



T.C. ANADOLU ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TÜRKİYE'DE SOYUT RESİM SANATININ ORTAYA ÇIKIŞI VE SOYUT İLGİLER

(Yüksek Lisans Tezi)

UFUK HAMZAOĞLU

Eskişehir-1990

Anadolu Üniversitesi
Merkez Kütüphane

İÇİNDEKİLER

<u>RESİMLER DİZİNİ</u>	V
<u>GİRİŞ</u>	1

Birinci Bölüm

SOYUT VE SOYUTLAMA, SOYUTUN
ORTAYA ÇIKIŞ NEDENLERİ,
AVRUPA'DA SOYUT RESMİ
OLUŞTURAN ETMENLER,
TÜRKİYE'DE SOYUT RESMİN
ORTAYA ÇIKIŞINDAKİ ETMENLER

Birinci Kısım

SOYUT VE SOYUTLAMA, SOYUTUN
ORTAYA ÇIKIŞ NEDENLERİ

1. SOYUT VE SOYUTLAMA ,	8
A- <u>Soyutun Tanımı</u>	8
B- <u>Soyut ve Soyutlayıcı Sanatın Ayrımı</u> . .	9
2. SOYUTUN ORTAYA ÇIKIŞ NEDENLERİ	10
A- <u>Bilimsel Gelişmeler Paralelinde Soyutluk</u>	10
B- <u>Düşünsel gelişmeler paralelinde Soyutluk</u>	11

İ k i n c i K ı s ı m

AVRUPA'DA SOYUT RESMİ OLUŞTURAN ETMENLER, TÜRKİYE'DE SOYUT RESMİN ORTAYA ÇIKIŞINDAKİ ETMENLER

1. AVRUPA'DA SOYUT RESMİ OLUŞTURAN ETMENLER	14
A- <u>Empressiyonistlerin Yeri ve Etkisi</u> . . .	14
B- <u>Fovistlerin Yeri ve Etkisi</u>	16
C- <u>Ekspressiyonistlerin Yeri ve Etkisi</u> . .	18
D- <u>Kübistlerin Yeri ve Etkisi</u>	19
2. TÜRKİYE'DE SOYUT RESMİN ORTAYA ÇIKIŞINDAKİ ETMENLER	21
A- <u>Geleneksel Sanatlarımızda Soyutun Yansıtılması</u>	21
B- <u>Sanat Eğitiminin Kurumsallaşması ve Batı'ya Dönük Türk Resmi</u>	32

İ k i n c i B ö l l ü m

B A T I E Ğ İ L İ M L İ C U M H U R İ Y E T D Ö N E M İ
T Ü R K R E S M İ, B A T I E Ğ İ L İ M L İ 'D'
Ğ R U B U S A N A T Ç I L A R I N I N S O Y U T R E S M E
K A T K I L A R I, 'D' Ğ R U B U N D A N S O N R A K İ
S O Y U T İ L Ğ İ L E R, T Ü R K S O Y U T R E S M İ N D E
U S L U P L A Ş M A L A R

B i r i n c i K ı s ı m

B A T I E Ğ İ L İ M L İ C U M H U R İ Y E T D Ö N E M İ
 T Ü R K R E S M İ, B A T I E Ğ İ L İ M L İ 'D'
 Ğ R U B U S A N A T Ç I L A R I N I N S O Y U T R E S M E
 K A T K I L A R I

1. B A T I E Ğ İ L İ M L İ C U M H U R İ Y E T D Ö N E M İ T Ü R K R E S M İ . . 35
2. B A T I E Ğ İ L İ M L İ 'D' Ğ R U B U S A N A T Ç I L A R I N I N S O Y U T
 R E S M E K A T K I L A R I 40

İ k i n c i K ı s ı m

'D' Ğ R U B U N D A N S O N R A K İ S O Y U T
 İ L Ğ İ L E R V E U S L U P L A Ş M A L A R I,
 R E S İ M L E R İ M D E S O Y U T V E S O Y U T L A M A

1. 'D' GRUBUNDAN SONRAKİ SOYUT İLGİLER VE	
USLUPLAŞMALAR	52
A- <u>Geometrik Soyutlamacılar</u>	57
B- <u>Lirik Soyutlamacılar</u>	72
C- <u>Geometrik Non-Figüratifler</u>	89
D- <u>Lirik Non-Figüratifler</u>	99
2. YAPITLARIMDA SOYUT VE SOYUTLAMA	117
 <u>S O N U C</u>	125
 <u>F A Y D A L A N I L A N K A Y N A K L A R</u>	1-111

R E S İ M L E R D İ Z İ N İ

<u>No</u>	<u>:</u>	<u>Resimlerin Adı</u>	<u>:</u>	<u>Sayfa No:</u>
1		Havuzlu Bahçe		27
2		Ev ve Ağaç		27
3		Simitçi ve Şerbetçi		28
4		Karanfil		29
5		Çiçekli Vazo		29
6		Köylü Kadın (Tren, Yataklı-Vagon) . . .		30
7		Ütücü Kadın		31
8		Çömlekçi		46
9		Çiçek		47
10		Balık Ağları		48
11		Labirent		49
12		Ankara Keçileri		50
13		Desen		51
14		Han Odaları		61
15		Ana Toprak		62
16		Doku		63
17		Görünüm Peyzaj		64

No :	Resimlerin Adı :	Sayfa No :
18	Nargile İçen Adam	65
19	Ana	66
20	Ege'de Tütün	67
21	Köylü Kadınlar	68
22	Gökdelenler	69
23	Yelkenliler	70
24	Soyut Kompozisyon	71
25	Sultanahmet Camii'nin Camları	76
26	Yelkenliler	77
27	Soyut Çiçek	78
28	Soyut Manzara-1	79
29	Büyük Mor	80
30	Kırmızı Pabuçlu Kız	81
31	Mavi Deniz	82
32	Cumhuriyet Orkestrası	83
33	Kompozisyon	84
34	Manhattan New York	85
35	Gezginci Çalgıcılar	86
36	Bir Yerleşme Önerisi	87
37	Forte Piano	88
38	Soyut Kompozisyon	92
39	Geometrik Armoni	93
40	Soyut Kompozisyon	94
41	Kubbeler	95
42	Açık Simetri	96
43	İzmir'den Görsel Notlar	97

<u>No</u>	<u>: Resimlerin Adı</u>	<u>: Sayfa No:</u>
44	Soyut Kompozisyon	98
45	Soyut Düzenleme	98
46	Soyut Kompozisyon	102
47	Kompozisyon	103
48	Kilimli	104
49	Kırmızı Kompozisyon	105
50	Üniversite	106
51	Soyut Kompozisyon	107
52	Soyut Kompozisyon	108
53	Kırmızılı	109
54	Soyut Kompozisyon	110
55	Soyut Kompozisyon	111
56	Soyut Kompozisyon	112
57	Kompozisyon	113
58	Kompozisyon	114
59	Şükran	115
60	Kompozisyon	116
61	Adsız	119
62	Adsız	120
63	Adsız	121
64	Adsız	122
65	Adsız	123
66	Adsız	124

G İ R İ Ş

Varoluşundan beri soyut değerlerle karşı karşıya gelen insan, eskitaş çağlarından itibaren yaşama mücadelesiyle birlikte sezgisel ve zihinsel güçlerini ortaya koyarak, doğayı tanımaya ve çözümlemeye çalışmıştır.

Bu tanıma ve anlamaya yönelik çabaları karşısında, ilk kez akli ve şematik bir çizimlemeyi mağara resimlerinde ortaya koyan insan, doğanın ve yaşamın acımasızlığı karşısında huzura sahip olma duygusuyla çizdiği hayvan resimlerinde aramıştır.

İlk insan, mağara duvarlarına doğayla ve yaşamla ilgili hayvanı, bazen de insanı soyut değerlerle simgelemiştir. Çok ilginçtir ki bu resimler, günümüz soyut çizgisel simgelerini anımsatmaktadır.

Sahip olma duygusuyla akli ve şematik olarak çizilen mağara resimlerinden günümüze insan; hızla değişen değerlerle

birlikte endüstrileşmenin yarattığı soyut bir dünyada yaşamaktadır. 20. yüzyılın bilimsel teknolojik endüstrisinin yarattığı yaşam biçiminin sonuçları doğal olarak plastik sanatlarda da kendini göstermekte gecikmemiştir.

20. yüzyılın başlarından itibaren hızla yaşanan endüstrileşme süreci, toplumsal devrimler, bilimsel ve teknolojik gelişmeler insanlığı yepyeni bir dünyaya sürüklemiş içinde yaşadığımız çağda doğal çevrenin bozulması, betonlaşma, açlık, sömürü savaşları, ozon tabakasının delinmesi, çevre kirliliği gibi birçok sorun insanı hayal kırıklığına uğratarak kendi koşullarına uyma durumunda bırakmıştır.

Hızla değişen değerler karşısında sanatçı kendi iç dünyasına kapanmış dış dünya ve dış dünya olayları karşısında duyduğu huzursuzluğu ve bunalım kendi iç dünyasındaki huzurda aramıştır. Soyut sanat, sanatçının bilinçaltı ve iç dünyasındaki birikimlerinin çatışmaları biçiminde ortaya çıkmıştır. "Beckman: 'Ben, endişeme, üzüntüme hakim olmak için resim yapıyorum.' Franz Marc: 'Ben kendimi korkumdan kurtarmak için resim yapıyorum'..."(1) diyerek kendi içsel düşüncelerini ortaya koymuşlardır.

"Burada üzerinde önemle durulması gereken şey, sanatçıların resmin bu tarzlarına bilerek gitmiş olmalarıdır. Bu noktaya hem Picasso ve hem de Brague önemle değinmişlerdir.

(1) Adnan TURANİ, Dünya Sanat Tarihi Resim-Heykel-Mimari, Ankara, 1983, s. 484.

Picasso, Brague'la birlikte Kübizm'i ortaya bir fikir olarak atmak için düşünüp ta ınmadıklarını, bu tarzın çalışırken ortaya çıktığını belirtmişlerdir... Soyut sanatın doğup ortaya çıktığı yüzyılımızın başlangıcında sanat metropollerine dikkatimizi toplarsak; Münih, Paris, Moskova, Zürih ve Amsterdam'da sanatçıların birbirlerinden habersiz soyut çalışmalar ortaya koyduklarını görürüz. Örneğin Kandinsky Münih'te 1910'da ilk soyut suluboyasını boyadı ı zaman, hemen hemen aynı tarihlerde Moskova'da Larionow ve Natalie Gontschorowa tarafından 1910'da 'Rayonist' (I ık ı) resimler, Malewitsch tarafından 1913'de 'Suprematist', Delaunay 1912'de 'Orphist' resimlerini yapmış, Fütüristler manifestolarını 1909'da, ilk sergilerini 1912'de a mı lardı. Aynı  ekilde Arp ve Magnelli, biri Zürih'te diğeri Floransa'da birbirlerinden habersiz soyut resimler yapıyorlardı...

 şte endüstrinin seri icatlar halinde endişe verici bir hızla geliştiği yüzyılımız başlangıcında, plastik sanatlarda bir biçim parçalama eğilimi belirdi. Erich Fromm bu parçalama i -güdüsünü şöyle açıklıyor: 'Parçalayarak yok etme içgüdüsü, ya anmamı  bir hayatın tepkisidir.' Yüzyılın iktisadi savaşları, krizleri, sosyal değişiklikleri, toplumu olduğu gibi, sanatçıyı da i  huzursuzluklarına g t rm   ve hürriyetini sınırlamı tı. Materyalizmin sebep olduğu bu devamlı endişe ve huzursuzluklara, ruhi bir tepki olarak sanatçı, resminde onu parçalayıp yok etmekle cevap vermişti. Kübist ve Ekspresyonist (Dı avurumcu) akımlar, eşyanın gerçek görünüşü

biçimini parçalamakla ilk tepkiyi göstermişler; bunu, eşyanın dış görünüşünü anlatım aracı olarak reddedip tuvalinden tüm olarak atmakla materyalist düşünüşe, materyalizmekarşı olan bıkkınlığı belirten soyut resim akımları izlemişti.

Almanya'da kimi Pessimistler Batı dünyasının çöküntüye gittiğini görüyorlardı. Fransa'da pozitif görüşlü düşünürler, materyalizmin biçimlendirdiği sosyal yönün değiştirilmesi gerektiğine değiniyorlardı. Henri Bergson 'Evolution Creatrice' adlı kitabında materyalizmi kesin olarak reddediyor ve sanat eserini doğuran sezgi'yi 'İntuition' esas değer olarak ortaya atıyordu. Soyut sanatın bugünkü bilinçaltı dünyamızın bir aynası olduğu kuşku götürmez bir gerçektir. Yüzyılımızın başında daha soyut resimler ortaya çıkmadan, resmin kesin olarak soyutlamaya gideceğini açık bir dille söyleyenlerin sayısı az değildi. 1907'de Wilhelm Worringer 'Abstraktion und Einfönlung' adlı kitabında bu noktaya açık olarak değinmişti. Ayrıca Marianne Von Werefkin de resmin kesin olarak soyuta gideceğini 1906 yılında Münih'te ısrarla söylemişti.

Her ne kadar soyutlama sanatta bünye bakımından daima varsa da, sanat akımlarının birbirlerine olan tepkileri: yüzünden oluşan gelişimde soyutlama ancak yüzyılımızın başında dünya yüzünde resim alanında oluşmuştur.

İngres'in biçim değiştirmeleri (deformasyon); Delacroix'nin yeni renk olanaklarını göstermesi; Degas'nın 'sanat

hesaplı operasyonlardan ibarettir' sonucuna varması; izlenimciliğin belirmesi ile güneş renklerinin çözümlenmesi ve resmin bu akımın prensiplerine uyarak objeyi değil, obje üzerindeki ışığı prizma renkleriyle biçimlendirmeye gidip doğa biçiminden uzaklaşması ve perspektifin kaybolmaya başlaması; Cezanne'in resminde objeyi geometrik biçimler üzerine konstrüktif olarak oturtması ve bilimsel perspektifi resimden uzaklaştırması; Gauguin'in resmin müzikal bir aşamaya gittiğini önceden haber vermesi ve resmi ilkel arkaik sağlamlığına geri götürmesi; Picasso ve Brague'in doğa biçimlerini parçalayarak analitik kübizm anlayışına varmaları ve böylece doğa biçimlerinin resimde renk ve biçimin hürriyetine engel olduğu sonucuna gidilmesi; Delaunay'nın 'renk yalnız başınabiçim ve objedir ve resim kendini objeden kurtaramadığı müddetçe tasvir ve edebiyattır' kanısına varması vesonuç olarak Kandinsky'nin 'doğa kendi biçimini kendi amaçları için, sanat da kendi biçimini kendi amaçları için yaratır' inancı ile mutlak bir resme gitmesi, sanatın durup dururken soyutlamaya gitmediğini oldukça kesin olarak...."(2) açıklamaktadır.

Sanatçının bilinçaltı ve iç dünyasındaki birikimlerinin çatışmaları biçiminde Avrupa'da ortaya çıkan soyut sanat, Avrupa'ya Sanat Eğitimi görmeye giden Türk Sanatçısını da etkilemiş ve Türk Resminde soyut ve soyutlama eğilimlerinin görüldüğü yapıtlar ortaya konmuştur. Sanatçıların soyut ve

(2) a. g. y. s. 486.

soyutlama eğilimleri, gerek guruplar içinde, gerekse kişisel özgün üsluplaşmalar biçiminde günümüze değin sürmüştür.

Bu tezi hazırlamamın amacı; Soyut Resim Sanatının, Türkiye'de ortaya çıkışını hazırlayan etmenleri ve yaygınlaşması ile ilgili dağınık ve yetersiz kaynakları derleyerek, bir senteze ulaşmak ve resimlerimde soyut ile soyutlama yönünde eğilimlerimin özgün temellerini ortaya koymaktır.

Tezin; savunulan konu bütünlüğünü bozacağı düşüncesiyle, sanatçıların öz-yaşam öykülerine hiç değinilmemiş, teze örnek olarak konu edinilen sanatçıların ve yapıtlarının özgün üslupsal kimlikleri saptanarak, yapıtlar hakkında uzun analitik incelemelerden özenle kaçınılmıştır.

Tezimin birinci bölümünün birinci kısmında; soyutun tanımı, soyut ile soyutlama ve soyut sanatın ortaya çıkış nedenleri irdelenmiştir. İkinci kısımda; Avrupa'da ve Türkiye'de soyut ve soyutlayıcı sanatın ortaya çıkışını hazırlayan etmenler tahlil edilmiştir.

İkinci bölümün birinci kısmında; Türkiye'de ilk batı eğilimli soyut ilgiler ve soyut resme katkıları incelenmiştir. İkinci kısımda; 'D' grubundan sonraki soyut ilgiler, üsluplaşmalar örneklerle ortaya konmuş ve yapıtlarımdaki soyutlama resimli örneklerle açıklanmıştır.

tez konusuyla örnek gösterilen resimler arasındaki kopukluğa meydan verilmemesi amacıyla, her konu başlığının sonunda o konuyla ilgili resimler dizih halinde verilmiştir.

B i r i n c i B ö l ü m

S O Y U T V E S O Y U T L A M A , S O Y U T U N
O R T A Y A Ç I K I Ş N E D E N L E R İ ,
A V R U P A ' D A S O Y U T R E S M İ
O L U Ş T U R A N E T M E N L E R ,
T Ü R K İ Y E ' D E S O Y U T R E S M İ N
O R T A Y A Ç I K I Ş I N D A K İ E T M E N L E R

B i r i n c i K ı s ı m

S O Y U T V E S O Y U T L A M A , S O Y U T U N
O R T A Y A Ç I K I Ş N E D E N L E R İ

1. S O Y U T V E S O Y U T L A M A

A- S o y u t u n T a n ı m ı

Sanat Tarihinde karşımıza çıkan uslu p deyimlerinden biri de 'soyut' sözcüğüdür.

"Çağdaş sanat kuramcısı Marcel Brion'a göre: «'Soyut sanat' deyimi, Romantizm'de ortaya çıkmış ve Jugendstil'de herkesçe bilinip kullanılır bir sözcük olmuştur. Ama, 'soyut sözcüğü' belirsiz bir anlama gelir. Buna rağmen, ben onu kullanıyorsam bunun nedeni, ondan daha uygun bir sözcüğe sahip olmadığım içindir. 'İçeriksiz sanat (non-figürativ)' ya da 'bir şeyi temsil etmeyen sanat' deyimleri de aynı şekilde böyle keyfidirler. Çünkü, her sanat yapıtı, kendi başına bir obje'dir ve herhangi birşeyi hiç olmazsa kendi kendini temsil eder.»' "(3).

Sanat yapıtlarını 'somuttur' ya da 'soyuttur' diye ayırmak için soyut sözcüğü kavram olarak kullanılır. Soyut resmin neyi anlattığını irdelemeye gerek yoktur. Soyut resim soyut olduğu için kendi başına vardır. Fakat objektif olarak yoktur. Sözcük olarak ta Türkçe'de karşılığı yoktur. Fakat Arapça'daki karşılığı 'mücerret'tir.

B- Soyut ve Soyutlayıcı Sanatın Ayrımı

Soyut ile soyutlayıcı sözcüklerini birbirine karıştırmamak gerekmektedir. Soyut sanat kendine özgü doğayla bağlantısı olmayan biçimler kombinezonudur. Buna karşın soyutlayıcı sanat, psikolojik iç ifadeyi yansıtan biçimlerle şematizme ve stilizasyona yönelen, doğayla içerik ilgisi olmasa bile,

(3) İsmail TUNALI, Felsefenin Işığında Modern Resim, İstanbul, 1981, s. 132'den Marcel Brion, Geschichte der abstrakten Kunst, s. 7, Köln, 1960.

biçimsel olarak doğayı öykünen biçimlerin organizasyonudur.

Soyut sanatta salt soyut biçime ulaşmanın yolları farklılıklar gösterir. "Doğadan, doğa biçimlerinden hareket ederek kurgusal yoldan da ona varılabilir. Heriki halde de 'soyutluk' söz konusudur. Söyle ki, söz gelişi, kübizm'de olduğu gibi nesnelerin biçimlerinden kalkarak ortaya konan biçimsel düzen, biçimsel varlığın dışında bir başka varlığa sahip değildir. Nesneler, yalnızca uygulanan yöntemin sonucu olarak vardırılar. Bunun için, bir Picasso'nun, bir Brague'in yapıtlarında biz doğa ile, empirik gerçeklik ile değil, salt biçimlerle karşılaşırız. Bu biçimlerin arka-planında bulunan şeyler bizi artık ilgilendirmezler. Bunun için, sanat yönünden böyle bir 'soyut' ve 'soyutlayıcı' sorunu, aslında biraz zorlama ve yapma bir sorun gibi gözünüyor...İster bu yöntem kübist yöntem isterse non-figüratif (içeriksiz) yöntem olsun, bizi soyut'a ulaştırıyorsa, önemli olan budur. Meydana gelen sanat yapıtı bir soyut düzeni gösteriyorsa, nasıl bir yöntemle meydana gelirse gelsin, o soyut bir yapıttır. Bunun için biz, kübizmi de, non-figüratif sanatı da ve suprematizm'i de aynı 'soyut' kavramı altında ele alıyoruz"(4).

2. SOYUTUN ORTAYA ÇIKIŞ NEDENLERİ

A- Bilimsel Gelişmeler Paralelinde Soyutluk

Yüzyılımızın başlarında bilimsel gelişmelere baktığımızda büyük değişimler olduğunu görüyoruz. Bu değişimlerden

(4) TUNALI, Modern..., s. 134.

Önemli olanı atom çekirdeğinin parçalanmasıdır. Artık maddenin katı değişmez görünümünün yerini kuvvet noktaları ve enerji almıştır.

Klasik fizikteki ağırlığı ve hacmi olan maddenin, mekanda hareketlerini ve devinimlerini zaman içinde yapar kuramı, yerini günümüz bilimsel fizik kuramlarında maddenin yenden çözümlenmesiyle kuvvet noktaları ve enerjiye bırakmıştır. Bilimsel ve endüstriyel gelişmelerin insan yaşamına kattığı hız sanata ve uygulanmasına yansımıştır.

Bilimsel gelişmelerdeki diğer büyük değişiklikte zaman kavramında kendini gösterir. Geçmiş ve gelecek sorunu somut yaşam içinde yok olmuştur. Bilimsel olarak fizikte de somut durumun, yaşanan anın değerlendirilmesi önem kazanmıştır. Gündübirlik, moda ve reklam koşullamaları günümüz insanının dünya görüşünü belirlemektedir. Çağımız insanının kendine ayıracak zamanı ve özgür duyarlıklı bir biçimde yaşayacak mekanı kısıtlanmıştır. Madde-enerji, uzay-zaman kavramlarında meydana gelen gelişmelerle bilim, somut gerçekleri soyut gerçeklere dönüştürmüştür.

B- Düşünsel Gelişmeler Paralelinde Soyutluk

İnsanlık bilim ve sanatta yepyeni bir dünyaya sürüklenirken düşün alanında da bu değişimlere paralel gelişmeler görülüyor. "İnsanlık hiçbir güzelliği, hiçbir fikre, hiçbir yönetime, hiçbir hayat biçimine ilelebet bağlanamıyor. Hatta insanoğlu devamlı olarak en mantıklı olana bile itibar

etmiyor. Öyleki, arkaikten klasiğe, klasikten barok bir anlatıma geçiyor. Aynen doğanın yazdan kışa, kıştan bahara ve tekrar yazıya geçtiği gibi. Hatta insan ebedi olana bile razı olamıyor. Bakıyorsunuz bir klasik akımı, bir romantik, bir romantiği bir gerçekçilik özlemi izlemiş. Gerçek en değerli addedildiği zaman, alelâde kişilere, düşünürlere, sanatçılara, âdeta bir ışık gibi görünüyor. Gerçek ve mantık terkedilemeyecek bir ideal olarak dünyayı sarıyor. Gerçekçi olmaktan vazgeçilirmi? Ama bakıyorsunuz bu da olmuyor. İnsan bu materialist, rasyonalist kuruluktan katılıktan bıkmıyor"(5).

20. yüzyılın başlarındahızla değişen dış dünya, toplumsal devrimler, bilimsel ve teknolojik gelişmeler, insanın giderek doğal ortamdan uzaklaşmasına yapay bir teknolojik ortamınnağıne itilmesine neden olmuştur. Endüstriyel gelişmeler, kişiyi kendine bağımlı hale getirmiş, onu geleceğini-yarınını düşünemez umutsuz bir insan tipine sürüklemiştir. Bu epdişe kişide ruhsal sorunların birikimine neden olmuş, birikimin dışı vurulması da sanatsal biçimlere yansımıştır. Endüstrinin robotlaştırmacı baskısı, sanatçıyı toplumundan hatta yaşamından soyutlanmaya götürmüş onu, iç dünyasına, bilinçaltı evrenine sürüklenmesine, huzuru kendi iç dünyasında aramasına yöneltmiştir.

Sanatçı, bilinçaltının, iç yaşantısının, ruhsal gerginliklerinin yansımalarını figür ve nesnelerdeki aşırı

(5) Adnan TURANİ, Çağdas Sanat Felsefesi Bu Felsefeyi Geliştiren Etkenler, Ankara, 1974, s. 112.

deformasyonlarda, soyutlamalarda ve hatta doğayla ilgisi olmayan soyut biçimlerde aramıştır. Psikolojik etkinin ön plan- da yansıtıldığı biçimleme, Batının geleneksel optik biçim al- gısını güzellikten uzaklaştırmıştır. Ekspresyonist biçimle- me optik görüntünün tam zıddı biçiminde yansıtılarak, insanın tüm yaşamına egemen olmasını vurgulamıştır. İnsanı, özgürleş- tirdiği halde onu kararsız, ilkel, sadist, saldırgan, isyankar, kayıtsız, beceriksiz, egoist, aşırı heyecanlı, duygusuz ve materyalist bir kimliksizliğe zorlayan endüstriyel gelişmeler, Ekspresyonist biçimlemenin düşünsel temellerini yaratmış- tır.

Bilimde meydana gelen bu değişmelere paralel olarak dü- şünsel alanda da meydana gelen değişmeler insanı yeni bir ta- vir almaya yöneltmiştir. Bu tavır alma, düşünseldir optik duyumsal değildir. Bu tavır alma ile birlikte sanat yeni de- ğerler dünyasında soyut düşünsel bir boyut olarak karşımıza çıkmıştır.

İ k i n c i K ı s ı m

A V R U P A ' D A S O Y U T R E S M İ O L U Ş T U R A N E T M E N L E R , T Ü R K İ Y E ' D E S O Y U T R E S M İ N O R T A Y A Ç I K I Ş I N D A K İ E T M E N L E R

1. AVRUPA'DA SOYUT RESMİ OLUŞTURAN ETMENLER

A- Empressiyonistlerin Yeri ve Etkisi

Empressiyonizm, ondokuzuncu yüzyılın sonlarında Fransa'da ortaya çıkan bir sanat akımının adıdır.

Bu sanat akımı 1874 yılında Paris'te açılan karma bir sergide Sanatçı Claude Monet'in "İmpression, soleil levant" (Güneşin Doğuşundan Alınan İzlenim) adlı tablosuna alay edilerek İmpression ismi verildiği zaman ortaya çıkmıştır.

Empressiyonist yapıtları belirleyen ışık, renk ve zaman temel elemanlar olmuşlardır. Bu akımın ortaya çıkışıyla ışık ve renk elemanları, daha önceki dönem sanatlarından çok farklı şekilde karşımıza çıkmıştır. Empressiyonist sanat akımına gelinceye kadar ışık, resimde bir kompozisyon elemanı bir araç değer olarak kullanılmıştır. Empressiyonizmle birlikte sanatçı tayf renklerden meydana gelen güneş ışığını keşfetmesiyle birlikte ışık resmin temel konusu olmuştur.

Işığın resmin temel konusu olmasıyla Güneş ışığının değişen değerlerini yakalamaya çalışan Empressiyonistler objenin sağla konturlar ve formlar ile belirlenmesini ikinci plana itmek zorunda kalmışlardır. Bu da resmi yüzeyde biçimlendirmeye zorlamış ve böylece resimde satıhlaştırma ortaya çıkmıştır.

Empressiyonistlerin ışık tayflarını keşfetmeleriyle birlikte, yeni bir renk anlayışının resme girdiği görülmüştür. Empressiyonistlerden önce objeye ait olarak düşünülen lokal renk anlayışı çözülmeye başlayarak yerini tayf rengi (Sarı, Kırmızı, Turuncu, Yeşil, Mavi, Mor, Lacivert) almıştır. Daha önceleri ışık gibi araç olarak kullanılan renkte, Empressiyonizmle birlikte resmi belirleyen tek değer olarak karşımıza çıkmıştır.

Empressiyonist sanat anlayışındaki ışık-renk birliği ile formun ve konturun sağlamlığı iflas etmiş, nesnelerin birinci niteliği olan renk düşüncesi yerini her an değişen nesneler dünyasına bırakmıştır. Şüphesiz bu değişmeyi belirleyen temel prensip, renk olmuştur.

"İmpressionist resimde, formun, konturun yerini yalnız ışık ve renk almakla kalmıyor; aynı zamanda daha önceki resimlerde düzenleyici bir prensip olarak kendini gösteren "ratio"nun (aklın) yerini de, şimdi "göz" alıyor. Optik bir sanat olan resim diyebiliriz ki özünü, böylece ancak İmpressionist sanatta gerçekleştirmiş oluyor; çünkü, ilk defa olarak İmpressionizmle beraber optik yasalar temel bir

görevle resme giriyor ve resmi belirliyor; oysa, İmpressionist resimden önceki resme, biçimsel mantık prensipleri hakimdi: birlik, zorunluluk, denge, v.s. gibi. Resim sanatı, özüne uygun bir sanat olmaya ilk defa İmpressionizmle başlıyor ve böylece "pür" bir sanat olarak ortaya çıkıyor, çünkü, bu yolda resim sanatı, bütün formel elemanlardan kurtulmuş oluyor. Modern sanatın başına, impressionist sanatın konması, işte bundan ötürü doğrudur"(6).

Batılı anlamda optik-görsel algının haz-zevk veren işlevi, Empressiyonizmde yüzeysel, fırça tuşelerine bölünmüş birimlerinde-modüllerinde soyutlanmış formlara yönelindiği için görsel haz yok edilmiştir. Günümüz Çağdaş resminin görsel hazzı yansıtmayan, ekspressif tavrının düşünsel alt yapısını empressiyonizm kurmuştur.

B- Fovistlerin Yeri ve Etkisi

Fovizm yirminci yüzyılın başlarında Fransa'da ortaya çıkan bir sanat akımının adıdır.

Bu sanat akımı 1905 yılında Paris'te açılan karma sergide sanat eleştirmeni Louis Vauxcelles, onbeşinci yüzyıl İtalyan heykeltraşlığına uygun yapılmış bir bronz figürden etkilenererek, sergi salonunda bulunan resimler için 'Donatello Vahşilerin ortasında' der. Bu akım sergiye eleştirel anlamda söylenen 'Vahşiler' (Fauves) ismi verildiği zaman ortaya çıkmıştır.

(6) a. g. y. s. 63.

"Fauvist resimlerin esin kaynakları doğa görünüşleri, günlük yaşam içinde insanlar ve nesnelerle sınırlanmıştı. Amaç artık doğayı öykünmek, gözü yanıltmak olmayıp, tam tersine öznel duygular ve algılama yoluyla bir yorum sağlamak oldu. Şundan, yaratıcılık dürtüsü de gerçekten önemsiz bir olay sayılıyordu. Artık sanatçıların güzel görüntülerin dünyasını kendilerine yabancı buluyorlar ve bu dünyayı gerçek olarak kabul etmiyorlardı. Gözlemin yerini düşgücü alacaktı"(7).

Tüm Soyut Sanat anlayışlarının ortak noktası olan doğa biçimlerinin bozulması ve giderek ortadan kaldırılması temelini Favizm'de bulur. Eşyanın biçim ve rengi yanında optik görüntüsüyle de ilgilenmeyen fovistler için önemli olan renk, kontur ve yüzey olmuştur. Daha önceki dönem sanatlarından farklı bir şekilde her türlü taklitten itibari bağlardan resimlerini kurtaran fovist ressamlar rengi Empressiyonist ışık baskısından kurtarak bağımsızlaştırdılar. Böylece çizgi karşısındaki rengin zaferini ilan eden fovistler çirğ renkleri kullanarak yeni bir renk anlayışıyla resim sanatında yeni bir sayfa açmışlardır.

Renkçi tavrın ön planda tutularak, renge karşısındaki rengin sürekli kompozisyonun elemanı biçiminde kullanılması, soyutlama resminin öncülüğüne Fovist resmi koymayı gerekli kılmıştır. Ekspresif çağdaş tavır Fovist resimle başlatılarak

(7) Lionel RICHART (Çev. B. MADRA-S. GÜRSOY), EKSPRESSIONİZM SANAT ANSİKLOPEDİSİ, İstanbul, 1984, s. 28.

geliştirilmiştir. Günümüz yeni sanat akımları Fovist-çiğ renkli bir oluşumun sonuçlarıdır.

C- Ekspressiyonistlerin Yeri ve Etkisi

Ekspressiyonizm yirminci yüzyılın başında Almanya'da ortaya çıkan "Dışa-vurumculuk 'Brücke' gurubun'ca ortaya atılmış, 'Der Blaue Reiter' grubu tarafından geliştirilmiş, Kuzey melânkoliği, Slav coşkunuğu, Felemenk sağlamlığı ve Yahudi endişesi ile kaynaşarak bütün dünyaya yayılmış ve etkileri halen devam eden bir sanat akımıdır.

Bu anlayış, Dresden Teknik Üniversitesi'ne Mühendislik öğrenimi yapmaya gelen E. L. Kirchner, Erich Heckel ve Karl Schmidt Rottluff tarafından kurulmuştur. Kirchner dışında (o, Aschaffenburg'da doğmuştur) hepsi Saksonyalı idiler. Bu yüzden Dışa-Vurumculuk, Kuzey-Almanyalı bir mizaftan doğmuştur denebilir. Birlik 1906'da Dresden'de kurulmuştur"(8).

Ekspressiyonizm, sosyal krizler ve düşünsel gelişme çağında ortaya çıktığından sanatçıları herşeyi çirkinleştirerek eşyanın gerçek görünüş biçimini parçalamakla ilk tepkiyi göstermişlerdir. Ekspressiyonistler için optik görüntü değil, sanatçının yaratacağı psikolojik görüntüye bağlı olarak Ekspressiyonistler çiğliğe benzer çiğ renklerle kendilerini dille getirerek ve her şeyi çirkinleştirerek tuvallerini akıldan boyamışlardır.

(8) Adnan TURANİ, Dünya Sanat Tarihi Resim-Heykel-Mimari, Ankara, 1983, s. 500.

Ekspressiyonistlerde önemli olan yorumdur. Bu yoruma ulaşırken de Ekspressiyonist biçim ve renk dramı, içgüdüleri ile ortaya çıkan dramatik bir haykırışa dönüşerek sanatçının yarattığı tuval üstündeki psikolojik görüntü önem kazanmıştır.

Ekspressiyonizmle sanatçı bir bakıma doğadan ayrılarak kendine dönmüş, sanatta kesin doğa biçimi ile soyutlama arasında bir köprü görevi üstlenmiş ve soyut sanatın kapısını aralanmıştır.

"Kandinsky'in ilk tam soyut akvarelini, ekspressiyonist bir aşaması olan Murnau döneminden sonra yapışı, çok ilgi çeken bir noktadır. Alman Ekspressiyonistler'inin bir diğer grubu olan 'Der blaue Reiter' sanatçılarının hemen hepsinin sonunda soyuta yönelen bir anlayışa varmaları ve bunu fikirleri ile belirtmeleri, Ekspressiyonizm'in soyutlama ile son bulduğunu gösteren önemli kanıtlar olarak kabul edilebilir"(9)

Ekspressiyonizm, soyut ve soyutlama usluplarına kapı açan, kesin optik doğa biçimlerinden ayrışın ilk adımı olmuştur. Çağdaş Soyutlama, ekspressiyonizmi sonrasında nesne biçimlemesinin terkedilmesiyle özgün kimliğini kanıtlamıştır.

D- Kübistlerin Yeri ve Etkisi

Kübizm, yirminci yüzyılın başında Fransa'da ortaya çıkan bir sanat akımının adıdır.

(9) Adnan TURANİ, Çağdaş Sanat Felsefesi Bu Felsefeyi Geliştiren Etkenler, İstanbul, 1974, s. 156.

Sanat eleştirmeni Louis-Vauxcelles 1908'de gördüğü Brague'nin resimleri üzerine 1909'da yazdığı bir makalede 'Cube' sözünü alaylı ve olumsuz bir anlamda kullanmış ve bir kaç ay sonra eleştirel anlamda kullanılan 'Kübizm' tabiri bu sanat akımının adı olmuştur.

Endüstrinin insanı durmadan kendinden uzaklaştıran gelişimi ile yaşanan huzursuzlukla birlikte ortaya çıkan Kübizm sanat akımı hiç şüphesiz bir anda ortaya çıkmamıştır. Empressiyonizm'den soyut modern sanata geçişin köprüsünü Picasso'nun 'o hepimizin babasıdır' dediği Cezanne kurmuştur.

"Cezanne'in modern sanata getirdiği belki de en temel katkı, nesnelerin dış görünümlerini betimleme ile yetinmeyip, onların öz yapılarına ulaşmanın gereğini irdelenmesini vurgulaması olmuştur. J. Cezanne ölümünden iki yıl kadar önce, 15 Nisan 1904 tarihinde Emile Bernard'a yazdığı ve artık klasik yazın içinde yer alan ünlü mektubunda, nesnelerin en temel elementlerine, şekillerine ayrılıp tartışılmasını salık vermiş ve '...doğayı silindir, koni ve küre gibi ele al ve bütünü böyle doğru bir perspektiv içine koy ki bir nesnenin, bir düzlemin her yanı bir merkez noktasına götürsün...' demiştir.

Görülen doğanın, düşünülen doğa olarak üretilmesi savı görülen nesneyi değil, onun anlamını, kavramını sergilemenin gereğini koşullamıştır...

Cezanne, hiçbir zaman doğayı deforme etmeyi düşünmemiş tersine, onu geometrik biçimlerde, silindir, koni ve

kürelerle daha sağlam temellendirmeye çalışmıştır..."(10) Cezanne'nin baş mimarı olduğu bu gelişmeler uzantısında, sanatçılar nesnelerin iç gerçeğini, özünü yakalamak için nesneleri ve figürleri göründükleri gibi değil düşündükleri gibi resmetmişlerdir.

Nesnenin gerçek görüntüsü ile iç gerçeğin gösterilememesi, nesnenin yada figürün sınırsız değerlerinin bir görüntü biçimi ile gösterilememesi, sanatçıyı figürle nesneyi parçalamaya itmiş bunun sonucu olarak ta biçim bozulmuş, yeni bir düzen oluşmuştur.

Yeni düzenin oluşumu Kübizmin iki türünü ortaya çıkarmış salt düşünsel elemanların sentezine dayanan sentetik kübizm ve doğa biçimlerinin analizine dayanan analitik kübizm. Bu iki kübik sanat anlayışı da, doğayı ve nesneleri tuvalin dışında bırakarak, resmin düşünsel konstruktif biçimler bütün olmasını sağlamıştır.

Bu tavrıyla kübik sanat akımı gelecek tüm soyut sanat akımları için hareket noktası olmuştur.

2. TÜRKİYE'DE SOYUT RESMİN ORTAYA ÇIKTIŞINDAKİ ETMENLER

A- Geleneksel Sanatlarımızda Soyutun Yansıtılması

İşaretlerle, sembollerle özgün bir iletişim biçimi kurmak, ilkel topluluklardan günümüze değin devamlılık

(10) Serol TEBER, Picasso, İstanbul, 1985, s. 158.

kazanmıştır. İnsan, doğada gördüğünü sade bir dille, toplumu anlayabileceği bir biçime dönüştürerek, şematik, sembolik ve işaret özelliklerini görsel bir iletişim aracı olarak kullanmıştır.

Anadolu Kültürünün ilkleri olan Asur, Urartu, Hitit ve Frig kültürlerinin günümüze bıraktığı birçok soyut motif, işaret ve kenar süsü vardır. Bu soyut motifler Anadolu insanının, yaşadığı dünyayı yorumlayarak toplumuna nasıl yansıttığını ortaya koymuştur. Uzun tarihsel süreç içinde Anadolu Anadolu kültüründe somut sürekli soyutlanarak algılanmış ve iletişim aracı olarak kullanılmıştır.

Hristiyanlığın ve hemen ardından İslamiyetin Anadolu'ya egemenliğiyle, sanatta figürü ve doğayı taklide konan yasaklama, sanatın daha da soyut simge, sembol, işaret, motif ve süslere yönelmesini sağlamıştır. Resimsel yansıtmının günümüzde soyut resmindeki gibi yüzeyde olan biten olarak algılanması bu dönemde ilk kez kavranılmıştır. Yüzeysel anlatımı ön plana çıkarmak uğruna figürler aşırı deformasyona uğratılarak yansıtılmış, figür bir motife, bir işarete veya yerine göre bir süse dönüştürülmüştür. Hristiyan duvar resim ve mozayiklerinde görülebilen bu özellikler Osmanlı minyatür figürleri içinde geçerliliğini korumuştur.

Osmanlı minyatürlerine somutu yansıtan resimler olarak değil, soyut algıyı zenginlestiren renk kompozisyonları olarak bakmak gerekmektedir. Konusal olarak her ne kadar bir

somut anlatım varsa da, eğitimin ve plastik öğretilerin yansıtılması için özgün bir plastik yapıyı kurması, soyut bir anlatım dilini ortaya koymuştur.

Nakkaşlık, minyatür ressamın diğer bir adı olmuştur. Nakkaş, küçük birim motiflerinin organik büyük motiflere dönüşmesi için, her türlü soyut imgelerle ve renk kombinezonlarıyla uğraşmıştır. Yüzeysel anlatım için her türlü soyut algılamayı ve motif çağrışımını ön plana çıkarmıştır.

Hattatlık, yazıyı, karakterin özgün anlatım birimi olarak görmüştür. Kaligrafik lirizmin, çizgisel ritmin, leke-bebek örgüsünün yüzeyde dağılımının somut algılanan gündelik yazım dilinin dışında yansıtılması, süs, motif çağrışımı yapan yazı özellikleriyle yazı-hat sanatçısının soyuta verdiği anlam ve önem ortaya koymuştur.

Tezhipçilerin-kitap süslemecilerinin soyutlama konusundaki problemleri hat sanatçısından farklı olmamıştır. Soyutlama tezhipte Ebru tekniğiyle beraber daha ayrıcalıklı bir önem kazanmıştır.

Türk mimari özellikleri içinde, yararçı fonksiyonları-işlevleri olan somut birimlerin yanı sıra salt görsel fonksiyonları-işlevleri olan, soyut birimler kullanılmıştır. Eski Türk Taş İşçiliği ve Selçuklu Taş İşçiliği, doğanın soyutlanarak anlatıldığı özgür geometrik stilizasyonlar olmuştur.

Işık ve rengin soyut titreşimini ön planda tutan Vitrayajcılık, mekanın yüzeliğini, anıtsallığını arttıran soyut motif örgüleriyle ve stilizasyonlarıyla çinicilik, halk ressamlığı ve nakkaşçılık, özgün türk ahşap işçiliğindeki motif, stilizasyon ve soyutlamalarıyla birlikte yürüyen demir işçiliği, bakır işçiliği ve taş işçiliğinin yanısıra mîmarî içinde soyut görsel anlatım olanaklarını yansıtan diğer önemli birimler olmuşlardır.

Türk Halı ve Kilimlerinde, ipekli ve yün dokumalarında, oyalarda, yazmalarda, çoraplarda ve gündelik kullanım malzemelerinde örneğin sepetlerde dahi soyut motif örgüsü Türk görsel anlatımında soyutlamanın ne kadar önemli bir yer tuttuğunu vurgulamaktadır.

Motiflerde, stilizasyonlarda ve süslemelerde, desenler çizgiler kesinlikle rasgele çizilmemiştir. Desen ve çizgilerin kompozisyon bütünlüğüne ve ahengine, özgün bir simetriye ve kuruluşa hizmet etmesi bilinçli bir soyutlamanın temelini kurmuştur.

Desen ve çizgideki özgün soyutlayıcı mantık, soyut anlamların yansıtılmasının özgün renk seçimiyle motif ve stilizasyonlarla anlatımında somutluk kazanmaktadır. Renkler başlı başına anlam taşıdıklarından her kilimin, her halının ayrı bir renk kompozisyon bütünlüğü vardır. Renklerin yörelere göre özgün kullanımı, her yörenin ayrı bir halı ve kilim özelliğini ortaya koymaktadır.

Havuz ve bahçeyi birlikte gösteren "Havuzlu Bahçe" motifinde (Resim-1), evi ve ağacı birlikte gösteren "Ev ve Ağaç" motifinde (Resim-2) özgün geometrik bir stilizasyon desen ve çizgi kuruluşu egemen olmaktadır. Günümüzde geometrik soyutlama biçiminde yorumlanan resimlere, halk sanatımızdan bu iki güzel örnek yeterince kültürel bir alt yapı kazandırabilmektedir. Geometrik soyutçu Ressamlarımızdan Sabri Berkel (Resim-3) yerel stilizasyonlardan özgün bir biçimde yararlanmıştır.

"Karanfil" (Resim-4) ve "Çiçekli Vazo" (Resim-5) motiflerinde, noktalayıcı, beşekleyici ve küçük parçaların organizasyonuna yönelik, içtenlikli şiirsel stilizasyon, günümüz soyut ve soyutlama resimlerine kültürel, otantik bir temel kazandırabilmektedir. Bunun en güzel örneklerini Bêdri Rahmi Eyüboğlu'nun (Resim-6) ile Nurullah Berk'in (Resim-7) resimlerinde görmek olanaklıdır.

Halk danslarında ve folklorunda figürsel yorumlamalar, yaşanmış olayların yansımalarıdır. Ova insanının ayağını sürüyerek, değişik bölgelerin insanlarınınsa dizlerini karınlarına çekerek, zıplayarak dans yapmaları, onların doğa koşullarına nasıl ayak uydurduklarını, yaşamlarını nasıl biçimlendiklerini, iklim koşullarına değin kendilerini nasıl yansıttıklarını göstermektedir. İnsanlarımızın yaşamlarını vücutlarıyla soyutlayarak yansıtmaları, somut yaşamın özgün soyut bir bileşimle anlatılabilirliğini sergilemektedir.

Geleneksel Sanatlarımızda da şiir, türkü, destan ve masallarda da soyutlama önemli bir yer tutar. Uluslararası üne sahip Batılı sembolist, sürrealist şairlerin bile simgeci-sembolcu şiir tutumlarında yansıtmak için uğraştıkları sözcüklerdeki soyutlanmalar, Anadolu'da bir çobanın veya köylü bir kızın türküsünde ilgisiz benzetimci-soyut bir anlatıma dönüşmektedir. İlgisiz benzetimci: "...Yüreğime

'Yüreğime ateş düştü

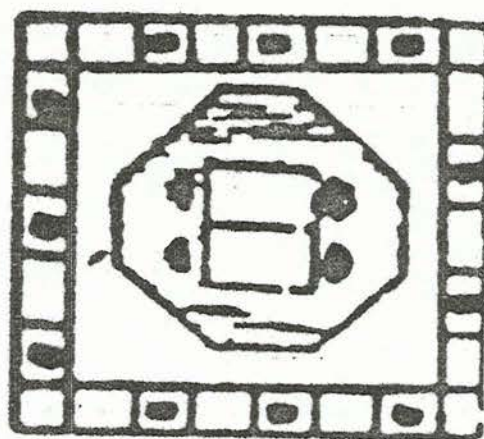
Yüreğim yandı

Yüreğime su serptim

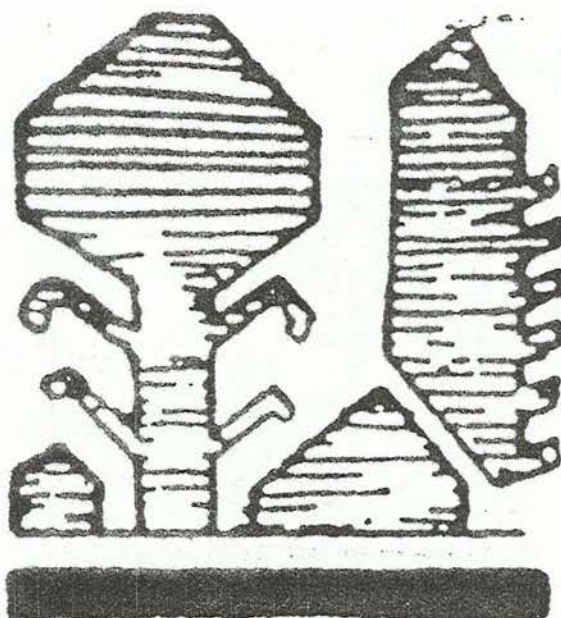
Su bile yandı'

dizeleri, sözcük soyutlamalarına güzel bir örnek oluşturmaktadır. Çünkü, suyun yanıcı bir madde olmadığı halde yanıyor olması, 'su' sözcüğünün lirik bir soyutlamaya götürülmesine neden olmaktadır. Bu mecazsal-benzetimsel anlatım dilinin nâdenli özgün bir çizgide bulunduğunu göstermektedir.

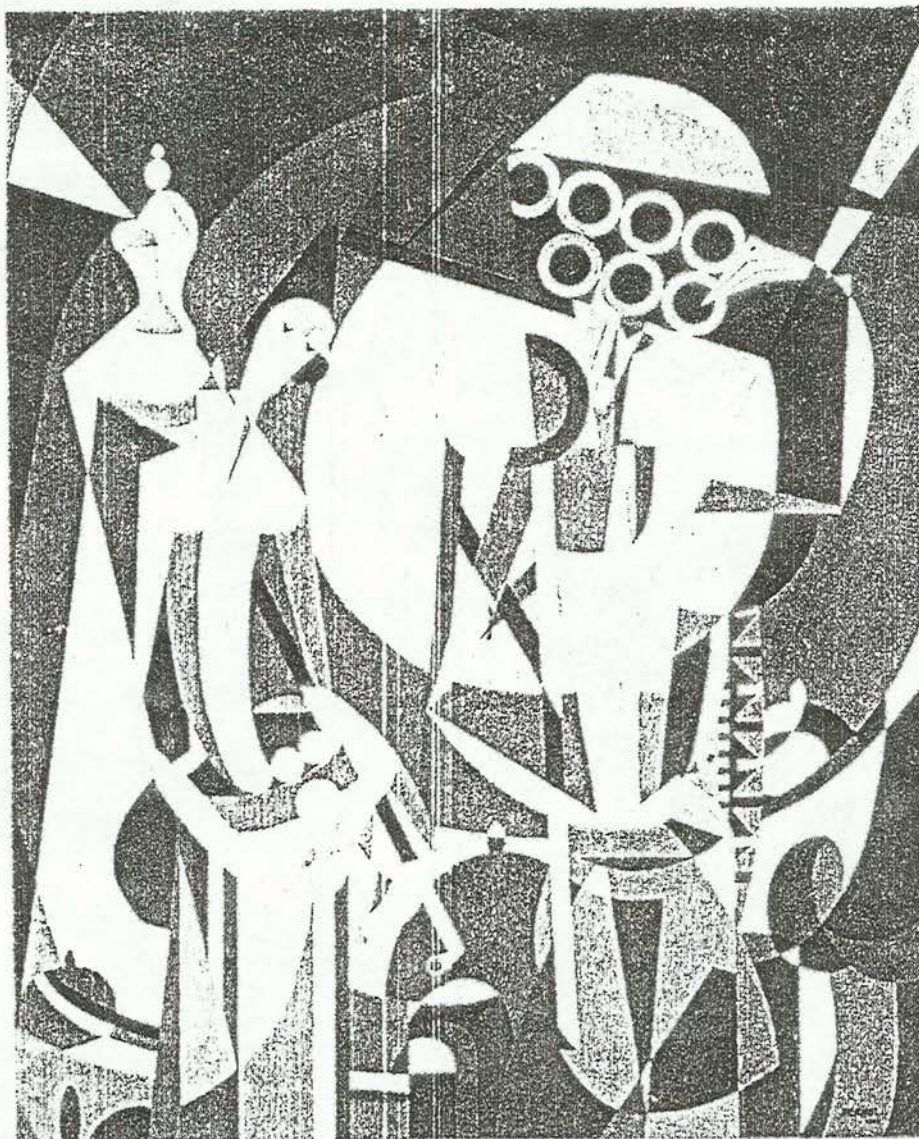
Dilindeki sözcükleri dahi soyutlayarak anlam zenginliği oluşturabilen, folklorunda, otantik kültüründe, soyutu özgün bir biçimde kullanan, tüm geleneksel sanatlarımız soyut görsel kültürümüzle birlikte bugününümüzün bir bileşimini oluşturmaktadır. Çağdaş Türk Resim Sanatında soyutun ve soyutlamanın kullanılıyor olması, Batı taklitçiliği olarak değerlendirilmemelidir. Soyutun Batı'ya ait değil kültürümüzünde bir parçası olduğunu bilmemiz gerekmektedir. Unutulmamalıdır ki, soyut resmin kurucusu ve kuramcısı Kandinsky, kendi ulusunun folklorik-otantik kültür kaynaklarından yararlanarak kendisini kanıtlamıştır.



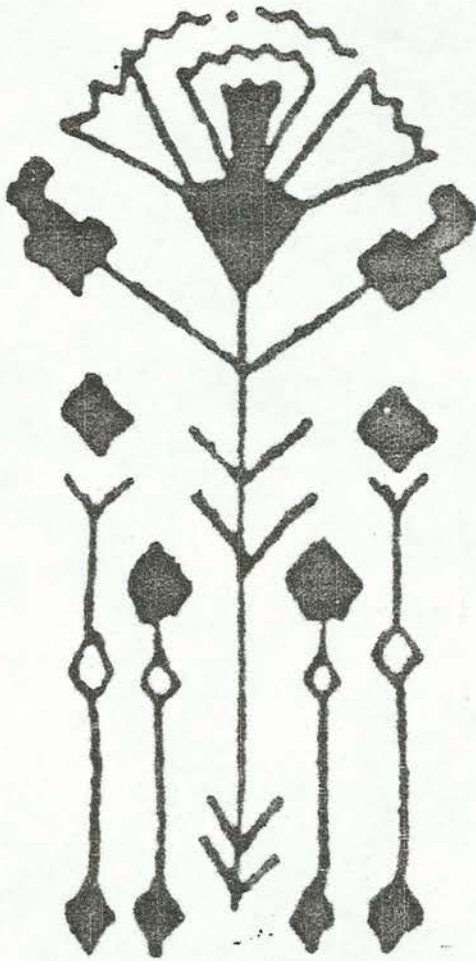
Resim-1



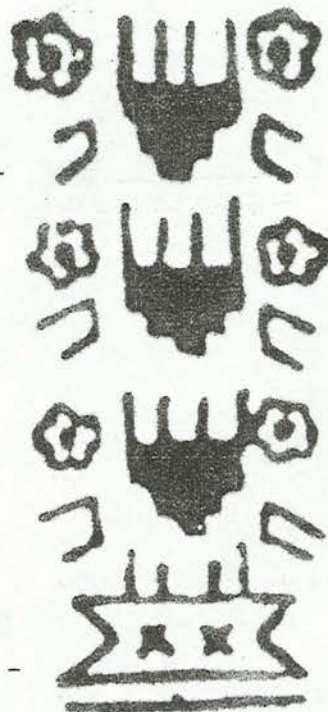
Resim-2



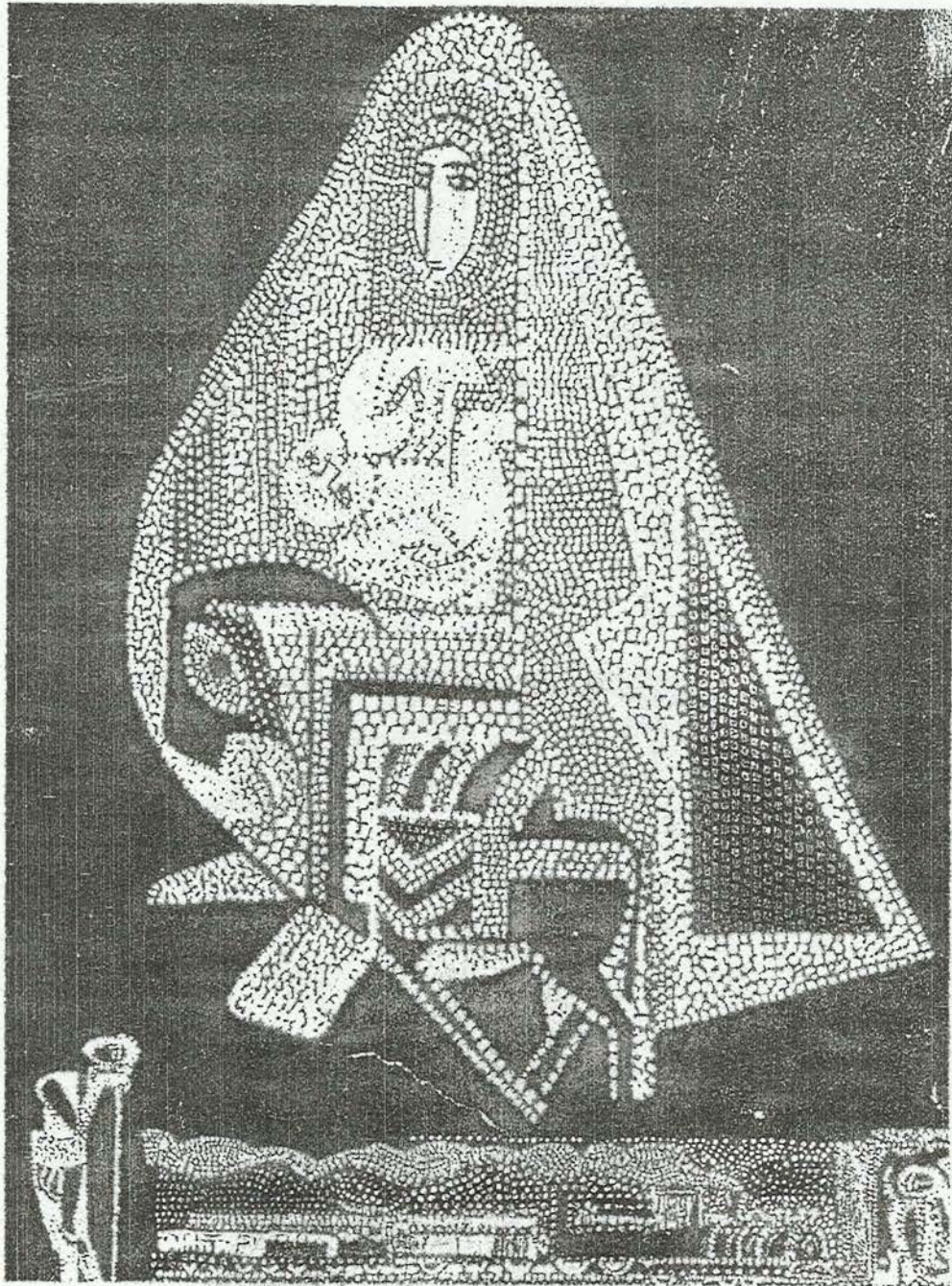
Resim-3



Resim-4



Resim-5



Resim-6



B- Sanat Eğitiminin Kurumsallaşması
ve Batı'ya Dönük Türk Resmi

"Onsekizinci yüzyılda son çiçeklerini veren, yanlış bir deyimle 'minyatür' terimiyle andığımız doğu-islâm estetiği içindeki resim türünden sonra ne gibi bir yol tutulacaktı? Bu yolu ondokuzuncu yüzyılda tanınmaya başlayan ilk Türk 'yağlıboya ressamaları' doğal olarak seçeceklerdi: Batı'nın dünya görüşünü benimsemek, tekniklerini öğrenmek, uygulamak.

Başka yol düşünülmezdi, bulunamazdı o dönemlerde"(11). "Batı'ya dönük yeni resim anlayışı 19. yüzyılın ilk yarısından itibaren askeri okulların açtığı yoldan, asker asıllı ressamların eliyle kökleştirilmiş ve kültürümüze maledilmiştir...

Avrupa sanatına dayanan bu yeni resim anlayışı ortak bir manzara üslubunda odaklaşmıştır. 19. yüzyıl Türk Resmi, bazı istisnaları olsa da bütünüyle manzara türünde yetkinleşir. Bu durum eğitimle ilgili olduğu kadar, toplumsal, tarihsel koşulların da bir sonucudur"(12).

"Osman Hamdi, Ahmet Ali, Süleyman Seyyit ve Halil genç yaşta geçirdikleri Avrupa deneyiminden kültür

(11) Nurullah BERK-Adnan TURANİ, Başlangıcından Bugüne Çağdas Türk Resim Sanatı Tarihi, C. 11, İstanbul, 1980, s. 133.

(12) Günsel RENDA-Turan EROL, Başlangıcından Bugüne Çağdas Türk Resim Sanatı Tarihi, C. 1, İstanbul, 1980, s. 167.

birikimlerinin, yetiştirme koşullarının elverdiği oranda yararlandı-
landılar, topladılar, özümlediler. Sonunda asker, sivil bütün
çağdaşlarıyla birlikte ulusal bir okulun temelini ilk taşları
yerleştirdiler"(13). Özellikle Ahmet Ali (Şeker Ahmet Paşa)
Fransa'da öğrenim gördüğü Güzel Sanatlar Akademisi'nde başa-
rılı olmuştur, bu arada Paris'te açılan uluslararası fuardaki
karma sergiyle Paris'in Yıllık Devlet Sergisi'nde eserleri
sergilenmiştir. Paris'in sanatsal serüvenini yerinde gören
ve karma sergiler heyecanını tadan Şeker Ahmet Paşa'nın
Türkiye'ye dönüşünde de böylesi bir heyecanı yurttan yaşamak
istememesini doğal karşılamak gerekmektedir.

Sosyal ve ekonomik yönden gerileme dönemi yaşayan top-
lumda, cesaretli bir çıkış yapan Şeker Ahmet Paşa, Sultan
Ahmet'teki Sanat Okulunun salonlarında karma sergi düzenlemiş
ve bu sergiyi ikinci bir karma sergi izlemiştir. Bu gelişme-
lerle İstanbul resim etkinlikleri yönünden kıpırdanmalara
sahne olmuş, artık İstanbul'da özel atölyelerle galeriler
açılmaya başlamış, karma sergilerle birlikte bu çabalar güzel
sanatlarla ilgili bir okulun gerekliliğini gündeme getirmiş-
tir. Böylesi bir okulun gerekliliğine inanan devrin Padişahı
ve hükümetin yetkilileri, 1882 yılında Resim eğitimiyle ilgi-
li bir okulun açılışı için bir kararname çıkartmışlardır. Bir
yıl sonrada 1883 yılında Sanayi-i Nefise Okulu'nun kurulması
ile birlikte, Sanat Eğitiminin kurumsallaştırılması yolunda
önemli adımlar atılmıştır.

(13) a. g.y. s. 170

İstanbul Arkeoloji Müzesi Müdürü Osman Hamdi, tarafından kurulan Sanayi-i Nefise Okulu'nda aynı zamanda müdürlük yapar. Osman Hamdi, yönetim ve eğitim sistemiyle Paris'teki Güzel Sanatlarla ilgili bir okulu örnek almış, böylece Sanayi-i Nefise Okulu'na Batılı anlamda resim anlayışını Türkiye'de temellendirecek bir zemin hazırlamıştır.

Eğitim sistemi, yönetimi ve öğretmenleri ile tamamen Batılı anlayıştaki bu okuldaki öğrencilerinde, Batı anlayış ve tekniğine uygun çalışmaları kaçınılmaz olmuştur. Bu koşullarda okulu bitiren başarılı öğrencilere Devlet tarafından Paris ve Münih gibi başlıca sanat merkezlerine gönderilmeleri, Batılı anlamdaki sanat olaylarının ve sanat akımlarının Türkiye'ye gelişini kolaylaştırmıştır.

Bu gelişmeler paralelinde sanat eğitiminin kurumlaştırılmasından sonra, artık geleneksel sanatların yerini Batılı sanat teknik ve akımları almış, soyut ve soyutlama sanatının temelleri atılmıştır.

İ k i n c i B ö l ü m ,

B A T I E Ğ İ L İ M L İ C U M H U R İ Y E T D Ö N E M İ
T Ü R K R E S M İ, B A T I E Ğ İ L İ M L İ 'D'
G R U B U S A N A T Ç I L A R I N I N S O Y U T R E S M E
K A T K I L A R I, 'D' G R U B U N D A N S O N R A K İ
S O Y U T İ L G İ L E R, T Ü R K S O Y U T R E S M İ N D
U S L U P L A Ş M A L A R

B i r i n c i K ı s ı m

B A T I E Ğ İ L İ M L İ C U M H U R İ Y E T D Ö N E M İ
T Ü R K R E S M İ, B A T I E Ğ İ L İ M L İ 'D'
G R U B U S A N A T Ç I L A R I N I N S O Y U T R E S M E
K A T K I L A R I

1. B A T I E Ğ İ L İ M L İ C U M H U R İ Y E T D Ö N E M İ T Ü R K R E S M İ

Cumhuriyet dönemine "...gelinceye kadar geçen dönem-
ler, bir bakıma çağdaş Batılı sanat tekniklerinin kavranmaya

çalıştığı, senteze bağlı yöntemlerin araştırıldığı ve geleneksel kültürlerden çağdaş kültüregeçiş sorunlarının çözümü için ilk adımların atıldığı yılları kapsar. Türk sanatçıları yeni bir uyanışın ilk ışıklarını sezmışlerdi. Çalışmalarını, bu ışığın aydınlatıcı, ve ileriye dönük ortamında geliştiriyor ve temel oluşumları hazırlama yolunda çaba gösteriyorlardı. Doğanın içinden inceden inceye gözden geçirilmesi, yağlıboya resim gerektirdiği teknik inceliklerin benimsenmesi, gözlem ve araştırma güdülerinin hakim kılınması yolunda harcanan çabalar kuşkusuz Cumhuriyetin sanatçı kuşaklarına hiç de küçümsenmeyecek bir deney birikimi bırakmıştı. Batılı anlamdaki resim sanatının yeni dönemde kaynaşması güç olmadı. Cumhuriyet öncesinin birikimleri de, bu konuda esnek ve uyumlu bir ortamın biçimlendirilmesinde yararlı sonuçlar doğurdu. Türk izlenimcilerinin ara dönemdeki etkileri..."(14)'nin Cumhuriyet dönemindeki resim hareketlerinin gelişimini olumlu yönde etkilemesi açısından köprü niteliğindeki bu kuşak sanatçılarının gözden geçirmek gerekmektedir.

Şeker Ahmet Paşa, Hoca Hıı Rıza, Halil Paşa gibi önce asker ressamlarla başlayan izlenimci nitelik gösteren natüralist çalışmalar, 1914'te sivil kuşakların elinde Empresyonist akıma dönüşmüştür.

1909 yılında açılan Avrupa sınavını kazanan Sanayi-i Nefise Okulunun öğrencilerinden; İbrahim Çallı, Hikmet Onat

(14) Nurullah BERK-Kaya ÖZSEZGİN, Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi, Ankara, 1983, s. 9.

ve Ruhi Arel Paris'e gönderilmişler, 1914 yılına kadar Paris'te kalarak, birinci dünya savaşının başlamasıyla Türkiye'ye dönmek zorunda kalmışlardır.

Bu sıralarda Avrupa'da 19. yüzyılın sonlarında Fransa'da ortaya çıkan Empressiyonist akımı tüketmiş artık zamanını tamamlamış bu akım, yeni anlayışlara kaynaklık etme görevini üstlenmiştir. Batı için eskimeye başlayan bu anlayış yurda dönen Türk Sanatçıları için yeni bir dönem olarak düşünülmüştür.

İbrahim Çallı, Hikmet Onat, Ruhi Arel, Nazmi Ziya, Namık İsmail, Ali Avni Lifij ve Feyhaman Duran Avrupa'nın tüketmiş olduğu Empressiyonist akıma sarılmışlar, bu akımın özgür, rahat ve serbest akışına kendilerini kaptırmışlardır. Resimde yorum başlamış, asker kökenli ressamların uyguladığı doğaya bağlı resim düşüncesi yerini artık özgür rahat ve serbest çalışılan bir resim anlayışına bırakmasıyla, Batılı sanat akımlarının kavranılıp uygulanmasına geçildiği çağdaş bir dönem başlamıştır. İzlenimci kuşağın başlatmış olduğu bu çağdaş ve yenilikçi sanat anlayışı Cumhuriyet döneminde, yerli sanat anlayışlarına kaynaklık etmiştir.

Osmanlı İmparatorluğu'nun yıkılışıyla birlikte verilen Kurtuluş Savaşları sonucunda kurulan Türkiye Cumhuriyeti Devleti, Batı'da yetiştirmelerini sağlamak amacıyla bilim ve teknik alanlarında olduğu gibi sanat alanında da yetiştirmiş insan gücünü sağlamak için yetenekli gençleri Avrupa'ya

göndermiştir. 1924 yılında Sanayi-i Nefise Okulunda çoğu İbrahim Çallı ve Hikmet Onat'ın öğrencisi olan, yetenekli bir gurup genç Avrupa sınavını kazanmaları ile birlikte Paris'e yollanmıştır.

"Paris'te Ernest Laurent, Lucien Simon, Paul-Albert Laurens gibi sanatçıların atölyelerinde çalışmış olan gençler, yurda döndüklerinde, İstanbul'daki ustaların 1914'te gerçekleştirdikleri, eğilim karşı geleceklerdi.

Bu karşı gelişin belirli bir çizgisi, bir tutumu yoktu. Refik Epikman, Cevat Dereli, Şeref Akdik, Mahmut Cuda, Muhittin Sebati, Ali Avni Celebi gibi yeni kuşağın belli başlıları gerek mizaç, gerekse teknik bakımından birbirlerinden epey ayrılıyorlardı. Gerçi, onları toplayan ortak bir kaygı vardı. Empresyonist renkçilikten çok tabloların desen yapısına çizgisel kuruluşuna önem vermek"(15).

Bu düşüncede birleşen Cumhuriyet döneminin ilk sanatçıları 'Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği' adı altında birleşmişlerdir. 15 Nisan 1929 tarihinde kurulan birliğin üyeleri, nizamnamelerinde şu şekilde sıralanmıştır: Ressamlar, Refik Fazıl (Epikman), Cevat Hamit (Dereli), Şeref Kamil (Akdik), Mahmut Fehmi (Cuda), Nurullah Cemal (Berk), Hale Asaf, Ali Avni (Çelebi), Ahmet Zeki (Kocamemi), ressam ve heykeltıraşlar: Muhittin Sebati, Ratip Aşır (Acudoğu);

(15) BERK-TURANİ, Başlangıçından..., s. 71.

Dekorator Fahrettin Arkunlar"(16). Cumhuriyet döneminin ilk ressam birliği olan 'Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nin "amaç; geliştirmek olan resim sanatımızın düzenli ve kalıcı temellere kavuşturulması ve yaygınlaştırılmasıdır. Bu arada sanatçıların güvence altına alınmaları bireysel sanat anlayışlarına özgürlük tanıyan bir ortamda çalışmalarını sürdürmeleri, önemle üstünde durulması düşünülen bir konudur. Bu ortamın sağlanması için de, sanatçı olarak yetiştirilmiş kişilerin, her meslekte olduğu gibi, yetiştirildikleri alanlarda yapacakları çalışmalarla yaşamlarını kazanmalarındaki zorunluluk savunulmaktadır. Toplumda sanat beğenisinin yaygınlaştırılması bu sorunu çözümleyici önlemlerden ilki ve en önemlisidir. Ayrıca, devletten yetiştirilmelerine önemli katkılarda bulunduğu sanatçılara destek de sağlanmalıdır. Bu öneriler, değer gelişmelerinin kırıcı ve bölücü ortamından kaçınılarak, birlik ve beraberlik içinde gerçekleştirilebilir.

Bu anlayış doğrultusunda birleşen Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği ilk sergilerini 1928 yılında Ankara Etnografya Müzesi'nde açmışlardır. Bu girişimleriyle de İstanbul dışında açılan ilk özel sergiyi gerçekleştirmişlerdir. Ankara'da açılan ilk sergilerini 1929 yılında düzenledikleri İstanbul Türkocağı sergisi izlenmiştir. Böylece

(16) Kıymet GİRAY, "Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği", BOYUT, C. 11, S. 17 (Mart 1983), s. 3.

birlik üyelerinin sanat anlayışlarını tanıtan yapıtları ilk kez halka sunulmuştur. Müstakillerin gösterime sunulan yapıtları, Türk Resim Sanatına Avrupa sanatının hızlı değişim evrelerinin sanat akımlarına koştur, yeni fakat birbirinden ayrı yorum ve tekniklere yönelen sanat anlayışları getirmektedir"(17)

İkinci sergilerini İstanbul'da açtıktan sonra Zonguldak, Balıkesir, Bursa, Samsun illerinde gurup sergileri düzenleyen Müstakiller, 1939 yılında İzmit Halkevi'nde düzenledikleri son gurup sergilerinden sonra dağılmışlardır.

Böylece Cumhuriyet döneminin ilk ressamalar birliği olan Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği Türkiye'de empressiyonizme tepki olarak ilk kez Kübizm'i ve Ekspresyonizm'i yurttan tanıtan birlik olmuştur.

2. BATI EĞİLİMLİ 'D' GRUBU SANATÇILARININ SOYUT RESME KATKILARI

Cumhuriyetimizin kuruluşundan sonra batılılaşma anlayışına uygun olarak bir yol izleyen Türkiye, sanat alanında da Batı anlayışına uygun bir yol izlemiştir.

"Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği çağdaş eğilimlerin kapılarını Türkiye'de aralarken 1933 yılı daha belirli, bir bakıma çok daha cesaretli bir grubun doğuşunu gösterecekti"(18).

(17) a. g. y. s. 4.

(18) BERK-TURANI, Başlangıcından.... s. 92.

Bu grup adını Nurullah Berk'in koyduğu 'D' Grubuydu. Nurullah Berk (Resim-8), Abidin Dino (Resim-9), Zeki Faik İzer (Resim-10), Elif Naci (Resim-11), Cemal Tollu (Resim-12) ve Zühtü Müridoğlu'nun (Resim-13) oluşturduğu grup üyeleri "plastik sanatların Türkiye'deki ve Avrupa'ya karşı durumunu şöyle görmeye birleşmişlerdi: Memleketteki resim ve heykel anlayışı, en azından, elli yıllık bir gecikme gösteriyordu. Gecikme, 19'uncu yüzyıl ortası yağlıboya ressamlarıyla başlamış, Sanayi'i Nefiçe mektebinin uyguladığı eğitim ve Şeker Ahmet Paşa, Hüseyin Zekai Paşa, Süleyman Seyyit'le sürmüştü, son olarak Çallı İbrahim ve arkadaşlarının akademik Empress-yönizm'iyle sonuçlanmıştı. Değerleri, getirdikleri taze hava kuşku götürmez bu son ressamlar modern sanatımızın hazırlayıcıları olmakla beraber, dünyaresim akımlarına ilgi göstermemiş, gücünü kaybetmiş bir çeşit Romantizm'in dışına çıkamamışlardı.

Oysa, yüzyılımızın başından beri Avrupa, plastik sanatlar alanındayeni görüş ve duyular, yeni teknikler getiren değişik eğilimlerin canlısahnesi olmuştu. Soyut sanat yüzyılımızın başında Avrupa, Rusya ve Almanya'da doğmuş, Kübizm, Konstrüktivizm, Sürrealizm, Abstre görüşlerin çeşidi dünyaya yayılmıştı. Türk resminin 19'uncu yüzyıl ortalarından 1928-30'lara kadar bütün bu akımlara yabancıkalişi bir bakıma normal sayılabılırdı. Memleket, Batı anlamındaki sanat verim ve düzeyinden çok uzaktı...

Ne var ki, Atatürk'ün önderliğiyle Batılılaşmaya doğru giden yeni Türkiye'nin Fikir ve Sanat dünyasının, gecikmelere son vermesi, çağa uyma görevini yüklenmesi gerekti"(19).

Bu anlayışlar çerçevesinde grubun resimde yapmak istediği kübist ve konstrüktivist akımları yurttan tanıtmaktı. "Biçimler, empresyonistlerdeki gibi atmosferin mavi ve morları içinde erimeyecek, kendi yapı ve bütünlüklerine erişeceklerdir. Empresyonizmin yok ettiği desen yapısını ve kütleliliğini yeniden kurmak için de rönesans ustalarına dönmek gerekecekti"(20). Sözü edilen anlayışlar çerçevesinde "Şunu da önemle belirtmek gerekir ki 'D Grubu'nun reddettiği klasisizm değil, akademizm, körükörüne tabiat taklitçiliği, kopyacılığydı. Mimoza şapka mağazasında ilk sergilerini açan altı gençressam klasisizmi öylesine benimsiyorlardı ki, sergi bir sanat manifestosu niteliğiyle, Rönesans ustalarından kopyalarla dolu bulunuyordu. Genç ressamlar, bir yandan gelenekçi formülleri istememek bir yandan da klasisizme bağlı bulunduklarını göstermekle gelişkiye düşmüş olmuyorlardı. Kopya edilen Holbein, Dürer, Leonardo da Vinci gibi büyük ustaların klasisizmi, modern sanatın eğilimleriyle yakınlıklar taşıyordu"(21).

(19) Nurullah BERK-Hüseyin GEZER, 50 Yılın Türk Resim ve Heykeli, İstanbul, 1973, s. 51.

(20) Esin YARAR (DAL), «D Grubu Türk Resmindeki Yeri», BOYUT, C. 11, S. 15(Eylül 1983), s. 3'ten Nurullah BERK, La Peinture Turque, Ankara, 1950, s. 26.

(21) BERK-GEZER, 50 Yılın..., s. 52.

Grubu Batılılaşma anlayışına uygun olarak çalışmaya iten en önemli neden; bu ressamaların Batı'ya dönük yeni resim anlayışıyla çalışmaların temelinde Avrupa'daki sanatsal gelişmelerin özellikle Fransa'daki sanatsal gelişmelerin uzantıları yatmaktadır.

"Dünyanın dört bir köşesinden gelen genç sanatçıları Fransa'ya, özellikle Paris'e iten neden devletin Akademisi değil, çoğu Montparnasse'da toplanan özel atölyelerinde ders veren ünlü hocalardı. Bunların başında resimde Andre Lhote, Fernand Leger, Marcel Gromaire, Othon Friezs, heykelde Marcel Gimond ve Bourdelle idiler. En kalabalık atölye Andre Lhote'un Odessa sokağındaki özel akademisiydi. Gromaire, Grande Chaumiere sokağındaki aynı ismi taşıyan atölyede haftada iki gün ders verirdi. Genç ressamaların yetişmelerinde büyük rolleri olan bu üç ünlü sanatçı, Kübizm yolunda yürümüş, resim tekniğini yapısal temellerle sağlamlaştırmışlardı. Desen gücü, biçimsel araştırmalarına, tablonun arktitektüral yapısı, ayrıntılardan arınmış pürüzsüz formlar plastik bir 'inşacılık her üçünden görölüyordu"(22).

Böylesi bir atmosfer içinde çalışan Türk Sanatçıları'nın Empressiyonist eğilimleri reddedip, Empressiyonizme tepki olarak Kübizm'e ve Konstrüktivizm'e yönelmeleri kaçınılmaz olmuştur.

(22) BERK-TURANİ, Başlangıcından...., s. 96.

Bu gelişmeler paralelinde " D Grubu, Batı'da izlenimcilik karşısına çıkarılan inşai eğilimli akımları yurttan tanıtmıştı. O sıralarda sanat çalışmalarımız, Batı'daki görüşlere genellikle bugünkü gibi bağımlı idi. Ancak 'D' Grubu, Batı'nın öğrenilip bitirilmesinde hırslı idi. Bu nedenle birçok sanat sorununu ilk ortaya atan birlik olmuştu"(23).

D Grubu kuruluşundan başlayarak 1947 yılına kadar her yıl grup sergisi açmıştır. Mimoza şapka mağazasında altı kişi ile ilk sergilerini açmalarından sonra grup Bedri Rahmi ve Turgut Zaim'in katılmasıyla sekize, daha sonra Halil Dikmen, Eşref Üren, Eren Eyüboğlu, Arif Kaptan, Salih Urallı'nın katılmalarıyla onikiye Hakkı Anlı, Sabri Berkel, Fahrünnisa Zeid, heykeltıraş Nusret Suman'ın katılmalarıyla onaltıya ve son katılan Zeki Kocamemi ile kalabalık bir sanatçı topluluğuna dönüşmüştür.

"Çoğu zaman konferanslarla başlayan sergiler, Taksim Dağcılık Kulübü, Galatasaraylılar Yurdu, Şehir Tiyatrosunun Komedi Salonu, Beyoğlu Halkevi, Fransız Konsolosluğu gibi çeşitli yerlerde açılıyordu"(24).

Bu grup sergileri 1947 yılında grubun dağılmasıyla son bulmuştur. Nurullah Berk'e göre grubun dağılmasının iki nedeni vardır. "Birincisi önceleri gereken dayanışma isteğinin, sonraları herbirinin kendi yolunu bulmasıyla ortadan

(23) TURANİ, Dünya..., s. 584.

(24) BERK-GEZER, 50 Yılın..., s. 52.

kalkması; ikincisi, estetik açıdan yolların ayrılmasıdır. İkinci nedene bağlı olarak grubun sanatçılarını değerlendirir. Nurullah Berk, Cemal Tollu'nun özellikle Paris'te çalıştığı sanatçıların hepsi inşacı olduğundan, grupta en çok biçime ve kütleye önem veren gerçek bir 'konstrüktivist' olduğunu belirtir. Bedri Rahmi ise, Lhote'nin ennaz etkisinde kalandır, 'fantazisttir, disipline girmemiştir.' Böylece kısmen gerçekleştirdiği bir Türk Resmi ideali peşine düşmüş ve bu anlayışla gurubtan ayrılmıştır. Zeki Faik İzer 'lirik' düzeyde kalmıştır. Abidin Dino 'dağınık bir illüstrasyon' sanatçısıdır. Eşref Üren çalışmalarını 'modern emressiyonist' olarak sürdürmüştür. Arif Kaptan, Halil Dikmen ve Eren Eyüboğlu D Grubunu genişletmişler, ancak ilk estetiğine bir yenilik getirememişlerdir"(25).

" 'D Grubu'nun modern sanatımızın doğmasındaki rolü büyük oldu. 1933'te ve onu izleyen yıllarda açılan sergilerde görülen, 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 olmuştu. Gerçekçi akademizm, bütün kurtuluş yollarına kapalı dogmatik bir görüş olması bakımından gelişmelere kapalı bir sistemken Batı'nın özgür eğilimleri her türlü araştırıışa açık bir alan olabilirdi. Öte yandan, Batı plastik sanatlarının

(25) YAKAR(DAL), D Grubu..., s. 6



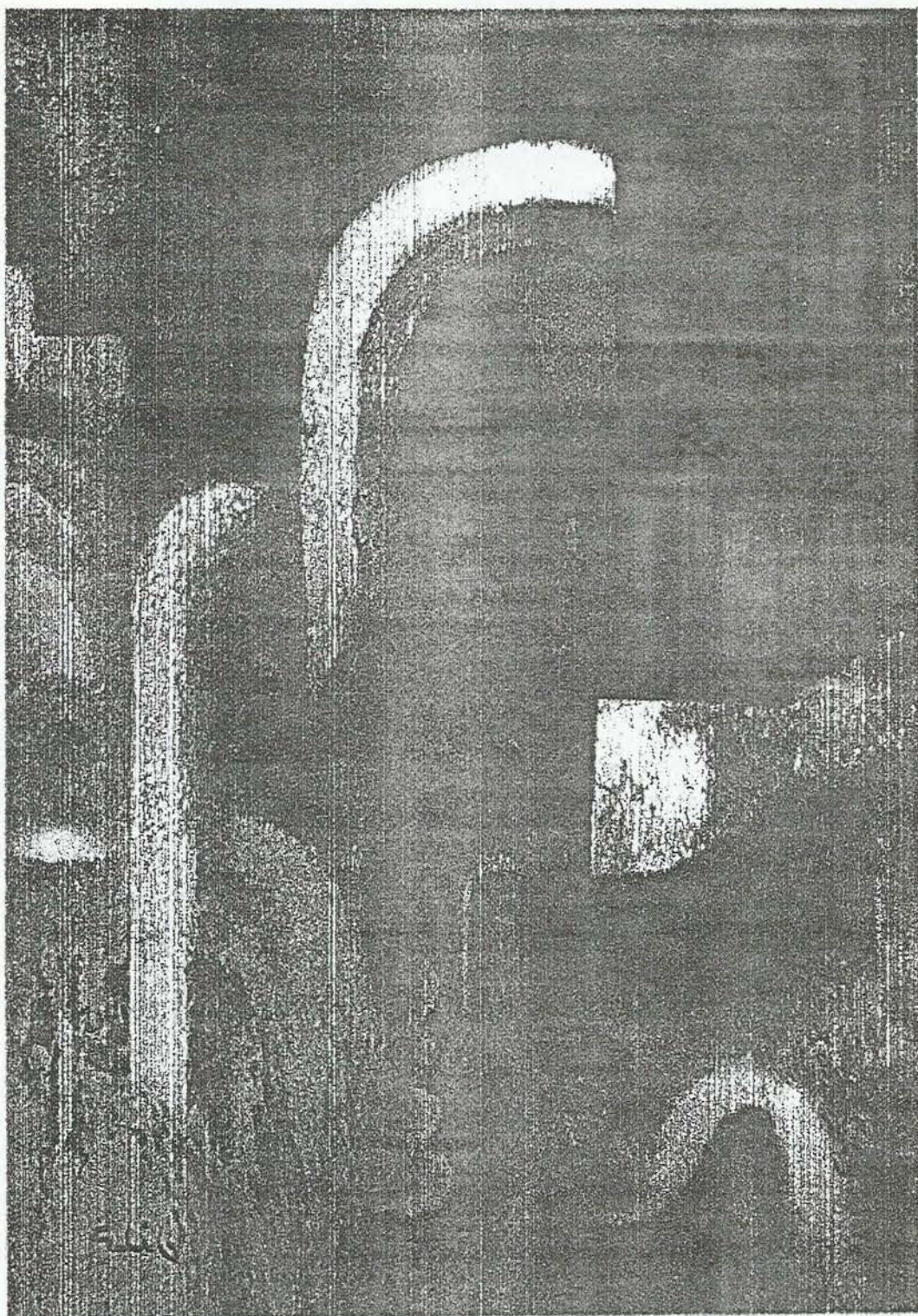
Resim-8



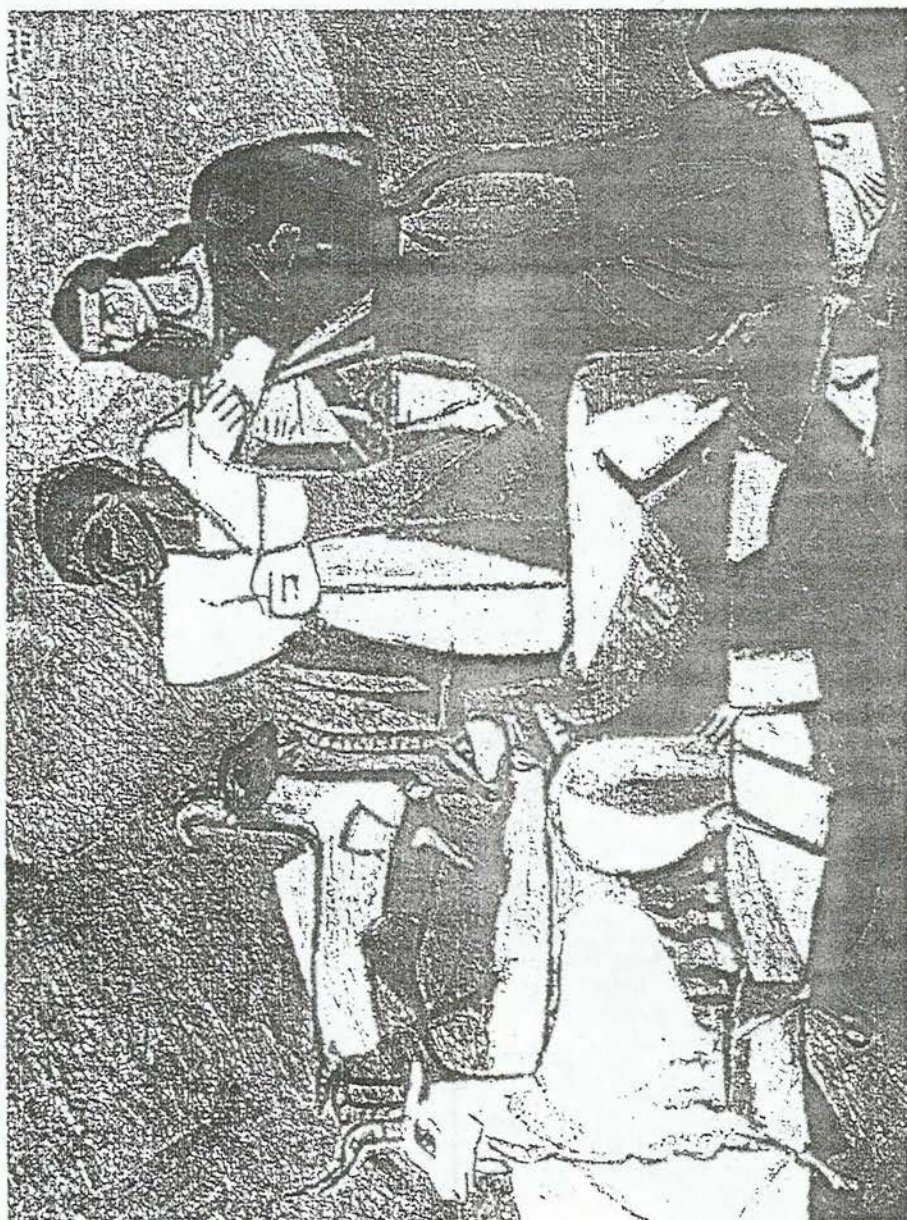
Resim-9



Resim-10



Resim-11



Resim-12



Resim-13

sanatlarının 1910 yıllarından beri yürüttüğü sentezci, yorumcu, anlayış, soyut, süslemeci, bezemeci üsluplar Doğu estetiğiyle karşılaşacak yakınlıklar gösteriyordu. 1933'den bugünlere Türk resminin soyut gösterilerdeki başarıları, Doğu ile Batı'yı bağdaştırarak ilginç sonuçlara varması 'D Grubu'yla açılan kapının kavuşturduğu özgürlükler sayılabilir"(26).

İ k i n c i K ı s ı m

'D' GRUBUNDAN SONRAKİ SOYUT İLGİLER VE ÜSLUPLAŞMALAR, RESİMLERİMDE SOYUT VE SOYUTLAMA

1. 'D' GRUBUNDAN SONRAKİ SOYUT İLGİLER VE ÜSLUPLAŞMALAR

'D' Grubu, sanat çevresinden aldığı entellektüel desteğe karşın, Akademide Leopold Levy'nin öğrencilerinden oluşan 'Yeniler' grubunun da tepkilerini çekmiştir. 'Yeniler' grubu; 'D' Grubunun Türk resminde Avrupa resim eğilimlerini, özgürlüğünü, yeni birşey ve özgün tavır getirmediğini savunmuştur. Fakat Yeniler grubu 'D' Grubununeleştiren toplumun tavırlarından vazgeçerek, ilk savunduklarının tam tersi bir yolda, resim dili geliştirmeye yönelmişler ilk soyutçu ressam lar kuşağına isimlerini yazdırmışlardır. Bunlardan bazıları toplumcu gerçekçi bir anlayışa (Nuri İyem gibi) yönelmiş,

(26) BERK-ÖZSEZGİN, Cumhuriyet..., s. 70.

bazıları da çizdikleri soyut çizgiden (Selim Turan, Ferruh Başağa, Nejat Melih Devrim... gibi) ayrılmamış ve soyutlamacı olarak ta Avni Arbaş ayrı özgün bir kimlik geliştirmişlerdir. Bu gelişim, gurubcu çalışmaların engelliyici özelliklerini ve kişi özgünlüğünü ön plana çıkarmasına güzel bir örnek oluşturmıştır.

Sanatçılar gurubcul tavırlara yanaşmamış, kendi kişisel özgün üsluplarını geliştirmeye yönelmişlerdir. Kişisel özgün üslubun soyut ve soyutlama yönünde dahabelirgin bir biçimde ortaya çıkması, sanatçıları bu alanda daha bol ürün vermeye zorlamıştır. Gerek kendi istençleri, piyasa koşulları ve gerekse yoğun dış etkiler altında kalma nedeniyle sanatçılar soyut ve soyutlayıcı tavırlarında dahi ayrı ayrı kimlikler geliştirmişlerdir.

Türk resmindeki grubcul gelişmelerden sonraki kişisel özgün üsluplaşmaların irdelenmeden önce Türkiye'deki soyutlama ve soyut sanata ilişkin kimi sanatçı ve yazar görüşlerine değinmek gerekmektedir. Müstakilerin açtığı yolda 'D' Grubu'nun Kübizm ve Konstrüktivizm gibi Batı akımlarını grubun dağılışı olan 1947 yılına kadar yurtta tanıtma çabaları ile birlikte bazı sanatçılar Batı etkileriyle yerel kaygılar arasında senteze ulaşmayı başarmışlardır.

"1930'lardan 1953'lere değin resimlerimiz, şematik kübizme dayanan bir çeşit modernizim ile, 1910'lardan bu yana benimsenmeye başlanılan izlenimci bir anlayışın ölü

dalgalarının oluşturduğu şairane notlardan ibarettir. 1943'le den bu yana Picasso-Brague sentetik kübizmin çevresinde yaklaşım arayan kişiler, Refik Epikman, Nurullah Berk, Sabri Berkel ve zaman zaman da Cemal Toğlu idi... Nurullah Berk'in de yazılarında o sıralardaki genel sanat konuları ile 'D Grubu' işleniyor. Figüre bağımlı bir çeşit konstrüktivizm bizdeki yetkili temsilcilerinden hocamız Refik Epikman'ın 1945-1948 tarihlerinde soyut resim ile bir yaklaşımını hiç anımsamıyorum. Kendisi de zaman zaman bağımsız bir dışavurumculukun izlenimlerini yakaladığım gene hocamız Malik Aksel ise, 1947 tarihli bir yazısında: 'Acaba elli seneden beri süregelen kübizmin ahlâşılması için daha mı beklemek icap edecektir' diye yazıyordu.

Kısacası, bu dönemin yazılarından ve yapılan yapıtlardan anlaşılan, o sıralardaki ülkemizdeki resim anlayışının en çok genel bir kübist biçimlendirme ile kimi Fov'a yakın bir biçimlendirme sınırı içinde doğduğudur...

Yurdumuzda 1947'lerdeki bu ilk kıpırdanmaların ve bu konudaki genel bir iki sisli görüşün yankı göstermeden küllendiği anlaşılıyor. Çünkü, eldeki kaynaklar bu sırada yapılmış ve sergilenmeye cüret edilmiş soyut bir çalışmayı saptamıyor. Özellikle bu tarihlerin sanat izleyicisi olarak benim anımsayabildiğim bir sergi yok. Yalnız 1950'lerde Balıkesir'de kesin olarak geometrik non-figüratif çalışmalar yapan bir Sırrı Özbay'ı anımsıyorum.

Eldeki kaynaklara göre bizdeki ilk soyut çalışmaları saptayan yazı çok ilginçtir... Yazının nemi yazarın non-figüratif diye tanımladığı ilk ressamlarımızı saptaması, yazıya konu olan sergi, 1954 yılı başında olduğuna göre, ilgili çalışmaların kesin olarak 1953'lerde yapılmış olmaları gerekmektedir. Ecevit, soyut çalışan ilk öncüler olarak Cemal Bingöl, Nejat Devrim, Eren Eyüboğlu ve Freyya Kılıç'ı gösteriyor. Bu yazının yayımlanmasından hemen bir ay kadar sonra, Cemal Bingöl bir kolaaj sergisi açıyor. Bu sergiyle ilgili olarak ta Fuat Pekin, 'mücerret resim' başlıklı bir yazı yayımlıyor. Yazıda yazarca soyut çalıştıklarına inanılan Halil Dikmen, Ferruh Başağa, Hasan Kavruk ve Salih Urallı'dan söz ediliyor. Ancak bu ressamlarımızın çalışmalarının nite-liklerine değinilmiyor. Ayrıca soyutun kapsamına ait herhangi bir açıklama da yapılmıyor. Sorunailgi ile eğilen bir yazı ise... Cemal Tollu'ya aittir. 1954 'Devlet Sergisi'nin jürisi tarafından özellikle non-figüratiflere yapılan bir 'tırpan'dan söz edilerek, bu olumsuz tutumdan yalnız Cemal Bingöl ve Arif Kaptan'ın kurtulduğu belirtiliyor. Ayrıca bu yazıda, 1954 Devlet Heykel ve Resim Sergisine non-figüratif yapıtı giren Cemal Bingöl'n bu anlayış hakkındaki görüşlerine de yer veriliyor... Gene bu sıralarda tamamen geometrik non-figüratif bir çizgide olan iki genç ressam ortaya çıkıyor. Bunlar, Adnan oker ve Lütfi Günay bu iki arkadaş 1954'te İstanbul'da Maya Galerisi'nde, Ankara'da Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi'nin girişinde soyut çalışmalarını sergiliyorlar.

Anlaşılan şu: 1953 ve 1954 yılı önemli bir çıkışı göstermektedir. Yapılanlarda tamamen geometrik bir soyutu yansıtmaktadır... 1950'lerden 1958'lere değin dış ülkelerde açılan Türk ressamlarının sergilerinden Najet Devrim, Selim Turan ve Fahrünisa Zeid'inkiler, bizim soyut resim tarihimize önemli bir yere sahiptir... Dış ülkelerde Türk ressamları arasında non-figüratif çalışmaların önünde yer alan Selim Turan'a ait...

1959 ve 1960'larda İstanbul ve Ankara'da saptanan durum şudur: İstanbul'da Zeki Faik İzer, Sabri Berkel, Halil Dikmen, Semsî Arel, Ercüment Kalkın, Ferruh Başağa, Nuri İyem ve Adnan Çoker soyut anlayışı benimsemiş aktif çalışan ressamlardı. Ankara'da ise, Cemal Bingöl, Adnan Turani, Lütfi Günay ve Cemil Eren soyutun çeşitli anlayışlarını temsil ediyorlardı...

1960'da Devlet Resim ve Heykel Sergisinde özellikle Müstakiller ve 'D' Grubu sonrası kuşağının desteklemesi ile soyuta karşı ilginin arttığı saptanıyor. 1929-1930'larda yurda dönen Müstakiller ve 'D' Grubu ressamlarının, hocaları Çallı, Nazmi Ziya, Feyhaman ve Hikmet Onat'a, resim anlayışı yönünden karşı çıktıklarının biliyoruz. Oysa soyutun bizdeki ilk temsilcileri olan bu yeni kuşak, hocalarına karşı böyle bir tutum göstermediği gibi onlarda öğrencileri yeni anlayışlarına karşı olmadılar. Hatta öğrencilerinin yanında yer aldılar. Bu nedenledir ki, soyut anlayış, 1960'larda, büyük bir etkinlik ve yayılma gücü gösterebilmiştir"(27).

(27) BERK-TURANI, Başlangıcından... s. 157.

Türk resminde soyut ve soyutlama yönünde yoğun ilgilerin artması, uslupsal bir sınıflamayı da gerekli kılmıştır. "Bizdeki soyut grafiğinde yer alanların sınıflaması şu biçimde özetlenebilir:

- a) Geometrik Soyutlamacılar,
- b) Lirik Soyutlamacılar,
- c) Geometrik non-figüratifler,
- d) Lirik non-figüratifler,

Bu sınıflamanın içinde yer alan sanatçılardan, kesin olarak tek bir soyut anlayış içinde çalışmalarını sürdürenler azdır"(28).

A- Geometrik Soyutlamacılar

Geometrik Soyutlama; geometrik biçimlerle ve biçim bozmalarla katı, düşünsel tasarımların nesne ve figürlerdeki optik görüntünün-algının dışında yansıtılmasına dayanmaktadır. Geometrik soyutlamada; biçim nesne ve figürlerin optik algısının ayrıntılarından ayıklanması, doğasal görüntü ve biçimlerin kompozisyonun gerektirdiği geometrik stilizasyon ve deformasyonlarla özgün bir anlatım dili amaçlanmaktadır.

Türk Resim Sanatında geometrik biçimlerin resimsel öğe olarak kullanılması 1940'lı yıllarda Kübizm akımının Türkiye'de ele alınmasıyla başlamıştır. Kübizm'in ve Konstrüktivizm'in geometrik yapı-inşai kuruluşunu temel alan resimsel kompozisyonlarına yönelen Elif Naci, Selçuk halısı ve Arap harflerinden etkilenmiş Türk Mimari formlarındaki geometrik elemanları resimsel öğe olarak kullanmıştır (Resim-14).

Cemal Tollu, konstrüktivist kübist bir eğilimden sonra geliştirdiği tüm plastisit geometrik formları, Eti heykellerinin ve arkaik formlarının etkileriyle, anıtsal-kunt, dekoratif bir inşacı kompozisyonlarla yansıtmıştır (Resim-15).

İlk dönem çalışmalarında Refik Epikman, konstrüktivist bir anlayışta figüratif resimler yapmıştır. 1960'lı yıllarda sonra rengin egemen olduğu geometrik soyutlamaya yönelmiştir. Bu aşamada yapıtları; hacimsel-oylumlu ve sade-saf geometrik formlar ve plan yoğunluklarıyla soyutlayıcı bir görsellikten kaynaklanır. Doğaya yaklaşan ve doğadan yavaş yavaş kopan uzaklaşan yapıtlarında Epikman; doğa biçimlerini, resimsel-görsel-plastik bir eleman olarak değerlendirir.

Doğa, çok titiz ve çözümleyici bir gözlemden geçirilerek, tuvale aktarılırken, soyutlayıcı plastisite, yoğun bir etüd çalışmasını gerekli kılmıştır. Etüdlerin temelinde doğa vardır. Resimlerindeki dikey yatay uyum, açık ve kapalı biçim ilişkisi açık-koyu ayrımı, konunun bağlayıcı etkisini arka plana iter. Epikman'ın sanatındaki soyutlayıcı işlev doğaya paraleldir. Ne doğadan tam kopar ne de onu öykünür. Resimlerindeki hacimsellik ve planlı ayrışımıcılık Epikman'da kübist bir soyutlamayı çağrışımlar. Sanatçı; 1930 kuşağının yenilikçi tavırlarına içtenlikle katılmış ve ortak eğilimlerinin de temsilciliğini yapmıştır. Son dönem resimlerinde doğayı bütünüyle yoksayan bir çizgiyle soyut geometrizme yönelmiştir (Resim-16).

Renkçi bir sanatçıolan Hamit Görele, ilk yapıtlarında deformasyonlardan yararlanarak izlenimci bir tavır geliştirmişti. 1950 yılından sonraki soyutlayıcı ve konstrüktivist akımların etkisiyle yapıtlar üreten sanatçı geometrik stilizasyonları temel almıştır.

Sanatçı, doğayı kendi sanat anlayışı düzeyinde değiştirerek yaratıcı kişiliğinin damgasını soyutlanmış formlarla vurgulamıştır. Özgür sanat sanatçıya göre, doğayı değiştirmeden yana olmalıdır. Matematiğe dayalı müzik gibi resimde geometriye dayandırılabilirdir. diyen sanatçı doğayı geometrik formlara ve sağlam bir disipline sokmuştur.

Hacimsellik, üç boyutluluk ve yalın bir uzam duygusu, Görele'nin yapıtlarını belirleyen başlıca plastik değerlerdir. Bu bakımdan, içinde bulunduğu ve etkin bir üyesi olduğu 1930 kuşağı Müstakiller Grubunun sanat anlayışını savunur. Doğayı kişisel gözleminin odağı yapar.

İstanbul peyzajlarında şiirsel bir dil geliştirmiştir. Son dönem resimlerinde geometrik biçimlere indirgenmiş soyut bir anlayışla resim yapmış, fakat bu istek kısa ömürlü olmuştur. (Resim-17).

1940'lı yıllarda Nurullah Berk, resimlerinde; yoğun figüromotifleri kullanarak kübist araştırmalarda bulunmuştur. Geometrik düzenin egemen olduğu çalışmalarındayerel bir anlama yönelmiştir.

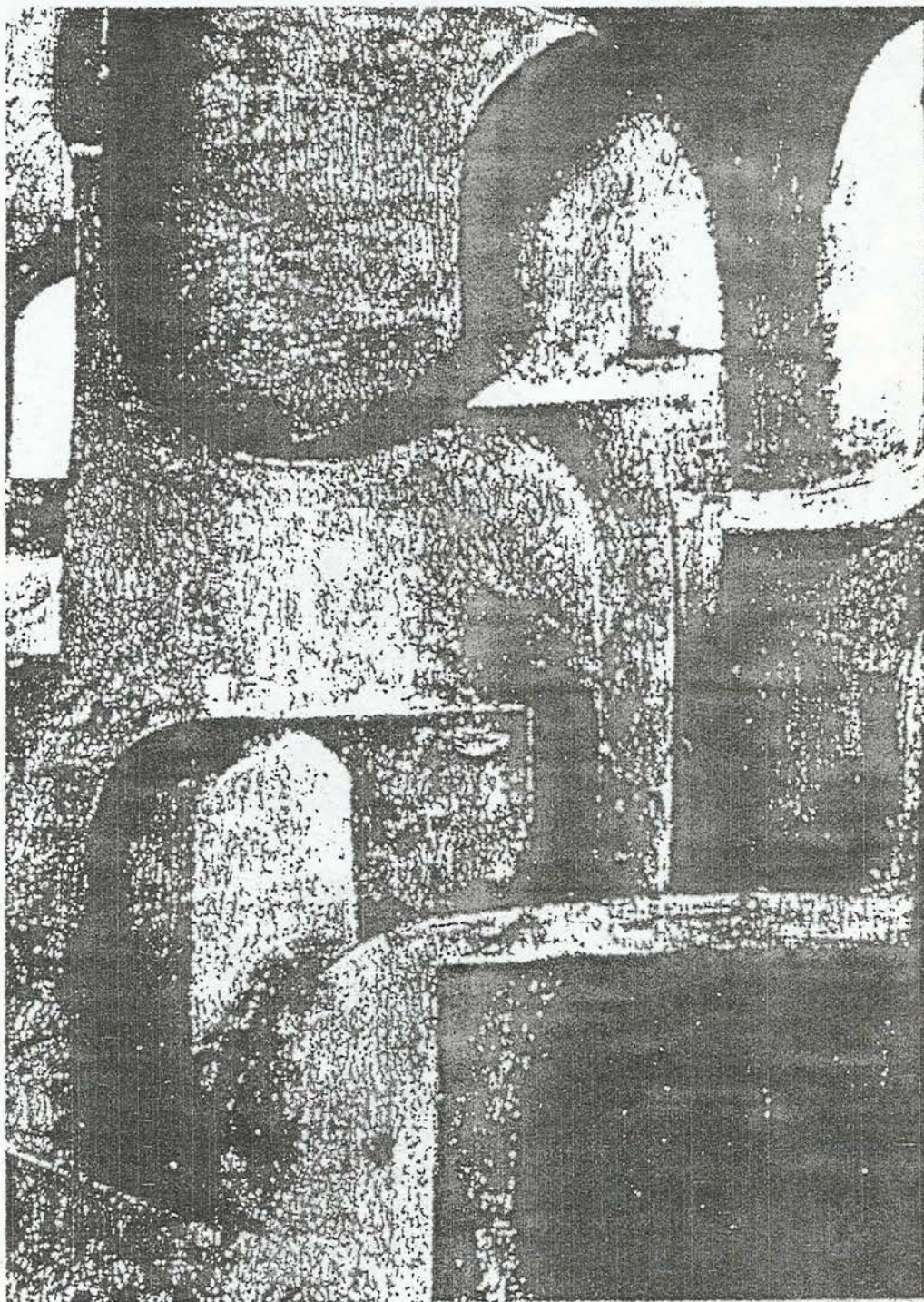
Yapıtları; Doğu-Batı birleşimine dayalı soyutlamalardır. Kübist etkiler ön plandatutulmuştur. Türk ve Doğu kültürlerini çağdaş bir dille yorumlamış, geometrik büyük formları Doğu bezemeciliği ile birleştirmiştir. Batı etkilerinin yoğunlaştığı bir dönemde, sanatta gelenekçi ulusal bir kimliği ve özgünlüğü tartışma konusu yapan Berk cesaretli geometrik stilizasyonlarıyla özgün form dilinde soyutlamaya yönelik yapıtları ortaya koymuştur (Resim-18).

Salih Urallı, çizginin dikey, yatay, eğik, dairesel kesişmelerinden doğan örgüsüyle geometrik konstrüksiyonel kuruluşları içeren figürlü kompozisyonlar ortaya koymuştur. Sanatçı 1943'lerden sonra devinimi ve ritmi önplanda tutan soyut ve soyutlamalara yönelmiştir (Resim-19).

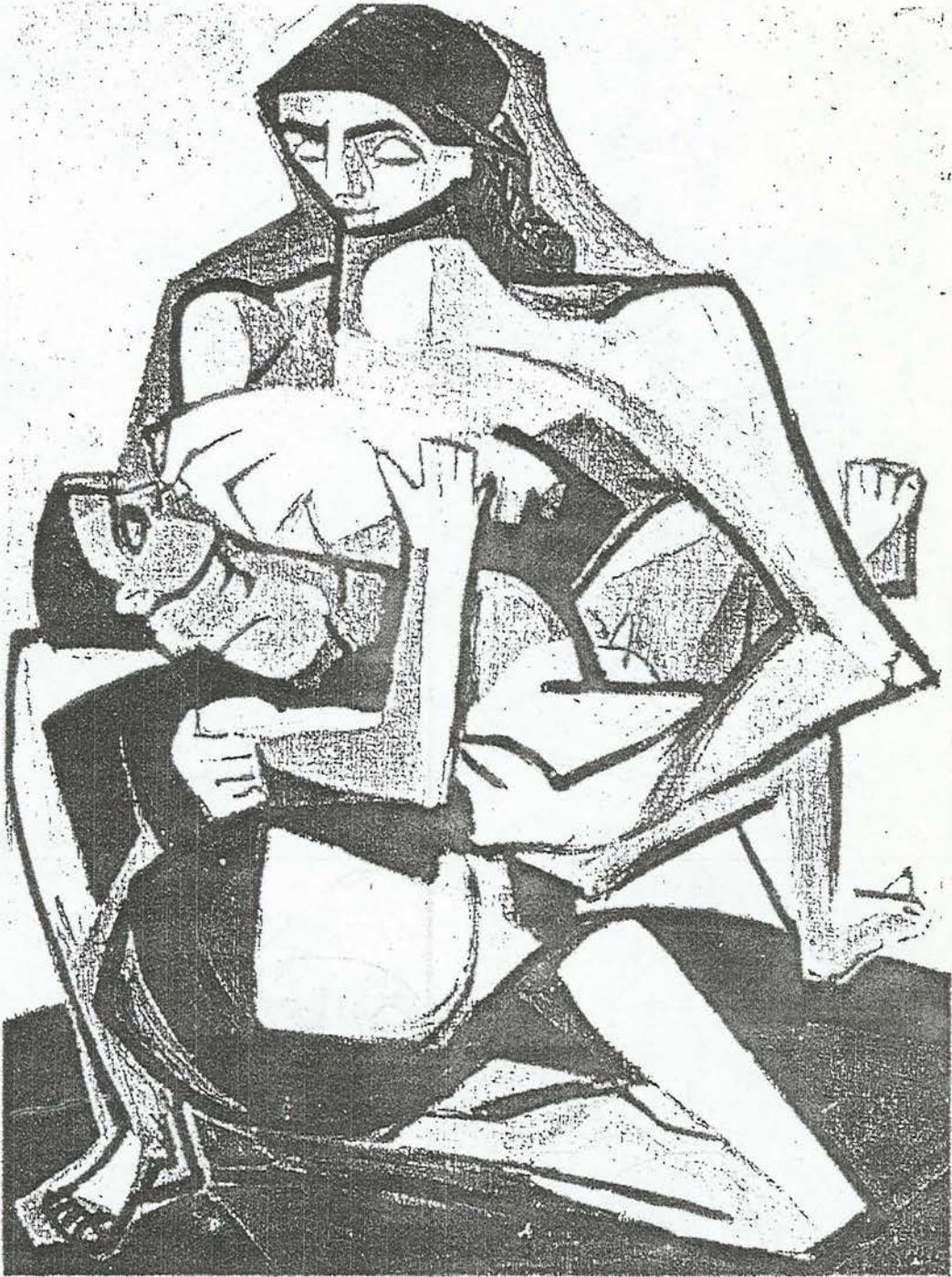
Geometrik biçimleri kullanmada süreklilik gösteren sanatçılarımızdan birisi de Sabri Berkel'dir (Resim-20).

Yaşamının son birkaç yılında soyut resimler yapan Resam Halil Dikmen, geometrik biçimlerin yalın düzeninden hareket ederek figürü yapıtlarından tamamen ayıklamıştır (Resim-21).

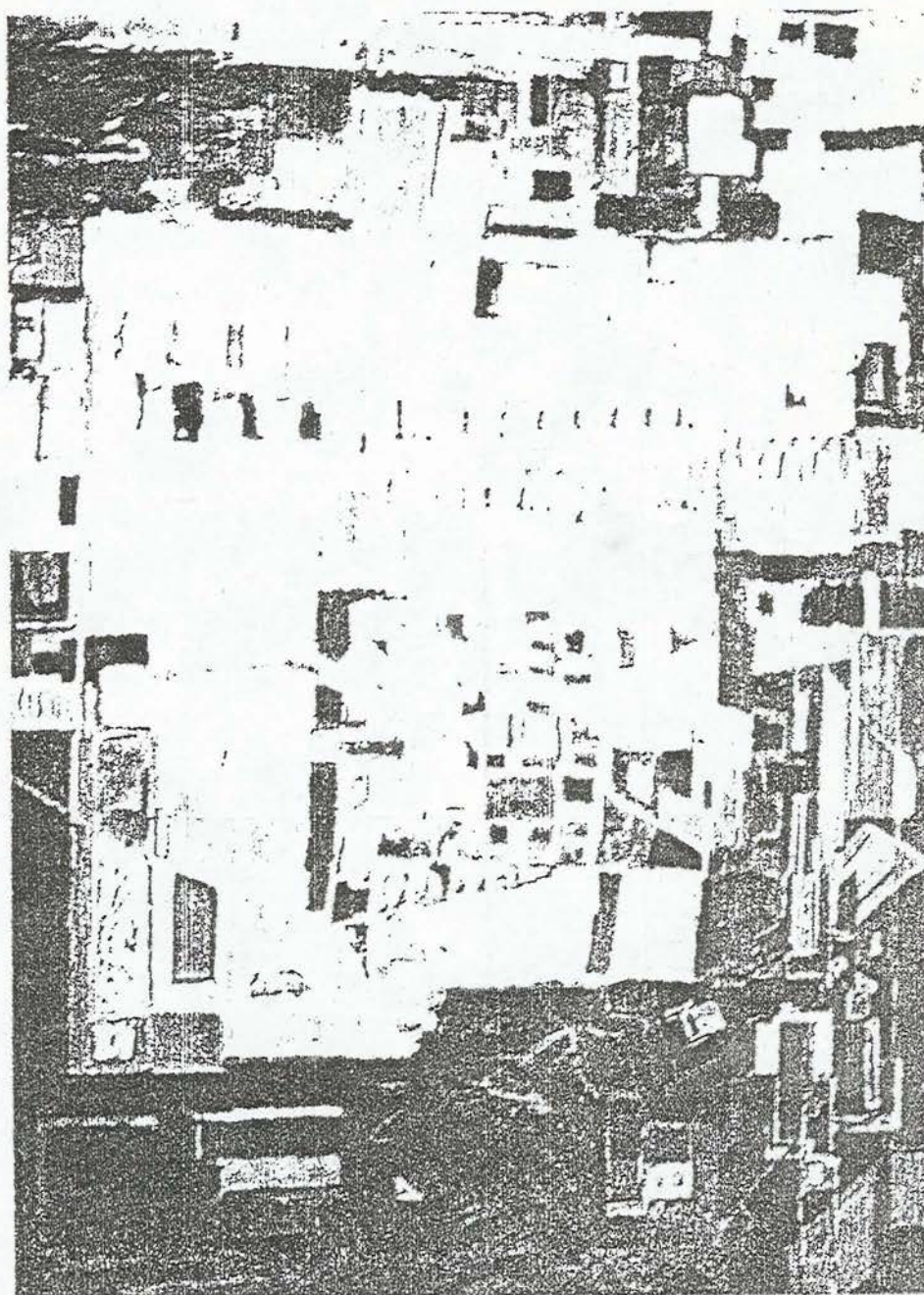
Arif Kaptan (Resim-22) ve Ercüment Kalmık (Resim-23) bir dönem yapıtlarında geometrik biçimler kullanmışlardır. Nuri İyem de (Resim-24) yapıtlarında kısa bir dönem kübistler benzer bir tavırla geometrik biçimler kullanmıştır.



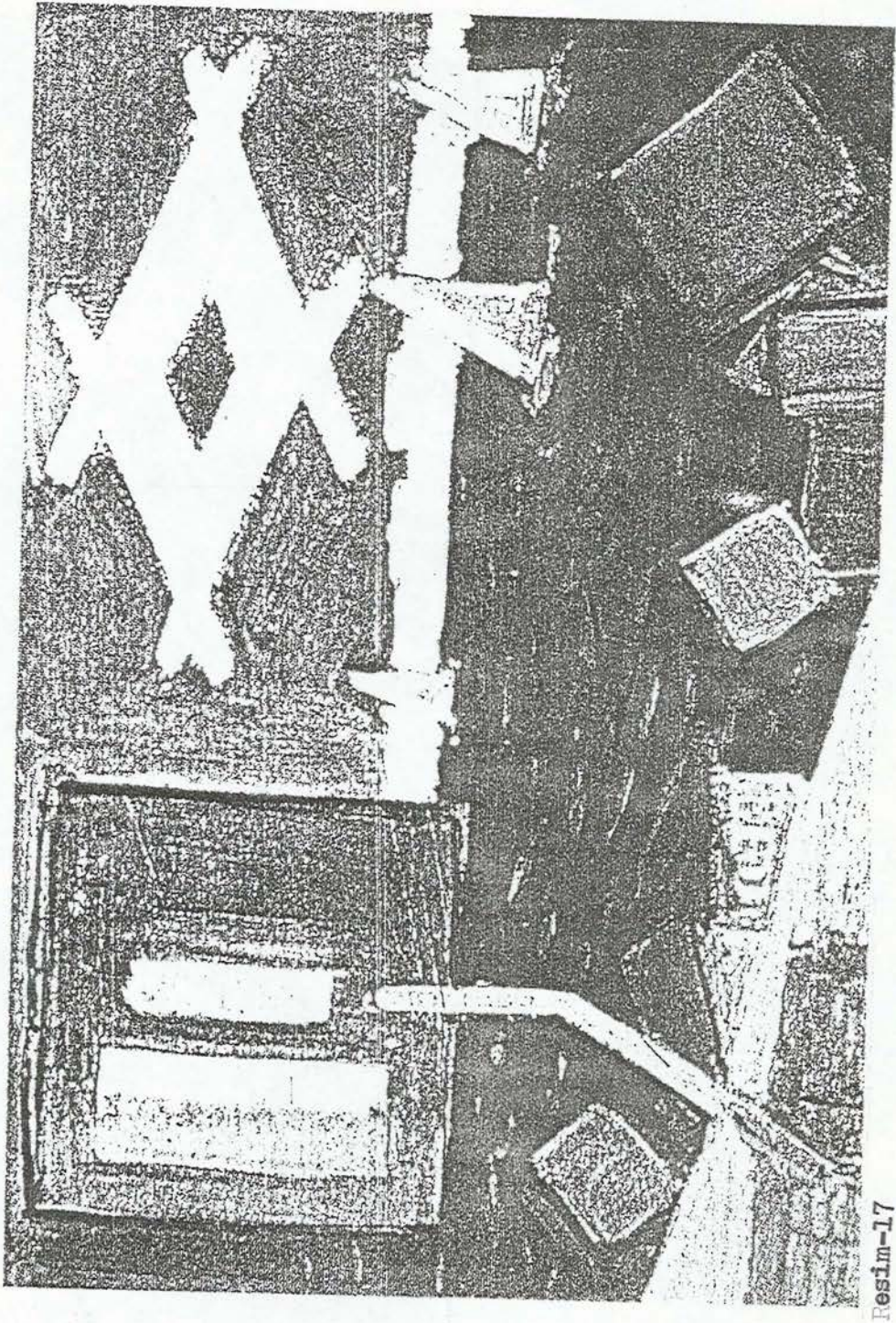
Resim-14



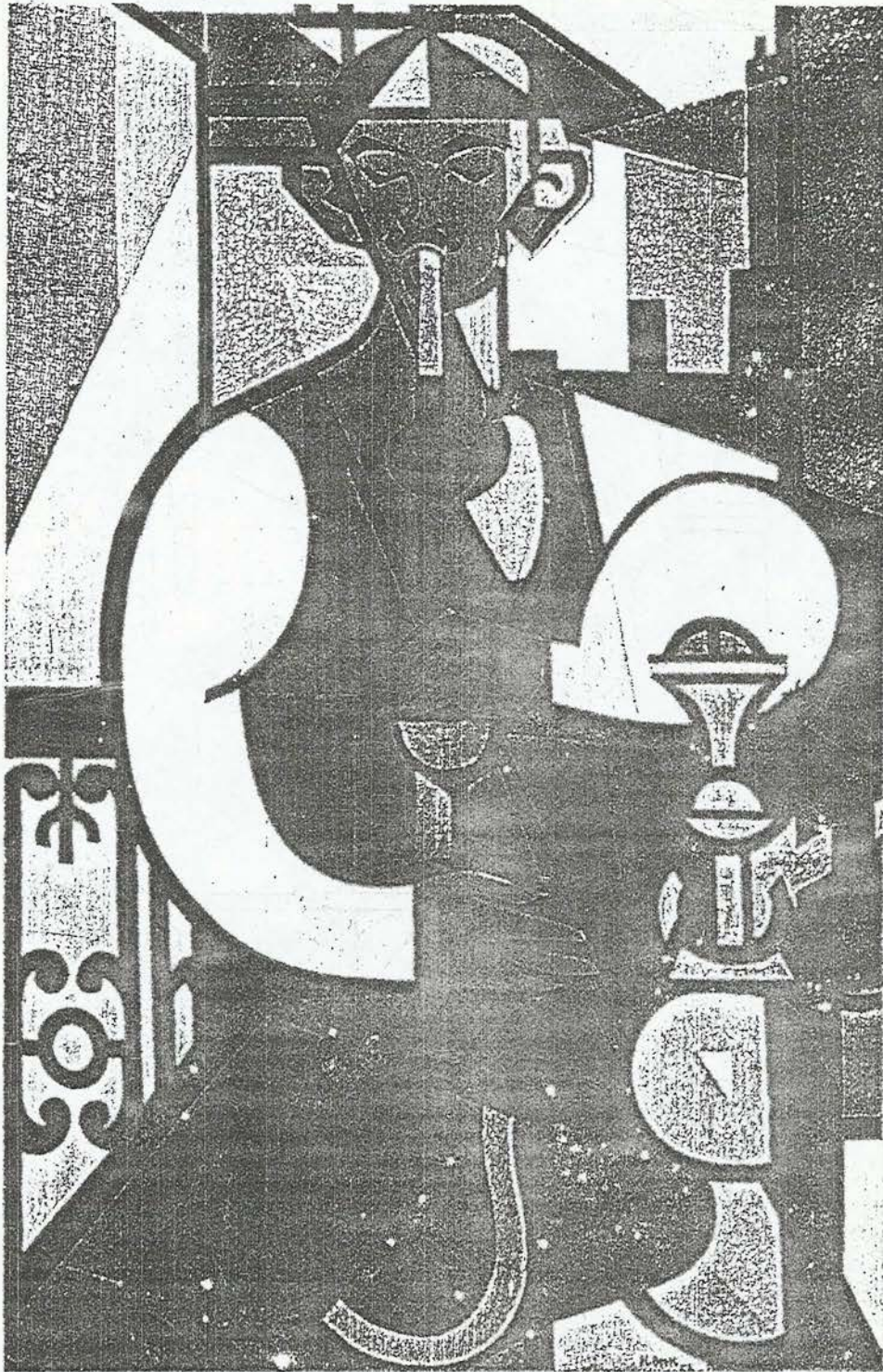
Resim-15



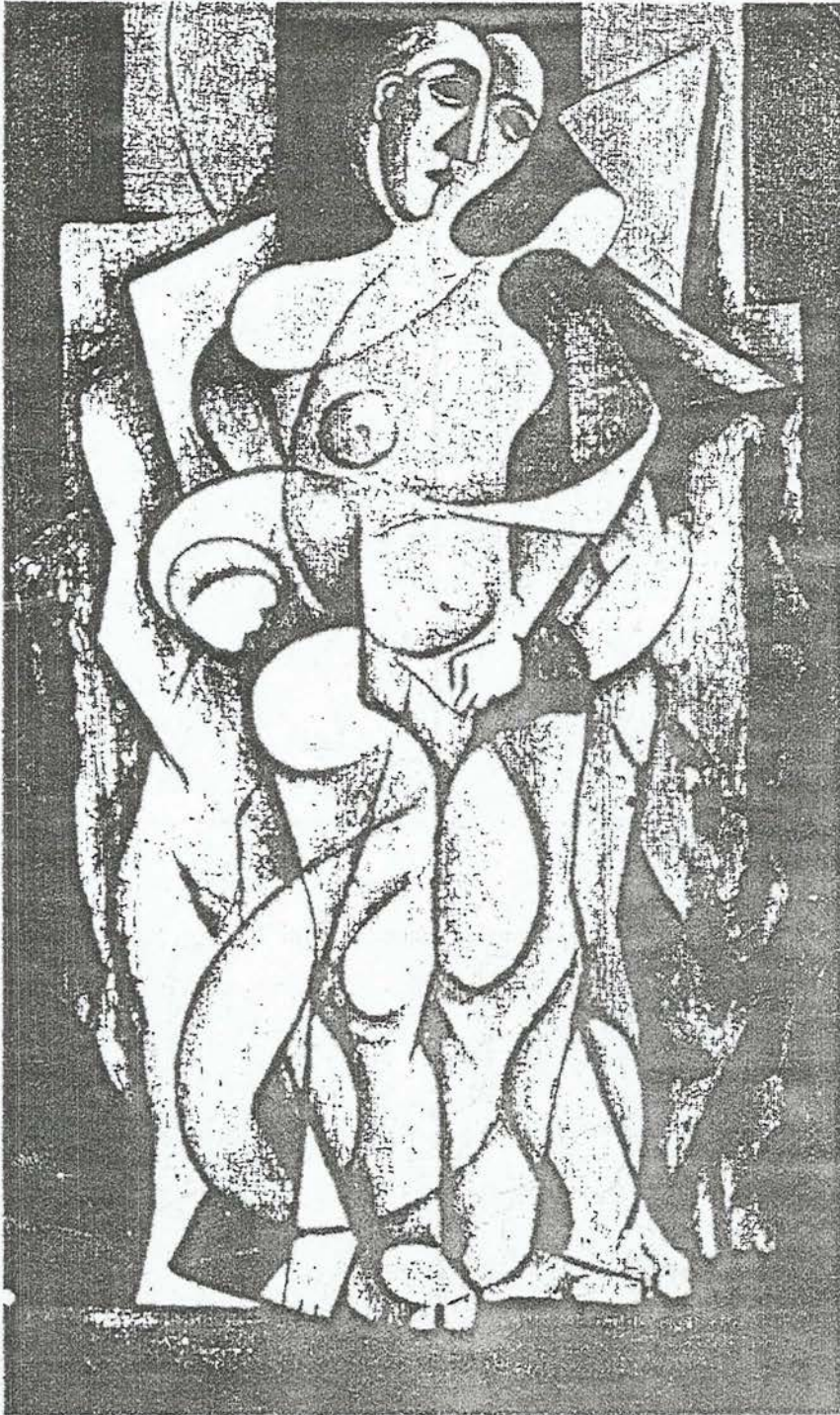
Resim-16



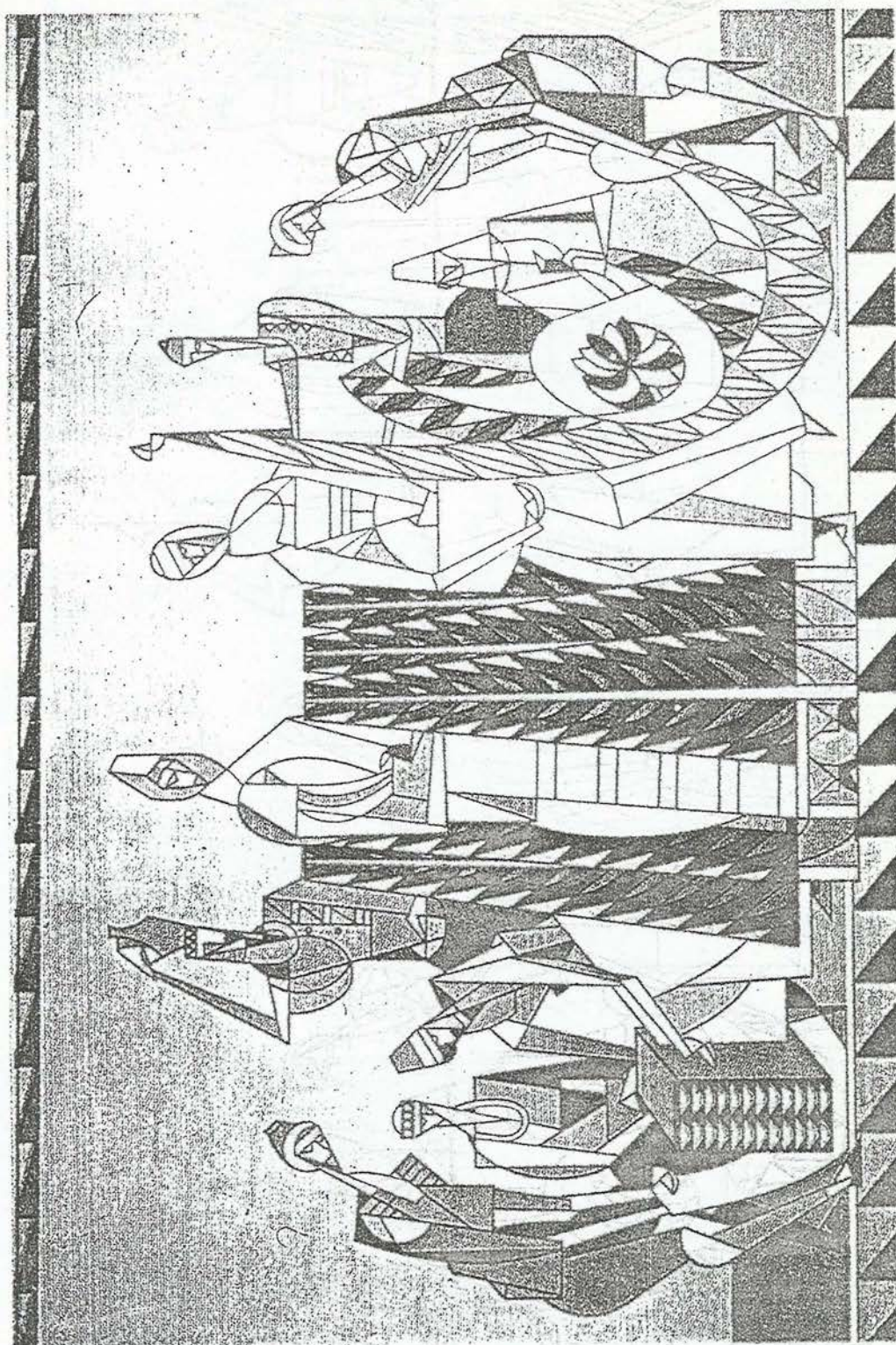
Resim-17



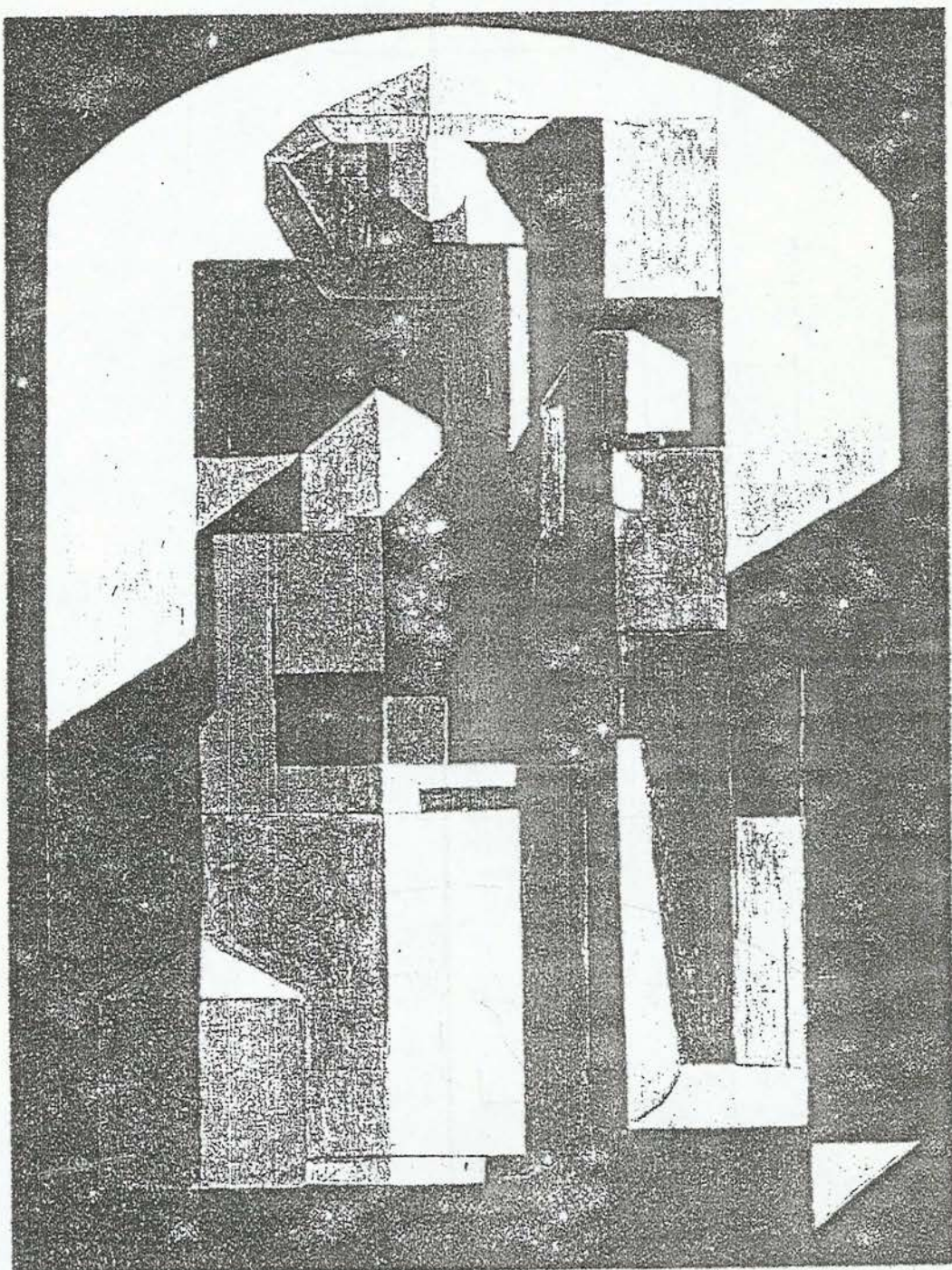
Resim-18



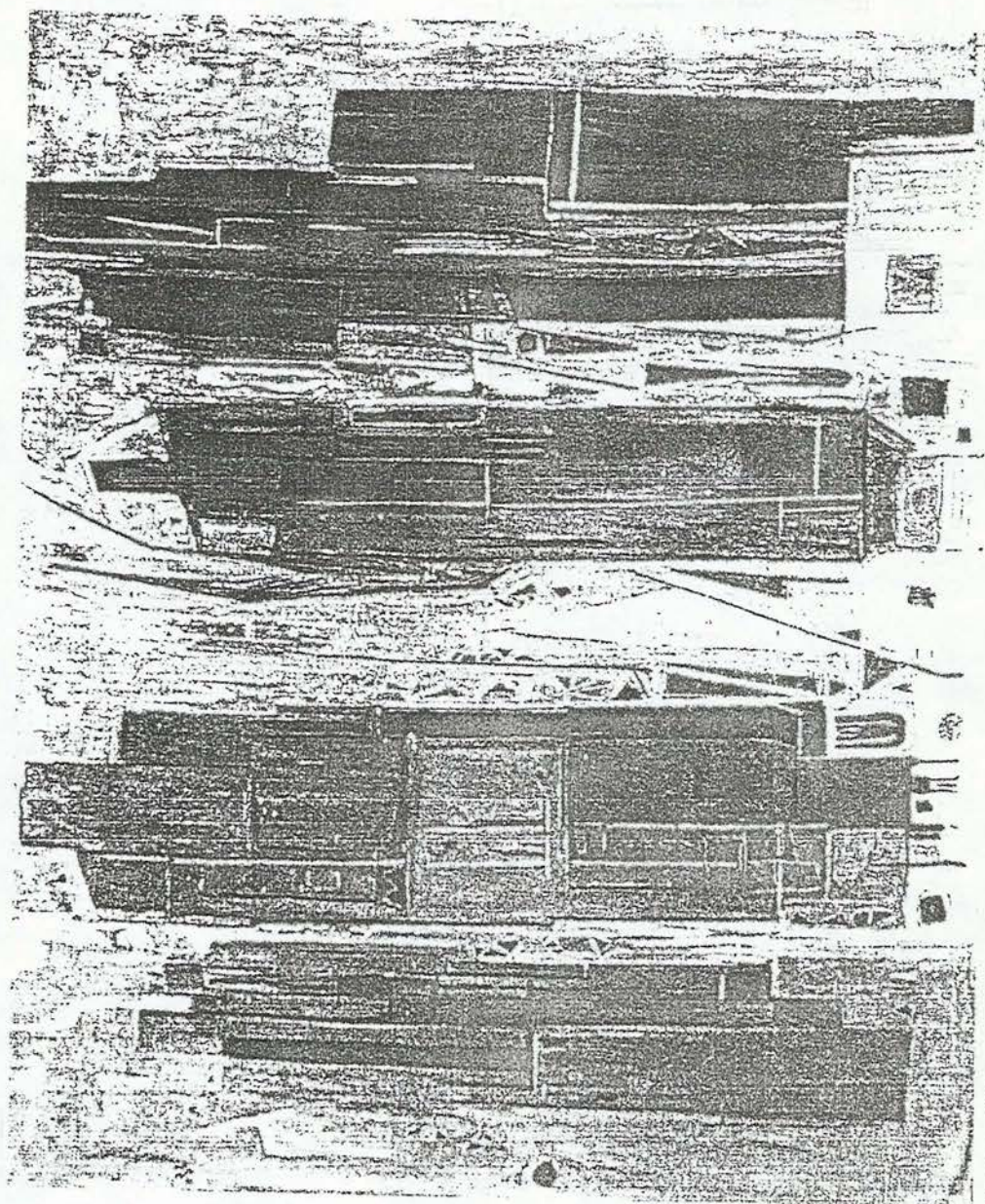
Resim-19



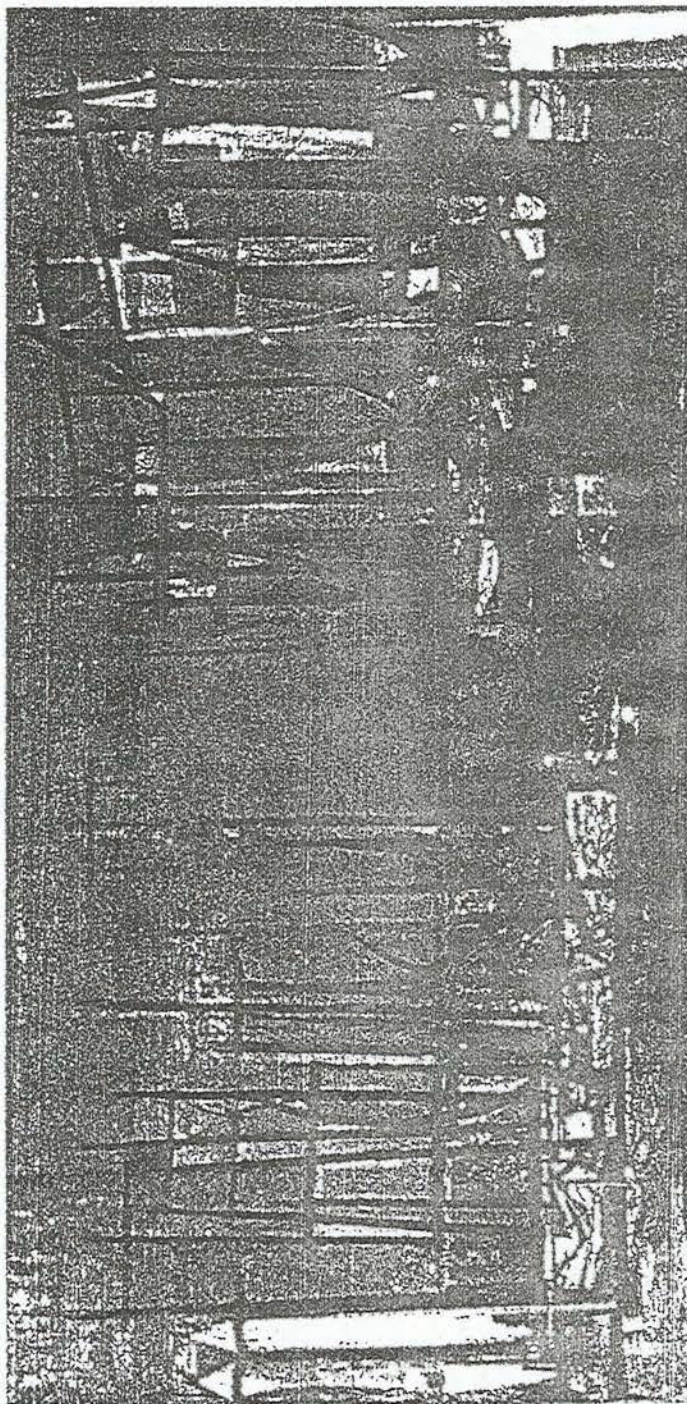
Resim-20



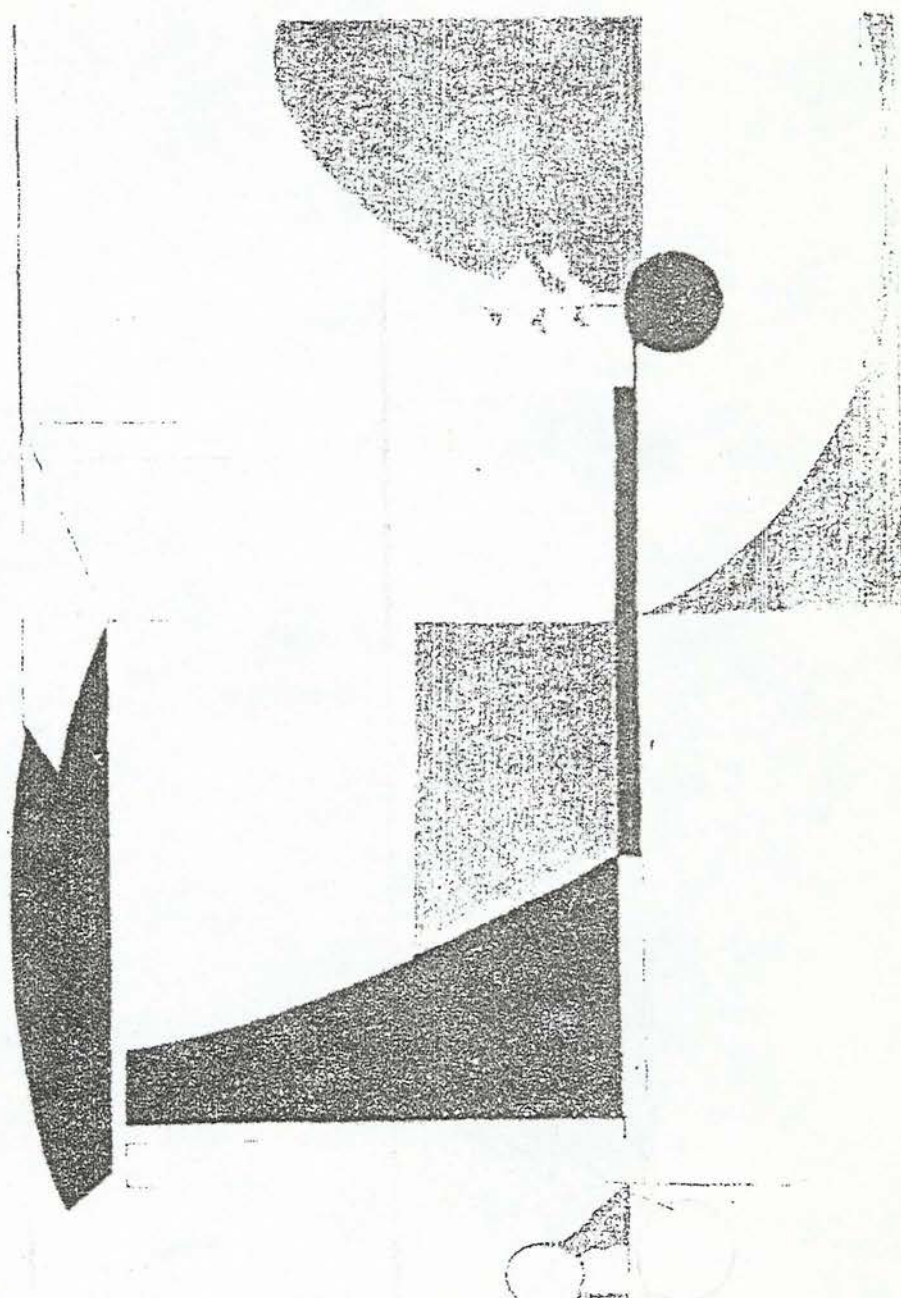
Resim-21



Resim-22



Resim-23



B- Lirik Soyutlamacılar

Lirik soyutlamada heyecanlı, coşkulu boya kazımaları, serbest fırça hareketleri boyanın yarattığı doku önem kazanmaktadır. Lirik soyutlama anlayışında nesne figür yada doğa görüntüleri tanınmaz hale gelerek soyut biçimlere dönüşmektedir.

"Resimsel lirizm, çadımız sanatçısının iç dünyasındaki fırtınaların, bir çeşit yazınsal boya tuşlarıyla ifadesidir. Bu nedenle, bu anlayışta, sanatçı çevresinin görüntülerini değil, onun iç dünyasındaki bilinç altı evrenini orkestral çok renkliliği, ürpelmeleri, pervasızlığı, münisliği, kısacası nerede bittiği, nasıl oluştuğu, nasıl yer yer fiyasko ile sonuçlandığı, nasıl birdenbire mutlu, görülmemiş, yepyeni egemen bir renk ve yazınsal bir motif ile sonuçlandığı, bizzat savaşı yürüten durumundaki sanatçı tarafından bile bilinmiyor. Ama mutlu bir sonuçla çalışma bırakıldığında, bizzat yaratıcısının bile şaşırdığı, daha önce aklına bile gelmeyen bir motif ortaya çıkmaktadır. İşte bu duyguların yürüttüğü lirik çalışma, yer yer doğasal bir biçimi de anımsatabilmektedir. Hatta kimi zaman son motifsel biçime, işin sonuna doğru sanatçı tarafından götürülebilmektedir"(29).

İlk lirik soyutçularımız arasındayer alan Zeki Faik İzer soyutlamaya 1946 yıllarından sonra yönelmiştir. Zeki Faik İzer'in sanatını, soyut öncesi dönem ve soyut dönem

(29) a. g. y. s. 179.

olarak iki başlık altında değerlendirmek gerekmektedir. Akademideki öğrencilik yıllarıyla 'D' Grubu ve daha sonra ki dönemi izlenimci ve kübist bir kimlik taşır. 1950'den sonra soyuta yoğun bir biçimde yönelen sanatçı çok renkli kişiliğini daima ön planda tutmuş deseni ikinci plana almıştır. Renkli ve coşkulu tutumu özgün soyut formlara yönelmesine neden olmuştur. 1960'lı yıllarda yaptığı soyut kompozisyonlarda renkli ve hareketli fırça tuşlarının soyutlamacı etkisi ağırlık kazanmıştır. Sürekli yenilik arayan ve yeni resim akımlarıyla ilgilenen bir kişiliğe sahip olan İzer, lekeci bir soyuta yönelmiştir. Yapıtları, içgüdüyle, duygu yoğunluğu ile meydana gelen uyumlu renk lekeleri, fırtınanın dalgalı denizini, hareket halinde bir doğal varlığın ya da insan ruhundan taşan değerlerin somutlaşması olmuştur. Lirik soyutlamacılar içinde değerlendirebileceğimiz sanatçı yenilikçi soyut eğilimlerin gelişmesinde başlatıcı, yönlendirici olarak Türk Resmine önemli bir katkısı sağlamıştır (Resim-25).

Ercüment Kalmık'ın kübist bir yaklaşımla başlayan soyutlama eğilimleri, geometrik usluplaştırmayla daha sonra esnek ve özgün kişisel bir anlayışa ulaşmıştır. Kalmık sanatını, öncelikle bir yüzey üstünde gelişen piktürel bir düzene dayamıştır. Bu düzen, derinliğini görünüşte değil, içerikte anlamda kazandığından dekoratiflikten uzaklaşmıştır.

Ercüment Kalmık, sanat yaşamı boyunca demirlemiş olan sandallarıyla, balıkçı ağlarının uyumlu çizgi ve renk

dünyasına yönelmiştir. Nesnelerden ve görüntünün temel öğelerinden kopmadan soyut resim kompozisyonlarına-soyutlamalara yönelmiştir. Deniz yaşamının hareketli çizgileri, oynak ritimleri, resimsel yazınsal-kaligrafik temellerini kurarak içgüdüsel anlamlarını açığa çıkarmasını sağlamıştır. Soyut resmi oluşturma çabası, doğanın anımsanan motifleriyle zevkli, duyarlı bir biçimde birleştirilmiştir. Dikey ve yatay çizginin oluşturduğu hareket düzeninde, denizin çalkantılı ve titrek izlenimlerini renkçi ve sanatçı eğilimiyle yapıtlarında lirik soyutlamalarla ortaya koymuştur (Resim-26).

Abidin Dino geleneksel sanatlarımızın ve hat sanatının soyut kaligrafisinin otantik soyut bireşimine, Doğu'nun içerikçi ve gizemli felsefesini katmıştır (Resim-27).

Avrupa'ya gitmeden önce 1942-1943'lerde soyut resme ilk başlayanlardan birisi de Hasan Kavruk'tur. 'Yaşadığım Anadolu' adını verdiği yağlıboya dizisi yapıtlarında, optik algılanır, belgeci ve ayrıntılı benzetimci bir tavır hiç taviz vermeden, renkçi ve devingen tavrın ağırlık merkezini oluşturduğu lirik soyutlamalara yönelmiştir. Doku zenginliğine ve soyut boyasal anlatıma bağlı dinamik ve hareketli fırça aspirisi Hasan Kavruk'ta şiirsel bir soyutlamaya ulaşmaktadır. Hocası Ithote'un, geometrik formöanlayışıyla, az ve tutumlu renk anlayışı Kavruk'un renkçi paletini hiç etkilememiştir. Türkiye'de 1950'lerde sayılı ressamların soyutçu tavrının açığa çıkmasında ve gelişmesinde Hasan Kavruk yönlendirici bir tavır ortaya koymuştur (Resim-28).

Belli bir dönem lirik soyutlamaya yönelik yapıtlar üreten ressamlarımızdan Turan Erol, figürlerinde ve doğa görüntülerinde lekeci, çizgici ve soyutlamaya şiirsel bir duyarlılıkla yönelmiştir (Resim-29).

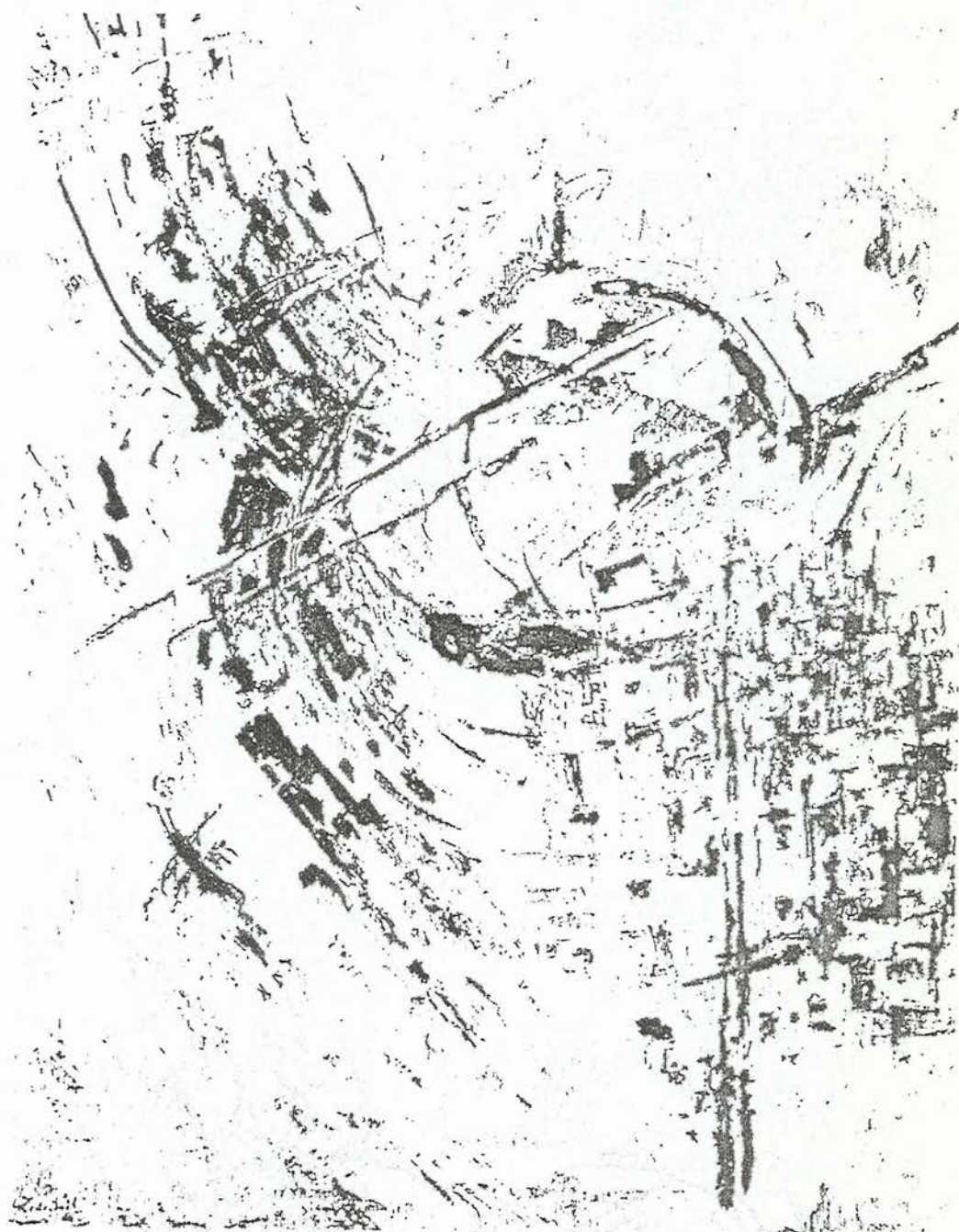
Lirik soyutlama örnekleri veren sanatçılarımızdan Oya Kınıklı, yapıtlarında, figüratiflikten hareket ederek, boya karışımlarının yarattığı serbest boyasal renkçi anlatımla birlikte lekesel bir anlayışı yansıtmaktadır (Resim-30).

Devrim Erbil 1960'lı yıllardan sonra kuşlar ve ağaç motifleri dizisinde yoğun çizgi örgüsünün yarattığı yazınsal bir soyutlamaya ulaşmıştır (Resim-31).

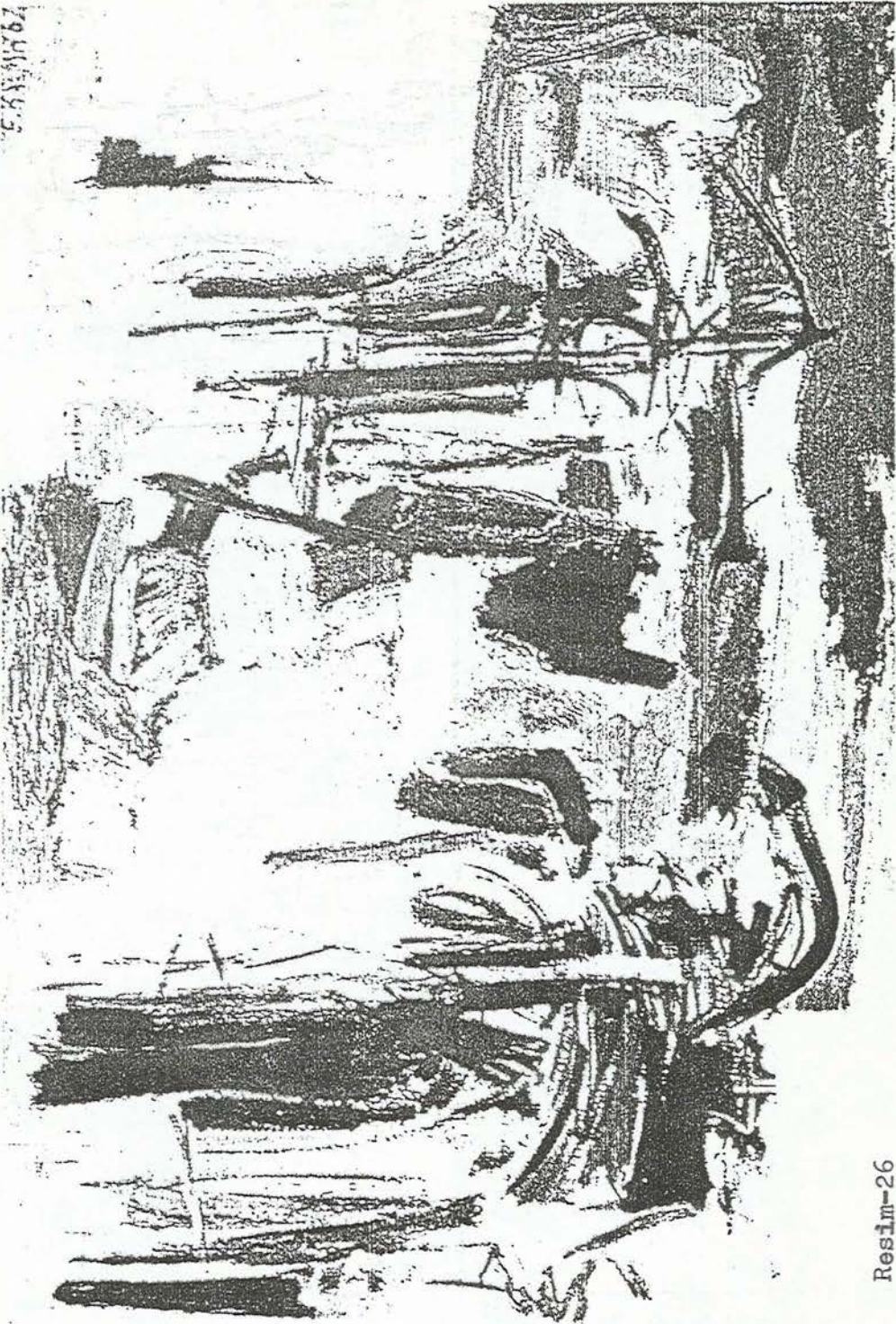
Lirik soyutlama gelişen renkçi ressamlarımızdan Mustafa Ayaz yapıtlarında; folklorik-otantik görüntüleri, kaligrafik-yazısal bir coşkuyla kendine özgü çizgisel ve lekesel bir anlayışla yorumlamaktadır (Resim-32).

Zafer Gençaydın çalışmalarında, atak ve hızlı fırça darbeleri ile lekeci bir anlayışın egemen olduğu lirik soyutlamalar ortaya koymaktadır (Resim-33).

Lirik soyutlama eğilimi anlayışında çalışmalar yapanlar arasında Nejat Melih Devrim (Resim-34), Burhan Uygur (Resim-35), Zahit Büyükişleyen (Resim-36), Güngör Taner (Resim-37) gösterilebilir.



Resim-25

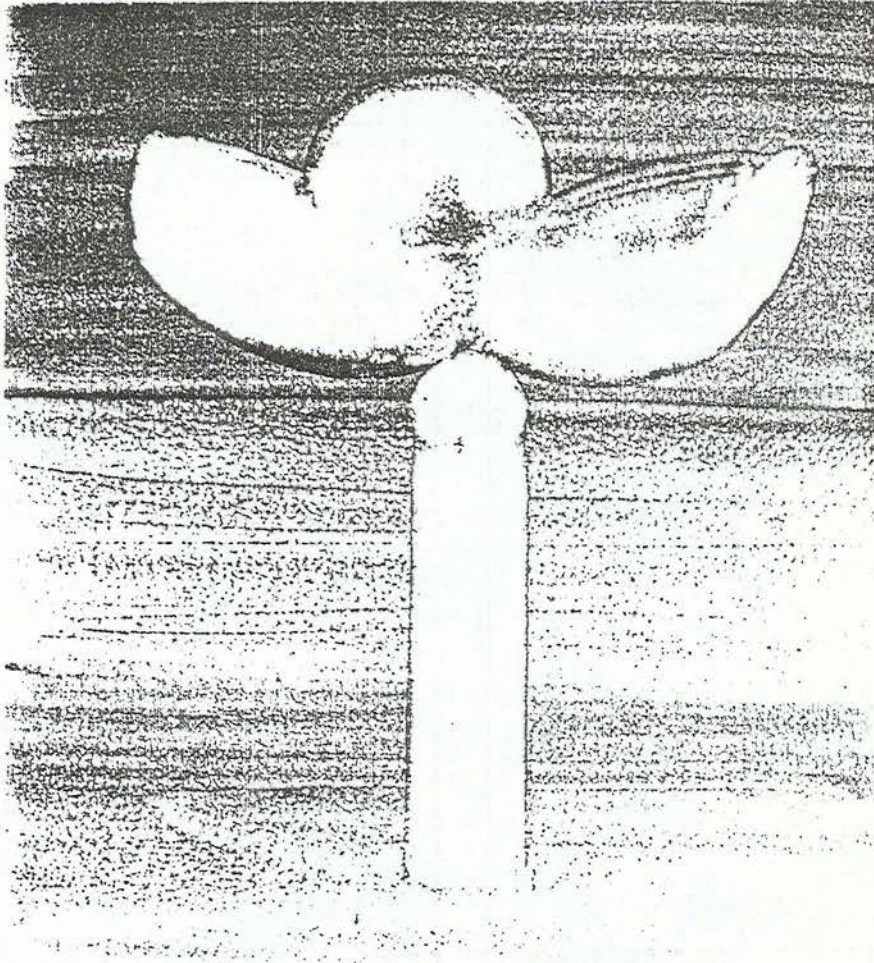


Resim-26

I

7944543

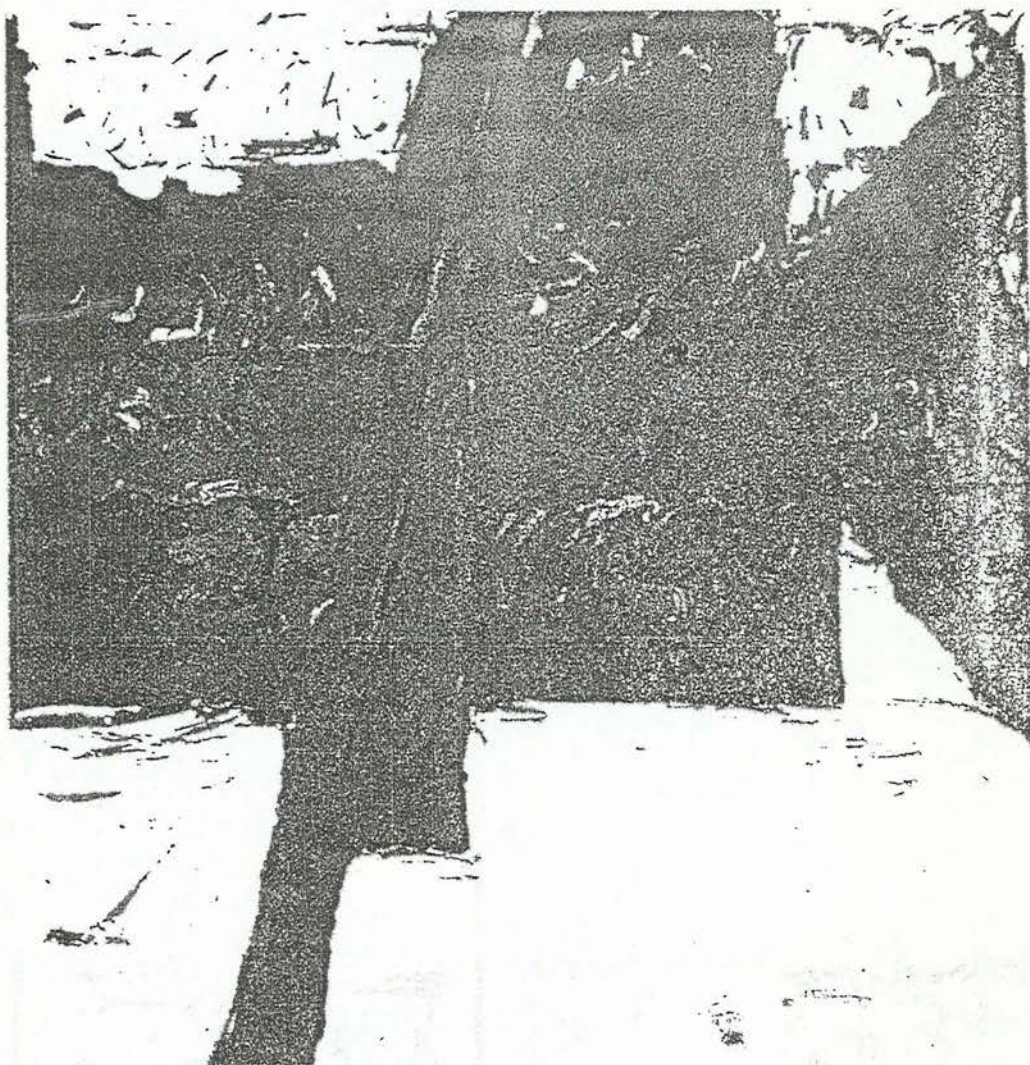
14



Resim-27



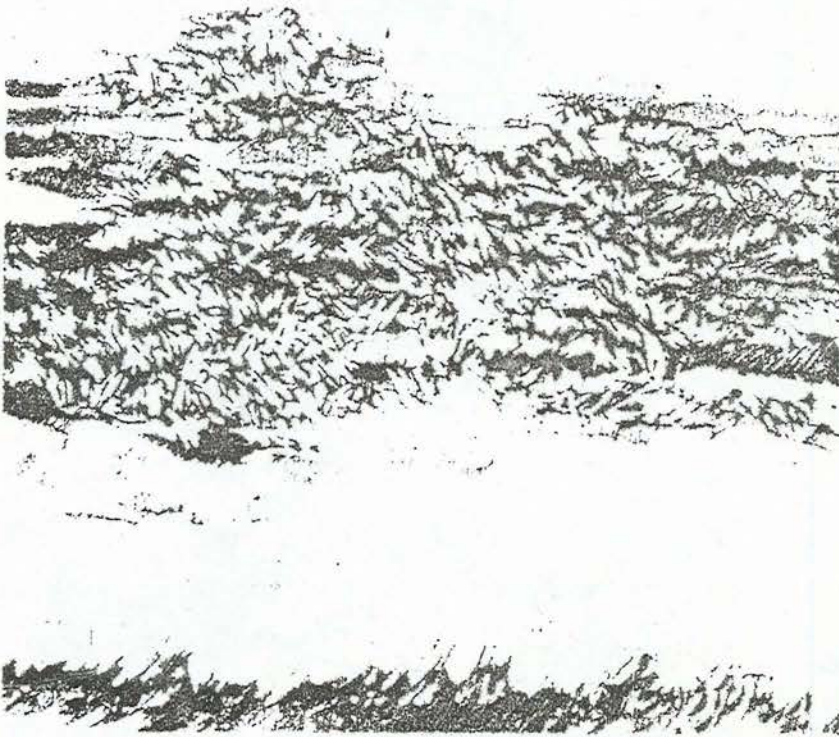
Resim-28



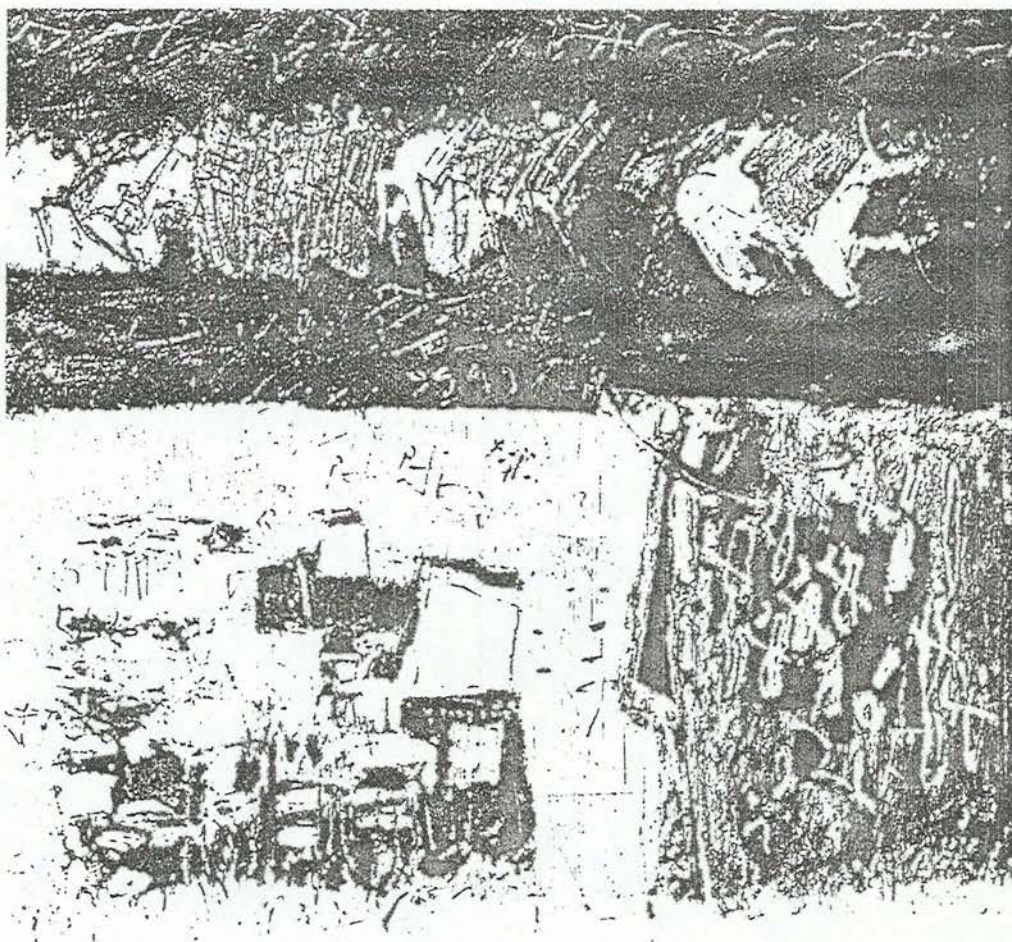
Resim-29



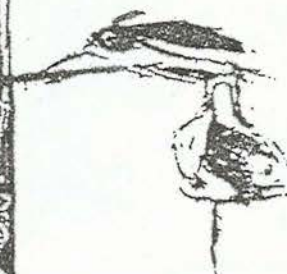
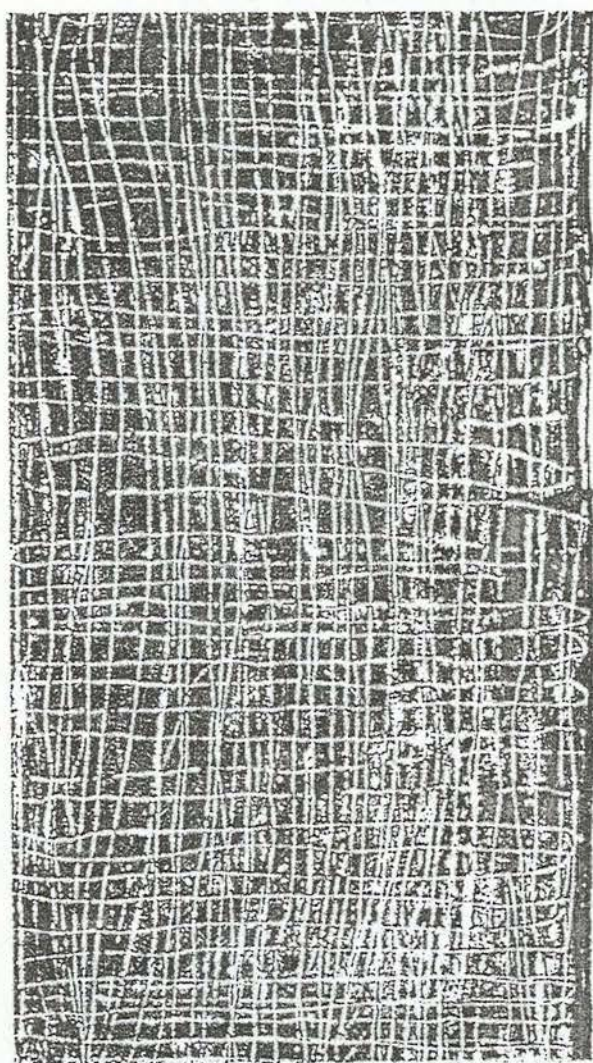
Resim-30



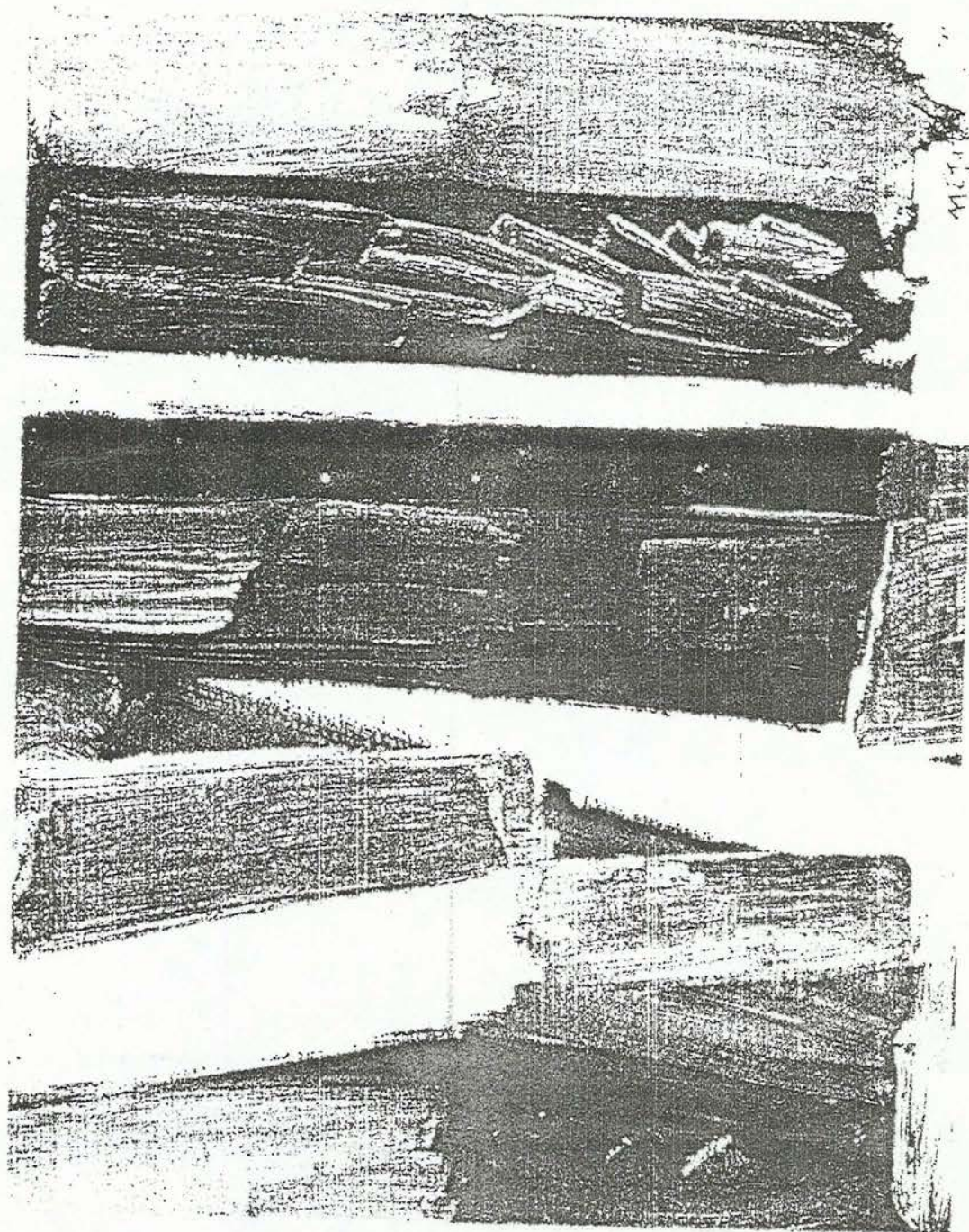
Resim-31



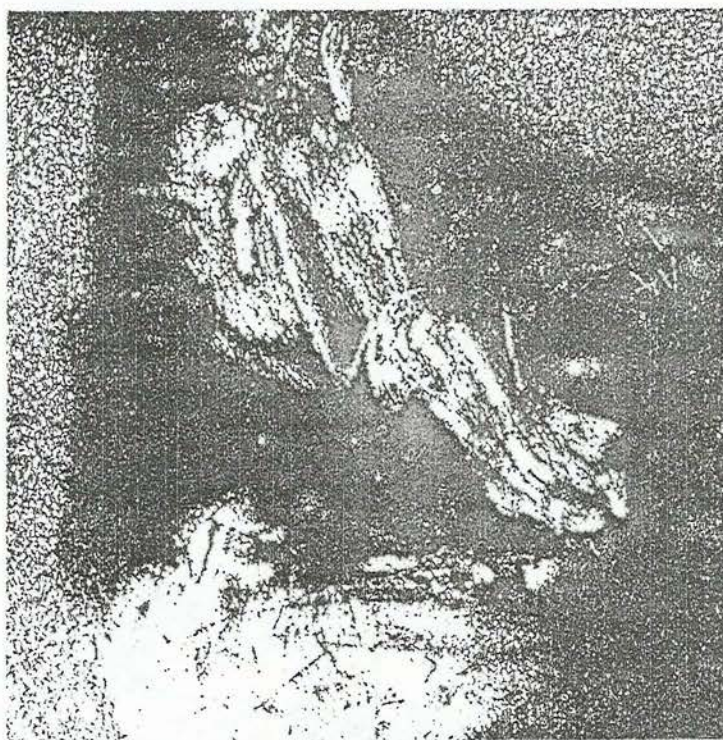
Resim-32



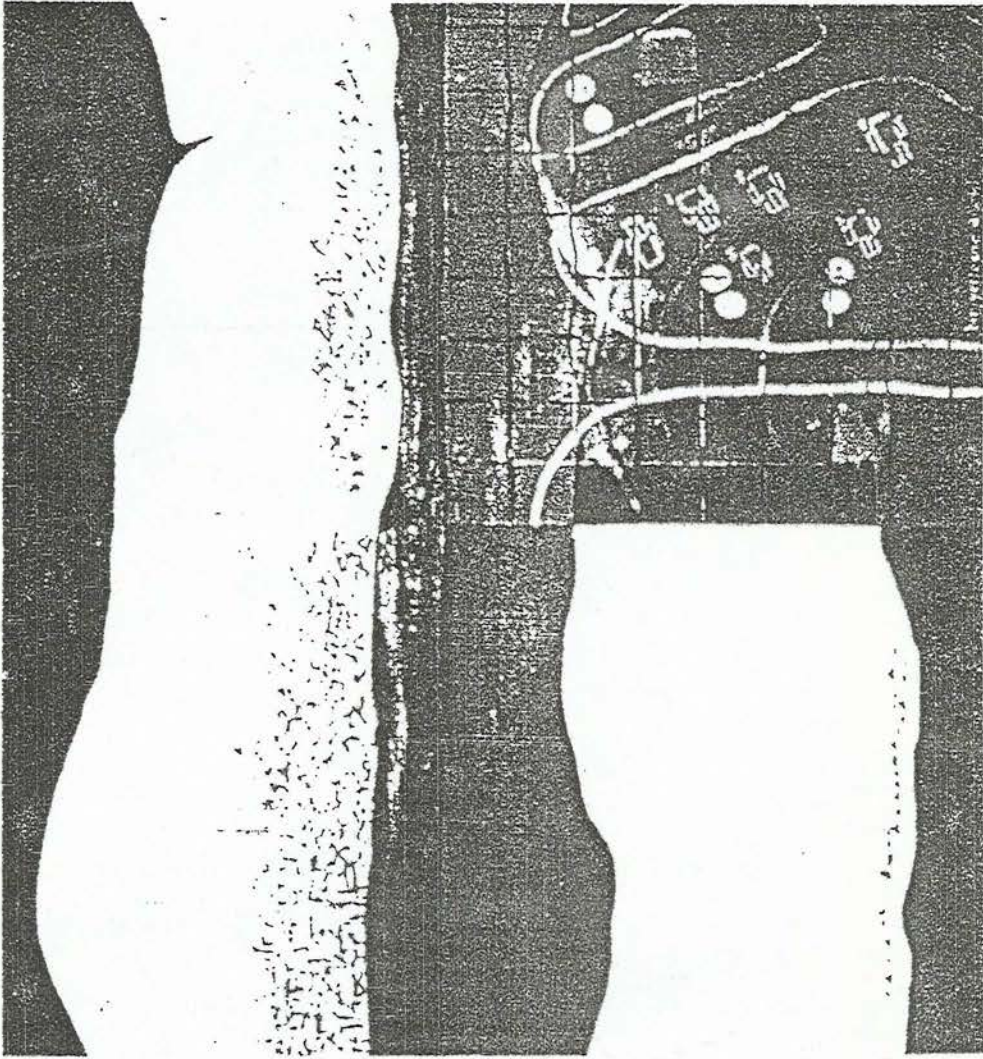
Resim-33



Resim-34



Resim-355



Resim-36



Resim-37

C- Geometrik Non-figüratifler

Figürün tamamen dışlandığı geometrik formlardan hareket edilerek yapılan kompozisyonları ilk çalışan Türk Ressamı Cemal Bingöl; yüzeyi parçalayarak oluşturduğu biçimlerinde tutumlu, az renkçi tavrıyla geometrik kesin sınırlı bir resimsel dil oluşturmuştur. Siyah beyaz taslaklardan geliştirdiği sağlam kompozisyon formlarını statik ve geometrik bir motifin oluşması için son derecede akılcı bir biçimde öğelerin anlatılmasına yönelerek düzenlemiştir (Resim-38).

Resimlerinde geometrik non-figüratif örnekler veren Şemsi Arel geometrik düzenlemeli resimlerinde eski Arap harflerini yazınsal bir motif tadında hacimsal bir etki yaratarak kullanmıştır (Resim-39).

Türk izlenimci kuşağının ve Cezanne ile Utrillo bireşimi bir etkiyle geliştirdiği sanatını Arif Kaptan, hocası Andre Lhote'un özendirilmesi ile çizgiye ve konstrüksiyona yönelik soyutlayıcı bir anlayış ortaya koymuştur. 1955 yılından sonraki çalışmalarında soyutlama eğilimlerini daha da çok yoğunlaştırmıştır. Dikey doğrulara ağırlık tanıdığı doğayı anımsatan salt soyut bir anlayışı benimsemiştir. Arif Kaptan, soyutu, yaşamdan kopuk biçimler düzenlemesi olarak ele almaz, yaşamlasoyut arasında duyarlıklılı bir senteze yönelerek, soyut doğa imgesini ön plana çıkarmıştır (Resim-40).

Sabri Berkel'in sanatı 1950 dönemi ve 1950 sonrası olmak üzere iki başlık altında incelenebilir. Birinci

döneminde, titiz doğa gözlem ve incelemeleri portre, natürmort ve çıplak figürlerinde somutluk kazanmıştır.

İkinci döneminin başlangıcında Sabri Berkel, soyutlayıcı geometrik-kübik bir eğilimle, görüntüyü parçalamıştır. Sanatçı analitik kübizme yönelerek eski anlayışını terk etmiştir. Eski Türk Hat Sanatının çizgi ritminden yararlanan bütünü ile soyut kompozisyonlar yaratmıştır. Çizgi ritimli aşamayı da lekeci bir soyut anlayışla sürdüren Sabri Berkel'in gerçek kimliğini 1970 yıllarında özgürlükçü-özgün soyut yapıtları belirlemiştir. Türkiye'de soyut resmin inançlı ve kararlı bir savunucusu olan Sabri Berkel'in, soyut resimlerinin son aşamasında tekrarlanan soyut motifler, yalın biçimli şekiller, düz rengin ağırlığını duyumsatan geometrik düzenlemeler görülür (Resim-41).

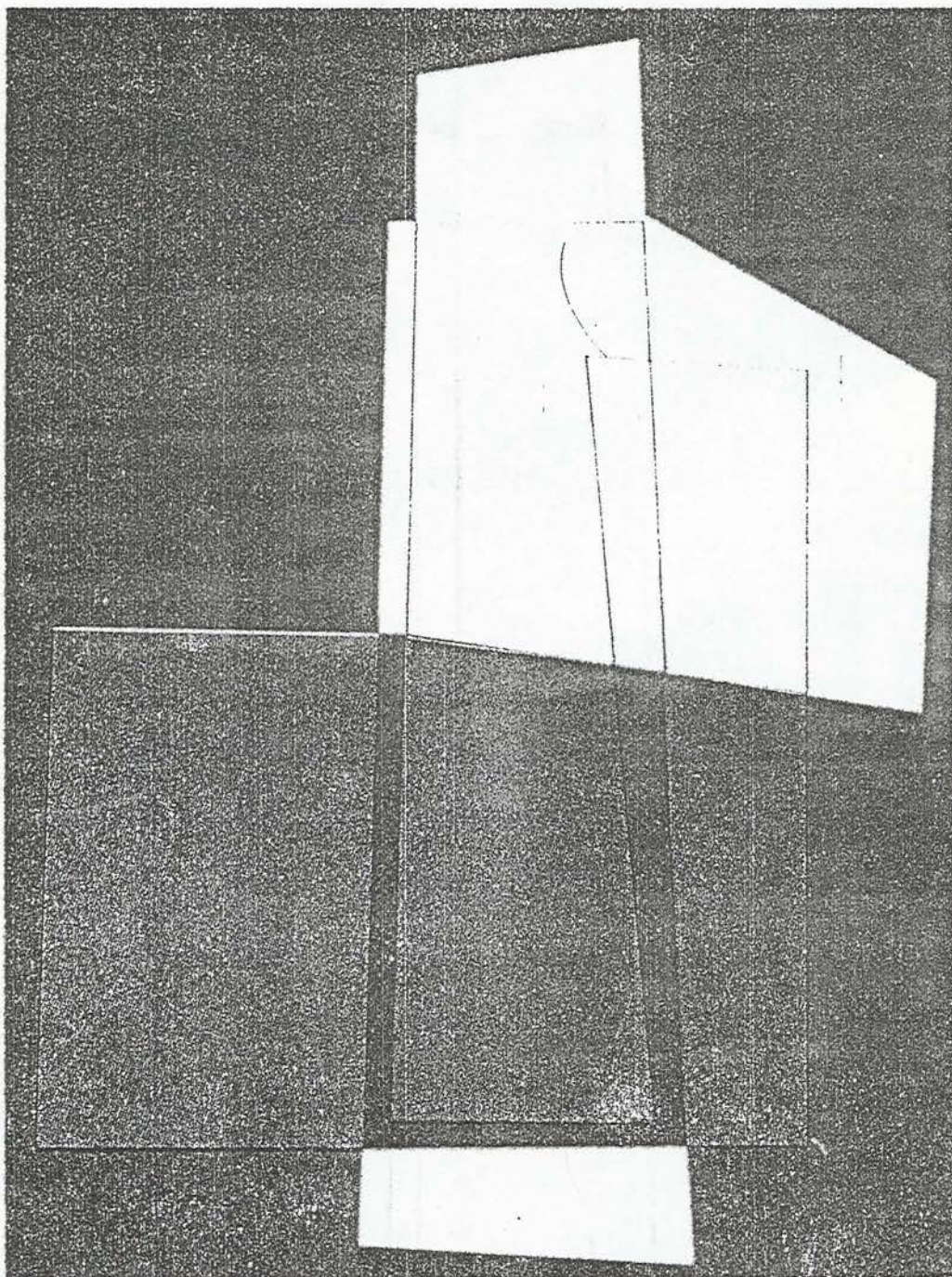
İlk dönem çalışmalarında Adnan Çoker, doğasal görüntüyü serbest fırça vuruşlarıyla boya dokusunun ön planda tutulduğu soyutlamalar yapmıştır. 1970'li yıllardan sonra ise Osmanlı Minyatürlerindeki iç mekanın kemerli kapı ve pencere motiflerinden yararlanan sanatçı siyah fon üzerine 'kalıp biçimler' dediği geometrik formlardan oluşan simetrik resimlere yönelmiştir. Bu çalışmalarında genellikle dörtgen, çokgen ve yarım daire gibi geometrik biçimlerden yararlanmıştır (Resim-42).

Halil Akdeniz, düz renkli geometrik düzey ve çizgilerini yatay ve dikey yönlerde kompoze ederek geometrik non-figüratif anlayışta yapıtlar ortaya koymaktadır (Resim-43).

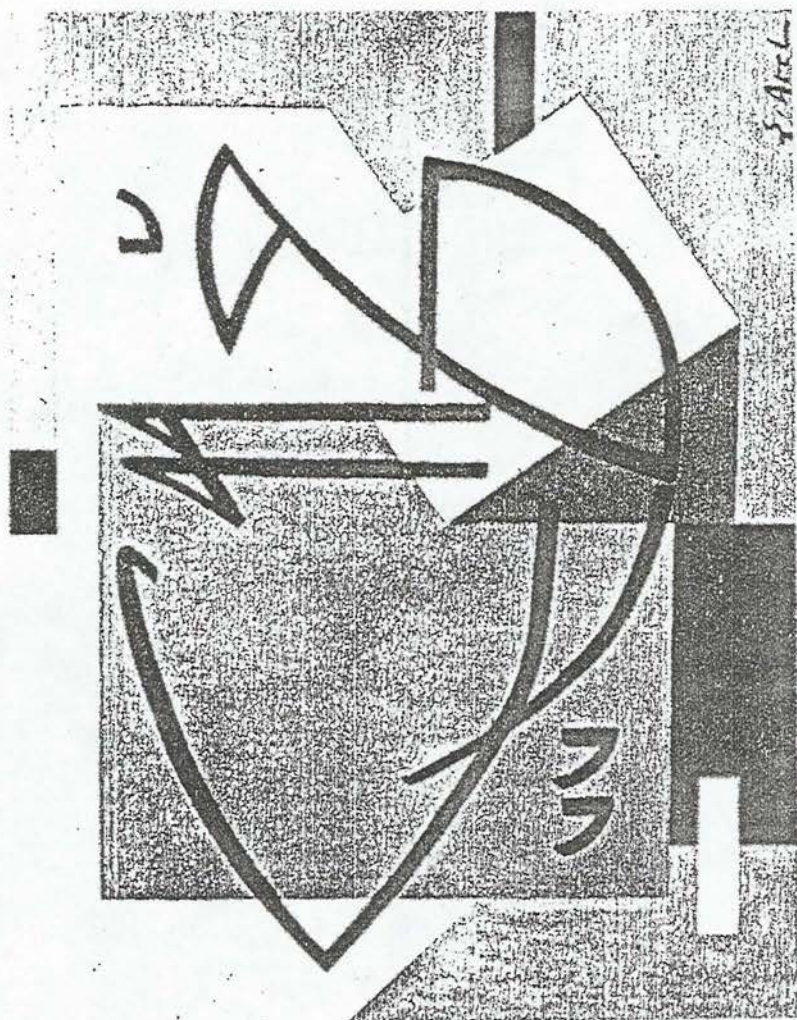
İlk dönem peyzaj çalışmalarından koparak çalışan İsmail Altınok özgün bir geometrizmaya yönelerek yüzey parçalamaları ile düzenlediği kesişen çizgilerin oluşturduğu geometrik non-figüratif ortaya koymuştur (Resim-44).

Geometrik non-figüratif anlayış içinde çalışan Gencoay Kasapçı, resimlerini dekoratif anlayışta düzenlemiştir. Bu düzenlemelerinde geometrik biçimli birimlerden yararlanarak geometrik non-figüratif soyutlamaya varmıştır (Resim-45).

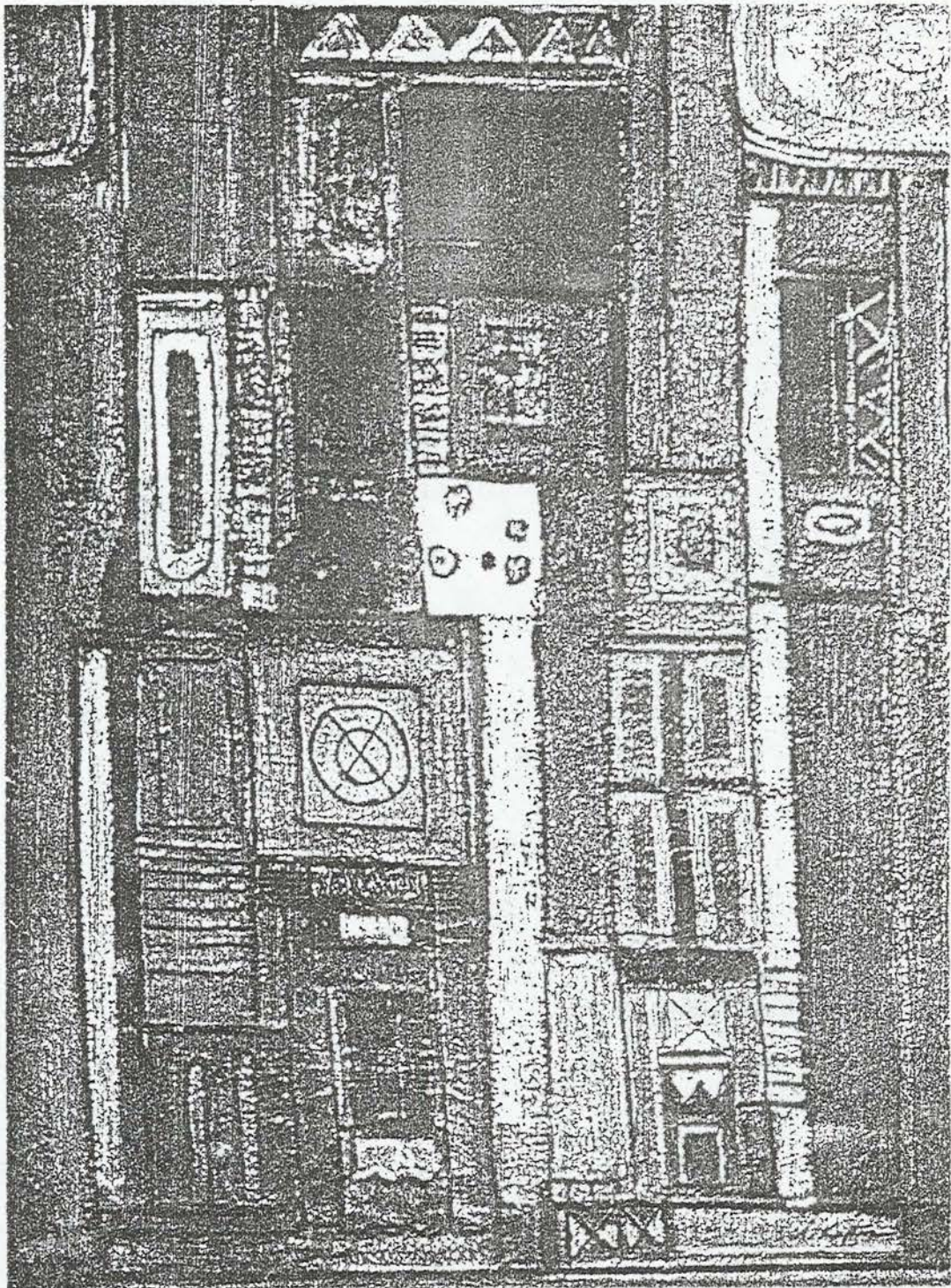
1960'lı yıllardan sonra geometrik soyutlamaya yönelen Elif Naci, 1951 yıllarındaki çalışmalarıyla Ferruh Başağa, 1959'lu yıllardan sonra Cemil Eren, kimi çalışmalarıyla Hüseyin Bilişik, Şükrü Aysan, Adem Genç, Bekir Sami Çimen, Tamer Akakıncı da geometrik non-figüratif bir tarzda çalışan ressamalar arasında gösterilebilirler.



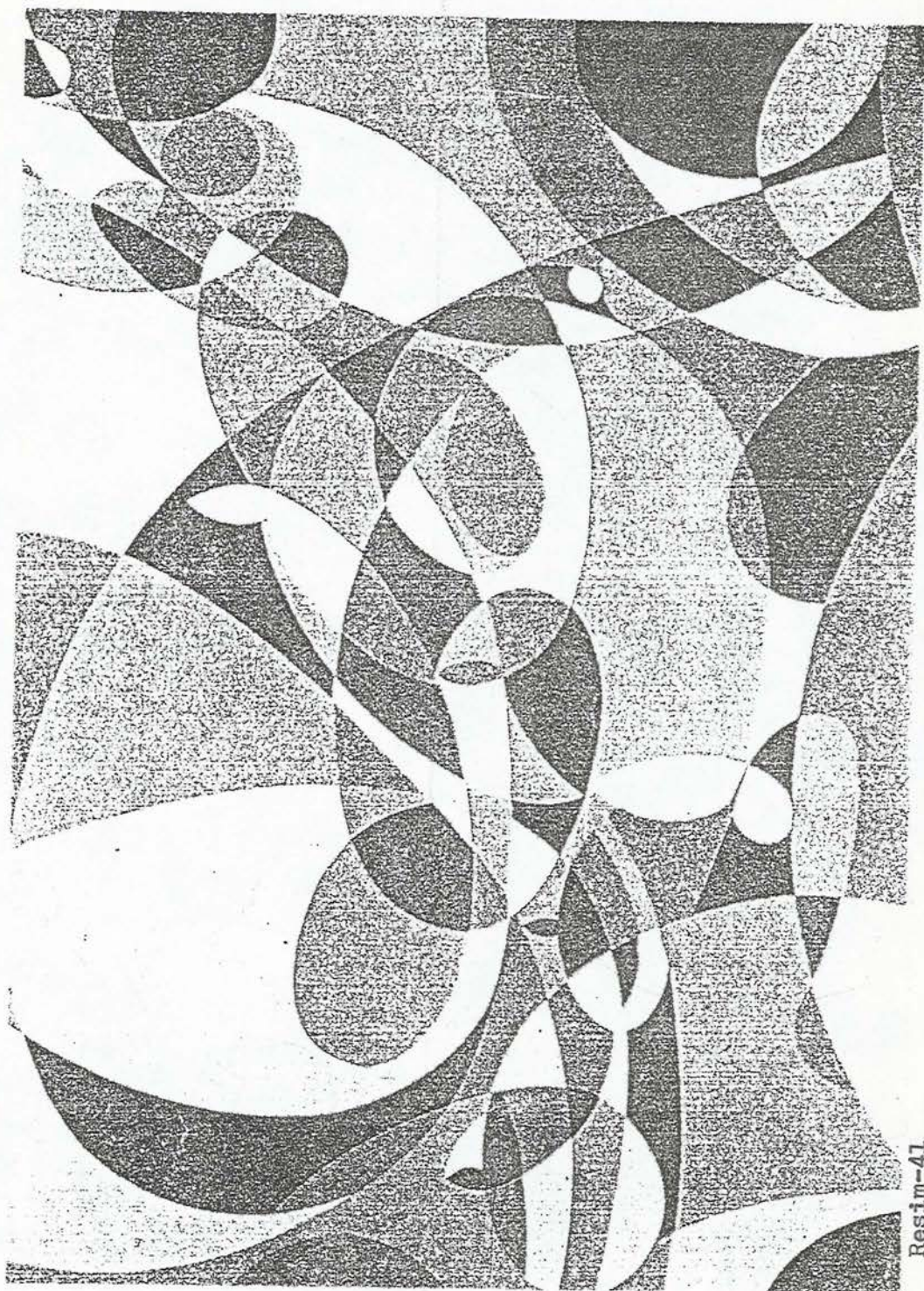
Resim-38



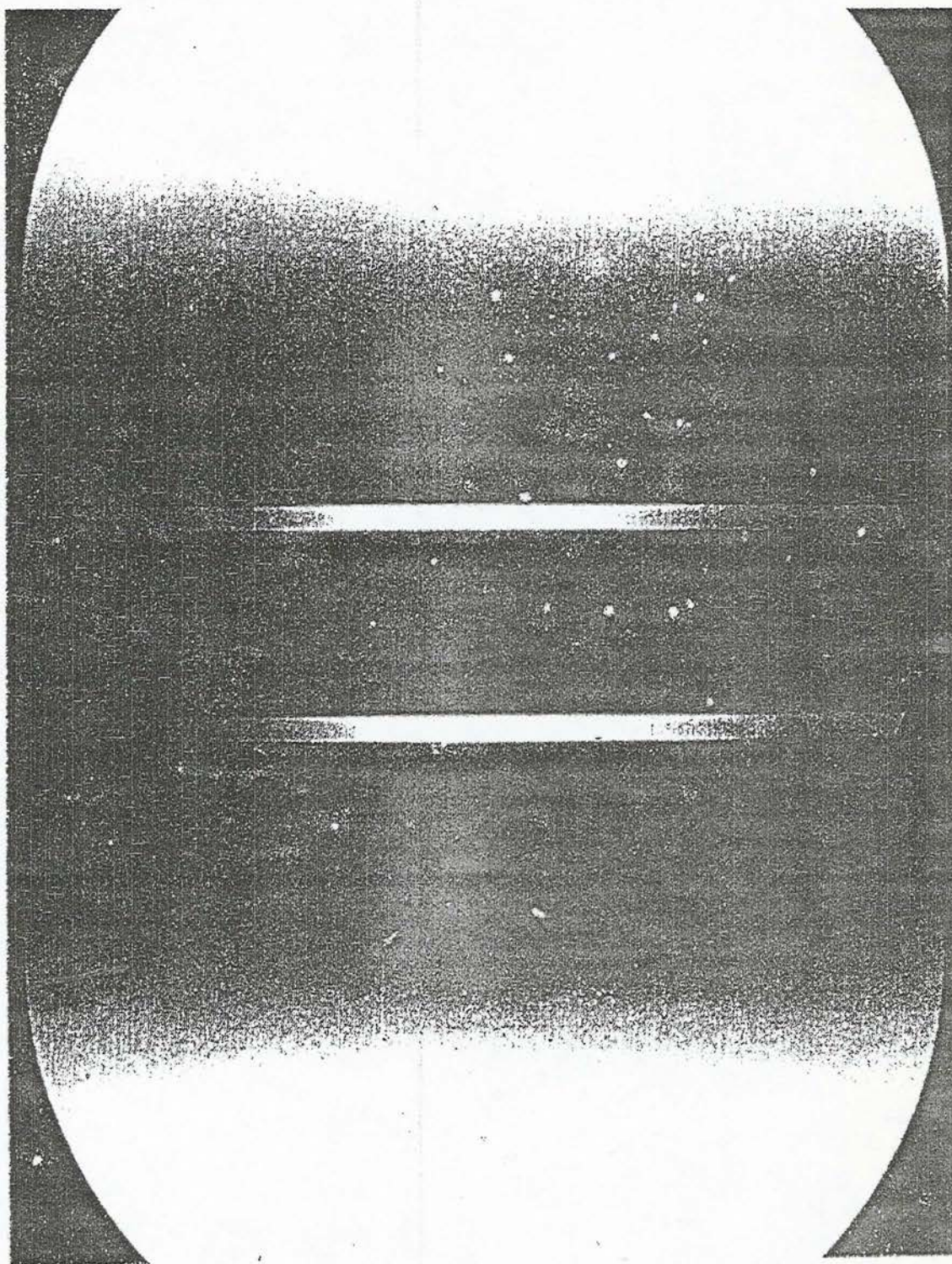
Resim-39



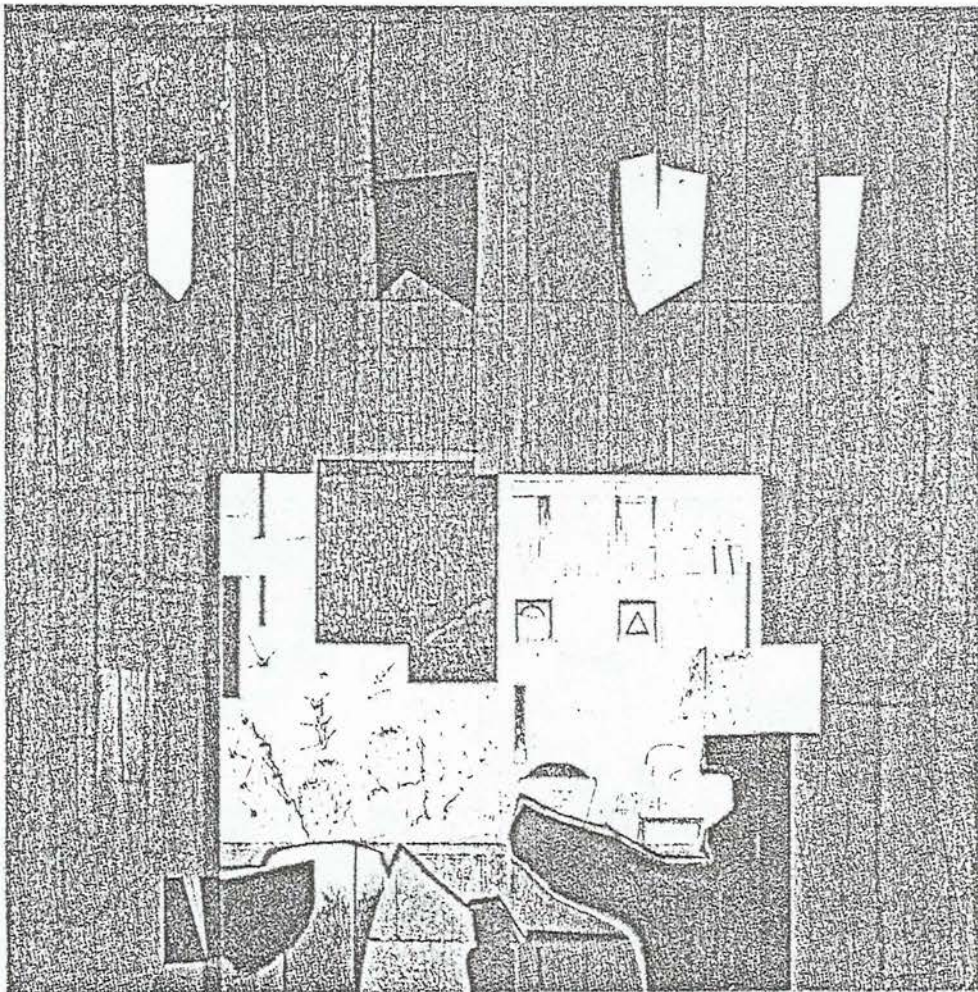
Resim-40



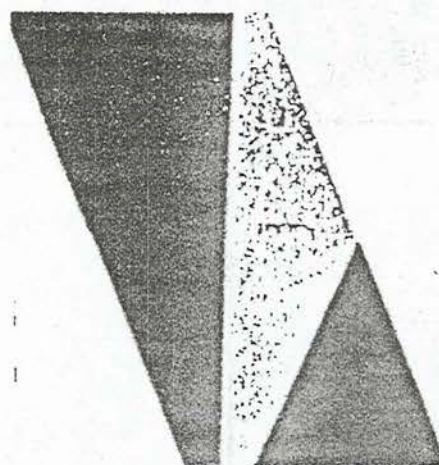
Resim-41



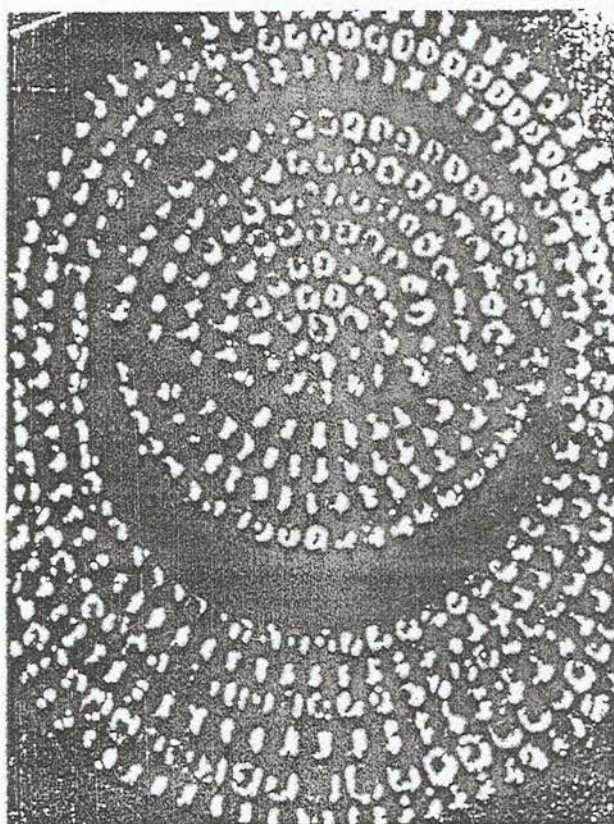
Resim-42



Resim-43



Resim-44



Resim-45

D- Lirik Non-Figüratifler

Boya dökusunun ve hacmin-oylunun şiirsel ağırlığını ve dışavurumcu özelliklerini figürsüz, figür dışı (non-figüratif) kompozisyonlarla yansıtan bür grup sanatçılarımızdan Nejat Melih Devrim soyut resme ilk yönelen ressamlarımızdandır. Yapıtlarında, motifsel bir görüntü oluşturma çabasına yönelerek, lirik non-figüratif resimler ortaya koymuştur. 1950'li yıllarda özgür renk uyumlarını dinamik soyut bir anlayışla serbest renkçi bir palette birleştirmiştir. Doğadan hiçbir iz taşımayan resimlerinde lekeci soyut anlayış egemen olmuştur. Sanatçının resimleri, Türkiye'de ilk soyut ilgilerin oluştuğu bir döneme rasladığından Nejat Melih Devrim, Türk Soyut Resminin oluşumuna katkı sağlayan ilknisimler arasında anılmaktadır (Resim-46).

Selim Turan 1945'lerde soyut resme yönelen sanatçılarımızdandır. Figür yada objeyi tanımlanır özelliklerini yitirene kadar parçalayan sanatçı, resimlerinde serbest fırça vuruşlarıyla motifsel bir lirizme ulaşmıştır (Resim-47).

Geometrik biçimler kullanan ressamlarımızdan Bedri Rahmi Eyüboğlu Türk kilimi, yazmaları gibi yerel motifleri işleyerek yer yer soyut geometrik formlarla renkçi kompozisyonlar oluşturmuştur. Bedri Rahmi 1960'lara doğru yapıtlarında soyut bir non-figüratif anlayışa yönelerek folklorik motiflerden çalışmalarında çokluklayaraklanmıştır (Resim-48).

Önce doğadan etkili soyutlamacı girişimleri deneyen Ferruh Başağa, dahasonraki çalışmalarında doğayı animsatıcı iz ve motifleri terk ederek tamamen soyuta yönelik bir kimlik geliştirmiştir.

1950'li yıllardan sonratamamen soyut non-figüratif çalışmalar ortaya koyan Ferruh Başağa, geometrik formlardan yararlanarak kompozisyonlar oluşturmuştur. Başağa'nın yapıtlarında renk kuşaklarını birbirini enine ve boyuna kesen dekoratiflelikle, açık-koyu dengesindeyalı, saf ve uyumlu bir kompozisyon düzenine geometrik bir anlayış egemen olmuştur (Resim-49).

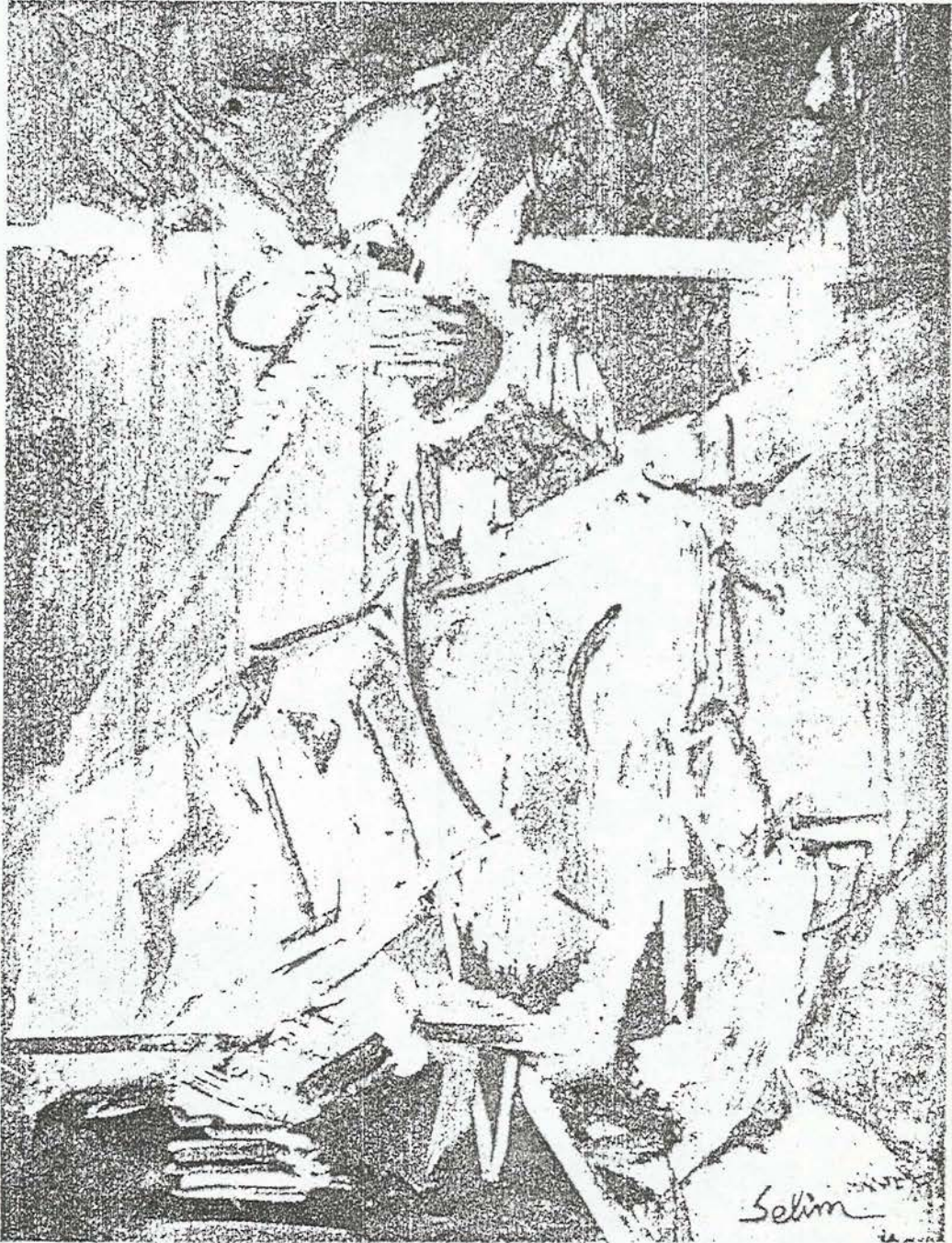
1960'lı yıllardan sonra Adnan Turani şiirselliğin-lirizmin baskın olduğu renkçi boyasal formlara yönelmiştir. Merkezi açılımmlıkompozisyonlarında özellikle merkeze aldığı geometrik bir formu yapıtın çevresinedoğru parçalayan lirik-non-figüratif yapıtlar ortaya koymuştur (Resim-50).

Özellikle peyzaj soyutlamalarında geometrik biçimlere yönelmiş olan ressam Hasan Kaptan büyük kompozisyonlarında geniş geometrik biçimleri motif olarak kullanmıştır (Resim-51).

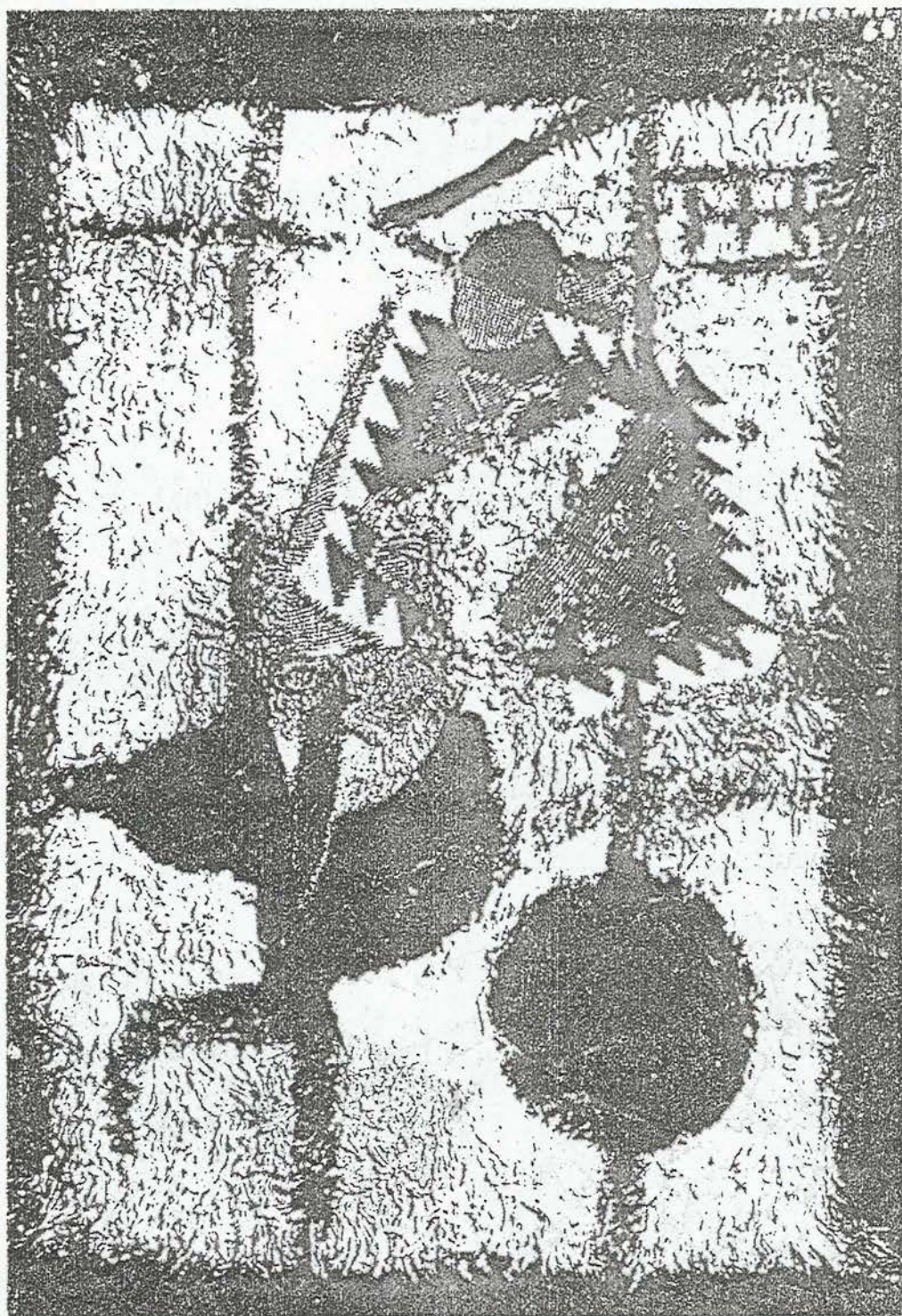
Lütfi Günay boyasal bir yoğunlukla lekeci bir anlayışı ortaya koymuştur (Resim-52).

Lirik non-figüratif anlayışta resimler ortaya koyan sanatçılarımızdan birisi de Fethi Arda'dır. Resimlerinde, serbest lirik fırça vuruşlarıyla yazınsal anlatıma varmayı amaçlamıştır (Resim-53).

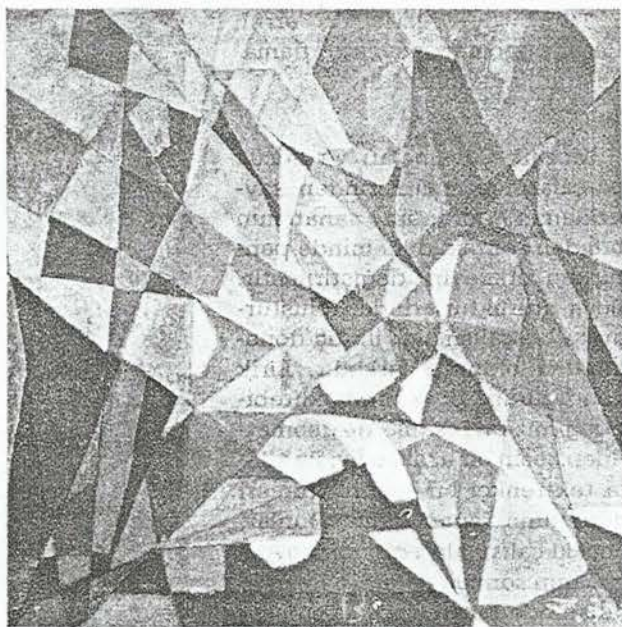
Resimlerinde belli bir dönem lirik non-figüratif anlayışta yapıtlar üreten sanatçılara örnek olarak; Abidin Elderoğlu (Resim-54), Hasan Kavruk (Resim-55), Nuri İyem (Resim-56), Adnan Çoker (Resim-57), Şemsi Arel (Resim-58), Güngör İplikçi (Resim-59), Erdal Alantar (Resim-60) gösterilebilir.



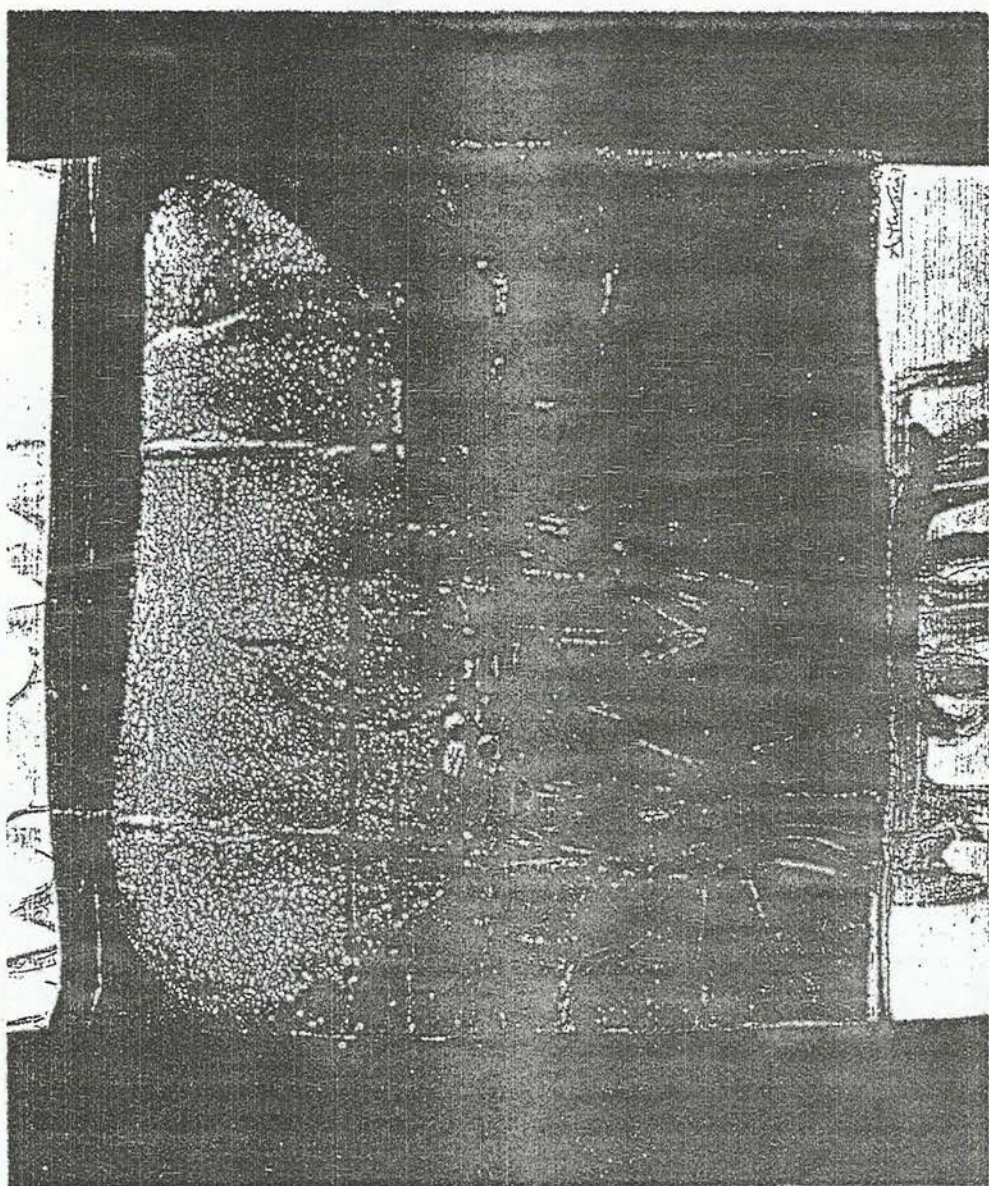
Resim-47



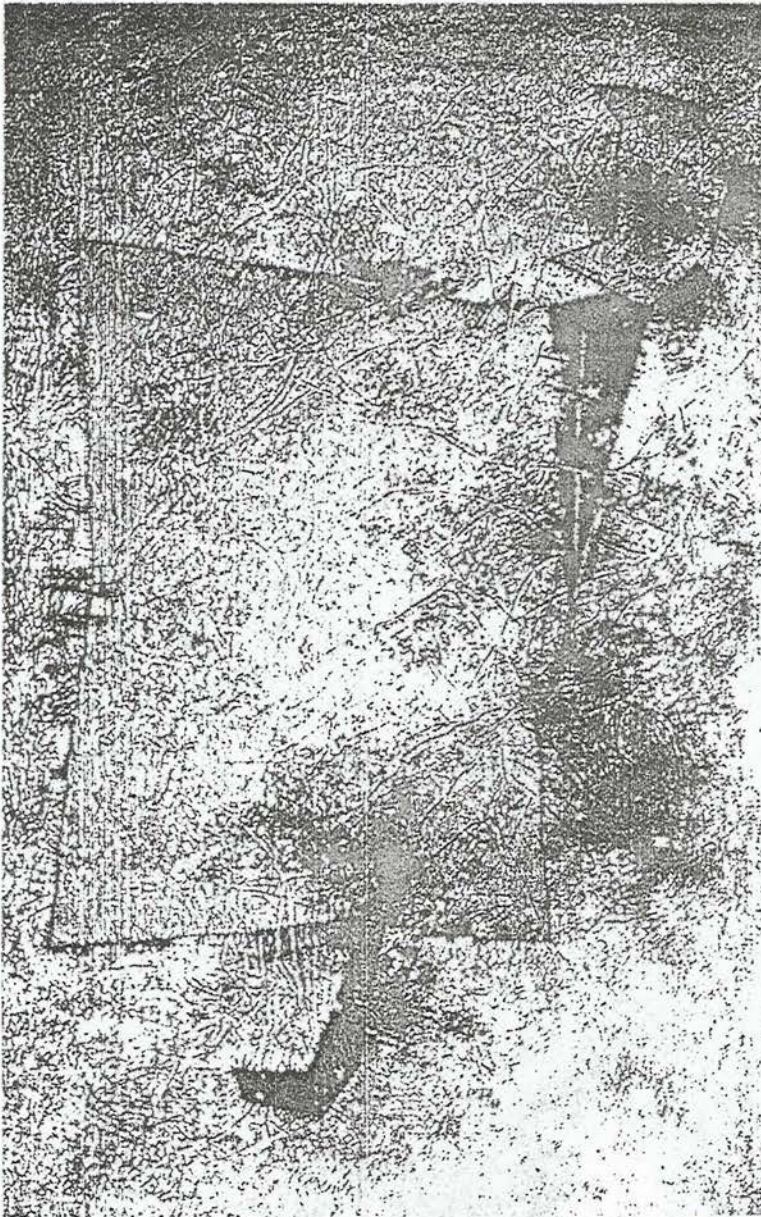
Resim-48



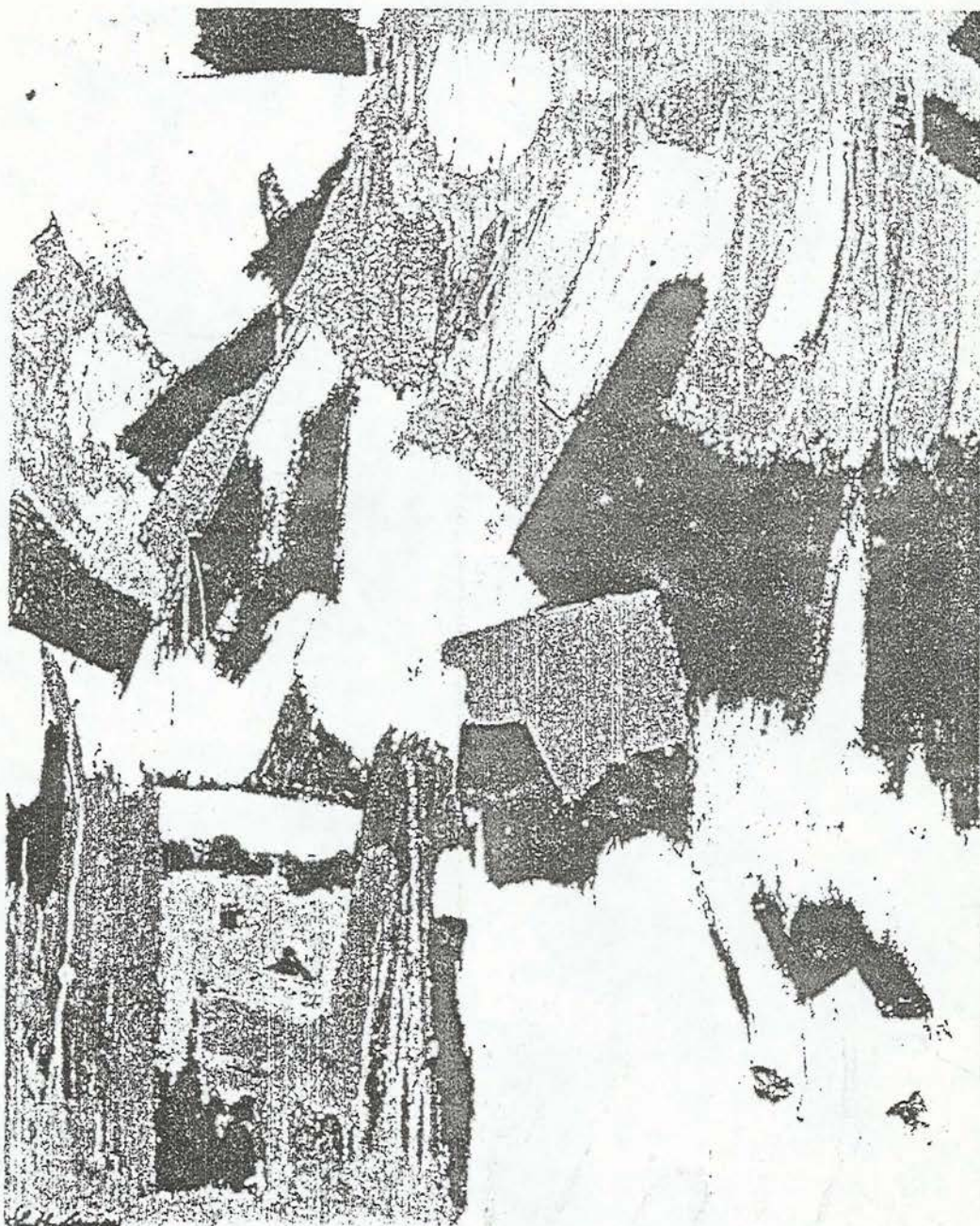
Resim-49



Resim-50



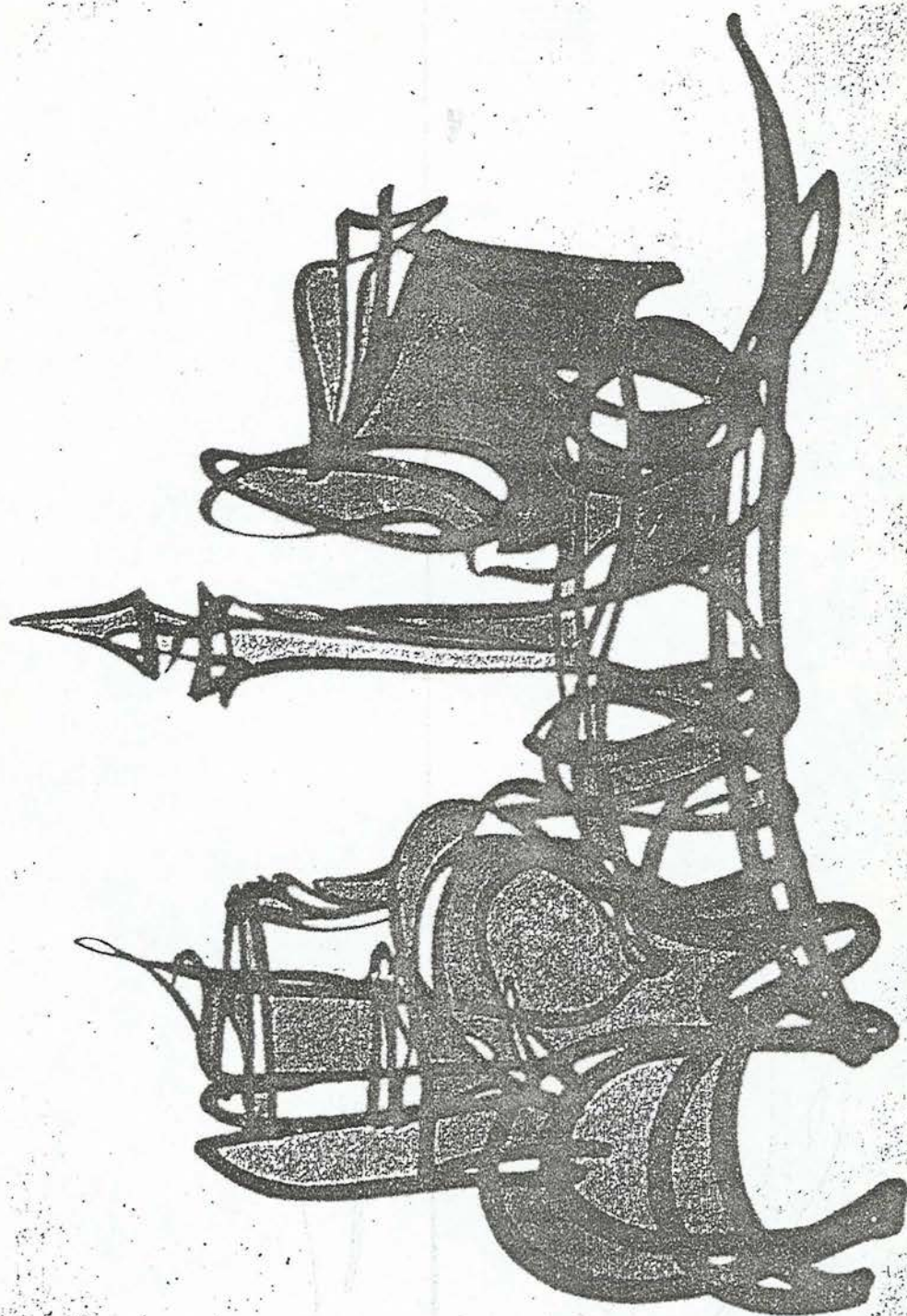
Resim-51

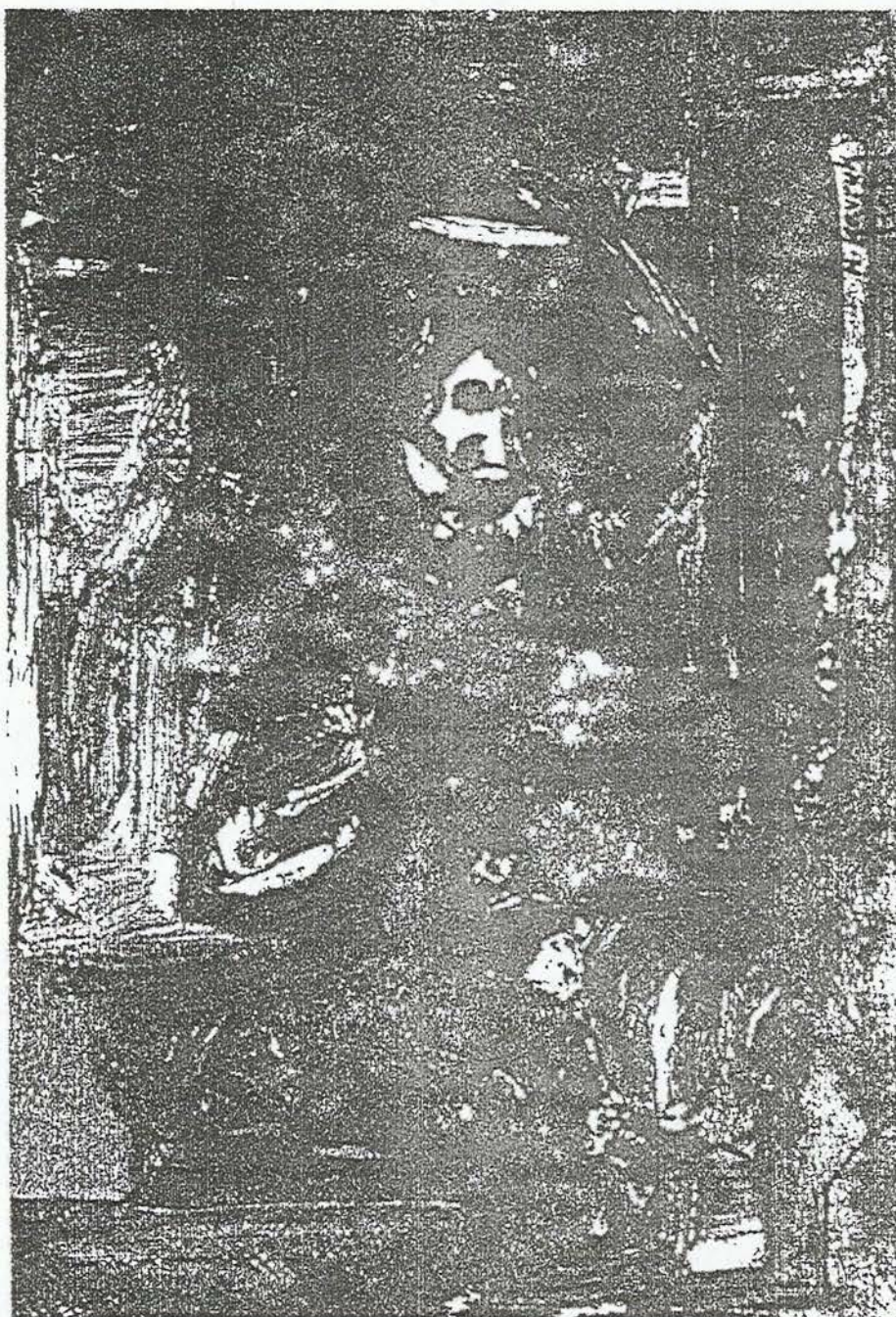


Resim-52

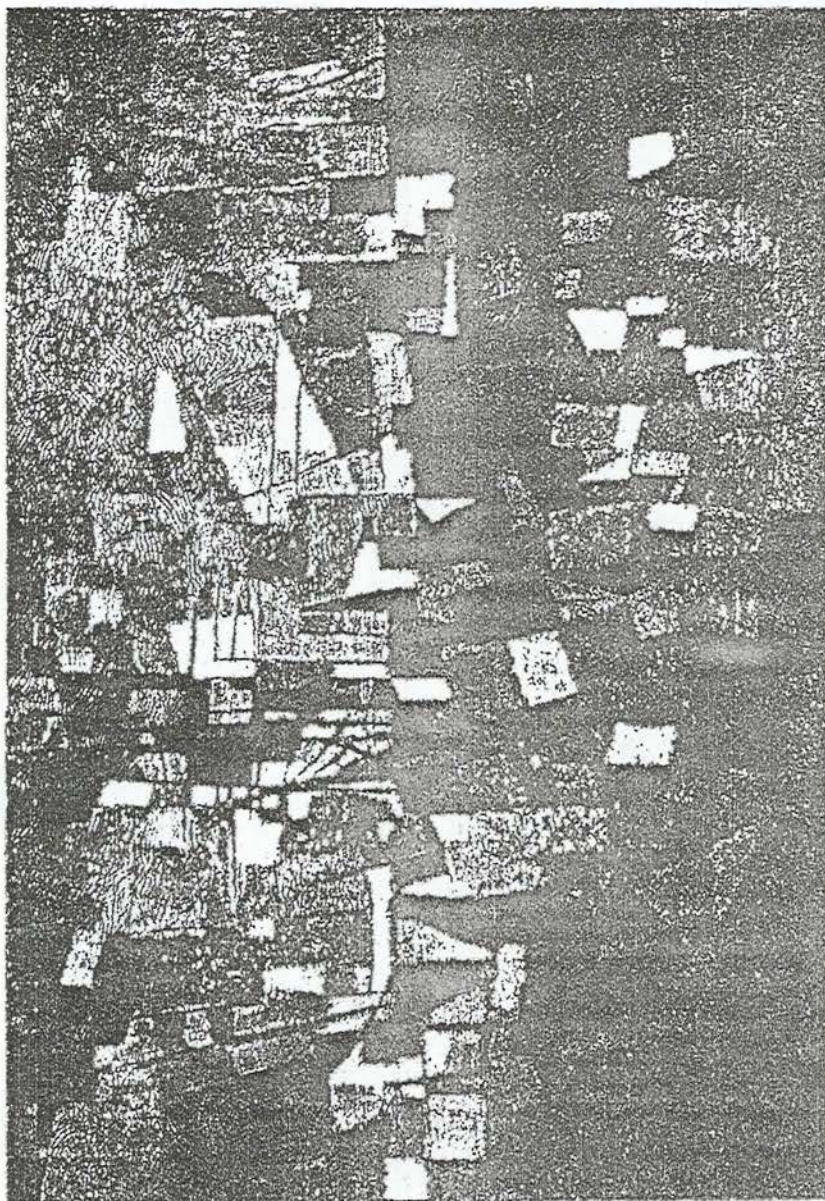


Resim-53





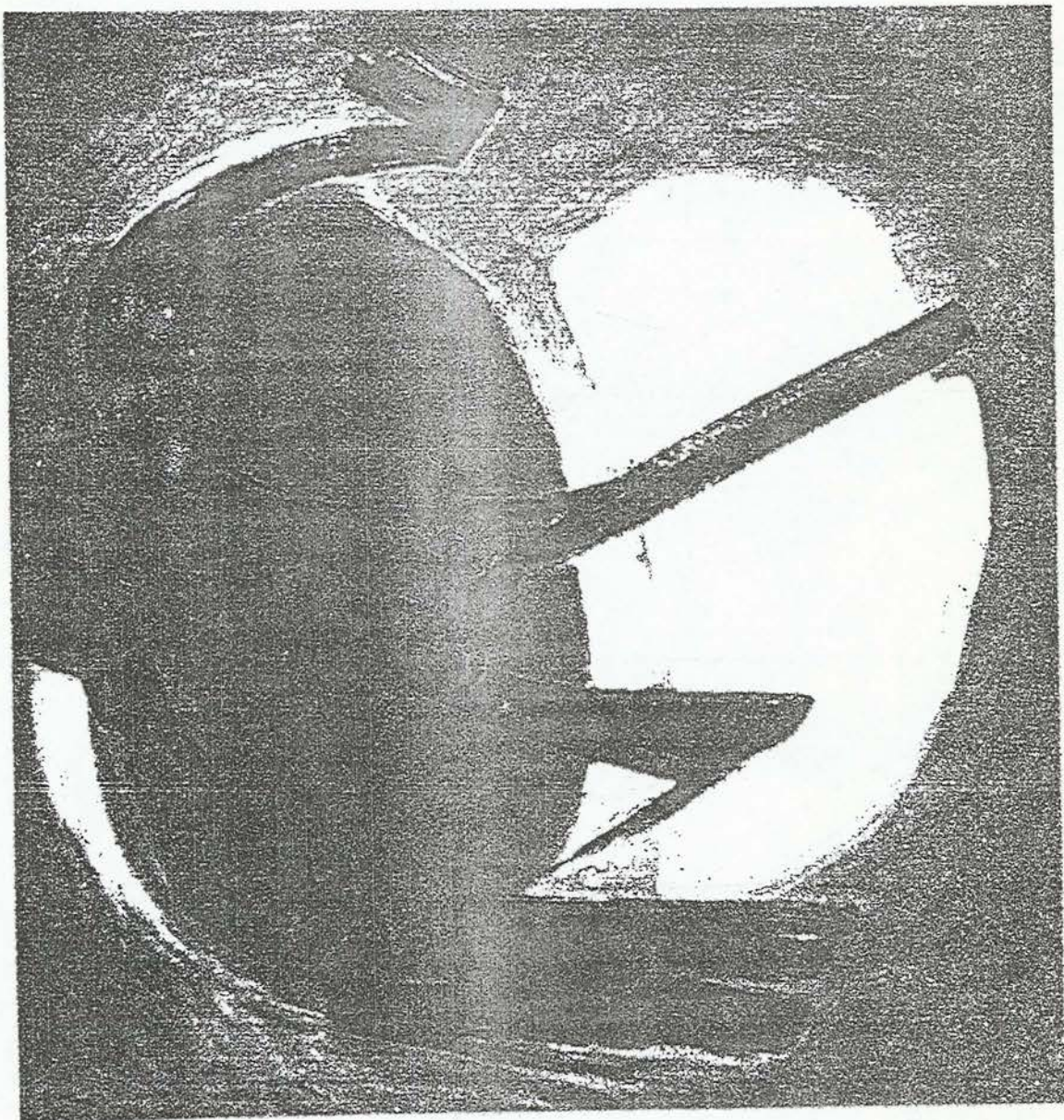
Resim-55



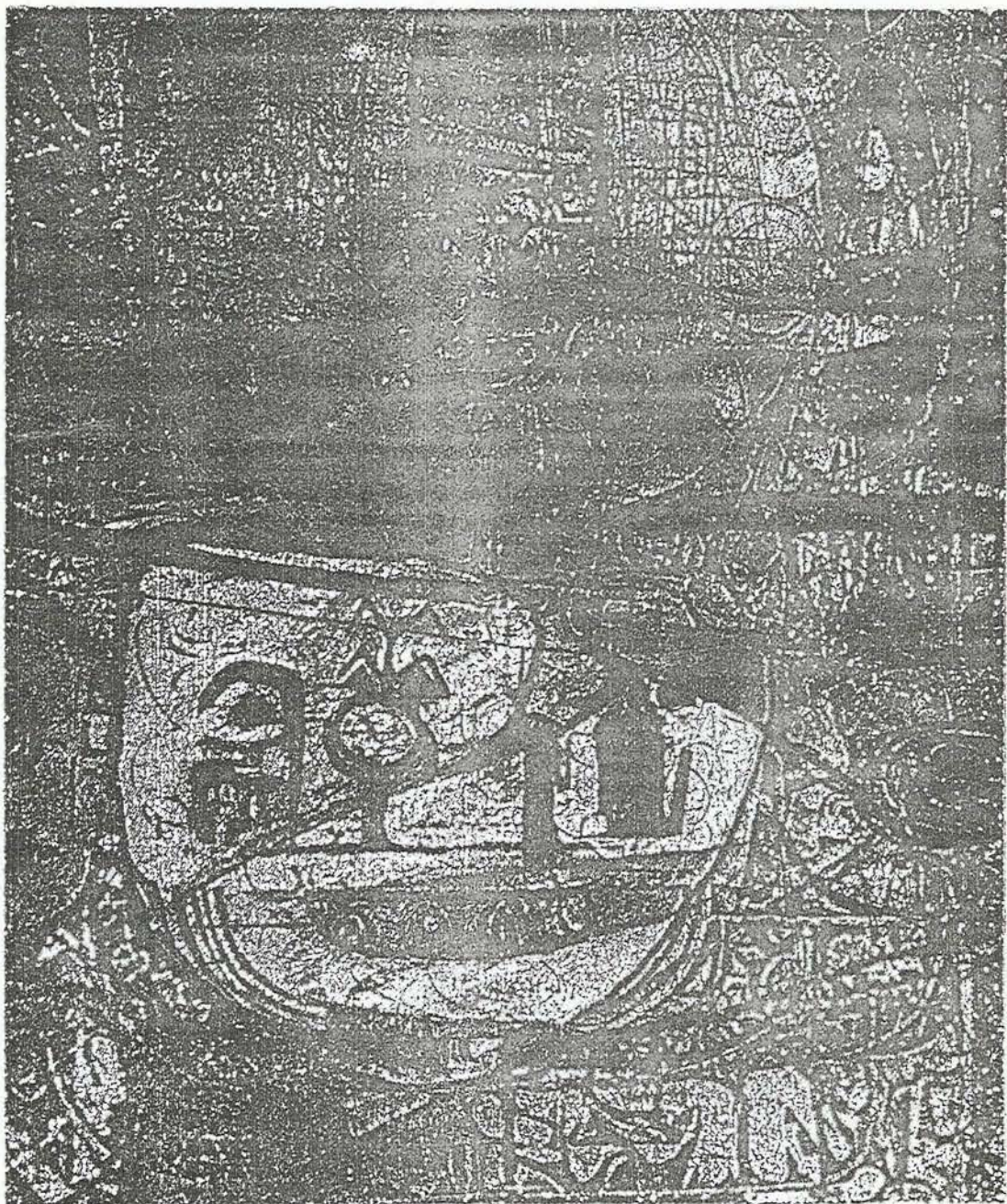
resim-56



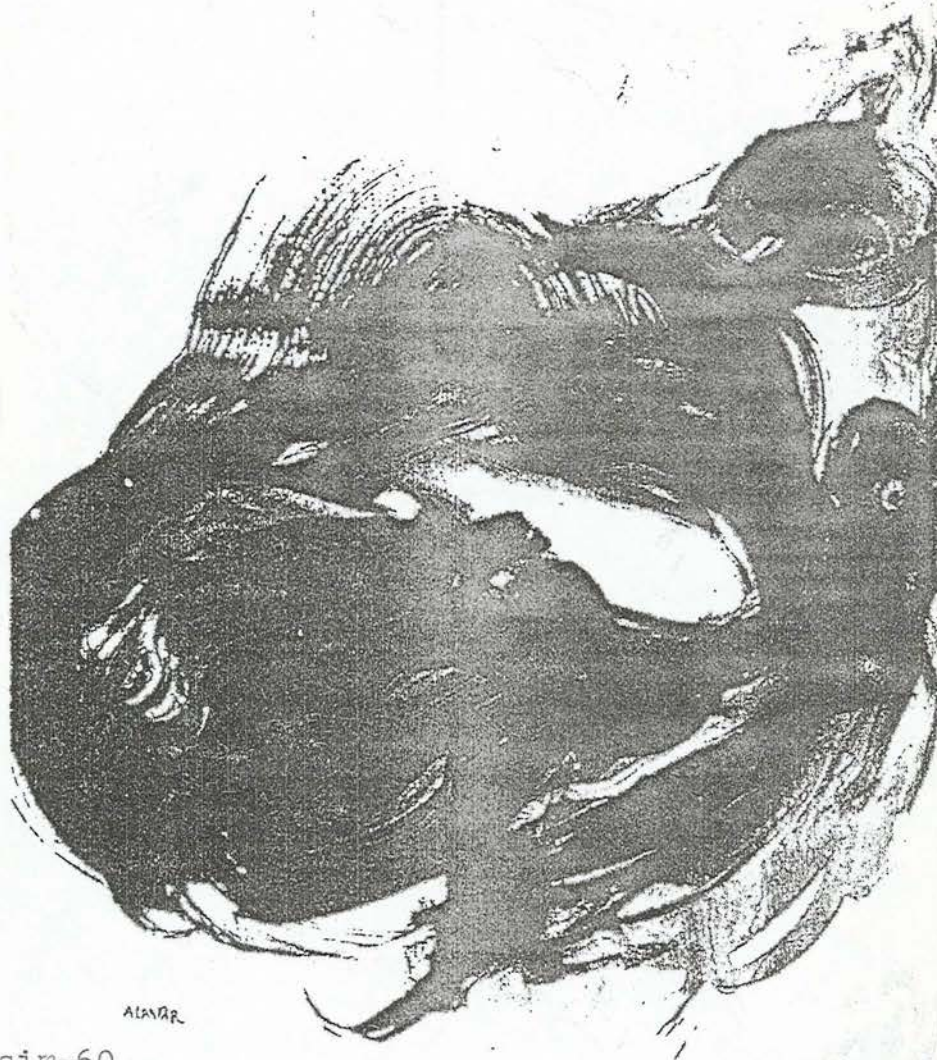
Resim-57



Resim-58



Resim-59



ALANAR

Resim-60

2. YAPITLARIMDA SOYUT VE SOYUTLAMA

Yapıtlarım yaşamımın ve bilinçaltı dünyamın plastik öğeler aracılığıyla resme dönüştürülmesidir.

Yapıtlarımda, Kandinsky'nin 'doğa kendi biçimini kendi amaçları için, sanatta kendi biçimini kendi amaçları için yaratır' tümcesinden yola çıkarak kendime özgü soyut bir form dünyası oluşturma amacı güdülmüş, bu düşünceye paralel olarakta figür metamorfoza uğratarak plastik-dinamik özgün bir forma, formel nitelikleri en aza indirgenmiş bir renge, bir işarete dönüştürülmüştür.

Çalışmalara taslaksız başlanmış olup, süreç içinde boyasal ve renksel gelişmelerle birlikte sonuca gidilmiştir.

Yapıtlarımda, yağlıboya tekniği kullanılmış olup, inceltici olarak terebentinden yararlanılmış, bu yolla boyanın erken kuruması amaçlanarak, haşhaş yağı gibi geç kuruyan incelticiler tercih edilmemiştir.

Çalışmalarımda farklı doku elde edebilmek düşüncesiyle fırçanın yanında spatülde kullanılmıştır.

Yapıtlarımda; Resim-1, 2, 3, 4, 5 ve 6'da koyu ve açık karşıtlıklarıyla çizgisel-boyasal ve renksel karşıtlıklar ile dengelenmeleri mas-espas ilişkileri doku, ritm ve leke bütünlüğü sağlanarak kompozisyonel bütünlüğe ulaşılmıştır.

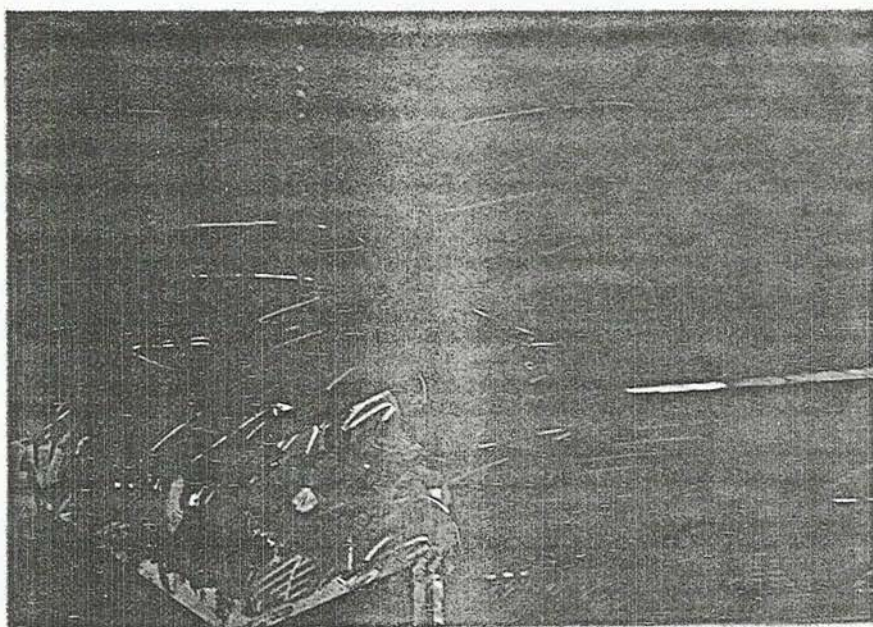
Resim-1 ve Resim-3'teki içsel boya akıtmalarıyla oluşturulmuş espasta-boşlukta gerilim ortaya konmuş çizgi ve leke kontrastlığıyla bu gerilim daha da arttırılmıştır. Değişik renkleri üst üste kullanarak espas yaratmanın yanısıra, leke ve doku bütünlüğü, renk karşıtlıkları ve dengesi sonucuna gidilmiştir (Resim-2 ve Resim-4).

Sıcak-soğuk karşıt renk dengesinin uygulanmasına özellikle Resim-1, 3, 4, ve 5 örnek olarak gösterilebilir.

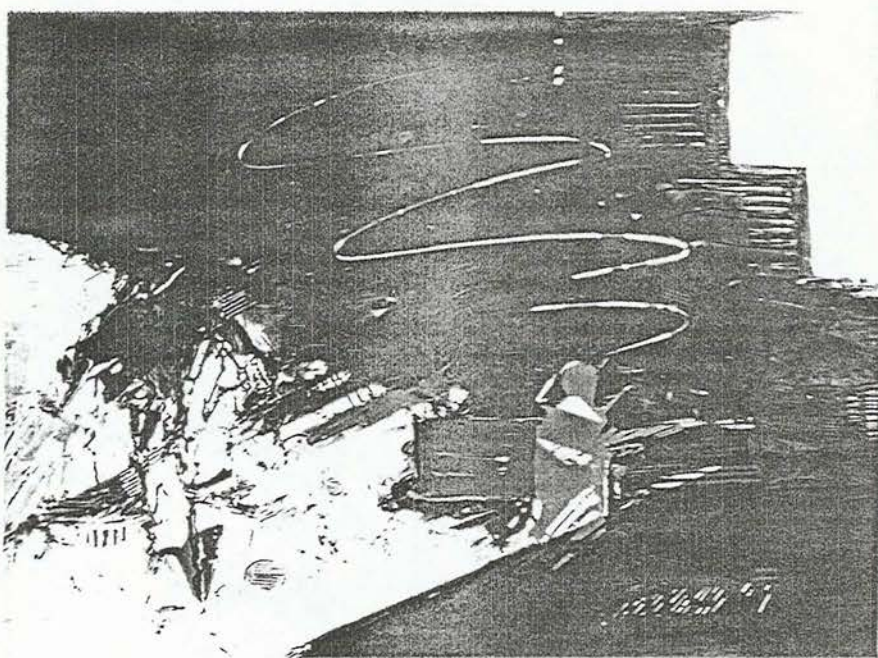
Fırçanın yanında dokununda önem kazandığı çalışmalarımda (Resim-6) spatül yardımıyla dokusal ve boyasal bir zenginlik elde edilmiş, renksel ve dokusal kontrastlıklarla birlikte figür metamorfoza uğratarak sonuca gidilmiştir.



Resim-61



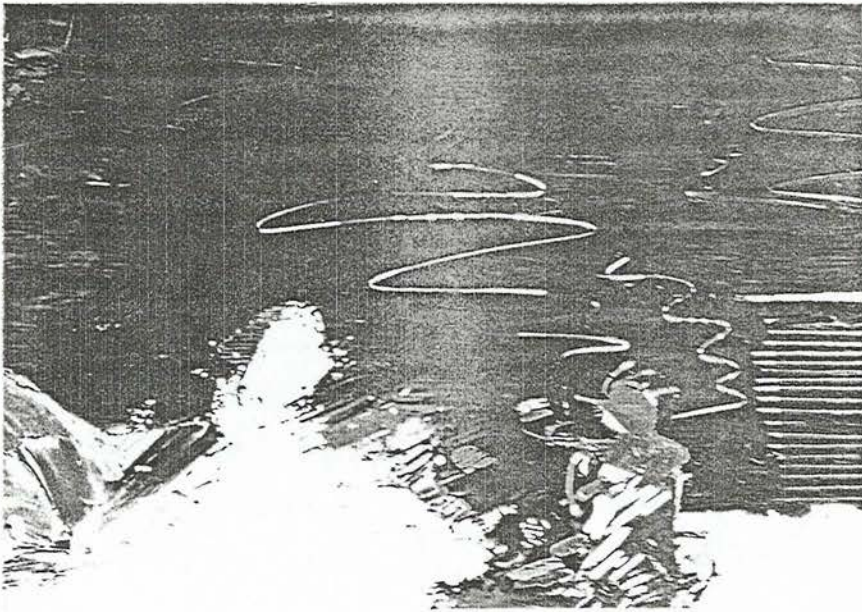
Resim-62



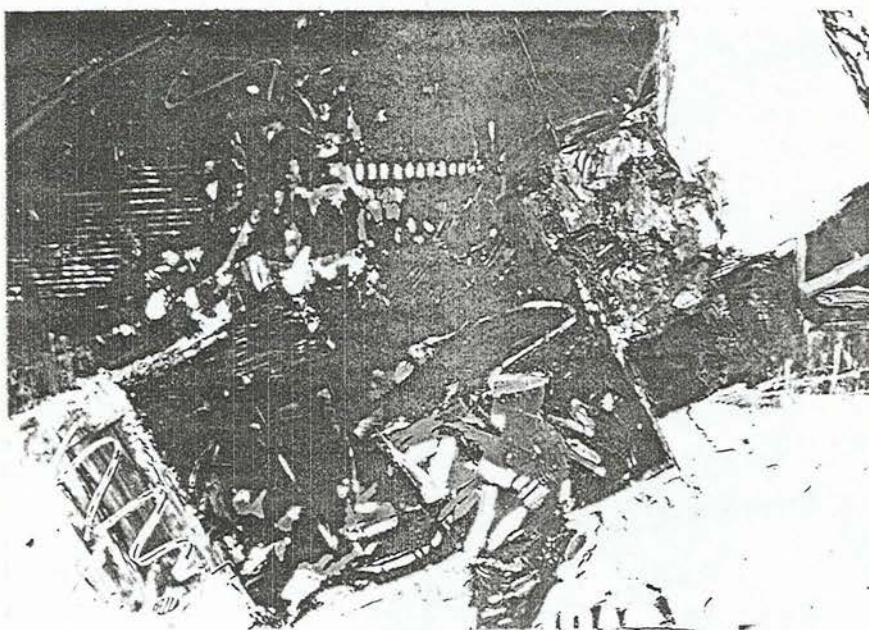
Resim-63



Resim-64



Resim-65



Resim-66

S O N U C

Yirminci yüzyılın başlarında Avrupa'da, sanatçının bilinçaltı ve iç dünyasındaki çatışmaları biçiminde ortaya çıkan soyut sanatı, yirminci yüzyılın ortalarına doğru Türkiye'de birçok sanatçı, gerek gruplar halinde gerekse özgün üsluplaşmalar biçiminde ortaya koymuşlardır.

Türkiye'de non-figüratifle başlayan soyutlama anlayışına geometrik bir soyutlama izlemiştir. Son olarak lirik non-figüratifle devam eden soyutlama anlayışı, yeni özgün form anlayışı ve yorumlamalarla günümüze değin sürmüş ve sürmektedir.

Resimlerimde, soyut sanatın sonsuz, tükenmez, özgün form kullanım olanaklarını sunması, çalışmalarına sürekli kaynaklık etmiş, çağdaş, özgün bir plastik dil kurmam da yardımcı olmuştur.

E A Y D A L A N I L A N , K A Y N A K L A R

BERGER John

(Çev. SALMAN Yurdanur) : Görme Biçimleri, İstanbul, 1986.

BERK Nurullah

: Türkiye'de Resim, İstanbul, 1943.

BERK Nurullah-TURANİ

Ağnan

: Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi, C. 11, İstanbul, 1981.

BERK Nurullah-ÖZSEZGİN

Kaya

: Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi, Ankara, 1983.

BERK Nurullah-GEZER

Hüseyin

: 50 Yılın Türk Resim ve Heykeli, İstanbul, 1973.

CEZAR Mustafa

: Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi, ? , 1971.

DEONNA W.

(Çev. KAZMAZ Süleyman) : Sanatta Ritimler ve Kanunlar, İstanbul, 1974.

E A Y D A L A N I L A N , K A Y N A K L A R

BERGER John

(Çev. SALMAN Yurdanur) : Görme Biçimleri, İstanbul, 1986.

BERK Nurullah

: Türkiye'de Resim, İstanbul, 1943.

BERK Nurullah-TURANİ

Adnan

: Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi, C. 11, İstanbul, 1981.

BERK Nurullah-ÖZSEZGİN

Kaya

: Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi, Ankara, 1983.

BERK Nurullah-GEZER

Hüseyin

: 50 Yılın Türk Resim ve Heykeli, İstanbul, 1973.

CEZAR Mustafa

: Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi, ? , 1971.

DEONNA W.

(Çev. KAZMAZ Süleyman) : Sanatta Ritimler ve Kanunlar, İstanbul, 1974.

- TUNALI İsmail : Estetik, İstanbul, 1979.
- TUNALI İsmail : Estetik Beğeni, İstanbul, 1983.
- TURANİ Adnan : Çağdaş Sanat Felsefesi ve Bu Felsefeyi Geliştiren Etmenler, İstanbul, 1974.
- TURANİ Adnan : Dünya Sanat Tarihi-Resim-Heykel-Mimari, Ankara, 1983.
- TURANİ Adnan : Ülkemizde Soyut ve Soyutlama Resim Eğilimleri, Ankara, 1980.
- WORRINGER Wilhelm
(Çev. TUNALI İsmail) : Soyutlama ve Özdeşleşim, İstanbul, 1985.
- - - - - : Plastik Sanatlarla İlgili Sürekli Süresiz Yayınlarından Yararlanılmıştır.
-