

T.C
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI

Memduha SATIR

109274

CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK RESMİNDE
EKSPRESYONİST SANATÇILAR

T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Tez Yöneticisi :

Yrd. Doç. Ömür KOÇ

T 109274

ERZURUM - 2001

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Bu çalışma, Güzel Sanatlar Eğitimi Ana Bilim Dalı'nın Resim İş Eğitimi Bilim Dalı'nda jürimiz tarafından Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

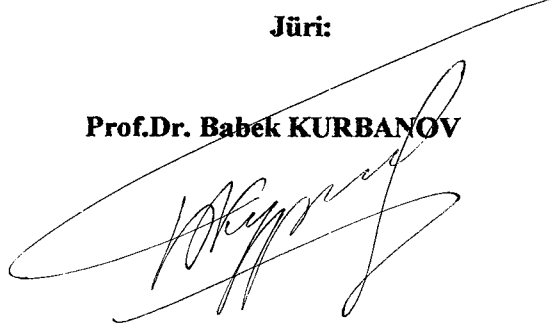
Danışman / Jüri:

Yard. Doç. Ömür KOÇ



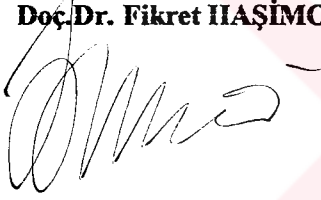
Jüri:

Prof.Dr. Babek KURBANOV

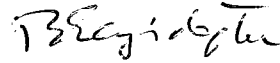


Jüri:

Doç.Dr. Fikret HAŞİMOV



Yukarıdaki imzalar, adı geçen öğretim üyelerine aittir. / / 2001



Prof. Dr. Bilge SEYİDOĞLU

Enstitü Müdürü

İÇİNDEKİLER

ÖZET	V
ABSTRACT	VI
ÖN SÖZ	VII
GİRİŞ	1
Cumhuriyet Dönemi Türk Resminde Ekspresyonist sanatçılar	1
I. BÖLÜM	6
1.1. Ekspresyonizmin Tanımı	6
1.1.1. Ekspresyonist Anlayış	7
1.2. Ekspresyonizmin Tarihsel Gelişimi	7
1.3. Avrupada Ekspresyonizmin Ortaya Çıkışı	9
1.3.1. Almanya'da Ekspresyonizmin Ortaya Çıkışı ve Diğer Ülkelere Yansıması	9
II. BÖLÜM	17
2.1. Türk Resminde Ekspresyonist Anlayışı Oluşturan Kültür Kaynakları	17
2.1.1. Türk Resminde Emresyonizm 1914 Kuşağı	22
2.2. Cumhuriyet Dönemi Türk Resminde Ekspresyonist Sanatçılar	34
2.3. Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği	35
2.4. D Grubu	37
III. BÖLÜM	45
3.1. Türk Resim Sanatında Ekspresyonist Anlayışın Oluşmasını ve Gelişmesini Sağlayan Yönelişler	45
3.1.1. Türk Resminde Ekspresyonist Anlayışa Yönelen İlk Önemli Sanatçılar	50
3.1.1.1. Ali Avni Çelebi	51
3.1.1.2. Refik Epikman	53
3.1.1.3. Cevat Dereli	54
3.1.1.4. Halil Dikmen	55
3.1.1.5. Sabri Berkel	55
3.1.1.6. Haşmet Akal	57
3.1.1.7. Nedim Günsür	58
3.1.1.8. Ömer Uluç	59

3.1.1.9. Turgut Zaim	60
3.1.1.10. Oya Kataođlu	62
3.1.1.11. Turan Erol	63
3.1.1.12. Orhan Peker	65
3.1.1.13. İhsan Cemal Karaburçak	66
3.1.1.14. Eşref Üren	68
3.1.1.15. Duran Karaca	70
3.1.1.16. İbrahim Balaban	70
3.1.1.17. Kayıhan Keskinok	72
3.2. Naif Eğilimler ve Ekspresyonist İzlenimler	73
3.2.1. Cihat Burak	73
3.2.2. Fikret Otyam	74
3.2.3. Hüseyin Yüce	75
3.3. Yeniler Grubu Toplumsal Gerçekçi Dışa Vurumcular	76
3.3.1. Neşet Günal	76
3.3.2. Nuri İyem	81
3.4. Fantastik Gerçekçi Dışa Vurumcular	81
3.4.1. Utku Varlık	82
3.4.2. Avni Arbaş	83
3.4.3. Alaattin Aksoy	85
3.4.4. Fatma Tülin Öztürk	86
3.4.5. Mehmet Güteryüz	86
3.4.6. Nuri Abaç	87
3.4.7. Fikret Muallâ	87
3.5. Türk Resminde Yöresel Özgün Dışa Vurumcular	90
3.6. 1940 Sonrası Türk Resminde Ekspresyonist Sanatçılar	94
3.6.1. Avni Arbaş	98
IV. BÖLÜM	102
4.1. Türk Ekspresyonist Sanatçıları ve Soyut Sanat	102
4.2. Ekspresyonist Sanatçılarda Geometrik Soyut Eğilimler	111
4.2.1. Salih Urallı	117
4.2.2. Refik Epikman	117
4.2.3. İlhami Demirci	118

V. BÖLÜM	120
5. Türk Resminde Lirik Dışa Vurumcular	120
5.1. Zeki Faik İzer	120
5.2. Turan Erol	122
5.3. Abidin Elderoğlu	123
5.4. Ercüment Kalmık	125
5.5. Özdemir Altan	125
5.6. Nuri İyem	126
5.7. Devrim Erbil	127
5.8. Mustafa Ayaz	129
5.9. Zafer Gençaydın	129
VI. BÖLÜM	130
6. Türk Resminde Ekspresyonist Sanatçılarda Geometrik ve Non- Figüratif Yaklaşımlar	130
6.1. Cemal Bingöl	132
6.2. Şemsi Arel	133
6.3. Sabri Berkel	133
6.4. Adnan Çoker	138
6.5. Halil Akdeniz	140
6.6. Gencay Kasapçı	140
6.7. İsmail Altınok	141
VII. BÖLÜM	142
7. Türk Ekspresyonist Sanatçılarındaki Non-Figüratif Eğilimler	142
7.1. Nejat Devrim	143
7.2. Selim Turan	145
7.3. Ferruh Başağa	146
7.4. Bedri Rahmi Eyüboğlu	146
7.5. Mübin Orhon	147
7.6. Erdal Alantar	149
7.7. Fethi Arda	149
VIII. BÖLÜM	151
8. Günümüz Türk Resminde Ekspresyonist Sanatçılar	151
8.1. Leyla Gamsız	151

8.2. Bedri Baykan	152
8.3. Veysel Günay	153
8.4. Hasan Pekmezci	154
8.5. Resul Aytemur	154
8.6. Mehmet Güler	156
8.7. Muzaffer Akyol	157
8.8. Mustafa Horasan	158
8.9. Mustafa Ata	159
8.10. Neşe Erdok	163
8.11. Umur Türker	165
8.12. Ertuğrul Ateş	167
8.13. Musa Aktaş	169
8.14. Zeynep Göle	170
SONUÇ	172
KAYNAKLAR	175
ÖZGEÇMİŞ	181

ÖZET
YÜKSEK LİSANS TEZİ
CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK RESMİNDE
EKSPRESYONİST SANATÇILAR

Memduha SATIR

Danışman: Yard. Doç. Ömür KOÇ

2001-Sayfa: VII+212

Jüri: Yard. Doç. Ömür KOÇ

Prof. Dr. Babek KURBANOV

Doç. Dr. Fikret HAŞİMOV

Batı etkisindeki (karakalem, yağlıboya ve diğer sanatlarımız) resim sanatımız ve çağdaş dünya standartlarına uygun ekspresyonist akım her geçen gün biraz daha ilgi görmektedir. Ekspresyonizmin insanın bilinçaltında var olan genel duygularını dışa vurumuyla oluşmuştur. Türk resim sanatında ekspresyonizme yönelen sanatçıların kendilerine özgü bir çalışma içine girdikleri görülür. Batı tarzındaki bu anlayışın ortaya çıkmasından yaklaşık kırk yıl sonra sanatçılar arasında dışa vurumcu bir fantazi görüldü. 1930'lardan sonra ülkemizde Doğu-İslâm kültürü ve Batı kültürünün bir sentezi ortaya çıkmıştır.

Cumhuriyet döneminde giderek hız kazanan sanat çabaları bir bütün olarak ele alındığında yeni bir dönemin doğduğu görülür. 1940'lardan sonra genç kuşak sanatçıları Batıya yönelik ekspresyonist anlayışı sergilediler ve bu yeni anlayış genç sanatçılar tarafından da takip edildi. Endüstri devriminin getirdiği sanat ve teknoloji ilişkileri üslup ve biçim anlayışında da farklılıklara sebep oldu. Bu değişim dönemin sosyo-ekonomik koşullarından kaynaklandı. Ve bu değişim Türk ekspresyonist sanatçılar için kişisel hakların ve iç dünyalarını ifade etmeleri bakımından çok önemlidir. Aynı zamanda bu değişim Türk sanatçılarının sanat biçimlerini değişmesine de sebep olmuştur.

Türk dışa vurumcuları eserlerinde değişimi ve gelişimi daima en ön plânda tutmuşlardır. Onların ilk amacı, daha önce yapmış oldukları eserlerden daha iyi eserler üretmektir. Ekspresyonizm sanatçının bilinçaltında var olan birikimlerini ifade etmesinde etkili olmuştur. Çağdaş resim sanatımız cumhuriyetin kurulmasından sonra sanatçıların eserleri için özgün ve özgür bir ortama kavuşmalarından dolayı gelişti ve yaygınlaştı. Bundan dolayı günümüz sanatçıları bireysel gelişimlerini önceki dönemlere göre daha hızlı bir şekilde elde edebilmektedirler.

ABSTRACT
MASTER THESIS
EXPRESSIONIST ARTISTS AT TURKISH PICTURE
IN THE AGE OF REPUBLIC

Memduha SATIR

Supervisor: Yard. Doç. Ömür KOÇ

2001-Page: VII | 212

Jury: Yard. Doç. Ömür KOÇ

Prof. Dr. Babek KURBANOV

Doç. Dr. Fikret HAŞİMOV

Our art of drawing, painting and the others under the influence of west (Europe) and expressionist art in the harmony with the contemporary world standard have been more interested day by day. Expressionism came into the existence by showing human beings general senses which are in their subconscious. It is seen that some of the Turkish artists who direct their studies to the expressionism are in an original experimentation. About 40 years later after the existence of expressionism in west it was seen a fantasy of expressionism among the artists and after 1930's the synthesis of the culture of East-Islam and west appeared in our land (Turkey).

The effort of art which is taken in hand completely it is seen that a new period was born were accelerated at the time of Republic-Republic of Turkey. After 1940's the new age artists displayed the mentality of expressionism which was turned to the west. This was also pursued by new artists.

The relationship between technology and art which was brought to light by Revolution of Industry caused differences on form and style of the sagacity. This variation originated from the condition of social-economy of the age. And this variation is too important for the Turkish Expressionist Artists because of expression of their initial world and personal rights. At the same time it has also caused the changing of their form of art.

Turkish expressionist, always gave top priority to variation and development in their works. Their initial aim is to produce new works which are better than they did. Expressionism effected on expressing of an artist's experiences which are in his subconscious.

Our contemporary picture art developed and became widespread after the foundation of Republic because the artists reached a creative and free atmosphere for their works, so the artists of present day can have their personal development faster than they could.

ÖN SÖZ

Batı anlayışına dönük Türk resminde, XIX. yüzyılın ikinci yarısında başlayıp günümüze kadar devam eden sanat ve sanatçının çağdaş yeniliklere açılma süreci ve bu süreç içerisinde Türk sanatçıların yöneldikleri eğilimler, ürettikleri eserler ile sanatlarını ifade edebilmek için Türk resminin modernleşmesine hız kazandıran Ekspresyonist (Dışa vurumcu) Türk sanatçıların bireysel ve ortak üslup anlayışları kronolojik bir sıra içinde ele alarak incelendi.

Cumhuriyetin ilân edilmesiyle birlikte ülkede birçok sorunun geride bırakılmış olması, çağdaşlaşma yolunda kültür ve sanat politikasının bir gereği olarak yapılan girişimlerde ekspresyonist anlayışa yönelen Türk ressamlarını, Batı sanat dünyasında sanatçıların ortaya koyduğu ürünleri yakından görüp inceleyerek, kendilerine yeni yöntemler aramaları ve bu anlayışı daha çok benimsemeleri için bir itici güç olmuştur.

Bu süreç, Türkiye'nin Batı teknolojisini daha yakından takip ettiği bir dönemdir. Doğal olarak sanatta da birçok yeni şartları belirleyen oluşumlar Türk ekspresyonist sanatçıların, Batı ekspresyonist sanatçıların oluşturdukları yenilikler giderek çok ilgilendirmiş ve ilişkiler kurmalarına zemin hazırlamıştır.

Batı sanatıyla yoğun ilişkiler içine giren sanatçılar, Türk resim sanatında da belirleyici rol oynamışlardır. Bu sanatçılar, Türkiye'de ekspresyonist anlayışın yerleşmesini, doğrudan veya medya aracılığıyla yansıtmışlardır. Sanat ortamındaki bu ilişkilerin gelişimi, yeni yetişen birçok sanatçının katılımıyla artık ekspresyonist anlayışı çok farklı üslup çerçevesinde biçimlendirebilmiştir.

Böylece bu çalışma ile Cumhuriyet Dönemi Türk resminde başlayan sanat ve sanatçı hareketlerinin geçmişi içinde sanatçının kendini ifade edebilmesi bakımından düşüncelerini yansıtan modern ve çağdaş diye adlandırılan ekspresyonizmin toplum içindeki oluşumunu ve sanatçıyı yönlendirmesini ele alınmıştır.

Dönemler, sanatçılar, bu sanatçıların yetişme ve yönlendirilme süreçleri incelenmeye çalışılmıştır.

Bu çalışmada yardımlarını esirgemeyen danışmanım Yard. Doç. Sayın Ömür KOÇ'a ve günümüz Türk ekspresyonist sanatçılardan Sayın Zeynep GÖLE ve Sayın Musa AKTAŞ'a teşekkürlerimi sunarım.

Memduha SATIR

Erzurum-2001

GİRİŞ

CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK RESMİNDE EKSPRESYONİST SANATÇILAR

Rönesanstan itibaren sanatta bireyci davranışlara rastlanmaktaydı. Dışa vurumcu sanat yapıtları sanatta insanın bireyselliğinin uç noktalarına varan etkilerini ve buna neden olan konumları kavrayarak inançları yansıtmaktadır.

Fransız ve Alman ressamın, ayırım yapmadan birbirlerine bağladıkları izlenimci estetiğe tepki gösteren herkesin dışa vurumcu olarak tanımlandığı, bu XX. Yüzyıl akımı ile tüm sanatsal yaratıcılık, sanatçının kendi içindeki derinliği yansıtmaya biçiminde oluştu.

Ortaya koyulan sanat eseri artık dış dünyanın gerçeğini değil sanatçının gerçeğini konu ediyordu.

Ekspresyonizm 1910-1925¹ Almanya'sının bir parçası olup bunalımlı bir dönemin duygularını ifade etmekteydi.

Tarihsel süreç içinde değerlendirdiğimizde, Batı anlayışına dönük resim sanatının biçimlenmesinde, dönemin ileri ekonomi ve kültür modelleri sayılan Almanya, Fransa ve İngiltere gibi ülkelere özgü, bireysel ve sınırlı bir boyut içerir.

Türk Ekspresyonist sanatçılarında ilk yapılanma hareketi 1923'ten sonra görülmektedir. Avrupa'ya öğrenim için gönderilen genç sanatçı adayları (İbrahim Çallı,

¹ M. Zahit Büyükişleyen, Sanat Eserlerini İnceleme, M.E.B. Yay., Yaygın Yüksek Öğretim Kurumu, Ankara-1997, s. 119.

Hüseyin Avni Lifij, Feyhaman Duran, Nazmi Ziya, Ruhi Arel, Namık İsmail, Hikmet Onat, Sami Yetik)² yurda döndüklerinde birçok öğrenci yetiştirmişlerdir.

Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nden sonra Türk ressamı tarafından kurulan Cumhuriyet döneminin ikinci derneği "Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği"dir. Avrupada sanat eğitimini tamamladıktan sonra yurda dönen sanatçılar tarafından 1929'da kurulmuştur. "Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği"; Ali Avni Çelebi, Ahmet Zeki Kocamemi, Refik Epikman, Mahmut Cûda, Şeref Kâmil Akdik, Hâle Asaf, Nurullah Berk, Muhittin Sebati, Ratip Aşir Acudoğlu ve dekoratör Fahrettin'dir.³

"Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği" Türk resim sanatı tarihinde, ortaya çıkış döneminin, Osmanlı İmparatorluğu'nun yıkılışı, Kurtuluş Savaşı ve Cumhuriyet dönemine rastlaması ve Avrupaya gönderilen sanatçıların hızlı bir süreç içinde farklı kültür ilişkilerine girmiş olmalarından dolayı, Türkiye'ye döndüklerinde birçok farklı sanat anlayışı sergilemişlerdir.

Avrupada Kübizm, Konstrüktivizm sanat anlayışlarından etkilenen "Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği" Türk resim sanatında yeni bir döneme öncülük etmişlerdir.

Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nden birkaç yıl sonra, 1933'te kurulan "D Grubu" topluluğunun kuruluşu daha modern bir sanatın çağa uygun biçimlerinin oluşturulduğu ve Türk ressamlarının kendilerine özgü bir atılım gerçekleştirmek amacıyla Ekspresyonist akımın karakteri içinde ürünler vermeye başladığı bir dönemin başlangıcıdır. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, Sanayi-i Nefise Birliği ve Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nden sonra kurulmuş dördüncü grup olduğu için, grubun adı alfabenin dördüncü harfi olan "D" harfi ile adlandırılmıştır. Grubun kurucuları Nurullah Berk, Abidin Dino, Zeki Faik İzer, Elif Naci, Cemal Tollu ve heykeltıraş Zühtü Müridoğlu."⁴ Daha sonra Müstakiller'den birçok sanatçı "D Grubu"na katılmıştır.

Avrupadan modern sanat akımlarının, Türk resim sanatına girişı "D Grubu"nun kurulmasıyla büyük bir hız kazanmıştır.

"D Grubu" sanatçıları; Türk sanatının çağdaş Avrupa sanat akımları doğrultusunda gelişmesi gerektiğine inanmışlardır. İzlenimci sanat anlayışlarını

² Nurullah Berk-Kaya Özsezzgin, Cumhuriyet Dönemi Resim Sanatı, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., s. 43.

³ Sezer Tansuğ, Çağdaş Türk Sanatı, Remzi Kitabevi, Eylül-1993-İstanbul, s. 166.

⁴ Nurullah Berk-Kaya Özsezzgin, Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., s. 54.

reddetmişler ve resimlerinde Konstrüktivist, Kübist yapı sağlamlığına dayanan bir sanat anlayışını benimsemişlerdir.

“D Grubu”, Türk resim sanatında, sanatçının kendine özgü bir dışa vurumculuk anlayışı içinde çalışmaya yöneldiği en etkili bir grup hareketidir. Türk resminde, Ali Avni Çelebi ve Ahmet Zeki Kocamemi – Alman Ekspresyonizminin iki ilginç temsilcisi olarak önemli bir yer tutuyorlardı.

“D Grubu”nun bu başarısına ve üyeler arasındaki yakın ilişkilere rağmen ortak bir üslûp geliştiremeyen grup, 1947’lerden sonra dağılarak her sanatçı kendine özgü bir dışa vurumculuk anlayışı içinde ürünler vermeye başlamıştır.

“Yeniler Grubu”nun 1940⁵ yılında kurulması ve ortaya koydukları ürünlerin Batı resminin bir yansımasıyla sergilenmesi kendilerinden önceki gruplar tarafından tepkiyle karşılanması sonucu “ulusal resim sanatımızı oluşturma amacını ortaya koymuştur. Nuri İyem, Ferruh Başağa, Avni Arbaş, Turgut Atalay, Haşmet Akal⁶ gibi gençler bu gruba öncülük eden sanatçılardır.

Öte yandan 1940’lara doğru Türkiye’de güzel sanatlar eğitiminde belirli gelişmeler ortaya çıkmış, Batıdan getirilen uzmanlarla ve köklü bazı değişimlerle Güzel Sanatlar Akademisi’ne yeni bir görünüş verilmek istenmiştir. Bir reform dönemi olarak görülen bu dönemde bir yandan Türk Tezyini Sanatlar Bölümü Başkanlığı’na 1937-1949 yılları arasında getirilmiş olan Léopold Lévy, Akademizm’e karşı çıkan görüşleriyle öğrencileri etkilemiştir.

“Yeniler Grubu” ilk sergilerini 1941 yılında “Liman Şehri İstanbul” adıyla açmışlardır. Bu grup üyeleri, Batı resim sanatını taklit etmenin Türk resminin gelişmesinde olumsuz bir etken olduğu görüşünü benimseyerek, farklı bir anlayış içinde Batı resminin teknik ve yöntemlerinden faydalanarak kendi ulusal değerlerimizi, öz kültürümüzü ve yöresel motiflerimizi, resimlerinde dışa vurumcu bir yorumlamaya götürmüşlerdir. 1952’den sonra dağılan bu grup daha sonra non-figüratif dışa vurumculuk anlayışı içinde kendi yerlerini koruyacaklardır.

1950’lerden sonra Türk resminde Ekspresyonist akıma yönelen sanatçılar geleneksel sanatlardan yararlanarak, Türk resim sanatını özgün bir üslûp anlayış içinde evrensel boyutlara ulaştırma çabasına girmişlerdir. Bu fikir birliği içinde yer alan sanatçılardan Bedri Rahmi Eyüboğlu başta olmak üzere Mustafa Esirkuş, Leyla Gamsız,

⁵ a.g.c., s. 73.

⁶ a.g.c., s. 72.

Fikret Elpe, Mehmet Pesen, Nedim Günsür, Hulisi Sarptürk, Fahrinnisa Sönmez⁷ gibi sanatçılar tarafından “Onlar Grubu” kurulmuştur. Bu grup ise etkinliğini 1955'lere kadar sürdürmüştür.

1950 yılı, Türkiye'nin sanat ve kültür yaşamında farklı bir dönemin başlangıcıdır. Çok partili siyasal yapılanmadaki bu süreç sosyo-ekonomik yapıdaki değişimlerle birlikte, düşünce ve yaşam tarzını da etkilemiştir. Türkiye, İkinci Dünya Savaşına katılmadığı halde savaşın hemen ardından tüm dünyayı saran olaylardan etkilenmiştir. Bu bağlamda Türk resminde Ekspresyonist sanatçıların bir takım farklılaşmalarla resimlerdeki üslup ve biçim yöntemleri, bireysel çabalarla hızlı bir çağdaşlaşma sürecine girmiştir.

Öte yandan 1960'lı yıllarda Türkiye'de tarımdan sanayiye plansız geçiş, kentleşme olgusunun beraberinde getirdiği sosyo-ekonomik bunalımlar aynı zamanda sanatı ve sanatçı yaşamını da etkilemiştir. Bu yıllar, kırsal kesim insan tipleri, Çukurova ve pamuk işçilerinin Türk resminin konusu olarak yansıtıldığı dönemlerdir. Bu insan tiplerinin, tabiatla bütünleşen en güzel örneklerini Nejet Günal'ın resimlerinde görmekteyiz. Bu bağlamda artık peyzaj ve natüromort gibi sürekli tekrarlanan klasik resimlerin yerini daha özgün ve yoruma açık konular almaya başlamıştır.

Sanat ve sanatçının kent yaşamıyla bütünleşmeye başlaması sanatın ulusal boyutlara ulaştırılması konusunda görüşler ortaya atılır. Bir yandan da kırsal temalardan uzaklaşarak kentleşme olayları ele alınır.

İkinci Dünya savaşıdan sonra, batı ülkelerinde sanayileşmeyle birlikte etkilenmeye başlayan toplum yapısı, sanatçının resimlerinde de yorumlanarak soyut bir ifade kazanmaya başlıyordu. Bu yeni resim anlayışında biçimler lekeye, geometriye ve soyut dışa vurumcu bir ifadeye dönüşüyordu. Avrupa'ya giden Türk sanatçılardan Nejat Devrim, Selim Turan, Fahrünnüsa Zeid gibi sanatçılar, 1950'ye doğru Batı resmindeki lirik dışa vurumculuk anlayışından etkilendiler. Yine 1953'lerde Avrupa'ya gönderilen Adnan Turani, Adnan Çoker aynı anlayışı benimsediler. Türkiye'de olan sanatçılarımızdan Cemal Bingöl, Cemil Eren, Lütfü Günay ise geometrik soyut dışa vurumculuğun ilk temsilcileridir.

1960'lardan sonra Abidin Elderoğlu, Ercüment Kalmık, Sabri Berkel, Bedri Rahmi Eyüpoğlu, Refik Epikman, Hasan Kaptan, Arif Kaptan, Ömer Uluç, Mustafa

⁷ Sezer Tansuğ, Türk Resminde Yeni Dönem, Remzi Kitabevi, İstanbul-1995.

Esirkuş, Mustafa Ayaz, Zafer Gençaydın, Özdemir Altan gibi bir çok sanatçı bu soyut Ekspresyonist anlayış içinde çalışmalar yaptılar.

1960'lerden bu yana kültür hayatımıza yön veren sosyo-ekonomik yapı, hızlı nüfus artışı, işsizlik ve dengesiz gelir dağılımı konuları, toplumda yaşanmaya başlayan ruhsal gerilimleri de beraberinde getirmiş olmasıyla artık Türk resim sanatına ve sanatçının düşünce yapısına hakim olmaya başlayan Ekspresyonist akım en güzel örneklerini vermeye başlamıştı. Sanatçı resimlerinde figüratif yorumlamalara ve ifade yöntemlerine ulaşmaya çalışıyordu. Bu da onun bilinçaltı dünyasının dışa vurumu idi.

Türkiye'de Ekspresyonist anlayışa yönelen sanatçıların 1970'lerden sonra, Soyut dışa vurumculuktan uzaklaşarak figüratif dışa vurumculuğa yönelmelerinin temelinde yine Türkiye'de yaşanan siyasal ve sosyal olaylar bulunmaktadır.

Cumhuriyet döneminde, Türk Ekspresyonist sanatçılarının en sıkıntılı oldukları dönem 1970 ve 1980'li yıllardır. Bu dönem ülkede görülen sosyo-ekonomik dengesizlikler, sanatçıları da etkilemişti.

1970'lerden bu yana Türkiye'de; sanata verilen devlet desteği ve açılan özel galeriler özellikle İstanbul ve Ankara gibi büyük kentlerde sanata olan ilgiyi arttırmıştır ve sanat piyasasını oluşturmuştur. Bütün bu gelişmeler Ekspresyonist sanatçının yolunu açmış, bir bağımlılığı olmadan kendi bilinçaltı dünyasındaki birikimleri ile bütünleştirdiği sanatsal kaygılarını, tasarımlarını, çağın şartları içinde özgürce sunabilmesine ortam hazırlamıştır.

I. BÖLÜM

1.1. EKSPRESYONİZMİN TANIMI

19. Yüzyılın son çeyreği içinde, sanattaki içe dönük anlatımı Post-Empresyonistler ve Nabi'ler yansıttılar. Psikolojik iç dünya ile ilgili yaşamın, dış yaşantımızı etkileyen önemli bir kaynak olduğuna bu sıralarda inanılması, elbette önemli gözlemlere ve bilimsel deneylere dayanıyordu. Düşünürler ve sanatçılar bu gerçek iç yaşam kaynağının önemini anlayarak maddi dünyayı küçümsemeye bile başlamışlardı.

Endüstriyel yaşamın yarattığı yeni ortama uyamama sonucu, kendi iç dünyasına kapanarak bir suskunluk içinde yaşamaya yüzyılımızın başında bir tepki doğdu. Bu tepki insanın içine gömülerek yaşamasına, içine düştüğü bunalımlara karşı bir isyan idi ve bu da, sanat yapıtına bir çılgılık, bir kâbus gibi yeni bir konu ve biçimlenme olarak yansıyor. Bu, insanın kendi içine de, çevresine de âdeta nefretle baktıran ruhsal bir iç birikimin sonucu idi. Demek ki, bu bir iç yani ruhsal bir ayaklanma idi.⁸ Ekspresyonist heykel sanatçısı Ernst Barlach'ın dediği gibi, "dışa vuran insanın içinden geliyordu."⁹

Dışavurumcu sanat yapıtları, bir kuşağın genel duygularının tüm yönleriyle fıskırdığı inançların dile getirilmesidir. Fransız ve Alman sanatçıların ayırım yapmadan, birbirine bağladıkları izlenimci estetiğe tepki gösteren herkesin Dışavurumcu olarak tanımladığı, bu yirminci yüzyıl akımı ile, tüm sanatsal yaratıcılık, sanatçının kendi içindeki gerçeği yansıtması biçiminde oluştu. Yapıt, artık dış dünyanın gerçeğini konu etmiyordu, savunduğu gerçek sanatçının gerçeğiydi. Bunalımlı bir dönemin duygularından ayırılmayan bu akım, 1910-1925 Almanya'sının bir parçasıydı. James Ensor-Munch -Kircher-Nolde-Beckman- Kokoschka-Kandinsky-Marc- Pollock-Rothko- de Kooning- 1905'ten 1960'lı yıllara değin dışavurumculuk içinde yapıcı kişiler olarak yer almış belirli sanatçılardır.¹⁰

⁸ Adnan Turani, Çağdaş Sanat Felsefesi, Remzi Kitabevi, Ekim 1998-Istanbul, s. 68-99.

⁹ Martin, K.-Ernest Barlach, Ausstellungskataloge des Deutschen Kunstrats, Berlin-1970, s.7.

¹⁰ Zahit Büyüklşleyen, Kaya Özzeğin, Sanat Eserleri İnceleme, Anadolu Üni. Yayınları, Yayın No: 578 Eskişehir, Temmuz 1993, s. 121.

1.1.1. Ekspresyonist Anlayış

Ekspresyonizm'le doğrudan ilişkili olmayan, fakat onunla tutum ortaklığı gösteren genel bir Ekspresyonist anlayıştan söz edilebilir. Ekspresyonist anlayış ya da daha doğru bir deyişle, anlayışların ana özelliği, resim ve heykel yapıtlarında yer alan betileri, amaçlanan bir etkiyi yaratabilmek için bazı deformasyonlara uğramalarıdır. Örneğin Avrupa Ortaçağ sanatının Ekspresyonist anlayışta olduğu söylendiğinde, bu dönem ürünlerinde görülen betileri inceltip uzatma tutumu anlatılmaktadır.¹¹

1.2. EKSPRESYONİZMİN TARİHSEL GELİŞİMİ

Yazarların çoğu bu terimin Almanya'ya Abstraction and Emphaty (soyutlama ve etki) adlı kitabın yazarı Wilhelm Worringer aracılığı ile girdiğini ve onun tarafından 1911'de ilk kez kullanıldığını ileri sürmektedir. Buna karşılık başkaları bu onuru Paul Cassirer'e vermektedir. Cassirer 1910'da Pechstein'in bir resmi önünde, bu resmin hâlâ bir Ekspresyonizm olup olmadığı sorusunu, bunun bir Ekspresyonizm örneği olduğunu açıklayarak yanıtlamıştır. Bu alaylı şaka sonucunda ortaya çıkan Ekspresyonizm teriminin, haber sütunlarına geçmeden önce sanat çevrelerinde moda olduğu söylenmektedir.

Doğruyu bulmak kaygısıyla araştırmacılar bu sözcüğü kökbilgisi (etimoloji) açısından incelemişlerdir. Örneğin Armin Arnold, 1850 temmuzunda Tait's Edinburg Magazine adlı bir İngiliz dergisinin yazarı belli olmayan bir makalesinde Modern sanatın Ekspresyonist okulundan sözedildiğini, ayrıca 1880'de Manchester'de Charles Howley'in modern ressamı konu eden konuşmasında, bunların odağını Ekspresyonistlerin oluşturduğunu ve bu terimi duygu ve tutkularını dışa vurmaya amaçlayan kişileri tanımlamak için kullanıldığını söylediğini kanıtlamıştır. Yine Armin Arnold'a göre 1878'de Birleşik Amerika'da Charles de Kay'ın The Bohemian (bohemler) adlı romanında kendilerine Ekspresyonistler adını takmış bir grup yazarın adı geçmiştir.

Gerçekte bu Anglo-Sakson kullanma biçimi, açıkça tanımlanmış bir üslubu ya da belirli bir sanatsal eğilimi anlatmaktan çok uzaktır. Aynı durum Fransa içinde geçerlidir.

¹¹ Metin Sözen, Uğur Tanyeli, Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1992, s. 75.

Burada çoktan unutulmuş orta derecede bir ressam olan Jules Auguste Herve 1901'de yapıtlarından sekizini exspressionismes başlığı altında salon des Independants'da, ona karşı çıkış anlamında kullanmıştı. Ancak Almanya'da sık sık değinilmesine karşılık, Fransa'da bu sözcük hem günlük konuşma dili içinde hemde sanat eleştirilerinde ender olarak kullanıldı. Jules Auguste Herve, Fransız resim tarihinde önemli bir iz bırakmadığından bu sözcüğün kullanımını enderliğini korudu. Kaldı ki Herve'nin sözcüğü tekil yerine çoğul olarak kullanmış olması, bunu bir estetik akımına ad takmak üzere düşünmediğini de belirtmektedir.

Aslında Theodor Daupler'in Matisse konusuundaki bu yakıştırması tümüyle dayanaksız sayılmazdı. Matisse'in adını anarak Alman resminin bir süredir tutturduğu yolun yönünü tanımlamaya çalışmak, Matisse'in Neo-Empresyonizm (Yeni İzlenimcilik) ten koptuktan sonra öncüsü olduğu çeşitli eğilimleri Alman resminde görmek oluyordu. Bu eğilimleri oluşturan düşünceler şunlardı: Bir yapıt doğayı öykünmemelidir; yapıt tüm zorlanmaların yadsınmasıdır; yapıt usdışıdır ve olguların (pozitivist) ve Fizikçilerin haksız savlarına karşı gelmek üzere yaratıcının doğasından çıkar; yapıt renklerle bilinmeyen bir güç tarafından yönetilen bir ilişkiye; saldırgan bir ilişkiye girerek özdeği biçimlendirir. Üstelik Matisse'in 1908 aralık ayında Grande Reveve'de çıkmış olan "ressamın notları" adlı yazısı 1909'da Kunst und Künstler (sanat ve sanatçı) adlı dergide yayınlandı. Bu yazıda Matisse, bireysel ve öznel olduğunu ileri sürerek şöyle diyordu: "Herşeyin üstünde kendime dışavurum (Exspression) için bir yol arıyorum" . Genellikle Ekspresyonist olarak tanımlanan Alman Ressamlarının amaçlarına oldukça ters düşen başka önergelerin eşliğinde olmasına karşın, Matisse'in gerçeği doğrulayan bu sözlerinin Exspressionismus teriminin oluşmasına katkıda bulunması hiç de olanaksız değildir.

Ancak bu sözcüğün halk önüne çıkması, ne İngiliz dilini konuşan ülkelerden ödünç alma yoluyla, ne de Jules Auguste Herve veya Matisse ile bağlantılı olarak gerçekleşti. Olanak bir sergi dolayısıyla doğdu: Berlin Sezession'u (Berlin Sanatçılar Birliği) 1911 Nisan Eylül sergisi Lovis Corinth yönetiminde Ekspresyonist geleneği sürdüren bu sergiye, olağandışı olarak yeni Fransız ressamlarından bir grupta çağırıldı. Bir salonda Braque, Derain van Dongen, Dufy, Fresz, Manquin, Marquet, Picasso ve Vlaminck'in yapıtları toplandı. Serginin kataloğunda bunlar Ekspresyonist olarak sunuldu.

Bu tanımın sorumlusu kimdir? Bugün buna bir yanıt bulmak çok zordur. Ancak Almanya’da uzun bir süre sanıldığı gibi, bu terim adı geçen ressamardan kaynaklanmamıştır. Kurt Hiller 1945’den sonra yazdığı bir yazıda ısrarla bu terimin Empresyonizm’den hoşnut olmayan genç Fransız ressamı tarafından bulunduğu söylencesine inanmaktadır. Nitekim 1911 Nisan’ından sonra o dönemin sanat eleştirmenleri Berlin Sezession’u sergisi konusunda yazdıkları yazılarda da bu fikri belirtmektedirler. Almanya’da “Ekspresyonizm” sözcüğünün ilk kullanan kişi olarak bilinen Walter Hegmann’ın 1911 Temmuz’unda Der Sturm (Fırtına) dergisinde yazdığı bir yazıda savunduğu da kesinlikle budur. Hegmann “Bir grup Fransız-Belçika kökenli sanatçı kendilerine Ekspresyonist demeye karar vermişlerdir.” demiştir.¹²

1.3. AVRUPA’DA EKSPRESYONİZMİN ORTAYA ÇIKIŞI

Dışa vurum olgusunun resim sanatındaki hareket noktalarını ele alacak olursak; burada karşımıza ilginç bir tablo çıkar. “ Resim adı verilen yaklaşım nerede ve nasıl ortaya çıkmıştır?” gibi bir soruya; insanın ilk barınağı olan mağaralarda ve bu mağaraların duvarlarına, ya çekindiği, korktuğu, ya da hükmü altına aldığı varlıkların resmini yaptığı, sözkonusu edilerek bir cevap aramak sanırım akılcı olacaktır. İşte ilk burada başlamıştır, kendini resim yoluyla ifade etme ve dışa vurma. Daha sonraki yüzyıllara bakacak olursak; resim, temelinde hep bir dışa vurum yansıtımı sunmuştur. Fakat sözkonusu edilmek istenen dışavurgunun, nedenleri ve ortaya çıktığı ortamlar farklıdır. Resimde dışavurgu; kimi zaman bir sosyal yaşamdan kesitleri, kimi zaman dinsel bir mistizmi, kimi zaman mitolojiyi, kimi zaman ise kişisel, ruhsal durumları aktarabilmiş, adeta dışarıya vurabilmiştir.

1.3.1. Almanya’da Ekspresyonizmin Ortaya Çıkışı

Alman dışa vurumculuğu bir başka deyişle de ifadeciliği; tarih içinde çıkış noktaları değişen ve sadece tema olarak; dışa vurumun olduğu çağlardan sonra özellikle biçimde de farklı dışavurgucu bir dil kazanmış ve bu özelliğiyle de Fransızların dışa vurumculuğu olarak bilinen Fovlar ile hemen hemen eşit bir zaman dilimi çerçevesinde

¹² Lionel Richard, E kspresyonizm Sanat Ansiklopedisi, Remzi Kitabevi, İstanbul-1991, s. 7-8.

çerçevesinde çağdaş resim sanatı tarihi içindeki olgun örneklerini ortaya koymuşlardır. O zaman bu aşamada, geçmiş yüzyıllardan tema tavrı dışında, biçimsel tavrını dışavurum için amaç edinmiş olan sanat oluşumlarına bakmanın önemi büyük olacaktır hiç kuşkusuz. Rönesans öncesi Genç Bizans ve hemen hemen bununla bir ortak nokta oluşturmuş Geç Gotik Resim sanatını düşünürsek, bu tarihlerde yapılan resimlerde yoğun din ve Tanrı kavramlarını düşündürmesi yönünde, figür ve buna bağlı nesne deformasyonlarına gidilmiştir. Aslında sözü edilen ve adı da stilizasyon olan; yüklü ama yumuşak bir deformasyondur. Bir anlamda bu durum, din ve tanrı kavramları için, farklı dili kazanımı şeklinde de yorumlanabilmiştir. Biçimsel yönde sonraki yüzyıllara bakacak olursak;Rönesanas ile Barok resim sanatı oluşumları arasında ortaya çıkmış, resimde Rönesans çizgisine sanki bir başkaldırı, Barok resmine de ılımlı bir yol açış şeklinde yorumlanabilecek Maniyerizm, üslûpçuluğun çerçevesinde ele alınacak biçimsel yorumlayış farklı bir deformasyon dili ile karşımıza çıkmıştır. Bu zaman diliminin daha da ötesinde; yüzyıllar içinde; Romantikler'den İngiliz William Turner'in (1775-1851) çok farklı tema tavrı; manzaralarının dışavurumcu yani; yine Francisco Goya'nın (1746-1828) kimi resimlerinde hem tema hemde biçim yönündeki ifade aktarımcılığı ve vurguculuğu unutulmayacak örnekler olarak çok dikkati çekmiştir. Fakat bütün bunların ötesinde çağdaşımız olan 20. yüzyılın sanatı içinde Alman dışavurumcuları için öncü olabilecek yine bu çağa ait örnekler olarak; Neoempresyonist Georges Seurat (1859-1891), sembolist Paul Gauguin (1848-1903) Post-Empresyonist Vincent Van Gogh'u (1853-1890) saymak gereklidir.

Sırasıyla, Seruat ve Neoempresyonistler kendilerini saran yoğun duyguları, renk ve çizgi yoluyla adeta bir şairane atmosfer içinde sunmuşlardır. Gauguin, “doğadan resim yaparken hayal gücünüzün, düşler dünyasına doğru uzaklaşmasına izin verin” diyerek, ilkel deneyimlere yönelim göstermiş, ilkel halk ve sanatı ile ilgilenerek, dekoratif bir dışavurgu geliştirmiştir. Ayrıca rengin insanda yarattığı duygulara da önem vermiştir. Van Gogh ise, benliğini doğrudan nesnelere birleştirmeye yönelmiştir. İşte böylece bir sanat akımı olacak dışavurumculuk resim sanatının oluşumu öncesinde durum budur. Fakat Alman Dşavurumculuğu'nun ortaya çıkıp, varlığını sürdürdüğü zamanlarda sanatın toplum yapısı nasıldı? gibi bir sorunun da cevabı sanırım burada yeri gelmişken verilmelidir. Öncelikle görünen o ki Almanya'da dışavurumculuk ortaya çıktığı yıllarda, sanatın her dalını etkisi altına almıştır. Bu şunun göstergesidir bir

anlamda; o tarihlerde toplumun dışa vurma ihtiyacı olmuştur. Örneğin Fransız Fov sanatçısı Henri Matisse (1869-1954) bile “ Herşeyin üstünde kendime bir dışa vurum için yol arıyorum” demiştir. Burada Alman dışa vurum resmi filozofik yönden Alman Friedrich Nietzsche (1844-1900) ve Fransız Henri Bergson’dan (1859-1941) etkilenmiştir. Bu etki, geçmişle olan bağları koparma isteği ve sanatta uhrevi bakma zorunluluğunu da getiriyordu bir anlamda. Sanki Nietzsche’e halk yığınlarını “ahmaklar sürüsü” olarak gören, antidemokratik yanı ile faşizm ve nazizm gibi ünlü canavarlıklara atmış olduğu temeller ile beliren olumsuzluklar bir anlamda; Alman Dışa vurumculuğu’nun olumlu yönde ortaya çıkmasını sağlamış, adeta ona bir kamçılama etkisi yapmıştır.

Bergson’a gelince; Alman Dışa vurumcuları’na yakın görünürken, yine bir sınıfın öteki sınıfa üstünlüğünü doğal saymak ve savaşların kaçınılmaz bir doğa yasası olduğunu söylemekle, tam tersi düşüncede yoğunlaşan Alman Dışa vurumcuları’nı etkilemiş olduğu gözden kaçmamaktadır.

Alman Dışa vurumculuğu’nun en büyük sıkıntılarında biri; insanoğlunun ne olacağıdır.. Bu soruya cevap aramışlardır hep. Daha adil, daha insancıl sınıfsız bir toplum oluşturmayı dileyen Marksizm’in çizdiği yol en iyisi miydi? Yoksa bir üstün insanın diktatörlüğünü mü seçmek gerekirdi? Psikanaliz kabul edilir bir çözüm yolu muydu? İnsanların saldırgan içgüdülerini rahatlatacak bir özgürlük mü getirmek gerekliydi? Ya da İsa’nın öğretisine uygun bir politika kuracak, yenilenmiş bir Hristiyanlık hakkında neler düşünölmeliydi? gibi soruları da cevaplamaya çalışmışlardır. Bir başka cepheden bakıldığında Alman Dışa vurumculuğu, dışa vurumcu bir üslûbun ilkesini çoktan aşmıştır. Sanatsal bir okullaşmaya ulaşamamıştır; fakat temelinde öznel ve bireyci olma vardır, gerçekten de her Alman dışa vurumcu sanatçı farklı tutumlarıyla ifadelerini resimsel yüzeyle aktarmışlardır.¹³ Almanya’da geç Wilhelm ve erken Weimar dönemlerinin bunalımlı sosyal ortamlarına başarıyla ayna tutmuş olan bu akım sanatçılarının, aradan geçen yarım yüzyılı aşkın uzunca bir zaman parçasına rağmen bize bugün yapılmış gibi etkileyici ve taze mesajlar iletebilmekte olmalarını salt sanatın özündeki eskimez değerlerle açıklamak sanırım yetersiz olacaktır. Bir kere dışa vurum, insan varlığında her zaman saklı kalabilmiş bir ifade yolu olmuştur. Dış dünyayı yansıtmaya yönelik ifade biçimlerinde bile sanatçıları

¹³ Özkan Eroğlu, Resim Sanatı Tarihinde Almanya’da Bir Akım Olmayı Başarabilmiş “Dışa Vurumculuk” Gençsanat, Güzel Sanatlar Dergisi, Ocak-1995, sayı: 5, s. 18-20.

birbirinden ayıran anlatım özgünlükleri, bir yerlerden iç dünyanın karmaşık yapısıyla da bağlantı kurar. İç dünya özgü karmaşık ve anlaşılması güç ifade çizgileri içinde yaşanan ortamların sosyal ve psikolojik yapısıyla da doğrudan ilintili olduğuna göre, yüzyıl başlarından günümüze uzanan ve kuşkusuz etkisini belli oranlarda sürdüren yarına güvensizlik, umutsuzluk, ruhsal bunalım ve toplumsal denge arama çabalarının, sanatta birer dışa vurum motifi oluşturduğunu, daha doğrusu oluştura geldiğini görmekteyiz. Bu nedenle dışa vurum, çağdaş sanatta genel ve kalın bir ifade çizgisi olarak, pek çok sanat akımına belli ağırlıklarla yansiyabilmiştir.¹⁴

Dışa vurum sözcüğü 1911 yılında “soyutlama ve etki” adlı kitabında ilk defa Wilhelm Worringer tarafından ele alınmıştır, yaklaşımı en yaygın görüş olarak dikkati çekmektedir. Yine dışa vurumculuk kelimesi Almanya’da ilk defa 1911 yılında Walter Hegmann adlı kişi tarafından kullanılmıştır. Almanya’daki dışa vurumcu sanatın dört önemli gelişiminin olduğunu vurgulamaya çalışırsak: Paris’te sonbahar salonunda fovizm birdenbire ortaya çıkarken dört Alman ressamı da (Erich Heckel, Karl Schmidt-Rottluff, Ernst Ludwig, Kirchner ve Fritz Bleyl) Dresden’de Die Brücke (Köprü diye adlandırdıkları bir sanat hareketini başlattılar.) Die Brücke ile aynı yıllarda, Münih’te bazıları Alman (Franz Marc, August Macke, vb) bazıları da Rus asıllı (Vassili Kandinski ve Jawlensky) olan sanatçıların oluşturduğu bir başka topluluğun da benzer kaygılar taşıdığı görüldü. Aralarında en yaşlısı olan ve daha o zamanlar sanatsal “kariyer”lerini yapmış bulunan Kandinsky (1866’da Moskova’da doğmuştu.), otoritesi ve kültürüyle bu topluluğun tartışılmaz önderi olarak görüldü. Die Brücke ile birlikte sergiye katıldıktan sonra, 1909’da Münih’te Neue Künstlervereinigung’u (sanatçıların yeni topluluğu) kurdu ve 1912’de ünlü albümü Der Blaue Reiter’i (Mavi Süvari) yayımladı.¹⁵ Ve 1910’da ilk sayısı çıkan Der Sturm (Fırtına), 1911’de ise; Der Sturm’a rakipolarak çıkan, Die Aktion (Eylem) dergisi sözkonusu olacaktır. İşte bu dört önemli hareket, Alman dışa vurumcu resim sanatının bir akım olmasını ve bir temele bağlanmasını da sağlamıştır.

Die Brücke sanatçılarının çalışmak için seçtikleri ilk yerler, Dresden-Friedrichstadt’da bulunan yük istasyonu yakınlarındaki ayaküstü düzenlenmiş atölyeler ile yaz aylarında Moritzburg gölleri kıyısı olmuştur.

¹⁴ Kaya Özsezgin, Alman Dışa vurumculuğu, Milliyet Sanat Dergisi, sayı: 232, 15 Ocak 1990, s. 46.

¹⁵ Enis Batur, Modernizmin Serüveni, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, Ekim 1999, s. 230.

Bu grup sanatçılarından Kirchner, özellikle askere gittikten sonra, ruhsal durumu bozulan bir sanatçı olarak, şehir debdebesini, gece hayatını yansıtan ve askerlikle ilgili resimler yapmıştır. Bu resimlerinde renk duyarlılığı ve biçimsel yorumlarıyla dikkat çekmiştir. Psikolojik yapısı gereği aktarımına bu tarafıyla da destek vermiş olan Kirchner, diğer grup elemanlarına göre değişik boyutlar yakalamıştır. Roultluf; gruba taş baskıyı (litografi) tanıtan kişi olma özelliğiyle bilinmektedir. Heckel'e gelince; Macke ve Mark ile olan arkadaşlığı dolayısıyla, bir anlamda kendi grubuyla Der Blaue Reiter arasında bir ilişki kurgulaması yönünde bir önem teşkil etmiştir. Sanatçının resim yönünde ilgisini çoğunlukla çeşitli doğa görünüşleri çekmiştir.

1909 yılında kurulan Neve K nstlervereinigung grubu, Wassiliy Kandisky (1866-1944) ve Frans Marc (1880-1916) etrafında kurulmuştur. Söz konusu grup, Der Blaue Reiter adlı almanakta hazırlanmışlardır. (1912) Bu grubun daha sonra dışavurumculuğun çeşitli yönlerine de hizmet verecek olan sanatçısı Kandinsky, en önemli özelliklerinden biri olan; dış gerçekliklerle sanatçı tarafından yaşanan iç dünya arasındaki sentez kurgusuyla, çalışmalarında sürekli öne çıkmıştır. Marc'a gelince ; bir dinsel birlik yaratmak için sanatı bir yol olarak görmüştür.¹⁶

“Devrimci sanatın toplumsal devrimle ilişkisi nedir?” sorusu hareketin tanımlanmasını büsbütün zorlaştırmaktadır. Çoğu dışavurumcu bu sorunun önemini hissetmiş, ama diğerleriyle ortak bir cevaba ulaşamamıştı. Yine de sanatın siyasetle bağı konusunda, Birinci Dünya Savaşı'nın sonuna kadar olan döneme üç farklı anlayışın damgasını vurmuş olduğu söylenebilirdi. Anarşist-hümanist Franz Pfemfert'le 1914'ten sonra başlayarak da Kurt Hiller'in çerçevesindeki eylemcilerle  zdeleşen iyileşmeci yaklaşıma göre sanat, toplumsal içeriğinden ve insanı idealizminden ötürü, “dünyanın kefareti”ne katkıda bulunduğu ve “Tanrının Cenneti”ni desteklediği için, siyasetle bağlantılıydı. Bu yaklaşımın savunucuları tahmin edilebileceği gibi sık sık fantastik  topyacılığa kayacaklar ve çok kısa bir süre içinde, “sanat eserinin önemi iletteği bilinçli mesajdan gelir” varsayımını benimseyeceklerdi. Ludvig Rubiner'in geniş yankılar uyandıran makalesi Der Dichter Greift in Die Politik'te (“Şair Siyasete El Atıyor”) oluşturduğu “coşkun yıkıcılık” görüşü ise şairin “felaket iradesi” geliştirmesi, gündelik hayata yoğun pisişik enerji gönderen imgeler üretmesi, geleneksel kuramları ve yanılısamaları tehdit etmesi gerektiğini vurguluyordu. Onun zayıflığı da savaş sırasında

¹⁶  zkan Eroğlu, Resim Sanatı Tarihinde Almanya'da Bir Akım Olmayı Başarabilmiş “Dışavurumculuk” Gençsanat, Güzel Sanatlar Dergisi, Ocak-1995, sayı: 5, s. 21-22.

dışa vurumcu enerjinin enkazından esere nasıl çevrileceği düşünülünce somutlaşacaktı. Herwarth Walden, 1914'ten sonra reformistlerin saflığından da, yıkıcıların insanüstü planlarından da kaçınarak tasarladığı görüşle, en nihayet sanatı devletin içinde olumlu bir role oturtmayı başardı. Apolitik biri olarak ün yapmıştı, ama bu sanatın çeşitli fikirlerini yaymaya değil enerjileri düzenlemeye yönelik bir şey olmasına inanmasındandı. Sanata polit bir içerik kazandırılmasına karşı çıkmakla birlikte, onun derin siyasî etkileri olduğunu kabul ediyordu. Das Versthen der Kunst ("Sanat Anlayışı") adlı denemesinde, insanların kendi etrafında ördükleri duvarları yerle bir edecek, "genelde insan"ı meydana getiren "duyum ve güdüler" i canlandırarak, dolayısıyla meçhul bir geleceğe ait ideal devrim ihtimalleriyle değil bireylerin pisişik dönüşümleriyle uğraşacak bir hayalci sanattan söz ediyordu.

Almanya'da 1918-1919 yıllarında yaşanan toplumsal çalkantı, bu kuramlara sınav oldu. Değişimin gerçekleri karşısında hiçbiri ayakta kalmayacak ve 1919'dan itibaren kimi dışa vurumcuların ya ılımlı kuramlarının yetersizliğini hissettikleri ya da Weimar Cuhhuriyeti'nin orta sınıf sosyalizmini hayal kırıklığına uğrayarak reddettikleri için doktoriner sola yanaştıkları, kimilerin yavan siyasal entellektüelizme kapıldıkları, kimilerinin de sanayi kapitalizmine muhalefet ederken sanayi öncesi kurumlar adına bütün bilimi, teknolojiyi sanayiye yadsıma noktasına varıp ilk Naziler oldukları gözlenecektir.

Bir topluluk bu kadar temel konularda bu kadar büyük fikir ayrılıkları sergiliyorsa, o toplulukta ilişkiler geçici, kişisel düşler düşmanlıklar da şiddetlidir. Freidrich Schulze, Maizer Der Neveclub için şunları yazmıştı:

"O seçkin mi seçkin Berlin grubunu tanımadan önce aydınlardaki gizli kötülüklerden etkilenmezdim. Kendinizi kafatası avcısı bir kabilenin içine düşmüş sanıyordunuz orada."

Berlin'deki dada, gerekliliğinin ve olanaksızlığının ironik bir tarzda içselleştirilmesiyle, edebî dışa vurumculuğun son yıllarının tarihi de hayattan çok şey beklemiş, özlemleriyle alâkası olmayan bir noktaya varmış ve o belirsizliğe dayanamayacaklarını hissetmiş insanların hayal kırıklığının hikayesidir.¹⁷

Endüstriyel ortamın yarattığı yeni ortama uyamama sonucu kendi iç dünyasına kapanarak bir suskunluk içinde yaşamaya, yüzyılımızın başında bir tepki doğdu. Bu

¹⁷ Enis Batur, Modernizmin Sertüveni, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, Ekim 1999, s. 242-243.

tepki, insanın kendi içine gömülerek yaşamasına, içine düştüğü bunalımlara karşı bir isyan idi ve bu da sanat yapıtına bir çığlık bir kabus gibi yeni bir konu ve biçimlenme olarak yansyordu. Bu, insanın kendi içine de çevresine de âdeta nefretle baktıran, ruhsal bir iç birikiminin sonucu idi. Demek ki bu iç yani ruhsal bir aydınlanma idi. Ekspresyonist heykel sanatçısı Ernest Barlach'ın dediği gibi dışavurum, insanın içinden geliyordu. Almanya'da Ekspresyonistler, daha yüzyılımızın başında bir çeşit çığlık karşıtı olan çiğ renklerle kendi içlerini dile getiriyorlardı.

Bu nedenle sanat artık bir içe gömülmüşlüğün değil, insanın içine attıklarının taşıp patlamasının anlatımı idi. Fransa'da Almanya'da Belçika'da ya da İngiltere'de olsun, ressamlar paletlerinin bütün batıcı, iğneleyici renkleri ile tuvallerini boyuyorlardı. Bu anlatım biçimi, içe gömülüştten ümidini yitiren insanın âdeta çığlık çığlığa pervasız bir biçimde bağırması idi.

Dikkat edilirse insan, artık kendi içine kapanmaya da isyan ediyordu. Hatta iç dünyanın, insan içinin çirkinliğine inananlar bile vardı. Alman Ekspresyonist ressamı Franz March'ın bu husustaki sözleri, onun kendi içinden, yani insanın iç dünyasından ne denli iğrendiğini açıklar. Ernest Barlach, Edvard Munch, Kirchner gibi Ekspresyonist ressamlar, kaba, haşın ve isyankar bir ruhla çığlık gibi, fırtına gibi, asabi hırçın bir şeye başkaldırır biçimde tuvallerine içlerini dökmeye başladılar. Yoğun çiğ renklerden oluşan bir boya hamuru, insan yoğrulup biçimleniyormuşçasına tuvallerinde görülmeye başladı. İrin renklerinden acı sarılar, yalın siyah yada kahverengilerinden ateş kırmızılarına değin renkli boyalar doğasal biçimi yok edercesine dizananslar ve uyumsuzluklar içinde, insanı titreten bir iç dünyanın isyanını anlatıyordu. Bu, insanın sanatta bunalmış çığlığı idi. Tarihin hiçbir döneminde sanatçı, böylesine içten gelen bir çığlıkla yaşama olan nefretini belirtmemişti. Tuval üzerinde ki boya, yoğrulmuş bir hamur bir bulamaç halinde biçimleniyordu. Bu boya insanın içinden çıkmış bir irin, bir kan gibi idi. Ve tarihin hiçbir döneminde görülmemişti. Demek ki Ekspresyonizm, insanın ilk kez karşılaştığı yeni yaşama karşı insanı biçimlendiren bir sanat anlayışı idi.

Bu sanatsal anlatım, geçmişin bütün anılarını, biçimlerini bir kalemde bir kenara atmakla kaba,haşın bir duygu ile doğa biçimini kırıp parçalayan hür, pervasız isyankar bir yaratılıştı bu sanat yapıtında biçimlenen.

Heykele gelince, Ernest Barlach'ın bağırın, isyan eden figürleri yaşamdaki sık sık karşılaşılan o uysal işine evine gidip gelen insanlar değildirler. Sanatçılar bu yapıtları,

Endüstri köleliğine yaşamın katı kurallarına yüzyılımızın başındaki bilgisiz, kültürsüz kişilerin yaptıkları zevkten uzak, adi endüstri ürün biçimlerine, pervasızca başkaldıran bir ayaklanma idi. Demek ki 19. yüzyılın son çeyreğinde, insanoğlunun kendi iç dünyasına kapanışı ve orada mutluluğu arama düşüncesi düş kırıklığı ile sonuçlanmıştır. Daha sonra da Sürrealizm yani gerçeküstücülük, insan içinin ruhsal bozukluklarını bütün açıklıkları ile ortaya koyacaktır. İşte insanın iç dünyasındaki umutsuzluğun keşfi, görüldüğü gibi Ekspresyonistlere nasip olmuştur denilebilir.¹⁸

Sonuç olarak; Ekspresyonist anlatım ile bilinçaltındaki ruhsal biçimlerin yoğunlaşmasıyla ortaya çıkan sonuç, resim yüzeyinde farklı anlatım biçimleri oluşturuyordu. Dışavurumculuk anlayışı, resim sanatı tarihi içinde gerek içerik, gerekse biçim yönünden sanatçının kendine özgü bir anlatım dili içinde farklı bir şekilde işlenmiştir. Sanatçı karamsar bir dünya içinde bile olsa, ruhsal yapısında renkler uyumludur, biçimler dağılmıştır.



¹⁸ Adnan Turani, Çağdaş Sanat Felsefesi, Remzi Kitabevi, Ekim-1998, İstanbul, s. 69-70.

II. BÖLÜM

2.1. TÜRK RESMİNDE EKSPRETYONİST ANLAYIŞI OLUŞTURAN KÜLTÜR KAYNAKLARI

Batılı anlamdaki Türk resim sanatı, 18. yüzyıldan itibaren başlayan batılılaşma döneminin en hızlı gelişen ve en hızlı taban bulan yenilik hareketlerinden biri olmuştur. Kuşkusuz bunda en büyük pay, Türk toplumunun istek ve arzuları yanında bu sanatın kısa zamanda üzerinde gelişme olanağı bulduğu Türk resmi mirasınıdır. Özellikle Ortaçağ'da zengin bir konu repertuarına sahip olan Türk tasvir sanatlarının taştan tahtaya, seramikten minyatüre kadar geniş bir uygulama alanı vardı. Genç Osmanlı döneminde de nitelik ve nicelik zenginliğini sürdüren geleneksel Türk resim sanatı, yüzlerce yıllık uygulamaya dayanan tecrübe birikimi ile 18. yüzyılda tüm teknik ve kavramları ile Batı'dan alınarak Türk toplumuna adapte edilmeye çalışılan Batı anlayışındaki Türk resminin yerleşmesini kolaylaştırmış, ona olgun bir zemin hazırlamıştır. Bu arada ortaya çıkan sanatçı birliği olgusu da Türk insanının yeni karşılaştığı, varlığını ilk kez öğrendiği yeni bir kavram değildi. Çünkü Ortaçağ Türkiye'si'nde nakkaş, dülger, neccar vs. gibi dönem sanatçılarının loncalar şeklinde örgütlendikleri bilinmektedir. Osmanlı Türkiye'si'nde bu sistem daha da organize olarak kabul edilebilir. Sözün gelişi çoğunlukla mimar ve mimariye bağlı sanatçıları bir araya getiren "Hassa Mimarlar Ocağı" Osmanlı Türkiye'si'nde örgüt yapısı en ince ayrıntılarıyla ele alınmış kooperatif bir meslek birliğidir.¹⁹

Ancak orta ve yeniçağ Türkiye'si'nde varlığı bilinen sanatçı birikimlerinin, sanatçıları ortak faaliyetlere yönlendirme bakımından çağdaş sanatçı birliklerini hatırlatması dışında, günümüzün birliği anlayışını karşılayamayacağı da açıktır. Türk sanat tarihinde, bugünün sanat sanatçı birliği kavramına en yakın ilk örnek Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'dir. 19. yüzyılın başından itibaren hızla Batı anlayışındaki resim lehine yenilenen Türk resim sanatının bu gelişme şartlarına paralel, kurumlaşma çabaları da ilerleme kaydetmiştir. Orta ve Yeniçağ'ın usta-çırak meslek olgusu yavaş yavaş yerini belli bir program dahilinde eğitim görmüş, alanında çok yönlü yetişmiş,

¹⁹ Seyfi Başkan, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, Çağdaş Basım Yay., Ankara-1994, s. 35.

meslek sahibi olgusuna bırakmıştır. 18. ve 19. yüzyıllardaki eğitim-öğretim alanındaki reformlar eski sosyal standartları ve normları tamamen değişerek, batılı yeni sosyal değerleri hakim kılmıştır. Bu normlarda yetişen ilk kuşakları içindeki sanatçılar bir süre sonra hem yenilik arzuları, hem sanatçı heyecanları ile mesleki şartlarını, ihtiyaçlarını ve ideallerini bir şemsiye gibi ortak düzenleyici bir birlik altında toplamak ihtiyacını duymuşlardır. Üstelik içlerinden önemli bir kısmı Avrupa'yı ve Avrupa sanat ortamını görmüş ve çağdaş anlamdaki sanatçı kavramı birliği ile de tanışmıştı. Bireysel olarak yapacakları sanat çalışmalarının yetersiz kalacağını ve tek tek sanat ve sanatçı güvencesinin sağlanmasından kalıcı çözümler olmayacağını da görüyorlardı. Sanatçılar arasında olabilecek değer çekişmelerinin sanatı ve toplumu olumsuz yönde etkileyeceği konusunda da fikir birliğine varıyorlardı. Böylece güvencenin birlik, beraberlik ve dayanışma ile sağlanacağına inanan bir grup sanatçı, Türk resim sanatındaki ilk birlik olan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'ni kurdular.

Osmanlı devlet adamları ve aydınları 20. yüzyıla girilirken bu yüzyılın beraberinde getirdiği sosyal, kültürel ve diğer alanlardaki imkanlar karşısında geleneksel Osmanlı kurumlarının yetersiz kalacağını farkındaydılar. Batı ile aradaki farkı kapatmak amacıyla bir yüzyıl önce başlatılan uyum ve adaptasyon çabalarının da toplumda geniş bir taban bulamadığı ortadaydı. Bu amaçla yeni sosyal ve siyasal haklar ile 2. Meşrutiyet'in getirdiği özgürlükçü ortamdan yararlanarak, daha geniş kapsamlı daha etkili bünyesel değişiklikleri uygulamaya koydular.

Batılı anlamdaki Türk resim sanatının belki de en genel sınıflaması "Osmanlı dönemi" ve "Cumhuriyet dönemi" olarak yapılabilir. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, adından da anlaşılacağı üzere bu sınıflamada ilk döneme aittir. Çünkü adı ile birlikte cemiyete hakim olan kavram ve düşüncelerle de Osmanlı dönemine aittir ve o dönemi temsil etmektedir. Ancak 1919 yılından itibaren başlayan Kurtuluş Savaşı'nın gündeme getirdiği milli devlet kavramı ve değişen politik dengeler, dönemin sanatçıları da harekete geçirmiş ve cemiyetin "Osmanlı" olan adı "Türk" ile değiştirilmiştir. Fakat değişen yalnızca isimdir. 2. Meşrutiyet dönemi sanat ve sanatçı anlayışını korumuştur. İsmi değişen cemiyetin Kurtuluş Savaşı yıllarına rastlayan 1921-1923 yılları arasındaki etkinlikleri konusunda fazlaca bilgi yoktur. Ancak bazı sanatçıların Mütareke İstanbulu'nun kimi özel salonlarında kimi kişisel sergiler açtığı bilinmektedir.

1923 yılına gelindiğinde artık Cumhuriyet ilan edilmiş ve bütün kurumlarıyla çağdaş bir devlet kurulmuştur. Bu tarihten sonra tesis edilecek her türlü sosyal ve kültürel kurum da “eski”yi değil, doğal olarak “yeni”yi temsil edecektir. Bu nedenle eskiyi temsil eden her türlü anlayışın bu ortamda yaşamını sürdürmesi mümkün değildir. Bu amaçla Osmanlı Ressamlar Cemiyeti’nin kuruluşuna yol açan istek ve idealler günün şartlarına uyum sağlamış bir şekilde sanat ortamını yeniden şekillendirmeye başlamıştır. Artık sanatçılar, ortak etkinlik şemsiyesi altında birlik oluşturmaktan daha fazla istek ve olanaklara sahiptiler. Bu isteklerin ve çağdaş ihtiyaçların sonucunda oluşan ortamın ilk yarattığı sonuç daha önce Osmanlı Ressamlar Cemiyeti içinde yer alan Şeref Akdik, Sami Özveren, Refik Epikman, Elif Naci, Muhittin Sebati, Cevat Dereli’nin kurdukları “Yeni Resim Cemiyeti”nin ortaya çıkması oldu.

Türk resim sanatı tarihi içinde ikinci sanatçı birliği olan “Yeni Resim Cemiyeti” de kendinden önceki “Osmanlı Ressamlar Cemiyeti”nden farklı bir çizgide olmadı. Bunda iki önemli etken rol oynamıştır. Birincisi, birliğin kuruluşundan bir yıl sonra 1924’te Milli Eğitim Bakanlığı’nın Avrupa sınavını kazanan birlik üyelerinin Avrupa’ya gitmesi, ikincisi de üye sanatçıların ortak yeni bir üslûp paralelinde akım yaratabilecek yenilik ve donanıma sahip olmamalarıydı.

Türk resim sanatının üçüncü Cumhuriyet döneminde ilkin sanatçı birliği 1928’de yurda döndüklerinde Refik Epikman, Cevat Dereli, Şeref Akdik, Mahmut Cüda, Hale Asaf, Nurullah Berk, Ali Avni Çelebi ve Zeki Kocamemi gibi ressam ile Muhittin Sebati, Ratip Aşir Acudoğlu gibi heykeltıraşların, 15 Nisan 1929 tarihinde kurdukları “Müstakil Ressam ve Heykeltıraşlar Birliği”dir.²⁰

Üyelerin bireysel sanat anlayışına özgürlük tanıyan bu yeni birliğin özelliği gibi adı da Paris’te aynı yıllarda etkinliğini sürdüren “La Societedes Artistes Independants” adlı gruptan alınmıştır.²¹ Çağdaş anlamda Türk resim sanatında ilk grup anlayışını getiren “Müstakiller” hareketi Türk resim sanatına Avrupa sanatının hızlı değişen evrenlerini yeni ve birbirinden ayrı yorum ve tekniklere yönelen sanat anlayışlarını getirmiştir. Birlik üyeleri, değerler karmaşası ve çekişmelerinin kırıncı ve bölümü ortamından kaçınarak ortak etkinlikleri amaçlamışlardı. Bu amacı kısmen yakalayarak sergilerini sürdüren birlik üyeleri, Türk sanatında aynı anlayış doğrultusunda birleşen

²⁰ Kıymet Giray, *Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği*, *Boyut Dergisi*, sayı: 17, 17 Kasım 1993, s. 3-7.

²¹ Zahir Güvenli, *Cumhuriyet Devri Sonrası Sanat Akımları*, *Türkiyemiz*, sayı: 66, Şubat 1992, s. 34.

ve bu anlayışın çerçevesini çizdiği bir üslupta etkinlik gösteren “grup” kavramının ortaya çıkma sürecini de başlatmıştır. Türk resim sanatında, çağdaş oluşumların ortaya çıkış mantığı da ilk kez bu dönemle birlikte görülmüştür.

Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi’nde Sami Yetik, M. Ruhi Arel, Hüseyin Haşim gibi grubun gayri resmî sözcüleri tarafından birlik amaçlarının ve ideallerinin o günün şartlarında Türk sanatçılarının yalnızca profesyonelleşme amacına dayanan bir meslek olgusu çevresinde toplanmaları, dönemin gelişim sınırı içinde en uç sınırı ifade etmektedir. Usta-çırak ilişkisine dayanan sanat ve sanatçı geleneğine sahip bir sanat ortamı için böyle bir birlik oldukça radikal hareketi ve Osmanlı Ressamlar Cemiyeti hareketi, bu cemiyet şemsiyesi altında 19. yüzyıl Türk sanatçısı için tüm yenilik hareketleriyle eşdeğer bir davranıştı.

Bu bakımdan Türk resim sanatındaki meslek veya sanatçı birliği kavramının ilk halkası veya başlangıç noktası olan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti’nin varlığı, etkinliği ve önemine ilişkin yapılacak değerlendirmeler, bu hususlar göz önüne alınarak yapılmalıdır.

Aslında günümüzün bakış açısıyla ortak sanatsal oluşumlar yaratan akımlar ve ekoller anlamındaki yenilikler getirmesi mümkün olmayan, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Türk toplumunda, onun da ötesinde Türk sanatında yalnızca gelişim dinamitlerini harekete geçiren bir başlangıç noktasıdır. İlk olarak sanat, sanatçı ve sanat ortamı kavramlarına profesyonel anlamlar kazandırılmasını sağlamıştır. Durum böyle olunca da bu kavramlara ilişkin yeni ve farklı olguların sanat gündemine kazandırılması gerçekleştirilmiştir. Bu yeni olgular resim sanatı için önce teknik anlamda, sonra da konu ile ilgili onu işlemeye ilişkin öz-biçim değerlerinin yeni yorumları olarak etkisini göstermiştir. Kanımızca, bir üslup yaratma veya savunulan bir üslupta ortak anlayışla ürünler verme özlemi 1930’lardan çok daha önce muhtemelen 1910’lu yıllarda hissedilmiştir. En azından böyle bir istek ve arzunun oluşma süreci o tarihlerde başlamıştır. Natüralist öncülerden, akademik gerçekliklere, Naiflere ve izlenimcilere kadar bir zincir şeklinde devam eden erken dönem Türk resminde Ekspresyonist anlayışın oluşum çabalarını bir araya toplayan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, izlenimcilerin ardından Kuzey Avrupa Konstrüktivizminin erken temsilcilerine, oradan da günümüz avangard eğilimlerine ulaşan yolu açması bakımından bir kaynak model olmuştur.

Yukarıda, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin 1921'de adını değiştirerek "Türk Ressamlar Cemiyeti"ne çevrildiğini ve değişikliğin yalnızca isimden ibaret olduğunu ve başka hiç bir şeyin değişmediğini belirtmiştik. Bu cemiyet de Osmanlı Ressamlar Cemiyeti gibi dönemin izlenimci olsun, realist olsun yada Klâsik-Naturalist olsun ülkenin bütün sanatçılarının birliğiydi. Zahir Güvenli'nin ifadesiyle "Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nde muadel" bu derneğin temsil ettiği görüşe, dönemin bütün sanatçıları uyardı.

Hazırlıksız, plansız, programsız ve kuramsal donanımdan yoksun olan "Yeni Resim Cemiyeti" kurulduğu 1923 yılının ardından ancak bir yıl varlığını sürdürebildi. Çünkü vaktiyle Osmanlı Ressamlar Cemiyeti içinde yer alan kurucuları aynı zamanda "Türk Ressamlar Derneği"ne de üye idiler. Kısacası bir tabela olmaktan öteye gitmeyen topluluk, gelişen olaylar karşısında dağılmaktan kurtulamadı.

"Yeni Resim Cemiyeti"ni kuran sanatçıların da aralarında olduğu önemli sayıda Türk sanatçısı, 1920'lerin sonunda yurda döndüklerinde, artık Türkiye'de sanat ortamı çok farklı yeni oluşumlar içindeydi. Yeni çağdaş Türk Devleti'nin kuruluşunun üzerinden çok geçmemişti ve "yeni" adına yapılacak olan her türlü reformist uygulamayı kabul edecek bir bünye değişikliği yaşanıyordu. Her konuda olduğu gibi sanat alanında da özgür ve serbest bir ortam oluşumuna çalışılıyordu. Adı 1921 yılında Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nden "Türk Ressamlar Birliği"ne sonra 1926'da "Sanayi-i Nefise Birliği"ne bir sonraki yıl da "Güzel Sanatlar Birliği"ne çevrilen eski gelenekçi birlik, artık 1928-1929'da iyice etkisizleşmişti. Cumhuriyetin ilk kuşağını temsil eden ve yeni devlet kuruluşuna temel olan düşüncelerinden hayat bulan bir birlik kurulmamalıydı. Avrupa'dan yeni dönen Refik Epikman, Cevat Dereli, Kamil Akdik, Mahmut Cüda, Hale Asaf, Nurullah Berk, Ali Avni Çelebi ve Zeki Kocamemi, Muhittin Sebati ve Ratip Aşir Acudoğu gibi sanatçılar 1929'da arzulara cevap vereceğini umdukları "Müstakil Ressam ve Heykeltıraşlar Birliği"ni kurdular. Birliğin amacı, gelişmekte olan resim sanatının düzenli ve kalıcı temellere kavuşturulması ve yaygınlaştırılmasıydı. Bu amaca yönelik olarak sanatçıların bireysel sanat anlayışlarına özgürlük tanıyan bir ortamda çalışmalarını ve kişilik eğilimlerini sürdürebilmeleri için güvence verilmişti.

Grup üyeleri savundukları bu görüşleri, o sırada Avrupa'da etkin olan ve aynı ismi yukarıda da dediğimiz bir Fransız gruptan iktibas etmişlerdi. Avrupa'da etkin olan bu

sanat hareketinin ismen dahi kopyası ola “Müstakiller” bir tercüme topluluk olarak ortaya çıkmıştı. Ancak çeşitli üslup ve görüşteki sanatçıyı bir arada tutması, onları ortak etkinliklerde buluşturması ve ilerde ortaya çıkacak ortak eğilimlere sahip sanatçı birliklerine kurumsal-deneysel zemin hazırlanması bakımından iz bırakmış bir harekettir.

Konuyu toparlayacak olursak Türk resminde 1914 kuşağı ardından 1950'lere kadar, birbirini izleyen ve birbirinin deneyleri temelinde sanatçı birliklerinin kurulduğu görülür. Ancak çerçevesi kolayca çizilebilecek, sınırları belli, kesinlik içeren tek bir görüş etrafında bütünleşmiş bir görüntü sergileyen bu sanat hareketleri gerçekte etki ve tepki diyalektiği yada çatışma bağlamında gelişmiş değildir. Bu yüzden de özellikle “Müstakiller” ve takip eden grupların her biri kendilerinden öncekilere ters düşen yeni bir biçim anlayışı çerçevesinde bir araya gelişi değil, bir öncekine şu yada bu şekilde karşı çıkarak sesini duyurmayı amaçlayan ortakları temsil ederler. Bu nedenle, özellikle “Müstakiller” ve sonraki birlikler kendilerinden bir önceki birliği ağır şekillere eleştirmişlerdir. Ancak ilk bakışta kısır denge çekişmeleri şeklinde görülen bu tartışmaların Türk resim geleneğine önemli bir dinamik olarak eleştiri boyutu kazandırdığı da bir gerçektir.²²

Bu bağlamda Cumhuriyet devri Türk resminde, Ekspresyonist anlayışa yönelen sanatçıların ürettikleri eserlerin birikimi ve seslerini duyurabilme, sanatlarını yaşatabilme amacıyla temsil ettikleri Ekspresyonist anlayışın, üslup oluşumlarını biçimlendiren belli başlı sanatçıları incelemek, tanıtmak olan asıl konumuza geçmeden önce bu anlayışın oluşmasındaki temel etkenlerden biri olan Ekspresyonist sanatçılardan söz etmek faydalı olur.

2.1.1. Türk Resminde Ekspresyonizm 1914 Kuşağı

Birinci Dünya Savaşı'nın başladığı 1914, birkaç yıldan beri Avrupa'da çalışan ressamı memlekete dönmek zorunda bırakmıştı. Fransa'dan, İtalya'dan, Almanya'dan gelenler İstanbul'da toplanmış, yeni bir sanat hamlesine topluca girişmek gereğini duymuşlardı.

²² Seyfi Başkan, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, Çağdaş Basım Yay., Ankara-1994, s. 40-41.

Yeni ressamların geçmişi yarım yüzyılı bulan Batı tekniği ile Türk resmine katmak için getirdikleri yenilikler neydi? Osman Hamdi'nin, Süleyman Seyit'in, Şeker Ahmet Paşa'nın sanatlarına, Hoca Ali Rıza görüşüne katacakları ne olabilirdi? Bunu memlekete dönüş yıllarında açık seçik ifade ettiklerini gösterir belgelere rastlamadık, o yıllarda ne Türk basını, ne toplumun anlayışı ne de yok denecek kadar sönük kültür hayatı bir sanat ve estetik manifestosuyla ilgilenecek düzeyde değildi.

İlkin toplanmak, sergiler açmak, yeni çıkışın temelini atmak gerekiyordu. Eskiden kurulu "Osmanlı Ressamlar Cemiyeti" gereken birleşmede yardımcı oldu. Böylece bir çatı altında toplanmanın verdiği hız ve güven içinde, Avrupa'dan dönen genç ressamlar ilkin sergilerini açtılar.

Şeker Ahmet Paşa, ilk sergiyi 1874'te açmış, daha sonra 1888 ve 1910'larda Beyoğlu'nda özellikle yabancı sanatçıların, yerli Rum ve Ermenilerin katıldıkları sanat gösterileri tertiplenmiş, bunların arkasında Köçeoğlu Kirkor Efendi, Madam Hobart, Dellasunda gibi amatörler Valery, Warniazarzecki, Oskan gibi hocalara rastlanıyor.

Birinci Dünya Savaşı'nın 1914'te patlaması, İstanbul'daki yabancı okul, kulüp ve lokalini elimize geçmesini kolaylaştırmıştı. Bu arada İtalyanların "Societa Operaia" lokalini Galatasaraylılar olarak yurt yapmışlardı. "Osmanlı Ressamlar Cemiyeti" yalnız Türk ressamların eserlerinden kurulu ilk sergilerini 1914-1915 yıllarında burada tertiplede.

Yeni ressamların bu ilk gösterilerinde dikkati çeken tabloların hemen hemen tümünde açık seçik beliren yeni ruh, yeni duyuş, yeni teknikti. Avrupa' dönüşü ressamlar oradaki hocaların etkisinde kalmamış yada kaldıysa kurtulamamışlardı. Gerçekten Galatasaraylılar Yurdu'nda toplanan tablolarda Cormon'lardan, Jean Paul Laurens'lardan iz yoktu. Fransız akademik ustalarının sanat ideali, çok büyük çapta düzenlemek yoluyla tarih olaylarını canlandırmak, Rönesans klasiklerini taklit etmekte. Renkten çok gerçekçi, tabiat biçimlerini yakından izleyen bir desene önem veriyorlardı. Ne var ki bu desen fotografikti, Klasiklerin biçim güzelliğinden yoksundu. Renklere gelince paletleri koyu, ağır valölerle yüklüdü. Yalnız Fransa'da değil bütün memleketin akademik ressamları tutumda birleşmişlerdi.

Fransız akademisinin ünlü hocalarının atölyelerinde dört yıl çalıştıktan sonra memlekete döner dönmez öğrendiklerini unutan, başka bir yetenekle ortaya çıkan ressamlar, öte yandan halkın o güne kadar alıştığı, Batı tekniğindeki Türk resminin geleneğine de uymuyorlardı. Galatasaraylılar Yurdu'nda sergilenen tablolar da ne Osman Hamdi'nin, ne Süleyman Seyit'in, ne de Şeker Ahmet Zekai Paşa'nın bir etkisi görülüyordu. Yeni ressamlar Fransız hocalarından olduğu kadar onlardan da uzaktılar.

Türk resmi kristalleşmiş biçimlerden kurtulmuş, yeni bir havaya bürünmüştü. Çağdaş resmimizin ilk dönemini temsil eden resamlara Empresyonist dememiz, bu kuruluşlardan doğar. İzlenimci-Empresyonist terimi eski ressamlarımızın tekniğine kıyasla özellikle de yeni dönem başlangıcında tam yerinde bir terimdi. Empresyonizm'in kurucusu Claude Monet'nin "Tablo, tabiata açılmış bir pencere olmalı" aforizması yeni ressamlarımızın eserlerinde canlanıyor gibiydi. Halkın, daha doğrusu Galatasaray sergisini gezen meraklıların bu eserler karşısında olumlu tepki göstermiş oldukları düşünülemez. Türk resmi o güne kadar Osman Hamdi'lerin, Süleyman Seyit'lerin, Şeker Ahmet Zekai Paşa'ların ve Ali Rıza'ların elinde bir yoruma, bir deformasyon-değiştirmeye yanaşmadan tablo ile tabiat arasında bir ayırım yapmadan yürütülmüştü.

Resim, her şeyden önce tabiatın aynasıydı. Klasizm ile realizm-gerçeklik birbirine karıştırılmış, klasizmden tabiat kopyacılığı, realizmden de en önemsiz ayrıntılara yer verme anlaşılmıştı. Elli yıllık Türk resmi, o sınırlı çerçevede içinde değerli eserler vermişti. Ama değişmenin, yeni bir havaya kavuşmanın artık zamanı gelmişti. Bu yeni hava Galatasaraylılar Yurdu'ndaki sergiyi gezenlerin gözüne şöyle çarpıyordu: İlk konularda genişletme vardı. Ressamlar açık havaya çıkmış, İstanbul'un görünümünü izleyip şövalyelerini istedikleri yerlere kurmuşlardı.

Osman Hamdi dışında (Bakınız: Resim 1) hiçbir Türk ressamın yaşamadığı figür ve portre türleri doğmuştu. Ressam çıplak kadını da sokmuştu resim sanatımıza ve cesaretin en büyüğü belki de seyirciyi şaşkırtan, utandıran buydu. Ressam, topluluğun da tanıdığı oluyordu artık. Saray sahneleri yemiş, çiçek natürmortları, eski sokak ve mezarlıklar, park ve bahçeler gibi dondurulmuş konulara sırt çeviriyordu. Bundan böyle ilgisini çeken, yaşayan insanların kadın ve erkeklerin yüzleri olacaktı. Toplumun keder ve sevinçleri, tükenmez bir tema kaynağı olan İstanbul'un binbir görünümü plâstik sanatımıza girmişti.

Seyircinin dikkatini çeken başlıca değişim, kuşkusuz yeni ressamın tekniği olmuştur. Tabiatın küçük ayrıntılarına önem vermiyor, gevşek, biçimleri topluca saran çizgiler, parlak güneşin pırıltılarını, akislerini yansıtan renkler uyguluyorlardı. İncecik samur fırçalarla çalışan eskilerin aksine, boyalarını geniş fırçaların sinirli vuruşlarıyla tuvale sürüyorlardı. Paletleri, kara koyu karışımlardan temizlenmişti.

Resim ve Heykel Müzesi'nin ilk müdürü, genç yaşında ölen Halil Dikmen modern sanatımızın kurucuları üstüne şu satırları yazmıştı: "1914 ilk eserlerini vermeye başlayan Empresyonist cereyanı tam zamanında gelmiş, resmimize taze ve çok daha serbest bir hava getirmişti. Şunu da ilave etmek gerekir ki en kuvvetli temsilcileri: İbrahim Çallı, Nazmi Ziya, Namık İsmail, Feyman Duran ve Hikmet Onat olan bu yeni cereyan, Empresyonist kaideleri yüzde yüz tatbik edememişti. Bir kere Empresyonizm o tarihte Avrupa'da bile sönmüş bulunuyordu, tesir kuvveti azalmıştı. Sonra ressamlarımız Empresyonizm'i formüleştirmiş olan Lucien simon, Chabas, Besnard gibi Fransız ressamlarını sevmişler, onların biraz da akademik olmuş Empresyonizm'ini tatbik başlamışlardı. Bununla beraber 1914 Türk sanatkarları her yıl Galatasaray Lisesi'nde tertipleedikleri sergilerle eski resim klasik anlayışı hayli değişmiş, halk o güne kadar görmediği renk ve serbestlikle yapılmış tablolar seyredebilmişti.

Bu suretle açılan yeni devreden eski tarzdan yavaş yavaş uzaklaşmış ve tabiatın her an değişen hava ve ışığını ifade edecek taze bir palet ve serbest fırça vuruşlarıyla Empresyonizm adı verilen bu yeni tarzda çalışmaya başlanmıştır. Artık eski tablolarda görülen koyu renk ahengi yerine ışıklı renklerle yapılan resimler, tabiatı daha iyi ifade etmek hürriyetini temin etmiştir."

İlkin GalatasaraylılarYurdu'nda, sonraları her yıl Ağustos ayında Galatasaray Lisesi'nin resim sınıfında açılan sergilerde gitgide daha güçle kendilerini tanıtan yeni ressamlarımızın önde gelenleri, şu sanatçılardı:

İbrahim Çallı, Feyhaman Duran, Hikmet Onat, Avni Lifiş, Nazmi Ziya Güran, Namık İsmail, Ruhi Arel.²³

Bu segilerde yer alan diğer sanatçılar: Şevket Dağ, Sami Yetik, M. Ali Lağa, Vecih Bereketoğlu, Mühri Müşfik, Ömer Adil, İsmail Hakkı ve Tahsin gibi ressamlardı.²⁴

²³ Nurullah Berk-Kaya Özsegin, Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi, Türkiye İş Bankası Yayınları, s: 22-27.

²⁴ Sezer Tansuğ. Çağdaş Türk Sanatı, Remzi Kitabevi, Ağustos 1996, İstanbul, s. 122.

1914 döneminin sanatçıları arasında çeşitli nedenlerden adı en çok duyulan İbrahim Çallı, yalnız kendi kuşağı arkadaşlarının eğilimini temsil eden bir sanatçı değil, yeni Türk resminde bir sembol olmuş gibiydi. 1924'lere kadar, Empresyonist teknikle hayli eser vermişken, alışılmamış bir üslupla yeni bir dizi çıkarmaya başlamıştı: Mevleviler. Galata Mevlevihanesindeki ayinleri konu alan bu dizide Çallı, bir çeşit Ekspresyonizm uyguluyordu. (Bakınız: Resim 2) Fırçasından beklenmeyen bir üslupta yepyeni düzenlemeler yapıyordu. Ressamın tüm verimi içinde, o verimle bağıntısız, sanki yabancı bir karakterdeydi bu mevlevi dizisi. Nereden geliyordu bu değişim? İstanbul'a gelen Beyaz Rus'lar arasında bulunan Alexis Gritchenko bir ressam, bura görünülerinden özellikle cami ve tekkelerden yaptığı guaj ve sulu boyalar, Çallı'nın dikkatini çekmiş, Gritchenko'yla arkadaş olmuş, onunla çalışmıştı. Bu olay Çallı'nın olgun mizacının geniş anlayışının bir iziydi aslında. Yıllardır alışageldiği kişiliğini oturtan bir görüşü, bir çalışışı bırakıp, yeni ufuklar açan yabancı bir ressamın etkisini kabul edip uzunca bir süre üslup değiştirmek, alçakgönüllülüğün ilginç bir göstergesiydi.

Özellikle portre ressamlığında, Çallı'ya üslup bakımından en yakın olan ressam, Feyhaman Duran'ın çoğu portresinde görülen kuruluş sağlamlığı, kuşkusuz hat sanatına, güzel yazılara verdiği önemden gelir. Her ne kadar kimi modern Türk ressamlarında görüldüğü gibi eski yazılar onu daha soyut çizgi kombinezonlarına, klasik desen anlayışından öteye götürmemişse de, bu biçim nispetleri, kütle ağırlıkları bakımından doğru yolda yürümesini sağlamıştır.²⁵

1914 kuşağı sanatçılarından Hikmet Onat'ın (Bakınız: Resim 3) resimlerinde kainatta mevcut manevi her güzelliğin resimlenmesi, renk ve ışığın birleşmesinde gerçekleşir. İstanbul'un panoramik görünülerinde, portrelerinde figürlü kompozisyonlarında, mimari yapıları resimleyen tuvalerinde vazgeçemediği en önemli ayrıcalığı güçlü bir perspektif uygulamamasıdır. Renkler bu anlatıma serbest fırça vuruşlarının dinamik lekeselliği ile katılır. Lekeler bozulmayan bütünsellik içinde coşkun ve canlı renklerle buluşur. Aydınlık ve ışıklı görünülerin vazgeçilmeyen renkleri beyaz, öznel bir ayrıcalıkla yer alır.²⁶

1914 Kuşağı içinde izlenimcilik anlayışını en iyi biçimde temsil edenlerden birisi de Nazmi Ziya Güran'dır. Nurullah Berk 1974 yılında "Hayat Tarih" mecmuasında

²⁵ Nurullah Berk-Kaya Özsezgin, Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi, Türkiye İş Bankası Yayınları, s. 31.

²⁶ Kıymet Giray, Türk Ressamlar Dizisi, Yapı Kredi Yayınları, Ağustos İstanbul-1995, s. 28.

yazdığı bir yazısında “...Nazmi ziya Güran, Empresyonizm’in Türkiye’deki tek temsilcisidir.”²⁷ derken, sanatçının bütün yaşamı boyunca ısrarla, boğaz ve Haliç manzaralarındaki günün değişen saatlerinde (Bakınız: Resim 4) ışık ve renkle farklı denemeler yapmasını destekliyor. Bu dönem hakkında görüşlerini Nurullah Berk, şu satırlarla açıklıyor:

“ Nasılsa bu okulda profesörlük verilen İtalyan asıllı Valery, öğrencilerini fotografik bir çalışmaya zorlarken, gördüğünü kopya değil yorumlama sevdasında Nazmi Ziya bu zora katlanmıyordu. Üç ay kalmak üzere İstanbul’a gelen Fransız Neo-Empresyonist ressamı Paul Signac’ın genç sanatçılarımız üzerinde etkisi müthiş oldu.²⁸ Resim ve Heykel müzesindeki büyük “Yelkenliler” görünümü, Nazmi Ziya’nın kişiliğini en açık belirten, modern resmimizin en başarılı eserlerinden sayılması gereken bir renk senfonisidir. “Macka Sırtları”, Fransız Empresyonizmi’nin en parlak örnekleri arasında yer alabilecek bir mükemmelliktedir.

Avni Lifij’in Resimdeki istibdadı gören müze müdürü Hamdi Bey, onu Şehzade Abdülmecid Efendi’ye tavsiye ederek Paris’te tahsil etmek üzere Avrupa’ya gönderilmesini temin etmişti. Abdülmecid Efendi hesabına Paris’e giden Avni Lifij, ünlü Fransız ressamı Cormon’un atelyesine girmiş, beş yıl kadar orada çalıştıktan sonra 1912’de İstanbul’a dönmüştü.

Avni Lifij’in renk sistemi (Bakınız: Resim 5) genellikle Empresyonist buluşlara dayanır. Işıklar sarı, turuncu, kırmızı yada kırmızımsı, gölgeli ışıksız yerler mavi, yeşilimsi, mor ama Lifij’in açık hava ressamlığında, örneğin Nazmi Ziya’da, Hikmet Onat’ta bu berrak görünüş yok. Öğle üstünün çiğ, doğrudan doğruya çarpan ışığından çok batan güneşin turuncularını, kızılığını seviyor.

Ruhi Arel’e bu sanatçılar arasında özel bir yer vermek doğru olur. Bu ressamı belki Hikmet Onat’tan ayırmamak gerekirdi. Ruhi, 1909’da açılan Avrupa yarışmasına Onat’la girmiş, kazanmış, onunla Paris’e giderek Cormon atelyesinde çalışmıştı. (Bakınız: Resim 6-7) Ruhi, koyu bir milliyetçi ve halk çocuğu idi. Türk’e ait her şeyi büyük bir bağlılıkla severdi. Türk’ün yaşayışı, eşyaları, kıyafetleri ona bir yaşam kaynağı idi. Avrupa’da yaşadığı halde Garplaşmamış, idealist bir milli ressam olarak kalmıştır. Eserlerinde en göze çarpan cihet, Türk işleme ve halılarındaki renkleri ve

²⁷ Nurullah Berk, Türkiye’de Resim ve Ressamlar, Hayat-Tarih Mecmuası, 1974/2, s. 38.

²⁸ Nurullah Berk-Hüseyin Gezer, Elli Yılın Türk Resim ve Heykeli, İstanbul-1973, s. 17.

ahengi hatırlamasıdır.²⁹ Türk resim sanatın toplumcu öncülerinden iri olan M. Ruhi Arel, izlenimciye yakın olmakla birlikte daha çok otantik konuları yansıtır.

1914 kuşağı sanatçılarının İbrahim Çallı, M. Ruhi, N. İsmail, Feyhaman Duran, Avni Lifij gibi sanatçılar figür kompozisyonları, portre gibi temalarda da ısrar ediyor, bu sanatçılar arasında özellikle Ruhi Arel, belli gerçekçi temalar ile seçkin bir yer ediniyordu.

Türk resim sanatı, yenilenip çağdaş bir görünüm kazanma yoluna girdikçe, sanatçılar “çıplak” sorununa ilişkin yeni çözümler arama zorunluluğuyla karşı karşıya kalmışlardır.

Çıplak sorununun, evrensel değeri olan Türk kültür yenilenmesi içinde olağanüstü bir yeri vardır. Ne var ki yeni eğitim yöntemlerinin çağdaş bir sanat düzeyini araştırmakta öngördüğü hedeflere ulaşmak elbette kolay değildi. Türk sanat eğitiminin canlı model kullanma programını uygulamaya koyabilmesi de başlı başına bir sorun olmuş ve bu uğurda pek çok serüvenler yaşanmıştır. Sanatçıların bu sorunu ne pahasına olursa olsun çözmeyi başarmaları ise insanı ve dünyayı dayandığı temellerden birini atmış olmaları anlamına geliyordu.

Avrupa’da sanatçılar modern akımlar çerçevesinde deformasyon ve soyutlamaya yöneldikleri sürelerde, Türk sanatçılar dünyaya kendi kavrayışlarına uygun yepyeni bir çıplak hediye ederken, aynı zamanda müthiş bir kabuk kırma işini de gerçekleştiriyorlardı. Bu yönüyle Türk sanatçılarının Türk insanına özgü çıplak duyumsallığını yansıtmaları, modern dünya sanatının ilginç cephelerinden birini ortaya koymuştu.

Çıplak sorunu Türk sanatçısının çağdaş biçim özgürlüğüne açılışını simgeliyor. Bir ulusun öz karakterine, yaşam ve inanç koşullarına uygun bu resimlerde, gözle görülüp dokunulabilen bir öznel-nesnel ilişkisi de oluşuyordu.

Çağdaş Türk resminin üslup gelişimi “çıplak tema içerisinde ele alındığı zaman, bu alanda da soyutlayıcı gelenek mirasının usta ellerde yeniden değerlendirildiği göze çarpıyor. Bu gelişmede organik bir duyumsallığa ulaşılan aşamalardan geçilerek, humor ve naiviteyi içeren çağdaş soyutlamalara kadar varılan yeni çıplak kompozisyon çözümlerine ulaşılmıştır. Modern Türk resminin çıplak kompozisyon serüveni önce

²⁹ Nurullah Berk-Kaya Özsezgin, Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi, Türkiye İş Bankası Yayınları, s. 40.

tensel, sonra Konstrüktif iskelet ve üçüncü aşamada da çıplak figürün fantastik ve psişik yönde algılanmasına ulaşılan yolda izlenebilir.

Genel olarak figür ve portre sorununun genel eğilim çerçevesi konusunda şöyle dile getirilebilir: Türk resim sanatında figüratif eğilimler ve özellikle portre sorunlarının geleneksel sanat ve kültürdeki değişim olgusunun “gerilimi” içinde ele alınması doğaldır. Burada gerilim kavramını yeni malzeme, teknik ve kompozisyona ilişkin yöntemlerin, aynı sorun çerçevesindeki geleneksel yaklaşım yöntemleriyle çatışmasının kaçınılmazlığı yüzündendir. Figürün gerek anatomik yönden ele alınmasını gerekli kılan deneyim zorunlulukları, gerekse kişinin bireysel çehresi karşısında nesnel gerçekliğini eşliğine ulaşan duyular, sınırları açıkça belirlenen yeni kültür etkileşimi alanında bir yer edinmenin gerekliliğiyle eş anlamdadır.

Resim tarihimizin çağdaşlaşma yönündeki gelişmesinde, sanatçıların nesnel olgular karşısındaki tutum ve davranışlarını belirleyen bazı koşullar gerçekliklerini korumuşlardır. Konu tercihleri veya konuların içerdiği tema sorunları, ilk bakışta manzara ve natüremort karşısında duyulan heyecanın ön planda geldiği izlenimini vermektedir. Buna karşılık derin bir gereksinimin her fırsatta figüre yönelmiş olduğunu gösteren açık belirtiler vardır. Bu yolda Türk sanatçıların cesaretlendiren etkenlerin başında gerek halk, gerek seçkin sanat geleneğinde var olan ve yeni baştan ele alınıp yorumlanmasında iç zorunlulukların bulunduğu bir veriler kaynağına sahip olmak gelir. Sanat yapıtlarını üretme faaliyetlerinin iç sürekliliğini korumuş, ancak bu çerçeve içinde yeni tekniklerle uyum sağlayabilmiş olduğu hakkındaki görüş bu özel sorun bakımından da geçerlidir.

Bilindiği gibi; figür ve portreye karşı eğilimleri yüzlerce yıllık doğayla, sürekli ilişkiler geleneğinin emrinde olan yabancı kökenli Hristiyan sanatçıların, ülkemize akmalarının yanı sıra 1840’lardan sonra Türkiye’de fotoğrafın da yaygınlaşmış olması, figür ve portre sorunu karşısında uyanıklığını sürekli korumuş olan geleneksel eğilimler üzerinde kışkırtıcı bir rol oynamıştır. Avrupa’da XX. yüzyıl başındaki figür ve portre deformasyonu ile fotoğrafın icadı arasında, bu deformasyona fotoğrafın neden olduğu hakkındaki yargılar hiçbir zaman fazla ciddiye alınmamıştır. Çünkü XIX. yüzyıldaki bilimsel ve teknik alandaki gelişmelerin tümü, aynı dinamiklere bağlıdır. Bu nedenle gerek doğal ve kentsel çevreyi kompozisyonlara mal etmek, gerekse figür ve portre özelliklerinin resim sanatındaki genel şema ve ayrıntıları fotoğrafik yoldan elde edilmiş

örnekleri, hiçbir itirazın söz konusu olmadığı bir yorum etkinliğiyle kullanmak, son derece doğal ve haklıdır. Bu bakımdan geleneklerinde figür ve portre şemalarının bir nakış duyarlılığıyla ele alındığı, Türk sanatçıları, teknolojik kültür aşamasının ortak bir amacını kurtararak figür ve portre geleneğini güçlendirme konusunda Batılı sanatçılardan çok daha şanslı olmuşlardır. Eğer Türklerin geleneğinde Batı tarzında bir doğa ilgisi ve buna bağlı olarak figürün kesin bir natüralist yoğunluğu olsaydı, aynı şey söylenemezdi. Ve öyle bir eğilim, geleneksel Türk resminin zengin nakış duyarlılığı yönünden anlamsız bir yanlışlığa işaret ederdi.

Figür ve portreye gösterilen resimsel ilgiler dramatik iç gereksinimlerinin yanı sıra, toplumsal ilişkilere bağlıdır. Tek yada toplu figür düzenlemelerinin desene bağlı bulunan alt yapı özellikleri de abartılmadan göz önüne alınmalıdır. Portre ise her zaman yarı narsistik bir sorundur. Ancak güçlü bir portre bu ölçütü aşar.

1914 kuşağı ressamlarının tümünde portre ilgisi vardır. Bu ilgi insanın çehre ayrıntılarını duyulan tarihsel özleminde doyuma ulaşması gibidir. Türkiye’de antik Roma çağının gerçekçi büstlerinden bu yana, insan çehresine karşı bu denli natüralist bir ilgi gösterilmiş değildir.

1914 kuşağı Türk resminde gerçek bir dönüm noktası oluşturur. Ve Türk edebiyat çevirilerinin, ünlü yazarların resimle çok ilgilenmelerine de yol açar. Ön planda adı geçenlerdir. Bu sanatçılar arasında ressamca kişisel yaklaşımların seçilebileceği ayrımlar daha belirgin hale gelmiştir. Fakat soruna “bireysellik” açısından baktığımız zaman kişisel üslup mizacının ötesinde Türk sanatçılarla, Avrupa’daki sanatçıları kesinlikle birbirinden ayıran ve Avrupa’nın geleneklerinde temellenen keskin ayrımlardan söz edilemez. Kişisel mizaç yönünden duyarlıkça üstün nitelikte olanların başında Avni Lifij ile Nazmi Ziya görülebilir. Nazmi Ziya’nın Sanayi-i Nefise’de kuru akademik eğitime önem vermemesi yüzünden horlanıp takdir edilmemiş olması, ilk hocası Hoca Ali Rıza’nın aslında olumlu bir tavır olarak yorumlanması gereken etkisi yüzünden olmalıdır. Veliahd Abdülmecid’in mesleğinde Paris’e giden Avni Lifij ise kuru akademik eğitmen ölçülerini en çok zorlamış bir deha olarak ki bu haklı bir görüştür. Diğerleri de kendi kişisel üslup çizgilerinin tutarlı yolundan ayrılmamışlardır. Fakat her resimde taze, serin yada ılık bir duyarlılığı hepsinin aynı nitelikte ortaya koyduğu söylenemez. Uzun yaşamı boyunca üslup çizgisine şaşmaz damgasını koyabilen Hikmet Onat özenli, ustaca portreleriyle tanınan sanatçılarımızdan Feyhaman

Duran, Nazmi Ziya ve Avni Lifij'e kıyasla aynı duyarlık gücünü yansıtmazlar. Fakat teknik alanda gösterdikleri başarı yüzünden, hepsinin büyük hünere sahip oldukları açıkça ifade edilebilir. Avrupa'da gördükleri eğitim sayesinde, resmin desen ve kompozisyon açısından olduğu kadar, renk açısından da bir uyum-denge işi olduğunu kavramışlardır. İbrahim Çallı, Namık İsmail, Sami Yetik ve özellikle Avni Lifij, bu sanatçılarda resmi statik unsurdan ayıklayan bir iç dinamizm, resim biçimlerinin ritmik ilişkisine yansımıştır.

Tümü üstün sanatçı yeteneklerine sahip olan 1914 kuşağı sanatçıları, arasında Namık İsmail, diğerleri gibi son yıllarda yeni ilgilere hedef olmuştur. Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nce yayımlanan kataloglardan birinde sanatçının şöyle değerlendirildiğini görüyoruz:

“Namık İsmail döneminin en değişken sanatçısı idi. Çok yönlülüğü onu zaman zaman kararsızlığa ve sürekli arayışlara sürüklemiştir. (Bakınız: Resim 8) Yapıtlarının tümü incelendiğinde izlenimcilikten gerçekçiliğe, gerçekçilikten dışavurumculuğa uzandığı görülür. Fransız İzlenimciliği'nin temel ilkelerini benimsemesine karşın, saf bir izlenimci olmuş, özellikle teknik açıdan Alman İzlenimciliği'nin etkisi altında kalmıştır. Uyumlu maviler, yeşiller, sarılar, yumuşak kahverengiler kullanarak hafif fırça darbeleri ile renklendirmiş, bazı peyzajlarında ise kalın fırça darbeleri ile parlak ve bilinçli renk karşıtlarını kullanarak, Alman İzlenimciliği'nden kaynaklanan bir dışavurumculuğu yaratmıştır.”³⁰

1914 kuşağı ressamlarından büyük bir bölümü, peyzaj alanında birçok örnekler ortaya koymuşlardır. Açık hava çalışmalarına yönelik bu peyzaj çalışmalarına öncülük eden yaklaşımları anımsamak ve peyzaj temasının önemini ısrarla vurgulamak gerekir.

XIX. yüzyılın son yarısında büyük bir gelişme gösteren Türk peyzaj ressamlığı, iki ana yönetime bağlı bulunuyordu:

- 1- Gravür yada doğruca fotoğraftan yararlanarak peyzaj yapmak.
- 2- Doğruca açık havada peyzaj çalışmalarına girişmek.

XIX. yüzyıl sonunun ünlü fotoğrafçıları Abdullah Biraderler'in çektiği fotoğraflarla oluşturulmuş bir albüm bulunması ile, ilk olarak bu bulgu, Sultanahmet Meydanı'nı konu alan bu peyzajın fotoğrafla kesin ilintisini gösterdi. Söz konusu fotoğraf-peyzaj bağlantısı sorununu çözüme yetti ve ardından Yıldız Sarayı fotoğrafları

³⁰ Sezer Tansuğ, Çağdaş Türk Sanatı, Remzi Kitabevi, İstanbul -1993, s. 129.

incelenerek elde bulunan çok sayıda peyzaj yapıtının kesinlikle fotoğraftan yola çıkan bir kompozisyon çözümü ve yorumuna bağlı olduğu saptandı. Öte yandan özellikle Batı atelyelerinde resim eğitimine giden sanatçılardan bazılarının, peyzajı fotoğraf ötesi bir sorun olarak ele aldıkları ve bu yönde çalışmalara giriştikleri dikkati çekiyordu. Bu sanatçılar arasında da, özellikle XIX. yüzyıl içinde en realist okul (Courbet) Barbizon Okulu, J.B.C. Corot ve empresyonist sanatçıların yön verdikleri peyzaj ressamlığı okulu ile belli ilişkiler kurabilen Şeker Ahmet Paşa, Halil Paşa, v.b. önde gelenlerdi.

Batı'nın yan bir etken olarak kabul edilmesi gereken biçim katkıları, Türk peyzaj resminin geçmiş etkinliklerine, ancak temeldeki ulusal iradenin gerçek belirleyici yönünü saptamak yönünden yaklaşmayı gerektirir.

Çağdaş Türk sanatının oluşumunda dolaysız bir etken olarak belirlenen ve XIX. yüzyıldaki köklü değişimleri hazırlayan geleneksel etkinlikler, manzara resimlerinin tuval üzerine yapıldığı bir aşamaya ulaşılır. Bu aynı zamanda belirli bir sosyo-ekonomik değişime ilişkin bulunan apayrı bir etken boyutunun da ortaya çıkışı demektir. Resmin duvardan tuvale geçmesi sosyo-ekonomik yaşam biçiminde önemli bir değişime işaret eder. En azından manzara resmi duvarda süsleyici yanı ağır basan bir değerdir; fakat tuval üzerine yapılmış bir peyzaj, bir yorum, bir düşünüş ve kavrayış çabasıyla ilintilidir.

Peyzajı böyle bir değer kıstasına ulaştırmakta, 1914 kuşağı sanatçıları önemli bir varlık gösterirler.

Öte yandan açık hava ressamlığına ilişkin deneyler sanatçıları, XIX. yüzyılın ikinci yarısından bu yana bir hayli sarmıştır. Kuşkusuz geleneklerimizde açık hava ressamlığı denilebilecek bir yaklaşımdan söz edilemez. Esasen bütün dünyanın, ancak XIX. yüzyılda kesin anlam kazanan bir sorundur bu. Resim yönünden öteden beri gözlemci, benzetmeci yoğunluğu sürmüş olsa da, doğanın, gün ışığı karşısındaki anlamını belirleyen ressam yaklaşımı daha önceki yüzyıllarda yeterince vardı denemez. Resim sanatçıları çizgisel yoldan gözlemci deneyimlerini eskizlere; gravürlere evvelce de artarılmış olabilirler; fakat gerçek anlamda açık hava ressamlığı, gün ışığı ile renk uygulamaları arasındaki değerler sisteminin rölatif oluşumunu göz önüne alır. Fransız Empresyonistlerinin adeta bilimsel biri sorun olarak fiziko-şimik bir olgu gibi değerlendirdikleri resimsel yaklaşımsa bizde Empresyonist akımla dolaysız bağlantıların kurulabileceği örneklerde bile farklıdır. Bu yüzden XX. yüzyılın ilk

çeyreğinde güçlerini ve yeteneklerini kanıtlayan Türk resim sanatçılarının manzara resimlerine, sorunun Batı'daki kavranış biçimine kıyasla Empresyonist denemez. Ve onları daha çok, güçlü yeteneklerine bağlı bir çerçeve içinde görülür. Bu kuşak sanatçılarının tümü Avrupa'da hiç eğitim görmemiş olan Üsküdarlı Miralay Hoca Ali Rıza Bey'in öğrencileridir denirse, pek fazla bir yanılığa düşülmüş olmaz.çünkü bu sanatçılar, geleneklerimizde gün ışığına ilişkin bulunan zihinsel algılama hedeflerini gerçekleştirmekte ve bu davranışları, kendilerinin açık hava manzara ressamlığının Batı'daki anlamından farklı bir yönde değerlendirmeyi zorunlu kılmaktadır.

Resim sanatımızın daha sonraki peyzaj resimlerinde başvurdukları konstrüktif yöntemler yada doğa ve kent görünümüne Ekprestyonist hatta fantastik, yeni hayal gücünü daha etkin kılmaya çalışan yaklaşımları da yeterince bize özgü niteliktedir. Kısaca Batı sanat dünyasından alınan etkileri her zaman "dolaylılık" düzeyine indiren önemli çabalar, resim sanatçılarımızın başlıca hedefidir.

XIX. yüzyılda çok rağbet edilen XX. yüzyılın ilk çeyreğinde anlamlı bir kararlılık kazanan Türk peyzaj resmi, tema olarak taşıdığı ağırlık bakımından, natürmort ve figür çalışmalarıyla dengelenmiş sayılabilir. Natürmort bile bizde fazlasıyla ilginç bir sorun olarak peyzajla birleştirilmiştir. Figür ile peyzaj arasındaki ilişkiye gelince, bu eğilim resim sanatının evrensel ihtiyaçlarına daha doğal bir karşılık oluşturur. Figürlerin tek tek ya da istif halinde peyzaja girişi ikinci planda söz konusu olduğu kadar, bazen peyzaja egemen olması yada peyzajın parça birimi yada birimlerinden ibaret kalması da söz konusudur. Figürün yalnız doğal dış dünya ile değil, enteriör denilen iç mekan temalarına yönelik resimlerle de buna benzer bir denge araştırma ilişkisinden söz edilebilir.

1914 kuşağı adıyla Türk resim tarihi içinde yer alan sanatçılar, Empresyonizm'in genel anlamı ötesinde bu akımın özel bir tarihsel zaman süreci içinde modern soyutlamaya doğru atılan adımların geliştirdiği (Cezanne, Seruat) bir Batı akımıyla sıkı ilişki içinde görmek pek olanaklı değildir. Bu sanatçılar Batı'dan etkilenmişler; fakat kendilerinden önce Türk resminde beliren değişim ihtiyaçlarını yerine getirme asıl işlevleri olmuştur. Kaldı ki Halil Paşa'dan özellikle Avni Lifij'e kadar, daha sonra dünya resminde yer alan serbest soyutlama eğilimlerinin bile izleri görülebilir. Bu izler çok sonra belirecek olan yenilenme ihtiyaçlarının ancak Türk resim sınırları içinde açıklanması gereken yanlarını oluşturur. Etkilere çok açık olan bu ulusun sanatçılarını

tanımlayan en özgün nitelik, onların kopyacılığı yada bunun başka bir ifadesi olan kültür hegemonyasını reddeden bir onura sahiptir.³¹

2.2. CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK RESMİNDE EKSPRESYONİST SANATÇILAR

1923 yıllarında sanat öğretimlerini yeni bitiren, ya da çalışmalarının sonuna gelen kimi genç ressamalarda bir kıpırdanış başlamıştı. On yıldır, ağustos aylarında, Galatasaray Lisesi'nin sınıflarında açılan sergiler modern sanatımızın temelini atan sanatçılar memlekette tanınmıştı; Çallı'lar, Nazi Ziya'lar, Hikmet Onat ve Feyhaman Duran. Bu resamlara karşı gelmemekle beraber, toplanmak kendi sergilerini düzenlemek özlemindeydiler. Hikmet Onat ve Çallı İbrahim atelyelerinde çalışmış olan bu gençler, okulu bitirdikten hemen sonra cemiyet kurmak, sergiler açmak istediler. Böylece Sultanahmet'te köhne bir evin odasında "Yeni Resim Cemiyeti" kurulmuştu. O yıl Çallı atelyesinden diploma alanların başlıcaları: Şeref Akdik, Saim Özeren, Refik Epikman, Elif Naci, Mahmut Cüda, Muhittin Sebati, Ali Çelebi, Zeki Kocamemi idi.

Sergide eserleri görülen ressamlar şunlardır: Malik Aksel (Bakınız: Resim 9), Leman Arseven, Cafer Bater, Sibiha Bozcalı, Adil Doğançay, Nazlı Ecevit (Bakınız: Resim 10), Atife Ecevit, Cevat Erkul, Bedia Güler, Nüşet İslimyeli, Necdet Kalay, Ali ve Yvonne Karsan, Melahat Sargut, Ali Halil Sözel, Ayetullah ve Semiha Sümer, Selahattin Teoman, Celal Uzmen.

"Yeni Resim Cemiyeti"nin hiçbir özelliği yoktu. Etüt süresini bitirmiş gençler, yeni bir sanat meydana getirmek şöyle dursun, tutacakları yolu kararlaştıramamışlardı. Ne var ki, hamle özlemini duyuyor, o güne gelinceye kadar tek ölçü bilinen Galatasaray sergilerine bir şeyler katmak istiyorlardı. Cevat Dereli, Saim Özeren, Elif Naci, daha başka gençler vardı "Yeni Resim Cemiyeti"nde. Bir sergi de açmışlardı. Ama çok sürmedi Türk resminin bu ilk genç topluluğu. Bakanlık, bir Avrupa yarışması açmış, kazananlar Paris'in yolunu tutmuşlardı. Refik Epikman'ı, Cevat Dereli'yi, Mahmut Cüda'yı, Muhittin Sebati ve Ali Karsan'ı, 1924'de Paris'te görüyoruz. Kimi Güzel Sanatlar Okulu'nda, Lucien Simon ve Jean Pierre Laurens'la çalışıyordu.³²

³¹ Sezer Tansuğ, a. g. e., s. 122-135.

³² Nurullah Berk-Kaya Özsezgin, Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., s. 43-44.

2.3. MÜSTAKİL RESSAMLAR VE HEYKELTRAŞLAR BİRLİĞİ

Müstakil ressamların yeni sanat biçimlerini ülkeye getirme yolunda geniş çabaları olmuştur. Bu çabalar Cumhuriyetin ilanından sonra Atatürk'ün başlattığı devrimci hareketlerle de bağlantılıdır. Müstakillerin İstanbul'da ilk sergilerini açtıkları 1928 yılının Türk devrim tarihindeki ayrıcalıklı yeri, ülkede Latin alfabesinin kabul edilerek derhal kullanım alanına sokulduğu yıl olmasıdır. Sanatçıların biçim yenilenmesinde cesur tutumları, alfabe devrimiyle sıkı bir bağ kurduklarını bile düşündürür. Fakat ülkeye getirilen yeni biçim sözcükleri, Türk biçim dilinin geleneksel mantık ve telâffuzu ile kaynaştırılmış olmalıdır. Bu sanatçıların her türlü sembolizmden uzak olarak bu gerçeği kavradıklarını da kendilerine gösterilen ilgi kanıtlamaktadır. Fakat bu ilginin önemli bir maddi cephesi yoktur.³³

Bu serginin maksadını gençler kısa ve mütevazi satırlarla şöyle işaret ediyorlar: “Memlekette sanat cereyanı ve meşherlerinin çoğalması ile halkın rağbetini cezbelemek ve sanat meraklılarına bir mukayese sahası hazırlamak...”

Gençlerin bu temennilerinde muvaffak olmaları muhakkak telakki edilebilir. Dünkü küşat resminde gösterilen canlı alaka, bu tahakkuk yolunda canlı bir işaret teşkil ediyor.

Büyük şair Abdülhak Hamid tarafından küşad edilen sergi, seksen kadar eserden oluşuyordu. Bunlar arasında Muhittin Sebati, Cevat Dereli, Hale Asaf, Nurullah Cemal, Mahmut Cemalettin, Ali Avni, Ahmet Zeki, Şeref Kamil, Refik Fazıl beylerin tablolarıyla Muhittin Sebati beyin dört heykelleri vardır.

Sergide eserleri görülen ressamlar şunlardır: Malik Aksel, Leman Arseven, Cafer Baler, Sabiha Bozcalı, Adil Doğançay, Nazlı Ecevit, Afife Ecevit, Cevat Erkul, Bedia Güteryüz, Nüşet İslimyeli, Necdet Kalay Ali ve Yvonne Karsan, Melahat Sargut, Ali Halil Sözel, Ayetullah ve Semiha Sümer, Selahattin Teoman, Celal Uzmen.

Eserler portre peyzaj, natürmort ve posatlardan terekküp ediyor. Ve meşher realist, ekprestyonist, natüralist ve biraz da kübistleri bir arada serbest bir sanat kürsüsüne benziyor.

Serginin belli başlı eksiklerinden birisi memleket resim ve görüşlerinin azlığıdır. Mesela memlekete ait 5-6 intibaa mukabil 10 tane Paris'e ait tablo vardır. Bunun bir

³³ Sezer Tansuğ, Çağdaş Türk Sanatı, Remzi Kitabevi, İstanbul -1993, s. 167.

sebebinin belki gençlerin ekserisinin tahsillerini Paris'te yapmış olmaları teşkil ediyor. Fakat bu öyle bir nokta ki ne de olsa işaret etmekten kendimizi alamıyoruz. Bunlarla beraber sergi, muvaffakiyetle dolu ve ümit verici bir merhaleededir.”

Gazetenin belirttiği gibi, “ Müstakil Ressam ve Heykeltraşlar Birliği”nin Ankara'daki bu ilk sergisi toplu bir görüşe, bir estetiğe yönelişten çok, çeşitli eğilimleri derleyen serbest bir sanat kürsüsü niteliğindedir. Serginin egemen Avrupa kokusu da bir gerçektir. Nasıl olmasındı ki, Fransa ve Almanya'dan bir yıl önce dönen gençler, memleketin yaşantı ve görünümüyle ilgilenmeye vakit bulamamış, atelyelerde öğrendiklerini sıcağı sıcağına sunmak zorunda kalmışlardı. “memleket ait beş, altı intibaa mukabil on tane Paris'e ait tablo” olması bu yüzden normaldir.

“Müstakil Ressam ve Heykeltraşlar Birliği”nde eğilimler çeşitli çoğu zaman da birbirine aykırı bulunuyordu. Bu eğilimlerin başlıcalarını Realizm, Ekspresyonizm, biraz da Kübizm olarak nitelendiren yazar haksız değildi. Sonraları Cuda soyadını alacak olan Mahmut Cemalettin ve Akdik olarak tanınacak Şeref Kamil realist ressamlardı. Hale Asaf, Muhittin Sebati bir çeşit romantizme yönelirken, Refik Fazıl – Epikman- kübizmi hatırlatıyor, Ali Avni –Çelebi- Ahmet Zeki –Kocame- Alman Ekspresyonizmi'nin iki ilginç temsilcisi olarak sergide önemli bir yer tutuyorlardı.

Fazla atak, fazla aşırı olmamakla beraber Müstakiller'in İstanbul sergileri yine de halk tarafından yadırganmamıştı. Nurullah Cemal –Berk- Muhit dergisinin 1928 yılı sayılarının birinde şunları yazmıştı:

“Bila tereddüt, resim ve heykel noktaî nazarından , bizde ilk münih sanat hadisesi denilebilecek olan “ Müstakil Ressam ve Heykeltraşlar Birliği” sergisi on beş gün evvel kapatıldı. Halk ve münekitler bu serginin ehemmiyetini, getirmiş olduğu yeni ve sağlam unsurları takdir edemediler. Her yeni cereyanın tabii bir aksülameli olan bu haliydi, belki de bu haset zaman ile tebeddül edecek, yerine hakiki anlayış kaim olacaktır.

Muhtelif memleketlerde, genç sanatkarların, yeni fikir pişdarlarının aynı lakaydı, aynı hasede maruz kaldıklarını bilen şimdiki genç Türk ressamları, halkın alakasızlığında daha kuvvetle çalışmaya, mücadele etmeye bir sebep görüyorlar.

Sanatta anormal, belli klasik kanunlardan hariç görünen eser değildir. Halk, alışmış olduğu, dolayısıyla da kolay hazmettiği formüllerden ayrı bir sanat nümayışı karşısında lakayt kalmaya, reddetmeye mütemayildir.”

O yılın günlük bir gazetesinde şu kısa yazı okunuyordu:

“Genç ressamlardan birisi sergileri hakkında diyor ki:

- Bu mahiyeti itibariyle bir inkılap sergisi addedilebilir.

Aynı genç “ Diğer ressamlardan niçin ayrıldınız, madem ki sanatı serbest telakki ediyorsunuz , tahdit etmiyorsunuz o halde bu ayrılığa sebep ne?” sualine de şu cevabı veriyor:

- Sanat telakkilerin değişmesi... Eskilerin mutaassıp hareketleri, hamlelere sekte vurmaları...

Bu arada şunu da zikredelim ki gençler tarafından eski olarak addedilen dün bir teki bile merak ederek sergiyi görmeye gelmemişti.”

“Müstakil Ressam ve Heykeltraşlar Birliği” nin çabası birkaç yıl sürdükten sonra durmuştu. Bununla beraber, 1928 döneminin bu önemli topluluğu, sanatçıların dağılması ve “D Grubu”nun kurulmasına karşın, modern resmin temelini memleketimizde atmış bulunuyordu. Dağılan sadece birlikti, sanatçılar asıl kimliklerini, kişiliklerini gelecek yıllarda bulacaklardı.

2.4. “D GRUBU”

Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği’nden birkaç yıl sonra, 1933’te kurulan “D Grubu” topluluğunun kuruluş nedenleri üstünde uzunca durmak gerekir. Modern sanatın çağa uygun biçimleri, Türk resim sanatının batılı karakteri içinde kristalleşmeye başlaması “D Grubu”nun sanat hayatımıza atılmasıyla başlar.

Fikret Adil, 1947’de yayımladığı “D Grubu ve Türkiye’de Resim” broşüründe şunları yazar:

“1933 senesi Eylülünde, Cihangir’de Yavuz Apartmanı’nın beşinci katında Ressam Zeki Faik İzer’in evinde beş ressam ve bir heykeltraş toplanarak bir sanat cemiyeti teşkil ettiler ve adını “D Grubu” koydular. “D Grubu” ilk sergisini 8 Teşrinievvel 1933’de Beyoğlu’nda Narmanlı Han’ın altındaki Mimoza Şapka Mağazası’nda açtı. Yalnız desenlerden ibaret olan bu sergi, mağazanın alt ve üst salonlarını doldurmuştu. Grubun azaları, daima olduğu gibi alfabe sırasıyla şunlardı:

Nurullah Berk, Abidin Dino, Zeki Faik İzer, Cemal Tollu ve heykeltraş Zühtü Müridoğlu.”

Cihangir'deki Yavuz Apartmanı'nda toplanıp yeni bir sanat eylemine geçmeyi kararlaştıran altı genç sanatçı, plâstik sanatların Türkiye'deki ve Avrupa'ya karşı durumunu şöyle görmede birleşmişlerdi: Memleketteki resim ve heykel anlayışı, en azından, elli yıllık bir gecikme gösteriyordu. Gecikme 19'uncu yüzyıl ortası yağlıboya ressamlarıyla başlamış, Sana-i Nefise mektebinin uyguladığı eğitim, Şeker Ahmet Paşa, Hüseyin Zekâi Paşa, Süleyman Seyit'le sürmüştü, son olarak Çallı İbrahim ve arkadaşlarının akademik empresyonizm'iyle sonuçlanmıştı. Değerleri, getirdikleri taze hava kuşku götürmez. Bu son ressamlar modern sanatımızın hazırlayıcıları olmakla beraber, dünya sanat akımlarına ilgi göstermemiş, gücünü kaybetmiş bir çeşit romantizm'in dışına çıkmamıştır.

Oysa, yüzyılımızın başından beri Avrupa, plâstik sanatlar alanına yeni görüş ve duyuşlar, yeni teknikler getiren değişik eğilimlerin canlı sahnesi olmuştu. Soyut sanat, yüzyılımızın başında Avrupa, Rusya ve Almanya'da doğmuş, Kübizm, Konstrüktivizm, Sürrealizm, Abstre görüşlerin çeşidi dünyaya yayılmıştı. Türk resminin 19'uncu yüzyıl ortalarından 1928-30'lara kadar bütün bu akımlara yabancı kalışı, bir bakıma normal sayılabilir. Memleket, Batı anlamındaki sanat verim ve düzeyinden çok uzaktı. Toplum hazırlıksız, sanat kültüründen yoksundu. Batı'da yüzyılların ürünü, sonucu olan eğilimlerin birden benimsenmesi, halka empoze edilmesi uygunsuz bir aktarış olacaktı.

Ne var ki Atatürk'ün önderliğiyle Batılılaşmaya doğru giden yeni Türkiye'nin fikir ve sanat dünyasının, gecikmelere son vermesi, çağa uyma görevini yüklenmesi gerekti.

"D Grubu"nu kuran altı genç sanatçı, Yavuz Apartmanı'naki hazırlık konuşmalarında bu düşüncelerde birleşmişlerdi. Grubun kuruluşu sıralarında formüle edilmesi gereksiz, tamamlayıcı düşünceler sonradan belirmeye başlamıştı. Onları şöyle özetleyebiliriz:

Sanatın başlıca iki yönü vardı: biri fikir entelektüel yönü, öteki kabaca "zanaat" diyebileceğimiz işçilik-teknik yönü. Tablo, Cloude Monet'nin deyimiyle, "tabiata açık pencere" de olsa, doğrudan doğruya tabiattan etkilense de, o pencereden görünenin kişisel bir yoruma "çeviriye" dayanması gerekliydi. Emile Zola'nın "sanat, bir mizacın süzgecinden geçmiş tabiattır." dış dünyaya sıkı sıkıya bağlı olan için olduğu kadar, geleneklerden kopmuş modern sanatçı için de geçerliydi.³⁴

³⁴ Nurullah Berk-Kaya Özsegin, Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., s. 46-54.

Resim alanında Akademi'mizin hakimiyeti sözkonusuydu. Grubu oluşturan sanatçılar ise (Elif Naci dışında hemen hepsi) Avrupa'da Akademi'mizin alternatifleri içeren sanat görgüsü ile yoğrulmuştu. Aldıkları eğitimin devrimci karakteri, onları doğal olarak aktive etti. Ve var olanın oldukça kabataslak bir tahlilinden sonra reddine götürdü.

Reddedilen "Empresyonizm" in hiç de uzun bir geçmişe dayanmayan ve toplumun üzerindeki etkisinin şiddeti tartışma götürür uzantısıydı.

Alternatifler ise Empresyonizm'in erittiği maddi ve kütleli değerlerin (yeniden) kazanılması, desen değerlerinin ortaya çıkarılması, resmin "bir akıl işi olduğunun" vurgulanması ve ilgi çekecek şekilde yoğun tartışmalar içinde anlaşılabilir bir nitelik kazanan modern resme özgü teknik sorunlardı. "D Grubu"nu oluşturan sanatçıların hepsinin ayrı resim anlayışına, ayrı karakter özelliklerine sahip olmalarının yanı sıra, hareket, sırtını dayayabilecek felsefi bir temelden yoksundu. Birbirinden farklı estetik kuramlarının etkisine açıktı. "D Hareketi"ni oluşturanların, destekleyenlerin ve yerenlerin ortak yanılgısı, diğer kültür birikimleri ile organik ilişkiden yoksun, toplumun felsefi-ideolojik eğilimlerinden uzak, dolayısıyla estetik kuramsallığı havada bir kültürel eylemin sanat alanında bir "devrim" yaratabileceğini düşünmekti.

Bu tür yanılgı, hem reddedilen Akademi'mizin, hem de onun alternatifinin, nitelik ve etki olarak abartılmasına yol açtı. Avrupa'da çok uzun bir süreç sonucu elverişli kültürel boşluk ve aşınmayı bekleyerek bir "devrim" niteliğinde patlayan modern resmin, bizde temsili gösterimi gerçekleştirildi.

"D Grubu Hareketi"ne tümüyle yadsımak ne de abartmak akıllıca tahlillere yol açar. Eğer "D Grubu Hareketi" bir devrim olsaydı, bugün Türk resmi, içinde bulunduğu 1920 Avrupa'sına özgü sorunlar içinde bocalamaz, çok daha özgün karakteristiklere ulaşabilirdi. "D Grubu Hareketi" ile resim alanına getirilen yeni sorunsalların hemen tümü, günümüz resmi ve ressamı için de geçerlidir. Nurullah Berk'in daha o zamanlar yakınmalarına yol açan bir saptamasını anımsamak konuya açıklık kazandıracaktır. 1947 yılında "Türk resminde temel değer ölçütü yoktur." diyordu Berk. Bugün hangi ressama sorarsanız aynı türden bir yakınmayı duymak işten bile değildir.³⁵

"D Grubu Hareketi"na mensup sanatkarlar ile tekemmül etmiş olan Fransa'yı, 19'uncu asrın sonundaki Fransa'yı, gözden geçirirsek hakiki kıymetin, değil halk

³⁵ Can Külahlıoğlu, Elif Naci ve "D Hareketi", Hürriyet Gösteri, Mart 1985, sayı: 52, s: 58.

sanatkarlar tarafından bile anlaşılmadığını görüyoruz. Picasso, Monet, Sisley, Renoir, Berthe, Morizot, Guillaumin, Cézanne akademinin ananeciliği ve kitlenin alayı ile şiddetli mücadeleye mecbur kaldılar.

Sabahattin Eyüboğlu:

“İsmine bile mana koymak istememiş olan “D” halka en iyi bir dille, musikininki dili ile hitap ediyor. Yeni resim gökyüzü kadar manasız ve boş, fakat gökyüzü kadar derin ve zengindir. Maviliği seven bir adamın yeni resmi sevmemesine imkan yoktur. Fakat maviliği sevebilmek meseledir.

Ah o Jokond’un tebessümü: bize renk ve çizgilerde mana aramayı öğretti. Gülmez, o manalı gülen kadın.”

“D Grubu” sergileri karikatüristleri her yıl zengin alay ve hiciv konusu oluyordu. Grubun adı ve faaliyetleri ile ilgili bütün yorum ve yargılar, birbirine zıt etki ve anlayışlar, toplumun modern sanata ilgisinin izleriydi. Kimi zaman tersine, kimi zaman da yüzüne işleyen bu ilgiye Fikret Adil deyindir:

“Henüz teessüs dahi edilmemiş bir sanat kültürünün tereddide uğradığı bir hengamede açılan “D Grubu”nun ilk sergisi, çölde vaaz vermeye benziyordu. Yarı münevver, mevzus kalmış karikatüristler, her yeniye hücum ederek onu tefe koymayı mizah zanneden fıkra muharrirleri, hatta sergiyi ziyarete gelen güya sanatsever seyirciler ona hücum ettiler. Mesela estet geçinen bir edip, büyükelçi, sergiyi gezerken bir desen önünde uzun uzun durmuş, nihayet yanında hükmünü bekleyenlere dönüp:

- Aziz arkadaşlar!, demişti, Ben bu kübik şeylerden bir şey anlayamıyorum!”

Grup sanatçıları, 1947 sergisinden sonra dağıldılar. Bu dağılma herhangi bir anlaşmazlıktan doğmuyordu. Grup modern sanatın çeşitli eğilimlerini savunmakla beraber, tek bir çizgi üstünde, bir “ekol” değildi. Onbeş yıllık yoğun bir faaliyet döneminden sonra sanatçıların kendi başlarına çalışarak, belirmiş kişiliklerini bir topluluğun desteğinden uzak geliştirmek istemeleri normaldi.

Türk resim sanatında modern dönemin başlangıcı sayılan “D Grubu” sergisinde olgun kişiliğini belirttikten sonra gitgide gelişip yeni resmimizin ön safında yer alan Cemal Tollu anılacak ilk varlık.³⁶

Öte yandan tipik bir geçiş dönemi yazarı olan Nahit Sırrı Örik’in resim sanatımıza etkin bir düşünce çabası içinde yaklaşımları da ihmal edilmeyecek gibidir. Ülkü

³⁶ Nurullah Berk-Kaya Özsezgin, Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., s. 57.

dergisinin Temmuz 1937 sayısında yayınlanan notlarda Örik, Ankara'da Haziran aylarında açılmakta olan sergilerin görünümünü konu ediyor. Örik, notlarında ihmale uğramış resimlerin, İstanbul'da açılması kararlaştırılmış bir müze sayesinde ışığa ve bakıma kavuşacağını umut ettiğini belirtiyor. Sergideki yapıtların nitelik düzeyini yeterli görmüyor, aynı konuların temcid pilavı gibi ele alındığından yakınıyor ve asıl eksik bulduğu temaların Atatürk'le bağlantısını belirleyen bir sorun üzerinde yoğunlaştığı görülüyor. N. S. Örik'in de sorunun nedenlerini irdelemediğini söyleyebiliriz. nitekim aynı yazarın, aynı derginin 1937 Ağustos sayısında yayınlanan notlarında, Avrupa'da düzenlenen bir anı sergi vesilesiyle, El Greco'dan söz ettiği yerde, "Bu Giritli Rum'un Avrupa'ya göçmeyip de Türkiye'ye gelse idi resim sanatımız o yönde değişirdi." yargısına gülmek elde değildir.

Ülkü dergisinde dolaylı olsa da "D Grubu Hareketi"nin başarılarını ima eden bir yazı örneği, grubun kurucularından biri olan Elif Naci'ye ait olan "Türkiye'de Plâstik Sanat" başlıklı yazıdır.

Elif Naci (Bakınız: Resim 11), Atatürk'ün öldüğü Kasım 1938 tarihli Ülkü dergisindeki yazısına, "Bir Kavganın Tarihçesi" alt başlığını koymuş ve bu yazıya "Cumhuriyet devrine kadar Türkiye'de palstik sanatların mukadderatı hazin bir hikayedir" diye başlamıştır. 1923 yılının Türk plâstik sanatlarında bir rönesans olduğunu ileri süren Elif Naci:

"Birgün Türk resminin mukadderatını çizen eller, Cumhuriyetle beraber harekete geçirdiler. O zaman her biri Sanai-i Nefise talebesi olarak çalışan bu çocukları, 1923'de taze bir enerji ile cesaretlendirmiş etkilerin karşısında cephe almış olarak görüyoruz. İşte bizim sanat dünyamızda eski ve yeni kavgası bu tarihten başlar."

Elif Naci'nin dört dergi sayfasını tutan yazısında, diğer bazı yazarların aksine ilginç bir iyimserlik havası esiyor. Cumhuriyet yıllarında rahmetli olmuş önemli sanatçılara çok kısaca değinilerek, daha çok yeni neslin Avrupa'dan yeni resim cereyanlarını da beraberlerinde getirerek "Müstakiller" ve "D Grubu" hareketinin büyük bir başarı düzeyine eriştiği belirlenmek amacı güdüyor. Elif Naci'nin yazısında milli bir resim inkılabı gelecek kuşaklara iletilebilecek bir resim sorunu üzerinde duruluyor. 1914 kuşağını, kavga hedefi olarak ele aldığı hakkında oldukça belirgin bir izlenim uyandıran Elif Naci, yazısının sonunda o tarihte henüz hayatta bulunan yada ölmüş üzerinden çok kısa bir zaman geçmiş bulunan 1914 kuşağı sanatçılarına (Çallı İbrahim,

Binbaşı Sami, Nazmi Ziya) övgü yaparak: “Hepimiz onların talebesiyiz, zaten onbeş senelik mücadelenin tarihinde onların da bizimle çalıştıkları yazılıdır; onlara içimizden kurşun atan tek kişi çıkmamıştır.” Diye sözünü ettiği mücadelenin tarihçesini tathya bağlamayı yeğlediğini görüyoruz. “D Grubu” hareketi Elif Naci’nin yazısından da anlaşılacağı gibi, 1938 yılında resim ortamına artık iyice egemen olmuş sayılabilir.

“D Grubu” hareketinin 1936-37 gündeme gelen ve uygulamaya konan akademi eğitimi ve reformuyla bağlantı kurduğu kesindir. Ancak bu hareketin oluşmasında Batı sanatındaki akımları daha yakından izleme gereksinimi ötesinde, 1933 yılında gerçekleştirilen üniversite reformunun yarattığı havadan da esinlenmiş olmanın bir payı olup olmadığı düşünülebilir.

Üniversite reformu Batı’dan gelen yabancı bilim adamlarının yüksek eğitimin modernleştirilmesi olayına katıldıkları, dolayısıyla Türkiye’de Batı ve bilim teknolojisinin daha yakından izlenmesini amaçlayan bir harekettir. Batı dünyasına bilim, teknik ve de özellikle Ankara’da gerçekleştirilen kübik mimari yapı faaliyetinin ortaya koyduğunu göreceğiz.

2. Dünya Savaşı ve diğer bazı etkenlerle eğilim yönlerinde meydana gelen değişimler, her alandaki üslup değişimlerini de belirlemişlerdir. “D Grubu Hareketi”nin 1947 yılında açılan sergiyle vurgulanan sonu, grubu eleştiren, hatta suçlayan yazıları da gündeme getiriyordu.

“D Grubu Hareketi”nin oluşturan sanatçıların hemen hemen hepsinin eli kalem tutuyordu. Sergilerini, etkinliklerini duyurmak için kendi kendilerini anlatmak zorundaydılar. Gazeteci olarak Fikret Adil, onları destekliyordu. Ne var ki çok geçmeden “D Grubu”nun sözcülüğünü, yazarlığını kendiliğinden Nurullah Berk üstlenmiş oldu. Nurullah Berk yalnız “D Grubu”nun değil, giderek Türkiye’deki öncü sanat akımının da düşünürü, yazarı sayılmaya başlandı. Atak yazısıyla aydınlar, sanatla uğraşanlar arasında kendini tanıttı. Ama “D Grubu”nun kurucu üyeleri arasında yer alan Abidin Dino’nun 1939’da “Ses” dergisinde yazdığı gibi, gençlerin bütün çabası, Taksim ile Tünel arasındaki caddeyi elde etmeye yönelik bir çabadan ileri gitmiyordu. “Avrupa’dan en az elli yıllık bir gecikme gösteren sanatımızı”, Avrupa düzeyine çıkarmalıydı. Avrupa’da birbirini izleyen akımlardan, Türk resim dünyasının haberi yoktu. Çünkü “Memeleket, batı anlamındaki sanat verim ve seviyesinden uzak, cemiyet hazırlıksız, sanat kültüründen mahrum”du. Türk halkına bu nedenle Batılı akımları

kabul ettirmek güçtü; ama Atatürk'ün önderliği ile Batılılaşmaya doğru giden yeni Türkiye'nin fikir ve sanat dünyasının gecikmelere son vermesi, çağa uyma görevini yüklenmesi gerekirdi.

“D Grubu”nu oluşturan sanatçılar böyle düşünüyorlardı. Ancak eski yayınlar ve belgeler incelendiğinde bu kümenin “Müstakil Resamlar ve Heykeltraşlar Birliği”ne göre daha dar bir sınır içinde kaldığı, kadrosunun da çok sınırlı tutulduğu anlaşılıyor. “D Grubu”nun yüklenmiş görüldüğü öncülük görevini, Türk toplumuna egemen olmaya başlayan yeni etkenler karşısına geçmeden hızla yitirme, elden kaçırma yoluna girdiği de söylenebilir. 1933 yılında bir yanda “D Grubu” kurulurken, bir yanda “Birinci İnkılap Resimleri Sergisi”nin hazırlanmakta olduğu, halk evlerinin birer ikişer açılmaya, Ülkü dergisinin yayımlanmaya başladığı anımsanmalıdır. Bunlara ek olarak 1934’de açılan Sovyet Resim ve Heykel Sergisi’nin, 1918’deki Alman Resim Sergisi’nden sonra Türkiye’de ilk büyük yabancı sanat gösterisi olarak yankılar uyandırdığı, sanat ve düşün dünyamızı etkilediği, hatta genç sanatçılarımıza örnek olarak gösterildiği bile gözlemlenebilir. Daha önemlisi, Batı’nın en yeni akımlarını bize getirmek için el birliği ile ortaya atılan genç sanatçıların Türkiye gerçeği içinde yön ve tutum değiştirmeleridir. “D Grubu” sanatçılarının zaman geçtikçe, gecikmiş bir kübizmin, daha doğrusu Fransız resminin kübizm sonrası temsilcileri sayılması gereken Fernand Léger, Gromaire ve tabii ünlü André Lhote akademilerinin vurduğu damgadan kurtulmaya, kendilerine özgü bir resim dilinin bulmaya yönelmeleri sevindirecek bir gelişmeydi, ne var ki ülkede bağımsız ve öncü (aslında aktarma) bir sanatı savunmak, yaymak amacıyla ortaya atılan gençler, bu kez tek parti döneminin sosyo-kültürel siyasisine mi önem göstereceklerdi? Gerçek odur ki her yıl Ankara’da açılan “İnkılap Resimleri” sergisine hazırlanacaklar, serginin hiç değilse adının telkin ettiği yönde yapıtlar vermeye başlayacaklardır. Örneğin Ali Çelebi “Yaralı Asker” (Bakınız: Resim 12-13) ya da “Arkadaşlık”ı, Zeki Kocamemi “Mekkareciler”i, Şeref Akdik “Okuma Seferberliği”ni, Cemal tollu “Okuyan Köylü Kızlar”ı, Malik Aksel “Cumhuriyet Bayramı”nı, Halil Dikmen “Cephane Taşıyan Kadınlar”ı, Turgut Zaim “Doğu ve Batı Halkının Atatürk’e Arz-ı Şükranı”nı, Bedri Rahmi “İlk Geçen Treni Seyreden Köylüler”i yapacaklardır. Bu arada Zeki Faik İzer’in Delecroix’dan uyarladığı “Cumhuriyet İnkılapları”, Nurullah Berk’in Lue Albert Moreau’dan uyarladığı “Teyyareciler”i yıllar yılı eleştiri konusu olmuştur.

Berk, 1938’de Paris’ten yurda dönüşünde, Müstakil Ressam ve Heykeltıraşlar Birliği’nin kuruluşuna da katılmıştı. Bu birliğin bir çeşit dayanışma isteğinden öte, herhangi bir akım felsefesi ortaya attığı görülmemiş, ancak sorunları “D Grubu” içinde savunulan tüm ilkelerin bu birliğin açtığı sergilerde çok daha rahatça izlenebildiği açıkça saptanmıştır. Yalnız Kübist, Konstrüktivist ilkeler değil Ekspresyonist diye adlandırılan eğilimlerine bağlı sanatçıların bile Müstakiller Birliği içinde yer almış olmasını da yadırgamamak gerekir.³⁷

Bütün bu gelişmeler karşısında görülmektedir ki, Cumhuriyet dönemi Türk resminde Ekspresyonist anlayışa yönelen Müstakiller ve özellikle de “D Grubu” sanatçılarının o dönemin Türkiye’sine egemen olan siyasi görüşün amaçları doğrultusunda hareket etmesi, sanatsal iradeyi de aynı yönde etkilemiştir.

Bu bağlamda “D Grubu” sanatçılarının Ekspresyonizme yol alan sanat anlayışları 1960/1970’lere kadar Türk sanat dünyasında devlet destekli bir egemenlik kurmuştur.



³⁷ Sezer Tansuğ, çağdaş Türk Resim Sanatı, Remzi Kitabevi, İstanbul-1993, s. 186, 189.

III. BÖLÜM

3.1. TÜRK RESİM SANATINDA EKSPRESYONİST ANLAYIŞIN OLUŞMASINI VE GELİŞMESİNİ SAĞLAYAN YÖNELİŞLER

Türk resminde yenileşme yolunda dışa vurumcu anlayışın tam olarak ortaya çıkışı 1933'te kurulan "D Grubu"na bağlanır. Dışa vurumculuk anlayışının XX. yüzyılın başında etkisini göstermesi ile, izlenimci akımın temsilcileri olarak bilinen 1914 kuşağı sanatçılarının Batıda buldukları sırada daha çok akademik nitelikli atölyelerde eğitim yapmış olmalarından dolayı, güncel sanat gelişmelerinden çok, akademik anlayış içinde izlenimci bir resim anlayışını benimsemişlerdi. Tabii ki, bu sanatçıların Türkiye'de aldıkları sanat eğitiminin etkisini de unutmamak gerekir. Empresyonistlerin renk ve ışık duyarlılıklarına yakın çok güzel konuların seçilebileceği, özellikle günün her saatinde ışıkla yıkanan eşi bulunmayan İstanbul gibi bir şehrin görünümünde bile, Türk Empresyonistlerin paleti az da olsa realist ya da simgeci bir resim anlayışı içinde akademinin kurallarına bağlı bir gelişme gösteriyordu. Türk Empresyonizmi'nin en büyük temsilcilerinden biri olarak bilinen Çallı İbrahim'in kimi portlerini izlenimci resmin ilkeleriyle bağdaştırmak ne kadar kolay değilse, gene aynı grup içinde yorumlanagelen Avni Lifij'in resmi, olsa olsa simgeci (symboliste) resmin ilkeleriyle açıklanabilir. 1930'da Türk resminde görülen yeni resim anlayışı "D Grubu"nun çabalarıyla atılan adımların temelleri, XIX. Yüzyılın ikinci yarısında Türk resminin Batı anlayışına yönelen kısıtlı gelişim süresi içinde, modern anlayışın tam olarak kabul edilmeyişinden kaynaklanmaktadır.

Bu dönem içinde, başta manzara temasının Türk sanatçılarının elinde, Batı'dakinden oldukça farklı bir boyut ve duyarlılık kazandığından söz edilebilir. Kuşkusuz en yaygın ilgi alanını manzara resimleri oluşturmakta ve bu resimlerde âdeta doğaya yüzyıllar boyunca duyulan dolaysız yaklaşımın özlemi yatmaktadır. Türk sanatında manzara resmi geleneği yok değildi; fakat gerçekçi de olsa soyut şemacılığın sınırlarını aşmıyor; ancak daha sonraları duvar resimlerinde bir çeşit doğa ferahlığını araştırıyordu. Ama o duvar manzara resimlerinin pek çoğu da hayalî idiler. Türk sanatçısının resim alanındaki geleneksel gerçekçiliği bu kez yeni bir gözlem ruhuyla ortaya çıktı. Bir yandan Paris'te resim öğrenimine gönderilen gençler, "d apres nature" (doğadan) çalışmanın ve kompozisyonu sağlam bir desen üzerine inşa etmenin

zorunluluğunu gördüler. Paris atölyelerinde modele bakarak figür ya da nesne çalışmaları yapıyor, diğer zamanlarını Fontainebleau ormanlarındaki peyzaj çalışmalarına ayırıyorlardı. Şüphesiz resim sanatçıları fiilen resim çalışmalarının yanısıra, müzelerdeki yapıtlarından da çok şey öğrenirler ve bazı kopya çalışmaları yeteneklerini ayrıca güçlendiren bir rol oynar. Paris'teki Luxsembourg Sanat Müzesi bu dönemde Paris'te bulunan Türk gençlerine bir esin kaynağı oluyordu. Dönüşlerinde Paris deneyimlerini İstanbul'un eşsiz zenginlikteki yöresel pitoreskine uyguladılar.³⁸

Bu dönemin başlangıcında bazı sanatçıların ve özellikle "Yeniler Grubu"nun ısrarla savundukları yöresel ve ulusal kaynaklara dönme düşünceleriyle ortaya çıkan sonuç, Türk Ekspresyonizmi'nin organik gelişimini sağlamak için, Batıdan aldığımız eğitim doğrultusunda, yeni anlayışlara yönlendirmede bir çıkış noktası olabilirdi. Fakat itiraf edilmesi gereken bir husus, Batı sanat anlayışı yeni akımların ortaya çıkmasında Batı toplumunun ekonomik sosyal ve kültürel etkenleriyle iç içeydi.

Tabii ki, çağdaşlaşma yolunda adım atan yeni sanat akımlarını doğuran, geliştiren koşullar, Türk toplumunun sosyal yapısı içinde temeli atılacak yeni sanat görüşü, Batı sanatı ile aynı zaman içinde bir gelişim göstermiş olması, bizim Batı sanat akımlarını bir adım geriden taklit ederek izlememize yol açmayacaktı. Aslında, bu çağdaşlaşmanın özünde toplumsal kültür değerlerinin yorumunu dışa vuran, Türk toplumunun hayat felsefesini kendi coğrafi koşulları içinde evrensel boyutlara taşıyabilen bir görsel anlatım dilinin kullanılması gerekirdi.

Ulus kavramı, ilkel toplumlardaki klandan başlayarak gelişen ve evrimleşen, aynı topraklar üzerinde birlik halinde yaşayan simgelerdir. Bu birlik ortak tinsel ve maddesel değerler yaratarak, her ulusun kendine özgü değerlerini oluşturur. Tarihsel gelişim süreci içinde bir arada ya da ayrı ayrı yaşayan toplumlar, kendi yaşam ve düşünme biçimlerine göre bir sanat ortaya çıkarırlar. Sanat, yapıldığı ortam koşullarında, toplumun dinsel, kültürel, ekonomik ve politik yaşamsal yönlerini ortaya koyar. Böyle farklı toplumların sanatları da birbirinden ayrı özellikler gösterir.

İnsan, yaratıcı yönüyle önemli bir varlıktır. Doğada varolanları bulmak olmayanları tasarlamak, çeşitli olanaklardan yararlanarak sağlanabilir. İnsanın kişiliğine bağlı öznel güçler, insanın dışındaki nesnel değerler ve diğer insanların bunlara kattığı değerler. Çağlar boyunca ortaya konan bilim teknik ve sanat ürünleri bu iki gücün

³⁸ Sezer Tansuğ, Çağdaş Türk Sanatı, Remzi Kitabevi, İstanbul-1996, s. 179-180.

kullanılmasıyla ortaya çıkarılmıştır. Ancak bu oluşum için gerekli ortam toplum tarafından hazırlanmıştır. Bunun sonucu olarak uluslararası yaşam gelişimleri için çeşitli ulusal, özgün biçimler ortaya çıkar. Hiçbir ulusu tarihsel gelişim süreci içinde salt kendine özgü yaşam koşulları ile değerlendirmek mümkün olamaz. Uluslar arasında ki karşılıklı ilişki onun özyapısını değişime uğratar. Sanat yaşamı yansıttığına göre, yaşamın ulusal özgürlüğünü yansıtması ve halkların ulusal karakterlerinin değişime uğramasıyla birlikte sanatın da değişime uğraması doğaldır. Bir sanatçı, ortaya koyduğu yapıtta yaşadığı toplumun yaşamını sorunlarını, o ulusun o günkü toplumsal gelişiminin özelliklerine göre verir. Sanatta ulusal özgürlük önce içerikte belirir. Sanatçı halkla aynı yaşamı paylaştığı, onun gibi hissettiği zaman ulusun genel karakterinin taşıyıcısı ve temsilcisi olabilir. Bir ulusun sanatı ne denli yabancı unsurlardan arındırılırsa, o denli ulusal özellikler gösterir. Bu durumda da yani her türlü etkilerden arındırılmışlığı, onun ilkel olmasını gerektirir. Ancak hiçbir toplumu diğer toplumların etkisinden tam olarak kurtulmuş saymaya olanak yoktur. Uluslar arasında ekonomik, kültürel, siyasal ilişkiler vardır. Sanatın toplumsal bir ürün olduğunu anımsarsak, insanı ve toplumu etkileyen bu etkenler sanatı da etkileyerek, onun değişimine sebep olur. Bu etkileşim ayrı ulusların sanatçıları üzerinde olduğu gibi sanatların üzerinde de görülür.³⁹

1940'lerden sonra Türk resim sanatımızda dışavurumcu anlayışın benimsenmeye başlaması ile kuramsal üslûp, pratikte ve çizgide "evrensel" boyutlara ulaşan, yöresel ve de ulusal nitelikteki anlayışların farklılığı içinde yansıtılmaya başladı. Cumhuriyet dönemi ile hız kazanan Batı'ya ayak uydurma çabaları, sanat kaygılarını da uluslar arası bir düzeye ulaştırma düşüncesi salt ulusal sorunların sınırları içinde dışavurumcu bir anlayışın ifadesi ile kolay olamazdı. Olaya farklı açılardan bakıldığı zaman Batı ülkelerinde dışavurumcu yaklaşım içerisinde izlenen bir kültür ve sanat yarışını görmek mümkündür. Dışavurumculuk, toplumun anlamaya çalıştığı bu akımın özünde anlatılmak istenen sosyal sorunların karmaşasıyla birlikte, temeldeki gizi yansıtmayı amaçlıyordu. Bir sanat yapıtını ikon değerine ulaştıran niteliklerin dışavurumcu bir yaklaşım içinde plâstik ve ikonografik açıdan "evrensel" anlamlı çıkışlarla yürütülmesi mümkündür. Türk resminde dışavurumcu anlayışın evrenselleşmesine katkıda bulunan sanatçılar, kendi kişilikleri doğrultusunda Batı sanatının teknik ve yöntemlerini taklit

³⁹ Ayla Ersoy, Sanat Kavramlarına Giriş, Yorum sanat Yayıncılık, İstanbul-1995.

yoluyla, yöresellik ve özgünlük kavramlarına bağlı olarak, dışa vurumcu yaklaşımların günümüz Türk toplumunda ilgi görememesi oldukça normaldir.

Aslında, Türk resminde dışa vurumcu yaklaşımları, sanatçının sanat görüşü ve eğilimleri çerçevesinde sınıflandırmanın zor bir konu olduğunu belirtmekte fayda vardır. Akım bir “ekol” olmasından çok, kişilik kavramının ön plana çıkmasıyla, sanatçıların içinde bulunduğu durumu düşünmek gerekir. Özellikle dışa vurumcu anlayış içinde çalışan, amatör ve profesyonel sanatçı sayısının artmasıyla, Türkiye’de sanat sergilerinin yoğunluğu, büyük bir hızla bu anlayış doğrultusunda yansıtılmaya başlamıştır. Bir genelleme yapılacak olursa, dışa vurumcu çalışan sanatçıların hepsini tanımlamak imkânsızdır. Ancak Türk resminde Ekspresyonist akımın belli aşamalarına öncülük etmiş sanatçıları önplana çıkarmak gerekir. Tabii ki bu sanatçıları genel yapı içinde ele almak zorundayız.

Türk resmindeki Ekspresyonist akımın yönelişi şöyle olmuştur. Eleştirisel, toplumsal ya da toplumcu gerçekler içerisinde sanatçı hem yerel sanat olgusundan kopamıyor hem de yapıtının bu anlayışın kuralları içinde olmasına özen gösteriyordu. Aslında Türk toplumunu sosyal yaşam şartlarına özgü bir anlatımla ifade etmek ve de anlatımı biçimsel ifadeye Batı Ekspresyonizminin bütünlüğü içinde ele almak, bu akımın üslup özellikleriyle, sanatçıyı yakından ilgilendirmeye başlamıştır.

Türk sanatçısının bilinçaltı dünyasına ulaşması için, konuya uygun örneklerin yoğunlaşması beraberinde toplumu ekonomik, sosyal ve kültürel yönden irdelemeyi gerektirmiştir. Ancak bu bilinçaltı dünyası, Ekspresyonizmin bir çok anlatım olanaklarını, kaygılarını özgün biçimlere dönüştürülmesini engellememiştir. Bunu izleyen yıllarda yeni yetişen sanat kuşakları özgünlüğü, genellikle duyarlılıklarını batı Ekspresyonizmine uygun bir paralellik içinde, Türk Ekspresyonizmine uygulayarak aktarılması biçiminde yansıtmışlardır. Bu gelişmelere bağlı olarak gerçek anlamda ortaya koyulan etkinlikler, genç kuşakları yönlendirmede uyarıcı bir rol oynamıştır. Bu durum 1950’li yıllardan başlayarak Türk Ekspresyonist sanatçılarının kişiliklerinin oluşturduğu arayış dönemi içinde bu akımın temsilcilerini oluşturacak ustaların değerlerini anlayıp değerlendirecek kuşaklar bunu izleyen dönem içinde belireceklerdir. Gerçek değerler bu bakımdan toprağın derinliklerinde ilerleyen yer altı suları gibidirler.

Uygun koşullar belirlediğinde toprak üzerine çıkar uzak bölgelere doğru uzanır giderler,⁴⁰ Sanat çevrelerinde sürekli olarak eskinin aşılıma çalıştığı deneysel uğraşları içermek ve ödüllendirmek savındadır. Bu doğrultuda bugüne kadar yapılan değerlendirmeler, geçmiş iki bayram kapsamında açılan yeni eğilimler sergilerindeki yapıtlar ve ödüller göz önüne alındığı taktirde, amacına oldukça ulaşmış olarak nitelendirilebilir. Bu değerlendirmelerde modalaşmaya yüz tutacak ölçüde yaygınlaşmış sanatsal uğraşların, gerçek anlamda aşıldığını kanıtlayan örnekler, ülkenin yaratıcı dinamizminin birer belgesi olarak göz önünde bulundurulmuşlardır. 1977 ve 1979'daki yeni eğilimler sergilerinde, bu ölçülerin ilk saptanma aşamalarından, bir arada öncü nitelikte görülen tüm plâstik düzenlemelere, daima yüreklendirici bir anlayış içinde yaklaşılmıştır.

Çağımızda her türlü angajmandan uzakta yaratış sınırlarını özgürce zorlaması, temel bir öngörüdür. Ne var ki, yeniliğin yapay olmamasına özen göstermek gerekir; çünkü yapay bir yenilik eski olmanın da gerisinde kalmaktadır. Yenilik daima bir gelişmenin gerçekliğine sahip bulunmalı ve bu özelliğinden ötürü yadırgatıcı ya da irkitici bile olsa, sanatsal evrime yaptığı katkı dikkate alınarak, hakettiği ödüle kavuşmalıdır.⁴¹

Türk resminde son yıllarda belirgin bir eğilim göze çarpmaktadır. Bu eğilim; yöresellik, ulusallık eğilimidir. Ulusallık ve yöresellik sorunu son yıllarda eleştirinin başlıca konularından birisi olmakta, ulusal ve yöresel değerlere sahip çıkmanın gereğine inananlar, evrensel ortak değerlere bağlanmayı savunanlar arasındaki çekişme su yüzüne çıkmış bulunmaktadır. Türk sanatçısının taklitten ve tekrardan kurtulma, özgürlüğe ulaşma, farklılaşma yolunda bilinçlenmekte olduğu bir gerçektir.⁴²

Türk Ekspresyonistlerinin yapıtlarında anlam ve içerik yönünden çağdaş bir ulusallık kavramından söz etmek gerekir. Geleneksel biçimlerin kurgusal dışa vurumculuk anlayışı içinde tekrarlanması o yapıta ulusal bir nitelik kazandırmaz. Çünkü teknik gelişmelere paralel, biçimler de değişirler. O zaman biçimlerin değişmesine neden olan temel olgu, onların oluşumuna neden olan çevre koşullarının doğru ifadesi içinde dışa vurulmasıdır. 1940'lardan başlayan bir değişme hareketi ile sanat ortamı içinde, yapıtlarında toplumsal koşulların etkisiyle dışa vuran Türk sanatçıları, yenileşme eğilimleri, genç kuşakların katkılarıyla daha da ilerlemeye başladı. Geleneksel bir yapı

⁴⁰ Nurullah Berk-Adnan Turani, Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi, Tıglat Basımevi, İstanbul-1981, c. I, s. 167.

⁴¹ Sezer Tansuğ, Çağdaş Türk Sanatı, Remzi Kitabevi, Eylül-1993-İstanbul, s. 357.

⁴² Nurullah Berk-Kaya Özsezgin, Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., s. 83-84.

içinde atölye kurallarına bağlı bir disiplinden uzaklaşmak, genç ressamın eserlerinde Ekspresyonist akımın özellikleri belirlemeye başlamaktadır.

3.1.1. TÜRK RESMİNDE EKSPRESYONİST ANLAYIŞA YÖNELEN ÖNEMLİ SANATÇILAR

Sözünü ettiğimiz gelişim ve değişim ile başlayan Türk resminde Ekspresyonist eğilimlerin görülmesi, temelde çağdaş doğrultuda algıların yorumuyla Ekspresyonizme dayanmaktadır.

Bu anlayış içinde ürünlerini sergileyen sanatçıların yapıtlarında, renk ile lekenin yerine inşa gücü, yapı sağlamlığı ve çizginin ön plâna çıktığı görülmektedir. Bu sanatçılar özellikle Batı'nın Ekspresyonist akımından etkilenmişlerdir. Herşeye rağmen bu anlayış içinde de Türk Ekspresyonizm akımında yöresel ve geleneksel bir kültürün yansıtıldığı görülüyordu. Sanatçılar 1930'lardan sonra başlayan bir değişim ile bu resim dilini yöresellik kavramı ile bütünleştirerek, Türk kültürüne özgü bir yol oluşturma amacıyla idiler. Ekspresyonist akımın özelliğine göre genelde, yapısal niteliği, biçim karakterini vurgulamada çizgi önemli bir etkidir.

Tarihin ilk dönemlerine ait mağaralarda bulunan duvar resimlerinden anlaşıldığı gibi, resim herşeyden önce bir çizgi sınırlanması ile belirmiştir. Sanat, çizgilendirme isteğinden doğmuştur. Çizgi ile sınırlandırma belirsizden belirliğe geçişi sağlar. Sınırlayıcı çizginin temiz ve akıcı oluşu sanat yapıtının mükemmelliğini sağlar. Çizgi, akıcılığını ve keskinliğini kaybettiği zaman ortaya çıkan yapıt kalitesiz olur. Usta bir sanatçının elinde çizgi, hareketli ve kütle etkisini verebilir. Avrupa resminde olduğu gibi Japon ve Çin resimlerinde de çizginin kendi başına hareket sağladığını görürüz. En önemli özelliklerinden birisi de, çizginin kütle ile somut biçimi gösterebilmesidir. Çizgi ile nesnelere sezme mümkün olur. Bir konuyu en özlü ve soyut gösterme yoludur.⁴³

Bu bağlamda Cevat Dereli'nin ayrı ve seçkin bir yeri vardır. Bu sayfalardaki "Heybeli" görünümü, daha Çallı atelyesinde öğrenciyken (Bakınız: Resim 14-15), eski deyimle "paletine hakim" olduğunu belirtiyor. Çizgi yapısıyla renk ahenginin birleştiği düzenlemelerinde Cevat Dereli, az ressamımızda rastlanan bir duygu zenginliği gösterir. Desen, onda, Çelebi ve Kocamemi'deki inşacı karakterde değildir. Belli bir stilizasyonu, geometrik bir üslûplaşmayı unutmamakla beraber Cevat Dereli, özellikle

⁴³ Ayla Ersoy, Sanat Kavramlarına Giriş, Yorum Sanat Yayıncılık, İstanbul-1995, s. 147.

büyük süslemeci düzenlemelerinde gerek renk, gerek çizgi sistemlerinde içtenliği, duygululuğu öngörüyor.⁴⁴

3.1.1.1. Ali Avni Çelebi

Modern Türk resminin kurucuları arasında olan Ali Avni Çelebi ve Ahmet Zeki Kocamemi'nin Alman Ekspresyonizmi'nin önemli iki temsilcisi olduklarını belirtmiştik. Daha sonra, İstanbul ve Ankara'da Müstakil ressamların açmış oldukları sergilerdeki en önemli resimlerin değerlendirilmesinde bu iki sanatçının imzası ile sonuç açıklanıyordu.

Ali Çelebi'nin 1928'de açılan Türk Ocağı Sergisi'ne koyduğu "Maskeli Balo"su büyük bir ilgi toplamıştı. Münih'te yapmış olduğu bu çalışması ile Modern Türk Sanatı'na yeni bir teknik ve farklı bir bakış açısıyla sağlam temellerin atılmasına sebep olacaktı. Ele alınan tema oldukça ilginçti, ilk kez Türk resim sanatında resmin merkezinde sağlam bir yapı içerisinde çıplak bir kadın, karnaval giysileri içinde, külâhlı, maskeli kadınlar ve erkekler eğleniyorlar, arkada yeşil bir fonun bütünlüğü resime farklı bir canlılık katıyordu. Bu resim teknik özellikleriyle kompozisyon içinde boşluğu dolduran nesnelere kütle, hacim ve değerlerini, çizgiler plân ayrıntılarının renklerle belirtilmiş olması yönüyle konstrüktivizm, plânlar içinde eriyip giden nesnelere uzaklaştırılması açısından Empresyonizm'e karşı bir tepkiyi dile getiriyordu.

Gerek Ali Çelebi, gerek Zeki Kocamemi Almanya'da Hans Hofman'ın atelyesinde çalışmışlardır. Konstrüktivist anlayışlarının kaynağı, hocaları Hans Hofman'ın vermiş olduğu inşacı kaygılara dayanıyordu.

Ali Çelebi Ekspresyonist akım ile ilgili düşünceleri şöyle ifade ediyor:

"Hocalarımız kuşağı, onlar da yepyeni görüşler getirmişlerdi kendi dönemlerinde. Onların yetiştiği yıllarda hakim olan görüş Emresyonizm'di, bilindiği gibi tabiatın görünüş ve intibalarına dayanır kısa ifadesiyle. Ekspresyonist görüş ise bünyeyi de içine alan kontrüksüyon yoluyla kitlelerin ağırlığını, plânlarını değerlendirir. Mekân problemini hâller. Desen ve "kontur"lar – sınır çizgileri – daha serttir. Yadırgama buralardan geldi. Aslında onlar – hocalar – yenilik taraflıydılar. Hocam Çallı ise, daha öğrencisi bulunduğum yıllarda, yeniliklere her zaman açık tutmuştur atelyesini.

⁴⁴ a.g.e., s. 147.

buralardan geldi. Aslında onlar – hocalar – yenilik taraflısıdır. Hocam Çallı ise, daha öğrencisi bulunduğum yıllarda, yeniliklere her zaman açık tutmuştur atelyesini. Döndüğümüz zaman bizlerle en çok ilgilenen Çallı olmuştur. Ekspresyonist esrideki eserleri bu ilginin sözgötürmez örnekleridir.⁴⁵ Hocalığım sırasında tekrarladıklarımı bir kere de burda tekrarlayayım: Sanat yolculuğu, durmadan didinmek ister. Ortalama günde sekiz saat çalışmalıdır bir ressam. Başka bir deyimle ressamın paleti kurulmamalıdır. Başarı yolu buradan geçer. En büyük hoca tabiattır. Oradan bol bol etüt yapmak, desen çizmek gerek. Ressam, resim yapan değildir, resim yoluyla topluma rapor veren kişidir. Sanatçı, deseni anlayabildiği nispette resim yapar. Çünkü desende ahenk vardır, hareket vardır, kontrüksiyon vardır, kompozisyon vardır. Desen herşeydir ve resim sanatının temelidir. Dünyanın her tarafından büyük ustaların daima bunu salık verdiklerini unutmamak gerekir.”⁴⁶

Ali Çelebi'nin eserlerinden bazıları “Silah Arkadaşları, Berber, Uçurtmalı Kız, Kanepede Çıplak vs.”

Bu iki sanatçının yeni anlayışı, Empresyonizm'in kurallarına ters düşmekle birlikte bir süre tepkilere sebep oldu. Aslında bu iki sanatçının eserlerinin özünde özgün ve yoruma dayalı bir anlatım şekli hakimdi. Yine aynı grup içinde yer alan Cemal Tollu , Halil Dikmen, Cevat Dereli, Refik Epikman, Sabri Berkel, İlhami Demirci gibi ünlü isimlerin özgün bakış açısıyla yorumlanan düşünceleri bu yolu daha da açıyordu. Her ne kadar ortaya koydukları yapıtlarında özgün bir anlatım biçimi olsa da bu sanatçıların ilk çalışmalarında Gromaire, Hofmann, Ihote, Leger gibi Batılı sanatçıların etkilerinin olduğunu belirtmek gerekir.

Modern Türk resminin gelişip yenileşmesinde büyük katkıları olan “D Grubu”nun önemli üyelerinden biri olan Cemal Tollu'nun da kontrüktivist bir anlayış yönelmesinde hocaları Gromaire'nin Hofmann'ın Ihote'nin etkileri büyüktür. Ancak onun ilk atelye çalışmalarında Çizgi ve inşa gücü bakımından bu etkiler hissedilmektedir. Daha sonra, İlk çağ Anadolu Uygarlıkları'nı inceleme fırsatını, Ankara'da Arkeoloji Müzesi'nde görev yaptığı yıllara borçludur. Onun resimlerindeki kübist anlayışın kaynağı, bu deneyimlerine dayanır. Doğa çalışmalarında ise kontrüktivist bir anlayış hakimdir. Nurullah Berk, Cemal Tollu için Akademi'nin yayınladığı bir broşürde şöyle diyor:“Cemal Tollu'nun (Bakınız: Resim 14-15) kübik anlayışının geometrik

⁴⁵ İbrahim Çallı, Mevleviler Dizisi.

⁴⁶ Nüşet İslimyeli, Ali Avni Çelebi İle Bir Konuşma, Ankara Sanat Dergisi, Ocak-1973.

beliren stil özelliğini inceleyip onu resim plânına aktarabilmek Tollu için bir başarı olmuştur. “Hatay’da Portakal Bahçesi” kompozisyonu, ressamın bundan böyle de devam etmesini dilediğimiz son devresinin tipik bir örneğidir.

Eti sanatçının her biçimi, her objeyi en ağır, en kunt görünüşüne aktaran anıtsallığı Tollu’nun öteden beri buna paralel gelişen anlayışı ile barışmış ve bu karşılaşmadan çok dikkate değer bir tarz doğmuştur. Gerçekte soyut diyebiliriz ve ressamın vardığı bu halis soyutluk, çağdaş non-figürasyonun harcıâlem olmuş hilelerine başvurulmadan, tertemiz şekilde elde edilmiştir. Şunu da önemle hatırlayalım: Keşmekeş içinde, kişi kavgaları bunalım ortasında yolunu bulamamış eleştirilerimizin böylesine halis gelişmeler üstünde durma zamanı gelmiştir. Cemal Tollu, plâstik sanat tarihimizin en ağır basan birkaç kişisi arasında lâıyk olduğu yeri almıştır. Moda cilvelerinin ötesinde ağır, emin hamlelerle bugün olgunluk devresine varmış olan sanatçı üstünde uzun durulacak ve derinlemesine incelemelere yataklık edebilecek bir forma ulaşmış bulunuyor.”⁴⁷

Cemal Tollu’nun özellikle doğa çalışmalarında kontrüktivist anlayışın etkileri belirgindir. Resmin yapısal kurallarına verdiği önem onun sağlıklı gözlem yapmasından kaynaklanır. “Hatay’da Portakal Bahçesi”, “Erkek Başı”, “Çıplak”, Zeytin Ağacı”, “Okuyan Köylü Kadınlar”, “Küçük Balerin”, “Manisa’nın Kurtuluşu”, “Mevleviler” ve “Çoban” sanatçının kimliğini belgeleyen önemli yapıtları arasında yer alır.

3.1.1.2. Refik Epikman

1928’de “Müstakiller Grubu”nun kurulmasında büyük emeği olan sanatçımız Refik Epikman’da da görmüş olduğumuz çizgi gücü ve biçim anlayışı ona kontrüktivist bir kimlik kazandırmıştır. Avrupada akademik çalışmaları sırasında, Cevat Dereli’nin ve Mahmut Cüda’nın onunla birlikte olmaları sanatçıya, sürekli bir değişen ve gelişen Avrupa gibi bir sanat ortamı içinde ona bazı avantajlar sağlamıştır. Bundan dolayıdır ki, Refik Epikman yeni ortaya koyulan düşünce akımları karşısında belli bir birikime sahipti.

1924-1928 yılları arasında (Bakınız: Resim 16) Paris’te Paul-Albert Laurens’ten ders alan Refik Epikman’ın Türkiye’ye döndüğünde düzenlediği sergilerindeki “Ağaçlar”, “Dans” gibi resimlerinde dikkati çeken, Ali Çelebi gibi onda da

⁴⁷ Nurullah Berk-Kaya Özsegin, Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., s.58-61.

konstrüktivist ve kübizm'in inşa gücü ve biçim anlayışının hakim oluşuydu. Bu anlayışta olan iki çalışması "Dans" ve "Ağaç"tır. Her ne kadar son çalışmalarında soyut ya da yarı soyut bir anlayış görülse de o, bu çalışmalarında renk faktörünü ön plâna çıkarmasına rağmen resimler, alt yapısında güçlü bir desen, çizgi ve inşa gücü sağlıklı bir kuruluşa sahipti.

Cevat Dereli

Özellikle Cevat Dereli'nin (Bakınız: Resim 17-18-19) modernizmin Türk resim sanatına getirmiş olduğu çok hızlı değişimleri içinde, fazla hızlı hareket etmeden kendi duygularının zenginliği içinde, Anadolu hayatını önce mahallî, yöresel ve daha sonra, ulusal boyutlara varan yaşam felsefesiyle yorumladığı çalışmalarında hissedilen geometrik bir üslup görülmektedir. Ahmet Köksal, Cevat Dereli'yi bize şöyle tanıtır:

"1900 yılında İstanbul'da doğan Cevat Dereli, rüştiye ve idadî öğreniminden sonra 1915'te, "Sanayi-i Nefise Mektebi"ne girmişti. Çizgilerinin kıvraklığı rahat ve uyumlu renkleriyle Çallı atelyesinin-paletine hakim", gözde öğrencilerinden biriydi burada, Cumhuriyetin ilk yıllarında Refik Epikman, Muhittin Sebati, Saim Özeren vb. arkadaşlarıyla "Resim Cemiyeti"ni kurdu. 1924 yılında Akademiyi bitirince Dereli, aynı yıl açılan Avrupa yarışmasını kazanan birkaç arkadaşıyla birlikte Paris'e gitti.

O yıllarda birçok Türk sanatçısı gibi o da, Julian Akademisi'ne yazılarak dört yıl Paul-Albert Laurens atelyesinde çalıştı. "Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nin kuruluşunu Paris'teyken tasarlayan sanatçı 1928'de yurda dönüşünden sonra Muhittin Sebati, Hâle Asaf, Zeki Kocamemi, Mahmut Cüda, Refik Epikman, Turkut Zaim, Ali Çelebi ve öteki arkadaşlarıyla birlikte Ankara ve İstanbul'da bu topluluğun hareketli "Mücadelecî" sergilerine katıldı.

1939'da CHP'nin düzenlediği yurtiçi gezilerinde Sinop'tan yaptığı resimlerle birincilik ödülünü alan Dereli, ertesi yıl da ikinci Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nde resim birincilik ödülünü kazandı. Devlet sergilerinin yanı sıra Paris, Amsterdam, Moskova, Edinburg sergilerine, Venedik Biennale katılan sanatçının 1958'de Brüksel'de açılan uluslararası "50 Yıllık Modern Sanat Sergisi"ne Türkiye'den Zeki Faik İzer'le birer yapıtı alındı. Şimdi kapalı olan Resim ve Heykel Müzesi'nde Dereli'ye kişiliğini belirten büyük çapta yapıtlarla dolu bir salon ayrılmıştı.

Dereli'nin Doğu ve Batı sanatlarını özümleyen bir bileşime ulaştıran kişiliği genellikle yerli yaşantı, görünüm, balıkçı ve köy temalarını belli bir üslûp doğrultusunda yer yer geometrik süsleyici nitelikte büyük düzenlemeler içinde ölçülü, bilgili, ama daha çok duyarlılıkla ortaya çıkarır.⁴⁸

3.1.1.4. Halil Dikmen

Cumhuriyet dönemi Türk resim sanatının ilk yorumcularından biri olarak bilinen Halil Dikmen, “D Grubu”nun düzenlediği sergilere katılmıştır. Ancak en çok merak etmiş olduğu, Rönesans resimlerinde (Bakınız: Resim 20) görmüş olduğu ışık gölge dağılımı ve bu ressamın uyguladığı teknik özellikleri, Paris’te, Paul-Albert Laurens atelyesindeki çalışmaları süresi içinde inceleme fırsatını bulmuştu. Sanatçının kübist denemeleri de vardır. Ancak Halil Dikmen’in, İtalyan klâsiklerinin kurallarını büyük çaplı kompozisyonlarına uygulamış olması Türk resmi açısından oldukça önemlidir. “Cephane Taşıyan Kadınlar”, “Balıkçılar”, “Portakal Toplayanlar” önemli çalışmalarından bazılarıdır. Ancak onun son yıllarda nonfigüratif bir dışa vurumculuk anlayışı içinde, ortaya koyduğu çalışmaları, modern Türk resim sanatı açısından oldukça önemlidir.

3.1.1.5. Sabri Berkel

Her ne kadar Sabri Berkel, son dönem çalışmalarında (Bakınız: Resim 21) grafiksel bir anlatım dili kullanmış olsa da, Türk resim sanatına Ekspresyonist anlayışın yerleşmesinde ilk dönem resimlerinde görülen figür ve otoportrelerinde soyut dışa vurumcu yaklaşımından dolayı daha çok sanatçı, bu grup içinde yer almaktadır.

Yalçın Sadak, Sabri Berkel üzerine okuma notları adlı yazısıyla onu bize şöyle anlatıyor:

“Bugün eriştiğimiz noktadan bakınca, sanatımızın geçmişinde iki belirgin süreç saptamak olası görünüyor bana: Yenileşme süreci ve modernleşme süreci .Yenileşme süreci dağınık biçimde 18. yüzyıldan başlar. Batıya öğrenime gönderilen ilk ressamın ardından akademinin kurulmasıyla resmîyet kazanır ve D Grubu’nun sahneye çıkışıyla

⁴⁸ Ahmet Köksal, Milliyet Sanat, 21 Mayıs 1976, s. 185.

belirleyici olmaktan çıkar. Modernleşme süreci, D Grubu ile başlayıp 1970’li yılların başında önceliğini yitirir. Yenilikçi programların hedefi, batılılaşmadır. (İlginçtir, yenilikçi programların hız ve resmiyet kazandığı bir sırada, Batıda nerdeyse bir yüzyıl öncesinden kendine yeni bir hedef saptanmıştır.) Modernist programların hedefiyse çağdaşlaşmadır.

Modernlik D Grubu’nun bünyesinde 1914 kuşağı sanatçılarının temsil ettikleri akademizmi tepkimeye imkân veren bir niyet olmakla sınırlıdır ilk başta. Bugün grubun en önemli zaafı diye gösterilen şey, yani temel bir programdan yoksun oluşu, grubun bünyesinde çok çeşitli eğilimlerin filizlenip gelişmesine birbiriyle çatışmasına sebep olmuş, bu modernist çözümlerin oluşmasına zemin hazırlamıştır. İşte, yaklaşık 1940’lı yılların ortalarına doğru ilk ürünlerini vermeye başlayan ve 2. Dünya Savaşı’ndan sonra ABD’de yoğunlaşan geç-moderniyetle ilginç benzerlikler gösteren bu gelişmenin önünü açan sanatçılardandır Sabri Berkel. Modernliği öncelikle bir bilinç sorunu olarak ele alırken yanlı değil, ama sorunu dizgesel bir bakış altına çeken bir sanatçımızdır. Bizim geç-modernist serüvenimizin görkemli girişi diyorum onun yapıtına. Tek değil elbette, ne ki diğerleri onun yanında bir Selçuklu anıtında, portalin iki yakasında yer alan mütevazî girişler gibi kalırlar.

Moderniteyi, temsili sanatın reddiyle sınırlayabilseydik eğer, modern resim yapmak için önce kendi rönesansımızı yaratmamız gerekir, ya da soyut resim yapmaya hak kazanmak için önce figüratif resmi özümsemek gerekir, diye, bugün bile sızlanan kronolojik bakışa hak vermemiz gerekirdi. Oysa modernizm ne tepkisel düzeyde ne de Batı kültürünün bir iç sorunu olarak sınırlanabilecek bir olgudur. Tersine, her türlü geleneği karşıdan gören köktenci bir strateji geliştirir. Moderniteyi bunca geç yakalayışımızın en önemli nedeni bu noktayı gözden kaçırmamızdır. Bu da kronolojik tarih anlayışının dayattığı seçeneklerin dışına çıkmamızı hayli geciktirmiştir. Oysa bir sıfır noktası gereklidir bize bu bağlamda. Çünkü nice Batılı olmayacak kadar doğulu, Doğulu olmayacak kadar da Batılı bir konumdayız, yani ne Batının içinden gelerek bütünleyebiliriz kimliğimizi, ne de Doğunun. Bu sıfır noktası, soyut sanat olmuştur. Figüratif sanatın geleneksel merkezli olmaktan kurtulamadığı için çoğu kere kiçleşerek yenik düştüğü bir yolda, modernitenin yolunda Türkiye’de ilk olma onuru da Sabri Berkel’indir. Bir dönem Nurullah Berk ile birlikte sarıldıkları ve Berk’in kişisel çabalarıyla D Grubu’nun programı haline getirmeye çalıştığı, “Konu bizden, teknik

Batıdan” biçiminde formüle edilebilen ve olaki kaynağını Ziya Gökalp’in “medeniyet/kültür” ayrımında bulan düalist yaklaşımı çok çabuk terkeddiği modernizmi ne derece derinden kavradığının bir kanıtıdır. Berk’in hayatı boyunca bağlı kalacağı bu yaklaşımı terketmesinin asıl gerekçesi de, özgünlüğün öncelikle bir kültür sorunu değil, kişi sorunu olduğudur. “Bir resim önce resimdir ona göre milliyeti varsa eğer arkadan gelir.” Tabii, kendiliğinden.

Berkel’in yapıtı, zihinsel süreçlere öncelik veren bir tutum içinde gelişmiştir. Psişik süreçlere dayanması beklenen lekeci çalışmalarında da kurgulama egemendir. Böylece amorf biçimler de geometrik biçimler gibi yüklenmiştir bu resimlerde. Her türlü doğaçlama estetiği karşısında takınacak kuşkucu tavrın açık bir kanıtıdır bu. Onda, coşkunluk yada heyecan öncelikle zekânın ürünüdür; olanca açıklığı ve kıvraklığıyla kuşkuculuğu neredeyse varlık temeli olan bir zekanın. Tavır olarak Berkel’i başka sanatçıyla örneklemek gerekirse Bruque’i alırım kendi payıma. Hani ulus Ekspresyonizmin dünyayı ayağa kaldıracağı saf- ruhsallığın neredeyse biricik olanak diye benimsediği bir sırada, heyecanların coşkularını kurallar altına almayı yeğlediğini söyleyecek kadar cesur ve bir o kadar da öngörülü Braque’i. Elbette verili olmamalı bu kurallar, sanatçının kendi istenciyle koyduğu kurallar olmalıdır.

Kişilik olmak: ilk yapıtından son yapıtına kadar kovaladığı budur Berkel’in. Bugün ilk ürünleri olarak karşımızda duran, gravür ve karakalem çalışmalarında verili olanakları hangi boyuta dek zorladığı açıkça görülür. Söz konusu çalışmalarda kişilik arayışı neredeyse saltıklaşmış bir istenç, biçimin ötesine taşan bir istenç olarak çıkar karşımıza. Geçiş dönemi yapıtlarının atmosferini ören gerilim, biçimle ifade arasında beklenen bir karşıtlığın değil, bir tür yabancılaşmanın sonucudur. Bir başka bedende hapsolmuş bir kişiliğin giderilmez huzursuzluğu okunur bu resimlerde. Kendi bedenine kavuşunca durulacak, sözü bir şenliğe dönüşecektir⁴⁹

3.1.1.6. Haşmet Akal

“Yeniler Grubuyla birlikte liman sergilerine katılmış, olan Haşmet Akal, Levy ateelyesinde yetişmiş olmakla beraber, Paris’te onun biçimci ve inşacı eyilimlerinin kaynağı, Lhote ve Leger’den almış olduğu eğitimidir. 1955’te Adana’da yeni meclis

⁴⁹ Yalçın Sadık, Sabri Berkel Üzerine Okuma Notları, Türkiye’de Sanat, Plâstik Sanatlar Dergisi, sayı: 5, Eylül / Ekim 1992, s. 21-24.

binası için düzenlenen yarışmaya katılmasından sonra, sanatçının ortaya koyduğu yeni ürünleri “Adana’nın Kurtuluşu”, “Pamuk Toplayanlar”, “Tahtacılar”, “Dadaloğlu” vb gibi yapıtları ona sanat kimliğini kazandırır ve yöresel resim sanatımızın temsilcilerinden biri olma şansını verir. Sanat görüşü bakımından belli bir çizgisi olan Haşmet Akal, özellikle resimlerinde toplumun görünürde var olan sorunlarını gözönünde bulundurarak, halkın sosyal ve psikolojik yönlerini karikatürize ederek resimlerine yansıtmıştır.

3.1.1.7. Nedim Günsür

Türk toplumunu (Bakınız: Resim 22) resimlerinde yöresel görünüşleriyle, dışa vurumcu bir anlayış içinde yorumlayarak, geleneksel Türk kültürünü ve sanatını işlemiş olduğu konularıyla 1950’lerden sonra toplumsal gerçekçi düşüncelerini, kendine özgü bir anlatım biçimiyle ulusal boyutlara ulaştıran yöresel Türk resminin en önemli temsilcilerinden biridir Nedim Günsür.

Sanatçı, Ekspresyonizm akımı ile ilgili düşüncelerini şöyle dile getiriyor:

“Ekspresyonizm, resim dilinde ifadeciliği, anlatımcılığı, dışa vurumculuğu belirten bir deyim. Ne var ki, aynı sözcük, nonfigüratif ve abstre sözcüğü ile de bir araya gelebiliyor. O zaman soyut ifadecilik, anlatımcılık anlaşılıyor. Figürsüz doğasız bir anlatım. Benim çalışmalarım ise, insan ve doğa çok açık bir biçimde yer alıyor. Bu nedenle “Figüratif Ekspresyonizm” diyorum. Aslında tam güvenilir bir yöntem olmamakla birlikte, sanat tarihçileri, estetikçi ve eleştirmenler, sanatçıları ve sanatlarını ille de bir yere yerleştirip sonra onları açıklamaya çalışırlar. Bunun için deyimler oluşturmuşlardır. Bu alışkanlık ister istemez sanatçılarda da görülüyor. Ben, o deyimleri daha çok, bilnen bir tarzın belirlenmesi anlamında kullanıyorum. Bana göre “Sosyal Gerçekçi” sözleri, yaptığım işleri tanımlamada daha tutarlı sözcükler, bir yerde insanı şaşırtıp işi özünden saptırabiliyorlar. Aslında bu tanımları ve herşeyi, en iyi şekilde yapıtlarımın açıkladığını sanıyorum.⁵⁰

On’lar Grubu’nun üyelerinden biri olan Nedim Günsür’ün Paris’teki burslu eğitim döneminde Maya Galerisi’nde açtığı sergi, Galerie için iftihar vesilesi oluşturuyordu. Nedim Günsür’ün Paris çalışmaları iyi Türkiye’ye döndükten sonra görevlendirildiği

⁵⁰ Mehmet Ergüven, Milliyet Sanat, Eylül, 1980, sayı: 8, s. 47-48.

Zonguldak'taki öğretmenliği sırasında savaş ve maden işçisi temalarına ağırlık veren dramatik bir simgeciliğe bağlanması dikkat çekicidir. Nedim Günsür'ün sosyal içeriğe ağırlık veren simgesel figüratif çalışmaları, küçük figür düzenlerinin geniş doğa dekorları içinde yer aldığı çalışmalara dönüşmüştür. Sanatçı bu tür çalışmalarda gecekonduların yıkılmalarını, cenaze taşıyanları, lunapark alanlarına dağılan hüznü duyarlı ifadelerle yansıtabilmeyi başarmıştır.⁵¹

Nedim Günsür'ün önemli eserlerinden bazıları; “ Zonguldak Maden İşçileri”, “Kızamık”, “Gurbetçiler”, “Uçurtmalı Gecekondular” dır.

3.1.1.8. Ömer Uluç

Dışa vurumcu anlayışla özgün bir anlatım gücüne sahip olan bir diğer sanatçımız da Ömer Uluç'tur. Onun resminin altyapısını oluşturan renk ve çizgi düzeni sanatçının çıkış noktasıdır. Ancak tuval yüzeyinde sanatçının kompozisyon içinde biçimlendirdiği figüratif dışsavurumcu anlayışla, resimleri çağdaş bir duyarlılığa dönüşmektedir. Önemli eserleri arasında “Arma Motif”, “Tank”, “Çıplak”, “Eski Bir Arkadaş” bulunur.

Ömer Uluç, önce serbest biçimlerin horizontal hareket sistemine bağlı oldukları bir yöntem denemiş, daha sonra düzgün bir fon üzerinde figürleşmeye dönük görünen bir arma motifi, kendi damgası denilebilecek kadar özgün ve benzersiz bir biçim ögesi olarak çeşitli kompozisyonlar da uygulamıştır. Ömer Uluç'un gelişmesi, tümüyle figüratif bir özellik kazanması yolunda olmuştur.

Ömer Uluç (Bakınız: Resim 23), başlangıçta informel denilebilecek bir soyutlama fantezisi içinde hareketin mekanik anlamda izlenebildiği motif titreşimlerini içeren kompozisyonlar oluşturuyordu. İlginç renk ataklığı yönündense, henüz cüretini denemediği bir dönemi bu. Giderek kendi bireysel çabalarının klasik çağı denilebilecek bir çağa ulaştı. Bu aşamada düz monogram bir fon üzerinde, her türlü renk atağını şaşırtıcı bir cesaretle girdiği özgün bir motif yarattı ve bunun herbirinin ayrı bir heyecan uyandıran varsayımlarını araştırdı. İşte bu garip kadınsı, erkeksi ve çocuksu madalyonun içinde dışa vurumu arayan, amaçlayan, doğum sancısına benzer bir dinamizmin yoğunluk kazandığı görülüyordu. Ömer Uluç'ta figür yaklaşımları, giderek tüm dramaları ile gerçekleşmeye koyuldu. Uluç resminde en uygun örneklerle boy

⁵¹ Sezer Tansuğ, Türk Resminde Yeni Dönem, Remzi Kitabevi, 1990, s. 57.

ölçüşmeyi sınavan bir etkinlik içinde, bu kez fonun da figürle birlikte hareket kazandığı, fonla figürün resimsel hareketin dinamizmini paylaştıkları kadın imgelerde karar kıldı.⁵²

3.1.1.9. Turgut Zaim

Güzel sanatlar akademisinde İbrahim Çallı atelyesinde alımış olduğu eğitimden sonra Paris'e gitme fırsatını bulmuş, ancak kendi kişiliğiyle bütünleşen bir sanat ruhu bulamamıştı. Batı resmindeki eğitim yöntemleri onu yeterince tatmin etmiyordu. Bu durum ise onun tekrar Türkiye'ye dönmesi için geçerli bir sebepti. Onun belleğinde, tasarlamış olduğu temaların (Bakınız: Resim 24-25) bir kompozisyon içerisinde çizgi ve renk bütünlüğü kendine özgü bir anlatım dili oluşturmuştu. Turgut Zaim'in sanat kimliğinin oluşmasında, eserlerinin temel kaynağını oluşturan eski minyatürlerin etkisiyle, bilinçaltında biriken toplumsal sorunlar, sanatçıda, yavaş yavaş dışa vurumcu bir anlayış içinde eserlerine yansımaya başladı.

Türk resim sanatına yeni boyutlar kazandıran dışa vurumculuk anlayışının yerleşmesinde emeği olan ilk temsilcilerden biridir Turgut Zaim.

Turgut Zaim ile ilgili bir yazısında, Turan Erol ondan şöyle bahsediyor.

“Ulusallık sorunu çevresindeki tartışmaların, spekülasyonlara yol açsa da yararına inanıyoruz. Kuşkusuz “Türk Resmi” “Ulusal Resim” sorunu zorlamayla çözümlenemez. Toplumumuzun, yaşayış biçimimizin, tarihimizin, resmimiz üzerindeki izlerini bulup gösterenler olacaktır.”

Kanımızca gösterenlerden biri ve birincisi Turgut Zaim olmuştur. Teorik bir zorlamacı entelektüel bir arayıştan uzak olan eserleri, Türk resminde, yüzde yüz bir “buluş” olarak yaşayacaktır.⁵³

Özellikle Ali Çelebi ve Zeki Kocamemi'nin oluşturduğu yeni üslup etkinliğinin ülke gerçekleriyle nasıl bağdaşacağı sorusunun yanıtı, en doğru bir biçimde figür strüktürüne özgün bir anlam kazandıran Turgut Zaim tarafından verilmiştir.⁵⁴

1930'da Çallı atelyesindeki öğrenimini tamamlayarak Paris'e giden ve orada çağdaşlaşmanın aksine kısa bir süre kalarak yurduna dönen Turgut Zaim, Çağdaş resmimizi konu alan bir çok kaynakta, ulusal ve yöresel Türk resminin kurucusu olarak

⁵² Sezer Tansuğ, Çağdaş Türk Sanatı, Remzi Kıtabevi, Eylül-1993, İstanbul, s. 279-281.

⁵³ Nurullah Berk-Kaya Özsezgin, Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., s. 78.

⁵⁴ Sezer Tansuğ, Çağdaş Türk Sanatı, Remzi Kıtabevi, Eylül-1993, s.174.

değerlendirilmiştir. Bunu doğal karşılamak gerekir. Çünkü Turgut Zaim konularının, yanı sıra resmine seçtiği üslup biçimiyle de, kendisinden önceki ve sonraki sanatçılardan ayrılan bar kişiliğe sahiptir. Batılı ressamların etkisi görünmez onda. Daha ilk çalışmalarında, küçük çapta yağlı boyalarında, çinko kazısı gravürlerinde, desenlerinde çağdaşlarından ayrılan toprağa bağlı bir duyarlık görülür. Yeni cami' kemeri, şadırvanlar çevresinde uçuşan güvercinler, yaşmaklı, feraceli süzgülü gözlü kadınlar, bayram yerleri şekerçiler, muhallebiciler, tahtaları morarmış mahalle evlerinin kapı eşiklerinde oynayan çıplak ayaklı çocuklar onun seçtiği başlıca konulardır. Gözünü Doğu dünyasının gizemli, kapalı evrenine çevirmiştir. Bir yandan İslam minyatürleriyle, öte yandan Uzakdoğu sanatıyla ilgilidir. "Ar" dergisinin ilk sayılarında Japon ve Çin sanatının üzerine yazılar yazmaktadır. O yazılarında modern Çin sanatının modern batı sanatı kadar güçlü, hatta ondan daha çok içten olduğunu öne sürer. Kimi yazarlara göre, resmimize Anadolu'yu getiren Turgut Zaim'dir. Ama katı bir Anadolu gerçekliği değildir. Onun yaptığı Anadolu yaşamının katı gerçekliğinden, Avşarların konar göçer yaşantısından neşe, mutluluk dolu bir dünya oluşturur. Düzeniyle, renkleriyle hep bir bahar serinliği peşindedir. Figürler, kafasında yavaş yavaş biçimlenirken, akademik ve kuralcı resmin bu figür biçimleriyle çelişen ilkelerine karşı da bir tepki oluşmaktaydı. Çallı atölyesinde çizdiği figürleri "Şirin"e benzeten hocasına karşı onun da bu halk kahramanını çizmeyi amaçladığını söylemesi ve tüm yaşamı boyunca bu çizgiden ayrılmaması oldukça anlamlıdır. Önce Konya'da arkasından Sivas'ta geçen öğretmenlik yılları, onu Orta Anadolu gerçekliğine daha yakınlaştırır. Bozkırın insanları, sürekli bir olaylar zinciri halinde onun resimlerini birbirine bağlar. "Modernizmayı milli bir anlayışa götürmek"te olan Turgut Zaim, Pertev Boyar'ın görüşüne göre "menazır ve ananevi resim mütalâalarıyla" ilgili değildir. Celal Esat Arseven ise Zaim'i Ressam Ruhi'den sonra ulusal resim geleneğini yaşatan ve kendine özgü bir yorumu gerçekleştiren sanatçı olarak görüyor. Gene Arseven'e göre onda eski minyatür geleneğini yaşatan bir karakter de yok değildir. Türk folkloruyla ilgili konuları işlediği için de ulusal nitelikli bir sanatçıdır. Turgut Zaim'de minyatür kavramı, geleneğe bakan dışı vurumcu bir sanatçı gözleminin ve bilincinin ürünü olarak görülmektedir. Figürleri belli bir boşluk ve hacim içinde göstermesi yer yer ışık gölge ayrımlarına yönelmesiyle geleneksel minyatür üslûbunun dar şemasını kırmış, yaşamın özündeki damarı yakalamaya çalışmıştır. Turgut Zaim, dolgun yanaklar, kuzu gözler, göğüslere uzayan

örgülü saçlar yaşama sevinci kokan bir Anadolu mitosunun değişmez öğeleri halinde, çağdaş sanat biçimleriyle de uyum yaratırlar. Açık havanın ve doğanın şiiriyle birleştirilmiş masalsi bir duyarlık, Anadolu'yu yüzyıllar boyu besleyen, yaşama hazırlayan bir ağacın köküyle çok yakın ilgisi olmakla beraber, çağdaş sanat bilincine de bütünüyle ters düşmez. Bu ağacın kökleri yaşadığı topraktan mutluluk emer. Bu bakımdan Turgut Zaim'in resimlerinde bireysel bir "folklor" hayranlığından değil, o hayranlığı kırıp temele inen, yaşama karışan Anadolu insanın yörük ve Avşarların etine ve kanına yönelen bir çevre gözlemciliğine yönelen yöre yorumculuğunun rolünden sözedilebilir. İlk devlet sergisinde ikincilik ödülü kazanan " Erciyes'ten" 18. sergide aynı ödüle değerli görülen Yörükler'e oradan "Orta Oyunu"na, "Halı Dokuyanlar"a, "Bozkır Gelini"ne "Susam Satan Kadın"a varıncaya kadar tüm resimlerinde bu yorum gücü egemendir.⁵⁵

3.1.1.10. Oya Katoğlu

Oya Katoğlu'nun (Bakınız: Resim 26-27) resimlerini incelediğimiz zaman, yapıtlarının temel kaynağını oluşturan kent mimarisinin köhneliği ile bütünleştiği, Türk toplumunun geleneksel yaşam biçimleri, onun resimlerinde "naif" çizgi inşacılığı oluşturarak figüratif biçimlerine dışa vurumcu bir anlam kazandırır. Oya Katoğlu, "naif"liğinin beraberinde, Ekspresyonist akımın kuralları içinde, geleneksel resim sanatımıza çağdaş bir boyut kazandırmıştır.

Ancak dokuz yıl önce resim yapmaya başlayan ünlü ressamımız Turgut Zaim'in kızı Oya Katoğlu'nun da, birden sivrileştiği bakımından, üstünde durulması gerekir. Eserlerinde Turgut Zaim'in etkisi belli olmakla beraber, düzenlenmesi ve üslubu hayli farklıdır. Babasına en yakın yönü Anadolu konularına eğilişi, köy ve köylüleri yarı "naif", yarı "tasvirci" bir üslûbla canlandırışıdır. Oya Katoğlu, kendini şöyle tanıtır:

"Resim çocukluğumdan bu yana severek yaptığım bir iştir. Günlük yaşantımın bir parçasıdır. Nakış yapmak gibidir. Resmimde çok sevdiğim Anadolu insanını, onun yaşantısını, folklorunu oile getirmeye çalışıyorum. Onun kültürü, sanatı, renkleri

⁵⁵ Nurullah Berk-Adnan Turani, Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanat Tarihi, Tıglat Basımevi, İstanbul-1981, s. 29-32.

resmimi etkileyen unsurlardır. Batı resmindeki primitifler de beni etkilemiştir. Fakat özüm de gönlüm de Doğu'dadır"⁵⁶

Duruma şöyle bir baktığımız zaman, Türk resminde, bir çok sanatçı, özellikle 1960'lardan sonra Anadolu insanının sorunlarını, yöresel niteliklere bağlı olarak ele almış ve dışa vurumculuk anlayışı içinde özgün bir dille ifade etmişlerdir. 1910 kuşağının başlatmış olduğu resim anlayışı, yavaş yavaş bir sonraki yetişen kuşaklar ve daha sonrakilere aktarıldıkça 1940'lardan sonra, sanatçıların genelde yapıtlarında ele aldıkları tema, Anadolu insanının yaşam biçimlerini tam olarak yansıtmasa da, ortaya koyulan ilk ürünler; 1960 kuşağının resimlerine öncülük etmiştir.

Bu kuşak, Anadolu insanının sorunlarını coğrafi şartların belirlemiş olduğu yaşam biçimlerini, ahşap, kerpiç ve toprak yapılarını hem lekeci hem de şiirsel bir üslûpla yorumlamışlardır. İçerik yönünden toplumsal ya da yöresel nitelikli resimleri incelediğimizde, sanatçıların işlemiş oldukları konular ve yaklaşım biçimlerinin temelde çıkış noktası aynıdır. Öte yandan Türk resim sanatında dışa vurumculuk anlayışı, yöresellik çerçevesinde kendilerine özgün kişilik eğilimleriyle, resimlerinde doğa, insan temaları, Turan Erol, Orhan Peker, Cemal Karaburcak gibi ressamın yapıtlarında, Ekspresyonist akımın yaygınlaşmasında ve günümüz Türk resmine ulaşmasında çok faydalı olmuştur.

3.1.1.11. Turan Erol

Bedri Rahmi Atölyesi'nde yetişmiş olan Turan Erol, açmış olduğu birçok sergisiyle başarılı ürünler vermiştir. Turan Erol'un (Bakınız: Resim 28-29) resimlerinde doğa ve insan temaları, duyguları okşayan şiirsel bir anlam kazanır. Ekspresyonist akımın teknik kurallarını özgün ve kişilik eğilimleriyle büyük bir ustalık içinde kullanmış, yöresel duyarlılığı genç kuşaklara ışık tutmuştur. Ancak güçlü bir gözlem yeteneği olan Turan Erol'un son resimlerine baktığımızda renk ve biçim öğelerine belli sınırlar içinde lekeci bir duyarlılık kazandırdığını görürüz. Ankara'da yaşamış olması nedeniyle resimlerinde özellikle, Orta Anadolu doğasını ifade ederken çok yalın, sade ve şiirsellik içinde vurgulama gücünü kullanır. Tıglat Sanat Galerisi'nde açmış olduğu

⁵⁶ Milliyet Gazetesi Sanat Dergisi, 24 Kasım 1972, sayı: 8.

sergi için yazdığı yazısında Kaya Özsezgin, Turan Erol'daki yöresel duyarlılığı şöyle ifade ediyor:

“Turan Erol, yeni sergisinde doğa tutkusundan kaynaklanan ve yöresel bir duyarlılığı vurgulayan resimlerindeki tutarlı çizgiyi sürdürüyor. Sanatçının çoğu yeni çalışmalarını kapsayan bu sergi, yağlıboya, suluboya, guaj ve pastel tekniğinde otuz altı resimden oluşuyor. İki yağlıboyasından bir kilim dokusunu andıran 1975 dönemi “Ankara Gecekonduları” örneklenmiş pastel yapımlı birkaç çiçek resminde ise Orhan Peker’i Çağırıştırır – her hâlde aynı atölyede yetismekten gelen – lekeci bir duyarlılık ve incelik etkisini duyuruyor. Bunlar dışında Bodrum, Ak Deniz kıyıları ile “Sisli Boğaz Sabahları” dizisini çeşitleyen resimlerinde Turan Erol’un yaşanmış doğa izlenimlerini şiirsel düzeylere aktaran kişiliğini bulmaktayız.

Tabloların bir çoğunda, resmimizde öteden beri etkisini duyuran yöresellik sorununa Erol, geleneksel betimleyici bir yaklaşımla değil, daha çok içtenlikli bir bakış ve yorumlama çabasıyla katılmaktadır. Özellikle yoğun bir sonsuzluk, bir sıra çekimi duygusuyla özdeşleşen uçucu renk değişimlerinin saydam aydınlık yüzeylerde eridiği kıyı ve deniz resimlerinde azaltılmış görsel değerlerle görüntünün somut gerçekliğinden çok şiirsel gerçekliğini karlı bir doğa kesitinde buluyoruz. Turan Erol’un Akdeniz aydınlığını yansıtan Bodrum evlerini, kocamış zeytin ağaçlarını, kıyıda tekne yapımlarını konu alan bir bölüm tablosunda ise beyazın değişimlerini, ışığın etkilerini, lekeci duyarlılığı içermesi yanında ustası Bedri Rahmi’nin coşkulu bir renkçilikle son yıllarında giriştiği doku araştırmalarının izleri seziliyor. Bu tür resimlerde, aynı atölyeden gelen Peker’in dağınık, çözümleyici lekeçiliğine karşın, Erol’da bütüncü bir lekeci yaklaşım izlenmekte. Turan Erol’un yeni resimleri, son yıllarda yaygınlık gösteren yöresellik eğiliminde yaşanmış izlenimlerden gelen bir yorumlama yeteneği ile tutar ve duyarlı bir kişiliğe tanıklık ediyor.⁵⁷

Yine orta Anadolu’nun bozkırıyla belirlenen bir yaşam biçimi, Orhan Peker’in yöresel duyarlılığı içinde farklı bir anlam kazanır. Resimlerinde gördüğümüz horozları, güvercinleri, kargaları at figürleri bu iklimin şartlarıyla özünde bütünleşir. Bütün bu simgeler, gerçekliğin özüne yönelen Anadolu temalarına öncelik verir. Figüratif resimlerinde işlemiş olduğu itfaiyeciler ve çocuk konulu resimlerinde, doğu kültürünün izlerini görmek mümkündür. Resimlerindeki çizgi anlayışı, soyut bir dışa vurumculuk

⁵⁷ Kaya Özsezgin, Milliyet Sanat, 10 Aralık 1979, sayı: 347, s. 28.

güvercinleri, kargaları at figürleri bu iklimin şartlarıyla özünde bütünleşir. Bütün bu simgeler, gerçekliğin özüne yönelen Anadolu temalarına öncelik verir. Figüratif resimlerinde işlemiş olduğu itfaiyeciler ve çocuk konulu resimlerinde, doğu kültürünün izlerini görmek mümkündür. Resimlerindeki çizgi anlayışı, soyut bir dışavurumculuk yöntemiyle ele aldığı konuların dış sınırlarına somuttan soyuta doğru bir boyut kazandırır.

3.1.1.12. Orhan Peker

Figüratif etkinlik yönünden büyük bir pentür ustası olan Orhan Peker'in yeri, özellikle vurgulamak gerekir. Bu sanatçının usta kişiliğini ilk kabul ettirdiği yıllarda, düşünür Adnan Berk'in yorum çabalarına girdiği görülmektedir.

“ Havadan gökyüzünden çekinmesi var Peker'in. Olsun, kişilik dediğimiz, bir takım çekinmelerin, korkuların bileşimi değil mi? Ele aldığı konu (Bakınız: Resim 30-31), bir ışık-gölge oyununda siliniverir. Korkusuyla görüş açısını daralttıkça daraltıyor. Matisse bir pencereyi açar, bütün odayı aydınlığa boğar; seurat,grilerine bile bir ışıltı, bir kararsızlık verir. Peker, ışığın biçimleri değiştirme gücünden çekiniyor, pırıltıları donuklaştırıyor, pencerelri sımsıkı kapıyor. Hatta, gökyüzüne, ışığa yer verdiği “Damlar” çalışmasında bile, bu davranışın tepkisi var. Bembeyaz, elle tutulacak kadar kadar katı bir gökyüzü. Dufy'yi göz önüne getirin: Gökmavisinin bir inişi, bir sarkışı toprağı, toprağa dayanan nesnelere alabildiğine bir kucaklaması vardır. Peker'in davranışı bunun tam karşıtı: Hava maddeyi değil madde havayı kaplıyor; evin beyazlığı gökyüzüne vurmuş, göğün maviliğini kemirmiş. Anlatılmak istenen şey, ışığın, aldatmacaların yardımı olmadan anlatılınca,bütün nesneliliğini bulur, kendi yapısı, kendi düzeni içinde bir anlam, bir değişmezlik kazanır.”

“ Eski ustalar, resmi çerçevenin tam ortasına yerleştirirlerdi.; resimle çerçeveyi birbirinden ayıramazdınız. Barok çağın bir özelliği de, bu düzenin bozulması, resim çerçeve bağlarının çözülmesi, resmin kapalı bir düzen olmaktan çıkmasıdır. Orhan Peker de bir bakıma, onaltıncı yüzyılın dengeciliği var ama bunu, resmi çerçeveye göre ayarlayarak değil de çerçeveye resmin anlamını belirtici bir ödev vererek sağlıyor. Çalışmalarının hemen hemen hepsinde bu özellik var. Dallarını yitiren ağaçta da, dallar bizi çerçevenin dışına götürmüyor, tersine çerçeve dalları kesiyor, buduyor, gövdeden

ögeyi yok etmenin en güvenilir, en kestirme yolu o ögeyi görmezlikten gelmek değil, özelliklerini başka bir ögeye sindirmek, başka bir düzen içinde ödevlendirmektir.”

“Resmi bu iki tehlikeden yani resmi kendi sınırları içine kapamak ve bir araç durumuna düşmek tehlikesinden korunmak için, Orhan Peker bir orta yol bulmuş: Ele aldığı konunun dış çizgilerini gerçeğe uyduruyor; fakat bu sınırlar içinde soyut dışa vurumcu bir ressam gibi davranıyor. Odalık’a daha ince görülsün diye her iki kaburga kemiği katan İngers, ele aldığı konuyu hem görünüş, hem de yapı bakımından bozan Matisse yada Picasso, nesnenin kendisini değiştirmek, alışagelmış düzenlerden kurtulmak istiyorlardı. Orhan Peker ise dış dünya biçimlerine bağlanıyor, bu biçimlere kendi duygularını sınırlayan birer çerçeve içinde çerçeve gözüyle bakar.

Her sanatçı, eserinde iki yada daha çok karşıtı birleştirmeye çabalar. Sanatçının yaratıcılığı, bu birleştirme gücündedir. Birbirinden ayrı görmeye alıştığımız öğeleri, bakarsınız günün birinde bir bütün olarak karşımıza çıkıverir. Ya karşıtların özellikleri arasında birtakım benzerlikler bulmuş yada iki karşıtın bağlandığı üçüncü bir ögenin aracılığından faydalanmayı bilmiştir.

3.1.1.13. İhsan Cemal Karaburçak

Turan Erol ve Orhan Peker’de olduğu gibi, İhsan Karaburçak’ta da doğaya bakış açısı aynıdır. İhsan Karaburçak’ta Orta Anadolu’nun yaşam şartları bilinçaltında yoğunlaşan derin duygular içinde, fırcasında olgunlaşan renkler melenkolik bir gizemin etkisiyle resimde morun etkisi hissedilir. Sanatçı, dışa vurumcu sanat eğilimleriyle Ankara mimarisini, kırlarını, güneşin batışını yorumlamıştır.

“Galata Sanat Galerisi’nde İhsan Cemal Karaburçak’ın ölümünden dokuz yıl sonra yakınlarının koleksiyonundan derlenen ve 1960/70 dönemini içeren 35 tablosuyla oluşturulan sergide kişiliğin belirgin özelliklerini yorumlayan Kaya Özsezgin, onu şöyle anlatıyor:

Bir yaşam yorumcusu; kırk yıla varan sanat yaşamını Ankara’da geçiren İhsan Cemal Karaburçak (1897-1970) resim sanatımıza kişisel ve özgün bir duyarlılık getiren sayılı ressamlarımız arasındadır. 1930 yılında Paris’te birkaç ay izlediği “Ecole Universelle’in kalıplaşmış akademik kurallarını bir yana iten ve sonra da devlet

görevlerini bırakan Karaburçak'ın gelişim çizgisi resim tablosuna adanmış bir yaşamın kendi deneyleriyle ulaşabileceği bir ustalığı gösterir.

Mor uyumların (Bakınız: Resim 32) , egemen olduğu koyu renkli fonlar üzerinde Miro ya da Kleey'i aklı getiren birkaç soyut düzenlemeleri, nesnelere yönelen bir yorumlayışta kendine özgü garip ve gizemli renkçiliğiyle onun resimleri, tutarlı bir üslûbun damgasını taşımaktadır. Hemen tüm resimlerde ağırlığını duyuran birbirini bütünleyen iki temel renk: Onun “dillere destan” morları ve yeşilleri resmi bir yüzey sorunu olarak benimseyen bir anlayışla gelişmekte. Yer yer turuncu sarı ve pembelerle aydınlanan tablo yüzeyi, kimilerinde ince ışıklı çizgilerle de biçimlenmektedir. Kuzey “Ekspresyonizmi”ne bağlanabilecek bin algılayışla Matisse'e koşut yalın ve duru doğa yorumu Başkent gözlemlerinde pekiştirilmiş, ama daha çok dıştan içe, nesnelere yönelen yaşamın özüne yönelen bir duyarlık ve doğuya özgü mistik bir bakışla birleşmektedir. Bern'den yaptığı bir görünüm ile ünlü morları pembe bir ışıkla aydınlanmış “bahçe”ve “pembe bulutlu peyzaj” ile ince sarı konturlarla işlenmiş” Ankara dolaylarında düşünce gerçek arası, bu büyümlü ve sanırsal atmosfer daha da kendini duyuruyor. Oda içinde “Çıplak” bir kadın figürüyle “Banyoda” “Oturun Kız” düzenlemeleri de Matisse sevgisine koşut bir yalınlığın öteki resimleriyle aynı biçim bütünlüğünde, renk anlayışında birleşen ürünleri, ince çizgilerle çevrili evler ağaçlar bulutlar ve figürlü görünümüleriyle buğulu Ankara sabahlarını ya da alacakaranlığın geceye dönüştüğü saatleri anımsatan Karaburçak'ın resimlerinde, duyarlı bir bakışın yaşam yorumlarını buluyoruz. İyice yorulmuş, pişkin morların, yeşillerin, turuncuların yorumu içinde Anadolu kilimlerinin renk ve doku beğenisiyle de ilişkiler taşıyan bu resimler çok aza indirilmiş öğelerle çok şey anlatmanın ustalığını da içeriyor.

Yıllar öncesi Turan Erol'un Karaburçak'ın sanatını açıklayan bir yazısından bir bölümünü buraya aktarıyorum:

“Karaburçak nesnelere önce renk olarak görüyor sonra bir renge kapı, bir kılıf hazırlıyor. Böylece kırık dökük, çocukça, kimi vakit beceriksizce resmedilmiş biçimlerle yerleştirilen renk, büyük ölçüde serbestlik, bir yere kadar da anlam kazanıyor, farklı bir yeryüzü düşü görmemize yardımcı oluyor.” (Ulus gazetesi 25 Nisan 1961)

Belirli bir çizgi, iç-yapı özenti ve derinlik etkisinden uzaklaşan Karaburçak'ın renkçi ve yüzeyci yaklaşımı yer yer çocuksu safyürek bir duyarlılığa da açılıyor. Onun bir yaşamın düşlerini duruluk yalınlık ve duyarlılıkla biçimleyen resimlerinde, nesnelere

görüntülerin, olguların ardındaki mistik anlamı yorumlamak, isteyen sanat tutkusunu ve kişiliğini buluyoruz.

3.1.1.14. Eşref Üren

Ankara'nın iklimiyle, sosyal yaşantısı arasında bir bağ kurarak oluşturduğu peyzajlarındaki lirik Ekspresyonizm'in özelliklerini kendi üslûbuyla yorumlayan sanatçılarımızdan biri de Eşref Üren'dir. Onu Ankara'da farklı kılan bir başka yönü de, yayınladığı bir çok yazısında kent sorunlarıyla ilgilenmiş olmasıdır. Eşref Üren Ankara'da saygın ve ustalığı hergün daha çok kanıtlanan bir resim yaşamı kurmakla kalmamış, yayınladığı yüzlerce "Enstantane" yazıyla ayrı bir kültür hizmetini daha gerçekleştirmiştir. Bu yazılar, kentleşen ve sınırları gerilerek makineleşen uygarlığın, ancak sanat ve kültürle sükûne erişebileceğini ortaya koyuyorlar. Sanatçı, bozkırın ortasında adeta yoktan var edilen (Bakınız: Resim 33-34) Ankara'nın parklarını ve yeşil alanlarını hem yazılarına hem resimlerine konu etmiştir. Öte yandan bu yazı ve resimler düzensiz bir kentleşmeye karşı doğa ve toplum sevgisinin izlerini taşır. Kent gerçeğini bilen her sanatçı, çağdaş yaşamı böyle bir ortamda paylaşmanın zorunluluğu karşısında duyarlı olmak zorunda değil midir?

Başkentte olgunlaşan düşüncelerinin ve resim sanatının, birbirinden ayrılmayan içtenliğin kurgusuyla oluşturduğu resimleri her ne kadar izlenimci ressamlar arasında gösterilse de, resimlerini incelediğimiz zaman biçimlerin ve temanın yorumlanmasında ortak izlenimci anlayıştan uzaklaştığını görebiliriz.

Eşref Üren, kendisiyle yapılan bir konuşmada (Varlık, 15 Ekim 1957), resme ne zaman başladığına ilişkin soruya şöyle karşılık veriyordu: "Resme biraz geç başladım. Tahminen gençlik çağındaydım başladığım zaman. Bursa Ziraat Mektebi'nde bulunduğum sıralarda, bir gün Çallı İbrahim'i Yeşil Türbe'nin resmini yaparken görmüştüm. O günden sonra resme başladım. Gerçi daha küçük yaşlarımdan itibaren resme ilğim vardı ama bir meslek olarak resmi ancak o gün seçmişim."

Eşref Üren (1897)'in sözünü ettiği yıllar, 1920'ye doğru olan yıllardır. Araya mütareke yılları girmiş, askerlik dönemi arkasından o zaman ki adıyla "Sanayi-i nNefise" de Çallı İbrahim ve Hikmet Onat atölyelerindeki öğrencilik yılları gelmiştir. Demek oluyor ki, Ankara'nın bir tür sanat simgesi haline gelmiş olan Üren, bugün ortalama altmış yıllık bir sanat yaşamını geride bırakmış bulunuyor. Kendi hesabına on

Yıl arayla-ilk 1938-39'da iki kez gittiği Paris'te, önce Andre Lhote, sonra Othen Friesz yanında geçen kısa süreli öğrenim çabası fazla abartılmazsa bir anlamda kendi kendini yetiştirmiş, kendi yolunu kendi açmış, kendi olanaklarını kendisi hazırlamış bir sanatçı niteliği taşır. Eşref Üren'in ilk dönemlerinde Kübizm'e yatkın Lhote etkileri bir yana bırakılırsa, etkinlik aşamalarını belirleyen çalışmalarının tümü, belli bir kararlılık, içten bir oluşum ve inandığı yolda bilinçle yürüten bir sanatçı yorumunu yansıtır. Onun resimleriyle- belki bir anlamda- Turgut Zaim'in ve yakın arkadaşı, dostu Cemal Tollu'nun resimleri arasında, biçim yönünden değil ama bakış ve değerlendirme yönünden bir özdeşlik kurulabilir. Turgut Zaim, tüm yaşamı boyunca kendi toprağında ve toplum geleneklerinde aramıştı sanatını oluşturacak öğeleri, çabası daha çok kendi deneylerine dayanıyordu. Yaşamının sonuna kadar da bu deneylerine bağlı kaldı. Cemal Tollu ise, resmin yapısal öğelerinden kaynaklanan öğelerle, Anadolu'da boy vermiş olan geleneksel sanatın ve kültürün belli bir dönemi arasında anlamlı bir ilişki kurmuştu. O da çalışmalarını bu ilişkiyi çağdaş planda geçerli kılacak bir düzeyde geliştirdi.

Eşref Üren'in bugüne kadar pek çok kişiye izlenimci bir anlayışta görünen, gerçekte ise bu anlayışın tüm ilkeleriyle bütünüyle bağdaşmayan resimleri ancak kendi oluşum süreciyle açıklanabilir. O, doğaya ve çevresine birazda kendi deneyleri, kendi duyum ölçüleri açısından bakmıştır. Sözcüğü bir "Karadeniz Kıyıları"yı, alışılmış izlenimci resmin görüntü birimiyle, ışık ilkeleriyle açıklamak zordur. En ilginç örnekleri bugün İş Bankası koleksiyonunda yer alan portreleri, bir izlenimcinin insan yüzüne yaklaşım yöntemiyle pek de bağdaşmayan nice ayrıcalıklar taşır. Kimi yerde deformasyonun, kimi yerde izlenimcilik sonrası renk ve biçim ilişkilerinin önem kazandığı, zaman zaman da garip bir çocuksu duyarlılığın ön plana geçtiği bu ve benzeri resimlerinde Eşref Üren, tüm resim bilgilerini kullanan, ama kullandığını da açık açık belirtmekten kaçınan bir tür "auto didact" davranıyor gibidir. Onun kişiliğine, benzeri kişiliklerden farklı bir yön, bir başkalık kazandıran da budur.⁵⁸

⁵⁸ Kaya Özsezgin, Milliyet Sanat Dergisi, 12 Şubat 1979, sayı: 310, s. 25.

3.1.1.15. Duran Karaca

Yöresel temalar, ekspresif bir boyut kazanır Duran Karaca'nın resimlerinde. Eserlerindeki renk öğeleri, yöresel yaşamın kendine özgü değerleriyle bütünleşerek bir biçime dönüşür. Duran Karaca'ya sanat değerini kazandıran en belirgin özelliği, resimlerinde (Bakınız: Resim 35-36-37) onu yönlendiren bilinçaltındaki güdülerinin, doğup büyüdüğü sosyal yaşam tarzının oluşturduğu yöresel duygulardır. Sanatçının değişmez bir çizgi belirlemiş olması, bütün resimlerinde ele alıp işlediği temalara ortak bir anlam, bir duyarlık kazandırır. Doğa ve natürlümleri lirik bir izlenimci yaklaşımın etkilerini göstermiş olsa da, ancak bütün doğayla insanın kaynaştığı resimlerinde dışa vurumcu bir anlayışla konuları yorumladığı görülmektedir. Çukurova yaşamının en güzel örneğidir "Göçerler". Bu resimde çaprazlamasına kesişen çizgilerin kompozisyona hakim olduğu, fırça hareketinin kuralları aşan akademi etkisinden uzaklaşan kendine özgü bir tekniğin kullanıldığı görülür. Kiremit kırmızılarının, Çukurova'nın ikliminin yansıttığı kavurucu sıcak tonların oluşturduğu acı sarıların arasında gözlenen kahverengi ve yeşillerin yer yer hissedildiği tonlar içinde, insan duygularını hiçbir abartıya gitmeden dışa vurumcu bir anlayışla yorumlar. Duran Karaca'nın bu kararlı kişilik yapısı, onu, hep bu yönüyle önplana çıkarmıştır. Saf duygularıyla gözlemlediği insan ve doğaya bakış açısında olduğu gibi resimlerinde de suni bir kopyacılık asla görülmez. O hep inançlı ve kararlı duyularıyla, çevresinden kopmadan bir betimleme gücüyle sanatını ön plana çıkarmayı başarmıştır.

" Figür düzenleri oluşturmak soyut leke düzeni esprisinden yola çıkarak, yöresel temaları işleyen bir sanatçı, Çukurova'da geçici işçiler olarak çalışan ırgatlara eğilen Duran Karaca'dır."⁵⁹

3.1.1.16. İbrahim Balaban

Türk resim sanatında, çağdaş bir gelişim süreciyle oluşturduğu yapıtlarında, o daha çok yöresel yaşam tarzını, hiçbir akademik eğitim almadığı halde dışa vurumcu bir anlayış içinde yorumlamıştır. "Naif" (Bakınız: Resim 38) bir duyarlılığa sahip olan İbrahim Balaban 1950'lerden sonra sanatçının sanat yaşamının yedinci dönemini

⁵⁹ Sezer Tansuğ, Çağdaş Türk Sanatı, Remzi Kitabevi, Üçüncü Baskı, Eylül 1993, İstanbul, s. 300.

oluşturan eserlerinde, çok yakından gözlemlediği köy insanının sosyal yaşam biçimleri onun “Çileli Dönem” (Bakınız: Resim 39) adını verdiği çalışmalarının kaynağını oluşturuyor. Yine sanatçının “oyma-çizme” tekniğini uyguladığı tabloda, köyden kente göçen insanların iki kültür arasında yaşadığı kültür sorunları, figürlerin bunalım yüklü bakışlarındaki psikolojik etkiyi güçlendiren fizikî ortam, adeta onları buldukları insan kalabalığı içinde bir çıkmaza sürüklemiştir.

İbrahim Balaban’ın “Çileli Dönem” adını verdiği, yedinci dönemine ulaştığı sanat grafiğini şöyle çiziyor Kaya Özsezgin:

“Balaban’ın kendi yaşam deneyleriyle geliştirdiği, kendine özgü anlatım dilinde konu biçimi, biçim tekniği, teknik, renk, ve ışık ilişkilerini oluşturuyor. “Çileli Dönem”in ‘Kaldırımında Dolaşanlar’ dizisinde beliren ve kalabalık figür istifleriyle birlikte çevreden merkeze yayılan ışıksal yansımada biçim ve tekniği bütünleyen bir öge olarak ortaya çıkıyor. Kimi düzenlemelerde kaldırım taşlarıyla özdeşleşen insanlar, kimilerinde her figürün kendi ışığını taşıdığı bir umut aydınlığını yaratıyor. Sanatçı bir yandan da kaldırımın getirdiği sorunlara, toplumsal olgulara değinmeden geri kalmamış. Duvarların yazgısına karışan öğrenci yüzlerine de bu dizinin resimleri arasında rastlıyoruz.”

“Konu bir özdür, her öz kendi kabuğunu yaratır” ilkesine bağlandığı hâlde, konu elmanın özsuyu gibi içeriğinde saklı kalıyor, resimsel nitelik yumuşak bir uyumla öncelikle ortaya çıkıyor. Balaban’ın çeşitli dönemlerinde geliştirdiği biçimsel ve teknik yöntemler aslında tutarlı bir anlayış ve üslup bütünlüğüne eşlik eden bu yeni dönemde anlatım gücü kadar sabırlı, titiz bir işçiliği de gerektiriyor.⁶⁰

Anadolu insanının yaşam savaşını, temel motiflerde çeşitlenen ve birbirini bütünleyen resim dizilerinde kendine özgü bir sanat anlayışıyla “Bereket Anaları” (Bakınız: Resim 40) adlı resimlerinde Anadolu kadınlarının mitolojik bir derinlikten gelen üretkenliğini doğurganlığını halk tasvir geleneğinden esinlenen bir anlatımla ortaya çıkarmıştı. Odun kesenler, tahta biçenler, ev yapanlar, yük ya da çocuk taşıyan kadınlar gibi kırsal kesim insanlarımızın yaşam serüvenlerinde odaklaşıyor. Balaban’ın on yıldan beri kendi deneyimleriyle geliştirdiği “oyma çizim” tekniği, yeni resimlerindeki betimleme geleneğinin çağdaş yorum özelliklerini buluyoruz.⁶¹

⁶⁰ Ahmet Köksal, Milliyet Sanat, 24 Şubat 1997, sayı: 220, s. 34-35.

⁶¹ Ahmet Köksal, Milliyet Sanat Dergisi, Yeni Dizi: 92, 15 Mart 1984, s. 49.

3.1.1.17. Kayıhan Keskinok

Ankara’da sanat çalışmalarını sürdüren Kayıhan Keskinok (Bakınız: Resim 41-42), Karadeniz gelin alayları ve yerel konuların özellikle kendine özgün inşacı düzenlemelerinin, figür istifleriyle kaynaştırdığı renk değerlerini içeren resimlerinde dışa vurumcu bir anlatım gücüyle çağdaş Türk resmine katkıları olmuştur. Kaya Özsezgin, Devrim Erbil’in soyut dışa vurumculuk anlayışıyla, Kayıhan Keskinok’un lirik dışa vurumculuğu arasında alt yapıda bir çıkış kaynağının aynı temele dayandığını belirtiyor:

“Devrim Erbil’in soyutçu bir biçimleme mantığına dayalı olarak yarattığı huzur atmosferinin figür ağırlıklı görüntüsü, Kayıhan Keskinok’un kompozisyonlarında kendini göstermektedir. Halkbank Sanat Galerisi’ndeki yeni sergisinde sınırlı birkaç örneğine tanık olduğumuz Karadeniz düğün alayları bir yana bırakılırsa, yeni çalışmaların allegorik temalar çerçevesinde olduğu söylenebilir. Genç kız ve delikanlı figürlerinin, estetik kökenli anatomi ile, uysallaştırılmış güç arasındaki denge ilişkilerini yüzeye taşıyan boğa ve tavuzkuşu gibi şiddet ve dinginlik karşıtlığını vurgulayıcı elemanları tekrarlı motiflere dönüştüren bu allegorinin arkasında, yeterince etüd edilmiş, incelik, bir yapıya uyarlanmış desen ve renk ustalığının yattığı sıradan bir gözlemcinin dikkatini çekebilecek düzeyde.”⁶²

Kayıhan Keskinok’un tablolarında bütün canlı varlıklar, yerçekiminin etkisinden sıyrılarak, bir fırtına hortumunun burgaçlı döngüsüne kapılmışçasına, ayaklarını yerden kesiyor ve boşluğun sonsuzluğu içinde, incelikli bedensel devinimlerle salınıp duruyorlar. Böyle bir yorum, insanların ve bütün canlı varlıkların ve bütün canlı varlıkların doğuştan getirdikleri özgürlük tutkusunu sahiplenici tavırlarını ortaya sermekle beraber, aşk ve sevgi gibi evrensel kavramlara da gönderme de bulunuyor. Eski Rönesans ressamlarından kimi motiflerin ve kaligrafik-şiirsel öğelerin de yer yer devreye girdiği, böylece evrensellik mesajının daha pekiştirildiği resimler, baştan sona, mutluluk ve esenlik mesajlarıyla dolup taşıyor. Çevreye, yaşama ve türdeşi olduğumuz canlılara içtenlikli yaklaşımın “hayatı” önemine, çoğu zaman sırt çevirdiğimiz bu duygunun değerine dikkat çekiyor.

⁶² Kaya Özsezgin, Milliyet Sanat Dergisi, Sayı: 422, 15 Aralık 1997, s. 45.

3.2. NAİF EĞİLİMLER VE EKSPRESYONİST İZLENİMLER

Coğrafi yapının ve iklim şartlarının oluşturduğu çevre kültür koşulları içerisinde kendi başına yoğrularak ortaya çıkan “Naif” Resmin, geçmişte olduğu gibi günümüzde de birçok örneklerine Doğu ve Batı resim sanatında rastlamaktayız. İlk olarak Batıda Gümrükçü Rousseau’nun resimlerinde görülen “Naif” öğeler, temelde akademinin kuralları ile bağdaşmayan bu anlayışın, kendine özgü kurallarını ve gelişimini etkilemez. Burada dikkat etmemiz gereken bir nokta, otantik naiflerle, resimlerinde “naif” öğelerin bulunduğu sanatçıların arasındaki farkı belirtmekte fayda vardır. Ancak her ikisinde de olduğu ve olayların yorumlanmasında dışa vurumcu bir anlayışın yansıtıldığı görülür. Sezer Tansuğ, çağdaş Türk sanatçıları arasında, onun yerini belirlerken bu farklılığına da değinmektedir.

3.2.1. Cihat Burak

Cihat Burak (Bakınız: Resim 44), ülüplar, kişilikler yönünden, kendi tarzını güvenlik altına almış bir eğilimin adamı. Bu resmin düşleri de taşları da bir çeşit güven bolluğuna yaslanıyorlar. Bu güvenlik belki de bir çeşit hayatı yorumlayıştan geliyor. Kendini deney ve gözlem verilerinin nesnelliğine ezdirmeyen, daima insancıl hayali ayakta tutmasını bilen, bilinmez bilincine sahip Doğu bilgeliğinden.

Cihat Burak, boya kullanımındaki üstün maharetiyle mahallî gerçekliğin çağdaş olanaklarına kavuşup, malzemeyi yoğurarak gerçeğin aslını arayan halk zevkini doğuruyor. Binanın duvarını örer, sıvasını çeker gibi kullanıyor yağlıboyayı sabundan elma, armut, şeftali döker gibi bir hân-ı yağma sofrasını donatıp, boyadan kuş sütünü eksik bırakmıyor. Boyadan anılar döşeniyor, hayat boyasını ölüm çizgisiyle yarıyor. Boyadan insan yapıyor. Kadını yapıyor boyadan, insana boyadan yapılmak isteği veriyor. Cihat Burak’ın keskin ve şedit ptoreski gerçeğin aslını yani olguyu kavrayan bilgeliğin yenilmez ve alçak gönüllü vizyonunu getiriyor. Gerçeğin bu yalnızlığından esirgemediği hâlde harama kalkıştığı haz, yani anılarda zamanın ihanetine uğrayan yaşamının özü, onun yumuşak uysal ellerinde dize gelip, kahpeliklerden arınıyor, biçim ve renk kazanarak boyun eğiyorlar. Çürüyen, eskiyen ruhu, boyaya döküp eskimez çürümez yapıyor Cihat Burak.

esirgemediği hâlde harama kalktığı haz, yani anılarda zamanın ihanetine uğrayan yaşamanın özü, onun yumuşak uysal ellerinde dize gelip, kahpeliklerden arınıyor, biçim ve renk kazanarak boyun eğiyorlar. Çürüyen, eskiyen ruhu, boyaya döküp eskimez çürümez yapıyor Cihat Burak.

Mimarlık tarihçisi Doğan Kuban, eğitim formasyonu mimarlık olan Cihat Burak'ı, Türk resminin Yahya Kemal'i olarak nitelendirir, yazın alanında da ilginç fantastik öyküleriyle önemli bir yer tutan Cihat Burak'ın, çağımızın en renkli simalarından biri olarak anılacağı şüphesizdir.⁶³

Cihat Burak'ın (Bakınız: Resim 43) ilk dönem çalışmalarında görülen naif öğeler, toplumsal kültürün biçimlerle anlatımındaki duyarlılığı kendine özgü bir espriyle yorumlamıştır. Sanatçının (1962), Paris'te bulunduğu süre içinde yaptığı zenci portresi, boy aynasına bakan dantelli bir kadın figürü, maskeli balo, Ankara'da 19 Mayıs töreni onun ilk dönem çalışmalarından bazılarıdır. Ancak bu tutumu 1990'lara doğru bir yaşam biçimi olarak resimlerinde görülmeye başlar. "Birahane", "Çalgıcılar", "Uzlanmış Çıplak" gibi figüratif düzenlemelerinde daha çok naif öğelerle gerçekte yaşanan psikolojik bir yorum kazanıyor.

3.2.2. Fikret Otyam

Fikret Otyam da ise naif duyarlılığın temel kaynağı Anadolu insanın yaşam mücadelesine dayanır. Akademik eğitimini 1943-1953 yılları arasında Devlet Sanatlar Akademisi İbrahim Çallı ve Bedri Rahmi Eyüboğlu Atölyesi'nde yapmıştır.

Ahmet Köksal'ın deyimiyle Anadolu halkının yaşam öyküsüne dönük insancı ve gerçekçi boyutu bütün yoğunluğuyla duyuruyordu. Fikret Otyam'ın (Bakınız: Resim 45) yarı naif özelliklerle halk resim geleneğinden gelen bir yaklaşımı yoğun yaşam ve insan sıcaklığıyla birleştiren resimleri iki yıl önceki sergisinde, bir ölçüde objektifin ve yazılarının etkisinde görünen bir anlatımcılığı içeriyordu. "Güneydoğu Köylüleri", "Kilisli Kadınlar", "Harranlı Aile", "Karda Hasta Götüren Kağrı", "Düğün Alayı", "Pavyon", "Kamyonda Taşıma" konulu birçok resimde bu yaklaşımın, figürün eylemsel niteliği, korkusuz ve hırslı bir renk anlayışı, sevecen bir yürekle gerçekleşiyor.⁶⁴

⁶³ Ahmet Köksal, Milliyet Sanat Dergisi, 27 Şubat 1987, sayı:226, s. 26.

⁶⁴ Kaya Özsegin, Milliyet Sanat Dergisi, sayı: 48, 15 Mayıs 1982, s. 50-51.

3.2.3. Hüseyin Yüce

Kütahya'nın Güveçci köyünde ilk resimlerine hiçbir eğitim almadan hayvan kıllarından yaptığı fırçalarıyla anlam kazandıran Hüseyin Yüce, ilk resim sergisini Kütahya'da açmıştır. (Bakınız: Resim 46-47) Hüseyin Yüce'de katıksız gelişen sanat anlayışı çok ilginç motiflerin büyük bir özenle işlendiği köy manzaraları, kırları, ağaçları özellikle insanın olmadığı resimlerinde, insanı düşündüren farklı bir bilinçaltı dünyasının naif duyarlılıkla yoğunlaşarak dışa vurulduğu görülmektedir.

Kaya Özsezgin onun naif ressamlar arasındaki yerini “Gerçek bir safyürek” olarak belirler. Hüseyin Yüce, doğanın saf kaynağından geliyor, hiçbir özentisi ve bilmişlik psikozuna kapılmaksızın yaşadığı yörenin görüntülerini bir bir resimlerine aktarıyordu. Ama ortaya çıkardığı işler, gerçek naiflerdeki katıksız ve hayret uyandırıcı “usta”lığı simgeliyordu. İnsan yoktu bu resimlerde, ama Kütahya yöresinin doğası tepeleri ince dallı ağaçları bize ağzı var, dili yok bir insanın gizemli işaretlerini aktarıyor gibiydi. Gümrükçü Rousseau gibi o da ağaçların arasında sonsuz bir havayı dolaştırıp duruyordu, ağababası Rousseau gibi doğayı gözleyip inceliyor, konusu doğa olan bir başka doğa yaratıyordu. Öyle ki, bu doğanın içinde yer alan ağaçlar, ilk bakışta bildiğimiz, hepimizin gözünü okşayan ağaçlar görünüyordu, ne var ki, resimlere dikkatle ve alıcı gözlerle bakılınca, bir çeşit masal ya da fantezi dünyasında erimiş nesnelere karşı karşıya olduğumuz izlenimine kapılıyorduk. Bu izlenim, elbette aldatıcı idi. Aslında masal da düş de, birer fantezi imajına büründükçe akademik kökenli resmi akla getirir. Hüseyin Yüce'nin ise böyle bir resimle uzaktan yakından ilgisi yoktu.⁶⁵

Turgut Zaim, Oya Katoğlu, Leman Tantuğ, Nedim Günsür, Fahir Aksoy gibi birçok sanatçının hem kendilerine sanat çevresinde bir yer belirleme uğraşları, hem Türk halk resim kaynaklarının içeriği bakımından konuların ele alınışı, renk uyumu, üslup anlayışları bakımından onların resimlerinde kendilerine özgü bir dışavurumun ifadesini gözlemek mümkündür.

⁶⁵ Adnan Turani, Nurullah Berk Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi Cilt:3 Tıglat Yayınları İstanbul 1982, S: 116-117

3.3. “YENİLER GRUBU” TOPLUMSAL GERÇEKÇİ DİŞA VURUMCULAR

Türk Ekspresyonist sanatçıların resimlerinin özünde toplumsal, eleştirel, az da olsa psikolojik eğilimler, “Yeniler Grubu” ile 1940’lardan sonra yavaş yavaş yerleşmeye başlamıştı. Bu gelişim süreci içinde Nuri İyem, D Grubu’ndan ayrılan Abidin Dino, Mümtaz Yener (Bakınız: Resim 48-49), Turgut Atalay, Faruk Morel, Haşmet Akal, Nejat Melih Devrim, Selim Turan, Avni Arbaş gibi Leopold Lévy’den eğitim almış olan bu sanatçılar resimlerinde Türkiye’de yaşam mücadelesi veren insanların bilinçaltı dünyasını yüzlerindeki çizgilere, gözlerindeki bakışlara ve fiziksel deformasyona, psikolojik bir anlam katarak toplumsal içerikle resimler yapmaya başladılar. Bütün yenileşme akımlarında olduğu teknik ve üslup anlayışının yerleşmesi kolay olmamıştır. Batıya yönelmemiz bizim sanat anlayışımıza da farklı boyut kazandırmış, tanımadığımız bir dünya görüşünü benimsememizi sağlamıştı.

3.3.1. Neşet Günal

Türk resminde dışa vurumcu sanat anlayışının “Yeniler Grubu”nun dağılmasından sonra, 1950’den 1960’lara kadar toplumsal, eleştirel nitelikteki resimlerde bir gelişme görülmediği gibi, bu konuda az da olsa bazı sanatçıların yapmış olduğu çalışmalar yine de istenilen başarıya ulaşmada yeterli olmamıştır. Yöresel resmin en önemli temsilcilerinden biri olan Neşet Günal’ın toplumsal içerikli resimleriyle, Türk resminde Ekspresyonist anlayışın yerleşmesine sağlıklı katkıları olmuştur. Paris’te Fernand Léger’in atelyesinde belli bir sanat eğitimi alan Neşet Günal’ın resimlerinde dikkati çeken en belirgin özellik, Anadolu (Bakınız: Resim 50-51) köy insanının ağır şartlar içindeki yaşam mücadelesinin çarpıcı bir dille ifade gücü kazanmasıdır. Neşet Günal’ın kendi yaşamındaki ağır şartların olgunlaştırdığı dünyaya bakış açısındaki gücün kaynağını, sanat eleştirmeni Mehmet Ergüven 1996’da hazırlamış olduğu kitabın metninde, Neşet Günal’ın tüm resim serüveni, belli bir bilinç niteliğinden hareketle inşa edilmiş olan ilk izlenim çeşitlemeleridir; öyle ki kendisiyle tanışmadan önce, yaşamı

boyunca etkisinde kalacağı koşulların ayırdına varan sanatçı için resim yapmak bu gerçeğin sorgulanmasına dönüşmüştür nerdeyse. Ancak, burada söz konusu olan nokta, geçmişten kaynaklanan sayrılı bir eziklik duygusu ya da karabasana takılıp kalma değil, evrensel ölçekli insan gerçeğiyle hesaplaşma özlemidir. Buna göre doğa, çorak toprağa karşı verilen savaşta sessizce aradan çekilirken, giderek değiştirilmesi gereken yazgının tanıklığına bırakmıştır yerini. Dolayısıyla başta mekân ve renk olmak üzere, resim dilini sui generis bir boşluğun temsilini üstlenmiştir; çünkü insanın kayıtsız önceliği, mekânın önkoşulu olmaktan öte, kendisi dışında ne varsa tümünü eklentiye çevirmiştir burada. Bu ise Günel'in bütün resimlerine damgasını vuran gizli bir alegoriye işaret eder; tek başına insaniyet, anıtsal olmanın yeterli güvencesidir.

Çağdaş teknolojiye tanık olduğumuz gelişmeler, her gün biraz daha küçülen yer kürede yörenin düşselleşmesiyle noktalanmıştır, ulaşımda varılan hız, zamanın boşaltılmasıyla birlikte mekânı da kapsamına alınca, yöre düşsel hale gelmiştir artık. Anthony Giddens, modern öncesi toplumlarda mekân ve yörenin çakışmasını, mevcut olanın salt yerel etkenlerle sınırlanmış olmasına bağlayıp, günümüzde bu örtüşmenin sona erdiğini vurgularken, dolaylı yoldan Günel'in resmi için yaşamsal önem taşıyan bir sorun /sal/ a da ışık tutar ; modernliğin ortaya çıkışı uzamı, herhangi bir yüzyüze etkileşim durumundan konum olarak uzak orada olmayan kişiler arasındaki ilişkileri geliştirerek, gitgide yöreden koparıp atar. Modernlik koşullarında yöre, artan bir biçimde düşselleşir. Bunun anlamı mekânların, oldukça uzak toplumsal etkilerden adamakıllı etkilenecek biçim kazanmasıdır. "Günel ise düşselleştirilmiş yöreye karşı açılan bir savaşın temsilcisi olarak, bu belirmeye kuşkuyla bakar; çünkü çağdaş uygarlığın yöreyle sınırlandığı yöre kavramı, yalnız yorma mentals'in kaynağını değil, her şeye rağmen hâlâ üçüncü dünya ülkesinde yaşayan sanatçı için düşsel yöreye ilişkin bir tavır sorunu, hayli hassas bir sınır çizgisinde yer alır. Nitekim her an yabancılaşıma tehlikesiyle karşı karşıya kalan bir sanatçının, farkına varmaksızın, dıştan baktığı yöre'de folklorun tuzağına düşmesi işten bile değildir. Ne varki, bunun tersi, yani yöreye mutlak teslimiyette, eninde sonunda sonuçsuz kalmaya mahkûmdur; zira çağcıl gelişmelerden bütünüyle soyutlanmış bir yaratma tutkusu ütopyadan ibarettir. Tam bu noktada bilinç niteliğinin devreye girdiğini görürüz; çözüm sanatçının dünyaya bakış açısıyla ilgili bir tavır sorunudur artık- ya sahte doğru, ya sahici yanlış. Günel'in Türk resmi içindeki ayrıcalıklı konumu, bir bakıma bu seçimin daha başlangıçta yapılip

ödünsüz sürdürülmesinden kaynaklanır, zor koşullar altında geçen ilk yıllar, daha sonra sadece yöreyle ilgili gerçeğin ilk elden tanıklığına sıkışıp, kalmayınca, ratio usul usul ön plana çıkmıştır burada. Bir başka deyişle, yaşantı içeriğinin nesnesi olmaktan çıkan ilk izlenim, sonuçta kendiliğinden bilinç niteliğinin ilgi alanı içine girmiştir artık, Günal, hemen her vesileyle o koşulların içinden gelmiş olduğunu vurgular; ama bunu dile getirirken bile alabildiğine dikkatli olup, onları tanıdığını söylemekle yetinir hep: “Benim kişiliğimi oluşturan resimlerimde anlatılan, içinde yaşadığım toplumsal ve doğal ortamın insanları, bana en yakın olan “ toprak adamları”, yaşamlarını her yönüyle tanıdığım insanlar (...)” Oysa en azından çocukluk yılları itibarıyla, kendisi de o insanlardan biridir, gelgelelim kader birliği, onların dışına çıkıp, yaşamını sorgulamayı engellemez. Bu yüzden ilkönce duyguyla hesaplaşır Günal; duygu ne denli sakıncalıysa, duyarlık o denli önemlidir onun için; çünkü, biri eleştirisel tavrı köreltirken, öbürü olsa olsa daha insanı bir boyut eklemektedir ona. Öte yandan hiçbir şey konuyla top yeküne kadar ürkütmez Günal’ı; hissetmeli, ama bunu ifade edebilmek için daima dışarıda kalmalıdır; bu mesafe duygusu resmi denetleyebilmenin ön koşuludur zira. Günal kimi zaman daha da ileri giderek, resme yol açan dürtüyü eleştiriye indirger, resim, hesabını vermek zorunda olduğu bir etkinliğe girip, bu da eleştirisel tavırla aynı paydayı paylaşmaktadır: “Benim resimlerim tümüyle eleştiridir. Duyarlı olduğum gerçekleri vurgulamak kendiliğinden bu eleştiriye getiriyor. (...) eleştiri bir tavır almadır bence. Sanatın ve sanatçının varoluş nedeni eleştiridir diyebilirim.”

Ergüven neşet Günal’ın sözleriyle, sanatçının bilinçaltı dünyasındaki, olgunlaşan düşüncelerinin yoğunlaşarak dışa vurulmasındaki duyarlılığını kendi yorumuyla daha da pekiştiriyor.

Bütün bunlar, sonuçta Günal’ın bedelini ödemek zorunda kaldığı aynı sorumluluklar üstlendiğini gösterir bize, arı ve net dil özlemi, hem saygın bir tavır hem de paradoksal beklentiyle iç içedir burada- bu, uzlaşmış gösterge yığınını terk eden bir sanatçının kaçınılmaz yazgısıdır esasen. Gidimsiz dil, ilkin uzlaşma zeminini gösterge hale getirir, iletişim bütünüyle varsayımlar üzerine kurulmuş olup, anlaşmayı denetleyen herhangi bir somut ölçüt yoktur. Gerçi, kısmen de olsa, figürün bu yöndeki gereksinmeyi karşıladığı yolunda var olan yaygın inanç, hiçbir zaman gücünü yitirmemiştir. Nitekim, yaptığına tanık oluruz; ama onun resmi daima bunun ötesinde bir varoluş alanı arar kendine; başlangıçta her şey olan figür, giderek sentatsın

yitirmemiştir. Nitekim, yaptığına tanık oluruz; ama onun resmi daima bunun ötesinde bir varoluş alanı arar kendine; başlangıçta her şey olan figür, giderek sentatsın belirleyici niteliği karşısında, mutlak bir uyum arayışı içine girer onunla - en azından Günal'da figürle başlayan resmin figür ötesiyle sona erdiğini görürüz. Figüre gösterilen aşırı ilgi, bu sonun güvenceye alınmasıdır aslında; daha doğrusu figürde mükemmeliyet, ondan kurtulmasının en emin yoludur.

Günal için desende yetkinleşme istemi, figüre sadakat ilkesinden ziyade, figürü aşır, onu bilinç niteliğinin kayıtsız aracına çevirme amacı taşır- tıpkı, çevirmenle ilgili olarak, Michel Butor'un altını çizdiği gibi: "Büyük çevirmen icad edendir ve çevirdiği metne ne kadar sadık kalırsa o kadar büyük bir mucittir." Buna göre Günal'ın uzlaşmış göstergeye bağımlılığı (saygı) bir sonraki aşamada sanatçı sorumluluğuna ilişkin özgürlüğün teminatıdır- aralarında bulunduğu insanları yeniden yaratmanın önkoşulu, onların sureti üzerinde kurulun egemenliktir. Günal'ın resmi alışılmış meydan okuyan bir modelle, yetenekten çok kişiliğinin izini sürer; hatta resim adına ürettiği ne varsa tamamen bu şahsiyetin ürünüdür. "Ben uzun yıllar yeteneğimi, kişiliğimi sorguladığımda gördüm ki, akılcı yanım yapıcı yanım daha güçlü. Renkçi coşkulara açık değilim. En renkçi olmak istediğim zaman rengin kendiliğinden yapının arkasına itildiğini görüyordum. Bu nedenle deseni yapıcı, kurucu öge, renk'i de yardımcı öge olarak benimsedim." Neşat Günal her ne kadar resmin onun resimlerinde yapının arkasına itildiğini ve yardımcı öge olarak belirlediğini savunuyorsa da, Ergüven, Günal'ın bu tutumunun sebebini renge bu denli ihtiyatlı yaklaşımda renkle ilgili ciddi bir sorunun varlığına bağlar. Her tepki; geçmişin yanı sıra, şimdiki de kapsamına alan bir diyalogun (etkileşim) sonucudur çünkü. Nitekim yerine göre sembolik anlamlar yüklenen renk- Günal için yeşil, bağnazlığın sembolüdür-, bu konuda çarpıcı bir ipucudur. Renkle başlayıp daha sonra mekân üzerinde mizansene dek süren çeşitli görsel öğeler, daima bunu doğrulayan bir ilişkiler ağı içinde karşımıza çıkar; dolayısıyla denemenin ağırlıklı olduğu örnekte, bunlardan sadece birinde yalpalamak, kararsızlığın göstergesidir olsa olsa- hassas denge, organik bütünlüğün (dayanışma) sonucudur çünkü.

Çıplak'ı (1949) ele alalım, rengi sağlam bir desende kendi haline bırakan Günal, bu örnekte renkten yola çıkınca konstrüktif kaygı büsbütün ön plâna geçmiştir-geometrik altyapı, hem rengi taşıyan bir askı, hem de düzenlemeye ilişkin öğeyi tek başına belirleyen özerk bir yapıdadır.

ulaşma çabası da sonra o görüntünün çözümlenmesi bağlamında önemli bir çıkış noktasıdır.

Buna göre, Günal'da belli bir dizi oluşturan resimler arasında sorunun (1964), öncelikle sahnelenme işlemine tanıklık ettiğini görürüz. Yaşar Kemal'in Bebek adlı öyküsünden esinlenen Günal, gerçekte kendi geçmişiyle ilgili bir hesaplaşmaya çevirmiştir bunu, öyleki geriye hiç bir şey kalmamıştır neredeyse.

(1958) sıradan bir ayrıntı olarak karşılaştığımız oyuncak korkuluk, yıllar sonra 1980'lere damgasını vuran bir dizeye dönüşür. Günal'ın yaşamı boyunca bilinçaltında gizlediği korkuluk deneyimini, o güne kadar izlediği yoldan sapmadan, bir dizi olarak gerçekleştirmeye karar verir. Hepimizin her yerde gördüğü "Korkuluklar"ın Anadolu insanının ve benim çocukluk anılarımda başka bir yeri var. Rüzgarda çırpınan korkulukların altında yatarken korkuyu yenme çabasını yaşadım. "Korkuluklar" arasından geçen yıllar boyunca ressam olarak beni düşündürdü; önce etkili ve olağanüstü görüntüleri, sonra ilkel üretim biçimlerinin geçerli ortamda boy göstermeleri bakımından ilgimi çekti. Onları resimlerimin belirleyici ögesi yapmanın yollarını arayıp, bir başka ilişkide, bir başka ortama oturtarak korkunun ve baskının simgesi yaptım. Bu simgesel yaratıklar resminin gerçekçi içeriğinde daha gerilimli bir ortam yaratırken, Anadolu toprağının kıraç görüntüleri de bunların egemenliği altında daha dramatik bir görünüm aldı. Korkuluklar'ın bir başka anlamı daha vardır Günal için: Bu dizi aynı zamanda umutlar, düşler, korku ve baskılarla geçen uzun yıllarının resimsel hesaplaşmasıdır.

Bütün bunlar sonuçta yoruma açık yapısıyla bilinç niteliğinin sorgulandığı bir nesneye çevirir korkuluğu ,soyut ama fiilen aramızda. Bu olgunun gerçekliğe gölge düşürmeden, defarmosyonu kendiliğinden meşru kılması, söz konusu dizide alabildiğine geniş bir devinim özgürlüğü vermiştir Günal'a. Böylece, o güne kadar malzeme estetiğiyle daha çok tözdönüşümü temelinde yürüyen hesaplaşma, bu noktadan itibaren biçimi de usul usul kapsamına almaya başlamıştır doğal olarak.⁶⁶

Sanat eleştirmeni Ergüven, Neşet Günal'ın birçok eserini çözümlmek için sanatçının dışı vurumculuk anlayışını ve Türk resmi içindeki yerini evrensel açıdan ele alarak değerlendiriyor. Resimlerinde seçtiği konuyla bütünleştiği mekân, figür ve

⁶⁶ Mehmet Ergüven, Neşet Günal, Bilim Sanat Galerisi, İstanbul-1996, s. 10, 12, 16, 18, 24, 44, 166, 168.

olarak değerlendiriyor. Resimlerinde seçtiği konuyla bütünleştirdiği mekân, figür ve diğer tamamlayıcı öğelerle yorumladığı duyarlılığı, onun kendine özgü anlatım dilini ve sanatındaki çizgiyi ortaya koyuyor.

Temelde aynı düşüncenin farklı çözümlenmelerine tanık olduğumuz Mehmet Pesen'in arkadaşlarıyla kurdukları "10'lar grubu Bedri Rahmi Eyüboğlu atelyesinde başlattıkları etkinlikler sonucu, yöresel eğitimleri, kendine özgü bir tasarım gücüyle yorumlayan sanatçının 1970'lerde soyut Ekspresyonist anlayıştaki çalışmalarında, kırmızı, siyah, mavi renk düzenlemeleriyle, horozlar, Yunus Emre, İstanbul, Şile resimlerinde çağdaş bir yaklaşımın izleri görülmektedir.

3.3.2. Nuri İyem

"On'lar" grubu'nun üyelerinden Nuri İyem'in 1960'lardan sonra ortaya koyduğu (Bakınız: Resim 52-53) portrelerindeki sosyal ve psikolojik anlatımları, Nedim Günsür'ün "Gurbetçiler" dizisi, Cihat Burak'ın toplumcu dışavurumu Fikret Otyam'ın ve birçok sanatçının resimlerinin çıkış noktası aynı temele dayanarak farklı yorumlamalarla ele aldıklarını görürüz. Bu durumun daha sonra yetişen sanatçılar tarafından ise, Batı resim sanatının Ekspresyonist anlayışı doğrultusunda bir yol izlediklerini ve özellikle 1960'lardan sonra toplumun yapısında görülen çağdaşlık kavramını resimlerinde yansıtmaya çalıştılar.

3.4. FANTASTİK GERÇEKÇİ DIŞAVURUMCULAR

Ekspresyonist akımın, Batı kaynaklarına dayanması Türk Ekspresyonist sanatçılarının, bu akımı aşama aşama gerçekçi motifler çözümlyerek Türk resmi içerisinde bu olgunun çağdaş bir biçimleme düzeyine oluşmasına yardımcı olmuşlardır. Aslında 1940'lardan sonra Türk sanatçılarının Avrupa'ya gidip Batı sanatını daha yakından izlemeleri, incelemeleri özellikle Abidin Dino'nun (Bakınız: Resim 55) son dönem çalışmalarında biçimlerin simgelerle alegorik bir çizgiye ulaştığını görüyoruz. Yine aynı davranışın farklı boyutlarına Paris'e yerleşen Yüksel Arslan'ın resimlerinde rastladığımız üslup anlayışı "Türkiye'de eski hat, Karagöz ve Fatih Albümü'nde ki Mehmet Siyah Kalem imzalı resimlerinden esinlenerek, özgün bir çizgi üslubu

gittiği Paris'te bu tür çalışmaları birkaç yıl sürdürdükten sonra, ünlü psikologların ilgisini çeken Arture dizisi adını verdiği resimleri gerçekleştirmeye koyulmuştur. Bu arada Karl Marx'ın Kapital adlı kitabının bir çeşit illüstrasyonu olarak nitelenebilecek bir denemeye de girişmiştir. Yüksel Arslan'ın bir Marksist olmaktan çok, hem günün politika modasını yansıtan; hem de kıvrak çizgi fantazisine sadece bir vesile oluşturan bu tema karşısındaki tutumu gelip geçici olmuştur. Bu sanatçının daha sonra etkiler (influences) adını verdiği bir dizide, çizgi üslûbunun olanaklarını denediği ve hem kültürel hem de sosyal yaşantının karşılaştığı serüvenler ve izleri yansıtan temalara döndüğü görülür.⁶⁷

3.4.1. Utku Varlık

1970'ten sonra Paris'e yerleşerek sanat yaşamlarını orada sürdüren bir başka sanatçı ise Utku Varlık'tır. Sanatçının resimlerinde ki (Bakınız: Resim 54), gizem düşünsel yorum gücü simgelerle insan psikolojisinin gerçek yaşam içindeki sıkıntıları, hayalleri ve çaresizlikleri sonucu olgunlaşan bir ifade gücüyle yansıtılıyor. Sanatçıdaki bu biçimleme kaygılarını sanat eleştirmeni Kaya Özsezgin, bir iki yüzyıl geride kalmış simgeci (symboliste) eğilimlerin kökenini, günümüz insanının düşünsel dünyasının da kimi yönlerini içerebilen değerler buluyor ve bu değerleri çağdaş biçim olanaklarıyla bütünleştirmeye çalışıyor. Geçmişin simgeci ressamı için insan, yaşam, düş ve gerçeklik, bilinçaltı, özlemler ve kederler, Rönesans'tan beri etkinliğini sürdüren bir sanat oluşumunun son hakları hâlinde birbirine bağlanan, yumaklaşan bir dünya görüşünün temel ayrıntılarıydı. Oradan, insan varlığının evren ortasındaki bırakılmışlığına, doğa karşısındaki umutsuzluğa şiirsel bir dille yaklaşıyor, yarı melankolik, yarı düşsel, yarı gerçekçi bir evrenin kapılarını açıyordu. Söz gelişi Alman simgeci ve romantik ressamlarının ve bu arada özellikle Frederich'in vurguladığı insan yaşamına ilişkin anlam bağlantıları, bizi düşünle gerçeğin, olabilirle olmazlığın ara sınırına getirip bırakır. Olgunun gerisini düşünmek, resimle izleyici arasında duygu iletişiminin ölçüsüne bağlıdır. Müzelerde uzun süre kapalı kalan, değerleri üzerine pek de eğilmeyen simgeci ve romantik ressamların son yıllarda Batı sanatı dünyasının yeniden keşfedilen birer usta düzeyine yükselmeleri, herhalde bir rastlantı değil.

⁶⁷ Sezer Tansuğ, Çağdaş Türk Sanatı, Remzi Kitabevi, 1996, İstanbul, s. 257-258.

Günümüz insanı, o ustaların yapıtlarında geleceğinin karanlık ve tutanaksız dünyasının bir tür yorumunu görüyor olmalıdır. Tekniği ve bilimiyle koca bir uygarlığın, her şeye karşı geleceğe güvence yaratmaya oluşumunda, mutsuz tedirgin ve içine dönük bir insan simgesi...

Utku Varlık da resimlerinde bu insan simgesini kullanıyor, kullanmak istiyor gibidir. Gücünü daha çok bilinçaltı dünyasının karmaşık dünyasından alan ve içeriği anlamlar bütününde çözümlenebilen bir insan imgesidir Utku Varlık'ı ilgilendiren. Kimi zaman bir Rembrandt otoportresi olarak karışımıza çıkıyor. Bu imge kimi zaman bir Van Eyek figürü olarak, kimi zaman da ortaçağın isimsiz bir melek görüntüsü olarak.. Ne var ki, bir portre, bir figür, bir melek görüntüsü olarak kalmıyor, gerçeküstü öğelerle de çağdaş biçimde kaynaşarak düşsel bir fantazinin esnekliğine kavuşabiliyor. Utku Varlık'ın resimlerine gerçek kimliğini kazandıran, onları gözümüzde biçimsel bir yorum olanağına bağlayan da bu fantezi esnekliğinden başka bir şey değil. Onu bu bakımdan fantastik gerçekçi grubuna almak da mümkün. Gene de tüm fantezi olanakları arasından çıkıp somutlaşan insancıl bir duyarlılık, simgesel bir yorum var ki Utku Varlık'ın resimlerine geriye doğru araştırmacı bir nitelik sağlıyor. Simgeci bir duyarlılığı, çağdaş bir görselliğe bürünmüş biçimde görüyorsunuz. Onun resimlerinde etten, kemikten yaratılmış varlıklar, bir bulut hafifliğiyle salınıp duruyor, romantik akımın su perileri örneği düşsel dünyamıza sesleniyorlar. Gerçekliğin katı, acımasız çizgilerle vurgulandığı, sözlerin dikine dikine söylendiği bir dönemde Utku Varlık'ın bu düşsel evreni, birçoğumuza garip, kabul edilmez gibi görünebilir. Ama bilinçaltının tortulaşmış köşelerini kazıdıkça, bu evrene nice karşı konulmaz gerçekler çıkacaktır.⁶⁸

3.4.2. Avni Arbaş

Biraz daha eski kuşak üyeleri arasında Avni Arbaş ve Adnan Varınca'da (Bakınız: Resim 56) ise kendi prensipleri doğrultusunda tuval yüzeyinde figür ve hacim ilişkisi ön plânda tutularak, renkteki koyu yeşiller, kahverengi ve neftiler görüntüyle geleneksel bir çıkış noktasından çağdaş bir dışa vurumla anlam kazanıyor.

Fantastik gerçekçi grubu içinde, bilinçaltı niteliğinin görsel düşünce kalıplarını, yöresel figür biçimleriyle resimlerinde ustaca kullanan ve insan psikolojisini duyarlı bir

⁶⁸ Kaya Özsezgin, Milliyet Sanat Dergisi, 16 Ekim 1978, sayı: 293, s.26-27.

şiiresel yorumlama ve sanatıyla bir sanatçı kuşağına öncülük etmiştir. Bu bakımdan Türk resmindeki dışa vurumculuk anlayışına farklı bir boyut kazandıran Burhan Uygur'un resimlerindeki lirizmi, Ahmet Köksal, öteden beri (Bakınız: Resim 57-58) bilinçaltının karma dünyasından çağdaş insan tedirginliğine çelişkilerin, özlem ve çaresizliğine uzanan resimlerinde, taşıdığı derin duyarlılıkla anlatımcılığın dengeyle kaynaştığını biliriz bu genç sanatçıda. “Bodrum’da Sabah” “Sessiz”, “Bodrum’da—Sabah” suskunluğu içindeki doğa güzelliğini yansıtırken “Bilinmeyen Bodrum” da ince kollu, ince bacaklı raşitik çocukların dramını, “Şipşakçıya Poz Verenler”, “Makyaj Kit a Kat”, “Hizmetçi Kızın Rüyası” ve öteki resimlerinde çevresindeki tedirginliği insan çelişkilerine derin bir duyarlılıkla değiniyor. Devingenliğin deforme edilmiş figürlerin iletildiği bir iç yaşantı ve anlatım gücü beliriyor. Derin bir coşku ve kişisel duyarlılıkla çağdaş bir anlatımcılığın olanaklarını araştıran çalışmalarıyla Burhan Uygur, bugünkü resmimizin yerel olduğu kadar evrensel boyutlara açılan özgün ve ilginç bir yönünü oluşturmaktadır.⁶⁹ Burhan Uygur'un Paris'e gitmemiş olması sanatçıdaki etkili deformasyonla olgunlaşan dışa vurumculuk anlayışındaki yerel gözlemlerin kişisel resmi ve kendine özgü şiiresel lirizmin hakim olduğu figürleri, onu, Paris'e giden Gürkan Coşkun, Utku Varlık ve Yüksel Arslan'dan daha çok üne kavuşturuyordu. Bu konuda Sezer Tansuğ: “Kısa zamanda geniş bir ilgi çemberiyle kuşatılan Burhan Uygur'un resmiyle bağımsız bir geçim yolu bulduğu da unutulmamalı. 1975'ten sonra başlayan özel galeriler olayında bu sanatçının gene bağımsız tutumuyla ilginç bir rolü olduğuna değinmek gerekecektir.”⁷⁰

Bu sanatçı kuşağının öncülerinden Ergin İnan'ın (Bakınız: Resim 59) gizemsel-simgesel içerikle yoğrulmuş sanatsal dünya görüşünü günümüzde sergilediği resimlerinde görmek mümkündür. “Harvard Üniversitesi Hint ve İslam Kültürleri Profesörü Anne-Maria Schimmel'in yazdığı Mesnevi'nin esinlere dayanarak yedi özgün litoğrafi eşliğinde teknik ve malzeme deneyimlerin yeni bir yönde değerlendirildiği başka çalışmalardan oluşmakta. Mevlana'nın Mesnevi'si üzerinde çalışırken Ergin İnan, Mistizmin bir çağdaş resme kaynak oluşturacak motiflerini önceden tanımış ve uygulamış olmanın pratik kolaylığıyla kendine özgü ayrıntıcı işçiliğin labirentlerinde dolaşiyor. Çekirgelerden, böceklerden, kertenkelelerden, yarasalardan bir tabiat organizmaları taşıyan insan doğası ve anatomik yapısıyla özdeş noktalarını kurcalıyor,

⁶⁹ Ahmet Köksal, Milliyet Sanat Dergisi, 2 Kasım 1975, sayı: 159, s. 26-27.

⁷⁰ Sezer Tansuğ, Türk Resminde Yeni Dönem, Remzi Kitabevi, 1995-Istanbul, s. 110.

doğuşun ve yok oluşun arasındaki o hem kısa hem çok uzun mesafeyi, mutasavvıfların merceğiyle görmeye ve anlamaya çalışıyor. Kısaca mistik kökenli felsefenin kapısını yeniden aralıyor.⁷¹ Ergin İnan'ın diğer resimlerindeki düşünce akışındaki aynı gizemsel fikir, ancak teknikle değişik bir dokuyla farklı arayışlara giriyor. Tuval üzerine kolaj tekniğini kullanarak yerleştirmiş olduğu mat ve parlak kağıtlar üzerine kendi çizdiği desenlerle gizemsel bir etki yaratıyor. Ergin İnan bilinçaltı dünyasının yargılanmasını resimleri karşısında seyirciye bırakıyor. Ve kendisinin belirlemiş olduğu bu yolda ne yapabileceği konusunda "nereye varacağımı bilmiyorum, ama kendimi ayıklamaya çalışıyorum. Yazmasını bilmem, söylemesini beceremem. Bir sözün neyi anlattığını soran var mı? Asıl olan iki dudağın arasından çıkan söz olması. Peki, ya resimler neyi söyler? Resimler neyi anlatır, neyi çizer bunu bilmiyorum. Bildiğim tek şey var: Resimler hep sorarlar. Resimler, ressamın resim olmasıyla başlar.

Benim resmim yada düşüncem hep gönül olanı çizmektir- gönülde uyuyan, gönülde varolan insan gerçeği, kim ki gönlüne gider, orada ellerin dokunamadığı gözlerin göremediği resimleri görür, insanla kucaklaşır. Gözlerin en güzeli gönülde uyuyandır. İnsanla böceği, böcek insanı anlatırım. Sıçrayan çekirge ya da insan- onları çizerken hep kendi ürpertimi, kendi tedirginliğimi çiziyorum aslında. Sol elim boyalı rengarenk, sağ elim kalem tutar, çizer, resim yapar."⁷²

3.4.3. Alaettin Aksoy

Güzel Sanatlar Akademisi Bedri Rahmi Atölyesi'nde aldığı eğitimden sonra uzmanlık eğitimini 1972-1976 yıllarında Paris'te yapıyor. Aksoy, ilk resimlerinde 1960 kuşağının geçiş aşamasını oluşturan, sanat toplum ilişkisindeki değişim ve gelişime bağlı olarak çalışmalarını ortaya koymuştur. Sanatçıyı 1982-1983'te sergilediği resimlerinde bilinçaltı dünyasının yaşamı sorgulayan gizem dolu gizem-dolu fantastik figür düzenlemelerinin anlatımı güçlendirdiği görülmektedir. O, resimlerinde insanı belli bir zaman ve mekân içinde değil, daha çok bilinçaltı niteliğinin evrensel boyutlara varan psikolojik içeriğine bağlamıştı. Sanatçının figür düzenlemelerinde gerçeğin dışına çıkan oran orantı arasındaki dengenin, abartılı deformasyon yoğunluğu kazanması karmaşık bir yapı içerisinde algılanmaktadır. Sanatçının Rumeli Türküsü

⁷¹ Kaya Özsezgin, Milliyet Sanat Dergisi, sayı: 229, 1 Aralık 1989, s. 51.

⁷² Ergin İnan, Desen Dergisi, Mine Sanat Yay., 4 Aralık 1998-10 Ocak 1999, İstanbul, s. 1.

bunlara en güzel örnektir. Alaettin Aksoy'a göre "gerçek ve düş görsel fantazinin ön planda tutulması kurgulamalarda fantastik görünümlere ulaşır. Resimlerindeki insan (her ikisi de gerçek olan) "doğru olan" ile "saçma olan" ın arasındaki gerçeğin ikilemini yaşar."⁷³

3.4.4. Fatma Tülin Öztürk

Fatma Tülin Öztürk'ün (Bakınız: Resim 60) organik nesnelere üzerindeki imgelem dünyasının kendine özgü bir dışa vurumculuk anlayışı içinde yorumlanması dikkatleri toplamaktadır. Sanatçının çıkış noktası bitkisel nesnelere dir. Elma, turp, şalgam, soğan onun resimlerinde bir büyüteç altındaki görüntüsüyle inceleniyormuşcasına ele alınır. Daha sonra görsel bir yaklaşımla figürsel formlar oluşturulur. Ayrıntıya fazla önem vermesi bütünü algılamayı zorlaştırır.

3.4.5. Mehmet Güleriyüz

Bu sanatçılar arasında (Bakınız: Resim 61) deseni ön plana çıkaran Mehmet Güleriyüz'ün son dönem çalışmalarında polikrom (çok renkli), figüratif ve portre düzenlemelerinde, ilginç ve gerilim dolu bir dünyaya uzanmakta olduğunu gözlemek mümkün. Hatasız kompozisyon yüzeyindeki sınırlayan çizgi gücü, büyük bir heyecanla sizi resim içinde dolaştırıp duruyor. Figürlerdeki karmaşık ifade yöntemi ile bilinçaltı dünyasının çaresizliği sonucu olgunlaşan bunalımların dışa vurumu yansıtıyor. Sanatçının resimlerdeki figüratif yorumlamaları, insan yaşantısı içindeki sosyal ve psikolojik temeller üzerine kuruludur. Mehmet Güleriyüz'ün "Otobüs Biletçisi" "Çadır Tiyatrosu" ve yeni resimlerinin yer aldığı Nev'deki sergisinde sanatçının bugün gelmiş olduğu dışa vurumculuk anlayışını irdeleme fırsatı bulan Kaya Özsegin değerlendirmesinde, " Güleriyüz'de resim, bütün dönemlerini kapsayıcı bir duyarlılık birikiminin insan kavramı çerçevesinde biçimlenen göstergeleri olarak ele alınmış olduğunu bugüne kadar. O nedenle kurumsal- spekülâtif olmaktan çok, gözlemsel-saptayıcı nitelikler taşıyagelmıştır. İroni eleştiri içsel anlam yükü ve buna benzer değerler, Mehmet Güleriyüzün resmini belli bir noktadan almış bugünkü konuma getirmiştir. Değişim kabukta olmuş, süreklilik ise özdeki niteliğini her zaman korumuştur. Daha çok da bundan olacak onun eski dönem resimleriyle yenilerini

⁷³ Ahmet Köksal; Milliyet Sanat Dergisi, sayı: 327, 1 Ocak 1994, s. 46.

getirmiştir. Değişim kabukta olmuş, süreklilik ise özdeki niteliğini her zaman korumuştur. Daha çok da bundan olacak onun eski dönem resimleriyle yenilerini yanyana koyduğumuzda, teknik ve estetik düzeydeki katmanlaşma çabaları dikkatimizi sürekli olarak bir nokta üzerinde yoğunlaştırır. İnsan ve çerçevesi insan ve kendisi, insan ve karanlıkta kalmış bilinç ötesi özlemleri, tutkuları, yanlışları, korku ve tedirginlikleri...

Sheraton'un uzun merdivenlerle çıkılan ve üzeri, ışığı geçiren tam bir tonozla örtülü Atrium Salonu'nun duvarlarını çepeçevre kuşatan duvar resimlerinde Gülerüz'ün bir süredir ince bir ironi çerçevesinde geliştirdiği ve su imgesi dolayında çeşitlendirdiği "Karşı Rüzgâr" dizisinin çağdaşlık izlenimleri yer almakta. On büyük ve dört küçük resmin içeriğini oluşturan resimsel elemanların, balo salonu fuayesinden inişte merdivenleri takiben eğimli bir platform üzerinde aşağı doğru akarak en alttaki fiskiyeli mekâna doğru çıkarak, birleşen oluklu suyla oluşturduğu uyum, çalışmanın mimari atmosferle dolaylı bir ilişki düzeyinde gerçekleştirilmiş olduğu hakkında olumlu bir fikir vermektedir."⁷⁴

3.4.6. Nuri Abaç

Anadolu yaşamını (Bakınız: Resim 62) yalın bir ifadeyle biçimlendiren Nuri Abaç'ın dışavurumculuğu kendi ifadesiyle "Kara Tablolar"ın içeriğinde onun iç dünyasında oluşan bir kaos karanlığının gizleri saklanmaktadır. Yazıyla anlatılamayan bazı olguları evrensel dil olan resmin ortaya çıkarması gayet doğaldır.⁷⁵ Özer Kabaş'ta aynı yönelişin temsilcilerinden biridir. A.B:D'nin Yale Üniversitesi'nde sanat eğitimini tamamlayan sanatçının toplumsal eleştiri niteliğindeki figür eğilimlerinin ifadeci yaklaşımını, Mehmet Gülerüz ve Alaettin Aksoy'da görmek mümkündür.

3.4.7. Fikret Mualla

Çağdaş Türk resim sanatında (Bakınız: Resim 63-64) dışavurumculuk anlayışı ve Türk resmine getirmiş olduğu katıksız özgün ifade biçimleriyle ayrıcalıklı bir yere sahip olan Fikret Mualla, üç ayrı çalkantılı ülkede ve dört toplum içinde bireysel çatışma ve kargaşalar sonucu bunalıma giren sanatçı ikinci dünya savaşı yıllarında Paris'e giderek

⁷⁴ Kaya Özsezgin, Milliyet Sanat Dergisi, sayı: 290, 15 Haziran 1992, s. 8.

⁷⁵ Nuri Abaç, 1960-1970 dönemi, Şekerbank, Ömer Sunar Sanat Galerisi, 26 Mart 1993, Ankara, s. 1.

nedeni çizgisinden ayrılmamış olmasıdır. Sanatçının duyarlı bir kişilik anlayışının olması ve bu duyarlılıkla yaşaması resimlerdeki biçim ve renk uyumunu bütünleştirerek, bilinçaltı dünyasındaki yaşayamadığı mutluluğun arayışı ve özlemi, melankolik bir ifadeyle anlam kazanır. Alpay Kabacalı, “Fikret Mualla hem tam bir sanatçı “bohem” liğinin saltanatı üzerindedir; hemde bir resim işçisi... böylece geniş bireysellik çerçevesiyle ilerici yöntemlerin oluşturduğu Fikret Mualla resmi çıkar ortaya; Rengi, çizgisi, çoşkusu, hüznü, dengesizliklerinde kılıpayı dengesiyle...”

Hemingway, ölüm saplantısıyla dolu dizgin yaşama tutkusu arasında bir sanatçıydı ve tek bir temel konuyu, dengesiz toplum içinde bireyin dramını vermişti. Fikret Mualla ise çılginca kuşkularının pençesinden her sıyrılıştta denge arayan bir dengesizliğin resimsel uyumunu getirdi...

İşte bu özgün resim dünyasının renklenip biçimlenişine ışık tutma amacı güden bir yaşam öyküsü...”⁷⁶ yorumunda bulunur. Baltacıoğlu, Fikret Mualla'nın herkesi hayrete düşüren “yamultulmuş figürler”iyle ilgilenen birkaç kişiden biri olduğunu, ama bir gün “benim yerim Paris” diyerek 1948’te Doğu Ekspresine atlayarak gittiğini söyler.⁷⁷ Fikret Mualla'nın ruhsal iç serüvenlerle dolu yaşam öyküsüne bakanlar dramatik gerilimlerle yapılmış bir trajedi boşuna arıyorlar. Osmanlı geleneğinin yalın renk soyutlamasını, gündelik gözleme dayalı temalarını içine ustaca ve süratle yerleştirmeyi bilen Mualla, gerçekten mizahı ve bilgeliği yitirmeyen bir doğulu esrikliği içinde resimden resme gezinip duruyor. Bu hep başı dumanlı kloşların yaşam kavgası içinde bir benlik kargaşası ve karanlığı değil saf bir ruhun küskün ve barışık uçları var.⁷⁸

Yıllar akıp giderken Fikret Mualla resimle paranoia, alkol, “rezalet çıkarma” lar arasında “müstesna kaderi”nin düzenleyip önüne serdiği yolda ilerlemektedir... Sein nehrinin 1939’ dan beri yaşadığı “bohem” yakasından “burjuva” sağ yakasına taşınması “koruyucu meleği” Mademe Angles’le tanışmasıyla olağanlaşan belalardan en ağırı felç.

Yıl 1962... Nice yöresindeki Reillane kasabasını, madamın evine yerleşir burada her türlü gereksinimi karşılandığı için önceki yıllarına oranla tam bir konfor içinde yaşayan ama felçten büsbütün kurtulamamış olan, olanak buldukça da içkiye sarılmaktan geri kalmayan sanatçı 1967 Mayısında yolun sonuna gelir; yeniden paranoia'nın pençesindedir. Kimi zaman, gece yarları karakollara telefon ederek

⁷⁶ Alpay Kabacalı, Milliyet Sanat Dergisi, 4 Haziran 1976, sayı: 187, s. 10.

⁷⁷ Türkçaya Ataöv-Fikret Mualla; Yeni Adamdan Desenler, 1936-37, Kültür Bakanlığı Yay., 1447 Yayınlar Daire Başkanlığına Sanat-Plâstik Sanatlar Dizisi: 27-1, 199-Ankara.

⁷⁸ SezerTansuğ, Türk Resminde Yeni Dönem, Remzi Kitabevi, 1995, İstanbul, s. 45.

yardım istemektedir. Manosque hastanesine daha sonra da bir dinlenme evine yatırılır. 19 Temmuz gecesi uyur 20 Temmuz sabahı ölüsü bulunur.

Gençlik yıllarında tanıştığı Türk ressamı Hâle Asaf gibi kimsesizler mezarlığında toprağa verilir. Ancak ölümünden yedi yıl sonra Cumhurbaşkanı Korutürk'ün ilgisiyle kemikleri Türkiye'ye getirtilip sessiz sedasız Karaca Ahmet mezarlığına gömülür.

Abidin Dino, ölümünün hemen ardından diyor ki: "Ressamca konuşuyorum, Mualla en güçlümüz , en büyüğümüz, en pazarlıksız olanımız, en ressam olanımızdı. Dünyayı ve sıradan insanları sevmiştii, ekmeğini bir işçi gibi kazanmış kimseye boyun eğmemiştii. Onu iyi biliriz..."

Kaya Özsezgin, Fikret Muallâ'nın sanatını şöyle değerlendiriyor:

"Resim, onun için bir yaşama biçimi, yaşamın çirkinliklerini unutma yoludur. Çizgi ve rengin onun resimlerinde hiçbir zaman akademik vizyonlara bürünmemiş olmasının asıl nedeni budur. Bir yaşam adamıdır Fikret Muallâ; yaşamın kendisine öğrettiği gerçeklerden hareket eder daima. Batının bütün bir sanat merkezinde, Paris'te biçimlenen oluşan bir yaşamdır bu. Hep çevresindeki insanlara bakar. Onların davranışları, hareketleri karşısında yeterince duyarlıdır. Bu duyarlılık onda bohem çevre insanını, resmine temel figür yapma olanağını sağlamış ve Fikret Muallâ bu olanağı sonuna kadar kullanmasını bilmiştir. Desenlerden suluboya resimlere, en olağan eskizden en ayrıntılı gibi görünen kompozisyonlara varıncaya kadar birtakım yüzleri, birtakım figürlerin oluşturduğu coşkulu dünyayı konu almıştır.(...)"

"Bir etki adamı değildir Fikret Muallâ sevme ve yakınlaşma adamıdır. Etkilenmeye, ne zamanı ne de bohem yaşamı uygundur.(...)Yağlıboyadan çok desene önem ve guaj tekniğine kendi kişiliğini daha yatkın bulması, bir içki karşılığı bu tür resimleri kısa sürede boyayıp, elit çevrelerden çok ayaktakımı arasında resimlerine konu bulması, sanat üzerine tartışmadan ve kuramdan kaçınması ondaki içten gelme nitelikleri ortaya sermektedir."⁷⁹

⁷⁹ Alpay Kabacalı, Milliyet Sanat Dergisi, Yeni Dizi, 1 Şubat 1980, s. 49.

3.5. TÜRK RESMİNDE YÖRESEL ÖZGÜN DİŞA VURUMCULAR

Cumhuriyet Dönemi Türk Resim Sanatında yerel, yöresel özgünleşme çabalarının özellikle 1940'lerden sonra Ekspresyon anlayışa yönelen sanatçıların en çok üzerinde durdukları konu; Türk sanatının geleceği için, sosyal-kültürel sorunların irdelenmesi ve çözüm yolları bularak, ulusal bilincinin olgunlaşmasını sağlamak olmuştur. Çağdaş anlamda ulusal bir senteze ulaşmak sadece Ekspresyonist sanatçıların katkılarıyla değil her alanda olduğu gibi şair, yazar ve düşünürlerin görüşleriyle de bu ortam hazırlanmıştır. Böyle bir ortamın hazırlanmasındaki düşüncelerini Ferit Edgü şöyle ifade ediyor: "Ozanlar vardır; Neruda gibi Mayakovski gibi bağırarak söylerler şiirlerini. Çünkü tüm insanlar duysun isterler seslerini. Ozanlar vardır; Eluard gibi, Lonca gibi, Orhan Veli gibi seslerini yükseltmeden söylerler şiirlerini, belki yavaş sesle de söylediklerinin duyulacağına, anlaşılacağına inandıklarından ozanlar vardır; tekilin sesini ararlar. Günümüzün büyük karmaşasında toplumun, birbirinin benzeri, eşi, tıpkısı bireylerden oluşmadığını, oluşmaması gerektiğini göstermek ister gibidirler. Gerçeğin yalnız görülen, yalnız algılanan gerçek olmadığına inanmışlardır."⁸⁰ Ekspresyonist eğilime yönelen sanatçılarda da durum aynıdır. Bu sanatçıların resimlerindeki kültür ve sanatın geleneksel niteliklerinden yola çıkarak onu kendi çizgileriyle renk ve biçimleriyle ifade ederler. Dışa vurumculuk anlayışının resim yüzeyinde biçim, çizgi, renk ve anlatım gücünün ulaştığı soyutlama eğilimleri çağdaş bir düzeye ulaştıkça, geleneksel sanatlara olan ilgi çoğalmıştır. Bu durum karşısında halk sanatlarının kilimler, yazmalar vb. motiflerinden başlayarak iki boyutlu resimleri incelemeye başladılar. Kendilerine kaynak oluşturdukları bu yapıtlardan hareket ederek, Batıdan öğrendikleriyle hem yerel hem de özgün değerleri yorumlamaya çalıştılar. Ancak Türk sanatçılarının çağdaşlaşma yolunda vermiş oldukları çabalar sonucu Batı ülkelerine götürülen eserler, sanatçılar ve aydınlar tarafından ilgi görmeyince her alanda olduğu gibi dışa vurumcu çalışan ressamlardaki yönelimler genelde kendine özgün kişilikçi bir sanat anlayışı bilinciyle hareket etmeye başladılar. Bu bağlamda Türk Ekspresyonist sanatçılarının kalıcı olabilmek için Batıyı taklit etmek yerine, geleneksel sanatımızla sağlıklı ilişkiler kurarak almış oldukları biçim ve motifleri özünden koparmadan

⁸⁰ Ferit Edgü, Milliyet Sanat Dergisi, 10 Temmuz 1978, sayı: 285, s. 18.

kendilerine özgü bir yorumlamayla çağdaş sanat kişiliklerini geliştiriyorlar. Ekspresyonist akıma yönelen sanatçıların yoğun bir ilgiyle bilinçlenme temellerini Türk resminde 1940'larda toplumda yaşanan sosyal ve kültürel biçimlerinin bir yansıması olarak değerlendirmek gerekir.

Türk resminin iki temel sorunu olan “Özgünlük” ve “Yöresellik”. Bu kavramlar Türk resmine özgü anlayışların ortaya çıkmasında büyük rol oynamış olmaları sanatçıların dışa vurumculuk anlayışlarının gelişmesinde de büyük etkileri olmuştur. Yerellik, resimlerdeki gördüğümüz bizim insanımızı ve bizim doğamızı hatırlatan konulardan farklı bir duyarlılık ister. Tabii ki bu görüntünün varlığıyla insanlık değerlerini kalıcı kılan dışa vurumculuk eğilimleriyle yapılan resimlerin yerelliğinden söz edilebilir. “Sanat önce yereseldir diyor Elif Naci. İtiraf ederim ki; kendimizi küçümseyerek körü körüne bir Batı hayranlığına saplandığımız günlerden beri huzursuzluk içinde ömür sürmekteyim. Yaşamın kazandırdığı tecrübeleri, inançları, sanatın hangi yollardan geçerek nerelere ulaşması gerektiği üzerine düşüncelerimi şimdiye kadar tekrarlayıp durmuşumdur. Haykırdım, bağırdım. Düşüncelerimden kuşku duyduğum günler de oldu. Ama bana kimse inandırıcı bir şey söylemedi. Tam tersine!

Bir insan doğduğu günden beri, göbeğini kesen ebeden, memesini emdiği anasından başlayarak, gördüğü, işittiği, elinin dokunduğu, uzandığı her şeyden bir şeyler alacak, bir şeyler öğrenecektir. Ve hiç kuşkusuz, sanat eğitimini kendinden önce gelmiş kuşakların bıraktıkları sanat yapıtlarından alacaktır. İstese de istemese de. Türkiye’de doğan bir kişi ise, evinde, okulunda, köyünde, kentinde gördüğü sanat ürünleriyle beslenecektir. Camilere, saraylara, çinilere, yazılara, halı ve tezhiplere baktıkça onlara hayranlık duyacaktır. Bu ilk sanat alışverişidir insan yavrusu için. Bu yavru gün geçtikçe, onlarla iyice içli dışlı oldukça ve ilerde uğraşlarına yeni çeşniler katmak isterken mutlaka bu ilk etkinin izlerinden, izlenimlerinden yararlanacaktır. Bundan kurtuluş yoktur. Çünkü benliğini bunlarla yoğurmuş bunlarla oluşturmuştur. Ama bütün bu güzelliklere gözlerini kapayacak, bunları görmezlikten gelecek ve mutlaka putlaştırdığı Batıya tapacaksa, o başka. Bunun içindir ki, “Türk resmi, Alpler’in ötesinden değil; Toroslar’ın eteğinden doğacaktır.” Bu benim yasamdır. Eğer o genç sanatçı, Loth’un atelyesinde yetişmişse, onun etkisi altında kalmış ve kendini bu etkenden kurtaramamışsa, rahatça ve hiç çekinmeksizin, “Sen hocanın gölgesi ve kopyasısın demişimdir de. “Evet sanat yöreseldir.”

Yunus Emre için Mevlânâ demiş ki:

“Tasavvufun hangi mertebesine yükseldimse, karşımda Yunus’u gördüm..”

Sabahattin Eyüboğlu der ki: “Doğu ile Batı arasında, kat kat medeniyetler üstünde değişik, renk renk kaynaklar, açılmamış yapraklar ortasında oturuyoruz. Bizim topraklarımızda, insanlarımız bin yıldır hep hor görülmüştür, hoyratça sürülmüştür. Hiçbir devirde sürekli bir yaşama sevinci, çalışma güvenliği tatmamışız.”

Kardeşi Bedri Rahmi Eyüboğlu da şöyle diyor: “Bu kadar süredir yüreğimi ağzıma fırlatan sanat eserlerinden hangisini bir parça kurcalasam, altında ya bir kilim çıktı ya bir yazma. Yahut bir köy türküsü, bilemedin bir Türk çinisi.”

Yılların eskitemediği Baltacıoğlu da “Türke Doğru” eserinde şöyle der: “Milliyetin kafalarda kolayca birleşmeyeceği bir kavram varsa o da resimdir. Avrupa tekniği, Avrupalı ressam kişileri sözden çok büyüye benzer. Ne zaman kullanılırsa hemen büyüleniyoruz. Gerçek nedir? Avrupa resmi yok, Avrupalı milletlerin resimleri var. Avrupalı milletlerin Avrupalı eserleri hep kendilerine göre millîdir. Tabiat ise her millet için birdir. Öyle ise resim sanatı nasıl millî olabilir? Bu şaşırtıcı soruya verilebilecek cevap şudur; sanat objede değil, objenin tasvirinde subjededir. Bu tasvir çeşnisi de millettten millete mutlaka değişir. Milletler istedikleri kadar aynı tabiatı tasvir etsinler, değil mi ki tasvir tarzları başkadır, öyleyse resimleri kendilerine göre millî olacaktır.”⁸¹ Elif Naci kendisiyle aynı düşünceleri paylaştığına inandığı bazı düşünürlerin sözlerine de yer vererek bu konudaki düşüncelerini pekiştiriyor. Ve “yerelliğin” öz’e bağlı kalarak sosyal ve toplumsal şartlara göre yorumlanması gerektiğini belirtiyor. Türk sanatçılarının tasvir tarzlarının, kendi duyarlılık birikimleriyle, kişilik içeren yerel ve özgün değerlere kalıcı ürünler verilebileceğini belirtiyor.

İnsanlar ve toplumlar tarihsel gelişme süreci içinde hep özgür yaşama ve düşünme amacıyla mücadele etmişlerdir. Bu durum sanatta da aynıdır. Ancak sanat ve sanatçının sanıldığı kadar özgür olduğunu da söylemek oldukça zordur. Özellikle dışı vurumcu Türk sanatçılarının eğilimleri, duyguları, bilinçlerini yönlendiren tutkuları, somut düşünceleri aracılığıyla kalıcı ve yaratıcı eserler üretebilmeleri mümkündür.

⁸¹ Elif Naci, Anılar ve Söyleşiler, Milliyet Sanat Dergisi, 30 Mayıs 1975, sayı: 134, s. 30.

“Bir sanat yapıtında öznel ve psikolojik durumlar sanatçıya, toplumsal durumlar dış dünyaya aittir. Sanatçı da kendi özgürlüğünü tanıyarak bir başkasının özgürlüğüne başvuran adamdır.”⁸²

Türk resminin, eğilimlerinin ve anlayışlarının gelişmesinde olduğu gibi, Ekspresyonist akımın özgürce yorumlanmasında da, Batı sanatının uygulanması yapılmaya başlanmıştır. Bir türlü kıramadığımız ve kopamadığımız Batı sanatının etkisinden kurtulduğumuz söylenemez. Batıdan öğrendiklerimizi teknik ve biçim olarak ya aynen ya da kendi öz biçimlerimize yerel konularımıza kılıf yaparak bu tekrarı yaşamaktayız. Tabii ki son yıllarda yavaş yavaş kişisel yorum gücünün, bilinç niteliğini özgürce kullanmaya başlaması, kendi dünya görüşümüze, insan ve çevre şartlarımıza uygunluk göstermeye başlamıştır.

Ekspresyonist akıma yönelmiş Türk sanatçıların yapıtlarında çok net olmasa da, kişisel duygularımızı yansıtan yöresel ya da ulusal özelliklerin yoğun bir dışavurumla ifade kazandığını görmekteyiz. Sanatçının kişiselliğe ulaşan resim kurgusunun onun özgün ve evrensel bir yapıt ortaya koymasının temel taşı olduğunu kabul etmek gerekir. Türk Ekspresyonist sanatçıları 1940’lardan sonra, görsel algıları etkileyen kişiliğin ve özgünlüğün çözümümüyle daha insancıl değerlere yönelmişlerdir. Bir geçiş aşaması oluşturan bu sanatçıların, Türk resminde Ekspresyonist eğilimlerin gelişmesi ve genç sanatçıların bugünkü aşamaya ulaşmasında büyük katkıları olmuştur. Bu bağlamda Batı sanatına olan hayranlığın artık gereksizliğinin farkına vararak, kendi tarihsel gelişimimiz sürecinde bir iletişim kurarak bilinçaltı dünyamızı dolduran birikimlerin yorum aracılığıyla görsel dışavurumu gerçekleştirilmeye başlanmıştır.

⁸² Ayla Ersoy, Sanat Kavramlarına Giriş, Yorum Sanat Yay., Baskı tarihi-1995, İstanbul, s. 66.

3.6. 1940 SONRASI TÜRK RESMİNDE EKSPRESYONİST SANATÇILAR

Batı etkisinde Türk resim sanatının gelişim aşamaları, on sekizinci yüzyılın ikinci yarısından sonra, ağır bir gelişme göstererek Batıya yönelmiş ve bu gelişim Cumhuriyet döneminden bu yana belli bir düzeye ulaşmıştır. Bu gelişimin Türkiye açısından ele alındığı zaman, toplumsal ve kültürel kurumların Batılılaşma süreci uzun bir geçmişe dayanmaktadır. Türk resminde Ekspresyonist anlayışın 1940'lardan sonra yoğunluk kazanmaya başlaması yeni bir dönemin başlangıcı olarak kabul edilebilir. Ancak dışa vurumculuk anlayışının gelişimi ani bir giriş değildir. Osmanlı Türkiye'sinde Batı anlayışına dönük resim sanatının biçimlenmesinde, her alanda uygulanan kültür modelleri ve değer yargıları bakımından daha önceki dönemlerle sıkı sıkıya birbirine bağlıdır. Cumhuriyetle birlikte Batı kültür ideolojisinin yerini, yavaş yavaş Türk kültür düşünce sisteminin almaya başlaması Adnan Binyazar'ın ifadesiyle "Türklerin tarih boyunca yarattıkları düşünsel, sanatsal ürünlerin tümünü bu kavram içinde düşünebiliriz." Başka bir deyişle "Türk kültürü", Türkler'in üretim biçimlerini belirleyen tüm olayları, girişimleri, yaratımları da kapsar. "Türkiye kültürü" ise, siyasal-tarihsel bir anlamı yapısına sindirmiş gibi görünüyor. Ben, "Türkiye kültürü" kavramlarından, "Türkiye'de yaşamış, tarih yapmış bütün ulusların kültürü" kavramını da çıkarıyorum. Bu işin tarihsel yönü "Bugünkü siyasal sınırlarımız içinde barınmakta olan kültür birikimleri" işin siyasal yönünü belirler, sanırım. Türkiye'de yaşamış toplumların doğayı değiştirip biçimleme yolundaki tüm çabalarını ve bundan aldıkları sonucu da bu kavramın dışında düşünemeyiz. Bu sınırlamanın ışığında, Doğu, dolayısıyla İslâm kültürüyle belirleyen karşılaşması sonucu doğan "değişkenlik" ve "etkileşim"i de Türkiye kültürü kavramının bir açıklaması sayabiliriz."⁸³ Türkiye gibi gelişmekte olan bir ülkenin, kültür ve sanat kurumlarının, Batı kültürü ile bir kaynaşma sürecine girmiş olması bu şartlar doğrultusunda gelişecektir.

Bu durum sonucu daha gerçekçi yaklaşımlarla 1940'lara doğru adımlar atılmıştır. Cumhuriyet ile birlikte hedeflenen amaç, sanatçının kendini özgün bir ifadeyle ortaya koymasında ve çağı yakalamasında, Batıyı örnek alması oldukça gereklidir. 1930'lardan sonra bu yönetim biçimiyle, Türk Ekspresyonist Sanatçıları daha bilinçli

⁸³ Adnan Binyazar, Kültür Sorunu Soruşturması, Milliyet Sanat Dergisi, 9 Ocak 1976, sayı: 166, s. 3.

hareket etmeğe başlamışlardır. Sanatçı artık mantıklı bir yaklaşımla bir yandan Batı sanatıyla ilişki kuruyor, bir yandan da kendi bilinçaltı dünyasıyla, insanlara ve dünyaya daha geniş bir perspektif açısıyla bakarak sanat üretimini evrensel boyutlara taşıyordu. 1940'lardan sonra, toplumun sosyal ve kültürel değişimi çerçevesinde, Dışa vurumculuk anlayışının görsel sanat biçimleri yavaş yavaş çağdaş bir düzeye ulaşarak bilinç niteliğinde yenileşme çabalarına girmiştir. 1970'lere doğru bu durum sanatçılar tarafından daha da büyük bir ilgiyle benimsenmiştir.

Türk resim sanatında, "Müstakiller" ve "D" Grubu'nun Ekspresyonizm akımı etkisinde vermiş oldukları yenileşme çabalarının 1940'lara kadar etkin olduğu bu dönem, Zeki Kocamemi ve Ali Avni Çelebi'nin Münih'ten yurda döndüklerinde uygulamaya başladıkları hacim ve boşluk etkisini ön plâna çıkaran inşacı ve dışa vurumcu eğilimlerin ve yönelimlerin genç kuşak sanatçıları tarafından desteklenmesi, izlenimci akıma bir tepki bir karşı çıkışın ifadesiydi. İzlenimci sanatçıların bir türlü kabul edemedikleri bu durum sanat ortamına renk, çizgi, biçim ve konu açısından çok farklı yorumlar getirmişti. Türk sanatçılarının Ekspresyonist akıma yönelmesi bilinçaltı dünyasının oluşum ve birikimlerine ifade imkânı sağlamıştı. Özellikle İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Avrupa ülkelerinde yaşanan ekonomik krizler, psikolojik ve sosyal denge bozuklukları, sanatçıların geçmişi yargılamaları yeni gelişmelere neden olmuştu ve sanatın toplum üzerindeki etkisini gündeme getirdi.

İkinci Dünya Savaşı'na Türkiye'nin girmemiş olmasına rağmen yine de olumsuz yönden etkilenmiştir. Bu dönem içindeki kültür politikası, Türk resim sanatının kapalı bir dönem yaşamasının ve Türk sanatçılarının belli şartlarla Anadolu illerine dağılmalarının sebebidir. Cumhuriyet hükûmetinin sanatçıyı yönlendirmedeki politikası çevre şartları içinde yöresel ve geleneksel yaşam biçimlerini yansıtan konular ağırlık kazanıyordu. Ancak Tanzimat'tan bu yana süregelen kültür tartışmaları içinde sanatımızın yerel kültür özelliklerinden ve duyarlılıklarından vazgeçeceği ama bu özellikleri çağdaş kültür kavramları ve teknoloji ile bütünleştirmenin gerekli olduğu savının ağır bastığıdır. Durumu böyle bakınca sanatı değerlendirmek için kullandığımız değer ölçütlerini Türkiye ve uluslar arası olmak üzere iki ayrı platformda uygulamak zorunluluğu doğuyor. Türk sanatı özgün ve evrensel sentezlere varmadan önce vazgeçilmez teknik ve bilinç aşamalarından geçmek zorundadır. Bu aşamalarda başarı gösteren bir sanat ürünü bizim tarihimiz için çok önemli olan bazı temel taşlarını bunlar

uluslar arası düzeyde ancak sosyolojik bir değer taşıyacaktır. Türk sanatı her anlamda bize özgün bir dünya görüşü ve felsefe ile besleninceye kadar (ki bu durum şu anda yoktur) esinlendiği Batı etkilerinin felsefi temellerine yabancı olduğu için zayıf ve ikinci kalite kalmak zorundadır. Bu aşamada inanıyorum ki en sağlıklı değerlendirme yöntemi sanat aşamalarımızı bireysel ve toplumsal bilincimize getirdikleri katkılar boyutunda değerlendirmektir. Bu anlayış doğrultusunda yeni kavramın sanat tarihimizde bilinçlenme kavramı ile eşanlamlı olduğu söylenebilir.

Türk resminin tarihine bakarsak Osman Hamdi Bey ve çevresinin Naturalizmi; Çallı, Hikmet Onat, Nazmi Ziya ve çevresinin Emresyonizmi; Zeki Kocamemi, Ali Çelebi'nin Müstakiller Grubu içinde konstruktivizmi; Nurullah Berk ve Cemal Tollu'nun D Grubu içinde kübizmi Türkiye'ye getirdiklerini görürüz. Bu akımların kültüre her anlamda yabancı olduğunu sanat eserlerinin ise özenti ve taklit olmaktan başka bir özelliği olmadığını söyleyebiliriz. Söyleyenler de vardı. D Grubu'nu taklitçilerle suçladıkları gibi bu grubun kübist atılımları ile alay edenler de oldu.

Kuşkusuz bu saldırılar bir ölçüde doğrudur. Çallı Nazmi Ziya ve Hikmet Onat ve Nazmi Ziya'nın Pissaro, Monet veya Renoir'ı yönlendiren bilgiyle donanmış oldukları söylenemez. Varsa bile bu bilgiyi resimlerine aktaramadıkları açıktır. Ne var ki bu kuşağın başarısı bu noktadan ölçülmemelidir. Emresyonizm ya da izlenimcilik diye adlandırdığımız akım başka bir platformda Türk resminin gelişimi için vazgeçilmez bazı temel taşlarını oluşturdu. Batılı Emresyonistler Doğa ışığını oluşturan elemanları renk diline çevirerek bilimselleşirken, bizde Emresyonizm doğa gözlemciliğine hiç açık olmayan kültürümüzün doğaya açılması ve gözlemciliği yöntem olarak benimsenmesi demek oldu. Bu olgu Türk kültüründe davranışsal bir yeniliktir. Sonuç olarak Nazmi Ziya bir Pissaro'dan ya da Monet'ten akımın kuralları açısından farklıydı ve başarısızdı. Ama başka bir anlamda: 1) İslâm-Türk kültürünün doğa ile ilişkileri, 2) Sanatçıya tanıdığı bireysel ifade olanakları açısından önemli bir adımdı ve çabanın içtenliği açısından özgündü.

Emresyonizmi izleyen müstakiller ve D Grubu sanatçıları ile Türkiye'ye gelen konstruktivist ve kübist etkiler daha önceki davranışsal yenilenmeye bir ikincisini kattılar. Kübizmin kavramsal ve kültürel temelini yabancı olan Türk sanatçısı bu akımı da yerleştirdi. Bizde kübizm tüm diğer anlatımlardan soyutlanarak tek boyutlu bir akılcılığa indirildi diyebiliriz. Ve yine sanat ürünleri kübizmin özgün kuralları

yanında zayıf ve başarısız kaldılar. Ne var ki sanatın akılcı ve zihinsel yanına bu hareket davranışsal bir yenilenmeye yönelttiği için sanat tarihimizde özel ve yerel bir anlam kazandı. Emresyonizm resmimize duygusal yorumu getirerek bireye ifade olanakları vermişken kübizm ile akılcılık çizgisinde yürüyen sanatçı bu kez zihinsel yorumu araştırdı. Resim kültürümüzde bireyci davranışına gelişmesi yani ressamın kendisiyle bilinçli ve akılcı diyaloga girmesi kübizmi ve konstruktivizmi taklit etmekle başlayan ressamlarımızın gelişim sürecinde izlenebilir. Özellikle Nurullah Berk ve Sabri Berkel bu aşamanın dev örneklerini oluştururlar.

Türk sanatçısı ithal malı sanat kavramlarını yerelleştirmekten nasıl bir başarı bekleyebilir. Batı değerlerinin dünyada yaygın ve bastırıcı olduğu bu tarihsel evrede iki ana koşuldandır birinin gerçekleşmesini gerektiriyor: 1) sanat dilinden biçim, kavram veya teknikte yeni bir adım atmak; 2) Çağdaş sanat kavramları ile bölgesel, yöresel özellikleri birleştirerek yeni bir sentez oluşturmak. Yerel kültürün özelliklerinden yararlanarak yeni imge ve simgelerin oluşması evrensel sanata yeni bir duyarlılık yeni bir bakış açısı katabilir. Bu gün dünyada etkin olan sanat çevrelerinde ikinci koşul daha yandaş toplanmış durumdadır. Ülkelerin yerel kültür özellikleri dikkati çekmekte, ulusal kültür sorunu gündeme getirilmekte, hatta eleştirmenler Los Angeles/ New York/ Chikago veya Berlin Hamburg / Köln ayrımları bile önemsemekteler.

Berkel'in soyut dönemine, Berk'in Ütü Yapan Kadın (1950) Nargile İçen Adam (1958), Dikenler gibi yapıtlarına iyice bakalım. Bu sanatçıların özgün ve evrensel noktaya Batılı bir çok akımları taklit ettikleri ve bilinçli bir kişilik hesaplaşmasından sonra vardıklarını unutmamalıyız. Bu da yılların işidir. Bireysel ve toplumsal bilinçlenmenin hız kazanmak ve teknik bilginin gelişmesiyle özgün sanatçı kişiliklerin olgunlaşması için gereken süreç de kısılacaktır.⁸⁴

Türk resminde 1930'lardan sonra "D" Grubunun kuruluşuyla başlayan dışa vurumculuk denemeleri, 1950'lerde akademikleşme çabalarına girerek 1950'lerden sonra yetişen genç kuşak sanatçıları, dışa vurumcu eğilimlerini ifadecilik doğrultusunda daha verimli bir düzeye getirmiştir. İpek Aksüğü'ün belirttiği gibi batı kavramlarının basit bir kopyacılık olarak gelişmesinin nedeni toplumumuzun bu kavramlara fazlasıyla yabancı olmasıdır. Zamanla bu kavramlar yerleşerek plâstik değerler yerine davranışsal değerler yaratmayı başarmışlardır. Türk sanatçısı empresyonizm ile doğa gözlemciliğini

⁸⁴ İpek Akstüyür, Türk Resminde Yeni Eğilimler ve Yeni Eğilimler Sengisi, Milliyet Sanat Dergisi, Yeni Dizi: 83, 1 Kasım 1983, s. 33-34.

empresyonizm ile doğa gözlemciliğini ve duygusal bireyselliği konstruktivizm ve kubizim ile zihinsel araştırmayı ve akılcı bireyselliği tanıdı. Türk resmi 1950 ve 60'lı yıllarda soyut dışavurumculuk hareketinin bireysel duygusallığı yanında ilk kez toplum bilincinin izlerini öne sürer. Yeniler Grubu, daha sonra Neşet Günal'ın sanatçı kişiliğini de gösterdi. Günal'da toplum bilinci salt siyasi içerik sınırlanmışken, Onun öğrencileri (M.Güleryüz, N. Erdok, A. Aksoy, U. Varlık ve Koment) 1970'lerden bu yana içeriği bireysel ve psikolojik düzeyde bir eleştiriye dönüştüren duygusallıkla zenginleştirdiler.⁸⁵

Batılı ustaların etkisinde kalan Türk Ekspresyonist sanatçılar 1950'lerden sonra bu etkiyle beraber özgün kişiliklerini bulma yoluna girmişlerdir. Batı ekspresyonizminin teknik ve üslûp özelliklerini Türk ekspresyonizmine aktarma çabaları tartışılmaya başlamıştır. Bazı sanatçılar kişiliklerinin oluşmasında bu yöntemlerin yararlı olacağını ileri sürerken, bazıları da sanat biçimlerinin yaratılmasında Batı Ekspresyonizm'inin özellikleri dikkate alınmalıydı. Ancak bu özellikleri olduğu gibi uygulamak kendi tarihimizi unutmak demektir. Bu ikilem Türk Ekspresyonist sanatçısını farklı arayışlar içine sokmuştu.

3.6.1. Avni Arbaş

Eğitim yapmak için Batı'ya gönderilen Türk Sanatçıları'nın bir kısmı öğrendikleri birikimlerle geriye dönerken bir kısmı da o ortamda kalmayı daha uygun bulmuş. Sonuç ne olursa olsun özgün bir sanat kişiliğinin oluşması Türkiye ile Batı Ekspresyonizmi arasındaki fark sanatçının kendi öz duyarlılığında yatmaktaydı. Bu duyarlılığı Paris'teki güç yaşam şartları içinde sürdürmeyi başaran Avni Arbaş sanat eğitimini Leopold-Levy'in atelyesinde tamamlamıştır. Murat Ural, Avni Arbaş'a ilişkin yorumlarında, günün moda akımlarının dışında kendine özgü bir beğeni ya da bakışa sahip olması, doğadan ve yaşamdan etkilenmesi, gözlemlerini ve duygularını kendine özgü bir resim diline dönüştürerek aktarabilmesi gibi özellikleri üzerinde durulur, (Bakınız: Resim 65-66). Avni Arbaş'ın özgün kişiliğinde bir bakıma gelenekle gelecek arasında sıkışan 20. yüzyıl toplumlarının ve sanat dünyasının belli başlı sorunlarına da işaret etmektedir. Bu sorunlar, kavramsal düzeyde, gelenekçilikle – yenilikçilik, yöresellik- ulusallık,

⁸⁵ İpek Aksütyr, Türk Resminde Yeni Eğilimler ve Yeni Eğilimler Sengisi, Milliyet Sanat Dergisi, Yeni Dizi: 83, 1 Kasım 1983, s. 35.

genelleştirilebilir. Türkiye için özellikle resim sanatı açısından bu sorunların düğümlendiği kritik ve belirleyici nokta Doğu ve Batı ilişkileridir.

Avni Arbaş için Paris o dönemde pek çok sanatçının gitmek için can attığı bir Lhote Dufy ya da Leger atölyesi anlamına gelmiyordu. Paris müzeleriyle, galerileriyle, sergileriyle, sanatçılarıyla ve yaşamıyla bir kültürdü. O Paris'te bunları yaşamak ve görmek istiyordu. Paris'e gidince de yine alışılanın tersine hiçbir atölyeye devam etmemiştir.

Avni Arbaş'ın resimleri bilinen resim dünyasının ötesinde bambaşka resimler değildir. Arbaş yepyeni bir dünya yaratıp orada kimsenin bilmediği ve anlamadığı bir dil bulmak değil, bilinen dünyanın bilinen kuraları içinde kendi dilini konuşmak istemektedir. Hep figüratif alanda kalmıştır. Resmi kendi ifadesiyle "hayata sıkı sıkıya bağlıdır." Her şey onun için resim konusu olabilir. Yeter ki içinde ressamca bir duygusallık yaratsın.

Ancak sanatçı için "kendi dilinde konuşmak", hiçbir zaman mahalli veya ulusal sınırlar içinde kalmak anlamını da taşımaz. Hatta bu sınırlar sanatçının kendi resmine ulaşmasını, kendi dilini konuşmasını engelleyebilir. Arbaş'a göre, "Herkes kendi kültür ortamının resmini yapar. Eğer sen kendi kültür ortamını iyi hazmetmişsen yapacağın çalışma sonunda o etki ortaya çıkacaktır. Ama kalkıp bir motifi kopya edersen olmaz. Mesela Matisse odalık yapmış. Resim her şeyiyle oriental. Ama yine de bir Fransız resmidir bunlar.

Sanatçının Paris'teki ilk yılları incelenirse, İstanbul'dakilerden çok daha fazla İstanbul'a ya da arkasında bıraktığı Türkiye'ye bağlandığı söylenebilir. Hatta bu içeriğin ifadesinde o zamana kadar gösterdiği genel gelişimden oldukça uzaklaşarak dışa vurumcu izlenimleri güçlü renk ve çizgide daha ifadeci bir tarza yöneldiği görülür.

Avni Arbaş hayatla ilişkilerinde ve genel yaklaşımında ayrıntılarla değil daha fazla özle ilgileniyor. Doğaya, hayata bakınca da ayrıntıları değil resmi yapmak istediği nesneyi görüyor. Buna "seçmeci"bakış da diyebiliriz. Bu bakış seçileni çevresinden yalıtıyor, çevresi ile olan ilişkilerini kopartıyor. Bir anlamda sanatçı doğanın gerçekliğini bozuyor. Bu bakışın tual üzerindeki ifadesinin ise, arka planın giderek figürlerden arınarak renge dönüşmesi ve tuvalin yüzeyselleşmesi, ayrıntıların feda edilmesi ve figürün tuvalin ortasına yerleştirilerek çarpıcı biçimde öne çıkması biçiminde olduğu görülüyor. Bu noktada sanatçının doğrudan öze yada ana motife

yönelmesinin yaratacağı katılığı ve kabalığı, bütün resimlerinde görülen ölçülü şiirsellik ve incelikle aşabilmiş olmasını özellikle vurgulamak gerekir.⁸⁶ Batı dünyasında Türk resminin bir dışa vurumcu temsilcisi olarak eserleri 1953-1956, 1958 yıllarında Paris'te açılan sergilerinde teşhir edildi. Bundan başka İtalya (Torino) ve Almanya (Düsseldorf, Münih)te açılan sergilere katıldı. Resimleri geniş ilgi topladı. Bu arada İngiltere'nin çok satan dergilerinden "The Studio" Avni Arbaş'a dört sayfasını ayırdı."

1959'da Amerika'daki bir sergi sebebiyle "Art in America" dergisi Avni Arbaş için şunları yazmıştı: "Çok akıllı genç bir Türk ressamı. Çalışmalarında çarpıcı bir kişilik, özgün bir süsleme inceliği ve dolaysız bir yalınlık var."⁸⁷

Yurt içindeki çalışmalarıyla da Türk Ekspresyonist sanatçıları kalıcı ve doğulu ruhu taşıyan ürünler ortaya koymuşlardır. Batı ile Doğu arasındaki farkın yalnız figürde ya da figürsüzlükte olmadığını anladıkça özgün ve benzersiz dışa vurumcu ifadelere yönelmişlerdir. Yavaş yavaş 1950'lere doğru resimlerinde görüntünün arkasında, özünü de yansıtmaya başladılar. Artık ekspresyonist akımın biçimsel kalıpları kırılarak yaşama daha geniş bir perspektif açısıyla bakmışlardır. Bu bağlamda birçok malzemeyi kullanarak bir senteze ulaşma yolu denenmiştir. Konunun, anlatımından daha ön plânda yansıtılması özgün ve duyarlı sanat kişiliğinin oluşmasında önemli bir olaydır.

Türk resminde dışa vurumcu eğilimlerin ve yönelimlerin yoğunlaşması giderek sanatçıların kalıplaşmış düşüncelerinden uzaklaşarak değişim ve gelişim çizgisini oluşturmuşlardır. Bu gelişim sanatçıyı araştırma ve öze ulaştırma açısından önemlidir. 1960'lardan sonra toplumda gözlemlenen sosyal ve psikolojik yaşam biçimi de bu olayda etkili olmuştur. Sanatçı ürünlerini ortaya koyarken birbirinin kopyası olan bir tasarım değil, orijinal ve kalıcı yeni değerlerle kendini kanıtlama ve insanlara bir şeyleri anlatabilme amacıyla değişmekteydiler.

Bütün bu çabalar yeni ürünlerin sergilenmesi, beğenilmesi, eleştirilmesi olaylarını da gündeme getiriyordu. 1960'lardan sonra artan sanatçı sayısı kadar da yeni mesajlarla yeni sergiler açılmaya başladı. 1970'lerden sonra kişisel çabalar akademinin katı kurallarından sıyrılarak özgür yaratma gücünden aldıkları cesaretle gerçek kişilik oluşumunu elde etmişlerdir.

⁸⁶ Murat Ural-Avni Arbaş ve "Kendi Resmini Yapmak", Milliyet Sanat, Sayı: 432, 15 Mayıs 1998, s. 18-19.

⁸⁷ Kaya Özsezgin, Avni Arbaş'ın Resimleri, Yurt ve Doğa Sevgisi ile Kalıcı Sanat Duyarlılığımı Ustaca Birleştiriyor, Milliyet Sanat Dergisi, 4 Şubat 1977, sayı: 17, s. 20.

Ekspresyonist sanatçılardaki yeni özgün dönemin etkisi, ilişkilerdeki ilginç etkilenmeleri sağlamaktaydı. Bu ilişkiler sanatçılarımızın dışa vurumculuk anlayışlarıyla resimlerindeki konu ve biçimlerin sürekli bir değişim içine girerek farklılaşmasında etken olmuştur.



IV. BÖLÜM

4.1. TÜRK EKSPRESYONİST SANATÇILARI VE SOYUT SANAT

Türk Ekspresyonist sanatçılarının çağcıl sanata katkısına gelince yine başka hiçbir dönemde olmadığı kadar ilgi ve saygınlık kazanmıştır bu dönemin sanatçıları. Selim Turan ve Nejad Devrim'in 1954 yılında, Kuzgun Acar'ın 1962 Paris Gençler Bianelinde birincilik ödülü kazandıktan sonra Paris Modern Sanatlar Müzesi'ne alınmaları, Zeki Faik İzer'in Newyork'ta Guggenheim Müzesi'ne girmesi, Adnan Çoker'in eserini ünlü eleştirmen Clement Greenberg'in satın alması, Şadan Bezeyiş'in (Bakınız: Resim 67) 1958 Lugana Uluslararası Sergisi ve Venedik Bianeli'ne katılması, Adnan Turanî, Sabri Berkel, Ömer Uluç, Abidin Dino, İlhan Koman, Erdal Alantar ve diğerlerinin Batıdaki başarıları bunun kanıtlarıdır. Soyut dışavurumculuk akımını Batıda hazırlayan koşulların hiçbiri Türkiye'de yoktu. Ayrıca salt biçimsel düzeyde cezanne ve kübizm Türk resminde tam olarak kavranamamıştı bile. Gerçeküstücülüğün otomotizm yöntemine yatkın olabilecek bir bilinçlenme de söz konusu değildi. Ne Freud, ne Jung toplumumuzu etkilemişti. Bu nedenle modern sanatta bilim, teknoloji ve toplumsal yapıya bağlı ve koşut olarak gelişen üslûp ve kavramlara Türk sanatçısı, çok özel kişisel çıkışlar dışında, bugün bile köklü bir katkıda bulunamaz. Ne var ki soyut dışavurumculuk, Batının doğuya yaklaştığı, kendi mantık yapısı içinde "mekân" ve "ilişkiler", yani resmin soyut yapısı meselelerinde doğuyu kucakladığı, ondan ilham aradığı olağanüstü bir tarihsel andır. İşte bu an süresince sanatta en akılcı sorun olan soyut yapı sorununa Türk sanatçısı da önemli düzeyde çağcıl katkılarda bulunabilirdi. Ayrıca bu akım insanın iç dramına önem verdiği ölçüde dünyadaki tüm sanatçılara kapılarını açıyordu.

Batıyı kopya etmek adına bile olsa yapılan sanatın zorunlu olarak getirdiği bilinçaltını zorlayan yöntemler nedeniyle Türk duyarlılığını ve kalıcı soyut öğeleri (renk, yapı, mekân) anlayışını ortaya çıkarmaları açısından büyük önem taşır, örneğin Refik Epikman'ın kompozisyonlarında Klee'nin etkisi görüldüğü halde sanatçıdan kendine özgü bir istifleme tutkusu, şen oyuncu tavrı, sevecenlik var.

Adnan Turani (Bakınız: Resim 68-69), Zeki Faik İzer, Hakkı Anıl., Lutfü Günay (Bakınız: Resim 70), Hasan Kavruk, Erdal Alantar kıvrak çizgiler, hızlı cesur fırça darbeleri güçlü renklerle yaşamı kutlayan senfoniler bestelemişlerdir. Adnan Çoker benzer bir kıvraklığı, iyimser bir mutluluğu, uçan kanatların titreşimini andıran dinamik fırça ritimleri ve yumuşak gri tonlarla anlatıyor. Sabri Berkel, Abidin Dino, Abidin Elderoğlu Matisse'den, Miro'dan, Matihie'den, Klee'den ve daha nicelerinden ne kadar etkilenmiş olsalar da dingin, durgun, zamansız, ölümsüz bir evreni kendilerine özgü bir mistizimle seslendiriyorlar. Özgün güçlü resimler bunlar.

Soyut dışavurumcuları birleştiren ortak nokta Paris ve New York sanatçıları arasındaki duyarlılık farkını bütünüyle yok edemedi. Paylaşılan öğeler şunlardı:Figür ve çevresi gibi ayırım kesinkes ortadan kalkmış, çizgi kontür görevini yitirmiş, yepyeni resimsel mekân yaratılmıştır. Resim yüzeyi her an hareketlendirilebilen sonsuz, sınırsız bir alandı. Bu alan otomatik yöntemlerle bulunan çizgi ve renklerin yarattığı enerjiyle harekete geçiriliyor ve bu hareket sanatçının iç dünyasının ve dünya ilişkisinin resmi oluyordu. Resim yüzeyinin tümünü içeren negatif ve pozitif mekânların eş zamanda oluşturduğu tek bir imge beliriyordu. Bu genel çerçeve içinde Amerikan resmi daha kaba ve cesur kol ve vücut hareketlerini içeren bir dışavurumculuğa kaydı. Çok büyük boyutlarla seyirciyi çevreleyen, aynı zamanda onu acımasızca karşısına alan nitelikler geliştirdi. Fransız ekolü ise Klee'nin "saf psikolojik emprovizasyon" kavramına, Lautreamot ve Rimbeud'un dünya görüşüne bağlı olarak bilinçaltının hareketli bunalımlarını lirik olarak tanımladı. Dolayısıyla bu akıma Fransa'da önce Mathieu (1947) 'Lirik soyutlama' daha sonra Tapie (1950) 'enformel sanat' ve estienne (1954) "Taşizm" adını verdiler. Türkiye'de bu akımın takipçileri ana hatlarıyla Fransızlardan etkilendikleri için bu dönemin Amerika'daki dramatik dışavurumculuğu vurgulayan ve Greenberg'in tanımlamasıyla "Soyut Dışavurumculuk" adıyla anmamak daha doğru olur kanısındayım. Fransız George Mathieu'nun başvurduğu yöntemler: Derin düşünce (Meditation), Yoğunlaşma (Concentraktion), sürat ve emprovizasyon; entelektüel öncüler: sanrı (hallucination), cüret kendini bırakma, ritimde arabeks dans doğu kaligrafisi ve şenlikli hava bütünüyle bu akımın Türk ressamlarını etkilemiş olduğu görülüyor. Ayrıca Soulage, Bazaine, Lapicque, Bissiere, Poliakoff, de Stael Tapies gibi sanatçılar, ressamlarımızı doğrudan etkilediler. Fransız resmini Amerikalılardan ayıran bir başka öğe, resmin daha bitmiş bir hava taşıması, seyirciyi savunmasız bırakan bir

tavırla karşısına almadan resimle seyirci arasındaki geleneksel mesafeyi belli ölçüde korumuş olmasıydı. Amerikan resmi giderek çevre oluşturan boyutlara varırken, Fransa’da bu resim uzun süre duvara asılı resim niteliğini korudu. Türk resmi bu açıdan da Fransız ekolüne bağlı kaldı.

Tüm etkilenmelere karşın bu dönemi temsil eden Türk sanatçıları kendilerine has özellikleriyle ortaya çıktılar. Batı’da soyut dışavurumların başta gelen özelliği renk, hareket, kavram karşıtlıklarının resim yüzeyinde bir denge içinde çözümlenmesiyle resmin yaşaması karşıtlıkların varolmasına ve çözüm bulmasına bağlıydı. Türk resminde böyle bir endişenin önde gelirliliğinden söz etmek güç olur. Tersine eş olmasa da birbirine yakın boyutta geometrik bölünmeler ve fırça darbeleri ve tekrardan oluşan oldukça monoton bir ritim göze çarpar. Yüz elli yıllık resim sanatımızın büyük bir kısmında izlenebilecek bu nitelik Türk resminde ortak ve karakteristik olarak kendini pekiştiriyor renk konusunda Zeki Faik İzer ve Adnan Turan’ın dışında büyük zıtlıklardan yararlanılmış olduğu gözlenemez. Harekette soyut dışavurumculuğa damgasını basan Hans Hofmann’ın “itme ve çekme” (push and pull) diye tanımladığı karşıt güçler Türk resminde yerini yumuşak geçişli arabesk’e bırakıyor. Mathieu’nun ve başka Batılı sanatçıların arabeski kullanmaları Türk sanatçıların onları taklit etmiş olmaları anlamına gelmez sanıyorum”⁸⁸

Bütün bunlar temelde 1930’lardan sonra Batı sanatına yönelme Türk Ekspresyonist sanatçıların bilinç düzeyinde Batılı sanatçılarla ilişkiye girmeleri ve Batılı sanatçıların Türkiye’ye getirilmesi Ekspresyonist sanatçılardaki yeni ve özgün dönemin etkisi ilişkilerindeki ilginç etkileşimleri sağlamaktaydı. Bu ilişkiler sanatçılarımızın dışavurumculuk anlayışıyla, resimlerdeki değişmeyen konu ve biçimlerin sürekli bir değişim içine girerek farklılaşmasında etken olmuştur.

Bütün bunlar temelde 1930’lardan sonra Batı sanatına yönelme Türk Ekspresyonist sanatçıların bilinç düzeyinde Batılı sanatçılarla ilişkiye girmeleri ve Batılı sanatçıların Türkiye’ye getirilmesi, Güzel sanatlara yönelik eğitim ve öğretim sistemini de etkilemiştir. Ve hatta 1933’te Millî Eğitim Bakanlığı’na sunulmuş olan raporda güzel sanatların, toplumun sosyal ve kültürel yapısı üzerindeki etkisi önemle belirtilmiştir. Ve sanatın İstanbul ve Ankara gibi iki büyük kentin tekelden çıkartılarak Türkiye’de yaygınlaştırılması amaçlanıyordu.

⁸⁸ İpek Aksuğür, Resim Tarihimizde Bir Dönem: Soyut Dışavurumculuk, Milliyet Sanat Yeni Dizi: 49, 1 Haziran 1982, s. 18-19.

“Bu hareketlerin resamlara yeni çalışma fırsatları temin etmek, memleketi iyice tanımalarına yol açmak güzel sanatlar yoluyla memleketin tarihini, coğrafyasını son yıllarda yapılan bayındırlık faaliyetlerini ve memleketin büyük kıymetlerini bir arada göstermek, memleket sevgisini artırmak gibi büyük faydaları vardır.

En sonunda bunlar bir arada toplanı toplanı ve kıymetler süzüle süzüle bir memleket müzesi yahut bir inkılap müzesi meydana getirecektir. Bazen birinci derecede bir sanat eseri, ikinci derecede bir inkılap eseri olabilir. Onun için bu eserlerin sanat bakımından da rolleri ehemmiyetlidir. Bundan ötürü bu eserlerin jürisinde haklı olarak daha ayrı bir teşekküle tabidir. Eserlerin kıymeti ve yalnız sanat bakımından değil, yurt ve memlekete olan ilgisi bakımından da ölçüye vurulur.”

Malik Aksel’in (Bakınız: Resim 71-72) inkılâba ilişkin resimlerin sanatsal değerleri konusundaki kayıtsızlığı büyük ölçüde dikkat çekicidir. Bu noktada şüphesiz çok garip bir çelişkiye düşülmektedir ve bu tarzda yaklaşımların daha inkılâp resimleri konusunda duyarlı olan yazarlar tarafından benimsenebilmesinin güç olduğu kanısındayız. Fakat gene de Malik Aksel’in resimde inkılâp konusunu, sanatsal yönden mütereddit de olsa göz ardı edememiş olduğunu görüyoruz.

Ülkü Dergisi’nde dolaylı da olsa D Grubu’nun başarılarını ima eden bir yazı örneği, grubun kurucularından biri olan Elif Naci’ye ait olan “Türkiye’de Plâstik Sanatlar” başlıklı yazıdır.

Elif Naci, Atatürk’ün öldüğü Kasım 1938 tarihli Ülkü Dergisi’ndeki yazısına, “Bir Kavganın Tarihçesi” alt başlığını koymuş ve bu yazıya “Cumhuriyet devrine kadar Türkiye’de plâstik sanatların mukadderatı hazin bir hikâyedir.” diye başlamıştır. 1923 yılının Türk plâstik sanatlarında bir rönesans olduğunu ileri süren Elif Naci:

“Bir gün Türk resminin mukadderatını çizen eller, fırçalarını Cumhuriyet’le beraber harekete geçirdiler. O zaman her biri Sanayi Nefise talebesi olarak çalışan bu çocukları, 1923’te taze bir enerji ile cesaretlenmiş eskilerin karşısında cephe almış olarak görüyoruz. İşte bizim sanat dünyamızda eski ve yeni kavgası bu tarihten başlar.⁸⁹

Akademideki reform hareketlerinin başlangıç yılları, genellikle 1940’a doğrudur. Bu yıllarda heykel bölümü şefliğine Rodolf Belling, resim bölümü şefliğine ise, on üç yıl süreyle (1937-1949) bu kurumda görev yapacak olan Fransız Léopold Lévy

⁸⁹ Sezer Tansuğ, Çağdaş Türk Sanatı, Remzi Kitabevi İstanbul 1996

atanmıştır. Lévy Türkiye'ye geldiğinde, Avrupa'da soyut resim çalkantıları egemendi.⁹⁰ Lévy özellikle Türk sanatçılarının geleneksel olarak aşına oldukları renk sorunu karşısındaki tutumu yüzünden ağır eleştiri ve hücumlara uğramıştır. Léopold Lévy'nin Güzel Sanatlar Mecmuası'nda yayınlanan bir makalesinde, renk konusundaki duyarsızlığı açıkça görülür. Renk herhalde, bizi teskin eden, fakat şaşırtan bir "Allıktan" başka bir şey değildir!

"Eğer resim sadece renk problemini nazar-ı itibara almak vaziyetinde kalsaydı, ikinci derecede bir sanat olurdu." Lévy'nin bu tür düşüncelerine karşı bir tür yazarın eleştirisi şu satırları kapsıyor:

"Elbette değerli ve dikkate lâyık bir sanatkâr olan Monsieur (Mösyö) Léopold Lévy'nin Allah'ın insanlara en büyük ihsanlarından biri olan renkleri pek de sevmeyerek, bütün eserlerini gümüşî bir ahenk içine gömdüğüne ise epey zamandan beri vakıfım. Hatta kendisine ve nüfusu altında, pek çok ressamımıza da böyle sise gömülmüş resimler yapmak adeti geldiğini iki üç seneden beri fark etmişimdir... Arkadaşlar pek güzel hatırlar ki, İstanbul Üniversitesi kurulurken, felsefe kürsüsüne getirilen ve şimdi galiba Amerika'da bulunan Prof. Hans Reichenbach da felsefe için her türlü heyecan unsurunu red ve terk ederek, tabiat karşısındaki tahayyülden doğan felsefeye ancak müspet ilimlerden girmeyi ve hatta âdeta bu ilimler nam ve hesabına iltizam ediyordu."

Yazarın bu mukayesesi ilginç olduğu kadar, yazının devamında Türkiye'de bir tek üniversite ve bir tek Güzel Sanatlar Akademisi'nin olması, yabancı hocaların bu düşünceleri ve yönlendirme istekleri yönünden son derece sakıncalı bir durum yaratır, deniyor.

1947 yılında L. Lévy'nin akademi ile sözleşmesinin feshi yolunda bir kampanya başlatılmış olduğu anlaşılıyor. Bir gazete yazısında tiyatromuzu nasıl Carl Elbert'ten kurtardıysan, resmimizi de L. Lévy'den kurtarmalıyız denmektedir. Aynı yazıda Lévy'nin Türkiye'de çok abartıldığı, için yer almadığı sanat tarihinin Türkçe çevirilerine adının ilave edildiği de söyleniyor. Bu yazıda Çallı, Onat, Duran, Bereketoğlu, Akdik gibi sanatçıların Lévy'nin gitmesini istedikleri açıkça ortaya konmuştur. Buna karşılık D Grubu'ndan ressam Cemal Tollu'nun İstanbul'daki Fransız

⁹⁰ Adnan Turani-Nurullah Berk, Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi, Tığlat Yay., İstanbul-1981.

Konsoloslugu'nda açılan sergisi vesilesiyle Lévy'yi göklere çıkardığı dikkati çekmektedir. L. Lévy'ye karşı olanlar 1948'de sözleşmenin feshini sağlamışlardır.⁹¹

Resim dalında etki alanı ülkemize bu denli yansımış olan yabancı sanatçılardan söz etmek zordur. Bu daha çok 19. yüzyılda geçerli bir olgu idi. Ama zamanında gelenler büyük isimler değildi. Aiwazofski Türk deniz ressamlarının coşkusuna uğramış olabilirdi, ya da Osman Hamdi, Hocası Gérôme'un etkisi altında oryantalist resimler yapmış olabilirdi. Ancak bunlar birinci sınıf uğraşlar sayılmazdı. 20. yüzyılda Türkiye Lévy'den daha usta biriyle daha yakın bir ilişkiye girmede. André Lhote ve Fernand Léger'nin Paris'teki atölyelerinde çalışan D Grubu sanatçıları ya da onlardan ayrı bir konu olan Neşet Günal üzerindeki etkileriyle üslûba ağırlıklı anlamını kazandıran özün ülkeye yansıtılmasına yarayamazdı. Modern deformasyona onlardan daha anlamlı bir katkı Zeki Kocamemi ve Ali Çelebi'nin 1930 ve 1940'lı yıllardaki işleri üzerinde etkisi görülen Hoffman'dır.⁹² 1940'lardan başta Fransa olmak üzere yabancı ülkelerde çalışmayı seçmiş sanatçılarımızda bile, kendi gerçekliğini gözden uzak tutamama ilkesini değiştirememiştir. Yalnız 1940 sonrası da değil, öncesini de biçimlendirmiş olan figüre bağlı tutumun, salt soyut yaklaşımlar yanında ağırlık kazanmış olması, bu kültür çatışmasından, anlatımcı Batı sanatı doğrultusunda birtakım dersler çıkarılmasıyla da ilgilidir. Öte yandan geleneksel kültürümüzdeki soyutlayıcı öğelerin varlığı, salt Batı kökenli bir soyut sanatın tartışmasız kabullenilmesi için de yeterli bir neden olmamıştır. Görüldüğü kadarıyla elbet bu sözümüz, Türkiye'de doğadan soyutlanmış bir sanat anlayışının yokluğu anlamına gelmez. Geleneksel yüzeye bağlı, İslâm sanatının süslemeci niteliğiyle Batı soyutculuğunun eş anlamlı ilişkiler içine girdiği, karşılıklı etkileşimlerin giderek yenileştiği günümüzde, bu tür sentez niteliği gösteren soyut anlatımcılık, özellikle 1950'lerden sonra etkisini duyurmuştur. Başka benzerlerinin yanı sıra, 1972'de Avrupa Konseyi'nce Strasbourg'da düzenlenen geleneksel "Occident-Orient" (Batı-Doğu) sergilerinin dördüncüsü, eski Türk sanatının Batı sanatı üzerindeki etkilerini ve iki dünyanın soyut bağlamdaki dönüşümlü ilişkilerini, ilk kez ayrıntılı biçimde ortaya sermekteydi. Bu serginin kataloğuna yazdığı yazıda Victor Beyer, "Biraz küçük ama yüklü, içinden coşkunluk taşan, tüm büyülerini düz yüzeylere aktaran" İslâmın renk estetiğiyle günümüz sanatı arasındaki ilişkiyi kuruyor. Başta Matisse olmak üzere "Nabi"lerin, Bonnard'ın, Doğu süslemecileri gibi

⁹¹ Sezer Tansuğ, Türk Resminde Yeni Dönem, Remzi Kitabevi, Aralık 1995-İstanbul, s. 191-192.

⁹² a.g.e, s. 22.

boşluktan nefret eden Veuillard'ın, Doğu halılarıyla ilişki kuran Bissière'in, yeğın renkli bükümleriyle Hundertwasser'in ve başkalarının bu estetikle bağlantısı üzerinde duruyordu.

Batılının bu gözlemi, elbette ki bu kültürün içinde yetişmiş olan Türk sanatçısının gözünden kaçmayacaktı. Nitekim Sabri Berkel'den, Abidin Elderoğlu'na, Adnan Turanî'ye ve oradan daha yeni kuşakların soyut sanatçılara çekilecek bir çizgi üzerinde, soyutu figürsüzlük anlamında değerlendirmeyen yorumlar seçilebilir. Ancak 1930'lara gelinceye kadar çağdaş resmimizde soyut denemenin görülmemiş olması da ilginçtir. "Türk resmi D Grubu'nun kuruluşuna kadar (1933) doğaya bağlanmış, onu yansıtmıştır."hiç bir soyut denemeye girişmemiştir." 1930'lardan sonra Türkiye'de uygulanan yeni sanat akımlarının bir bölümü gibi, soyut eğilimler de 1950'lerde akademileşme dönemine girmiştir. Ne var ki 1950'lerde yetişen yeni bir sanatçı kuşağı yer yer bu eğilimi soyut anlatımcılık doğrultusunda etkili bir düzeye ulaştırmasını da bilmiştir.

Türk resminde Batılı unsurların etkileri 1950'lerden sonra da derece derece sürmekle beraber, genel eğilim, özgün kişilikler yaratma doğrultusundadır. Batı resminin anlatım özelliklerini, üslup ayrıcalıklarını teknikle birlikte olduğu gibi ya da bazı ayrımlarla Türkiye'ye aktarma çabaları, bu yıllara doğru geldikçe kesin denebilecek bir eleştiriye uğramıştır. Bir bölük sanatçıya göre, Batılı resim yöntemleri, kendi kişiliğimizi geliştirmekte ancak olumlu bir etken olabilirdi. Yaratılacak sanat biçimleri, Batılı ideolojisi ile İslâm ideolojisini uzlaştırmayı amaçlayan görüşlerin yerini, yavaş yavaş daha gerçekçi görüşler almaya başlıyordu. Atatürk'ün deyimiyle "Yeni Türkiye'nin eski Türkiye ile hiçbir alakası kalmamış, yeni bir Türkiye doğmuştur." artık. Böyle bir ülkenin kültür ve sanatı da, çağın gerekleri doğrultusunda gelişecek, bir yandan Batılı kültür ve sanat kurumları daha yakından incelenirken, öte yandan bu kurumların Türkiye gibi yeni bir kültür aşamasının eşiğinde bulunan bir ülke için taşıdığı anlam daha doğru bir gözle değerlendirilecekti.

Bu bağlam içinde sanata devletin katkısı da, 1940'lara doğru daha somut görünümü kazanarak "Yönlendiricilik" ilkesi doğrultusunda olmuştur. Cumhuriyet yönetiminin temel görüşü, Batının ışığı altında sanatçıya özgür bir yaratma ortamı hazırlamak ve bu ortamın koşullarını tez zamanda gerçekleştirmektir. Türk sanatçısının Batı dünyasına yaklaşma eğilimlerinde 1930'larda izlenen canlılıkta, bu temel görüşün

büyük katkısı olmuştur. Buluş ve yeniliklere yatkın çabalar, böylece daha bir etkinlik kazanmış, çağdaş sanatı ve sanatçıyı daha yakından izleme ve değerlendirme çabaları, yeni bilinç tohumlarının yeşermesine de ortam hazırlamıştır. Bu dönemin önemli ve gözden kaçmaması gereken bir olgusu da, iki karşıt çabanın günümüze kadar etkisini sürdüren gelişmeleridir. Bunlardan biri Batıdaki sanat oluşumlarına yabancı kalmadan ülke koşullarına özgün çağdaş bir sanat üretimini gerçekleştirmek, ötekisi ise sanatı evrensel bir bütünsellik içinde görüp algılamaktır. 1940'lara doğru bu iki çaba Türk resmini, (biri yöresellik), öbürü (çağdaşlık ve evrensellik) doğrultusunda yönlendirmiştir.

1930'lara hatta 1940'lara gelinceye kadar "Müstakiller" in ve "D Grubu" nun daha etkin bir sanat ortamı yaratmaya ilişkin çabaları yanında, genellikle izlenimci akım egemen olmuştur. Batıyı, yirmi otuz yıl arayla izleyen ve Çallı kuşağıyla Türkiye'ye aktarılan bu eğilim, 1940'lara doğru yetişen yeni kuşakların eleştirisine hedef olmuş Zeki Kocamemi ve arkadaşlarının inşacı eğilimleri, hacim ve boşluk duygusunu ön planda tutan görsel tercihleri, izlenimciliğin renge ağırlık tanıyan kalıplaşmış öğretisini, yeni kuşakların gözünde yetersiz kılmaya yetmişti. Yeni kuşaklar, Türkiye için "Yeni" olabilecek değerler arıyorlardı artık. Ayrıca izlenimci sanatçıların Batıyla olan sınırlı ilişkisini de eleştiriyorlardı. Batıda kübizmin yanı sıra yeni sanat akımları yeni kişilikler, izlenimcilik sonrasının sanat ortamına değişik bildirilerle katılmaktaydılar. 1927'de Malevitch'in "Nesnesiz Dünya", Vandesburg'un "Somut Sanat" görüşleri, 1932'de Kandinsky'nin soyut sanata ilişkin kuramsal ilk düşünceleri, 1936'da Max Ernst'in "Resim Ötesi" yorumu kendini göstermiş, gene aynı yıllarda Amerika'da "Yeni Nesnellik" akımı ortaya çıkmış, 1940'larda bu ülkede soyut anlatımcılık geniş bir çevre bulmuştu. Türk ressamı üzerinde eğitici ve öğretici katkısı bulunan André Lhote, on iki yıl arayla ilki peyzaj, ikincisi figür konusunda iki önemli kitap yayımlamıştı. 1950'ye doğru ise toplumcu gerçekçi akım etkisini duyurmaya başlamıştı. İkinci Dünya Savaşı'nı izleyen yıllarda "Yeni Dünya"ya göç eden sanatçılar, yeni görüş ve akımların yaygınlaşmasında etkili oluyorlardı. Léger, Calder, Chagall, Gabo, Max Ernst bunlar arasındaydı. İkinci Dünya Savaşı'nın Avrupa'da yarattığı bunalım, savaş sonrasında eski değer yargılarının yeniden gözden geçirilmesiyle yeni bir aşamaya ulaşıyor. Sanat ve toplum ilişkilerinde, sanatın ilişkileri konusunda yeni görüşler ortaya atılıyordu.⁹³

⁹³ Nurullah Berk-Adnan Turanî, Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanat Tarihi, Tıglat Basımevi, İstanbul-1981, s. 29-34.

İkinci Dünya Savaşı'nın aydın ve sanatçılar arasındaki uyarıcı rolü fikir ve sanat hayatını belli bir oranda renklendirmiştir. Sanat alanında akademik kesimlere karşı girişimler de D Grubu'na karşı sosyal içerikli sergi düzenleme faaliyetlerinden görüldüğü kadarıyla yüzeysel olmaktan öteye gitmemiştir. Bu girişimlerde belli belirsiz üstü kapalı ideolojik tercihler vardır ve hareket çok kısa sürede çözülmeye uğramıştır. Bu tür çözümlerin sebebi, bilimsel temellere oturmayaşındır. Gerçi, M. Şekip Tunç, H. Z. Ülken gibi bilim adamı düşünürler, Ahmet Hamdi Tanpınar gibi geniş bir kültür birikimini hakkıyla temsil eden yazarların desteği olmuştur. Ama bu destek geleneksel biçim iradesini vurgulayan bir içeriğe hiçbir zaman sahip olmamıştır.⁹⁴

Türkiye, İkinci Dünya Savaşı'na girmemekle beraber, savaşın yıpratıcı etkilerini yaşadığı 1939-1945 arasında, kendi koşullarına uygun bir kültür politikası izlemeye devam etti. Resim sanatımızın bu dönemde kendi içine dönük bir hesaplaşmaya özenle girişmesi boşuna değildir. 1937'de Atatürk'ün buyruğuyla Dolmabahçe'de Resim-Heykel Müzesi'nin açılması, 1939 Devlet Resim ve Heykel Sergileri'nin başlaması, Türk ressamlarının programlanmış gruplar halinde Anadolu'nun uzak illerine gönderilmesi, içe dönük kültür politikasının ürünleridir.Devlet tüm bu çabalarda olduğu gibi,Türk resminin gelişmesinde tarafsız gözetçilik ve yönlendiricilik ilkesini gözden uzak tutmamıştır. İkinci Devlet Sergisi'nin açılışında, zamanın Millî Eğitim Bakanı bu ilkeyi özellikle vurguluyor ve cumhuriyet hükûmetinin “tam halkçı bir ruhla bütün sanat ve sanatkarlarındaki temayüllere bitaraf, fakat aynı nispette alâkalı olmayı kendine şiar edindiği”ni belirtiyordu. Halkçı kültür politikasının o yıllarda sanata yansıyan görüntüsü, yöre yaşamı içinde çevre insanının geleneksel uğraşlarını konu almaktaydı.Yaşam içinde üretken insan teması, yöresel eğilimli resmin genellikle değişmez konusuydu. Ne var ki izlenimcilikten derece derece uzaklaşan ve yapıya öncelik veren resim anlayışı da sınırlı bir duygusallık çizgisini aşmadığı için aksi yönde ikinci bir akademizme saplanıyordu. Bir tür maniyerist anlayışın yöresel konulu resimlerinde araştırmacı ve özgün nitelikli anlatım yollarını tıkadığı görülmekteydi. İstanbul dışına taşmayan resmin çıkmazı ise ortadaydı. “Eski İstanbul’umuzun ressamları, rahat çalışmanın verdiği bir gevşeklikle bir çeşit tekrarlar zincirine girmişlerdi. Konuları yıkık dökük evler, fıstık ağaçları arasından görülen Boğaz, Yelkenliler, Kalamış, Kız Kulesi, Kayalar, Kayıkhaneler ve bütün bunlardan sonra

⁹⁴ Sezer Tansuğ, Türk Resminde Yeni Dönem, Remzi Kitabevi, Aralık 1995-İstanbul, s. 13.

dergilerde, karikatürlerde tekrarlanan İstanbul silüeti. Ressamlar bu köklenmiş alışkanlıklarını bir yana bırakıp dışa doğru taşamıyorlardı.”

Her kuşak, aynı ölçüde buluş ve yeniliklere yatkın değildir. Kimi zaman bir sonraki kuşak, toplumsal değişim süreçlerinin belli birikimler yaratmasıyla bir önceki kuşağın – ya da eski kuşakların – sanat mirasına yeni bir uğraşı getirecek girişimlerde bulunur. Bizim Batı etkisinde sanat geçmişimiz incelendiğinde, ilk sanatçı kuşaklarının genellikle yenilik akımları karşısında biraz kuşkulu davrandıkları ya da bu yenilikleri kendi yapılarına uydurmakta, kişisel yoruma gitmekte özen gösterdikleri dikkati çeker. Soyut eğilimlerin, figüre ilişkin yorumlar yanında fazla etkili olmaması da buna bağlanabilir. Her geçen yıl biraz daha yaygınlık kazanan kitle iletişim ve haberleşme araçları başta olmak üzere devlet denetiminde yabancı ülkelerdeki sanat eğitimleri uluslar arası sanat sergileri, sanatçı alışverişleri, ekonomik ve teknik ilişkiler, 1960’lardan bu yana süregelen işgücü göçü, Batı dünyası ile düşünülmemiş olan nice ayrıntı, ikinci ya da üçüncü dereceden görüntüler bu yolla resmimize girmiştir. Ancak gene de kişilik aşamasına ulaşmada, bu tür ayrıntıların kavranması ilk adımdır. Resimde konunun anlatımı bir dönem yavaş yavaş geride kaldıkça, özgün duyarlıkların anlamı da ön plâna çıkmış ve özellikle 1950’lerden sonra bu anlamın kavranmasına, yansıtılmasına ilişkin çabalar dikkati çekecek ölçülere ulaşmıştır.⁹⁵

4.2. EKSPRESYONİST SANATÇILARDA GEOMETRİK SOYUT EĞİLİMLER

Türk resminde ekspresyonist sanatçıların geometrik soyut anlayışa yönelmeleri konusunda, ilk deneme girişimlerinde bulunan sanatçımız, Yugoslavya’da doğan Ferruh Başağa, belki de hocası Léopold Lévy’nin etkisiyle öğrencilik döneminde güzel görünüm ve gravürler meydana getirdikten sonra, gitgide üslûplaştırılmış denemelere girişti. Yağlıboya resimlerinde (Bakınız: Resim 73) beliren eğilim, bir merkez çevresinde toplanan, hârelenen bir temel ahenk çevresindeki renk lekelerinin toplanışı. Başağa, renkli mozaik cam-vitray ve fresk gibi değişik teknik araçları başarıyla kullanarak yapı ve iş dışlarını süsledi. Topluma seslenen sanat aşırı gerçekçi, çoğunluğun kolay anlayabileceği, ortak konuları anlatan sanat değil, en pürüzsüz

⁹⁵ Nurullah Berk-Adnan Turani, Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanat Tarihi, Tıglat Basımevi, İstanbul-1981, s. 34-35.

biçimleri “fonksiyonel” bir role yükselten sanattır. Başağa'nın başarısı bu yolda oldu.⁹⁶ Bu başarı sonucu 1947'lerde “Aşk” adlı yapıtı ile Ferruh Başağa modleyi resminde terk etmesine rağmen, figürü, resmin ana konusu olarak muhafaza ediyordu. Hamit Görele'de, büyük düz yüzeyler hâline getirildiği nesne sembolik nesne biçimlerini tuval yüzeyine dağıtarak bir çeşit düzenleme yapıyordu. Yazdığı yazılarında da rengin önemine işaret etmekle birlikte, resimlerinde soyutlanmış biçim renk ağır basıyordu. Onun resimlerinde nesne, renkleri dikkate alınmıyor, yalnız salt renklerle kesin sınırlı geometrik biçimlerin içi dolduruluyordu. Ayrıca tuval yüzeyinde görülen biçimler çalışma sırasında belirmiş değil, daha çok araştırılmadan belirmiş biçimler olarak ele alınıyordu. Bu nedendir ki, Görele'nin soyutlama resimleri, salt soyut biçimleri değil, sembolik kimi nesne biçimlerini içerdiğinden bu bölümde sınıflandırılması uygun görülmüştür. Örneğin yelkenleri anımsatan üçgenler kompozisyonu anlayışındaki devlet sergilerinde yer alan birkaç çalışması, onun soyutlanma görüşünü açık olarak yansıtabilmektedir.⁹⁷

Bu bağlamda, Türk ekspresyonist sanatçılarının soyut sanat anlayışlarının dışı vurumu konusunda üzerinde durulması gereken birkaç nokta vardır. Türk ekspresyonist sanatçılarının periyodik dizgeler çerçevesinde Batılı ekspresyonist sanatçıların anlayışlarına bağımlı kalarak bir gelişim çizgisini takip etmemiş oldukları bilinmektedir.

Aslında temel yapıda soyuta ulaşma konusunda Türk ekspresyonist sanatçılarının, batıda bu düşüncenin belirmesinden otuz beş yıldan fazla bir zaman sürecinden sonra deneme girişimlerinde bulunmaları oldukça ilgi çekicidir. İlk uygulamalarda soyuta ulaşma çabalarındaki hareket noktasının, sanatçıların doğaya bağlı kalarak kendilerine özgü yeni duyarlılığa ulaşmalarının aksine “soyuttan duyusala değil, duyusal olandan uzaklaşa uzaklaşa, soyuta öze ulaşıyor. “Figüratif sanat, gelişmesi içinde algılanan objelerin ve görüş biçimlerinin tam olarak tekrarlanmasından kaçmaya çabalar.”⁹⁸

En genel tanımıyla soyut sanat, doğa görüntülerine ve doğayla ilgili tasarımlara başvurmadan çizgi, renk, düzlem öğelerini ya da informel biçimleri birleştirmeyi amaçlayan bir sanat görüşüdür. Biraz komplike gibi görünse de 20. yüzyılın ilk yarısında tırmanışa geçen bu hareketin esas mantığı Paul Klee'nin şu sözü yeteri kadar

⁹⁶ Nurullah Berk-Kaya Özsezgin, Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., s. 76.

⁹⁷ Nurullah Berk-Adnan Turan, Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanat Tarihi, Tıglat Yay., Ekim 1981-İstanbul, c. II, s. 207.

⁹⁸ Kasimir Malewitsch, De Suprematismus-Die Gegentandslose Welt, Köln-1962, s. 89.

ifade eder: “Soyut sanat artık görülebilir olan şeyi tekrarlamaz, tersine görünür kılar.” Tarihsel verileri El Greko’ya kadar geriye gidebilen soyutlayıcı sanat ise temelde doğa biçimlerinden hareket eder. Bilimsel anlamda gerçekle olan bağlantısını yitirmemiştir ve uzama yerleştirilenler her zaman için nesnel dünyayı çağrıştırır. Her ne kadar 20. yüzyılda karşımıza çıkan soyutlama girişimleri ikinci plâna itmeyi amaçlıyormuş gibi görünüyorsa da sonuçta soyutlamanın çıkış noktasına ait bir enformasyon sunar.⁹⁹

1910 yılında Kandisky’nin ilk soyut resmi de, renk, çizgi ve yüzey öğelerini dikkate alarak yeni bir anlayış ortaya koydu. Bu sanatçının resminde nesne ve figürler hiç dikkate alınmıyor ve renkler, çizgiler, yüzeyler soyut bir kompozisyon olarak değerlendiriliyordu. Bu sebeple onun ortaya koyduğu bu yeni resim, salt soyut bir resmin ilk örneği oluyordu. Böylece resim sanatında konunun terk edildiği ve resimsel öğelerin resim için yeterli olduğu görüşü kuvvet kazanıyordu. Yani resimde müzik gibi soyut öğelerle bir biçimleme olanağı bulunuyordu. Bu görüşe dayalı olarak lekecilik (tachisme) akımı da, tamamen boya lekelerine dayalı, hatta kompozisyonu bile bir yana bırakan bir resim anlayışı ortaya çıkardı. Bu lekelerine dayanan resim anlayışında ne doğanın ima edilişi ne de onun simgesel bir anlatımı söz konusu oluyordu. Böylece resimde amacın konu değil, resimsellik amacına yöneliniyordu. Zaten resimde soyut çalışmayan Picasso’nun “FAKAT MONSEİUR BU BALIK DEĞİL, RESİM” demesinde bile, bu anlayıştan bir parça olduğu anlaşılabilir. Yani Picasso’da, resimde konu ile resimselliği ayırmaktadır. Soyut çalışan ressam, çağın endüstrisine, makineleşmesine, makine ürününe ses çıkarmıyordu. Ancak resimde, hem nesnenin hem insan figürünün yansımalarına soyut sanata karşı çıkıyordu. Kandisky’nin irticalı resimleri ile, lekecilerin yapıtlarında, içgüdüsel hareketlere dayanan boya atma ve sürmelerde de bilinçli bir kontrol yoktu. Çünkü boya maddesi birbiriyle karıştırılmadan tüpten fırça ya da spatülle resim bezi üzerine aktarılmaktadır. Oysa bir gerçeküstü resimde yapılmak istenen, bilinçaltı ile ilgili olmasına rağmen konu ile ilgili olan nesne ve figürler, gayet titiz bir çizim ve modle ile gerçekleştirilebilmektedir.

Soyut resimde, lekeci bir estetiğe dayanmayan, rastlantı bir biçimlemeye yer vermeyen, geometrik inşacı bir resimde ortaya çıktı. Ancak bu geometrizm nesne ve figürleri geometrik yüzeyler halinde bir parçalamaya ve ortaya çıkan yüzeyleri ise, yalnız salt geometrik biçimlerin resimsel etkisini amaçlıyordu. Kısacası biçimlerin

⁹⁹ Levent Çalıkoğlu, Soyut Eğilimler, Milliyet Sanat, Sayı: 440, 15 Eylül 1998, s. 40.

safliğini, yalınlığını hedef alıyordu. İNŞACILIK (Constructivisme) denen bu soyut akımın ilk yaratıcısı (Maleviç) Malewitsch idi resmi mümkün olduğu oranda en az öğeden oluşturmak isteyen bu sanatçı beyaz bir zemin üzerine, boyanın siyah bir dikdörtgenin pür katılığını bir yapıt için yeterli görüyordu. Bu katı siyah dikdörtgen, Malevich'e göre salt resimsel bir öğe idi. Kısacası bu ressam, salt biçimi kapsıyordu. Böyle olunca, onun resminde oylum-nesne ilişkisi gibi sorunlar önemini yitiriyordu. Hollandalı Mondrian'da Malewitsch gibi salt geometrik biçimlerle, daha doğrusu bir şeyin görüntüsü olmayan biçimlerle çalışıyordu. Ancak o tüm kare ve dikdörtgenleri yatay-dikey düzende bir araya getiriyor ve tüm yüzeyleri de kırmızı, mavi, sarı, gri, beyaz ve siyah gibi salt renklerle boyuyordu. Bu renkleri griye eklemesi nötr bir renge gereksinim duymasındandı. Tüm resim yüzeyi dengeli hesaplı cetvelle çizilmiş kesin bir ritmi ortaya çıkarıyordu. Yatay ve dikey düzende de Mondrian, doğada yakaladığı insana huzur veren ufuk çizgisi ile onu kesen dikey hatların anıtsallığını salt olarak saptamak istiyordu. Mondrian'ın resimleri kısa sürede çağdaş mimarlık ile ev eşyalarının biçimlerini etkilemekte gecikmedi. Ayrıca afiş sanatı ile tipografi de bu anlayıştan etkilendi. Bu anlayışta, diğer akımlarda da görülmeyen bir kontrol etme, akılcı olma, rastlantıya yer bırakmama ve âdeta ideal bir geometrik yapı amaçlanmıştır. İzlenimci ya da lekeci anlayışlardaki rastlantıya dayalı tuş resmi ise, Mondrian'ın resimlerinde hiç dikkate alınmamıştır. İlginç olan bu sonuca sanatçının giderek doğadan uzaklaşan bir manzara resmi ile varmasıdır.¹⁰⁰

Kandisky'nin soyut ekspresyonizm döneminde ise soyut resim daha çok iç yaşantıların dolaysız dışa dökülmesi anlamına geliyordu. Kandisky, "Über das Geistige in der kunst" adlı kitabında (1911) soyut resminden ne anladığını ve bu yolda ne anlatmak istediğini açıklar. Dilimize çevrilmesi güç olan "Geist" Yunanca nous; Latince animus, intellectus, mens, spiritus; Türkçe felsefe diline tin olarak girdi) sözcüğünü Kandinsky, maddesel, ruhsal ve düşünsel anlamında kullanıyor. Onun mistizme olan eğilimi içinde bu kavramlar iç içe giriyor, yer yer bir birine karışıyor.

Kandinsky'ye göre soyut sanat, sanatçının iç-dünyasını dile getirir. Ama onun iç dünya dediği Romantiklerin duygusal dünyaları değildir. Tersine o korku, neşe, hüzün vb. duyguları kaba saba duygular olarak niteler. Bu duygulardan "içsel zorunluluk"la (innere natwendigkeit) aranan, bunları aşan "Yüksek düzeydeki hakikatler"a açılır ve

¹⁰⁰ Bates, Sanat Tarihi Ansiklopedisi, Bates Yay., İstanbul-1980, c. 2, s. 50.

özgürlüğe kavuşur. Özgürlük renk ve biçim gibi dış etkenlerin uyandırdığı” ruhsal titreşimler”i (seelische vibrationen duyabilmektir.

Görülerin gizemli gücü sanatçının içinde saklıdır. Daha biçim almamış olan tinsel yaşantısını sanat yoluyla biçimlendirir, dışa döker sanatçı. “Sanatçı gören kişidir!” Görme burada dış dünyayı görme değildir; ruhsal titreşimlerin tınısını duyma ve en yüksek düzeydeki hakikatlere açılmadır.

Rusya’da bulunduğu yıllarda Rus konstrüktivistlerinin etkisiyle soyutlamadaki dışa vurumculuğu yavaş yavaş durulmaya başlıyor. Resimlerindeki renk ve çizgi patlamalarının yerini bir planimetrik biçim sistemi arayışı almaya başlıyor. Renk lekeleri de geometri biçimleriyle örtüşüyor.¹⁰¹

Bu durum karşısında Cézanne, 1904’te Emile Bernard’a yazdığı bir mektupda doğada her şeyin küre, koni ve silindire uygun olarak biçimlenmiş olduğunu söyler. D. H. Kahnweiler, Juan Gris adlı kitabında Cézanne’in yapıtlarına zamanında “Organisme Constitue” denildiğini, kendisine de resim mimarisinin sarsılmaz usta” gözüyle bakıldığını yazıyor.¹⁰² Buna paralel olarak Batı’nın Kübizim ile ilgili çalışmaları ise, Picasso ve Brakue’in 1907’de Paris’te açılan sergisinden çıkardıkları kimi biçimsel sonuçlara dayanıyordu ve kesinlikle bir Cézanne akademizması yaratma amacına dayanmıyordu. Biz ise görüntüye dayanan bir Cézanne anlayışının yazılarında da soyutlamanın ilk planda biçimsel yönden anlaşıldığını çıkarmaktayız. Kısacası renk soyutlaması fikrinin pek akla gelmediği anlaşılabilen. Oysa biçimsel deformasyonun babası sayılabilmekte olan Cézanne da, onun bizzat katılaştırmak istediği biçimlerini kullandığı renklerin nasıl ortadan kaldırıldığı bu gün resim kitaplarının bilinen malzemesidir.

İşte bu sorunlar, aslında bizde ilk kez 1955’lerden söz konusu olmaya başlamaktadır. O da, sanırım İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra yurt dışında olanlar için. Oysa Batı’da renkle ilgili sorunlar, ışık renklerini çözümleyen bilimsel araştırmalarla aydınlatılmakta ve giderek sanatçıların işlemlerine konu olmaktadır. Örneğini Newton’un ve Chevreul’un çalışmalarının yankılarını Delacroix’nın journalesinde okuyoruz. Kaldı ki biz bu gün tüm 19. yüzyıl Avrupa sanatının, renk sorunlarına dayandığını kesin olarak biliyoruz. Dolaylı olarak renk soyutlamasının neden olduğu biçim, biçim bozmasının, kübist biçim bozmasından önce olduğu da anlaşıla

¹⁰¹ Nazan İpsiroğlu-Mazhar İpsiroğlu, Sanatta Devrim, Remzi Kitabevi, İstanbul-1993, s. 50, 53.

¹⁰² D.H. Kahnweiler, Juan Gris, Gallimart, Paris-1946, Almanca Çevirisi: Hatje, Stuttgart-1968.

bilmektedir işte bu renk sorunlarının biçimle ilişkileri üzerine bizde soyut yönünden bir düşün kristalizasyonuna 1960'lardan önce rastlanmıyor. Aslında, fov bilgileri içeren "Fransa'da Müstakil Resim" adlı kitap Türkçe'ye çevrilmiştir.

Bizde bu sorunlarla ilgili olarak 1930-1955 arası, çalışmaları ile tanınan Arif Kaptan'ın (Bakınız: Resim 74-75), Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun (Bakınız: Resim 76-77) ya da Eren Eyüboğlu resimlerinde (Bakınız: Resim 78) renklerle nesneyi dağıtma niyeti saptanamaz çünkü bu çalışmalar biçimin fırça lekeleri ile anlatımına dayanmaktadır. Bedri Rahmi'nin dufy sevgisiyle renk ile ilgili deformasyona dayanmaktadır. Bu ressamımızın 1940-1950 yılları arası portrelerinde amacım yalnız biçim deformasyonu olduğu bu gün daha iyi anlaşılmaktadır. Buna rağmen Eyüboğlu'nun bizde, kendi kuşağı içinde renk sorunları ile en fazla ilgilenen sanatçı olduğu bilinmektedir. 1950-1960 arasında fov ile dışa vurumcu anlayış arasında bir soyutlamaya giden sanatçımız belki yalnız Zeki Faik İzer olmaktadır. Eğer Batı'da çözümlenmiş soyut akımların bizde en erken 1950'lerden sonra bir sorun olarak benimsendiği dikkate alınırsa çalışan ressamlarımızda soyut anlayışa renk yolu ile varış olayı görülmektedir. 1930'lardan 1935'lere değin yapılan çalışmalarda renkten çok lekesele biçim bozmalarının egemen olduğu dikkate alınırsa bu durum açıkça anlaşılabilir. Öyle ki, bizde daha çok Cézanne'nin biçim deformasyonları dikkate alınmış fakat bu sanatçının Saint Victoire dizisi resimlerindeki renksel satıhlaşmasının nedenleri üzerinde hiç düşürülmemiştir. Buna paralel olarak bir "modulation cadecée" işleminin yarattığı sorunlara ilişkin bir görüş 1960 öncesi yerli yazılarda hiç yer almamıştır. Bunun nedeninin 1926'larda dışarıya giden ressamlarımızdan çoğunun Andrée Lhote yanında çalışması ile 1936'dan 1950'lere değin İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'nde hocalık yapan Leopold Lévy'nin renkten çok biçimsel sorunlarla ilgili görüşlerine bağlamak gerçekçi bir saptama olur.

Ülkemizdeki çalışmaların daha çok bu biçim bozmalarına bağımlı kalması ve fov akımı ile dışa vurumcu anlayışın oluşum nedenlerine inilmemesi bizde lirik soyutun da geç davranılmasına da neden olduğu çıkarılabilir.

Yukarıda saptanan geometrik soyutlamaya bağlı kalışımızı haklı çıkarmak için, eski hattat yapıtlarının soyut biçimlerine ilk deyinen Suut Kemal Yetkin ve Nurullah Berk gibi yazarlarımız oldu. Onların anlayışına yakın eski portre ve kompozisyonları ile soyutlama resimleri onun geometrik inşaaya ağırlık tanıdığını yansıtmaktadır.

4.2.1. Salih Uralı

Figüre bağımlı soyutlama eğilimi ile bizde modleden ilk vazgeçenler arasında sanırım Salih Uralı da yer alır. Onun çalışmaları ağırlıklı olarak 1945’lerde yaptığı (Bakınız: Resim 79) çizgisel kesişmelere dayanan bir kübizmanın üzerine oturtulmuştur. Bu çalışmalar inşacı kesin kontürlü hesaplı bir yüzey ve çizgiler kompozisyon olup renklerin neden olduğu bir doğasal biçimi parçalama girişimini yansıtmaktadır. Yapılan parçalanmış figür çizgilerinin uyumlu arabeskleri haline getirilmesiyle yetinen bir soyutlamadır. Onun geometrik parçalama ve inşa anlayışında ışık gölge niyetine gerek kalmamıştır. Dolaylı olarak resimlerini tamamen akli bir geometrik düzenleme anlayışı ile oluşturulduğu çıkarılabilir.¹⁰³

4.2.2. Refik Epikman

Paris’te, 1924-28 arası Jullian Akademisinde, Paul-Albert Laurans’la çalışan Refik Epikman, döndüğünde Ali Çelebi kadar kesin olmamakla beraber, yine konstruktif kaygıları belli resimler sergilemeye başlamıştı, (Bakınız: Resim 80). “Antik Soyutlama” “Dans” gibi küçük çaptaki düzenlemeleri “ağaçlar” gibi görünümünde hem kubizim hem inşacı tekniğini hatırladığını belli ediyordu. Gelişinden hayli sonra 1960’larda meydana getirdiği “vision Görünü” gibi denemelerinde ekipman yavaş yavaş soyut anlayışa doğru kaymaya başladı. Ekipman Çelebi ve kocamemiş gibi desen mimarisi diyebileceğimiz kaygıdan taraf olduğunu bütün çalışmalarında belli ediyordu. Nitekim son on yıl içindeki soyut ya da yarı soyut resimlerinde renk faktörüne daha geniş yer vermekle beraber tablonun çizgi ve kitle yapısı öngördüğünü belli ediyordu.¹⁰⁴

Onun resimlerindeki turuncular, tatlı yeşiller, kahve renkleri renk klavyesi olarak hep geçmiş figüratif döneminin peyzaj ve ya kompozisyonlarıyla ilgilidir. Genel olarak geometrif-figüratif dönemleri resim kurma ve renk anlayışı bakımından bir yenilik getirmemekle birlikte kişiliğini açık bir biçimde belirleyen arı bir resim dilini

¹⁰³ Nurullah Berk-Adnan Turani, Başlangıcından Bugüne Türk Resim Sanat Tarihi, Tıglat Basımevi., İstanbul-Ekim 1981, c. 2, s. 176.

¹⁰⁴ Nurullah Berk-Kaya Özsezgin, Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., s. 49.

yanstırlar. Epikman ilginçtir Geometri inşalı çalışmasına rağmen renkçi bir duygululuğun egemen olduğu resimler yapmıştır. Bu nedenle onun geometrik kuruluşlu resimlerinde lirik sayılabilecek bir sevimlilik bir samimiyet de gözlenir.¹⁰⁵

4.2.3. İlhami Demirci

1930 kuşağı sanatçılarından olan İlhami Demirci de geometrik soyutlamayı benimseyenler arasında yer alır. 1926'da Hikmet Onat ve İbrahim Çallı atölyesinde eğitim gören sanatçı daha sonra Berlin'e gitmiş Meax Dumgerd'in yanında bir süre çalışmıştır. Onun çalışmalarında Kocamemi'yi anımsatan hacim araştırmaları dikkati çekiyor. Görünüşte rengi ön plana aldığı olsa bile bütün bir sanat yaşamını yönlendiren kaygılar bütünüyle biçime, hacime ve geometriye dayalı doğayı tüm ayrıntılarından sıyrarak, yalınlaştırma, fazlalıkları atma, asıl olanı yakalama çabası, natürmortlarından peyzajlara ve portrelere varıncaya kadar bütün resimleri dolaşiyor: Geometrinin salt geometri olarak ele alındığı bir ek resim de lekenin süslemeci öğelere dönüştürüldüğü bir kaç resim dışında bu kural bozulmuyor genellikle. Geniş fırça tuşları içinde kuruluşa, biçimlenmeye "inşa" ya öncelik veren bir aynı dönem resmimiz açısından örneklerine pek fazla rastlamadığımız bu anlayış İlhami Demirci'nin tüm resimlerini bir birine bağlıyor. Belli bir sanat anlayışına içtenlikle bağlılığın bütün bir yaşam boyu süren araştırma örnekleri İlhami Demirci'nin resimlerinde işini ciddiye almış bir sanatçı niteliği kazandırıyor.¹⁰⁶

Yukarıda değindiğimiz gibi bizde ilk soyut girişimler geometrik non-figüratif çevre içinde olmuştur. Oysa doğa biçimini korumakla birlikte, renkle ilgili ilk bağımsızlıklar gerçek anlamda 1926-1930 arası Avrupa'ya giden ressamlarımızın yapıtlarında görülmeye başlanmıştır. Bu yüzden ancak bu dönemin sanatçıları bizdeki şairane doğa resmini beylik renkçiliğini ortadan kaldırabiliyorlardı. Çünkü İngers'in bozmaları ile Cézanne ve Picasso-Braque kübizminin biçim bozma ve parçalama anlayışlarına dayanan 1926 öncesini Avrupa'ya öğrenime giden kuşaklarımızca hiç dikkate alınmamıştı. Bir çeşit renk soyutlaması ve mantığı haklı çıkarmacı nedenlerini barışı da gene bu kuşağın müstakiller ve din grubunda görülmeye başlıyordu. Ancak ilgi

¹⁰⁵ Nurullah Berk-Adnan Turani, Başlangıcından Bugüne Türk Resim Sanat Tarihi, Tıglat Basımevi, İstanbul-Ekim 1981, c. 2, s. 178.

¹⁰⁶ Ahmet Köksal, Ankara, İlhami Demirci, Milliyet Sanat Dergisi, 28 Ocak 1977, sayı: 216, s. 27.

çeken nokta renk soyutlaması ile ilgili olarak die foy, bir Die Brücke ve Der Blaue Reiter dışı vurumcu anlayışının bizde pek yankı yapmamasıdır. Kısacası yalın bir renk özgürlüğünün doğa biçimlerini parçalaması olayı ve bilimci bu yoldan bir soyuta varış görüşü Türkiye’de oluşmamıştır.

Renk soyutlamasının anlaşılmasındaki bu gecikme lirik non-figüratif anlayışın geç kalmasına neden olduğu kabul edilebilir. Oysa bunun bilinci Batı’da daha bu yüzyılın ilk on yılı içinde kristalize olmuştu.

Kısacası resimsel anlayışımız, kendi toprağımızda oluşmuş düşünce ve uygulamalara bir türlü bağlanamıyor. Ve hep Batı’dan alınmış kopuk filimler görüyorduk. Bu bizdeki soyut resmin bir biriyle ilişiksiz değerlendirilmeleri ile ilgilidir. Ve Batı’da farklı zamanlarda olmuş biçimlemeler adeta mantar gibi, İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra bir an boy göstermişlerdir.

Ancak bütün bu soyuta erişkin girişimlerimiz sonunda bağlandığımız Batı sanatının sorunlarını etraflıca anlamamıza ve oldukça kesin kimi sonuçlar çıkara bilmemize neden olmuşlardır. Bu yüzden bu gün, Batı’nın resimsel mantık düzeyi ve paralelinde çalışmalarımız ola bilmektedir. Ve yapılanmaları da anlaya bilmekteyiz. Dolaylı olarak soyut çalışmalar yolu ile resimsel yaratmanın sınırını tanımayan bir anlatım olanağı olduğunu da anlamaktayız. Hatta bu resimleme anlayışını bizim geleneksel hat sanatımızla ilişkili bulanlarımız bile oldu. Buna paralel olarak soyuta ilişkin kimi yapıtlarımızda yöresel ve folklorik motiflerin soyut düzeni bile değerlendirme çabalarına tanık olduk.¹⁰⁷

¹⁰⁷ Nurullah Berk-Adnan Turani, Başlangıcından Bugüne Türk Resim Sanat Tarihi, Tıglat Basımevi, İstanbul-Ekim 1981, c. 2, s. 178-179.

V. BÖLÜM

5. TÜRK RESMİ'NDE LİRİK DIŞAVURUMCULAR

Ekspresyonist resimde 1970'lerden sonra başlayan ve günümüzde etkisini sürdüren bir anlayış, sanatçı bu anlayış içinde resimlerine yön verirken dış dünya ile değil, kendi bilinç altı dünyasındaki engel olamadığı haykırıışlarını, coşkularını dile getiremediği duygularını şiirsel bir ifadeyle dışa vurmasıdır. Aslında bu onun resim yüzeyindeki renkte, çizgide ve biçimlerdeki heyecanını ortaya çıkarır. Kendinin bile anlayamadığı tanımlayamadığı bir güç savaşın gruplanmasıdır. Bu savaş sonucu ortaya çıkan motifler, çizgiler, renkler ve biçimler bir yere kadar sanatçıyı sürüklerken, belli bir noktadan sonra da bütün bunlar sanatçı tarafından yönlendirilmeye başlar.

Türk resminde lirik dışavurumcu anlayışa yönelik yapıtlar veren sanatçılarımız arasında Abidin Dino'nun 1967-1977 yıllarında (Bakınız: Resim 81-82) kâğıt üzerine guaj tekniği ile yaptığı çalışmalarının İstanbul dizisini oluşturan resimleri açıkça, yumuşak boyanın saydamlığı düş gücünün ustaca kullanılmasının şiirsel ifadesidir. Sanatçının iç dünyasında yaşadığı, hayalini kurduğu bir İstanbul şiirini okutuyor. Kullandığı serbest fırça tuşları, renklerin ışıltılı ritmi ile yine aynı yılları izleyen resim denemelerinde Türkiye'de ilk kez sergilediği Paris resimleri "üç kent, üç tarih" dizisinde farklı mekanlar içinde sürdürdüğü yaşam biçimi çok yönlü bir yorumlamayla simgeci anlatıma dönüşen çağrışımlarını Ahmet Köksal sanatçının "bir yaşamı bir çok yaşama sığdırmak" isteğinden kaynaklandığını belirtiyor.¹⁰⁸

5.1. Zeki Faik İzer

Öyle ressamlarımız vardır ki, kişilikleri ve resimleri neredeyse Türk resim sanatının gelişim süreci ile özdeşleşmiş sanat yaşamlarının onlar için çok önemli olan dönüşüm noktaları Türk resminin kilometre taşlarını oluşturmuşlardır. Zeki Faik İzer; yaşamı, eserleri ve kişiliği ile bu kilometre taşlarından biridir. Sanatçı akademiye temel konu olarak benimser.

¹⁰⁸ Ahmet Köksal, Abidin Dino'dan Günümüz Sanatçılarına, Milliyet Sanat, Sayı: 398, 15 Aralık 1996, s. 41-42.

Zeki Faik İzer (Bakınız: Resim 83-84) üslubunun oluşturduğu doğaya bakış açısının belirginliği ile kendinden emin ve rahat bir anlayışta “çeşitli kültürlerin iç ve dış ilişkilerini” yönelmiş kültürel dengelerin ve farklılaşmaların ilginç grafiğini yansıtmaktadır tuvallerine. Nitekim halı çalışmalarında “Afrika’ya selim” gibi “Dunhuang” gibi “pervaneler” gibi tablolarında bu tür kültürel çakışmaların “soyut-yarı soyut” anlatımlarına rastlarız.

Bu arayışlar Afrika’dan, Orta Asya’ya, Uzak Doğu resimlerinden Anadolu geçmişine dek ulaşır. Nitekim “Selçuklu kartalı, pervaneler ve rüzgâr” atkı dokuma çalışmalarında bu arayışlar elle tutulur biçimde çıkar.sanatçı “Selçuklu Kartalı’nın” tipik bir “Japon güneşi ve göğünü” altında konumlandırmakta, bu görünümü Anadolu kilim dokumalarının soyut doğa tasvirleriyle kuşatmaktadır, bir yandan da dekoratif Seirallerdem kaligrafik düzenlemelere dek hocalığı, “D Grubu’nun kuruluş aşamalarındaki etkinliği ve yurt dışındaki çalışmaları ile asırlık bir deneyim abidesi olarak yeniden karşımıza çıkıyor.

Zeki Faik İzer, işin başlangıcından beri “renkçidir” figüratif dönemlerinde klasiği inceleme dönemlerinde bile rengin önemini, formun, figürün ve perspektifin önemi üzerinde yer almıştır. Daha da önemli bir faktör sanatçının doğasına işlemiş bir “dışa vurumculuktur” sanatçının erken çalışmalarında Paris görgüsünden kaynaklanan “kübist, Ekspresyonist” etkileşimler ön plandadır. Ancak Zeki Faik İzer “sistemleştirdiği oranda sentetikleşmiş” ve teori yapısı kazanmış sanat akımlarının sınırları içinde kalmayı reddeder ve daha özgür, daha lirik, daha bireysel bir estetik arayışını sürdürür. Bu özgürlük, kuşkusuz lirizmi doğada saklıdır. Sanatçı doğaya yönelir. Fovizm’e çok yakın renk kullanımını dışa vurumcu “spontanlığı” birleştirerek doğa soyutlamalarında türlü tekniklere baş vurmaktadır. Çok renkli ve çok hareketli görsel etkiler yaratmaktadır. Sanatçı Fov renkler ve sistemden yoksun ancak “zekice soyutlamalarla kültürel ilişki ve etkileşimleri bir tür deklarasyonuna” yönelmektedir. “Afrika’ya selam” adlı resimde de Totem ve Faşistlere özgü ama yine doğaya yönelik soyutlamalara rastlarız.¹⁰⁹

Zeki Faik İzer, Türk resminde soyuta yönelişin en güçlü örneklerini yaratan bir kaç kişiden biri olmuştur. Gül İrekoğlu sanatçı için şöyle diyor: “Zaman içinde artan bir hızla uluslararası bir düzeyde yapıtlar veren ülkemizde gelişmekte olan çağdaş resim

¹⁰⁹ İsmet Doğan-Can Külahhoğlu, Zeki Faik İzer ve Turan Erol Türkiye’de Plâstik Sanatlar Dergisi, Sayı:5, Eylül/Ekim 1992, s. 40-41.

kavramını yaratan öncü sanatçıların başında gelmektedir.”¹¹⁰ Zeki Faik İzer sağlıklı bir kişiliğin paralelinde olgunlaştırdığı duygularının akışı içindeki bilinç altı dünyasının kişisel yorumlamalarıyla ulaştığı kültür birikimi günümüz Türk resminde, genç kuşak dışı vurumcu sanatçıların örnek aldıkları Ferruh Başağa (Bakınız: Resim 85) ve Abidin Eldaroğlu (Bakınız: Resim 86) gibi sanatçılardandır.

5.2. Turan Erol

Turan Erol’un 1960’lardan sonraki sanatsal ürünlerine yansıttığı (Bakınız: Resim 87) lirizim en duyarlı etkisiyle karşılaştığımız “Bodrum manzaraları” dizisinde çekik yerindeki tekneleri gösterenler resmindeki renk uyumu karşısında bir şeylere dalıp gidirsiniz. Derinden hissettirir hasreti, özlemi, iskelenin çiğ, kızılımsı sıcaklığıyla başlayan heyecan dolu bakışlarımız kumsaldaki çiğ yeşilin denizdeki çiğ maviye ulaşmasıyla sakinleştirir duygularımızı. Bu zıtlıklar karşısında dona kalır insan. Öylesine dolarsınız ki o an duygularınızla Turan Erol’un dünyasında bulursunuz kendinizi.

Turan Erol’un pastel tekniğindeki ustalığına karşın enginar çiçekleri dizisinde kimi zaman kapalı mekânlarda, kimi sepet içinde, kimi bahçe kenarında, kimi ise yalnızlığın lirik dışı vurumculuğuyla ışık ve renklerin saydamlığıyla bir bütünün parçalarını oluşturur.

Ağrı Dağı ise dağ insanların yaşamını gün batımı ile başlayan kızılımsı etkileri bembeyaz karla kaplı dağ eteklerinde tek katlı damsız evler ve belli belirsiz pencereler yine tek başına kalmışlığın bir şiirini okur bizlere. Tanıdığımız ya da kitaplardan okuduğumuz saf yüreğindeki karşılıksız sevgisiyle yaşam mücadelesi verdiği coğrafi şartlar içindeki sıkıntılarını dile getirir, mesaj verir.

İsmet Doğan ve Can Külahlıoğlu, Turan Erol’un peyzajları için ilk bakışta “bize özgü olandan” çok şey yansıtır. Onlar çok iyi bildiğimiz, yaşamımızın ya da anılarımızın ayrılmaz birer parçasıdır sanki. Tanımakta hiç güçlük çekmeyiz. Çünkü ya yaşadığımız çevreden, birer kesittir. Ya da arka penceremizden ister istemez gözümüzü dolduran neredeyse kanıksanmış görüntülerdir. Resim bu avantajını kullanarak sokulur izleyiciye. Onu bir kez daha bakmaya, anımsamaya zorlar.

¹¹⁰ Murat Mihçioğlu, Türkiye’de Sanat, Plâstik Sanatlar Dergisi, sayı: 37, Ocak / Şubat 1999, s. 69.

Peyzajları daha ayrıntılı bir incelemeye tuttuğumuzda bu görüntüleri ressamın manzara karşısında oturup oluşturduğu izlenimler olmadığını tıpkı bize algıladığımız gibi (Bakınız: Resim 28-29) resmin anılarından aklında kalan görüntüsel izlerden yola çıktığını anlıyoruz. Turan Erol ne “empresyonist” o alışılmışın kanıksanmış en yalın dille anlatma eğilimindedir. Görüntüleri çoğunlukla rastlantısaldır. Şöyle bir göze çarpmış ve unutulmuş türden ne doğal güzelliklere bir öykümü vardır, ne de doğal kurgunun hareketine tanıktır. Resimlerinde doğa hareketsiz değildir. Kuşkusuz ama bu hareket etkileyici olmaktan öte yapısal bir sorunluluk gibi algılanmaktadır. Görünümler klasik kompozisyon ölçüleri içinde konum alsalar da klasiğin gerektirdiği ışık gölge dengesini dikkate almadan oluşur. Kimi çalışmalarda perspektifin yerini düzey bir dağılıma terk ettiğine tanık oluruz. Durgun soğuk tonlardan oluşan “geniş ve boş yüzeyler” Batı anlayışında farklı doğu resmine özgü bir bakış açısının izlerini taşır. Fırça kullanımında dışavurumcu anlayışın rahatlığı yansır. Bu rahatlık ve içtenliğe karşın görünümlere uyarlanan renk değerleri planlı olarak damıtılmış dengeler bozulmuş gibidir. Renkler “doğal” değildir ancak sunilik ve soyutluğun yapısal değerlerini de taşımazlar.¹¹¹

5.3. Abidin Elderoğlu

Abidin Elderoğlu 1930-1932 yıllarında Türk Naif Cemiyeti'nin desteğiyle Paris'e gönderilen sanatçı Julian akademisinin Albert Lavrens ve André Lhote atölyesinde sanat eğitimini almıştır, (Bakınız: Resim 86). Büyük bir ustalıkla yorumlamış olduğu çok sayıda lirizmin çizgi ve renk değerlerinden, temanın anlatımından çok yazısal bir şiir dilinin başarıyla uygulandığı görülmektedir. Abidin Elderoğlu'nun dışavurumcu bir yorumlama gücüyle, yakın dönem Türk resmi içindeki önemine ve sanatının bu noktaya ulaşmasındaki başarısının temelinde sağlam bir desen ve oylum değerlerine öncelik veren ilk dönem resimlerinde Halil Dikmen, Cemal Tonlu ve Zeki Kocameme'yi akla getiren “modern akademiklik” sayılabilecek bir görüşe bağlamıştı. Bu dönemde Fransa'da izlediği müzeler, sergiler ve hocalarının etkileri arasında “ideal bir hayat” (1932) tabloda Fransız ekolünün simgesel yorumu, “tabiatta 1933 Rembrant'ın ışık düzeni”, “dağlar” (1934) Barok eğilimlerinin izleri görülür. Sanatçı kendisinin ve ailesinin portresiyle “İzmir Limanı” tütün işçilerinin dönüşü gibi

¹¹¹ İsmet Doğan-Can Kılınçoğlu, Gözlemin Yalınlığından Kaygının Karmaşasına, Türkiye'de Sanat, Plâstik Sanatlar Dergisi, sayı: 5, Eylül / Ekim 1992, s. 41.

düzenlemelerinde akademik ölçülere, yöresel temalara somut bir duyarlılık ve teknik yetkinlikle değiniyor.

Bunu izleyen dönemlerde Elderoğlu'nun sürekli bir kişilik arayışına kendi çabasıyla geliştirmesi ilgi çekicidir. Onun kesintisiz bir araştırmacılığa dönük kişiliği 1935-1940 yıllarında geçmişin kültür değerleri ve doğaya özgün biçimsel öğelerle ilgilenmeye bu biçimsel öğelerle çağdaş bir sentezle çözüme yönlendiriyor. Yumuşak eğriler, çiçeksi ve bitkisel motifler, sivilizasyon ile başlayan bu eğilim 1940'larda yerini iki tonlu doğal soyutlamalara bırakıyor. CHP'nin düzenlediği resim gezilerinde Muş iline gittiği 1942 yılında sert ışığın ve gölgenin modüle edilmesi, yeni bir açık-koyu düzenine iki tonlu soyutlamalara yol açıyor "Denizli", "çiçekler", "Hacettepe" bu yaklaşımın açık-koyu ton ayrımlarını belirgin bir siyah-beyaz ton ayırımına götüren tipik örnekler arasındadır.

1960'ların başlarında doğal görünümleri, doğal nesnelere yeni bir leke ve "Valeur" dizgesi içinde üsluplaştırılmış "ağaçlar", "güldalı" gibi düz enlemelerde bu tutum daha da açıklık kazanıyor. Bu dönemde Doğu sanatlarını oluşturan temel öğeler eski hat sanatının kaligrafik jestlerin resmine katacağı olanaklardan yararlanan Elderoğlu doğuya özgü sembelleri boşluk ve kitle espirisiyle soyut bileşimlere yöneliyor. Sabri Berkel, Hakkı Anlı, Refik Ekipman, Zekai Faik İzer'in soyutlamalarındaki batılı ve çağdaş akımlardan esinlenmeler yerine Elderoğlu'nun düzenlemelerinde kendi kültür birikiminden gelen, kendine özgü duru bir stil ilgi çekicidir.

Elderoğlu'nun sanatı 1960'lardan sonra soyutlamayı daha da ileri bir aşamaya götürerek, gizemli doğu felsefesi ile uzay araştırmalarını birlikte sürdürüyor. Sanki var olan evreni yıkarak kendi evrenini ya da kaosunu yeniden kurma çabasına girişiyor."Bir Başka Düş" (1968) "Şimşek" (1969) gibi son dönem resimlerinde kültür kökeninden gelen kaligrafik soyutlamaları kabartılı boya dokuları, geniş geometrik yüzeyler ve Ebrû espirisinden gelişen lekeler içinde kendine özgün motif ve figürler eşliğinde düşlemsel bir beğeni düzeyinde değerlendiriliyor. Yarım yüzyılı geçen sanat yaşamında batının yüzlerce yıllık deneyimleri doğu sanatının görsel sembellerini sürekli bir sentez tutkusuyla kendine özgü, duru ve yalın bir tür hiyeroglifeye dönüştürüyor.¹¹²

¹¹² Ahmet Köksal, Berkel-Elderoğlu Toplu Sergileri, Milliyet Sanat Dergisi, sayı: 210, 15 Şubat 1989, s. 47-48.

5.4. Ercüment Kalmık

Lirik dışavurumcu çalışmaları ile dikkati çeken diğer bir sanatçı ise Ercüment Kalmık'tır. Sanatçının (Bakınız: Resim 88-89) "soyutlanmış İstanbul" bu manzara resimdeki lekesele değerlerin düz renkler içinde çizgi etkisini duyarlı anlatımıyla yorumlanmıştır. Kullandığı turuncular, kırmızı, krom sarıları, yeşil ve mavinin tonlarındaki karışımlar ve geçişler özgürce bir bütüne ulaşmıştır.

5.5. Özdemir Altan

Özdemir Altan ilk çağ Anadolu mitolojisinin resimlerini yumuşak ve fantastik bir üslup türü içinde resme aktardığı 1960'ların resimleriyle son beş yılın ürünleri arasında kesin dönüşler söz konusudur. 1971-1973 arası resimler (Bakınız: Resim 90) Altan'daki figür oluşumunu belirleyen yönleri ve yaklaşımları küçük ölçüde olsa da gösteriyor "Sinek Kralı" dizisinde bu oluşumlar içten içe bir figür çağrışımını ortaya koyar değildi. Ancak temelde soyutlayıcı öğelerin ağırlık kazanmış olması, fantazi planda bir estetik kazanmaktaydı. Fantazinin gerçekliğe dönüşmesi için 1970'ler Türkiye'sindeki toplumsal ve siyasal nitelikli olayları bir figür karakteri halinde yansıdığı "Beyaz Resim"leri eklemek gerekecektir.

İş dönemi olarak adlandırdığımız bu resimler fazla sürmeyecek ve Özdemir Altan bir dizi halı ve resimde anlam kazanacak olan gerçekliğin ayrıntı düzenindeki gerçekçi yorumlarına, kompozisyon planına yönelecektir.

Özdemir Altan sanayileşmeye yeni girmeye başlamış bir ülkenin insanları için bu tür izlenimlerin bütünüyle yabancı ve kapalı izlenimler olduğunu söylemesi bile ayrıntıdan resmin bütününe dağılan anlamı batıdan edinilmiş yorum biçimlerine bakış ve değerlendirme yöntemlerine bağlı bulunması resimleri temelde yenilik ve güncellik iddiasına koşullu kılıyor.¹¹³ 1973'ten beri çağdaş endüstri üretiminin dinamik ve renkli dünyasından esinlenen resimlerinde mekanik nesnelere sayısız taslaklar, fotoğraflar ve baskı ayrıntılarının soyut bir düzende montajına özgün bir biçim oluşturan Altan 1984'ten bu yana yeni bir döneme girmiş bulunuyor.

¹¹³ Ahmet Köksal, Özdemir Altan'ın Halı ve Resimleri, Milliyet Sanat Dergisi, sayı: 273, 17 Nisan 1978, s.27.

“Türk resminde modernleşme süreci” ve “Güncel boyutlarıyla resim sanatımız adlı sergilerde” bu yeni dönemde örnekler veren sanatçının önceki dönemde olduğu gibi kolaj, asambalaj kesikleri geometrik yüzeylere eklenmiş mimari çizimler, maket, kaligrafik öğeler ve karışık gereçlerle oluşturulan bu düzenlemelerde geleneksel özellik kavramını yadsıyan soyut ve somut motiflerin şematik birleşiminde beliren bu doku, anlam, mantık, biçim çelişkilerini de önceki mekanik estetik anlayıştan oldukça uzaklaşıyor.

Özdemir Altan yeni yapıtlarında öncelik verdiği amacı şöyle açıklamış: Görsel derinlik kavramını oluştururken sert, çelişkili, nereden gelip birleşecekleri belli olmayan farklı mantıklar yarı anlamlı sözcükleri de aralarına kabul etmeye başladılar. Bunlar resmin plâstik elemanlarını oluşturuyor ve aynı zamanda yapıtın başlığı konmuş oluyor.” Bir biriyle çelişkili değişik gereç ve yöntemlerin şematik bileşimine dayanan ama ölçülü ve titiz bir düzen kaygısının da göz ardı edilmediği düzenlemelerde içerik ve anlam kaygısı salt rastlantısal içerik gülmeceli ve yakıştırmalı çağrışımlarla sonradan ortaya çıkmaktadır. “Bombardımanın sakıncaları”, “Doğulu Göçmen” çocukların yerleşim sorunu “Radyasyonun Bombardımanla Giderilmesi” vb. öteden beri bildiğimiz her içerik kendi biçimini oluşturur. Kuralı yerine anlam ve içerikten soyutlanmış derinliğe eğilimli, karışık gerçek teknik ve biçimsel şemalarla hangi doygunluk sınırına ulaşabildiği doğrusu merak edilmeğe değer.¹¹⁴

Özdemir Altan özellikle 1970’lerden sonra lirik soyutlama etkilerini önce figüratif resimlerde ve bu duyarlılığın devamını son dönem çalışmalarını oluşturan dokumalarında görmekteyiz. “Tepe Gözün Dansı” geniş renkli parçalanmış düz yüzeyleri içten gelen bir heyecanın dışavurumuyla anlamı güçlendiren çizgiler hacimsel derinliğin siyah-beyaz geçiş değerlerini sağlamaktadır. Akıcı bir etkiyle kullandığı fırça tekniği hacimsel etkiyi daha da ön plana çıkarmaktadır. Eserdeki bütünlüğü oluşturan çizgi ve renk zıtlıkları içindeki ifade ise bu gücü bir kat daha artırmaktadır.

5.6. Nuri İyem

1951 yılından sonra çalışmalarını grubun dışında sürdüren Nuri İyem, (Bakınız: Resim 91) bir süre geometrik tarzda soyut düzenlemeler yaptı. 1966’dan sonra ise

¹¹⁴ Ahmet Köksal, Aralık Ayının Getirdikleri, Milliyet Sanat Dergisi, sayı: 182, 15 Aralık 1987, s. 48.

sanatçının kişiliği kendine özgü anlatımcı ve figüratif tarzda özellikle portrelerinde belirginleşti.

Son yıllardaki sergilerinde özellikle yontusal bir derinlik, anıtsal bir sağlamlık yalın bir anlam yüklü kadın portrelerinin büyük bir yer tuttuğu görülür. Düzgün alımları, ince uzun burunları ve hüznü tutuklayan, gözleriyle Anadolu kadınının simgeleyen bu yüzlerde artık bir Mardinli, ya da Karadenizli ve ya Malatyalı gibi yöresel özelliklere yönelen sanatçı insanla yaşadığı doğayı ve kişilerin yaşantısını aydınlık, gerçekçi bir anlatım, plâstik bir ustalıkla bağdaştırıyor.

Yurt görünülerinin olanca güzelliği, coşkun lirizmi ile Anadolu insanının yaşamı arasındaki çelişkiyi bir arada duyurmasıdır. Örneğin (Bakınız Resim: 52-53) o doyumsuz görünüşleri yanında yorganını sırtlamış insanın üç motifi ya da “Kayalı Peyzaj”da , “Gece Kondular”da , “Mardinli Kadın”da iki kitlenin- insanla doğanın getirdiği gerilim ustaca ortaya çıkarılıyor. İyem Edremit, Ayvalık, Şile-Ağva’dan derlediği yaz görünüşleri içinde de değişik insan tiplerinin yaşam tiplerini yansıtmakta; bazı simgesel anlatımlarla peyzaj unsurunu güçlendirmek istemektedir.¹¹⁵

Bütün bunlar sanatçının kişisel bir yorum gücüyle Anadolu insanını ve özellikle idealize edilmiş kadın yüzleri kendi yaşam çevresi içindeki sosyal ve psikolojik olayları yarı gerçekçi, yarı üsluplaşmış lirizmini kurgulamadaki başarısıyla amacına ulaşıyor. Anadolu kadın yüzlerini yaşadığı doğa koşullarına uygun renklerle bütünleştiriyor. bu yüzlerdeki özlem, acı, sevinç ve umut beklentilerini dışavurumcu fırça tekniğiyle anlatımı vurguluyor.

5.7. Devrim Erbil

Öteden beri Türk resminin Batı’yla ilişkisinde alışılmış (Bakınız: Resim 92) biçimsel ve mekanik davranışların ya da nakış değerlerimize yabancı bir gözle bakmanın dışında kendi kültür kalıntılarımız ve özelliklerimizi koruyarak çağdaş sanatla bağlantıyı kişisel bir yoruma ulaştırma çabasındadır. 1960’lardan sonra etkilendiğini duyuran sanatçılarımızdan biri de Devrim Erbil’dir Onun Türk hat sanatından etkilendiğini belirten Michel Ragon (L’art Abstrait,1974) ile Devrim Erbil’de “Soyut üslubun doğru espiyiye büründüğünü” ileri süren Raymond Charret ve doğu insanına

¹¹⁵ Levent Çaloğlu, “Türkiye’ye Özgü Resim” Anlayışının Yeni Örneklerini Sunuyor, Milliyet Sanat, 19 Nisan 1974, sayı: 76, s. 13.

özgü bir özelliğin izlerini sezinleyen Mısır'lı eleştirmen Mahmut Hilmi hep aynı niteliğe dikkati çekiyorlar.

(Anadolu yaşam çeşitlemeleri, Yörük Düğünü, Aşk Odaları gibi...) resmin temeli olan insan, doğa, mekân insan ilişkisi içinde çağdaş bir nakkaş davranışıyla ortaya çıkarılıyor. “Devrim Erbil’in kuşbakışı şematik İstanbul peyzajı ve benzeri çalışmalarında 16. yüzyılın minyatür ustası Nakkaş Matrakçı Nasuh’un menzil krokilerinden esinlenmeye çalıştığını biliyoruz.” Bir Velican’ın plan şemalarını andıran İstanbul ve doğa görünümünde, minyatür düzeni içinde doğal ve çizgisel dokularla Monochroni (tek renklilik)’nin yakın uyumlarını kişisel bir üslupla bağdaştırıyor. Geometrik bir plan içinde usal alanla şiirseli bağdaştırma çabasında halk sanatlarımızdan kilim dokunuşunu andıran çizgi-ilmiklerden örülü bir titreşim de ortaya çıkıyor.

Yerel öğeler ve kendi kültür birikimlerimiz (antik sanatlar, mozaik geleneği, Selçuklu çinisi ve geometrik yapısı, nakkaş tavrı, halk sanatları...) çağdaş sanat düzeyine getirilmesinin Türk sanatçısına yeni olanaklar açacağı, yeni güçler katacağı apaçıktır. Akademik öğretim süresince sanatın Batı’da başlayıp orada oluştuğuna koşullanmış ama kendi ve araştırmalarıyla bu gerçeğe biraz gecikerek ulaşan bir sanatçı kuşağının ilginç deneyimlerinden biriyle Erbil’in resimlerinde karşılaşılıyor.¹¹⁶

Erbil’in resimleri, son yıllar pentür ve titreşimli renk beneklerinin egemen olduğu “Şiirsel Gerçeklik” diye tanımlanan kendine özgü bir üslub doğrultusunda pekiştirmektedir. “Ritmik Devinim”, “Doğa Çeşitlemesi” lirik soyutlama vb. doğa lirizmini geniş resmin yüzeyine yansıtan tabloları kendine özgü, kararlı bir üslup çizgisini yetkinleşen bir tekniği tekrarlamakta.¹¹⁷ Utku Varlık gibi Devrim Erbil’in çizgisiyle dokunmuş araya renk serpiştirilmiş resimleri de mutluluk, dostluk, dayanışma gibi insancıl mesajların yarattığı çağrışım yükleriyle dolu.¹¹⁸

Devrim Erbil’in 1965’lere doğru yoğunlaştığı lirik soyutlamalarında, kendi iç dünyasındaki bir arayışın sonucunda olgunlaşan tasarımlarının, resim yüzeyine ışık ve derinlik etkisiyle yansımaları, seyirciye ilginç mesajlar çağrıştırıyor. Kuşbakışı İstanbul planını soyutladığı kompozisyonundaki lirizmin yazısal notları burada hacim ve derinlik etkisinin olmadığı düz ve yüzeysel bir ifadeye dönüştüğü görülmektedir.

¹¹⁶ Sezer Tansuğ, Türk Resminde Yeni Dönem, Remzi Kitabevi, İstanbul-1995, s. 95.

¹¹⁷ Kaya Özsezgin, Erbil’in Resimleri, Milliyet Sanat, 12 Mart 1976, sayı: 175, s. 26.

¹¹⁸ Ahmet Köksal, Erbil, Erüstün Ersoy’un Resimleri Milliyet Sanat Dergisi, Yeni Dizi: 114, 15 Şubat 1985, s. 48.

5.8. Mustafa Ayaz

Ankara ressamlarından biri olan sanatçının (Bakınız: Resim 93-94) figür düzenlemelerindeki etkili, akıcı, renk uyumu içindeki biçimleri doğa görünümüleriyle bütünleştirmektedir. Resimlerindeki kadın figürlerini bakışlarında özlem ve sevgi dolu anlatımları, halk dansları ve köy görüntüleri belli belirsiz leke ve çizgiler arasında dışavurumcu bir ifadeyle hissettirmektedir.¹¹⁹ Ahmet Köksal sanatçının çağdaş bir genç kız tipini çeşitleyen resimlerindeki gerçeküstü kurguları, fantastik tasarımlarla sınırlarını genişletmekte olduğunu belirtirken ilk çıkış noktasının Picasso, Matisse, Chagal gibi çağdaş ustaların dolaylı izlerini de içeren ön ve arka planlarda kontrast, yalın, yüzeysel renk etkileri kimi tablolarında koyu zeminler üzerinde uçuşan belirsiz figürlere ya da çok yoğun hareketli çizgi örgülerinden oluşan figür dokularına dönüşüyor. Kimi düzenlemelerine karikatüresü çizgiler ya da simgeci biçimleme kendi portresini de ekleyen Ayaz, örtülü bir espiri gülmeceye ilişkin çağrışımlar da uyandırıyor.¹²⁰ Mustafa Ayaz'ın doğaya dayanan lirizmin lekesel notalarını renkçi duyarlılık içinde düz ve yüzeysel soyutlamaya dönüştürmektedir. Zahit Büyükişleyen'de de aynı yaklaşımı görmekteyiz, (Bakınız: Resim 95).

5.9. Zafer Gençaydın

Lirik dışavurumcu etkiyle çalışan sanatçılarımızdan biri de Zafer Gençaydın'dır. Onun resimlerinde (Bakınız: Resim 96) renk ön plandadır. Doğa ve figür soyut anlatımcı doğrultuda üslup değerleriyle karşımıza çıkmaktadır. Böylece soyut-somut arasındaki bir geçiş ifadesiyle biçimlerdeki görüntüyü dışa vurmaktadır.

¹¹⁹ Kaya Özsegin, Resim ve İncelem, Milliyet Sanat Dergisi, sayı: 287, 1 Mayıs 1992, s. 48.

¹²⁰ Ahmet Köksal, Yoğun Bir Döneme Girerken, Milliyet Sanat, Yeni Dizi:155, 1 Kasım 1986, s. 46.

VL. BÖLÜM

6. TÜRK EKSPRESYONİST SANATÇILARDA GEOMETRİK VE NON FIGÜRATİF YAKLAŞIMLAR

Ekspresyonist sanatçıların resimlerini tamamen akıldan boyadıkları göz önüne alınırsa, doğa karşısında yapılan eski etütler ile çalışmaların ilgi merkezi olmaktan çıktıkları düşünülebilir. Böyle olunca özellikle tablodaki can alıcı noktanın, konusal merkez olmayacağı da belirir. Ancak bu merkez yapısal bir perspektifle değil, aksine, çalışma sırasında beliren soyut öğelerin kompozisyonundan oluşmaktadır.

Sanatta görülen geometrik biçimler, sivilizasyon değildir. Bu bakımdan Wohringer'in üzerinde tartıştığı Riegel'in ise Stilfragen adlı eserinde öne sürdüğü geometrizmin ilkel bir düşünce olduğu görüşünü paylaşmak olası değildir.¹²¹

Bu gün bilinenden bilinmeyene doğru giden ve bilinmeyen bilini hale getirilmesi için sanatçı aynen bilim adamının paralelinde görünmektedir. Ama ilginçtir her geçen gün bilim adamlarının doğa süslemesi ile yapılan bir kavram sembolizmine dayanmıyor.

Doğa biçimlerinden hareket edilerek biçimlendirilen soyut yapıları, giderek doğadan hareket etmeden oluşturulan bir anlayışa vardığını anlamak yanlış olmaz. Non-Figüratif denen bu yeni anlayışın yüzyılımızın dışında hiç bir tarihte yapılmadığı ve bu anlayışın hiç bir kavrama ve sembolleşmeye dayanmadığını bilmekte yarar vardır. Demek ki, Non-Figüratif çalışan sanatçı, kendi bulduğu soyut biçim ve renklerle, doğa ile hiç bir bağlantı kurmadan, aynen bir müzisyenin soyut notaları kompoze ettiği gibi bir anlayışa varmaktadır.¹²²

Geometrik non-figüratif anlayışa biçim veren resamlardan İsviçre asıllı Paul Klee'nin 1914'lerden sonra, bir kendinin dışına çıkma çabası, o güne kadar bildiği ve öğrendiği araçlardan daha az yararlanma eğilimi görülür. Bir bakıma onda ideografik olan ve çıkış yolu arayan karakter, doğumun mistik ve içe dönük karakterleriyle özdeşlik işaretlerle konuşmayı seviyor ve sürekli olarak bu işaretleri plâstik bütünlüğe

¹²¹ Wohringer, Wilhem, Soyutlama ve Einfühlung, Çeviri: İsmail Tunali, İstanbul Üniv. Edeb. Fak. Yay., 1027, İstanbul-1963, s. 51, 57.

¹²² Adnan Turani, Çağdaş Sanat Felsefesi, Remzi Kitabevi, Ekim 1998-İstanbul, s. 97.

dönüştürmeye çalışıyordu. Yoğun bir çalışma, araştırma ve sentez dönemidir bu. Geometriye yakın bir ilgi duyuyordu. Aslında Geometri soyut sanatın ve kübizmin ilk yıllarında plâstik sanatların vazgeçemeyeceği başlıca öğelerden biriydi. Ama önemli olan bu öğeyi kullanmak, plâstik öğelerden gerektiği biçimde yararlanmaktır.¹²³

Türk sanat akımının geometrik non-figüratif eğilimleri yine bütün yeni eğilim ve anlayış hareketlerinde olduğu gibi bir gelişme gösterir. Batı resminde sağlam temeller üstüne kurulan bu anlayışın “1950’li yıllarda Avrupa sanatının natüralist eğitim aşamalarından geçerek ulaşmıştır.

Çalışmalarında giderek sınırları büyüyen makro ve mikro evren ile, toplumsal bunalımlar içinde olan günümüzün bir senteze varmak isteyen insanın, bir bakıma ilkel insanın doğa kuvvetleri karşısındaki çaresiz durumuna benzer bir şaşkınlık içerisinde olduğu da saptanabilmektedir.

Burada, toplumların, çözümleyemedikleri doğasal olaylar nedeniyle, anlayamadıkları güçler karşısında kaldıkları zamanlarda soyut bir anlatıma baş vurmak zorunda kaldıkları akla gelmektedir. Gerçekten orta taş çağında yaşayan kavimlerin, bu çözemedikleri güçleri soyut biçimlerle sembolize ettikleri kimi görüşlere rastlamıyor değiliz. Elbette çağımız insanı ile orta çağ insanı arasında düşünme, görüş ve görgü bakımından önemli farklar vardır. Ve bu günkü sanatçının biçimleme için yaptığı soyutlama ve geometrik biçimlemesi arasında önemli bir fark ve biçimleme mantığı olduğu da açıktır. Yani çağımız sanatçısının geometrizmin hedefleri hakkında, çeviri ve telif kitapları da yayımlanmaya başlamıştır. Ancak telif yayınlarda Türkiye’deki yeni sanat eğilimleri arasındaki yeterli bağlar kurulmuyor; sadece Türk sanatçısının kendi geleneksel biçim dünyasına batı okulundan kazanılmış bir bilinçle bakması öneriliyordu.¹²⁴ Ve bu tutum 1953’lerden sonra batı sanatçılarının ürünlerini bir tür biçimlendirmeye kendi eserlerine aktarmaya başladıklarını görüyoruz. Rengin, non-figüratif anlayışın oluşmasındaki etkisini Bauhaus ile Stijl Grubu sanatçıları yan yana renkli yüzeylerin bir birlerine etkilerine, tek renkli bir yüzey üzerinde yer alan diğer tek renkli bir yüzeyin resimsel işlevini ve nokta, doğru, eğri ya da kesik ve dalgalı çizgilerin kompozisyonel işlevlerini araştırıyorlar ve böylece bir biçim ve renk gramerini yakalamaya çalışıyorlardı.¹²⁵ Bizde ise batıdaki bu arayıştan farklı olarak, non-figüratif

¹²³ Kaya Özsegin, Klee, Bilinmezlik Evrimini Araştıran Bir Ressam, Eserleriyle Çağdaş Sanatın Duyguya Açılmış Kapısıdır, Milliyet Sanat Dergisi, 31 Ocak 1975, sayı: 117, s. 20.

¹²⁴ Sezer Tansuğ, Çağdaş Türk Sanatı, Remzi Kitabevi, İstanbul-1996, s. 246.

¹²⁵ Adnan Turani, Çağdaş Sanat Felsefesi, Remzi Kitabevi, İstanbul-Ekim 1998, s. 98.

anlayışın oluşmasında rengin meydana getirdiği ilginç olaylar gözlenmeden doğrudan geometrik non-figüratif çalışmalar yapıldığını görüyoruz.

Türkiye’de soyut sanat hakkında ilk belirlemelerin çok partili dönemin yürürlükte olduğu 1947 yılında başladığı ve bu başlangıç noktasında zıt görüşlerin ortaya çıktığı dikkati çekiyor.

Paris’te eski hocası A. Lhote’la görüştüğten sonra, Lhote’un da bağlı bulunduğu kübist akım doğal bir gelişme sonucu olarak daha modern soyutlamalara dönüştüğü görüşüne katılan Nurullah Berk soyut biçim deneylerine girişmekten yana görünüyor. Aynı yıl Malik Aksel’in “mücerret resmin” anormallikler ve olanaksızlıklar yüzünden bocaladığını belirttiğini görüyoruz. Dünyadaki gelişmeler göz önüne alınırsa bu karşı çıkma fazla bir anlam taşımıyor.

6.1. Cemal Bingöl

Bizde ilk non-figüratif çalışmaları yapanların başında 1953’lere deyin Eşref Üren izlenimciliğinin arkasından gittikten sonra çağdaş bir sonuca varamayacağını anlayan Cemal Bingöl gelmektedir. Eldeki bilgi ve çalışmalara göre Cemal Bingöl’ün (Bakınız: Resim 97) bu işe kolajla başladığını saptıyoruz. Aslında kolaj boyasal anlatımdan konkre anlayışına geçiş yolunda Fransız kübistler tarafından ortaya atılmıştır. Ve kullanıldığı resimler tamamen figüratiftir. Oysa Cemal Bingöl kolajdan soyut resim öğeleri olarak yararlanmıştır. Bu bizde değişik bir değerlendirme idi ve giderek ilgi de gördü. Kolajdan vazgeçen Cemal Bingöl resimlerinde statik geometrik bir motifin oluşmasına yardımcı olan yüzey parçalanmalarına, akılcı bir biçimde öğelerin artırılmasına, renk yönünden de son derece çekingen davranmasına büyük önem verdi. Oysa batıda figüratif kübizma renksiz, non-figüratif kübizma ise renkçiydi.¹²⁶ 1954 yılında non figüratif resimlerden oluşan bir sergi düzenleme cesaretini gösteren Cemal Bingöl’ün bu alanda sürekli olduğunu belirtmek gerekir.¹²⁷ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi’nde bulunan 80 x 120 cm tuval üzerine yağlı boya soyut kompozisyon çalışmasında ön plana çıkardığı matematiksel geometri gözü yormayan koyu zemin üzerine sıcak renklerle oluşturduğu motifler dikkatimizi çekmektedir.

¹²⁶ Nurullah Berk-Adnan Turani, Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanat Tarihi, Tıglat Basımevi, Ekim 1981-İstanbul, s. 98.

¹²⁷ Sezer Tansuğ, Çağdaş Türk Sanatı, Remzi Kitabevi, İstanbul-1996, s. 281.

6.2. Şemsi Arel

Bizde, geometrik non-figüratif bir anlayış göstermesine karşın, önceden saptanmış, katı duruk bir soyut yazıyı, resmine motif olarak sokan Şemsi Arel, geçmiş dönemlerinin geometrik düzlemleri paralelinde bir çalışmayı sürdürmüştür, (Bakınız: Resim 98-99-100). Arel, genellikle saman sarıları ve gri zeminler üzerine resmettiği yazısal motifinin esinini, kesik uçla yazılmış eski kürsif yazılarımızdan almıştır. Onun yazı endişesinin Hans Hartun varî, bir hamlede yapılmış iç güdüsel el yazısı ile ilgisi yoktur. Arel'in resimlerinde önceden sevip benimsenmiş yazı motifi hazırlanmış bir resim zemini üzerine adeta resmedilircesine yerleştirilmiştir. Bu nedenle onun resimleri, kompozisyon yönünden dengeli, akılcı ve az da olsa hacimli bir etkidedir.

6.3. Sabri Berkel

İlgi çekici olan bizim eski yazımızın non-figüratif soyut özelliğinin, daha soyut a ilk girişimlerinde ressamlarımızdan hemen çoğunun aklına gelişidir. Bu husustaki ilk çaba, aslında daha 1957'lerde Sabri Berkel'de görülmektedir. Berkel'in 1958 Brüksel Dünya Fuarı'ndaki Türk pavyonunda sergilenen bir resmi, bu yazısal kompozisyonun ilk örneğidir, (Bakınız: Resim 101). Ancak çizgisel bir arabesk haline getirilmiş bu yazı-resimde, el yazısının dinamik, hamleli heyecanına yer verilmemiştir. Burada benimsenen inşâî ritmik bir çizgi dokusunun girift mühür gibi katı bir motiftir. Yani önceden saptanmış çizgisel bir motif benimsenmiştir. Daha doğrusu buluş, resimden öncedir. Ancak eski yazımızdan esinlenmiş olmakla birlikte bu yazının soyutlanmış kişisel bir motiftir. Bu çizgisel öğeli kompozisyonel saptama, aslında sanatçının "simitçi"sinde, "Mimar Sinan" portresinde aynen yer almıştır. Ancak Berkel bu çizgisel doku resminden lekesel bir yüzeyler resmine gitmiştir.¹²⁸ 1962-1970 yıllarındaki taşist bir yaklaşım serpilmiş boya damlalarıyla biçimlenmiş "jeste bağlı lekelerle düzenlemeler" döneminde eylem informal sanata koşut bir soyutlamanın çözümü izliyordu. 1971'den bu yana sürdürülen "Geometrik Soyut Resimler" de ise saydam ışığın etkisiyle alıcı renk lekeleri içinde geleneksel ile çağdaş sanat anlayışının birleştiği

¹²⁸ Nurullah Berk, Adnan Turani, Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanat Tarihi, Tıglat Basımevi, İstanbul-1981, s. 201.

6.2. Şemsi Arel

Bizde, geometrik non-figüratif bir anlayış göstermesine karşın, önceden saptanmış, katı duruk bir soyut yazıyı, resmine motif olarak sokan Şemsi Arel, geçmiş dönemlerinin geometrik düzlemleri paralelinde bir çalışmayı sürdürmüştür, (Bakınız: Resim 98-99-100). Arel, genellikle saman sarıları ve gri zeminler üzerine resmettiği yazısal motifinin esinini, kesik uçla yazılmış eski kürsif yazılarımızdan almıştır. Onun yazı endişesinin Hans Hartun varı, bir hamlede yapılmış iç güdüsel el yazısı ile ilgisi yoktur. Arel'in resimlerinde önceden sevip benimsenmiş yazı motifi hazırlanmış bir resim zemini üzerine adeta resmedilircesine yerleştirilmiştir. Bu nedenle onun resimleri, kompozisyon yönünden dengeli, akılcı ve az da olsa hacimli bir etkidir.

6.3. Sabri Berkel

İlgi çekici olan bizim eski yazımızın non-figüratif soyut özelliğinin, daha soyut a ilk girişimlerinde ressamlarımızdan hemen çoğunun aklına gelişidir. Bu husustaki ilk çaba, aslında daha 1957'lerde Sabri Berkel'de görülmektedir. Berkel'in 1958 Brüksel Dünya Fuarı'ndaki Türk pavyonunda sergilenen bir resmi, bu yazısal kompozisyonun ilk örneğidir, (Bakınız: Resim 101). Ancak çizgisel bir arabesk haline getirilmiş bu yazı-resimde, el yazısının dinamik, hamleli heyecanına yer verilmemiştir. Burada benimsenen inşaî ritmik bir çizgi dokusunun girift mühür gibi katı bir motiftir. Yani önceden saptanmış çizgisel bir motif benimsenmiştir. Daha doğrusu buluş, resimden öncedir. Ancak eski yazımızdan esinlenmiş olmakla birlikte bu yazının soyutlanmış kişisel bir motiftir. Bu çizgisel öğeli kompozisyonel saptama, aslında sanatçının "simitçi"sinde, "Mimar Sinan" portresinde aynen yer almıştır. Ancak Berkel bu çizgisel doku resminden lekesele bir yüzeyler resmine gitmiştir.¹²⁸ 1962-1970 yıllarındaki taşist bir yaklaşım serpilmiş boya damlalarıyla biçimlenmiş "jeste bağlı lekelerle düzenlemeler" döneminde eylem informal sanata koşut bir soyutlamanın çözümü izliyordu. 1971'den bu yana sürdürülen "Geometrik Soyut Resimler" de ise saydam ışığın etkisiyle alıcı renk lekeleri içinde geleneksel ile çağdaş sanat anlayışının birleştiği

¹²⁸ Nurullah Berk, Adnan Turani, Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanat Tarihi, Tıglat Basımevi, İstanbul-1981, s. 201.

bir senteze ulaşmaktadır. Sanatçının belli kurallar çerçevesinde kurguladığı desen üzerine renk lekelerinin birbirleriyle etkileşime geçmelerinden oluşan biçimlerin, temelde doğa gözlemleriyle biriken bir dışa vurumun Geometrik non-figüratif soyuta dönüşmesi sonucunu oluşturmaktadır.

Mondiran geometrisine ulaşan biçim sisteminin tekeli de doğanın ağacın ta kendisi değil miydi? Böyle bir disiplini her sanatçıda bulmak mümkün değildir. Üslubun iskeletini oluşturan temel desen anlayışı ister klasik, ister modern bir yönelişe bağlansın, bu sürekli disiplini her zaman kuramaz. Desen sorunu klasikleşmiş akademizmden ayrılıp Bauhaus ve benzeri eylemlere uzanan Basic Design anlayışıyla bulunduğu zaman, üslubun kazandığı yönler ve gelişme açısı da farklılaşmaktadır. Serbestçe planlanmış özgün bir hız devinimine kavuşturulan Ömer Uluç deseni, üslubun acar modern gelişimine temellik etmiştir. Bu desen akademik hiç bir katılığı bulunmaksızın örgütlenen bir mimari kavrayışla da birleşir. Bir hacim ve bir mekan oluşturur. Akademi atölyelerinde Basic Design çalışmalarının kapsamı içine giren yararlı ancak işlevi kuşkulu olan çalışmalarından farklıdır.

Non-figüratif doğrultuda soyut sanat çalışmaları klasik akademik desen sorunuyla bağdaşan ve bağdaşmayan özellikler gösterir. Yeni bir tasarım disiplini eski akademizme tepki göstermektedir. Başlangıçları non-figüratif sanatın ilk büyük temsilcisi Kandinsky'nin de görev aldığı Bauhaus okuluna uzanır. Kübist deformasyon anlayışı ise klasik desen yaklaşımlarını yenileyen bir süreç ortaya koyar, temelde bu eğilimden ayrılmaz. İster kübist deformasyon yönünden, ister daha ifadeci, daha anlatımcı yolda çalışmış ya da çalışmakta olsunlar Türk sanatçılarından büyük bir kesimi bu süreci yansıtır. Onlardan farklı bir formasyona sahip olan Ömer Uluç istisnalardan biridir. Yüksel Arslan ise, hocası genelde tüm sanat tarihinin doğudan, batıdan her yönden ortaya koyduğu veriler olduğu için, uzak yanlarıyla andırırsa da eski bir klasiğin modernleştirilmesinden farklı bir ruh halini belirtirler.¹²⁹

Türk ekspresyonizm sanatçılarının eylem ve yönelimlerinin özellikle 1960-1970 dönemini oluşturan sergi ve gösterileri incelenirse, sanatçıların soyutu ve soyutlamayı anlama yönündeki çabalarının ilginç bir evre içinde olduğu görülür. Gittikçe artan sanatçı sayısı ve yeni ürünlerin ortaya koyulması sonucunda hızlı bir gelişim içine giren Türk resim sanatının iki büyük sorunu olan ulusal ve yöresel değerlere bağlı kalarak

¹²⁹ Sezer Tansuğ, Türk Resminde Yeni Dönem, Remzi Kitabevi, İstanbul-1995, s. 72-73.

“ortak” değerleri oluşturan evrenselliğe ulaşmamızdaki sağlıklı bilincin ortaya çıkmasıdır. Türk sanatçısının taklitten ve tekrardan kurtularak özgünlüğe ulaşmasındaki bilinçlenmeyi sanat eleştirmeni İpek Aksür’ün, 1 Haziran 1982 Milliyet Sanat’ta yayımlanan Resim tarihimizde yeni bir dönem: “Soyut dışa vurumculuk” başlığı altında bu konu ile ilgili düşünceler şöyle sıralanabilir:

İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Galerisi’nde Türk resminde bir dönem sergileniyor: 1960-1970 dönemi, kuşkusuz çarpıcı bir dönem. Galerinin modern çizgileri, duvarların bembeyaz sert çizgileri “soyut dışa vurumculuk” adıyla sunulan bir grup resmi Türkiye’de hiç bir galeri ve müze mekanının mümkün kılamadığı kadar dolaysız, müdahalesiz, nefesli izlememize imkan tanıyor. Bu yapıtlar özellikle yalın bir mekan gerektirir. Senfoni gibidirler. Sanatçının ruhundan gelen sesleridir. Aynı bir ibadethane gibi olmalıdır sergi alanı.

Şunu hemen belirtmek isterim, Türk resminde başka hiç bir dönemde, D Grubu, Yeniler ve diğerlerinde olmayan bir bütünlüğü var, bu grubun. Bu denli vurucu bütünlük karşısında yine akla gelen ilk olarak Türk resminde ulusal kültür ve duyarlılık sorunu geliyor. Amerika’da soyut dışa vurumcu akımın babalarından Jackson pollock, son beş yüzyıllık batı resminin kurallarına baş kaldırırken, aynı bu sorunla meşguldü: Ülkemizde 1930’ların popüler fikri olan kendi başına bağımsız bir Amerikan resmini oluşturmak bana tuhaf geliyor, saf bir Amerikan matematiği yada fiziği olabilirmiş gibi sanki... Başka bir deyişle böyle bir sorun yok aslında. Olsa bile kendi kendine çözüm bulacaktır. Bir Amerikalı, Amerikalıdır. İstese de, istemese de, resmi doğal olarak bu durumla koşullanmıştır. Ama çağdaş resmin ana sorunları her hangi bir ülke sorunlarından bağımsız olarak vardır.¹³⁰

Bize ilginç gelen, çağdaş resmin ana sorunları olduğu kadar Türkiye’nin özel durumudur. Özel durumdan bu bağlam içinde şunu kastede biliriz: 150 yıldır batı resminin teknik ve plâstik sorunlarıyla tanışıklı olan ve uğraşan resim ve heykel sanatımızın 1930’lardan itibaren bilinçli olarak Doğu-İslam ile Batı kültürünün sentezini oluşturmaya çalışmıştır. Sentez sorunu Pollock’un işaret ettiği gibi, yerel temalar ile motiflerin zorlamasıyla değil, resmin evrensel nitelikli boyutlarına, bir Amerikalı’nın Amerikalı olması gibi, bir Türk olması ile doğal olarak katılacak olan ulusal duyarlılığın birleştiği noktada belirir. Kritik olan Türk resminin çağdaş sanata

¹³⁰ Arst and, Architecture, Şubat-1944, s. 14.

katılımının nasıl olabileceğini ve ulusal duyarlılığın niteliklerini saptamaktadır. Kanımca Türkiye’de tam bu noktada soyut sanat ve özellikle soyut dışa vurumcular büyük önem taşır.

Türk sanatı çağcıl olabilir mi? Nasıl olabilir ve ne katabilir? Çağcıl sanattan batıda Cézanne ile başlayan modernizmi ve onun gelişimini kastettiğimize göre bunun oluşumuna çanak tutan sosyoekonomik ve tarihi koşulları göz ardı edemeyiz. Cézanne ve kübizmin çıkışı XIX. Yüzyılın sonlarında Avrupa’da yeni gelişen teknoloji, malzeme, üretim biçimleri ve bilimsel düşünce sistemlerinin ortasında onlara koşut olarak gelişti. Faraday’ın elektromanyetik alan kuramından, Max Plank ve Niel Bohr’un yeni buluşlarına dek bir çok bilimsel yenilikler düşünceyi etkiledi. Zaman ve mekan kavramları yeni anlamlar kazandı, “yokluk” ve “varlık” durumları arasındaki katı fark silindi. Eş zamanlılık durumu gündeme geldi. Bu buluşların çoğu soyut dışa vurumculuk dahil olmak üzere XX. Yüzyıl sanatının felsefi kapsamını oluşturdu.¹³¹ Kübistler süreç, oluşum, eşzamanlılık kavramlarını resme aktardılar. “ilişkiler” sorununu gündeme getirdiler. Kübistlerce; nesnelere kadar, nesne aralarının da önem kazanması giderek nesnelere görüntü biçimlerinin resim yüzeyinden kaybolmasına, yeni bir kompozisyon anlayışına, mekandan perspektifli resimden farklı olan bir sonsuzluk duygusuna ve yeni bir hacim ve resim yüzeyinin belirmesine neden oldu.¹³²

1949 yılında Paris’te Wols, Amerika’da pollock birbirlerinden habersiz olarak aynı anda soyut sanat Dışa vurumculuk akımının ahahtarını ortaya çıkardılar. Bu iki sanatçı ve diğerleri, Avrupa tarihini ve sanat gelişimini paylaşıyorlardı. Yeni soyutu hazırlayan daha özel koşullar da vardı: İkinci dünya savaşı ve ekonomik bunalım kübizmi fazlasıyla akılcı,serin ve biçimci bulan yeni kuşak savaş ve bunalım yıllarının acısını dile getirmek için evrensel temalara gereksinim duydular. Yeni yöntemlere de ihtiyaç vardı. Bu Gerçeküstücüler Mondrian Klee ve Kandinsky cevap verecekti. Böylece soyut dışa vurumcular, kübizm, gerçek üstücülük Mondrian ve Kandinsky’yi bir sentezle birleştirecektir.

Sınırsız Bir Mekan: Freud’dan yararlanarak, Gerçeküstücülerin geliştirdiği otomatik yazı ya da çizgi yöntemi bilinç altındaki evrensel anlamla milletleri simgeleyen biçim ve işaretlerin, resimsel plana çıkmasına yardım ediyordu. İyi/kötü,aydınlık/karanlık, ilahî/dünyevi, duygu/akıl, bilinç/bilinçaltı, hayat/ölüm gibi

¹³¹ İpek Aksüğür, “John Berger’in Sanat Mülkiyeti Kavramı”, Milliyet Sanat Dergisi, sayı: 293, 16 Ekim 1978.

¹³² İpek Aksüğür, Resim Tarihimizde Bir Dönem: Soyut Dışa vurumculuk, Milliyet Sanat, Yeni Dizi: 49, 1 Haziran 1982, s. 15-16.

evrensel kavramların simgeleriymi bunlar. İçerikte evrenseli arayan soyut dışa vurumcular, aynı zamanda Mondrian ve Kandinsky aracılığı ile Doğu-Çin/Japon resmine, Klee ve Matisse yolu ile Doğu/İslâm resmine yaklaştılar. Doğu Çin/Japon resmi, örneğin Ortaçağ Çin resmi, resim yüzeyinin büyük bir bölümünü boş bırakarak ve boşluğu biçimler kadar vurgulayarak sonsuz bir evren duygusu yaratabilmiştir. Batıda cézanne ve onu izleyenlerde de tualin sınırsız bir mekân olarak kullanıldığı görülür. Sonsuz mekân anlayışı Analitik Kübizmde hiç bir ruhsal duyguya yer vermemiştir. Oysa Kandisky ve Mondrian bu anlayışa metafizik çağrışımlar getirdiler. Bu sanatçıların etkisinde beyaz tuval soyut dışa vurumcular içinde tüm metafizik çağrışımlarıyla sınırsız bir mekânın simgesi oldu. Rothko, Reinhardt, Pollock, Wols, Guston Kline, Soulage, Mathieu, de Koining, Tapiés... hepsi için Türk resminde “Soyut Dışa Vurumcular” adıyla sunulan ve özellikle 1960-1970 yıllarını kapsayan bu serginin en çarpıcı yanı yine sınırsız bir mekân duygusu önemli olan seçilen yapıtları bağlayıcı güçlü bir faktörün olması. Görülüyor ki, seçimi yönlendirilen öncelikli ölçüt non-figüratif yaklaşım. Kanımca, aradığımız ulusal duyarlılığı en yalın ve dürüst şekilde yansıtabilecek tek ölçüt bu. Yüz elli yıllık Batılılaşma dönemi içinde resim ve heykel sanatımız figür ve figürlü kompozisyona özgün bir yorum getirememiş, doğayı yorumlarken tek tek istisnalar dışında, Batının, kompleksli, kabız bir öğrencisi olmaktan öteye gidememiştir. Dolayısıyla bu sergide soyutlamayı bile dışta bırakan tutum, üzerinde durulması gereken bir yargıdır. Non-figüratif yaklaşım sanatçımızı figür sorunundan kurtularak rahatlamasına ve bütün gücünü duygularının ifadesi ile plâstik sorunlara yatırmasına olanak sağlamıştır. Başka sanat üslûpları ve akımlarında olduğu gibi soyut dışa vurumculuk da Batıdan geldiği hâlde bu kez otomatizm yönteminin sanatçıyı bilinçaltına götürmesi, kendi iç dünyası ile araçsız bırakması Türk ressamını kendine rağmen kendini kabullenmeye, kendini aramaya, ruhsal dünyasına ifade vererek dünya ile olan ilişkisine özgün görsel denklemler bulmaya zorlamıştır. Bu nedenle bu sergideki bütünlüğün çağdaş Türk resminin hiçbir döneminde olmadığı kadar güçlü yapıtlarında o denli özgün ve içten olduğuna inanıyorum.¹³³

¹³³ İpek Akstüğür, Resim Tarihimizde Bir Dönem: Soyut Dışa vurumculuk, Milliyet Sanat, Yeni Dizi: 49, 1 Haziran 1982.

6.4. Adnan Çoker

Bu dönem içinde Adnan Çoker'in farklı bir yeri vardır. Bu da Türk resim tarihinde önemli bir olaydır. "Adnan Çoker tümüyle (Bakınız: Resim 102-103) ışık dolu bir ressam, bir mistik o, belki bir Bektaşî. Batı resminin derinine dalmış sonra doğuya dönmüş bir sanatçı. Onun serüveninin Türk resminde saygın bir yeri vardır.

Batının plâstik değerlerine dönük bir akademi eğitiminden geçen sanatçı, hocası Zeki Kocamemi'nin atölyesinde klasik resim çalışmakla kalmamış, başarılı kübist örnekler de vermiş, soyut dışa vurumcuların babası Hans Hoffman'ı ve soyut resmi yine bu yıllarda tanımış. 1951'de DGSA'nı bitirmesinden 1960'ların ortalarına kadar Çoker'de soyut dışa vurumcu olarak çalışmış. Bu dönemin ürünleri arasında çok güçlü resimleri de vardır. Paris'te Henri Goetz atölyesinde öğrencilik yaparken (1956-1960) Amerikalı eleştirmen Clement Granberg, Çoker'in resimlerinin farkına varmış ve ondan beş resim satın almış. Bu hiç de küçümsenecek bir olay değil, çünkü, Greenberg soyut dışa vurumcuların devleri olan Rotkho, Clyfford, Still, Barnett, Newman, F. Kline gibi sanatçıları eleştirilerine ve gelişmelerine katkıda bulunmuştur. Bu başarı öyküsünün anlamı nedir? Fransızca'yı bir Fransız kadar iyi konuşmak. Çoker, bu konuda şöyle diyor: "Orada bir şarkı söyleniyor, siz de onu söylüyorsunuz," Soyut dışa vurumcuların şarkısında Türkçe bir haz yoktur. Ancak diyeceksiniz ki, sanat evrenseldir, renk renktir, biçim biçimdir, hareket harekettir. Öyledir, ama o kadarla bitmez biçim hareket ve yüzeysel ilişkiler sembolik çağrışımlar yaparlar. Çağrışımların kaynağı yerel kültürdür.

1968'den sonra Çoker için yeni bir dönem başlar. Bu dönemin "Siyah Resimler" diye adlandırılabilen yapıtlarından, sanatçı o güne dek yararlandığı müzik eşliğinde çalışma yöntemini ve hareket resmi (action painting) ya da jest resmi (gesture painting) yaklaşımlarını bırakır. Kısa bir dönemden sonra da soyut çalışmalarını mimarî eşliğinde sürdürmeyi dener. Bu sıralarda artık kendine özgü bir resim dili aramaya başlamıştır.¹³⁴

National Academy'deki öğrencilik döneminde (1935-1936), yeni kübizm uzantısında geometrik soyutlamayı benimseyen A. Reinhardt'ın, 1945-1950 yıllarındaki soyut düzenlemeleri çapraz işaretler ya da esnek biçimde sekizgenleştirilmiş biçimler ardından simetrik olarak çaprazlaşan sekizgen kümelere dönüştürülmüştü. ABD'li

¹³⁴ Sezer Tansuğ, Türk Resminde Yeni Dönem, Remzi Kitabevi, İstanbul-1995, s. 44.

sanatçının 1960-1967 yıllarında “Black Painting” adını verdiği siyaha boyanmış dörtgen tuvaleri, Çoker’in öteden beri kavramsal ve düşünsel olanın aktarımından, biçime dönüştürülmesinden oluşan “deneyüstü” (transcendental) nitelikli resminin öncüsü durumundadır. Daha önce Rusya’da Casimir Malevitch’in 1913’te başlattığı “süpermatizm” adlı soyutlama eyleminin yandaşları da yalnızca temel geometrik biçimler kullanmışlardı. 1960’larda soyut akımın vardığı uç noktalardan “Minimal Sanat”da soyut anlatımcılığın duygusallığından ayrılarak, geometrik biçimleri renk bağlantılarının sadeleştirilmesini öngörür. Dengeli, simetrik, durağan ve kesin bir biçimcilikle süpermatistlerin minimal sanatçıların dışı vurumcu, anlatımcı öğeleri yadsıyan salt arınmış, yalın biçimlere ulaşma ilkesini Çoker’in de benimsediği görülüyor. Ancak Çoker’in siyahın vurgulayıcı fonlar üzerinde dengeli simetrik, durağan biçimleri ve ışıklı şeritlerle Anadolu uygarlıklarından sütun ve alınlıklar, Selçuklu, Osmanlı mimarlığının kapı ve pencere formlarından esinlenen resmine Türkiyeli bir sanatçı olarak seçtiği dayanak anılmaya değer.”¹³⁵

Adnan Çoker’in 1960’lı yıllardan sonra ortaya çıkarmış olduğu simsiyah bir fon üzerine oluşturduğu simetrik biçimleri, müzikal bir ritmin eşliğinde üsluplaşmış değerlerin belli kurallar içinde geometrik bir düzen oluşturmuştur. Yerel mimarinin kubbe ve kemer biçimlerinden esinlenmiştir. Formlarda rengin erimesi çok yalın ve sade bir teknik kullanıldığını görüyoruz. Siyah fon üzerinde saydam bir ışık etkisiyle zaman ve mekan etkisini hissettirmektedir. Rengin mordan beyaza doğru açılması siyah fon üzerinde çember ve karelerin bir boşluk içindeki düzenlemeleri geleneksel Türk süsleme sanatının etkisiyle çağdaş bir oluşum elde etmektedir. Adnan Çoker’in siyah resimleriyle bütünleşen kişiliğindeki dışı vurumculuğunu İpek Aksügür şöyle yorumluyor: “Siyah resimler”deki siyah, bir hava atmosferi yerine psikolojik zihinsel bir mekan yaratır; Bu sanki sanatçının kendi beynidir, hatta kendi göz oyukları... Böylece biz ressamın ruhuna dalarız: Karanlıkta ölüm, inkâr, ya banca yaşanmış dine karşı bir kapanış sezeriz. Işık ise ne güneşindir, ne ayın ruhsal özgürlüğü duyuran mistik bir ışıktır. Resimlerde tutsaklık duygusu yaratan siyah alan, espas olarak büyük ağırlık taşıırken, ışıkla birlikte hem duygusal hem plâstik düzeyde gerginlik ve çelişki oluşturur, aynı zamanda üçüncü boyutu ikinci boyuta çekerek resim planında denge kurar.”¹³⁶

¹³⁵ Ahmet Köksal, Bir Mevsim Daha Tükenirken, Milliyet Sanat Dergisi, Yeni Dizi: 1 Haziran 1980, s. 47.

¹³⁶ İpek Aksügür, Batı Resim Dilini Kullanma Aşamasına Geçip Kendi Kültürüne Dönen Ressam: Adnan Çoker Milliyet Sanat, 14 Mart 1979, sayı: 315, s. 11.

6.5. Halil Akdeniz

Halil Akdeniz'in Geometrik non-figüratif soyut resimlerinden , (Bakınız: Resim 104). İzmir Körfezi ile ilgili denemeleri saf bir dinginlik içinde, düz renkli yüzey ve çizgilerin geometrik kare veya dörtgenleri kullanarak, parçadan bütüne ulaşır. Kompozisyon içindeki dikey ve yatay dengesiyle oluşturduğu çizgi ve renkteki yüzeysel anlatım ifadeden uzaklaşmıştır. "Kaya Özsezgin, Halil Akdeniz'in özellikle son yıllarda yoğunlaştığı çalışmalarının, doğanın özünde gizli bir geometri öne süren görüşler doğrultusunda, baktığımız zaman bu geometrinin her tür ayrıntıdan arınmış olarak, saf bir dinginlik yorumu halinde karşımıza çıkmış olmasından daha doğal ne olabilir? Uzakdoğulular bu dinginliğin doğaya ilişkin şiirini, gene doğanın özüne yönelerek filozofça bir sezgi halinde yansıtmışlardı. Mondrian ve Malevitch ise bu dinginliğin soyut ve geometrizme bağlanmakla, aynı noktayı değişik açıdan aydınlatmış oluyorlardı. Bizzat Mondrian'ın bir yerlerden uzak doğulu düşünürlerle ortak görüşleri paylaşmış olması bir rastlantı değildi. Tualin üzerine daha küçük boyutlu ikinci bir tual yerleştirerek ya da kare ve dörtgenleri, aynı yüzey üzerinde ara kesitleri belirgin kılacak bir yerleştirme düzeniyle kompoze ederek, kimi zaman da bu yüzey blokajı önüne bir espas kaygısı uyandıracak biçimde gönyeler yerleştirerek geliştirdiği büyük boyutlu Akrilik kompozisyonlarında Halil Akdeniz, görsel nitelikli olan her şeyi mekanik bir biçimselliğe indiriyor. Kimi yerde de bir birine doksan derecelik açı oluşturan çizgilerle yatay ya da kırık çizgilerin yarattığı karşıtlık oluş.

Umundan yararlanarak belli-belirsiz bir derinlik kavramına gönderme yapıyor.

Bütün bunlar, Akdeniz'in resminin temelinde mimariye ilişkin Konstruktif belirleyici bir karakter taşıdığını ortaya koymaktadır.¹³⁷

6.6. Gencay kasapçı

Biçimlerin sıralanmasında farklı ve kendine özgü bir düzenlemeyle oluşturduğu Geometrik non-figüratif biçimlerinde fırça ile oluşturduğu renk noktaları, merkezden dışa doğru dairesel çizgiler oluşturarak yüzeye yayılmaktadır. Sanatçının dekoratif bir

¹³⁷ Kaya Özsezgin, Eski Birkimler Yeni Deneyimler, Milliyet Sanat Dergisi, sayı. 189, 1 Nisan 1988, s. 50.

düzenleme içinde yeni arayışlarla görsel etkilerini güçlendirmektedir, (Bakınız: Resim 105).

Gencay Kasap'ın 1933 optik düzenlemelerinden biri için yabancı bir eleştirmen, batının akılcı ve rasyonel tutumuyla, doğunun mistik ve içe dönük tavrının bireşimi uyu deyimini kullanmıştı. Söz konusu tablo-seramik, bir birine oval döngüleri ve düzenleme özgünlüğüyle böyle bir yoruma çağrışım yapacak nitelikleri de birlikte getiriyor. Soyut optik kaygılar, 1960'ların batı resminden kaynaklanmış olsa bile doğunun gizemci dünyasını bu kaynağa yakın görmek sanatçıyı ilginç yorumlara götürebilir.¹³⁸

6.7. İsmail Altınok

Çağdaş Batı sanatındaki gelişmeler karşısında, bu gelişmelere ayak uyduramamış olmamızdan ileri gelen bir "geri kalmışlığı öteden beri eleştiren Altınok'un¹³⁹ 1960' yıllarından sonra (Bakınız: Resim 106) geometrik non-figüratif anlayışı benimseyen sanatçı op-art geometrizmini ritmik bir parçalanmanın yüzeyde oluşturduğu bir birine paralel bir biçimlemeyle dik gelen çizgileri belli kurallar içinde düzenlemelere gitmiştir. Onun kendine özgün ve kişisel yorumlamasıyla konstrüktivizm inşa gücü çizginin sınırları içinde rengin kendi değeriyle farklı bir sentez elde etmektedir. Sanatçının yüzeyde kullandığı kontrast renklerin yan yana kullanılmış olması ve renk geçişine gitmemiş olması hacimselliği ortadan kaldırmıştır. İsmail Altınok'un özellikle 1970'lerden sonra, ortaya koyduğu çalışmalarının Geometrik non-figüratif bir anlayışa yoğunlaştığını görmekteyiz.

¹³⁸ Ahmet Köksal, Milliyet Sanat Dergisi, Ankara Vakko Sanat Galerisi, 19 Şubat 1979, sayı: 311, s. 27.

¹³⁹ Kaya Özsezgin, Ankaralı Bir Suskun Sanatçı: İsmail Altınok, Milliyet Sanat Dergisi, Yeni Dizi: 50, 15 Haziran 1982, s. 49.

VII. BÖLÜM

7. TÜRK EKSPRESYONİST SANATÇILARINDA LİRİK NON-FİGÜRATİF EĞİLİMLER

Figür ve çevresinin eş güçlkle vurgulanması ve giderek ikisi arasındaki ayrımın yok olmasıyla ortaya çıkan yeni yüzey anlayışının en güzel örneklerini Selim Turan, Adnan Çoker, Zeki Faik İzer, Hakkı Anlı, Lütfü Günay, Fethi Arda, Şadan Bezeyiş, Ferruh Başağa veriyor. Adnan Çoker, Zeki Faik İzer'de resim yüzeyinin dolgunluğu kadar duygusal yoğunluk özellikle zengin ve doyurucu bir noktaya ulaşıyor. Negatif ve pozitif alanların renk ve biçim olarak eş güçlüğü Osmanlı minyatürlerinde sık sık görülür. Bu görsel geleneği tazelemek, Türk sanatçısına zor gelmiyor. Daha ilginç bir gelişim minyatürde figürün simgelediği pozitif alanları çevreleyen akıcı, boş negatif mekânın Sabri Berkel, Nejad Devrim, Abidin Dino, Abidin Elderoğlu'nda soluyan bir hava, esnek ve dönen bir evrene dönüşmesi. Burada pozitif/negatif (figür/ çevre) çekişmesi imge olarak yok olmadığı halde tek ve yoğun duygu içinde eriyip kaybolur. Berkel Elderoğlu ve Dino'nun iç alemlerinde bir Doğu duyarlılığını bulmak mümkün. Burada dünyanın geçiciliğini durmadan akan zaman ve ölümsüz evren karşısında sessiz solumasız bir kabullenışı duyuyoruz desem abartmış olmuyorum sanırım.

Berkel'de sonsuz bir boşluk içinde son derece yavaş hareketlerle bir birine yaklaşıp uzaklaşan renk biçimleri Dino'da hızlı bir ışık hareketine indirgeniyor. Elderoğlu'nda ise İslâm kaligrafisinin etkisi altında daha kapalı daha totemik bir varoluş hissediliyor. Bu resimde rastlantı gibi görülen kararların aslında düşünce süzgecinden geçerek yerine oturtulduğu sezilir Doğu sanatına çok özgü olan bir yöntem bu Batı resminde kendiliğindenlik duygusu resimsel yüzeyinin oluşum süreci içinde gerçekleşir. Doğu'da bu öge ölçülüp tartıldıktan sonra girer yüzeye. Doğu ve Batı mistizminin farklarına rağmen iki dünyanın sanatçıları yaklaşır şey yalnızlık duygusu. Ne ki özellikle Amerikan yaşantısından ve İkinci Dünya Savaşı'nda çıkan soyut dışavurumculuk, dinamizm değişkenlik, vahşet, dehşet, ve karşıtlıkla dolu bir resimdir. Sanatçı resme boşalttığı enerjinin ateşinde kendini yakarak tüketir bu bir tür başkaldırma bir haykırıdır. (Pollock ve Wols bunun en uç örnekleridir.) Türk sanatında

başkaldırı örneğinin belki de tek örneğini Kuzgun Acar'ın atmosferi çılginca yırtan heykellerinde görebiliriz. Kaligrafik çizgilerin düğümler oluşturduğu bu heykeller kendi enerjisiyle yanan bir alev, bir haykırışı simgeler. Bunun dışında genellikle Türk ressamlarında kabulleniş vardır. Berkel'in en uç noktada temsil ettiği gibi mistik bir kabulleniş ya da Çoker ve İzerk'in temsil ettikleri dinamik uçun gösterdiği en içten bir sevinç ve sevecenlikle kabulleniş.

Batıdaki soyut soyut dışa vurumculuğu ana hatlarıyla hareketli (dinamik) (başta Pollock ve Wols) ve durağan (statik) (Rothko, Still, Newman gibi) olarak ikiye ayırırsak; Türk resminde de bu kategorileri görebiliriz. Yalnız şu var, Kuzgun Acar dışında, dinamik yapıtlar bile batıya kıyasla durgundur. Durgunluğun temelinde karşıtlıkların yokluğu, tekdüze gösterilebilir böyle olsa bile, Batıda çağdaş klasik müziğin kanıtlaştığı gibi (örneğin Steve Reich). Doğudan aktarılan tekrarlayıcı yöntemle, özgün büyüleyici bir dinamizm yaratmak mümkün olmuştur. Adnan Çoker ve Zeki Faik İzer sergideki yapıtlarıyla böyle bir dinamizmi işaretlemekteler. Ömer Uluç'un düz mekân üzerinde son derece vurucu renk yumaklarını yer çekimini inkâr edercesine tual yüzeyinde sıçrattığı resimlerinde dinamik ve statik öğelerin dengelenmesi sorununa ilginç bir yaklaşım getirdiği de görülür.

7.1. Nejat Devrim

Daha 1945'lerde bizim Paris'e yerleşmiş ressamlarımızdan Nejat Devrim ve Selim Turan, soyut resme yönelmişlerdi. Fahrinüsa Zeid (Bakınız: Resim 107) ise 1948'de ilk soyut resmini yapıyordu. Bu ressamlarımızdan ilk ikisinin Paris'te Musée d'Art Modern'de yer aldıkları bilinmektedir. Nejad Devrim'in Knaurs Lexikon'da yer alan açıklaması ilgi çekicidir. Nejad, parçalanma işlemine, ilk girişimden hiç bir şey kalmayınca ya değin devam edilmesi görüşündedir. Hatta bu parçalanma işleminde çılgnlığa¹⁴⁰ varıncaya değin" devam edilmesini gerekli görmektedir ve resimlerinde de bu görüşün uygulandığı saptanabilmektedir.¹⁴¹ Nejad'ın resimleri, ister figüratif ister non-figüratif, belli bir geleneğe bağlı (üstelik sıkı sıkıya bağlı) resimlerdir, (Bakınız: Resim 108).

¹⁴⁰ İpek Aksüğür, Resim Tarihimize Yeni Bir Dönem: Soyut Dışa Vurumculuk, milliyet Sanat, Yeni Dizi: 48, 1 Haziran 1982, s. 18-19.

¹⁴¹ Nurullah Berk-Adnan Turan, Başlangıcından Bugüne, Çağdaş Türk Resim Sanat Tarihi, Tıglat Basımevi, c. 2, Ekim 1981-İstanbul, s. 208.

1946 yılında gittiği Paris'te yaptığı resimlerinde, dış dünyanın deformasyona uğramış görünüşüyle karşılaşırız. Egemenliğini yavaş yavaş duyurmaya başlayan non-figüratif sanata doğru uyumlu bir yaklaşımın ürünüdür bu resimler. İstif, leke, renk olarak son derece başarılı ve son derece kişisel resimler... Zaten bu nitelikleriyle, hemen yeni bir oluşum içindeki Paris resim dünyasında ilgileri üzerine toplar. Bu, has içinden geldiği Doğu'yu da içinde yaşadığı Batı'yı da bilen bir sanatçının yaratıdır. Bu özgün resimler savaş sonrası Fransız resminin özellikle Paris Ekolü'nün, yep yeni önerilerle dolu ressamıdır Nejad.

De Stael, Poliakoff, Soulages, Viera de Silva, Tal Coat, Bizaine, Manessier, Ubac, Lonskoy... ve Nejad. Bu dönem figüratif resme karşı olanların resminde figür değil, bir nesnenin bir do parçasına dayanması olmayanların kendinden başka başka konusu olmayan resimleri yaratanların dönemidir.

Kandinsk ile başlayan dış dünyaya her hangi bir gönderide bulunmayan o mutlak resmin peşindedir bunlar.

Nejad onlardan biridir onların önde gelenlerinden biridir. Ortak bir dilin etkisiyle zaman zaman bir birleri arasında yakınlık olan bu ressamın tabloları benzerlik gösterir. Hem bir etkileşim hem bir ortak dili kullanmanın sonucudur bu. Tıpkı Kübist dönemlerinde Picasso ile Braque'in bir çok resminin bir birlerinden ayırt edilmeyecek denli benzerlik göstermesi gibi.

Nejad'ın resimleri o dönem resimlerinde, zaman zaman Lanskoy ile Nicolas de Stael'in resimlerine yakınlık gösterir.

Çok renklilik, içten gelen çabukluk, hareketlilik lekeci bir resim anlayışı tablolarına egemen olur. Bir Türk ressamın ilk kez Paris Modern Sanatlar Müzesi'ne girmesi de böylece gerçekleşmiş olur. Nejad'ın adı, o dönemde Paris ekolünü oluşturan, bir çoğunu yukarıda andığım ressamın arasında yer almaktadır. 1950'ler Nejad'ın verimli ve en tutarlı yapıtlar ortaya koyduğu yıllardır. Sürekli kişisel ve toplu sergiler. Paris, New York, Londra, Brüksel, Kopenhag...

Bu yıllar yarattığı resimlerde lirik bir hava vardır. Hat sanatı resimlerinde daha bir ağırlığını duyurur. Türk İslâm hat sanatı kadar Uzakdoğu'nun Çin ve Japon hat sanatının esintileridir. Söz konusu olan Batı'nın soyut resmine yeni tatlar getiren bir ressamıdır Nejad.

1950’li yıllarda, Ch. Estienne’in özel sergiler kapsamında Nejad’ı Brüksel’e davet etmesi ve onu “Yeni Paris Ekolü”nün bir üyesi olarak etkinlikler göstermesi, onun sonraki sergileri ve özellikle de soyutçu resim çevresindeki çalışmaları açısından yararlı olmuş olsa gerekir. Nejad Devrim’in bu sözleri ilgi çekicidir: “Tabloma başlamadan önce, onu duyumsuyorum; bir kokuyu duyumsar gibi”.

1950’li yılların sonuna doğru soyut resmin ünlü kuramcısı Michel Seuphor devrededir. Bir sergi nedeniyle Nejad Devrim’i yorumlayan şu satırların altını çizmek gerekir. Nejad’ın büyük yeteneği, Nejad olmasından kaynaklanır. Ne informel ne de geometrik üslup içindedir o. Nejad’ın resminde ne çok bezemsi bir akışkansılık, ne soluk kesici bir düşsellik, ne soluk bir in bilim, ne kaligrafi denen büyük bir kora sayrılığı ne de bir metrekareden oluşmuş ölgün ifade egemendir. Onun resminde biz başka şeylerle karşılaşırız: Bizi yoğun bir şiirsellikte karşılar o.”¹⁴²

Türk resminde ilk soyutlama girişimlerinde bulunan Nejad Devrim’in kendine özgü bir üslûp anlayışı içinde, genelde Japon kâğıtlarına ya da tuval yüzeyine “spontale” renk kullanımını gerçekleştirdiğini görüyoruz. Resimlerde, canlı, parlak renklerdeki duyarlı etki, bilinçaltı dünyasına engel olamadığı duygularının heyecanıyla dışa vurumu şiirsel motiflere eşlik etmektedir.

7.2. Selim Turan

Bu dışa vurumcu etkiyi Selim Turan’ın resimlerinde görmek mümkündür, (Bakınız: Resim 109). Sanatçı kendi iç dünyasında esen rüzgârın sarhoşluğu içinde, boyalarla tuval yüzeyinde dans edercesine boyasal motiflerle bir lirizme ulaşmaktadır. Selim Turan’ın lirizmini, Kaya Özsezgin şöyle anlatıyor: Ona göre “ resim, bir sentezdir, anlatılan şeyler ise analizdir.”¹⁴³ Bugün Selim Turan’ın adı geçtiğinde, soyutçuluğun Uluslararası ölçütlerle tartılabilen değerler skalasında onun paletiyle biçimlenen bir resim gözlerimizin önünde oluşabiliyorsa, bunu sanatçının kendi kültür kaynaklarıyla da beslenebilmiş olan özgün dünya görüşüyle açıklayabiliriz: Gerçekten de bir mimari disiplinden kompozisyon şemasından kaynaklanan soyut resimlerin arkasında, eski hat sanatıyla yakın ilişkiye girmiş olmanın da kuşkusuz katkı payları bulunabilen bir “sentez” arayışı, kendini belli eder. Zorunlu bir itişim sonucudur bu

¹⁴² Ferit Edgü, Nejad’ın Yaşamı ve Sanatı, Milliyet Sanat Dergisi, sayı: 356, 15 Mart 1995, s. 32, 36.

¹⁴³ Kaya Özsezgin-Mustafa Asher, Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Sanat Tarihi, Tıglat Yay., İstanbul-1989, c. 4, s. 94.

arayış. Fırçanın tuval üzerinde zorunlu gezinmesi bize, bir hat ustasının “meşk”ini anımsatır: Öylesine doğal ve disiplinli geziniştir bu. Hemen yanı başındaki Batı’lı soyutçu ustalara göz kırpmaz. Hatta onlarla bir tür hesaplaşmayı bile göze alır.¹⁴⁴

Selim Turan’ın resimlerinde, ışıklı renk ve lekelerden oluşan konstrüktivist mekân kurgularına kattığı kaligrafik öğeler içeren soyutlamaları Ercüment Kalmık’ın kimi soyutlamalarını akla getiriyor. Ancak Kalmık’taki ölçülü düzen ve teknik kaygılar, Turan’da yerine daha görüntüsel ve düşsel bir etkiye bırakıyor. Bu düzenlemelerde oluşum süresinde biçimlenen spontane bir yaklaşım ve konstrüktif mekân disiplinine, Doğu’lu bir sanatçının kırk yılı bulan resim deneyimlerinin sentezine de ulaştığı da yer yer izlenebiliyor.¹⁴⁵

7.3. Ferruh Başağa

Türk Ekspresyonist sanatçıları arasında ilk soyut denemeler yapanlardan birisi de Ferruh Başağa’dır, (Bakınız: Resim 85). Büyük bir ustalıkla yaptığı non-figüratif soyutlamaları, kompozisyon içinde renk ve motifsel öğelerle yalın bir ifadeyle dışa vurmaktadır. Sanatçının ilk soyut çalışması 1949 yılında düzenlenen II. Devlet sergisinde, Aşk adını taşıyan soyut figüratif düzenlemesiyle aldığı ödül, onun Türk resmi içindeki yerini daha iyi belirlemektedir. Abdülkadir Günyaz, sanatçının Yapı Kredi’deki sergilenen resimleri de; Ferruh Başağa soyut sanatın bir görsel şöleni gibiydi. Yepyeni çalışmaları kendini aşan çalışmaları da yer alıyor bu sergide ve onları gördükçe memnuniyetimiz artıyordu.¹⁴⁶ Sanatçının lirik yöndeki çalışmaları doyurucu bir boya tadıyla kullanılan yeşil ve kahverengiler, oksit sarılarıyla ışığı ve çizgiyi kesin sınırlar içinde ortaya çıkarmaktadır.

7.4. Bedri Rahmi Eyüboğlu

Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun (Bakınız: Resim 76-77) 1960’lardan sonra yöneldiği soyut çalışmalarında daha çok ilgimizi çeken özellik genelde düz yazı, şiir ve folklorik motifleri içten duyarlılığıyla kullanmıştır. Aydın Boysan ondaki yurt sevgisini

¹⁴⁴ Kaya Özsezgin, Sanatın Gerektirdiği Düzeylilikte, Milliyet Sanat, sayı: 347, 1 Kasım 1994, s. 17.

¹⁴⁵ Ahmet Köksal, Yeni Yılın İlk Sergileri, Milliyet Sanat Dergisi, sayı: 160, 15 Ocak 1987, s. 47.

¹⁴⁶ Abdülkadir Günyaz, Ferruh Başağa’ya Saygı..., Genç Sanat Güzel Sanatlar Dergisi, No: 2000/03, sayı:67, Mart 2000, s.16.

vurgularken “Anadolu’nun nakşına ve şiirine hayran oldu. Halk türkülerini dinledi, “yalnız en büyük sanat eserlerine yaraşan ürperme” ile titredi.¹⁴⁷ Sanatçının resimlerini bu açılım içinde değerlendirdiğimiz zaman şiirsel bir dışa vurum gücü ön plâna çıkmaktadır. Bedri Rahmi Eyüboğlu; çok çeşitli malzemeleri bir araya getirerek yeni oluşumlar içinde renk ilişkileri kurmaktadır. Ressam, ozan, öğretici ve ülke sorunlarıyla ilgilenen Ahmet Köksal bir yazar olarak “sanat ve kültür ortamımızda yarım yüzyıla yakın etkinlik gösteren Eyüboğlu’na duyulan yaygın ilgide onun Doğu ve Batı bireşiminde çok yönlü, araştırmacı ve bulduğıyla yetinmeyen kişiliğinin payı vardır.¹⁴⁸

7.5. Mübin Orhon

2. Dünya Savaşı’ndan sonra Paris’te yaygınlaşmaya başlayan lirik soyutlama tarzında çalışan Orhon, 1952-1960 arasında Nicolas de Stael, Hans Hartung gibi lekesel değerleri ön plâna çıkaran bir resim anlayışı geliştirdi. Sanatçının özellikle 1954’te yaptığı eserlerinde (Bakınız: Resim 110) boyaların son derece duyarlı kullanıldığı, yer yer yukarıdan aşağıya sızan lekeler ve kalın sürülmüş boya tabakalarıyla son derece yetkin bir kompozisyon anlayışını geliştirdiği görülüyor. Kendi kendini yetiştiren bir ressam olarak Orhon sürekli olarak yeninin peşinde olmayı tercih ettiği için belirgin bir ustalık edindiği lekesel resmi bir tarafa bırakarak, 1960’larda hızlı fırça darbeleri ve kırmızı, beyaz, yeşil, mor gibi son derece canlı renklerle boyanmış farklı bir tarzda çalışmaya yöneliyor.

Genellikle guaj tekniği ile çalıştığı karanlık kompozisyonlarını kazıyarak, resim yüzeyinde oldukça gerilimli karanlık bir atmosfer yaratarak, sanata kazıdığı yerlerin altında çıkan parlak renklerle resimlerine “karşıtlık taşımaya başarmıştır. İlk bakıldığında karmakarışık, bir çırpıda yapılmış gibi gözükse de bu diziye ait resimler, sanatçının kendine özgü ses tonunu yakaladığı ve o dönem Paris’te kabul gören resim (peinture) anlayışının dışına çıkan aykırı bir eğilimin göstergesidir. Ne aradığını bilen bir araştırma-bulma tekrar düşünüp yeniden kurma dönemi sanatçının çalışmalarına sürekli olarak tekrarlanan formlar (leitmotive) taşıyarak onun pek az Türk sanatçısının ulaştığı programlılığa varmasına yardımcı oldu. 1974-1981 arasındaki tüm resimlerinde renk olgusunu ön plâna çıkaran sanatçı, önceleri koyu tonlarda, sonraları da giderek

¹⁴⁷ Aydın Baysal, Koca Reis: Bedri Rahmi Eyüboğlu’nu Anarken, Milliyet Sanat dergisi, s. 201, 1 Ekim 1988, s. 48.

¹⁴⁸ Ahmet Köksal, Eyüboğlu’nun Amerika Dönemi, Milliyet Sanat Dergisi, sayı: 229, 1 Aralık 1989, s. 48.

açılan kırmızı, mor, yeşil gibi sıcak renkleri tercih eden guajlar yapmaya başladı. Bu resimlerinde sanki açık duran bir “pencereyi” andıran renk ve ışık yoğunlaşması görülüyor.

Genellikle dikey boyutlarda çalışılmış olan bu kompozisyonlarda Orhon ilgisini sadece renk titreşimleri, aynı rengin ton farklılaşmalarına yöneldiği için ancak uzun süre bakıldığında kavranan bir renk olgusunu işlerine taşımayı başarıyor. 1978’den ölümüne dek yaptığı resimlerin son derece yalın, aynı oranda da şiirsel bir bütünlüğe varan bu atonal renk kompozisyonlarında sanatçının Mark Rothko (1903-1970) ile aynı çizgide ele alınabilecek olan duyarlılığa ulaşması oldukça ilginç. Orhon, bu yetkinliğe Rothko’dan etkilenerek değil, kendi resim serüvenlerinin sonunda, yalnızlığıyla kurduğu fildişi kulesinin tepesinde her türlü etkileşimden uzak bir noktada vardığı için çağdaş Türk resmi içinde eşi az bulunur bir sayfa açmayı başarmıştır. Görülmezlikten gelirse, uzun yıllar boyunca sanat çevremizce yok sayılsa da, Selim Turan’ın saptamasına göre “ibadet edercesine yaptığı” resimleriyle Mübin Orhon kendisini, yalnızlığını tuvallerinin arkasına çekerek “evliya sessizliğine” ulaşmıştır.¹⁴⁹ Sanatçının koyu tonlu bir fon üzerine ateş kırmızısı ve eflatun dikey ışık sütunlarına genişleyen bir dizi çeşitlemelerinde dışa vurumculuğunu Ahmet Köksal, şöyle yorumluyor. Doğu metafiziğine ilişkin şiirsel gizemli bir atmosfer oluşturuyor. Orhon’un bu monokrom enerjisinden doğarak resmin yüzeyinde tükenmeyen, sürüp giden düzenlemeleri şiirsel soyutlamalara dönüşerek mistik ışık ezgileri uyandırıyor. Leke, renk, ışık, espas ilişkileriyle çeşitlenen bu soyutlamalar biçimsel bir çelişkiyi yansıtmakla kalmıyor; alabildiğince yalınlığın sınırlarında bir iç süreci, yaşanmış bir duyarlılığı, yalnızlığı tükenmeyen bir umudu mutluluk özlemini de vurgulamaktan geri kalmıyor. Mübin’in kendi yaşamı ve evrenle uyum kurmak isteyen resimlerinde özgün bir soyutlama yöntemi çeşitleniyor.¹⁵⁰

Lirik dışa vurumculuğun bir başka yorumcusu ise Zahit Büyükişleyen’dir. Yeni resimlerinde şev renksel, renksel bölümlerin kazanmasıyla, form yüzey derinlik bağlamında ifade olanaklarının daha kesin bir tavır halinde devreye girmiş olmasıyla ilgili aynı zamanda resimsel yoğunluğu keskin bir şiirsellik, tadıyla dengeleme çabası şeklinde de yorumlanabilir bu tavır.¹⁵¹

¹⁴⁹ Necmi Sönmez, Resmin Gerisindekini Sezmek, Milliyet Sanat, sayı: 321, 1 Ekim 1993, s. 18-19.

¹⁵⁰ Ahmet Köksal, Nurullah Berk’ten Günümüz Sanatçalarına, Milliyet Sanat, sayı: 301, 1 Aralık 1982, s. 46.

¹⁵¹ Kaya Özsezgin, Resim ve İmgelem, Milliyet Sanat Dergisi, sayı:287, 1 Mayıs 1992, s. 47.

7.6. Erdal Alantar

1959'dan beri Paris'te yaşayan Erdal Alantar (Bakınız: Resim 111), şiirsel soyutun dünden bugüne sadık ve inançlı bir uygulayıcısı olma özelliğini hiçbir zaman yitirmemiş olan sanatçının, 1980 sonrası çalışmalarından derlenen soyut düzenlemelerinde sanatçının öteden beri benimsediği kendine özgü, soyutlayıcı ve kararlı biçim anlayışı vurgulanıyor. Eski hat sanatımızın kaligrafik ritminden, Osmanlı tuğralarının jestlerinden çıkış yaparak bir iç devinimi andıran kıvrımlı renk kuşakları ya da doğal oluşumları, barok etkili sarmaları, devingen bulut kümelerini çağrıştıran bu soyutlama yöntemi Alantar'da yıllardan beri bir kişilik olarak çeşitlenmektedir. Kendi açıklamasına göre Beethoven (9. Senfoni 3. Bölüm), Wagner, Berlioz, Chopin gibi romantik Batı müziğinden esinlenerek çalışan sanatçı, müziğin işitsel etkileriyle birleşen bir iç yaşantının ürperişlerini, dramatik bir duyarlılığı görsel öğelere dönüştüren dışa vurumcu bir soyutlamaya bağlanıyor.¹⁵² Yağlıboya çalışmalarında siyah ya da bir ucundan tutuşmuş bir uzay sonsuzluğunda bir "leit-motif" gibi uzayıp kıvrılan Barok etkili dalgalar, bireyci olduğu kadar evrensel ve soyut biçem anlayışı son resimlerinde daha geniş renklenmiş bir "espace" üzerinde dramatik ve ritmik ışık bükümleri güvenli bir fırça yeteneğiyle vurgulanmaktadır. Doğuya özgü bir duyarlılık ve kaligrafi ritmiyle çağdaş sanatın soyutlayıcı yorumlayıcı niteliğini bireşime götürme yolunda özgün ve kişisel bir çabayı içeriyor Alantar'ın resimleri. Bu doğrultuda kişilik ve evrensellik sorununa da kendi deneyleriyle gelişen duyarlı bir yaklaşım getiriyor.¹⁵³

7.7. Fethi Arda

Başkent ressamlarından olan Fethi Arda'yı da bu anlayış içinde görmek mümkündür (Bakınız: Resim 112). Serbest fırça tuşlarıyla içinden geldiği gibi coşkulu bir heyecanın oluştuğu yazısal lirik, non-figüratif bir duyarlılığı dışa vuruyordu. Resimlerinde kişisel ayrımlar ve atölye çalışmalarının laboratuvar titizliğini koruyan incelikler görülmektedir.

¹⁵² Ahmet Köksal, Sergiler, Milliyet Sanat Dergisi, Yeni Dizi: 121, 5 Ocak 1985, s. 49.

¹⁵³ Kaya Özsezgin, Alantar'ın Yağlı Boyaları, Milliyet Sanat Dergisi, sayı: 335, 17 Eylül 1979, s. 26.

1966'da Salzburg'da Prof. Emilo Vedova yönetimindeki Yaz Akademisi'nde ve 1967-1968'de Paris'te Prof. Henry Goetz yanındaki çalışmaları, yapıtlarında lekecilğin açığa çıkmasına ve soyut etkileri figüratif resimde sürdürmesine yol açıyor. "Ankara'da Gecekondular", "Rüzgâr Ağaç", "Tepedeki", "Bodrum'dan Görüntüler", "Zeytin Ağaçları" gibi yerel gözlemlerden kaynaklanan resimlerinde beliren lekeci duyarlılıkta Orhan Peker, Turan Erol ve Lütfü Günay'a yakınlıklar görülmekle birlikte, Arda kişisel bir düzeyi tutturmaktadır. Yağlıbovalarında daha kararlı yalın arınmış renk lekeleriyle dizginleniyor. Yaşanmış doğa izlenimlerini 1960-1964 yıllarındaki soyut deneyimlerinden gelen ölçü düzenleri leke, tutum, renk göstermektedir.¹⁵⁴



¹⁵⁴ Ahmet Köksal, Ankara'dan Üç Konuk: Arda, Ayaz, Büyütkişleyen, Milliyet Sanat Dergisi, Yeni Dizi: 118, 15 Nisan 1985, s. 49.

VIII. BÖLÜM

8. GÜNÜMÜZ TÜRK RESMİNDE EKSPRESYONİST SANATÇILAR

Bu bölüm içinde incelediğimiz ekspresyonist sanatçılarla ilgili olarak, 1970'lerden bu yana İstanbul ve Ankara gibi büyük kentlerimizde düzenlenen çağdaş sanat sergilerinde genelde sanatçıların dışavurumculuk anlayışı içinde ürünler ortaya koyduğu dikkati çekmektedir. Bu anlayış içindeki çalışmalar, sanatçı ve sanatı destekleyenler arasında yoruma açık, düşünsel ortam yaratma imkânlarını da beraberinde getirmektedir. Bu bağlamda Cumhuriyet'in kuruluşundan bu yana Türk resminde ekspresyonist sanatçıların gelişmiş oldukları son aşama bu kapsam içinde daha iyi izlenebilmektedir.

8.1. Leyla Gamsız

1948-1956 yıllarında "Onlar grubu"nda etkinlik gösteren Leyla Gamsız (d-1921) doğu ve batı sanatının (Bakınız: Resim 113-114) birleşimini öngören bir sanat yaklaşımının üyelerinden biridir.¹⁵⁵ 1947'de Güzel Sanatlar Akademisi Bedri Rahmi atelyesinde sanat eğitimini alan sanatçı daha sonra Paris'e giderek Andre Lhote atelyesinde de eğitim görmüştür. Bu durum sanatçının doğu ve batı kültürü etkisiyle Türk resim sanatının yeni arayışları içinde kendine özgü bir üslup çizgisi belirlemiştir. Lirik dışavurumcu çalışan sanatçıdaki derin duyarlılığı Abdülkadir Günyaz içtenlikli bir ifadeyle dile getiriyor: Resimlerini büyük bir tat alarak, keyif alarak izlediğimiz kaç sanatçımız vardır dersiniz?... Üç mü? Beş mi?. Her halde onu bulmaz bu sayı... İşte bu az sayıdaki seçkin sanatçılarımızdan üzerinde hemen hepimizin ittifak edeceği biridir Leyla Gamsız. Peki nedir bu sesiz tat dersiniz, bir lahsada da olsa durup düşünmemiz gerekir ve gözlerimiz önüne getirmek tâ o çok bilmiş edalı Mona Lissa'dan bu yana bir nice güzellikleri... Sanırım varacağımız sonuç öncelikle yalınlık olacaktır. Doğallık ve yanı sıra içtenlik... Dengelerin yerli yerinde olması kuşkusuz, renklerin abartısız... Ve belki de izleyiciyle iletişim içinde bulunması, bütünleşmesi... İşte en yalından, çok "ben

¹⁵⁵ Kaya Özsegin, Milliyet Sanat Dergisi, Yeni Dizi: 66, 15 Şubat 1983.

bilirim” ukalalığı içinde kocaman laflar etmeden bir basit reçete... işte bu açıdan da Leyla Gamsız resme bir kez daha duyarız o huzuru, o, arkamıza yaslanıp, ellerimizi enseimizde kenetleyip doyasıya seyre dalmanın tadını, doyunluğunu: Tıpkı bir zamanların Kalamış’ında grubun o bin bir menevşeli ışıklar içindeki güzelliğini ve huzurunu yakalar gibi...

genel olarak işte böylesinedir bir Leyla Gamsız resmi. Ellili yılları bulmuştur sanırım- deneyimleriyle, birikimiyle ve tabii ustalığıyla bugünlere dek varmış olduğu merteye buradadır. Onu usta kılan, sessiz kılan, yarışma dışı kılan...¹⁵⁶

Sanatçının 1997’de Parmak Kapı Sanat Galerisi’nde sergilediği resimlerinde yansıtılan bilinçaltı dünyasındaki duygularının yoğunlaşarak dışa vurumu, biçimlerin formlarıyla çıplak insanları ön plana çıkarmaktadır. Resimlerinde rengin ve anlatımın ikinci planda olmasına rağmen, bizi derin düşüncelere yönelten şiirsel ifadeler, sezgisel bir duyarlılık içinde değişik yaşam sahnelerine yansıtmaktadır. Onun resimleri ister siyah- beyaz, ister renk ve çizgiyle olsun bir çok anlatılmak istenen olay ve olguların karmaşası yaşamın derinden akışı içinde kat edilen yalın bir felsefe ile işleniyor.

8.2. Bedri Baykam

Türk resminde ekspresyonizmin kalıcı yapıtlarını üreten sanatçının dışa dönük sanat kimliği Türk toplumunun güncel konularıyla ön plana çıkmaktadır. Onun iç dünyasına yönelmek için resimleriyle yüzleşmek en kolay yol olsa gerek. Ancak Türk kültürünün Batı dünyası ile hesaplaşmasındaki dışa vurumculuk anlayışını kendi ifadesiyle özetlemek daha uygun olacaktır.

“dışa vurumculuk ve kübizm Amerika’daki yeni” sanat hayatımda en çok ilgimi çeken giriş noktalarıydı. Sonuçta doğal olarak Picasso, Van Gogh, Pollock, Tapiés gibi isimler en çok beğnimin içine baktığım ressamlardır. Akıtmaları beş yaşından beri yaptığım için Pollock’ta beni çeken onlar değil, adım adım sürrealizm ve kübizimden nasıl kendi özgün soyut dışa vurumcu bir üslupla, ama kübizimden esinlenmeyle karpak bir uzamda gezinen bir gözün topladıklarını bir araya getirirsek dev ebat birer sunta üzerine yağlıboya ve kırık aynalarla yaptığım resimlerde “Fırtınadan Önce İstanbul” resimde aynı mantığın ürünüydü...

¹⁵⁶ Abdulkadir Binyaz, Leyla Gamsız Resim Sergisi, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., 27 Mayıs 1998-İstanbul, s.4.

...

“Sanatta esas esin kaynakları, yalnız sanat tarihi ve dev ressamaların binlerce resmi değil, bütün diğer sanat dallarının ve diğer güzel güçlü sahnelerin getirdikleridir. İşte bu yüzden ben de bu gün esin kaynaklarımı iyine siyasetten, sinemadan, fotoğraftan, kızlardan, yazılardan alıyorum ve bunların hepsinden ayrı ayrı besleniyorum...

...

“ “ yolda” giderken beklenmedik bir kapı gördüğüm zaman, o ışık , o gizem, o hava beni çektiyse hemen ana yolumdan çıkıp o yeni yola girdim ve sürprizi anında yakalamanın ve ya en azından yakalamaya çalışmanın değerini bildim. Çünkü bildiğim ve ya hedeflediğim yere zaten yine yarın da gide bilirdim. Ama o labirentlerde karşıma çıkan sürpriz adresi yarın bulmam söz konusu olmaya bilirdi... bunu özellikle yeni kuşak genç ressamlar için yazıyorum, onlar burada ne dediğimi çok iyi anlıyorlar ve anlayacaklar. Bu spontan karşılaşmalar kimi zaman kilit resimlerin doğmasına neden oldu. “Darbe” (1983) “Son İsveçli” (1984) “The Painting” (1985) ve ya “Basit Dövme İşkence Sayılmaz” (1988), “Şimdi ve Geçmiş Zaman” (1992), “Nefes Açıcı” (1996). Bunlar bir nevi ana resimler oldular. Çünkü her birinden bir çok başka işler hatta seliler doğdu. Sanatın böylece belki kırk yıldır bir birine eklenen halkalar ve ya ağacın dalları olarak gelişti.¹⁵⁷

8.3. Veysel Günay

Başkent ressamlarından olan Veysel Günay’ın (Bakınız: Resim 115) Karadeniz ve Ege yöresinde gerçekleştirdiği (Maçka Vadisi, Beşik Düzü, Süke ve çeşitli köyler) çoğu resimlerinde yeşil ve mavi tonlar, doğal renklerin uyumunda kendine özgü renk sevgisi, espas duygusu, yalın ve ayıklayıcı bir tutumla doğanın suskun, dingin kesimlerine nesnel bir bakışla eğilen önceki dönemin uzantılarını geliştirmektedir. Bunların yanı sıra son yıllarda gene doğa çıkışlı geniş, coşkulu tuşlarla oluşan kimi resimlerinde soyutlayıcı dışavurumcu bir eğilime yönelmiş olduğu görülüyor. (Karadeniz’de Bir Köy, Bulutlar, Kıran, vb.) Günay’ın bu yeni resimleri yüzey derinlik, renk, ışık ilişkilerini doğa çıkışlı soyut bir ortamda sınırlı yüzeylere dayalı plan kurgularında boyanın taze, diri ve devingen koruyan bir tutumla irdeleyen görsel öğeleri

¹⁵⁷ Bedri Baykam, “Şu Benim 20. Yüzyılım”, 8-31 Aralık 1999, AKM Sergi Katalogu, s. 45, 50.

dışa vurumcu bir eğilimle değerlendiren yeni bir aşamanın deneysel ürünleri sayılabilir.¹⁵⁸ Sanatçının Ege Bölgesinin görünümünden oluşturduğu suluboyalarında, bizi bir sevginin akışı içinde, onun bilinç dünyasına yönelten biçimlerin yalınlığı, saydam renklerle duyguları okşamaktadır.

8.4. Hasan Pekmezci

Sanatçının 1970'lerden bu yana zaman zaman anlatma, zaman zaman da soyut plâstik anlamda evrilme çizgilerini içinde barındırmış olan resminin, bu gün varmış olduğu noktada hangi seçenekleri kullanabileceğine ilişkin bir değerlendirme gözüyle bakılabilir. Pekmezci, bir özgün baskıcı olarak başladığı sanat serüvenini sonraki yıllarda daha çok boya resim düzeyinde geliştirdi. Bu resim temelde lekeci bir anlayışa dayalı, doğa çıkışlı bir resimdir. Ama zamanla doğa çıkışlı olmanın getirdiği olanakları, daha serbest bir anlayış düzeyinde değerlendirmekten yana görüntüler sergilemeyi ilke edinen bir yorum karakterini yansıtmaktadır. Daha doğru tekil bir yorumun çeşitlemeci özelliğiyle bağımlı tutmamaktadır. Doğa kökenli olmayı hem bir risk, hem de avantaj olarak görmekten yana bir tutumu benimsiyor pekmezci. Böyle bir tutum elindeki resimsel olanakların da yeni tercihleri doğrultusunda kullanımı gibi olumlu bir sonuca götürmektedir sanatçıyı.¹⁵⁹ Sanatçının doğa çıkışlı yeni resimlerinin sessizlik ve suskunluk içindeki dinginliği, düşsel duyguların yoğunluğu ile bilinçaltı dünyasının dışa vurumunu güçlendirmektedir. Onun resimleri karşısında düş ile gerçek arasında hissedilen zaman kavramı kaygılarından uzaklaşarak, bilincin derinliklerine dalmamızı sağlamaktadır.

8.5. Resul Aytumur

Bu sanatçılar arasında anılabilir. Türk resminde dışa vurumcu anlatımın (Bakınız: Resim 116) görsel gizemiyle, insanî durumlara ilişkin konuları dokunaklı, trajik bir atmosfer içinde yorumlamıştır. Bu güçlü yorum, Türk toplumunun kültürel ve sosyal yaşam tarzına ilişkin mesajlar vermektedir bize.

¹⁵⁸ Ahmet Köksal, Mart Sergilerinden Bir Demet, Milliyet Sanat Dergisi, sayı: 260, 15 Mart 1991, s. 47.

¹⁵⁹ Kaya Özsezgin, Kişisel Çözümlere Doğru, Milliyet Sanat Dergisi, sayı: 313, 1 Haziran 1993, s. 47.

Resul Aytemur'un doğaya özgü düzenlemelerinde gene konuyu sorunsal planda görmüş olması kendine özgü bir resim üslubunun gelişmesi için uyarıcı, bilinci yönlendirici bir etki yapmaktadır. Resul Aytemur'un yapıtlarındaki insan psikolojisiyle, doğanın şemacı duyarlılığının birleştiği sınır çizgisini bize Levent Çalıkoğlu şöyle bir sentez içinde belirtiyor: çok ilginçtir ki, Aytemur peşinde sayısız eskizin enerjisi ile insana özgü egemenlik alanları olarak tanımlaya biliceğimiz gündelik yaşamın rutin bir şekilde aktığı park ve bahçe görüntüleri kalıbına sığmaz bir denizle, onurlu bir diyaloga giren balıkçı kompozisyonlarıyla benliğini kuşatan görüntülere ne kadar sadık kalsa da renk konusunda tamamen egosunun yön verdiği bir kulvarda seyrediyor. Hatta bu esinleyici renk kulvarının giderek artan şiddeti bir süre sonra boyaya temsil ettiği şeyi olma şahsiyetini kazandırıyor. Bu durumda elinde sayısız eskizin güvencesiyle tuval karşısına geçen sanatçı için yaşamın bire bir renklerinden feragat etmenin tek yolu, esinleyici rengin kendisine sunduğu başına buyrukluğa sığınmaktadır. Uygulamadan sonra canlı bir organizma misali uzamda solumaya başlayacak olan esinleyici renk Aytemur'un bize sunduğu sahicilik konusunda oluşabilecek tüm soru işaretlerini iptal ediyor. Tercihini bir takım sembolik içeriklere kadar kızıl renkli ihlamur parkı, balıkçıların rızık beklediği yeşil bir deniz ve ya sararmış bir çöplükte uçuşan martılar türünde, doğada bire bir karşılığı bulunmayan renk düzenlemelerinin izleyici etkisi esinleyici rengin bilinçli ve uyumlu tercih ve kullanımına bağlıdır. Şüphesiz esinleyici rengin sanatçıya sunduğu serbestlik, Aytemur'un kendi kişiliğini keşfetmenin bir sonucudur.¹⁶⁰ Sanatçının dışı vurumcu kurgu gücünü temellendiren sağlam yatay dikey ilişkisi, altın kesim kuralları içinde, bilinçli bir renk soyutlaması ile bütünleşmektedir. Bu renk soyutlamasını yine Levent Çalıkoğlu, Aytemur'un tüm uzama her tuşenin bir değerini nedenlediği kesintisiz bir hareket dinamizmi kazandırır. Boya artık hareketin kendisi ve yüzeydeki dramın kaynağı olma görevini üstlenir. Aslında bu yargıyla Resul Aytemur'un yaşamdan korkmayan ve kendi kendine sürekli şarj olan gözlem gücünün acı ve hüznü olan yakın ilişkisini de aralamış oluruz. Her ne kadar canlı renklerin cirit attığı bir yüzüyle karşı karşıya isek de, Aytemur için doğa ve yaşamdaki hüznün karşılığı bu renklerde yatmaktadır. Bu yüzden de geleneksel renk kullanımıyla ilişkilendirilebilecek tüm artı anlamlar baştan aşağı altüst olmuştur Aytemur'un

¹⁶⁰ Levent Çalıkoğlu, Resul Aytemur Resim Sergisi, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., 28 Aralık 1998, s. 4.

resimlerinde figürü, canlıları ve doğayı var eden oylumlayıcı boya sürümü peşi sıra yüzeye acı ve hüznü de taşımaktadır.¹⁶¹

8.6. Mehmet Güler

Resmimizin özellikle Almanya'ya yansıyan görüntüsü içinde, yöresel yaşam koşullarıyla ilişkisini yitirmemiş, bu ilişkisini dışarıdan aldığı yeni sanatsal motiflerle çok iyi bağdaştırmış olan bazı tipik örnekler görülebiliyor (Bakınız: Resim 117). Bunların belki de en ilginç olanı Mehmet Güler'dir. Bir dergi için kendisiyle yapılmış olan bir görüşmede, yöneltilen sorulardan biri bu konuyla ilgiliydi. 1977'de serbest sanatçı olarak Almanya'ya yerleşen Mehmet Güler'in, o yıllardan bu yana Avrupa resminden her hangi bir etki alıp almadığı yolundaki bir soruya, sanatçının verdiği cevap şöyleydi: "Şu anda yaşadığım çevrenin, yaratma eylemimde fazla bir rolü yok ve olacağını da sanmıyorum". Güler resminde yer alan biçimsel ve içeriksel elementlerde, çocukluk yıllarda yaşadığı Anadolu çevresinin derin katkısından söz ediyor, Almanya'daki yaşamının bu katkılarını değiştirmedeğini vurguluyordu.

Kuşkusuz Almanya'da sürekli yaşadığı çevrenin bu tür bir radikal değişimi talep etmediği anlamına gelmiyor bu. Ya da böyle bir şey talep edilse bile Mehmet Güler'in erken örnekleri Türkiye'de yaşadığı yıllara dayanan bir sanat anlayışından ödün vermeyeceği, daha çok bir süreklilikten yana olduğu izlenimini güçlendiriyor.¹⁶² Mehmet Güler'in kendine özgü bir dışa vurumculuk anlayışını, bilinçaltı dünyasındaki düşüncelerinin mantıksal oluşumu, figürlerini belli belirsiz bir özümseme ile biçimlendiriyor. Onun figürleri resim yüzeyinde fonla bütünleşen yapısal doku, belli bir yapısal doku, belli bir uyum içinde çizgi dengesini sağlıyor. Soyut ekspresyonist bir biçim anlayışı içinde yorumladığı figürlerini ön plana çıkarıyor.

Kaya Özsezgin, onu kısa yoldan bize şöyle tanıtıyor. Mehmet Güler yeni resimlerinde figürü saltık bir değer olarak görme ve gösterme tutkusunu yeni bir açıdan incelemeye çalışıyor. Öyle ki, son dönem boya-resimlerinde, özgün bakışlarında, figürün salt figür olarak taşıdığı plâstik değerler, bu figürün Anadolu oyma vasfına baskın çıkıyor. Ama hemen ilave etmek gerekir: Figürün bu yolla büründüğü yeni işlev

¹⁶¹ a.ge.e., s. 4.

¹⁶² Kaya Özsezgin, Süreklilik İçinde Başkaşın ya da Devamlılığa Dönüşen Metamorfoz, Milliyet Sanat Dergisi, sayı: 251, Kasım 1990, s. 50.

büsbütün “yeni” sayılabilecek bir işlev olarak ta görülmemeli. Çünkü sonuçta Mehmet Güler’in resmine özgü çizgisellik ya da renksel olma durumu bu figürlerin eski dönemlere uzanan perspektifi ile ilgili bir durumdur. Onlardan kopmadığı gibi onlarla eksiz bir çakışma da söz konusu değildir. Mehmet Güler kanımca yeni resimlerinde bugüne kadar resimleriyle gelmiş olduğu aşamayı sorguluyor. Onun ötesine geçebilmenin olanakların araştırıyor. Başarılı bir sanatçı için bundan başka bir çözüm de düşünülemezdi zaten.¹⁶³

8.7. Muzaffer Akyol

Muzaffer Akyol’un “Resimde şiirin sıcak yüreği” adını verdiği yeni dönem resimlerindeki renklerin psiko çağrışımı, doğal ve soyut kesimlerde yer alan figür düzenlemeleriyle kişisel bir fantazi korkusu, simgeci motiflerle yaşama yorumlama eğilimi 1980 sonlarında Akyol’da bir ölçüde kapalı öznel bir resim diline bürünüyordu. Son yıllarda ise nitelikli renkli bir lirizm ve şiirsel bir tasarımın yoğunluğu da eklemeye başladı. Akyol’un yeni resimleri arasında “Atınamiden Masallar” dizisinde doğal öğelerle birleşen ikona niteliğindeki gizemli mitolojik portrelerinde güncel kaygılar, beklentilerle yaşamın tadına erişme özlemi duyumsanıyor. Sanatçının öteden beri rengin psikolojik etkisini gözetten resimlerinde düzenlenen anılarla yaşamdaki gerçeklerin şiirselliğini öne çıkaran lekeci, ışıklı, fantastik bir resim dili güçlenmektedir. Somut bir doğa ve yaşam kesimi üzerinde yer alan portreler arasında karpuz dilimleri, nar, acı biber, kurdele vb. simgesel motiflerle iç dünyasının acısı, özlemi, beklentisi, tutkusu ve öz geçmişi ile bir tür hesaplaşmaya girişiyor. “Bedir Rahmi’ye Saygı” adlı düzenlemede “Can Eriği” şiirine görsel bir yorum getiren Akyol’un çoğu resimlerinde portrenin bir duygu ve iç dünyayı yansıtırma, bir iletişim dili olduğunu vurguluyor. Mavi ve beyaz tonlarla yapılmış Gölköy Anıları ve Girit Peyzajları’nda da yer yer kadın ve erkek formlarına göndermeler yapan sanatçı, çiçek açan figürü ile doğaya ve renge egemen bir başka kadın figüründe onun o mutlu beklentisi ve yüceliğini duyurmakta¹⁶⁴ Muzaffer Akyol’un dışavurumculuk anlayışı çizgisel ve resimsel öğelerin bir araya getirildiği birbirini tamamlayan lirizmin ön plâna çıkardığı renk duyarlılığı fantastik psikolojik

¹⁶³ Kaya Özsezgin, Süreklilik İçinde Başkalışın ya da Devamlılığa Dönüşen Metamorfoz, Milliyet Sanat Dergisi, sayı: 251, Kasım 1990, s. 51.

¹⁶⁴ Ahmet Köksal, Mevsim Sonu Sergileri, Milliyet Sanat Dergisi, sayı: 362, 15 Haziran 1995, s. 45-46.

ilişkisi özgün bir resim dilinin ip uçlarını karşımıza çıkarıyor. Bu lekeci şiirselliğin bilinç altı verilerinin onda özgün yorumlara olanak veriyor.

8.8. Mustafa Horasan

Mustafa Horasan'ın resimleri (Bakınız: Resim 118), Freud'u ve kuşkusuz bütün psikanalistleri haklı çıkarıyor. Resminin özündeki sağlam biçimsellik ve yorum özgünlüğü, vaktinden önce olgunlaşmış bir sanatçı örneği karşısında bulunduğumuzu yeterince kanıtlamaktadır.

Biçimlerin zaman içinde ayıklanmış bir görünüm kazanması sanatsal oluşumların soyutlayıcı bir estetik düzeyinde gelişmesini gösteren değişmez bir yasadır neredeyse. Sanatçı, resmini göstergesi olma düzeyine erişen "Form"u, sürekli olarak işler, yetkinleştirir burada yetkinleşme doğasal değil anlamsal doğrultudadır. Anlam vurgusu, ayrıntıcılığı sürekli olarak dışlar, her şeyi "öz"e doğru çeker. Ayrıntıdan ayrılmışlı, ifadenin öz'le bağdaşık biçimde ele alınışını ve ifadeyi gölgeleyecek bütün fazlalıkların dışlandığını açığa vuran önemli bir göstergedir¹⁶⁵ Bu bağlamda yapıtlarına özgün bir kimlik kazandıran yorumuyla görsel değerleri ön plâna çıkarmaktadır.

Levent Çalıkoğlu Modern zaman mitoloji kahramanları içinde Mustafa Horasan üstüne şu bilgileri yazıyor.

Sanatçının ve doğal olarak ürettiği sanatın çağın getirdiği sendromlarla alaşağı olup şekil bulması kaçınılmazdı. Görsel imge bombardımanı ortaya çıkan ürünün hem teknik hem de içeriğine direkt olarak yansiyabilir. Pentür resmi için fırça ve boyanın haricinde yeni obje ve malzemenin kazanımı, tekniği yenileyebileceği gibi, paralel olarak içeriğinin de değişmesine yön verecektir. Teknolojinin bireyselliğine indirgenmiş her türlü aktivitedeki vazgeçilmez baskısını giderek artması, ister istemez dolum anından sonra dışavurumun yoluna dönüşerek patlayacaktır. Bu etkinin genel topluluk içerisinde özellikle genç kuşak tarafından daha yoğun yaşandığını ve hissedildiğini söylemeliyiz. Modern zamanlarda genç sanatçılar çok daha karmaşık sorunlarla uğraşmak zorunda kalmışlardır.

Mustafa Horasan bu problematiklerle uğraşan olayın bireylere yüklediği dürtüleri belirlemeye çalışan yapıtları üretmekte bir tepki olarak da kendi çağının imge ve

¹⁶⁵ Kaya Özsezgin, Bedri Rahmi'den Mustafa Horasan'a, Milliyet Sanat Dergisi, sayı: 382, 15 Nisan 1996, s. 46.

halisünasyonlarının mitologyalarını oluşturuyor. Bu tavır Horasan'ın bilinen mitolojiden habersiz olduğu anlamına gelmez. Aksine o zamanı yakalama ve bilgilenme konusunda sürekli bir arayış içerisinde. Ama bildiğimiz kahramanlar ve yaşadıkları destansı hikâyeler, Horasan'ın yaşadığı çağın sorunlarıyla baş edemezler. Mustafa Horasan kahramanlarının çağın çarpıklıklarıyla olan yaklaşımları vücutlarında tahribatlara yol açıyor. Onlar da sanki bu şekilde ayak uydurmaya çalışıyorlar.

Horasan'ın kahramanlarında yıllar önce başlayan bu mutasyon resimlerindeki insan-hayvan-teknolojik atık karışımı (CD rom, Chipp) yeni figürlerin portreleri, soy ağacının asıl ve gururlu fertlerini temsil eden dizeler gibi yan yana sıralanarak, olanca çirkinliklerine rağmen onların yerlerine almaya kalkıyorlar. Bildik mitoloji kahramanlarının bütün idealistliğine rağmen bunlar çirkine yakınlar ama bu kusurlarından hoşnutsuz değiller. Biliyorlar ki güzel olmak çağın sorunlarıyla baş etmekle gerekli olacak bir meziyet değil.

Horasan'ın figürlerinin özellikleri bu kadar da olsa iyi. Onların her biri yarım gövdeli eksik kol veya bacaklı, çeşitli kusurları bulunan cüceler. Fizikî görüntülerine göre hareket halinde olmaları ya da yaşamsal bir etkinlik içinde bulunmaları çağa göre bir suç unsuru bile teşkil edebilir. Fakat onlar bu durumdan hiç de rahatsız değiller. Aksine kendileri gibi garip mahluklarla utanmadan teknelere biniyorlar, gezintiye çıkıyorlar hatta hiçbir şey olmamış gibi izleyicilerine dil çıkarıyorlar.¹⁶⁶

8.9. Mustafa Ata

Son yılların üzerinde durulması gereken önemli sanatçılarından biri olan Mustafa Ata'nın resimlerinde (Bakınız: Resim 119-120) sınır tanımayan bir dışa vurum gücüyle, bilinç niteliğine ulaşan kurgu anlayışı düz bir zemin üzerinde farklı renk şeritleri biçimlenmektedir.

Bu biçimlenme yeni oluşumlara bir zemin hazırlamaktadır. Sanatçı, düz yüzey üzerinde kararlı fırça gücüyle çizdiği, ikili üçlü figür gruplarının yer aldığı gizem dolu çağrışımları bir ölçüde renk kıvrımlarının birbiriyle oluşturduğu devinimsel bir kompozisyon semasına dönüyor.

¹⁶⁶ Levent Çalıkoğlu, Modern Zaman Mitolojisi Kahramanları, Milliyet Sanat, sayı: 403, 1 Mart 1997, s. 41.

Sanat çevresi, Çağdaş Türk Resim Sanatçıları arasında Mustafa Ata üstüne şu bilgileri verirler:

Resim sanatı ile ilişkileri, biçimlenme dönemini bitirmiş ve sanat hayatına geçmiş genç bir ressamı ancak dostlukları yoluyla ilgi ile karşılarlar. Sanatçı gencin gücüne, zekâsına ve kalitesine bağlı olur. Aşamayı kısa zamanda yapacağına inandığım Mustafa Ata, böyle bir dönemde ve kalitesiyle karşımızdadır. Aradığı, bulduğu kısacası; yarattığı büyük ve geniş plânlardan, arabesk oyunlara ulaşan biçimleri; bir Ekspresyonist (Anlatımcı) duyarlılığının biçimlenmesidir. Genç sanatçı burada gördüğünü değil duyduğunu vurgulamak istemekle bir içerik dünyayı veriyor. Kahverengiden siyaha, giderek renklere varan paleti iç görünümüleri ile birlikte dış görünümüleri soyutlayan bir düzeye varıyor.¹⁶⁷ “Zekâ bedenden geliyor. Duyarlılık bedenden geliyor. Her şey onun içinde.” M. J.

Çağımızda iç gerçekliğin çözümlenmesine başladığında, çözümlenmelerin bilimselleşmesinin yanında sanatsal araştırmalar kendilerini Dışa vurumculuk ve Gerçeküstücülük ulamlarında belirledi. Sanatçımızı Mustafa Ata’yı bu ulamlardan biri olarak belirlemek olasıdır. Her genç sanatçıda olduğu gibi biçimsel aramalarda, ruhsal durumun yönlendirilmesi anlamındadır. Sanatçımız, kısa sürede bir arama, belirleme çizgisinde, “BEN” evren ilişkilerinde / çelişkilerinde, yeterince bilinçli, dizgisel, arık ve bütünsel bireşimlere ulaşmayı başarmıştır. Doyurucu estetik deneyimlerde, gerçeği, doğal öğeleri “düşlerde olduğu gibi esinlerine göre dilediği biçime sokabildiğini” görürüz. Geniş renkli yüzeyler üç boyutlu, iki boyutlu çelişkisinde bir espas oluşturmaktadır. Kimi resimlerinde (derinlemesine) ortalarda, başkalaşmış birkaç öğeye rastlanır. İnsanlar/kişiler (doğanın) diyalektiğinde geçicidirler. (Biri kaybolup giderken, öbürü ortalarına ulaşmıştır bile.) Dingin, Saltık ESPAS’ta devingenlikleriyle, belirli bir süre için yer alırlar. ONU tedirgin ederler sonlu sonsuz espası (doğayı). Kendileri tedirgin olurlar.¹⁶⁸ ... Sanat yaşamın her durumunda zorunlu olduğu inancının damgasın taşır. Albert Camu’un “Sisifus’un Mitosu” kitabında tek seçenek olarak gösterdiği intihara karşı sunduğu “Önemli olan yaşamdır.” bilinci Mustafa Ata’nın ölüm ve sonsuzluktan biçimlendirdiği resimlerinde anıt gibi ve anıtsal bir düzen içinde karşımıza dikilir.

¹⁶⁷ Adnan Çoker, 26 Nisan-7 Mayıs 1971, Çemberlitaş Sanat Galerisi Sergi Broşürü.

¹⁶⁸ Şükrü Aysan, 1-14 Mart 1979, İ.D.G. Sanatlar Galerisi Sergi Broşürü.

Eski Mısır'ın soylu ve gizemli uygarlığı çöllerin ve zamanın biçimsiz unutkanlığına gömüleli dünyadan ve yıldızlar aleminden ne çok zaman geçti. Dünya karanlığa gömülürken insan uzayda ışık gibi seyrediyor. Bu iki insanı yıldızlarda gezen korkularımızda, coşkularımızda ve geçmişle sonsuz gelecek arasında noktalandığımız tarih anında ancak biz bütünleştirebiliriz. Mustafa Ata'nın resimler bana tüm bu insanların tek bir insan olduğunu ve bu tek bir insanın şu anda, tüm tarih ve geleceğe yüklenmiş olan şu yaşadığımız anda önemli olduğunu söylüyor.

... Ata kendinden, anlatımcı gelenekten yetişmiş bir ressam olarak söz ediyor. Bunun kanıtları 1977'lere dek yaptığı resimlerde bir hareket alanı olarak ele aldığı resim yüzeyinde ördüğü renk ve kaligrafi ilişkilerinde belirgin "Fırtına", "Kelebekler" gibi soyut biçim hareketiyle daha dolaysız ilgilendiği 1970 tarihli tablolarında ve yine aynı dönemde pastel çalışmalarında baş döndürücü bir devinim ve mekânsal bir hız göze çarpıyor.

Boyanın koyu, açık, siyah ve beyaz tuşları zengin bir karşıtlık içinde çarpışırken figür anıtsal yalınlığa resme egemen oluyor. Doğa, zaman ve mekân ile insan arasındaki güç çatışması, süreklilik ve geçicilik savaşımı, giderek 1977 sonrası resimlerinde Ata'nın kendi düşünsel olgunluğunda yalınlaşmış ve biçimsel çözüm bulmuştur. Ata'nın resimleri bir hayat ve ölüm anlayışının anlatımıdır. Sözle kavramla değil, resim ile düşünen ve varlığı resim ile kavrayan bir yaklaşımın ürünleridir. Ata'nın resimlerinde figürler ve mekân kendine özgü bir anlatım ve üslup çizgisi belirlemekle bir üslup kaygısı hissettirmezler. Ata'nın dışı vurumculuğu kendini öncelikle mesajın resimsel olmasında belirtmekte, öte yandan ölçülü, yalın bir kompozisyona biçim aralığına engel olmamaktadır. Son dönem resimlerinde ona anlatımcı demek ancak figüratif biçim abartıları anlamın içerdiği ikilemler açısından olasıdır: Mekanik jestlerin ardındaki tinsel gizem, çarpıtlamalara karşı anıtsallık sürekli bir akışın durgun görüntüsü ve ölüm duygusuna karşı sonsuzluk bu anlam ikilemleri ikonografik öğelerde de gizemli boyutlara varmakta; figürlerin ağırlığında hissedilen yer çekimi gücüne karşı resmin enine süzülen, su üstünde yüzen ya da uçan figürler, gökten borazanlarını çalan melekler. Yalın bir resim anlamı içinde tüm bu öğeler Rönesans'tan bu yana resim sanatının geleneği ile ikonografik bağlar kuruyorlar. Ata'nın mitolojik alemine gerdiği resim perdesinin her iki kenarından kesilen, resim alanının dışına taşan figürlerin yarattığı yön çelişkisinde gizem büsbütün gerginleşiyor.

Mustafa Ata Türk resminde figür yorumunu bir varoluş anlamı ile güçlendiren, yalın kararlı ve berrak anlatımıyla figüratif Türk resminin çağdaşlaşmasında önemli katkısı olan bir ressam. Ata'nın özgün yaklaşımı ve üslûbu, yeni kuşak ressamlarımızın figüre duydukları ilgi ortaklığı içinde Türk resmi için özellikle önemli bir ivme oluşturmaktadır...¹⁶⁹

... Mustafa Ata'nın dışa vurumculuğu toplumsal olayların, savaşların, toplu kıyımların, insanı insanın öldürüşünün, güzelliklerin, aşkın, ölümün, doğumun, kadıncılığın kavgasını, acısını, felaketini, izlerini tüm insanî tedirginlikleri duyan ve bunları dışardan seyredip ona tanıklık etmeyi, yaşayan sanatıyla bir ifade eylemiyle kendi tasası, tedirginliği haline dönüştüren bir sanatçı.

Mustafa'nın resminde iki önemli sorun var. Biri, sanatının temeli öznel sorun, diğeri bu özneliği yansıtmakta kullandığı ifade elemanları. Birincisi onun isteğine, düşüncesine değiştirmek istese de değiştiremediği yazgısına karşın içine kadar işlemiş gereklilik, zorunluluk. Diğeri ise onun özelliğini yansıtan renk ve biçim sorunları. Renk onda gerçek bir dışa vurumcunun ifade olanağı olarak simgeleşerek ortaya konuyor. Cüretli renk kontrastları yanında biçim sorununda giderek tümüyle renge dönüşen bir anlatıma erişiyor artık. Bu olay yeni resimlerde saptadığım bir değişim. Sanki Greko'nun ışıklı alanların gücünü artırmak amacıyla ton lokali abartılı olarak bozmasıyla ulaştığı ışık-gölge maniyerizmi gibi, ışıklı alanları birer çizgi şeridi haline getirip biçimi bütünlüğünden kopartıyor, parçalıyor hatta ışığı bu kapalı biçimlerin içine hapsediyor. Bu tuhaf, zaman zaman saydam, ışık demetleri yayan figürler hareketi de ifade ediyor...¹⁷⁰

Her serginin bir mesajı olmalıdır karımca. Tersine sıradan bir uğraş olmaktan öte gitmez. Mustafa Ata'nın "98 Sergisi" bu bağlamda kendi sanatı içinde kimi yenilikler taşımaktadır. Yeni bir dönem başlangıcı olarak da değerlendirebiliriz. Bu ölçüde elbette sanat dünyamız için de, belli bir tuval resim geleneğinin izleyicisi olarak, yerini almıştır.¹⁷¹

Mustafa Ata'nın Çağdaş Türk Resmi içinde kazandığı sanat kimliği, bir bakıma öznel bireyciliğin yüceltilmesiyle, bir iç enerjinin dışa vurum biçimi, toplumsal estetiği ortaya koymaktadır. Sanatçı tümüyle üstlendiği toplumsal ve sosyal mesajları, varoluş

¹⁶⁹ Jale N. Erzen, Boyut Plâstik Sanatlar Dergisi, 3/20 1984, s. 8, 10.

¹⁷⁰ Canan Baykal, Mustafa Ata'nın Sergi Katalogu, Mart 1984, s. 9.

¹⁷¹ Yusuf Taktak, 18 Şubat-18 Mart 1998, Mine Sanat Galerisi Yay.

ve devinim gibi kavramların bilinç niteliğine varan uyumsal (ritmik) boya çizgilerden oluşan bir kompozisyon düzenini ortaya koymaktadır.

8.10. Neş'e Erdok

Neş'e Erdok herkesin içinde tek başına kalmış bir izleyicidir (Bakınız: Resim 121-122); her türlü özentiden uzak Vita Contemplativa için vesileye dönüşmüştür burada. Ancak her an iç görüye teslim olmanın eşiğindeki bu gözlem tarzına dalınç ile aynı paydaya bağlamak bizi yanıltır; çünkü Erdok'un çıkış noktasında, gündelik yaşama sıkı sıkıya bağlı somut bir diyalog arayışı daima ön plândadır; dolayısıyla genelde suskunluğu tercih etse bile, alabildiğince canlı ve kıpırdak bir iletişime gönül verdiği rahatça anlayabiliriz. Suskunluk sayrılı bir kendi içine kapanmayı değil, ötekinin doldurulması için özenle hazırlanmış bir boşluğun imgeler bu kendine özgü dünyada; soğur-ulma işlemi bittiğinde tarafımdan hiç birinin önceki beniyle ilgisi yoktur. Artık-gizemli (tinsel) osmos, karşılıklı varsıllaşmanın teminatıdır.

Erdok'un resimsel serüveni şaşılın bir örgensel bir bütünlük arz eder; öyle iken az deneyimlerin sonucu kadar, geleceğe yönelik açılanmaları da aynı içtenlikle yansıtan bir üretim modeliyle karşı karşıya geliriz burada. Her resim öncesi ile sonrasının örtüştüğü bir noktada vücut bulmuştur.

Disiplin ve Ceza'yı (1987) ele alalım: Dil dış dünyadaki açıkça teşhis edebileceğimiz bir figür anlayışına bağımlı olmasına rağmen, figürün malzeme ile hesaplaşmaya hiçbir şekilde ayak bağı olmadığını hatta tam tersi, bunu teşvik edici bir rol üstlendiğini görüyoruz. Siyah önlük, rengin büyük ölçüde temsili niteliğinden büyük ölçüde soyutlandığı noktada, kendiliğın eşiğindeki bir lekeye teslim olmak için fırsat kollamaktadır. Nitekim sağ kolda ten rengini tamamıyla karartan bu leke sol kol ve bacağı tamamıyla bulaşmıştır. Ne var ki bakışımız (asimetrik) kurgulanan sahnede bu rengin de görece olduğunu fark etmekte zorlanmayız; sağ bacak turucuya çalan kahverengi, öbürü uçuk (ölgün?) sarıdır. Aynı şey saç kesen yabancıнын ellerinde de karşımıza çıkar; üstelik çok daha çarpıcı (mantık dışı) bir biçimde: Sağ kolun sahibi yoktur-tıpkı arka plânda yer alan öteki örneği gibi! Saçın kesilme şekli ise tamamen hayal ürünü olmanın izlerini taşır. Hiç şüphesiz burada söz konusu olan şeyi rastlantı yahut dikkat dağınıklığı ile açıklamak sadece yanıltır bizi: Erdok boşluğunu yitirmiş

mekân ile imgelem gücüne yer açmıştır. Burada usdışı olan biçime mutlak hakimiyetin yer verdiği güçle meşruiyeti (sahicilik) kanıtlanmış deformasyonun öbür yüzüdür.

Gösteri (sahnelenme) mantığının bu denli etkin olduğu bir üretim modelinin mantığında doğal olarak, zeminin podyuma dönüşme eğilimi daima gündemdeki yerini korur. Disiplin ve cezada bunun en somut örnekleriyle karşılaşırız: Tabanın dip yüzeyi yukarı dış bükey ile hattı, zemini alenen podyuma çevirmiştir. Burada, gelgelelim taşıdığı şeyin üzerine oturduğunu söylemek mümkün değildir. Sağ ayak ona değil hayali bir döşemeye basar. Tıpkı, önlüğü siper edip, şeklini yitiren koltuk gibi.

Taşıyıcı bir düzlem olmaktan çıkan resim, Erdok'un hemen her resminde karşılaştığımız bir olgudur esasen. Erdok mekânla hesaplaşma, nesnenin (figür) kendisinden ziyade, ötekisiyle olan ilişkisini soyutlar¹⁷².

Sanatçının figür çevresinde odaklanan gözlemlerinin daha ayrıntılı plânda kavranmasını kolaylaştırıcı bir nesnellik katmaktan da uzak değil.

Çevresinde gezinen ya da gözlemlerine konu olan insanlar, Neşe Erdok'ta dış çizgileri ve anatomik yapıyı psikolojik bir tahlilin nesnesi hâline dönüştüren bir çabanın nedenlerini de ortaya koymaktadır. Bir başka deyişle söylersek, Erdok insan uzuvlarını belirli oranlarda deforme ederek, böylece insanı dışa yansıttığı psikolojik altyapıyla bütünleştirerek, bize "intim" bir insan manzarası sunmaktadır. Bu insanlar, genellikle içinde yaşadıkları toplumdan dışlanmış, kendi kabuklarına çekilmiş, anlamayı beklemeyen veya ummayan bir "genesis" in ürünleridir. Sokakta, vapurda, kısaca yaşamın gündelik akışı içinde, hemen yanı başımızda gördüğümüz ancak bir an bakıp geçmenin ötesinde fazla dikkat atfetmekten uzak durduğumuz bu yaratıkların, tıpkı bizler gibi bir ruh taşıdıklarını, bizimkine benzer bir yaşam kavgasının sıkıntıları içinde belki bizden daha fazla bunaldıklarını, mutlu olma paylarını ise hep saklı tuttıklarını pek düşünmeyiz. Oysa Neşe Erdok, resimsel bir malzeme düzeyine çececek "özel" bir dikkat yöneltiyor onlara. Örneğin Ali Kemal dizisinde olduğu gibi, onları karşısına oturtup bir "model" sentakası geliştiriyor. Resmin hep iç açıcı, gönlü hoş tutucu temaları içerdiğine dair genel bir yorumdan söz edilebileceğine bu genel yorumla çelişen çok sayıda örneklerde söz konusu olduğuna göre, Neşe Erdok'un ilk bakışta "itici" görünen, ama iç dünyalarına bu resimsel aracılığıyla yaklaştıkça bizi kendilerine "hısım" yapan insanları yadırgamakta haklı olamayız. Çünkü, yaşamın aslında asıl

¹⁷² Mehmet Ergüven, Neşe Erdok Bilim Sanat Galerisi, İstanbul 1997, s. 18, 124, 128.

dikkate alınması gereken bir cephesidir. Bu insanlar esimlere girdikçe de bizimle onlar arasındaki sınırdan aşıldığını, Erdok'un resimleri sanırım yeterince açıklıyor.

Neşe Erdok, yaman bir insan gözlemcisi, gözünü budaktan sakınmıyor, gördüğünü ve izlediğini hiçbir yalan dolan katmadan olduğu gibi yansıtıyor; ama, kuşkusuz salt bir yansıtmacı değil¹⁷³.

Bu bağlamda; sanatçının resimlerinde insan gerçekliği, varoluşun dramını yakalama kaygısı, hayal gücü ve deformasyon istemi ardındaki bilinçaltı dünyasındaki sezgi ve duyarlılık toplumsal dinamizmin bir itiraf belgesidir.

8.11. Umur Türker

Toplumsal bir görevin bilinciyle kuşatılmış; aynı zamanda “sanatçı” kimliği ile toplumun ürettiği değer yargıları ve düşünce sistemleriyle uzlaşmaya dayalı var olma istenci, temel bir paradoksu içerir (Bakınız: Resim 123). Yine bu süreçte aklın erdemiyle duygunun yüceliğini denkleştirmeye çalışan, giderek de bu karma bilincin yeni (ve bu kadar paylaşılanlarca ortaklaşa getirdikleri yargı ve düşünce biçimleri Söz konusu olunca, durum iyiden iyiye karmaşıklaşmaktadır. Tüm bunlar, sanat adına savunulan çelişkili ve yer yer garip bir “etik sentezci” bakışın ürünü olan plâstik dile dönüşmektedir sonuçta. Tıpkı ısrarla insanal olgu ve yanlıgıların sorgulanmasını yapmaya çalışan Umur Türker'in resimlerinde görüldüğü gibi...Michel Foucault'nun tabiri ile;” gerisinde sahte ve geçici, aynı zamanda fırtına ile cinayetin ışığı olan imgelerin parıltısı” yatmaktadır. Bu resimlerde sanki. Çünkü her tuval karanlık bir ortamda imgelerin çalıştığı bir yüzeydir. Ya da birbiri ardına beliren ve öne çıkan ancak kısa sürede bir yalnızlık ve hüznün ifadesiyle varlığını yitiren geçişmelere dayalı ve karanlığa çağrılı imgeler egemendir. Türker'in resimlerini izleyende ilk aşamada huzursuz, gergin ve huzur verici bir izlenim bırakır. Üstüste getirilmiş bir anlam yığını, temel bir izleğin peşinde resmi donatır. Kısmen soyutlanmış bir görsellik sanatçının yaratma sürecindeki itkilerin gücüyle ve doğaçlamacı tasarımın ürünü olarak ortaya çıkar. Resim bilinçle yönlendirilmiş unsurların aracılığı ile, bir öykü etrafında biçimlendirilmiş içsel göndergeler, tümüyle duygusal bir zemin yaratırlar.¹⁷⁴

¹⁷³ Kaya Özsegin, Gerçekliğin Sanata Açılan Kapılarında, Milliyet Sanat, sayı: 362, 15 Haziran 1995, s. 48.

¹⁷⁴ Mümtaz Sağlam-Umur Türker, Bilim Sanat Galerisi, Nisan 1997-İstanbul, s. 7.

Umur Türker'in resimleri, toplumsallaşmanın çözümlenemeyen göreceli değerleri biçimsel ve düşünsel ifadenin figürsel deformasyonundaki noktasıdır insan. Soyut dışa vurumculuğu çarpıcı yalınlıkta bireysel yaklaşımlarla figür anlatımının çözümsüz gizemini kurgulayacak.

Türkler'in sanatını ortaya koyan koşullar sıkıntılı bir toplumsal ve siyasal sürecin eşiğinde biçimlenen ve bu ilişkiler arasındaki gerilimli, sancılı bireyin tepkileri olarak görülebilir. Özellikle yaşamının belli evrelerinde onu açık bir nihilizme götüren ve kısmen özel ilişkilerine yön veren güvensizlik duygusu, sonuçta bir algılama doğrultusunu hazırlamıştır sanatçıya.

Türkler'in resimlerinde fiziksel donanımın oluşmuş bir mekân tasarımından çok bir duyarlık tinselliğine bulaşmış düşsel ortamlar söz konusudur. Resmi anlama ve adlandırma sürecinde mekânsal imgeler adına yön verici ve açıklayıcı bulgular yerine, resmin kaotik uzamına katan bir tayinsizlik öne çıkar. Sanatçının kararlı biçimde açık koyu kontrastlarıyla da destekleyerek derinleştirdiği bu uzam, giderek yok olsa işaret ve hizmet etmektedir. Deyim yerindeyse bir nevi sahneleme mantığı ile ön ve arka plân ayrımlarına inen "mekân" anlayışı, doğası gereği tuval yüzeyindeki oynaşmayı anlam ve ortam açısından zedeleyebilecektir. Oysa Türkler'in tercihi yön veren flu yüzeylerin derinsi düzlem boyutlarına görüntü bazında inmeyen kurgusu, tüm gerilim ve heyecanın entrikanın ön yüzeyde yaşamasına yol açmaktadır. Bu yüzden Türker'in resmî bilinçli olarak yüzeyselleştirilmiş bir boyama alanıdır öncelikle. Nesne ve figür anlatımında tüm biçimsel kaygıların sözde bir ayrımı mümkündür ancak. Böylece Umur Türkler resmine yol açan her durum ve şey mikrokozmetik bir alana etki etmektedir sonuçta.

Görüleceği üzere Türkler'e özgü plâstik dil, sanatçının kişiliğinin aynası olan bir söyleme eşlik eder. Bu açıdan resme ilişkin yapısal bir çözümlemeyi gerçekleştirebilmek için önce bir takım betimleme düzeylerinin ayrımı ve bütüncü bir bakışla bu düzeylerin birleştirilmesi gereklidir. Yani paradigmatik bir yapı anlayışı içerisinde, bütünü parçalayan derinlemesine bir gösterge çözümü esastır. Anlatı bünyesinde işlev yüklenen unsurların köken tespitleri ve bağlantıları araştırılarak yapılan bulgu ve tanımlamalar yoruma temel teşkil etmelidir. Yoksa yapıtın somut ve yüzeydeki özelliklerinin okunması, üslubu belirginleştiren ikincil okuma sürecinin hazırlayıcısıdır ancak.

Özetle Umur Türkler, meş'um durumlara dayalı enstanteneler üzerinde yoğunlaşarak olgucu bir tavırla kendini düşlerini ve kaygılarını resmederken psişik çöküntü içerisindeki hâlini görsel dil aracılığı ile ruhi acıya dayalı estetik bir ulama taşımaktadır. Zaten Türkler'in söylemi duygu ve düşüncelerini düpedüz ortaya koyan değil kısmen gizleyen, anı türü göndermelerle çakıştıran bir eksende kişilik kazanmaktadır.¹⁷⁵

8.12. Ertuğrul Ateş

Hayalî gerçeklerde bilinç açık bir biçimde madde uzay-zaman'ın değişik bir vechesidir (Bakınız: Resim 124). Büyük hoğram kosmos, ışık ve zaman , ek olarak da renk bilgisiyle bize ulaşır. Hepsi farklı frekanslarda faaliyet gösteren içlerden birinin bu fiziki dünya olduğu sonsuz sayıdaki evrenini varlığını farz eden dalga titreşim kavramı yaratıcı sanatçıların dokunuş yaptıkları alanı açar. Oradan bize kozmik realitenin görüntüleri parça parça lekeler halinde gelir. Kozmik renk lekelerinin boyutları sayısız olduğu gibi tek bir boyuttan da bize ulaşabilir. Böylece sanatçının tuvalinde şekillenir ve estetik bir boyut kazanır. Bu olgu her sanatçı için geçerli değildir. Ancak ne var ki, Ertuğrul Ateş gibi hayalî gerçeklerin vechelerini kuran sanatçılar bu kozmik dokunuştan paylarına düşeni bilinçleri ve algılayışları sayesinde elde ederler. Ertuğrul Ateş bu frekans farklılığını yaşayan sanatçılardan birisidir.

Onun resminde zaman ve mekân kavrayışındaki mayada parıldayan bir gerçek dışılık renklerin leke değerleri arasından bize imlerini yollar. Ertuğrul Ateş bir gerçek şekillendirici ardında olduğu kadar aynı anda da kendisinin ardındadır. Ruhuna yaptığı sayısız yolculuklar belleğiyle geçmişi tarama, anıların ışıkla yanmış bölümünü diriltme resmini yaratma sürecinin ana motifleridir. Resminde kurduğu kendi yabancılığını efsanevî dünyasına kilitleyerek resim izleyicisinin şifreyi çözmesini arzulamaktadır.

Tuvalde sanatçının hedefi tüm biçimleri aşıp mutlak da bekleyen biçime ya da biçim ötesine varmaktadır beklediğine ulaşma arzusu sanatçıyı kendine göre alabora edici estetiğini kurmasına yardım eder. Bu estetik, bu noktada hayatı geride bırakma,

¹⁷⁵ a.g.e., s. 10-11.

aşaması gibi kavramların yanı sıra her şeyi geçip ötekine varma isteğiyle bir bakıma kör istekle donanmıştır.¹⁷⁶

Onun resimlerinde karşılaştığımız kainat anlayışı, kendi bilinçaltı derinliklerinde yatan sisik figürasyonların dışa vurumudur. Ertuğrul Ateş'in tuvalde sakladığı gizem dolu renkler, soyut ve biçimsel araştırmalarına karşın kompozisyon kurgusunun figüre dayanması anlatımı güçlendirmektedir.

Kendine dayanak olan bir kainat anlayışı, Resimde farklı boyutlara çekiliş renk raporlarının karmaşası arasından ileri sürülür. Sanatçı algı kapılarının tek tek açılmasıyla varılacak olan en uzak noktadaki olup biteni, karmayı ve dünyasal yazgıyı harmanlayarak bir arada vermektedir. Zaman çevriminin bitimi renk lekeleriyle yoğunlaşır ve tuvalin yüzeyine birbirinden bazı farklılıklarla yayılır. Renkler birbirlerinden üstünlükler taşımazlar. Zamanın bu duruşu ya da yorumu sanatçının tuvalde her ayrı karede eşit davranmasına yol açar. Tuvalin bir bölümü ile diğer bölümü arasında ya da altı ile üstü arasında bir değer farkı yoktur. İdea olarak sanatçının tüm sanatsal aktivitesi arkasında büyük bir anımsayış beklemektedir. Bu büyük anımsayış ülkesinden ve kendi iç yolculuğundan beliren tuvalini, sanatçı bize bir ayna gibi tutar.

Ne var ki tuvalerinde resim simetrisinde sürmekte olan mekanda (belki mekan bile birden bire değişebilir) beklenmedik yıkıcı, isyanlar görülür, elemanlar arası garip bağlantılar oluşur. Yersiz yurtsuz girişler saptanır. Kompozisyon baştan sona hükmeden be parçalayan istilalar gözükür. Eyle bütünüyle gökseldir.¹⁷⁷

Ateş büyük bir hamleyle Türk resim tarihinde şimdiye dek pek tanık olunmamış bir figürasyonu bilinçli bir biçimde gerçekleştirmiştir. Sözde çizelgelerde bulunan boyutun aşarak, onları göz ardı ederek aykırı benzerliği, kaybolmuş sessiz bağlantıları ve hermetik yaşayışı büyük bir cesaretle ileri sürer. Arkasından Anadolu'nun zamansızlıkta seyretmekte olan büyük manevî macerası ona eşlik etmektedir.¹⁷⁸

(.....) Çünkü, kendini sürekli betimliyorum ve kendi edimlerimi değil, özümü betimliyorum Thomas Bernard anımsayalım: Ertuğrul Ateş, tuvalerindeki sayısız estetik betimiyle gerçekte bir aracıdır. O yaklaşmakta olan "yeni insanlık realitesinin sanatçısı, yeni ışık biliminin bir öncüsüdür. Gözükmeyen gizli kanallardan sanatçıya ulaşan bilgi onun estetik anlatımıyla bir kez daha insanlığa Güzel'in gerekliliğini

¹⁷⁶ Gölşeli İnal-Ertuğrul Ateş, Bilim Sanat Galerisi, 1997 İstanbul, s. 15-16

¹⁷⁷ a.g.e., s. 73, 74.

¹⁷⁸ a.g.e., s. 86.

gündeme getirmekte ve dünyasal sınırların sorgulanmasını yapmaktadır. Gerçekte Ertuğrul Ateş Batı'nın teknikleriyle doğunun düşünsel araç ve gereçlerini uygulama alanına alan kendi iç derinliklerini oluşturduğu öznel, bilgilenmelerin sanatçısıdır. Galen'e göre yaşam, ruhu kozmik bir mekan da dağılan çok saf bir tozdur. Ateş ise bu narin ve kırılğan yapının farkında olup yaşamın iç dinamiğini estetize eden ender yorumculardan ve bize bilgi aktaran yöntemlerin betimini serap, rüyâ uyku ötesinin dilini kullanan bir hermetiktir.¹⁷⁹

8.13. Musa Aktaş

Daha genç kuşağa doğru geldikçe ekspresyonist sanatçılar arasında özgün nitelikli bir resim anlayışı olan Musa Aktaş 1990 yılında Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Neşe Erdok Atölyesi'nde eğitimi tamamladı. "Var olan gerçeği tanımlama gibi bir kaygısı yoktur resimlerinin. Gerçekliğini sadece çıkış noktasıdır. Yaşananlar, düşlenenler, kurgulananlar ya da kurgulanmayanlar her an resmine girebilir ve bambaşka bir renk ve biçimde resimler gerçekliğini bulur (Bakınız: Resim 125-126-127-128).

Resimlerin tutarlılık bağlayıcılığına düşmeden hareket ya da karşı hareket dinamiğini ve özgürlüğünü kendi içinde taşır." diyen sanatçı ekspresyonizm anlayışıyla ilgili sorularımızı şöyle yanıtlıyor:

- Sayın hocam sanat anlayışınızı biraz açıkla mısınız?
- Resimlerinizde yaşadığınız ve gözlemlerinizin payı ne ölçüdedir?
- Çalışmalarınızı belli bir dönem sürecinde figüratif bir dışa vurumculuk ile işleme gereğini duymanızı bir nedene bağlamak mümkün mü?
- Resimlerinizin figüratif dışa vurumculuktan, soyut dışa vurumculuğa yaklaşmasını alt yapısında size göre kurgu gücünün gerçeği aşması olabilir mi?
- Çalışmalarını da temanın anlaşılmasında nesnelere kendinden öte şifreli bir anlam içerdiğini söyleyebilir miyiz?
- Yaratma sürecinde teknik ve duyarlılığın bir birbiriyle örgensel ilişki içerisinde olduğunu düşünürsek bunlardan hangisi size göre daha belirleyici olur? Açıklar mısınız?

¹⁷⁹ a.g.e., s. 102.

- Yarattığınız yeni bir eserin kalıcı ve uluslararası olma düşüncesinin var olduğunu düşünürsek tuval karşısında resme ilk başlarken korktuğunuz ya da heyecanlandığınız oluyor mu?

- Resimlerinize baktığınızda yeteneksel betimleyici yaklaşımı ya da görsel sorunların değil, daha çok içtenlikli bir bakış ve yorumlama olduğunu söyleyebilir miyiz?

Resimlerinizde bir sonsuzluk ve manevî renk tonlarının saydam aydınlık yüzeylerde eridiği ve ufuk çizgisiyle birleştiği görsel değerlerde görüntünün gerçek değerlerinden çok şiirsel bir dili kullandığınızı söyleyebilir miyiz? *(Cevaplar için bakınız ek – 26)*

8.14. Zeynep Göle

1972 yılında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yüksek Resim Bölümü Bedri Rahmi Eyüboğlu Atölyesi'nde eğitimini tamamlayan sanatçı şiirsel gerçekçi bir tutum içinde bilinçaltı dünyasına yönelmiştir. Zeynep Göle'nin simgeye dayanan dışa vurumculuk anlayışı, nesnenin ön plana çıkardığı kendine öz duyarlılığını Abdulkadir GÜNYAZ'ın şu sözlerinde bulma olanağı vardır (Bakınız: Resim 129-130-131-132).

Resim yapmak elbet bir sevdadır. Öncelikle ve zaman olur bu tutkuya dönüşür; her durumda onsuz olamaz insan...

Ya içeriği ne olabilir ki bu resmin? Kuşkusuz ustanın elinde üç beş çizgiyi ya da rengi bir araya getirmekle bir sanatı sergileyebilir ama öncelikle bir şeyleri aktarmak, anlatmak ta söz konusudur doğal ki.... Böylece kümeleri manzaralar sunar, doğal güzellikleri yansıtmak ister tuvallerinde, kimi çiçeklerden meyvelerden dem vurur, kimi hayvanlar aleminde kimi insanlardan... kimi öyküler anlatırken, kimi nice sosyal çarpıklıkları dile getir, eleştirinin yanı sıra sanatçı onuru ve sorumluluğuyla bir şeyleri vurgulamak ister...¹⁸⁰

Zeynep Göle ise bildim bileli insanlarla yoğunlaşmıştır. Resmini, ama öncelikle onların iç dünyalarına vererek ve gelmiş geçmiş insanlık tarihinden kaydeder. Bir nice birikimi yorumlayarak, onlara bir şeyleri özümseyerek, vurgulayarak zenginleştirecek.... Klasik mitolojiden İslâm tasavvurunu, nice batılı ozan ve düşünceden Kısas-ı Enbiyâ'ya

¹⁸⁰ Abdulkadir Günyaz, Yeni Tatlar Yaşamınza, İstanbul Menkul Kıymetler Borsası Kültür Sanat Etkinlikleri, 20 Mart- 11 Nisan 1998, İstanbul s. 2

dek pek ama pek çok şey... Bazen bir mısra alır götürür onu bir gönül coşkusuyla dopdolu bir içi âlemler zenginliğine, bazen arş-ı âlâlarda gezinir. Yine rengarenk bir büyük coşkusuyla.¹⁸¹

Zeynep Göle, Ekspresyonist anlayış üstüne düşüncelerini şöyle ifade ediyor.
(Bkz., ek – 27)



¹⁸¹ Abdulkadir Günyaz, Zeynep Göle Galerisera, Grafik ve Baskı Ofset, Kasım 1999, Ankara, s.4

1. Temelde doğa gerçeğinden yola çıkarak yapay ve sanatsal deneyimlerin resimsel gerçekliği tartışılmıyorsa, resimsel değerlere ulaşılmıyorsa, estetik ve plastik unsurların sağlanmıyorsa, heyecanı kaybetmemiş tazelikte bir yapı oluşturulmasını amaçlar sanat anlayışım.

2 - Zuhursuz tüm sanatlarda olduğu gibi resim sanatında da yapay deneyim ve gözlemlerin o sanatsal düzlemde yada oluşturulmasında maddi anlamda estetik bir yapı kazanmasında gözlem ve yapaylığı biçiminin hayata bakışın büyük etkisi bulunur.

Sanat üretken insan olduğuna göre biricik algılayıcı ve imtiazı da odur. Zira bu serivende tek kaynak ta odur. Bu anlamda sanatsal eforun ve potansiyel eylemi ve macerası da odur. Yani insandır. Bu noktada sanatın deneyim ve gözlemleri hatta yapaylığı da sanatsal yapıya en büyük etki ve katkı yapan en önemli unsurdur.

3 - Evet mümkün! Zira yapılmış estetik yapıyla yapılmamış, yada yorumlanmamış estetik yapının tazelik ve dinamik dinamiklerinden büyük katkı bulunmaktadır. Bu ikinci seçeneğin deneyim ve kazanma temposu açısından hayli de yoğun olması gerekmektedir. Tabii bir de buna yapaylıkların ve hissedilenlerin dinamiklerini eklemek gerekmektedir.

4 - Resimsel yapıyı üç boyutlu gerçeğe bir hayli uzakta durduğu ve yalnızca omla tanımlanmadığı gerçeğini bastan kabullenmek gerekiyor. sanırım. Varolan gerçeklik tanımlanmazsa sanat o zaman sanat olma özelliğini yitirir.

Yada böyle bir kyas her zaman amatör algı biçiminin veya işe dönük yorumlarına anlattayışının sonucu olabilir.

Temelde soyut yaklaşımların hep uzagında bulunmuşlardır kendimi. Ve sanırım bu böyle devam ediyor şimdilik! Soyutun imkânları benim gözümde artık yeterli değilmiş gibi geliyor. Bu yetersizlik beni pigmentif dışarıya da daha yoğun tutuyor sanırım.

5 - Böyle bir anlam sanırım izleyiciyle ilgili birşeydir. Resimsel nesnelerin ya da yada resim haline gelmiş nesnelerin anlamları bütünümlerinde farklı olabilir. Ve farklı bir adla kavşunuzu çıkabilir.

Temel konusuna gelince. evet insan ve doğa teması yada bunların beraber ele alınması beni her zaman çekmiştir. Bir şartla; alışılmadık formatların dışında olması şartıyla! Bu yanıyla ayrı bir ifade biçimi olarak surrealizm beni her zaman bu bakış açılarından bana doğurucu gelmiştir.

Resim basit bir betimleme sanatı olmadığına göre, neden vardıkları gerçeklerin egemenliğinde işe dönük algılamaların prangalı mümkün.

6 - Dışarıya çıkma (ekspresyonizm) spontane ifade biçimlerine uygun olduğu için; bu yanıyla heyecanların taze ve dinamik yansıtılması bakımından post ekspresyonizme en yakın duran bir üslup biçimi. Zaten bu da bir geniş dönemi yakınlığıdır.

Dışarıya çıkma bu özelliğiyle diğer sanat akımlarıyla bir zıtlık teşkil eder. Tabii bir sanatta de öncüdür.

Çünkü bir sanat okumu bir buçukinci bir anlamda sonlandırırken kendisi de kendinden sonrakinin başı olabilir.

7- Bu çok hassas bir durumdur. Duyarlık sanat yapıtının lokomotifidir. Sanat yapıtı bununla varolma sürecine girer. Tinsel bir yoğunluk söz konusudur. Fakat bunun görünür kılınması ve estetik bir yapı olmasını da teknik mümkün kılar.

Duyarlık ilk kullansa teknik de bunun devamıdır.

8- Tabii bu her zaman yapamayan bir durumdur.

Bir taraftan bir sanatsal yaratma eylemine girerken diğer taraftan bunun zorluğu ve kendi iç hesaplaşmaları, tekniği ve sanatsal kalitesi sürekli değişimliliği benim için heyecanlı ve yorucu bir serüvendir.

9- Resimlerin düşünsel yapimsal ve hissel yoğunluğu, estetik ve plastik değerlerde bir araya gelip renk ve biçimle yeni bir gerçek oluşturma sürecinin sonuçlarıdır.

Bu açıdan bakıldığında gerek teknik özellikler gerek bunların sanatsal tecrübeyle yönlendirilmesi ve bir yapıt olarak vücut bulması resimlerinin temel özellikleridir.

10- Bu tespit ettiğimiz nokta benim için çok önemli bir ayrıktır. Zaman zaman ayrıntıdan da derin bir özlük halini alır. Bazen resimlerimele şiirin yoğunluğu ve özlü halini ararım.

Bunun çok etkileyici ve ürperti olacağını da düşünürüm.

Siiir tadında bir özlü hake ulaşmak resim-
mir" varacağı en son noktadır diye düşünürüm
baran! O en son noktada olabildiğince
herşey ve her durum minimuma indirgenmiş-
tir. Herşey en özlü haliyle ve sıplak ruhuyla
başbaşa kalmıştır.

Bu galilik hem herşeyden en uzaktadır,
aynı zamanda herşeyin özü ve ifadesidir.
Belki de resimlerimin yegane elinemiği ve
devimiminin nedeni bu paradokstur.

Musa Akar

06-10-2000

Sevgili Memduha Satır

9. 10. 2000

İstanbul - Etiler

Varoluştan bu yana geçmişin birikimini geleceğe taşıyan İNSAN, dünyamızda yaratılan herşeyin en önemlisidir. Binlerce yılların tortuları ile günlük yaşam bilgileri bizim çevremizi algılamamızda belirleyici oluyor.

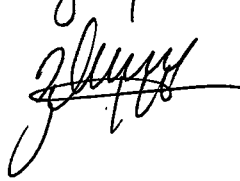
Ben de resimlerimde önce zamansızlık ve belirleyici olmayan bir mekan düzeninde insanların farklı rollerle sergilenmekteyim. İnsanların geçmişle gelecek arasında devamlı yoldukları yapıyorlar. Bugün insanlığın yaşadığı teknoloji - geçmişteki mitoloji de var olan bilgiler (tek şeyli Zeus gibi) Bugün insanların sensory bilince varmak ve iç işleri ile sevgiyi aramak birliğin parçası olduğunun hissetmesi dönemidir.

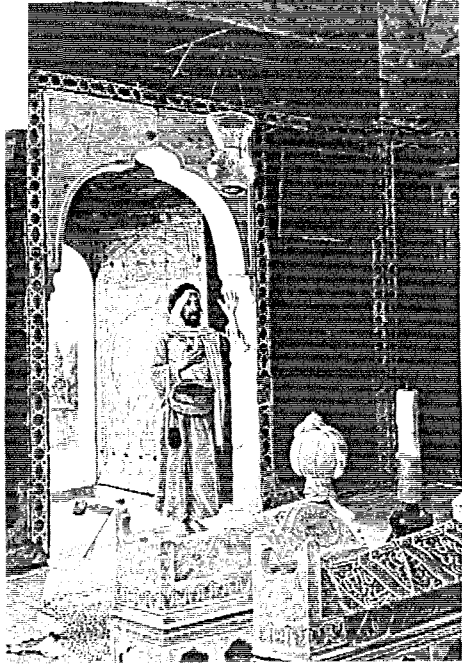
Sayısal olarak Kadın figürü erkek figüründen fazla olması onların yükülendiği dünyasal ve evrensel görevlerinden dolayı resimlerimde net olarak belirtilmektedir.

Kadın Sevinçli, üretken, çağdaş enerjisiyle devamlı çağda bulunuyor.

Bu çağrışı resimlerin merkezinde ki bir
tek kaynağın burğacına emilip sürüklen-
nen, öle tarafa gecen farklı varoluşları
simgelenebilmektedir. Her zaman dört
unsuru - ateri- suyu - toprağı - havayı
bir arada içeren, tek bir bütünde
toplayan gerçek dışı peyzajlar her devrimini
tek kaynağı doğru ifa etmektedir.

Figürlerde ki ciplaklık ruhların
arınmışlığını anlatmaktadır. Cüsellik
ötesi bir özgürlüğün dışı vuruşudur.
Kullanılan renkler toprağın ve toprağın
renklerini aynısatan Sarı - kahve
tonlarıdır.

Leynep Göle




Resim: 1
Türedâr
Osman Hamdi
94x122 cm. Yağlıboya Tuval
İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

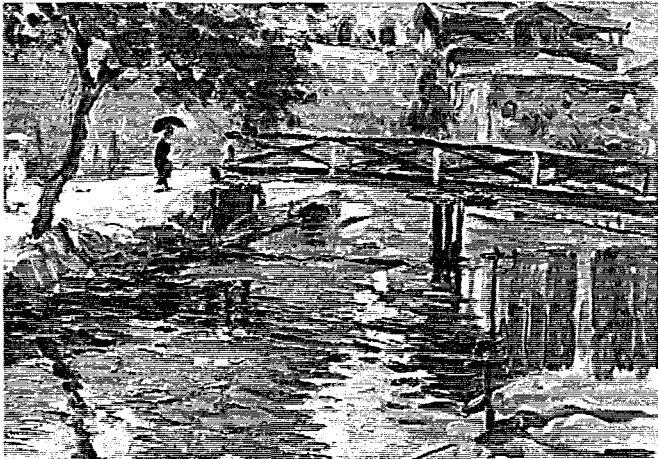


Resim: 2
Dikiş Diken Kadın
İbrahim Çallı
Yağlıboya Tuval



Resim: 3
Siperde Mektup Okuyan Askerler
Hikmet Onat
124x150 cm. Yağlıboya Tuval
İstanbul Resim ve Heykel Müzesi .

Resim: 4
Kurbagalı Dere
Nazmi Ziya Güran
33x41 cm. Yağlıboya Tuval
Özel koleksiyon



Resim: 5
Manzara
Avni Lifiş
10x19 cm. Yağlıboya Tuval
Özel Koleksiyon





Resim: 6
Allegori Savaş
Avni Lifiş
120x200 cm. Yağlıboya Tuval
İstanbul Resim ve Heykel Müzesi



Resim: 7
Atatürk'ü Karşılama
Ruhi Arel
93.5x118 cm. Yağlıboya Tuval
İstanbul Resim ve Heykel Müzesi



Resim: 8
Kadın Portresi
Namık İsmail
84x98 cm. Yağlıboya Tuval
İstanbul Resim ve Heykel Müzesi



Resim: 9
İki Genç Kız
Malik Aksel
50x63 cm. Yağlıboya Tuval
İstanbul Resim ve Heykel Müzesi



Resim: 10
Keriman'ın Portresi
Nazlı Ecevit
100x130 cm. Yağlıboya Tuval
İstanbul Resim ve Heykel Müzesi



Resim: 11
Saklanan Çocuk
Elif Naci
50x73 cm. Yağlıboya Tuval
İstanbul Resim ve Heykel Müzesi



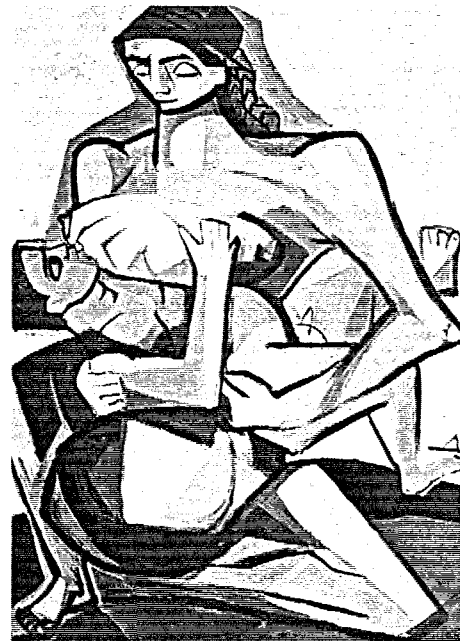
Resim: 12
Yaralı Asker
Ali Çelebi
100x150 cm. Yağlıboya Tuval
İstanbul Resim ve Heykel Müzesi



Resim: 13
Maskeli Balo
Ali Çelebi
139x187 Yağlıboya Tuval
İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

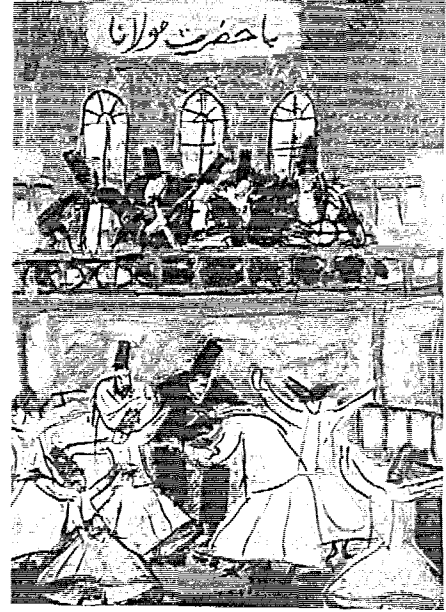
Resim: 15
Ana Toprak
Cemal Tollu
95x130 cm. Yağlıboya Tuval
İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

Resim: 14
Manisa Yangını
Cemal Tollu
137x222 cm. Yağlıboya Tuval
İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

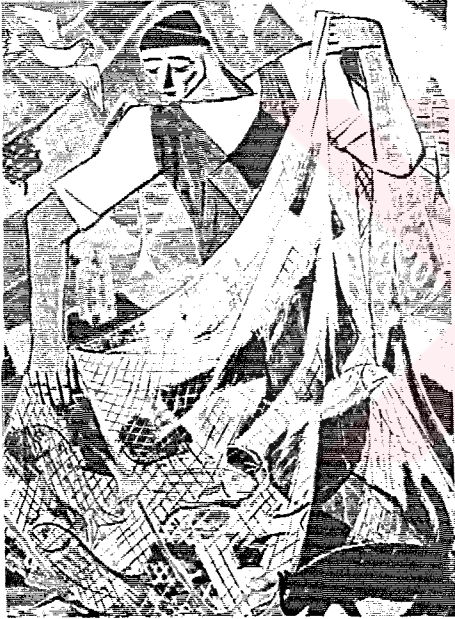




Resim: 16
Bar
Retik Epikman
46x55 cm. Yağlıboya Tuval
İstanbul Resim ve Heykel Müzesi



Resim: 17
Mevleviler
Cevat Dereli
35x50 cm. (takribi) Yağlıboya Tuval
Özel Koleksiyon



Resim: 18
Balık Tutan Adam
Cevat Dereli
89x115 cm. Yağlıboya Tuval
İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

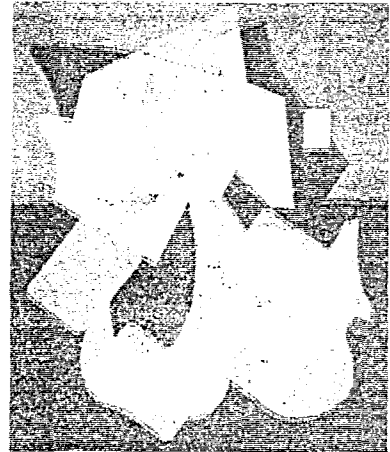


Resim: 19
Balık Ekmek
Cevat Dereli
89x66 cm. Yağlıboya Tuval
İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

Resim: 20
Balıkçılar
Halil Dikmen
97x13.5 cm. Yağlıboya Tuval
İstanbul Resim ve Heykel Müzesi



Resim: 21
Soyut
Sabri Berkel
Yağlıboya Tuval
İstanbul Resim ve Heykel Müzesi





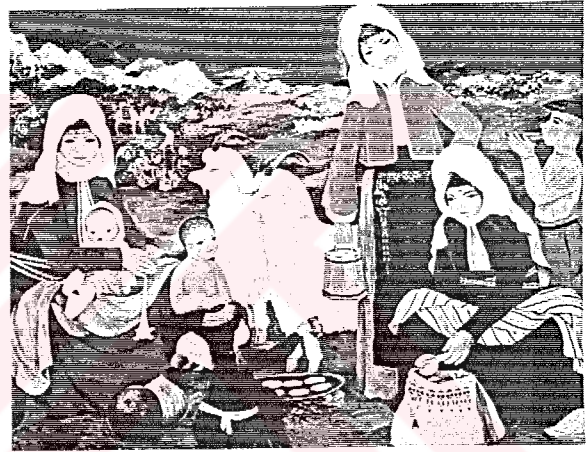
Resim: 22
Göç
Nedim Günsür
45x160 cm. Yağlıboya Tuval
Özel Koleksiyon



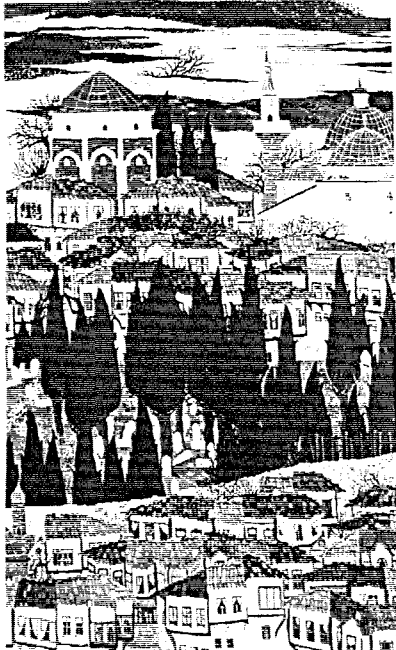
Resim: 23
Eski Bir Arkadaş
Ömer Uluç
100x120 cm. Akriлик Tuval
Özel Koleksiyon



Resim: 24
Halı Dokuyanlar
Turgut Zaim
33x50 cm. Guvaj
Özel Koleksiyon



Resim: 25
Yörükler
Turgut Zaim
134x173 cm. Yağlıboya Tuval
İstanbul Resim ve Heykel Müzesi



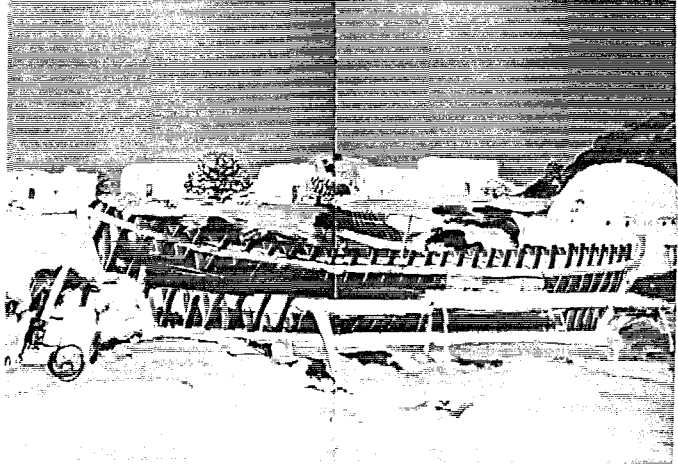
Resim: 26
Bursa'dan
Oya Katoğlu
55x80 cm. Yağlıboya Tuval

Resim: 27
Karpuz Sergisi
Oya Katoğlu
30x40 cm. Yağlıboya Tuval
Özel Koleksiyon





Resim: 28
Natürmort
Turan Erol
50x65 cm. Kâğıt Üzerine Pastel
Özel Koleksiyon



Resim: 29
Bodrum'dan
Turan Erol
73x100 cm. Yağlıboya Tuval
Özel Koleksiyon



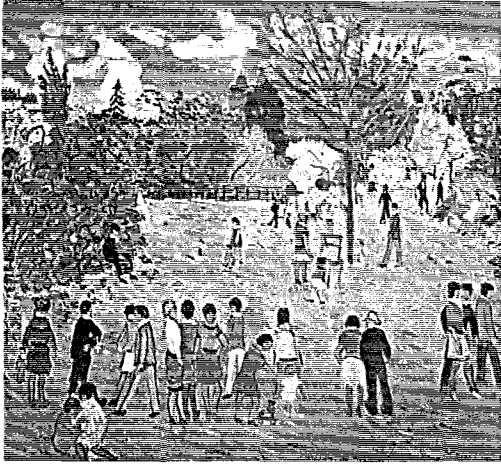
Resim: 30
Karpuzcu Çocuk
Orhan Peker
60x80 cm. Yağlıboya Tuval
Özel Koleksiyon



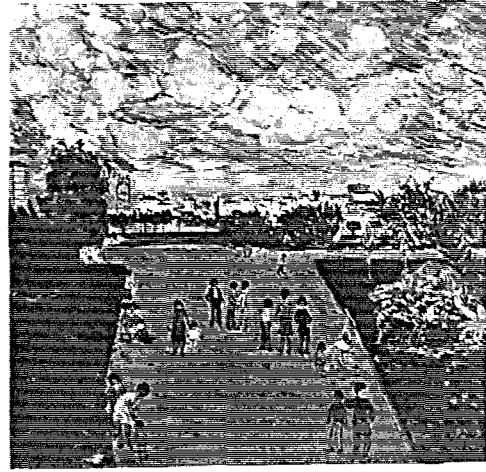
Resim: 31
Horozlu Çocuk
Orhan Peker
165x200 cm. (Takribî) Duralit Üzerine Yağlı Boya
Özel Koleksiyon



Resim: 32
Ankara Oteli
İhsan Cemal Karaburçak
60x100 cm. Yağlıboya Tuval
Özel Koleksiyon



Resim: 33
Paris'ten
Eşref Üren
110x126 cm. Yağlıboya Tuval
Ankara Resim ve Heykel Müzesi



Resim: 34
Ankara Kurtuluş Parkı'nda
Eşref Üren
122x132 cm. Yağlıboya Tuval
İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

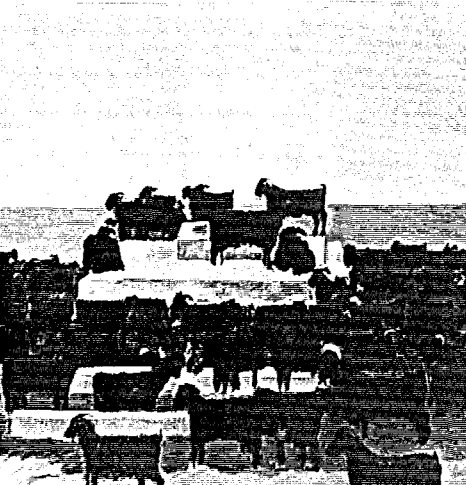


Resim: 35
Göçerler
Duran Karaca
100x150 cm. Yağlıboya Tuval
Özel Koleksiyon



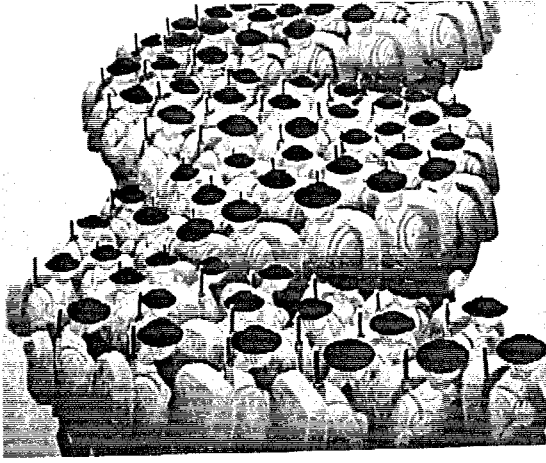
Resim: 36
Köyden
Duran Karaca
60x74.5 cm. Yağlıboya Tuval
Özel Koleksiyon

Resim: 37
Susuzluk
Duran Karaca
144x146 cm. Yağlıboya Tuval
Strasbourg Avrupa Konseyi Türkiye Temsilciliği'nde

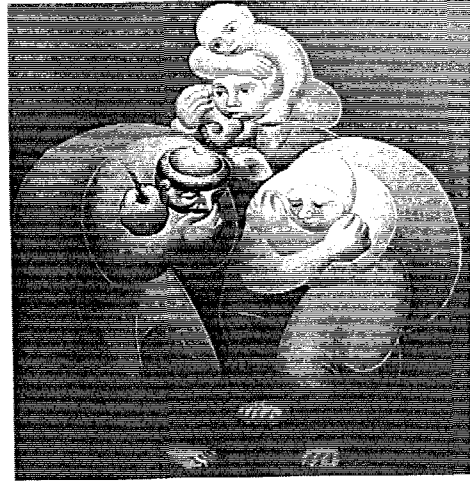


Resim: 38
Yürüyen Analar
İbrahim Balaban
60x45 cm. Yağlıboya Tuval
Özel Koleksiyon





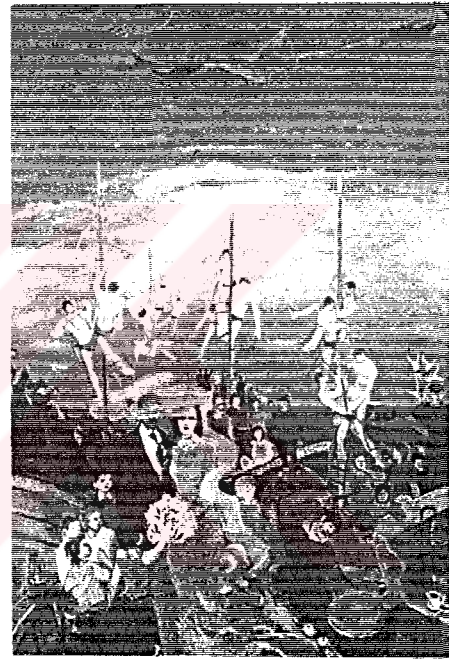
Resim: 40
Mavili G c
İbrahim Balaban
85x90 cm. Yağlıboya Tuval
Özel Koleksiyon



Resim: 39
Piyade Ertleri
İbrahim Balaban
90x105 cm. Yağlıboya Tuval
Özel Koleksiyon



Resim: 41
Gecekonudada D g n
Kayhan Keskinok
90x100 cm. Yağlıboya Tuval
Özel Koleksiyon



Resim: 43
Kapalıcaşısı
Cihat Burak
36.5x64 cm. Yağlıboya Tuval
Özel Koleksiyon

Resim: 44
Eğlenceler
Cihat Burak
140x140 cm. Yağlıboya Tuval
Ankara Resim ve Heykel Müzesi



Resim: 42
D g n Töreni
Kayhan Keskinok
60x70 cm. Yağlıboya Tuval
Özel Koleksiyon



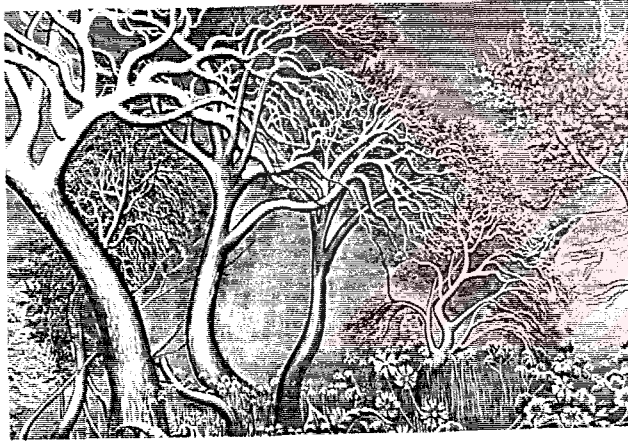


Resim: 45
Hatıra
Fikret Otyam
30x40 cm. Yağlıboya Tuval
Özel Koleksiyon



Resim: 46
Manzara
Hüseyin Yüce
32x77 cm. Duralit Üzerine Yağlıboya

Resim: 47
Ağaçlar
Hüseyin Yüce
49x70 cm. Duralit Üzerine Yağlıboya
Özel Koleksiyon



Resim: 48
Karıncalar
Mürntaz Yener
74x99 cm. Yağlıboya Tuval
İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

Resim: 49
Eminönü Meydanı
Mürntaz Yener
72x100 cm. Kağıt Üzerine Akriлик
Özel Koleksiyon

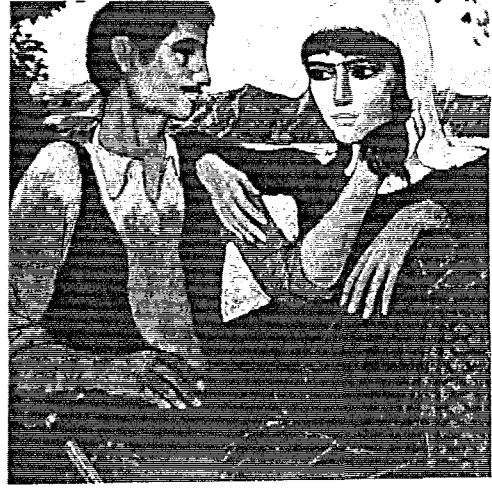


Resim: 50
Korkuluk
Neşet Günal
Yağlıboya Tuval





Resim: 51
Neşet Günal
Yağlıboya Tuval



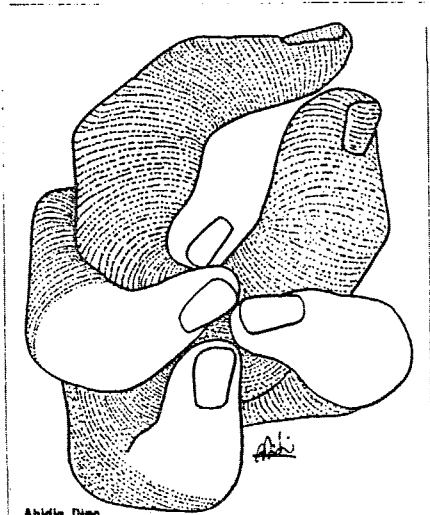
Resim: 52
Köylü
Nuri İyem
50x50 cm. Yağlıboya Tuval
Özel Koleksiyon



Resim: 53
Dede ile Torun
Nuri İyem
38x48 cm.
Duralık Üzerine Yağlıboya
Özel Koleksiyon



Resim: 54
Bien être (iyi olmak)
Ütku Varlık
50x70 cm. Karışık teknik
Özel Koleksiyon

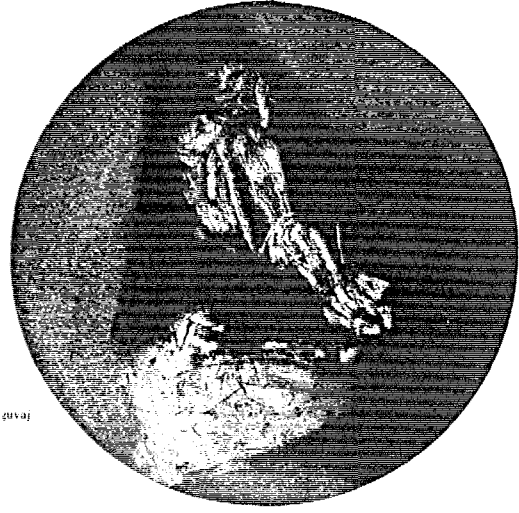


Resim: 55
Abidin Dino

Abidin Dino



Resim: 56
Avni Arbaş Yağlıboya Tuval



guvaj

Resim: 57
Gezginci Çalgıcılar
Burhan Uygur
23.5x25.5 cm Karton Üzerine Guvaj
Tiglat Sanat Galerisi
Özel Koleksiyon



Resim: 58
Kompozisyon
Burhan Uygur
23.5x30 cm. Yağlıboya Tuval
Özel Koleksiyon



Resim: 59
Kompozisyon
Ergin Inan
60x80 cm. Yağlıboya Tuval
İstanbul Resim ve Heykel Müzesi



Resim: 60
Fatma Tülin Öztürk
Yağlıboya Tuval



Resim: 61
Yataktaki Kedi
Mehmet Gülerüz
150x110 cm. Yağlıboya Tuval
Özel Koleksiyon



Resim: 62
Mustafa'nın Kahvesi
Nuri Abaç
90x90 cm. Yağlıboya Tuval
Özel Koleksiyon



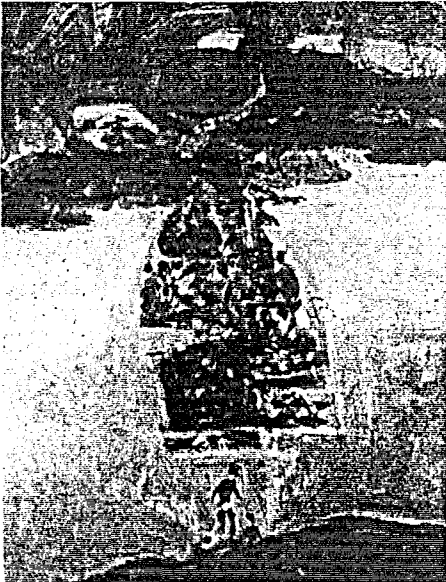
Resim: 63
Figürler
Fikret Mualla
18.5x36 cm. Yağlıboya Tuval
İstanbul Resim ve Heykel Müzesi



Resim: 64
Paris Sokaklarında
Fikret Mualla
21x30 cm. (Takribi) Guvaj
Özel Koleksiyon



Resim: 65
Avni Arbaş
Yağlıboya Tuval



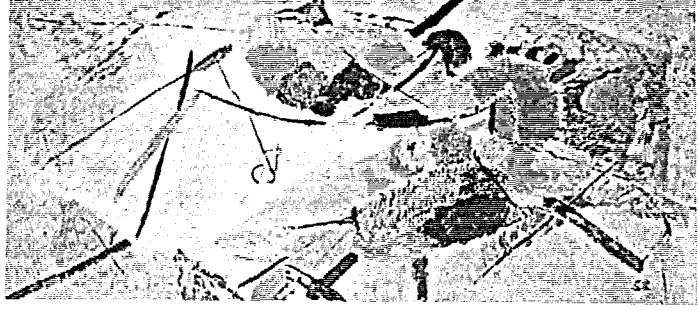
Resim: 66
Avni Arbaş
Yağlıboya Tuval



Resim: 67
Şadan Bezeyiş
Şadan Bezeyiş
50x50 cm. Yağlıboya Tuval
Özel Koleksiyon



Resim: 68
Üniversite
Adnan Turani
80x100.5 cm. Yağlıboya Tuval
Tiglat Sanat Galerisi
Özel Koleksiyon



Resim: 69
Ba's'ül-Ba'd-el- Mevt (Öldükten Sonra Dirilme)
Adnan Turani
100x120 cm. Yağlıboya Tuval
Özel Koleksiyon



Resim: 70
Soyut Kompozisyon
Lütfü Günay
Yağlıboya Tuval
Özel Koleksiyon

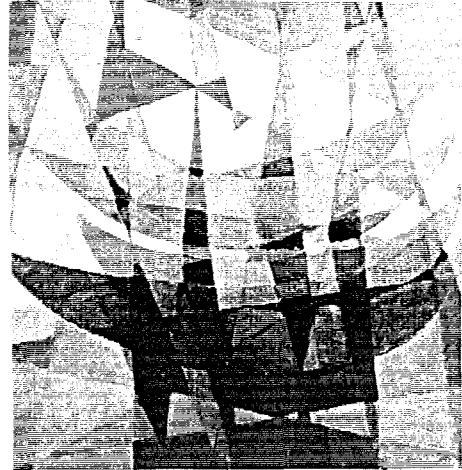


Resim: 71
Şhzâdebaşı'ndan
Malik Aksel
22x48 cm. Kâğıt Üzerine Suluboya
Özel Koleksiyon

Resim: 72
Kır Kahvehanesinde Temsil
25x35 cm. Kâğıt Üzerine Suluboya
Özel Koleksiyon

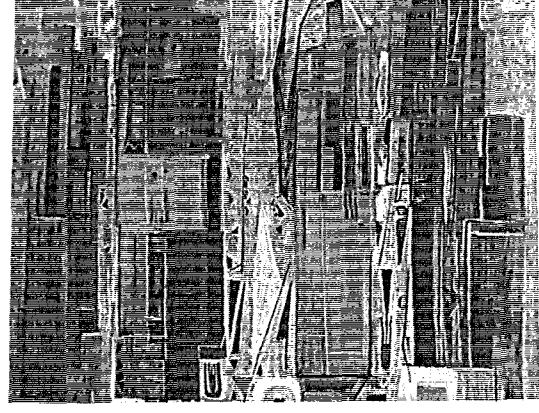


Resim: 73
Soyut Kompozisyon
Ferruh Başağa
50x50 cm. Yağlıboya Tuval
Özel Koleksiyon





Resim: 74
Cumhuriyetin Gençliğe Tevdi
Arif Kaptan
155x200 cm. Yağlıboya Tuval
İstanbul Resim ve Heykel Müzesi



Resim: 75
Gökdelenler
Arif Kaptan
130x162 cm. Yağlıboya Tuval
Kültür Bakanlığınca Devlet Resim Sergisinde satın alınmıştır.

Resim: 76
Karabaş Kahvesi
Bedri Rahmi Eyuboğlu
50x60 cm. (takribi) Yağlıboya Tuval
Özel Koleksiyon



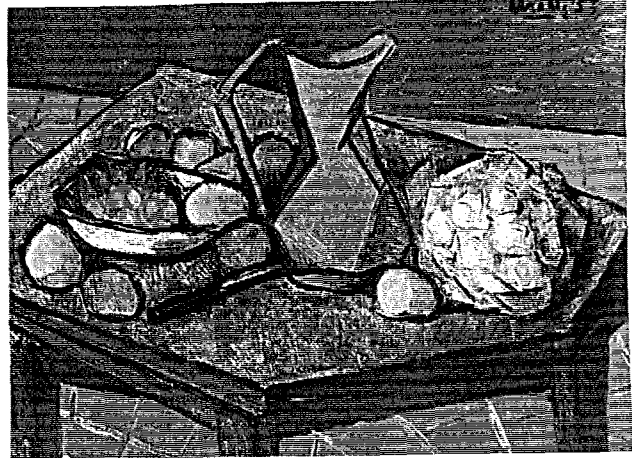
Resim: 77
Koru Park
Bedri Rahmi Eyuboğlu
60x60 cm. Duralik Üzerine Yağlıboya
Özel Koleksiyon



Resim: 78
Pirinç-Hanı Bursa
Eren Eyuboğlu
50x70 cm. Mukavva üzerine Yağlıboya



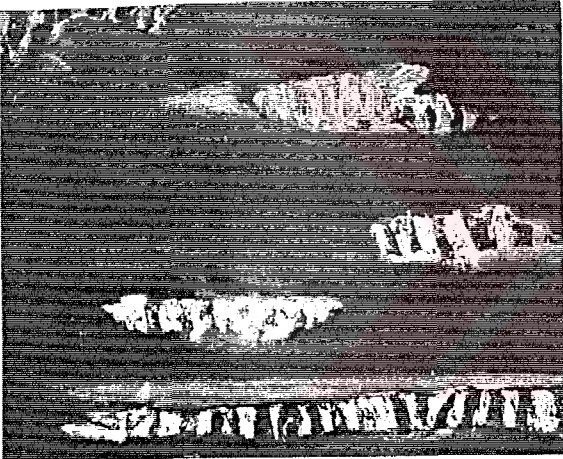
Resim: 79
Natürmort
Salih Uralı
36x46 cm. Yağlıboya Tuval
Özel Koleksiyon





Resim: 80
Antik Soyutlama
Refik Epikman
116x138 cm. Yağlıboya Tuval
İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

Resim: 81
Mor Çiçek
Abidin Dino
47x35 cm. Yağlıboya Tuval
Özel Koleksiyon



Resim: 82
Antibes
Abidin Dino
73x93 cm. Yağlıboya Tuval
İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

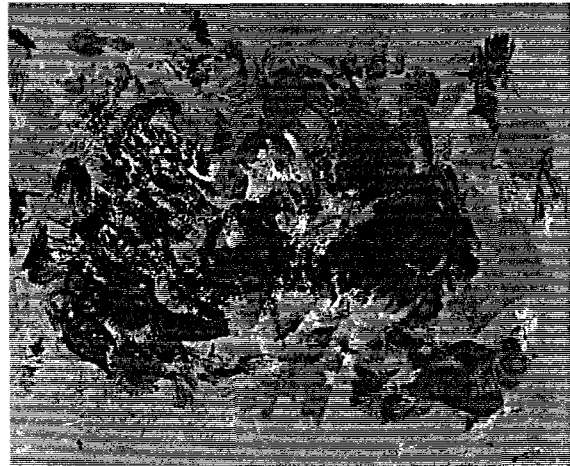
Resim: 83
İnkılap Yolunda
Zeki Faik İzer
176x136 cm. Yağlıboya Tuval
İstanbul Resim ve Heykel Müzesi



Resim: 84
Soyut Kompozisyon (Balık)
Zeki Faik İzer
97x137 cm. Yağlıboya Tuval
İstanbul Resim ve Heykel Müzesi



Resim: 85
Kompozisyon
Ferruh Başağa
90x111 cm. Yağlıboya Tuval
Özel Koleksiyon





Resim: 86
Su
Abidin Elderoğlu
89x116 cm. Yağlıboya Tuval
Özel Koleksiyon



Resim: 87
Büyük Mor
Turan Erol
125x135 cm. Yağlıboya Tuval
Ankara Resim ve Heykel Müzesi

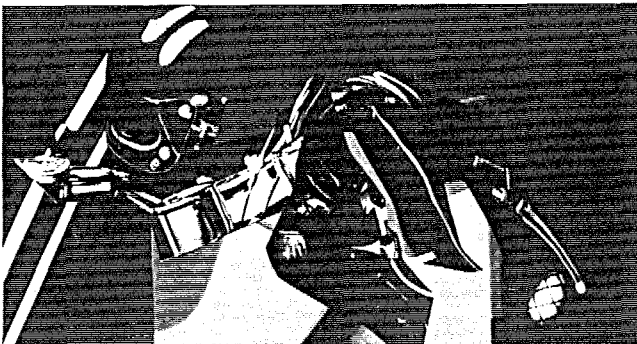
Resim: 88
Kurtuluş Savaşı
Ercüment Kalkmk
192x162 cm. Yağlıboya Tuval
Gelibolu II. Kor. Kh.



Resim: 89
Soyut Manzara Limanı
Ercüment Kalkmk
100x150 cm.
Yağlıboya Tuval
İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

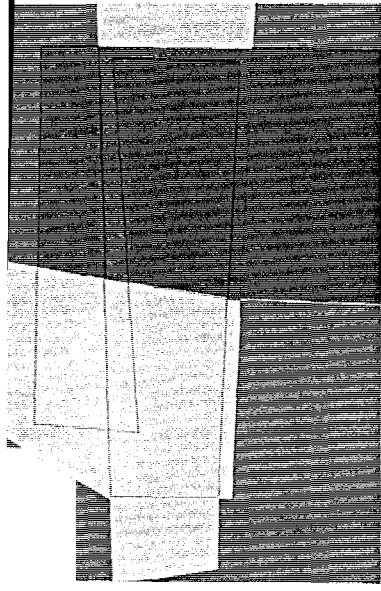


Resim: 90
Çalışkan Robot
Özdemir Altan
113x195 cm. Yağlıboya Tuval
Özel Koleksiyon

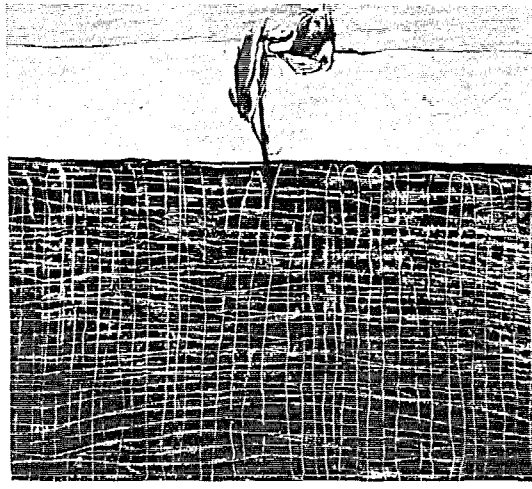


Resim: 91
Soyut Kompozisyon
Nuri İyem
65x86 cm. Yağlıboya Tuval
Özel Koleksiyon

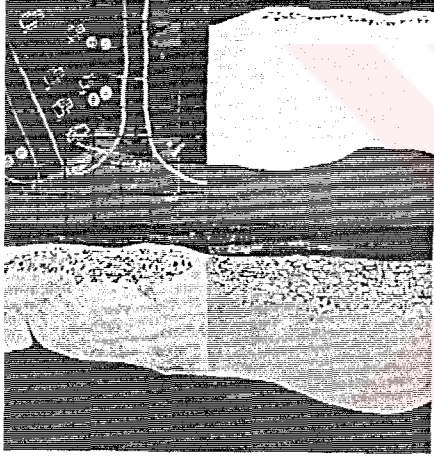




Resim: 97
Soyut Kompozisyon
Cemal Bingöl
88x121 cm. Yağlıboya Tuval
Ankara Resim ve Heykel Müzesi



Resim: 96
Kompozisyon
Zafer Cangaydm
60x120 cm. Tempera
Özel Koleksiyon



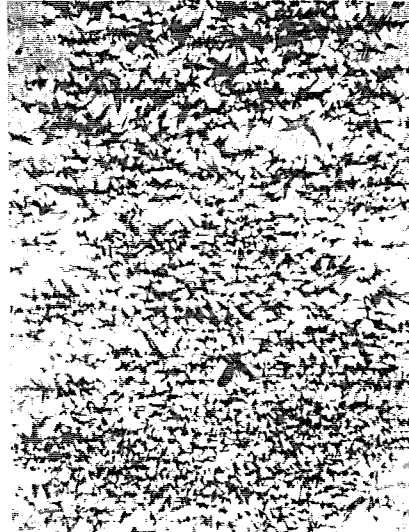
Resim: 95
Bir Yerleşme Önerisi
Zehit Büyüksöğütçen
90x108 cm. Yağlıboya Tuval
Özel Koleksiyon



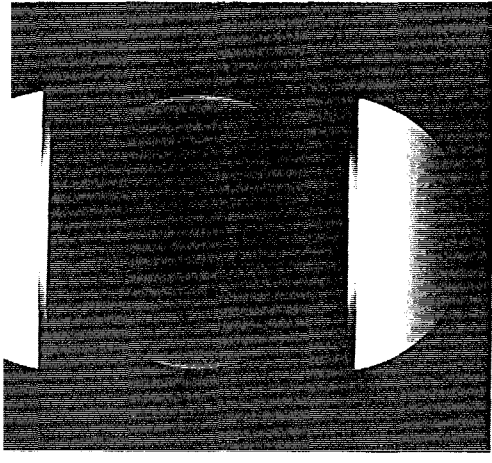
Resim: 94
Cumhuriyet Orkestrası
Mustafa Ayaz
95x98 cm. Yağlıboya Tuval
Ankara Resim ve Heykel Müzesi



Resim: 93
Sıyahlı Kadın
Mustafa Ayaz
49x50 cm. Yağlıboya Tuval
Özel Koleksiyon



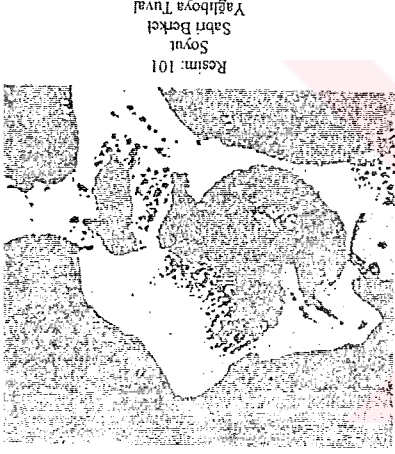
Resim: 92
Kuşlar
Devrim Erbil
64x80 cm. Yağlıboya Tuval
Özel Koleksiyon



Resim: 103
Gök Planı
Adnan Çoker
115x147 cm, Yağlıboya Tuval
Özel Koleksiyon

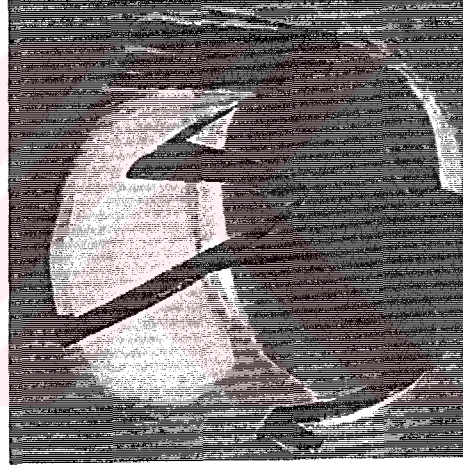


Resim: 102
Hüsn ü Hat
Adnan Çoker
Kâğıt Üzerine Karşığık Teknik
Resim kayıp



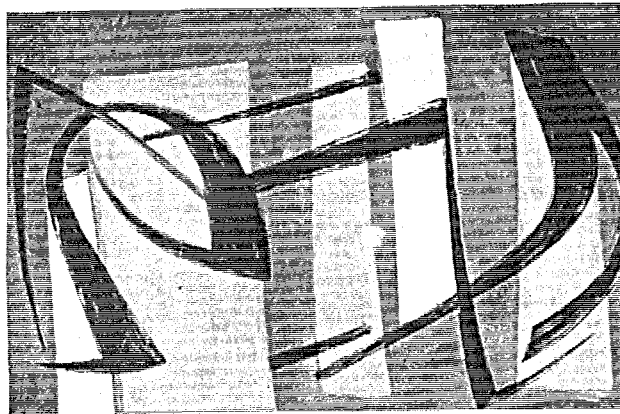
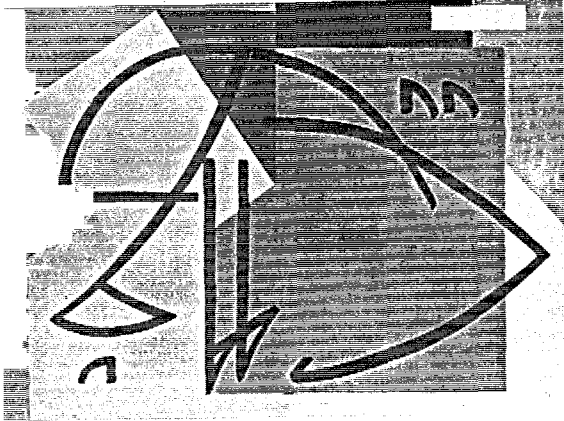
Resim: 101
Soyut
Sabri Berkel
Yağlıboya Tuval

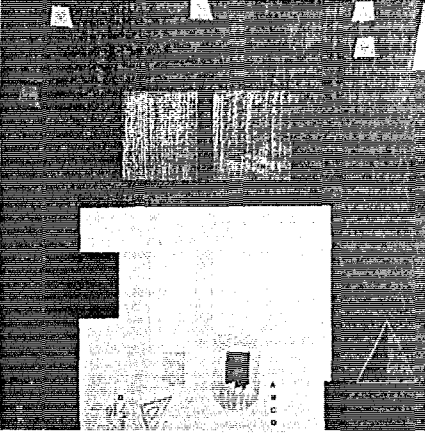
Resim: 100
Kompozisyon
Şemsi Aral
100x100 cm, Yağlıboya Tuval
Özel Koleksiyon



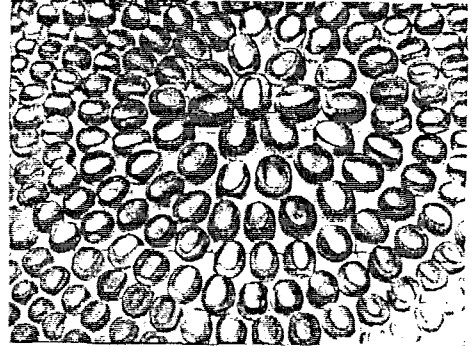
Resim: 99
Geometrik Armoni
Şemsi Aral
94x116 cm, Yağlıboya Tuval
İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

Resim: 98
Yeşilli kompozisyon
Şemsi Aral
81x117 cm, Yağlıboya Tuval
İstanbul Resim ve Heykel Müzesi





Resim: 104
İzmir Körfezi ile ilgili denemeler
Halil Akdeniz
115x115 cm. Özel Koleksiyon



Resim: 105
Soyut
Gencay Kasapçı



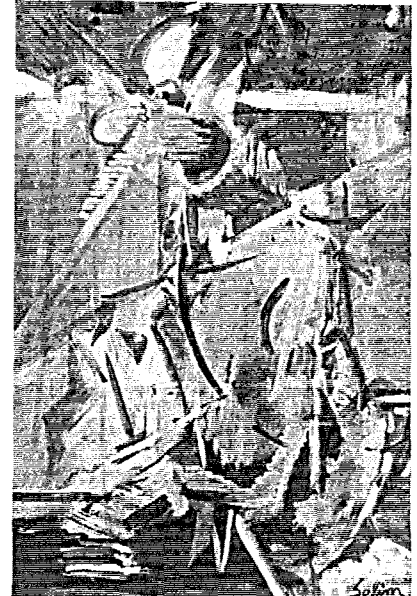
Resim: 106
Burdur'dan Bir Sokak
İsmail Altınok
50x70 cm. Yağlıboya Tuval
Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü



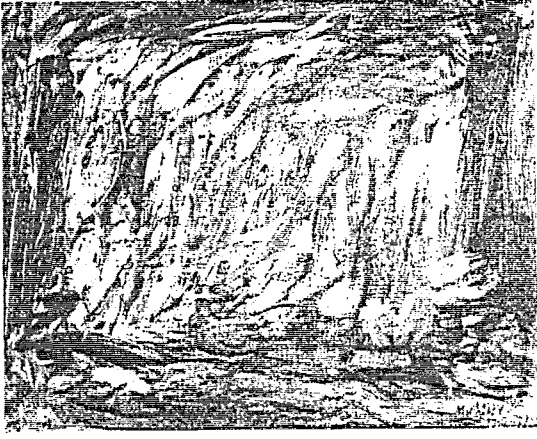
Resim: 107
Raz de Marcé
Fahrünnisa Zeyid
174x185 cm. Yağlıboya Tuval
İstanbul Resim ve Heykel Müzesi



Resim: 108
Manhattan New York
Nejat Devrim
51x61 cm. Yağlıboya Tuval
Tiglat Sanat Galerisi
Özel Koleksiyon



Resim: 109
Kompozisyon
Selim Turan
49x63 cm. Kâğıt Üzerine Guvaj
İstanbul Resim ve Heykel Müzesi



Resim: 110
Soyut
Mübin Ortun
Yağlıboya Tuval

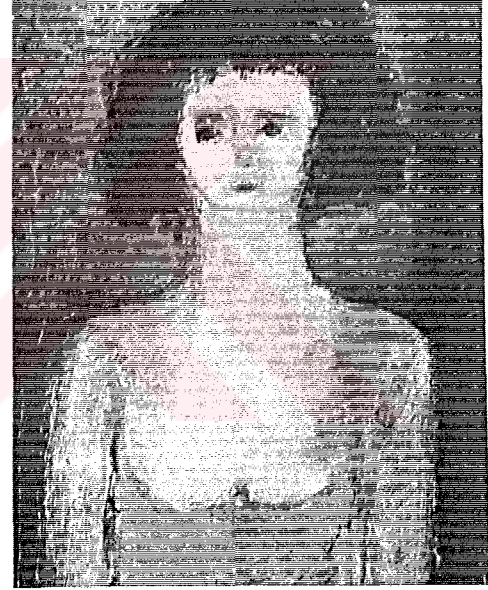


Resim: 111
Kompozisyon
Erdal Alantar
113x144 cm. Yağlıboya Tuval
Ankara Resim ve Heykel müzesi

Resim: 112
Gecekonular
Fethi Ardal
31x38 cm. Yağlıboya Tuval
Özel Koleksiyon



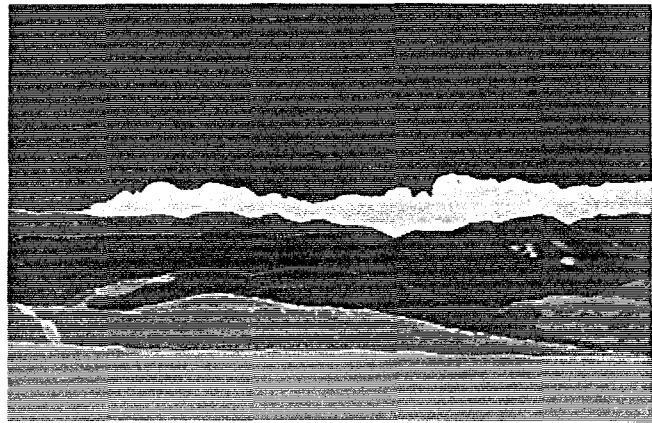
Resim: 113
Leyla Gamsız
22x48 cm. Yağlıboya Tuval

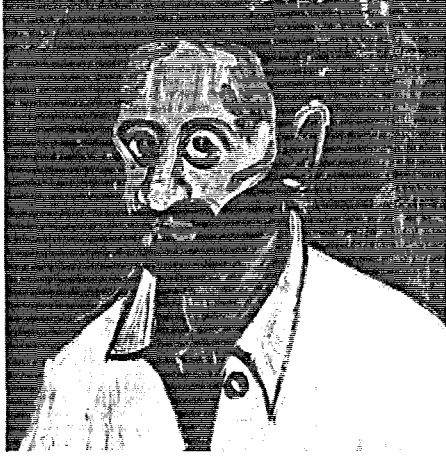


Resim: 114
Leyla Gamsız
Yağlıboya Tuval

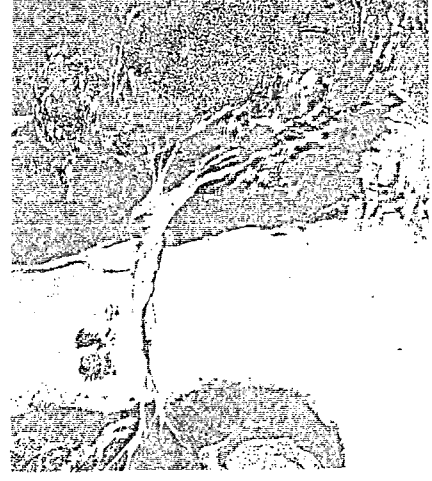


Resim: 115
Kızılağaç Obasında Görünü
Veysel Günay
80x115 cm. Yağlıboya Tuval
Ankara Resim ve Heykel Müzesi





Resim: 116
Portre
Resul Aytemur
45x45 cm. Yağlıboya Tuval



Resim: 117
Mehmet Güler
Yağlıboya Tuval



Resim: 118
Mustafa Horasan
Yağlıboya Tuval



Resim: 119
İki Boyutlu Mekân
Mustafa Ata
93x73 cm. Yağlıboya Tuval



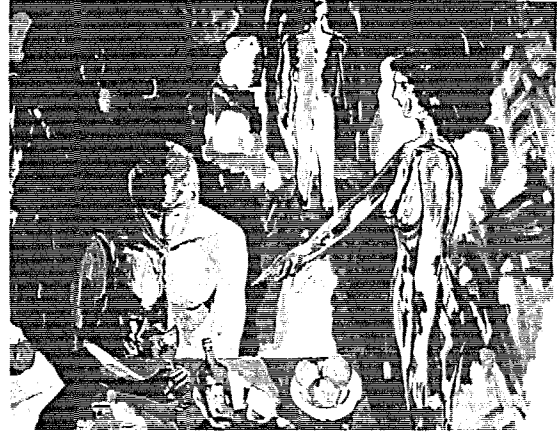
Resim: 120
Mustafa Ata
100x81 cm. Yağlıboya Tuval



Resim: 121
Disiplin ve Ceza
Neşe Erdok
Yağlıboya Tuval



Resim: 122
Neşe Erdok
Yağlıboya Tuval

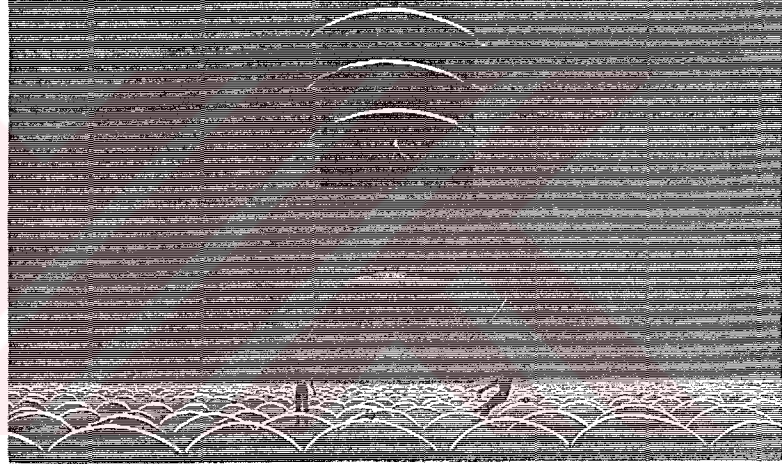


Resim: 123
Arayışlar
Umur Türker
120x150 cm. Yağlıboya Tuval
Ege Giyim Sanayii Dış Ticaret A.Ş.Koleksiyonu

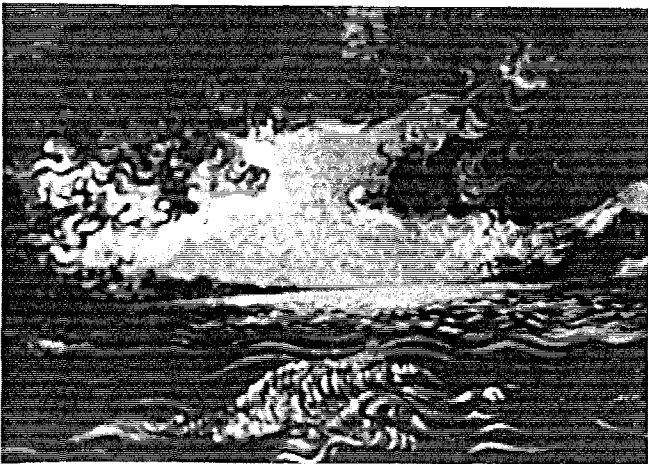
Resim: 124
Masaleci
Ertuğrul Ateş
100x100 cm. Yağlıboya Tuval



Resim: 125
Musa Aktaş
Yağlıboya Tuval



Resim: 126
Musa Aktaş
Yağlıboya Tuval

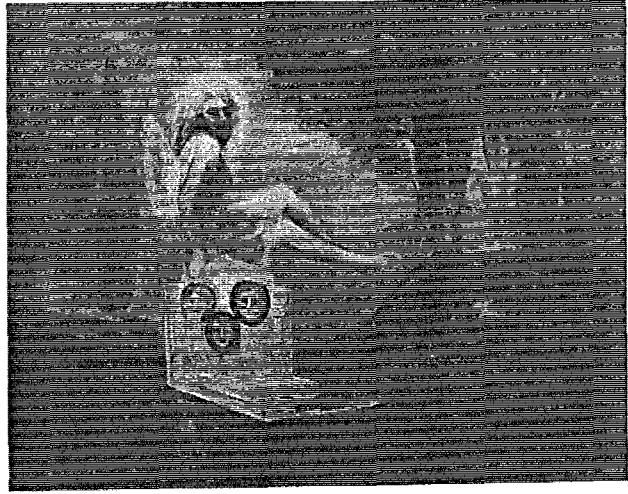


Resim: 127
Musa Aktaş
Yağlıboya Tuval





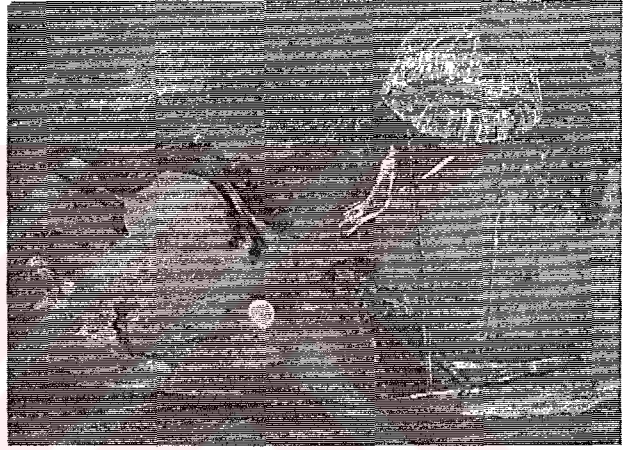
Resim: 128
Musa Aktaş
Yağlıboya Tuval



Resim: 129
Bilgelik Mesleği
Vasilik Dinleniyor
Zeynep Göle
60x75 cm. Yağlıboya Tuval



Resim: 130
Zincirlenen Maymunlar ve Seyredenler
Zeynep Göle
50x70 cm. Yağlıboya Tuval



Resim: 131
Sirivisten Müjde
Zeynep Göle
60x75 cm. Yağlıboya Tuval



Resim: 132
Son Yaz Akşamı
Zeynep Göle
50x70 cm. Yağlıboya Tuval



Resim: 133.
Yuva
Memduha Satır
85x100 cm. Yağlıboya Tuval
Özel Koleksiyon



Resim: 134
İnsanlar
Memduha Satır
120x150 cm. Yağlıboya Tuval
Özel Koleksiyon



Resim: 135
Son Sahne
Memduha Satır
120x150 cm. Yağlıboya Tuval



Resim: 136
Saz
Memduha Satır
85x100 cm. Yağlıboya Tuval
Özel Koleksiyon



Resim: 137
Açlık
Memduha Satır
120x150 cm. Yağlıboya Tuval
Özel Koleksiyon



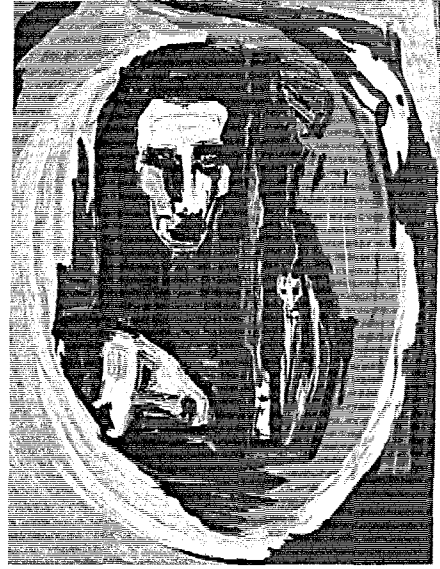
Resim: 138
Yalnızlık
Memduha Satır
85x100 cm. Yağlıboya Tuval
Özel Koleksiyon



Resim: 139
İhtiyar Adamı
Memduha Satır
85x100 cm. Yağlıboya Tuval
Özel Koleksiyon



Resim: 140
Köylü Kadınlar
Memduha Satır
85x100 cm. Yağlıboya Tuval
Özel Koleksiyon



Resim: 141
Günümüzde Gençler
Memduha Satır
85x100 cm. Yağlıboya Tuval
Özel Koleksiyon



Resim: 142
Hayâl
Memduha Satır
75x90 cm. Yağlıboya Tuval
Özel Koleksiyon



Resim: 143
Opera
Memduha Satır
75x90 cm. Yağlıboya Tuval
Özel Koleksiyon



Resim: 144
Maskeler
Memduha Satır
85x100 cm. Yağlıboya Tuval
Özel Koleksiyon



Resim: 145
Düşünmek
Memduha Satır
85x100 cm. Yağlıboya Tuval
Özel Koleksiyon



Resim: 146
Manzara
Memduha Satır
100x120 cm. Yağlıboya Tuval
Özel Koleksiyon

SONUÇ

XIX. yüzyılın sonlarından itibaren plâstik sanatların tüm dallarında ilginç eğilimlerin yayılarak çağın ruhunu tanımlamada temel oluşturan Alman Eksprestyonizm, Neo-Romantizm ve Art Neuvequ'ya uygulandı. Fotoğrafın bulunması resmin katı kurallarından kurtulmasına ortam oluşturmuş ve sanat ile gerçek arasındaki ilişkide yeni oluşumlara zemin hazırlamıştı. Ancak Eksprestyonizm akımının bu kadar ilgi görmesinin nedeni çağdaş toplumun, yeni üslûp ve uygarlık görüşüyle daha çok bağlantılı olması, Romantizmden Sürrealizme değin sanatsal anlatımın tüm biçimleri bu üslûbun kapsamı içine giriyordu.

XIX. yüzyılla birlikte Türk sanatına giren Batılı anlamdaki resim sanatı, aynı zamanda uygulanmaya başlayan diğer sanat türlerinden çok daha hızlı bir gelişmeyle Türk kültürünü yönlendirmeye başlamıştır. Batılı resim sanatının tüm üslûp ve teknikleriyle Türk resmine kazandırılmasında geçirdiği zor aşamalar Türkiye'de sanatın ve sanatçının yeni bir süreç içine girerek kendine özgün bir üslûp anlayışına yönlendirmiştir. Doğal olarak bu koşullar kendiliğinden eğitim öğretim hayatını da etkilemiştir. Türk resim sanatının erken dönem sanatçıları Klasist-Natüralist anlayışlardan başlayarak bir gelişim mekânizması içine girmişlerdir.

XIX. yüzyılda başlayan Batı ile ilişkiler, özellikle ressamın Avrupa sanat dünyasında gözlemledikleri gelişimler karşısında Türk resim sanatının ilk çağdaşlaşma hareketi sayılabilen Osmanlı Ressamlar Cemiyetini kurdular. Bu cemiyet Cumhuriyet dönemine kadar sanatçı ve toplum arasındaki ilişkileri sağlama alma bakımından oldukça önemlidir. Bu cemiyet içinde çok farklı üslûp anlayışları ve arayışları görülmektedir.

I. Dünya Savaşından sonra Türkiye'de değişen ve gelişen siyasî ve sosyal yapılanma ve 1919 yılında başlayan Türk istiklâl mücadelesi Türk toplumunun kısa zamanda uyanışının başlangıcı olmuştur. Bütün bunlar sanat ortamını da etkilemiştir. "Osmanlı Ressamlar Cemiyeti" adı, "Türk Ressamlar Birliği" olarak değiştirilmiştir.

Türk resminde modernleşme sürecinin en önemli gruplarından biri olan “Müstakil ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği” Türkiye’de Cumhuriyet anlayışıyla birlikte sanatta da yeni üslup arayışları yoğunlaştı. Aslında “müstakiller” bir anlamda “bağımsızlar”, yeni yapılanmalara zemin hazırlamış ardından kurulan “D Grubu” ise, Türk resminde Ekspresyonist anlayışa yönelen sanatçıların Avrupa’daki Kübizm ve Konstrüktivizm akımlarının Türk resmine girdiği bir dönemdir. Cumhuriyet tarihinde bu dönem D Grubunun kuruluşundan sonra devlet desteğinde başlatılan sanat faaliyetleri ve yurt sergileri ve yurdun çeşitli yerlerine gönderilen sanatçılar, yeni genç kuşaklara Fransız ve Alman etkisinde almış oldukları sanat biçimlerini aktarmışlardır.

“D Grubu” ressamlarına karşı, kendi kültürümüze dönülmesi gereğini hatırlatan genç sanatçıların hareketlerini, Türk resim sanatına, Batılı sanat akımlarının bir kopyasını aktaran görüşlere bağlamak gerekir.

“D Grubu” hareketinden sonra gelişmeleri objektif bir açıdan ele aldığımızda II. Dünya Savaşı’nın getirdiği sosyo-ekonomik bunalımlar, toplumsal çalkantılar, Türkiye’nin savaş katılmadığı hâlde Türkiye’nin sanat ve kültür ortamını etkilemiştir. Bu dönem “ Millî Sanat” sloganının da 1940’ların yayın organlarında oldukça önemli bir şekilde ele alındığını görmekteyiz.

Artık Türk resim sanatında yöresel eğilimler, Türk resim sanatına özgün bir duyarlılık içinde evrensel boyutlara taşınmayı amaçlıyordu.

Arkasından 1960’lı yıllarda kentleşme olgusunun hızlanması, tarımsal üretimden sanyî üretimine geçiş, köyden kente başlayan göç, sağlıksız yerleşim ve gecekondular olayı, Ekspresyonist sanatçıları yönlendiren başlıca etken olmuştur.

Ülkede görülen sosyo-ekonomik bunalımlar, toplumsal çalkantılar ve beraberinde getirdiği birçok sorunların birikimi sonucunda, Ekspresyonist sanatçıların yapıtlarında ele alınan toplumsal gerçek, bir kuşağın bilinçaltı dünyasındaki duygularını, haykırımlarını, isyanlarını, dramatik gelişmelerini ifadeye yönelmiştir. Bu dönem Cumhuriyet tarihinde 1960-1970’den sonraki sosyal siyasal bunalımlar sonucunda sanatçıyı dışı vurumcu arayışlara yönlendirmiştir.

Türk ekspresyonist sanatçılarının çağcıl sanata katkısı 1970’li yıllardan itibaren özel galerilerin artması ve sanatçıya verilen birçok imkânlar sonucunda, sanatçı kendine özgü sanat kimliğini sanatsal kaygılarını giderek yoğunlaştığı yenilenme çabalarıyla kendi inançlarını, duygularını ifade etmektedir.

Görülüyor ki, XXI. yüzyıla ayak basarken, dünyanın çeşitli ülkelerinde olduğu gibi, bugün Türkiye’de de endüstriyel yaşamın yarattığı karmaşık yapı çerçevesinde yeni ortama uyum sağlamama sonucu, Türk sanatçısını da kendi iç dünyasına kapatmıştır. Bu içe kapanış ruhsal bunalımların ortaya çıktığı biçimlenme olmaktan öte, bir iletişim aracı olan resmin kendine öz yorumu ve dışa vurumculuk anlayışının gelişim olgusuyla bütünleşerek bugün bir felsefe olarak kabul edilmektedir.

Bütün bunlar çağdaş Türk sanatçısının hangi anlayışa yönelirse yönelsin, Rönesans’tan itibaren tarihin her döneminde olduğu gibi, günümüzde de çağın getirdiği yeni sanat üslûplarının oluşmasında, resmin öngördüğü dışa vurumculuk anlayışını, kimi zaman reddetme kimi zaman kabullenme sonucu yoruma dönük açıklama çabaları henüz çok geniş yankılar uyandırmasa da açık bir biçimde görülmektedir. Bu özgün nitelik, sosyo- ekonomik gelişme olguları içinde, sanatçı kendi gerçeğiyle buluşturduğu toplumsal gerçeği yorumlayarak yapıtlarında çağdaşlaşmaya yönelik girişimleriyle bilinçaltı dünyasını dışa vurmaya devam etmektedir.

KAYNAKLAR:

ABAÇ, Nuri, 1960-1970 dönemi, Şekerbank, Ömer Sunar Sanat Galerisi, 26 Mart 1993. Ankara.

AKSÜĞÜR, İpek, Batı Resim Dilini Kullanma Aşamasına Geçip Kendi Kültürüne Dönen Ressam: Adnan Çoker Milliyet Sanat, sayı: 315, 14 Mart 1979.

-----, "John Berger'in Sanat Mülkiyeti Kavramı", Milliyet Sanat Dergisi, sayı: 293, 16 Ekim 1978.

-----, Resim Tarihimize Bir Dönem: Soyut Dışa vurumculuk, Milliyet Sanat Yeni Dizi, 49, 1 Haziran 1982.

-----, Türk Resminde Yeni Eğilimler ve Yeni Eğilimler Sengisi, Milliyet Sanat Dergisi, Yeni Dizi: 83, 1 Kasım 1983.

ATAÖV, Türkçüya-Fikret Mualla, Yeni Adamdan Desenler, 1936-37, Kültür Bakanlığı Yayınları/1447 Yayınlar Daire Başkanlığına Sanat-Plâstik Sanatlar Dizisi: 27-1, 1993 Ankara.

AYSAN, Şükrü, 1-14 Mart 1979, İ.D.G. Sanatlar Galerisi Sergi Broşürü.

Bateş, Sanat Tarihi Ansiklopedisi, c. II, Bateş Yay., İstanbul-1980.

BATUR, Enis, Modernizmin Serüveni, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, Ekim 1999.

BAYKAL, Canan, Mustafa Ata'nın Sergi Katalogu, Mart 1984.

BAYKAM, Bedri, "Şu Benim 20. Yüzyılım", 8-31 Aralık 1999, AKM Sergi Katalogu.

BAYSAL, Aydın, Koca Reis: Bedri Rahmi Eyuboğlu'nu Anarken, Milliyet Sanat Dergisi, sayı: 201, 1 Ekim 1988.

BERK Nurullah -Kaya Özsezgin, Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., Cumhuriyetin 50. Yılına Armağan.

-----, Hüseyin Gezer, Elli Yılın Türk Resim ve Heykeli, İstanbul-1973.

-----, Türkiye'de Resim ve Ressamlar, Hayat-Tarih Mecmuası, 1974.

-----, Adnan Turani, Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanat Tarihi, Tıglat Basımevi, İstanbul-1981.

BİNYAZAR, Adnan Kültür Sorunu Soruşturması, Milliyet Sanat Dergisi, 9 Ocak 1976.

BÜYÜKİŞLEYEN, M. Zahit, Sanat Eserlerini İnceleme, M.E.B. Yay., Yaygın Yüksek Öğretim Kurumu, Ankara-1997.

-----, Kaya Özsezgin, Sanat Eserleri İnceleme, Anadolu Üni. Yayınları, Yayın no.578 Eskişehir, Temmuz 1993.

ÇALIKOĞLU, Levent, Resul Aytemur Resim Sergisi, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., 28 Aralık 1998.

-----, Modern Zaman Mitolojisi Kahramanları, Milliyet Sanat, sayı: 403, 1 Mart 1997.

-----, Soyut Eğilimler, Milliyet Sanat, sayı: 440, 15 Eylül 1998.

-----, "Türkiye'ye Özgü Resim" Anlayışının Yeni Örneklerini Sunuyor, Milliyet Sanat, sayı: 76, 19 Nisan 1974.

ÇALLI, İbrahim, Mevleviler Dizisi.

ÇOKER, Adnan 26 Nisan-7 Mayıs 1971, Çemberlitaş Sanat Galerisi Sergi Broşürü.

DOĞAN, İsmet-Can Külahlıoğlu, Zeki Faik İzer ve Turan Erol Türkiye'de Plâstik Sanatlar Dergisi, sayı: 5, Eylül-Ekim 1992.

-----, Can Külahlıoğlu, Gözlemin Yalınlığından Kaygının Karmaşasına, Türkiye'de Sanat, Plâstik Sanatlar Dergisi, sayı: 5, Eylül-Ekim 1992.

EDGÜ, Ferit, Milliyet Sanat Dergisi, sayı: 285, 10 Temmuz 1978.

-----, Nejad'ın Yaşamı ve Sanatı, Milliyet Sanat Dergisi, sayı: 356, 15 Mart 1995.

ERGÜVEN, Mehmet, Neşe Erdok Bilim Sanat Galerisi, İstanbul 1997.

-----, Neşet Günal, Bilim Sanat Galerisi, İstanbul-1996.

-----, Milliyet Sanat, sayı: 8, Eylül, 1980.

EROĞLU, Özkan, Resim Sanatı Tarihinde Almanya'da Bir Akım Olmayı Başarabilmiş "Dışa Vurumculuk" Gençsanat; Güzel Sanatlar Dergisi, sayı:5, Ocak-1995.

ERSOY, Ayla, Sanat Kavramlarına Giriş, Yorum Sanat Yay., 1995-İstanbul.

Erst and, Architecture, Şubat-1944.

ERZEN, Jale N., Boyut Plâstik Sanatlar Dergisi, 3/20 1984.

GİRAY, Kıymet, Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği, Boyut Dergisi, sayı: 17, 17 Kasım 1993.

-----, Türk Ressamlar Dizisi, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul-Ağustos 1995.

GÜNYAZ, Abdulkadir, Yeni Tatlar Yaşamınıza, İstanbul Menkul Kıymetler Borsası Kültür Sanat Etkinlikleri, 20 Mart-11 Nisan 1998, İstanbul.

-----, Leyla Gamsız Resim Sergisi, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., 27 Mayıs 1998-İstanbul.

-----, Ferruh Başağa'ya Saygı..., Genç Sanat Güzel Sanatlar Dergisi, No: 2000/03, Mart 2000.

-----, Zeynep Göle Galerisera, Grafik ve Baskı Ofset, Kasım 1999.

GÜVENLİ, Zahir, Cumhuriyet Devri Sonrası Sanat Akımları, Türkiyemiz, sayı: 66, Şubat 1992.

İNAL, Gülseli-Ertuğurul Ateş, Bilim Sanat Galerisi, 1997-İstanbul.

İNAN, Ergin, Desen Dergisi, Mine Sanat Yay., 4 Aralık 1998-10 Ocak 1999, İstanbul.

İPŞİROĞLU, Nazan-Mazhar İpşiroğlu, Sanatta Devrim, Remzi Kitabevi, İstanbul-1993.

İSLİMYELİ, Nüşet, Ali Avni Çelebi İle Bir Konuşma, Ankara Sanat Dergisi, Ocak-1973.

KABACALI, Alpay, Milliyet Sanat Dergisi, sayı: 187, 4/haziran 1976.

-----, Milliyet Sanat Dergisi, Yeni Dizi, 1 Şubat 1980.

KAHNWEİLER, D.H.-Juan Gris, Gallimart, Paris-1946, Almanca Çevirisi: Hatje, Stuttgart-1968.

KÖKSAL, Ahmet, Abidin Dino'dan Günümüz Sanatçılarına, Milliyet Sanat, sayı: 398, 15 Aralık 1996.

-----, İlhami Demirci, Milliyet Sanat Dergisi, 28 Ocak 1977, sayı: 216.

-----, Ankara'dan Üç Konuk: Arda, Ayaz, Büyükişleyen, Milliyet Sanat Dergisi, Yeni Dizi:118, 15 Nisan 1985.

-----, Aralık Ayının Getirdikleri, Milliyet Sanat Dergisi, sayı: 182, 15 Aralık 1987,

-----, Berkel, Elderoğlu Toplu Sergileri, Milliyet Sanat Dergisi, sayı: 210, 15 Şubat 1989.

- , Bir Mevsim Daha Tükenirken, Milliyet Sanat Dergisi, Yeni Dizi: 1 Haziran 1980.
- , Erbil, Erüstün Ersoy'un Resimleri Milliyet Sanat Dergisi, Yeni Dizi: 114, 15 Şubat 1985.
- , Eyüboğlu'nun Amerika Dönemi, Milliyet Sanat Dergisi, sayı: 229, 1 Aralık 1989.
- , Mart Sergilerinden Bir Demet, Milliyet Sanat Dergisi, sayı: 260, 15 Mart 1991.
- , Mevsim Sonu Sergileri, Milliyet Sanat Dergisi, sayı: 362, 15 Haziran 1995.
- , Milliyet Sanat Dergisi, 27 Şubat 1987, sayı:226.
- , Milliyet Sanat Dergisi, Ankara Vakko Sanat Galerisi, 19 Şubat 1979, sayı: 311.
- , Milliyet Sanat Dergisi, Yeni Dizi: 92, 15 Mart 1984.
- , Milliyet Sanat, 21 Mayıs 1976.
- , Milliyet Sanat, 24 Şubat 1997, sayı: 220.
- , Nurullah Berk'ten Günümüz Sanatçılarına, Milliyet Sanat, sayı: 301, 1 Aralık 1982.
- , Özdemir Altan'ın Halı ve Resimleri, Milliyet Sanat Dergisi, sayı: 273, 17 Nisan 1978.
- , Sergiler, Milliyet Sanat Dergisi, Yeni Dizi: 121, 5 Ocak 1985.
- , Yeni Yılın İlk Sergileri, Milliyet Sanat Dergisi, sayı: 160, 15 Ocak 1987.
- , Yoğun Bir Döneme Girerken, Milliyet Sanat, Yeni Dizi: 155, 1 Kasım 1986.
- , Milliyet Sanat Dergisi, sayı: 327, 1 Ocak 1994.
- , Milliyet Sanat Dergisi, sayı: 159, 2 Kasım 1975.
- KÜLAHLIOĞLU, Can, Elif Naci ve "D Hareketi", Hürriyet Gösteri, sayı: 52, Mart 1985.
- MALEWİTSCH, Kasimir, De Suprematismus-Die Gegentandslose Welt, Köln-1962.

MARTİN, K.-Ernst Barlach, Ausstellungskataloge des Deutschen Kunstrats, Berlin-1970.

MIHÇIOĞLU, Murat, Türkiye’de Sanat, Plâstik Sanatlar Dergisi, sayı: 37, Ocak-Şubat 1999.

Milliyet Gazetesi Sanat Dergisi, sayı: 8, 24 Kasım 1972.

NACİ, Elif, Anılar ve Söyleşiler, Milliyet Sanat Dergisi, sayı:134, 30 Mayıs 1975.

ÖZSEZGİN, Kaya-Mustafa Ashier, Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Sanat Tarihi, c. 4, Tıglat Yay., İstanbul-1989.

-----, Alman Dışa Vurumculuğu, Milliyet Sanat Dergisi, sayı: 232, 15 Ocak 1990.

-----, Ankaralı Bir Suskun Sanatçı: İsmail Altınok, Milliyet Sanat Dergisi, Yeni Dizi: 50, 15 Haziran 1982.

-----, Avni Arbaş’ın Resimleri, Yurt ve Doğa Sevgisi ile Kalıcı Sanat Duyarlılığını Ustaca Birleştiriyor, Milliyet Sanat Dergisi, sayı: 17, 4 Şubat 1977.

-----, Bedri Rahmi’den Mustafa Horasan’a, Milliyet Sanat Dergisi, sayı: 382, 15 Nisan 1996.

-----, Erbil’in Resimleri, Milliyet Sanat, sayı: 175, 12 Mart 1976.

-----, Gerçekliğin Sanata Açılan Kapılarında, Milliyet Sanat, sayı: 362, 15 Haziran 1995.

-----, Kişisel Çözümlemelere Doğru, Milliyet Sanat Dergisi, sayı: 313, 1 Haziran 1993.

-----, Klee, Bilinmezlik Evrimini Araştıran Bir Ressam, Eserleriyle Çağdaş Sanatın Duyguya Açılmış Kapısıdır, Milliyet Sanat Dergisi, sayı:117, 31 Ocak 1975.

-----, Milliyet Sanat Dergisi, sayı: 290, 15 Haziran 1992.

-----, Milliyet Sanat Dergisi, sayı: 310, 12 Şubat 1979.

-----, Milliyet Sanat Dergisi, sayı: 422, 15 Aralık 1997.

-----, Milliyet Sanat Dergisi, sayı: 48, 15 Mayıs 1982.

-----, Milliyet Sanat Dergisi, Yeni Dizi: 66, 15 Şubat 1983.

-----, Milliyet Sanat, 1979sayı: 347, 10 Aralık.

- , Süreklilik İçinde Başkalışın ya da Devamlılığa Dönüşen Metamorfoz, Milliyet Sanat Dergisi, sayı: 251, Kasım 1990.
- , Eski Birkimler Yeni Deneyimler, Milliyet Sanat Dergisi, sayı:189, 1 Nisan 1988.
- , Resim ve İmgelem, Milliyet Sanat Dergisi, sayı: 287, 1 Mayıs 1992.
- , Sanatın Gerektirdiği Düzeylilikte, Milliyet Sanat, sayı: 347, 1 Kasım 1994.
- , Alantar'ın Yağlı Boyaları, Milliyet Sanat Dergisi, sayı: 335, 17 Eylül 1979.
- , Milliyet Sanat Dergisi, sayı: 293, 16 Ekim 1978.
- , Milliyet Sanat Dergisi, sayı: 229, 1 Aralık 1989.
- RİCHARD, Lionel, Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi, Remzi Kitapevi, İstanbul-1991.
- SADIK, Yalçın, Sabri Berkel Üzerine Okuma Notları, Türkiye'de Sanat, Plâstik Sanatlar Dergisi, Sayı: 5, Eylül-Ekim 1992, s. 21-24.
- SAĞLAM, Mümtaz-Umur Türker, Bilim Sanat Galerisi, Nisan 1997-İstanbul.
- SEYFİ, Başkan, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, Çağdaş Basım Yay., Ankara-1994.
- SÖNMEZ, Necmi, Resmin Gerisindekini Sezmek, Milliyet Sanat, sayı: 321, 1 Ekim 1993.
- SÖZEN, Metin-Uğur Tanyeli, Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1992.
- TAKTAK, Yusuf, 18 Şubat-18 Mart 1998, Mine Sanat Galerisi Yayınları.
- TANSUĞ, Sezer, Çağdaş Türk Sanatı, Remzi Kitabevi, Ağustos 1996, İstanbul.
- , Türk Resminde Yeni Dönem, Remzi Kitabevi, 1990.
- , Çağdaş Türk Resim Sanatı, Remzi Kitabevi, İstanbul-1993.
- TURANÎ, Adnan Çağdaş sanat Felsefesi, Remzi Kitapevi, Ekim 1998, İstanbul.
- URAL, Murat-Avni Arbaş ve "Kendi Resmini Yapmak", Milliyet Sanat, sayı:432, 15 Mayıs 1998.
- WOHRINGER, Wilhem, Soyutlama ve Einfühlung, Çeviri: İsmail Tunalı, İstanbul Üniv. Edeb. Fak. Yay., 1027, İstanbul-1963.

ÖZGEÇMİŞ:

1974 yılında Erzurum'un Horasan ilçesinde dünyaya geldi. İlk öğrenimini Horasan'da, orta öğrenimini ise Trabzon'da aldı. 1994 yılında Atatürk Üniversitesi Kâzım Karabekir Eğitim Fakültesi Resim İş Öğretmenliği Bölümü'nü kazandı. 1994 yılında Kardan Atatürk Heykeli Yarışması'nda mansiyon birinciliği ödülünü aldı. 1998 yılında mezuniyet sergisine katıldı. 1998 yılında Resim İş Öğretmenliği Bölümü'nü birincilikle bitirdi. Aynı yıl Millî Eğitim Bakanlığı bünyesinde Horasan Lisesi'nde Resim İş öğretmeni olarak görev aldı. Kısa bir süre öğretmenlik yaptıktan sonra 1998'in Aralık ayında açılan sınavı kazanarak Atatürk Üniversitesi K.K.E.Fakültesi Resim İş Öğretmenliği Bölümü'ne Araştırma Görevlisi olarak girdi. 24 Kasım 1999 Öğretmenler Günü Karma Sergisi'ne katıldı. 23-25 Eylül 2000 II. Uluslar Arası Âşık Şenlik Kültür ve sanat Şöleni'ne Âşık Şenlik'in Yağlı Boya Portresi ile katılmış, ödüle lâyık görülmüş ve eser Meclis Başkanı Yıldırım Akbulut tarafından Türkiye Büyük Millet Meclisi Müzesi'ne götürülmüştür.

Memduha Satır hâlen Atatürk Üniversitesi Kâzım Karabekir Eğitim Fakültesi Resim İş Öğretmenliği Bölümü'nde çalışmaktadır.