

T.C.
ÇANAKKALE ONSEKİZ MART ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI

TÜRK RESMİNDE CUMHURİYETİN İLK YILLARINDA GELİŞEN GEOMETRİK
BİÇİM ANLAYIŞI VE FİGÜRATİF TÜRK RESMİNE ETKİLERİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Tez Danışmanı
Prof.Dr.Ülkü ALTINOLUK

Hazırlayan
Evren KARAYEL GÖKKAYA

Çanakkale - 2006

ÖZET

Resim sanatı tarihinin neredeyse her döneminde geometrik etkiye sahip örneklere rastlanmaktadır. Fakat geometrik biçim anlayışı, modern sanat akımları ile birlikte, özellikle kübizmle başlı başına bir ifade tarzı olmuştur.

Türk resim sanatında Cumhuriyet'in ilanı ile birlikte iktidar partisi plan CHP hükümetinin kültür politikasının bir gereği olarak Avrupa'nın sanat merkezlerine sanat eğitimi için gönderilen genç sanatçılar Paris, Münih gibi şehirlerde modern sanat akımlarını tanımışlardır. 1928 yılında yurda dönen genç ressam ve heykeltıraşlar "Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği"ni kurarak Türkiye'de yeni sanat hareketlerinin görülmesini sağlamışlardır.

Zeki Kocamemi ve Ali Avni Çelebi, Türk resmini ilk defa biçim analizi ile tanıştıran en önemli iki sanatçı olarak nitelendirilmektedirler. Her iki sanatçı da Almanya'da Hans Hoffman atölyesinde eğitim görmüşlerdir. Hans Hoffman'ın yanı sıra eğitimci kimlikleriyle Türk resim sanatında geometrik biçim anlayışını geliştirecek genç kuşak Türk ressamlarının üzerinde etkisi olan diğer sanatçılar André Lhote, Fernand Léger, Othon Friesz, Marcel Gromaire, Ernest Laurent ve Lucien Simon'dur.

1933 yılında ressam Nurullah Berk, Zeki Faik İzer, Elif Naci, Cemal Tollu, Abidin Dino ve heykeltıraş Zühtü Müridoğlu'nun bir araya gelerek oluşturduğu d Grubu, André Lhote'un 'kübist yapısalıcı', Fernand Léger'nin 'sentetik kübist' biçim anlayışlarını 'yaşayan sanat' söylemi ile Türk resminde yaygınlaştırmış ve etkisi 1960'lara kadar devam etmiştir.

1950'lerin başında, Türk resim sanatında bir yandan doğu ve batı bileşimlerinden özgün yaratımlara varılmaya başlanmış, diğer yandan soyut/non-figüratif tarz etkili olmuştur.

Cumhuriyet'in ilk kuşak sanatçıları ile birlikte Türk resmine giren geometrik biçim anlayışının etkileri 1973 yılına kadar birçok sanatçıda görülmektedir. 1973 sonrasında ise, Türk resim sanatında görülen son derece zengin biçim çeşitliliği ve sanatçıların bir çoğunun hâlâ üretmekte olduğu göz önüne alınarak, her hangi bir sınıflandırma yapılmasının doğru olmayacağı düşünülmektedir.

ABSTRACT

Through the course of art history there has always been paintings which have a sense of geometry. But only in modern art and especially in cubism the sense of geometry has been an overwhelming expression.

In Turkish art, modern painting has been recognized by the first generation of painters in Republic period. They have been sent to Europe by the government as a result of the cultural policies. Mostly in Paris but also in Munich they have studied cubism and other modern movements. Having the knowledge of modern art, they have returned to Turkey in 1928 and established The Society of Independent Painters and Sculptors (Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği). This artist society has held many exhibitions in which there were modern works of art.

Zeki Kocamemi and Ali Avni Çelebi have been defined as most important two painters who focused on form analysis and thus they have orientated the manner of Müstakiller. Both of them have studied under Hans Hoffman in Munich. Besides Hoffman; there are other western painters like André Lhote, Fernand Léger, Othon Friesz, Marcel Gromaire, Ernest Laurent and Lucien Simon who influenced the Turkish painting through the manner of geometric form.

The painters Nurullah Berk, Zeki Faik İzer, Elif Naci, Cemal Tollu, Abidin Dino and sculptor Zühtü Müridoğlu have established the Group d in 1933. Under the pronunciation of “live art” this group, has widespreaded in Turkish painting the cubist structural and synthetic cubist form manners of Lhote and Léger.

During the first half of the 1950's, while an original style was developed through the synthesis of western art and traditional arts there were also strong influence of abstract/non-figurative manner.

Until 1973 many paintings were produced in geometric form manner which has included in Turkish painting with the first generation of painters in Republic period.

Since 1973, there have been various formal attitudes in Turkish painting and it is not easy to make classification

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
ÖZET.....	i
ABSTRACT.....	iii
KISALTMALAR CETVELİ.....	xii
RESİM LİSTESİ.....	xiii
ÖNSÖZ.....	xxviii
I-GİRİŞ.....	1
II-RESİM SANATINDA GEOMETRİ VE BİÇİM BOZMA.....	7
A-Resim Sanatında Geometri.....	7
1-Resim ve Geometri.....	7
2-Resim Sanatında Geometri Duygusunu Sağlayan Etmenler.....	10
a-Geometrik Biçim Kullanımı.....	11
i-Mimari Unsurlar.....	11
ii-Kitap, Masa, Sandalye, Vazo gibi Geometrik Nesnelere.....	22
iii-Doğal Unsurlar.....	24
iv-Geometrik Motifler.....	26
b-Organik Formların Geometrikleştirilmesi.....	29
i-Doğal Unsurlar.....	32
ii-Organik Formda Nesnelere.....	35
c-Kompozisyonun Geometrik Kuruluşu.....	42
d-Formları Işıqla Geometrik Parçalara Dönüştürme.....	44
B- Resim Sanatında Biçim Bozma.....	48
III-TÜRK RESİM SANATINDA CUMHURİYET'İN İLK YILLARINDA GELİŞEN GEOMETRİK BİÇİM ANLAYIŞI.....	51
A-Cumhuriyet Öncesi Türk Resim Sanatına Genel Bir Bakış.....	51
B-Cumhuriyet'in İlk Yıllarında Türkiye'de Sanat Ortamı.....	55
1-Devletin Sanata Yaklaşımı.....	55
a-Genel Kültür Politikası.....	55

b-Sanat Ortamına Katkıları.....	60
2-Sanatçılar.....	63
a-Yurt Dışında Eğitim ve Yabancı Atölye Hocaları.....	64
i-André Lhote (1885-1962).....	68
ii-Hans Hofmann (1880-1966).....	70
iii-Fernand Léger (1881-1955).....	72
iv-Marcel Gromaire (1892-1971).....	75
v-Emile Othon Friesz (1879-1949).....	77
vi-Lucien Simon (1861-1945).....	78
b- Sanatçıların Sanat Ortamından Beklentileri.....	79
c-Sanat Ortamına Katkıları.....	81
i-Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği.....	83
ii-d Grubu.....	86
C-Türk Resminde Cumhuriyet'in İlk Yıllarında Geometrik Biçim Anlayışı İle Çalışan Sanatçılar ve Eserleri.....	92
1-Ali Avni Çelebi (1904-1993).....	93
a-Yaşamı ve Sanatı.....	93
b-Eserleri.....	98
i-Maskeli Balo.....	98
ii-Oturan Nü.....	99
iii-Vitrin.....	99
2-Zeki Kocamemi(1900-1959).....	100
a-Yaşamı ve Sanatı.....	100
b-Eserleri.....	103
i-Nü.....	103
ii-Nü.....	103
iii-Mekkâre Eserleri.....	104
3- Cemal Tollu (1899-1968).....	105
a-Yaşamı ve Sanatı.....	105

b-Eserleri.....	110
i-Nü.....	110
ii-Küçük Balerin.....	110
iii-Öğretmen Portresi.....	111
iv-Natürmortlu Çıplak.....	111
v-Çoban ve Tiftik Keçileri.....	111
vi-Toprak Ana.....	112
4-Hale Asaf (1906-1938).....	112
a-Yaşamı ve Sanatı.....	112
b-Eserleri.....	117
i-İsmail Hakkı Oygur Portresi.....	117
ii-Kendi Portresi.....	117
5-Refik Epikman (1902-1974).....	118
a-Yaşamı ve Sanatı.....	118
b-Eserleri.....	120
i-Bar.....	121
ii-Arzuhalci.....	121
iii-Bursa.....	121
6-Nurullah Cemal Berk (1906-1982).....	122
a-Yaşamı ve Sanatı.....	122
b-Eserleri.....	125
i-İskambil Kağıtlı Natürmort.....	126
ii-Tayyareciler.....	126
iii-Ütü Yapan Kadın.....	126
7-Hamit Görele (1903-1980).....	127
a-Yaşamı ve Sanatı.....	127
b-Eserleri.....	128
i-Konser.....	128
ii-Portre.....	129

8-Sabri Berkel (1907-1993).....	129
a-Yaşamı ve Sanatı.....	129
b-Eserleri.....	132
i-Şişeli Natürmort.....	133
ii-Zeybek.....	133
9-Salih Urallı (1908-1984).....	133
a-Yaşamı ve Sanatı.....	133
b-Eserleri.....	134
i-Şapkalı Kadın.....	134
ii-Ana.....	134
10-Halil Dikmen (1906-1964).....	135
a-Yaşamı ve Sanatı.....	135
b-Eserleri.....	137
i-Köylü Kadınlar.....	137
11-Cevat Dereli (1900-1989).....	138
a-Yaşamı ve Sanatı.....	138
b-Eserleri.....	141
i-Balık Tutan Adam.....	141
ii-Kılıç Ağları, Anadolu Kavağı.....	141
12-İlhami Demirci (1908-1976).....	142
a-Yaşamı ve Sanatı.....	142
b-Eserleri.....	144
i-Gitarlı Natürmort.....	144
13-Zeki Faik İzer (1905-1988).....	145
a-Yaşamı ve Sanatı.....	145
b-Eserleri.....	150
i-Figürlü Kompozisyon.....	150
ii-Nü.....	150
14-Mahmut Celâleddin Cuda (1904-1987).....	151

a-Yaşamı ve Sanatı.....	151
b-Eserleri.....	154
i-Heykelli Natürmort.....	154
ii-Trabzon’da Kanita.....	155
15-Maide Arel (1907-1997).....	156
a-Yaşamı ve Sanatı.....	156
b-Eserleri.....	156
i-Neyzen.....	156
16-Şemsettin Arel (1906-1985).....	157
a-Yaşamı ve Sanatı.....	157
b-Eserleri.....	158
i-Pancar Tarlasında.....	158
17-Edip Hakkı Köseoğlu (1904-1991).....	158
a-Yaşamı ve Sanatı.....	158
b-Eserleri.....	159
i-İnşaat.....	160
ii-Akademi’de Atölye.....	160
18-Abidin Elderoğlu (1901-1974).....	160
a-Yaşamı ve Sanatı.....	160
b-Eserleri.....	162
i-Ayrılış.....	162
19-Hakkı Anlı (1906-1991).....	163
a-Yaşamı ve Sanatı.....	163
b-Eserleri.....	166
i-Kübik V.....	166
20-Arif Bedii Kaptan (1906-1982).....	166
a-Yaşamı ve Sanatı.....	166
b-Eserleri.....	167
i-Cumhuriyet’in Gençliğe Tevdii.....	168

21-Fahrettin Arkunlar (1901-1971).....	168
a-Yaşamı ve Sanatı.....	168
b-Eserleri.....	169
i-Peyzaj.....	169
22-Eşref Üren (1897-1984).....	170
a-Yaşamı ve Sanatı.....	170
b-Eserleri.....	174
i-Nü.....	174
23-Ercüment Kamlık (1908-1971).....	175
a-Yaşamı ve Sanatı.....	175
b-Eserleri.....	178
i-Peyzaj.....	178
24-Şefik Bursalı (1903-1990).....	179
a-Yaşamı ve Sanatı.....	179
b-Eserleri.....	180
i-Nü.....	180
25-Şeref Akdik (1899-1972).....	180
a-Yaşamı ve Sanatı.....	180
b-Eserleri.....	182
i-Sivas Cer Atölyesi.....	182
26-Ali Karsan (1903-1998).....	182
a-Yaşamı ve Sanatı.....	182
b-Eserleri.....	184
i-Güzel Sanatlar Akademisi.....	184

IV-TÜRK RESMİNDE CUMHURİYETİN İLK YILLARINDA GELİŞEN GEOMETRİK BİÇİM ANLAYIŞININ FİGÜRATİF TÜRK RESMİNE ETKİLERİ..	185
A-1939-1973 Yılları Arası Türkiye ve Türk Resim Sanatı.....	185
B-Cumhuriyet'in İlk Yıllarında Gelişen Geometrik Biçim Anlayışının Bir Sonraki Kuşak Üzerindeki Etkileri.....	192

V-SONUÇ VE DEĞERLENDİRME.....	199
KAYNAKÇA.....	206
RESİMLER	

KISALTMALAR CETVELİ

- a.g.e. : Adı Geçen Eser
a.g.m. : Adı Geçen Makale
Çev. : Çeviren
Ed. : Editör
Haz. : Hazırlayan
S. : Sayı
s. : Sayfa
v.d. ve devamı
No. : Numara
CHP : Cumhuriyet Halk Partisi
ABD : Amerika Birleşik Devletleri
AICA : Uluslararası Sanat Eleştirmenleri Derneği
İDGSA: İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi
İTÜ : İstanbul Teknik Üniversitesi
UNESCO: Birleşmiş Milletler Eğitim, Bilim ve Kültür Kurumu
TBMM : Türkiye Büyük Millet Meclisi
NATO : Kuzey Atlantik Paktı

RESİM LİSTESİ

Resim 1 Leonardo da Vinci, *Vitruvius*, 1492, Kağıt Üzerine Mürekkep ve Suluboya, 343x245 cm, Gallerie dell'Accademia, Venedik (<http://www.wga.hu/index1.html>) (09/2005)

Resim 2. Gentile Bellini, *Pietro dei Lendovici*, 1501, Tuval Üzerine Tempera, 369x259 cm, Gallerie dell'Accademia, Venedik (<http://www.wga.hu/index1.html>) (09/2005)

Resim 3. Giovanni Bellini, *Azizler ve Meryem*, 1505, Ağaç Üzerine Yağlıboyadan Tuvale Aktarım, 402x273 cm, San Zaccaria Kilisesi, Venedik (<http://www.wga.hu/index1.html>) (09/2005)

Resim 4. Carpaccio, *Meryemin Mabede Takdimi*, 1504-1508, Tuval Üzerine Yağlıboya, 130x137 cm, Pinacoteca di Brera, Milano (<http://www.wga.hu/index1.html>) (10/2005)

Resim 5. Carpaccio, *Delinin İyileştirilmesi*, 1494, Tuval Üzerine Yağlıboya, 365x389 cm, Gallerie dell'Academia, Venedik (<http://www.wga.hu/index1.html>) (10/2005)

Resim 6. Giovanni Battista Piranesi, *Hapishane*, 1760, Kağıt Üzerine Gravür Baskı, 545x415 mm, Various Koleksiyonu (<http://www.wga.hu/index1.html>) (10/2005)

Resim 7. Maurits Cornelis Escher, *Bağlantı*, 1953, Kağıt Üzerine Litografi Baskı (www.mcesher.com) (10/2005)

Resim 8. Corot, *Genoa'dan Görünüm*, 1834, Tuval Üzerine Yağlıboya, 115/8x163/8 cm, Şikago Sanat Enstitüsü, Şikago (<http://www.wgu/index1.html>) (08/2005)

Resim 9. Dürer, *Aziz Anthony*, 1519, Kağıt Üzerine Gravür Baskı, 96x143 mm, Metropolitan Sanat Müzesi, New York (<http://www.wga.hu/index1.html>) (11/2005)

Resim 10. Van Eyck, *Ghent Altar Panosu (Detay)*, 1425-1429, Ağaç Üzerine Yağlıboya, Detayın Yüksekliği 26 cm, St. Bavo Katedrali, Ghent (<http://www.wga.hu/index1.html>) (10/2005)

Resim 11. Cézanne, *Bahçe*, 1885-1886, Tuval Üzerine Yağlıboya, 65x100 cm, Barnes Vakfı, Merion, Pennsylvania (http://www.artchive.com/ftp_site.htm) (06/2005)

Resim 12. Picasso, *Köprülü Peyzaj*, 1909, Tuval Üzerine Yağlıboya, 317/8x393/8 in.,Galeri Narodni, Prague (COOPER, Douglas; **The Cübist Epoch**, Phaidon, 2002, Londra)

Resim 13. George Braque, *Estaque'da Evler*, 1908, Tuval Üzerine Yağlıboya, 60x73 cm, Berna, Kunstmuseum (http://www.artonline.it/xx_artista.asp?IDArtista=37) (12/2005)

Resim 14. André Derain, *Cadaqués*, 1910, Tuval Üzerine Yağlıboya, 23 5/8x28 3/4 in., Kramar Koleksiyonu, Galerı Narodni, Prague (COOPER, Douglas; **The Cübist Epoch**, Phaidon, 2002, Londra, s. 67)

Resim 15. Robert Delanuay, *Saint Severin*, 1909, Tuval Üzerine Yağlıboya, 96.5x70.5 cm, Philadelphia Sanat Müzesi, Philadelphia (Resmin ayrı ayrı müzelerde yedi versiyonu bulunmaktadır.) (http://www.artchive.com/ftp_site.htm) (08/2005)

Resim 16. Feininger, *Gelmorada IX*, 1926 Tuval Üzerine Yağlıboya, 108x80 cm, Folkwank Müzesi, Essen (SMITH, Edward Lucie; **Art Deco Painting**, Phaidon Press Limited, New York, 2004, s.55)

Resim 17. Klee, *Vadideki Son Köy*, 1925 Guaj, Özel Koleksiyon (PASSERON, Réne (Çev: Sezer Tansuğ); **Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi**, Remzi Kitabevi, 4. Basım, Aralık, 2000, İstanbul, s. 181)

Resim 18. Klee, *Şato ve Güneş*, 1928, Özel Koleksiyon, Londra (PASSERON, Réne (Çev: Sezer Tansuğ); **Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi**, Remzi Kitabevi, 4. Basım, Aralık, 2000, İstanbul, s. 183)

Resim 19. Charles Sheeler, *Churc Street El*, 1920, Ağaç Üzerine Yağlıboya, Cleveland Sanat Müzesi, Mr. ve Mrs. William H. Marlatt Vakfı (SMITH, Edward Lucie; **Art Deco Painting**, Phaidon Press Limited, New York, 2004, s.21)

Resim 20. Bernard De Monvel, *New York*, 1930, Özel Koleksiyon (Courtesy Barry Friedman) (SMITH, Edward Lucie; **Art Deco Painting**, Phaidon Press Limited, New York, 2004, s.19)

Resim 21. Arcimboldo, *Kitapçı*, 1566, Tuval Üzerine Yağlıboya, 97x71 cm, Skoklosters Slott, Balsta (<http://www.wga.hu/index1.html>) (09/2005)

Resim 22. Dürer, *Melankoli I*, 1514, Kağıt Üzerine Gravür Baskı, 239x189 mm, Kupferstich Kabinett, Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe (<http://www.wga.hu/index1.html>) (10/2005)

Resim 23. Cézanne, *Ağaçlar ve Değirmen Taşı*, 1898-1900, Tuval Üzerine Yağlıboya, 29x36¼ in, Mrs. Carrol S. Tayson Koleksiyonu, Philadelphia (http://www.artchive.com/ftp_site.htm) (12/2004)

Resim 24. Chirico, *Beyaz Kuleli Metafizik Peyzaj*, 1914, Tuval Üzerine Yağlıboya, 59.5x39 cm, Özel Koleksiyon (PASSERON, Réne (Çev: Sezer Tansuğ); **Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi**, Remzi Kitabevi, 4. Basım, Aralık, 2000, İstanbul, s. 140)

Resim 25. Caspar David Friedrich, *Buz Denizi*, 1823-1825, Tuval Üzerine Yağlıboya, 96.7x126.9 cm, Kunsthalle, Hamburg (http://www.artchive.com/ftp_site.htm) (12/2004)

Resim 26. Tinteretto, *İsa Galilee Denizinde*, 1575-1580, Tuval Üzerine Yağlıboya, 117x168.5 cm, National Gallery, Washington (<http://www.wga.hu/index1.html>) (09/2005)

Resim 27. Cézanne, *Bibemus Quarry*, 1895, Tuval Üzerine Yağlıboya, 65x81 cm, Folkwong Müzesi, Essen (http://www.artchive.com/ftp_site.htm) (12/2004)

Resim 28. Henri Matisse, *Odalık* (<http://www.lagalerie.fr/repros/MATI63.02htm>) (12/2005)

Resim 29. Henri Matisse, *Ressamın Ailesi*, 1911, Tuval Üzerine Yağlıboya, 143x194 cm, Hermitage Müzesi, St.Petersburg (http://www.artchive.com/ftp_site.htm) (10/2005)

Resim 30. Fernand Léger, *Bira Bardaklı Natürmort*, 1921-1922 Tuval Üzerine Yağlıboya, Tate Galery, Londra. (www.tate.org.uk/servlet/viewWork?cgroupid=999999961&workind=8526&searcha9678) (12/2005)

Resim 31. Fernand Léger, *Üç Kadın*, 1921, Tuval Üzerine Yağlıboya, New York Modern Sanatlar Müzesi, New York (www.usc.edu/.../comm544/library/images289.html) (12/2005)

Resim 32. Juan Gris, *Su Şişesi, Şişe ve Meyve Tabaklı Natürmort*, 1915 Tuval Üzerine Yağlıboya, 81x65 cm, Özel Koleksiyonu, New York (http://www.artchive.com/ftp_site.htm) (09/2005)

Resim 33. Fra Angelico, *Aziz Antonio*, 1436 Ahşap Üzerine Tempera, 19.7x28 cm, Güzel Sanatlar Müzesi, Houston (<http://www.wga.hu/index1.html>) (09/2005)

Resim 34. Giovanni Bellini, *Zeytin Dağı'nda Dua*, 1459, Ağaç Üzerine Tempera, 81x127 cm, National Gallery, Londra (<http://www.wga.hu/index1.html>) (09/2005)

Resim 35. Andrea Mantegna, *Zeytin Dağı'nda Dua*, 1459, Ağaç Üzerine Tempera, National Gallery, Londra (<http://www.wga.hu/index1.html>) (09/2005)

Resim 36. Domenico Veneziano, *Aziz Francesco'nun Stigmatizasyonu*, 1445, Ağaç Üzerine Tempera, 26.7x30.5 cm, National Art Gallery, Washington (<http://www.wga.hu/index1.html>) (09/2005)

Resim 37. Uccello, *Aziz George ve Ejderha*, 1458-1460, Tuval Üzerine Yağlıboya, 52x90 cm, Jacquemart-Andre Müzesi, Paris (<http://www.wga.hu/index1.html>) (09/2005)

Resim 38. Natalia Goncharova, *Yeşil Sarı Orman*, 1912 Tuval Üzerine Yağlıboya, 102x85 cm (SMITH, Edward Lucie; **Art Deco Painting**, Phaidon Press Limited, New York, 2004, s.57)

Resim 39. Vermeer, *Sürrahili Kız*, 1660-1662, Tuval Üzerine Yağlıboya, 45.7x40.6 cm, Metropolitan Sanat Müzesi, New York (<http://www.wga.hu/index1.html>) (10/2005)

Resim 40. Campin, *Meryem'e Müjde*, 1420 Meşe Ağacı Üzerine Tempera, 61x63.7 cm, Royaux des Beaux Sanat Müzesi, Bressels (<http://www.wgu/index1.html>) (09/2005)

Resim 41. Campin, *Meryem ve Çocuk İsa*, 1433-1435, Ahşap Üzerine Tempera ve Yağlıboya, 34x24.5 The Hermitage, St Petersburg (<http://www.wga.hu/index1.html>) (09/2005)

Resim 42. Cézanne, *Oturan Mavili Kadın*, 1902-1906, Tuval Üzerine Yağlıboya, 88x71 cm, Pushkin Devlet Güzel Sanatlar Müzesi, Moskova (http://www.artchive.com/ftp_site.htm) (12/2004)

Resim 43. Picasso, *Avignonlu Kızlar*, 1907, Tuval Üzerine Yağlıboya, 96x92 in., Modern Sanatlar Müzesi, New York (COOPER, Douglas; **The Cübist Epoch**, Paidon, 2002, Londra, 41)

Resim 44. Franz Marc, *Mavi Atların Kulesi*, 1913, Tuval Üzerine Yağlıboya, Staatliche Gemaldesamlungen, Berlin (RICHARD, Lionel (Çev: Beral Madra, Sinem Gürsoy, İlhan Usmanbaş); **Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi**, Remzi Kitabevi, 3. Basım,1999, İstanbul, s. 81)

Resim 45. André Lhote, *Marguerite'in Portresi*, 1913, Tuval Üzerine Yağlıboya, 633/4x331/2 in., Özel Koleksiyonu, Paris(COOPER, Douglas; **The Cübist Epoch**, Paidon, 2002, Londra, s. 128)

Resim 46. Fernand Léger, *Dikiş Diken Kadın*, 1909, Tuval Üzerine Yağlıboya, 283/8x211/4 in., Özel Koleksiyonu, Paris (COOPER, Douglas; **The Cübist Epoch**, Paidon, 2002, Londra, s. 86)

Resim 47. Marchel Duchamp, *Merdivenden İnen Çıplak No:3*, 1916, Tuval Üzerine Yağlıboya, Modern Sanatlar Müzesi, Philadelphia (PASSERON, Réne (Çev: Sezer Tansuğ); **Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi**, Remzi Kitabevi, 4. Basım, Aralık, 2000, İstanbul, s. 159)

Resim 48. El Greco, *Toledo*, 1597 Tuval Üzerine Yağlıboya, 121.3x108.6 cm
Metropolitan Sanat Müzesi, New York (<http://www.wga.hu/index1.html>) (10/2005)

Resim 49. Edouard Manet, *Kırda Öğle Yemeği*, 1863, Tuval Üzerine Yağlıboya,
214x269 cm, d'Orsay Müzesi, Paris (<http://www.wga.hu/index1.html>) (12/2004)

Resim 50. Cézanne, *Büyük Yıkananlar*, 1899-1906 Tuval Üzerine Yağlıboya, 208x249
cm, Philadelphia Sanat Müzesi, Philadelphia (http://www.artchive.com/ftp_site.htm)
(12/2004)

Resim 51. Fra Angelico, *Aziz Nicola*, 1437, Ağaç Üzerine Tempera, 34x60 cm,
Pinacoteca, Vatikan (<http://www.wga.hu/index1.html>) (10/2005)

Resim 52. Domenico Beccafumi, *Meryem'in Doğumu*, 1543, Ağaç Üzerine Tempera,
Akademi, Siena (<http://www.wga.hu/index1.html>) (10/2005)

Resim 53. Rosso Fiorentino, *İsa'nın Çarmıhtan İndirilişi*, 1521, Ağaç Üzerine
Yağlıboya, 375x196 cm, Katedral, Volterno (<http://www.wga.hu/index1.html>) (10/2005)

Resim 54. Hans Baldung Grien, *İsa'nın Doğumu*, 1520 Ağaç Üzerine Yağlıboya,
105.5x70.4 cm, Alte Pinakotek, Münih (<http://www.wga.hu/index1.html>) (11/2005)

Resim 55. Antonella de Messina, *Aziz Jerome*, 1474 Tuval Üzerine Yağlıboya, 46x36.5
cm, National Gallery, Londra (www.margaret-marks.com/Transblawg/archives/2003-09.html) (11/2005)

Resim 56. Albrecht Dürer, *Paumgartner Sunak Resmi*, 1503, Ahşap Üzerine Yağlıboya,
155x126 cm, Alte Pinacotek, Münih (<http://www.wga.hu/index1.html>) (11/2005)

Resim 57. Charles Demunth, *Benim Mısır'ımt*, 1927, Ahşap Üzerine Yağlıboya, 90.8x76.2 cm, Whitney Amerikan Sanatı Müzesi, New York (http://www.artchive.com/ftp_site.htm) (11/2005)

Resim 58. Ali Avni Çelebi, *Maskeli Balo*, 1928, Tuval Üzerine Yağlıboya, 140x199 cm, İstanbul Resim Heykel Müzesi (<http://www.resimheykelmuzesi.org>) (11/2005)

Resim 59. Ali Avni Çelebi, *Oturan Nü*, Kağıt Üzerine Füzen, 58x78 cm, İstanbul Resim Heykel Müzesi (<http://www.resimheykelmuzesi.org>) (11/2005)

Resim 60. Ali Avni Çelebi, *Vitrin*, Tuval Üzerine Yağlıboya, Özel Koleksiyon (BERK, Nurullah, TURANİ, Adnan; **Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi**, C. 2, Tıglat Yayınları, İstanbul, Ekim, 1981, s. 77)

Resim 61. Zeki Kocamemi, *Nü*, 1950, Tuval Üzerine Yağlıboya, 46x55 cm, İstanbul Resim Heykel Müzesi (<http://www.resimheykelmuzesi.org>) (11/2005)

Resim 62. Zeki Kocamemi, *Nü*, Mukavva Üzerine Yağlıboya, İstanbul Resim Heykel Müzesi (ÖDEKAN, Ayla (Ed.); **Cumhuriyet'in Renkleri Biçimleri** Bilanço '98 Yayın Dizisi, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Mayıs, İstanbul, 1999, s.9)

Resim 63. Zeki Kocamemi, *Mekkâre Erleri*, 1935, Tuval Üzerine Yağlıboya, 123.5x195.5 cm, İstanbul Resim Heykel Müzesi (<http://www.resimheykelmuzesi.org>) (11/2005)

Resim 64. Cemal Tollu, *Nü*, Kağıt Üzerine Füzen, 48x64 cm, İstanbul Resim Heykel Müzesi (Orijinal resimden fotoğraf)

Resim 65. Cemal Tollu, *Küçük Balerin*, 1935, Tuval Üzerine Yağlıboya, 65.5x54 cm, İstanbul Resim Heykel Müzesi (<http://www.resimheykelmuzesi.org>) (11/2005)

Resim 66. Cemal Tollu, *Öğretmen Portresi*, 1933, Tuval Üzerine Yağlıboya, 65x50.5 cm, İstanbul Resim Heykel Müzesi (<http://www.resimheykelmuzesi.org>) (11/2005)

Resim 67. Cemal Tollu, *Natüromortlu Çıplak*, 1950, Tuval Üzerine Yağlıboya, 95x130 cm, İstanbul Resim Heykel Müzesi (ÇOKER, Adnan; **Cemal Tollu**, Galeri B Yayınları, 1996, s.140)

Resim 68. Cemal Tollu, *Çoban ve Tiftik Keçileri*, 1963, Tuval Üzerine Yağlıboya, 130x195.5 cm, İstanbul Resim Heykel Müzesi (ÇOKER, Adnan; **Cemal Tollu**, Galeri B Yayınları, 1996, s.153)

Resim 69. Cemal Tollu, *Toprak Ana*, 1956, Tuval Üzerine Yağlıboya, 33x46 cm, İstanbul Resim Heykel Müzesi (ÇOKER, Adnan; **Cemal Tollu**, Galeri B Yayınları, 1996, s.156)

Resim 70. Hale Asaf, *İsmail Hakkı Oygur Portresi*, Tuval Üzerine Yağlıboya, 91x72 cm, İstanbul Resim Heykel Müzesi (<http://www.resimheykelmuzesi.org>) (11/2005)

Resim 71. Hale Asaf, *Kendi Portresi*, 1938 (HAYDAROĞLU, Mine (Ed.); “Başlangıçtan Bugüne Türk Resmi İçin Bir Müze Denemesi”, **Sanat Dünyamız**, Yaz-2003, S.88, s.111)

Resim 72. Refik Epikman, *Bar*, Tuval Üzerine Yağlıboya, 46x55 cm, İstanbul Resim Heykel Müzesi (HAYDAROĞLU, Mine (Ed.); “Başlangıçtan Bugüne Türk Resmi İçin Bir Müze Denemesi”, **Sanat Dünyamız**, Yaz-2003, S.88, s.98)

Resim 73. Refik Epikman, *Arzuhalci*, Tuval Üzerine Yağlıboya, 44,5x35,5 cm, İstanbul Resim Heykel Müzesi (<http://www.resimheykelmuzesi.org>) (11/2005)

Resim 74. Refik Epikman, *Bursa*, Karton Üzerine Yağlıboya, 50.5x59.5, Ankara Resim Heykel Müzesi

(<http://www.kultur.gov.tr/portal/muzeenvantergoster.asp?MODE=2&TESRİN=0&MUYEKODU=1&MUZEADI=Ankara+Resim+Heykel+M%FCzesi&ENVTU1&ENVTURA CIKLAMA=Resim>) (12/2005)

Resim 75. Nurullah Berk, *İskambil Kağıtlı Natürmort*, 1933, Tuval Üzerine Yağlıboya, 64.5x80 cm, İstanbul Resim Heykel Müzesi (ELVAN, Nihal (ed.); **d grubu 1933-1951**, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayınları- Mimar Sinan Üniversitesi, İstanbul, 2002, s.91)

Resim 76. Nurullah Berk, *Tayyareciler*, Tuval Üzerine Yağlıboya, 96x96 cm, İstanbul Resim Heykel Müzesi (ELVAN, Nihal (ed.); **d grubu 1933-1951**, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayınları- Mimar Sinan Üniversitesi, İstanbul, 2002, s.90)

Resim 77. Nurullah Berk, *Ütü Yapan Kadın*, 1950, Tuval Üzerine Yağlıboya, 60x91.5 cm, İstanbul Resim Heykel Müzesi(ELVAN, Nihal (ed.); **d grubu 1933-1951**, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayınları- Mimar Sinan Üniversitesi, İstanbul, 2002, s.92)

Resim 78. Hamit Görele, *Konser*, Tuval Üzerine Yağlıboya, 130x162 cm, İstanbul Resim Heykel Müzesi (<http://www.resimheykelmuzesi.org>) (11/2005)

Resim 79. Hamit Görele, *Portre*, Tuval Üzerine Yağlıboya, İş Bankası Resim Koleksiyonu (GİRAY, Kıymet; **Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu**, Türkiye İş Bankası Yayınları, Sayı Dizisi: 55, 2. Baskı, İstanbul, 2000, s.307)

Resim 80. Sabri Berkel, *Şişeli Natürmort*, Mukavva Üzerine Yağlıboya, 46x55 cm, Özel Koleksiyon (BERK, Nurullah, TURANİ, Adnan; **Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi**, C. 2, Tıglat Yayınları, İstanbul, Ekim, 1981, s. 77)

Resim 81. Sabri Berkel, *Zeybek*, 1905 Tuval Üzerine Yağlıboya, 70x100 cm, İstanbul Resim Heykel Müzesi (<http://www.resimheykelmuzesi.org>) (11/2005)

Resim 82. Salih Urallı, *Şapkalı Kadın*, Tuval Üzerine Yağlıboya, 38x46 cm, Özel Koleksiyon (BERK, Nurullah, TURANİ, Adnan; **Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi**, C. 2, Tıglat Yayınları, İstanbul, Ekim, 1981, s. 77)

Resim 83. Salih Urallı, *Ana*, 1944, Tuval Üzerine Yağlıboya, 92x55 cm, İstanbul Resim Heykel Müzesi (<http://www.resimheykelmuzesi.org>) (11/2005)

Resim 84. Halil Dikmen, *Köylü Kadınlar*, Tuval Üzerine Yağlıboya, 97.5x131 cm, İstanbul Resim Heykel Müzesi (<http://www.resimheykelmuzesi.org>) (11/2005)

Resim 85. Cevat Dereli, *Balık Tutan Adam*, 1957, Tuval Üzerine Yağlıboya, 116x89 cm, İstanbul Resim Heykel Müzesi (<http://www.resimheykelmuzesi.org>) (11/2005)

Resim 86. Cevat Dereli, *Kılıç Ağları Anadolu Kavağı*, 1967, Tuval Üzerine Yağlıboya, 120.5x89.5 cm, İstanbul Resim Heykel Müzesi (<http://www.resimheykelmuzesi.org>) (11/2005)

Resim 87. İlhami Demirci, *Gitarlı Natürmort*, 1939 Tuval Üzerine Yağlıboya, 55x38 cm, Sabancı Müzesi (HAYDAROĞLU, Mine (Ed.); “Başlangıçtan Bugüne Türk Resmi İçin Bir Müze Denemesi”, **Sanat Dünyamız**, Yaz-2003, S.88, s.129)

Resim 88. Zeki Faik İzer, *Figürlü Kompozisyon*, 1930, Tuval Üzerine Yağlıboya, 38x45 cm, Özel Koleksiyon (İREPOĞLU, Gül; **Zeki Faik İzer**, YKY-2152, Türk Ressamları, İstanbul, Ocak, 2005, s.49)

Resim 89. Zeki Faik İzer, *Nü*, Duralit Üzerine Yağlıboya, 37x46 cm, Özel Koleksiyon (İREPOĞLU, Gül; **Zeki Faik İzer**, YKY-2152, Türk Ressamları, İstanbul, Ocak, 2005, s.64)

Resim 90. Mahmut Celaleddin Cuda, *Heykelli Natürmort*, Tuval Üzerine Yağlıboya, 65x50cm, İstanbul Resim Heykel Müzesi (<http://www.resimheykelmuzesi.org>) (11/2005)

Resim 91. Mahmut Celâleddin Cuda, *Trabzon'da Kanita*, Tuval Üzerine Yağlıboya, 50x65cm, İstanbul Resim Heykel Müzesi (<http://www.resimheykelmuzesi.org>) (11/2005)

Resim 92. Maide Arel, *Neyzen*, 1961, Tuval Üzerine Yağlıboya, 99x88 cm, İstanbul Resim Heykel Müzesi (<http://www.resimheykelmuzesi.org>) (11/2005)

Resim 93. Şemsi Arel, *Pancar Tarlasında*, Tuval Üzerine Yağlıboya, 116x81 cm, İstanbul Resim Heykel Müzesi (UĞURLU, Veysel (Ed.), **Savaş ve Barış Kurtuluş Savaşı'ndan Cumhuriyet'in İlk Yıllarına Türk Resminden Kesitler**, s.31)

Resim 94. Edip Hakkı Köseoğlu, *İnşaat*, Tuval Üzerine Yağlıboya, 42x64.5 cm, Dr. Günay-Haluk Saner Koleksiyonu (KINAYTÜRK, Hamit (Haz.), **Edip Hakkı Köseoğlu**, Sanat Çevresi Ayak Sanat Dergisi Kültür ve Sanat Yayınları:9, İstanbul, 1996, s.125)

Resim 95. Edip Hakkı Köseoğlu, *Akademi'de Atölye*, Tuval Üzerine Yağlıboya, 32x41 cm, Dr. Günay-Haluk Saner Koleksiyonu (KINAYTÜRK, Hamit (Haz.), **Edip Hakkı Köseoğlu**, Sanat Çevresi Ayak Sanat Dergisi Kültür ve Sanat Yayınları:9, İstanbul, 1996, s.120)

Resim 96. Abidin Elderoğlu, *Ayrılış*, Tuval Üzerin Yağlıboya, 153x182 cm, İzmir Devlet Resim Heykel Müzesi (İzmir Devlet Resim Heykel Müzesi Kataloğu, Kùltür Bakanlığı Yayınları, Ankara, Ağustos, 2002, s.42)

Resim 97. Hakkı Anlı, *Küçük V*, 1952, Duralit Üzerine Yağlıboya, 50x26 cm (EDGÜ, Amelé (Ed.), **Hakkı Anlı**, 11 Aralık 1997-6 Ocak 1998 Sergi Kataloğu, Ofset Yapımevi, İstanbul, 1997, s.12)

Resim 98. Arif Bedii Kaptan, *Cumhuriyet'in Gençliğe Tevdii*, 1934, Tuval Üzerine Yağlıboya, 155x200 cm, İstanbul Resim Heykel Müzesi (<http://www.resimheykelmuzesi.org>) (11/2005)

Resim 99. Fahrettin Arkunlar, *Peyzaj*, Tuval Üzerine Yağlıboya, Türkiye İş Bankası Koleksiyonu (GİRAY, Kıymet; **Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu**, Türkiye İş Bankası Yayınları, Sayı Dizisi: 55, 2. Baskı, İstanbul, 2000, s.249)

Resim 100. Eşref Üren, *Nü*, Tuval Üzerine Yağlıboya, İş Bankası Koleksiyonu (GİRAY, Kıymet; **Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu**, Türkiye İş Bankası Yayınları, Sayı Dizisi: 55, 2. Baskı, İstanbul, 2000, s.407)

Resim 101. Ercüment Kalmık, *Peyzaj*, Tuval Üzerine Yağlıboya, 47x62 cm, Özel Koleksiyon, http://lebriz.mages.com/images/muzdb/0180/K0180_138s.JPG (12/2005)

Resim 102. şefik Bursalı, *Nü*, 1938, Tuval Üzerine Yağlıboya, 49.5x59 cm, Ankara Resim Heykel Müzesi (<http://www.kultur.gov.tr/portal/muzeenvantergoster.asp?MODE=2&TESRİN=0&MUYEKODU=1&MUZEADI=Ankara+Resim+Heykel+M%FCzesi&ENVTU1&ENVTURA CIKLAMA=Resim>)(12/2005)

Resim 103. Şeref Akdik, *Sivas Cer Atölyesi*, 1946, Tuval Üzerine Yağlıboya, Akbank Koleksiyonu (ÖDEKAN, Ayla (ed.);**Cumhuriyet'in Renkleri Biçimleri** Bilanço '98 Yayın Dizisi, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Mayıs, İstanbul, 1999, s.13)

Resim 104. Ali Karsan, *Güzel Sanatlar Akademisi*, 1931, Tuval Üzerine Yağlıboya, 50.5x65.5 cm, İstanbul Resim Heykel Müzesi (<http://www.resimheykelmuzesi.org>) (11/2005)

Resim 105. Naile Akıncı, *Eyüp'ten Görünüm*, 1954, Tuval Üzerine Yağlıboya, 46.5x75 cm, Modigliani Kültür Merkezi, Milano, İtalya (<http://www.sanalmuze.org/sergiler>) (11/11/2005)

Resim 106. Adnan Çoker, *Kore*, Tuval Üzerine Yağlıboya (ONAT, Tülin ve DEMİRTAŞ, Server; **Adnan Çoker**, Derimod Kültür Merkezi Yayınları, İstanbul, 1989)

Resim 107. Lütfü Günay, *Çanakkale Liman İnşaatı (Fernand Léger'e Saygı)*, 1951, Tuval Üzerine Yağlıboya, 65x92 cm (ÖZSEZGİN, Kaya; **Lütfü Günay**, Bilim Sanat Galerisi, İstanbul, 2001, s.)

Resim 108. Dinçer Erimez, *Kızamık Salgını*, Tuval Üzerine Yağlıboya, 144.5x95.5, İstanbul Resim Heykel Müzesi (<http://www.resimheykelmuzesi.org>) (11/2005)

Resim 109. Cemal Bingöl, *İzmit İstasyonu*, Duralit Üzerine Yağlıboya, 66.5x100 cm, İstanbul Resim Heykel Müzesi (<http://www.resimheykelmuzesi.org>) (11/2005)

Resim 110. Şevket Arman, *Figür*, Kağıt Üzerine Fügen, 33x46 cm (mimoza.marmara.edu.tr/avni/ARMAN/resimlistesi.htm)

Resim 111. Hulusi Mercan, *Çay Bahçesi*, Duralit Üzerine Yağlıboya, 66.5x100 cm
Ankara Resim Heykel Müzesi
(<http://www.kultur.gov.tr/portal/muzeenvantergoster.asp?MODE=2&TESRİN=0&MUYEKODU=1&MUZEADI=Ankara+Resim+Heykel+M%FCzesi&ENVTU1&ENVTURA CIKLAMA=Resim>)(12/2005)

Resim 112. Adnan Turani, *Natürmort* (www.festival.metu.edu.tr/2001/sanatçilar.html)
(11/2005)

Resim 113. Leyla Gamsız, *İsimsiz*, 1950'ler Tuval Üzerine Yağlıboya, 50x61 cm
(<http://www.sanalmuze.org/sergiler>) (11/11/2005)

Resim 114. Ferruh Başağa, *İsimsiz*, 1955'ler Duralit Üzerine Yağlıboya, 50x61 cm
(<http://www.sanalmuze.org/sergiler>) (11/11/2005)

Resim 115. Turgut Atalay, *Kompozisyon*, 1963 Tuval Üzerine Yağlıboya, 68.5x93 cm
(HAYDAROĞLU, Mine (Ed.); “Başlangıçtan Bugüne Türk Resmi İçin Bir Müze Denemesi”, **Sanat Dünyamız**, Yaz-2003, S.88, s.145)

Resim 116. Haşmet Akal, *İstanbul Limanı*, Tuval Üzerine Yağlıboya , 41x51 cm, Özel Koleksiyon (HAYDAROĞLU, Mine (Ed.); “Başlangıçtan Bugüne Türk Resmi İçin Bir Müze Denemesi”, **Sanat Dünyamız**, Yaz-2003, S.88, s.149)

Resim 117. Nuri İyem, *Çıplak*, 1940'lar, Karton Üzerine Yağlıboya, 19x28 cm
(<http://www.sanalmuze.org/sergiler>) (11/11/2005)

ÖNSÖZ

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Bilimsel Araştırma Komisyonu tarafından, 2005/2 numaralı proje olarak desteklenmiş olan bu çalışmada; Cumhuriyet'in ilk yıllarında, Türk resim sanatının modern sanat akımlarıyla tanışmasının paralelinde gelişen geometrik biçim anlayışı ve figüratif Türk resmine etkileri, dönemin sosyo-kültürel özellikleri de göz önüne alınarak incelenmiştir.

Çalışmalarım sırasında ortaya çıkan olumsuzluklardan etkilenmeden son noktayı koyabilmemde en önemli desteği sağlayan ve hiçbir yardımı esirgemeyen danışmanım Prof. Dr. Ülkü Altınoluk'a, konu seçiminden itibaren çalışmalarım süresince bana rehberliğini ve yardımlarını esirgemeyen hocam Yrd. Doç. Dr. Mehmet Üstünipek'e, bu uzun çalışma sürecini başarı ile tamamlayabilmem için hiçbir fedakarlıktan kaçınmayan, en büyük destekçim eşim Öner Kâmil Gökkaya'ya, aileme ve arkadaşlarıma sonsuz teşekkür ederim.

Ocak 2006, Çanakkale

Evren KARAYEL GÖKKAYA

I. GİRİŞ

Tezin ismi; “Türk Resiminde Cumhuriyet’in İlk Yıllarında Gelişen Geometrik Biçim Anlayışı ve Figüratif Türk Resmine Etkileri” olarak belirlenmiş, Cumhuriyet’in ilk yıllarında Türk resim sanatında geometrik biçimlenmenin oluşumuna etki eden faktörler, bu doğrultuda çalışan sanatçılar ve eserleri ile daha sonraki dönemlerde gelişen figüratif anlayışa etkileri incelenmiştir.

Tez konusunun Türk resim sanatı odaklı seçilme nedenleri; Türk resim sanatı konusunda yapılan araştırmaların Avrupa resim sanatına nazaran çok daha sınırlı olması ve aydınlığa kavuşması gereken noktaların çok daha fazla olduğu düşüncesi ve özgün kaynaklar üzerinde çalışabilme olanağının daha fazla olmasıdır.

Türkiye’de Cumhuriyet’in ilk yıllarında resim sanatında geometrik biçimlendirmeye yönelişin nedenlerini ortaya koymak, bu süreçte geometrik biçim anlayışının ne olduğunu ve daha sonra gelişen figüratif Türk resim sanatı üzerindeki etkilerini belirlemek, ayrıca 1923-1973 tarihleri arasında geometrik biçim anlayışına dayalı figüratif anlayıştaki Türk resminin seçilmiş örneklerinden oluşan bir katalog oluşturmak bu tezin amacı olmuştur.

Tezin isminde belirtilen “Cumhuriyet’in ilk yılları” tanımlaması 1923-1939 yılları arasını kapsamaktadır. Konunun kapsamının Cumhuriyet’in ilk yıllarından başlatılmasının nedeni, Osmanlı dönemi sanatının politik, kültürel ve estetik kaygılarından ve çizgisinden tamamen ayrı olarak Türk resim sanatının Cumhuriyet ile birlikte farklı bir ivme kazanmasıdır. Bu dönem, modern sanat akımlarının Türk resminde ilk defa yer bulmaya başlaması bakımından da önemlidir. Devletin kültür politikası gereğince Avrupa’ya sanat eğitime gönderilen gençler, Avrupa’da bu dönemde etkilerini sürdüren sanat akımları ile tanışmış ve çalıştıkları hocaların yönlendirmeleri ile oluşturdukları biçim anlayışının Türkiye’deki uygulayıcıları olmuşlardır. 1939 yılı ise Türk sanatını derinden etkilemiş olan bazı tarihsel olayların yaşanması nedeniyle önemlidir. 1938’de Atatürk’ün ölümü, her ne kadar İkinci Dünya Savaşı’na girilmemiş olsa da bu dönemde başlayan savaşın varlığı, genç

Cumhuriyet'i ekonomik ve kültürel alanda son derece etkilemiştir. Yine aynı yıllarda, sanat alanında Cumhuriyet'in ikinci kuşak sanatçılarının (Yeniler Grubu) boy göstermesi, Akademi'de Léopold Lévy'nin, daha sonra d Grubu üyelerinin öğretim dönemi ve yine 1939'da Devlet Resim Heykel Sergisi'nin düzenlenmeye başlanması ile tekrar şekillenen devlet-sanatçı ilişkileri Türk sanat tarihinde yeni bir dönemin başlangıcı olmuştur. Cumhuriyet'in ilk yıllarında gelişen geometrik biçim anlayışının figüratif Türk resmine etkilerinin 1973 yılına kadar değerlendirilmiş olmasının nedeni, bu tarihten sonra eser üreten sanatçıların bir çoğunun halen hayatta ve üretime devam ediyor olmaları, bu durumda etkilerin belirlenmesinin çok sağlıklı olmayacağı düşüncesinden kaynaklanmıştır.

Yine tezin isminde belirtilen “geometrik biçim anlayışı” tanımlaması ile resmin mekanının, canlı ve cansız nesnelere biçimsel formlarının plastik değerler göz önünde bulundurularak, geometrik bir anlayışla tekrar yapılandırılması kastedilmektedir.

Tezin konusunu oluşturan geometrik biçim anlayışı, resim sanatının üslup sorunlarıyla bağlantılı olduğu kadar bu dönemde Türkiye'nin sosyo-kültürel ortamıyla da bağlantılı olarak ortaya çıkmıştır. Bu nedenle tarihsel çerçevenin belirlenmesine ihtiyaç duyulmuştur. Ayrıca, moder ve çağdaş Türk sanatı ile ilgili çalışmalarda karşılaştırmalı araştırmaların sınırlılığı ve tek tek örneklerden çok, genel üslup özelliklerine göre değerlendirme yönteminin tercih edilmesi, nesnel ve çok yönlü bakış açılarına olanak vermemiştir. Bu tezde ise tarihsel çerçeve ile belirlenen etkiler sonucunda şekillenen geometrik biçim anlayışı; örneklemeli ve karşılaştırmalı (sanatçıları Avrupa'daki hocaları ve çağdaşları ile, kendinden önceki ve sonraki kuşaklar ile, ülkedeki çağdaşları ile) bir modele dayanarak incelenmiştir.

Konunun incelendiği tarih aralığı içerisinde geometrik biçimlendirmenin dışında, geleneksel motiflerden ve kaligrafiden yola çıkılarak oluşturulmuş biçimlendirme yönelimlerine de rastlanmaktadır. Fakat bu araştırma kapsamında bu yönelimler içinde olmuş olan sanatçılar ve eserlerine yer verilmemiştir. Bunun

nedeni araştırma kapsamında ele alınan konunun dağılmadan olabildiğince derinlemesine inceleme amacından kaynaklanmaktadır.

Türk resim sanatının modern sanat akımları ile tanışmasını ve Türk resmine ilk defa geometrik biçim endişelerinin girmesini sağlayan sanatçıların yapıtları üzerinde bugüne dek olumlu ve olumsuz bir çok eleştiride bulunulmuştur. Tezde bahsedilen bu sanatçıların, mensubu oldukları grupların, eserlerinin ve üsluplarının ayrıntılı bir şekilde incelenmiş olması ve bu konuda daha önce yapılmış olan eleştirilerin tümünün nesnel bir yaklaşımla ele alınarak her yönü ile ortaya konmuş olması çalışmayı önemli kılmaktadır.

Bugüne kadar, bu konu çerçevesinde yapılan araştırmalar sonucunda dönemin resim sanatı üzerinde sadece kübizm etkilerinin varlığından söz edilmiştir. Bu tezde tek yönlü bu bakış açısının dışında Cumhuriyet'in ilk yıllarında Türk resminde geometrik biçimlenmenin oluşumu üzerinde etkin olan bir çok modern sanat akımı ve Türk sanatçıların Avrupalı çağdaşları üzerinde araştırma yapılmış, bu kalıplaşmış söylemin ne derece doğru olduğu irdelenmiştir.

Araştırmanın sonucunda oluşmuş olan katalog, Türk resim sanatında belli bir dönemdeki (1923-1973) geometrik biçimlendirme eğilimlerini bir araya getirmesi bakımından önem taşımaktadır. Katalogda bulunan toplam yüz on yedi adet resimden, elli yedi tanesi Batı resim sanatından örnekleri, altmış tanesi ise Türk resim sanatından seçilmiş örnekleri içermektedir. Cumhuriyet'in ilk yıllarında oluşan geometrik biçim anlayışı kırk sekiz resimle örneklendirilmiş, bu biçim anlayışının Türk resim sanatındaki etkilerine örnek olarak on iki resim seçilmiştir. Konusu Türk resim sanatından seçilmiş olan bu tezde, Batı resminden olan örnekler metnin içine yerleştirilerek, tezin biçimsel görünümü ve konusu ile bir paralellik sağlanmıştır. Konuyla ilgili seçilmiş örneklerle yer verilmiştir.

Tezin ikinci bölümünde, Türk resim sanatına geçmeden önce resim ve geometri kavramlarının birbirleri ile ilintilerinin ve geometrik biçim anlayışının dünya resim sanatındaki yerinin açığa kavuşturulması amaçlanmıştır. Bu bölümde incelenmiş olan resimler seçilirken; konula ilgili en iyi örnek niteliği taşıması ve resim sanatı tarihinin birçok dönemi için örnek oluşturması göz önüne alınmıştır.

Üçüncü bölümde Cumhuriyet'in ilk yıllarında gelişen geometrik biçim anlayışı, dönemin sosyo-kültürel özellikleri, sanatçıların ve devletin bu süreçteki rolleri, bu dönemde kurulan sanatçı grupları ve bu grupların Türk resim sanatındaki önemi, geometrik biçim anlayışının oluşumunu sağlayan sanatçıların sanat yaşantıları ve eserleri incelenmiştir. Bu bölümün resimlerinin seçiminde de, yine konuyla ilgili en iyi örneği oluşturması göz önünde bulundurulmuş ve bunun yanı sıra ele alınan sanatçının üslubunu da en doğru şekilde yansıtması dikkate alınmıştır.

Dördüncü bölümde, 1939-1973 yılları arasında Türkiye'deki kültürel ve siyasi ortam ve bu ortamın Türk resim sanatına etkileri incelenmiş, Cumhuriyet'in ilk yıllarında Türk resim sanatında geometrik biçim anlayışını temsil eden sanatçıların belirli ölçülerde de olsa etkisinde kalmış olan sanatçılar tespit edilmiştir. Bu etkiler, varlığını dolaylı olarak günümüze kadar sürdürse de, bu bölümde ilk kuşak sanatçılar veya onların hocaları ile doğrudan ilişkileri bulunanlar içinden Türk resim sanatında adı en çok bilinenler seçilmiştir.

Bu bölümlerdeki resimlerin her birini özgün durumuyla görerek inceleme yapma olanağının bulunamayışı ve tez kapsamında araştırılmış olan sanatçıların bir çoğunun hayatta olmaması nedeni ile kimi zaman bire bir bilgi alınamayışı tezin sınırlılıklarını oluşturmuştur.

Tezde kullanılmış olan temel kaynaklar arasında Kıymet Giray'ın "Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu", "Cumhuriyet'in İlk Ressamları", "Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği", Sezer Tansuğ'un "Örneklerle Türk Resim ve Heykel Sanatı" ve "Çağdaş Türk Sanatı", Nihal Elvan'ın editörlüğünü yaptığı "d grubu

1933-1951”, Nurullah Berk ve Hüseyin Gezer’in “50 Yılın Türk Resim ve Heykeli” adlı kitaplar gelmektedir.

Bu tez, kaynak tarama ve sanat eseri inceleme yöntemi ile gerçekleştirilmiştir. Çalışma sürecinde Ankara Milli Kütüphane arşivindeki döneme ait dergi ve gazete yazılarına ulaşılmış, Hacettepe Üniversitesi, Bilkent Üniversitesi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Marmara Üniversitesi, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi kütüphanelerinde ve İstanbul Modern Sanatlar Müzesi Kütüphanesi’nde araştırma yapılmıştır. Yüksek Öğretim Kurumu’nun Tez Tarama sayfasından konu ile ilişkili olan tezler bulunmuş ve kaynakçalarından gerekli görülenlere ulaşılmıştır. İstanbul Resim Heykel Müzesi ve İstanbul Modern Sanatlar Müzesi’ne gidilerek tezde kullanılmış olan bir çok resim özgün durumlarında incelenmiştir. Bunun yanı sıra, çalışmanın yapıldığı süreçte Yapı Kredi Sanat Galerisi’nde d Grubu, İş ve İstihsal, Zeki Faik İzer, Cemal Tollu gibi incelenen döneme ait eserlerin bulunduğu sergilerin düzenlenmiş olması da resimleri birebir görebilme açısından önemli fırsatlar olmuştur. Ayrıca, bu sergilerle birlikte Cumhuriyet’in ilk yıllarında gelişen geometrik biçim anlayışı gündeme gelmiş, oluşturulmuş olan sergi kataloglarının yanında güncel dergi ve gazetelerde de konuya dair makalelere yer verilmiştir. Bu durum Cumhuriyet’in ilk yıllarına bir çok farklı bakışı gündeme taşımış ve böylece tezin oluşum aşamasında bu bakışların her birini değerlendirme olanağı sağlanmıştır. Özellikle ikinci bölümdeki görsellerin sağlanmasında internet ortamı kaynak teşkil etmiştir. Toplanan yazılı ve görsel kaynaklar bilimsel esaslar göz önüne alınarak değerlendirilmiş ve yazım aşamasına geçilmiştir. Çalışmada klasik dip not sistemi kullanılmıştır. Dolaylı anlatımlarda noktanın öncesinde kullanılmış olan dip not sadece o cümleye ait olup, noktadan sonra kullanılmış olan dipnot ise paragrafın başından bulunduğu yere kadar olan bilgiyi işaret etmektedir. Doğrudan alıntılar tırnak işareti içine alınmıştır.

Tezde sıkça kullanılmış olan terimler arasında empresyonizm, ekspresyonizm, kübizm, konstrüktivizm, konstrüksiyon, art deco ve dadaizm gelmektedir. Empresyonizm; izlenimcilik, ekspresyonizm; dışavurumculuk olarak Türkçeleştirilmiş olan sanat akımlarıdır. Kübizm, Pablo Picasso ve George Braque’in

öncülük ettiği, sanatsal ifadesini geometrik biçim anlayışında bulmuş olan bir sanat akımıdır. Konstrüktivizm, 1920'li yıllarda Rusya'da ortaya çıkan bir sanat akımıdır. Konstrüksiyon inşa eylemi içinde bulunma durumudur. Art Deco, 1920 ve 1930'larda Fransa'da yayılan, ağırlıklı olarak mimarlık, iç mimarlık mobilya ve dekoratif sanatlarda etkili olan bir sanat akımıdır. Dadaizm, 1916 yılında Zürih'te sanatçı ve yazarların başlattığı sanat karşıtı bir tepkidir.

II- RESİM SANATINDA GEOMETRİ VE BİÇİM BOZMA

Resim sanatında geometrik üslup anlayışı, doğadaki nesnelerin özünde var olan geometri yasalarının tasarım düzleminde yapılanması ile oluşan kübik estetikdir. Bu estetik, deforme etme, yani stilizasyon aracılığı ile giderek ifadesini varetmiştir.

A-Resim Sanatında Geometri

Resim sanatında geometri duygusu ele alınırken öncelikle resim ve geometrinin birbirleri ile olan ilişkilerinin nasıl bir temele dayandığı ortaya konulmaktadır. Geometri duygusunun sağlanmasına etki eden belli başlı unsurların incelenmesi de konunun daha belirgin bir şekilde sınırlandırılmasına olanak verecektir.

1-Resim ve Geometri

Geometri; nokta, çizgi, açı, yüzey ve cisimlerin birbiri ile ilişkilerini, ölçümlerini, özelliklerini inceleyen matematik dalı olarak tanımlanabilmektedir.¹ İsminin açılımına bakıldığında ‘geo’ ve ‘metri’ birlikte ‘dünya ölçümü’ anlamına gelmektedir. Geometri; aritmetik, müzik, evrenbilimin yanında, bilinen en eski çağlardan beri dünyanın başlıca ilimlerinden biri olmuştur. Geometrinin bugün de eskiden olduğu gibi yaşamı ilgilendiren, sade ve evrensel dillerden biri olduğu yadsınamaz bir gerçektir.²

İnsanlık tarihinin en eski çağlarından beri geometrik biçimler insanoğluna çekici gelmiştir. Amerika’da İnkalar piramitleri dikdörtgen içinde üçgenlerle yapmışlardır. Mısır piramitleri yine dikdörtgen taşlarla yapılmış, üçgen prizma

¹Türk Dil Kurumu;
[http://www.tdk.gov.tr/TDKSOZLUK/sozbul.ASP?KELİME=geometri&GeriDon=0&EskiSoz=\(04/2004\)](http://www.tdk.gov.tr/TDKSOZLUK/sozbul.ASP?KELİME=geometri&GeriDon=0&EskiSoz=(04/2004))

² LUNDY, Miranda (Çev: Nasip Ak-asya); **Kutsal Geometri**, neKitaplar, 1. Basım, Ekim, 2003, İstanbul, s.7

formlar şeklinde, Kâbe ise bir dikdörtgen prizma olarak inşa edilmiştir. Selçuk sanatı tamamen geometri üzerine kurulmuştur.

Platon, insanın içindeki aksaklıkların idealar dünyasına özgü belirsizliği yarattığını söylerken, umudunu yine de yitirmemiş ve bu aldanmaya rağmen insanoğlunun ölçme, tartma ve sayma gibi güzel çareler bulduğuna değinmiştir.³ Burada geometrik, yani katı, algılamada zorluk çıkarmayan biçim, güzelliğin ön koşuludur ve güzellik en iyi olana yönelmekle yükümlü olan insanın bir erdem sorunu olmuştur. Platon bu durumu şu şekilde ifade etmektedir:

“Şekillerin güzelliği denince güzel vücut yahut resimleri kastetmiyorum(...)düz çizgiden, kareden, daireden, torna, cetvel, gönye ile yapılmış, düz ve katı şekillerden bahsetmek istiyorum. Çünkü şekiller her bakımdan ve özeri icabı daima güzeldirler(...)”⁴

‘Güzel’ ile olan girift ilişkilerinden dolayı geometri ve plastik sanatlar daima ayrılmaz bir bütün olmuşlardır. Apollinaire; “Yazı sanatında dil bilgisi neyse plastik sanatlar için de geometri aynı şeydir” demektedir.⁵

Geometrinin, dolayısı ile matematiğin dili her zaman kullandığımız dilden daha kesin, daha ince bir dildir. Bu özelliği resmin dili ile çok yakın bir benzerlik göstermektedir. Paul Halmos, bu benzerliği şu ifadelerle açığa kavuşturmak istemektedir:

“Resmin veya matematiğin temeli, kaynağı fiziksel olgulardır. Ama ressam bir kamera, matematikçi de bir mühendis değildir. (...) Resimde ve matematikte iynin bazı objektif standartları vardır. Ressam yapı, çizgi, şekil ve dokudan; matematikçi ise gerçeklik, yenilik, doğruluk ve genellikten konuşur.”⁶

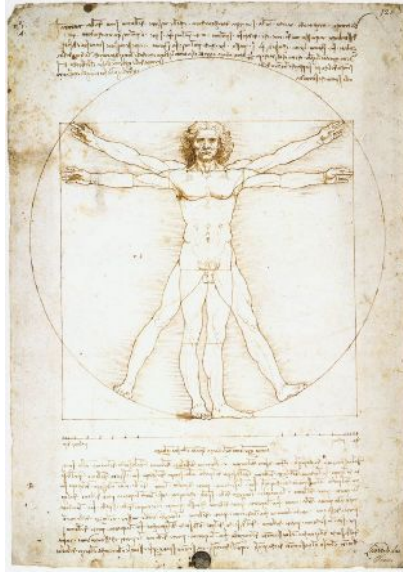
³ Platon; **Devlet**, 602 d’den naklen ERGÜVEN, Mehmet; “Geometri Üzerine Çeşitlemeler”, **Sanat Dünyamız**, S.76, s.153

⁴ Platon; **Philebos** 51 c d’den naklen a.g.m, s.153

⁵ **a.g.m.**, s.158

⁶ HALMOS,Paul; “Yaratıcı Sanat: Matematik”, **Matematik Dünyası Dergisi**, S.4, 1994, s.12

Geleneksel bağlamda geometrik şekiller doğanın simgeleri olarak kabul edilmiştir. Örneğin daire gökyüzünü, kare yer yüzünü ifade etmektedir. Bu iki geometrik şeklin çevre ya da alan değerleri bakımından eşit konuma getirilmesi de simgesel olarak ruh ve maddenin birleşmesi anlamını taşımaktadır. Gökyüzü ve yeryüzü arasında ise beşli bir düzen gösteren insan yer almaktadır. Leonardo'nun ünlü çizimi *Vitruvius* bu konumu gözler önüne sermektedir.⁷ (Resim 1)



Resim 1 Leonardo da Vinci, *Vitruvius*, 1492, Kağıt Üzerine Mürekkep ve Suluboya, 343x245 cm, Gallerie dell'Accademia, Venedik (<http://www.wga.hu/index1.html>) (09/2005)

Bu evrensel dilin başlıca elemanları daire, üçgen ve karedir. Daireyi kendi ekseninde çevresinde döndürerek küre oluşturulmaktadır. Tetrahedron yani düzgün dördüzlü, üçgenin varolan üç köşesinden eşit uzaklıkta bir nokta oluşturulduğunda meydana gelir. Karenin köşeleri kenar uzunluğu ile aynı uzaklıkta ve kendine eş bir başka karenin köşeleri ile birleştirildiğinde küp yani düzgün altı yüzlü elde edilebilir. Doğada düzgün dört yüzlü ve düzgün altı yüzlü dışında üç tane daha düzgün üç boyutlu cisim vardır. Bu beş cismin her yüzeyi aynı kusursuz çokgenlerden meydana gelmiş ve bu çokgenlerin her bir noktası da düzgün cismin merkezinden aynı uzaklıkta yer almıştır. Bunlar 'Platon Cisimleri' olarak tanınırlar da, Platon'dan iki bin yıl önce Britanya Adaları'nda bilinmektedirler. İskoçya'da Aberdeenshire'daki neolitik döneme ait taşlardan yapılmış daireler şeklindeki kurganlarda bunların

⁷ LUNDY, Miranda (Çev: Nasip Ak-asya); **a.g.e.**, s.20

tümünü içeren örneklere rastlanmıştır. Bu cisimlerden tetrahedron (düzgün dörtyüzlü) ateş unsurunu simgelemekte, okdahedron (düzgün sekiz yüzlü) havayı temsil etmekte, küp toprağı temsil etmekte, ikozahedron (düzgün oniki yüzlü) suyu, dodekahedron (düzgün yirmi yüzlü) ise eteri temsil etmektedir.⁸

Binlerce yıldır doğa elemanlarının geometrik biçimlerle simgelenmesi doğa ile geometrinin ne kadar iç içe olduğunun bir göstergesidir. Doğadaki tüm nesnelere bir şekli vardır ve tüm şekiller bir geometrik alt yapıya sahiptirler. Bu bilimsel gerçek, resimde Leonardo ile fark edilmiş⁹, Cézanne ile somut olarak ortaya konulmuştur. Derinlik yanılması Rönnesans ile başladığı, Almanya’da Dürer ile plan geometrisine ve sonraki yıllarda boşluk geometrisi olan stereometrik kavrama eriştiği izlenmektedir¹⁰. Fakat bahsedilen bu geometrik alt yapı ancak düşünce ile görülebilir ve gerçek varlıklara kalıbını çıkardığı biçimler aracılığı ile ulaşılabilir bir nitelik taşımaktadır. “O halde sanı ile aklın kavradığı bir yerde durmak, geometrinin doğasından kaynaklanan bir yazıdır.”¹¹

2-Resim Sanatında Geometri Duygusunu Sağlayan Etmenler

Resimde geometrik biçim anlayışı; resmin mekanının, kompozisyonu oluşturan canlı ve cansız nesnelere biçimsel formlarının, plastik değerler göz önüne alınarak, geometrik bir anlayışla tekrar yapılandırılması olarak tanımlanabilmektedir. Bu tanım kapsamına dahil edilebilecek eserlere modern sanat akımları içerisinde özellikle kübizmde rastlanmaktadır. Fakat resim sanatı tarihine göz atıldığında optik gerçeğin aynen yansıtıldığı dönemlerde bile geometrik biçimlerin bir çok sanatçıyı cezbediği görülmektedir. Resimlerdeki bu geometrik etki, bazen biçimlerin kendi

⁸ a.g.e., s.18

⁹ Her şeyden önce Leonardo’nun estetik beğenisi klasik bir anlayıştan yana değildir ve bir yüzyıl sonra tam anlamıyla açıklığa kavuşabilecek niteliktedir. Zemin planları, Leonardo’nun hep ilgisini çekmiş türde geometrik bulmacalar içerdiğinden daha bir inandırıcılıkla yapılmıştır. Yaşam iksirini keşfetmek için mümkün olan her tür sıvı karışımını deneyen bir simyacı gibi Leonardo hayatının sonuna kadar kareler, daireler, arklar çizmeye devam etmiş ve mimarinin hizmetine sunduğu bu tutku ile olağan üstü özgünlükte planlar üretmiştir.

¹⁰ ÇOKER, Adnan ve BİLENSOY, Kemal; **Zeki Kocamemi**, Toplu Sergiler V, İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi Yayını, 1979, s.6

¹¹ ERGÜVEN, Mehmet; **a.g.m.**, s.153

doğal görünülerinin geometrik olması ile sağlanırken, bazen de organik formlarda yalınlaştırmalara gidilerek veya resmin kompozisyonunun geometrik kurgusu ile sağlanmıştır. Bunlarında yanında resimde ışık faktörü de izleyen üzerinde geometrik etki yaratan diğer bir unsur olarak belirlenmiştir. Yani resme hakim olan geometri algısı modern sanat akımlarından önce de çeşitli etkenlerle varolmuştur ve resimde geometrik biçim anlayışının temelleri bu resimlerde görülmektedir.

a-Geometrik Biçim Kullanımı

Resim sanatında mimari unsurlar, geometrik nesnelere, geometrik etkiye sahip olan doğal unsurlar ve geometrik motiflerin kullanılması geometri duygusunu sağlayan etmenlerden bir kaçıdır.

i-Mimari Unsurlar



Resim 2. Gentile Bellini, *Pietro dei Lendovici*, 1501, Tuval Üzerine Tempera, 369x259 cm, Gallerie dell'Accademia, Venedik (<http://www.wga.hu/index1.html>) (09/2005)

Resimde, mekanın geneline hakim olan mimari formların yarattığı geometrik etkiye sanat tarihinin neredeyse tüm dönemlerinde rastlanmaktadır. Ön Rönesans resminin mekan anlayışında büyük yeri olan kutu mekan, olduğu gibi resme geometrik bir çerçeveden bakılmasını sağlarken, en çok resmedilmiş imgeler olan

azizlerin başlarındaki harelerin daire formlarını dengeleyen dikey sütunlara, yatay alınlık ve çatıların üçgen formlarına neredeyse bu döneme ait tüm resimlerde rastlanmaktadır. Rönesans'ta da resimde kullanılmış olan mimari unsurların geometrik formlarının, resimdeki diğer unsurların biçimlerine oranla resme çok daha fazla hakim olması, bu tür bir geometrik etkinin oluşmasına olanak sağlamıştır. Gentile Bellini'nin *Pietro dei Lendovici* (Resim 2) adlı resminde bahsedilmekte olan geometrik etki görülmektedir.



Resim 3. Giovanni Bellini, *Azizler ve Meryem*, 1505, Ağaç Üzerine Yağlıboyardan Tuvale Aktarım, 402x273 cm, San Zaccaria Kilisesi, Venedik (<http://www.wga.hu/index1.html>) (09/2005)

Giovanni Bellini tarafından 1505 yılında yapılmış olan *Azizler ile Meryem* (Resim 3) adlı resim, Rönesans'ın gerçeği optik bir gözlemlerle yansıtma özelliği ile resmedilmiştir. Fakat resim, izleyici üzerinde organik biçimlerin uyandırdığı bir etki değil, yoğun bir geometri duygusu yaratmaktadır. Çünkü kompozisyonun çizgisel yapısına bakıldığında sütunların, kirişlerin ve kubbelerin oluşturduğu son derece geometrik, birbirini doksan derece açı ile kesen dikey ve yataylar, yarım daireler öncelikle algılanmaktadır. Meryem ve çocuk İsa'nın oturduğu taht resmin merkezine yerleştirilmiş bir dikdörtgen prizma ve bu geometrik yoğunluk içinde figürler de birer üçgen form olarak algılanmaktadır. Bu dönemde bir çok sanatçının benzer

geometrik kurgu içinde resmedilmiş Meryem ve Çocuk İsa konulu resimleri bulunmaktadır.



Resim 4. Carpaccio, *Meryem'in Mabede Takdimi*, 1504-1508, Tuval Üzerine Yağlıboya, 130x137 cm, Pinacoteca di Brera, Milano (<http://www.wga.hu/index1.html>) (10/2005)

Rünesans'ın Venedikli ustası Carpaccio'nun 1504-08 tarihli *Meryem'in Mabede Takdimi* (Resim 4) adlı resminde de çok yoğun bir geometrik biçim kurgusu gözlenmektedir. Geometrik etki ağırlıklı olarak mimari unsurlarla verilmiştir.

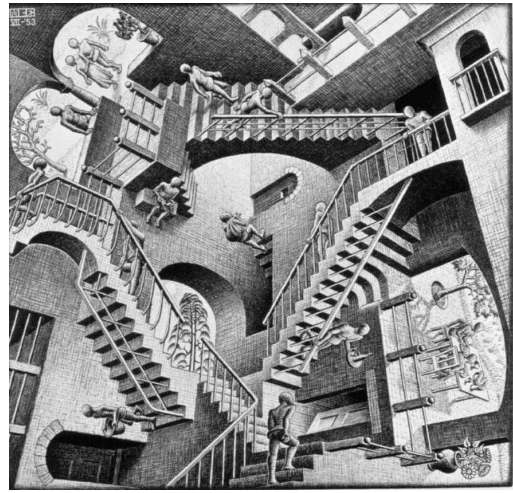


Resim 5. Carpaccio, *Delinin İyileştirilmesi*, 1494, Tuval Üzerine Yağlıboya, 365x389 cm, Gallerie dell'Academia, Venedik (<http://www.wga.hu/index1.html>)(10/2005)

Yine Carpaccio'nun 1494 tarihli *Delinin İyileştirilmesi* (Resim 5) adlı resminde yoğun bir dikey etki oluşturan binaların bu hareketini köprünün, sandalların ve küreklerinin hareketleri dengelemektedir. Resimde bu keskin çizgi hareketliliği geometrik bir etki yaratmaktadır.



Resim 6. Giovanni Battista Piranesi
1760, *Hapishane*,
Various Koleksiyonu
(<http://www.wga.hu/index1.html>)
(10/2005)



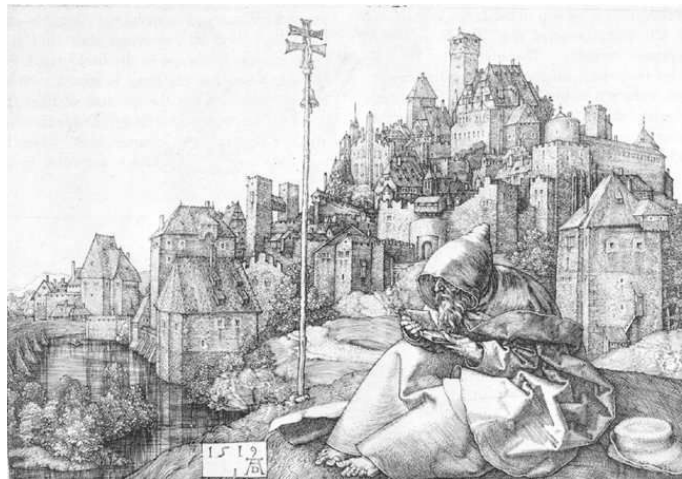
Resim 7. Maurits Cornelis Escher, *Bağlantı*, 1953,
Kağıt Üzerine Litografi Baskı
(www.mcesher.com)
(10/2005)

Bir gravür ustası olan Giovanni Battista Piranesi'nin 1760 yılında yaptığı *Hapishane* (Resim 6) adlı çalışma ile resim ve matematik arasında kurduğu büyük ilişki ile tanınan Maurits Cornelis Escher'in 1953 tarihli *Bağlantı* (Resim 7) adlı resmi arasında büyük bir görsel benzerlik dikkati çekmektedir. Bu benzerlik her iki sanatçının resimlerinde kurduğu matematiksel dengenin ve bu dengeyi sağlayan biçimsel unsurların benzerliğinden kaynaklanmaktadır.



Resim 8. Corot, *Genoa'dan Görünüm*, 1834, Tuval Üzerine Yağlıboya, 115/8x163/8 cm, Şikago Sanat Enstitüsü, Şikago (<http://www.wga.hu/index1.html>) (08/2005)

Resimde mimari unsurların kapsamında değerlendirilebilecek şehir görünümleri de çoğu kez geometri duygusu yaratmaktadır. Buna örnek olarak Corot'nun 1834 tarihli manzarası (Resim 8) gösterilebilir. Resmin merkezine yerleştirilmiş şehir görüntüsü ışığın da yardımı ile ayrıntılarından arındırılmış geometrik biçim yığılması olarak algılanmaktadır. Geometrik hareketliliğin dinamizmi, onu çevreleyen deniz ve ağaçlarla dingingleştirilmiştir. Şehir görünümü ile oluşturulmuş aynı geometrik etki Dürer'in 1519 tarihli *Aziz Anthony* (Resim 9) adlı gravüründe de görülmektedir.



Resim 9. Dürer, *Aziz Anthony*, 1519, Kağıt Üzerine Gravür Baskı, 96x143 mm, Metropolitan Sanat Müzesi, New York (<http://www.wga.hu/index1.html>) (11/2005)

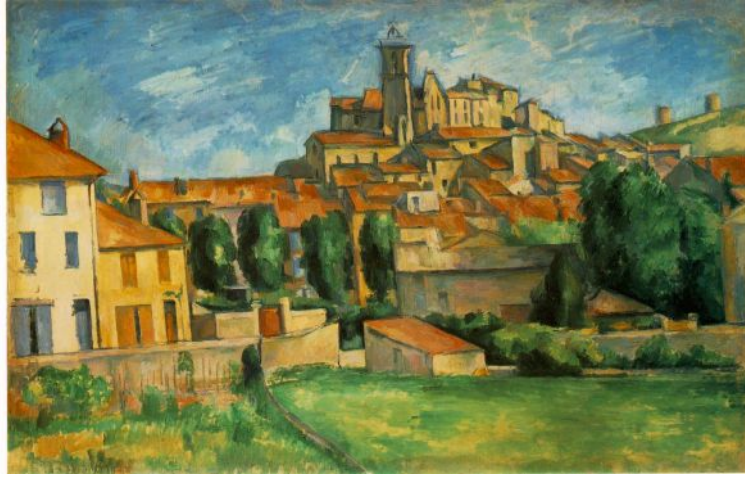
Van Eyck'ın 1425-1429 tarihli *Ghent Altar Panosu'ndan* alınmış olan detay (Resim 10) resmi, geometri duygusunun kent görünümü ile ne kadar çok

hissedildiğinin en güzel örneklerindendir. Dikey dikdörtgen prizma şeklindeki binalar, önden arkaya gittikçe ayrıntılarından iyice arındırılmışlardır. Binaların uç tarafları gökyüzüne üçgen formlar olarak yükselmektedirler. Bu dikey hareketliliği, resmin derinlik yanılması dahilinde izleyene en yakın kısımdaki ağacın ve tepelerin diyagonal hareketleri dengelemektedir.



Resim 10. Van Eyck, *Ghent Altar Panosu (Detay)*, 1425-1429, Ağaç Üzerine Yağlıboya, Detayın Yüksekliği 26 cm, St. Bavo Katedrali, Ghent (<http://www.wga.hu/index1.html>) (10/2005)

Mimari unsurlar ve şehir görünümüleri görünen gerçek aynen yansıtıldığında dahi geometrik bir izlenim yaratmaktadır ve bu yüzden modern sanatın öncü isimlerinden biri olarak kabul edilen Cézanne'dan başlayarak resimlerinde geometrik biçim anlayışı görülen bir çok modern sanatçı tarafından geometrik etkinin yaratılmasına, biçim bozmanın yanı sıra konunun da katkı sağlaması bakımından tercih edilmiştir.



Resim 11. Cézanne, *Bahçe*, 1885-1886, Tuval Üzerine Yağlıboya, 65x100 cm, Barnes Vakfı, Merion, Pennsylvania (http://www.artchive.com/ftp_site.htm) (06/2005)

Cézanne, doğadan yola çıkarak resmin alt yapısını her ne kadar geometrik formlar üzerine kursa da, kendiliğinden konstrüktif bir yapıya sahip olan doğa görünümleri sanatçının resimlerindeki geometrik etkiye pekiştirmiştir. Dolayısıyla, yapısal formların yoğunlukta olduğu şehir görünümleri Cézanne'ın resimleriyle doğada kurmaya çalıştığı geometrik alt yapıya zaten sahiptirler. Örneğin 1885-1886 tarihli *Bahçe* (Resim 11) adlı resmin izleyici üzerinde yarattığı geometrik etki, Corot'nun daha önce incelenen resiminden ve benzer nitelikli diğerlerinden çok büyük farklılıklar göstermemektedir.



Resim 12. Picasso, *Köprülü Peyzaj*, 1909, Tuval Üzerine Yağlıboya, 317/8x393/8 in., Galeri Narodni, Prague (COOPER, Douglas; *The Cubist Epoch*, Phaidon, 2002, Londra)

Kübizmin kurucuları Picasso ve Braque, her ne kadar organik biçimleri de kübizmin temelinde olan geometrik formlarla çözümler de bu çözüme bazen geometrik biçimler de katkıda bulunmaktadır. Bu geometrik görünümünün başında da mimari formların oluşturduğu görünüm yer almaktadır. Picasso tarafından 1909 yılında yapılan *Köprülü Peyzaj* (Resim 12) adlı resim ve Braque'ın *Estaque'da Evler* (Resim 13) adlı resmi yukarıda bahsedilen duruma iki örnektir.



Resim 13. George Braque, *Estaque'da Evler*
1908, Tuval Üzerine Yağlıboya
60x73 cm, Berna, Kunstmuseum
(www.artonline.it/xx_artista.asp?IDArtista=37) (12/2005)



Resim 14. André Derain, *Cadaqués*, 1910, Tuval
Üzerine Yağlıboya, 23 5/8x28 3/4 in.,
Kramar Koleksiyonu, Galeri Narodni
Prague (COOPER, Douglas; **The Cubist
Epoch**, Phaidon, 2002, Londra, s. 67)

Yirminci yüzyılın başlarında gelişen modern sanat akımlarının önemli temsilcilerinden André Derain'in 1910 yılında yaptığı *Cadaqués* (Resim 14) adlı resimde mimari formların oluşturduğu yoğun geometrik etki kendini göstermektedir.

Robert Delanuy 1908'de yoğun bir şekilde Cézanne'nin etkisinde kalarak renkle geometrik yalınlık ve biçimlendirmeye yönelmiş ve sanata kübizme yaklaşmıştır. Aynı yıl yaptığı *Saint Severin* (Resim 15) adlı resim mimari formlarla oluşturduğu geometrik etkiye en güzel örneklerden biridir.



Resim 15. Robert Delanuy, *Saint Severin*, 1909, Tuval Üzerine Yağlıboya, 96.5x70.5 cm, Philadelphia Sanat Müzesi, Philadelphia (Resmin ayrı ayrı müzelerde yedi versiyonu bulunmaktadır.) (http://www.artchive.com/ftp_site.htm) (08/2005)

Kendisini dışavurumcu olarak adlandıran Feininger, fovizm ve kübizmin etkileriyle sanatsal düşüncesini ifade edeceği bir tarz oluşturmuştur. Onun için mimarlık, bir düzen simgesi ve anlatım diline kavuşması gereken etkin bir tinsel güç olarak algılanmıştır¹². Sanatçı bu gücü resimlerinde doruk noktada olan dinamizmi yaratmak için kullanmıştır. 1926 tarihli *Gelmeroda IX* (Resim 16) buna örnek resimlerdendir.



Resim 16. Feininger, *Gelmorada IX*, 1926 Tuval Üzerine Yağlıboya, 108x80 cm, Folkwank Müzesi, Essen (SMITH, Edward Lucie; **Art Deco Painting**, Phaidon Press Limited, New York, 2004, s.55)

¹²RİCHARD, Lionel (Çev: Beral Madra, Sinem Gürsoy, İlhan Usmanbaş); **Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi**, Remzi Kitabevi, 3. Basım,1999, İstanbul, s.55

Modern sanatın bir diğer önemli ismi olan Paul Klee'nin sanat hayatında, kübist konstrüksiyonlar, lirik perspektifler, yapısal manzaralar, atmosferik görüntüler, renkli tabakalar, noktacılık ve taklit mozaikler ve nihayet resim yazılar olarak son derece zengin bir biçim dili izlenmektedir¹³. Bu biçim dili içinde Klee, kübizmi son derece kendine özgü ve serbest bir biçimde yorumlamıştır. 1925 tarihli *Vadideki Son Köy* (Resim 17) adlı resmi hem biçim anlayışı, hem de kullandığı mimari unsurlar yardımı ile yoğun geometrik etkiye sahip resimlerindedir.



Resim 17. Klee, *Vadideki Son Köy*, 1925, Guaj, Özel Koleksiyon
(PASSERON, Réne, Çev: Sezer Tansuğ; **Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi**, Remzi Kitabevi, 4. Basım, Aralık, 2000, İstanbul, s. 181)



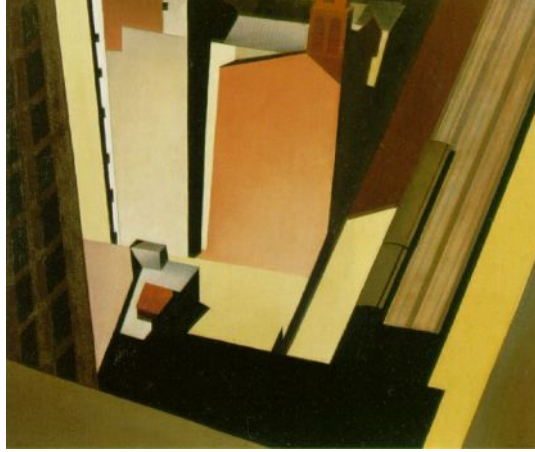
Resim 18. Klee, *Şato ve Güneş*, 1928, Özel Koleksiyon, Londra
(PASSERON, Réne, Çev: Sezer Tansuğ; **Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi**, Remzi Kitabevi, 4. Basım, Aralık, 2000, İstanbul, s. 183)

Yine 1928 tarihli *Şato ve Güneş* (Resim 18) adlı resimde, geometrik formlarla bezeme örgüsü dahilinde oluşturduğu mimari bütün ve bu bütün içindeki çokgenleri dengeleyen güneşin dairesel formuyla salt renk ve geometrik biçim ve düzen anlayışına temellenen bir eser meydana getirmiştir.

Charles Sheeler, 1920'ler boyunca A.B.D. sanatında etkisini gösteren Kübist-Realizm ya da Kübo-Realizm olarak bilinen akıma mensup *Precisionistler* olarak

¹³ PASSERON, Réne (Çev: Sezer Tansuğ); **Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi**, Remzi Kitabevi, 4. Basım, Aralık, 2000, İstanbul, s.184

adlandırılan sanatçılar arasındadır. 1922 tarihli *Churc Street "El"* (Resim 19) adlı resmi, salt mimari unsurların kullanımı ile resmin geometrik etkiye kavuşmasına bir diğer örnektir.



Resim 19. Charles Sheeler, *Churc Street El*, 1920, Ağaç Üzerine Yağlıboya, Clevelan Sanat Müzesi, Mr. ve Mrs. William H. Marlatt Vakfı (SMITH, Edward Lucie; **Art Deco Painting**, Phaidon Press Limited, New York, 2004, s.21)



Resim 20. Bernard De Monvel, *New York*, 1930, Özel Koleksiyon (Courtesy Barry Friedman) (SMITH, Edward Lucie; **Art Deco Painting**, Phaidon Press Limited, New York, 2004,s.19)

Sheeler ile aynı yıllarda Amerika Birleşik Devletleri'nde ve Fransa'da çalışmalarına devam eden ve aynı grup içinde adı geçen bir başka sanatçı Bernard Boutet de Monvel'dir. Sanatçının 1930 tarihli *New York* (Resim 20) adlı resminde Sheeler'in resmindeki gibi mimari formlarla bezenmiş tuval yüzeyi izleyiciye yoğun bir geometrik düzen etkisi hissettirmektedir.

ii- Kitap, Masa, Sandalye, Vazo gibi Geometrik Nesneler



Resim 21. Arcimboldo, *Kitapçı*, 1566, Tuval Üzerine Yağlıboya, 97x71 cm, Skoklosters Slott, Balsta (<http://www.wga.hu/index1.html>) (09/2005)

Resmedilen nesnelerin biçimlerinin geometrik olması resimde geometri duygusunu yaratan etmenlerdendir. Örneğin Rönesans döneminin sıradışı ressamlarından Arcimboldo'nun *Kitapçı* (Resim 21) adlı resmi, kitapların bir inşa unsuru olarak kullanıldığı ve bir insan figürüne dönüştüğü ilginç bir kompozisyonudur. Kitaplar ve kumaştan oluşan resimde her şey doğal görünümüne sadık kalınarak resmedilmiş olsa da nesnelerin bir araya gelmesi ile oluşan görünüm, geometrik biçim anlayışı ile resmedilmiş bir insan figürüdür.

Dürer'in *Melankoli* (Resim 22) adlı baskı resminin kompozisyonunda yer almış olan üç boyutlu geometrik formlar, resimdeki geometri duygusunu arttıran unsurlar olmuşlardır.



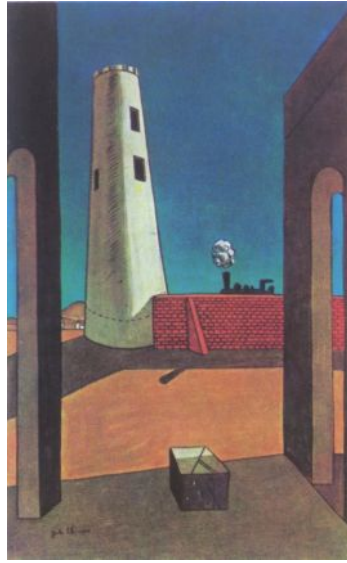
Resim 22. Dürer, *Melankoli I*, 1514, Kağıt Üzerine Gravür Baskı, 239x189 mm, Kupferstich Kabinett, Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe (<http://www.wga.hu/index1.html>) (10/2005)

Cézanne, doğadaki organik formları koni, silindir, küre gibi geometrik biçimler olarak resmetmiş bunun yanı sıra doğal görünüşleri geometrik olan nesnelere resmederek de resimlerinde aynı geometrik etkiyi yakalamıştır. Buna örnek bir resim 1898-1900 olarak tarihlenen “*Ağaçlar ve Değirmen Taşı*” (Resim 23) adlı resimdir. Resmin sol alt köşesinde silindir şeklindeki değirmen taşı bulunurken, resmin ortasında kırılmış taş yığınları bir geometrik etki yaratmakta ve bu geometrik biçimlerle ağaçların yukarıya uzanan gövdeleri ve karşıt hareketler yaratan dalları uyumlu bir ilişki içinde bulunmaktadır.



Resim 23. Cézanne, *Ağaçlar ve Değirmen Taşı*, 1898-1900, Tuval Üzerine Yağlıboya, 29x36¼ in, Mrs. Carrol S. Tayson Koleksiyonu, Philadelphia (http://www.artchive.com/ftp_site.htm) (12/2004)

Sürrealist bir sanatçı olan Giorgio de Chirico tarafından 1914 yılında yapılan *Beyaz Kuleli Metafizik Peyzaj* adlı resimde (Resim 24) sanatçı, iç dünyasının yansımalarını geometrik formlu nesnelere kullanarak resmetmiştir. Sanatçının bir çok resmi mimari formlar ya da geometrik formlu nesnelere kullanımı ile geometrik bir görünüme kavuşmuştur.



Resim 24. Chirico, *Beyaz Kuleli Metafizik Peyzaj*, 1914, Tuval Üzerine Yağlıboya, 59.5x39 cm, Özel Koleksiyon (PASSERON, Réne (Çev: Sezer Tansuğ); **Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi**, Remzi Kitabevi, 4. Basım, Aralık, 2000, İstanbul, s. 140)

iii-Doğal Unsurlar



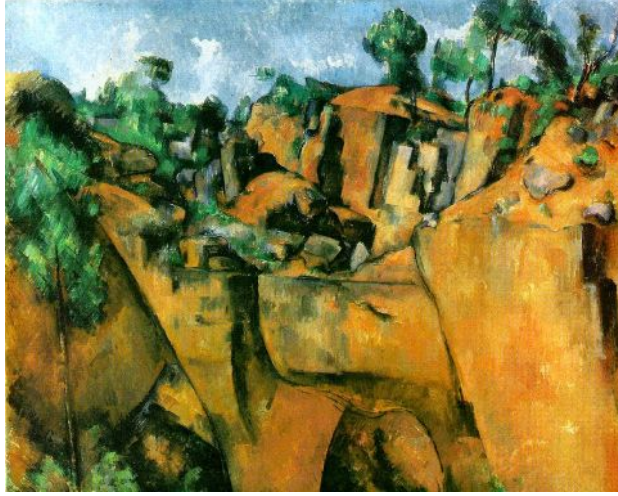
Resim 25. Caspar David Friedrich, *Buz Denizi*, 1823-1825, Tuval Üzerine Yağlıboya, 96.7x126.9 cm, Kunsthalle, Hamburg (http://www.artchive.com/ftp_site.htm) (12/2004)

Caspar David Friedrich'in, *Buz Denizi* (Resim 25) adlı resminde batmış bir gemi tasvir edilmiştir. Resimde hiçbir biçim bozulmaya uğramamış, doğal görünümü ile resmedilmiştir. Bilinmediği durumunda konuyu algılamak oldukça güçtür. Resim tamamen konstrüksiyona dayalı bir mantıkla inşa edilmiş geometrik biçimlerden oluşan bir kompozisyon olarak algılanmaktadır. Bu durum ressamın biçimsel etkiyi, anlatımsal etkiye tercih ettiğinin bir göstergesidir.



Resim 26. Tintoretto, *İsa Galilee Denizi'nde*, 1575-1580, Tuval Üzerine Yağlıboya, 117x168.5 cm, National Gallery, Washington (<http://www.wga.hu/index1.html>) (09/2005)

Bir başka bir örnek de Tintoretto'nun 1575-1580 tarihli *Galilee Denzinde İsa* (Resim 26) adlı resmidir. Resimde merkeze yerleştirilmiş olan yelkenin, dalgaların, kıyımın ve bulutların kırılmaları andıran çizgisel formları, resimde birbirini keskin geometrik hareketlerle kesen bir çok çizginin oluşmasını sağlamıştır. Bu diyagonal hareketliliği resmin solundaki figürün ve sağındaki ağaç dalının dikey oluşu dengilemiştir.



Resim 27. Cézanne, *Bibemus Quarry*, 1895, Tuval Üzerine Yağlıboya, 65x81 cm, Folkwang Müzesi, Essen (http://www.artchive.com/ftp_site.htm) (12/2004)

Cézanne'ın doğayı algılaması geometrik temellere dayanırken, 1895 yılında yaptığı *Bibemus Quarry* (Resim 27) adlı resimde resmettiği görünümün doğal yapısı, sanatçının biçim anlayışı ile bire bir örtüşmektedir. Dolayısıyla fırça vuruşlarının geometrik etkiye katkısının dışında, resmin biçimlenmesinde sanatçının görünenin dışında bir geometrik biçimlendirmeye gereksinim duyup duymadığı anlaşılamamaktadır.

iv-Geometrik Motifler



Resim 28. Henri Matisse, *Odalık* (<http://www.lagalerie.fr/repros/MATI63.02htm>) (12/2005)

Henri Matisse tarafından 1927 yılında yapılmış olan *Odalık* (Resim 28) adlı resimde figürde her ne kadar geometrik bir biçimlendirmeye gidilmese de mekanı dolduran motiflerin geometrik biçimleri sayesinde resim yoğun bir geometri etkisine kavuşmuştur. Sanatçının 1911 tarihli *Ressamın Ailesi* (Resim 29) adlı resminde de nesnelerin mekanı geometrik planlara ayırması ve üzerlerindeki motifler geometrik etki yaratmaktadır. Aynı zamanda bu resimler, minyatürlerden esinlenen yoğun dekoratif izler taşımaktadırlar.



Resim 29. Henri Matisse, *Ressamın Ailesi*, 1911, Tuval Üzerine Yağlıboya, 143x194 cm, Hermitage Müzesi, St.Petersburg (http://www.artchive.com/ftp_site.htm) (10/2005)

Fernand Leger'in *Bira Bardaklı Natürmort* (Resim 30) adlı resminde geometrik formlar tercih edilmiş veya formlar geometrikleştirilmiş olsa da resmin geometrik etkisini sağlayan en önemli faktör yoğun bir şekilde kullanılan geometrik motifler olmuştur. Bu motifler hem mekan içinde arka fon olarak, hem de izleyenin gözüne en yakın olan bira bardağının üstünde kullanılmıştır. Ayrıca masanın üzerindeki diğer nesnelere bu motiflerin devamı izlenimi yaratmaktadır. Bu derece yoğun motif kullanımına rağmen resimde derinlik etkisi hissedilmektedir. Bu derinlik, arka mekanda yoğun geometrik çizgi kullanımına karşın, bardağın üzerinde daha organik çizgilerin kullanılması, öndeki natürmort üzerinde sıcak renklere ağırlık verilmesi ve masanın perspektifi ile sağlanmıştır.



Resim 30. Fernand Léger, *Bira Bardaklı Natürmort*, 1921-1922, Tuval Üzerine Yağlıboya, Tate Galery, Londra. (www.tate.org.uk/servlet/viewWork?cgroupid=999999961&workind=8526&searcha9678) (12/2005)

Leger'in 1921 tarihli *Üç Kadın* (Resim 31) adlı resminde de yoğun geometrik motif kullanımı görülmektedir. Mekanı oluşturan geometrik motiflerin içindeki figürler de bu motiflerin birer parçası izlenimindedirler.



Resim 31. Fernand Léger, *Üç Kadın*, 1921, Tuval Üzerine Yağlıboya, New York Modern Sanatlar Müzesi, New York (www.usc.edu/.../comm544/library/images289.html)(12/2005)

Legér gibi Juan Gris'in bir çok resminde de kübizmin biçim anlayışının, yer karoları, kumaş desenleri, çeşitli objelerin doku ve yüzeylerindeki geometrik motifleri kullanarak da desteklendiği görülmektedir. Bu duruma örnek olarak

sanatçının 1915 tarihli, *Su Şişesi, Şişe ve Meyve Tabaklı Natürmort* (Resim 32) adlı resmi verilebilir.



Resim 32. Juan Gris, *Su Şişesi, Şişe ve Meyve Tabaklı Natürmort*, 1915, Tuval Üzerine Yağlıboya, 81x65 cm, Özel Koleksiyon, New York (http://www.artchive.com/ftp_site.htm) (09/2005)

b-Organik Formların Geometrikleştirilmesi

Biçimcilik ve karşıt-biçimcilik hareketi sanat tarihi içinde her zaman varolmuştur. Buna bağlı olarak organik formda nesnelerin geometrikleştirilmesine sanat tarihinin bir çok döneminde rastlanmaktadır. Fakat bu durum Cézanne ile bir üslup sorunu haline ve modern sanat akımlarında görünen gerçekliğin yansıtılması endişesi büyük ölçüde ikinci planda kalmıştır. Böylece bu başlık altında incelenecek sanat yapıtları arasında daha çok modern sanat akımları, özellikle kübizm içinde olan eserler yer bulacaktır. Çünkü kübist anlayışta resim artık doğayı taklit eden, bir sanat olmaktan çıkmış ve soyut biçimlerin oluşturduğu, doğa düzenine paralel, lojik-matematik bir düzeni gösteren bir konstrüksiyon olmuştur¹⁴. Bu soyut, yalın biçimlere bakıldığında geometrik biçimler ile karşı karşıya gelinmektedir. Bu durum kübizmin, dünyanın özünü geometrik figürlerde bulduğunun ve biçimi matematik

¹⁴ TUNALI, İsmail; *Felsefenin Işığında Modern Resim*, .Mart, 2003, Sanat Rh+, 6. Basım, İstanbul, s.168

özü içinde çözümlendiğinin göstergesidir¹⁵ ve bu durum erken Rönesans'tan sonra devrim niteliği taşıyan çok önemli bir olaydır.

Kübizmin kuramcısı Guillaume Apollinaire şunları söylemektedir:

“Yeni sanatçı-ressamlara, geometrik kaygılar taşıdıkları yolunda yakıştırmalarda bulunuldu alalacele. Bununla birlikte geometrik şekiller desenin özüdür. Konusu alan, alanın ölçümü olan bilim, yani geometri her zaman resmin kuralı olmuştur.”¹⁶

Berger'e göre; kübizm sanata bakış açısını değiştirmek adına örneğin izlenimcilikten çok daha fazla şey başarmıştır. O bir önceki akıma karşı doğan bir akım olmakla kalmamış, resmedilen imgeyle, gerçeklik arasındaki ilişkinin niteliğini değiştirmiştir.¹⁷

Resimde organik formların geometrikleştirilmesi nesnelere duygusal görünüşlerinden kurtulup geriye sadece biçimin kalması sürecidir. Bu süreç Platonizm ve çağdaş fenomenoloji felsefesi ile paralellik içindedir. Cézanne, objeleri küre, koni, silindir gibi geometrik biçimlere temellendirilerek, sağlam bir yapıya oturtmuş ve bu sürecin başlangıcını oluşturmuştur.

İzlenimciler görme duygusunu esas alırken, kübistler duyguların aracılığına son veren zihnin, aklın gücünü ortaya koymaktadırlar¹⁸. Aklın kavradığı bu evrende nesnelere artık geometrik biçimlerle öze indirgenmiş ve görüldüğü gibi değil düşünüldüğü gibi resmedilmişlerdir. Kübizmi bir yandan geometriye, bir yandan da metafiziğe götüren unsur; varlığın iç dünyasını yaratma kaygısının yanında yine de nesnel yasal bir düzene uyma zorunluluğu olmuştur. Bu bakımdan kübizm ne sadece biçim sanatı, ne de sadece geometri olarak ele alınabilir. Kübizmde geometrik düzen içinde hem anlam, hem de tinsel bir varlık gizlidir. Bu tinsel varlık, nesnelere görünen yüzlerinin gerisindeki özü oluşturan bir metafizik düzendir. Bunun için

¹⁵ WEISCHEDEL, Wilhem; **Die Tiefe im Antlitz der Welt. Entwurfeiner Metaphysik der Kunst**, Tübingen, 1952, s.79

¹⁶ ERGÜVEN, Mehmet; **a.g.m.**, s.158'de aktarılmıştır.

¹⁷ BERGER, John; (Çev. Yurdanur Salman, Müge Gürsoy Sökmen), **Picasso'nun Başarısı ve Başarısızlığı**, Metis Yayınları, 3. Basım, İstanbul., 1999, s.59

¹⁸ BRION, Marcel; **Geschichte der abstrakten Kunst**, Köln, 1960, s.10

kübizmde, matematik ve metafizik bir birini zorunlulukla tamamlayan iki varlık dünyası olarak uyum içinde bulunmaktadır.¹⁹

Kübizim ile benzer ilkelere sahip olan diğer bir sanat akımı dışavurumculuktur. Dışavurumculuk da kübizim gibi görünen gerçeklikten değil, insanın iç dünyasından gelen biçimlerin oluşturduğu bir sanat akımıdır. Tunalı'ya göre; iki akım arasındaki fark, dışavurumculuğun akıcı ifadesine karşılık, kübizmin sert ve yasal bağlılığı ve dışavurumculukta realite iç tepisel- duyuşsal olandan gelirken, kübizimde matematik kurallarına dayanması olarak belirlenmiştir.²⁰ Fakat ekspresyonizm için aynı teknikleri kullanan, aynı yasaları benimseyen bir okul ya da bir gruptan bahsetmek pek mümkün değildir. Dışavurumculuk, romantizmden gerçeküstücülüğe kadar sanatsal anlatımın pek çok biçimini kapsayan bir sanat akımı olmuştur.

Bir dönem sadece Almanya ve Almanya ile yakın ilişki içinde olan ülkelerde kabul gören dışavurumculuk, iki savaş arasında özellikle Fransa'da, Almanya'ya duyulan tepki yüzünden kabul görmemiş ve bilinmeyen bir kavram olarak kalmıştır. Fakat bu akım, temelinde yatan öznel bireycilik sayesinde günümüzde de etkisini sürdürmektedir.

Aynı yıllarda Almanya'da ekspresyonizm, Latin ülkelerinde kübizim etkilerini sürdürürken İtalya'da fütürizm, Fransa'da da orfizm akımları izlenmektedir. 1909'da ilk manifestolarını yayımlayan fütüristler, gelişen teknoloji ile dünyanın hızının doğal aştığını ve bu doğal olmayan hızın doğal biçimlerle yansıtılamayacağını, bu yeni dünyanın dinamizmini karşılayabilecek yeni bir biçim anlayışının geliştirilmesi gerektiğini savunmuşlardır. Onlar makineleri vahşi birer tanrı gibi kabullenmiş, düşüncelerini faşist ideolojinin üstüne kurmuşlardır. Bu düşünceler yolları birbirinden ayrı olsa da orfistler ve Der Blaue Reiter grubu tarafından da benimsenmiştir. Orfistler biçim ve renk tınlarını Nabiler, Neo-Expresyonistler,

¹⁹ TUNALI, İsmail; **a.g.e.**, s.167

²⁰ **a.g.e.**, s.166

Fovlar ve Gauguin'in etkileri ile oluşturmuş, fakat onlara nazaran daha geometrik biçimler kullanmışlardır.

Birinci Dünya Savaşı sonrasında ise dada hareketinin geliştiği gözlenmektedir ve 1924'te bu hareketle temellenen gerçeküstücü bildiri yayımlanmıştır. Savaş sonrası doğan içinde buldukları gerçeğe tepkileri ve yorumlarıyla ön plana çıkmışlardır.

Bu genel görünüş 1890'dan 1920'lere kadar geçen süre içinde sanat tarihinde daha önce hiç rastlanmadık ölçüde biçim çeşitliliği olduğunu ortaya koymaktadır.

i-Doğal Unsurlar



Resim 33. Fra Angelico, *Aziz Antonio*, 1436, Ahşap Üzerine Tempera, 19.7x28 cm, Güzel Sanatlar Müzesi, Houston (<http://www.wga.hu/index1.html>) (09/2005)

Sanat tarihinde, modern sanat akımlarından önce de doğal unsurların geometrikleştirilerek yalınlaştırılması söz konusu olmuştur. Bu durum için örnek gösterilebilecek resimlerden bir tanesi erken Rönesans Floransa ekolünün önemli temsilcilerinden Fra Angelico'nun *Aziz Antonio* (Resim 33) adlı resmidir. Resimde sol üst köşedeki mimari yapıların biçimleri yanı sıra, doğa şekillerinin de geometrik kırılmalarla yalınlaştırılması dikkat çekicidir. Resimde figür de, birbiri ile ilişki içerisinde olan bu hareketleri dengeleyen bir hareket içinde tasvir edilmiştir. Resmin

genel izlenimi göz önüne alındığında organik çizgilerden çok geometrik çizgilerin oluşturduğu etkinin hakimiyetinden söz etmek gerekir.



Resim 34. Giovanni Bellini, *Zeytin Dağı'nda Dua*, 1459, Ağaç Üzerine Tempera, 81x127 cm, National Gallery, Londra (<http://www.wga.hu/index1.html>) (09/2005)



Resim 35. Andrea Mantegna, *Zeytin Dağı'nda Dua*, 1459, Ağaç Üzerine Tempera, National Gallery, Londra (<http://www.wga.hu/index1.html>) (09/2005)

Giovanni Bellini (Resim 34) ve Andrea Mantegna'nın her ikisi de 1459 (Resim 35) tarihli *Zeytin Dağı'nda Dua* resimlerinde çok doğal olmayan bir yalınlaştırmaya gidildiği dikkati çekmektedir. Bu durum, resimlerin geometrik bir etkiye sahip olmalarını sağlamıştır. Yer şekillerindeki aynı geometrik etki Domenico Veneziano'nun 1445 tarihli *Aziz Francis'in Stigmatizasyonu* (Resim 36) adlı resminde de görülmektedir.



Resim 36. Domenico Veneziano, *Aziz Francesco'nun Stigmatizasyonu*, 1445, Ağaç Üzerine Tempera, 26.7x30.5 cm, National Art Gallery, Washington (<http://www.wga.hu/index1.html>) (09/2005)

Yine bir Rönesans ustası olan Uccello'nun 1458-1460 yılları arasında yaptığı düşünülen *Aziz George ve Ejderha* (Resim 37) adlı resminde arka plandaki mağaranın taş duvarlarının resmedilmesinde keskin geometrik çizgiler kullanılması dikkat çekmektedir. İnsan ve hayvan figürlerinde de çizgisel yalınlaştırmaya gidildiği görülmektedir.



Resim 37. Uccello, *Aziz George ve Ejderha*, 1458-1460, Tuval Üzerine Yağlıboya, 52x90 cm, Jaquemart-Andre Müzesi, Paris (<http://www.wga.hu/index1.html>) (09/2005)



Resim 38. Natalia Goncharova, *Yeşil Sarı Orman*, 1912, Tuval Üzerine Yağlıboya, 102x85 cm (SMITH, Edward Lucie; *Art Deco Painting*, Phaidon Press Limited, New York, 2004, s.57)

1903 ve 1906 yılları arasında dışavurumcu ve divizyonist²¹ resimler yapan Rus ressam Natalia Goncharova 1913'de rasyonalizme²²dahil edilebilecek eserler

²¹ Divisionist: Bölmeçi

²² Rasyonalizm: Kübik ekspresyonizmin Rusya'ya özgü formu

üretmeye başlamıştır. Sanatçının 1912 tarihli *Yeşil ve Sarı Orman* (Resim 38) adlı resminde doğal unsurlar sanatçının kendi resimsel ifadesi ile geometrik biçimlere dönüşmüştür.

ii-Organik Formda Nesnelere



Resim 39. Vermeer, *Sürrahili Kız*, 1660-1662, Tuval Üzerine Yağlıboya, 45.7x40.6 cm, Metropolitan Sanat Müzesi, New York (<http://www.wga.hu/index1.html>) (10/2005)

Johannes Vermeer'in 1660 ve ya 1662'ye tarihlenen *Sürrahili Kız* (Resim 39) adlı resminde kompozisyonu oluşturan tüm öğelerin geometrik biçimlenmeye son derece elverişli olması dikkat çekicidir. Resimde bir eli ile sürahi, diğer eli ile de pencereyi tutan bir kız bulunmaktadır. Pencerenin kendi formu ve vitray camını resimde geometrik bir alan oluştururken, resmin sağ üst köşesini kesen, dikdörtgen formda başka bir alan oluşturan harita dengeyi sağlamaktadır. Bu nesnelere doğal biçimlerinin geometrik olmasından dolayı mekandaki geometrik etkileri son derece normaldir. Fakat insan figürü organik bir biçim olmasına rağmen resimdeki figür dar açıları yere dönük üçgen formlardan ve bu üçgenleri dengeleyen dairesel çizgilerden oluşmuş gibi algılanmaktadır. 1600'lü yıllarda yapılmış olan bu resim, Cézanne'ın biçimleri koni, silindir, küre gibi algılayarak, geometrik bir resim yüzeyi oluşturmasını öncüler niteliktedir.



Resim 40. Campin, *Meryem'e Müjde*, 1420, Meşe Ağacı Üzerine Tempera, 61x63.7 cm, Royaux des Beaux Sanat Müzesi, Bressels (<http://www.wgu/index1.html>) (09/2005)



Resim 41. Campin, *Meryem ve Çocuk İsa*, 1433-1435, Ahşap Üzerine Tempera ve Yağlıboya, 34x24.5 cm, The Hermitage, St Petersburg (<http://www.wgu/index1.html>) (09/2005)

Campin'in 1427 tarihli *Meryem'e Müjde* (Resim 40) ve 1433-1435 tarihli *Meryem ve Çocuk İsa* (Resim 41) resimlerinde de özellikle kumaşların yüzeylerinde yapılmış ve ışıkla vurgulanmış olan hareketler, kumaş kıvrımlarının yumuşak hareketlerinden çok geometrik kırılmalar ile oluşturulmuştur. Yine her iki resimdeki yuvarlak masanın olması gereken açıdan daha fazla izleyiciye dönük olan yüzeyi resimde gerekli olan dairesel hareketi tam olarak vermek için bu şekilde resmedildiği düşüncesine neden olmaktadır.

Carpaccio'nun *Meryemin Mabede Takdimi* (Resim 4) adlı resminde figürlerin giysilerindeki keskin açılı kıvrımlar dikkat çekmektedir.

Cézanne 1800'lü yılların sonlarında atölyesinin her yerinde kurulmuş olan meyveli natürmort masalarındaki organik formları bir çok defa resmetmiştir. Rainer Maria Rilke bu süreç için şöyle demektedir:

“Benim düşünceme göre, biri objenin seyredilerek onun güvenle alınıp kabullenilmesi, öbürü kabullenilen objenin özümsemiş kullanılması olmak üzere her iki süreç belki işin

bilincine varmanın sonucu olarak bir birine karşı çıkmış, adeta her ikisi aynı zamanda konuşmaya başlamış, birbirlerinin sözünü kesmiş birbirleri ile çatışmışlardır.”²³



Resim 42. Cézanne, *Oturun Mavili Kadın*, 1902-1906, Tuval Üzerine Yağlıboya, 88x71 cm, Pushkin Devlet Güzel Sanatlar Müzesi, Moskova (http://www.artchive.com/ftp_site.htm) (12/2004)

Bu çatışma sanat tarihinde optik gerçek ile sanatçının gerçeğinin tuval üzerindeki ilk çatışmasıdır. Cézanne, bir taraftan Poussin gibi uyumlu, düzenli bir dünya görünümü yaratmaya çalışırken, diğer taraftan yaratılan bu görünümün yaşanan gerçeğin kendisi olmadığını farkındadır. Bu çatışmalar sonucunda tek çıkış yolu olarak, karışıklığa son veren her ikisini de kabul eden diyalektik bir çözüm bulmuştur²⁴ ve sonuçta organik meyve formlarından bir çok plana sahip, köşeli, kunt yapılar ortaya çıkmaya başlamıştır. Bu anlayış Cézanne’ın insan figürlerinde de kendini göstermiştir. 1902-1906 tarihli *Oturun Mavili Kadın* (Resim 42) adlı resminde figürün ayrıntılarından arınarak, planlar halinde resmedildiği görülmektedir. Figürün elbisesi üzerindeki geometrik hareketler resmin geometrik etkisine katkıda bulunmaktadır. Bu durum Vermeer’in daha önce incelenen *Sürrahili Kız* adlı resmini hatırlatmaktadır. Cézanne’ın bu resminde de elbisenin üst tarafındaki koyu mavi üçgen form, resmin tam ortasında bulunmakta ve diğer

²³ RILKE, Rainer Maria; (Çev. Kamuran Şipal), *Cézanne Üzerine Mektuplar*, Cem Yayınevi, İstanbul, 2002, s.35

²⁴ BERGER, John; *a.g.e.*, s.63

hareketler bu büyük üçgeni dengelemektedir. Cézanne'da temel olan içsel anlatımdan çok biçimsel özü ön plana çıkartmaktadır.

Cézanne'ı son derece etkileyen sanatçılardan bir tanesi Courbet'dir. O'da Cézanne gibi Kübizmin en önemli yapı taşlarından biridir. Courbet'den önce hiçbir sanatçı nesnenin ağırlığına ve yoğunluğuna bu kadar önem vermemiştir. 19. yüzyıldan yirminci yüzyıla kalan en önemli devrimci miras Courbet'nin maddeciliği, Cézanne'ın diyalektiğidir.²⁵ Yirminci yüzyılın sanat alanındaki en devrimci resim olayı ise 1907'de Picasso'nun *Avignonlu Kızlar*'ı (Resim 43) ile başlıca biçim anlayışı geometri olan kübizmin harekete geçirilmesidir. Harekete geçirilmedi çünkü her şeye rağmen bu resmin kübist bir resim değildir. Çünkü Picasso'yu bu resme başlatan her hangi bir biçim sorunu değildir. Bu resim uygarlığa duyulan tepki sonucunda ortaya çıkmıştır. Fakat *Avignonlu Kızlar*; Braque'ı kendine özgü biçimsel yapıları araştırmaya ve resmetmeye yönelttiği için kübizmin başlangıcı olarak kabul edilir. Bundan kısa süre sonra, Picasso ve Braque birbirleriyle uyum içinde çalışmaya başlamışlardır. Fakat Braque olmasa bu resmin Picasso'yu kübizme götüreceğini söyleyebilmek güçtür.



Resim 43. Picasso, *Avignonlu Kızlar*, 1907, Tuval Üzerine Yağlıboya, 96x92 in., Modern Sanatlar Müzesi, New York (COOPER, Douglas; *The Cubist Epoch*, Phaidon, 2002, Londra, 41)

²⁵ a.g.e., s.64

Picasso *Avignonlu Kızlar* gibi kompleks bir resmi meydana getirmeden önce uzun bir süre arkaik İspanyol heykeli, Mısır resim sanatı ve Yunan vazo resimlerinin geometrik biçimlerini incelemiş, Afrika yerli sanatı, maskları ve onların büyü malzemeleri son derece ilgisini çekmiş ve bunların yer aldığı geniş bir koleksiyon oluşturmuştur. Bu görsel malzemelerle yoğrulan imge dünyasından *Avignonlu Kızlar*'ı çıkarmak hiç kolay olmamıştır. Bu süreçte Picasso son derece sıkıntılıdır. Tuvallerini duvara çevirmiş, fırçalarını da bir kenara atmıştır ve uzun günler ve geceler boyunca yaptığı çizimlerde son derece açık izlenimlerden yola çıkarak soyut düşünceleri yakalamaya ve onları en öze indirgemeye çabalamıştır.²⁶ El Greco'nun ve Gauguin'in ilkeğe olan yakınlıkları, Cézanne'ın biçme dair kuşkuları bu süreç içinde kafasını oldukça meşgul etmiştir. Tüm bu uzun çalışmalar ve araştırmaların büyük boyutlu tuvaldeki ilk sonucu *Avignonlu Kızlar* olmuştur.

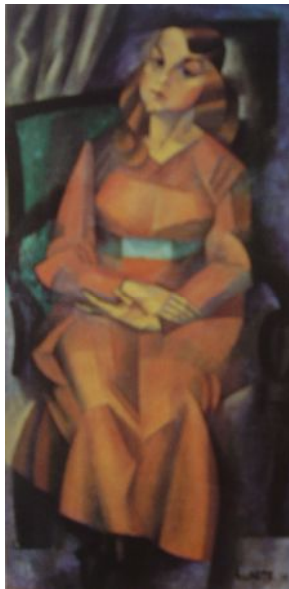
Franz Marc'ın resimlerine mekan ve nesnelerin iç içe girmesi bakımından kübizmin büyük katkısı olmuşken, yüksek dinamizmi kazanmalarına da fütürizm önemli bir etken olmuştur. *Mavi Atlar Kulesi* (Resim 44) adlı 1913'e tarihlenen resminde mekan ve figürlerin iç içe girmesi ve resmin dinamizmi geometrik çizgilerle sağlanmış ve organik formlar geometrik etkiye kavuşmuştur.

²⁶ ARNASON,H.H.;**History of Modern Art**, Daniel Wheeler,Harry N. Abrahams , New York, 1986, s.145



Resim 44. Franz Marc, *Mavi Atların Kulesi*, 1913, Tuval Üzerine Yağlıboya, Staatliche Gemaldesammlungen, Berlin (RICHARD, Lionel (Çev: Beral Madra, Sinem Gürsoy, İlhan Usmanbaş); **Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi**, Remzi Kitabevi, 3. Basım,1999, İstanbul, s. 81)

André Lhote'un 1913'e tarihlenen *Marguerite'in Portresi* (Resim 45) adlı resminde figürün kübist etkileri de barındıran geometrik biçimlenmesi dikkat çekicidir.



Resim 45. André Lhote, *Marguerite'in Portresi*, 1913, Tuval Üzerine Yağlıboya, 633/4x331/2 in., Özel Koleksiyon, Paris(COOPER, Douglas; **The Kübist Epoch**, Phaidon, 2002, Londra, s. 128)



Resim 46. Fernand Léger, *Dikiş Diken Kadın*, 1909, Tuval Üzerine Yağlıboya, 283/8x211/4 in., Private koleksiyonu, Paris (COOPER, Douglas; **The Cübist Epoch**, Phaidon, 2002, Londra, s. 86)

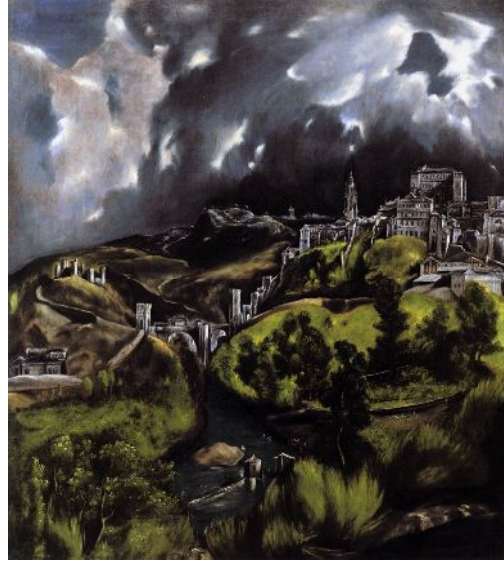
Yüzeyi geometrik parçalanmalarla bezeğinde kübist etkiler taşıyan Fernand Léger'nin *Dikiş Diken Kadın* (Resim 46) adlı 1909 tarihli resminde figürlerdeki ustaca geometrikleştirme dikkat çekicidir.



Resim 47. Marchel Duchamp, *Merdivenden İnen Çıplak No:3*, 1916, Tuval Üzerine Yağlıboya, Modern Sanatlar Müzesi, Philadelphia (PASSERON, Réne (Çev: Sezer Tansuğ); **Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi**, Remzi Kitabevi, 4. Basım, Aralık, 2000, İstanbul, s. 159)

Sanat hakkında öğrendiklerini daha sonradan unutmaya çalışarak Anti-sanat anlayışının öncülerinden biri olan Marcel Duchamp'ın 1912 tarihlenen *Bakirenin Geline Dönüşümü* yapısında en az kübizmin kurucuları kadar önemle ele alındığını, 1919 yılında resmettiği *Merdivenden İnen Çıplak* (Resim 47) adlı resimde de devinimi, fütüristlerden daha derinlemesine araştırdığı görülmektedir. Bahsedilen her iki resim de organik bir formun geometrik biçimlenmesine ve tamamen mekanla birlikte algılanan matematiksel bir düzene kavuşmasına örnek resimlerdir.

c-Kompozisyonun Geometrik Kuruluşu



Resim 48. El Greco, *Toledo*, 1597, Tuval Üzerine Yağlıboya, 121.3x108.6 cm Metropolitan Sanat Müzesi, New York (<http://www.wga.hu/index1.html>) (10/2005)

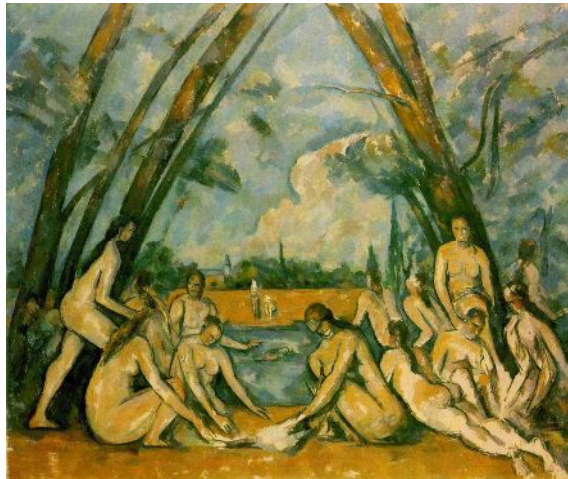
Maniyerist dönemin en önemli isimlerinden olan El Greco'nun 1597'de yaptığı *Toledo* (Resim 48) adlı resimde yoğun bir geometrik alt yapı algılanmaktadır. Resmi enine bölen yer şekilleri ve köprülere, farklı yükseltilerdeki mimari yapılar karşı koymaktadır. Resim durağanlığın dışında inanılmaz bir ritme sahiptir. Tam merkezden başlayan ve yukarı doğru yükselerek çıkan mimari yapılar El Greco'nun biçim anlayışı ile ayrıntılarından arınmış ve resmin yatay çizgilerine karşı denge sağlayan dikey geometrik formlar olarak resimde yerini almıştır. Geometrik biçimlerin organik biçimlere nazaran kararlı ve kesin duruşları, resimde gerilimi

yükselten bir ritim yaratmaktadır ve bu ritim gökyüzündeki siyah alan içinde yükselen katedralin üçgen formu ile doruk noktaya taşınmaktadır.



Resim 49. Edouard Manet, *Kırda Öğle Yemeği*, 1863, Tuval Üzerine Yağlıboya, 214x269 cm, d'Orsay Müzesi, Paris (<http://www.wga.hu/index1.html>) (12/2004)

Kompozisyonunun geometrik kuruluşu ile dikkat çeken diğer bir örnek Edouard Manet'nin modern sanatçılar üzerinde de büyük etkisi olmuş olan 1836 tarihli *Kırda Öğle Yemeği* (Resim 49) adlı resmidir.²⁷



Resim 50. Cézanne, *Büyük Yıkananlar*, 1899-1906, Tuval Üzerine Yağlıboya, 208x249 cm, Philadelphia Sanat Müzesi, Philadelphia (http://www.artchive.com/ftp_site.htm) (12/2004)

²⁷ Manet bu resimde bilineni ve görüleni mevcut kurallara uygun olarak anlatmayı reddetmiş, bilinmeyeni, görülmeyeni ve kendi duygularını kendi kurallarıyla anlatmıştır.

Cézanne'ın Philadelphia Sanat Müzesi'nde bulunan *Büyük Yıkılanlar* (Resim 50) adlı resmi, kompozisyonun geometrik kuruluşuna uygun en önemli resimlerden biridir. Resmin sağ ve sol köşelerinden üst-ortaya doğru eğilmiş ağaçlar bir üçgenin iki kenarını oluştururken, figürlerin bulunduğu zemin ise üçgenin tabanını oluşturmuştur. Oluşan bu üçgen formun tabanının dışında resmin derinliğine doğru giden dört paralel yatay çizgi hem derinliğe, hem de geometrik hareketliliğin dengesine katkı sağlamaktadır. Büyük üçgenin tabanına yerleştirilmiş figürler de çıplak insan bedenini yansıtmaktan çok resmin dengesini sağlayan biçimler olarak resmedilmişlerdir ve gerek kendi içlerinde gerekse mekandaki diğer hareketlerle uyum içerisinde ukarıda tanımlanan büyük üçgenin içinden gözü resmin en derin noktasına yönelen üçgen kubbeli mavi mimari biçimi ortaya çıkarmaktadır.

d-Formları Işıkla Geometrik Parçalara Dönüştürme

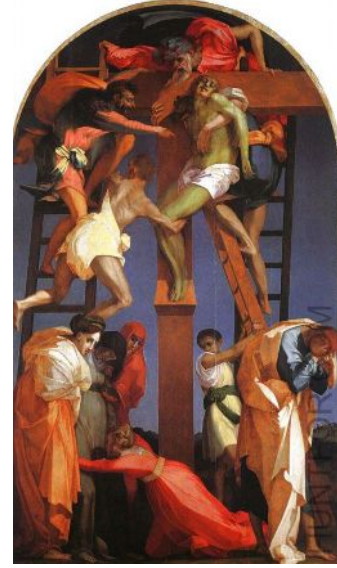


Resim 51. Fra Angelico, *Aziz Nicola*, 1437, Ağaç Üzerine Tempera, 34x60 cm, Pinacoteca, Vatikan (<http://www.wga.hu/index1.html>) (10/2005)

Bazen ışık da resimde geometrik biçimlenmenin oluşumuna katkı sağlayabilir. Bu durum için Fra Angelico'nun 1437'ye tarihlenen *Aziz Nicola* (Resim 51) adlı resmi örnek gösterilebilir. Bu resimde mimari yapıların geometrik etkisinin dışında, resimdeki ışığın da geometrik biçimlenmeye son derece büyük katkısı olduğu görülmektedir. Resimde yüzey binalar yardımıyla çeşitli planlara bölünmüşken bu planlar ışık-gölge ile netleştirilmiştir. Resmin geneline hakim olan dikdörtgen biçimler en arkadaki üçgen form ve küçük yuvarlakla dengelenmiştir.



Resim 52. Domenico Beccafumi,
Meryem'in Doğumu, ,
1543, Ağaç Üzerine Tempera,
Akademi, Siena
(<http://www.wga.hu/index1.html>) (10/2005)



Resim 53. Rosso Fiorentino
İsa'nın Çarmıhtan İndirilişi
1521, Ağaç Üzerine Yağlıboya,
375x196 cm, Katedral, Volterno
(<http://www.wga.hu/index1.html>) (10/2005)

Maniyerist ressam Beccafumi'nin 1543 tarihli *Meryem'in Doğumu* (Resim 52) resmi de ışığın resimde yarattığı geometrik etkiye diğer bir örnektir. Işık ile çeşitli planlara ayrılan bu resimde, planlar incelendiğinde çizgilerin geometrik formlardaki gibi düzgün bir şekilde birbirini kestiği ve geometrik olana yakın kurt biçimlerin oluştuğu görülmektedir.

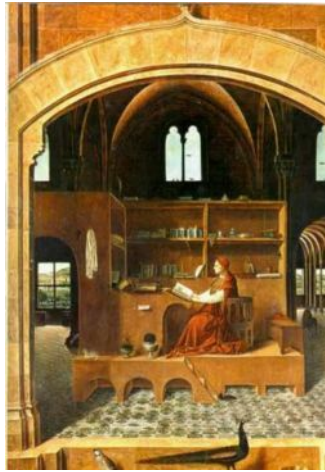
Rosso Fiorentino'nun 1521 tarihli *İsa'nın Çarmıhtan İndirilişi* (Resim 53) adlı resmi de, resimdeki nesnelere ve figürlerin ışık yardımı ile nasıl üç boyutlu bir hâl aldıklarını ve bu durumun nasıl kurt ve geometrik bir etkiye dönüştüğünü gösteren en güzel örneklerdendir.

Charles Sheeler'in 1920 tarihli *Church Street El* (Resim 19) adlı resminde formlar her ne kadar geometrik biçimli olsalar da, ışık yardımıyla bu geometri daha da vurgulanmıştır.



Resim 54. Hans Baldung Grien, *İsa'nın Doğumu*, 1520, Ağaç Üzerine Yağlıboya, 105.5x70.4 cm, Alte Pinakotek, Münih (<http://www.wga.hu/index1.html>) (11/2005)

Bunun yanında bir çok resimde bahsettiğimiz tüm bu faktörlerin bir arada kullanıldığı örneklere de rastlamaktayız. Baldung Grien'in 1520 tarihli *İsa'nın Doğumu* (Resim 54) resminde mimari formların ve ışığın bir arada kullanılması ile oluşmuş bir geometrik etkiye rastlanmaktadır. Resmin neredeyse tam ortasında bulunan sütun, resim yüzeyini ikiye ayırmakta, kemerlerin üzerindeki parlak ışıkla açık lekeler haline dönüşen diğer kuvvetli çizgiler, merkezdeki koyu düşey çizgiyi dengelemektedir. Bu sütunların kaidelerindeki geometrik hareketler de ışık ile vurgulanmış ve düşey hareketlere karşıt hareketler oluşturmuşlardır.



Resim 55. Antonella de Messina, *Aziz Jerome*, 1474, Tuval Üzerine Yağlıboya, 46x36.5 cm, National Gallery, Londra (www.margaret-marks.com/Transblawg/archives/2003-09.html) (11/2005)

Messina'nın *Aziz Jerome* (Resim 55) adlı resminde yine geometrik biçimler, nesnelere, mimari formlar ve ışık yardımı ile oluşturulmuş güçlü bir geometrik etki bulunmaktadır. Ressam, öncelikle resme bir pencereden bakılmasını sağlamış ve bu pencere ile en gerideki pencereler arasındaki mekan içinde bir çok geometrik biçimi ışıkla vurgulamıştır. Resimde yer karolarından kitaplığa, azizin oturduğu kürsüden tavanındaki kubbe ve kemer hareketlerine kadar tüm biçimler birbirini hassas şekilde dengeleyen çizgilerden oluşmuştur.



Resim 56. Albrecht Dürer, *Sunak*, 1503, Ahşap Üzerine Yağlıboya, 155x126 cm, Alte Pinacotek, Münih (<http://www.wga.hu/index1.html>) (11/2005)

Dürer'in 1503 tarihli *Sunak Resmi*'nde de (Resim 56) mimari formlar yardımıyla boşluk, birbirini hassas şekilde dengeleyen çizgilerle geometrik alanlara ayrılmıştır. Bu alanlara ışığın yardımı ile belirgin ve çarpıcı bir etki kazandırılmıştır.



Resim 57. Charles Demuth, *Benim Mısır'ım*, 1927, Ahşap Üzerine Yağlıboya, 90.8x76.2 cm, Whitney Amerikan Sanatı Müzesi, New York (http://www.artchive.com/ftp_site.htm) (11/2005)

Precisionist bir sanatçı olan Charles Demuth'un 1927 yılında resmettiği *Benim Mısırım* (Resim 57) adlı resim, hem mimari form kullanımı, hem de resmin ışıkla geometrik parçalara ayrılmasıyla yoğun bir geometrik etkiye kavuşmuştur. Resimdeki dikey mimari formlar, konturlarla ayrılmış ve resmi çeşitli açılarla kesen ışık alanlarıyla dengelenmiştir.

B-Resim Sanatında Biçim Bozma

Sanat tarihinin başlangıcından itibaren sanatçıların biçim anlayışları, dünyayı algılamalarındaki öznel farklar, dinsel etkenler, sosyal ve toplumsal nedenlerle çeşitlilikler göstermiştir. Biçimin, optik gerçeğin olduğu gibi yansıtılması temeline dayanan Rönesans'ta en az çeşitlenmeye uğradığı görülmektedir. 16. yüzyılın ikinci yarısından itibaren maniyerizmle birlikte doğa ve akıl kurallarına uygunluk önemini yitirmiş ve öznel bir yaklaşımla biçimsel çarpıtmalar görülmeye başlanmıştır. 17. yüzyılda, barok dönemde yine doğa öznel bir yaklaşımla ele alınmakta, eşyanın maddi görünüşü değil, anlamı önem kazanmaktadır. 18. yüzyılda 'güzel biçim' ve 'sanatsal biçimin' eş tutulduğu Rokoko sanatı görünen gerçeğe öznel bir yaklaşımla ve tam bağlılıkla verildiği batı Avrupa'da doğan son evrensel üsluptur ve bir daha

biçim konusunda ilkelere böylesine uyulma zorunluluğu taşıyan evrensel bir sanat eğilimi görülmemektedir.

Post- Empresyonistlerle (Lautrec, Van Gogh, Gauguin, Cézanne) birlikte resim sanatında biçimin en bireysel şekillenmeleri görülmeye başlanmıştır. Sanat eserinin amacını bir fikrin ifadesi olarak gören Gauguin, biçimi, doğal izlenime göre değil, ifadenin anlatımına göre oluşturmuştur. Van Gogh, duygu ve heyecanlarının doruk noktada hissedildiği son derece öznel bir renk ve biçim anlayışı geliştirmiştir. Cézanne ‘doğada eşyanın temeli’ düşüncesi ile modern sanatın kapılarını aralamıştır. Fakat onun bu düşüncesi ‘doğayı kopya etme’ düşüncesi ile aynı anlamda değildir. O nesnenin gerçek alt yapısını ararken, biçim görünen gerçekliğin dışında, geometrik bir oluşum göstermektedir. Onun geometrik biçim anlayışı kübizmin temellerini atmıştır. Duygusalıktan uzak, dış gerçeklikten hareket eden kübizm de Platon felsefesi ile paralel olarak nesnenin biçimi, kendisinden önce gelmektedir. Bu nedenle biçim görünene bağlı kalmaya zorunlu değildir. 1910-1912 yılları arasında kapsayan analitik kübizmde biçim çeşitli elemanlara ayrılmış ve temellerini Cézanne’da bulan geometrik yapıya dönüşmüştür. Fakat çıkış noktası doğaya dayanmaktadır. 1911-1914 yılları arasında gelişen sentetik kübizmde ise biçim düşünce dünyası ve geometri kaynaklıdır. Werner Haftmann bunu şu şekilde açıklar:

“Analitik kübizm’in bir şişeden soyut bir konus biçmi meydana getirmesine karşılık, sentetik kübizm, soyut konus biçminden bir şişe meydana getirir.Çünkü, sentetik kübizm için de nesne dünyası ile olan ilgi bütünü bırakılmaz.”²⁸

Bir taklit sanatı olmayıp, yeni biçim tasarımına yönelen diğer bir akım ekspresyonizmdir. Ekspresyonizmde biçim, gerçeklik değil, kişinin iç dünyasından gelmektedir ve buna bağlı olarak sanatçı sayısı kadar ekspresyonist anlatım ve biçim bulunmaktadır. Ekspresyonist sanatçı iç dünyasını organik, geometrik, lirik, v.b. biçim anlayışı ile dışa vurabilir. Bu farklı biçim bozma eğilimleri izleyici üzerinde çeşitli etkilenmeler yaratmaktadır. Aynı tarihlerde Fransa’da varlık gösteren orfizmde biçim geometrik temelde bozulmaya uğramış, İtalya’da Fütürizm ile biçim

²⁸ TUNALI,İsmail; **a.g.e.**, s.172

yine geometrik, fakat durağanlığın dışında hızı hissettiren bir oluşum göstermiştir. Gerçeküstücülükte biçim yine iç dünyaya dönük olarak hiçbir sınırlandırmaya gidilemeyecek ölçüde farklı oluşumlar içine girmiştir.

Biçim bozma zengin bir çeşitlilik gösterse de toplumsal ve sosyal olaylar farklı sanatçıları, farklı biçimlerle, aynı anlatım etrafında buluşturabilir. Özellikle İkinci Dünya Savaşı sonrasında Avrupa’da sanatı etkisi altına alan ifade biçimi korku ve keder imgeleri olmuştur ve bu dönemde oluşan bir çok eserde farklı biçim anlayışları içinde aynı anlatım yüküdür. Ayrıca savaş sonrası Rusya’nın uyduları konumundaki demir perde ülkeleri, özellikle Polonya, Rus toplumcu gerçeğinin baskısından kurtularak, batıdaki gelişmelere paralel olarak resimde yeni biçim arayışlarına yönelmişlerdir ve bu yeni oluşum, içinde bulunulan dönemin siyasi ve toplumsal etkileri ile yapılanmıştır.

Dolayısı ile biçim bozma en başta bahsedildiği şekilde farklı nedenler, etkilenmeler, kişisel ve toplumsal özelliklerle binlerce kombinasyona bağlı olarak sayısız çeşitlenmeler göstermektedir.

III- TÜRK RESMİNDE CUMHURİYETİN İLK YILLARINDA GELİŞEN GEOMETRİK BİÇİM ANLAYIŞI

A-Cumhuriyet Öncesi Türk Resim Sanatına Genel Bir Bakış

Osmanlı İmparatorluğu Batı'ya karşı üstünlüğünü devam ettirdiği sürece askerlik, kültür, teknoloji ya da sanat alanında batıda yaşanan gelişmeleri takip etme zorunluluğu hissetmemiştir. Fakat 18. yüzyıla girilirken ardı ardına uğranan yenilgiler ve 1699 Karlofça, 1700 İstanbul antlaşmaları sonucunda yaşanan ilk toprak kayıpları ile birlikte bu durum değişmiştir.

“Gelişip güçlenen Batı, Osmanlıların karşısına sadece artık boyun eğmeyen bir kuvvet halinde dikilmekle kalmayıp bir de Osmanlı ordularını yenilgilere uğratarak toprak kayıplarına da sebep olunca bazı Osmanlı devlet adamları Batının bilgi ve tekniğinden yararlanarak yenilikler yapmak istemiştir. İşte, şimdiye değin genellikle Batılılaşma diye nitelenen olay böyle başlamıştır.”²⁹

III. Ahmet döneminde başlayan batı etkili yenilik hareketleri, 18.yüzyıl boyunca artarak devam etmiştir. Bu anlamda özellikle yabancı elçilikler aracılığıyla kurulan ilişkiler önem kazanmış, daha fazla batılı Osmanlı topraklarına gelmeye başlamış ve Osmanlı ordusunun yenilenmesinde yabancı uzmanlardan yararlanılmıştır. 18.yüzyılın sonuna gelindiğinde, III. Selim döneminde, batı etkili yenilik hareketlerinin kurumsal bir çerçevede gerçekleştiği ve bir ‘batılılaşma hareketi’ne dönüştüğü görülmektedir. Programlı bir yenilik hareketi olarak Nizam-ı Cedit bu durumun bir göstergesidir. 1793-1794’de kurulan Mühendishane-i Berri-i Hümayun adlı askeri okulun batıdaki örnekleriyle paralel bir eğitim programını hedeflediği anlaşılmaktadır. Bu okul, ordudaki yenilik hareketlerinin bir sonucu olarak kurulmuş ve burada yetişen Osmanlı subayları 1794 yılında ilan edilen Nizam-ı Cedit ordusunun temellerini oluşturmuştur.

²⁹ CEZAR, Mustafa; “Batıya Açılış Döneminde Mimaride Bünye Değişikliği”, **Milli Saraylar Dergisi**, 1987, s.12

Bundan sonra savaşların ve mali bunalımların yaşandığı Osmanlı İmparatorluğu'ndaki batılılaşma hareketi toplumsal, askeri, kurumsal ve teknolojik alanlarda artarak devam etmiştir. Siyasi anlamda toplumsal ve bireysel özgürlükleri düzenleyen ve devlet teşkilatlanmasını yeniden yapılandıran Tanzimat Fermanı (1839), Birinci Meşrutiyet (1876) ve İkinci Meşrutiyet (1908) Osmanlının son dönem yenilik hareketleridir. Bunun yanı sıra bu süreçte, basın ve eğitim alanlarında da gelişmeler yaşanmıştır.

Osmanlı batılılaşması öncelikle askeri alandaki yenilik hareketlerini hedeflemiştir. Aynı zamanda çok farklı alanlara etki etmiş olan bu yenilik hareketleri sanatı da kapsamı içine almıştır. Bunun yanında bu dönemde Osmanlı sarayının batı sanatına ve yabancı resamlara olan ilgisinin artması, bu sanatçıların Osmanlı topraklarında çalışma imkanı bulması batı tarzı resim sanatının gelişimini hızlandırmıştır. 18. yüzyılda yurda gelmeye başlayan bu ressamlar, resimlerinde seçtikleri konuları nedeni ile günümüzde 'Boğaziçi Ressamları' olarak anılmaktadırlar. Bu dönemde seyahatnameleri resimlemek için imparatorluk topraklarına gelen gravür ustaları da önemli bir yer tutmaktadır. Türk resim sanatının batılılaşma sürecinde hıristiyan azınlıklara mensup sanatçıların rolü de azımsanmayacak kadar büyüktür. Resim sanatı azınlıklar, özellikle Ermeniler arasında Türklere oranla çok daha fazla ilgi görmüştür.

Batı tarzı resim üreten Türk sanatçıların ortaya çıkması ise askeri okullarla başlamıştır. Askeri alanda olan batılılaşma girişimleri sonucunda Mühendishane-i Berri-i Hümayun (1793-1794) ve Mekteb-i Fünunu Harbiye-i Şahane (1835) adlarını taşıyan askeri okullar kurulmuş ve bu okullarda resim dersleri öncelikle askeri amaçlı olarak eğitim programında yer almıştır. Bunun yanında Hendese-i Mülkiye (1869), İstanbul Galatasaray Sultanisi (1868) ve Darüşşafaka Lisesi (1873) gibi bazı sivil okullarda da resim dersleri verilmiştir. Sanat eğitiminin kurumlaşması açısından 1883 yılında Sanayi-i Nefise Mektebi Alisi'nin kurulması son derece önemli bir gelişmedir. Sanat alanında batı ile paralelliği yakalama amacıyla atılan en somut adım, 1835-1837 yılları arasında uygulanan program gereğince Avrupa'nın çeşitli şehirlerine askeri okullardan sanat eğitimi için öğrenci gönderilmesi olmuştur. Gerek

devlet desteği gerekse özel olanaklarla yurtdışında sanat eğitimi alınması Türk resminin gelişim süreci içinde önemli bir yere sahip olmuştur.

İlk aşamada askeri okullarda başlayan resim eğitiminin sivil eğitim kurumlarını da içine alacak şekilde giderek yaygınlaşması sonucunda üretim süreçleri Osmanlının son dönemine denk gelen birçok sanatçının yetişmesini sağlamıştır. Bu sanatçılar ilk kuşaktan itibaren aşağıdaki gibi gruplara ayrılabilir:

Doğum tarihleri 1820 ve öncesine denk gelen Türk resminin ilk kuşak ressamı: Ferik İbrahim Paşa, Ferik Tefik Paşa, Hüsnü Yusuf.

Doğum tarihleri 1840'lı yıllara denk gelen Türk resminin ikinci kuşak ressamı: Osman Hamdi Bey, Şeker Ahmet Paşa, Süleyman Seyyid.

Doğum tarihleri 1860'lı yıllara denk gelen Türk resminin üçüncü kuşak ressamı: Hoca Ali Rıza, Halil Paşa, Hüseyin Zekai Paşa, Ahmet Ziya Akbulur v.d.

Doğum tarihleri 1880'li yıllara denk gelen Türk resminin dördüncü kuşak ressamı: 1914 Kuşağı ressamı.

Bu kuşaklar dahilinde Türk resminin üslup kapsamı klasik/akademik bir çizgiden izlenimci bir çizgiye uzanmış, konu kapsamı ise ölü doğa-manzara resimlerinden figür resmi ve nü resmini de içine alacak şekilde gelişmiştir.

Sanat alanında meydana gelen bu gelişimleri halkla buluşturma isteği sergi gereksinimini de beraberinde getirmiştir. Daha önce bazı sergileme etkinlikleri görülmüş olsa da gerçek anlamdaki ilk resim sergisi 1873 yılında Şeker Ahmet Paşa tarafından, yerli ve yabancı sanatçıların katılımı ile düzenlenmiştir. Şeker Ahmet Paşa 1875'te aynı nitelikte ikinci sergiyi de gerçekleştirmiştir. 1901-1903 yılları arasında üç kez İstanbul Salonu sergilerinin açıldığı görülmektedir.³⁰ Türk resminde

³⁰ Bu sergilerde çıplak kadın resimlerinin yer alması hükümet tarafından yasaklanmıştır.

sergi etkinlikleri içinde 1916 yılında başlayarak uzun bir süre devam etmiş olan Galatasaray Sergilerinin ayrıcalıklı bir yeri vardır.

Osmanlının son döneminde Türk resminin ilk sanatçı birliği olarak 1908 yılında kurulmuş olan ‘Osmanlı Ressamlar Cemiyeti’ ve kuruluşundan beş yıl sonra çıkarmaya başladığı ‘Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi’ Türk sanat tarihinde çağdaş Türk resminin temeli ve modern akımların hazırlayıcısı olarak son derece önemli bir yere sahiptir. Daima sanatçıların yanında olduğu bilinen Abdülmecit’in büyük desteği ile çıkan bu gazete bir süre sonra kapanmış olsa da Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, 1921’de ‘Türk Ressamlar Cemiyeti’ ve yine 1926’da ‘Türk Sanayi-i Nefise Birliği’ olarak isim değiştirmiş ve uzun yıllar varlığını sürdürmüştür.

1914 Kuşağı sanatçılarının bir kısmı 1917 yılında devlet tarafından kurulan Şişli Atölyesi’nde askeri konulu resimler yapmakla görevlendirilmişlerdir. Devletin bu uygulamadaki amacı savaş sırasında müttefik ülkelerde Osmanlı’nın değişen yüzünü göstermektir³¹. Konusu devlet tarafından saptanan ve siparişe dayalı olarak yapılan resimler yaratıcılığı her ne kadar sınırlandırmış olsa da bu uygulama ile hatırı sayılır büyüklükteki tuvalere yapılmış olan figürlü kompozisyonlar Türk resim sanatında figürün kendine yer bulması adına atılan adımlar olarak son derece önemlidir.³²

Cumhuriyet kurulmadan önce Osmanlı İmparatorluğu’nda sanatın gelişimini etkileyen en önemli faktör sultanların ve saray erkanının sanata bakışları ve kültürel birikimleri olmuştur. Özellikle Sultan Abdülmecit, Abdülaziz ve II. Abdülhamit dönemi Türk resmi için gereken ortamın hazırlandığı dönemlerdir.

³¹ Yapılan bu resimlerin Berlin ve Viyana’da sergilenmesi amaçlanmış, fakat 1918’de sadece Viyana Üniversitesi’nde sergi gerçekleştirilebilmiştir.

³² ÇOKER, Adnan; Cemal Tollu, Galeri B Yayınları, 1996, s.10

B-Cumhuriyetin İlk Yıllarında Türkiye’de Sanat Ortamı (1923-1939)

Cumhuriyet’in ilk yıllarında Türkiye’de sanat ortamı, devletin kültür politikası doğrultusunda sanata yaklaşımı ve bu dönemde yetişmiş olan sanatçıların sanatsal yaklaşımları ve çabaları sonucunda biçimlenmiştir.

1-Devletin Sanata Yaklaşımı

Cumhuriyet’in ilk yıllarında devletin sanata yaklaşımı bilinçli bir kültür politikası doğrultusunda gerçekleştirilmiş ve bu yaklaşım sanat ortamına bu dönemin öncesinde ve sonrasında benzerine rastlanmamış ölçüde katkılar sağlamıştır.

a-Genel Kültür Politikası

Osmanlı İmparatorluğu’nun yıkılmasının ardından 29 Ekim 1923’de Türkiye Cumhuriyeti kurulmuştur. Cumhuriyet hükümeti bağımsızlığını batı ile savaşarak elde etmiş olsa da, onu çağdaş bir geleceğe taşıyacak olan bilim, teknoloji ve sanatın yine batıdan alınması gerektiğinin bilincinde olmuştur. Öte yandan batı uygarlığının içinde kendi kimliğiyle var olan bir ulus olabilmek için tarihsel geçmişini ortaya çıkarmak bir devlet politikası olarak önem kazanmıştır. Cumhuriyet hükümetinin kültür politikası bu iki dengeyi korumaya özen göstermiştir. Fakat bu dengeyi sağlama çabaları 1946’ya kadar çeşitli görüş ve önerilerin ortaya atıldığı bir tartışma ortamını beraberinde getirmiştir.³³

Cumhuriyetin ilk on yılı sonunda alınan yeni ve atılımcı gelişme kararları sanatın ve kültürün devlet politikası olarak benimsenmesinde son derece önemli bir rol oynarken, 1930’larda tüm dünyayı etkisi altına alan ekonomik kriz de böyle bir politika oluşmasında bir diğer önemli etken olmuştur. ‘Bu kriz Türkiye’de devletçiliği

³³YASA YAMAN; Zeynep; **1930-1950 Yılları Arasında Kültür ve Sanat Ortamına Bir Bakış: d Grubu**, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi, Ankara, Ekim, 1992, s.13

güçlendirecek ve özellikle mimaride bu etken ön plana çıkacaktır.”³⁴ Krizle birlikte Cumhuriyet ideolojisi tekrar yorumlanarak bir program geliştirilmiş ve 1931 yılında toplanan Cumhuriyet Halk Fırkası’nın 3. kongresinde program uygulamaya alınmıştır.³⁵

Atatürk, Onuncu Yıl Nutku’nda yeni ve atılımcı gelişme kararlarını şu sözlerle belirtmektedir:

“Yurdumuzu dünyanın en mamur ve en medeni memleketi seviyesine çıkaracağız. Milletimizi en geniş refah ve vasıta kaynaklarına sahip kılacağız. Milli kültürümüzü muassır medeniyetler seviyesinin üstüne çıkaracağız.”

Muassır medeniyetler seviyesine ulaşma ereği bu dönemde resimden heykele, mimariden tezyini sanatlara, edebiyattan pedagojiye kadar her alanda öncelikli amaç olmuştur.

Yeni kurulmuş olan Türkiye Cumhuriyeti’nde izlenen, sanatın ve sanatçının gelişimine yönelik genel kültür politikası gereğince hazırlanmış olan elverişli sanat ortamı aynı yıllarda dünyanın birçok ülkesinde görülmemektedir. Hitler Almanya’ında modern sanat dejenere görülerek dışlanmakta, George Grosz, Otto Dix, Otto Gabriel, Rudolf Schlichter gibi sanatçılar ‘kültür aşağılayıcıları’ olarak tanımlanmaktadırlar. Stalin Rusya’ında da durum çok farklı değildir. Modern sanat politik amaçlı olmadığından hoş karşılanmaz. Bu durum sanatın tamamen bireysellikten uzaklaştırılması anlamına gelmektedir. Mussolini, Sovyetler ve Almanya’dan farklı olarak ülkesinde teknik ve tarz serbestliğine dokunmamaktadır. Dünyada izlenen bu durum bir başka önemli noktaya işaret etmektedir. Bu önemli nokta devletlerin ideolojileri ile sanat arasındaki ilişkidir. Cumhuriyet’in devrimler ideolojisi ile modern sanat arasında da ‘Modern Türkiye-Modern Sanat’ olarak tanımlanabilecek sıkı bir ilişki bulunmaktadır. Fakat devletin ideolojisi gereği sanata verdiği destek yine ideolojisi gereği bazı beklentileri içermektedir. Bu beklentiler

³⁴ GİRAY, Kıymet; **Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu**, Türkiye İş Bankası Yayınları, Sayı Dizisi:55, 2. Baskı, İstanbul, 2000, s.338

³⁵ TEKELİ, **Türkiye’de 1923-1950 Dönemi Mimarlığın Toplumsal Siyasal Bağlamı, Bir Başkent Oluşumu**, s.21’den naklen GİRAY, Kıymet; a.g.e., s.338

daha ziyade sanatçıların eserlerinde inkılapları ve yakın geçmişte yaşanmış olan kahramanlıkları konu almaları yönünde olmaktadır. Bu dönemin önemli bir dergisi olan Kadro’da Burhan Asaf’ın kaleme aldığı bir yazıda bu konuda şunlar söylenmektedir:

“Sanatta konunun toplumsal isteklerle doğru orantılı olması gerekmektedir. Bunun için sanat, devletin korumasına alınmalıdır. Sanatın bir ülke ve devrim sanatı olması zorunludur. Yeni sergilerin konularını ölü nesnelere değil, Türk halkının diri davaları ve manzaraları oluşturmalarıdır. Tarih, ülke ve devrim sorunlarını konu alan bir sergi olanaksız değildir.”³⁶

Bu beklentinin hayata geçirilmesinde en önemli adımlardan bir tanesi 1933 yılında başlatılan ‘İnkılap Sergileri’dir. Devletin sanatçılardan isteği, eserlerini yenilikçi çizgide ve inkılapları konu alarak üretmeleri olmuştur. Fakat devletin üslup konusundaki beklentisi ile beğenisinin pek paralel olmadığı anlaşılmaktadır. Devlet resmi söylemini modern sanat olarak belirlemiştir. Bu doğrultuda, yurt dışında sanat eğitimini tamamlayarak dönen gençlerin temsil ettiği, kübizm ve konstrüktivizm bu resmi söylemin kapsamına girmektedir. Buna karşılık banka koleksiyonlarına, resmi dairelerdeki eserlere ve müzelere alınmış olan eserlere bakıldığında asıl beğenin izlenimci-gerçekçi çizgide olduğu görülmektedir³⁷.

Cumhuriyetin ilk yıllarında sanatçı kimliği ile olduğu kadar yazdığı yazılarla da Türk sanat tarihinde önemli bir yere sahip olan Nurullah Berk 1937 yılında Ar Dergisi’nde yayımlanan “Sanat ve Devlet” adlı makalesinde şunları söylemektedir:

“Elbette ki sanatın sosyal hayat içinde, çıktığı memleket ve cemiyet ile sıkı bir rabitası vardır. Elbette ki millidir ve mahallidir. Fakat bu sanat eserinin tasvir ettiği mevzu, tercüme etmek isteyeceği cereyan bu ideoloji şekline tecelli etmez. Sanat eseri ruhu itibarıyla millidir ve yine ruhu itibarıyla bir cereyanı, bir inkılabı tercüme eder. Ona

³⁶ ASAF, Burhan; “San’at-San’atın Salamurası Karşısında-Ankara Resim Sergisi Münasebetiyle” , **Kadro**, 17 Mayıs 1933, s.46-49’den naklen YASA YAMAN, Zeynep; **a.g.e.**, s.20

³⁷YASA YAMAN, Zeynep; “Sanat Tarihimizde Eski Bir Konu: Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği mi, d grubu mu?”, **Türkiye’de Sanat Plastik Sanatlar Dergisi**, Eylül-Ekim 1995, S.20, s.34-43

muayyen mevzular empoze etmek öldürmek değilse bile felce uğratmaktan başka bir işe yaramaz.

Nitekim Kemalizm bunu bu şekilde anlar. Rejimin güzel sanatlara verdiği ehemmiyet, henüz programlanmış değilse de, en geniş ve en idrakli manasındadır. Türk sanatı esasen inkılabın bir tecellisidir. Her plastik eser –mevzuu ve ifade ettiği sahne ne olursa olsun- bütün cemiyetin ekspresyonudur. İşte son zamanlarda büyük bir inkişafa mazhar olan Türk ressamlığı, işte Türk abideliği, işte yeni musikisi ve yeni mimarisi. İdeolojik sanatın kurutucu havası yerine, sadece sanatın geniş mefhumu.” 38

Atatürk’ün onuncu yıl nutkündeki “Türk milletinin yürümekte olduğu terakki ve medeniyet yolunda, elinde ve kafasında tuttuğu meş’ale, müspet ilimdir.”³⁹ açıklaması tüm yazarlar, mimarlar ve ressamlar tarafından benimsenmiştir. Bu ülkü doğrultusunda sanatçılar modern akımları öğrenerek bir prensip olarak benimsediklerini gösterme çabası içine girerken, yazarlar da sanat için son derece önemli olan felsefi bir görüş yakalamaya çalışmakta ve Cumhuriyet hükümetinin isteklerine uygun bir düşünce sistemi oluşturmaya çabalamaktadırlar⁴⁰. Bu koşullar içinde ve bu çabanın sonucunda ‘kübist’ olarak adlandırılan anlayışın yaygınlığı gözlenmektedir. Bu anlayışı Osmanlı canlandırmacılığı lehindeki hislerin en taze olduğu dönemlerde dahi en önce benimseyenlerden biri olan İsmail Baltacıoğlu bu konuda şunları söylemektedir:

“Resimde Kübizm cereyanının münzevi bir cereyan olmadığını, bütün içtimai ve beşeri mevzularla mütesanit bir emrivaki olduğunu da kaydetmeliyiz. Kübik san’at kuvvetli bir temayül harsi bir yenilik olarak Avrupa medeniyet zümresine dahil olan

³⁸ BERK, Nurullah; “Sanat ve Devlet”, **Ar Aylık Dergi**, İlk Kanun 1937, s.2

³⁹ GİRAY, Kıymet; “Cumhuriyet Dönemi Türk Resim ve Heykel Sanatı Gelişim Çizgisi”, **Yeni Türkiye**, Eylül-Aralık, 1998, Ankara, s.3049

⁴⁰ GİRAY, Kıymet; **Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu**, s.339

bütün milletlerde bir emrivakidir. Kübizm mukadderatı demokrasinin mukadderatıyla müşterek gibi görünüyor.”⁴¹

Baltacıoğlu 1929’da yazdığı “Mimaride Kübizm ve Türk Ananesi” adlı yazıda da şöyle demektedir:

“San’at devirlerini açan el içtimai bir zihniyetin elidir. . . Madem ki Yunan san’atı Site san’at, Gotik orta zaman hıristiyan cemiyetlerinin sanatıdır, kübizm de bizim, yani asri demokrasilerin san’atı olmalıdır.”⁴²

Bu yıllarda Divan-ı Muhasebat⁴³ binasının inşaatının tamamlanması aşamasında Atatürk ve diğer hükümet üyelerinin isteği doğrultusunda Ernest Egli yapının cephe düzeni tamamen değiştirilerek geometrik çizgilerle yapılandırılmıştır. Bu durumun sonrasında geometrik biçim anlayışı etkilerini resim sanatının yanında mimarlıkta da göstermeye başlamıştır.⁴⁴ Genç mimarlar tarafından mimarinin klasik ve akademik kalıplardan kurtuluşu sevinçle karşılanmış, teknolojik temalar ve makine çağına yönelik atıflar çok çabuk benimsenmiştir. Bu durum sanatın diğer dallarında da kendini göstermektedir:

“Ömeğin şiirde Nazım Hikmet, Vılademir Mayakovski tarzında makineya mersiyeler yazmış ve Sovyetler Birliği’nde sinema ve tiyatro eğitimi aldıktan sonra, 1937’de “Güneşe Doğru” gibi çağrışım dolu bir adı olan bir senaryo bile yazmıştı”⁴⁵

Daha da ötesi bu dönemde devletin sanatta resmi üslupsal tercihi durumunda olan kübizm söylemi sanatın sınırlarının ötesine geçerek Osmanbey’de satılan fanilalara isim olacak derecede yaygınlaşmıştır. Aynı şekilde “konstrüktivizm” terimi de bu dönemde geometrik biçim anlayışı ile meydana getirilmiş olan sanat eserlerinin

⁴¹ BALTACIOĞLU; **Sanat ve Demokrasi**, 1933, s.125’den naklen GİRAY, Kıymet; **a.g.m.**, s.3049

⁴² BOZDOĞAN, Sibel (Çev:Tuncay Birkan); **Modernizm ve Ulusun İnşası Erken Cumhuriyet Türkiye’sinde Mimari Kültür**, Metis Yayınları, 1. Basım, Kasım, 2002,s.126

⁴³ Sayıştay

⁴⁴ GİRAY, Kıymet; **a.g.m.**, s.3049

⁴⁵ BOZDOĞAN, Sibel; **a.g.e.**, s.166

biçimsel tanımlamasında sıkça kullanılmıştır. Ancak bu kullanımların ne derece yerinde ve doğru olduğu tartışılması gereken önemli bir husustur. Bu konu hakkında Turan Erol şunları söylemektedir:

“(..) Müstakiller’in birçoğu D Grubu ressamlarının bazıları için ‘Konstrüktivist’ nitelmesi son derece rahat kullanılagelmiştir. Düz, eğri çizgi ilişkilerine ağırlık veren, köşeli biçimlere eğilimli her ressama Kübist demek kadar, kompozisyonda yer alan nesneleri çevre çizgilerini parçalayarak mekana bağlayan, yüzeyler (planları) vurgulayan, ileri-geri plan kaygısıyla çalışan, oylumsallığa önem veren ressamları da Konstrüktivist olarak nitelendirme ilginç bir yakıştırma olabilir belki, ama doğru olmaz. Çünkü Kübizm de, Konstrüktivizm de estetikte olsun, sanat tarihinde olsun kesin ve belirli kavramlar olarak yer almıştır.”⁴⁶

b-Sanat Ortamına Katkıları

Devletin sanata verdiği desteğin ne derece sağlam temeller üzerinde olduğunu anlamak için Atatürk’ün 22 Ocak 1923’te Bursa Şark Sineması’nda yaptığı konuşmadaki şu sözleri son derece önemlidir. “Bir millet ki resim yapmaz, bir millet ki heykel yapmaz, bir millet ki fennin icap ettirdiği şeyleri yapmaz; itiraf etmeli ki o milletin tarik-i terakkide yeri yoktur.”

İsmet İnönü’nün 1922 yılında Kurtuluş Savaşı’nı bir “Uygarlık Savaşı” olarak nitelendirmesi, yeni Türkiye Cumhuriyeti’nin uygarlığın ayrılmaz bir parçası olan sanatı, kültürel ve ekonomik açıdan sıfır denebilecek bir noktadayken dahi var etme çabası içinde olacağının en önemli göstergelerindendir. Nitekim Cumhuriyet’in ilanından yedi ay önce Atatürk şöyle demektedir:

“Bir millet sanattan ve sanatçıdan yoksunsa tam bir hayata malik olamaz. Böyle bir millet bir ayağı topal, bir kolu çolak, sakat ve hasta bir kimse gibidir. Hatta,

⁴⁶ EROL, Turan; “Öncü Bir Aydın Kişilik: Nurullah Berk”, **Sanat Çevresi**, S.219, s.6

kastettiğim anlamı bu söz bile belirtmeye yeterli değildir. Sanatsız kalan bir milletin hayat damarlarından biri kopmuş olur.”⁴⁷

Kültürel kalkınma bir kenara bırakılarak teknolojik kalkınmanın mümkün olamayacağını farkında olan devlet, bu dönemde sanatın ve sanatçının gelişimi için birçok girişimde bulunmuştur. 1924 yılından itibaren başkent Ankara’da resim ve heykel sergileri düzenlenmeye başlanmış, aynı yıl Avrupa’ya çeşitli alanlarda eğitim almak üzere öğrenci gönderilmiştir. Bu öğrencilerin arasında sanat eğitimi görmek üzere gönderilenler de bulunmaktadır. Bu durum daha önce bahsedildiği gibi bir ilk değildir, Osmanlı İmparatorluğu döneminde de Batı’ya eğitim için öğrenci gönderilmiştir. Fakat yeni bir devlet kurulur kurulmaz atılan ilk adım olması bakımından son derece ilginç ve önemlidir.

1928, yılında Fındıklı’daki Mebusan Meclisi Dairesi Güzel Sanatlar Akademisi adını almıştır. 1883 yılından beri eğitim veren Sanayi-i Nefise Mektebi’nde 43 yıldır heykel öğrenimi yapıldığı halde hiçbir şehre heykeller ve anıtlar yapılmamış, ancak 1926’da dikilen ilk Atatürk heykeli ile Türk sanatında heykel kendine yer bulmaya başlamıştır. Bu durum Sanayi-i Nefise Mektebi’nde verilen eğitimin yavaş yavaş bu yıllarda okul sınırlarının dışında da değer verilen bir duruma gelmeye başladığının en güzel örneklerindedir.

19 Şubat 1932’de ülkenin kültür hayatında son derece önemli bir aşama kaydetmesini sağlayan halkevleri⁴⁸ kurulmuştur. Halkevleri Resim ve Heykel Sergileri (1936-1938), Ankara Halkevleri Birleşik Resim Heykel Sergileri (1937-1938) Türk sanat tarihinde önemli yeri olan sergiler olmuşlardır⁴⁹. Halkevlerinin düşünce paralelinde olan Ülkü ve diğer halkevleri dergilerinin yayınlanmaya

⁴⁷ CEZAR, Mustafa; **Atatürk’e Armağan**, İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi Yayın No:83, İDGSA Matbaası, İstanbul, 1981

⁴⁸ Yurdun tüm bölgelerinde resim kolları sergiler, müzik kolları konserler düzenleyen, tiyatro kolları oyunlar sahneleyen halkevleri, öğrenim, kültür ve sanatın yurda yayılmasında son derece önemli bir rol oynamışlardır.

⁴⁹ GİRAY, Kıymet; **Cumhuriyet’in İlk Ressamları**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2004, s.18

başlaması ile devletin artık belli bir kültür politikası doğrultusunda kültür hareketlerine yön verdiği gözlenmektedir.

1932-1933 eğitim öğretim yılında Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş Bölümü açılmıştır.

1933 yılından başlayarak 1936'ya kadar düzenlenen İnkılap Sergileri devletin sanata katkıları bağlamında bir diğer önemli kültür etkinliği olmuştur. 29 Ekim 1939'da dönemin Milli Eğitim Bakanı Hasan Ali Yücel tarafından Devlet Resim Heykel Sergileri 1950'li yıllara kadar devlet ve hükümet başkanları tarafından büyük bir ilgi ile takip edilmiş, daralan olanaklara rağmen devlet daireleri için resim satın alınarak sanata ve sanatçıya destek olunmuştur. Devlet büyükleri sadece resmî sergileri değil kişisel sergileri de ziyaret ederek resim satın almışlar, bu sayede halkın duyarlılığını arttırmakta önemli role sahip olmuşlardır.

Atatürk Dolmabahçe Sarayı'ndaki Velihaht Dairesi'ni tahsis ederek 20 Eylül 1937 tarihinde İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin açılmasına öncülük etmiştir. "Müzenin Güzel Sanatlar Akademisi'nin bir bölümü olarak tasarlanmış olması da öncü bir hareket, çağdaş bir uygulamadır."⁵⁰

1938-1944 yılları arası ressamaları halkla buluşturma amacı güden Yurt Gezileri düzenlenmiştir. Bu sayede yurdun en ücra köşelerindeki güzelliklerin halkla buluşması sağlanmıştır. Fakat maalesef bu program sayesinde meydana gelmiş olan yüzlerce resimden çok azı günümüze ulaşabilmiştir.

Güzel Sanatlar Akademisine yurt dışından hocaların getirilmesi ve Yunan klasiklerinin Türkçeye çevirilmesi de devletin sanat ortamına diğer önemli katkıları arasında olmuştur.⁵¹

⁵⁰ aynı yerde

⁵¹ İSLİMYELİ, Nüzhet; "Anılarla Elli Yıl", **Ankara Sanat**, Ekim, 1973, S.90, s.7-10 ve EPIKMAN, Refik; "Türkiye'de Plastik Sanatlar Resim, Heykel, Mimari, Cumhuriyet Devrindeki İnkişaf", **Ar Plastik Sanatlar Dergisi**, Haziran, 1938, Sene:2, S.18, s.3-9

Devletin sanata olan desteği sadece plastik sanatlarla sınırlı kalmamış, sahne sanatları, edebiyat dallarında da çağdaş bir kültür ve sanat politikası izlenmiştir. 1924 yılında Ankara’da Musiki Muallim Mektebi açılmış, müzik alanında da eğitim almak üzere Avrupa’ya öğrenci gönderilmiştir. Bugünkü Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası’nın temeli 1924 yılında Mızıkai-i Hümayun’un Riyaseti Cumhur Musiki Heyeti adı ile Ankara’ya getirilmesi ile atılmıştır. Mızıkai Muallim Mektebi 1936 yılında Ankara Devlet Konservatuarı’nın açılmasıyla Gazi Eğitim Enstitüsü Müzik Bölümü’ne dönüşmüştür. Sinema ve tiyatrunun geliştirilmesinde de Muhsin Ertuğrul önemli görevler üstlenmiştir.⁵²

2-Sanatçılar

1923 yılında artık Sanayi-i Nefise Mektebi’nin, Güzel Sanatlar Akademisi adını almış olduğu ve Türkiye’de sanat eğitimi veren akademi anlayışının çağdaşlaştırıldığı görülmektedir. Bu dönemde Akademi kadrosunu 1914 Kuşuğı sanatçıları oluşturmakta ve on yıldır Galatasaray Lisesi sınıflarında sergiler açarak sanat ortamına katkıda bulunmaktadırlar. Bu yıllarda ülkedeki tek sanatsal faaliyetin Galatasaray Sergileri olduğu söylenebilir.

Aynı yıl Hikmet Onat ve İbrahim Çallı atölyelerinden mezun olan Şeref Akdik, Saim Özeren, Refik Fazıl Epikman, Elif Naci, Mahmut Cuda, Muhittin Sebati Ali Çelebi, Zeki Kocamemi gibi genç ressamlar bu dönemde Türk resim sanatına konu ve üslup açısından bir yenilik getiremeseler de, yurdun sanat ortamına Galatasaray Sergileri dışında bir seçenek oluşturma isteği ile 1923 yılında Sultanahmet’teki bir öğrenci evinde bir araya gelerek ‘Yeni Resim Cemiyeti’ adı altında bir grup kurmuşlardır. 1924’te grubun etkin üyelerinden olan Mahmut Fehmi (Cuda), Şeref Akdik, Refik Fazıl (Epikman) ve Muhittin Sebati’nin Maarif Vekaleti’nin açtığı sınavı kazanarak 1925 yılının Ocak ayında Paris’e eğitime

⁵² GİRAY, Kıymet; *Cumhuriyet’in İlk Ressamları*, s.18

gönderilmeleri ile 15 Mayıs 1924'te sadece bir sergi açarak grup dağılmak zorunda kalmıştır.⁵³

Savaştan yeni çıkmış bir ülkenin ekonomik dar boğazı her alanı olduğu gibi sanat eğitimini, dolayısıyla sanatçıları da son derece etkilemiştir. Bu dönemde Sanayi-i Nefise'nin ödeneği son derece kısıtlı, model ayda bir ya da iki kez gelmekte, çoğunlukla öğrenciler antik heykel çalışmaları yapmaktadır. Bazen de spor bölümünden arkadaşlarını model olarak kullanmaktadırlar.⁵⁴ Mahmut Cuda o yıllar için şunları söylemektedir:

“1924 yılı içinde arkadaşlar ile her gün İhsan'ın kahvesinde buluşup, dertleşiyorduk. Babalarımız göçmüş, ya da belleri bükülmüş, ailemizin yükü üzerimizde kalmış, hiç değilse kendi hayatımızı kazanmanın zamanı gelmişti. Hatta geçmişti bile... Halbuki biz Sanay-i Mekteb-i Ali'sinde 'Efendi' lakabıyla çömezlik edip duruyorduk. Talebeliğimizin daha ne kadar zaman süreceğinden haberimiz yoktu. Okulu bıraksak mı, ne yapsak, diye kara kara düşündüğümüz günlerden birinde Avrupa'ya öğrenci gönderileceği haberi çıktı (...)"⁵⁵

a-Yurt Dışında Eğitim ve Yabancı Atölye Hocaları

Maarif Vekaleti tarafından 1924 yılında başlıca amacı yeni Türkiye Cumhuriyeti'nin yeni açılacak olan üniversitelerine öğretim üyesi yetiştirmek olan yurt dışında eğitim uygulaması yürürlüğe girmiş ve ilk olarak altı öğrenci güzel sanatlar eğitimi almak üzere Paris'e gönderilmiştir. Bu öğrenciler Mahmut

⁵³ GİRAY, Kıymet; **Mahmut Cuda**, Türkiye İş Bakanlığı Kültür Yayınları, İstanbul, 2002

⁵⁴ Bu dönemde Sanayi-i Nefise Mektebinde eğitim görebilmek için ortaokula denk olan Rüştüye'yi bitirmiş olmak yeterli olmaktadır. Bölüm ayrımı yapılmaksızın tüm öğrenciler bir yıl Hikmet Onat atölyesinde resim eğitimi ve bunun yanında sanat tarihi, estetik, mitoloji, perspektif, anatomi gibi kuramsal dersler almakta ve yıl sonunda yapılan sınavda başarılı olanlar asıl öğrenciliğe kabul edilmektedirler. Ayrıca yıl içinde birkaç defa yapılan resim yarışmalarında derece alanlar da sınavı kazananlarla birlikte istedikleri bölümlere ayrılmaya hakkına sahip olmaktadır. Eğitim belli bir zaman ve programa bağlı değil yeteneğe bağlı olarak yürütülmektedir. Mezun olabilmek için Avrupa sınavını kazanmak gerekmekte, bunun dışında istenirse otuz yaşına değin okulun eğitiminden ve imkanlarından faydalanılabilmektedir. (GİRAY, Kıymet; **Mahmut Cuda**, s.14-15)

⁵⁵ CUDA, Mahmut; “**Saim Özeren ve Sanatkar Öğretmenler**”, Güzel Sanatlar Dergisi, S.5, Eylül 1952, s.8'den naklen GİRAY, Kıymet; **a.g.e.**, s.18-19

Cuda, Şeref Akdik, Refik Epikman, Cevat Dereli, Ali Karsan, Muhittin Sebati'dir. Aynı yıl Hale Asaf devlet hesabına Almanya'ya gönderilmiş, 1927 yılında o da Paris'e gelmiştir. 1922 yılında kendi imkanları ile Münih'e gitmiş olan Ali Çelebi de 1923 yılından itibaren bu burstan faydalanmaya başlamıştır. Ahmet Zeki Kocamemi, Türk Ocağı tarafından verilen burs ile 1923 yılında Almanya'da bulunmaktadır. Dolayısı ile Paris ve Münih, Cumhuriyet'in ilk yıllarında genç Türk sanatçıların eğitim için gönderildiği başlıca sanat merkezleri olmuştur.

Sanayi-i Nefise Mektebi Alisi'nde eğitim gören gençler ikinci sınıftan itibaren Maarif Vekaleti'nin düzenlediği Avrupa sınavına girebilme hakkına sahip olmuşlar, aynı zamanda okulu bitirme koşulu olarak görülen bu sınavı kazandıktan sonra Avrupa'da eğitime gönderilmişlerdir. Devlet tarafından eğitim masrafları karşılanan gençler gönderildikleri kentlerde eğitim alacakları kurum ya da hocaları kendileri seçmekte, bunun için de kendilerinden öncekilerin deneyim ve görüşlerine önem vermektedirler.

O dönemde Paris sadece Türk sanatçılar için değil, dünyanın her yerindeki genç sanatçılar için bir çekim merkezi durumuna gelmiş ve Paris Güzel Sanatlar Okulu'nun atölyelerine kabul edilmiş olmak da iyi bir başarı göstergesi olarak görülmüştür. Sürekli ve serbest olarak iki tip öğrencisi bulunan bu okulun serbest öğrencileri arasında bazı Türk sanatçılar da yetişmiştir. Bu okulun resim atölyesi hocalarından Lucien Simon Mahmut Cuda'nın, Ernst Laurent Nurullah Berk ve Ali Karsan'ın hocası olmuştur.

Genç Türk sanatçıların Türkiye'de son derece kısıtlı olan resim piyasasını göz önüne alarak mozaik, fresk gibi teknik yeterlilikleri de kazanmak amacı ile Paris'te eğitim aldıkları diğer bir resmi kurum Paris Dekoratif Sanatlar Okulu'dur. Sanatla ilişkisi olan meslekleri geliştirerek endüstri ürünlerinde

kaliteyi arttırmak amacı güden bu okulda Namık İsmail, Muhittin Sebati ve Fahrettin Arkunlar ders görmüş olan Türk sanatçılardandır.

Devlet okullarının yanında bazı özel atölyeler de yurt dışına eğitime gönderilmiş olan Türk sanatçıların başlıca eğitim kurumları olmuşlardır. Bunlardan bir tanesi Akademi Julian'dır. 1873 yılında Rodolpe Julian adında bir ressam tarafından kurulmuş olan Akademi Julian Güzel Sanatlar Okulu'nun hocalarından tanınmış isimleri işe almıştır. Haftada bir kez gelerek eleştiri veren bu dünyaca ünlü hocalar sayesinde kısa zamanda büyük üne kavuşan Akademi Julian, İkinci Dünya Savaşı boyunca kapalı kalmış sonra da satılmıştır. Vecih Bereketoğlu, Sami Yetik, Nazmi Ziya ve Feyhaman Duran gibi Ondört Kuşağı sanatçılarının yanı sıra Cumhuriyetin ilk kuşak sanatçılarından Şeref Akdik, Cevat Dereli, Refik Epikman, Ali Karsan bu akademide eğitim almış Türk sanatçılardandır.

Bir diğer özel akademi Hale Asaf'ın bir süre öğrencisi olduğu Akademi Grande Chaumière'dir. Akademi Julian'a göre daha özgür bir ortam olan Akademi Grande Chaumière'de Othon Friesz, Henri Goetz, Lucien Simon, Pierre Vaillant, André Lhote ve Yves Brayer hocalık yapmışlardır.

Cumhuriyet'in ilk yıllarında yurt dışına sanat eğitimine gönderilmiş olan genç sanatçıların sanat yaşantılarında ve dolayısı ile Türk sanatının gelişiminde son derece önemli rol oynayan başlıca isimler Paris'te André Lhote, Fernand Léger, Marcel Gromaire, Almanya'da Hans Hoffman'dır. Nurullah Berk bu sanatçıların modernist ve cesaretli eğilimlerinin yanında, klasisizmi körü körüne bir tabiat kopyacılığı olarak değil modern çağın estetiğine uygun olarak ele aldıkları eğitim sistemleri ile eşsiz birer hoca olduklarına değinmiştir.⁵⁶

⁵⁶BERK, Nurullah; "Zeki Kocamemi'nin Sanatı", **Zeki Kocamemi** (Haz. ÇOKER, A. ve BİLENSOY, K.), İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi Yayını, 1979, s.8

Fakat olumlu tarafları gibi bu hocaların Türk resim sanatına olan etkilerinin olumsuz yönleri de zaman zaman gündeme getirilmiştir. O yıllarda birçok Türk ressamı yetiştirdikleri için İstanbul'da isimleri adeta efsaneleşmiş durumda olan André Lhote ve Fernand Léger'nin atölyeleri bu üne dayanarak 1946 yılında Avni Arbaş tarafından da ziyaret edilmiş, fakat Abraş, Lhote'u atölyesindeki öğrencilere kendi formüllerini anlattığını ve öğrencilerinin aslında resim olmayan bu formüller içinde kaldığını vurgulamış, Fernand Léger içinde aynı eleştiriyi getirerek tüm öğrencilerini birer Léger yaptığını savunmuştur.⁵⁷

Necmi Sönmez, Cumhuriyet'in ilk yıllarında yurt dışına sanat eğitime gönderilmiş olan gençlerin şanslı ve şanssız oldukları noktaları şu sözlerle dile getirmiştir:

“Bahtiyar, çünkü: bayatlamış bir 1900 sanatı tesirinden kurtulmuşlar. Bahtiyar çünkü: iliklerine kadar galeri, müze, sergi dolu memleketlerde hiç olmazsa, üç dört sene yaşamışlardır. Bedbaht, çünkü: yaşayan sanat ile doğrudan doğruya temasa geçmişlerdir. Bedbaht, çünkü: onlar hiçbir hazırlıksız, yani en ufak bir göz ve sanat bilgileri olmadan yola çıkmışlardır. Bedbaht, çünkü: insan hiçbir dil bilmeden bin müşkülata bir lügat kitabından lisan öğrenebilir fakat dilini bilmediği bir memlekette ufak bir sergi kataloğunu bile seçemez, o müzelerde daima körebe oynamaya mahkumdur. Bedbaht, çünkü o belki ömrünün sonuna kadar ders vermek gibi bir sıkıntıya giren orta derecede bir ressam damgası taşıyacaktır.”⁵⁸

Neticede Cumhuriyet'in ilk yıllarında yurt dışında eğitime gönderilen gençlerin elde ettikleri bu şans yaşadıkları zorluklar tarafından ne kadar gölgelenmiştir tam olarak bilinemese de, kesin olarak söylenebilecek tek şey genç sanatçıların bu eğitim süreçlerinin Türk resim sanatının tarihinde son derece önemli bir yer almış olmasıdır. Bu eğitim sürecinde genç sanatçıların hocası

⁵⁷ TUT, Barış (Ed.); **Paris Okulu ve Türk Ressamları Paris: 1945-1960**, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, s.26

⁵⁸ SÖNMEZ, Necmi; **Hakkı Anlı (1906-1991)**, Galeri Nev, A4 Ofset, Mart, 1998, s.8

olmuş olan bazı isimler Türk resminin modernleşme sürecinin belirleyici unsurlarının başlıcası olmuşlar, o dönemde Türk resim sanatında modern tanımını modernizme kendi bakışları ile aynı paralele taşımışlardır.

i-André Lhote (1885-1962)

Birçok Türk ressamın atölyesini adeta bir mabet gibi görerek eğitim almaya gittikleri ve dolayısıyla Türk resminde son derece belirleyici bir rol oynamış olan André Lhote 1885 yılında Fransa'nın güneyinde Bordeaux şehrinde doğmuştur. Modern yaşamdan uzak, geleneklerle iç içe yaşanan bu şehrin kütüphane ve müzesinde Lhote; Diderot'yu, Delacroix'yı ve Boudelaire'i tanımıştır. 1902 yılında ahşap heykeller yapmak için bir mobilya fabrikasında çırak olarak çalışmaya başlamış, 1905 yılında yontudan ziyade resimde karar kılmıştır. 1906 yılında zenci maskları ve fetişleri alıp satan koleksiyoncu Gabriel Frizeau aracılığı ile Bordeaux'nun sanat ortamı içine girmiş, bu dönemde Gauguin'in *D'ou venons-nous, que sommes-nous, ou allons, nous?* adlı büyük kompozisyonunu tanıma olanağı bulmuştur. Yine bu ortam içinde Jacques Rivère, Alain-Fournier ve Alexis Léger ile dostluk kurmuştur. Fakat giderek Bordeaux sanatçıya dar gelmiş ve 1910 yılında bir daha geri dönmek üzere Paris'e gitmiştir. Aynı yıl Druet Galerisi'nde açılan ilk sergisi eleştirmen Charles Morice, şair Guillaume Apollinaire, ressam Maurice Denis, André Gide gibi kişilerin dikkatini üzerine çekmiştir. Bunun sonrasında Lhote'un büyük kompozisyonları oluşmaya başlamıştır. *Liman*, *Watteau'ya Saygı*, *Leda* gibi tablolar sanatçının oluşturduğu yeni tarzın habercileri olmuşlardır. Modern sanatın problemlerini, klasik sanatın problemleri ile bağdaştıran sanatçı, problemlerin çözümleri için gerekli başlıca yolu klasik eserlerin ilkelerini tamamıyla çözümlenmiş olmakla bulmaktadır. Bu anlamda kendine ışık tutacak en önemli hoca olarak Cézanne'ı görmüştür.

Bu dönemde kübizm hızla yayılmaktadır ve bu akım Lhote tarafından hemen kabul edilmiştir. Fakat, kübizmin fazla kuru ve teorik kimliği, Lhote'un eserlerinde izlenimciliğin yumuşaklığı ve titreşimleri ile birleştirilmek istenmiş, bu çabası da onu

La Fresnaye, Jacques Villon, Delanuy gibi sanatçıların grubuna dahil ederek, İspanyol kübizmine ayrı bir Fransız bakışı doğmasını sağlamıştır. Onların resimleri Picasso ve Braque'ın yaptığı resimlerden daha renkli ve ışıklıdır. "(...) Onlarla birlikte doğal görüntünün zenginliğine olan tutku ve bu zenginliği düzenleyecek yegane disiplin olan sert geometri belirdi."⁵⁹

Bu gruptaki sanatçılar kübizmden plastik disiplini almışlar, fakat yaşamın hazzını matematiksel görüntü içinde kaybetmemişlerdir.

1945 yılında yapılmış olan *Kübizm 1911-1918* adlı sergide André Lhote kendisini şu sözlerle anlatmıştır: "Herkesin bilinçaltının derinliklerinde uyuyan plastik ilişki şemalarının anlaşılır bir görünüş sağlayacak şekilde açığa çıkarılması gerekir. Bu sanatçının söyleyecek bir şeyi var demektir."⁶⁰

1922'de Montparnasse'da Odessa Sokağı'na bakan bir çıkmazda açtığı atölyesinde öğrencilerini inandığı bu estetik değerlerle eğitmiştir. Bu atölyede eğitim görmüş olan Nurullah Berk, Cemal Tollu, Zeki Faik İzer, Ercüment Kamlık, Hamit Görele, Eşref Üren, Hasan Kavruk ve daha birçok Türk sanatçı Lhote'dan aldıkları eğitimle oluşan üsluplarıyla, modern Türk sanatının kimliğini belirlemişlerdir.

André Lhote sanatçı kişiliğinin yanında 1917 yılından itibaren yazar, eleştirmen yönü ile de tanınmıştır. Fransa'nın ileri gelen yayın organlarından *La Nouvelle Revue Francaise*'in plastik sanatlar bölümünü 1940 yılına kadar yazmıştır. Onun bu yazar-ressam kişiliği birçok kişi tarafından eleştirilmiştir. Bir kişinin her iki alanda da eş değerde başarı sağlayabileceği kabul edilmemiş ve sanatçı bazen resimleri, bazen de yazıları için eleştirilere maruz kalmıştır. Kendini hem resim yaparak, hem de yazarak ifade etmeyi kaçınılması gerekli bir durum olarak görmemiş olan Lhote, bu konuyu sanatçının düzeyi açısından onun özgür seçimine kalmış bir sorun olarak görmüş, böyle bir çabanın tehlikeli olduğu kişi açısından

⁵⁹ ANONİM; "André Lhote Kimdi?", *Yeni Boyut*, 2/15, 1983, s.13

⁶⁰ aynı yerde nakledilmiştir.

bakıldığında, peyzaj çizmeye koşullanmış bir ressam için figür çalışmanın da tehlikeli olabileceğini düşünmüştür⁶¹.

1950 yılında Mısır'a yaptığı gezi ile Mısır duvar resminden etkilenmiş ve 1954 yılında bu konuda bir kitap yazmıştır.

Lhote resimlerinde soyut eğilimlere yönelmemiş, hiçbir zaman doğaya sırt çevirmemiştir. Resmettiği konuyu klasik bir üslupla etüt etmiş, sonra bu etütlerle atölyesine kapanarak geometrikleştirilmiş, stilize edilmiş eserler meydana getirmiştir. Nurullah Berk sanatçının soyuta bakışına şu sözlerle açıklık getirmiştir:

“(..).En gerçekçi sanat yapıtı, yüksek planda olunca soyut bir şeydi onun için. Soyut olmayan bir tablo düşünülemezdi. Tabiat görüntülerini plastik bir anlayışla yorumlamak soyut bir çabaydı. Yüzde yüz soyut bir çabaya ayrıca soyut bir görüntü katmaya ne gerekti.”⁶²

André Lhote kendi çağdaşları tarafından sık sık küçültücü bir ifade olarak kullanılmış olan ‘*dekoratif*’ terimini reddetmemiş, tam tersine yüceltmıştır. Lhote resmi özü gereği duvara asılmak için yapılmış ve bu anlamda mutlak dekoratif bir olgu olarak algılamıştır.⁶³

ii-Hans Hoffman (1880-1966)

Zeki Kocamemi, Ali Çelebi, Mahmut Cuda, Cemal Tollu, Saip Tuna ve heykeltıraş Nusret Suman'ın hocası olan Hans Hoffman 1880 yılında Weissenberg, Almanya'da doğmuştur. 1898 yılında Münih'te ilk sanat eğitimi sırasında Yeni İzlenimcilik akımının etkisi altındadır. 1904 yılında Paris'e giderek Robert Delanuy ve Henri Matisse ile çalışmış, her iki sanatçının renk anlayışlarından yoğun bir şekilde etkilenmiştir. Bir eleştiri yazısında Matisse'in renklerinin kendisinden çok

⁶¹ LHOTE, André; (Çev: Kaya ÖZSEZGİN); **Sanatta Değişmeyen Plastik Değerler**, İmge Kitabevi Yayınları, 1. Baskı, Ocak, 2000, s.35

⁶² BERK, Nurullah; “Gerçekçi Bir Soyut André Lhote”, **Ankara Sanat**, S.77, Eylül 1972, s.5

⁶³ LHOTE, André; **a.g.e.**, s.14

Hoffman'dan öğrenilebileceğine değinilirken, Hoffman'ın resim anlayışı şu şekilde açıklanmıştır:

‘Hoffman’a göre renk, güçlü plastik bir araçtır. Her renk yeni bir biçim yaratır. O rengi canlı, kalın, atak ve geniş hareketlerle tuvale aktarır. Hoffman, resim sanatının doğanın bir taklidi olmayıp, doğadan esinlenmiş düşünce ve duyguların içgüdüsel bir anlamı olduğu görüşünü, öğretimin temel prensibi yapmıştır. Bir sanat yazarına Hoffman şöyle demiştir: Resim yaparken onu yaratır, zihnen tartarım ve eserim beklenmeyeni, eşsizliği yansıtır.’⁶⁴

O dönemde Paris'in gündeminde olan fovizm, orfizm ve kübizm ile ilgilenmiştir ve bu dönem resimlerinde bu akımların etkileri gözlenmektedir. Bu sırada resmi, desen ve geometrik kuruluşun yanında renksel bir yapı olarak değerlendirilmektedir. ‘Nesnelerin çözümsel sorunları, plan, volüm ve boşluğu vurgulama yöntemleri, kübizmin çevreye yaydığı dikkate değer bilgi ve deneylerdir.’⁶⁵ Bu bilgiler 1915 yılında Münih’de kurmuş olduğu kendi sanat okulunda 1930’a değin kişisel deneylere yönelik olarak değerlendirilmiştir. 1915-1932 yılları arasında sıkça gittiği ABD’nde California Üniversitesi ve New York’ta dersler vermiş ve 1934 yılında New York’da kendi sanat okulunu kurmuştur. 1930’lu yıllarda soyut türde çalışan birçok ABD’li sanatçı grup üzerinde etkili olmuş, ancak bu yıllarda kendisi yağlıboyadan ziyade desen çalışmalarına ağırlık vermiştir. 1930’ların sonunda yağlıboyaya döndüğünde soyut çalışmalar yaptığı gözlenmektedir. 1940 tarihli *Bahar* adlı resmi Jackson Pollock resimleri gibi hareketli ve soyut bir çalışmadır. Resmin yapısına ilişkin düşünceleri ile Pollock da etkilediği sanatçılar arasındadır. Sanat hayatı boyunca çeşitli denemelerde bulunmuş olan Hoffman sonuçta, güçlü etkilere sahip renk kullanımı ve özgün biçim anlayışıyla geometrik anlamda bir soyutlamanın bileşimine

⁶⁴SANDLER, Irving; ‘ Hans Hoffman’ın André Emmerich Galerisi’ndeki Sergisi İle İlgili İzlenimler’, **Sergi Broşürü**, New York, 1976’dan naklen GÜLTEKİN, Gönül; **Ali Çelebi**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1. Baskı, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1984, s.10-11

⁶⁵ ÇOKER, Adnan; ‘Kocamemi’nin Kaynakları’, **Zeki Kocamemi** (Haz. ÇOKER, A. ve BİLENSOY, K.), s.6

ulaşmış ve 1941 yılında vatandaşı olduğu ABD’de soyut dışavurumculukun önemli bir temsilcisi olmuştur.⁶⁶

iii-Fernand Léger (1881-1955)

1881 yılında Normandy’nin Argenton Bölgesi’nde doğmuş olan Fernand Léger 1897 yılında Caen’de bir mimarlık bürosunda çırak olarak çalışmaya başlamıştır. 1897-1902 yılları arasındaki çalışmaları izlenimci tarzda olan sanatçı, *Ecole des Arts Décoratifs* ve *Académie Julian*’da resim dersleri almıştır. 1907 yılında Cézanne anısına açılan sergi Léger’nin hayatında önemli bir dönüm noktası olmuştur. Bu sergi ile birlikte doğayı küp, silindir ve koni olarak görmeye başlayan Léger’nin 1910 tarihli *Örgücü Kadınlar* adlı çalışması bu durumu doğrular niteliktedir. Yine 1910 yılında yapılmış, 1911 yılında sergilenmiş olan *Ormandaki Çıplaklar* adlı tablosu sanat hayatı adına büyük önem taşımaktadır. Bu resimde; “geometrik formlar birbirine dramatik bir şekilde karıştırılmış ve sonra kendisi bu çalışmasını ‘seslerin savaşı’ olarak tanımlamıştır. Bu resimdeki tüp formlarından dolayı Matisse Léger’i Tubist olarak tanımlamıştır.”⁶⁷

1913 yılında geometrik şekillerin zıtlıkları üzerine yoğunlaşmıştır. *Formların Zıtlığı* adlı resmi bu dönemin en iyi örneğidir.

Léger’nin resimlerinde doğayı ele alış şekli incelendiğinde, nesnelere kübistler gibi parçalayıp mekan içinde erittiğine tanık olunmaktadır. Léger, nesnelere şematik ve anıtsal formlara dönüştürmektedir. Fakat bu sırada onların karakterlerini de korumaktadır. Yani resimlerindeki objeler hiç bir zaman soyut olmamıştır.

Léger, Birinci Dünya Savaşı sırasında Fransız ordusunda askerlik yapmış, bu sırada Verdun’da atılan bir gaz bombasından zehirlenerek uzun süre hastanede yatmıştır. Bu deneyim sanatçının hayatı için son derece önemli olmuştur. Sanatında

⁶⁶ ANONİM; HansHoffman(18801866)

<http://www.resimhekelmuzesi.org/tr/works.asp?sid=K2DLDB8KIY534HUYYV4FGUV361Q1NR6>
(09/2005)

⁶⁷ DOYRAN, Yıldız; “Bir Modern Çağ Ressamı: LÉGER”, *Rh+ Sanat*, S. 17, Nisan, 2005, s.65

soyuta yer vermeme kararını bu yıllarda almıştır. “(...) Sanatta yüzde yüz soyutluğun insanla, insan dramıyla taban tabana zıt olduğunu anladım, dramın en koyusu, en katışı olan bu savaşta.”⁶⁸ demektedir. Burada kendisine gösterilen ilgiden sadece insani değerlere ihtiyaç olduğunu öğrenmenin yanında makinelerin estetiğine karşı olan ilgisi de bu dönemde uyanmıştır. Sanatçı daha sonraki dönemlerde makinelerin olumlu yanlarını göstermeye çalışmış ve 1918 yılında tarzı tamamıyla belirginlik kazanmıştır. Bu yıldan sonra resimlerine nesnel bir anlatım hakim olmakta ve konularını makine parçaları, bilgisayarlar, pistonlar, çukurluklar vb. oluşturmaktadır. Léger bu konuda şunları söylemiştir:

“Mekanik öğeyi plastik olasılık olarak kullandığım için (1918’de) sert bir biçimde eleştirildim. Mekanik öğe bütün öğeler gibi bir araçtır, bir amaç değil. Güçlü, sarsılmaz, plastik yoğunluğu bulunan bir yapıt arzuluyorsak, organik bir yapıt gerçekleştirmeyi istiyorsak, bu türden gereçleri bir hammadde olarak kullanmak insana çekici gelir (...) Ressam bazen, güzel olan ya da en azından şaşırtıcı olan yararlı nesne ile ‘rekabet’ halindedir. Ya onun kadar iyi ya da ondan daha iyisini yapmak gerekir. Geometrik bağıntılar, hacimler, çizgiler ve renkli yüzeyler güzel olabilir. Sanatçının bu nesnelere karşı durumu çoğunlukla kaygı vericidir. Ben kişisel olarak bu kaygı verici durumdan, düzenli yoğunluk durumunu araştırarak kurtulmak istiyorum. Bu amaçla da plastik karşıtlıklar yasasını uyguluyorum. Biçimlendirilmiş yüzeylere karşıt olarak hacimli kişiler belirgin mimari yüzeylere karşıt olarak biçimlendirilmiş hacimli dumanlar biçimlendirilmiş gri tonlara karşıt olarak düz an tonlar ya da tersi. Geometrik bir dünyada, sık sık karşıtlıklar içeren bir dünyada yaşıyoruz. Ben çağıma uygun biriyim ve de önemli olan sonuçtur. Araç olarak her şey geçerlidir.”⁶⁹

1920’li yılların başında endüstriyel elemanlarla desteklenmiş ve bir makine estetiği ile ele alınmış figür sanatçının resimlerinde tekrar yer bulmaktadır. Sanatçı bu dönemde sanatın sınırlarının genişletilmesi gerektiği inancı ve modern yaşama

⁶⁸ BERK, Nurullah; “ Fernand Léger’in Keşfi”, **Ankara Sanat**, S.79, Ankara, 1972, s.4

⁶⁹ LÉGER, Fernand; “ Resmin İşlevlerinden, 20. Yüzyıl Fransız Resmi: Bir Kesit”, **Sanat Dünyamız**, S.57 Güz, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul , 1994, s.76

duyduğu ilgi ile dans ve film denemeleri yapmıştır. 1923 yılında *La Ceration* ve *Skating Ring* adlı iki İsveç balesi için kostüm ve dekor hazırlamış, aynı yıl *L'Inhumaine* ve *Le Balet Mécanique* adlı iki film çalışması olmuştur.

1924-1927 yılları arasında çok beğendiği Le Corbusier'in de içinde bulunduğu bir grup mimar ve ressam arkadaşının pürist özelliklerine ilgi duymuştur. 1925 tarihli *Bauster* adlı resmi pürist etkiler taşımaktadır.

Resimlerinde mimari formları kullandığı için *Doric* olarak da adlandırılmıştır.

1920'lerin sonunda soyut yaklaşımlardan uzaklaşarak tamamen figüre yönelmiştir. Resimlerindeki figürler duygudan arınmış ve diğer nesnelere farklı bir özellik taşımamaktadırlar. Çünkü Léger'ye göre: “Gerçek, dünyadaki fiziksel objeler arasındaki eşitlik ve demokrasidir.”⁷⁰ Buna bağlı olarak bir insan vücudu ile bir anahtarlık aynı kompozisyonda aynı etki gücü ile bir arada bulunabilmektedirler. Resimlerinde kullandığı nesnelere arasında mantıksal bir bağlantı bulunmamaktadır. Frank Elgar bu durumu şu şekilde açıklamaktadır:

“Aynı tablo içinde hem hareketliliği hem durağanlığı nasıl sağlamalı? Uzaydaki nesnelere serisi bu sorulara yanıt getirmektedir. Léger açıkça ve hoyratça doğal çevrelerinden kopartılmış, birbirinden çok farklı nesnelere icat ettiği bir alan ile bağdaştıracaktır. Bir pergel ve bir çiçek, bir ağaç yaprağı ve bir insan profili, bir kadın vücudu ve bir anahtarlık: Pipolu Natürmort, 1928; Anahtarlı Jaconde, 1930. Aynı zamanda tomrukları ve ağaç yapraklarını inceler ve daha gerçekçi bir üslupla Üç Müzisyenleri çizer. Uzayda Nesnelere onu ister istemez Uzayda Kişiler'e yöneltecektir.”⁷¹

1940 yılında New York'a yerleşmiştir. Broadway'in renkli ışıkları resimlerine de yansımış ve bu dönemde uyum aramaksızın kullandığı renkler birbirinden

⁷⁰ DOYRAN, Yıldız; **a.g.m.**, s.66'da aktarılmıştır.

⁷¹ ELGAR, Frank (Çev: Esin Talu Çelikkın); “Léger Bir Kopya Denemesi”, 20. Yüzyıl Fransız Resmi: Bir Kesit, **Sanat Dünyamız**, Güz, S.57, Yapı Kredi Yayınları, 1994, İstanbul, s.79

konturlarla ayrılmıştır. 1945 yılında, İkinci Dünya Savaşı bittikten sonra tekrar Paris'e dönmüş ve ABD deneyimi sonucunda sanatın herkes tarafından anlaşılabilmesi gereken bir olgu olması gerektiği fikri kesinleşmiştir. Bu konuda Léger'nin görüşleri şöyle açıklanmaktadır:

“(..).sanat içinde yaşadığımız dünyayı yansıtmalı ve insanların kompleks sanatı anlama zorunluluğunun dışında günlük yaşamı görme isteği de duyduklarını savunmaktadır. Çalışan insanlar boş zamanlarını sanat eserleri ile geçirebilirlerse yaşam kalitelerini de yükseltebileceklerini düşünmüştür. Çalışmalarını bu yönde sürdürmüş olan Léger'nin bu ütopyik düşüncesinin Henri Rousseau ile etkileşiminden kaynaklandığı da düşünülmektedir.”⁷²

Fransa'ya döner dönmez Komünist Parti'ye girmiş ve hayatının sonuna kadar bu ideolojiye bağlı kalmıştır.

Nurullah Berk'in 1955 yılında Léger ile olan görüşmesinde, Léger, Mustafa Kemal Atatürk için şunları söylemiştir:

“Büyük adam o Kemal. Büyük adam, yarınların adamı. Yapıcı, constructeur bir adam. Dünün üstünden geçen, yarın için temel ataları severim. Ne olursa, sanatçı, devlet adamı, politikacı, sizin Kemal gibi kurtarıcı.”⁷³

Léger'in Mustafa Kemal'e dair söylediği bu sözler onun kendi kişiliğinin ve sanatının da ipuçlarını vermektedir. Yapıcılık ve yarınçılık tamamen resimlerinin karşılığı olan sözlerdir.

iv-Marcel Gromaire (1892-1971)

24 Haziran 1892 yılında Fransa'nın kuzeyinde Noyellesur-Sambre'de doğmuş olan Gromaire, ilk gençlik yıllarında sanat eğitimi almak için Paris'e gelmiş,

⁷² aynı yerden aktarılmıştır.

⁷³BERK, Nurullah; **a.g.m.** s.4-5

fakat kendisine her hangi bir atölye veya sanat okulu yerine müzeleri eğitim alanı olarak seçmiştir. Kendi kendine bir yol tayin etmesini gerektiren bu seçim sonucunda kübizme olan yakınlığını keşfetmesi, genç yaşta üslubunun belirlendiğinin göstergesidir.

Gromaire, resmi bir renk oyunu, bir renk cıvıltısı, kararsız bir leke topluluğu, yumuşak buğulu bir düzenleme olarak değil, aksine bütün çizgileri kesin olarak belirlenmiş, geometrik bir düzen içine alınmış plastik bir bütün olarak görmüştür.⁷⁴

Genç yaşta birçok kuzey ülkesini gezmiş olan sanatçı, güneye hiç inmemiştir. Kendisinin de bir kuzey insanı olması, kuzey sanatına ilgisini arttırmış, sert ve haşın sanatları sevmiştir. Hayatı boyunca canlı ve neşeli renklerden kaçınmıştır.

Bütün tabloları insan dramını yansıtıyor olsa da, Gromaire sosyal gerçekçi bir ressam değildir. Rusya’da uygulanan akademik gerçekçilikten çok uzaktır. Onun resimlerinde konudan ziyade resmin plastik kuruluşu etkileyici faktördür. Biçimler ayrıntısız, sert ve koyu gölgelerle belirlenmiştir. Fakat bu geometrik anlatımın yanı sıra kadın portrelerindeki şehvili gözden kaçmamaktadır.

Gromaire Birinci Dünya Savaşı’na katılmış ve bu yıllarda çağdaş sanata önemli katkı sağlayan *Savaş* adlı resmini yapmıştır.

Çalışmalarında desen önemli bir yer tutmakta, gün boyu tarama ucu ve mürekkeple birçok desen çizmektedir. Bu desenler çoğunlukla kadın vücutlarıdır ve gelecekteki tablolarının taslaklarını oluşturmaktadır. Büyük boyutlu resimler yapmayı tercih eden Gromaire, gençlik yıllarından itibaren duyduğu orta çağ tutkusu ve anıtsal, geometrik, şematik deseninin teknik uygunluğu nedeni ile halıcılık ressamlığına yönelmiş ve 1937 yılından itibaren Lurçat ve Dubreil ile birlikte Aubusson dokumalarını yeniden canlandırmaya çalışmıştır.

⁷⁴ BERK, Nurullah; “ Marcel Gromaire”, **Ankara Sanat**, S.71, Ankara, Mart,1972, s.4

Kendi atölyesinde öğrencilerinin çözmesini istediği en büyük sorun “biçimin sadeleştirilmesi sorunu”dur. Bir dönem öğrencisi olmuş Cemal Tollu’yu bu konuda son derece başarılı bulmaktadır.

Gromaire, İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra ABD’ne gitmiş ve o da Léger gibi geometrinin çağdaş örneklerini burada görmüştür. Bu dönemde Brooklyn Köprüsü’nün, gökdelenlerin ve Hudson Nehri üzerindeki gemilerin resimlerini yapmıştır.

v-Emile Othon Friesz (1879-1949)

Emile Othon Friesz 1879 yılında Le Havre’da doğmuştur. Bu kentteki Güzel Sanatlar Okulu’nda ilk sanat eğitimini almış, Raoul Dufy ve Georges Braque’a da hocalık yapmış olan Charles Lhullier’in öğrencisi olmuştur. 1898 yılında aldığı eyalet bursu ile Paris’e giderek Paris Güzel Sanatlar Okulu’nda Léon Bonnat’ın atölyesine girmiştir. Orada tanıştığı Matisse, Rouault ve Marquet’yle birlikte empresyonistleri, Cézanne’ı ve Gauguin’i incelemişler ve fovizm ilkelerini benimsemişlerdir.

1905 ile 1907 yılları arasında yaptığı resimlerde renkçiliğin hakim olduğu gözlenen Friesz’in bu dönemde yaptığı çalışmaları empresyonist olarak değerlendirilmektedir. Daha sonra yaptığı Ciotat ve Estaque görünümünde nesnelerin konturlarının belirginlik kazandığı gözlenmektedir.

Bugün Oslo Müzesi’nde bulunan 1908 tarihli *Le travail a l’automne* adlı tablosu pre-kübist olarak adlandırılmıştır. Aynı eğilim *La Cathédrale de Rouen*, *L’Hiver a Munich*, *Adam et Eve*, *Le Pécheur de Casis*, *Le Navire dans la Calanque* adlı eserlerinde de görülmektedir.

1911 yılında Portekiz’e yaptığı gezi sanatçının resimleri üzerinde de etkili olmuş, bu seyahat sonrasında renklerinde yumuşama görülürken, kompozisyonun önem kazandığı klasik anlayış ön plana çıkmıştır.

1919 yılında Paris'te öğrenci yetiştirmeye başlamıştır. Aynı yıl yaptığı iki resim savaşla ilgilidir.

1920 yılında İtalya'ya gitmiş, burada *Les Vandangeurs a Florence* ve *La Bergère* adlı resimleri yapmıştır. İtalya'dan döndüğünde Provence bölgesine ilişkin peyzajlar üretmiştir.

1928 yılında Cezayir'e gitmiş burada *Le Jardin de I'Emir* ve *La Kasbah* adlı eserlerini üretmiştir.

1930 yılı sanatçının yeniden kuzey manzaralarına yöneldiği yıldır.

1937 yılında Raoul Dufy ile birlikte bir dekorasyon çalışması yapmışlardır.

vi-Lucien Simon (1861-1945)

Julian Akademisi'nde Paris Güzel Sanatlar Okulu desen hocalarından Tony Robert-Fleury ve William Bouguereau'nun öğrencisi olmuş ve sonra kendisi de Paris Güzel Sanatlar Okulu'nda 1923-1933 yılları arasında atölye şefliği yapmıştır. Bu süre içinde Brayer, Humblot, Rohner gibi sanatçılar yetiştirmiştir. Türk resim sanatının önemli isimlerinden bir tanesi olan Mahmut Cuda'nın da hocası olmuştur.

1902 yılında 19. yüzyıldan itibaren endüstrileşmeden kaçanların ve romantiklerin gözdesi olan Bretegua bölgesinde Sainte Marine'ye yerleşmiş ve bu bölgenin vahşi, sert doğasının etkileri resimlerine yansımıştır. Bu dönemde Charles Cottet, André Dauchez ve René Menard ile birlikte *Bande Noire* adı verilen bir akım oluşturmuştur.

1929 yılında Akademi üyeliğine seçilen Simon, Academie de La Grande Chaumiere'de de ders vermiştir.

b-Sanatçıların Sanat Ortamından Beklentileri

Cumhuriyet'in ilk yıllarında devlet-sanatçı ilişkisinin tam tersine toplumun sanata olan ilgisi ve desteği son derece azdır. Bu nedenle sanatçıların yaşayabilmesi ve üretebilmesi için kazanç sağlayabilmesi sadece devletin desteği ile olabilmektedir. Bu anlamda devletin sanata olan yaklaşımından son derece memnun olan sanatçılar, yine de yapılan bazı uygulamalar karşısında duydukları rahatsızlıkları zaman zaman dile getirmişlerdir. Bunlardan bir tanesi; Avrupa'da sanat eğitime gönderilen gençler Türkiye'ye döndüklerinde yurdun çeşitli yerlerindeki orta dereceli okullara resim öğretmeni olarak atanmalarıdır. Bu durum bir yönüyle son derece iyidir. Çünkü o yıllarda Akademi kadrolarında yer almanın dışında, sanat eğitimi almış olan bu gençlerin faydalı olabilecekleri ve para kazanabilecekleri çok sayıda kurum bulunmamaktadır. Toplumun sanata olan yabancılığından dolayı bireysel girişimler de hiçbir sonuç getirmemektedir. Fakat Paris, Münih gibi dünyanın en önemli sanat merkezlerinde, çok önemli hocaların atölyelerinde yıllarca sanat üzerine kafa yormuş olan bu genç sanatçılar, sanat adına verimlerinin en yüksek olacağı yıllarda kendilerini sanat olgusunun çok uzak olduğu yerlerde bulmuş olmanın mesleki gelişimlerini yavaşlatmış olduğunu belirtmişlerdir. Buna karşılık Paris'teki dönem arkadaşlarının günden güne sanatlarında ileriye gittiğine dikkat çekmişler ve devletin böylesi bir eğitimin sonucunda zorunlu olarak verdiği bu görev için aldıkları eğitimin çok fazla olduğunu düşünmüşlerdir. Bunun yanında Türkiye'de sanatçıların maddi sıkıntıları, çalışacak mekan bulma sıkıntılarını da doğurmuştur. Bu durum için Ali Karsan heykeltıraş arkadaşlarından birinin bir türbede, bir başkasının da bir hamamda eser yaratmaya çalıştığı örneğini vermiştir.⁷⁵

Devletin bu dönemde getirdiği uygulamalardan bir diğeri Yurt Gezileridir. Bu uygulamada CHP amacını: "Partimiz yurdun güzelliklerini yerinde tespit ettirmek ve sanatkarlarımızın memleket mevzuları üzerinde çalışmalarını kolaylaştırmak"⁷⁶ olarak açıklamıştır. Bu geziler sonucunda yapılan resimlerden seçilenler önce Ankara, sonra İstanbul'da

⁷⁵ KARSAN, Ali; "Ressamların Dertleri", Arkitekt, 1946, S. 7-8 (175-6), s.156-157

⁷⁶ "CHP Genel Yönetim Kurulu Toplantısında Sanat Hayatımız için Müspet Kararlar Alındı",Ulus, 28 Temmuz 1938'den naklen GİRAY, Kıymet; Mahmut Cuda, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İst. 2002, s.26

sergilenecek ve parti tarafından satın alınacaklardır. Bunun dışında resamlara yol masrafları dışında üç yüzer bin lira ödenmiştir. Bu uygulama hükümetin mesleklerini kabul etmesi ve yeni çalışma olanaklarının doğması bakımından ressamı memnun etmiştir⁷⁷. Fakat bunun yanında ressamlar bu uygulamaya bağlı olarak bazı rahatsızlıklarını da dile getirmişlerdir. Cemal Tollu Cumhuriyet Gazetesi'nde yayımlanan bir yazısında hükümetin satın aldığı resimler için biçtiği değerin ancak boya masrafları için yeterli olduğuna değinmiş ve bu durumu sanatçıların mesleklerine düşkünlüklerinden ve içinde buldukları mahrumiyetten faydalanarak küçük görme olarak değerlendirmiştir. Önerisi; on beş yerine en iyilerinden beş ressamın gönderilmesi ve eserlerine layık olan değerlerinin verilmesi olmuştur.⁷⁸

Devletin sanata olan yaklaşımının bir diğer yönü, sanatçıları kültür politikası paralelinde belli konu ve biçim sınırlılıkları içinde üretime mecbur kılmak olarak kendini göstermiştir. Sanat piyasasının henüz oluşmaması nedeniyle, sadece devlet tarafından talep edilen resimler, birçok zaman zorunlu olarak bu talebe cevap vermek üzere üretilmiş, yeni biçimsel yaklaşımlar doğrultusunda resim yapmak ve bu şekilde kabul edilmek sanatçıların arzu ettikleri, fakat o dönem için çözümlenememiş bir mesele olarak kendini göstermiştir.

Sonuç olarak sanatçıları bu dönemde devletin sanata verdiği değerden ve bu uğurda yapılan girişimlerden memnun olmuş olsalar da, devletin de bu konudaki acemiliğinden doğan bazı sıkıntılarla karşılaşmışlardır. Bu sıkıntılarını çözümlenecekleri başka bir sanat ortamının olmaması sanatçıları maddi ve manevi olarak yormakta ve en kısa zamanda daha iyi sanat ortamına kavuşabilme, bu ortamda bir birey olarak varolabilme arzusu içine sokmaktadır.

⁷⁷ “**Ressamların CHP’sine Teşekkürleri**”, Ulus, 14/10, İkinci Teşrin, 1938’den naklen aynı yerde

⁷⁸ TOLLU, Cemal; “Güzel Sanatlar/ Halk Evleri ve Resim Sanatı”, **Cumhuriyet Gazetesi**, 16 Kasım 1943’ten naklen ÇOKER, Adnan; **Cemal Tollu**, s.20

c-Sanat Ortamına Katkıları

Ali Çelebi ve Zeki Kocamemi'nin yurda döndükleri yıl olan 1927 yılı Adnan Çoker tarafından bu sanatçıların Türk resmine getirdikleri figür yenilenmesi ile Türkiye'nin resim sanatında yirminci yüzyıla girdiği yıl olarak tanımlanmıştır.⁷⁹ 1925 yılında Maarif Vekaleti'nin sınavı ile Fransa ve Almanya'ya sanat eğitimine gönderilen gençler 1927 yılında yurda döndüklerinde Ali Çelebi ve Zeki Kocamemi'nin 11.Galatasaray Sergisi'nde yer alan eserlerinin Güzel Sanatlar Birliği üyeleri tarafından yadırgandığı ve sanat olarak görülmediğini öğrenmişlerdir. Bu sergi, Ali Çelebi ve Zeki Kocamemi'nin eserlerinin Türkiye ile ilk tanışmasıdır ve sanatçılar birçok eleştiriye maruz kalmışlardır. Bu eleştirilere örnek olarak Namık İsmail'in Yedi Meş'ale Mecmuası'nda yayınlanmış olan şu yazısı verilebilir:

“Yeni ve orijinal olmak kaygısı ile dahi, sanatkar, mecnun ve modacıdan mürekkep olan bu cuşan ve huruşan kafilere artık sükunet gelmeye başlamıştır. Hatta bu hareketin alemdarı olan Picasso bile kübist ve dadaist tarzlardan geçtikten sonra, şimdiki klasikten daha eski olan akademik resim yapmaktadır.”⁸⁰

Namık İsmail böylece, gençlerin sanat anlayışına ne kadar uzak olduğunu göstermektedir. Oysa ki Akademi'nin kütüphanesi Namık İsmail'in müdürlüğü döneminde modern sanata yer veren kitaplarla tanışmıştır. Fakat bu söylemden Namık İsmail'in modern sanata dair bilgilerinin sadece kulak dolgunluğundan ibaret olduğu da görülmektedir. Zühtü Müridoğlu da bu konuda şunları söylemektedir:

“Namık İsmail okulu onarmakla yetinmedi, çok fakir olan kitaplığımızı zenginleştirerek kafalarımızı da onarmak, okumaya alıştırmak istedi. Gelen çeşitli kitaplar arasında yeni sanata da yer verilmiş, Matisse'in 'Fauve', Picasso'nun 'kübik' dönemlerini yansıtan kitaplar da gelmişti. Bizim sanat anlayışımız izlenimcileri aşmazdı. Bu yeni sanatçıları pek yadırgamış, uzun süre alay konusu yapmıştık. (...)Biz Matisse'le, Picasso'yla alay ederken, Almanya'dan Zeki Kocamemi ve Ali

⁷⁹ ÇOKER, Adnan; **a.g.e.**, s.11

⁸⁰ GİRAY, Kıymet; **Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu**, s.242

Çelebi geldi. Aklımız büsbütün karıştı önce karşı çıktık, sonra sezmeye, anlamaya ve sevmeye başladık. Zeki ile Ali bizlere yeni sanatın perdesini araladılar.”⁸¹

Fakat şunu belirtmek gerekir ki 1914’te yurda dönen ve resimde renk ve ışık özelliklerine önem veren Ondört Kuşağı, biçim, hacim, desen ve konstrüksiyonun ön planda olduğu bu yeni sanat anlayışını son derece yadırgarken içlerinden bir tanesi bu yeni sanat anlayışını gayet sıcak karşılamıştır. Bu kişi İbrahim Çallı’dır. Çallı henüz Cumhuriyetin kurulmasından üç yıl önce dışavurumcu teknikte bir dizi resim üretmiştir. Bunlar İstanbul Resim Heykel Müzesi’ndeki *Dikiş Diken Kadın* adlı resim ve *Mevleviler* dizisidir. Çallı’nın nasıl bir etkilenme ile bu resimleri ürettiği araştırıldığında şu bilgi ile karşılaşılmaktadır: Sovyet Rusya’nın oluşumu sırasında oradan kaçan ve Vladimir Tatlin, Malevich, Rodchenko ile yakın dostluğu bulunan Alexis Gritchenko adında bir ressam ile Çallı İstanbul’da yakın dostluk kurmuşlar ve oradaki konstrüktivizmin etkisindeki figürasyonun yapısal özellikleri Gritchenko kanalı ile Çallı’ya geçmiştir⁸².

Galatasaray Sergileri’nden onyedincisi de Türk resim sanatında son derece önemli bir yere sahiptir. 31 Temmuz-31 Ağustos 1933 tarihinde izlenmiş olan bu sergi Avrupa’dan yeni dönmüş olan Zeki Faik İzer ve Cemal Tolu’nun katılımıyla Türk resminde biçim yenilenmesinin önemli adımlarından biri ve yine Türk sanat tarihinde son derece önemli bir yere sahip olmuş olan d Grubu’nun kurulmasında öncü bir hareket olmuştur.

Türkiye’ye döndüklerinde karşılaştıkları tepkilere rağmen genç sanatçılar, sanat adına tutturdukları yolun doğruluğuna sonuna kadar inanmışlar, fakat bu yolda yürüyebilmenin birlik, beraberlik ve dayanışmayla mümkün olacağını düşünmüşlerdir. Bu düşünce doğrultusunda Türk resim sanatı tarihinde son derece

⁸¹ MÜRİDOĞLU, Zühtü; *Zühtü Müridoğlu Kitabı*, Yapı Kredi Yayınları, 1. Baskı, İstanbul, Mart 1992, s.84-85

⁸² ÇOKER, Adnan; *Akademiye Tanıklık* (Ed. GEZGİN, Ahmet Öner.), Bağlam Yayıncılık, İstanbul, s.159

önemli bir yere sahip olan Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği ve d Grubu kurulmuşlardır.

i-Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği

1928 yılına değin Avrupa’da eğitim gören genç sanatçılar⁸³, 1929 yılının Nisan ayında Ankara’da Etnografya Müzesi’nde ilk sergilerini açmışlardır. Bu sergi, Türk resim sanatında yeni bir dönemin başlamasının ve ilk ressam derneğinin kurulmasının ilk adımı olması bakımından önemlidir. Aynı zamanda İstanbul dışında açılan ilk özel resim sergisidir. Bu genç sanatçılar Güzel Sanatlar Birliği üyelerinin tanımadığı yeni sanat anlayışlarını tüm yurda tanıtmak ve sevdirmek amacıyla 15 Temmuz 1929 tarihinde Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği adı altında toplanmışlardır.⁸⁴ Birlik Türkiye’de modern resmin öncülüğünü yapması bakımından son derece önemlidir. Kıymet Giray grubun profilini şu sözlerle çizmiştir: “Bu birlik, bir ressam grubu değil, meslek dayanışması yapılacak, mesleki kuralların gelişeceği bir sanatçı odası olarak düşünülmektedir. Birliğin amacı gelişmekte olan Türk resim sanatının toplumla özdeşleşmesidir.”⁸⁵

Kurucuları tüzükteki sırasıyla, ressamlar: R. Fazıl Epikman, Cevat Hamit Dereli, Şeref Kamil Akdik, Mahmut Fehmi Cuda, Nurullah Cemal Berk, HaleAsaf, Ali Avni Çelebi, Ahmet Zeki Kocamemi; ressam ve heykeltıraşlar: Muhittin Sebati, Ratip Aşir Acudoğlu; dekoratör: Fahrettin Arkunlar’dır. Refik Epikman, Cevat Dereli, Mahmut Cuda, Muhittin Sebati ve Nurullah Berk Paris Güzel Sanatlar Okulu’nda, Zeki Kocamemi ve Ali Çelebi ise Almanya’da Hans Hoffman atölyesinde eğitim görmüşlerdir.

⁸³ Hale Asaf, Şeref Kamil (Akdik), Ahmet Zeki (Kocamemi), Cevat Hamit (Dereli), Ali Mühip (Karsan), İvon (Karasan), Refik Fazıl (Epikman), Nurullah Cemal (Berk), Sabiha (Bengütaş)

⁸⁴ Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği adını Fransa’daki “Société des Artistes Indépendants”dan almıştır.

⁸⁵ GİRAY, Kıymet; **Cumhuriyet’in İlk Ressamları**, s.27

Birlik üyeleri Cağaloğlu'ndaki Türkocağı'nda açtıkları ikinci serginin amacını şu şekilde açıklamışlardır: “Memlekette sanat cereyanı ve meşherlerinin çoğalması ile halkın rağbetini celbetmek ve sanat meraklılarına bir mukayese sahası hazırlamak (...)”⁸⁶

Vakit Gazetesi'nde bu sergi hakkında: “Eserler, portre, peyzaj, natüromort ve poşadlardan tereküp ediyor ve meşher Realist, Ekspresyonist, Natüralist ve biraz da Kübistleri bir araya toplayan serbest bir sanat kürsüsüne benziyor.”⁸⁷ denmiş ve yeni sanat hareketlerinin ülkede görülmeye başlaması ümit verici bir adım olarak değerlendirilmiştir.

Müstakil Ressamlar Heykeltraşlar Birliği gazetede de belirtildiği gibi tek bir üslup çerçevesinde değil, çeşitli eğilimlerin bir arada bulunduğu serbest bir kürsü niteliğindedir. Fakat her birisinin izlenimci renkçilikten çok tablonun desen yapısına, çizgisel kuruluşuna önem verdiği görülmektedir.

Birlik üyelerinden, Mahmut Cuda ve Şeref Akdik realist bir çizgi üzerinde iken, Hale Asaf ve Muhittin Sebati romantizme yönelmiş, Refik Epikman kübizm, Ali Çelebi ve Zeki Kocamemi ise Alman dışavurumculuğunun örneklerini ortaya koymuşlardır.

Zeki Kocamemi ve Ali Çelebi Müstakiller hareketine yön veren ve Türkiye'yi ilk defa biçim analizi ile tanıştıran en önemli iki kişi olarak nitelendirilmektedirler. Hans Hoffman atölyesinde eğitim gören bu iki sanatçı için Ahmet Kamil Gören şu yorumu yapmaktadır: “(...) 20.yüzyıl akımlarının herhangi birine bağlanmadan, kübizmden dışavurumculuğa kadar bir çok biçimin özümsemişi kuramcı/konstrüktif dizge açısından güçlü bir biçim yenilenmesi ile ortaya çıkmışlardır.”⁸⁸ Adnan Çoker bu iki sanatçı ile başlayan analizi yapılmış figür yeniliğini 1927 yılından itibaren Türkiye'nin yirminci yüzyıla kesin olarak girmesi diye nitelendirmiştir⁸⁹.

⁸⁶ BERK, Nurullah; GEZER, Hüseyin; **50 Yıllık Türk Resim ve Heykeli, Cumhuriyetin Ellinci Yılı Dizisi:2**, 2. Baskı, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları:123, İstanbul, 1973, s.42

⁸⁷ aynı yerden nakledilmiştir.

⁸⁸ GÖREN, Ahmet Kamil; **50. Yılda Akbank Resim Koleksiyonu**, Akbank Kültür ve Sanat Kitapları:66, İstanbul, 1998, s.77

⁸⁹ ELVAN, Nihal (Ed.), “Zeynep Yasa Yaman, Adnan Çoker'le Söyleşi”, **d grubu 1933-1951**, Yapı Kredi Yayınları, s.54 Adnan Çoker bu genç ressamlarla biçim analizinin Türk resim sanatına son

Müstakil Ressamlar Heykeltraşlar Birliği, İstanbul ve Ankara dışında Zonguldak, Bursa, Balıkesir, Samsun ve İzmit gibi kentlerde çoğu zaman konferanslar ile birlikte sergiler açmışlardır. Bu sergiler ve konferanslar Anadolu'daki halkın sanatla tanışması ve bilgilenmesinin yanında sanatçıların da Anadolu'yu tanıyarak buradaki izlenimlerini eserlerine kazandırmaları açısından faydalı olmuştur. Fakat bu sergiler halk tarafından hemen kabul görmemiştir. İzmit Halkevi'nde açtıkları sergide altı nü eser 'müsthecen' olarak adlandırılarak, dönemin Müdde-i Umumisi tarafından sergiden indirtilmiştir. Bu olay basında geniş yer almış, sanat ve müsthecen kavramları tartışmaya açılmıştır. Bu durum dolaylı da olsa halkın ilgisinin sanat olayları üzerine yoğunlaşmasına neden olmuştur. Nurullah Berk, bu konuda bu tür eğilimlerin batıda da hemen kabul görmediğini, fakat bu durumun genç sanatçılara ayrı bir mücadele azmi verdiğini Muhit dergisinin 1928 yılı sayılarından birinde yazmıştır.⁹⁰

Bir süre sonra Nurullah Berk, birliğin amacının sadece sergi açmak ve resim yapmaktan ibaret olmasını istemiştir. Onun bu görüşüne Elif Naci de destek vermiştir. Mahmut Cuda ve onun gibi düşünenler ise grubun asıl amacının sanatçıların haklarını gözetmek ve iyi bir çalışma ortamı hazırlamak olduğunu, aksi halde gelişimin ve verimliliğin olamayacağını savunmuşlar, 1932 yılı genel kurul toplantısında Nurullah Berk ve Elif Naci'nin üyeliğine son vermişlerdir.⁹¹ Bu gibi fikir ayrılıkları sonucunda çok kısa bir süre sonra birliğin etkinliği azalmış, birlikten ayrılan sanatçıların da aralarında bulunduğu d Grubu 1933 yılında kurulmuştur. Fakat buna karşın Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği'nin Türk sanatında modern sanatın temellerini atmak gibi son derece önemli bir işlevi olmuş ve grup üyeleri olgunlaşan kimlik ve kişiliklerini sonraki yıllarda göstermişlerdir.

derece sağlam bir şekilde dahil olduğunu belirtmenin yanında, aynı kaynakta, 1914 Kuşaağı sanatçıları ile Empresyonizm'in Türk resminin gelişim sürecinde olan bir çok eksiklik nedeni ile son derece bilinçsiz bir şekilde uygulandığını belirtmiş ve doğru olanın renk/işık analizi olarak Türk resmine girmesi olacağını söylemiştir.

⁹⁰BALTACIOĞLU, İsmail Hakkı, "Müsthecen", **Yeni Adam**, 25.05.1989, S.228, s.2'den naklen GİRAY, Kıymet; "Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği", **Boyut Plastik Sanatlar Dergisi**, S.17, s.3-7, Kasım, 1983

⁹¹YASA YAMAN, Zeynep; "Sanat Tarihimizde Eski Bir Konu: Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği mi, d grubu mu?", **Türkiye'de Sanat Plastik Sanatlar Dergisi**, Eylül-Ekim 1995, S.20, s.37-38

Tüm ressamaları tek meslek kuruluşunda birleştirmek gayesinde olan Müstakiller grupta oluşan kopmalar nedeniyle kendi adlarını bırakma kararı vermişler ve diğer grupları da bu karara uymaya davet etmişlerdir. Nihayet 3 Mart 1942’de Türk Ressamlar ve Heykeltraşlar Cemiyeti kurulmuş, bu birliğin de dağılması sonucunda yine Müstakillerin amaçları doğrultusunda 13 Ağustos 1950’de Türk Ressamlar Birliği kurulmuştur.

ii-d Grubu

1933 yılında ressam Nurullah Cemal Berk, Zeki Faik İzer, Elif Naci, Cemal Tollu, Abidin Dino ve heykeltıraş Zühtü Müridoğlu’nun bir araya gelerek oluşturduğu d Grubu, daha sonra Turgut Zaim, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Eren Eyüboğlu, Eşref Üren, Arif Kaptan, Halil Dikmen, Sabri Berkel, Salih Urallı, Hakkı Anlı, Fahrünnisa (Fahr el nissa) Zeid, Nusret Suman ve Zeki Kocamemi’nin katılımıyla genişlemiştir. Léopold Lévy, Şeref Akdik ve Cemal Nadir Güler de yapıtlarını birer kez grupta sergilemişlerdir. Türk sanat tarihinde kurulan dördüncü grup olması ve Latin alfabesinde dördüncü sırayı d harfinin alması nedeni ile grup bu adı almıştır.⁹² Öncekilerden farkı, bir birlik etkinliği değil, izlenimciler, fovlar gibi bir küme etkinliği olmasıdır. Fakat bunun yanında bu grubun sanatçıları Avrupa’daki gibi bir sanat fikrinin savunucuları olmamışlardır. Her biri arasında esaslı farklar vardır. Ortak noktaları dostlukları olmuştur.⁹³

Nurullah Berk grubun kuruluş amacını ‘ruhi ve ideolojik’ olarak iki bölümde ele almış, ruhi nedenleri; resmi cemiyetlerin kırtasiyeciliğinden kaçınarak, birbirini anlayan ve seven birkaç arkadaşın çok mahdut bir kadro ile bir grup kurarak birliği, topluluğu temin etmek arzusu olarak açıklamıştır.⁹⁴

⁹² d Grubu’ndan önce kurulan sanatçı grupları: Güzel Sanatlar Birliği, Yeni Resim Cemiyeti, Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliğidir. Gruba ismini veren sanat yazarı Fikret Adil olmuştur.

⁹³ NİRVEN, Nur; “Zeki Faik İzer Gelenekselden Soyuta Bir Sanat Serüveni” , **Türkiye’de Sanat Plastik Sanatlar Dergisi**, Mayıs/Ağustos, 1992, s. 34

⁹⁴ BERK ,Nurullah, **D Grubunu Takdim**, D Grubu 1939 Sergi Broşürü, İstanbul’dan naklen DAL, Yarar Esin; “D grubu ve Türk Resmindeki Yeri”, **Boyut Plastik Sanatlar Dergisi**, Eylül,1983, S.15, s.3-9

Diğer yandan ideolojik nedenleri de şu şekilde tanımlamaktadır:

“Hakiki bir yaşayan sanatı memlekete yaymak(...)yani formüle dökülen akademizmin iktidarsızlığı gizleyen sözde modernizmin tam zıttı: Tekniğini ve bilgisini klasik membalardan almakla beraber, tabiata olan temasta duyulan lirizmi, hiçbir cesareten korkmayarak, hatta aşırı görünmekten bile ürkmeyerek, tercüme etmek”⁹⁵

Zeki Faik İzer, 1961 yılında yayımlanan bir makalesinde şunları söylemektedir:

“1928-1932 arası Paris tahsilimizden dönünce, sanat anlayışımıza cevap veren bir kurul olmadığı için ben ve bazı arkadaşlarım hiçbir cemiyete girmemeğe karar vermiştik.

1932 senesinde Galatasaray Resim Sergisi’ne Cemal Tollu ile birlikte katıldık. O an ben on dört tablo teşhir etmişim. Pek çok beğenenler oldu, bir hayli de hücum edenler...Bu münasebetle Cemal Tollu’nun menfi bir sanatçı ile yaptığı yazılı münakaşa, denebilir ki d Grubu’nun kurulmasına ön ayak olan olayların ilkidir...Yahut biridir.”⁹⁶

D Grubu sanat olgusunu entelektüel bir gereksinim olarak görmüş, buna bağlı olarak Anadolu’nun çeşitli yerlerinde sergiler açarak halkın sanat bilincini geliştirmek yerine sergilerinin çoğunu İstanbul’da açarak İstanbul’da Paris, Münih, New York gibi bir sanat ortamı yaratmak istemiştir.⁹⁷

Grup 1933-1951 yılları arasında yurttan on beş sergi açmış, 1960 yılında da on altıncı sergilerini açmışlardır. Bunun yanında d Grubu yurt dışında düzenlediği birçok sergi ile çağdaş Türk sanatını dünyaya tanıtmaya önemli bir yere sahiptir.

⁹⁵aynı yerde

⁹⁶İREPOĞLU, Gül; **Zeki Faik İzer**, YKY-2152 Türk Ressamları, İstanbul, Ocak, 2005, s.51

⁹⁷YASA YAMAN, Zeynep; **a.g.m.**, s.39

André Lhote'un 'kübist yapısalcı', Fernand Léger'in 'sentetik kübist' sanat anlayışını 'yaşayan sanat' söylemi ile Türk resmine sokmuş olan D Grubu 1960'lı yıllara kadar Türk sanat tarihini etkisi altına almıştır. 'Yaşayan Sanat' söylemi Nurullah Berk tarafından şu şekilde açıklanmıştır:

“‘Yaşayan Sanat’ sanatın ta kendisidir. Kaynağını hem an’aneden hem tabiatten alır. Kalp ve kafayı birleştirir. Formüllere, reçetelere, peşin fikirlere bağlanmaz. Taklit etmez. Baş kaygısı sanatçıların endişelerini, dünya görüşünü tercümedir(...)’⁹⁸

D Grubu'nun ilk sergisi için bastırıldığı broşürde Peyami Safa'nın şu sözleri D Grubu'nun sanat anlayışının yansıtmacı değil, düşünsel bir alt yapıya sahip olduğunu açıkça göstermektedir:

‘D Grubu manga değil.
Ne sağa çark, ne sola.
Ne de baş çavuş
Kendi etrafında dönen altı kafa;
Altı çift göz ki maddenin üstüne de, içine de bakıyor ve ölüde bile gizlenen canı arıyor gibidir. Yeni resim değil bu; Avrupalı, yahut yerli resim de değil-Resim. Ne Delacroix, ne Cézanne, ne Manet, ne Monet, ne Pissarro, ne Picasso.
Hayır: Abidin, Cemal, Nurullah, Naci, Zeki, Zühtü.
Ne ekol, Ne akide. Kaideleri bir kelime: Resim.
Ama, öküç ve fotoğraf aynı şeyi görürler. Hiçbir insan başka bir insanla aynı şeyi görmez.’⁹⁹

Onların resimdeki biçim anlayışları “d” harfinin taşıdığı grafikte de kendini belli etmektedir.¹⁰⁰ Cézanne’ın biçimleri küre, koni, silindir olarak algılayışını hatırlatır. Aynı zamanda ‘d’ imgesinin Dada sergi afişleriyle ve her iki grubun dönemleri içerisindeki radikal duruşlarıyla benzerlikleri ilginç bir tesadüftür. Bu benzerlik o dönemde de dikkat çekici olmuştur. Örneğin G. Primi L’Akcham

⁹⁸ BERK, Nurullah; “Sanat Bahisleri-Zaki Faik İzer”, Cumhuriyet Gazetesi, 8 Aralık 1945’ten naklen İREPOĞLU, Gül; a.g.e., s.76

⁹⁹ ELVAN, Nihal (Ed.), a.g.e., s.9

¹⁰⁰ Bir dikdörtgen ve bir daire

Gazetesi'nde, 9 Ekim 1933 tarihli, 'Le Vernissage de l'exposition du groupe D' adlı yazısında: “'Yarın' (demain) demek isteniyorsa biraz iddialı, 'çok önceden' (déjà) demek isteniyorsa bu da zamansız ve umulmadık bir kötümserlik akla getiriyor, 'başlangıç' (début) fazla sıradan. Tanrım, yeter ki 'dada' olmasın.”¹⁰¹ demektedir.

Amaçları memlekette sanatın gelişmesi ve yayılması için mücadele etmek, resim yaşamını canlandırarak, 'yaşayan sanat'ı sergi, konferans ve yazılarla halkla tanıştıran d Grubu'nun bu söylemi CHP hükümetinin kültür ve sanat politikasıyla aynı çizgide buluşmuş ve bu çakışma sadece altı kişi ile kurulan bu gruba, Türk sanat tarihinin en önemli yerlerinden birinin sahibi yapmıştır ve yine bu uyuşma sayesinde d Grubu üyeleri devlet tarafından Akademiye istihdam edilerek Türk resminde belirleyici rol oynamışlardır.

Mussolini İtalya'sında fütürizmin devlet ideolojisi kalıplarına uydurularak kabullenilmesi ile Cumhuriyet'in devrimler ideolojisi ve d Grubu arasındaki ilişki benzerlik göstermektedir. Her iki ülkede de devlet ideolojisi, sanat kanalıyla, kolay anlaşılabilen figüratif anlatımla halka kabullendirilme amacı güder. Fakat her ne kadar d Grubu ve devlet ideolojisi bir birine paralel çizgiler üzerinde olsalar da d Grubu sanatçıları kendilerini doğrudan devletin sanat ideologları olarak görmemişlerdir. Bu durumu grup sanatçılarının neredeyse hiç birinin Atatürk portresi yapmamış olması kanıtlamaktadır. Nurullah Berk yazılarında, bu işin Atatürk veya Ankara resimleri ile olacak şey olmadığını, yaptıklarının yeni Cumhuriyetin yeni sanatı olduğunu sık sık belirtmiştir. Bu söylem kübist, fütürist felsefe ile çok bağlantılıdır ve yeni biçim anlayışını Batı'dan bir moda olarak değil, yeni bir kimlik arayışındaki toplumun yeni sanat dili olarak tercih ettiklerini açıkça göstermektedir.

Toplumun bu yeni biçim anlayışını 'kübizm' tanımını aslında tam olarak karşılamamaktadır. Çünkü genç sanatçıların eğitim süreçleri içinde Avrupa'da kübizmin dışında Bauhaus Okulu, Yeni Nesnelcilik ve Valori Plastici etkileri devam

¹⁰¹YASA YAMAN, Zeynep; **a.g.m.**, s.39'da aktarılmıştır.

etmektedir. Bunların yanında o dönemde Art Déco'da¹⁰² Avrupa'da var olmaktadır ki içerisinde Türk sanatçıları yakından etkileyen André Lhote'u da saymak gerekir. Dolayısıyla Nurullah Berk'in bir deseninde, Hale Asaf'ın *İsmail Hakkı Oygara Portresi*'nde Ayetullah Sümer'in 1928-1930 yıllarında yaptığı resimlerde Art Déco etkilerine rastlanmaktadır.¹⁰³ Bedri Rahmi Eyüboğlu d Grubu'nun tümünü 'kübik' diyerek kabaca adlandırmak isteyenlere şu soruyu sormaktadır:

'Fakat hangi kübik dostum... Grup size hiçbir damga ve sonu "izm"le biten hiçbir çalışma getirmedir. O size yalnız başına "resim" getirdi. Düntün, evvelsi güntün, yarının ve öbür günü resmini getirdi.'¹⁰⁴

D Grubu etkinlik gösterdiği yıllar boyunca bir çok olumlu ve olumsuz eleştiriye maruz kalmıştır. Dönemin şair, yazar, sanat tarihçileri bu hususta ikiye ayrılmışlardır. Fikret Adil, İsmail Hakkı Baltacıoğlu, Ahmet Muhip Dıranas, Lütfi Emiroğlu, Sabahattin Eyüboğlu, Celalettin Ezine, Eşref Fehim, M. Şevket İpşiroğlu, Necip Fazıl Kısakürek, Hikmet Münir, Peyami Safa, Sabri Esat Siyavuşgil, Ercüment Ekrem Talu, Ahmet Hamdi Tanpınar, Burhan Toprak, Vedat Nedim Tör, Mustafa Şekip Tunç, Suut Kemal Yetkin grubun eserlerini ve fikirlerini desteklerken, Ratip Tahir Burak, Fahir Onger, Naci Sadullah, Selami İzzet Sedes ve Ref'i Cevad Ulunay grubun karşısında olan isimlerdir. Malik Aksel ise her iki grubu olumlu ve olumsuz yanlarını işaret ederek D Grubuna karşı her zaman tarafsız olmayı tercih etmiştir. Bunların yanı sıra Fransız Akademisi üyesi ve Cernuschi Müzesi Müdürü Rene Grousset, Paris Guimet Müzesi uzmanlarından Madeleine David, Cardiff Müzesi Müdürü John Steegman, sanat yazarı Derek Patmore, Cernuschi Müzesi

¹⁰² Art Déco bir resim akımı değildir. Daha ziyade süsleme sanatlarında ve moda da yerini bulmaktadır. Fakat ressamlar da buna katılmıştır. Art Déco modern bir sınıfın sanat anlayışını yansıtmış, 'sanat için sanat' anlayışını benimsemiştir. Zarafet ve kadın teması yoğunlukla işlenmiştir. Bu akımın resimsel boyutu Avrupa'da yeni yeni keşfedilmeye başlanmıştır. Art Déco'nun sadece sentetik değil, analitik bir yanının da var olduğu gözlenmektedir ve böylece kübizmin ananesinin buraya da geçtiği görülür. Akım ayrıca deformasyonu da içine alır.

¹⁰³ ÇOKER, Adnan; "Zeynep Yasa Yaman, Adnan Çoker'le Söyleşi", **d grubu 1933-1951** (Ed. ELVAN, Nihal), s.57-58

¹⁰⁴ EYÜBOĞLU, "Zarf ve Mazruf: d Grubu'nun Ankara'daki son sergisinin 'Sergi Evi'nde açılmış olduğuna dair", **Tan Gazetesi**, 14 Şubat 1936'dan naklen İREPOĞLU, Gül; **a.g.e.**, s.58

uzmanlarından Jhannine Auboyer grubun çalışmaları hakkında olumlu izlenimleri olan batılı sanat uzmanlarındandır.¹⁰⁵

D Grubu'nun en çok eleştirildiği noktalardan bir tanesi Türk resmine getirdikleri geometrik biçim anlayışının Avrupa'ya göre yirmi yıl geç kalmış olması, bu durumun Batı'nın yaptıklarını aktarmadan başka bir şey olmayıp, çağdaşlık adı altında icra edilmesidir. Bu durumda, karşı durdukları Çallı kuşağı ile aralarında hiçbir farkın olmadığı altı çizilmelidir.¹⁰⁶ Mehmet Ergüven de bu görüşe katılmakta d Grubunu modernizm adı altında git gide kısırlaşan bir batı hayranlığına çanak tutmakla suçlamaktadır.¹⁰⁷ Diğer bir eleştiri de, d Grubu'nun sanat adına getirdiği yenilenmenin sadece teknikle sınırlı olduğu, o dönemin ülke gerçekliği ile bağdaşmadığıdır.¹⁰⁸ Cemal Tollu gruba yönelik eleştiriler karşısında şunları söylemektedir:

“(…)Nesiller, birbirine bağlanarak bir bütünü, bir Türk resmini meydana getirirler. Her sanatkar kendine göre bu bütünü tamamlayacak olan bir unsur ilave etmiş ise, vazifesini yapmış demektir. Bizim nesil de Türk sanatına, evvelkinden başka ve bugünkü nesli hazırlayan imkanları ve yeni telakkiyi getirmiştir. Şayet bu inkar ediliyorsa, bizden sonraki neslin mevcudiyeti de inkar ediliyor demektir(…)”¹⁰⁹

Leopold Levy ve Rudolf Belling'in Akademi'nin resim ve heykel bölümlerinin başına getirilmeleriyle d Grubu üyelerinin çoğu Akademi kadrolarında yer almışlardır. 1939'dan sonraya denk gelen bu süreçte Levy'nin etkisiyle modernden klasiğe dönüşüm izlenmiş, modern-klasik söylemi öne çıkmıştır. Özgün olmak için ise ulusal güzelliklerin öne çıkarılması savunulmuştur. 1941-1943 arasına denk gelen bu dönem, d Grubu'nun olgun bir düzeye ulaştığını vurgulamaktadır.

¹⁰⁵ DAL, Yazar Esin; **D grubu ve Türk Resmindeki Yeri**, Boyut Plastik Sanatlar Dergisi, Eylül,1983, S.15, s.5

¹⁰⁶ Kemal İskender uzun yıllar aynı görüşü savunan yazılar yazmıştır

¹⁰⁷ ERGÜVEN, Mehmet; **Yoruma Doğru**, YKY 161, 2.Baskı, İstanbul, Mayıs, 2002, s.28

¹⁰⁸TANSUĞ, Sezer; **Çağdaş Türk Sanatı**, İstanbul, 1986, s.184

¹⁰⁹ TOLLU, Cemal; “Tenkitler Karşısında”,**Yeni Sabah**, 11 Mayıs 1955

İkinci Dünya Savaşı yıllarında başlamış olan ve savaşın hemen ardından etkilerini gösteren ikinci bir ulusal sanat anlayışı ortaya çıkmış ve bu anlayış D Grubu'nun 1951'de Türk resmine 'Anadolu kübizmi' olarak adlandırılan yeni bir kavram getirmesine neden olmuştur. Nurullah Berk Paris'te bir yıl kalarak dönemin özelliklerini yakından incelemiş¹¹⁰ ve yurda döndüğünde Sabri Berkel, Salih Urallı, Halil Dikmen, Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Eren Eyüboğlu'nun bu konu üzerinde durmalarını sağlamıştır. Böylece ilk kurulduğu yıllarda D Grubu üyeleri kendi doğulu kimliğini koruyarak batı sanatına yaklaşamayacaklarını savunurken, çağdaş Türk sanatının alt yapısını geleneksel Türk sanatında temellendirmeye başlamışlardır. "Bu görüşün altında artık Batı'ya öykünmeyip Batı gibi olmayı başarmışlık yatmaktadır."¹¹¹ Bu dönemde Nurullah Berk minyatür kaynaklı biçim soyutlamalarına, Cemal Tollu Anadolu medeniyetleri temalı kompozisyon oluşumlarına, Elif Naci büyük hat formlarına, Zühtü Müridoğlu ağaç dalları ile soyut kompozisyonlara yönelmiştir.

D Grubu modern sanatın çeşitli eğilimlerini savunmuş, hiçbir zaman sanatçıların aynı çizgide olması beklenmemiştir. Buna bağlı olarak on beş yıllık yoğun bir faaliyet döneminden sonra 1947 yılında grup dağılmış, sanatçılar artık tamamen biçimlenmiş olan sanatsal üsluplarına kendi yollarında devam etme kararı almışlardır. Fakat D Grubu'nun Türk resim sanatındaki etkileri 1960'lara kadar devam etmiştir.

C-Türk Resminde Cumhuriyetin İlk Yıllarında Geometrik Biçim Anlayışı İle Çalışan Sanatçılar ve Eserleri

Bu bölümde büyük bir çoğunluğu Avrupa'ya sanat eğitimine gönderilmiş olan ve Cumhuriyetin ilk yıllarında Türk resmine geometrik biçim anlayışını getiren sanatçılar ve eserleri incelenecektir.

¹¹⁰ÇOKER, Adnan; Nurullah Berk, İstanbul, 1977'den naklen ELVAN, Nihal (Ed.); Resim Tarihimizden "İş ve İstihsal" 1954 Yapı Kredi Resim Yarışması, Yapı Kredi Yayınları-2128, Sergi Kitapları, 2004, İstanbul

¹¹¹YASA YAMAN, Zeynep; a.g.m., s.39

1-Ali Avni Çelebi (1904-1993)

a-Yaşamı ve Sanatı

Ali Çelebi¹¹² 1904 yılında İstanbul'da dünyaya gelmiştir. 1918 yılında Sanayi-i Nefise Mektebine girmiş, iki yıl Hikmet Onat atölyesinde çalıştıktan sonra 1922 yılına kadar İbrahim Çallı atölyesine devam etmiştir.

Çallı'nın öğrencilerine aştığı resim sevgisinin de etkisiyle kendi imkanlarıyla heykeltıraş arkadaşları Kenan Yontunç ve Ratip Aşır Acudoğlu ile birlikte Münih'e gitmiştir. Münih'te ilk çalıştığı atölye Heinemann'ın atölyesidir. Fakat sanat görüşüne uymadığı için bu atölyeden ayrılmış¹¹³, Münih Akademisi'ne devam etmeye başlamıştır. Ali Çelebi buradaki hocası Grober için: "Hoca akademikti. Donmuş halde özgürlüğü olmayan biriydi." ¹¹⁴ demektedir. Daha sonra heykeltıraş arkadaşı Mahir Tomruk'un önerisi ile Hans Hoffman'ın atölyesine geçmiş, fakat mali durumu nedeniyle kısa bir süre sonra Berlin'deki akrabalarının yanına gitmek zorunda kalmıştır. Bu süre içinde Berlin Akademisi'nde Kleve atölyesine devam etmiştir. Ali Çelebi, Kleve'yi desen yönünden güçlü görmekte, fakat pentür açısından kendisine faydalı olamayacağını düşünmektedir. Bu nedenle bir sömestr sonra Münih'e geri dönmüştür.

1923 yılı itibariyle Maarif Vekaleti bursu ile Fransa ve Almanya'ya gönderilen diğer öğrencilerle aynı hakları elde etmiş, bunun üzerine Hans Hoffman atölyesine geri dönmüştür. Aynı dönemde Türk Ocağı'nın bursu ile Almanya'ya gönderilen Zeki Kocamemi de bu atölyede bulunmaktadır. Bu iki Türk öğrenci

¹¹² 'Çelebi' soyadını 1934 yılında almıştır.

¹¹³ Mahmut Cuda kendisi ile yapılmış olan bir röportajda Çelebi'nin Heinemann'ın atölyesinde çalıştığı sırada kendisinin de orada olduğunu ve birlikte Akademi sınavlarına hazırlanmalarını, fakat sınavı kazanamayarak geri geldiklerinde Heinemann'ın fiyatlarını ödemeyecekleri kadar arttırması nedeniyle bu atölyeden ayrılmak zorunda kaldıklarını belirtmiştir. CUDA, Mahmut; "Kübik Ali", **Sanat Çevresi**, Mart, 1988, S.113, s.19

¹¹⁴ GÜLTEKİN, Gönül; **Zeki Kocamemi ve Ali Çelebi'nin Getirdiği Modern Sanat Anlayışının Sanat Eğitimindeki Etkileri**, Ankara Üniversitesi Eğitim Fakültesi Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 1978, s.51'den naklen GÜLTEKİN, Gönül; **Ali Çelebi**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1. Baskı, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1984, s.8

Hoffman atölyesinde son derece başarılı olmuşlardır. Öyle ki Hoffman atölyede bulunmadığı sırada arkadaşlarına eleştiri vermek üzere onları görevlendirmiş, maddi sıkıntılarını düşünerek ücret meselesini hiç önemsememiştir. Nitekim 1927 yılında devlet Avrupa'daki öğrencilere dönme çağrısında bulunduğu Ali Çelebi'ye asistanlık teklif etmiş, fakat Çelebi burs alarak burada bulunduğu için bu teklifi değerlendirememiştir.¹¹⁵

Ali Çelebi Hoffman atölyesinde çalıştığı dönemde kübizm, konstrüktivizm ve Alman ekspresyonizminin etkisinde kalmıştır. Sanatçı bu konuda şunları söylemektedir:

“Bana experssioniste demişlerdir, constructiviste demişlerdir. Sanat tarihçisinin, eleştiricisinin ve izleyicisinin kişilerle akımlar arasında bağlantı kurarken bazı referans tariflere başvurması normaldir. Ben de normal bulmuşundur bunu. Hala doğal karşılarım. Ayrıca çok genç yaşlarda yeterli kültür birikimine sahip olmaksızın Batı sanat dünyasının önemli atölyelerine girdiğimizde belli bir etkilenmeyi yaşamamız mümkün değildi. Öyle bir Kirchner ya da Nolde gibi büyük bir yıldız değildi belki. Ama Hans Hoffman teorik bilgisi, sanat kültürü, eğiticilik gücü dolayısıyla 1915-20’ler Alman Expressionisme’nin beyin takımıydı (...)”¹¹⁶

6 Haziran 1927 tarihinde Türkiye'ye döndüğünde Münih'te yaptığı desen ve yağlı boya çalışmalarını da yanında getirmiştir. Bunlar 1926 tarihli *Vitrin, Uçurtma Uçuranlar, Nü* ve 1927 tarihli *Oturan Kadın* adlı çalışmalarıdır. Yağlı boya çalışmalarını ilk kez Güzel Sanatlar Birliği'nin Temmuz-Ağustos 1927'de açtığı 11. Galatasaray Sergisi'nde sergilemiştir. Sergideki *Vitrin* ve *Natürmort* adlı resimleri çevrede büyük yankı uyandırmıştır. Bu sergiye Ahmet Zeki Kocamemi de aynı anlayıştaki resimleri ile katılmış, onun eserleri de Ali Çelebi'ninkiler gibi yadigarlanmıştır. Bu durum Türk resminde daha önce hiç karşılaşılmamış bir biçim anlayışının doğmasından kaynaklanmaktadır.

¹¹⁵ y.a.g.e., s.9

¹¹⁶ KARAESMEN, Erhan; “Atelyelerin İçinden-3 Ali Avni Çelebi”, **Hürriyet Gösteri**, Ekim, 1981, S.11, s.27

Akademi hocalarına karşı çıkan anlayışları bu yıllarda Çelebi ve Kocamemi'nin Akademi kadrolarında yer almalarına engel olmuş ve Çelebi, Konya Kız ve Erkek Öğretmen Okulu'na öğretmen olarak atanmıştır.

Cumhuriyet'in ilk kuşak genç sanatçılarının bir araya gelerek 15 Nisan 1929'da Ankara Etnografya Müzesi'nde düzenledikleri Genç Ressamlar Sergisi'ne *Maskeli Balo* resmi ile katılmıştır. Temmuz 1929'da bu genç sanatçıların oluşturduğu Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nin kurucu üyeleri arasında yer almış, birliğin 15 Ekim 1929'da Türk Ocağı'nda açılan ilk sergisine *Maskeli Balo* ve *Vitrin* resimlerini vermiştir.

1930 yılında Konya'daki öğretmenlik görevinden istifa etmiş ve tekrar Münih'e gitmiştir. Fakat bu sırada hocası Hoffman Amerika'ya gitmek üzere tüm hazırlıklarını tamamlamıştır. Bunun üzerine yurda geri dönmüştür. 1931 yılında Güzel Sanatlar Akademisi'nde görevlendirilmiş, fakat kısa bir süre sonra ayrılmak zorunda kalmıştır. Kendisine bir iş bulmak isteyen bir yakınına şunları demiştir: "Ben ressamım her zaman ressam olarak kalacağım. Ressamlık doğanın bana vermiş olduğu bir güçtür. Diğer bir desteğe bağlı kalarak yürümektense doğanın bana vermiş olduğu bu güce bağlı kalmayı yeğlerim."¹¹⁷

Ali Avni, ilk kişisel sergisini *Silah Arkadaşları* adlı eserini yaptığı yıl olan 1932 yılında Glorya Sineması'nda açmıştır.

CHP'nin Yurdu Gezen Ressamlar programına bağlı olarak iki ay Malatya'da kalmıştır. 1942 yılında yine aynı programla Bilecik'e gönderilmiş, buradan on bir eserle geri dönmüştür.

12.07.1938'de Güzel Sanatlar Akademisi'ne atanmış, Leopold Levy atölyesinde görevlendirilmiştir. Ancak kısa bir süre sonra sanat görüşüne uymadığı

¹¹⁷ÇELEBİ, Ali; İDGSA'den emekli Prof. "Almanya'daki sanat eğitimi ile ilgili görüşme", 07.09.1977'den naklen GÜLTEKİN, Gönül; a.g.e., s.18

için bu atölyeden ayrılarak Feyhaman Duran atölyesine geçmiştir ve Feyhaman Duran ayrılana dek bu atölyede hocalığını sürdürmüştür. 1 Mart 1968 tarihine kadar Akademi'deki öğretim üyeliği devam etmiştir.

1944 yılında 6. Devlet Resim ve Heykel Sergisi'ne gönderdiği *Çam Korusu* adlı eseri ile ilk devlet ödülünü kazanmıştır.

İkinci kişisel sergisini 15-28 Kasım 1975, üçüncü kişisel sergisini de 14 Mayıs-14 Haziran 1977 tarihlerinde Aydın Cumalı Sanat Galerisi'nde açmıştır.

Ali Çelebi'nin sanat anlayışına baktığımızda onu kübist, konstrüktivist ya da dışavurumcu olarak tanımlamak doğru değildir. Sanatçı tüm bu akımları sentezleyerek kendine özgü bir üslup oluşturmuştur.

Hans Hoffman'ın dışavurumcu çalışmaları sanatçının resminde renk olgusunun yerleşmesine neden olmuştur. Resimlerinde renk ve çizgi aracılığı ile oluşan plastik değerlerin yanı sıra yoğun duygusal etkiler de yer almaktadır. Dolayısıyla kübizmin mantıki geometri ve inşacılığının yanında dışavurumculuğun psikolojik etkisi de bir arada bulunmaktadır.

1928 yılına kadar olan çalışmalarına bakıldığında dışavurumcu etkilere rastlanmakla birlikte yoğun olarak kübist etkiler ağır basmaktadır. *Vitrin, Uçurtma Uçuranlar, Tavla Oynayanlar* bu dönemde yapılmış olan resimlerdir. 1928 sonrası ise resimlerinde kübist ve dışavurumcu etkiler eşit ağırlıkta gözlenmektedir. Örneğin *Maskeli Balo* kübist etkilere sahipken *Silah Arkadaşları* adlı tabloda dışavurumcu etki belirginleşir. Çelebi'nin ilk yapıtlarındaki biçimsel düzenin belirgin hakimiyeti zaman içinde duygusal bir anlatımla bütünleşmiştir.

Ali Çelebi aynı dönemde yurt dışında eğitim görmüş arkadaşlarının neredeyse tamamı gibi müziğe son derece düşkün olan bir sanatçıdır. Hiç nota bilgisi olmasa da resim sayesinde kendini hep müziğin yanında hissettiğinden bahsetmektedir. Münih'te geçirdiği yıllar boyunca resimle ilgilenmenin yanı sıra National Theater'da

Strauss ve Wagner'leri hayranlıkla dinlemiş ve her dinleyişte bu sanatçıların yanında ne kadar küçük olduğunun farkına vardığından bahsetmiştir. Bu durum sanatçının sanat olgusuna verdiği değerin yüceliğini gözler önüne sermektedir. Mehmet Ergüven; Kokoscka'yı, Chagall'ı Sihirli Fülüt'ün dekor çalışmalarına iten şeyin Mozart'a duydukları hayranlık olduğuna dikkati çekerken, bu denli müziği seven bir insanın gerekli iş birliği sağlanmış olsa son derece etkileyici dekor çalışmaları yapabileceğini vurgulamıştır. Çelebi resmi bir dil, bir yazı, bir müzik; armonisi, fiziği, değeri, hareketi, etki gücü ile bir kıymetler, raporlar sistemi olarak tanımlamış¹¹⁸ ve şunları söylemiştir: “Resimde ressamın bir sesi var. O sanatçının kişiliğini açıklayan bir ahenktir.”¹¹⁹

Sanatçıya kendini önceki kuşaktan ve çağdaşlarından ayıran şeyin ne olduğu sorulduğunda yanıtı şu olmuştur:

“Realite, madde(...)Madde derken bunun resim dilinde, çevresi, mekanı, yani Raum'u, kontrastları ve uyumu ile kurulmasını kastediyorum. Bu da dile kolay bir ömür verirsiniz, üstelik sonunda başarı garantiniz de yoktur. Hatırma gelmişken onu da söyleyeyim; Yazarlara oldum olası imrenmişimdir. Bir cümleyi yüz defa yazma imkanları vardır. Bizde öyle mi? Bir resmi on defa değiştirince iyice bozuluyor. Yarım bırakıp yahut yapıp bozup sonunda attığım resimlerin sayısını Allah bilir, çerçevenmiş resimleri bitmiş sanmayın. Esasında resim değil biz bitiriyoruz. Daha garip tarafı kişi nerede tükendiğini ancak yıllar sonra kavıyor.”¹²⁰

Sanat yaşamı boyunca çok çeşitli konuları resmetmiş olan Ali Çelebi özellikle insan anatomisi üzerinde uzun bir etüt dönemi geçirmiştir. Resminde konuya dair şunları söylemektedir: “Bütün konular beni ilgilendirir. Benim için o anki durumlar önemlidir. Sabit bir konum yoktur. Doğanın zenginliklerinden yararlanırım.”¹²¹

¹¹⁸ ERGÜVEN, Mehmet; “Ali Çelebi: Resim Değil Biz Bitiriyoruz”, **Sanat Çevresi**, Ekim, 1982, S.48, s.30-32

¹¹⁹ GÜLTEKİN, Gönül; **a.g.e.**, s.35

¹²⁰ ERGÜVEN, Mehmet; **a.g.m.**, s.32

¹²¹ GÜLTEKİN, Gönül; **a.g.e.**, s.35

b-Eserleri

Bu bölümde sanatçının *Maskeli Balo*, *Oturan Nü*, *Vitrin* adlı çalışmaları incelenecektir.

i-Maskeli Balo

Konu ve biçim açısından ele alındığında sanatçının *Maskeli Balo* (Resim 58) adlı eseri Türk sanat tarihinde önemli bir yere sahiptir. Münih'teki çalışmaları sırasında yaptığı bu resim, o yıla kadar hiçbir Türk sanatçının gerek resimdeki figürlerin giysileri, gerekse buldukları ortam açısından ele almadığı bir konuya sahiptir. Haşim Nur Gürel bu resme dair çözümlemesinde sanatçının bu konuyu resmetmesini o dönemde Almanya'da yaşanan dans çılgınlığı ve çok başka bir kültürden gelen bir gencin bu ortama duyduğu ilgiye dayandırmıştır¹²². Kıymet Giray sanatçı ile bu resme dair yaptığı bir görüşmede esin kaynağının faşing eğlenceleri olduğunu, faşinglerden yapılan eskizler sonucunda bu resmin doğduğunu öğrenmiştir. Gürel; ayrıca bu resim ile Otto Dix'in yapılışı aynı yıllara denk gelen *Metropolis* adlı triptiği arasında sıkı bağlantılar kurmuştur. *Metropolis*'deki bir çok figürün yorumlanarak *Maskeli Balo*'da kullanılmış olabileceğini ileri sürmüştür. Ayrıca resimdeki figürler ile kişiler arasındaki bağlantılara işaret etmiş, sol tarafta iskambil falı açan figürün sanatçının kendisine olan benzerliği ve sağda çıplak figürle resmedilen diğer erkek figürün de Zeki Kocamemi'ye benzerliğine dikkati çekmiştir.¹²³ Bu varsayımlar doğru olarak kabul edilerek resme bakıldığında; vücutları transparan bir şekilde göz önünde olan, fakat maskelerle gizlenmiş belirsiz ruhlara sahip insanlar içinde çok farklı bir kültürden gelen iki genç sanatçı için çok yalın bir şekilde ortada olan tek şeyin maskesini çıkarmış bir kadın portresini konu edinen bir resim olduğu görülmektedir. O ortamda bulunmanın, bir çok kültür

¹²² GÜREL, Haşim Nur; "Maskeli Balo Üzerine Düşünceler ve Varsayımlar", **Genç Sanat Güzel Sanatlar Dergisi**, Ocak 1999, S.53, s.11-13

¹²³ aynı yerde

kargaşası ile boğuşmanın, kendi ülkelerinde iskambil falları kadar belirsiz olan bir ortama kendilerini hazırlamanın yegane sebebi resimdir.¹²⁴

Maskeli Balo biçim anlayışı bakımından ele alındığında figürlerin oranlarında değişiklikler yapılarak son derece özgün bir biçim diline ulaşıldığı görülmektedir. Ortaya çıkan biçimler iki boyutlu yüzeyde üç boyutlu etki yaratan, ayrıntılarından arındırılmış, Cézanne'ın doğayı koni, küre silindir olarak algılama öğretisi doğrultusunda oluşturulmuştur. Resimde ışık-gölge ve sıcak-soğuk renk dengeleri ile derinlikli bir mekan yaratılmış ve figürler bu mekana çeşitli hareketlerle yerleştirilerek resmin konusu ile paralel bir dinamizm yakalanmıştır.

ii-Oturan Nü

Ali Çelebi'nin Türk resmine getirdiği biçim yenilenmesini gözler önüne sermek adına 1927 tarihli *Oturan Nü* (Resim 59) isimli desen çalışması incelendiğinde inşacı bir anlayışla oluşturulmuş figürün yanında mekanın da geometrik biçim anlayışı ile ele alındığı görülmektedir. Resimde bütünün parçalarını oluşturan her bir kütle etrafındaki parçalar ile hassas bir denge ve uyum içerisindedir. Yataylar, dikeyler ve diyagonaller bu uyuma hizmet edecek şekilde yerleştirilmişlerdir. Tonlama belli bir merkezden gelen ışık doğrultusunda değil yapıyı oluşturan her birimin kütleli ağırlığını ortaya koyacak biçimde yapılmış ve figür gerek çizgi, gerekse ton ağırlığı ile sağlam bir şekilde kağıda oturtulmuştur.

iii-Vitrin

Sanatçının şu anda özel bir koleksiyonda bulunan ve Türk resim sanatında önemli bir yerin sahibi olan *Vitrin* (Resim 60) adlı çalışması, August Macke'nin *Şapka Dükkanı* adlı eseri ile olan benzerliği nedeniyle sık sık tartışma konusu olmuştur. İki resim gerek konu, gerekse renk kullanımı ve kompozisyonun kuruluşu

¹²⁴ Sanatçı Münih'te bulunduğu dönemde Batı kültürü ile göğüs göğüsel gelmenin yarattığı gerginlik ve problemler ve bunun yanında sanatı adına attığı her adımı İstanbul'daki arkadaşlarına aksatmadan yazmış, mektupları ve birkaç satırlık kartları eski atölye arkadaşları arasında o dönemde elden ele dolaşarak ilgi ile okunmuştur. KARAESMEN, Erhan; **a.g.m.**, s.27

açısından incelendiklerinde birbirine son derece paralel oldukları görülmektedir. Bu durum Ali Çelebi'nin Macke'den olan etkilenmesi sonucunda meydana gelmiştir. Her iki sanatçı da organik formların geometrikleştirilmesinde paralel biçim bozma tekniklerini kullanmış ve böylece figürlerde fark edilir bir benzerlik meydana gelmiştir. Bu benzerlik bazen eleştirilere neden olsa da Çelebi'nin resmi yapıldığı dönemde konu ve biçim açısından aynen Maskeli Balo'da olduğu gibi öncü bir nitelik taşımaktadır.

2-Zeki Kocamemi (1900-1959)

a-Yaşamı ve Sanatı

1900 yılında İstanbul'da doğmuş olan Zeki Kocamemi'nin aile kökleri, 17. yüzyılın ilk yarısında çeşitli hizmetlerde Sancak Beyliği ve Agriboz Muhafızlıklarında bulunmuş Beylerbeyi unvanlı Gazi Kocamemi'ye kadar dayanmaktadır.¹²⁵

Orta öğreniminden sonra Sanayi-i Nefise Mektebi Alisi'ne kayıt olan Kocamemi, buradan birincilikle mezun olarak 1922 yılında Ali Avni Çelebi ile birlikte Münih'e sanat eğitimi için gitmiştir. 1924 yılında devlet yardım elini uzatıncaya kadar maddi ve manevi açıdan son derece sıkıntılı günler geçiren iki genç, 1927 yılına kadar Hans Hoffman atölyesinde eğitim görmüşler, bu atölyede, o zamana değin Türk resim sanatında hiç duyulmamış olan deformasyon, volüm, konstrüksiyon gibi kavramlarla tanışmışlardır. Daha Münih'e gitmeden Çallı atölyesinde son derece usta bir desenci olan Zeki Kocamemi, sağlam resim temeli sayesinde Çallı'nın yumuşaklığından, Hoffman'ın keskinliğine geçmede sorun yaşamamış ve çok geçmeden resimlerinde geometrik düzen kendini belli etmiştir. Hoffman kübizmi Fransa'dan Almanya'ya aktaran ressamların başında gelmektedir. Onun rengi dışarıda bırakarak salt desen ve biçim üzerine geliştirdiği kübizmi Kocamemi için sağlam bir temel oluşturacak, bunun yanında onu, hocasının taklidi

¹²⁵ ÇOKER, Adnan; **Zeki Kocamemi** (Haz. BİLGENSOY, K. ve ÇOKER, A.), s.58

olmaktan çok uzak kendine özgü bir renk anlayışı üzerine yapılandığı özgün bir biçim anlayışına kavuşturacaktır. Hoffman'ın Cezanne'a kadar giden öğretisi ile biçimlenen Kocamemi resimlerinde doğanın altında yatan geometrik biçimler, üç boyutlu biçimleri çözme yöntemi ile aydınlığa kavuşmuş ve resimde ağırlıklarından bir şey kaybetmemiş, "ayakları yere basan" biçimler oluşturulmuştur. Fakat Kocamemi resimlerinin altyapısı Cezanne'a dayanmış olsa da onun resimlerindeki ağırlık; volüm ve plan üzerindeyken Cezanne resimleri akıl ve duygu dengesi bakımından ağırlık taşımaktadırlar. Masalı natüremortlarında Cezanne'dan farklı olarak bol kıvrımlı kumaş resmetmek yerine masanın yapısal değerlerini vurgulamasında ikinci ustalığı olan marangozluğun etkisi olduğu düşünülmektedir.

Kocamemi resimlerinin sağlam geometrik dengesi renk kullanımındaki denge ile de pekişmektedir. Sanatçı, Münih döneminde Hoffman'ın öğretisinin bir uzantısı olarak renkli geniş yüzey düzenlemeleri yapmış, sonraki yıllarda paletine daha dingin toprak tonları hakim olmuştur.

O dönemde yeni sanat Fransa'da yalnız ustaların elinde iken, Almanya'da ustadan çırağa geçmektedir. Bu nedenle Avrupa'nın her yerinden bir çok genç sanatçı Münih'te toplanmıştır. Ali Çelebi ve Zeki Kocamemi buldukları yer ve dönem bakımından son derece şanslı durumda olmuşlar ve yeni sanatı son derece başarılı bir şekilde özümseyerek yurda döndüklerinde Türk resim sanatına devrim niteliğinde eserler kazandırarak, konstrüksiyona dayalı bu yeni biçim dilinin öncüleri olmuşlardır. Adnan Çoker bu konuda şunları söylemektedir:

"Türk resim sanatından kim söz açarsa açsın, Kocamemi'ye layık olduğu yeri vermekte sorumludur. Kocamemi Türk resim sanatına ne getirmiştir? Her şeyden önce resim sanatının bir taklide dayanmadığını, tabiyatı incelemek demenin onu olduğu gibi tabloya aktarmak olmadığını anlayan neslin elebaşısıdır. Bu alanda meslektaşları Ali Çelebi ile eşit bir savaş verdiler. Beş kuruş kazanmadan çeşitli alaylar,

küçümsemeler karşısında yılmadan sergiler açtılar. Ve bugün memleketimizde filizlenen sahici resim sanatının kahrını çektiler.”¹²⁶

Zeki Kocamemi resim yapmaya dair şunları düşünmektedir:“Resim yapmak demek icat etmek demektir. Taklit etmek değil, resim, bir yapı gibi yoktan var edilir. Bir abide gibi örülür.”¹²⁷

Kocamemi, 27 Mayıs 1927’de yurda döndüğünde Güzel Sanatlar Birliği’nin 11. Galatasaray Resim Sergisi’ne yedi tane eseri ile katılmış ve bu eserler tepkilere rağmen modern Türk resmine atılan ilk adımlar olmuştur.

Kocamemi, 25 Ekim 1927 tarihinde Trabzon Lisesi’ne resim öğretmeni olarak atanmış, burada Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun öğretmeni olmuştur. Bedri Rahmi o günlerde hocasının derse Cezanne kitabı ile geldiğini anımsayarak, şöyle demektedir:

“Bakin çocuklar, nasıl dönüyor!... dedi. Bize ünlü Fransız ressamın hacim anlayışını (çepeçevre dönüyor) diyerek anlatmak istiyordu. . . Kocamemi’nin firçasından çıkan bütün cisimlerin önü, yanları, üstü, arkası vardı. Hepsi boşlukta bütün ağırlıkları ile yer alıyorlardı. Resimde dört başı mamur heykel anlayışına bundan daha güzel örnek olamazdı.”¹²⁸

Altı ay öğretmenlik yaptıktan sonra istifa ederek İstanbul’a gitmiş ve burada iki yıl boyunca marangozluk yaparak ailesini geçindirebilmiştir. 1929 yılında Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği’nin kurucuları arasında yer almış, 1930 yılında Akademi’nin İç Mimari Bölümü’ne asistan olarak alınmıştır. Fakat burada da daha ziyade akademinin marangozlukla ilgili işleri için çalıştırılmıştır. Akademi’de ancak 1936’da kendi resim atölyesini kurmuş ve uzun yıllar boyunca Türk resim sanatında önemli yerlerin sahibi olmuş öğrenciler yetiştirmiştir.

¹²⁶ y.a.g.e., s.11

¹²⁷ y.a.g.e., s.58’de aktarılmıştır.

¹²⁸ y.a.g.e., s.59

1938 yılında CHP'nin düzenlediği Yurt Geziler programının birincisinde Rize'ye giderek altı resim ile geri dönmüş, 1944 yılındaki son Yurt Gezisi'nde ise Konya'ya gönderilmiştir.

1939 yılında düzenlenen Birinci Devlet Resim Heykel Sergisi'ne sekiz yapıtla katılmış, *Atatürk'ün Cenaze Töreni* adlı resmi ile birincilik ödülüne layık görülmüştür.

Sanatçı, yaşamı boyunca gerek Müstakiller ve d Grubu¹²⁹ ile gerekse bireysel olarak birçok yurtiçi sergiye katılmış, bunun yanında yurt dışında da Türk resmini başarı ile temsil etmiştir. Yurt dışında katıldığı sergiler şunlardır: Kasım 1946, Unesco'nun Paris'de düzenlediği Uluslararası Modern Sanat Sergisi'ne dört yapıtı ile katılmış, aynı yıl düzenlenen Paris Musée d'art Modern'de Uluslararası Modern Sanat Sergisi'nin Türkiye Bölümü'ne *Otakçılar* tablosu ile katılmış ve büyük beğeni toplamıştır.

1951-1959 yılları arasında resme uzun bir ara vermiş, 1959 yılının mart ayında tekrar eline fırçayı aldığı anda ömrünün imkan tanıdığı iki ay boyunca önceki tarzından çok farklı olarak soyut denemeler yapmıştır.

b-Eserleri

Bu bölümde sanatçının iki nü çalışması ve *Mekkare Erleri* adlı eseri incelenecektir.

i-Nü

Kocamemi'nin 1950 yılında yapmış olduğu *Nü* (Resim 61) sanatçının biçim ve renk anlayışını açık bir şekilde ortaya koyan resimlerinden bir tanesidir. Tuvale hafif sağa yakın bir konumda dikey olarak yerleştirilmiş olan modele, plan

¹²⁹ 1947 yılından itibaren d Grubu'na katılmıştır

geometrisi göz önüne alınarak üç boyutlu bir heykel görünümü kazandırılmıştır. Kocamemi resimlerinde, plan geometrisinin yanında boşluk geometrisini de görmek mümkündür. Figürün içinde bulunduğu mekan yer yer göze yaklaşıp uzaklaşarak içinde dolaşılabilir, üç boyutlu bir etki yaratmanın yanında figürü dengeleyen ve destekleyen geometrik yapıyı da barındırmaktadır.

ii-Nü

Sanatçının şu anda İstanbul Resim Heykel Müzesi'nde bulunan bu çalışmasında (Resim 62), figür plan geometrisi göz önüne alınarak inşa edilmiş, bu geometrik yapılanmayı tamamlayan ve figürün etrafını saran boşluk yaratılmıştır. Yukarıda incelenmiş olan nü resimden farklı olarak bu resmin mekanında daha canlı renkler kullanılmıştır. Arka plan diyagonal bir çizgi ile mavi ve beyaz iki plana ayrılmış, bu soğuk renkler figürün üzerine yerleştirildiği kırmızı örtü ile birlikte yüzeye daha yakın planda konumlanmasına neden olmuştur. Resimlerinin genelinde dingin toprak renklerinin hakim olduğu sanatçı, ön-arka ilişkisini oluşturmada renkten ziyade biçimin olanaklarını kullanırken bu resimde farklı olarak sıcak ve soğuk renk dengelerinden faydalanmıştır.

iii-Mekkâre Erlen

Sanatçının 1935 yılına tarihlenen, 1978 yılında Türkiye'ye gelen yazar ve eleştirmen John Berger tarafından İstanbul Resim Heykel Müzesi'nin en ilginç yapıtlarından biri olarak görülmüş olan *Mekkâre Erlen* (Resim 63) adlı çalışması Türk resim sanatı tarihinde son derece önemli bir yere sahiptir. Bu resim Kocamemi'nin, Cézanne'ın ortaya koyduğu doğanın renkli tuşlarla örülüp kurulması, kontrpuan sistemi ve modülasyon gibi sorunlara karşı ne denli duyarlı olduğunun göstergesidir. Resimde organik formların geometrikleştirildiği ve biçim sorununun renk sorunundan öncelikli olarak ele alındığı gözlenmektedir. Toprak renkleri ve grilerin hakim olduğu bu resim Kocamemi'nin renk anlayışını gözler önüne sermektedir.

3-Cemal Tollu (1899-1968)

a-Yaşamı ve Sanatı

1899 yılında İstanbul'da doğmuş olan Cemal Tollu, 1919 yılında Sanayi-i Nefise Mekteb-i Ali'sine kayıt yaptırmış, fakat bu yılın sonunda İstanbul'un itilaf devletleri tarafından işgal edilmesi ile eğitimine ara vererek Milli Mücadele'nin sonuna kadar Anadolu'da kalmıştır.¹³⁰ 1926 yılında okula tekrar başlayarak bir yıl daha eğitim görmüş ve 1926 yılının Mayıs ayında girdiği ortaokul resim öğretmenliği sınavını beşincilikle kazanarak, 22 Mayıs 1927'de Elazığ Erkek Muallim Mektebi'nde resim öğretmeni olarak atanmıştır¹³¹.

1928 yılında kendi imkanları ile Paris'e gitmiş ve 1 Ekim 1928'den 1931 yılına kadar André Lhote atölyesinde eğitim görmüştür. Bu süre içinde Paris'ten Türk Sanayi-i Nefise Birliği'nin 6. Ankara Sergisi'ne beş yapıtla, Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği'nin dördüncü sergisine altı yapıtla katılmıştır.

2 Ekim-16 Kasım 1931 tarihleri arasında Münih'te Hans Hoffman Atölyesinde analitik desen çalışmaları yapmış¹³² ve sonra tekrar Paris'e dönerek André Lhote atölyesinde çalışmalarına devam etmiştir. Hans Hoffman atölyesinde Ali Çelebi ve Zeki Kocamemi'den yaklaşık dört yıl sonra aldığı bir buçuk aylık eğitim sanatçının biçim sorunlarındaki yeteneğinin ortaya çıkmasına yardımcı olmuş, nesneyi sadece yuvarlamayı öngören doğa etütlerine karşı çıkmasını sağlamıştır. Adnan Çoker; Ali Çelebi ve Zeki Kocamemi'den sonra Cumhuriyet'in ilk yıllarında Türkiye'de biçim analizine duyarlı olan üçüncü isim olarak Cemal Tollu'yu saymaktadır¹³³. 7 Nisan 1932'de Fernand Léger atölyesinde resim çalışmaya

¹³⁰ Bu zaman zarfında 1921 yılında Kurtuluş Savaşı'na katılarak süvari teğmen rütbesi ile iki yıl savaşmış, 1923 yılında ordudan terhis olmuş ve 1923-1925 yılları arasında Edirne'de vagon onarım işlerinde çalışarak kısa sürede ustabaşılığa terfi etmiş, daha sonra İzmir'de bir yapımevinde usta olarak çalışmıştır.

¹³¹ O yıllarda Sanayi-i Nefise'de ikinci yıldan sonra bitirme sınavlarına girilebilmektedir.

¹³² Cemal Tollu Münih'de Hans Hoffman atölyesinde eğitim gören son Türk öğrenci olmuştur. Hoffman daha sonraki yıllarda çalışmalarına Amerika Birleşik Devletleri'nde devam etmiştir.

¹³³ ELVAN, Nihal (Ed.), **a.g.e.**, s.54

başlamış, aynı yıl 18 Nisan'da Louis Marcoussis atölyesinde gravür çalışmış, 24 Nisan- 24 Haziran tarihleri arasında L'Académie Moderne'de desen ve gravür çalışmalarını sürdürmüştür. Aynı zamanda beş buçuk ay süreyle L'Académie Scandinave'da yağlı boya ve desen kurslarına devam etmiş, Marcel Gromaire'den düzeltme ve eleştiri almıştır. Aynı kurumda Charles Despiau atölyesinde heykel çalışmaları yapmıştır. Sanatçı daha sonra bu dönemi şu sözlerle değerlendirecektir:

“André Lhote'un Neo-Klasisizmi'ni, Fernand Léger'in Pürizm'ini, Gromaire ve Hoffman'ın Ekspresyonizm'ini denedim. Deformasyona, konstrüksiyona ve valör düşüncesine her zaman bağlı kaldım, tabiatı taklit maksadıyla eşyayı yuvarlatmak gagesiyle kullanılan modle'lerden nefret ederim.”¹³⁴

Sanatçının bu dönemdeki yapıtları Özdemir Altan tarafından üç dönemde incelenmiş olan biçimsel anlayışının ilk devresini oluşturmaktadır. Bu devrede resimsel elemanlar bir heykeltraşın elinden çıkmışçasına kurt formlar halinde ve hacimci bir anlayışın elverdiği ölçüde renkçidir. Bu renkçi hacimler yüzeylerin birleştirilmesi ile oluşturulmuş ve etrafları nötr bir konturla çerçevelenmiştir.¹³⁵

Ayakta Çıplak (1932), *Yatan Çıplak* (1932), *Küçük Balerin* (1932), *Koltukta Oturan Çıplak* (1932), *Başörtülü Kadın* (1932), *Çocuklu Kadın* (1932), *Oturan Çıplak* (1932), *Çıplak Modelden İki Etüt* (1932) ve *Heykelli Çıplak* (1932) adlı yapıtlarını bu dönemde gerçekleştirmiştir. Yine 1932 yılında Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği'nin beşinci sergisine bir yapıtla katılmış ve sonbaharda yurda dönerek 1935 yılına kadar devam edecek olan Erzincan Askeri Orta Mektebi'ndeki öğretmenlik görevine başlamıştır. 31 Temmuz-31 Ağustos 1933 tarihinde Zeki Faik İzer'le birlikte Avrupa'da eğitim gören genç sanatçılar olarak 17. Galatasaray Sergisi'ne katılmış ve bu sergi, d Grubu'nun kurulmasında önemli rol oynamıştır. Daha sonra aynı yıl kurulan d Grubu'nun sanat hareketleri içerisinde birçok etkinlikte bulunmuş ve sanat yazıları yayınlanmaya başlamıştır.

¹³⁴ Sanatçıyla Konuşmalar Cemal Tollu Anlatıyor, Varlık, Sayı 537, 1 Kasım 1960'tan naklen ÇOKER, Adnan; **Cemal Tollu**,s.52

¹³⁵ ALTAN, Özdemir; “Cemal Tollu'nun Kişiliği ve Sanatı Hakkında Bir Etüd”, **Akademi Dergisi**, 1964, S.2, s.19

Bu dönemde ürettiği eserleri sanatçının 1950 yılına kadar sürecektir olan ikinci dönemi içine dahil edilmektedir. Resimlerinde Avrupa dönüşü izlenen yapısalcı yaklaşım yerini bir doğa etütçülüğüne bırakmıştır.

30 Eylül 1935'de Ankara Arkeoloji Müzesi'ne müdür yardımcısı olarak atanmış ve burada kazibilim ve Sümeroloji üzerine çalışmış, Mezopotamya ve Hitit sanatı hakkında incelemeler yapmıştır. Bu incelemeler sonucunda elde ettiği değerleri çağdaş sanatla senteze sokarak bu konuda birçok eser üretmiştir. Bu üretimleri 1940'lardan itibaren kendini hissettirmekte olan üçüncü dönemi içine dahil edilmektedir. Tabiata yönelmiş bazı etütlerin içine, belki Lhote'dan gelme geometrik bölümlerin girdiği bu çalışmalar, zamanla deformasyona uğrayarak köklü bir sadeleşmeye gitmiş ve son derece az renk kullanımı ile dikkat çekmiştir.¹³⁶

25 Ocak 1937 tarihinde Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümü'ne öğretmen olarak atanmış, dönemin atölye şefi olan Leopold Lévy sanatçıyı kendisine yardımcı olarak seçmiştir.

1938 yılında Yurt Gezileri kapsamında gittiği Antalya'dan on yedi resimle geri dönmüştür. 1942 yılında aynı program gereğince Burdur'a gönderilmiştir.

1940'da İkinci Devlet Resim Heykel Sergisi'nde *Kompozisyon* adlı yapıtıyla ikincilik, 1941'de ise *Sonbahar* adlı yapıtıyla birincilik ödülü kazanmış, hayatı boyunca Devlet Resim ve Heykel Sergilerine 1942, 1951, 1952 ve 1957 yılları dışında aksatmadan katılmıştır.

Sanatçı yurt içindeki birçok sanat etkinliğinin yanında, yurt dışında da ülkeyi başarı ile temsil eden önemli isimlerden biri olmuştur. 1946'da Paris ve 1947'de Londra'da düzenlenen Çağdaş Türk Sanatı sergilerine ve 1948'de Amsterdam'da yapılan Türk Resim Sanatı Ulusal Sergisi'ne katılmış, yine 1948 yılında Fransız Konsoloslugu Salonları'nda kişisel bir sergi açmıştır. 'Yirmi Yıllık Resim Sergisi'

¹³⁶ y.a.g.m., s.21

adını taşıyan bu retrospektif sergide, 1928-1948 yılları arasında yaptığı 76 resmi yer almıştır.

1947'de Ankara Opera Binası fuayesine yapılacak olan resim için yapılan yarışmada *Müzik, Dans, Tiyatro Alegorisi* adlı duvar resmiyle birincilik ödülü almıştır.

1950'de Atina'daki 'Atina'da 24 Çağdaş Türk Ressamı' etkinliğine üç eseri ile katılmış, 1951 yılında dört yıl aradan sonra bir araya gelen d Grubu üyelerinin gerçekleştirdiği 16. sergiye katılmış, 1954'de Yapı Kredi Bankası'nın düzenlediği İş ve İstihsal adlı yarışmaya *İstihsal-Üretim* (1954) adlı eseriyle katılarak altıncı olmuştur. 1956'da 28.Venedik Bienali'ne, 1957'de Edinburg Sergisi'ne, 1958'de 29.Venedik Bienali'ne katılmıştır. Aynı yıl Pakistan'da ve Charleroi'da düzenlenen 'Sanat ve İş' adlı resim sergisiyle Lugano ve Viyana'daki Siyah/Beyaz sergilerine katılmıştır.

19 Mart 1954 tarihinde Güzel Sanatlar Akademisi'nin Resim Bölümü şefliği ve uzmanlık kadrosuna atanmıştır. 1964 yılında buradan emekli olmuştur.

Cemal Tollu'nun *Mitoloji* (1957) isimli bir ders kitabı ve Şeker Ahmet Paşa üzerine gerçekleştirdiği bir monografisi (1967) bulunmaktadır.

Cemal Tollu'nun Avrupa'da aldığı eğitim sonucunda resmi, ne Türkiye'de tam olarak anlayamamış empresyonizm, ne de hocalarının bir türlü aşamadığı akademik figür çizgisinde kalmıştır. Onun için resimde konu ikinci plana atılmış, figür yeniden ele alınarak ayrıntılarından, uçuculuktan ve gerçekçiliğinden arındırılmıştır. Nesne doğadan etüt edilerek içi, dışı ve çevresi çözümlenerek uygulama alanı içine dahil edilmiştir. Çalışmalarının temelini, nesne planlarının yönleri, boşluksal durumları, giderek kalın, ağır, yumuşak fakat güçlü konturların

‘biçim bozma’ yöntemleriyle tablonun gereksinimlerine yanıt araması oluşturmaktadır.¹³⁷

Cemal Tollu’yu öncelikle bir figür ve kompozisyon ressamı olarak tanımlamak gerekmektedir. Onun için natürmort her ressamın arada bir eğilmesi gereken bir ‘atölye adabı’ olarak kalmıştır. Sanatçının peyzajları incelendiğinde; devletin ve halkın beğenisine çabuk ulaşabilmek amacı güden ve genellikle yurt gezileri sırasında yapılmış olan çalışmalar olduğu görülmektedir. Resminde figürlerinin ve figür gruplarının etrafını saran, fonunu oluşturan peyzajlarındaki ağaçlar, evler ve benzeri elemanlar resimde birer kompozisyon elemanı olarak yerlerini almış, kimi zaman pasif, kimi zaman aktif etkiler yaratmışlardır. Örneğin bir bulut Cemal Tollu için resminin fonunda önemsiz bir etkiye sahip olan uçucu bir öge değildir. Espasta bir ağırlığı olan kalıcı bir yapı elemanıdır. Ayrıca bulut imgesi sanatçının resimlerdeki değişimi ve gelişimi ele veren, tarihsiz resimlerinin döneminin saptanmasına yardımcı olan bir resimsel eleman olarak özel bir yere sahiptir.¹³⁸

Cemal Tollu’nun sanatı Adnan Çoker tarafından son olarak şu şekilde toparlanmıştır:

“(..).Sanatçının uzun birikimler sonucu çözümsel ve birleşimsel anlayışlara açık konturlu dil’ini sanatsal çizgisinin akışı içinde “çözümsel-birleşimsel-çözümsel” olarak ana çizgilere indirgeyebiliriz. Ayrıca geçmiş batı okulları ile bağlantısını mutlaka aramak gerekiyorsa seçimi, Floransa Okulu değil, Venedik Okulu olacaktır. Buna ilkel kavimlerin çizgilerini, özellikle Léger ve Gromaire atölyelerinden elde ettiği ve temeli ortaçağa dayanan konturları da katmak gerekecektir. Böylece bilgiler yumağı ile donanmış sanatçının Türkiye’ye döndüğünde, daha önce geçerli olan ve geçerliliğini sürdüren Çallı ve Nazmi Ziya gibi sanatçıların figürlerindeki zarif kentsoylu estetiğin, yeni gelen görüşü reaksiyonla karşılaşmasını anlamak güç

¹³⁷ ÇOKER, Adnan; a.g.e.,s.11

¹³⁸ y.a.g.e.s.13

olmayacaktır. Bu negatif olgu ancak öncekilerin zamanını doldurdularının işareti olabilir.”¹³⁹

b-Eserleri

Bu bölümde sanatçının *Nü*, *Küçük Balerin*, *Öğretmen Portresi*, *Natürmortlu Çıplak*, *Çoban ve Tiftik Keçileri* ve *Toprak Ana* adlı çalışmaları incelenecektir.

i-Nü

Sanatçının kağıt üzerine füzen tekniği ile çalıştığı bu deseni (Resim 64), Cumhuriyet’in ilk yıllarında Ali Çelebi, Zeki Kocamemi’den sonra Türk resim sanatında biçim analizi denemeleri yapan üçüncü bir isim olduğunun göstergesidir. Bu desende figür yapısalcı bir yaklaşımla ele alınmış, bu yaklaşım çizgisel hareketlerle mekana da taşınmıştır.

ii-Küçük Balerin

Sanatçının ilk dönem yapıtlarından olan *Küçük Balerin* (Resim 65) incelendiğinde kurt formlarla oluşturulmuş figürün mekandaki leke ve çizgi değerleri ile muntazam bir denge içerisinde bulunduğu gözlenmektedir. Dikey bir şekilde tablonun ortasına yerleştirilmiş olan figür arkada çerçeve içine alınmış figürlerin farklı duruşları ile geometrik bir düzen dengesi içine girmektedir. Figürün dikey hareketini dengeleyen diğer unsurlar zemin çizgisi ve arkadaki çerçevenin yatay kenarıdır. Resmin zemininde ve arka sağ tarafında kullanılmış olan kırmızı renk, genellikle soğuk renklerin hakim olduğu bu resimde ön-arka planları oluşturarak, balerinin önü, arkası ve arkadaki balerinlerin arkası olmak üzere üç ayrı mekanın oluşumuna katkıda bulunmuştur.

¹³⁹y.a.g.e.s.17

iii-Öğretmen Portresi

Sanatçının yine ilk dönem yapıtları arasında yer alan *Öğretmen Portresi* (Resim 66) adlı çalışmada, geometrik biçim anlayışının figürde ve mekanda ele alınmış olduğu görülmektedir. Resmin merkezine yerleştirilmiş olan portrenin kendi içinde geometrik yapılanma ile oluşturulmuş olmasının yanı sıra mekandaki geometrik etkilerle ilişkisi de göze çarpmaktadır. Mekanda bu etkiyi oluşturan arkadaki iki çerçeve ve üst üste yığılmış olan kitaplardır. Ayrıca çerçevelerin birindeki figür de yine aynı geometrik anlayışı arka plana taşımaktadır. Sanatçının renk kullanımı ve fırça darbeleri ilk döneminin özelliklerini taşımaktadır.

vi-Natürmortlu Çıplak

1950 tarihli *Natürmortlu Çıplak* (Resim 67) sanatçının Lhote öğretileri doğrultusunda oluşturduğu kompozisyon yapısı ile dikkat çekmektedir. Arka mekanda üç ayrı ton değeri oluşturulmuş, ortada yer alan sıcak ton resme ışığın girdiği alan olarak belirlenmiştir. Genellikle soğuk renklerin kuşattığı figür sıcak renkli bir kütle olarak öne çıkmaktadır. Figürün iç yapısını oluşturan çizgiler mekandaki yatay, dikey ve diyagonal çizgilerle, zaman zaman figürün çeperlerini aşarak etkileşime girmektedir. Resmin sağ üst köşesindeki ve figürün başının üzerindeki üçgenler, sağ alt köşede vazoyu oluşturan beşgen ve sol alt köşedeki dairesel hareketle dengelenmektedir.

v-Çoban ve Tiftik Keçileri

1963 yılında Sao Paulo Bienali'ne katıldığı *Çoban ve Tiftik Keçileri* (Resim 68) adlı resmi sanatçının üçüncü dönemi içinde incelenmekte ve tamamen geometrikleşmiş biçim anlayışı bu resimde kendini göstermektedir. Anadolu uygarlıklarından günümüze ulaşan imgelerden esintiler taşıyan resimde birkaç rengin tonları geniş yüzeyler halinde yan yana getirilmiş ve fonda kullanılmış olan sıcak renkle espas yaratılmıştır. Bu resimde figürler sanatçının önceki dönemlerinden farklı olarak duygudan arındırılmış ve fırça darbeleri tamamen yok edilmiştir.

vi-Toprak Ana

Sanatçının yine üçüncü dönemine ait olan bu çalışma (Resim 69), tamamen geometrikleşmiş organik formların gözler önüne serildiği, yerel köklere bağlı, Anadolu kadınının toprağın verimliliği ile özdeşleştirildiği anıtsal özellikler taşımaktadır. Bu çalışmada sanatçının üçüncü dönemine özgü pastel renkler, pentürden arınmış ve düz yüzeyler halinde kullanılmıştır. Bu durum geometrik etkiyi daha da arttıran bir özellik olarak dikkat çekmektedir.

4-Hale Asaf (1906-1938)

a-Yaşamı ve Sanatı

Hale Asaf 1905 yılında İstanbul'da doğmuştur. Büyükbabası Sultan II. Abdülhamit'in yaveri Asaf Paşa'dır¹⁴⁰. Sanatçı ilk öğrenimini özel bir hoca ile evde tamamlamış, orta öğrenimini Notre Dame de Sion'da almıştır. Aldığı eğitim sonucunda İngilizce ve Fransızca'yı öğrenen Asaf sonraki yıllarda evlerindeki hizmetçilerinden Rumca konuşmayı da öğrenecektir.

Hale Asaf, İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nin resim atölyesi hocası ve müdiresi olan Mihri Müşfik Hanım'ın yeğenidir. Dolayısı ile sanata olan yakınlığı aileden gelmektedir.

Asaf ilk olarak sanat eğitimine Almanya'da başlamıştır. Ali Çelebi ve Namık İsmail de aynı yıllarda Almanya bulunmaktadırlar¹⁴¹. Asaf, Berlin Güzel Sanatlar Akademisi'nin sınavını kazanarak burada Prof. Arthur Kampf atölyesinde çalışmıştır.

¹⁴⁰ Sanatçı babasının adı ola Salih yerine büyükbabasının adı olan Asaf'ı soyadı olarak almıştır.

¹⁴¹Almanya'da bulunduğu dönemin 1919 civarı olduğu tahmin edilmektedir. GİRAY, Kıymet; **Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği**, Akbank, İstanbul, 1997, s.131

Kurtuluş Savaşı'nın sona ermesiyle Hale Asaf'ın babası siyasi nedenlerle Mısır'a kaçmak zorunda kalmış ve bu durum Almanya'da eğitim görmekte olan Asaf'ı maddi olarak son derece zor durumda bırakmıştır. Bunun sonucunda Hale Asaf kısa bir süre sonra İstanbul'a dönerek Adil Bey'in müdürlüğü döneminde İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nde çalışmaya başlamıştır.¹⁴²

Asaf 1922 yılında teyzesi Mihri Müşfik Hanım'ın yanına Roma'ya gitmiş, fakat bir süre sonra İstanbul'a dönerek tekrar İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'ne devam etmiştir.¹⁴³

1925 yılında Maarif Vekaleti'nin verdiği burs ile Almanya'ya gitmiş burada Lovis Corinth atölyesinde ders görmüştür. Nurullah Berk'in tabiri ile 'sembolik empresyonizm' olarak tanımlanan bir tarza sahip olan Corinth, Asaf'ın sanatında çok belirleyici bir role sahip olmamıştır.¹⁴⁴ Bir yıl sonra Almanya'dan Paris'e geçmiş olan sanatçının Paris'te bulunduğu yıllarda Cevat Dereli, Mahmut Cuda, Refik Epikman, Şeref Akdik ve İsmail Hakkı Oygur da eğitim için orada bulunmaktadırlar. Hale Asaf bir süre sonra İsmail Hakkı Oygur'la evlenmiş ve çalışmalarına Grande Chaumiere Akademisi'nde eşi ile birlikte devam etmiştir.¹⁴⁵ Paris'teki tüm ressam arkadaşlarının Paris Güzel Sanatlar Akademisi ve Akad mie Julian'ı seçmelerine rağmen Asaf'ın Grande Chaumiere Akademisi'ni tercih etmesi belki de artık akademik bir eğitim almak istememesindedir¹⁴⁶. Burada hocası olan Andr  Lhote ve onun kendisi ile aynı yolda y r d ğn  söylediği Roger de la Frensaye, arkadaş grubu içerisinde olan Fernand Leg r, Asaf'ın biçim anlayışında son derece belirleyici rol oynamışlardır. Bu dönemde kübizm ve kübizmden türemiş olan Art D co ile yakından ilgilenen Asaf'ın resimlerinin biçimsel dilinde Andr  Lhote'un öğretilerine harfiyen rastlanmaktadır. Sanatı Lhote'un öğretilerini kendine özgü, duyarlı bir resim diliyle bütünleştirmiştir.

¹⁴² aynı yerde

¹⁴³ aynı yerde

¹⁴⁴ PELVANOĞLU, Burcu; "Hale Asaf", <http://www.sanalmuze.org/sergiler> (10/2005)

¹⁴⁵ GİRAY Kıymet; **Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği**, s.131

¹⁴⁶ PELVANOĞLU, Burcu; **a.g.m.**

1926 yılında Galatasaray Sergileri'ne portreleri ile katılmış olan Hale Asaf, 1928 yılında diğer arkadaşları ile birlikte Türkiye'ye dönmüş ve Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği'nin kurucu üyeleri arasında yer almıştır.¹⁴⁷ Resimleri ilk defa bu birliğin Ankara ve İstanbul'da açılan sergileri ile halka tanıtılmış ve o dönemde resimsel anlayışları ile halkın beğenisinden ve alışkanlıklarından son derece farklı olan Müstakiller içinde bir de kadın olması ile Hale Asaf en çok tepki alan sanatçıların başında gelmiştir. Bu dönemde yaptığı resimler incelendiğinde geniş fırça darbeleri ile oluşturulan geometrik inşa düzeninde kurulmuş kompozisyonların son derece özgün bir ifade gücü ile portreler ya da peyzajlar olarak tuvale yansıdığı görülmektedir.

1930 yazı Paris'e giderek Montparnasse Yaz Sergisi'ne katılmış, daha sonra Maarif Vekaleti'nden aldığı bursun karşılığında Bursa Kız Öğretmen Okulu'na atanmış, çok iyi Fransızca bildiği için Necatibey Kız Sanat Enstitüsü'nde de Fransızca derslerine girmiştir. Hayatının çoğunu Fransa, Almanya ve İtalya'da geçirmiş olan bu genç kadın giyimi, konuşması ve tavırları ile o zamanın Bursa'sının tutucu çevresince son derece yadırganmış ve büyük tepkilere neden olmuştur¹⁴⁸. Asaf burada yaşadığı sıkıntıları İstanbul'daki arkadaşları ile paylaşmaktadır. O dönemde Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği'nin amaçları ile ters düştüğü gerekçesi ile Akademi'deki görevinden istifa etmek isteyen Mahmut Cuda, arkadaşının bu zor durumunu da görünce Asaf ile yer değiştirmiş ve Hale Asaf 1932 yılında İstanbul'a gelerek Akademi'de göreve başlamıştır. Böylece eşi ile de ayrı kalmamış olsa da Asaf bir türlü mutluluğu yakalayamamıştır. Paris'e dönme kararı verinceye kadar Paris'in hareketli sanat yaşantısının özlemi içinde bir yıl geçirmiştir ve sonunda 1933 yılında Asaf eşini ve Akademi'deki görevini bırakarak Paris'e yerleşme kararını vermiştir. Paris'te bulunduğu ilk yıllarda İsmail Hakkı Oygur, Asaf'a maddi ve manevi her türlü destekte bulunmuştur. Sonraki yıllarda sanatçı Paris sanat ortamında tek başına var olmaya çalışırken hayatını ve sorunlarını Mussolini karşıtı olduğu için sürgün edilen Sicilyalı yazar Antonio Aniante ile paylaşmıştır. Aniante'nin 1934

¹⁴⁷ Böyle bir birlik etkinliğinin kurucuları arasında olan ilk kadın Türk ressamı olması bakımından Türk resim sanatı tarihinde son derece önemli bir yere sahiptir.

¹⁴⁸ Bir gün Çorapçılar Çarşısı'nda resim yaparken etrafını saran kalabalık yavaş yavaş çemberi daraltmaya başlamış ve Asaf korkudan bayılmıştır. GİRAY Kıymet; **a.g.e.**, s. 133

yılında Paris’te yayınlanan ‘Moustapha Kemal Le Laup Gris d’Angora’ adlı kitabı Asaf’ın etkisi ile yazılmış ve ilk sayfasındaki cümle şu olmuştur: “Genç Türk Ressamı Hale, bana kendi memleketini tanıttı ve sevdirdi. Bu kitabı ona ithaf ediyorum.”¹⁴⁹

Hale Asaf ve Antonio Aniante bir süre birlikte ‘*Jeune Europe*’ galerisini yönetmişlerdir. Asaf, o yıllarda bu galeride açılan bazı karma sergilere işler vermiş ve burada dikkat çeken resimleri ile ancak davetle katılmanın mümkün olduğu *Tuileries Sergisi*’ne katılmıştır¹⁵⁰. 1932 yılının Mayıs ayında Paris’te Genç Avrupa Resim Sergisi’nde portre, manzara ve natüremortları sergilenmiştir. 8 Haziran 1933 tarihinde Jeune Europe’taki sergilerden birine Asaf’la birlikte Nurullah Berk ve Bedri Rahmi de katılmışlardır.¹⁵¹

Hale Asaf, 6 Haziran 1938 yılında açmayı planladığı sergi için otuz yedi tane resim hazırlamış, fakat bu sergiyi gerçekleştirmeden 31 Mayıs 1938 tarihinde vefat etmiştir. Asaf’ın bu erken ölümü hayatı boyunca mücadele ettiği karaciğer kistlerinin son yıllarda kansere dönüşmüş olmasına bağlanırken, yakın çevresinden bazı kişiler yaşadığı hastalığın umutsuzluğu ve vatan hasretinin mutsuzluğu ile intihar ettiğini iddia etmişlerdir. Bu ölümün nedeni bir sır olarak Asaf’la birlikte yok olmuştur. Sır olan başka bir diğer şey de Asaf’ın sergileyemediği otuz yedi eseridir. Hale’nin Paris’te geçirdiği beş yılın ürünü olan bu çalışmaların bir çoğunun Antonio Aniante’de olduğu ve Türk hükümetinin talebi karşılığında Türkiye’ye teslim etmeye hazır olduğu bilinmektedir¹⁵². Fakat bu talep Türkiye’den gitmediği için resimlerin izleri kaybolmuştur. Bu durum maalesef Türk resim sanatı için büyük bir kayıp olmuştur.¹⁵³

¹⁴⁹ y.a.g.e., s. 134

¹⁵⁰ PELVANOĞLU, Burcu; a.g.m.

¹⁵¹ Jaune Europe, directeur: Antoino Aniante, 46 Rue Vavin. 28 Ocak-7 Şubat Sergi Davetiyesi; Nurullah Berk Kataloğu , İstanbul 1977, s.1’den naklen GİRAY Kıymet; **Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği**, s.134

¹⁵² Fikret Adil Nurullah Berk’e yazdığı bir mektupta Aniante’nin “*Vaktinden Evvel İhtiyarlayan Bir Genç Adamın Hatıraları*” adlı kitabından Hale’ye ait parçalarda bu bilgilere ulaştığını söylemektedir. BERK, Nurullah; “Hale Asaf”, **Güzel Sanatlar**, S.4, s.98

¹⁵³ GİRAY Kıymet; **Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği**, s. 134

Hale Asaf'ın Paris öncesi resimlerinde küçük fırça tuşları ile oluşturulmuş noktacı bir anlayış izlenirken, eğitim için gittiği Paris yıllarında renk, biçim ve çizgi ayrıntılarını arıtarak resim yüzeyinde geniş, geometrik alanlar oluşturduğu görülmektedir. Üçüncü boyuta önem vermeden denge ve armoni arayışlarını İstanbul'a geldiği yıllarda da sürdürmüştür. Sanatının en önemli özelliği bu arayışlar sonucunda meydana gelen mekan olgusu, dengeli renk armonisi, geometrik inşaya dayanan başarılı kompozisyon yapısının kendiliğinden bir anda oluşmuş gibi görünen yalın etkisidir.

Nurullah Berk, Hale Asaf'ın sanatına dair şunları söylemiştir:

‘Basit, hatta şema halinde bir desenle iktifa ederek bir sarıyı, bir moru, bir maviyi taptaze, çiçeklerden sızma birer usare inişler gibi tuvalin üzerine öyle bir koyuşu var ki aramak endişesi ile paletlerini kirleten bizler için bu, gıptaya değer bir meziyettir. Bence sanatkarın elde edebileceği en kıymetli en kıymetli hassa, uzun bir araştırma yahut Hale'de olduğu gibi bir sevk-i tabii neticesi olsun karar verme kudretidir. Tabiatın o griff, teferruatlı, çok kere birbirine zıt unsurlu manzarası –kaos diyebileceğim- karşısında, lüzumluyu seçmek ve yalnız onu muşambaya geçirebilmek öz sanatkara has bir kalitedir. Hale bilhassa manzaraların karşısında yerin, göğün, denizin, ağaçların ve evlerin kıymetlerini hemen tespit eder ve geniş fırça darbeleri ile muşambaya geçirdiği bu kıymetleri bir daha üzerine hiç el sürmemek suretiyle olan parlaklık ve şeffaflıkları içerisinde muhafaza eder.’¹⁵⁴

Sanatçının son dönem sanatındaki gelişmeler kaybolan resimleri nedeni ile izlenemediğinden sanatının gerçek boyutlarını tespit etmek bu güne dek maalesef mümkün olamamıştır.

¹⁵⁴ BERK, Nurullah; ‘Hale Asaf’, **Güzel Sanatlar** , S.4, s.97’den naklen GİRAY Kıymet; **a.g.e.**, s.135

b-Eserleri

Türk resim sanatına biçim analizini getirmiş olan Ali Çelebi ve Zeki Kocamemi ile birlikte adı anılan Hale Asaf'ın resmettiği *İsmail Hakkı Oygur Portresi* ve *Kendi Portresi*, o dönemde Türkiye için yeni olan biçim anlayışını en iyi ifade eden resimlerinden ikisi olarak bu bölümde incelenecektir.

i-İsmail Hakkı Oygur Portresi

İsmail Hakkı Oygur Portresi (Resim 70) son derece sert çizgilerle yapılandırılmış bir resim olmasının yanında Asaf resimlerinin yoğun duygusallığını da taşımaktadır. Resmin arka planına bakıldığında André Lhote'un "Büyük ressamalarda kompozisyonun arka planı her zaman açık ve koyu değerlerin yer aldığı renklerde donatılmıştır."¹⁵⁵ öğretilerine uyulduğu gözlenmektedir. Resmin arka planı figürün sağ omzunun üzerinden ikiye ayrılmış, iki ayrı ton değerinde resmedilmiştir. Sanatçının tüm portrelerinde bu özelliğe rastlanmaktadır. Paris'te bulunduğu dönemde Art Déco ile yakından ilgilendiği bilinen sanatçının bu resmi, Art Déco resminin önde gelen sanatçılarından Tamara de Lempicka'nın 1928 tarihli *Tadeusz de Lempicka'nın Bitmemiş Portresi* resmi ile gerek konu, gerekse biçim anlayışı olarak son derece yakınlık göstermektedir.

ii-Kendi Portresi

Sanatçının geometrik biçim anlayışı ile oluşturduğu bu resminde de (Resim 71) arka plan André Lhote'un öğretilerine uygun olarak koyu ve açık planlar olmak üzere geometrik alanlara ayrılmıştır. Kendine özgü renk armonisi ile meydana getirdiği mekanda ve figürdeki bu geometrik yapılanmanın yanında, portre ile izleyici arasında özellikle gözler aracılığıyla duygusal bir bağ kurulmaktadır.

¹⁵⁵ PELVANOĞLU, Burcu; **a.g.m.**

Sanatçı her ne kadar döneminin yönlendirici devlet politikası sınırları dışında konular işlemiş olsa da tuvaline yansıttığı modern görünümlü portrelerle Cumhuriyet'in devrimler ideolojisi ile paralel yapıtlar üretmiştir.

5-Refik Epikman (1902-1974)

a-Yaşamı ve Sanatı

Refik Epikman 1902 yılında İstanbul'da doğmuştur. Davutpaşa İdadisi'nde ortaöğrenimini tamamladıktan sonra 1918 yılında Sanayi-i Nefise Mektebi Alisi'ne kayıt yaptırmış ve 1925 yılında buradan birincilikle mezun olmuştur. Mezun olduğu yıl Paris'e eğitime gönderilmiş, burada Julian Akademisi'nde Paul Albert Laurens ile çalışmıştır. 1928 yılında yurda dönerek Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nin kurucu üyeleri arasında yer almıştır. Bu dönemde yaptığı resimler incelendiğinde kübizmin etkileri ile konstrüktif kaygılar taşınarak, geometrik altyapı ile oluşturuldukları görülmektedir.

Avrupa dönüşünde önce Akademi'de öğretmen yardımcılığına atanmış, ancak Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği üyeliğinden dolayı açığa alınmıştır. Bu olay onu inandığı yoldan saptırmamış, Ankara'ya giderek bir süre Gazi Terbiye Enstitüsü'nde kütüphanecilik yapmıştır¹⁵⁶. Daha sonra Ankara Lisesi'ne öğretmen olarak atanmış, öğretmenlik yaptığı yıllarda Gazi Terbiye Enstitüsü'nde açılması planlanan Resim-İş Bölümü için incelemede bulunmak üzere Almanya'ya gönderilen beş öğretim üyesi arasında yer almıştır ve 1939 yılından 1966'da emekli oluncaya dek bu kurumda görev yapmıştır.

1942 yılında Yurt Gezileri kapsamında Hatay'a gitmiştir. Nurullah Berk 1943 yılında Epikman'ın sanatı üzerine şunları söylemiştir:

‘Evvvela kübist insanın tesiri altında ölçülü ve çok düşünölmüş, soğuk renklerin hakim olduğu bir palete portreler, manzaralar, kompozisyonlar vücuda getirdi.

¹⁵⁶ CUDA, Mahmut; “İyi İnsan Üstün Sanatçı Refik Epikman”, **Sanat Çevresi**, Mayıs, 1982, S.43, s.4-5

1924'de gittiği Paris'te dört yıllık faal ve dikkatli bir etüd devresi geçirmiş, ısrar ve samimiyetle çalışmıştır. Desenin inşasına, mimarisine ehemmiyet veren ve boyayı büyük bir dikkatle tuvale istifeden titiz bir mizacı vardır.”¹⁵⁷

Sanat hayatı boyunca sürekli arayış içinde olan Epikman, zamanla çalışmalarını saf geometri ilkesi üzerine kurarken 1960'dan sonra soyut resimler yapmaya başlamıştır. Fakat ister figüratif, ister soyut olsun Epikman'ın resimlerinin kendine has biçimcilik anlayışları ile birbirinden kesin çizgilerle ayrılmadıkları görülmektedir. Nurullah Berk bu konuda şunları söylemiştir:

“(...)Epikman, Çelebi ve Kocamemi gibi, desen mimarisi diyebileceğimiz kaygıdan tarafâ 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.”¹⁵⁸

Refik Epikman ressamlığının yanında yazarlığı, örgütçülüğü, yöneticiliği ve hocalığıyla da Türk sanat hayatına son derece önemli katkıları olmuş bir isimdir. Gazi Terbiye Enstitüsü Resim Bölümü'nde hocalık yaparken İnönü Ansiklopedisi'nde sanat bölümünü yazmıştır. Halkevleri sanat kolu başkanlığı yapmış, Ülkü, Ar, Güzel Sanatlar gibi dergilerde eleştiri yazıları yayınlanmıştır. ‘13-17. Yüzyıllar Arası Klasik Ressamlar’, ‘17-18 ve 19. Yüzyıl Dünya Sanatı’, ‘Rubens'in Sanatı’, ‘Tiziano Vecellio'nun Sanatı’ ve ‘Osman Hamdi’ adlı kitapları yazmıştır¹⁵⁹. Ressamların yurt gezilerini düzenlemiş, çeşitli galeri ve sanat atölyeleri kurmuş, sanat kitapları ile kütüphaneler açmış ve ölümüne yakın yıllarda da Ankara Birleşik Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği Derneği Başkanlığı yapmıştır.

Öğrencisi Adnan Turani, Refik Epikman'ın resimleri hakkındaki görüşlerini şu sözlerle dile getirmiştir:

¹⁵⁷ BÜYÜKİŞLEYEN, Zahit; **Türk Resminde Ankaralı Sanatçılar**, Sanat Yapım Yayıncılık Ltd. Şti., Ankara, 1991. s.27

¹⁵⁸ **y.a.g.e.**, s.28

¹⁵⁹ TURANİ, Adnan; “Refik Epikman Üzerine Notlar”, **Sanat Çevresi**, Mayıs 1982, S.43, s.8

“Sağlam, tam geometrik yapıda olmayan, hatta spontan sayılabilecek bir deseni vardı. Modelden çalışırken bütünü yetkin bir biçimde kavıyor, son derece rahat bir biçimde, fakat duygusuz bir tutumla çiziyordu. Ölümünden kısa bir süre önce evinde hazırladığı atölyesine gitmiştik. Nedense fazla bir desen birikimi yoktu. Ancak elinde tuttuğu figür ve manzara resimlerinde yer yer renkli pastel kullanıyordu. Hemen hemen atölyesinde hiçbir yağlıboya resim yoktu. Zaten yaptığı her çalışmayı elinden çıkarıyordu. Yağlıboyayı gerçekten çok ustaca ve son derece temiz kullanıyordu. Geniş planlarla sürdüğü boyayı, önce daha çok sulu olarak tuvale aktarıyor, giderek bir boya hamurunun tadını çıkaran, temiz sürülmüş tuşlara varıyordu. Tuvali aydınlıktı. Kompozisyonel dengeyi gözden uzak tutmadan her sürdüğünü kontrollü olarak gerçekleştiriyordu. Zaten kişisel davranışları da aynı biçimde idi. Bu nedenle kendine özgü bir üslubu olduğunda kuşku yoktur.”¹⁶⁰

Epikman, hayatı boyunca sergi açma taraftarı olmamıştır. 1973 yılında kendisi ile yapılan bir röportajda; daima yaptıklarından memnun olmayan bir kişinin kaygısı içinde yenilik dolu çalışmalara yönelmek istediğini belirtmiştir.¹⁶¹

1944 yılı Altıncı Devlet Resim Heykel Segisi’nde 3.lük, 1958’de, 19. sergide 2.’lik ödülü kazanmış, 1974 yılında ölümünden bir gün önce düzenlenen 36. Devlet Resim Heykel Sergisi’nde de şeref ödülü almıştır.

b-Eserleri

Bu bölümde sanatçının *Bar*, *Arzuhalci* ve *Bursa* adlı resimleri incelenecektir.

¹⁶⁰ aynı yerde

¹⁶¹ Sanat Aylık Güzel Sanatlar Dergisi, S.18, 15 Mart 1973’ten naken ÜNAL, Tecim; “Refik Epikman’la Konuşma”, **Yeni Boyut**, S.14, s.22

i-Bar

Cumhuriyet'in ilk yıllarında Türk resim sanatında konu ve biçim açısından son derece önemli bir yere sahip olan resimlerden bir tanesi olan *Bar* (Resim 72), Ali Çelebi'nin *Maskeli Balo* ve Hamit Görele'nin *Konser* adlı resimleri ile konu, biçim ve renk anlayışı bakımından benzerlik göstermektedir. Cumhuriyet'in çağdaş insan profilini ortaya koyan resimde, geometrik biçim anlayışı figürlerin biçimsel yorumlarında ortaya çıktığı gibi mekanda da kendini göstermektedir. Biçimsel dinamizmin üst noktada olduğu bu resim, kullanılan renklerin seçimiyle de konusu ile paralel bir canlılığa kavuşturulmuştur.

ii-Arzuhalci

Sanatçının bu çalışmasındaki (Resim 73) figürler Kocamemi ve Çelebi'nin biçim deformasyonuna benzer bir anlayışla deforme edilmiş, bunun sonucunda ortaya çıkan geometrik etki, figürler dışındaki nesnelerin sağlam geometrisi ile daha da pekiştirilmiştir. Resimde organik formların geometrikleştirilmesi ve geometrik yapıları nesnelerin kullanılması ile oluşturulmuş olan geometrik etki ışık faktörü ile yumuşatılarak, katı matematiksel düzenin dışında duygusal bir atmosfer yaratılmıştır. Merkeze düşen ışık daktilonun üzerinde bulunduğu masayı aydınlatırken, figürler karanlıkta kalmış ve resmin ilgi merkezi arzuhalcinin daktilosu olarak belirlenmiştir.

iii-Bursa

Sanatçının Ankara Resim Heykel müzesinde bulunan *Bursa* (Resim 74) adlı resmi, mimari formların kullanılması ve biçim anlayışına uygun olarak doğal unsurların geometrikleştirilmesi ile yoğun bir geometrik etki kazanmıştır.

6-Nurullah Berk (1906-1982)

a-Yaşamı ve Sanatı

Türk resim sanatında geometrik biçim anlayışının ilk temsilcilerinden olan Nurullah Berk, 22 Mart 1906 tarihinde İstanbul'da doğmuş, 1920-1924 yılları arasında Sanayi-i Nefise Mektebi Alisi'nde Hikmet Onat ve İbrahim Çallı atölyelerinde eğitim görmüştür. 1924-1928 yılları arasında Paris Güzel Sanatlar Okulu'nda Ernest Laurent atölyesine devam etmiş, 1928 yılında bu okuldan sertifika olarak yurda dönmüş ve Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği'nin kurucuları arasında yer almıştır.

1932 yılında İstanbul'da ve Paris'te aldığı sanat eğitimini yetersiz bularak tekrar Paris'e gitmiş ve önce André Lhote, sonra Fernand Léger atölyelerinde bir yıl eğitim görmüştür. Nurullah Berk sanatının temelini oluşturan bu bir yıllık eğitimin sürecinde özellikle Fernand Léger'nin desen ve biçim anlayışının oluşumundaki önemli etkisinin her zaman altını çizmiştir. Léger ona yalnız geniş ve plastik formlar anlayışını değil, aynı zamanda çağdaş sanat zevki ve anlayışını da aşlamıştır¹⁶².

1933 yılında yurda döndüğünde d Grubu'nun kurucu üyeleri arasında yer almış ve grubun sözcülüğünü üstlenmiştir. Bu yıllarda yaptığı resimleri incelendiğinde André Lhote'un Rönesans'a temellenen çağdaş klasisizminin ve Léger'nin stilize edilmiş kübizm estetiğinin etkileri gözlenmektedir¹⁶³. Sanatçının bu dönemdeki bazı natürmortları kübist etkiler taşımaktadır. *İskambil Kağıtlı Natürmort* bu dönemin tipik bir örneği olarak verilebilir. Ancak nü, portre ya da figürlerinde 'Art Nouveau' ya da göndermeler bulunmaktadır¹⁶⁴.

Nurullah Berk'in geometrik biçim anlayışına olan yakınlığı kübizm sevgisinin yanında kendi öz isteklerinin de bir sonucu olmuştur. Geometrik etkilerin

¹⁶² ANONİM; "Devlet Resim Heykel Sergisi'nin ödül Kazanan Ressamları Nurullah Berk (I. lik Ödülü) İle Röportaj", *Akademi*, 1967, S.6, s.43

¹⁶³ EROL, Turan; "Nurullah Berk Kronolojisi", *Sanat Çevresi*, S.219, s.9

¹⁶⁴ *y.a.g.m.*, s.6

doğada apaçık olduğunun altını çizen sanatçı, kendi sanatında ulaştığı noktanın doğadaki bu etkilerin ışığından gitmekle mümkün olduğunu vurgulamıştır.¹⁶⁵

Berk, 1933 yılında Ankara’da açılan İnkılap Sergileri’ne *Tayyareciler* adlı resmi ile katılmış bu resim 1942’de eleştirilere neden olmuştur.

Sanatçı Leopold Levy’nin isteği üzerine Cağaloğlu Ortaokulu’ndaki resim öğretmenliği görevinden istifa ederek 1939 yılında Akademi’ye asistan olarak alınmış ve yirmi dokuz yıl bu kuruma hizmet etmiştir. 1940 yılında Yurt Gezileri programı kapsamında Amasya’ya gönderilmiştir.

Sonraki yıllarda Cumhuriyet’in ilk kuşak sanatçılarının tümünde olduğu gibi batının bir taklidi olmayarak, batıda öğrendiklerini kendi özgün üslubu ve kültürü ile birleştirip Türk sanatına ait olan resimler yaratma kaygısı yaşamış, minyatür ve hat sanatları ile beslenen yeni bir döneme başlamıştır. Bu dönemde arabesk unsurlar resminin ayrılmaz bir parçası iken resmindeki figür veya nesnelerin dış konturlarını parçalayarak mekana yayılan iki boyutlu geometrik yüzeyler, resmin bir soyut yüzeyler düzenlemesi olarak var olmasına neden olmuştur. Ancak Berk resmini bu şekilde yapılandırıyor olsa da, resminde doğa öğelerinin tanınırlığından asla ödün vermek istememiştir. Bu dönem için gösterilebilecek tipik bir örnek *Ütü Yapan Kadın* olabilir.

Fakat burada bir noktaya dikkat çekme gerekliliği hissedilmektedir. Nurullah Berk’in batının bir kopyası olmama amacıyla doğu ve İslam sanatına olan yönelimi, Rönesans’tan çağımıza birçok batılı usta tarafından da yeni dünyalar keşfetmenin coşkusu ile yüz yıllar boyunca araştırılarak bir çok yapıtın ham maddesini oluşturmuş olan bir yönelim olmuştur. Bu yönelim özellikle çağdaş akımlarda daha fazla gözlemlenebilen dinamik-statik karşıtlığına dayanan bir estetik anlayışı doğurmuştur. Şu durumda Nurullah Berk’in arabesk sevgisinin hat sanatından mı?

¹⁶⁵ “Nurullah Berk Hakkında” Nurullah Berk Retrospektif Sergisi Tanıtımaliği, Türkiye Sanatseverler Derneği Yayını, İstanbul, 1971’den naklen aynı yerde

Yoksa batıdaki ustalarından edindiği bu estetik anlayıştan mı geldiği tartışmaya açık bir konudur.¹⁶⁶

Elenora Constesco, Nurullah Berk'in bu dönemde meydana getirdiği yapıtlarını kesin, yapısalcı yönleri ile Léger estetiği ile aynı paralelde görürken, Berk resimlerinin renk anlayışı bakımından Léger'den ayrıldığıнын altını çizmektedir. Fransız ustanın renk klavyesi son derece kısıtlı iken, Nurullah Berk kesin yapıcılığı zengin renk çeşitliliği ile bağdaştırmaktadır.¹⁶⁷

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra bir yıl izin alarak tekrar Paris'e girmiş olan Nurullah Berk'in ölümünden sonra yayınlanan bir televizyon belgeselinde kendi ağzından öğrenildiği üzere, Paris'te eski günlerde olduğu gibi tekrar André Lhote atölyesinde çalışmak istemiş, ancak Lhote İstanbul'da dokuz yıldır akademi hocalığı yapan bu eski öğrencisinin artık kendisinden öğrenebileceği bir şey kalmadığını söyleyerek sanatçıyı onurlandırmıştır.¹⁶⁸

Sanatçı, 1946 yılında tekrar Paris'e giderek Cernuschi Müzesi'nde *Geçmişin ve Bugünün Türk Sanatı* sergisinin düzenleyiciliğini yapmıştır.

1947 yılında, Devlet Resim Heykel Sergisi içinde yer alan ve birkaç yıl süren "Çanakçı Ödülü"nü kazanmıştır.

1962 yılında İstanbul Devlet Resim Heykel Müzesi Müdürlüğü'ne atanmış, 1964'te Paris ve Brüksel *Çağdaş Türk Resmi* sergilerinin komiserliğini yapmıştır.

Nurullah Berk'in 1965 yılında kısa bir süre soyut resme yöneldiği izlenmektedir.

¹⁶⁶ ANDAY, Melih, Cevdet; "Nurullah Berk'te Doğu ve Batı", **Nurullah Berk, Toplu Sergiler 2** (Haz ÇOKER, A., BİLENSOY, K., AYSAN,Ş.), İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi,1977 Yayını, s.4

¹⁶⁷ CONSTESCO, Elenora; "Nurullah Berk'in Sanatı", Bükreş,1976, **Nurullah Berk, Toplu Sergiler 2** (Haz ÇOKER, A., BİLENSOY, K., AYSAN,Ş.), İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi,1977 Yayını, s.6

¹⁶⁸ EROL, Turan; "Bir Öncü Aydın Kişilik: Nurullah Berk", **Sanat Çevresi**, S.219, s.4

1966 yılında 27. Devlet Resim Heykel Sergisi Resim birincilik ödülünü *Bulutlar* adlı resmi ile almış, 1969 yılında İstanbul Resim Heykel Müzesi Müdürlüğü'nden ayrılmıştır.

1972 yılında Strasburg “Avrupa Konseyi Sanat Uzmanları” toplantısına Doğu-Batı konulu raporu sunmuştur.

1975 yılında DYO 9. Resim Sergisi Başarı Ödülü'nü kazanmış, 1973-1977 yılları arasında Paris Bienalleri Muhabirliği'ni yaparak, Fransız Yararlık Madalyası almıştır.

Sanatçı 1920'li yılların sonlarından başlamak üzere o dönemde Türk Sanat tarihinde büyük bir boşluk teşkil eden sanat yazarlığı ve eleştirmenliği alanına da adım atmış ve bugüne kadar Türk sanatı ile yakından ve ya uzaktan ilgilenmiş olan herkesin mutlaka karşılaşmış olduğu çok sayıda kitap ve makaleyi kültür hayatımıza armağan etmiştir.

Modern Sanat (1932), Leonardo da Vinci (1933), Türk Heykeltraşları (1937), Türkiye'de Resim (1943), Sanat Konuşmaları (1943), La Peinture Turque (1950), Modern Painting and Sculpture in Turkey (Tarihsiz), Belliniler (1951), Resim Bilgisi (1964,1971), Fikret Mualla (1971-Orhan Koloğlu ile birlikte), Ustalarla Konuşmalar (1971), Resim ve Heykel Müzesi (1972), 50 Yılın Türk Resim ve Heykeli (1973-Hüseyin Gezer'le birlikte), Türk ve Yabancı Resminde İstanbul (1977), Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı (1981- Adnan Turani ile birlikte), Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi (1983- Kaya Özsezgin ile birlikte) adlı kitapları bulunmaktadır.

b-Eserleri

Bu bölümde sanatçının çeşitli dönemlerinden örnekler olan *İskambil Kağıtlı Natürmort, Tayyareciler ve Ütü Yapan Kadın* adlı çalışmalarını incelenecektir.

i-İskambil Kağıtlı Natürmort

Sanatçının 1933 tarihinde yapmış olduğu *İskambil Kağıtlı Natürmort* (Resim 75) isimli resmi incelendiğinde, ilgi merkezinin resmin orta yerindeki üç turuncu daire olduğu ve resmidaki diğer tüm elemanların gerek biçim gerekse renk olarak bu merkeze hizmet ettiği gözlenmektedir. Bu üç dairesel hareket etrafındaki köşegenli yüzeylerle dengelenmekte, bu köşegenli yüzeyler de kendi arkalarında bulunan dairesel hareketlerle öne çıkartılmaktadır. Böylece biçim farklılıkları ile oluşturulmuş üç farklı alan göz önüne sıralanmaktadır. Resimde biçimin yanında renk de espasa etki eden önemli bir faktördür. Yine ortadaki turuncu alandan çıkarak resme bakıldığında sıcak-soğuk-sıcak ve tekrar soğuk olmak üzere biçimle oluşturulmuş üç derinlik alanına bir dördüncüsünün renkle eklenmiş olduğu görülmektedir. İskambil kağıtları ve meyve tabağının oluşturduğu beyaz alanlar kendi içinde ve merkeze hizmet eden dengeler oluşturmakta, testinin ve tam karşısında bulunan geometrik alanın okır sarısı rengi de resmin renk armonisini zenginleştirmektedir.

ii-Tayyareciler

Aynı yıllara tarihlendiği düşünülen *Tayyareciler* de (Resim 76) İskambil Kağıtlı Natürmort'ta olduğu gibi biçimsel kaygılar ile resmedilmiş olmanın yanında anlatımsal bir ifadeye de sahiptir. Resim, arkada dalgalanan Türk bayrağının önünde resmedilmiş olan havacı askerlerle Atatürk'ün 'İstikbal göklerde' sözünü hatırlatmak istercesine yeni Türkiye Cumhuriyeti'nin geleceğe umutlu bakışını gözler önüne sermektedir.

iii-Ütü Yapan Kadın

Sanatçının 1950 tarihli *Ütü Yapan Kadın* (Resim 77) isimli resmi Anadolu Kübizmi olarak adlandırılmış olan dönem içindeki resimlerindedir. Tamamen geometrik parçalanmalardan oluşan resim yüzeye çekilmiş, geometrik alanların içleri dekoratif süslemelerle doldurulmuştur. Bir çeşit yüzey bezeme mantığı ile

yapılandırılmış bu dönem resimlerde plastik değerlerden çok dekoratif değerler öne çıkmaktadır.

7-Hamit Görele (1903-1980)

a-Yaşamı ve Sanatı

Hamit Görele¹⁶⁹ 1894 yılında Görele’de doğmuştur. İlk ve orta öğrenimini Gümüşhane’de tamamlamış olan sanatçı, 1922 yılında girmiş olduğu Mühendislik Okulu’ndan ayrılarak Güzel Sanatlar Akademisi’ne kayıt yaptırmış ve önce Hikmet Onat sonra da İbrahim Çallı atölyelerinde ders görmüştür. Akademi’de eğitim aldığı yıllarda aynı zamanda Amerikan Kız Koleji’nde ve Galatasaray Lisesi’nde resim öğretmenliği yapmıştır.

1928 yılında Akademi’den mezun olmasının ardından Avrupa sınavını kazanarak Paris’e gitmiştir. Burada iki buçuk yıl André Lhote, bir buçuk yıl da Académie Moderne’de çalışmıştır.

1933 yılında yurda dönüşünün ardından Galatasaray Lisesi’nde ilk kişisel sergisini açmış olan sanatçı, 1934 yılında Konya Öğretmen Okulu’na resim öğretmeni olarak atanmış, 1937 yılında Cibali ve Beykoz ortaokullarında, Ankara Gazi Lisesi’nde ve 1939 yılında Beyoğlu Erkek Ortaokulu’nda öğretmenlik yapmıştır.

Görele, 1933 yılında Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği’nin başkanlığı görevini yürütmüş, 1938 yılında düzenlenen I. Yurt Gezisi ile Erzurum’a, 1942 yılında düzenlenen 5. Yurt Gezisi ile Çankırı’ya gitmiştir. Sanatı açısından son derece yararlı olmuş olan Yurt Gezileri programı kapsamında sanatçının başarıları

¹⁶⁹ Sanatçı 1944 yılına kadar Görel soyadını kullanmıştır. Bu nedenle bazı tabloları Görel olarak imzalanmıştır.

meydana gelmiştir. Gittiği yerlerin doğası eserlerine coşku dolu renkler olarak yansımaktadır.¹⁷⁰

1940 yılında 2. Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nde ikincilik ödülünü, 1941 yılında 3. Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nde üçüncülük ödülünü, 1958 yılında Opera Binası'na yapılacak olan fresk yarışmasında ikincilik ödülünü, 1978 yılında Devlet Onur ödülünü, 1980 yılında XLV. Devlet Resim ve Heykel Sergisi ödülünü almıştır. 1958 yılında İstanbul Güzel Sanatlar Galerisi'nde, 1978 yılında Ankara Güzel Sanatlar Galerisi'nde olmak üzere iki retrospektif sergi açmıştır.

b-Eserleri

Bu bölümde sanatçının geometrik biçim anlayışı *Konser* ve *Portre* adlı resimleri üzerinden incelenecektir.

i-Konser

Sanatçının *Konser* (Resim 78) adlı resmi incelendiğinde dönemin kültür politikası ve biçim anlayışı ile aynı paralelde olduğu gözlenmektedir. Üzerinde Atatürk büstünün yer aldığı piyanoyu çalan çocuk, genç cumhuriyetin çağdaş geleceğini temsil etmekte, resimde yer alan diğer figürler modern Türk toplumunun ideal görünümünü yansıtmaktadır. Bu resim aynı zamanda Cumhuriyet'in ilk yıllarında sanata verilen desteği görsel bir belge olarak günümüze taşımaktadır. Renk ve biçim anlayışı bakımından Ali Çelebi'nin *Maskeli Balo* adlı resmi ile benzerlikler taşımaktadır. Bu durum bir etkilenmenin sonucu olabileceği gibi aynı kültürel ve siyasi ortamda yaşamının doğurduğu bir sonuç da olabilir. Resim, figürlerin oran-orantı değişiklikleri ile oluşturulmuş özgün biçim anlayışını gözler önüne sermektedir. Bu biçim anlayışında figürlerin başları vücut ölçülerine göre daha küçük resmedilmiş, Çelebi ve Kocamemi'de gözlenen plan geometrisi kullanılmıştır. Fakat

¹⁷⁰ AKDENİZ, Halil; **Sanat Koleksiyonu 2, Türk Resim Sanatında 1950 Sonrası Çağdaş Yaklaşımlar ve Koleksiyondan Örnekler**, C.1, Türkiye Cumhuriyet Merkez Bankası, Nürol Matbaacılık A.Ş., Ankara, s.150

bu resim yine *Maskeli Balo* ile karşılaştırıldığında mekansal derinlik anlamında daha yüzeyde bir resim olduğu dikkati çekmektedir.

ii-Portre

Sanatçının Cézanne'ı andıran fırça vuruşları ile yapılandığı bu resmin (Resim 79) mekanında ve figürde geometrik stilizasyonlara gidilmişse de, resimde amaçlanan sadece biçimsel etki değil, bunun yanında yoğun duygusal etkinin de varlık göstermesi olmuştur. Bu duygusal etki resme renk armonileri ve ifade ile başarıyla kazandırılmıştır.

8.Sabri Berkel (1907-1993)

a-Yaşamı ve Sanatı

Sabri Berkel 1907 yılında Üsküp'te dünyaya gelmiş, ilk ve orta öğrenimini de burada tamamlamıştır. Berkel'in sanata olan ilgisinin uyanmasında önemli bir etken olmuş olan bu şehri sanatçı şu sözlerle anlatmaktadır:

“Üsküp'ü bilirsiniz çok pitoresk bir yerdir. Hiç değilse benim çocukluğumda öyleydi. Dar sokaklar, Sultan Mahmut Türbesi, Yahya Paşa Camii ve Saat Kulesi... Ressamlar için çok uygun bir yer. Zaman zaman yollarda onlara rastlar, nasıl çalıştıklarını yakından götürdüm.. Ertesi gün aynı yerde resim yapma sırası bana gelirdi.”¹⁷¹

Berkel, 1927 ve 1928 yıllarında bulunduğu Belgrad Güzel Sanatlar Okulu Hazırlık Bölümü'nden diploma almış, bunun sonrasında Floransa Güzel Sanatlar Akademisi'nde Felice Carena atölyesinde çalışmıştır. İki yıl boyunca aynı akademide

¹⁷¹TANALTAY, E; **Sanat Ustalarıyla Bir Gün**, Sanat Çevresi Kültür ve Sanat Yayınları, İstanbul, 1989, s.120

fresk ve gravür alanında da ders görmüştür. Bu dönemde sanatçı Rönesans kültürünü yakından tanıma fırsatı bulmuştur.

1935 yılında Türkiye'ye gelmiş ve aynı yıl Akademi salonlarında desen yağlıboya ve Üsküp'te yaptığı baskı resimlerinden oluşan ilk kişisel sergisini açmıştır. ¹⁷² İstanbul sanat ortamına yeni katılan bu sanatçıyı Arif Dino 21 Aralık 1935 tarihli Ulus Gazetesi'nde şu sözlerle anlatmıştır: "Resim sanatının seçkin ülkesi İtalya'dan memleketimize olgun bir kabiliyetle dönmüş olan Sabri Fettah'dan Türk sanatı hesabına çok şeyler bekleyebiliriz."¹⁷³

1937-1939 yılları arasında iki yıl Ankara'da resim öğretmenliği yapmış olan Sabri Berkel, 1939 yılında Leopold Levy'nin Akademi'nin Resim Bölümü şefi olmasıyla gravür atölyesine asistan olarak alınmıştır.

Sanatçı, d Grubu'na 1941 yılındaki 9. sergilerinden itibaren katılmıştır. D Grubu'nun Nurullah Berk öncülünde çağdaş bir Türk sanatı yaratma çabasına ortak olan Berkel, bu yıllarda konu ve estetik olarak Türk sanatının mirası ile ilgili temalara yönelmiştir. Sanatının köklerini doğuya dayandırırken, yirminci yüzyılın kültürel ve felsefi dönüşümlerini özümsemiş olmakla da batılı bir sanatçı kimliğine sahiptir. Jale Erzen bu konuda şunları söylemektedir:

"O, Doğulu bir kökenden Batı'ya bakan bir sanatçı değil; aksine, Batılı köklerle Türk resim dünyasına yerleşmiş ve bu temelden Doğu'ya bakmış bir ressamdır. Akılcılığı, özellikle Batılılığını temsil eder. Doğulu bir estetik özü belirlemeye çalışan Nurullah Berk, ya da Abidin Elderoğlu'ndan, ya da bugün benzer kaygılar taşıdığını ifade eden Adnan Çoker'den, büyük bir farklılık gösterir. Bu da, Batı anlayışının gerek mimari gerek resimde en temel kaygılarından biri olan mekansal hareketin, mekan ve figür geriliminin sağladığı devinimdir. Mizaç olarak Berkel'in resimleri, Doğulu estetiğin aksine, böyle bir kaygı taşırlar.(...)"¹⁷⁴

¹⁷² Bu sergi Namık İsmail'in Sabri Berkel'in resimlerini çok beğenerek Akademi'ye asistan olarak almak istemesi sonucunda açılmıştır.

¹⁷³ TANALTAY, E., **a.g.e.**, s.120

¹⁷⁴ ERZEN, Jale; **Sabri Berkel**, Mas Matbaacılık A.Ş., İstanbul, Aralık, 1988, s.52

1945 yılın da Beyoğlu'nda Filarmoni Derneği salonlarında ikinci kişisel sergisini açmış, 1947 yılında kitap basımı konusunda inceleme yapmak üzere Milli Eğitim Bakanlığı tarafından Paris'e gönderilmiştir. Orada bulunduğu süre içinde André Lhote atölyesindeki çalışmaları izleme fırsatını yakalamış ve Avrupa'nın diğer ülkelerine de inceleme gezileri yapmıştır. Bu geziler sanatında yeni biçim anlayışlarına yönelmesine neden oluşturmuştur. Berkel bu konuda şunları söylemektedir:

“ Paris'e gitmede önce İtalya'da gördüğüm klasik eğitimin ve klasik sanatın etkisi altındaydım. Beni modern resme yönelten Paris'teki tecrübem olmuştur. O zaman modern sanatın merkezi olan Paris bana modern bir resim yaratma sorumluluğu duyurmuştur.”¹⁷⁵

Sabri Berkel İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra yaygınlık gösteren soyut sanatın Türkiye'deki en önemli temsilcilerinden biri olmuştur. d Grubu'nun son sergisinde sergilediği *Taksim Meydanı* adlı resmi Berkel'in soyut anlayışa attığı ilk adım olarak kabul edilmektedir.

1940'lı yıllarda Cezanné kaynaklı kübist etkilerle yarattığı çok sayıda natürmorttan sonra, 1948-1949 yıllarında imgeler, Matisse'e yakın bir iç mekan ve natürmort anlayışı içinde parçalanmaya başlamış, 1950'lerin başında ise bu parçalanmalar etkisini arttırarak giderek soyuta yaklaşmıştır. Bu yıllarda *Soyut-Geometrik Arabeskler* adını verdiği bir seri üretmiştir. 1955 yılında kaligrafik-soyut düzenlemeler üretmeye başlamıştır.

Resmi renk, biçim, mekan, çizgi, ışık ve leke düzenlerinin her biri üzerinde kafa yorulması gereken bir denklem olarak görmektedir. Nurullah Berk ve Adnan Turani, Berkel'in sanatı hakkında şunları düşünmektedirler:

¹⁷⁵ y.a.g.e., s.50

“Sabri Berkel, kanımızca, sanatını sağlam bir klasik kültüre dayandırdığından çoğu ressamın rast gele yarattığı soyutlamalarda en başarılı örnekleri sunmada gecikmeyecektir.”¹⁷⁶

Bundan sonraki sanat hayatında Berkel saf geometrik biçimler, kaligrafik formlar ve yerel motiflerden oluşturduğu lekesele düzenlemeleri ile Türk resminde soyut sanatın önde gelen temsilcilerinden biri olmuştur.

1949-1974 yılları arası Akademi'nin Dekoratif Sanatlar Bölümü Galerisi¹⁷⁷ hocası olan Berkel, 1965-1969 yılları arasında da Yüksek Resim Bölümü Başkanlığı'nı yürütmüştür. 1977-1978 yılları arasında İstanbul Devlet Resim Heykel Müzesi Müdürlüğü görevinde bulunmuş, 1978 yılında Akademi'den emekli olmuştur.

1956 yılında 28. ve 1958 yılında 29. Uluslararası Venedik Bienali, 1957'de 4. ve 1963'de 7. Uluslararası Sao Paolo Bienali ve 1966 yılında 5.Tahran Bianeli gibi dönemin önemli sanat etkinliklerine katılmış olan sanatçı, 1961 yılında düzenlenen 22. Devlet Resim Heykel Sergisi'nde *Kompozisyon No I* adlı resmi ile birincilik ödülüne, 1984 yılında Kültür ve Turizm Bakanlığı onur ödülüne layık görülmüştür.¹⁷⁸

b-Eserleri

Bu bölümde sanatçının *Şişeli Natüermort* ve *Zeybek* adlı eserleri incelenecektir.

¹⁷⁶BERK, Nurullah, TURANİ, Adnan; **Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi**, C.2., Tıglat Yayınları, İstanbul, Ekim, 1981, s.110

¹⁷⁷ Galerisi eğitimi bir nevi bugünkü Temel Sanat Eğitimi'nin karşılığıdır.

¹⁷⁸ AKDENİZ, Halil; **Sanat Koleksiyonu 2, Türk Resim Sanatında 1950 Sonrası Çağdaş Yaklaşımlar ve Koleksiyondan Örnekler**, C.2, Türkiye Cumhuriyet Merkez Bankası, Nurol Matbaacılık A.Ş., Ankara, s.73

i-Şişeli Natürmort

Sanatçının *Şişeli Natürmort* (Resim 80) adlı bu çalışması Cézanne'ı andıran sağlam geometrik yapısı ve zengin renk armonisi ile son derece etkileyici bir çalışmadır. Nesnelerin iç yapısındaki plan geometrisi ışıkla daha da belirgin kılınmış, nesnelere mekan içinde konumlandırılırken boşluk geometrisi de göz ardı edilmemiştir. Sanatçının masanın perspektifinde yapmış olduğu değişiklik, nesnelere birçok yönü ile izleyiciye göstermeyi amaçlamakta, bu yaklaşım Berkel'in kübizme olan ilgisine dikkati çekmektedir.

ii-Zeybek

Sanatçının 1955 tarihli *Zeybek* (Resim 81) adlı resmi geometrik birimlerin inşası ile oluşturulmuştur. Resmin merkezine yerleştirilmiş olan figürün ve mekanın geometrik birimleri birbirinin içine geçmiş durumdadır. Figürü mekandan ayıran daha küçük parçalarla inşa edilmiş olmasıdır. Kullanılmış olan merkezi perspektif derinlik etkisi yaratmaktadır ve az sayıda rengin ön-arka ilişkisi göz önüne alınarak kullanılışı derinliğe hizmet eden diğer bir unsurdur. Resim, yapılışı ile aynı yıllara denk gelen d Grubu'nun *Anadolu Kübizmi* temasını işlemektedir. Bu bağlamda Nurullah Berk'in aynı yıllara tarihlenen çalışmaları ile konu ve biçim bakımında yakınlık göstermektedir.

9.Salih Uralı (1908-1984)

a-Yaşamı ve Sanatı

Salih Uralı, 1908 yılında İstanbul'da doğmuş, bir süre Galatasaray Lisesi'nde eğitim gördükten sonra orta öğrenimini Nişantaşı İngiliz Okulu'nda tamamlamıştır. 1928 yılında Sanayi-i Nefise Mektebi'ne kayıt yaptıran sanatçı Dekoratif Sanatlar Bölümü'nde Namık İsmail atölyesine devam etmiştir. 1931 yılında bu okuldan mezun olarak Paris'e gitmiş, André Lhote ve Fernand Léger atölyelerinde çalışmıştır.

1936 yılından itibaren iki sene d Grubu'nun üyeleri arasında yer almış, bir grup arkadaşı ile birlikte Ar Dergisi'ni yayınlamıştır. Bu süre zarfında çeşitli okullarda resim öğretmenliği yapan sanatçı 1941 yılındadördüncüsü düzenlenen Yurt Gezisi ile Manisa'ya gitmiştir.

Uralı ikinci kez Paris'e gittiğinde Frochot Akademisi'nde Metzinger ile çalışmış, 1961-1973 yılları arasında Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde Resim Teknolojileri Dersi'ni yürütmüştür.

b-Eserleri

Bu bölümde, sanatçının geometrik biçim anlayışını gözler önüne seren *Şapkalı Kadın* ve *Ana* adlı eserleri incelenecektir.

i-Şapkalı Kadın

Sanatçının özel koleksiyonda bulunan *Şapkalı Kadın* (Resim 82) adlı portresi sert geometrik çizgilerle yapılandırılmış, arka plan Lhote'un öğretilerine uygun olarak iki farklı renk alanına bölünmüştür. Boya yüzeye doku yaratmadan dağıtılmış, sıcak ve soğuk renklerin etkisi ile resimde derinlik yaratılmıştır.

ii-Ana

Sanatçının 1941 tarihli geometrik biçim anlayışı ile oluşturulmuş *Ana* (Resim 83) adlı resminde figürler merkezden kenarlara doğru yoğunlaşan diyagonal çizgilerle yapılandırılmış, fondaki dikey çizgiler bu diyagonallerle zıtlık oluşturarak derinlik sağlanmıştır. Derinliğe hizmet eden diğer bir faktör renk unsurudur. Ortada inşa edilmiş olan figür topluluğu sıcak bir renk olan sarı ile renklendirilmişken, mekanda mavi ve yeşiller kullanılmış ve bu soğuk renkler kompozisyonun öne çıkmasını sağlamıştır. Resimde göze yakın ve uzak olan onlarca plan siyah konturlarla belirlenmiştir.

10-Halil Dikmen (1906-1964)

a-Yaşamı ve Sanatı

Halil Dikmen 1906 yılında İstanbul'da doğmuştur. 1924 yılında girdiği Sanayi-i Nefise Mektebi Alisi'nde Hikmet Onat ve İbrahim Çallı atölyelerinde ders görmüştür. 1927 yılında Avrupa sınavını kazanarak Paris'e gitmiş, Julien Akademisi'nde Paul Albert Laurens atölyesinde çalışmalarına devam etmiştir. Albert Laurens atölyesine gittiği ilk aylarda yapılan bir portre yarışmasında birincilik almış, 1929 yılında da *Saksı İçinde Jeranyom* isimli eseri 'Salon d'Automne' sergisine kabul edilmiştir.

Etrafında disiplinli kişiliği ile tanınan Dikmen, Avrupa'da geçirdiği yılları kendi sanatsal eğitimi adına son derece faydalı bir zaman dilimine dönüştürmeyi başarmıştır. Nurullah Berk, onun bu titiz çalışma yöntemini şu sözlerle anlatmaktadır:

“Louvre Mizesi'ni gezerken apayrı bir tutumu vardı büyük tablolar karşısında. Renklerden fazla kompozisyonlarına – istiflerine-, özellikle de ışık –gölge tertiplerine önem verir, onları incelerdi. Ama ezbere bir inceleme değildi bu: kroki defterine taslaklar çizer, Tiziano'nun, Tintoretto'nun, Raphael'in, Leonardo'nun bir tabloda ışık-gölge oyunlarını nasıl tertitlediklerini not ederdi.”¹⁷⁹

Bu sözler o yıllarda Dikmen'in klasik geleneklere olan bağlılığının da göstergesidir. O yıllarda kendi çalışma tarzında da bu bağlılık devam etmektedir. Eğitiminin son yıllarına kadar renkten fazla desene, desenden fazla ışık-gölge kombinasyonlarına önem vermiştir. Nurullah Berk, Berkel'in renk kullanımını şu sözlerle anlatmaktadır:

“(…)Tabloyu ilkin koyudan açığa griler ya da toprak renkleri ile örter, 'valör' dediğimiz açık koyulu ton kıymetleri böylece dağıtıldıktan sonra birkaç hafta

¹⁷⁹ BERK, Nurullah; **Halil Dikmen**, Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yayınları

kuruyan tabloyu hafif hafif renklendirirdi. Rönesans ustalarının sık sık kullandıkları bir teknikti bu.”¹⁸⁰

Albert Laurens atölyesinden sonra André Lhote atölyesinde bir buçuk yıl çalışmış ve burası kendi fikirlerine ve hislerine cevap veren bir atölye olmuştur. Böylece uzun yıllar klasik resme duyduğu yakınlığın ardından geometrik biçim anlayışı resimlerinde yer bulmaya başlamıştır. Bu anlayışla resmettiği görkemli figüratif kompozisyonlar ve peyzajlar dikkati çekerken, özellikle portre ve çıplak figürlerinde belirginleşen plan ayrımları ve hacim değerleri yapısal sağlamlığı bakımından izleyiciyi klasikçi bir duyumsama ile karşılaştırmaktadır¹⁸¹.

1931 yılında yurda döndüğünde Kayseri’ye resim öğretmeni olarak atanmıştır. Uzun yıllar Paris’in sanat ortamı içinde ve çok önemli ustaların atölyelerinde resimlerini üretmiş olan Dikmen, o yıllarda sanattan bihaber olan Anadolu’nun bu küçük kentinde belki de düştüğü boşluktan olacak kaldığı altı yıl gibi bir zaman sürecinde resme uzun bir ara vermiştir.

1937 yılında Atatürk’ün emri ile kurulan Resim Heykel Müzesi’ne müdür olarak atanmış, 1949’dan itibaren de bu görevinin yanında Akademi’de resim atölyesi hocalığını da yürütmüştür.

1940 yılında üçüncüsü düzenlenen Yurt Gezisi ile Giresun’a gitmiş ve buradan getirdiği resimlerle birinci seçilmiştir. 1943 yılında da dördüncü Yurt Gezisi ile gittiği Erzurum Hasankale’den klasist kişiliğini yerel özelliklerle birleştiren çarpıcı resimlerle geri dönmüştür.¹⁸²

¹⁸⁰ y.a.g.e.

¹⁸¹ AKDENİZ, Halil; **Sanat Koleksiyonu 2, Türk Resim Sanatında 1950 Sonrası Çağdaş Yaklaşımlar ve Koleksiyondan Örnekler**, C.1, Ankara, s.179

¹⁸² EDGÜ, Amelé (Ed.); **Yurt Gezileri ve Yurt Resimleri (1938-1943)**, Milli Reasürans Sanat Galerisi, Ekim, 1998, İstanbul, s. 120

1950 yılından itibaren geometrik ve stilize biçim düzenlemelerinden oluşan soyut kompozisyonlar resmetmiştir.

Zühtü Müridoğlu Halil Dikmen'in sanatını şu sözlerle anlatmaktadır:

‘Halil’in sanatını söyle tanırım. Avrupa’ya gitmeden önce Müstakil Ressamlar Birliği’ni kurmuşlardı. O zamanki bir peyzajında gayet renkliydi. Avrupa imtihanı resminde de öyle. André Lhote’da bir ara renkçi iken valörcü oldu. Almanya ve İtalya seyahatinden sonra eser tahlili’ne yöneldi. Dönüşünde valörcü ve akademik bir çalışma içindeydi. 1947’deki soyut denemelerinde yine İtalyan ve Fransız sanatı etkisinden kurtulan bir Halil ile karşılaşıyoruz.’¹⁸³

1961 yılında Milli Eğitim Bakanlığı Güzel Sanatlar Müdürlüğü’ne atanmıştır. Bu görevi ancak üç yıl yapabilmiş, 1964 yılında elli sekiz yaşında vefat etmiştir.

b-Eserleri

Bu bölümde sanatçının *Köylü Kadınlar* adlı kompozisyonu incelenecektir.

i-Köylü Kadınlar

Sanatçının bugün İstanbul Resim Heykel Müzesi’nde bulunan üçlü figür kompozisyonu (Resim 84) yoğun bir geometrik soyutlamayı gözler önüne serse de, sanatçının klasik resme duyduğu yakınlığı da aynı ölçüde yansıtmaktadır. Bu resim Rönesans’ın birçok ustası tarafından özellikle Meryem ve Çocuk İsa resimlerinde kullanılmış olan niş içerisinde üçgen kompozisyon düzenini taşımaktadır. Resimde ışık kullanımı da yine klasik anlayışa temellenmektedir. Soyutçu bir yaklaşımla düz alanlar halinde bir araya getirilmiş geometrik birimler bu klasik ışığın yardımıyla üç boyutlu görünüme kavuşmuşlardır. Resim konu olarak ele alındığında Cumhuriyet’in devrimlerini yansıtması, dolayısıyla kültür politikası ile paralelliği dikkati çekmektedir. Resimde okuyan ve üreten üç kadın figürü kompozisyon düzenine göre resmedilmiştir.

¹⁸³MÜRİDOĞLU,Zühtü ; **Halil Dikmen**, Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yayınları

11-Cevat Dereli (1900-1989)

a-Yaşamı ve Sanatı

Cevat Dereli 1900 yılında İstanbul'da doğmuştur. İstanbul'daki rüştiye ve idadi yıllarında Nazmi Ziya ile yakın ilişkiler kurmuş, bu durumun da etkisiyle 1915 yılında Sanayi-i Nefise Mekteb-i Alisi'ne kayıt yaptırmıştır. Burada bir yıl Hikmet Onat atölyesinde desen eğitimi aldıktan sonra İbrahim Çallı atölyesine geçmiş ve bu dönemde diğer atölye arkadaşları gibi izlenimciliği benimsemiştir.

1924 yılında Maarif Vekaleti'nin verdiği burs ile Paris'e gitmiş, burada Académie Julian'da ve Paul Albert Laurens atölyelerinde eğitim görmüştür.

1928 yılında yurda dönmüş olan Cevat Dereli, Refik Epikman ve Mahmut Cuda ile birlikte Akademi'de öğretmen yardımcılığına atanmış ve Nazmi Ziya Güran atölyesinde göreve başlamıştır. Aynı yıl Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nin kururcuları arasında yer almıştır.

Dereli, 1932 yılında kuşak çatışmaları nedeniyle Akademi'deki görevinden ayrılmak zorunda kalmış ve 1939 yılında bu göreve tekrar geri dönünceye kadar tıp fakültesinde desinatör olarak çalışmıştır. Akademiye geri döndüğünde Çallı atölyesinde göreve başlamış, Çallı emekli olduğunda bu atölyenin hocalığına atanmıştır.

1939 yılında Yurt Gezileri programı kapsamında Sinop'a, 1942 yılında Gümüşhane'ye gönderilmiştir. 31 Ekim 1939 yılında Birinci Devlet Resim Heykel Sergisi ile birlikte düzenlenen Yurt Gezileri Sergisi'nde Sinop görünümleri ile birincilik ödülünü almıştır. Sinop gezisi sanatçının hayatında üslubunun oluşmasındaki etkisi bakımından önemli bir yere sahiptir.

“(…) Sinop resimleri, coğrafi dokunun sanatçı duyarlılığına kattığı geometrik kesişmeleri gündeme getirecektir. Kalenin sarp kayalıklarının arasına sıkıştırılmış evlerin, keskin çizgilerle belirlenen kayalıkların sert dokularının içine gömülmesinin

yarattığı katı geometrik yüzeyler Dereli'nin sıcak renklerinin oluşturduğu armonilerle çözümlenecektir (...)”¹⁸⁴

Gümüşhane peyzajlarında ise ışık ve leke dağılımları ön planda olmaktadır.

1940 yılındaki İkinci Devlet Resim Heykel Sergisi'nde ikincilik ödülüne layık görülen sanatçının bu ödülü almasındaki en büyük etken resimlerindeki hayatın içinden gelen dinamizm ve kendine özgü renk armonisi olmuştur.¹⁸⁵

Yapılan incelemeler Dereli'nin sanatının erken aşamasıyla ilgili şu sonucu ortaya koymaktadır:

“Dereli'nin ilk dönem yapıtlarında doğa kesitlerini geometrik renk lekelerinin uyumu olarak gördüğünü kanıtlamaktadır. Aralarına katılan mimari dokuların kütleli görünümünü neredeyse naif bir çizgiye ulaştıran ışık değerleri, son derece öznel leke dengesinin yarattığı atmosferi Dereli yapıtına dönüştürmektedir.”¹⁸⁶

Dönemin politik atmosferinin etkisi sonucunda, bu yıllarda oluşan köy yaşamı konusuna olan eğilim bir çok şair, yazar ve ressam gibi Cevat Dereli'yi de etkilemiş, sanat yaşamı boyunca konu çeşitliliği arasından en çok işlediği konu, yurt gezilerinin de etkisi ile peyzaj olmuştur.

Dereli'nin sanat yaşamında, d Grubu çevresindeki sanatçıların modernizm arayışlarını çözümlene çabası içerisinde oldukları döneme denk gelen 1940-1960 yılları arası son derece önemli bir dönemi içermektedir. Sanatçının bu dönemde ürettiği yapıtlarda şu özellikler görülmektedir:

“(...) konuya katılan nesnel değerler ve figürler, oylumlarını belirgin kılan sert geometrik konturlar ve buna katılan geometrik leke dağılımının başat olduğu anlatımlarla aktarılmaya başlanır. Konu tuval yüzeyinin hemen ön planında yer alır.

¹⁸⁴ GİRAY, Kıymet; **Cevat Dereli**, 15 Kasım 2000-8 Aralık 2000 Sergi Kataloğu, Yapı Kredi Yayınları-1403, Kasım , 2000, İstanbul, s.5

¹⁸⁵ aynı yerde

¹⁸⁶ **y.a.g.e.**, s.10

Anıtsal figürler yerelliğin baskın kılındığı giyimleri ve takılarıyla Anadolu insanının, özellikle de kadının kuntlaşarak anıtlarıyla görünümlerini sunarlar. Üretim ön planda, istihsal ürünleri çevresinde durmaksızın çalışan kadınlar ve erkekler yaptıkları işin önemini ve yurt kalkınmasına katkısının bilinci içindedirler.”¹⁸⁷

Sanatçının resimlerinde vazgeçemediği konulardan bir diğeri de ‘balıkçılar’ dır. Sert konturlu, geometrik dokulu ve deformasyonun ağırlık kazanmaya başladığı balıkçı resimleri Dereli’nin sanatında bir dönüm noktası olması bakımından büyük öneme sahiptir.

Sanatçının en başından itibaren 1970’li yıllara kadar yaptığı resimlerde geometrik etkinin yoğunluğunun yanı sıra gizli bir lirizmin varlığı yadsınamaz.¹⁸⁸ 1970’li yıllardan sonra ise sanatçının resim hayatındaki üçüncü dönemi izlenmektedir. Bu dönemde geometrik biçim anlayışından tamamen uzaklaşmış ve şiirsel bir anlatıma yönelmiştir.

Dereli, yurt içinde ve yurt dışında birçok karma sergiye katılmış, ancak ilk kişisel sergisini 1970 yılında açmıştır. 1976 yılından sonra İstanbul’da açtığı sekiz kişisel sergi ile yıllarca atölyesinde birikmiş olan eserlerini seyircisi ile buluşturmuştur.

1977 yılında Sedat Simavi Vakfı ödülüne, 1981 yılında da Atatürk’ün 100. doğum yılı nedeniyle ‘Atatürk Devlet Armağanı’na layık görülmüştür.

Cevat Dereli, çağdaşı olan birçok sanatçının aksine sanatı ve sanat adına çektiği sıkıntıları yazarak dile getirmek yerine, bu sıkıntılara sadece resim yaparak göğüs germeyi yeğlemiştir.

¹⁸⁷ y.a.g.e., s.18

¹⁸⁸ GİRAY, Kıymet; “Cevat Dereli ve Cemal Tollu’nun Sanatında Kesişen ve Ayrılan Özellikler”, **İş Bankası Kültür ve Sanat**, S.13, 4 Mart 1992, s.59-65

b-Eserleri

Bu bölümde sanatçının geometrik biçim anlayışını gözler önüne seren *Balık Tutan Adam* ve *Kılıç Ağları, Anadolu Kavağı* adlı eserleri incelenecektir.

i-Balık Tutan Adam

1957 tarihli bu çalışmada (Resim 85) sanatçının organik formları geometrikleştirdiği görülmekte iken , balık ağının dokusu da resmin geometrik etkisini arttıran önemli bir unsur olmuştur. Vücut oranlarının değiştirilmesi ile deforme edilmiş olan bu figür sanatçının birçok balıkçı konulu resminde izleyicinin karşısına çıkmaktadır. Dereli'nin kendine has renk ve biçim anlayışını tüm yönleri ile barındıran bu resim küçük geometrik parçacıkların birleşimi ile inşa edilmiş bir görünüm sergilemektedir.

ii-Kılıç Ağları, Anadolu Kavağı

Sanatçının 1967 tarihli *Kılıç Ağları, Anadolu Kavağı* (Resim 86) adlı resmi son derece özgün renk ve biçim anlayışının ortaya konduğu resimlerden bir tanesidir. Mekan ve nesnelere bir yap-bozun parçacıkları gibi geometrik birimlerle örülmüştür. Bu bağlamda sanatçının Cézanne'ın öğretilerine olan duyarlılığı dikkati çekmektedir. Ayrıntıdan uzaklaşmış anlık leke tadını yakaladığı resim duyarlılığı ile çağdaşlarından ayrılan Dereli, yeşil, kahve ve mavinin tonları ile oluşturduğu bu kompozisyonda, merkeze yerleştirdiği ağacın dallarına asılı balık ağları ile resmin dokulu birimlerini oluşturmuş, bu birimler göz tarafından hemen algılandığından ön-arka ilişkisi yaratılmıştır. Bu durum tam olarak soyut bir resmin mantığını taşımaktadır.

12-İlhami Demirci (1908-1976)

a-Yaşamı ve Sanatı

İlhami Demirci, 1908 yılında İstanbul'da dünyaya gelmiştir. Küçük yaşından itibaren sanata yakınlık duyan Demirci, 1925 yılında Sanayi-i Nefise Mektebi Alisi'ne kayıt yaptırmış, burada Hikmet Onat ve İbrahim Çallı atölyelerinde ders görmüştür. 1931 yılında mezun olduğu Akademi'den edindiği sanat anlayışından ziyade Almanya'da tamamladıkları eğitimleri sonucunda Türkiye'ye henüz dönmüş olan Ali Çelebi ve Zeki Kocamemi'nin resme getirdikleri yeni soluğa kendisini daha yakın hissetmiştir. Fakat bu yeni biçim anlayışının savunucuları olarak ortaya çıkmış olan d Grubu'na karşı aynı yakınlığı hissetmemektedir. Bunun nedenini dile getirirken ise şu ifadeyi kullanmıştır: “d Grubu'nun bu yeni eğilimi aşırıya kaçan bir zorlamaya götürmesi”.¹⁸⁹

1936 yılında sanat eğitimi almak üzere Almanya'ya gitmiş olan sanatçı, Berlin'de iyi bir sanatçıdan ziyade iyi bir eğitimci olarak bilinen Max Dundert'ın atölyesinde iki yıl çalışmıştır. Max Dundert'ın sanat anlayışı olarak, küçük diyalekt ayrılıkların dışında Hoffman'la aynı çizgi üzerinde olduğu söylenebilir. Yani bir taraftan Orta Avrupa ve Alman ekspresyonizmine duyarlı, diğer yandan kübist bir tasada meydana gelen hacimci ve inşacı bir biçimciliği kabul etmiştir.

Almanya'da temellenen resim anlayışı yurda döndüğünde çeşitli etkenlerle harmanlanarak kendi özgün yorumuna ulaşmıştır. Kendini en başından itibaren yakın hissettiği ve Almanya'da aldığı eğitimle iyice pekiştirdiği geometrik biçim anlayışının yanında Akademi'deki hocalarından aldığı izlenimci eğitime de hiçbir zaman sırt dönmemiş hatta resminin renk dilinde bu eğitim kendini her zaman belli etmiştir. Bu durum resimlerinde tamamen akla dayanan bir formal hesaplaşma olarak kendini belli ederken, resim anlayışını daha çok plan, modülasyon, boşluk, yapı gibi

¹⁸⁹ ÇAKALOZ, O. Zeki; **İlhami Demirci**, Cumalı Sanat Galerisi Yayınları, Albüm:2, 1982, İstanbul, s.2

20. yüzyıl resim sanatının yenilikçi değerleri üzerine kurmuştur¹⁹⁰. Ancak bunların yanında Demirci'nin resimleri yerel kaynaklara bağlı duygusal ifadeler de içermektedir. Sanatçının ölümünden sonra açılan toplu sergisinin sunu yazısında Kaya Özsezgin şunları söylemektedir:

“İlhami Demirci 1930’lardan sonra izlenimci etkileri, çağdaş Alman biçimciliği doğrultusunda kırmaya çalışmış, ama bütünüyle de izlenimcilikten kopmamış bir sanatçıdır. 1931 yılında bitirdiği Sanayi-i Nefise’de Hikmet Onat ve Çallı İbrahim atölyelerinde çalışmış olması, temelde izlenimci duyarlılığa bağlı oluşunun başlıca nedenlerinden birisi sayılabilir. Ne var ki onun uyguladığı izlenimci eğilim, doğanın hacımsal yorumuna ilişkin olmaktan geri de kalmamıştır. 1936 yılında gittiği Berlin’de Max Dundert’in yanında iki yıl çalışmış ve böylece resimlerine sonradan geniş ölçüde sinecek olan hacımsal anlayışı, o dönem ressamlarından görerek algılamıştı.”¹⁹¹

1939 yılında Yurt Gezileri kapsamında Sinop’a gönderilen sanatçı, aynı amaçla burada bulunan Cevat Dereli ile tanışarak sanatında da kendini belli eden bir etkilenme yaşamıştır. 1942 yılında aynı program kapsamında Mardin’e gönderilmiştir.

Demirci'nin eğitimcilik hayatından bahsedilecek olunursa, bu mesleğe henüz Sanayi-i Nefise öğrencisi olduğu yıllar olan 1927 yılında girdiği Ortaöğretim Resim Öğretmenliği sınavını kazanarak Amasya’ya atanması ile başlamış, sonrasında 1928 yılında İstanbul Cumhuriyet Kız Ortaokulu’nda, 1948’de Karagümrük, Fatih, Çapa Ortaokullarında öğretmenlik yapmış, 1948 yılında İstanbul Eğitim Enstitüsü’ne atanmış ve 1967’de burada Resim Bölümü’nü kurarak bölüm şefliğini üstlenmiştir. 1944-1959 yılları arasında Robert College’de öğreticilik yapmıştır. 1973 yılında kendi isteği üzerine Enstitü’den emekliye ayrılmıştır.

¹⁹⁰ EDGÜ, Amelé (Ed.); **a.g.e.**, s. 115

¹⁹¹ ÇAKALOZ, O. Zeki; **a.g.e.**, s.4

Sanatçının 1971 yılında açmış olduğu kişisel sergisi sanat hayatı boyunca açtığı tek kişisel sergidir. Fakat 1939-1974 yılları arasındaki Devlet Resim Heykel Sergileri'nin tümüne aralıksız katılmıştır.

İlhami Demirci, çocuk resmi uzmanı olarak da ülkenin eğitim hayatına önemli katkı sağlamış bir sanatçıdır. 1955 yılında Dortmund'da düzenlenen Avrupa Çocuk Resimleri Yarışması'nda sanatçının kişisel çabaları sayesinde birçok çocuk birincilikten onunculuğa dek çeşitli ödüller almışlardır. Sanatçının bu çabası gelecek nesillere mesleğini devretme adına atılmış son derece önemli bir adımdır.

b-Eserleri

Bu bölümde sanatçının *Gitarlı Natürmort* adlı çalışması geometrik biçim anlayışına örnek resimlerinden biri olarak incelenecektir.

i-Gitarlı Natürmort

Sanatçının 1939 yılına tarihlenen *Gitarlı Natürmort*'u (Resim 87) gerek biçim ve renk anlayışı, gerekse seçtiği objeler ile kübizmin etkilerini yansıtmaktadır. Demirci'nin fırça tuşları ile oluşturduğu kütesellik resmedilmiş olan objelerin yanında mekanda da etkisini göstermektedir. Birkaç rengin tonlarıyla oluşturulmuş armoni resimde rengin biçim anlayışının önüne geçmesine engel olmaktadır. Geometrik altyapıya dayanan kompozisyon düzeni, merkezdeki gitara odaklanmakta, diğer objeler de kompozisyon bütünlüğünü sağlayan elemanlar olarak varlık göstermektedirler.

13-Zeki Faik İzer (1905-1988)

a-Yaşamı ve Sanatı

André Lhote'un "Resim yapmak için doğmuş adam" olarak tanımladığı¹⁹² Zeki Faik İzer 15 Nisan 1905 tarihinde İstanbul'da doğmuştur. 1923 yılında Sanayi-i Nefise Mektebi'ne kayıt yaptırdığında desenin resim için önemini henüz kavrayamamış olsa da elinde elli tane yağlı boya resmi bulunmaktadır. Yağlı boya ile 1922 yılında aktör Küçük Kemal sayesinde tanışmıştır, aynı yıllarda Cevat Dereli izlenimci teknik gereği tuvalinde siyah rengi kullanmamasını öğütlemektedir.¹⁹³ Sanayi-i Nefise'de iki yıl, Hikmet Onat'ın hocalığını yaptığı hazırlık sınıfında okuduktan sonra İbrahim Çallı atölyesini seçmiştir.

1928'de Avrupa eğitimi için açılan sınavda birinci olmuş, aynı sınavda ikinci olan Hamit Görele ve kendi imkanlarını kullanan Cemal Tollu ile Paris'e gitmiştir. Paris'e gitmeden önce abone olduğu Art Vivant Dergisi'nden André Lhote'u tanıyan İzer, bu sanatçının atölyesine gitmeye karar vermiştir. Ayrıca, Paris Belediyesi Endüstriyel Uygulamalı Sanatlar Okulu'nda altı ay boyunca Prof. Maret'den duvar resmi, seramik ve fresk dersleri de almıştır.¹⁹⁴

Zeki Faik İzer Lhote atölyesinde özellikle teori açısından çok şey kazandığını belirtmiş ve André Lhote ile Matisse'e dair şu şekilde bir yorumda bulunmuştur:

"Lhote teoriden çok bahseder ve resminde de teorik olduğu görülür. Matisse de baştan başa teori içindedir, fakat Matisse teorilerini gizler. Şu anda diyebilirim ki Henri Matisse asrımızın en uyanık ve en ileride ressamı(...) Bütün teoriler Matisse'den geçiyor ve Matisse bütün teorilerden geçiyor. André Lhote, böyle

¹⁹²TANPINAR, Ahmet Hamdi; "Zeki Faik İzer ve Büyük Resim", **Cumhuriyet Gazetesi**, 8 Aralık 1945'den naklen İREPOĞLU, Gül; **a.g.e.**, s.75

¹⁹³ ALTAN, Özdemir; "Zeki Faik İzer", **Akademi Dergisi**, S.5, s.31

¹⁹⁴ O dönemde Sanayi-i Nefise müdürü olan Namık İsmail, bir ressamın sadece resim yaparak hayatını kazanamayacağı, resmin yanında ek bir beceriye de sahip olması gerektiği düşüncesi ile sanat eğitimi için Avrupa'ya gönderilen öğrencilere Paris Belediyesi Endüstriyel Uygulamalı Sanatlar Okulu'na devam etme zorunluluğu koymuştur. Zeki Faik İzer de bu okulda altı ay boyunca Prof. Maret'den duvar resmi, seramik ve fresk dersleri almıştır.

teorilerin içindeydi ve atölyesinde daima resmin teorisinden bahsetti. Lhote o esnada zamanımızda yaşayan ressamların tahlillerini yapardı ve hangisinin şahsında neleri aramak lazım, ondan bahsedirdi(...) Fakat onun da hepsinin üstünde tuttuğu Matisse idi. Bende Matisse'in tesirleri büyük rol oynadı; edindiğim kitapları okudum. Bütün hatırdaki kalan şeyler zamanla birikti. Hiç şüphesiz onların bende olumlu ya da olumsuz tesirleri oldu. Zamanla onları tasfiye ettim. Bir eserin karşısında çok heyecanlandığım oldu, fakat ertesi gün kuşkuyla düştim, tekrar tekrar gittim, fikirlerin üzerinde durmak düşünmek istedim, o zaman muayyen anlayışlara geldim.”¹⁹⁵

Sanatçının bu sözleri sanat anlayışına ve gelişim sürecine yalın bir şekilde ışık tutmaktadır.

Zeki Faik İzer, André Lhote'ta eksik olduğunu düşündüğü yumuşaklık ve renklerde şiirsellik gibi özellikleri Emile Othon Friez atölyesine bir süre devam ederek tamamlamış, daha sonra yurda dönene kadar yine Lhote atölyesine devam etmiştir.

1932 yılında yurda döndüğünde Ankara Gazi Terbiye Enstitüsü'ne öğretmen olarak atanmıştır. Aynı dönemde Ahmet Hamdi Tanpınar, Halil Vedat Fıratlı, Cevat Memduh Altar, Tahsin Banguoğlu, Sadi Irmak ve Şeref Akdik'de burada hocalık yapmaktadırlar. Ahmet Hamdi Tanpınar yıllar sonra kaleme aldığı bir yazısında sanatçıya dair şunları söylemektedir:

“(…) Onu Ankara'da Gazi Terbiye Enstitüsü'nde tanıdım. Bir gün Avrupa'dan yeni gelmiş genç bir ressamdan bahsettiler, biraz sonra bulunduğumuz yere esmer, orta boylu, zayıf bir genç girdi, bizimle gözlerini kırparak, bir ayağının üzerinde sallanarak, sessiz, zarif bir gülüşle sözlerinin altını çizerek konuşmaya başladı. Derain'den, Dufy'den, Lhote'dan bahsetti, Paris sokaklarını ve resim şehirlerini yeğininin düğmeleri kadar yakından biliyordu. Sonra Yahya Kemal ve Nedim'i de onlar kadar bildiğini öğrendik. Çabuk dost olduk. Üç gün sonra mektepteki resim

¹⁹⁵ İREPOĞLU, Gül; a.g.e., s.20

dersi değişti. Karşısına konan testinin kulpunu yapmak için ölüm teri döken çocuklar birden bire geniş bir irticalle, ilerinde kaynaşan zengin bir renk fantezisini kağıtlarına boşaltmaya başladılar. İlk bakışta eşyanın görüntüsü ile hiç alakası olmayan bir desen merakı hepsini sardı. Hepsi şaşırtıcı bir masal gibi kendi ilerinden bir şeyler naklediyordu. Bir dersten ziyade oyuna benzeyen bu faaliyet'in neş'esi içinde biz yeni dostumuzun kudretini pek az zaman zarfında öğrendik(...)¹⁹⁶

1932 yılı sonlarında buradaki görevi başkasına verilerek Ankara Atatürk Erkek Lisesi'ne atanmış, fakat sanatçı bu görevi kabul etmeyerek İstanbül'a dönmüştür ve 1933 yılının Eyll ayında d Grubu'nun kurucuları arasında yer almıştır.

1933 yılında sanatçı tekrar Paris'e gitmiştir. Kendi imkanları ile Paris'te çok zor şartlar altında olsa da iki yıl kalan İzer, bu süreç içinde sanat adına birikimini arttırmak, ufkunu genişletmek için var gücü ile çalışmış, arta kalan tüm zamanını müzelerde geçirerek, Tiziano, Velasquez ve Poussin gibi ustaların eserlerinden kopyalar yapmıştır.

1936 yılında askerlik nedeni ile yurda dönen İzer, 1937'de Akademi müdürü Burhan Toprak tarafından Akademinin Fotoğraf Bölümü'ne hoca olarak alınmış, daha sonra Dekorasyon Bölümü'nde afiş atölyesinin başına getirilmiştir. Peyami Safa, Fotoğraf Bölümü'ndeki hocalık deneyiminin sanatçının resminde ışık-ton dengesinin gelişimi açısından büyük fayda sağladığının üzerinde durmuřtur¹⁹⁷. "İzer için bu görev, işin lirik ve artistik yanı konusunda yoğunlaşması için fırsat olmuştur."¹⁹⁸

Yurdu Gezen Ressamlar programı kapsamında Eskişehir'e gitmiştir. 1940 yılının nisan ayında İkinci Dünya Savaşı'nın başlaması ile bir çok kişi gibi ikinci kez

¹⁹⁶ TANPINAR; Ahmet Hamdi; "Bu Günün Sanatkarları: Zeki Faik", **Cumhuriyet Gazetesi**, 26 Mayıs 1939'dan naklen İREPOğLU, Gül; **a.g.e.**, s. 26

¹⁹⁷ TURANI, Adnan; **Zeki Faik İzer**, Enlem Yayınları, Yayın No:4, Pan Matbaacılık, 1995, Ankara,s. 166

¹⁹⁸ ÖZDEM, Filiz; "Doğumunun 100. Yılında Zeki Faik İzer", **Sanat Dünyamız**, Bahar 2005, S.94, s.17-18

askere alınmıştır. Bu dönemde yaptığı resimler eskisinden farklılık göstermektedir. Sanatçı bunu şu şekilde açıklamıştır:

“2. Dünya Savaşı patladığında Almanların başındaki Hitler’in kafası modern resmi dejenere sanat telakki ediyordu. Binaenaleyh, bizdeki yürüyüş de isteyerek değil, tesadüfen ona paralel bir havaya girdi. O esnada ben o tarzda da resim yapabileceğimi göstermek için bazı resimler yaptım. O resimlerim bu gün Resim Heykel Müzesi’nin, bir kısmı da bir zatın özel koleksiyonunda. Bunlar benim müzelere bağlı realist resimler yapabileceğimi gösteren resimlerdir.”¹⁹⁹

1942 yılında askerden döndüğünde Akademi’deki görevine tekrar başlamış, aynı yıl 4. Devlet Resim Heykel Sergisi’nde birincilik ödülünü almıştır. 1945 yılında İsmail Hakkı Oygur Galerisi’nde ilk kişisel sergisini açmıştır.

1946’da Türkiye’de yapılan resme karşı tepki duymaya başlamıştır. Realist resimleri bir kenara bırakarak daha farklı bir yol izlemiştir. Yaptıkları tam olarak soyut değildir. Picasso’dan ve ondan yirmi yıl önce yapılanlardan da farklı, Türkiye’ye tamamen yabancı gelen resimlerdir.²⁰⁰

1948 yılında d Grubu’nun son sergisine, katalog kapağında ismi olsa da, bazı fikir ayrılıkları nedeni ile katılmamıştır. Sonrasında da Devlet Resim Heykel Sergileri dışında hiçbir toplu sergiye iş vermemiştir.

1948’de Akademi yangınından sonra kurumu tekrar toparlamak üzere Akademi’nin müdürlüğüne getirilmiştir. Bu görevi aldıktan sonra fotoğraftan yavaş yavaş uzaklaşmış ve tamamen resme yönelmiştir.

1951’de Türk Sanat Tarihi Enstitüsü’nü kurmuştur. 1955 Resim Heykel Sergisi’nde de *Masal* adlı resmi ile tekrar birincilik ödülünün sahibi olmuştur.

¹⁹⁹ NİRVEN, Nur; “Zeki Faik İzer Gelenekselden Soyuta Bir Sanat Serüveni” , **Türkiye’de Sanat Plastik Sanatlar Dergisi**, Mayıs/Ağustos, 1992, s. 35

²⁰⁰ aynı yerde

Geleneğe bağlılığı, izlenimciliğe olan eğilimi, sürrealist konulara ilgisi ve sürekli yeniyi arama dürtüsü o dönemde *Masal* benzeri tabloların sayısını arttırmıştır.²⁰¹ 1961'de *Sultan Ahmet Camii* adlı resmi Guggenheim Vakfı tarafından sergilenmiş ve ödüle layık görülmüştür.

Uzun sanat hayatı boyunca sürekli yeni arayışlar içinde olmuş olan sanatçı soyut resme oldukça geç ilgi duymuştur. 1960'ların başında yaptığı Fransa, Floransa ve Almanya gezisi sanatçıda farklı ufuklar açmış, bu gezi sanatçıyı soyut sanata yöneltmiştir.

1963 yılında Viyana, Paris ve Berlin'de açılan Türk Resmi sergilerine katılmış, 1964'te Türkiye'de kendini kanıtlamış bir soyut resim sanatçısı seçilerek *Endişeli Kuş* adlı resmini Avrupa sanatının bir toplu gösterisi niteliği taşıyan Marztto Ödülü Sergisi'nde sergilemiştir. 1966'da 5. Tahran Bienali'ne katılmış, 1968'de Viyana'da Türk Haftası dolayısıyla açılan Çağdaş Türk Resmi Sergisi'ne komiser olarak gitmiştir. Sanatçı aynı yıl Akademi'deki görevinden emekliye ayrılmıştır.

Zeki Faik İzer'in resmindeki biçim anlayışına baktığımızda; okul yıllarında hocaları İbrahim Çallı, Hikmet Onat ve Nazmi Ziya'dan aldığı eğitim sonucunda klasik, izlenimci bir anlayışa sahip iken, 1926 yılında Ali Avni Çelebi ve Zeki Kocamemi'nin yurda dönmeleri ile gelen yapısalcı yeni bir desen bilinci onda yepyeni düşünceler uyandırmıştır. Paris'teki eğitimi süresince müzelerde bir çok orijinal eser görmesine bağlı olarak hem Viyana resminin ışık gölgesinin, hem kübizmin, hem Matisse'in estetiğinde çalışmalar yaparak kendini geliştirme imkanı bulmuştur.

Özdemir Altan Zeki Faik İzer'in resmine dair şu şekilde bir eleştiri getirmiştir:

“İzer'in kendi sanatının geometrisini her tuvalinde kuramadığı ve ya kendi deyimi ile 'spiritüel formu bulamadığı'ni kabul etmemiz normaldir. Boya sanatını en başarılı

²⁰¹ ALTAN, Özdemir; *Akademi Dergisi*, s.36

buluşlarını tablolarının detaylarında kullanabilen sanatçı, bazen bütünde yeni bir forma gidememekte ve renkçiliğinin başarısını, çok tuvalde aynı renkleri tekrarlamakla gölgelemektedir. Az renk olanaklarına dayanan yeni armoniler, O'nun sanatını takibedenler tarafından istekle aranmaktadır(...)'²⁰²

b-Eserleri

Bu bölümde sanatçının *Figürlü Kompozisyon* adlı eseri ve bir *Nü* çalışması incelenecektir.

i-Figürlü Kompozisyon

Sanatçının 1930'a tarihlenen *Figürlü Kompozisyon*'u (Resim 88) geometrik biçim anlayışı ile oluşturduğu resimlere örnek bir tanesidir. Birkaç rengin tonları ile oluşturulmuş olan resimde figürler duygusal ifadelerinden ziyade yapısal elemanlar olarak bir insanın parçalarını oluşturmaktadırlar. Figürlerin her biri geometrik yüzeyler şeklinde modle edilmiş ve bu geometrik parçalanma mekanda da etkisini sürdürmüştür. Resimde ışık-gölge geometrik etkiyi arttıran bir unsur olarak öne çıkmaktadır. Merkezdeki dikey figüre odaklanılmakta, diğer figürler ve mekandaki hareketler bu odaklanmaya hizmet ederken aynı zamanda bu dikey hareketi dengelemektedirler.

ii-Nü

Sanatçının aynı yıllara tarihlenen nüleri de bu anlayışla vücuda getirilmiş resimlerdir. Burada incelenmekte olan örnekte (Resim 89) geometrik etki ışığın da katkısıyla tamamen kendini hissettirmektedir. Figür ayrıntılarından tamamen arındırılmış yapısal bir kütle olarak tuvale yerleştirilmiştir. Fakat bu durumda dahi ışık kullanımı ve renk armonileri ile duygusal bir ifade içermektedir. Resimde

²⁰² aynı yerde

kahverengi ve tonları ağırlıkla yer almakta, arkada kullanılmış olan mor ve kırmızı espasa hizmet etmektedir. Figürün oturduğu yüzeydeki alanın karelere bölünmüş olması gözü yüzeye çekmekte, böylece ön-arka ilişkisi kurulmaktadır.

14-Mahmut Celâleddin Cuda (1904-1987)

a-Yaşamı ve Sanatı

Mahmut Cuda, 1904 yılında Fethiye’de dünyaya gelmiştir. 1918 yılında Sanayi-i Nefise Mektebi’ne başlamış, Hikmet Onat atölyesinde hazırlık dönemini tamamlayınca İbrahim Çallı atölyesine geçmiştir.

1923 yılında beş yıllık bir akademi eğitiminden sonra kendi imkanları ile Münih’e gitmiş, burada Hans Hoffman atölyesine devam etmiştir. Aynı dönemde Ali Çelebi ve Zeki Kocamemi de bu atölyede bulunmaktadır. Mahmut Cuda, burada ancak bir yıl bir ay kalabilmiş yeniden Çallı atölyesine dönmüştür. 1924’te Avrupa’ya öğrenci gönderen sınava katılarak başarılı olmuş ve Paris’e gönderilmiştir. Burada dört yıl boyunca Lucien Simon atölyesinde çalışmıştır.

1928 yılında yurda dönmüş, Güzel Sanatlar Akademisinde Namık İsmail’in yanında yardımcı öğretmen olarak göreve başlamıştır. Yaşanan sıkıntıların her zaman birlik ve beraberlik sonucunda aşılabileceğine inan sanatçı, Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği’nin kurulmasında öncü rolü üstlenmiştir. Kısa süre sonra Akademi’nin ulusal ve toplumsal sanat eğitiminde üstlenmesi gereken rolü sorgulayarak, bu rolün tam olarak yerine getirilmediği, bu görevlerin yüzeysel ve çelişkili uygulandığı inancıyla Akademi’deki görevinden istifa etmiş ve 1 Aralık 1929 tarihinde Bursa Kız Öğretmen Okulu’na, orada görev yapan Hale Asaf ile yer değiştirerek gitmiştir. Fakat buradaki toplum yapısına bir türlü adapte olamayan Cuda, 5 Kasım 1930 tarihinde istifa ederek İstanbul’a dönmüş ve 24 Mayıs 1931’de Kırklareli Ortaokulu’na resim öğretmeni olarak atanmıştır. Aynı yıl askere alınmış, iki yıl sonra Kırklareli’ye geri dönmüştür. Paris’te yapmaya karar verdiği *Aydın Yangını* isimli büyük resmi burada tamamlamıştır. 1934 yılında buradaki görevinden

de ayrılarak İstanbul'a dönmüş ve 1 Ocak 1935'de İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Coğrafya Enstitüsü'nde kartograf olarak göreve başlamıştır. Aynı yıl daha büyük boyutlu olan *Haramiler* adlı resmini yapmıştır.

1937 yılında Yurdu Gezen Türk Ressamları etkinliği kapsamında Trabzon'a, 1943 yılında Bitlis'e ve daha sonra düzenlenen benzer içerikte bir etkinlik kapsamında 1955 yılında Edirne'ye gitmiştir.

Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği, ardından Türk Ressamlar ve Heykeltıraşlar Cemiyeti ve Türk Ressamlar Birliği'nin kurucu üyeleri arasında yer alan Cuda, 1952 yılında Türk Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nden ayrılmış ve bu yıldan itibaren hiçbir toplumsal girişimde bulunmadığı gibi Devlet Resim Heykel Sergileri de dahil olmak üzere hiçbir karma sergiye katılmamıştır. Ancak müzelerde bulunan eserleri yurt dışındaki sergilere gönderilmiştir.

Hikmet Onat ve Çallı atölyeleri ile başlayan; Hoffman, Lucien Simon atölyeleri ile sonlanan sanat eğitimi sonucunda Türk resminde önemli ve kendine has bir yer edinen Mahmut Cuda, hiçbir zaman geri kalma endişesi yaşamadan kendi üslup ve tekniğinde yoluna devam etmiştir. Prof. Dr. Oluş Arık, 1980 yılında Ankara Dil Tarih Coğrafya Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü'nde yaptığı bir konuşmada Cuda'nın sanat çizgisiyle ilgili olarak şunları söylemektedir: “(...)Kendisi Türk Resim sanatının en kişilik sahibi sanatçılarından birisidir. Bu belli bir noktada direnmek manasına değil, bir takım gitti geldi olaylara kapılmayan, inandığı şeyi sunan insan olarak...”²⁰³

Mahmut Cuda'nın resimlerindeki geometrik biçim anlayışı mükemmeliyetçi tavrının bir sonucu olarak doğmuştur. Sanatçı için gerçeklik her zaman doğal bir eğilim olmuş, bu gerçeklik içinde resmettiği nesnelere formlarını düzelterek ve geometrik formların mükemmeliyetçi biçimlerine dönüştürerek tuvaline aktarmıştır.

²⁰³ GİRAY, Kıymet; **Mahmut Cuda**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2002, s.231'de aktarılmıştır.

Resminin tabanını tümüyle düzlem ve uzay geometrisinin sentezi üzerine kurmuş olan Cuda'yı, çağdaş kılan bu yaklaşımı olmuştur²⁰⁴.

Genellikle konu seçimi natürmorttan yana olan sanatçının resimlerindeki nesnelere son derece rastlantısal bir şekilde yan yana getirilmiş gibi görünseler de aslında bu resimler Rönesans resmine dayanan geometrik sistemler içinde izleyiciye sunulmaktadır.

Resimlerinde formların etrafını saran puslu atmosfer ve renklerin armonisi büyümlü bir hava yaratmaktadır. Ayrıca resimlerinin özenle seçilmiş renk armonisi, geometrik düzenlemelerinin sağladığı etkiyi arttıran önemli bir faktördür.

1950'lerde Türk resim sanatında yaygınlaşan soyut eğilimlere paralel olarak Cuda da çeşitli soyut denemelerde bulunmuş, resminin alt yapısını oluşturan geometrik düzen ile çözümlenen geometrik renk yüzeylerinin ilişkileri bu çalışmalarda dikkat çekici sonuçlar doğurmuştur. Ayrıca soyut çalışmalarında kaligrafi de faydalandığı önemli bir kaynak olmuştur.

Karakalem ve füzen sanatçının düşünsel yapısını ortaya çıkarmaya yarayan birer aracı olmuştur ve konuları ironik yaklaşımla ele aldığı illüstrasyonları desen ve yağlı boyalarından uzak kendi başına değerlendirilmesi gereken başarılı yapıtlar olarak eserleri içinde yer almıştır.

Sanatçının yapıtları arasında natürmortlar çoğunluktadır. Bu nedenle bir natürmort ustası olarak bilinmektedir. Sanatçı bu konuda şunları söylemiştir: "Adım natürmortçuya çıktı. Çıkar ya en çok işlediğim konudur. Peyzajla portre az. Kompozisyon da üçü beşi geçmez. Oysa tam boy figürlerle bezenmiş tablolar yapacaktım."²⁰⁵

Mehmet Ergüven sanatçının natürmorttaki başarılı anlatımını şu sözlerle açıklamıştır:

²⁰⁴ GÖNENÇ, Turgay; "Mahmut Cuda ve Geometri Aşkı", **Sanat Çevresi**, Mayıs 1986, S. 91, s.6

²⁰⁵ CUDAN, Mahmut; "Geçmiş Anarken", **Sanat Çevresi**, Mayıs 1986, S. 91, s.4

“Cuda’da yaratıcı dürtüyü uyandıran neden, anılara dayalı hayal gücünden değil, baş başa kalınan dünyanın gizemli varlık dünyasından kaynaklanmaktadır. Bu bakımdan nesnel koşulları zorlamış bile olsa, Cuda’nın ölü doğaya ayrı bir yatkınlığı olduğu yadsınamaz. Söz konusu çalışmalarda, bir kumaşın önü veya üstüne yerleştirilmiş, meyveler, çoğun içinde yer aldıkları mekanla örtüşürler. Bu arada renk, salt kendi etkisine bağlı bir çağrışım ögesi olmadan, nesnelere ilgili oylumun verilmesinde bağımsızlığını yitirir.”²⁰⁶

Cuda’nın natürmortlarında pek çok zaman çocuksu ve mutlu bir dünya görüşünün simgesi olabilecek oyuncaklara ve biblolara rastlanmaktadır. Türk resim sanatında dikkat çekici bir çalışma olarak karşımıza çıkan bir diğer natürmortu minimal kurguya dayanan *T Cetveli*’dir.²⁰⁷ Bu çalışma sanatçının, çağının yeni sanat akımlarına olan duyarlılığının ve ilgisinin göstergesidir.

b-Eserleri

Bu bölümde sanatçının *Heykelli Natürmort*’u ve *Trabzon’da Kanita* isimli çalışması incelenecektir.

i-Heykelli Natürmort

Sanatçının natürmorta olan bu ilgisi de göz önüne alınarak 1942 tarihli *Heykelli Natürmortu* (Resim 90) incelendiğinde, Cuda’nın kendi istif anlayışı ile düzenlediği geometrik alt yapıya dayanan kompozisyon düzeni dikkati çekmektedir. Resimde kumaş, ahşap, alçı gibi farklı materyallerin dokuları son derece gerçekçi bir şekilde tuvale aktarılmış ve bu farklı doku kullanımı resmi durağanlıktan uzaklaştırmıştır. Resimde dikkati çeken diğer bir unsur sanatçının renk armonisi ile

²⁰⁶ ERGÜVEN, Mehmet; “Mahmut Cuda’nın Gizemli Dünyası”, **Mahmut Cuda**, İzmir, Ankara, İstanbul Kataloğu, 1980, s.18-20’den naklen GİRAY, Kıymet; **a.g.e.**, s.59

²⁰⁷ AKDENİZ, Halil; **Sanat Koleksiyonu 2, Türk Resim Sanatında 1950 Sonrası Çağdaş Yaklaşımlar ve Koleksiyondan Örnekler**, C.1, s.165

oluşturduğu dingin ve huzur verici atmosferdir. Mahmut Cuda, armoni konusunda şunları söylemektedir:

“Birbirini tamamlayıcı renkler dekoratif sanatlarda yan yana gelince yeterli armoniyi sağlayabilir. Pentürde tamamlayıcı renkler ne kadar uyumlu olursa olsunlar, yan yana getirilerek armoni sağlanamaz. Bunun yanı sıra birbirlerini tamamlayıcı renklerin tümü üzerinde herhangi bir rengi egemen kılarak, bir bakıma armoni sağlanabilir. Ama bu yapay armonidir.

Gerçek pentür armonisi elde edebilmek isteniyorsa birbirinin tamamlayıcısı olsun olmasın her türlü rengi seçmek olanaklıdır. Ancak bu renklerin tümünün üzerinde belirgin özellikte bir ışığın yansımaları zorunludur. Yani bütün tonlarda belirli ışık görülecek ve bu ışığın ayrımlı dağılımında ton lokalleri yitirilmeyecektir. Başarılı bir armoni ancak bu yöntemle sağlanabilir.”²⁰⁸

ii-Trabzon’da Kanita

Sanatçının Yurt Gezileri programı kapsamında Trabzon’a yaptığı geziden dönüşünde getirdiği *Trabzon’da Kanita* (Resim 91) isimli resmi incelendiğinde, aldığı yapısalcı eğitimin konu ile bütünleşmesi sonucunda ortaya çıkmış olan geometrik biçim anlayışı dikkati çekmektedir. Resimde konu, bir kıyı şehrinin görünümüdür. Yan yana sıkça resmedilmiş binaların kendi içindeki durağan ritmi burundaki yüksek bina ile yukarı doğru bir ivme kazanmış ve bu hareket resmin merkezini oluşturmuştur. Binaların geometrik yapısı, dalgaların ve bulutların organik yapıları ile bir zıtlık oluşturmakta, aynı zamanda denizin ve gökyüzünün turkuvaz mavisi içinde sıcak bir leke olarak varolmaktadır. Sanatçının renk armonisindeki başarısı bu resimde de dikkat çekmektedir.

²⁰⁸ GİRAY, Kıymet; a.g.e., s.48 naklen GİRAY, Kıymet; Mahmut Cuda ile görüşme, 16.12.1980

15-Maide Arel (1907-1997)

a-Yaşamı ve Sanatı

1907 yılında İstanbul'da doğmuş olan Maide Arel, İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nde Hikmet Onat ve Nazmi Ziya'dan ders alarak 1910 yılında mezun olmuş, ardından eşi Şemsi Arel ile birlikte Paris'e giderek André Lhote atölyesinde eğitim görmüştür.

TBMM tarafından yurt tabloları yapmakla görevlendirilmiş, 1960 yılında Kadın Hakları Sanat Kolu'nun sergisini Paris'te düzenlemiştir. Milletlerarası kadın sanatçılar kulübü sergisine ve Viyana Çağdaş Türk Sanatı Sergisi'ne katılmıştır.

Türk resim sanatı tarihinde kübizm kaynaklı geometrik biçim anlayışını tuvale aktaran ilk kadın sanatçı olarak önemli bir yere sahip olan Maide Arel, bu biçim anlayışı ve yöresel motiflerden esinlenerek oluşturduğu kompozisyonlarında, arı renk kullanımı ile dikkat çekmektedir.

b-Eserleri

Bu bölümde sanatçının *Neyzen* isimli tablosu incelenecektir.

i-Neyzen

Sanatçının 1961 tarihli resmi *Neyzen* (Resim 92) yoğun geometrik anlatımına örnek resimlerinden birisidir. Dokuya yer vermeden ve saf renklerle oluşturduğu geometrik parçacıklar, figürü ve mekanı inşa edişi bakımından yapı taşlarını andırmaktadır. Resimde koyu-orta-açık ton değerleri ile bu geometrik parçacıklar arasında ön-arka ilişkisi sağlanmıştır. Maide Arel diğer bir çok resminde olduğu gibi bu resminde de geleneksel bir konu seçmiş ve bir neyzeni resmetmiştir.

16-Şemsi Arel (1906-1985)

a-Yaşamı ve Sanatı

1906 yılında İstanbul'da doğmuş olan Şemsi Arel, ressam Mehmet Ruhi Bey'in oğlu, Maide Arel'in eşidir. 1911-1914 yılları arasında Paris'te babasının yanında bulunan sanatçı, ilk resimsel eğitimini babasından almıştır. İlk olarak bir eseri 1923 yılında Ankara Halkevi'nde sergilenen sanatçı bir yıl sonra Akademi'ye girmiş ve İbrahim Çallı'nın öğrencisi olmuştur. 1930 yılında mezun olan sanatçı, beş ay Alishar arkeolojik kazılarında ressamlık görevinde bulunmuş, ardından Harp Akademisi ressamı atanarak önce Erzincan Askeri Okulu, sonra Konya Askeri Okul ve Ticaret Lisesi'nde görevlendirilmiştir. 1944 yılında burada kişisel bir sergi açmıştır.

Şemsi Arel eşiyle birlikte gittiği Paris'te André Lhote, Fernand Léger ve Metzinger atölyelerinde eğitim görmüş, 1950 yılında Londra'da Hakkı Anlı ile birlikte sanatsal izlenimlerde bulunmuştur.

Paris'te Bağımsızlar Sergisi'ne iki yapıtı ile katılan sanatçı, Deniz Kuvvetleri Okulu'nda çalıştığı sırada Paris, Belçika, Amsterdam ve İtalya'ya inceleme gezileri yapmıştır.

Bir dönem Cemal Tollu ve Cevat Dereli ile birlikte İstanbul Kara Askeri Müzesi'nin tablolarının restorasyonunda çalışmışlardır.

1959 yılına Savarona okul gemisi ile İspanya, Malta, Yunanistan ve Libya'ya inceleme gezileri yapan sanatçının yapıtları, 1962 yılında Uluslararası Venedik Bienali, Viyana Çağdaş Türk Sanatı ve Lugano ile Tahran 5. Bölgesel Sergisi'nde sergilenmiştir.

İstanbul Devlet Resim ve Heykel Müzesi, Deniz Kuvvetleri Komutanlığı, Kuzey Deniz Saha Komutanlığı, İnkılap ve Deniz Müzeleri, Milli Kütüphane, çeşitli

kamu kurumları, birçok yurt içi ve yurt dışı özel koleksiyonda yapıtları bulunan sanatçı, yöresel ve bölgesel kaynaklı güçlü kültürünü ritim ve müzikalitesi yoğun geometrik biçim anlayışı ile tuvale yansıtması ile André Lhote ve Dr. Hans Fleming gibi isimlerin dikkatini çekmiştir.

b-Eserleri

Bu bölümde sanatçının *Pancar Tarlasında* isimli çalışması incelenecektir.

i-Pancar Tarlasında

Sanatçının *Pancar Tarlasında* (Resim 93) isimli çalışması geometrik biçim anlayışı ile dikkat çekmektedir. Organik formların geometrikleştirildiği resimde sanatçı, yöresel bir konuyu modern bir biçim diliyle ve pentür dokusunun hissedilmediği düz zeminler yaratarak tuvale aktarmıştır. Konu, biçim ve renk anlayışı bakımından Maide Arel ve Şemsi Arel arasındaki benzerlik dikkat çekmektedir.

17-Edip Hakkı Köseoğlu (1904-1991)

a-Yaşamı ve Sanatı

Edip Hakkı Köseoğlu, 1904 yılında İstanbul'da doğmuştur. 1927 yılında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi İbrahim Çallı atölyesinden mezun olmuştur. Bu yıllarda Çallı'nın etkisi ile gelişen ve o dönemin beğenisi olarak kabul edilen izlenimci anlayış resimlerinde etkin görünmektedir. Akademi'den sonra Paris'e gitmiş ve Batı sanatını son derece iyi bir şekilde özümseyerek çağdaş Türk resmi ile post-modern yaklaşımları başarı ile buluşturmuştur. Avrupa'da bulunduğu yıllarda ekspresyonizm, fovizm, kübizm, hatta taşizmin etkileri resimlerine yansımıştır. Fakat bu yansımalar Türk resminin içinde kişilikli izler olarak yerlerini almışlardır. Bu yıllarda geleneksel Türk sanatından esinlenmelerle meydana getirdiği çalışmalar da olmuştur. Bu durumu Paris'te Türkiye'yi duymak ve yansıtmak çabası

olarak tanımlamıştır. Fransa'ya ilk gittiği yıllarda bir süre devam ettiği 'Arts et Metries' deki dekorasyon öğrenimi de bu tür çalışmalarında olumlu etkiye sahiptir. Fakat sanatçı bu çalışmalarını birer deneme olarak kabul etmiş, resimsel çizgisinin dışında tutarak zaten son derece az sayıda olan sergilerinden hiç birinde yer vermemiştir.

Sanatçı Avrupa yıllarında diğer çağdaşlarının bir çoğu gibi soyut sanatla da bir süre ilgilenmiş, fakat bu devamlılığı olan bir süreç olmamıştır.

Edip Hakkı Köseoğlu'nun geometrik biçim anlayışı ile meydana getirdiği çalışmaları André Lhote atölyesinde aldığı eğitim paralelinde oluşmuştur.

Sanatçı yurda döndüğünde 1932 yılı itibari ile Akademi'de görev almış ve çalışmalarını Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği ile sergilemiştir. 1933'den itibaren etkinlik gösteren d Grubu ile aynı yolda olmamış, onun çalışmalarında bu yıllarda klasik değerlerin ağır bastığı izlenmiştir. 1940 yılında CHP'nin kültür programı gereğince gönderildiği yerlerden Seyhan ve Toros manzaraları ile geri dönmüştür. 1943'de Devlet Resim Heykel Sergisi'nde *İshak Hoca* adlı yapıtıyla birincilik ödülü kazanmıştır.

Edip Hakkı Köseoğlu bir çok üslubu ustaca sentezleyerek ve dönemin Avrupa resmini amaç değil, araç olarak kullanarak²⁰⁹ Türk resminde önemli bir yere sahip olan kendine özgü üslubunu oluşturmuştur.

b-Eserleri

Sanat yaşamı boyunca izlenimcilikten soyuta bir çok tarzda eserler üretmiş olan fakat tanımlamak gerekirse bir izlenimci olarak değerlendirilmesi gereken sanatçının, André Lhote atölyesinde aldığı eğitim paralelinde gelişmiş ve bir dönem

²⁰⁹ KINAYTÜRK, Hamit (Haz.), **Edip Hakkı Köseoğlu**, Sanat Çevresi Ayak Sanat Dergisi Kültür ve Sanat Yayınları:9, 1996, s.16

resimlerine hakim olmuş geometrik biçim anlayışına örnek olarak bu bölümde *İnşaat* ve *Akademi'de Atölye* adlı eserleri incelenecektir.

i-İnşaat

Sanatçının şu anda özel bir koleksiyonda bulunan bu resmi (Resim 94) gerek organik formların geometrikleştirilmesi, gerekse mimari unsurların kullanılması ile yoğun bir geometrik etkiye kavuşturulmuştur. Resimde biçimsel kaygıların rengin önüne geçtiği görülmekte, kullanılmış olan griler ve toprak renkleri sağlam geometrik yapının etkisini daha da arttırmaktadır. Mimari formlar resimde durgun bir geometriye hizmet ederken, ön taraftaki figürlerin hareketleri dinamizm yaratan unsurlar olarak dikkat çekmektedir. Mimari formlar bu sayede resmin gerisinde bırakılarak derinlik yaratılmıştır.

ii-Akademi'de Atölye

Resimde (Resim 95) organik formların geometrikleştirilmesi ve geometrik nesnelerin kullanılması ile oluşturulmuş olan geometrik etki ilk anda göze çarpmaktadır. Model etrafında desen çizen figürler ve model, yapısalcı bir anlayışla ele alınmış, bu anlayışın yarattığı geometrik etki, şövalelerin, tuvallerin ve mekandaki diğer nesnelerin geometrik formları ile mekana taşınmıştır. Bu resimde de renk, *İnşaat'ta* olduğu gibi biçimin önüne geçmeyecek, toprak renklerden ve grilerden oluşturulmuştur.

18-Abidin Elderoğlu (1901-1974)

a-Yaşamı ve Sanatı

Abidin Elderoğlu, 1901 yılında Denizli'de doğmuştur. Resim yapma tutkusunu çok küçük yaşlarından itibaren taşıyor olsa da, içinde bulunduğu küçük çevre nedeniyle İstanbul'da bir Güzel Sanatlar Akademisi olduğundan bile haberi olmamıştır. Ancak, İzmir Muallim Mektebi'ne devam ederken resim alanında

gelişebilmek için İstanbul'da bulunması gerektiğine karar vermiş ve İstanbul Muallim Mektebi'ne geçiş yapmıştır. Böylece özgün eserleri görme imkanı bulmuş, gün geçtikçe resme olan tutkusu daha da artmıştır. 1926 yılında öğretmen okulundan mezun olduğunda yazar ve ozan Alaattin Gövsa'nın Türk Eğitim Derneği'ne Elderoğlu'nu tavsiye etmesi üzerine sanatçı Türk Maarif Cemiyeti'nden aldığı burs ile Paris'e gitmiş, burada Albert Laurens ve André Lhote atölyelerinde iki yıl ders görmüştür.²¹⁰

Sanatçı, Paris'ten döndüğü yıl olan 1932 yılı ile 1940 arası Laurens ve Lhote'un etkilerini barındıran çizgi, volüm, konstrüksiyon, hacimsellik gibi resimsel sorunları rengin önünde tuttuğu bir dönem geçirmiştir. 1940'lı yıllarda bu anlayış yerini lirik bir renkçiliğe bırakmıştır. Ancak rengin altındaki biçimin oluşumunda kübist hacimsellik henüz ihmal edilmemiştir. Onun bir çok resminin kompozisyon kuruluşunda göze çarpan ve ritmik bir hakim etki oluşturan S hareketi bu yıllarda dikkati çekmektedir²¹¹. 1950'lere gelindiğinde sanat yaşamının sonuna kadar sürecek olan açık-koyu etkileri üzerine kurulu grafik dönem kendini göstermektedir.²¹²

Elderoğlu 1942 yılında CPH'nin ressamlara verdiği görev gereği Muş'a gitmiş, 1954 yılında Atatürk Lisesi öğretmenliğinden emekli olanca Ankara'ya yerleşmiştir.

Sanatçı, 1963 yılında Sao Paola Bienali'nde şeref ödülünün, 1964'te Devlet Resim Heykel Sergisi'nde ikincilik ödülünün, 1966'da Tahran Bienali imparatorluk büyük ödülünün, 1972'de Cagnes-sur-Mer ödülünün ve 1974 yılında Devlet Resim Heykel Sergisi başarı ödülünün sahibi olmuştur.

²¹⁰ BÜYÜKİŞLEYEN, Zahit; "Çağdaş Türk Resminde Abidin Elderoğlu", **Yeni Boyut**, Şubat 1983, 2/10, s. 26

²¹¹ BÜYÜKİŞLEYEN, Zahit; " Ölümünün 15. Yıldönümünde Tam Anlaşılamayan ve Araştırılması Gereken Bir Usta: Abidin Elderoğlu", **Sanat Çevresi**, Şubat 1989, S. 124, s. 23

²¹² ÖZSEZGİN, Kaya; "Elderoğlu'nun Resminde Üç Dönem", **Sanat Çevresi**, Şubat 1989, S. 124, s. 13

b-Eserleri

Sanatçının geometrik biçim anlayışına örnek olarak *Ayrılış* adlı resmi incelenecektir.

i-Ayrılış

Abidin Elderoğlu'nun ilk dönem resimlerinden bir tanesi olan *Ayrılış* (Resim 96), sanatçının bu döneminin bir özelliği olan çok figürlü kompozisyon düzeni ile dikkat çekmektedir. Elderoğlu'nun bu dönemindeki çalışmalarının figür ve hareket kökeni rönesansa, özellikle Michelangelo'ya duyduğu hayranlığın bir sonucudur²¹³. Tasarım ve kompozisyon kaygısı resimde hemen dikkat çekmektedir.

Resim, asker uğurlanan bir istasyonda yaşanan veda sahnelerini konu almakta, merkezde annesi ile vedalaşan bir asker figürü bulunmaktadır. Arka planda ise başka iki sahne daha resmedilmiştir. Bunlardan bir tanesi yine bir veda sahnesi iken (trenin camından eşi ile vedalaşan, kısa saçlarından asker olduğu anlaşılan figür) bir diğeri, o mekan içinde bulunmayan, fakat izleyici üzerinde ulusal kurtuluş savaşı ve devrimlerin etkisini daha yoğun hissettirmeyi amaçlayan elinde Türk bayrağı taşıyan asker figürüdür.

Resimde figürlerin kurt, geometrik biçimlere dönüştüğü dikkati çekmektedir. Figürler arasında hassas bir şekilde hesaplanmış kurgusal bütünlüğün, aynı başarı ile duygusal bütünlüğe yansıdığını söylemek pek mümkün olmamaktadır. Fakat yinede bu döneme şahit olmuş bir sanatçının elinden çıkmış olan bu resim, izleyici üzerinde itici bir etki yaratmamaktadır.

²¹³ GÖNENÇ, Turgay; “ Abidin Elderoğlu: Sürekli Arayış ve Sürekli Buluşun Ustası”, **Sanat Çevresi**, Şubat 1989, S. 124, s. 5

19-Hakkı Anlı (1906-1991)

a-Yaşamı ve Sanatı

Hakkı Anlı, 1906 yılında İstanbul'da doğmuştur. 1924 yılında liseyi bitirdikten sonra Namık İsmail'in atölyesinde sanat eğitimine başlamıştır. O yıllardaki sanat anlayışı, bu atölyenin de etkisiyle, doğanın görünen gerçekliğini kendi fırçası ile yeniden tanımlamak üzerine kurulmuştur. Akademi'den mezun olduğu yıl olan 1932 yılı ile 1936 yılları arasında neredeyse fotografik gerçekliğe yaklaşan bu üslubu devam etmiştir.²¹⁴ 1936'dan sonra sanatçının üslubunda Léopold Lévy'nin etkisi ile oluşan bir değişim gözlenmektedir²¹⁵. Sanatçının bu döneminde yaptığı resimler belli bir ölçüde üç boyutluluk taşıyor olsalar da o dönemde Türkiye'de kübizmi yorumlama eğiliminde olan sanatçılarla aynı çizgide olduğu söylenemez. Nusret Suman, Anlı'nın tarzı ile ilgili olarak sanatçının 1939 yılında açtığı ilk kişisel sergisinin davetiyesinde şunları söylemiştir: "Ahmed Hakkı modeline bakarken ne kübist, ne fütürist ve ne de dadaist olmayı aklına getirmez, eşyayı bütün hususiyet ve güzelliği ile gören sağlam gözle ona kendi içinin değişkenliğinden katmasını bilir(...)"²¹⁶

Sanatçı, 1940-1947 yılları arasında önceleri gerçekçi daha sonra giderek üç boyutluluğa yaklaşan bir üslubu benimsemiştir. Nitekim 1944 yılında d Grubu'nun 11. sergisine dahil olarak grubun üyeleri arasına katılmış, fakat grup üyelerinin çoğundan farklı olarak 'izlenimci-gerçekçi' bir çizgi üzerinde durmuştur. Belki bu nedenle olacak ki Anlı, bu yıllarda kendisi ile yapılmış olan birçok röportajda d Grubu üyesi olduğundan neredeyse hiç bahsetmemektedir.

²¹⁴ Hakkı Anlı da çağdaşı olan diğer birçok sanatçı gibi Akademi'den mezun olduktan sonra orta öğretim kurumlarında bir süre öğretmen olarak çalışmıştır.

²¹⁵ 1936 yılında Akademi'nin Resim Bölümü'nün yeniden düzenlenmesi amacıyla Türkiye'ye davet edilen Léopold Lévy'nin renklerin gri tonlarını kullanarak ve Cézanne kaynaklı biçim bozma anlayışı ile oluşturduğu resimsel üslubu o dönemde sadece öğrencileri üzerinde değil Akademi dışındaki birçok sanatçıyı da etkisi altına alan bir akım oluşturmuştur. SÖNMEZ, Nemci; **Hakkı Anlı (1906-1991)**, Galeri Nev, Mart 1998, s.9

²¹⁶ SUMAN, Nusret; **Ressam Ahmed Hakkı Anlı**, Ankara 1939, Sergi Davetiyesi naklen **y.a.g.e.**, s.14

Hakkı Anlı'nın 1947 yılında Öğretmen Bilgi Görgü Kanunu'ndan yararlanarak aldığı üç aylık burs neticesinde Paris'e gitmesi ile sanat hayatında çok büyük bir değişim gözlenmektedir. O da Avrupa'ya giden çağdaşlarının çoğu gibi o günün sanatında güncel olandan ziyade geleneksel olanı tercih etmiş ve 1947 yılının yazında Paris'te açılan 'Le Surréalisme' sergisini ya da Vieira da Silva, Roger Bissière, Serge Poliakoff gibi soyut sanatçıları takip etmek yerine Picasso'nun sanatı ile ilgilenmeyi tercih etmiştir ve bu dönem sonucunda eski çalışmaları ile her hangi bir bağlantı bulunmayan kübizmin yorumlarından oluşan yepyeni bir resimsel üslup içine girmiştir. Bu üslup, 1949 yılında Paris'e yapılmış olan ikinci bir ziyaretle ivme kazanmıştır. Sanatçı geçirdiği kalp krizi sonucu öğretmenliği bırakarak tekrar Paris'e gitmiş ve Lhote, Léger'den ders alan çağdaşı bir çok sanatçının yolunu izlemeyerek Metzinger atölyesini tercih etmiştir. Ele aldığı konuları, geometrik yalınlaştırmaya ve stilizasyona tabi tutarak analitik kübizm çerçevesinde ele alınacak resimler yapmış olan Metzinger, 1920'lere dek Paris'in ünlü sanatçılarından biri olmuştur²¹⁷.

Hakkı Anlı'nın birden denilebilecek denli hızla değişen üslubu bazı eleştirmenler tarafından olumlu karşılanırken diğerleri tarafından tutarsız bulunmuştur. Örneğin Vedat Nedim Tör, Anlı'nın Fransız Konsolosluğu'nda açtığı dördüncü kişisel sergisinde böyle bir eleştiride bulunmuş ve sanatçının isteği üzerine bu eleştirisini tüm salon ile paylaşmıştır. Bu iki cins çalışmanın aynı adama ait olduğuna inanmanın pek güç olduğunu ileri sürerek söze başlayan Vedat Nedim, sanatkarın gündelik buhranlar üstünde bir başka ve istikrarlı, huzurlu eserler vermesi gerektiğini belirtmiştir²¹⁸.

Hakkı Anlı 1954 yılında Paris'e kesin olarak yerleşmiş ve onun öncesinde on üç kez gidip gelmiştir. Bu nedenle sanatçının buradaki etkilenmelerini saptamak oldukça güçtür. Fakat kesin olarak bilinen şey Anlı'nın Paris'e her gidiş gelişte artan kübizm tutkusudur. Bu dönemde ürettiği resimlerinde Picasso'ya olan yakınlığı ile

²¹⁷ y.a.g.e., s.18

²¹⁸ ÇAĞLAR, Behçet Kemal; **Hakkı Anlı'nın Sergisi**, Şadırvan, 20 Mayıs 1949'dan naklen y.a.g.e., s.19

dikkat çeken sanatçı, bu nedenle zaman zaman ağır eleştirilere de maruz kalmıştır. Bunlardan biri *Yeryüzü Dergisi*'nde Ressam imzası ile yayımlanmış olan şu yazıdır:

“Hakkı Anlı ise insafsızca Picasso’dan çarpıyor. Bu o kadar aşına ki günlük gazetelerden birinde futbol ve resim münekkidiği yapan bir zat böylelerinin Fransa’da mahkemeye verildiğini yazıyordu. .Hakkı Anlı bir tarihte ‘D’ Grubu’nu tenkid ederdi. Hem de ne kadar güzel. .Eski kanaatlarından, fikirlerinden elbise değiştirir gibi kolaylıkla sıyrılıp bu grup içine giriverdi. Tam ‘D’ Grubu ananesine uygun olarak da kendisine münasip bir üstadı Picasso’yu taklit etmek üzere seçti.”²¹⁹

Fakat bu eleştirilerin hiç biri 1955 yılına kadar Hakkı Anlı’yı gittiği yoldan uzak tutmamıştır. 1955 yılında sanatçı hiçbir şekilde doğaya göndermesi olmayan ilk soyut resmini yapmıştır ve bunu takip eden yıllarda da bu yaklaşıma devam etmiştir. Bu durum 1947 yılında ilk kübist etkili resmini yaptığı dönemle paralellik göstermektedir. Her iki dönemde de Anlı, Avrupa’daki sanat ortamıyla eş zamanlı sanatsal üretimler gerçekleştirme arzusunda olmuştur. 1955 yılında soyut resimleri ile *Salon Des Réalités Nouvelles*²²⁰ ve *Salon Comparasion*²²¹ sergilerine katılmış olması sanatçının bu arzusunun neticeleri olmuştur. Sanatçı bu yıllarda Zadkine Archipenko, Hans Hartung, Serge Poliakof gibi Paris Okulu’nun önemli temsilcileri ile yakın dostluklar kurmuş ve birlikte sergilere katılmıştır. Avrupa’da birçok eleştirmen tarafından taşızmin usta ressamlarından biri olarak takdim edilmiş ve Guggenheim da dahil olmak üzere birçok önemli müze tarafından eserleri satın alınmıştır.

Sanatçının tuvalinin üzerinde geniş fırça darbeleri ve sınırlı renklerle oluşturduğu kompozisyonları o dönemin odaklandığı ‘boş-dolu’ sorunsalı üzerine değil, ‘hreket-ritim’ üzerine kurulmuştur. Bu kompozisyonlar derinlik, iç devinim

²¹⁹ Ressam; “‘D’ Grubu Resim Sergisi”, *Yeryüzü*, S.4, 1 Aralık 1951’den naklen **y.a.g.e.**, s.24

²²⁰ Soyut sanatçıları aynı çatı altında toplayarak 1947 yılından Pop Art dönemine dek her yıl düzenli sergiler açmış olan bir sanatçı birliğidir. Anlı’nın yanı sıra Albert Bitran, Fahrünnisa Zeid, Abidin Dino, Mübin Orhon, Selim Turan ve İlhan Koman’ın çalışmaları da bu salonda sergilenmiştir. **y.a..g.e.**, s.29

²²¹Salon des Réalites Nouvelles’den farklı olarak figüratif çalışmaların da kabul edildiği Parisli sanatçıların her yıl düzenledikleri bir grup sergisidir. **a. .g. e.**, s. 29

kazandırma kaygıları taşımakta ve birçok çağdaşından farklı olarak kaligrafik temellere oturmamaktadır.²²²

b-Eserleri

Sanatçının konu ile ilgili olarak incelenecek olan resmi kübizmin etkilerinde olduğu döneme ait olan *Küçük V* adlı eseri olacaktır.

i-Küçük V

Sanatçının 1952 tarihli yoğun geometrik etkiye sahip bu çalışmasına (Resim 97) daha ilk bakışta, biçim bozma yöntemi, ön-arka ilişkisine hizmet eden çizgisel doku kullanımı ve renk seçiminde Picasso'nun etkileri görülmektedir.

20-Arif Bedii Kaptan (1906-1982)

a-Yaşamı ve Sanatı

Arif Kaptan, 1906 yılında İstanbul'da doğmuştur. Onun gelişim ve eğitim süreci çağdaşlarından farklılık göstermektedir. 1924 yılında Deniz Harp Okulu'nu teğmen olarak bitiren Kaptan, resme olan ilgi ve sevgisini yakın dostu ve hocası Nazmi Ziya'dan almıştır. Daha sonraki yıllarda Akademi'ye konuk öğrenci olarak devam etmiştir.

1930'lı yılların başında yoğunlaşan resim çalışmaları sonucunda ordudaki görevinden istifa etmiş, 1935 yılında ilk kişisel sergisini Güzel Sanatlar Akademisi'nde, 1946'da ikinci kişisel sergisini *Bursa Manzaraları* adı altında Ankara'da açmıştır.

²²² SÖNMEZ., Nemci; **Paris Okulu ve Türk Ressamları Paris:1945-1960** (Ed. TUT, B.), s.58

D Grubu'nun düzenlediği sergilere katılan Kaptan, 1940 yılında Halk Partisi'nin Yurt Gezileri kapsamında Kastamonu'ya ve Çanakkale'ye giderek çok sayıda yöre peyzajına imza atmıştır. Kastamonu'dan getirdiği resimleri onun Anadolu gerçeğine bakışının ve dönemin sanat politikasını yönlendiren anlayışının belgeleri niteliğinde olmuştur. Sanatçı daha sonra Bursa peyzajlarına ağırlık vermiştir.

Arif Kaptan her zaman yeniliği yakalama adına bir araştırma süreci içinde olmuştur. Bu durum da bazen eleştirileri doğurmuş, fakat hiçbir eleştiri onun araştırmacı ruhunun önüne geçememiştir.

1947-1949 yılları arasında Paris'te André Lhote atölyesinde öğrenim gören sanatçı, 1947-1952 yılları arasında da Paris'te bulunmuş oradan Türkiye'de Suut Kemal Yetkin'in çıkardığı sanat ve edebiyat gazetesine ve günlük gazetelere Avrupa resmi, müzeleri, galerileri ve Türk resmi üzerine yazılar göndermiştir. Resim sanatıyla ilgili çok sayıda makalesi bulunan Arif Kaptan'ın Monet ve Delacroix ile ilgili iki kitabı yayınlanmıştır.

Sanat hayatına Nazmi Ziya'dan aldığı derslerle izlenimci bir çizgide başlayan Arif Kaptan'ın araştırmacı çalışmaları 1950'lere kadar sürmüş, bu tarihten sonra resmi katı bir çizgiciliğe ve kübizmden esinlenen bir düzenleme anlayışına kavuşmuştur. Düz renkler ve geometrik biçimlerin derinlikten yüzeye yöneldiği bu tarzda, sanatçı yerel ve folklorik temaları konu edinmiştir.²²³

b-Eserleri

Bu bölümde sanatçının *Cumhuriyet'in Gençliğe Tevdii* adlı resmi incelenecektir.

²²³ BÜYÜKİŞLEYEN, Zahit; **Türk Resminde Ankaralı Sanatçılar**, Ankara, Kasım 1991, s.36

i-Cumhuriyet'in Gençliğe Tevdii

Sanatçının 1934 tarihli *Cumhuriyet'in Gençliğe Tevdii* (Resim 98) adlı resmi, dönemin kültür politikası paralelinde bir konu işlemekte, gençliğe teslim edilen Cumhuriyet bir bebek olarak simgeleştirilmektedir. Konunun vurgusunu arttırmak üzere gençler, Atatürk ve bebek üzerinde yoğunlaşan bir ışık dikkati çekerken, bu figürler altında ezilen gerici topluluk karanlıklar içinde bırakılmıştır. Figürler, son derece ifadeci bu anlatımı güçlendiren bulutsu, soyut bir mekanda resmedilmişlerdir. Resimde gençleri temsil eden iki figür ve bebeğin sağlam geometrik planlarla resmedildiği izlenirken, diğer figürler ve Atatürk'te bu üç boyutlu etki pek görülmemektedir. Özellikle Atatürk'ün portresi izleyici üzerinde şablonlaşmış bir etki bırakmaktadır. Cumhuriyet'in ilk yıllarında izlenen kültür politikasının sanatçıyı belli konu yönlendirmeleri içine sokmasının zaman zaman bu tip şablonlaşmalara neden olduğu gözlenmektedir. Mekansal çözümlemede Delacroix'nın etkilerine rastlanırken, resimde başarılı bir derinlik elde edildiğini söylemek pek doğru olmayacaktır.

21-Fahrettin Arkunlar (1901-1971)

a-Yaşamı ve Sanatı

Fahrettin Arkunlar 1901 yılında İstanbul'da doğmuş, 1918 yılında Sanayi-i Nefise Mektebi Alisi'ne kayıt yaptırmış, İbrahim Çallı ve Hikmet Onat atölyelerinde ders görmüştür. 1925 yılında Avrupa konkurunu kazanarak Paris'e gitmiş olan sanatçı Paris Dekoratif Sanatlar Okulu Resim Bölümü'ne devam etmiştir. Ardından Almanya'da Leipzig Akademisi'nde yüksek lisans eğitimini tamamlamış ve 1928 yılında yurda dönerek Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nin kurucu üyeleri arasında yer almıştır. 1941 yılında Yurt Gezileri programı kapsamında Artvin'e gitmiş, 1968 yılında Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde ilk kişisel sergisini açmıştır.

Fahrettin Arkunlar'ın ilk dönem resimleri, aldığı eğitimin sonucunda dekoratif etkiler taşımış ve bu yönü ile eleştirilere maruz kalmıştır. Bu dönem yaptığı resimler adeta kilise veya küçük burjuva sınıfı tarafından sipariş edilmişçesine sütun, niş gibi elemanlarla çevrelenmiş, sanki batılı bir tema ikonolojisinin ikinci elden aktarımı durumunda olmuştur. Bu tür eleştiriler sonucunda, sonraki yıllarda Anadolu ve kırsal yaşam sahnelerini resmeden sanatçı konu yönünden olan bu radikal değişiminin yanında figürlerindeki donukluğu ve kompozisyonlarındaki statikliği kırmak adına bir çaba göstermemiştir.²²⁴

Resimlerinde dekoratif resmin ustalarından Chavannes'a bağlanabilecek tarzda sembolizm etkilerine rastlanmaktadır.²²⁵

b-Eserleri

Bu bölümde sanatçının geometrik biçim anlayışını gözler önüne seren bir peyzajı incelenecektir.

i-Peyzaj

Sanatçının şu anda Türkiye İş Bankası Koleksiyonu'nda bulunan *Peyzaj*'ında (Resim 99) mekan geometrik renk lekeleri ile oluşturulmuş, tüm nesne ve figürler geometrik biçim anlayışı ile kurgulanmıştır. Bu geometrik kurgunun dışında kalan bulutlar ve gökyüzü, resimde farklı bir doku alanı oluşturarak dinamizme katkıda bulunmaktadır. Resimde kullanılmış olan kontrast, canlı renkler geometrik parçacıkların vurgulanmasında önemli bir faktör olmuştur.

²²⁴ EDGÜ, Amelé (Editör), **a.g.e.**, s. 93

²²⁵ http://www.axaoyak.com.tr/Sanat_Galerimiz/Fahrettin_Arkunlar_Sergisi.asp (10/2005)

22-Eşref Üren (1897-1984)

a-Yaşamı ve Sanatı

Eşref Üren 1897 yılında İstanbul'da doğmuştur. Babası II. Abdülülhamit'in yakın dostu Fehim Paşa'dır. İlk öğrenimini İstanbul'da mahalle mektebinde, orta öğreniminin bir kısmını Galatasaray Lisesi'nde, bir kısmını da babasının işi gereği gittikleri Bursa'da Tarım Okulu'nda tamamlamıştır. Birinci Dünya Savaşı'nın başlamasıyla birçok yaşıtı gibi askere alınmış olan Üren'in bir yıl sonra döndüğünde süt ürünleri kursuna katılarak almış olduğu eğitimi pekiştirmek istemesi ilk zamanlarda hayatını bu işi yaparak devam ettirmeyi düşündüğünün göstergesidir. Fakat çok geçmeden, Matisse'in hukuk eğitimini bir kenara itiş gibi Üren de bu sayfayı kapatarak sanat eğitimine yönelmiştir.²²⁶ Üren'in sanat eğitimi almaya karar vermesi ilginç bir tesadüf sonucu olmuştur. Bu tesadüfü sanatçı kendi ağzından şu cümlelerle anlatmaktadır:

“Birinci Umumi Harp'ten sonra mülazım-ı sani olarak terhis edildim. Bursa'ya annemin yanına geldim. O günlerde edebiyata heves etmiştim. Bir şeyler yazmıyordum ama, üç dört edebiyat dergisi okuyordum. Akşamüzeri de canım sıkılınca bir gezinti yeri vardı Bursa'da oraya gidip hava alıyordum. Bir gün yine gittim. Baktım bir adam oturmuş resim yapıyor, yırtık çorapları papucundan çıkmış. İyice yaklaştım. Yeşil Türbe'ye doğru oturmuş peyzaj çalışıyordu. Resme baktım, Yeşil Türbe'den daha güzeldi. Hayran oldum. Orada ressam olmaya karar verdim. Eve geldim. O gece hiç uyuyamadım. Sabaha kadar sağıma soluma döndüm durdum. Sabah kalkınca anneme ‘ben İstanbul'a gidiyorum’ dedim. ‘Ne yapacaksın’ dedi. ‘Sanayi-i Nefise'ye gideceğim’ dedim.”²²⁷

Sanatçının Sanayi-i Nefise'de ilk hocası, sonradan çok yakın dostu olan Hikmet Onat olmuştur. Sanatçı ilk yağlıboya resmini 1919 yılında yaparak resim hayatına ilk adımı atmıştır. Yalnız Sanayi-i Nefise'deki eğitim sistemi Üren'i tatmin

²²⁶ ATAÖV, Türkkaya; **Eşref Üren**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1986

²²⁷ ÜSTÜNİPEK, Şeyda; “**Eşref Üren (1897-1984)**”, <http://www.lebriz.com/u3-artst-/san-Bio.aspx?sanIQ=66> naklen SEZGİN, Dinçer; “**İnatlarla Doğan Bir Eşref Üren**”, Artist, s.14

etmemiş ve bu dönemde edebiyata olan yakınlığı resmin önüne geçmiştir. Sanatçının daha sonraki yıllarda ortaya çıkan sanat eleştirilerindeki başarısı edebiyata olan bu ilgisine bağlanabilir.

Sanayi-i Nefise'den hayal kırıklığı içinde ayrıldıktan sonra bir süre Muazzez Bey adlı birinden özel ders almış, bir süre de Feyhaman Duran'ın özel atölyesinde çalışmıştır. Fakat özel derslere parasal nedenlerle devam edemediğinden Onat ve Çallı'nın akademik atölyelerine geri dönmeye karar vermiştir. Üren okuldaki diğer öğrencilerden yaşça büyük olduğundan lakabının 'dede' olduğu bilinmektedir.

Eşref Üren, İbrahim Çallı atölyesinde ilk zamanlarda hocasının olumsuz eleştirilerini de almış, fakat onun resim sevgisi hiçbir zaman resimden kopmasına izin vermemiştir. Özellikle o yıllarda birbiri ardına gelen birkaç olay onu resme daha da bağlamıştır. Bunlardan bir tanesi katıldığı 7. Galatasaray Sergisi'nin ardından Dr. Buch adlı bir Alman estetikçisinin Cumhuriyet Gazetesi'nde yayınlanan yazısındaki şu sözlerdir: "Hepsi iyi, güzel; ancak bir asliyyet²²⁸ gördüğüm tek sanatçı Eşref adlı olandır. Hocaları cami, şadırvan yapmışlar, ama Türk resmi yapmamışlar, oysa, Eşref bir kilise resmetmiş, ama Türk resmi odur işte."²²⁹

Bir diğer olay da; Marie Mucha'nın²³⁰ başka bir Eşref peyzajını cesaretlendirici sözlerle övmesidir.

Eşref Üren, kendisine çalışma azmi veren bu olayların ardından resimsel anlamda son derece iyi bir yola girmiş ve zamanında kendisini başarılı bulmayan Çallı'nın ağzından şu sözleri çıkartmıştır: "Eşref'in şu peyzajı Mozart kadar duygulu."²³¹ Çallı, Üren'in başka bir peyzajı için de şunu söylemiştir: "Böyle bir resim yapabilmemiş olmayı isterdim."²³²

²²⁸ asliyyet, 'orijinallik' anlamında kullanılmış olmalı ,ATAÖV, Türkkaya; **a.g.e.**, s.12'de aktarılmıştır

²²⁹ NACI, Elif; **On Yılda Resim: 1923-1933**, İstanbul, 1933, s.15-16'dan naklen **y.a.g.e.**, s.12

²³⁰ Marie Mucha 1860-1939 yılları arasında yaşamış Çek kökenli bir süsleme ressamı ve tiyatro dekoratörüdür. Art nouveau akımının önde gelen isimlerinden biridir ve Slav halkının tarihi ile ilgili bir seri içinde bir çok önemli yağlıboyası bulunmaktadır.

²³¹ ATAÖV, Türkkaya; "**As Sensitive as a Mozart**", Daily News, Ankara, 27.04. 1976'dan naklen

²³² aynı yerde **y.a.g.e.**, s.13

Üren, Akademi'ye diğer sınıf arkadaşlarından daha büyük yaşta başladığı için özel öğrenci statüsünde kabul edilmiş ve bu durumda Maarif Vekaleti'nin açtığı Avrupa sınavına girme hakkı olmamıştır. Bunun üzerine Üren, resim öğretmeni olabilmek için sınava girmiş ve bu sınavı kazanarak atamasını beklerken sürpriz bir gelişme yaşanmıştır. Türkiye'yi ziyaret etmekte olan Afganistan Kralı Amanullah Han, Üren'in satılan iki resminden birini almıştır. Bu durum sanatçının parasal problemlerini çözmüş ve ona kendi imkanlarıyla Paris'e gitme olanağı kazandırmıştır.

Henüz Fransa'ya gelmeden Ali Çelebi ve Zeki Kocamemi'nin Türkiye'ye getirdiği yapısalcı, geometrik biçim anlayışı ile tanışan Üren, bu anlayışta yoluna devam etmeyi seçerek, birçok çağdaşı gibi André Lhote'un 'Académie rue d'Odessa' adlı atölyesine katılmıştır. O yıllarda Paris'te Bonnard, Matisse, Vuillard gibi birçok ünlü isim yaşıyor olsa da, genç Türk sanatçılar Lhote kadar hiçbir sanatçıdan faydalanmamışlardır. Üren Lhote için şöyle demektedir: "Lhote bir çeşit İsa gibiydi biz de havarileri."²³³

Eşref Üren'in, Lhote atölyesinde aldığı eğitim sonucunda kübist eserler ürettiğini söylemek doğru olmayacaktır. Çünkü Birinci Dünya Savaşı öncesinde bile kübizmi doğuran ilk eğilimlerde değişmeler olmaya başlamıştır. Üren resimlerinde Lhote'un, "*Supprimer, diminuer, exagérer*"²³⁴ formülünü kullanmış, Boileau'nun "*rien n'est beau que le vrai*"²³⁵ sözü, resimlerini geometrinin yalınlığına taşımıştır. Fakat hiçbir zaman Picasso'nun bir resmini hatırlatacak eserler üretmemiştir. Her zaman Léger'nin özgürlük tutkusunun yanında gerçekten de kopmayışına hayranlık duymuştur. Delanuy'ın rengin hem konu, hem biçim olabileceği düşüncesine katılmış, ancak Eugène Chevreul'ün renk teorilerini geliştirmeye yönelik noktacı tekniğine yakınlık duymamıştır. Dadaistleri ilgi ile izlerken, 'resmin gerçekçi ve idealist olmaması gerekliliği' düşüncelerine inanmamıştır. Paris'te bulunduğu yıllarda yayımlanan gerşeküstücülüğün ikinci manifestosuna karşı duyarlı

²³³ ÜREN, Eşref; **Kemalist Ülkü**, No: 33, Ankara, 1971'den naklen **y.a.g.e.**, s.15

²³⁴ Kaldırmak, azaltmak, mübalağa etmek

²³⁵ Hiçbir şey gerçek kadar güzel değildir.

olmamıştır. ‘Toplumsal Gerçekçi’ resim anlayışına hiçbir zaman yakınlık duymamış, ne ressam kişiliği ile ne de özel hayatında siyasi bir grup içinde yer almamıştır.

Türkiye’ye döndükten sonra Erzurum Erkek Öğretmen ve Kız Öğretmen Okulu’nda resim derslerine girmiş, oradan Sivas’ta başka bir okula görevlendirilmiştir. Aynı yıllarda d Grubu’nun kurucuları arasına katılmıştır. Yine bu dönemde ressam Melahat Üren’le evlenmiş, karı koca tekrar Paris’e gitme kararı almışlardır. Paris’te önce Lhote, sonra Othon Friesz atölyelerinde çalışmışlardır. Fakat bir süre sonra İkinci Dünya Savaşı’nın patlamasıyla yurda dönmek zorunda kalmışlardır. Bu kez de Ankara’da üç lisede öğretmenlik yapmış, aynı yıllarda düzenlenen I. Devlet Resim Heykel Sergisi’ne dört yapıtı ile katılmış, jüri birkaç resmini ‘şeffaf’ eleştirisi ile geri çevirmiştir. Oysa ki André Lhote’un Üren’in resimlerindeki en beğendiği taraf burasıdır.

Yurdu Gezen Ressamlar programı çerçevesinde Yozgat, Kayseri, Ağrı ve Karaköse’ye gitmiştir. 1955 yılında devlet hizmetinde emekli olmuş, ancak eğitimciliğine Ankara Koleji’nde devam etmiştir. Ardından eşi ile birlikte üçüncü defa Paris’e gitmiş, fakat savaş sonrasında büyük değer kaybına uğrayan Türk parası ile iki kişi geçinemeyerek geri dönmek zorunda kalmışlardır.

Birçok müze, galeri, özel koleksiyonda bulunan, Hamburg Senatosu’nda, Cenevre’deki Petit Palais’da ve ABD’nde Syracuse Üniversitesi’nde asılı olan birçok eserin sahibi Eşref Üren, resimlerine konu olarak çoğunlukla peyzajı seçmiştir. Bu durum Üren’in birçok kişi tarafında izlenimci olarak tanımlanmasına neden olmuştur. Fakat bu tanımlamayı kabul etmek doğru olmayacaktır. Üren’in 1939 tarihli ‘nü’leri ‘André Lhote geometrizmi’ ve planlamasını yansıtırken, 1936 tarihli *Sivashlı Kız* portresi yöresel motiflerin etkilerini taşımakta, Ankara’da Kurtuluş Parkı’nda yapılmış olan resmi Renoir etkileri taşımaktadır.²³⁶

²³⁶ y.a.g.e., s.36-37

Sanatçı zaman zaman resmettiği parkları, tepeleri, sokakları sık sık konu aldığından kendini tekrarlamakla eleştirilmiş, fakat bu eleştiri karşısında şu yanıtı vermiştir:

“Tekrardan korkmam. Eski `ustalar sırf yeni bir akıma uymak için değişme gereğini hiç duymadılar. Önemli olan bir sanatçının tekniğini geliştirip geliştirmediği, yerinde sayıp saymadığıdır. Korkulması gereken şey gerilemektir, tekrar değil. Resim bir Dior modasıymış gibi basitleştirilemez. Bir sanatçı açısından sonu gelmez bir araştırma da değildir. Picasso demiş ki: ‘Bitmez tükenmez bir araştırmanın içinde değilim. Aradığımı buldum.’”²³⁷

Eşref Üren sanatçı kişiliğinin yanında zaman zaman Milliyet, Cumhuriyet, Ulus, Ankara Sanat, Kemalist Ülkü, Sanat, Varlık, Sesimiz, Yaprak, Mavi ve Çınar gibi yayınlarda yazdığı yazıları ile de bilinmektedir.

b-Eserleri

Bu bölümde sanatçının bir nü çalışması incelenecektir.

i-Nü

Sanatçının bu çalışmasında (Resim 100) figür, geometrik alanlara bölünmüş bir mekana yerleştirilmiştir. Resimde, plan geometrisi göz önüne alınarak boyanmış olan figür ve mekan yapısal bir uyum içerisindedir. Sağ üst köşede motiflerle bezenmiş olan dörtgen alan, resmin geneline hakim olan geometrik etkiye zıtlık getirerek hareketliliği sağlayan bir unsur olmuştur. Üren’in diğer nü çalışmalarında da organik ve geometrik biçimlerin yarattığı karşıt etkilere rastlanmaktadır.

²³⁷ y.a.g.e., s.39

23-Ercüment Kamlık (1908-1971)

a-Yaşamı ve Sanatı

Aralık 1908'de İstanbul'da doğmuş olan Ercüment Kalmık, 1929 yılında Akademi'ye girmiş ve hazırlık atölyesinde Nazmi Ziya'dan eğitim aldıktan sonra İbrahim Çallı atölyesine devam etmiştir.

Akademi'nin ikinci sınıfında uzun yıllar çalışacağı Cumhuriyet Gazetesi'nde ressam olarak çalışmaya başlamış, 1 Kasım 1933-Nisan 1935 tarihleri arasında Akademi'de öğrenci iken askere alınmıştır. Ancak şansının yardımıyla askerliğini İstanbul'da yapmış, böylece Akademi'den ve resimden kopmamıştır.

1939 yılında eşi ile birlikte Paris'e gitmiş ve 1940 Alman işgaline kadar orada kalarak, André Lhote atölyesine ve Sorbonne Üniversitesi sanat tarihi kurslarına devam etmiştir. "Bu süre zarfında resmin pasif bir gözlemcilikten çok, aktif bir yorumculuğa dayandığı gerçeğini keşfetmiş ve bu keşif onu kübizme götürmüştür."²³⁸

Sanatı, aynı zamanda bir düşünsel eylem olarak gören Ercüment Kamlık, André Lhote'un formları aşırı biçimci algılama tarzını bu bağlamda kendine yakın bulmuş ve uzun süre bu dili kendi yenilikçi idealleri doğrultusunda geliştirerek kullanmıştır.²³⁹

Yurda döndüğünde 1 Şubat 1941'de ilk kişisel sergisini açmış, aynı yıl 26 Şubat'ta ikinci kez askere alınmıştır. Üç ay sonra sağlık problemleri nedeniyle çürüğe ayrılmıştır.

1942 yılının haziran ayında kendi başvurusu ile Ankara Kız Meslek Öğretmen Okulu'na atanmıştır. Ancak sağlık problemleri devam ettiğinden

²³⁸ ERİNÇ, Sıtkı, M.; **Ercüment Kalmık 1908-1971**, Halk Bankası Kültür Yayınları, Ekim 1991, s.69

²³⁹ AKDENİZ, Halil; **Sanat Koleksiyonu 2, Türk Resim Sanatında 1950 Sonrası Çağdaş Yaklaşımlar ve Koleksiyondan Örnekler**, C.1, s.190

İstanbul'a naklini isteyerek, 1943 yılında Nişantaşı Kız Enstitüsü'nde mesleki ve tezyini resim öğretmeni olarak atanmış, nihayet Temmuz 1948'de ömrünün sonuna kadar ders vereceği kurum olan İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi'nde resim dersi öğretim görevlisi olarak göreve başlamıştır. Bu durum beki de sanatçının büyük sıçramalar yapan bir ressam olmasına engel olmuş, fakat onun bu eğitimci çabaları Türk resim sanatına önemli katkılar sağlamıştır. Örneğin 1948 yılının Kasım ayında İTÜ Mimarlık Fakültesi'nin yayımları arasında Kalmık'ın *Renklerin Armoni Sistemleri* adlı kitabı yayınlanmıştır. 1964 yılında ikinci baskısı yapılan bu kitap Türkiye'de bu alanda yayınlanmış ilk kitaptır.

1940'lı yıllarda daha akılcı bir desene dayalı kurgunun sanatçı tarafından fazla alışılmış bulunması, resim yüzeyinde yeni arayışlara yönelmesine yol açmış, ancak her koşulda kompozisyonun süreklilik arz eden bir yapıda kurulması dikkat ettiği başlıca unsur olmuştur. 1950'li yıllarda sanatçının yeniliğe dönük bu araştırmalarının, kendine özgü bir simge ve biçim dilinin oluşumunu sağladığı dikkati çekmektedir. Bu dönem çalışmaları incelendiğinde modernizme koşut olarak gelişen dekoratif bir anlayışın da varlığı görülmektedir. Bu etkilenmelerin doğrudan içinde olmadığı, fakat o dönemde Türk resim sanatında etkin bir gündem oluşturan d Grubu ile ilişkilendirilmesi olağandır. Sanatçının bu dönemde meydana getirmiş olduğu *Yelkenliler* serisi, bahsedilen özellikleri taşımanın yanında sanatçının soyuta yönelik çalışmalarının ilk izlerini barındırması bakımından da önemlidir.²⁴⁰

1952 yılında bir yıl süre ile sanatı adına incelemeler yapmak ve kendi ülkesinin sanatını ve sanat eğitimini tanıtmak amaçlı konferanslar vermek üzere Hollanda, Danimarka, İsviçre, İtalya ve İsveç'i kapsayan bir gezi yapmıştır. Yurda döndüğünde ikinci kişisel sergisini açmıştır.

1954 yılında İtalyan Hükümeti'nin verdiği bir burs ile İtalya'ya gitmiş ve bir yıl kalmıştır. Aynı yıl Türkiye'ye döndüğünde üçüncü kişisel sergisini açmıştır.

²⁴⁰ AKDENİZ, Halil; *y.a.g.e.*, s.190-191

Yavuz Görey, İtalya dönüşü sanatçının resimlerindeki renklerin hassasiyet ve canlılık kazandığını vurgulamaktadır.²⁴¹

1957 yılının Mart ayında ABD Hükümeti'nin davetlisi olarak beş ay süre ile bu ülkeye gitmiştir. Bu gezi sanatçının insan-sanat, sanat-endüstri, resim-temel sanat eğitimi konuları üzerinde daha da kafa yorması gerektiğini hatırlatmış ve sanatsal gelişimi adına son derece yararlı olmuştur. ABD'de açtığı kişisel sergi oldukça büyük bir ilgi ile karşılanmış ve bazı eserleri müzeler tarafından satın alınmıştır.

1960 yılında bir çok öğrencisi ile birlikte Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nin Yüksek Kısmı'nın diplomasını almış ve aynı yıl bazı arkadaşları ile Türkiye Çağdaş Ressamlar Cemiyeti'ni kurmuştur.

1961 yılında 6. kişisel sergisini açmış, 1962'de bir resmi Sao Paolo Bienali'ne kabul edilmiş, 1963 yılında da 7. kişisel sergisini açmıştır. İki kişisel sergisi ilk defa bu kadar kısa zaman aralığı ile açılmıştır. Bundan sonraki sergisi 1968 yılında olacaktır. Aynı yıl Berlin Üniversitesi Mimarlık Fakültesi'nin daveti ile bir yarı yıl için Berlin'e gitmiş ve orada da büyük beğeni toplayan bir kişisel sergi açmıştır.

1969-1970 yılı eğitim öğretim döneminde Güzel Sanatlar Akademisi, Türk resim sanatı adına son derece yararlı bir karar alarak Temel Sanat Eğitimi kürsüsü açmış ve bu kuruluş için ilk akla gelen isim Ercüment Kalmık olmuştur.

1969 yılında özgün baskı resme ağırlık vermiş ve o tarihe kadar pek yapılmamış büyüklükte linolyumlar kazımıştır ve 3 Ocak 1970'de 10. kişisel sergisini de açmış, bu sergi maalesef onun son sergisi olmuştur.

1965 yılında yapılan bir söyleşi de sanatında geçirdiği evreleri şu cümlelerle anlatmıştır:

²⁴¹ ERİNÇ, Sıtkı, M.; a.g.e.s.44

“(…) Öğrencilik yıllarımda sanatım, göz ve ellerime münhasır kaldı. Öğrenim sistemimizde düşünceye yer verilmediği için sadece doğru gören bir göz ve iyi çizen bir el olmaya çalıştık ve netice bizi Akademiizme götürdü . Sonra buna biraz duygu katalım dedik ‘impressionisme’ vardık.

Akademiden mezun olup Avrupa’ya gittiğim zaman sanatta düşüncenin önemli bir rolü olduğunu anlar olduk. Bu da bizi ‘Cubisme’ götürdü. Cubism ile düşünmeyi öğrenince kendime göre çıkar bir yol aramaya başladım. Şimdi bu yolun içinde olduğumu biliyorum, bunun içinde kendimi öğrenmeye çalışıyorum.”²⁴²

Resimlerinin en büyük özelliği sağlam bir dengeye ve doğa prensiplerine dayalı olması olan sanatçı, sanatında son noktaya gelene kadar bir çok aşamadan geçmiştir. Kendisi ile yapılan aynı söyleşide; belki son noktaya tüm bu aşamaları kat etmeden de gelebileceğini, fakat o zaman kendine güveninin olamayacağını belirtmiştir.

b-Eserleri

Bu bölümde sanatçının geometrik biçim anlayışına örnek olabilecek *Peyzaj* adlı çalışması incelenecektir.

i-Peyzaj

Sanatçının bu bölümde incelenen peyzajında (Resim 101) yoğun geometrik etki kendini hissettirmektedir. Resimde binaların geometrik formları yanında mekan ve figürler de birbirini tamamlayan geometrik birimler olarak ele alınmış ve bu birimlerin etkisi ışık yardımı ile arttırılmıştır. Resimde geniş düz alanların yanında, yer yer kazınarak oluşturulmuş çizgisel etkiler ve yer yer fırça tuşları ile oluşturulmuş dokular espasa katkıda bulunan unsurlardır. Bu resim, daha önce

²⁴² ERİNÇ, Sıtkı, M.; a.g.e., s. 65-66

bahsedildiği üzere kübizmle açılan düşünce yolunda üretilmiş olan eserlerden bir tanesidir.

24-Şefik Bursalı (1903-1990)

a-Yaşamı ve Sanatı

Sanatçı, 1903 yılında Bursa'da doğmuş, 1921-1930 yılları arasında Sanayi Nefise Mektebi'nde, İbrahim Çallı atölyesinde eğitim görmüştür. 1930 yılında girmiş olduğu Avrupa sınavını kazanmış olmasına rağmen bürokratik bazı engeller sonucunda Avrupa'da eğitim alamamıştır.

1934 yılından itibaren üç yıl boyunca Konya'da resim öğretmenliği yapmış, 1936 yılında Atatürk'ün isteği üzerine Moskova, Kiev ve Leningrad'da Türk resmini tanıtmak amacıyla açılmış olan sergilere Konya görünümüleriyle katılmış ve olumlu eleştiriler almıştır. 1937 yılında İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'ne öğretim görevlisi olarak girmiş ve 1967 yılında emekli oluncaya kadar bu kurumda görev yapmıştır.

Resmi sadece tuval üzerindeki bir görünüm olmaktan öte toplumsal, kültürel ve bireysel açımlı bir sentez olarak gören Şefik Bursalı, mezuniyetinin akabinde meydana getirdiği Konya peyzajlarındaki izlenimci yaklaşımı kısa sürede bir yana bırakarak ifadeci bir üslup anlayışına yönelmiştir. Sanatçının *Bozkır Peyzajları* olarak deyimleştirilen peyzajlarında kullandığı sarı/sıcak renk armonisi ıssızlığa ve melankoliye gönderme yapan son derece ifadeci çalışmalar olarak göze çarpmaktadır.²⁴³

Sanatçı resimlerinde doğal görünümü Cézanne'a dayanan yapısal bir analize indirgeme noktasında Ali Çelebi ve Zeki Kocamemi ile benzerlik göstermektedir. Bu yapısal anlayışın yanında kendine özgü renk, ışık ve doku anlayışı ile Türk resim

²⁴³ AKDENİZ, Halil; **Sanat Koleksiyonu 2, Türk Resim Sanatında 1950 Sonrası Çağdaş Yaklaşımlar ve Koleksiyondan Örnekler**, C.1, s.146-147

sanatında özgün bir yer edinen sanatçının, 1967'den sonraya denk gelen Ankara'daki emeklilik döneminde daha renkçi ve işlek bir palete sahip olduğu gözlenmektedir.

b-Eserleri

Bu bölümde sanatçının bir nü çalışması incelenecektir.

i-Nü

Sanatçının 1938 tarihli nü çalışması (Resim 102) yapısalıcı biçim anlayışını gözler önüne seren örneklerden bir tanesidir. Resimde figür ayrıntılarından arındırılarak kütleli bir anlayışla ele alınmış, bunun yanında mekan birbirinden ayrı renk ve dokuda beş plandan oluşturulmuştur. Figürün dayandığı yerden dökülen kumaş üçgen bir form meydana getirmekte, dolayısıyla göz resmi geometrik bir düzenleme olarak algılanmaktadır.

25-Şeref Akdik (1899-1972)

a-Yaşamı ve Sanatı

Şeref Akdik, 1899 yılında İstanbul'da doğmuştur. Reisülhattat payesi almış, başarılı bir hattat olan babası Kamil Akdik'in de teşvikleri ile çocuk yaşından itibaren resme büyük ilgi duymuştur. Nitekim henüz on bir yaşındayken Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi'nde ilan edilen resim yarışmasına katılmış ve ikincilik ödülü olan, gazetenin altı aylık aboneliğini kazanmıştır. Bu ödül ona bu erken yaşında Hoca Ali Rıza, İbrahim Çallı gibi Türk resminin önemli isimlerini tanıma fırsatı vermiştir.

Akdik, yaşı küçük olmasına rağmen hiç gecikmeden Sanayi-i Nefise Mektebi Alisi'ne başvurmuş, Sanayi-i Nefise Mektebi ve Arkeoloji Müzesi Müdürlüğü'nü yapan Halil Ethem Bey (Eldem)'in gayretleri sonucunda iki yaş büyütülerek okula kabul edilmiştir.

Hazırlık sınıfında Joseph Warnia Zarzecki'nin öğrencisi olmuştur. Daha sonra Warnia ve Valeri emekli olmuşlar ve hazırlık sınıfı atölyesine Hikmet Onat, yağlı boya atölyesine ise İbrahim Çallı atanmıştır. Şeref Akdik, Elif Naci ve Galip Bey Çallı'nın ilk öğrencileri olarak dikkat çekmektedirler. Okuldaki çalışmaları ile Çallı'dan olumlu eleştiriler alan Akdik, henüz öğrencilik yıllarında kabul edildiği Galatasaray Sergileri ile istikbal vadeden bir sanatçı olarak görülmektedir. On yedi aylık bir askerlik dönemi geçirdikten sonra 1918 yılında tekrar Çallı atölyesinde çalışmaya başlamıştır.

Şeref Akdik, Refik Epikman, Mahmut Cuda, Cevat Dereli ve Muhittin Sebati ile birlikte Avrupa konkurunu kazanarak Avrupa'ya gönderilen ilk öğrenci grubu içindedir. 1928 yılına kadar Paris'te kalan sanatçı burada Julien Akademisi'nde Albert Laurence atölyesine devam etmiştir.²⁴⁴

Yurda döndüğünde Sivas Lisesi'ne tayin edilmiştir. Daha sonra İsmail Hakkı Baltacıoğlu'nun ve Fuat Köprülü'nün yardımları ile Gazi Terbiye Enstitüsü'ne nakil olmuştur.

Hayatı boyunca bir çok sergiye katılmış olan sanatçı, Yurt Gezileri kapsamında İçel'e gönderilmiş, burada yaptığı resimler 2. Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nde yer almıştır. Bu dönemde Akdik, resmi ve özel bir çok sergiye katılmış, Unesco'nun düzenlediği Avrupa Sergisi'nde ve devlet tarafından düzenlenen Rusya Sergisi'nde resimleri yer almıştır. 1939, 1957, 1961, 1970 yıllarında İstanbul'un çeşitli galerilerinde kişisel sergiler açmıştır. 1945 Devlet Resim Heykel Sergisi'nde birincilik ödülü almıştır.

Çağdaş olan sanatçılarla biçim anlayışı olarak farklılıklar gösteren Akdik'in sanatında kendine has bir realizm ve empresyonizm etkilerini sürdürürken, portre ve tek figürlü iç mekanlarında sanatçı, geometrik bir düzen kaygısı içinde tuval

²⁴⁴ Yaşlarının küçük olması nedeniyle Mahmut Cuda ve Ali Karsan Academie des Beaux-Art'a devam etmişlerdir.

yüzeyine dağılan bütün nesnelere ayrıntılı bir duyarlılıkla ele almıştır²⁴⁵. Akdik, sanatı içinden geldiği kültürün ayrılmaz bir parçası olarak gördüğünden resimlerdeki biçim anlayışının oluşumunda Avrupa'da aldığı eğitimin etkileri görülse de kendi halkının anlayabileceği bir yol izlemiştir.

Renk kullanımlarındaki duyarlılıkları ve Müstakiller Grubu içindeki konu seçimleri bakımından Şeref Akdik ve Mahmut Cuda arasındaki benzerlikler dikkat çekicidir. Her iki sanatçı da çok özel konular bulma peşinde değil, aksine son derece sıradan konuları çok özel resimlere dönüştürme çabası içinde olmuşlardır.

b-Eserleri

Bu bölümde sanatçının *Sivas Cer Atölyesi* adlı eseri incelenecektir.

i-Sivas Cer Atölyesi

Eserlerini daha ziyade izlenimci teknik içerisinde değerlendirmek gereken sanatçının bu resminde (Resim 103) geometrik etki biçim bozma yöntemi ile değil, geometrik biçimli nesnelere, mimari unsurların ve ışığın kullanımı ile oluşturulmuştur.

26-Ali Karsan (1903-1998)

a-Sanatı ve Yaşamı

Ressam Ahmet Mühip'in oğlu olan Ali Karsan 1903 yılında İstanbul'da doğmuştur. İlk ve orta öğrenimini Nişantaşı Sultanisi'nde tamamlamış, 1921 yılında Sanayi-i Nefise Mektebi Alisi'ne kayıt yaptırmıştır. Burada Hikmet Onat ve İbrahim Çallı atölyesinde çalışmış, 1923 yılında kendi olanakları ile Almanya'ya gitmiştir. Ondan önce Almanya'ya giden Ali Çelebi ve Zeki Kocamemi'den farklı olarak

²⁴⁵ ALTINTAŞ, Osman; **Şeref Akdik Hayatı-Sanatı ve Eserlerinden Seçmeler**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları:910, Türk Büyükleri Dizisi: 77, 1. Baskı, 1988, Ankara

Münih’de Hoffman Atölyesi’ni değil Heinemann’ın atölyesini tercih etmiştir. Bu durum onun kübist yapısalcı bir anlayış yerine daha ifadeci bir tutum üzerine yoğunlaşmasına neden olmuştur. Karsan’ın sanatı hakkında şunlar söylenmektedir:

‘Figüratif gerçekliği ve ifadeci keskinliği biçimlerin kendisinde saklı olan bu ifadeci tavır, Ali Karsan’ın tüm çalışmalarının genel özelliği olarak karşımıza çıkar. Hatta ‘Adem ile Havva’, ‘Paris’in Hakemliği’ ve ‘Leda’ gibi mitolojik kompozisyon denemelerinde sanatçı, bu tutumunu en uç noktaya taşıyarak, neredeyse resim-illüstrasyon sınırlarını zorlayan çalışmalar gerçekleştirebilir.’²⁴⁶

Karsan, Hitler’in Münih darbesinin yol açtığı ekonomik sıkıntı nedeniyle aynı yıl Paris’e geçerek, Paris Ulusal Güzel Sanatlar Yüksek Okulu’nda Ernest Laurent ile resim, Paul Baudouin ile fresk çalışmıştır. 1925 yılında eserleri *Salon des Artistes Français*’de sergilenmiştir.

1927 yılında Güzel Sanatlar Birliği’ne kaydolmuş, 1928 yılında yurda dönmüş ve askerliğini yaptıktan sonra 1932 yılında Kırşehir Ortaokulu’na resim öğretmeni olarak atanmıştır. 1934 yılında İzmir Kız Sanat Enstitüsü ve Ticaret Okulu’na geçmiştir. Bu yıllarda yaptığı çalışmaları incelendiğinde Namık İsmail’in pentür dokusunu anımsatan, seri bir fırça kullanımının dikkat çektiği izlenimci tekniğin etkilerine rastlanmaktadır. 1934 yılında öğretmenlikten istifa ederek, Paris’e tekrar gitmiş Académie Julian’da Paugeon ve P. A. Laurens ile iki yıl çalışmıştır. 1937’de Selçuk Kız Sanat Enstitüsü’nde görev almış, 1938’de tekrar istifa ederek çalışmalarına İstanbul’da serbest olarak devam etmiştir.

Uzun yıllar eşi Yvonne Karsan ile birlikte AKİK imzası ile ortak çalışmalar yapan Ali Karsan’ın Akademi yıllarına ait çalışmalarından örnekler pek bulunmamaktadır. 1924 yılına ait iki çıplak kadın deseni, sağlam desen anlayışının yağlıboya ile uzlaşımını araştırır niteliktedir. Sanat hayatının ilerleyen yıllarında izlenimcilikten dışavuruma ve kübizme uzanan sürekli bir araştırma süreci içinde olmuş, hiçbir zaman yeni heyecanları tuvali ile buluşturmaktan çekinmemiştir.

²⁴⁶ EDGÜ, Amelé (Editör), a.g.e., s. 159

b-Eserleri

Bu bölümde sanatçının *Güzel Sanatlar Akademisi* adlı çalışması incelenecektir.

i-Güzel Sanatlar Akademisi

Sanatçının 1931 tarihli *Güzel Sanatlar Akademisi* (Resim 104) adlı çalışması, daha ziyade izlenimci tekniğin etkilerini barındırıyor olsa da, geometrik etkisi yoğun bir resim olarak dikkat çekmektedir. Bu geometrik etki mimari formların kullanımı ile meydana getirilmiştir.

IV-TÜRK RESMİNDE CUMHURİYETİN İLK YILLARINDA GELİŞEN GEOMETRİK BİÇİM ANLAYIŞININ FİGÜRATİF TÜRK RESMİNE ETKİLERİ

Türk resminde Cumhuriyet'in ilk yıllarında gelişen geometrik biçim anlayışının figüratif Türk resmine etkileri saptanırken öncelikle incelenen dönemin siyasi ve toplumsal profilinin Türk resim sanatındaki yansımaları incelenmiş, sonrasında bu sanat ortamında çalışmalarını sürdüren ve geometrik biçim anlayışını Türk resmine getiren sanatçıların etkilerini barındıran isimler tespit edilmiştir.

A-1939-1973 Yılları Arası Türkiye ve Türk Resim Sanatı

1938 yılında Atatürk'ün ölümü ile ne yönde gelişeceği merak edilen devlet-sanatçı ilişkileri İsmet İnönü ve Hasan Ali Yücel gibi devlet adamlarının yaklaşımları ile bir süre daha aynı paralelde devam etmiştir. Ali Çelebi, 1943 yılında Hasan Ali Yücel'in Devlet Resim Heykel Sergisi'nden çok sayıda eser satın aldığını hatırlamaktadır. Aynı yıllarda Hasan Kavruk'un Ankara'da açtığı sergiyi ziyaret etmiş ve tüm bakanlıkları arayarak bütün eserlerin satın alınmasını sağlamıştır. Bu yaklaşım bugüne dek süren ve Türk sanatı adına büyük önem taşıyan koleksiyonların oluşumunun ilk adımlarını atmıştır. İş Bankası Resim Koleksiyonu'nun temelleri 1940 yılındaki Devlet Resim Heykel Sergisi'nden alınan ilk resimle atılmıştır.²⁴⁷

Türkiye, 1940'lı yılların başında devam eden İkinci Dünya Savaşı'na girmemiş olsa da yoğun bir şekilde etkilerini hissetmiştir. Sanatçılar bu yıllarda çok zor ekonomik şartlar altında üretimlerine devam etmekte, dernek ve gruplar halinde sergiler düzenlemektedirler. Bu dönemde Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği dağılmıştır ve d Grubu, Güzel Sanatlar Birliği, Türk Ressam ve Heykeltıraşlar Birliği ve 1941 yılında ilk sergilerini açan Yeniler Grubu etkinlik göstermektedirler.²⁴⁸ Yeniler, d grubu'nun biçimciliğine karşı, toplumsal gerçekliğin

²⁴⁷ ÜSTÜNİPEK, Mehmet; **Cumhuriyet'in Renkleri Biçimleri** Bilanço '98 Yayın Dizisi (ed. ÖDEKAN, Ayla.), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Mayıs, İstanbul, 1999, s.191

²⁴⁸ **y.a.g.e.** s.192

önemini vurgulamışlar ve *Liman* adı altında açtıkları ilk sergi ile şehirde yaşayan yoksul kesime, özellikle yaşam mücadelesini denizde veren insanlara karşı sanatçı çevrelerde bir ilgi uyandırmışlardır. Grubu oluşturan sanatçılar Nuri İyem, d Grubu'ndan ayrılan Abidin Dino, Haşmet Akal, Turgut Atalay, Mümtaz Yener, Faruk Morel, Agop Arat, Avni Abraş, Selim Turan, Nejat Melih Devrim, Kemal Sönmezer ve fotoğraf dalında İlhan Arakon'dur. Yenilerin üslup oluşumunda Akademi'de hocaları olmuş olan Leopold Levy ve Zeki Kocamemi'nin etkisi büyük olmuştur.

Sıkıyönetimin, karartma gecelerinin, karne ile alışverişin yaşandığı bu yıllarda sanatçılar da ister istemez bohem bir yaşantı sürmek durumunda kalmışlardır. Bazen sadece keten tohumu yiyerek geçirdikleri günler olmuş, resim malzemeleri yoktan var edilmeye çalışılmış, portakal kasalarından resim çerçeveleri yapılmıştır. Avrupa'da eğitim görmekte olan birçok genç Türk sanatçı, Hitler'in Paris'e girmesi ile yurda dönmek zorunda kalmış, savaşın ardından geri döndüklerinde de Türk parasının inanılmaz değer kaybedişi sonucunda kısa sürede Türkiye'ye geri gelmişlerdir. Savaş yıllarının bu zor şartları, daha önce 1914 Kuşağı'nda görüldüğü gibi sanatçıları tema yönünden etkilemenin yanında, tüm dünyada olduğu gibi soyut anlatıma olan yönelimi arttırmıştır.

Bu yıllarda devlet-sanatçı ilişkileri yoğunlukla Devlet Resim Heykel Sergileri ile devam etmektedir. Fakat on yılı aşkın bir süredir Maarif Vekilliği yapan Hasan Ali Yücel'in bu görevi bırakmasıyla bu ilişki sekteye uğramıştır.

1945 yılında İkinci Dünya Savaşının bitmesi ve dünyada soğuk savaşın başlaması ile yirmi iki yıldır bağımsız ve bağlantısız olan Türkiye Cumhuriyet'i çok farklı bir süreç içine girmiştir. O dönemde dünyada olanlara bakıldığında İkinci Dünya Savaşı bitmiş ve dünya Stalin, Churchill ve Roosevelt²⁴⁹ arasında paylaşılmıştır. Bu oluşum içinde o dönemde Türkiye'nin yeri savaşta bir taraf olmadığı için belli değildir.

²⁴⁹ Daha sonra Roosevelt ölmüş yerine Truman gelmiştir.

Bu dönemde İkinci Dünya Savaşı'nı bitirmekten ziyade soğuk savaşta kimin önde olduğunu kanıtlama amacı ile ABD Japonya'ya atom bombası atmıştır. Böylece dünyada yeni bir savaş başlamıştır. Bu savaşın tarafları Sovyetler Birliği-Doğu Bloğu ve ABD-Batı Bloğu'dur. Türkiye'nin Doğu mu yoksa Batı Bloğu mu olduğu belli olmadığı bir dönemde Sovyetler Birliği'nin talep ettiği istekleri²⁵⁰ Türkiye'yi Batı Bloğu kapısına dayandırmış ve Marshall yardımı istenmiştir. İkinci Dünya Savaşı'nda yıkıma uğrayan Avrupa ülkelerini kalkındırma amacı güden Marshall Planı, Türkiye savaşa girmediği için önce Batı'yı düşündürmüştü de Truman doktrininin²⁵¹ kabul edilmesi ile Türkiye Marshall yardımını almış, NATO üyesi olmuş ve bu arada çıkan Kore Savaşı'na asker göndererek Amerika'dan sonra en çok şehidi vermiştir. Kısacası Türkiye Sovyetler Birliği'ne karşı soğuk savaşta yürüten Batı'nın bir ittifakı durumuna gelmiştir. Ayrıca Türkiye NATO'nun en güney, Yeşil Kuşak'ın²⁵² en batısındaki üye olarak bu soğuk savaştan en çok etkilenen ülke olmuştur.

Soğuk savaşın üç aracı vardır: Silah, ekonomi ve ideoloji. Bu durum sonucunda Türkiye'de gelişen dinci ve ırkçı ideoloji hemen varlığını hissettirerek köy enstitülerinin müfredatı değiştirilmiş, nitekim bir süre sonra kapatılmıştır. 1950 yılında iktidara gelen Demokrat Parti döneminde yaşanan bu gelişmeler günden güne sanat ve edebiyatta kısırlaşmayı arttırmış, kültürel kalkınma kaygısı yerini ekonomik kalkınma kaygısına bırakmıştır. 1951 yılında düzenlenmiş olan İstanbul Sergisi'ne bağlı olarak açılan resim ve heykel sergisinden devletin resmi makamlarınca alınan bazı eserlerin bir süre sonra Sandal Bedesteni'nde müzayedeye konulduğu yönündeki haberler, bütçe yetersizliği nedeniyle 17. Devlet Resim Heykel Sergisi'nde ikincilik ödülünün verilemeyişi bu dönemde sanata verilen değer ne kadar olduğunun açık göstergeleridir²⁵³. Dolayısı ile Demokrat Parti dönemi kuruluş amacının tam tersi bir zihniyetle hareket ederek Türkiye'yi demokrasiden ziyade geri götürmüştür.

²⁵⁰ Bu isteklerin resmi notayla yapılmış olanlardan birisi İstanbul ve Çanakkale Boğazlarında askeri üs ve ortak savunma, bir diğeri ise Kars ve Ardahan'dan toprak isteğidir.

²⁵¹ Bu doktrininin özü: Avrupa'nın savunması için Yunanistan ve Türkiye gereklidir.

²⁵² Türkiye, İran, Afganistan, Pakistan, Endonezya, Malezya diye giden ülkelerden oluşan İslam kuşağı.

²⁵³ ÜSTÜNİPEK, Mehmet; **Cumhuriyet'in Renkleri Biçimleri** Bilanço '98 Yayın Dizisi (ed. ÖDEKAN, Ayla.), s.194

Bu yıllarda ABD, ekonomik gücünün yanı sıra sanatsal etkinlikler yönünden de güçlenmiş ve Paris'in 'dünyanın en önemli sanat merkezi' unvanını New York almıştır. Bu dönemde birçok bilim adamı ve sanatçı ülkesinden ayrılarak ABD'ne yerleşmiş ve ABD'nin etkisi Avrupa'dan süzülerek Türk sanatında da yer bulmaya başlamıştır. Bu etki figüratif sanatı güdümlenici sanatın bir sonucu kabul ederek soyuta yönelme olarak kendini göstermiştir. Bu durum Türkiye'de CHP ve Akademi'ye karşı çıkış niteliği taşımaktadır. Ayrıca 1950'li yıllarda bir çok edebiyatçı v.s. çeşitli yasaklara maruz kalırken soyut sanat anlayamadığı için bu yasakların dışında kalmıştır.²⁵⁴

Savaş yıllarını bir kazanç kapısı haline getirmiş olan bazı gruplar savaş sonrasında lüks tüketime yönelmiş ve sanatçılar da bu kesimin ilgisini uyandırma adına çeşitli girişimlerde bulunmuşlardır. Bu durum yavaş yavaş kaybolacak olan grup etkinliklerinin yanında kişisel sergi sayısında da artış olmasına neden olmuştur. Akademi sanatçıları, onlara karşı yeni bir kuşak olan Yeniler Grubu, otodidakt ve naif sanatçılar ile çalışmalarını yurt dışında sürdüren sanatçılar bu dönemde Türk sanat ortamında etkinlik gösteren eğilimler olarak belirlenebilir²⁵⁵. Bu yıllarda folklor çalışmaları büyük ilgi toplamakta, resimde de folklorik konulara ilgi artmaktadır. Motifsel yorumlara öncelik veren bu yaklaşımın önde gelen isimlerinden Bedri Rahmi Eyüboğlu, bu uygulamaları sadece kendi sanatında ortaya koymamış, aynı zamanda öğrencilerine de benimsetmiştir. Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun öğrencilerinin oluşturduğu *Onlar Grubu* Türk resminin kaynaklarını geleneksel el sanatlarında aramışlardır.

Hareketlenen sanat piyasası sergi mekanı sorununu gündeme taşımış ve 1945 yılında İsmail Hakkı Oygur Beyoğlu Karlıman Pasajı karşısındaki atölyesini sanat galerisi olarak sanatçıların hizmetine açmıştır. Etkinliği çok uzun sürmeyen bu galeriden sonra 1950 yılında açılan Maya Sanat Galerisi de Türkiye'de sanat hayatı adına atılan öncü adımlardan biridir. Yeterli satışın olmaması nedeniyle 1955 yılında

²⁵⁴KONGAR, Emre (Söyleşiye Katılanlar: Zeynep Yasa Yaman, Haldun Dostoğlu); “ ‘İş ve İstihsal’ e Bugün Bakmak”, *Sanat Dünyamız*, S. 94, Bahar 2005, YKY, s.55

²⁵⁵ ELVAN, Nihal (Ed.); *Resim Tarihimizden “İş ve İstihsal” 1954 Yapı Kredi Resim Yarışması*, Yapı Kredi Yayınları-2128, Sergi Kitapları, İstanbul, 2004, s.17

kapanmak zorunda kalan Maya Sanat Galerisi'nin ardından bir çok özel galeri ve 1954 yılında Beyoğlu'nda Şehir Galerisi açılmıştır.

Yeditepe ve Esi gibi sanat dergilerinde yayımlanan makale ve sanat haberleri, sanatçıların özel çabaları, resmi ve özel galerilerin etkinlikleri yanında sanat hayatına önemli katkı sağlayan bir diğer olgu olmuştur.

Bu dönemde bankalar koleksiyon oluşturma amacı ile eser satın almakta ve sanatsal bazı etkinliklere de öncülük etmektedirler. Türk sanatı tarihinde önemli bir dönüm noktası olarak kabul edilen Yapı ve Kredi Bankası'nın onuncu kuruluş yılı dönümünde düzenlediği 'İş ve İstihsal' adlı resim yarışması bu etkinliklerden bir tanesidir.

Türk sanatı tarihinde önem taşıyan diğer bir olay Nurullah Berk, Fikret Adil, Yaşar Nabi, Burhan Toprak, Hüsamettin Bozok, Bülent Ecevit ve Cemal Tollu'nun katılımı ile 1953 yılında kurulmuş olan Türk Sanat Eleştirmenleri Derneği'dir. Derneğin kurulduğu yıl Nurullah Berk ve Suut Kemal Yetkin Dublin'de yapılan AICA²⁵⁶'nın IV. Kongresi'ne katılmışlardır. Kongre'de 'Figüratif ve Non-Figüratif Sanatta Konunun Yeri' ve 'Sanatın Yayılması Açısından Sinemanın Üstlenebileceği Rol' konuşulmuş, fakat kongrenin sonunda konu 'Soyut Sanat ve Doğu-Batı Etkileşimi' üzerinde odaklanmıştır. Buna bağlı olarak bir sonraki kongrenin konusu 'Doğu Sanatının Batı Sanatı Üzerindeki Etkisi' olarak belirlenmiştir. Konunun bu doğrultuda yönlendirilmesinde Türk katılımcıların büyük rol oynamasından dolayı V. Kongre 1954 yılında İstanbul'da İtalya, Fransa, Avustralya, Avusturya, Hollanda, Meksika, Belçika, İrlanda, Almanya, Lüksemburg, Japonya, Mısır, İsviçre, İngiltere, Yunanistan ve ABD'nin katıldığı yüz on delege ile gerçekleşmiştir. Bu dönemde İstanbul'da yabancı delegelere Türk sanatını tanıtmaya amacı ile birçok etkinlik yapılmıştır. Bu etkinliklerden bir tanesi de *İş ve İstihsal* yarışmasıdır. Bu yarışmaya çoğu Akademi çevresinden otuz altı ressam katılmıştır.

²⁵⁶ Uluslararası Sanat Eleştirmenleri Derneği

Yarışma, kongre boyunca dile getirilen ‘biçim bozma’, ‘içsel arayış’, ‘sanatsal anlayışın sembolik dilden yola çıkan dönüşümü’ düşünceleri ile değerlendirilmiş ve birincilik ödülü Aliye Berger’in eserine verilmiştir. Jüri genel olarak yarışmadaki eserleri dönemi ruhuna uygun bulmamıştır.

“Venturi, sergideki birkaç resim dışındaki işlerin 19. yüzyıl gerçeğinden kurtulamadığını söyler. Hans Theodor Fkemming ise sergide Paris Ekolü’nün etkilerini bulur (Matisse, Picasso, Grommaire, Leger). Hatta bir tablodaki Türk motiflerini göstererek ‘Matisse bu motifleri Türk ressamlardan daha iyi kullanmış’ der.”²⁵⁷

Jüri üyeleri geçmişinin son derece kısa olduğunu düşündükleri Türk resminin başta Fransa olmak üzere birçok batılı etkiyi barındırdığını ve henüz Türk resmi diye bir kavramdan bahsetmenin mümkün olmadığını sonucuna varmıştır.

Yarışma önce Türk resim sanatının dünyaca ünlü eleştirmenler tarafından değerlendirilecek olması bakımından son derece önemsenmiş, fakat sonra büyük tartışmalara ve eleştirilere neden olmuştur. Tartışmaların ortaya koyduğu en önemli nokta; çoğu Akademi çevresinden olan katılımcıların eserlerindeki konu ve üslup benzerliğinin bir şablonlaşmaya doğru gitmesidir. Bu mesele ilk defa bir sorunsal olarak gündeme getirilmiştir. Oysaki bu sanatçılar geçmişte kendilerinden önceki kuşağa aynı nedenle karşı çıkmışlardır

Ömer Uluç bir söyleşide Lhoté Atölyesi’nde eğitim gören Türk sanatçıların kabul ettiği geometrik biçim anlayışını uygulamalarında belli kurallara uyduklarının altını çizmiş, bu sanatçıların çizimlerdeki en önemli kuralın, büyük ve yuvarlak çizgiler arasındaki dengenin kurulması olduğunu belirtmiştir. Örneğin bir kol çizimindeki deformasyon kuralları göz önüne alınarak yapılmaktadır.²⁵⁸ Bu durum bu

²⁵⁷ ANDAK 1954b:9, Anonim 1954j:17’den naklen ELVAN, Nihal (Ed.); **Resim Tarihimizden “İş ve İstihsal” 1954 Yapı Kredi Resim Yarışması**, s.14

²⁵⁸ ANONİM; “Her Resim Yeni Bir Sorunsal Çözer ve Getirir Ömer Uluçla Konuşma”, **Çağdaş Eleştiri**, Yıl: 2, Şubat, S.83, s.6

sergi ile iyice açıklığa kavuşmuş ve özgün olmak için sanatçıların belli reçetelerin dışında kendi yollarında ilerlemeleri gerektiği gerçeği yüksek sesle dile getirilmiştir.

Hasan Kavruk'un 'Cumhuriyet'in en önemli yarışması' olarak nitelendirdiği İş ve İstihsal Yarışması'nın düzenlenme amacı tamamen Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki kültür politikası mantığı çerçevesindedir. Yarışma devlet dairelerindeki boş duvarları doldurma amacı taşımaktadır. Bu amaca bağlı olarak ikiye üç metre olarak belirlenen eser boyutları büyük boyutlu işler yapılmasına olanak sağlamıştır. Sergideki eserlerin yarısı satılarak da o zamana kadar görülmemiş bir satış rakamına imza atılmıştır. En başta yarışma Cumhuriyet'in ilk yıllarının kültür politikası mantığı ile düzenlenmiş, fakat Berger'in birinciliği batıda soyut sanatın gündemde olduğunu bir kez daha gözler önüne sermiş ve Türk resim sanatında soyut çalışmalar bu sergi ile ivme kazanmıştır.

1960 yılı sonrasına bakıldığında Türkiye'de ekonomik ve siyasi alanda istikrarlı bir gelişim izlenemese de uluslararası etkinliklerin takip edilebildiği görülmektedir. Bu dönemde yazarlar, öğretim elemanları, gazeteciler gibi orta sınıf bir entelektüel kesimin oluşumu dikkati çekerken devlet büyüklerinin sanata ve kültüre olan yaklaşımları son yıllardaki zayıf bağlarını sürdürmektedir. Bu yıllarda gelişen özel sektörün sanat hayatına olan katkıları geçmiş yıllardan farklı bir gelişim ortaya koymaktadır. Bu durumun ilk örneği 1967 yılında sadece Ege Bölgesi'nde düzenlenmeye başlanan ve 1973 yılından itibaren ulusal bir etkinlik olan DYO Resim Yarışmaları'dır. Bir diğeri 1973 yılında açılan Vakko Sanat Galerisi olarak belirlenebilir.

1960-1973 yılları arasında Türkiye'de açılmış olan az sayıda galeriden başlıcaları Ankara'da etkinlik göstermiş olan Doğu Sanat Galerisi, İstanbul'da etkinlik göstermiş olan Galeri 1 ve Melda Kaplana Sanat Galerisi'dir.²⁵⁹ Melda Kaplana Sanat Galerisi'nin 1970'lerin başında Nişantaşı'nda açılması bu bölgeyi günümüze kadar uzanan bir çok galerinin bulunduğu bir merkez haline getirmiştir.

²⁵⁹ Fakat bu galeriler o zamanın durgun sanat piyasası içinde varlıklarını uzun süre devam ettirememişlerdir.

Bu yıllarda J. P. Crespelle'in birçok dergide yayınlanan ve Hasan Kavruk tarafından çevirisi yapılmış olan makalesindeki şu sözler Türkiye'de sanata yaklaşıma farklı bir bakış kazandırmaya yönelik ilk adım olmuş ve belli bir kesimi sanat yapıtı almaya teşvik etmiştir: “Tablo alım satımı zamanımızın en karlı işlerinden biri olmuştur(..) Altından daha emin bir kıymet(..)”²⁶⁰

Fakat bu dönemde devlet tarafından izlenen belli bir kültür politikasının olmaması ve entelektüel kesimin alım gücünün kısıtlılığı, alım gücüne sahip kimselerin bir çoğunun ise kültürel alt yapıdan yoksun olması nedeniyle bu yıllar içinde sanata yeterli talep olmamıştır.

B-Cumhuriyet'in İlk Yıllarında Gelişen Geometrik Biçim Anlayışının Bir Sonraki Kuşaktan Sanatçılar Üzerindeki Etkileri

Cumhuriyet'in ilk yıllarında geometrik biçim anlayışının gelişimini sağlayan sanatçıların çoğunun, o dönemde devletin kültür politikası ile paralel resimsel anlayışlarının da önemli ölçüde etkisi ile Akademi'de istihdam edilmeleri ve aktif bir şekilde sanatsal üretimlerine devam etmeleri, Türk resim sanatına getirdikleri geometrik biçim anlayışının etkilerinin sonraki kuşaklarda da sürmesine neden olmuştur. Ayrıca bu sanatçıların, Türk resim sanatında geometrik biçim anlayışının gelişmesini sağlayan, Avrupa'daki hocalarının bir sonraki kuşaktan sanatçılara da hocalık etmeleri bu yöndeki biçim anlayışının bir süre daha devam etmesinde diğer bir faktördür.

Bu etkilerin varlığını eserlerinde yansıtan sanatçılardan bir tanesi Naile Akıncı'dır (1923-...). 1938 yılında ilk kez açılan giriş sınavını kazanarak Akademi'nin orta kısmına kaydını yaptırmış, Nurullah Berk ve Bedri Rahmi Eyüboğlu atölyelerinde bir yıl eğitim gördükten sonra rahatsızlanması nedeniyle okula bir yıl ara vermek zorunda kalmış olan sanatçı, bu yılın sonunda kaydını

²⁶⁰ CRESPELLE, J.P, Ç. Hasan Kavruk; “Milyarder Olmak İçin Resim Satın Alınız”, **Ankara Sanat**, Haziran, 1968, S.26, s.12'den naklen, ÜSTÜNİPEK, Mehmet; **Cumhuriyet'in Renkleri Biçimleri**, s.195

yenileyerek Zeki Kocamemi atölyesinde, 1943 yılında mezun oluncaya dek çalışmıştır. 1949-1952 yılları arasında Akademi'nin Yüksek Resim Bölümü'nde aldığı eğitim boyunca da Kocamemi'nin öğrencisi olmuştur.

Akıncı'nın sanat yaşamında en çok işlediği konu Eyüp görünümünde (Resim 105), karşısına aldığı manzaranın her ögesi ile tekniğin ve betimlemenin ötesinde özel bir bağ kurması, duygusallıktan korkmayan fakat plastik değerlerin de her zaman göz önünde tutulduğu resimler üretebilmesini sağlamıştır. Sanatçı, hocası Kocamemi gibi resmettiği konu karşısında belli bir programdan hareket etse de gerekli gördüğünde kompozisyonunun bazı öğelerini eksilterek hacmi belli formlara indirgediği bir yöntem kullanmaktadır. Çünkü Akıncı, tıpkı Kocamemi gibi üç boyutlu dünya ile tuval yüzeyi arasındaki karşıtlığın farkına varmış ve çoğu kez görünen gerçeği dışlayan bir mekan kurma çabası içine girmiştir. Yine Kocamemi'nin etkileri ile oluşturduğu bu mekanı genişletme ve içerisine kütleli nesnelere inşa etme yaklaşımını geliştiren sanatçı, geometrik bir kurgu ile oluşturduğu resimlerini parçadan bütüne giden bir sistematik ile yapmaktadır. Resimlerinin sahip oldukları dinamizm küçük parçaların bütünü görünümünde olan bu resimsel kurgunun bir sonucudur. Bu resimsel kurgu soyut bir algılamaya yol açıyor olsa da sanatçı çalışmalarında hiçbir zaman non-figüratif üsluba yönelmemiştir. Bunun nedeni dünyanın gizeminin görünende olduğuna inanmasıdır.²⁶¹

Akıncı'nın 1954-1955 tarihli resimleri incelendiğinde öncekilere kıyasla daha naif bir duyarlılık gösterdiği görülmektedir. 1970'lerden sonra figür problematiğine bağlı olarak yüzeyi bir ağ gibi çizgilerle dokumaktadır. Sanatçının tüm bu yaklaşımlarında Kocamemi'nin sanatsal çizgisine dayanan geometrik yüzey kurgusuyla karşılaşmaktadır.

Akademi'den mezun olma çalışması olan *Bahçe ve Bahçıvanlar* resmi incelendiğinde tamamıyla Kocamemi'nin öğretilerine rastlanmaktadır. Geometrik mekan kurgusu içinde yer almış olan figürler, sadece eylemlerine göre değil

²⁶¹ ÇALIKOĞLU, Levent; Naile Akıncı, 6 Aralık 2001-27 Ocak 2002 Milli Reasürans Resim Sergisi Katalog Kitabı

kurulmuş olan matematiksel düzenin tamamlayıcısı olacak şekilde hareketlendirilmişlerdir. Çalışmanın füzenle yapılmış olan eskizi yağlıboyaya nazaran daha fazla ayrıntı içermekte, yağlıboyada inşacı yapıya engel olacak ayrıntılara yer verilmemektedir.

1944-1951 yılları arasında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde Zeki Kocamemi Atölyesi'nde ders görmüş, Halil Dikmen'den kompozisyon bilgileri edinerek Yüksek Resim Bölümü'nden mezun olmuş olan diğer bir sanatçı Adnan Çoker'dir (1927-...). Çoker'in sanat hayatının hiçbir döneminde vazgeçmediği yapısalcı tavrı ve geometri tutkusu henüz okul yıllarındayken ortaya çıkmış, Cézanne'a ve kübizme duyduğu ilgi onu nesnenin etrafında dönen boşluğu iki boyutlu tuval üzerinde gösterme sorunu ile karşı karşıya getirmiştir. Bu dönemde Picasso, Braque, Roger de la Fresnaye'yi incelemiş ve kübizm çevresinde biçim analizleri yapmıştır. Bu çalışmalarında rengin ikinci plana itildiği ve ifadenin daha az önemsendiği dikkat çekmektedir.

1955 yılında Avrupa Konkuru'nu kazanarak Paris'e gitmiş ve 1956-1957 yılları arasında André Lhote atölyesinden ders almıştır. Bu dönemde yeni sanat akımlarını incelemiş, soyut dışavurumcu akımın etkisi altında kalmıştır. Bu akım Çoker'in resmine yeni kavramların girmesini sağlamıştır. Bu kavramlar; boya maddeli soyut sanat, jestuel resim, enformal resim ve resimsel soyutlamadır. Fakat bu etkilenmelere rağmen geometrik biçim anlayışı sanatçının bir anda ilgi alanının dışında kalmamıştır. 1956 tarihli *Nostalji* hala çizgisel geometrik soyuta göndermeler yapan bir çalışmadır.

1960 yılında Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümü'ne asistan olarak atanmış, 1963 yılında dört arkadaşı ile birlikte "Mavi Grup" adında bir topluluk kurmuştur. Bu dönemde resimlerini iki grupta toplamak mümkündür. Birinci grup; geç Cézanne etkisini taşıyan kontur-puan sistemi ile müzikal bir

kompozisyon düzeni oluşturduğu çalışmaları²⁶², ikinci grup ise, sanatçının boyayı tanıdığı, resimsel değerleri araştırarak kişilik arayışı içine girdiği akademik eğitimin son dönemi olan soyut-dışavurumcu tavidir.

1964-1965 yılları arasında aldığı Fransız bursu ile Paris'te Hayter atölyesinde gravür, Goetz atölyesinde resim çalışmıştır. 1965 yılında Salzburg Yaz Akademisi'nde Emilo Vedova atölyesinde resim çalışmalarını sürdürmüştür. Ekim 1964-Mart 1965 tarihleri arasındaki bu dönemde Çoker'in resimlerindeki değişiklik göze çarpmakta, soyut dışavurumculuk artık sanatçıyı tatmin etmemektedir. Bu dönemden 1988 yılına kadar geçen sürede sanatçının çalışmalarında bir kopukluk gözlemlenirken, 1988 sonrası tamamen soyut çalışmalara yöneldiği dönem olgunluk dönemi olarak tanımlanabilir.

1951 tarihli *Kore* (Resim 106) isimli resmi incelendiğinde gerek biçim anlayışı, gerekse kompozisyon düzeni yoğun bir şekilde Kocamemi etkileri görülmektedir. Tüm resimsel dönemlerinde biçimin renge tercih edildiği ve yapısalılıktan ayrılmadığı gözlemlenen sanatçının bu resminde de aynı özelliklere rastlanmaktadır.

1944-1949 yılları arasında İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi Zeki Kocamemi atölyesinde eğitim görerek yüksek resim bölümünden mezun olmuş olan ve eğitim süreci boyunca Zeki Kocamemi'nin Türk resmine getirdiği biçim analizinin etkisinde kalan diğer bir isim Lütfü Günay'dır (1924-...). Sanatçının özellikle 1950'lerin başında meydana getirdiği çalışmalarında yoğun olarak bu etki görülmektedir. 1951 tarihli *Çanakkale Liman İnşaatı* (Resim 107) yoğun geometrik biçim anlayışı ile dikkati çekerken, Kocamemi'den ziyade Leger'in *tubist* olarak adlandırılmış olan biçim anlayışı ile oluşturulmuştur²⁶³. Organik formların geometrikleştirilmesi, mimari unsurlar ve geometrik formların kullanılması ile oluşturulmuş geometrik etki tüm yoğunluğuyla resme hakim olmaktadır.

²⁶² 1961-1966 yılları arasında "Müzik Eşliğinde Resim Gösterileri" adı altında performanslar gerçekleştirmiştir.

²⁶³ Resim sanatçı tarafından "Leger'e Saygı" ismiyle sergilenmiştir.

Sanatçı bu dönemde geometrik biçim anlayışının hakim olduğu çok sayıda figüratif anlayışta resim üretmiştir ve bu resimlerin her birinde Kocamemi'den aldığı eğitimin izlerine rastlanmaktadır. Sanatçı 1953 yılından sonra Adnan Çoker ile birlikte soyut resmin Türkiye'deki ilk temsilcileri olarak çeşitli sergiler açmış, ilk soyut çalışmalarında resminin temelini yine geometri oluşturmuştur. Sonraki yıllarda soyut çalışmaları kolajlarla ve farklı teknik denemeleri ile salt geometrik düzenlemenin ötesinde farklı etkilere kavuşan sanatçı, bu çalışmalarının yanında figüratif resme sırtını dönmemiş, fakat yakın dönem figüratif çalışmalarında geometrik etkilere rastlanmamıştır.

1950 ve 1957 yılları arasında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde Halil Dikmen, Cemal Tollu ve Nurullah Berk'in öğrencisi olmuş olan Dinçer Erimez (1932-...)’in resimleri, önceleri Caravaggio, Picasso, Chagall, Matisse gibi ustaların etkilerini hissettiren, daha sonra özünü Türk kültürünün kaynaklarında bulan, bunun yanında aldığı eğitimin etkileri ile bu özü çağdaş sanat kültürüyle bağdaştıran özgün bir senteze ulaşmıştır.²⁶⁴

1960’lı yıllarda sanatçı toplumsal içerikli, çok figürlü resimler yapmakta, bu resimlerde minyatür sanatının satih etkisi hissedilirken, açık-koyu kompozisyon düzeni dikkati çekmektedir. Resimlerindeki nesne ve figürlerin üst üste sıralanması minyatür sanatı kaynaklı bir yaklaşım olduğu gibi, aldığı eğitimin yapısalcı etkisini de izleyiciye yansıtmaktadır. Erimez’in resimleri bütünde geometrik bir kuruluş ve etkiye sahip olsalar da birim olarak özgün organik formlardan oluşmakta ve hocalarının salt plastik kaygıları barındıran resim anlayışlarına duygusallık ve şiirsellik eklemektedirler.

Sanatçının burada incelenen resminde (Resim 108) de özgün figür yorumu görülmekte, resim geometrik bir yüzey düzenlemesi etkisi yaratmaktadır. Bu etki sanatçının neredeyse tüm resimlerinde gözlemlenen Akademi’de eğitim aldığı hocalarının plastik yaklaşımı ile paralel bir yaklaşımdır. Özünü minyatür sanatına

²⁶⁴ <http://www.resimheykelmuzesi.org/tr/works.asp?sid=ZV1LUT580484ZVQF35136M102RAPP>

dayandıran ve çocuk resimlerinin saflığını barındıran bu resim gerek renk, gerekse biçim özgünlüğü ile Cumhuriyet'in ilk yıllarında gelişen geometrik biçim anlayışının etkilerini son derece özgün ve apayrı bir çizgide yansıtmaktadır.

Yukarıda incelenmiş olan sanatçıların yanında Cemal Bingöl (1912-1993) (Resim 109)ve Şevket Arman (1918-1979) (Resim 110), 1949 yılında gittikleri Paris'te André Lhote'dan aldıkları eğitimin etkilerini geometrik-figüratif resimler yaparak yansıttıkları görülmektedir. Bu etki Cemal Bingöl'de bir dönemi kapsarken, Şevket Arman'da daha uzun bir süre izlenmektedir.

Türk resim sanatında, geometrik biçim anlayışı ile mozaik etkisi yaratan, çok renkli ve ışıklı resimleriyle (Resim 111) dikkat çeken bir diğer isim Hulusi Mercan'dır (1913-1988).

Akademi'de Nurullah Berk ve Sabri Berkel'in öğrencisi olmuş, André Lhote ve Fernand Léger'nin atölyelerinde çalışmış olan Neşet Günal'ın (1923-2004) resimlerindeki figür yorumlarında bir dönem, özellikle Léger'nin etkileri yoğun bir şekilde hissedilmektedir.

Sanat eğitimini Gazi Eğitim Enstitüsü'nde tamamlayan ve burada Refik Epikman'ın öğrencisi olmuş olan Adnan Turani (1941-...), Epikman'ın ve Münih'te kübizmin alternatiflerini araştıran Franz Nagel'dan aldığı eğitimin etkileri ile bir dönem geometrik biçim anlayışının hakim olduğu figüratif resimler üretmiştir (Resim 112).

Bir dönem çalışmalarında geometrik biçim anlayışı ile dikkati çeken diğer bir sanatçı Leyla Gamsız'dır (1921-...). Lisede resim öğretmeni Eşref Üren olmuş olan sanatçı, Akademi'de Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun öğrencisi olmuş, Fransız Bursu ile gittiği Paris'te Andre Lhote ve Fernand Léger'den ders almıştır. Her ne kadar bu sanatçıların eğitimini benimsemeyip, sanatında Eyüboğlu'nun belirleyici olduğunu

vurgulasa da²⁶⁵, geometrik figür analizlerinde özellikle Lhote tesirlerine rastlanmaktadır (Resim 113). Ayrıca sanatçının kendinden önceki kuşaktan Hale Asaf'ın etkisinde kaldığı düşünülmektedir.

Ferruh Başağa (Resim 114), Turgut Atalay (Resim 115), Haşmet Akal (Resim 116) ve Nuri İyem'in (Resim 117) de geometrik biçim anlayışına dayalı figüratif çalışmaları bulunmaktadır. Fakat bu sanatçılar, yetiştikleri dönemin, Cumhuriyet'in ilk yıllarından son derece farklılık göstermekte olan, siyasi ve toplumsal gerçekleri içinde kendilerinden önceki kuşaktan (özellikle d Grubu üyelerinden) felsefe olarak büyük farklılıklar taşımaktadırlar. Bu karşı duruşla kurulmuş olan ve toplumsal gerçekçi konuları ele alan Yeniler grubunun üyeleri olmuş olan bu sanatçılar her ne kadar bir önceki kuşakla felsefi farklılıklar taşısalar da biçimsel etkilenmelerinin varlığı yadsınamaz. Bu sanatçılar arasında Ferruh Başağa, Kocamemi atölyesinden resminin temelini oluşturan desen, renk ve kompozisyon bilgilerini edinmiştir. Üç sanatçının da ortak hocaları olan Leopold Levy'nin de Kocamemi'nin sanatına olan hayranlığı, öğrencilerini birçok konu da Kocamemi'ye yönlendirmesi bilinen bir gerçektir.

²⁶⁵TANALTAY, Erdoğan; "Leyla Gamsız ile Bir Gün", **Sanat Çevresi**, Mart 1988, S. 113, s. 83

V- DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Bilinen en eski çağlardan beri geometri insanoğlunun ilgisini çekmekte ve bu ilgi Platon tarafından felsefi olarak da temellendirilmektedir. Platon'a göre geometrik biçim, güzelliğin ön koşuludur ve güzellik, en iyi olana yönelmekle yükümlü olan insanın bir erdem sorunu olmuştur. Güzellik ile olan bu yakın ilişkisi geometriyi doğal olarak plastik sanatların ayrılmaz bir parçası durumuna getirmiştir. Geometrinin plastik sanatlarla ilişkisi ilk olarak Leonardo da Vinci ile fark edilmiş ve derinlik yanılsaması olarak resme yansımıştır. Ardından Dürer ile plan geometrisi keşfedilmiş ve sonrasında Cézanne nesnelere küre, koni ve silindir olarak algılayarak modern sanatın kapılarını aralamıştır.

Resim sanatı tarihinin her döneminde geometrik etkili resimlere rastlanmaktadır. Bu etkiler geometrik biçim kullanımı (mimari unsurlar, geometrik nesnelere, doğal unsurlar, geometrik motifler), organik formların geometrikleştirilmesi (doğal unsurlar, nesnelere), kompozisyonun geometrik kuruluşu ve formların ışıkla geometrik parçalara dönüştürülmesi ile sağlanmıştır. En yoğun geometrik etki organik formların geometrikleştirilmesinde görülmüş ve bu etkiye de en çok modern sanat akımları, özellikle de başlıca biçim anlayışı geometri olan kübizm içinde rastlanmıştır. Fakat bunun yanında, fütürizm, orfizim, konstrüktivizm, pürizm, Art Déco ve çok zengin bir biçimsel dile sahip olan dışavurumculuk içinde de geometrik biçim kullanımı görülmektedir.

Türk resim sanatına gelindiğinde, batı tarzı resim örneklerine ilk olarak 18. yüzyılda, Osmanlı'nın Batı ile askeri alandaki yenilik hareketlerini takip etme adına başlattığı yakınlığın resim sanatına olan etkileri sonucunda rastlanmaktadır. Fakat bu dönemden Türkiye Cumhuriyeti'nin ilanına kadar geçen süre içinde geometrik biçim anlayışının etkilerine bir sanatçı dışında rastlanmamaktadır. Bu sanatçı 1914 Kuşağı'nın en önemli temsilcilerinden biri olan İbrahim Çallı'dır. Cumhuriyet'in ilanından henüz üç yıl önce dışavurumcu teknikle bir dizi resim üretmiş olan Çallı'nın Resim Heykel Müzesi'ndeki *Dikiş Diken Kadın* adlı resmi ve *Mevleviler* dizisi yoğun geometrik etkilere sahip resimler olarak dikkat çekmektedir. Sanatçının

hangi etkilerle böyle bir eğilim içine girdiği incelendiğinde; Sovyet Rusya'nın oluşumu sırasında oradan kaçan, Vladimir Tatlin, Malevich ve Rodchenko ile yakın dostluğu bulunan Alexis Gritchenko adında bir ressam ile Çallı'nın İstanbul'da yakın dostluk kurmuş oldukları ve oradaki konstrüktivizmin etkisindeki figürasyonun yapısal özelliklerinin Gritchenko kanalı ile Çallı'ya geçtiği görülmektedir. Akademide Cumhuriyetin ilk kuşak sanatçılarından pek çoğunun hocası olmuş ve onları etkilemiş olan Çallı'nın, tam bu genç sanatçılar yurt dışına çıkıp geometrik biçim anlayışına yönelik bir eğitim almadan önce böyle bir üslup sürecine girmesinin bu sanatçılar üzerinde ne derece etkili olduğu tartışılması gereken bir konudur.

Türk resim sanatında ilk olarak Çallı'nın bahsedilen resimleri ile görülen geometrik biçim anlayışı, Türkiye Cumhuriyeti'nin ilan edilmesinin hemen ardından yurt dışına eğitim için gönderilmiş olan bir sonraki kuşak sanatçıların yurda dönmeye başlaması ile Türk resminde yer bulmaya başlamıştır. Fakat sanat olgusunun tam olarak yer bulamadığı, az sayıda da olsa sanat ile ilgilenen kesimin beğenisinin de izlenimci tavrıdan yana olduğu bir ülkede modern biçim anlayışı ile yapılmış resimlerin kabul edilmesi çok kolay olmamıştır. İlk olarak 1927 yılında yurda dönen Ali Avni Çelebi ve Zeki Kocamemi 11. Galatasaray Sergisi'nde, Almanya'da Hans Hofmann atölyesinde aldıkları eğitim sonucunda geometrik biçim anlayışına dayanan, yapısal resimlerini sergilediklerinde Güzel Sanatlar Birliği üyelerinden büyük tepki almışlar ve yaptıkları sanat olarak görülmemiştir. Fakat bugün bu iki sanatçı, Türk resim sanatına biçim analizini getiren isimler olarak Türk sanatı tarihinde son derece önemli bir yere sahiptirler. Çelebi ve Kocamemi ile birlikte yurt dışında, Paris'te eğitim görmüş olan bu kuşağın diğer genç sanatçıları da ağırlıklı olarak Lhote ve Léger atölyelerinde yine geometrik biçim anlayışına dayanan bir eğitim alarak yurda dönmüşlerdir. Bu sanatçıların ardından Cemal Tollu biçim analizine olan ilgisi ile dikkati çekmektedir.

Yurda döndüklerinde karşılaştıkları tepkilere rağmen genç sanatçılar, sanat adına tutturdukları yolun doğruluğuna sonuna kadar inanmışlar, fakat bu yolda yürüebilmeyi birlik, beraberlik ve dayanışmayla mümkün olacağını düşünmüşlerdir. Bu düşünce doğrultusunda Türk resim sanatı tarihinde son derece

önemli bir yere sahip olan ve geometrik biçim anlayışının gelişimini sağlayan Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği ve d Grubu kurulmuştur. Müstakiller izlenimci renkçilikten çok tablonun desen yapısına ve çizgisel kuruluşuna önem vermişlerdir. d Grubu da André Lhote'un 'kübist yapısalcı', Fernand Léger'nin 'sentetik kübist' sanat anlayışını 'yaşayan sanat' söylemi ile Türk resmine sokmuş ve 1960'lı yıllara kadar Türk resim sanatı tarihini etkisi altına almıştır. Başlangıçta altı kişi ile kurulmuş olan bu grubun Türk resim sanatı tarihinde bu derece önemli bir yerin sahibi olması ve böylece geometrik biçim anlayışının bir döneme damgasının vurulması şu nedene bağlanmıştır: d Grubu'nun amaçları doğrultusunda olan memlekette sanatın gelişmesi ve yayılması doğrultusunda mücadele ederek resim sanatını canlandırmak, sergi, konferans ve yazılarla sanatı halkla tanıştırmak, CHP hükümetinin kültür ve sanat politikasıyla aynı çizgide buluşmuş ve bu çakışma d Grubu'nu Türk sanat tarihinin en önemli yerlerinden birinin sahibi yapmıştır ve yine bu uyuşma sayesinde d Grubu üyeleri devlet tarafından Akademide istihdam edilerek Türk resminde belirleyici rol oynamışlardır.

Yeni kurulmuş olan Türkiye Cumhuriyeti hükümeti, bağımsızlığını Batı ile savaşarak almış olsa da, onu çağdaş bir geleceğe taşıyacak olan bilim, teknoloji ve sanatın yine Batı'dan alınması gerektiğinin bilincinde olmuş ve bu bilinçle oluşturduğu kültür politikası doğrultusunda modern Türkiye'yi modern bir biçim dili olan kübizmin ifade edebileceği düşüncesi ile resimsel tercihini bu yönde kullanmıştır. Burada göz ardı edilmeden değinilmesi gereken önemli unsurlardan bir tanesi; modern Türkiye'nin ifadesi olarak seçilmiş olan kübizmin Avrupa'da 1910 yılından beri sürüp gitmesi, fakat Türkiye'de ancak yirmi yıl sonra uygulanabildiğidir. Bu geç kalmışlığın en önemli nedeni Birinci Dünya Savaşı'nın sınırları kapaması, savaş bittikten sonra da Avrupa'da sürüp giden ekonomik krizin etkisiyle sanat merkezlerine gidilebilme olanağının bulunamayışındır. Bir diğer önemli unsur; bu dönemde devletin bilinçli politikasıyla desteklenen geometrik biçim anlayışının kübizm olarak adlandırılmasının, o döneme özgü şablon bir kullanım olmasıdır. Dönemin önde gelen yazarlarından İsmail Hakkı Baltacıoğlu'nun; 'nasıl ki Yunan sanatı site sanat, orta çağ Hristiyan cemiyetinin sanatı gotik sanat ise kübizm de Türkiye'nin yani asri demokrasilerin sanatı olmalıdır' düşüncesi devletin kültür

politikası olarak kabul edilmiş ve geometrik biçim anlayışı ile meydana getirilmiş olan tüm eserler kübist olarak adlandırılmıştır. Oysa ki André Lhote'un kübizme kattığı farklı bir yorumla yetişen Türk sanatçılar, yurda döndüklerinde ülkenin toplumsal, siyasi ve sosyolojik konumu içerisinde oluşturdukları eserlerinde kendi yorumlarını ortaya koymuşlardır. Dolayısıyla İspanya'da doğan kübizm Türkiye'de uygulanı kadar birçok farklı bakış ve kültürle yorumlanmıştır. Bunun bir sonucu olarak Cumhuriyet'in ilk yıllarında Türkiye'de oluşan modern etkileri "kübizm" olarak tanımlamanın doğruluğu tartışılmalıdır.

Devlet kültür politikası gereği, kübist olarak adlandırdığı, geometrik biçim anlayışı ile oluşturulmuş resimleri desteklerken, yine kültür politikası gereği bu resimlerin Kurtuluş Savaşı ve inkılapları konu almalarını istemiştir. Bu dönemde sanat piyasasının olmayışı ve sanatçıların eserlerinin sadece devlet tarafından satın alınması bu isteğe yönelik işlerin üretilmesine neden olmuştur. Bu dönemde yaşayan sanatçılar bir ulusun yok olmamak adına tek vücut halinde yeniden doğuşunun tanıkları olarak bu konuları resimlerine başarı ile yansıtmış olsalar da zaman zaman siparişe dayalı bu mantık ressamın duygusal bütünlüğünü, kurgusal bütünlüğü kadar başarı ile yansıtamadıkları resimlerin oluşmasına neden olmuştur.

1938 yılında Atatürk'ün ölümü ile birlikte ne yönde gelişeceği merak edilen devlet-sanatçı ilişkileri bir süre daha İsmet İnönü ve Hasan Ali Yücel gibi devlet adamlarının yaklaşımları ile daha ziyade Devlet Resim Heykel Sergileri kanalıyla, aynı paralelde devam etmiştir. Bir süre sonra Hasan Ali Yücel'in Maarif Vekilliği'nden ayrılması bu ilişkileri sekteye uğratmıştır.

İkinci Dünya Savaşı'nın devam ettiği bu yıllarda Türkiye her ne kadar savaşa girmemiş olsa da savaşın etkileri Türkiye'de de yakından hissedilmiştir. Bu durum her alanı olduğu gibi sanatı da etkilemiş, sanatçılar çok zor ekonomik şartlar altında üretimlerine devam etmeye çalışmışlardır. Bu dönemde, Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği dağılmıştır ve d Grubu, Güzel Sanatlar Birliği, Türk Ressam ve Heykeltıraşlar Birliği ve 1941 yılında ilk sergilerini açan Yeniler Grubu etkinlik göstermektedirler.

1945 yılında savaşın bitmesi ile başlayan soğuk savaşın Türkiye'deki etkileri yadsınamayacak kadar büyük olmuştur. Bu dönemde CHP hükümetinin yerini Demokrat Parti almış ve CHP'nin kültür politikasının tam tersi bir politikayla ülke ciddi bir kültürsüzleşme içine sürüklenmiştir. 1951 yılında düzenlenmiş olan İstanbul Sergisi'ne bağlı olarak açılan resim ve heykel sergisinden devletin resmi makamlarınca alınan bazı eserlerin bir süre sonra Sandal Bedesteni'nde müzayedeye konulduğu yönündeki haberler, bütçe yetersizliği nedeniyle 17. Devlet Resim Heykel Sergisi'nde ikincilik ödülünün verilemeyişi bu dönemde sanata verilen değer ne kadar az olduğunun açık göstergeleridir.

İkinci Dünya Savaşı sonrasında ABD'nin gücü sadece ekonomik olarak değil sanatsal olarak da artmıştır. Artık Paris değil, New York dünyanın sanat merkezi unvanını almıştır. Bu dönemde birçok bilim adamı ve sanatçı ülkesinden ayrılarak ABD'ne yerleşmiş ve ABD'nin etkisi Avrupa'dan süzülerek Türk sanatında da yer bulmaya başlamıştır. Bu durum CHP ve Akademi'ye karşı çıkış niteliği taşıyan soyut sanata yöneliş olarak kendini göstermiştir.

Savaş yıllarını çeşitli kazanç kapıları yaratma fırsatı olarak gören bazı grupların savaş sonrasında lüks tüketime yönelmeleri, sanatçıları bu kesimin ilgisini uyandırma adına girişimlerde bulunmaya teşvik etmiş ve bu durum yavaş yavaş kaybolacak olan grup etkinliklerinin yanında kişisel sergi sayısında da artış olmasına neden olmuştur. Bu yıllardaki beli başlı eğilimler; Akademi sanatçıları, onlara karşı düşünce ile kurulan Yeniler Grubu, otodidakt sanatçılar, naif sanatçılar ve çalışmalarını yurt dışında sürdüren sanatçılar olarak belirlenebilir. Bu yıllarda birçoğu Akademi'de öğretim üyesi olan d Grubu üyeleri 'Anadolu Kübizmi' olarak adlandırılan, özünü yerel kaynaklara dayandıran, biçimsel ifadesini yine geometri ile yansıtan bir dönem içinde bulunmaktadırlar. d Grubu bu dönemde biçim ve konu olarak bir şablonlaşma içine girmiş ve bu sorun 1954 yılında gerçekleşen İş ve İstihsal adlı resim yarışması vesilesi ile de ilk olarak yüksek sesle dile getirilmiştir. Nurullah Berk başta olmak üzere, Cemal Tollu, Zeki Faik İzer, Sabri Berkel, Salih Urallı, Maide ve Şemsi Arel bu tarz ile çok sayıda resim üretmişlerdir.

İncelenen sanatçılar arasında özellikle Ali Avni Çelebi ve Zeki Kocamemi'nin Türk resmine biçim analizini getirmeleri ile özellikli bir öneme sahip oldukları ortaya çıkarken, biçim analizine duyarlı üçüncü isim olarak Cemal Tollu dikkati çekmektedir. Hale Asaf özgün renk ve biçim anlayışının yanında, duygu yoğunluğu ile izleyiciyi etkileyen resimleri ile Türkiye sınırlarının dışına taşmış bir sanatçı olduğu bir defa daha bu tezde dile getirilmiştir.

Bu tezde, incelenen sanatçıların Avrupa'ya göre yıllarca gecikme ile de olsa Türk resmine ilk defa yeni bir biçim anlayışı getirmeleri ve aldıkları tepkilere rağmen yılmadan inandıkları yolda yürümeye devam etmeleri ile daha sonraki modern eğimlerin önünü açmaları bakımından son derece önemli bir misyonu yerine getirdikleri sonucuna varılmıştır.

Cumhuriyet ilk yıllarına kadar sadece Galatasaray Lisesi'nin salonları ile sınırlı olan ve son derece küçük bir kesime hitap eden sanat etkinlikleri, incelenmiş olan sanatçılarla birlikte üstün bir çabayla yurdun her yerine taşınmaya çalışılmış, bu durum devlet tarafından da desteklenmiş, fakat devletin o dönemde sanata verdiği desteğe Türkiye tarihinde daha sonraki dönemlerde rastlanmamıştır.

Cumhuriyet'in ilk yıllarında geometrik biçim anlayışının gelişimini sağlayan sanatçıların çoğunun uzun yıllar Akademi'de sanat eğitimi vermeleri ve bu sanatçıların, Türk resim sanatında geometrik biçim anlayışının gelişmesini sağlayan, Avrupa'daki hocalarının bir sonraki kuşaktan sanatçılara da hocalık etmeleri bu yöndeki biçim anlayışının sonraki kuşaklarda da devam etmesine vesile olmuştur. Bu etkiler varlığını dolaylı olarak günümüze kadar sürdürse de, bu tezde Cumhuriyet'in ilk kuşak sanatçıları veya onların hocaları ile direkt ilişkileri bulunan ve bir dönem de olsa geometrik biçim anlayışı ile resim yapmış olanlar Naile Akıncı, Adnan Çoker, Lütfü Günay, Dinçer Erimez, Cemal Bingöl, Şevket Arman, Nihat Akyunak, Hulusi Mercan, Neşet Günel, Adnan Turani, Leyla Gamsız, Haşmet Akal, Ferruh Başağa, Turgut Atalay ve Nuri İyem olarak tespit edilmiştir.

Bu tezde Türk resim sanatında belli bir biçim anlayışı, belli bir dönem sınırlılığı içinde ele alınmış, bu dönemin siyasi ve toplumsal koşulları göz ardı edilmezken, sanatçı ve esere inilen bir anlayış sunulmuştur. Ortaya konulan bu modelin çağdaş Türk resmi ile ilgili yapılacak olan başka araştırmalara katkısı olabileceği düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

AKDENİZ, Halil; **Sanat Koleksiyonu 2, Türk Resim Sanatında 1950 Sonrası Çağdaş Yaklaşımlar ve Koleksiyondan Örnekler**, C.2-3, Türkiye Cumhuriyet Merkez Bankası, Nurol Matbaacılık A.Ş., Ankara

AKGERMAN, F. Gönül; **“1850-1950 Arasında Türk Ressamların Paris’te Çalıştıkları Atölyeler ve Hocaları”**, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Programı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2001

AKSEL, Malik; “C.H.P. Resim Sergisi”, **Ülkü**, 1 Nisan 1943, S.13, s.9-14

AKSEL, Malik; “Yirmi Yıllık Sanat Hareketleri”, **Ülkü**, Teşrin 1943, S.51, s.25-27

AKSOY, Fahir; “Ulusallık ve Mehmet Ergüven’e Yanıt”, **Çağdaş Eleştiri**, Aralık, 1983, S.46, s.37-40

ALTAN, Özdemir; “Zeki Faik İzer”, **Akademi Dergisi**, S.5, s.31-36

ALTAN, Özdemir; “Cemal Tollu’nun Kişiliği ve Sanatı Hakkında Bir Etüd”, **Akademi Dergisi**, 1964, S.2, s.19-21

ALTAN, Özdemir; “Cemal Tollu”, **Akademi**, 1964, İstanbul, S. 49, s.19-22

ALTAN, Özdemir; “Cuda’nın Özgün Yapısı”, **Gösteri**, Aralık, İstanbul, 1980, C.1, S.1, s.33-34

ALTAN, Özdemir; “Resmimizin Batı’ya Açış Sorunları”, **Yeni Boyut**, Ankara, 1982, C.1, S.1, s. 3-10

ALTAN, Özdemir; “Mahmut Cuda Bir Resim Ustası”, **Sanat Çevresi**, İstanbul, 1987, S. 99, s. 12-14

ALTAN, Özdemir; “Çağdaşlaşma Üzerine Bir Deneme”, **Sanat ve Sanat Eğitimi**, 1987, S.3, s. 4, 1987, S.3, s. 4-5

ALTINOK, İsmail; “Cemal Tollu”, **Ankara Sanat**, Ekim, 1968, S.30, s. 14-15-22

ALTINOK, İsmail; “Türkiye’de Yabancı Etkiler”, **Ankara Sanat**, Mart, 1969, S.35, s. 13

ALTINOK, İsmail; “CemalTollu”, **Ankara Sanat**, Ekim, 1968, S.30, s.14-15

ALTINOK, İsmail; “Türk Resminde Yabancı Etkiler”, **Ankara Sanat**, Mart, 1969, S. 35, s.13

ALTINTAŞ, Osman; **Şeref Akdik Hayatı-Sanatı ve Eserlerinden Seçmeler**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları:910, Türk Büyükleri Dizisi: 77, 1. Baskı, Ankara, 1988

ANDAY, Melih, Cevdet; “Nurullah Berk’te Doğu ve Batı”, **Sanat Çevresi**, Ocak, 1997, S. 219, s.13

ANONİM; “HansHoffman(18801866)”

<http://www.resimheykelmuzesi.org/tr/works.asp?sid=K2DLDB8KIY534HUYV4FGUV361Q1NR6> (09/2005)

ANONİM; “Leyla Gamsız”

<http://www.sanalmuze.org/sergiler> (10/2005)

ANONİM; “Naile Akıncı”

<http://www.sanalmuze.org/sergiler> (11/2005)

ANONİM; “Nuri İyem”

<http://www.sanalmuze.org/sergiler> (11/2005)

ANONİM; “Devlet Resim Heykel Sergisi’nin ödül Kazanan Ressamları Nurullah Berk (I. lik Ödülü) İle Röportaj”, **Akademi**, 1967, S.6, s.43

ANONİM;

Fahrettin

Arkunlar,

<http://www.axaoyak.com.tr/SanatGalerimiz/FahrettinArkunlarSergisi.asp> (09/2005)

ANONİM; “André Lhote Kimdi?”, **Boyut**, Eylül 1983, Yıl.2, S. 15, s.13

ANONİM, “Her Resim Yeni Bir Sorunsal Çözer ve Getirir Ömer Uluçla Konuşma”, **Çağdaş Eleştiri**, Yıl: 2, Şubat, S.83, s.4-24

ANONİM, “Onbeş Yılda Neler Yapıldı?” **Ar**, Ankara, 1938, Yıl. 2, S. 22, s.2-9

ANONİM; “Ressam Cevat Dereli’yi Kaybettik”, **Sanat Çevresi**, Ağustos 1989, S.130, s.13

ANONİM, **Cemal Tollu 17-30 Nisan 1967 Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Sergi Broşürü**, İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi Yayınları, İDGSA Matbaası, İstanbul, 1967

ANONİM; “Nurullah Berk Kronolojisi”, **Sanat Çevresi**, Ocak 1997, S. 219, s. 9

ANONİM; “Nurullah İçin Ne Dediler?”, **Sanat Çevresi**, Ocak 1997, S. 219, s. 26

ANONİM; “Mahmut Cuda Kronolojisi”, **Sanat Çevresi**, Mayıs 1986, S. 91, s. 19

ANONİM; “Edip Hakkı Köseoğlu Kronolojisi”, **Sanat Çevresi**, Ocak 1997, S. 219, s.39

ANONİM; “Edip Hakkı Köseoğlu İçin Ne Dediler”, **Sanat Çevresi**, Ocak 1997, S. 219, s.40-41

ANONİM; “Adnan Turani İle Görüşme”, **Yeni Boyut**, Şubat 1983, 2/10, s. 11-15

ATAGÖK, Tomur; “Zeki Faik İzer’in Dinamizm Yüklü Resimleri”, **Sanat Çevresi**, 1984, İstanbul, S.74, s.14-17

ATAGÖK, Tomur; “Zeki Faik İzer’den Kendi Biyografisi”, **Sanat Çevresi**, İstanbul, 1984, S.74, s.7

ATAÖV, Türkkaya; **Eşref Üren**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1986

BALTACIOĞLU, İsmail Hakkı; “Atatürk’ün Devrimciliği”, **Kültür ve Sanat**, Başbakanlık Kültür Müsteşarlığı, 2 Ekim 1973, s.119-120

BARAZ, Yahşi; “Saygın Bir Hoca: Nurullah Berk”, **Sanat Çevresi**, Ocak 1997, S. 219, s.18-19

BARAZ, Yahşi; “Hocam Edip Hakkı Köseoğlu”, **Sanat Çevresi**, Ocak 1997, S. 219, s. 34-35

BATUR, Enis; “Ab Ovo: Geometri, Sanat”, **Sanat Çevresi**, Yaz-2000, S. 76, s.144-152

BERGER, John (Çev: Yurdanur Salman,Müge Gürsoy Sökmen); **Picasso’nun Başarısı ve Başarısızlığı**, Metis Yayınları,3. Basım, İstanbul, 1999

BERK, Nurullah; “Picasso ve Üslup”, **Ankara Sanat**, Şubat 1972, S.70, s.4-5

BERK, Nurullah; “Sanat ve Devlet”, **Ar Aylık Dergi**, İlk Kanun 1937,s.1-2

BERK, Nurullah; “Modern Sanat”, **Sanat Bahisleri**, 1935, C.2, S.36, s.180-181

BERK, Nurullah; “Modern Sanat”, **Yeni Türk**, Nisan 1940, S. 88, s, 176-182

BERK, Nurullah; “50. Yılda Resim Sanatımız ve Gelişmeleri”, **Kültür ve Sanat**,
Başbakanlık Kültür Müsteşarlığı, 2 Ekim 1973, s.107-118

BERK, Nurullah; “Zeki Kocamemi’nin Sanatı”, **Zeki Kocamemi**, İstanbul Güzel
Sanatlar Akademisi Yayını, 1979

BERK, Nurullah (Haz.); **Halil Dikmen**, Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yayınları

BERK, Nurullah; “ Resim ve Ressamlık Üzerine Kişisel Düşünceler”, **Sanat
Çevresi**, Ocak 1997, S. 219, s.10-12

BERK, Nurullah; “ Fernand Léger’nin Keşfi”, **Ankara Sanat**, 1972, S.79, s.4-5

BERK, Nurullah; “Léger İle Son Karşılaşmam”, **Ankara Sanat**, Mayıs 1972, S.73,
s.4-5

BERK, Nurullah; “ Marchel Gromaire”, **Ankara Sanat**, Ankara, Mart 1972, S.71,
s.4-5

BERK, Nurullah; “Gerçekçi Bir Soyut André Lhote”, **Ankara Sanat**, Eylül 1972,
S.77, s.4-6

BERK, Nurullah; “André Lhote ve Léopold Levy”, **Ankara Sanat**, 1972, S.69, s. 4-
6

BERK, Nurullah; “André Lhote’a Saygı”, **Yelken**, Ağustos 1967, S.127, s.20-21

BERK, Nurullah; “Gimond’la”, **Ankara Sanat**, Temmuz 1972, S.75, s. 3-7

BERK, Nurullah; “ ‘D’ Grubu”, **Sanat Çevresi**, Ekim 1983, S. 60, s. 4-11

BERK, Nurullah, GEZER; Hüseyin; **50 Yılın Türk Resim ve Heykeli, Cumhuriyetin Ellinci Yılı Dizisi:2**, 2. Baskı, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları:123, İstanbul, 1973

BERK, Nurullah, TURANİ, Adnan; **Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Sanatı Tarihi**, C. 2, Tıglat, İstanbul, Ekim 1981

BERK, Nurullah, ÖZSEZGİN Kaya; **Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Genel Yayın No:248, Cumhuriyet Dizisi: 11, 3. Baskı, 1983, Ankara

BEYKAL, Canan; “Vladimir Tatlin ve Konstrüktivizm”, **Boyut**, Nisan, 1985, 4/31, s. 12-13

BEYKAL, Canan; “d Grubu’nu Yansıtan Kişilik Zeki Faik İzer”, **Hürriyet Gösteri**, İstanbul, 1989, S. 98, s. 68-69

BEYKAL, Canan; “Sabri Berkel’de Sonsuzluğa Adım Attı”, **Hürriyet Gösteri**, İstanbul, 1993, S. 154, s. 43-47

BOZDOĞAN, Sibel (Çev:Tuncay Birkan); **Modernizm ve Ulusun İnşası Erken Cumhuriyet Türkiye’sinde Mimari Kültür**, Metis Yayınları, 1. Basım, Kasım, 2002

BRION, Marcel; **Geschichte der abstrakten Kunst**, Köln, 1960

BÜYÜKİŞLEYEN, Zahit; **Türk Resminde Ankaralı Sanatçılar**, Sanat Yapım Yayıncılık Ltd. Şti., Ankara, Kasım 1991

BÜYÜKİŞLEYEN, Zahit; “Çağdaş Türk Resminde Cemal Tollu”, **Boyut**, Eylül 1983, Yıl.2, S.15, s.10-12

BÜYÜKİŞLEYEN, Zahit; “Ölümünün 15. Yıldönümünde Tam Anlaşılamayan ve Araştırılması Gereken Bir Usta Abidin Elderoğlu”, **Sanat Çevresi**, Şubat 1989, S.124, s. 22-23

CEZAR, Mustafa; **Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi**, Erol Kerim Aksoy Kültür Eğitim Spor ve Sağlık Vakfı Yayını, 1995

CEZAR, Mustafa; **Atatürk’e Armağan**, İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi Yayın No:83, İDGSA Matbaası, İstanbul, 1981

CEZAR, Mustafa; “Batıya Açılış Döneminde Mimaride Bünye Değişikliği”, **Milli Saraylar Dergisi**, 1987, s.12

COOPER, Dauglas; **The Cubist Epoch**, Phaidon Pres, 6. Published, New York, 2002

CUDA, Mahmut; “İyi İnsan Üstün Sanatçı Refik Epikman”, **Sanat Çevresi**, Mayıs 1982, S.43, s.45

CUDA, Mahmut; “Geçmiş Anarken”; **Sanat Çevresi**, Mayıs 1986, S. 91, s. 4-5

CUDA, Mahmut; “Modern Sanat”, **Ar**, 1. Teşrin, 1937, No.10, s.13-15

CUDA, Mahmut; “Zeki Kocamemi’yi Anarken”, **Arkitekt**, 1979, S, 374, s.52-53

ÇAKALOZ, O. Zeki; **İlhami Demirci**, Cumalı Sanat Galerisi Yayınları, Albüm:2, İstanbul, 1982

ÇALIKOĞLU, Levent; **Naile Akıncı**, 6 Aralık 2001-27 Ocak 2002 Resim Sergisi Kataloğu, Milli Reasürans Sanat Galerisi, Mas Matbaacılık, İstanbul, 2001

ÇOKER, Adnan; **Cemal Tollu**, Galeri B Yayınları, 1996

ÇOKER, Adnan, BİLENSOY, Kemal (Haz.); **Zeki Kocamemi**, Toplu Sergiler V, İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi Yayını, 1979

ÇOKER, Adnan, BİLENSOY, Kemal, Şükrü Aysan (Haz.); **Nurullah Berk Toplu Sergilerimiz**, İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi Yayınları, İDGSA Matbaası, İstanbul, 1977

DAL, Yarar Esin; “D grubu ve Türk Resmindeki Yeri”, **Boyut Plastik Sanatlar Dergisi**, Eylül 1983, Ankara, Yıl.2, S.15, s.3-9

DARAGO, Reşat Nuri; “Plastik Sanatlar ve Türkiye”, **Ar**, 1937, Yıl.1, S.1, s. 4-6
Rimod Kültür Merkezi Yayınları I, İstanbul, 1989

DEMİRTAŞ, Server, ONAT, Tülin; **Adnan Çoker**, Derimod Kültür Merkezi Yayınları, İstanbul, 1989

DİKMEN, Halil; “Batı Geleneğine Bağlı Türk Resim Sanatı”, **Yelken**, Ocak 1967, S. 119, s.4-6

DİRİLTEN YILMAZ, Ayla; “Hocam Nurullah Berk”, **Sanat Çevresi**, Ocak 1997, S. 219, s.14-15

DOYRAN, Yıldız; “Bir Modern Çağ Ressamı: LEGER”, **Rh+ Sanat**, S. 17, Nisan 2005, 65-67

EDGÜ, Amelé (Ed.), **Yurt Gezileri ve Yurt Resimleri (1938-1943)**, Milli Reasürans Sanat Galerisi, Ekim 1998, İstanbul

EDGÜ, Amel  (Ed.), **Hakkı Anlı**, 11 Aralık 1997-6 Ocak 1998 Sergi Kataloğu, Ofset Yapımevi, İstanbul, 1997

ELGAR, Frank (Çev: Esin Talu Çelikkan); “Léger Bir Kopya Denemesi”, 20. Yüzyıl Fransız Resmi: Bir Kesit ,**Sanat Dünyamız**, S.57 Güz, Yapı Kredi Yayınları, 1994, İstanbul, s.79

ELİBAL, Gültekin; “Nurullah Berk ve Bir Başlangıç”, **Sanat Çevresi**, Mayıs İstanbul, 1982, S.41, s.10

ELİBAL, Gültekin; “Mehmet Ruhi Bey ‘Arel’; Mahide Arel, Şemsi Arel ve Sergileri İçin”, **Sanat Çevresi**, İstanbul, S.2, s. 24-27

ELVAN, Nihal (Ed.); **d grubu d group 1933-1951**, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayınları- Mimar Sinan Üniversitesi, Promat A. Ş., İstanbul, 2002

ELVAN, Nihal (Ed.); **Resim Tarihimizden “İş ve İstihsal” 1954 Yapı Kredi Resim Yarışması**, Yapı Kredi Yayınları-2128, Sergi Kitapları, İstanbul, 2004

EMİR, Sabahat; “Altı Yaşından Beri Aşığım”, **Sanat Çevresi**, Mayıs 1986, S. 91, s. 14-15

EPIKMAN, Refik; “Türkiye’de Plastik Sanatlar Resim, Heykel, Mimari, Cumhuriyet Devrindeki İnkişaf”, **Ar Dergisi**, Sene:2, Haziran 1938, s.18, s.3-9

EPIKMAN, Refik; “50. Yılda Sanatımız”, **Kültür ve Sanat**, Başbakanlık Kültür Müsteşarlığı, 2 Ekim 1973, s.153

ERBAY, Mutlu; “Cumhuriyet Dönemi Sanat Politikası”, **Sanat Çevresi**, Eylül 2002, S.287,s.92-93

ERGÜVEN, Mehmet; **Yoruma Doğru**, YKY 161,  . Baskı, İstanbul, Mayıs 2002

ERGÜVEN, Mehmet; “Ali Çelebi: Resim Değil Biz Bitiriyoruz”, **Sanat Çevresi**, Ekim 1982, İstanbul, S:48, s.30-32

ERGÜVEN, Mehmet; “**Mahmut Cuda İle Bit/me/miş Bir Görüşme**”, Sanat Çevresi, Ekim 1983, s. 40-42

ERGÜVEN, Mehmet; “Mahmut Cuda İle Söyleşi”, **Sanat Çevresi**, Mayıs, 1986, S. 91, s. 10-11

ERGÜVEN, Mehmet; “Geometri Üzerine Çeşitlemeler”, **Sanat Dünyamız**, Yaz-2000, S.76, s.153-158

ERGÜVEN, Mehmet; “Ayrılış”, **Sanat Çevresi**, Şubat 1989, S.124, s. 8-10

ERGÜVEN, Mehmet; “Resimde Ulusallık Kavramı”, **Çağdaş Eleştiri**, Eylül 1983, s.22-27

ERGÜVEN, Mehmet; “Modernizm ve Türkiye”, **Hürriyet Gösteri**, Mart 1988, s.66-71

ERGÜVEN, Mehmet; “Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi”, **Argos**, 1989, s.188-190

ERİNÇ, Sıtkı, M.; **Ercüment Kalmık 1908-1971**, Halk Bankası Kültür Yayınları, Meteksan A.Ş., Ekim 1991

EROĞLU, Özkan; “Lütfen Biraz Ciddiyet ve Samimiyet”, **Sanat Çevresi**, Eylül, 2002, S.287, s.24-27

EROĞLU, Özkan; “Nurullah Berk’in Anısına”, **Sanat Çevresi**, Ocak 1997, S. 219, s.14-16

EROĞLU, Özkan; “ Önem Noktası Olmuş Başlıklar Altında Edip Hakkı Köseoğlu Resimlerinin Değerlendirilmesi”, **Sanat Çevresi**, Ocak 1997, S. 219, s.28-33

EROL, Turan; “**Bir Öncü Aydın Kişilik: Nurullah Berk**”, Sanat Çevresi, Ocak 1997, S.219, s.4-8

EROL, Turan; “Öncü Bir Aydın Kişilik: Nurullah Berk”, **Sanat Çevresi**, Ocak 1997, S.219, s.6

ERÖGE, Celaleddin, “ Nurullah Berk Resmin Her Türlü Heyecanını Yaşamış Bir Sanatçıydı”, **Sanat Çevresi**, Ocak 1997, S. 219, s.20-24

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

ERSOY, Ayla; “Ali Karsan’ın Resimle Dolu Dünyası”, **Sanat Çevresi**, Ağustos 1989, S.130, s.9

ERZEN, Jale; **Sabri Berkel**, Mas Matbaacılık A.Ş., İstanbul, Aralık 1988

EYÜBOĞLU, Bdri Rahmi; “Cevat Dereli’nin Eş-Dost Portreleri”, **Sanat Çevresi**, Ağustos 1989, S.130, s.18

FALAY, Nihat; “Devletin Sanata Yardımı ve Sanat Ekonomisi”, **Türkiyemiz**, Ocak 1994, Yıl.24, S. 71, s.17-18

GENÇAYDIN, Zafer; “Elderoğlu’nun Düşündürdükleri”, **Sanat Çevresi**, Şubat 1989, S.124, s. 24-25

GEZGİN, Ahmet Öner; **Akademiye Tanıklık I**, Bağlam Yayıncılık, Ocak 2003, İstanbul

GİRAY, Kıymet; **Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu**, Türkiye İş Bankası Yayınları, Sayı Dizisi: 55, 2. Baskı, İstanbul, 2000

GİRAY, Kıymet; “Cumhuriyet Dönemi Türk Resim ve Heykel Sanatı Gelişim Çizgisi”, **Yeni Türkiye**, Eylül-Aralık 1998, Yıl.4, C.4, s. 3044-3065

GİRAY, Kıymet; **Cumhuriyet’in İlk Ressamları**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2004

GİRAY, Kıymet; **Mahmut Cuda**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2002

GİRAY, Kıymet; “Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği”, **Boyut Plastik Sanatlar Dergisi**, Kasım 1983, S.17, s.3-7

GİRAY, Kıymet; **Cevat Dereli**, 15 Kasım 2000-8 Aralık 2000 Sergi Kataloğu, Yapı Kredi Yayınları-1403, Kasım 2000, İstanbul

GİRAY, Kıymet; “Cevat Dereli’nin Ardından”, **Gösteri**, 4 Ekim 1989, İstanbul, S.106, s.36

GİRAY, Kıymet; **Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği**, Akbank Kültür Sanat Kitapları:64, İstanbul, 1997

GİRAY, Kıymet; “Müstakiller”, **Türkiyemiz**, Ocak 1994, Yıl: 24, S.71, s.4-10

GÖNEN, Suna; “Sevgili Dostum Cuda”, **Sanat Çevresi**, Mayıs 1986, S. 91, s. 18

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

GÖNENÇ, Turgay; “Mahmut Cuda ve Geometri Aşkı”, **Sanat Çevresi**, Mayıs 1986, S. 91, s. 6-7

GÖNENÇ, Turgay; “ Abidin Elderoğlu: Sürekli Arayış ve Sürekli Buluşun Ustası”, **Sanat Çevresi**, Şubat 1989, S.124, s.4-7

GÖREN, Ahmet Kamil; **50. Yılda Akbank Resim Koleksiyonu**, Akbank Kültür ve Sanat Kitapları:66, İstanbul, 1998

GÖREN, Ahmet Kamil; **Destek Reasürans Koleksiyonu**, Destek Reasürans Sanat Galerisi, Kasım, İstanbul, 1998

GÖREN, Ahmet Kamil, OKTAY, Ahmet, ÖZTÜRKMEN, Arzu, TANYELİ, Uğur (Katılanlar), “Cumhuriyet’in İlk Yıllarında Sanata Yaklaşım ve Sonuçları”, **Sanat Çevresi**, Güz-2003, S. 89, s. 81-96

GÜLTEKİN, Gönül; **Ali Çelebi**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1. Baskı, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1984

GÜNYAZ, Abdülkadir; “Ali Karsan’la Eski Günleri Anarken...”, **Sanat Çevresi**, Ağustos 1989, S.130, s.8

GÜVEMLİ, Zahir; **Başlangıcından Bugüne Türk ve Dünya Sanat Tarihi**, Varlık Yayınevi, 2. Basım, Eylül, İstanbul,1968

GÜREL, Haşim Nur; “Maskeli Balo” Üzerine Düşünceler ve Varsayımlar”, **Genç Sanat Güzel Sanatlar Dergisi**, Ocak 1999, S.53, s.11-13

GÜREL, Haşim Nur; “Resam Mahmut Cuda Bağımsız Bir Sanatçıya, Gören Göze, Duyan Yüreğe Saygı İle...”, **Sanat Çevresi**, Mayıs, 1986, S. 91, s. 12-13

GÜVEMLİ, Zahir; “Eşeleme”, **Yeni Adam**, 6 Haziran 1946, S. 597, s.7-11

H.H.;**History of Modern Art**, Daniel Wheeler,Harry N. Abrahams ,1986, New York

HALMOS,Paul; **Yaratıcı Sanat: Matematik**, Matematik Dünyası Dergisi, S.4, 1994

HAYDAROĞLU, Mine (Ed.); “Başlangıçtan Bugüne Türk Resmi İçin Bir Müze Denemesi”, **Sanat Dünyamız**, Yaz-2003, S.88

IRMAK, Sadi; “Kültür Politikamızın Esasları Üzerine”, **Kültür ve Sanat**, Kültür Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü, Aralık 1974, S.3

İREPOĞLU, Gül; **Zeki Faik İzer**, YKY-2152, Türk Ressamları, İstanbul, Ocak 2005

İSKENDER, Kemal; “Cumhuriyet Dönemi Türkiye’sinde Resim”, **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, İletişim Yayınları, C.6, s.1678-1710

İSKENDER, Kemal; “Türk Resminde ‘Aman Geri Kalmayalım’ Endişesi’nin Sonuçları: Katıksız Taklitçilik ve Topyekün Teslimiyetçilik”, **Sanat Çevresi**, Ağustos 1989, S.130, s.19-23

İSLİMYELİ, Nüzhet; “**Anılarla Elli Yıl**”, Ankara Sanat, Ekim, 1973, S.90, s.7-10,

İZER, Zek, Faik; “Nurullah Berk ‘in Sanat Kudreti”, **Sanat Çevresi**, Ocak 1997, S. 219, s.24

İZER, Zek, Faik; “Nurullah Berk ‘in Sergisi Münasebetiyle”, **Arkitekt**, S. 307, s.135

KAHRAMAN, Hasan Bülent; “Abidin Elderoğlu resminin Temel Sorunsalları Üstüne Bir Yorum Denemesi”, **Sanat Çevresi**, Şubat 1989, S.124, s.16-21

KAPTAN, Arif; “Refik Epikman Ölümünün Sekizinci Yılında Bizlerle”, **Sanat Çevresi**, Mayıs 1982, S. 43, s.12-13

KAPTAN, Arif; “Refik Epikman”, **Kültür ve Sanat**, Kültür Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü, Aralık 1974, S.3, s.52-54

KAPTAN, Arif; “Plastik Sanatlarımızda 50. Cumhuriyet Yılı”, **Kültür ve Sanat**, Başbakanlık Kültür Müsteşarlığı, 2 Ekim 1973, s.168-169

KARAESMEN, Erhan; “Atelyelerin İçinden-3 Ali Avni Çelebi”, **Hürriyet Gösteri**, Ekim, 1981, S.11, s.26-29

KARAESMEN, Erhan; “Hocam Abidin Bey”, **Sanat Çevresi**, Şubat 1989, S.124, s.14-15

KARAMAN, Hasan Bülent; “Galeri Nev’deki Hakkı Anlı Sergisi’nin Ardından Yürekliliğin Ressamı”, **Cumhuriyet Gazetesi**, 22 Kasım 1988

KARSAN, Ali; “Ressamların Dertleri”, **Arkitekt**, 1946, S. 7-8 (175-6), s.156-157

KARSAN, Ali; “Ressam Şeref Akdik ve Talebeleri Sergisi”, **Arkitekt**, 1960, S.298, s.15-24

KARSAN, Ali; “Bizler, Ali ve Yvonne Karsan (Akik)”, **Sanat Çevresi**, Ağustos 1989, S.130, s. 4-7

KATOĞLU; Murat; “Cumhuriyet’in ilk Yıllarında Sanat ve Kültür Hayatının Oluşumunda Kamu Yönetiminin Rolü”, **Sanat Çevresi**, Güz-2003, S. 89, s.179-193

KINAYTÜRK, Hamit; **Karsan’ların Yaşam Öyküsü**, Tekin Ofset, İstanbul, 1991

KINAYTÜRK, Hamit (Haz.), **Edip Hakkı Köseoğlu**, Sanat Çevresi Ayak Sanat Dergisi Kültür ve Sanat Yayınları:9, Özipek Matbaacılık, İstanbul, 1996

KINAYTÜRK, Hamit (Haz.), **Nurullah Berk**, Mas Matbaacılık, İstanbul, 1996

KINAYTÜRK, Hamit; “Hocam Nurullah Berk Üzerine”, **Sanat Çevresi**, Ocak 1997, S. 219, s. 27

KINAYTÜRK, Hamit; “Mahmut Cuda’yı Katbettik”, **Sanat Çevresi**, Nisan 1987, S.102, s.29

KONGAR, Emre (Söyleşiye Katılanlar: Zeynep Yasa Yaman, Haldun Dostoğlu); “İş ve İstihsal’e Bugün Bakmak”, **Sanat Dünyamız**, Bahar 2005, YKY, S. 94, s.49-64

LÉGER, Fernand; “ Resmin İşlevlerinden, 20. Yüzyıl Fransız Resmi: Bir Kesit”, **Sanat Dünyamız**, S.57 Güz, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1994, s.75.76

LHOTE, André; **Sanatta Değişmeyen Plastik Değerler**, Ç. Kaya ÖZSEZGİN, İmge Kitabevi Yayınları, 1. Baskı, Ocak 2000

LUNDY, Miranda (Çev: Nasip Ak-asya); **Kutsal Geometri**, neKitaplar, 1. Basım, Ekim, İstanbul, 2003

MENGÜÇ, Aslan; **Turgut Atalay**, Bilim Sanat Galerisi, Pınar Ofset, İstanbul, 1994

MÜRİDOĞLU, Zühtü; **Zühtü Müridoğlu Kitabı**, Yapı Kredi Yayınları, 1. Baskı, Mart, İstanbul,1992

MÜRİDOĞLU, Zühtü; “Ulusal Kültür”, **Kültür ve Sanat**, Kültür Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü, Aralık 1974, S.3, s.72-73

NACİ, Elif; **Anılardan Damlalar**, Karacan Yayınları/97, Tomurcuk Basım Tesisleri, Ekim 1981

NACİ, Elif (Özetleyen: Güzin Fuat Okbay); “Türkiye Resim Sanatı Üzerine Bir Konuşma”, **Ankara Sanat**, Mayıs 1972, S.73, s.6-7

NACİ, Elif; “1923’den 1928’e Kadar Türkiye’de Plastik Sanatlar”, **Ülkü**, C.12, s.245-248

NACİ, Elif; “Arkadaşım Mahmut Cuda”, **Sanat Çevresi**, Mayıs, 1986, S. 91, s. 8-9

İSTİMYELİ, Nüzhet; “Tollu’yu Kaybettik”, **Ankara Sanat**, Ekim, 1968, S.30, s.16-17

NİRVEN, Nur; “**Zeki Faik İzer Gelenekselden Soyuta Bir Sanat Serüveni**”, Türkiye’de Sanat Plastik Sanatlar Dergisi, Mayıs/Ağustos, 1992, s.34-37

ONAT, Tülin, DEMİRTAŞ, Server; **Adnan Çoker**, Derimod Kültür Merkezi Yayınları, İstanbul, 1989

ÖDEKAN, Ayla (Ed.);**Cumhuriyet’in Renkleri Biçimleri** Bilanço ’98 Yayın Dizisi, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Mayıs, İstanbul, 1999

ÖNER, Semra; “Türk Resminin Gelişiminde Sarayın Yeri (1939-1923)”, **Bildiri Özetleri**, Kongre 23-27 Eylül 1991, Atatürk Kültür Merkezi İstanbul, Kültür Bakanlığı Yayınları, C.3, Ankara, 1995

ÖNDİN, Nilüfer; “Cumhuriyet’in Kültür Politikası ve Sanat”, **Sanat Çevresi**, Güz-2003, S. 89, s.145-157

ÖZ; Tahsin; “Ulu Önder Ata’nın 30. Ölüm Yıl Dönümü Dolayısıyla Sanat Varlıklarımıza Dair Görüş ve Direktifleri”, **Sanat Çevresi**, Güz-2003, S. 89, s.207-209

ÖZBEN, Mühip; “Dokuzuncu Ölüm Yıl Dönümünde Zeki Kocamemi’nin Sanatı”, **Ankara Sanat**, Yıl:3, 1 Mayıs 1968, S.25, s.10-11

ÖZDEM, Filiz; “Doğumunun 100. Yılında Zeki Faik İzer”, **Sanat Dünyamız**, S.94, Bahar 2005, YKY, s.17-18

ÖZSEZGİN, Kaya; **Cumhuriyet’in 75. Yılında Türk Resmi**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Genel Yayın No:436

ÖZSEZGİN, Kaya; **Lütfü Günay**, Bilim Sanat Galerisi, Graphis Matbaa, İstanbul, 2001

ÖZSEZGİN, Kaya; “Gerçek Bir Sanat İşçisi Üzerine Notlar”, **Sanat Çevresi**, Mayıs, 1982, s.10-11

ÖZSEZGİN, Kaya; “Cevat Dereli’nin Atatürk Tablosu”, **Sanat Çevresi**, Ağustos, 1989, S.130, s. 14-15

ÖZSEZGİN, Kaya; “Elderoğlu’nun Resminde Üç Dönem”, **Sanat Çevresi**, Şubat 1989, S.124, s.12-13

PASSERON, Réne (Çev: Sezer Tansuğ); **Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi**, Remzi Kitabevi, 4. Basım, Aralık, İstanbul, 2000

PELVANOĞLU, Burcu; “Hale Asaf”
<http://www.sanalmuze.org/sergiler> (10/2005)

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

RİLKE, Rainer Maria; **Cézanne Üzerine Mektuplar**, Ç. Kamuran Şipal, Cem Yayınevi, İstanbul, 2002

SALDIRAY, Sümer; “Edip Hakkı Hocam”, **Sanat Çevresi**, Ocak 1997, S. 219, s.36-38

SMITH, Edward Lucie; **Art Deco Painting**, Phaidon Press Limited, New York, 2004

SÖNMEZ, Nemcmi; **Hakkı Anlı (1906-1991)**, Galeri Nev, A4 Ofset, Mart 1998

ŞANLIER, Zeynep; “Sanat ve Toplum Açısından On Yıllık Bir Döküm”, **Sanat Çevresi**, Güz-2003, S. 89, s. 105-144

ŞENYAPILI, Önder; “İstanbul ve Ankara’da Abidin Elderoğlu Sergileri”, **Sanat Çevresi**, Şubat 1989, S.124, s. 11

ŞERİFOĞLU, Ömer Faruk; “Cumhuriyet’in İlk Sanat Etkinliği/ Güzel Sanatlar Birliği Ankara Sergisi”, **Sanat Çevresi**, Güz-2003, S. 89, s. 231-233

TANALTAY, Erdoğan; “Mahmut Cuda İle Bir Gün”, **Sanat Çevresi**, Mayıs 1986, S. 91, s.16-18

TANALTAY, Erdoğan, TANALTAY, Suna; “Cevat Dereli’nin Yaşam Sevinci”, **Sanat Çevresi**, Ağustos,1989, S.130, s.16-17

TANALTAY, Erdoğan; “Leyla Gamsız ile Bir Gün”, **Sanat Çevresi**, Mart 1988, S. 113, s. 81-83

TANSUĞ, Sezer; **Çağdaş Türk Sanatı**, Remzi Kitabevi, 6. Basım, İstanbul, Mayıs 2003

TANSUĞ, Sezer; **Türk Resminde Yeni Dönem**, Remzi Kitabevi, 4. Basım, İstanbul, Aralık 1995

TANSUĞ, Sezer; “Resimde Mahmut Cuda’nın Usta Payı”, **Gösteri**, İstanbul, Eylül 1981, S. 10, s.35

TANSUĞ, Sezer; “Sabri Berkel’deki Üslup Kalitesi”, **Gösteri**, İstanbul, Şubat 1989, S.99, s.74

TANSUĞ, Sezer; “Zeki Faik İzer’e Dair” ,**Gösteri**, İstanbul, Şubat 1988, s.75

TANSUĞ; Sezer; **Çağdaş Türk Sanatına Temel Yaklaşımlar**, Bilgi Yayınevi, 1. Basım, Ankara, Ekim 1997

TANSUĞ, Sezer; **Örneklerle Türk Resim ve Heykel Sanatı**, 2. İstanbul Sanat Bayramı, İDGSA Yayını, İstanbul, 1979

TEKCAN, Süleyman Saim; “Desen Ustası Hocam, Hocaların Hocası Refik Epikman”, **Sanat Çevresi**, Mayıs 1982, S. 43, s,10-11

TEKGİL, Hulusi; “Cemal Tollu’yu 26 Ağustos 1968’de Kaybetmiştik”, **Sanat Çevresi**, İstanbul, S. 119, s.39

TOLLU, Cemal; “Tenkidler Karşısında”,**Yeni Sabah**, 11 Mayıs 1955

TOLLU, Cemal; “Bugün Sanatımız”, **Ar Plastik Sanatlar Dergisi**, 1. Yıl, Şubat 1937, S.2, s.12-13

TOPRAK, Burhan; “Nurullah Berk İlk Toplu Sergisi Münasebetiyle”, **Esi**, Mayıs 1956, S. 5, s.3

TÖR, Vedat Nedim; “Plastik Sanatlar ve Türkiye”, **Ar Plastik Sanatlar Dergisi**, Sene: 1, Ankara, 1937, S. 4, s.9-10

TUNALI, İsmail; **Felsefenin Işığında Modern Resim**, Sanat Rh+, 6. Basım, İstanbul Mart 2003

TURANİ, Adnan; **Zeki Faik İzer**, Enlem Yayınları, Yayın No:4, Ankara, 1995

TURANİ, Adnan; “**Refik Epikman Üzerine Notlar**”, Sanat Çevresi, Mayıs 1982, S.43, s.7-8

TUT, Barış (Ed.); **Paris Okulu ve Türk Ressamları Paris: 1945-1960**, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık

TÜRKİYE SANAT SEVERLER DERNEĞİ (Nurullah Berk’in Verdiği Bildiriden); “Nurullah Berk Hakkında”, **Sanat Çevresi**, Ocak 1997, S. 219, s.22-23

UĞURLU, Veysel (Ed.); **Savaş ve Barış Kurtuluş Savaşından Cumhuriyet’in İlk Yıllarına Türk Resminden Kesitler**

ÜNAL, Tecim; “**Refik Epikman’la Konuşma**”, Yeni Boyut, S.14, s.22

ÜSTÜNİPEK, Mehmet; “**Sabri Berkel (1907-1993)**”, [http://www.lebriz.com\(2eh0bv55rvzc5hmpmz0glu45\)/v3_artst/san_Bio.aspx?sanID=17\(07/2005\)](http://www.lebriz.com(2eh0bv55rvzc5hmpmz0glu45)/v3_artst/san_Bio.aspx?sanID=17(07/2005))

ÜSTÜNİPEK, Şeyda; “**Eşref Üren (1897-1984)**”, <http://www.lebriz.com./u3-artst-/san-Bio.aspx?sanIQ=66>

WEİSCHEDEL, Wilhem; **Die Tiefe im Antlitz der Welt. Entwurfeiner Metaphysik der Kunst**, Tübingen, 1952

YASA YAMAN, Zeynep; **1930-1950 Yılları Arasında Kültür ve Sanat Ortamına Bir Bakış: d Grubu**, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Arkeoloji-Sanat Tarihi Anabilim Dalı Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara, Ekim 1992

YASA YAMAN, ZEYNEP; “**Sanat Tarihimizde Eski Bir Konu: Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği mi, d grubu mu?**”, Türkiye’de Sanat Plastik Sanatlar Dergisi, Eylül-Ekim1995, S.20, s.34-43

YASA YAMAN, Zeynep; “Değişim Manzaralar: Kültür ve Modernite”, **Sanat Çevresi**, Güz-2003, S. 89, s.217-229

YILMAZ, Mehmet; **Sanatçıları Okumak ya da Hayali Söyleşiler**, Ütopya Yayınları:54, 1. Basım, Kasım 2004

YÜCEL, Hasan Ali; “Plastik Sanatlar ve Türkiye”, **Ar Plastik Sanatlar Dergisi**, Şubat, 1937, No:2, Sene:1, S.2, s.2-3

http://www.artchive.com/ftp_site.htm

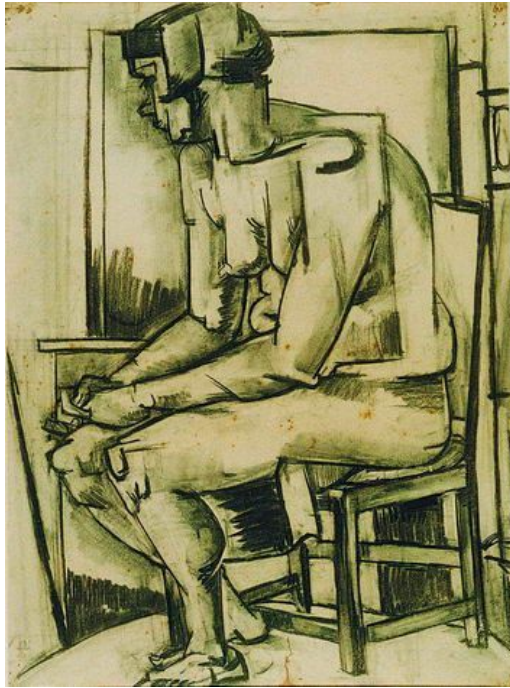
[http://www.kultur.gov.tr/portal/muzeenvantergoster.asp?MODE=2&TESRİN=0&MUYEKODU=1&MUZEADI=Ankara+Resim+Heykel+M%FCzesi&ENVTU1&ENVTURACIKLAMA=Resim \(12/2005\)](http://www.kultur.gov.tr/portal/muzeenvantergoster.asp?MODE=2&TESRİN=0&MUYEKODU=1&MUZEADI=Ankara+Resim+Heykel+M%FCzesi&ENVTU1&ENVTURACIKLAMA=Resim (12/2005))

<http://www.resimheykelmuzesi.org>

<http://www.wgu/index1.html>



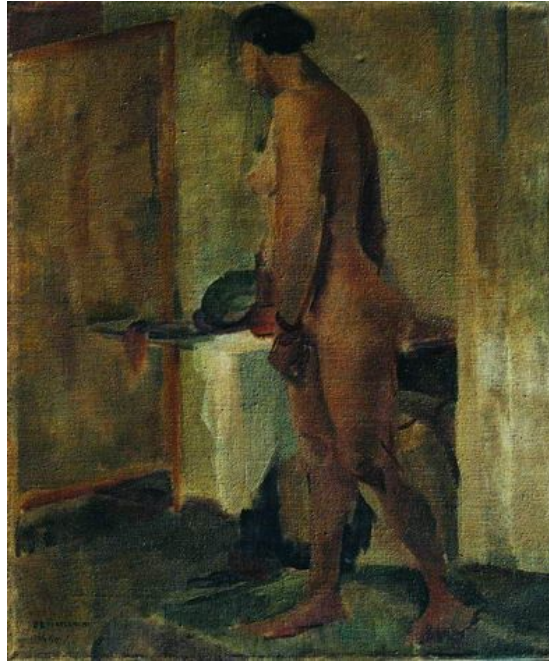
Resim 58. Ali Avni Çelebi, *Maskeli Balo*, 1928, Tuval Üzerine Yağlıboya, 140x199 cm, İstanbul Resim Heykel Müzesi (<http://www.resimheykelmuzesi.org>) (11/2005)



Resim 59. Ali Avni Çelebi, *Oturan Nü*, Kağıt Üzerine Füzün, 58x78 cm, İstanbul Resim Heykel Müzesi (<http://www.resimheykelmuzesi.org>) (11/2005)



Resim 60. Ali Avni Çelebi, *Vitrin*, Tuval Üzerine Yağlıboya, Özel Koleksiyon (BERK, Nurullah, TURANİ, Adnan; **Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi**, C. 2, Tıglat Yayınları, İstanbul, Ekim, 1981, s. 77)



Resim 61. Zeki Kocamemi, *Nü*, 1950, Tuval Üzerine Yağlıboya, 46x55 cm, İstanbul Resim Heykel Müzesi (<http://www.resimheykelmuzesi.org>) (11/2005)



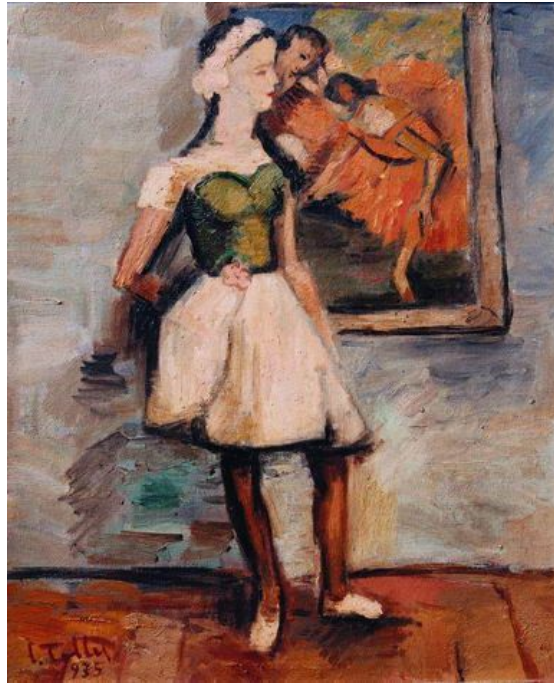
Resim 62. Zeki Kocamemi, *Nü*, Mukavva Üzerine Yağlıboya, İstanbul Resim Heykel Müzesi (ÖDEKAN, Ayla (Ed.); *Cumhuriyet'in Renkleri Biçimleri* Bilanço '98 Yayın Dizisi, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Mayıs, İstanbul, 1999, s.9)



Resim 63. Zeki Kocamemi, *Mekkâre Erleri*, 1935, Tuval Üzerine Yağlıboya, 123.5x195.5 cm, İstanbul Resim Heykel Müzesi (<http://www.resimheykelmuzesi.org>) (11/2005)



Resim 64. Cemal Tollu, *Nü*, Kağıt Üzerine Füzün, 48x64 cm, İstanbul Resim Heykel Müzesi (Orijinal resimden fotoğraf)



Resim 65. Cemal Tollu, *Küçük Balerin*, 1935, Tuval Üzerine Yağlıboya, 65.5x54 cm, İstanbul Resim Heykel Müzesi (<http://www.resimheykelmuzesi.org>) (11/2005)



Resim 66. Cemal Tollu, *Öğretmen Portresi*, 1933, Tuval Üzerine Yağlıboya, 65x50.5 cm, İstanbul Resim Heykel Müzesi (<http://www.resimheykelmuzesi.org>) (11/2005)



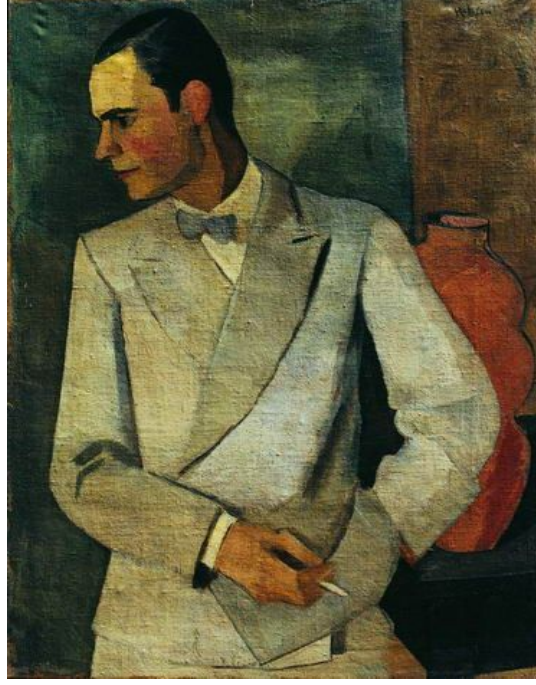
Resim 67. Cemal Tollu, *Natürmortlu Çıplak*, 1950, Tuval Üzerine Yağlıboya, 95x130 cm, İstanbul Resim Heykel Müzesi (ÇOKER, Adnan; **Cemal Tollu**, Galeri B Yayınları, 1996, s.140)



Resim 68. Cemal Tollu, *Çoban ve Tiftik Keçileri*, 1963, Tuval Üzerine Yağlıboya, 9130x195.5 cm, İstanbul Resim Heykel Müzesi (ÇOKER, Adnan; **Cemal Tollu**, Galeri B Yayınları, 1996, s.153)



Resim 69. Cemal Tollu, *Toprak Ana*, 1956, Tuval Üzerine Yağlıboya, 33x46 cm, İstanbul Resim Heykel Müzesi (ÇOKER, Adnan; **Cemal Tollu**, Galeri B Yayınları, 1996, s.156)



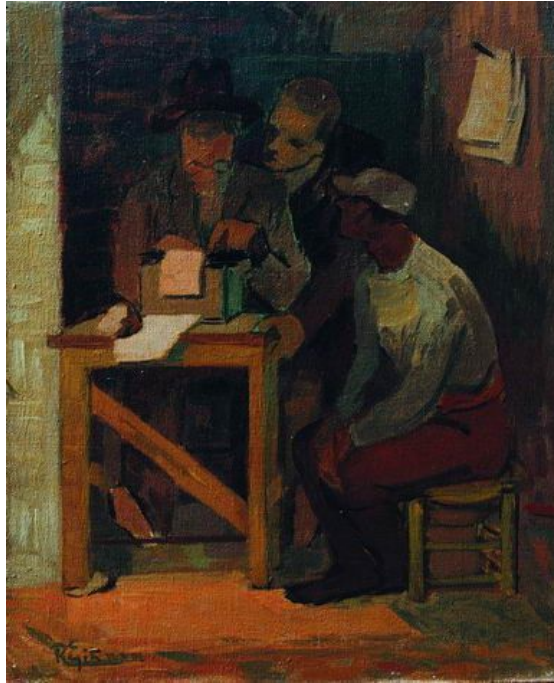
Resim 70. Hale Asaf, *İsmail Hakkı Oygar Portresi*, Tuval Üzerine Yağlıboya, 91x72 cm, İstanbul Resim Heykel Müzesi (<http://www.resimheykelmuzesi.org>) (11/2005)



Resim 71. Hale Asaf, *Kendi Portresi*, 1938, (HAYDAROĞLU, Mine (Ed.); “Başlangıçtan Bugüne Türk Resmi İçin Bir Müze Denemesi”, *Sanat Dünyamız*, Yaz-2003, S.88, s.111)



Resim 72. Refik Epikman, *Bar*, Tuval Üzerine Yağlıboya, 46x55 cm, İstanbul Resim Heykel Müzesi (HAYDAROĞLU, Mine (Ed.); “Başlangıçtan Bugüne Türk Resmi İçin Bir Müze Denemesi”, **Sanat Dünyamız**, Yaz-2003, S.88, s.98)



Resim 73. Refik Epikman, *Arzuhalci*, Tuval Üzerine Yağlıboya, 44,5x35.5 cm, İstanbul Resim Heykel Müzesi (<http://www.resimheykelmuzesi.org>) (11/2005)



Resim 74. Refik Epikman, *Bursa*, Karton Üzerine Yağlıboya, 50.5x59.5, Ankara Resim Heykel Müzesi(<http://www.kultur.gov.tr/portal/muzeenvantergoster.asp?MODE=2&TESRİN=0&MUYEKODU=1&MUZEADI=Ankara+Resim+Heykel+M%FCzesi&ENVTU1&ENVTURACIKLAMA=Resim>) (12/2005)



Resim 75. Nurullah Berk, *İskambil Kağıtlı Natürmort*, 1933 Tuval Üzerine Yağlıboya, 64.5x80 cm, İstanbul Resim Heykel Müzesi (ELVAN, Nihal (ed.); **d grubu 1933-1951**, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayınları- Mimar Sinan Üniversitesi, İstanbul, 2002, s.91)



Resim 76. Nurullah Berk, *Tayyareciler*, Tuval Üzerine Yağlıboya, 96x96 cm, İstanbul Resim Heykel Müzesi (ELVAN, Nihal (ed.); **d grubu 1933-1951**, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayınları- Mimar Sinan Üniversitesi, İstanbul, 2002, s.90)



Resim 77. Nurullah Berk, *Ütü Yapan Kadın*, 1950, Tuval Üzerine Yağlıboya, 60x91.5 cm, İstanbul Resim Heykel Müzesi(ELVAN, Nihal (ed.); **d grubu 1933-1951**, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayınları- Mimar Sinan Üniversitesi, İstanbul, 2002, s.92)



Resim 78. Hamit Görele, *Konser*, Tuval Üzerine Yağlıboya, 130x162 cm, İstanbul Resim Heykel Müzesi (<http://www.resimheykelmuzesi.org>) (11/2005)



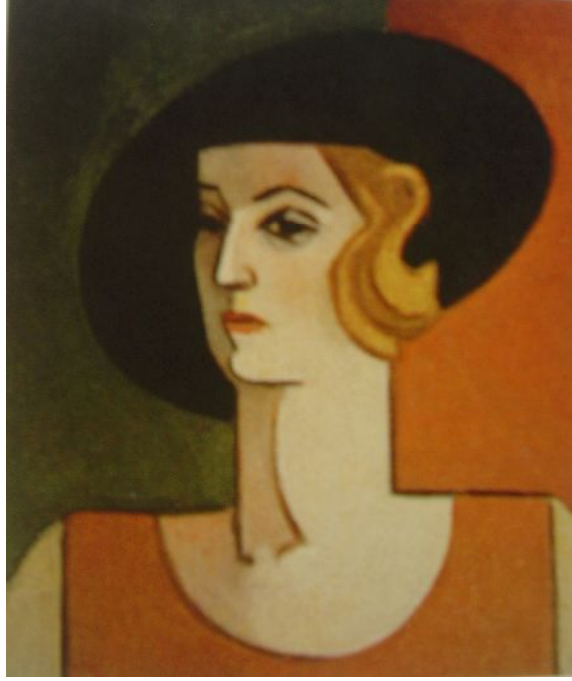
Resim 79. Hamit Görele, *Portre*, Tuval Üzerine Yağlıboya, İş Bankası Resim Koleksiyonu (GİRAY, Kıymet; **Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu**, Türkiye İş Bankası Yayınları, Sayı Dizisi: 55, 2. Baskı, İstanbul, 2000, s.307)



Resim 80. Sabri Berkel, *Şişeli Natürmort*, Mukavva Üzerine Yağlıboya, 46x55 cm, Özel Koleksiyon (BERK, Nurullah, TURANİ, Adnan; **Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi**, C. 2, Tıglat Yayınları, İstanbul, Ekim, 1981, s. 77)



Resim 81. Sabri Berkel, *Zeybek*, 1905, Tuval Üzerine Yağlıboya, 70x100 cm, İstanbul Resim Heykel Müzesi (<http://www.resimheykelmuzesi.org>) (11/2005)



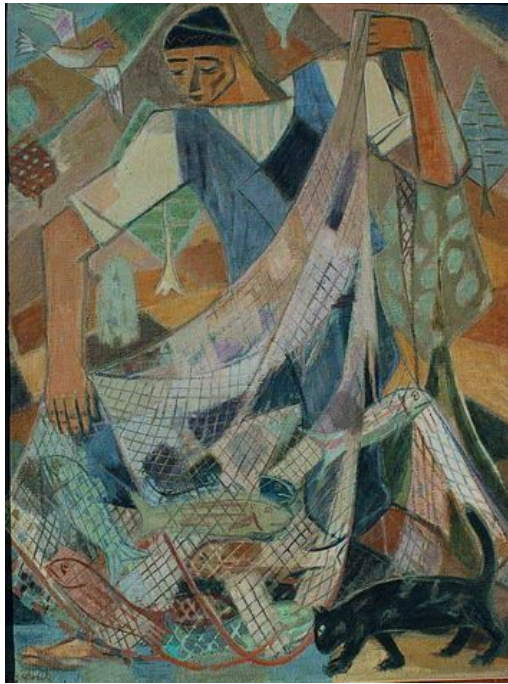
Resim 82. Salih Urallı, *Şapkalı Kadın*, Tuval Üzerine Yağlıboya, 38x46 cm, Özel Koleksiyon (BERK, Nurullah, TURANİ, Adnan; **Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi**, C. 2, Tıglat Yayınları, İstanbul, Ekim, 1981, s. 77)



Resim 83. Salih Urallı, *Ana*, 1944, Tuval Üzerine Yağlıboya, 92x55 cm, İstanbul Resim Heykel Müzesi (<http://www.resimheykelmuzesi.org>) (11/2005)



Resim 84. Halil Dikmen, *Köylü Kadınlar*, Tuval Üzerine Yağlıboya, 97.5x131 cm, İstanbul Resim Heykel Müzesi (<http://www.resimheykelmuzesi.org>) (11/2005)



Resim 85. Cevat Dereli, *Balık Tutan Adam*, 1957, Tuval Üzerine Yağlıboya, 116x89 cm, İstanbul Resim Heykel Müzesi (<http://www.resimheykelmuzesi.org>) (11/2005)



Resim 86. Cevat Dereli, *Kılıç Ağları Anadolu Kavağı*, 1967, Tuval Üzerine Yağlıboya, 120.5x89.5 cm, İstanbul Resim Heykel Müzesi (<http://www.resimheykelmuzesi.org>) (11/2005)



Resim 87. İlhami Demirci, *Gitarlı Natürmort*, 1939, Tuval Üzerine Yağlıboya, 55x38 cm, Sabancı Müzesi (HAYDAROĞLU, Mine (Ed.); “Başlangıçtan Bugüne Türk Resmi İçin Bir Müze Denemesi”, **Sanat Dünyamız**, Yaz-2003, S.88, s.129)



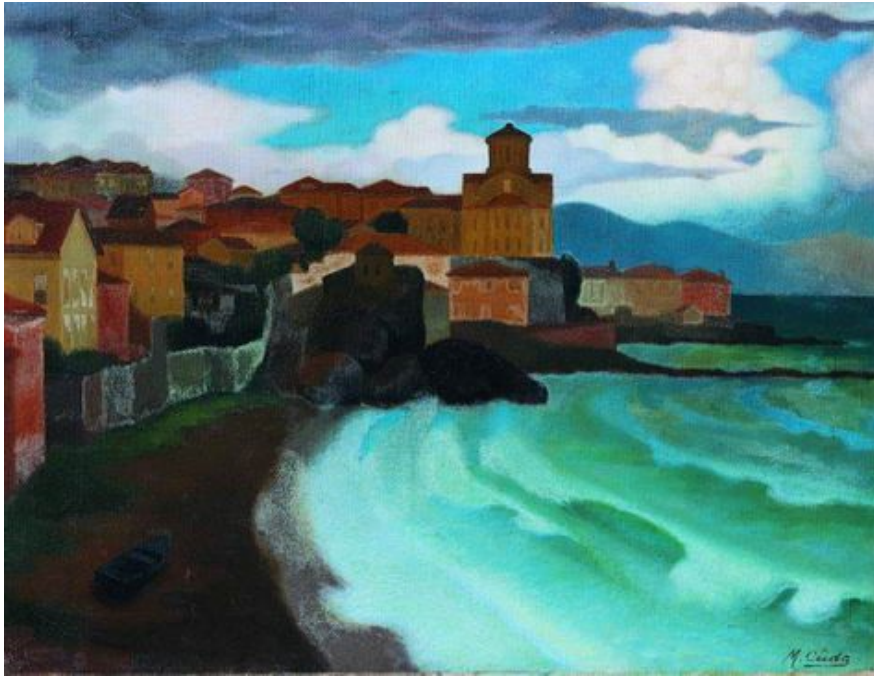
Resim 88. Zeki Faik İzer, *Figürlü Kompozisyon*, 1930, Tuval Üzerine Yağlıboya, 38x45 cm, Özel Koleksiyon (İREPOĞLU, Gül; **Zeki Faik İzer**, YKY-2152, Türk Ressamları, İstanbul, Ocak, 2005, s.49)



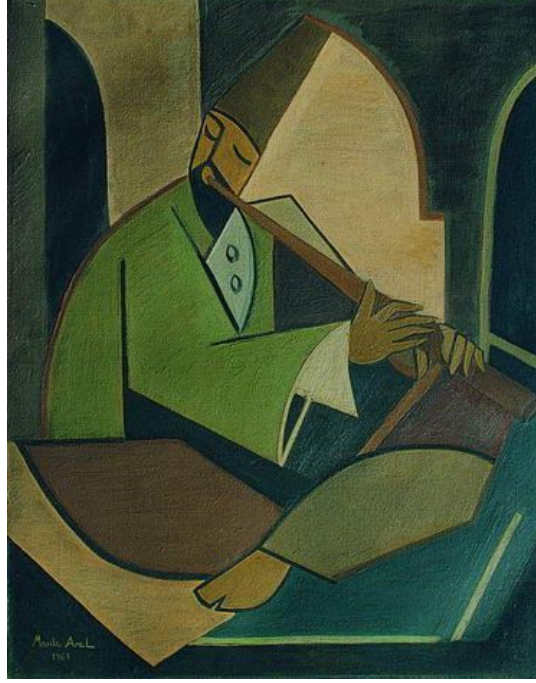
Resim 89. Zeki Faik İzer, *Nü*, Duralit Üzerine Yağlıboya, 37x46 cm, Özel Koleksiyon (İREPOĞLU, Gül; **Zeki Faik İzer**, YKY-2152, Türk Ressamları, İstanbul, Ocak, 2005, s.64)



Resim 90. Mahmut Celâleddin Cuda, *Heykelli Natürmort*, Tuval Üzerine Yağlıboya, 65x50cm, İstanbul Resim Heykel Müzesi (<http://www.resimheykelmuzesi.org>) (11/2005)



Resim 91. Mahmut Celâleddin Cuda, *Trabzon'da Kanita*, Tuval Üzerine Yağlıboya, 50x65cm, İstanbul Resim Heykel Müzesi (<http://www.resimheykelmuzesi.org>) (11/2005)



Resim 92. Maide Arel, *Neyzen*, 1961 Tuval Üzerine Yağlıboya, 99x88 cm, İstanbul Resim Heykel Müzesi (<http://www.resimheykelmuzesi.org>) (11/2005)



Resim 93. Şemsi Arel, *Pancar Tarlasında*, Tuval Üzerine Yağlıboya, 116x81 cm, İstanbul Resim Heykel Müzesi (UĞURLU, Veysel (Ed.), **Savaş ve Barış Kurtuluş Savaşı'ndan Cumhuriyet'in İlk Yıllarına Türk Resminden Kesitler**, s.31)



Resim 94. Edip Hakkı Köseoğlu, *İnşaat*, Tuval Üzerine Yağlıboya, 42x64.5 cm, Dr. Günay-Haluk Saner Koleksiyonu (KINAYTÜRK, Hamit (Haz.), **Edip Hakkı Köseoğlu**, Sanat Çevresi Ayak Sanat Dergisi Kültür ve Sanat Yayınları:9, İstanbul, 1996, s.125)



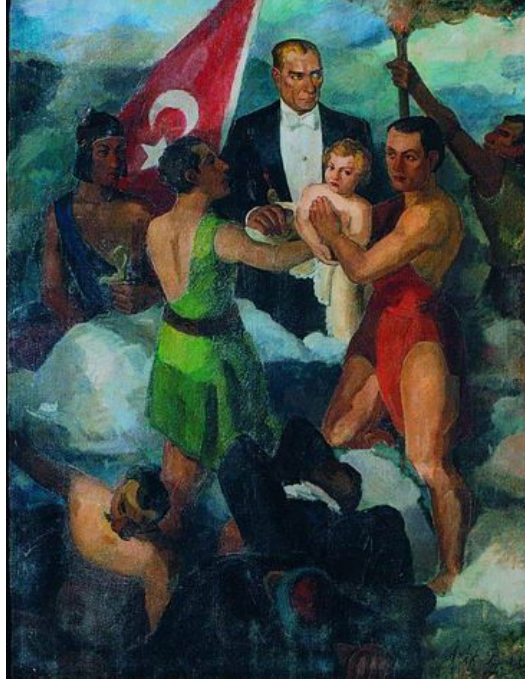
Resim 95. Edip Hakkı Köseoğlu, *Akademi'de Atölye*, Tuval Üzerine Yağlıboya, 32x41 cm, Dr. Günay-Haluk Saner Koleksiyonu (KINAYTÜRK, Hamit (Haz.), **Edip Hakkı Köseoğlu**, Sanat Çevresi Ayak Sanat Dergisi Kültür ve Sanat Yayınları:9, İstanbul, 1996, s.120)



Resim 96. Abidin Elderoğlu, *Ayrılış*, Tuval Üzerin Yağlıboya, 153x182 cm, İzmir Devlet Resim Heykel Müzesi (İzmir Devlet Resim Heykel Müzesi Kataloğu, Kùltür Bakanlığı Yayınları, Ankara, Ağustos, 2002, s.42)



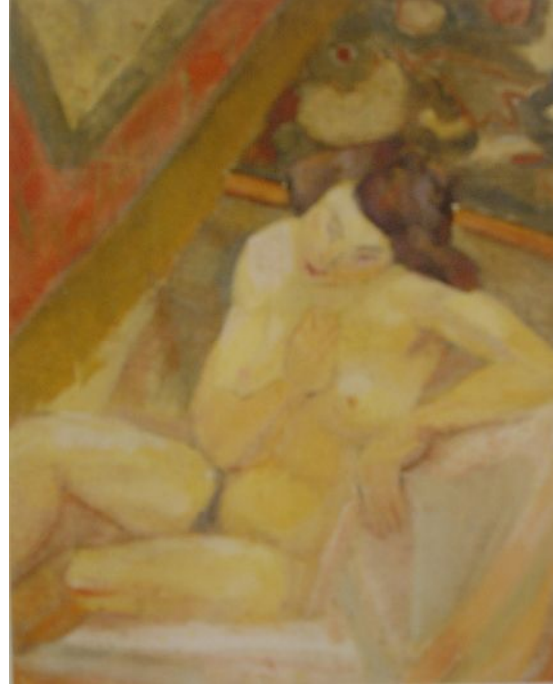
Resim 97. Hakkı Anlı, *Küçük V*, 1952 Duralit Üzerine Yağlıboya, 50x26 cm (EDGÜ, Amelé (Ed.), **Hakkı Anlı**, 11 Aralık 1997-6 Ocak 1998 Sergi Kataloğu, İstanbul, 1997, s.12)



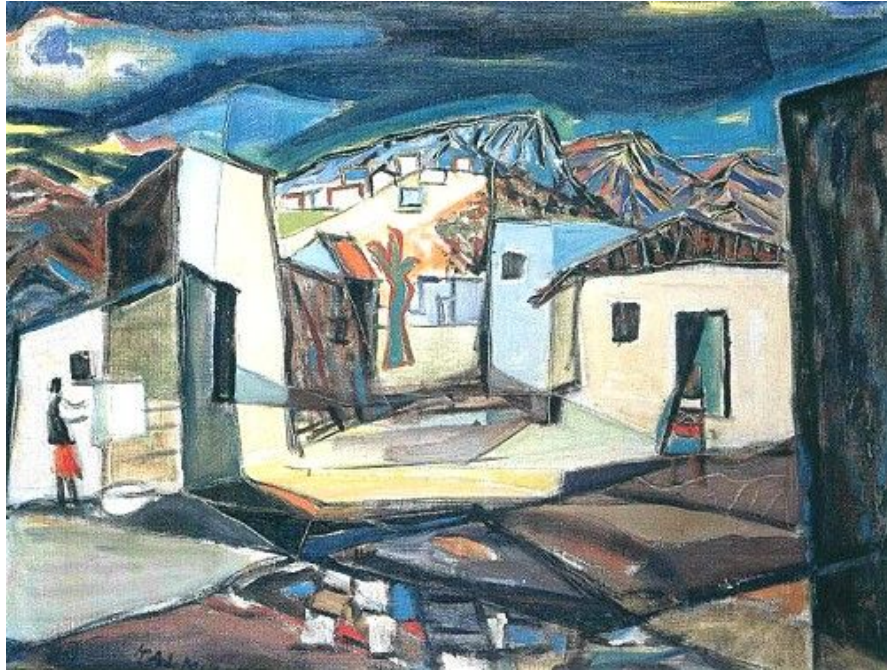
Resim 98. Arif Bedii Kaptan, *Cumhuriyet'in Gençliğe Tevdii*, 1934, Tuval Üzerine Yağlıboya, 155x200 cm, İstanbul Resim Heykel Müzesi (<http://www.resimheykelmuzesi.org>) (11/2005)



Resim 99. Fahrettin Arkunlar, *Peyzaj*, Tuval Üzerine Yağlıboya, Türkiye İş Bankası Koleksiyonu (GİRAY, Kıymet; **Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu**, Türkiye İş Bankası Yayınları, Sayı Dizisi: 55, 2. Baskı, İstanbul, 2000, s.249)



Resim 100. Eşref Üren, *Nü*, Tuval Üzerine Yağlıboya, İş Bankası Koleksiyonu (GİRAY, Kıymet; **Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu**, Türkiye İş Bankası Yayınları, Sayı Dizisi: 55, 2. Baskı, İstanbul, 2000, s.407)



Resim 101. Ercüment Kalmık, *Peyzaj*, Tuval Üzerine Yağlıboya, 47x62 cm, Özel Koleksiyon, http://lebriz.mages.com/images/muzdb/0180/K0180_138s.JPG (12/2005)



Resim 102. Şefik Bursalı, *Nü*, 1938, Tuval Üzerine Yağlıboya, 49.5x59 cm, Ankara Resim Heykel Müzesi(<http://www.kultur.gov.tr/portal/muzeenvantergoster.asp?MODE=2&TESRİN=0&MUYEKODU=1&MUZEADI=Ankara+Resim+Heykel+M%FCzesi&ENVTU1&ENVTURACIKLAMA=Resim>)(12/2005)



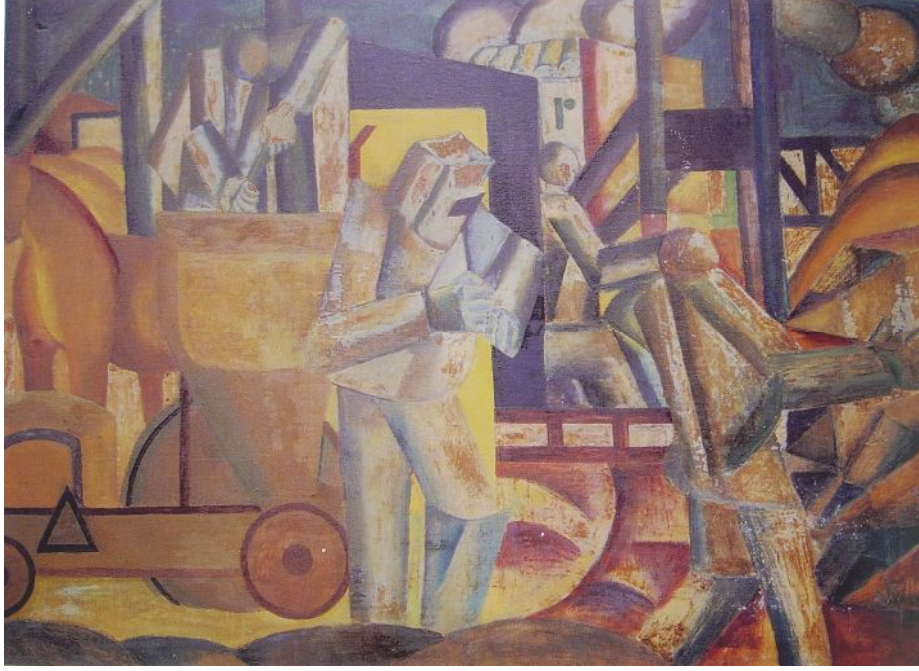
Resim 103. Şeref Akdik, *Sivas Cer Atölyesi*, 1946, Tuval Üzerine Yağlıboya, Akbank Koleksiyonu (ÖDEKAN, Ayla (ed.);*Cumhuriyet'in Renkleri Biçimleri Bilanço '98* Yayın Dizisi, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Mayıs, İstanbul, 1999, s.13)



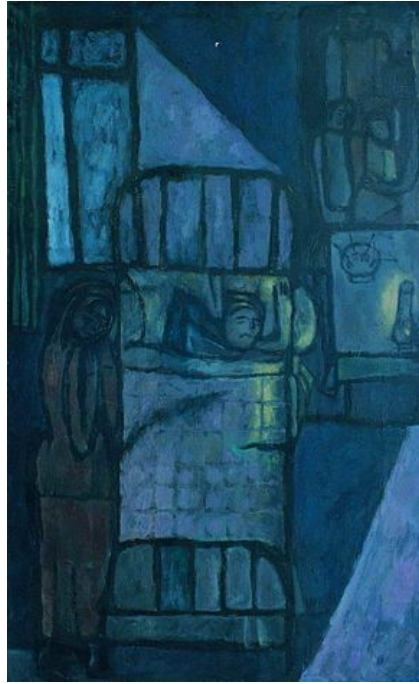
Resim 105. Naile Akıncı, *Eyüp'ten Görünüm*, 1954, Tuval Üzerine Yağlıboya, 46,5x75 cm, Modigliani Kültür Merkezi, Milano, İtalya (<http://www.sanalmuze.org/sergiler>) (11/11/2005)



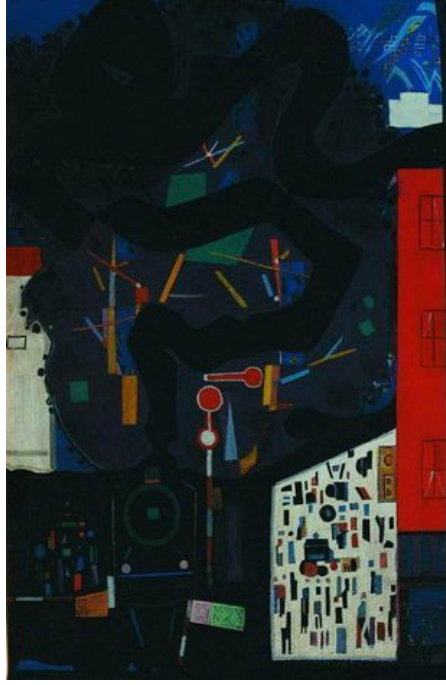
Resim 106. Adnan Çoker, *Kore*, Tuval Üzerine Yağlıboya (ONAT, Tülin ve DEMİRTAŞ, Server; **Adnan Çoker**, Derimod Kültür Merkezi Yayınları, İstanbul, 1989)



Resim 107. Lütfü Günay, *Çanakkale Liman İnşaatı (Fernand Léger'e Saygı)*, 1951, Tuval Üzerine Yağlıboya, 65x92 cm (ÖZSEZGİN, Kaya; **Lütfü Günay**, Bilim Sanat Galerisi, Graphis Matbaa, İstanbul, 2001, s.26)



Resim 108. Dinçer Erimez, *Kızamık Salgını*, Tuval Üzerine Yağlıboya, 144.5x95.5, İstanbul Resim Heykel Müzesi, (<http://www.resimheykelmuzesi.org>) (11/2005)



Resim 109. Cemal Bingöl, *İzmit İstasyonu*, Duralit Üzerine Yağlıboya, 66.5x100 cm, İstanbul Resim Heykel Müzesi (<http://www.resimheykelmuzesi.org>) (11/2005)



Resim 110. Şevket Arman, *Figür*, Kağıt Üzerine Fügen, 33x46 cm (mimoza.marmara.edu.tr/avni/ARMAN/resimlistesi.htm)



Resim 111. Hulusi Mercan, *Çay Bahçesi*, Duralit Üzerine Yağlıboya, 66.5x100 cm Ankara Resim Heykel Müzesi(<http://www.kultur.gov.tr/portal/muzeenvantergoster.asp?MODE=2&TESRİN=0&MUYEKODU=1&MUZEADI=Ankara+Resim+Heykel+M%FCzesi&ENVTU1&ENVTURACIKLAMA=Resim>)(12/2005)



Resim 112. Adnan Turani, *Natürmort* (www.festival.metu.edu.tr/2001/sanatçilar.html) (11/2005)



Resim 113. Leyla Gamsız, *İsimsiz*, 1950'ler, Tuval Üzerine Yağlıboya, 50x61 cm
(<http://www.sanalmuze.org/sergiler>) (11/11/2005)



Resim 114. Ferruh Başağa, *İsimsiz*, 1955'ler, Duralit Üzerine Yağlıboya, 50x61 cm
(<http://www.sanalmuze.org/sergiler>) (11/11/2005)



Resim 115. Turgut Atalay, *Kompozisyon*, 1963, Tuval Üzerine Yağlıboya, 68.5x93 cm (HAYDAROĞLU, Mine (Ed.); “Başlangıçtan Bugüne Türk Resmi İçin Bir Müze Denemesi”, *Sanat Dünyamız*, Yaz-2003, S.88, s.145)



Resim 116. Haşmet Akal, *İstanbul Limanı*, Tuval Üzerine Yağlıboya, 41x51 cm, Özel Koleksiyon (HAYDAROĞLU, Mine (Ed.); “Başlangıçtan Bugüne Türk Resmi İçin Bir Müze Denemesi”, *Sanat Dünyamız*, Yaz-2003, S.88, s.149)



Resim 117. Nuri İyem, *Çıplak*, 1940'lar, Karton Üzerine Yağlıboya, 19x28 cm
(<http://www.sanalmuze.org/sergiler>) (11/11/2005)