

175099

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

1945-1960: PARİS EKOLÜ VE
PARİS'TE YAŞAYAN SOYUT TÜRK RESSAMLARI

DOKTORA TEZİ

Lale KULA ÖZERDEN

(402972003)

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih: 15 Nisan 2005

Tezin Savunulduğu Tarih: 9 Kasım 2005

Tez Danışmanı : Prof. Dr. Filiz ÖZER

Diğer Jüri Üyeleri : Prof. Dr. Tomur ATAGÖK (Y.T.Ü.)

Prof. Dr. Banu MAHİR (M.S.Ü.)

Doç. Dr. İlknur KOLAY (İ.T.Ü.)

Doç. Dr. Nur URFALIOĞLU (Y.T.Ü.)



KASIM 2005

ÖNSÖZ

1945-1960 arasında Paris, sanat başkenti olma özelliğini New York'a devrederken hem sanatsal hem entelektüel açıdan son derece verimli ve yaratıcı bir dönem geçirir. Türk resim sanatı tarihi içinde belki de ilk defa Paris'te yaşayan Türk ressamı da bu sanatsal ve entelektüel ortama dahil olurlar ve Avrupa resmiyle eşzamanlı bir çizgide ilerlerler. Özellikle soyut resim alanında yaşanan bu gelişmenin resim tarihimiz içinde önemli bir yere sahip olduğu düşüncesi bizi bu çalışmaya yöneltmiştir.

Öncelikle beni yönlendiren, her türlü yardımı gösteren değerli hocam Prof. Dr. Filiz Özer'e çok teşekkür ediyorum.

Konuyu öneren Ferit Edgü'ye, değerli katkılarından dolayı Prof. Dr. Bülent Özer'e, Prof. Dr. Tomur Atagök ve Doç. Dr. Banu Mahir'e, çalışmam sırasında gösterdikleri hoşgöründen dolayı Murat Belge'ye ve bölüm arkadaşım Yrd. Doç. Dr. Rana Tekcan'a, İstanbul Bilgi Üniversitesi Kütüphanesi Yöneticisi Serdar Katipoğlu'na, arşivlerinden yararlanmamı sağlayan Ankara ve İstanbul Galeri Nev'e, teze katkılarından dolayı Maria Devrim, Albert Bitran, Komet ve Ahmet Benli'ye, çeşitli yardımlarda bulunan Dr. Ergin Bermek, Fatma Taşkent, Okşan Paus, Esen Zeynep Ege, Nurgül Kivılcım Yavuz ve Akın Kaya'ya, önemli katkıları nedeniyle Günseli Ateşok ve Ayşen Taşkent'e, çalışmamla yakından ilgilenen Oğuz Özerden'e, çok büyük yardımını gördüğüm Belgin Erözçelik ve her türlü desteği gösteren sevgili Barış Ulus'a çok teşekkürler.

Nisan 2005

Lale Kula Özerden

İÇİNDEKİLER

| | |
|--|------|
| ŞEKİL LİSTESİ..... | v |
| ÖZET | xii |
| SUMMARY | xiii |
| 1. GİRİŞ..... | 1 |
| 2. SOYUT SANAT: HABERCİLERİ, KATKIDA BULUNANLAR VE GELİŞİMİ | 4 |
| 2.1. Soyut Sanatın Habercileri..... | 4 |
| 2.2. 1910-1945: Figüratiften Soyuta Doğru..... | 7 |
| 2.3. Soyut Sanatın Gelişimi | 8 |
| 3. 1945-1960 YILLARINDA PARİS'TE SOYUT SANAT | 13 |
| 3.1. Paris'te Soyut Sanat Ortamı | 13 |
| 3.2. Paris Ekolü Tanımları | 17 |
| 3.3. Fransız Geleneğinin Genç Ressamları | 25 |
| 3.4. Geometrik Soyut..... | 28 |
| 3.5. Lirik Soyut | 32 |
| 3.6. 1945-1960 arası ABD'de Soyut Sanat..... | 38 |
| 4. TÜRK SANATÇILARI İLE İLİŞKİLENDİRİLEN PARİS EKOLÜ RESSAMLARI..... | 45 |
| 4.1. Roger Bissière | 45 |
| 4.2. Hans Hartung..... | 49 |
| 4.3. André Lanskoy..... | 55 |
| 4.4. Charles Lapicque..... | 59 |
| 4.5. Alfred Manessier..... | 62 |
| 4.6. Charles Maussion..... | 67 |
| 4.7. Nicolas de Staël..... | 69 |
| 4.8. Pierre Soulages | 73 |
| 4.9. Serge Poliakoff | 75 |
| 4.10. Bram van Velde | 77 |
| 4.11. Maria Elena Vieira da Silva | 79 |
| 5. 1945-1960: SOYUT TÜRK RESMİ VE PARİS'TE YAŞAYAN SOYUT TÜRK RESSAMLARI | 83 |
| 5.1. 1945-1960: Soyut Türk Resmi | 83 |
| 5.2. 1945-1960: Paris'te Yaşayan Soyut Türk Ressamları..... | 86 |
| 5.2.1. Hakkı Anlı..... | 86 |
| 5.2.2. Albert Bitran | 93 |

| | |
|---------------------------------|-----|
| 5.2.3. Nejad Melih Devrim | 106 |
| 5.2.4. Mübin Orhon | 122 |
| 5.2.5. Selim Turan..... | 131 |
| 5.2.6. Fahr-el-Nissa Zeid | 139 |
| 6. DEĞERLENDİRME VE SONUÇ | 147 |
| KAYNAKLAR..... | 158 |
| EKLER | 165 |
| ÖZGEÇMİŞ | 384 |



ŞEKİL LİSTESİ

| | |
|---|-----|
| Şekil A.1: J. W. M. Turner, <i>Kar Fırtınası</i> , 1842, London Tate Gallery, Londra. | 166 |
| Şekil A.2: C. Monet, <i>Saman Yığınları, Kar Etkisi, Günışığı</i> , 1890-91, National Galleries of Edinburgh, Edinburgh..... | 167 |
| Şekil A.3: P. Sérusier, <i>Tılsım</i> , 1888, Özel Koleksiyon. | 168 |
| Şekil A.4: P. Cézanne, <i>Elmalı ve Portakallı Natürmort</i> , 1895-1900, Musée d'Orsay, Paris..... | 169 |
| Şekil A.5: P. Cézanne, <i>Sainte Victoire Dağı</i> , 1980'ların ikinci yarısı, E.-E. Ford House, Michigan. | 170 |
| Şekil A.6: P. Picasso, <i>Gitar Çalan Paris</i> , 1910, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris. | 171 |
| Şekil A.7: G. Balla, <i>Otomobilin Hızı</i> , 1912, New York Museum of Modern Art, New York..... | 172 |
| Şekil A.8: W. Kandinsky, <i>Emprovizasyon No.7</i> , 1910. | 173 |
| Şekil A.10: W. Kandinsky, <i>Sade</i> , Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris. | 175 |
| Şekil A.11: P. Mondrian, <i>Rihtim ve Okyanus (Kompozisyon No.10)</i> , 1915, State Museum Kröller-Müller, Otterlo. | 176 |
| Şekil A.12: P. Mondrian, <i>Koyu Renklerle Damatahtası Kompozisyon</i> , 1919, Gemeentemuseum, Slijper Collection, The Hague. | 177 |
| Şekil A.13: P. Mondrian, <i>Broadway Boogie-Woogie</i> , 1942-43, Museum of Modern Art, New York. | 178 |
| Şekil A.14: P. Klee, <i>Dolunay</i> , 1919, Munich Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Staatsgalerie modarner Kunst..... | 179 |
| Şekil A.15: K. Malevich, <i>Semaver</i> , 1913, Museum of Modern Art, New York. | 180 |
| Şekil A.16: K. Malevich, <i>Resimsel Gerçeklik: Sırt Çantalı Çocuk. Dördüncü Boyutun Renkleri</i> , 1915, The Museum of Modern Art, New York..... | 181 |
| Şekil B.1: A. Gorky, <i>Nişan II</i> , 1942, Whitney Museum of American Art, New York. ... | 182 |
| Şekil B.2: M. Tobey, <i>Beyaz Yazı</i> , 1958, Baukunst-Galerie, Köln..... | 183 |
| Şekil B.3: J. Pollock, <i>Mavi Kutuplar</i> , 1953, Australian National Gallery, Canberra..... | 184 |
| Şekil B.4: Willem de Kooning, <i>Nehre Açılan Kapı</i> , 1960, Whitney Museum of American Art, New York. | 185 |
| Şekil B.5: F. Kline, <i>New York</i> , 1953, Albright Knox Art Gallery, New York. | 186 |
| Şekil B.6: C. Stil, <i>İsimsiz</i> , 1951, Detroit Institute of Arts..... | 187 |
| Şekil B.7: R. Motherwell, <i>İspanyol Cumhuriyetine Ağıt</i> , 1953-54, Albright, Knox Art Gallery..... | 188 |

| | |
|---|-----|
| Şekil B.8: M. Rothko, <i>Kestane Üzerine Kırmızı</i> , 1959, London Tate Gallery, Londra. | 189 |
| Şekil B.9: B. Newman, <i>Olmak II</i> , 1961-64, National Gallery of Art, Washington. | 190 |
| Şekil B.10: A. Reinhard, <i>Siyah Resim No.34</i> , National Gallery of Art, Washington. | 191 |
| Şekil C.1: R. Bissière, <i>Peyzaj</i> , 1927, Özel Koleksiyon. | 192 |
| Şekil C.2: R. Bissière, <i>Katedralin Meleği</i> , 1946, Özel Koleksiyon. | 193 |
| Şekil C.3: R. Bissière, <i>İki Çoban</i> , 1946, Özel Koleksiyon. | 194 |
| Şekil C.4: R. Bissière, <i>Siyah Venüs</i> , 1945, Musée National d'Art Moderne, Paris. | 195 |
| Şekil C.5: R. Bissière, <i>Re Adası</i> , 1950, Özel Koleksiyon. | 196 |
| Şekil C.6: R. Bissière, <i>Sarı ve Gri</i> , Musée National d'Art Moderne, Paris, Özel Koleksiyon. | 197 |
| Şekil C.7: R. Bissière, <i>Cantique a Notre Frere Soleil de François d' Assise</i> . | 198 |
| Şekil C.8: R. Bissière, <i>Sabah Işığ</i> , 1960, Özel Koleksiyon. | 199 |
| Şekil C.9: R. Bissière, <i>Kompozisyon 321</i> , 1956, Kunsthalle, Hamburg. | 200 |
| Şekil C.10: R. Bissière, <i>27 Haziran 1963</i> . | 201 |
| Şekil C.11: H. Hartung, <i>Eskiz</i> , 1921, Özel Koleksiyon. | 202 |
| Şekil C.12: H. Hartung, <i>Dört Figür</i> , 1922, Özel Koleksiyon. | 203 |
| Şekil C.13: H. Hartung, <i>Negatif Adam</i> , Özel Koleksiyon. | 204 |
| Şekil C.14: H. Hartung, <i>İsimsiz</i> , 1923, Özel Koleksiyon. | 205 |
| Şekil C.15: H. Hartung, <i>İsimsiz</i> , 1924, Özel Koleksiyon. | 206 |
| Şekil C.16: H. Hartung, <i>İsimsiz</i> , 1938, Özel Koleksiyon. | 207 |
| Şekil C.17: H. Hartung, <i>İsimsiz</i> , 1938, Özel Koleksiyon. | 208 |
| Şekil C.18: H. Hartung, <i>İsimsiz</i> , 1947, Özel Koleksiyon. | 209 |
| Şekil C.19: H. Hartung, <i>İsimsiz</i> , 1956-59, Özel Koleksiyon. | 210 |
| Şekil C.20: H. Hartung, <i>İsimsiz</i> , 1956, Özel Koleksiyon. | 211 |
| Şekil C.21: H. Hartung, <i>İsimsiz</i> , 1946, Özel Koleksiyon. | 212 |
| Şekil C.22: H. Hartung, <i>İsimsiz</i> , 1962, Özel Koleksiyon. | 213 |
| Şekil C.23: H. Hartung, <i>İsimsiz</i> , 1964, Özel Koleksiyon. | 214 |
| Şekil C.24: H. Hartung, <i>İsimsiz</i> , 1964, Özel Koleksiyon. | 215 |
| Şekil C.25: A. Lansky, <i>Pembe Aile</i> , 1938-40, Musée National d'Art Moderne, Paris. | 216 |
| Şekil C.26: A. Lansky, <i>Üç Kişi</i> , 1938-40, Musée National d'Art Moderne, Paris. | 217 |
| Şekil C.27: A. Lansky, <i>Erkek Portresi</i> , 1838-40, Musée National d'Art Moderne, Paris. | 218 |
| Şekil C.28: A. Lansky, <i>İsimsiz</i> , 1950, E. Piaf Koleksiyonu. | 219 |
| Şekil C.29: A. Lansky, <i>Siyah Zemin Üzerine Kompozisyon</i> , 1947, Musée National d'Art Moderne, Paris. | 220 |
| Şekil C.30: A. Lansky, <i>Kırmızı Zemin Üzerine Kompozisyon</i> , 1955, Musée National d'Art Moderne, Paris. | 221 |
| Şekil C.31: A. Lansky, <i>İsimsiz</i> , 1960, Özel Koleksiyon. | 222 |

| | |
|---|-----|
| Şekil C.32: A. Lanskoy, <i>Hayat Belirtisi</i> , 1961, Musée d'Art Moderne, Saint-Étienne.. | 223 |
| Şekil C.33: C. Lopicque, <i>Loguivy Limanı</i> , 1939, P. Nathan Koleksiyonu..... | 224 |
| Şekil C.34: C. Lopicque, <i>Henri III</i> , 1950, Özel Koleksiyon..... | 225 |
| Şekil C.35: C. Lopicque, <i>Çıkıştan Önce</i> , 1950, Özel Koleksiyon..... | 226 |
| Şekil C.36: C. Lopicque, <i>Çekilmiş Denizde Tekne Yarışı</i> , 1951, Özel Koleksiyon..... | 227 |
| Şekil C.37: C. Lopicque, <i>Condé</i> , 1953, Özel Koleksiyon..... | 228 |
| Şekil C.38: C. Lopicque, <i>Barok Bahçe</i> , 1954, Özel Koleksiyon..... | 229 |
| Şekil C.39: A. Manessier, <i>Salve Regina</i> , 1945, Musée des Beaux-Arts, Nantes..... | 230 |
| Şekil C.40: A. Manessier, <i>Karda Oyun Etüdü</i> , 1951, Solomon R., Guggenheim Museum, New York..... | 231 |
| Şekil C.41: A. Manessier, <i>Eskiz</i> , Özel Koleksiyon..... | 232 |
| Şekil C.42: A. Manessier, <i>Gece Longvy</i> , 1951, Museo Civico di Torino..... | 233 |
| Şekil C.43: A. Manessier, <i>Gece</i> , 1956, Özel Koleksiyon..... | 234 |
| Şekil C.44: A. Manessier, <i>Somme Körfezinde Deniz Kabarması</i> , 1949, Özel Koleksiyon..... | 235 |
| Şekil C.45: A. Manessier, <i>Gece Crotoy Limanı</i> , 1943, Özel Koleksiyon..... | 236 |
| Şekil C.46: A. Manessier, <i>Hollanda'da Sabahın Erken Saatleri</i> , 1955, Özel Koleksiyon..... | 237 |
| Şekil C.47: A. Manessier, <i>Çiftlikte Gece</i> , 1959, Musée d'art Moderne de la ville de Paris, Paris, Özel Koleksiyon..... | 238 |
| Şekil C.48: A. Manessier, <i>Miguel de Unamuno'ya Saygı</i> , 1965, Musée d'art Moderne de la ville de Paris, Paris..... | 239 |
| Şekil C.49: A. Manessier, <i>Büyük Kuzey</i> , 1948, Dunkerque, Musée d'Art Contemporain..... | 240 |
| Şekil C.50: C. Maussion, <i>İsimsiz</i> , 1951, Özel Koleksiyon..... | 241 |
| Şekil C.51: C. Maussion, <i>İsimsiz</i> , 1955, Özel Koleksiyon..... | 242 |
| Şekil C.52: C. Maussion, <i>Kağıt Üzerine Sarı Soyut Resim</i> , 1959, Özel Koleksiyon... | 243 |
| Şekil C.53: C. Maussion, <i>İsimsiz</i> , 1960, Özel Koleksiyon..... | 244 |
| Şekil C.54: C. Maussion, <i>İsimsiz</i> , 1959, R.-L. Sainsbury Koleksiyonu..... | 245 |
| Şekil C.55: C. Maussion, <i>İsimsiz</i> , 1959, R.-L. Sainsbury Koleksiyonu..... | 246 |
| Şekil C.56: C. Maussion, <i>İsimsiz</i> , 1963, Özel Koleksiyon..... | 247 |
| Şekil C.57: C. Maussion, <i>İsimsiz (Manzara)</i> , 1978, R.-L. Sainsbury Koleksiyonu..... | 248 |
| Şekil C.58: C. Maussion, <i>Çıplağın Sırtı</i> , 1990, Özel Koleksiyon..... | 249 |
| Şekil C.59: S. Poliakoff, <i>Akademi Frochot</i> , 1940, Özel Koleksiyon..... | 250 |
| Şekil C.60: S. Poliakoff, <i>Composition grise</i> , 1949, Özel Koleksiyon..... | 251 |
| Şekil C.61: S. Poliakoff, <i>Diptik</i> , 1954, Özel Koleksiyon..... | 252 |
| Şekil C.62: S. Poliakoff, <i>Kompozisyon</i> , 1955, Özel Koleksiyon..... | 253 |
| Şekil C.63: S. Poliakoff, <i>Kompozisyon</i> , 1958, Özel Koleksiyon..... | 254 |
| Şekil C.64: N. de Staël, <i>Zor Hayat</i> , 1946, Musée National d'Art Moderne, Paris..... | 255 |

| | |
|--|-----|
| Şekil C.65: N. de Staël, <i>Gri ve Sarı Kompozisyon</i> , 1946, Özel Koleksiyon. | 256 |
| Şekil C.66: N. de Staël, <i>Kompozisyon</i> , 1951, Özel Koleksiyon..... | 257 |
| Şekil C.67: N. de Staël, <i>Kompozisyon</i> , 1950, Özel Koleksiyon..... | 258 |
| Şekil C.68: N. de Staël, <i>Kompozisyon</i> , 1951, P. Nathan Koleksiyonu..... | 259 |
| Şekil C.69: N. de Staël, <i>Büyük Turuncu Çıplak</i> , 1954, Özel Koleksiyon..... | 260 |
| Şekil C.70: N. de Staël, <i>Çatılar</i> , 1952, Madame Georges Pompidou, Paris. | 261 |
| Şekil C.71: N. de Staël, <i>Prensler Parkı</i> , 1952, Özel Koleksiyon..... | 262 |
| Şekil C.72: N. de Staël, <i>Prensler Parkı (Büyük Futbolcular)</i> , 1952, Özel Koleksiyon. | 263 |
| Şekil C.73: N. de Staël, <i>Nu Jeanne</i> , 1953, Özel Koleksiyon. | 264 |
| Şekil C.74: N. de Staël, <i>Yatan Çıplak</i> , 1954, Özel Koleksiyon..... | 265 |
| Şekil C.75: N. de Staël, <i>Kaplar ve Fırçalar</i> , 1955, Özel Koleksiyon. | 266 |
| Şekil C.76: N. de Staël, <i>Savaş Gemisi</i> , 1955, Özel Koleksiyon. | 267 |
| Şekil C.77: N. de Staël, <i>Gemiler</i> , 1955, Özel Koleksiyon. | 268 |
| Şekil C.78: N. de Staël, <i>Gravelines Feneri</i> , 1954, Özel Koleksiyon. | 269 |
| Şekil C.79: N. de Staël, <i>Yatan Mavi Çıplak</i> , 1955, Özel Koleksiyon. | 270 |
| Şekil C.80: N. de Staël, <i>Martılar</i> , 1955, Özel Koleksiyon..... | 271 |
| Şekil C.81: P. Soulages, <i>İsimsiz</i> , 1947, Özel Koleksiyon. | 272 |
| Şekil C.82: P. Soulages, <i>İsimsiz</i> , 1947, Phillips Koleksiyonu. | 273 |
| Şekil C.83: P. Soulages, <i>İsimsiz</i> , 1953, Özel Koleksiyon. | 274 |
| Şekil C.84: P. Soulages, <i>İsimsiz</i> , 1953, Özel Koleksiyon. | 275 |
| Şekil C.85: P. Soulages, <i>İsimsiz</i> , 1961, Özel Koleksiyon. | 276 |
| Şekil C.86: P. Soulages, <i>İsimsiz</i> , 1960, Özel Koleksiyon. | 277 |
| Şekil C.87: P. Soulages, <i>İsimsiz</i> , 1957, Özel Koleksiyon. | 278 |
| Şekil C.88: P. Soulages, <i>İsimsiz</i> , 1970, Özel Koleksiyon. | 279 |
| Şekil C.89: B. van Velde, <i>İsimsiz</i> , 1947, Özel Koleksiyon. | 280 |
| Şekil C.90: B. van Velde, <i>İsimsiz</i> , 1965, Galerie Lelong, Paris. | 281 |
| Şekil C.91: E. M. Vieira da Silva, <i>Yeraltı</i> , 1948, Özel Koleksiyon..... | 282 |
| Şekil C.92: E. M. Vieira da Silva, <i>Kafka'ya Saygı</i> , 1950, Özel Koleksiyon..... | 283 |
| Şekil C.93: E. M. Vieira da Silva, <i>Siyah Enteryör</i> , 1950, Galerie Jeanne Bucher, Paris. | 284 |
| Şekil C.94: E. M. Vieira da Silva, <i>Beyaz Gece</i> , 1960, Özel Koleksiyon. | 285 |
| Şekil D.1: A. Çoker, <i>Çemberliler IV</i> , 1997, Y. Baraz Koleksiyonu. | 286 |
| Şekil D.2: L. Günay, <i>Siyah ve Beyaz Paylaşımı</i> , 1957, L. Günay Koleksiyonu. | 287 |
| Şekil D.3: C. Bingöl, <i>Soyut Kompozisyon</i> , N. Kabakçı Koleksiyonu. | 288 |
| Şekil D.4: S. Berkel, <i>Soyut Kompozisyon</i> , 1950, N. Kabakçı Koleksiyonu. | 289 |
| Şekil D.5: Z. F. İzer, <i>Soyut Kompozisyon</i> , 1960, M. Taviloğlu Koleksiyonu..... | 290 |
| Şekil D.6: F. Başağa, <i>Soyut Kompozisyon</i> , 1960, N. Kabakçı Koleksiyonu. | 291 |
| Şekil D.7: N. İyem, <i>İsimsiz</i> , Özel Koleksiyon..... | 292 |

| | |
|---|-----|
| Şekil D.8: H. Anlı, <i>Narlar</i> , 1942, M. Anlı Koleksiyonu. | 293 |
| Şekil D.9: H. Anlı, <i>Nü</i> , 1933, Özel Koleksiyon. | 294 |
| Şekil D.10: H. Anlı, <i>Saçını Tarayan Kadın</i> , 1951, M. Anlı Koleksiyonu..... | 295 |
| Şekil D.11: H. Anlı, <i>İsimsiz</i> , 1954-55, M. Anlı Koleksiyonu..... | 296 |
| Şekil D.12: H. Anlı, <i>Kompozisyon</i> , 1958, B. Cecan Koleksiyonu. | 297 |
| Şekil D.13: H. Anlı, <i>İsimsiz</i> , 1959, Ü. Göğüş Koleksiyonu..... | 298 |
| Şekil D.14: H. Anlı, <i>Kompozisyon</i> , 1959, B. Cecan Koleksiyonu. | 299 |
| Şekil D.15: H. Anlı, <i>İsimsiz</i> , 1968, 1950-2000 T.C. Merkez Bankası Koleksiyonu..... | 300 |
| Şekil D.16: H. Anlı, <i>Medüs'ün Salı</i> , 1969, M. Anlı Koleksiyonu..... | 301 |
| Şekil D.17: H. Anlı, <i>İsimsiz</i> , 1969, M. Anlı Koleksiyonu..... | 302 |
| Şekil D.18: H. Anlı, <i>Sabah Tuvaleti</i> , 1969, B. Cecan Koleksiyonu..... | 303 |
| Şekil D.19: H. Anlı, <i>Boşlukta</i> , Ü.- H. Necipoğlu Koleksiyonu..... | 304 |
| Şekil D.20: H. Anlı, <i>İsimsiz</i> , 1973, C. Şener Koleksiyonu..... | 305 |
| Şekil D.21: H. Anlı, <i>İsimsiz</i> , Galeri Nev Koleksiyonu. | 306 |
| Şekil D.22: H. Anlı, <i>Eiffel Kulesi</i> , 1969, Y.- M. Anlı Koleksiyonu..... | 307 |
| Şekil D.23: H. Anlı, <i>Dansöz</i> , 1977, Y.- M. Anlı Koleksiyonu..... | 308 |
| Şekil D.24: A. Bitran, <i>İsimsiz</i> , 1952, Özel Koleksiyon..... | 309 |
| Şekil D.25: A. Bitran, <i>İsimsiz</i> , 1952, Kayıp..... | 310 |
| Şekil D.26: A. Bitran, <i>İsimsiz</i> , 1953, Özel Koleksiyon..... | 311 |
| Şekil D.27: A. Bitran, <i>İsimsiz</i> , 1953. | 312 |
| Şekil D.28: A. Bitran, <i>Mezar Taşı</i> , 1955, Özel Koleksiyon..... | 313 |
| Şekil D.29: A. Bitran, <i>Kutular</i> , 1955, Özel Koleksiyon. | 314 |
| Şekil D.30: A. Bitran, <i>Bir Manzaranın Doğuşu</i> , 1956, Özel Koleksiyon. | 315 |
| Şekil D.31: A. Bitran, <i>Sonbahar Kumları</i> , 1957, Özel Koleksiyon, Belçika..... | 316 |
| Şekil D.32: A. Bitran, <i>Mavi ve Yaz Gülü</i> , 1960, Museum Moderner Kunst, Viyana... .. | 317 |
| Şekil D.33: A. Bitran, <i>Çift No.33</i> , 1974, Özel Koleksiyon..... | 318 |
| Şekil D.34: A. Bitran, <i>Sextuor</i> , 1973-78, Özel Koleksiyon. | 319 |
| Şekil D.35: N. Devrim, <i>Enteryör</i> , Büyükkada, Özel Koleksiyon..... | 320 |
| Şekil D.36: N.Devrim, <i>Otoportre</i> , 1944, T.C. Merkez Bankası Koleksiyonu. | 321 |
| Şekil D.37: N. Devrim, <i>İsimsiz</i> , 1946, Özel Koleksiyon..... | 322 |
| Şekil D.38: N. Devrim, <i>Ayola</i> , 1946, Özel Koleksiyon..... | 323 |
| Şekil D.39: N. Devrim, <i>Maria Chartres'da</i> , Özel Koleksiyon..... | 324 |
| Şekil D.40: N. Devrim, <i>Chartres</i> , 1947, C. Şener Koleksiyonu..... | 325 |
| Şekil D.41: N. Devrim, <i>Botanik Bahçesi</i> , 1948-49, T.C. Merkez Bankası Koleksiyonu. | 326 |
| Şekil D.42: N. Devrim, <i>Cennet</i> , 1947, M. Devrim Koleksiyonu..... | 327 |
| Şekil D.43: N. Devrim, <i>Dampierre Parkı</i> , 1948, O.- A. Benli Koleksiyonu..... | 328 |
| Şekil D.44: N. Devrim, <i>Charles Estienne'in Portresi</i> , 1952, Özel Koleksiyon..... | 329 |

| | |
|---|-----|
| Şekil D.45: N. Devrim, <i>Madrid</i> , 1951, Özel Koleksiyon. | 330 |
| Şekil D.46: N. Devrim, <i>Barcelona</i> , 1953, Özel Koleksiyon. | 331 |
| Şekil D.47: N. Devrim, <i>İsimsiz</i> , 1953-55, C. Şener Koleksiyonu. | 332 |
| Şekil D.48: N. Devrim, <i>İsimsiz</i> , Özel Koleksiyon..... | 333 |
| Şekil D.49: N. Devrim, <i>İsimsiz</i> , Özel Koleksiyon..... | 334 |
| Şekil D.50: N. Devrim, <i>İsimsiz</i> , 1958, Özel Koleksiyon..... | 335 |
| Şekil D.51: N. Devrim, <i>İsimsiz</i> , 1954, E. Göksel Koleksiyonu. | 336 |
| Şekil D.52: N. Devrim, <i>İsimsiz</i> , 1954, B. Mesci Koleksiyonu. | 337 |
| Şekil D.53: N. Devrim, <i>İsimsiz</i> , Özel Koleksiyon..... | 338 |
| Şekil D.54: N. Devrim, <i>Londra</i> , 1959, İ.- C. Genç Koleksiyonu. | 339 |
| Şekil D.55: N. Devrim, <i>Semerkand Nostaljisi</i> , 1960-61, Özel Koleksiyon. | 340 |
| Şekil D.56: N. Devrim, <i>Otoportre</i> , 1982, A. Karadeniz Koleksiyonu..... | 341 |
| Şekil D.57: M. Orhon, <i>İsimsiz</i> , 1953, Özel Koleksiyon..... | 342 |
| Şekil D.58: M. Orhon, <i>İsimsiz</i> , Komet Koleksiyonu..... | 343 |
| Şekil D.59.: M. Orhon, <i>İstanbul</i> , 1956, O.-A. Benli Koleksiyonu..... | 344 |
| Şekil D.60: M. Orhon, <i>Soyut Kompozisyon</i> , 1956, C.- Ü. Göğüş Koleksiyonu. | 345 |
| Şekil D.61: M. Orhon, <i>İsimsiz</i> , 1955, R.-L. Sainsbury Koleksiyonu, East Anglia Üniversitesi, Norwich..... | 346 |
| Şekil D.62: M. Orhon, <i>İstanbul</i> , 1956, Özel Koleksiyon, Paris..... | 347 |
| Şekil D.63: M. Orhon, <i>İsimsiz</i> , 1967, S.-A. Baysan Koleksiyonu..... | 348 |
| Şekil D.64: M. Orhon, <i>Ölümün Zaferi III</i> , 1962, R.-L. Sainsbury Koleksiyonu, East Anglia Üniversitesi, Norwich..... | 349 |
| Şekil D.65: M. Orhon, <i>İsimsiz</i> , 1959, R.-L. Sainsbury Koleksiyonu, East Anglia Üniversitesi, Norwich..... | 350 |
| Şekil D.66: M. Orhon, <i>İsimsiz</i> , 1959, R.-L. Sainsbury Koleksiyonu, East Anglia Üniversitesi, Norwich..... | 351 |
| Şekil D.67: M. Orhon, <i>Paris Postası</i> , 1959, R.-L. Sainsbury Koleksiyonu, East Anglia Üniversitesi, Norwich..... | 352 |
| Şekil D.68: M. Orhon, <i>İsimsiz</i> , 1965, J. Lloyd-C. Taşdur Koleksiyonu. | 353 |
| Şekil D.69: M. Orhon, <i>İsimsiz</i> , 1967, J. Lloyd-C. Taşdur Koleksiyonu. | 354 |
| Şekil D.70: M. Orhon, <i>Delacroix'ya Saygı</i> , 1963, R.-L. Sainsbury Koleksiyonu, East Anglia Üniversitesi, Norwich..... | 355 |
| Şekil D.71: M. Orhon, <i>İsimsiz</i> , 1972, Özel Koleksiyon..... | 356 |
| Şekil D.72: M. Orhon, <i>İsimsiz</i> , 1977, Özel Koleksiyon..... | 357 |
| Şekil D.73: M. Orhon, <i>İsimsiz</i> , 1976, Özel Koleksiyon..... | 358 |
| Şekil D.74: M. Orhon, <i>İsimsiz</i> , 1977, Özel Koleksiyon..... | 359 |
| Şekil D.75: M. Orhon, <i>İsimsiz</i> , 1977, Özel Koleksiyon..... | 360 |
| Şekil D.76: M. Orhon, <i>İsimsiz</i> , 1979, Özel Koleksiyon..... | 361 |
| Şekil D.77: S. Turan, <i>Soyut Kompozisyon</i> , 1951, İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü Resim Galerisi, İstanbul. | 362 |

| | |
|---|-----|
| Şekil D.78: S. Turan, <i>Soyut Kompozisyon</i> , 1951, İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü Resim Galerisi, İstanbul. | 363 |
| Şekil D.79: S. Turan, <i>Soyut Kompozisyon</i> , İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü Resim Galerisi, İstanbul. | 364 |
| Şekil D.80: S. Turan, <i>Soyut Kompozisyon</i> , 1950, Özel Koleksiyon. | 365 |
| Şekil D.81: S. Turan, <i>Soyut Kompozisyon</i> , 1950, Özel Koleksiyon. | 366 |
| Şekil D.82: S. Turan, <i>Soyut Kompozisyon</i> , İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü Resim Galerisi, İstanbul. | 367 |
| Şekil D.83: S. Turan, <i>Soyut Kompozisyon</i> , 1952, Özel Koleksiyon. | 368 |
| Şekil D.84: S. Turan, <i>Soyut Kompozisyon</i> , İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü Resim Galerisi, İstanbul. | 369 |
| Şekil D.85: S. Turan, <i>Soyut Kompozisyon</i> , İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü Resim Galerisi, İstanbul. | 370 |
| Şekil D.86: S. Turan, <i>İsimsiz</i> , 1977, Özel Koleksiyon. | 371 |
| Şekil D.87: S. Turan, <i>İsimsiz</i> , İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü Resim Galerisi, İstanbul. | 372 |
| Şekil D.88: S. Turan, <i>Figürlü Kompozisyon</i> , İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü Resim Galerisi, İstanbul. | 373 |
| Şekil D.89: Fahr-el-Nissa Zeid, <i>Büyükdere'deki Yazlık Evim</i> , 1943, Özel Koleksiyon. | 374 |
| Şekil D.90: Fahr-el-Nissa Zeid, <i>Lomond Gölü</i> , 1948, Özel Koleksiyon. | 375 |
| Şekil D.91: Fahr-el-Nissa Zeid, <i>Soyut Papağan</i> , 1949, E. Aksoy Koleksiyonu. | 376 |
| Şekil D.92: Fahr-el-Nissa Zeid, <i>Karma Bir Durağanlık</i> , 1949, S.-B. Çağa Koleksiyonu. | 377 |
| Şekil D.93: Fahr-el-Nissa Zeid, <i>Übü Kuşu</i> , 1950, Özel Koleksiyon. | 378 |
| Şekil D.94: Fahr-el-Nissa Zeid, <i>Soyut Kompozisyon</i> , 1952, Özel Koleksiyon. | 379 |
| Şekil D.95: Fahr-el-Nissa Zeid, <i>Soyut Kompozisyon</i> , 1955, M. Taviloğlu Koleksiyonu. | 380 |
| Şekil D.96: Fahr-el-Nissa Zeid, <i>Fırtınaya Doğru</i> , 1962, Özel Koleksiyon. | 381 |
| Şekil D.97: Fahr-el-Nissa Zeid, <i>Iris Clert'in Portresi</i> , 1965, E. Aksoy Koleksiyonu. | 382 |
| Şekil D.98: L. Fontana, <i>Uzamsal Kavram, Beklenti</i> , 1965, Kunsthaus Zurich, Zürich. | 383 |

ÖZET

İkinci Dünya Savaşı ve işgal yıllarının yarattığı karışıklığa rağmen Paris savaş sonrasında da Avrupa sanatının önde gelen sanat merkezlerinden biri olmaya devam etti. Kent bu dönemde, çeşitli uluslardan sanatçıları, eleştirmenleri, koleksiyoncuları ve çok sayıda sanat galerisiyle hareketli bir sanat ortamına sahipti. Soyut sanat, resmi otoritelerin kayıtsız, kimi zaman da engelleyici tutumuna karşın, kısa sürede yaygınlaştı. Soyut sanatın kabulünde, küçük bir eleştirmen grubuyla, birkaç *avant-garde* galerinin büyük katkıları oldu. Bu yıllarda Paris'te 'soyut'un çeşitli sınıflandırmalarının yapıldığı ve tanımlarının belirlendiği önemli bir kuramsal faaliyet söz konusuydu. Soyut sanat alanındaki bu canlılık Paris'in 'sanat başkentliği'ni 1960'larda New York'a devretmesine kadar sürdü.

Paris Ekolü terimi 1925'ten itibaren farklı grupları tanımlamak için kullanılmıştır. Anlamsal olarak iki genel tanım söz konusudur: İlk ve daha yaygın olanı, 1910-1930 yıllarında Paris'te yaşayan ve Fransız olmayan sanatçıları ifade etmek için kullanılırken, savaş sonrasında, *Paris Ekolü* ve bazen da 'yeni' ekiyle, *Nouvelle École de Paris* (Yeni Paris Ekolü), Fransız ya da yabancı, Paris'te yaşayan ve Lirik Soyut resim yapan sanatçıları tanımlayan bir terim olarak karşımıza çıkar.

1945-1960 yıllarında Paris sanat ortamı, çağdaş Fransız resmine büyük katkılar getiren çok uluslu bir yapıya sahipti. Türk sanatçıları ile bağlantısını kurduğumuz diğer *Paris Ekolü* sanatçıları arasında, Fransızların yanında Rus, Alman, Hollandalı ve Portekizli sanatçılar vardı. Nejad Melih Devrim, Mübin Orhon, Selim Turan, Hakkı Anlı, Albert Bitran, ve Fahr-el-Nissa Zeid'den oluşan bir grup soyut Türk ressamı da bu çok uluslu yapıda yer aldılar. Çağdaş Batı resim sanatı çizgisinde bir gelişmeyi hedefleyen Türk resim sanatı, Osmanlı'nın son dönemlerinden beri Paris'i merkez kabul etmekteydi ancak birkaç istisna dışında Türk sanatçıları sanat ortamına tam olarak dahil olamamış ve gündemi bir adım geriden izlemişlerdi. 1945-1960 yıllarında Paris'te yaşayan soyut Türk ressamları, *Paris Ekolü* çatısı altında, olayların merkezinde yer aldılar. Sanatsal ve entelektüel güçlü bağlar kurdular, kentte açılan en önemli sergilere davet edildiler, sanatsal gündemi günü gününe izleyip, dönemin önemli eleştirmenlerinin beğenisini kazandılar.

Katıldıkları sergilerin, haklarında yazılan sanat eleştirilerinin incelenmesi ve resimlerinin diğer *Paris Ekolü* sanatçılarıyla karşılaştırılması ve analizi 1945-1960 arası Paris'te yaşayan ve soyut resim yapan Nejad Devrim, Mübin Orhon, Selim Turan, Hakkı Anlı, Albert Bitran ve Fahr-el-Nissa Zeid'in *Paris Ekolü* içerisinde önemli bir role sahip olduklarını açıkça göstermektedir. Bu altı ressamın çalışmalarının, Türk resim tarihinin Avrupa resmiyle eşzamanlı bir çizgide eserler üretilen, önemli bir evresini oluşturduğu kanısındayız.

SUMMARY

ÉCOLE DE PARIS AND THE TURKISH ABSTRACT PAINTERS LIVING IN PARIS BETWEEN THE YEARS 1945-1960

In spite of the turbulence caused by the Second World War and the ensuing years of invasion Paris continued to be one of the leading centers of art in Europe during the post-war period. With its artists, critics and collectors from various nationalities and numerous art galleries, the city was the home of a very active artistic milieu. Abstract art soon gained popularity notwithstanding the indifferent and at times restrictive attitude of official authorities. A small group of critics alongside a few avant-garde galleries contributed greatly to the development of abstraction in art. During this period, Paris witnessed an ongoing theoretical discussion that centered on different classifications and definitions of the concept of "abstract". This enthusiasm in abstract style continued until Paris was replaced by New York as the "capital of art" in the 1960's.

By 1925, there were two fundamental connotations of the term "Ecole de Paris". The initial and more popular reference of this term designated the non-French artists living in Paris during the period of 1910-1930. However, after the war the term "Ecole de Paris" or sometimes with the prefix of 'new' "Nouvelle Ecole de Paris" was used in reference to those French or foreign artists living in Paris and painting in the Lyrical Abstract style.

During the period of 1945-1960, the Parisian art scene displayed a multinational characteristic that contributed extensively to contemporary French painting. A group of Turkish painters consisting of Nejad Melih Devrim, Mübin Orhon, Selim Turan, Hakki Anli, Albert Bitran and Fahr-el-Nissa Zeyd were part of this multinational group. The Turkish artists that strived to develop along the same lines as their Western counterparts considered Paris to be the main center of painting. Nevertheless, except for a few individuals, Turkish artists failed to participate in the artistic milieu, falling behind in keeping up with contemporary issues. However, abstract Turkish painters living in Paris between the years 1945-1960 were actively involved in the cultural milieu as members of Ecole de Paris. They established both artistically and intellectually firm ties and were invited to the most prominent exhibitions in the city. At the same time, they followed closely the artistic agenda of their day and were acknowledged by the leading critics of the era.

1. GİRİŞ

1945-60 yıllarında Paris, bir 'sanat başkenti' olarak, bu konudaki üstünlüğü New York'a devretmeden önce son parlak yıllarını yaşamaktadır. Savaşla kesintiye uğrayan ve bastırılan *avant-garde* eğilimler, bu dönemde ürünlerini verirler. Pek çok ulustan sanatçı, savaş biter bitmez Paris'te toplanmaya başlar. Kent eski canlılığını kazanmaktadır. Eski galeriler birer birer açılır, bunlara yenileri eklenir. Soyut, resimde tek alternatif değildir ancak, en ilerici, en yaratıcı alandır. Bu yıllarda Paris'e gelen Nejad Devrim, Mübin Orhon, Selim Turan, Hakkı Anlı, Albert Bitran ve Fahr-el-Nissa Zeid de 'soyut'u seçerler. Seçtikleri bu yolda başarılı da olurlar. Paris'te düzenlenen en önemli sergilere davet edilirler, en gözde galerilerle çalışırlar, sanatları beğenilir, eserleri olumlu eleştiriler alır. İlk defa gündemin merkezinde yer alıp, Avrupa sanatıyla eşzamanlı ürünler verirler. Çağdaş Türk resim sanatının bu eşzamanlı evresini incelemenin ve bu sanatçıların *Paris Ekolü* içindeki yerlerini belirlemenin anlamlı bir tez konusu oluşturacağı düşüncesindeyiz.

Bu çalışmamızda tarihsel sınırlar 1945-1960 olarak belirlenmiştir. İkinci Dünya Savaşı'nın bitimiyle başlayan bu süre Paris'in sanat başkenti olarak önemini göreceli olarak yitirdiği ve soyut sanatın güncelliğini kaybetmeye başladığı dönemle sınırlanmıştır. Türk sanatçıların seçiminde, bu tarihsel sınırlar içerisinde Paris'te yerleşmiş olmaları ve ağırlıklı olarak soyut tarzı benimsemeleri gibi zamana, mekana ve üsluba dair üç kriter belirlenmiştir. Bu kriterler dışında kalanlar çalışma kapsamına alınmamıştır. İncelenecek diğer *Paris Ekolü* sanatçılarının seçimiye, Türk sanatçılarla bağlantıları ve etkileşimleri göz önünde bulundurularak yapılmıştır.

'1945-1960: Paris Ekolü ve Paris'te Yaşayan Soyut Türk Ressamları' başlıklı çalışma altı bölümden oluşmaktadır. Birinci bölüm araştırmanın amacını, yöntemini ve sınırlarını tanımlar. Aynı zamanda, bu bölüm çalışmanın değişik aşamalarının hangi gerekçe ile teze dahil edildiğini açıklamaktadır.

Avrupa sanatı tarihindeki soyut eğilimler *Paris Ekolü*'nün biçimlenmesinde etkili olmuştur. Bu nedenle açılan ve 'Soyut Sanat: Habercileri, Katkıda Bulunanlar ve Gelişimi' başlığını taşıyan ikinci bölüm, 'Soyut Sanatın Habercileri', 'Figüratiften Soyuta Doğru' ve '1910-1945: Soyut Sanatın Gelişimi' şeklinde üç alt başlık altında incelenmiştir. İlk alt başlıkta Romantizm'den başlayarak belli belirsiz sezilen soyut eğilimlere değinilmiş, ikinci alt başlıkta Kübizm ve *Fütürizm* (Gelecekçilik) gibi soyut

kapsamında değerlendirilmeyen ancak, soyut eğilimler taşıyan akımlar kısaca anlatılmış ve üçüncü alt başlıkta 1945 öncesinde soyut sanatı oluşturan sanatçılara, akımlara ve hareketlere yer verilmiştir. Bölümün amacı Paris soyutuna kaynak oluşturan geniş bir zaman diliminin gözden geçirilmesidir. Bu bölümün tarihsel sınırlarının genişliği ve kapsamının yoğunluğu göz önünde bulundurulduğunda fazla ayrıntıya girilmemiş olmasının anlaşılabilirliği düşüncesindedir.

Altı alt başlık altında incelenen '1945-1960: Paris'te Soyut Sanat' adlı üçüncü bölümde savaş sonrası Paris'te yeniden canlanan sanatsal ve kültürel ortama, sanat çevrelerinde soyut sanatın nasıl algılandığına ve kabulü için gösterilen çabalara değinilmiş, açılan salonlar ve galeriler belirtilmiştir. Bu bölümün konulmasının nedeni, 1925'ten beri bir belirlilik ve netlik göstermeyen *Paris Ekolü* tanımlarına bir açıklık getirmek ve soyut sanatın geliştiği ortamla sanat gündemi hakkında bilgi vermektir. 1945'ten sonra Paris sanat ortamında önemli kuramsal tartışmalar yaşanmaktadır. Soyut sanatın çeşitli tanım ve sınıflandırılmalarının yapılmaya çalışıldığı bu yıllarda sürekli yeni görüşler ortaya atılmakta, farklı gruplaşmalar oluşmaktadır. Savaş Sonrası soyut sanatı 'Fransız Geleneğinin Genç Ressamları', 'Geometrik Soyut' ve 'Lirik Soyut' şeklinde üç başlık altında incelenmiştir. Bu bölümlerde ağırlıklı olarak kuramsal tartışmalara yer verilmiştir. Son olarak altıncı alt başlıkta, gündemdeki en önemli tartışma konularından birini oluşturan soyut Amerikan sanatına ve Paris'le New York arasında yaşanan polemige yer verilmiştir. Sanatsal ortamın, kuramsal tartışmaların ve soyut sanat türlerinin ayrıntılı olarak incelendiği üçüncü bölüm çalışmanın önemli noktalarından birini oluşturmaktadır.

'Türk Sanatçıları ile İlişkilendirilen Paris Ekolü Ressamları' başlıklı dördüncü bölümde onlarca sanatçı arasından, Türk sanatçılarıyla yakınlığını tespit ettiğimiz bir grup *Paris Ekolü* ressamı eserleriyle incelenmiştir. Bu bölümün konulmasındaki amaç, seçtiğimiz Türk ressamlarıyla bire bir bağlantı kurup, eserlerini karşılaştırmaktır. *Paris Ekolü*'nü temsil eden bu on bir sanatçının seçimi de bu bağlantılar doğrultusunda olmuştur.

'1945-1960: Soyut Türk Resmi ve Paris'te Yaşayan Soyut Türk Ressamları' başlığını taşıyan beşinci bölüm; '1945-60 Soyut Türk Resmi' ve 'Paris'te Yaşayan Soyut Türk Ressamları' adlı iki alt başlığa ayrılır. İlkinde, sözü geçen tarihlerde Türk resmine özetle bakılmıştır. İkinci bölüm, soyadlarına göre alfabetik sırayla, Hakkı Anlı, Albert Bitran, Melih Nejad Devrim, Mübin Orhon, Selim Turan ve Fahr-el-Nissa Zeid'in hayatları, sanatları ve eserlerinin anlatıldığı bölümdür. Seçilen sanatçılar bu tarihler arasında Paris'te yaşamışlardır. İçlerinde yalnızca Zeid zaman zaman başka ülkelere de gidip gelmektedir ancak, Paris'le bağlantısı hiç kopmamıştır. Bu bölümde sanatçıların *Paris*

Ekolü'ndeki yerlerini belirleyecek olan sergilerine, sanatsal bağlantılarına, eleştirmenlerin yorumlarına ve soyut sanat içinde buldukları konuma ağırlıklı olarak yer verilmiş, sanat hakkındaki görüşleri mümkün olduğunca kendi sözcükleriyle aktarılmaya çalışılmıştır. Çalışmanın hazırlanması esnasında döneme tanıklık etmiş olan Albert Bitran'la, Nejad Devrim'in ilk eşi Maria Devrim'le ve Paris'te Mübin Orhon'la aynı evi paylaşan Komeç'le yapılan görüşmeler aydınlatıcı bilgiler sağlamıştır.

'Değerlendirme ve Sonuç'ta beşinci bölümdeki Türk ressamlarının çalışmaları dördüncü bölümdeki diğer *Paris Ekolü* ressamlarının çalışmalarıyla birebir karşılaştırılmış, çeşitli resimsel verilerden yararlanılarak analizler yapılmıştır. Bu bölüm Türk ressamların *Paris Ekolü* içindeki yerlerini belirleme konusunda önemli ipuçları vermekte ve tezin belkemiğini oluşturmaktadır.

Türk sanatçıları ile ilgili kaynaklar sınırlıdır. Bu durum söz konusu sanatçıların hayatlarının uzunca bölümünü Paris'te geçirmiş olmalarına bağlanabilir. Son yıllarda düzenlenen sergiler çerçevesinde yayınların sayısı artmaya başlamıştır. Haldun Dostoğlu editörlüğünde *Galeri Nev* tarafından yayınlanan *Nejad*'ın (2001) yanı sıra, yine *Galeri Nev* tarafından yayınlanan, Necmi Sönmez'in *Hakkı Anlı: Fırtına ve Heyecarı* (1998), Yapı Kredi Kültür Merkezi tarafından yayınlanan *Mübin Orhon Robert ve Lisa Sainsbury Collection* (1996), *Milli Reasürans Sanat Galerisi* tarafından yayınlanan *Mübin Orhon* (2001) ve *Fahr El Nisa Zeyd* (2000) adlı çalışmaları ve Georges Borgeaud editörlüğünde Ides et Calendes tarafından yayınlanan *Albert Bitran L'œuvre 1949-1992* (1992) Türk sanatçıları ile ilgili belli başlı kaynaklardır. Ides et Calendes Yayınevi *Paris Ekolü* ressamlarıyla ilgili çok kapsamlı bir dizi oluşturmuştur. Yine Ides et Calendes tarafından yayınlanan Lydia Harambourg'un *L'École de Paris 1945-1965* adlı sözlüğü bazı Türk sanatçıları da kapsamaktadır ve *Paris Ekolü* sanatçıları hakkında geniş ansiklopedik bilgi sunmaktadır. Dönemin canlı tanıklarından olan Michel Ragon ve Michel Seuphor'un *L'art abstrait* (1973) adlı kitabından ve çeşitli yayınlarından, Georges Boudaille ve Patrick Javault'nun *L'Art abstrait* (1990) adlı çalışmasından yararlanılmıştır. Serge Guilbaut'nun *How New York Stole the Idea of Modern Art* (1992) adlı kitabı dönemin tarihsel arka planı hakkında bilgi verici niteliktedir. Internationale Tage Ingelheim 1994 çerçevesinde düzenlenen *Paris die 50er Jahre Kunst und Kultur* (1994) ve Centre Georges Pompidou tarafından düzenlenen *Abstractions France 1940-1965* (1998) sergilerinin katalogları kapsamlı bilgiler içermektedir. Fransız Kültür Merkezi'nin katkılarıyla, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık A.Ş. tarafından düzenlenen *Paris Okulu ve Türk Ressamları Paris: 1945-1960* Sergisi kataloğu da bu konudaki önemli kaynaklar arasında sayılabilir.

2. SOYUT SANAT: HABERCİLERİ, KATKIDA BULUNANLAR VE GELİŞİMİ

Genel olarak 1910 tarihi Batı sanatında soyutun başlangıç noktası olarak kabul edilmektedir ancak, elbette ki bu noktaya ulaşılmasında etkili olan eğilimler çok daha öncelere dayanmaktadır. Soyut sanatın genel bir gözden geçirmesini yaparken hem bu eğilimlere, hem de soyut sanatın yakınında dolaşan sanat hareketleri ve akımlarına da kısaca değinmeyi uygun bulduk.

2.1. Soyut Sanatın Habercileri

"XIX. yüzyıl sanatının tarihi, hiçbir zaman çağının en çok aranan ve en iyi ödlenen ustalarının tarihi olmayacak; tersine karşı-gelenekçi olma korkusuzluğunu ve inatçılığını gösteren, zamanın egemen geleneksel kurallarını eleştirerek korkmadan didik didik eden ve sanatlarna yeni olanaklar yaratan bir küme dışarıda bırakılmış insanın sanatı olacaktır." [1]

Tarihsel sınırları kesin olarak belirlenemeyen, hatta çok geniş bir çerçeveye bugün bile devam ettiği düşünülen ancak kabaca Fransız Devrimi ve Sanayi Devrimi gibi çok önemli iki olayı içeren Romantizm, tüm sanat dallarında olduğu gibi plastik sanatlarda da yepyeni bir bakışın temelini oluşturur. Rousseau'nun uygar toplumun değerlerini, Beethoven'in geleneksel biçimlerle uyum ve üslup kurallarını, Wordsworth'ün şiir malzemesi olarak halkın konuştuğu dil yerine yüceltilmiş bir dili reddettiği, ardından Goethe'nin bir sanat yapıtının kaynağının herhangi bir dış etken ya da dürtü değil de, bilinçaltı olduğunu belirttiği bu yıllarda sanatta üslup sorunu üzerinde titizlikle durulur ve sanat bir kendini açıklama biçimi olarak görülmeye başlanır. Klasik gelenekten giderek hızlanan bir kopuşun yaşandığı bu yıllarda Turner'ın yaptığı, yerle göğün birbirine karıştığı manzara resimleri bir duygunun, coşkunun neredeyse soyutlamasına dönüşür. [1] (Şekil A.1)

Sonraları 1910'da Kandinsky'nin bir suluboyasıyla başlatılacak olan çağdaş soyut sanat, Batı resminin gelişim şeması içerisinde, ilk kıpırtılarını 19. yüzyıl Romantizm'inde vermiştir. Kandinsky'nin belirttiği *Innere Notwendigkeit* (iç zorunluluk) kavramı aslında her romantik çağda sanat yaratılmasına hakim olan bir kavramdır. Nitekim geçen yüzyılın Romantik sanatı için de bu böyle olmuş, renk, çizgi, leke tasvirlerle tabiat ötesi bir kimlik verebilmek amacıyla ön plana çıkartılmışlardır. *İlk duygu, sonra da ona uygun bir konu* Romantizm'in adeta sloganı olacaktır. Böylece sanatçı doğadaki nesnelere

potansiyel enerjileri bakımından tahlil edecek, belirli bir duygu açıklarken de onlara istediği deformasyonu vermekten çekinmeyecektir. [2]

Birbiri ardına yaşanan teknolojik gelişmeler, özellikle de 1840'larda fotoğrafın bulunuşu, soyut sanata giden yolda çok önemli aşamalardan biridir. Sonraları 1914'de Fernand Léger şöyle der; "*Resimsel ifade değiştiyse, bunu modern hayat gerekli kılmıştır.*" [3]

Romantizm'le yaşanmaya başlanan hızlı değişimin ardından Empresyonizm (İzlenimcilik), Batı Avrupa sanatı tarihinde en önemli dönüm noktalarından biri olur; bir bakış açısıyla Natüralizm'in (Doğalcılık) ulaştığı en son aşamayken, başka bir açıdan da Natüralizm'in çözüldüğü noktadır. Geçirilmekte olan anların sürekliliğe ve değişmezliğe üstün tutulmaları, her olgunun yinelenmesi olanaksız, kayıp giden bir yıldız kümesine, akıp gitmekte olan ve içine 'ikinci kez girilebilmesi olanaksız' bir akarsu gibi zaman içinde sürüklenen bir dalgaya benzetilmesi, İzlenimciliği en iyi anlatan formüldür. İzlenimciliğin tüm yöntemleri, tüm sanat olanakları ve hileleri, bu Heraklitosçu dünya görüşünü ve gerçeğin bir varlık değil bir oluşum, bir koşul değil, bir süreç olduğunu anlatabilme amacına yöneliktir. Her İzlenimci resim, sürekli devinim durumunda olan varlığın bir tek anını yakalamıştır ve çatışma halindeki güçlerin arasında, er geç bozulacak olan, nazik bir dengenin temsilcisidir. İzlenimci 'görme', doğayı bir gelişim ve bozulma süreci haline dönüştürür. Dengeli ve tutarlı olan her şey, bir metamorfoz sonucu bozulur ve bitmemiş, eksik kalmış olma özelliğine bürünür. Görülene göre hareket etmek yerine öznel hareket etmek, bu akımla doruk noktasına ulaşır. [4]

Soyut sanatın öncülerinden Kandinsky, Monet'nin *Saman Yığınları*'nı (Şekil A.2) gördüğünde, üzerinde bıraktığı etkiyi şöyle anlatır:

"Resmi yapılan şeyin saman yığını olduğunu katalogdan öğrendim. Ne olduğunu anlayamamış ve bundan tedirginlik duymuştum. Fakat şaşkınlık içinde onun beni sarmakla kalmayıp, bir daha silinmeyecek gibi belleğimde yer ettiğini ve her an bütün ayrıntılarıyla birden bire gözlerimin önünde canlandığını gördüm. Paletin o zamana kadar benden gizli kalan gücünü anlamıştım. Resimden ayrılmaz bir öge olduğuna inanılan konunun artık önemi kalmamıştı benim için." [5]

Paul Serusier 1888 gibi erken bir tarihte ustası Gauguin'in etkisiyle neredeyse soyut denebilecek bir resim yapar. (Şekil A.3) Paul Serusier ve Maurice Denis modern resim teorisi üzerine çalışmakta ve yazılar yazmaktadırlar. 1890'da Maurice Denis belki de soyut sanatı haber veren önemli bir cümle kurar; "*Bir resim, bir savaş atı ya da çıplak bir kadın, herhangi bir şey olmaktan önce, belirli bir düzende renklerle kaplanmış düz bir yüzeydir.*" [6]

Yüzyıl başındaki pek çok ressam Cézanne'dan '*babam*' ya da '*ustam*' diye söz eder. Sanatçı, Batı sanatı tarihi içerisinde çok önemli bir noktada durur, bir yanıyla geleneğe

bağlıdır, onu sürekli sorgular, öte yandan bu sorgulama yenilikçi ve devrimci bir nitelik taşır. Amacı doğayı taklit etmek değil, ona paralel bir görüntü yaratmaktır. Empresyonistler'le ilgili olarak; "Güneş ışığı yeniden üretilemez ancak temsil edilebilir," der. [7]

1904'de Emile Bernard'a yazdığı bir mektupta doğada her şeyin küre, koni ve silindire uygun olarak biçimlendiğini ve böyle algılanması gerektiğini yazar. Cézanne'a göre nesnelere önce salt geometrik formlarına indirgemek daha sonra bunları yeniden kendi mükemmeline ulaşıncaya kadar biçimlendirmek gerekmektedir. (Şekil A.4) Burada söz konusu olan bir 'sanatsal dönüştürüm'dür ve bu fikir soyut sanatın gelişiminde önemli bir başlangıç noktası olur.

Cézanne Empresyonist bir dönemden geçmiş olmakla birlikte, ışıktan çok önündeki nesnelere kavrama, bunların fiziksel varlıklarını gösterme ve aralarındaki çok yüzeyli ilişkilerle gerilimi ortaya koymayı amaçlar. Bunun yanı sıra görülen nesnelere, onları görme eyleminin kazandırdığı hayat kısırlığını yansıtmak da başlıca kaygılarından biridir. Görme eylemine verdiği önem Empresyonistler'de olduğu gibi - retinanın nesnelere inceden inceye ayrıştırılması değil de, dünya ile aramızda kurduğumuz fiziksel ve ruhsal bağın o çok daha karmaşık gerçekleşme süreci - onu modern resim sanatının en kesin öncüsü yapar. Son yıllarında o da bunu sezer ve bir mektubunda kendisini 'yeni bir duyarlılığın ilkel' olarak tanımlar. [8] Cézanne son yıllarında yaptığı *St. Victoire Dağı* resimleriyle (Şekil A.5) fırça vuruşlarının ve renk alanlarının resim yüzeyindeki strüktürel düzeniyle Kübizm'in ve soyutlamanın öncülerinden kabul edilebilir.

Soyut sanatın tutunmasında Alman sanat tarihçisi Worringer'in oynadığı rolü de hatırlamak gerekir. 1908 yılında Münih'te Piper Yayınevi tarafından yayınlanan doktora çalışmasında, Worringer, her sanat davranışının başlangıç noktasında bir soyutlama güdüsünün var olduğunu, sanat eserinin doğayla eşit haklara sahip olarak onun yanında yer aldığını ve varlığının en derin noktasında bile onunla hiçbir iç bağlantısı bulunamayacağını ileri sürüyordu. *Abstraktion und Einfühlung* (Soyutlama ve Empati) başlıklı bu kitap çok ilgi topladı. Herbert Raed'in de söylediği gibi, soyut sanatla ilgili teori, bu sanatın çağdaş sanattaki uygulananından yalnızca tarih olarak önce gelmekle kalmamış, belki ona ilham vermiş, gelişmesine yardım etmiştir. [2]

Avenarius'un 1908 tarihli *Yeni Bir Dil* adlı yazısı, öfke, tutku, huzur gibi duyguları, Jugendstil'e özgü bir çizgi nakışıyla anlatmaya çalışan bir sanatçının yapıtlarına değinerek, çevremizde gördüğümüz biçimlere başvurmaksızın, sadece renk, çizgi ve ışıkla ruhsal değerleri vermek isteyen bir resim dilinden söz eder ve bundan sonra bu dilden pek çok sanatçının yararlanacağını ekler. [5]

2.2. 1910-1945: Figüratiften Soyuta Doğru

Cézanne'ın ardından soyut sanatın gelişmesinde en büyük etkilerden biri Picasso ve Braque'dan gelir; 1910 gibi erken bir tarihte Picasso, doğal biçimlerden uzaklaşır, ismi okumadığımız takdirde, resimde betimlenen anlamak kimi zaman mümkün değildir. (Şekil A.6) Henüz model hala doğadan alınmadır ancak, formun bu kadar parçalanmış olması var olan resimsel ifade biçimlerinden kesin bir kopuştur.

Picasso ile Braque'ın özellikle 1910-12 arasında yaptıkları Analitik (Çözümsel) Kübist resimlerde, figürasyona karşı soyutlama sorunuyla karşılaşırız. Kübizm'in ilk döneminde sanatçılar, Natüralist resmin değişmez ilkesi olan tek noktadan bakışa bağlı kalırlar. Analitik Kübizm bu ilkeyi kırar ve nesnelere dört yandan görme olanağı sağlar. Natüralist resmin yerini kavram ressamlığı alır ve doğanın taklidi olmaktan çıkan sanat yapıtı, sanatçının düşüncesinde yarattığı özerk bir yapıya dönüşür. Bu resimler doğada görülen nesnelere değil, bunların kavramlarını verirler. Nesne kavramının kapsamı dışında kalabilecek ne varsa, perspektif, uzam, gölge-ışık silinir, geriye 'nesne' kavramından soyutlanamayacak olan hacim ve lokal renk kalır. [5]

Kübistler de Empresyonistler gibi doğaya yaklaşma çabasıyla işe başlarlar ancak iki akımın da doğadan anladığı farklıdır; Empresyonistler kaçıcı izlenimleri ararken, Kübistler nesnelere özünü, değişmeden kalan yanını bulmak isterler. Kübizm doğa taklitçiliğine bir anlamda son verir, ancak doğadan henüz tam anlamıyla kopulmamıştır.

Mondrian, Sweeney'e yazdığı mektupta "*Kübizm'de soyutlama son amacına, arınmış gerçekliğe kadar götürülmemişti. Doğayı yok etmek derinliği bulmaktır,*" der. [5] Kübistler sanatı doğanın boyunduruğundan kurtarmak isterler ancak bunun bütünüyle gerçekleşmesi için soyut sanatı beklemek gerekecektir.

Albert Gleizes ve Jean Metzinger 1912'de *Du Cubisme*'i, Guillaume Apollinaire 1913'de *Les Peintres Cubistes*'i yayınlar, bu metinler Kübizm'in kısa süre içinde tanınmasını sağlar. Özellikle ikincisi, Kübizm'in nasıl daha ileriye götürülebileceği konusunda ipuçları vermektedir. Apollinaire '*Orfik Kübistler*' olarak adlandırdığı Marcel Duchamp, Fernand Leger, Francis Picabia, Frantisek Kupka ve Robert Delaunay'den söz ederken, 'tam soyut' sanatın yaratılabileceğini söyler. Apollinaire Orfizmi şöyle tanımlar; "*Görsellik alanından ödünç alınmış elemanlarla değil, bütünüyle sanatçının kendisi tarafından yaratılmış yeni biçimlerle resmetme sanatı, bu saf sanattır.*" [8] Kupka soyut renklerin tıpkı müzik gibi çok derin duygular uyandırabileceğini düşünür. Apollinaire tarafından verilen '*Orfizmi*' adı da müzikal renk lirizminin sanatı anlamını taşımaktadır.

1910'da önce *Manefesto dei Pittori Futuristi* (Fütürist Ressamlar Bildirgesi) ardından *Pittura Futurista Manifesto Tecnico* (Fütürist Resim, Teknik Bildirge) yayınlanır. İlk bildirge genç İtalyan sanatçıları, çılgınca da olsa, şiddet de içerse salt özgürlüğe çağırır ve taklitten uzak durmalarını öğütler. İkinci bildirgeyse, 'evrensel dinamizm' ilkesi çerçevesinde akımın amaçlarını açıklar. Bu ilkeler, geleneksel toplum ve sanat değerlerinin tümüyle yıkılması, geçmişin yadsınması ve bunların yerine hız, hareket ve makine gibi modern çağın yeniliklerini yansıtan kavramların getirilmesidir. Gerçeğin geçmişte olduğu gibi yalnızca biçim ve renklerle yansıtılamayacağı, her şeyin sürekli hareket ve değişim içinde olduğu ve sanatçının da bu 'evrensel dinamizm' yansıtmakla yükümlü olduğu söylenir. Bergson'dan öğrendiklerine göre, yaşantının çoğaltılmış ve parçalanmış bir biçimde betimlenmesi söz konusudur. Bu da üst üste ve saydam bir betimleme, uzak, yakın, hareket eden, duran, görünen ve anımsanan nesnelere birbirine karışması demektir. (Şekil A.7)

Boccioni 1914'de 'plastik dinamizm' üzerine yazdığı makalede Kübizm'in Empresyonist alışkanlığı kırdığını, ama buna karşı durağan ve değişmeyen bir gerçekçilik kavramını yeniden getirdiğini belirtir; kendilerininse imgeleri gözleyip, parçalara ayırıp, mesajlarını bu yolla iletmek peşinde olmadıklarını ve doğrudan nesnelere kimlik kazandırdıklarını savunur. "*Dördüncü boyutun kavranması eğer sanatsal sezgiyle olacaksa, bunu ilk kavrayanlar biz Fütüristler olacağız.*" der. [9] Mekansal sürekliliğin ancak çizgilerin, düzlemlerin ve sınırların yok edildiği bir anlatım ortamında var olabileceğini vurgular.

Severini 1913-14 kışında kaleme aldığı *Neo-Fütürist Plastik Sanatlar* adlı yazıda sanattaki ana problemin bundan böyle hızla giden bir otomobili değil de, otomobilin cehennemi hızla gidişini tasvir etmek olduğunu söyler. [2]

İtalyan Fütürist sanatçılar zaman zaman soyut resmin sınırlarına kadar gelirler ancak Kübistler gibi betimlerini fiziksel dünyadan alırlar. Fütürizm'in soyut sanata etkisi anarşik ve dinamik özellikleriyle daha düşünsel bir boyutta gerçekleşir. Ancak bunun yanında hareket kavramı soyut sanatın sorunsallarındandır ve daha ileriki tarihlerde üzerinde kuvvetle durulacaktır.

2.3. Soyut Sanatın Gelişimi

Kandinsky, yaygın olarak ilk soyut resim kabul edilen, renklerin ve biçimlerin duygusal etkisine dayanan ilk soyut suluboyasını 1910'da gerçekleştirir. (Şekil A.8) Ancak sanatçı yine aynı yıl yazdığı ve 1910'da yayınladığı *Über das Geistige in der Kunst* (Sanatta Zihinsellik Üzerine) adlı incelemesinde tam soyutlamaya karşı bir uyarıda bulunarak, gerek sanatçıların, gerek izleyicilerin dış dünyadan gönderme noktalarına

gereksinmeleri olduğunu, yoksa katışıksız renk ve bağımsız biçim kullanımının bir kravata ya da bir haliya benzeyen geometrik bir dekorasyonla sonuçlanacağını belirtir. [5] Nitekim Kandinsky'nin 1910'dan 1912'ye kadar yaptığı resimleri hala nesnel deneylerden izler taşımaktadır. Bu izler ancak 1912'den sonra tümüyle yok olmuş ve sanatçı, kendini yalnızca salt renklerin ve biçimlerin uyumuyla ifade etmeye başlamıştır. (Şekil A.9)

Yine bu tarihlerde Kübizm'in, Orfizm'in ve Fütürizm'in etkisiyle Kandinsky'nin yapıtlarındaki yanılısalı uzam yerini, Kübistler'in üst üste binen ve iç içe geçen yüzeyler ve düzlemler sisteminden oluşan derinliksiz bir resim uzamına bırakır. Ancak sanatçı resimlerinde bu düzlemlerin belirginliğiyle uzamın sonsuzluğunu karşılaştırarak Kübizm'in usçuluğuna, anlatımcı ve dramatik bir gerilim kazandırmıştır.

Kandinsky, Konstrüktivist (İnşacı) ve Süprematist sanatçılarla yakın ilişkiler içersindedir. 1922-33 arasında Bauhaus'ta öğretmenlik yapar, 1926'da *Punkt und Linie zur Fläche* (Nokta ve Çizgiden Alana) adlı kitabını yayınlar. Gerek Konstrüktivizm'in, gerek Süprematizm'in ve Bauhaus'un etkisiyle sanatçının 1920'lere doğru yaptığı resimlerde anlatımcı nitelik tümüyle yok olmuştur. Bu resimler genellikle düz beyaz bir yüzey üzerine dağıtılmış daire, üçgen ve kare gibi düz ve parlak renkli geometrik biçimler düzeninden oluşur. (Şekil A.10)

Yer yer Arp'ın biyomorfik dünyasının ve Miro'nun düşsel resimlerinin izlerinin görüldüğü son dönem yapıtlarında Kandinsky'nin 1920'lerdeki resimlerine egemen olan geometrik öğeler azalmış, biçimler daha esnekleşerek yumuşamıştır. Kandinsky'nin resimleri birçok soyut eğilimli sanatçıyı özellikle de Soyut-Ekspresyonistler'i (Soyut-İfadeciler) büyük ölçüde etkiler.

Mondrian soyut resmin biçimlenmesinde önemli bir yere sahiptir. Bir yandan 1911'de Paris'e yerleştikten sonra tanıdığı Toorop'un, bir yandan da teosofye duyduğu ilginin etkisiyle resim anlayışı simgesel bir nitelik kazanan sanatçı, ana renklerle çalışmaya başlar. Aynı dönemde Paris'te Kübizm'i tanıma olanağı bulur ve 1914'e kadar bu akımın ilkelerini Kübist ressamların ulaştığı soyut anlatımdan daha ileri götürmeye uğraşır ve 'saf plastik sanatın anlatımı' üzerinde yoğunlaşır. Tek bir temayı işlediği soyut dizilerini ilk kez bu dönemde gerçekleştirir. I. Dünya Savaşı sırasında Hollanda'da geçirdiği yıllarda, ülkesinin coğrafyasından esinlenerek *Rıhtım ve Okyanus* dizisi denizin, kıyıların, ufkun ve rıhtımların birbirini kesen çizgilerle gerçekleştirilmiş bir soyutlamasıdır. (Şekil A.11) *Rıhtım ve Okyanus* adı resimlerin içeriğini, dizinin öbür adı *Artı ve Eksi* ise, Mondrian'ın kullandığı biçimsel öğeleri tanımlar. 1917'de Van Doesburg, Van der Leek, Vilmos Huszar gibi Hollandalı sanatçılarla birlikte Amsterdam'da *De Stijl* grubunu kurar

ve aynı adlı sanat dergisini yayınlamaya başlar. *De Stijl*, salt soyut bir ifadeyi ve geometrik bir yaklaşımı benimsemiştir.

Mondrian aynı yıllarda figüratif çağrışımın bütünüyle terk edildiği Neo-Plastisizm (Yeni-Plastisizm) akımına öncülük eder. 1918-19'da *Dama Tahtası Biçiminde Kompozisyon*'da görüldüğü gibi (Şekil A.12), düzenli bir ızgara sistemi uygulamaya başlar. Mondrian ana renklerdeki dikdörtgenleri sınırlandıran siyah, beyaz ve gri renklerde yatay ve dikey çizgilerden oluşmuş bu üslubu 1920'de *La Neoplasticisme* (Yeni Plastisizm) adlı kitabında açıklar, kitabın Almanca çevirisi 1925'de Bauhaus tarafından yayınlanır.

Sanatçı, Sweeney'e yazdığı 1924 tarihli bir mektupta sanatta yenilik yapmak için eskiyi yıkmak gerektiğini vurgular. Kübist sanat soyutlayıcıdır ama tam anlamıyla soyut değildir çünkü hacme bağlı kalmıştır. [10] Şöyle devam eder; "*Bu yüzden hacmi yıkmak zorunda kaldım. Bunu düzeyi kesen çizgilerle yapıyordum. Fakat bu kez de düzeyi yıkmak gerekti. Bunun üzerine sadece çizgiler yapmaya başladım ve onları renklendirdim. Şimdi de karşıtlıklarla çizgileri yok etmek istiyorum.*" [5] Mondrian'ın bu sözleri onun soyutlamaya ve dengeye nasıl varmaya çalıştığını açıklar. Ancak varmak istediği denge çok oynaktır. Bu yüzden neredeyse hayatı boyunca hep aynı motifi, çeşitli düzenler içinde yinelediğini görürüz. Doğal biçimlerden geometrik biçimlere, doğal renklerden temel renklere giderek elde ettiği bu düzenlere 'salt realite' adını verir. Bu deyimle resimlerinin doğa gerçeğinin yanında yeni bir gerçek olarak yer aldığını söylemiş olur.

Paris'e döndüğünde Van Doesburg'un 1920'lerin başında geliştirdiği dikey-yatay sınırlamasından sapan 'karşit kompozisyonlar'ını kendi sanat görüşüne ters bularak 1925'de *De Stijl*'den ayrılır. Paris'te 1929'da *Cercle et Carré* (Daire ve Kare) ardından da *Abstraction-Création* (Soyutlama-Yaratma) gruplarına katılır. 1938'de gittiği Londra'da *Circle* dergisinde *Plastic Art and Pure Plastic Art* (Plastik Sanat ve Saf Plastik Sanat) adlı makalesini yayınlar. New York'ta gerçekleştirdiği son dönem yapıtlarında renkleri çevreleyen dış çizgileri yok ederek yüzeyi küçük renk dikdörtgenleriyle doldurmuştur. (Şekil A.13)

"*Şaşmaz bir kesinlikle yürütülen araştırmalara sanatta yeterince yer vardır.*" [5] Paul Klee'nin bu sözleri, soyut sanatın bilimsel düşünceden uzaklaşmayı gerektirmediğini açıklar. Soyut sanat, Kandinsky'de öznel duygu ve yaşantıların dışa dökülmesidir. Klee'ye göre kişisel bir öznelciliğe düşmek gereksizdir. Öznel dünyanın kendine özgü yasaları vardır ve sanatçı yapıtlarında herkesin benimseyebileceği ortak ve genel sonuçlara varabilir. Mondrian ve özellikle Kandinsky için doğadan uzaklaşma içe

kapanma anlamını taşır. Klee'ye, soyut sanatın da nesnel olabileceği kanısındadır. Sanatçının ilgisi Bauhaus yıllarında 'oluşum' fikri üzerinde yoğunlaşır. Doğada biçim nasıl oluşur ve sanat bu oluşumu ne şekilde verebilir? Gelişim, hareket ve fonksiyon sorunlarını inceler. Olmuş bitmiş şeyler taklit yoluyla verilebilir ancak, bir bitkinin büyümesi, geminin su yüzeyinde kayması, yüzmeye, yürümeye, atlama gibi çeşitli hareketler, kısaca zaman süresi içindeki gelişim ve değişimleri resim sanatı nasıl verebilirdi? Bauhaus derslerinde Klee, bu soruların çözümlerini arar.

Evrende her şey, mevsimler, bitkiler belli bir ritim içinde oluşur, çeşitli aşamalardan geçer ve hayat çarkı durmadan döner. Sanatçı hayat akışını dondurmadan vermek istiyorsa, bu ritme ayak uydurmalı, duvar örer gibi, taş taş üstüne koyarak elindeki yapıtı oluşturmalıdır. Ritim duygusuna verdiği önem müzikle de ilgilidir. Aldığı müzik eğitimi ve bu alandaki bilgi ve yeteneği görsel biçim anlayışının oluşmasında önemli rol oynar. (Şekil A.14) Klee'nin 1916'da Macke ile yaptığı Tunus yolculuğu, sanatında bir dönüm noktası olur. Güneyin göz kamaştırıcı ışığından etkilenir, bu tarihten itibaren rengi ton aracılığıyla olmaksızın, sadece ışıkla vermek ister. Alışılmadık doğa biçimlerinin, kubbeli yapıların, derinlik belirtilmeden bir düzey üzerine renkli motifler halinde toplandığı bu resimler, Tunus'ta tanıştığı soyut İslam sanatının izlerini de taşımaktadır.

1910'larda Moskova'da gelişen Konstrüktivizm soyut sanatın gelişiminde önemli noktalardan birini oluşturur. 1913'de soyut heykel sanatının öncüsü olarak kabul edilen Vladimir Tatlin soyut-geometrik kabartma konstrüksiyonlarıyla akımın öncüsüdür. 1913-22 yıllarında Rusya'da ürünler veren Tatlin, Malevich, El Lissitski, Gabo ve Pevsner, Kübist ilkelere yakın dururlar. Konstrüktivizm'de temel olarak Cézanne'ın doğadaki her şey küre, koni, silindire indirgenebilir görüşünden hareketle geometrik biçimler arasındaki basit ilişkiler ele alınmıştır. (Şekil A.15) Akım, devrimden sonra Rusya'da kısa bir süre daha etkili olur ve 1920'lerde Batı ülkelerinde yaygınlık kazanır. 1920'den sonra 'salt sanat'a karşı üretim sanatını savunan Tatlin'le, 'salt sanat' yanlısı Malevich, Gabo, Pevsner ve Kandinsky arasında kavramsal bir çatışma başlar.

Kazimir Malevich'in 1913 sıralarında Rusya'da geliştirdiği Süprematizm, salt geometrik soyutlamaya dayanan ilk resim akımıdır. 'Suprema' Latince'de zirve anlamına gelir. Süprematizm'in temel düşüncesi, sanatçının dış dünyayla bütün ilişkisini keserek, saf biçimin üstünlüğünü ortaya koymasındadır. 1915'te Süprematizm'in bildirgesini hazırlayan Malevich, kare, daire, haç gibi basit geometrik biçimlerden oluşan resimlerinde, renklerini, siyah, beyaz, kırmızı, yeşil ve maviyle sınırlar. (Şekil A.16) Daha sonraları, daha karmaşık mekan ilişkilerine ve resimlerinde üç boyutluluk yanılsaması yaratmaya

yönelir, giderek rengi tümüyle kaldırır ve dış çizgileri ancak fark edilebilen, belli belirsiz bir kareye ulaşır.

Almanya'da Walter Gropius tarafından kurulan ve 1919 yılından 1933'e kadar varlığını sürdüren Bauhaus da soyut sanatın biçimlenmesinde önemli katkılara sahiptir. Bauhaus, Moholy Nagy, J. Albers, P. Klee, V. Kandinsky gibi soyut çalışan sanatçıların okulda ders verdiği, soyut biçimlere dayalı düzenleme kurallarının araştırıldığı ve ürünlerinin verildiği bir merkez niteliğindedir.

P. Mondrian'ın *Neue Gestaltung*'u (Neo Plastisizm), Malevich'in *Die gegenstandlose Welt*'i (Nesnesiz Dünya); Van Doesburg'un *Grundbegriffe der Neuen gestaltenden Kunst*'u, (Yeni Anlamda Biçim Veren Sanatın Temel Kavramları), Kandinsky'nin *Punkt und Linie zur Fläche*'si (Nokta ve Çizgiden Düzleme) ve Paul Klee'nin *Pädagogisches Skizzenbuch*'u (Pedagojik Taslak Kitabı) gibi Bauhaus yayınları geometrik soyut sanatın kuramlarını oluşturur. [11]

1930'da Paris'te eleştirmen Michel Seuphor ve ressam Joaquin Torres-Garcia'nın etrafında toplanan, çoğunlukla Konstrüktivist sanatçılardan oluşan *Cercle et Carré* soyut sanatın gelişim çizgisinde kuramsal bir etkinlik olarak yer alır, topluluğun amacı, çeşitli tartışmalar ve sergiler düzenlemektir. 1931'de dağılan topluluk, bu süre içinde aynı adla, üç sayı süren bir de dergi çıkarmıştır.

1930'ların başında Almanya artık çağdaş sanata açık bir ülke olmaktan çıkmış, Almanya'da yaşayan birçok sanatçı Paris'e yerleşmeye başlamıştır. Bu yıllarda soyut sanat Paris'te ancak *avant-garde* çevrelerde ilgi uyandırmaktadır. Tutucu sayılabilecek bu ortamda toplanan soyut sanatçılar, 1931'de *Abstraction-Création* adı altında bir araya gelirler. Topluluk *Cercle et Carré*'nin bir uzantısı niteliğindedir. Jean Helion, Auguste Herbin ve Georges Vantongerloo'nun öncülüğünde, bir ara dört yüz üyeye ulaşırlar. Ortak amaç 'soyut' çalışmaktır. Karma sergiler düzenlenmiş ve 1932'den, 1936'da dağılıncaya kadar *Abstraction-Création: Art non-Figuratif* adıyla bir de yıllık dergi çıkartılmıştır. Dernek, Gabo, A. Pevsner ve El Lissitsky'nin Konstrüktivizm'ini, Mondrian'ın Neo-Plastisizm'ini, Kandinsky'nin Anlatımcı-Soyutlama'sını, Arp'ın Biyomorfik Soyutlamaları'yla, Kübizm'den soyuta geçen Domela ve Gleizes'i bir araya getirmiştir. Konstrüktivistler'in ve *De Stijl* sanatçılarının çoğunlukta olması nedeniyle, ağırlıklı olarak Geometrik Soyut çalışmalar ortaya çıkmıştır. Ortak bir anlatım biçimi oluşturulamamış ancak, yaratıcı bir tartışma ortamı sağlanmıştır.

1978'de önce Münster'de sonra Paris Modern Sanatlar Müzesi'nde açılan iki sergide bu topluluğun çalışmaları bir araya getirilerek sergilenmiştir.

3. 1945-1960 YILLARINDA PARİS'TE SOYUT SANAT

Konumuzun geçtiği sanatsal zemini tanımlamak için 1945-1960 yıllarında Paris'teki soyut sanat ortamı ve sanat çevrelerinde soyut sanatın nasıl değerlendirildiği incelenmiş, 1925'ten beri büyük bir çeşitlilik gösteren *Paris Ekolü* tanımları gözden geçirilmiş, 1945-1960 yıllarında Paris'te soyut sanatın sınıflandırılması yapılmış ve dönemin en önemli sanatsal tartışmalarından birinin oluşturan ABD soyut sanatına kısaca değinilmesi uygun görülmüştür.

3.1. Paris'te Soyut Sanat Ortamı

II. Dünya Savaşı ve işgal yıllarının yarattığı karışıklığa rağmen Paris, savaş sonrası sanatının önde gelen merkezlerinden biri olmaya devam eder. 1945'de, işgalden ve savaştan kurtulan kentte kesintiye uğramış olan sanat hayatı yeniden başlar.

Sanat ve edebiyat tartışmalarının yaşandığı café ve bistrolar, Saint-Germain-des-Près'deki caz bodrumları savaş sonrası Paris'in entelektüel atmosferini yansıtan mekanlardır. Jean Duvignaud bu yılları şöyle anlatır:

"Hitler ölmüştür, Stalin onu izleyecektir. En azından bizler için, savaş sona ermiştir. Hayatta kalmanın hazzının beslenmesi önemlidir, o anda varoluştan duyulan korku moda olsa bile... Tabou ve Rose Rouge'da Boris Vian ve Duke Ellington çalmaktadır. Bulvarda bir yağmurluğa bürünmüş, dudakları arasında bir puro ile Camus'ye, Flore'dan çıkıp Rue Saint-Benoît'ya gitmekte olan Sartre ve Beauvoir'a rastlarsınız. Şimdiden üstüne ölümün gölgesi düşen Artaud, Vieux Colombier'dedir. Salonda Gide vardır ve onu dinlemektedir. Coşkuyla, Faulkner ve sakallı, dev bir savaş muhabiri olarak tanınan Hemingway okunmaktadır. Salle Wagram'da 'Porgy and Bess' izleyicileri büyüler. Camus'nün çıkarmakta olduğu 'Combat' gazetesi ve akşamları 'Le Monde' okunur. Aragon'un 'Les Lettres Françaises'inin yanında 'Figaro', 'L'Humanité', 'Franc-Tireur' durmaktadır: okuma iptilası yeniden uyanmıştır. Kimileri Saint-Germain Bulvarı üzerinden koltuk altlarında 'Les Temps Modernes' ile ve hatta çok daha ağır çeken 'Varlık ve Hiçlik' ile gezinmektedir. Kimi zaman yüzlerde üstesinden gelinemez bir varoluşsal çaresizlik sergilenmektedir..." [12]

II. Dünya Savaşı'nın bireyler üzerinde yarattığı maddi ve manevi çöküntü, 'insan olgusu'nun sosyal, politik ve entelektüel anlamda yeniden sorgulanmasını gündeme getirir. Fransız Komünist Partisi'nin yayınları ve etkinlikleriyle desteklediği bu eğilimin

görsel sanatlar alanında bir manifesto haline dönüşmesi, 1948'de *Salon d'Automne*'da (Sonbahar Salonu) ilk kez *Le Réalisme Socialiste* (Toplumsal Gerçekçilik) başlığı altında eleştirel, politik ve toplumsal sorunları ele alan figüratif ressamların bir araya toplanmasıyla olmuştur. Fougeron, Taslitzky, Amblard ve Buffet gibi sanatçıların yer aldığı bu sergileme, *Art Dirigé* (Eleştirel Figürasyon) olgusunun, Fransız Komünist Partisi'nin aktif üyeleri, Picasso ve Léger'nin de desteğiyle etkisini 1957'ye dek gösterecek olan bir blok oluşturduğunun habercisidir. [13]

Öte yandan lüks tüketim çağının ardından Fransa'nın üstüne çöken savaş, birçok alanda olduğu gibi plastik sanatlarda da temel bir ruh hali değişikliğine ve soyut sanata vardırıncak *avant-garde* arayışlara uygun bir zemin hazırlar. Savaş sonrası Fransız resim sanatının asıl yolu da bu olacaktır. Savaşın hemen öncesinde soyutlama henüz kendini geniş kitlelere kabul ettirebilmiş değildir ancak, alternatif bir gelenek olarak sınırlı bir ilgi görmeye başlamış, savaşla birlikte ise ciddi bir kesintiye uğramıştır.

İşgal altındaki topraklarda sanatsal faaliyetler iki yönlü gelişir. Yasal tarafta, Salonlar formel bir akademizm zemini yaratırlar. Diğer tarafta ise yarı gizli galeriler ve bu galeriler tarafından açılan kısa süreli sergiler vardır. *Yeni Paris Ekolü*'nün ilk tohumları da bu galerilerde atılır. [14]

Paris'te soyut resmin kabulü resmi otoritelerin kayıtsızlığına ve neredeyse düşmanlığına rağmen yavaş da olsa gerçekleşir. Savaş'ın sonunda Picasso Fransa'da sanat kahramanı olarak desteklenirken, daha soyut resim yapan birçok sanatçının çalışmaları göz ardı edilmektedir. Büyük galeriler, müzeler ve basın, Picasso kadar olmasa da, Fernand Léger ve Matisse'le ilgilenmeye başlarlar. Savaştan sonra Paris, yüzyıl başındaki Paris sanatını, Fovizm'i, Kübizm'i yeniden keşfetmeye çalışırken, aynı iyi niyeti eski soyutlamacılar esirger. Mondrian pek tanınmamaktadır, uzun süre de ilgi görmeyecektir. Ancak, Picasso, Braque, Matisse, Léger ve Bonnard'ın, Mondrian, Deleunay, Kandinsky ve Klee'den daha fazla ilgi görmelerinin nedeni, biraz da sözü geçen ilk grubun hala hayatta olması ve yeni eserler üretmeye devam etmesidir. Soyut sanatın öncülerinden bir tek Picabia hayattadır. Ama Paris'e döndüğünde, eserlerini ancak küçük galerilerde sergileyebilmiştir. Soyut sanata geri döndüğü için, bir anlamda dışlanmıştır.

1940'lı yıllarda Klee ve Mondrian'ın sergileri resmi yetkililer tarafından resmen kapatılmış ve 1951 gibi geç bir tarihte ise yerel soyut sanatçılar Fransız Sanatı ile ilgili yurtdışı sergilerinde temsil edilebilme hakkını talep etmek için Fransız Hükümeti'ne bir dilekçe yazmak zorunda kalmışlardır. [4] Hatta, soyut sanatın çoktan zirvesine ulaşmış olduğu 1955'te sanat dergisi *Connaisence des arts*'ın, yılın on büyük sanatçısını

saptamak amacıyla yaptığı bir ankette, şaşırtıcı bir sonuç ortaya çıkmıştır: Adı ilk geçen sanatçı, yani bir numara Bernard Buffet'dir, Manessier dördüncü, Staël altıncı, ve Bazaine onuncu seçilirler. Manessier, Bazaine ve Staël dışında listede figüratif sanatçılar yer almaktadır. [15]

Yaşanan ve yaşanacak tüm zorluklara rağmen, Paris'te soyutlama gelişmesini sürdürür ve artık ilgilerini çeken belli eğilimleri desteklemek amacıyla makaleler ve kitaplar yazan, sergiler düzenleyen küçük bir eleştirmen ve galeri sahibi grubu tarafından desteklenmeye başlanır.

1944 Ekiminde *Galerie Berry-Raspail* ve *Galerie Berry* ve Kandinsky, Klee, Metzinger, Gleizes, Chirico'yu Max Ernst ve de la Fresney'i bir araya getiren bir sergi açar. Bu sergiyle ilgili yazılarda 'soyut sanat' terimi, Naziler tarafından bozulmuş ve cezalandırılmış olan modern sanatı iyileştirebilecek bir öncü olarak tanımlanmıştır. 1945'te *Salon des Surindépendants*'da (Bağımsızüstüler Salonu), Atlan ve Schneider kesin bir biçimde yeni soyut sanatın tarafında yer almaktadırlar. Atlan sergi kataloğunda şöyle yazar: "Tamamen esnek yeni bir dil oluşturmalyız. Yani 'soyut'. Ardından edebiyata başvurmayan, gerçeklik olarak adlandırılan ancak kendi içerisinde bir gerçeklik taşıyana benzemeyen bir evren yaratan biçimler, nesnelere yaratmalıyız." [16]

Uzun yıllar Avrupa'nın sanat başkenti olarak kabul gören Paris, 'Salon'ları, koleksiyoncuları, eleştirmenleri, sanatçıları ve çok sayıda sanat galerisiyle zengin bir sanat ortamı sunmaktadır. Savaşın hemen öncesinde birçok Avrupa başkentinde galeri sayısı en fazla otuzken, Paris'te bu rakam yüz otuzu bulur. [17]

Geleneksel *Salon d'Automne* (Sonbahar Salonu), *Salon des Indépendants* (Bağımsızlar Salonu), *Salon des Tuileries* (Tuileries Salonu), *Salon des Surindépendants* gibi salonlara, sonra daha yenilikçi salonlar eklenir. 1945'de *Salon de Mai* (Mayıs Salonu), 1946'da *Salon des Réalités Nouvelles* (Yeni Gerçeklikler Salonu), 1955'de *Comparaisons* (Karşılaştırmalar) açılır. *Salon des Réalités Nouvelles* özellikle soyut sanata, *Salon des Surindépendants* ise her türden yeni eğilime açıktır. 1947'de *Salon des Surindépendants*'da sergilenen iki ressam, soyut sanata gerçekten de bir yenilik getireceklerdir: Wols ve Soulages. En sonunda da, 1954 yılında *Galerie Charpentier*'nin yöneticisi Raymond Nacenta öncülüğünde *Paris Ekolü* olarak adlandırılan salon kurulur.

Galeriler ve galericiler, savaş sonrası Paris sanat ortamında son derece belirleyici, bir anlamda da yaratıcı role sahiptirler. M. Seuphor bu dönem için galerilerin önemini vurgular:

"Önceliği galerilere veriyorsam elbette bunun bir nedeni var. Artık bütün girişimler bunlardan doğmaktadır; bu galeriler yaratıcı olmuşlardır. Daha dün, Cercle et Carré ya

da Abstraction-Création gibi kendi kendini yaratmış hareketler, sanat ortamını yönlendirmekteydi. Ancak aynı sanatçılar nadiren eser satabiliyorlardı. Soyut sanatın ticarileşmesini yeni açılan galeriler sağladı.” [18]

Yirminci yüzyılın başında önemli bir merkez olan Montmartre, 1920’lerde yerini çok sayıda Doğu Avrupalı sanatçının bir araya geldiği Montparnasse’a bırakır. Savaş yıllarının sonunda ise, onun yerini Saint-Germain-des-Près alır.

Yeni ve büyük galeriler olan *Maeght* ve *Carré* ve daha da büyük bir alana sahip olan ve Vendôme Meydanı’nda bulunan *Galerie Drouin* Paris’teki önemli sanat noktalarıdır. Bu sırada *Galerie Maeght*ta değerli genç ressamlar tanıtılmaktadır: Van Velde kardeşler, Atlan, Villeri, Chastel, Signovert, Dmitrienko, Rezvani. *Carré*’de ise Lanskoj, Bazaine özellikle de Stäel sergilenmektedir. *Drouin*’de de Dubuffet, Fautrier, Magnelli, Wols ve Michel Tapié için büyük önem taşıyan *Art Brut* (Ham Sanat) sergileri düzenlenmektedir.

La Boétie caddesindeki küçük *Galerie Denise René*’yle Argenson Caddesi’ndeki *Galerie Lydia Conti* ise kısa bir zaman içerisinde soyut sanatın iki temel eğiliminin en önemli merkezleri haline geleceklerdir.

Auteuil ile Passy arasında, Assomption caddesinin ucunda, otuzlu yıllarda oldukça tanınmış bir psikiyatr olan René Allendy’nin eşi Colette Allendy’nin kendi özel evinde açtığı galeri, dünyanın her yerinden gelen genç, yaşlı, çoğunlukla da soyut akımdan ressamların okulu olmuştur. Picabia acemi sanatçıların arasına karışmak için gönüllü olarak buraya gelir, Arp, Magnelli ve Sonia Delaunay müdavimler arasındadır. Hollandalı Warb, Belçikalı Anthoons, Amerikalı Malina, Arjantinli Arden Quin, Fransız Folmer, Nemours, Bryen, Gilioli, Descombin, ve daha başka birçok sanatçı burada sergilenir. Seuphor bu ortamı şöyle anlatır:

“Tüm Paris sanat çevresi kötü bir punch içmek, karşılıklı nezaket gösterisinde bulunmak ve sergilenenler hakkında fikirlerini beyan etmek için burada toplanıyordu. İşler bu kadar kötü giderken, hiç bu kadar iyi hissedilmemiş ve sanatın yaşaması için hiç bu kadar karşılıksız çaba sarf edilmemişti.” [16]

Ragon bir söyleşide savaş sonrası Paris galerilerinin durumunu anlatırken Colette Allendy’den de söz eder:

“Savaşın hemen sonrasındaki dönemde bu sanatçılara sergi açan çok az galeri vardı. Bir galeriyi işletmek için gereken para ya da araçlar yoktu. Yine de, ünlü psikanalizcinin dul eşi Colette Allendy vardı; Anaïs Nin, ‘Journal’inde, bu kadının pitoresk bir portresini sunmuştur.” [15]

Bir başka önemli galeri, *Galerie de Jeanne Bucher*, Hajdu, Szenes ve Vieira de Silva ile, başlattığı sergi etkinliklerini hızla sürdürmektedir. Galerinin ileri görüşlü İsviçreli sahibesi, Paris galerileri içerisinde müşterilerine Arp’ın rölyeflerini öneren ilk kişidir.

Seine ve Beaux-Arts caddelerinin köşesinde, 1923'ten beri varlığını sürdüren Pierre Loeb'in galerisi yer alır. Bu galeri *Sürrealizm*'in (Gerçeküstücülük) doğduğu sıralarda önemli roller üstlenmiştir. Miro kimi çalışmalarına burada başlamıştır. Pierre Loeb hiçbir zaman soyut sanatın ateşli bir savunucusu olmamakla birlikte, Vieira da Silva'yla ilk dönemlerinde Riopelle ve Mathieu'yü sergilemiştir.

Oldukça aktif bir galeri yöneticisi ve ilginç bir kişilik olan Madam Coninck ise bu yıllarda Beaune caddesindeki minik galerisinde, kendisine fazla bir avantaj sağlamasa da Poliakoff'u tanıtılmaktadır. Eleştirmen Charles Estienne girişimlerinde kendisine çok yardımcı olmuştur.

Fleurs rıhtımında, bulunan *Galerie Deux-Iles* 1948 sonbaharından 1950'ye kadar kısa bir süre açık kalmış ancak, bu sıralar sanatçılar için önemli bir buluşma noktası olmuştur. Picabia'nın burada açtığı iki soyut sergi halktan büyük tepkiler almıştır. Bu sergilerden bir tanesinde yalnızca dairelerle kaplı tablolar sergilenmiştir. Karma sergilerde Soulages'ın, Hartung'un, Magnelli'nin, Sonia Delaunay'ın resimleri, Sophie Taeuber'in guaş çalışmaları, Arp'ın, Anthoons'un heykelleri sunulmaktadır. Otuz yıllık bir unutulmuşluktan sonra Larionov ve Gontcharova'nın soyut çalışmaları da yeniden *Galerie Deux-Iles*'de sergilenir. *Galerie Nina Dausset* ve *Librairie - Galerie La Hune*'de Paris'in sanat ortamını biçimlendiren önemli merkezler olarak sayılabilir.

Üç Michel'ler olarak anılan, M. Tapie, M. Seuphor ve M. Ragon, Léon Degand, Charles Estienne, Helga Wescher, Jacques Lassaigue, Julien Alvard, R.V. Gindertael, Jean Bouret dönemin önemli eleştirmenleri arasında yer alırlar.

Soyut sanat aleyhtarı *Art* dergisi'nin karşısında, *Art d'Aujourd'hui*, *abstraction géométrique* (Geometrik Soyut) sanatın, *Cimaise*, *abstraction lyrique* (Lirik Soyut) sanatın savunuculuğunu yapmakta, *Lettre française*'de Léon Dégand'ın ve *Combat* gazetesinde de Charles Estienne'in yazıları çıkmaktadır. Bu eleştirmenler ve dergiler Paris'te soyut sanatın biçimlenmesinde, tanıtılmasında ve kabulünde çok önemli bir role sahiptirler.

3.2. Paris Ekolü Tanımları

Paris Ekolü hiçbir zaman sınırları belirli bir sanat ekolü olmamıştır. Çıkış noktası Fransız sanatıdır. Fransa, içine kapanmakla dışarıya açılmak arasında kararsız kalan *Paris Ekolü* aracılığıyla, kendi sanatsal kimliğini sürekli olarak sorgular. Bu terime, ilk ortaya

atıldığı 1925 yılıyla, artık tarihi bir olguya dönüşmüş olduğu günümüz arasında, bir çok farklı anlam yüklenmiştir.¹ [19]

II. Dünya Savaşı öncesi dönemde Andre Warnod, Camille Mauclair, Henri Focillon, Georges Chareusoly, Pierre Francastel ve Bernard Dorival gibi eleştirmenler tarafından şovenist bir yaklaşımla ele alınan *Paris Ekolü* teriminin çokulusluluk boyutunun, savaş sonrasında Georges Limbour, Charles Estienne ve Michel Ragon tarafından bir ölçüde vurgulandığı görülür. Laurance Bertrand Dorleac, Eric de Chassesey ve Sylvie Lecoq-Ramond'un gibi daha güncel yaklaşımlarsa, daha eleştirel bir tavır sergilerler.

Anlam açısından da iki farklı tanım söz konusudur. İlk ve daha yaygın olanı, 1910-1930 yıllarında Paris'te yaşayan ve Fransız olmayan sanatçıları ifade etmek için kullanılır. Savaş sonrasında ise, *Paris Ekolü* ve bazen de 'yeni' ekiyle, *Yeni Paris Ekolü*, Fransız veya yabancı, Paris'te yaşayan ve 'Non-Geometrik Soyut' resim yapan sanatçıları tanımlayan bir terim olarak karşımıza çıkar.

Eleştirmen André Warnod 1925'de *Paris Ekolü*'nü, yaşayan Fransız sanatının Akademi karşısındaki zaferi olarak tanımlar ve daha sonra *Paris Ekolü* tanımının içine, Fransız sanatçıların yanında, yabancıları da yerleştirir. [20] Warnod aracılığıyla, Fransız sanatının ve Paris'in üstünlüğü iddiası bir kere daha gündeme gelmiş olur. Warnod böylece, uzun zamandır Paris'te yaşayan yabancı sanatçıları da hesaba katmakta, ama onlara gerçek bir statü vermemektedir. Ayrıca, sanat alemindeki yabancıları 'iyiler' ve 'kötüler' olarak ikiye ayırır. 'İyiler', Fransız sanatına bir katkısı olanlardır. Yabancıların da bu oyuna katılmasına izin verilmiştir, ama Fransız sanatından ne aldıklarını ve Fransız sanatına ne verdiklerini tam olarak anlayabilmek çok zordur. Böyle düşünen bir tek Warnod değildir.

Birçok eleştirmen, yabancıların değişik özelliklerini fark etmekte ve bunlarla yakından ilgilenmektedir. Genel kanı ise, Fransız sanatının, bu yabancıların getirdiği çeşitlilikten besleneceği, ama bir süre sonra onlara kendi geleneğini kabul ettirerek, egemenliği altına alacağı şeklindedir. Çünkü Paris'in cazibesine ve kendine benzetme kapasitesine karşı koymak imkansızdır.

¹ Daha fazla bilgi için: L.B. Dorleac, 1995, *De la France aux magiciens de la terre. Les artistes étrangères à Paris depuis 1945*, Publication de la Sorbonne, Paris; A.Mares-P.Milza, *Le Paris des étrangères depuis 1945*, 1994, Edition Sorbonne, Paris; E. du Reau, *Paris-Est: l'échange artistique. Regardes croisées et coopération en Europe du XX. siècle*, 1996, Edition Sorbonne, Paris.

1926'da, sanat tarihçisi Henri Focillon şu ifadeyi kullanır: "*Hümanist bir yapıya sahip olmayan bu tuhaf yabancılar, özümseme yetenekleri sayesinde, kendilerine Batı'nın atölyelerinde ve müzelerinde bir yer arama hakkını elde etmişlerdir.*" [21]

Paris Ekolü ifadesi sanat alanında kısa sürede bir yer edinmiş ve pek çok sanatçıyla ilgili olarak kullanılmıştır ama bu tanım çerçevesinde esas kastedilen sanatçılar, Paris'e diğerlerinden daha önce gelmiş ve belli bir ölçüde tanınmış olanlardır.

Eleştirmen Georges Charensoly, *Dictionnaire biographique des artistes contemporaines* (Biyografik Çağdaş Ressamlar Sözlüğü) adlı çalışmasında, yabancı ressamların 1931'den itibaren bu tanıma tutunduklarını ve "*Fransa'nın şefkatli topraklarının yarattığı atmosferin,*" bu sanatçılara Orta Avrupa'nın gettolarındaki sefaleti unutturduğunu söyler. [22]

Kimi sanatçılar, bu yıllarda hiçbir büyük müzede Fransızların yanında sergilenememekten yakınsalar da, büyük bir mesafe kat edilmiştir. 14 Numaralı Salon, Picasso, Juan Gris, Van Dongen, Marc Chagall, Ossip Zadkine'in eserlerine ayrılmıştır. *Paris Ekolü* bütün yabancıları kendi bayrağı altında toplayarak bir 'Yabancıları Fransızlaştırma projesi' yürütürken, Fransız Devleti de bu durumu kendi çıkarları doğrultusunda bir diplomatik araç olarak kullanmıştır. Fransa yabancıları karşı belli bir ölçüye kadar da olsa kucak açmışken ve onları kendi kişilik özelliklerine göre algılamaya başlamışken, Avrupa'da gittikçe yükselen totaliter eğilimlere bağlı olarak, yabancıları dışlayan bir söylem baş göstermeye başlar. Sadece Fransa'nın başkenti olmakla kalmayıp, aynı zamanda modernleşmenin en önemli merkezlerinden olan Paris, birdenbire, Fransa'nın geleceğinin tartışıldığı bir savaş alanına döner. Modernleşme karşıtları, ekonomik krizi ve işsizliği yabancı istilasıyla ilişkilendirerek, ulusal değerlerin elden gittiği iddiasında bulunurlar. [19]

Aslında bu eğilim, daha 1925'de başlamış, eleştirmen André Warnod'nun iyi tohumlarla kötü tohumları ayırt etme teorisi, 'Fransız'ı, 'ötek'i'nden ayrı tutma düşüncesini hep canlı kalmıştır. Bu noktada, *Paris Ekolü* anlayışı, daha çok bir 'Fransız Ekolü' anlayışıdır ve artık daha seçicidir. Sadece kıdemlilere (daha önce gelmiş olanlar) ve bu aidiyeti gerçekten hak ettiğini düşündüklerine kapılarını açar.

Bu anlamda, ilk sınıflandırma daha 1923'te, *Paris Ekolü* tanımının kabulünden iki yıl önce yapılmıştır. Sergilerde 1910'dan beri gittikçe artan yabancı sayısı, bir elemeye tabi tutulmuş, bu eleme de milliyet ve ırka göre yapılmıştır. Eleştirmen René Jean şöyle yazmıştır: "*Eğer yabancı ressamları salonlarımızdan uzak tutup, ayrıca sergileyebilseydik, içine girdikleri salonlara nasıl zarar verdiklerini çok daha iyi görebilirdik.*" [23]

Yabancıların sınıflandırılması girişimlerinin nasıl yapıldığına dikkatlice bakacak olursak, aşırı sağcılar tarafından yönlendirildiklerini görürüz. Avrupa'da yükselen ırkçı eğilimler sonucu, bütün Rusya, Polonya, Bohemya, Galiçya Yahudileri bir şekilde dışlanmışlardır. Tartışma bambaşka bir boyut kazanmıştır ve *Indépendantes* (Bağımsızlar) komitesi, bu yaklaşımda ısrar eden bazı 'önemli' şahısların direktmesi karşısında, geri çekilmek zorunda kalmıştır. Bu yıllarda neredeyse bütün Avrupa'da egemen olan ırkçılık hezeyanı, sanatta da boy göstermiştir. Ekonomik krizin ve Fransız kimliğinin aşınmasının sebebi olarak görülen yabancılara bağlı olarak, *Paris Ekolü* de bir günah keçisi durumuna düşer. [19]

1920'de Camille Mauclair, *Paris Ekolü*'nün isminden yararlanan ve Fransız zevkinin altını sinsice oyan bir Rus resmi'nden söz eder. [24] Bu yabancı düşmanı söylemin gittikçe yayılması sonucu, *Paris Ekolü* tarihinin en karanlık günlerine gömülür.

Sanat tarihçisi ve modern Fransız resminin savunucularından biri olan Bernard Dorival, 1944'de Batı sanatı üzerindeki yabancı etkilerle ilgili bazı sorular ortaya atar. Bu etkiyi, politik çalkantılarla ilişkilendirir. Dorival'e göre, resim, Batı'daki modernleşme faaliyetlerinin bütün belirtilerini taşımaktadır ve henüz olgunlaşma döneminindedir. Bu aşamada, tarihteki bazı olayları hatırlatarak, Doğu sanatının uyanışı karşısında duyduğu endişeyi belirtir. Batı, tarihte daha önce de olduğu gibi, bir kere daha Doğu'nun yayılmacı istilasına uğramıştır. Arap istilasının izlerini hala taşıyan İspanya, Kübizm'in ve Sürrealizm'in oluşmasında önemli bir rol oynamıştır. Öte yandan Doğu ülkelerinden (Litvanya, Polonya, Rusya) bir çok sanatçı, modern resmin oluşumuna dahil olmakta, İslam ve Uzakdoğu sanatları büyük bir ilgi görmektedir. Ama unutmamak gerekir ki, Duccio'dan Ingres'e, Delacroix'dan Matisse'e, Batı Doğu'dan her zaman bir şeyler almıştır zaten. Bernard Dorival şu soruyu sorar: "*Geleneksel Fransız dehası, bu sefer, Doğu'nun etkisini nasıl özümseyecek, kendini onun hakimiyetine kaptırmadan, ondan nasıl yararlanacak ve sonunda baskın çıkmayı nasıl becerecektir?*" Dorival, 1944'de, Fransız sanatının kendi modelini diğer bütün ülkelere dikte ettirdiğini kanıtlamak için, *Paris Ekolü* kavramının esnekliğinden yararlanır. Ona göre, "*Fransız sanat ortamı, Doğulu Yahudilere varıncaya kadar, bütün diğer ülkelerin sanatçıları üzerinde büyük bir etki yaratmış, onların ruhlarını şekillendirmiş ve sonunda onların sanatını Fransız sanatının yönetimi altına almıştır.*" [25]

Fransız sanatının bütün sanatlardan üstün olduğunu düşünen sadece Dorival değildir. Yine aynı yıllarda, Dorival'in rakibi sanat tarihçisi Pierre Francastel, bambaşka bir *Paris Ekolü* tanımı yapar. Dorival'in, bütün yabancı sanatçıları hakimiyeti altına alan bir *Paris Ekolü* tanımlamasının tam aksine, Francastel'e göre bu ekolü yaratanlar, sadece,

kendisinin işgal yıllarında Paris'te keşfettiği Fransız sanatçılarıdır.² Francastel, yurtseverlik kavramını tuhaf bir şekilde abartarak, *Paris Ekolü*'nün katıksız bir Fransız hareketi olduğu düşüncesini savunur. Onun bu milliyetçi iddiaları, tam da New York'la bir çatışmanın başlamak üzere olduğu bir döneme denk düşer. Zaten New York da sanatı ulusal bir zemine çekmek için fırsat kollamaktadır. [26]

Nacenta ise *Paris Ekolü* hakkında şunları söyler:

"*Galerie Charpentier*'de her yıl bir Paris Ekolü sergisi açılıyor. Bu sergiler sayesinde, Fransız resmindeki canlılığı, onun yıldan yıla, bir sanatçıdan ötekine artan gelişimini görebilme fırsatımız oluyor. Rouault, Villon, Vlaminck, Picasso, Segonzac gibi ustalar, çiraklarının yanında yerlerini alıyorlar ve dizginlenemez enerjilerini sergiliyorlar. Onlar, yüzyılın ilk çeyreğinde sayısız ressamı Paris'e çekmiş seçkin genç sanatçılar topluluğunun ölümsüzlüğü yakalamış ustaları. Bir şehrin böylesine bir cazibe merkezi haline gelmesi, resim sanatı tarihinde eşi görülmemiş bir olaydır. Tarihte, vatanından uzakta yaşayan ressam örnekleri elbette vardır. Örneğin Poussin veya Le Lorraine de zamanında Roma'da yaşamışlardır, ama onlar sayılı örneklerdir ve her zaman Fransız kalmışlardır. Bugün, kendilerini özgürce ifade edebilmek adına ülkemizde bulunan ressamların sayısının çokluğuna baktığımızda, bunun daha farklı bir durum olduğunu görürüz. Picasso, Juan Gris, Miro İspanya'yı; Van Dongen Hollanda'yı; Marcoussis Polonya'yı; Pascin Bulgaristan'ı; Modigliani İtalya'yı; Soutine Litvanya'yı; Chagall Rusya'yı bırakıp buralara gelmemiş olsalardı, başka nasıl bir kader bekliyor olabilirdi onları?" [27]

1950'lerin başlarında Georges Limbour ve Charles Estienne, *Paris Ekolü*'nün milliyet kaydı gözetilmeksizin bütün soyut sanatçılara açık bir oluşum olduğunu ilan ederek, bu durumu düzeltmeye çalışırlar. Ama zarlar çoktan atılmıştır. Lirik Soyutlama Fransa adına bir zafer kazanmaya çalışırken, Paris'e karşı kazanan New York olur. [19]

Savaştan önce, *Paris Ekolü* grup sergileri çerçevesinde şekillenmiştir. Bağımsızlığın kazanılmasından sonra ise, bütün dünyada bir hareketlenme başlar. Ama bu farklı hareketler, kendilerini belirgin sınırlar içinde tanımlama çabasına girmezler, böylece ortaya, değişik kavramların iç içe geçmesiyle oluşmuş yeni bir formül çıkar *Paris Ekolü* bundan böyle kendisine, sadece Fransa'ya göç etmiş yabancıları değil, dünyanın dört bir yanındaki, değişik milliyetlerden bütün sanatçıların yarattığı her türlü akımı kaynak gösterebilme noktasına gelir. Bu hareketlerin yarattığı genel görünüme baktığımızda görürüz ki, milli, estetik, hatta ekonomik stratejiler bu birleşmeye müdahale edemez artık. *Paris Ekolü* ortaya çıkan yeni havanın etkisi altında yeni bir işlev üstlenmiştir.

² 1943'de Paris'te *Galerie de France*'de açılan *Douze peintres d'aujourd'hui* (Günümüzün On İki Ressamı) sergisinde şu sanatçılar yer alıyorlardı: Bazaine, Bores, Esteve, Fougerson, Gischia, Lapicque, Le Moal, Manessier, Pignon, Singier, Villon ve heykeltıraş Chauvin.

Kendisi belirgin bir tanımlama olmaksızın, yeni oluşumlar etrafında oluşan grupları bünyesine alarak meşrulaştırmak.

Paris'in uluslararası namı, aslında daha çok, Paris'in dışında formüle edilmiştir. H. Read 1938'de Londra'da, Fransız ve Fransa'ya göç etmiş sanatçıları bir araya getirerek bir *Paris Ekolü* sergisi düzenler. 1952'de Edinburgh'da *Peintres de l'École de Paris* (Paris Ekolü Ressamları); 1950'de Tokyo'da *Bridgestone Gallery*'de, Mexico'da ve Beverly Hills'de *Yeni Paris Ekolü*; 1962'de Londra'da *Tate Gallery*'de *Artistes Représentatifs de l'École de Paris* (Yeni Paris Ekolü'nü Temsil Eden Ressamlar) adı altında sergiler düzenlenir. Gerçekte, savaş sonrasında ortaya çıkan ve iç içe geçerek bütünleşen bu eğilimler, *Paris Ekolü* tanımlamasından çok, 'Paris Yurттаşığı' kavramı altında bir araya gelmiş görünürler. Savaştan önce ve savaş sırasında Paris'in kapıları 'istenmeyenler'in içeriye girmesini engellemek için kapatılmaya çalışılmışken, savaştan sonra da, bir daha dışarı çıkamamaları için kapatılmaya çalışılacaktır. [19]

Sonraları Michel Ragon 1993'te katıldığı bir söyleşide şunları söyler:

"Bu dar tanımla, yani, Paris Ekolü tanımının Fransız geleneğindeki resim sanatı anlamında kullanılmasını, tamamen reddediyorum. Paris Ekolü yalnızca birkaç örnek saymak gerekirse, aynı zamanda Wols'tur, Soulages'tir, Artaud'dur, Hartung ya da Vieira da Silva'dır. Bu tanım öfke uyandırıcı ve akıl almaz bir biçimde yapılan bir sınırlandırmadır. Manessier, Bazaine, Bissière, Lapicque gibi sanatçılara yani elbette gerçekten de Fransız geleneğindeki resim sanatını cisimleştiren ama yanlış bir biçimde Paris Ekolü kavramını oluşturan sanatçılarla sınırlandırma. Eğer Paris Ekolü bu sanatçılardan ibaretse, o dönemde Paris'te ortaya çıkmış olan başka her şey unutuluyor demektir. Paris'te aynı dönemde Paris Ekolü'ne, yani Fransız geleneğindeki resim sanatına karşı olan hareketler de var. Örneğin Cobra, Fransız resmine, güzel resme karşı çıkan bir harekettir ve Paris bu harekete tamamen kucak açmış ve onu kabul etmiştir. Asger Jorn, Karel Appel ya da Alechinsky yaşamak ve çalışmak üzere Paris'e gelen yabancı sanatçılardır. Yani Paris, resim sanatının dar tanımsal sınırlarını aşan bir toplanma noktası, bir karşılaşma mekanı olmuştur. Geleneksel Paris Ekolü'yle kopmanın çok erken gerçekleştiğine inanıyorum. Bu kopmanın hem Vasarely, Dewasne, Herbin vb.'nin geometrik soyutlamaları tarafından, hem de Wols'ün, Mathieu'nün, Riopelle'nin informel denilebilecek resimleri tarafından ya da Cobra ve Signifiants de l'informel (Kuralsız Sanatın İşaretleri) sergileriyle Michel Tapié tarafından belirlenmiştir. Bunun geleneksel anlamda Paris Ekolü'yle hiçbir ilgisi yoktur. Bazain, Manessier, Estève vb. gibi sanatçılarla da hiçbir ilgisi yoktur. Öteki sanatçılar yerlerini henüz bulmamışlardı. Ama yerlerini bulacaklar ve geleneksel Fransız resmiyle savaşıyorlar savunacaklardı." [15]

Savaş sonrasında belirli galeriler tarafından desteklenen sanatçı grupları, *Paris Ekolü* adı altında bir araya gelirler. 1954'de Denise René'nin yerinde açılan *Tendances Actuelles de L'École de Paris* (Paris Ekolü'nün Güncel Eğilimleri) sergisinde, duvarlar tamamen geometrik esaslara dayalı soyut sanata ayrılmıştır. Aynı yıl, *Galerie*

Charpentier'nin yöneticisi Raymond Nacenta öncülüğünde *Paris Ekolü* olarak adlandırılan Salon kurulur.

1952'den itibaren Charles Estienne, non-figüratif çalışan ustaları ve gençleri, *Galerie Babylone*'da *Peintres de la Nouvelle École de Paris* (Yeni Paris Ekolü Ressamları) ismi altında bir araya getirir.³ Sergi kataloğunda şunları yazar:

"Paris Ekolü her şeyden önce bir isim ve bir olaydır. Her ikisi de, artık milli okullar döneminin sona erdiği ve Paris'in dünyanın dört bir yanının en iyi resminin yapıldığı, en derin yerel tatlardan hiçbir şey kaybetmeksizin en iyi örneklerin sunulduğu ayrıcalıklı bir yer olduğu anlamına gelmektedir. Bu bağlamda, belki artık daha dar bir anlamda bir Fransız Okulu yoktur. Var olan Paris'in şanı ve onun Fransa'da bulunmasıdır. 20. yüzyıl resmi Paris'te kendinin bilincine daha iyi varmıştır. Bu özelliğini sırasıyla Empresyonizm'den Nabizm'e, Fovizm'e, Kübizm'e ve Soyut Sanat'a kadar sürdürmüştür. Bu bilinç ve temel zorunluluk, bu olgunun bir araştırma ideolojisinden çok, bir buluş uygulaması olduğunu gösteriyor. Paris Ekolü'ne has olan bu özel tat, en çıplak ve somut hali ile, plastik olgunun ötesinde –berisinde gelişen daha karmaşık eğilimlerden farklıdır. Yeni Paris Ekolü nedir? Plastik olgunluğa has öğelerden hareketle bunun arkasındaki gerçeğin açığa çıkarılması ve bu gerçek önünde duyulan hayranlık. Birbirine düşman iki kardeş, Sürealizm'in en derin yanı ile 'Soyut'un en özgün ifadeleri burada birleşiyorlar. Sanat artık doğayı taklit etmiyor, onun anlamı haline geliyor. Yeni Paris Ekolü'nün seleflerini 1890'lar ile 1910'lar arasında değil, 1940 ile 1950 arasında aramak gerekiyor. Burada ne Braque, ne Chagall, ne Léger, ne Matisse, ne de Picasso'nun yeri var. Onların saflarını, üslup açısından daha olgun fakat deney konusunda daha genç bir kuşak fethetmiştir. Burada size sunduğumuz iki grup ressam aynı maceracı ve kararlı tavrı paylaşıyorlar. Gelecek tanrıların kucağındaysa, hasat şimdiden bizimledir."

1955'te *Galerie Craven*, 30 *Peintres de la Nouvelle École de Paris* (Yeni Paris Ekolü'nün 30 Ressamı) sergisini açar. Bir sonraki yıl *Galerie de France*'da 10 *Jeunes Peintres de l'École de Paris* (Paris Ekolü'nün 10 Genç Ressamı) sergilenir.

Paris, her biri son derece bireysel eğilimler içinde olan farklı uluslara mensup sanatçılardan oluşan çokuluslu dokusunun sonucu olarak, kaçınılmaz bir biçimde, hiçbir milliyetçilik kaygısı gütmeyen veya hiçbir geleneğe sadakat göstermek zorunda olmayan bir sanat sahnesine dönüşmüştür ve kimliği bu şekilde belirlenmiştir. [19]

³ 1952 Şubatında *Babylone Galerisi*'nde açılan *Yeni Paris Ekolü* sergisinde, çeşitli ülkelerden, dönemin soyut sanatçıları yer alıyordu. Sergi iki gruptan oluşmuştu. İlk gruptaki sanatçılar şunlardı: Bazaine, Berçot, Deyolle, Estève, Hartung, Lanskoj, Lapiçque, Le Moal, Manessier, Mortensen, Piaubert, Pignon, Poliakoff, Raymond, Schneider, Soulages, de Staël, Tal-Coat, Ubac, Vasarely, Vieira da Silva. İkinci grup ise şu sanatçılardan oluşuyordu: Arnal, Atlan, Calmettes, Chapoval, Chasnay, Degottex, Dias, Dmitrienko, Duvillier, Gonzalez, Laoujade, Laubchansky, Messagier, Nejad, Picette, Pons, Quentin, Resvani, Fahr-el-Nissa Zeid. 1953'de bu sefer Brüksel'de *Ex-libris Galerisi*'nde *Introduction a la Nouvelle École de Paris* (Yeni Paris Ekolüne Davet) isimli bir sergi açıldı. Yer alan sanatçılar şunlardı: Deyolle, Poliakoff, Schneider, Nejad, Gilioli, Estève, Lapiçque, Laubchansky, Duvillier, Messagier.

1954 yılında Charles Estienne, büyük bir memnuniyetle 'dünyanın her yerinde, resmin eninde sonunda Parislilikle ilişkilendiğini' ve Paris'te Lirik çalışmaların zaten çok uzun zamandır süregeldiğini, *Yeni Paris Ekolü*'nün sanıldığı gibi bir Amerikan 'koloni'si olmadığını, söyler. [28] Venedik Bienali ise, mücadelenin üzerinde gerçekleştiği tam bir satranç tahtasına dönüşmüştür. Robert Rauschenberg'in birincilik ödülünü kazanması sonucu, Amerikalı komisyon üyesi Alan R. Salomon, dünyanın sanat merkezi olma unvanının, bundan böyle, Paris'ten New York'a geçtiğini söyler. [19] Bundan bir yıl önce ise, Paris ilk yenilgisini yaşamış ve Sao Paulo Bienali'nin büyük ödülünü Adolf Gottlieb kazanmıştır. İlk temelleri 1955'de atılmış olan Alman Documenta Kassel⁴ 1968'den itibaren, Avrupalı ve Fransız sanatçıları göz ardı ederek, sergilere çoğunlukla Atlantik ötesinin sanatçıları davet etmiştir.

Paris Ekolü terimi yüzyılın başından beri, birçok farklı eğilim için kullanılmış, tanım, alanının gittikçe genişlemesi ve esnekleşmesi sonucu, belli bir yıpranmaya da uğramıştır. 1998'de Bernard Ceysson tarafından Lüksemburg'da açılan *École de Paris?* (Paris Ekolü?) sergisinin isminin sonundaki '?', *Paris Ekolü*'nün etkin bir kavram olma özelliğini kaybettiğini ve buna bir açıklık getirmek gerektiğini vurgular.

İster Fransız köklere dönülsün, ister ekolün evrensel boyutuyla gururlanılınsın, *Paris Ekolü* tanımı direkt olarak 'sanat başkentliği' kavramıyla ilişkilidir. Dolayısıyla bütün tanımlamalar için Paris'in sanat başkentliğini New York'a devretmesi, bir son olarak kabul edilebilir.

D. Abadie bu son için iki tarih verir:

"Fransa'nın sanat hareketinin motoru olmaktan çıkması şimdi genel bir bilinç haline gelmiştir. Bu sonun kesin başlangıcı ya 1964 yılında Amerikan sanatçı Robert Rauschenberg'in Venedik Bienalinde büyük ödülü almasıdır –ki bu olay bir biçimde, Paris Ekolü'nün sonuna ya da Paris'in uluslararası bir sanat merkezi olmaktan çıkışına işaret eder; ya da 1958 yılı, yani Fransa'nın de Gaulle yönetiminde NATO'dan çıktığı ve ABD'de anti-Fransız bir tepkinin doğduğu ve böylelikle Paris Ekolü'nün izole edilmiş bir fenomen haline dönüştüğü tarih, çıkış noktası olarak alınabilir." [15]

⁴ La Documenta, Kassel Akademisi'nden Prof. Bode öncülüğünde kurulmuştur. 1968'e kadar Almanlara öncelik verirken, bu tarihten sonra farklı uluslara da yer veren daha az milliyetçi bir tutum sergilemeye başlamıştır.

3.3. Fransız Geleneğinin Genç Ressamları

Adlarını katıldıkları bir sergiden alan ve *les jeunes peintres de la tradition Française* (Fransız Geleneğinin Genç Ressamları) olarak anılan grup, üç başlık altında incelenebilecek olan savaş sonrası soyut Fransız sanatında – diğerleri Lirik Soyut ve Geometrik Soyut'tur – ilk evreyi oluşturur.

Bu üç grup arasında başlangıçta, galericiler, eleştirmenler ve müzeler tarafından en çabuk fark edilense, aralarında en az orijinal olan ilki olmuştur. Çoğunluğu Fransız ressamlardan oluştuğu için, 'Fransız sanatı'nı temsil ettiği düşünülen bu grup, ellili ve altmışlı yıllarda *Yeni Paris Ekolü*'nün de temsilcileri arasında sayılmıştır.

Bu ressamlardan Bazaine, Lopicque ve Estève 1948 yılına kadar aynı çizgide, birlikte çalışırlar ve dönemin en gelecek vaad eden ressamı olarak görülürler.

1941'de işgal altındaki Paris'te *Galerie Braun*'da, *Vingt jeunes peintres de la tradition Française* (Fransız Geleneğinin Yirmi Genç Ressamı) adı altında bir sergi açılır. Ressam Jean Bazaine ve Chene Yayınevi'nin yöneticisi André Legend'in girişimiyle düzenlenen sergiye, *Jeune France* (Genç Fransa) hareketi de destek verir. Sergide Bazaine, Estève, Le Moal, Singier, Lopicque, Manessier, ve Pignon gibi sanatçıların resimleri yer almaktadır.

Jean Bazaine, 1941'de NRF'de yayınlanan yazılarında, yaşları otuz ile kırk beş arasında değişen bu ressamların hangi sebeplerle bir araya geldiklerini açıklamaya çalışır. İlk olarak, bu serginin işgal yıllarının militan karakterini yansıttığına dikkati çeker: *"Ne olursa olsun, askeri yenilgi, uygarlığımızı da bozguna uğratmamalıydı,"* der. Serginin açılışından üç ay sonra yine aynı dergide, tekrar bu manifest sergi hakkında yazar ve okuyucuların yazdıkları mektuplarda *"Güçlü Fransız değerlerinin, her türlü politikanın dışında, açıkça savunulmasından"* duydukları memnuniyeti ifade ettiklerini söyler. [29]

Bu sergide ortaya konan ve birçok ressamı bir araya getiren yeni üslup, hem Fransız geleneğiyle, hem de belli bir çağdaşlıkla bağlantı kurmaktadır. Yenilgiyi reddeden ve Fransız resminin varlığını bütün dünyaya göstermeyi amaçlayan bir politik tavrı somutlaştırmayı istemekte ve bunu yaparken de, her türlü politikanın dışında olduklarını beyan etmektedirler. Bu anlamda, resim yapma biçimlerinin, gerçekleştirdikleri formların, çoğunlukla politik metaforlar gibi görüldüğü göz önünde bulundurulursa, *"apolitik olarak politika"* yaptıkları söylenebilir. Bazaine'in tuallerindeki mavi ve kırmızı egemenliğinden her türlü politik anlam çıkarmak mümkündür. 1942'den itibaren, eleştirmen Gaston Diehl önderliğinde, *Galerie Berry-Raspail*'da, *Les étapes du nouvel*

art contemporain (Yeni Çağdaş Sanatın Evreleri) adı altında bir dizi sergi açılır. Gaston Diehl bu sergilerden birinin kataloğu için hazırladığı giriş yazısında, bu genç resimde Kübizm'i hatırlatan bir şeyler gördüğünü yazar. 1943'de *Galerie de France*'de *Douze peintres d'aujourd'hui* (Günümüzün On iki Ressamı) adıyla açılan sergiyle ilgili eleştiriler, yine bu doğrultudadır. Bu sefer sergilenen eserlerin plastik özellikleri göz önünde bulunduruluyor ve şunlar söyleniyordu:

"Önce sadece resimsel görünen, ama içten içe Fransız ruhunu taşıyan, formlara dayalı bir söylem. Bütün bunlara bakarak, ressamların ve eleştirmenlerin bu yeni resimle ilgili ne tür beklentileri olduğunu görebiliriz: Bu yeni ve modern görsellikte, bir taraftan hem Kübizm'in mirasını hem de politik olaylara karşı son derece duyarlı Fransız geleneğini yaşatmak; diğer taraftan da, bu tartışmaları sadece form, espas ve renk üzerine kurulu 'apolitik' olduğu varsayılan bir zemine taşımak." [30]

Galerie de France tarafından 1943'de *Cinq peintres d'aujourd'hui* (Günümüzün Beş Ressamı) ve 1945'de *Dix peintres subjectifs* (Öznel Beş Ressam) başlıklarıyla açılan sergilerde de aynı olgularla karşılaşırız.

Pierre Francastel 1943'te Paris'e geldiğinde, bu sergiyi ziyaret eder. Toplumsal olaylarla yakından ilgilenen bir sanat tarihçisi olan yazarın, 1946'da *Nouveau dessin nouvelle peinture*'de (Yeni Desen Yeni Resim) çıkan yazısında bu sergiyle ilgili olarak hala, ölçülü bir biçimde de olsa, "politik vaatler içeren bir estetik faaliyet" yorumu yaptığını görürüz. Şöyle yazmıştır:

"1943 Şubatında Paris karanlık ve hüzünlüydü. İşgalden sonra Paris'i bir kere daha görmüştüm, ama o zaman kış değildi. Birkaç genç ressamdan aldığım bilgiye dayanarak, yeni resmi arıyordum şehirde ... Resimle ilgili bir keşif yapacağım için, daha önce nadiren yaşadığım bir sevinç duyuyordum. Kimi savaşın hemen öncesinde, kimi de onların ardından tanınmaya başlamış birkaç sanatçı ... Resimden, gerçekten, soldan ve yeniden yana, ve Paris'te bu koşullar altında bile sürdürülmeye çalışılan yaşamın kanıtı olan, şehirlerine sahip çıkan on iki ressam..." [26]

Bernard Dorival'in *Les étapes de la peinture Française contemporaine* (Çağdaş Fransız Resminin Evreleri) adıyla 1946'da yayınlanan çalışmasında Dorival, bu sefer oldukça açık bir biçimde, politik söylemin resmin dışında bırakılamayacağını savunur. [25] Bu çalışmanın 1946'da yayınlanmasına rağmen, aslında daha önce, Bağımsızlık Hareketi'nin başladığı yılda tamamlandığını düşünecek olursak, kullandığı 'Fransa'yı düşünme', 'Fransız ruhunu başka yollarla yaşatma' gibi ifadeler daha anlaşılır olur.

Aynı yıl, *Confluences* dergisinin Gaston Diehl yönetiminde yayınlanan bir sayısı, resmin sorunlarına ayrılır. [31] Bu özel sayıda pek çok önemli eleştirmen ve ressamın yazıları yer alır. Dorival *Fransız Dehası*; André Lejard *Matisse'in Gerekliliği*; André Lhote *Bir Savaşın Ötekine Fransız Kübizm'i*; Gishia *Bir Gelenek Üzerine Araştırma*; Jacques

Villon *Renkler ve Konstrüksiyon*; Eduard Pignon *Kübizm'in Romanesk Sonu* başlıklı yazılar yazarlar.

'Fransız Geleneğinin Genç Ressamları', Matisse, Picasso ve Bonnard'ın devamı olduklarını düşünüyorlardı. 1941'den itibaren, Bazaine, Manessier ya da Estève, tablolarına lineer bir strüktür kazandıran Kübist ızgarayı benimsediler. Ama aynı zamanda, beyaz, mavi, kırmızı gibi renkleri de sıkça kullandılar. Son olarak da, Ortaçağ'ı kaynak alarak, duvar resminin özelliklerini şövale resmine taşıdılar ve bunu otuzlu yılların sanat ideali haline getirdiler. Fransız geleneğinin devamı olmakla gurur duyan bu ressamın kullandıkları *Jeanne d'Arc Loire'ı Geçerken* (*Jeanne d'Arc traversant la Loire*) gibi hiç de soyut olmayan isimler, tablolarına pek uymaz. Bazaine ve arkadaşları bu uyumsuzluğun nedenini anlatmaya çalışmışlardır. Grubun teorisyeni konumunda olan Bazaine, 1946'da yayınlanan *Notes sur la peinture d'aujourd'hui* (*Günümüz Resmi Üzerine Notlar*) kitabında bu konuyu etraflıca açıklar. Aristo'nun "*Sanatın amacı, nesnelere gizli anlamları ifade etmektir, onun görünüşünü değil*" sözünden etkilendiklerini söyler. [32] Doğayı tasvir etmezler, soyutlarlar, ama kaynakları yine de doğadır.

Savaş sonrasında 'soyut' kavramının büyük basın tarafından –hatta sadece sanat konularını ele alan basın tarafından bile- algılanış biçimi son derece kararsızdır. Temsili anlatımlar kullanmayan bütün ressamın, Matisse veya Picasso'ya varıncaya kadar, bu kavramın şemsiyesi altında değerlendirilmektedir. 1947 yılında, *Cahiers des amis de l'art* (*Sanat Dostları Defterleri*) dergisinin bir sayısı, Gaston Diehl yönetiminde, *Soyutlamanın yanında veya karşısında* başlığı altında, tamamen bu konuya ayrılmıştır. Bu vesileyle, daha önce büyük sanatçı sınıfına girmiş bazı ressamın, soyutlama konusundaki şüphelerini ve düşmanlıklarını açıkça ifade etme fırsatı bulurlar. Bonnard 'endişe'sini dile getirir ve "*soyutlamanın, Batı ruhuna uygun düşmediğini*" düşündüğünü açıklar, öte yandan Matisse, soyutlamanın sadece bir *aracı* olduğunu, bundan daha fazla bir şey çıkarmaya çalışmanın *safılık ve kendini zararlı isteklerin yönlendirmesine bırakmak* olacağını söyler. [30]

Bazaine, Manessier ve Viera da Silva Natüralist anıların soyutlanmasından yanadırlar ancak gerçek soyutlama için Vasarely'nin 'Geometrik Soyutlama'sı ya da Hartung'un 'Lirik Soyutlama'sı düşünölmelidir. 'Fransız Geleneği Ressamları'nın soyutlaması araştırılmalarla yapılan bir resimdir ve bu bağlamda Paul Klee'nin arzusuna yanıt veren bir sanatla karşı karşıya geliriz: *Anılarla soyut olmak*. [33] Ancak bu tavır savaş sonrasında önemli tartışmaların yaşandığı Paris soyut resim çevrelerinde hemen eleştirilere hedef olacaktır. L. Degand 1952'de *Soyut Sanatın Yolunu Gözlediği Birkaç*

Figüratif Ressama Mektup'ta alaylı bir dille *en iyi soyut resim figüratif olandır* diye yazar. Lapicque ya da Bazaine'in içinde buldukları durumu iğneli bir dille değerlendirerek, soyutlama için *ufukta görünen metres*, figürasyon içinse *temkinli eş* tanımlamalarını kullanır.

1942 yılında, Jean Paulhan genç Bazaine'i Braque ile tanıştıır. Böylelikle aralarında bir dostluk başlar. Geleneği sürdürmek için, bir önceki dönemle kendi dönemi arasında bağlantı noktası olarak Braque'ın seçilmesi önemlidir. Bu genç ressam, Braque'ın üslubundaki ağırbaşlılığı Picasso'nun üslubundaki ani ve hareketli şiddete tercih etmişlerdir. Kendilerine rağmen *avant-garde* olmuşlardır, çünkü eleştirmenler ve galeri müşterileri, betimleyici olmayan her türlü resmin *avant-garde* sanat olduğunu düşünmektedirler.

Bağımsızlık Hareketi'nden sonra, 1945-1954 arasında, *Tradition française* (Fransız Geleneği) ressamlarının birliği bozulur. Örneğin Lapicque, *Kaplanlar* (Tigres) ile birlikte figüratif resme geri döner. Fougeron, *Parisliler Alışverişte* (Parisiennes au marché) tablosunu yaparak kendini tamamen toplumsal sanata verir. Bazaine, Manessier veya Le Moal araştırmalarını kutsal sanata yönlendirirler.

3.4. Geometrik Soyut

Léon Degand ve Charles Estienne, polemige dahil olmadan, kendi bakış açılarıyla soyutlamayı tanımlarlar. *Lettre française*'de Léon Degand'ın ve *Combat* gazetesinde de Charles Estienne'in yazıları çıkmaktadır. Léon Degand "*sanat eseri ancak, sanatçı salt bir biçimde ve yapay verilerden hareket ettiğinde tamamen soyuttur,*" diye yazar. [34] Soyutlama, bir yandan koşulsuz olma durumuyla doğrudan ilişkilidir, diğer yandan da, herhangi bir gerçekle hiçbir bağlantısı olmayan bir yoldur. Bu yaklaşımla, *Salon des Réalités nouvelles*'de sergilenen eserlerin ve Degand tarafından çıkarılan *Art d'aujourd'hui* dergisinde yayınlanan makalelerin de gösterdiği üzere, savunulabilir tek soyutlama biçimi, iki dünya savaşı arasındaki dönemde ortaya çıkan 'geometrik' soyutlama biçimidir. Estienne'in yaklaşımıyla ise soyut sanat; "*dış dünyayla ilgili hiçbir şey betimlemeyen, sanatçının sadece, sahip olduğu kendi iç dünyasını ifade ettiği bir sanat biçimidir.*" [35]

Böylece, 1947 senesinde, soyutlama konusunda, birbirinden farklı iki kavram ortaya atılır. Ama çok geçmeden, soyutlamanın ne olduğuna dair içten içe sürdürülen, ama belli noktalarda az çok uzlaşılabilir görünen çekişme, tam bir çatışmaya dönüşür. Bu tartışma Paris'teki sanat sahnesine uzun süre egemen olmuştur. Bir yanda, *Galerie Denise René*'nin yayın organı *Art d'aujourd'hui* ve eleştirmen Léon Degand tarafından

savunulan 'Geometrik Soyutlama'cılar diğer yandaysa, *Galerie Lydia Cont'*nin yayın organı *Cimaise* ve eleştirmen Charles Estienne'in savunduğu Lirik Soyutlama vardı. Bu iki çizgi birbirlerine adeta düşmandılar.

Estienne 1950'den itibaren, 'yassının ve kesilmiş yüzeyin görsel estetiği' dediği anlayışa karşı, çok sert ve saldırgan terimlerle, "*Soyut sanat bir akademizm midir?*" sorusu çerçevesinde yazılar yazar:

"Anlaşılan yeni plastik kodun temel unsurları şunlar: Geometrik form ve saf renk. Yani, hiçbir şekilde kişisel olmayan, malzemenin yaratabileceği farklı sonuçlardan tamamen arındırılmış bir resim. Kısacası, 'düz'ün ve 'kesit'in estetiği... Bütün bu sınırlandırmalar, hiçbir yeniliğe izin vermediği gibi, daha da beteri, yeni bir rutine sokuyor bizi. Bu resim türüyle yorulan ve yabancılaşan gözümüz ve zihnimiz için resim, yeni bir dış nesneye dönüşüyor. Sıkıcı ve hiçbir kalıcılığı olmayan soyut dekor, sanat olarak dayatılmaya çalışılıyor." [36]

Estienne'e göre kötü yönleriyle, gerçekçilik gördüğünü bire bir taklit eder; soyutlama, nesneyi doğadaki çeşitlilikle hiçbir yakınlığı olmaksızın kodlayarak, can sıkıcı ve geçici bir dekoru sanat adı altında dayatır buna karşılık tek iyi resim, biricik değerli gerçekliğin iç gerçeklik olduğu resimdir. Birinci görüşe göre, stilin estetiği ve içerik, ikinci dereceden bir öneme bile sahip değildirler, hatta tamamen göz ardı edilmelidirler, ikinci görüşe göre ise, içtenliğin yarattığı estetik ve kendi kaynaklarından beslenmeyi bilen öznel davranış esastır. İlk görüş için Mondrian, ikincisi içinse Kandinsky akla gelebilir. Geometrik sanatın en önemli ressamlarından biri olarak kabul gören Vasarely resmin dışavurumcu bir misyonu olmadığını şu cümleyle dile getirir: "*Plastik eser bütün kompleksleri, baskıları dışa vurma yeri midir? Eğer paleti kullananlar kendilerini iyi hissetmiyorlarsa, o zaman tedavi olsunlar*" [16]

1945 yılının Haziran ve Temmuz aylarında *Galerie Drouin*'de açılan *Art Concret* (Somut Sanat) sergisi, kentlin özgürlüğüne kavuşmasından sonra gerçekleştirilen ilk önemli soyut sanat hareketi olarak kabul edilebilir. Serginin organizasyonunu Théo van Doesburg'un eşi Nelly von Doesburg yapar. Katılımcıların listesi çok uzun olmamakla birlikte oldukça ilgi çekicidir. Arp, Robert Delaunay, Sonia Delaunay, Domela, Otto Freundlich, Jean Gorin, Herbin, Kandinsky, Magnelli, Mondrian, Antoine Pevsner, Sophie Taeuber-Arp, Théo van Doesburg. Bu sergide ağırlıklı olarak, Paris'te daha otuzlu yıllarda gelişmeye başlamış geometrik sanatın örneklerini göstermek amaçlanmıştır.

Bu sıralarda İsveç'li Olle Baertling, Alman Günther Fruhtrung, Belçika'lı Luc Peire de 'Geometrik Pürizm'in çokça sözü edilen örnekleridir. Bununla birlikte, bu yılların en büyük sanat olaylarından biri, Calder'in 1946'da *Galerie Carré*'de açtığı sergi olmuştur.

Bunun nedeni belki de serginin önsözünün, o günlerin en gündemdeki kişiliklerinden Jean-Paul Sartre tarafından yazılmış olmasıdır.

Aynı yıl Denise René, Champs-Élysées yakınlarındaki Boétie Caddesinde açtığı galeride, Şubat 1946'da, ilk defa olarak genç soyut sanatçıları sergiler: Dewasne, Deyrolle ve Hartung. Sergide ayrıca onların öncüsü olan Vasarely, Atlan, Poliakov ve Schneider'in de eserleri vardır. Bu sergide yer alan genç ressam, ister lirik, ister geometrik, geleceğin tanınmış soyut ressamı olacaktır.

Denise René 1993'ten bu yana Patricia Rochard ile yaptığı birkaç sohbet bu yıllara dair önemli bilgiler verir:

"Şubat/Mart 1946'da savaştan sonraki ilk Jeune peinture abstraite (Genç Soyut Resim) sergisini açtım. Bu grubun sözcüsü olan Charles Estienne benden, onları tanıtmamı rica etmişti. Sanatçılar arasında Hartung, Schneider, Deyrolle, Dewasne ve Marie Raymond yer alıyordu. Bunu Arp, Laurens, Léger, Picasso, Lapicque, Poliakov ve başkalarıyla yeni sergiler izledi. Ama asıl çıkış ancak Kasım 1946'daki Herbin sergisiyle geldi. O andan itibaren, figüratif ile her türlü ilişkiyi koparmaya ve Konstrüktivizm'in mirasını, Mondrian'ın ve savaş öncesi grupları Cercle et Carré'nin (Daire ve Kare) ve Abstraction-Création'un (Soyutlama-Yaratım) mirasını teşvik etmeye karar vermiştim. Ekim 1948'deki etkinliklerimle tercihim belli ettim. Seçimim tavizsizdi ve galerinin çizgisini açıkça gösteriyordu: 'Jestüel Dışavurumculuk'a karşı konstrüktif sanat. Bu sıralar soyut ve figüratif sanatçılar birbirlerine karşı gerçek bir savaş veriyorlardı. Aynı zamanda soyutun Kandinsky ve Mondrian'dan kaynaklanmış olan, iki çizgi halinde bölünmesi gerçekleşti: Lirik Soyut ve Geometrik Soyut. Bütün bu çelişkili hareketlerin ortasında ben en çok tasarlanmış olan, en az edebi ve en az romantik olanını seçtim. Çünkü rasyonelliğe açtım, biçimlerin saflığına, onu temsil eden yönlendirilen ve tesadüfe terk edilmemiş düşünüşe açtım: duyarlılık içerisindeki disipline açtım. Avrupa'da pratikte, Konstrüktivizm'den ve 'de Stijl'den ortaya çıkmış bir çizgiyi temsil eden bir tek biz vardık. Rue la Boétie'deki numara 124, sinyalleri Güney Amerika'dan İskandinavya'ya kadar alınan bir deniz feneri gibiydi. Buna karşılık Paris bize karşı kapalı kaldı. Örneğin bazı eleştirmenler, Galerie Denise René'nin uygun bir sokakta bulunduğunu, çünkü Rue la Boétie'nin ev gereci satan dükkanları da bulunduğunu yazdı. Yani temsil ettiğimiz 'buz gibi', 'soğuk' sanat, âdetâ buz dolaplarının arasında doğru yerindeydi. Başka Paris galerileriyle hiçbir ilişkim yoktu. Hiçbir şekilde onlarla ortak yanım yoktu. Onların başka bir gezegende olduklarını ve bizlere azınlık olarak baktıklarını düşünüyordum. Örneğim yoktu, ama bir tasavvurum vardı. Jean Cassou benim hakkımda şöyle demişti: "Denise René bir satıcı değil, bir savaşçı." İlerlemek, ikna etmek, sürüklemek istiyordum. Başlangıçta her şeyi açıklamak zorundaydık, bütün gün, postayı getiren postacıya bile. Ama yolumdan emindim. Kelimenin tam anlamıyla biz avant-garde'dik." [37]

Geometrik Soyut Sanatın Paris'teki en önemli kalesi olarak kabul edilen *Galerie Denise René* 1949 Haziranında *Art d'Aujourd'hui* isimli dergiyi yayınlamaya başlar. André Bloc, Léon Degand, Edgar Pillet ve Del Marie'in editörlüğünde beş yıl süreyle yayınlanacak

olan dergi dönemin soyut sanatı üzerinde belirleyici role sahiptir. *Art d'Aujourd'hui* bir Kandinsky, Herbin, Magnelli, Arp, Mondrian kültü yaratmış, Dewasne, Vasarely, Deyrolle, Mortensen gibi isimleri öne sürmüştür.

Geometrik Soyut sanatın bir başka önemli destekleyicisi *Salon des Réalités Nouvelles* 1946 yılında faaliyete geçer. Kurucu başkan antikacılık yapan, Levanten kökenli Fredo Sidès'tir. Sidès savaştan hemen önce, Sonia Delaunay ve Nelly van Doesburg tarafından desteklenen *Galerie Charpentier*'de yine aynı adla bir sergi düzenlemiştir. Herbin, Pevsner, Félix del Marle ve Béothy'nin de *Salon des Réalités Nouvelles*'in organizasyonuna önemli katkıları olur. Kurulduğunda 89 katılımcısı olan *Salon des Réalités Nouvelles* 1948'de on altı ülkeden 400 eseri bir araya getirir. Salona gösterilen ilginin yoğunluğu savaş sonrasında Geometrik Soyut sanatın bulunduğu nokta açısından fikir vericidir. 1947'den itibaren yıllık bir albüm çıkarılmaya başlanır. Formatı ve sayfa yapısı bu girişimin, Soyutlama-Yaratım'ın açık bir şekilde devamı olduğunu ortaya koymaktadır. Bu albümlerin basımına 1956 yılında son verilmiştir. 1956 yılında iç çekişmeler Salon'un yeniden organize edilmesini zorunlu kılar, politikası daha az kısıtlayıcı hale getirilerek sadece sergilenen eserin 'soyut' olması gerekliliği şart koşular ve salon yeni bir isim alır: *Nouvelles Réalités* (Yeni Gerçeklikler).

Geometrik Soyutlama'nın savunucusu konumundaki Léon Degand'ın 1949'da bir modern sanat müzesi kurmak için Brezilya'ya davet edilişi, 1950'de *Art d'Aujourd'hui*'nin genel sekreteri Edgar Pillet ve Dewasne tarafından Rue de la Grande-Chaumière'de bir soyut sanat akademisinin açılması, Geometrik Soyut sanatın, galerisi, dergisi, Salon'u ve okulu, kuramcılarıyla birlikte, resmi bir kimliğe bürünmeye başladığının göstergesidir.

1955'te *Art d'Aujourd'hui*'nin yayın hayatından silinmesi 'Lirik Soyutlama'nın zaferini belirginleştirir. *Cimaise* ise bir sonraki sene formatını büyütecek ve zenginleşecektir. Yine de geometrik soyut sanat, aynı sene kendisinin yeniden doğuşu olacak yeni bir yolda ilerlemektedir.

Aynı yıl Nisan ayında *Galerie Denise René, Mouvements* (Hareketler) başlığı altında ilk kinetik sanat sergisini açmış ve Vasarely, Agam ve Soto optik illüzyonla *hareket eden* tablolarını burada sergilemişlerdir. Bu sıralar gündemde Lirik Sanat vardır ve Paris bu sergiyi pek önemsememiştir. Paris on yıl sonra 1965'te, New York 'Op-Art'ı keşfedecek, *cinétique* (Kinetik) sanatı ancak bu yıllarda anlayacaktır.

3.5. Lirik Soyut

1950'lerin ikinci yarısında 'Geometrik Soyut'un karşısında, diğer soyut inisiyatifler belirginleşmeye başlar ve 'soğuk' (geometrik) ve 'sıcak' soyut arasında bir ayırım yapılır. Yeni eğilimi çeşitli görünümünde tanımlamaya ve etiketlemeye hevesli eleştirmenler, Paris ve dışında gelişen 'sıcak' soyuta şaşırtıcı derecede çok isim vermişlerdir. Farklı sanatçılar bir veya daha fazla kategoriye sokuldukça *L'abstraction lyrique* (Lirik Soyutlama), Taşızım (Lekecilik), *L'art informel* (Kuralsız Sanat), *Matièrisme* (Malzemecilik), *Un art autre* (Başka Sanat) gibi isimler çoğalır. Geometrik sanatçıların tersine, bunların paylaştıkları ortak eğilim Soyut Ekspresyonizm'e yönelik olmuş ve bu stil 1950'lerin ikinci yarısı boyunca uluslararası bir yaygınlık kazanmıştır.

1947'de Georges Mathieu geometrik olmayan ve doğadan esinlenmeyen ressamı bir araya getirerek bir sergi düzenler ve bu oluşuma Lirik Soyutlama adını verir. Daha önceki hiçbir soyut akımla bağlantı kurmayan, kişisel, marjinal denilebilecek bu ressamı bir araya getiren tek şey, Fransız Geleneği'ne ve Geometrik Soyutlama'ya karşı olmalarıdır.

Lirik Soyut kendi içerisinde alt gruplara ayrılmaktaydı. Bir tarafta Hartung, Schneider, Soulages, Atlan, Bram van Velde, Mathieu gibi *jestüel* sanatçılar, diğer taraftaysa Wols, Bryen, kimi açılardan Fautrier ve başlangıçta Atlan, daha sonraları Michaux, Riopelle ve Sam Francis gibi Informel'ler vardı. Aslında Lirik Soyutlama tanımı, kendi mizacını safça ve içtenlikle ifade etmeye çalışan, hepsi de karmaşık yapılı çeşitli sanatçıları bir isim altında toplayan kullanışlı bir terimdir. Resmi sadece resim aşkı için yapan Pierre Soulages tipik bir örnektir. Mathieu 1947'den itibaren tüplerden tualin üzerine fişkırtılmış boyalarla çalışır, Hans Hartung lekeler ve simgeler kullanır, Gérard Schneider romantik boya akıntıları yapar, Wols tualde çırpınan bir boyayıya yönelir, Atlan ise dans eden bir grafizmi seçer. Bunların dışında, Kandinsky, Mondrian, Konstrüktivizm veya Bauhaus'un devamı olmayan, bağımsız başka birçok sanatçı daha vardır.

Georges Mathieu'nün 1947'de Lirik Soyutlama tanımını kabul ettirmesine karşılık, 1950'den sonra Michel Tapié'nin *Art Informel* tanımlaması bir süreliğine ağır basmıştır. Bu tanım 1951'den sonra Dubuffet, Michaux, Riopelle, Bryen'in eserleri için kullanılmıştır. 1952'de Michel Tapié'nin *Un Art Autre* adlı kitabı yayınlanır. [38] Kitapta Tapié *Un Art Autre* tanımını neden uygun gördüğünü anlatır. Amacı, yeni tür resim çalışmalarını dar ve kısıtlayıcı tanımlara hapsetmek yerine, daha genel ve geniş bir tanım altında toplamaktır. Michel Tapié hem Dubuffet gibi figüratif ressamı, hem Fautrier gibi Matierist ressamı, hem de Mathieu gibi 'Non-figüratif' Avrupalı ve

Amerikalı ressamı *Un Art Autre* kavramı altında birleştirir. Daniel Abadie *Un Art Autre'un*, *Matieristler'i* de kapsamasını şöyle açıklar:

"Sanırım, bu fenomen savaştan hemen sonra, bir şeye karşı, bir araca ve özellikle belirli bir araca, geleneksel ve üstünkörü bir düşünüş tarzının taşıyıcısı olarak yağlıboya resmine karşı durmak için ortaya çıktı. Bu direniş bazı sanatçılarda özellikle şiddetli bir biçimde dile geldi, Dada'da olduğu gibi. 'Boya'dan başka bir malzemeye gönül verilmesinin nedenlerinden birinin, kültürel açıdan kuşkulu hale gelmiş bir malzemenin yadsınması olduğunu düşünüyorum. 'Assemblage'lar ya da Fautrier ve Dubuffet'in resimleri gibi çalışmalar, boyayı 'kullanmak-istememek' sonucunda ortaya çıkmışlardır. Pierre Loeb'in, Paris'te Société de Géographie'de verdiği bir konferansta kullandığı – üstelik çok şaşırtıcı– bir cümle, bu bağlama girer. Loeb, soyut sanatın ortaya çıkmasına yol açan dönemin, toplama kamplarını da getiren dönem olduğunu söylemiştir. Gerçi bu bir halüsinasyon gibi görünen olup bitenlerin bir indirgenişidir ama yine de, bununla önemli bir şeyler söylendiğine inanıyorum. Her tinsel felaketten sonra, bu tinin ortaya koyduğu entelektüel çalışmanın değerı hakkında kuşku doğar. Ve araç olarak yağlı boya resmin reddedilmesi bu güvensizliğe ve başlangıca geri dönme arzusuna karşılık düşer. Sanatsal çalışmada, başka bir tür ve biçimde, örneğin çocukların ve akıl hastalarının resimlerine ya da Dubuffet ya da Cobra'da gördüğümüz gibi ilkel sanata büyük değer verilmesinde, bu arzuyla karşılışıyoruz." [15]

1952-1953 yıllarında, o güne kadar birbirlerine tamamen karşı bir tutum içinde olan Sürrealizm ve Soyutlama arasında, beklenmedik bir birleşme olur. Her zaman anlatımcı resimden yana olmuş olan André Breton, renkçilikten yana tavır alarak, soyutlamayı en fazla destekleyen eleştirmenlerden biri olan Charles Estienne ile fikir birliğine varır. André Breton'daki bu değeriklik, onun Anarřist teorilerle yakınlaşmasının devamında ortaya çıkmış bir durumdur. André Breton, bütün Marksist-Leninist (daha sonra da Troçkist) geçmişini reddettiği gibi, Post-Sembolist figürasyonu savunmayı da bırakarak, son derece soyut çalışan dört ressamın, Degottex, Duwillier, Messagier ve Laubchansky'nin temsil ettiği ve kendisinin *L'Etoile Scellée* (Mühürlü Yıldız) olarak adlandırdığı grubun savunucusu olmuştur. Taşizm sözcüğü, aslında ilk olarak, ateşli bir soyut resim yanlısı olan ve Charles Estienne'in estetik konusundaki yeni düşünceleriyle içten içe alay eden Pierre Gueguen tarafından atılmıştır ortaya. [33]

Charles Estienne 1954'ten itibaren Kuralsız Sanatçılarını renk kullanımlarını açısından değerlendirerek, Taşizm tanımını kullanmaya başlar. Aslında Hartung tanımının daha ortaya atılmadığı 1925'ten beri Taşist olarak kabul edilebilir.

Bütün bu tartışmaların sonunda ise Mathieu, Tapié'nin ileri sürdüğu *L'Art Informel*, *Un Art Autre* gibi tanımlamaların tutarlı bir sınıflandırmaya aslında hiç de elverişli olmadığını, diğer taraftan da Taşizm'in Lirik Soyutlama içinde ortaya çıkan bir yozlaşma olduğunu söyleyerek bütün bu tanımların, dönemin Paris sanat hayatında ne kadar

büyük tartışma ve çatışmalara yol açtığını iddia eder. *L'Art Informel* ve Taşizm'in ortak noktaları spontane ifadedir, *L'Art Informel*'de duygular tasarlanmadan yapılmış bir kaligrafi şeklinde verilirken, Taşizm'de tualin üzerine konan renkli lekeler şeklinde ifade edilir. Hartung'un ardından bir çok sanatçı –Soulages, Mathieu, Michaux, Degottex-, tablolarını dekoratiflikten kurtarmanın en iyi yolu olarak, resmi bir tür yazıya dönüştürürler ve tuallerini kendi öznel eylem alanları haline getirirler. [15] 1947-1951'den sonra, bir Klasisizm döneminden söz edilebilir. Mathieu de daha sonra 1951-1956 yıllarından, Taşizm gibi bir takım alt türlere rağmen, genel olarak "*Lirik Soyut'un zaferi*" diye söz eder [33]

La terre et le reveries de repos'nun (Yeryüzü ve Dinlenme Düşleri) yazarı Gaston Bachelard'ın desteğini alan *peysagisme abstrait* (Soyut Manzaracılık) akımıyla, 'Fransız Geleneği Ressamları' döneminde olduğu gibi, doğa yine yavaş yavaş soyut sanatın içine sızar. Bütün okul tanımlamaları gibi, 'Soyut Manzaracılık'da, Zao Wou-ki, Olivier Debré, Byren, Messagier, Comeille, Koenig gibi birbirinden çok farklı kişilikleri aynı potaya koymak için çok kullanışlı bir terim olmuştur.

1984 yılında düzenlenen 1946-1956 *Peintres de l'abstraction lyrique à Saint-Germain-des-Près* (Saint-Germain-des-Près'de Lirik Soyutlamacı Ressamlar) sergisi kataloğu 'Lirik Sanat'ın kısa bir tanımıyla birlikte bu eğilime yakın olan kurum ve galeriler hakkında bilgi vermektedir:

"Bir grup soyut sanatçı kendi kişisel deneyimlerini bütün yoğunluğuyla yaşayarak, savaş öncesinin sanatını, soğuk yüzlü 'Geometrik Soyutlama'yı, Picasso'nun ezici etkisini, Sürrealizm'i unutmaya çalışır. Birbirlerinden habersiz, hiç farkında olmadan, kendi duyarlılıklarını canlı ve hümanist bir biçimde ifade ederlerken, yaptıkları için zaman zaman, Yeni Paris Okulu ismini kullanırlar. Ardılları, bu durum için 'Lirik Soyutlama' ifadesini tercih edeceklerdir. Henüz emekleme aşamasındaki Lirik sanat, önceleri sınırlı çevrelerde boy gösterir. Neredeyse gizli, küçük sergiler, az sayıda meraklı tarafından takip edilir başlarda. Yeni kuşağı tanınamızı sağlayan bu küçük avant-garde topluluklara ne kadar saygı duysak azdır. Bu üslup, Cujas Caddesindeki Centre de Recherches (Araştırma Merkezi), Toumon Caddesindeki Galerie Mac Gath, Saint-Germain-des-Près yakınlarındaki Luxembourg, Breteau, Nina Dausset ve Galeri Arnaud'den, bütün Paris'e yayılır. Bir kaç ay sonra ise, VIII. Bölgedeki Denise René, Maeght, Lydia Conti, ile Galerie Drouin'e ve XVI. Bölgesindeki Galerie Colette Allendy'ye kadar ulaşır."

Savaşın bitiminden sonra Paris'te açılan lirik sanat sergilerine baktığımızda büyük bir çeşitlilikle karşılaşırız; 1945 yılında Galerie Drouin'de Fautrier'nin *Rehineler* (Otages)

dizisi sergilenir.⁵ Bu sergiyle ilgili olarak yazılan üç metin Fautrier'nin resmindeki anlama dair değerlendirmelerdir. André Malraux serginin açılışı için yazdığı önsözde, bu sanatın güzellik kavramından uzak olduğunu ve sadece acıyı ifade ettiğini yazar. Francis Ponge daha çok, ressamın insani dehşeti güzelliğe çevirme yöntemi üzerinde durur. 1949'da Marcel Arland bu eserlerdeki sert ve trajik lirizmi anlatan bir yazı yazar. [30] Jean Paulhan, ünlü *Çileden Çıkmış Bir Fautrier* başlıklı yazısında, ressamın boyayışındaki "bir ezgiyle, bir öğrenme duygusu" arasında gidip gelen bulanık anlamdan söz eder. [39] Kendisini 'başka' olarak tanımlayan bu sanatın bir diğer temsilcisi de Dubuffet'dir. 1946'da yine *Galerie Drouin*'de Dubuffet'nin *Mirobulus, Macadame et Cie* (Mirobulus, Macadame ve Cie) adlı sergisi açılır. Burada Wols, Henri Michaux, özellikle de Hartung, Soulages, Schneider ve Mathieu'nün isimlerini de belirtmek gerekir. Üst üste açılan karma sergiler aracılığıyla, yeni resimsel sorunlar ortaya atan başka bir kuşak ressamın dönemi başlar.

1947 yılı soyut sanat sergileri açısından son derece verimlidir; *Galerie du Luxembourg*'da Jean José Marchand'ın önsözüyle açılan *Imaginaire* (Hayali) sergisi, bir araya getirdiği sanatçılara bakacak olursak, oldukça sıra dışı bir sergidir, Atlan, Bryen, Hartung, Mathieu, Riopelle, Ubac ve Wols'un yanında Arp, Picasso, Brauner de yer almaktadır. Mathieu bu sergi için daha önce 'Lirik Soyutlamaya Doğru' ismini önermiştir.

Yine aynı yıl, *Galerie du Luxembourg Automatismes* (Otomatizm) başlığı altında altı Kanadalı ressamı sergiler. Atlan eserlerini Maeght'te, Hartung ve Schneider ise *Galerie Lydia Conti*'de sergilerler, Soulages *Salon des Surindépendants*'da ilk kez arkitektonik bir kuruluş taşıyan koyu renkli tuallerini izleyiciye sunar. *Salon des Réalités Nouvelles*'de Wols'ün *informel* tanımına giren resimleri sergilenmektedir. 1947 Bissière'in de, *Galerie Drouin*'de açtığı retrospektif sergiyle soyut sanata döndüğü yıl olur.

⁵ *Galerie René Drouin Paris avant-garde* sanatının en önemli merkezlerinden biridir. Galerinin yöneticisi René Drouin Paris entelektüel çevreleriyle sıkı ilişkiler içindedir. Dostu Jean Paulhan 1944'de Drouin'i Fautrier'yle tanışır ve aynı yılın Ekim ayında *Galerie Drouin*'de Fautrier'nin ilk sergisi açılır. Sergi 'Art Brut' akımının ilk ürünleri sayılabilecek eserlerden oluşmaktadır. Türkçe'ye 'toplumdışı' olarak da giren bu kavram, genel olarak sanat kültürü almamışların çalışmalarını tanımlamakta kullanılmıştır. Çalışmaların yaparın kendi benliğinden kaynaklanması ve geçmiş ya da güncel hiç bir akımla benzerlik göstermemesi bir bakıma kültürel sanatla karşıtık oluşturur. 'Art Brut' bir çeşit 'primitivizm' olarak tanımlanmakla birlikte, bu iki sanat arasında belirgin bir ayırım vardır; naif ya da primitif ressamlar belirli konu, teknik ve değerleri kabul edip, eserlerini topluma sunarak, toplum tarafından benimsenmesini istemişlerdir. Art Brut'deyse böyle kaygılar yoktur ve temalar, saplantılar ve sanatçının içsel yaşantısıyla belirlenir. Bu noktada Ekspresyonizm'le bir bağlantı kurulabilir. Akım Sürrealistlerin de ilgisini çeker, S.Dali, M.Ernst ve A.Breton 'Art Brut'den etkilenirler, psikotik imgenin dönüşümü, halisünasyonlar, çılgınlıklar ve imgenin serbest bırakılışı Sürrealizm'le örtüşür. 1948 Ekim'inde J. Dubuffet, M. Tapié ve A. Breton, 'Art Brut' topluluğunu kurarak, bu yeni sanatla ilgili manifestolarını yayınladılar. Manifesto Dubuffet tarafından kaleme alınmıştır.

1948 yılında, *Galerie Colette Allendy*'de düzenlenen ve adını katılımcılarının baş harflerinden alan *HWPSMTP* (açılımı: 'Hartung, Wols, Picabia, Stahly, Mathieu, Tapiés, Bryen'dir) sergisinin önsözünü Mathieu yazmıştır.

Galerie de France, *Lydia Conti* ve *Colette Allendy* gibi 'Lirik Soyutlama'da tetikleyici bir rol oynayacak olan, Ile-Saint-Louis yakınlarındaki *Galerie Deux-Iles*'de 1948'de açılan *La rose des vents* (Rüzgargülü) sergisi şu isimleri bir araya getirmiştir: Christine Boumeester, William Gear, Loubchansky, Greta Sauer, Schöffner, Selim Turan.

Charles Estienne, 1950'de *Salon d'Octobre*'u kurar. Bu salon, 'Fransız Geleneği Ressamları'nın merkezi olarak görülen *Salon de Mai* ve Geometrik Soyut sanatçıları sergileyen *Salon des Réalités Nouvelles*'le doğrudan rekabet içerisindedir.

1950'de *Galerie Maeght*'taki *Les Mains éblouies* (Büyüleyici Eller) sergilerinde Taşistler ilk kez bir araya gelirler. Bu topluluğun arasında Alenchinsky, Corneille gibi Cobra Grubu sanatçıları da bulunmaktadır.

Yine 1951'de, *Galerie Nina Dausset*'de, Georges Mathieu ve Michel Tapié'nin düzenlediği *Vehemences confrontées* (Sertliklerin Yüzleşmesi) başlıklı önemli bir sergi açılır. Bu sergi, Fransız Wols, Hartung, Mathieu ve Kuzey Amerikalı Pollock, De Kooning, Riopelle gibi sanatçıları karşılaştırarak, onları soyut sanatta ve 'Kuralsız Sanat'ta birleştirenin ne olduğunun tanımlanmasına olanak sağlayacak bir ortam yaratır.

1952 yılında Tapié üç sergi düzenler: *Signifiants de l'Informel* (Kuralsızın Anlamı), *Peintures non abstraits* (Soyut Olmayan Resimler) ve figüratif ve soyut eğilimlerin Paris'te büyük bir sergide bir araya getirildiği *Un Art Autre*. M. Ragon Tapié'nin alışılmadık sanatçı listeleri için şu ifadeyi kullanır: "*Michel Tapié, Marcel Duchamp ve Picabia'nın Dadacı değneğiyle Soyutlan, Sürrealistler'i, Figüratif Ekspresyonistler'i karşılaştırarak, büyük bir karışım hazırlıyordu.*" [16]

Tapié'nin hazırladığı katalog Dubuffet, Fautrier ve Wols'un yanı sıra ABD'li Mark Tobey, Sam Francis ve Jackson Pollock gibi 40'ın üzerinde sanatçının eserini göstermekteydi. 'Farklılık' ve 'yabancılık' eserleri birleştiren pozitif faktörler olarak belirtilmiş ve eserlerin değerlendirilmesinde kullanılacak kriterleri oluşturmuşlardır. Savaş sonrası ortamda, Tapié "*Kişinin her şeyi yıkmaya hazır coşkulara, insanları başka yollara sevk etmek için rahatsız edici, şaşırtıcı, büyü ve şiddet dolu eserlere ihtiyaç duyduğunu*" düşünmektedir. Bu yeni sanat eğiliminde 'Lirik Fransız şiiri', 'Varoluşçuluk', Sürrealizm gibi akımların ve Gaston Bachelard gibi Fransız düşünürlerinin payı olmalıdır. [6]

1952'de M. Ragon Paris'te ilk *Cobra* sergisini düzenler.⁶ *Cobra*, kuzey ülkeleri sanatçıları bir araya getiren uluslararası bir sergidir. 1948-49 yıllarında Belçika, Hollanda, Danimarka gibi İskandinav ülkelerine seyahatler yapan M. Ragon özellikle *Cobra*'nın ruhu olarak gördüğü A. Jorn'la ve Hollandalı C. Apel, Constant ve Corneille ile sıkı dostluklar kurar. Ragon *Cobra* hakkında şunları söyler:

"'Cobra' bir anlamda küfürdü. Bu sanat düşmanı yaramazlar, çocuk desenleriyle Mondrian'ın resimlerini karalıyorlardı. Hepsi sırasıyla kayıtsız bir şekilde figüratif ve soyut olarak, figüratif ve soyut arasındaki kopukluklarla dalga geçiyorlardı, öte yandan Paris Okulu'nun tiranlığına ilk başkaldıranlar onlardı. *Cobra*, tamamen Fransız resmine, güzel ressamlığa yönelmiş bir harekettir ve Paris bu harekete tamamen kucak açmış ve onu kabul etmiştir. Bir yanda *Cobra*, bir yanda Michel Tapié'nin Amerikalı ressamları sergilemesi! Hala mutluluk duymaktayım!" [6]

1953 Kasımında Jean-Robert Araud *Art d'Aujourd'hui*'nin karşısında ve Lirik Soyutlama'nın kesin bir biçimde yanında yer alan *Cimaise* dergisini kurar. M. Ragon dışında diğer kurucular R. V. Gindertael, H. Wescher, J. Alvard gibi *Art d'aujourd'hui* dergisinden ayrılanlardır: 1955 senesi aynı zamanda, II. Dünya Savaşı sonrasında ilk soyut ressamı olarak büyük bir pazara ve uluslararası üne sahip olan Nicolas de Stael'in intihar ettiği yıldır. Yine bu yıl, geleneksel figüratif sanatın kalesi olan *Galerie Charpentier L'École de Paris* adlı yıllık sergisinde onur salonunu ilk kez Atlan, Hartung, Soulages, Schneider, Poliakov gibi 'Lirik Soyutlama'cı sanatçılara ayırır.

1955'te *Salon d'Octobre* iki gruba ayrılır ve kapanır. Birinci grup Charles Estienne ve Taşizm'e sadık kalarak eserlerini *Alice in Wonderland* (Alice Harikalar Diyarında) adı altında *Galerie Kléber*'de sergilemeyi sürdürür. Aralarında Messagier, Rezvani, Bertrand, Carrade, Barré ve Sugai'nin de bulunduğu ikinci grup ise, M. Ragon'un aynı

⁶ *Cobra* 1948'de Paris'te Hollandalı Deneysel Grup ile Belçikalı Genç Belçika Resmi üyelerinin birleşmesiyle kurulur. K. Appel, A. Jorn, Corneille, C. Dotremont ve P. Noiret'den oluşan gruba daha sonraları J-M Atlan ve P. Alechinsky, K. O. Götz ve O. Pienne eklenir. Adını kurucularının geldiği ülkelerin başkentlerinin harflerinden almıştır (Copenhagen, Brussels, Amsterdam). *Cobra* da retoriğini öncelleri gibi, *avant-garde*'in karakteristik red söylemi üzerine kurmuştur. Dolayısıyla onlar için de, geleceğin kurulması ancak geçmişin reddedilmesiyle mümkündür. Zaten bir araya geldikleri İkinci Dünya Savaşı sonrasında, varolan kültürel değerlere duyulan derin kuşku, yeni bir gelecek kurulması ihtiyacını fazlasıyla ortaya çıkarmıştır. Bütün estetik kuralların reddedilmesiyle, her insanda var olan 'ifade etme' dürtüsü özgürleştirilecek ve sanat gündelik hayata karışabilecektir. Bu ideal onları Batı'nın klasik kültürünün bulandırmadığı yaratıcılık kaynaklarını aramaya, tarih öncesi sanat, Doğu hat sanatı, efsaneler, büyü, folklor, çocuklar ve akıl hastalarının yaratıcılıklarıyla ilgilenmeye itmiştir. Sürrealizm'in, bireysel bilinçaltının otomatizmle uyandırılması önerisine karşı *Cobra*, kolektif bilinçaltının gizlerini "irrasyonel kendiliğindenlik"le dışavurmayı savunmuştur. [39] *Cobra* sanatçıları Hareketli Soyut'a benzer bir biçimde özgür kol hareketleri ve fırça vuruşları kullanırlar. Bu yapıtlarda sertlik, güç ve aşırı duygusallık bir arada izlenmektedir. Gerçeküstüçülük'ün sunuş biçimlerini benimsemekle birlikte, bu akımın konularını karamsar, usdışı ve düşsel bulan sanatçılar, yapıtlarında gerçek yaşamı ve deneylerini işlemişlerdir. Renk seçimine büyük özen göstermiş, özellikle canlı renkleri yeğlemişlerdir. 1955'te dağılan grup varlığını sürdürdüğü üç yıl boyunca *Reflex* adlı bir dergi de çıkartmıştır.

galeride hazırlamış olduğu *Dix-sept peintres de la tradition Française* (Yeni Jenerasyonun On Yedi Ressamı) sergisine katılırlar.

1956 yılında soyut sanatın Paris *avant-garde*'ından güç kazandığı gözlenmektedir. Kitaplar giderek çoğalmaktadır: Michel Ragon'un *Aventure de l'Art abstrait*'si (Soyut Sanatın Serüveni), Marcel Brion'un *Art abstrait*'si (Soyut Sanat), bir sonraki seneyse Michel Seuphor'un *Dictionnaire de l'Art abstrait*'si (Soyut Sanat Sözlüğü) yayınlanır. 1960 yılına gelindiğinde saygın galerilerde, moda koleksiyonlarda, salonlarda, Bienallerde yalnızca soyut sanat vardır. Soyut sanat 'lanetli' olmaktan çıkıp 'resmi' sanata dönüşmüştür ancak tam bu noktada koleksiyoncular ve satıcılar arasında birkaç gerçek panik yaşanır. İlk olarak Londra'da Sothebys'de bir Miro ve bir de Stäel alıcı bulunamayınca müzayededen çekilir, ardından, Amerika'dan Daniel Bright, Huntington-Hartford, Robert Lehmann gibi büyük koleksiyoncuların 'Non-figüratif' resimleri başkalarına sattıkları haberi gelir. *Guggenheim Museum* bile elindeki elli kadar Kandinsky'yi Londra'da satışa çıkarmıştır. Son olarak, soyutlamanın fethettiğini sandığı New York'taki *Museum of Modern Art* (MoMA), bir figüratif resim sergisi düzenler.

Ragon 60'lı yılların başında 'Soyut Sanat'ın yerini giderek 'Figüratif Sanat'a bırakışını şöyle anlatır:

"Soyutlama bin yılığına dünyayı fethettiğini sanırken kimi genç sanatçılar ona sırtını dönmeye başlamıştı. Kendisine Peysagisme abstrait (Soyut Manzaracılık) adını verdiğim 'Non-figüratif' sanatçılar arasında bile tuhaf bir şeyler olduğunu sezinledim. Öldürdüklerini sandıkları doğa sinsice soyut sanatın içerisine giriyordu. Soyut tabloları giderek ağırlıklı olarak yeşil ve toprak rengi görülmeye başlanmıştı. Daha da kötüsü, Kuralsız ve Lekeli sanatın içinden yavaş yavaş figürler doğmaya başlamıştı. 'Yeni Figürasyon' belli belirsiz görünüyordu. Henüz yalnızca, soyutlamayla figürasyon arasında bulunan imgesel, şiirsel ve belirsiz bir figürasyon söz konusuydu. Ancak düşmanı oradaydı. Bauhaus'un ardılları eski Ekspresyonist (ifadeci) düşmanlarının yeniden doğuşunu dehşetle izliyorlardı." [16]

3.6. 1945-1960 arası ABD'de Soyut Sanat

Savaş sonrası ABD'nin zaferi askeri alanda olduğu kadar politik, ekonomik ve kültürel olarak da hissedildi. Savaş yıllarında Paris'in düşmesi bir anlamda Amerikan sanat çevresini kıskırtmıştı. Paris karşısındaki ezikliğinden sıyrılan Amerikan entelektüelleri Batı sanatını Nazilerden koruma misyonunu da üstlenmişlerdi. Müzeler ve üniversitelerin işbirliği teşvik ediliyor, estetik standartlar tartışılıyor, sanat daha geniş kitlelere sunuluyordu. II. Dünya Savaşı sonrası ABD'deki siyasal çevreler ülkenin

dünyada oynayacağı yeni rolde sanatın kaçınılmaz bir payı olduğunu tartışmasız kabul ettiler. [41]

Bu yeni sanat politikası etkisini hemen hissettirdi, New York Ekolü 1950'lerde yeni ve farklı tarzıyla Paris'e rakip oldu. Daha sonra ise Pop-Art'la tüm dünyada resim alanında egemenliğini kabul ettirdi. Avrupa Modernizm'i yerini Coca-Cola şirketlerinin, hamburger, Marilyn Monroe ve Amerikan bayrağı imajlarının hakim olduğu pop-sanata bıraktı. ABD'de giderek galerilerden müzelere ve medyaya kayan plastik sanatlardaki ticarileşme, yaşayan sanatçının kutsanmasını ve yıldızlaştırılmasını da getirdi. [42]

Savaştan kaçan Mordrian, Léger, Ernst, Dali, Chagall gibi Avrupa'nın önemli sanatçıları savaş yıllarında ABD'de kaldılar, burada sanatın doğal akışını değiştirdiler; 1945'lerde tüm dünyada çıkış yapan soyut sanat, bu sanatçıların etkisiyle ABD'de yeni bir ifade buldu. Soyut sanat, geleneğin ve geçmişin izlerinin çok hissedilmediği bu yeni kıtada, savaş sonrasında ikinci kez dinamizm kazanan Paris soyutuyla eş zamanlı olarak yeniden ortaya çıktı. New York Ekolü'nde yeni ve farklı olan, ani yaratım sürecidir, spontanlık ve bu yolla sağlanan canlılıktır.

M. Ragon'a göre New York Ekolü, ABD kökenli sanatçıların oluşturduğu bir ekol olmaktan ziyade, bu merkezde toplanan sanatçıların yarattığı sanat akımı olarak algılanmalıdır. Aynı şekilde *Paris Ekolü* dediğimizde söz konusu olan Fransız resmi değildir. New York Ekolü çoğunlukla ABD'de doğmamış sanatçıların ürünüdür. Rothko Rus; Gorky Ermeni; Philip Guston Kanadalı; De Kooning Hollandalı; Ibram Lassaw Mısırlı; Rozsak Polonyalı'dır. Buna karşılık Amerikan soyutunun en önemli savunucusu konumundaki eleştirmen Clément Greenberg (1909-1994), 1950'li yılların ABD'li sanatçılarının Avrupa'ya hiçbir şey borçlu olmadıklarında ısrarlıdır. [16]

İletişimin son derece yoğun olduğu 20. yüzyılda, bölgesel veya ulusal tarzları yansıtan ekol tanımları gibi tanımlar yapmak oldukça güç ve yanıltıcıdır. Bu iki akımın savunucularının yol açtıkları polemikler ellili ve altmışlı yıllara damgasını vurur. ABD'de yaratılan soyut resmin Avrupa va Asya sanatlarına ne ölçüde bağımlı olduğu uzun tartışmalara yol açmıştır.

Ancak bireysel denemelerin ve kişisel tarzların bu denli önemli ve çeşitli olduğu bir dönemde Hans Hartung örneğinde olduğu gibi kesin çizgiler koymak oldukça zordur. Hartung ABD Ekolü'ne yakındır. 1912-22 arasındaki çalışmaları *Action-painting'i* (Eylemsel Resim) andırır ancak *Action painting'in* olgunlaşması 1945 sonrasında ABD'de gerçekleşir. Buna karşılık Hartung modern sanatçıların içinde en Avrupalı olanıdır.

New York Ekolü'nün doğuşunda Peggy Guggenheim'in 1942'de New York'ta Art of the Century Gallery'de topladığı Kübist, Fütürist, İnşacı ve Sürrealist resim ve heykellerden oluşan koleksiyonunun önemi büyüktür. Peggy Guggenheim, Max Ernst'ün karısı; Kandinsky koleksiyoncusu Solomon Guggenheim'in yeğenidir. Braque, Léger, Picasso, Severini, Delaunay, Arp, Miro, Schwitters eserlerinden oluşturduğu koleksiyonunun yanı sıra, genç New York'lu sanatçıları keşfedip, desteklemektedir. Matisse'in Kırmızı Stüdyo'su (Le Studio rouge) gibi devrimci resimleri görme fırsatını elde eden genç sanatçılara yeni ufuklar açılır. Düzlemler halinde düzenlenen resim yüzeyinin tek bir plana indirilmesi soyut resim üzerinde etkili olur.

Genç Amerikalı soyut sanatçıların Hans Hofmann, Marcel Duchamp, Joseph Albers gibi önemli hocaları olmuştur. Bu hocalar gençleri geleneksel yollardan ayırıp, soyut sanatın özgün problemlerine yöneltirler. Soyutlama-figürasyon çatışması, 'Soyut-Ekspresyonist' yaklaşımla aşılır ve *Action-painting* çalışmaları başlar. Genç Amerikalı soyut sanatçılar bu ortamda, Soyut-Ekspresyonizm, Kübizm, Geometrik Soyut, Sürrealizm gibi akımlar arasında kendi yollarını bulurlar.

'Bauhaus'un uygulayıcılarının neredeyse tamamının ABD'ye yerleşmesine karşın, mimaride yarattığı etkinin benzerinin resim alanına fazla yansımaması şaşırtıcıdır. Yale Üniversitesi'nde profesörlük yapan Joseph Albers, 1950'de *Kareye Saygı'yı* (Hommage au carré) yapar ve daha sonra da hep bu konu üzerinde durur. Ama ne Albers'in ne de Mondrian'ın geometrik soyutlaması, ABD'de hiçbir zaman Fransa'da olduğu kadar hayranlık uyandırmaz. [33]

Mondrian'ın geometrik çalışmaları Gorky, De Kooning ve Pollock gibi sanatçılar tarafından çok zorlayıcı ve heyecandan uzak bulunmuştur ancak altmışlı yıllarda geometrik soyutlama yeniden canlanacaktır.

Sürrealizm'in Soyut Amerikan Ekspresyonizmi üzerinde büyük etkisi olmuştur. Arshile Gorky Sürrealizm'e, Miro ve Arp'ın biomorfik formlarına çok şey borçludur. André Breton'un yakın arkadaşı olan ressam, Sürrealist şiirle benzerlikler kurar. Gorky Kandinsky gibi anılarının resmini yapar, kendi duygularını yansıtan sihirli bir tabiat içinde yaşadığı yerleri anlatır. (Şekil B.1) Breton onun biçimlerini *hybride* (melez) olarak tanımlar. 1948'de Gorky'nin intiharı ve Peggy Guggenheim'in New York'dan ayrılışıyla Sürrealizm'in Amerikan Soyut sanatına direkt etkisi sona erer.

Mark Tobey ilginç bir kişiliktir. Sürrealistler'le Soyut Ekspresyonist'ler arasında bir köprü oluşturur. Uzak Doğu alfabelerinden etkilenerek yaptığı soyut biçimleri *Beyaz Kaligrafi* olarak isimlendirir. (Şekil B.2)

Pollock ilk çalışmalarında, *Guggenheim Gallery*'de sergilenen Sürrealist çalışmalardan etkilenir. Sürrealistler'in Sembolizm ve Otomatizm'inin izleri ilk eserlerinde belirgindir. Aynı dönemde Gorki, Matta'nın ve Miro'nun Sürrealist soyutlamalarının etkisindedir. Bu sıralar Robert Motherwell de otomatik resmi denemektedir.

Amerikan Soyut Ekspresyonizm'inin tartışmasız en büyük yıldızlarından biri Pollock'tır. 1943 başlarından itibaren açtığı *avant-garde* sergiler Amerikan soyut sanatının içinde yeni bir anlayışın habercisi olmuştur. Bu tarz H. Rosenberg tarafından 1951 yılında *Action-painting* olarak tanımlanmıştır. Bunlar ressamın yere serilen geniş tualler üzerine bir teneke kutudan akıttığı ya da fırçayla damlatarak yaptığı resimlerdir. Ressamın hareketleri tual üzerine değişen açılardan kaydedilmektedir. (Şekil B.3)

Pollock sanatını şöyle açıklar:

"Resmimin içindeyken ne yaptığımı farkında değilim. Ne yapmış olduğumu görebilmem ancak bir çeşit 'yaptığımı farketme' döneminden sonra mümkün oluyor. Değişiklikler yapmaktan, simgeleri bozmaktan. korkmam; çünkü resmin kendine özgü bir yaşamı vardır. Ben bu yaşamın ortaya çıkması için çaba harcarım. Resimle bağlantım koptuğu zaman sonuç anlamsızlaşır. Bağlantı sürdükçe saf bir uyum ve alışveriş devam eder ve iyi bir resim ortaya çıkar." [43]

Action-painting'de bir diğer önemli isim De Kooning'dir. Sanatçı *jestüel*likle figürasyon arasında kalmış, her iki tarzda da çalışmıştır. *Action-painting*'e değişik bir yorum getirir. boyadığı tualle ilişkisi Pollack örneğinde olduğu gibidir, yaratım sürecini:

"Ben her zaman tablonun içinde bir yerlerdeyim, kullandığım tablo espasının içindeyim, içinde hareket ediyorum, öyle bir an geliyor ki yapmak istediğimi unutup, o zaman boyamayı bitiriyorum, eğer sonuç hoşuma giderse resim başarılı oluyor, yoksa ondan kurtuluyorum,"

diye anlatır. [43] 1948 yılında soyut siyah beyaz çalışmalarından oluşan bir sergi açar, fırça vuruşlarındaki özgürlük ve keskinlik izleyicileri çok etkiler. Jestlerindeki şiddet ve renklerin gücü, De Kooning'in ifadeciliğinde ön plana çıkar. Soyutlama ve figürasyon arasında ardı arkası kesilmeyen denemelerde bulunur. (Şekil B.4) 1950 yıllarına kadar ağırlıklı olarak non-figüratif resimler yapar, Kuzeyli kökleri figürasyona geri dönmesinde etkileyici rol oynamış olmalıdır.

Ressamın fiziksel olarak resmin içine dahil olma arzusu Franz Kline'in sanatında da belirgindir. Dönemin diğer sanatçıları gibi Sürrealistler'in Otomatizm'inden etkilenmeden 1950 yıllarına doğru aniden gelenekçi ifadeden *jestüel* tarza geçer. Tualdeki çizgileri gözle görülür eylem olarak yorumlamak mümkündür. Badana fırçasıyla büyük tualler üstünde yapılan tek eylemlik hareketler onun karakteristik özelliklerindedir. Önce siyah

beyaz çizgilerle belirlediği yapıyı daha sonra renklendirir, kimi zamansa olduğu gibi bırakır. (Şekil B.5) 1957 yılından sonra renklerinde çeşitlenme görülür.

Clyffordt Still aslında dönemin moda resim akımlarıyla çok ilişkilendiremeyeceğimiz bir sanatçıdır. Avrupa kültürüyle bağlarını ilk koparan Still'dir. [33] Still, karanlık, tehditkar totemik figürlerden soyutlamaya varır. *Geste*'in ifadeci boyutunu ikinci plana iterek form ve fon arasında organik bir bütünlük arar ve daha çok monokrom tualler boyar. (Şekil B.6) Sanatçı, *Color-Field Painting*'in (Renk Alanı Resmi) öncülerindendir.

Robert Motherwell Amerikan Soyut Ekspresyonizmi akımının kuramcılarında ve en önemli temsilcilerindendir. 1940'lı yıllarda yaptığı resimleri Sürrealist etkiler taşır. Rastlantısal öğelerden yaralanan ilk sanatçılardan biri olan Motherwell, Soyut Ekspresyonizm'in ilk örneklerini verdikten sonra, bütünüyle *Color-Field Painting*'i benimsemiştir. (Şekil B.7)

Rosenberg daha 1955'lerde Amerikan sanatında ikinci bir eğilime; Pollack tarzının spontanlığına karşıt olarak, Newman ve Rothko gibi sanatçılar tarafından geliştirilen uyum ve dengenin esas olduğu Renk Alanı Ressamlığı'na dikkati çeker. [33] Tüm tuale yayılan imge anlayışı, farklı renklerin birbirine akışkanlığı ve renkçilik tavır olarak sürdürülmekle birlikte, yeni bir soyutlama tarzı belirlemiştir. Monet'nin 1920'lerde yaptığı büyük tablolar *Color-Field Painting*'in ilk habercileri olarak değerlendirilebilir. *Nilüferler* (Nénuphars) dizisinde ağırlığın bir merkezde toplanmadığı, hemen hemen boşluk duygusu vermeyen bir düzen uygulanmıştır. Böylelikle neredeyse sonsuzluk duygusu yaratılır.

Color-Field Painting'in en önemli ustalarından Mark Rothko'nun 1930'lar sonunda New York metrolarından esinlenerek yaptığı dikey figür kompozisyonları sanatçının ilk dönemini oluşturur. Soyutlamaya geçişi önce kahverengi tonlarda geometrik kompozisyonlarla gerçekleşir. Giderek, daha az biçimin kullanıldığı, değişik boyutlarda bulanık kenarlı, dikdörtgen renk alanlarının yumuşak geçişler halinde düzenlendiği daha yalın, ve canlı renklerden oluşan özgün bir üslup geliştirir. Üst üste katmanlar halinde sürülen, az nüanslı renklerle, 'renk titreşimleri' yaratır. (Şekil B.8) Bu dönem resimleri arasında devasa boyutlu olanlar vardır. Sanatçı bu konuda şunları söyler;

"Büyük tablolar boyamamdaki sebep, samimi ve insancıl olma isteğimdir. Büyük resimler boyarken tablonun içine giriyorum. Küçük bir resim yaparken bu deneyin dışında kalırsınız."

Onu sadece renkçi olarak niteleyenlere şu cevabı verir:

"Beni ilgilendiren tek şey, trajedi, vecd gibi insanlığın birincil heyecanlarını ifade edebilmek, tablolarımın önünde ağlayan insanlar onları boyarkenki heyecanlarımı

hissediyorlar. Resimlerimin yalnızca renklerin birbiriyle uyumu ve ilişkisini sorguladığını düşününler yanılırlar." [44]

Barnett Newman önceleri gerçeküstü imgelerin egemen olduğu resimler yapar, giderek temel renk şeritlerinden oluşan büyük tuallere yönelir. Resim alanı iki esas öğeye indirger; ilki geniş, parçalanmamış renk alanı, ikincisi bunu bölen ve kesen başka bir renk sütunudur. Hakim olan duygu yalınlıktır. (Şekil B.9)

Soyut Amerikan Sanatçıları grubunun genç bir üyesi olan Ad Reinhardt bir çeşit Soyut Ekspresyonizm yoluyla, geometrik soyutlamaya geçiş yapar. 1960'dan ölümüne kadar hep aynı boyutta, siyah renk tabakalarının yüzeyi üç ayrı parçaya böldüğü kare tualler üzerinde çalışır. (Şekil B.10)

Ellili yıllarda Pollock, Rothko, Klein ve de Kooning uluslararası bir ün kazanmışlardır. *Paris Ekolü* artık yalnız değildir, karşısında yeni bir ekol, New York Ekolü vardır ve bu yeni ekol kısa zamanda *Paris Ekolü'nün* yerini sarsacaktır.

Amerikan *avant-garde* sanatının ilk örnekleri, New York'taki sanatsal gelişmeleri takip eden sayılı Fransız ressamlarından biri olan Georges Mathieu'nün girişimiyle, 1948'de *Galerie du Luxembourg'da* sergilenmiştir. Böylece Pollock ve Tobey'nin resimleri ilk defa Parislilerin karşısına çıkar. Ama ilerici özelliklerinin fark edilebilmesi için vakit henüz çok erkendir. United States Lines'ın Paris'teki işlerini yürüten ve Amerika ile sürekli ilişki içinde olan Mathieu, Pollock ve Tobey'i hemen fark etmiş ve Avrupa'da tanınmalarını sağlamıştır. Daha sonra da, Lirik Soyutlamacılar dediği Fransız ressamı ile *Action Painters* olarak adlandırdığı New Yorklu soyut sanatçıları yakınlaştırmaya ve karşılaştırmaya çalışmıştır.

Tapié 1951 senesinde düzenlediği *Vehemences confrontées* sergisinde, Amerikalı Pollock, de Kooning; Kanadalı Riopelle; İtalyan Capogrossi ve Parisli Mathieu, Hartung, Wolls, Byren gibi ressamı bir araya getirir. Ertesi sene, Fransız geleneğinin kalesi sayılan *Galerie de France'de Regards sur la peinture americaine* (Amerikan Resmine Bakış) adlı bir sergi açılır ve Sam Francis'in eserleri ilk defa Paris'te sergilenir. 1923 doğumlu Sam Francis, Amerikan ressamlarının ikinci kuşağındandır. Rothko ve de Kooning'den yirmi yaş küçük olan Francis, mavi lekeli, neredeyse monokrom eserleriyle, Amerikan sanatına yeni bir soluk getirmiştir.

1955'te Amerikan sanatı artık Paris'te kendini kabul ettirmiştir. *Museum of Modern Arts'da, Cinquante ans d'art aux USA* (Amerika'da Sanatın Elli Yılı) sergisi açılır. *Galerie Jeanne Bucher* bir Mark Tobey sergisi düzenler. Amerikan sanatı, ellili ve altmışlı yıllarda Avrupa resmi üzerinde çok etkili olur. Bunda, New York'taki *Museum of Modern Art* tarafından veya Venedik Bienali ve Documenta vesilesiyle açılan sergilerin rolü

büyük olmuştur. MoMA Fransa'da, 1953'te *Douze peintres et sculpteurs américains modernes* (On İki Modern Amerikan Ressam ve Heykeltıraşı) adlı bir sergi düzenler. Bunu 1955-1956'da açılan *Choix des collections de MoMA* (MoMA Koleksiyonundan Seçmeler) ve 1958-1959'da açılan *Nouvelle peinture américaine* (Yeni Amerikan Resmi) sergileri takip eder. İki akımın birbirlerine karşı ellili yıllarda açtıkları savaş altmışlı yıllarda iyice belirginleşir.



4. TÜRK SANATÇILARI İLE İLİŞKİLENDİRİLEN PARİS EKOLÜ RESSAMLARI

Bu bölümde yer alan *Paris Ekolü* sanatçılarının seçiminde ele aldığımız soyut Türk ressamı ile kurulan bağlantılar esas alınmıştır. Eserlerin seçiminde ise, aynı noktaya dikkat edilirken, sanatçıların gelişim çizgisinin de yansıtılabilmesine özen gösterilmiştir.

4.1. Roger Bissière

Bissière önce Bourdeaux Güzel Sanatlar Akademisi'nde sonra 1909'da Paris Güzel Sanatlar Akademisi'nde resim eğitimi görür. 1910-11 yıllarında *Salon des Artistes français* (Fransız sanatçıları Salonu) sergilerine katılmaya başlar. 1912'den itibaren, ek bir gelir elde edebilmek için çeşitli Paris gazetelerinde günlük yazılar, sergi eleştirileri, kitap tanıtımları kaleme alır ama onun için fazla hareketli olan gazetecilik işinden hoşlanmaz, zamanını çaldığını düşünür. Bununla birlikte gönülsüzce yaptığı bu iş, onu, kendi resmine eleştirel bir gözle yaklaşmaya sevk eder. Bu özeleştiri duygusu sanat yaşamı boyunca peşini bırakmayacaktır.

1919'da manzaralarından oluşan ilk kişisel sergisini açan Bissière, 1918'de Lhote ve 1921'de de Braque'la tanışmasından sonra Kübizm'in etkisinde kalır ancak, Bissière'in Kübizm'e yakınlık duyduğu yıllar, I. Dünya Savaşı sonrasında, Kübizm'in, deneysel olmaktan kaynaklanan özgün niteliğini yitirerek, daha çok bir teoriye dönüşmekte olduğu yıllardır.

İki Dünya Savaşı arasında yaptığı resimler kimliğini yansıtmazlar, daha çok araştırma niteliğindedirler. Bissière, Matisse, Braque, Corot'nun formüllerini uygular, sanatının ilk yıllarında Post-Kübist bir anlayışla çalışır. 1921-1923'de Leonce Rosenberg ve 1923-1928'de *Galerie Duret* ile yaptığı anlaşmalar, tuallerinin Fransa ve yurt dışına yayılmasını sağlar.

1925-1938 arasında *Académie Ranson*'da (Ranson Akademisi) hocalık yapan Bissière, Manessier, Jean Le Moal, Jean Bertholle ve Vieira da Silva gibi genç kuşak soyut sanatçıları üzerinde etkili olur. 1927 yılında küçük bir manzara dizisi yapar. Bu manzaralarda karşımıza çıkan değişim, Bissière'in gelecekteki sanatının ilk habercisidir. Bu tablolarında, çok sayıda fırça darbesinin yarattığı çizgisel ritimler kullanılır, imaj belirginliğini kaybeder. Temsili olma özelliğinden bütünüyle kurtulamamış olmakla birlikte, resimsel simgeleri daha özgürce kullanmaya başlar. (Şekil C.1) 1929 ekonomik

bunalımı galeri anlaşmasının iptaline neden olur. Bu tarihten itibaren geçimini Ranson Akademisi'ndeki hocalık görevinden sağlayacaktır.

1938'de artık tanınmış bir ressam olan Bissière Boissières'deki aile evine çekilir. Bir rahatsızlık sonucu görme yeteneğinin azaldığı savaş yıllarında ahşap heykeller ve patch-work'ler yapar. Resme kesin bir ara verdiği bu inziva döneminde sanatını yeniden sorgular. Sadeliğin güzelliğini keşfetmek için fazlalıklardan arınmak gerektiğine karar verir: 1947'de "*Faydasız şeyleri unuttum, esas olanları aklımda tutuyorum,*" diye yazar ve ekler: "*belki de kendi içime bakmayı öğrendim.*" [45]

Bundan sonraki süreçte, farklı resimsel malzemelerden oluşan bir teknik kullanmaya başlar. Nasıl Dubuffet üstübeç, katran, çakıl karışımlarından hacimli dokular elde ediyorsa, Bissière de kumaş ve tekstil artıklarını primitif bir tarzda yamalayarak, azizleri, kiliseleri, şövalyeleri betimlediği örtüler yapar. Bunlar, dokumadan yapılmış gerçek birer tablodur. Kırsal yaşam geleneğinde artıkların değerlendirilmesi amacıyla yapılan bu işi Bissière, zanaat olmanın ötesine taşımayı hedefler.

Bissière ve Dubuffet'de ortak olan spontane ifade kaygısı, başyapıtları ve mükemmeliyetçiliği reddederek, popüler sanata ve müziğe başvurma arzuları aralarında yakınlık doğurur. Dubuffet Bissière'e şöyle yazar: "*Göreceksiniz, sahte resmin yalancı mermerden yapılmış piramidini devirmeyi başaracağız. Sahte sanata, yalancı eleştirilere karşı bir şeyler yapacağız, ve siz de bize katılacaksınız.*" [45] Her ikisi de, bilgilerinden çok, içgüdülerini esas alarak resim yapıyorlardı, ama Bissière daha içtenlikli bir ifadeyi amaçlarken, Dubuffet her şeyi kökünden kazıyıp yenilemek istiyordu.

1947'de *Galerie René Drouin*'de sergilenen tabloların ve kilimlerin ortak amacı, bugünün ve anıların birbirine karıştığı bir gerçekliği ifade etmektir. *Katedral Meleği* (Ange de la Cathédrale) (Şekil C.2) Bissière'in Boissières'te geçirdiği günlerle ilgili olduğu kadar, onun Romanesk sanata yeniden bakma ve dinsel olanla din dışı olanı bir araya getirme isteğiyle de ilgilidir. Romanesk sanatın başyapıtlarından olan ve Gerone Katedralinde bulunan *Bayeux* ve *La Création* halılarını kendine model alır. Savaş sonrası ressamlarının pek çoğu, Romanesk sanattan etkilenmiştir. Henri Focillon bunu şöyle açıklar: "*XI. ve XII. yüzyıl sanatı nesnenin egemenliği altına girmeden, eksiksiz betimleme ve kopya edilen şeye sadık kalma endişesi taşımadan, sadece kendi yasasına bağlı kalarak, kendi çizgisinin sevinciyle var olur.*" [45]

Bissière artık hiçbir ressamı kısmen de olsa taklit etmemektedir. Deseni açık bir 'ızgara' gibi kullanır. İlk koyduğu renk lekelerinin arasına sonradan yerleştiği renkler, yüzeyi birleştiren bir harç vazifesi görür. 1945'e doğru önce üçgen formlardan kurulu, bütünlüklü strüktürler kurar, daha sonra da sadece yatay ve dikeylerden oluşan,

tamamen ızgara görünümlü strüktürlere geçer. Bu resimler neredeyse çocuk elinden çıkmış gibidirler ve vitrayları andırırlar. (Şekil C.3)

Bissière de Cézanne'dan bu yana birçok çağdaş ressamın ilgi alanı olan, perspektif kurallarına yabancı Romanesk fresklerden etkilenmiştir. Kübist estetikle yetişmiş olan sanatçı, tablosunun her zaman düz bir yüzey olarak ortaya çıkmasından yana olmuştur. Bütün resimlerinde ve kilimlerinde, bir perspektif arayışına girmeden gerçeği iki boyutlu yansıtmıştır.

Bissière sanat ortamından ayrılışının ardından, on yıl sonra, ilk sergisini açtığında, beklediği ilgiyi görmez. Geride bıraktığı onca yıla rağmen, elli bir yaşında, kariyerinin başlangıcındaki genç bir ressam gibi bulur kendini. Eleştirilerde Ranson Akademisi'ndeki hocalığı ve yaşı öne çıkarılarak, öğrencisi olmuş resamlardan onun yarattığı kuşak olarak söz edilir. Bissière ise bundan hoşlanmaz, resminin profesörlük unvanının gölgesinde ele alınmasından duyduğu rahatsızlığı dile getirir. [46] 1947'de Paris'e geri döner. Bu yıl *Galerie Drouin*'in sergi kataloğunun kapağı üzerine baskısı yapılan *Siyah Venüs (Vénus Noire)* isimli tablo, Bissière'nin yeni arayışlar içinde olduğunu gösterir. (Şekil C.4) *Kendini Marie'ye Benzetme. Sen Güzelsin* başlıklı kataloğun girişinde yer alan bir metinde Bissière yeni yaşam tarzını savunmakta, yapıtlara yönelik kuşkusunu ortaya koymakta ve yaşamı mükemmel olmayanın içinde arama hakkını talep etmektedir. Sanatçı bu yıllarda Fransız geleneğinin yeni kaynaklarını keşfetmiş, E. Mâle ve Bataille gibi ustalardan etkilenmiştir.

Bissière de, savaştan sonra *Paris Ekolü* adı altında ortaya çıkacak kuşağa, kendi kuşağının resim bilgisini aktararak ve ahlaki duruşuyla örnek olarak, bir taşıyıcılık rolü üstlenmiştir. Bissière'in sanatı da, Klee'nin sanatı gibi tek bir tanım içine hapsedilemez. 1958'de Amsterdam Stedelijk Müzesi'nde açılan sergisinin tanıtımı için yazdığı yazıda şöyle der: "*Sistematik olan her şeyden, beni çitlerin arasında tutmaya çalışan her şeyden nefret ediyorum.*" [46]

1948-1954 yılları arasında, diğer dönemlerine oranla çok daha fazla plastik çözüm üretir. Bu yıllardaki resimlerinde karşımıza çıkan hepsi birbirinden farklı yaklaşımlarda, aynı ortak duyguyu değişik biçimlerde ifade ederek, heyecanına daha geniş bir hareket alanı yaratır. *Ré Adası (L'île de Ré)* (Şekil C.5) ve birkaç tual dışında gerçekliğe nadiren başvurarak içine bazen grafiti figürleri yerleştirerek, çözümlenmesi duruma göre hızlı veya yavaş olabilen piktogramlar kullanarak, geniş renk alanlarını stenografik simgelerle canlandırarak yaptığı bu resimler, dünyanın bir betimlemesi değil, ama varlığının göstergesidirler. [47] (Şekil C.6)

1953 ve 1954 senelerinde Saint-François d'Assise'in ilahilerinden oluşan *Kardeş Güneş İçin İlahiler* (Cantique à notre frère Soleil) adlı el yazmasını, ahşap baskı tekniğiyle yeniden yorumlar. O yıllarda genel eğilim, ahşaptansa, bakır baskı ve taş baskıya öncelik tanımaktır. Bissière'in savaş sonrası yıllardaki en dikkat çekici girişimlerinden biri olan bu dizi, onun, sanat dünyasında ne kadar kendine özgü bir noktada durduğunun kanıtıdır, kabul gören eğilimin aksine o bu diziyi ahşap baskı yöntemiyle gerçekleştirir. Her sayfayı, resimli bir el yazması hazırlar gibi serbestçe çalışır, böylece, kitabın ilk yapılış geleneğine sadık kalarak, tıpkı kilimlerinde olduğu gibi, Ortaçağ ruhunu yeniden canlandırır. (Şekil C.7)

1954 ilkbaharında, temperadan vazgeçerek yağlıboya döner. Bundan sonraki on yıl boyunca, hep aynı çizgide kalır. Birkaç istisna dışında tablolarında hiçbir imaja ve piktograma yer vermeden, renkleri 'ızgara' biçimli bir strüktür içinde yan yana koymakla yetinir. (Şekil C.8) Ancak bunu Mondrian'da olduğu gibi, resmin bir önkoşulu olarak uygulamaz. Izgaranın belirginliğini kaybettiği örnekler de vardır. (Şekil C.9) 'Izgara' Kübizm'le birlikte ortaya çıkmıştır. Rosalind Krauss şöyle der:

"Espas anlamında, ızgara, sanata mutlak bağımsız bir alan hazırlar. Düzleştirilmiş, geometrikleştirilmiş, düzenlenmiş yapısıyla, hiçbir şeyin taklidi değildir, doğal olmaktan uzaktır ve gerçek dışıdır. Sanatın, doğaya arkasını döner dönmez alacağı haldir." [45]

Yeniden yağlıboya kullanmak, Bissière'e saydam renkler yaratma olanağı verir, resimlerine bir açık-koyu değeri ve espas derinliği kazandırır. Izgara aracılığıyla belirlenen tek yüzeye, rengin yarattığı derinlikleri de ekler, böylece iki etkiyi karşı karşıya getirerek, espası aynı anda birden fazla biçimde algılamamızı sağlar. Buna rağmen, tablo tek boyutluluğundan taviz vermez, kenar şeritleri bu etkiyi pekiştirir. Şerit ızgarayı çevreler, uçları tualin kenarına ulaşmadan onu keserek, renkli alanı boşlukta asılıymış gibi gösterir. Böylece renkli alanı, önce bir fonun üzerine yapııştırılmış gibi, daha sonra da bunun tam aksine, bir çerçevenin içine gömülmüş gibi algılamamızı sağlayarak, ona boşlukta nerede durduğunu tam olarak tanımlayamayacağımız bir konum kazandırır.

1958'de Amsterdam'da açılan retrospektif kataloğunun arkasında şu sözleri yer alır:

"Resmim, hayatımın bir görüntüsüdür. Zaafımla birlikte, benim aynamdır. Tualimin önüne geçtiğimde, bir başyapıt çıkarmak değildir aklımdan geçen. Sonucun ne olacağını bile düşünmem. Olasılıklar üzerinde durmadan, renkleri koyarım. Şekillerin ve renklerin, kendileri olmaktan, yani benim sevinçlerim ve kederlerim olmaktan başka amaçları yoktur. Onları size, ilk yapıldıkları haliyle sunuyorum. Zaafarımdan utanmıyorum, başarılarımdan gurur duymuyorum. Her iki halde de duygu uyandırıyorlar ...Tablolarım hiçbir şeyi kanıtlamak ya da doğrulamak isteği taşıyor. Onlar benim başka türlü ifade edemediğim duyguları anlatabilmemin tek yolu. Bu sefil dünyada daha az yalnız olmak için resim yapıyorum." [46]

1962'de, kırk yılı aşkın bir süredir birlikte olduğu karısı Mousse'un ölümüyle yaşadığı ağır yas, sanat yaşamında bir kesintiye yol açar. 1962-1964 seneleri arasında ahşap üzerine yağlıboya kullanarak yaptığı ve *Resimli Günlük* (Journal en images) adı altında topladığı resimler, Mousse'un anısına bir armağan niteliğindedirler. (Şekil C.10) Hepsi bir günün tarihini taşıyan, mektup kağıdı büyüklüğünde bu resimler, Bissière'in en içtenlikli ve en trajik çalışmaları olarak kabul edilebilir.

Bissière bu yıllarda yaratma sürecini şöyle anlatır: "*Beni saran dünyayı içime çekiyorum, sonra kendi verebildiğim şekliyle geri çıkarıyorum. Resim benim için bir tercih değil, bir kader. Elma ağacı bize elmalar verir, ama bunu ne zaman yapacağını ve neden yaptığını hiç bilemeyiz.*" [45]

1964 senesinde Fransa'yı temsilen Venedik Bienali'ne katılır. Boissières'te, *Paris Ekolü* ve Pop Art çekişmelerinin uzağında, birkaç ay daha yaşar. 2 Aralık 1964'de ölür.

4.2. Hans Hartung

Hans Hartung 1904'de Leipzig'de doğar. İsviçre'de geçirdiği çocukluk yıllarında Rhin kıyısında kurulmuş bir gözlemevinin bekçisiyle dost olur, görevli ona gökyüzüyle ilgili bilgilerini anlatır ve teleskoptan izlediği küçük pırıltılar sanatçının imgeleminde yer eder. Hartung, sonraki yıllarda bu anıların sanatında derin etkisi olduğunu anlatır. [48]

Resme karşı çok erken yaşlardan itibaren büyük bir ilgi duymaktadır. Yine çocukluk yıllarında Rembrandt'ın *Aile* (la Famille) tablosunu görmüş ve çok etkilenmiş, ressam olacağını o anda, orada anlamıştır. Resim dersinde lekelerle çalışmakta ve öğretmeni tarafından eleştirilmektedir. Rembrandt da kendisi gibi lekelerle çalışmaktadır. Tablolarındaki ayrıntılarda, lekeler, çizgiler ve ritm, neredeyse soyut bir görünümde. Hiç farkında olmadan geliştirdiği soyutlama biçimi, Rembrandt aracılığıyla kendi gözünde doğrulanmış olur.

İlk ciddi eskizlerini 1921'de yapar. Bu yıllarda Cézanne'ı beğenmektedir. Önce Alman Empresyonistler'i (İzlenimciler), daha sonra da Ekspresyonistler (İfadeciler) gibi çalışır. Henckel, Kirchner, Nolde, Schmidt-Rottluff, gibi ressamın gravür baskıları, soyut sanata ilgi duymasına neden olur.

Hartung'un resmi sağlam klasik temeller üzerine oturur; kuvvetli bir deseni vardır. (Şekil C.11) Daha sonra soyut fırça vuruşlarına yansıtacak olan hareket fikriyle, ilk çalışmalarında da ilgilidir (Şekil C.12) ve ustaca birkaç lekeyle gerçekleştirdiği bir soyutlama yeteneğine sahiptir. Sınırlı sayıdaki figüratif ve semi-figüratif resminde lekeler ön plandadır. Önceleri bu lekeleri figürlerin etrafını şekillendirmekte kullanırken, (Şekil

C.13) yavaş yavaş figürasyondan vazgeçer ve sonunda da ifadesini sadece lekeler üzerine kurar.

Hartung, daha sonra, figürasyondan vazgeçişinin, Rus, Hollandalı, İtalyan veya Fransız ressamlarında olduğu gibi, geçmişle bağlarını koparma isteğinden kaynaklanan entelektüel bir tercih olmadığını, tamamen kendiliğinden ve doğal bir sürecin sonunda ortaya çıktığını söyler. *Art Informel'in* (Kuralsız Sanat) Fautrier, Wols gibi diğer temsilcilerinin de kendisinininkine benzer süreçlerden geçerek bu noktaya geldikleri düşünülmektedir. [48]

Gerçek anlamda ilk soyut çalışmalarını 1922'de, Dresden'de kolej eğitimine devam ederken yapmıştır. Suluboyayla yaptığı bu resimleri şöyle anlatır: "*Kağıt üzerine koyduğum leke, serbest kalıyor ve formuyla, renk şiddetiyle, boya yoğunluğuyla, ritmiyle ve hacmiyle, kendi kendisini ifade ediyordu.*" [48] (Şekil C.14)

Bu yıllarda, *Informel*, *Taşist* veya *Lirik* gibi tanımlamalar henüz kullanılmamaktadır. Bunlar, savaştan sonra ortaya atılacak terimlerdir.

1923-1924'de, fügen, siyah ve kırmızı tebeşir kullanarak, soyut ama daha belirgin strüktürlü yeni bir dizi çalışma gerçekleştirir. Gelecekteki sanatını belirleyecek olan unsurlar, bu resimlerde belirgin bir biçimde ortaya çıkmıştır: Simgeler, ritimler, lekeler, eğri ve düz çizgiler. Hartung şöyle der: "*Okul yıllarımda yaptığım suluboya desenler ve bu son dizi, benim sanat yaşamımın belirleyicisi olmuştur.*" [48] (Şekil C.15)

1924 ilkbaharında, koleji bitirir. Kolej yıllarında dinleyici olarak önce Leipzig'de, sonra da Dresden'de çeşitli akademilerde derslere katılır, daha sonra öğrenci olarak, Güzel Sanatlar Akademisi'ne gider. 1926'da Dresden'de açılan bir uluslararası sergide, dünyanın birçok yerinden ressamın eserlerini görme şansını yakalar, ama en çok Fransız sanatçılardan etkilenir ve Paris'e giderek, bilmediği başka yöntemleri keşfetmeye karar verir.

Paris'e geldikten sonra, ilk olarak Fernand Léger'nin kurduğu akademiye baş vurur. Fakat Léger'nin baskıcı eğitiminden sıkılarak, kısa süre sonra bu atölyeden ayrılır. Hayatını, babasının her ay gönderdiği sınırlı bir parayla, küçük bir pansiyon odasında sürdürür ve resim yapar. Bu arada Paris'teki galerileri dolaşır. Sık sık Louvre'a gider ve bazı resimlerin kopyalarını yapar. Bu sıralarda onu en çok Kübizm etkilemiştir. Kübizm'in boşluğu doldurma biçimi ve bütün tual yüzeyine yayılan derinliksizliğiyle ilgilenmektedir.

Sonra yavaş yavaş tekrar kendi soyutlama yöntemlerine döner. Ama bu sefer, yaptığı şeyin doğruluğuna dair bir inanca ihtiyacı vardır. Bu doğrulamayı, 'altın oran'da⁷ bulacağını düşünür ve üzerinde çalışmaya başlar, uzun matematik hesaplara gömülür. Bu tarihten itibaren, altın oranın Hartung'un sanatında çok önemli bir yeri olur. Nasıl çalıştığını şöyle anlatır: "Açık havada, şövalemin önüne oturuyor, bitmek tükenmek bilmeyen hesaplamalara giriyordum. Sağ kenar ve sol kenardan, ağaçları nereye yerleştireceğimi hesaplıyor, buna göre ufuk çizgimi buluyor, gökyüzünü ve yeryüzünü ayırıyordum." [46]

Hartung, bütün bu çalışmaları yaparken, kişilere, uygarlıklara, kültürlere göre farklılık gösteren güzellik duygusunun özündeki gerçeği bulmayı amaçlar. Altın oranın ölçülerine uyarak hazırladığı boş beyaz tualleri atölyenin duvarlarına astığında, o kadar kusursuz görünürler ki, Hartung onları boyamakta tereddüt eder. Sürekli bir yasa, bir ölçü arar, renklerin ve hareketlerin simyasını bulmak ister. Karmaşanın düzenini gösterecek kusursuz hareketin peşindedir. Burada amacı, kendini, doğayı yöneten güçlerin bir parçası olarak hissetmektir.

Karınca yuvalarını örnek verir. Eğer bir karınca yuvasına yakından bakacak olursak, durmadan, büyük bir hızla hareket ettiklerini görürüz. Bu hareketler bize garip, düzensiz, telaşlı görünür. Moleküller de karıncalar gibidir. Hızlı, düzensiz, tesadüfi bir şekilde dönüp dururlar. Ama gerçekte, karıncalar da, moleküller de, kendi yasalarının onlara buyurduğu şeyi yapmaktadırlar. Bütün bu düzensiz ve karmaşık hareketler, bütünün düzeninin bir parçasıdır ve nihai olarak, durağan bir dengeye hizmet ederler. Hartung, resimde bunun en iyi örneğini Van Gogh'da görür. Van Gogh, bir ağacı boyarken, ağacın doğada karşı koymak zorunda olduğu güçleri de hesaba katar. Ağaç, rüzgara, fırtınaya karşı koymak, büyüyebilmek için, ışığa yönelmek, köklerini toprağa salmak, yapraklarını açmak zorundadır. Hartung Van Gogh'un resimlerinde, doğanın yaşamsal güçlerini bütün canlılığıyla hisseder. Bir Empresyonist'in yaptığı orman ise, Hartung'un gözünde, optik izlenimin tuale yansımından başka bir şey değildir. Orada ne sıcaklığı, ne soğuluğu, ne yaprakların altındaki böcekleri, ne de kuş seslerini hisseder. [48]

Paris'teki ilk yıllarında, kendisi gibi ressam olan Anna-Eva Bergman'la tanışır ve kısa süre sonra evlenirler. 1931'de, Dresden'de birlikte bir sergi açarlar. Ertesi yıl Hartung, Berlin'de açılan *Jeune peinture* (Genç Resim) sergisine katılır. 1935'de Anna-Eva ile kendilerine bir atölye tutarlar. Burada Henri Goetz, karısı Christine Boumeester ve kısa

⁷ Herhangi bir geometrik biçimde, varlığı estetik bir üstünlük sayılan oran. Parçalar arasındaki orantıda, küçük parçanın büyük parçaya oranı, büyük parçanın her ikisinin toplamı olan bütününe eşittir.

bir süre için de Helion ile komşu olurlar. Helion Hartung'u, Magnelli, Domela ve mimar P. Nelson ile tanışırır.

1935'den itibaren, her yıl *Salon des Surindépendants* (Bağımsızüstüler Salonu) sergilerine katılır. Paris'te, sergilenecek ressamı bir jüriyle seçmeyen tek yer burasıdır.

Soyut resim konusunda Hartung'u en çok destekleyen ve cesaretlendiren ressam, Jean Helion olmuştur. 1936'da, Hartung'un bir tablosu, *Galerie Pierre*'de, Kandinsky, Jean Arp ve Helion'la yan yana sergilenir. Hartung o yıllarda bundan büyük gurur duyduğunu anlatır. [48] Bu tablo, uzaktan da olsa Kübizm etkileri taşımakla birlikte, sanatçının yeni serbest boyama biçimini açıkça göstermektedir. 1937'de Jeu-de-Paume Müzesi'nde açılan uluslararası *De Cézanne à l'art non figuratif* (Cézanne'dan Non-figüratif Sanata) sergisinde, Hartung'un bir tablosu bu sefer de Fernand Leger ve Miro'nun tablolarının ortasında sergilenir ve Hartung bir kere daha büyük gurur duyar. Bu, geniş siyah çizgilerle yapılmış bir tualdir. Amerikan *Transition* dergisinde, eleştirmen J.J. Sweeney, Hartung'la ilgili bir yazı yazar.

Sözü geçen sergide Hartung heykeltıraş Julio Gonzalez ile tanışır ve aralarında uzun yıllar sürecek bir dostluk başlar. Hartung, Gonzalez'le birlikte heykel yapmaya başlar. 1938'de, *Salon des Surindépendants*'da resimleriyle birlikte ilk defa bir heykeli de sergilenir.

Bu arada, resimlerindeki lekeli özellik gittikçe daha belirginleşmektedir. Lekeler, bütün tual yüzeyini kaplar. Hartung, endişe verici bir etki bırakan bu siyah lekelerle, sıkıntısını, gelecek karşısındaki ümitsizliğini ifade etmektedir. Daha sonra bu resimler *Mürekkep Lekeleri* (les taches d'encre) olarak anılacaktır. (Şekil C.16)

1938'de *Beaux-Arts* dergisinde yayınlanan bir eleştiride, Hartung'un yeni üslubu şöyle değerlendirilir:

"Anlaşılan, Miro'nun Hartung, Boussard gibi bazı düzensiz leke amatörleri üzerinde garip bir etkisi var. Yaptıkları, mürekkep veya canlı renk lekelerinden başka bir şey değil. Söz konusu ressamların fırçayla mı, yoksa başıboş bir süpürgeyle mi çalıştıklarını anlamak çok zor."

1939 yazında, Gonzalez'in kızı Roberta ile ikinci evliliğini yapar. II. Dünya Savaşından hemen önce, Londra'da, *New Burlington Galleries*'de açılan ve Nazizm'e karşı birçok ressamı bir araya getiren *L'art allemagne au XX. Siècle* (XX. Yüzyılda Alman Sanatı) sergisine katılır. Daha sonra *Tate Gallery*'nin yöneticisi olacak olan sergi organizatörü, Hartung'un tualini savaş boyunca saklamıştır. Hartung, daha güvende olacakları düşüncesiyle, bazı tablolarını Londra'ya giden bir arkadaşına verir. Ama ne yazık ki bu

tabloların bir kısmı bombardıman sırasında yok olur. I. Dünya Savaşı sırasında da birçok resmini kaybetmiştir.

Aynı yıl, Robert ve Sonia Deleunay, *Galerie Charpentier*'de ilk *Réalités Nouvelles* (Yeni Gerçekler) sergisini düzenler. Sergi, biri ustalardan diğeri de genç, daha az tanınmış ressamlardan oluşan iki bölüm halinde düzenlenmiştir. Sanatçıdan önce sergiye davet edilmez. Ama Helion'nun ısrarı üzerine, Hartung'dan da küçük bir desen istenir ve bu desen, sergi salonunun en gözden uzak köşesine asılır. Hartung, hayatının birçok aşamasında olduğu gibi, sanat alanında da dışlandığını hisseder. Hiçbir harekete dahil değildir, hiçbir bildirinin altına imza atmamıştır. Dahası, Konstrüktivistler'in (İnşacılar) resmin dışına ittiği her şey vardır onun resimlerinde: Lirizm, heyecan... Hartung Konstrüktivistler'in insani duyarlılığa ait olmayan ve ifadeyi kısıtlayan kalıplarını reddetmektedir. Dönemin sanatıyla ilgili olarak o yıllarda yapılan sınıflandırmaların pek tutarlı olmadığı kanısındadır. Çünkü bütün bu hareketleri, oluşumları esnasında ve içeriden değerlendirmek çok zordur ona göre. Şöyle der:

"Hiçbir şeyi tamamlanmadan ve insanlar tarafından tam olarak anlaşılmadan yargılamamak gerekir. İçinde bulunduğumuz yüzyılın bir muhasebesini yapabilmek için, en azından bitmesini beklemek gerekir. Soyut resmin tanımlamasını yapmak için çok erken davranıldı." [48]

Hartung'a göre, Kandinsky'nin soyut sanatla kastettiği şey, Konstrüktivizm'in temel esaslarının, daha sonradan koşulsuz bir geometriye boyun eğmiş halidir. Halbuki, ancak savaştan sonra fark edilen ve Geometrik Soyut sanattan tamamen farklı bir hareket daha vardır. Şöyle devam eder:

"Bu harekete, Lirik, Non-figüratif, Informel (Kuralsız), Taşist gibi, bence hiçbiri de pek doğru olmayan bir sürü farklı isim verildi. Bu ifadelerle tanımlanmaya çalışılan bütün bu hareketlerin aslında tek ortak noktası ise, soyut sanat alanında, Konstrüktivistler ve Süprematistler tarafından dikte ettirilen ve hiç insani olmayan kuralları reddediyor olması. İnsan doğasına aykırı buldukları bu katı tutum karşısında, yeni soyutlamacılar, insanın ruhsal özelliklerini, kaderi karşısındaki endişesini ve heyecanını gündeme getirmek istiyorlardı. Konstrüktivistler ve Geometrik Soyutlamacılar ise, yeni gelenleri, kare, üçgen ve daireden oluşan kendi ideal dünyalarını bozmakla suçladılar ve dışladılar." [48]

Öte yandan Hartung, soyut sanatın, sanat tarihinin bütünü içinde, çok sağlıklı bir gelişme olduğunu söyler. Yüzeye hapis olmuş ve kurallarla tekdüzeleşmiş resim, soyutlamayla birlikte, yeni bir atılım kazanmıştır ona göre:

"Cézanne'la başlayan ve Fransa'da ortaya çıkan Analitik Kübizm'le devam eden yeni sanat anlayışı, sanatta bir arınmaya yol açtı. Loke yeniden leke, çizgi yeniden çizgi, yüzey yeniden yüzey oldu. Sanat eserleri, tasvir etmek zorunluluğundan kurtularak,

(daha önce hiçbir zaman olmadığı kadar), kendileri için ve kendilerine özgü halleriyle var olma şansını elde ettiler.” [49]

Hartung savaş yıllarında büyük zorluklar yaşar, Almanya'nın karşısında orduya yazılır, savaşın ona göre olmadığını anlar, pişman olur, yaralanır, bacağına kaybeder, hapse girer.

Savaştan önce yaptığı son resimlerin genel görünümü şöyledir: Lekelerine, “kiriş” olarak tanımladığı geniş siyah çizgiler de eklemeye başlamıştır. (Şekil C.17) Bu siyah çizgiler, Soulages, Kleine gibi ressamı cesaretlendirici bir etki yapacaktır. Uzun süre sonra tekrar resim yapmaya başladığında, Domela ve Schneider ile birlikte çalışır ve bir sergi açarlar. Bu sergi, Madelaine Rousseau, Charles Estienne, Leon Degand ve Jean-Jose Marchand gibi önemli eleştirmenlerden destek bulur.

Charles Estienne Hartung'a, onu bu şekilde resim yapmaya itenin ne olduğunu sorduğunda, Hartung şöyle cevap vermiştir:

“Duygularım belli bir aşamaya geldiğinde, bu duygularımın aynısını izleyici üzerinde de yaratacak formlar yaratmaya çalışıyorum. Tual üzerinde hareket etmeyi seviyorum. Davranışımın izini tuale veya kağıda geçirmek istiyorum. Tualimde söz konusu olan, resim yapma eylemidir: çizme, boyama, 'damgalama', 'tırmalama'...” [48] (Şekil C.18)

Giderek bu hareket daha özet bir anlatımla ifade edilecektir. (Şekil C.19) (Şekil C.20) Sanatçının birçok tualinde karakteristik bir özellik olarak genellikle siyah olan kaligrafik çizgiler karşımıza çıkar. (Şekil C.21) Bu konuşmadan sonra Charles Estienne, Hartung'la ilgili yazısında, artık Soyut terimini kullanmaz, bunun yerine *peinture de l'action* (Eylemsel Resim) der. Hartung, bu tanımın Amerika'ya kadar giderek *Action painting*'e (Eylemsel Resim) sonra da *gestual painting*'e (Hareketli Soyut) dönüştüğünü söyler. [48] Amerikalı Pollock, Fanz Kleine, Sam Francis ve Fransız Georges Mathieu, bu tarzı benimserler.

1947'de Lydia Conti, Schneider ve Hartung'un resmiyle ilgilenir ve galerisinin kapılarını onlara açar. Hartung, ilk olarak, eskileri de dahil olmak üzere bütün resimlerini sergileyebilme olanağı bulur ve galeriyle geleceğe dönük bir anlaşma yaparlar. Kırk üç yaşındadır ve, yirmi beş yıldır sessizce sürdürdüğü çalışmalarının karşılığını nihayet görebilecektir. Daha sonra Hartung, Lydia Conti'nin dikkatini, uzun yıllardır yakın arkadaşı olan Soulages'in resimlerine çeker. Hartung ve Soulages, bir araya gelerek uzun uzun resim hakkında konuşmaktadırlar. *Galerie Lydia Conti* kapanmak zorunda kaldığında resimlerini *Galerie Louis Carré* ve *Galerie Craven*'de sergiler. 1948'de Venedik Bienali'ne katılır.

Hartung, Picasso, Leger, Matisse, Bonnard, Cézanne, Dufy ve Miro'ya karşı her zaman büyük bir hayranlık duymuştur. Kendi kuşağından ise, en çok Rothko'yu beğenir.

1953'de, asitli kazıma çalışmaları yapar; aralıklarla sürdürdüğü litografi çalışmalarına ağırlık verir. 1960 sonrası tuallerinde fırça darbeleri incilir ve çizgilere dönüşür. Genellikle siyah, mavi ve sarı tonlarının hakim olduğu ve çeşitli teknikler kullandığı tuallerinde ışık etkileri yoğunlaşır. (Şekil C.22) 1964 tarihli resminde görüldüğü gibi kimi zaman bu çizgiler iyice sadeleşir, enine ikiye bölünmüş zeminin karanlık kısmında yer alan ışıklı dikine çizgi bir kesik hissi uyandırır. (Şekil C.23) Bu kesğin dokuyla daha belirginleştirildiği örnekler de vardır. (Şekil C.24)

Hartung soyut resim yaparken büyük boyutlu tualler kullanılmasının gerekli olduğunu düşünür. Çünkü bedeninin ve elin hareketi, tuale gerçek ölçüleriyle yansımalıdır. Kızgınlık, şiddet, endişe, başkaldırı gibi duyguları, çok küçük boyutlarda ifade etmek mümkün değildir ona göre. Resmiyle gerçeklik arasında, karmaşık, ama tutarlı bir ilişki olduğunu söyler. Hartung'a göre gerçeklik, bütün duyularla algılanan bir şeydir. Resminin anlaşılmasının şunlara bağlı olduğunu söyler: *"Öncelikle, izleyici, zamanı algılayabilmeli, bir çizginin hızlandığı veya yavaşladığı, bir lekenin konduğu anı görebilmelidir."* [50] Diğer taraftan, Hartung her türlü sese karşı son derece duyarlıdır. Bir şişe kapağının açılırken çıkarttığı ses bile, onda bir iz bırakır. Çocukluğundan beri kloströfobik eğilimleri vardır. Savaş sonrası resimlerinde kullandığı kalın çizgilerde, bunun izleri açıkça görülebilir. Öte yandan, tualinde her zaman bir ağırlık merkezi bulunur. Bu yolla, tualin kendi içindeki dengesini sağlar. Hareket etmek, tırmalamak, kazımak da, dans etmek, şarkı söylemek gibi insani hareketlerdir, ve Hartung, bunları resmine yansıtmak ister. En basit dürtülerden en derin duygulara kadar, her türlü insani hal, resminde duyulmalıdır.

4.3. André Lanskoj

Lanskoj Kontu'nun oğludur. 1908'de öğrenimine askeri bir okulda başlar. 1917'de Harp Okulu'na girer. Çocukluğundan itibaren rengin günlük hayattaki kullanımı, özellikle de Rus popüler kültürünün gündelik eşyalarının renkleri dikkatini çeker. Renkli şeritlerle süslü *Chamanka*'lar⁸, rengarenk *Petrouchka*'lar⁹ ilgisini çeker, değişik renklerdeki tramvay biletlerini biriktirir. Gençlik yıllarında arkadaşlarıyla birlikte bir kabare

⁸ Laterna

⁹ Ortadan ikiye kesilerek, en büyükten küçüğe doğru iç içe yerleştirilen, boyalı tahta bebekler.

sahnelerler, Lanskoj, bu oyun için Soudekine tarafından hazırlanan folklorik dekorları daha sonraki yıllarda da hiç unutamaz. Resimle henüz hiçbir ilişkisi yoktur. 1919'da Kiev'e gider, burada iki ay boyunca desen ve boyama çalışmaları yapar, sonra da Kırım'dan İstanbul'a kadar birlikte olacağı Beyaz Ordu'ya katılır. 1921'de Paris'e döner ve bir daha da buradan ayrılmaz.

Resim yapmaya Paris'te başlar. Paris'te ona resim dersleri verecek olan Rus ressamı Soudekine ve Bart'la karşılaşır, ama onlardan yalnızca resme dair temel bilgiler alır. Asıl öğrenme süreci, Boétie Caddesindeki galerilere yaptığı ziyaretlerle başlar. Sık sık Louvre'a giderek Vélasquez'i, Greco'yu, İtalyan primitiflerini ve Venedikli ressamı inceler. Van Gogh'un kardeşiyle mektuplaşmalarını okur, ressamın kişiliğine ve resimlerine, daha sonraki yıllarda da gittikçe artacak olan bir ilgi duymaya başlar.

1922'de *Grande Chaumière*'de çalışır, doğa görüntüleri, suluboyalar, eskizler, krokiler yapar. 1937'ye kadar, resimlerinde belirgin imgeler kullanır. Daha sonra, soyut resme de yakınlık duymaya başlar. 1937'den sonra Klee ve Kandinsky'ye ilgisi artar. 1938-1940 yıllarında figüratif anlatımdan gittikçe uzaklaşarak, gerçeğin soyut görünümünde yoğunlaşır, doğaya gönderme yapmayı bırakır. 1944'de "*daha fazla şeyi göze almak ve kendinden daha fazla şey vermek*" [51] diye ifade ettiği tamamen soyut bir aşamaya gelir.

Yaptığı guaş çalışmalarında, formlar artık renk lekelerine dönüşerek, varabilecekleri en yalın aşamaya gelirler, bunu şöyle anlatır:

"Bir çiçeği tasvir etmek veya zihindeki bir forma hayat vermek üzere hazırlanan boya, paletten alındıktan sonra bağımsızlaşır, artık hiçbir şeyi tasvir etmekle yükümlü değildir. Tualin üzerine konan leke kendi formunu kendi yaratır ve daha önce konmuş lekelerle karşı mücadele eder. Tabloyu oluşturan, bu mücadelenin sonucudur." [52]

Lanskoj'un figüratif ile soyut arasında gidip geldiği 1938-1940 döneminin tipik eserlerinden biri de, *Pembe Aile* (La famille rose) isimli bir yağlıboya çalışmasıdır. Tablonun ismi, bütün tuale yayılarak, dekoru ve figürleri tozsuz bir dokuyla kaplayan mat pembe renkten gelir. *Pembe Aile*'nin (La famille rose) Lanskoj'un resim hayatında önemli ve belirleyici bir rolü vardır. Bu tablo daha sonra, ani ve düzensiz fırça darbeleri ve kendine özgü bir renk kullanımıyla yaratacağı soyut kompozisyonların da öncüsüdür. (Şekil C.25) *Üç Kişiden* (Trois personnages) (Şekil C.26) *Erkek Portresine* (Portrait d'homme) (Şekil C.27) geçiş soyutlamadaki aşamalarını gösterir. Bu resimde gördüğümüz renk lekeleri Lanskoj'un daha sonraki üslubunda karakteristik noktalarından biri olacaktır. (Şekil C.28)

Lanskoy, hedeflediği soyutlama düzeyine ulaşmak için çalışırken, guaş tekniğine yağlıboyadan daha fazla ağırlık verir. Yavaş bir teknik olan yağlıboyayı da kullanmasına karşılık, guaşın kullanım kolaylığı ve çabuk kuruma özelliği, temsili olmayan bir estetik yaratma sürecinde ona hız kazandırır.

Lanskoy savaş yıllarını Paris'te geçirir ve resim çalışmalarına devam eder. O dönemde Paris'te yaşayan herkes gibi karanlık günler geçirir. 1942'de *Galerie Berry-Raspail*'da ve 1944'de, Almanlar tarafından birkaç kez kapatılan *Galerie Jeanne Bucher*'de iki sergi açar.

1945'de yaşça ondan daha küçük olan vatandaşı Nicolas de Stäel ile karşılaşır. Aralarında kısa zamanda bir dostluk kurulur, çalışmalarını birbirlerine göstermeye başlarlar. Stäel Lanskoy'dan çok etkilenir. Resimlerinde ortak çıkış noktaları olduğunu fark eder. Lanskoy onun için hem bir eğitmen, hem de çırağını destekleyen bir ustadır. Aralarındaki yakın ama saygılı ilişki Lanskoy tarafından da doğrulanır. Bir radyo programında Lanskoy, Stäel'le *Galerie Jeanne Bucher*'de tanıştıklarını, hem dost olduklarını hem de mesleki bir alış veriş içine girdiklerini ve Stäel'in resmini biçimlendiren unsurun 'ışık' olduğunu söyler. [51]

Savaşın bitiminden hemen önce, Lanskoy'un çalışmalarını figüratif döneminden beri yakından takip eden ve her fırsatta destekleyen koleksiyoncu Roger Dutilleul, onu *Galerie Louis Carré*'ye tanıtır. 1944 senesinde ressam kırk iki yaşındadır ve bu galeriyle 1961 yılına kadar sürecek bir anlaşma imzalar. Bu Lanskoy'un ressamlık kariyerinde önemli bir olaydır. *Galerie Louis Carré* daha önce Matisse, Picasso, Rouault, Vuillard'ı, savaştan sonra da Deleunay, Esteve, Hartung, Kupka, Soulages, Stäel, Villon gibi ressamları sergilemiştir.

Savaş sonrası sanatsal canlılığını kazanmaya başlayan Paris'te Figüratif-Soyut ikilemi, eleştirmenler ve sanatseverler arasında heyecanlı tartışmalara neden olur. Lanskoy'un bakış açısı şudur:

"Figüratif-Soyut meselesini böyle bir çatışma şeklinde ele almanın doğru bir yaklaşım olup olmadığını soruyorum kendime. Resim zaten her zaman soyuttu, ama bu pek fark edilmiyordu. Dolayısıyla, şu anda bir kopmadan söz etmek doğru olmaz. Sanat, zaman içinde kendi yolunu bulacaktır. Bir tabloda, artık, bir elma, ağaç ya da genç kız figürü aramadığımızda, soyut sözcüğü de kendiliğinden ortadan kalkacak. Paletten aldığımız boya, bir çiçeği betimlemek üzere kullanıldığında daha figüratif, hayalimizde yarattığımız bir formu resmetmek için kullanıldığında ise daha soyut değildir." [53]

Sanatçı galerilerde soyut resimleriyle birlikte figüratif çalışmalarını da sergilemektedir. Lanskoy'da, figüratif resimden soyut resme geçiş süreci, bir kırılma gibi ortaya çıkmaz, daha çok, mantığının üslubunda yol açtığı bir evrimleşme şeklinde gelişir.

1948'de *Galerie Louis Carré*'de ilk kişisel sergisini açar, bir sonraki yıl da ilk defa *Salon de Mai*'de sergilenir. 1944'e kadar gerçekleştirdiği ilk soyut çalışmalarında kullandığı, belirgin bir nesneyi çağrıştırmayan plastik simgeler, keskin dış hatlarıyla, yine de figüratif elemanlar oldukları izlenimini yaratırlar. Ama bu tür kompozisyonlar yerlerini kısa zaman sonra, hızlı ritimlerle kurulmuş kompozisyonlara bırakırlar. Yeni kompozisyonlarda resmin konusu ve nesnesi, ruhu ve malzemesi, rengin kendi ifadesidir. [51]

1947'de yaptığı *Siyah Zemin Üzerinde Kompozisyon* (Composition sur fond noir) (Şekil C.29) bunun iyi bir örneğidir. Söz konusu tualde, renkli ve iç içe geçmiş çizgiler, arkadaki siyah zemin sayesinde daha da canlılık kazanırlar. İlk olarak bu tabloda 'benzetme'den tamamen uzaklaşarak, figüratif betimlemeyle bütün bağlarını koparır. Kompozisyon, bildiğimiz gerçekliğe hiçbir gönderme yapmayan formlardan oluşturulmuş bir bütündür. Asit yeşili, mavi, pembe ve eflatunun soğuk tonlarıyla, turuncu, vermillon, oksit sarısı ve kahverenginin sıcak tonları dönüşümlü olarak kullanılır. Renk alanları kimi zaman düz boyanmıştır, kimi zaman da hacimlendirilmiştir. Tablo, doğrudan ressamın el hareketlerinden kaynaklanan bir ritimle ve bundan doğan dinamizmle şekillenir. Gözlerimiz, eğriler, elipsler, spirallerden oluşan çizgileri takip etmeye zorlanır. Öncelikle, çoğu eğik çizgilerden oluşan bu çizgi ağı aracılığıyla, kompozisyonun genel ritmini görürüz, ama aynı zamanda, konstrüksiyonun kurulması için atılan ana çizgiler de gözümüzden kaçmaz.

1949 senesinde, soyut kompozisyonları hakkında şöyle der:

"Önce birkaç füzün veya pastel darbesiyle bir taslak hazırlıyorum. Sonra bu ana çizgilerden, daha sonra üzerinde hafif oynamalar yapabileceğim esnek bir iskelet oluşturuyorum tablo için. İlk renk dalgalarıyla iskelet değişiyor, ama yok olmuyor. Sonra formları derinleştiriyorum. Tekniğe ve renklere yoğunlaşarak, formlar arasındaki ilişki üzerinde çalışıyorum. Zaman zaman, hareket noktası oluşturan düşünce çerçevesinde veya ritmin ve formların gerektirdiği biçimde, mavi ya da siyahtan oluşan yeni bir grafik düzen sokuyorum işin içine." [51]

Lanskoy'un figüratif çalışmalarında sıkça karşımıza çıkan hakim renk yöntemi, soyut çalışmalarının da temel özelliklerinden biri olur. Bunun tipik bir örneği olan *Kırmızı Zemin Üzerinde Kompozisyon*'da (Composition sur fond rouge) kullandığı, çoğu vermillondan oluşan ve bütün yüzeye yayılan kırmızı, figüratif çalışmalarında da ağırlık verdiği bir renktir. (Şekil C.30) Jean Genier, *Kırmızı Zemin Üzerinde Kompozisyon*'u (Composition sur fond rouge) analiz ederken, bu tablonun yarattığı görsel etkiden yola çıkarak şöyle der: "*Lanskoy, kesinlikle renkçi ressamlardan sayılmalıdır. Rengin yarattığı coşkuyu yakalamaya çalışır ve bunu yaparken de, boyanın dokusundan*

yararlanmayı çok iyi bilir ... Sanatın şiddetli, gürültülü, vahşi bir görünümünü çıkarır ortaya.” [54]

Bu tabloda da esas olan, grafik alt yapıdan çok, rengin işlevidir. Renk, grafik çizgileri yerine göre güçlendirir, yerine göre perdeler. Lanskoy'un resminde boya, sadece renk değildir, aynı zamanda dokusuyla resmin özünü de oluşturur, tipik bir soyut ifadedir. 1960 tarihli *İsimsiz* (Sans titre) yağlıboyasında siyah zemin üzerinde üçgenlerin ağırlıkta olduğu geometrik formlar görürüz. Resimde hakim olan ritm duygusudur. Siyahla kontrast yaratarak belirginleşen kırmızılar, hareketin yönünü belirlerler. (Şekil C.31)

1961 tarihli *Hayat Belirtisi* (Signe de Vie) (Şekil C.32) adlı çalışmasında pastel tonlarda bir paletle karşılaşırız. Siyah bir vurgu aracı olarak kullanılmaktadır. Yumuşatılmış formlar ve renkler arasındaki ilişki üzerinde yoğunlaşmıştır.

Lanskoy'un sanatı, zaman zaman zor anlaşılır olmakla eleştirilse de 1950'li yıllarda ortaya koyduğu estetik, onun Lirik Soyut ve Soyut Manzaracılık içinde anılmasına neden olmuştur. Lanskoy'un resmi, lirik soyutlamayı tanımlamak için kullanılan 'kişisel bir duygunun doğrudan ifadesi' tanımına uyduğu gibi, soyut manzaracılık olarak adlandırılan ve doğanın özünden yola çıkarak renklerin ahengini yakalamayı amaçlayan akıma da uyar.

Doğaya bağlı kalma fikri, Lanskoy'un dünyayı daha geniş kapsamlı bir kavrayışla algılamasını sağlar. Bunu notlarında sık sık dile getirir ve şöyle der: *“Doğayı aşmanın mümkün olmadığını bildiğimiz halde, resim yaparken tek amacımız budur aslında.”* [54] de Staël, Singier, Le Moal gibi ressam da, soyutlama yaparken doğayı kaynak alarak, Lanskoy'un takipçisi olurlar. Lanskoy'sa soyut döneminin en başından itibaren Kandinsky'yi izlemiş, Lirizm'e yönelmiştir. [55]

Lirik soyutlamanın temel nitelikleri olan serbest ve duru ifade onun resminin temel özelliklerindedir. Rengi ve boyayı kullanım biçimiyle, bunu çok kendine özgü bir şekilde yapar. Rengin ve boyanın kullanılışıyla biçimlenen bu üslup, Charchoune, Poliakoff, Stäel gibi diğer Rus kökenli ressamalarda da çok belirgindir. [56] 1950'li yıllardan itibaren Lanskoy, soyut ressamlar arasında yerini alır, ülkesinde ve bütün dünyada tanınmaya başlar. 1976'da sanat hayatını geçirdiği Paris'te ölür.

4.4. Charles Lapicque

Lapicque, savaş yıllarına kadar Bazaine, Manessier, Gischia, Bissière ve Estève ile aynı çizgide resim yapmış, sonraki yıllarda ise, tamamen bağımsız bir yol izleyerek, plastik sorunlar hakkında çağdaşlarından çok farklı çözümler üretmiştir.

Savaştan sonra École Centrale'a giderek teknik resim eğitimi alan Lopicque 1910–1920 yılları arasında ressam Aline Perrin'in teşvikiyle yağlıboya çalışmaya başlar. 1924 yılında Paris'e gelerek birkaç bağımsız akademiye devam eder. Bu yıllarda Kübizm'in ve soyut sanatın etkisindedir. 1928'de Jeanne Bucher ile tanışır ve ondan aldığı cesaretle, esas mesleği olan mühendisliği bırakarak kendisini tamamen resme verir. 1929'da ilk kişisel sergisini *Galerie Jeanne Bucher*'de açar. Desen ve renk üzerine araştırmalar yapar. 1931'de üniversitede renklerin kimyası üzerine dersler verir. Bu dönemin Lopicque'in sanatında büyük bir önemi vardır, sanatı bu araştırmalar üzerine temellenmiştir.

1935-1938 yıllarında yaptığı *Dekoratif Kompozisyonlar* (Compositions décoratives) adlı dizide, renklerin üzerinde yer aldıkları zeminin rengine göre nitelik değiştirdiklerini kanıtlamayı amaçlar. 1938'de *Gözün Optiği ve Renklerin Görünümü* adlı bir doktora tezi hazırlar. Sanat yazılarında resmi hakkında bilgiler verir:

"Resmime teknik bir orijinallik kazandıran renk ve espas özellikleri otuzların sonunda ortaya çıktı. Neredeyse tamamen saydam bir espasın üzerinde, yakındaki nesnelere için mavi kullanıyordum. Böylece önde mavi bir kafes oluşuyor, nesnelere uzaklaştıkça kırmızı, turuncu ve sarıya dönüşüyorlardı." [52]

1939-1941 yıllarında, *Silahlı Figürler* (Figures armées) isimli bir dizide, manzaralar, deniz görüntüleri ve Fransa'nın işgalini konu alan vatanseverlik konulu resimler yapar. Vatanseverlik teması savaş yıllarında Fransız ressamlar arasında yaygın olarak işlenmektedir. (Şekil C.33) Bu yıllarda Bazaine ile tanışır ve aralarında yakın bir arkadaşlık başlar. Bazaine öncülüğünde kurulan *Jeunes Peintres de tradition française* (Fransız Gelenişinin Genç Ressamları) grubuna katılır ve grubun 1941 yılında *Galerie Braun*'da açılan sergisinde yer alır. Bu sergide yer alan sanatçılar, *Yeni Paris Ekolü*'nün oluşumunda etkili olmuşlardır.

Lopicque aynı yıl *Galerie Jeanne Bucher*'de bir sergi daha açar. 1943 senesinde *Galerie Louis Carré*'yle bir anlaşma yapar. Bu dönem kompozisyonlarında çoklu bir perspektif ve zaman zaman da saydam figürler kullanır. *"Hafızamdaki görüntülere daha geniş bir zemin yaratabilmek için, resmimdeki espası genişletme gereği duyuyordum."* [56]

Lopicque, sanatının çeşitli aşamalarında soyuta yaklaşmış ama seçimini figüratiften yana kullanmıştır. Kendini hiçbir evresinde soyut olarak görmemiş ve figür sevgisinden bahsetmiştir:

"Önce, çizgiler ve lekelerle, tasarlanmamış bir ritmi, içimden geldiği gibi çiziyordum. Belli bir noktaya geldiğimde, gözümün önünde figürler beliyor, ben de bu figürlerin üzerine gidiyordum. Benim soyut sanatçılardan farkım bu aşamada ortaya çıkıyor sanıyorum. Onlar, tanımlanabilir ve elle dokunulabilir bir nesneyi çağrıştırmayan resimleri sanat olarak kabul ediyorlar. Ben ise tam tersini yaptım. Yaptığım sayısız desen arasından, içinde bir hûmanite barındıranları seçerek onları kullandım." [52]

1946'da *Tekne Yarışı* (Régates) adlı seriyi yapar. Diziler halinde çalışan Lopicque, bu dizinin devamı olarak, 1947'de *Figürler, Breton Tepeleri* (Figures, calvaires bretons) dizilerini gerçekleştirir. Bu dizilerden oluşan ilk kişisel sergisini, *Galerie Louis Carré*'de açar. 1948'de insan anatomisi üzerine incelemeler yapar, resimlerinde iskelet yapısı belirgin figürler kullanır. 1949 yılında *Galerie Denise René*'de, 1939-1949 yılları arasında yaptığı tablolardan oluşan bir sergi açar. 1950'de, *Silahlı Adamlar* (Hommes armés) serisini gerçekleştirir. Bu dizide, Invalides Müzesi'nde bulunan silahlardan esinlenmiş, Fransız krallarını konu almıştır. (Şekil C.34) Fransız tarihine yönelme eğilimi *Jeunes peintres de tradition française* grubu arasında yaygındır. 1950-1951 yıllarında yaptığı *Atlar* (Chevaux), *At Yarışları* (Concours hippiques) ve *Engelli Koşu* (Courses d'obstacles) adlı dizilerde ise, harekete öncelik verir. Bunu, içgüdüsel ve anlık olarak üst üste bindirdiği turuncular ve kırmızılarla sağlar. (Şekil C.35)

1951 yılında *Galerie Denise René*'de ve *Kopenhag Birch Galerisi*'nde birer sergi açar. 1951-1952 senelerinde *Tekne Yarışı* (Régates) adlı bir dizi daha yapar. Bu dizi, 1946'da yaptığından daha farklıdır. Daha saydam tonlar kullanır. Hareketi, saydam tabakanın arkasından yer yer görünen manzara ve hareketli figürler yoluyla ifade eder. (Şekil C.36)

Kendisi gibi denize meraklı olan eleştirmen Charles Estienne ile aralarında yakın bir dostluk vardır. 1947'de C. Estienne şöyle yazar: "*Lopicque özünde bir romantik... Resmindeki deniz aslında evrenin coşkusunu ifade ediyor. Zaman zaman, onun resimlerinin tamamen soyut olduğunu düşünüyorum. Ama o buna inanmıyor.*" [52] 1953 yılında *Galerie La Hune*'de açılan serginin önsözünde ise şöyle yazar Estienne: "*Lopicque, jest, form ve rengin saf durumu...*" [52] 1952 senesinde açılan *Deniz, Desenler* (La mer, dessins) adlı sergi için yazdığı yazıda, Lopicque'in tuallerindeki renk zenginliğinden ve iç içe geçmiş formların serbestliğinden söz eder:

"Ressamın kullandığı yöntemler soyutlamacı olsa da, amacı bu değil. Denizin efsanesini anlatmak, Lopicque'in resminin önemli bir bölümünü teşkil ediyor. Duru tonlarla yaptığı arabeskler, dalgalar gibi çözülüyor, yeniden bağlanıyor, yuvarlanıyorlar. Burada, modern resim, gerçekle yüz yüze gelerek kendi sağlamasını yapıyor." [52]

Lopicque, kedisini fazla cesur bulan figüratif sanatçılar tarafından olduğu gibi, soyutlamacılar tarafından da dışlanmaktadır. Buna rağmen Charles Estienne ressamı

1952'de *Galerie Babylone*'da düzenlediği *La Nouvelle École de Paris* (Yeni Paris Ekolü) sergisine davet eder. Birinci ve ikinci *Salon d'Octobre*'a da çağrılır.

Sanatçı kimi zaman soyutla figüratif arasında gidip gelmektedir. 1951'de dekoratif bir anlayışla tual kalın beyaz konturlarla parçalara ayırdığı dizide figürden uzaklaşır. (Şekil C.37) Ellili yıllarda Héliou ve Stäel ile birlikte, Fransız figüratif resminin en önemli temsilcileri arasında anılır.

1953'te Venedik Bienali'nde Raoul Dufy ödülünü kazanır ve Venedik'e gönderilir. Venedik üzerine bir dizi suluboya ve yağlıboya çalışması yapar. Buradaki Barok mimarinin etkisiyle, yepyeni bir üslup dener. Barok mimarinin büyük boşluklarını, yeni ve şaşırtıcı bir kadrıjla tuallerine taşır. (Şekil C.38) Aynı yıl, *Breton Manzaraları* (Peysages bretons) dizisini gerçekleştirir. Hıristiyanlık tarihinden esinlendiği büyük boyutlu kompozisyonlar 1957'deki Roma yolculuğunun etkisiyle yapılmıştır. 1960 yılından sonra New York, *Albert Loeb Gallery*; Nantes Müzesi; Berlin, Kuntshalle; Münih, *Städtische Galerie*; Grenoble Müzesi'nde bir dizi retrospektif sergisi açılır. Bundan sonraki yıllarda benzer bir çizgide ilerleyen Lapicque, 1988'de Orsay'da ölür.

4.5. Alfred Manessier

Manessier'nin çocukluğu Abbeville'de geçer. On iki yaşında, Somme Körfezi'nin manzarası karşısında, resme dair ilk kıpırtıları hisseder içinde. Şöyle anlatır:

"Burada gördüğüm manzara karşısında duyduğum heyecanı hiç unutmadım. Daha sonraki yıllarda, beni etkileyen bütün güzel görüntülerde, hep o ilk manzarayı gördüm, İspanya'da, Hollanda'da, Kanada'da, Cezayir'de... Gözüm orada açıldı, her yerde onu gördüm." [52]

Crotoy'daki tatillerinde, vaktini balıkçılarla geçirir, doğa resimleri yapar. İçinde hep Kuzey denizinin ışığının, engin göklerinin özlemini taşır.

1924'de Amiens Güzel Sanatlar Akademisi'ne gidip gelmeye başlar. Daha sonra, Paris Güzel Sanatlar Akademisi'nin giriş sınavlarına hazırlanabilmek için lise eğitimini yarıda keser, 1929 yılında buraya mimarlık öğrencisi olarak girer. Mimarlık okumasına rağmen, akli resimdedir. Sık sık Louvre'a giderek Rembrandt, Tintoretto, Rubens, Renoir kopyaları yapmaya başlar. Le Moal'la burada karşılaşır ve aralarında uzun yıllar sürecek bir arkadaşlık başlar. Bundan iki yıl sonra Picasso'yu keşfeder. "*Picasso'nun hiç anlamadığım resmi, elimde olmadan çekiyordu beni,*" der. [57] 1932 yılında Hollanda'ya gider ve resim üzerine araştırmalar yapar. 1933'de bağımsız Montparnasse akademilerine gidip gelmeye başlar. İlk resmini *Salon des Indépendants*'a verir. 1934 ve 1935 yıllarında yine burada, Kübist ve Sürrealist izler taşıyan ilk eserleri sergilenir.

1934'de arkadaşı Le Moal ile Provence'da bir araya gelirler ve Eygalières'de birlikte çalışmaya başlarlar. 1935 yılında birlikte *Académie Ranson*'a giderler, Manessier burada Bissière Atölyesi'nde çalışmaya başlar. 1937 yılında açılan uluslararası bir sergi için, Robert Delaunay ve Felix Aublet'nin ekibine katılır ve Le Moal, Bertholle, Estève ile birlikte serginin demiryolları bölümü için dekorasyon çalışmaları yapar.

1938 yılında kendini tamamen resme verir. Marcel Michaud'nun 1937'de kurduğu *Témoignage* (Şahitlik) grubuna katılır, *Galerie Matières*'de (daha sonra bu galerinin adı *Matières et Formes* olacaktır) çalışmalar yapar. Bu sayede Bertholle ve Le Moal ile yeniden bir araya gelir. Aynı yıl İngiltere'ye bir yolculuk yapar ve Thérèse Simonnet ile evlenir. Yeni kurduğu atölyesinde Singier ile komşu olur.

1939 yılında orduya katılır. 1941'de Bazaine sayesinde Paris'e geri dönerek savaş sonrası dönemi gençliğine kültürel alanda yol göstericilik yapmayı amaçlayan *Jeune France* (Genç Fransa) topluluğuna katılır. Yine bu sıralarda *Galerie Braun*'da açılan *20 jeunes peintres de tradition française* (Fransız Geleneğinin 20 Genç Ressamı) sergisine katılır. Bu sergi Non-Figüratif hareketin önemli bir başlangıç noktasıdır. 1942 senesinde Perche'de bir köy evi satın alır ve burada çalışmaya başlar.

1943 yılında *Galerie de France*'da açılan *Douze peintres d'aujourd'hui* (Günümüzün On iki Ressamı) sergisinde yer alır. Bu yılın Kasım ayında Orne'da, Grande Trappe'da arkadaşı Bourniquel ile bir araya gelirler, bu buluşma aralarında kurulacak olan ciddi bir iletişimin başlangıcı olur. Bu yolculuk onun sanatında belirleyici bir rol oynayacaktır. Resminde o güne kadar var olan figüratif göndermelerden tamamen vazgeçer. İçindeki insan-doğa bütünleşmesi duygusu daha da keskinleşir. Soyutlamadan farklı olarak, *içselleştirme* olarak adlandırdığı bir sürecin sonucunda, daha derin ve içten gelen bir ifade arayışına girer. *intériorisation* (İçselleşme) süreci, zihinsel bir faaliyet olarak değil, hissetme yoluyla gerçekleşir. [58]

Pont-Neuf caddesindeki bir restoranın ikinci katında, bir grup ressamla birlikte, Gaston Diehl öncülüğünde gizlice bir araya gelmeye başlarlar ve *Salon de Mai* için ilk hazırlıkları yaparlar. *Salon d'Automne*'da *Emmaus Hacıları* (Les Pelerins d'Emmaus) adlı çalışması sergilenir. 1945 senesinde, *Salon de Mai* ilk defa olarak, Matignon Caddesi 3 numaradaki *Galerie Pierre Maurs*'da açılır. Manessier'nin ilk soyut resmi olan *Salve Regina* sergilenir. Resim adını Salve Regina ilahisinden alır. Sanatçı daha önce figüratif olarak ifade ettiği dinsel duygularını, *Salve Regina*'da soyut olarak ifade eder. Manessier bir renk ustasıdır ve burada renkler notaların yerini alır. Kimi zaman sıcak kimi zaman soğuk yeşiller ve maviler iner ve çıkarlar, sıcak kırmızılar vurgular yapar, kahverengi ve turuncu ritimler doğar, kusursuz bir zamanlamayla, sarılar ortaya çıkar.

Formları büyükten küçüğe sıralarken, aynı zamanda sıcak ve soğuk renkler arasında bir denge kurarak, etkileyici uyumlar yaratır. [57] (Şekil C.39)

Camille Bourniquel, Le Moal, Singier ve Manessier'yi *Trois peintres* (Üç Ressam) adı altında *Galerie Drouin*'de sergiler. Bu sergide dinsel temalar, ve manzaralar yer alır. Manessier, resim yaparken izlediği yolu şöyle anlatır:

"Gördüğüm görüntüyle ruh halim arasında bir bağlantı hissettiğimde, resim yapıyorum. Kendi iç dünyamla dış dünya arasında bir gidip bir geliyorum, tam bir vecd anına geldiğimde, içinde bulunduğum ruh hali, kendi karşılığını, canlı doğanın görüntüsünde buluyor. Resmimin kilit noktası budur. Bir Hıristiyan, doğanın güçlerinin her zaman farkında olmalıdır, aksi takdirde kendi köklerinden uzaklaşır." [57]

1945 yılında, René Huyghe'la yaptığı bir söyleşide de benzer ifadeler kullanır: *"İnsanın içsel ibadetini ifade etmek, kutsal sanatlara yönelmek istiyorum, bu isteğim gittikçe artıyor. İnsanın dünya karşısındaki dinsel ve kozmik varoluş duygularını konu alıyorum çoğunlukla."* [52]

Manessier'nin ruh bütünlüğüne dair arayışları, resminde çok kendine özgü bir üslupla somutlaşır. Büyük renk lekeleri, kıvrımlı bir hat üzerinde ilerleyen kesintili siyah çizgilerle bölünür. Siyahların yarattığı tezat, bütün renk nüanslarını da açığa çıkarır. 1951 tarihli *Karda Oyun Etüdü* (Etude pour jeux dans la neige) Manessier'nin 1950-52 yıllarında yaptığı kış konulu dizinin parçasıdır. (Şekil C.40) Resim yüzeyini bir ağ gibi saran kalın siyah çizgiler (Şekil C.41) sanatçının imzası niteliğindedir.

Sanatsal gelişimi, kullandığı farklı tekniklere bağlı olarak, değişik üslup aşamaları geçirir. 1947 yılında, piskoposluk mensubu Ledeur'ün, Besançon yakınlarındaki Breseux Kilisesi için vitray yapma önerisini kabul ederek, çalışmaya başlar. Savaş sonrası yıllarda, bu kutsal sanatın yeniden canlandırılması için birçok çalışma yapılmaktadır. Manessier kısa zamanda bu alandaki en önemli isimlerden biri durumuna gelir ve vitrayda da resimdeki kadar başarılı olur. Bugün Fransa'da, Pontarlier, Lecronan ve Arles'da; Almanya'da Berlin ve Essen'de; İsviçre'de Fribourg, Montier'de yaklaşık yirmi beş vitray dizisi bulunmaktadır. 1976 yılında Bazaine ile birlikte 'Fransız Vitraylarını Koruma Derneği'ni kurmuştur.

Manessier 1949 yılında Paris'te *Galerie Jeanne Bucher*'de Paskalya konulu ilk kişisel sergisini açar. Bu yıllarda tualleri gittikçe büyümektedir. Döneminin önemli ressamları arasında yerini almaya başlar. Aynı sıralarda *Galerie Jeanne Bucher*'de yine 'Paskalya' konulu yedi taş baskısı sergilenir. Kendini en iyi ifade etme şeklinin taş baskı olduğuna karar verir ve bu alana ağırlık verir. 1958 yılında, Saint Jean de la Croix'nın üç ruhani

ezgisi için 11 taş baskı yapar. 1963 senesinde, Charles Pegny'nin şiirleri, Manessier'nin 64 taş baskısıyla birlikte yayınlanır.

1951'de *Salon de Mai*'de *Gece* konulu resimlerinden *Gece Longwy* (Longwy la Nuit) sergilenir. (Şekil C.42) Bu tablonun gelişim sürecini J. P. Houdin'e şöyle anlatır:

"O sıralarda boyayı saydamlaştırarak ve dağıtarak kullanmaktan, Lapicque'den esinlendiğim, tual üzerindeki objeyi parçalara bölme yaklaşımından sıkılmaya başlamıştım. Bu tablo sayesinde bütün bunlardan kurtuldum, objeyi yeniden kendi içinde bir bütün olarak görebildim; Bütün formları tek bir düzleme yerleştirerek elde ettiğim daha duru bir ışık keşfettim." [57]

1956 tarihli *Gece* (La Nuit) de aynı dizinin bir parçasıdır. (Şekil C.43)

Manessier yurtdışındaki ilk kişisel sergisini 1951'de Brüksel'de *Galerie Apolla*'da açar. O yazı Oleron Adası'nda geçirir. 1952 yılında, Plasse-le Casine dokumacılarıyla işbirliği yapar ve onlar için halı ve dinsel giysi taslakları hazırlamaya başlar. 1952'nin sonunda *Galerie de France*'da *İsa'nın Çilesi* konulu, büyük tuallerden oluşan bir sergi açar. Resimleri 1953 yılında New York *Pierre Matisse Gallery*'de sergilenir. Aynı yıl Sao Paulo Bienali'nde, resim dalında birincilik ödülü alır.

Manessier'nin resmi, daha sonraki yıllarda, beş yolculuk ve beş ayrı manzara grubu çerçevesinde incelenebilir: Crotoy, Hollanda, Provence, İspanya ve Kanada resimleri. 1948'de, çocukluğunda yaz aylarını geçirmek üzere gittikleri Crotoy'u ziyaret eder. 1948-1949 yıllarında yaptığı suluboya ve yağlıboya çalışmalarında, açık-koyulara ağırlık verdiği *Somme Koyu* manzaraları boyar. Resimlerinde sistematik bir soyutlama yapmaz. Doğa'yı izler ve onu resme dönüştürür. Şiirsel bir bakış açısıyla, renkleri uyum içinde yerleştirir. (Şekil C.44) Bu resim dizisi daha önce 1943'de yapmış olduğu *Güneş Batımında Liman* (Port au soleil couchant) tablosunun soyut bir aşamasıdır. (Şekil C.45) Manessier bu yıllarda en ufak bir ton farkını bile dikkate almakta, renkler başka renklerle birleşerek çoğalmaktadır. [59] 1949'da ifadesini daha derinleştirir, daha büyük tualler kullanmaya başlar.

1955'de Hollanda'ya yaptığı yolculuktan sonra, manzaralarında Hollanda ışığının ve doğasının etkisi görülür. Aydınlık ama buna rağmen derinlikli renklerle, yoğun bir ışık hissi yaratan, dış hatları belirgin formlar kullanır. [56] (Şekil C.46) 1958 yılında Rembrandt retrospektifini görmek üzere Hollanda'ya tekrar gider. Rembrandt retrospektifi onun bakış açısını tamamen değiştirir. Rembrandt'ın resimlerinde renkler, kışın keskin gümüşü ışığı altında, en gerçek halleriyle görünürler, duru atmosfer bütün tonları ayırıştırır, manzaranın bütün ayrıntılarını belirginleştirir. E. de Wilde, Manessier için Eindhoven'daki Van Abbe Müzesinde bir sergi düzenler, daha sonra 1956 yılında

Galerie de France'da açılan *La Hollande 1955-1956* (Hollanda 1955-1956) sergisinin kataloğu için hazırladığı metinde de şöyle yazar: “*Manessier, gerek köken olarak, gerekse içine kapalı ve tutkulu mizacıyla, tam bir Kuzey adamıdır. Hem sanatçı, hem de sıradan bir insan olarak, gündelik hayatı bir kenara bırakır ve kendi ruh özgürlüğünü arar.*” [56]

1958'de Provence'a gider ve bir süre kalır. Bu dönemde Manessier'nin resmi önemli bir dönüşüm geçirir. Güney'in hareketli doğası, hava değişimleri, selleri, Manessier'nin resminde karşıt kuvvetlerin bir araya gelmesi şeklinde ortaya çıkar. Daha hareketli kompozisyonlar yapmaya başlar. Ayrıca bu dönemde, sürekli değişen doğayı izleyebilmek için, çok sayıda desen çalışması yapar. 1958 yılında bir suluboya sergisi açar, *Galerie de France, Provence* temalı yirmi tualini sergiler. Manessier sergi kataloğunun giriş yazısında şöyle der: “*Desenlerimdeki çizgi kalabalığı, sonunda beni sıktı. Tam olarak desen diye tanımlayamayacağım, benim için çok yeni bir çalışma şekliyle ilgileniyorum artık. Işıklı ve derinlikli, canlı, keskin ve ani ritimler bunlar.*” [56] (Şekil C.47) 1959-1962 yıllarında, mistik esintiler taşıyan kır manzaraları yapar. Jacques Lessaigne ressamın atölyesinde *İsa'nın Çilesi* ve *Paskalya* konulu resimleri görünce, bunları XXXI. Venedik Bienali'nde sergilemek ister. Manessier Bienal'in resim dalındaki büyük ödülünü alır.

1962'de İspanya'ya ilk yolculuğunu yapar, 1963'de tekrar giderek Valence ve Ermita'da kalır. Daha sonra 1965, 1966 ve 1969'da İspanya'ya başka yolculuklar da yapacaktır. Bu topraklar, çok etkilendiği Goya'nın, El Greco'nun vatanıdır onun için. İspanya yolculuklarının etkisiyle, üslubu serbestleşir, resimsel dilinde renk ve çizgi ağırlık kazanır. (Şekil C.47) İspanya'nın verdiği ilhamla yapılan bu resimler, 1966 senesinde *Galerie de France*'da sergilenir. Jacques Lessaigne ve bir zamanlar yanında çalışmış olduğu Don Alfonso Roig bu sergi için bir giriş yazısı hazırlarlar. Sergide, her zaman olduğu gibi kutsal konulu manzaralar da yer alır.

1967 ve 1969 yıllarında Kanada'ya yaptığı yolculukların Manessier'nin sanatı üzerinde yatıştırıcı bir etkisi olur. İnceltmiş boyalarla, güneşin göllerin üzerindeki yansımalarını, kış soğuğunun sessizliğini büyük boş alanlarla ifade eder. (Şekil C.49) Daha büyük tuallerde çalışır. Montreal Uluslararası Sergisi'nin Fransa bölümünde bir konferans verir. 1970'de *Galerie de France*'da Kanada resimleri sergilenir. Sanatçı 1993'de Orléans'da ölür.

Gaston Diehl Manessier hakkında şöyle yazar:

"Ressamın en büyük şansı, soyutlama konusunda doğal bir yeteneğe sahip olmasıdır. Bu sayede, insan ve doğa arasındaki bağı kendi içinde yeniden kurabilmiş, duygularını yaratıcı sezgisiyle birleştirebilmiştir. İnancında derin ve samimidir, panteist bir duygu bütün benliğini sarmıştır. Resim yaparken bütün amacı, ruhla bedeni, yeryüzüyle gökyüzünü, Tanrıyla canlıyı, sözle yazıyı birleştirmektir. Umudun görkemli şarkısıdır onunki. Keşfettiği her görüntü, içindeki derin kederin bir simgesidir, bu görüntülerle zihnindeki sorulara cevap verir sanki." [60]

4.6. Charles Maussion

Charles Maussion başından beri saf soyutlamayı tercih etmiştir. Bu, ressamın uzun süre André Lhote ve Fernand Léger'nin atölyelerinde çalışmış olmasıyla ilişkilendirilebilir. Bu atölyelerde çalışması, onun kendisinden önceki kuşağın *avant-garde* Fransız sanatçılarıyla doğrudan temas halinde olmasını sağlamıştır. Ayrıca, sanatsal oluşumunda önemli bir rolü olan Mondrian'ı da tanımıştır.

Sanatçı, matematiğe olan ilgisinden dolayı, baştan beri geometrik formlara karşı büyük hayranlık duymuştur. Bütün tual üzerine yaydığı ritmik formlarıyla strüktür arasında, matematiksel ve müziksel bir ilişki kurar. İlk çalışmalarından biri olan 1951 tarihli *İsimsiz*'de (Sans titre) (Şekil C.50) dikey hatlarda yerleştirilmiş dikdörtgen biçimler, bütün tual yüzeyini kaplayarak bir tür soyut yazı yaratmakla kalmazlar, savaş sonrası dönemin Messiaen, Boulez gibi Fransız kompozitörlerinin bestelerinin bir tür görsel karşılığı olabilecek bir nota dizisini akla getirirler. [61] Ayrıca Maussion, tablonun soyut karakterine rağmen, görece bir form-fon ilişkisini de korur.

1959 tarihli diğer bir *İsimsiz*'de (Sans titre) (Şekil C.51) Maussion'un matematik strüktüre verdiği önem daha da belirgin bir biçimde ortaya çıkar. 'Izgara' şeklinde tanımlanmış espas, tamamen noktalarla kaplanmıştır. Çizgileri ve açılarıyla, bir takım yıldız oluşturacak biçimde birbirine bağlanmış noktalar, tualin dokusuyla örtüşür ve artık bildiğimiz anlamda bir form-fon ilişkisinden söz etmek mümkün olmaz.

Maussion, kusursuz bir geometrik soyutlama dili yaratmakla kalmaz, üstelik bunu *jestüel* olarak da yapar. Başlarda Ekspresyonizm, hatta Lirik Soyutlama olarak tanımlanabilecek bu tutumunu, daha sonraları derinlikli bir figürasyon yaratmaya kadar vardırmıştır. [61] Sanatının başlangıcında çok farklı bir noktadan hareket etmiş olmasına karşılık, daha sonra geldiği aşamayla, Maussion'un *jestüel* resme çok önemli katkıları olmuştur.

Ellili yılların ortalarında, daha *jestüel* daha lirik tuallerde kullandığı soyut yazıyı, 1958 tarihli *İsimsiz*'de ve 1959 tarihli *Kağıt Üzerine Soyut Sarı Resim* (Peinture abstraite

jaune sur papier) (Şekil C.52) tuallerinde de görmek mümkündür. Bu eserlerinde, Maussion espası yeniden soyut işaretlerle kaplar. Bunu yapmaktaki amacı, Ekspresyonist bir tavır sergilemekten çok, yeni bir soyut yazı yaratmaktır. Maussion'un bu girişiminde, şüphesiz Amerikan soyut resminin ve Jackson Pollock'un 1958-1959 yıllarında Paris'te açtığı serginin büyük etkisi olmuştur. Ayrıca, 1958 yılında Venedik Bienali'nde birincilik ödülü alan Mark Tobey'nin beyaz kaligrafileri de Maussion'u büyük ölçüde etkilemiştir.

Aynı yıllarda başka sanatçılar da kaligrafik çizgilerle ve soyut yazıyla ilgilenmektedirler. Henri Michaux'nun ellili yılların sonlarında ve altmışlı yılların başlarında mürekkep kullanarak yaptığı kaligrafiler, ilginç bir karşılaştırmaya olanak sağlarlar. Maussion, Michaux gibi gerçekdışı görüntüler yaratan çizgiye dayalı Post-Sürrealist bir kaligrafi yaratmak yerine, kaligrafileri 'resim' olarak yapar (Şekil C.53)

Maussion, daha çok *Taşist* (Lekeci) resamlara yakın durur. Charles Estienne'in bir tanımlaması olan 'leke' sözcüğü, boyayı doğrudan spatül aracılığıyla tualin üzerine uygulayan ressamlar için kullanılmıştır. Maussion'un bu yeni tekniği benimsemiş olduğunun bir göstergesi de, *Galerie Dubourg*'nde açılan ve Nicolas de Stäel, Bram Van Velde, Riopelle ve Mathieu'yü bir araya getiren sergiye katılmış olmasıdır.

Maussion, 1958-1963 yıllarında lirik soyutlamanın olanaklarını araştırmaya devam eder, ama başlardaki soyut yazı arayışından vazgeçerek, resimsel kompozisyonla ilgilenir. Bu dönemde Maussion'un tuallerinde, hiçbir forma diğerlerinden fazla öncelik tanımayan *all over* bir üslup görülür. (Şekil C.54 ve C.55) Böylelikle Maussion, soyut yazıdan, bütün tual yüzeyinin aynı yoğunlukta bir boya katmanıyla kaplanmış olduğu bir üsluba geçmiş olur. Ağırlık merkezi olmayan büyük boyutlu tualler yapar.

Aynı zamanda, 1954 Venedik Bienali'nde, Pollock'la birlikte De Kooning de yer almıştır. Maussion, Pollock ve De Kooning'i 1954 Venedik Bienali'nden tanımaktadır. Maussion'un 1960-1963 yıllarında yaptığı resimler, Amerikan *avant-garde*'ıyla Fransız *avant-garde*'ini bir araya getirir bir niteliktedir. Maussion, Pollock ve De Kooning'in resmine Parisli bir bakış açısı getirir, onlar gibi yazı yerine jeste ağırlık verir ve müzikal resimler yapar. Maussion 1963'ten sonra, tamamen *jestüel* sanat üzerine yoğunlaşır. Bu dönemde, boyayı tual üzerine bilinçli bir şekilde saçtığı büyük boyutlu tablolar yapar. (Şekil C.56)

Maussion, *jestüel* resimle ilgili hayallerini kaybettiği sıralarda, Amerika'da da genel olarak aynı eğilim söz konusudur. 1958 yılında Amerika'da ortaya çıkan *Pop-Art*'in karşılığı, Fransa'da, 1960 yılında Pierre Restany ile birlikte gelen *Yeni Gerçekçilik* olur.

[61]

Maussion 1963 yılında resmi bırakır ve mimari rölyefler, mozaikler yapmaya başlar. Ama bu çalışmalarını da, resminin devamı niteliğindedir. Işık oyunlarına elverişli yüzeyler yapar ve ritimli geometrik formlar kullanır. Yetmişli yılların başlarında, bir dizi heykel çalışması gerçekleştirir. Bu tarihten itibaren, yüzeydeki ışık oyunları üzerinde yoğunlaşarak, dikdörtgen parçalı rölyeflerini altın varakla kaplar. Maussion'un bu yolla rölyef ve heykellerine resimsel özellikler kattığını söylemek yanlış olmaz.

1974'den sonra, akrilik ve pistole ile, yeniden resim çalışmaları yapmaya başlar. Böylece daha derinlikli bir espas elde eder ve figürasyona döner. (Şekil C.57) 1978-1979 yıllarında ise, değişik desen çalışmaları yapar. (Şekil C.58) Seksenli yılların başlarında, çoğu manzaralardan oluşan figüratif çalışmalarını sergiler. Geldiği son noktada, espastaki soğuk ışıkla ilgilenmektedir.

4.7. Nicolas de Staël

5 Ocak 1914 tarihinde St. Petersburg'ta doğan Nicolas de Staël, anne ve babasının ölümünden sonra Brüksel'de yaşamış ve resim öğrenimine Académie des Beaux-Arts'da başlamıştır.

Geziler Staël'in sanatında önemli rol oynar; Hollanda'ya yolculuğunda ileriki yıllarda resmi üzerinde önemli etkileri olacak Kuzey sanatını inceler, Rembrandt ve Vermeer'i daha yakından tanıma fırsatı bulur. Staël'de daha sonra ortaya çıkacak olan bir tür *manzaracılığın* kaynakları olarak, XVII. yüzyıl Hollanda manzaraları gösterilir. [62] 1936 yılında ilk kez resimlerini sergiler. Bunu izleyen yıllarda Peru, Fas, İtalya ve İspanya'ya geziler yapar. Bu gezilerin ardından Altamira mağarası hakkında şunları yazar: "*Kayanın yüzeyi bazen boğanın şeklini alıyor. Baktıkça hayvanın hareketi daha iyi algılanıyor.*" [63] Doğa ve simgeler arasındaki ortaklık, onu derinden etkiler, bu etki uzun süreli olmuş ve 1942-1946 yılları arasındaki gece tabloları bu etkiden beslenmiştir.

Resim tekniğinin ilk aşamaları, önceleri Sonia Delaunay ve Magnelli ile komşu olduğu Nice'de, daha sonra da Paris'te Jean Bucher'nin yanında geçirdiği uzun ve zorlu çalışma yıllarında oluşur. Bu yıllarda Arp ve Le Corbusier gibi sanatçılarla da dostluklar kurar. 1943'te Paris'e dönüp Braque ve Lanskoj'la tanışmasıysa önünde yeni yollar açacaktır.

Braque ile arkadaşlıkları 1944'e kadar uzanır, ilişkileri kişisel olduğu kadar resimle de ilgilidir. Hiçbir Natüralizm izi taşımayan tabloları alıcı bulmaya başladığında, şöyle der: "*Resmimi alan bu insanlar beni Renoir'ın, Bonnard'ın, Braque'ın yanına asıyorlar ve tuallerim bunu kaldırıyor. Daha ne isterim?*" [63] Staël, 1953'te bir gün, o kısa ve açık üslubuyla şöyle yazmıştır: "*Braque'inkiler büyük resim, Ucello da çok büyük ressam,*

Corot, Cézanne gibi, onlarda da aynı yalınlık ve gizem var, Vélasquez'de ise muazzam bir düzen, bir kendini koy verme, bir yalınlık." [63] Goya'da bir karışıklıktan, zorlama bir durumdan kuşkulmaktadır. Onun için, "*Bana göre değil. Fazla akıllı, ben kuşkusuz 'Fransız Ekolü'nü daha çok seviyorum.*" diye yazar. [63] 1945'in başında Bauret'ye yazdığı mektup, savaş esnasında keşfettiği Klee'nin onun üzerinde hatırı sayılır bir etki bıraktığını gösterir: "*Duvarda Klee varken, diğer bütün gençler katlanılmaz oluyorlar.*" [63]

Sanatçının 1941-1942 Nice yolcuğu öncesindeki gençlik dönemi resimleri hakkında fazla bilgi yoktur; çünkü Staël'in önemsemeyerek yok ettiği ya da reddettiği bu gençlik döneminden geriye neredeyse hiçbir şey kalmamıştır. Staël kendisini otuzlarına doğru bulduğuna inanmaktadır ama daha sonraki müthiş üretken on iki yıl boyunca, binlerce resim ve kompozisyon yapmıştır. 1941-1942 yıllarında Staël'in de, Picasso'nun yalnızlık duygusunu tek renkle boyadığı palyaço ve dilenci sembolleriyle ifade ettiği mavi dönemine benzeyen bir mavi dönemi olmuştur. 1954 senesinin son aylarında, umutsuzluğunu ifade etmek ister gibi, yeniden monokrom resimler yapmaya başlar.

1942-1943 senelerinde artık kendi soyut simgeler dilini yaratmıştır. Bu tarihten itibaren şiirsel bir anlatıma yönelir. 1944'ten itibaren, konturlarla çevrelenmiş yumuşak renk alanları kullanmaya başlar. Grilerden siyahlara geçerken, sarı ve kahverengi parlıtlı alanlar kullanır. Üslubu sert ve belirgin formların birbirlerine hem bitişip, hem de ayrı durarak, tek bir hareket içinde kayboldukları Ortaçağ minyatürlerini andırır. Sanatçı bu dönemde hareketli formlardan oluşmuş ağlar örer. *Non-figüratif* bu resimlere, sertlik ve zorluk çağrıştıran isimler koyar: *Işık Kıran* (Casse Lumière), *Kırk Çubuklar* (Bâtons Rompus), *Zor Yol* (Le Chemin Difficile), *Kuşatılmış Taşlar* (Pierres Traquées), *Zor Hayat* (La Vie dure). (Şekil C.64) Bu sıralar ilk sevgilisi ressam Jeannine Guillou ölür ve sanatçının gerçek bir atölyesi bile yoktur ama canla başla soyut resimler yapmaktadır. 27 Temmuz 1950 tarihinde Roger van Gindertael'e: "*Bir tablo organik olarak düzensiz, inorganik olarak düzenli olandır,*" diye yazar. [63]

Bir süre sonra resimlerini isimlendirmeyi bırakarak onlara kısaca *Kompozisyon* (Composition) adını verir. 1950 yılının sonlarına doğru yazdığı bir notta, ironik bir yaklaşımla şöyle der:

"Hiçbir düşünce sözcüklerle tam olarak ifade edilemez. Bir tabloyu ismi değil, plastik değeri, elin hareketi ve pigment tanımlar. Duruma göre, 'neden', 'evet', 'belki', 'şimdi', 'hiçbir zaman' gibi isimler konulabilir en fazla. Sözcük, bir vurgu, hareketin bir ayrıntısı, zamanın eğilip bükülmesidir." [63]

1946'dan itibaren, renkleri, sanki sıva yapıyormuş gibi, daha yağlı ve yoğun bir biçimde kullanmaya başlar. 1946 tarihli *Composition en gris et jaune* (Şekil C.65) bu üslubun bir örneğidir. Ortaya çıkan kalın ve pürtüklü boya katmanı, renklerin etkisini de değiştirir. Çubuklarla dolu tual, oksit sarısı ve amber renklerinin çoğunlukta olduğu bir renk oyununa dönüşür. Kat kat sürdüğü boyalarla oksit sarısı, mavi, kırmızı alanlar yaratır. Bir deri katmanına benzeyen dokuyu, boyayı kıvamlı ve kalın kullanarak elde eder. O sıralarda Dubuffet, Soulages, Fautrier de doğrudan boyanın kendisinden yararlanarak kıvamlı bir doku yaratmaya önem veriyorlardı. Staël, bu boyama biçiminin yarattığı yeni resim tarzından büyük haz duyar: "*Nesne pigmentin ta kendisinden oluşuyor, hem çok tanıdık, hem de çok yabancı.*" [63]

Staël'in aynı anda hem gerilimli hem de yalın resimlerinde, birbiriyle ilişki içinde üç değişken vardır: Eleman, obje ve doku. Bu değişkenler birbirleriyle iç içe geçerek, zengin bir içeriğe zemin hazırlarlar. Eleman, *çubuklar*, lifler, şeritlerden oluşur. Bunlardan *bloka* geçer, spatülün veya bıçağın tualdeki bir hareketiyle oluşan daire parçaları, kareler ve çeşitli formlar yapar. (Şekil C.66, C.67 ve C.68) En sonunda da, *Büyük Turuncu Çıplak* (Grand Nu Orange) örneğinde gördüğümüz gibi, *çarşaf* gibi yayılan büyük renk alanları yapar. (Şekil C.69)

Dış dünyayı tuali üzerinde kendine göre yeniden düzenler. Yaptığı şey, formlara bir işaret değeri vermektir. Sürekli bunun üzerine düşünür. 1952 yılında *Çatılar*'dan (Toits) (Şekil C.70) *Prensler Parkı*'na (Parc des Princes) (Şekil C.71) geçer. Yarattığı yeni hareket alanlarıyla dilini de çeşitlendirir. Birkaç hareketle oluşmuş küçük tuallerin yanı sıra, mala kullanarak elde edilmiş geniş şeritlerden oluşan büyük tualler yapar. Daha geniş alanlar kullanmaya başlamasıyla birlikte, yeniden figüratif bir yaklaşımın izleri de görülür.

İki isimli *Prensler Parkı* veya *Büyük Futbolcular* [(Parc des Princes) veya (Grands Footballeurs)] tablosunda oyuncuların sahadaki savaşı, tual üzerinde formların savaşına dönüşür. (Şekil C.72) Farklı düzlemdeki bu iki alan iç içe geçerek tek bir kompozisyon yaratır. Bu sahnelerle, Staël'in çok sevdiği Ucello'nun savaş sahneleri arasında bir benzerlik vardır. Gerçek hayattaki fiziksel hareketliliğin tam bir izdüşümünü, ressam elinin hareketleriyle tual üzerinde yaratır. Maç, opera, orkestra gibi dinamik sahneleri, renklerin ve formların iç içe geçişindeki hareketlilikle ifade eder.

Daha büyük tualler kullandığı son zamanlarında, figürde, natürmortta ve manzarada yoğunlaşır. (Şekil C.73, C.74 ve C.75) 1954 sonrası, boyayı ince bir zar tabakası gibi kullandığı saydam bir üslupla deniz resimleri yapar. (Şekil C.76 ve C.77)

İmajı geri dönüşü boyayı inceltip, saydamlaştırmasıyla eş zamanlıdır. 1953 yazında Ménerbes'de çalışırken, boyayı öyle akışkan bir kıvamda kullanır ki, tualini yere yatay bir şekilde koyarak çalışmak zorunluluğu duyar. Resmindeki yağlı ve hacimli boyanın yerini, saydam ve duru silüetler alır.

Kuzey Denizi kıyılarına bir yolculuk yapan Staël, *Gravelines Kanalı ve Gemi Geçidi*'nden çok etkilenir ve resmini yapar. (Şekil C.78) Seurat da ölümünden birkaç ay önce aynı manzarayı resmetmiştir. Tıpkı Seurat gibi o da bu manzara karşısında ağır bir melankoliye kapılır ve bunu kalın füzelenle elde ettiği yalın bir açık-koyu karşıtlığıyla ifade eder.

Staël 1954 senesinde çok çalışır. Bu yıla ait yaklaşık üç yüz tualı vardır. Sürekli maviyle kırmızıyı karşı karşıya getirir. 'Futbolcular' ve 'Müzisyenler' konulu resimlerinde kullandığı bir tür 'vermillon' onun temel rengi olmuştur artık. Soğuk renklerle ateşli renkler arasında gidip gelir. (Şekil C.79)

Sanat yaşamı boyunca, hiç değişmeyen iki özellik dikkat çeker. Bunlardan ilki, en başından beri, çok üretken bir ressam oluşudur. İkincisi ise, resmine yeni formlar ekleyerek, sürekli zenginleştirdiği simgeleridir. Formları bitiştirerek yola çıkar ve kütleli oluşturur, belli bir yoğunluğa ulaşan kütle, kendi varlığıyla, etrafındaki boşluğu da yaratır. Karşıdan bakıldığında formlar, soyut bir simgesellikle, bir manzara izlenimi yaratırlar. Haziran 1952'de, "*Bütün harflerini bilemediğimiz kim bilir ne kadar geniş bir alfabe*" diye yazar simgelerle ilgili olarak. Staël'e göre simgesel anlatım, doğru işaretlerin bir düzen ve uyum içinde sadeleştirilmesiyle oluşur. [63]

Staël'in 1935'ten ölümüne kadar yazdığı mektuplar sanatı hakkında önemli ipuçları verir:

"*Bütün hayatım boyunca resmi düşünmek, resmi görmek, resim yapmak ihtiyacı duydum,*" der. [63] Resmi bir çile gibi yaşamaktadır. 1945'te Jean Adrian'a, "*Bir ton çile, yüz gram da sabır,*" diye yazmıştır. [63] Yaklaşık on yıl sonra ise Jacques Debours'a şöyle yazacaktır: "*Dış görünüşündeki şiddetinin, tekrarlanan güç gösterilerinin altında, benim resmimin aslında ne olduğunu çok iyi biliyorum. İyi ve yüce anlamıyla, kırılğan bir şey benim resmim, aşk gibi, kırılğan.*" [63]

Haziran 1952 tarihli bir mektubunda çağdaş ressamın tavrı konusunda düşüncelerini belirtir: "*Öncelikle, geleneksel resme bağlılığı hiç elden bırakmamak gerekir. İnsan her sabah ilk bunu hatırlatmalı kendine. Herkes, kendine göre farklı bir biçimde algıladığı bu geleneği yıkmaya çalışırken bile, ondan kopmamalı.*" [63]

Bir tren yolculuğu sırasında pencereden dışarıyı seyrederken, gördüklerini ressam gözûyle lirik bir soyutlamaya tabi tutar:

"Renkli lambanın aydınlattığı ilk plan, yağmurun rasgele beyaz çizgilerinden oluşuyor. Geride her şey kendi derinliğine yerleşmiş bir şekilde duruyor. Arka arkaya dört plan daha var: Bir duvar, iki küp, sonra üst üste iki kere turuncu şeritler üzerine kızıl yıldızlar saçan elektrikli makaslar." [63]

16 Mart 1955'de Antibes'de intihar eder. Son tuallerinden biri olan *Martılar* (Mouettes), havalanan martıları gösterir. Kuşkusuz Van Gogh'un anısına yapılmış bu resim, hayata bir veda gibidir. (Şekil C.80)

Anrde Chastél, ölümünün ardından Staél için şunları yazar:

"Onun varoluşunun baş döndürücü temposu, eserlerinde birebir görülebilir. Bu kadar edebi bir resim, onun gibi şiirden ve kültürden beslenen bir ressamın elinden çıkabilir ancak. Onu anlık duygulanımlarının peşine düşüren şey, içindeki bir boşluk değil, tam tersine, fazlasıyla dolu olmasıdır. Sanatını bu kadar enerjik yapan da budur. Geçmiş dönem sanat eserleriyle de, kendisi için 'itici güç' oluşturan çağdaşı ustalarla da bağlarını hiç koparmamıştır. Bu bağlar onun sanatına hiçbir zaman doğrudan yansımamış, ama sanatçı duyarlılığını içten içe beslemiştir." [63]

4.8. Pierre Soulages

Pierre Soulages 1919'da Güney Fransa'da, Rodez'de doğar. İlk gençlik yıllarında Fenaille Müzesi'ndeki, Kelt ve Galya yazıtları koleksiyonlarından çok etkilenir. Rodez yakınlarındaki Sainte-Foy de Conques Manastır Kilisesi Soulages'ın çocukluk anılarında önemli bir yere sahiptir. Daha sonra bu kiliseye yapılan bir gezi sırasında şu cümleyi kurar: "*Biliyor musunuz, ressam olmaya işte tam burada karar verdim, mimar değil, ressam olmaya,*" ve şöyle devam eder:

"İnsan doğup büyüdüğü yerde bile, çevresinde gördüklerinin arasında bazı tercihler yapar. Her şeyden aynı ölçüde etkilenmez hiçbir zaman. Rodez lisesinde öğrenciyken, kış ağaçları çizerdim. Hiçbir zaman yemyeşil ağaçlar veya buna benzer şeyler yapmadım... Hep simsiyah ağaçlar çizerdim. İster yalın ve düz gövdeli bir kavak ağacı olsun, ister karmakarışık dallı bir zeytin veya kestane ağacı, eğer bir ağacın biçimine karşı duyarlıysanız, fizyonomik niteliklere ve formların kendilerine özgü özelliklerine de duyarlısınız demektir." [65]

1938'de Paris'e gelir. École Nationale des Beaux Arts'ın giriş sınavını kazanır, bir süre devam eder ancak, aldığı eğitim onu hayal kırıklığına uğratar ve okuldan ayrılmaya karar verir. Bu sıralarda Paris'te Cézanne ve Picasso sergileri sürmektedir. Önce bu sergileri, sonra da Louvre'u gezer. Kısa süre sonra savaş başlar, Montpellier yakınlarına yerleşir ve savaşın sonuna kadar hiç resim yapmaz. Bu yıllarda Sonia Deleunay ile karşılaşır.

Soyut sanattan söz edildiğini ilk ondan duyar. O sıralarda Haftalık Nazi dergisi *Signal*, *Yozlaşmış Sanatçılar* (artistes degenerés) üzerine bir makale yayınlamıştır. Makalede Kandinsky ve Mondrian'dan söz edilmektedir. Soulages'da bu sanatçılara karşı bir ilgi uyanır.

Soulages, bütün vaktini yoruluncaya kadar okumaya ayırır. Kendi ifadesiyle bütün Fransız şiirini, Villon'dan Baudelaire'e, René Char'a kadar bütün şairleri okur. Ama söylediğine göre, roman okumak onun için neredeyse imkansızdır. Şiirdeki anlık anlatımla kıyasladığında, romanın anlatımı fazla uzun gelir ona, bir romanı bitirmeye sabrı yetmez. Resimde de bir anda okunan imajı anlatım ya da tasvire tercih eder. [65]

Savaşın sonra 1946'da Paris'in bir banliyösü olan Courbevoie'ya yerleşir. İlk sergi açma denemelerinin başarısızlıkla sonuçlanmasına rağmen kendini resme verir. Gerçek resim hayatı burada başlar. Savaş sırasında 1942'de gördüğü bir Pascin deseninden çok etkilenir. Daha sonra da 1947'de ilk soyut çalışmalarını yapmaya başlar ve bunları aynı yıl *Salon des Surindépendants*'da sergiler. Yine bu yıllarda Hans Hartung ve Picabia ile dostluklar kurar. 1948 yılında düzenlenen *Peinture abstraite française* (Fransız Soyut Resmi) gezici sergisiyle Almanya'ya gider ve *Galerie Lydia Conti*'de 1949 yılında ilk kişisel sergisini açar. 1951'de resimlerini *Galerie de France*'da sergiler. Aynı yıl Amerika'da düzenlenen *Advancing French Art* (Gelişen Fransız Sanatı) gezici sergiye katılır, ilk özgün baskıları bu döneme aittir.

1953 yılı ABD soyutuyla tanışması açısından önemlidir. Bu yıl onun ABD'deki galericisi olacak olan Sam Kootz'la tanışır; 1954'ten 1966'ya kadar birlikte çalışırlar. ABD'ye yaptığı bir gezide Willem de Kooning, Mark Rothko, Robert Motherwell ve New York'lu başka önemli sanatçılarla tanışır. Aralarında 1953 yılında São Paulo Bienali Büyük Ödülü de olmak üzere birçok başarı kazanır. 1955 yılında *Documenta I*'e katıldıktan sonra, Hannover'de Kestner-Gesellschaft'ta düzenlenen büyük retrospektif sergisinden önce, 1959 yılında *Documenta II*'ye de katılır.

Soulages daha sonraları 1947'den resminde bir dönüm noktası olarak söz eder ve şunları söyler:

"Başlangıçta kısa bir süre için, birkaç tualimde, hareket kaynaklı ve grafik bir resim yapma denemem oldu. Bu tualler benim çocukluk ve ilk gençlik yıllarımda yaptığım ve dal çizimlerini bir tür espas hareketi olarak kullandığım, siyah ağaç ve kış konulu resimlerin bir uzantısıydı. Ama bu dönem çok kısa sürdü. 1947'de fırça darbelerini, sert bir biçimde, bir kerede okunabilen tek bir parafta toplamaya başladım. Böylece, gözün çizgiyi izlemesi şeklinde oluşan okuma süreci için harcanan süre tamamen ortadan kalktı. Süre aradan kalktığına da, zaman, doğrudan ve tek bir hareketle yapılmış bu

parafların içinde sabitlenir oldu: Hareket artık tasvir edilmiyor, gerilimin ta kendisi, yani dinamizm oluyordu.” [65] (Şekil C.81)

Soulages siyah parafların arkasından görülen parlak renk alanlarına 1950’lerde başlar. (Şekil C.82) Sanatçının 1953 tarihli çalışmasında fonla çözülmeye başlayan paraflar arasında ışıklı bir alan oluşturan sarı ve beyaz renk alanlarıyla karşılaşırız. (Şekil C.83) Aynı tarihte yapılmış olan ikinci çalışmada yer yer transplanlaşan sarı yatay çizgiler ve turuncu tonlardaki renk alanları çarpıcı bir ışık etkisi yaratırlar. (Şekil C.84) Bu transplanlaşma ve güçlenen ışık 1960’lı yıllarda kuvvetle hissedilecektir. (Şekil C.85 ve C.86)

1955’e doğru, yalın paraflar kaybolmaya, fırça darbeleri çoğalmaya ve tekrarlanarak yan yana eklenmeye başlar. Neredeyse birbirinin aynı formların belli bir uyum içinde eklenmesinden, espas ilişkilerine dayalı bir ritm doğar. (Şekil C.87)

60’lı yılların sonuna doğru paraflar değişikliğe uğrar, büyük boyutlu yeni kompozisyonlarda, boşlukta yüzüyor izlenimi bırakırlar. Daha önceki tualler, izleyicinin gözünü resim yüzeyinin ötesini algılamaya yönlendirirken, bu yeni kompozisyonları oluşturan formlar, tual yüzeyinden daha öndeymiş izlenimi yaratırlar.

‘Siyah’ın Soulages’ın sanatında ayrıcalıklı bir yeri vardır. Bu konuda şunları söyler:

“Önce siyah vardı. Bu yüzden siyahı seviyorum...Olanaklar ne kadar sınırlı olursa, ifade de o kadar güçlü olur. Sınırlı bir palet tercih etmemin nedeni bununla açıklanabilir belki ... Siyah, paletimin temelini oluşturdu her zaman. Siyah en yoğun, en şiddetli renksizlik ve diğer renkleri, hatta beyazı bile yoğunlaştırır, şiddetlendirir. Örneğin siyah bir ağaç, gökyüzündeki maviliği güçlendirir.” [64]

Soulages’ın 1947’de yaptığı ilk resimleriyle 1979’da yaptığı resimlerini karşılaştırdığımızda, arada biçimsel farklılıklar olsa da, niteliklerinde bir değişiklik olmadığını görürüz. Soulages bütün sanat hayatı boyunca hep aynı çizgide ve ne yaptığını bilerek ilerlemiştir. Resmini, derin bir dönüşüm süreci olarak yaşamıştır. [66]

4.9. Serge Poliakoff

Serge Poliakoff, 1900’da Moskova’da doğar. 1918’de Rusya’dan ayrılıp 1923’te Paris’e gelinceye kadar, teyzesi ile birlikte İstanbul, Sofya, Belgrad, Berlin, Köln ve Düsseldorf’da yaşar. Sanat öğrenimini Paris’te Académie Frochot ve Grande-Chaumière’de ve Londra’da Slade School of Art’ta sürdürür. Bu yıllarda Vélasquez’e hayrandır. 1935’te Londra’ya gider ve iki yıl Slade School of Art’a devam eder. British Museum’daki Mısır lahitleriyle ilgilenir. 1937’de Paris’e döner. Bauhaus’un kapanması üzerine Paris’e gelmiş olan Kandinsky’yle tanışır.

1938'de ilk soyut çalışmaları *Galerie "Le Niveau"*'da sergilenir. Aynı yıl *Galerie Zak*'da ilk kişisel sergisini açar. 1938'de Robert ve Sonia Deleunay ile arkadaş olur. 1939'da *Salon des Indépendants*'a katılır. 1945'te *Galerie L'Esquisse*'de tamamen soyut tablolarından oluşan ilk sergisini açar. Eleştirmen tarafından beğenilen bir tablosunu *Salon des Réalités Nouvelles*'e gönderir. Poliakoff, 1946'dan itibaren soyut resmin öncü sanatçılarından biri olarak kabul edilir.

Domela'nın isteği üzerine, bir dizi illüstrasyon ve guaş çalışması yapar. Bu çalışmalar *Centre des Recherches*'de sergilenir. *Salon des Surindépendantes*'a verdiği bir tablosu Charles Estienne'in dikkatini çeker ve eleştirmen *Combat* dergisinde Poliakoff hakkında şunları yazar: "*Poliakoff'un başarısını takdir etmeliyiz. Bir Buhara ya da Semerkant halısı kadar renkli ve güzel tualler yapıyor.*" [52]

Poliakoff, dekoratif resimler yaptığı düşüncesine kapılarak canlı renkler kullanmaktan vazgeçer. Para kazanmak için yaptığı ve çok başarılı olduğu halı dokuma işini de, resimlerini olumsuz etkilediğini düşünerek bırakır. 1946 ve 1950 yıllarında *Salon de Mai*'ye katılır. 1947'de *Galerie Denise René* ile bir anlaşma yapar. 1948'de aynı galeride birçok karma sergiye katılır. İlk yurtdışı sergisini Kopenhag'da açar. Daha sonra aynı sergi Oslo'da da tekrarlanır. *Galerie Denise René*'de, 1949 ve 1950 yıllarında karma sergilere katılır. 1954-58 yılları arasında *Paris Ekolü* sergilerinde yer alır ve 1959 ve 1963'te *Documenta*'ya davet edilir.

1951'de *Galerie Dina Vierny*'de açılan serginin tanıtım yazısında Charles Estienne şunları yazmıştır:

"Poliakoff'un resmi gücünü ve özgünlüğünü, resim yapma becerisini modernlikle birleştirebilmekten alıyor. Tam bir soyutlamacı. Non-figüratif olmakla yetinmiyor, bize gerçek formlar sunuyor. Derin ve şiirsel bir dünyayı ima eden ve ikinci bir doğa gibi çevremizi saran formlarıyla bizi şaşırtıyor." [67]

Yine aynı yıl, *Galerie Denise René*'de açılan *Klar Form, 20 artistes de l'École de Paris* (Klar Form, 20 Paris Ekolü Ressamı) adlı grup sergisine katılır. 1952'de, *Galerie Bing*'le yaptığı bir anlaşmadan sonra, kendisini tamamen resim yapmaya verir. Aynı yıl Brüksel'de *Galerie Ex-libris*'de, New York'ta *Circle & Square Gallery*'de ve Zürih'te *Kunsthhaus*'da kişisel sergileri açılır. Charles Estienne tarafından düzenlenen *avant-garde* resim sergilerine katılır. 1953 yılında Brüksel'deki Palais des Beaux-Arts'da büyükçe bir kişisel sergi açar. 1959 yılında, Kassel'deki *Documenta II*'ye katılır. Serge Poliakoff 1969'da Paris'te ölür.

1954'de *Galerie Bing*'de açtığı sergi ile ilgili olarak, R. V. Ginderæel şöyle yazmıştır: "*Poliakoff'un iki yasası var: mimari uyum ve hassas ritm. Bu ikisinin anında ve serbest*

bir üslupla bir araya gelmiş görünümünün arkasında, bir mantık ve disiplin yatıyor.” 1956’da ise Julien Alvard Poliakoff’un resmi için ‘yaşı olmayan taş’ [68] ifadesini kullanır.1957’de *Creuzevault Galerisi*’nde açılan sergisi içinse Jacques Lassaigne şunları söyler: “*Poliakoff’un üst üste koyduğu katmanlar, gittikçe birbirlerine yeni değerler kazandırıyorlar.*” [52]

Sanatçı tualin başına geçtiğinde, “*kendi altın oranım*” [69] dediği bir ağ yerleştirmekle başlar işe. Daha sonra renk değerlerini ayarlar. Bu aşamada başlangıçtaki yapıya sadık kalmak zorunda hissetmez kendisini. Üst üste üç ya da dört katman boyar. Cam üzerinde karıştırdığı boya kendisi yapar.

Poliakoff soyut sanatla ilgili sorunlara yeni bakış açıları getirmesi açısından da önemlidir. Yaşamı boyunca yaptığı resimlere bakarsak, bir evrimleşmeden çok, hiç bitmeyen bir yenilenme içinde olduğunu görürüz. Kendi resmi için “*Plastik Şiir*” ifadesini kullanır. [52] Tuallerinde, formlar öyle iç içe geçmiş bir şekilde düzenlenmiştir ki, hiçbirini diğerinden ayrı düşünmek mümkün olmaz. Bütün parçalar, buldukları yerden kaldırılsalar bile, kendiliklerinden tekrar yerlerine dönecekmiş kadar oraya ait görünürler. Her hangi bir figüratif göndermeden uzak ve tamamen geometrik formlardan kurulu kompozisyonları, hiçbir derinlik veya perspektif yaratmaz, formlar kapladıkları alanla var olurlar. Poliakoff, resimlerinde espasın formu yarattığını ve resminde öncelikli kaygısının ‘*duruluk*’ olduğunu söyler.

Sanatçının çok az sayıdaki figürlü çalışmasından biri olan 1940 tarihli ‘Académie Frocho’da Kübizm’den izler taşıyan figürlerden çok, daha sonra sürekli karşılaşacağımız geniş renk alanları dikkati çeker. (Şekil C.59)

Poliakoff önceleri neredeyse yalnızca, iç içe geçmiş kahverengi-gri dişli biçimlerle çalışır, (Şekil C.60) daha sonra resmi 1950’lerde renk yoğunluğu kazanır. (Şekil C.61) 1950’lerin ortalarında daha ağırlıklı olarak sonbahar tonlarını kullanmaya başlar. (Şekil C.62) 1958 tarihli monokrom çalışmada diğer örneklerden farklı olarak iç içe geçme, birbirini tamamlama duygusunu yaratan renk değil seviye farkıdır. (Şekil C.63)

4.10. Bram van Velde

Bram van Velde 1895’te Hollanda’da Zoeterwoude’da doğar. Resimle ilgilenmeye çok erken yaşlarda başlayan van Velde’nin erkek kardeşi Geer de *Paris Ekolü* ressamları arasında anılır. Kız kardeşi Jacoba ise yazardır. On iki yaşında kardeşiyle birlikte boya ve dekorasyon yapan bir firmada çalışmaya başlar. *Natüralist* resimler yaptığı bu yıllarda yeteneğini kısa zamanda fark eden patronu tarafından, 1890’dan beri birçok sanatçının yaşadığı Kuzey Almanya’daki Worpswede’ye gönderilir.

1924'te Paris'e gelir. 1926'da, resim çalışmalarını Notre-Dame-des-Champs Akademisi Müdürü André Lhote'a gösterir. Çalışmalarını beğenen Lhote onu cesaretlendirir. 'Lilly' adıyla anılan arkadaşı ressam Sophie-Caroline Klöker aracılığıyla, resimlerini ilk olarak Almanya'da bir sergiye gönderir. 1927'de Berlin ve Bremen'de sergilere katılır. Aynı yıl, 1925'ten beri Paris'te yaşayan kardeşi ile birlikte *Artistes Indépendentes*'a katılırlar. van Velde bu yıllarda Fovizm etkili natürmortlar ve manzaralar yapar. 1930'da Korsika'ya gider ve Akdeniz'in doğasından ve renklerinden etkilenir, bu renkler sanat hayatı boyunca aydınlık paletinde ortaya çıkacaktır.

Çalışmalarını *Artistes Indépendentes*'a göndermeyi sürdürür. 1931'de resimleri Paul Fierens'in dikkatini çeker. Fierens iki yıl sonra yayınladığı *L'Art hollandais contemporain* (Çağdaş Hollanda Sanatı) adlı kitabında, ilk sırayı Bram Van Velde ve kardeşine vermiştir. 1936'da kısa bir süre Lilly'yle Mayorka'da yaşar ancak, Lilly'nin çıkan iç savaşta ölmesi üzerine geri döner. Kardeşi Geer onu Samuel Beckett'in arkadaşı ve *Manière de blanc* (Beyazın Yöntemi) adlı kitabın da yazarı olan Marthe Arnaud-Kuntz ile tanıştıır ve aynı evi paylaşmaya başlarlar. Bu sıralar Fransa'da bulunma izni bittiği için tutuklanır ve bir süre hapiste kalır. Burada *Bayonne Defteri* (Carnet de Bayonne) olarak adlandırılan bir dizi desen çalışması yapar. Çıktıktan sonra Montrouge'a yerleşir. 1940-1944 yılları arasında, resim bile yapamayacak kadar yoksul bir dönem geçirir. Bu sıralar tek manevi desteği Beckett'dir.

1945'te Édouard Loeb, Van Velde'yi Marcel Michaud ile tanıştıır. Marcel Michaud, yeni galerisi *Ma'nin* açılışını, 21 Mart 1946'da Bram Van Velde'nin yirmi beş guaş ve yağlıboya tablosunun yer aldığı bir sergiyle yapar. Van Velde elli yaşındadır. Samuel Beckett 1945-1946 yıllarında *Cahiers d'art* dergisinde Bram Van Velde hakkında, *Van Velde'nin Resmi ya da Dünya ve Pencereden Görünüm* adı altında yazdığı yazıların birinde şöyle demiştir: "Soyutlamayla gerçekliği ayıran çizgide, Bram Van Velde tek başına, yolunu bulmaya çalışıyor." [52] Beckett için Van Velde, modern sanat geleneği dışında kalan hiçbir etkiye kapılmaksızın, çağın bunaltısına meydan okuyabilen tek ressamdır.

1946 sergisindeki tablolardan etkilenen Aimé Maeght, Van Velde ile iki sergilik bir anlaşma yapar. Sergilerin ilki 1949'da açılan ve Geer Van Velde'nin de yer aldığı *9 peintures* (9 Resim) sergisidir. Beckett sergi hakkında yazdığı *Peintres de l'empêchement* (Engellerin Ressamları) adlı metinde bu resimleri, *resim yapmaya engel olan şeyin resmini yapmak* olarak formüle eder. Daha sonra, bir tablonun nasıl ortaya çıktığını çözümlerken, Van Velde kardeşlerin, daha önce Kandinsky, Bonnard ve Matisse'in de yaptıkları gibi, *nesnedeki hüznün* peşinden gittiklerini söyler:

"Art arda perdeler açılıyor. Yanı saydam perdelerin ve yüzeylerin arkasından, başka perdeler ve yüzeyler çıkıyor. Artık açılmaz olana, yani yeniden bir 'şey'e ulaşana kadar, hiç bitmeyen bir açılma. Aslında çok yakın ama bir türlü içine giremediğimiz bir yerde duran tek bir bütünü buluncaya kadar gömülmek..." [52]

Bu iki sergiden sonra Van Velde, Fontainebleau ormanındaki By köyüne çekilir. Pierre Schneider ve Georges Duthuit kendisini burada ziyaret ederler. Georges Duthuit, 1948'de yeniden başına geçtiği *Transition* dergisinde, Van Velde ile ilgili yazılar yazar.

Galerie Maeght'taki ikinci sergisi, 1952'de gerçekleşir. Georges Duthuit serginin tanıtım yazısında şöyle yazar: "*Bram Van Velde'nin resimleri, bizimle birlikte içinde taşıdığı cevapları da yutan gerçeğin birer görünümü. Sır dolu uçurumlarla kaplı bir yola atılırken, kendisi yara aldığı ölçüde bizi de yaralıyor.*" [52]

1948 yılında New York'da *Kootz Galerisi*'nde A. Maeght'in düzenlediği bir sergisi açılır Beckett sergi için *The New Object* (Yeni Nesne) başlıklı bir yazı hazırlar. 1952 yılında, *Galerie Maeght* ile yaptığı sözleşme son bulur, fakat resimlerinin büyük kısmı galeri tarafından alı konur. Elinde kalan resimleri ise bir sergi açamayacak kadar azdır. Van Velde, elli yedi yaşında, bir kere daha tek başına kalır. 1955'te *Michel Warren*'de bir sergi açar. Léon Degand bu sergiyle ilgili yazdığı yazıda, Van Velde'nin "*formların karmaşası içinde, duygularımıza karşılık olacak formları ortaya çıkarmaya çalıştığını*" söyler. [33] Marcel Brion ise ressamı *katıksız romantik* olarak değerlendirir. [70]

1958'de Berlin *Kunsthalle*'de ilk retrospektif sergisi açılır. Bu sergideki resimler bir bütünlük teşkil etmektedir. Van Velde'nin 1935'ten itibaren geliştirmeye başladığı ve 1970'lere kadar gittikçe soyutlaşan varyasyonlarını gerçekleştireceği son derece karakteristik bir üslubu vardır. (Şekil C.89) Çok kısa süreli bir karanlık dönemin ardından aydınlık renklerdeki paletiyle, genellikle bir fon önünde yer alan, gözü takip etmeye yönelten, akıcı konturlarla çevrelenmiş ve yumuşatılmış geometrik formların üst üste düzenlenmesiyle ortaya çıkan Lirik Soyut çalışmalar yapar. İlk örneklerde bir balığın gözünü çağrıştıran ve giderek soyutlaşan dairesel motifler sanatçının imzası niteliğindedir. Bu çalışmalarına 1960'lı yıllarda akıtma tekniğini de eklediği görülür. (Şekil C.90)

Genellikle Soyut Empresyonist olarak tanımlanan sanatçı 1970'lerin ortasına kadar Paris'te çalışır ve yaşar. [52] Ancak daha sonra İsviçre'ye gidip Cenevre'ye yerleşir. Bu tarihten sonra Paris, New York, Amsterdam ve Roma gibi kentlerde çok sayıda kişisel sergi açan Bran van Velde 1981'de Grimaud'da ölür.

4.11. Maria Elena Vieira da Silva

1908'de Lizbon'da doğan Maria Elena Vieira da Silva çok erken bir yaşta soyut resmin en büyük ustalarından biri olarak kabul edilmek gibi bir ayrıcalığa sahip olmuştur. Küçük yaşlardan itibaren kendini hızla geliştirir. On bir yaşında Mme. Emilio Santos Braga'dan desen dersleri alır, Armando Lucena'nın öğrencisi olarak Lizbon'daki École des Beaux-Arts'da okur ve 1924'de heykele başlar. 1927'de Tıp Fakültesinde anatomi derslerine girerek klasik sanat bilgisini ilerletir.

1928'de çalışmalarına devam etmek üzere Paris'e gelir. Antoine Bourdelle'in Académie Grande Chaumière'deki heykel atölyesine kaydolur. Aynı yıl ilk defa bir sergiye katılır. Bernheim Jeune'de sergilenen Bonnard'dan çok etkilenir. Sanatın birçok alanına ilgi duyar, 1929 senesinde heykeli tamamen bırakır ve resme yönelir. Bunda Fernand Léger'den aldığı eğitimin de büyük bir rolü vardır. Aynı atölyede çalışan Dufresne, Waroquier ve Friesz ile birlikte resim çalışmaları yapar. Akşamları Hayter'in atölyesinde gravür dersleri alır. Aynı zamanda Académie Fernand Léger'ye devam eder. Kumaş ve halı için soyut desen tasarımları yapar. 1930'da Macar ressam Arpad Szenes ile evlenir. 1931'de, toplumsal bir sanatı savunan ve Komünizm yanlısı *Amis du monde* (Dünya Dostları) topluluğuna katılırlar. Burada Pignon, Estève ve Hayden ile yakın arkadaş olurlar.

Vieira da Silva'nın bir düş alemi andıran resimler yapmasını sağlayan gerçek sanat macerası bu yıllarda başlar. 1931'de Marsilya'ya gittiğinde, gördüğü bir asma köprü'nün metal yapısından çok etkilenir. Bu köprü'nün metal kolonları aracılığıyla, espası parçalar halinde algılar.

Sanatçı daha sonraki yıl Jeanne Bucher ile tanışır, onun aracılığıyla, geometrik yapılı resmini aynı zamanda hem form hem de simge olan ritm şemaları üzerine kurmuş Uruguaylı ressam Torres-Garcia'yı keşfeder. Arkadaş olurlar ve bu ilişki, Torres-Garcia 1944'de ülkesine döndükten sonra da mektuplarla sürer. Dana sonra Torres-Garcia, Vieira da Silva ve kocası Brezilya'ya sığındıklarında onlara yardım eder. Sanatçı Brezilya'ya gittiğinde, birden bütün çocukluk anıları canlanır. Doğduğu şehrin ve yakın bir geçmişte resmini yaptığı, renkli mozaiklere benzeyen Sienna'nın dar sokaklarını ve sıkışık katlardan oluşan evlerini hatırlar. Vieira da Silva'yı çok etkileyen bir başka şey ise, Portekiz'de evlerin içlerini veya dışlarını süslemekte kullanılan ve *azulejos*¹⁰ denen renkli küçük seramiklerdir. Bu seramiklerin değişik örneklerini biriktirir ve daha sonra

¹⁰ Önceleri Kuzey Afrika mozaikleri için kullanılan bu terim, daha sonra İspanya ve Portekiz'de çok renkli sırlı çini karolar için de kullanılır olmuştur. On dördüncü yüzyılda Araplar tarafından İspanya'ya götürülen bu teknik, çeşitli bölgelerde gelişimini sürdürmüş, Portekiz ve Brezilya'da özellikle yapı duvarlarında yaygın olarak kullanılmıştır.

atölyesini dekore etmekte kullanır. Aynı şekilde, kalorifer armatürlerini, garlardaki metal konstrüksiyonları, rayları, kısacası iç içe geçen bütün bu formları çok etkileyici bulmaktadır.

1937'den itibaren, resimde kendi dilini ve konusunu bulur. Resimlerinde bir örümcek ağı gibi dokuduğu, ipuçlarıyla dolu karmaşık labirentler yapar. (Şekil C.91) Mozaik kaplı mekansal kompozisyonlardan oluşan resimlerinde mekanların huzursuz edici çözülüşü Maria Elena Vieira da Silva'yı üslup açısından fantastik resmin yakınına getirir. Tuallerinde gördüğümüz, bir bekleyiş ve hareketsizlik dünyasıdır, ama bu dünya kesinlikle sakin değildir. Espası parçalara bölme, yüzeyleri karıştırarak ters çevirme ve üst üste koyma yoluyla karmaşık bir yapı kurar. Yüzeyler üzerinde ilerleyen çizgiler yoluyla da duygularını ekler. Daha sonra espas-yüzey birleşmesine zaman etkenini de katarak, bizi bu üç etkenin birbirini zorlaması, değiştirmesi ve boğmasıyla oluşmuş sıkıntılı bir dünyaya gönderir. Bu çatışma, hız ve tereddüt aşamasında Vieira da Silva'nın resmi, zihnin içinde bulunduğu anın gerçeği algılama biçimine karşı koyar. [52] Bu tematiğin en ilerlemiş halini, 1950 tarihli *Kafka'ya Saygı* (Homage à Kafka) (Şekil C.92) ve *Kara İç Mekan* (Intérieur Nègre) (Şekil C.93) tuallerinde görürüz.

1932'de Ranson Akademisinde Bissière'in derslerine katılır. Ertesi yıl *Jeanne Bucher*'de ilk kişisel sergisi açılır. Pierre Guéguen'in çocuk kitabı *Koko* için illüstrasyonlar yapar. 1935'de UP Galerisi'nde Lizbon'da ilk sergisini açar. Szenes ile 1936'ya kadar Lizbon'da kalırlar ve yaptıkları soyut çalışmalarını atölyelerinde sergilerler. Vieira da Silva 1937'de *Jeanne Bucher*'de ikinci sergisini açar. Szenes'le birlikte, Cezayir'de bir dokuma atölyesi kurmuş olan Marie Cuttoli'nin isteği üzerine, Braque ve Matisse kopyaları yaparlar. 1938'de yine ikisi birlikte Fransa'yı terk etmek zorunda kalırlar. Eserlerini Jeanne Bucher'ye emanet ederek Portekiz'e sığınırırlar. 1940'da Brezilya'ya giderek Rio de Janeiro'ya yerleşirler ve 1946'ya kadar burada kalırlar. Brezilya'da entelektüel çevrelere dahil olurlar ve resimleriyle, atölyelerine gelip giden genç sanatçılar üzerinde çok etkili olurlar. Vieira da Silva 1943'de buradaki İlahiyat Okulu için seramik dekorasyonlar yapar. 1946 yılında New York'taki UNESCO sergisine katılır ve 1946'da Jeanne Bucher tarafından, *Galerie Marian Willard*'da New York'taki ilk sergisi açılır.

1947'de Szenes ile birlikte tekrar Fransa'ya dönerler. 1949'da atölyelerini ziyaret eden Pierre Loeb, Vieira da Silva'nın resimlerinden çok etkilenir ve aynı yıl *Galerie Pierre*'de ressam için bir sergi düzenler. Bu serginin önsözünde Michel Seuphor şunları yazmıştır:

"Vieira da Silva çok iyi tanıdığımız bir konuyu yavaş yavaş işleyerek, eşsiz bir resim yaratmıştır. Günümüzde hiç ifade edilmemiş bir şey var onun resminde: Hem sınırlı hem de sınırsız, boyutları belli olmayan bir espas, her parçası kapladığı alandan taşan,

halüsinasyon yaratıcı bir mozaik. Her renk lekesi kendi dinamiğini taşıyor ve bunun yarattığı kuvvet bütün tuale yayılıyor.” [52]

Pierre Loeb, sanatçının resimlerini *Galerie Pierre*'de 1951 ve 1955 yıllarında tekrar sergiler. René de Solier, bu sergilerin sunuş yazısında şunları söylemiştir: “*Vieira da Silva'nın resminde, tablonun 'nesnelere', içsel bir bakışla hissedilmiş ve görülmüşlerdir. Bu tablolar, gerçek bir dünya vardır, ama bu bizim göremediğimiz, 'gece-gündüz' arasındaki bir ara durumun dünyasıdır.*” [52]

1951 yılında, Marie-Catherine Bazaine'in hikayeleri için yaptığı suluboyalar *Galerie Jeanne Bucher*'de sergilenir. Serginin sunuş yazısını René Char yazar. Sergi eleştirmenler tarafından büyük beğeni kazanır ve bütün basında konuyla ilgili yazılar yayınlanır. 1952'de Charles Estienne tarafından *Galerie Babylone*'da düzenlenen *Nouvelle École de Paris* sergisine katılır. 1954'de Caracas Bienali'nde, üçüncülük ödülünü alır. 1950 ve 1954'de Venedik Bienali'ne katılır, 1962'de Sao Paulo Bienali'nde birincilik ödülüne layık görülür. 1952-67 yıllarında *Salon de Mai* de ve *Salon des Réalités Nouvelles*'de eserlerini sergiler ve 1955-1958 yıllarında *Galerie Charpentier*'deki *École de Paris* sergilerine katılır.

Sonraki yıllarda vitray, gravür ve serigrafi çalışmaları yapar. 1960 tarihli *Beyaz Gece*'de (Nuit blanche) tual yüzeyi bir sis perdesiyle örtülmüş gibidir. Bu tarihlerde açık tonlarda, gri ve bej ağırlıklı çalışmalar yapar. (Şekil C.94) 1956 yılında Fransız vatandaşı olan Vieira da Silva, 1992 yılında Paris'te ölür.

5. 1945-1960: SOYUT TÜRK RESMİ VE PARIS'TE YAŞAYAN SOYUT TÜRK RESSAMLARI

Bu çalışmanın önemli bir bölümünü oluşturan 1945-1960 yıllarında Paris'te yaşayan soyut Türk ressamlarını incelerken, soyut Türk sanatına ve Türkiye'de yaşanan gelişmelere de kısaca değinilmiştir.

5.1. 1945-1960: Soyut Türk Resmi

Türkiye'de soyut sanat alanındaki çalışmalar *Abstraction géométrique* (Geometrik Soyutlama) ile başlar. Avrupa'da André Lhote, Fernand Léger, Marcel Gromaire gibi hocaların atölyelerine devam eden Türk sanatçıları akademik bir şekilde yaygınlaşmış Kübizm'in etkisinde kalarak biçimsel deformasyona yönelirler. Hatta bu ortamlarda çalışan Türk sanatçıların Kübizm anlayışları Sentetik Kübizm ve Konstrüktivist (İnşacı) tavırlarla sınırlanmıştır.

İstanbul'daki Güzel Sanatlar Akademisi'nde hocalık yapan Léopold Levy'nin renkten çok biçime önem veren tavrı da soyut sanatın bu çizgide gelişmesinde belirleyici role sahiptir. Avrupa'da renk problemleri 19. yüzyıl sonundan beri gündemdedir.

Renk soyutlamasıyla ilgili olarak Fovist ve Ekspresyonist (Dışavurumcu) anlayış Türk resminde pek yankı yapmamıştır. Kesin bir renk özgürlüğünün doğa biçimlerini parçalaması ve bu yoldan soyuta varışın gerçekleşmesi gecikmiştir. Renk soyutlamasının anlaşılmasındaki bu gecikmenin Lirik Non-Figüratif anlayışın gecikmesine neden olduğu kabul edilebilir. Soyutlama olgusunun önem kazanması için 1950'lere gelmek gerekecektir. [71]

Türkiye'de soyut sanata geçiş soyutlama yoluyla olmuştur, soyutlama soyut sanatın alt basamağı olarak algılanmıştır. 1928'lerde Fransa ve Almanya'dan gelen 'Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği' adı altında toplanan sanatçılar ilk kez olarak resimde soyut değerleri aramaya başlarlar. Hans Hoffman'ın atölyesinde çalışan Ali Çelebi ve Zeki Kocamemi gibi sanatçılar Türk resmini akademik Ekspresyonizm'in (İzlenimcilik) etkisinden kurtarmak için, resimde boşluk ve kütle problemlerini temel alan çalışmalar yapmışlardır. Hoffman resmin temelini desen gücünde görüyor ve öğrencilerine modele bakışın yeni bir yorumunu aşıyordu. Nesnelerin çevreleriyle birlikte ele alınmalarını ve bunların geometrik kalıplar içinde, boşlukta kapladıkları yer ve kütle ağırlıklarının

saptanmasını öneriyordu. Ali Çelebi'nin 1928'de yaptığı *Maskeli Balo* adlı çalışması soyut resmin gelişiminde bir ilk adım olarak kabul edilebilir. Paris'te Académie Julien'de çalışan Refik Epikman ve Cevat Dereli ise hem Kübizm, hem de Konstrüktivizm'i hatırlatan bir teknik kullanır. 1933 yılında D Grubu'nun kurulması soyut değerlerin araştırılmasına yeni bir ivme kazandırır. Bu sanatçılar modern sanatın çeşitli eğilimlerini savunmakla beraber ortak bir üslup oluşturamamışlardır. Cemal Tollu, Nurullah Berk, Zeki Faik İzer, Eşref Üren, Elif Naci, Abidin Dino, Zühtü Müridoğlu tarafından kurulan grup 1933'ten sonra İstanbul ve Ankara'da düzenlediği sergilerde modern sanatı sevdirmeye çalışır. Aralarından sonraları soyut resmin önemli sanatçıları arasına girecek isimler çıkmıştır.

Türkiye'de soyut sanat ilkin 1940'lı yılların sonuna doğru tartışılırken, 1950'li yıllarda yoğun olarak ürünlere yansımıştır. Soyut Sanat anlayışı süsleme sanatlarına, nakış geleneğine bağlı olarak irdelenmiş, Batı'nın yeni aramakta olduğu değerleri çok önceden kavramış olduğumuz düşünülmüştür. Bununla birlikte Türk sanatçıları, soyut resme nakıştan hareketle varmamış, nakıştan tümüyle ayrılarak Batı ressamlarının yolunu tutmuş, bu nedenle de Batı resminin son yüzyıl içinde geçirdiği değişim ve gelişimleri biraz gecikerek benimsemişlerdir. [72]

1930'lu yılların sonlarında ileriki yılları etkileyecek üç yeni olayla karşılaşırız; İstanbul Resim Heykel Müzesi'nin 1937'de kurulması, düzenli olarak yinelenen Devlet Resim ve Heykel Sergisi ve ressamların yurt gezilerine gönderilmesi programının gündeme gelmesidir. Yurt gezilerinin amacı, CHP hükümetinin kültür etkinlikleri programı kapsamında, ressamların yurdun çeşitli bölgelerine gönderilerek bölge özelliklerini yansıtan resim yapmalarını sağlamaktır. Türk sanatında yeni kaygıların doğmasına yol açan bu gelişme soyut resmin geri plana düşmesine neden olmuştur.

1950 yılında Nuri İyem, Ferruh Başağa ve Fethi Karakaş, Beyoğlu Asmalimescit Sokağı S. Önay apartmanının çamaşırhane olarak kullanılan çatı katını atölye olarak kiralarlar. Çoğu öğrenci olan gençlere resim kursları verdikleri bu mekanda 'Tavanarası Ressamları' adıyla anılacak bir grup oluştururlar. Nuri İyem'in çalıştırdığı Erdoğan Behnasavi (Behnasov), Baha Çaltı, Atıf Hançerlioğlu, Seta Hidiş, Ömer Uluç, Haluk Muradoğlu, Ümit Mildon, Vildan Tatlıgil, Yılmaz Batıbeki (Atıf Yılmaz) gibi öğrenciler burada toplanmaktadır. İlk sergilerini Fransız Kültür Merkezi'nde açarlar ve ağır eleştiriler alırlar. Akademi dışında kurulan bir grup olan 'Tavanarası Ressamları', kendilerini Batı'daki bağımsız atölyelerle kıyaslayıp, Akademi'ye karşı başlatılan savaşın ilk temsilcileri olarak görüyorlar, yeni, soyut ve özgün sanatın savunucuları olarak değerlendiriyorlardı. [72]

1954 yılında Paris'te kurulan Uluslararası Sanat Eleştirmenleri Derneği (AICA) beşinci kongresini İstanbul'da yapmıştır. L. Venturi, P. Francastel, H. Read, J. Lassaigne, J.J. Sweeney, W. Hoffman gibi yazar ve eleştirmenler sergi kapsamında İstanbul'u ziyaretleri sırasında Türk resmiyle tanışılar. Bir bankanın düzenlediği Türkiye'de iş ve üretim konulu yarışmada jüri Aliye Berger'i birinci seçer. Bu seçim Cemal Tollu ve Bedri Rahmi Eyüboğlu tarafından tepkiyle karşılanır. Sergiyi izleyen ve jüride bulunan ünlü isimler Avrupa'da esen soyut sanat rüzgarların Türkiye'ye taşımış ve yayılması yolunda dolaylı ve dolaysız katkıda bulunmuşlardır.

1953'de Adnan Çoker ve Lütfü Günay *Sergi Öncesi* adı altında Ankara Dil Tarih ve Coğrafya Fakültesi'nde bir sergi düzenlerler. Bu sergi soyut biçim mantığını benimsetme amacına yöneliktir. İki sanatçı bu serginin ardından *Ankara Helikon Sanat Galerisi*'nde aynı anlayışı içeren *Non-Objective* başlıklı bir sergi daha açarlar.

1954'te Nisan ayında İstanbul Kuyucu Murat Paşa Medresesi'nde yirmi kadar sanatçının katılımıyla açılan soyut resim ve heykel sergisi soyut sanatın yurdumuzdaki ilk toplu gösterimlerinden biridir. Bu sanatçılar arasında Sadi Öziş, Kuzgun Acar gibi genç heykeltçiler, Adnan Çoker, Lütfü Günay gibi bütünüyle soyuta yönelenlerin yanı sıra, Nuri İyem, Ferruh Başağa, Nevin Çokay ve Nedim Günsür gibi Onlar Grubu içinde yer almış ve soyut çalışmalara yeni yönelmiş isimler vardır. Bu sanatçılar *Halkımıza Çağrı* başlığı altında ve *Yirmi Yeni Türk Ressamı* imzasıyla bir bildiri yayınlarlar:

"Sizin resmi yadırgayacağınızı sanmıyoruz. Yeni resmi yadırgayanlar resmin yalnız bir türü benzetmeci olması gerektiğine karar kılmış olanlardır. Halbuki Karagöz'ü, yazmayı, kilim nakışlarını, türü türüsünü bilen sizler resmin her çeşidini anlayacak, sevecek kadar zengin bir geçmişin mirasçılarısınız. Bu sergiye böyle resim olmaz diye gelmeyin. 'Acaba ne yapmak istiyorlardı?' diye gelin. Yeni resim, uzun sözün kısası taklitten kurtulup, türkü gibi, nakış gibi insanın duyduğunu, düşündüğünü aracısız, içine doğduğu gibi vermek istiyor. Siz de bu sergimize aracısız, içinize doğduğu gibi hüküm vermeye buyrun." [73]

Cemal Tollu ve Halil Dikmen'in 1954 yılında yazdıkları non-figüratif sanatın halı ve eski yazı gibi geleneksel, dekoratif sanatlardan tamamen ayrı plastik bir endişenin ifadesi olduğu konusunda fikir birliği ettikleri bir yazı kaleme alırlar. Bu yazı Kuyucu Murat Paşa Medresesi Sergisi'nin bildirisindeki fikirlere tepki olarak yayınlanmıştır. Geleneksel soyutlama ve çağdaş soyutlamanın bağdaştırılmasıyla değişik görüşler ortaya çıkar; Abidin Elderoğlu ve Ercüment Kalmık gibi sanatçılar soyutlamalarında kaligrafiyi esas alırlar.

Türk resminde soyut eğilimlerin biçim ve teknik açısından gelişmesi Batı'da olduğu gibi iki ana başlığa ayrılır; *Geometrik* ve *Lirik*. Adnan Turani bir alt gruplama yapar; Geometrik çalışanları kendi içinde *Geometrik Soyutlamacılar* ve *Geometrik Non-*

Figüratifler, Lirik çalışanları da aynı şekilde *Lirik Soyutlamacılar* ve *Lirik Non-Figüratifler* olarak iki grup altında toplar. Ana gruplardan ilki her türlü fırça işçiliği ve dokusal etkiyi dışlayan *Geometrik Soyut*, diğeri ise dağınık bir tuş tekniğinin biçimlendirdiği, daha anlatımcı olan *Lirik Soyut*'tur. Ancak belli başlı birkaç tanesi dışında Türk sanatçıları soyut sanat içinde belli çerçevelere yerleştirmek zordur. Birkaç isim dışında çoğu farklı zamanlarda farklı soyut eğilimler göstermişlerdir. [71]

Türkiye'de soyut resim eğilimlerini özetlersek, 1950'lerden başlayarak soyutun çeşitli türleri gerek resim, gerekse heykel alanında denenmiştir. Başlangıçta Kübizm'e bağlı bir soyutlama görülürken, sonraki yıllarda temelinde daha çok mekan (espas) sorununa eğilen ve renk ögesine ağırlık veren bir figürden soyutlama dikkati çekmektedir. Hareketli bir mekan kavramı getiren *Lirik Soyut*, Paris'te yaşayan ya da ilişkisi olan sanatçılar arasında izlenmektedir. Soyut sanat 20. Yüzyılın ikinci yarısında Batı dünyasıyla tam bir paralellik gösteren bir zaman dilimi içerisinde Türkiye'de var olmuş ve gelişmiştir. Bu nedenle Türk sanatçıları bu alanda yaptıkları çalışmalar sonradan bir üslup aktarışının sonucu değil, ama resmin ve düşüncenin çağdaşlaşmasına katkıda bulunan özgün araştırmalardır. Adnan Çoker (Şekil D.1) ve Lütfü Günay'ı (Şekil D.2) akımın ilk temsilcileri arasında sayarken, Cemal Bingöl (Şekil D.3), Sabri Berkel (Şekil D.4), Zeki Faik İzer (Şekil D.5), Nurullah Berk, Ercüment Kalmık, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Ferruh Başağa (Şekil D.6) ve Nuri İyem (Şekil D.7) o dönemin ilk akla gelen adlarıdır. 1955-70 yılları arasında soyut akımın egemenliğine karşın figüratif eğilimler ortadan kalkmamıştır. [74]

5.2. 1945-1960: Paris'te Yaşayan Soyut Türk Ressamları

5.2.1. Hakkı Anlı

1906 yılında İstanbul'da doğan Hakkı Anlı İstanbul Erkek Lisesi'nde eğitimini sürdürürken resim öğretmenini Avni Lifij'in etkisiyle resme yönelir. Bu ilginin sonucunda Güzel Sanatlar Akademisi'ne kaydolar ve yeni açılan Namık İsmail Atölyesi'ne devam eder. Fikret Mualla ve Fahr-el-Nissa Zeid atölye arkadaşlarıdır.

1928-30 yıllarında Ramiz ve Münir Fehim'le birlikte *Akbaba Dergisi*'nde ve *Resimli Şafak Dergisi*'nde karikatürleri yayınlanır. 1932'de Akademi'den mezun olduktan sonra orta dereceli okullarda resim öğretmenini olarak çalışmaya başlar. Aynı yıllarda Cumhuriyet Halk Partisi'nin yurtiçi gezi programıyla Kütahya'ya gider.

Anlı'nın ışık sorunuyla ilgilenmesi Akademi yıllarında başlar. Öğrencilik yıllarında ve sonrasında da Cézanne kökenli bir ışık kullanır. [75] Sonraları Cézannevari olarak yorumlayacağı ilk dönem resimlerinde Cézanne'ın karakteristik fırça vuruşlarının yanı

sıra, temel geometrik formlara da rastlanmaktadır ki, Cézanne'ın soyut sanatın gelişim çizgisi içindeki yeri göz önüne alındığında, Anlı'nın soyuta giden gelişim çizgisinin ilk aşamasında kendine böyle bir ustayı örnek alması anlamlıdır. (Şekil D.8) Sanatçının 1933 tarihli *Nü'sü* sanat hayatı boyunca en seveceği konu olan kadın figürünün Natüralist üslupta erken bir örneğini oluşturur. (Şekil D.9)

Sonraki yıllarda sanatını şöyle dönemlendirir:

"İlk dönemim figüratiftir. Cézanne'dan etkilendim. Hatta Cézannevari bir stil diyebilirim. İkinci dönemim Kübist'tir. Metzinger ve Picasso'ların etkisiyle. 1961'e dek sürdü. Üçüncü dönemim abstredir. İsviçre İm Erker'deki sergiyle başladı, hala sürüyor." [76]

İlk dönem resimleri üzerinde 1936'da Akademi'ye hoca olarak gelen Léopold Levy'nin de etkisi vardır. Anlı o yıllarda mezun olmuştur ama Akademi'de derslere katılarak, Levy'nin çalışmalarını izlemiştir.

1944'de *D Grubu'nun*¹¹ Akademi'de açılan *11. Sergisi'*ne katılır. Daha sonra 1947'de açılan *15. Sergisi'*nde Fahr-el-Nissa Zeid'le birlikte Hakkı Anlı'nın eserleri *D Grubu* bünyesinde saptanabilen ilk soyut işlerdir.¹² 1951 yılının Ocak ayında sanat Dostları Cemiyeti'nde düzenlenen dokuz sanatçının sergisi de bir *D Grubu* sergisi niteliğindedir. Hakkı Anlı'nın da katıldığı bu sergiden sonra Fikret Adil şu eleştiriyi yapar:

"Hakkı Anlı'nın tabloları bir bocalama evresinde olduğunu gösteriyor. Non-figüratif diye isimlendirilen son resim tarzlarından birini Gerçeküstüçülük'le meczetmiş eserler karşısında, seyirci, gerek tasavvur, gerek icrada tamamlanmamış tablolar görüyorum intibai altında kalıyor. Bu şüphesiz Hakkı Anlı'nın son Paris seyahatlerinde şahidi olduğu ve maruz kaldığı renk cümbüşünü ve muhtelif mekteblerin tesiri altında ezilişini bizlere sadakatle nakletmesi bakımından dikkate değer bir hadisedir. Hakkı Anlı bu mücadeleden muzaffer çıkabilecek mi?" [77]

¹¹ 'd', 1933 Eylülünde altı sanatçı arkadaşın bir araya gelerek kurdukları bir sanatçı grubunun adıdır. Nurullah Berk, Zeki Faik İzer, Elif Naci, Zühtü Müridoğlu, Cemal Tollu ve Abidin Dino'dan oluşur. Bu Batı anlayışına dönük plastik sanatlar tarihimizin ilk grup etkinliğidir. Güzel Sanatlar Birliği (Osmanlı Ressamlar Cemiyeti), Yeni Ressamlar Cemiyeti ve Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nden sonraki dördüncü sanatçı topluluğu olduğu için Latin alfabesinin dördüncü harfi simge olarak seçilmiştir. *d Grubu*'nda kendinden öncekilerle karşılaştırıldığında dikkati çeken en önemli özellik sanatın kendi sorunsalını tartışma gündemine getirmesi, çeşitli yazar, düşünür, bilim adamı ve sanatçı için bu gündemi güçlü tutarak eleştirileri canlı kılmasıydı. Başlangıçta altı kişi olan grup üyelerinin sergilerine Turgut Zaim, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Eren Eyüboğlu, Eşref Üren, Halil Dikmen, Sabri Berkel, Salih Uralı, Hakkı Anlı, Fahr-el-Nissa Zeid ve Zeki Kocamerni'nin de katılımıyla sanatçı sayısı da artmıştır. Grup, 'd' adıyla 1951 yılına kadar on altı sergi düzenlemiş ve dokuz yıllık bir aradan sonra son sergisini 1960 yılında açmıştır. 1914 Kuşağı izlenimci ressamların resimde deseni yok eden anlayışlarına karşı çıkmışlar, desen yapısını ve küteselliğini yeniden kurmayı amaçlamışlar ayrıca akademizme ve körü körüne doğa kopyacılığına da son vermeyi amaçlamışlardır.

¹² Burada sanatçının 'soyut' olarak tanımlanan çalışmaları Kübizm etkisinde olduğu döneme ait olmalıdır. Bu dönemde soyut bir yolda ilerlemektedir ancak, Anlı'nın doğaya gönderme yapmaksızın non-figüratif tarzda çalışmaya 1955'lerde başlamıştır.

Anlı ilk olarak 1947 yazında 'Öğretmen Bilgi-Görgü Kanunu'ndan yararlanarak kazandığı bursla üç aylığına Paris'e gider. O tarihten sonra on üç yıl boyunca her yaz iki ayını Paris'te geçirir. II. Dünya Savaşını takip eden bu yıllarda birçok Türk sanatçısı güncel sanatı izleyebilmek için Paris'in yolunu tutar. Ancak, Hakkı Anlı da Nurullah Berk, Sabri Berkel, Zeki Faik İzer gibi gündemde olan soyut sanat yerine Kübizm'e ilgi duyar.

Sanatçının bu döneminde, belirgin bir Picasso etkisi söz konusudur. 1949-1950 yıllarında Paris'te Jean Metzinger yönetiminde, Académie Frochet'de sürdürdüğü çalışmalar da bu etkilerin biçimlenmesinde önemli olmuştur. Anlı'nın Kübist dönemindeki çalışmalarında çoğunlukla belirgin konturlarla sınırlanmış renkli düzlemlerden oluşan figürler görülür. 1951 tarihli *Saçını Tarayan Kadın* adlı çalışması bu dönemine örnek olarak verilebilir. (Şekil D.10)

Anlı, Fikret Adil tarafından Paris'te dönemin moda akımlarına kapılmakla suçlanır ama tutturduğu yol henüz pek de *avant-garde* değildir. Kübizm artık akademikleşme dönemine girmiştir.

Anlı'nın atölyesine devam ettiği Metzinger, Kübizm akımı içinde önemli bir yere sahiptir, 1911'deki *Salon des Indépendants*'daki (Bağımsızlar Salonu) ilk Kübizm sergisine katılmış ve aynı yıl Albert Gleizes ile birlikte *Du Cubisme* (Kübizm) kitabını yayınlamıştır. [78]

Sanatçı bu dönemde, 1949 yılında, İstanbul Fransız Konsolosluğu salonlarında açtığı sergiyle yeni bir anlayışı ilk olarak kamuoyu ile paylaşmıştır. Bedri Rahmi Eyüboğlu, Tan Gazetesi'nde bu sergi ile ilgili olarak kaleme aldığı yazısında Anlı'nın mesleki kariyerinin başlangıcından itibaren yaşadığı tereddütlere değindikten sonra Paris'in onun üzerindeki etkisini şu şekilde vurgular.

"Nihayet evvelki sene Paris'e kadar uzandı. Orda çok az kalmasına rağmen kararını vermiş olarak döndü: Her türlü tabiat taklidinden kaçınmak, fotoğraf görüşünden umacı gibi korkmak, tamamıyla nakış düzenine dayanan bir yolda çalışmak." [79]

Hakkı Anlı 1954 yılında Yapı Kredi Bankası'nın *İstihsal* konulu resim yarışmasında üçüncülük ödülünü alır. *İstihsal*, dünyaca ünlü çağdaş sanat tarihçilerinden oluşan jürisi ve geniş sanatçı katılımıyla çok tartışılan, önemli bir sergi olur. İstanbul Lisesi'nde öğrencileriyle birlikte yaptığı bu resim onun sanatında önemli bir dönüm noktasıdır. Çünkü elimizdeki bazı kaynaklar, onun 1952'den itibaren İstanbul'da soyut resim denemelerine başladığını göstermektedir. Bu bilgiden yola çıkarak değerlendirildiğinde, *soyutlama* eğiliminin, yarışma resminde belli bir noktaya vardığı görülür. [78]

Anlı 1954'te artık Paris'ten uzak kalamayacağını anlar ve bu kente temelli yerleşir. Sanatçı bu yılları şöyle anlatır: "Şansım yürüdü burda. Ev sahibim Karl Riener adlı bir

İsviçreli mimardı. Bana yardımcı oldu. 1958'de Paris'te *Galerie La Main Gauche*'de ilk kişisel sergimi açtım. Daha sonra Aynı Riener beni İsviçreli dostlarıyla tanıştırdı." [79] Bu tanışma daha sonra Anlı'ya, ünlü galeri *Im Erker*'de resimlerini sergilemenin yolunu da açacaktır. *Galerie Im Erker*'in sanatçıları arasında Hartung, Poliakoff, Zadkine, Schneider gibi ünlü isimler bulunmakta ve Anlı'nın resimleri bu sanatçılar tarafından takdir görmektedir. Café Dome'da tanıştığı sanatsever yaşlı bir Fransız hanım, Madam Lina Pittier'nin de Anlı'ya yardımları olur. Madam Lina Anlı'nın resimlerini Alain Rob Grillet'ye gösterir ve bu aşamada devreye giren Michelle Ragon resimleri çok beğenir.

1950'li yılların ortalarından itibaren Anlı'nın ilgisi soyut sanata yönelir. Bu yıllar soyut sanatın gündemde olduğu ve Soulages, Poliakoff, Hartung, De Staël gibi sanatçıların alttan alta birbirine bağlanan bir resmi oluşturdukları yıllardır. Kısa bir süre sonra Anlı da *Paris Ekolü* çizgisinde lirik soyutlamalar yapacaktır. Bunun hemen öncesinde Anlı'nın *Geometrik Soyut* olarak tanımlanabilecek bir çalışmasıyla karşılaşırız. (Şekil D.11) 'Geometrik' tarzda fazla çalışması yoktur ancak, Kübist sanata duyduğu derin ilgiyi göz önüne aldığımızda, kısa süreli de olsa böyle bir çizgiden geçmiş olması mantıklıdır.

Paris'e yerleştikten sonra 1955'lerde ilk kez doğaya gönderme yapmaksızın soyut tarzda çalışmaya başlar ve hemen ardından *Salon des Réalités Nouvelles*'de (Yeni Gerçeklikler Salonu) ve *Salon des Comparaisons*'daki (Karşılaştırmalar Salonu) sergilere soyut resimleriyle katılır.

Kübizm'den soyut sanata geçen Anlı, soyut resimlerinin kurgusunda 1960'lara kadar kütleli değerleri ön plana çıkarma gayreti göstermiştir. Sanatçı resim yüzeyini belirli geometrik planlara bölüp, daha sonra bunları kendi aralarında kurgulamayı öngören, neredeyse Konstrüktivist denebilecek bir yöntemle çalışıyordu. Böylece soyut kompozisyonlarına ritmik, son derece hareketli nitelikler kazandıran sanatçının bu tavrı, Hans Hartung'dan Nicolas de Staël'e, Pierre Soulages'dan Gérard Schneider'e dek Paris'te soyut çalışan tüm ressamlarla ortaktır. [78]

Anlı, 1958'de *Galerie La Main Gauche*'da ilk kişisel sergisini açar. 1961'de St. Gallen'deki *Galerie Im Erker*'de açtığı kişisel sergisi sanat hayatında önemli bir dönüm noktası oluşturur.

İsviçreli eleştirmen Reudi Metler serginin ardından şunları yazar:

"... Anlı bir şairdir. Onun Dışavurumculuğu, elemanlarında ve tanımlanamayan bir güçte değil, müzikalitesinde köklenmiştir. 'Dışavurumcu' sembol ve vurgular her türlü karşıtıktan uzak olan şiirsel mekanlarda gezinmektedir. Sanatçının renkleri özellikle tek renkli skala üzerinde yoğunlaşmıştır, dumanlı kahverengi, mavi-griler ve kurşuni tonlar ağır basar. Ama onun resimleri buğulu bir etki bırakmazlar çünkü, resmin derinliğinden gelen bir ışılda

aydınlanmışlardır... Belki de Fransız Ekolü'ne (École de France) özgü teknik ve yaklaşım açılarından gözü kamaştığı için sanatçı, Fransız'dan daha Fransız olabilmek adına ikinci bir süreç arayışı içindedir. [78]

Çalışmalarını halen sürdüren bu galeri, o yıllarda soyut sanat yapıtlarını sergileyen uluslararası bir niteliğe sahiptir. Anlı, Avenue de Général Leclerc 19 numaradaki atölyesinin sahibi olan İsviçreli Karl Liner'in resimlerine ilgi göstermesiyle, *Galerie Im Erker*'i yöneten Franz Larese'in de ilgisini çeker. Larese Anlı'yı galeri programına alarak, 1960'tan itibaren kendisiyle düzenli olarak çalışmaya başlar ve resimlerinin önemli özel koleksiyonlara girmesine neden olur. Uyguladığı tanıtım faaliyetleri sayesinde *Galerie Im Erker*, Anlı'nın sergisiyle ilgili olarak İsviçre ve Almanya'da irili ufaklı yirmiye yakın sergi eleştirisinin yayınlanmasını sağlamıştır. Bu sayı neredeyse elli yıla yakın bir süre Paris'te yaşayan sanatçı hakkında Fransızca olarak yayınlanan eleştirilerden fazladır.

Tanınmış Fransız sanat tarihçisi Denys Chevalier sergi kataloğunun önsözünde Anlı'nın soyut resimleri hakkında bilgi vermektedir:

"Anlı için mekan, vazgeçilmez bir üçboyutlu çerçeve olmasının dışında, bir hareketin daha doğrusu bir ritmin arkasında bıraktığı iz gibidir. Onun anlatım arzusunda mekan ve onun yeni oluşumları varmak istediği son etki değildir. Işık bir ritmin temposunu, vardığı en yüksek noktayı veya grafik ritmlerin birbirleriyle oluşturduğu yankıyı görünür kılmakla yükümlüdür." [78]

1956 tarihli tualinde Anlı yine ışık sorunuyla ilgilidir. Koyu tonların arasından parlayan turuncu ışıklı lekeler görülür. (Şekil D.12) 1959 tarihli *İsimsiz* (Sans titre) çalışmasında bu ışıklı lekeler tual yüzeyine hakim olur. (Şekil D.13) Anlı 1959 tarihli *Kompozisyon*'da (Composition) birbirine yakın koyu tonlardan oluşan kalın fırça darbeleriyle mekan ve ışıktan da yararlanarak, döngüsel bir hareketin oluşumunu tespit eder. (Şekil D.14)

1960'ların sonunda Anlı yeni bir üslupta çalışmaya başlar. Önceki eserlerinden farklı olarak iki boyutlu bir mekan anlayışına yönelir. Önceki resimlerinden de tanıdığımız döngüsel hareket burada yoğunluk kazanmış ve bir merkezde toplanmıştır. Işıklı bir beyaz zemin üzerinde yer alan ve yoğunluğu hissedilen sarmal kütle, sol köşeden sağ alt köşeye doğru bir hareket duygusu uyandırmakta ve yerleştirilen küçük, parlak kırmızı lekelerle hareket kütlelerinin kendi içindeki hareket vurgulanmaktadır. (Şekil D.15)

Medüs'ün Salı (Le radeau de la Méduse)¹³ adlı çalışma 1969 yılında yapılmıştır. 1968 tarihli resimlerinde kütleli bir sarmal oluşturan fırça darbeleri bu resimde çözülmüş, daha lirik bir salınım kazanmıştır. (Şekil D.16)

¹³ Théodore Géricault'nun 1818-1819 yıllarında yaptığı ve Musée de Louvre'da bulunan aynı adlı büyük boyutlu resmi, o dönemde gerçekleşen trajik bir deniz kazasından kurtulan yolcuları bir sal üzerinde göstermektedir.

1969 tarihli *İsimsiz* (Sans titre) çalışma hemen aynı yıl içerisinde 'semi-figüratif'e dönüşecek bir çizginin çıkış noktasını oluşturur. (Şekil D.17) Sanatçının yine aynı yıl gerçekleştirdiği *Sabah Tuvalet'i*nde bir önceki resimde gördüğümüz yuvarlak hatlı, siyan fırça vuruşları belli belirsiz bir gövdeye dönüşür. (Şekil D.18) Bir insan figürünü tanımlamaya başlayan çizgiler, sanatçının başlangıçtan beri sürdürdüğü devingenliğe, hem kendi içlerinde, hem de genel kompozisyonda sahiptirler. *Boşlukta* isimli çalışmaya gelindiğinde Anlı artık aynı lekeyi konturlarla sınırlayarak daha belirgin iki insan gövdesine dönüştürmüştür. Bir sarmal oluşturan gövdeler *Medüs'ün Salı*'ndaki gibi şiirsel salınımla birkaç ton daha açık tual yüzeyine diyagonal yerleştirilmişlerdir. (Şekil D.19) *Boşlukta* isimli çalışma Hakkı Anlı'nın yetmişli yıllardan itibaren lekeleri formlandırarak insan gövdelerine dönüştürdüğü 'semi-figüratif' dönemine aittir. Tuali arkadan gelen hafif bir ışıkla aydınlatmıştır. Sanatçının bu dönem resimlerinde erotik çağrışımlar yapan esnek, devingen lekeler, uzamın sonsuzluğunu vurgulayan bir fon üzerinde uçuşurlar. (Şekil D.20) 1969 tarihli *Eiffel Kulesi* (La Tour Eiffel) isimli çalışmasındaysa ışık ögesi daha ön plandadır. (Şekil D.21)

Sanatçı bu dönem resimleri için şunları söyler:

"Şimdiki tekniğimde hep ışığa karşı (contre-jour) çalışıyorum. Desenlerim tuale konurmuş büyük bir lekedir. Ama kontur hep hafif ışıklıdır. Objelerim genellikle kadın, o güzel estetik yaratıktır. Objelerim yere basmazlar, hepsi adeta havada, uzayda, boşlukta gibidirler..." [76]

(Şekil D.23)

Kosta Daponte'nin 1974 yılında Paris'te yaşayan Türk ressamlarıyla yaptığı bir dizi söyleşide, Anlı şunları söyler: "... Biz bahtsız bir sanatçı kuşağıyız. 40'larda, hatta 50'lerin başında Soyut resim vardı. Soyut epokum çok başarılı idi. Resimlerim o zaman satıldı. Sonra Op-Art çıktı, Pop-Art çıktı, resmin içine ettiler." [81]

Sanatçının sergileri aşağıda bir liste halinde verilmiştir:

Kişisel Sergiler

- 1939 Ankara Halkevi, Ankara
- 1942 Kütahya Halk Evi, Kütahya
- 1946 İsmail Oygur Galerisi, İstanbul
- 1949 Fransız Konsoloslugu, İstanbul
- 1958 Galerie La Main Gauche, Paris
- 1961 Galerie Im Erker, St. Gallen
- 1962 Galerie im Studio für Werbegestaltung, Münih
- 1964 Galerie Bonaparte, Paris
- 1967 Bibliothèque National Universitaire, Strasbourg

- 1977 Galerie Le Scriptorium, Paris
1978 Cumalı Sanat Galerisi, İstanbul
1981 Vakko Sanat Galerisi, İstanbul
1984 Maison de'Unesco, Paris
1985 Akbank Osmanbey Sanat Galerisi, İstanbul
1986 Galeri Siyah Beyaz, Ankara
1987 Tem Sanat Galerisi, İstanbul
1988 Galeri Nev, Ankara
1989 Tem Sanat Galerisi, İstanbul
1990 Tem Sanat Galerisi, İstanbul
1992 Tem Sanat Galerisi, İstanbul
1996 Tem Sanat Galerisi, İstanbul
1997 Milli Reasürans Sanat Galerisi, İstanbul
2000 Mine Sanat Galerisi, İstanbul
2001 TEM Sanat Galerisi, İstanbul
2004 TEM Sanat Galerisi, İstanbul

Karma Sergiler

- 1930 *14. Güzel Sanatlar Birliği Resim Sergisi*, Galatasaray Lisesi, İstanbul
1941 *3. Resim ve Heykel Sergisi*, Ankara Sergi Evi, Ankara
1942 *4. Devlet Resim ve Heykel Sergisi*, Ankara Sergi Evi, Ankara
1943 *5. Devlet Resim ve Heykel Sergisi*, Ankara Sergi Evi, Ankara
1944 *6. Devlet Resim ve Heykel Sergisi*, Ankara Sergi Evi, Ankara
7. Devlet Resim ve Heykel Sergisi, Ankara Sergi Evi, Ankara
1946 *Exposition International d'Art Moderne*, Musée d'Art Moderne, Paris (UNESCO organizasyonu)
Art Turc d'Aujourd'hui et d'Autrefois, Musée Cernuschi, Paris
1947 *Contemporary Turkish Painting*, Londra
D Grubu 15. Sergi, Fransız Konsolosluğu Kütüphanesi, İstanbul
1949 *Uluslararası Sergi*, Art Club Roma, Palazzo Cagnana, Torino
1950 *24 Çağdaş Türk Ressamı*, Atina Sanat Dostları Derneği, Atina
1951 *Dokuz Sanatçı Sergisi*, Sanat Dostları Cemiyeti, İstanbul
L'Atelier Metzinger, Galerie Suzanne Michel, Paris
Vingt Quatre Œuvre Récentes de Neuf Peintres Turcs, İstanbul Üniversitesi Salonları, İstanbul (22. Uluslararası Oryantalistler Kongresi nedeniyle)
D Grubu 16. Sergi, Fransız Konsolosluğu Sergi Salonu, İstanbul
1954 *Yapı Kredi Bankası Resim Yarışması Sergisi*, Spor ve Sergi Sarayı, İstanbul
1955 *Salon des Réalités Nouvelles*, Musée des Beaux-Arts de la ville de Paris, Paris
New Acquisitions, Auckland City Art Gallery, Yeni Zelanda

- 1956 *Première Exposition Internationale d'Art Plastique contemporaine*, Musée des Beaux-Arts de la ville de Paris, Paris
Salon Comparaisons, Musée des Beaux-Arts de la ville de Paris, Paris
28. Uluslararası Venedik Bienali, Venedik
- 1957 *La Première Biennale d'Art Abstrait de Bordeaux*, Galerie des Beaux-Art Bordeaux
- 1960 *D Grubu 17. Sergi*, İstanbul Beyoğlu Şehir Galerisi, İstanbul
- 1961 *Salon des Réalités Nouvelles*, Musée Municipal d'Art Moderne, Paris
- 1964 *Art Turc d'Aujourd'hui*, Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, Paris (Sergi daha sonra Brüksel, Berlin, Viyana ve Roma'da tekrarlanmıştır.)
Noir et Blanc, Galerie Mepain, Atina
- 1965 *Paris'te Yaşayan Türk Ressamları Sergisi*, Türk Alman Kültür Merkezi, İstanbul
- 1968 *Annuaire Italia d'Arta Grafica*, Roma
- 1976 *7 Peintres Turcs à Rhone Poulenc*, St. Floris
- 1977 *Türkiye Dışındaki Türk Ressamları*, Maçka Sanat Galerisi, İstanbul
- 1979 *Hommage à Nazım Hikmet*, Hôtel de Ville de Tarbes, Tarbes
- 1986 *Paris'te Türk Sanatçıları*, Tem Sanat Galerisi, İstanbul
- 1987 *Peyzaj*, Tem Sanat Galerisi, İstanbul
Expositions des Artistes Turcs, Bibliothèque Municipale d'Amiens, Amiens
- 1988 *Müstakiller ve D Grubu'na Saygı*, Mine Sanat Galerisi, İstanbul
- 1989 *Anlı, Arel, Berk, Dereli, İzer*, Mine Sanat Galerisi, İstanbul
İstanbul Koleksiyonlarında Türk Resmi, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, İstanbul (1. İstanbul Bienali nedeniyle)
- 1990 *Paristanbul*, Cité Internationale des Arts, Paris
- 1991 *Çelebi'den Gürbüz'e Sanatın Hizmetinde Beş Yıl*, Tem Sanat Galerisi, Atatürk Kültür Merkezi, İstanbul
Les Peintres Turcs de Paris, Assurances Générales de France, Paris
- 1994 *1950-2000: T.C. Merkez Bankası Çağdaş Türk Sanatı Koleksiyonu Sergisi*, Atatürk Kültür Merkezi, Ankara
Bizden ve Onlardan 9, Tem Sanat Galerisi, İstanbul
- 2000 *Yoksun/Yoğun, Doğa/Doğaüstü, Madde/Ruh, Batını/Zahiri, Ruhani/Bedeni*, Galeri Nev, İstanbul
Beden/Ego, Gövde/Zihin, Nesne/Özne, Galeri Nev, İstanbul, Ankara
- 2004 *Türk Resminde Figür ve Soyut*, Artdepo Sanat Galerisi, İstanbul
İş ve İstihsal, Yapı Kredi Kazım Taşkent Sanat Galerisi, İstanbul

5.2.2. Albert Bitran

1929'da İstanbul'da doğan Albert Bitran Saint Michel Lisesi'ne gider. Resme ilgisi İstanbul'da öğrencilik yıllarında başlar, ilk çalışmaları Natüralist üsluptadır. Sanatçı resme başladığı gençlik yıllarını şöyle anlatır:

“Akademik bir resim eğitimi almadım ancak, resme ilgim çok erken yaşta başladı. Birçok klasik kopya yaptım. Kompozisyonu böyle öğrendim. Mesela Fragonard, bir de Cézanne yaptım... O tarihlerde yağlıboya tekniğini bilmiyordum, karakalem yapıyordum. Hoş bir Ermeni komşumuz vardı, bana ‘Burgazada’ya git tabiata bak, gökyüzüne bak, resmini yap.’ dedi. ‘Ama maviyi de çok kullanma, beyazla karıştır, yoksa lacivert olur.’ diye de uyardı. Maviye beyaz karıştırır, gökyüzünün rengini tutturmaya çalışırdım. Ben on beş yaşında profesyonel oldum.” [82]

Bitran 1949 yılında mimarlık eğitimi almak için geldiği Paris’te, ressam olma arzusuna kapılır. Kaldığı üniversite yurdunda Koskas, Soto, Lam, Palazuelo ve Kelly gibi sanatçılar da vardır. Onlarla yakın dostluklar kurar. Aynı dönemde Paris’teki Türk sanat çevresiyle de görüşmektedir; Scola Cantarum’daki sanat sohbetlerine katılır, 1956 yazını Mübin Orhon’la Güney Fransa’da geçirirler.

Sanatçı Paris’te de her hangi bir atölyeye devam etmez, ancak mimarlık fakültesinde Bitran’ın yeteneğini gören profesörü Claude Nicolas Ledoux’nun etkisiyle mimarlık eğitimi çerçevesinde desen ve renk çalışmaları yapar. Sanatçı bir söyleşide de geometriye olan ilgisinden söz eder: “*Mimari mektebindeyken zaten geometrik problemleri çok çalışmak isterdim, vibrasyon problemleri, seri şeylerin yan yana gelip ayrı ebatlarda yapılması, bunlarla çok ilgilenirdim.*” [83] Bitran’ın ilk Paris resimleri *Geometrik Soyut* tarzda çalışmalardır. 1952 tarihli siyah beyaz *İsimsiz* tualinde aynı desenin, diziler halinde, gittikçe büyüyen tekrarlarından oluşan kompozisyonlar yapar. (Şekil D.24) Bitran’ın üslubu sonraki yıllarda lirikleşecektir ancak mimarlık eğitimine bağladığı geometri sevgisi onu hiç terk etmez. [82]

1952 tarihli *İsimsiz* çalışması lirik soyuta doğru hızlı bir geçişi yansıtır. Sanatçının kullandığı boyama tekniği tekstürle ilgili bir arayış içinde olduğunu gösterir. Değişik renk yüzeyleri bir düzenleme kaygısıyla ele alınmıştır. (Şekil D.25)

1951 yılından itibaren *Salon des Réalités Nouvelles*’e katılmaya başlar ve 1951’de *Galerie Arnaud*’da ilk kişisel sergisini açar. Jean Robert Arnaud’nun 34 du Four Sokağı’ndaki eski bir kömürcü bodrumundan çevirerek düzenlediği bu galeri sonraki yıllarda dönemin *avant-garde* sanatçıları için bir buluşma noktası ve 1950’li yıllarda Paris’e hakim olan Lirik Soyut’un ve *L’Art Informel*’in (Kuralsız Sanat) kalesi olacaktır.

Bitran’ın sergisini gezen Auguste Herbin “*Siz avant-garde sanat yaptığınızı düşünüyorsunuz ama tablolarınız Seurat’ı şaşırtmazdı,*” der. [82] (Şekil D.26) Herbin’in gezdiği sergide yer alan 1953 tarihli *İsimsiz* resimde, *Pointillisme*’i (Noktacılık) çağrıştıran renk noktacılarıyla bir daire oluşturulmuş ve bu daire merkezden çıkan ışınsal çizgilerle parçalara bölünmüştür. [84]

1953'de *Galerie Arnaud, Cimaise* isimli dergiyi çıkarmaya başlar. *Cimaise* kısa zamanda yenilikçi sanatın sözcüsü olur. Bu derginin birinci sayısında Bitran'ın da bir resmi yayınlanır. (Şekil D.27)

1953'de *avant-garde* bir buluşma mekanı olan *Theatre de Babylon*'da düzenlenen *Divergences* isimli bir dizi serginin birincisine katılır. Bu dizi değişik sanatçıların eserlerinden oluşan yedi ayrı sergi olarak tasarlanmıştır. Bu tiyatrodaki Beckett ve Ionesco'nun oyunları sergilenir. Resim sergisi de, tiyatronun duvarlarını süslemektedir.

Albert Bitran yeteneğiyle kısa sürede dikkati çeker. Yazar ve sanat koleksiyoncusu olan ve *Jules ve Jim*'in senaryosunu yazan dostu Henri-Pierre-Roché 1954'te *Galerie Denise René*'de açılan sergisi için hazırladığı kataloğun ön sözünde sanatçıya övgüler yağdırır: "*Bazıları çalışıp çabalayıp yapar, bazılarının ise içinde vardır bu, Bitran'da düşündüğünü kolayca ifade edebilecek göz ve el becerisi var. Parmakları ona doğuştan itaat ediyor...*" [85]

1950'lerin ilk yılları sanatçı için bir dönüm noktasıdır, geometrik soyuttan koparak Taşist (Lekeci) ve anlatımcı bir anlayışla çalışmaya başlar. Bu dönem çalışmalarında formlar daha yumuşamıştır. Bitran bu değişim kararını şöyle ifade eder: "*1954'de geometrik sanatı bıraktım. Bana öyle geldi ki o senelerde, bu hadise bitmişti, artık onu hissedemiyordum. Daha başka bir yolda ilerledim. Ama geometri resimimde eksik değil, her zaman var içinde.*" [82] Sanatçıyla yapılan bir başka söyleşide anlattıkları da bu değişimle ilgili ipuçları vermektedir: "*Kendime bazı sualler sormaya başladım. Hayatımı ressam olarak geçirmek istiyorum. Ben kimim, nasıl resim yapmak istiyorum, bir stilim var mı ? Ondan sonra başka türlü bir resme geçtim. Beni bugüne kadar getiren bir resim...*" [83]

1955 tarihli *Mezar Taşı* (Stele) (Şekil D.28) isimli tablosu sanatçının geometriden koptuğu döneme örnek olarak verilebilir. Bitran öğrencilik yıllarında Eyüp'te mezar taşlarının arasındaki kahvelerde vakit geçirdiğini söyler. Bu soyut kompozisyon İstanbul anılarının bir yansımasıdır. [82]

1955 tarihli *Kutular*'da (Boîtes) (Şekil D.29) yeni arayışların bir başka sonucu olarak değerlendirilebilir. Merkeze yerleştirdiği kağıt parçalarından oluşan ve sarıyla turuncunun hakim olduğu kolaj çalışması koyu zemin üzerindedir ve dikdörtgen bir kutu içerisinde yer alır, bu kutu daha büyük ikinci bir kutu içine yerleştirilerek derinlik etkisi sağlanmıştır.

1954-55 yıllarında *Bir Manzaranın Doğuşu* (Naissance d'un paysage) adlı bir tablo dizisine başlar. Bu dizideki tablolarını, suluboyalarını ve desenlerini 1957'de *Galerie*

Ariël'de, Jean Pollock'un hazırladığı bir sergide izleyiciye sunar. C. Estienne sergi kataloğu için hazırladığı önsözde şunları yazar:

"*Bitran tuallerini aslında bir manzara olmadıkları halde 'Land' olarak adlandırır, bunun nedeni kendisini, 'yaratıldıktan' sonra bir söz dizimine dönüşen soyutlamanın görsel dilinde derinlemesine ifade etmek istemesidir. Şiirsel olanı keşfetmenin en iyi yolu olarak bu söz diziminin üzerine gider. Bunun sonucunda ortaya gerçek formlar çıkar, plastik bir işaret olmaktan başka hiçbir amacı olmayan formlar.*" [52]

Bir Manzaranın Doğuşu (Naissance d'un paysage) adlı dizinin bir versiyonu da aynı yıl *Salon de Maï*'de sergilenir. Sanatçının eserleri 1971'e kadar bu salonda düzenli olarak sergilenecektir. 1956'da Güney Fransa'da Saint-Paul de Vence'da geçirdiği yazdan sonra gerçekleştirdiği kolajlı versiyon bu dizinin en önemli parçası sayılır. (Şekil D.30) Sanatçı bu tablosunu, "vizyonunu değiştiren bir bulma, meydana çıkarma" olarak yorumlar. [86] 150x150 ebadında, kare biçimli tablo, ağırlıklı olarak toprak tonlarından oluşur, az miktarda karmen kırmızısı, turuncu ve kirli sarı kullanılmış, inceli kalınlı boya katmanlarıyla pürüzlü bir doku elde edilmiştir. Tablo çok belirgin renk lekeleriyle parçalanmıştır. Üst bölümde yer alan büyük parça tablo yüzeyinde bir düzlem farkı oluşturur, bu yolla bir derinlik etkisi sağlanır. Statik dengeler oluşturan kalın renk bloklarıyla çevrelenen orta bölümde, kullanılmış kağıt parçaları gibi malzemenin boyaya karıştırılmasıyla sağlanan bir çeşit kolaj tekniği uygulanmıştır.

Resmin üst kısmında düzlem farkı oluşturan bölüm tablonun ağırlık merkezinde bir kayma duygusu yaratır. Bu resmi gören Camille Bryen de bu olguya dikkat çeker. Albert Bitran'ın çok sonraki tabloları da, bu gözlemi doğrular. Ağırlık merkezindeki bu kaydırma devrimci bir nitelik taşımaktadır. [83]

Bitran *Bir Manzaranın Doğuşu*'nda (Naissance d'un paysage) gerçekten anılarında yer alan ve var olan bir görüntüden yola çıktığını söyler. Bu manzara sanatçı tarafından bir dönüştürüme uğratılmıştır. Karşımıza çıkanlar rastlantısal biçimler değildir. Daha önce görmüş olduğu, zihnine kaydettiği birtakım görüntüler her hangi bir zamanda gözünün önüne gelir ve sanatçı bunu yeniden yorumlar. [82]

Bitran soyut tablolarına genellikle isim verdiği için resme bakan izleyici tualde kendi zihninde canlandırdığı imgeleri arar. Resimsel değerler ve plastik etki ön planda olmalıdır ancak yorumdan kaçınılamaz, zaten de eser izleyici ona bakıp, farklı şeyler okusun, çıkarsın diye yapılmıştır. [83]

Charles Estienne, Bitran için 1957'de *Galerie Ariël*'deki sergisinin önsözünde şöyle yazar: "Gariptir, soyutlama fanatikleri Bitran'ın son tuallerinde suçlu Figürasyon izleri

görüyorlar ama aynı tabloları tutucu Realistler (Gerçekçiler) de 'soyut' olarak tanımlıyorlar." [52]

1957 tarihli *Sonbahar Kumları* (Sables d'Automne) (Şekil D.31) isimli tablo büyük renk lekeleriyle bölümlere ayrılmıştır. Sanatçının bu dönem renk paleti genellikle kahveler, bejler, sarılar, tabalar gibi sonbahar ve toprak tonlarından ve daha soğuk gri, bej ve siyahlardan oluşur. Bitran renk seçimini şöyle ifade eder:

"Gözüm çiğ renk kaldırmıyor. Morları, sarıları, soğuk mavileri düpedüz gördüğüm zaman içimden onları kapatmak, kirlenmek geliyor. Birden size kenarda unutulmuş gibi gelen renkler, resimde yer ve anlam kazanıyor. Bazen resmi bitiriyor, bazen de kompozisyonu başka bir boyuta taşıyorlar. Renkler benim için bir başlangıç ve son değil, bir geçiş noktası, resmi başka yerlere götürecek araçlardır." [87]

Albert Bitran 1957 yılında Mosell'deki Schoeneck Kilisesi için on tane vitray hazırlar, bir yıl sonra Fransız vatandaşı olur ve Claude Ledoux'yla evlenir. 1958'de Göteborg ve Stockholm'de sergilere katılır. 1960-64 yıllarında Danimarka'ya geziler yapar, Borge Birch'le ve İskandinav sanatçılarla tanışır, kuzey ülkelerinde tanınır. Kuzey ülkelerinde yarattığı etkiyi şöyle anlatır: *"Orada sanat iklimini tamamen değiştirdik. Onlar sonradan dediler ki biz soyut sanatı Amerikalılardan gördük. Halbuki Amerikalı sanatçılar pek tanınmıyorlardı, Avrupa'da pek bilmiyorduk ne yaptıklarını. 50'lerin sonunda çıktılar ve aslında iyi şeyler yaptılar."* [82]

Bu sıralar *Atölye* (L'Atelier) isimli yeni bir diziyeye başlamıştır. Bu dizinin litografileri Georges Boudaille'ın önsözünü bir kitap haline getirilir ve 1963'te *La Hune*'de, Copenhag'da ve 1963'de La Haye'de sergilenir. Boudaille bu dizi hakkında *Cimaise*'de yayınlanan yazısında şunları söyler: *"Nesnelerin fiziksel görünümünü görmesek de yaşanmış bir gerçeğin varlığını hissediyoruz... Yaşadığı duygunun deneyimini renkli çizgiler halinde tuale döküyor... Duygularını özellikle ritimlerle vurguluyor."* [83]

Bitran 1962 yılından itibaren Fernand Mourlot Matbaası'nda çalışmaya başlar. Jean-Louis Boudry'le birlikte, litografilerinin yer aldığı *Epreuves* (Denemeler) adlı kitabı yayınlarlar.

1960'larda hazırladığı *Atölye* (L'Atelier) dizisinin ana temasını 'ışık etkileri' oluşturur. Bu dönemde Paris'teki atölyesinin camından süzülen ışığın etkisiyle ortaya çıkan değişik biçimleri tualine yansıtır. Bitran Empresyonizm'den beri ressamların ilgisini çeken yansımalara kişisel bir yorum katar. Işığın yanında desen ve desenin anlatımcı değeri de *Atölye* (L'Atelier) dizisinde ön plana çıkar.

Sanatçı tekrar tekrar, çok sayıda desen çalışması yaparak, tablolarındaki hızlı, canlı ifadeyi yakalayabilmiştir. [82] Dizide sürekli karşımıza çıkan üçgenler, trapezler ve küçük

dairesel biçimler sanatçının imzası niteliğindedir. Clude Lefort küçük dairesel biçimleri tablonun içinden seyirciye bakan bir göz olarak yorumlar, [89] Jean Paris, Bizans'ın kilise kubbesinden aşağıyı gözleyen 'Pantokrator İsa'sı'¹⁴ gibi, 'üçüncü boyutun gözü' yorumunu getirir. [83] Bitran yaptığımız söyleşide bunların özel bir anlam taşımadıklarını, bu biçimleri plastik değerleri için kullandığını ve yokluklarında tabloyu eksik hissettiğini ifade eder. [82]

Bu dizide yer alan 1960 tarihli *Yaz Mavisı ve Pembesi* (Bleu et rose d'été) tablosunda, dinamik bir üslupla boyanmış trapezler, dairesel biçimler ve yumuşatılmış tanımsız geometrik formlar görülür. Kalın boya tabakaları halinde canlı mavi tonları, canlı kırmızı ve beyazın hakim olduğu tablo yüzeyi mavi çizgilerle bölünmüştür. Güçlü ışığın parlaklık kazandırdığı renkler son derece canlıdır. Bitran bu dizisiyle daha lirik bir yola girmiştir. (Şekil D.32)

Sanatçı 1973-78 yıllarında gerçekleştirdiği diğer bir dizide, *Çiftler*'de (Doubles) 'tablo' kavramını sorgular. Tualı iki eşit parçaya böldüğü bu resimlerde her iki parçada da aynı yapısal şemayı kullanır ancak, bu şemalar üst üste konulduklarında kesişmezler, iki parça arasında devamlılık yoktur ama yine de bir bütün oluştururlar. Göz ikisi arasında gidip gelerek, farklılıkları ve benzerlikleri arar. *Çift No.33*'te (Double No.33) uçuk pembe fon üzerine petrol yeşili, kiremit ve bej tonlarıyla tanımsız geometrik biçimlerle düzenlediği kompozisyon, merkezdeki dairesel biçimin etrafında döngüsel bir hareket duygusu uyandırır. (Şekil D.33)

Yine 1973-78 yıllarında gerçekleştirdiği *Sextuor* (Şekil D.34) dizisi altıgen bir mekanda sergilenmek üzere tasarlanmış, kendi içinde bir bütünlük taşıyan altı tualden oluşur. Bunlardan biri gri, siyah ve beyazdan oluşan 'esas tablo'dur. Diğer beş tanesinde, siyah, beyaz, sarı ve mavi vardır. Bunlar benzer ana formun küçük değişikliklerle zenginleştirildiği çeşitlemelerdir. Sergileme mekanı izleyicinin altı tabloyu da aynı anda görmesini engelleyecek biçimde düşünülmüştür. Bundaki amaç izleyicinin eksik kalan parçaları hafızasında canlandırmasını sağlayabilmektir. Bitran *Sextuor* projesinin her defasında tek bir seyircinin izlemesi için düşünüldüğünü ancak isteğinin gerçekleşmediğini söyler. [82] Eser Danimarka, Norveç ve Avusturya'da sergilenmiştir.

1980 yılında *La Délégation à l'action artistique de la ville de Paris* (Paris Kenti Sanat Delegasyonu), *Peintres de l'abstraction lyrique à Saint Germain-des-Près 1946-56* (1946-56 Saint Germain-des-Près'de Lirik Soyutlamacılar) adlı bir sergi düzenler.

¹⁴ Hıristiyan sanatında Hz. İsa'nın yaratıcı ve kurtarıcı niteliklerini birleştiren poz. "Evrenin Efendisi" anlamına gelir. Batı'da 'Maiestas Domini' olarak bilinir.

Bitran'ın da katıldığı bu sergi, Lirik Soyut çalışan sanatçılardan oluşmaktadır. Bitran serginin kapsadığı tarihlerde genellikle geometrik soyut çalışmıştır, 1951-53 yılları arasında gerçek bir 'Soyut Geometri' benimsemiş, eserlerini geometrik sanatın kalesi olan *Galerie Denise René*'de sergilemiştir. Lirik Soyut'a geçişi 1954'te olmuştur ancak yine de bu sergiye davet edilir. Bunun nedeni Bitran'ın zorunlu bir kategori sistemine dahil edilmesindeki güçlüktür. [82]

Sanatçı Paris'te Montrouge'da yaşamakta ve İstanbul'dan izler taşıyan *Kemerler* adını verdiği, bir dizi üzerinde çalışmaktadır.

Sanatçının sergileri aşağıda bir liste halinde verilmiştir:

Kişisel Sergiler

- 1951 Galerie Arnaud, Paris
- 1952 Galerie Arnaud, Paris
- 1957 Galerie Ariel, Paris
- 1958 Galerie de Contemporains, Brüksel
Galerie Ariel, Paris
- 1960 Galerie Stephen Hahn, New York
- 1961 Galerie Birch, Kopenhag
Gabriel Ariel, Paris
- 1963 Galerie Ariel, Paris
- 1964 Galerie Nova Spectra, La Haye
L'Atelier, Galerie La Hune, Paris
- 1965 Galerie Arta, La Haye
Galerie Birch, Kopenhag
- 1966 Galerie La Balance, Brüksel
Galerie Ariel, Paris
- 1968 Galerie Nova Spectra, La Haye
Galerie Ariel, Paris
- 1969 Galerie Ariel, Paris
- 1970 Musée de Randers, Danimarka
Galerie La Pochade, Paris
- 1972 Galerie Lerche, Aalborg, Danimarka
Galleria d'Arte La Lanterna, Trieste
Galerie Ariel, Paris
- 1974 Galleria Seno, Milano
Studio Erre, Roma
Galerie Birch, Kopenhag

- 1975 Galerie de Boer, Amsterdam
Galerie Ariel, Paris
Galerie Nord, Randers, Danimarka
Galerie Protée, Toulouse
Galerie La Hune, Paris
- 1976 Galerie Arta, La Haye
- 1977 Galerie Nord, Randers
- 1978 La Petite Galerie, Lyon
Galerie Birch, Kopenhag
Galerie Nord, Randers
Nordjyllands Kunstmuseum, Aalborg, Danimarka
Galleria d'Arte La Lanterna, Trieste
- 1979 Sonja Henie-Niels Onsad Art Center, Oslo
New York International Art Exhibition
Trondheims Kunstforening, Norveç
Musée de Traklhaus, Salzburg
FIAC, Atelier Bellini, Paris
Galerie de Boer, Amsterdam
- 1980 Museum Carolino Augusteum, Salzburg
Atelier Bellini, Washington
Saint- Etienne-du-Rouvray
Galerie Nord, Randers
- 1981 Musée de Saint-Dié, Fransa
BirchGraphik, Kopenhag
- 1982 Palais des Congrès, Perpignan, Fransa
Galerie Sant-Vicens, Perpignan, Fransa
Centre Culturel des Prémontrés, Pont-à-Mousson, Fransa
Galleri Præstegaarden, Danimarka
Galerie Nord, Randers, Danimarka
Randers Kunstmuseum, Danimarka
- 1983 Devlet Resim Heykel Müzesi, İstanbul
Galerie Birch, Kopenhag
- 1986 Galerie Numaga, Auvernier, Isviçre
Galerie Nord, Randers, Danimarka
- 1987 Galerie Louis Carré & Cie, Paris
- 1988 Galerie Brix, Kopenhag
- 1990 Galerie Johannes Schilling, Köln

- Galerie Louis Carré & Cie, Paris
 Art Point Gallery, Tokyo
- 1991 Centre Campredon Art et Culture, L'Isle-sur-le-Sorgue, Fransa
- Karma Sergiler**
- 1952 Salon de l'Art Libre, Paris
Salon des Réalités Nouvelles, Paris;
Astrattisti francesi, Galerie d'Arte Contemporanea, Floransa
le Exposition internationale d'art abstrait, Caracas
- 1953 *Mostra di francesi e italiani*, Saletta Gissi, Turin
Pittori della Galerie Arnaud, Casa della Cultura, Livourne
Divergences, Galerie du Théâtre Babylon
- 1954 *Baertling, Breer, Bitran*, Galerie Denise René, Paris,
- 1955 *Évolution*, Musée Municipal d'Art Moderne de Paris
 Galerie Octobon, Saint-Paul-de-Vence
- 1956 Galerie Iris Clert, Paris
Pintura de hoy, Palacio de Bellas Artes, Caracas
Maestri e giovani pittori d'oggi, Galerie Apollinaire, Milano
 Galerie Ariel, Paris
- 1957 *Situation de la peinture*, Galerie Ariel, Paris
Muestra de pintura abstracta contemporánea, Caracas
 Galerie Anne Abels, Köln
- 1958 Galerie Iris Clert, Paris
Festival d'Edimbourg
 Galerie Nova Spectra, La Haye
El Arte Abstracto en Eoropa, Küba
- 1959 Galerie Lucien Durand, Paris
 Musée de Göteborg, İsveç
Paris1959, Galerie Blanche, Stockholm
 Musée de Senlis, <<Peintres d'aujourd'hui>>;
20 peintres américains, 20 peintres français, Centre Culturel Américain, Paris
- 1960 Galerie La Roue, Paris
 Galerie Nova Spectra, La Haye
 Galerie Ariel, Paris
 Art Council, London
- 1961 *3 peintres de l'École de Paris*, Galerie K.B., Oslo
Refflets et images, Galerie de l'Ancienne Comédie, Paris
 Galerie Nova Spectra, La Haye

- Collection Moltzau, Kunstindustrimuseet, Oslo*
École de Paris, Amsterdam
- 1962 *Dessins, Galerie Massol, Paris*
Galerie Cavalero au Palissy, Vallauris
Aquarelles et gouaches de maîtres contemporains, Maison de la Pensée Française, Paris
L'École de Paris, Galerie Charpentier, Paris
Toiles anciennes-toiles récentes, Galerie Ariel, Paris
Galerie Nova Spectra, La Haye
- 1963 *L'Œil de bœuf, Galerie Cérés Franco, Paris*
L'École de Paris, Galerie Charpentier, Paris
Sculptures de peintres, Galerie Claude Bernard, Paris
Galerie Ariel, Paris
L'Ombre et la ligne, Galerie H. Legendre, Paris
25 peintres de Paris, Handverkshuset, Umeå, İsveç
Hallandsmuseum, Hallands Konstförening, İsveç
Une œuvre récente de, Galerie Lucien Durand, Paris
Grands et jeunes d'aujourd'hui, Musée Municipal d'Art Moderne, Paris
- 1964 *Galerie Nova Spectra, La Haye*
L'Art et la Révolution algérienne, Galerie de l'U.N.A.P., Cezayir
Grands et jeunes d'aujourd'hui, Musée d'Art Moderne, Paris
15 peintres de ma génération, Galerie Ariel, Paris
Musée Louisiana, Danimarka
- 1965 *Lybinka, Bitran, Mihaïlovitch, Handverkshuset, Uméa, İsveç*
Le Paysage dans l'art français, Musée de Saint-Denis
- 1966 *15 peintres de ma génération, Galerie L'Atelier, Toulouse*
Un livre, une gouache, Galerie Française Ledoux, Paris
15 peintres de ma génération, Galerie Birch, Kopenhag
Groupe, Galerie La Balance, Brüksel
15 peintres de ma génération, Galerie Nova Spectra, La Haye
Peintures contemporaines, Galeries Lafayette, Paris
Grafik Tentoonstelling, Galerie Nova Spectra, La Haye
Peintures de l'École de Paris, Galerie Dalléas, Bordeaux
- 1967 *Aktuel International Kunst, Galerie Birch, Kopenhag*
Galerie Française Ledoux, Paris
L'Age du jazz, Musée Galliera, Paris
Les 4 éléments, Cimaise Bonaparte, Paris

- L'Art pour la paix au Viêt-nam*, Galerie Greuze, Paris
23 peintres de Paris, Seibu International, Tokyo
 Exposition des marchands d'art, Galerie Louise, Brüksel
Peintures à louer, Cimaise Bonaparte, Paris
- 1968 *1re Biennale de Dessin*, Musée d'Art Moderne, Yugoslavija
Asse, Bitran, Bryen, Musée des Beaux-arts, Fondation Fardel, Nantes
 Exposition des marchands d'art, Galerie Louise, Brüksel
- 1969 *Carte blanche à la Galerie Birch*, Galerie Ariel, Paris
Noir et blanc, Ville d'Ivry, Fransa
 Kunststelliging Genthôte Rådhus, Danimarka
Estampes, dessins, gouaches, Galerie La Pochade, Paris
 Galerie Stéphane Janssen, Brüksel
25 ans de gravure, Galerie La Hune, Paris
Aktivitet, Galerie Birch, Kopenhag
- 1970 Studio Erre, Roma
Le Jardin de Matisse, Centre culturel de Châtillon, Fransa
3e Biennale des arts plastiques, Gennevilliers
Présence européenne, Galerie Vercamer, Paris
L'Art dans l'architecture, les Halles de Paris
- 1971 *Bienalle de Villeneuve-sur-Lot Institute National d'Education Populaire*, Marly-le-Roi
Le Musée dans la rue, Faubourg Saint-Honoré, Paris
Présence européenne, Galleria la Bussola, Turin
Carte blanche à la Galerie Stéphane Janssen, Galerie Ariel, Paris
 Studio Erre, Roma
- 1972 *Hommage au peuple espagnol*, Maison de la culture de Vichy
 Galerie Ariel, Paris
 Centre Culturel Juif, Paris
Corneille, Bitran, Appel, Lindström, Studio Erre, Roma
3e Foire internationale d'arte actuel, Bruges, Belçika
 Galerie Stéphane Janssen, Brüksel
 Galerie L'Œil-de-Bœuf
Festival de Beauvais, Maladrerie Saint-Lazare
- 1973 *Inauguration de la nouvelle*, Galerie Jacob, Paris
 Galerie Gilles Corbeil, Montréal, Kanada
100 artistes du XXe siècle, La Pochade et La Nouvelle Gravure à Rouen
 Château de Tremblay, Yonne

- Pour Pablo Picasso, Saint-Etienne-du-Rouvray*
Geer van Velde, Bitran, Nallard, Galerie de Boer, Amsterdam
 Bertrand Russell Centenary Art Exhibition, Londra
 Studio Erre, Roma
- 1974 *Pour une peinture sans discours, Gentilly*
 Galerie Municipale, Vitry, Fransa
 Mostra, Studio Erre, Roma
- Les Artistes solidaires des mouvements de libération des colonies portugaises,*
 UNESCO, Paris
- 1975 *Autour de Pierre Dimitrienko, Galerie L 55, Paris*
 National Art Gallery, Kuala Lumpur
L'Art dans la ville, Vitry
Contemporary French Painting, National Art Gallery, Yeni Zelanda
Het Landschap, Galerie de Boer, Amsterdam
Les Peintres de l'École de Paris, Djakarta
The Paris School, Main Gallery, Filipinler
- 1976 *Biennale internationale de la gravure de Cracovie*
65 peintres et sculpteurs témoignent leur amitié à Roger Gindertael, Galerie
 Ariel ve Galerie Jeanne Bucher, Paris
Collection d'art abstrait, Musée de Nantes, Nantes
 N.K.B. Singermuseum, Hollanda
 Galerie de Boer, Amsterdam
- 1977 *Le Petit Format, Galerie Principe, Paris*
 Mostra Mercato 77, Studio Erre, Roma
Groupe, Galerie Birch, Kopenhag
- 1978 *Acht Parijse Schilders, Galerie de Boer, Amsterdam*
Collection d'un amateur, Galerie Alain Digard, Paris
 E.H.P. Original Graphik, Ariadne, Kopenhag
Trace, Galerie Arcadia, Paris
 Galerie Birch, Kopenhag
L'Espace du temps, Maison de la culture, Grenoble
Foire Internationale d'Art Contemporain, Atelier Bellini, Paris
Les Huns, Musée Girodet, Montargis
Paris, les années 50, Galerie Ariel, Paris
- 1979 *Stillevens van Renoir tot heden, Galerie de Boer, Amsterdam*
Hommage à G. Moreau, Salon de Montrouge;
Vivante tapisserie française, Paris
- 1980 *Cent dessins d'aujourd'hui, Galerie Municipale, Vitry, Fransa*

- Peintres de l'abstraction lyrique à Saint-Germain-des-Prés, Paris*
 Salon de Montrouge
 Comparaisons, Paris
 120 artistes pour Bierville, Centre CFDT, Paris
 Galerie Nova Spectra, La Haye
- 1981 *Odense, Kunst centrum, Paris-København*
 Galerie Birch, Kopenhag
 Biennale de Ljubiana
Interart 81, New York
Épreuves d'artiste, Centre culturel municipal d'Argenteuil
- 1982 *Opening, Galerie Bertin, Lyon*
Le Bronze, Galerie Bernheim Jeune, Paris
Palettes de peintres, Galerie Alain Digard, Paris
- 1983 *Biennale Internationale, Baden-Baden, Almanya*
Tendances de la peinture abstraite, Centre Culturel de La Villegieu
Les Tendances d'art abstrait contemporain, Chapelle des Franciscains, Saint-Nazaire
Vle Festival de poésie rurale, Aubigny-sur-Nère
 Galerie de Boer, Amsterdam
- 1984 *Aspects de la peinture contemporaine, MJC Les Hauts de Belleville*
Charles Estienne et l'art à Paris 1945-1966, Fondation Nationale des Arts Graphiques et Plastiques, Paris
Tendances de la peinture abstrait contemporaine, Sarcelles
Vlle Festival de poésie mural, Aubigny-sur-Nère
Période noire, Galerie Bellint, Paris
30 grands peintres des années 50-60, Galerie P.J. Meurisse, Toulouse
- 1985 *Les Années 1950, Musée de Dunkerque, Fransa*
Maîtres des années 50, Galerie de Bellecour, Lyon
Regards sur 20 ans, Galerie La Pochade, Paris
 Galerie Nord, Randers, Danimarka
- 1986 *La Matière, Galerie Cical-Lefebvre, Paris*
- 1987 *3 générations de la peinture non figurative, Galerie Ariel, Paris*
Collages, papiers collés et reliefs, Espace Molière, Agde
Fransk-Norsk Kunstutstilling, Asse, Bitran, Bergman, Nallard, Røtterud Sitter, Kulturtorget Universitetet, Trondheim, Norvège
- 1988 *Bitran peintre, J.L. Baudry, G. Borgeaud, C. Lefort, A. Memmi, J. D. Rey, M. Roche écrivains, Universitetetsbiblioteket, Kopenhag*
Abstraction-Expression-Confrontation 1950-1970, Galerie Bernard Davignon, Paris

- 1988-89 *Accrochage*, Galerie Boisserée, Köln
Westdeutsch Kunstmesse, Düsseldorf
- 1989 Salon de Mars, Paris
- 1990 *Poètes en Sologne*, Château de Stuarts, Aubigny-sur-Nère
Art Jonction International, Nice
Propos d'artistes contre le racisme, Galerie Enrico Navara, Paris
- 1991 *Œuvres des années 60*, Bitran, Ivackovic, Marfaing, Stuido Kostel, Paris
Arthur Rimbaud, Théâtre national de la Colline, Paris
- 1992 *Hommage à M. L. de Boer*, Galerie de Boer, Amsterdam
Galerie Johannes Schilling, Köln
- 2000 *Kozmos/Kaos, Aşkın/İçkin, Sır/Çember, Işık/Çizgi*, Galeri Nev, İstanbul, Ankara
- 2001 *Paris Okulu ve Türk Ressamları*, Yapı Kredi Kazım Taşkent Sanat Galerisi, İstanbul

5.2.3. Nejad Melih Devrim

1923'de edebiyatçı İzzet Melih ve Şakir Paşa'nın kızı ressam Fahr-el-Nissa Zeid'in oğlu olarak dünyaya gelen Melih Nejad Devrim, sanatçı bir ailenin çocuğudur. Teyzesi gravür sanatçısı Aliye Berger, dayısı yazar Cevat Şakir, kuzeni ise Füreya Koral'dır. Büyükada'daki yazlık evde düzenlenen toplantılar sanatçıyı çok etkiler. Sanat ve edebiyat dünyasının birçok önemli ismiyle iç içe büyür. 1926-1936 yıllarında Galatasaray Lisesi'ne gider ve annesinin desteğiyle çok erken yaşlarda resim yapmaya başlar. 1936 yılında annesi ile birlikte Batı resmini ilk kez keşfedeceği Münih, Dresden, Köln ve Nürenberg'deki müzeleri gezer. Devrim lise yıllarındaki ilk çalışmalarında Şakir Paşa evini ve Büyükada peyzajlarını resmeder. Yahşi Baraz'la yaptığı söyleşide bu yıllardan söz eder: "*Akademiye girmeden önce kendi başıma resim yapmaya başladım. O zamanlar Halk Partisi'nin açtığı bir yarışmada ödül de kazandım. Akademiye girmek istedim. Bu yıllarda Bonnad ve Matisse tarzında resimler yaptım.*" [89] (Şekil D.35)

1941'de İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'ne girer. Bedri Rahmi'den desen dersleri alır. Daha sonra Zeki Kocamemi'nin atölyesine geçer. Nurullah Berk ve Levi atölyelerinde de çalışır ve Levy'nin asistanlığını yapar. Devrim, hocası Léopold Levy hakkında şunları söyler:

"Levy müthiş bir gravürcüydü, deseni de gayet kuvvetliydi. Yaptığı tamamen akademik bir resim sayılmaz; Corotvari Derrainvari bir espride çalışır. Biz o kadar çok konuştuk ki Levy'yle, Paris'te bir süksüm olduysa bu Levy'den başlar. Onun hakkında yanlış bir şey söylememek lazım." [89]

Levy öğrencilerine bir tarzı empoze etmekten çok, onları kendi üsluplarını bulmaları için yönlendirir. Nejad resim tarzı olarak öğrencilerin içinde Levy'ye en ters düşenidir, hatta onun Levy'yle çatıştığı, Bizans sanatı incelemelerini ona tepki olarak gerçekleştirdiği söylenir ancak, sanatçı kişiliğiyle belki de Levy'nin en gözde öğrencisidir. [90] 1942'de Akademi'de öğrenciyken 'Yeniler Grubu'nun *Liman* sergisine katılır. Devrim bu yıllarda İstanbul resim çevresiyle yakın ilişkiler içindedir. Eniştesi Fikret Adil'in evinde yapılan toplantılara Abidin Dino, Nurullah Berk ve çeşitli D Grubu ressamı katılmaktadır.

1943-44 yılları arasında Bodrum'da dayısı Halikarnas Balıkcısı Cevat Şakir'in yanında geçirdiği tatilleri sırasında yaptığı resimleri 1944 yılında İstanbul Taksim Bahçesi'nde *Halikarnas* adıyla sergiler. Bu ilk kişisel sergisidir.

Akademide öğrenci olduğu yıllarda sanatın geleneksel ve akademik kurallarına saygılıdır ancak, kendi tarzını yaratmak üzere sürekli bir araştırma içerisindedir. Bizans sanatını incelemeye yönelir. Kariye Cami'nin mozaikleri açıldığında mozaikleri inceler ve kopyalar yapar. (Şekil D.37) Bu esnada tanıştığı Profesör T. Wittemore daha sonra Paris'e gittiğinde Devrim'in Alice B. Toklas'la tanışmasını sağlayacaktır.

Topkapı Sarayı'ndaki İslam hat sanatı eserlerini, minyatürleri inceler. Kendi ifadesine göre, onlardan 'bir nevi soyut tat' alır. [90] Bazen grinin hakim olduğu koyu, bazen de canlı renklerle donatılmış bir palet kullanarak, figürasyondan uzaklaştığı çok sayıda resim yapar. Bu dönemde çok sık kopya ettiği Kariye ve Ayasofya'daki mozaiklerle, Bizans sanatının ve İslam hat sanatının etkisi altında kalan Nejad, çalışmalarına İstanbul'un mimari karakteristiklerini de katarak yeni bir sentez oluşturmayı dener. Türkiye'de bulunduğu son yıllarda yaptığı bu resimler, gelecekteki çalışmalarında derin izler bırakacaktır. [91]

1960'lara kadarki resim serüvenini 'Bizans ve Kaligrafi', 'Paris Ekolü Renkçiliği' ve 'Siyah-Beyaz' olmak üzere üç döneme ayırır. İlk dönemde kullandığı kaligrafiğin kaynağı eski Türkçe ve Arapça yazılardır. Sanatçı, kendisine soyutlamaya giden yolu açtığını söylediği bu dönemi için 'Oryantal Kaligrafi' terimini kullanır.

Paris'le birlikte sanatında bir değişme olacaktır. Bunu şu cümlelerle ifade eder:

"Fransa'ya giderken derdim yenilik yapmaktı, sanatım değişmek istiyordu ve değişti de. O zamanlar Stravinsky'yi dinlerdim. Resimde ise bunun paralelini göremiyordum.Paris'e gidince kaligrafi, hat yazısı ve eski soyut Türk sanatçılarından kendime özgü bir üslup çıkardım. Miro'da da hat vardı ama onunki oryantal değildi. J. Lassaigne gibi birçok eleştirmen bundan ve benim Paris Ekolü'ne etkimden söz ettiler." [92]

1946 yılı tuallerinde rengin ve özellikle daha sonra sıklıkla kullanacağı kırmızının önemli yeri vardır. (Şekil D. 37 ve D.38)

1946 Eylülünde Ege Vapuru'yla Marsilya'ya gider, buradan Paris'e geçer. Bu günleri şöyle anlatır:

"Renkler Fransa'da başlar. Mesela kahvelerdeki tentelerin renkleri... O zamanlar Paris'te çok müşfik insanlar vardı. İnsanlar ressamalara kollarını açıyordu. Herkes harpten sonra mutluydu, yalnız yer yoktu. İki sene otelde kaldım. Ancak ondan sonra atölyem oldu. O sıralar Fransa'da bir 'Rönesans' vardı. Bir bomba gibi patlamış, rengarenk ortalık. Harp sonrası tabloları koklamak, yakından görmek mümkün. Mesela Luxembourg'da bir sergi vardı, rengarenk. Galerie de France'da çok iyi resimler vardı. Sonra bir galeri Fautrier'yi, Dubuffet'yi sergiliyor ve onları meşhur ediyordu. O sıralar Matisse'in Jazz kitabı çıktı. Bir resim 'Rönesans', Fransız vitraylarından gelen bir resim. Bilhassa Vasarlı, Pille, Sonia Deleunay, Jean Arp, bir yığın grup vardı. Madame Kandinsky, Kandinsky'nin atölyesini devam ettiriyordu. Picasso tesirli bir deformasyon da vardı." [90]

1946'da daha sonra evleneceği Maria Tarlowska ile tanışır. *Maria Chartres'da* (Maria à Chartres) adlı tual bu yıllara aittir. (Şekil D.39) Nejad Devrim sanat çevreleriyle ilişkisi İstanbul'da olduğu gibi, Paris'te de sürdürür. Alice B. Toklas, Gertrude Stein'la paylaştığı dairesinde düzenlenen öğleden sonra toplantılarına onu da davet eder. Bu evde Faulkner, Sweeney, Virgil Thompson, Adrienne Monnier gibi isimlerle tanışır. En çok görüştüğü kişi Dadaist şair Tristan Tzara'dır. Dostları arasında şair ve ressam Camille Bryen, Arp'ın en iyi arkadaşlarından George Union, Valentine Hugo Mondrian vardır. Sanatçının eşi Maria Devrim, kendisiyle yapmış olduğumuz söyleşide Nejad'ın arkadaşlıkları hakkında bilgiler verir:

"Uzun süreli arkadaşlıklar arasında şunları sayabilirim: Serge Poliakoff, Olivier Debré, Gérard Schneider, Gilioli, Charchoune (Falguiere Sitesinden komşumuz), Pierre Courtin ve Sonia Deleunay. Sanatsal ilişkilere gelince, Degottex, Messagier, Istrati, Deyrolle, Hantai, Lapicque, ile samimi ilişkilerimiz ve fikir alışverişimiz vardı. Salon d'Octobre'un (Ekim Salonu) hazırlanması esnasında, atölyede sık sık toplanılırdı. Burada kurulan bağlar hep canlı kalmıştır... Nina Kandinsky ellili yıllarda, genç ressamları Neuilly'deki evinde toplardı. Bu toplantılara Nejad da katılırdı. Gerçekten Paris Ekolü ressamları arasına girmişti, bu Paris'ten ayrılışına kadar böyle devam etti. Ayrıldıktan sonra Paris'e çok nadiren geldi." [93]

Paris'te UNESCO'nun uluslararası sergisine, Cemuschi Müzesi'ndeki *Art turc d'aujourd'hui et d'autrefois* (Dünün ve Bugünün Türk Sanatı) sergisine ve Biot'taki *Groupe Espace'a* (Espas Grubu) katılır. Montparnasse'da La Grande Chaumière sokağında bir atölye kiralar ve bir dizi natürmort, peyzaj ve portre yapar.

14 Mart 1947'de *Galerie Allard*'da Paris'teki ilk kişisel sergisini açar. Sergide elliye yakın figüratif ve soyut tual ve Kariye Camii'nin mozaiklerinden esinlenerek yapılmış desenler sergilenir. Bunların yanı sıra, Doğu'nun sıcak ve canlı renkleriyle, yeni lirik Fransız resminin karışımından oluşan portreler, natürmortlar, manzaralar da yer alır. Bu ilk sergi birçok sanat eleştirmeninin ilgisini çeker. Kataloğun ön sözünü Maurice Bedel yazmıştır:

"Nejad, bugün Paris'te çıkıyor karşıma. Çıkmış olduğu zorlu yolculukta başarıyla ilerleyen bir ressam olarak... Bu sarışın Türk, kaderinin çağrısını duyan ve zirveye ulaşmak için birçok engeli aşması gerektiğini bildiği halde bu çağrıya kulak veren bir adamın kendinden eminliği içinde, yoluna devam ediyor. O, kazanan değil, kazanılan aslında. Kariyeri için önemli olan da bu. Şimdiden boyasına ve çizgisine çok hakim. Bu, onun kendisini Türklükten ve sevimsiz oryantalizmden kurtarıp, Batı ekolü disiplinine girdiğini gösteriyor. Nejad ne istediğini ve bizim ondan ne beklediğimizi biliyor. Kendi estetiğiyle bizimkini bağdaştırmayı amaçlıyor. Boğaz'dan gelen genç ressamın, 'Güzel'in evrenselliğinin canlı bir kanıtı olduğunu görmek istiyoruz." [91]

Sergide gösterilen *Chartres* konulu tual, kendinin de sözünü ettiği 'Cézannevari' etkiler taşıyan resimlerine örnek olarak verilebilir. Anlatıcı öğelerden arındırdığı mimari bir biçimi temel geometrik formlara indirgemiş, bilinen anlamda perspektifi ortadan kaldırmıştır. Elde ettiği iki boyutlu resim yüzeyi soyut sanata geçişinde bir aşama olarak kabul edilebilir. (Şekil D.40) *Botanik Bahçesi* (Le jardin des plantes) yine bu yılların ürünüdür. (Şekil D.41)

J.Lassaigne sergi hakkında yazdığı eleştiride Nejad'ın çağdaş Fransız resminin temel sorunlarıyla ne kadar ilgili olduğunu vurgular:

"... Değerli Fransız ressamı Léopold Levy, pek çok genç ressamı olumlu biçimde etkilemiş. Onlara iyi bir başlangıç yaptırmakla sınırlı kalması gerektiğinin farkında olarak, önlerinde sağlam ve ince bir tekniğin ufuklarını açmış. Sert, sinirli, cüretkar Türk karakteri, Arap yazısından kaynaklanan bir grafik beceriyle birleşmiş. Nejad'ın Galerie Allard'da sergilenen eserleri, bu sonucu çok iyi gösteriyorlar. Paris'e henüz gelmiş bu genç Türk ressamı, çağdaş Fransız ressamlarının maruz kaldıkları sorunları çok iyi anlamış. Mizacının ve kökeninin özgünlüğünü kanıtlayan, yeni spontane çözümler üretmiş. Konstantinopolis'in ona sunduğu iki sonsuz zenginlik kaynağını keşfetme merakına kapılmış: Bizans mozaikleri ve Arap Grafizmi... Kariye Camii mozaiklerinden esinlenerek yaptığı nefis tablolar sergiliyor. Mozaiklerde bulunduğu ritm ve semboller, doğduğu ülkenin manzaralarına ve mimari yapılarına uyguluyor. İçinde balıkların hareketliliğini taşıyan tuhaf ve şaşırtıcı kompozisyonlarla kendi espas ifadesini bulmaya çalışıyor." [94]

New York Herald Tribune'den John Devoluy Nejad için:

"Bu genç Türk ressam, soyut kompozisyonları için gerçek esin kaynağını, ülkesinin zengin sanat ortamı ile kendi yeteneğini birleştirerek bulmaktadır,"

der. [91] Léon Degand ise,

"Sergideki resimler son dört, beş sene öncesinin resimleri. En yeniler kuşkusuz en iyileri ve diğerlerine göre daha az figüratif, çünkü resim sorunsalı, gerçek bir ressamın habercisi olan, çizgi, ritm ve renk duygusu ile çözülüyor. Nejad'ın resmi, ressamın kendine sağladığı eğitim ile ortaya çıkıyor. Bu eğitim Paris'te alınan eğitimidir. Nejad'ın tüm Batı eğitimi almış genç ressamalarda görülen sorunlarla karşı karşıya kalması da bu yüzdendir."

diye yazar. [91]

Ferit Edgü, Nejad Devrim'in soyut sanata geçişiyle ilgili bir saptamada bulunur; "Soyut sanata karşılaştığında belli ki bir çok yaşamamıştır Nejad. Ama figürden non-figüratife geçişi de bir anda olmamıştır. Bu kısa geçiş döneminde gerçekleştirdiği resimler, her açıdan ilgi çekici, üstünde düşünülmesi gereken yapıtlardır." [95] René Domerque'e göre Nejad, kimi zaman doğayı en duru haliyle gösteren, kimi zamansa doğayı ilhamına göre oluşturan bir üstadın ustalığına sahiptir. [91] Bu sergi sayesinde, Nejad kısa zamanda Parisli genç sanatçılar çevresine girer ve bunlardan bazılarıyla yakın arkadaşlıklar kurar.

Aynı yıl bir İtalya gezisine çıkar. Roma, Ravenna, Floransa, Venedik, Pisa, Perugia ve Fiezele'ye gider. Bu yolculuk Nejad'ın sanatında etkili olur. İstanbul'dayken etkilendiği Bizans mozaikleri yine ilgisini çeker. Yolculuk sonrasında yaptığı resimlerde parlak renkler ve kısa fırça vuruşlarıyla bir mozaik etkisi elde eder. Bu tualler bir bütünlük yaratmadaki başarısının kanıtıdır ve sanatında bir dönüm noktası olarak kabul edilebilir. Bu dönüşüm onu *Paris Ekolü* içinde ayrı bir yere yerleştirir. (Şekil D.42)

1948'de, 1968 yılına kadar kalacağı Cité Falguière'deki atölyeye taşınır. Orada daha önce Modigliani, Foujita, Soutine yaşamıştır. Burada Charchoune, mim ustası Marceau ve Hechter ile komşu olur. 1948 yılından 1956 yılına kadar *Salon de Mai* sergilerinde ve 1948 yılından 1951 yılına kadar serginin kurucusu Gaston Diehl tarafından davet edildiği *Salon des Réalités Nouvelles*'de resimlerini sergiler. 1948 tarihli *Dampierre Parkı* (Parc Dampierre) isimli resim canlı renk lekeleriyle oluşturduğu geometrik formların bir düzenlemesidir. Doğadan edindiği izlenimler hala seçilebilmektedir. (Şekil D.43)

Devrim, *Galerie Maeght*'de 1948, 1949 ve 1950 yıllarında düzenlenen *Les Mains Eblouies*'ye (Büyülü Eller) davet edilen otuz yaşın altındaki genç sanatçılar grubunun üyesidir. Burada *Örücü* (La Fileuse), *Büyükada'ya Yolculuk* (Le Voyage à l'île de Prinkipo), *Camiler* (Les mosquées) isimli tablolarını sergiler. J. Lassaigne şöyle der: "Açık pencereler, kıyılar, yelkenler, uçan kuşlar, cesur ve yalın görsel bir dilde buruk, taze bir havanın renkleriyle örtüşüyor. Dengeli bir yapı ve sadelik, yeni Fransız resmine bu katkı Doğu'dan gelen ilk katkıdır ve son derece sağlıklı." [91] Bu sergilere Arnal, Huguette, Bitran, Chapoval, Collignon, Dimitrienko, Koskas, Palazuelo, Rezvani, Alechinsky, Chillida, Goetz gibi sanatçılar katılmıştır. M. Ragon'dan, R. Gindertael'e, C. Estienne'den J. Alvand'a, L. Degand'dan J. Bouret'ye kadar birçok sanat eleştirmeni *Les Mains Eblouies* olarak adlandırdıkları bu sanatçı grubunu kendi nesillerinin en yaman sözcüleri olarak tanımlarlar. Nejad bu yıllarda Estienne'in bir portresini yapar. (Şekil D.44)

1949 'da Londra'da *Saint George Gallery*'de Jacques Lassaigne'in önsözünü eserlerini sergiler. 1950'de New York'taki *Sidney Janis Gallery*'de *U.S. and France* (Birleşik Devletler ve Fransa) sergisi için Fransa'dan seçilmiş on beş ressamdan biri de Nejad'dır. Diğerlerinden birkaçı; Dubuffet, Matta, Soulages, Lanskoj, de Staël, Vieira da Silva, Bazaine'dir. 1950'de ikinci kişisel sergisini *Galerie Lydia Conti*'de açar. Lydia Conti, Schneider, Soulages, de Staël, Hartung gibi sanatçıların eserlerini sergilemektedir. 1951'de Paris'te Suzanne de Connick'e ait *Galerie de Beaune*'da sergi açar. Charles Estienne Nejad'ın *Paris Ekolü*'ne katkılarından ve bu okul içerisindeki konumunun öneminden söz eder. Estienne söz konusu ikinci sergi için hazırladığı önsözde şöyle yazar: "*Nejad gittikçe daha renkli bir oryantalizm disiplini geliştiriyor. Bu çok sevindirici.*" [91] Aynı sergi için bu kadar olumlu olmayan eleştiriler de yazılmıştır: Guy Marester serginin arkasından şunları yazar:

"*Deyrolle ve Staël'in sergilerinden sonra Nejad biraz tutarsız görünüyor. Ama daha çok genç. Yabancı olmadığımız bir ressam. Geçen yıl açtığı sergide dikkatimizi çeken niteliklerini koruyor, ama biraz daha geliştirmiş. Kökenine göndermeler yapan biraz kolaycı bir oryantalizmden henüz vazgeçememiş. Resimlerinden birine bir de gereksiz bir Arap yazısı eklemiştir. Ne demek istediğini sadece tahmin edebiliriz. Belki de merak ettiğimiz şeyi bizden saklamak istiyor.*" [97]

Bu yılki Salon des Réalités Nouvelles sergisiyle ilgili olaraksa, Claude Roger Marx, "Nejad, Hartung ve Schneider dışında sergideki 637 eserin hepsi birbirine benzemektedir," diye belirtir. [91]

İspanya'ya, Madrid, Toledo, Sevilla, Cadix, Cordoba ve Barselona'yı kapsayan bir yolculuk gerçekleştirir. Yolculuktan sonra yaptığı *Madrid* isimli resim sanatçının artık daha soyut bir noktaya ulaştığının göstergesidir. Kırmızının hakim olduğu kompozisyonda üst üste yapıştırılmış etkisi yaratan büyük renk yüzeyleri kullanılmıştır. Burada artık dış dünyaya bir gönderme yapılmamaktadır. (Şekil D.45)

1952 Nejad Devrim'in Paris'te yıldızının parladığı yıldır. 1952 yılının Şubat'ında C. Estienne yeni Lirik Soyutlama fikri çerçevesinde *Théâtre de Babylon*'da, *Galerie Babylon*'da *Nouvelle École de Paris* (Yeni Paris Ekolü) ismini verdiği ve sanatçıları iki gruba ayırdığı bir sergi düzenler. Sergide bir araya gelen sanatçıların sloganı "*Lirizme evet, Sürrealizm'e hayır*"dır. Nejad, Atlan, Degottex, Dimitrienko, Duveillier, Messagier ve annesi Fahrünnisa Zeid'in bulunduğu ikinci grupta yer alır. Aynı sanatçılar Chagall, Lopicque ve Degottex gibi değişik eğilimli sanatçıların eklenmesiyle *Galerie La Hune*'da *Rose de l'insulte* (Hakaret Gülü) adı altında yeniden sergilenirler.

C. Estienne 1952'de Avenue Villiers'de Salle André Bauger'de, *Salon de Mai*'ye ve *Salon des Réalités Nouvelles*'e tepki olarak, *Salon d'Octobre*'u kurar. M. Duchamps

himayesinde bu ilk serginin yürütme kuruluna Nejad başkan seçilir. Bu toplu gösteride ağırlıklı bir yere sahiptir. Katalog yerine geçen broşürde C. Estienne'in *Marcel Duschamps ou La Jaconde mise à nu* (Marcel Duschamps ya da Çıplak Mona Lisa) başlıklı yazısına cevaben *Oust* (Haydi, Haydi, Haydi Yeter Bitsin Bu Artık) ya da *Prenez garde à la peinture au pistolet* (Pistole Resmine Karşı Gardınızı Alınız) adlı metni yazar. Metin, dönemin soyut resminin sorunları üzerinde durmaktadır:

"Bir komployla karşı karşıyayız. Sanatın sağladığı olanaklara, resmin sağladığı olanaklara, insan ruhunun sağladığı olanaklara karşı görünen veya görünmeyen bir komplo bu. Haydi, haydi yeter artık diyelim düşünce tacirlerine, tıpkı ileride mutlaka belli bir yüzde kazanç sağlayabilir düşüncesiyle –yeryüzünün yeni yeteneklerinin tümünü ezme pahasına– kasalara doldurulmuş yanlış maişet birikimine haydi yeter artık dediğimiz gibi. Yeter artık demeyi beceremezsek Bayağı şimdiye kadar olduğu gibi yaşayıp gider sonuçta.

Bayağı Numara 1

Birinci harp sonrasında 'Neo-klasik' cennetinin yeniden oluşumunu bekleyen ve bunun için iç geçiren burjuvaziye ve burjuva ressamına yanıtımız: haydi, haydi 1930'lar bir daha geri gelmeyecekti şeklindedir.

Bayağı Numara 2

Resim tramvayına asılan parazit beylere de, sizler şık sanat salonlarının Mikolanjilerinden başka bir şey değilsiniz diyoruz.

Bayağı Numara 3

Hala kırk yıl öncesinin 'ışıklar başkentinde' yaşamaya devam eden ve kilise arkasında sanat icra eden sabık yetenek avcılarına ve sabık yetenek kaşiflerine de haydi haydi yürüyün bitti artık diyoruz. Otuz yıl öncesinin ortamını yeniden tutuşturmaya çalışan bu Zombi'lere bu Yaşayan-ölülere, İki Kuruşluk Devrimcilere, birden bire Bonnard'dan söze giren küçük bereli beylere, Beyler yeter artık haydi, haydi, haydi geçiniz... diyoruz.

Beyler, yıl 1952... Ve artık Ay keşfediliyor... Altın Dana şiir salonlarının veya N.R.F.nin [Gallimard Yayınevi] bodrum katında süregelen el yazması okuma ticaretinin baştan çıkardığı hala hep aynı kokuşmuş hayaletler...

Bu noktada bu 'Haydi Haydi Yeter Geçin Artık'ları sıralayan bizler, sizin, sayın Paris konsorsiyumlarının veya bu tür görevler üstlenmek isteyen tüm konsorsiyumların şaşkınlığına ve şaşımına şaşırıyoruz. Bu konsorsiyumlar Paris ormanının bitki örtüsüne dönüşmüş hastalıklarını kabullenmişlerdir. Bu baylara: Beyler sizin yalancı gerçekliğiniz bizim balta girmemiş ormanımız değildir ve bizim fal taşı gibi açılmış gözlerimiz içeriden dışarıya bakarak soyutlamamızı anlatmaya, anlamlandırmaya çabalyor diyoruz. Bunu yapabilmek için de ne bal peteği matematiklerine, ne örümcek ağının örtüsüne, ne de sonbahar yapraklarının kılcal damarlarının dokusunun sağlayabileceği düşünülen yardıma gereksinim duyuyoruz. Tüm Doktor'lara, Raspail Bulvarı'nın sanat satıcılarının çok uzaktan getirdikleri Alman meslektaşlarına haydi, haydi geçiniz, yeter artık diyoruz...

Zenci veya Sümer veya Faslı ve bir, iki ve üç...

İşte sol kolumdan iki güvercin ve sağ kolumdan bir boğa güreşi çıkarken öbür ayağımda gözü yaşlı bir kadın. İşte beyler, Paris'in 20. Bölgesinin yeni dehaları...Hayır, hayır diyecektim ancak yüzyıl başı cambazlığı yapmalarından ötürü haydi, haydi, haydi oradan diyorum.

Yeter, yeter artık, artık yeter beyler...

Kendimizinkinden başka bir soluğumuz yok ve olamaz ki Beyler... Bu belki sadece Küçük Bir Gece Müziği (Eine Kleine Nachtmusic) Ama olsun. Bu, ve her neyse o, Ruhun yıldızların ışığında Kalbimizle konuştuğu sahipsiz ve kimsesiz ülkeden geliyor olacaktır. Dört nala kalkmış süvariler renk ülkesinin sınırlarına dayanmıştır. Dört nal gidildiğinde insan ruhu her türlü riski fetheder.

Gezegengerarası Mesajlar:

Alo alo burası Dünya resmine direniş merkezidir. Ayağa kalkın baylar sizleri şapkalar elde beş dakika saygı duruşuna çağırıyorum.

Sessizlikler...

Dünya (Resim) Konsorsiyumlarını kaybetmiş bulunuyoruz.

Allahaismarladık Cézanne. Merhaba Raimu.

Cézanne varisleri Coudille ve Cézanne aileleri, güneş kursu ve Boe-Boe sokağı ve Ka-Ka ve Pou-Pou yayınevlerinin tüm yayınları sayesinde hükmeden bir firavunu hapsedmişlerdir.

Günümüzden yüzyıl önce doğmuş ve yarım asır önce ölmüş firavun Cézanne öbür dünya ile soluk meşe mavisini bir tacın taçlandığı bir yalancı burjuva kapısından konuşmaktadır. Sanki bu büyük renk ustasının tüm bunlara ihtiyacı varmış gibi...

Küçük Hanımlar, Hanımefendiler ve beyler,

Aix-en-Provence mezarlığına gidiniz. Bu arada renk kaybetmemeye de [renk vermemeye] şeklinde de okunabilir. Çev.] özen gösteriniz. Cézanne'a bir elveda ve yeni adam Raimu'ya merhaba deyiniz.

Evet gerçekten Raimu'ya, dört üçükle naneli-limonlu nar şerbeti yapan Raimu'ya. Evet Beyler, resim, özünde Grande-Chaumière Sokağı'nda Güzel Sanatlar Akademisinde öğretildiği gibi üç üçükle değil, dört üçükle yapılır. Ve özünde bu dört üçüğü dördüncüsüdür. HA-HA HAPŞUUUU

Henüz Ekim ayında olmamıza rağmen ne (berbat) hava."¹⁵

Aynı yılın Aralık ayında Maria Tarlowska ile evlenir. Çiftin nikah şahitliğini Alice B.Toklas ve Paris'teki Modern Sanatlar Müzesi yöneticisi J.Lassaigne yapar. 1950'li yıllarda Nejad'ın sanatındaki Lirizm güç kazanır, artık müzikal bir uyum söz konusudur. Pif Yayınevi aynı yıl Nejad hakkında bir kitap yayımlar: *Collection artistes de ce Temps* (Günümüz Sanatçıları Koleksiyonu). G. Boudaille'a ait metnin önsözü J. Lassaigne tarafından yazılmıştır:

"Elli yıldan beri çalışmakta olan sanatçıların çabalarını göz önünde bulunduracak olursak, modern resmin en büyük sorununun eş zamanlı ifade olduğunu anlıyoruz. Bir nesnenin farklı alanlarının üst üste gelmesi, görülenle hayal edilen arasındaki ilişki, şimdiki zamanın gerçek ya da gelecekteki uzantıları ile zenginleştirilmesi... Bu eş zamanlılığa verilen önem sizin de tavrınızı belirtmekte sevgili Nejad." [99]

¹⁵ Çev. Murat Güvenç.

G. Boudaille kitapta Nejad'ın resimleri hakkında şunları söyler:

"İlk bakışta Nejad'ın resmi hareketli, coşkulu, huzursuz ve zarif, dolayısıyla yaratıcısının karmaşık, çok yönlü ve değişken olan Nejad'ın bir aynasıdır. Yaratıcı ve eseri arasında bu denli bariz bir benzerlik olduğunu keşfettiğimiz an derin bir incelemeyi gerektiren içten, canlı ve özgün çalışmalar karşısında olduğumuzu anlıyoruz... Nejad'ın sanatını daha kesin bir biçimde tanımlamak ve günümüz Paris Ekolü'ne katkısını belirleyebilmek için onun geçmişini daha iyi anlamak ve çalışmalarının her birinde saklı olan bin çeşit oryantlizmi ayırmaya çalışmamız gerekiyor. Dinsel Arap dekorasyonlarında görülen, tamamıyla soyut bir mekan anlayışı, yeşiller, morlar ve grilerin hakim olduğu alışılmamış, yumuşak ve yalın bir palet bu Doğulu kimliği belirliyor... İlk defa olarak diyebiliriz ki Orta Doğu sanatını Paris Ekolü düzeyine çıkarmıştır." [98]

1953 yılında *Galerie Paul Facheff*'de açtığı kişisel sergisinin katoloğunun ön sözünde Pierre Courthion şöyle der: "Nejad'ın paletine yansıyan renkler, çalışmasına yansıttığı neşe kadar canlı Klee'den sonraki sanatçılar arasında Nejad bana göre en özgün olarak ortaya çıkıyor. Cézanne etkisinden kurtulmuş, 'Paris Okulu'na yeni bir yol açıyor." [91] Artık soyut çalışmalar yapan bir sanatçı olarak Nejad, edindiği izlenimden yola çıkarak, tualini aynı zamanda hem renkli hem de müzikal olabilen bir ritme göre düzenler. Kendisini şu şekilde ifade eder: "Tabloma başlamadan önce, onu görür, hissederim, kokusunu alırım." [52]

Aynı sergi için Robert Vrinat ise şöyle demektedir:

"Nejad uzun bir olgunlaşma dönemi sonunda, üç yıllık çalışmasını sunuyor... kendi ölçüsüne ve zevkine güvenen ressam tam bir özgürlük içinde ilerliyor, oryantal kökleri sanatçıyı geçmişe yönlendirirken dünyadan aldığı bilinci ve bir ressam için gerekli kalitelerin temeli onu geleceğe yönlendiriyor." [52]

1955 yılında Tristan Tzara'nın *Le Temps Naissant* (Doğan Zaman) şiir kitabı Nejad'ın dört gravürüyle P.A.B. Yayınevi tarafından yayınlanır. Sanatçı daha sonra Paul Eluard'ın *Sens tout les instants* (Bütün Anların Anlamı) adlı şiir kitabı için de altı gravür yapacaktır.

1954'ten itibaren Nejad, *Galerie Charpentier*'de R. Nacenta tarafından düzenlenen yıllık *Paris Ekolü* sergilerine katılır. Bu hareketi temsil eden tüm büyük gösterilere davet edilir: Edinburugh'da 1952 yılında *Jeunes Peintres de L'École de Paris* (Paris Ekolü'nün Genç Ressamları), 1953'te Madrid'de *Peintres d'aujourd'hui France-Italie* (Fransa-İtalya'da Bugünün Ressamları) ve *L'art Abstrait* (Soyut Sanat) sergilerine, 1954-56 yıllarında Londra'da *Parson's Gallery*'de *Les aspects de la peinture moderne de la française* (Çağdaş Fransız Resminin Görünümleri) sergisine ve 1955'te 3. Menton Bienali'ne katılır. M. Seuphor 1957'de yayınladığı *Dictionnaire de l'art abstrait*'de (Soyut Resim Sözlüğü) Nejad'a geniş bir yer ayırır. Kitabının yayınlanması vesilesiyle *Galerie*

Creuze'da açılan *Cinquante années de la peinture abstraite* (Soyut Resmin Elli Yılı) başlıklı sergide de yer alır.

Sanatçı 1950'li yıllarda bir dizi siyah ve beyaz ağırlıklı tablo yapar. Bunlar semi-figüratif ve soyut kompozisyonlardır. Bazı siyah tuallerinde siyahın altından görünen ve vitray etkisi yaratan ışıklı renk alanlarıyla karşılaşırız. (Şekil D.47 ve D.48) Sanatının zirvesinde olduğu 50'li yıllarda denemelerde bulunur. Bir başka grup resminde canlı bir palette kimi zaman tual yüzeyinin tamamını kaplayan renk alanları yaratır. Bu yumuşatılmış geometrik biçimler renkli konturlarla çevrelenmiştir. (Şekil D.49 ve D.50) Bazı örneklerde konturları kaldırır. (Şekil D.51) Tabloyu ağ gibi ören siyah kalın deseni farklı zeminler üzerinde tekrarlar. (Şekil D.52 ve D.53)

Nejad Devrim New York soyutunu da yakından tanıma fırsatı bulur. 1956 yılında Liberty Vapuru'yla yola çıkar. Bu günleri Yahşi Baraz'a şöyle anlatır: "*Amerika'da müthiş ışık vardı, çok kuvvetliydi, yani güneş bir başka güneş, başka bir dünya, başka bir alem. Max Ernst, Magritte gibi ressamların galerisi olan Alexander Iolas'ın Galerie Zodiac'da bir sergi açtım. Amerika'da altı ay kaldım.*" [90] Sanatçı bu gezide Marcel Duchamp'la tanışır.

1958 yılında Brüksel'de *Palais des Beaux-Arts*'da ilk retrospektif sergisi düzenlenir. Bunun hemen öncesinde *Galerie Le Cour d'Ingres*'de açılan sergisi çok sükse yapar. M. Seuphor bu sergi için şunları yazar: "*Nejad ne Informel ne geometrik. Hiçbir tanıma uymuyor. Tualleri sadece resim. Başka bir şey değil. İzleyicinin tualine girmesine izin vermiyor. Çok şiirsel.*" [92] Bissière'in 23 Ağustos 1959 tarihinde Nejad'a yazdığı ve yayınlanmamış mektubunda şu övgü dolu satırlar yer alır: "*Resminiz güzel. Ben çok büyük saygı duyuyorum. Günümüzün seçkin sanatçıları arasında yer alıyorsunuz ve ben bunun bilincinde olmanızı istedim...*" [52]

1959 yılında Ralmond Nacenta beş eleştirmenden *Paris Ekolü*'nü temsil eden yedi ressam seçmesini ister. J. Lassaigue'nin seçiminde Nejad da vardır. Aynı yıl Nejad Léone Bourliaque'ın *Ponk's Gang* isimli çocuk kitabını resimler.

Sanatçının 1950-60 yılları arasında kimi zaman siyah kimi zaman beyaz fon üzerine gerçekleştirdiği bir dizi tual diğerlerinden ayrılır. İçinden renkli ışıkların yayıldığı yoğun siyah alanlar ya da yoğun renk lekelerini emen büyük beyaz alanlar görürüz. Nejad beyaz fon üzerine resimlerini Lanskoj'dan çok önce 1953'lerden itibaren yapmıştır.

Londra gezisinin ardından 1959'da yaptığı bir dizi resimden biri, 1959 tarihli *Londra'sı* Ferit Edgü'nün de belirttiği gibi Turner'ın lirik, küçük suluboyalarını çağırıştırır. [91] (Şekil D.54)

1960' da Polonya, Rusya ve Orta Asya'ya doğru bir geziye çıkar. Onda derin izler bırakacak olan bu gezi, resminde de bir dönüşüme yol açar. Genellikle gezdiği yerlerin isimlerini verdiği resimler eskisi kadar soyut değildir. 1960-61 tarihli *Semerkand Nostaljisi* adlı resminde ellili yıllardaki üslubunun izlerini aydınlık, canlı paleti ve küçük geometrik lekelerin ritminde hissederiz ancak, burada figürasyona doğru bir eğilim sezilmektedir. (Şekil D.55)

Nejad Polonya'daki ilk sergisini Varşova M.D.M.'de açar. Sergi için yayınlanan katalogun önsözünü Profesör Stazyski yazar. Tüm ülkeyi gezer ve popüler sanattan ilham alarak 'semi-figüratif' peyzajlar yapar. Nejad bu yolculuklardan sonra şunları yazar:

"Bu yıl Varşova'da açtığım ve çok başarılı olan sergimin ardından, modern sanatın ufkunun Cézanne'in Sainte-Victoire Dağları, Picasso'nun Côte d'Azur'ü ile sınırlı kalmayacağını söyleyebilirim. Günümüz ressamı sadece Batı'nın izleyicilerini dikkate almakla kalmamalı, Varşova'daki, Moskova'daki, Semerkant'taki, Pekin'deki sanatseverleri de düşünmelidir. Yeni bir resimsel ortak varoluş alanı vardır artık." [91]

1962'de Pekin'de Çin'in Varşova Kültürel Ataşesi'nin davetiyle uluslararası kültürel bir toplantıya katılır. Pekin'de Ressamlar Birliği'nde sergi açar. Bu yolculuktan pirinç kağıdı üzerine çok sayıda suluboya resim getirir ve daha sonra Paris'teki atölyesinde seyahatinin izlerini taşıyan daha figüratif resimler yapar. 1963 'de Odense *Galerie Westing*'de açılan sergide Çin yolculuğundan esinlenerek yapılmış resimler yer alır ve sergi için Jean Bouret'nin yazdığı önemli bir metin vardır:

"... Nejad bir eski dünyalı. Türk yastığının üzerine oturmuş, Akdeniz uygarlıklarının, içlerinde kimi iyi, kimi kötü, felsefi, edebi, matematik usuller taşıdıkları sepetleriyle önünden birer birer geçişini seyretmiş. Her sepetin tadına bakmış, sonunda da Paris Ekolü'nün fazlasıyla Batılılaştırdığı bu sanatçı çıkmış ortaya. Kriz dönemi denen bu dönemde filizlenen pek çok iyi ressamdan biri olmuş.

Çin yolculuğu gözlerini birden açmasını sağlamış.

Batı ölüyordu... Her şeyi fazla ince eleyip sık dokumak, hiçbir şeyde derinleşmemek, işi meleklerin cinsiyetini tartışmaya kadar vardiirmek... Bütün bunlardan artık ancak kuru bir sanat çıkabilirdi.

Nejad Çin'e gidince önce etrafındaki manzaraya baktı.

... Rüzgarın kilometrelerce uzağa sürüldüğü ve köylülerin tarım yapabilmek için sepetlerle geri getirip yeniden yerine koydukları kırmızı alüvyonlu topraklar, metalik Buda heykelleri gibi bir göğün yansıdığı sarı tembel sular... Bütün bu görüntüler, tiyatrodan anlatılan efsanelerle, müziğin dokunaklı ritmiyle birleşerek, yepyeni, canlı ve sert uyumlar olarak yerleştiler Nejad'ın tualine... Nasıl bir sokak ressamı kuştan, kelebekten, çiçekten yola çıkarsa, o da bu görüntülerden bir çıkış noktası yarattı.

Bu yeni figürasyon, onda sadece yeni bir plastik değer değil, yeni bir optik değer de yarattı. Yeni bir anlaşma yapabilmesi için eskisini bozması gerekiyordu. İslam ve Batı sanatıyla

ilişkinsini geride bırakarak, hiç duraksamadan paletini değiştirdi.

Nejad bugün demir attığı kıydan ayrılıyor... Pekin dönüşü gösterdiği tablolarında, yeni bir ruh tazeliği, heyecan, imajinasyon görüyoruz.” [99]

Aynı yıl *Galerie Le Cour d'Ingres*'de *Çin İzlenimleri* sergisini açar. 1965'de Nejad Devrim İstanbul'a gelir ve Alman Kültür Merkezi'nde Paris'ten getirdiği resimlerle bir sergi açar. İstanbul'a dönüş, onun yıllarını geçirdiği Paris'teki yaşamına uzaktan bakmasını sağlar. 1982'de J. Erzen'le yaptığı söyleşide şunları söyler:

“1965'de Türkiye'ye geldim. On sekiz yaşımın Paris'i bir daha geri dönüşü olmaksızın sona erdi. Paris savaş sonrası patlayan yeniliklerle bir sanat dünyasıydı. Bu dönemin yaratıcı kişilerinin geri dönecekleri şüphelidir. Resmim 1965'ten sonra yumuşadı. Bunda seyahatlerimin etkisi olmuştur.” [91]

Bu yıl Maria Nejad'dan ayrılır ama dostlukları devam eder, sık görüşürler. 1968 yılında Nejad Devrim artık Polonya'ya yerleşmiştir. Yaşamının geri kalanını bu ülkede geçirecektir. Maria Devrim bu yıllarla ilgili şunları söyler: *“Ufak bir Polonya kentinde sıkışık yaşam yavaş yavaş Nejad'ı değiştiriyor. Kendisi de farkında. Acı çekiyor, mücadele ediyor, seyahat ediyor, hasta düşüyor... Geriye kalan bir tek sarhoşluk... Votka, votka...” [91]*

Paris-Varşova-Moskova treninde on sekiz adet büyük boy tualini kaybeder. Bu tualleri uzun yıllar arar, onların izini sürer ve hiçbir zaman teselli bulamaz. Bunların bir çoğu *Salon de Maïde* ve *Salon des Réalités Nouvelles*'de sergilenmiş, eleştirmenlerin dikkatini çekmiş, soyut tuallerdir.

1969 ve 1975'e *Centre d'Esthétique Turin*'de Michel Tapié tarafından organize edilen ve Soyut Lirizm'in sadece Avrupa ve Amerika'nın değil, Orta Doğu ve Asya'nın da büyük isimlerinin yer aldığı sergilere katılır.

1969 yılında Polonya'da Janina Paluch ile tanışır iki çocukları olur. 1975'de uzun süreli bir sessizlikten sonra yeniden Paris'te *Galerie Lemaigre Dubreuil*'de 1946-75 yıllarında gerçekleştirdiği otuz kadar resmini sergiler. Bu sergi nedeniyle yazdığı metinde Michel Tapié, açık ve serbest, tüm geometrik kısıtlamalardan kurtulmuş bir soyutlamadan, lirik soyutlamaya bağlılığından, kişisel mesajını kaybetmeden resmetme eylemine geçişinden, son olarak da kendi soyut hat sanatında ustaca gelişmesinden söz eder. Sanatçı bu yıllarda şöyle der: *“... Resim yaparken tabloyu yeniden her ele alışımında tablonun bütünlüğünü yeniden düşünürüm. Delilik derecesinde bozmak gerekebilir. Tam yaratma anında delilik gibi algılanan şey sizi umursamadan gelişen resim mantığından başka bir şey değildir.” [90]*

1980 yılında Nejad yeniden New York'a gider.1982 yılında Jale Erzen'in kendisiyle yaptığı söyleşide şunları söyler: "New York mimarisi benim soyut resimlerimle çok iyi uyuyor. Orda büyük tablolar yaptım, resimlerime ritm ve vahşet dahil oldu." (Jale Erzen)

1982 tarihli vermillion kırmızısı tualî son resimlerinden biri olur. (Şekil D.56) 1982'de son defa İstanbul'a gelir. İstanbul'da birkaç ay kaldıktan sonra Paris'e gider ve oradan Polonya'ya geçer, Nowy Sacz kentine yerleşir. 26 Şubat 1995'te Nowy Sacz'da hayata gözlerini yumar.

Sanatçının sergileri aşağıda bir liste halinde verilmiştir:

Kişisel Sergiler

- 1944 Taksim Belediye Gazinosu, İstanbul
- 1947 Galerie Allard, Paris
- 1949 Gallery Saint Georges, Londra
- 1950 Galerie Lydia Conti, Paris
- 1951 Galerie Beaune, Paris
- 1953 Galerie Ex-Libris, Brüksel
Galerie Marcel Evrard
Galerie Paul Fracchetti, Paris
- 1956 Galerie M. C. Coard, Paris
Galerie Birch, Kopenhag
- 1957 Zodiac Gallery, New York
- 1958 Palais des Beaux-Arts, Brüksel
Galerie La Cour d'Ingres, Paris
- 1959 Galerie Hybler, Kopenhag
- 1960 Paris Gallery, Londra
Gallerie M. D. M. , Varşova
- 1961 Gallerie Hybler, Kopenhag
- 1962 Ressamlar Birliği Galerisi, Pekin
- 1963 Galerie Westing, Odense
Galerie Cour d'Ingres, Paris
- 1964 Resim ve Heykel Müzesi, Pekin
- 1965 Alman Kültür Merkezi, İstanbul
- 1967 Amman Belediye Kitaplığı, Amman
Galerie Hyber – Kopenhag
- 1969 Basın Kulübü, Varşova
- 1975 Galerie Isabella Lemaigre Dubreuil, Paris

- 1977 Galerie Krytykow, Varşova
1978 Bedri Rahmi Galerisi, İstanbul
1981 Bedri Rahmi Galerisi, İstanbul
Galerie Hubert Winter, Viyana
1982 Tiglat Sanat Galerisi, İstanbul
Vakko Sanat Galerisi, Ankara
Galeria KMPIK, Varşova
1983 Galeria KMPIK, Krakov
1984 Galerie Aegidius, Randers
Biuro Wystawa, Nowy Sacz
1987 Galerie Calle Mérite, Paris
1989 Galeri Baraz, İstanbul
1990 Garanti Sanat Galerisi, İstanbul
1993 Galeria 1, Krakov
Galeri Nev, İstanbul, Ankara
1996 Galeri Nev, İstanbul, Ankara
Galeri Lebriz, İstanbul
1997 Arda Sanat Galerisi, Ankara
2000 Artisan, İstanbul
2001 Galeri Nev, İstanbul, Ankara
Retrospektif, Atatürk Kültür Merkezi, İstanbul; Galeri Nev, Ankara
2003 Galeri Artist-Fulya, İstanbul

Karma Sergiler

- 1941 *Liman Şehri İstanbul*, Matbuat Umum Müdürlüğü, İstanbul
1943 *Yeniler Grubu*, Eminönü Halkevi, İstanbul
1945 Groupe Espace, Biot
1946 *Uluslararası UNESCO Sergisi*, Paris
Art Turc d'aujourd'hui et d'autrefois, Musée Cernuschi, Paris
1948 *18 Peintres du Prix de la Critique*, Galerie St-Placide
Salon des Réalités Nouvelles, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris
Salon de Mai, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris
2. Les Mains Eblouies, Galerie Maeght, Paris
1949 *3. Les Mains Eblouies*, Galerie Maeght, Paris
L'Art Mural, Palais des Papes, Avignon
Salon de Mai, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris
Salon des Réalités Nouvelles, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris
1950 *4. Les Mains Eblouies*, Galerie Maeght, Paris

- Gouaches*, Galerie Beaune, Paris
- Young Painters in U. S. and France*, Janis Gallery, New York
- Salon des Réalités Nouvelles*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris
- Salon de Mai*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris
- Méditerranée*, Musée de l'Annociade, St-Tropez
- Tendances*, Galerie Colette Allendy, Paris
- Vendémiaire*, Galerie La Boétie, Paris
- 1951 *Bar degli Artisti*, Floransa
- Salon de Mai*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris
- Salon des Réalités Nouvelles*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris
- 1er Salon Du Jazz*, Centre Marcelin Berthelot, Paris
- 1952 *Peintres de la Nouvelle Ecole de Paris*, Deuxième Groupe, Galerie de
Galerie Babylon, Paris
- Galerie Marcel Evrard, Lille
- Rose de L'Insulte*, Galerie La Hune, Paris
- Salon d'Octobre*, Salle André Baugé, Paris
- Young Painters of the Ecole de Paris*, The Royal Scottish Academy, Edinburg
- L'Art Viviant*, Galerie Suzanne Michel, Paris
- 1953 *Edward Wakeford, Frank Brown, Nejad*, The Hannover Gallery, Londra
- Peintres d'Aujourd'hui-France-Italie*, Torino
- L'Art Abstrait*, Musée d'Art Moderne, Madrid
- Salon des Réalités Nouvelles*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris
- 10 Peintres, 1 Sculpture*, Centre Saint-Jacques, Paris
- Konstnärer i Paris*, Josef Johanssons Bilhall, Skara
- Burlington Gallery, Londra
- 1954 *Ecole de Paris*, Galerie Charpentier, Paris
- Salon de Mai*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris
- Aspects of Contemporary French Painting*, Parsons Gallery, Londra
- Dessins*, Centre Saint-Jacques, Paris
- Le Group Espace, Biot
- 1955 *Ecole de Paris*, Galerie Charpentier, Paris
- Groupe Espace, Biot
- 3e Biennale de Menton*
- 1ère Exposition Internationale des Matériaux et Equipements du Bâtiment et des Travaux*, Parc Saint-Cloud, Paris
- Water Color Show*, Brooklyn Museum, New York
- 1956 *Ecole de Paris*, Galerie Charpentier, Paris

- Aspects de L'Ecole de Paris*, Parsons Gallery, Londra
Salon de Mai, Musee de l'Art Moderne de le Ville de Paris, Paris
Charchoune, Nejad, Werner, Sturegalleriet, Stockholm
Les Artes en France et dans le Monde, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris
- 1957 *Modern Turkish Painting*, Edinburgh, Aberdeen, Glasgow
50 ans de Peinture Abstraite, Galerie Creuzu-Balzac, Paris
Neue Abstrakte Kunst aus Frankreich, Kunstverein für die Rheinland und Westfalen, Düsseldorf
Schneider, Legage, Kolos-Vary, Nejad, Sataritsky, Galerie A. G., Paris
- 1958 *Blance, Goetz, Jamis, Kito, Llinas, Luca, Nejad, Perrekos*, Galerie La Cour d'Ingres, Paris
L'Art Français et l'Europe, Orangerie des Tuilleries, Paris
- 1959 Galerie La Cour d'Ingres, Paris
Ecole de Paris, Galerie Charpentier, Paris
Abstract Variations, Paris Gallery, Londra
- 1961 *Ecole de Paris*, Galerie Charpentier, Paris
- 1962 *Ecole de Paris*, Galerie Charpentier, Paris
- 1964 *Art Turc d'aujourd'hui*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris, Brüksel, Berlin, Viyana, Roma
- 1965 *Promesses Tenues*, Musée Galliéra, Paris
Paris'te Yaşayan Türk Ressamları, Alman Kültür Merkezi, İstanbul 1969
- 1975 Centre d'Esthétique, Torino
- 1982 *Resim Tarihimizde Bir Dönem: Soyut Dışavurumculuk*, Devlet Güzel Sanatlar Galerisi, İstanbul
- 1986 *Paris'te Türk Sanatçıları*, Tem Sanat Galerisi, İstanbul
- 1987 *Türk Resminde Modernleşme Süreci*, Atatürk Kültür Merkezi, İstanbul
- 1989 *Büyük Sergi*, Atatürk Kültür Merkezi, İstanbul
- 1990 *Paristanbul*, Cité Internationale des Arts, Paris
- 1994 *1950-2000: T. C. Merkez Bankası Çağdaş Türk Sanat Koleksiyonu Sergisi*, Atatürk Kültür Merkezi, Ankara, İstanbul
- 1998 *Türk Resminde Soyut Eğilimler*, Atatürk Kültür Merkezi, İstanbul
- 2000 *Mekan/Zaman, Doğa/İnsan, Manzara/Harita*, Galeri Nev, Ankara
Yoksun/Yoğun, Doğa/Doğaüstü, Madde/Ruh, Batini/Zahiri, Ruhani/Bedeni, Galeri Nev, İstanbul
- 2003 *Çağdaş Türk Resmi Üzerine Örnekler*, Shoto Museum, Tokyo
- 2004 *Çağdaş Türk Resminden Bir Kesit*, Kare Sanat Galerisi, İstanbul

5.2.4. Mübin Orhon

1924'de İstanbul'da Ömer Lütfi ve Fatma Servet'in oğlu olarak Emirgan'da doğar. Sadrazam Mustafa Reşit Paşa'nın torunudur. Annesinin doğumundan sonra vefatı onu derinden etkiler.

Yüksek öğrenimini Ankara Siyasal Bilgiler Fakültesi'nde tamamlar, 1947'de mezun olduktan sonra Sorbonne Üniversitesi'nde doktora yapmak için gittiği Paris'te resme yönelir ve İhan Koman, Şadi Çalık ve Sadi Öziş'le birlikte kurdukları Soyut Sanat Atölyesi'ne devam ederek resim çalışır. Bu dönemde özellikle Kandinsky ve Mondrian gibi soyut sanatçıların yapıtlarını incelemiş ve onlardan etkilenmiştir.

Abidin Dino bu yılları şöyle anlatır:

"1940 yıllarının sonlarına doğru olmalı, bir ara Orhan Veli'nin yörüngesinde dolaşan, ip ince, uzun boylu, terbiyeli, biraz çekingen, yakışıklı bir genç tanıdım. Hem Orhan Veli'nin akrabası, hem Tanzimatçı Reşit Paşa'nı torunuymuş. Sahiden bir sakal taksanız, ünlü dedesine tıpkı benziyordu. Şiir meraklısı değerli bir kaymakam daha yetişecek sanmıştım, ne aldaniş! Birkaç yıl sonra Paris'e vardığımda Mübin Orhon'u tekrar göreceğimi hiç düşünmemiştim. Bambaşka bir genç adamla karşılaşılıyordum, Mülkiyeli'den neredeyse hiç iz kalmamış, resim yapma sevdasına kapılmış bir çilekeş çıkıvermişti karşıma. Yoksa Orhan Veli'den mi kapmıştı sanat mikrobunu? Kimi akşam Ankara'da, Kürd'ün Meyhanesi'ne, Yeşil Fıçı'ya uğramış olması yeterli bir etken sayılmazdı. Öyle ise? Öyle ise suç Paris'teydi muhakkak, Paris'in sokaklarında, dükkanlarında, havasında, suyunda, hele şarabında olmalıydı... Bir doktora çalışması yapmak için Paris'e gelen Mübin, gün geçtikçe istatistikleri, demografiyi, ekonomi politığı bırakmış, Malevich'in, Mondrian'ın, Klee'nin renk ve boyut teorilerine dalmıştı." [100]

Gençlik yıllarında akrabası Nahit Hanım'ın evi entelektüel bir buluşma mekanıdır. Nahit Hanım Orhan Veli'nin gerçek aşkıdır. Nihal Atsız ve Sabahattin Ali de Nahit Hanım'ın hayranlarındandır. Mübin bu evde Ahmet Hamdi Tanpınar, Selim Turan, Abidin Dino, Hasan Ali Yücel ve Sabahattin Eyüboğlu'yla karşılaşır. [101]

Mübin Paris'e geldiğinde kendini başka bir sanat ortamında bulur. Önce Cite Rue Perronet'de küçük bir dairede kalır, sonra 1960'a kadar yaşayacağı 22 Rue St. Jacques'daki Schola Cantorum'a geçer. Abidin Dino bu mekanı şöyle anlatır:

"Barnağımız Schola Cantorum'du. Balzac'ın romanlarında rastlanan cinsten bir çeşit pansiyon, harap saray yavrusu, iç bahçeli manastır kalıntısı gibi bir şey. Bana İskoçya Kralı II. Jacques'ın Paris sürgününde oturduğu iki oda isabet etmişti. Hortlaklı odalar... Selim, Mübin orta katlarda, en üst katta ise Avni Arbaş. Ayrıca Pertev Boratav, Mimar Oğuz, yüksek teraslı bu kervansarayda yer edinmişlerdi. Neden bu kadar Türk bir arada diye sorarsanız, geleneği romancı Necmi Gürmen başlatmış, Sabahattin Eyüboğlu, Azra Erhat, Cahit İrgat ve daha niceleri sürdürmüştü. Gelen gidenimiz çoktu, Fikret Mualla ile Albert Bitran bunlar arasında." [100]

Abidin Dino, Selim Turan, Avni Arbaş, İlhan Koman Mübin'i sanat macerasında heveslendiren bir rol oynarlar.

Melda Kaptana anılarında birlikte Seine kenarında yaptıkları gezintilerden bahseder. Bir defasında Mübin ona şöyle demiştir: "*Gözlerimi kapayınca renkler görüyorum. Kırmızı, siyah ve daha başka renkler, bunların resmini yapmalıyım.*" [102] Selim Turan da sanatçının renk alanındaki yetkinliğini vurgular: "*Bir renk olgunluğuna erişmişti. Duvara asılır asılmaz dolduruyordu resmi odayı. Resmin kendine özgü varlık sırrı...*" [103]

Mübin 1951'de İlhan Koman bağlantısıyla, İsveç'e gider ve Stockholm sokaklarında Paris manzaraları satarak yaşamını sürdürür. Paris'e geldiği yıl, bir süre *Académie de la Grande-Chaumière*'e giden sanatçı burada çıplak modelden desen çalışır. Selim Turan, bu dönemi anlatırken "*Soyut resme çok değer vermesine rağmen Grande Chaumière'deki serbest atölyeye gidip desenler çizmeye, peyzajlar yapmaya başladı,*" der ve devam eder: "*Bir gün bana 'sanat hakkında konferanslar olmuyor mu?' diye sordu. Onu Cite Universitaire'deki Atlan'ın konuşmasına götürdüm, çok memnun kaldı. Atlan'la sıkı dost oldu ve bu sayede Poliakoff'u tanıdı.*" [103]

Mübin Orhon 1953'te *Salon des Réalités Nouvelles*'e geometrik tarzda yapılmış bir resimle katılır. Bu değişime yön veren en önemli faktörlerden biri de Jean Dewasne ve Edgar Pillet tarafından 1950'de kurulan *L'Ateliere l'Art abstrait* olabilir. Mübin'in gittiğini bildiğimiz *Académie de la Grande-Chaumière*'e birkaç adım uzaktaki bu soyut sanat atölyesi, Domela ve Vaserly'nin düzenli olarak ders verdiği, Estienne, Alvard, Degand gibi eleştirmenlerin konferanslar verip tartışmalar düzenlediği önemli bir kurum niteliğindedir. 1953 tarihini taşıyan resmi, bu atölyenin ruhuna bire bir uymaktadır. Mübin'in kadim arkadaşı Charles Maussion, 1949'dan itibaren geometrik soyut tarzda resim yapmaktaydı ve bu atölyeye devam ediyordu. [104]

1953'te yaptığı *Salon des Réalités Nouvelles*'de sergilenen *İsimsiz* çalışmada resim yüzeyi dikey hatlarla geometrik parçalara ayrılmıştır. Resmin eskizi resmin spontane değil, konstrüktif bir anlayışla, planlanarak kurulduğunu göstermektedir. (Şekil D.57)

Komet'in özel koleksiyonunda bulunan *İsimsiz* kolaj çalışmasında aynı dikey hatlar karşımıza çıkmaktadır. Resmin tarihi belli değildir ancak erken bir çalışma olmalıdır. (Şekil D.58)

1953'te yapılan bir söyleşide Mübin soyut sanat hakkındaki düşüncelerini aktarır:

"Bence resimde mühim olan resmin muhtevası ve bu muhtevanın ortaya çıkarılışında kullanılan vasıtalar. Bu vasıtalar ve muhteva ressamın malı olduğu nisbette muvaffak olunmuştur. Buradan yeni resim peşinde koşmanın sebebini çıkarabiliriz. Yeni resim yapacağım diye boya sürmek hatalıdır. Mesele, ressam-resim mücadelesinin hakiki bir

yaratışa sürüklenmesindedir. Yeni modern resim zaman ve muhit içinde değişmektedir. Fikrimce devrimizin dinamik hayatını karşılayacak ve ileriki hayatımızın ihtiyaçlarına cevap verebilecek eserlerin çıkmasının hazırlanmasına en büyük imkanlar, en zengin memba abstre pür sahasında kırk seneden beri yapılmakta olan araştırmalar ve eserlerdir. Resimde uzun müddet aradığım dinamik ritimler lojik ve pasyon kombinezonu içinde verilebilir. Bence dinamik oluşu sonuna kadar itebilen mücerret eserler, müşahhas hakikati verebilir. İnsan hayatının en yüksek zirvesine varabilecek eserler, dış alemin müşahhas eşyasında değil fakat iç alem ve plastik titreşmenin verdiği, hiçbir surette figüre iz bırakmayan renk ve form anlaşmalarındadır. Ancak bu sayede resme varılmış olunabilir. İnsani, milletlerarası mahiyette en derin noktalarına kadar ifade edilebilecek resim lisanı mücerret lisandır. Resim ressama hastır, ferdidir.”¹⁶ [104]

1950'lerin ortalarında Paris soyutundaki belirginleşen ve hızla ağılık kazanan 'non-geometrik' soyut eğilimler Mübin'in sanatında da eşzamanlı olarak ortaya çıkar. Geometrik soyutlamadan hızla uzaklaşır. Sanatçı başından itibaren en *avant-garde* eğilimlerin içinde olmuştur. Onunla bir süre aynı evi paylaşan Komet de Mübin'in sanatındaki bu ilerici tavrı vurgulamaktadır: “Paris'teki Türk ressamların içinde en soyutu Mübin'di. O daha önde gidiyordu. Fransızlar onu hala unutmamışlardır. Gerek hayata karşı tavrı, gerek yaptıklarıyla burada bayağı bir süksesi olmuştur.” [105]

Paris'te soyut çalışan Türk sanatçıların bir kısmı figür resmini bırakıp soyuta geçerler. Mübin Orhon'un diğerlerinden farkı, Grande-Chaumière'deki desen çalışmalarını saymazsak resme doğrudan soyutla başlaması ve birçok sanatçının aksine sonuna kadar soyut resim yapmasıdır. [106]

Mübin Orhon 1955 sonrasında yeni bir tekstür anlayışına ulaşır. Abidin Dino bu dönemi için “Akli fikri Nicolas de Staël'in pütür pütür boya tekniğindeydi artık,” demiştir. [101]

Ahmet Benli, Albert Bitran ve Sinan Bıçakçoğlu tarafından *İstanbul Resimleri* olarak adlandırılan bu zengin dokulu çalışmalarda gri, bej ve siyah tonları ağırlıktadır. Non-figüratif olarak tanımlanabilecek bu tuallerin bazılarında İstanbul'un silueti hala belli belirsiz sezilebilmektedir (Şekil D.59 ve D.60) ancak, Mübin'in soyuta geçişi çok hızlı olacaktır.

Necmi Sönmez Mübin Orhon'un Ara Güler tarafından atölyesinde çekilmiş 1956 tarihli bir fotoğrafından yola çıkarak, sanatçının resim tekniği hakkında saptamalarda bulunur: “Mübin tuallerini önce beyaza boyamaktadır, beyazın daha sonra üzerine konulan renkleri daha tok gösterdiği bilinmektedir. Sanatçının doku üzerine yoğunlaştığı

¹⁶ Orijinal metindeki cümle düşüklükleri düzeltilmiştir.

çalışmalarda gözlemlenen doygunluk, büyük olasılıkla bundan kaynaklanmaktadır.
[107]

Sanatçı artık dış dünyanın referanslarından giderek uzaklaşmaktadır. Artık resmi biçimlendiren 'imge'dir. İmgenin tuale yansıtılması *jestüel* denebilecek dinamik ve spontane bir yöntemle gerçekleşmektedir. Işık öğesinin ön planda bulunduğu, beyaz ve uçuk gri-mavi tonlarında yumuşak geçişli renklerin kullanıldığı 1955 tarihli *İsimsiz* tuali bu dönem çalışmalarına örnek olarak gösterilebilir. (Şekil D.61)

Albert Bitran'la birlikte Saint-Paul de Vence'da geçirdiği 1956 yazı, paletine yeni renkler katar. Güneyin farklı ışığından etkilenen sanatçı, önceleri sadece siyah, kahverengi ve grinin hakim olduğu kompozisyonlarına, yavaş yavaş sıcak renkleri de katmaya başlar.

1956'da Rue de Beaux-Arts'da küçük bir galeri açan Yunan asıllı Iris Clerf'le tanışır, bu tarihten itibaren resimlerini düzenli olarak bu galeride sergilemeye başlar. Iris Clerf sanatçının resim hayatında bir dönüm noktası olur. Mübin artık galerinin en çok satan sanatçısıdır, Clerf onun ilk kişisel sergisini açar. Jacques-Louis Thibaut bu sergiyle ilgili olarak *Cimaise*'de yayınladığı eleştirisinde şöyle der: "*En iyi tualler, tam bir ustalığı kanıtıyor; bu çok zengin malzemeden, biçimi bozulmadan canlandırılmış, harekete geçirilmiş ve aşırı bir incelik verilmemiş bu malzemeden, doğuya özgü tuhaf bir Lirizm yayılıyor.*" [108]

Aynı sergi için Lapoujade "*Boya eğer fazla ölçüsüzce kullanılırsa rastlantısal sonuçlar yaratır, bunun aksine, eğer yöntemin etkisi altına girerse, anlamın gerisinde kalır*" diye yazar ve devam eder:

"Bu iki uçlu bir tehlikedir. Mübin ilk kişisel sergisinde bu tehlikeyi bertaraf edememiş görünüyor. Türklere özgü bir zevk düşkünlüğüyle, kendini ağır kıvamlı boyaya kaptırılmış ve yaptığı işin gerekliliklerini gözden kaçırarak, bitkin bir biçimde bir halüsinasyona dalmış. Tualin bütününde bir hakimiyet kuramamış olmasına karşılık, zengin, hareketli ve canlı, ama yeterince ustalıklı olmayan bu boyama biçiminden, yine de, tuhaf, doğulu bir Lirizm yayılıyor."
[109]

Bu dönemde Sam Francis, Cesar, Takis, Bryen, Messagier, Jorn, Riopelle, Giacometti'nin de aralarında bulunduğu bir grup sanatçıyla yakın ilişki içine girer. En yakın dostu ise, 8 Rue'deki *Academie de le Grande-Chaumière*'de atölyesini paylaştığı Charles Maussion'dur. Bir yıl sonra 1957'de Iris Clerf'in *Micro Salon* başlıklı sergisine katılır. Bu sergide Yves Klein gibi dönemin birçok önemli ressamı yer almaktadır. Ancak

kısa bir süre sonra 1959'da Mübin ve Iris Clert'in yolları ayrılır, Mübin eserlerini *Lucien Durand*'da sergilemeye başlar.¹⁷

Bu yıllarda guaş ve akrilik tekniklerinde yaptığı resimlerinde boyayı incelterek, yukarıdan aşağı doğru akıtır. 1956 tarihli *İsimsiz* resmi bu tekniğin yağlıboyada uygulandığı erken bir örnektir. Toprak tonlarının kullanıldığı tual yüzeyini yatay olarak bölen siyah boya tabakası ince çizgiler halinde akıtılmıştır. (Şekil D.62)

1967 tarihli *İsimsiz* tualde bu defa kağıt üzerine guaş tekniğinde bir akıtma örneğiyle karşılaşırız. Beyaz fon üzerine katlar halinde sürülmüş mavi ve yeşil ağırlıklı boya tablonun üst köşesinden aşağıya doğru çizgiler halinde akıtılmaktadır. Resmin sol üst bölümünde yoğunlaşan lekeler sağda yer alan soluk mavi lekeyle dengelenmiştir. (Şekil D.63)

1957 ve 1958'de *Salon de Mai*'ye katılır. 1960'lı yıllarda Mübin'in resimleriyle *Lucien Durand*'da karşılaşan İngiliz koleksiyoner Sir Robert Sainsbury ve eşi sanatçının birçok resmini satın alır. Altmış üç resimden oluşan bu koleksiyon 1978 yılında East Anglia Üniversitesi bünyesinde kurulan Sainsbury Görsel Sanatlar Merkezi'nde sergilenmektedir. Abidin Dino bu koleksiyondan şöyle söz eder:

"St. Germain-des-Près'de Mübin'in resimlerine rastlayan Sainsbury, ressamı arayıp bulmuş, ondan sonra da sürekli onunla ilgilenmişti. Ailece paylaşılan bir tutkuydu bu. Eşi ve çocukları da Mübin tiyakisi olmuşlardı ve böylece Sainsbury'ler senede bir iki kez gelip, Mübin'in en güzel, iri yağlıboyalarnı alıp Londra'ya götürmüşlerdi. İngiliz koleksiyoncuların Mübin'in resimlerine bunca yakınlık duymaları boşuna değildi. İngiltere Turner'ın memleketiydi ve Mübin Turner'a hayrandı. Mübin'in yaptığı resimler bambaşkaydı ama her iki ressamın konusu gökyüzü ve su, boşluk ve renkti. Coşkulu bir yitlilik. İngiliz seyircisine yabancı olmayan duygular." [110] (Şekil D.64)

Mübin 1959-63 yılları arasında *all over* tekniğinin ağır bastığı bir grup çalışmada tablo yüzeyinin tamamını kaplayan, sürekli değişim ve hareket halindeki fırça darbeleriyle lekesele anlatımdan uzaklaşır. (Şekil D.65 ve D.66)

1959 tarihli *Paris Postası* adlı resminde farklı bir üslupla karşılaşırız. *Paris Postası*, birkaç renk lekesini dışarıda bırakırsak, gri-mavi dikdörtgen form ve onu çevreleyen

¹⁷ Iris Clert 1957'de Micro Salon başlığı altında Picasso'dan Cesar'a, Max Ernst'den Hartung'a dek o dönemin hemen hemen tüm sanatçıların katıldığı bir grup sergisi açtı. Yves Klein'la ilk kez bu sergi nedeniyle birlikte çalışmaya başlayan Clert bu karşılaşmadan sonra galerisinin çizgisini değiştirdi. Rakibi Colette Allendy'le aynı sıralarda 'Yves le Monochrome' sergisini açan Clert, bu sergiyle daha önce çalıştığı 'École de Paris' ressamlarını bırakarak, eleştirmen Pierre Restany'nin savunuculuğunu yaptığı Nouveau Realisme ['Yeni-Gerçekçilik'] akımının çekirdeğini oluşturan sanatçılarla çalışmaya başladı.

ikinci bir dikdörtgenle monokrom tuallerinin çok erken bir habercisi olarak düşünülebilir. (Şekil D.67)

1960'ların ortalarında yaptığı bir grup resimdeyse kağıt üzerine guaş tekniğinde kısa, ritmik el hareketleriyle kaligrafiyi çağrıştıran bir kompozisyon oluşturur. 1965 tarihli *İsimsiz* kompozisyon, ağırlıklı olarak kırmızı ve siyah tonlarında kaligrafik fırça darbelerinden oluşur. (Şekil D.68) 1966-67 yıllarında fırça darbeleri transparanlaşır ve hareketler uzar. Bu çalışmalarında fon daha koyudur. (Şekil D.69)

1963'te Raoul-Jean Moulin *Hommage à Delacroix* (Delacroix'ya Saygı) başlığıyla *Galerie 7*de açtığı ve aralarında Schneider ve Jorn'un bulunduğu sergiye Mübin'i de davet eder. Mübin'i 1950'lerin ortalarından beri tanıyan ve yakın dostu olan Moulin, sanatçının geniş bir kitle tarafından tanındığını ve resimlerinde kesin bir stil belirleyip, bu stil üzerinde çalışmak yerine sürekli olarak farklı araştırmalarla ilgilendiğini söyler. [104]

Sainsbury Koleksiyonu'nda bulunan ve serginin ismini taşıyan resminde hareket duygusu ön plandadır. Döngüsel bir hareketin göze çarptığı tualde canlı renklerde akıtmaya tekniğinin uygulandığı transparan planlar kullanılmıştır. (Şekil D.70)

1964'te vatandaşlıktan atılmamak için kırk yaşında askerliğini yapmaya, Türkiye'ye döner. Bu yıllarla ilgili bir anektodu Komet şöyle anlatır:

"Şimdi askerde, ben ressamım deyince, sen bize savaş resimleri yap demişler, kahramanlık sahneleri falan... Mübin de bir Mohaç Meydan Muharebesi, böyle karışık, soyut bir şey yapmış, herkes şaşırmış, kalmış... Geri vermişler tabii... Askerliği bittiği zaman onu üç parçaya kesip, Melda Kaptana'ya da ilk sergisini açtırdı." [105]

Melda Kaptana anılarında bu resmin sergilenmesinden söz eder:

"Mübin kısa bir süre sonra sergi açmak istedi İstanbul'da. Bizim kadın giyimiyle uğraştığımız mekana adeta göz koymuştu. Gidip gelip sergisini bizim butikte açmayı inat ve ısrarla istiyordu. Sonunda razı oldum. 22 Nisan 1967'de ilk sergi açılmış oldu müstakbel sanat galerisinde. Tablolar oldukça büyüktü. Bir de trilojisi vardı. Yan yana koymamız gerekiyordu. Böylece butik tamamıyla bir resim galerisi görüntüsünü almıştı." [102]

1967'de babası ölür. Komet bu olayla ilgili olarak şunları anlatır: "Bu sefer biraz miras kalmış galiba, o mirası yedi ayda yedi. Çok şövalye biriydi, elegan... Çok para sıkıntısı çekti ama elindekini hemen dağıtırdı." [105]

Mübin Türkiye'de dört yıl kalır. Bir söyleşi sırasında şunları söyler:

"Benim Avrupa'da, özellikle Paris'teki çalışmalarında bir rahatlık hatta Doğu felsefesine yaklaşan bir çeşit durgunluk göze çarpar. Halbuki şimdi Türkiye'de yaptığım resimler daha ziyade aksiyon, asabiyet, gerginlik, tansiyon ve heyecan taşıyor. Bütün resimlerimde duygusal bir taraf vardır." [107]

1968'de Paris'e döner ve ilk monokromlarına ve birkaç rengin kullanıldığı çeşitlendirmelere başlar, Mübin Orhon'un en karakteristik dönemlerinden birini oluşturan bu çalışmalarda yalnızca bir ya da iki renk ve tonlarını kullanarak kare ve dikdörtgen biçimler oluşturur. Bunlar belli bir iç hacmi, iç espası olan çalışmalardır. Işık artık salt yüzeyden yansımakta, hareket ise aynı renk içinde belirlenen farklı ton değerleri ile verilmektedir. Işık ve mekan duygusunun kuvvetle hissedildiği bu şiirsel resimler yoğun bir dramatik etki yaratırlar. Mübin'in, sanatının ilk yıllarından itibaren progresif bir çizgide 'yalın'a doğru yaklaştığı görülür. Ulaştığı bu son nokta sanatının izlediği aşamaların doğal sonucudur. (Şekil D.71, D.72, D. 73, D.74 ve D.76)

Haldun Dostoğlu Mübin'in son dönem tuallerindeki minimal yaklaşımın monokrom etkisinin Doğu felsefesinden damıtıldığı ışık penceresiyle Amerikan sanatçılarının monokrom tuallerinden ayrıldığını söyler. Komet'le yaptıkları söyleşide Komet de Mübin'in bu resimlerini spontanlıklarıyla Amerikan soyut resminden ayırır. Bu resimleri aynı zamanda içgüdüyle, sezgiyle olgunlaştırılmış, son derece samimi resimler olarak tanımlar. [106] Mübin Doğu sanatına yönelerek, soyut sanatın kökenlerini araştırır. Doğu felsefesi, düşünce yapısı ve tasavvuf sistemiyle ilgilenir. 1970'lerden başlayarak Mevleviler üzerinde çalışır.

Mübin'in son yıllarında monokrom ya da iki renkli tualler üzerinde, kesik illüzyonu yaratan dikey bir hat belirir. Komet bu resimleri onu doğurduktan sonra ölen annesinin kayıbindan duyduğu suçluluk duygusuna bağlar ve bu dikey hatla kadın anatomisi arasında bir bağlantı kurar. [105] Bu resimler Lucio Fontana'nın çalışmalarıyla da paralellikler gösterir.¹⁸ (Şekil D.75 ve D.98)

Mübin Orhon 1980'de hastalanır. İçkiye olan düşkünlüğü ve bohem hayatı tedavisini güçleştirir. 27 Nisan 1981'de Paris'te hayata gözlerini yumar.

Sanatçının sergileri aşağıda bir liste halinde verilmiştir:

Kişisel Sergiler

- 1950 *İlk Kişisel Sergi, İsveç*
- 1956 *Peintures, Galerie Iris Clert, Paris*
- 1957 *Peintures et collage, Galerie Iris Clert, Paris*
Galerie Chaw, Vence

¹⁸ İtalya'da soyut sanatın ilk temsilcilerinden olan ressam ve heykeltıraş Lucio Fontana Avrupa'daki birçok *avant-garde* sanat topluluğu üzerinde etkili olmuştur. 1934'de Paris'teki *Abstraction-Création* (Soyutlama-Yaratma) Grubu'na katılır. İkinci dünya Savaşı yıllarını geçirdiği Buenos Aires'de ünlü *Manifesto Blanco*'sunu ('Beyaz Bildirge') yayımlar. Bu bildirmede geleneksel tual resminin yanılsamacı mekan anlayışı yerine, gerçek mekan içinde gelişen özgür bir renk ve biçim anlayışını savunmuştur. Sanatı kalıcı etkinliklerin ortaya konduğu bir etkinlik olarak değil, bir tavır olarak kabul etmiştir.

- 1958 Galerie Saint-Laurent, Brüksel
Galerie Diderot, Paris
- 1959 Galerie Gillion, Paris
Gallery Moyens, Washington
Galerie Quatre-Saisons, Paris
Galerie Ducien Durand, Paris
- 1960 Galerie Lucien Durand, Paris
Galerie L'œil de Bœuf, Paris
- 1961 *Peintures*, Galerie Lucien Durand, Paris
- 1962 *Gouaches sur papier*, Galerie Lucien Durand, Paris
Şehir Galerisi, İstanbul
- 1964 *Paintings*, Couper Gallery, Londra
- 1967 Butik Melda, İstanbul
- 1974 Guaş Sergisi, Oslo
- 1975 *6 peintures 1960*, Galerie Lucien Durand, Paris
- 1979 Galata Sanat Galerisi, İstanbul
Maçka Sanat Galerisi, İstanbul
- 1982 Maçka Sanat Galerisi, İstanbul
- 1986 Maçka Sanat Galerisi, İstanbul
- 1992 Galeri Nev, Ankara ve İstanbul
- 1996 *Robert ve Lisa Sainsbury Koleksiyonu*, Yapı Kredi Kâzım Taşkent Sanat Galerisi, İstanbul
Galeri Nev, İstanbul
- 1997 Galeri Nev, Ankara
- 2001 Milli Reasürans Sanat Galerisi, İstanbul
- 2002 Galeri Nev, İstanbul
- 2004 Galeri Nev, İstanbul
- Karma Sergiler**
- 1950 Paris Üniversitesi, Paris
- 1953 *Salon des Réalités Nouvelles*, Paris
- 1954 *Modern Turkish Painting*, Kûratör: Derek Patmore, Edinburg, Aberdeen, Glasgow
- 1955 Galerie Octobon, Saint-Paul-de-Vence
Salon des Comparaisons, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.
Salon des Réalités Nouvelles, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris
- 1956 *Bryen, Laubiès, Messagier, Mübin, Selim, Tsingos, Takis*, Galerie Iris Clert, Paris
L'œil de Bœuf, Galerie Cérés Franco, Paris

- 1957 *Maussion, Laubiès, Mubin, Takis, Quentin*, Galerie Iris Clert, Paris
Salon de Mai, Paris, *Micro Salon d'Avril*, Galerie Iris Clert, Paris
L'œil de Bœuf, Galerie Cérès Franco organizasyonu, Brezilya
Modern Turkish Painting, Kûratör: Derek Patmore Edinburg, Aberdeen, Glasgow
- 1958 *Salon de Mai*, Paris
Galerie Diderot, Paris
- 1959 Galerie des Quatre-Saisons, Paris
- 1960 Galerie Bonnier, Lozan,
L'œil de Bœuf, Galerie Cérès Franco, Paris
- 1963 *Une oeuvre récente*, Galerie Lucien Durand, Paris
L'œil de Bœuf, Galerie Cérès Franco, Paris
Hommage à Delacroix, Kûratör: Raoul-Jean Moulin, Galerie 7, Paris
Micro Salon d'Avril, Galerie Iris Clert, Paris
- 1965 Asse, Bishop, Messagier, Mübin, Galerie Lucien Durand, Paris
Paris'te Yaşayan Türk Ressamları, Alman Kültür Merkezi, İstanbul
- 1969 Galerie Gervis, Paris
- 1970 Ville Biennale de Menton, Menton
- 1973 *Hommage à Nazım Hikmet*, Cité Universitaire, Paris
- 1974 *Peintures Turques d'Aujourd'hui*, UNESCO, Paris
- 1976 *Six peintures turques*, Vénissieux
Hommage à Nazım Hikmet, Kûratör: Abidin Dino, Hotel de Ville de Tarbes, Tarbes
Hommage au Paysan de Paris, Kûratör: Abidin Dino, Paris,
- 1979 *Hommage à Nazım Hikmet*, Tarbes
- 1981 *Lyrical Abstraction*, East Anglia University, Norwich, İngiltere
- 1984 *Üç Eğilim*, Kûratör: Adnan Çoker, Maçka Sanat Galerisi, İstanbul
- 1986 *10. Yıl Sergisi*, Maçka Sanat Galerisi, İstanbul
Türk-Alman Kültür Enstitüsü 30. Yıl Sergisi, Maçka Sanat Galerisi, İstanbul
Paris'te Türk Sanatçıları, Tem Sanat Galerisi, İstanbul
- 1989 *Paris After War 1945-75*, Sainsbury Center for Visual Arts, Norwich, İngiltere
- 1990 *Paristanbul*, Kûratör: Kerem Topuz, Cité Internationale des Arts, Paris
Les Peintres Turcs de Paris, Assurances Générales de France, Paris
Etkinlikler Sürecinde 15 Yıl Sergisi, Galeri Baraz, İstanbul
- 1991 *210, Boulevard Raspail*, Kûratör: Faruk Sade, Siyah Beyaz Galerisi, Ankara
- 1992 *210, Boulevard Raspail*, Kûratör: Faruk Sade, Urart Sanat Galerisi, İstanbul
- 1994 *1950-2000: T.C. Merkez Bankası Çağdaş Türk Sanatı Koleksiyonu Sergisi*, Kûratör: Ali Artun, Atatürk Kültür Merkezi, Ankara

- 1995 *10. Yıl Sergisi*, Teşvikiye Sanat Galerisi, İstanbul
- 1998 *Türk Resminde Soyut Eğilimler*, Atatürk Kültür Merkezi, İstanbul, Küratör: Yahşi Baraz
Komut ile birlikte ikili sergi, Galeri Nev, İstanbul
- 1999-00 *1950-2000 Sergileri*, Galeri Nev, İstanbul ve Ankara
- 2000 *Paris Okulu ve Türk Ressamları Paris: 1945-1960*, Yapı Kredi Kâzım Taşkent Sanat Galerisi, İstanbul

5.2.5. Selim Turan

1915'te İstanbul'da doğan Turan'ın babası İttihat ve Terakkî'nin Merkez Heyeti üyelerinden Ali Hüseyinzade'dir. İlk resim derslerini tıp doktoru ve ressam olan babasından alır. Galatasaray Lisesi'nden mezun olur ve 1933 yılında ilk resimlerini, *Şehrayin Tabloları*'nı çizer. Selim Turan iki yıl sonra Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde Nazmi Ziya, Feyhaman Duran, Léopold Levy'nin öğrencisi olur. Akademi eğitim gördüğü yıllarda minyatür, hat, tezhip, ebru ve cilt yapımı gibi geleneksel sanatlarla ilgilenir, Reis-ül Hattatın Hacı Kamil Efendi'den hat, İsmail Hakkı Altunbezer'den tezhip, Necmettin Okyay'dan ebru ve cilt dersleri alır. Topkapı Sarayı Kitaplığı'nda bulunan minyatürleri inceler. Geleneksel sanatlara duyduğu bu ilginin ileride geliştireceği soyut sanat anlayışı üzerinde etkisi olacaktır. 1937 yazında ilk kez Paris'e gider. Orada Matisse'i ziyaret eden Turan, ona minyatür çalışmalarını gösterir. 1938-44 yılları arasında Halkevlerinin düzenlediği *Yurt Gezileri* programıyla ressamlarla Anadolu'nun çeşitli yerlerini dolaşır. 1941'deki *Yurt Gezileri Sergisi*'nde birincilik ödülüne layık görülür. Aynı yıl *Liman Sergisi*'ne¹⁹ katılan Selim Turan Yeniler hareketiyle de bağlantı içindedir. 1941-45 yılları arasında tezhip ve minyatür çalışmalarlarıyla figüratif gerçekçi resimler yapar.

1947'de Fransız Hükümeti'nin verdiği Camille Bergeaud bursuyla yeniden Paris'e gelen Turan, Hartung, Atlan, Mathieu, Soulages, Estève gibi çağdaş sanatçılarla tanışır ve 'Non-figüratif' resimler yapmaya başlar. 1948'de Georges Mathieu'nün *Galerie Deux Iles*'de organize ettiği *La Rose des Vents* (Rüzgargülü) başlıklı karma sergide (Bandeira, Bouwmeester, William Gear, Loubchansky, Evelyne Marc, Russel, Greta,

¹⁹ Bir grup genç sanatçı İstanbul'un gündelik hayatından görüntüleri Sosyal Gerçekçi bir yaklaşımla eserlerine yansıtılmışlardır. Aynı zamanda bu grubun amacı halkı resim sanatına yaklaştırmaktır. İlk sergilerine tema olarak İstanbul limanını almışlar, bu çevrede yaşayan ve çalışan insanları resmetmişlerdir. Liman sergisi 10 Mayıs 1941'de Beyoğlu'nda İstiklal Caddesi'ndeki Matbuat Birliği Lokali'nde açılmıştır. Sergi açılışında kurdele yerine balıkçı ağı kesen bu sanatçılar 'Yeniler' adıyla anılacak grubu meydana getiriyordu: Haşmet Akal, Agop Arad, Avni Arbaş, Turgut Atalay, Abidin Dino, Nuri İyem, Fethi Karakaş, Kemal Sönmezler, Mümtaz Yener, Selim Turan.

Sauer, Schoeffler, Mary Wykeham'la birlikte) ilk kez resimlerini Paris'te sergileyen Turan böylece o yıllarda 'Non-figüratif' sanatı savunan *avant-garde* gruba dahil olur.

Bu yıllarda Paris'te St. Jacques'da Scola Cantorum'un pansiyonunda kalmaktadır. Yine kendisi gibi Fransız hükümetinin bursuyla Paris'e gelen Avni Arbaş, Güney Fransa'ya giderken odasını Selim'e bırakmıştır. Aynı yıllarda bu pansiyonda Cahit Irgat, Sabahattin Eyüboğlu gibi pek çok sanatçı yaşamaktadır.

Can Yücel bir şiirinde bu yılları ve Selim Turan'ı anlatır:

"1948'lerde
Resmi çok sevmiştim
Natümort olacaktım
neredeyse
Londra'dan geldiğimde Paris'e
Turner'lar ve Sisley'lerle
Scola Kantorum'da bir gece
Ben ki Matisse'i de bilirim
Picasso'yu da
Mahsus söylüyorum böyle
Selim'i, Şahika'yı tanıdım
Oh dedik o küçücük odada
Yağlıboya kokusunu çektim
burnuma
Bir rahip bir rahibe
Hiç konuşmadılar bana
anlattılar
Mikrokozmos neymiş
Makrokozmos neymiş
Yani mikroskopların
Bir de teleskopların gösterdiği
Evren
Haşlanmış patatesler ve
Vin Rouge şişeleriyle
Şahika resmi müstehcenliğiyle
Odayı bir tütsüyle boğdurarak
Kapalı bir oda ve resimler
İki insanın bir resimde kavgası
Ne kadar da sakindiler
Hep sakın
Selim bütün işler bittikten
Sonra
Galerileri gezerdik bütün gün
Beni de takdim ederdî ressam
Soulages'a

Ben sanki bir genç mabut
Seine kıyısında Çiçek
Pazarı'na giderdik
Susar susar otururduk Selim'le
Bu kadar hiç konuşmadan
anlaştığım yoktu
Çiçekler gibi suskun ve
konuşkandık
Resim yaşıyorduk birlikte
Beni bütün bunalımlarımla
birlikte
Şahika'yla ve odada tekrar
Selim'in yamacına kıvrılır
yatarım
Ben Selim'i sessizliğin, bir
Çılgılığa dönüşmesi olarak
gördüm
Bir tualin üstünde her hattı
Bir sathı müdafaaya
dönüşmesi
Bütün Şeyh Bedreddin dizisi
buna tanıktır
Selim, selim bir ressamdı
Selim bir insan belki de fazla
O öldü olduysa oldu
Ama bu Selim'i Şahika ile
O küçük odada Scola
Kantorum'da
Bunca habisin kol gezdiği bu
toplum içinde
Selim'i selim bir ur gibi
Böğürümde taşıyacağım
Zaman zaman sızlayan."

Scola Cantarum yıllarında Turan, Sabahattin Eyüboğlu'yla birlikte André Gide, Paul Eluard, Louis Aragon, Jean-Paul Sartre, Madeleine Rousseau ile dostluklar kurar. Madeleine Rousseau daha sonra 1963'te Selim için şöyle yazacaktır:

"Nasil çalışıyor Selim? Bunu bize sözcüklerle anlatması mümkün değil. Tual üzerine renkler koyarak başlıyor işe. Çalışma ilerledikçe tablo belirli bir anlam kazanmaya başlıyor. Sonra biçimlerde, çizgilerde, renklerde keşfettiği ifadeyi bozan şeyleri ağır ağır yok ediyor. O zaman bir dizi açık renk, monokrom tual çıkıyor... 1960'ın Mavi Rüya'sına (Rêve en Bleue) ulaşıyoruz. Ne anlatıyor bize? Yeni bir doğuşun umutlarını mı? Selim'in sanatı, zamanımızın müthiş ışıklı bir yansıması." [110]

1950'de Harry Goetz ile tanışır, 1950-55 yıllarında Côte d'Azur'de Picasso ve dönemin önemli ressamlarıyla tatiller yapar. Selim Turan Paris'teki ilk yıllarında resim sanatının ustalarıyla kurduğu dostlukları şöyle anlatır:

"İlk yıl müze ve atölyeleri dolaştım ve bazılarında çalışma imkanı buldum. Burslu olduğum için atölyelerin parasını onlar ödüyorlardı. Bu nedenle haftalık programlar yapıyordum. Özellikle Galerie Breteau'ya gidiyordum. O galeride haftada bir gün sanatçılar toplanır, aralarında tartışırlardı. Matisse ve Picasso'nun resimlerinin sergilendiği Salon de Mai ve yalnızca abstr resimlerin sergilendiği Salon des Réalités Nouvelles bunların en önemlilerindendi. Sonraları ben de bu salonlarda resimlerimi sergileme imkanı buldum. Bursum kesildikten sonra zor günler yaşadım. Geçim sıkıntısı çekiyordum. Galerie Breteau'da Hartung, Herbin, Bazin gibi birçok ünlü sanatçıyla tanışma fırsatı buldum. Bu sanatçılardan bazıları bana iş verdiler. Soulages benden resim satın aldı. Hartung ve Soulages'a tual geriyordum ve tablonun ön renklerini koyarak tual hazırlıyordum. Hartung çok ciddi bir adamdı. Önce bir deftere projelerini çiziyor, daha sonra bunların arasından seçerek tuale geçiriyordu. Ben tuale bir kat boya sürüyordum. Renk lekelerini koyuyordum, Hartung daha sonra yapacağını Japon verniğinden fırçayla bir anda yapıp çıkarıyordu. Hartung II. Dünya Savaşı'nda Hitler'e karşı Fransız ordusunda savaşmış ve bir bacağını kaybetmişti. İlk sergimi 1950 yılında Galerie Breteau'da açtım. Bu sergimde tamamen abstr resimlerimi sergiledim. O sırada Hitler Almanyası'ndan kaçmış Bauhaus sanatçılarından Flocon'la tanıştım... Braque'ın evine Léopold Levy'yle gitmiştik. Braque'ın oldukça çekingen, fazla yanaşılmayan, kendini beğenmiş bir hali vardı. Picasso öyle değil. Alçak gönüllü, fotoğraf çekilirken cin gibi gözlerini açar poz verirdi. Alaycı, şakacı, sempatik bir insandı. Picasso'yla ilk kez Paris'te tanışma olanağı buldum... Daha sonra Fransa'nın güneyinde Golfe Juan denilen bir sahil kasabasında karşılaştık. Picasso, tepede Valoris'de atölyesinin de bulunduğu bir evde kalmaktaydı. Denize girmek için bu sahile iniyordu. Ben de arkadaşım Goetz'le bitmemiş bir İnşaatta kamp yapıyordum. Denize inmek için birkaç kilometre yürümemiz gerekiyordu. Küçük bir halk plajı vardı. Picasso her gün bu plaja geliyordu. Hartung, Pignon gibi ressamlar da geliyorlardı. Picasso orda çocuklarla oynuyor, kumları düzelterek üzerine desenler çiziyordu. Picasso ara sıra beni ve arkadaşım Goetz'i - Goetz daha sonra André Loth'un ders verdiği atölyeyi satın aldı- bazen kahveye, bazen yemeğe davet ediyordu... Zaman zaman Valoris'deki atölyesine gidip çalışmalar yapıyorduk. Bir gün Chagal gelmişti... Picasso'nun karısı Françoise da oradaydı. Onu Academie Ranson'dan tanıyordum. Oradayken bir ara öğrencim olmuştu."

[112]

1953'de Académie Ranson'da ders vermeye başlar. 1963'de École Américaine de Fontainebleau ve 1976-83 yıllarında Académie Goetz'de dersler verir. Académie Ranson'un, sanatçının Paris soyut sanat çevresiyle kurduğu ilişkilerde önemli bir rolü olduğu açıktır. Atlan, Hartung, Poliakoff başta olmak üzere 1950'ler Paris soyut cephesinin çeşitli aktif kişileriyle bu çevrede tanışıp görüşme şansı bulmuş, yaşları kendisine daha yakın olan Estève ve Soulages ile de dostluk ilişkileri kurmuştur. [113]

Yıllar sonra bir söyleşide Paris'in ona kazandırdıklarıyla ilgili şunları söyler:

"Çok büyük bir değişiklik oldu. Çünkü biz burada resmi öğrendiğimizi zannediyorduk. Ve orda bir çeşit tekrar, yeniden başlama mecburiyeti hasil oldu. Türkiye'de hocalarımız iyi, Akademi olumlu bir durumdaydı. Fakat buna rağmen resim görmek zordu. Müze diye bir şey yoktu. Zaten olan da azdı. Bazı ressamın uzaktan, röprodüksiyonlarla tanıyorduk. Selahattin Refik, Avrupa'dan son zamanlarda dört beş tane Matisse, Derrain, Bonnard gibi ressamlardan resim almış getirmişti. Ve aylarca onlar üzerinde münakaşa ettik, tartıştık. Halbuki Fransa'ya gittiğimde Matisse'e, Derrain'e ait yüzlerce resim gördüm. İçinde sevdiğimim oldu, sevmediklerim oldu ama gördüm. Sanat bir ayırma işidir. II. Dünya Savaşı sonrasında oldukça sıkıntılı bir yaşam vardı, ama gene de sanat oldukça zengindi, hele buradan giden bizler için. İyi ve tanınmış ressamlarla temas kurma, yüz yüze gelme imkanlarımız vardı." [114]

Başka bir söyleşide Selim Turan resimlerinin oluşum sürecini anlatır:

"Talebeliğimde eskiz, poşat yaptığım oldu ama artık direkt tual üzerine çalışıyorum. Bir süre çalıştıktan sonra ne yaptığımı rahat görebilmek için o resmi bir kenara bırakıyorum. Başka bir resme başlıyorum. Bir çeşitten sıkıldığım için portre ya da peyzaj yapıyorum. Sonra tekrar soyuta dönüyorum. Böylece resmi tekrar ele ala istediğim şekle girinceye kadar onunla uğraşıyorum." [115]

Turan *Sanat ve Toplum Üzerine* adlı kitabında sanata dair düşüncelerini yazar:

"Sürekli bir biçimde gerçekler yeniden ele alındığı zaman sanat varolamaz. Her sanat akımı yaşlanır, hızla akademikleşir. Bu bakımdan toplumca kabul görünce, artık kendi kendisini tekrarlamaya başlar. Herkesin yenilediği bir reçete olur. Kendisinin oluş nedenini unutan bir alışkanlık haline gelir. Moda ya da züppelik olan budur. Gerçek sanat ancak gelişerek ve devinimler yaparak ve her an yeni baştan doğarak varlık kazanır. Bunun için de, eğer bir sanat biçimi toplumca kolaylıkla kabul görüyorsa, sanatçı kendisinden kuşkuyla düşmelidir." [116]

Burada sözünü ettiği şeyler kendi sanatındaki sürekli arayışla da bağdaşmaktadır.

1948'de Paris'e geldikten sonraki ilk çalışmalarından olan 1948 tarihli *Soyut Kompozisyon*'da (Composition abstraite) formu ve mekanı deforme eder. Bir natürmortu çağrıştıran resimde belirgin, siyah çizgiyle konturlanmış geometrik biçimler iki boyutlu bir düzleme yerleşir. Kompozisyon iki tarafa yerleştirilen mavi üçgenlerle dengelenmiştir. (Şekil D.77)

1951 tarihli *Soyut Kompozisyon* (Composition abstraite) kağıt üzerine guaş tekniğinde yapılmıştır. Transparan planlar halinde düzenlenen kaligrafik çizgiler bir derinlik etkisi yaratır. Üst bölümün iki tarafında yer alan gri ve sarı renk lekeleri kompozisyonu dengelemektedir. (Şekil D.78) Bu kaligrafik eğilimin çeşitlemeleri sanatçının birçok tualinde karşımıza çıkmaktadır. (Şekil D.79)

1950'de Paris'te *Galerie Bréteau*'da ilk kişisel sergisini açan Turan'ın resimleri, 1951'den itibaren düzenli olarak *Salon des Réalités Nouvelles*'de sergilenir.

1950 tarihli *İsimsiz* (Sans titre) çalışmada erken bir örneğini gördüğümüz dinamik çizgilerle yukarı doğru yükselen form giderek sanatçının karakteristik öğelerinden biri olur. (Şekil D.80) Necmi Sönmez resimdeki bu düşey gelişmeyi 'dikey kurgu mantığı' olarak tanımlar ve Turan'ın 1937-1941 arasında İstanbul'da Akademi'deki eğitimine paralel olarak Necmettin Hoca, Kamil Efendi gibi Osmanlı hat sanatının yaşayan son kuşak temsilcileriyle hat çalışmış olmasına bağlar. [13]

Sanatçı yoğun bir dinamizm etkisi yaratan bu dönem resimlerinde ışık (Şekil D.81 ve D.82) ve renk (Şekil D.83) üzerinde de yoğunlaşmaktadır. Kimi zaman bu dinamik form parçalanır ve ışıklı, saydam fırça vuruşları kaotik bir atmosfer yaratır. (Şekil D.84)

Uzun yıllar boyunca soyut resim çalışmış olmasına rağmen Selim Turan'ı en çok etkileyen sanatçılardan biri Delacroix, sanat yapıtı ise yine Delacroix'nın *Medüs'ün Salı* olmuştur.²⁰ Selim Turan bu eserin kuruluşundan etkilendiğini belirtmiştir.²¹ [117] Bu etkilenme düşey gelişim gösteren, dinamik tuallerinde gözlenmektedir. (Şekil D.85)

Gindertael, 1958 tarihli bir yazısında Selim'in sanatındaki değişimden söz eder:

"Selim'in yeni guaş çalışmalarında, yine eski kompozisyonlarında olduğu gibi, çalkantılı iç dünyasını yatıştırmaya çalıştığını görüyoruz. Ama aynı zamanda, renk skalasını daha geniş tutarak, başından beri siyahın trajik etkisine ve açık-koyunun romantik karşıtlığına dayandığı plastik ifadesini hafifletmeyi amaçlıyor. Bu ifade, eskiden de olduğu gibi, geniş alanlı lirik hareketlerde ortaya çıkıyor ve tualler otantik eğilimli mizacını koruyor. Ama Selim son çalışmalarında tablolarındaki sertliği biraz yumuşatmış, kontrastları azaltarak renk uyumlarına yönelmiş. Buna rağmen resmi doluluğundan ve gücünden bir şey kaybetmemiş."
[118]

Selim Turan'ın 1970 sonlarına kadar sürdürdüğü saf soyut kompozisyonlarında, Paris sanat ortamında da ilgi gören kendine özgü bir çizgiyi yakaladığı görülür. (Şekil D.86)

Kosta Daponte sanatçıyla yaptığı bir söyleşide onun soyut sanata ilişkin bir cümlesine yer verir:

"Sanat eserleri birer sentezdirler. Onun için söylenen sözler ancak analiz olabilir. Anlamak halı, kumaş, kilim, kravat seçerken soyut desenin, rengin güzelini, çirkinini, sevdiğini,

²⁰ Metinde *Medüs'ün Salı* Delacroix'nın eseri olarak belirtilmiştir ancak, resim Géricault'ya aittir. Delacroix bu resimden etkilenerek, *Dante ve Virgilius Cehennemde* ya da diğer adıyla *Dante'nin Kayığı*'nı yapmıştır.

²¹ Selim Turan'ın resimleriyle ilgili bu yorum sanatçının yakın dostu olan Ali Atmaca ile 16 Mart 2001 tarihinde yapılan bir konuşmadan aktarılmıştır.

sevmediğini bilen, hisseden, gören birçok insan soyut resmin karşısında anlamam, anlamadım diye takılıyor ve hiçbir şey görmüyor. Bir resmin içinde elma veya armut görse rahat edecek, bir daha bakmayacak, görmeyecek.” [119]

Turan daha sonra semi-figüratif ve gerçekçi portreler, kuşlar, ufuklar, yarı hareketli insan figürleriyle sanatını ayrı bir çizgide ilerletir. Ancak Selim Turan sanatının hangi evresinde olursa olsun 'soyut' kavramıyla her zaman ilgilidir. *Soyut Figürü Kompozisyon* (Composition aux figures abstraites) isimli çalışması Doğu sanatlarına duyduğu ilginin bir sonucudur. Sonsuz bir düzende, dekoratif bir üslupla tablo yüzeyinin her noktasını bezediği figürler minyatür ve tezhip sanatlarına olan ilgisini akla getirir. (Şekil D.87) Turan figürden tamamen vazgeçmemiştir. Son resimlerinden biri olan *İsimsiz* çalışmasında monokrom bir yüzeyde birkaç renk lekesiyle bir kız figürü ortaya çıkarır. (Şekil D.88)

1965-1975 yıllarında çeşitli mimari düzenlemeler kapsamında, Lilles, Dieppe, Toulouse, Archachon, Douet, Feltière, Rouen gibi yerlerde maden, taş ve plastik heykellerin yanı sıra duvar resimleri ve mozaikler, 1980'e kadar İtalya'da Pietra Santa Carrara'da mermer ve mobil heykel çalışmaları gerçekleştirmiş, 1993'de Ankara Kültür Park'ta bulunan *Sarkız Heykeli*'ni yapmıştır.

Selim Turan, Şahin Kaygun'la yaptığı söyleşide resim serüvenini şöyle anlatır:

“Çocuk resmiyle başladı benim serüvenim. Kısa bir Empresyonizm'den geçtim. Sonra Kübizm. Kübizm'den sonra, peyzaj karşısındaki duygularım ve bu duygularımın verdiği imajı yakalamaya ve resme aktarmaya çalıştım. Bir tür doğa sevgisi. Bu aşamadan sonra, resimde sosyal konulara eğildim. İnsan ve yaşam biçimleri konularına girdi. Realist bir tavırdı bu. Hemen arkasından Non-Figüratif resme geçtim. Bazı soyut imgelerin, somut olarak anlatma olanağı bulunmadığından bu tür bir çalışmaya girdim. Aksi bir durumda, soyut bir düşünceyi, somut olarak anlatmaya kalkınca, hikaye ve illüstrasyon tehlikesine düşebilir insan. Burada da serbest non-figüratife geçtim. Sonra da non-figüratif ile figüratifi birleştirdim.”
[120]

Onat Kutlar sanatçının ölümü ardından bir sergi açılışı öncesinde kaleme aldığı bir yazıda o yıllar Paris'ini şöyle anlatır:

“1960'lar benim için Paris'in 'Belle Epoque'u, yani güzel çağıydı. Akşamları Montparnasse'ın ünlü sanatçılar kahvesi Select'e giderken, köşede Dome'da Giacometti'yi gördüm. Kirlî trençkotu koca ayakkabıları, ciddi ve uzun yüzüyle otururdu orda. Kağıtlara bir şeyler çiziktirir, garsonlar 'Acaba o kağıtlardan birini buruşturup atacak mı?' diye pusuda beklerlerdi. Kapmak için. Select'te bir masada ise Türk sanatçılar otururdu. Şimdi çoğunu ne yazık ki yitirdiğimiz seçkin ressamlar. Fikret Mualla, Hakkı Anlı, Mübin. Selim Turan onların arasında olurdu... Ben non-figüratif zevkimi Selim'in ve Mübin'in resimlerine borçluyum... Onların arkadaşları olan Hartung'u, Soulages'ı Goetz'u sevmeyi öyle öğrendik.” [111]

Sanatçının sergileri aşağıda bir liste halinde verilmiştir:

Kişisel Sergiler

- 1950 Galedie Breteau, Paris
1956 Galerie Europe, Brüksel
1958 Gallery Weite, New York
Gallery Obelisk, Lordra
Galerie Craven, Paris
1968 Galerie Lucien Durand, Paris
1969 Alman Kültür Merkezi, İstanbul
1970 Galeri 1, İstanbul
1979 Galeri Artisan, Ankara
1980 Galeri Artisan, Ankara
1981 Galeri Artisan, Ankara
1982 Transept Lokali, Paris
1983 Transept Lokali, Paris
1984 Galeri Artisan, Ankara
En Galeri, İstanbul
1985 Galeri Nev, Ankara
Galeri Baraz, İstanbul
1989 Galeri Edpa, İstanbul
1992 Tuğray Sanat Galerisi, İstanbul
1993 Selçuk Yaşar Sanat Galerisi, İzmir
Galeri Selvin, Ankara
2001 Atatürk Kültür Merkezi, İstanbul

Karma Sergiler

- 1939 *Liman Sergisi*, İstanbul
Devlet Sergisi, Ankara
1946 Modern Sanatlar Müzesi, Paris
1949 Galerie Rosenberg, Paris
1950 Galerie Breteau, Paris
1953 Galerie Suzanne Michel, Paris
1954 Galerie Voyalle, Paris
1956 Galerie Amaud, Paris
Galerie Craven, Paris
1957 *Edinburg Festival*, Edinburg
1958 Galerie Craven, Paris
Galerie Ariel, Paris

- New Vision Center, Londra
Uluslararası Sergi, Brüksel
- 1959 Galerie Craven, Paris
1960 Galerie Craven, Paris
1961 Galerie Craven, Paris
1962 Galerie Craven, Paris
Galerie Crevze
Galerie Kerchacke, Paris
- 1963 *Heykel Sergisi*, Claude Bernard, Paris
1964 Carnegie Enstitüsü, ABD
- 1969 *Çağdaş Türk Resmi Sergisi*, Modern Sanatlar Müzesi, Paris
1986 *Çağdaş Türk Sanatı Sergisi*, Ankara
1987 *1. Uluslararası İstanbul Bienali*, İstanbul
Çağdaş Türk Ressamları, Büyük Sergi, Ankara Kültür Merkezi, Ankara
- 1990 *Paristanbul*, Uluslararası Sanat Merkezi, Paris
Paris'in Türk Ressamları, A. G. F., Paris
- 1994 *1950 -2000: T.C. Merkez Bankası Çağdaş Türk Sanatı Koleksiyonu Sergisi*, Atatürk Kültür Merkezi, Ankara
- 2001 *Toyan Koleksiyonu*, Toyan Sanat Galerisi, Ankara
2003 *Çağdaş Türk Resmi Üzerine Örnekler*, Shoto Museum, Tokyo
2004 *Çağdaş Türk Resminden Bir Kesit*, Kare Sanat Galerisi, İstanbul

5.2.6. Fahr-el-Nissa Zeid

1901'de İstanbul'da doğar. 1920'de İnas Sanayi-i Nefise Mektebi Ali'sinde Empresyonist anlayışta bir resim eğitimi alır. İzzet Melih Devrim'le yaptığı evlilikten Nejad Melih Devrim ve Şirin Devrim dünyaya gelir. 1928'de kocası edebiyatçı İzzet Melih Devrim'le Paris'e gitmeye kara verirler. İzzet Melih Devrim doktora çalışması yapar, Nissa'ysa²² Académie Ranson'a girer ve Bissière'in öğrencisi olur.

Şirin Devrim annesinin öğrencilik yıllarıyla ilgili bir anıyı aktarır:

"Roger Bissière Nissa'nın olağanüstü yeteneğini hemen görmüştü. Bir akşamüstü atölyede öğrenciler, o günkü konuları olan çıplak model üzerine çalışmalarını bitirmiş, hocalarının görüşlerini bekliyorlardı... Bissière bu sırada Nissa'nın şövalesinin önüne gelmişti, çizmiş olduğu nü'yü uzun uzun süzdü, sonra tualî şövaleden aldığı gibi hızla yere attı. Nissa'nın akli başından gitmişti. Hoca bunu nasıl yapardı, çıldırmış mıydı? Bissière: 'Biliyorum ki bundan

²² Irak'ın Türkiye elçisiyle evlendikten sonra adının yazılışını 'Fahrünnisa'dan Fahr-el-Nissa'ya çevirmiştir.

çok daha iyisini yapabilirsiniz' dedi ve ekledi, 'Bu yalnızca bir kopya. Ben size doğayı kopya etmemenizi söylemiyor muyum?' Nissa da çekinmeden karşılığını verdi: 'Öyleyse neden önümüzde model var?'... Bissière cevap verir: 'Model sizin için bir araç olmalı. Eğer gerçekten gönlünüzde bir öykü, bir türkü varsa, onu modelin içinden geçirerek dışarı vuracaksınız.' O gün ressam bir arkadaşı ona neden bu kadar sert davrandığını sorunca, Bissière şöyle cevap verir: 'O bir sosyete kadını. Ben onun resmi yalnızca bir hobi olarak değil, meslek olarak seçmesini istiyorum, çünkü çok yetenekli' diye cevap verir." [92]

1929 yılında İstanbul'a dönen Nissa, Akademi'ye kaydolar ve yeni açılan Namık İsmail Atölyesi'ne²³ devam eder. Fikret Mualla ve Hakkı Anlı atölye arkadaşlarıdır. 1934 yılında Irak hanedanından Emir Zeid'le ikinci evliliğini yapar. Bu sıralar Zeid Irak'ın Ankara Büyükelçisi'dir.

Bu evliliğin ardından savaşın hemen öncesinde 1938'de Almanya'ya giden Zeid Berlin'in sanat çevreleriyle yakın ilişkilere girer, dostluklar kurar. Ekspresyonizm'i, Bauhaus'u daha yakından tanıma fırsatı bulur, aynı zamanda dönemin *avant-garde* sanat eğilimleri ve tartışmaları hakkında bilgi sahibi olur. Bu yıllarda Rilke ve Nietzsche'ye hayrandır. Zeid Almanya yıllarında Hermann Göring'le²⁴ tanışmış koleksiyonunu görmüş ve Hitler'in verdiği bir resepsiyona da katılmıştır.

1940'da sıkıntılı bir döneminde, resimde teselli bulmak üzere Budapeşte'ye gider, hiç durmamacasına, seri halde yağlıboya resimler yapar. Bunlar kilise merdivenlerinde bir grup insan, buzda paten kayan çocuklar gibi şehir yaşantısından alınmış, Natüralist üsluplu sahnelerdir.

1941 yazında Büyükdere'deki evine gelen üvey kızı Remide'nin eşi Fikret Adil, Zeid'in resimlerini ilk defa görür, beğenir ve onu İstanbul'daki sanat çevreleriyle tanıştır. Bu yıl Zeid D Grubu'na davet edilir.1943 tarihinde yaptığı *Büyükdere'deki Yazlık Evim* isimli resminde Matisse ve Bonnard'ın iç mekanlarını andıran, küçük desenlerle karşılaşırsınız, bu minik motifler ve resimde hissedilen çokluk duygusu daha sonraki yıllarda Zeid'in soyut çalışmalarında da karşımıza çıkacaktır. (Şekil D.90)

1944'de yine Fikret Adil'in teşvikiyle ilk kişisel sergisini açar. Fikret Adil'le serginin nerede açılacağı konusunu tartışırlar. Şirin Devrim anılarında bu yıllarda İstanbul'daki

²³ 1914 Kuşluğu Ressamları'ndan olan Namık İsmail manzara, portre ve çıplaklarıyla tanınır. Ressamlığının yanı sıra İstanbul'da Güzel Sanatlar Akademisi'ndeki yöneticiliği ve sanat yazarlığı da önem taşır. Namık İsmail Akademi'ye yönetici olarak atandıktan sonra okulda bir dizi yenileme hareketine girmiş, yeni atölyeler, laboratuvar ve kitaplık açmıştır. Ayrıca açtığı yeni bölümler, Avrupa'dan getirdiği yeni hocalar ve uyguladığı yeni yönetmeliklerle eğitim alanında büyük aşamalar yapılmasını sağlamıştır.

²⁴ Göring el koyduğu Alman Yahudilerinin tablo ve sanat eserlerini 'Carinhall' diye anılan evinde toplamıştı.

galeri yokluğundan söz eder. Sonuçta sergi, Zeid'in kararıyla Maçka'da Ralli Apartmanı'ndaki kendi evinde açılır. [92]

D Grubu'nun 1947'de açılan XV. Sergi'sine ve 1951'de açılan XVI. Sergi'sine katılır. Resimleri, Sabri Berkel, Zühtü Müritoğlu ve Hakkı Anlı'nınkilerle birlikte soyut işler olarak görülmektedir. [72] Necmi Sönmez, 1942'de D Grubu'na katılan Zeid'in 1944-47 arasında XII., XIII., XIV., ve XVI. sergilerine katıldığını belirtmektedir. [121]

1946'da Emir Zeid Londra Büyükelçisi olur ve Londra'ya taşınırlar. Fahr-el-Nissa Zeid'in eserlerini gören *St. George Gallery*'nin sahibi Mrs. Jaray onun için bir sergi düzenler. Bu sergi Kraliçe Elizabeth tarafından da ziyaret edilir. Kraliçe Zeid'in *Kent Mağaraları* adlı resmini çok beğenir ve bu desende bir goblen dokutur, bu goblen, Edinburgh Müzesi'nde sergilenmektedir. [92]

1946'da Paris Modern Sanat Müzesi'nde açılan *UNESCO Exposition Internationale d'Art Moderne*'de (UNESCO Uluslararası Modern Sanat Sergisi) yer alır. Aynı sergiye Nejat Devrim, Hakkı Anlı ve Selim Turan ve kalabalık bir sanatçı topluluğu da katılmıştır.²⁵ Aynı yıl *Musée Cernuschi*'de Nurullah Berk ve Zeki Faik İzer'in katkısıyla açılan *Peinture Turquie d'Aujurd'hui-Turquie d'Autrefois* (Bugünün ve Dünün Türk Resmi) başlıklı sergiye katılır. Bu sergide modern Türk ressamlarının yanı sıra, 18. yüzyılda İstanbul'a gelen Fransız ressamlar ve geleneksel Türk sanatları da sergilenmiştir.

Fransız sanat eleştirmeni Jean Guichard-Meili 6 Aralık 1946 tarihli haftalık *Temps présent* adlı dergide özellikle Zeid'in iki resmini ele alır ve şöyle yazar:

"*Princesse Fahrünnisa Zeid'in Bir Kadın Figürü ve Haliç adlı resimleri Doğu'ya özgü sihirli renkler ve olağanüstü bir zenginlik ve duygusallık yansıtıyor. Bu iki resim bir Matisse ve Dufy çağrışımı yapıyor.*" [92]

1948'de eserlerini *Salon des Réalités Nouvelles*'de sergiler. Bu sergiye Nejad Devrim, Atlan, Hartung, Bryen, Poliakoff, Goetz, Mathieu, Soulages, Vasarely, Wols gibi sanatçılar da katılmıştır.

1948 tarihli *Lomond Gölü* adlı çalışması sanatçının figüratiften soyuta geçmekte olduğu noktayı gösterir. Merkezdeki figürler henüz seçilmektedir ancak, onları çevreleyen küçük geometrik renkli parçalar kısa bir süre sonra bütün alanı kaplayacaktır. 1949 tarihli *Soyut*

²⁵ Haşmet Akal, Avni Arbaş, Fikret Mualla, Nurullah Berk, Hamit Görele, Ercüment Kalmık, Malik Aksel, İbrahim Çallı, Feyhaman Duran, Şefik Bursalı, Mahmut Cuda, Bedir Rahmi Eyüboğlu, Eren Eyüboğlu, Turgut Atalay, Ferruh Başağa, Sabri Berkel, Halil Dikmen, Refik Epikman, Neşet Günal, Nuri İyem, Zeki Faik İzer, Arif Kaptan, Zeki Kocamemi, Hikmet Onat, Cemal Tollu, Eşref Üren, Mehmet Yüce Türk.

Papağan'da daha sonra Zeid'in karakteristik tarzı haline gelecek olan geometrik parçacıklar arasına belli belirsiz bir papağan motifi gizlenmiştir. (Şekil D.91)

Aynı yıl yaptığı *Karma Bir Durağanlık* isimli tablosunda, kimi yerde geometrik desenleri daha da küçülterek ve yoğunlaştırarak bir derinlik ve hareket elde etmiştir. Artık burada figür tamamen ortadan kalkar. (Şekil D.92)

1949'da Paris'te *Galerie Colette Allendy*'de ilk sergisini açar. Zeid bu sergiyle Lirik Soyut'un en önemli savunucularından Charles Estienne'in dikkatini çeker ve daha sonraki yıllarda da onun desteklediği sanatçılar arasında yer alır. Fransız Akademisi üyelerinden yazar, André Maurois, Zeid hakkında şunları yazar: "*Parlak, aydınlık yapıtlarında... kendi iç tanrısını konuşuyor.*" [122]

Bu sıralar Zeid hakkında övgü dolu birçok yazı yayınlanır; J. Lassaigne'inki bunlardan biridir: "Yapıtları hiç kimsenininkine benzemiyor. Soyut, non-figüratif ya da başka herhangi bir kalıba girmiyor. Köklerini İran minyatürlerinde, Bizans mozaiklerinde, Arap vitraylarında aramak boşuna. Onun sanatı sürekli oluşum ve değişim içinde olan bir dinamik kuvvet." [122] R. V. Gindertael'se Le Beaux-Arts'da şunları yazar: "Paris, onun benzeri olmayan, özgün, sınıflandırılmaz, kategorileri aşan sanatına hemen kucak açtı." [122]

1951-54 yıllarında *Salon des Réalités Nouvelles*'de sergilediği büyük boyutlu resimleriyle ilgi toplar. Aynı yıl *Galerie Beaune*'de açılan sergisinde yer alan taş baskılarını topladığı kitabı için C. Estienne *Poèmes Midi Nocturnes* (Güney Gecesi Şiirleri) başlıklı etkileyici bir önsöz yazar.

1952'de C. Estienne tarafından *Théâtre de Babylon*'un fuayesinde düzenlenen *Peintres de la Nouvelle École de Paris* (Yeni Paris Ekolü Ressamları) sergisine Nejad Devrim'le birlikte katılır. Sergide Atlan, Degottex, Dimitrienko, Messagier, Rezvani gibi çeşitli ülkelerden soyut sanatın önemli isimleri yer alır.1953'de *Galerie Dina Vierny*'de açtığı sergi için J. Lassaigne ve C. Estienne önsöz yazarlar. Bu sergide yer alan soyut resimleri eleştirmenler tarafından dönemin *Paris Ekolü* anlayışına Doğu'dan gelen bir katkı olarak yorumlanır. [13]

Zeid'in 1950'lerde daha yetkin bir üsluba ulaşır. 1950 tarihli *Übû Kuşu*'nda formları küçük karelere yaklaşan ritmik renk tuşları daha önceki örneklerdeki gibi tablo zeminine sonsuz bir desen anlayışıyla yayılmak yerine yukarıdan aşağıya doğru akarlar. Parlak renkli kareleri kimi yerde ayıran siyah çizgiler bu akışı vurgulamaktadır. Tablo yüzeyi önceki soyut çalışmalarından daha dokuludur. (Şekil D.93)

Aynı yıl yaptığı *Soyut Kompozisyon*'da soyut bir arka planın önünde bitkisel motiflerle karşılaşırız. Resim renkleri ve dekoratif tarzıyla geleneksel el sanatlarını çağrıştırmaktadır. (Şekil D.94) 1955'te yaptığı *Soyut Kompozisyon*'da canlı renklerde lekelerle doldurulmuş tual yüzeyini küçük parçalara bölen kesintili bir ızgarayla karşılaşırız. Belli belirsiz hissedilen bu ızgara formu kimi yerde kesilen dairesel motiflerle bağlanmaktadır. (Şekil D.95)

1954'te Londra'daki *Institute of Contemporary Art*'da (Çağdaş Sanat Enstitüsü), 1955'te Paris'te *Librairie-Galerie La Hune*'de, 1956'da Brüksel'de *Palais des Beaux-Arts*'da sergiler düzenler. Başarılı olduğu bir dönemde, 1958'de kocası Emir Zeid'in ailesinin katli sonucu yaşadığı sarsıntı sanat hayatında bir kesintiye yol açar, sergilerin arası açılır ancak, Zeid yine de yaratıcı faaliyetlerini sürdürmektedir. Dostu olan Katia Granoff'un galerisinde hindi ve tavuk kemiklerinden yaptığı ve *Paleochrysalos* adını verdiği heykellerini sergiler. Bu kemik heykellerden biri Kültür Bakanlığı sırasında André Malraux'nun masasını süsler. [122]

Zeid 1960 tarihli söyleşide içinde bulunduğu ruh halini ve resminin geldiği noktayı anlatır:

"Son günlerde bir zamanlar çevremi sardığını sandığım göz alıcı renklerle yanıp sönen kaleydoskop yerine artık sadece sert, bükümlü kara çizgilerden oluşan bir labirent görür gibiyim. İçinde kaybolmuşum sanki duyduğum acının ve tuttuğum yasın dolambacından çekip çıkaramıyorum kendimi... Kendime hakim olduğum anlarda bir şeyler karalayabiliyorum." [92]
(Şekil D.96)

Yirmi yıl sonra 1964'de Ankara Hitit Müzesi'nde Türkiye'deki ilk kişisel sergisini açar. Emir Zeid'in ölümünden sonra portreler yapmaya başlar. Kızı Şirin Devrim bu konuda şunları söyler:

"Emir Zeid'i yitirince kendisini öyle yalnız hissetmeye başladı ki stüdyosuna kapanıp, soyut resimler yapacağına portreler yapmaya koyuldu. İnsanların sıcaklığına ihtiyacım var diyordu. Yaptığı kocaman gözlü stilize portrelerde insanların benzerliklerinden ziyade ruhlarını yansıtmak istiyordu." [92]

1960 tarihli portre, *Galerie Iris Clerf*'le Paris soyut sanatında yönlendirici bir role sahip olan Iris Clerf'e aittir. (Şekil D.97)

1981'de *Salon d'Automne*'a onur konuğu olarak davet edilir. 1984'de Paris Ulusal Grafik ve Plastik Sanat Vakfı tarafından düzenlenen *Charles Estienne et l'Art a Paris 1945-1966* (Charles Estienne ve Paris'te Sanat, 1945-1966) başlıklı sergiye katılır. 1991'de Amman'da hayata veda eder.

Zeid E. Roditi'yle yaptığı söyleşide bir resmi nasıl oluşturduğunu anlatır:

"Resim yaptığımda bütün canlılarla, yani varoluşun sonsuz çeşitliliğinin toplamı olan evrenle bir çeşit yek vücut olma haline girdiğimi fark ederim. O zaman kendim olmaktan çıkar, kaya ve lav püskürten bir volkan gibi o resimleri püskürten benlikten arınmış bir yaratma sürecinin parçası olurum. Çoğu kere neyi resmettiğimi resim yeni bitmiş tuallerden biriyse fark ederim. Bazen yaptıklarımın çokluğu ve çeşitliliği karşısında hayrete düşerim."

ve yöntemi hakkında bilgi verir:

"Resmedeceğim şeyin ne olduğunu önceden bilmem. Tam tersine, önümdeki iş bana oyunlar etmeye başladığında karşıma çıkacak sürprizleri adeta hırsıyla beklerim. Kendi kendimle saklambaç oynamak gibi bir şeydir bu. Kendi kendimden saklanmak, aynı zamanda kendimi bulmak da. Hiçbir şeyden habersiz bir farenin üstüne atlayan kumaz bir kedi gibi faka bastırırım kendimi. Eğlencelidir bu oyun, ama acımasızdır da." [123]

Daha sonra da, bulunmak istediği noktayı tanımlar:

"Ben kendimi hiçbir zaman öncelikle Türk geleneği içinde bir ressam olarak görmedim. Elbette bu gelenek içinde yetiştim. Çocukluğumda tekkelerdeki törenlere katıldım. Erken yaşta bu deneyimler sanatsal yaratının gizine karşı olan tavrımı biçimlendirmekte rol oynamıştır mutlaka, sanatımı açıklarken yabancı bir geleneğin terimleri yerine ülkemizin ruhani geleneklerinin tanıdık gizlerinden benzetme yaparak konuşmam da bu yüzden. Ama ben her zaman birçok Amerikalı Fransız ya da İngiliz arkadaş ya da meslektaşım gibi 'soyut' denen ekolden sayılmayı yeğlerim, yani özgül bir ulusal ekolden olmaksızın bir *Paris Ekolü* ressamı olmayı yeğlerim..." [123]

Sanatçının sergileri aşağıda bir liste halinde verilmiştir:

- 1944 Özel Sergi, İstanbul (ilk kişisel sergisi)
- 1944 Kişisel Sergi, İstanbul
- 1945 Özel Sergi, İstanbul
- 1946 Halk Evi, İzmir
Cernuschi Müzesi, Paris
- 1947 St. Georges Gallery, Londra
- 1948 Gimpel Gallery, Londra
- 1949 Galerie Colette Allendy, Paris
- 1950 Hugo Gallery, New York
Güzel Sanatlar Akademisi, Dublin
Çağdaş Sanat Galerisi, Bristol
Uluslararası Kadın Ressamlar ve Gravür Sanatçıları Sergisi, Londra
- 1951 Galerie Beanue, Paris
Salon des Réalités Nouvelles, Paris

- Fransız Sanatçılar Sergisi, Floransa*
- 1952 Galerie Craven, Paris
Kunsthalle, Bern
Galeri 16, Zürih
Beloit Art Gallery, ABD
L'Ecole de Paris, Galerie Babylon, Paris (Organizasyon: Charles Etienne)
Témoignage d'Aujourd'hui, Güzel Sanatlar Sarayı, Brüksel
Alice Harikalar Dünyasında, Galerie Kleber, Paris
- 1953 Galerie Dina Vierny, Paris
Salon des Réalités Nouvelles, Paris
- 1954 Çağdaş Sanat Enstitüsü, Londra
Salon des Réalités Nouvelles, Paris
- 1955 Galerie La Hune, Paris
Galerie Dina Vierny, Paris (Poliakoff ve Pichette ile)
- 1955-56 *Uluslararası Gravür Sergisi, Cincinnati, ABD*
Amerikan Federasyon Sanat Cemiyeti, New York, ABD
- 1956 Güzel Sanatlar Sarayı, Brüksel
Galerie Kléber, Paris
- 1957 Lord's Gallery, Londra
- 1959 Ischia, İtalya
- 1961 Galerie Dina Vierny, Paris
- 1964 Güzel Sanatlar Akademisi, İstanbul
Hitit Müzesi, Ankara
- 1969 Galerie Katia Granoff, Paris
- 1972 Galerie Katia Granoff, Paris
Uluslararası Kadın Ressamlar ve Gravür Sanatçıları Sergisi, Roma
- 1981 *Salon d'Automme, Paris (Onur Konuğu)*
Festival d'Akaba
Fahr-el-Nissa Zeid ve Enstitüsünün Sergisi, Amman
- 1983 *Kraliyet Kültür Merkezi Retrospektif Sergisi, Amman*
- 1984 *Charles Etienne ve Paris' te Sanat 1945-1966, Ulusal Grafik ve Plastik Sanatlar Vakfı, Paris*
- 1988 *Vitray Sergisi, Kraliyet Kültür Merkezi, Amman*
- 1990 Institut du Monde Arabe, Paris
- 1994 *Arab Women Artists, National Museum of Women Arts, Washington*
- 1994 *Arab Women Artists, Boston, Atlanta, Miami*
- 1994 Cemal Reşit Rey Sergi Salonu, İstanbul (Erol Kerim Aksoy Vakfı' nın katkılarıyla, düzenleyen Yahşi Baraz)

- 2000 Erol Kerim Aksoy Vakfı Sanat Galerisi, İstanbul (düzenleyen Yahşi Baraz)
2001 TC Merkez Bankası Sanat Galerisi, Ankara
2003 Drimart, İstanbul
2004 *Çağdaş Türk Resminden Bir Kesit*, Kare Sanat Galerisi, İstanbul



6. DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Soyut Türk sanatının Paris kanadını oluşturan Nejad Melih Devrim, Mübin Orhon, Selim Turan, Albert Bitran, Hakkı Anlı ve Fahr-El-Nissa Zeid savaş sonrası Paris’inde, sanat hayatının yeniden hareketlendiği ve *avant-garde* tartışmaların yapıldığı bir ortamda yaşarlar ve çalışırlar. Yalnızca resim sanatı değil, savaş sırasında bastırılmış olan her türlü entelektüel ve yaratıcı faaliyet artık ürünlerini vermektedir. Onların Paris yılları, uzun süredir ‘sanat başkenti’ olarak kabul edilen Paris’in, bu ayrıcalıklı özelliğini New York’a devretmekte olduğu döneme tekabül eder. Bu yıllarda gözler Paris’le New York arasında gidip gelmekte, çok kısa aralıklarla soyut çerçevesinde birbirini izleyen yeni sanat eğilimleri ortaya çıkmaktadır. Bu eğilimler arasındaki tartışmalar çağdaş Batı sanatının gündemini oluşturur.

1945-60 yıllarında kendilerini bu entelektüel ve yaratıcı ortamın merkezinde bulan soyut Türk sanatçıları Türk resminin çağdaş Batı resmiyle eşzamanlı gelişme gösteren ilk evresini oluştururlar. Bu nedenle Türk resim sanatı içinde çok önemli bir yere sahiptirler.

Çağdaş Batı resim sanatı çizgisinde bir gelişmeyi hedefleyen Türk resim sanatı, başlangıcından itibaren Paris’i merkez kabul eder, ancak, bu tarihe kadar gündem bir adım geriden takip edilir. Batılı anlamda bir resim geleneğine sahip olunmadığı göz önünde bulundurulduğunda, bu tablo son derece anlamlıdır. Bu çizginin Devrim, Orhon, Turan, Bitran, Anlı ve Zeid tarafından kırılması, bu tarihe gelindiğinde Türk resim sanatında asgari alt yapının oluşturulmuş olmasıyla olduğu kadar, bu sanatçı grubunun yaratıcı ve entelektüel vasıflarıyla da bağlantılıdır.

Paris’e geldikleri tarihten itibaren soyut sanat ortamıyla yoğun bir ilişkiye geçerler. Sanatsal gündemi oluşturan önemli eleştirmenlerin ilgisini çekerler, sanat piyasasını belirleyen, önemli salon ve galerilerde sergilenirler. Davet edildikleri karma sergiler, hem gelişmeleri günü gününe takip etmelerine, hem de Paris’in sanat sahnesinde önemli yere sahip, farklı uluslardan sanatçılarla dostluklar kurup, sanatsal bir fikir alış verişinde bulunmalarına olanak tanır.

Bütün bu veriler, bu sanatçı grubunun 1945-60 yıllarında sanat ortamının kenarında değil, merkezinde yer aldıklarını gösterir ancak, Paris sanat çevrelerinin 1960 sonrası sarsıntıyı atlatıp, bu yıllara yeniden bakmaya başladıklarında birkaç istisnai örnek dışında Fransız olmayan sanatçıları göz ardı edip, akımı tekrar ulusal bir çerçevede ele

aldıkları gözlemlenir. *Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou*'nun 1981 yılında düzenlediği *Paris-Paris 1937-1957*, Artcrual Paris'in 1984'te düzenlediği *Un art autre, un autre art – Les Années 50*, Musée National d'Art Moderne, Saint-Etienne'in 1987 yılında düzenlediği *L'art en Europe, Les Années décisives 1945-1953*, Musée National d'Art Moderne Georges Pompidou'nun düzenlediği *Les Années Cinquante* ve 1998 yılında Centre Georges Pompidou'nun düzenlediği *Abstractions France 1945-1965* (Soyutlama–Fransa 1945-1965) sergisi son yılların bu konudaki en kapsamlı organizasyonlardır.

Başlangıcından beri *Paris Ekolü* tanımları son derece karmaşıktır, bir netlik göstermez. Bu tanımlar kimi zaman şoven bir bakış açısı da içermektedir ancak, bizim çerçevemizi oluşturan yıllarda bir 'çokulusluluk' fikri hakimdir. Sanatsal alanda merkez olma ayrıcalığını kaybetmekte olan Paris, bu yıllarda pek çok yabancı sanatçıyı bünyesine kabul etmiştir.

Türk sanatçılar hakkındaki eleştirilere baktığımızda son derece olumlu olduklarını görürüz, ancak 'Doğu'dan gelen katkı', 'Doğu'nun tuhaf gizemi' türünde Oryantalist bir bakışı içeren tanımlar da sık sık karşımıza çıkmaktadır. Bu sanatçı grubu Doğulu özelliklerini kimi zaman sanatlarına yansıtmışlardır ama yaptıkları bununla sınırlı değildir. Soyut sanatın plastik kaygılarıyla da yakından ilgilidirler. 1945-60 yıllarında Paris'te yaşayan Türk ressamın sanatsal ilişkilerinin saptanması ve çalışmalarının diğer *Paris Ekolü* ressamlarıyla karşılaştırılması, buldukları noktayı belirlemek açısından önemlidir.

Nejad Melih Devrim'in entelektüel ve sanatsal bağlantıları, katıldığı kişisel sergiler ve karma sergiler, sergilendiği Salon'lar ve Galeriler ve hakkında yazılan eleştiriler Bölüm 5.2.3.'de ayrıntılı olarak verilmiştir ancak, bunlardan en önemlileri sanatçının *Paris Ekolü* içindeki yerini tanımlamak açısından aşağıda belirtilmektedir.

Nejad Melih Devrim'in Paris'e gelir gelmez Alice B. Toklas ve Gertrude Stein vasıtasıyla çok önemli dostluklar kurmuş ve entelektüel çevrelere dahil olmuştur. 1950'de New York'taki *Sidney Janis Gallery*'de açılacak olan *U.S. and France* (ABD ve Fransa) sergisi için Fransa'yı temsil edecek on beş ressamdan biri olarak seçilmesi önemlidir. Diğer isimler arasında Dubuffet, Soulages, Lanskoy, de Staël, Vieira da Silva, Bazaine gibi ressamlar bulunmaktadır. 1952'de geometrik soyutun savunucusu konumundaki *Salon des Réalités Nouvelles*'e tepki olarak kurulan ve Lirik soyutu ve diğer *avant-garde* eğilimleri destekleyen *Salon d'Octobre*'un (Ekim Salonu) ilk sergisinin yönetim kurulu başkanı seçilmesi ve sergi için bir manifesto kaleme alması Devrim'in sanat çevrelerinde önemli bir yere sahip olduğunun göstergesidir. 1959 yılında R.Nacenta

dönemin beş eleştirmeninden *Paris Ekolü*'nü temsil eden yedi ressam seçmelerini ister. J. Lassaigne'in listesinde Devrim'in de yer alması sanatçının *Paris Ekolü* içinde konumunu belirlemektedir.

Hakkında yazılan eleştiriler sanatçının Doğu-Batı sentezine getirdiği başarılı yorumun yanı sıra, sahip olduğu gelişkin renk duyarlılığı ve ritim duygusu üzerinde yoğunlaşır.

Devrim'in renge verdiği önem, Paris öncesi çalışmalarında da açık bir şekilde gözlenmektedir. (Şekil D.35) *Paris Ekolü* içinde değerlendirdiğimizde Devrim, renk anlayışı açısından, Rus Ekolü olarak tanımlanabilecek, Lanskoy, Poliakoff ve de Staël çizgisinde durmaktadır.

Bu üç ressam arasında Lanskoy'la çok yaklaştığı noktalar vardır. Gerek renk duyarlılığı, gerekse ritim duygusu her iki ressamda da çok güçlüdür. Devrim'in *İsimsiz* çalışması Lanskoy'un 1961 tarihli *Hayat Belirtisi* (Signe de vie) adlı tualiyile benzerlikler gösterir. (Şekil D.49 ve C.32) Her iki tabloda da esas olan, grafik alt yapıdan çok, rengin işlevi ve ritim duygusudur. Ressamların paletlerinin de birbirine çok yakın tonlardan oluştuğu gözlenmektedir. Devrim'in tualinin tarihi belli değildir, başka çalışmalarına dayanarak resmin 1955'ten önce yapıldığı söylenebilir, Devrim'in tuali daha erken tarihli olmalıdır ancak, Lanskoy da bu noktaya progresif bir çizginin sonucunda ulaşmıştır. Devrim'in bir başka *İsimsiz* çalışması da Lanskoy'un *Signe de vie* adlı tualiyile benzerlikler gösterir. (Şekil D.50) Devrim'inin bir fon önünde yer alması dışında, iki tual de rengin işlevi, ritim duygusu ve paletlerin yakınlığıyla ortak noktalara sahiptir. Devrim ve Lanskoy'un siyah ve beyaz zeminli tualleri arasında da benzerlikler vardır. Devrim'in siyah zeminli *İsimsiz* tuali ile Lanskoy'un 1960 tarihli *İsimsiz* tuali renk ve ritim duygusu açısından karşılaştırılabilir. (Şekil D. 53 ve C.31)

Nejad Devrim'in 1950'lerin ilk yarısına tarihlenen, biri figüratif, biri soyut *İsimsiz* iki tuali Soulages'ın siyah çizgilerin arkasından görünen ışıklı alanlarını akla getirir. (Şekil D.47, D.48 ve C.82) Devrim 1950 tarihli *US and France* (ABD ve Fransa) sergisine aralarında Soulages'ın da bulunduğu bir grupta katılmıştır. Soulages bu ışıklı alanları 1950'den sonra kullanmaya başlar, Devrim muhtemelen sergide gördüğü resimlerden etkilenmiş ve siyahın altından görünen ışıklı alanları kullanmaya başlamıştır.

Başka bir renkçi, Lopicque Devrim'in yakın dostlarından ve aralarında sanatsal bir fikir alışverişi söz konusudur. İki sanatçı da canlı bir paletle, rengin ön plana çıktığı resimler yapar. Devrim'in 1948-1949 tarihli *Botanik Bahçesi* (Le jardin des Plantes) adlı resmi Lopicque'in 1950 tarihli *Henri III* adlı çalışmasıyla benzerlikler gösterir. (Şekil D.41 ve C.34) Parlak renklerde geniş renk yüzeyleri ve küçük dekoratif unsurlar, bezemeli

renkli konturlar iki resmi birbirine yaklaştırır. Devrim'in *Marie à Chartres* tualii de benzer bir yaklaşımla ele alınmıştır. (Şekil D.39)

Devrim'in 1954 tarihli *İsimsiz* çalışması Manessier'nin 1951 tarihli *Etude pour jeux dans la neige* adlı resmiyle benzerlik gösterir. (Şekil D.51 ve C.40) Manessier'nin imzası niteliğindeki parçalanmış ızgara deseni (Şekil C.41), Devrim'in çalışmasında da karşımıza çıkar. Manessier'de resim yüzeyini bir ağ gibi saran bu desen açık zemin üzerinde delik etkisi uyandırarak derinlik sağlamaktadır. Resmi çevreleyen siyah çerçeve bu etkiyi güçlendirir.

Nejad Devrim'in son resimlerinden 1982 tarihli *Otoportre*'sinde kullandığı kırmızı-mavi kombinasyonu Nicolas de Staël'in de ölmeden çok kısa bir süre önce yaptığı *Nu couché bleu* adlı resmiyle yakındır. (Şekil D.55 ve C.79) Devrim'in bu resimde kullandığı pembe kare lekeler Nicolas de Staël'in imzası niteliğini taşıyan karakteristik lekelerini aklı getirir. Nicolas de Staël'in 1951 tarihli *Composition sur Fond Rouge*'u Paris yıllarından Devrim'in aklında yer etmiş olmalıdır. (Şekil C.68)

Mübin Orhon'un entelektüel ve sanatsal bağlantıları, katıldığı kişisel sergiler ve karma sergiler, sergilendiği Salon'lar ve Galeriler ve hakkında yazılan eleştiriler Bölüm 5.2.4.'de ayrıntılı olarak verilmiştir ancak, bunlardan en önemlileri sanatçının *Paris Ekolü* içindeki yerini tanımlamak açısından aşağıda belirtilmektedir.

Mübin Orhon ele aldığımız Türk sanatçıları grubu içinde resme doğrudan soyutla başlayan ve sonuna kadar soyut resim yapan tek sanatçıdır. Paris'e geldiği ilk günlerde *Grand Chaumière*'de desen çalışmaları yapar ancak, resme bir ısınma niteliği taşıyan bu süreç sanatçının hayatında bir dönem oluşturmayacak kadar kısadır. Gençlik yıllarında tanıştığı Serge Poliakoff'un yalınlığı ve renge verdiği ağırlıklı önemle Mübin Orhon'u etkilediği düşünülebilir. 'Renk' ve 'ışık' Mübin Orhon'un sanatının temel sorunsallarıdır. Resmi formdan arınmış bir renk anlayışı üzerine kuruludur. Orhon, sanat hayatı boyunca yenilikçi eğilimlerden yana olmuştur. İlk kişisel sergisini *Galerie Iris Clerf*'de açan sanatçı, daha sonra resimlerini *Galerie Lucien Durand*'da sergilemiştir. 1957'de *Galerie Iris Clerf*'de düzenlenen *Micro Salon*'a, çeşitli defalar *Salon de Mai* ve *Salon des Réalités Nouvelles*'e katılmıştır.

Sanatçının 1955 sonrasında ulaştığı tekstür anlayışında Nicolas de Staël'in etkisi vardır. Mübin Orhon'un 1956 tarihli *Soyut Kompozisyon*'uyla, Nicolas de Staël'in 1950 tarihli *Kompozisyon*'unu (Composition) karşılaştırdığımızda boyama tekniğinde ve bu yolla elde edilen dokuda açık bir benzerlik görülür. (Şekil D.60 ve C.67) Mübin Orhon'un 1959'da farklı doku anlayışla, çok inceltilmiş bir boyama tekniğiyle gerçekleştirdiği *Paris Postası* (Paris geuse) adlı çalışmasında yine Nicolas de Staël etkisi açıkça görülür.

Nicolas de Staël'in 1955 tarihli *Bateau du Guerre* adlı çalışmasında Mübin Orhon'un kine çok yakın bir inceltilmiş boyama tekniği kullanılmıştır. (Şekil D.67 ve C.76)

Işık etkileri Mübin Orhon'un en temel kaygılarından biridir. Son dönem monokrom çalışmalarındaki ışık etkisi Soulages'ın ışıklı alanlarıyla benzerlik gösterir. Orhon'un 1977 tarihli *İsimsiz* çalışması ile Soulages'ın 1960 tarihli *İsimsiz* çalışması çarpıcı ışık etkileriyle yakınlık göstermektedir. (Şekil D.72 ve C.86)

Mübin Orhon 1959-63 yılları arasında *all over* tekniğinin ağır bastığı bir grup çalışmada tablo yüzeyinin tamamını kaplayan, sürekli değişim ve hareket halindeki fırça darbeleriyle lekese anlatımdan uzaklaşmıştır. 1959 ve 1960 tarihli iki *İsimsiz* tablosu (Şekil D.65 ve D.66) bu dönemine örnek olarak verilebilir. Bu iki tablo Maussion'un 1959 tarihli iki tablosuyla karşılaştırıldığında (Şekil C.54 ve C.55) çok bariz bir yakınlık ortaya çıkmaktadır. Mübin Orhon'un 1963 tarihli *Delacroix'ya Saygı* (Homage à Delacroix) (Şekil D.70) adlı resmiyle Maussion'un 1963 tarihli (Şekil C.56) *İsimsiz* çalışması arasında da büyük bir benzerlik görülmektedir. 1963'te Raoul-Jean Moulin *Delacroix'ya Saygı* (Homage à Delacroix) başlığıyla *Galerie 7*de açtığı ve aralarında Schneider ve Jom'un bulunduğu sergiye Mübin'i de davet etmiş ve serginin başlığıyla aynı adı taşıyan resim burada gösterilmiştir. Mübin Orhon ve Charles Maussion çok yakın dostturlar ve aynı yıllarda da aynı doğrultuda çalışmalar yapmaktadırlar. Sık sık bir araya gelerek resmin anlamı üzerine tartışırlar. Arkadaşlıkları ve kavramlarındaki benzerliğin, Maussion'un sanatsal gelişiminde çok önemli bir rolü olmuştur. Ama Maussion, resmin değeri konusundaki muhakemelerinin sonunda, bir dönem resmi tamamen bırakmaya karar vermiştir. Buna karşılık Mübin, aynı yolda ilerleyerek sonunda, Lucio Fontana-Mark Rothko arası, geniş renk alanlarının kullanıldığı monokrom tablolar yapma aşamasına gelmiştir.

Mübin Orhon'un sanatında ilk yıllardan itibaren *avant-garde* arayışlar görülür ve progresif bir çizgide 'yalınlaşma' çabaları sezilir. Bu yalınlık sevgisi onun sanatının temelini oluşturur. Sanatçı 1950'lerin ikinci yarısında Paris'te açılan Amerikan sanatçıları sergileri yoluyla Amerikan sanatı hakkında bilgi sahibidir. Ayrıca Amerikan sanatının geldiği nokta o günler Paris sanat çevrelerinde en çok tartışılan konudur. Son dönem monokrom tualleri Mark Rothko'yu andırırsa da sanatının aşamalarına baktığımızda düz alanlar boyayan diğer birçok sanatçı gibi bu noktaya ulaşması doğal bir gelişme olarak değerlendirilmelidir. (Şekil D.73 ve B.8)

Mübin Orhon'un son dönem kesikli monokromları Lucio Fontana'yla ilişkilendirilebilir. Orhon'un 1977 tarihli *İsimsiz* tualı Lucio Fontana'nın 1965 tarihli *Uzamsal Kavram/Başlangıç, Beklenti* (Spatial Conception/Beginning, Expectation) adlı resmiyle

benzerlik göstermektedir. (Şekil D.75 ve D.98) Fontana'nın çalışmasındaki kesik sanatçının tuale attığı bıçak darbesiyle gerçekleştirilmiştir. Mübin Orhon bu etkiyi renk ve ışıkla elde eder. Lucio Fontana'da ve Mübin Orhon'da gördüğümüz kesikler Hans Hartung'da 1961'den itibaren görülmektedir. Hans Hartung'un 1964 tarihli çalışması Mübin Orhon'la benzerlik gösterir. (Şekil C.23) Lucio Fontana tuallerini 1958 tarihinden itibaren kesmeye başlamıştır.

Selim Turan'ın entelektüel ve sanatsal bağlantıları, katıldığı kişisel sergiler ve karma sergiler, sergilendiği Salon'lar ve Galeriler ve hakkında yazılan eleştiriler Bölüm 5.2.5.'de ayrıntılı olarak verilmiştir ancak, bunlardan en önemlileri sanatçının *Paris Ekolü* içindeki yerini tanımlamak açısından aşağıda belirtilmektedir.

Selim Turan Paris'e geldikten sonra soyut sanata yönelmiştir. İlk kişisel sergisini 1950'de *Galerie Bréteau*'da açan sanatçı, 1951'den sonra resimlerini düzenli olarak *Salon des Réalités Nouvelles*'de sergilemiştir. Form-mekan ilişkileri, renk ve ışık etkileri gibi resim sanatının birçok temel problemiyle ilgilenmiş, çözümler aramıştır. Turan'ın sanatındaki en karakteristik özellik formlardan dışarı yansıyan güçlü bir dinamizmdir. Sanatçı, 1953'ten başlayarak *Académie Ranson*'da ders vermiştir. *Académie Ranson*'un, Turan'ın Paris soyut sanat çevresiyle kurduğu ilişkilerde önemli rolü olduğu açıktır. Burada, Hans Hartung, Jean Atlan, Serge Poliakoff, Maurice Ésteve ve Pierre Soulages'la tanışmış, Hartung ve Soulages'a asistanlık yapmıştır. Bu iki sanatçının etkisi Selim Turan'ın çalışmalarında belirgin olarak gözlenmektedir.

Selim Turan'ın *İsimsiz* çalışmasının tarihi belli değildir ancak, kompozisyon kuruluşundaki ve çizgi tekniğindeki benzerlik, sanatçının bu deseni *Académie Ranson*'da Hartung'a asistanlık yaptığı yıllarda gerçekleştirdiğini düşündürmektedir. Hartung'un benzer *İsimsiz* çalışması 1947 tarihlidir. (Şekil D.79 ve C.18)

Turan'ın 1951 tarihli *İsimsiz* resmi, Hartung'un 1946 tarihli *İsimsiz* çalışmasıyla benzerlik göstermektedir. Açık renkli arka plan, onun üzerinde renk lekeleri ve üçüncü bir plan etkisi yaratan kaligrafik çizgiler her iki sanatçıda da ortaktır ancak, Turan'ın kaligrafisi aldığı hat eğitimiyle de bağlantılı olarak Doğu'lu bir karakter taşımaktadır. (Şekil D.78 ve C.21)

Selim Turan'ın tarihi belli olmayan *İsimsiz* kompozisyonunda Soulages'inkileri andıran siyah renk çubukları arasından görülen ışıklı alanları bulunmaktadır. (Şekil D.82 ve C.83) Sanatçının Soulages'ın aynı çalışmasıyla karşılaştırılabilecek bir resmi daha vardır. Selim Turan'ın 1977 tarihli *İsimsiz* çalışmasının arka planında yer alan iki ışıklı leke Soulages'ın 1960 tarihli *İsimsiz* çalışmasını akla getirmektedir. (Şekil D.86 ve C.84)

Turan'ın en karakteristik dönemini oluşturan 'dinamik form'ların erken bir örneği olan 1950 tarihli *İsimsiz* çalışma Nicolas de Staël'le ilişkilendirilebilir. Nicolas de Staël spatülle gerçekleştirdiği karakteristik kare lekelerine ulaşmadan önce, 1946'dan başlayarak, daha yuvarlak hatlı biçimlerin evrilmesi sonucu ortaya çıkmış bir dizi resim yapmıştır. Bunlar, birçok leke ve çizginin birbirine eklemelendiği, genellikle dikine gelişim gösteren dinamik formlardır. Nicolas de Staël'in dönem sanatçıları üzerindeki tartışılmaz etkisi düşünüldüğünde, Turan'ın da bu dinamik formların etkisinde kalmış olabileceği akla gelmektedir ancak, Turan da bu noktaya bir evrilme sürecinin sonunda ulaşmıştır. (Şekil D.80 ve C.65)

Hakkı Anlı'nın entelektüel ve sanatsal bağlantıları, katıldığı kişisel sergiler ve karma sergiler, sergilendiği Salonlar ve Galeriler ve hakkında yazılan eleştiriler Bölüm 5.2.1.'de ayrıntılı olarak verilmiştir ancak, bunlardan en önemlileri sanatçının *Paris Ekolü* içindeki yerini tanımlamak açısından aşağıda belirtilmektedir.

1947'de Paris'e gelen Hakkı Anlı gündemde olan soyut sanat yerine, Kübizm'e ilgi duymuştur. Sanatçının figüratif döneminin ardından gelen Kübist dönemi 1961'e kadar sürer. 1961 Anlı'nın sanat hayatında bir dönüm noktasıdır. Bu yıl, İsviçre St. Gallen'deki *Galerie Im Erker*'de altıncı kişisel sergisini açar ve soyut çalışmalarını sergiler. *Galerie Im Erker* soyut sanat yapıtlarını sergileyen uluslararası bir niteliğe sahiptir ve sanatçıları arasında Hans Hartung, Serge Poliakoff, Gérard Schneider gibi isimler vardır. Galeri Anlı'yı programına almış ve kendisiyle düzenli olarak çalışmıştır. Geç başlayan soyut sanat hayatında kısa sürede yoğun bir şiirsellik ve ritim duygusu yakalayan Anlı mekan ve ışık sorunlarına yoğunlaşmıştır. 1970'lerden itibaren başlayan semi-figüratif döneminde en karakteristik çalışmalarını gerçekleştirmiştir.

Hakkı Anlı'nın 1969 tarihli *Medüs'ün Salı* (La radeau de la Méduse) isimli çalışması Hans Hartung'un 1958-59 tarihli *İsimsiz* tualiyi benzerlik gösterir. (Şekil D.16 ve C.19) Bu resim Hartung'un 1955-60 yıllarında, genellikle tek renge boyanmış bir zemin üzerine Uzakdoğu Lirizm'i taşıyan kaligrafik çizgilerle gerçekleştirdiği bir dizinin parçasıdır. Bu resmin yapılışını takip eden yıl, Anlı ve Hartung *Galerie Im Erker*'in sanatçıları arasında bulunmaktadır. Anlı bu bağlantı yoluyla Hartung'un sanatını yakından tanıma olanağı bulmuş olmalıdır. Hakkı Anlı 1960'larda soyut çalışmıştır ancak, soyuttan yana kesin bir seçim yapmamıştır. *Medüs'ün Salı* aynı yıl içerisinde semi-figüratife dönüşecek bir çizginin aşamalarından birini oluşturmaktadır. Bu nedenle Anlı'nın çalışması basit bir Hartung etkisi olarak değerlendirilmemelidir. Sanatçı bu etkiyi farklı bir anlayışla ele almış ve yepyeni bir tarza dönüştürmüştür. Hakkı Anlı'nın 1969 tarihli *İsimsiz* çalışması yine Hartung etkileri gösterir. (Şekil D.17 ve C.20) Bu resim

figüratife geçişin ikinci aşaması olarak değerlendirilebilir. Bir sonraki aşamada Anlı'nın en karakteristik dönemini oluşturacak olan semi-figüratif gövdelerin erken bir örneği ile karşılaşırız. (Şekil D.18)

Albert Bitran'ın entelektüel ve sanatsal bağlantıları, katıldığı kişisel sergiler ve karma sergiler, sergilendiği Salonlar ve Galeriler ve hakkında yazılan eleştiriler Bölüm 5.2.2.'de ayrıntılı olarak verilmiştir ancak, bunlardan en önemlileri sanatçının *Paris Ekolü* içindeki yerini tanımlamak açısından aşağıda belirtilmektedir.

Albert Bitran Paris'e mimarlık eğitimi almak için gelmiş ama ressam olmaya karar vermiştir. Akademik bir resim eğitimi almayan sanatçı, Geometrik Soyut tarzda yaptığı çalışmaların ardından kısa süre içinde Lirik Soyut'a yönelmiştir ancak, mimarlık eğitiminden kaynaklanan bir geometri sevgisi, sanatında her zaman sezilmektedir. Doku, renk, malzeme, biçim ve kompozisyon gibi resim sanatının pek çok sorunuyla yakından ilgilenen ve genellikle lekeci ve anlatımcı bir anlayışla çalışan Bitran, resimlerini 1951 tarihinden itibaren *Salon des Réalités Nouvelles*'de sergilemeye başlamış, 1956' dan itibaren *Salon de Mai*'ye katılmış, ilk kişisel sergisini 1951'de *Galerie Arnaud*'da açmıştır. *Galerie Arnaud* dönemin *avant-garde* sanatçıları için önemli bir buluşma noktasıdır ve kısa süre içinde Paris'e hakim olan Lirik ve *Informel* sanatın kalesi durumuna gelmiştir. Albert Bitran'ın Galerie Arnaud'yla bağlantısı ve burada Henri Pierre Roche'la tanışması soyut sanat çevreleriyle ilişki kurmasında etkili olmuştur. Galerinin 1953'de çıkarmaya başladığı içinde ve Bitran'ın eserlerinin de yer aldığı *Cimaise* dergisi Paris'te soyut sanat konusunda en ilerici yayın organlarından biridir. Bitran resme başladıktan çok kısa süre sonra Paris sanat çevrelerinde tanınmıştır.

Sanatçının 1960 tarihli *İsimsiz* çalışması Nicolas de Staël'in 1950'lerden itibaren kullandığı ve sonraki sanat hayatındaki birçok aşamanın temelini oluşturan, spatülle elde edilmiş kareleri akla getirmektedir. Nicolas de Staël'in 1951 tarihli *Kompozisyon'u* (Composition) bunlara bir örnek teşkil etmektedir. (Şekil D.25 ve C.66) Albert Bitran'ın döneminin belki de başka sanatçıları üzerinde en etkili olmuş ressamı olan Nicolas de Staël'den esinlendiği düşünülebilir ancak, bu noktaya o sıralarda yoğunlaştığı geometrik düzenlemeler yoluyla da ulaşmış olabilir.

Bitran'ın, 1956 tarihli *Bir Manzaranın Doğuşu* (Naissance du'n paysage) adlı tablosu, Serge Poliakoff'un 1955 tarihli *Kompozisyon'u*yla (Composition) uygulamada büyük farklılıklar olmasına rağmen, ortak bir noktadan yola çıkar. (Şekil D.30 ve C.62) Ancak, bunu bir etkilenme olarak yorumlamak doğru olmaz. Poliakoff sanatının başlangıcından itibaren tablo yüzeyini geniş renk alanlarına böler, bu geometrik formları bir 'puzzle'in parçaları gibi düzenlemektedir, Bitran bu noktaya progresif bir çizginin sonucunda

ulaşmıştır. Burada karşımıza çıkan benzerlik, bir etkilenmeden değil, aynı sanat ortamını paylaşma, aynı havayı soluma sonucunda benzer bir noktaya ulaşılmasından kaynaklanır. Yukarıda sözünü ettiğimiz uygulama farkları Bitran'ın tablosunda görülen parçalar arasındaki seviye farkları ve yüzeyin Poliakoff'un çalışmasına göre daha tekstürlü oluşudur. 1958 tarihinde Poliakoff benzer bir noktaya ulaşır; daha dokulu bir yüzey sağlayan farklı bir boyama tarzı kullanır ve parçalar arasında seviye farkı oluşturur. (Şekil C.63) Sanatçının bu tarihte Bitran'ın çalışmalarını görmüş olduğu düşünülebilir.

Sanatçının 1960 tarihli, *Atölye* (L'Atelier) dizisine ait *Mavi ve Yaz Gülü* (Bleu et rose d'été) isimli çalışması, Bram Van Velde'nin 1965 tarihli *İsimsiz* tualiyile benzerlikler taşır. (Şekil D.32 ve C.91) Her iki çalışmada da yer yer konturlarla çevrelenmiş, köşeleri yumuşatılmış biçimler görülür. Bu biçimler Van Velde'de daha toplu bir yapı oluştururken, Bitran da daha dağınık kullanılmıştır. Van Velde aşağı yukarı tüm resim hayatı boyunca bu şema üzerinde çalışmıştır. Benzer formlar Bitran'ın başka dizilerinde de daha dağınık olarak karşımıza çıkacaktır.

Fahr-el-Nissa-Zeid'in entelektüel ve sanatsal bağlantıları, katıldığı kişisel sergiler ve karma sergiler, sergilendiği Salonlar ve Galeriler ve hakkında yazılan eleştiriler Bölüm 5.2.6.'da ayrıntılı olarak verilmiştir ancak, bunlardan en önemlileri sanatçının *Paris Ekolü* içindeki yerini tanımlamak açısından aşağıda belirtilmektedir.

1928'de Paris'e gelen Fahr-el-Nissa-Zeid Académie Ranson'da Bissière'nin öğrencisi olmuştur. 1948 yılında soyut resim yapmaya başlayan Zeid, kısa bir süre içinde Paris'in soyut sanat çevrelerinde tanınmış ve C. Estienne, R.V. Gindertael, J.Lassaigne gibi sanat eleştirmenlerince sanatının özgünlüğü üzerinde fikir birliği eden çok olumlu yazılar yayımlanmıştır ancak, sosyal konumunun gördüğü ilgide payı olabileceği göz önünde bulundurulmalıdır. 1948'den itibaren çalışmalarını Devrim, Soulages, Atlan, Hartung, Poliakoff, Bryen, Goetz, Matthieu, Wols gibi sanatçıların da katıldığı *Salon des Réalités Nouvelles*'de sergilemiş, 1952'de *Theatre Babylon*'da düzenlenen *Peintres de la Nouvelle École de Paris* (Yeni Paris Ekolü Ressamları) sergisine katılmıştır. 1981'de *Salon d'Automne*'a (Sonbahar Salonu) onur konuğu olarak davet edilmiştir. İleriki yıllarda yerel motifler de kullanan Zeid, resmini genellikle soyut, zaman zaman figüratif ama her zaman naif bir çizgide devam ettirmiştir.

Sanatçının 1950 tarihli *Übü Kuşu* adlı resmi hocası Bissière'nin 1956 tarihli *Kompozisyon*'uyla (Composition) benzerlikler gösterir. (Şekil D.93 ve C.9) Zeid'in sanat hayatı boyunca kullanacağı, tablo yüzeyini kaplayan küçük renk tuşlarının kaynağı benzer bir teknikle çalışan Bissière olmalıdır. Çokluk etkisi yaratan bu küçük renk lekeleri

kimi zaman vitrayı çağrıştıran siyah konturlarla, kimi zaman kontursuz geometrik biçimler olarak karşımıza çıkar. Zeid daha katışıksız renkler kullanırken, Bissière ara tonların yardımıyla renk uyumları yakalamaktadır. 1950 tarihli *Soyut Kompozisyon*'da soyut bir arka planın önünde bitkisel motiflerle karşılaşırız. (Şekil D.94) Zeid'in bu çalışması renkleri ve dekoratif tarzıyla geleneksel el sanatlarını hatırlatmaktadır. Hocası, Bissière de 1940'lı ve 50'li yıllarda yerel el sanatlarıyla, özellikle de dokuma ile ilgilidir. Tablolarını ve kilimlerini 1947'de *Galerie Rene Drouin*'de sergilemiştir. *Katedralin Meleği* (Ange de la cathedrale) adlı çalışmasında (Şekil C.2) Romanesk sanatın başyapıtlarından olan ve Gerone Katedrali'nde bulunan *Bayeux* ve *La Création* halılarını kendine model almıştır. Zeid'in ve Bissière'nin bu iki çalışması arasındaki benzerlik biçimsel değildir, yerel motiflere duydukları ilgiden kaynaklanır. Bu ilgi Bissière'nin de dahil olduğu 'Fransız Geleneği'nin Genç Ressamları' grubunda ortak bir nokta oluşturmaktadır.

Zeid 1949 tarihli *Karma Bir Durağanlık* isimli çalışmasında geometrik parçaları tualin belli noktalarında küçültüp, yoğunlaştırarak bir derinlik etkisi sağlar. (Şekil D.92) Bu resim Vieira da Silva'nın 1937'den itibaren yapmaya başladığı karmaşık labirentleri akla getirir. Mekanın huzursuz edici bir biçimde çözülüşü Silva'nın 1948 tarihli *Souterrain* adlı tualinde daha yoğun hissedilmektedir. (Şekil C.91) Her iki resimde de, isimlerle de vurgulanan fantastik bir eğilim söz konusudur.

Bu karşılaştırmalar sonucunda Nicolas de Staël çevresine en yoğun etkide bulunan ressam olarak belirginleşmektedir. Bu etki yalnızca seçtiğimiz soyut Türk ressamı grubu için değil, dönemin her ulustan birçok sanatçısı için geçerlidir. Bunda Nicolas de Staël'in olağanüstü üretken ve yaratıcı ressam karakterinin yanı sıra, 1955'te başarısının doruğundayken trajik bir biçimde ölümünün de payı olmalıdır. Bu tarih, soyut sanatın gündemi figüratif resme terk etmeden önce, en üst noktaya ulaştığı döneme denk gelir, savaş sonrası soyut sanat için teorik anlamda belki en önemli yıldır. Bu ortam içinde sanatçının ölümü çok yankı uyandırmış ve dikkatler üzerine çekilmiştir. Nicolas de Staël'in yanı sıra, güçlü bir renkçi olan Poliakov, sağlam ve tutarlı bir çizgide ilerleyen Hartung ve Soulages yine Türk ressamı grubu üzerinde önemli etkiye sahip ressamlardır. Ancak 'etkilenme' gibi her zaman çok nesnel olmayan bir kavram üzerine yapılan çalışmalar, sağlam verilere dayansalar da çoğu zaman bir ölçüde varsayımsal olmak zorundadırlar. Nejad Devrim'in mi Lanskoj'dan, Lanskoj'un mu Devrim'den etkilendiğinden, seviye farklarını Poliakov'un mu yoksa Bitran'ın mı önce kullandığından, kimin hangi tual daha önce boyadığından çok bizi bu noktada ilgilendiren savaş sonrası Paris'te soyut resim yapan Türk sanatçıların, buldukları ortamın üretken birer parçası olup olmadıkları ve resme getirdikleri katkılardır.

Resimlerin karşılaştırılması sonucunda ortaya çıkan benzerlikler genellikle progresif bir sürecin sonucunda ulaşılan ortak noktalardır ki, bu da söz konusu sanatçıların içinde buldukları soyut ortamın üretken birer parçası olduklarını göstermektedir. Nejad Devrim'in yaratıcı ve coşkulu çizgisi, Mübin'in *avant-garde* bir tavır sonucunda evrelerden geçerek ulaştığı monokrom tualler, Selim Turan'ın dinamik kompozisyonları, Anlı'nın soyutta değilse bile soyut yoluyla semi-figüratif resimde ulaştığı nokta, Bitran'ın hala devam eden araştırmacı, özgün resmi ve Zeid'in naif çizgisi hem *Paris Ekolü*, hem de Türk resmi için çok önemli katkılar olarak belirginleşmektedir. Yaptığımız bu karşılaştırmalar 1945-1960 arası Paris'te soyut sanat ortamını yaşayan ressamın *Türk Paris Ekolü*'ne önemli katkılarda buldukları ve Türk resminin Batı resmiyle ilk eş-zamanlı evresini oluşturdukları savını desteklemektedir.



KAYNAKLAR

- [1] Gombrich, E.H., 1980. *The Story of Art*, Phaidon Press Limited, London.
- [2] Özer, B., 2000. *Kültür Sanat Mimarlık*, YEM Yayını, İstanbul.
- [3] Arnason, H.H. and Prather, M.F., 1998. *History of Modern Art*, Harry N. Abrams Inc., New York.
- [4] Hauser, A., 1985. *Sanatın Toplumsal Tarihi*, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- [5] İpşiroğlu, N. ve İpşiroğlu, M., 1977. *Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi*, Cem Yayınevi, İstanbul.
- [6] Moszynska, A., 2001. *Abstract Art*, Thames & Hudson Ltd, London.
- [7] Verdi, R., 1990. *Cézanne and Poussin, The Classical Vision of Landscape*, Lund Humphries Publishers, London.
- [8] Lynton, N., 1981. *Modern Sanatın Öyküsü*, Remzi Yayınları, İstanbul.
- [9] Adam, M., 1997. Gelecekçilik, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi Cilt 1* içinde, ss. 664-666, YEM Yayınları, İstanbul.
- [10] Deicher, S., 1994. Piet Mondrian 1872-1944, *Structures in Space*, Benedikt Taschen Verlag, Bonn.
- [11] Kabaş, Ö., 1976. Tüm Çevresel Gerçeklik, *Yeterlilik Tezi*, İ.D.G.S.A. Yay., İstanbul.
- [12] Duvignaud, J., 1994. "Die Atmosphäre der Zeit", *Paris. Die 50er Jahre. Kunst und Kultur. Internationale Tage Ingelheim 1994*, Verlag Hermann Schmidt, Mainz.
- [13] Sönmez, N., 2000. "Türk Ressamları ve Paris Okulu", *Paris Okulu ve Türk Ressamları Paris 1945-1960 Sergi Kataloğu*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 18, 13-66.
- [14] Wilson, S., 1981. *La vie artistique à Paris sous l'Occupation*, Gallimard, Paris.
- [15] Abadie, D., 1994. Kunst in Paris. Zwischen Tradition und Avantgarde, *Paris. Die 50er Jahre. Kunst und Kultur. Internationale Tage Ingelheim 1994*, Verlag Hermann Schmidt Mainz.
- [16] Ragon, M. ve Seuphor, M., 1973. *L'art abstrait*, Maeght Éditeur, Paris.

- [17] Rona, Z., 1997. Paris Okulu, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi Cilt 3* içinde, ss. 1429, YEM Yayınları, İstanbul.
- [18] Ragon, M., 1957. *L'aventure de l'art abstrait*, Maeght, Paris.
- [19] Dorleac, L.B., 2001. L'Ecole de Paris 1904-1929, *Musée d'Art Moderne*, 30, 20.
- [20] Warnod, A., 1925. L'Ecole de Paris, *Comoedia*, 27, 17.
- [21] Focillon, H., 1925. L'Ecole de Paris, *Gazette des beaux-arts*, 14, 6.
- [22] Charensoy, G., 1931. *Dictionnaire biographique des artistes contemporaines*, Tome II, Art et Edition, Paris.
- [23] Jean, R., 1921. *Gazette des beaux-arts*, 4, 10-12.
- [24] Mauclair, C., 1929. *Ami du Peuple*, 26, 5.
- [25] Dorival, B., 1946. *Les étapes de la peinture française contemporaine, tome troisième*, Gallimard, Paris.
- [26] Francastel, P., 1946. *Nouveau dessin, nouvelle peinture, l'École de Paris*, Librairie de Medicis, Paris.
- [27] Nacenta, R., 1960. *Ecole de Paris son histoire, son époque*, Éditions Seghers, Paris.
- [28] Estienne, C., 1954. Le surréalisme et la peinture a la Biennale de Venise, *Combat-Art*, 8, 20.
- [29] de Chassey, E., 1997. *L'abstraction avec ou sans raisons, Abstractions France 1940-1965, peintures et dessins des collections du Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou*, Blanchard et Fils, Paris.
- [30] Lecoq-Ramond, S., 1997. *Les vies différés de l'abstraction, Abstractions France 1940-1965, peintures et dessins des collections du Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou*, Blanchard et Fils, Paris.
- [31] Diehl, G., 1945. Les problèmes de la peinture, *Confluences*, Librairie de Medicis, Paris.
- [32] Bazaine, J., 1948. *Notes sur la peinture d'aujourd'hui*, Floury, Paris.
- [33] Ragon, M., 1992. *Journal de l'art abstrait*, éditions d'Art Albert Skira S.A., Genève.
- [34] Degand, L., 1947. *Sculptura Abstrait*, Librairie de Medicis, Paris.
- [35] Estienne, C., 1947. *L'Art Abstrait de XX. Siecle*, Librairie de Medicis, Paris.

- [36] Estienne, C., 1950. *L'art abstrait est-il un académisme?*, Éditions de Beaune, Paris.
- [37] Rochard, P., 1994. Denise René ? Sensibilitat in der geometrie?, *Paris. Die 50er Jahre. Kunst und Kultur. Internationale Tage Ingelheim 1994*, Verlag Hermann Schmidt, Mainz.
- [38] Tapié, M., 1952. *Un art autre, où il s'agit de nouveaux dévidages du réel*, Gabriel Giraud, Paris.
- [39] Paulhan, J., 1962. *Fautrier l'enragé*, Gallimard, Paris.
- [40] Artun, A., 1992. Cobra Grubu, *Türkiye'de Sanat*, 6, 60-61.
- [41] Guilbaut, S., 1992. *How New York Stole the Idea of Modern Art*, University of Chicago Press, Chicago.
- [42] Hobsbawm, E., 1994. *Age of Extremes: The Short Twentieth Century 1914-1991*, Abacus, London.
- [43] Daval, J.-L., 1988. *Histoire de la Peinture Abstrait*, F. Hazan, Paris.
- [44] Walther, I.F., 1998. *Art of the 20th Century*, Benedikt Taschen Verlag, Cologne.
- [45] Abadie, D., 1986. *Bissière, Editions, Ides et Calendes*, Neuchâtel.
- [46] Bissière, I. et Duval, V., 2001. *Bissière, Catalogue raisonné*, Editions Ides et Calendes, Neuchâtel.
- [47] Boudaille, G.- Javault, P. 1990. *L'Art Abstrait*, Casterman, Nouvelles Éditions Françaises, Paris.
- [48] Lefebvre, M., 1976. *Hans Hartung Autoportrait*, Éditions Grasset et Fasquelle, Paris.
- [49] Torroella, R.S., 1978. *Hartung*, Ediciones Poligrafia, Barcelona.
- [50] Apollonio, U., 1966. *Hans Hartung*, Fratelli Fabri Editori, Milan.
- [51] Dron, P. et Pittiglio, A., 1990. *Lanskoy*, Éd. Pittiglio, Paris.
- [52] Harambourg, L., 1993. *L'Ecole de Paris 1945-1965 Dictionnaire des Peintres*, Éditions Ides et Calendes, Neuchâtel.
- [53] Zaal, C.A.W., 1952. *Lanskoy 1925-1952*, Skira, Anvers.
- [54] Grenier, J., 1961. *Lanskoy: matière et lumière*, Gallimard, Paris.
- [55] Estienne, C., 1950. *Advancing French Art*, ed. Galerie Louis Carre, Paris.

- [56] Perregaux, A., 1983. *Lapicque*, Ides et Calendes, Neuchâtel.
- [57] Hodin, J.P., 1996. *Alfred Manessier*, Ides et Calendes, Neuchâtel.
- [58] Ceysson, B. et Lhote, J.M., 2000. *Manessier*, La Renaissance du Livre, Tournai.
- [59] Dorival, B., Manessier, Artisan religieux, *L'Oeil*, 10, 14-16.
- [60] Diehl, G., 1974. *Peinture Contemporaine*, Casterman, Paris.
- [61] Jeffett, W., 1996. *Charles Maussion, The Robert and Lisa Sainsbury Collection*, University of East Anglia Norwich, Balding and Mansell, Peterborough.
- [62] De Staël, F., 1997. *Nicolas de Staël*, Editions Ides et Calendes, Neuchâtel.
- [63] Daix, P., 1998. *Lettres Nicolas de Staël*, Editions Ides et Calendes, Neuchâtel.
- [64] Daix, P., 2003. *Pierre Soulages*, Editions Ides et Calendes, Neuchâtel.
- [65] Sweeney, J.J., 1972. *Soulages*, Editions Ides et Calendes, Neuchâtel.
- [66] Daix, P., et Sweeney, J.J., 1991. *Pierre Soulages L'Œuvre 1947-1990*, Editions Ides et Calendes, Neuchâtel.
- [67] Poliakoff, A. et Schneider, G., 1998. *Serge Poliakoff*, Edition Galerie Française, München.
- [68] Brüttsch, F., 1993. *Serge Poliakoff, 1900-1969*, Editions Ides et Calendes, Neuchâtel.
- [69] Brüttsch, F., 1996. *Serge Poliakoff*, Editions Ides et Calendes, Neuchâtel.
- [70] Brion, M., 1956. *L'Art Abstrait*, Gallimard, Paris.
- [71] Berk, N., ve Turani, A., 1981. *Başlangıcından Bu Güne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*, Tıglat, İstanbul.
- [72] Yasa Yaman, Z., 2001. Türk Resminde Non-Figüratif Tartışmaları ve Tavanarası Ressamları, *Modern Türk Yirminci Yüzyılın İkinci Yarısında Türk Sanatı*, İstanbul Sanat Müzesi Vakfı, İstanbul, 48-49.
- [73] Tansuğ, S., 1982. *Türk Resim ve Heykel Sanatı*, Tıglat Yayınevi, İstanbul.
- [74] Germaner, S., 1987. 1950'den Günümüze Türk Resmi, *Sanat Çevresi*, 46, 18-20.
- [75] Nirven, N., 1989. Hakkı Anlı'nın Dört Dönemi, *Gösteri*, 17, 16.
- [76] Akdora, G., 1987. Objelerim Genellikle Kadın, O, *Güzel Estetik Yaratık*, 2000'e Doğru, 22-28 Şubat, 49-50.

- [77] Yasa Yaman, Z., 1992. 1930-50 Yılları Arasında Kültür ve Sanat Ortamına Bir Bakış: D Grubu, *Doktora Tezi*, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- [78] Sönmez, N., 1998. *Hakkı Anlı, Fırtına ve Heyecan*, Galeri Nev Yayınları, İstanbul.
- [79] Eyüboğlu, B.R., 1995. *Resim Yaparken*, Bilgi Yayınevi, Ankara.
- [80] Ünsal, A., 23 Haziran 1986. Yabancı Müzelerde Ünlü Bir Türk, *Hürriyet*.
- [81] Daponte, K., 7 Haziran 1974. Paris'teki Türk Ressamları, Hakkı Anlı'ya Göre Picasso'dan Sonra Resmin Geleceği Kötüleştirdi, *Cumhuriyet*.
- [82] Bitran, A., 2005. Kişisel görüşme.
- [83] Borgeaud, G., 1992. *Albert Bitran, L'Œuvre 1949-1992*, Editions Ides et Calendes, Neuchâtel.
- [84] Xuriguera, G., 1984. *Les Annees 50 Peintures Sculptures*, Temoignages, Paris.
- [85] Roche, H.P., 1954. *Preface a l'exposition Bitran, Baertling, Breer a la Galerie Denise Rene*, Paris.
- [86] Paris, J., 1992. *Entretiens avec Albert Bitran, Coloquio Artes Lisbonne*, Fondation Calouste Gulbenkian, Lisbonne, tire à part 92.
- [87] Sönmez, N., 13 Haziran 2000. İstanbul Gezintilerim resmime Yansıdı Albert Bitran, *Cumhuriyet*.
- [88] Lefort, C., 1975. *Bitran ou la question de l'œil*, Editions SMI, Paris.
- [89] Baraz, Y., 1993. Nejad Devrim'le Söyleşi, *Türkiye'de Sanat*, 11, 24-27.
- [90] Ural, M., 1995. Nejad Devrim, Ruhunu Şeytanına Yani Resmine Satmıştı, *Cumhuriyet Dergi*, 473, 18-21.
- [91] Dostoğlu, H., 2001. *Nejad 1923-1995*, Galeri Nev, Mas A.Ş., İstanbul.
- [92] Devrim, Ş., 2000. *Şakir Paşa Ailesi*, Doğan Kitapçılık A.Ş., İstanbul.
- [93] Devrim, M., 2004. Kişisel görüşme.
- [94] Lassaigne, J., 1947. Nejad, *ARTS Litterature-Beaux Arts-Spectacles*, Plif, Paris.
- [95] Edgü, F., 1997. Nejad'ın Kentleri, *P*, 6, 110,123.
- [96] Estienne, C., 1951. Romantiques ou Classiques?, *Observateur*, 50, 30.
- [97] Marester, G., 1951. Trois peintres et leurs œuvres, *Les Arts*, 25, 15-16.
- [98] Boudaille, G., 1963. *Collection Artists De Ce Temps*, Plif, Paris.

- [99] Bouret, J., 1963. *Le voyage en Chine de Nejad*, Plf, Paris.
- [100] Dino, A., 1992. *Mübin Orhon*, Galeri Nev Yayınları, İstanbul.
- [101] Ünalın, N., 1997. Resim Aşk Gibi Çıktı Karşıma, *Cumhuriyet Dergi*, **568**, 18-20.
- [102] Kaptana, M., 2003. *Ben Bir Bizans Bahçesinde Büyüdüm*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- [103] Turan, S., 19 Kasım 1992. İbadet Eder Gibi Resim Yapar, *Cumhuriyet*.
- [104] Sönmez, N., 1996. *Mübin Orhon, Robert ve Lisa Sainsbury Koleksiyonu*, Yapı Kredi Sergi Kataloğu, İstanbul.
- [105] Komet, 2005. Kişisel görüşme.
- [106] Dostoğlu, H., 1996. Bir Retrospektif: Mübin Orhon, *Arredamento*, **11**, 24.
- [107] Sönmez, N., 2001. *Mübin Orhon 1924-1981 Ara Güler'den Mübin Orhon*, Milli Reasürans Sanat Galerisi Sergi Kataloğu, İstanbul.
- [108] Thibaut, J.L., 1956. Mubin, *Cimaise*, Paris, **2**, 67.
- [109] Lapoujade, 1956. Mubin, revue de l'art actuel, **1**, 18.
- [110] Dino, A., 1992. Abidin Dino Mübin'i Anlatıyor, *Anons*, **4**, 14.
- [111] Kutlar, O., 3 Nisan 1992. Bir Uzun Mesafe Ressamı, *Cumhuriyet*.
- [112] Erkiç, Ö., 1992. Selim Turan ile Birkaç Saat, *Sanat Çevresi*, **4**, 6-14.
- [113] Karaesmen, E., 24 Ekim 1995. Duruluğun Ardında Yanardağ Saklıydı, *Cumhuriyet*.
- [114] Girgin, E.Ç., 8 Ekim 1984. Önemli Olan Üslup Değil İnsan, *Cumhuriyet*.
- [115] Nirven, N., 1992. İyi Resim Hakiki Aşkla Yapılan Resimdir. *Ak Kadın*, **28**, 24-26.
- [116] Turan, S., 1969. *Sanat ve Toplum*, Tıglat, İstanbul.
- [117] Yüksel, N., 2002. 1945-1960 Arası Paris'teki Soyut Sanat Ortamı ve Türk Sanatçılar, *Yüksek Lisans Tezi*, Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- [118] Gindertael, R.V., 20 Juin 1958. Selim, *Les Beaux-Arts*.
- [119] Daponte, K., 11 Haziran 1974. Paris'te Türk Ressamları, Selim Turan: Klasik Devir Tozun, Modern Devir ise Rüzgarın Resmini Yapar, *Cumhuriyet*.
- [120] Kaygun, Ş., 1984. Selim Turan, Resim ve Paris, *Gösteri*, **48**, 24.

[121] Sönmez, N., 1994. *Bir Özgürleşme Modeli Olarak Fahr El Nissa Zeyd'in Resim Dünyası*, Cemal Reşit Rey Sergi Kataloğu, Erol Kerim Aksoy Vakfı, İstanbul.

[122] Halman, T., 1994. *Fahr El Nissa Zeid Nergis ile Gökkuşacağı Cemal Reşit Rey Sergi Kataloğu*, Erol Kerim Aksoy Kültür Sanat ve Spor Vakfı, İstanbul.

[123] Roditi, E., 1988. Fahr el Nisa Zeid ile Sanat Üzerine, çev. Fatih Özgüven, *Milliyet Sanat Dergisi*, 206, 16.



EKLER

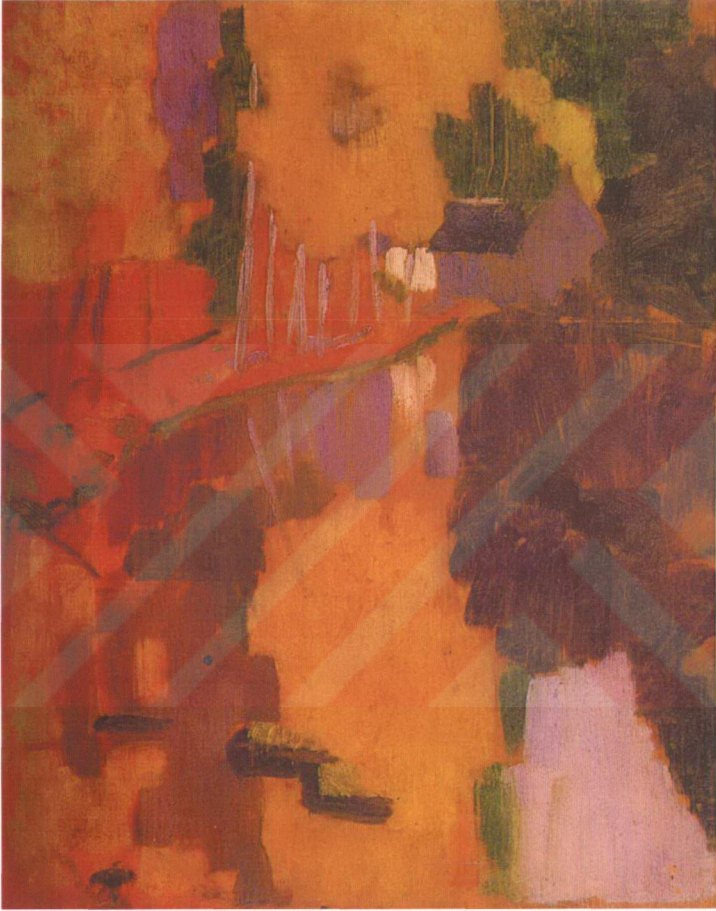




Şekil A.1: J. W. M. Turner, *Kar Firtınası*, 1842, London Tate Gallery, Londra.



Şekil A.2: C. Monet, *Saman Yığınları, Kar Etkisi, Günüşiği*, 1890-91, National Galleries of Edinburgh, Edinburgh.



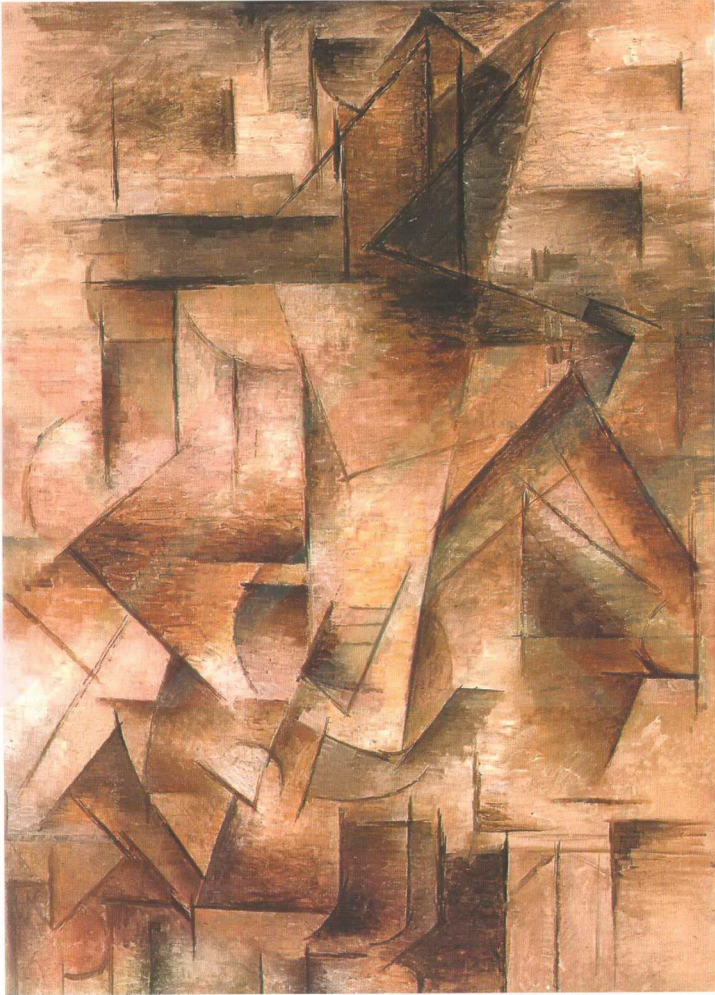
Şekil A.3: P. Sérusier, *Tılsım*, 1888, Özel Koleksiyon.



Şekil A.4: P. Cézanne, *Elmalı ve Portakallı Natürmort*, 1895-1900, Musée d'Orsay, Paris.



Şekil A.5: P. Cézanne, *Sainte Victoire Dağı*, 1980'ların ikinci yarısı, E.-E. Ford House, Michigan.



Şekil A.6: P. Picasso, *Gitar Çalan Paris*, 1910, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris.



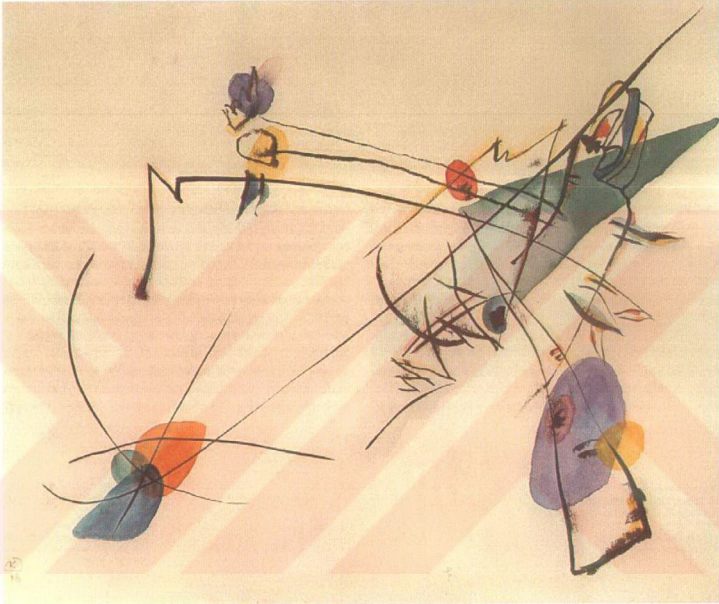
Şekil A.7: G. Balla, *Otomobilin Hızı*, 1912, New York Museum of Modern Art, New York.



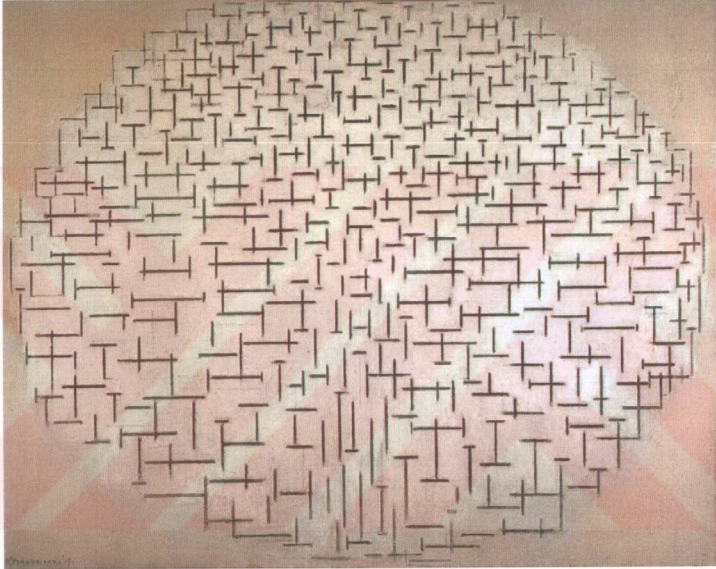
Şekil A.8: W. Kandinsky, *Emprovizasyon No.7*, 1910.



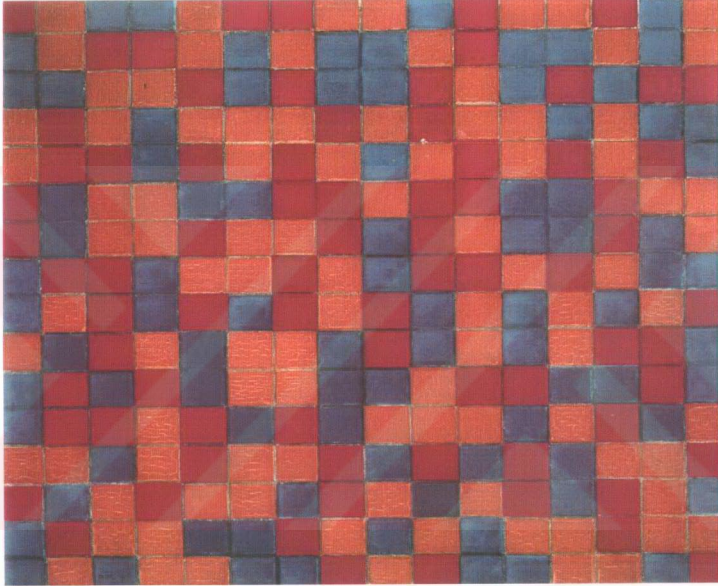
Şekil A.9: W. Kandinsky, *Kompozisyon No. 7*, 1913, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris.



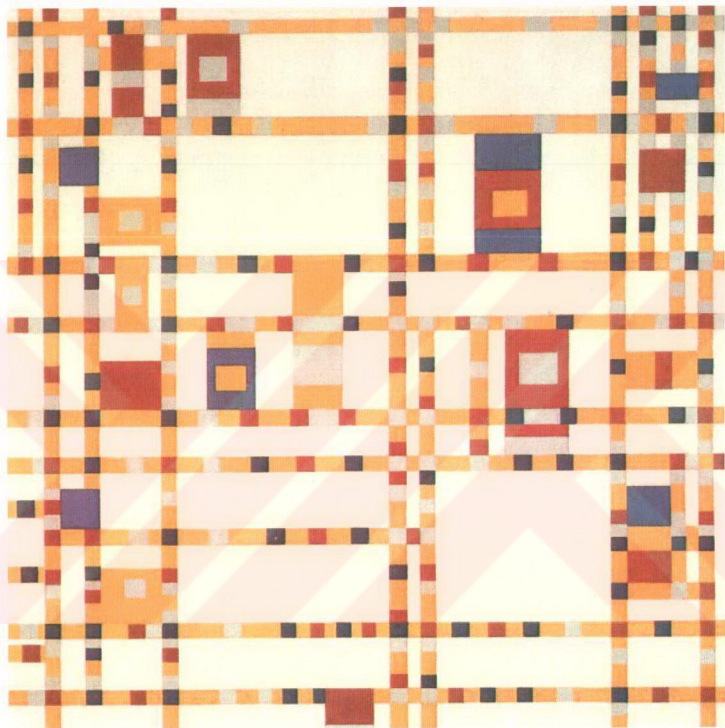
Şekil A.10: W. Kandinsky, *Sade*, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris.



Şekil A.11: P. Mondrian, *Rihtim ve Okyanus* (Kompozisyon No.10), 1915, State Museum Kröller-Müller, Otterlo.



Şekil A.12: P. Mondrian, *Koyu Renklerle Damatahtası Kompozisyon*, 1919, Gemeentemuseum, Slijper Collection, The Hague.



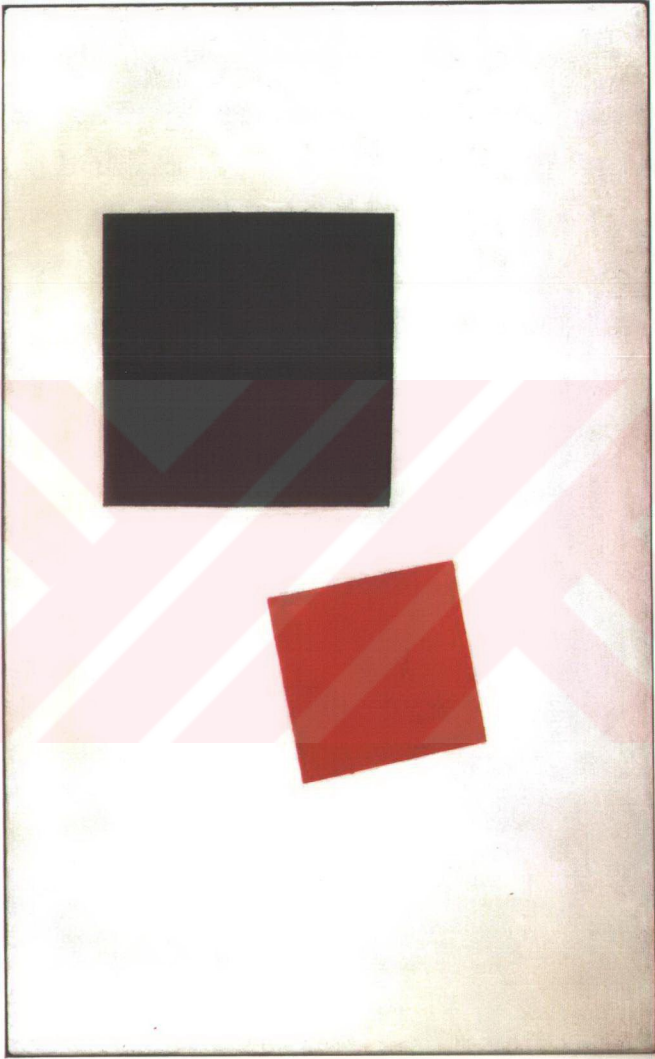
Şekil A.13: P. Mondrian, *Broadway Boogie-Woogie*, 1942-43, Museum of Modern Art, New York.



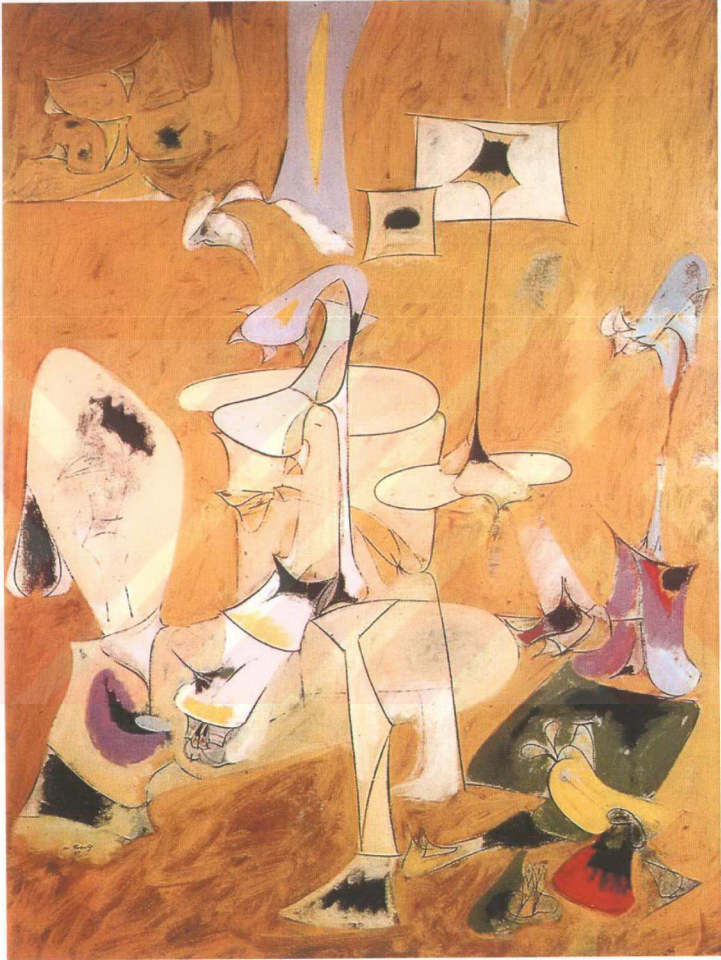
Şekil A.14: P. Klee, *Dolunay*, 1919, Munich Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Staatsgalerie moderner Kunst.



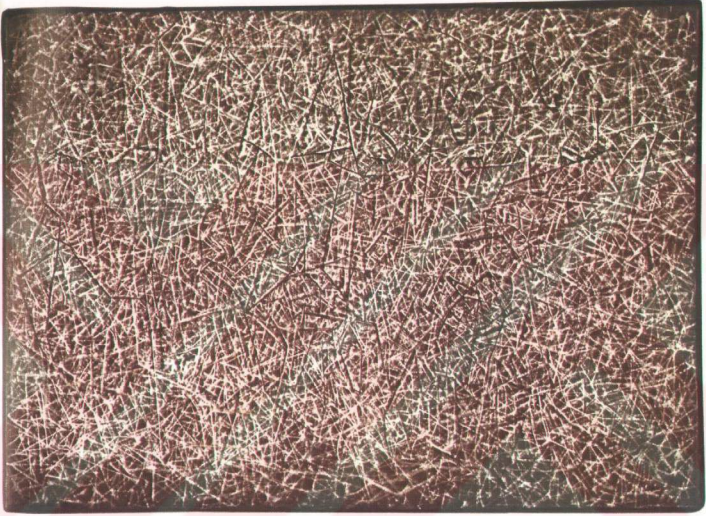
Şekil A.15: K. Malevich, *Semaver*, 1913, Museum of Modern Art, New York.



Şekil A.16: K. Malevich, *Resimsel Gerçeklik: Sırt Çantalı Çocuk. Dördüncü Boyutun Renkleri*, 1915, The Museum of Modern Art, New York.



Şekil B.1: A. Gorky, *Nişan II*, 1942, Whitney Museum of American Art, New York.



Şekil B.2: M. Tobey, *Beyaz Yazı*, 1958, Baukunst-Galerie, Köln.



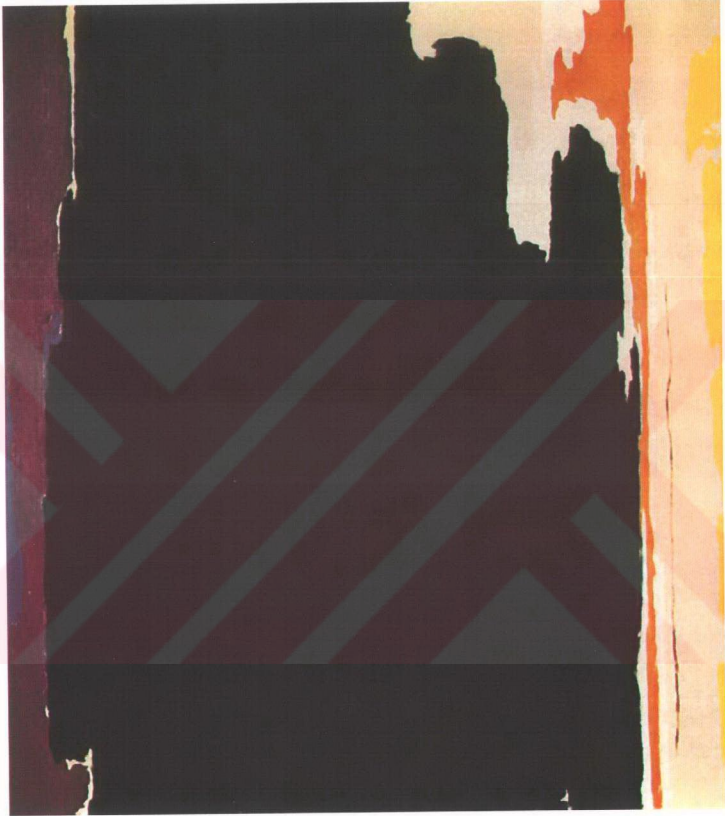
Şekil B.3: J. Pollock, *Mavi Kutuplar*, 1953, Australian National Gallery, Canberra.



Şekil B.4: Willem de Kooning, *Nehre Açılan Kapı*, 1960, Whitney Museum of American Art, New York.



Şekil B.5: F. Kline, *New York*, 1953, Albright Knox Art Gallery, New York.



Şekil B.6: C. Stijl, *İsimsiz*, 1951, Detroit Institute of Arts.



Şekil B.7: R. Motherwell, *İspanyol Cumhuriyetine Ağıt*, 1953-54, Albright, Knox Art Gallery.



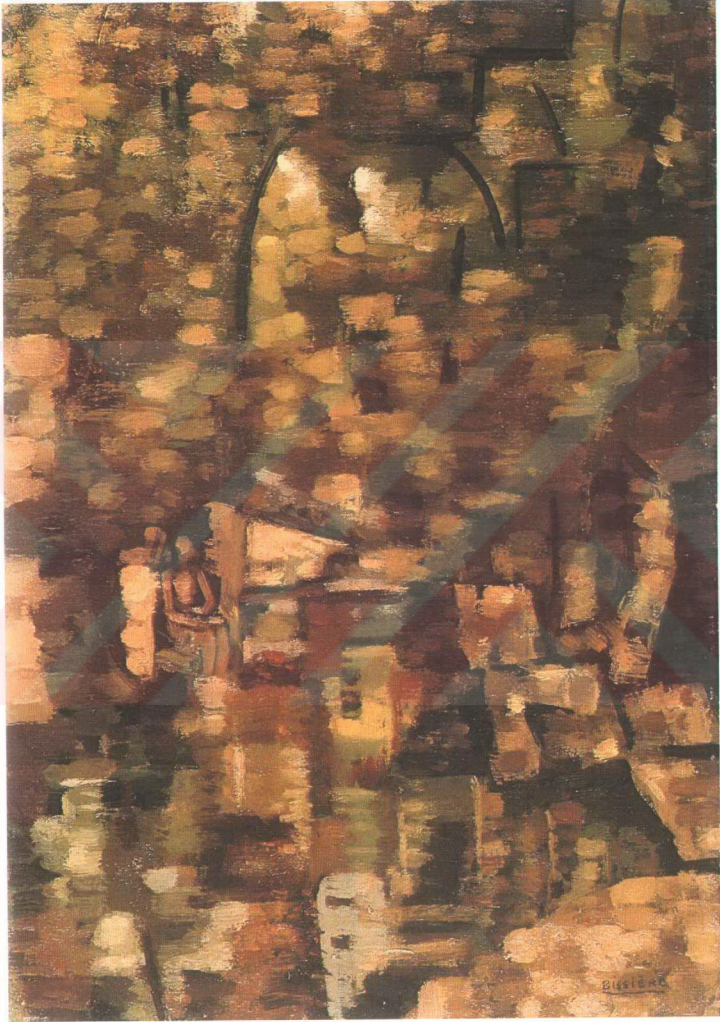
Şekil B.8: M. Rothko, *Kestane Üzerine Kırmızı*, 1959, London Tate Gallery, Londra.



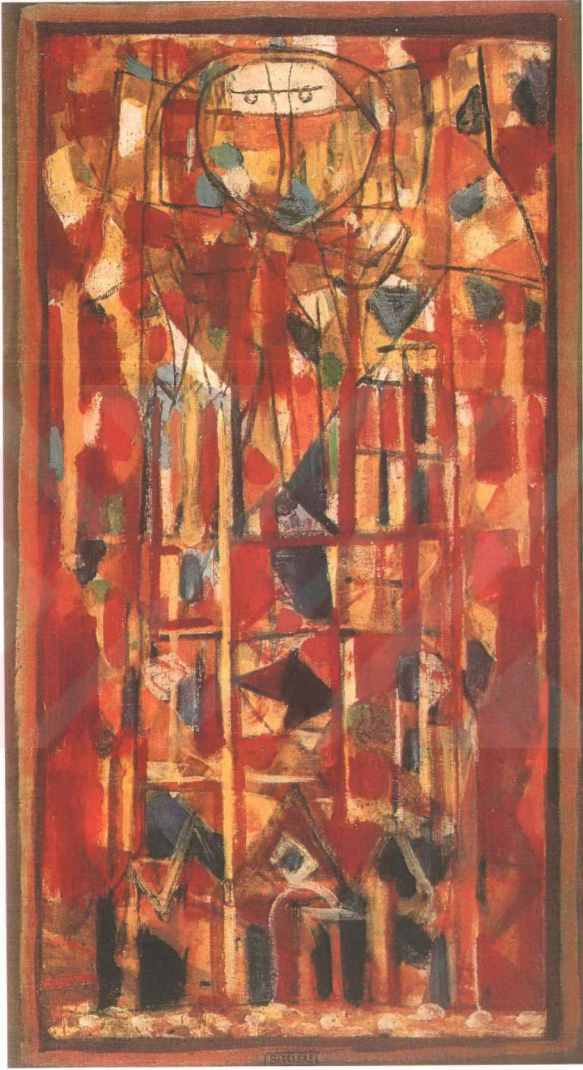
Şekil B.9: B. Newman, *Olmak II*, 1961-64, National Gallery of Art, Washington.



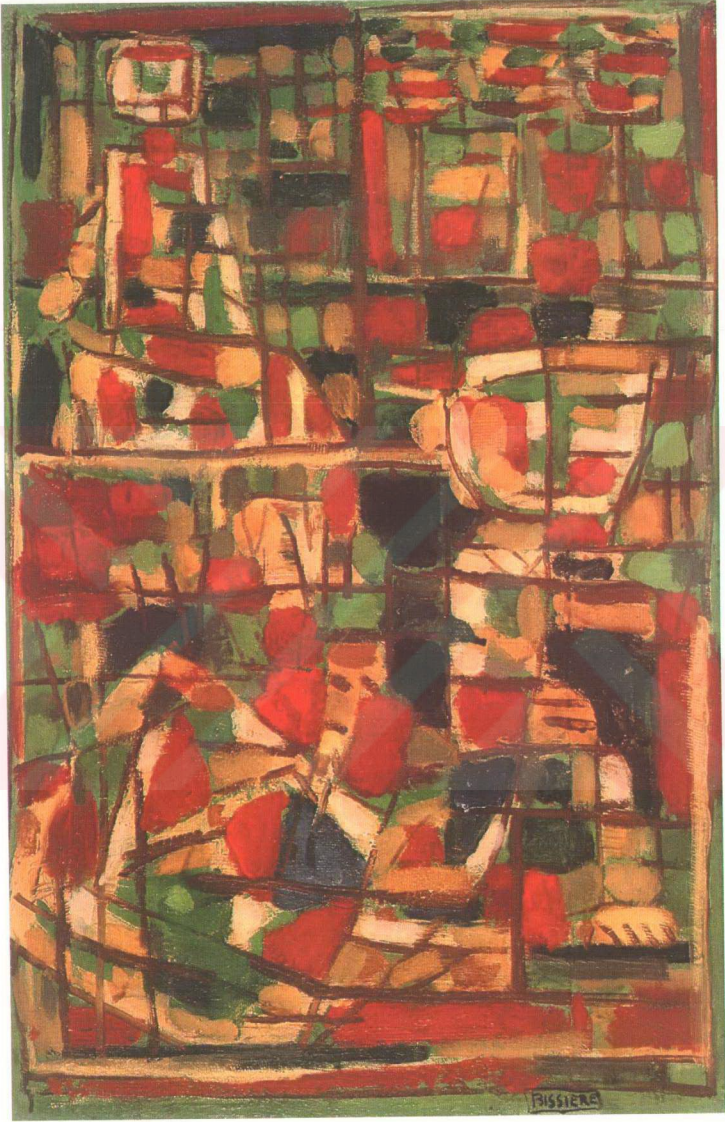
Şekil B.10: A. Reinhard, *Siyah Resim No.34*, National Gallery of Art, Washington.



Şekil C.1: R. Bissière, *Peyzaj*, 1927, Özel Koleksiyon.



Şekil C.2: R. Bissière, *Katedralin Meleği*, 1946, Özel Koleksiyon.



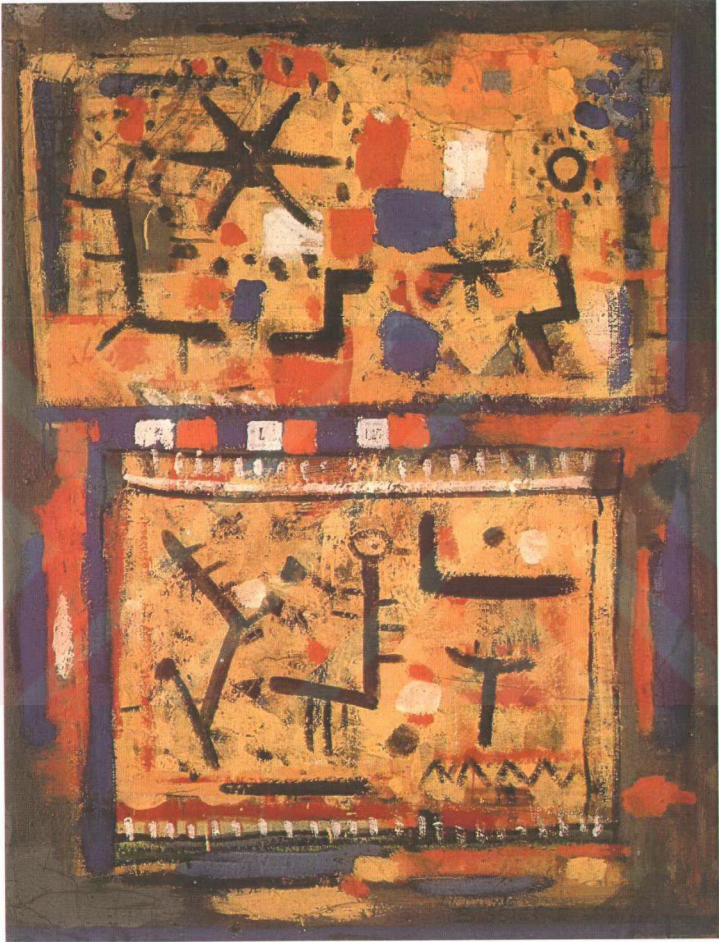
Şekil C.3: R. Bissière, *İki Çoban*, 1946, Özel Koleksiyon.



Şekil C.4: R. Bissière, *Siyah Venüs*, 1945, Musée National d'Art Moderne, Paris.



Şekil C.5: R. Bissière, *Re Adası*, 1950, Özel Koleksiyon.



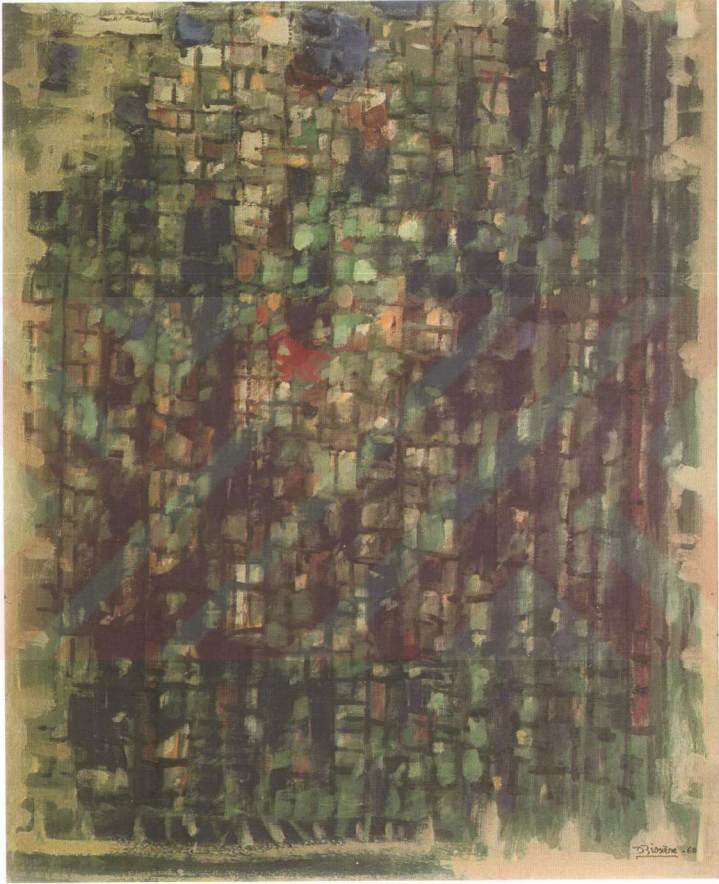
Şekil C.6: R. Bissière, *Sarı ve Gri*, Musée National d'Art Moderne, Paris, Özel Koleksiyon.



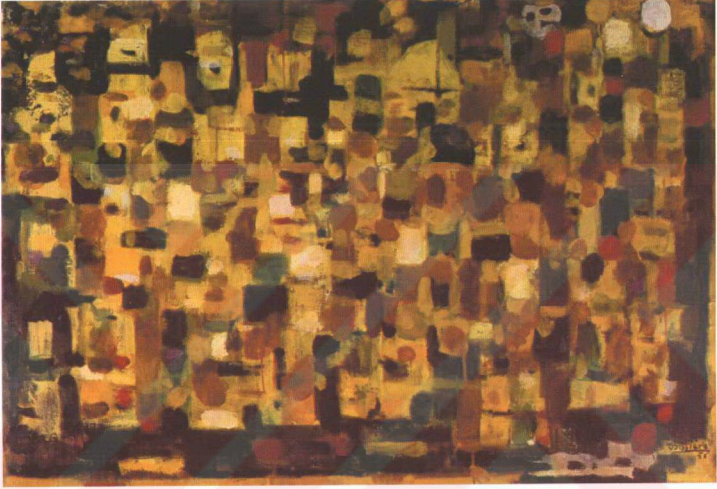
louez et benissez mon seigneur; rendez
lui graces et servez le avec une grande
humilité...



Şekil C.7: R. Bissière, Cantique a Notre Frere Soleil de François d' Assise.



Şekil C.8: R. Bissière, *Sabah Işığı*, 1960, Özel Koleksiyon.



Şekil C.9: R. Bissière, *Kompozisyon 321*, 1956, Kunsthalle, Hamburg.



Şekil C.10: R. Bissière, 27 Haziran 1963.



Şekil C.11: H. Hartung, *Eskiz*, 1921, Özel Koleksiyon.



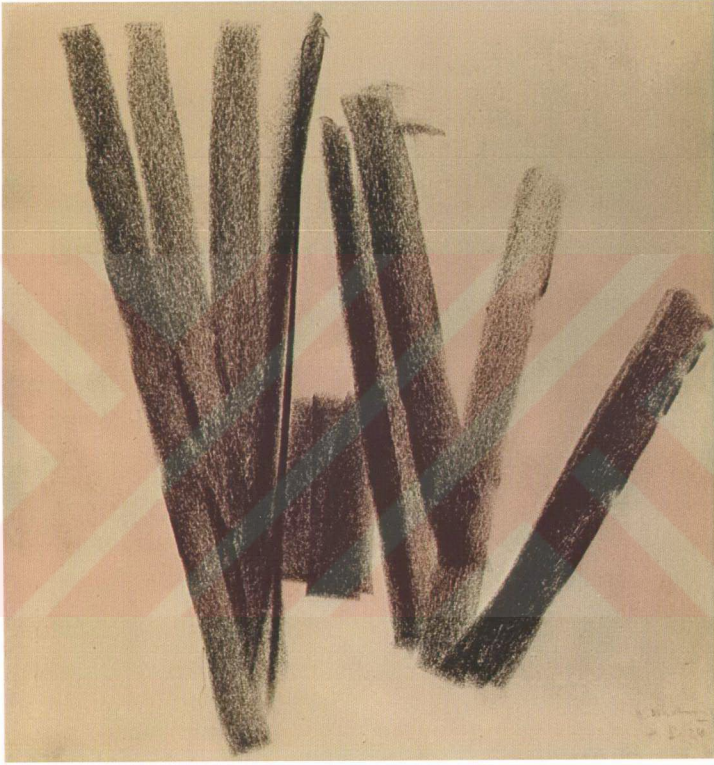
Şekil C.12: H. Hartung, *Dört Figür*, 1922, Özel Koleksiyon.



Şekil C.13: H. Hartung, *Negatif Adam*, Özel Koleksiyon.



Şekil C.14: H. Hartung, *İsimsiz*, 1923, Özel Koleksiyon.



Şekil C.15: H. Hartung, *İsimsiz*, 1924, Özel Koleksiyon.



Şekil C.16: H. Hartung, *İsimsiz*, 1938, Özel Koleksiyon.



Şekil C.17: H. Hartung, *İsimsiz*, 1938, Özel Koleksiyon.



Şekil C.18: H. Hartung, *İsimsiz*, 1947, Özel Koleksiyon.



Şekil C.19: H. Hartung, *İsimsiz*, 1956-59, Özel Koleksiyon.



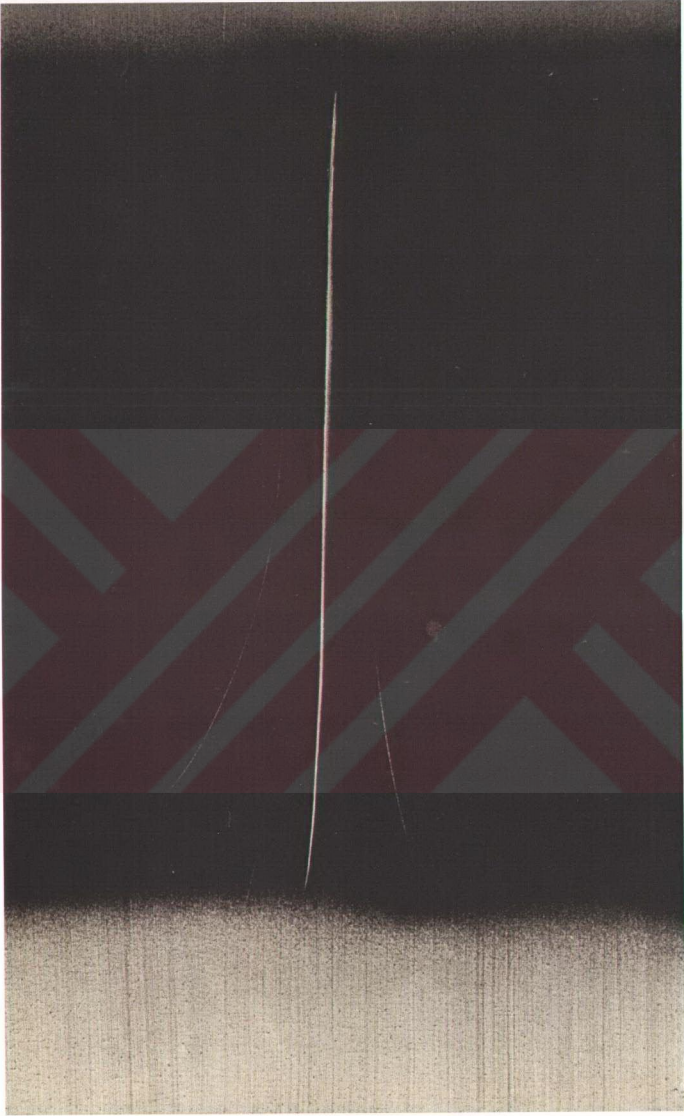
Şekil C.20: H. Hartung, *İsimsiz*, 1956, Özel Koleksiyon.



Şekil C.21: H. Hartung, *İsimsiz*, 1946, Özel Koleksiyon.



Şekil C.22: H.Hartung, *İsimsiz*, 1962, Özel Koleksiyon.



Şekil C.23: H. Hartung, *İsimsiz*, 1964, Özel Koleksiyon.



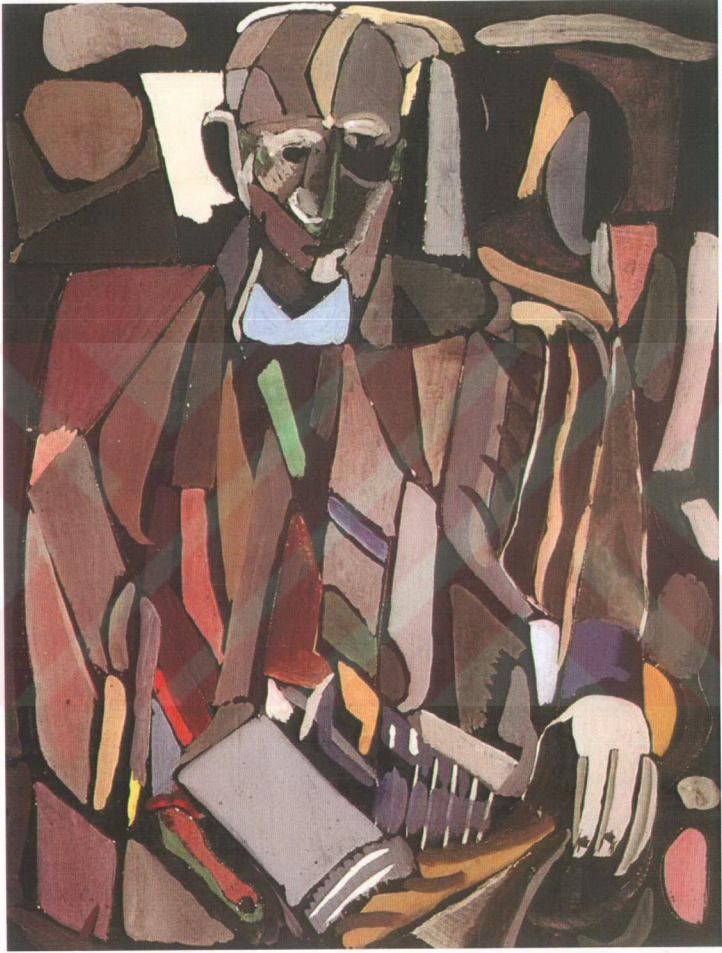
Şekil C.24: H. Hartung, *İsimsiz*, 1964, Özel Koleksiyon.



Şekil C.25: A. Lansky, *Pembe Aile*, 1938-40, Musée National d'Art Moderne, Paris.



Şekil C.26: A. Lansky, *Üç Kişi*, 1938-40, Musée National d'Art Moderne, Paris.



Şekil C.27: A. Lansky, *Erkek Portresi*, 1838-40, Musée National d'Art Moderne, Paris.



Şekil C.28: A. Lansky, *İsimsiz*, 1950, E. Pfaf Koleksiyonu.



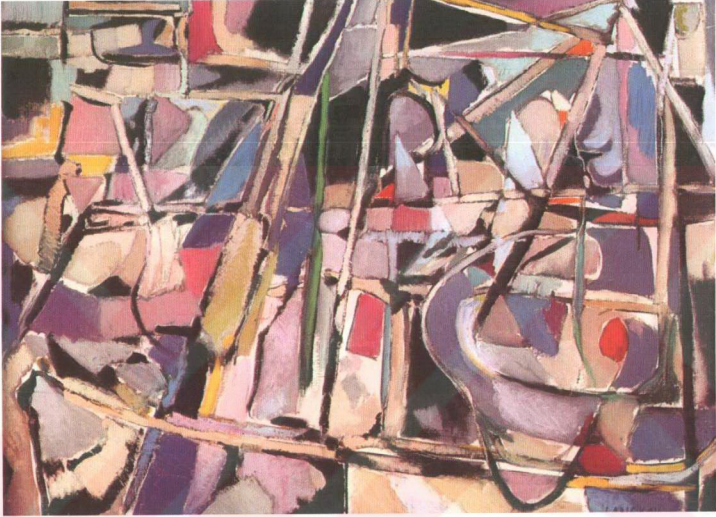
Şekil C.29: A. Lansky, *Siyah Zemin Üzerine Kompozisyon*, 1947, Musée National d'Art Moderne, Paris.



Şekil C.30: A. Lanskoj, *Kırmızı Zemin Üzerine Kompozisyon*, 1955, Musée National d'Art Moderne, Paris.



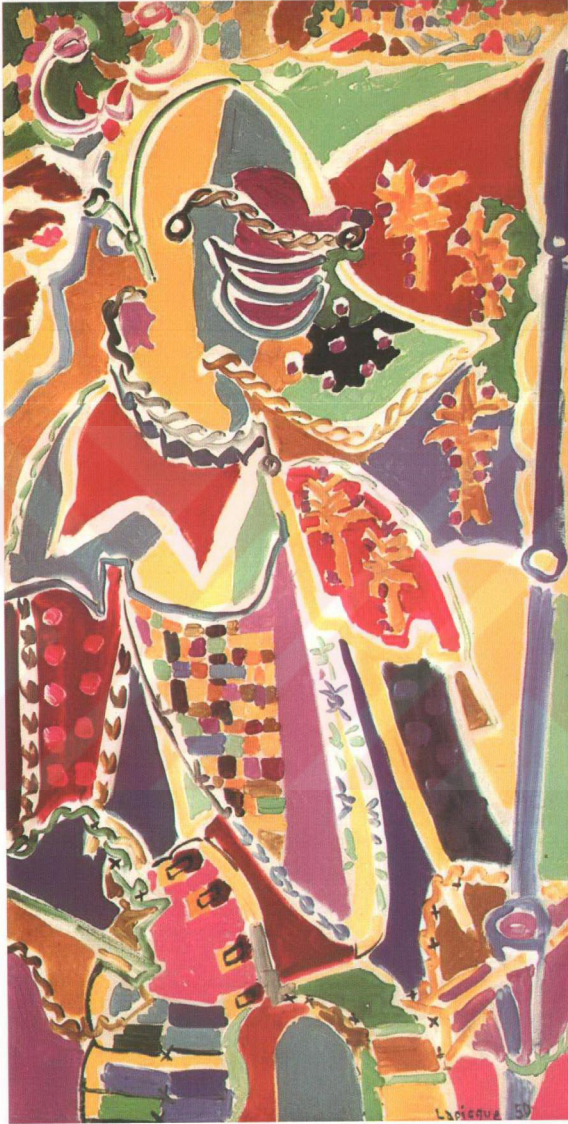
Şekil C.31: A. Lansky, *İsimsiz*, 1960, Özel Koleksiyon.



Şekil C.32: A. Lansky, *Hayat Belirtisi*, 1961, Musée d'Art Moderne, Saint-Étienne.



Şekil C.33: C. Lapicque, *Loguivy Limanı*, 1939, P. Nathan Koleksiyonu.



Şekil C.34: C. Lapicque, *Henri III*, 1950, Özel Koleksiyon.



Şekil C.35: C. Lapicque, *Çıkıştan Önce*, 1950, Özel Koleksiyon.



Şekil C.36: C. Lapicque, *Çekilmiş Denizde Tekne Yarışı*, 1951, Özel Koleksiyon.



Şekil C.37: C. Lopicque, *Condé*, 1953, Özel Koleksiyon.



Şekil C.38: C. Lapiçque, *Barok Bahçe*, 1954, Özel Koleksiyon.



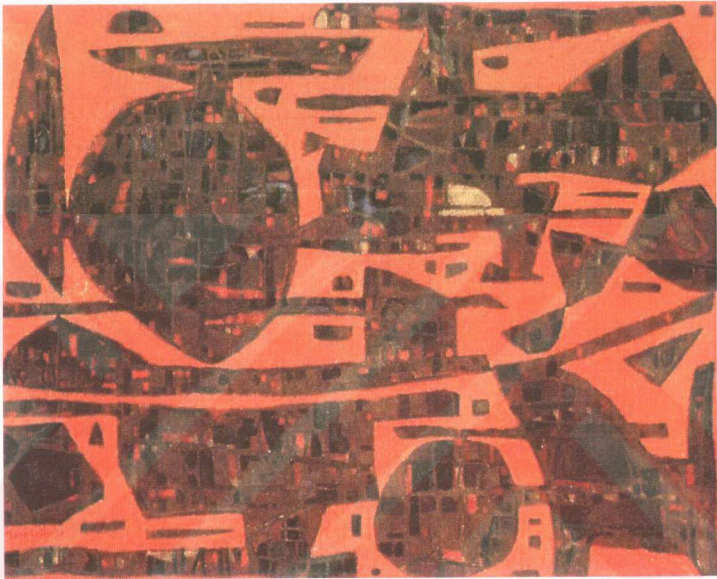
Şekil C.39: A. Manessier, *Salve Regina*, 1945, Musée des Beaux-Arts, Nantes.



Şekil C.40: A. Manessier, *Karda Oyun Etüdü*, 1951, Solomon R., Guggenheim Museum, New York.



Şekil C.41: A. Manessier, *Eskiz*, Özel Koleksiyon.



Şekil C.42: A. Manessier, *Gece Longvy*, 1951, Museo Civico di Torino.



Şekil C.43: A. Manessier, Gece, 1956, Özel Koleksiyon.



Şekil C.44: A. Manessier, *Somme Körfezinde Deniz Kabarması*, 1949, Özel Koleksiyon.



Şekil C.45: A. Manessier, *Gece Crottoy Limanı*, 1943, Özel Koleksiyon.



Şekil C.46: A. Manessier, *Hollanda'da Sabahın Erken Saatleri*, 1955, Özel Koleksiyon.



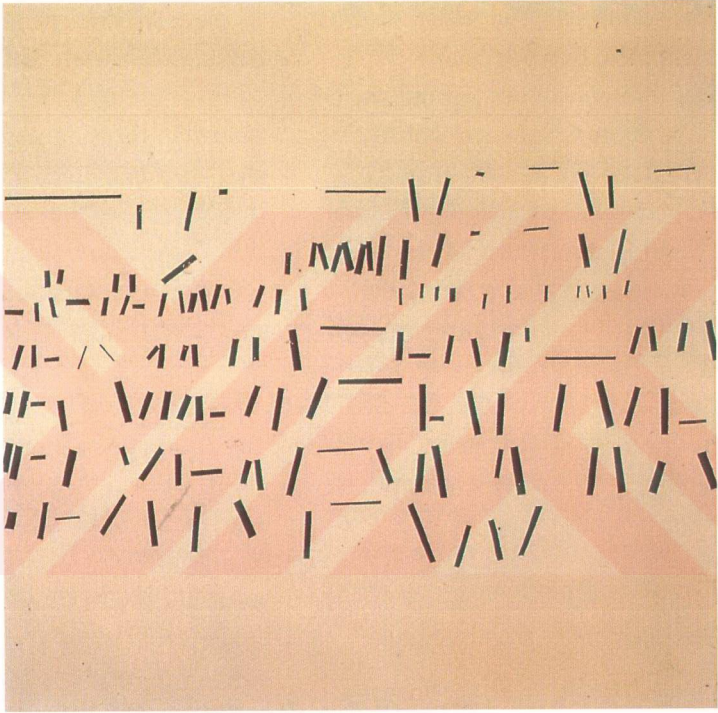
Şekil C.47: A. Manessier, *Çiftlikte Gece*, 1959, Musée d'art Moderne de la ville de Paris, Paris, Özel Koleksiyon.



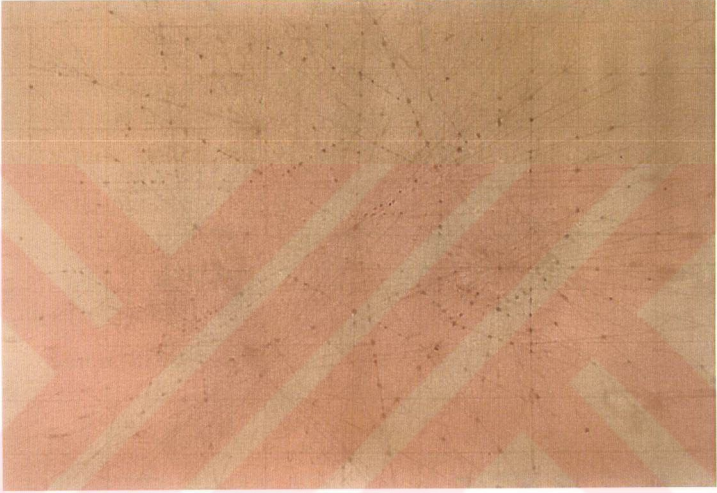
Şekil C.48: A. Manessier, *Miguel de Unamuno'ya Saygi*, 1965, Musée d'art Moderne de la ville de Paris, Paris.



Şekil C.49: A. Manessier, *Büyük Kuzey*, 1948, Dunkerque, Musée d'Art Contemporain.



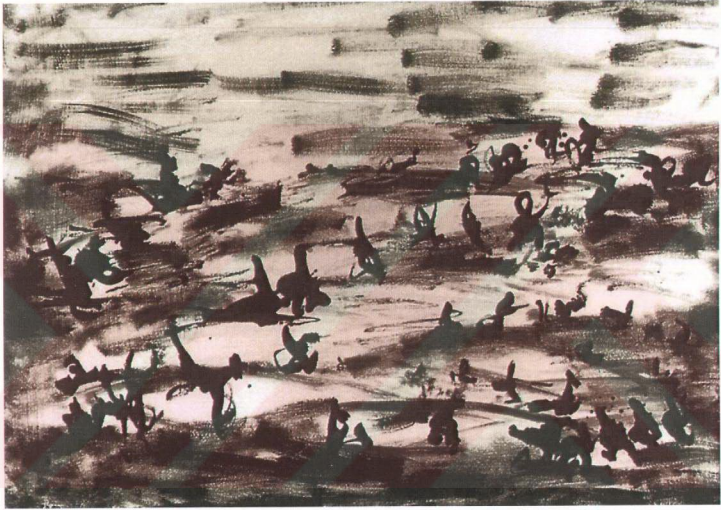
Şekil C.50: C. Maussion, *İsimsiz*, 1951, Özel Koleksiyon.



Şekil C.51: C. Maussion, *İsimsiz*, 1955, Özel Koleksiyon.



Şekil C.52: C. Maussion, *Kağıt Üzerine Sarı Soyut Resim*, 1959, Özel Koleksiyon.



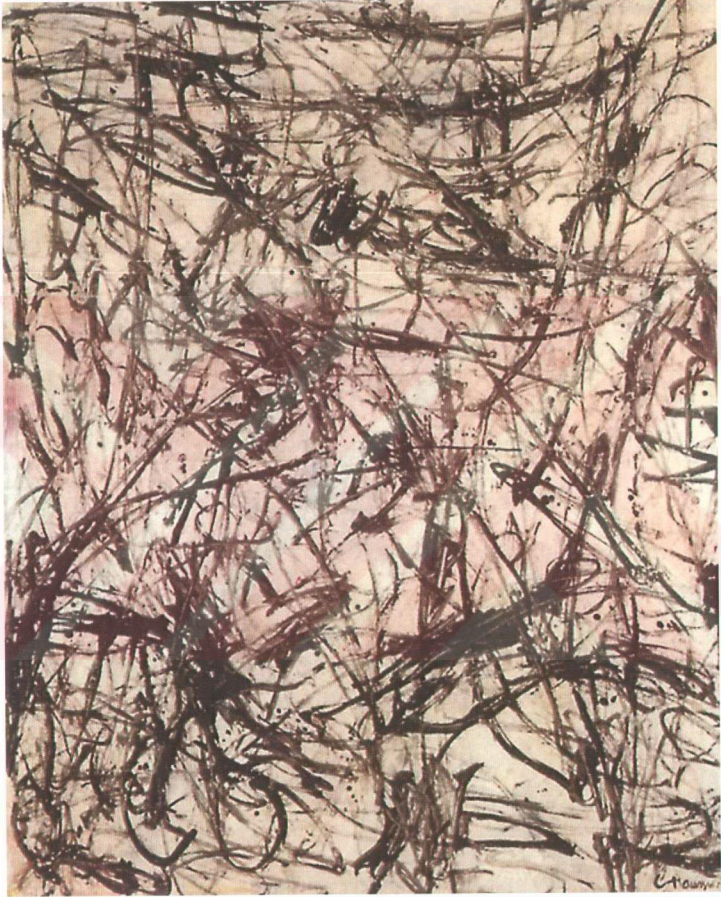
Şekil C.53: C. Maussion, *İsimsiz*, 1960, Özel Koleksiyon.



Şekil C.54: C. Maussion, *İsimsiz*, 1959, R.-L. Sainsbury Koleksiyonu.



Şekil C.55: C. Maussion, *İsimsiz*, 1959, R.-L. Sainsbury Koleksiyonu.



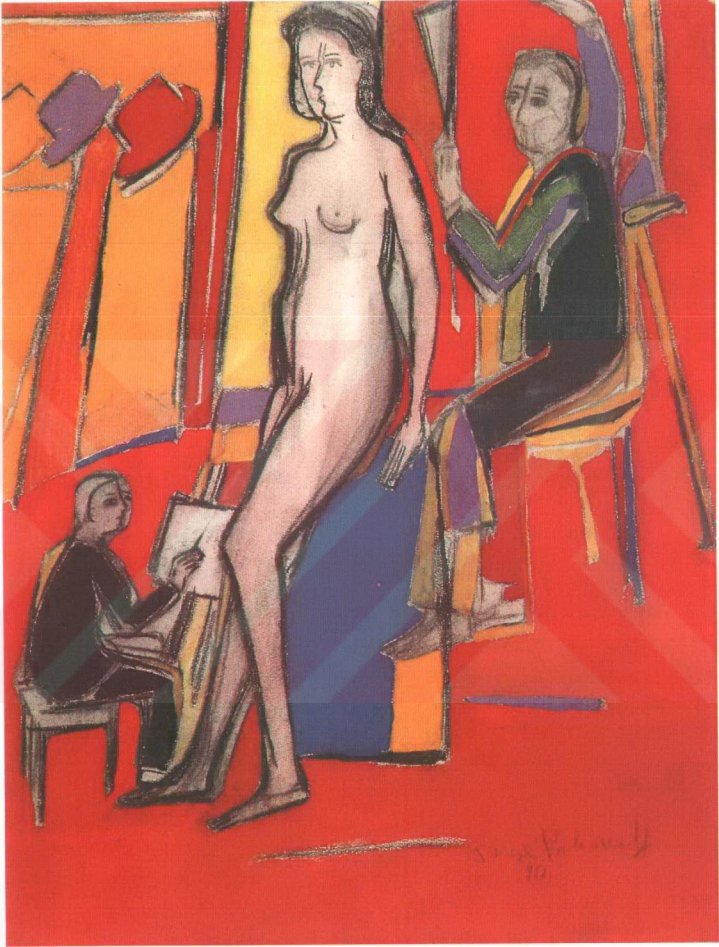
Şekil C.56: C. Maussion, *İsimsiz*, 1963, Özel Koleksiyon.



Şekil C.57: C. Maussion, *İsimsiz (Manzara)*, 1978, R.-L. Sainsbury Koleksiyonu.



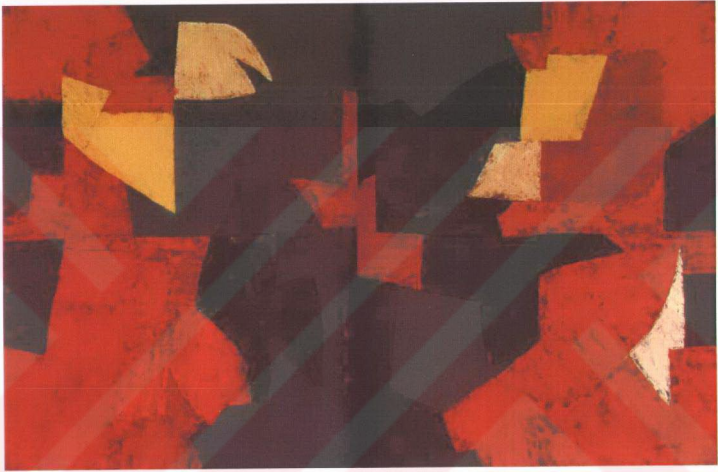
Şekil C.58: C. Maussion, *Çıplağın Sirtı*, 1990, Özel Koleksiyon.



Şekil C.59: S. Poliakov, *Akademi Frochot*, 1940, Özel Koleksiyon.



Şekil C.60: S. Poliakoff, *Composition grise*, 1949, Özel Koleksiyon.



Şekil C.61: S. Poliakoff, *Diptik*, 1954, Özel Koleksiyon.



Şekil C.62: S. Poliakoff, *Kompozisyon*, 1955, Özel Koleksiyon.



Şekil C.63: S. Poliakoff, *Kompozisyon*, 1958, Özel Koleksiyon.



Şekil C.64: N. de Staël, *Zor Hayat*, 1946, Musée National d'Art Moderne, Paris.



Şekil C.65: N. de Staël, *Gri ve Sarı Kompozisyon*, 1946, Özel Koleksiyon.



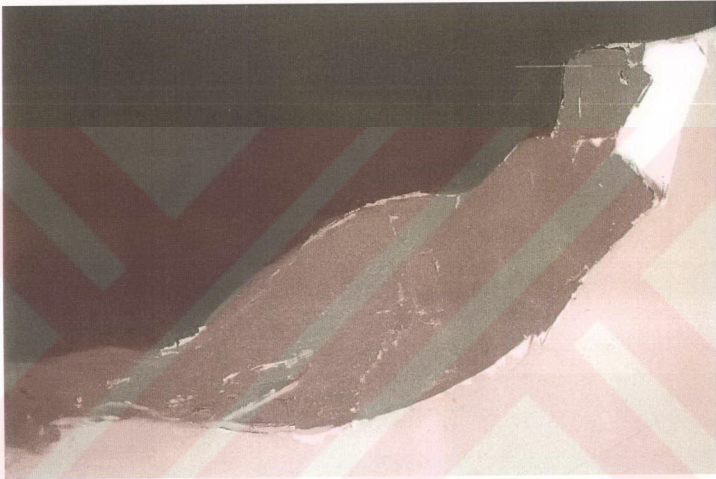
Şekil C.66: N. de Staël, *Kompozisyon*, 1951, Özel Koleksiyon.



Şekil C.67: N. de Staël, *Kompozisyon*, 1950, Özel Koleksiyon.



Şekil C.68: N. de Staël, *Kompozisyon*, 1951, P. Nathan Koleksiyonu.



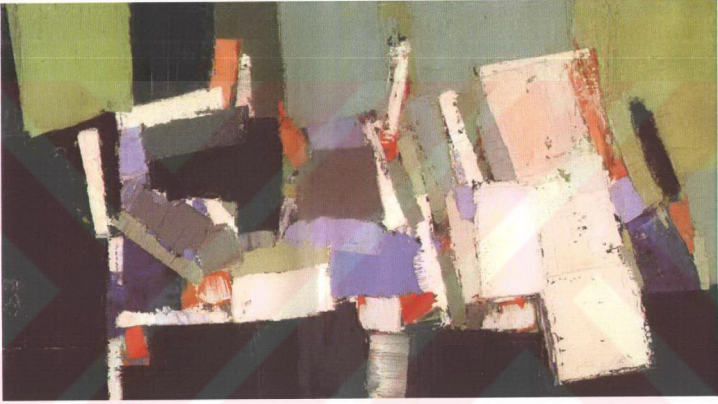
Şekil C.69: N. de Staël, *Büyük Turuncu Çıplak*, 1954, Özel Koleksiyon.



Şekil C.70: N. de Staël, *Çatılar*, 1952, Madame Georges Pompidou, Paris.



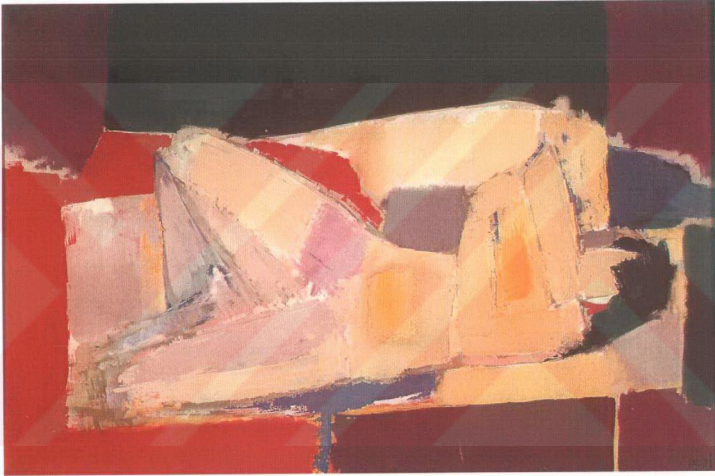
Şekil C.71: N. de Staël, *Prenslers Parkı*, 1952, Özel Koleksiyon.



Şekil C.72: N. de Staël, *Prensler Parkı (Büyük Futbolcular)*, 1952, Özel Koleksiyon.



Şekil C.73: N. de Staël, *Nu Jeanne*, 1953, Özel Koleksiyon.



Şekil C.74: N. de Staël, *Yatan Çıplak*, 1954, Özel Koleksiyon.



Şekil C.75: N. de Staël, *Kaplar ve Fırçalar*, 1955, Özel Koleksiyon.



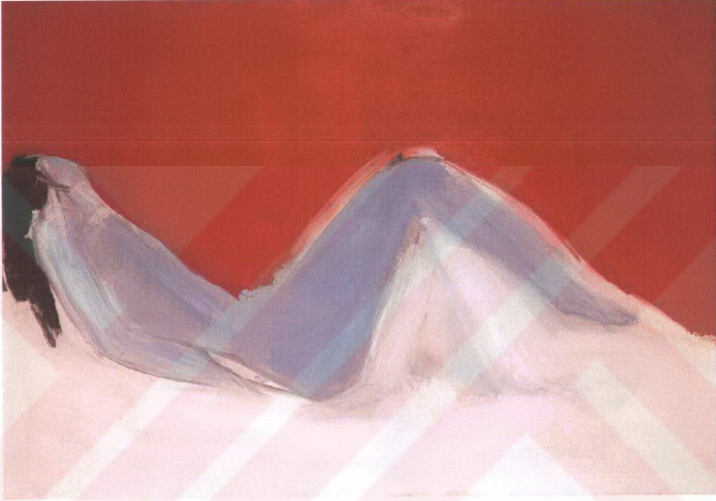
Şekil C.76: N. de Staël, *Savaş Gemisi*, 1955, Özel Koleksiyon.



Şekil C.77: N. de Staël, *Gemiler*, 1955, Özel Koleksiyon.



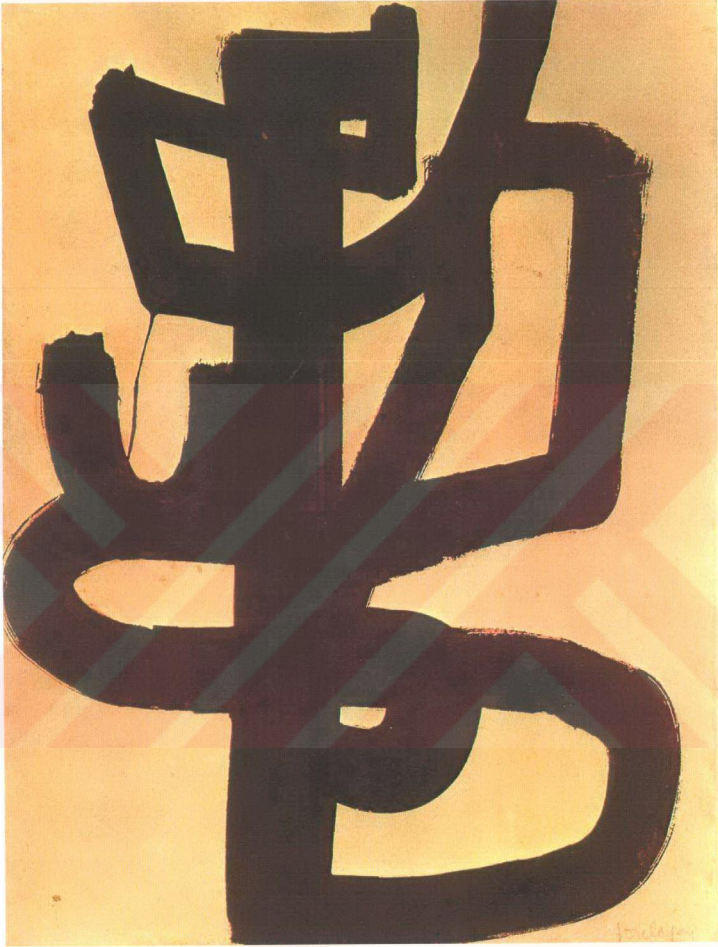
Şekil C.78: N. de Staël, *Gravelines Feneri*, 1954, Özel Koleksiyon.



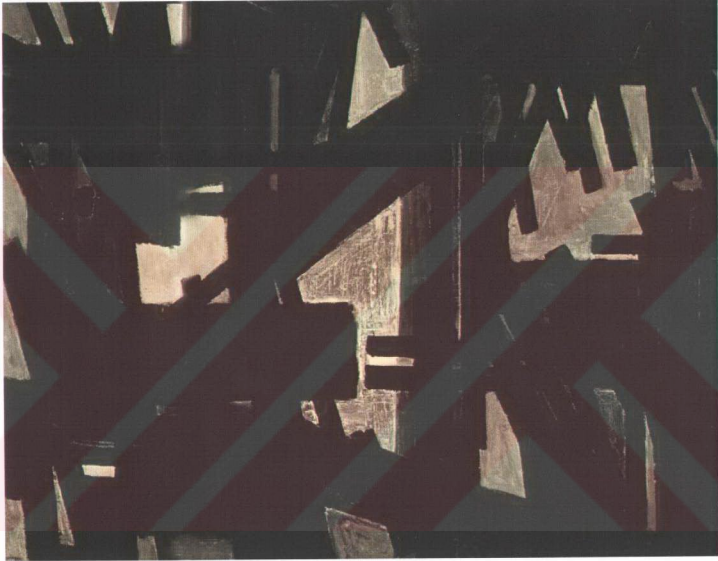
Şekil C.79: N. de Staël, *Yatan Mavi Çıplak*, 1955, Özel Koleksiyon.



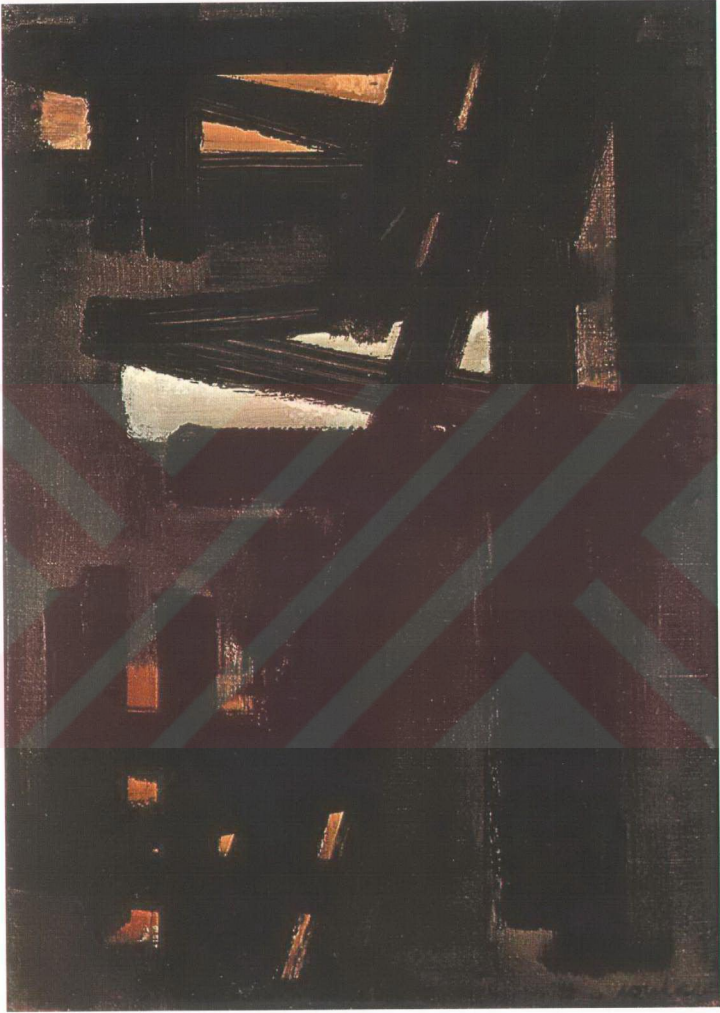
Şekil C.80: N. de Staël, *Martılar*, 1955, Özel Koleksiyon.



Şekil C.81: P. Soulages, *İsimsiz*, 1947, Özel Koleksiyon.



Şekil C.82: P. Soulages, *Isimsiz*, 1947, Phillips Koleksiyonu.



Şekil C.83: P. Soulages, *İsimsiz*, 1953, Özel Koleksiyon.



Şekil C.84: P. Soulages, *İsimsiz*, 1953, Özel Koleksiyon.



Şekil C.85: P. Soulages, *İsimsiz*, 1961, Özel Koleksiyon.



Şekil C.86: P. Soulages, *İsimsiz*, 1960, Özel Koleksiyon.



Şekil C.87: P. Soulages, *İsimsiz*, 1957, Özel Koleksiyon.



Şekil C.88: P. Soulages, *İsimsiz*, 1970, Özel Koleksiyon.



Şekil C.89: B. van Velde, *İsimsiz*, 1947, Özel Koleksiyon.



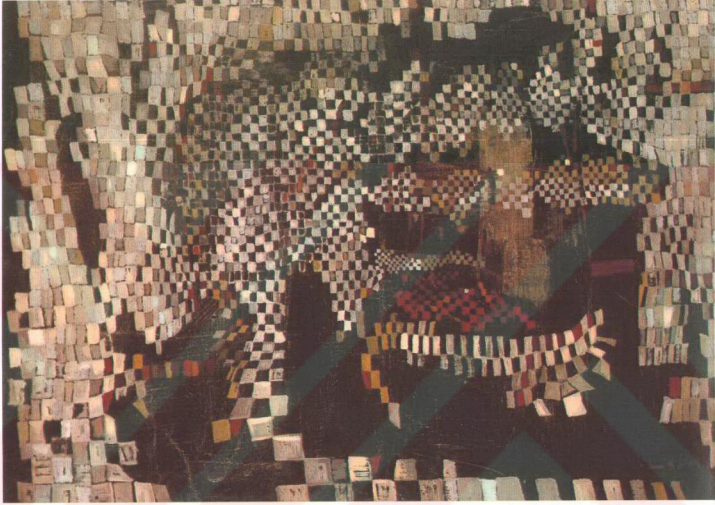
Şekil C.90: B. van Velde, *İsimsiz*, 1965, Galerie Lelong, Paris.



Şekil C.91: E. M. Vieira da Silva, *Yeraltı*, 1948, Özel Koleksiyon.



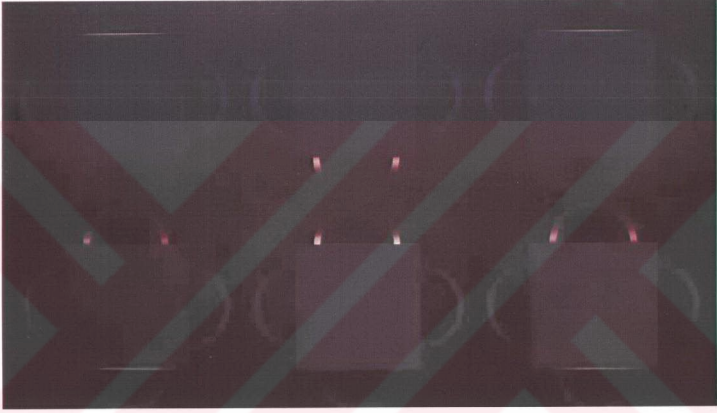
Şekil C.92: E. M. Vieira da Silva, *Kafka'ya Saygi*, 1950, Özel Koleksiyon.



Şekil C.93: E. M. Vieira da Silva, *Siyah Enteryör*, 1950, Galerie Jeanne Bucher, Paris.



Şekil C.94: E. M. Vieira da Silva, *Beyaz Gece*, 1960, Özel Koleksiyon.



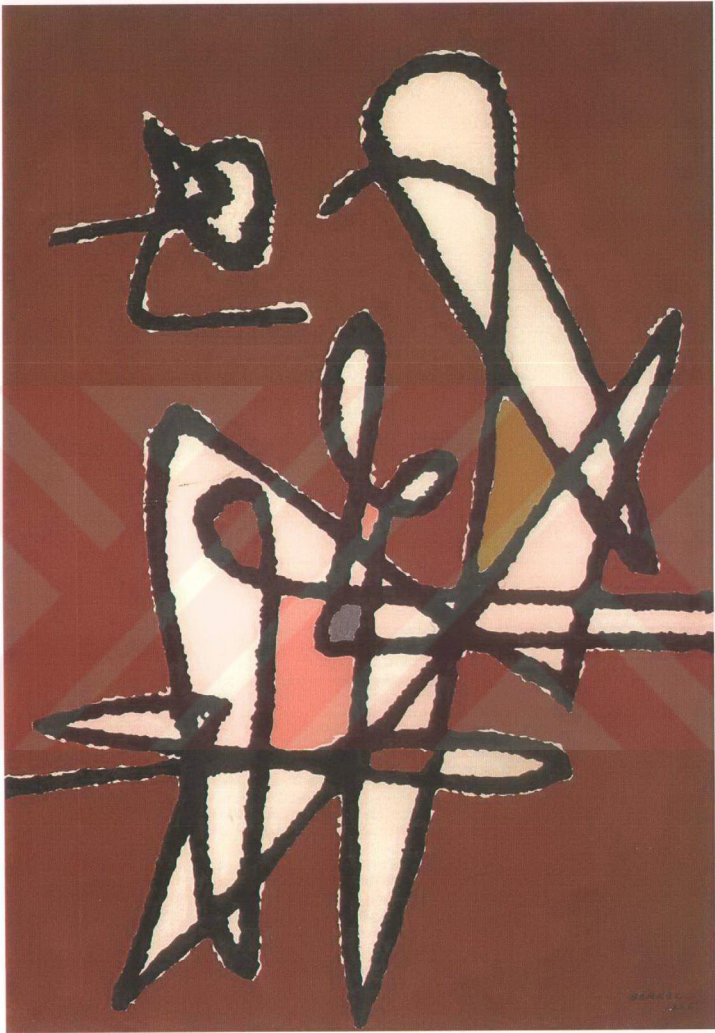
Şekil D.1: A. Çoker, *Çemberliler IV*, 1997, Y. Baraz Koleksiyonu.



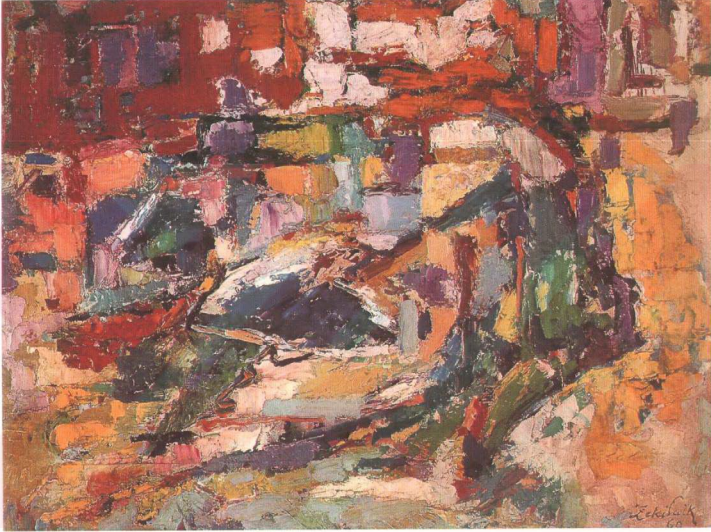
Şekil D.2: L. Günay, *Siyah ve Beyaz Paylaşımı*, 1957, L. Günay Koleksiyonu.



Şekil D.3: C. Bingöl, *Soyut Kompozisyon*, N. Kabakçı Koleksiyonu.



Şekil D.4: S. Berkel, *Soyut Kompozisyon*, 1950, N. Kabakçı Koleksiyonu.



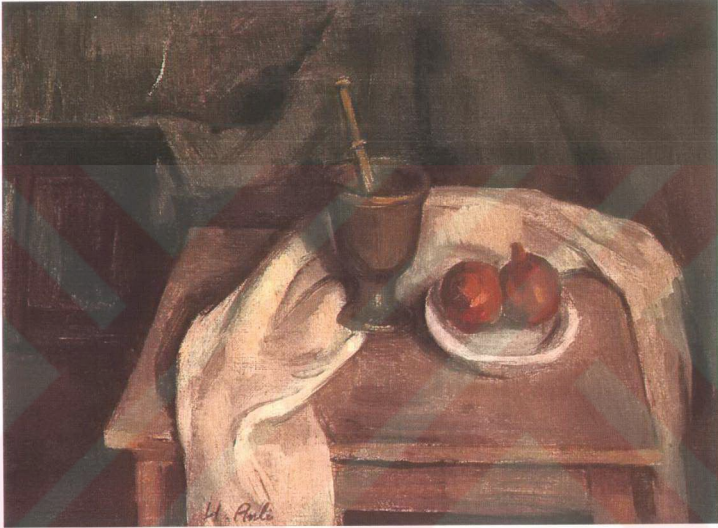
Şekil D.5: Z. F. İzer, *Soyut Kompozisyon*, 1960, M. Taviloğu Koleksiyonu.



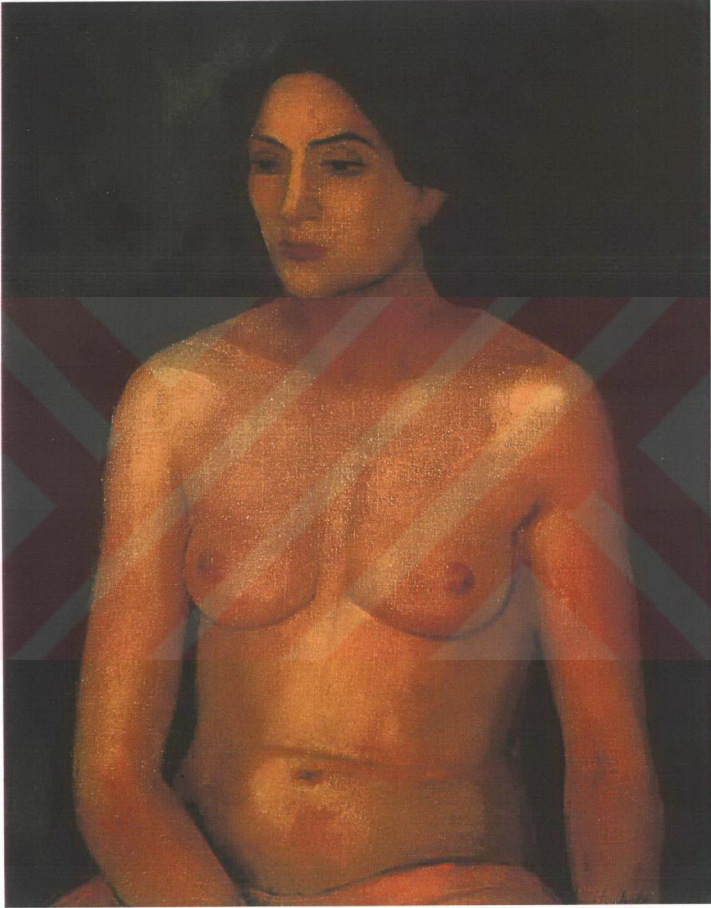
Şekil D.6: F. Başağa, *Soyut Kompozisyon*, 1960, N. Kabakçı Koleksiyonu.



Şekil D.7: N. İyem, *İsimsiz*, Özel Koleksiyon.



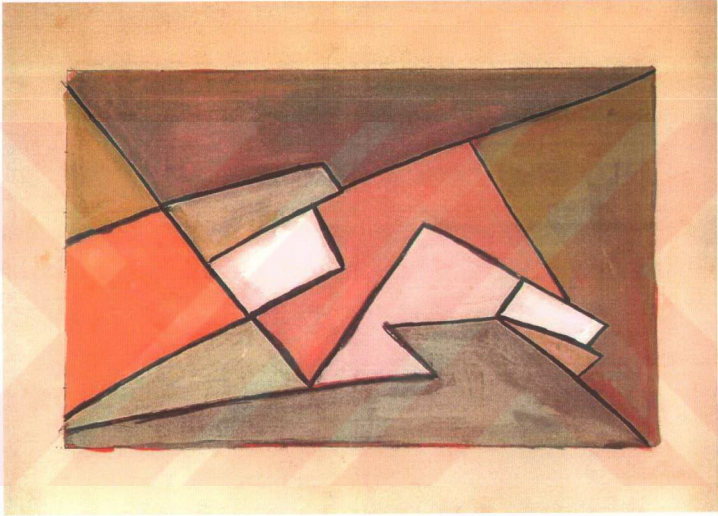
Şekil D.8: H. Anlı, *Narlar*, 1942, M. Anlı Koleksiyonu.



Şekil D.9: H. Anlı, *Nü*, 1933, Özel Koleksiyon.



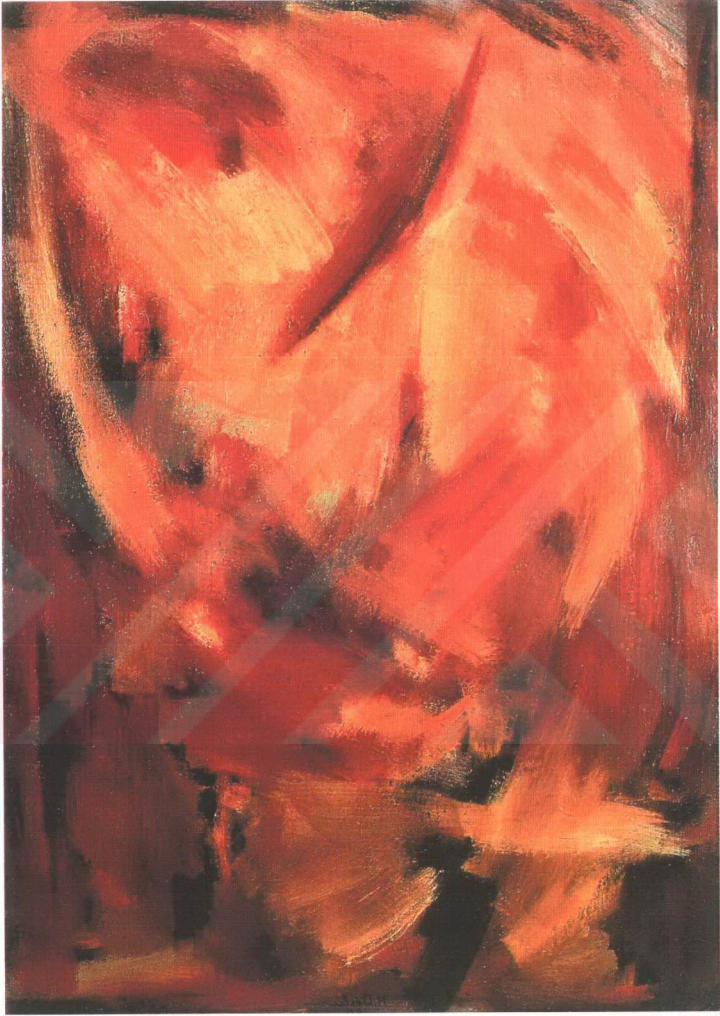
Şekil D.10: H. Anlı, *Saçını Tarayan Kadın*, 1951, M. Anlı Koleksiyonu.



Şekil D.11: H. Anlı, *İsimsiz*, 1954-55, M. Anlı Koleksiyonu.



Şekil D.12: H. Anlı, *Kompozisyon*, 1958, B. Cecan Koleksiyonu.



Şekil D.13: H. Anlı, *İsimsiz*, 1959, Ü. Göğüş Koleksiyonu.



Şekil D.14: H. Anlı, *Kompozisyon*, 1959, B. Cecan Koleksiyonu.



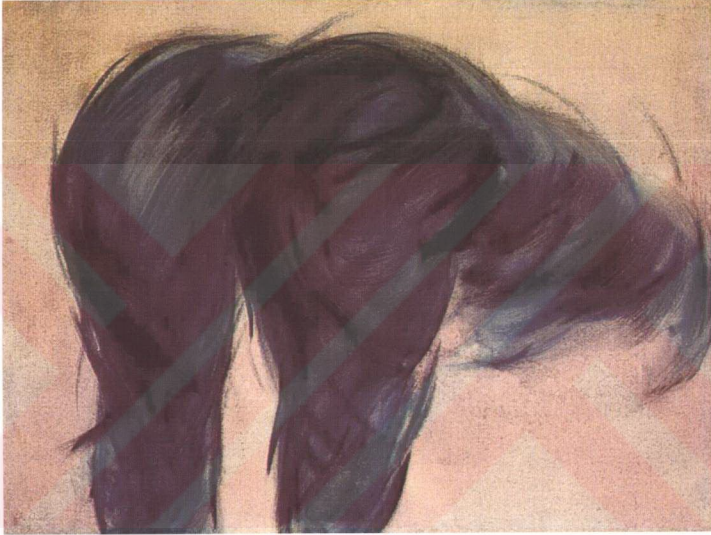
Şekil D.15: H. Anlı, *İsimsiz*, 1968, 1950-2000 T.C. Merkez Bankası Koleksiyonu.



Şekil D.16: H. Anlı, *Medüs'ün Salı*, 1969, M. Anlı Koleksiyonu.



Şekil D.17: H. Anlı, *İsimsiz*, 1969, M. Anlı Koleksiyonu.



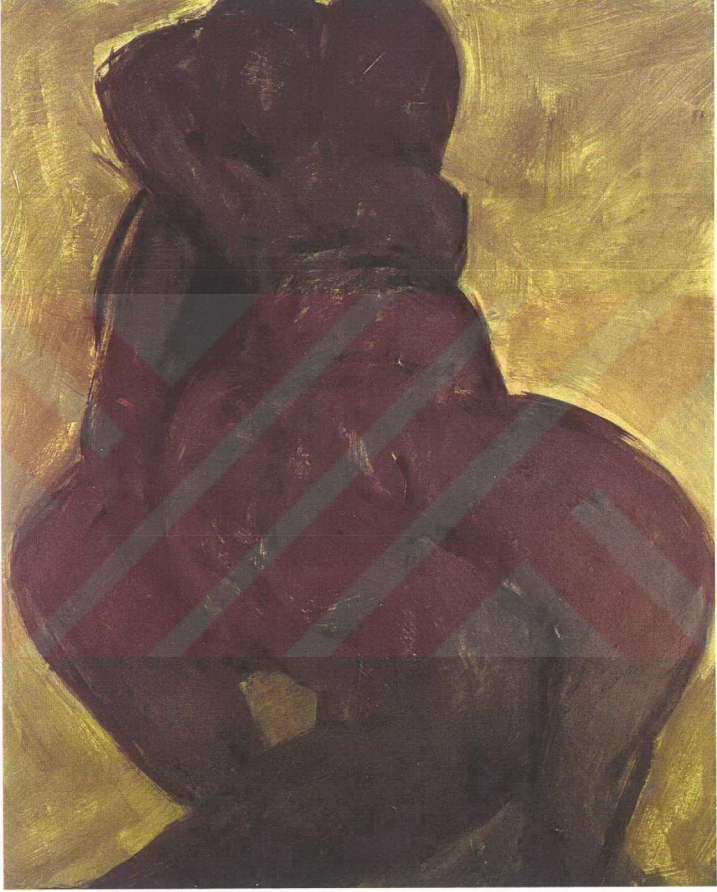
Şekil D.18: H. Anlı, *Sabah Tuvaleti*, 1969, B. Cecañ Koleksiyonu.



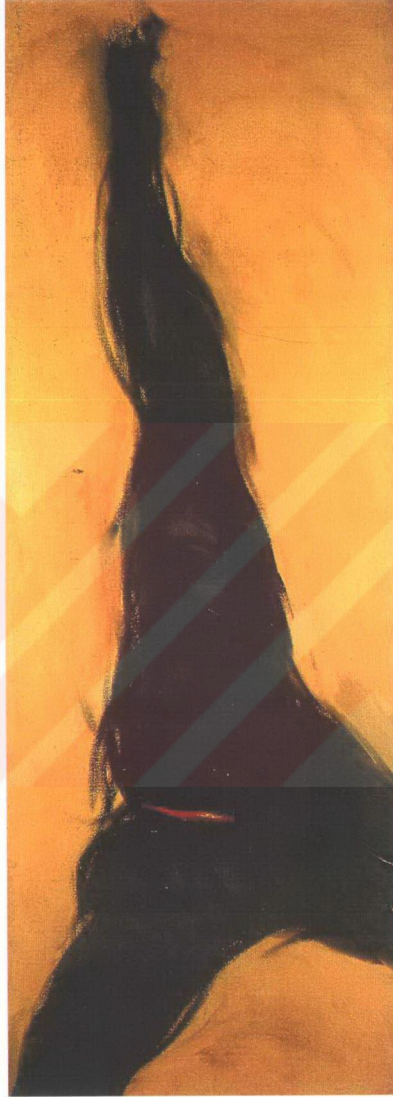
Şekil D.19: H. Anlı, *Boşlukta, Ü.*- H. Necipoğlu Koleksiyonu.



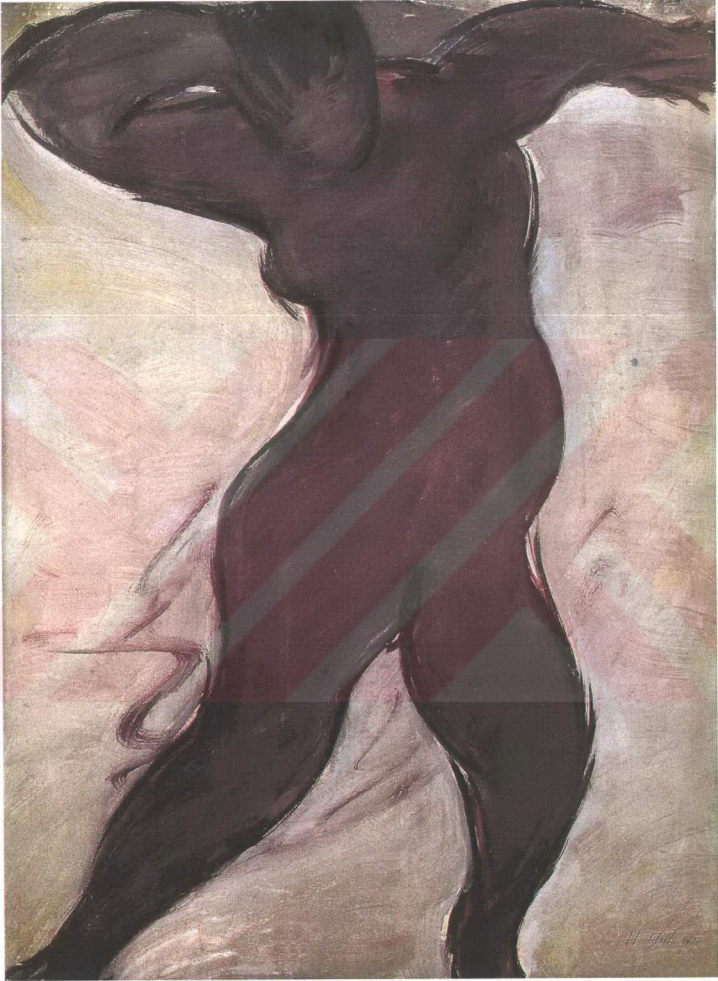
Şekil D.20: H. Anlı, *İsimsiz*, 1973, C. Şener Koleksiyonu.



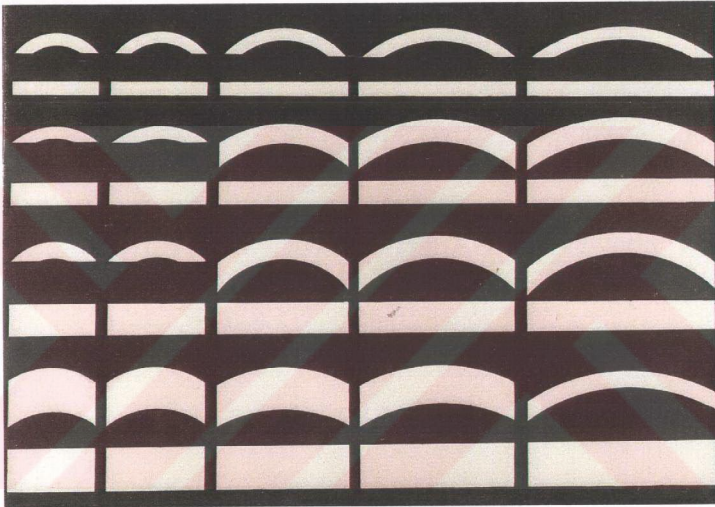
Şekil D.21: H. Anlı, *İsimsiz*, Galeri Nev Koleksiyonu.



Şekil D.22: H. Anlı, *Eiffel Kulesi*, 1969, Y.- M. Anlı Koleksiyonu.



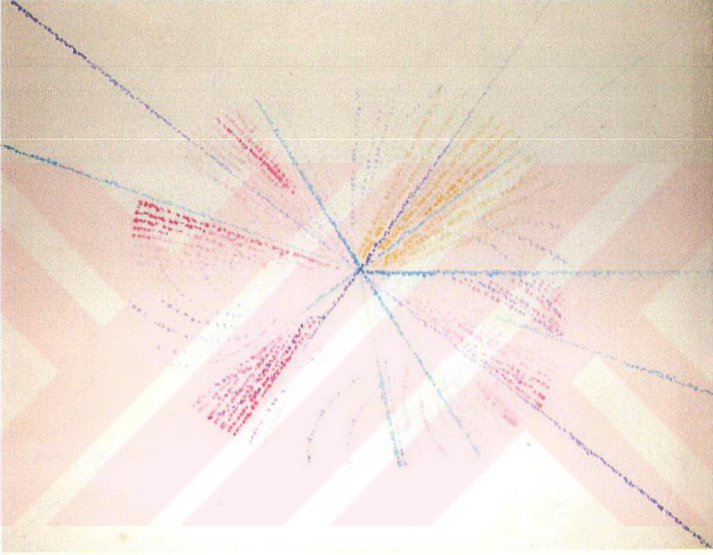
Şekil D.23: H. Anli, *Dansöz*, 1977, Y.- M. Anlı Koleksiyonu.



Şekil D.24: A. Bitran, *İsimsiz*, 1952, Özel Koleksiyon.



Şekil D.25: A. Bitran, *İsimsiz*, 1952, Kayıp.



Şekil D.26: A. Bitran, *İsimsiz*, 1953, Özel Koleksiyon.



Şekil D.27: A. Bitran, *İsimsiz*, 1953.



Şekil D.28: A. Bitran, *Mezar Taşı*, 1955, Özel Koleksiyon.



Şekil D.29: A. Bitran, *Kutular*, 1955, Özel Koleksiyon.



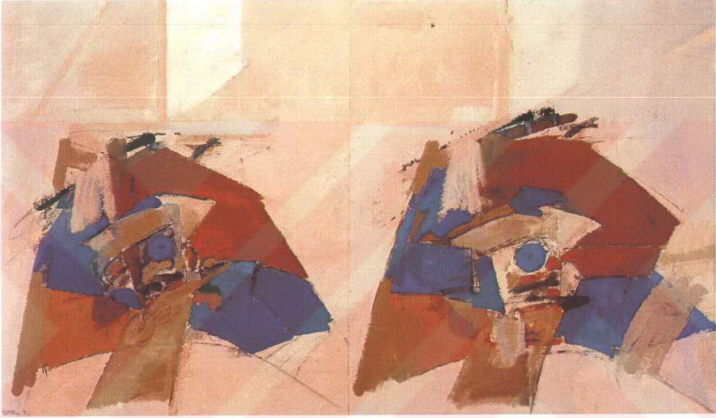
Şekil D.30: A. Bitran, *Bir Manzaranın Doğuşu*, 1956, Özel Koleksiyon.



Şekil D.31: A. Bitran, *Sonbahar Kumları*, 1957, Özel Koleksiyon, Belçika.



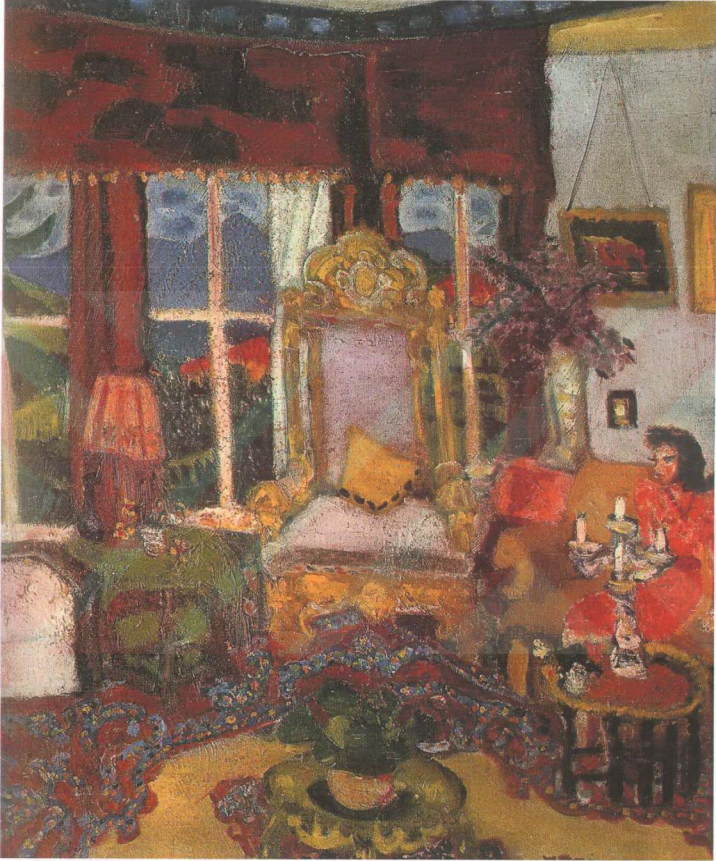
Şekil D.32: A. Bitran, *Mavi ve Yaz Gülü*, 1960, Museum Modemer Kunst, Viyana.



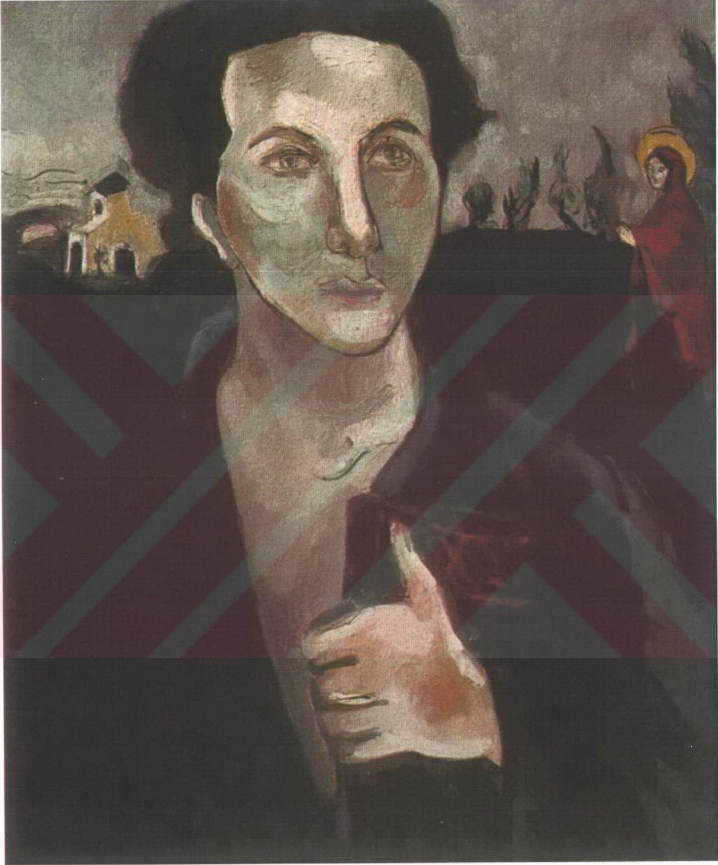
Şekil D.33: A. Bitran, *Çift No.33*, 1974, Özel Koleksiyon.



Şekil D.34.: A. Bitran, Sextour, 1973-1978



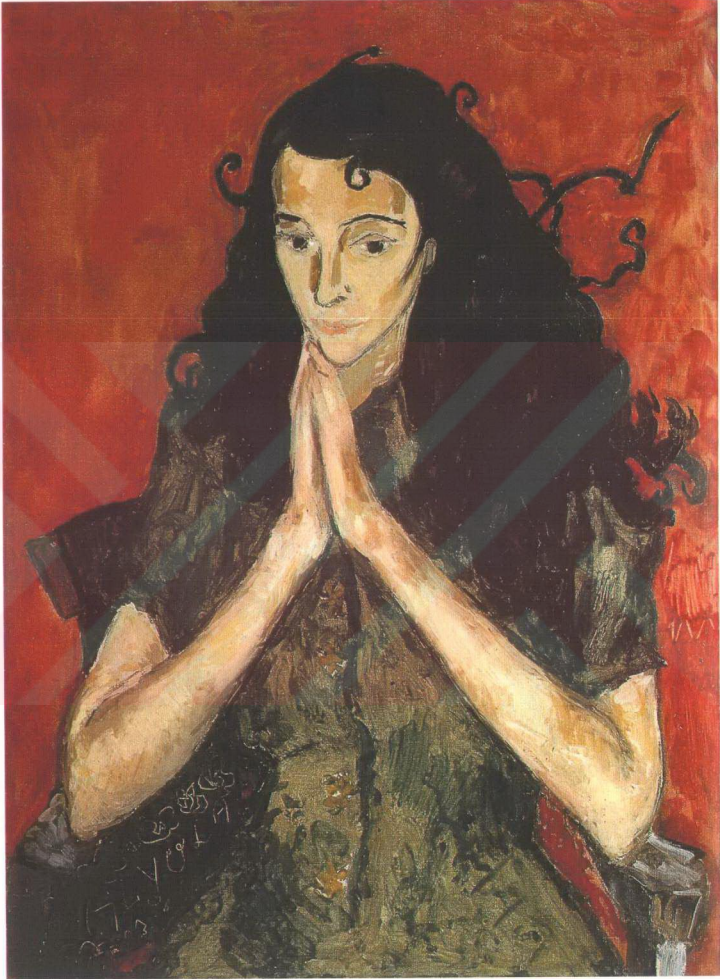
Şekil D.35: N. Devrim, *Enteryör, Büyükada, Özel Koleksiyon.*



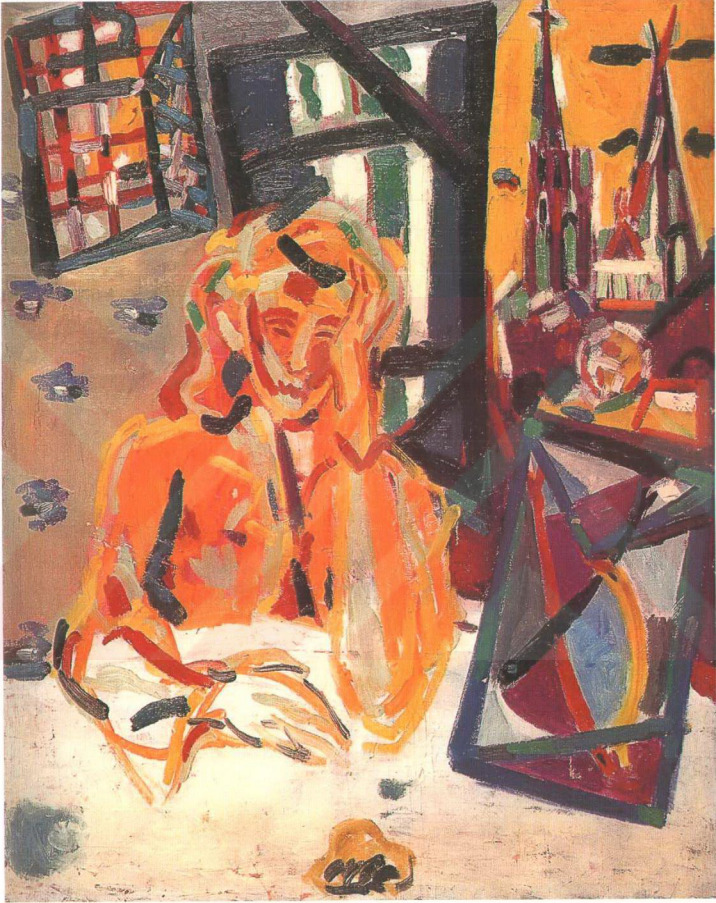
Şekil D.36: N.Devrim, *Otoportre*, 1944, T.C. Merkez Bankası Koleksiyonu.



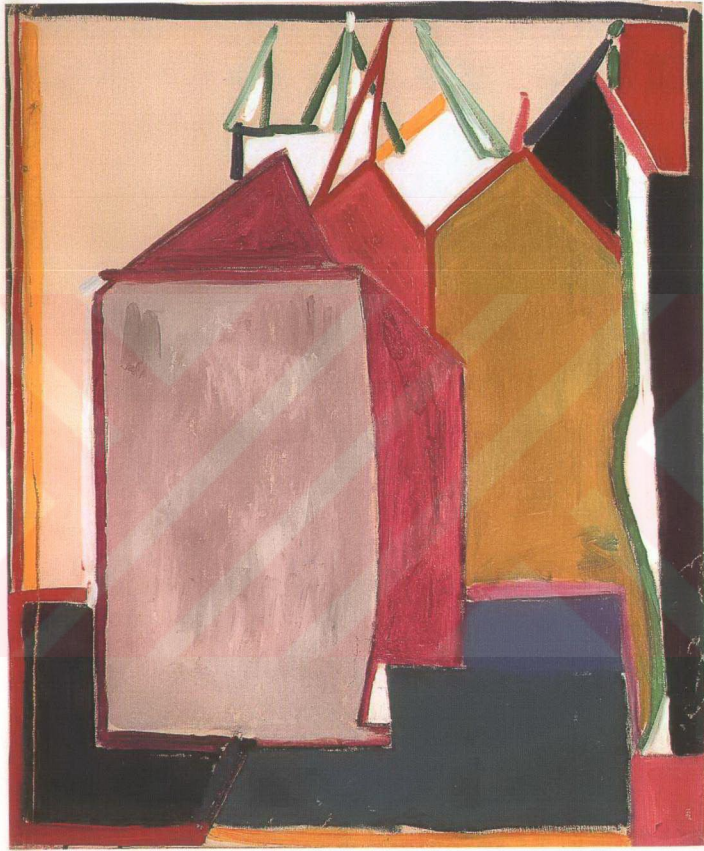
Şekil D.37: N. Devrim, *İsimsiz*, 1946, Özel Koleksiyon.



Şekil D.38: N. Devrim, *Ayola*, 1946, Özel Koleksiyon.



Şekil D.39: N. Devrim, *Maria Chartres'da*, Özel Koleksiyon.



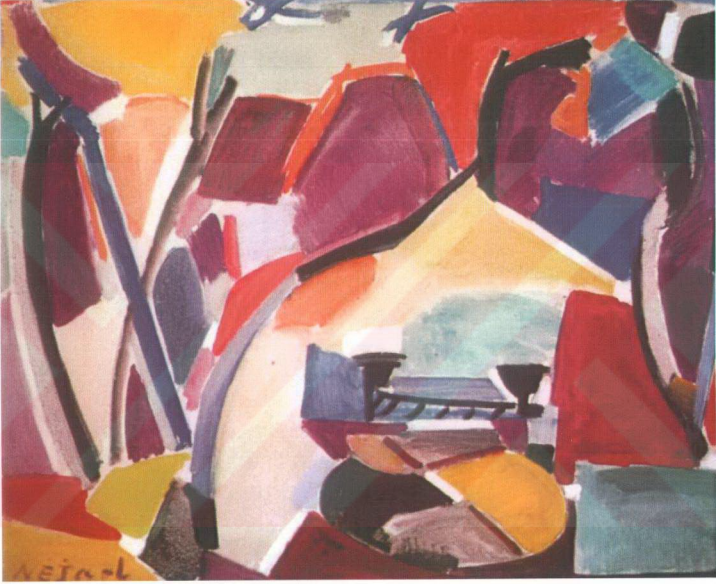
Şekil D.40: N. Devrim, *Chartres*, 1947, C. Şener Koleksiyonu.



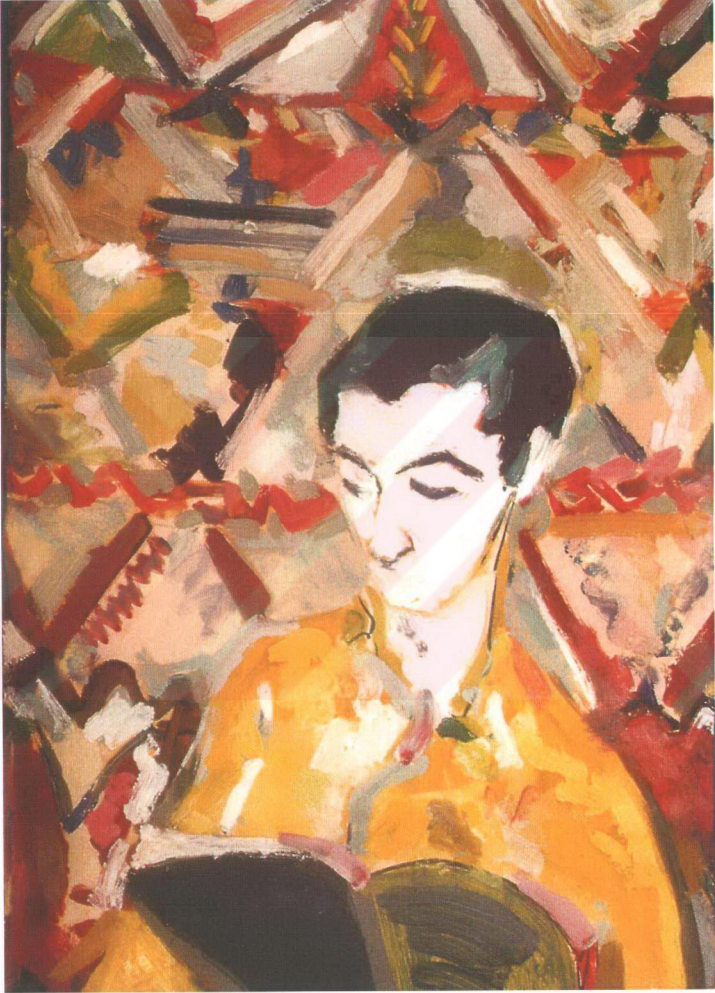
Şekil D.41: N. Devrim, *Botanik Bahçesi*, 1948-49, T.C. Merkez Bankası Koleksiyonu.



Şekil D.42: N. Devrim, *Cennet*, 1947, M. Devrim Koleksiyonu.



Şekil D.43: N. Devrim, *Dampierre Parkı*, 1948, O.- A. Benli Koleksiyonu.



Şekil D.44: N. Devrim, *Charles Estienne'in Portresi*, 1952, Özel Koleksiyon.



Şekil D.45: N. Devrim, *Madrid*, 1951, Özel Koleksiyon.



Şekil D.46: N. Devrim, *Barcelona*, 1953, Özel Koleksiyon.



Şekil D.47: N. Devrim, *İsimsiz*, 1953-55, C. Şener Koleksiyonu.



Şekil D.48: N. Devrim, *İsimsiz*, Özel Koleksiyon.



Şekil D.49: N. Devrim, *İsimsiz*, Özel Koleksiyon.



Şekil D.50: N. Devrim, *İsimsiz*, 1958, Özel Koleksiyon.



Şekil D.51: N. Devrim, *İsimsiz*, 1954, E. Göksel Koleksiyonu.



Şekil D.52: N. Devrim, *İsimsiz*, 1954, B. Mesci Koleksiyonu.



Şekil D.53: N. Devrim, *İsimsiz*, Özel Koleksiyon.



Şekil D.54: N. Devrim, *Londra*, 1959, İ.- C. Genç Koleksiyonu.



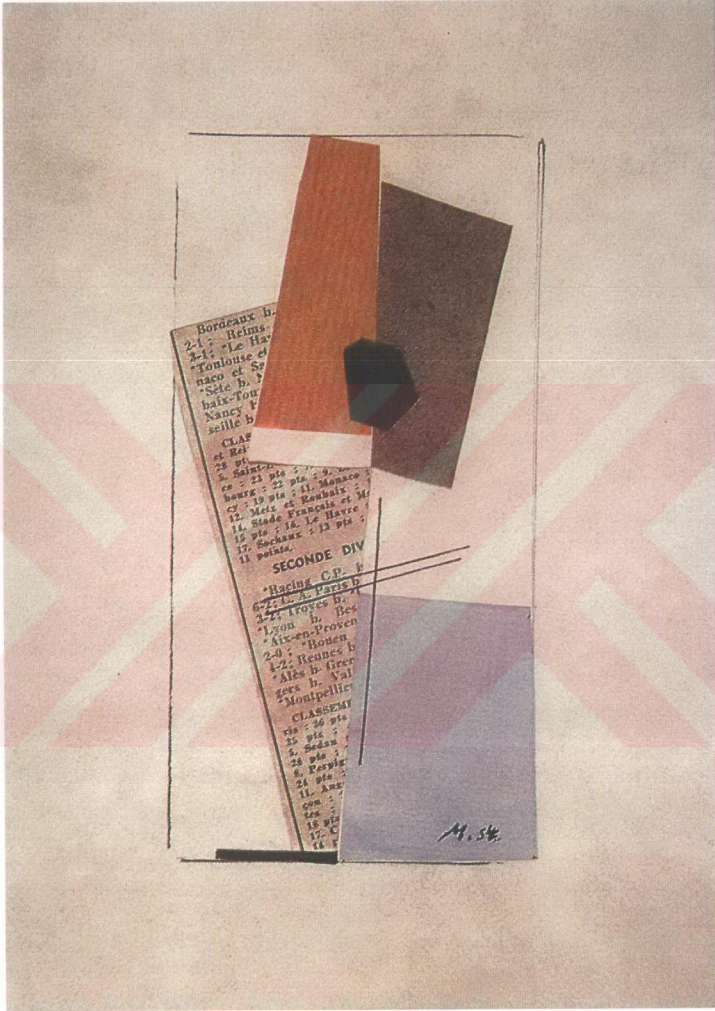
Şekil D.55: N. Devrim, Semerkand Nostaljisi, 1960-61, Özel Koleksiyon.



Şekil D.56: N. Devrim, *Otoportre*, 1982, A. Karadeniz Koleksiyonu.



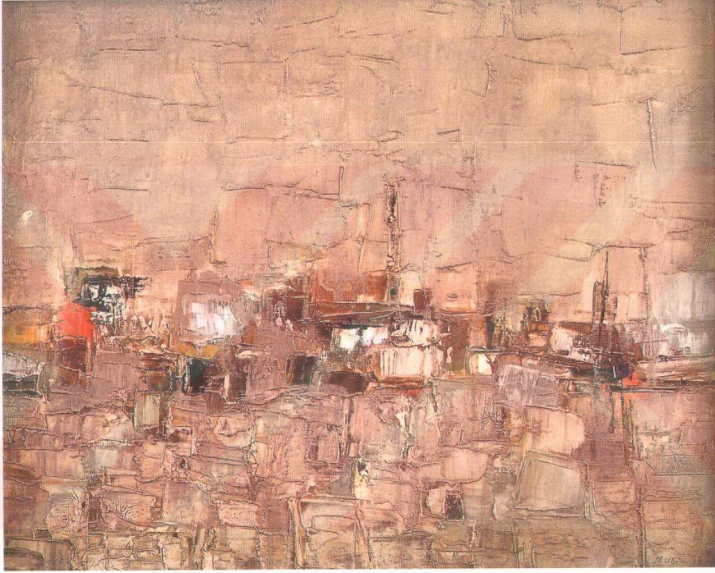
Şekil D.57: M. Orhon, *İsimsiz*, 1953, Özel Koleksiyon.



Şekil D.58: M. Orthon, *İsimsiz, Komet Koleksiyonu*.



Şekil D.59.: M. Orhon, *İstanbul*, 1956, O.-A. Benli Koleksiyonu.



Şekil D.60: M. Orhon, *Soyut Kompozisyon*, 1956, C.- Ü. Gögüş Koleksiyonu.



Şekil D.61: M. Orhon, *İsimsiz*, 1955, R.-L. Sainsbury Koleksiyonu, East Anglia Üniversitesi, Norwich.



Şekil D.62: M. Orhon, *İstanbul*, 1956, Özel Koleksiyon, Paris.



Şekil D.63: M. Orhon, *İsimsiz*, 1967, S.-A. Baysan Koleksiyonu.



Şekil D.64: M. Orhon, *Ölümün Zaferi III*, 1962, R.-L. Sainsbury Koleksiyonu, East Anglia Üniversitesi, Norwich



Şekil D.65: M. Orhon, *İsimsiz*, 1959, R.-L. Sainsbury Koleksiyonu, East Anglia Üniversitesi, Norwich.



Şekil D.66: M. Orhon, *İsimsiz*, 1959, R.-L. Sainsbury Koleksiyonu, East Anglia Üniversitesi, Norwich.



Şekil D.67: M. Orhon, *Paris Postası*, 1959, R.-L. Sainsbury Koleksiyonu, East Anglia Üniversitesi, Norwich.



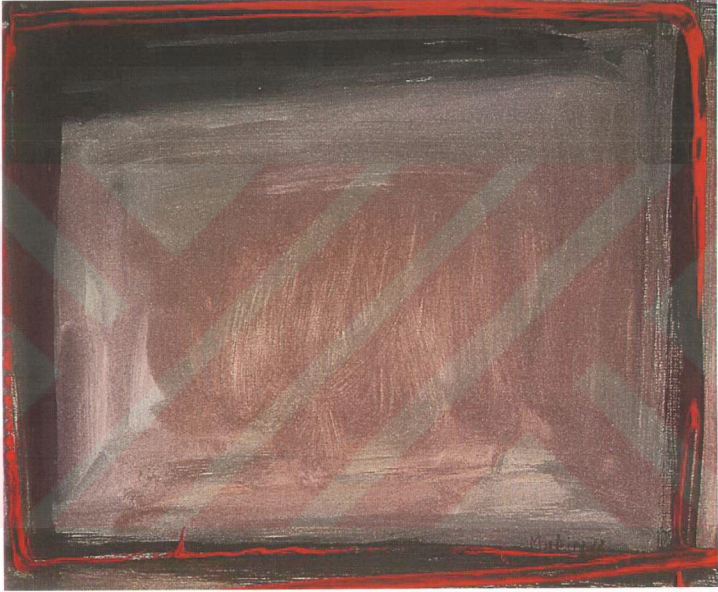
Şekil D.68: M. Orhon, *İsimsiz*, 1965, J. Lloyd-C. Taşdur Koleksiyonu.



Şekil D.69: M. Orhon, *İsimsiz*, 1967, J. Lloyd-C. Taşdur Koleksiyonu.



Şekil D.70: M. Orhon, *Delacroix'ya Saygı*, 1963, R.-L. Sainsbury Koleksiyonu, East Anglia Üniversitesi, Norwich.



Şekil D.71: M. Orhon, *İsimsiz*, 1972, Özel Koleksiyon.



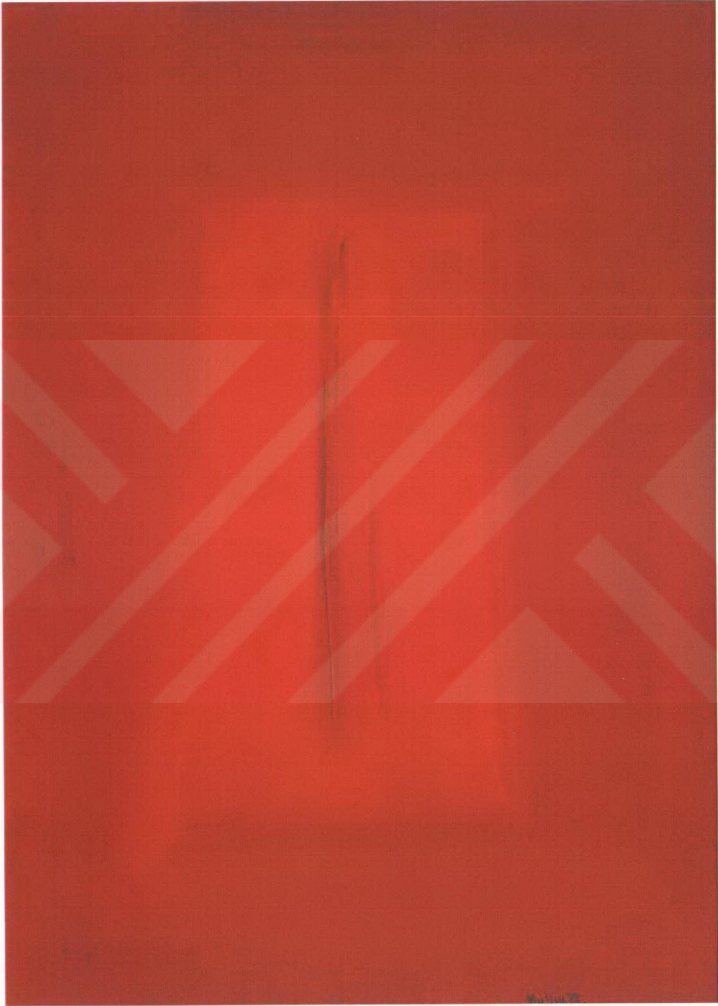
Şekil D.72: M. Orhon, *İsimsiz*, 1977, Özel Koleksiyon.



Şekil D.73: M. Orhon, *İsimsiz*, 1976, Özel Koleksiyon.



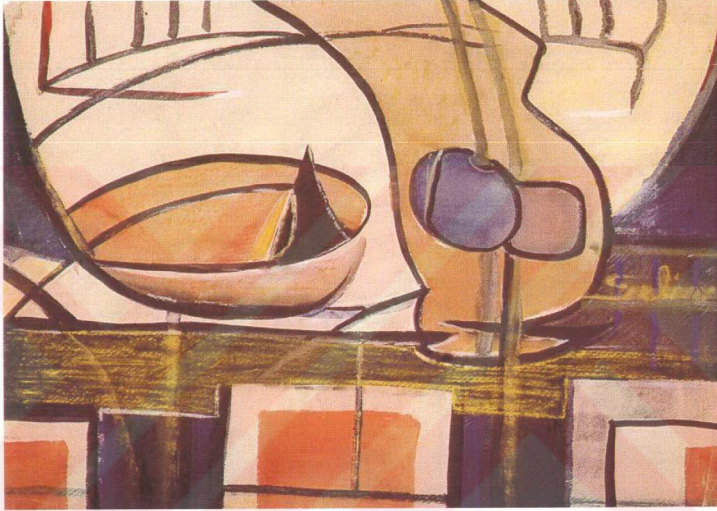
Şekil D.74: M. Orhon, *İsimsiz*, 1977, Özel Koleksiyon.



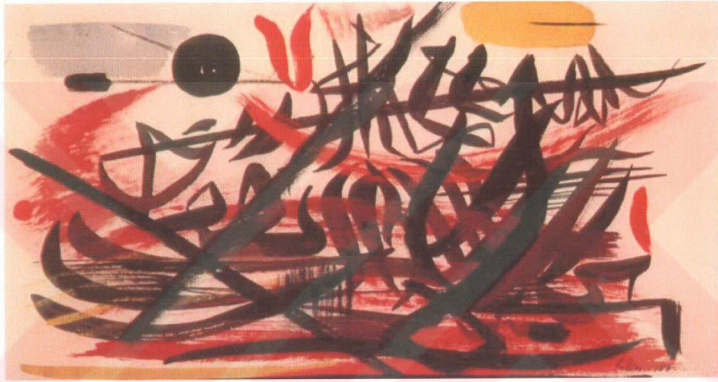
Şekil D.75: M. Orhon, *İsimsiz*, 1977, Özel Koleksiyon.



Şekil D.76: M. Orhon, *İsimsiz*, 1979, Özel Koleksiyon.



Şekil D.77: S. Turan, *Soyut Kompozisyon*, 1951, İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü Resim Galerisi, İstanbul.



Şekil D.78: S. Turan, *Soyut Kompozisyon*, 1951, İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü Resim Galerisi, İstanbul.



Şekil D.79: S. Turan, *Soyut Kompozisyon*, İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü Resim Galerisi, İstanbul.



Şekil D.80: S. Turan, *Soyut Kompozisyon*, 1950, Özel Koleksiyon.



Şekil D.81: S. Turan, *Soyut Kompozisyon*, 1950, Özel Koleksiyon.



Şekil D.82: S. Turan, *Soyut Kompozisyon*, İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü Resim Galerisi, İstanbul.



Şekil D.83: S. Turan, *Soyut Kompozisyon*, 1952, Özel Koleksiyon.



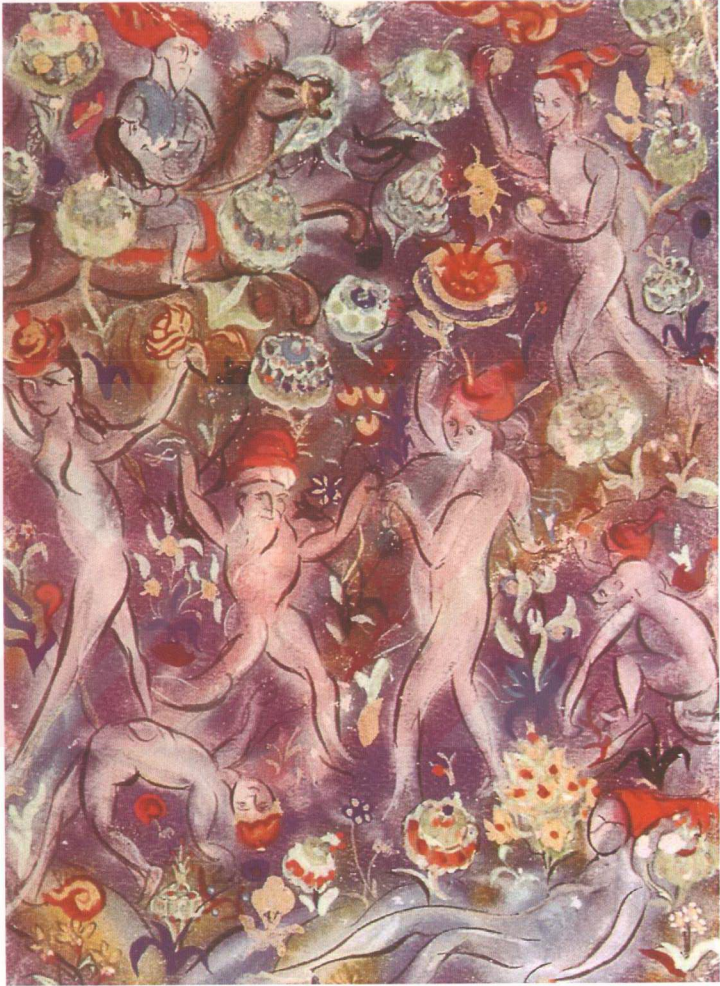
Şekil D.84: S. Turan, *Soyut Kompozisyon*, İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü Resim Galerisi, İstanbul.



Şekil D.85: S. Turan, *Soyut Kompozisyon*, İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü Resim Galerisi, İstanbul.



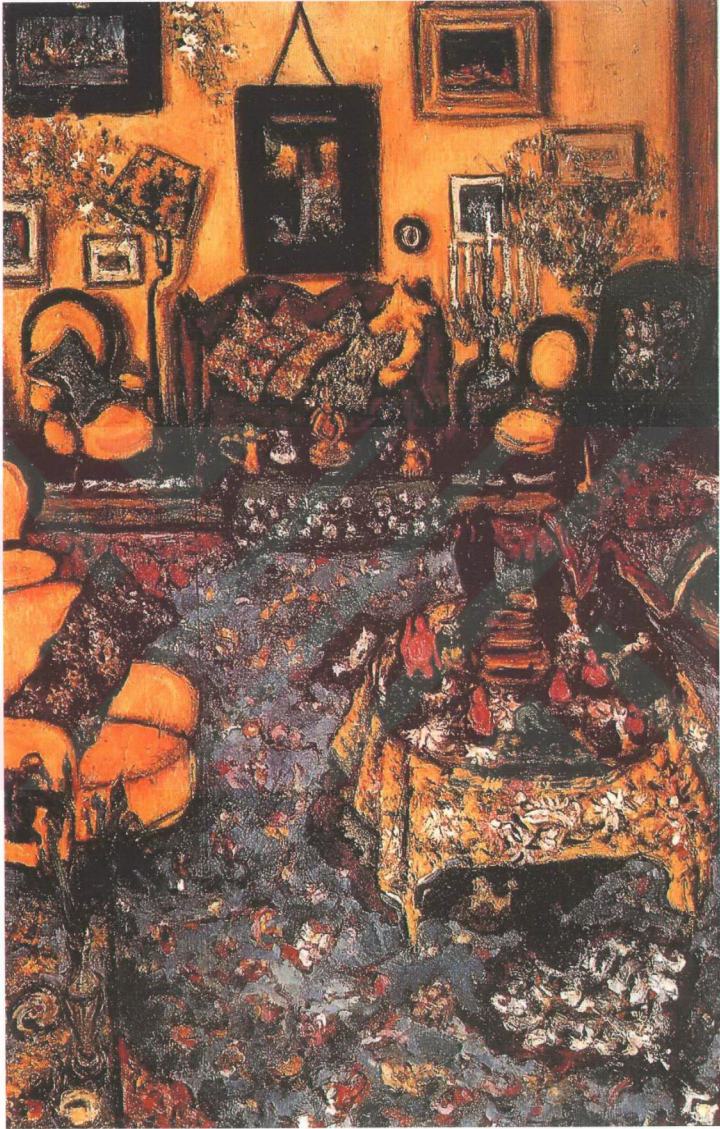
Şekil D.86: S. Turan, *İsimsiz*, 1977, Özel Koleksiyon.



Şekil D.87: S.Turan, *İsimsiz*, İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü Resim Galerisi, İstanbul.



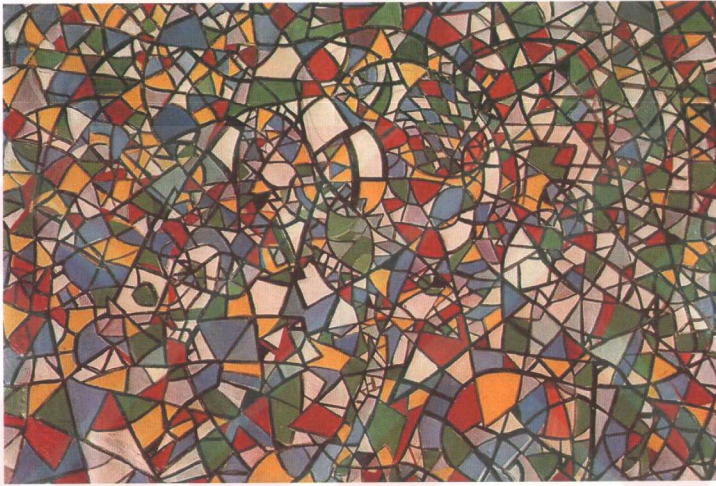
Şekil D.88: S. Turan, *Figürlü Kompozisyon*, İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü Resim Galerisi, İstanbul.



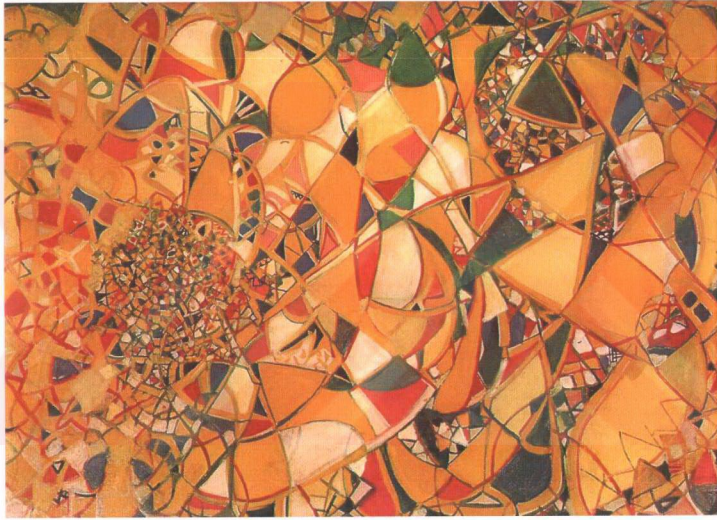
Şekil D.89: Fahr-el-Nissa Zeid, *Büyükdere'deki Yazlık Evim*, 1943, Özel Koleksiyon.



Şekil D.90: Fahr-el-Nissa Zeid, *Lomond Gölü*, 1948, Özel Koleksiyon.



Şekil D.91: Fahr-el-Nissa Zeid, *Soyut Papağan*, 1949, E. Aksoy Koleksiyonu.



Şekil D.92: Fahr-el-Nissa Zeid, *Karma Bir Durağanlık*, 1949, S.-B. Çağa Koleksiyonu.



Şekil D.93: Fahr-el-Nissa Zeid, *Übü Kuşu*, 1950, Özel Koleksiyon.



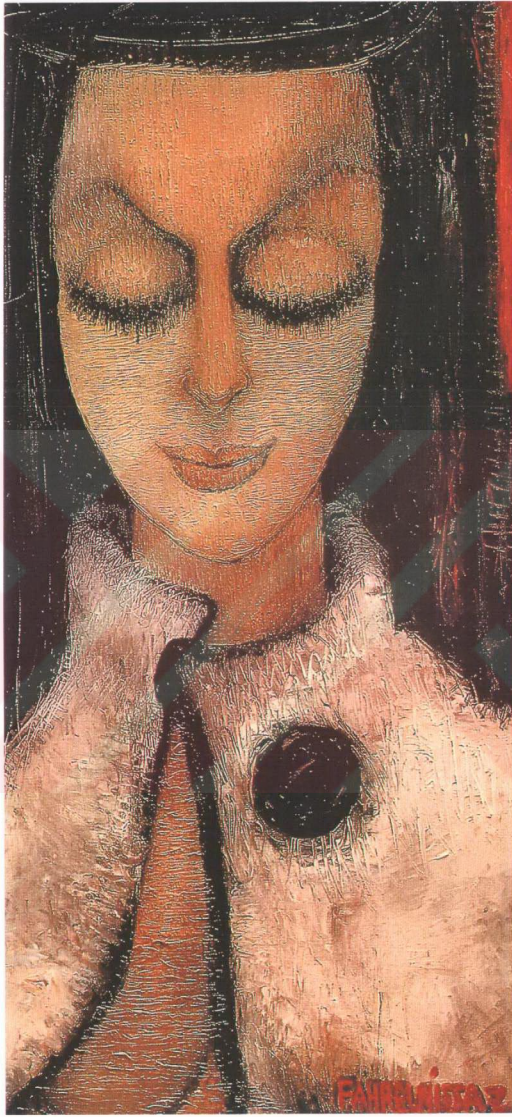
Şekil D.94: Fahr-el-Nissa Zeid, *Soyut Kompozisyon*, 1952, Özel Koleksiyon.



Şekil D.95: Fahr-el-Nissa Zeid, *Soyut Kompozisyon*, 1955, M. Taviloğlu Koleksiyonu.



Şekil D.96: Fahr-el-Nissa Zeid, *Fırtınaya Doğru*, 1962, Özel Koleksiyon.



Şekil D.97: Fahr-el-Nissa Zeid, *Iris Cleri'n Portresi*, 1965, E. Aksoy Koleksiyonu.



Şekil D.98: L. Fontana, *Uzamsal Kavram, Beklenti*, 1965, Kunsthau Zurich, Zürich.

ÖZGEÇMİŞ

29 Ekim 1964'de Ankara'da doğdu. İlk ve orta öğrenimini T.E.D. Ankara Koleji'nde tamamladı. 1982 yılında başladığı Lisans eğitimini İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Arkeoloji ve Sanat Tarihi Bölümü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı'nda 1986 yılında tamamladı. 1982-88 yılları arasında İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, İznik Çini Fırınları Kazılarına, 1990 yılındaysa Londra Üniversitesi, Amorium Kazısı'na katıldı. Yüksek Lisans derecesini Mimar Sinan Üniversitesi, Arkeoloji ve Sanat Tarihi Bölümü, Batı Sanatı ve Çağdaş Sanatlar Anabilim Dalı'nda Prof. Dr. Semra Germaner yönetiminde "İzlenimcilik'ten Gerçeküstçülük'e Resim-Edebiyat İlişkisi" adlı tezyle 1989 yılında aldı. 1988-92 arasında Ege Üniversitesi, Arkeoloji ve Sanat Tarihi Bölümü, Bizans Sanatı Anabilim Dalı'nda araştırma görevlisi olarak bulundu. 1989 yılında aldığı YÖK bursuyla İngiltere'de University of London, Courtauld Institute of Art'ta Department of Byzantine Studies'de Dr. Robin Cormack yönetiminde başladığı "Roman Frescoes of Aphrodisias" başlıklı çalışmasını yarım bıraktı ve 1992 yılında Ege Üniversitesi'nden istifa etti. Kariyerine ara verdiği 1992-1996 arasında Reklam sektöründe sanat yönetmenliği yaptı. 1996 yılında İstanbul Bilgi Üniversitesi, Department of Comparative Literature'da öğretim görevlisi olarak çalışmaya başladı ve bu yıldan itibaren "Mythology" ve "Art Appreciation" adlı dersleri vermektedir ve Prof. Dr. Murat Belge'nin "History of Western Culture" adlı dersine asistanlık yapmaktadır. 1997 yılında İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Bilim Dalı'nda Doktora programına katıldı ve Prof. Dr. Filiz Özer yönetiminde başladığı "1945-1960: Paris Ekolü ve Paris'te Yaşayan Soyut Türk Ressamları" başlıklı çalışması halen devam etmektedir.