

**SOYUT SANATIN
ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNE ETKİSİ**
Hafize ÇIRAY
T.C. ANADOLU ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
(Yüksek Lisans Tezi)
Eskişehir, 1992

ÖZET

Soyut sanat "dış dünyaya ait nesneleri, yani reel formları ve reel objeleri yansıtmayan" sanattır. Soyut sanatta formu yaratan renktir, form da anlatıcı değildir. Bir şeyi tasvir etmez.

Empresyonistler, duygular dünyasını; Kübistler ise, nesne kavramlarının akılcı soyutlamasını yansıtmışlardır. Bu soyutlamaları yetersiz bulan Kandinsky ve Mondrian gibi sanatçılar nesnelerin kavramlarını da ekleyerek soyut olan bir sanat anlayışını kurarlar.

Avrupa'da ortaya çıkan soyut sanat, Batılılaşma hareketiyle birlikte Türk sanatına da yansımıştır. D Grubu ile gelen özgür biçimlendirme ve Batı sanatı ile bütünleşme anlayışı, Türk resmine soyut konuları getirmiştir. Sanatçılar, Çağdaş Türk Resim Sanatı çerçevesi içinde soyut sanatı başarılı bir çaba içinde gerçekleştirmişler; bir kısmı soyutlamaya giderken, bir kısmı da non-figüratif anlayışta çalışmalar yapmışlardır. Zeki Faik İzer, Ferruh Başağa, Refik Epikman, Sabri Berkel, Abidin Elderoğlu, Cemal Bingöl, Nejad Devrim, Hasan Kavruk, Selim Turan, Adnan Turani, Adnan Çoker, Lütfü Günay gibi sanatçıların başı çektiği bu çalışmaların çoğu "soyut", "soyutlama", "kompozisyon" adlarını taşımaktadır.

SUMMARY

"Abstrac Art" is a art not reflecting "the things belonging the outer world" such as the real forms and the real objects. The color creates the form in the abstract art, and the form is not descing. It does not reflect anything.

The Impressionists reflected the senses world and the Cubists reflected the rational abstraction of the thing concepts. The artisans such as Kandinsky and Mondrian found these abstractions insufficient and founded an art understanding of which is abstract after selecting the things concepts.

The abstract art coming into being in Europe, reflected to the Turkish Art together with Westernize movement. The understanding of the free forming and completeness with the West brought by "D-Group" has brought the abstract subjects to the Turkish Drawing. The artisans realized the abstract art in a successful effort within framework of Contemporary Turkish Drawing Art; some of the artists went into abstraction and some of them worked in the understanding of non-figurative. These works headed by Zeki Faik Izer, Ferruh Başıağ, Refik Epikman, Sabri Berkel, Abidin Elderoğlu, Cemal Bingöl, Nejad Devrim, Hasan Kavruk, Selim Turan, Adnan Turani, Adnan Çoker, Lütü Günay are called by the names such as "abstract", "abstraction" and "composition".

İÇİNDEKİLER

Sayfa No:

GİRİŞ	1
-------------	---

Birinci Bölüm

✓ SOYUT SANAT	3
✓ 1.1. SOYUT RESİM.....	3
✓ 1.2. NİTELİĞİ BAKIMINDAN SOYUT RESİM	6
✓ 1.3. MODERN SANAT NEDEN SOYUTLAŞMAYA GİTTİ.....	8
1.3.1. 19. Yüzyıl Ortasında Sanatı Etkileyen Ortam.....	8
1.3.2. Sanatçının Özgürlüğü	9
✓ 1.4. SOYUT SANATIN İLK TEMELLERİ	10
✓ 1.4.1. Empresyonist Resimden Soyut Resme	13
✓ 1.4.2. Yeni Bir Resim Anlayışına Doğru	14
+ 1.5. SOYUT RESMİN DOĞUŞU	17
+ 1.6. SOYUT SANATTA BİÇİM VE RENK	19

İkinci Bölüm

✓ +	ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNDE SOYUT SANAT	24
	2.1. ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNDE SOYUT SANATIN ORTAYA ÇIKTIĞINDA SİYASAL, EKONOMİK VE TOPLUMSAL DURUM	24
+	2.2. ÇAĞDAŞ RESMİMİZDE ETKİLEŞİM.....	25
+	2.3. D GRUBU'NUN TÜRK RESMİNDEKİ YERİ VE SOYUT RESME GETİRDİKLERİ.....	31
✓	2.4. ÜLKEMİZDE SOYUT RESİM EĞİLİMLERİ	36
✓	2.5. SOYUT VE SOYUTLAMA İLE İLGİLİ EĞİLİMLERİN SINIFLAMASI.....	41
✓	2.5.1. Geometrik Soyutlamacılar	41
✓	2.5.2. Lirik Soyutlamacılar	46
✓	2.5.3. Geometrik Non-Figüratifler	52
✓	2.5.4. Lirik Non-Figüratifler.....	57
	SONUÇ.....	64
	KAYNAKÇA	i

GİRİŞ

Geçmişte sanatı tanımlayıcı birçok görüş ortaya atılmıştır. Bu görüşlerden bir bölümü, sanatı tarihsel gelişimi içinde ele alarak, sanatın insan duygu ve düşüncelerini yansıtan bir ayna olduğunu; bir bölümü de sanata sosyal bir anlam katarak onun, insancıl bir zenginleşme, kişinin kendini değiştirmesi olduğunu ileri sürmektedirler.

İnsan yaradılışı gereği, olayların ve nesnelerin etkisiyle özel bazı estetik hazlar duyar. Bu olaylar ve nesneler, önceleri salt fayda bakımından, sonraları ise estetik anlayışla ele alınmıştır.

Fakat zamanla insan, sınırsız, bağlamsız ve karmaşık dış dünya olayları karşısında bir güvensizlik, iç huzursuzluğu, korku duymaya başlar. İnsanlar uygarlaştıkça, doğa karşısında duydukları iç huzursuzluktan ve korkudan kurtulma, evrende güvence içinde yaşama ihtiyacını hissettiler. Bu güvence isteği, bir anlamda huzur duyma gereksinimidir. Bu gereksinmeyi insanlar, sanat yoluyla giderebilirler.

Sanatın, büyük toplumlara yaşam alanı açacak olan yeni bir dünyanın kurulmasına katılabilmesi için, Natürallizm geleneğinin yıkılması ve yeni bir biçim dilinin yaratılması gerekiyordu. Sanat alanındaki bu büyük yenilik 1910'larda Kübizm ile başlar ve onu izleyen Soyut Sanatla tamamlanır. Braque, Picasso,

Rus ve Hollandalı Konstrüktivistler bu yeniliğin öncüleridir. Mondrian'ın denge-oran araştırmaları ve Maleviç'in nesnesiz sanat denemeleriyle natüralist sanatın son kalıntıları da temizlenmiş, endüstri dünyasını biçimlendirecek olan evrensel bir sanat dili yaratılmıştır.

Soyut sanatçılar, canlarının istediği gibi doğadaki renkleri, biçimleri, iyi ve kötüyü alarak, bunlarla yepyeni nesneler düzeni yaratmışlardır. Herşeyi soyutlaştırarak, hayali canlılar ve maddeler dünyası vücuda getirip, evreni yapıtlarıyla anlatmak istemişlerdir.

19. yüzyılın ortalarından itibaren resim sanatımızın Batı anlayışına yönelmesi ile Çağdaş Türk Resim Sanatı başlamış ve giderek Batılı resim anlayışı, Türk resim anlayışı üzerinde ağırlığını hissettirmiştir. Batıya öğrenim için giden ressamlarımız, özgün çalışmalarla yapıtlarını gerçekleştirebilmişlerdir.

D Grubu ile gelen özgür biçimlendirme ve Batı ile bütünleşme anlayışı sonradan Türk resmine soyut konuları getirmiştir. Özellikle 1950-60 arasında ağırlığını hissettiren soyut sanatçıların bir kısmı soyutlamaya giderken, bir kısmı konusuz yapıtlar gerçekleştirmişlerdir.

Birinci Bölüm

SOYUT SANAT

1.1. SOYUT RESİM

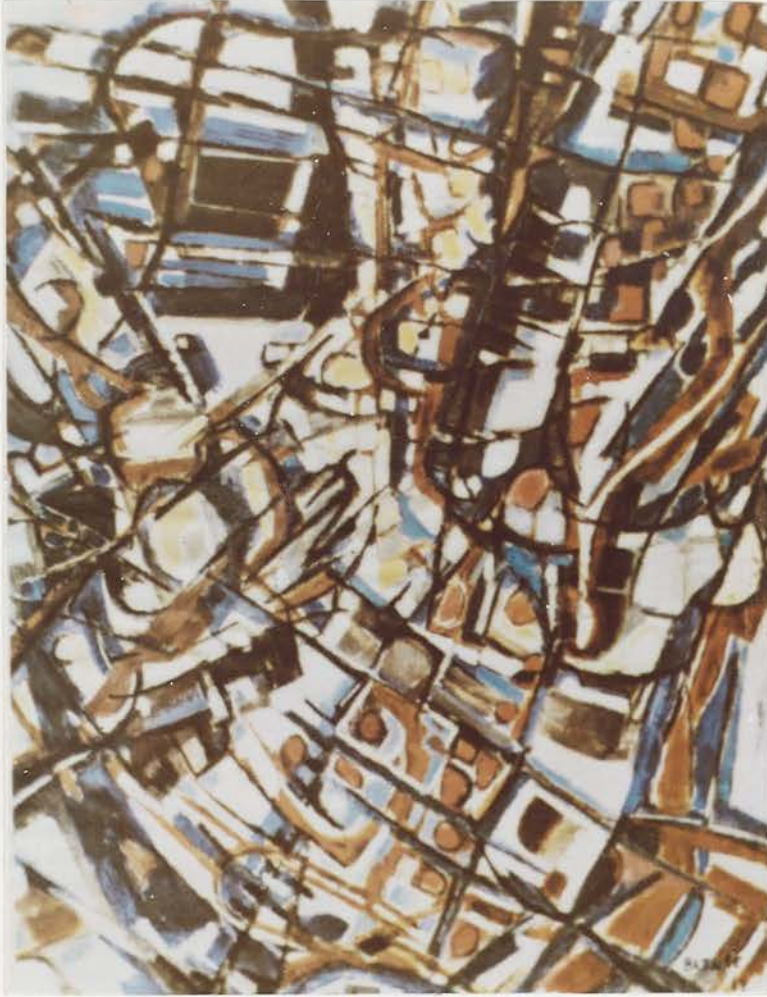
Soyut resmin çok çeşitli tanımları yapılmıştır. Ama tanımından önce soyut sözcüğünün anlamı nedir? Önce onu tanımlayalım.

"Soyut=abstract sözcüğünün kökeni latince "abstrahere" sözcüğüdür ve bu şekliyle çıkartmak, eksiltmek, azaltmak v.s. gibi çok matematiksel bir anlamı vardır... Bir bütün içindeki yerine göre önemsiz ayrıntılardan bilinçli olarak vazgeçmek de kelimenin anlamını iyi veren karşılıklardır. Ayrıca nesneler dünyasında bir yer almayan, yani nesnel olmayan sadece düşünceler dünyasında kalan herşey, soyut sözcüğünün kapsamına girer."¹

Soyut sözcüğünün anlamı betimlendikten sonra soyut sanatın bazı tanımları yapılabilir. Bazaine'ye göre "Dış dünyayı kendi sahası içine sokmaktan

1 Sema ÇAĞA, "Özgürlük - Soyut Resim ve Sanatçının Yalnızlığı Üzerine", SANAT ÇEVRESİ, S. 73. Kasım 1984, s. 41.

kaçınmak, bütün 'dış' (?) tesirleri bir kenara atarak kendi kendini inşaya çalışmak ve böylece çizgilerin ve renklerin dramını verebilmek, abstre sanat oluyor. Ve günümüzün diliyle buna "non-figüratif" denilmektedir".² (Resim 1)

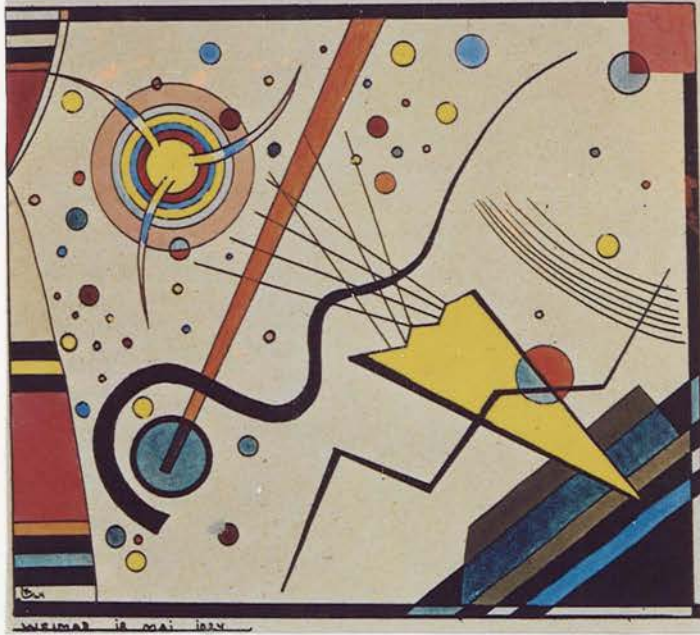


Resim 1. Bazaine "Dalgıç".

2 BAZAINE (Çev. Safa M. YURDANUR), Bugünkü Resim Üzerine Notlar, İstanbul, 1951, s. 27.

Soyut sanatın sözcüsü Michael Seuphor ise; "Dış gerçeği herhangi bir şekilde hatırlatmayan"³ sanatı soyut olarak tanımlamıştır.

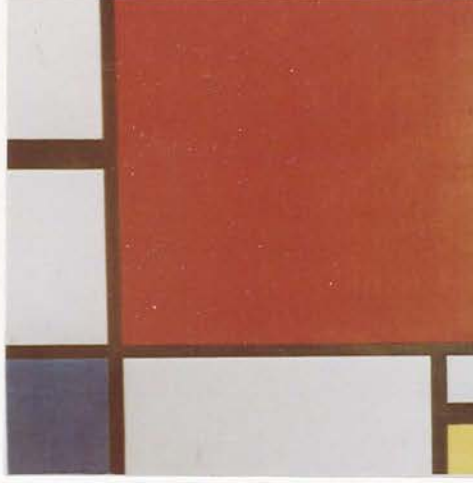
Sonuç olarak "Soyut resim, Kandinsky'de olduğu gibi müzik etkisiyle veya Mondrian'da olduğu gibi mimarlık etkisiyle, nereden doğmuş olursa olsun mekan fikrini kabul etmeyen, figürü ve herşeyden önce resmi, konu olarak da hiçbir tabiat unsurunu ele almadan kendi kendine yeten, plastik imkanlarıyla kendi sanatçısını ifadeye yetenekli sayan bir anlayıştır."⁴ (Resim 2-3)



Resim 2. Vassily Kandinsky "Variation VI".

3 Zahir GÜVEMLİ, Sanat Tarihi, İstanbul, 1982, s. 162.

4 GÜVEMLİ, s. 162.



Resim 3. Mondrian "Kırmızı, Sarı ve Mavi ile Kompozisyon".

1.2. NİTELİĞİ BAKIMINDAN SOYUT RESİM

Soyut resim niteliği bakımından iki kısma ayrılır:

Soyutlama (Abstraction)

"Resim sanatı ile ilgili soyutlama terimi altında ressamın gerçek nesne, figür ve doğa görüntülerine ait biçimleri, çağına ve kişiliğine özgü bir görüşle resimsel biçimlere dönüştürmesi anlaşılmaktadır. Bu tanımlama, aslında resim sanatının varoluşundan bu yana olan tüm resimsel biçimlemeleri kapsamaktadır. Zaten doğa biçimlerinin bu sanatçıya özgü biçim soyutlaması yoluyla resimde yaratıcı yenilikler oluşturulmaktadır. Böylece de örneğin bir Rembrandt ile bir Rubens'in, bir Velasquez ile bir El Greco'nun resimsel olarak gerçekleştirdikleri nesne, figür ve doğa görüntülerini biçimleme yönünden yorumlamaları, birbirinden ayrılmaktadır. Bu nedenledir ki, resimsel biçim soyutlaması, basit bir biçimleme değildir ve yalnız yaratıcı sanatçının işidir. Ancak özellikle yüzyılımızın başından itibaren, resimde yapılan biçim ve renk

soyutlaması, geçmiş yüzyılların resimlerindeki soyutlamalardan farklıdır. Çünkü, yüzyılımızda doğa biçimlerini soyutlama düşüncesinde, eskiye oranla nesne ve figürlerin reel biçimlerine daha az bağımlılık eğilimi vardır. Amaç, doğa görüntüsünü ikinci plana atmaktır."⁵ (Resim 4)



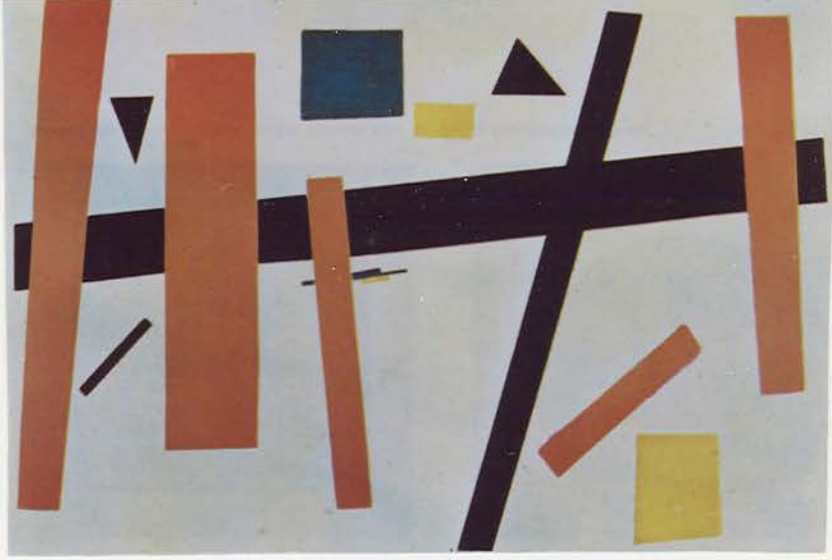
Resim 4. Adnan Turani "Sarı Saçlı Kız".

Salt Soyut, Lekeci (Tâchiste, Abstrait, Non-Figüratif)

"Almanca abstrakt; Fransızca abstrait, non-figüratif ya da non-objectif terimleri ile ifade edilen ve doğa biçimlerini dikkate almayan bir resim ve heykel akımıdır."⁶ (Resim 5)

5 Nurullah BERK - Adnan TURANI, Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi, C. II, İstanbul, 1981, s. 224.

6 BERK - TURANI, s. 224.



Resim 5. Kasimir Malewitsch "Supreme".

1.3. MODERN SANAT NEDEN SOYUTLAŞMAYA GİTTİ?

1.3.1. 19. Yüzyıl Ortasında Sanatı Etkileyen Ortam

19. yüzyıldan günümüze sosyal, politik, kültürel ve endüstriyel yönlerden incelendikten sonra bu sanat anlayışının, dünyamızın sosyal dengesizliklerine yabancı kalamayan sanatçının büyük kuvvetler karşısında hiçliğini anlayarak kendi içine çevirmesi ile ortaya çıkmış bir öz eleştiri, kişisel bir dünya görüşü olduğunu görürüz.

19. yüzyılın ortalarına doğru, büyük bir hızla el sanatlarından ve onun üretiminden endüstri üretimine geçiş ve köy hayatından kent hayatına varma, toplumların huzursuzluğunu doğuran sosyal krizleri oluşturmuştur. Endüstrinin

meydana getirdiği büyük ürünü ticari olarak değerlendirme gereğiyle pazar arama karşısında doğan yarışma sonucu iktisadi savaşların başlaması, militarizmin kuvvetlenmesini sağlamış ve milli devletlerin kurulmasını gerektirmiştir. Çok kısa bir zamanda oluşan bu sosyal değişiklik Avrupa uluslar topluluğunun kökünden sarsılmasına neden oldu. Toplumun bir parçası olan sanatçı da bu sarsıntıyı birlikte yaşamış ve endüstriyel, ekonomik ve sosyal fırtınalar içinden kendini kurtarmaya çabalamıştı. Endüstrinin seri buluşlar halinde kaygı verici bir hızla geliştiği yüzyılımız başlangıcında, plastik sanatlarda bir biçim parçalama eğilimi belirdi. Erich From bu parçalama içgüdüsünü şöyle açıklıyor: "Parçalayarak yok etme içgüdüsü, yaşanmamış bir hayatın tepkisidir." Yüzyılın ekonomik savaşları, krizleri, sosyal değişiklikleri, toplumu olduğu gibi sanatçıyı da iç huzursuzluklarına götürmüş ve hürriyetini sınırlamıştır. Materyalizmin sebep olduğu bu devamlı endişe ve huzursuzluklara, ruhi bir tepki olarak sanatçı, resminde onu parçalayıp yok etmekle cevap vermiştir. Kübist ve Ekspresyonist akımlar eşyanın gerçek görünüş biçimini parçalamakla ilk tepkiyi göstermişler, bunu eşyanın dış görünüşünü anlatım aracı olarak reddedip tuvalinden tüm olarak atmakla materyalist düşünüşe, materyalizme karşı olan bıkkınlığı belirten soyut resim akımları izlemiştir.⁷

1.3.2. Sanatçının Özgürlüğü

Toplumsal yapıda etkilerini gösteren ekonomik buhran; değer yargılarında, ilke ve inançlarda ve davranış biçimlerinde değişmelere yol açıyordu. "Kişi, eski düzen değerlerine ve eşyanın kalıcılığına olan güvenini yitirirken, kendisine olumlu anlatımlarında mutluluk getirecek yeni çözümler, çıkar yolları arıyor, bunu da tüm kötü (iyi) dönemlerde vazgeçilmez bağlarla tutunduğu, bir ümit ışığı gibi değerinden hiçbir zaman yitirmeyen "özgürlük" kavramında bulacağına inanıyordu.

Gerçekten, özgürlük kavramı 20. yüzyılın tüm kültür yaşamına egemen olmuş, bu aşamada modern sanat konusunun da temel taşı olmuştur.

7 Adnan TURANI, "Modern Sanat Neden Soyutlaşmaya Gitti?", VARLIK, S. 514, 15 Kasım 1959, s. 10.

Bu özgürlük, sanatçının kendi kişisel stilini arayıp bulmayı ve yaratıcı yorumlamayı sağlayan, modern sanat ortamında zengin yenilikler yaratılmasına olanak sağlayan özgürlüktür.

İşte bu gibi kaygıları varlığında duyan sanatçı için yüzyılımızın başlarında, resmin nü, peyzaj, natürmort gibi konu kalıplarına oturtulması, o resmin yapılmasına bir bahane olmaktan öteye başkaca bir anlam ifade etmemeye başladı. Meyva sepetlerinin, çiçek vazolarının o hep görmeye alıştığımız olanca doğallığıyla tuvallere aktarılması için zaman çoktan geçmişti. Yaratıcılığa olanak vermeyen, dolayısıyla taklit olmanın ötesine geçemeyen o yolları, tekrar tekrar çiğnemek kadar anlamsız bir şey olamazdı. Sanatçı artık kendi iç dünyasının keşfi ("ben"in keşfi) ve bunu en uygun anlatım diliyle ortaya çıkarmaya yönelecekti. Böylece soyut resmin anahtarı çevrilmiş oluyordu."⁸

1.4. SOYUT SANATIN İLK TEMELLERİ

Ünlü İngiliz Sanat Tarihçisi Herbert Read: "Sanatların en önemli özelliği soyut olmalarıdır." der. Gerçekte geçmişten zamanımıza kadar gelmiş yapıtlar incelenirse bunların özde soyut, yani az ya da çok abstre özellik taşıdıkları görülür.

Tarih öncesi mağaraların duvarlarına çizilmiş çeşitli motif ve kompozisyonlar bu konuyu açıkça gerçek düzeye çıkarmaktadır. Örneğin ünlü Lascaux ve Altamira mağaralarındaki çeşitli resim ve şekillerin kökeni, soyut istemleri yansıtmaktadır. Bu nedenle "ilkel insanların yaptığı tuhaf biçimli objeler ve mağara duvarlarına yaptıkları resimlere bakarak bu insanlar, soyut sanatın ilk temelini atmışlardır" diyebiliriz. (Resim 6)



Resim 6. Lascaux Mağarası.

Mağara devri resimleri, gören ve duymasını bilenler için, günümüzde yapılmış resimler kadar etkili ve anlamlıdır. Bunların birtakım düşünce, duygu ve inançları kendilerinde topladıkları bugün anlaşılmıştır. Örneğin, bir fetiş olabilecekleri gibi, kederi, acıyı ifade eden şekiller de olabilirler. Fakat ilkel insanların oluşturdukları resimler genellikle mistik karakter taşımaktadır. Şüphesiz bu karakteri ilkel devrin insanı bilinçli olarak ifade etmiyordu. Yalnız onu bilinçaltı içgüdüsü eyleme geçiriyordu. Zaten bu resimlerde inceleme ve eleştirme yapan uzmanlar, olağanüstü veya fizikötesi bir sezgi yeteneği saptamışlardır. İnsan anlayışının, dünyasının ötesindeki kuvvetlerin ve evrenin simgesi halinde... Yani sanatın esrarı ve bütün anlam ve çekiciliği bilinçaltı dünyasından gelmekte, gerçeğin düzeyine çıkmaktadır. Buna göre kaynak çok derinlerden gelmekteydi. Us değil, ruh evreni ilkel insan için ön planda geliyordu."⁹

9 Muhsin YAZGAÇ, "Soyut Resim ve Seyirci", GÜNEY, C. VI, S. 65, Şubat 1973, s. 6.

"Soyut biçimler daha çok Mısır sanatında, Ege sanatında, Maya ve Peru sanatında görülür. Le Corneur'e göre İslâm sanatı da baştan başa soyuttur. İslâmlık, özü biçimden ayırmış, sanatı yalnız biçim olarak ele almıştır. İnsan duygusunu, düşünüşünü İslâm sanatında göremeyiz. Soyut biçimler, yedinciden onikinci yüzyıla kadar İrlanda'da hüküm sürmüş, bu memleketin yazma kitapları İslâm yazmalarına çok yakın resimlerle süslenmişlerdir. İrlanda soyut biçimleri İslâminkiler gibi eğri, spiral çizgilere önem vererek geometrik düzenin en duygulu, en ince tertiplerini başarmıştır."¹⁰

"Gotik ve Rönesans gibi büyük sanat devrelerinde ressamalar, hatta dekoratörler ve vitray sanatçıları matematik ölçülere geniş bir pay ayırıyorlardı. Ortaçağın mimarlarından Villars de Honnecourt'un bıraktığı kroki defterlerinde modern sanatın kübist araştırmalarına benzer, çizgi kombinezon ve tertiplerine rastlanıyor. Alman ressamı Albert Dürer de tablolarının geometrik yapısına çok önem verirdi...

Leonardo'da da aynı kaygılar var. Leonardo ressamalara, alaca karanlıkta eski duvarların yer yer yıkık ve rutubetli sıvaları üstünde oluşan lekelerle bakmayı tavsiye ederdi. Bu lekelerde garip insan ve ejder şekilleri canlanır ve bunlar sanatçıya, doğada rastlanmayan formlar bulma arzusu verir."¹¹

Her ne kadar soyutlaşma sanatın içeriğine girmişse de, sanat olaylarının birbirine olan tepkileri dolayısı ile meydana gelen gelişmesinde "Abstraction" soyutlaşma ancak asrımızın başında meydana gelmiştir.

"Ingres'in deformasyonları; Delacroix'nın yeni renk imkanlarını göstermesi; Degas'nın "Sanat hesaplı operasyonlardan ibarettir" sonucuna varması; Empresyonizmin keşfi ile gökkuşağı renklerinin analizi ve resmin bu akımın prensiplerine uyarak objeyi değil, obje üzerindeki ışığı, prizma renkleri ile ifadeye gidip doğal şekilden uzaklaşması ve perspektifin kaybolmaya başlaması; Cezanne'ın, resminde objeyi geometrik şekiller üzerine kurması ve bilimsel perspektifi resimden ihraç etmesi; Gauguin'in ve Van Gogh'un resmin müzikal

10 Nurullah BERK, "Soyut Sanat Üstüne", VARLIK, S. 509, 1 Eylül 1959, s. 4.

11 Nurullah BERK, "Mücerret Resme Dair Notlar", VARLIK, S. 385, 1 Ağustos 1952, s. 14-15.

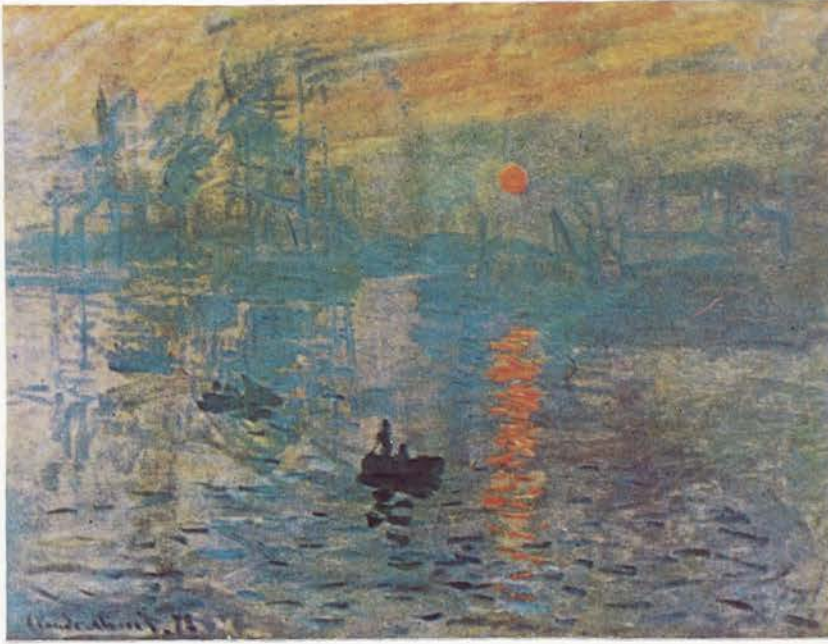
bir devre gittiğini önceden haber vermeleri ve Gauguin'in, resmi ilkel, arkaik sağlamlığa geri götürmesi, Picasso ve Braque'ın doğa şekillerini parçalayarak analitik Kübizm sistemine varmaları ve bu suretle doğa şekillerinin resimde renk ve form hürriyetine engel olduğu sonucuna varılması; Delaunay'nin "Renk yalnız başına form ve objedir" ve "Resim kendini objeden kurtaramadığı sürece tasvir ve edebiyattır" düşüncesine varması ve sonuç olarak Kandinsky'nin "Doğa kendi formunu kendi amaçları için, sanat da kendi formunu kendi amaçları için yaratır" düşüncesi ile "absolu" bir pentüre gitmesi, resmin durup dururken "Abstraction" soyutlaşmaya gitmediğini açıklarlar."¹²

1.4.1. Empresyonist Resimden Soyut Resme

Geçen yüzyılın sonunda Sembolizm ile birlikte şöyle bir istek ortaya çıkıyor: "Nesneler değil, nesnelerin anlamları resmedilmelidir." Bu istek, doğaya bakış tarzında çok önemli bir değişimin meydana geldiğini gösterir. Empresyonist sanat ne yapmak istemiştir? Doğayı, duygularıyla kavradığı gibi olan doğa olarak resmetmek istemiştir; (Resim 7). Oysa, şimdi böyle bir doğa kavrayışı bir yana itiliyor, ilgi nesnelerin kendisinden, nesnelerin anlamına kayıyor... Nesne bir duyusal gerçeklik olduğu halde, nesnenin anlamı soyut düşünsel bir varlıktır. Nesneye değil de nesnenin anlamına yönelen sanat, bu soyut düşünsel varlık ile ilgi içine girecektir ve bu soyut düşünsel varlık, duyusal gerçekliğe karşıt bir varlıktır. Görünebilir olan, duyularımızın bize bildirdiği dünya, duyusal ilgiler ortadan kalktığında, daha doğrusu insan artık yalnız bir duyu varlığı olarak değil de, bir düşün varlığı olarak doğanın karşısına çıktığında, doğa, görünebilir olan yanını, duyusallığını tümüyle yitirir ve buna koşut olarak sanat da, varlıkla yeni ilgiler içine girer. Daha önce duyusal, görünebilir olan gerçekliği, doğayı tekrarlayan sanat, şimdi bu görevi bırakır ve bir başka varlığı, duyusal ve görünebilir olmayan bir varlığı görünür kılmak ister. Paul Klée'nin söylediği gibi: "Sanat, artık görünebilir olan şeyi tekrarlamaz, tersine görünür kılar." Bu görünür kılınacak şey ise, duyularla kavranan nesneler değil, ama onların anlamıdır, nesnelerin soyut düşünsel varlığıdır.

12 TURANI, s. 11.

Duyusal gerçeklikten özce farklı olan bu düşünsel soyut varlık, yeni bir tavır alma isteğini de beraberinde getirir. Bu tavır alma, doğa ve nesneler karşısında duyusal değil, düşünsel bir tavır almadır. Bu tavır alma ile birlikte, yalnız bir düşünsel soyut varlık kavranmış olur. Sanat bu yeni değerler dünyasında boyut düşünsel bir soyut içinde şimdi karşımıza çıkmış olur."¹³



Resim 7. Claude Monet "Impression".

1.4.2. Yeni Bir Resim Anlayışına Doğru

"Kübizm doğa taklitçiliğine son vermişti. Fakat doğadan kopmuş değildi. Dış dünyayı duyularla algılanan görünümünden bir bir sıyrarak öze kadar gidiyor, nesne kavramından soyutlanamayacak olan hacmi (daha doğrusu hacim kavramını) vermek istiyordu; (Resim 8). Fakat iş bir kez kavram

¹³ İsmail TUNALI, Felsefenin Işığında Modern Resim. İstanbul, 1989, s. 122-123.

ressamlığına döküldükten sonra, soyutlamanın hacim kavramı önünde duraklamasının da gereği kalmıyordu. Gerçekten Kübistlerden sonra, soyutlamanın eleme gücü artık hiç bir sınır tanımıyor ve soyut hacim, Kübistlerin doğayla ilişkisini sürdüren bu son kalıntı da ortadan kalkıyordu.



Resim 8. Paul Cezanne "Elmalı Natürmort".

Mondrian, "Kübizmde soyutlama son amacına, arınmış, realiteye kadar götürülmemiştir" diyor. "Doğayı yok etme, derinliği bulmadır" Mondrian'a göre. İslâm mistikleri ve onlardan önce Buddha, dünyayı yenme çabası içinde bu derinliğe ulaşmışlardı. Mondrian'ın doğu bilgeliğini anımsatan bu sözleriyle soyut resmin öncüleri, dış dünyayla olan bağlarını kökünden koparmış oluyorlardı. Kübistler sanatı, doğanın boyunduruğundan kurtarmak istemişlerdi; fakat bu amaç ancak soyut resimle gerçekleşebiliyor ve öznel dünya "arınmış realite" olarak sanatçıya açılıyor. Fakat öznel dünya Barok döneminde sanata açılmamış mıydı? Sanat, Baroktan bu yana hep bu doğrultuda gelişerek öznel

dünyadan haber vermiyor muydu? Özne dünyanın şimdi soyut resimle sanata açıldığını söylerken, bununla ne anlatılmak istendiğini açıklamak gerekiyor.

Kuşkusuz öznelcilik Barok ve Barok sonrası sanatında gittikçe kendini daha kuvvetli duyuruyor ve sanatçılar, duygu ve yaşantılarını seyirciyle paylaşmak istiyorlardı. Eğer sanattan duygu ve yaşantıların verilmesi bekleniyorsa, 20. yüzyıl sanatının neden doğa taklitçiliğine son vermeyi gereksediğini anlamak güçtür. Ama 20. yüzyıl sanatçısının kaygısı, kendi öznel dünyasını dışa dökmek ve bunu başkalarıyla paylaşmak değildi. O, teknik dünyayı yaratan bir çağın insanı olarak kendini duyuyor ve sanatında, doğanın boyunduruğundan kurtulan özgür insanın yaratacağı "arınmış gerçeği" vermek istiyordu. İster dış algılarla ilişkisini kessin (Mondrian gibi kurgucular), ister bunlara açık olsun (Braque, Picasso, Klée) özgür insanın arınmış gerçeği, yeni gerçektir."¹⁴ (Resim 9)



Resim 9. Pablo Picasso "Ağlayan Kadın".

14 Nazan İPŞİROĞLU - Mazhar İPŞİROĞLU, Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi, İstanbul, 1977, s. 166.

Empresyonistler, duygular dünyasını yansıtmışlardı, Kübistler nesnelerin kavramlarını, şimdi nesne kavramıda eleniyor ve salt kavram ressamlığı olarak nesnesiz, soyut sanat ortaya çıkıyor.

V. SOYUT RESMİN DOĞUŞU

"İlk soyut resmin kimin elinden çıkmış olduğu, bugün sanat tarihinde bir tartışma konusudur. Kandinsky 1910'da soyut resim yapmaya başlamıştı. Daha önce Moskova'da Empresyonistlerin bir sergisini görmüş ve sanatçıların büyük fırça vuruşlarıyla oluşturdukları renk ve ışık dokusundan çok etkilenmişti. Monet'nin sonradan ün salan "Saman Yığını" adlı resminden aldığı izlenimleri şöyle anlatır: "resmi yapılan şeyin saman yığını olduğunu katalogdan öğrendim. Ne olduğunu anlayamamış ve bundan tedirginlik duymuştum. Fakat şaşkınlık içinde resmin, beni sarmakla kalmayıp, bir daha silinemeyecek gibi belleğimde yer ettiğini ve tüm ayrıntılarıyla birden bire her an gözümün önünde canlandığını farkettim. Paletin, o zamana kadar bende gizli kalmış olan gücünü anlamıştım. Resimden ayrılmaz bir öge olduğuna inanılan konunun artık önemi kalmamıştı benim için." (Resim 10) Öncelik sorusunda her zaman titizlik gösteren Fransızlar, Kandinsky'nin soyut resme başladığı yılda Daniel Rossine'nin de (1888-1942) "Composition abstraite" adlı bir resim yapmış olduğunu söylerler. Daha önce, 1908'de F. Avenarius "Yeni Bir Dil" adıyla yayınladığı bir yazıda Katharina Schaffner adlı Praglı bir sanatçının öfke, tutku, uyuşukluk vb. yaşantıları çizgi karamalarıyla dile getirmeye çalıştığını yazmıştı. Avenarius bu yazısında, ayrıca çevremizde gördüğümüz biçimlere başvurmaksızın sadece renk, çizgi ve ışıkla ruh hallerini veren bu tür resmin o zamana kadar denenmemiş olduğuna değiniyor ve bu yeni dilden ileride pekçok sanatçının yararlanacağını söylüyor. Aynı yıl W. Worringer'in "Einfühlung und Abstraktion" adlı kitabı çıkıyor. O da Avenarius'un düşüncelerine benzer gözlemlere işaret ediyor ve çizginin, çizenin gerilim ya da denge ve uyum içinde bulunduğuna göre değişeceğini söylüyor. Worringer, bu gözlemin büyük üslupların, -Gotiğin ve klasik Yunan sanatının- anlaşılmasına ve yorumlanmasına bir ipucu verebileceği kanısındaydı. Bütün bunlar, yüzyılın başında soyut resmin

gelişmesine elverişli bir ortamın hazırlanmış olduğunu ve bu ortamda "öncelik" sorununa önem vermenin anlamsızlığını gösteriyor."¹⁵



Resim 10. Claude Monet "Saman Yığını".

¹⁵ Nazan İPŞİROĞLU - Mazhar İPŞİROĞLU, Sanatta Devrim, İstanbul, ?, s. 54-56.

VI. SOYUT SANATTA BİÇİM VE RENK

Doğa gerçeğini bir kenara bırakan sanatçı, duygusal ve ruhsal bilinciyle hareket ederken, "Dış dünya görüntülerinden uzak, pür soyut biçimler, çizgiler ve renklerden faydalanılacaktır."¹⁶

Müziğin ritmini renk ve çizgilerle veren Kandinsky soyut sanatta renk ve biçimin önemine şöyle varmıştır: "Henüz başlayan bir grup vakti idi. Paletlerimle çalışmadan daha yeni eve dönmüştüm, henüz dalgındım ve bitirmiş olduğum çalışmamı düşünüyordum; işte bu sırada birden bire anlatılamayacak kadar güzel ve bir iç parıltı ile parlayan bir tablo gördüm. İlk hayretle durup kaldım, sonra hemen form ve renkten başka birşey görmediğim ve içerik olarak anlaşılabilir olan bu gizemli resme yaklaştım. Derhal bu gizemi çözecek anahtarı buldum: Bu, benim yapmış olduğum ve yanlamasına duvara dayalı duran bir tabloydu. Ertesi gün, bu resimden dün aldığım izlenimi gün ışığında almayı denedim, fakat bunu ancak yarı yarıya başarabildim; yanlamasına da olsa, tabloda objeleri daima fark ettim ve şimdi grubun ince parıltısı da eksikti. Şimdi kesin olarak artık şunu biliyorum: obje, resimlerime zararlı olmaktadır."¹⁷ (Resim 11)

Mondrian ise biçim ve renkte karşıtlıkların dengesini arar. Bunu yaparken özellikle "1915 yılından sonra yaptığı resimlerde, yalnız birbirini kesen dik çizgilerle düz çizgileri kullanmış, tablolarında dik açılardan meydana gelen kareler ve dikdörtgenler yaratmıştır.

İşte Mondrian'ın sanatını bu dikler meydana getirir. O, sanatını anlatırken "Ben dik açıyı herşeyin temeli belliyorum" diyor. Bu diklerin aralarında kalan boşlukları üç asıl renkle (sarı, mavi, kırmızı) ve renk olmayan renklerle (beyaz,

16 Sevim ETİ, *Çağdaş Sanat*, ?, 1977, s. 41.

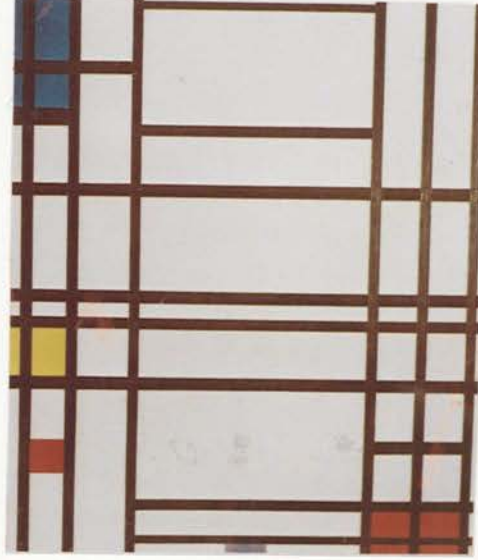
17 İsmail TUNALI, "*Sanatta Realite Kavrayışı*", FELSEFE ARKİVİ, S. 17, 1970, s. 45.

gri, siyah) kapatmıştır. Mondrian'ın resimlerinde, Kandinsky'de görülen musiki havası yerine, daha çok mimariyi andıran bir yapı görülür."¹⁸ (Resim 12)



Resim 11. Vassily Kandinsky

18 Ziyaettin G RG N, *Soyut Resim*, İstanbul, 1961, s. 28.



Resim 12. Mondrian "Kompozisyon".

Yapımcı düşünceden hareket eden Klée'ye göre, "Sanat, görünür hale sokar, görüneni tekrarlamaz. Yapımcı düşünce doğayı taklit etmez, onun gibi, ona paralel yeni bir gerçek yaratır. Sanat yapıtında biçim kalıplaşmadan oluşmalı, biçim (form) biçimlendirmeyi (Formung Gestaltung) gizlememeli, belirtmeliydi."¹⁹

"Renklere gelince, bunlar niteliklerdir. Sarıyla kırmızı nitelikleriyle ayrılırlar, şekerle tuzun birbirinden ayrıldığı gibi. Klée'ye göre ölçü, tartı ve nitelik biçimlendirme öğeleridir. Bunları yerinde kullanabilmek için, her birinin olanaklarını iyice tanıtmak zorunluluğu vardır. Çizgi, sadece ölçülür. Açıklık-koyuluk, yoğunluklarına göre tartılabilir, kapladıkları yere göre de ölçülebilirler. Buna karşılık renk niteliktir, ama açıklık-koyuluk farkı, gösterdiği için tartılabilir, ayrıca büyüklüğüne ve küçüklüğüne göre de ölçülebilir."²⁰ (Resim 13)

19 N. İPŞİROĞLU - M. İPŞİROĞLU, *Olusum*....., s. 173.

20 N. İPŞİROĞLU - M. İPŞİROĞLU, *Sanatta*....., s. 79.

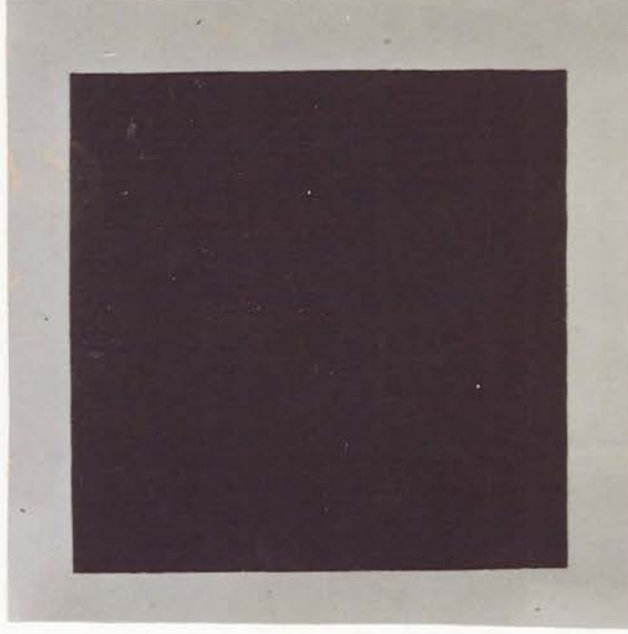


Resim 13. Paul Klee "Artık Gün Üzerine Natürmort".

"Soyut sanatı en son derecesine kadar yükseltmiş olan Malewitsch, beyaz dip üzerine yaptığı siyah kareyi şöyle tanımlıyor: "Gördüğünüz bu biçim boş bir kare değil, fakat eşya yokluğunun verdiği duygudur." Bu da boşluk içindeki saf duygunun en canlı göstergisidir. (Resim 14)

Bugünkü soyut sanatçılar, yeni bir gerçek bulmak için, gözden düşmüş olan eskisinden kaçıp uzaklaşmak gereğini çok derinden duymaktadırlar. Bu yeni gerçek rengin (Cosmos) yapısına ve ahengine göre düzenlenmiş, saf bir dünyadır."²¹

21 Jean LEYMARIE (Çev. Aydın MACARLIOĞLU), "Soyut Sanat Anlamı, TÜRK SANATI, C. III, S. 45, Mart 1956, s. 9.



Resim 14. Kasimir Malewitsch "Beyaz Üzerine Siyah Kare".

İkinci Bölüm

ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNDE SOYUT SANAT

2.1. ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNDE SOYUT SANATIN ORTAYA ÇIKTIĞINDA SİYASAL, EKONOMİK VE TOPLUMSAL DURUM

"Türk resmi Cumhuriyet kuşağına gelince kendisini bir kavşakta bulmuştur. Bir yandan o güne değin yeterince algılanmamış Batı sanatını özümseme çabaları, bir yandan özgün bir bileşim arayışı, bir yandan da gene o güne değin üzerinde yeterince durulmamış ve resmin kuramsal sorunlarına ilişkin tartışmalar...

Özellikle 1940-50 arasında yer alan ve tek partili döneme dayanan otokratik yönetim kendi içinde geliştirdiği halk evleri, köy enstitüleri aracılığıyla folklorik yaklaşımları benimsiyor, bunları destekliyordu. Anadolu'nun ilk uygarlıkları ve bunların etkinlikleri yüceltiliyor, Osmanlı-Selçuklu bileşimi küçümsenerek dışlanıyor, halkın yaptığı tek doğru olarak kabul görüyordu.²² Ancak bizim sanatımız yönünden bir önceki dönemle farkı belirleyecek gerçek

22 Hasan Bülent KAHRAMAN, "Türk Resminde Çağdaşlaşma Evreleri", SANAT OLAYI, S. 60, Mayıs 1987, s. 60.

etmen 1950'lerde başlayan parlamenter demokrasi etkinlikleri ve bunun toplumsal yapıda yarattığı değişikliklerdir. Ekonomi ve sanayi alanında gelişmeler, hızlı kentleşme ve kent yaşantısının değişmesi, uluslararası düzeyde iletişimin güçlenmesi, çağdaş dünya ile ilişkilerin artması gibi önemli olgular geniş kitle kültüründe köklü değişimlere yol açmanın yanı sıra daha dar bir çerçevede, plastik sanatlar alanında da etkilerini göstermiştir.

1950-60 arası yıllarda, kültürel antlaşmalar, Batıya giden sanatçı ve düşünürlerin sayısındaki artış, Batı kaynaklı sanat yayınlarının ve röprodüksiyonların Türkiye'ye gelmesi, bir yandan Batı sanat dünyasıyla yeni bir yakınlaşma sürecini başlatırken, bir yandan da aynı dönemde, siyasal ve toplumsal bilincin güçlenmesi, sanatsal sorunların ülke gerçekleri doğrultusunda değerlendirilmesi görüşünü gündeme getiriyordu."²³

Cumhuriyetin kuruluş döneminde başlatılmış olan atılımlar, kuşkusuz bu dönemin koşulları içinde Türk sanat dallarında değişime girecekti.

2.2. ÇAĞDAŞ RESMİMİZDE ETKİLEŞİM

Sanatta etkileşim Batıda Rönesans'ın başlarına kadar uzanmaktadır. Ressamlar ve heykeltıraşlar, bazı teknik bilgileri, ustadan çırağa aktarılan bir sistem içinde öğreniyorlardı. "Ustanın gösterdiği ilkeler doğrultusunda çalışmakla, ustanın görüşlerini benimsemek arasında doğal bir bağlantı vardı...

Avrupa'da sanayi devriminin başlaması, aristokrasinin yavaş yavaş silinerek burjuva geleneğinin hakim olmasıyla, Rönesans başından beri devam eden bu usta-çırak ilişkisinin zayıfladığını, 20. yüzyıl başlarında ise eski önemini yitirdiğini görmekteyiz...

Büyük atölyelerin yerini akademilerin alması, bu değişimin bir gereğidir. Avrupa'da akademiler, bir bakıma eski büyük geleneğin mirasçısı olmak işlevini üstlenmişlerdir. Sanatçılar, bu okullarda işin tekniğini bütün incelikleriyle

23 Semra GERMANİR, "1950'den Günümüze Türk Resmi, SANAT ÇEVRESİ, S. 102, Nisan 1987, s. 18.

öğrenebilmişler, ancak yaratıcı yönlerini, akademilerin dar kalıpları dışına çıkmakla elde edebilmişlerdir...

Bizim resmimiz, böyle bir gelişmenin içinden gelmiyor. Türk resmi, minyatür tekniğiyle bağlarını koparıp Batı dünyasının tekniklerine açıldığında, her şeye hemen hemen sıfırdan başlamak zorundaydı."²⁴

"Resim sanatımızın 19. yüzyılın ortalarından itibaren Batı anlayışına yönelmesi aynı zamanda, çağdaş Türk resim sanatının başlangıcı sayılabilir. Batı anlayışına yönelmede, Batıya öğrenci gönderme önemli bir araç ve etken olmuştur. Önceleri askeri okullarda teknik dallarda öğretmen olmak amacı taşıyan gençler, Batı ve özellikle Paris ortamında kültür etkinlikleri ve bu arada resimle ilgilenmişlerdir. Giderek teknik çizim, haritacılık ve özellikle resim öğrenimi amacıyla gönderilenler arasında Batı anlayışındaki ilk ressam grubu çıkmıştır. Şeker Ahmet Paşa, Osman Hamdi Bey, Süleyman Seyyit, Halil Paşa grubun en önemli kişileridir."²⁵ "Bu dönem ressamaları, realist bir sanat anlayışına bağlıydılar. Doğaya karşı gösterdikleri saygı ve görünüşe olan bağlılıkları, kötü bir şekil kopyacılığı değildi. Her sanatçının kendi duyuş ve sezgisi, değişik üslupları ortaya çıkarmıştır."²⁶ (Resim 15)

Bu kuşağın arkasından, Avrupa'daki eğitimlerini tamamlayıp Türkiye'ye dönen ve akademide görev alan 1914 kuşağı ressamaları ile Türkiye'de yeni bir dönem başlamıştır. "Bu dönemin yeniliği, asker sanatçıların yerini sivil sanatçıların almasıyla olduğu kadar, daha profesyonel eğilimlerle de yakından ilgilidir. Bu kuşak ressamaları, Paris'e eğitim için gittiklerinde, gene akademik disiplinin hakim olduğu okullara gitmişlerdir. 1870'li yıllarda hareketli dönemini yaşayan İzlenimcilik, Avrupa'da o yıllarda bir tür akademik izlenimciliğe dönüştü."²⁷ Sami Yetik, Ruhi, Hikmet Onat, Avni Lifij, Feyhaman Duran, Namık

24 Kaya ÖZSEZGİN, "Çağdaş Resmimizde Etkileşim Sorunu", TÜRKİYE'DE SANATIN BUGÜNÜ VE YARINI, H.Ü.G.S.F. Ya. No. 1, Ankara, 1985, s. 13-14.

25 Veysel GÜNAY, "Çağdaş Türk Resminde Konu", TÜRKİYE'DE VE AMERİKA BİRLEŞİK DEVLETLERİ'NDE ÇAĞDAŞ PLASTİK SANATLAR, H.Ü.G.S.F. Ya. No. 5, Ankara, 1986, s. 59.

26 DERGİ, "Türk Resminin Gelişim Çizgisi", YELKEN, S. 83, Şubat 1966, s. 10.

27 ÖZSEZGİN, s. 16.

İsmail, İbrahim Çallı bu akademik izlenimciliği, taze bir palet ile hür bir sanat anlayışını Türkiye'ye getirdiler. (Resim 16-17)



Resim 15. Hüseyin Zekai Paşa "Yıldız Sarayı Bahçesinden Peyzaj".

Türk resmindeki izlenimci kökenli hareketi 1928'de Almanya'dan dönen "Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği" izlemiştir. Zeki Kocamemi ve Ali Çelebi'nin, Almanya'da tamamlanan uzmanlık eğitimleri, onları Kübist biçimci ya da Konstrüktivist yaklaşımlara yöneltmiştir. Hofmann estetiği ve disiplini olarak da adlandıracağımız bu eğitim, her iki sanatçıda hacimsel biçim kaygıları uyandırmıştır. Bu, Türkiye için bir yenilikti. Etki nereden gelmiş olursa olsun, bir önceki kuşağın akademik izlenimci tutumuna göre daha sıcak ve yenilikçi bir tutum olarak yorumlanıyordu. En azından renkçilik karşısında farklı bir seçenek oluşturmaktaydı. Resim sanatımızın Batılı gelişmeler karşısında aktif bir yol izlemesini savunan devlet görüşüyle, bu yeni yansıma arasında daha doğrudan

bir ilişki kurulabiliyordu. Öte yandan sanatta doğayı değiştirmeye yönelik biçim bozucu eğilimler, resmimizde ilk kez görülmekteydi.²⁸



Resim 16. Avni Lifij.

Ali Çelebi'nin "Maskeli Balo"sı bu etkileşimin en güzel örneğidir. (Resim 18) "Münih'teki çalışmaları sırasında yaptığı bu büyük resimle Ali Çelebi, Türk sanatını kökünden sarsacak canlı bir görüş, bir teknik getiriyordu. Hiçbir ressamımız o yıla kadar böyle bir konuyu ele alıp canlandırmamıştı. Çeşitli karnaval giysilerine bürünmüş, maskeli, külahlı, şapkalı eğlenen kadın ve erkekler yeşilimsi bir tahta perde önünde oynuyor, ön planda bir kadın çıplaklığının sağlam yapısını seriyordu. "Maskeli Balo" Türk resmine Konstrüktivist-inşacı bir tasa getirmişti...



Resim 17. Feyhaman Duran "Natürmort".



Resim 18. Ali Çelebi "Maskeli Balo".

Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nin tanıtmaya başladığı iki yeni değer de Refik Fazıl-Epikman ve Cevat Dereli idi. Paris'te, 1924-28 arası, Jullian Akademisi'nde, Paul-Albert Laurens ile çalışan Refik Epikman, döndüğünde Ali Çelebi kadar kesin olmamakla beraber, yine Konstrüktif kaygıları belli resimler sergilemeye başlamıştı. "Dans" gibi küçük çaptaki düzenlemeleri, "Ağaçlar" gibi görünümünde hem Kübizmi, hem inşacı tekniği hatırladığını belli ediyordu. Gelişinden hayli sonra, 1960'larda meydana getirdiği "Vision- Görünü" gibi denemelerinde Epikman, yavaş yavaş soyut anlayışa kaymaya başladı. Epikman, Çelebi ve Kocamemi gibi, desen mimarisi diyebileceğimiz kaygıdan tarafa olduğunu bütün çalışmalarında belli ediyordu. Nitekim son 10 yıl içindeki soyut ya da yarı soyut resimlerinde renk faktörüne daha geniş yer vermekle beraber, tablonun çizgi ve kitle yapısı öngördüğünü belli ediyordu...



Resim 19. Cevat Dereli "Harman"

Çizgi yapısıyla renk ahenginin tatlı bir şekilde birleştiği düzenlemelerinde Cevat Dereli, az ressamımızda rastlanan bir duygu zenginliği gösterir. Desen onda, Çelebi ve Kocamemi'deki sert inşacı karakterde değildir. Belli bir stilizasyonu, geometrik bir üsluplaşmayı unutmamakla beraber Cevat Dereli,

özellikle büyük süslemeci dönemlerinde gerek renk, gerek çizgi sistemlerinde içtenliği, duygululuğu öngörüyor.²⁹ (Resim 19).

2.3. D GRUBU'NUN TÜRK RESMİNDEKİ YERİ VE SOYUT RESME GETİRDİKLERİ

"Müstakil Ressamlar Birliği" ile adımı atılan yalnız teknikte değil, ruh ve fikirde de Batılılaşma hareketi, "D Grubu" ile şuurlu, bilgili bir karaktere bürünerek zenginliyor, Kemalizm'in bünyesi içine rahatlıkla giriyordu.³⁰

1933'de kurulan D Grubu'nun temel çıkış noktası "Empresyonist eğilimleri reddetmek ve kompozisyonu Kübist ve Konstrüktivist akımlardan esinlenen sağlam bir desen ve inşa temeline oturtmaktadır."³¹ (Resim 20) "Biçimler, Empresyonistlerdeki gibi atmosferin mavi ve morları içinde erimeyecek, kendi yapı ve bütünlüklerine erişeceklerdir. Empresyonizmin yok ettiği desen yapısını ve küteselliğini yeniden kurmak için de Rönesans ustalarına dönmek gerekecektir. Bu noktada Leonardo da Vinci'nin "Resim aklın ürünüdür" anlayışını benimseyeceklerdir."³²

Bu anlayışla yola çıkan grup sanatçılarımız şunlardır: Nurullah Berk, Abidin Dino, Zekî Faik İzer, Elif Naci, Cemal Tollu ve heykeltıraş Zühtü Müridoğlu.

Grup, "1933'e dek durgun olan sanat dünyasında olumlu-olumsuz etkiler uyandırarak bir hareketlilik sağlamış, ancak bir iki kişinin dışında modern Türk resmi sorunları ile uğraşan yazar ve sanat eleştirmeni olmadığından D Grubu'nu halka tanıtmak mümkün olmamıştır. Ayrıca Türk resminin "kazancı ve yararına ilişkin gelişmeler grubun tekelinde değildir" ve D Grubu ressamı da

29 Nurullah BERK - Hüseyin GEZER, "50 Yılın Türk Resim ve Heykeli", Türkiye İş Bankası Ya. No. 123, İstanbul, 1973, s. 43-45.

30 Nurullah BERK, "1961'de Resim ve Heykel", VARLIK YILLIĞI, S. 860, 1961, s. 72.

31 Sezer TANSUĞ, "Çağdaş Türk Sanatı", İstanbul, 1986, s. 191.

32 Esin Yazar DAL, "D Grubu ve Türk Resmindeki Yeri", BOYUT, S. 15, Eylül 1983, s. 5.

Avrupa'dan aldıkları teknik malzemeyle renk ve çizgi geleneği açısından çok zengin olan kendi iç dünyalarına dönmek eğilimindedirler...



Resim 20. Nurullah Berk "Çömlekçi".

Grubun sanatçıları değerlendiren Nurullah Berk, Cemal Tollu'nun özellikle Paris'te çalıştığı sanatçıların hepsi inşacı olduğundan, grupta en çok biçime ve kütleye önem veren gerçekçi bir Konstrüktivist olduğunu belirtir. Bedri Rahmi ise Lhote'un en az etkisinde kalandır, "Fantazisttir, disipline girmemiştir". Böylece kısmen gerçekleştirdiği bir Türk resmi idealinin peşine düşmüş ve bu anlayışla gruptan ayrılmıştır. Zeki Faik İzer "Lirik" düzeyde kalmıştır. Abidin Dino "Dağınık bir illüstrasyon" sanatçısıdır. Eşref Üren çalışmalarını "Modern Empresyonist" olarak sürdürmüştür. Arif Kaptan, Halil Dikmen ve Eren Eyüboğlu D Grubu'nu geliştirmişler, ancak ilk estetiğine bir yenilik getirememişlerdir...

1947'de grubun dağılmasıyla gruba ilişkin yazılar da azalır ve üyeleri kişisel çalışmalarını sürdürürler...

A. Lhote, F. Leger ve M. Gromaire gibi sanatçılardan benimsedikleri akademizme, dondurulmuş formüllere tepki göstermek; Kübizmi, nesneleri parçalamaktan çok geometrik biçimlendirme olarak görmek; Klasik anlayışın kompozisyon, desen, geometrik inşa, ışık-gölge dağıtımı, biçim sadeliğini uygulamak gibi ilkeleri kuruluş amaçları olarak kabul eden gruptan, özellikle Nurullah Berk ve Cemal Tollu Konstrüktivist ve Kübist eğilimli resimler yapmışlardır... 1924-28 yılları arasında Paris'te Ernest Laurent atölyesinde çalışan ve 1928'den 1932'ye dek Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği üyesi olan Nurullah Berk, 1932 sonlarında Paris'e tekrar gider. A. Lhote ve F. Leger atölyelerinde çalışıp grup sergilerine katılır ve 1933 Ağustos'unda Türkiye'ye döner. Özellikle 1933 ve sonrasında yaptığı resimler, Nurullah Berk'in Kübizmi grup içinde en çok savunan ve uygulamaya çalışan sanatçı olduğunu gösterir. 1935'te yaptığı "İskambil Kağıtlı Natürmort" serisinden ikinci yorum örneği, Kübist eğilimlerine bir örnektir. (Resim 21) Bu resimde, mavi tonlarda boyanmış zemin üzerine kavuniçi, sarı, yeşil tonları ve beyaz kullanılmıştır. Masa üstünü ya da masa örtüsünü simgeleyen ve sözü edilen renklerde yapılmış olan dairelerin arasına masadaki sürahi, meyva tabağı ve benzeri unsurları simgeleyen çeşitli dörtgen ve geometrik biçimler yerleştirilmiştir. Tabloya ismini veren ve geometrik biçimlerden dolayı seçildiğini düşündüğümüz iskambil kağıtları da bu parçaların arasına serpiştirilmiştir. Tümüyle geometrik biçimlere dönüştürülmüş bu unsurlar Kübist bir kompozisyon oluştururlar. Kompozisyonu oluşturan her bir biçim, birbirinden kesin hatlarla ayrılmıştır.

Münih'de Hofmann, Paris'te A. Lhote, F. Leger, M. Gromaire gibi ressam ve Charles Despiau gibi heykeltıraşlarla çalışan Cemal Tollu 1933'de D Grubu'nun kuruluşuna Nurullah Berk ile birlikte önderlik eder. Nurullah Berk gibi Cemal Tollu da çalıştığı hocalarının sanat anlayışından etkilenecek resimde desen yapısına ve biçimin ağırlığına önem verir. Bu anlayışla sanatçı, Nurullah Berk ile birlikte grubun kuruluş amaçlarını benimseyen ikinci sanatçı olmaktadır.

D Grubu'nun ilk yıllarında Cemal Tollu'nun resimleri inşacı ve Kübist eğilimler taşır. "Balerin" isimli resim bu anlayışa bir örnektir.³³ (Resim 22)



Resim 21. Nurullah Berk "İskambil Kağıtlı Natürmort".

Kuruluşundan bir süre sonra D Grubu'na katılan Arif Kaptan, Nazmi Ziya ile yaptığı bir dizi görünümünden sonra giderek soyutlamalara yanaştı. Mavi, kırmızı, yeşil, pembe anarenkleri birer ahenk anahtarı tutarak kıvrak, ama klasik bir hava taşıyan büyük çapta düzenlemeler meydana getirdi.

Zeki Faik İzer çeşitli etkilere geçtikten sonra kendini buldu. Paris çalışmaları içinde belli başlı iki hocadan faydalanmıştı: O. Friesz ve A. Lhote. Bu iki hocanın kişilikleri birbirine zıt, aykırıydı. Friesz daha çok bir lirik, Lhote ise matematiğe dayanan ölçü ve düzen sevdalıydı. Ne var ki Zeki Faik İzer, Lhote akademisinde başarılı etütlerden sonra kendi mizacının itişine kapılarak renk

33 DAL, s. 5-7.

lekelerinin coşkun ahengini çizgi düzeninin mimarisine tercih etti. Her tablosunda bir bahar havası estiren bu ressam, giderek konudan uzaklaştı.



Resim 22. Cemal Tollu "Balerin".

"D Grubu'nun modern sanatımızın doğmasındaki rolü büyük olmuştur. 1933'te ve onu izleyen yıllarda açılan sergilerde görülen, kimi zaman övülüp kimi zaman yerilen Batı etkileri, Türk aydınlarının bile yabancıları oldukları çağdaş eğilimleri tanıtmak, resmimizin yarım yüzyıldan beri sıkışageldiği dar gerçekçilik çerçevesini kırmak bakımından önemli bir faktör olmuştur. Gerçekçi akademizm, bütün kurtuluş yollarına kapalı dogmatik bir görüş olması bakımından kapalı bir sistem iken, Batının özgür eğilimleri her türlü araştırmaya açık bir alan olabilirdi. Öte yandan, Batı plastik sanatlarının 1910 yıllarından beri yürüttüğü sentezci, yorumcu anlayış, soyut, süslemeci, bezemeci üsluplar Doğu estetiğiyle şaşılabilecek yakınlıklar gösteriyordu. 1933'ten bugünlere Türk resminin soyut

gösterilerdeki başarıları, Doğu ile Batıyı bağdaştırarak ilginç sonuçlara varması D Grubu ile açılan kapının kavuşturduğu özgürlükler sayılabilir."³⁴

2.4. ÜLKEMİZDE SOYUT RESİM EĞİLİMLERİ

Türkiye’de soyut hakkında ilk belirlemeler çok partili dönemin yürürlükte olduğu 1947 yılında başlamıştır. "Soyutlama, aslında sanatta, hep var olmasına karşın, bizde terim olarak plastik sanatlar alanında çalışan sanatçılarca 1954’lerden önce kullanılmamıştır. Oysa biz 1924’lerde Avrupa’ya resim öğrenimi için giden ya da devletçe gönderilen ve 1928’lerde yurda dönen ressam kuşağı içinde, doğayı yorumlama yönünden bu soyutlama görüşüne sahip olduklarını çalışmalarında görüyoruz. Ancak bu kuşağın yazar-ressamlarınca, soyutlama yani "abstraction" terimine ilişkin olarak o tarihlerde dergi ya da günlük gazetelerde yapılmış herhangi bir açıklamaya rastlamıyoruz. 1924’lerde Avrupa’ya giden ressam kuşağınca kullanılan terim en az 1950’lere değin soyutlama değil, genel olarak araştırmaydı...

1947’lerde soyut resimle ilgili olarak ülkemiz sınırları içinde çalışan ressamlarımızca benimsenmiş bir görüş saptanmıyor... Türk resim sanatının yıllık anlayışlar toplamını içeren Devlet Sergileri’nde Ferruh Başağa’nın "Aşk" adlı resmi bir sentetik-kübist çizgide idi ve o sıralar ülkemizdeki en yeni bir anlayışı temsil ediyordu. Bu çalışmada figür, kübist bir biçimleme yoluyla soyutlanmak isteniyordu."³⁵ (Resim 23)

34 BERK - GEZER, s. 61-67.

35 Adnan TURANİ, "Ülkemizdeki Soyut ve Soyutlama Resim Eğilimleri", BEDRETTİN CÖMERT'E ARMAĞAN, H.Ü.S. ve İ.B.B.D. Özel Sayı, Ankara, 1980, s. 575-576.



Resim 23. Ferruh Başağa "Aşk".

1950'lere varıldığında, "Nurullah Berk, Cemal Tollu tarafından gözetilen soyutlamaya yönelik anlatım örneğinin bir Picasso damarından türemekten çok algılanması daha kolay olan Konstrüktivist damardan üretilmiştir. Bu ressamlarla aynı kuşaktan sayılabilecek Sabri Berkel ise bu aşamada uğraşısını biraz daha özgünleştirmiş, diğerlerinden biraz daha kopmuş ve resimdeki soyutlamayı renge, boyaya indirgeyerek lekeli bir anlayışın dolaylarında kendi içinde daha tutarlı yapıtlar üretmiştir. (Resim 24).

Bu ressamlardan biraz daha genç olmakla birlikte ilk etkinliklerinde zaman zaman bir araya gelmiş olan Ferruh Başağa, Zeki Faik İzer, Selim Turan daha çok kendi içlerinde özgün üsluplar geliştirmişlerse de daha çok soyut bir üretimi gerçekleştirme konusundaki ısrarlarını sürdürmüşlerdir. Ne var ki adı geçen ressamların her birisi soyut resmi diğerlerinden daha farklı bakış açıları içinde algılamışlardır. Ferruh Başağa bugüne değin geliştirdiği çizgiyi daha çok biçimsel ve geometrik bir yaklaşım içinde ele alırken, Selim Turan geometriden

de özellikle kopmaya çalışan, resmin soyutluğunu ya da soyutlamasını rengin diliyle açıklamasını istemiştir."³⁶



Resim 24. Sabri Berkel "Simitçi".

1960'lı yılları ise "Plastik sanatlarda bir kimlik ve köken arama dönemi olmuştur. Gerek soyut çalışan sanatçılar, gerekse Anadolu folklorunu kaynak edinenler aynı endişe ile davranmışlardır. Bu yıllarda gerçekleştirilen kompozisyonlarda, özellikle konu düzeyinde, geçmişle bir farklılaşma izlenir. Hatta tunç alemleri, cami stilizasyonları, hat ve fermanlardan esinlenen biçimler, kilim, halı motifleri genel bir soyutlama eğilimi içinde yansıtılır. Burada sanatçılar

36 KAHRAMAN, s. 60.

Turan, Nejat Devrim gibi Paris'te yaşıyan ya da bu merkezle ilişkisi olan sanatçılar arasında izlenmektedir. Soyut sanat 20. yüzyılın ikinci yarısında, Batı dünyası ile tam bir paralellik gösteren bir zaman dilimi içerisinde Türkiye'de varolmuş ve gelişmiştir. Bu nedenle, Türk sanatçıların bu alanda yaptıkları çalışmalar, sonradan bir üslup aktarısının sonucu değil ama resmin ve düşüncenin çağdaşlaşmasına katkıda bulunan özgün araştırmalardır. Adnan Çoker ve Lütfi Günay'ı akımın ilk temsilcileri arasında sayarken Cemal Bingöl, Sabri Berkel, Zeki Faik İzer, Nurullah Berk, Ercüment Kalmık, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Ferruh Başağa, Nuri İyem o dönemden ilk akla gelen adlardır."³⁹



Resim 25. Özdemir Altan "Çalışkan Robot".

SOYUT VE SOYUTLAMA İLE İLGİLİ EĞİLİMLERİN SINIFLAMASI

2.5.1. Geometrik Soyutlamacılar

Geometrik soyutlama "resimde, nesne ve figürlerin optik görüntülerine ya da akli tasarımlarına, katı, geometrik bir biçim verilerek yapılan değişiklik, daha doğrusu biçim-bozma anlaşılmaktadır. Bu resme özgü biçimlemede, nesne ve figürlerin optik görüntülerinde görülebilen kimi ayrıntılar ayıklanmakta, ancak giderek doğasal görüntü biçimleri her resimde başka olan bir kuruluşa uygun olarak değiştirilip geometrize edilerek resimsel bir organizmaya varılmaktadır. Doğa biçimlerinin resimde oluşturulan bu değişik, katı, üsluplaştırılmış yeni biçimleri, soyutlama ile ilgili resimlerde, doğanın kesin olarak tanınmaz bir biçime sokulduğu söylenemez. Ancak geometrik soyutlama altında, doğa görüntüsünün basit biçimde şematize edilmesi de anlaşılmamaktadır."⁴⁰ Geometrik soyutlama, genel çizgileri ile Picasso, Braque ve Leger gibi ressamların Kübist yapıtlarında biçimlenmiştir. Türkiye'deki temsilcileri şunlardır: Adnan Çoker, Refik Epikman, Nurullah Berk, Sabri Berkel, Salih Urallı, Hakkı Anlı, Şemsi Arel, Abidin Elderoğlu, Arif Kaptan ve Hamit Görele.

Hamit Görele, sembolik nesne biçimlerini düz yüzeyler haline getirerek bir düzenleme yapıyordu. Soyutlanmış geometrik biçim, renkten daha önemliydi. (Resim 26)

40 BERK - TURANI, s. 224.



Resim 26. Hamit Görele "Görünüm-Peyzaj".

Modle'den vazgeçmiş Salih Urallı'nın soyutlamaları, parçalanmış figür çizgilerini, inşacı, kesin konturlu, düzenli bir yüzey ve çizgiler ile oluşturulan kompozisyonlardır. (Resim 27)

Eski figüratif, geometrik inşalı resim geleneğini sürdüren Refik Epikman'ın soyutlamalarında, bir kent ya da nesne dünyası bulunmaktadır. Renkçi resimler de yapmıştır. (Resim 28)



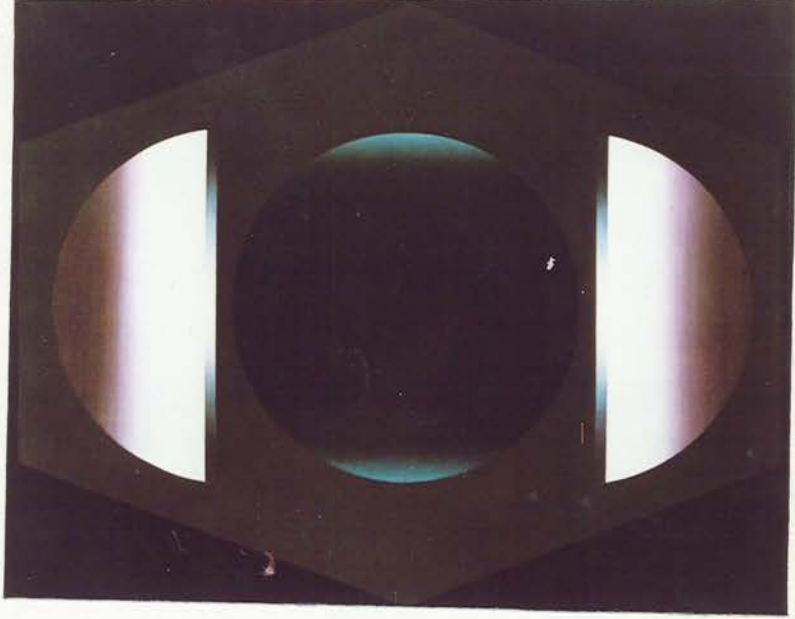
Resim 27. Salih Urallı "Ana".



Resim 28. Refik Epikman "Doku".

Tümüyle ışık dolu bir ressam olan Adnan Çoker, "Siyah Resimler"de Osmanlı-Selçuk mimari motifleri, resmin tüm yüzeyini kaplayarak geometrik düzenlemeyi oluşturur. Bu resimlerin bir bölümünde, özellikle büyük boyutlarda yapısal düzen, mimarinin kendisidir. Işıkla gölgelendirilen formlar simsiyah bir iç mekan yaratır. Işık sanki dışarıya açılan bir pencere gibidir. (Resim 29)

Renkçi çalışmalarıyla tanınan Arif Kaptan'da, renkle nesneyi dağıtma niyeti saptanmaz. Çünkü bu çalışmalar fırça lekeleri ile anlatıma dayanmaktadır. (Resim 30)

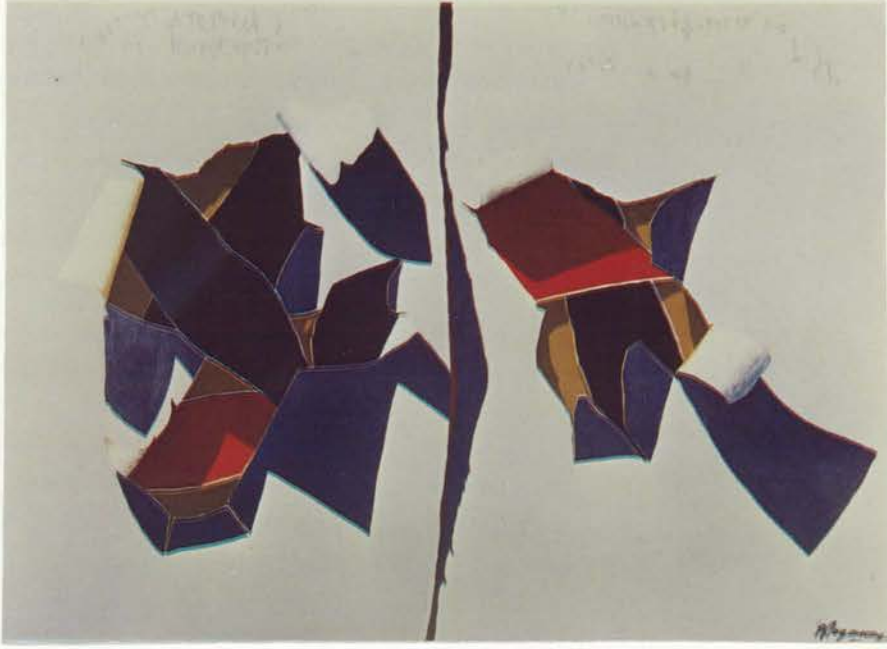


Resim 29. Adnan Çoker.



Resim 30. Arif Kaptan "Gökdelenler".

Renkli kağıt yırtmalarına dayanan bir kolaj resmini benimseyen Burhan Doğançay da soyut sanatçılar arasında yer alır. (Resim 31)



Resim 31. Burhan Doğançay "Soyut Desen".

2.5.2. Lirik Soyutlamacılar

"Resimsel lirizm, çağımız sanatçısının iç dünyasındaki fırtınaların, bir çeşit yazısal boya tuşlarıyla ifadesidir. Bu nedenle, bu anlayışta sanatçı çevresinin görüntüleri değil, onun iç dünyasındaki bilinçaltı evrenin orkestral çok renkliliği, ürpermeleri, pervasızlığı, munisliği, kısacası onun iç savaşı dile gelmektedir... Ancak genellikle lirik soyutlamada doğasal bir motiften hareket edildiği görülmektedir. Bir manzara, bir çiçek, bir kadın ve elbisesinin renkliliği ya da hareketli bir figür biçiminin etkisi, sanatçı için bir çıkış noktası olabilmektedir... Lirik soyutlamalarda, daha çok yazısal bir notun yer yer rastlantı sayılabilecek

izgi ve lekeleri yer almaktadır. Bu nedenledir ki, lirik soyutlamalarda konuya dayanan görüntüden çok, yazısal notlar ön plana çıkmaktadır."⁴²

Ercüment Kalmık'ın soyutlaması, düz renkli lekeler ve çizgilerle yaptığı manzara soyutlamasıdır. (Resim 32)

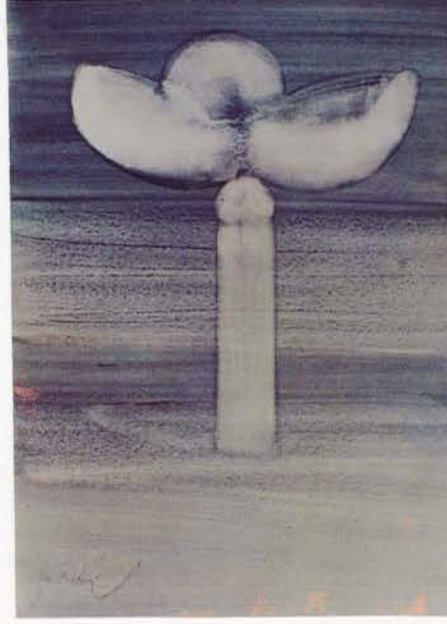


Resim 32. Ercüment Kalmık "Yelkenliler".

Bazı alışmalarıyla Abidin Dino da lirik soyutlamacılar arasına girer. alışmalarında figüratif motifleri soyutlayarak anlatım soyutlamasına varmıştır. (Resim 33)

Resimlerinde kendi duygu dünyasını yansıtan Fahrünnisa Zeid, yumuşak, sert görüntü etkileri veren soyut bir boya dokusunu benimseyordu.

42 BERK - TURANI, ss. 179-181.



Resim 33. Abidin Dino "Soyut ".

Terk edemediği doğa sevgisini çalışmalarında da sürdüren Arif Kaptan'ın bu sevgisi, onun geleceğin soyutlamalarına da yön vermiştir. Lirik soyutlamalarında büyük düz bir zemin üzerinde yer alan küçük geometrik biçimli, renkli ara motifler, başlıca ögeleri oluştururlar. Arif Kaptan non- figüratif anlayışta resimler de yapmıştır. (Resim 34)

Hasan Kavruk da soyutlamaya yönelen ressamlarımız arasındadır. O'nun resimleri konudan çok spatül ve fırça ile yaptığı strüktürel görüntülü boyasal güzellik ve dokusal espri anlayışı ile yaptığı doğa soyutlamasıdır. (Resim 35)



Resim 34. Arif Kaptan "Soyut Kompozisyon".



Resim 35. Hasan Kavruk "Soyut Doğa".

Figür kompozisyonlarını Gobel'in halı tekniğinde dokuyarak, bazı mekan çevrelerine özgün bir katkıda bulunan Özdemir Altan'ın soyutlamalarında, renkli, düz yüzeyler üzerinde yazısal, hareketli çizgiler yer alır.

Önceleri ağaç motiflerinden ya da yapraklı dallardan giderek soyutlamaya varan Devrim Erbil, sonraları ise grafik etkili yazısal tuşlarla İstanbul'u soyutladığını görüyoruz. Resimlerinde derinlik etkisinden uzaklaşmış, düz bir yüzey resmine varmıştır. (Resim 36)



Resim 36. Devrim Erbil "Mavi Deniz".

Ömer Uluç'un soyut resimlerinin temelinde desen anlayışı başlı başına bir olgudur. Düz bir fon üzerinde her türlü renk atağına şaşırtıcı bir cesaretle girdiği özgün bir motif yarattı. (Resim 37)



Resim 37. Ömer Uluç "Kompozisyon".

Mustafa Ayaz'ın soyutlaması, doğa soyutlamasıdır. Soyut, düz bir yüzeye indirgediği doğasal lekeyi sonunda renkçi bir duyarlılıkla düzenlemektedir. Tuvallerini ikiye, üçe ya da dörde bölerek, içlerine figürleri çizgisel olarak yerleştirmektedir. (Resim 38)



Resim 38. Mustafa Ayaz "Cumhuriyet Orkestrası".

2.5.3. Geometrik Non-Figüratifler

Geometrik soyut çalışanlar, hiçbir şekilde figür-nesne imajını amaçlamamaktadırlar ve salt soyut resimsel öğelere dayalı bir çalışma yapmaktadırlar.

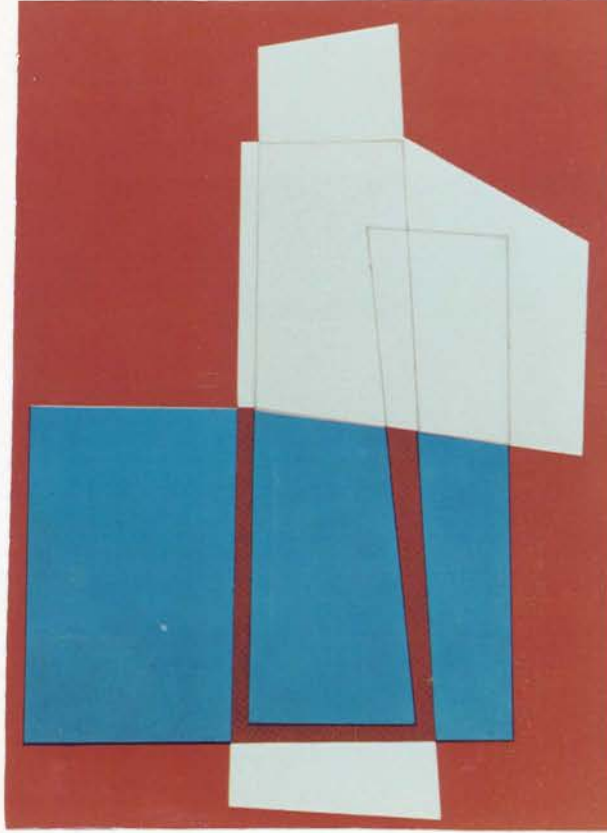
Bizde geometrik non-figüratif gelişimi Batıdakinden farklıdır. "Batıda, Picasso-Braque Kübizminin yolundan soyuta varılmamış, dolaylı olarak nesnel

görüntü öğeleri, bu akımla ilgili yapıtlarda biçim yönünden parçalanmalarına rağmen tanınırlıklarını yitirmemişlerdir. Daha doğrusu, Kübizmde nesne, biçim olarak zorlanıp parçalanmasına rağmen, resimde görüntüye dayanan konu terk edilmemiştir. Bu nedenle, Kübizmi yaratanlar arasında geometrik non-figüratif yapıt veren bir tek sanatçıya bile rastlanmamıştır. Batıdaki salt soyut anlatıma, nesnenin renk yolu ile parçalanarak varıldığına daha önce değinilmişti. Ayrıca bizde, bu yoldaki bir oluşumun olmadığı da belirtilmişti. İlginç olan, Ankara ve İstanbul'da bu anlayışın bir moda etkisi içinde, 1953'lerde aniden Batıdaki yaygınlığına paralel olarak benimsenip ithal edildiğidir. Örneklerin çözümlenmesi, bu yargıyı doğrulamaktadır. Bu nedenle rengin, non-figüratif anlayışın oluşumunda yarattığı ilginç olaylar yaşanmadan, aniden soyut çalışmalar yapılmıştır. Hem de yazısal lirik bir non- figüratifle değil, Batıda çok sonra oluşan geometrik non- figüratifle.

Bu resimsel bir olaydır. Bu bakımdan burada açık olarak belirtilmesinde yarar görülmüştü. Ancak bu ters tutum ve görüşü belirtirken, bizde yapılan cüretli, kararlı davranışı övmek bile gerekir. Çünkü bu sanatsal olayların içeriğini eninde sonunda anlaşılmasının gerektiğini kabullenme bile, bizim gibi Batıyı önce anlamaya önem vermiş bir ülke için elbette olumlu olarak değerlendirilmelidir.⁴⁴

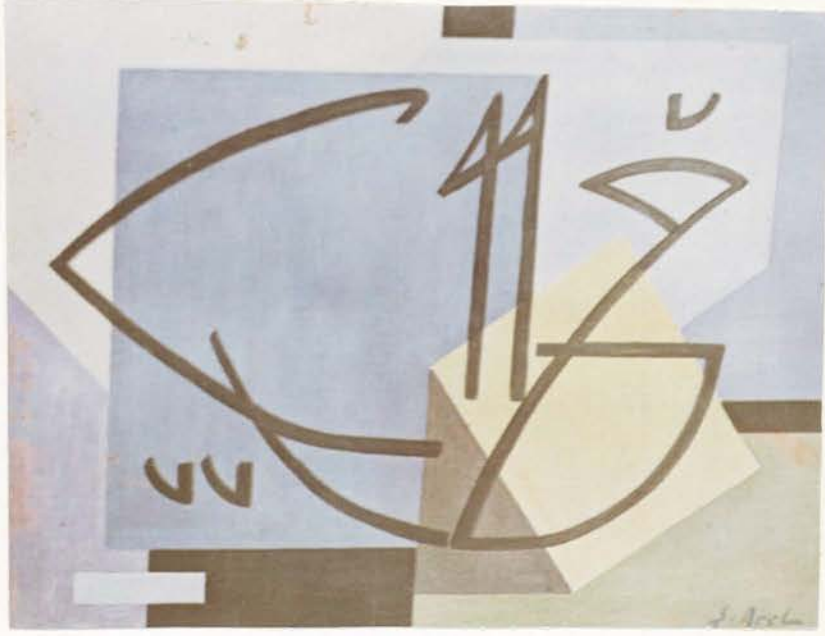
Bizde ilk non-figüratif çalışmaları yapanların başında Cemal Bingöl gelmektedir. Cemal Bingöl çalışmalarına kolajla başlamış, kolajdan soyut resim öğeleri olarak yararlanmıştır. Sonraki çalışmalarında kolajdan vazgeçmiş, resimlerinde yüzey parçalamalarına, öğelerin arıtılmasına önem vermiştir. (Resim 39)

44 BERK - TURANI, s. 195.



Resim 39. Cemal Bingöl "Soyut Kompozisyon".

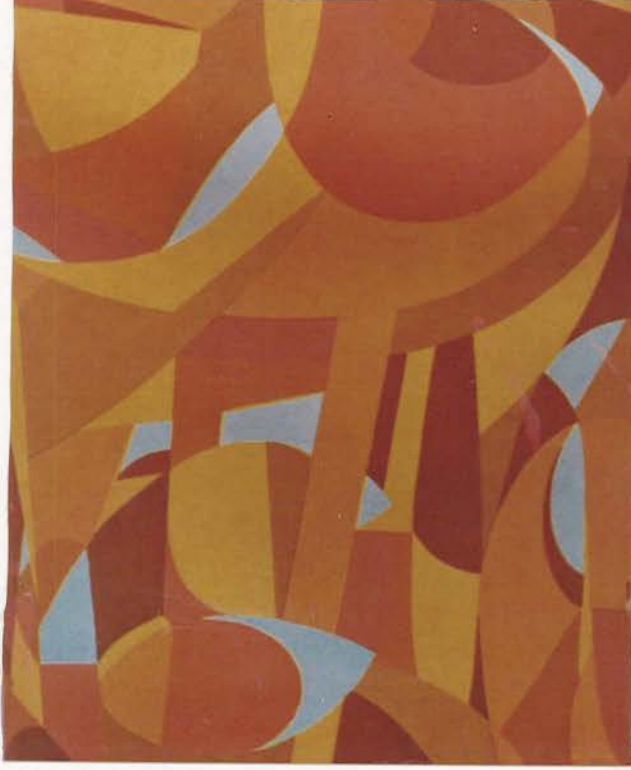
Katı, duruk bir soyut yazıyı, resimlerinde motif olarak kullanan Şemsi Arel, bu yazı motiflerini resim zemini üzerine adeta resmedercesine yerleştirmiştir. Bu motiflerini eski kûrsif yazılarımızdan almıştır. (Resim 40)



Resim 40. Şemsi Arel "Geometrik Armoni".

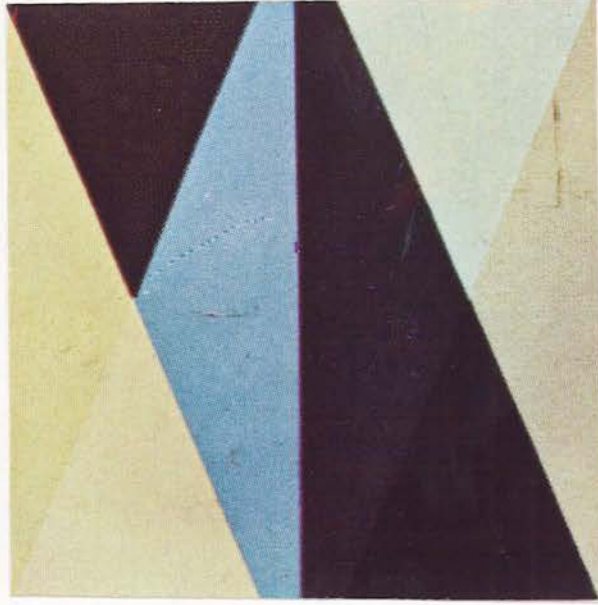
Sabri Berkel'in soyut sanatıysa yazıdan ve süslemeden doğuyor. Süslemenin dar çemberinden, yazısal yorumlamadan kendini kurtarmak için, özel çizgili ve renk renk yüzeyli daha zgr bir alanı ele geçirmeye yöneliyor. Berkel, sanat ve doğa harikaları yerine salt aklı ve katıksız rengi, duru ışığı seviyor. (Resim 41)

nemli soyut çalışmalar yapan Cemil Eren de önce kolajlarla başlamış, daha sonra lekesel dikdörtgenlerin ritmik, yatay- dikey düzenlemesine dayanan bir kompozisyona önem vermiştir.



Resim 41. Sabri Berkel "Soyut Kompozisyon".

Op-Art geometrizmini benimseyen İsmail Altınok çalışmalarında, birbirini dik kesen çizgiler kullanarak katı bir resme yönelmiştir. Bunların içlerini zıt renkle boyayarak yüzeyi parçalamış, resmi katı, kuramcı, duygusuz, disiplinli bir anlayışla yansıtmıştır. (Resim 42)



Resim 42. İsmail Altınok "Soyut Kompozisyon".

Geometrik non-figüratif anlayışta çalışanlar arasında; Halil Akdeniz, Elif Naci, Gencay Kasapçigil, Bekir Sami Çimen, Hüseyin Bilişik gibi ressamıar da sayılabilir.

2.5.4. Lirik Non-Figüratifler

"Daha 1954'lerde, bizim Paris'e yerleşmiş ressamlarımızdan Nejat Devrim ve Selim Turan, soyut resme yönelmişlerdi. Fahrünnisa Zeid ise 1948'de ilk soyut resmini yapıyordu. Bu ressamlarımızdan ilk ikisinin Paris'de Muse'e d'Art Moderne'de yer aldıkları bilinmektedir. Nejat Devrim'in Knaurs Lexikon'da yer alan açıklaması ilgi çekicidir. Nejat Devrim, parçalama işlemine, ilk girişimden hiçbir şey kalmayınca'ya değin devam edilmesi görüşündedir. Hatta bu parçalama işlemine "çılgınlığa varıncaya değin" devam edilmesini gerekli

görmektedir ve resimlerinde de bu görüşün uygulandığı saptanabilmektedir. Tuval yüzeyinde bir çeşit savaşı durumunda görünen O, boyasal öğelerin, durulup motifsel bir görüntü almasına değin çalışmasını sürdürmektedir. Kısacası O'nun lirik anlatımı, bir çeşit didinmeye, tahribe, parçalanmaya dayanmaktadır. Eğer bu çalışmalarının daha 1945'lerde başladığı dikkate alınırsa, O'nun ve Selim Turan'ın, bizdeki ilk lirik non-figüratifler oldukları ortaya çıkar. Nejat Devrim'in çalışmalarında bir önfikrin, akılcı, taslakçı bir anlayışın ya da bir dış etkinin önemi olmayacağı, daha doğrusu yer alamayacağı açıktır. Nejat Devrim, bu görüşünün paralelinde gravürler de yapmıştır.

Selim Turan'ın da çalışmalarında aynı boyasal savaş anlayışı saptanıyor. Bu lirik, boyasal savaşta, tuvali yormadan sonuca ulaşmak bir serüvenden farksız olduğundan, öyle bol yapıt vermeyi düşünmek, hayalcilik olmaktadır. Çünkü, bu çalışmada hiç bir dış etki sanatçıya yardımcı olmamakta ve O, kendi gücü ile yalnız kalmaktadır. Lirik çalışma, keyfi bir sarhoşluk gibi görünmekte ise de, her fırça tutuşundaki strüktürel etki ağırlığının kompozisyonda yerini bulması söz konusu olduğundan, sonuçta sanatçı, yer yer üzücü tereddütler içinde kalabilmektedir. Bu nedenle, çoğu kez üstünde yapılan çalışmalar, kesin olarak sanatçının kişisel kararlarının olumlu grafiğine dayanmaktadır."⁴⁵ (Resim 43)

Yer yer lirik özellikler gösteren Abidin Elderoğlu, çalışmalarına yazısal bir soyutlama ile başlamıştır. 1965'lerden sonra, taslağa dayanmayan, lirik soyut çalışmalar yapmıştır. (Resim 44)

45 BERK - TURANI, ss. 208- 209.



Resim 43. Selim Turan "Kompozisyon".

Zaman zaman Bedri Rahmi Eyüboğlu da lirik soyuta yönelmiştir. Resim sanatının diğer plastik sanatlardan tek ayırıcı niteliğinin renk olduğuna işaret eden sanatçı, soyut yapıtlarında boyasal ağır dokuyu kullanmıştır. (Resim 45)



Resim 44. Abidin Elderoğlu "Soyut Kompozisyon".

Son çalışmalarında lirik non-figüratif anlayışa yönelen Ferruh Başağa, bu çalışmalarında renkçi bir tutumu benimsememiş, pas yeşiller, kahverengiler kullanmıştır.

1958'de tümüyle soyuta yönelen Adnan Turani ise anlatımını, önceden bilinen hiç bir nesnel motiften hareket etmeden, yüzeyin soyut boşluğunda yeni sorunlar getiren boya maddesi ile soyut anlamlar yüklü biçimlere dayandırıyor. (Resim 46)



Resim 45. Bedri Rahmi Eyüboğlu "Kilimli".

Tamamen non-figüratif anlayışta çalışan Adnan Çoker'de ise ne motifsel, ne de renkçi bir davranış görülür. Çalışmaları beyazın hakim olduğu yazısal anlatımı içerir. (Resim 47)



Resim 46. Adnan Turani "Kompozisyon".

Yalnız fırça hareketlerinden oluşan yazısal tuşla, lirik non- figüratif anlatımı oluşturan Fethi Arda da tuval yüzeyinde bir motife varmıyor.

Lirik non-figüratif anlayışta çalışan diğer ressamlarımız ise şunlardır: Eren Eyüboğlu, Nuri İyem, Hasan Kaptan, Muammer Bakır, Mübin Orhon, Erdal Alantar, Fethi Kayaalp, Zahit Büyükişleyen ve Altan Gürman.



Resim 47. Adnan Çoker "Hüsnü Hat".

SONUÇ

Sanat tarihinde tespit edilen Soyut Sanat, Kübizm denemeleriyle başlamış, giderek bu denemeler Soyut Sanat'a dönüşmüşse de, ilkelerin mağara duvarlarına yaptıkları resimler de soyut olarak görülmektedir. Kübik ressamıar doğayı, geometrik biçimlere çevirmişler, soyut resimde ise resmin doğa ile tüm bağları kopmuştur.

Nesnenin akılcı soyutlanışından hareket eden Kübist soyut uluğunu yetersiz bulan Kandinsky ve Mondrian gibi sanatçılar, nesneden kurtulmuş bir "arınmış gerçeklik" adına, soyutçu değil, soyut olan bir sanat anlayışı kurarlar.

Soyut Sanat'ta formu yaratan renktir, form da anlatıcı değildir. Bir şeyi tasvir etmez. Bu form anlayışının kanunları kendine özgü, realiteden uzaktır.

Avrupa'da ortaya çıkan Soyut Sanat, Batılılaşma hareketiyle birlikte Türk Sanatını da etkilemiştir. Bizdeki ilk soyut eğilimler, 1950'lere doğru Lhote k bizminin açtığı kapıyla başlamış, doğadaki biçimlerin bağlı bulundukları doğal varlıkları anımsatmayan figürsüz ilişkiler, soyutlama çabalarının sağlamış olduğu olanaklarla birlikte, i  içe yürümüştür.

Sanatçılar, Çağdaş Türk Resim Sanatı çerçevesi içinde soyut eğilimi başarılı bir çaba içinde gerçekleştirmişlerdir. İster istemez tartışma ortamına giren birey, çağdaş sanatın soyutçu eğilimini kabul etmek zorunda kalmıştır. Nesnenin gerçeğini araştıran kişi, çağdaş sanatın, tekniğin insan yapısı üzerindeki etkisi ve insanın tekniğe başkaldırması sonucu olduğunu ortaya koymuştur.

KAYNAKÇA

1. BAZAINE : (Çev. YURDANUR M. Safa) Bugünkü Resim Üzerine Notlar, İstanbul, 1951.
2. BERK, Nurullah : "Soyut Sanat Üstüne", VARLIK, S. 509, Eylül 1959.
3. _____ : "Mücerret Resme Dair Notlar", VARLIK, S. 385, Ağustos 1952.
4. _____ : "1961'de Resim ve Heykel", VARLIK YILLIĞI, S.860, 1961.
5. BERK, Nurullah
GEZER, Hüseyin : "50 Yılın Türk Resim ve Heykeli", Türkiye İş Bankası Ya. No. 123, İstanbul, 1973.
6. BERK, Nurullah
TURANİ, Adnan : Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi, C. II, İstanbul, 1981.
7. ÇAĞA, Sema : "Özgürlük-Soyut Resim ve Sanatçının Yalnızlığı Üzerine", SANAT ÇEVRESİ, S. 73, Kasım 1984.
8. DAL, Esin Yarar : "D Grubu ve Türk Resmindeki Yeri", BOYUT, S. 15, Eylül 1983.

9. DERGİ : "Türk Resminin Gelişim Çizgisi", YELKEN, S. 83, Şubat 1964.
10. ETİ, Sevim : Çağdaş Sanat, ?, 1977'den READ, Herbert, A. Concise History of Modern Pointing.
11. GERMANER, Semra : "1950'den Günümüze Türk Resmi", SANAT ÇEVRESİ, S. 102, Nisan 1987.
12. GÖRGÜN, Ziyaettin : Soyut Resim, İstanbul, 1961.
13. GÜNAY, Veysel : "Çağdaş Türk Resminde Konu", TÜRKİYE'DE VE AMERİKA BİRLEŞİK DEVLETLERİ'NDE ÇAĞDAŞ PLASTİK SANATLAR, H.Ü.G.S.F. Ya. No. 5, Ankara, 1986.
14. GÜVEMLİ, Zahir : Sanat Tarihi, İstanbul, 1982.
15. İPŞİROĞLU, Nazan : Oluşum Süreci İçinde Sanatın
İPŞİROĞLU, Mazhar Tarihi, İstanbul, 1977.
16. : Sanatta Devrim, İstanbul, ?.
17. KAHRAMAN, Hasan Bülent : "Türk Resminde Çağdaşlaşma Evreleri", SANAT OLAYI, S. 60, Mayıs 1987.
18. LEYMARIE, Jean : (Çev. MACARLIOĞLU, Aydın), "Soyut Sanat Anlamı", TÜRK SANATI, C. III, S. 45, Mart 1956.
19. ÖZSEZGİN, Kaya : "Çağdaş Resmimizde Etkileşim Sorunu", TÜRKİYE'DE SANATIN BUGÜNÜ VE YARINI, H.Ü.G.S.F. Ya. No. 1, Ankara, 1985.
20. TANSUĞ, Sezer : Çağdaş Türk Sanatı, İstanbul, 1986.
21. TUNALI, İsmail : Felsefenin Işığında Modern Resim, İstanbul, 1989.
22. : "Soyut Sanatta Realite Kavrayışı", FELSEFE ARKİVİ, S. 17, 1970.
23. TURANİ, ADNAN : "Modern Sanat Neden Soyutlaşmaya Gitti?", VARLIK, S. 514, Kasım 1959.

24. : "Ülkemizdeki Soyut ve Soyutlama Resim Eğilimleri", BEDRETTİN CÖMERT'E ARMAĞAN, H.Ü.S. ve İ.B.B.D. Özel Sayı, Ankara, 1980.
25. YAZĞAÇ, Muhsin : "Soyut Resim ve Seyirci", GÜNEY, C. VI, S. 65, Şubat 1973.