

**RESİM SANATINDA FON VE FİGÜR  
ÇÖZÜMLELERİ AÇISINDAN D GRUBU**

**(Yüksek Lisans Tezi)**

**Mehmet KANLI**

**Eskişehir, 1993**

T.C.  
ANADOLU ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

RESİM SANATINDA FON VE FİGÜR ÇÖZÜMLEMELERİ  
AÇISINDAN D GRUBU

Mehmet KANLI  
(Yüksek Lisans Tezi)  
DANIŞMAN  
Yrd. Doç. Dr. Dinçer ÖZEN

Eskişehir, 1993

## YAZAR

### Yüksek Lisans

Resim İş Eğitimi

#### Özgeçmiş

4.8.1968 .....	Eskişehir'de doğdu
1986-1990 .....	Lisans. Anadolu Üniversitesi Eğitim Fakültesi Resim İş Bölümü
1990 .....	Yüksek Lisans

## ÖZET

Resim sanatında, fon ve figürü oluşturan; renk, leke, ışık-gölge gibi evrensel sanat kuramlarıdır. Bu kuramlarla, espas, derinlik, boyut gibi unsurlar oluşturulur. Renk ve renklerin kanunları, zıtlıklar, değer farklılıkları, onları birbirlerinden ayıran mesafe ve aralıklar, resimde biçimleri oluşturur. Bütün bu elemanların bir araya gelmeleri sonucunda bir resim meydana gelir. Formlar, ritimler, biçimlerin gelişmesi doğadan değil, resmin kendi değerlerinden hareketlenir.

Türk resminin 19. yy.'dan önceki örnekleriyle, genel olara el yazması kitap resmine dayandığını biliyoruz. 19. yy.'da da minyatür resmine Batı yöntemleri girmeye başlamıştır. Sanatımızın tuval üzerine yağlıboya teknikleriyle çağdaş figüratif açılıma sahne olan ilk dönemi 19. yy. yarısı, hatta sonlarıdır.

Sanayii Nefise döneminde asker ressamıyla figüre ağırlık veren çalışmalar yapılmıştır. 1914 kuşağı sanatçılarda figür, kompozisyon sorunlarına olan duyarlılık ilk kez artmıştır.

Türk resminde empresyonist anlamda ve fotoğraftan yapılan çalışmalara tepki olarak D Grubu ortaya çıkmış ve Türkiye'de dışavurumcu sanatın öncüleri olmuşlardır. Abidin Dino, Nurullah Berk, Zeki Faik İzer, Elif Naci, Cemal Tollu ve heykeltıraş Zühtü Müridoğlu'ndan oluşan bu grup daha sonra kendilerine dönem dönem katılan sanatçılarla sayıları artmıştır. Bu grup fon ve figür çözümlmelerini sanatın evrensel yöntemlerine dayalı olarak dışavurumcu bir yolla çözümlmeye gitmişlerdir.

## **ABSTRACT**

In the art of painting background and figure consist of harmony of colours and lighting - shading which are the universal notions of performing arts. These notions form space, deepness and dimension. Colour and its rules, contrariness among them, different norms and distance form the shape in painting. Development of forms begin from the norms in painting without depending upon the nature.

It is known that Turkish painting art was based on the pictures in monuscrypted books before 19<sup>th</sup> century. The first period in which oil painting techniques began to be used in figurative manner was very late times of 19<sup>th</sup> century.

In Sanayii Nefise period, there were some works focusing on the figurative aspect of painting by some painters from army. In 1914, for the first time, the attention given to the problems of figurative composition increased.

In Turkish art of painting, "D Group" was formed by Abidin Dino, Nurullah Berk, Zeki Faik İzer, Elif Naci, Cemal Tollu and Zühtü Müridoğlu as a reaction to the impressionism and the photographlike paintings. They were the pioneers of expressionism in Turkey who analyzed the background and figure depending upon the universal techniques of art.

## ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil	Sayfa
1. Örtmede derinlik anlatımını daha da arttırmak için başvurulan bazı yollar .....	9
2. Örtmede belirlilik .....	9
3. Örtmede belirsizlik .....	9
4. Derinlik ifadesini saydamlık yoluyla anlatmada başvurulan bazı yollar .....	10
5. Düzenli ölçü derecelenmesinde, biçimler, ölçü sırasına göre dizilir .....	11
6. Normal çevre .....	13
7. Etkili çevre .....	13
8. Fona bitişik biçim .....	14
9. Fondan önde duran biçim .....	14

## RESİMLER LİSTESİ

Resim	Sayfa
1. Süleyman Seyyit: "İhtiyar Adam" Tuval üzerine yağlıboya 35x32 cm. ....	28
2. Şeker Ahmet Paşa: "Kendi Portresi" Tuval üzerine yağlıboya 116x85 cm. ....	29
3. Osman Hamdi: "Türbe Kapısında Konuşan Figürler" Tuval üzerine yağlıboya 140x105 cm. ....	33
4. Namık İsmail: "Çıplak" Tuval üzerine yağlıboya 1922 130x90 cm. ....	34
5. Ruhi: "Çıplak" Tuval üzerine yağlıboya .....	35
6. İbrahim Çallı: "Oturan Kadın" Tuval üzerine yağlıboya 57x97 cm. ....	37
7. Cemal Tollu: "Kasaplar" Tuval üzerine yağlıboya .....	41
8. Nurullah Berk: "Gergef İşleyen Kadınlar" Tuval üzerine yağlıboya .....	42
9. Abidin Dino: "Mor Çiçek" Tuval üzerine yağlıboya 47x35 cm. ....	43
10. Cemal Tollu: "Düzenleme" Tuval üzerine yağlıboya .....	44
11. Zühtü Müridoğlu: "Çıplak" Bakır üzerine kabartma .....	45
12. Sabri Berkel: "Natürmort" Tuval üzerine yağlıboya 21x27 cm. ....	46
13. Nurullah Berk: "Kuşlar" Tuval üzerine yağlıboya 1978 70x70 cm. ....	47
14. Zeki Faik İzer: "Soyut Kompozisyon" Tuval üzerine yağlıboya 1968 196x140 cm. ....	48
15. Sabri Berkel: "Simitçi ve Şerbetçi" Tuval üzerine yağlıboya 160x200 cm. ....	49
16. Zeki Faik İzer: "Müzik" Tuval üzerine yağlıboya 67.5x122.5 cm .....	50
17. Bedri Rahmi Eyüboğlu: "Çıplak" Tuval üzerine yağlıboya 1941 .....	51
18. Arif Kaptan: "Soyut Düzenleme" Tuval üzerine yağlıboya .....	52

Resim	Sayfa
19. Eren Eyüboğlu: "Köy" Tuval üzerine yağlıboya .....	54
20. Bedri Rahmi Eyüboğlu: "Aşıklar Kahvesi" Tuval üzerine yağlı boya 123x182 cm. ....	55
21. Eşref Üren: "Ankara'dan Karlı Görünüm" Tuval üzerine yağlıboya 33x48 cm. ....	56
22. Cemal Tollu: "Ana ve Çocuk" Tuval üzerine yağlıboya 116x89 cm. ....	61
23. Cemal Tollu: "Kompozisyon" Tuval üzerine yağlıboya 90.5x121 cm. ....	62
24. Cemal Tollu: "Kolu Dayalı Kadın" Tuval üzerine yağlıboya 61x50 cm. ....	64
25. Cemal Tollu: "Gebze" Tuval üzerine yağlıboya 52x70 cm. ....	65
26. Nurullah Berk: "Stilize Figür" Tuval üzerine yağlıboya 80x80 cm. ....	67
27. Nurullah Berk: "Yatan Kadın" Tuval üzerine yağlıboya 25x41cm. ....	69
28. Nurullah Berk: "Portre" Tuval üzerine yağlıboya 95x85 cm. ....	70
29. Nurullah Berk: "Destici" Tuval üzerine yağlıboya 80x1100 cm. ....	72
30. Zeki Faik izer: "Balerinler" Tuval üzerine yağlıboya 1947 120x120 cm. ....	73
31. Zeki Faik izer: "Üçlü Nü" Karton üzerine yağlıboya 1934 62x90 cm. ....	74
32. Zeki Faik izer: "Balıklı Kompozisyon" Duralit üzerine yağlıboya 1958 51.5x60 cm. ....	76
33. Zeki Faik izer: "Balık Ağları" Tuval üzerine yağlıboya 1969 .....	77
34. Elif Naci: "Soyut" Tuval üzerine yağlıboya 47x33 cm. ....	79
35. Elif Naci: "Han Odaları" Tuval üzerine yağlıboya 60x46 cm. ....	81
36. Elif Naci: "Eflatun Ağaçlar" Tuval üzerine yağlıboya 54x42 cm. ....	82
37. Sabri Berkel: "Simitçi" Tuval üzerine yağlıboya 1952 200x300 cm. ....	83
38. Sabri Berkel: "Beyaz Masa ve Natürmort" Duralit üzerine yağlı boya 1949 116x89 cm. ....	85

Resim	Sayfa
39. Sabri Berkel: "Figür Soyutlaması" Tuval üzerine yağlıboya 40x50 cm. ....	86
40. Sabri Berkel: "Soyut Kompozisyon" Mukavva üzerine yağlıboya 1973 45x30 cm. ....	87
41. Eşref Üren: "Park" Tuval üzerine yağlıboya .....	89
42. Eşref Üren: "Paris" Tuval üzerine yağlıboya .....	90
43. Bedri Rahmi Eyüboğlu: "Çıplak" Tuval üzerine yağlıboya 1939 70x50 cm. ....	92
44. Bedri Rahmi Eyüboğlu: "Kırmızı Han Kahvesi" Tuval üzerine yağlıboya 1946 58x72 cm. ....	93
45. Fahrünnisa Zeid: "Portre" Tuval üzerine yağlıboya .....	94
46. Fahrünnisa Zeid: "Denizaltı Mağarası" Tuval üzerine yağlıboya ....	95
47. Fahrünnisa Zeid: "Raz De Maree" Tuval üzerine yağlıboya 187x175 .....	96
48. Eren Eyüboğlu: "Kapı Önü" Tuval üzerine yağlıboya 20x20 .....	97
49. Eren Eyüboğlu: "Tarihi Tophane" Tuval üzerine yağlıboya .....	98
50. Zühtü Müridoğlu: "Soyut Heykel" Ahşap .....	99
51. Zeki Kocamemi: "Poz Veren Çıplak" Tuval üzerine yağlıboya 73.5x51 .....	100
52. Zeki Kocamemi: "Çıplak" Tuval üzerine yağlıboya .....	101
53. Abidin Dino: "Açılar" Guvaş 50x70 .....	102
54. Abidin Dino: "Nazarlık" Tuval üzerine yağlıboya 198x73 cm. ....	103
55. Turgut Zaim: "Yörük Kadını" Tuval üzerine yağlıboya .....	104
56. Turgut Zaim: "Yemişçi" Tuval üzerine yağlıboya .....	105
57. Turgut Zaim: "Yörükler" Tuval üzerine yağlıboya 118x95.5 cm. ....	106
58. Arif Kaptan: "Soyut Düzenleme" Tuval üzerine yağlıboya .....	107
59. Halil Dikmen: "Kübik Kompozisyon" Tuval üzerine yağlıboya 122x87 cm. ....	108
60. Nusret Suman: "Kadın ve Çocuk" .....	109

## İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
ŞEKİLLER LİSTESİ .....	iv
RESİMLER LİSTESİ .....	v
BÖLÜM	
GİRİŞ .....	1
1. FON VE FİGÜR .....	3
1.1. Fon ve Figür Anlatımları .....	7
1.1.1. Fon Anlatımı .....	7
1.1.2. Biçim Anlatımı .....	8
1.2. Fon ve Figür Bağlılıları .....	13
1.3. Çizgisel ve Gölgesel Üslup .....	14
1.4. Düzlem ve Derinlik .....	16
1.5. Kapalı Form (Tektonik), Açık Form (Atektionik) .....	17
1.6. Belirliilik - Belirsizlik .....	18
1.7. Çokluk - Birlik .....	18
2. D GRUBU ÖNCESİ TÜRK SANATI .....	24
3. D GRUBU .....	38
4. D GRUBU SANATÇILARI VE FON-FİGÜR ÇÖZÜMLEMELERİ ....	58
SONUÇ .....	113
YARGI .....	115
KAYNAKÇA .....	116

## GİRİŞ

Karanlık mağara duvarlarında yüzyıllarca önce başlayan sanatın öyküsü sürekli değişerek devam ediyor. Sanat, toplumun gelişim çizgisini belirleyen ve belgeleyen bir gösterge olarak diğer bilimlerle birlikte günümüze ulaşırken, yeni anlayışlar ve boyutlar kazanıyor. Yine sanat, 1800'lerden bu yana bilim, endüstri ve toplumsal değişimlerin paralelinde, yöresel ve evrensel kültürlerin devingenliğinin etkisinde hızla çok cepheli ve katmalı özellikler göstererek sürekli yeni anlayışları kapsamayı sürdürüyor.

Yüzyıllarca türlü amaçlar için varedilen sanat, artık çağımızda giderek sayısız gerçekleri ama öncelikle sanatın kendi plastik gerçeklerini ifade etmek için yapıyor. Böylelikle sanat, anlatımsal ve yazınsal bir gerçeği değil de kendi gerçeğinin araştırmasını yapan araştırmacı-sanatçının hizmetinde, çok farklı özgün boyutlara ulaşıyor.

Türk toplumunun batı kültürüne açılmasıyla sanat anlayışının birçok yeni etkenler altında farklılıklar gösterdiği bilinen bir gerçektir. Ancak, yüzeyle bütünleşen ve çoğunlukla nesne ve mimarisinin tüm estetiğine katkıları olan geleneksel sanatların yanısıra ve etkisinde, yine süslemeyi ve de anlatımı amaçlayan klasik, postempresyonist ve 19. yy.'ın "romantik" akımlarının benimsendiği izlenmektedir. Saray kültürünün devamı olarak gelişen yeni resim anlayışı, bir anlamda yine yüzeysel süslemeye önem vermekte; dikkatlerin sanat yapıtları üzerinde yoğunlaşmasını önleyen, çevreyle uyumlu konular, biçimler ve renklerin oluşturduğu yapıtlara neden olmaktadır. Yaşanan çevreyle ters düşmeyen biçimler, uslandırılmış renkler ve izleyiciyi yormayan kompozisyonlarıyla akademik çalışmalarda söz konusu yapıtlar.

Özetle ifade edilirse, Batıyı izleyen yeni Türk sanatçısı seçiminde, amacı resim tekniğiyle fotoğraflama olan Osmanlı süzgeciyle süsleyici; renk ve biçimleriyle az çarpıcı nitelikleri bulunan manzara, enteriyör, insan, ölüdoğayı, yani kendine yakın çevresinin tekrarını konu olarak seçmiştir. Sanatçı, tekniğinde ise, biçimleriyle, renkleriyle uyumlu bir yüzeyi, diğer bir ifadeyle,

yüzeyselliği benimsemiştir.

Bilimsel gelişmeleri geriden izleyen Türk toplumunda sanatsal değişimlerin de geriden izlenmesi doğaldır. Ali Avni Çelebi, Zeki Kocamemi, Hans Hoffmann gibi isimlerden, Türk resmine derinlik kavramının girişini belirtmek üzere bazen söz edilmektedir. Ancak hacim ve derinlik eşdeğerli anlamları, bütünüyle ve yeterince taşımadığı gibi o yıllarda Türkiye'de yapılan çalışmaları Avrupa ve Amerika'dakiler kadar güçlenip yerleşmemiştir. Türk resminde plastik öğelerin, konunun önünde ve ötesinde değer kazanması gecikerek oluşmuştur. Bunun nedeni sanata kaynaklık eden sanatçının bilgi, görgü ve araştırmalarının zayıflığı ile her sanat eğitimcisinin kendine göre benimsediği "kuvvetli desen" e bağlı kalmışlığı ile ilgili olduğu gibi, çağı yaşayan yakın ve uzak çevrelerin bilincinde olan sanatçının plastik sanatlara yalın bir gözle bakmaması ve renk, biçim, malzeme, yöntem gibi teknik araştırmalarının eksikliği olarak da açıklanabilir<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Tomur Atagök, «Işık ve Derinlik,» Sanat Çevresi Der., Nisan 1986 S.90, s.42-43.

## 1. BÖLÜM

### FON VE FIGÜR

Sanat yapıtının kurgusu, birbirini izleyen bölümlerin karşıtlığına dayanır. Her sanatsal oluşum, etkisini büyük ölçüde bu ilkeye, kendi öğelerinin karşıtlığından doğan vurgulama ve yoğunlaştırmaya borçludur. Yapıtın gerek tümü gerekse her parçasında çatışıp uzlaşma ve motiflerin sürtüşmesi ortaya çıkmaktadır. Sanatla sanata yabancı gerçeklik arasında uzlaşmazlık, öte yandan yaratıcı dürtüyle geleneksel ifade araçları arasındaki ilişki, sanat yapıtının tek tek biçim öğeleri arasında varolan gerilimde yineleme, devam ve ayrımlaşmaya egemen olduğu gibi, sanat geleneğinde süreklilik ve kesinti de biçimi koşullamaktadır.

Görsel sanatlarda, oluşum sürecinden çözülmüş biçimin diyalektik yapısını ortaya çıkarmak daha güçtür. Diyalektiğin kendisi bir süreç olduğu için, evrelerini müzik ya da şiirdeki gibi zamana bağlı biçimlemelerde göstermek, zamansal öğeyi dışta bırakan veya mekan bağlamında ortak bir paydayı bölüşen sanatlara oranlara daha kolaydır. Ancak bu sanatlarda başarılı biçim, önce çelişkili görünen koşullar --yaşantı malzemesinin katışık duyulanışı ile yalın görünüş, mekanla zaman, olayın öykülenmesi ile figürlerin düzenlenişi, atmosfer niteliği ile renklendirme ilişkisinde olduğu gibi-- arasındaki gerilimin çözülmesiyle sağlanır. Bölümlemedeki ayrıntılar öyle kotarılmıştır ki, henüz gerçekleşmemiş, ancak tasarlanmış bütünle uyuşum halindedirler. Bir yapıtın oluşumu sırasında, her yeni ayrıntıyla birlikte, şimdiye kadar yapılmış herşey yeniden billurlaşır ve gerçekte değişime uğramasa da konumda yeni bir değer kazanır.

Sanatta herşeyden önce biçim-içerik ilişkisi diyalektik niteliktedir; üstelik bunun nedeni yalnızca öğelerden birindeki değişmesinin diğerinde de bir değişmeyi meydana getirmesi değil, biri olmaksızın öteki de düşünölmeyeceği içindir; ayrıca neyin biçimlendiğini ve biçimlenen bir şey bulunduğunu bilmeden biçimin ne olduğu söylenemez. Eğer insan, bu iki etmenin de

varlığının bilincindeyse ve bunların ayrılmazlığı bilincinde yer etmişse, o zaman sanatın gerilim ve çözülme, karşıtlık ve uzlaşma, ayrılaşma ve sürtüşmelerden oluştuğunu kavrar. Yapıt, her anlatımın değişken biçimleri arasındaki karşıtlıklı etkinin araç ve ürünü, hem de kendini yenileyen, ayrılaşan ve derinleşen yaşantı içeriğidir. Oluşumda sözü edilen, gerçekte ayrılmaz karmaşık bir bütünün, iki ortak geçişli ayrıntıdır. Biçim ve içerik birbirlerine yükledikleri görevlerin bölünmez çözümü olarak adım adım beraber gelişirler. Yapıtın içeriği de, tıpkı biçim gibi, başlangıçta hazır değildir ve bunlar, uygulamada bir bütün olan sürecin ancak kuramda parçalanabilir öğeleridir.

Ama diyalektik açıdan bakıldığında, biçim ilk elde konu ve öykünün, kişi ve yazgıların tamamlanmamış tasarımları ile değil, mimesis ile; yani sanatsal açıdan dile getirilmemiş bir gerçekliğin yansıtılmasıyla karşıt konum içindedir. Uygulamada ayrılması olanaksız da olsa, bir yapıtın birlik, orantı, düzen ve tartım ilkelerine göre düzenlenmesi ile mimetik, gerçeğe ilişkin ve doğrudan yaşantı izlenimi uyandıran öğelerin yapıta sindirilmesi arasında temel bir fark vardır. Mimesisin yapıta katkısı, biçimsel yapının çevrelediği sınır ölçüsündedir; biçime gelince, kapsadığı mimetik malzeme ölçüsünde kendini ortaya koyduğu için bu malzemeyi kullanarak geçerlik kazanır. Gerçekliğin yansıtılması ve biçim yalnızca karşıtlıktan yola çıkarak değil, birbirlerini destekleyerek de kendilerini var ederler.

Uzlaşmaz ayrıntılardan kaynaklanan gerilim ve bireşime yönelik süreç içinde birbirlerini bütünleyip ödeşen etmenlerin dengelenmesinde biçim içerik ilişkisi, sanatın diyalektik doğasının en belirgin ve aydınlatıcı anlatımını vermektedir. Uç noktalarda herşey salt biçim ya da içerik olarak görülebilir; oysa gerçekte bunlardan hiçbiri diğerinin yerini alıp tamamlayamaz. Sanatın tüm tarihi bu uç noktalarda dolaşırsa da, ne birine ne diğerine erişebilir. Biçim ve içerik arasında, birbirini karşılayıp dengeleme sürekli olarak yer değiştirirse ve bu etmenlerden birinin etkisinin nerede bittiği, diğerinin de nerede başladığı saptanmasa bile, yadsınmaz bir bağ vardır. Tragedyanın sonundaki ölüm, öte yandan komedyanın evlilikle sonuçlanması hem olaylar dizisinin, hem de biçimsel kurgunun bir bölümü olarak görülebilir<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Arnold Hauser, Çev: Faruk Ersöz, Mehmet Ergüven, «Yapıt Kurgusunda Diyalektik,» Sanat Çevresi Der., Ocak 1983, S.39 s.36, 37.

Çeşitli şiddetteki ışıkların görsel algıda oluşturdukları etkiler değişiktir. Bu yüzden görüş alanımızda bulunan cisimlerden bir kısmı daha belirli ve daha önemli bir şekilde göze batarken, bazı cisimler ya da görüş alanımızdaki bazı bölgeler üzerlerine fazla dikkat çekemeyerek ikinci planda kalırlar. Bu farklı algı bölgelerinden güçlü etki yapanlar etken (aktif) bir rol oynayıp ön plana geldikleri, göze daha çok battıkları ve dikkati üzerlerine topladıkları için zayıf etki yapan bölgeler edilgen (pasif) hale gelirler. Bu suretle zayıf etkili bölgeler ikinci planda kalıp bir fon, bir zemin etkisi yaparlar ve ister iki boyutlu, ister üç boyutlu olsun, kuvvetli etki yapan bölgeler biçimsel ve kütleli bir etki meydana getirirler.

Geride, ikinci planda, daha az önemde etki eden bölgeler mademki bir fon etkisi yapmaktadırlar; o halde böyle bölgeler yüzeysel yani iki boyutlu etki etmektedirler demektir. Bu nedenle Temel Tasar'da iki boyutluk etkisi veren biçimler, biçim grupları ya da bölgeler yüzey adı ile anılırlar.

Görsel algıda önde, yakında ve daha fazla ilgi toplayıcı tarzda veya daha önemli olarak görünen biçimler ya da biçim grupları kütleli yani üç boyutlu gibi görünürler. Bu cisimlerden, aslında iki boyutlu olanlar bile adeta üçüncü boyutları var da henüz görünmüyor gibi etki yaparlar. Bu nedenle, bu türlü biçimler, biçim grupları ya da bölgeler biçim adı ile anılırlar.

Çevre çizgileriyle belirli bir duruma gelen herhangi bir şey bir biçim'e sahip demektir. Bu sebeple, aslında her cisim herhangi bir anda sınırlarının belirttiği geometrik yada serbest bir biçim kalıbına girmiş demektir. Cisimlerin biçimi sabit yada değişken olabilir.

Bir kare, bir dikdörtgen ayrı ayrı biçimlerdir. Büyüklükleri aynı olsa bile bir dik üçgen, bir ikizkenar üçgen ayrı ayrı biçimlerdir. Buna karşılık büyüklükleri farklı iki dairenin biçimleri aynı, sadece ölçüleri farklıdır. Bir insanın yürürken, otururken ve yatarken aldığı durumlardaki çevre çizgileri ayrı ayrı biçimler meydana getirir. Cansız bir biçim olmakla beraber belirli bir miktar suyun ayrı ayrı kaplarda aldığı durumların biçimleri farklı olur. Şu halde, bir biçimin meydana gelmesi için o şeyin belirli ya da kuvvetli çevre çizgilerinin bulunması gerekir.

Bir düzenlemeye giren öğelerin kendi aralarında ya da aynı düzlemdeki başka bir öğe grubu ile kurduğu belirli ve etkili bağlantıya anlam denir.

Tasarının bir fikir ürünü olması, içinde yaratıcılık niteliği bulunması ve

belirli bir amaca hizmet etmesi gerektiğinden söz edilmişti. İşte, bir tasara böyle nitelikler kazandırabilmek için onu meydana getiren, ögeler arasında bir araya geliş tarzı, aynı fikire hizmet etme, ya da kullanım beraberliği yönünden bir bağlantı kurmak gerekir. Böylelikle ögeler birbiri ile ilgisiz, gelişigüzel bir konumda ve düzensiz bir durumda olmaktan kurtarılıp; birbirleriyle benzerlikler, yakınlıklar, amaç birlikleri ve buna benzer bakımlardan kaynaştırmak suretiyle düzene sokulursa, bu düzendeki yerleşme stili ve ögeler arasındaki amaç birliği o tasarın anlamı olur. Fakat bu anlamın sönük ve gizli kalmaması, belirli olması gerekir. Anlamın aynı zamanda dikkati çekici ve etkili olması gereklidir. Örneğin bir düzenlemeye giren değişik biçimler büyüklüklerine göre bir araya dizilmiş olsalar, bu düzenlemeye esas teşkil eden anlamın (büyüklüklerine göre biçimleri bir sıraya dizmek) olduğu anlaşılmalıdır. Fakat düzen tarzının aynı zamanda ilgi çekmesi, insanın hoşlanabileceği bir etki oluşturması gerekir. Bu bakımdan bir taraftan anlamın belirli bir hale gelmesine, öbür yandan da insanları etkileyebilir nitelikte olmasına gerek vardır.

İfade edilmek istenilen anlamın, ana fikrin açıkça ve anlaşılabilir bir tarzda ortaya konmasıdır. Bu düzenlemeye hakim olan ana fikrin açık ve seçik bir şekilde ortaya konması gereklidir. Örneğin, konusu ve çevre ile bağlantısı bakımından herhangi bir nedenle bir yapının, saydam olması ve cephede yatay etkiler oluşturması ana fikir olarak kabul edilmiş olsa; tasar o şekilde düzenlenmelidir ki değişiklik vermek amacı ile yapılan bazı zıtlıklara rağmen bu ana fikir bir bakışta yapının genel durumunda rahatlıkla sezilebilmelidir. Bazen ana fikri desteklemek ve düzenlemeyi zenginleştirmek amacıyla yapılan ilavelerin ana fikri gölgelemesi gibi tehlikeler doğabilir. Böyle durumlara yer bırakmamak için ana fikrin belirliliğinin çok açık olarak ortaya konması, ek değişikliklerin düzenlemeye katkısının ikinci derecede bir önemde olması gerekir<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Hulusi Güngör, Temel Tasar, İstanbul, 1947 s. 3-4.

## 1.1. FON VE FİGÜR ANLATIMLARI

### 1.1.1. Fon Anlatımı

Fon anlatımıyla, düzlük yada yüzey etkisi bırakan anlatım amaçlanmaktadır. Yüzeylerin, sadece eni ve boyu olduğu için, fon anlatımı iki boyutlu bir etkiye sahiptir. Yanyana gelen biçimlerin, çizgilerin ve motiflerin bir arada oluşturdıkları bu yüzey etkisi gerektiğinde, bir arka perde, bir fon görevi görebilir. İster boşluklu olup aralarından daha gerideki bazı şeylerin görünmesine izin versinler, isterse hiç boşluksuz olsunlar, zemin anlatımları aslında bir yüzey etkisi yaparlar. Bazen üç boyutlu cisimlerin yanyana gelmesiyle ortaya çıkan öyle anlatımlar vardır ki bunlar; üzerlerinde üçüncü boyuta rağmen, meydana getirdikleri yüzey etkisi bakımından yine de fon anlatımı olarak kabul edilirler. Örneğin, çok uzakta gördüğümüz düz bir arsa üzerindeki ağaçlar hep birlikte yeşil bir şerit etkisi yaparlar.

Fon anlatımlarının böyle kısa bir açıklamasını yaptıktan sonra, onların nasıl oluştuklarını gözden geçirmek gerekir.

**Geniş ve saydam olanlar fon etkisi oluştururlar.** Mavi bir gök, açık bir deniz, aynı bitki ile kaplı geniş tarlalar, karla örtülü düz bir doğa yüzeyi ve benzerleri fon etkisi yaparlar.

**Benzer ölçüde tekrarlanan cisimler fon etkisi yaparlar.** Ölçü bakımından aralarında fazla fark olmayan bir takım çizgilerle fon meydana getirmek mümkündür. Aynı etkiyi bazı serbest ya da geometrik motifleri tekrarlayarak da elde etmek olanağı vardır. Keza, iki boyutlu ya da üç boyutlu birtakım cisimleri bir araya getirerek aynı etkiyi sağlamak olasıdır.

Burada özetle şu konu belirtilmelidir ki, fon oluşturmada tekrar ve aralıklı tekrar büyük önem taşır.

Görüş alanı içine giren cisimler, her zaman aynı kuvvetle etki yapamayacağına göre kuvvette ve zayıf etki yapan bölgeler arasında sürekli bir mücadele bulunacaktır demektir.

**Eğer doğada görüş alanı içinde ya da bir düzenlemede bazı bölgeler şekil anlatımı verecek şekilde kuvvetli etki yapıyorlarsa, bunlardan geri kalan kısımlar ikinci planda kalır ve fon olarak etki ederler.**

Henüz kesin bir çehre kazanmamış bir düzenlemede bu kuraldan yararlanıldığı takdirde, bazı kısımlar daha belirli hale getirilerek, o kısımlar şekil anlatımı olarak değerlendirilip diğer kısımlar zemin anlatımı durumunda etki ettirilir. Böylelikle tekdüze (monoton) ve sıkıcı bir durumda olan düzenleme tasarısı daha ilginç hale getirilir.

Yukarıdaki yollardan hangisi ile elde edilirse edilsin, meydana getirilen fon anlatımları doğrudan doğruya bir yüzeyi değerlendirmede süsleme ögesi olarak görev alabilirler. Fon anlatımında yararlanma bakımından en çok başvurulan kullanma olanaklarından biri, onu biçimi anlatımını daha belirli hale getirmek için biçim anlatımına fon oluşturacak stilde kullanmaktır.

### 1.1.2. Biçim Anlatımı

Üç boyutlu, derinsel, hacimsel ve uzaysal olarak etki yapan anlatımlara biçim denir. Bu nitelikleri ile biçim anlatımı fona oranla daha ilgi çekicidir.

Biçim anlatımları görsel algıda kuvvetli etki yaparlar. Görüş alanında bir biçim varsa bütün dikkat onun üzerinde toplanır. O halde, ister iki boyutlu, ister üç boyutlu bir düzlemde olsun, bu düzenlemede bir biçimin ya da bir yapının daha fazla önemle gösterilmek istenirse; bu biçim ya da yapının kendi çevresinde bulunan diğer biçimlere, kendisine fon oluşturan doğa parçasına, ağaçlara ya da çevredeki diğer binalara göre daha fazla üç boyutluluk etkisi yapacak tarzda düzenlenmesi gerekir. Bunu sağlayabilmek için önce biçim anlatımlarının nasıl etki edileceğini bilmek gerekir.

Biçim anlatımları genel olarak üç yolla meydana getirilir:

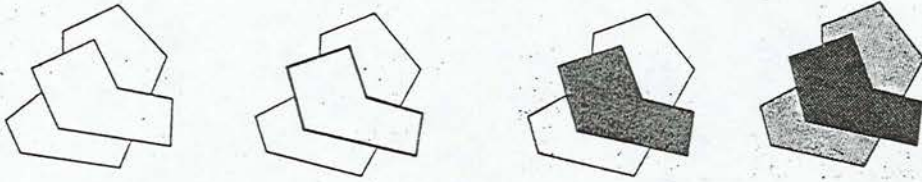
- 1 - Derinlik,
- 2 - Çizgisellik,
- 3 - Etkili çevre.

**1. Derinlik:** Derinlik sözünden sadece, bir cismin üçüncü boyutunun yani kalınlığının anlaşılması ya da ifade edilmesi anlaşılmalıdır. Kendileri ister iki boyutlu, isterse üç boyutlu olsunlar, yanyana ya da ardarda duran birçok biçimin, bir çok cisimin, eğer bize göre farklı uzaklıkta oldukları hissediliyorsa, bu biçimler, bu cisimler böyle bir düzenleme içinde derinlik ifadesi verebiliyor demektir.

Derinlik şu beş yolla elde edilir:

- Örtme,
- Saydamlık,
- Ölçü derecelenmesi,
- Düzenli ölçü derecelenmesi,
- Değer derecelenmesi.

**Örtme:** İki cisimden birinin diğerinin önünü kapatması, bir örtme olayıdır. Her örtme olayında değişmez bir kural varsa, o da örten cismin önde, örtülenin arkada görüldüğüdür.

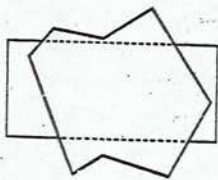


**Örtmede derinlik anlatımını daha da artırmak için başvurulan bazı yollar**

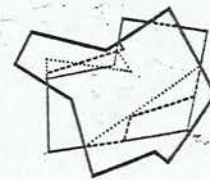
Örtmedeki derinlik anlatımını daha da artırmak için başvurulan bazı yollar yukarıdaki şekillerde görülmektedir.

Böylece bir yakınlık, uzaklık farkının duyulmasıyla derinlik anlatımı ve üç boyutluluk etkisi doğar. Zaten amaç da bu olduğuna göre örtme ile biçimsel anlatım elde edilmiş olur.

Örtmedeki anlatım belirliliğini artırmak ve derinliğin daha kesin olarak etki yapmasını sağlamak için renk farkı, değer farkı ya da kuvvetli çevre çizgileri ile örten cisim, örtülen cisimden ayrılabilir. Böylece anlatım daha da kuvvet kazanır. Bu konuda, kuvvetli doku farkları da aynı derecede yardımcı olur. Örtme olayında belirliliğin sağlanması için örten cisim örtüleni tam olarak kapatmamalı, örtülen cismin bir kısmı örten cismin çevre çizgisinden taşmalıdır.



**Örtmede belirlilik**



**Örtmede belirsizlik**

**Saydamlık:** Saydamlık, bir cismin arkasında kalan şeylerin görünmesine engel olmayacak bir yapıya sahip olması demektir. Biri diğerinin görünüşünü kapayacak şekilde ardarda gelen cisimlerden öndeki, yani örten cisim ışık geçirgen bir bünyeye sahipse, arkada kalan cismin anlaşılması kolaylaşır. Örtülen cismin çevre çizgileri bu saydamlık yüzünden kararsız kalmayacak şekilde rahatça görünür. Halbuki, örtmede bu kesinlik her zaman mümkün olmuyor ve örtülen cismin örtülen kısımları hakkında kesin bilgi sahibi olunamıyordu. Böylelikle derinlik, üç boyutluluk ve biçim anlatımı daha kesin bir şekilde ortaya çıkma olanağı bulur. Simgesel resimde örten cismin saydam olmaması halinde derinlik ifadesini saydamlık yoluyla vermek yoluna gidilecek olursa, o zaman ya örtülen cismin örtülen kenarları kuvvetli çizgilerle belirtilir, ya da örtülen kısmın örten cisimden daha başka bir renge boyanması yoluna gidilir. Aynı belirmeler çizgisel (grafik) sanatta değişik taramalarla ifade edilir.

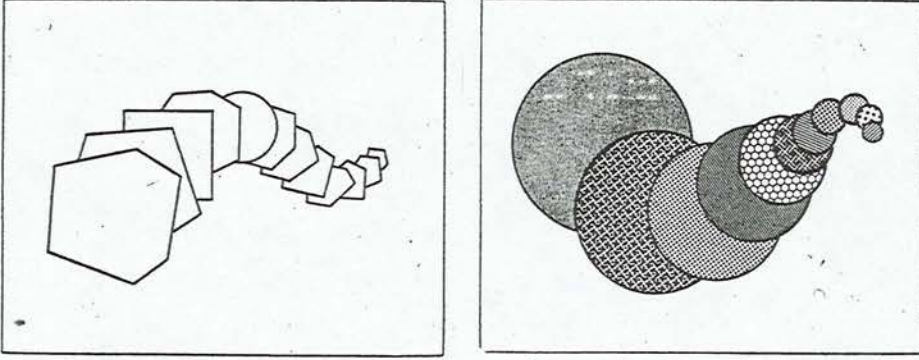


**Derinlik ifadesinin saydamlık yoluyla anlatmada başvurulan bazı yollar**

**Ölçü derecelenmesi:** İnsan gözü çocukluktan beri, uzaklaşan cisimlerin gittikçe küçülmesine o derece alışmıştır ki, görüş alanında farklı büyüklükte (ölçüde) cisimler gördüğü takdirde; bunlardan büyük olanları yakında küçük olanları daha uzakta, dolayısıyla, bu cisimlerin herbirini adeta kendisinden farklı uzaklıkta hisseder. Bu suretle derinlik anlatımı doğar.

Ölçü derecelenmesinde görüş alanına giren farklı büyüklükteki cisimlerin belirli bir ölçü sırası gereğince yanyana gelmelerine gerek yoktur. Büyüklükleri bakımından görüş alanı içinde gelişigüzel bir düzende serpilmiş olabilirler.

**Düzenli ölçü derecelenmesi:** Eğer ölçü derecelenmesinde belirli bir düzen varsa, derinlik anlatımı daha fazla kuvvet kazanır. Bu sırada cisimler gittikçe küçülerek ya da büyüyerek bir düzen gösterirler. Bu suretle derinlik etkisi bu perspektif görüş yardımıyla ayrıca kuvvetlenmiş olur.



Düzenli ölçü derecelenmesinde, biçimler, ölçü sırasına göre dizilir

**Değer derecelenmesi:** Cisimlerin renkleri, değer farkları, parlaklık ve matlıkları ya da dokuları derinlik ifadesi meydana getirmekte rol oynarlar. Sıcak renkli cisimler yakında, soğuk renkliler uzakta, koyu tonlu cisimler yakında, açık tonlular uzakta, parlak cisimler yakında, mat cisimler uzakta, sert dokulu cisimler yakında, yumuşak dokulu olanlar uzakta etkisi yaparlar.

**2.Çizgisellik:** Buraya kadar olan kısımda, biçim meydana getirmekte derinlik anlatımının önemi ve onun ayrıntılarına değinildi. Şimdi de üç boyutluluk etkisi yapan şekil anlatımlarını elde etmede çizgiselliğin rolü üzerinde durulacaktır.

Düz yada eğri çizgilerin meydana getirdikleri bir takım iki boyutlu düzenler vardır ki görsel algıda etkileri bakımından üç boyutlu görünürler. Bu cins düzenlemelerde çizgilerin hareketleri, birtakım kütlesele anlatımlar ortaya koymaya elverişli olurlar.

Çizgilerin, çizgi kimliklerini kaybetmeden meydana getirdikleri ve kütlesele etki yapan bu anlatım türüne çizgisellik denir.

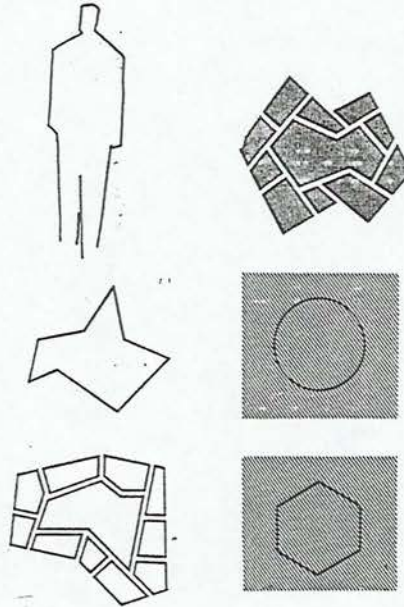
Bu düzlemlerde, çizgilerin birbirleriyle kesişmeleri ve birbirlerini örtmeleri derinlik anlatımını pekiştirir. Eğer bu sırada çizgi kalınlıkları da farklı tutulursa; derinlik anlatımı daha da kuvvetlenir. Çünkü çizgi kalınlıkları arasındaki fark, ölçü derecelenmesi görevi yaparak derinlik anlatımının güçlenmesine katkıda bulunur.

**3. Etkili Çevre:** Biçimler çevre çizgileri ile belirli hale gelirler. Çevre çizgileri zayıf, ince ve az belirli olan cisimler gözde kuvvetli etki yapmazlar. Bu nedenle, bunlar ister iki boyutlu, ister üç boyutlu olsunlar; bakan kimse için

fazla ilgi çekmez ya da çektikleri ilgiyi fazla devam ettirmezler. Buna karşılık kuvvetli çevre çizgilerine sahip biçimler daha fazla ilgi çekicidirler. Bu nedenle, onların anlatımları daha kesin, daha kuvvetli olur. Bir cismin etkili bir çevreye sahip olması, o cismin kendi arkasında ya da kendi çevresinde bulunan daha iyi ve kolay ayırt edilebilmesi bakımından yararlıdır. Bu nitelikteki cisimler kolayca etrafından ayırt edilebilir, daha önde, daha canlı ve dolayısıyla biçimsel bir anlatım kazanırlar<sup>4</sup>.

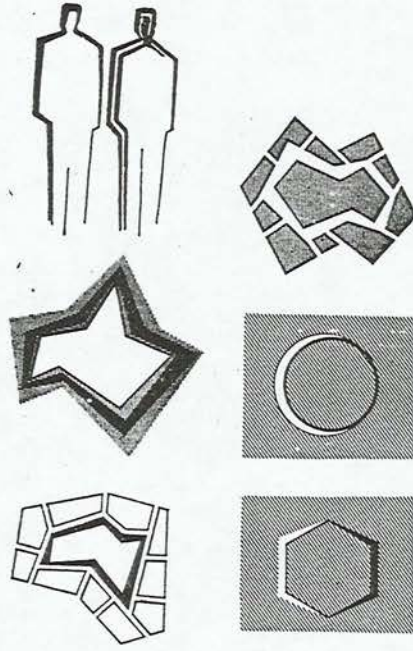


Eski Mısır alçak kabartmalarındaki derin oyulmuş çevreler güçlü gölgeler oluşturur, böylece etkili çevre ortaya çıkar.



Normal çevre

<sup>4</sup> Aynı. s.48-61.



**Etkili çevre**

Bu yöntemle çevrenin etkili hale getirilmesi daha çok iki boyutlu çalışmalarda uygulanır. Resim, çizgisel (grafik) sanatlar, reklamcılık ve dekorasyonda bu yöneme çok başvurulur.

## 1. 2. Fon-Figür Bağınıtları

Görüş alanına giren değişik cisimlerin meydana getirecekleri etkilerden bir kısmı fon, bir kısmı biçim anlatımı olabileceğine göre, bunların bir arada ne gibi ilişkiler kurabileceklerini gözden geçirmek gerekir. Aslında, görüş alanına sadece fon anlatımı veren cisimlerin girmesi ender durumlardandır. Çoğu zaman bu anlatımlar bir arada bulunurlar. İki boyutlu sanatlarda olduğu gibi üç boyutlu sanatlarda da durum aynıdır.

Fon-figür ilişkilerinde şu üç esas bilinmelidir:

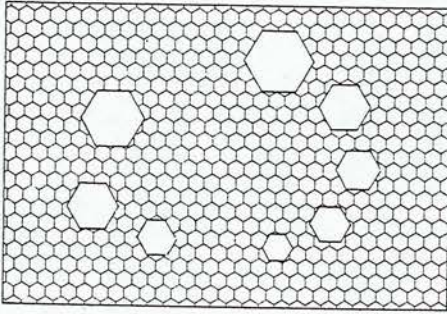
1. Genellikle fon daha basit olur ve figürden daha geniş bir yer kaplar.
2. Uzaysal ya da üç boyutlu olarak etki yapabilen fonlar, güçlü şekil anlatımlarının arkasında yine de iki boyutlu gibi etki yaparlar.

Üç boyutlu biçim ya da cisimlerin benzer ölçüde tekrarlanması yoluyla meydana getirilen ve bundan dolayı üç boyutlu etki yapan fonlar da vardır. İster uzaysal, ister kütleli etki yapsınlar, eğer bu fonların önünde kendilerinden daha kuvvetli etki yapan bir biçim varsa, dikkat bu biçim

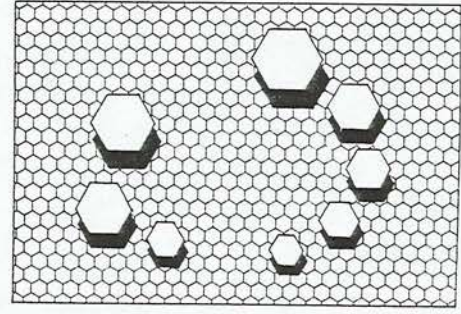
anlatımında toplanacağı için bu türlü fonlar ikinci planda kalırlar ve sanki iki boyutlu gibi etki yaparlar.

3. Fon ve figür anlatımları arasındaki kuvvet farkı ve diğer belirtiler nedeniyle biçim anlatımı, ya fona bitişik ya da fondan daha önde görünür.

Genellikle biçim ve fon arasında kuvvetli renk farkı (sıcaklık, soğukluk bakımından), kuvvetli değer farkı ve kuvvetli doku farkı bulunması, biçim ile fon arasında bir boşluk olduğu hissi doğurur.



**Fona bitişik biçim**



**Fondan önde duran biçim**

Bu arada bir de fon ve figür ifadeleri arasındaki karakter yakınlığına değinmek gereklidir. Aslında fon-figür bağıntısında belirlilik istemekle beraber, fon ve figür anlatımları arasında ayrıca benzerlik, yakınlık, uygunluk, karakter ya da kullanma birliği aranır. Böylelikle bir figür anlatımı, kendisi ile hiç ilgisi olmayan bir çevre önünde yer almamış, kendisi ile uyuşan bir çevre ile kuşatılmış olur. Foto-montaj yoluyla, kutupta buzlar arasında gezen bir zürafa ya da çöllerde dolaşan penguen resmi yapılırsa, görenleri şaşırtır. Bu şaşkınlık o hayvanı o çevrede yadırgamaktan ileri gelir. Yapılacak her düzenlemede eğer figür anlatımı belli ise; ona uygun fon anlatımı, fon belli ise, ona uygun figür anlatımı oluşturulur<sup>5</sup>.

## 1.2. Çizgisel ve Gölgesel Üslup

Çizgisel üslup çizgileri, gölgesel üslup da kitleleri gösterir. Çizgisel üslupta nesnelerin güzelliği ve anlamı konturlarda aranmaktadır. Göz bu dış konturları izleyerek görmeye yöneltilir, kitleyi kavrayabilmek için dikkat

<sup>5</sup> Aynı. s.62-64.

kenarlardan ayrılır, konturlar görülmesi gereken yerler olmaktan çıkarak, önce nesne lekeler halinde algılanır. Bir resimde sadece ışık ve gölge, gölgesel üslup hakkında bilgi vermek için yeterli değildir. Çünkü çizgisel üslupta da üç boyutluluk izlenimi vermek için ışık gölge kullanılmıştır. Leonardo da Vinci'nin «Son Akşam Yemeği» adlı resmi, ışık gölgenin kullanıldığı ilk resimdir. Çizgisel olarak gösterilen bir resimde, kontur izleyicinin rahatça gözleri ile şeklin çevresini kesintisiz olarak dolaşabilmelidir.

Gölgesel üslupta ise resimde ışık gölge egemendir. Ancak burada da sınırlar vardır, fakat çok belirgin değildir, ara sıra belirginleşen, ama bütünü kapsamayan kontur çizgileri yer alır. Örneğin: Alberth Dürer'in resimleri ile Rembrand'ın resimleri arasındaki fark buradan kaynaklanmaktadır. Dürer'de kütleler belirgin kenarlarla sınırlanmış, buna karşılık Rembrand'ta bu sınırlar belirsizleşmiştir. Çizginin sınırlayıcı olarak değerini kaybetmesi ile birlikte gölgesel olanaklar önem kazanır. Resmin her köşesi hareketlenerek, esrarlı bir görünüm kazanmaktadır. Bu hareketin şiddetli veya yavaş oluşu, göz için sonuna erişilmeyen bir şey olarak kalır. Yani çizgisel görünüşle, bir şekil diğerinden kesin olarak ayrıldığı halde, gölgesel görme gözü nesnelerin ötesine iter. Çizgisel üslupta nesneleri gerçekte oldukları gibi, gölgesel üslupta ise göze göründükleri şekilde verilmeye çalışılır. Çizgisel resim, tek bir noktadan görülen bir bakış açısından değerlendirilir ve varolanı anlattığı için nesnelerin kesinlikle birbirinden ayırt edilmesini sağlar. Gölgesel resimde ise, herşey titreşimler halinde olup onları belirli çizgiler ve yüzeyler halinde dondurmaz. Çizgisel üslup ile gölgesel üslup farklı görüşlerden doğmuşlardır. Birincisinde katı biçim, kalıcı, ölçülebilir sınırlı biçim ikincisinde ise değişen görüntü, hareket içinde biçim önem kazanmıştır. Başka önemli bir sorunda gölgesellik ile renk ilişkisidir. İkisi birbirinden farklı şeylerdir. Gölgesel olan ve gölgesel olmayan renk vardır. Gölgesel olmayan renk, kalıcı bir eleman olarak değerlendirilir, gölgesel olan renkte ise görüntüdeki değişmeler esastır. Işığa göre nesnelerin renklerinde bazı değişiklikler olabilir ve tek renkli nesneler çeşitli renklere dönüşebilir. Gölgesel üslupta görüntü, ana renklerin değişkenliğinden hareket edilerek, alabildiğine çeşitli renk tonları arasında değişir ve renk uçuşan bir ışıltı haline gelir. Örneğin yeşil bir çayırda yürüyen kişinin yüzünün yeşile dönüşmesi gibi.

Klasik çizgisel üsluptaki renk elemanları, birbiri ile ilişkisi olmayan, tek nesnelere olarak yan yana dururlar, buna karşılık gölgesel üslupta tek tek renkler genel bir fon üzerinde yer almıştır<sup>6</sup>.

#### 1.4. Düzlem ve Derinlik

Klasik sanat, şekilleri düzlemler üzerinde toplamayı ilke olarak benimsemiştir. Böyle bir düzenlemede bütün dikkatler, sahnenin önündeki birbirine paralel olarak, ard arda sıralanmış düzlemlere çevrilmiştir. 18. yy.'da bu düzlem kompozisyon ilkesi yerini derinlemesine düzenlenen kompozisyonlara bırakmıştır. Göz arka arkaya sıralanmış düzlemlerden kurtarılarak, onların değeri düşürülmüş ve görünmez hale getirilmeye çalışılmıştır. Resmin ön ve arka kısmı bir bütün olarak değerlendirilerek izleyicinin bakışları resmin derinliklerine doğru çekilmiştir. Piritif sanatlarda gördüğümüz derinliğine yerleştirilen motifler birbirinin üstüne yığılmış gibi durur ve yoksul bir izlenim bırakır. Daha sonraki dönemde düz ve derin tek bir öge olarak değerlendirilmiştir. Düzlemler halinde tasvir etmeyi sanatçı kendi isteyerek, görülebilirlik sağlamak için uygulamıştır.

Resimde, uzaktakilerin yakındakilerle ilişkisinin araştırılması sonunda belirli düzlemlerle anlatım üslubu yavaş yavaş yerini derinliğe bırakmıştır. Düşünsel olarak her zaman bir ön plan daima bulunmakla beraber, artık figür tümüyle tek bir düzlem üzerinde kalamaz. Bu tek ya da çok figürlü kompozisyonlarda da aynıdır. Artık önemli olan uzayın derinliğini hissettirebilmektir. Resimde derinlik sağlamanın değişik yöntemleri vardır. Örneğin, iki figür yan yana duracak yerde, birinin çaprazlama olarak diğerinin gerisinde kalışı derinlik sağlamanın yöntemlerinden birisidir. Ayrıca ışık ile perspektif görünüşte daha kuvvetli bir derinlik etkisi uyandırabilir. Vermeer'in resimlerinde olduğu gibi kalabalık figürlü kompozisyonlarda, baş tarafa konan iki ana figür derinliğe doğru iki gruba bağlanarak da derinlik etkisi sağlanabilir. Örneğin; Velasquez'in "Mızraklılar" resminde görüldüğü gibi. Her resimde derinlik vardır, fakat derinlik uzayın paralel dilimlere ayrılmış olması, ya da bir hareketin herşeyi derinlemesine birleştirerek canlandırmasına göre değişik etki yapar. Anormal büyüklükteki ön plan motifleri ile de derinlik hissettirilebilir.

<sup>6</sup> Ayla Ersoy, Sanat Kavramlarına Giriş, İst. 1983, s. 128.

Bakış noktasını, mümkün olduğu kadar yakın tutarak perspektif yüzünden birden bire küçülen nesnelere derinlik sağlamanın başka bir yöntemidir. Işık gölge kabartma etkisi vermek için de kullanılır. Karanlık bir fonun önüne aydınlık nesnelere koyarak ya da aydınlık bir fonun önüne karanlık nesnelere yerleştirerek, gözü ışıklı kısma çekerek, karanlık olanla bağlantıları kavranabilir, ışıklı kısım her zaman daha yakın görünür. Kesişmeler ve çevrelemelerde resme yakınlık uzaklık etkisi kazandırır. Derinlik etkisi, hareket eden şekillerle belirtildiği zaman en kuvvetli etkiyi yapmaktadır. Örneğin, Rubens'in resimlerindeki burgulu hareketler, gözü resmin içine doğru çekerek derinlik etkisi yapar. Klasik dönemin çizgisel üslubunun ortadan kalkmasına paralel olarak resimde derinlik önem kazanır.

### 1.5. Kapalı Form (Tektonik) - Açık Form (Atektionik)

Tektonik yani kapalı form aracılığı ile resmin kendi içinde sınırlı bir görüntü haline getirilmiş olup, dört bir tarafından hep kendisini işaret eden ve belirten kapalı bir canlandırma şeklidir. Oysa Atektionik yapılmış resmin her tarafı kendi dışını işaret eden, sınırsız olarak görünmek isteyen, ama yine de gizli bir sınırlamanın var olduğu görülür.

Tektonik üslup, ciddiyet ve resmiyet izlenimi veren bir üsluptur. Kurallara bağlıdır, geometrik bir çatıya dayanır. Bazen geometrik bir çatıya sahip olmasa da kendi zamanında kapalı formda yapılmış olsa bile belirgin tipleri canlandırması sebebiyle daha serbest formda yaşamaktadır.

16. yy.'da resimde yatay ve düşey hatlar çok önemli rol oynamıştır. Resim kapalı formda tuval boyutlarına göre düzenlenmiş olup, çerçevenin kenarlarına ve köşelere uydurulmuştur. Bir merkez etrafında düzenlenir ya da tablonun iki yarısı arasında tam bir denge vardır. Atektionik üslupta ise orta eksen yoktur, simetri kaybolmuştur. Her çeşit denge bozulmuştur. Tektonik üslupta yönler karşılıklıdır. Her ışık, her renk dengini bulur. Atektionikte ise bir yönün önemli olmasından hoşlanılır. Renk ve ışığın düzensiz dağılması izleyende doygunluk yerine gerilim yaratmaktadır. Tek yanlı bir hareketi motif olarak kullanır. O zaman ışıkta, dengeyi ortadan kaldıracak şekilde değişir. Atektionik üslubu uygulayan Barok resimlerde ise düzensizlik izlenimi uyandırmadan, ışığın canlı gerginliği çoğaltmak için tek tarafa vurur. Tektonik üslupta resmin

içindekiler, tuvalin çerçevesi içine sığıdığı halde Atektionik üslupta sınırsız şekiller ve bunların bir anlık kesitleri rastgele bir görüntü ile verilmeye çalışılır. Tektonik resimde bir parça resimden çıkarılsa da resim bütünlük etkisini kaybetmez. Atektionikte ise böyle bir parça çıkartmak mümkün değildir. Çünkü resmin bütünlüğü bozulur.

### **1.6. Belirlilik ve Belirsizlik**

Her dönem kendi sanatının somut olarak birşeyler belirtmesini bekler. Ancak 16. yy. dan sonra bu sözcük başka bir anlam taşımaktadır. Klasik sanatta biçimlerin hiç eksiksiz olması güzellik olarak nitelendirilmiştir. Oysa barok sanatta belirlilik azalmıştır. Resmin görüntüsü ile nesnel belirliliği uyum içinde değildir. Sanat geliştikçe onu kavramak ve değerlendirmekte zorlaşmıştır. Önemli olan görüntünün gerçek nesne görünüşünü, yanılısama olarak vermektir, yoksa nesnelerin gerçek şekillerini olduğu gibi açık ve belirli olarak vermek değil. Bütün belirsizliğine rağmen, bu tür sanatta da belirlilik vardır. Çünkü kesin belirlilikten hoşlanmayan bir zevkin gelişmiş olması sonucunda ortaya çıkmıştır. Böylece şekilleri yutan, eriten güzelliklerin Empresyonizmi oluşturduğu görülür.

### **1.7. Çokluk - Birlik**

Kapalı form ilkesi yapıtta bir birlik olarak ortaya çıkar ve bu birliğin varlığını kabul eder. Ancak bir bakışta biçimlerin hepsi birden sezinlenip, duyumlanabiliyorsa o zaman yapıtta bir birlikten söz edilebilir. Bununla belirlilik kurallara göre yapıldığı düşünülebilir. Birlik duygusu yavaş yavaş gelişir, bu tektonik ya da atektionik düzende olsun değişmez bir kuraldır. Klasikler ayrıntılardan bütüne varmayı sağlamışlardır. Bir portredeki burunu tek başına algılayamayız, onu alın, yüz, göz ve ağızla birlikte algılarız. 15. yy. yapıtlarında kompozisyonlarda dağınıklık hüküm sürerken 16. yy. da kompozisyon birliği, en tipik ve en esaslı özelliştir. Her biri tek başına ne olduğu anlaşılabilen fakat asıl formun bir parçası olarak onunla bağlılığını belli eden bir görünüş hakimdir. 17. yy. da ise belirli bir esas motife bağlılık görülür. Klasik form sisteminde tek tek öğeler tüme bağlı, ona özgür olarak görev yapan eklemeler

olarak duyumlanır. Biz buna çoklukta birlik ilkesi diyoruz. 18. yy. da ise tek ne varsa ortadan kalkmış, biçimden biçime geçen bir hareket içinde, güçlü bir vurgu ile dikkatler bir noktada toplanmıştır. Herşeye hakim esas bir etki söz konusudur. Klasikte her rengin bütünle ilgili bir rolü vardır. Hepsi bir bütün oluşturur. Barokta renkler yan yana konmaz ve ortak bir fon olarak tek renk görülür. Geçiş döneminde tek renklilik, olgunluk döneminde ise ikili, üçlü, dörtlü çok renklilik görülür<sup>7</sup>.

Ressam düz bir yüzey üzerinde mekanı nasıl oluşturmaktadır? Soruna kaçış noktası perspektifinin yanılısına açısından bakarsak, mekanı oluşturmada öncelikle ağır ve hafif değerlerin kullanıldığını görürüz. Ağır değerler gözü daha fazla etkilediği için öne doğru çıkmakta, hafif değerler ise gözden uzaklaşmaktadır. Oysa toprağa çalan puslu aşiboyası, saydam bir maviye göre daha ağır etki yapar. Aynı büyüklükteki koyu kırmızı, pembeye oranla daha ağırdır. Yine kırmızı gibi sıcak bir rengin, mavi gibi soğuk bir renkten daha ağır olduğu görülür. Şu var, çevrelem ve çizgiler de açık seçik olmalarına göre ağırlık kazanmaktadır. Buna göre, güçlü ve keskin çizgiler, ince ve net olmayanlardan daha ağırdır; bunlar, sıcak renkler gibi yüzeyin önünde durur. Tuvalde böylece elde edilen ileri geri izlenimiyle mekan duygusu ortaya çıkar. Ressamların ağır değerleri yüzeyde nasıl dağıttıkları, resmin soyut mekan yapısını belirlemektedir.

Duyarlılığı ağır basan sanatçılar, yüzeyin ön plana yalnızca tek ağır değer koyup, çevresini hafif renk ve çizgilerle kuşatmakta ve nihayet tüy gibi uçuşan uzak planda herşey kaybolmaktadır. Bu tür yapıtlar aşağı yukarı gerçek bir doğa karşısındaki etkilenmeyi uyandırır; ancak yakında olanlar açıkça seçilebilirken uzakta kalan herşey sisler içinde yitip gider.

Duygu yönüyle dikkati çeken ressamlar ise zorlayıp iten bir dolgunluk ile plastik (yontu) bir derinliğe ağırlık verirler. Bu sanatçılar arka planı tıkayıp, figürleri öylesine öne çekerler ki, her bir biçim yüzeye tosluyormuş izlenimi uyandırır. Böylece ortaya, nerdeyse elle tutulabilir plastik çıkar. Bu biçimde kurulmuş mekana "plastik mekan" diyoruz. Derin mekanla plastik mekan, doğanın değişen ışıkta verdiği görünüşü karşılamaktadır.

Üçüncü olasılığa düşünce yönü ağır basan kişiler girmekte ve burada yüzey korunmaktadır. Artık göz, imgeleme dayalı bir derinlikte dolaşmak

<sup>7</sup> Aynı. s.132-136.

zorunda değildir. Ressam, renkle biçimleri hafifçe ileri ve geriye doğru kaydırıp ötesine yeltenmez. Bu çözümü de “yüzeysel mekan” olarak tanımlıyoruz.

Bugün modern resim döneminin başlamasıyla birlikte ilk iki tür, yani bize doğal gibi görünen mekan anlayışı büyük ölçüde bırakılıp, yüzeyi etkin kılma çabası başlamıştır. Böylece perspektif, günümüz ressamları için ilginç olmaktan çıkıyordu. Gerçi perspektifin bugün de kullanıldığı oluyor; ancak bu gerçeküstücülerde olduğu gibi, alaylı bir tavırla ortaya konulmakta. Yahut öylesine yapay bir küçültmeye gidiliyor ki, mekanın verilmesinden çok hız duygusunun güçlenmesine yarıyor. İnsanoğlu binlerce yıl boyunca resimde yalnızca yüzeysel mekandan yararlandı. Eski dönemlerde resim, doğaldan çok simgeseldi ve bu yüzden mekan yanılmasına gerek duyulmuyordu. Yine bu nedenle yüzeysel mekan resmin temel özelliğidir. Tüm arkaik dönem resmi, mağara duvarlarından, Mısır, Yunan ve Roma sanatına kadar yüzeyde kalarak gelişti. İlk kez Roma sanatının sonuna doğru Pompei'deki duvar resimleri ve aynı zamanda tiyatro dekorunda gerçek mekan yanılması ortaya çıkmıştı. Ancak Hıristiyan dünyası, Erken-Bizans mozaiklerinden 18. yy. yağlıboya resmine kadar geçen Ortaçağ döneminde, istemli olarak, daha önce bulunan perspektifi bir yana itip yine yüzeye döndü. Gerçekten de resimde yüzeysel mekanın onbin yıllık bir tarihi olmasına karşın, derin ve plastik mekanın ancak altı yedi yüzyıllık bir geçmişi vardır. Ortaçağın yüzeye dönüşü, günümüzde, 1890 lı yıllarda olduğu gibi, yetenek ve beceri yetersizliğiyle açıklanamamaktadır. Resimde mekan, ilk aşamada teknik değil, tinsel bir sorundur.

Gerçi modern yüzeyin ne mit, ne simgeyle, ne de Hıristiyanlık ve dinle ilişkisi yoktur. Şu var, çağdaş yüzey de, nesneye kuşkuyla bakar; günümüz düşüncesinin tinsel temelini matematik belirlemektedir. Bu yüzden, belli bir düzeye varmış hiçbir ressam taklitten söz etmez.

Yeni bir yüzeyin elde edilmesi doğal olarak, beraberinde modern anlatım için de yeni bir biçim getirmekteydi. Bu da yüzyılımızın ilk yarısında ressamları bağlayan bir güçtü. Öyle ki, yapısı gereği değişik bir mekan anlayışına yatkın bile olsa hiç kimse yüzeyin koyduğu kuralları çiğneyemiyordu. Zamanımızın gerçeği, en etkin biçimde yüzeysel mekanda imlemeyle anlatılmaktadır. Mekan anlayışları farklı sanatçıların da bu durumdan etkilendikleri gerçektir.

Artık modern resim mekanına değin ölçütü şöyle belirleyebiliriz: Doğal bir görünüm karşısındaki duyumsallık, tinsel açıdan öylesine sıkı bir disiplin altına alınmalı ki, doğal bir derinlik ve plastik hacim yitsin, ama gerek simgesel dönüşümü gerekse kırılmamış gücüyle yüzeyde yeniden ortaya çıksın<sup>8</sup>.

Sanat, sanatın dışında bir değer yaratmak, uydurmak için yoktur. Sanat sanatçıyı dışavurarak bize iletmek, onunla bizi, yani insanla insanı bütünleştirmek ve varılmak için vardır. İşte, bu çok önemli etik ve estetik boyutta, yapmacıksız dünyalardaki içtenlik ortaya çıkar. Sanatçıyı da gerçek ve dürüst anlamda belirleyen insansal-toplumsal etken budur. Orada, sanatçı gerçek yapısında da yaratan varlıksal bir bireydir.

Bu yaratıda bize, sanatın üzerimizde doğacak olan anlatım ve etkileme izleri aktarılır. Bu izler, büyük mekansal boşlukların, boyayla canlılık kazanarak, derinlik elde edip, figürleri birer nesne olarak sıralamaları, onları, yine bu mekansal boşluk boyutlarında gerçek görüntülerinin altına indirgeyerek, yepyeni silüetler olarak dışarı çıkarmalarıdır. Böylece bu kez, rengin hem renk ve hem de mekan olarak, anlatımcı figüre oranla daha çok anlatım kazandığını, bu anlatımdan dolayı da figüratif non-figüratif (yani, figür dışı kalan) haline getirdiğini, bir başka deyişle, dönüştürdüğünü gözlüyoruz.

Böyle bir dönüşümde, doğal olarak, büyük yaygın renk lekeleri, mekanlarında, bu kez küçük odaklanmış, renk beneklerini ve onların da figürlere geçişini (dönüşümünü) algılıyoruz<sup>9</sup>.

Bu, denemekle, duygu ile elde ettiğimiz dünyada, insan, başka mekanlar kurmuştur. Matematik mekanlar, fonksiyonlardan doğan mekanlar, hendesi mekanlar, Oklidin mekanı üç boyutlu mekandır. Sonsuz bir boşluktur.

Bu mekanlar, zeka ile yaratılmış. Sanatçı ise, dünyayı hisleriyle sezer. Matematikçi, mantıkla ve zeka ile hareket ederek fonksiyonlar yaratır. Bu fonksiyonların iyi işlemesinden, iyi düşünülmüş olmasından doğan bir rakam ve çizgi ahengi doğar.

Duvar üstüne yapılan her grafik önce kafamıza hitap eder. Çünkü biz onu, varlığımızı muhafaza ederek karşıdan seyrediyoruz. Olaya katılmıyoruz. Seyirciyiz, ama mekan konusu olunca, iş değişiyor. Orada seyirci kalmıyor,

<sup>8</sup> Curt Seckel, Çev: Mehmet Ergüven, «Çağdaş Resimsel Mekanın Tipolojisi,» Sanat Çevresi Der., Haziran 1982, S. 44, s.36.

<sup>9</sup> Şahin Yenişehiroğlu, «Rengin Mekansal Boyuttaki Dışavurumu» Sanat Çevresi Der., Eylül 1983, S. 59., s.8.

olaya katılıyoruz. Mekan, hayatın bir unsurunun, birbirlerini etkileyerek belirlediği varlıktır. Mekan, hayattır.

Dümdüz, sonsuz bir boşluk, sanatçı için mekan değildir. Mekanı bilmemiz için, içinde rehber noktalarımız olması gerekir. Ağaç, bulut, deniz, gök mavisi hareket. Bir kuşun uşması, bir uçağın geçmesi, bir yaprağın düşmesi o boşluğu duygulandırır, hem yaşatır, hem şekillendirir. Bir binanın içinde helezon halinde gelişen bir merdiven, donmuş bir harekettir. Sanatta mekanın ifadesi doğmuş ya da gerçek hareketle mümkündür<sup>10</sup>.

Tarih boyunca, insan figürü resimlere sürekli konu olmuş ve olmaya devam etmektedir. Bu nedenle resimlerde büyük yer işgal eden insan figüründen de söz etmek gereklidir.

Neo-Klasisizm, Romantizm, Empresyonizm akımlarının oluştuğu dönemde, sanatçı konu özgürlüğüne kavuşmuştur. Zengin sınıfın sanat koruyuculuğu sona ermiş, konu özgürlüğü sonucu sanatçı bireysel anlatım, kişisel yaratıcılık önem kazanmıştır. Fotoğrafın, basımevinin gelişmesi resim sanatına yön verir. Her sanatçı insanı kendi kişiliğiyle anlatır, anlatımı kendine özgüdür ancak çoğunlukla yine doğal görüntü yansıtılır. 19 yy.'ın sonlarına doğru sanatçı doğal biçimleri bozmaya başlar. İnsan vücudunda abartmalar, biçimin parçalanması ortaya çıkar.

20 yy. sanatta çok çeşitli akımların görüldüğü dönem olur. Bilimsel ve endüstriyel gelişmeler Rönesanstan bu yana süregelen anlayışı tümüyle parçalar, yok eder. Sanatta deneysellik, özgün yaratıcılık aranır. Resimde boya ve fırça ile birlikte her tür araç-gereç kullanılmaya başlanır. Her sanatçı içinde bulunduğu dünyanın hareketine, gelişimine bağımlı olarak etkilenir ve tepkisini çeşitli yollarla yansıtır. Biçimi parçalar, doğal görüntüyü bozar, abartır, yalınlaştırır, soyutlar. İnsan vücudu artık gereç görüntüsünden uzaklaşmış her sanatçının elinde ayrı biçim almaya başlamıştır.

Sonuç olarak resim sanatında insan vücudu incelendiğinde şu yargılar ortaya çıkmaktadır.

1 - İnsan vücudu çağının toplumsal, siyasal, ekonomik koşullarıyla biçimlenerek yapıtlara yansımıştır.

2 - Başlangıçta çizgisel nitelikte, yalın ve soyut anlatılmış, giderek gerçek, doğal görüntüsüne bağlı kalınarak resmedilmiş, günümüzde yine yalın

<sup>10</sup> Yavuz Görey, «Yer ve Yontu,» Yeni İnsan Der., Ağustos 1964, S.20, s.26.

ve soyut niteliğe dönüşmüştür.

3 - İnsan vücudu gerek biçimsel uyumu, gerekse hareket etme yeteneğiyle yetkin bir model olduğundan resim temel eğitiminde sürekli kullanılmıştır. Evrenin en önemli canlısı, düşünen, yaratan, yaşayan oluşuyla da sanatçı yapıtlarında sürekli yer almıştır<sup>11</sup>.

Ressamlar kolayca mekandan söz ederler, oysa karşılarında iki boyutlu bir yüzey vardır. Öyleyse resimdeki mekan imgelemeye dayanır. Düzlem üzerinde doğal bir mekanın yanılması, Leonardo'dan bu yana çizgi, renk ve hava perspektifinin yanılmasıyla yapılmaktadır. Ancak aynı perspektif bilgisiyle kimi ressamlar mekâna derinlik verirken, kimileri de mekanda yüzeye etkisini yeğlerler. Bu ayrım, modern soyut resimlerde bile görülebilir. O halde tuvaldeki mekan, yalnızca perspektifin kullanılıp kullanılmamasıyla doyurucu bir biçimde açıklanamayacak, resimsel bir sorundur.

---

<sup>11</sup> Serap Etike, «Resimde İnsan,» Sanat Çevresi Der., Mart 1982, S.41, s.35.

## 2. BÖLÜM

### D. GRUBU ÖNCESİ TÜRK SANATI

Türklerin Türkiye'de yeni sentezler oluşturma çabalarını resim ve heykel sanatı verileri simgeler ve bu sanat dallarındaki etkinlikler, büyük kültür değişimlerinin çerçevesi içinde ele alınmalıdır. 12. yy. başlarından bu yana Anadolu ve Rumeli'de yerleşen Türk toplulukları, ekonomik alanda kırsal yörelerden kazanılan her türlü katkıyı da değerlendirerek önemli kentleşme hareketleri yaratmışlardır. 20. yy. sonlarına kadar uzanan bir süre içinde, Türkiye'de resim ve heykel sanatı alanındaki etkinlikler bu kentleşme dinamikleriyle yakın ilişki içindedirler.

Türklerin 9. yy. dan başlayarak İslam kültür alanı içine girmeleri, sanat alanında sentez verilerinin ancak Türkiye'de Türklerin İslam dünyası ile ilişkileri daha öncesinden başlamış da olsa 12. ve 13. yy. larda Türkiye topraklarında gerçekleştirdikleri sanat etkinlikleri tutarlı bir üslup yenilenmesinin ilk aşamasını ortaya koyarlar. Böylece özgün nitelikte bir biçimlendirme iradesinin taşıyıcı olan yeni bir insan karakteri belirlenmiş olur. Bu da sorunun Türkiye gerçeği açısından çözümünü zorunlu kılar

Çağdaş yöndeki değişim ve yinilenmelerin belli bir gelişme süreci sorununu gündeme getirmesi, tarihsel dönemlerde Türk sanatının durağan, gelişimsiz bir yapıya sahip olduğu hakkındaki ön yargıların kırılması içinde bir neden oluşturur. Tarihsel sanatın sahip olduğu özgün gelişme mekanizması kavranmadan, çağdaşlaşmaya yönelik gelişmelerin iç mantığı kavranamaz. Batı'da doğan akımların sanatçılar tarafından izlenmesi, biçim değişimlerini yansıtabilir. Fakat bu değişimlerin gelişim evreleri haline dönüşebildiği kıstaslar, Batı'dan alınabilecek kalıplar değildir. Kısaca söylersek değişime model olan örnekler alınabilir; ama gelişim dinamiğini oluşturan güç kaynağı alınamaz. Bu onun kendisinde var olan ve tarihsel deneyimlerden kazanılmış bir şeydir.

İslam öncesinde özellikle göçebe topluluklar içinde fazla bir yeri bulunmayan figür ilgisi, Anadolu'nun bu erken aşamalarında fazlasıyla yer bulmuş, fakat bu ilgi 14. yy. dan başlayarak sürekliliğini kaybetmiştir. Mimari yapının cepheleri ve iş mekanları ile sıkı bir bağlantı içinde bulunan, ancak sürekli kılınamayan figür sorunu karşısında ilgi çekici bir tutumun örneği Divriği Ulu Camisi'ne bitişik Darüşşifa'nın güney cephesinin alt kısmında ve ancak ayna kullanmak suretiyle fotoğrafı çekilebilen, yani bir taş arkasına gizlenmiş bulunan ikili bir figür kompozisyonunda görüyoruz. Bu kompozisyonla ilgili fazla bir yorum çabasına girmeden, bu kabartma örneğinin Asya geleneklerinin farklılaşmış bir biçim anlayışı sonucu olduğunu söyleyebiliriz.

Türk sanatının Selçuklu döneminden Osmanlı dönemine geçiş süreci karmaşık olmakla birlikte, görünürde bazı belirgin yönelişlerin varlığından söz edilebilir. Selçuklu döneminde özellikle mimari dış cephe süslemesi ve iç mekanların düzenlenişinde önem taşıyan ve bazen figüratif unsurları da kapsayan plastik kaygıların Osmanlılarda nasıl terkedilmiş olduğu görülecektir.

Anadolu'da, Selçuklular döneminden beri eski yapı yıkıntılarından arta kalan süsleme ya da figürlü plastik ("devşirme" sözcüğüyle tanımlanan şekiller), özgün bir duyarlılıkla yeni yapılarda kullanılmıştır. Selçukluların kozmopolit bir zevkle kullandıkları bu "devşirmeler", daha sonra onları özümseyen bir istemle benimsenmişlerdir. Anadolu'nun tüm yörelerinde antik çağlardan beri süregelen bir taş yontma gelenği vardır ve hem süslemeci hem figüratif düzeyde zengin verilere sahiptir. Geometrik ya da bitkisel "geçme" süsleme ile eski tılsım motiflerinden kaynaklanan düğümlü halat biçimleri, kabarık rozet motifleriyle birlikte genel süslemeci düzen içinde yer alır, diğer bazı motifler düz ya da almaşık tekrarlama ilkesi içinde frizler ya da bordürleri oluştururlar<sup>12</sup>.

Ağaç ve taş heykel süslemenin yaygın verilere sahip olduğu Anadolu Türk sanatında figüratif eğilimleri bir tüm olarak ele alırsak, mimariyle bağlantılı olarak daha çok kabartma niteliğinde olan figüratif örneklere, 13. yy. Selçuklu döneminde duvarları süsleyen figürlü çinileri de katmak olanağı vardır.

Anadolu toprağında İslamlaşmanın bu inanç sistemine yeni yorum boyutları kazandırma süreci, mimari alanda aşkın mekan ifadesine 16. yy. da ulaşmıştır. Mekan oluşumlarının amacına ulaştığı oranda bir yandan cephe

<sup>12</sup> Sadettin Ögel, Anadolu Selçuklularının Taş Tezyini, T.T.K. Yay., Ank. 1966, s.37.

sorunu önemini yitirmiş, öbür yandan mimari ile figür ya da taşkın, kabarık nitelikli süsleme arasındaki bağlar güçsüzleşmiştir. Oysa Selçuklular döneminde cami, medrese, darüşşifa, türbe, köşk gibi yapılardan başka, kentleri çeviren surlar da, insan ve hayvan figürlerinden oluşan kompozisyonlar için yüzey olanakları sağlamışlardır. Öte yandan köşk yapılarının iç süslemesinde figürlü çinilerinde kullanıldığı mekanlar vardır. 13. yy. Anadolu'sunda fresko niteliğinde duvar resimlerinin bulunduğunu içeren savlara da kolayca inanılabilir. Köşklereki figürlü çinilerde, İran etkilerinin aşıldığı bir çeşit gerçekçilik adımı atılmış olduğu gözden kaçmaz. Bazı figürlerin bir portre gerçekçiliğini yansıtmaya eğiliminde oldukları, bazı resimlerde de doğaya karşı nesnel ve sıcak ilgilerin uyanmış olduğu söylenebilir<sup>13</sup>.

13. yy. da gerek resim, gerek heykel alanında çok yaygın olan uygulamalar, 14. ve 15. yy. larda yavaş yavaş ortadan kalkmış görünür. Bu da resim ve heykel alanındaki plastik etkinliklerin belli bir sentez duyarlığı içinde yeniden disipline olmaları demektir. Heykel alanında ister doğu kökenli, ister yerel verilerden esinlenmiş olsun, figürlü plastiğin kaybolması, geometrik soyut bir düzeyde kütle plastiği etkinliklerinin ortadan kalktığı anlamına gelmez. Tam aksine bu türden bir kütle plastiği, eskilerden çok daha belirgin bir biçimde modle edilerek uzay (mekan) ilişkileri içine sokulmaya çalışılır. Selçuklu döneminin taşkın plastik nitelikteki süslemeci ve figüratif verileri, o dönemin mekan tasarımıyla karşı karşıya getirdikleri zaman yüzeyseldirler ya da yüzeyler üzerindeki kozmopolit huzursuzluğun göstergeleridir. Buna karşılık Osmanlılar'da Mekan duygusunun gelişerek sentez doruğuna ulaşması, şematik, soyut geometrik nitelikte plastik verilerin de çok daha büyük bir derinlik ve mekan duygusuna eriştiğini gösterir. Bu sorun paradoksal, fakat anlaşılabilir değildir. Osmanlı klasik sanatı her alandaki sanatsal verileriyle bir bütündür ve soyutlayıcı istemin biçimlendirmede egemen olan nitelikleri nesnel ve toplumsal gerçeklere alabildiğine açıktır<sup>14</sup>.

Türk nakış-resmi sert bir geometrik düzen kavrayışının soyut anıtsallığını taşır; fakat figüratif kilişelerinin, güncel yaşamın nesnel kavgası içine

<sup>13</sup> Anadolu Uygarlıkları Ansilopedisi, Görsel Yay., C. 6, s. 1067.

<sup>14</sup> Sezer Tansuğ, «Anadolu Türk Sanatında Soyutlama,» Karşıtı Aramak Der., Arkeoloji ve Sanat Yay., İst. 1983, s. 102.

sokulması, insanla onu çevreleyen doğa ve yaşam arasındaki bilgece temaşa sınırlarının aşaldığını gösterir. Böyle bir tavır Batı insanına kıyasla gene de görelî (rölatif) bir çerçeve içinde değerlendirilmelidir. Batı'nın biçim ve teknik etkilerine serbestçe açılan son iki yüzyıl da bile, söz konusu görelî çerçevenin aşılmadığını, kısaca Türk insanının Batılı bir insan olmadığını özellikle vurgulamak gerekir.

Anadolu'da heykel sanatının dinsel bir alan içinde az sayıda şematik figüratif, daha çok soyut geometrik plastik nitelikte olan mezar taşlarıyla sürekli bir ilişkisi olmuştur. Doğu Anadolu yöresinde stilize koç ve at biçimindeki mezar taşları, figüratif olanlarla bir örnek oluşturur. Bu örnekler belirli bir döneme ait birer anı olarak kalmamışlar, halk sanatının figüratif ilgilerini yansıtan süreklilikde göstermişlerdir.

Birçok nakış-resim ustasının eli değdiği anlaşılan Hünernâme minyatürlerinde, Osmanlı padişahlarının yiğitlik, beceri ve saray yaşamlarından kesitler epik bir duyarlıkla işlenmiştir. Bu el yazmasının minyatürlerinde ilgi çekici özelliklerden biri sarı renge boyanmış bölümleri çevreleyen ve amacı tartışılabilir olan konturlardır. Topkapı sarayının avlu düzenlemelerini ele alan resimlerde ise, çok yönlü ve aynı zamanda kuşbakışı perspektif uygulamalarının değeri üstünde durulabilir.

18. yy. ortalarından sonra, konak, köşk, saray gibi görkemli mimari yapıların duvarlarında yer alan ve çoğu manzara temalarından oluşan resimler arasında bazı allegoriler ve az sayıda natüremortlarla figürlere rastlanabilir<sup>15</sup>.

Osmanlı toprakları ve başkent İstanbul'da yabancı kökenlilerle azınlık sanatçıların mimarlık ve resim alanındaki etkinlikleri sürüp giderken ülkede özellikle orduyu modernleştirme çabaları, Batı yöntemlerine uygun eğitim yapan askeri okulların kurulmasını gerektirmiştir. İlki Mühendishane-i Berri Hümayun adını taşıyan askeri okulda (1793-94), daha çok askeri amaçlarla yeni resim teknikleri öğretilmeye başlanmıştır. Böylece, Batı perspektif kuralları ile nesneyi iki boyutlu yüzey üzerinde modle ederek göstermeye yarayan ışık-gölge uygulaması gibi kurallar resim eğitiminin programı içinde yer almıştır.

Paris'e resim eğitimine gönderilen Ahmet Ali (Şeker Ahmet Paşa) (Tıbbiyeden) ve Süleyman Seyyit Bey (Harbiyeden) gibi asker ressamı, Batı etkilerini özümseyip, yeni ve özgün sentezlere varmakta Türkiye'de etkinlik

<sup>15</sup> Günşel Renda, Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı, H.Ü. Yay. Ank. 1977, s.33.

gösteren yabancı kökenli ya da azınlık ressamlarını aşan birer üslup kişiliği oluşturmuşlardır.

Bu önemli asker sanatçıların üslup özelliklerine işaret etmek amacıyla peyzaj, figür ve natürmort temalarına yaklaşımları, kişisel üslup özelliklerini belirleyen örneklerle tanımlanabilir. Süleyman Seyyid Bey'in ilgisi daha çok natürmorta yönelik olmakla birlikte, özgün bir fikir araştırmasından uzak olmadığı da bilinmektedir. Şeker Ahmet Paşa'nın Erenköy pezyajında, ünlü roman tablosunda da izlerine rastlanan gizemli bir mekan derinliğinin perspektif yönünden irdelenmesi, resmin özgün atmosferini bütünleyen doku ayrıntılarıyla bir üslup coşkusu halinde karşımıza çıkmaktadır.



Süleyman Seyyid "İhtiyar adam" Tuval üzerine yağlı boya 35x32 cm.

Resim sanatına 19. yy. içindeki yeni yaklaşımları perspektif sorunu karşısındaki optik çözümlerinin sınırını zorlayan bir biçimde görebilir ve perspektifin yüzeyi düzenleme sisteminin yeni baştan kurulmasında bir araç olarak kullanıldığını düşünecek cesareti bulabilirsek fotoğrafın resim modeli olarak kullanımında karşımıza çıkan bir olguyu, yani fotoğrafı Batı'dakinden farklı anlayış sorununa yaklaşmanın ipuçlarından birini belki elde edebiliriz.

**Şeker Ahmet Paşa "Kendi Portresi" Tuval üzerine yağlı boya 116x85 cm.**

Ülkemizde tuval resmi alanında, nesnelerin çevre çizgisi ile sınırlanan içlerini, düz yüzeyler halinde boyama düzeyinden, boyasal (pertüral) modle anlayışı yolunda, bir kaç örnekle de olsa yer almış tarihi resimler bulunur. İstenen, kahramanlık tarihimizin heyecan verici sahnelerini canlandırmaktır. İmparatorluğun çöküş döneminde başlayan özlemle, bir asker ressamımız olan Hasan Rıza, Türk ordularının başarılı savaşlarını, kuşatılan kaleleri, yalın

kılıç düşman orduları içine dalan yeniçerileri, toz, toprak ve barut dumanları içinde yaşatmak ister. Ancak o, bu renkli sahnelerde, Delacroix ya da bu konuları işleyen diğer 19. yy. ressamı gibi, romantik bir palet ya da desen yaratıcılığı yansıtmaz. O sabırlı bir işçilikle, hayalindeki görüntüye bağlı, üç boyutlu ve yalnız siyah-beyaz, ilkel bir figür maddesiyle kendi amacına ulaşmış sayar. Onun tarihsel kişilerimizle ilgili tarama resimlerinde de, bütün tuval resimlerinde olduğu gibi, resimsel herhangi bir endişe yoktur.

Mühendishane ya da Harbiye çıkışlı olmadığı halde, geçen yüzyılın 2. yarısı ile yüzyılımızın ilk on yılı arasındaki en aktif sanatçılarımızdan biri, Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kurucusu ve ilk müdürü Osman Hamdi'dir. Pariste 15 yıl kalarak tipik klasisist-akademik bir eğitim almıştır. Ancak yapıtları incelendiğinde, bizzat fotoğraflardan yararlanarak, tam anlamıyla fotoğrafik görüntüye bağlandığı ve bunları renklendirerek klasisist idealizasyona ters düştüğü görülür. Yapıtlarında, Arap kıyafetleriyle çektiği fotoğraflarını büyülterek, modelden çalışma gözlemciliğinden uzaklaşmıştır. Doğa gözlemi yerine, fotoğrafa bağlanması nedeniyle, figürlerle mekan arasında resimsel ilişki sağlanamamıştır. Ancak o, Türk resminde folklorla bağlı resmin tek temsilcisi kabul edilir<sup>16</sup>.

Perspektif kurallarının yeni eğitimdeki rolünü bilen Ahmet Ziya Akbulut, tarihsel yapılara ilgi göstermiştir. İstanbul camileri ya da tarihsel sivil mimari görünüşlerine gösterilen ilgi, bu dönem ve daha sonra Türk ressamı arasında yaygındır. Bu tercih, yeni resim kurallarını yerel bir atmosfer duyarlığı içinde uygulama yönünden de anlamlıdır.

19. yy. son yarısı ile, 20. yy. ın ilk on yılı içinde insan figürü, portre, figür kompozisyonu, özellikle çıplak (nü) konusundaki çekingenlikler yavaş yavaş kırılmaya başlanmıştır.

Türk resim sanatının 20. yy. sonlarına kadar olan gelişmesinde konstrüktivist, deformasyonda bilimsel kurallara bağlı soyutlamacılık ve diğer tüm rasyonel üslup eğilimlerinin Osman Hamdi'ye, painterly (ressamca), dağınık, duygusal eğilimlerince Şeker Ahmet Paşa'ya bağlı olduğu hakkındadır<sup>17</sup>.

<sup>16</sup> Adnan Turani, Batı Anlayışına Dönük Türk Resmi, İş Bank. Yay., Ank. 1977, s.33.

<sup>17</sup> İpek Aksüğür, "Türk Resmi ve Eleştirisi", (Yayınlanmamış Doktora Tezi. M.S.Ü. İst.1983), s. 39.

Hüseyin Giritli, Hilmi Kasımpaşalı, Fahri Kaptan, Ahmet Şekür gibi fotoğraftan yararlanan sanatçıların fotoğraf kullanmakta, Osman Hamdi gibi ayrı fotoğraf çekimlerini kompoze etme yoluna gitmedikleri, fakat fotoğraftaki kompozisyonu, genellikle insan figürleri ve diğer ayrıntılardan çoğunlukla sıyırarak duru, sakin, adeta düşsel denebilecek bir atmosfer yorumuna kavuşturarak aynen uyguladıkları görülür. Bu durumda resim ön ve arka planları arasında netlik farkı olmaz, ancak çizgisel perspektife ilişkin değerlerin ve objektifin yansıttığı net ışık-gölge affelerinin özenle uygulandığı dikkati çeker.

Su ya da ağaç gibi doğal unsurlarla, bina cephesi, fener, fıskiye v.b. gibi yapma nesnelere arasında, bu unsurları bütünlük içinde kaynaştıran resim kavrayışlarından söz edilmelidir. 19. yy. İstanbul pitoreskinin en anlamlı yanı, ahşap ya da taş mimari tasarımlarla doğal çevre arasında kurulabilen tamamlayıcı ilişkilerde görülür. Sanatçılar, fotoğrafın getirdiği objektif kompozisyon zorunluğu içinde, pitoreskin bu organik anlamını kavrayan ve güçlendiren bir müdahaleyi de katmışlardır. Zaten onları basit fotoğraf kopyacılığını "kompoze etmek" sorunundan ayıran, büyük bir yorum ustalığında temellendiren dayanaklardan biri de budur. İnsan figürleri olan fotoğraf yorumlarında da, figürleri naif bir vurgulama ile değerlendirmeleri anlamlıdır.

İnsan figürü olmayan bir fotoğrafı yorumlarken, sanatçının kendiliğinden birkaç figür serpiştirdiğini sanıyor ve fotoğrafın figürleri kapsayan aslını gördüğümüz zaman aldanıyorsunuz. İnsan figürünü bir acemi gibi basitçe, naif bir duyusla resmetmiş olmasını, sudaki parıltıları su içerisine işleyebilen ustalığın bir parçası saymak sorunda olmanın bilincine varıyorsunuz.

Daha önce 19. yy. sonu Türk resim sanatında çok yönlü etkinlikleri ve ustalığı üzerinde durduğumuz Şeker Ahmet Paşa'nın, resimlerinde fotoğraf kullanmış olabileceğini gösteren hiç bir işaret yoktur diyebiliriz. Fazladan bu sanatçının 19. yy. Batı resmine ilginç bir Türk boyutu kazandıran özgün üslubu, yer ve gök dengesini kurduğu "Talimgah", "Kale" gibi yapıtlarında yansımakta, ünlü roman tablosuna gelince, bu eser doğayı taklitle yetinmenin ötesinde, resimsel bir plastik algılama hedefi olarak, mekansal yön ve parça-bütün bağıntılarının resim yüzeyini kaplayan gizemini ortaya koymaktadır. O kanıdayız ki, Şeker Ahmet Paşa'nın eserlerinde gerçekleşeni kavrayabilmek,

Cezanne'da gerçekleşeni kavramaktan daha zordur. Çünkü Cezanne'ın çağdaş soyutlamaya yol açan “rasyonel” amaçları, Türkler'deki soyutlayıcı irade içinde yüzyıllardan beri geçerli idi<sup>18</sup>.

Sanayi-i Nefise Mektebinin resim atölyelerinde yapılan çalışmalar, düzey yönünden abartılmamak koşuluyla, Türkiye'de resim eğitiminin akademik bir disipline sokulması yönünden bir aşamadır. Bu eğitimde figür anatomisi ve portre sorunlarına önem verilmiş olduğu göze çarpıyor<sup>19</sup>. Bu eğitim çevresinin statik atmosferini Osman Hamdi'nin yapıtları kadar, öğrenci kesimlerinin biçim arayışlarındaki değerler ve figür ilgisinin yaygınlaştığı oranda örneklerine rastlanan portreler de belirliyorlar.

Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin çıkardığı bir dergide “Maksadımız” başlıklı makalenin bir bölümünde şunlar yazmaktadır:

“Resim genel anlamıyla doğada görülenlerin bir yüzey üstüne aktarılmasından ibarettir. Görünürde varlığına ilgisizlik nedeniyle uygar yaşam için büyük bir önemi olmadığı yargısına varılmak istenebilir; ama gerçekte öyle bir seçkin özelliktir ki uygarlık dünyasına girmiş olan insanoğlunun tümü kendisine gerek duyar.

İnsan tasarılarının varlık haline gelmesine, insanlık gözlemlerinin olanaklar içinde süreklilik bulmasını sağlayan, resimden başka bir araç var mıdır? Ulusların toplumsal yaşamında resmin az çok ilgili olmadığı bir şeye rastlamak olanak dışıdır denilse, abartılmış olmaz. Üstünde yaşadığımız şu gezegen bir resimdir. Güneş ile güneşin çekimine bağlı olarak çevresinde dönen tüm gezegenler topluluğu bir resimdir.”

Batı dünyasında genel olarak belirli tarih dönemlerinden beri, doğa, insan ve insanın sanat yapma gereksinimi arasında, “organik” varlığın amaçlandığı “natüralist” bir bağ kurulmuştur. Doğal ve yapay çevre ile insan varlığının nesnel açıdan incelenmesi gerektiren bir bağdır bu. Böyle bir görüş ve yaklaşım tarzı içinde, sanatçıyı çıplak insan resmine ulaştıracak olan yol, şüphesiz insan bedeninin anatomik yönden incelenmesinden geçer. Sanat üslupları çağ anlayışına ya da kişiden kişiye değişse bile, Batı dünyası bu nesnel inceleme yöntemleriyle ulaşılan organik amaçlarından uzaklaşmamıştır.

<sup>18</sup> Anadolu Uygarlıkları Ansk., Görsel Yay., C. 6, s. 1067.

<sup>19</sup> Adnan Çoker, Osman Hamdi ve Sanayii Nefise Mektebi, M.S.Ü. Yay., İst. 1983, s. 20.

**Osman Hamdi “Türbe Kapısında Konuşan Figürler”**

**Tuval üzerine yağlı boya 140x105 cm.**

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

Çıplak sorunu Türk sanatçısının çağdaş biçim özgürlüğüne açılışını simgeliyor. Bir ulusun öz karakterine, yaşam ve inanç koşullarına uygun erotik yüceliş, bu resimlerde gözle görülüp dokunulabilen bir öznel-nesnel ikiliğine de kavuşuyor. Modern Türk resminin çıplak kompozisyon serüveni önce

tensel, sonra konstrüktif iskelet ve üçüncü aşamada da çıplak figürün soyut, fantastik ve psişik yönde algılamasına ulaşılan yolda izlenebilir.

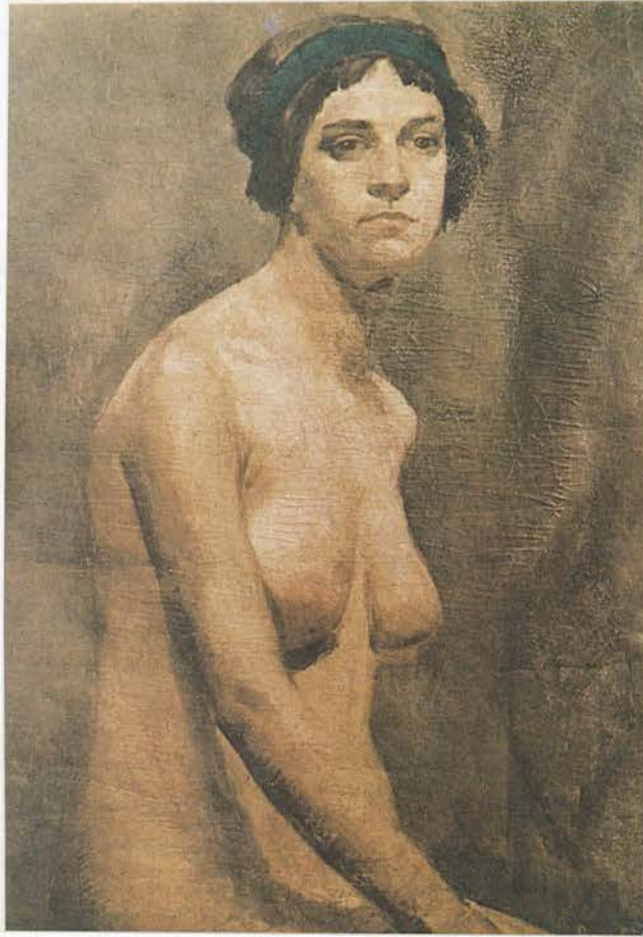


**Namık İsmail "Çıplak" Tuval üzerine yağlı boya 1922 130x90 cm.**

Genel olarak figür ve portre sorununun genel eğilim çerçevesi konusu da şöyle dile getirilebilir. Türk resim sanatında figüratif eğilimler ve özellikle portre sorunlarının, geleneksel sanat ve kültürdeki değişim olgusunun "gerilimi" içinde ele alınması doğaldır. Burada gerilim kavramını, olgunun çıkış noktasına yerleştirmenin nedeni, yeni malzeme, teknik ve kompozisyona ilişkin yöntemlerin, aynı sorun çevresindeki geleneksel yaklaşım yöntemleriyle çatışmasının kaçınılmazlığı yüzündendir. Figürün gerek anatomik yönden ele alınmasını gerekli kılan deneyim zorunlukları, gerekse kişinin bireysel çevresi karşısında nesnel gerçekçiliğin eşğine ulaşan duyular, sınırları açıkça belirlenen yeni kültür etkileşimi alanında özgün bir yer edinmenin gerekliliğiyle eş anlamlıdır.

Resim tarihimizin çağdaşlaşma yönündeki gelişmesinde, sanatçıların nesnel olgular karşısındaki tutum ve davranışını belirleyen bazı koşullar geçerliliklerini korumuşlardır. Konu tercihleri ya da konuların içerdiği tema

sorunları, ilk bakışta manzara ve natürmort karşısında duyulan heyecanın ön planda geldiği izlenimini vermektedir. Buna karşılık derin bir gereksinimin her fırsatta figüre yönelmiş olduğunu gösteren açık belirtiler vardır. Bu yolda Türk sanatçıların cesaretlendiren etkenlerin başında, gerek halk, gerek seçkin sanat geleneğinde var olan ve yeni baştan ele alınıp yorumlanmasında iç zorunlukların bulunduğu bir veriler kaynağına sahip olmak gelir. Sanat yapıtlarını üretme faaliyetlerinin iç sürekliliğini korumuş, ancak bu çerçevede yeni tekniklerle uyum sağlayabilmiş olduğu hakkındaki görüş bu özel sorun bakımından da geçerlidir.



Ruhi "Çıplak" Tuval üzerine yağlı boya

Bilindiği gibi figür ve portreye karşı eğilimleri yüzlerce yıllık doğayla sürekli ilişkiler geleneğinin emrinde olan yabancı kökenli, Hıristiyan sanatçıların ülkemize akmalarının yanısıra, 1840'lardan sonra Türkiye'de

fotoğrafın da yaygınlaşmış olması, figür ve portre sorunu karşısında uyanıklığını sürekli korumuş olan geleneksel eğilimler üzerinde kışkırtıcı bir rol oynamıştır. Avrupa'da 20. yy.'ın başındaki figür ve portre deformasyonu ile fotoğrafın icadı arasında, bu deformasyona fotoğrafın neden olduğu hakkındaki yargılar hiçbir zaman ciddiye alınmamışlardır. Çünkü 19. yy. daki bilimsel ve teknik alandaki gelişmelerin tümü, aynı dinamiklere bağlıdırlar. Bu nedenle gerek doğal ve kentsel çevreyi resimsel kompozisyonlara mal etmek, gerekse figürün ve portre özelliklerinin resim sanatında genel şema ve ayrıntıları fotoğraflık yoldan elde edilmiş örneklerini, hiçbir itirazın söz konusu olmayacağı bir yorum etkinliğiyle kullanmak, son derece doğal ve haklıdır. Bu bakımdan geleneklerinde, figür ve portre şemalarının bir nakış duyarlığıyla ele alındığı Türk sanatçıları, teknolojik kültür aşamasının ortak bir amacını kullanarak, figür ve portre yeteneklerini güçlendirmede, Batı sanatçılarından çok daha şanslı olmuşlardır. Eğer Türklerin geleneklerinde Batı tarzında bir doğa ilgisi ve buna bağlı olarak figürün kesin bir natüralist yoğunluğu olsaydı, aynı şey söylenemez ve öyle bir eğilim geleneksel Türk resminin zengin nakış duyarlığı yönünden anlamsız bir yanlışlığa işaret ederdi.

Figür ve portreye gösterilen resimsel ilgiler, dramatik iç gereksinmelerin yanısıra, toplumsal ilişkilere bağlıdır. Tek ya da toplu figür düzenlemelerinin desene bağlı bulunan alt yapı özellikleri de abartılmadan gözönüne alınmalıdır. Portre ise her zaman ayrı sanatsal bir sorundur. Ancak güçlü bir portre bu ölçütü aşar.

Türk resminde natürmort nesnelere, meyve, çiçek, sebze v.b.'lerinin yanısıra cam, porselen, ve madeni kapkacak v.b. olabiliyor. Bazen resme ait konstrüktif bir amaca vesile oluyorlar. Nesnelere bazen kıvrımlarıyla masa örtüleri, giysiler, şapkalar, yapay dokularıyla duyarlı bir atmosfer ya da artizanal bir beceri için ele alınabiliyor.

Koyu bir zemin üzerinde tek bir nesnenin büyük bir plastik değer kazanışı, çeşitli organik ve yapay nesnelere anıtsal kompozisyon düzeyine erişerek, dağınık bir yığın ya da toplu bir istif halinde resimsel temayı oluşturması, Türk natürmort resminin ilginç araştırmalarıdır.

Resim sanatçıları çizgisel yoldan, gözlemci deneylerini eskizlere, gravürlere evvelcede aktarmış olabilirler; fakat gerçek anlamda açık hava ressamlığı, gün ışığı ile renk uygulamaları arasındaki değerler sisteminin rölatif

oluşumunu gözönüne alır. Fransız empresyonistlerinin adeta bilimsel bir sorun olarak fiziko-şimik bir olgu gibi değerlendirdikleri resimsel yaklaşımsa, bizde empresyonist akımla dolaysız bağlantıların kurulabileceği örneklerde bile farklıdır. Bu yüzden 20. yy.'ın ilk çeyreğinde güçlerini ve yeteneklerini kanıtlayan Türk resim sanatçılarının manzara resimlerine, sorunun batıdaki kavranış biçimine kıyasla empresyonist denemez ve onları daha çok, güçlü renk geleneklerine bağlı bir çerçevede görür.



**İbrahim Çallı "Oturan Kadın" Tuval üzerine yağlı boya 57x97 cm.**

19. yy. da çok rağbet edilen ve 20. yy. ın ilk çeyreğinde anlamlı bir karalılık kazanan Türk peyzaj resmi, tema olarak taşıdığı ağırlık bakımından, natürmort ve figür çalışmalarıyla dengelenmiş sayılabilir. Natürmort bile bizde, fazlasıyla ilginç bir sorun olarak peyzajla birleşebilmiştir. Figürle peyzaj arasındaki ilişkiye gelince, bu eğilim resim sanatının evrensel ihtiyaçlarına daima daha doğal bir karşılık oluşturur. Figürlerin tek tek ya da istif halinde peyzaja, ikinci planda girişi söz konusu olduğu kadar, bazen peyzaja egemen olması ya da peyzajın parça birimi ya da birimlerinden ibaret kalması da söz konusudur. Figürün yalnız dış doğal dünya ile değil, enteriör denen iç mekan temalarına yönelik resimlerle de buna benzer bir denge araştırma ilişkisinden söz edilebilir<sup>20</sup>.

<sup>20</sup> Sezer Tansuğ, Çağdaş Türk Sanatı, Remzi Kitapevi, İst. 1991, s. 122-134.

### 3. BÖLÜM

#### D. GRUBU

Cumhuriyetin 10. yılı her sanat alanında etkinliklerin gerçekleştirildiği ayrıcalı bir önem taşır. 1933 Ekim ayında Ankara'da düzenlenen ve konuları çoğunlukla Türk Kurtuluş Savaşı ve Cumhuriyet devrimlerinden oluşan "İnkılap Sergisi"ni bu etkinliklerin başında saymak gerekir. Bu sergi bir bakıma ilk on yılın sanat yönünden bir hesaplaşmasıdır. Türk sanatı çağdaş evrensel ortamda hengi ulusal düzey kriterine sahip çıkmakta, sanat kültürü ve eğitimi hangi göstergeyi oluşturmaktadır? 10. yıl şüphesiz bir son değil, yeniden başlangıçtır. Bu bir ilk aşamadır ve bu aşamada Türk resim ve heykel sanatları, Batı sanatıyla eskisinden çok daha yakın ve sıkı ilişkilere girmiştir. Bunu yanısıra kişisel üsluplar kendilerine ait ayrımların daha çok bilincine varmak isteğindedirler. İlk on yılda sanat eğitimi kurumlarının modernleştirilmesi, üniversite reformuyla (1933) eski medrese artığı köhnemiş zihniyet temsilcileri ve "sahte çağdaşların" tasfiye edilmesi, toplum hayatında devrimleri benimseyen dinamizmle eşdeğerlidir. Batı dünyası, Osmanlı İmparatorluğu'nun çöküş belirtilerine bakarak, Türk ulusu hakkındaki ön yargılarını değiştirmek zorunda bırakılmış ve cumhuriyet devleti, dünyadaki bilim ve siyaset çevrelerinin dikkatini toplayan saygınlık kazanmıştır. Bütün dünyada şu gerçeğin farkına varmıştır ki, Türkiye Cumhuriyeti Devleti, özgün bir niteliktir ve geleneksel istem özgürlüğüyle, bağımsızlığına hiçbir gölgenin düşürülemeyeceği sağlam bir güç olarak ayaktaadır. Gücüne güvenen karakterin kendisini en açık seçik belirleyen ifadesi de "Yurta Sulh, Cihanda Sulh" formülüdür.

Cumhuriyetin ilk on yılı içinde, eski sanat gelenekleri ve kökleri tarihte bulunan yaratış istemine bağlılık sorununun olduğu öne sürülemez. Ancak bu yozlaşmış ve modası geçmiş bir eskiyi yaşatmak anlamına da gelmez. İlk on yıl içinde büyük bir süratle gerçekleştirilen devrimler, halk tarafından büyük

ölçüde benimsenmiştir. Devrimler karşısında aydınlar ve sanatçılar sorunu ise şüphesiz daha karmaşıktır. Bu karmaşıklığın bir cephesinde, bazı aydın kesimlerin geleneksel değerleri inkar etmeleri vardır. Bu demektir ki, devrimler yeterince hazmedilmiş değildir. Oysa devrimlerin amacında aydınları ve sanatçıları kendi ülkelerinin gerçeklerine yabancılaştırmak diye bir çıkış yok, bunun tam aksi vardır<sup>21</sup>.

Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği'nden bir kaç yıl sonra, 1933'de kurulan D Grubu topluluğunun kuruluş nedenleri üstünde uzunca durmak gerekir. Modern sanatın çağa uygun biçimleri, Türk resim sanatının Batılı karakteri içinde kristalleşmeye başlaması bu grubun sanat hayatımıza atılmasıyla başlar.

Fikret Adil, 1947'de yayımladığı "D Grubu ve Türkiye'de Resim" broşüründe şunları yazar.

"1933 senesi Eylülünde Cihangir'de Yavuz apartmanının beşinci katında ressam Zeki Faik İzer'in evinde beş ressam ve bir heykeltraş toplanarak bir sanat cemiyeti teşkil ettiler ve adını "D Grubu" koydular. D Grubu ilk sergisini 8 Teşrin-evvel 1933'te Beyoğlu'nda Narmanlı hanının altındaki Mimoza şapka mağazasında açtı. Yalnız desenlerden ibaret olan bu sergi, mağazanın alt ve üst salonlarını doldurmuştu. Grubun üyeleri şunlardı; Zeki Faik İzer, Elif Naci, Nurullah Berk, Cemal Tollu, Abidin Dino ve heykeltraş Zühtü Müridoğlu. Bu sergide 160 parça desen sergilenmişti. Türkiye'de resim sergilerinin artık parasız gezilmesi bu sergiden itibaren başlar.

Cihangir'deki Yavuz apartmanında toplanıp yeni bir sanat eylemine geçmeyi kararlaştıran altı genç sanatçı, 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, Sanayii Nefise mektebinin uyguladığı eğitim ve Şeker Ahmet Paşa, Hüseyin Zekai Paşa, Süleyman Seyyit'le sürmüştü, son olarak Çallı İbrahim ve arkadaşlarının akademik Empresyonizm'iyle sonuçlanmıştı. Değerleri, getirdikleri taze hava kuşku götürmez bu son ressamlar modern sanatımızın hazırlayıcıları olmakla beraber, dünya resim akımlarına ilgi göstermemiş, gücünü kaybetmiş bir çeşit romantizm'in dışına çıkamamışlardı.

<sup>21</sup> Aynı, s. 179.

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

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

D Grubunu kuran altı genç sanatçı, Yavuz apartmanındaki hazırlık konuşmalarında bu düşüncelerde birleşmişlerdi. Grubun kuruluşu sıralarında formüle edilmesi gereksiz, tamamlayıcı düşünceler, sonradan belirmeye başlamıştı. Onları şöyle özetleyebiliriz:

Sanatın başlıca iki yönü vardı: Biri fikir-entellekt yönü, öteki kabaca "zanaat" diyebileceğimiz işçilik-teknik yönü. Tablo, Claude Monet'in deyimiyle, "tabiata açık pencere" de olsa, doğrudan doğruya doğadan etkilense de, o pencereden görünenin kişisel bir yoruma, bir "çeviri"ye dayanması gerekliydi. Emile Zola'nın "Sanat, bir mizacın süzgecinden geçmiş doğadır" sözü, dış dünyaya sıkı sıkıya bağlı olan için olduğu kadar, geleneklerden kopmuş modern sanatçı için de geçerliydi. Ressam, eserinde tekniğiyle fikrini, entellektini atbaşı yürütecekti. Fotoğrafın icadı, sinema, resim endüstride olduğu kadar sosyol hayatın bütün dallarında yığınların anlayabileceği biçimlere dökülmesi sanatçıya yeni görüş, duyuşlara, yeni tekniklere, araç ve gereçlere doğru götürüyordu. Yorumlama faktörü gitgide genişleyen bir yer almıştı plastik sanatlarda ve yorum, ancak ve ancak fikir kurgusunun ürünü olabilirdi.

Türk plastik sanatlarının başlıca eksikliği kurgusal faktörün zayıflığıydı. Şunu da önemle belirtmek gerekir ki D Grubunun reddettiği klasisizm değil, akademizm, körükörüne tabiat taklitçiliği, kopyacılığydı. Mimoza şapka mağazasında ilk sergilerini açan atı genç ressam klasisizmi öylesine benimsiyorlardı ki, sergi bir sanat ilkelerini açıklama niteliğiyle, Rönesans

ustalardan kopyalarla dolu bulunuyordu. Genç ressamalar, bir yandan gelenekçi formülleri istememek, bir yandan da klasisizme bağlı bulduklarının göstermekle çelişkiye düşmüş olmuyorlardı. Kopye edilen Holbein, Dürer, Leonardo da Vinci gibi büyük ustaların klasisizmi, modern sanatın eğilimleriyle yakınlıklar taşıyordu.

Birliğin D Grubu adını almasının nedeni, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, Sanayi-i Nefise (Güzel Sanatlar) Birliği ve Müstakil Ressam ve Heykeltıraşlar Birliği'nden sonra kurulan 4. birlik olması ve alfabenin 4. harfi olan D harfini isim olarak seçmesidir.



Cemal Tollu "Kasaplar" Tuval üzerine yağlı boya

Narmanlı Yurdu'ndaki dükkanda açılan ilk sergiden sonra Grup, yavaş yavaş katılan yeni elemanlarla genişleyerek sanat gösterilerini sıklaştırmış, birkaç yıl içinde toplumda ilgi uyandırmayı başarmıştı. Çoğu zaman konferanslarla başlayan sergiler, Taksim Dağcılık Klübü, Galatasaraylılar Yurdu, Şehir Tiyatrosunun Komedi Salonu, Beyoğlu Halkevi, Fransız

Konsolosluğu gibi çeşitli yerlerde açılıyordu. Onuncu sergi Güzel Sanatlar Akademisinde düzenlenmişti. Akademinin Bruno Taut mimarlık atölyeleri ilk defa modern sanatçıların eserlerini barındırıyordu<sup>22</sup>.

D Grubu ikinci sergisini Ocak 1934'de Beyoğlu Halkevinin üst kat salonlarında yaptı. Gene aynı kadro ile 48 parça yağlı ve suluboya eser sergilendi.



Nurullah Berk: "Gergef İşleyen Kadınlar" Tuval üzerine yağlıboya

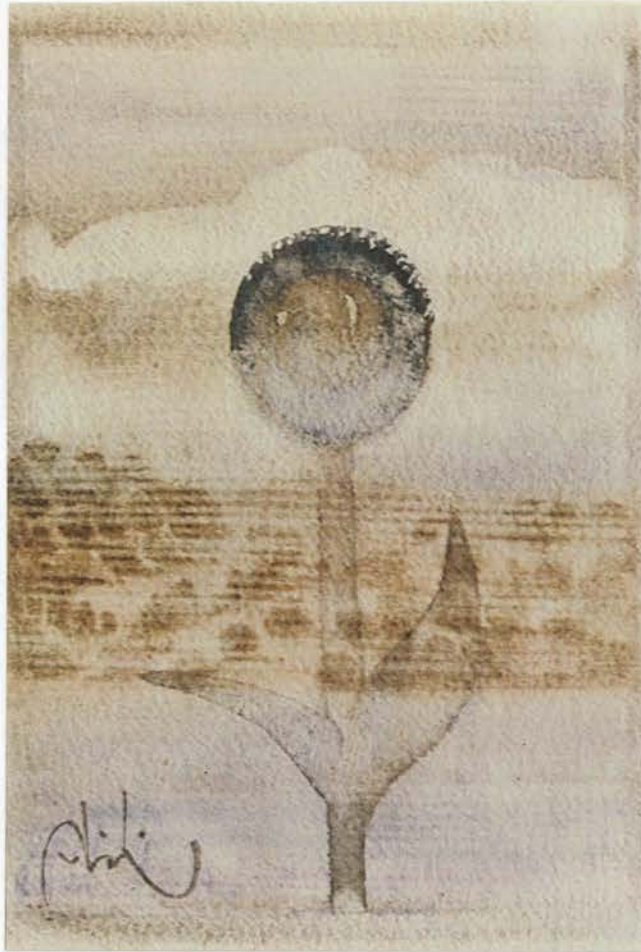
Üçüncü sergi 8 Haziran 1934'de Taksim'de Belediye Gazinosunun köşesinde bulunup bugün yıkılmış olan eski Dağcılık Klübü'nde açılmıştı. Sergide gene bu altı sanatçının eserleri görülmekte idi. Açılış töreninde Necip Fazıl Kısakürek ile grup mensuplarından ressam Nurullah Berk birer konuşma yaptılar. Aynı sergide üye olmadığı halde gruba karşı sevgi ve yakınlık gösteren Cemal Nadir Güler de seçilmiş karikatürleri ile bir köşe yapmış ve sergiye diğerlerinden farklı bir hareket ilave etmiş bulunuyordu.

<sup>22</sup> Nurullah Berk, «D Grubu,» Sanat Çevresi Der., Şubat 1982, S. 60. s. 4-10.

Dördüncü sergi 1934'de Beyoğlu'nda Galatasaraylılar Yurdunda açılmıştır. 110 eserle açılan bu sergide grup kadrosunun Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Turgut Zaim'in katılımıyla sekize ulaşmış olduğunu görüyoruz. Peyami Safa yeni resim hakkında bir konferans vermiştir.

1935 yılında D Grubu Atina, Moskova, Peşte, Viyana, Leningrad, Bükreş gibi Avrupa'nın kültür merkezlerinde birer sergi açmış ve uluslararası alanda, büyük yankılar uyandırmıştır.

Grup beşinci sergisini 20 Temmuz 1935'te o zaman Şehir Tiyatrosunun komedi kısmının temsililerine tahsis edilen Halep Çarşısındaki eski Fransız Tiyatrosu salonlarında yaptı. Bu sergi o güne kadar Türkiye'de açılan sergilerin hiç birinin görmediği kadar ilgi gördü. Hınca hınç dolan tiyatro salonunun açılış günü Necip Fazıl Kısakürek, Beklenen Sanatçı konulu bir konferans vermiş ve grup üyelerinden Ressam Elif Naci bir konuşma yapmıştır.



Abidin Dino: "Mor Çiçek" Tuval üzerine yağlı boya 47x35 cm.

Altıncı sergi, Ankara'da Sergievinde 1 Şubat 1935 tarihinde başkent bütünü resmi ve önemli simalarının önünde açılmıştır. 200 parça eserin sergilendiği bu serginin açılışında Necip Fazıl Kısakürek konferansını tekrar etmiş, ressam Nurullah Berk, D Grubunun faaliyet ve amacını açıklamıştır.



Cemal Tollu: "Düzenleme" Tuval üzerine yağlı boya

Yedinci sergi, İstanbul'da 1939'da Güzel Sanatlar Akademisinde, Akademi Müdürü Burhan Toprak'ın taktimi ile açılmıştır. Büyük bir kalabalığı toplamış olan bu sergide D grubu kadrosunun Halil Dikmen, Eşref Üren, Eren Eyüboğlu, Arif Kaptan ve Salih Urallı'nın katılmasıyla onikiye yükseldiği görüldü.

Sekizinci sergi, 3 Şubat 1940'ta Beyoğlu Halkevi'nin alt kat salonlarında yine oniki kişilik bir kadro ile açılmış fakat salonun yetersizliği yüzünden az sayıda eser sergilenebilmiştir.

Dokuzuncu sergi 1941'de Akademi'de açılmıştır. Sergi hakkında yazı yazan bütün yazarlar bu serginin grubun en olgun sergisi olduğunda görüş birliğine varmışlardır. D grubunun bu sergisine dört yeni sanatçı katılmıştır. Bunlar; Ressam Hakkı Anlı, Sabri Berkel, Fahrünnisa Zeid ve Heykeltıraş Nusret Saman'dır.

1942 yılı II. Dünya savaşı'nın en hareketli ve hassas devresinde, D Grubuna mensup sanatçılardan bir kısmı askere alınmış bulunuyorlardı. Bu

nedenle toplu bir halde sergi yapılamamış ve D Gurubu üyeleri faaliyetlerine ferdi hareketlerle devam etmişlerdir.

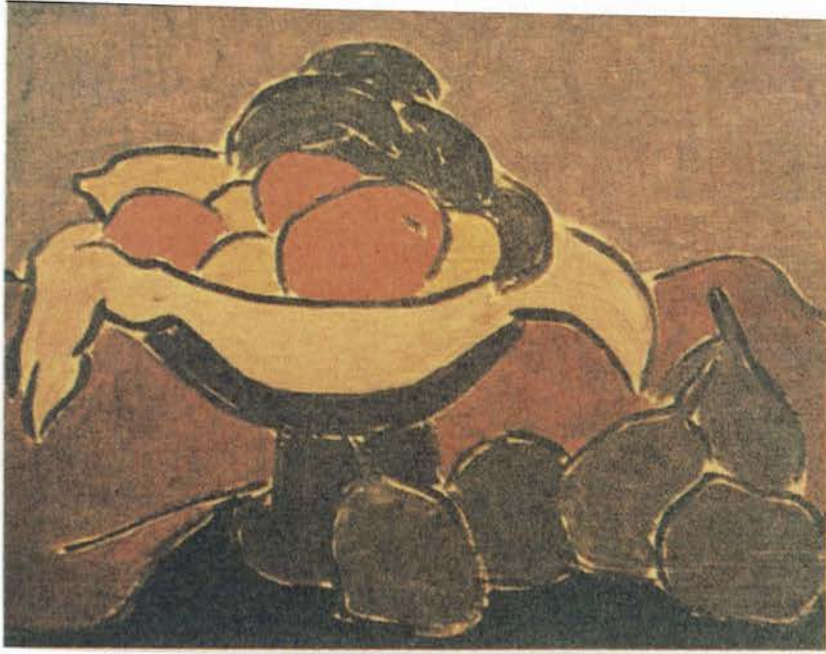


Zühü Müridoğlu: "Çıplak" Bakır üzerine kabartma

1943 senesinde D Grubu onuncu sergisini Güzel Sanatlar Akademisi salonlarında açmış ve sergide Akademi Müdür Burhan Toprak, Türk Resmi ve D Grubu isimli bir konferans vermiştir. Sergi açıldıktan bir hafta sonra Bedri Rahmi Eyüboğlu Şiir ve Resim, Nurullah Berk Türkiye'de Resim Zevki isimli birer konferans vermişlerdir. Bu Türkiye'de sergilere yeni bir önem veren bir faaliyetti. Aynı yıl içersinde D grubu Londra'da da bir sergi açma girişiminde bulunmuş fakat bazı müdahaleler sonucunda bu girişim başarılı olamamıştır<sup>23</sup>.

<sup>23</sup> «D Grubu Sergileri,» Sanat Çevresi Der., Şubat 1982, S. 60, s.24-25.

10 Mayıs 1944'de açılan D Grubunun onbirinci sergisi, en parlak sergilerden biri oluyordu. Çünkü bu sergi aynı zamanda dünyanın en tanınmış sanatçılarından Fransız ressam Bonnard büyük bir tablosu ile yer almıştı. Aynı sergiye 1937-1948 yılları arasında Akademi Resim Atelyesi şefi olan Leopold Levy'de dört eseriyle katıldı.



**Sabri Berkel: "Natürmort" Tuval üzerine yağlıboya 21x27 cm.**

Bu sergide resimleri görülen sanatçılar şunlardı; Arif Kaptan, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Cemal Tollu, Eren Eyüboğlu, Eşref Üren, Fahrünnisa Zeid, Hakkı Anlı, Elif Naci, Nurullah Berk, Nusret Suman, Salih Urallı, Sabri Berkel, Zeki Faik İzer, Zühtü Mürüdoğlu.

Kuruluşunda altı kişi olan Grup, on yıl sonra ondört sanatçıyla kalabalık bir topluluk olmuştu. O yıllar İstanbul'un ilginç yönü, aydın çevrelerin, basın, günlük gazetelerin, Grup gösterilerine verdikleri önemdi. Ünlü düşünürler, yazarlar, şairler, yüksek okullar gençliği sergileri değişik tepkilerle karşılamakla beraber, ilgilerini gösteriyorlardı. Yeni sanatı kuşku ya da karasızlıkla karşılayanlar olduğu gibi övgülerle selamlayanlar da vardı.

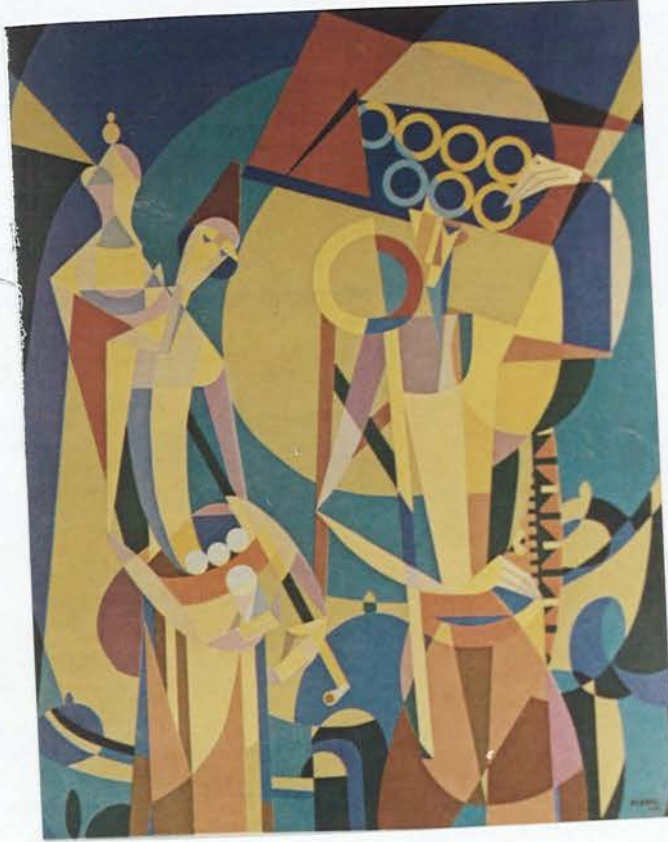
Ref'i Cevad Ulunay, ileri atışların pek taraflısı değildi. Nitekim son yıllarına kadar modern sanatı pek tutmamıştı: "D Grubu alemini kah düşündüren, kah hayretlere düşüren, münakaşa kaldırır bir teşekküldür".

**Zeki Faik İzer: "Soyut Kompozisyon"**

**Tuval üzerine yağlıboya 1968 196x140 cm.**

Kendini tanıtmaya, öne çıkabilme olgusu, bir sanatçının, özellikle bu yolda bilinç dilimi o oranda az görülen toplumlar için daha bir önem taşıyor diye düşünüldükçe, D grubu kurucularının bu eğilim içinde buldukları varsayılabilir. Elbette, önce çok küçük sanat ortamında kendisini tanıtıp, öne gelecek yanısıra da, toplumdaki tanınma olayında basamaklar alacaktır. Bu aydan aya, yıldan yıla yürütülen sergiler, gösteri biçiminde etkinliklerde sağlanmış olacaktır. Olduğunda da sanatçılar, belki de, umduklarının üstünde bulabilmişlerdir, denilebilir. Bu yankılar dilimi, sanatçı ve çevresi yönünden, D Grubu olgusunun bir yanını oluşturmakta bulunurken, diğer kesimi de bu terazilemede D Grubu büyütecine almak gerekir. Acaba, bu grubu başlatan ve yıllar boyu, katılan sanatçılar, bu katılışları, sergilemeler ile kendi çabaları, yaratmaları bakımından, tek başlarına ve bireysel olarak yürümüş olsalardı, bu ulaştıkları yaratmadan daha aşağı çizgide ya da üst düzeyde bir yere varmış olurlarmıydı? biçimindeki bir soruyla açıklık kazanmaya vardırabiliriz. Diğer bir deyişle, hiç bir grup, birlik ve derneğe katılmamış olsalardı D Grupçuları bugünkü çizgilerine gelmeyecekler miydi? Yoksa ve acaba daha mı erken

gelirlerdi? Sanırız ki, bir yankılanma içinde, özveri yapıta olmalı. Tanınma, tanıtma, yaygınlık sağlama, böylesi bir grup ve kuruluşun sanatçılara yükletilme durumunu içermemelidir. Ne var ki, gerçekleri dillendiren tarih ve de insanoğlu sabırsız ve belki de bencil tutumu, şimdilerde yavaş yavaş en azına inen ve yerini bireysel tavrıda ama, toplumun başka katlarını kendi hizmetine dönüştürebilmek için, böylesi bir dönemi geçirirken, D Grubunun da yeri olabilmesini cetveline almıştı. Bu da bir yankıdır, değerlendirmede sonradan bu yola düşmemesi için bir deneyim örneğidir.



**Sabri Berkel: "Simitçi ve Şerbetçi" Tuval üzerine yağlı boya 160x200 cm.**

D Grubu sanatçılarının, zamanla özgünlüklerine, gerçek kimliklerine yerleştikleri, nice yıllar sonra anlaşılması önünde, yadsınamayacak ve içten çabalarının aslında bireysel yaratmalar uğrunda toplum katkısına yöneltildiği, bunun bir yankılanma sayıldığı düşünülebilir ve de bu doğrudur. Ama, asıl toplum, sanat adına girişimin bu olmadığını anlamış olmaya, bu grubun yankılanması katkı getirmiş olmalıdır ve bu da doğrudur<sup>24</sup>.

<sup>24</sup> Gültekin Elibal, «D Grubu ve Yankıları,» Sanat Çevresi Der., Şubat 1982, S. 60, s.30.



**Zeki Faik İzer: "Müzik" Tuval üzerine yağlı boya 67.5x122.5 cm**

D Grubunun başarılı çabaları ve resim kültürünü ülkede yaygınlaştıran etkinliklerine karşın, önemli bir çelişkisi vardır. Bu çelişki D Grubu sanatçıları eski Yunan mitolojisinden esinlenmeye, eski uygarlıklarla güncel gerçekler arasında hayali bağlar kurmaya yöneltmiştir. Bu yönelişler sanatçıların yerel ve ulusal tarihle ilişkilerini güçlendirme istekleri olarak da yorumlanabilir; fakat bunda aşırı Batı tutkusu yüzünden tam bir başarıya ulaştıkları söylenemez. D Grubu sanatçıları kente ilişkin resimsel sorunları çözümlenmekte yeterli olamamışlardır. Oysa çıkış noktalarının temelinde kent kültürü vardır. Pek çoğu akademi resim ve heykel atölyelerinde hoca olarak görev yapan D Grubu sanatçıları, birçok değerli genç sanatçının yetişmesinde rol oynamışlar ve Cumhuriyet döneminin belli bir aşamasını, resim alanında en etkin ve başarılı gruplaşma olarak temsil etmişlerdir. Bu sanatçıların çoğu Paris'te André Lhote atölyesinde eğitim görmüş ve bu ustanın Kübizmi klişeleştiren akademik yöntemine bağlanmışlardır. Aralarında Bedri Rahmi Eyüboğlu gibi Raoul Dufy'nin öğrencisi olanlarda vardır. Daha sonraları Türk öğrencilere F. Léger ve Goetz gibi ustaların da hocalık ettikleri görülecek ve zamanla Türk öğrencilerin ünlü resim ustalarıyla eğitim alanındaki ilişkileri bir kopmaya uğrayacaktır.



Bedri Rahmi Eyüboğlu: "Çıplak" Tuval üzerine yağlıboya 1941

1930 yılları boyunca yayını sürdürülen Ülkü dergisinin, gerek Müstakiller, gerekse D Grubu hareketiyle bağlantısı, asıl ağırlığını tarih, ekonomi ve düşün alanındaki yazıların oluşturduğu dergide sanat konularına ayrılan sınırlı yerle orantılıdır. Bu dergide D Grubu hareketinin büyük ölçüde desteklenmesi söz konusu olamazdı. D Grubunun ileri sürdüğü ilkeler, ulusal kültür ve sanat araştırmalarında temellenmeyen, ancak resmin konstrüktif yönde plastik çözümlerine ulaşmayı amaçlayan ilkelerdi. Hatta ima yoluyla yazılardan anlaşıldığı kadarıyla, Ülkü dergisinin bu harekete yaklaşımı pek de olumlu sayılmazdı. Ülkü dergisi 1914 kuşağının bir temsilcisi olan Ali Sami Boyar'ın yazılarıyla resim alanındaki yaklaşımını ortaya koşmuş sayılabilir<sup>25</sup>.

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

Elif Naci, Atatürk'ün öldüğü Kasım 1938 tarihli Ülkü dergisindeki yazısına, "Bir Kavganın Tarihçesi" alt başlığını koymuş ve bu yazıya "Cumhuriyet devrine kadar Türkiye'de plastik sanatların yazgısı hazin bir hikayedir" diye başlamıştır. 1923 yılının Türk plastik sanatlarında bir rönesans olduğunu ileri süren Elif Naci: "Birgün Türk resminin kaderini çizen eller, fırçalarını Cumhuriyetle beraber harekete geçirdiler. O zaman herbir Sanayi-i Nefise öğrencisi olarak çalışan bu çocukları, 1923'de taze bir enerji ile cesaretlendirmiş, eskilerin

<sup>25</sup> Tansuğ, Ön. ver., s. 182.

karşısında cephe almış. olarak görüyoruz. İşte bizim sanat dünyamızda eski ve yeni kavgası bu tarihten başlar<sup>26</sup>.”



Arif Kaptan: “Soyut Düzenleme” Tuval üzerine yağlı boya

Elif Naci'nin dört dergi sayfası tutan yazısında diğer bazı yazarların aksine ilginç bir iyimserlik havası esiyor. Cumhuriyet yıllarında ölmüş olan önemli sanatçılara çok kısaca değinerek, daha çok yeni neslin Avrupa'dan yeni resim akımlarını da beraberinde getirerek, Müstakiller ve D Grubu hareketinin büyük bir başarı düzeyine eriştiği belirlenmek amacı güdülüyor. Elif Naci'nin yazısında milli bir resim, inkılabı gelecek kuşaklara iletebilecek bir izlenim uyandıran Elif Naci, yazısının sonunda o tarihte henüz hayatta bulunan yada ölümünün üzerinden çok kısa bir zaman geçmiş olan 1914 kuşağı sanatçılarına (Çallı İbrahim, Binbaşı Sami, Nazmi Ziya) övgü yaparak: “Hepimiz onların talebesiyiz, zaten onbeş senelik mücadelenin tarihinde onları

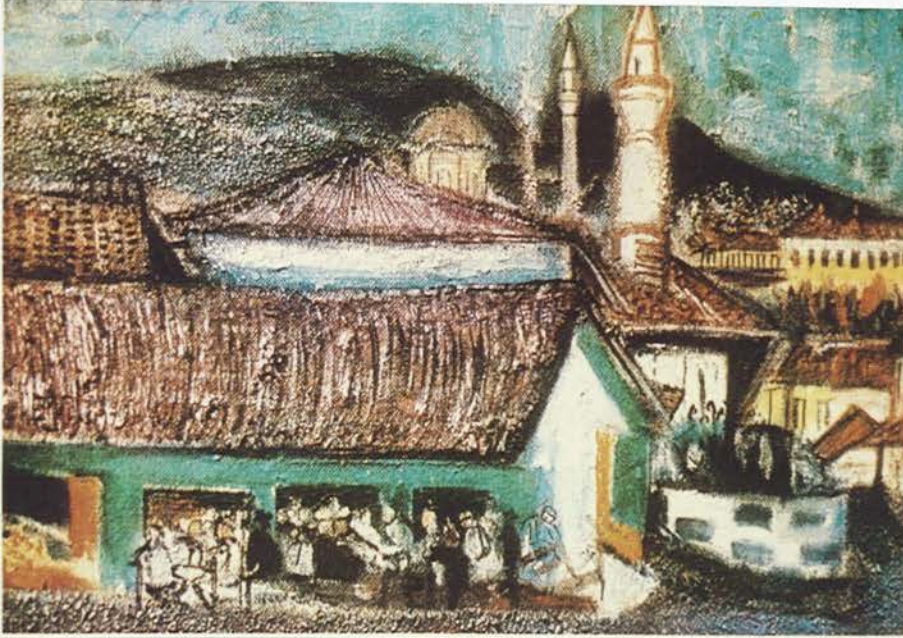
<sup>26</sup> Elif Naci, «Bir Kavganın Tarihçesi,» Ülkü Der., Kasım 1938. s. 245.

da bizim cephemizde çalıştıkları yazılıdır; onlara içimizden, kurşun atan tek kişi çıkmamıştır.” diye sözünü ettiği mücadelenin tarihçesini tatlıya bağlamaya yöneldiğini görüyoruz. D Grubu hareketi Elif Naci'nin yazısında da anlaşılacağı gibi 1938 yılında resim ortamına artık iyice egemen olmuş sayılabilir. Ancak biraz daha ileride görüleceği gibi, D Grubu'nun asıl yayın organı, daha çok Ar Dergisi olmuştur.

D Grubu'nun henüz ülkelerin propagandasını yapma yolunda özellikle gündelik basın tarafından desteklendiği bir dönemde, bu akım hakkında Halil Dikmen tarafından Atatürk'e de açıklamalar yapılmış olduğu söylentiler arasındadır. Büyük önderin Halil Dikmen'in açıklamalarını büyük bir dikkatle ve sessizce dinlemiş olduğu belirtilir. D Grubu'nun sergileriyle ilgili olarak basında yer alan yazılar arasında övgü niteliğinde olanlar pek çoktur. D Grubu hareketinin 1936-37 yıllarında gündeme gelen ve uygulamaya konan akademi eğitimi reformuyla bağlantılı kurduğu kesindir. Ancak bu hareketin oluşmasında Batı sanatındaki akımları daha yakından izleme gereksinimi ötesinde, 1933 yılında gerçekleştirilen ünivertise reformunun yarattığı havadan da esinlenmiş olmanın bir payı bulunup bulunmadığı düşünülebilir. Üniversite reformu Batı'dan gelen yabancı bilim adamlarının yüksek öğrenimin modernleştirilmesi olayına katıldıkları, dolayısıyla Türkiye'de Batı bilim ve teknolojisinin daha yakından izlenmesini amaçlayan bir harekettir. Batı dünyasına bilim teknik ve bilimsel değerler açısından yönelen bu aşamanın bir başka örneği de, özellikle Ankara'da gerçekleştirilen kübik mimari yapı faaliyetlerinin ortaya koyduğunu göreceğiz.

II. Dünya Savaşı ve diğer bazı etkenlerle eğilim yönlerinde meydana gelen değişimler, her alandaki üslup değişmelerini de belirlemiştir. D Grubunun 1947 yılında açılan sergiyle vurgulanan sonu, grubu eleştiren, hatta suçlayan yazıları da gündeme getiriyordu. Malik Aksel, 1947 yılında yayınlanan bir yazısında, D Grubunun Mimoza dükkanında açılan ilk sergisinin Nurullah Berk tarafından, kübist, pürist ve empresyonist eğilimleri toplayan bir sanat patlaması diye nitelenmesinin boşuna olduğunu, çünkü bu olaydan kimsenin haberi bulunmadığını; ama ateşli gençlerin bu yanılığdan hoşlandıklarını belirterek, aradan geçen 15 yıllık süre içinde durumu kavramaya başlayan bu gençlerin, halka dönme isteğiyle kilim, heybe resimleri yaptıklarını, fakat bunlarda da başarılı olamayarak bir tür alafrangalık

özentisinden kurtulamadıklarını ileri sürüyor. D Grubu hakkındaki bu türden eleştiriler, tam bir doğruyu saptamış olmasalar da, aşırı biçimcilik eğilimlerine karşı bir tepkiyi dile getirmiş oluyorlardı.

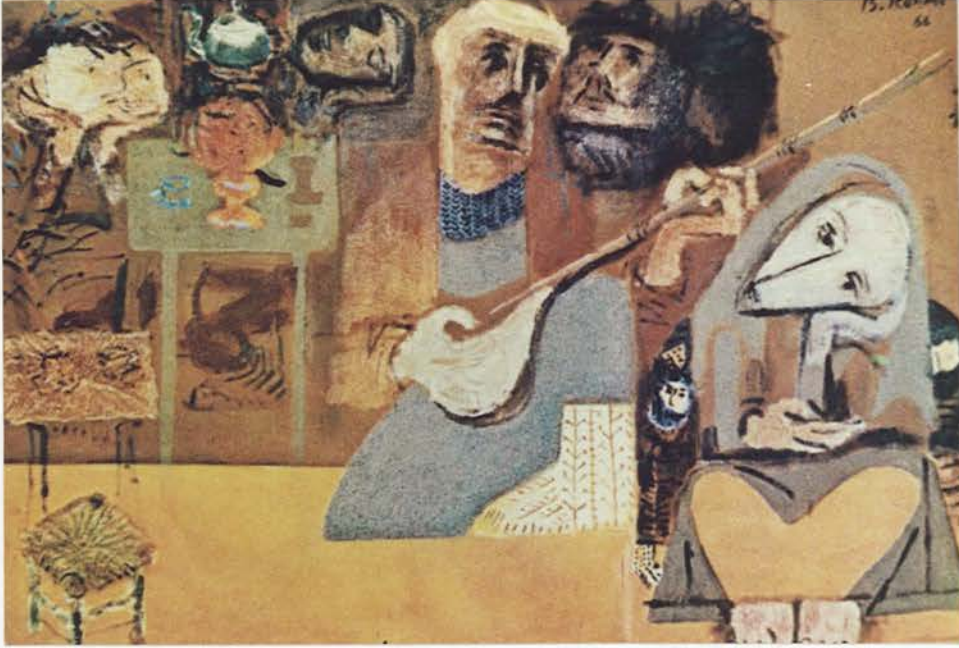


**Eren Eyüboğlu: "Köy" Tuval üzerine yağlı boya**

D Grubu'nun belli başlı sözcüsü olan Berk'in 1982 başlarındaki ölümünden sonra yapılan yorumlar, bu grubun uzun yıllar gündemde kalmayı bu sanatçının kişiliğinde sürdürdüğünün bir kanıtı niteliğindedir.

D Grubunu oluşturan sanatçıların hemen hemen hepsinin eli kalem tutuyordu. Sergilerini, etkinliklerini duyurmak için kendi kendilerini anlatmak zorundaydılar. Gazeteci olarak Fikret Adil onları destekliyordu. Ne var ki, çok geçmeden D Grubunun sözcülüğünü, yazarlığını kendiliğinden Nurullah Berk üstlenmiş oldu. Nurullah Berk yalnız D Grubunun değil, giderek Türkiye'deki öncü sanat akımının da düşünürü, yazarı sayılmaya başladı. Atak yazılarıyla aydınlar, sanatla uğraşanlar arasında kendini tanıttı. Ama D Grubunun kurucu üyeleri arasında yer alan Abidin Dino'nun 1939'da "Ses" dergisinde yazdığı gibi, gençlerin bütün çabası Taksim ile Tünel arasındaki caddeyi elde etmeye yönelik bir çaba olmaktan öteye gitmiyordu. "Avrupa'dan en az elli yıllık bir gecikme gösteren sanatımızı" Avrupa düzeyine çıkarmalıydı. Avrupa'da birbirini izleyen akımlardan Türk resim dünyasının haberi yoktu. Çünkü

“Memleket, Batı anlamındaki sanat verim ve seviyesinden uzak, cemiyet hazırlıksız, sanat kültüründen mahrum” du. Türk halkına bu nedenle Batılı akımları kabul ettirmek güçtü; ama Atatürk'ün önderliği ile Batılılaşmaya doğru giden Türkiye'nin fikir ve sanat dünyasının gecikmelere son vermesi, çağa uyma görevini yüklenmesi gerekirdi.



**B. Rahmi Eyüboğlu: “Aşıklar Kahvesi” Tuval üzerine yağlıboya 123x182 cm.**

D Grubunu oluşturan sanatçılar böyle düşünüyorlardı. Ancak eski yayınlar ve belgeler incelendiğinde bu kümenin, “Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği”ne göre daha dar bir sınıf içinde kaldığı, kadrosunun da çok sınırlı tutulduğu anlaşılıyor. D Grubunun yüklenmiş görüldüğü öncülük görevini, Türk toplumuna egemen olmaya başlayan yeni etkenler karşısında çok geçmeden hızla yitirme, elden kaçırma yoluna girdiği de söylenebilir. 1933 yılında bir yandan D Grubu kurulurken, bir yanda birinci “İnkılap Resimleri Sergisi” nin hazırlanmakta olduğu, halkevlerinin birer ikişer açılmaya, Ülkü Dergisinin yayınlanmaya başladığı anımsanmalıdır. Bunlara ek olarak 1934 de açılan Sovyet Resim ve Heykel Sergisi'nin, 1918'de ki Alman resim sergisinden sonra Türkiye'de ilk büyük yabancı sanat gösterisi olarak yankılar uyandırdığı, sanat ve düşün dünyamızı etkilediği, hatta genç sanatçılarımıza örnek olarak gösterildiği bile gözlemlenir. Daha önemlisi Batı'nın en yeni

akımlarını bize getirmek için elbirliği ile ortaya atılan genç sanatçıların Türkiye gerçeği içinde yön ve tutum değiştirmeleridir. D Grubu sanatçılarının zaman geçtikçe, gecikmiş bir kübizmin, daha doğrusu Fransız resminin kübizm sonrası temsilcileri sayılmak gereken Fernand Léger, Gromaire ve tabii ünlü André Lhote akademilerinin vurduğu damgadan kurtulmaya kendilerine özgü bir resim dilini bulmaya yönelmeleri sevinilecek bir gelişmeydi, ne var ki ülkede bağımsız ve öncü (aslında aktarma) bir sanatı savunmak, yaymak amacıyla ortaya atılan gençler bu kez, tek parti döneminin sosyo-kültürel siyasasına mı uyum göstereceklerdi? Gerçek odur ki, her yıl Ankara'da açılan "İnkılap Resimleri" sergisine hazırlanacaklar, serginin hiç değilse adının telkin ettiği yönde yapıtlar vermeye başlayacaklardır. Örneğin Ali Çelebi "Yaralı Asker" ya da "Arkadaşlık", Zeki Kocamemi "Mekkareciler"i, Şeref Akdik "Okuma Seferberliği"ni, Cemal Tollu, "Okuyan Köylü Kızlar"ı, Malik Aksel, "Cumhuriyet Bayramı"nı, Halil Dikmen "Cephane Taşıyan Kadınlar"ı, Turgut Zaim "Doğu ve Batı Halkının Atatürk'e Arzı Şükranı"sı, Bedri Rahmi "İlk Geçen Treni Seyreden Köylüler"i yapacaklardır. Bu arada Zeki Faik İzer'in Delacroix'dan uyarladığı "Cumhuriyet İnkılapları", Nurullah Berk'in Luc Albert Moreau'dan uyarladığı "Teyyareciler"i yıllar yılı eleştiri konusu olmuştur<sup>27</sup>.



**Eşref Üren: "Ankara'dan Karlı Görünüm" Tuval üzerine yağlı boya 33x48 cm.**

<sup>27</sup> «Nurullah Berk'in Sanat Yaşamımızdaki Yeri, Sanatçı Kişiliği,» Milliyet Sanat Der., 15 Şubat 1982, S. 47, s.14-17.

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

## 4. BÖLÜM

### D GRUBU SANATÇILARI VE FON-FİGÜR ÇÖZÜMLEMELERİ

Modern Türk Resminin gelişimi tarihinde en önemli olay 1933'de D Grubunun kuruluşudur. Grup kelimesine rağmen bu topluluk, aynı amacı güden ve aynı tekniği kullanan bir sanat okulu değildir. D Grubu birbirleriyle anlaşmış bir kaç ressamın bir araya gelmesinden doğmuştur. Bununla beraber D Grubu üyelerinde sezilen ortak bir karakter var, bu sanatçılar resim denilen olayın ruhunu kavramış bulunuyorlar. Resim sanatının ifade edilmesi gereken ve ifadesini ancak ve ancak çizgi ve renk yolunda bulan bir araç olduğunu anlamışlardır<sup>28</sup>.

Eserlerinde dikkati çeken başlıca önem, kompozisyonun iç yapısının mimarisi ve dengesidir. Bu sağlam temel üzerine Türk ressamları kah tatlı ve cazibeli, kah ise ağır ve sade renkler kullanıyorlar.

D Grubu hareketine, grup üyesi sanatçıların yeni sanatsal ilkelerin öncüsü olarak ortaya çıkmalarına karşın, sadece bir sanat hareketi olarak bakılması yanlış olur. D Grubunun sanatsal çabaları azımsanmasa da, bu grup hareketinin asıl önemi, sanat eğitimi ve sanat politikasında oynamış olduğu roldür denebilir. D Grubu üzerine bu güne kadar yapılan çalışmalar, işin bu yanına yeterenice eğilmiş değillerdir; oysa daha Müstakiller içinde belirlenen yeni biçimlendirme ilkelerinin D Grubunu oluşturan sanatçılar tarafından salt "formalist" bir yönde benimsenmiş olmasıyla, grubun temel amacı arasında sıkı bir ilişki bulunmaktadır. Öte yanda sanatta nesnel sorunların biçim olgusu çevresinde dönüp dolaştığı düşünülürse, bu sorunların eğitime mal olması için formalist bir yön seçilmesi de zorunludur. D Grubu ilkelerini savunmakla görevli olan sanatçıların biçimsel sorunlar üzerinde gösterdikleri titizliği, sanatçı duyarlığına ilişkin sorunlar üzerinde

<sup>28</sup> Fikret Adil, D Grubu ve Türkiye'de Resim, İst., 1947, s.9.

göstermeyişleri de bir rastlantı değildir. Ancak yüklendikleri misyonla bu eğilimleri arasında bir uyum bulunmadığını söylemek haksızlık olur<sup>29</sup>.

D Grubu ressamı, Türk resmini çağdaşlaştırmak yolunda ilgilerini tekrar resmin soyut öğelerine yöneltmişlerdir. Nurullah Berk'in resimlerinde yoğun figür motifleri kullanılmışsa da bunlar resimdeki diğer cansız öğelerden bir farklılık göstermezler. Halil Dikmen'de bile, bazı anıtsal figür resimlerine karşın ilgi, kütle, derinlik ve kurguda yoğunlaşmaktadır. D Grubu soyut resme yönelerek, Türk resminin biçimsel olanaklarını ve sözlüğünü genişletmiş, buna karşı içeriksel kaygıları bir yana bırakmıştır. Soyut ressamlar içinde Sabri Berkel'de ve Abidin Elderoğlu'nda biçimin ardında yoğun bir metafizik içerik gizlidir. Ancak, bu iki ressamda soyut anlatımın bu denli güçlü içeriksel yoğunluk kazanması, 1950'lerden önceki figür uygulamalarındaki birikim ile ilgilidir. Ne denli soyut olursa olsun, Berkel ve Elderoğlu'nun soyut kurguları mekan içinde insan bedeninin ve gözün hareket potansiyelinden ipuçlarını alırlar. Cemal Tollu ise kurgu dinanizmini, özellikle çizimlerinde figürün anlatımına katkıda bulunacak şekilde kullanmıştır. Ancak, yağlıbovalarında figür, kurgu ve motif içinde erimiştir<sup>30</sup>.

Cemal Tollu 1933 yılından sonra gitgide billurlaşan modern akımın öncüleri arasında kişiliği ve sanatını pek çabuk empoze etmişti. Tollu ilk önce D Grubu gösterilerinde, sonraları başka sergilerde yaygın hale gelen yeni estetiği, yeni tekniği sanatında birleştiriyordu. İbrahim Çallı kuşağına bağlı ressamların 1914'de getirdikleri empresyonizme tepki olarak doğan kübik, konstrüktif anlayış, onu getiren kuşağın veriminde, belki en tok, en olgun ve doyurucu biçimlerini Cemal Tollu'da buluyordu<sup>31</sup>.

İstiklal Savaşının sonuna kadar süvari teğmeni olarak vatan görevini yaptıktan sonra kendini resim sanatına veren Cemal Tollu, Almanya ve Fransa'da, Hoffmann, Andre Lhote, Gromaire, Fernand Léger, heykel ustası Charles Despiau gibi çok değerli hocalarla çalıştı. Tollu, Ali Çelebi ve Zeki Kocamemi gibi konstrüktivist bir üsluplaştırma yoluna sapmıştı, Avrupa çalışmalarının ilk yıllarında isimlerini saydığımız hocaları, kendi yollarında, böyle bir üsluplaştırmanın temsilcileriydiler. Onları, kişisel yapısının, eğiliminin

<sup>29</sup> Sezer Tansuğ, «D Grubu Hareketinin Nedenleri-Sonuçları,» Sanat Çevresi Der., Şubat 1982, S. 60, s. 29.

<sup>30</sup> Jale N. Erzen, «Tür Resminde Figür,» Yeni Boyut Der., Kasım 1984, S. 26, s. 21.

<sup>31</sup> Dinçer Erimez, «Cemal Tollu,» Yeni İnsan Der., Mayıs 1964, S. 4, s. 26.

en uygun önderi bulan Tollu bu ustalardan çok faydalanmıştı.

Özellikle Marcel Gromaire'i hatırlatan ayrıntısız, anıtsal bir kabalık, ama oturaklı, kunt bir mimari yapı içindeki figür,görünüm ve düzenlemelerden sonra Eti alçak kabartmalarına merak sarmış, figürlerini onlardan esinlenerek düzenlemişti. Resim ve Heykel Müzesindeki "Hatay'da Portakal Bahçesi" adlı büyük tablosu bu esintinin en başarılı örneği, belki de Cemal Tollu'nun şaheseridir<sup>32</sup>.

Cemal Tollu'nun kübist anlayışının geometrik şematizminden Eti sanatının kunt, geniş kütleli tekniğine geçişi bugünün Türk sanatı içinde önemle üstünde durulacak bir olaydır. Eti alçak kabartmalarında ve heykellerinde beliren stil özelliğini inceleyip onu resim planına aktarabilmek Tollu için bir başarı olmuştur. Eti sanatçısının her biçimi, her objeyi en ağır, en kunt görünüşüne aktaran anıtsallığı Tollu'nun öteden beri buna paralel gelişen anlayışı ile barışmış ve bu karşılaşmadan çok dikkate değer bir tarz doğmuştur. Gerçekle pek uzaktan ilgisi olan bu tarza soyut diyebiliriz ve ressamın vardığı bu saf soyutluluk, çağdaş non-figürasyonun herkesin kullandığı hilelerine başvurulmadan, tertemiz şekilde elde edilmiştir.

"Ana ve Çocuk" isimli resminde Cemal Tollu'nun genel karakteri olan kübist anlayışla resme yerleştirdiği anıtsal iki figür göze çarpar. Bu resimde deformasyona baş vuran anlayış ile biçim ağırlığı ve desen yapısına verilen önem sezilir. Figürlerde, onları çevreleyen, yeryer içinde gezinen ve bütünlüğü oluşturan koyu ve sert konturlar geometrik parçalanma ve düzenlemeyi gerçekleştirmiştir. Bu resimde canlı renklere önem vermemiş daha çok gri ve soluk renkler kullanılmıştır ki bu sanatçının genel özelliklerindedir.

Kübizmin etkisi altında geometrik bir düzen ararken daha ziyade ışık-gölge ve ritm düşüncesine bağlanmıştır. Bu eserlede hakim olan, renkten ziyade yeni bir klasizme doğru giden bir anlayışla hacimleri silindirlerle ifade etmek, ışık-gölgeyi tablo içinde en uygun şekilde yerleştirmek, desende belirgin bir stilizasyon aramak ve Rönesans ustalarında da göze çarpan ışık-gölge endişesinin etkisi ile kontrastlar ve pasajlar yardımı ile tabloyu oluşturan elemanları birbirine bağlamaktır. Metodik bir şekilde üzerinde durduğu bu araçlar 20. asra süregelen klasik bir sanat anlayışının vazgeçilmez unsurlarıydı. Daha sonra 1931 yılında son üç ayını Münih'te Hoffmann

<sup>32</sup> Nurullah Berk - Kaya Özsezgin, Türk Resmi, Türkiye İş Bank. Yay., Ank, 1983, s. 58.

atölyesinde geçirmiştir. Daha ziyade konstrüsiyosyona, hacimli bir desen anlayışına yönelmiştir.



Cemal Tollu: "Ana ve Çocuk" Tuval üzerine yağlı boya 116x89 cm.

Lhote'nin telkinleri ile silindirler arıyarak bir sonuca ulaşmak mümkündür. Fakat yine de modellerle elde edilen ve gereği kadar ifadeli olmayan bu yol onu tatmin etmez olmuş ve Hoffmann'ın aşırı deformasyonlara baş vuran ekspresyonit anlayışı ile ilgilenmiştir. Hacimli ve deforme desenlerin arasında gördüğümüz tek çizgilerle halledilmiş desenler de bu çalışmaların sonucudur.

Tollu'nun "Kompozisyon" isimli resminde, tabana yerleştirilen kırmızılıklar gökyüzündeki mavi, aynı zamanda soğuk renklerle oluşturduğu zıtlıkla bir derinlik hissi oluşturmuş böylece renklerle espas olayı varedilmiştir. Gökyüzündeki açık ve koyu mavilerin oluşturduğu geometrik yüzeylerle figürler arasında bağlantı, kurularak resme bir bütünlük kazandırılmıştır. Arka plandaki keçi formu derinliği arttırmış ve bunu insan figürlerinin önündeki, eşyüze yerleştirilmiş figürlerle daha da desteklemiştir.

Cemal Tollu'nun yine aynı resminin sağ tarafındaki kadın figürü, koyu bir değerle yanındaki açık leke oluşturan erkek figürünün üzerine bindirerek aralarında bulunan uzaklığı hissettirmiştir. Yine aynı uygulama keçi figürleri ile insan figürleri arasında da gerçekleştirilmiştir.



Cemal Tollu: "Kompozisyon" Tuval üzerine yağlı boya 90.5x121 cm.

F. Léger ve Gromaire gibi iki büyük sanatçının anlayışları arasında fark var gibi ise de o Gromaire'nin büyük kitleleri arıyan ve bu hacimleri abartı yolu ile anlatan estetiği ile çalışırken aynı zamanda Léger'in pürizmini ve kompozisyon anlayışını kabul etmiştir. Bu çeşitli anlayıştaki ustalarla temas etmek onu tek taraflı bir sanat anlayışından kurtarmış oluyordu.

Cemal Tollu, Yeni İnsan isimli bir dergideki konuşmasında şöyle diyordu: "Büyük yüzeylere uyan bir sanat anlayışına varmak zannederim her sanatçının er geç izleyeceği bir estetik yoldur. O sırada 1947'de Ankara Operası için açılan bir yarışmayı kazanmıştım. Mekan içinde olmayan, boşlukta çizilmiş Allegorik figürlerle bir kompozisyon yapacaktım. Mimar Bonatz'ın da arzusuna uyarak bu düşüncemi nisbeten yumuşak bir desen anlayışı ile fakat monumental oranlarla yapmayı istedim. Bu eserde hafif bir modleye kaçmış

olduğumu gördüğüm için bunu takip eden diğer büyük kompozisyonlarda daha çok yüzeyde kalmayı, modleden kaçınmayı tercih ettim.

Bütün sanat hayatım boyunca özellikle yazılarımda sürekli yeninin tarafını tuttum. Enformel dediğimiz bir sanat anlayışı da zamanımızın marazi denebilecek bir sonucudur. Ben şahsen tam bir soyut resmin karşısında değilim. Bunların arasında az olmakla beraber sevdiğim vardır. Fakat ben geleneklerin ansızın kopmasını onaylayamadığından ve geleneklere uygun bir plastik anlayışla resim yapmaktan henüz bıkmamış olduğumdan böyle bir maceraya atılmak gereğini duymadım.

Sanat daima insan için yapılmış, insan ruhunun dışarı taşıyan bir anlatım aracıdır. Devirler ve toplumlara göre dış görünüşü değişmekle beraber, sürekli insan dramını duyurması gerekir. Çoğu enformel eserlerin bu dramı anlattığı iddia edilmekte ise de bu saf bir edebiyattan başka bir şey olmuyor. Malzeme ile oynamak, plastik sanatların bu güne kadar biriktirdiği kaygılardan uzak renk ve şekiller bulduğunu sanmak ile pentür dediğimiz plastik sanat anlayışından uzaklaşmış oluyor. Bu suretle daha çok dekoratif bir sanata gidilmiş oluyor ki ben bunu mesleğime ihanet sayarım.

Sonra da bu nihayet bir mizaç neticesidir. Daha iyi anlatmak kaygısı ile yapılan deformasyonlara, nazik hoş olmaktan çok kaba formlara, tablodan dışarı fırlamayan sakin ve modlesiz renklere karşı duyumluyumdur<sup>33</sup>.”

Tollu'nun “Kolu Dayalı Kadın” isimli resminde, ışıklı yüzeylerin ağırlığı, renklerin kromasız ve pastel olduğu dikkati çeker. Figürün mekanla ilişkisini kurmak için figür üzerinde kullanılan renkler fonda dağıtılmıştır. Figürün çevresine yerleştirilen koyu değerdeki lekeler, fon ile figür arasında bir espas oluşturmuştur. Ayrıca figürün giysisindeki mavi, ışıklı değerlerin çevresine rast gelen fondaki sıcak renklerle bu etki daha da arttırılmıştır. Figürdeki koyu çizgilerde ve renklerde kübizmin etkisi hissedilmektedir.

Yaptığı eserler arasında yer alan kendi portresinde, öteki kadın ve erkek figürlerinde, mektup okuyan köylüler kompozisyonunda, dansözde Tollu'nun başlangıç kaygıları belirir: toprak renklerinin, siyah, gri ve koyuca mavilerin egemenliği altındaki ağır bir paletin örttüğü sağlam, anıtsal bir desen yapısı görülür.

Daha ilk tablolarında Cemal Tollu'nun başlangıç özelliği ve kalitesi

<sup>33</sup> Dinçer Erimez, Ön. ver. s. 27.

resimden anlıyanların dikkatini çekmişti: “valör” denilen renk değerlerinin doğruluğu ki Carot'nun tabloda en çok önem verdiği bu valör ayarlanması idi. Açığından koyusuna renk değerlerinin denkli bir klavye halinde düzenlenmesi tablonun kuruluşunu sağlayan belli başlı faktördü. Tollu'nun desen sistemi ağır, çeşitli grilere bezenen paletine uygundu. Ayrıntılara önem vermiyen, biraz arkayık karakterli, ama hep biçim olgunluğunun peşinde tam anlamı ile plastik bir desendi.



**Cemal Tollu: “Kolu Dayalı Kadın” Tuval üzerine yağlı boya 61x50 cm.**

Cemal Tollu'nun “Gebze” isimli resminde, figürlerin büyüklük ve küçüklükleriyle farklı uzaklıklar hissettirirken, resmin geneline göre daha renkli yapılan geminin arka plandan ayrılmasını gerçekleştirmiş, fondaki değerlerden ayırmış, böylece bir derinlik oluşturmuştur. Dikey gemi direklerinin arkasına yarıştirilen yatay lekelerle derinlik daha da arttırılmıştır. Genel olarak, oluşturulan renk ve leke değerlerinin farklılıklarıyla espas olayı gerçekleştirilmiştir.



**Cemal Tollu: "Gebze" Tuval üzerine yağlı boya 52x70 cm.**

Tollu'nun hareket noktasının dayandığı temeli eleştirmen Kaya Özsezgin de bir incelemesinde şöyle belirtiyor: "Anadolu toprağının katı gerçekleri, çevresini somut resim öğeleriyle yorumlamak isteyenlere ilginç ipuçları veriyordu. Tollu bu gerçekleri, bağımsızlık özlemiyle silaha sarılan ve düşmana karşı elindeki kıt olanaklarla direnen bir halkın içinde yaşamış, yakından görüp algılamıştı. İzlenimciliğin yumuşak anlatımı ile Anadolu bozkırının insana katı, kesin şeyler düşündüren somut yapısı arasında bir uzaklık bulunduğunu seziyordu. Hele Anadolu'da Hitit sanatının dayandığı somut kavramları, çizgi ve düzeyindeki geometriyi, ayağı yere basan sağlamlığı gördükten sonra, Avrupa'da benimsediği eğitim ilkelerinin doğru bir seçim olduğunu bir kez daha anlamıştı. Tollu. Gözü Hitit sanatını oluşturan yalınlık ve sağlamlıktaydı. Kendi resminde yer alacak figürlerin çizgi, biçim ve renk düzeninde, bu sağlamlığı büyük ölçüde anımsatan derin izlerin yer almasını istiyordu. Resim üzerine konulan her çizgi, her lekede bu derin izlerin bir payı olmalıydı"<sup>34</sup>.

<sup>34</sup> Kaya Özsezgin, «Türk Ressamları,» Milliyet Sanat Der. Eki, 15 ,ekim 1981, s. 6.

Cemal Tollu asıl kişiliğini 1950'den bu yana elde etti. Türk ressamı olmak için ne süsleme ve bezemeye, ne de folklorla başvurmak gerekiyordu. Anadolu topoğrafyasını uzaktan hatırlatan dekorların ortasına serpiştirdiği figürlerle, toprak çalışmalarını konu seçen kompozisyonlarla Tollu, Türk modern resmine anıtsal eserler kazandırabilirdi.

Nurullah Berk D Grubunun isim babasıydı. 1928 döneminde, Müstakil Ressam ve Heykeltıraşlar Birliği kurucularından, bu topluluğun sergilerine katılmış olmakla beraber, o sıralardaki çalışmalarını önemsememişti. Paris Güzel Sanatlar okulunda Ernest Laurent atölyesinde geçirdiği yıllarda bu hocadan gereğince faydalanamamıştı. 1932 sonlarına doğru tekrar Paris'e gidip önce Andre Lhote, daha sonra Fernand Léger atölyelerinde çalışmasıyla asıl yolunu bulmaya başladı<sup>35</sup>.

Lhote, klasik kurallara bağlı olmakla beraber Kübizmin "arkitektüral" tasarımlarını, Léger ise, desen ve anıtsal biçimler yoluyla çağın sanatına yepyeni bir görüş getiriyordu. Nurullah Berk, Léger'de, kişisel karakterine en uygun hocayı bulacaktı.

D Grubunun kuruluşunu izleyen yıllarda sergilediği ilk denemelerinde kübist araştırmalarda bulunmuş, geometrik düzenin egemen olduğu düzenlemelerde yavaş yavaş yerel bir anlatıma yönelmişti. İnşacı, çizgisel denklige önem veren Kübizm, Berk'in ilk denemelerine egemen olan bir görüş ve teknik olacaktı. "Damlar", "İskambil kağıtlı natürmort", "İbrahim'in portresi" ve "Teyyareciler" gibi yapıtlar Kübik dönemin belli başlı denemeleridir.

Nurullah Berk'in resim planındaki eğilimi ve çabası şöyle özetlenebilir: 1914 döneminin getirdiği bir çeşit Empresyonizmden sonra, hava içinde dağılan renklerle çizginin, desenin sağladığı "konsrüktif" tasaların da yer almaları gerekiyordu. Doğu-Türk görsel sanatların özelliğine eğildiğimizde dikkati çeken başlıca kalitenin rengin çizgiye üstünlük sağlamadığı, ona paralel yürüdüğü, kesin çizgiler içinde yer alan renksel uyumun o çizgilerin sınırını geçemediğidir. Resim sanatıyla en yakın kol olan Doğu minyatürlerinin renk uyumuyla birlikte "çizgi arabeski" gözettikleri dikkati çeker. Hat sanatında İslam yazısının bir çeşit resim olduğu kuşku götürmez bir gerçektir.

Berk'in "Stilize Figür" isimli resminde, renkler yüzeysel yerleştirilmiş ve soğuk renklere ağırlık verilmiştir. Derinlik ise, sıcak ve soğuk renklerin

<sup>35</sup> Nurullah Berk - Hüseyin Gezer, 50 Yılın Türk Resim ve Heykeli, İstanbul, 1973, s. 66.

birbirlerinden farklı boyutta oluşlarının bıraktığı izlenimlerle sağlanmıştır. Figürün arkasındaki ve tablonun orta yatayına isabet eden yatay kırmızı ile figürdeki soğuk olan mavi ile ayrılması bu derinliği hissettirir ve yine bu kırmızının arkasına yerleştirilmiş olan çiçekli mavi alanda bir derinlik sağlar.



Nurullah Berk: "Stilize Figür" Tuval üzerine yağlı boya 80x80 cm.

Nurullah Berk birçokları gibi beze yalnız boya sürmekle yetinmez; fırçasını yöneten duyguları, düşüncelere oturtmasını bilir. Yaptıkları üzerinde çok düşünmüştür. Kimi resimleri birer değer denemesi, kimileri de bir denge ve ritim girişimidir.

Yaratıcılığı, konu değişikliğinde ve aralıksız biçim sıçramalarında gören kimi eleştirmenler için Nurullah Berk sınırlıdır, tekdüzedir. Oysa aynı nesnelere değişik açılardan bakan, yeni değer araştırmalarına, çizgilerin yeni ritimlerine yönelen bir sanat anlayışını nasıl sınırlı ve tekdüze olarak niteleyebiliriz? Hans Hartung, çoğu palmye dallarını andıran çizgi demetlerini az mı yapıp

durmuştur? Berk'in de "Ütü Yapan Kadın"larını karşılaştırınız, sonunda kadın figürünün nasıl bir arabeske dönüştüğünü görürsünüz. Asıl yaratıcılık, yani nesneye yeni bir varlık kazandırmak, tükenmiş sanılan konuları yeni bir ruhla canlandırmaktır.

Ama onun asıl özgünlüğü, en hareketli resimlerde bile hareketsizliği, durukluğu verebilmesidir. Bunu da, çizgilerine uydurma hareketler değil, günlük yaşamda görmeye alışık olduğumuz hareketler vermekle elde etmiştir. Nurullah Berk, yaşamında olduğu gibi resimde de delifişekten uzaktır. Resimleri ürkütmez, gülümseyerek seyirciye yaklaşır<sup>36</sup>.

Nurullah Berk, başlangıçtan beri doğadan aldığı öğelere dekoratif, renkli grafiksel bir öz vermekle etkileyici bir güce sahip olduğunu görüyoruz. 1933'de Kübizmin 1946'da geometrik-figüratif bir Konstrüktivizmin ilk öncülerinden birisi olmuştur. 1951'den sonra iki boyutlu çizgisel bir konstrüktivizme bağlanmış, giderek 1970'lerde yöresel motifler tüm çalışmalarında egemen olmuştur.

Doğa gözleminden uzaklaşıp yüzeysel soyut düzenlemeler şekline dönüşen çalışmalarında sağlam konturlu, akılcı arabesk çizgilerin ağırlığına karşın nesnelere yine de tanınabilir kimliklerini korumaktadır. Onun sanatının özgünlüğünü hareket içindeki durağanlıkta aramak gerekir. Dönen eğri çizgilerle, düz çizgiler bir ritim içinde biraraya gelerek birleşip nesnelere oluşturmakta, zaman zaman onlara hacimsel değerler kazandırmaktadır. Yüzeylerdeki düzenli yığılmalar da onun sanatının temelini oluşturmaktadır.

Berk'in "Yatan Kadın" isimli resminde, figür konturlarla belirtilmiş ve ritim de bu yolla sağlanmıştır. Renkler genelde cansızdır, fakat resme serpiştirilen sert ve canlı sarılar resmi renk yönünden hareketlendirmiştir. Arkadaki dikey çizgiler derinlik hissi oluşturmakta, figürü ve çevresini daha öne getirmektedir. Figür etrafındaki koyuluklar da figürü zeminden ayırmıştır. Resmin altına ve sağ yanına yerleştirilen bant şeklindeki sarılar, figürü resmin yüzeyinden geri taşımaktadır. Resimdeki mavi-gri konturlar fonda da kullanılarak resimde figür ile fon arasında bir birliktelik gerçekleştirilmiştir.

Nurullah Berk için konu seçimi diye bir sorun hiç bir zaman olmamıştır. Aynı nesnelere bir çok kez resimlerinde yinelenmiştir. Her seferinde de yeni ve değişik açılardan bakan, yeni değerler araştıran çizgilerin ritmini, müziksel,

<sup>36</sup> Suut Kemal Yetkin, «Nurullah Berk,» Sanat Dünyamız, Mayıs 1977, S. 10, s. 39.

şiiresel nitelikteki zengin sıcak renklerin armonilerini bazen şiddetli, bazen pastel karşıtlıkları veren gerçek bir yaratıcıdır. Tükenmiş zannedilen konular her seferinde yeni bir ruhla, yeni bir yaklaşımla yeni bir varlık kazanmaktadır<sup>37</sup>.



**Nurullah Berk: "Yatan Kadın" Tuval üzerine yağlı boya 25x41cm.**

Nurullah Berk'in ilk yapıtlarından itibaren Kübizme eğilim göstermesinde, kendi anlatımıyla vurgulayalım "ressamın öz mizacının"da işlevi büyük olsa gerek. Bir akım, bir estetik zorla, yapmacık olarak benimsenip uygulanamaz. Berk'teki geometrik disiplin özlemi Kübizme sevgisinden çok, ya da bir o kadar, kendi öz isteklerinin ürünüydü<sup>38</sup>.

Berk'in "Portre" isimli resminde kübizmin etkisi altındaki geometrik yüzeyler ve parçalanmalar görülür. Fon ve figürde kullanıldığı bu parçalanmalar resmin genelinde fon ve figürün bütünlüğünü oluşturur. Resimde derinliği sağlayan figürün arkasındaki siyah leke, derin bir boşluk hissi uyandırır. Figürün mekanda hissedilmesi için figürün üzerindeki soğuk renklerin etrafına, mekanda sıcak renkler yerleştirilmiştir.

<sup>37</sup> Ayla Ersoy, «Nurullah Berk'e Bakış,» Sanat Çevresi Der., Ocak 1985, S. 75, s. 49.

<sup>38</sup> Nurullah Berk Rekrospektif Sergisi Tanıtımaltığı 1971, s. 3.

**Nurullah Berk: "Portre" Tuval üzerine yağlı boya 95x85 cm.**

Kübist, geometrik, konstrüktivist, her ne olursa olsun Nurullah Berk'in gençlik yapıtlarının yansıttığı ortak hava aslında Parisli'dir. Nurullah Berk resminin bu erken dönem niteliği daha sonra da bir kentsoylu inceliği görünümünde sürüp gidecek, sanatçının halk sanatlarına, İslam minyatürlerine, çizgi arabeskine dayanarak Doğulu bir dil bulma çabalarının yoğunlaştığı 1960 sonrası yapıtlarında da yok olmayacak, belirgin bir düzeyde kalacaktır.

Bununla birlikte Nurullah Berk'in Kübizmde (Nesneleri geometrik bileşenlere ayırarak yeniden birleştirme ve eşzamanlılık ilkelerinde) çok direnmediğini belirtmek gerekir. Sanatçının daha 1934 yılında, D Grubunun üçüncü ve dördüncü sergilerinde verdiği yapıtlardan başlayarak, arı, damıtık biçime verdiği önemi azaltmadan gerçekçi bir tutumla çalışmaya başladığı gözlemlenir. Atölyede çizilmiş çıplaklardan ya da kuramsal natürmortlardan sonra oda içlerinde, masa başında, gergef önünde ütü, nakış dikiş gibi bir işle uğraşır görünen, uyuklayan kadınlar, düşünceli erkekler, baloncular, çömlekçiler, başlar, artık. İlk bakışta ters görüneceğini bilerek diyeceğiz ki Nurullah Berk ile onun çok sevdiği Turgut Zaim arasında bir koşutluk (parelellik) başlar. Turgut Zaim'in yaylada, kasabanın pazar yerinde durup

bekleyen, çorap ören, yün eğiren Avşar kadınlarındaki, düz damlı kerpiç ya da taş ev yığınlarının önünde bekleyen köylülerindeki dinginliği, arınmışlığı, Nurullah Berk kentli kadınlarda, ev içlerinin sıcaklığında araştırır. İkisinde de renk çizgiyi taşmaz, biçimleri sınırlandıran desen, renk lekeleri yüzünden saflığını yitirmez. Turgut Zaim'de çoğunlukla destansı bir hava olarak beliren ülküselleştirme, Nurullah Berk'in dünyasında bir kent soylu inceliği (ya da soğukluğu) olarak belirir. Ne var ki Turgut Zaim çekiciliğinden, cana yakınlığından kuşku duymadığı bir ütopyanın sınırları içinde şaşmaz bir kararlılıkla biçimini billurlaştırırken, Nurullah Berk sonsuza dek sürecekmış izlenimi uyandıran bir arayış içinde, o dingin, fırtınalı denizler ortasında bile durağan kadınlarını, adamlarını, bulutlarını baloncularını, deve dikenlerini düz ve eğri çizgilerin projeksiyonunda yineler durur.

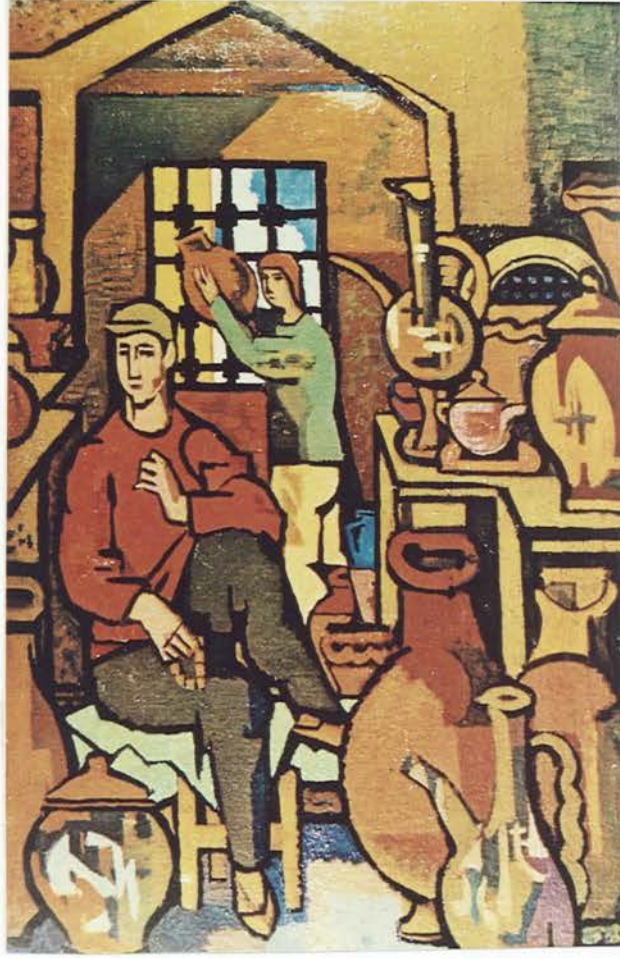
Nurullah Berk'in "Destici" isimli resminde, biçimler ve figürler konturlarla belirlenmiş ve bir çizgi ritmine götürülmüştür. Renk olarak pek canlı renkler kullanılmamış, genelde sıcak renkler kullanılmıştır. Derinlik ise resmin ortasındaki pencereden görülen mavi gökyüzüdür. Bu mavi değer sıcak renkler içindeki en soğuk değerdir ve şiddetli bir derinlik hissi uyandırmaktadır. Bunun yanında derinliği biçimlerin büyüklüğü ve küçüklüğü de desteklemektedir.

Nurullah Berk'in resim dünyası giderek yabancı, pıtıraklı, ürkütücü, ağulu bitkilerin, nesnelere itici, bazen ürkütücü havasına bürünmeğe başlarsa da bütün tablolarında doğanın ve insanın değil, salt eğri ve düz çizgilerin ritmik ilişkileri yaşar, yaşama hakkı bulur<sup>39</sup>.

Zeki Faik İzer çeşitli etkilerden geçtikten sonra kendini buldu. Paris çalışmaları içinde belli başlı iki hocadan faydalanmıştı: Othon Friesz ve Andre Lhote. Bu iki hocanın kişilikleri birbirine zıt, aykırıydı. Friesz daha çok bir lirik, Lhote ise matematiğe dayanan ölçü ve düzen sevdalısıydı. Ne var ki, Zeki Faik İzer, Lhote akademisinde başarılı etüdlere sonra kendi mizacının itişine kapılarak renk lekelerinin coşkun ahengini çizgi düzeninin mimarisine tercih etti. Her tablosunda bir bahar havası estiren bu ressam, giderek konudan uzaklaştı ve son on yıl içinde "tablo alanına serpiştirilmiş etkisini uyandıran" bir "taşizm-lekecilik" tekniğine karar kılarak fırça şiirselliğini olanca hareketliliği içinde birbirinin içine giren, birbirini kovalayan, kıvrıntılı, eğri biçimlerin

<sup>39</sup> Turan Erol, «Nurullah Berk Üstüne,» Yeni Boyut Der., Nisan 1982, S. 20, s. 20.

egemenliği altında sürekli bir kaynaşma, cıvıldaşma havasını uyandıran büyük çapta tablolar yaptı<sup>40</sup>.



Nurullah Berk: "Destici" Tuval üzerine yağlı boya 80x1100 cm.

Zeki Faik, serbest ve spontan fırça tuşlarının belli bir çizgi kazandığı şiirsel ( lirik) soyutun örneklerine daha bir kuvvetle yönelmiş bulunuyordu. Daha sonra lekecilik (taşizm) olarak da adlandırılan bu soyutçuluğun, aşağı yukarı aynı tarihlerde Fransa'da bir grup genç sanatçı tarafından eyleme döküldüğünü biliyoruz<sup>41</sup>.

Zeki Faik'in "Balerinler" isimli resminde biçimler çizgisellikle oluşturulurken, bu çizgilerin resim alanında meydana getirdiği figürlerin dinamik ritmi gerçekleştirilmiştir. Derinlik, figürlerin farklı büyüklükte

<sup>40</sup> Nurullah Berk «D Grubu,» Sanat Çevresi Der., şubat 1982, S. 60, s. 10.

<sup>41</sup> Nurullah Berk - Adnan Turani Başlangıçtan Bugüne Çağdaş Türk Sanatı Tarihi, Tıglat Yay., İstanbul 1981, C. 2, s. 135.

düzenlenişleri, yer yer de çizgilerin farklı değerlerle oluşturulmasıyla gerçekleştirilmiştir. Oluşturulan değer farklılıklarıyla da bu derinlik desteklenmiştir.

1950 ve sonrasına ait çalışmalarda figür, zaman zaman karşımıza çıkmış olsa da resmin genel yapısını, renk ve biçim atmosferini, daha çok şiirsel bir soyutla ilgili buluruz. Bunun böyle olması Zeki Faik'in, sanatı bir bütün olarak görüp algılamış olmasına dayandırılabilir.

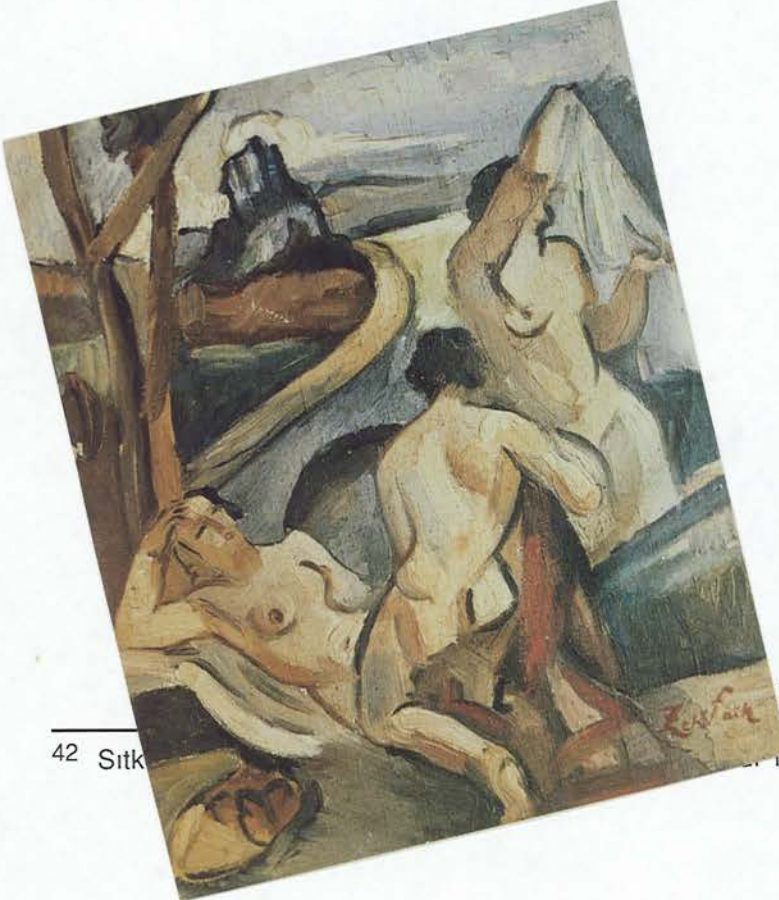


**Zeki Faik İzer: "Balerinler" Tuval üzerine yağlı boya 1947 120x120 cm.**

İzer'in balerinleri, siyah ya da kırmızı kalemle, kalemin kağıt üzerinde sürekli hareketleriyle, şiirsel gezinşleriyle oluşturulmuş izlenimi veren bir desenler grubu, çizginin ve lekenin ritmik armonisinden başka birşeye dayanmaz. Çizgi bir yerde başlar, eğilimler ve yuvarlaklar çizerek gene aynı yerde noktalanır. Resim, bir anda akan, kimi yerde tortular bırakarak yoluna devam eden bir ırmak gibidir sanki desenlerde. Gözünüzü bu çizgilerden ayırıp, onun hemen yakınındaki yağlıboya bir tuvale kaydırduğımızda, değişen hiçbir şey yoktur; sadece çizginin yerini fırça tuşları almıştır. Çizgisel resimlerle boyasal kompozisyonların, plastik değerler açısından bu derece yakınlaştığı, neredeyse birleştiği başka örnekleri, Türk resminin yakın dönemi içinde

bulmak zordur. Bir bakıma 1960'lardan sonraki çalışmalar, tek bir tablonun değişik ama birbiriyle yüzde yüz çakışmayan aşamaları, tamamlayıcı varyasyonları, birbirine bitişik uzantılarıdır. Lekeci ressamın, tuval karşısında herhangi bir tasarım formuna bağlı olmaksızın, duygularının ve önsezilerinin kılavuzluğuna kapılarak, sürdürdükleri çizim ve boyama tekniğinin bir benzerini, Zeki Faik'in, özellikle 1970 dolayındaki bir dizi çalışmasında görüyoruz. Bu resimler, figürden bıkip yeni bir yol, yeni bir anlatım arama sevdasına kapılan ressamın, bir tür plastik yorumla kişiliğini soyutçu şiirsel ve bir ölçüde fantastik kalıplarda denemek istediği türden işler değildir<sup>42</sup>.

Zeki Faik İzer'in "Üçlü Nü" isimli resminde kübizmin etkileri açıkça görülür. Cansız renklerle yapılan bu resimde espas, ışıklı figürlerin arkalarına yerleştirilmiş daha koyu yüzeylerle sağlanmıştır. Derinlik ufka doğru kademeli şekilde sıralanmış leke ve renklerle hissettirilmiştir. Çok zayıf ta olsa renk konsantrasyonlarından yaralanılarak da derinlik oluşturulmaya çalışılmıştır.



boya 1934 62x90 cm.

<sup>42</sup> Sıtkı

1990, s. 62.

İzer, bir dönem halı çalışmalarına yönelmiş, bu çalışmalarında Selçuklu kartalı motifini, soyut bir düzenlemenin içine yerleştirir ve bu kartal motifinin soyutlayıcı çizgi düzeniyle kompozisyonun genel karakteri arasında birtakım geçişler, ilişkiler araştırır. Burada müzelerde öğrenilen, büyük ustaların yapıtlarından elde edilen bilgi ve deneyimler, neredeyse bir sentez kimliğine bürünür. Soyut, sıradan soyut olmaktan çıkar, çizgi ve lekeler, renk kıvrımları, herhangi bir kompozisyonun elemanları ve bütünleştirici öğeleri olmaktan uzaklaşır. Denebilir ki, uzun yılların emeğine ve birikimine dayalı buluşlar, burada artık birer buluş normu üslenmez, Doğu dünyasından Batıya, Batıdan Doğuya bakışın birleştirici çizgilerine dönüşür.

Bağnazlığın, kişiliği olumsuz yönde etkileme olasılığını göz önünde tutan sanatçı, bir noktada donup kalmaz, kökendeki lirik ve soyutçu yönelişi, figür bağlamında koşullandırıcı bir anlayışa kesin kes dönüş yapmamak gibi dar bir perspektiften görmediğini ortaya serecek düzeylerde geliştirmeye, olgunlaştırmaya çalışır. Doğa, her zaman ki uyarıcı görevini, bu dönemde de yapmaya devam eder. Ama, ancak bir uyarıcıdır doğa; sanatçının gözünde ve gönlünde yeni ışıklar yakan, onu yeni imgelemlere sürükleyen bir uyarıcı. Bu nedenle, örneğin bir Nice manzarası, onu yeni peyzajlar yapmaya sürükler. Ağaçların kıvrımlı uzantıları, denizin görkemli uyumu, gökyüzü, Zeki Faik'te, biraz da bilinçaltının derinliklerinde yeniden uyandırılmak üzere gömülmüş olan özlemleri harekete geçirir. Nice peyzajları, desenleri, bu harekete gelişin bir ifadesinden başka birşey değildir. Doğanın uyarıcı etkisi, kolajlarda da kendini gösterir. Ama desenler, nasıl bir Nice peyzajı değilse, kolajlar da salt soyut birer düzenleme değildir. Onların gerisinde belli belirsiz bir doğa imgelemi yatar<sup>43</sup>.

Zeki Faik'in "Balıklı Kompozisyon" isimli resminde ilk görülen, renk düzenlemesidir. Renkler çok canlı olmasa da, renklerin ağır bastığı bu resimde, farklı derinlik etkilerinin de renkler yardımıyla oluşturulması doğaldır. Ufak değer farklılıklarıyla oluşturduğu biçimlerin birbirinden ayrılmalarını, yer yer kullandığı konturlarla da desteklenmiştir. Genelde derinlik sıcak-soğuk kontrastlıklarına dayanmaktadır.

Zeki Faik'in, büyük boyutlu ve renkli kompozisyonlarını okumak için, hem bu kompozisyonun alt yapısını oluşturan fikir dinamiğini bilmek, hem de şiirsel

<sup>43</sup> Nurullah Berk - Adnan Turani, Ön. ver., s. 127.

soyutun dayandığı estetik değerlerin kaynağına yönelmek gerekecektir. Renkçiliğin, her şeyden önce bir armoni zenginliği ve renklerin ayrı ayrı bir zenginlik içindeki plastik değerleri oluşturucu işleviyle ölçülmesi gerektiği göz önüne alınırsa, Zeki Faik'in bu yönden, kompozisyon renkçiliğine dayanan bir sanatçı olduğunu kabul etmek gerekecektir. Onda, renk, bir yapıyı oluşturucu temel elemandır. Ayrıca da her renk, bir başkasıyla kurduğu iletişimle varlığını duyurur. Zeminden yüzeye doğru üst üste bindirilmiş tuşlar, resimde bir yüzey espirisinden çok, soyut bir derinlik imajının gizli bir değer olarak benimsenmiş olduğunu göstermeye yeterlidir. Bu derinlik imajını, yalnız tuş ve tekstür düzeyinde değil, kompozisyonun oluşum sistematiği doğrultusunda da görmek mümkün. Genellikle resmin çerçevesinden ortasına doğru uzanan ve kapalı bir kompozisyon türünün bütün inceliklerin içinde saklayan renk katmanları, zemin üzerinde biçimlenir ve zeminin açık renginin önüne doğru taşar. Böylece renksel coşku, kompozisyon disipliniyle sınırlanır. Resmin hareket noktasını oluşturan imge, bu sınırlar içinde soyutlaşır, imgesel kimliğini eritir ya da salt anımsatıcı öğelere indirgenir.



Zeki Faik izer: "Balıklı Kompozisyon" Duralit üzerine yağlıboya  
1958 51.5x60 cm.

Zeki Faik İzer'in "Balık Ağları" isimli resimde, koyu lekeyle oluşturulan biçim ile fon etkisi yapan mavi alan görülür. Koyu biçimle fon arasındaki etkili bir değer farkıyla mavi alanda bir boşluk etkisi oluşturulmuştur. Biçim de, zemin parçalanmalarının etkisiyle, fon-biçim ilişkisi oluşturur. Biçimdeki renk serpiştirmeleriyle biçim üzerinde de farkı dernelikler hissettirilmiştir.



Zeki Faik İzer: "Balık Ağları" Tuval üzerine yağlıboya 1969

Zeki Faik'in resimlerinde, özellikle 1970'li yılların başında belirgin bir karakter almış olan şiirsel soyutlama, Türkiye'de 1930'ların başında izlenimci sanata ve Çallı kuşağına bir tepki olarak gelişen kübist-konstrüktivist hareketin bir uzantısı şeklinde düşünülebilecek geometrik soyutlamanın alternatifini oluşturur. Geometrik soyutlamanın keskin çizgilerine, geleneksel stilizasyonla bağdaşan yalınlaştırma eğilimine karşılık, Zeki Faik'in temsil ettiği şiirsel

soyutlama, renkçiliğin bütün ifade olanaklarını kullanır, birbiri içinde eriyen ve çoğalan, zengin renk nüanslarıyla beslenen çoğul bir nitelik alır. Bu renkçilik, 1980 kuşağının genç sanatçıları üzerinde olumlu etkiler uyandırmış ve gene aynı kuşağa mensup bir grup sanatçının grafizme yönelik, renkçilikten kaçıcı tutumu karşısında, özellikle soyutlayıcı dışavuruma verimli bir kaynak açabilmiştir.

Öte yandan sanatta, belli bir üslup kategorisine bağlanarak değişmez bir yol izlemeyi, kişilikli olmanın koşulu sayan gelenekçi görüş karşısında da Zeki Faik İzer, temel inançlardan ödün vermeksizin değişmeyi öneren tutumuyla tipik bir örnek oluşturur. Bu anlada değişme, sanatçıyı, yeteneklerini kullanma doğrultusunda bir oto kontrole yöneltir; tekrar tehlikesinden uzaklaştırır, araştırma güdüsünü güçlendirir.

Zeki Faik İzer, yaşlı kuşak ressamalarında benzerlerine pek sık tanık olmadığımız çağdaş-yenilikçi bir eğilimi, yaşamı boyunca, sanatının her aşamasında uygulamış, duru ve geleceğe açık bir duyarlılığın öncülüğünü yapmış bir sanatçı olarak sanat tarihindeki seçkin yerini şimdiden almış görünmektedir<sup>44</sup>.

Enerjik, atak mizacıyla yazarlığı, müze yöneticiliği ve ressamlığı bir arada yürütmeyi başaran Elif Naci, D Grubunun faaliyet yıllarında o kopluluğunun en hareketli elemanlarından biri olmuştu. İlk çalışmalarında bir entimist, eviçi, eviçi yaşantısı ressamıydı. Daha sonra, Türk ve İslam Eserleri Müzesi Müdürlüğünde, oradaki eserlerin etkisiyle, Doğu sanatıyla Batı anlayışı barıştırmaya çalıştı. Galatasaray Lisesi'nde 1854'te açtığı sergide bu eğilimi belirliyordu. Çin motiflerini eski yazılarla kaynaştırıyor, minyatürlerden aldığı elemanları çeşitli süslemeci motiflerle bağdaştırıyordu.

Ressamın gelişim evrelerinde figüratif, soyut figüratif dönemlerini izlediği bilinmektedir. Son dönem resimlerinde canlı bir renkçilik anlayışına girildiğine tanık oluyoruz. Gerçi Elif Naci'nin yeni olduğu kadar eski dönemlerinde de desenin ağırlığından çok, renkle örtülen yüzeylerin hareketliliğinden söz edebiliriz. Özellikle peyzaj çalışmalarında sisli bir atmosferin yarattığı, sınırları çapraşık bitki örtüsüyle kuşatılmış ağaçlar üstünde durulmağa değer usta işi ürünlerdir. Az sayıdaki “nü” ve “natürmort”larının yanında ayrıcalıklı yeri olan “peyzaj” çalışmaları sanatçının esas karakterini ve resim görüşünü kanıtlayan

<sup>44</sup> Sıtkı M. Erinç, Ön. ver., s. 65.

gözde ürünlerdir. Bu doğa görünümüleri sanatçının Lirik üslup işçiliğinden çok, Elif Naci'nin esas çizgisini oluşturan reflektörlerdir.



Elif Naci: "Soyut" Tuval üzerine yağlı boya 47x33 cm.

Doğa görünümünün bir kısmında ufak insan figürlerinin yer aldığını görüyoruz. Bunlar genellikle açık deniz önünde yer alan sahil kompozisyonlarıdır. Maviden mekşeye dönen kıvamında bir renk cümbüşünün fenomenal dünyasında, içe yönelik anlatımın kıvrak berraklığını bulabiliriz<sup>45</sup>.

Elif Naci'nin otuzbeş yıl süren müzeciliği, özellikle Türk ve İslam Eserleri Müzesindeki yılları, Onu, Akademiden, hocası İbrahim Çallı'dan aldığı klasik pentür bilgisi ve tabanında, geleneksel eski Türk sanatında, bir Selçuk

<sup>45</sup> Emin Çetin Girgin, «İbrahim Çallı Atelyesinde Yetişen Bir Usta: Elif Naci,» Sanat Çevresi Der., S. 76, s.12.

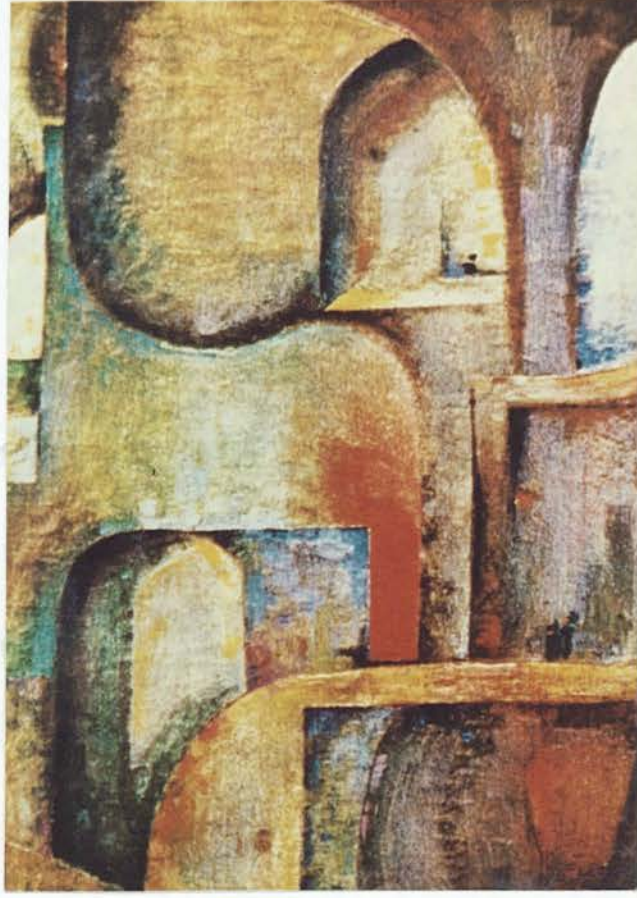
çinisinin, bir Osmanlı lalesinin, minyatürünün, Arap harflerinin çizgisel etkisi ve ritimdeki o eşsiz stilizasyonun, nasıl buluşturulabileceğinin, birleştirilebileceğinin tutkusu ve aramasıyla geçti.

Elif Naci'nin sanat yaşamı, ikiye ayrılmıştı. Figürücü dönem ve soyutçu dönem olarak. Bunu daha açıklayıcı bir biçimde tanımlamak gerekirse, figürücü ve doğa yorumcusu dönemle, kimi stilizasyonlarla birleşimli soyutlamalar dönemleri, araştırmaları dönemi demek daha doğru olur. Daha iyi incelendiğinde ise bu dönemlerin iki değil, üç dönem olduğu görülür. Çünkü sanatçı, yaklaşık 1978 lerden sonra, yeniden bu doğa yorumculuğuna, figürçülüğe dönmüş bulunuyor.

Sanatçının, ikinci ve soyutlamalar dönemi dediği, nesneden ayrılma çabaları ve aramaları aslında 1934'de, altı arkadaşıyla birlikte kurdukları D Grubu çıkışıyla başlamış, bunun hemen peşine takılan müzecilik yaşamının etkisiyle de yoğunlaşmıştı. Sanatçının D Grubuna katılımı, evrensel boyutlu ve tasalı bir sanat içinde, kendi kişiliği ve ağırlığıyla yer alacak bir yeni Türk sanatı beklentisinin bilinci ve tepkisiyle oluşmuştur.

Selçuk halısındaki o eşsiz son aşamasını yakalamış stilizasyon, ayıklama, mezar taşındaki, yazıtlardaki arap harflerinin sonsuz ritmik şiiri, çinilerdeki o görkemli ve varsıl motif dünyası, Elif Naci'nin gerçek ulusal resim beklentisine ve tasasına uzanacak birer temel birikimleri ve araçlardı. O da öyle yaptı. Aldı kendi gibi ince, zarif bir "Elif"i ya da "Vav"ı, koyuverdi o kökleşik (klasik) ve sağlam pentür tabanının üstüne. Kiminde de, bir 16. yy. çinisinden bir laleyi ya da karanfili. Kiminde bu kökleşik pentür bilgisine, minyatürler yakınlığında uzanmayı denedi. Yine kimi aramalarına, kuşkusuz ruhsal ve düşünsel duyarlılığının tepisiyle de kimi düşsel "fantasya" dünyası içine sokulmayı denedi. Stilizasyon, kendi çağının kültürel ve teknik bütünlüğü içinde ve bir sanat yapıtı birimi olarak doğrudan kendi bütünü içinde bir örgütsel dokuydu. Onu oradan koparıp pentüre aktarmak, salt Elif Naci'de değil, Türk resim sanatını, örneğin bir Japon resminde olduğunca kişilikli ve özgün bir sanat yapmak tasasıyla ve bu yöntemle yola çıkan, başkaca bir bölük sanatçımızda da benzer yanılığı doğurmuş oldu. Kendi bütünlüğü ve ortamları içinden alınan bu eşsiz ve özgün öğeler birden dilsizleştiler, yalnızlaştılar bu yeni denemelerde<sup>46</sup>.

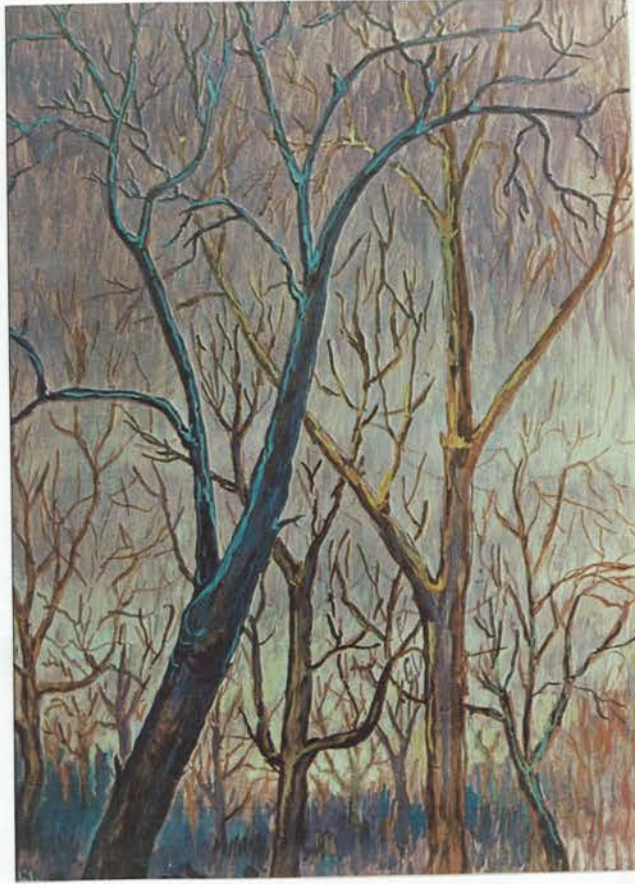
<sup>46</sup> O. Zeki Çakaloz, Eleştiriler, İstanbul 1982, s. 407.



Elif Naci: "Han Odaları" Tuval üzerine yağlı boya 60x46 cm.

Sabri Berkel uzun yıllar D Grubunun belli başlı kişilerinden biri olmuştur. Şunu da önemle kaydetmek gerekir ki Berkel, asıl benliğini, görüş ve üslubunu Grup dağıldıktan sonra buldu, kişiliği özellikle son on yıllık veriminde güçle belirdi. Üsküp'te doğmuş, ilk sanat öğrenimini Zagreb'te bitirmiş, sonra İtalya'ya giderek Floransa Akademisinde çalışmıştı. İtalya'daki çalışmaları onu klasik sanata, geçmişin büyük ustalarına yakınlaştırdı. Tiziano, Veronese gibi Venedik'li büyüklerin hayranı olan Felice Carena'nın etkisiyle Rönesans ressamlarının teknik ve sistemlerini iyice inceledi. Yirmi yaşlarında Türkiye'ye geldikten, Güzel Sanatlar Akademisine öğretim üyesi atandıktan sonra da yürüttüğü gerçekçi, titiz çalışmaları 1945 yıllarında yavaş yavaş bıraktı, daha özgür, daha renkli bir türe yöneldi. Kendisinin de sık sık tekrarladığı gibi klasisizm, tabiata bağlı kalmak, görüntülerini titizlikle izlemek, konuyu, temayı

kolaylıkla belirtmek değildir. Sainte Beuve'ün çok doğru deyimince klasisizm, “devamlılık elemanlarını kendinde toplayabilmek”tir. Oysa, bu elemanlar, gerçekçi bir eserde olduğu kadar özgür, soyut ya da herhangi bir şekilde doğa taklitçiliğinden kurtulmuş eserlerde de yaşayabilir. Sabri Berkel'in uyguladığı soyut elemanlar birleşimindeki derinlik, biçim ve renk düzeni modern sanatın klasik yönü içinde sınıflandırılabilir niteliktedir. Fresk, gravür gibi türleri de iyice inceleyip uygulamış olan Berkel'in eseri, sanata sonsuz bir saygı ve bir an bile gevşemeyen titizlikle kendini empoze eder<sup>47</sup>.



**Elif Naci: “Eflatun Ağaçlar” Tuval üzerine yağlı boya 54x42 cm.**

Resimlerindeki düşünsel boyut titizlikle eğitilmiş bir algı işleyişinin sonucudur. Resimlerindeki denge, bütünlük ve kesinlik duygusalın yolundan geçmemeyi öğrenmiş bir disiplinden kaynaklanıyor. Sabri Berkel'de

<sup>47</sup> Nurullah Berk, Ön. ver., s. 10-11.

duygusallık, ancak bu disiplini ve onun amaçladığı değerleri korumak konusunda ortaya çıkmaktadır.

Sabri Berkel'in resimleri hiç bir zaman gösterişi, çarpıcılığı ve ustalık gösterisi ile göz boyamayı amaçlamamıştır. En devinimli ve canlı resimlerde bile duygusal yaklaşımlar, resimsel sorunların içindedir. Hızla artan bir nabız, ya da duyguları kamçılayan bir renk bulmak zordur. Temelde bunların hepsi vardır ama, bütünü yapısına sindirilmiştir. Kullandığı renklerden herhangi birini tuvalden alıp tek başına seyrederseniz ciyak ciyak bağırabilir, ya da sönüverir ama, Berkel'in sezerek ve hesaplayarak kurduğu düzende, kullandığı her öge yeni bir kişilik ve devinim kazanmaktadır.

Sabri Berkel hayranlık duyduğu her sanata çözümleyici (analitik) olarak yaklaşmıştır. Bugün hala Rönesans'ın değerlerinden yola çıktığını söylüyorsa da, bu değerler görüntüyü etkilememiş, kişiliğini biçimlendirmemiştir. Ancak, bu kişiliği güçlendiren yapının temel ilkelerini beslemiştir. 20. yy. da biçimden yola çıkarak soyutu ve renk ilişkilerini, mekan sorunlarını irdeleyen birçok akım ve ressam oldu. Berkel'in resimleri bunların en üstünleri ile kardeştir ancak her karşılaştırmada özgün kişiliklerini ortaya koyarlar.

Tümüyle soyuta yöneldiği 1953'den bu yana biçimsel olarak iki öge sürekli olarak Berkel'i ilgilendirmiştir: Mekan ve renk. Bu kavramların daha önceki dönemlerindeki figüratif resimlerinde de asıl ilgiyi oluşturduğu göze çarpmaktadır. Berkel'in 1953'e kadar sürdürdüğü konulu resmin, kendi deyimi ile "müze resmi"nden farkı konunun biçimsel işleyişi araç olarak kullanılmasıdır. Baskı ve yağlıboya resimlerinde ton ve renk parçalarının ve lekelerin onları çevreleyen boş (negatif) alanlar ile kurduğu ilişki, ressamın mekan ve renk sorununa düşünsel ve soyut yaklaşımını göstermektedir. Mekan ve renk ile geliştirdiği biçimsel kavramlar gittikçe değişmiştir ama, genellikle renk ve mekanın birbirinden bağımsızlaşması gibi zor bir tutum bugüne değin süregelmiştir. Bunun yanısıra, çizgi ve ışık, kimi zaman bu bağımsızlaşmayı destekleyen, kimi zaman mekan ve rengin işleyişine karşıt anlamda çalışan ögeler olarak kullanılmışlardır. 1953'de mekanın gerçeğe çağrışım yapan perspektifini ve derinlik düzlemlerini soyutlayarak mekan sorununu irdeleyen Berkel, 1970'lerde, insanın devinimine ilişkin kavramlarla anlatılamayacak yeni ve soyut mekanlarla ilgilenmeye başlamıştır.



Sabri Berkel: "Simitçi" Tuval üzerine yağlı boya 1952 200x300 cm.

Sabri Berkel renk ilişkilerinde zıtlıklar üzerinde durmuş, renklerin parlaklığı ile kurduğu düzenler aynı renklerin ton değeri ile başka bir boyutta farklı mekansal düzenlere dönmüştür. Gittikçe sadeleşen resimlerinde renk, çizgi ve ton ilişkileri, her zaman çok boyutlu düzenlerin algılanmasına olanak sağlamıştır. İzledikçe yeni algısal gizilgüçler sunması resimlerinin tüm dönemleri için geçerlidir. İlk dönemlerinde görsel kavramların koşutunda kullanılan renkler, 1955'lerden sonra somut çağrışımlarını yitirmiş yeni renk sözcükleri olarak ortaya çıkmıştır. Birbirleri ile kurdukları ilişki içinde hepsi farklı işlevler yüklenmiştir. Bir örnekle açıklamak gerekirse, Ankara Devlet Resim Heykel Müzesi'ndeki 1974 tarihli resminde mor ve turuncu renklerin kullanılışında mavi ve siyah alanların biçim, mekan ve renksel anlatımlarının değişkenliğinin amaçlandığı ve her biçim ilişkisinin renk algısına verilen öncelikle yeni anlamlar ortaya koyduğu görülür.



Sabri Berkel: "Beyaz Masa ve Natürmort" Duralit üzerine yağlı boya  
1949 116x89 cm.2

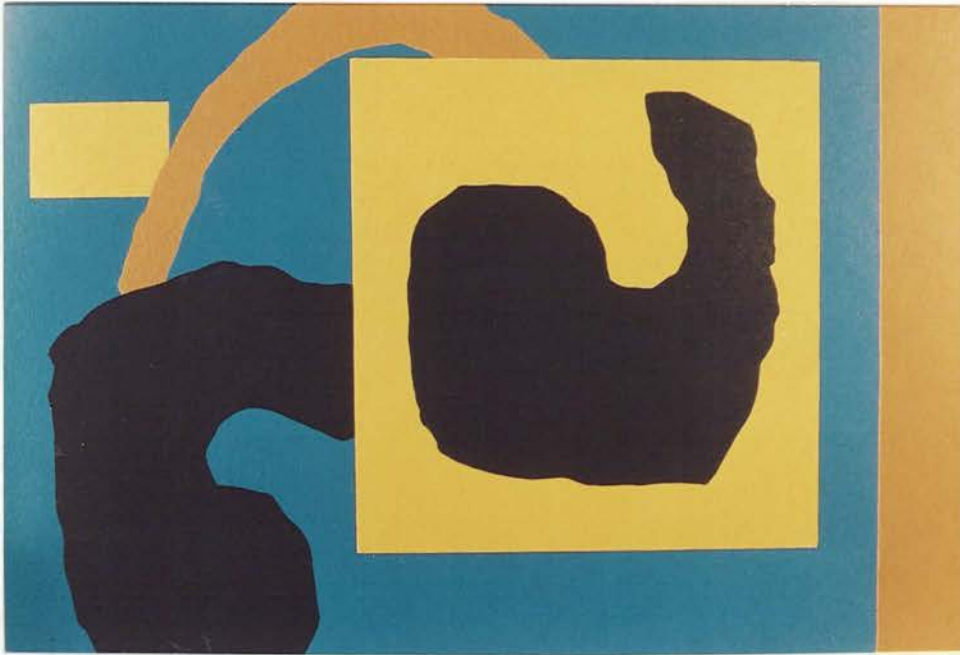
Sabri Berkel'in resimlerinde çizginin tüm olanakları denetlenebilmiştir. Berkel bir çizgi ustasıdır. Çizginin yapabileceği herşeyi Rönesans ustalarından öğrenmiştir. Desen ve baskı ile olan deneyimi, erken dönem resimlerinde bile, çizgisine zengin boyutlar kazandırmıştır. Çizgiyi kütle, mekan, hareket anlamlarının ötesinde negatif ve pozitif öğeler olarak zıt anlamlarla ve biçim ilişkilerine titrek bir canlılık veren nitelikte kullandığı görülür. Çizgi, 1953'teki soyut resimlerinde düzlem ve mekansal hareketi anlatırken, gitgide devinim kavramının çeşitli niteliklerini içermiştir. Erken dönemlerinde yaptığı baskı ve desenlerde kütlelerin ışığa tepkisini, çizgi devinimi ile anlattığını görüyoruz. İç ve dış kontur ikilemi ve bunu anlatan çizgilerdeki anlam zenginliği, ilk resimlerinde kütle ve mekan ilişkilerini ne denli güçlü bir yapısallıkla ele aldığını göstermektedir. Figür çizimleri, vücudun her deviniminde yepyeni yapısal sorunlar ortaya koymaktadır.

1955 ve 1960'lar arasında çizginin başlıbaşına düzenleyici ve anlatımcı bir öge olarak kullanılması, resimlerinin dekoratif olarak tanımlanmasına yol açmıştır. Soyut sanatın, asıldığı yüzey ve içinde bulunduğu mekanla bütünleyici bir ilişkiye girmesi, soyut yapılar için dünyanın her yerinde bu gibi değerlendirmeler ortaya koymuştur. Ancak 1955-1960 arasında Sabri Berkel'in çizgi önceliği ile kurduğu her bir düzen, dekoratif olmanın çok ötesinde, resim ve algı kavramlarına yeni sorular ve çözümler getiren problemler olarak ele alınmıştır. Bunlarda, farklı uygulamalarla, çizginin mekan ve kütleyi birbirine bağlayıcı bir öge olarak çözüldüğü, çizgi ve lekenin bütünleştirildiği, çizginin üç boyutlu devinimle derinlik düzlemleri yarattığı ve bazı durumlarda çerçeve ile birleşen çizgilerin mekan ve boşluğa dönüşebildiği görülür. Giderek çizginin figüratif bir kişiliğe büründüğü 1956-1962 arasındaki kimi resimlerinin gerçeküstü (sürrealist) bir espri kazandığı gözlenir.



Sabri Berkel: "Figür Soyutlaması" Tuval üzerine yağlı boya 40x50 cm.

Tuval üzerinde çizgi, renk ve yanılanan mekan, gerçek çağrışımlardan bağımsız soyut olarak kullanılabilir. Ancak ışık ya da aydınlık, resimde ister istemez somuta işaret eden bir öğedir. Tüm diğer öğeler içinde ışığın yeri, Berkel'in resimlerinde çok farklıdır. 1960'larda ışık tümüyle renkten ayrı bir öğe olarak kullanılmış, bir çok tuvallerinde ışık öğesi tamamiyle dışlanmış. Daha sonraki tüm resimlerinde ise, ışık bir çizgi enerjisinin bir ürünü olarak yansıtılmıştır. Işınım (radyasyon) veya soğurma (ışık absorpsiyonu) gibi yanılanmalarla resimlerindeki mekanı tümüyle yok edip yönsüz boşluklar yaratabilmiş, gereğinde bu olgularla iki boyutlu geometrilere perspektif kazandırabilmiştir.



**Sabri Berkel: "Soyut Kompozisyon" Mukavva üzerine y. boya 1973 45x30cm.**

Sabri Berkel'in yarım yüzyıldır, sınırsız bir çeşitleme ile sunduğu algısal konuların temelinde, denge ve yapı ile devinim ve hareketliliğe güçlü bir bütünlük kazandırmak amacı yatmaktadır. Sabri Berkel'in en dingin resmi dengeye kavuşma sürecini anlatır; 1965 ve 1970 arasında yaptığı, sanki biyolojik ve kozmolojik evrelerin devinimini anlatan resimler, renk ve biçim bütünlüğü ile devinimlerin iç dengelerinden söz etmektedir. Atölyesinde asılı olan son iki resmi ise, yıllar boyu uğraştığı tüm resimsel sorunların bir bileşimini yeni bir biçim dili ile sunuyor. Bunlarda biçim ve çizgi, devinen ve iki boyutlu düzlemlerle birleşmiş, kıvrılarak, katlanarak mekanı anlatmaktadırlar.

Her hareketle almaşık bir arabesk düzen yaratılmaktadır. Bu iki resimde mekan/boşluk ve kütle/yüzey ilişkileri sürekli olarak yer ve anlam değiştirmekte, renk aydınlık, karanlık ve nüans oyunları ile bu soyut evrene yön ve düzen getirmektedir. Bu resimlerdeki biçim çeşitlemesi bir takım yapısal çözümlere araç olurken, öte yandan çizginin özgün devinimiyle biçimlenerek çeşitli anlamlara çağrışım yapan zengin bir biçim skalası ortaya çıkmaktadır.

Sabri Berkel'in tekniğindeki titizlik, resimlerine, biçimlemesindeki yapının kesinliğine koşut çağdaş bir boyut daha katıyor. Sabri Berkel'in resimleri, bu adeta mekanik pozisyondan ötürü seyirci ile çift anlamlı bir ilişki kuruyorlar; resim tekniğinin ve malzemesinin ilk bakışta belli olmaması, sürecin izlerini taşımaması, resimlere tedirgin nesnelere kişiliği kazandırır. Öte yandan, sanatçının elinin hissedilmemesi, seyirci ve resim arasındaki ilişkinin dolaysız olmasını kolaylaştırmaktadır. Sanat nesnesi ile kurulan bu tür yüklü bir ilişki ise, 20. yy.da sanat nesnesinin varoluşçuluk ve olaybilim (fenomenoloji) felsefeleri doğrultusundaki anlamlarına çağrışım yapmaktadır<sup>48</sup>.

D Grubu üyelerinden Cemal Tollu ile yaşça en büyükleri olan Eşref Üren'in özellikle Empresyonizm'e izlenimciliğe yönelen bir sanatı var. Ama bu, ilk bakışın, yüzeyde kalmış bir bakışın etkisidir. Bu etkiyi uyandıran, Üren'in konstrüktif-inşacı bir desen kullanmadığı, tuval alanına serpiştirdiği nesnelere, biçimlerin peşin tasarlanmış bir tertip ve disiplinine girmeşmiş duygusunu vermesidir. Böyle bir tutumu örneğin Bonnard'da, Vuillard'da görürüz. Biçimsel düzenin ille geometrik, ya da konstrüktif olması şart koşulamayacağına göre düzen, Eşref Üren'de daha yumuşak, daha canayakın olmakla beraber, çoğu zaman titreşimli renklendirme işçiliğine uygun bir nitelik gösterir. Üren, özellikle bir açık hava, görünüm ressamıdır ve böyle olduğu için Empresyonist damgası vurulmuştur. Empresyonizm esintileri inkar edilemez bir belirlilik göstermekle beraber, Eşref Üren'de egemen olan doğaya bağlılığıdır. Küçük figürlerin serpiştirildiği Ankara park ve bahçelerinden görünümüleri, ağaçlıklı yolları, Karadeniz kıyıları ve Paris peyzajlarını canlandıran açık, parlak, berrak resimleri Eşref Üren'i modern ressamlarımızın ön safhasına oturtmuştur<sup>49</sup>.

<sup>48</sup> Jale N. Erzen, «Sabri Berkel ile Söyleşi ve Düşündükleri,» Yeni Boyut Der., 15 Ocak 1982, S. 1/1, s. 8-10.

<sup>49</sup> Nurullah Berk, Ön. ver., s. 8.



**Eşref Üren: "Park" Tuval üzerine yağlı boya**

Eşref Üren'in resmi hiçbir döneminde Batılı anlamda izlenimcilerin uzantısı olmamıştır. O resmine bir Türk resmi damgası vurmayı amaçlamıştır. Ulusal resme yerli motiflerle değil, resmin atmosferiyle ulaşılabileceği inancıyla resim yapmıştır. Belki de konstrüktif bir desene yanaşmadığı ve resim yüzeyine yerleştirdiği nesnelere tasarlanmamış duygusu vermesi nedeniyle izlenimciliği yakıştırmışlardır ona! Eşref Üren bilgi, ustalık, içtenlik, duygusallık ve ödünsüz bir sanat anlayışının sentezini oluşturmayı amaçlamıştır. Her usta sanatçı gibi o da etkilere açık ama kendine özgü bir okul yaratmasını başarabilmiştir. Günümüz sanatı ekollerin değil kişiliklerin sanatıdır.

Eşref Üren'in sanatı "izlenimi yeniden düzenleme, doğadan insana ve insandan insana bir geçiş ile buna bağımlı görüntüler bütünü" olarak ele alınabilir.

Bonnard'vari yumuşak desenleri, usta işi ve duygulu renk benekleri ile kendi iç dünyasını yansıtır gerçekte. Herşey içimizdedir diyen bir Eşref Üren'dir o. Eşref Üren'in en etkilendiği sanatçı Bonnard'dır, ama bu etki her iki sanatçının da resme yaklaşımlarından kaynaklanıyor. Bonnard'daki güçlü özgürlük duygusu nesnelere görüş sınırlarını genişletiyordu. Eşref Üren bu yönle Bonnard'a yakındır. Ama Vuillard'la organik bir bağ kurmaya kalkmak yanlıgı. Çünkü Vuillard duygululuğu güçlü bir mimarlık ögesiyle birleştirmek peşindedir resminde.



**Eşref Üren: "Paris" Tuval üzerine yağlı boya**

Gerçekte bir açık hava ressamı görünümünde, kendini ve bozkır insanın iç dünyasını yansıtmayı amaçlar. Renkçiliği titreşimli bir renkçiliğin özelliklerini taşır gibidir. Renk doğadaki renkleri vurgulamak için değil, doğadaki nesnelere renkleri varılmak amacıyla özenle yer alır resminde onun. Ankara ve Orta Anadolu bozkır görünümü renk, leke ve düzenlemedeki ustalığını açıkça vurgular. Resmin altından üste doğru paralel sıralanan renk ve leke düzeni resmi açarak gelişir. Eşref Üren'in eviçi resimleriyle portreleri Bonnard'a eşdeğerli özellikler taşır. Eşref Üren'de espasın, "sanki anlık bir görünümü yansıtır gibi bir bölümünü" gerçekte spontane bir çalışmanın sonucu değil, yalına indirgeme tutkusunun bir sonucudur. Yalına indirgeme de etkiye dolaysız ulaşma ve özü en az ayrıntıyla sunmaya yöneliktir. Yalın, içten, oyunlardan uzak, sanata saygılı, araştıran; ama kendini akımlar içinde eritmek yerine, kişiliğini saklı kılmaya çalışan bir resim ustasıdır.

Bedri Rahmi Eyüboğlu, kuruluşundan az sonra Grup kadrosuna alınarak son sergisine kadar ona bağlı kaldı. Turan Erol'un "araştırmacı ve yerinde durmaz yaratılışı" diye andığı Eyüboğlu, sanat hayatına atılışından son yıllara

kadar bir estetiğe bağlı kaldı. Yine Turan Erol'un onun çalışmalarına “geleneksel süsleme sanatlarından, minyatürden, hatdan, yöresel konulardan “hareket ediyor demesi, doğruya değinmekle beraber Eyüboğlu'nu yeterince anlatmıyor. Değişmez bir görüş ve çalışma tarzına bağlı kalmış olan Turgut Zaim'den sonra Anadolu folkloruna eğilmiş olan Eyüboğlu, klasikleşmiş süsleme sanatlarımızdan ve halk sanatlarından seğtiği motifleri, ona kadar denenmemiş başarılı bir sentez gücüyle yağlıboya tabloya, gravüre, mozaik ve seramiğe aktardı. Böylelikle Türk süsleme sanatlarının değişik, zengin biçim ve renk klavyesi, modern bir sanatçının elinde yepyeni bir tada kavuşmuş oluyordu. Çorapları, çevreleri, yazmaları, kilimleri uzaktan ya da yakından hatırlatan bir çizgi ve renk cümbüşü içindeki resimleriyle Eyüboğlu, kuşkusuz, modern Türk sanatına geniş bir katkıda bulunmuş oldu. Sevimli, renkli yaşam ve kavrayışlarla dolu bir yazar olan Eyüboğlu, halk sanatlarımıza olan tutkusunu çeşitli yayımlarda belirtmiştir<sup>50</sup>.

Peyzajları bir yana bırakırsak (elbette onun da bir ölçüde), insan figürleri Bedri Rahmi'nin elinde değişime uğramaktan hiçbir zaman kurtulamaz. Gerçi, Fransa'dan yurda dönüşünde, kimi insan figürlerinde bu deformasyon öyle pek ağır basmaz ama, belirtiler de eksik değildir. Deformasyonun ağırlık kazanmadığı bu evrede, genelde figürün bütünsel yapısı büyük bir uyum kurarken, yüz ve boyun değişime uğramakta gecikmez. Böylece insan figürlerinde ilk belirtileri yüzde ve boyunda görürüz. Daha vücuda yönelmemiştir. İnsan figürlerinin bütün bütün deformasyona uğraması, bu kısa süreyi izler ve artık bu azıta azıta doruklaşır. Bu kez figür baştan aşağı değişime uğrar ve bir daha da iflah olmaz.

Deformasyon Bedri Rahmi resminin belli başlı ilkesidir diyebiliriz. Onun resmine ilk yaklaşımımız böyle kurulur. Öte yandan, bu deformasyon daha çok, salt figüre özgüdür de. Çünkü çevre genel olarak neyse odur. Bedri Rahmi onu değiştirmeye, bozmaya gitmez. Figür yetmiştir ona. Bu yüzden peyzajı büyük ölçüde kullandığı figürlü resimlerde (ki bunlar daha çok denizler, gökler, alanlar, kahveler, hanlar, gecekondular, dağlar, büyük çapta da İstanbul görüntüleridir.) sanki iki ayrı görüntü seyreder gibi oluruz.

---

<sup>50</sup> Aynı, s. 10.



Bedri Rahmi Eyüboğlu: “Çıplak” Tuval üzerine yağlı boya 1939 70x50 cm.

Bedri Rahmi'nin, özellikle, Karacaoğlan figürünün yabansılığı, çarpıcılığı, büyük devinim sağladığı için deformasyon yeni boyutlar kazanmıştır. Deformasyonun değişik bir yönü de iki “Ebabil Kuşu”nda göze çarpar. Ebabil kuşları sanki Karahisari'nin yazılarına bürünmüş, onlardan çıkmıştır. Elini yeni bir hat sanatının alanına sürmüş gibidir. Bedri Rahmi'nin bütün resimleri gibi bu resimlerde de ilk anda göze vuran renk olmasına karşın, yine de desene, çizgiye, lekeye, kısaca biçime verdiği ağırlık, devingenlik başta gelir. Bütün iyi resimlerde olduğu gibi, sonunda altı çizilen hep biçimdir. Ayağını bastığı yer orasıdır hep<sup>51</sup>.

<sup>51</sup> İlhan Berk, «Bir Deformasyon Ustası,» Sanat Çevresi Der., Ekim 1980, s. 20.



**Bedri Rahmi Eyüboğlu: “Kırmızı Han Kahvesi” Tuval üzerine yağlıboya  
1946 58x72 cm.**

D Grubu on birinci sergisi çağrı kartında Fahrünnisa Zeid, Hakkı Anlı gibi yıllardır Türkiye için kayıplara karışmış iki isim okunuyor. Ürdün'lü emirlerden Zeid'i evlenerek Londra'ya giden, eşinin ölümünden sonra Paris'e yerleşen Fahrünnisa Londra, New York, Zürih, Brüksel, Dublin, Bristol gibi Avrupa şehirlerinde sergiler açtı. Paris'te Katia Granoff galerisinde 1972'de açtığı sergisinde, tavuk kemiklerini kullanarak düzenlediği resimle heykel arasındaki nesnelere vazgeçip anıtsal çapta figür ve portrelere yöneldiği görülür<sup>52</sup>.

«9 Kasım 1959 tarihli Les Beaux-Arts» da R.V. Gundertael, Fahrünnisa Zeid, «Ecole de Paris» ye sanatının haşmetli ve umulmadık armağanını sunmağa geldiği zaman Fransız Akademisi üyelerinden Andre Maurois, sanatçıya gösterilen iyi karşılanmanın uzattığı ve nihayet Paris'te yerleşmesini sağlayan bu ziyaretin habercisi oldu. 1944 Aralık ayında Colotte Allendy Galerisindeki ilk sergisinden beri Paris Fahrünnisa Zeid'in şahsında bir non-figüratif bir ressam daha kazanmış oluyordu. Ve Andre Maurois, onun eğilimini, sergisini şöyle anlatıyordu: “Fahrünnisa, pırıltılı ve ışıklı

<sup>52</sup> Nurullah Berk, Ön. ver., s. 10.

kompozisyonlarındaki sanat biçimlerine içgüdülerinin soydan itişisi ile kendiliğinden dönmüştür. İslam sanatçılarında figüratif sanat yasaktı. Onlar için soyut, somut çekişmesi yoktu. Doğal nesnelerin resmini yapamazlardı; onları, açık anlamı güzellikten başka bir şey olmayan biçimlerle verebilirlerdi. Böylece, resim, kimi zaman oya, kimi zaman nakış, mozaik olurdu.”



**Fahrünnisa Zeid: “Portre” Tuval üzerine yağlı boya**

Fahrünnisa Zeid parlak tuvalerini yaratır ve garip biçimli taşlarını bezerken hiç bir peşin düşünce gütmüyor, iç tanrısını konuşur ve fırçasından şark halılarını andıran arı renk uyumlarından orantılı olanlar doğduğu görülüyor.

Ama uzun zamandan beri soyut sanatta, süsleme sanatından öte yetiler gören ve herşeyden önce en özgür şairane esinmeler içinde özel anlatımlar bulan Paris, Denüs Chevalier'in ağzı ile “hiçbir sınıflandırmaya sokulamayacak, kural dışı Fahrünnisa Zeid'in bağımsız, baştan başa orjinal ve kendi başına” olan sanatını hemen kabul etti. Chevalier şöyle devam ediyor: “Hangi devreye ait olurlarsa olsunlar, onun eserleri - yağlı boya, akverel, ya da taşları - yaratıcılarının icat ve hayat kuvvetinin ve daima yenilenen plastik gücünün birer belirtisidirler. Durmadan kişisel ve gerçek bir anlatım ardından

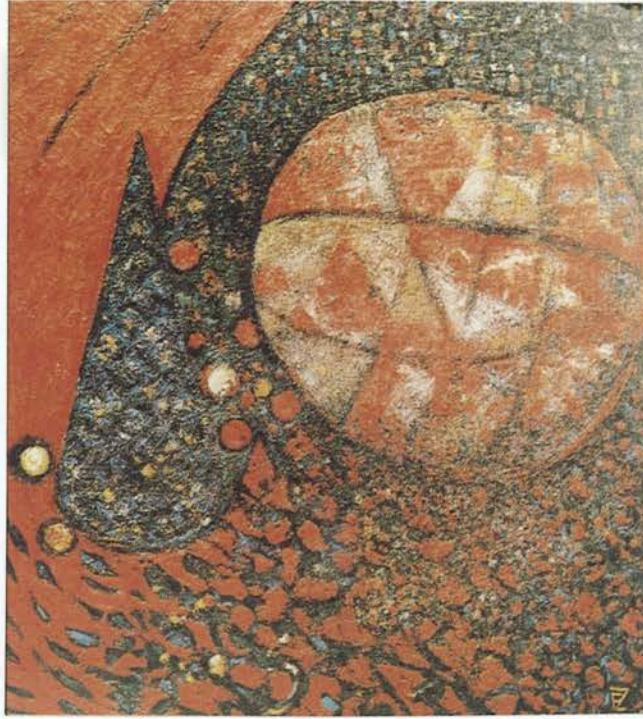
koşan sanatçı, ara vermeksizin geliştirmektedir; bu süreklilik, çeşitli dönemlerde kendini gösterdiği ölçüde daha şaşırtıcı olmaktadır. İlk büyük kompozisyonlarındaki planların belli belirsiz bölünmeleri karşısında biraz minyatüre kaçan bir anlayışla ele alınmış tekniğin gösterdiği anıtsal bir kaygı yer alıyor. Daha sonraları bu anıtsal istek tamamiyle non-figüratif olan duvar resmi karakterindeki ve geniş ışıklar halinde yayılan büyük planlarda kendini gösteriyor.”



Fahrünnisa Zeid: “Denizaltı Mağarası” Tuval üzerine yağlı boya

Onun resimleri devamlı göç halinde yaşayan garip ulusların adeta bir geçit resmini canlandırıyorlar; erguvana doğru gelişen garip ışıklar içinde, kırmızıları, büyük camlıkların kurşun halkaları kadar ağır ve şiddetli karara bürünmüş mavileri ortaya çıkarır. Bu ışık gotik vitraylarındaki o masalsi ışıklara benzer. Doğu vitraylarının kalın ve geçilmez, ama gene de şeffaf ve bilinmez şekilde insanı içinden kavrayan bu duvarı, islam sanatlarının Fransız sanatına en yeni haberini ulaştırdığı sınırsız ve yasaksız bir çizgisidir<sup>53</sup>.

<sup>53</sup> Dinçer erimez, «Fahrünnisa Zeid,» Yeni İnşan Der., Haziran 1964, S. 18, s. 16.



**Fahrünnisa Zeid: "Raz De Maree" Tuval üzerine yağlı boya 187x175**

Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun sanatına dekoratif-süslemeci demek bir bakıma ne kadar yalnışsa eşi Eren'e "plastik" demek o kadar doğru olur. Eren, Bedri Rahmi'nin beğenilerinden, zevklerinden nem kapmış ve çalışmalarını onun çizgisinde ayarlamış olması muhtemel olmakla beraber, eserlerinin tümü daha ağır ve kunt biçimleri, daha anıtsal çizgi yapısıyla "plastik" olarak nitelendirdiğimiz "biçimsel tokluk ve olgunluk" özelliğinin hayli güçlü örneklerini gösterir. Rumen asıllı Eren Eyüboğlu, Anadolu yaşantısından aldığı konularda memleketimize has havayı canlandırmıştır. Üsluplaştırması, nesnelere geometrik bir örgü içine alması süslemeci, bezemeci değildir, plastik ağırlıkları öngörür <sup>54</sup>.

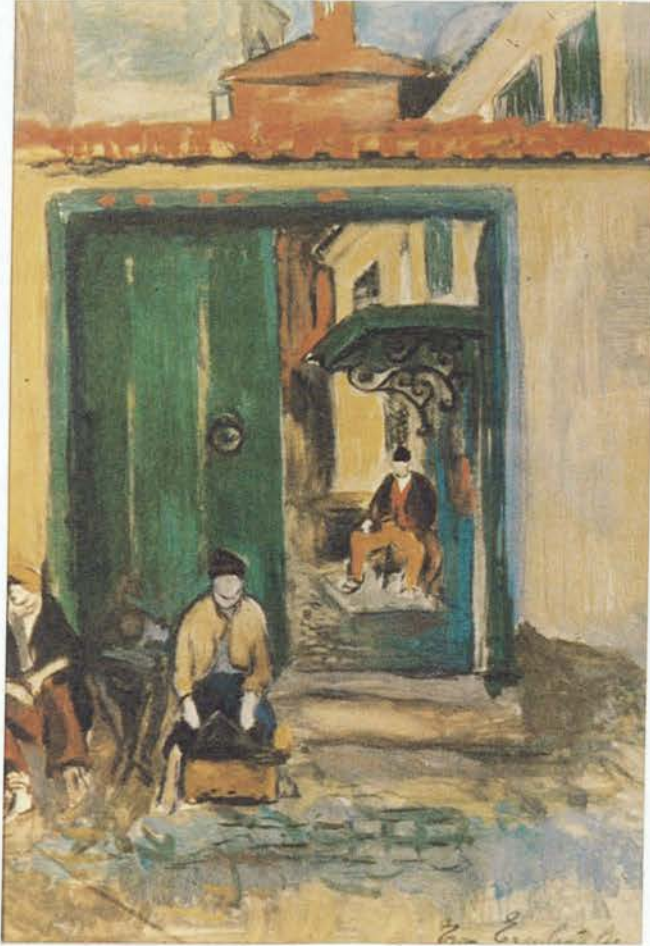
Eren Eyüboğlu, resimlerindeki plastik değerlere folklorik eklentiler yapmış, ama hiç bir zaman nakışçı bir duyarlılığa özenmemiştir. Folklorik zevk Eren Eyüboğlu'nda plastik biçimlerin gevşeyip hareketlenmesine yardımcı olmak üslubunda yüzey nakışçılığına ilişkin değerler ikinci planda, fakat gene

<sup>54</sup> Nurullah Berk, Ön. ver., s. 10.

de özümsemiş olarak kalmıştır. Bunun tam zıddı bir belirleme de Bedri Rahmi Eyüboğlu için yapılabilir ve denilir ki, bu sanağının üslubunu aydınlatan temel değer nakışçı eğilimdir ve buna katılan plastik değer arayışları yüzey izlenimlerinin yerini alabilen bir niteliğe ulaşmaz.

Biraz şematik olmakla birlikte, iki üslup çizgisinin kavranmasına yardımcı olabilecek çözümlerin bu yönde aranması kaçınılmaz olmaktadır.

Eren Eyüboğlu örneğinde gözlemlenmeye değer bir başka yan da, üslup gelişmesinin geç bir aşamasında sanağcının nakış zevkinden biçimsel anlamda arınmış olması, fakat bu yaşantı ve uygulama deneyiminin verimli anıları figür çalışmalarına ustalıkla maletmiş bulunmasıdır<sup>55</sup>.

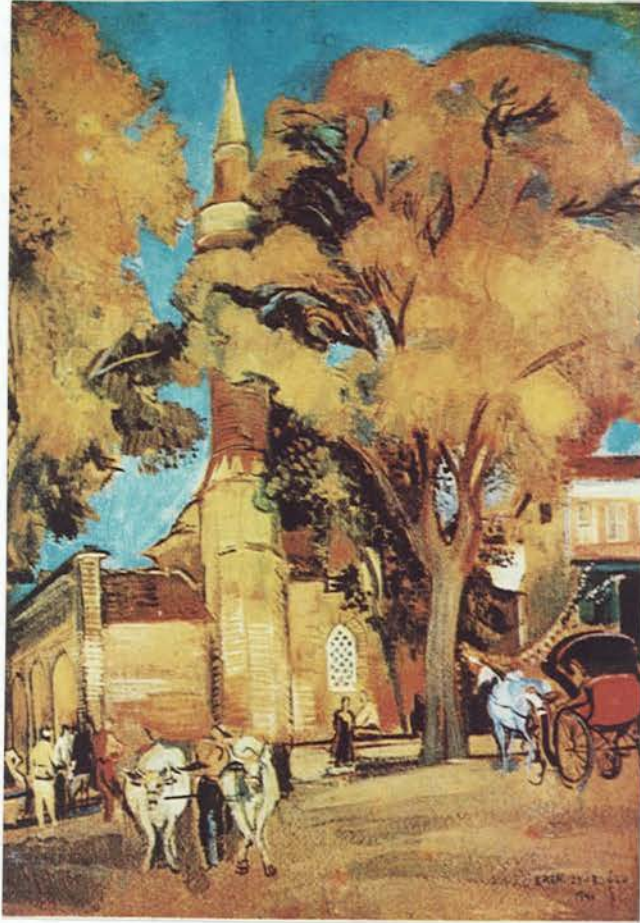


Eren Eyüboğlu: "Kapı Önü" Tuval üzerine yağlı boya 20x20

Eren Eyüboğlu kendisiyle yapılan bir konuşmada şunları söylüyor: "Biz resimde bütünü aradığımız için ayrıntıyla uğraşmıyoruz. Ben kendi hesabıma

<sup>55</sup> Sezer Tansuğ, «Bir Üslup Çizgisinde Eren Eyüboğlu,» Sanat Çevresi Der., Ekim 1983, S. 60, s. 44.

resimde büyük kitleyi, büyük ve monumentale lekeyi ararım. Bununla beraber kitle içinde dikkatimi çeken bir ayrıntı olursa onu belirtmekten de kaçınmam. Eskiler, işçilik üzerinde duruyorlardı. Biz şimdi resme psikoljiyi soktuk, daha beşeri olmaya çalıştık. Resimden hiç anlamayan bir adama bütün resim tarihini çeşitli ustaların tablolarından takib ettirin; göreceksiniz ki eskilerden çok yenileri, Van Gogh'ları, Matisse'leri beğenecektir. Yeni resim ayrıntı üzerinde de işi amelelikten çıkmıştır. Bütün eskilerin ancak fragmentler üzerinde daha çok beğenip sevmemiz de bundan ileri geliyor<sup>56</sup>.



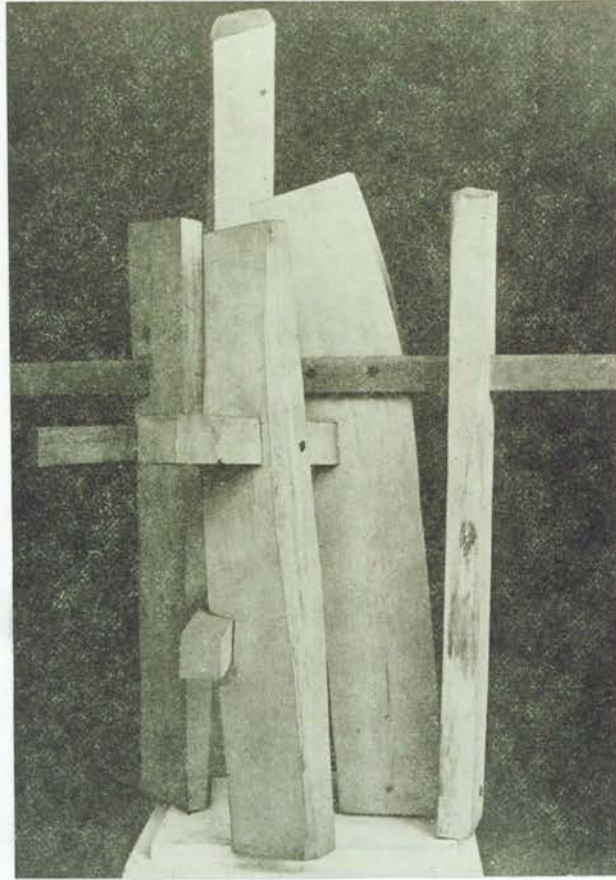
Eren Eyüboğlu: "Tarihi Tophane" Tuval üzerine yağlı boya

Zühtü Müridoğlu, çağımız sanatına yön veren ve Mısır sanatı doğrultusunda Kunt payıya ağırlık veren büyük bir sanatçının başarılı bir öğrencisi olduğu halde ne bu doğrultuda ve hocasının izinde ve ne de Gimond'dan sonraki heykeltıraşların formlarına eğilmiştir. O, Batı

<sup>56</sup> Lütfi Ay, «eren Eyüboğlu İle Bir Konuşma,» Sanat Çevresi Der. S. 60, s. 49.

hayranlığından uzak, yapılmış olanların bu hayranlık içinde yinelenmesi dışında kendi öz kaynaklarımızdan her zaman çıkış noktaları aramıştır. Mezar taşları dizisi, O'nun bu inancının, bu sanat anlayışının ve öz kaynaklarımıza dayalı uygulamalarının en somut örnekleridir<sup>57</sup>.

Müridoğlu'nun yontularında düzenin ağır basmasının nedeni, doğadan nasıl yararlanabileceğini uzun yıllar aramasında değildir. Bütün çabalarına karşılık sağlam yapılı heykeli yapmasını başaramayınca onu için tek yol kalıyordu: uyum ve düzene yönelmek. Soyut yapıtlarında belki çağdaş dünya koşullarından etkilenme olabilir, ama onu ilgilendiren yalnız biçimlerin düzeni, oranları ve uyumudur<sup>58</sup>.



**Zühtü Müridoğlu: "Soyut Heykel" Ahşap**

Müridoğlu, ilk dönem yapıtlarında A. Maillol'un düzen ve uyumundan etkilendi, figüratif heykellerinde yumuşak bir hacimlendirme yöntemi kullandı. İlk soyut çalışmalarını 1950'lerden sonra yapmaya başladı. Önceleri doğal

<sup>57</sup> Eşref Üren, «Zühtü Müridoğlu Sergisi,» Ankara Sanat Der., Haziran 1981, s.11.

<sup>58</sup> «Zühtü Müridoğlu İle Görüşme,» Yeni Boyut Der., Eylül 1982, s. 4.

biçimleri stilize bir anlayışla heykel ve kabartmalara uyguluyordu. 1950'lerin ortalarında geometrik soyuta yöneldi ve heykel alanında bu anlayışın Türkiye'deki ilk temsilcilerinden biri oldu. 1970'de soyut heykellerin yanısıra ayrıntıdan alınmış figüratif heykeller de yapmaya başladı. 1970'lerin ikinci yarısında küçük boyutlu heykelcikler yaptı. 1980'lerde de figüratif ve soyut çalışmalarını birlikte sürdürdü<sup>59</sup>.

Zeki Kocamemi, Sanayi-i Nefise Mektebi'nde İbrahim Çallı'nın öğrencisiyken izlenimci anlayışta çalışmış, ama kısa süre sonra, Almanya'da ki eğitimin de etkisiyle, Kübizm ve Yapısalcılığa yönelmiştir. Portre, natürmort ve manzaralarında güçlü mekan düzenlemesi göze çarpar. Hacim-yüzey-boşluk ilişkisini korumaya bütün kompozisyonlarında özen göstermiş. Kesin çizgilerden stilizasyonlardan çok, yumuşak, ama sağlam bir çizim anlayışı vardır<sup>60</sup>.



Zeki Kocamemi: "Poz Veren Çıplak" Tuval üzerine yağlı boya 73.5x51

<sup>59</sup> Ana Britannica Ansk., Ana Yayıncılık, C. 16, s. 355.

<sup>60</sup> Aynı, C. 13, s. 415.

Soyut leke ve çizim ilintileri arasında yapısal düzen bütünlüğü adına gerçekleşen özgün resimsel yaklaşımlarda, Zeki Kocamemi'nin konstrüktivist karakteri de açıkça belirgin oluyor. Münih'teki Hoffmann atölyesindeki öğrenimini, inkar edilmez bir yerel konstrüktif anlayışa ulaştıran Kocamemi, bir bakıma çağdaş Batı soyutlamasının ilk ürünlerini Münih'te ortaya koyan bilimsel çabaların da bir taşıyıcısı olarak görülmek gerekir.



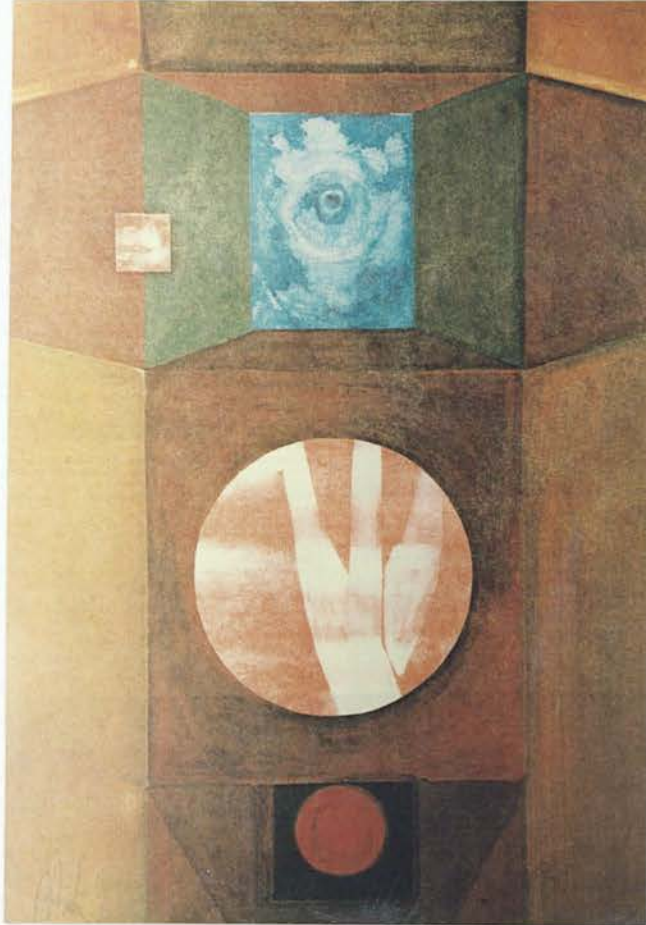
Zeki Kocamemi: "Çıplak" Tuval üzerine yağlı boya

Abidin Dino, çizgi ve desenlerin ön plana çıkardığı resimlerinde işçi ve köylü tiplerini özgün bir üslupla işledi. Başlangıçta Picasso'nun etkisinde kalmışken yapıtlarında giderek yerel ve kendisine özgü bir senteze ulaştı<sup>61</sup>.

1951'de kökü eski Anadolu uygarlıklarına dayanan geleneksel anlayıştan esinlenerek seramik çalışmaları yaptı. 1952'de Paris'e giderek orada yerleşti. 1954'ten başlayarak sekiz yıl boyunca Paris'teki Salon de Mai (Mayıs salonu)

<sup>61</sup> Büyük Larousse Ansk., C. 5, s. 3191.

sergilerine katıldı. 1955'de işkenceler ve atom korkusu konulu destansı resimlerini sergiledi. Bu dönemde “acı çeken insan” teması dışında “eller”e yöneldi. Daha sonraları gerçekleştirdiği “arkaik” anlayıştaki iri gözlü cepheden betimlenmiş, ayrıntılardan arınmış figür heykelcikleri, el desenlerinin soyutlanmış kütlelere dönüştürülmesi gibiydi<sup>62</sup>.



Abidin Dino: “Açılar” Guvaş 50x70

Geleneksel sanatları ve bu arada “hat” sanatını çağdaş yorumlar içinde sürdürmeye çalışan Dino, aynı zamanda sözünü ettiği geleceğe dönük, “varolmayan” biçim ve renk paşindedir. Bu istek gerçeğe sırt çevirmek değil, onu derinlemesine ve bütün boyutları ile kavramak, yeni baştan üretmektir. Bu dönemde “Esrarkeşler”, “Parmak İstifleri” gibi dizilerle Abidin, Türk resmine beklenmedik bir boyut katar<sup>63</sup>.

<sup>62</sup> Ana Britannica Ansk., Ana Yayıncılık, C. 2, s. 293.

<sup>63</sup> Jale N. Erzen, «Abidin Dino Sanat Öyküsü,» *Boyut Der.*, Mayıs 1984, S. 23. s. 4.



Abidin Dino: "Nazarlık" Tuval üzerine yağlı boya 198x73 cm.

Turgut Zaim, Paris'te çok kısa süren deneyimi sırasında, bunu Türk sanatçısına fazla bir yarar sağlamayacağına inanmış ve bu kentten çarçabuk yurda dönmüştür. Eski orta oyunu gibi tarihsel seyirlik türü konulara da ilgi duyuyor ve sanatında Türk minyatür resminin, geometrik kompozisyon ve şematik figür espirisinden hareketi tercih ediyordu. Turgut Zaim, üslup karakteriyle geleneksel biçim iradesine bağlılığı yeğlemiş ve buna nitelikçe çağdaş bir anlamda verebilmiştir.

Bazı aydın kesimlerde zaman zaman modalaşan, bayağılaşan folklor sevgisi, Turgut Zaim'de her zaman taze, yeni ve özentisiz bir duyarlık kaynağı olarak kalmıştır<sup>64</sup>.

<sup>64</sup> Tansuğ, Ön. ver., s. 175.



Turgut Zaim: "Yörük Kadını" Tuval üzerine yağlı boya

Turgut Zaim Türk resim sanatının geleneksel epik (destansı) üslup özelliklerine çağdaş bir yorum katkısı yapmıştır. Figür ilişkilerini kırsal yöre dekorları içinde uyumlu ve dengeli bir biçimde üsluplaştıran sanatçı, Anadolu insanının üretim azmini, gürbüz sanatıyla kanıtlamaya çalışmış, üstün nitelikteki belgencilik ve gözlemciliğiyle, kırsal yaşamın pek çok ayrıntılarını, resminin güçlü değerlerine katmıştır<sup>65</sup>.

Sanat yaşamının başlangıcından nesnel anlayışla çalışan Hakkı Anlı, bu dönemde portre ve ölüdoğa çalışmalarında Kübizmden, manzara çalışmalarında ise derinlik, renk ve kütle bütünlüğü açısından Cezanne'dan etkilendi. 1950'lerin başında Kübizmin Türkiye'deki en önemli temsilcilerinden biri oldu. 1950'de Paris'teki çalışmaları sırasında soyut akımlara yöneldi ve

<sup>65</sup> Sezer Tansuğ, Örneklerle Türk Resim ve Heykel Sanatı, İstanbul 1979, s. 57.

özellikle Picasso'nun figür yorumlarından esinlenerek geometrik soyut anlayışta çalıştı. 1950-60 arasında soyut biçim, renk ve leke kullanımı, doğa ile ilişkisini yitirmeksizin, Batılı bir figür anlayışı doğrultusunda geliştirdi. Leke düzenine bağlı soyut dışavurumcu tavrı 1970'e doğru daha somut bir duyarlılığa yöneldi. 1970'ten başlayarak figürlerin yarı soyut görüntülere dönüştüğü tabloların yanısıra, temeldeki sağlam desen anlayışından uzaklaşmadan, gizemli bir boşluk içinde genellikle tek renkli figür düzenlemeleri de gerçekleştirdi.



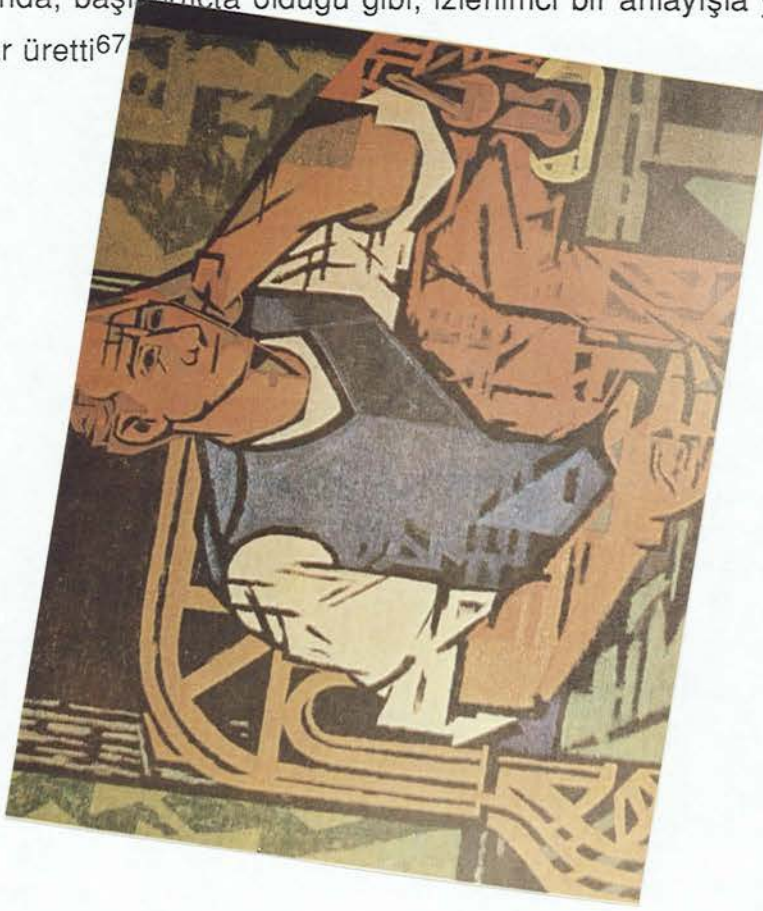
Turgut Zaim: "Yemişçi" Tuval üzerine yağlıboya

Bu dönemde yaptığı figürler renk lekelerinden oluşan çıplaklardı. Cinselliğin vurgulandığı ya da erotik sahnelerde, kadın ve erkek vücutlarını dinamik bir leke anlayışıyla, öyküye dönüşmeyen bir yalınlık ve uyum içinde işledi<sup>66</sup>.

Arif Kaptan, başlangıçta, izlenimci bir anlayışla çeşitli tarzlardaki gri renklerin egemen olduğu pezyajlar yaptı. Paris'teki çalışmalarında, önceleri

<sup>66</sup> Ana Britannica Ansk., Ana Yayıncılık, C. 8, s. 265.

fovist ressamlar gibi parlak renk tonları içeren resimler üretti; tek sürüşte oluşan renk lekeleri elde etmek amacıyla, geniş fırça darbelerine ağırlık veren bir teknik uyguladı; doğadaki neseleri deforme ederek resmetti. Daha sonra renk uyumlarına önem veren bir anlayışla, inşacı bir üslubu benimsedi. Son yapıtlarında, başlangıçta olduğu gibi, izlenimci bir anlayışla yeniden duygusal peyzajlar üretti<sup>67</sup>



**Turgut Zaim: “Yörükler” Tuval üzerine yağlı boya 118x95.5 cm.**

Halil Dikmen, son dönemi dışında figüre ve geleneksel kültüre bağlı kalarak, sağlam bir desen, klasik bir kurgu ve dengeli ışık-gölge kullanımıyla akademik anlayışta çalışmıştır. Anıtsal kompozisyon türünün Türkiye'deki ilk temsilcilerinden olmuştur. Hacimsel estetiği büyük bir titizlikle yöresel konulara uygulamıştır. 1946'dan sonra figüratif resimden tümüyle uzaklaşıp geometrik soyut anlayışa yönelmiştir. 1960'larda ise yapıtlarında kübist bir eğilim belirlemiştir<sup>68</sup>.

<sup>67</sup> Büyük Larousse Ansk., C. 2, s. 794.

<sup>68</sup> Ana Britannica Ansk., Ana Yayıncılık, C. 8, s. 265.



Arif Kaptan: "Soyut Düzenleme" Tuval üzerine yağlıboya

Halil Dikmen, üslup araştırmaları içinde yoğrulan bir sanatçı kişilikti. Klasik anlamda peyzaj, natürmort ve figür kompozisyonları vardır. Fakat çağdaş bir soyutlama anlayışını da konstrüktivist (inşacı) bir sistem içinde, uyumlu renk ve tonları deneyerek benimsemiştir. Örnek olarak sunulan resimde, adeta bir heykelci ve mimar tavrıyla, geometrik planda soyutlanmış figür kompozisyon ilişkilerini denemiştir<sup>69</sup>.

Öğrenim amacıyla Avrupa'ya gönderilen ilk dört heykelciden biri olan Nusret Suman'ın resim, çizim ve heykel çalışmalarında Hoffmann ile Despiau'nun biçim anlayışlarının etkileri görölmür. Suman sürekli olarak yalın bir biçim anlayışını gözetmiş, geniş ve güçlü ışık planlarını yansıtan sağlam bir yapı geliştirmiştir<sup>70</sup>. Yapıtları geniş, keskin ışık planlarının düzenlediği cesur bir konstrüksiyona sahiptir. Portrelerinin, plastik yönden olduğu kadar, doğanın karakterini verme yönünden de dikkat çekici üslubu vardır<sup>71</sup>.

<sup>69</sup> Tansuğ, Örneklerle Türk Resim ve Heykel Sanatı, Ön. ver., s. 57.

<sup>70</sup> Ana Britannica Ansk., Ana Yayıncılık, C. 20, s. 130.

<sup>71</sup> Nurullah Berk - Hüseyin Gezer, Ön. ver. s. 95.



Halil Dikmen: "Kübik Kompozisyon" Tuval üzerine yağlı boya 122x87 cm.



Nusret Suman: "Kadın ve Çocuk"

Çağdaş sanatımızdaki gelişmelerle sanat eğitiminin kazandığı yeni perspektifler arasındaki ilintinin en karakteristik belirtisi, kanımızca D Grubu üyelerinin eski ressam kuşağını eleştirerek, yerleşmesi yolunda çaba harcadıkları yeni ilkeler, sanat eğitiminde bir reform aşamasının gerçekleştirilmesine zemin oluşturabilecek nitelikte ilkelerdir. Bu yüzden D Grubu sanatçılarının ileride yeni bir hoca kuşağı oluşturacak biçimde sanat eğitimi kurumunu hedef almış oldukları söylenebilir. Bu yönden karşılaştırılırsa, Müstakiller hareketinin yoğun bir eleştirel mesajı bulunmaması ve doğruca eğitim kurumunu hedef alan girişimlere sahne olmaması, belki sanatçıların kurumdan bağımsız da varlık gösterebileceği düşüncesini yansıtmakta, D grubu ise sanat eğitimine er geç ağırlık koymayı amaçlayan bir örgütlenmeye benzemektedir. Öte yandan D Grubu sanatçılarının Müstakiller hareketi içinde de çalışmış olarak deneyim kazanmış oldukları gerçeğini gözardı etmek mümkün değildir.

Cumhuriyet tarihimizin ilk on yılı çok hızlı ve dinamik bir değişim temposu izlemiş ve bu on yılın ikinci beş yıllık dönemi ekonomik hayata ve kurumlara yansıyan devletçi bir politikanın izlerini taşımıştır. Bu durumda sanatçıların devlet korumasına yönelik bir tutum izlemlerini doğal karşılamak gerekir. Sanatla sosyoekonomik etken koşullar arasındaki ilintinin en tipik göstergesi, sanatçıların geçim yolunu belirleyen bir yere sığınmalarıdır. Bu sığınma zorunluluğunun biçim özgürlüğüne önemli bir engel getirmeyişi ise üzerinde dikkatle durulması gereken özgün bir değer sistemi oluşturur.

Çağdaş sanatımız tarihinde Akademi reformu diye bilinen olay ise 1937 yılında gerçekleştirilmiştir. 1937'de Akademi'deki resim eğitimine egemen olması öngörülen L. Levy hemen hemen tüm asistanları da kuruma atanan D Grubu sanatçıları olmuştur. Böylece 1933'de kurulan D Grubu 1937'de amacına ulaşmış ve sanat eğitiminde geniş ölçüde geçerli olan somut bilgilerin kökleşmesi de sağlanmıştır. D Grubu sanatçılarının yabana atılamayacak bir yazı uğraşını sürdürmüş olmaları bu kökleşme sürecine önemli bir destek oluşturmuştur.

D Grubu hareketine, grup üyesi sanatçıların yeni sanatsal ilkelerin öncüsü olarak ortaya çıkmalarına karşın, sadece bir sanat hareketi olarak bakılması yanlış olur. D Grubunun sanatsal çabaları azımsanamazsa da, bu grup hareketinin asıl önemi sanat eğitimi ve sanat politikasında oynamış

olduğu roldür denebilir. D Grubu üzerine bugüne kadar yapılan çalışmalar işin bu yanına yeterince eğilmiş değillerdir; oysa daha Müstakiller içinde beliren yeni biçimlendirme ilkelerinin D Grubunu oluşturan sanatçılar tarafından salt “formalist” bir yönde benimsenmiş olmasıyla, grubun temel amacı arasında sıkı bir ilişki bulunmaktadır. Öte yandan sanatta nesnel sorunların biçim olgusu çevresinde dönüp dolaştığı düşünülürse, bu sorunların eğitime mal olması için formalist bir yön seçilmesi de zorunludur. D Grubunun ilkelerini savunmakla görevli olan sanatçıların biçimsel sorunlar üzerinde gösterdikleri titizliği, sanatçı duyarlığına ilişkin sorunlar üzerinde göstermeyişleri misyonla bu eğilimleri arasında bir uyum bulamadığını söylemek haksızlık olur.

D Grubunun 1933-47 arasını kapsayan etkinlik tarihinde karşı karşıya kaldığı en ciddi sorun, Yeniler hareketidir. Yenilerin sergileriyle, ilgilerin D Grubu sanatçılardan başka bir yöne çekildiği ve bunun da sonun başlangıcı anlamına geldiği gözle görünün bir gerçektir. Yenilerin sergileri, ileilmeye çalışılan mesaj genel planda irdelenirse, bu mesajın bağımsız bir sanat varlığını kanıtlamak yolunda yeni bir girişimi yansıttığından söz etmek mümkündür. Ancak toplumsal sorunları seyirci karşısına çıkaran bir duyarlılık çabasının desteklenmesi bile en azından zengin bir alıcı tabakanın oluşmasına bağlıdır. 1940'larda böyle bir kesimin söz konusu olmayışı, Yenilerin suçlama altında kalışının da başlıca nedenidir. Durum böyle olduğu halde Yeniler Grubunu oluşturan sanatçıların hangi akla hizmet ederek ortaya çıktıkları sorusuna verilecek cevap, yeni bir kuşak hareketinin eskiyle hesaplaşma gereksiniminden hiç bir zaman kaçınamayacağıdır. Fakat sanat eğitimi ve politikasında rol oynayabilmek için formalist bir yol tutturılmaktan başka çare olamayacağı da unutulmaması gereken bir gerçektir.

D Grubu'nun ilk sergiyle basında yarattığı tepki, sonraki yıllarda iyiden iyiye yatışmışa benzemektedir. Bunda Fikret Adil'in sözünü ettiği, uluslararası anlamdaki resim kültürünün artık yerleşmiş olmaya başlamasının bir katkısı var mıdır? Aradan şu kadar yıl geçmiş olmasına karşın, bugün bile yaygın ölçüde değil, sınırlı bir aydın kesiminde bile bu kültürün yeri ve konumu tartışılabildiğine göre, atılan adımların kısa sürelerle sınırlı olmadığını kabul etmek gerekecektir. Behçet Kemal Çağlar'a bakılacak olursa, grubu kuranlar ve sonradan gruba katılanlar “son etüdlerini yaptıkları yabancı ülkelerin duygu ve düşünce buhranları içinde sinmiş olarak resim yapmaya başlamış olanlardı.

Onların ülkelerine döner dönmez, ruhlarının ve kafalarının bu havasından hemen sıyrılamıyacakları ve bunu bir müddet devam ettirecekleri doğaldır". Behçet Kemal Çağlar'a göre, 1939'daki sergileri, bu genç ve yaratıcı insanların, memleketlerinin havasını içlerine sindirdikten sonra, yabancı ihtilaçlardan uzaklaştıklarını, "bir yandan huzura eren, bir yandan başka rüzgarlarla çalkalanan bir ruhla yeni aşamalara, mükemmeliyete, düzene ve yerliliğe" kavuştuklarını göstermekteydi. Kuşkusuz bu görüş, Türkiye'deki sanat tartışmalarının kökeninde yatan yerlilik ve ulusallık kavramlarına yeni bir gönderme yapmaktadır.

Konuya geniş bir açıyla baktığımızda temel kavga -Nurullah Berk'in bir kaç yerde işaret etmiş olduğu gibi- Türkiye'de yaşayan sanat kavramını geliştirmeye yönelik olduğu görülecektir. İzlenimcilerin ve Müstakillerin, yirmi-otuz yıl arayla, o da başka sanat anlayışlarına bulanmış olarak, Türkiye'de uyguladıkları yeni teknik ve görüşler, dinamizmi Batı ile aynı tarih paralellikleri içinde yaşatmak isteyen genç kuşakları duyormuyor, onları sürekli bir arayışın bitimsiz noktalarına itiyordu. Toplumun beğeni katılıkları sarsılmadan, yeni ve çağdaş bir estetiğin oluşması elbette ki mümkün olamazdı. Resmimizin 1930'lardan bu yana geçirdiği aşamalar, oluşturduğu kişilikler, bir bakıma bağımsız kalabilmenin savaşını içerir. Gerek Müstakillerin, gerek D Grubu ressamlarının, ortak etkinlikleri tarihsel işlevlerini tamamlayıp da dağılma aşamasına geldikten sonra, bağımsız sanatçılar olarak çalışmalarını sürdürdükleri unutulmamalıdır. D Grubu, bir bakıma, birlik içinde bağımsızlığı öngören ve bu tutumuyla Türk resminin geleceğini özgür arayışlar doğrultusunda gören, bunu kökleştirmeye çalışan bir kuruluştur. Onları bir araya getiren ve onbeş yıl bir arada yaşatan temel kaygı, bir bakıma çağdaş sanatın bugün de değişmemiş olan parolasıydı: Yenilikçilik düzeyinde bir kişilikçilik. Bu amacın, resim sanatımızı yönlendirici bir çizgiye ulaşmasında, başka çabalarla birlikte D Grubu deneyinin de, kendi payına düşen işlevselliği gerçekleştirmiş olduğu söylenebilir.

Müstakillerin ve özellikle D Grubunun meziyeti Türk resim tarihinde bu cesareti göstermiş ve sürekli kişilik peşinde koşmuş olmalarıdır. Sanata kendisini adanmış bir insanın dünyada kişilikten başka bir mucizesi olabilir mi?

Bu uğraşma boşuna olmamıştır. Her samimi mücadele sonunda insanı olanakların sınırına götürür. Ondan sonra denge ve hesaplaşma gereklidir.

Dava, kişilik, teknik ve nihayet devam edecek mükemmel ifadedir. Sanata devam ise geleneğe bağlanmış halka olmakla mümkündür.

D Grubu üyeleri kişiliklerini oluşturduktan sonra sergiledikleri tablolarındaki eğilimlere bakılırsa geleneğe, yeni klasiğe bağlanmak istemektedirler. Şimdi artık onların konuyu silmek, insan vücudunu değerden düşürmek, doğayı deforme etmek, portrelerdeki fizik oranlarını bozmak, resmi süsleme sanatlara icra etmek gibi endişeleri yoktur. Çünkü uzun zamandır aradıklarını yani hakiki benliklerini bulmuşlardır.

D Grubu sanatçılarının, zamanla, özgünlüklerine, gerçek kimliklerine yerleştikleri, nice yıllar sonra anlaşılması önünde, yadsınamayacak ve içten çabalarının aslında bireysel yaratmalar uğrunda toplum katkısına yöneltildiği, bunun bir yankılanma sayıldığı düşünülebilir ve de bu doğrudur. Ama, asıl toplum, sanat adına girişimin bu olmadığını anlamış olmaya, bu grubun yankılanması katkı getirmiş olmalıdır ve bu da doğrudur.

O zamanlar D Grubu resme abartmayı getirmesi nedeniyle basın eline düşmüştü. Resimlerin niteliğinden olacak bazen “dahiler” bazen de “deliler” denilmiştir. D Grubu bir şey getirmiştir. Olumlu veya olumsuz. O zamana kadar Türk resmi ustasınca iyi incelenirse çoğunlukla mi-akademik (yarıakademik) bir hava içindeydi. Grup üyelerinin çoğunun Andre Lhote atölyesinden çıkmış olmaları Türk resmine rasyonel bir hava ve resme transpozisyonu getirmiştir. Lhote atölyesi kuralları ki bunlar klasik daha doğrusu resmin vazgeçilmez kurallarıdır, bunları Türk resmine sokmuştur. En büyük görevi bu olmuştur. Grup üyelerinin sanat görüşlerinde biçimsel farklılıklar olmasına rağmen, o zamana kadar doğayı göremediğimiz saygın bir görüşe bağlı olduklarını anlayıvermişlerdi. D Grubu üyelerinin çoğu kübik-realist olan atölyeden çıkmalarına rağmen eserlerinde daha çok bu akıma itibar edenler olduğu gibi, o atölyenin öğrettiği transpozisyona bağlıdırlar. İşte bu mi-akademik bir resim anlayışından sonra resimde akılcı bir aşamadır.

D Grubu olayı pek çok sergi açmıştır. Yaptıkları işler doğrultusunda akademiye de yeni bir düzen verdiklerini söylememek haksızlık olur ve L. Levy'den fazla, asistanlarının Türk resminde etkisi olmuştur. Grubun getirdiklerini küçümsememek için müzedeki eserlere bakmak gerek. Ve resmin bir kurallar bütününden sonra geliştiğini görebilmek gerek!

## SONUÇ

D Grubu sanatçılar birbirlerinden farklı teknik ve anlatım biçimlerine sahipseler de ortak bir amaç doğrultusunda bir araya gelmişler ve fon-figür çözümlmelerini bu amaç doğrultusunda gerçekleştirmişlerdir.

Cemal Tollu, kübizmin etkisi altında geometrik düzen ararken daha ziyade ışık-gölge ve ritm düşüncesine bağlanmıştır. Bu eserlerde hakim olan, renkten ziyade yeni bir klasizme doğru giden bir anlayışla hacimleri silindirlerle ifade etmek, ışık-gölgeyi tablo içinde en uygun şekilde yerleştirmek, desende bariz bir stilizasyon aramak ve Rönesans ustalarında da göze çarpan ışık-gölge endişesinin etkisi ile kontrastlar ve pasajlar yardımı ile tabloyu oluşturan elemanları birbirine bağlamaktadır.

Nurullah Berk, eserlerinde kübist araştırmalarda bulunmuş, geometrik düzenin egemen olduğu düzenlemelerde ise yerel bir anlatıma yönelmiştir. Onun asıl özgünlüğü ise, en hareketli resimlerde bile hareketsizliği, durukluğu verebilmesi, bunu da çizgilerine uydurma hareketler değil, günlük yaşamda görmeye alışık olduğumuz hareketler vermekle elde etmiş olmasıdır.

Elif Naci, desenin ağırlığından çok, renklerle örtülen yüzeylerin hareketliliğini sağlar. Özellikle peyzaj çalışmalarında sisli bir atmosferin yarattığı, sınırları çapraşık bitki örtüsüyle kuşatılmış ağaçlar üstünde durulmağa değer eserleridir.

Zeki Faik İzer, kendi yapısına uygun olanını arayıp bulur, çalışmalarında figür, zaman zaman karşımıza çıkmış olsa da, resmin genel yapısını, renk ve biçim atmosferini, daha çok şiirsel bir soyutla ilgilendirir. Derinlik imajını, yalnız tuş ve tekstür düzeyinde değil, kompozisyonun oluşum sistematığı doğrultusunda da görmek mümkündür. Genellikle resmin çerçevesinden ortasına doğru uzanan ve kapalı bir kompozisyon türünün bütün inceliklerini içinde saklayan renk katmanları, zeminin üzerinde biçimlenir ve zeminin açık renginin önüne doğru taşar.

Sabri Berkel'in uyguladığı soyut elemanlar birleşimindeki derinlik, biçim ve renk düzeni modern sanatın klasik yönü içinde sınıflandırılabilir. Çizgi ve ışık, kimi zaman bu bağımsızlaşmayı destekleyen, kimi zaman mekan ve rengin işleyişine karşıt anlamda çalışan öğeler olarak kullanılmıştır. Mekanın gerçeğe çağrışım yapan perspektifini ve derinlik düzlemlerini soyutlayarak mekan sorununu irdelemiştir.

Eşref Üren, renk, leke ve düzenlemedeki ustalığını açıkça vurgular. Resmin altından üstüne paralel sıralanan renk ve leke düzeni resmi açarak gelişir. Konstrüktif desene yanaşmamış ve resim yüzeyine yerleştirdiği nesnelere tasarlanmamış duygusu vermiştir.

Bedri Rahmi Eyüboğlu, figür deformasyonu uygulamış ve bu deformasyonu da salt figüre özgü olarak uygulamıştır. Daha çok Anadolu folkloruna eğilmiş, süsleme ve halk sanatlarından seçtiği motifleri zengin renk ve çizgi hareketleriyle kendine özgü uygulamıştır. Resimlerinde renk ön planda gözükmesine rağmen biçime verdiği ağırlık ve devingenlik daha öndedir.

Fahrünnisa Zeid, daha çok geniş ışıklar halinde renkler ve lekeler uygulamış, tuval içindeki parçalar ve keskin çizgiselliklerle resimlerine derinlik vermiştir. Resimlerinde parlak ve saydan renkler ön plana çıkmıştır.

Eren Eyüboğlu, biraz şematik olmakla beraber, iki üslup çizgisinin kavranmasına yardımcı olabilecek çözümlerin bu yönde aranması kaçınılmaz olan resimler yapmıştır. Nesnelere geometrik bir örgü içinde alır, plastik ağırlıkları öngörür.

D grubu sanatçılar, o dönemde Türkiye'de uygulanan Empresyonist ve fotoğraftan yapılan fotogerçekçi çalışmalara tepki olarak ortaya çıkmış ve Ekspresyonist akımı Türkiye'de temsil etmek için bir araya gelmişlerdir. Eserlerindeki fon ve figür çözümlerini de, bu Ekspresyonist akım çevresinde gerçekleştirmişlerdir.

## YARGI

D Grubu sanatçılar Ekspresyonist akımın temellerini Türkiye'de ilk atan sanatçılardır. Bu da çağdaş bir sanat anlayışının gecikmeden ülkemize girmesini ve daha çabuk ilerlemesine neden olmuştur. Bu yüzden, bu sanatçıların Türk sanatına kazandırdıkları, önemli ve değerlidir. Çağdaş anlamda fon-figür çözümlemesine getirdikleri katkılar, önem verilecek niteliktedir.

## KAYNAKÇA

- Anadolu Uygarlıkları**, Ansk., Görsel Yay.
- Ana Britannica Ansiklopedisi**, Ana Yayıncılık.
- Adil Fikret**, D Grubu ve Türkiye'de Resim, İstanbul 1947.
- Aksüğür İpek**, «Türk Resmi ve Eleştirisi,» Yayınlanmamış Doktora Tezi, M.S.Ü. Yay., İstanbul 1983.
- Ay Lütfi**, Eren Eyüboğlu İle Bir Konuşma, Sanat Çevresi Der., S. 60.
- Berk Nurullah**, D Grubu, Sanat Çevresi Der., Şubat 1982 S. 60.
- Berk Nurullah ve Adnan Turani**, Başlangıçtan Bu Güne Çağdaş Türk Sanatı Tarihi, Tiglet Yay., İstanbul 1981.
- Berk Nurullah ve Hüseyin Gezer**, 50 Yılın Türk Resim ve Heykeli, Türkiye İş Bank. Kültür Yay., İstanbul 1973.
- Berk Nurullah ve Kaya Özsezgin**, Türk Resmi, Türkiye İş Bank. Yay., Ankara 1982.
- Çakaloz O. Zeki**, Eleştiriler, İstanbul 1982.
- Çoker Adnan**, Osman Hamdi ve Sanayii Nefise Mektebi, M.S.Ü. Yay., İstanbul 1983.
- Erimez Dinçer**, Cemal Tollu, Yeni İnsan Der., Mayıs 1964, S. 4.
- Erimez Dinçer**, Fahrünnisa Zeid, Yeni İnsan Der., Haziran 1964, S. 18.
- Erinç Sıtkı**, Zeki Faik İzer, Halk Bankası Yay., İstanbul 1990.
- Erol Turan**, Nurullah Berk Üstüne, Yeni Boyut Der., Nisan 1982, S. 20.
- Ersoy Ayla**, Nurullah Berk'e Bakış, Sanat Çevresi Der., Ocak 1985, S. 75.
- Ersoy Ayla**, Sanat Kavcramlarına Giriş, İstanbul 1983.
- Erzen Jale**, Abidin Dino Sanat Öyküsü, Boyut Der., Mayıs 1984, S. 23.
- Erzen Jale**, Sabri Berker İle Söyleşi ve Düşündürdükleri, Yeni Boyut Der., 15 Ocak 1982, S. 1/1.
- Erzen Jale**, Türk Resminde Figür, Yeni Boyut Der., Kasım 1984, S. 26.
- Etike Serap**, Resimde İnsan, Sanat Çevresi Der., Mart 1982, S. 41.
- Gürçin Emin Çetin**, İbrahim Çallı Atelyesinde Yetişen Usta: Elif Naci, Sanat

- Görey Yavuz**, Yer ve Yontu, Yeni İnsan Der., Ağustos 1964, S. 20.
- Hauser Arnold**, Çev: Faruk Ersöz, Mehmet Ergüven, Yapıt Kurgusunda Diyalektik, Sanat Çevresi Der., Ocak 1983, S. 39.
- Naci Elif**, Bir Kavganın Tarihçesi, Ülkü Der., Kasım 1938.
- Ögel Sadettin**, Anadolu Selçuklularında Taş Tezyini, T.T.K. Yay., Ankara 1966.
- Özsegin Kaya**, Türk Ressamları, Milleyet Sanat Der., 15 Ekim 1981.
- Renda Günsel**, Batılılaşma Döneminde Türk Sanatı, H.Ü. Yay., Ankar 1977.
- Seckel Curt**, Çev: Mehmet Ergüven, Çağdaş Resimsel Mekanın Tipolojisi, Sanat Çevresi Der., Haziran 1982, S. 44.
- Tansuğ Sezer**, Anadolu Türk Sanatında Soyutlama, Karşıtı Arama Der., Arkeoloji ve Sanat Yay., İstanbul 1983.
- Tansuğ Sezer**, Bir Üslup Çizgisinden Eren Eyüboğlu, Sanat Çevresi Der., Ekim 1983, S. 60.
- Tansuğ Sezer**, Çağdaş Türk Sanatı, Remzi Kitabevi, İstanbul 1991.
- Tansuğ Sezer**, D Grubu Hareketlerinin Nedenleri - Sonuçları, Sanat Çevresi Der., Şubat 1982, S. 60.
- Tansuğ Sezer**, Örneklerle Türk Resim ve Heykel Sanatı, İstanbul 1979.
- Turani Adnan**, Batı Anlayışına Dönük Türk Resmi, İş Bank. Yay., Ankara 1977.
- Üren Eşref**, Zühtü Müridoğlu Sergisi, Ankara Sanat Der., Haziran 1981.