ile birlikte sosyal alanda görülen değişim, düşün ve sanat dünyasında önemli açılımlara gidilmesine neden olmuştur. Fotoğraf ve sinemanın getirdiği yeni bakış açıları sanatçıların kendilerini sorgulamalarına zemin hazırlamış ve yepyeni anlatım tarzları geliştirmeleri ile sonuçlanmıştır. Birçok akımın, yeni düşünce sistemlerini geliştirdiği bu geçiş dönemi, sanatın daha önce hiç var olmamışçasına yeniden biçimlenmeye başladığı bir süreçtir.

Araştırmanın konusu olan soyutlama kavramı işte tam da bu dönemde batıda ortaya çıkmış ve 50 yıl gecikme ile ülkemizde de kendini göstermiştir.

Sanat insanla var olan bir kavramdır ve başta da belirttiğimiz gibi toplumların yapısına göre değişim gösterir. 19.yy'a kadar İslam dininin etkisinde olan Türk

resmi, minyatür sanatının egemenliğinde gelişme gösterememiş ve dinin resim sanatına karşı olan yasaklayıcı tutumu da bu gelişmeyi erteleyen önemli bir etken olmuştur. 20.yy başlarında ise Türkiye'deki siyasi ve sosyal yapı Avrupa'da ortaya çıkan düşünce ve akımları anlamaya uygun değildi. Ancak 1950 sonrasında değişen siyasi yapı ile birlikte yoğun bir şekilde başlayan batıya açılma, beraberinde soyut ve geometrik sanat kavramlarını getirmiştir.

Kısaca özetlemek gerekirse, araştırmamız üç ana başlık altında incelenmiştir. Bunlardan ilki geometrik ve soyut kavramlarının insanoğlu için ne ifade ettiği. Bir diğer başlığımızda batı sanatında soyutlamanın 19.yy içerisinde nasıl değerlendirildiği ve bu kavrama kattığı anlam üzerinde durulmuştur. Son olarak ise bizim toplumumuzda var olan sanatsal özellikler ile batıdaki gelişmelerin Türk resmini nasıl etkilediği, hangi sanatçıların çalışmalarında bu yansımaların var olduğu üzerinde durulmuştur.

1.1 Problem

20. yüzyıla girilmeden önce dünyanın bilinen düzeni ekonomik, siyasal, fiziksel ve toplumsal yapılar, gelenekler yeniden yapılanmaya başlamıştı.

ABD'li yazar ve tarihçi Henry Brooks Adams, 13.yy'dan 20.yy'a kadarki süreçte sürekliliği sağlayan tek bağı "sürekli değişim" olduğu yargısını ortaya koymuştur. Bu değişim tabii ki sanatı da etkilemiştir.

20.yüzyılın başlarında Rus ressam Wasily Kandinsky ile birlikte bu etkiler meyvesini vermiş ve soyut sanatın temelleri atılmıştır. Soyut sanat, genel anlamıyla doğada var olan gerçek nesnelere betimlemek yerine, biçim ve renklerin, temsili olmayan veya öznel kullanımı ile yapılan sanata denir.

Kandinsky ile başlayan bu süreç Kasimir Malevich, Piet Mondrian, Robert Delaunay, Jean Arp ile devam etmiştir. Soyut sanatın en büyük özelliği sanatçıların doğaya bakmadan beyinleri ile çalışmalarınıdır.

Cezanne'nın nesnelere önce salt geometrik formlarına indirgemek daha sonra bunları yeniden kendi mükemmelliğine ulaşıncaya kadar biçimlendirmek gerektiğini savunan düşüncesi bir sanatsal dönüşümdür. Bu olgu da soyut sanatın gelişiminde önemli bir başlangıç noktası olmuştur.

Yine 20.yüzyılın başlarında Pablo Picasso'nun öncülüğünde kübizm akımı ortaya çıkmıştır. Kübist sanatçılarda resimleri model kullanmadan bellekten yapıyorlardı. Kübizm, çağdaş ve teknolojik gelişmelerin sonucunda ortaya çıkan kimlik arayışından kaynaklanan yeni bir görsel ifade tarzıdır.

Batı'da 1910'lu yıllarda başlayan değişimin etkileri Türk sanatına 1940'larda kendini göstermiştir. 1940'lı yıllarda Nurullah Berk, Cemal Tollu, Cevat Dereli, Halil Dikmen ve Refik Epikman gibi geometrik formları resimlerinde kullanan Türk ressamlar kübist bir tavırla yerel motifleri işlemişler ve Türk resminde ilk olarak geometrik biçimler kullanmışlardır.

Batı'nın etkisi altında gelişen Türk resim sanatı, sanatçıların ikiye ayrılmasına yol açmış ve bir grup sanatçı batıya rağmen öz değerlerimize sahip çıkmayı seçmişlerdir, diğer grup ise batıda gelişen sanat üsluplarını (Kübizm ve Soyut Sanat) irdelemeyi seçtiler.

Türk sanat tarihinde önemli bir dönem olan soyutlama süreci ve bu süreçte oluşan sanatsal gelişim ile ilgili birçok kaynağın olmasına karşın “20.yüzyıl soyutlama sürecinde geometrik biçimlemenin Türk resim sanatına yansımaları” başlığı ile düzenli verilerin tek bir kaynaktan olmamasından kaynaklanan eksiklik nedeni ile bu araştırma planlanmıştır.

1.2 Amaç

20. yüzyıl modernleşme sürecinde batı sanatındaki gelişmelerin nedenleri ve Türk resim sanatına nasıl yansıdığından yola çıkarak aşağıdaki sorulara cevap bulmak amaçlanmıştır.

- a) Sanatta soyut eğilimlerin olmasının nedenleri nelerdir?
- b) Batıda soyut eğilimler oluşmaya başladığı sıralarda Türk resim sanatı nasıl bir oluşum içerisine girmiştir?
- c) Soyut eğilimler sürerken plastik bir öge olarak geometrik biçimleme resme nasıl yansımıştır?
- d) 20.yüzyılda dönemin batılı sanatçıları soyutlama sürecindeki geometrik biçimlemeyi nasıl ele almışlardır?
- e) Batıya nazaran Türk resim sanatında daha geç başlayan soyut-geometrik form anlayışı Türk ressamlar tarafında nasıl işlenmiştir?

1.3 Önem

Sanatın doğumundan bu yana sanatçıların kaygıları her dönem farklılık yaratmış ve bu kaygılar akımların çıkmasına yol açmıştır. 20.yy başlarken sanatçılar “modernleşme” adı altında sanatta yeni ifade tarzları oluşturmuşlardır. Tabii ki batıda gelişen bu süreç Türk resim sanatını da etkilemiştir. Bu araştırma alan taraması modeli ile elde edilen verilerin Türk sanat tarihinde “soyutlama sürecinde geometrik biçimleme” ile ilgili eksik çalışmalara ek kaynak olması ve bu konu ile ilgili yapılan çalışmaların biçim ve içerik bakımından eksikliğini giderilmesine katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

1.4 Sınırlılıklar

- a) 20.yüzyıl soyutlama süreci ile sınırlandırılmıştır.
- b) 20.yüzyıl Türk resmi ile sınırlandırılmıştır.
- c) 20.yüzyılda yapılan sanat eserlerinin en yetkin olanları ile sınırlandırılmıştır.
- d) 20.yüzyılda başlayan soyutlama sürecinde Türkiye’de yapılan sanat eserlerinde plastik öğe olarak geometrik form olgusu ile sınırlandırılmıştır.

1.5 Tanımlar

Soyut: Beş duyu organlarından biriyle algılanamayan, maddesi olmayan, varlıkları inanç ve his ile bilinen kavram ve varlıklara denir.

Geometri: Mekân kavramını kendine konu alan, yüzeyler, aralar ve mesafeler gibi özelliklerin bilimi, dünyayı ölçme sanatıdır.

Kübizm: 20. yüzyıl başındaki temsile dayalı sanat anlayışından saparak devrim yapan Fransız sanat akımıdır. Pablo Picasso ve Georges Braque, nesne yüzeylerinin ardına bakarak konuyu aynı anda değişik açılardan sunabilecek geometrik şekilleri vurgulamışlardır.

Neo-plastisizm: Piet Mondrian'ın kurduğu, ilkel renkler ve basit geometrik biçimler arasındaki ilişkileri araştıran akım. Neoplastisizm, kübizmden çıkmıştır ve Mondrian'ın 1912'den 1917'ye kadar süren kuramsal ve plastik araştırmalarının sonucudur.

1.6 ARAŞTIRMA MODELİ

Bu çalışma, alan taraması yöntemine dayalı olarak gerçekleştirilmiştir.

Araştırmada kullanılan alan taraması ile gerekli kaynakların tespit edilmesi, bu kaynaklara ulaşıp değerlendirilmesi ve tek bir kaynakta bu verilerin toplanması amaçlanmıştır. Sanat eserleri ve akımları karşılaştırılarak incelenir.

BÖLÜM II

RESİM SANATINDA SOYUTLAMA VE GEOMETRİ

2.1 Kavram Olarak Geometri ve Doğadaki Yansıması

Geometri sözlük anlamı ile “uzayın ve uzaydaki cisimlerin özelliklerini konu edinen matematik dalıdır.”¹

Başka bir deyişle geometri “uzayı, çizgi, yüzey, hacim olarak alıp özelliklerini inceleyen, teoremlerini ve ölçülerini yapan matematik bilimi koludur. Birçok ana bölüme ayrılır. Düzlem geometri, uzay geometri, tasarı geometri, analitik geometri bunlardan başlıcalarıdır. Matematik gibi soyut bir bilim olmakla birlikte günlük hayatta yaygın bir uygulama alanı vardır. Onun için de çok eski zamanlardan beri bilinen bir bilim dalıdır.”²

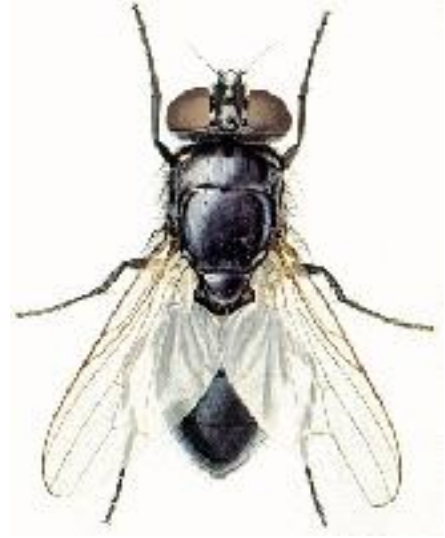
Geometrik formları, yaşadığımız evrenin her alanında görebiliriz. Doğada var olan böcekten ayçiçeğine, kozalakta salyangozun kabuğuna kadar farklı sistemlerle oluşmuş bu biçimler geometrik bir düzen içinde görülür. Bir sabun köpüğü bile mükemmel bir küre olmaya çalışır.

¹ Ana Britannica, c.IX, Ana yayıncılık A.Ş., İstanbul 1988, s.384

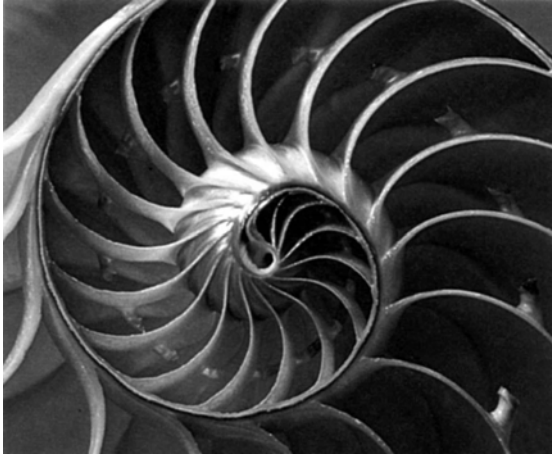
² Ansiklopedik Sözlük, c.II, Milliyet Yayın, İstanbul, s.762–763



Şekil 1: Kar tanesi (altıgen)



Şekil 2: Sinek (eşkenar üçgen)



Şekil 3: Nautilus kabuğunun bir kesiti (spiral)



Şekil 4: Sabun köpüğü (küre)

Her oluşan şeklin belli bir nedeni ve sistemi vardır. Örneğin kışın yağın karın taşınabilmesini sağlayan çam ağacının konik yapısı belli bir sistem doğrultusunda oluşmuştur. Bu sistemli yapı, beraberinde işlevselliği ve estetiği de getirmektedir.

Eski Mısırlılarda bu bilimin gelişmesinde önemli bir role sahiptir. Geometrinin ilk temel bilgilerini ortaya koymuşlardır. Tabii ki bu kendiliğinden olmamıştır, insanların yaşamda karşılaştıkları sorunlara farklı yollarla yaklaşmaları onları yeni düşünme biçimlerine yöneltmişti.

2.2 Kavram Olarak Soyut ve Soyutlama

Soyut, sözlük anlamı ile “ *beş duyu organından biriyle algılanamayan, maddesi olamayan, varlıkları inanç ve his ile bilinen kavram ve varlıklara denir.*”¹ Başka bir deyişle “ *bütünün niteliğini dile getiren somutun zıddı olarak soyutlanmış olanın, niteliğini ifade eder*”²

Soyutlama ise bir kavramın içeriğini azaltma veya indirgeme süreci yada başka bir deyişle basitleştirme stratejisidir. Soyutlamaya verebileceğimiz en iyi örneklerden biri dildir. Dil, evrendeki kavram ve objelere, onlarla direkt alakalı olmayan bir takım sessel değerler verir ve bu değerler bizde onlara ilişkin imgelerin oluşmasını sağlar.

Sanatın bir dil olduğunu düşünürsek konuşma dilinden daha farklı ve özel bir dil olduğunu söylememiz yanlış olmayacaktır. Dildeki soyutlama, sanatta çok daha farklı bir biçimde kendini gösterir.

¹ www.toplumdusmani.net/modules/wordbook (10.10.2009)

² www.resimogretmeni.cjb.net (10.10.2009)

Psikoloji ve felsefe penceresinden sanatı değerlendiren Wilhelm Worringer, ‘Soyutlama ve Özdeşleyim’ adlı kitabında bu iki içtepi üzerinde durmuştur. Worringer’e göre özdeşleyim, natüralist üsluplarda bulunurken, soyutlama tüm soyut sanat üsluplarında bulunmaktadır. Ayrıca özdeşleyim içtepsi güzelliği, organik olan şeylerde yani dış dünyada, soyutlama içtepsi ise yaşamı reddeden inorganik şeylerde soyut kanunluluklarda ve zorunluluklarda bulur. Özdeşleyim kavramını kısaca açıklamak gerekirse: duygusal bir varlık olan insan bu yapısıyla nesnelere ilişkide bulunmaktadır ve hayatı ile kurduğu bağdaki bazı nitelikleri nesnelere aktarır. İşte özdeşleyim, insanların nesnelere bir duygusallık içinde yaşaması ve hayatın her alanında bir güzellik bulma olayıdır. Worringer, Theodor Lipps’den aldığı özdeşleyim kavramıyla doğaya yönelik, doğa ile mutlu bir ilgi kurmak isteyen sanat üsluplarını açıklamaya çalışır. Kendi varlığı dışında bulunan objelere yönelen insan onlarda kendi duygularını ve tinsel etkinliğini, özgürlüğünü yaşar. Bunun oluşması, insan ile doğa arasındaki sempati ilgisinin doğmuş olması ile gerçekleşir. Worringer’a göre özdeşleyim kavramı natüralist sanat yaratmalarında uygulanabileceğinden anti-natüralist sanat anlayışları özdeşleyim kavramı ile açıklanamaz. Bahsettiğimiz anti natüralist sanat anlayışları soyut kavramı altında toplanır. Bu saptama ile birlikte soyut sanat kavramı özdeşleyim ile açıklanamadığına göre bir başka kavrama gereksinim duyulmuştur. Bu kavramı Worringer ‘soyutlama’ içtepsi olarak açıklamıştır. Soyutlama içtepsi, özdeşleyimin natüralist üslupları açıklamasına karşılık olarak soyut sanat üsluplarını açıklayacaktır.

“ Soyutlama içtepsinin psikik koşulları nelerdir? Bu koşulları sözü geçen budunların evren karşısında aldıkları ruhsal tavırda aramalıyız. İnsanla dış dünya olayları arasında panteist içtenlik gibi mutlu bir ilgi, özdeşleyim içtepsinin koşulu olduğu halde soyutlama içtepsi, insanın dış dünya olayları karşısında duyduğu büyük bir iç huzursuzluğunu gösterir.”¹

¹ Wilhelm Worringer, *Soyutlama ve Özdeşleyim*, Çev: İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, İstanbul 1985, s.23

Worringer'in değindiği bu i huzursuzluk, gelişmekte olan insanın uzay karşısında guven duyma ihtiyaı ile bağlantılıdır. İlkel insanda dış çevreye karşı duyulan guvensizlik alışma ve zihinsel dışunme yardımı ile atılmaya alıřılır¹

Ruhsal ihtiyaçlardan doğan ve yine bu ihtiyaı gidermek için ortaya çıkan sanat, psikolojik olarak temellendirilebilir. Bundan yola çıkararak bir yapıtın değerinin, psikolojik ihtiyaçları gidermesi ile lulebildiğini söyleyebiliriz.

Soyut biçimlerin oluşumuna ilişkin haz, acı ve uzay korkusu gibi kavramlar soyutlamanın psikolojik nedenleri arasına almamız ile cevaplanmış olur. Ancak önemli bir soru da bu psikolojik etkilerin yaratılan biçimlere nasıl yansıdağıdır. Worringer'e göre, soyut yaratılardaki biçimleri, insanın çevresiyle oluşturduğu haz yada acı belirlemektedir. Doğa karşısında çaresiz kalan ilkel insan soyut biçimlere yönelmiştir ve ilk sanat da geometrik yapıdadır.

2.3 Geometrik Formların Sanatsal Biçimlere Yansıması

Geometrik formlar, ilkel çağlardan günümüze soyut yaratıların psişik yansıması olmuştur. zdeşleyim ve soyutlama iteplerine karşılık gelen natüralizm ve soyut üsluplar sanatsal ürünlerin temelini oluşturur. Daha önce natüralist üslup ile özdeşleyim içtepsi arasındaki ilgiye değinmiştik, bu ilgi insan ile doğa arasında kurulan mutlu birlikle ruhsal gereksinimlerin doyurulması sonucunu doğurur. Soyutlama itepsiyle hareket eden insanın doğa ile arasındaki ilgiyi nasıl açıklayacağımız sorusuna cevap olarak insanın karmaşık ve sınırsız dünya olayları karşısında duyduğu huzursuzluk ve tinsel korkuyu işaret etmemiz yanlış olmayacaktır. Evrende guven ve i huzur içinde korkusuzca yaşamak isteyen insan

¹ Wilhelm Worringer, *a.g.e.*, s.24

bu huzur ve güveni sanatta arama yolunu seçmiş ve dış dünya nesnelere tesadüflükten kurtarma çabası içine girmiştir. Böylece soyut biçimlerle nesnelere ölümsüz kılma isteği insanı, görünüşler dünyasında sığınacak bir huzur noktasına ulaştırmıştır. Peki, insan neden huzuru soyut biçimlerde bulmuştur? Çünkü insan dünya karmaşasında duyduğu korku karşısında soyut sanat biçimlerinin ona sunduğu değişmez mutlak düzen ile dünyanın belirsizliklerinden kaçma ve bu biçimlerde huzur bulma imkânı bulur. Worringer'in savunduğu ilk sanatın soyut yani geometrik yapıda olduğu fikri bunu destekler niteliktedir. Ona göre “ *Geometrik soyutlama, görünürde, dış dünya nesnelere bağlılıktan olduğu gibi, süjenin kendisinden de arınmıştır. Geometrik soyutlama, insan için biricik düşünülebilir ve erişilebilir olan mutlak biçimdir*”¹

Worringer'e göre özdeşleşim ve soyutlama içtepisi sanat tarihi boyunca devamlı bir çatışma içindedir. Bu görüşe katılan Herbert Read, ‘Sanatın Anlamı’ adlı kitabında, buz tutmuş kuzey bölgelerinde ve tropik çöllerde yaşamın zorluklarının sanat yaratılarına geometrik tarzda yansıdığını ifade eder. Yaşam şartları zor olmayan yerlerde ise durum tam tersidir. Ancak savaşlar, soyların karışması ve yayılan uygarlıklar bu iki eğilimi birleştirmiştir.²

Worringer'in ilk sanat yaratılarının soyut olduğu görüşünü savunduğunu daha önce de belirtmiştik. Alman yazar Gottfried Semper bu görüşü desteklerken Herbert Read bu görüşe karşı bir görüş geliştirmiştir.

Semper'e göre ilk yapılan kap kacaklar sazdan örülüyordu yada deriden dikiliyordu. Bu kap kacakların kil ile de yapılabildiği bulununca eski yapılan kaplardaki dikiş yerlerinin ve örme biçimlerinin kil ile yapılarak taklit edilmesi

¹ Wilhelm Worringer, a.g.e.,s.43

² Herbert Read, *Sanatın Anlamı*, Çev:Güner İnal, Nuşin Asgari, 2.Basım,Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 1974,s.57-59

sonucunda geometrik biçimler doğmuştu. Ancak Read'a göre bu sanatsal bir ifade taşııyordu. İlk sanatın organik mi yoksa geometrik mi olduğu bu iki yazarın çakıştıkları bir konudur.¹

Türk sanat tarihçisi Adnan Turanî'ye göre ise ilk soyut eserler orta taş çağı olarak adlandırdığımız dönemde görülür. Turanî bu görüşünü 'Dünya Sanat Tarihi' adlı kitabında şöyle açıklar. “ *Tarımın ilk kez Mezopotamya ve Mısır'da görüldüğü gerek kazılardan, gerekse din kitaplarından bilinmektedir. Tarımla, insanoğlu tüketicilikten üreticiliğe geçiyor. Yani kendi ihtiyacını artık bizzat yaratan varlık durumuna geçiyor. Bu olay, insanlığın oluşunda büyük bir değişmeyi göstermektedir. Tarımla birlikte toprağa yerleşme başlıyor. Tarım yapılan yerlerde köyler kuruluyor. Kalabalık bir insan topluluğunun çalışması, toprağın ürün vermesi fikri, bereketin sırrı, ölüm ve doğum üzerinde düşünme, tohumun verimliliği, hava, güneş, yağmur gibi etmenler üzerinde endişeler ortaya çıkıyor. Mevsimlerin izlenmesi, bunların değerlendirilmesi, çiftçiliğe ait aletlerin yapımı, hayvan kuvvetinden yararlanma gibi düşünceler gerçekleşiyor. Bitkileri gözlemlerken, yağmur ve özellikle rüzgâr gibi görünmeyen kuvvetlere hükmeden bir Tanrı fikri doğuyor. Tanrı'nın insanlara hakim olduğu, onun yiyeceğini verdiği, bereket düşüncesi ortaya çıkıyor böylece insan düşüncesi bereket, can ve kainat tasavvuruna varıyor. İnsan kafasında, Buzul Çağının somut dünyası dışında, soyut bir tasarımlar dünyası doğuyor*”²

Görüldüğü gibi geometrik soyut biçimlerin kullanılış amacı üzerine farklı görüşler vardır. İster ekonomik amaçlı olsun, isterse insanın ruhsal taleplerini karşılamak için gerçekleşmiş olsun şu bir gerçek, geometrik formlar yaşamımızın her alanında bizi etkilemektedir. Oturduğumuz sandalyeden kullandığımız çanak çömleğe kadar temelinde yatan geometri, yaşamımızda zaman zaman kullanım eşyası formunda sanatsal biçimler olarak karşımıza çıkmaktadır.

¹ Herbert Read, *Sanat ve Toplum*, Çev:Selçuk Mülayim, Ümran Yayınları, Ankara 1981,s.26

² Adnan Turanî, *Dünya Sanat Tarihi*, 8. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul 2000, s. 32

Geometriyi en güçlü biçimde kullananların Mısırlılar olduğunu söylemiştik. “ Mısır resim sanatı, hem tektanrıci yüzyıllarda, hem de modern çağda geçerli olan çeşitli soyut şema anlayışlarının kaynaklarından biridir.”¹ Doğu sanatlarında ise figür stilizasyonları seramik vazo üzerinde uygulanmıştır. “ Bu sanatlarda doğadaki organik yaşamı taklit yolları gözlenmez. Biçimler hatta insan figürleri bile geometrik şemalara indirgenmiştir. Bu yalın oluşumlar, içlerinde derin öz kavrayışlarını taşırlar.”²

Sanat insanın yaratıcı yeteneği ile dün, bugün ve yarın arasında kurduğu ilişkidir. “ Sanat, her belirmesinde evrensel bir dil yaratmasa da ve her zaman herkes tarafından anlaşılması şart olamasa da, insan ve insanlar arasındaki tüm sınırları aşabilme olasılığı olan tek dildir. Bu yalnız etkilediği algıların doğal niteliğinden dolayı değil, itici etmenlerin ve temel kuşkularının bütün insanlık tarafından paylaşıldığındandır.”³

20.yy soyut yaratımlar ile ilkel çağlardaki soyut yaratımlar elbette ki aynı değildir. Ortaya çıkan ilk soyut biçimler nesne figür soyutlaştırmasıdır. Ancak 20.yy sanatındaki soyutlama mutlak soyut anlayışı içerir. İlkel insanın soyut biçimleri, bilinmeyene karşı duyulan huzursuzluk sonucu ortaya çıkarken çağdaş dönemlerde bu biçimlerin ortaya çıkma nedeni insanın evren hakkında yeterince bilgiye sahip olmasıdır. Çağdaş insan, bilgisi ile geldiği noktada tıpkı ilkel insan gibi yitik kalmıştır. Worringer’in soyut sanatın felsefi düşünürü olan Schopenhauer’e başvurarak bu farkı şöyle açıklar: “ Bilmenin gururundan aşağı doğru yuvarlanan insan, ‘içinde yaşadığımız bu görünür dünyanın, Maja’nın bir eseri, yaratılmış bir büyü, süreksiz, görme sanısına ve rüyaya benzeyen, kendi başına tözü olmayan bir görüntü, insan bilincini çevreleyen bir peçe olduğunu, var yada yok dememizin

¹ Sezer Tansuğ, *Resim Sanatının Tarihi*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1999, s.29

² Sezer Tasuğ, a.g.e, s.15

³ Kenneth Baynes, *Toplumda Sanat*, Karacan Yayınları, İstanbul,1981, s.50

kendisi için hem doğru hem yanlış olduğu şeyi' tanıdıktan sonra, tıpkı ilkel insan gibi, dünya tablosu karşısında yitik ve çaresiz kalır.”¹

Çağdaş dönem soyut sanatında da tıpkı ilkel dönemde görülen soyut sanatta olduğu gibi geometrik yasal biçimlere başvurulduğunu görmekteyiz. Çünkü insan ancak soyut biçimlerle, özlemini duyduğu huzura ve mutluluğa kavuşabilmiştir.

¹Wilhelm Worringer, a.g.e, s.26

BÖLÜM III

20.YY AVRUPA RESMİNDE SOYUTLAMA VE GEOMETRİK BİÇİMLERE GEÇİŞ

3.1 20. yy İçinde Soyut Kavramının Belirlenmesi

İlkel çağlarda meydana gelen soyut sanattan daha önce bahsetmiştik. Evrendeki bilinmezlik ve belirsizlik ilkel insanları soyut biçimlere yöneltmiş ve bu biçimlerde insanlar huzuru aramışlardı. Natüralist sanat ise soyut sanat sonrasında ortaya çıkmış ve evren ile dostluk kuran insanın sanat anlayışı olmuştu. Çünkü özdeşleyim içtepisi ile ortaya çıkan natüralist sanatın oluşabilmesi için doğanın insan için bir korku objesi olmaktan çıkması gerekirdi. “ 20.yy’a gelinceye dek bilgi birikiminin Batı kaynaklı değerlendirmeleri, natüralist bir sanatı diğerlerinden üstün görmeyi alışkanlık haline getirmiştir. Bu nedenle klasik Yunan sanatı temeline dayandırılarak kendi sanatlarına (ve kendilerine) üstün nitelikler yakıştırma yolunu seçmişlerdir. Oysa sanatı kendi koşullarında incelediğimizde, Mısır sanatının çok önemli bir yeri olduğunu görürüz.(Bunu kimse de inkâr etmiyor). Eğer Mısır toplumu koşullarından, inançlarından ve yönetimlerinden kaynaklanan bir katılaşmayı yaşamayı, natüralist ideal biçimlere- Yunanlılar gibi- ulaşamazlar mıydı? Yada Asya toplulukları İslamiyet’in özellikle 11. ve 12.yy’larda içine girdiği yasakçı etkide kalmasalardı nasıl sanat biçimleri geliştirirlerdi? Bunları bilemeyiz, ancak bilebildiğimiz bir şey var; o da, her sanat yaratması birçok etkenle biçimleniyor.”¹

Peki, 20.yy soyut sanatının oluşabilmesi hangi nedenlere dayanıyordu? Worringer 20.yy soyut sanatını psikolojik kaynaklara dayandırmıştır. Soyutlama içtepisi tüm soyutlamaları kapsayacak nitelikte olsa bile bu kavram bütün soyut eğilimleri karşılamayabilir. Ancak bizim üzerinde durduğumuz geometrik soyutlama

¹ Bedri Karayağmurlar, *Sanatsal Yaratıcılıkta Soyutlama ve Günümüz Sanatındaki Yeri*, (Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, Basılmamış Sanatta Yeterlilik Tezi), İzmir, 1993, s.72

Worringer'in bahsettiği mutlak biçim ve tesadüflükten kurtulma gibi kavramlarla açıklanabilecek niteliktedir.

Soyut sanatın yeni bir kavram olmadığını biliyoruz. Tarih öncesi dönemlerde farklı yüzeylere çizilmiş işaretler yada İslam sanatında görülen biçimler soyut niteliktedir. Ancak tarih öncesinde ve İslam sanatında görülen bu soyut biçimlerin 20.yy soyut sanatı ile ilgisi yoktur. Çağdaş soyut sanat öze ulaşmayı amaç edinen metafizik bir sanat olduğundan daha önce karşılaştığımız soyut anlayıştan ayrılır. Ayrıca 20.yy soyutu başlangıçta bir tepki olarak çıkmış, ancak zamanla ilkelerin ve doğunun biçimlerini kendi anlatımında kullanmıştır.

İlk olarak Cezanne'in doğayı konilere göre resmetme isteği olarak ortaya çıkan ve bu isteğin temelinde bulunan değişen bir evren fablosu düşüncesi yeni bir sanatı başlatmış olur. Bu sanat doğayı yeni bir açıdan yorumlamayı gerektirecek niteliktedir. Nesnelerin öze yönelik bir açıdan yorumlaması, salt geometrik biçimlerle silindirler, koniler ve küpler şeklinde ortaya çıkmıştır. Nesnelerin geometrikleştirilmesiyle özü oluşturan yeni bir evren elde edilir. Bu özler evreni nesnelerin özünü oluşturan ve kendine özgü biçim ve yapıya sahip bir evrendir.

20.yy'da görülen sanat doğanın dış görünüşünden kurtulması ile yeni bir boyut kazanır. Geometrikleşen nesnelere yeni bir biçimin içinde kavranmak istenir. Zamanla bu biçimlemeler doğa ve nesnelerin deforme olmasıyla birlikte giderek ortadan kaldırılması gereken bir varlığı ifade edecektir. Kendine özgü biçim verme eylemi soyut kavramı ile somutlaştırılır. Bu kavram zamanla tüm çağa egemen olmuştur. Böylece “ *soyutluk, tüm bir dünya görüşünü bu arada bilme ve duyma tarzını da belirleyen bir kategori olur. Bunun için, çağın sanatı soyut olduğu gibi, bilim*

anlayışı ve felsefesi de soyuttur. Bu soyutluk kategorisi ile insan birdenbire somut bir dış dünya evreninden çıkar ve yeni bir evrene, soyut bir evrene girer.”¹

3.2 Batı Sanatında Soyutlama Süreci ve Modernleşme

Sanat, tarihin her döneminde yaşanan olaylara tepki olarak doğmuş ve sürekli değişim göstermiştir. Tarihsel süreçte yaşanan toplumsal, siyasi, ekonomik, teknolojik değişimler düşünce sistemlerini etkilemiş bunun sonucunda sanatçının yönelimleri de değişmiştir. Sanatın, siyaset ve din gibi olgulardan etkilenmesi kaçınılmazdır. Nitekim de böyle olmuş, Amerika ve Fransa devrimi ile kültürel olarak değişimi sağlayan demokratik devrim ve 18.yy’da İngiltere’de ortaya çıkan endüstri devrimi toplumu ve dolayısıyla da sanatçıları etkilemiştir. Fransa devrimi ile ortaya çıkan halkoyu ve siyasal değişim Avrupa’yı da etkisi altına almış böylece saray için çalışan sanatçılar, değişen düzen ile halkın arasına katılmıştır. Doğa ile karşı karşıya kalan yeni dönem sanatçıları manzara ve toplumcu resimlere yönelmişlerdir. Yönetimdeki değişimlerle politize olan sanatçı, birey olarak düşüncelerini ifade etme yolunu sanatta bulmuştur.

19.yy’ın ortalarında ise yaşanan kültürel ve teknolojik gelişmeler sanatçıları başka arayışlara yönlendirmiştir. Özellikle 1840 yılında fotoğraf makinesinin icadı ile ressamlar, görüneni birebir aynı yapmak yerine kendilerini ifade edebilecekleri farklı anlatım tarzları bulmak durumunda kalmışlardır. 19.yy’ın sonlarına doğru ise biçimlerin basite indirildiğini ve basite indirgenen bu biçimlerin, fırça darbeleriyle ve biçim bozmalarla farklı şekillerde yorumlandığını görüyoruz.

¹ www.ressamca.gen.tr/forum/viewthread.php?thread_id=69 (29.11.1009)

İnsanın doğasında var olan soyutluluk 20.yy'ın başlarından itibaren biçim, çizgi ve renklerle kendini göstermeye başlamış, endüstriyel gelişimin sosyal hayatı etkilemesi ile birlikte farklı anlatım tarzları resim sanatına yansımıştır.

‘Bugün çağımızın çehresini biçimlendiren endüstridir’ diyen Adnan Turanî endüstrinin sanata etkisini şöyle açıklar: *“Endüstrinin toplumsal çevreyi, dolayısıyla insan hayatını, dünya politikasını, dünya görüşlerini etkilediğini biliyoruz. Bu kadar güçlü bir faktörün etkilediği ortam içinde olan sanatçının, artistik çalışmasına da bu faktörün biçim verdiği açık olarak anlaşılmıştır. Endüstrinin arka arkaya yapılan icatlarla geliştiği ve bilim dünyasında atomun parçalanmasının problem olduğu yüzyılımız başlangıcında, plastik sanatlarda objeyi parçalama eğilimi belirlemiştir. Bu eğilimi yüzyılımızın ekonomik savaşları, krizleri, sosyal sarsılmaları ve dolayısıyla materyalizme olan güvensizlikle ilgili görmek ortak bir kanıdır. Endüstri, insanı iç huzursuzluklara götürmüş ve hatta kişiliği tehdit eden en önemli etken olmuştur. Böylece materyalizmin sebep olduğu devamlı endişelere ve huzursuzluklara sanatçı tepki göstermiş ve objeyi resimde parçalayıp yok etmişti. Esasen sanatçı ya bu ortamı terk edip organizmasının gerektirdiği bozulmamış doğa içinde yaşayacak ve yapıtını verecekti; ya da ortamın rahatsız edici etkenlerine karşı yeni bir ortam yaratacağı.”*¹ Empresyonistler ve kübistler endüstriyel gelişmelerin yol açtığı bu etkiler sonucunda objeyi parçalayarak tepkilerini ortaya koymuşlardır.

Empresyonizm’de konturlar erimiş ve renk parçalara ayrılarak dağılmıştır. Nesneye daha cesurca biçim vermeye başlayan sanatçılar salt biçim kaygısından uzaktır. Bu değişim ve yeni arayışlar 20.yy’da ortaya çıkan soyut sanatın habercisi niteliğindedir. Doğayı geometrik formlarla biçimleyen ve nesnel gerçekliğe çok boyutlu yaklaşma isteği içerisinde olan Cezanne nesne yüzeylerini parçalayarak yeni bir çığır açmıştır. Bu nedenledir ki 20.yy ile birlikte ortaya çıkan modern sanat Cezanne ile başlamıştır desek yanlış olmaz. *“Cezanne geleneksel resim yöntemlerini*

¹ Adnan Turani, *Dünya Sanat Tarihi...*, s.550

oldukları gibi kabul etmekten vazgeçmiş, kendinden önce resim sanatı hiç var olmamış gibi sıfırdan başlamak istemiştir”¹

Post empresyonizm akımının temsilcilerinden olan Cezanne resim sanatına farklı bir bakış açısı getirmiş resimde betimlemenin sanatçıların sezgilerine ve gerekli müdahalelerine açık olması gerektiğini savunmuş ve uygulamıştır. Cezanne geometrik kurguya ve ritme önem vermiş, geleneksel resmin tüm değerlerine başkaldırıp sanata yeni bir bakış açısı katmıştır. Ressam bu yeni tavrıyla Rönesans’tan bu yana gelen perspektif, dış hatların salt doğruluğu gibi özellikleri önemsemiyordu. O bu hacim ve derinlik duygusunu geleneksel çizim tekniklerine gerek kalmadan renklerle elde etmişti.

Cezanne’ın geleneksel resmin değerlerine başkaldırısı o dönemdeki birçok sanatçı tarafından yadırganıyordu. Eline ilk kez fırça almış biri gibi boyayı sürmesi nedeni ile barbar olarak nitelendirilmişti. Bu fırça vuruşları ile akademik resmin karşıtı bir resim çıkmıştı ortaya. Cezanne yeni bir duyarlılığın primitifi idi.

Cezanne konu dağarcığı son derece kısıtlı olan ve esas konusu, resim sanatının kendisi olan bir sanatçıdır. Paris’i bir elmayla şaşırtmak istediğini söyleyen Cezanne 20.yy sanatının temellerini atarak dediğini yapmıştır.

Picasso ve Braque’ın Cezanne’dan esinlenerek ortaya çıkardıkları ve diğer sanatçılardan farklı olarak denedikleri yol, nesnelere basite indirirken aynı zamanda hacim etkisi yaratıyor ve derinlik hissini barındırıyordu. Ortaya atılan bu yeni fikir Paris’te kübizm adı ile anılmıştır.

¹ E.H.Gombrich, *Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitabevi, İstanbul,2004,s.543

Kübizmin kurucusu olan Pablo Picasso ve Georges Braque, Cezanne'ın "iki gözümüz olduğuna göre bir nesneyi aynı anda birbirinden biraz farklı açıdan görüyor olmalıyız" düşüncesinden yola çıkarak bir objenin öğelerini aynı anda birkaç açıdan görüldüğü biçimi ile çizmişlerdir. Bu iki ressam resimlerinde birden çok bakış açısıyla geometrik biçimler kullanmışlardır.



Resim 1: Georges Braque, *Estaque Viyadüğü*, Yağlıboya, 72x59 cm, 1908



Resim 2:Pablo Picasso, *Ambroise Vollard'ın Portresi*, Yağlıboya, 93x66 cm, 1910

Günümüzde Modern sanatın başyapıtları arasında yer alan ‘Avignonlu Kadınlar’ tablosu ile yarattığı radikal biçimler Picasso’nun tabiatı reddedişinin bir göstergesiydi. Cezanne’ın Yıkılanları ve Matisse’ın Yaşama Sevinci resmine gösterilen büyük ilgiden etkilenen Picasso, kütüğe benzer kadın nü’leri yapmaya başladı.



Resim 3: Henri Matisse, *Yaşama Sevinci*, Yağlıboya, 174x238 cm, 1905–1906



Resim 4: Pablo Picasso, *Avignonlu Kadınlar*, Yağlıboya, 244x235 cm, 1907

Picasso'nun Avignonlu kadınlar adlı tabloyu yaptığı yıllarda Georges Braque da bir dizi geometrik manzara resmi yapmıştı. Birbirlerinden habersizce yaptıkları, inanılmaz benzerlik taşıyan resimleri Braque ve Picasso'yu aynı macerada buluşturdu. *"Her iki sanatçının da manzaralarındaki evler, ağaçlar ve diğer öğeler köşeli geometrik yığınlara dönüştü, bu yığınlar içerisindeki parçalar, dışa açık ve çok yüzlü görüntüler yaratmak için kat kat yerleştirildi. Geleneksel perspektiften hiçbir iz yoktu."*¹ Picasso ve Braque, Cezanne'nin yolundan gitmekle kalmamış onun ilkelerini daha da ileriye taşımışlardır.

Kübizmin ortaya koyduğu biçim konusundaki bu yeni çözüm arayışları, sayısı gittikçe artan sanatçılar tarafından da kabul edildi. Artık biçim her zaman için konudan önce gelecekti.

İsviçreli ressam Paul Klee de kübizmin biçimlerle sağladıkları farklı imkânlardan çok etkilenmişti. Klee, imgelerin çeşitliliğinden büyük haz duyuyor ve resimlerini bunu kanıtlarcasına yapıyordu. Sanatçının imgeleri ve yavaş yavaş belirmeye başlayan biçimleri, onun için doğayı birebir taklit etmekten çok daha doğaya uygundu. Klee biçimleri yaratırken onlarla oynuyor resimlerini düşünsel bir özgürlük içinde yaratıyordu

¹ Elke Linda Buchholz-Beate Zimmermann, *Pablo Picasso Hayatı ve Eserleri, Literatür Mini sanat Dizisi s. 34*



Resim 5: Paul Klee *Highway and Byways*, Yağlıboya, 33x27 cm, 1929

Yine Klee ile aynı dönemde Paris'te bulunan Lyonel Feininger, kübizm ile çalkalanan sanat dünyasında kendine farklı bir anlatım tarzı seçmiştir. Saydam perdelerin birbirine geçmiş ve geometrik şekiller oluşturmuş görüntüleri derinlik duygusu yaratıyordu. Sanatçı bu tarzı ile sadece hacim ve derinlik duygusunu farklı ifade etmekle kalmamış hareket duygusunu da resimlerine yansıtmıştır.



Resim 6:Lyonel Feininger, *Yelkenliler*, Yağlıboya, 43x72 cm. 1929

Cazanne ile başlayan ve kübizmin doğuşu ile gelişen yeni dönem, sanatçıların arayışlarına sahne olmuş ve yeni oluşumları da beraberinde getirmiştir. Ekspresyonizm, fütürizm, orfizim gibi akımların ortaya çıkışı ile 20.yy'a damgasını vuran soyut sanatın temelleri atılmıştır.

20.yy modernleşme süreci içerisinde üzerinde durulması gereken önemli bir konu da kübizm ve soyut sanat arasındaki ilişkidir. Çünkü soyut sanata giden yolda kübizmin önemli katkıları vardır. Kübizm ve soyut sanatta kullanılan geometrik

biçimler görsel açıdan benzerlik gösterebilir de bu biçimler içerikleri ve birbirleri ile ilişkileri bakımından benzemez. Çünkü kübizm, doğadaki görüntüleri yorumlarken soyut sanat, yeni görüntüler yaratma peşindedir.

Endüstriyel gelişmeler sonrasında ortaya çıkan ekonomik savaşlar Avrupa'daki ulusları etkilemiştir. Yaşanan sosyal değişimlerden etkilenen sanatçılar, insandaki parçalama içgüdüğü ile nesnelere tuvallerinde parçalayarak yok etme çabası içine girmişlerdir. Çağın getirdiği savaş ve krizlerden etkilenen kübist ve ekspresyonistler yaşadıkları iç huzursuzluk ve endişe ile nesnenin gerçek görünüşünü parçalayarak yeni bir oluşumu başlatmışlardır.

Adnan Turanî, ekspresyonizmi soyutlamanın ilk basamağı olarak kabul eder. Ekspresyonistler iç gerilimlerini tuvale yansıtabilmek için nesnelere doğal renkleri dışında resmederler işte bu ayrıştırma Turanî'ye göre bilinçli bir soyutlamadır. Ekspresyonizmde sanatçı bilinçaltı dünyasına yönelmiş ve doğaya aykırı olan biçim çizgi ve rengi kullanarak mantığa uymayan bir tavrı yansıtmaktadır. Bu tavır, uyum sağlayamayan, dengesizliğe karşı savaşan, kendi egemenliğini anlatmak isteyen ve soyuta kayan bir anlatımın öne çıkması olarak yorumlanabilir.

E.H. Gombrich ise soyut sanatı hazırlayan olguların başına kübizmi koyar. Ona göre; kübizmin nesneyi parçalaması ekspresyonizmin biçim bozmalarından daha etkili olmuştur.

Modern sanat içerisinde ortaya çıkan soyut sanatın, elbette ki belirli bir akımın yada sanatçının bakış açısı ile yorumlamamız doğru olmaz. Sanatçıyı soyut anlatıma götüren en temel etken, sosyal, kültürel, politik, felsefi ve ekonomik değişimlerdir. 19.yy'dan 20.yy'a kadar süregelen değişim sonunda ortaya çıkan *"bu sanat anlayışının, dünyamız sosyal dengesizliklerine yabancı kalamayan sanatçının, büyük*

kuvvetler karşısındaki hiçliğini anlayarak kendi içine kapanması sonucu, bakışlarını doğadan uzaklaştırarak kendi içine çevirmesi ile ortaya çıkmış bir iç muhasebesi, kişisel bir dünya görüşü olduğunu görürüz. Beckman: ‘ Ben endişeme, üzüntüme egemen olmak için resim yapıyorum.’ Franz Marc ise: ‘Ben kendimi korkumdan kurtarmak için resim yapıyorum’ diyorlardı”¹

Soyut sanatın nasıl çıktığını, sanatçıların bu yöne nasıl kaydığını incelediğimizde bazı etkilerin dışında bilinçli olarak girilmemiş bir yol olduğunu görebiliriz. Kübizmin, bilinçli olarak tasarlanmayıp, Braque ve Picasso tarafından çalışırken ortaya çıkan bir tarz olması buna en iyi örnektir. Artık sanatçıların bilinçaltındaki olaylar boya kompozisyonlara bürünerek ortaya çıkıyordu. Böylece önceleri benzetme aracı olarak kullanılan boya malzemesi artık sanatçının ruh halini ifade için kullanılır olmuştu.

20.yy’ın başlarından itibaren ortaya çıkan soyut sanat, aynı tarihlerde birbirlerinden habersizce çalışan sanatçılar tarafından uygulanmaya başlanmıştı. Örneğin Kandinsky ilk soyut resmini 1910 yılında Münih’te yapmış, yine aynı dönemde Moskova’da Malevich süprematist eserler vermiş, Fransa’da kübizm, Hollanda’da De Stijl birbirlerine yakın tarihlerde ortaya çıkmış, İtalya’da Marinetti’nin yayınladığı manifesto ile de fütürizm baş göstermişti. Yani, sanatçıları etkileyen ve aynı dönemde birbirlerine benzer tarzda eserler vermelerini tetikleyen etmenler, endüstriyel gelişmelerin toplumda yaptığı etki ve rekabetin neden olduğu savaşların çıkmasını hazırlayan koşullarla aynıdır diyebiliriz.

Fütüristler 1909’da Le Figaro dergisinde yayınladıkları manifestoları ile geçmişi tamamen reddetmiş ve endüstriyel gelişime duyulan hayranlıkla, hızı resmetmeyi amaçlamışlardı. Endüstrinin gelişimi ile oluşan bu hız çoğu sanatçıda objeyi

¹ Adnan Turanî, *Dünya Sanat Tarihi...* s.554

parçalayarak yok etme eğilimi oluşturmuştu. Kübizm de parçalanan obje statik, hareketsiz sonuçlar verirken, fütüristler hareketle hızlanan objenin varlık çizgilerini hava içinde eriterek parçalamayı denemişlerdir.

Soyut sanata ulaşana dek sanatın ve sanatçının geçirdiği aşamaları ele alırsak sanat akımlarının birbirlerine olan etkilerini görebiliriz. *“İngres’in biçim değiştirmeleri (deformasyon); Delacroix’nun yeni renk olanaklarını göstermesi; Degas’nın ‘sanat hesaplı operasyonlardan ibarettir’ sonucuna varması; empresyonizmin belirmesi ile güneş renklerinin çözümlenmesi ve resmin bu akımın prensiplerine uyararak objeyi değil, obje üzerindeki ışığı prizma renkleriyle biçimlendirmeye gidip doğa biçiminden uzaklaşması ve perspektifin kaybolmaya başlaması; Cezanne’in resimlerinde objeyi geometrik biçimler üzerine konstrüktif olarak oturtması ve bilimsel perspektifi resimden uzaklaştırması; Gauguin’in resmin müzikal bir aşamaya gittiğini önceden haber vermesi ve resmi ilk arkaik sağlamlığına geri götürmesi; Picasso ve Braque’in doğa biçimlerini parçalayarak analitik kübizm anlayışına varmaları ve böylece doğa biçimlerinin resimde renk ve biçim hürriyetine engel olduğu sonucuna gidilmesi; Delaunay’in ‘renk yalnız başına biçim ve objedir ve resim kendini objeden kurtaramadığı müddetçe tasvir ve edebiyattır’ kanısına varması ve sonuç olarak Kandinsky’nin ‘doğa kendi biçimini kendi amaçları için, sanatta kendi biçimini kendi amaçları için yaratır’ inancı ile mutlak bir resme gitmesi, sanatın durup dururken soyutlamaya gitmediğini oldukça kesin olarak açıklarlar.¹*

Görüldüğü gibi ekonomik, sosyal, endüstriyel alandaki gelişmeler ile ortaya çıkan sanat akımları birbirlerini etkilemiş ve sanatçıları soyuta yönlendirmişlerdir. İlk soyut eserler veren sanatçılar Kandinsky, Malevich, Mondrian, Klee, Delaunay , Kupka olarak sayılabilir.

¹ Adnan Turani, *Dünya Sanat Tarihi...*, s.556

Biçimsel sorunların yarattığı yeni oluşumlar Kandinsky'nin başlattığı soyut sanat kavramı ile birleşerek yeni fikirlerin ortaya çıkmasına olanak sağlamıştır. Paris, Rusya ve Hollanda'daki ressamın ortaya attıkları resmi, mimari bir yapı ile ele alma fikri Piet Mondrian'ın tablolarında hayat bulmuştur. Mondrian'ın ana renklerin arasındaki ilişkileri incelemek amacı ile yaptığı resimleri disiplinli bir sanat anlayışı ile uyguluyordu. Biçimin yarattığı sorunlarla yeni çözüm arayışı içinde olan ressamlar, her biri modern sanatın ilerlemesine kanıt sayabileceğimiz çalışmalar yapmışlardır.

I. ve II. Dünya Savaşı'nın ortaya çıkardığı toplumsal ve politik olaylar sonucu ortaya çıkan psikolojik bunalımın etkilediği sanat, başta Rusya olmak üzere Almanya gibi iki büyük devlette yaşanan rejim değişikliği ile yeni oluşumlara kucak açmıştır.. 20.yy teknoloji ve sanayisinin gelişmişliği ile oluşan modern sanat, bu farklılaşmayı kendi içinde özümsemiş ve izleyiciye farklı bir boyutta sunmuştur. Bilimin gelişmesiyle doğadan uzaklaşmış ve modern dünyanın gereksinimlerini karşılamak amacıyla yapılan non-figüratif çalışmalar sonucunda soyut sanat kendini göstermiştir.

Özetlemek gerekirse empresyonistler, dışavurumcular ve kübistlerle birlikte natüralist sanat büyük bir değer kaybına uğramıştı. Geleneksel resimde bulunan renk ve şekil farklılaşarak kendini sanatçının iç dünyasına bırakıyordu. Doğadaki gerçeklik ondan bağımsız bir biçimde araştırılıyordu. Bilimsel gelişmelerle birlikte fotoğraf ve sinema alanındaki değişimler farklı bakış açılarını da beraberinde getiriyordu. Fotoğraf gerçeği birebir resmediyor, sinema ise uzun ve hareketli konuları natüralist resimden çok daha iyi şekilde belgeliyordu. Bunun sonucunda daha önce de belirttiğimiz gibi artık sanatçı kendi içine dönerek, yaşanan sosyal, ekonomik ve bilimsel gelişmelerle özgürlüğüne kavuştu. İzlenimlerin uyandırdığı doyumlarla yola çıkan empresyonistler, parlak tonları seçerek nesnelere resmeden fovistlerden sonra 20.yy resminde büyük bir devrim olarak nitelendirebileceğimiz kübizm ile geometrik biçimlere dayalı soyut resmin yolu açılmış oldu

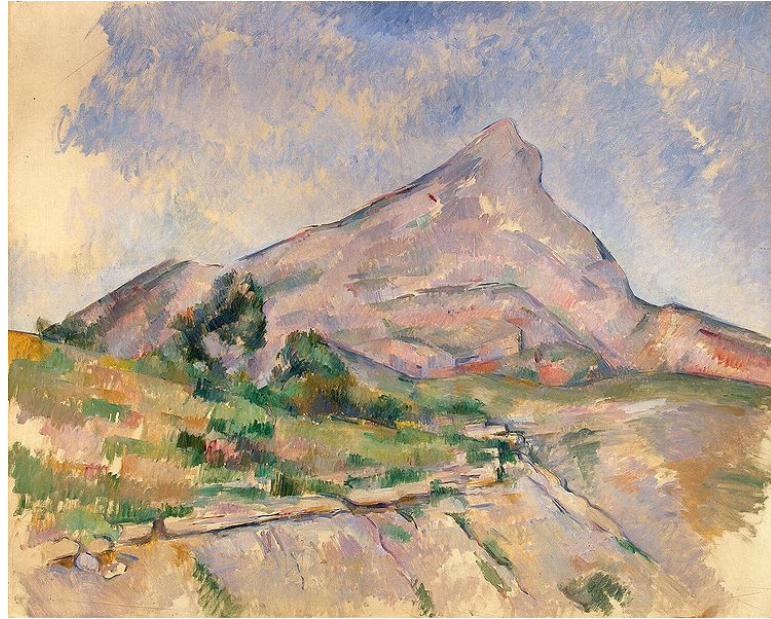
Geleneksel sanatın kurallarından ayrılan kübizm 20.yy'ın en önemli sanat akımı olma başarısını göstermiş ve etkisi kısa sürede yayılmıştır. İtalya'da fütürizm, Rusya'da konstrüktivizm, Hollanda da ise De Stijl hareketini doğrudan etkilemiştir.

3.2.1 Kübizm

19. yy öncesindeki natüralist bir yöneliş ile oluşan sanat biçimleri 20.yy'ın başlarına doğru nesnel çağrışımlardan uzaklaşarak soyut biçimlere ulaşmaya başlamıştı

Cezanne ile başlayan bu değişim Picasso ve Braque ile netleşmiştir. Cezanne'in kendinden önce resim sanatı var olmamış gibi sıfırdan başlama düşüncesi modern sanatın başlangıcı olmuş ve sanat tarihinde bir çığır açmıştır. Cezanne nesnelere salt geometrik biçimler, silindirler, koniler ve küplerle ifade etme yolunu seçmiştir. Bunun nedeni ise bu geometrik biçimlerin, doğanın ve nesnelere özlerini oluşturmalarıydı. Cezanne ile birlikte doğa gitgide dış görünüşünden kurtulur ve yeni bir biçime ulaşır.

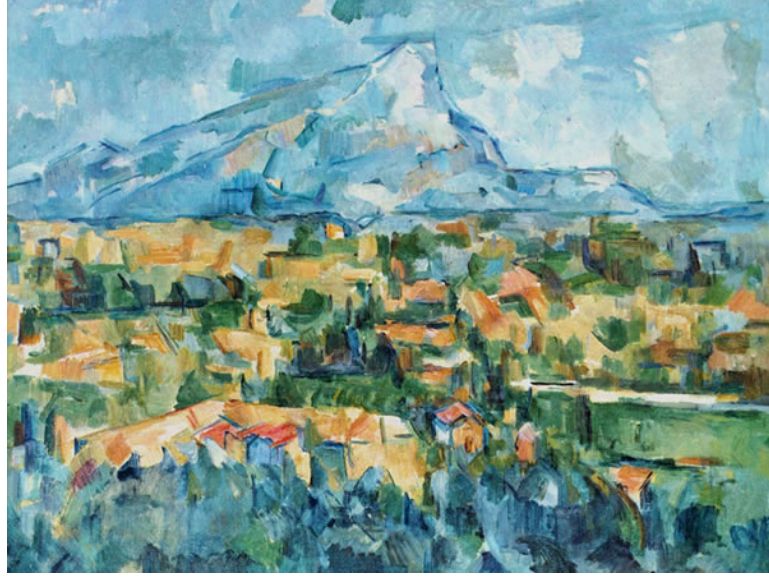
Cezanne'in resimleri, doğanın hep aynı olduğunu ama değiştiğini hem gelip geçici hem de sonsuz olduğunu renk ve biçimlerle anlatabilmenin olanaklı olduğunu ortaya koymuştur. Aynı konuya defalarca dönen Cezanne'in yapıtlarının hem aynı resim hem de farklı resim gibi görünmesi bundandır



Resim 7: Paul Cezanne, *Mont Sainte Victoire*, Yağlı Boya, 81x100.5cm, 1897–1898



Resim 8: Paul Cezanne, *Mont Sainte Victoire*, Yağlıboya, 78.5x98.5 cm, 1900



Resim 9: Paul Cezanne, *Mont Sainte Victoire*, Yağlıboya, 60x72 cm, 1904-1906

Biçim ve renkler arasındaki ilişki ile uğraşan sanatçı, ‘Yıkılanlar’ adlı tablosu ile onunla aynı dönemde yaşayan ressamı şaşırtmıştı. Cezanne’ı figür çizme becerisi olmayan bir ressam olarak görüyorlardı. Bunun nedeni yıkılanlar tablosundaki çarpıtılmış ve kaba şekilde çizilmiş desenlerdi. Cezanne fiziksel güzellikten çok figür ve mekân arasındaki uyum ile ilgileniyordu. Sanatçı ile başlayan bu yeni dönem birçok sanatçıyı etkilemiştir. Özellikle Gauguin, Matisse, Picasso, Braque, Delaunay, Mondrian, Malevich, Klee gibi ressamlar Cezanne’ın çizdiği yolda ilerlemeyi seçmişlerdir. Ancak her sanatçı ilerlediği yolda kendi akımını yaratmıştır.

20.yy sanatını derinden etkileyen sanatçılar arasına yer alan Paul Gauguin ve Henri Matisse’de yaptıkları çalışmalarla dikkatleri üzerlerine çekmişlerdir. Post empresyonist bir sanatçı olan Gauguin, simgesel ve duygusal anlamı yakalamak için alanları düz renklerle uzamsal derinlik ve ışık etkilerine dayanan doğacı tasarımlara yönelirken, fovizmin en önemli eserlerinin yaratıcısı olan Henri Matisse, biri dans diğeri müzik adındaki tabloları ile devinim ve ritim duygusunu görsel olarak duyumsatır.

Picasso ise Matisse ve Gauguin'in üzerindeki durdukları ilkel sanatı inceleyerek, biçimleri düz renklerle ifade eden bu sanatçıların denemediği bir yolu seçmiştir. Bu yol nesnelere basite indirirken aynı zamanda hacim etkisi yaratacak ve derinlik hissini barındıracaktı. İşte Picasso'nun Cezanne'dan esinlenerek ortaya attığı bu fikir Paris'te kübizm adı ile ortaya çıkmıştır.

Kübizmin temelinde ilkel resim sanatı ve Afrika sanatı yatar. Doğanın geometrik biçimlerle çözümlenmesi gerektiği inancı ile yola çıkan sanatçılar, bu çözümlenme sonucunda elde edilen biçimlerle, resmin, geleneksel anlatımdan kurtararak öz anlatımına kavuşturmayı amaçlamışlardır. Biçim ön plana alınarak renk ikinci plana itilmiştir. Mekânsal derinlik, biçim düzenlemeleri ile elde edilmeye çalışılmış genellikle koyu tonlar ve donuk renkler kullanılmıştır.

Kübizm yapısal bir sanattır. Nesnelere, iç yüzünü, iç yapısını ve özünü kavramak için onları görüldüğü gibi değil de düşüldüğü gibi kavrayan bir anlayışı ifade eder. Konudan önce biçim gelir. Kendine özgü düşünüş, nesnelere biçim bozma ve biçimleri parçalama olarak somutlaşır. Bozulan biçimlerle, alışılmış biçimsel düzen yitirilmiş ve yerine deforme olmuş yeni bir düzen oluşturulmuştur. Kübizimde alışılmış düzenin bozulması mutlak bir ilke olarak görülebilir. Ancak burada üzerinde durmamız gereken nokta kübizmin salt bir biçim sanatı, salt bir geometri olarak görülmemesi gerektiğidir. Oluşan geometrik düzen içerisinde bir anlam ve tinsellik gizlidir.

Cismin parçalara ayrılması ve yeniden değişik bir yorumla bir araya getirilmesine dayanan kübizm, ortaya koyduğu biçim konusundaki bu yeni çözüm arayışlarıyla zamanla sayısı gittikçe artan sanatçılar tarafından ilgi görmeye başlar.

19.yy sonlarına doğru sanatçılar, çağdaş yaşamı aktarabilecekleri yeni bir anlatım türü aramaya başlamışlar ve bunu da kübizimde bulmuşlardır. Juan Gris, Fernand Leger, Robert Delaunay bunlardan sadece birkaçıdır.

İspanyol ressam Gris kübizme gönül vermiş bir sanatçıdır. Cezanne'nin ilkelerini başlangıç noktası olarak kabul etmiş ve kübizmi en iyi şekilde yorumlamıştır. Bunu sadece resimleriyle değil kuramcı kimliğiyle de yapmıştır. Sanatçı *“resimde geometrik düzeni bütün saflığı ve titizliği ile kullanmıştır. “kim bir şişeyi resimlerken, bir biçimler kompozisyonu yerine, şişenin maddesini boyamak yönüne giderse, o kimsenin ressam olmak yerine şişe imalatçısı olması yerinde olur. Resimde yalnız yapısal öğeler vardır ve onlar kalıcıdır.” Juan Gris, gerçeğe ulaşmak için yapısal bir anlayıştan hareket ediyordu.¹ Sanatçı resimlerinde düzenli geometrik biçimlerden doğasal görüntüler elde etme çabasına girmiş ve bunu da ustalıkla yapmıştır.*

¹ Adnan Turani, *Dünya Sanat Tarihi*...s.588



Resim 10: Juan Gris, *Gitar*, Yağlıboya, 81x59.5 cm, 1918



Resim 11: Juan Gris, *Josette Gris'in Portresi*, Yağlıboya, 116x73, 1916

Fernand Leger de kübizme öncülük eden ressamlardan biridir. Picasso ve Braque'dan farkı nesnelere daha az parçalara ayırmasıdır. alışmalarında ne çıkan bir diğer özellik ise kullandığı silindirik formlar, dikdörtgenler ve siyah konturlardır.



Resim 12: Fernand Leger, *Pervaneler*, Yağlıboya, 80.9x 65,4 cm, 1918

Picasso ve Braque ile başlayan ve Leger, Gris, Delaunay gibi sanatçıların katılımıyla gelişen kübizm kendi içerisinde iki bölümde incelenebilir. Bunlardan ilki 1908'den 1912'ye kadar etkin olan analitik kübizm, diğeri ise 1912'den 1922'ye kadar süren sentetik kübizmdir.

3.2.1.1 Analitik Kübizm

Doğanın geometrik tasviri olarak başlayan kübizm Picasso ve Braque'ın çalışmalarını geliştirmeleri ile yeni bir döneme girmiştir. İlk dönemi analitik kübizm olarak adlandırabiliriz. 1908'den 1912'ye kadar olan süreci kapsayan analitik kübizmin en önemli özelliği değişik ve birçok açıdan görünen objelerin düz ve iki boyutlu bir yüzeyde tasvir edilmesidir. Analitik kübizmin bir diğeri adı da çözümsel kübizmdir. Bu anlayışla yapılan resimlerin konuları genelde atölye içi objeler ve insanlardı. Picasso ve Braque'ın çalışmalarındaki ezber tekniği bu dönemin en önemli özelliklerindedir. Sanatçılar nesnelere bakarak yapmak yerine belleğe dayalı çalışma yöntemini seçmişlerdir. Bir nesne, gözlerini kapattıklarında belleklerinde nasıl beliriyorsa o şekli ile tuvale aktarılıyordu.

Nobert Lynton Modern Sanatın Öyküsü adlı kitabında Picasso ve Braque'ın o dönem yaptığı çalışmaların isimlerinin galeri sahipleri tarafından konulduğunu ifade eder. (Lynton,1991,s.58) Dikkat edilirse isimlerin, resimlerde olan objeleri nitelediği görülür. Bunun nedeni ise resimde olan objeyi tanımamıza yardımcı olmasıdır.



Resim 13: George Braque, *Gitar ve Bardak*, Yağlıboya, 1917

Resmi bellekten çalışmanın bir dezavantajı vardır. Bu yöntem ile sadece tanıdığımız objeleri çizebiliriz. Örneğin bir keman görmeden onun neye benzediğini bilemeyiz ve imgelemimizde kemanın biçimsel yapısını bulamayız. Bildiğimiz bir nesnenin hayalimizdeki canlanması ise çok daha farklıdır. Hayalimizde bir objenin görüntüsü o objenin farklı özelliklerini aynı anda görmemiz şeklinde oluşur. Net hatırladığımız özellikler objenin daha çok dikkat ettiğimiz bölümlerdir. Örneğin bir keman düşünelim gövdesinin kıvrımlı biçimi ve telleri mutlaka imgemizde belirecektir. Çünkü bunlar kemanın belirgin özelliklerindedir.

Picasso ve Braque imgelemden yaptıkları nesnelere zamanla parçalama yolunu seçmişlerdir. Ancak bu parçalanma bütünü bozmuş aksine üst üste binen planlar, resimde birbirinden bağımsız elemanların montajı gibi görünmek yerine bir bütün olarak ifade edilmiştir. Analitik kübizimde mekân, resim yüzeyinin birçok parçaya bölünmesi şeklinde oluşmuş, nesnelere tek bir perspektif yerine ayrı zamanlarda ve farklı bakış açıları ile resmedilmiştir. Bu yeni anlayış ile resim düzleminde iki boyutluluktan üç boyutluluğa geçişi görürüz. Artık konudan çok biçim önem kazanmıştır. Objelerin bütün yüzeyleri açılmış şekilde tasviri sanki üç boyutlu bir heykelin etrafında dolanıyormuş hissini verir. Natüralizmin olmazsa olmazı tek

noktada bakış ilkesi analitik kübizm ile birlikte kırılmış ve resim, doğanın taklidi olmaktan çıkarak sanatçının imgeleminde yarattığı özgür bir yapıt olma özelliği kazanmıştır. Yalnız bir noktadan bakış analitik kübizm için yetersizdir.

Picasso ve Braque'ın oluşturdukları bu yeni tekniği Paris'te Delaunay ve Leger gibi ressamlar da kullanmışlardır. Delaunay'ın Eiffel Kulesi ve Leger'in Tütün İçenler adlı eseri örnek olarak verilebilir.



Resim 14: Robert Delaunay, *Eiffel Kulesi*, Yağlıboya, 200x138 cm, 1911

Analitik kübizm ile parçalanmış nesnelere git gide daha da küçük parçalara bölünmüş ve bu da tablolarındaki konuların kolaylıkla okunamaması gibi bir sorunu doğurmuştur. Örneğin Picasso'nun 'Pipo İçen Adam' adlı eserini incelediğimizde resimde pipo içen adamı bulmanın oldukça güç olduğunu söyleyebiliriz. Adamın piposu ve bıyığı açıkça görülmüş bile olsa resmin diğer bölümleri bilmecedan ibarettir.



Resim 15: Pablo Picasso, *Pipo İçen Adam*, Yağlıboya, 90x70 cm, 1911

Picasso ve Braque buna bir çözüm yolu aramış ve 1911 yılından itibaren tasvir edilen konulara şematize edilmiş figüratif öğeler yerleştirilmiştir. Bu kimi zaman bir müzik aleti parçası kimi zaman ise renkli gazete, kumaş ve kâğıt parçaları olarak karşımıza çıkar. Bu uygulama ile birlikte kolaj olarak isimlendirdiğimiz teknik ortaya çıkmıştır.

Böylece nesne ve resim arasında bir seçim yapma gereği duyan Picasso ve Braque, resmi seçerek kolaj adı verdiğimiz teknik ile sentetik kübizme adım atmıştır.

3.2.1.2 Sentetik Kübizm

Kübizmin 2. dönemini oluşturan sentetik kübizm daha önce de bahsettiğimiz gibi tablolardaki nesnelere kaybolması sorununu çözebilmek için Picasso ve Braque'ın kağıt, kumaş, metal, oyun kartları gibi materyalleri resme yapıştırma ve ekleme yöntemi ile oluşturdukları kolaj tekniği ile ortaya çıkmıştır.

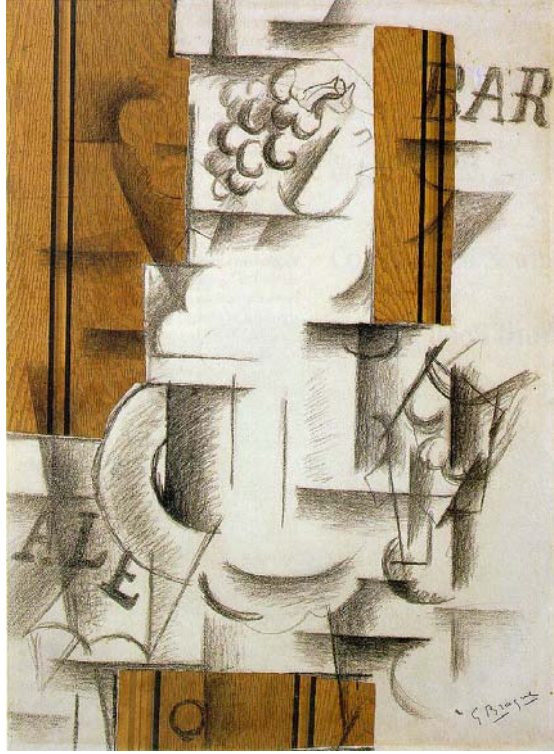
Bugüne kadar bir yüzeyi boyama sanatı olan resim, Picasso'nun Hasır Örgülü Natürmort'unda kullandığı desenli muşamba ile farklı bir boyut kazanmış oluyordu. Braque ve Juan Gris de yaptıkları çalışmalarla bu stile can veren diğer sanatçılardır.



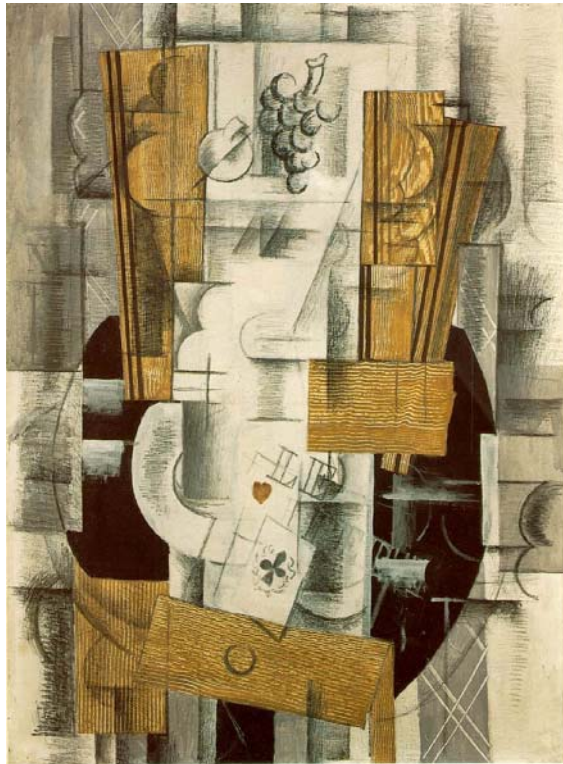
Resim 16: Pablo Picasso, *Hasır Örgülü Natüermort*, Telli çerçeve ile parafinli kumaş ve tuval üzerine yağlıboya, 29x37 cm, 1912

Braque “ *Pipolu Adam (Eylül 1912) tablosunda, adam için karakalem, arka plan için de ahşap kaplama izlenimi verecek bir duvar kâğıdı kullandı. Aynı zamanda yaptığı Meyve Tabağı ve Bardak tablosunda da aynı malzeme ve aynı üslubu kullanmakla birlikte doğacı bir anlayışla çizdiği üzümler, resme öbür öğelerle çelişen bir gerçeklik kazandırdı. Duvar kâğıdı, Picasso'nun muşambası gibi resmin en gerçekçi ve sağlam bölümü gibi öne çıksa bile, biz bunun bir yalan olduğunu biliriz. Resim diliyle yapılan bir oyun daha da ileri götürülebilir. Braque'ın Oyun Kâğıtları ile Natüermort'u (1913) bir önceki resmin daha işlenmiş bir benzeri gibidir. Fakat bu resimde yalnız karakalem ve yağlıboya kullanılmıştır. Ahşap gibi görünen bölümler duvar kâğıdı değil, yağlıboyadır ve ahşap taklidi gibi görünsün diye bu yüzeye bir dekoratörün tarağı ile damarlı bir görünüm verilmiştir”¹*

¹ Nobert Lynton, *Modern Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1991, s. 63



Resim 17: George Braque, *Meyve Tabagı ve Bardak*, Kâğıt hamuru ve karakalem, 60x45 cm, 1912



Resim 18: George Braque, *Oyun Kâğıtları ile Natürmort*, Yağlıboya ve karakalem, 60x80cm, 1913

Juan Gris ise kullandığı güçlü ve parlak renklerle Picasso ve Braque'dan ayrılır. Juan Gris sentetik kübizmden yola çıkarak “ *geometrik, neredeyse armacılığı anımsatan bir sanat oluşturdu. Önce çizgisel desenlerle başlayan kompozisyonları, giderek cansız doğa resimlerine ve zaman zaman da soytarılara dönüştü. Gris'nin resimlerindeki geniş yatık düzlemler çatışarak birbirlerini dengeler. Bir düzlemdeki uzay ve hareket belirtisi karşılığını öbür düzlemde de bulur.*”¹ Gris 1914 ve 1915'te kompozisyonlarının büyük bir bölümünde kağıt kolaj tarzını kullanmıştır.

Görüldüğü gibi kübizm her aşamasında farklı bir gelişim göstermiş ve oluşturulan yeni düşünce sistemleri ile birçok akımın oluşmasına katkıda bulunmuştur.

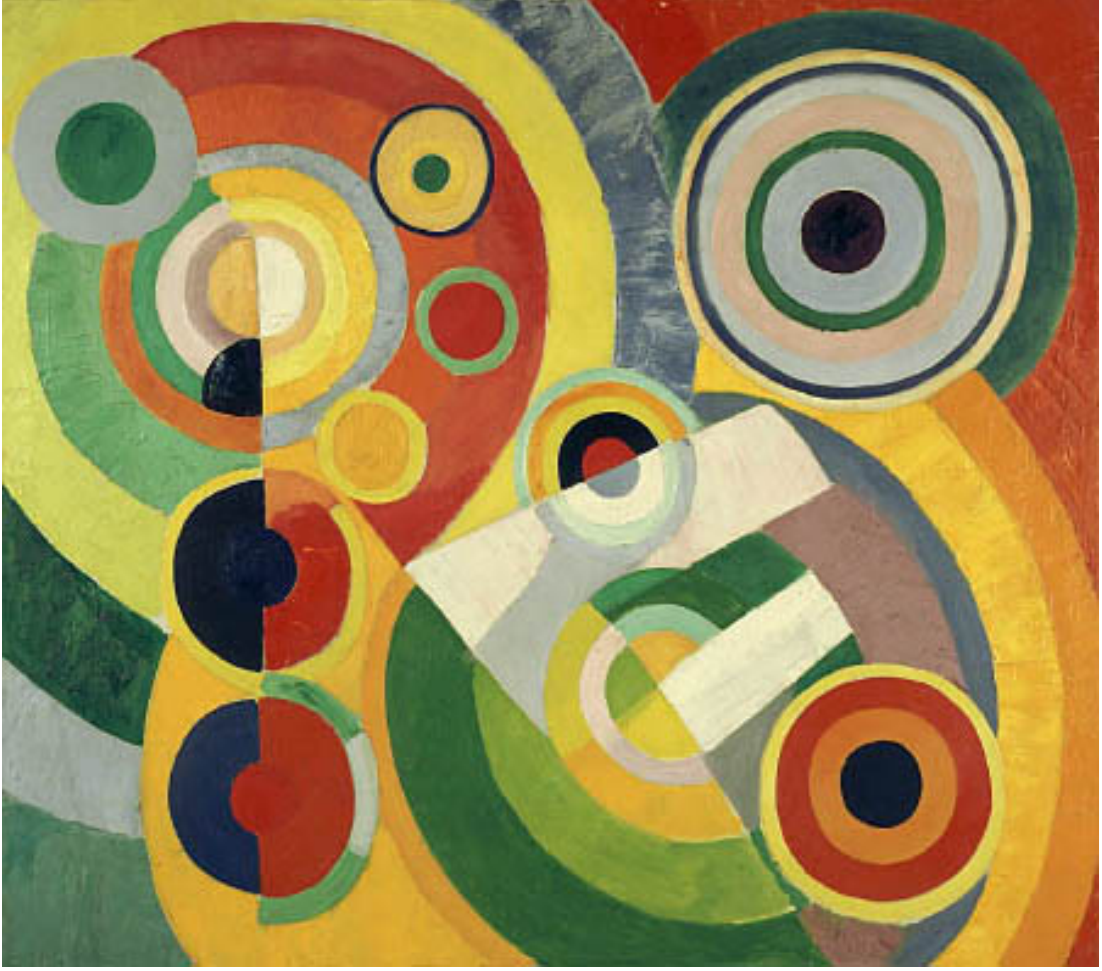
3.2.2 Orfizim

Orfizim, kübist sanatçı Robert Delaunay'ın her sergisini eleştiren Apollinaire'ın, sanatçının yeni bir akım yarattığı sonucunu çıkarması ile Paris'te ortaya çıkan bir akımdır. Orfizmin amacı arı resimdir. Renk, onlar için ışık demektir. Orfizim kendi bağımsız gerçekliğini yaratmaya çalışan, kübist etkili, soyut bir sanattır.

Sanat tarihçisi Warner Haftmann, orfizmin, kübizmin yeni bir çeşitlemesi olduğu kanısındadır. Buradan yola çıkarsak orfizmin, sentetik kübizmin soyut resme yönelen örneklerini verdiği sonucuna ulaşabiliriz. Orfizimde temel renkler karıştırılmadan ayrı ayrı kullanılmıştır ve formlar belirgindir. “ *Bu akım ilerideki figürsüz soyut resim eğilimlerinin de temellerinden biridir.*”² Akımın temsilcileri Delaunay, Picabia, Duchamp, Leger ve Kupka'dır.

¹ Nobert Lynton, a.g.e., s.68,69

² Sezer Tansuğ, a.g.e. s.261



Resim 19: Robert Delaunay, *Joie de Vivre*

3.2.3 Soyut Sanat

19. yy'ın sonlarına doğru sanatçıların toplumdaki yeri geleneksel sanata göre oldukça değişmişti. Empresyonizm ve kübizmin ürünü sayabileceğimiz soyut resim, 20.yy sanat ortamında yeni bir dünya görüşü olarak doğmuştur.

Soyut resme bir başlangıç noktası koymaya çalışan sanat tarihçiler 1910 yılında Kandinsky' nin yaptığı bir çalışmayı işaret ederler. Kupka, Malevich, Mondraian,

Klee, Delaunay ise Kandinsky ile başlayan soyut sanatı icra eden diğer sanatçılar olarak gösterilebilir. Ancak o dönemdeki birçok sanatçı bu yenedünya görüşünden etkilenerek soyut sayılabilecek çalışmalar yapmışlardır. Örneğin fütürist sanatçı Giacomo Balla ‘Merkür Güneşin Önünden Geçiyor’ adlı tablosu ile hız ögesini resminden çekerek geometrik kompozisyonlara yönelmiştir.



Resim 20: Giacomo Balla, *Merkür Güneşin Önünden Geçiyor*, 1914

Soyut resmi diğer resimlerinden ayıran en önemli özelliği nesnelere çağrıştırmayı değil, çağrıştırmadığıdır. Kandinsky ile birlikte toplum, insan yaratıcılığı açısından o güne değin görmediği ve bilinenlerin dışında bir yapıyla karşılaşmıştı.

Kandinsky, onu soyut resme yönelten kişisel gözlemini şöyle dile getirmiştir: *“henüz başlayan bir gürub vakti idi. Paletimle çalışmadan henüz eve dönmüştüm, henüz dalgındım ve bitirmiş olduğum çalışmamı düşünüyordum; işte bu sırada birdenbire anlatılamayacak kadar güzel ve bir iç parlaklıkla parlayan bir tablo*

gördüm. İlk hayretle durup kaldım, sonra hemen biçim, renkten başka bir şey görmediğim ve içerikçe anlaşılmaz olan bu muammalı resme yaklaştım. Derhal muammayı çözecek anahtarı buldum: Bu, benim yapmış olduğum ve yanlamasına duvara dayalı duran bir tablo idi. Ertesi gün, bu resimden dün aldığım izlenimi gün ışığında almayı denedim ama bunu ancak yarı yarıya başarabildim, yanlamasına da olsa, tabloda obje'leri daima fark ettim ve şimdi artık gurubun ince parıltısı da eksikli. Artık kesin olarak şunu biliyorum: Objeler, resimlere zararlı olmaktadır.”¹

Kandinsky'nin de ifade ettiği gibi objenin biçimsel varlığının resme zarar vermesi soyut sanat için bir ilke niteliği taşır. Biçimin arandığı yer artık nesnel dünya değil insanın iç dünyasıdır. Böylece sanatın dünyası dış dünyadan insanın iç dünyasına kaymış olur. “ Ama onun iç dünya dediği, romantiklerin duygusal dünyaları değildir. Tersine o korku, neşe, hüznün vb. duyguları kaba saba duygular olarak niteler. Bu duygulardan ‘içsel zorunluluk’ la arınan, bunları aşan ‘yüksek düzeydeki hakikatler’e açılır ve özgürlüğe kavuşur. Özgürlük, renk ve biçim gibi dış etkenlerin uyandırdığı ‘ruhsal titreşimleri’ duyabilmektir.”²

Soyut çalışmaları olan bir diğer sanatçı Dalaunay, başta kübist etkilerle resimler yapmıştır. Genel olarak kent görüntülerini konu aldığı resimlerinde geometrik kurguları açıkça görebiliriz. Ancak 1910'dan sonra yaptığı resimlerde parçalanmış nesne görüntüleri ortadan kalkmış ve kübist etkilerden soyut yapısı ile ayrılmıştır.

Soyut resim çalışmalarına Kandinsky ile aynı dönemde başlayan Kupka ise çalışmalarında ritmi öne çıkarma çabası içine girmiştir. Kupka'nın resimlerinin giderek soyutlaşmasının nedeni mistik yönelişidir. Bilim ve metafiziğe duyulan ilgi sanatçının resimlerinde kendini açıkça gösterir.

¹ <http://site.mynet.com/artmuze/rbilgi/soyut.htm> (13.01.2010)

² Nazan İpşiroğlu-Mazhar İpşiroğlu, *Sanatta Devrim*, 3. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul 1993, s.52



Resim 21: Frantisek Kupka, *Newton Diskleri*, Yağlıboya, 100.3x73.7 cm. 1912

Mondrian ise yaptığı geometrik örüntüler ile kübistlerin yüzey parçalamaları ile Kandinsky'nin tinsel yönelişini birleştirmiştir. Mondrian, uygar insanın yaşamının giderek doğadan uzaklaştığını savunur. Böylece natüralist sanatın yerini soyut sanatın alması güçlü bir olasılıktır. “ *Soyutlama sözünden Mondrian, bilincin eleme gücünü anlar ve bu gücü yerine göre yok etme ve yıkma diye tanımlar. Yazılarında sık sık geçen evrensel-bireysel, nesne-özne, dış-iç, düşünce-madde, erkek-dişi deyimleri onun dünyayı karşıtlıkların savaşı olarak anladığını gösteriyor. Bu*

karşıtlıklardan doğan denge bozuklukları, Mondrian'ın sanatının çıkış noktasıydı; bu sanatın ereği ise uyum ve dengeye ulaşmaktı.”¹

Soyut sanat daha önce de belirttiğimiz gibi aynı yıllarda farklı farklı yerlerde sanatçıların yaptığı denemelerle kendini göstermiştir bu sanatçılardan bir diğeri ise Malevich'dir. Sanatçının, duygularla algılanan gerçeklikten uzaklaşarak içsel olana yöneldiği yıllarda yaptığı Siyah Kare'si (Bkz Resim 21) 'sıfır biçim' inancının bir ürünüdür. Sıfır biçim ile Malevich yeni sanatın geçmişle bütün ilişkilerini koparıp sıfırdan, hiçten başlaması gerektiğini savunur.

Kısaca özetlemek gerekirse endüstri çağında yaşanan eski ile uzlaşamama sorununu sanatta da kendini göstermiş yaşanan sosyal, ekonomik ve bilimsel dönüşümlerle özgürlüğüne kavuşan resim, soyutluğa ulaşmıştır. Sanattaki bu değişim Avrupa'da geometrik soyut sanat eğilimlerinin oluşmasına yol açmıştır.

¹ Nazan İpşiroğlu- Mazhar İpşiroğlu, a.g.e., s.55

3.3 Avrupa'daki Geometrik Soyut Sanat Eğilimleri

3.3.1 Süprematizm

Süprematizm Rusya'da ortaya çıkan, Malevich ile başlayan Geometrik-Soyut anlayıştaki ilk ifade biçimidir. Malevich fütürizm ve kübizmden etkilenerak oluşturduğu süprematizmde mutlak saf biçimlerin ve basit uyumların kurulmasını amaçlamıştır. Kübizmi daha önce açıklamıştık. süprematizm de fütürizmin etkisi yadsınamayacağında kısaca bahsetmenin gerekli olduğunu düşünüyorum.

Fütürizm, 1909 yılında Marinetti'nin Le Figaro gazetesinde yayınladığı manifesto ile başlamıştır. Kübizm ile aynı sırada ortaya çıkmış ve birçok açıdan kübizme benzer özellik taşımaktadır. Fütüristler tıpkı kübistler gibi resimsel alanı parçalayıp bölüyorlardı. Umberto Bocciani, Gino Severini, Giacomo Balla gibi ressamlar makineleşen dünyayı bölünmüş parçalanmış bir biçim diliyle anlatmış ve resmi zamanın hızına ulaştırmayı amaçlamışlardı.

Süprematizm, Cezanne ve Kübizmle başlayan geometrik soyutlamalardan, geometrik soyut anlayışa kayan ilk akımdır. Geometrik biçimlerle oluşturulmuş nesnelerin görünüşünün altında yatan yapı hiçbir biçime gönderme yapmadan tasarlanmıştır. Süprematizmdeki soyutsal ifade Kandinsky de heyecan ve sezgiler yoluyla verilmiştir. Kandinsky'nin sanat anlayışı Malevich'inki gibi sistemli ve konstrüktiv değildir.

Cezanne ile resme giren geometri, kübizmde nesnelerin değerini yitirmesi ile sanata yaklaşmıştır. Ancak süprematizmde geometri, nesnelere üstü, içeriksiz bir

anlayışla resme yansır. Bu içeriksizliğe en iyi örnek 1913 yılında Malevich'in yaptığı beyaz üzerine 'Siyah Kare'sidir.



Resim 22:Kazimir Malevich, *Siyah Kare*, Yağlı Boya.106.2x106.5 cm, 1913

“ Bu resim, geometrik-soyut bir varlığı ifade eder. Bu soyut –somut varlık, doğaya karşı evrendeki dengeyi sağlayan bir mutlaktır. Beyaz düzlem üzerinde bir kare, alışılmış, geleneksel resim anlayışı yönünden hiç şüphesiz bir resim değildir, ama ontolojik (varlık bilimi) açıdan doğanın insansal-tinsel bir korrelatıdır, karşılığıdır. Bugüne kadar doğa yüzeyinden hareket ederek doğal biçimlerin(en optimal tarzda) bir yorumu olan sanat, şimdi doğanın karşıtı olan bir varlığa yönelerek nesnelere dünyasının üzerinde (superma) yeni bir gerçeklik yaratıyor. Bu aynı zamanda resim için sıfır noktasıdır”¹

¹ İsmail Tunalı, a.g.e., s.210

Süprematizm hareketinin yönlendiricisi Malevich “*yeni sanatın geçmişle tüm ilişkileri koparıp sıfırdan hiçten başlaması gerektiğini*”¹ düşünüyordu. 1916’da Malevich’in resimleri daha renkli ve daha karmaşık biçimlerden oluşmaya başlamıştı. Küçük ok biçimleri, daireler ve kesilmiş kareler süprematizmin özellikleriydi. Malevich’in Kare’si geçmişteki sanata karşı çıkıştı. Ayrıca onun geometrisinde hayatın karmaşasına karşı insanın üstünlüğünü sembolize edilir. Beyaz üzerindeki bu kare anlamsız, boş bir kare değildi, insanın özgürleşmesinin simgesiydi.

“ *Malevich Süprematist resimdeki beyaz alanları şöyle açıklar; sonsuzluk manzarasını karartan renkli gölgelikler olan geleneksel gökyüzü mavisini yırtarak beyazı ortaya çıkardım. Benim yanımda eşlik eden pilotlar, bu sonsuzlukta yüzün. Süprematizmin semaforunu kurdum. Yüzün! Özgür beyaz deniz sonsuzluk önümüzde uzanmaktadır.*”²

Resimlerinde tinsel gerçekliği ifade etmeye çalışan Malevich, geometrik soyutlama ile soyut sanat ve insanı birbirine yaklaştırır. İnsanın doğası soyutla özdeşir, bu tablolar evrenin zaman içindeki yolculuğunun yakalanmış bir parçası gibidir.

Malevich kendi sanatını açıklarken “sanatı nesnel dünyanın yükünden kurtarma yolunda göstermiş olduğum umutsuz çabada kare biçimine sığındım” der. O dönemdeki çoğu ressam için resimsel bir ifade taşımayan kare Malevich için kusursuz bir gerçekliğin var olduğunun kanıtıdır. Malevich’in neredeyse tek başına başlattığı bir hareket olan süprematizmden etkilenen sanatçılara örnek olarak Gustav Klutsis, Ivan Klivn, Lazar El Lissitzky, Ilya Chashnik, Aleksandra Ekster verilebilir.

¹ Nazan İpşişoğlu *Sanatta Devrim, 1. Basım, İstanbul, 1979, s. 64*

² Aaron Scharf, “Süprematizm”. *Concepts of Modern Art*, London, 1994, s.139

Malevich'in izlediği yol kendi içinde bir ekol yaratarak, çağa damgasını vurmuş olan Bauhaus'un oluşmasında rol oynamıştır. Bauhaus'a konstrüktivist kurallar Malevich'in aracılığı ile girmiş ve sadece görsel olarak değil düşünceye de hizmet eden bir tavırla ortaya çıkmıştır.

3.3.2 Konstrüktivizm

“Konstrüktivizm, en genel tanımıyla birbirinden farklı bileşenlerden ve plastik gibi çağdaş malzemelerle yapılmış ya da düzenlenmiş, soyut, geometrik sanat yapıtlarını tanımlar”¹ Daha çok heykel ve mimari alanda kendini gösteren bir akımdır. Konstrüktivistler 20.yy'ın değişen şartlarına uygun bir estetik yaratabilmek amacı ile endüstrinin sağladığı malzemelerle çalışmışlardır.

Vladimir Tatlin ve Alexander Rodchenko, “sanat için sanat” düşüncesine karşı bir tavırla yaptıkları çalışmalarında sanatın toplum yararına kullanımını amaçlamışlardır. Her türlü figüratif yapıdan uzak, geometrik ve soyut biçimlerle uyumlu yapılar yaratmaya çalışan akım kübizmden etkilenmiş ve sanatı toplumsal gelişmenin bir aracı olarak görmüştür.

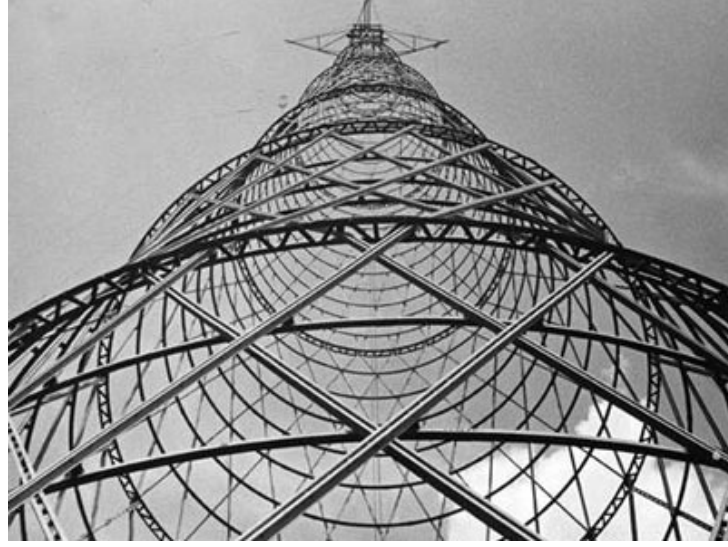
Picasso'nun metal ve telden yaptığı Gitar adlı eseri Tatlin için bir başlangıç noktası olabilir. Çünkü bu yapıt kenar, çizgi, düzlem ve boşluklardan nesneyi karşıdoğacılıkla betimleyen çarpıcı bir kompozisyondur. Picasso'nun eline geçirdiği her tür malzeme ile heykel yapma fikri konstrüktivist heykelin de başlangıcı olmuştur

¹Stephen Little, *İzmler Sanatı Anlamak*, Yapı Yayın, s.114



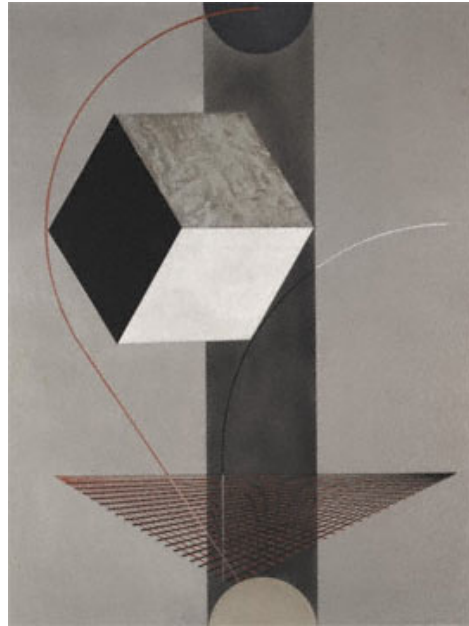
Resim 23: Pablo Picasso, *Gitar*, Levha ve Tel 1912

Konstrüktivizmin temel ilkesi, sanatı ve yenedünyayı inşa etmektir. Bu nedenle konstrüktivistleri sanatçı-mühendis olarak nitelendirirsek yanlış olmaz. Akım sanatsal ve endüstriyel olanı birleştirmiş, bu düşüncesi ile de Bauhaus hareketinin temelini oluşturmuştur. Gittikçe resimden uzaklaşan akım, boya, fırça gibi klasik malzemelerle yapılan yapay nesnelere bir tarafa bırakmış, onun yerine cam, plastik, metal gibi çağdaş sanayi ürünlerinin kullandığı gerçekçi nesne yaratma düşüncesi öne çıkmıştır. Özellikle Alexander Rodchenko bu düşünce doğrultusunda ressamlıktan vazgeçerek tasarıma yönelmiştir. Rodchenko'nun tasarımlarında güçlü geometrik konstrüksiyonlar ve saf renklerden oluşan geniş alanlar mevcuttur.



Resim 24: Alexander Rodchenko, *Shukhov kulesi*, 1926

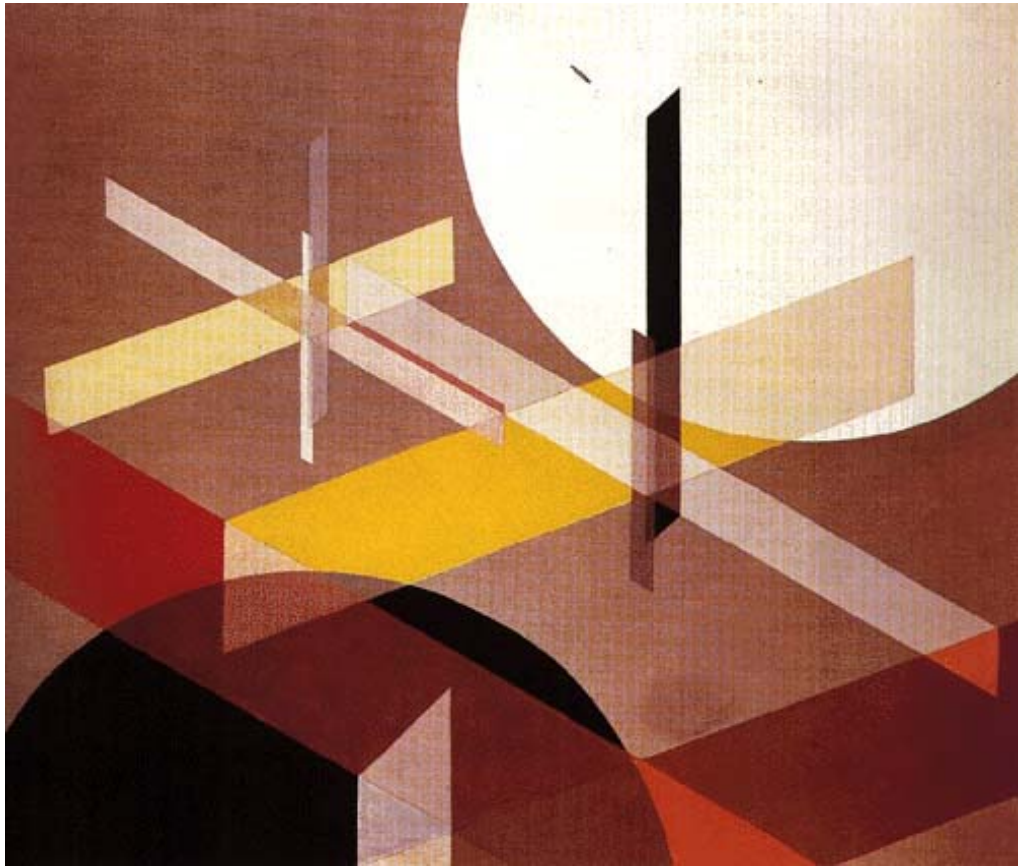
Konstrüktivist ideali en iyi kavrayan sanatçılardan biri olan El Lissitzky, ressam, mimar ve aynı zamanda grafik tasarımcısıydı. Malevich'den etkilenen sanatçı Rusca'da 'nesne' anlamına gelen 'PROUNS' adını verdiği resim stili geliştirmiştir. Bu stil modern resmin biçim ve mekân anlayışının tasarım sanatlarına yansımış biçimidir.



Resim 25: El Lissitzky, *Proun 99*, Metal Boya, 1923

Avrupa'da önemli etkiye sahip olan Konstrüktivizm, kuramsal yapılanmasına ve sanat çevrelerinde yaygınlık kazanmasına rağmen tam anlamıyla akım kimliğine girememiş sadece kalıcı, yeni ve çağdaş yöntemler kazandıran bir anlayış sayılmıştır.

Vladimir Tatlin, Alexander Rodchenko, El Lissitzky'nin yanı sıra Moholy Nagy, Naum Gabo, Georges Vantongerloo gibi sanatçılar da Konstrüktivizmi benimsemişlerdir



Resim 26: Moholy Nagy, *Compositie Z VII*, Tutkallı Boya, 114x132 cm, 1924

3.3.3 De Stijl

Akım adını Theo Van Doesburg tarafından Hollanda’da çıkarılan bir dergiden almıştır. Piet Mondrian, Van Der Leck gibi sanatçılar De Stijl’in temsilcileri arasında yer alır.

De Sijjl hareketi konstrüktiv-soyut bir anlayışa sahipti. Buradaki soyutluluk Kandinsky’nin öznel duygu soyutluluğundan farklı olarak mutlak soyutluluk olarak karşımıza çıkar. Eser, yapıt ve kompozisyon kendi başına var olan bir gerçekliktir.

Empresyonizm, Sembolizm ve Kübizm gibi sanat akımlarını hızla deneyen Mondrian çağın gereksinimini karşılayan neoplastisizmi geliştirmiştir. De Stijl dergisi aracılığı ile yazılı basınla da desteklediği neoplastisizm, Stijl hareketinin temelini oluşturan sanat felsefesi olmuştur. Mondrian’a göre; “ *Neoplastisizm, kişisel bir görüş olarak anlaşılmalıdır. Neoplastisizm eski ve yeni sanatın mantıklı bir gelişimidir. Onun yolu herkes için açık olup, bir prensip olarak kullanılması lazımdır. Bizim halen içinde, hayatın tezatlı kuvvetlerinin keskin sınırlarla belirlediği, makineleşmiş dünyamızda, realiteyi keyfi hislerle öğrenmenin bizi bir yere götürebileceğini düşünmek mantıksızdır. Sanatın hala, sadece oluşumlarla ve geleneklere dayanan hayali bir hakikat yaratmasına hiçbir zorunluluk yoktur. Hatta bu karışık anda realiteyi gerçekten görmeyi hakikat yaptığımız takdirde dengeye yaklaşabiliriz. Modern hayat ve modern kültür bize bu konuda yardım eder, ilim ve teknik zamanın sebep olduğu baskıya galip gelir. Bizim yolumuz, bizi hayatın eşit olmayan tezatlarının dengesini aramaya götürüyor*”¹

Mondrian, resimlerinde hacmi kullanabilmek amacıyla yüzeyi kesen yatay-dikey çizgiler, siyah ve beyaz ile birlikte ana renklerden oluşan formları basite indirgemiş

¹ Adnan Turanî, *Modern Resim Sanatının Gerçek Çehresi*, 1960, s.128

ve “ızgara biçimli ayrıksı resimleri dünyanın görünümünün sonsuz değişimine dikkat çekerek, zaman ötesi tinsel düzeni ortaya çıkarmayı amaçlamıştır”¹

Mondrian’ın neoplastisizmini benimsemeyenler de vardı elbette. Bazı ressamlar neoplastisizmin onları dekorasyona sürükleyeceğinden korktukları için uzak durmuşlar ve hatta Mondrian’ın çalışmalarını ifadesizlikle suçlamışlardı. Onlara göre eğer bir sanat ifade derinliğinden yoksunsa dekorasyon olurdu.

Temel ilkesi biçim verme olan De Stijl hareketi, Mondrian’ın dünya karşıtlıklarından doğan denge bozukluklarını çıkış noktası alması ile şekillenir. Onun yapmaya çalıştığı uyum ve dengeye ulaşmaktı. Sanatçıya göre, sınırlayıcı olan form betimleyicidir ve bu yönde gelişirse bireysel ifade ön plana çıkar.

Mondrian resimlerinde rengin soyutlamasını saf renkler aracılığı ile yapıyordu. İfadenin algılanmasında renk de biçim kadar önemliydi. Renkler düz ve üç ana renkten biri olmalıdır. Siyah, beyaz ve gri ile karışık olarak yerleştirilen üç ana renk doğal olandan uzaklaşarak salt gerçekliğe ulaşabilir. Aksi halde renk hala kendi etkisine sahiptir.

Mondrian’ın çalışmalarında dikey-yatay formlar ve küplerle oluşturulan sanatsal ifade tarzı De Stijl dergisi çevresindeki, modern dünya için yeni sanat biçimleri arayan sanatçıları da etkiledi. Özellikle Bauhaus’daki mimar ve tasarımcılar tarafından araştırılıp yorumlanmıştır. Konstrüktivizmde ise De Stijl ve süprematizmin soyut-geometrik anlayışı hâkim olmuştur.

¹ Stephen Little, a.g.e.,s.116

3.3.4 Bauhaus

Mimarlık ve Uygulamalı Sanatlar Okulu olan Bauhaus, mimar Walter Gropius tarafından 1919 yılında Almanya’da açıldı. Bauhaus’un programında her çeşit sanatsal yaratının bir araya gelerek yapı sanatı biçiminde yeniden birleşmesi amaçlanmıştır. Bauhaus’da sanatçıya hayal gücünü cesurca kullanarak işlevselciliği ön planda tutan deneyler yapma olanağı veriliyordu. Hem sanatçılar hem de zanaatçılar tarafından sağlanan öğretim, öğrencilerin hem el sanatları hem de sanat alanında gelişimini sağlıyordu. El sanatlarının sanatla birleştirilmek istenmesinin nedeni seri üretimle bayağılaşan fabrika ürünleriydi.

Walter Gropius 1919 yılında yayınladığı Bauhaus programında *“hep birlikte, mimarisi ve heykeli ve resmiyle milyonlarca zanaatçının el vermesiyle, içinde her şeyi birden barındıracak olan geleceğin binasını kuralım”*¹ diye yazmıştı

Endüstrinin gelişmesi ile el sanatlarında bir yok olma başlamış ve bunun farkına varan Bauhaus sanatçıları el sanatlarını koruma amaçlı çalışmalara girişmişlerdir. Sanatı günlük yaşama sokup her şeyi süslemeden uzak yalın bir hale getirmek amaçlı yürütülen çalışmalar Bauhaus sanatçıları elinde can buluyordu.

“ Sanatçıların kendilerini anlatmaları ve dolayısıyla toplumca anlaşılmaları; toplumda sanat ile kurulan bir iletişimin başlaması; bu iletişim kurulabilmesi için bir ön koşul olan sanat olgusu ve sanatsallık üzerine okullarda verilen bilgilerin gerekliliğinin temellendirilmesi, özellikle sanatçıların kendi yaratıları hakkında açıklamalar yapmaları, çoğunlukla gizemli bir olgu olarak benimsenen sanatsal süreçlerinde tanımlanabilir olduklarını ve kavrama dayalı olabildiklerini vurgulamış

¹ Anna-Carola Krausse, a.g.e., s.97

oluyordu. Böylece sanatın kavramsal; kavramsal ussal yanı ortaya çıkıyor, toplum için bir bilinmezlikler alanı olmaktan çıkıyordu”¹

Soyut sanatın baş gösterdiği yıllarda açılan Bauhaus okulunda ağırlıklı olarak soyut çalışan sanatçıların ders vermesi sonucu soyut biçime dayalı ürünlerin ortaya çıkması kaçınılmazdı. Bauhaus’un heykeltıraşlık, mimarlık, resim, el sanatları gibi birçok alanda verdiği ürünlerin çoğu dikdörtgen, silindir, küre gibi geometrik elemanlardan oluşuyordu. Wassily Kandinsky, Lyonel Feininger, Paul Klee, Oskar Schlemmer, Josef Albers, Bauhaus’da görev alan birçok sanatçıdan sadece birkaçıdır.

Kandinsky, Bauhaus’a 1922’de girmiş ve okulun kapanışına kadar görev almıştır. Ölü doğa kompozisyonları ile çeşitli deneyler yapan Kandinsky, öğrencilerle biçim ve renk arasındaki ilişkiyi sorgulayarak soyut tasarımlara ulaşıyorlardı. Kandinsky’e göre bazı renklerin biçimlerle ilişkisi vardı. Örneğin mavi renk daireye, kırmızı renk kareye, sarı renk ise üçgene denkti. Kompozisyonlarında kullandığı formları psikolojik açıdan ele alıyordu. Onun için üçgen bir trompet sesine benzer ve asabiyetin ifadesidir. Daire ise birçok gerilimi taşıyan basit bir form olman yanı sıra derinlik ifadesi için en uygun biçimdir. Kare sakinliği çağırır. Renkler de biçimler kadar önemlidir, mavi ile sarı, yeşil ile kırmızı, siyah ile beyaz birbirini iter.

Sanatçı hissettiklerine şekil vermede geometrik formlardan yararlanmış ve doğayı kavramadaki yetkinliğini resimsel düzleme aktarmak için renk ve biçimlerle oynamıştır. Onun resminde, dikeyler sıcaklığı yataylar ise soğukluğu ifade eder. Eğer resimsel bir öğe sola hareketli ise macera ve özgürlüğü, sağa hareketli ise bilineni yansıtır, rahatlatıcıdır.

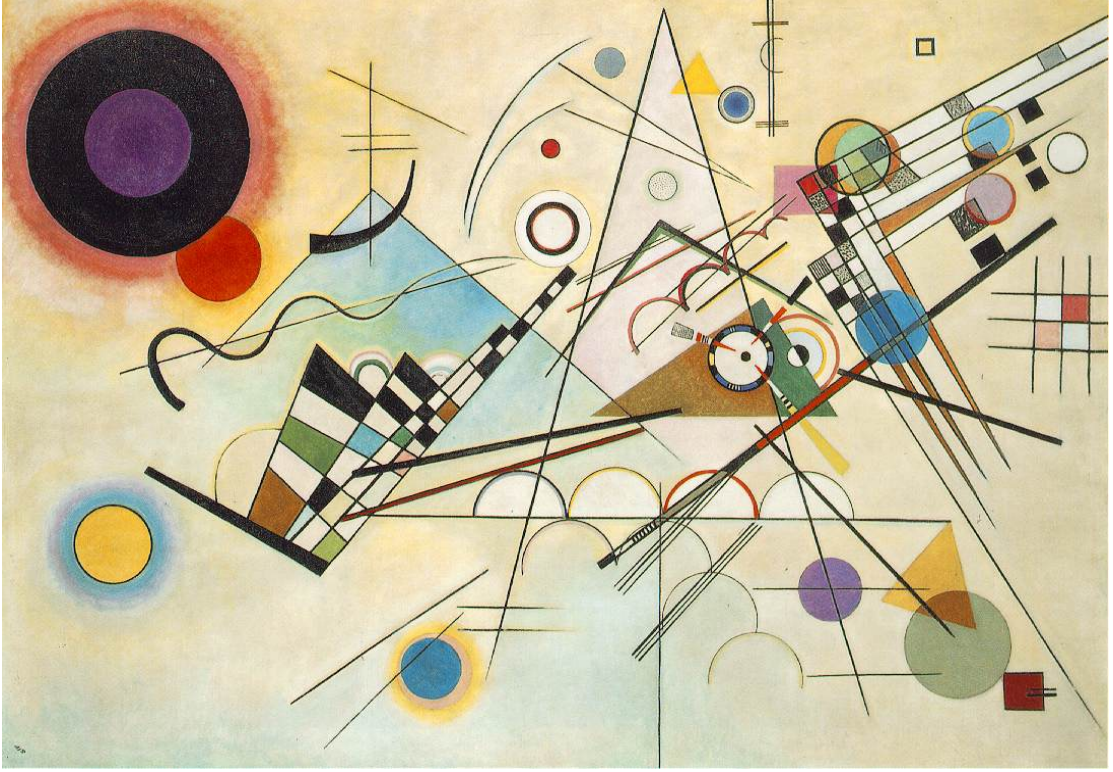
¹ İnci San, *Sanat Eğitimi Kuramları*, Tan Yayınları, 1. Baskı Ankara, 1983, s.103



Resim 27: Wassily Kandinsky, *Sarı-Kırmızı-Mavi*, Yağlıboya. 127x200 cm, 1925

Kandinsky'nin geometrik biçimlerle renkler arasındaki ilişkiden yola çıkarak yaptığı *Sarı-Kırmızı-Mavi* adlı tablosu görünenin altındaki görünmeyeni resmeder. Orta kısımdaki kullanılan kırmızı rengi gri çevreler. Sol tarafta oluşturduğu parlak renklerin yerini sağ tarafta koyu renkler alır. Sarı hâkimiyetindeki üçgenler, kırmızı ile renklenmiş dikdörtgenler ve mavi ile boyanan daireler Kandinsky'nin oluşturduğu formun temel yapısıyla rengi arasındaki ilişkiden ortaya çıkmıştır. Onun resimleri geometrik şekillerin oluşturduğu ritim, renklerin karşıtlığı ve biçimlerin birbirleri ile bağlantısı ile oluşan bir bütünden meydana gelir.

Kandinsky'nin diğer bir önemli çalışması olan *Kompozisyon VIII*, büyük ebatlı bir çalışmadır. Resmi üç bölüme ayıran sivri uçlu üçgen tinsel yaşamı temsil ediyor. Buradaki anlatımda geometrik formlar yarım daire, daire, düz ve eğri çizgiler, açı gibi birkaç elemanla sınırlıdır. Sol üstte bulunan daire diğer dairelerin odak noktası gibidir. Sanki onun etrafında dönüyormuşçasına bir hisse kapılırız. Satranç tahtası gibi görünen yapılar bu dönüşü engeller ya da kısıtlar şeklinde kurgulanmıştır.



Resim 28: Wassily Kandinsky, *Kompozisyon VIII*, Yağlıboya, 141x 202 cm, 1923

Paul Klee de Kandinsky gibi Bauhaus için önemli bir isimdir. Geometrik yapıdaki isimleri ile 1921'de Bauhaus'un bünyesinde varlık göstermiş, 1931'de ise kurumdan ayrılmıştır. Kandinsky ile dostluklarını pekiştirdiği Bauhaus'da çizgi ve yüzeyin doğası ile ilgili fikirleriyle yaptığı resimler geometrik formların yanında harfler, sayılar ve oklarla kurgulanmıştır. İnsan ve hayvan figürleri ile birleştirdiği şekilleri kırılğan ve çocuksudur.



Resim 29: Paul Klee, *Senecio*, Yağlıboya, 38x40.5 cm, 1940

Bauhaus, bünyesindeki sanatçılar sayesinde şimdiye kadar olan anlayışları yıkmış, Rönesans'ın aşığıladığı zanaatı güzel sanatlarla birleştirmiştir. Bu okulla birleşen endüstri ve sanat, geometrik öğelerle biçimlenerek yaşamımızda farklı bir yere oturmuştur. Bauhaus, modern sanatın temsilciliğini yapmış önemli bir oluşumdur. Kurum 1933'te Naziler tarafından kapatılsa da buradan ayrılan sanatçılar, Bauhaus'un uzantısı sayabileceğimiz farklı kurumlarda bu anlayışı yaşatmaya çalışmışlardır. Bauhaus'un kapatılması sonucu pek çok sanatçı ülkeyi terk etmiş ve böylece ABD'ye giden sanatçılar modern sanatı orada devam ettirmişlerdir.

BÖLÜM IV

20. YY'DA TÜRK RESMİ VE SOYUTLAMA

4.1 Cumhuriyet Dönemi ve Sonrası Türk Resim Sanatı

Türk resim sanatının Batı'dan farklı gelişmesine neden olan yönetim düzenimiz, ekonomik, sosyal, kültürel ve en önemlisi olan dinsel etkenler Cumhuriyetin ilanı ile yeni oluşumlar göstermiş ve bu değişiklikler sanatta devrim niteliği taşıyan gelişimlere neden olmuştur.

20. yy'ın sanayi devrimi tüm toplumları etkilemiş yaşamımıza giren vapurlar, arabalar, uçaklar, gökdelenler büyük endüstri merkezlerinin oluşmasına yol açmıştır. Sanatçıları da etkileyen bu değişimler Konstrüktivizm ve Bauhaus'la sanatta kendini göstermiş, yeni anlayışlara ortam hazırlamıştır.

Avrupa'daki tüm bu gelişmeleri Türk sanatçıları ancak Cumhuriyetin ilanı ile birlikte takip edebilmişlerdir. Atatürk'e göre Türk kültürü oldukça birikime sahipti. Zamanla oluşan bu birikimin ürünü olarak sanatın varlığı yadsınamazdı. Türk toplumu ise ancak Cumhuriyetin ilanı ile başlayan süreçte büyük bir uygarlık birikimine sahip olduğunu fark edebilmiştir.

“ Atatürk, Anadolu'nun Türkiye Cumhuriyeti'nin öz toprakları olduğuna inanarak kültürü, dili ve tarihi ile bu topraklara sahip olduğumuzu, bu topraklar

üzerinde çağdaş ve uygar bir devlet olduğumuzu hem kendimize hem de dünyaya ispatlamak istemiştir. Bunu da üç temel öge saydığı Türk tarihine, Türk diline ve Türk sanatına önem vererek sağlamaya çalışmıştır. Atatürk Anadolu toprakları üzerinde var olan uygarlıkları genç Türk Devleti'nin kültür varlıkları olarak değerlendirmiştir. Batıların o güne dek bir Türk Sanatı'nın varlığını inkâr etmesine karşın 'İslam sanatından' ayrı bir 'Türk sanatı' olduğunu gün ışığına çıkarmıştır.”¹

Türk resim sanatı, 1920'li yıllarda yeni oluşmaya başlayan siyasal ve toplumsal bir yapıdan öncesinde de varlığını gösteriyordu. Fakat Cumhuriyetin gelişmiş olduğu yenilikçi ve özgür yapı Türk sanatındaki çağdaşlaşma hareketinin, toplumsal bilincimizle bütünleşerek olgunluğa ulaşmasına olanak sağlamıştır.

Atatürk'ün belirttiği gibi; “Güzel sanatlarda muaffak olmak, bütün inkılâplarda başarıya ulaşmak demektir. Güzel sanatlarda muaffak olamayan milletler ne yazık ki medeniyet alanında yüksek insanlık sıfatıyla yer almaktan ilelebet mahkûm kalacaklardır.” Bu sözlerden de anlaşılacağı gibi Atatürk kendi öz kültürümüze dayanan, Batının modern yöntemleri ile oluşacak her sanat dalı için koruyucu ve destekleyici bir yaklaşım içinde olmuştur.

Cumhuriyet döneminde sanat Atatürk'ün de desteklemesi sonucunda yaratıcı bir döneme girmiştir. “29 Ekim 1923 tarihi 20.yy'ın en büyük günlerinden biridir çünkü bu önemli günü izleyen aşamalarda gerçekleştirilen devrimlerin yanı sıra, her alanda bilim ve sanat eğitimi yapan kurumlarda da ileri çağdaş Batı uygarlığını örnek alan yenilikler gerçekleştirilmiştir.

¹ Ayla Ersaoy, *Günümüz Türk Resim Sanatı (1950'den 2000'e)*, Bilim Sanat Galerisi, İstanbul, 1998, s.20-21

Yüksek düzeyde resim, heykel, mimarlık ve süsleme alanında eğitim yapılan Sanayi Nefise Mektebi, Devlet Güzel Sanatlar Akademisi adını alacak ve akademi deyiminin Türk dilinde benimsenmiş olmasıyla Türkiye’de yüksek sanat eğitimi yapan bir akademinin kurulması şerefi Türk milletine ait olacaktır.”¹

Sanatçı anlamlandırma, ilişki kurma, çözümlene yeteneği ile içinde yaşadığı toplumun gerçekleriyle yüzleşen ve temel sorunları ayıklayıp çözüme ulaştırmadan önce bunları kendi süzgecinden geçirerek ortaya çıkardığı olguları yapıtlarıyla sunabilir. Ayrıca sanatın yardımıyla çağın sorunlarına ve gelişimine ilgisiz kalan en bilinçsiz insanın bile ilgisini çekerek onu sarsan, uyandıran kişidir. Bu bağlamda düşündüğümüzde Atatürk’ün sanata ve sanatçıya gösterdiği önemin nedenini anlamamak imkânsızdır.

Kübizm ve ekspresyonizm gibi akımlar Avrupa’da önem kazandığında Çallı kuşağı olarak adlandırdığımız bir grup Türk sanatçı orada bulunmuş ancak 1870’lerde ortaya çıkan ve 1910’larda etkinliği azalan empresyonizm ile ülkemize dönmüşlerdi. Batı’da önemini yitiren empresyonizm, yeni felsefeler ışığında kübizmin gölgesinde kalmışken, bizim için çok yeni bir akımdı.

Türk sanatçıları Batı’daki gelişmelere oldukça yabancıydı. Bu yabancılaşma beraberinde yanlış değerlendirmeleri de getiriyordu. Ressam Halil paşa bir yazısında *“Ben Paris’te iken Manet isminde bir ressam Empresyonist resimler yapardı. Çizgisi zayıf olduğundan her şeyi renk ile göstermeye çalışırdı. Daha sonra bu tarz resimler büsbütün mübalağalı bir şekil aldı. Adeta bütün Paris’te moda oldu. Paris’te bir sergide mavi domuz sürülerini gösteren bir resim gördüm ki köylüler bile buna gülüyorlardı”²* demiştir. Sanatı geleneksel beğeni çerçevesinde değerlendiren sanatçılarımız Batı’daki kavramsal ve felsefi oluşumları ihmal ediyorlardı. Ancak

¹ Sezer Tansuğ, *Çağdaş Türk Sanatı, Remzi Kitapevi*, 6. Basım, İstanbul,2003, s.158

² “General Halil’in Ankara Halkevinde İkinci Resim Sergisi”, Ar, Temmuz, Sayı 1,1937

Batı sanatı hakkındaki görüşler her geçen gün geliyor, Avrupa'ya giden sanatçılar Türk resminde açılan yeni bir dönemin öncüleri oluyorlardı.

1910 yılında Batı'ya gönderilen Feyhaman Duran, Hikmet Onat, Nazmi Ziya, İbrahim Çallı, Avni Lifij, Namık İsmail gibi ressamlar 1914'lü yıllarda etkinlik göstermiş ve Çallı kuşağı olarak anılmıştır. İlk İzlenimci kuşağımız diyebileceğimiz bu ressamlar Fransa'da gelişen sanatın düşünsel amacını tam özümsemeden kendilerince yorumladıkları izlenimciliği, biraz renkçi ve savruk fırça tuşları ile ifade etmişlerdi. Ayrıca Batı'daki izlenimciliğin dikkate almadığı, nesnenin dış çizgileri ve perspektif bizde varlığını sürdürmüştü. Elbette batıda gelişen felsefenin ülkemizde hemen özümsemesini beklememiz yanlış olurdu. Bu nedenle ülkemizde ortaya çıkan izlenimcilik Avrupa izlenimciliğinden çok daha farklı yönde gelişmiştir.

Çallı Kuşağı sanatçılarının Sanayi Nefise'den mezun ettikleri öğrencileri Avrupa'ya giderek Paris'te Ernest Laurent, Lucien Simon, Paul- Albert Laurent gibi hocaların atölyelerinde çalışmış ve dört yıl sonunda yurda dönmüşlerdir. Paris'te kübizm ve konstrüktivizm akımlarının etkisine giren sanatçılar, yurda döndüklerinde hocaları olan Çallı Kuşağı sanatçılarına karşı çıkmışlardır. Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'ni kuran bu sanatçılar empresyonist harekete karşı bir anlayışla biçim, kütle ağırlığına ve kompozisyon sağlamlığına önem vermişlerdir. Grubun üyelerinden olan Refik Epikman, Cevat Dereli, Şeref Akdik, Mahmut Cuda, Zeki Kocamemi ve Hale Asaf gibi sanatçılar, Türk resmini geliştirebilmek amacıyla Cezanne'a kadar dayanan kübist ve konstrüktivist eğilimlerin biçimsel kuruluşlarını eserlerinde bütünleştirmeye çalışmışlardır. Ancak grubun sanatçıları tam bir birlik ve bütünlük sergileyememişlerdir. Refik Epikman resimlerinde inşacı bir üslubu benimsemiş ve zamanla soyut bir anlayışa kaymıştır. Cevat Dereli ise yerel konulara ağırlık vererek renk, çizgi, ışık ve gölge oyunlarında sıcak ve şeffaf bir üslupla geometrik ve sert olmayan bir inşacı tekniği kullanmıştır. Gerçekçi bir üslubu benimseyen Mahmut Cuda ifadecilik ve konstrüktif çalışmalara

karşı çıkarken Zeki Kocamemi, biçimlerin çizgisel yapısına önem vererek çalışmalarının tümünde geometrik bir düzeni hakim kılmıştır.



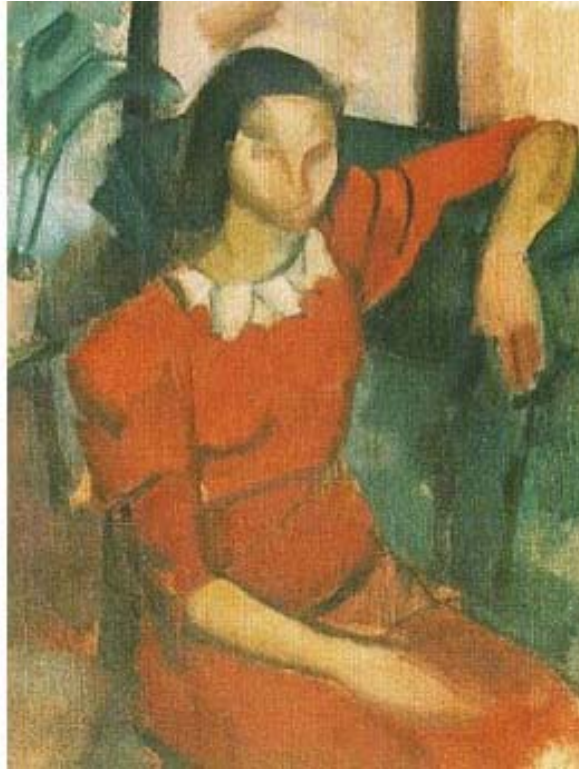
Resim 30:Refik Epikman, Yağlıboya



Resim 31: Cevat Dereli, *Manzara*, Yağlıboya



Resim 32: Mahmut Cuda, *Zambaklar*, Yağlıboya, 1939



Resim 33: Zeki Kocamemi, *Genç Kadın*, Yağlıboya, 1946

Müstakil ressamalar modernleşme amacıyla yaptıkları çalışmalarını modern sanat felsefesine değinmeden üç maddede toplamışlardır. *“1- Muhittin sanata karşı lakaydisile mücadele etmek, 2-Harice güzel sanatlarda Türk’ün kabiliyetini göstermek, 3- Memlekette samimiyet ve say üzerine kurulmuş esaslı bir sana çağırısı açmak”*¹

Müstakillerin kurdukları ekole kesinlik verememeleri sonucunda Zeki Faik İzer’in etrafında toplanan altı genç sanatçı Müstakillerden daha ileri görüşlü bir grup kurmaya karar vermiş ve alfabenin dördüncü harfini simge olarak kabul ederek isimlendirdikleri D grubunu kurmuşlardır.

4.1.1 D Grubu

Zeki Faik İzer, Nurullah Berk, Cemal Tollu, Elif Naci, Abidin Dino ve Zühtü Müridoğlu tarafından 1933 yılında kurulan D grubu Türkiye’deki resim gruplarının dördüncüsüdür. Daha önce sırasıyla 1908’de Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, 1921’de Türk Ressamlar Cemiyeti, 1928’de ise Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği adı altında üç grup daha kurulmuştur.

D grubu sanatçılarının amacı ülkede plastik sanatları geliştirmek ve ülke sanatını canlandırarak çözümler bulmaktır. Zaten bu sanatçılar sık sık toplanarak, ülkede sanatın gelişebilmesi için neler yapılması gerektiğini tartışıyorlardı. Çünkü D grubundan önce kurulan Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği sanatta düşünsel bir atak yapamamışlar ve aynı fikir etrafında birleşip ortak hareket edememişlerdir. Bu durum Türkiye’de sanatın çok yavaş ilerlemesine neden oluyordu. Bunu fark eden sanatçılar, Atatürk’ün önderliğiyle batılılaşma yolunda

¹ Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği 3. Sergi Katalogu, 1930

ilerleyen yeni Türk Devleti'nin fikir ve sanat alanındaki gecikmelere son vermek amacıyla D grubu adı altında toplanmışlardır.

Zeki Faik İzer yayınlanan bir makalesinde grubun kuruluş nedenini şöyle açıklamıştır: *“1928–1932 arası Paris tahsilimizden dönünce, sanat anlayışımıza cevap veren bir kurul olmadığı için ben ve bazı arkadaşlarım hiçbir cemiyete girmemeye karar vermiştik. 1932 senesinde Galatasaray Resim Sergisi'ne Cemal Tollu ile birlikte katıldık. O on, ben de dört tablo teşhir etmişim. Pek çok beğenenler oldu, bir hayli de hücum edenler... Bu münasebetle Cemal Tollu'nun menfi bir sanatçı ile yaptığı yazılı münakaşa, denilebilir ki 'D' grubunun kurulmasına ön ayak olan olayların ilkidir... Yahut biridir.”¹*

D grubu sanatçıları fikir anlamında birbirlerine sıkı sıkıya bağlıydı. Birkaç yıl aralarına kimseyi almasalar da, daha sonra Bedri Rahmi Eyüboğlu, Sabri Berkel, Fahrinüssa Zeyd, Zeki Kocamemi, Salih Urallı gibi çeşitli sanatçıların katılımıyla kadrosunu genişletmiştir.

1933'te açtıkları ilk sergilerinde manifesto niteliği taşıyan bir tavırla klasik eserlerin kopyalarını sergilemişlerdir. Bunu yapmalarındaki amaçları klasik ve modern sanatı ortak paydada buluşturduğunu düşündükleri yapısal sorunları vurgulamaktı. Oysaki Leonardo ve Picasso'nun savundukları varoluş felsefesi birbirlerinden oldukça farklıdır. Tüm bu çelişkilere rağmen D grubunun açtığı bu ilk sergi, umulandan çok daha fazla ilgi görmüş ve sanat ortamına canlılık getirmiştir.

D grubu görüşleri Türk resim sanatının gelişmesine büyük katkı sağlamıştır. Türk resmine yön veren D grubu bu gücünü, 1937 yılında Güzel Sanatlar Akademisi

¹ Zeki Faik, “D Grubu”, Hür Nizam Gazetesi, 5 Nisan 1961

Resim Bölümü başkanlığına getirilen Leopold Levy'nin D grubu üyelerinden bazılarını akademiye almasıyla sağlamıştır.

Leopold Levy'nin, öğrencileri ve diğer Türk sanatçıları üzerindeki etkisi yadsınamayacak kadar fazladır. Levy Türkiye'de modern Fransız resminin etkilerini güçlendirmiş ve dolaylı bir biçimde de olsa Cezanne tarzında görme ve yorumlama gücünü benimsemelerini sağlamıştır. Levy'nin verdiği eğitim, öğrencilerinin savaş sonrasında değişen güncel sanat ortamında kendi yollarını bulmalarına yardımcı olmuştur. Bunu Levy şu sözlerle dile getirir: *“İkinci Dünya Harbinden hemen sonra Avrupa'ya gidip dönen bazı Türk ressamı orada karşılaştıkları ‘non-figüratif’ gibi yeniliklerle benim kendilerine öğrettiklerimi etraflıca düşünmeden mukayese edince benden şüphe etmeye başladılar. Ama yanıtlıyorlardı. Çünkü ben talebelerime sanatın devamlı değişmez kurallarını telkin ederken daima çağımızın ileri anlayışlarını göz önünde bulundurdum. Nitekim bugün Paris'te bulunan genç Türk ressamlarının, özellikle de resim sanatının özüne ihanet etmeden –ki bugün bu, pek nadir görünen bir vasıftır- öncülerin baş safında bulunmaları bunun en mükemmel kanıtıdır”*¹ Levy'nin de söylediği gibi ondan etkilenen sanatçılar Türk resminin çağdaşlaşmasında ve gelişmesinde öncü olmuşlardır. Ancak bu birden bire gerçekleşmemiş zaman içinde farklı özümsemelerle kendini göstermiştir. D grubunun oluşum sürecinde bunun bir göstergesidir.

Durgun olan sanat ortamını biraz hareketlendirme amacı taşıyan grup, sanatı sevdirmenin yollarını arıyordu. Ancak bu o kadar da kolay değildi. Bu konuya eleştirel bir gözle baktığımızda Batı'da yüzyılların birikimi sonucu oluşan üslupların bizde temelsiz olan uygulanışı, başka deyişle özünü kavramadan kopya edilişi olumlu ve olumsuz iki farklı değerlendirmeyi karşımıza çıkartır. Bunlardan ilki batınının ortaya koyduğu yeni üslupları ülkemize taşımış olan D grubunun toplumun

¹ Kösemihal, Gazi Nureddin, *“Paris Mektupları. Leopold Levy'nin Paris'teki Sergisi, Yeni İstanbul, 28 Nisan 1951 (Bu alıntı Tiraje Dikmen tarafından Leopold Levy'nin görüşleri doğrultusunda sadeleştirilmiştir)*

gelişmesini sağlamış olması, diğeri ise ülkemizde bu üslupların oluşum süreçleri yaşanmadığı için taklitten öteye gidememiş olmasıdır. İşte bu olumsuzluk daha sonraki dönemlerde karşımıza, sanatçıların batıda var olanı Türk resmine uygulaması şeklinde gelecektir.

“D grubunun resimsel olarak yaptıkları o günün koşullarında başlangıçta geniş halk kitleleri tarafından anlaşılmamış, garip bulunarak yerilmiş ve beğenilmemiştir. Yavaş yavaş üniversite gençliği ve aydın kesim benimsemeye başlamıştır. Bunda da D grubunu oluşturan sanatçıların önemli katkısı olmuştur. Yaptıkları resimler, gazete ve dergilerde yayınladıkları makalelerle ve konferanslarla anlatarak düşünsel olarak açıklamaya çalışmışlardır.”¹

Peyami Safa'nın sarf ettiği şu kelimeler Konstrüktivist ve Kübik üslubu anlamaya çalışan sanatçıların o dönemdeki düşüncelerini yansıtır:

“D grubu manga

Ne sağa çark, ne sola

Kendi mihveri etrafında dönen altı kafa!

(...)

Altı çift göz ki maddenin içine de, üstüne bile bakıyor ve ölüde bile gizlenen canını arıyor...”²

Türk resmini çağdaştırma amacıyla, özgür arayışlar peşinde koşan D grubu sanatçıları, Cumhuriyet'in de verdiği güçle bağımsızlığı savunan ve yeni arayışlarla kökleştirmeye çalışan bir amacı öngörmüştür. *“ Bu amacın, resim sanatımızı yönlendirici bir çizgiye ulaşmasında başka çabalarla birlikte deneyinin de kendi*

¹ Ayla Ersoy, a.g.e., s.27

² Nurullah Berk, Hüseyin Gezer, *50 yılın Türk Resim ve Heykeli*, İş Bankası Kültür Yayınları 123,1973, s.53

payına düşen işlevselliği gerçekleştirilmiş olduğu söylenebilir.”¹ D hareketinin önderliğini üstlenen sanatçılar ‘devrim’ niteliği taşıyan bir tutumu hiçbir zaman açık bir ifadeyle belirtmeseler de özünde bir kişilik sorunu ortaya koyuyordu.

D grubu sanatçılarının Avrupa’da soludukları devrimci hava akademizmin hâkimiyetinde olan Türk resminin yönünü değiştirmiş ve o dönemde var olanı kabaca tahlil eden sanatçılar görüntü niteliği ötesinde bir arayış içine girmişlerdir.

“ Akademi dışından D grubuna katılan Abidin Dino, 50yıl sonra şöyle anlatmaktadır: benim katkım, Leonardo da Vinci’nin bir sözünü tekrarlamaktan ibaretti. ‘Lapittura e cosa mendale’ yani ‘resim bir düşün işidir.’ Evinde resim asan vatandaşın çoğu, sadece gözlere şenlik bir görüntü kavramı ile yetiniyorlardı. Bizlerse demek istiyorduk ki, resmin bir görüntü niteliği ötesinde düşünsel, sorunsal bir içeriği vardır.”²

D grubu ruhu ile bütünleşerek tanıtımlarını üstlenen Fikret Adil, sanat eleştirmeni kimliği ile bu gruba yazılarıyla destek vermiş. Ancak sanat alanında yeterli yazar bulunamadığı için daha doğrusu bu yeni oluşumları doğru değerlendiren eleştirmen bulmak oldukça güç olduğundan modern sanat desteklenemiyordu. Kübizm ve Konstrüktivizmin özünü kavramadan yargılama yapan yazarlar eski düşünce kalıplarının silinmediğinin bir göstergesiydi. *“ Geleneksel örf ve ahlaki savunan, onun bozulmasının yarattığı çöküntü ve şaşkınlığı yaşayan ailelerin çocukları olan sanatçıların, modernizmi içselleştirmesi ve kararlılıkla savunması zordu.”³ Örneğin D grubunu destekleyen Fikret Adil D hareketinin ilk yıllarında içinde bulunduğu ortamı şöyle ifade etmiştir; *“...o esnada ortalığı bir kübik salgını yayılmıştı. Anlayan, anlamayan, her gördüğüne kübik diyor, bu sıfatı bazen takdir, ekseriye de**

¹ Kaya Özsezgin, *Cumhuriyet’in 75. Yılında Türk Resmi*, İş Bankası Kültür Yayınları, 1983, s.33

² Abidin Dino, *“D Grubu Üzerine”*, Somut, 28 Ekim, 1983, s. 39

³ İpek Duben, *Türk Resmi ve Eleştirisi (1880–1950)*, Bilgi Unvan Yayınları, 1. Baskı, İstanbul, 2007, s.103

tezyif için kullanıyordu. Takdir için kullananlar yenilik taraftarı, tezyif için kullananlar kendilerini hakiki!! ve klasik sanat mensubu telakki ediyorlardı.”¹

“ Sanat alanında yazar bulunamaması, sanatçıların ve sanatın tanıtım etkinliğinin aksamasına neden olmaktadır. Çare olarak sanatçılar keleme sarırlılar ve tanıtım işlerini de üstlenirler. Bu bağlamda, Nurullah Berk dönemi için; Türk resim sanatını bilimsel olarak inceleyen ve tanıtan iyi bir sanat yazarı olur. Nurullah Berk Türk resim sanatını değerlendiren; bir sanatçı olarak bireysel sanat anlayışını besleyen sanat görüşü doğrultusunda yaptığı araştırmalara öncelik tanınmasına karşın, resim sanatımız ve ressamlarımız hakkında kitaplar yazacaktır. Yaşam savaşına bir gazeteci olarak başlayan ve uzun yıllar bu görevini sürdüren Elif Naci, sütunlarının dışında da yazdığı anılar ve tanıtım kitaplarıyla resim sanatının gelişmesine ve D grubunun tanınip sevilmesine önayak olur. Cemal Tollu, sanat köşesi yazarı olarak sanatı tanıtıcı ve D grubunu anlatıcı yazılarıyla uzun yıllar hizmet verir. Zühtü Müridoğlu, heykel sanatını ve batılı ustalarını tanıtan dergi yazıları hazırlayacaktır. Grubu ve çalışmalarına sempati duyan Bedri Rahmi Eyüboğlu’da D grubu tanıtımına ve benimsenmesine, dergi ve gazetelerde yer alan yazılarıyla önemli ölçüde katkıda bulunacaktır.”²

Gruba, estetik açıdan en bağımlı çalışan sanatçılar Cemal Tollu ve Nurullah Berk’tir. Bu sanatçılar çalışmalarında kullandıkları Konstrüivist ve Kübik üslubu akademizme karşı çıkan bir tavırla uygulamış ve geometrik biçimlerle önümüze sunmuştur. Tollu’nun ilgilendiği Hitit sanatı, yerel özelliklerle bezenerek kübist formlar biçiminde karşımıza çıkar. Cezanne’dan etkilenerek yaptığı çalışmalarında, basit ve açık biçimlerle belirlenmiş hatlar ve renkler kullanılmıştır. Alışlagelmiş hacimsellikten vazgeçen Nurullah Berk ise nesnelere iki boyuta indirgenmiş bir biçimde resmetmiştir. Resimlerinde Picasso ve Brague etkileri görülür. Zeki Faik İse

¹ Fikret Adil “D Grubu Onbeş Yaşında” Tanin,13 Ekim 1947

² Kıymet Giray, “D Grubu ve Türk Resim Sanatında Üslup Güdümünün Başlaması”, Türkiye’de Sanat. Sayı:15 Eylül- Ekim, 1994, s. 36-37

geometrik sert hatlardan çok organik renge önem veren ifade tarzıyla lirik anlatıma yönelmiştir. Bu anlayışı daha sonra ortaya çıkan lirik soyut resimlerinde açıkça görülmüştür.

D grubunda yer alan ve Kübizm'in etkisini, yaptığı figürlerinde gördüğümüz Salih Urallı, Kübizme olan bağlılığını iki boyutlu, parçalı yüzeyleri ve çizgisel hatları ile ifade eder. Kübist tavrını her zaman korumuş olan sanatçı yaptığı birkaç soyut çalışma dışında çizgisini korumuştur.

1933'den 1947'ye kadar onbeş grup sergisi açılmış ve onbeşinci sergiyi açtıktan sonra dağılan grup üyeleri kişisel çalışmalarını sürdürmüşlerdir.

4.2. 1950 Sonrası Türk Resminde Geometrik Soyut Eğilimler

1946'da Demokrat Parti'nin kurulmasıyla çok partili yaşama geçen ülkemizde özgürlükçü ve demokratik bir hava hakimdi. Tabii ki bu hava sanatta da kendini göstermede gecikmemiştir. Batı'daki sanatsal gelişmeleri ve yenilikleri günü gününe izleyen bir tavrın oluştuğu görürüz. Türkiye'de görülen soyut akımlar işte tam da bu ortamda ülkemize girmiştir. “ *Gerçi Batı'da ki modern sanat akımları izlenerek deformasyon ilkesine daha öncesinden uyulmuştur; fakat sanatçıların kişisel eğilimlerine göre farklı yönler araştırdıkları dönem 1950 sonrasındadır. 1940'lı yıllarda toplumsal içerikli resimler yapan sanatçılar bile, 1950'li yıllarda soyut sanatın başlıca savunucuları olmuşlardır.*”¹

¹ Sezer Tansuğ, a.g.e, s.245

1950 sonrasında Türk resim sanatı farklı görüşlerin bir arada gelişme gösterdiği bir döneme girmiştir. Ayrıca bu dönemde uluslar arası ilişkilerde ki sıklaşma kültür ve sanat etkileşimini beraberinde getirmiştir. Teknolojinin gelişmesi ve iletişimin hız kazanması, sanatın kendi çevresinde kısıtlanmayarak çağın dinamizmine uygun bir şekilde yayılmasına olanak sağlanmıştır. Ülkeler arasında sanat yarışları başlamış ve bu bizim sanatçılarımızı da etkilemiştir. Özgün ve yaratıcı kavramlar peşinde koşan sanatçılarımız günümüz Türk sanatının şekillenmesinde öncü olmuşlardır. Bunu yaparken de Türkiye'nin toplumsal yaşam koşullarını göz ardı etmeden, Batı'nın biçimsel üsluplarını kullanarak yeni ve özgün yapıtlar üretmek çabası içine girmişlerdir. İşte tam bu noktada Türk resmi için önemli bir sorun teşkil eden, belli eğilimler çerçevesinde sınıflanma gerekliliği, sanatçılarımızı zorlamıştır. Sanatçılarımız kimi zaman kendi kişiliği doğrultusunda belli akım ve eğilimlere bağlı kalmadan çalışmalarını sürdürürken, bazen de aynı sanatçının yapıtları içinde birbirinden çok farklı eğilimlerin yer aldığı görülebilmektedir. Kısaca Türk sanatçıları Batı'nın ve kendi kültürünün sentezini oluşturma çabası içinde olmuşlardır.

II. Dünya Savaşı ile birlikte tüm dünyada baskınlaşan soyut kavramının Türkiye'de ki etkileri 1947'de, Nejad Devrim, Fahr Nissa Zeid ve Ferruh Başağa gibi sanatçılarımız tarafından ülkemizde görülmeye başlamıştır. Örneğin 1949 yılında Devlet Resim Sergisi'nde yer alan Ferruh Başağa'nın 'Aşk' adlı eseri soyut resme örnek olarak verilebilir. Bu eser kadın ve erkek figürünün soyutlamasına dayanmaktadır. Sabri Berkel'in 1947 tarihli 'Taksim Meydanı' adlı eseri ise Nurullah Berk'e göre Türkiye'deki ilk soyut çalışmadır. Ancak bu sanatçılarımızın yaptığı çalışmalar tam olarak soyut sayılmıyorlardı. Bu yapıtlar henüz doğadan soyutlama aşamasında olan yarı soyut görünümlü doğa resimleriydi. 1953–1954 yıllarına gelindiğinde geometrik non-figüratif bir anlayışla ortaya çıkan çalışmalar Türk resmine girmiş ve Batı ile eş zamanlı bir çizgi izlemese de sanatımıza yansımıştır. *“Ülkemizde soyut sanat ve soyutlamaya ilişkin ilk sanatçı ve yazar görüşlerinin oluşmaya başlaması 1947 yılı ile ilgili dergilerde saptanıyor. Resim sanatımıza değin*

anlayışların oluşum çizgisi üzerinde yer almaya başlayan ilk bilinçli soyut çalışmalar ise, yukarıda belirtilen tarihten sonraki yıllara rastlıyor”¹

1945–50 yılları arasında II. Dünya Savaşının bıraktığı izler Paris’te yeni bir döneme girilmesini tetiklemiştir. Savaş sonrası yaşanan maddi manevi yoksulluk aydınlarda, yaşama farklı bir “bakış açısı” kazandırmıştır. Paris uzun yıllardır yeni fikirlerin mayalandığı bir yer olma özelliğini, savaş sonrasında New York’a kaptırmıştır. Ancak 1945–50 yılları arasında son parlak dönemini yaşamış ve düzenli olarak açılan salon sergileriyle hareketli bir görsel sanatlar ortamı yaratmayı amaçlamıştır. 1947 yılında açılan kişisel ve grup sergileri soyut sanat içerisinde kristalleşmeye başlayan geometrik non-figüratif anlayışın habercisi olmuştur. Paris’te bunlar yaşanırken Türk sanatçılarda bu gelişmeleri yakından takip edebilmek amacıyla Paris ile diyaloga geçmek için büyük çaba harcıyordu. Fahr-el Nissa Zeid, Nejad Devrim, Nurullah Berk, Sabri Berkel, Nedim Günsür, Mubin Orhan başta olmak üzere birçok sanatçı, savaş bitip sınırlar açıldığında Paris’e gitmişler ve hatta bazı sanatçılar buraya yerleşmişlerdir. “ *Modern Türk Sanatı tarihinde ilk kez gündeme gelen ‘yurt dışına yerleşme’ eğilimini, önemli bir yapısal değişikliğin belirtisi olarak değerlendirmek gerekiyor. Çünkü İzlenimcilikten Kübizm’e, Dışavurumculuktan Gerçeküstücülüğe dek Modernizm’in hiçbir gelişmesini yaşamış, Geleneksel ve Modern arasındaki çatışmayı, Paris’ten aldığı etkilerle zoraki grup mücadelelerinin sınırları içinde yaşayan Türk sanatı böylece kendi tarihi içinde ilk kez Paris sanat ortamıyla eşzamanlı bir diyaloga girmiş oluyordu.*”²

Paris savaş sonrasında bir toparlanma sürecinde girmiş ve bu süreçte yabancı sanatçıya hoşgörülü davrananlar ortam oluşturmuştur. Türk sanatçılar da Paris’te ki bu ortamdan yararlanarak buraya yerleşmişler ve Fransa’nın desteklediği çok

¹ Adnan Turanî, Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi, Tıglat yayınları, İstanbul 1982,c:3, s.139

² Paris Okulu ve Türk Ressamları Paris:1945–1960, Yapı kredi Kültür Sanat yayıncılık, Mayıs 2000, s. 26-27

kültürlülüğün parçası olarak varlıklarını ortaya koymuşlardır. Bu durum Modern Türk Sanatı adına önemli bir kazanım olmuştur.

Dünyadaki tüm ekollerin Paris ekolü ile karşı karşıya gelmesi amacı taşıyan 1946 UNESCO-Exposition Internationale d' Art Moderne sergisi ile onlarca ülkeden katılım olmuş ve Türk sanatçılar da bu sergide yer almışlardır. Bu sergi ile Türk resmi ilk defa uluslararası düzeyde bu denli geniş bir temsil olanağı bulmuştur. Türkiye'yi bu sergide oldukça fazla sanatçı temsil etmiştir. Malik Aksel, Avni Abraş, Sabri Berkel, Ferruh Başağa, İbrahim Çallı, Halil Dikmen, Nurullah Berk, Feyhaman Duran, Refik Epikman, Nuri İyem, Zeki Faik İzer, Fahr-El Nissa Zeid, Cemal Tollu bunlardan birkaçıdır. Sergiye katılacak olan sanatçıları Zeki Faik İzer belirlemiştir. İsimlere baktığımızda Çallı kuşağı, D grubu ve Yeniler grubu gibi Modern Türk resminin gelişim sürecini oluşturan önemli sanatçıların varlığını görürüz. Bu özellikten yola çıkarsak Türk katılımını organize eden Zeki Faik İzer'in gruplar arasında ayırım yapmadan sanatçıları seçtiğini görmekteyiz. Genç kuşak sanatçıları da etkileyen bu sergi modern Türk resminin gelişimine oldukça büyük katkılar sağlamıştır. Bu sergide özellikle Ali Çelebi, Nejad Devrim ve Fahr-El Nisa Zeid'in resimleri büyük ilgi görmüştür. Paris ve İstanbul arasındaki bu ılımlı hava Türk sanatçıların buraya yerleşmesine ortam hazırlamış ve karşılıklı iletişime açık bir yaklaşımın doğmasında önemli bir rol oynamıştır.

Tüm bu etkileşimler sonucunda Türkiye'de oluşan Sanat ortamı farklı açılımlara uğramıştır. Geleneksel ve çağdaşlık ikilemi, soyut eğilimlerin getirdiği zengin çeşitlilikle birleşen bireysel arayışlar Modern Türk resmini güçlendirmiştir.

“Batı’da resim ve heykel sanatlarının modern gelişmesiyle ilgili düşünce uğraşları izlenmiş olsa da, Türk sanatçıları’nın soyut sanat araştırmalarını düşünce gelenekli farklı olan Türkiye’de modern Batı felsefesi üzerinde temellendirmeleri zor hatta olanaksızdır. Ankara’da ki ilk soyut resim sergilerinde Batı düşüncesiyle uyum

araştıran entelektüel açıklamalara başvurulmuştur; fakat bu belki de İstanbul sanat çerçevelerinin kabul edilebileceği bir iş değildir. Nitekim 1954 yılı nisan ayı sonunda, İstanbul şehzade başındaki Kuyucu Murat Paşa medresesinde açılan sergiye katılan yirmi yeni Türk ressamı, halkımıza çağrı başlığı altında şöyle bir bildiri yayınlamak gereğini duymuşlardır.”¹

“Sizin yeni resmi yadırgayacağınızı sanmıyoruz. Yeni resmi yadırgayanlar resmin yalnız bir türlü benzetmeci olması gerektiğine karar kılmış olanlardır. Hâlbuki Karagözü, yazmayı, kılım nakışlarının türlü türlü olduğunu bilen sizler, resmin her çeşidini anlayacak, sevecek kadar zengin bir geçmişin mirasçılarısınız. Bu sergiye böyle resim olmaz diye gelmeyin, acaba ne yapmak istiyorlar diye gelin. Yani resim uzun sözün kısası taklitten kurtulup, türlü gibi, nakış gibi insanın duyduğunu, düşündüğünü aracısız içine doğduğu gibi vermek istiyor. Sizde sergimize, aracısız, içinize doğduğu gibi hüküm vermeyi buyurun.

Yirmi Yeni Türk Ressam”²

Bu yirmi Türk ressam içinde Adnan Çoker, Lütfü Günay, Ferruh Başağa, Nedim Günsür gibi önemli isimler yer alıyordu.

Çok partili dönemde ortaya çıkan geleneksel değerlere önem verme çabası beraberinde Batı sanatına öykünme ve taklitçiliğine karşı söylemleri de etkin hale getirmiştir. Böylece “ *betimsel olmayan, hiçbir öykü taşımayan non-figüratif eğilimler, yeniler grubu üyelerinin, yenilikçi kimlikleri ile örtüşecektir.*”³ Ferruh Başağa, Selim Turan, Nejat Devrim ve Mubin Orhon gibi sanatçılar Yeniler Grubunun içinde yer almış ancak içinde buldukları dönemin sanatına soyut yorumlarla yeni biçimler katmışlardır.

¹ Sezer Tansuğ, a.g.e., s.246

² Sergi çağrısı, 1954

³ Sezer Tansuğ, *Türk Resminde Yeni Dönem*, I. Basım, Remzi Kitapevi, İstanbul, 1988, s.11

Peki, neden ülkemizde 1950'lere kadar Geometrik-soyut sanat gelişmemiştir? Eleştirmen Sezer Tansuğ, 1923'den 1950 yılına kadar Türk resminin gelişimini madde madde belirtmiş ve Geometrik-soyut sanatın ülkemizde neden gelişemediğini sekiz madde ile açıklamıştır.

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

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

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

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

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

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

7. Çağdaş Türk resim sanatının tarihsel gelenekler üzerinde temellendirilmesi yolunda belirli bir tavrın ortaya konmamış olması.

8. Resim sanatının tek yönlü gelişmesi, farklı eğilim ve üslup alternatiflerinin gündeme gelmemiş olması.”¹

“ Türk sanatında geometrik eğilimlerin gelişimleri gözlemlendiğinde; batıda 20. yüzyıl başlarında ortaya çıkmış olan ‘ geometrik kavrayış’ Türk resminde Batı'ya paralel bir gelişim izlemez. Türk sanatında geometrik eğilimli sanat çalışmaları ilk olarak, kübik-geometrik soyutlamalar biçiminde, Cemal Tollu ve Nurullah Berk gibi D grubu sanatçılarıyla gündeme gelmiştir. Cemal Tollu ve Nurullah Berk konstrüktif ve kübist anlayışta çalışmış, o dönemin iki ünlü sanatçısıdır. Ancak her ikisinin de o dönem resimler genellikle doğanın kübik-geometrik deformasyonlar çerçevesinde ele alınmasıyla sınırlıdır. Türk resminde soyut sanata ilk yönelen sanatçılardan birisi Ferruh Başağa'dır. Başağa, 1950'lerde geometrik soyutlamaya yönelmiştir. Türk sanatında gerçek anlamda geometrik soyutlama olarak nitelendirilen çalışmalar

¹ Sezer Tansuğ, a.g.e., s.11

genellikle 1950 e 1950 sonrası çalışmalarla örneklendirilmektedir. Burada bizi ilgilendiren salt geometrik anlayışta eğilimler, dönem olarak 1950 sonrası ortaya çıkmaktadır. Türkiye’de geometrik non-figüratif çalışmaların görülmeye başladığı, Türk sanatında non-figüratif’in tanım ve tanımlayıcı olarak kullandığı yıllar 1953-54 yılları olarak bilinir.”¹

Kandinsky’nin 1910 yılında yaptığı lirik soyut resmi 1950’li yıllarda anlamaya çalışan Türk sanatçılar ilk soyut girişimlerini geometrik soyut olarak uygulamışlardır. Ancak Batı’da önce renk nesneden bağımsızlaşmış ve daha sonra lirik soyut bir gelişme göstererek geometrik soyuta yönelmiştir. Kısaca belirtmek gerekirse soyut anlatıma renk ile varılmıştır. Fakat ülkemizde renkten çok çizgi ve biçim bozma ile soyuta ulaşılmıştır. Bunun nedeni olarak sanatçılarımızın Andre Lhote ile akademi hocası Leopold Levy’nin atölyelerinde çalışmaları gösterilebilir. Çünkü Andre Lhote ve Leopold Levy çalışmalarında renkten çok çizgi ve yapıyla ilgilenmişlerdir.

Batıda bağımsızlık kazanan renk soyuta ulaşmanın anahtarı olmuş ancak ülkemizde ise soyutlama kavramında anlaşılabilir biçim soyutlaması olduğu için renk akla gelmemiştir. Bu nedendir ki ilk soyutlamalar lirik soyutlama yerine geometrik soyutlama olarak kendini göstermiştir. Batıdaki akımların ülkemizde, çözümlenişi 1950 sonrası olduğu için soyut akımlar birbirlerinden kopuk ithal edilmiş ve bunun sonucu olarak da batıdaki soyut akımların başlangıç ve erişim sırası ülkemizde farklılık göstermiştir. Ülkemizde soyut resmin gelişimini Adnan Turanî dört maddede ele alır.

- a) Geometrik soyutlamacılar
- b) Lirik soyutlamacılar
- c) Geometrik non-figüratifler
- d) Lirik non-figüratifler

¹ Halil Akdeniz, Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası Sanat Koleksiyonu 2, Ankara, 2004, s. 38–39

1950 yılına kadar Türk resmindeki biçimleme, akademik kübizm, izlenimcilik ve konstrüktivist çalışmalarla kendini göstermiştir. Ancak 1953 yılında geometrik soyut çalışan Adnan Çoker ve Lütfi Günay'ın açtıkları sergiler ile soyut anlayışın ülkemizdeki ilk sergileri açılmıştır.

1950'li yıllar Türkiye'de, ulusal sanat ve evrensel sanat olarak iki görüşe ayrılmış sanatçılar yer alıyordu. Evrensel sanatı benimseyenler soyut anlayışa yönelmişlerdi. Non-figüratif anlayışın evrensel bir dil yaratacağına inanılan o dönemde, Nurullah Berk, Sabri Berkel, Avni Arbaş, Malik Aksel gibi isimler yer alıyordu.

Nurullah Berk'in kübist çalışmalarından iki boyutlu konstrüktivist bir anlayışa ulaşmış ve geometrik yaklaşımlı çizgisini korumakla birlikte zamanla kübik karakterli biçimlerden uzaklaşmıştır.

Nurullah Berk sanatsal değişimini kendisi şöyle ifade etmiştir. "...değişebilirim ve değişeceğim, öyle sanıyorum ki Avrupa sanatından daha da uzaklaşacağım."¹

Sabri Berkel ise bu geometrik anlayışın paralelinde çalışan bir başka sanatçıdır. Sanatçı 1950 sonrasında Doğu sanatının arabesk tavrını geometrik bir yarı soyutlama ile birleştirmiş ve sanatının dönüşüm aşamalarında kübizmin bazı kavramlarını kullansa da daha sonra tıpkı Nurullah Berk gibi geometrik özetlemeye dayalı kübik anlatımdan çok daha farklı bir anlayışa yönelmiştir. Böylece Sabri Berkel'in sanat anlayışı evrensel bir dil olarak gelişme göstermiştir.

¹ Turan Erol, "Nurullah Berk ile Karşılıklı Konuşma", Yeni Boyut, Ankara, sayı ½, Nisan 1982, s. 21

1950 öncesinde genellikle doğanın kübik deformasyonları şeklinde ele alınan Türk resmi,1950 sonrasında çağdaş sanat alanındaki gelişmelerle ele alınmaya başlanmış ve sanatın kavramsal boyutuyla da değerlendirildiği ve sanatçılarımızın kendi üslupları doğrultusunda araştırmalar yapmaya yöneldiği bir döneme girmiştir.

1950 sonrasında non-figüratif kavramı, sanatçılar ve eleştirmenler tarafından tartışılmış ve bu kavram anlatılmaya çalışılmıştır. Cemal Bingöl'ün resimlerinde yer alan geometrik non-figüratif anlayış ise tam da bu kavramın karşılığı niteliğindedir.

“ Cemal Bingöl'ün resimleri disiplinli, matematiksel denebilecek bir kesinlik ve sınırlılık içinde geometrik biçimlerden oluşur. Resimlerinde, doğal anımsamalar yapan biçime ve duygusal imajlar uyandıran boya izlerine rastlanmaz. Hacim ve perspektif sıfıra indirgenmiştir.

Daha sonraki aşamada Türk sanatında geometrik soyut sanatın önde gelen temsilcilerinden bir diğeri Adnan Çoker'dir. Çoker'in 1950'lerde başlayan soyut ilgileri özellikle 1960 sonrasındaki çalışmalarında geometrik anlayışta kişiliğini bulmuştur. Selçuklu ve Osmanlı mimarisinin yapısal form özelliklerinden esinlenerek geliştirdiği geometrik yapıtlı bir sanata ulaşmıştır. Kapı ve pencere gibi mimari öğelerin soyut karşılıkları, onun 'kalıp biçimleri'nde ifade bulmuştur. Çoker'in resimleri renkten çok ton ve biçime ağırlık veren geometrik biçim ve kurgu özellikleri gösterir.”¹

Geometrik anlayışa önem veren bir diğeri sanatçı da Erol Akyavaş'tır. Sanatçı resimlerinde kaligrafik imgelere ve yarı soyut mimari biçimlere yer vermiştir.

¹ Halil Akdeniz Türkiye Cumhuriyet Merkez Bankası Sanat Koleksiyonu 2 Ankara 2004 s. 41,42

Özellikle 1970-80'li yıllarda yaptığı kesik geometrik biçimlerin yer aldığı geometrik kurgular dikkati çeker.

1950 sonrasında birçok alanda yaşanan değişimden etkilenen sanatı yorumlayan Türk sanatçılar, şartların onlara sunduğu ölçüde gelişmiş ve Türk sanatını daha ileriye gösterebilmek adına çalışmalar yapmışlardır. Bu gelişim ve değişim yıllar içinde daha da güçlenmiş ve günümüz Türkiye'sinin çağdaş sanatına ulaşmasında basamak olmuştur.

4.2.1 Geometrik Soyutlamacılar

Türkiye'de 1950 sonrası başlayan yeni bir dönemin olduğunu daha önce belirtmiştik. Soyutlayıcı eğilimlerin olduğu bu dönemde figür ile soyutlama arasında bir tercih sorunu ortaya çıkmış, geometrik soyutlama eğilimi ile figürden tamamen kopmayan bir çizgi izlenmiştir. Figür veya nesne soyutlamaları geometrik kökenli olmuştur.

Batı sanatında soyut anlatımın gelişimi rengin nesneden bağımsızlaşması (fovizm) ile başlamıştır, dışavurumculukla pekişmiş daha sonra lirik soyut bir gelişme göstererek geometrik soyuta ulaşmıştır. Ülkemizde ise ilk soyut girişimler geometrik soyut ile başlamış ve lirik soyutlama ile devam etmiştir. Bunun en önemli nedeni Batı sanatını sanatçılarımıza tanıtan, onların hocası olan Andre Lhote ve Leopold Levy'nin renkten çok biçim bozma, çizgi ve yapı ile ilgilenmesidir. Ülkemizde soyutlamanın biçim soyutlaması olarak anlaşılması soyutun geometrik soyut ile başlamasına neden olmuştur. “ *Geometrik soyut sanatın geleneksel Türk süsleme ve yazı sanatları ile biçimsel ilgisinin kurulması, araştırmaların öncelikle bu yönde başlamasında etkili olmuştur. Bunun nedeni Türk resminin buradan hareketle*

yaratılacağı düşüncesi olup birçok sanatçıyı soyut sanata katılma çabası içine sokmuş ve coşkulu uygulamalara başlanmıştır.”¹

Bilindiği gibi çağdaşlaşma yolunda hızla ilerleyen 20.yy Türkiye’inde sanatçılarımız yeni arayışlara girmişti. Bu arayışlar sanatçıları zaman zaman farklı tarzlarda resim yapmaya yönelmiştir. Buradan yola çıkarsak bir sanatçının farklı dönemlerde o dönem özelliğini yansıtan eserler verdiğini söyleyebiliriz.

Geometrik soyut eserler veren sanatçılarımız, Paris’te Andre Lhote’in atölyesinde çalışmış olan Hamit Görele, Salih Urallı ve Paul Albert Laurent’in atölyesinde çalışmış olan Refik Epikman’dır.

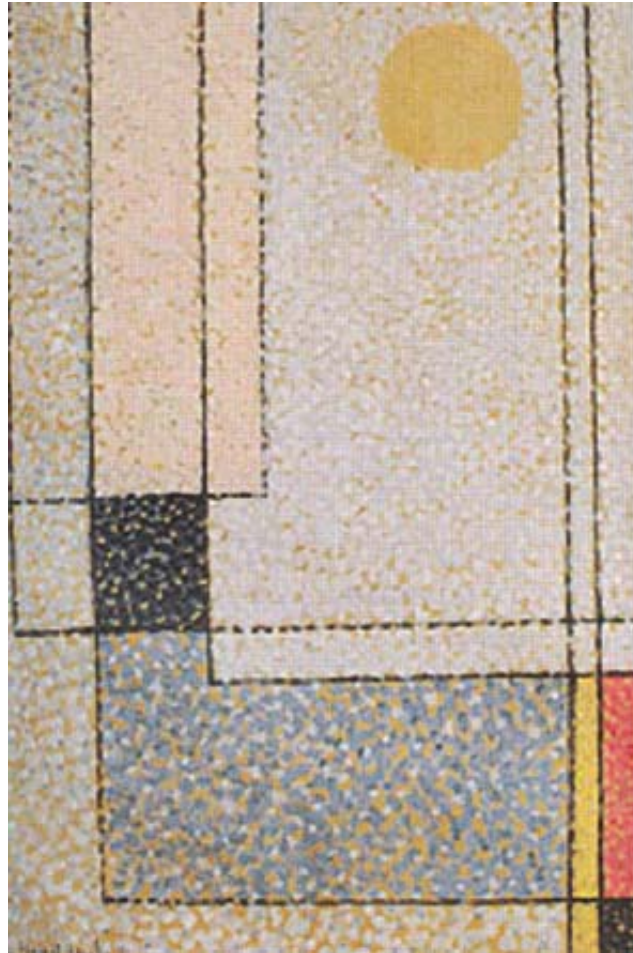
4.2.1.1 Hamit Görele

1900 yılında Görele’de doğan sanatçı sanat eğitimini 1928 yılında mezun olduğu Güzel Sanatlar Akademisi’nde öğrenimini devam ettirdi. Paris’teyken yaptığı birçok çalışma, üzerinde Lhote etkilerini barındırır. Bu çalışmalar bir geçiş dönemi özelliğini taşır. Renkçi ve izlenimci duyarlılığı ile yapılmışlardır. Odalık, Kaynak, Çiçekli Kız adlı tabloları örnek olarak verilebilir.

Bir geçiş dönemi yaşayan sanatçı 1960 sonrasında geometrik düzenleme kaygısı ile yaptığı çalışmalarında düz yüzeyler haline getirdiği sembolik nesne biçimlerini parçalayarak yarı soyut ve şematik düzenlemeler oluşturmuştur.

¹www.kultur.gov.tr/TR/BelgeGoster.aspx?f6E10F8892433CFF7E7F2B691D9F0097E9C66FF13E126BBA (5.12.2009)

Renk onun için önemliydi ancak soyutlamalarında geometrik biçimler rengin önüne geçmiştir. Sanatçı, çalışmalarında kesinleşmiş geometrik biçimlerin içini salt renklerle dolduruyordu. “ Ayrıca, tuval yüzeyinde görülen biçimler çalışma sırasında belirlenmiş değil, daha çok araştırılmadan benimsenmiş biçimler olarak ele alınıyordu. Bu nedendir ki, Görele'nin soyutlama resimleri, salt soyut biçimleri değil, sembolik kimi nesne biçimlerini içerdiğinden”¹ geometrik soyut sanatçıların içerisine alınmıştır. Sanatçının, “resmin geometriye dayandığına inanmakla beraber geometrinin kalıplaşmış ve neredeyse donma noktasına gelmiş formüllerinden uzakta durmaya çalıştığını resimlerinden de saptayabiliriz.”²

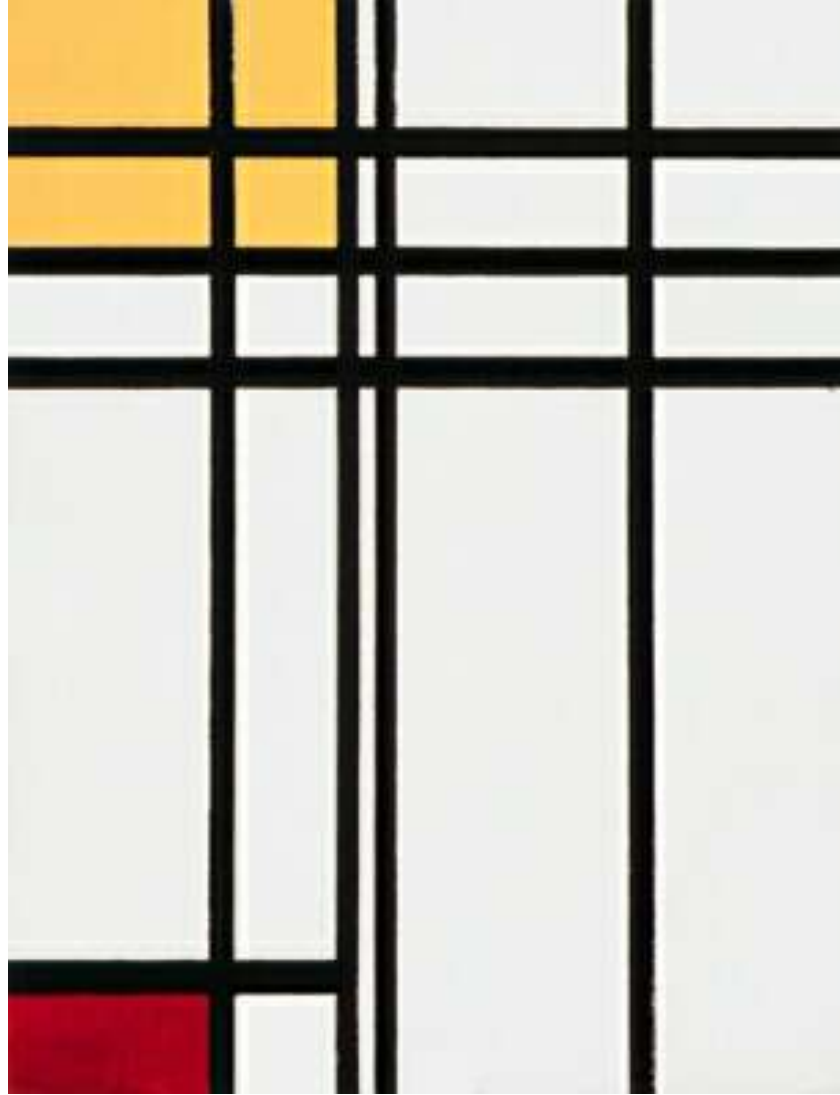


Resim 34: Hamit Görele, *Sarı- Kırmızı*, Yağlıboya, 190x130.5 cm, 1963

¹ <http://www.yapikredi.com.tr/www/mail/kampanya/privart9 /Detay.html> (20.9.2009)

² Kaya Özsezgin, “Boya ve Renk bağlamında”, Milliyet Sanat, ocak 2001, S.496,, s.56

Türk sanatının Batı etkisi göz önüne alınırsa Hamit Görele'nin bu çalışması, Mondrian'ın Kırmızı ve Sarı isimli eserine yakınlığı ile dikkat çekicidir.



Resim 35: Piet Mondrian, *Kırmızı ve Sarı*, 1937

Görelle'nin resimlerinde ışık- gölge ve açık-koyu ayrımlarıyla nesnelere renklerden bağımsızdır. Kesin sınırlı geometrik biçimleri somuttan soyuta bir dönüşüm ve devinim gösterir. Görelle'nin resimlerindeki gerek manzara, gerekse

figür alışık olduğumuz biçim ve renklerden farklıdır. Sanatçı, eserlerini inşacı bir anlayışla, geometrik ve konstrüktivist bir yapıda meydana getirmiştir.

Çallı Kuşağı sonrasında gelişen ve doğa biçimlerini yorumsal düzeyde değiştirmeyi amaç edinen sanatçı, Müstakil Ressamlardan olup, yorumcu anlatımları ve yoğun içsel bakışı ile Türk resminin modernleşme dönemine önemli katkılarda bulunmuş bir sanatçıdır.

4.2.1.2 Salih Urallı

1908 İstanbul doğumlu olan sanatçı 1928'de girdiği Sanayi-i Nefise Mektebi'nden 1931'de mezun oldu ve Paris'te Andre Lhote ve Fernand Leger ile çalışmıştır. Figüre bağlı soyutlamalar yapan Salih Urallı, resmin temelini çizgisel kesişmelere dayanan bir kübizm üzerine oturtmuştur. Picasso ve kübizm etkisinin açıkça görüldüğü eserlerinde hesaplı yüzeyler ve çizgilerden oluşan kompozisyonları ile figüre bağımlı soyutlamalar elde etmiştir. Salih Urallı'nın çalışmalarında görünen soyutlama, parçalanmış figür çizgilerinin uyumlu arabeskler halinde sunulmasıdır. Sanatçı soyut kompozisyonlarında figür ve çizgilerle ritmik bir konstrüksiyon meydana getirmiş, kullandığı keskin dış çizgilerle inşacı ve hesaplı bir düzen oluşturma yolunu seçmiştir.

1944 tarihli Kompozisyon adlı resmi analitik tarza uygun bir düzenleme ile resmedilmiştir. Geometrik parçalamaların kullanıldığı bu çalışmada ilginç olan bir kafaya rağmen birçok bacak, ayak ve kolun verilmiş olmasıdır. Karşıya bakan figürün yanlarında da figürler vardır. Ancak bu figürlerin kafaları açık şekilde vurgulanmamıştır. Kısaca söylemek gerekirse fiziksel varlıklar yapısal olarak

geometrik ve karmaşık bir biçimde parçalanarak verilmiştir. Picasso'nun etkisi resimlerde açıkça görülmektedir.



Resim 36: Salih Urallı, *Kompozisyon*, Yağlıboya, 55x92 cm, 1944

4.2.1.3 Ferruh Başağa

1914 yılında İstanbul'da doğan Ferruh Başağa'nın sanata olan ilgisi çok küçük yaşlarda başlamış, 1935 yılında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'ne girmesiyle de sanat serüveni başlamıştır.

Ferruh Başağa'nın sanat yaşamını üç bölümde inceleyebiliriz. Birinci dönemi akademiden mezun olduğu 1940 yılına kadar geçirdiği süre, ikinci dönemi ise 1945'den 1970'lere kadar olan kübik anlayışı benimsediği dönemdir. Sanatçının üçüncü dönemi soyut çalışmalarını gerçekleştirdiği dönemden günümüze kadar uzanan süreçtir. Akademinin 1930'lu yılların sonlarına doğru başlayan değişim ve yenileşme çabaları sonucunda öğretim üyeleri değişmiş ve öğretim sisteminde de yenilenmeler başlamıştı. D grubu üyelerinin akademiye gelişiyile yeni bir dönem başlamış 1947'lerde resim sanatımızda değişim rüzgârları esmeye başlamıştır. Türk sanatındaki bu değişim her sanatçı gibi Ferruh Başağa'yı da etkilemiş ve akademiden mezun olduğunda bireysel biçimini belirlemiştir. Başağa'nın yaptığı sayısız denemeler sonunda özgün dilini yaratmış ve soyutlamaya karşı bilinçaltında gelişen ilgiyle kendini soyuta vermiştir. Sanatçı artık soyut resim yapacaktı. Neden soyut resme yöneldiğini cevabını şu sözlerle dile getirir: “ *soyut resimde resimsel düzenlemeye ilişkin salt resimsel mantık ön plana çıkıyor. Bana göre, bugün, soyut resim, çağımıza uygun düşmektedir. Çağımızın dinamizmini, açıklığını geniş görüşlülüğünü simgelemektedir.*”¹ Ayrıca Kandinsky'nin de vurguladığı çağdaş resmin salt görünüm ve doğaya öykünmeden ibaret olmayacağı düşüncesi de Ferruh Başağa'yı soyuta yönlendirmiştir.

Sanatçının 1948'de yaptığı 'Aşk' adlı lirik soyutlaması Devlet Resim Sergisinde, çok fazla ilgi çekmiş ve birincilik ödülü almıştır. Bu çalışma Türk resim sanatı tarihinde, soyutlamanın en yetkin örneklerinden biri olarak kabul edilir.

¹ Kıymet Giray, *Ferruh Başağa*, Türkiye İş Bankası, İstanbul, 2003, s.72



Resim 37: Ferruh Başağa, Aşk, Yağlı Boya, 60x85cm, 1948

“Başağa’nın 1945 tarihli ‘Satranç’ ve aynı dönemden tarihsiz ‘avize’ adlı çalışmaları figürden yola çıkarak, geometrik tabanlı bir soyutlamaya yönelişin habercileri gibidir.”¹

Ferruh Başağa’nın en büyük şansı soyutlamanın ve soyut anlayışın yaygınlaştığı yıllarda, yüzyıllardır sanatta egemen olan ve klasik biçimini yeni bir anlayışa dönüştüren Wasilly Kandinsky, Piet Mondrian, Kazimir Malevich, Lyonel Feininger, Pablo Picasso ve daha ismini sayamadığım birçok sanatçı ile aynı çağın havasını solumasıdır.

Sanatçının soyut yorumları dünya sanatında da bu tarz eserler veren sanatçılarla ortak görüşleri paylaşmaktaydı. Özellikle Lyonel Feininger’ın bazı dönemleriyle Başağa’nın çalışmaları ortak bir görüşü geliştirmiştir. Ferruh Başağa 1950 yılından 1970’e kadar geçen süreçte iki ayrı soyut yorum üzerinde yoğunlaşmıştır. Bunlardan ilki farklı ölçüleri ve renkleriyle üst üste bindirilen karesel dokuların

¹ Ahmet Kamil Gören, *Ferruh Başağa*, Galeri Binyıl, İstanbul, 2001,s.26

merkezcil kurgularıdır. Dikdörtgen yada kare tuvaler üzerinde dış çerçevenin içsel kurgusu olarak bilinen alanlara yerleşen geometrik doku Malevich'in tek karesini çağrıştıran Konstrüktivist yapısallığa kadar uzanır.(...)¹

Soyut yorumlarla kurduğu ilişki arasında çelişen ikinci yaklaşım Taşizm etkisinin Başağa'nın sanatına yansımaları olarak görülür. Bu resimler dokusal ayrıntılarla yaratılan soyut yorumlardır."²



Resim 38: Lyonel Feininger, *Yatlar*, 1929

Ferruh Başağa'nın resimlerinde yöneldiği geometrik soyut kavramı, ince, parlak ve geçirgen bir boya kullanımı ile geometrik biçimlerin saydam ve geçirgen görünümleri, üst üste bindirilen katmanların kristalize olmuş şekilleri, tuvalere yerleşmiştir. Başağa'nın çoğu kez iki rengin şeffaf, örtücü, yumuşak fakat keskin geçişler oluşturan düzenleri tuvalerinde yatay ve dikey biçimsel karşıtlıklarla örtüşür.

¹ Kıymet Giray,a.g.e., s.88

² Kıymet Giray,a.g.e., s.90, 116



Resim 39: Ferruh Başağa, *Mavi Soyut*, Yağlıboya, 100x120 cm

Ferruh Başağa'nın figür kaynaklı soyutlama ile başlayıp kendi içinde geliştirdiği yeni üslubu ile geometrik soyut resme varışını düşündüğümüzde, sanatının her aşamasında kavramlar üzerinde düşünmeyi ilke edinen ve sanatta var olanı yargılama gereği duyan bir yaklaşıma tanık oluruz. Başağa, içinde yaşadığı çağın getirdiği kavramlara yabancı kalmamış kendi süzgecinden geçirerek oluşturduğu özgün biçimini ve sonsuz düş gücünü bizimle paylaşmıştır.

4.2.1.4 Refik Epikman

1902'de İstanbul'da doğan Refik Epikman 1918 yılında Sanayi-i Nefise Mektebi'ne girmiş ve 1924 yılında da Milli Eğitim Bakanlığı'nın sınavını kazanarak Paris'te Paul Albert Laurens atölyesinde öğrenimine devam etmiştir.

1928 yılında yurda dönen sanatçı Fransa'daki eğitiminden sonra konstrüktif bir temelden hareket ederek çalışmalarını sürdürmüştür. 1928'den 1965'e kadar geçen süreçte bir geçiş dönemi yaşamış ve 1950 sonrası Türkiye'de başlayan soyut eğilimler 1965'den sonra Refik Epikman'ı da etkisi altına almıştır. Soyut resmin ışığında ilerleme yolunu seçen sanatçının 1966 yılında yapmış olduğu 'Statik Düzen' adlı eseri soyut anlayışla yaptığı önemli bir çalışmasıdır.

Sanatçının resimlerinde öne çıkan en önemli özellik, tuval yüzeyine dağılan geometrik kuruluşların ve leke değerlerinin görsel ve duygusal çağrışımlar ortaya koymasıdır. Soyut anlayış ile yaptığı çalışmalar diğer resimlerinden farklı olarak biçime bağlı kalmasına rağmen bünyesinde kübist bir tavrı barındırır. Geometrik soyutlama yapan sanatçılardan biri olma özelliğini ise soyut renk ve biçim uygulamalarına eğilmesi ile kazanmıştır. Sanatçı “ *resimlerinde büyük bir gelişim göstererek üç boyutlu, geometrik-soyut motif arkasında bir kent ve nesne dünyası resmetmiştir.*”¹



Resim 40: Refik Epikman, *Düzen*, Yağlıboya, 95.5x122 cm, 1968

¹ www.sanatteorisi.com/article.read.asp?id=167 (28.7.2009)

4.2.2 Lirik Soyutlamacılar

Kandinsky'nin 1910 yılında yaptığı lirik soyut çalışmasını 1950 sonrasında anlamaya çalışan Türk sanatçıları, iç dünyalarındaki fırtınaları tuvallerine yansıtma çabası içine girmişlerdir.

Lirizmde önemli olan, sanatçının çevresindeki görüntülerden öte iç dünyasındakileri açığa çıkarmasıdır. İç dünyasındaki savaş, nasıl başlayıp nasıl bittiğini bilmediği bir görüntüyü doğurur. Lirik soyutlamada çıkış noktası doğasal bir motifle başlar. Bu sanatçı için bazen bir kadın, bazen doğadan bir görüntü, bir çocuk yada renkli nesnelere olabilir.

Ülkemizde lirik soyut resimler yapan sanatçılara örnek olarak Zeki Faik İzer, Abidin Dino, Abidin Elderoğlu, Ercüment Kalmık, Arif Kaptan, Turan Erol, Devrim Erbil, Ömer Uluç, Özdemir Altan gibi ressamı verebiliriz.

4.2.2.1 Zeki Faik İzer

1923 yılında Sanayi-i Nefise Mektebi'ne başlayan sanatçı, 1928 yılında okulu birincilikle bitirdikten sonra Avrupa bursunu kazanarak Paris'te Andre Lhote Atölyesi'nde eğitimine devam etmiştir. 1932'de yurda dönen sanatçı soyut sanatla ilk bağımlı 1946 yılında UNESCO komitesi olarak Paris'e gittiğinde karşılaştığı ortamla kurur.

1947 yılından sonra Matisse'i incelemeye başlayan Zeki Faik İzer, yarı fov yarı empresyonist nitelikler taşıyan bir resim dili oluşturur. Matisse'in büyük boyutlu

kompozisyonları sanatçıyı büyük soyut resimler yapmaya yöneltir. Sanatçının soyuta yönelen arayışlarını yansıtan yer yer lirik tat veren canlı renklerle donattığı çalışmaları, insanda baktıkça haz uyandıran bir etki yaratır.

İzer'in ilk sergilediği soyut tablosu olan Sultan Ahmet Camii Camları isimli eseri, renklerin heyecanlı, dinamik ve uyumlu dağılışı ve lirik tavrıyla dikkati çeker. Herhangi bir ön çalışma olamadan ilke ve kurallara bağlı kalkmaksızın yaptığı bu lirik soyutlamalar, sanatçıya özgürlüğünün kapılarını açmıştır. Sultan Ahmet Camii'nin camları sanatçıyı öyle etkilemiştir ki duyduğu heyecanla tuvalin yüzeyine hiçbir ön düşünce olmadan yansıttığı bu gürültü resme ilk bakıldığında cami'ye ait herhangi bir görünüşü karşılamaz.



Resim 41: Zeki Faik İzer, *Sultan Ahmet Camii Camları*, Yağlıboya, 120x170 cm, 1961

Sanatçının biçime yönelik olmayan bir soyutlamaya yönelmiş olması Türk resminin gelişimi açısından önemli bir harekettir.

“Andre Lhote’un bağlayıcı kübist disiplinine aldırış etmeyen İzer, resim yüzey sorununa ilişkin araştırmalarında daha çok Hans Hoffmann’ın öğretilerinden hareket ettiğini belirtir. Yüzey sorunu kadar renkle de ilgilenmenin gerekliliğini düşünen İzer, 1960’lı yıllardan itibaren lirik soyutlama diyebileceğimiz oldukça özgür ve tutarlı bir dil geliştirir.”¹



Resim 42: Hans Hofmann, *Fantasia Yağlıboya*, 130.8x93 cm, 1943

¹ Mümtaz Sağlam, *İzmirli Ressamlar Ansiklopedisi*, İzmir Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları, Nisan 2001, s.9



Resim 43: Zeki Faik İzer, *Kompozisyon*, Yağlıboya, 72x 90 cm

Zeki Faik İzer, soyut bir anlayışla yaptığı eserlerinde çizgi ve renklerin birbirleriyle bağlantılı hareketleri coşkun bir dinamizm oluşturur. Sanatçının resimlerindeki renkler bazen asıl form olarak kullanılır, bazen de tarafsız bir değer olarak tuvalde yerini alır. İzer, çağdaşlaşma yolundaki Türk resmine, çok renkli soyutlamaları ile özgün yorumlar kazandırmış değerli bir sanatçıdır.



Resim 44: Zeki Faik İzer, *Gri Fonda Kompozisyon*, Karışık Teknik 64x48 cm

4.2.2.2 Abidin Elderoğlu

1901 Denizli doğumlu olan sanatçı 1930 yılında Türk Maarif Cemiyeti'nden aldığı burs ile Paris'e gitmiş ve sanat yaşamında yeni bir dönem başlamıştır. Burada Paul Albert Laurens'in öğrencisi olmuş ve ardından Andre Lhote atölyesinde çalışmalarını sürdürmüştür. Sanatçı 1932'de yurda döndüğünde kübizme bağlı biçimci bir anlayışa sahipti ancak 1940 yılından sonra figüratif anlayıştan uzaklaşarak soyut dekoratif bir anlayışla çalışmalar yapmıştır.

Eski hat örneklerinin modern bir kurgusu niteliğini taşıyan çalışmaları ile karşımıza çıkan sanatçının, öğeleri yorumlayarak yaptığı bu yapıtları eski yazımızın figüratif kompozisyon şekline dönüşmüş biçimini yansıtır. 'Su Altında Yaşam', 'Başarı' isimli tabloları bahsettiğimiz kaygılarla düzenlenmiş çalışmalarına örnek olarak gösterilebilir.



Resim 45: Abidin Elderoğlu, *Su Altında Yaşam*, Yağlıboya, 73x92 cm, 1970



Resim 46: Abidin Elderoğlu, *Başarı*, Yağlıboya, 81x116 cm

Sanatçının ulaştığı lirik soyut çizgide kalın konturların geniş kavislerle birbirini kesmesi sonucu oluşan biçimler düz renklerle doldurulmuş ve yer yer figür çağrışımlarına yol açmıştır.



Resim 47: Abidin Elderoğlu, *Minare*, Yağlıboya, 95.5x 130 cm, 1961

Elderoğlu'nun mavi ve kahverengi tonların egemen olduğu bu tablosunda özđün ifade tarzı açıkça görölür. *“Fırçanın ritmik hareketleriyle kesintisiz, kıvrımlı ve düz çizgilerin oluşturduğu kompozisyon, bir cami ve minare görünümünü çağrıştırmakla beraber, sanatçının böyle bir görünümünden çok, bu görünümün aracılık ettiği kaligrafik uyumu elde etmek istediği görölüyor. 1960'lı yılların soyut dekoratif anlayışına ışık tutmakta ve esnek bir yapılandırmanın somut bir göstergesi olarak kendini kabul ettirmektedir.”*¹

4.2.2.3 Ercüment Kalmık

1908 doğumlu Ercüment Kalmık 1929'da girdiği Güzel Sanatlar Akademisi'nden mezun olduktan sonra kendi imkânları ile Paris'e gitmiş ve burada Andre Lhote atölyesinde çalışmıştır.

Sanatçı Paris'te olduğu süre içerisinde izlenimci bir anlayışla manzaralar ve natürmortlar yapmış ancak daha sonra doğanın lirizmini yansıttığı soyut çalışmalarına ulaşmıştır.

Ercüment Kalmık, kübizmden yola çıkarak başladığı modern sanat anlayışına, çeşitli denemelerden sonra lirik bir soyutlamaya yönelerek devam etmiştir. 1956 yılından sonra lekesel ve çizgisel soyutlamalarıyla, Türk resim sanatında farklı bir yere sahiptir. Onun resimlerinde, düz renklerle özgürce soyutlanmış peyzajlar ele alınmıştır. Aslında lirizme yönelmesinin nedeni de çok sevdiği manzara resimlerini daha bağımsız bir tavırla yansıtmayı istemesidir.

¹ Kaya Özsezgin, “İzer ve Elderoğlu Sergileri”, Milliyet Sanat, Ocak 2001, S.495, s.96

Geniş fırça darbeleri ile yaptığı renkli peyzajlarında, turuncu, vişneçürüğü, deniz mavisi, sıcak kahverengiler, tatlı yeşiller, krom sarıları ve pembeler ağırlıklı olarak kullanılmıştır. 1967 yılında yapmış olduğu ‘Altın Şehir’ isimli eserinde bu renklerin kullanımı açıkça görülmektedir. Resimlerdeki hiçbir nesne kendi renginde değildir. Sanatçının kendi hayal dünyasından kopup gelmiş bir görüntü gözlerimizi şenlendirmektedir.



Resim 48: Ercüment Kalmık, *Altın Şehir*

4.2.3 Geometrik Non- Figüratifler

Batıda Picasso ve Braque geliştirdikleri kübik üslup ile soyuta ulaşmış, ancak parçaladıkları nesnelere tanınabilir olma özelliğini kaybetmemişlerdir. Kısaca söylemek gerekirse kübizimde nesne biçim olarak parçalanmasına rağmen görüntüye dayanan konu terk edilmemiştir. Bu nedenle ki kübizmi yaratanlar geometrik non-figüratif eserler ortaya çıkarmamışlardır.

Batıda rengin parçalanması ile varılan salt soyut Türkiye’de 1950 sonrası ortaya çıkmıştır. İlginç olan gelişim aşamalarını yaşamadan benimsenip ithal edilmesidir.

Batıda lirik bir anlayışın olgunlaşması ile çok sonra varılan geometrik non-figüratif anlayış batıdaki yaygınlığına paralel olarak ülkemizde de kendini göstermiştir.

“Batıyla eşzamanlı olarak geometrik non- figüratifle nesnelere renk yoluyla parçalayarak soyut çalışmalar yapan Türk ressamı, yenilenme sorunlarına gerek bu yönde gerekse geleneksel yüzey şematizminin; geometrik renk planları ve tasarımı değerleri yönünde çözümler aramışlardır. Bu süreçte non- figüratif anlayışın oluşumu ile sanatçılar oldukça kararlı, kendilerinden emin ürünler ortaya koymuşlardır.”¹

Ülkemizde geometrik non- Figüratif eserler veren sanatçıların başında Cemal Bingöl, Sabri Berkel, Şemsi Arel, İsmail Altınok, Halil Akdeniz gelir.

¹ Serpil Akdağlı, 1950 Sonrası Türk Resminde Soyut Eğilimler, (Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi), Erzurum, 2007, s.44

4.2.3.1 Cemal Bingöl

1912 Erzurum doğumlu olan sanatçı etkin sanat yaşamına Ankara'da başlamış 1948 yılında Paris'e giderek çalışmalarına burada devam etmiştir. Paris'te iki yıl Andre Lhote atölyesinde çalışmış ve daha sonra ise 1958 yılında 6 aylığına gittiği İtalya'da incelemeler yapmıştır.

Bingöl, Türk resim sanatına yön veren değerli bir sanatçıdır. Non- figüratif çalışmaları ile ilk soyut çalışmalar yapan ressamlar arasında yer alır.

Cemal Bingöl, Paris'te aldığı eğitimden sonra soyut anlayışla yaptığı çalışmalarına büyük bir özveri ile taviz vermeden devam etmiştir. 1953 yılında kolajla başladığı geometrik soyut anlayışına daha sonra geometrik parçalardan oluşan statik geometrik bir tavırla devam etmiştir. Çalışmalarındaki renkler olabildiğince aza indirgenmiş ve sanatçının son derece planlı ve ince matematiksel hesap gerektiren çalışmaları, sade, kesin ve sınırlı geometrik biçimlerden meydana gelmiştir.

Sanatçının resimlerinde görülen tek renkli yüzey, geometrik biçimlerle bezenmiş ve bu dikdörtgen, yamuk gibi geometrik yapılar iki üç renkle sınırlandırılmıştır. Birbirleri ile bağlantılı bu yapılar genellikle köşelerinden, kenarlarından mutlaka birbirlerine değmekte ve bunun sonucunda üst üste binmiş izlenimini vermektedir.

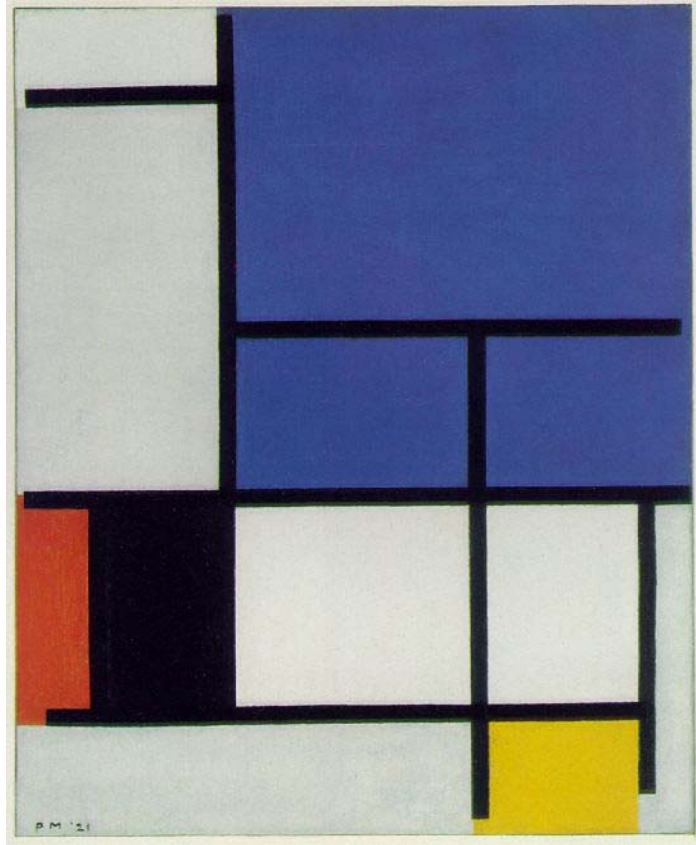


Resim 49: Cemal Bingöl, Soyut Kompozisyon

Mondrian'ın soyut geometrik kompozisyonlarına yada Malevich'in süprematist çözümlmelerine de bağlanabilecek olan Cemal Bingöl'ün sanatı, oluşum süreci içinde, figürden soyuta doğru gelişen kararlı bir evrimin ürünüdür.



Resim 50: Cemal Bingöl, Yağlıboya, 67x 86.5



Resim 51: Piet Mondrian, *Kompozisyon*, Yağlıboya, 50x 60.5 cm, 1921



Resim 52: Kasimir Malevich, *Suprematizm No:58*, Yağlıboya, 79.5x 70.5 cm, 1916

Sanatçının resimlerinde yüzeylerin birbirileri üzerindeki dengesi soğuk ve sıcak renklerle dengelenecek biçimde kurgulanmıştır. Resimlerde görülen çizgisel biçim verme, J. Albers'in yaptığı çalışmalarla örtüşmektedir. Bingöl, çizgileri, birbirinin üzerinden geçirerek farklı büyüklükte ve yönde yeni alanlar yaratır. Bu alanların birbirleriyle oluşturdukları denge, derinlik hissinin ortaya çıkmasını sağlar, sanatçının resimlerini değerlendirirken tasarımın bütünü dikkate alınmalıdır çünkü onun resimlerinde en küçük alanın bile resmin bütünlüğüne bir etkisi vardır. Türkiye'deki saf soyut resmin öncülerinden biri olan Cemal Bingöl, sanatımızda çığır açıcı bir etkiye sahiptir.



Resim 53: Cemal Bingöl, Yağlıboya, 40x80 cm



Resim 54: Josef Albers, Üç Tasarım, Suluboya, 1923

4.2.3.2 Şemsi Arel

1906 İstanbul doğumlu olan sanatçı, ressam Ruhi Arel'in oğludur. 1930 yılında Güzel Sanatlar Akademisi'nde İbrahim Çallı Atölyesi'nde eğitim gören sanatçı 1949 yılında Paris'e giderek burada Andre Lhote atölyesinde çalışmalarına devam etmiştir.

“Geometrik non- figüratif anlayışla, katı ve donuk formlarda soyut bir yazıyı resimlerine motif olarak alan Şemsi Arel, rastgele ve içgüdüsel olarak değil, tam tersine bilinçli şekilde hat sanatından aldığı öğeleri resimlerine yerleştirerek kompozisyonlarını daha akılcı ve dengeli bir şekilde düzenlemiştir”¹

Sanatçının ele aldığı eski yazı motifleri içgüdüsel olarak belirlenmemiş aksine önceden belirlenen yazı motifi ile resimsel bir biçim geometrisi oluşturulmaya çalışılmıştır.

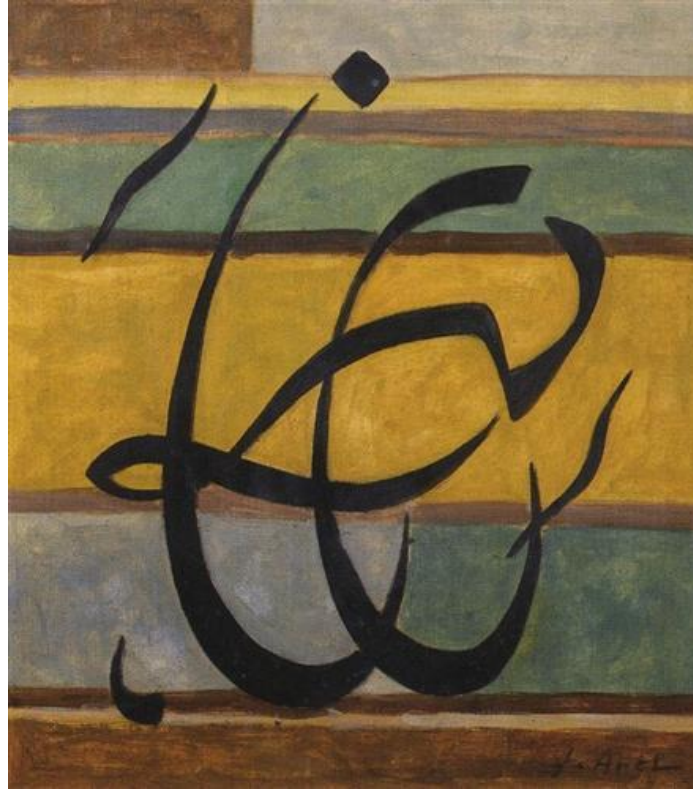
Sanatçının eserlerinde dikkati çeken en önemli nokta etkilendiği batı sanatını, İslam kaligrafisini kullanarak yoğurması ve doğu – batı sentezi oluşturmuş olmasıdır. Arel'in eski yazıyı soyutlama biçimini iki biçimde ele almak mümkündür. Bunlardan ilki harfin soyut olarak taşıdığı anlamın vurgulandığı ve harf formunun bozulmadan kullanıldığı çalışmalardır. Diğeri ise harfi oluşturan formun bozularak yeni bir görünüme, soyut biçime ulaştığı çalışmalardır.

Soyutluğu nasıl ifade etmiş olursa olsun Arel kompozisyonlarında dengeli ve akıcı bir görünüm sunar. Saman sarısı ve gri zeminler üzerine resmettiği öğeler dikkatli ve hesaplı bir biçimde yerleştirilmiştir.

¹ Ayla Ersoy, *Günümüz Türk Resim Sanatı*, Bilim Sanat Galerisi, İstanbul 1998, s.34



Resim 55: Şemsi Arel, Yağlıboya, 27x 30cm



Resim 56: Şemsi Arel, Yağlıboya, 25x 39 cm



Resim 57: Şemsi Arel, *Kufi Kompozisyon*, Yağlıboya, 70x86 cm, 1956

4.2.3.3 Sabri Berkel

Sabri Berkel 1907 yılında Üsküp'te doğmuş 1927 yılında Üsküp-Sırp Fransız okulunu bitirmiştir. Ardından Belgrat Güzel Sanatlar okulundan mezun oldu. 1929-35 arası Floransa Güzel Sanatlar Akademisini bitiren Sabri Berkel 1935 yılında Türkiye'ye gelerek sanat yaşamına bu ülkede devam etmiştir. Çok kültürlü bu geçmiş Sabri Berkel'e zengin bir iç dünya kazandırarak sanata ve kendi hayatına bakışını etkilemiştir.

Sabri Berkel'in Leopold isteğiyle İstanbul Güzel Sanatlar Akademisinde görev alması sanatçıların yeni bir dönemin başlaması açısından önemli bir adımdır.

Akademide Gravür alanında eğitim vermeye başlamış ve sakin, çalışkan, inatçı ama kavgacı olmayan kişiliği ile Türk sanatına önemli katkılarda bulunmuştur.

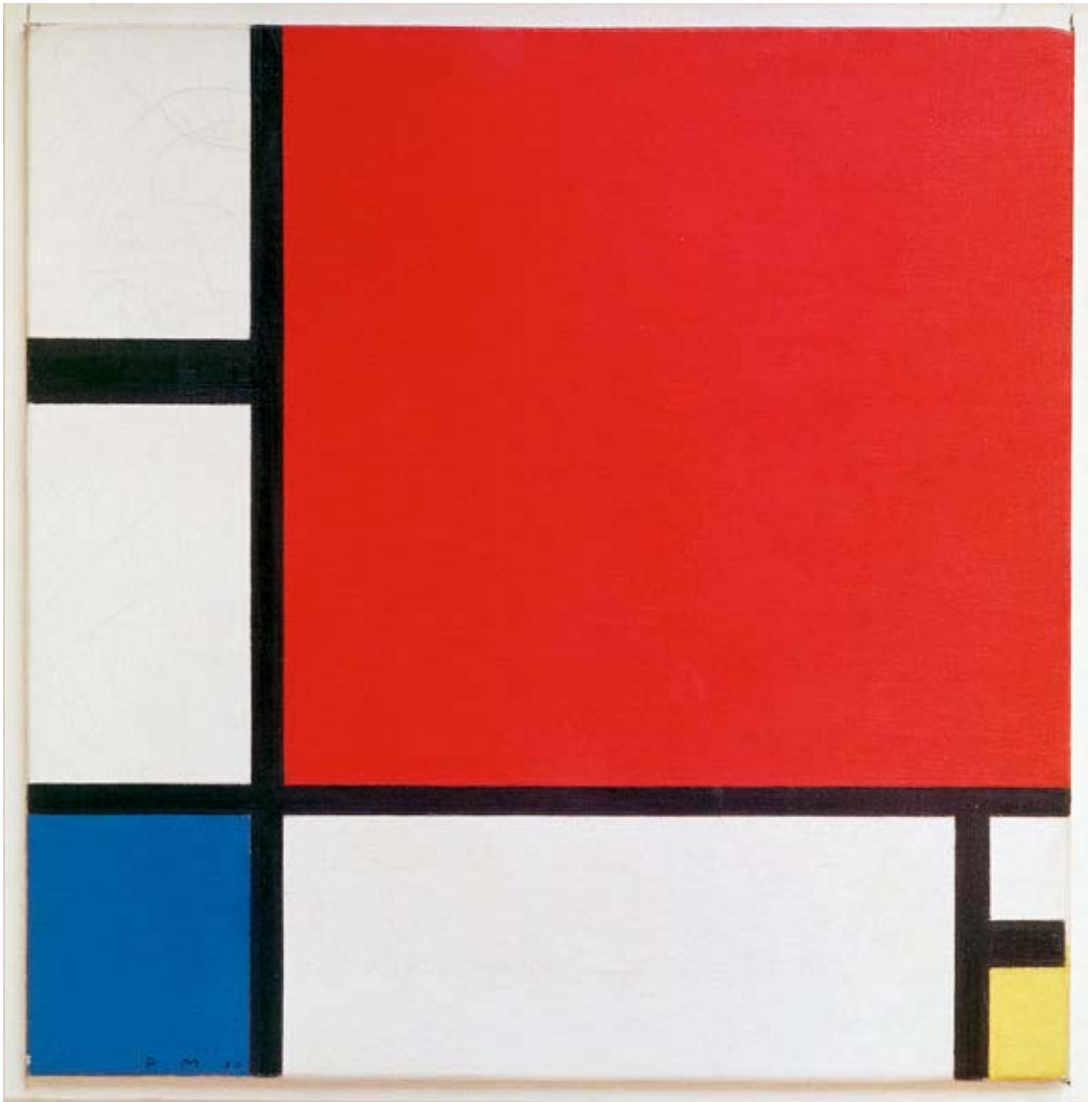
Berkel'in modern sanatın merkezi olan Paris'ten değil de klasik sanatın merkezi olan Floransa'dan gelmesi onun görsel özgürlüğünü ve kendi içindeki tutarlılığını etkilememiş aksine sanata salt öznel ve özgün bir ressam olarak Türk resminde pek de eşine rastlanmayacak bir kimliğe sahip olmuştur. Berkel'in resimlerinde “ *iç ile dış ya da nesne ile özne arasındaki mesafenin korunması bir zorunluluktur. O, aklın göz aracılığıyla nesne hakkında bilgiye ulaşmasını temel alır. Bu nedenle nesneyle özne arasındaki bu görüş mesafesinde (ki burada özellikle ilişkisi, karşılaşması, hatta alışverişi gibi sıcak tanımlar kullanılmamaya özen gösterilmiştir) tensel, duyuşsal ve coşumsal alana yer verilmez özellikle soyutlama ve soyut resimlerinden önceki çalışmalarında özdeşleşim yerine benzeşim kuralları egemen olmuş, nesne Berkel için doğruluğun sınırdığı bir gerçeklik olarak düşünülmüştür. Resim onun için bu gerçekçiliğin izdüşümüdür. Bu haliyle doyumsal bir sanat yandaşı olmayan Berkel, soyutlama öncesi döneminde çekme-itme, yakın-uzak, iç-dış, gibi; soyut döneminde ise boşluk-doluluk, negatif-pozitif, mat-saydam, yan yana-üst üste gibi algılamının düalitesiyle oynar.*”¹

Berkel'in yaşam felsefesinde bulunan düzenlilik ve mükemmellik düşüncesi resimlerine de yansımıştır. Onun kompozisyonları öyle bir düzen içinde kurgulanmıştır ki tek bir renk, çizgi ya da formu oynatın kompozisyonun yeniden kurgulanmak üzere bozulduğunu görürsünüz.

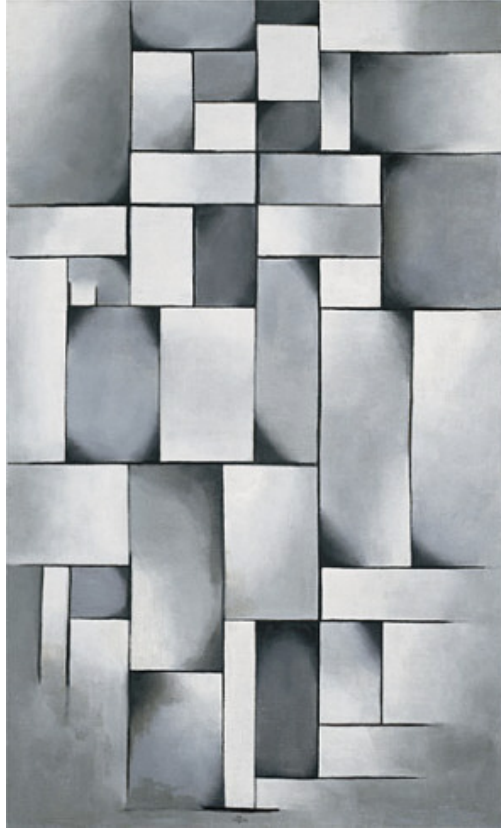
Berkel resimlerinde Mondrian ya da Van Doesburg'un kullandığı ızgara mantığını uygulamış ancak bu uygulama Mondrian'ın resimlerindeki kadar açık olmamıştır. Bir nesnenin, biçimin ya da motifin sistematik tekrarlarını kurguladığı

¹ Sabri Berkel Dönemleri I (1930–1955) Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, s. 7

kompozisyonlarında renk problemlerini ve algı yanılsamaları kullanarak imge yinelemelerini yumuşatmıştır. Açık kompozisyonlarında yayılabilir bir düzlemin yeni koordinatlarıyla, biçimler ve renkler kendilerini sürekli olarak tekrarlayarak çoğaltabilirler. Bu süreklilik onun iç tutarlılığının göstergesidir. Berkel'in, gerek sanat hayatında gerekse kişiliğinde en fazla önem verdiği şey kendi içinde tutarlı olmaktır.



Resim 58: Piet Mondrian, *Kırmızı Mavi ve Sarılı Kompozisyon*, Yağlıboya, 50.8x50.8 cm, 1930



Resim 59: Teo Van Doesburg, *Grili Kompozisyon*, Yağlıboya, 59.1 x96.5 cm, 1919



Resim 60: Sabri BERKEL, Kompozisyon



Resim 61: Sabri BERKEL, Kompozisyon

Berkel resim sanatını bir hesaplama alanı olarak görmüş resmin kendi iç gereksinimleriyle bir düzen kurmayı sadece bir zorunluluk değil, aynı zamanda bir yükümlülük olarak algılamıştır. Berkel'in doğayı nesnel olarak sorguladıktan sonra ona yanıt veriş Klee ve Kandinsky'nin anlayışı ile örtüşmektedir. Modern sanatın en temel sorununu pek çok Türk ressamından daha iyi kavramıştır. Maziden aldığı özgün biçimde günümüze ve geleceğe taşımayı amaç edinen Berkel soyut sanata adım attığı dönemlerde bu amacını şu sözlerle dile getirmiştir:

“ Ben şimdi doğrudan doğruya güzel şeylere sırt çevirmiş durumdayım öyle ki şimdiye kadar yapılmış güzel şeyleri çok sevmekle beraber, onları bir tarafta 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 kanyım. Benim için sanat bir mucizedir. Bu mucizenin ne zaman, nasıl yapılacağını izah etmek hem imkânsız hem de doğru değildir.”¹

Sabri Berkel 1947–50 yılları arasında Matisse ve Kübizmin sentezi ile oluşturduğu tablolarındaki renk biçim karşısında resesifleşmiştir. Renk, Berkel'in kompozisyonlarında nesnelere sıyrılmış ve neredeyse kolaj olarak nesnelere üzerine yapılmış gibidir. Matisse'nin renkçiliği ve Kübizmin biçimciliği arasında gidiş gelişler yaşayan Berkel sade kompozisyonları ile iki boyutlu düzlemde olağanüstü bir zenginlik yaratmıştır.

¹ Sabri Berkel Dönemler II (1955–1990), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2006, s. 9



Resim 62: Sabri Berkel, Simitçi ve Şerbetçi, Yağlı Boya, 200x160 cm, 1984

Sanatla hayatını birleştirmiş ve iç tutarlığı ile ne hayatında ne de sanat yaşamında sahte olana yer vermemiş olan Sabri Berkel “ denebilir ki... Çağdaş bir sanatçı olduğu halde gerçek bir klasikti, resmi deney ötesi bir uğraş olarak gördüğü halde sürekli deneyendi, kişisel olarak seçtiği yalnızlığında etrafı en kalabalık olandı ama çevresi en kalabalık olup yine de en yalnız olandı.”¹

4.2.3.4 İsmail Altınok

1920 yılında Burdur’da dünyaya gelen sanatçı 1942 yılına kadar Anadolu manzaraları yapmıştır. Bu tarihlerde Cemal Tollu ile tanışan Altınok batının soyut uygulamalarının Türkiye’deki yansımaları ile keskin bir şekilde dönüş yaparak lekesele, geometrik ve op-art tarzı soyutlamalara yönelmiştir.

¹ Canan Beykal, “86 Yıllık Bir Yalnızlık Sona Erdi”, Cumhuriyet, 9 Ağustos 1993, s. 2

“Altınok, op-art çözümlmelerini sanat anlayışına katmaya başlamıştır. Sanatçı için öncelik, pozitif-negatif ilişkilerinin yarattığı görsel yanılsamalar üzerine gelişen çalışmaların örneklerinin üretilmesidir. Büyük renk alanlarının geometrik geçişleri, bağımsız, özgür bir resimsel dili çağırıştırır. Sanatçı, anlam ifade eden davranışların kısılcından, açık-seçik olmaktan kurtularak bir resimden beklenen pastik değerlerin kurduğu ilişkilere yönelmiştir.”¹

Altınok’un resimlerinde kullandığı geometrik biçimler giderek yalınlaşmış ve tek bir renk ve motife indirgenmiştir. Genel olarak kullandığı tuval şekli kare olan sanatçı resimlerini katı, keskin, hesaplanmış duygulara yer vermeden oluşturmuştur.

Altınok’un çalışmalarını, Victor Vasarely’nin op-art’ından ayıran öncelik renk ve diğer zıtlıkların çok valörlü olmamasıdır.

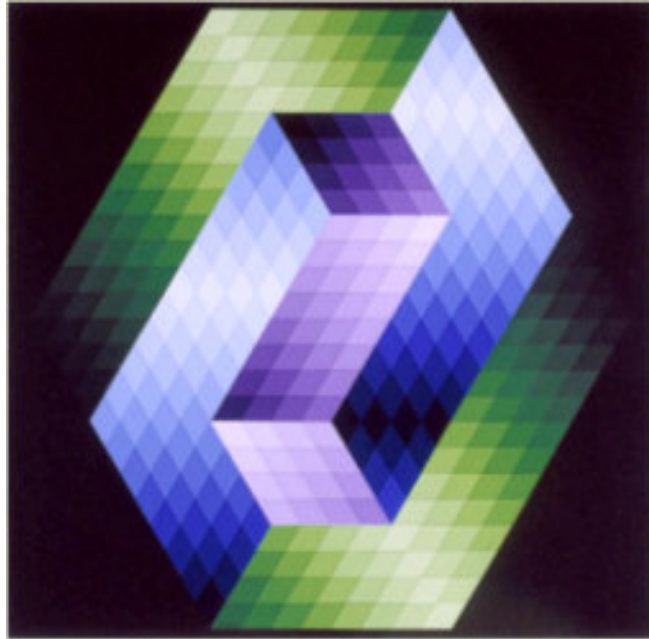


Resim 63: İsmail Altınok, Yağlıboya

¹http://tr.wikipedia.org/wiki/%C4%B0smail_Alt%C4%B1nok (02.01.2010)



Resim 64: İsmail Altınok, Yağlıboya, 80x100 cm



Resim 65: Victor Vaserey, *Keple Gestalt*, 1968

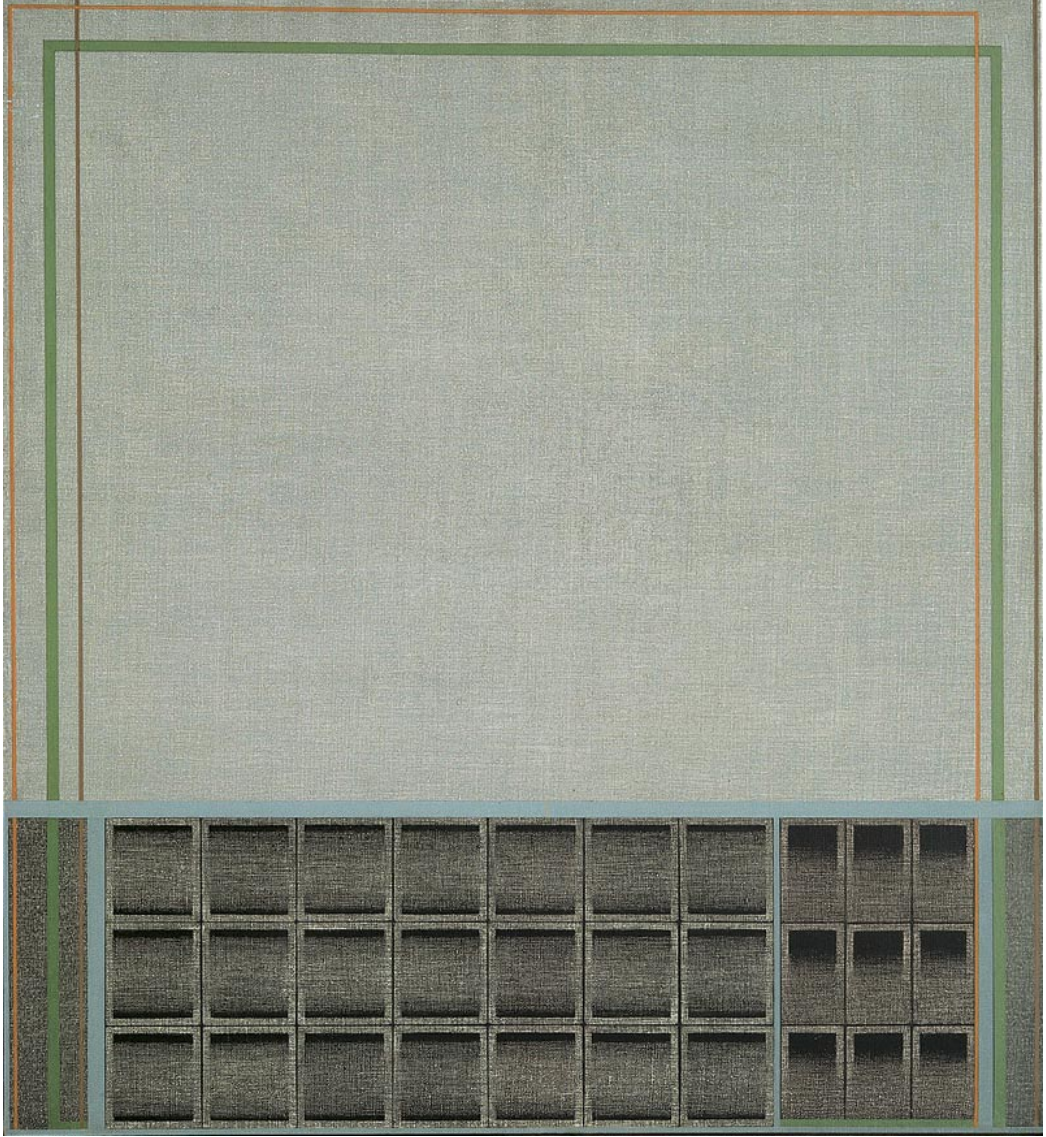
4.2.3.5 Halil Akdeniz

1944 doğumlu olan sanatçı 1965 yılında Ankara Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-iş Bölümü'nü bitirmiştir. 1986 yılında İzmir Dokuz Eylül Üniversitesi Resim Anasanat Dalı'nda yardımcı doçent olmuş ve 1994 yılında da Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Anasanat Dalı'nda profesörlük unvanını almıştır.

Her sanatçı gibi Halil Akdeniz de belirli bir arayış içerisine girmiş ve çalışmalarındaki farklılaşma dönemsel olarak ayrılmıştır. Örneğin 1964-1970 dönemi sanatçının doğadan ve canlı modelden oluşan çizimleri ve soyutlamalarını içeren bir süreçtir. 1970 sonrasında ise sanatçının salt geometriye yöneldiği çalışmaları kapsar. Sanatçı geometrik non figüratif anlayışla yaptığı çalışmalarında geniş bir teknik çeşitlilik göstermiştir. Kullandığı soyut üslup, geometrik, kesin, düz renkli yüzey çizgilerini giderek yatay ve dikey yönlerde düzenlemeye yöneliktir. Ayrıca sanatçının uzay kavramını ele aldığı çalışmaları da dikkati çeker.



Resim 66: Halil Akdeniz, *Geometrik Non-Figüratif*, Akrilik, 114x114 cm, 1976-1978



Resim 67: Halil Akdeniz, *Uzay Üzerine*, Akrilik, 115x125 cm, 1974

1978 sonrası çevre sorunlarına eğilen sanatçı bu dönemde insanın doğa ve kültür ile olan ilişkisinden yola çıkarak çevre faktörünü irdeler bir tavırla çalışmalarını sürdürmüştür. İzmir körfez kirlenmesi ile ilgili 'Görsel Değerlendirmeler' adını verdiği bir dizi çalışma ile çevre sorunlarına göndermeler yapmıştır. Bu çalışmalarda alıntılar, çizimler, simgeler, tanınabilir işaretler ve sanatsal biçimler, soyut-somut ilişkisine göndermeler yapar.



Resim 68: Halil Akdeniz, *İzmir Körfez Kirlenmesi İle ilgili Görsel Değerlendirmeler*, Akrilik, 115x115 cm, 1982



Resim 69: Halil Akdeniz, *Anadolu Uygarlıkları-Zamansal Kültür İmleri*, Akrilik, 165x180 cm, 2007

4.2.3.6 Adnan Çoker

1927 İstanbul doğumlu Adnan Çoker, geometri ve ışığın kavranabilir görünümleri içinde ulaşılamayan bir gizemi resimler. Akademiyi bitirdikten sonra gittiği Paris'te Andre Lhote ve Henri Goetz'in atölyesinde çalışmıştır. Çoker Paris'e gitmeden önce de soyuta yönelmiş ancak Paris'te bulunduğu 1955–60 yılları arasında soyut akımın yoğunlaşmasıyla da bundan etkilenmiştir. Sanatçının o dönem yaptığı resimlerinde, Cezanne'nin bir denge, bir biçime karşılık başka bir biçim ve renk şeklindeki sistemini, daha soyut hale getirmiş olduğunu görürüz. O Batı kültürü ile beslenmiş ve üslubunu kendi öz kültürümüzden seçtiği öğelerle şekillendirmiştir.

1953 yılında ressam Lütfi Günay ile birlikte açtıkları 'Sergi Öncesi' adlı sergileri Türkiye'deki ilk soyut sergiler arasında yer alır.

Sanatçının, 1965 yılından itibaren soyut anlatımının yerini şematik bir anlatım almıştır. Selçuklu ve Osmanlı mimarisinden esinlenerek yaptığı çalışmalarında yeni biçimsel şemalar geliştirmiştir ve somut mimari elemanlardan soyut biçimler ortaya çıkarmıştır. Sanatçı resimlerinde yüzeyden çok espas kavramı ile ilgilenmiştir. Onun için resim yüzeyi espasın çözümlendiği bir alandır. Ancak buradaki espas klasik anlamdaki mekân ve derinlik değil soyut boyuttur. Espas içinde bulunan 'askı biçimler' siyah boşluk içinde havada asılı gibi duran biçimlerdir.

Çoker, resimlerinde kullandığı siyahın anlamını şöyle açıklar:

“1- Siyahın hazır yapılmış veri gibi kullanılması

2- Üzerine konulacak değerlerin tam ve vurucu görülebilmesi için siyahın karşıt bir değer gücü vermesi

3- Siyahın mutlak, tarafsız ve pasif etkisi

4- Tam boşluk etkisi yaratması”¹

Adnan Çoker, “1964 yılından bugüne resimlerinde hakim renk olarak kullandığı siyah zemin, üzerine gelen renk değerlerini en çarpıcı biçimde göstermekte ve karşıt bir güç oluşturmaktadır. Bu siyah zemin üzerine simetrik yarım küre veya düz çizgiler siyah zeminin karanlığına karşı bir renk espası oluşumunu sağlamaktadır. Renk, biçim ve yüzey uyumu simetriye aşırı tutkunluk, aynı şekillerin tekrarı, biçim elemanlarının dengelenmesini sağlamaktadır. Geleneksek Türk pencere, kemer, kubbe v.s. gibi organik parçalardan çağın soyut anlayışına uygun, özgün görsel bütünlere ulaşmaktadır.”²

Adnan Çoker’e bu resimleri yapmasında katkı sağlayan unsurlar arasında Rus Konstrüktivistler yer alır. Özellikle Malevich’in mekân-boşluk anlayışı ve yapısal resim hakkında geliştirdiği görüşler, sanatçıyı etkilemiştir. Her ne kadar Çoker’in resimleri Malevich çıkışlı olsa da ondan farklılık gösterir. Çoker’e göre Malevich’in resimleri kendi resimlerinden daha soyuttur ve Çoker’in kullandığı mekân soyutla somut arasına gidip gelir.

Sanatçının çalışmaları Türk Resmine yeni bir renk getirmiştir. Oluşturduğu bu yeni üslubun gelişimini kendi şöyle ifade etmiştir: “Osmanlı ve özellikle Selçuklu mimarisini ressamca incelemeye başladım. ‘Mimari Çerçeveleme- Anıtsallık’ yeni şemalar getiriyordu resmime. Yapıtlarımdaki biçimciliği geometrik biçimcilikten çok farklılığı bir çeşit ‘kalıp biçim’ olmasındandır. Yani somut obje değerini soyut biçimlerde arıyorum. Soyut biçimlerle, somut biçim vermeyi ve varlığını duyurmayı istiyorum. Objeler olmadan obje gibi. Amacım evrensel değerlere anıtsal kaynaklarımızın arasında çağdaş yüzeyde bir senteze varmaktır. Bu değerlerden

¹ Ali Alpaslan, “Adnan Çoker Tuvale Yeni Bir Kimlik Kazandırmak İstiyor”, Gösteri, sayı:87,Şubat,1988, s.83–85

² Ayla Ersoy,a.g.e., s.40

hareket ederek, sadeleştirilmiş biçim-eleman birliğine vardığımı sanıyorum ve yine sanıyorum ki ‘Anıtsal Yapı- Resim’ ilişkisi böylelikle Türk resminde ilk kez görülmektedir.”¹



Resim 70: Adnan Çoker, *Mor Ötesi Boşluk*, Yağlı Boya, 1979

¹ Adnan Çoker, Derimod Kültür Yayınları Sergi Kataloğu



Resim 71: Adnan Çoker, *Gök Planı*, Yağlı Boya, 114x146,3 cm, 1975



Resim 72: Adnan Çoker, *Yarım Küreler ve Mor Kare*, Akrilik, 180x180 cm, 1995

4.2.4 Lirik Non- Figüratifler

Sanatçıların heyecanlı, coşkulu, serbest fırça darbeleri, boya kazımaları ve karıştırmaları ile yarattığı şiirsel doku üzerine oturtulan lirik soyutlamalarda çoğu zaman nesne ve figürlerin optik görüntüleri tümüyle ortadan kalkar. Böylece lirik soyutlama biçimlemesini yansıtan resimler non figüratif bir anlatıma ulaşır.

Lirik non figüratif 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 özelliklerdir. Bu nedendir ki lirik non figüratif resimde nesne ile figüre bağıntılı olmayan ve yeni bir boya dokusu ve hacim görüntüsü de ortaya çıkmıştır.”*¹

Ülkemizde lirik non figüratif tavırla resim yapanlar arasında Fahr El Nisa Zeid, Mubin Orhon, Adnan Turanî, Bedri Rahmi Eyüpoğlu, Nejad Devrim, Selim Turan, Ferruh Başağa gibi sanatçılar yer alır.

4.2.4.1 Fahr El Nissa Zeid

1901 İstanbul doğumlu olan sanatçı 13 yaşında resimle ilgilenmeye başlamış ve 1920’de Sanayi-i Nefise Mektebi’ne ilk kız öğrenci olarak başlamıştır. Sanatçının yazar İzzet Melih Devrim ile evlenmesi İstanbul ve Paris çevrelerindeki yazar ve entelektüellerle tanışmasını sağlamış ve Avrupa’ya yapılan yolculuklar ona farklı ufuklar açmıştır. Sanatçı ikinci evliliğini ise 1934 yılında Irak’ın Ankara Büyükelçisi

¹ <http://ne-np.facebook.com/topic.php?uid=267154158748&topic=12020>

Emir Zeid el Hüseyin ile yapmıştır. Eşi Ürdün ikinci prensi Zeid'in diplomatik görevleri nedeniyle gittiği değişik kent ortamlarında yeni deneyimler edinen sanatçı figüre meydan okuyan soyut akımlarla tanışmıştır.

Fahr el Nissa Zeid için resim yapmak bir tutkuydu ve bunu şöyle dile getiriyordu: *“Resim yaparken kendimi her an tüm canlı varlıklarla bir tür bütünleşme içinde buluyorum... Sonra kendim olmaktan çıkıyor, bu resimleri patlayan bir yanardağın kaya ve lav püskürtmesine benzer bir biçimde çıkararak insanüstü yaratıcı sürecin bir parçası oluyorum. Çoğu zaman yaptığım resmin farkına ancak tuval tamamlandığı zaman varıyorum”*¹

Sanatçının non-figüratif resme geçişini simgeleyen önemli bir tablosu 1947 yılında yaptığı ‘soyuta karşı mücadele’ resmidir. Zeid'in eserlerinin genel olarak soyut, non-figüratif tarzda olmasına karşın birçok eseri de bir sınıfa dâhil olmayacak kadar özgün tasarımlara sahiptir.



Resim 73: Fahr El Nissa Zeid, Litografi, 56.5x76.3 cm, 1966

¹ Fahr El Nissa Zeid-, Türkiye Cumhuriyet Merkez Bankası, Ankara 2001, s.15

4.2.4.2 Mübin Orhon

1924 yılında İstanbul'da dünyaya gelen sanatçı 1947'de Siyasal Bilgiler Fakültesi'nde eğitimini tamamlamış ve doktorasını yapmaya gittiği Paris'te sanata olan ilgisi nedeniyle Academie de la Grande Chaumiere'de resim eğitimi almıştır. Bu tarihten itibaren de Paris'e yerleşen sanatçı önceleri Kandinsky ve Mondrian'ın çalışmalarını inceleyerek soyut sanat alanında kendini geliştirdi. Daha sonra ise doğunun mistik ve durgun yapısını ele alan soyut çalışmalara imza attı.

Orhon'un lirik non-figüratif çalışmaları , *“geniş transparan planlar üzerine oturan kompozisyonlarında, genellikle iki karşıt lekenin pastisite değerlerinden yola çıkarak, soyut ve pür bir sanat anlayışı düzeyinde derinlik ve espas etkilerini araştırmıştır. Resimleri, çağdaş resim sanatımızda soyut biçim araştırmalarına dayalı çalışmaların 1960 kuşağını izleten örnekleri arasında özgün bir yer tutar.”*¹

¹ http://www.beyazart.com/v3/?page=show_artist&id=208 (01.02.2010)



Resim 74: Mubin Orhon, *Soyut*, Yağlıboya, 80x100 cm, 1968



Resim 75: Mubin Orhon, *İsimsiz*, Yağlıboya, 113.3x 145.3 cm, 1961

SONUÇ

20. yüzyıl başlarında gelişme gösteren bilimsel, teknolojik, endüstriyel, sosyal alanlar, dünyada yeni biçimlemelere gidilmesine neden olmuş ve oluşan bu devinim tüm alanları etkilemiştir.

20. yüzyıl sanatının değişmesine yol açan birçok neden vardır. Bunlardan biri, teknolojinin gelişmesi sonucunda ortaya çıkan fotoğraf makinesi ve kameranın, ressamın elinden görevini alması ve bunun sonucunda da dış dünyayı yansıtmayı bırakan sanatçıların kendi içine dönmesidir. Ressam artık kendine bir görev belirlemişti, atölyeden çıkıp kendilerini doğaya atan ressamlar diledikleri renkleri kullanarak yaptıkları resimlerinde biçim bozmalara başvurmuşlar ve böylece yeni bir anlatımın ilk adımlarını atmışlardır. Kübizmle başlayan bu süreçte dış dünya nesnelere analiz etme, sentezleme yöntemini kullanan sanatçılar soyut resme giden yolda önemli adımlar atılmasını sağlamışlardır.

İlk çağlardan günümüze tüm sanat yaratılarında var olan soyutlama 20. yüzyılda değişen şartlar sonucunda kendini göstermiştir. Ancak bu soyutlamaya, ilk çağlarda oluşan doğa ve evren karşısında duyulan korku nedeniyle değil, teknik, bilimsel gelişmelerle değişen anlayışlar sonucunda ulaşılmıştır. Artık sanatçılar resimsel biçimleme araçları olan renk, çizgi ve form gibi öğelerin kendi aralarında oluşturdukları düzenle ilgilenmeye başlamışlardır.

Felsefe ve psikoloji alanındaki araştırmalar soyuta giden yolda önemli adımların atılmasını yardımcı olmuştur. Çünkü geometri nesnelere özünde bulunan ilk örnektir. Bu yüzyıl anlayışında obje önemini yitirmiş suje ön plana geçmiştir. Sujenin önem kazanmasıyla anlamları belirlenmeye çalışılan dış dünya nesnelere düşünsel bir

soyutluluk yüklenir. Uygulanan soyut formlar kare, dikdörtgen gibi geometrik biçimler, renkler ve çizgilerle görselleştirilmiştir. Böylece bu anlatım biçimi ile sıradan ve anlık görüntüler yerine, evrensel kavramlar sorgulanmıştır.

Avrupa'da var olan şartlar ve bu şartların sunduğu imkanlar yeni akımların ortaya çıkmasına neden olmuştur. Kübizm ile başlayan değişim süprematizm, konstrüktivizm, De Stijl, Bauhaus gibi akımlarla yeni bir boyut kazanmıştır.

Avrupa sanatında görülen bu gelişim, diğer ülkelerin sanatçıları tarafından da yakından takip edilmiş ve etkilenme kaçınılmaz olmuştur.

Ülkemizde askeri alanla başlayan batılılaşma, sanatla devam etmiş ancak yönetim düzenimiz, ekonomik, kültürel, sosyal, bilimsel, teknolojik ve dinsel açıdan birçok etken resmimizin batıdan farklı bir şekilde gelişmesine neden olmuştur.

Türk resim sanatının geri kaldığını savunan ve sanatımızı geliştirmek amacıyla kurulan çeşitli gruplar da Avrupa'daki akademiler ve müzeler dışındaki sanatı kavramakta güçlük çekmişlerdir.

Avrupa resmini 50 yıl geriden takip eden sanatçılarımız batılı ressamların yolundan ilerlemişler, batı resminin son yüzyılda geçirdiği değişim ve gelişimi biraz gecikerek benimsemişlerdir. Ancak bu benimseme Türk resminde görülecek olan daha sonraki gelişmeler için basamak oluşturmuştur.

1950'li yıllar ülkemizin silkelendiği ve yenilendiği yıllardır. 1957 yılında kurulan Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksekokulunun, Bauhaus gibi bir okul olması amaçlanmış

ancak Almanya'daki sosyal ve ekonomik özelliklerin ülkemizde var olmamasından kaynaklanan sorunlar nedeni ile işlevini yerine getirememiştir.

Çağdaş sanatın, ülkemizde yaygınlaşabilmesi için birçok atılım yapılmış ancak ülkemizde gerçekleşen büyük değişime rağmen soyut geometrik sanat olması gerekenden çok daha az sanatçı tarafından kabul görmüş ve bu nedenle gruplaşma düzeyine gidilememiştir.

KAYNAKÇA

ADİL Fikret “*D Grubu Onbeş Yaşında*” Tanin,13 Ekim 1947

AKDAĞLI Serpil, *1950 Sonrası Türk Resminde Soyut Eğilimler*, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Ana sanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Erzurum 2007

AKDENİZ Halil, *Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası Sanat Koleksiyonu 2*, Ankara, 2004

ALPASLAN Ali, “*Adnan Çoker Tuvale Yeni Bir Kimlik Kazandırmak İstiyor*”, Gösteri, sayı:87,Şubat,1988

Ana Britannica, c.IX, Ana yayıncılık A.Ş.,İstanbul 1988

Ansiklopedik Sözlük, c.II, Milliyet Yayın, İstanbul

BAYNES Kenneth, *Toplumda Sanat*, Karacan Yayınları, İstanbul,1981

BERK Nurullah, GEZER Hüseyin, *50 yılın Türk Resim ve Heykeli*, İş Bankası Kültür Yayınları 123,1973

BERK Nurullah, TURANÎ Adnan, *Çağdaş Türk resim Sanatı Tarihi*, Cilt 2,İstanbul Tıglat Yayıncılık 1981

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

BUCHHOLZ Elke Linda - ZİMMERMANN Beate, *Pablo Picasso Hayatı ve Eserleri*, Literatür Mini sanat Dizisi

ÇOKER Adnan, *Derimod Kültür Yayınları Sergi Kataloğu*

ÇUTSAY Tuğrul, *Cumhuriyetten 1940'lara Kadar Türk Resmi*, Marmara Üniversitesi Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 1994

DİNO Abidin, "*D Grubu Üzerine*", Somut, 28 Ekim, 1983

DOĞAN Ali Rıza, *Geometrik Formlardan Sanatsal Biçimlere Geçiş*, Marmara Üniversitesi Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 1993

DUBEN İpek, *Türk resmi ve Eleştirisi (1880–1950)*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2007

EROL Turan, "Nurullah Berk ile Karşılıklı Konuşma", Yeni Boyut, Ankara, sayı 1, Nisan 1982

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

Fahr El Nisa Zeid-, Türkiye Cumhuriyet Merkez Bankası, Ankara 2001

FAİK Zeki, "*D Grubu*", Hür Nizam Gazetesi, 5 Nisan 1961

General Halil'in Ankara Halkevinde İkinci Resim Sergisi, Ar, Temmuz, Sayı 1, 1937

GİRAY Kıymet, "*D Grubu ve Türk Resim Sanatında Üslup Güdümünün Başlaması*", Türkiye'de Sanat. Sayı:15 Eylül- Ekim, 1994

GİRAY Kıymet, *Ferruh Başağa*, Türkiye İş Bankası, İstanbul, 2003

GOMBRICH E.H., *Sanatın Öyküsü*, Çev:Erol Erduran, Ömer Erduran,4.Basım
Remzi Kitabevi,İstanbul,2004

GÖREN Ahmet Kamil, *Ferruh Başağa*, Galeri Binyıl Yayınları, İstanbul, 2001

<http://site.mynet.com/artmuze/rbilgi/soyut.htm>

http://tr.wikipedia.org/wiki/%C4%B0smail_Alt%C4%B1nok

http://www.beyazart.com/v3/?page=show_artist&id

<http://www.yapikredi.com.tr/www/mail/kampanya/privart9 /Detay.html>

IŞIK Sertaç, *Çağdaş Türk Resminde Kübist Eğilimler*, İstanbul Teknik
Üniversitesi Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2001

İPŞİROĞLU-Nazan İPŞİROĞLU Mazhar, *Sanatta Devrim*, 3. Basım, Remzi
Kitabevi, , İstanbul 1993

İPŞİROĞLU Nazan, *Sanatta Devrim*, Remzi Kitabevi,1. Basım, İstanbul,1979

İREPOĞLU Gül, *Zeki Faik İzer*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2004

KARAYAĞMURLAR Bedri, *Sanatsal Yaratıcılıkta Soyutlama ve Günümüz
Sanatındaki Yeri*, Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim
Ana sanat Dalı, Sanatta Yeterlilik Tezi, İzmir, 1993

KRAUSSE Anna-Carola, *Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü*, Çev:
Dilek Zaptçioğlu, Literatür Yayıncılık, Almanya 2005

KURT Cüneyt, *Çağdaş Batı Resim Sanatında Geometrik Soyut ve Türk Resmine
Yansıması*, Dokuz Eylül Üniversitesi Yüksek Lisans Tezi, İzmir 1995

LITTLE Stephen, *İzmler Sanatı Anlamak*, Yapı Yayın

LYNTON Nobert, *Modern Sanatın Öyküsü*, Çev: Cevat Çoban Sadi Öziş, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1991

MADRA Beral, *Sanatçılarımızdan Modern ve Modern Sonrası Eğilimler*, Gösteri S.123, Şubat 1991

Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği 3. Sergi Katalogu, 1930

NONHOFF A.Nicola, *Paul Cezanne Hayatı ve Eserleri*, Literatür Yayıncılık Mini Sanat Dizisi

OKÇUER Emre, *Türk Resminde Yeni Arayışlar 1950 Sonrası*, Marmara Üniversitesi Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 1996

ÖZSEZGİN Kaya, “*Boya ve Renk bağlamında*”, Milliyet Sanat, Ocak 2001

ÖZSEZGİN Kaya, *Cumhuriyet’in 75. Yılında Türk Resmi*, İş Bankası Kültür Yayınları, 1983

ÖZSEZGİN Kaya, “*İzer ve Elderoğlu Sergileri*”, Milliyet Sanat, Ocak 2001, S.495

Paris Okulu ve Türk Ressamları Paris:1945–1960, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, Mayıs 2000

READ Herbert, *Sanatın Anlamı*, Çev: Güner İnal, Nuşin Asgari, 2.Basım, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 1974

READ Herbert, *Sanat ve Toplum*, Çev: Selçuk Mülayim, Ümran Yayınları, Ankara 1981

Sabri Berkel Dönemleri I (1930–1955) Yapı Kredi Yayınları, İstanbul,2005

Sabri Berkel Dönemler II (1955–1990), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2006

SAĞLAM Mümtaz, *İzmirli Ressamlar Ansiklopedisi*, İzmir Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları, Nisan 2001

SAN İnci, *Sanat Eğitimi Kuramları*, Tan Yayınları, ,1. Baskı Ankara,1983

SCHARF Aaron, “Süprematizm”.*Concepts of Modern Art*, London, 1994

TANSUĞ Sezer, *Çağdaş Türk Resim Sanatı*, Remzi Kitabevi 6. Basım, İstanbul 2004

TANSUĞ Sezer, *Resim Sanatının Tarihi*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1999

TANSUĞ Sezer, *Türk Resminde Figürsüz Soyutlamanın Dünü Bugünü*, Sanat Dünyamız, S.45, 1991

TANSUĞ Sezer, *Türk Resminde Yeni Dönem*, I. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1988

TUNALI İsmail, *Felsefenin Işığında Modern Resim*, Remzi Kitabevi. İstanbul 2004

TURANÎ Adnan, *Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatı*, İş Bankası Yayıncılık İstanbul 1977

TURANÎ Adnan, *Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*, Tıglat yayınları, İstanbul 1982,c:3

TURANÎ Adnan, *Dünya Sanat Tarihi*, 8. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul 2000

TURANÎ Adnan, *Modern Resim Sanatının Gerçek Çehresi*, İstanbul 1960

TÜRKDOĞAN Tansel, *Çağdaş Sanat*, Piramit Yayıncılık, Ankara 2004

WORRİNGER Wilhelm, *Soyutlama ve Özdeşleyim*, Çev: İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, İstanbul 1985

www.kultur.gov.tr/TR/BelgeGoster.aspx?f6E10F8892433CFF7E7F2B691D9F0097E9C66FF13E126BBA

www.resimogretmeni.cjb.net

www.ressamca.gen.tr/forum/viewthread.php?thread_id=69

www.sanatteorisi.com/article.read.asp?id=167

www.toplumdusmani.net/modules/wordbook

20.yy İkinci Yarısında Türk Sanatı Modern Türk, İstanbul Sanat Müzesi Vakfı Yayını, İstanbul 2001