

99635

CUMHURİYET DÖNEMİNDEN GÜNÜMUZE
TÜRK RESİM SANATINDA MEKAN ANALİZİ

Yüksek Lisans Tezi

DİDEM ANIK

ESKİŞEHİR

Anadolu Üniversitesi
Mervez Kütüphanesi

ÖZET

Her sanat eseri, belirli bir düşüncenin, bir çabanın ve zorunlu bir sürecin ürünüdür. Sanatsal yaratma eylemi boyunca sanatçı, öznel yaşantılarıyla elde ettiği deneyimlerini yaratıcı hayalgücüyle birleştirerek, sanatsal araçlar yoluyla bunları, kalıcı, görsel hale getirir.

Sanat eserinin oluşum sürecinde görsel elemanlar, belirli ilkeler çerçevesinde düzenlenerek eserin mekansal yapısını kurgularlar. Bu örgütlenme, bir eserin 'sanat' niteliğini kazanması açısından zorunluluk ifade eder.

Resim yüzeyinde mekan kavramının oluşumunu etkileyen iki önemli faktör vardır ki; bunlardan birisi sanatçının ruhsal yapısı, diğeri de içinde bulunulan dönemin estetik değerleri ve beğenileridir. İki boyutlu resim yüzeyinde 'derin', 'plastik' ve 'yüzeysel' mekan kavramlarının çıkış noktasını bu etkenler oluşturur.

Sanatçıya ve döneme ait değerlerin resimsel mekana etkisi, Türk resminin gelişim sürecinde de yansımalarını bulmaktadır.

Türk sanatında minyatür estetiğine dayalı resimsel mekan anlayışı, Batı'dan alınan etkilerle yeni bir asama içine girer. Işık ve gölgenin, bilimsel plandaki perspektifin çizgi sanatına girmesi, Doğu tekniğinin başlıca özelliği olan yüzeyciliği de ortadan kaldırır.

XX. yüzyıla gelindiğinde '1914 Kuşağı' sanatçılarıyla Türk resminde empresyonist etkiler görülmeye başlar. Bu dönem sanatçılarının resimlerinde mekan, ışık ve renk değerlerinin egemenliği altında şekillenmektedir.

1928 yılında kurulan ve Cumhuriyet Türkiye'si'nin ilk ressam birliği olan Müstakil Ressam ve Heykeltıraşlar'da mekan ve nesnelerin ölçüm değerleri önem kazanmaya başlar.

'D Grubu', 1933 yılında akademizme tepki olarak doğmuştur. Kübizmi nesnelere parçalamaktan çok geometrik biçimlendirme olarak görmek ve klasik anlayışın temel ilkelerini uygulamak, grubun kuruluş amaçları arasındadır.

'Yeniler Grubu' 1941 yılında kurulmuş, D Grubu'nun biçimciliğine karşı toplumsal içeriğin önemini vurgulamak amacıyla eserler verdikten sonra 1952 yılında dağılmıştır. Grup sanatçılarının birçoğu Batı'dan gelen eğilimlere yönelerek soyut bir anlayışın temsilcileri olmuşlardır.

Türk resminde soyut ilgiler, 1950'lerden sonra çağdaş yöndeki gelişmelerine güçlü bir ivme kazandırarak resim mekanını etkilemiştir.

1960'lı yıllarda soyut ve nonfigüratif resim türünde çalışmalar yanında figüratif resim ağırlıklı yerini

korumakta, yaklaşımlarını yenileyerek çağdas bir tutum sergilemektedir. Grafik sanatlarda baskıresim alanında, atölye imkanlarının artmasına paralel olarak belirgin bir gelişme görülmektedir.

Türk resminin son döneminde, farklı üslup çabalarıyla adını duyuran sanatçı sayısında belirgin bir artış gözlenmekte, bu durum çok yönlü eğilimleri de beraberinde getirmektedir. Geniş bir uygulama alanı oluşturan bu eğilimler ve bireysel yaklaşımlar, resim mekanında farklı, çağdas yorumlara dönüşmektedir.

ABSTRACT .

An art work is the product of definite thought, effort and process. During the creation of an art piece, an artist make his experiences which is provided by his or her subjective inner life by integrating it with his/her creative imagination.

At the same process, visual elements produce a space of an art by arranging around a principle. This arrangement is a must for an art work in order to have an art characteristics.

There are two important factors which affect the space concept of a painting one of which is the psychology of an artist, the other is the aesthetic values around the artist and finally his choices. These elements are the terminative factors of 'deep', 'plastic' and 'area' space concepts.

The painting space view which is based upon the miniature aesthetic of the Turkish Art passes to a different phase by the Western influences. Introduction of the light, shade, perspective in scientific planning to the drawing art prevents area technique of the Eastern art characteristic.

During the early years of the 20th century, '1914 Generation' artists tried to bring impressionist influences. The space of the arts of the artists of this age had been formed under the influences of light and colour.

At the works of the artists union of Independent Painters and Sculptors in 1928 during the Turkish Republic the volume values of space and objects were important.

Group D was associate a reaction to the academism in 1933. In cubism it is important to see the objects as a geometrical forms rather than dividing, and applying the classical rules. There are the principles of the association.

'Group of the New Artists' had been established in 1941, they emphasized the social content against of the Group D's formism. This group had been dissolved in 1952. Many of the members of the group showed an inclination of abstract art which come from the Western art.

The abstract trends covered the painting space after the 1950.

In 1960 there are figurative works, and these figurative approaches are becoming more modern. There are some changes parallel with the developments of the technology in workshops.

There are some increase in the artists who became famous recently and who have different styles; this situation brings multi-faced approaches at the same time. These tendencies which applied extensively are becoming different and modern interpretations in painting space.

İÇİNDEKİLER

GİRİŞ	1
-----------------	---

Birinci Bölüm

RESİM YÜZEYİNDE MEKANSAL OLUŞUM

Birinci Kısım

SANATSAL YAPININ ORGANİZASYONU

S.1. SANAT ESERİNİN OLUŞUM ÇİZGİSİNDE SANATÇI, ARAÇ-GEREÇ, ELEMAN VE İLKELER	3
S.2. RESİMSSEL YAPIYI OLUŞTURAN ELEMANLAR	6
I. Çizgi	6
II. Yön	7
III. Bicim	7
IV. Ölçü	8

V. Aralık	9
VI. Doku	9
VII. Renk	10
VIII. Ton-Ton Değeri	11
IX. Işıık-Gölge	12
§.3. SANATSAL YAPIYA İLİŞKİN İLKELER	13
I. Tekrar	14
II. Uyum	14
III. Zıtlık	15
IV. Koram	16
V. Egemenlik	17
VI. Denge	18
VII. Birlik	19

İkinci Kısım

RESİMSSEL MEKANA ETKİ EDEN DEĞERLER

§.1. SANATÇIYA VE DÖNEME AİT DEĞERLER	20
§.2. 'DERİN', 'PLASTİK, 'YÜZEYSEL' MEKAN OLUŞUMLARI	22

İ k i n c i B ö l ü m

CUMHURİYET DÖNEMİNDEN GÜNÜMÜZE TÜRK RESMİNDE MEKANSAL YAKLAŞIMLAR

Birinci Kısım

BATILILASMA SURECİNDE TÜRK RESMİ

§.1. Yenilenme Olguları içinde, Osman Hamdi Bey ve Çallı Kuşakları	27
§.2. Müstakil Ressam ve Heykeltraşlar Birliği	35
§.3. 1933 ve D Grubu	47
§.4. Yeniler Grubu	63

İkinci Kısım

ÇAĞDAŞLAŞMA TUTUMLARI İÇİNDE TÜRK RESMİNDE MEKANSAL EĞİLİMLER

§.1. Türk Resminde Soyut İlgilerin Mekansal Yansımaları .	69
§.2. Figüratif Eğilimlerde Farklı Yönelişler	86
§.3. Özgün Baskı Alanında Çalışmalar	97
§.4. Günümüz Türk Resminde Farklı Üsluplar	112
SONUÇ	133
FAYDALANILAN KAYNAKLAR	i-ix

GİRİŞ

Resim yüzeyinde mekan kavramının oluşum boyutları, geniş kapsamlı bir konu olması dolayısıyla başlıbaşına bir araştırma alanıdır.

Bununla birlikte resimsel mekanı belirleyen ya da etkileyen birtakım ölçüler ve değerler vardır ki, bunlar konunun özünü verirler.

Bu çalışmada, Cumhuriyet döneminden günümüze Türk resminde mekan yaklaşımları ele alınmıştır. Resim yüzeyinde mekan kavramının oluşumuna, konuya açıklık getirmesi kapsamında yer verilmiş ve inceleme iki ana bölüm içinde yapılmıştır.

Birinci Bölüm, resim yüzeyinde mekan oluşumuna ayrılmış, Birinci Kısımda sanat eserinin organizasyonu, İkinci Kısımda ise resimsel mekana etki eden değerler esas alınmıştır.

Araştırmanın İkinci Bölümünde, gelişim çizgisinde Türk resminin mekansal yaklaşımları incelenmiştir. Bu kapsamda

Birinci Kısım, yenilenme olguları içinde Türk resmini 1950'li yıllara getiren süreci, ikinci Kısım ise 1950 ve sonrasındaki gelişmeleri içermektedir.

İncelemeye alınan konular, resim örnekleri ve açıklamalarıyla desteklenmiş, ikinci Bölümde yapılan resimsel mekan analizleri doğrusunda örneklemeler ağırlık kazanmıştır.

Elde edilen araştırma sonuçları, raporun özet kısmında ve sonuç sayfasında öz olarak yer almaktadır.

B i r i n c i B ö l ü m

RESİM YÜZEYİNDE MEKANSAL OLUŞUM

Birinci Kısım

SANATSAL YAPININ ORGANİZASYONU

§.1. SANAT ESERİNİN OLUŞUM ÇİZGİSİNDE SANATÇI, ARAÇ-GEREÇ, ELEMEN VE İLKELER

"Sanatçı kişi, çevresine bakmasını bilen, onu görebilen, özümseyen, çevresinden aldığı referansları sanatsal bir biçime dönüştürerek tekrar çevresine katabilen, onu olumlayan, uyaran, edilgenlikten kurtaran ve böylelikle günün gerçeğini ortaya koyan kişidir. Bu durum büyük bir özveri, disiplin edinerek geliştirilir. Bu nedenle sanat içtenliktir."¹

". . . . Her sanat yapıtı, sanatçının yaratıcı

(1) Nurdan HANÇERLIOĞLU, Resim Yüzeyinde Mekan Değerlendirmesi, Anadolu Üniversitesi, Tez(Yüksek Lisans), Eskişehir, 1991, s.48.

hayalgücünün bir ürünüdür; öyle ki, burada sanatçı öznel bir yaşantıyı, dünya-görüşsel olarak değerlendirilmiş ampirik yaşam deneyimleriyle yoğurarak, sanatsal araçlar yoluyla kalıcı, görsel olarak kavranabilen bir gerçeklik haline sokar. Ressam, sıcak ve soğuk, saf ve kırık, parlak ve donuk renklerin coşkusal anlatım gücünden, gerilimli bileşimsel çizgilerden, sert ya da yumuşak boyama tarzından, açık koyu karşıtlığından, ayrıca daha da başka biçimlendirici araçlardan yararlanarak, kendi bildirimini yaşanır kılar."²

". . . . Görsel biçimler dili bizim için ne kadar anlaşılır hale getirirse sanatçıdaki gerçek fikri de o derece benimsediğimizi söyleyebiliriz.

Bununla beraber, o noktaya gelmek için sanatçının bizimle tuale boyanmış, kağıt üzerine mürekkeple çizilmiş, yahut taş, metal gibi malzeme ile yapılmış belli bir sanat eseri aracılığıyla konuşmuş olması gerekir. Çünkü, sanat eserinde tartışmasını yaptığımız görsel elemanlar, o eserde kullanılan malzemeden başka bir şey değildir; görsel biçimler sadece sanatçının fırça, kalem ya da heykeltraş kalemi gibi aletlerinden doğar. Bunun için görsel elemanlara karşı tepkimiz ister istemez eserin yaratıldığı maddi malzeme ile ilişkilidir. Farklı malzemenin farklı özellikleri olduğundan, eserin görünürdeki tesiri de farklı yollardan meydana gelir. Bu sebeple, eserle temasımız, sanatçının kullandığı çeşitli malzemeyle doğrudan doğruya şartlandırılmıştır. Nasıl çizginin, ya da rengin yapısı sanatçının o çizgiye veya renge koyduğu muhtevaya bağlıysa öylece, bir eserin bütünündeki özü

(2) "Resim", SANAT ANSİKLOPEDİSİ, Milliyet Yayınları, İstanbul, 1991, s.342-343.

ifade etmek de onu meydana getiren vasıtaya bağlıdır.³

Sanatçı, yaratma eylemi boyunca, bu araç ve gereçleri kullanarak eserini algılanır duruma getirir. Böylelikle oluşan bir çizgi, bir renk ya da bir doku sanat yapıtını ortaya çıkaran ilk belirtiler, işaretler ve elemanlardır. İşte bu görsel elemanlar, belirli ilkeler çerçevesinde düzenlenerek sanat eserini bütünleştirirler. Bu süreç içinde sanatçının düşüncesi bu bütünselliğin ifadesidir. ". . . . Bir sanat eserinde çizginin, rengin ya da açık-koyunun biri öbüründen ayrılmış olarak varlığı düşünülemez. Sanatçı, eserini önce çizgi, sonra mekan, daha sonra renk diye kademeli bir şekilde düşünemez. Bu elemanlar, sanatçı için, yalnız, yarattığı eserinin bütünündeki yerleri nispetinde mevcuttur." ⁴

"Geçmişteki sanat yapıtlarına baktığımız zaman elemanların belli ilkeler çerçevesinde oluşturulmuş olduğunu görüyoruz. Bu ilkelerin gerek sezgisel gerekse akılcı ve kavramsal olarak belli mekan kurgusu ve önerisi içinde oluştuğunu izliyoruz. Elemanların biraraya gelip bir bütün oluşturmasında belli uyum kurallarının, belli ritmik ilişkilerin yer yer zıtlıklar ve karşıtlıklar içinde bu elemanları örgütlemesi, bir yapıtın 'sanat' niteliğini kazanması için kaçınılmaz bir zorunluluktur."⁵

(3) Bates LOWRY (Çev. ?), Sanatı Görmek, Türkiye İş Bankası A.S. Kültür Yayını No.119, İstanbul, 1972, s.?.

(4) LOWRY, s.109.

(5) HANÇERLİOĞLU, s.50.

§.2. RESİMSEL YAPIYI OLUŞTURAN ELEMANLAR

I. Çizgi

"Çizgi çok defa pek çok tasarda yer alan bir elemandır. Çizgi için belirli bir uzunluk ve belirli bir genişlik kabul etmek ve onu sınırlamak mümkün değildir. Genişliği ve uzunluğu ne olursa olsun eğer bir şey çizgi etkisi yapıyor, çizgisel bir özellik gösterebiliyorsa; o şey, o tasarı içinde bir çizgi rolü oynuyor demektir."⁶

". Öz anlamıyla sanat bir sınırlamayla, belirsizlikten belirliliğe geçiş ile başlar. Gerçekten tarihte ilk sanat (mağara adamının sanatı) dış-çizgi sınırlandırmasıyla başlar. Sanat çizgilendirme isteğinden doğmuştur."⁷ Çizgi, sınırlandırıcı gücü yanında, hareketi ve kütleyi verebilme gücüne de sahiptir. Görsel düzenlemede hareket sadece dengeyi oluşturan şekillerle sağlanamaz. Görsel düzenlemede çizgi tek başına hareket kazandırabilir. Çizgiler estetik kurallara uygun düzenlendiğinde ritm kendiliğinden doğar. Düz ve eğri çizgilerin uyumu ritmdir. Bu sabit hareketsiz çizginin özünde vardır.

Çizgi, darlık-genişlik, uzunluk-kısalık, dik-eğik, kavisli oluşu ve yön farklarıyla farklı etkiler oluşturarak anlatım zenginliği meydana getirir. Çizginin bu yapısal özellikleri kullanılarak statik ya da dinamik etkili

(6) I. Hulusi GÜNGÖR, Temel Tasar, ?, İstanbul, 1983, s.5.

(7) Herbert READ (Çev. G. İNAL-N. ASGARİ), Sanatın Anlamı, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1960, s.53.

kompozisyonlar oluşturulabilir ve derinlik ifadesi verilebilir.

II. Yön

"Bütün çizgilerin yatay, dikey ya da eğik yönleri vardır. İyi bilmek gerekir ki, her yönün, seyreden üzerinde bir ayrıcalığı, farklı bir etkisi vardır.

Yatay çizgi, ağırlık noktasıyla uyum halinde olur. Onun sakin ve pasif bir hali vardır. O bir dinlenmeyi, denizlerin ve ovaların ufuklarını telkin eder.

Dikey hat, dengeyi ve kuvveti ifade eder. Dikey hatlar çok yükseklerde süzülüp yüzer gibidir. Onlar sert, siddetli ve acıdır. Onlar doğruluğu, namusluluğu, yüceliği, içe çekimi ve ululuğu sembolize ederler.

Eğik ya da diyagonal yön, bir geçişin, dinamiğin, kinetik yönün (ki bu bir hareketi ifade eder) habercisidir. Çünkü o tamamlanmamış bir görünüme ve kendi kendine oluşmuş bir hale sahiptir. Bir diyagonal yön, genellikle sağ açığa zıt diyagonalden desteğini ister."⁸

III. Biçim

"Bir tasarda rol oynayan en önemli öğelerden biri de Biçim'dir. Her tasarım tasarı haline geçerken yani maddeleşirken çevre çizgileri belirlenir ve kabuğu

(8) Graves MAITLAND, The Art of Color And Desing, Mc Graw Hill Book Company, Newyork, 1951, s.210.

oluşturulur. Hem iki boyutlu hem üç boyutlu cisimler için durum aynıdır.

.....

Resim düzenlemelerinde iki boyutlu biçimler kullanılır. Resimlerde üçüncü boyut gibi görülen derinlik aslında gölgeler, çizgi ve renk perspektifleriyle sağlanmış bir histen ibarettir."⁹

IV. Ölçü

"İster benzer, ister farklı biçimler kullanılsın, bunların herbiri gerekli büyüklükte olarak düzenlemelere girerler. Biçimler farklı büyüklükte olarak kullanıldığında farklı etkiler elde edildiğinden, ölçü bir tasarı unsuru olarak daima önemli bir rol oynar."

Biçimleri aynı olan hacim ve kütleler eğer büyüklükleri de aynı yada yakın iseler, birbirleriyle kolayca uyusurlar. Biçimleri farklı bile olsa yakın büyüklükteki hacim ve kütleler ölçü bakımından birbirlerini dengelerler."¹⁰

Sanat eserlerinin mekansal kurgusu içinde ölçü uyum ve zıtlıklarının oluşturduğu farklı etkiler, sanatçının eserine farklı ifade olanakları getirirler.

(9) GÜNGÖR, s.12.

(10) GÜNGÖR, s.22.

V. Aralık

"Biçimler, mekanlar ve kütleler hiçbir zaman daima yanyana kullanılmaz ve hep aynı aralıklarla düzenlenmezler. Çünkü herhangi bir gereksinme dolayısıyla bazılarının yakın, bazılarının ise biraz daha uzakta bulunması gerekebilir. Bu gereksinme bir kullanma zorunluluğundan doğabileceği gibi düzen ihtiyacı olarak da ortaya çıkabilir. Zira yanyana ve aralıksız olarak düzenlenmeler ya da hep aynı miktardaki aralıklar sıkıntı verirler. Bu sıkıntıyı gidermek için düzenlenen biçim, mekan ya da kütleler arasında farklı büyüklükte aralıklar kullanmak yoluna gidilir. Başka bir deyişle bir araya gelen farklı ölçüdeki biçim, mekan ya da kütlelerin her birinin daha iyi algılanabilmesinde, bunların dengelenmesinde, bunlar arasında kalan aralıklardaki farklılığın önemi büyüktür. . . ."

VI. Doku

Objelerin iç yapıları bir dereceye kadar yüzeyde kendini belli eder. Böyle bir yüzey plastik bakımdan daha ilginç bir görünüme sahiptir. 'Doku' kelimesi kavram olarak nesnelere dokunulduğunda 'elde hissedilen pürüzlülük duygusu' olarak tanımlanır. "Fakat doku (textüre), dokunma duyusuyla ilgili olduğu kadar görseldir de. Yani; doku, dokunma duyumuzla olduğu kadar gözlerimizle de algılanır, çünkü ıslak yüzeyler ışığı kuru, mat yüzeylerden daha iyi yansıtır ve kaba yüzeyler ışığı düzgün yüzeylere göre daha fazla miktarda ve

daha düzensiz absorbe eder. Bu yüzden; görsel tecrübelerin, dokusal tecrübelerle birleştirilmesiyle, nesnelere ıslak veya kuru, kaba veya düzgün gözükür veya hissedilir. Ayrıca, 'doku', ışık emilmesini ve yansımalarını etkiler, yani renk-doku ve renk doğrudan ilişkilidir."¹²

"Dokuların sertliğinin, renginin ve parlaklığının meydana getirdiği etkilerdeki ortak yönler dikkate alınırsa şu sonuç ortaya çıkmaktadır:

Sert dokulu, sıcak renkli, parlak yüzeyli nesnelere olduklarından daha yakında; yumuşak dokulu, soğuk renkli, mat yüzeyli nesnelere olduklarından daha uzakta etki yaparlar. . .

. . ." ¹³

VII. Renk

"Nesneden gelen ışınlar nedeniyle veya ışık kaynağından gelen ışığın kendisinin, gözümüz aracılığıyla bizde meydana getirdiği duyular ve algılamaların niteliksel haline 'renk' diyoruz. Renk, resimde biçimsel bir öğedir. Kendisi tek başına bir biçimdir."¹⁴

"Renkle ilgili araştırmaların ve bu alanda yapılan çalışmaların büyük bir bölümü fizik, psikoloji ve fizyoloji

(12) MAITLAND, s.221.

(13) GÜNGÖR, s.28.

(14) HANÇERLİOĞLU, s.65.

bilim dallarını ilgilendirmektedir. . . ."¹⁵ Bu türden bilimsel araştırmaların verileri, resimle uğraşan sanatçıların çalışmalarına yön verici birer kaynak niteliği taşırlar.

Münsel Sistemi'ne göre rengin üç niteliği vardır. ". . . . Bu üç boyut yani bir rengin karakterini belli eden bu niteliklerinden biri renk, diğeri değer (ton değeri), üçüncüsü de boya kuvveti (kroma, satürasyon) dir. Bir renk ancak bu üç hali ile anlaşılarak istenilen yerde organize edilebilir. Şu halde bir renk daima valör, ton ve kroma olarak incelenecektir."¹⁶

VIII. Ton-Ton Değeri

"Kimi zaman 'teinte'in eşanlamlısı olarak kabul edilen ton, prensip olarak bir rengin yegınlığidir (şiddetidir). onun küçük faklarının tümü bir tonal gam meydana getirir. Bu temel gönderme olarak alınan bir rengin nitel etkisini belirler ('bu mavimin tonu' denilecektir). . . ."¹⁷

". . . . Bir rengin siyaha yaklaşmış en koyu tonu ile beyaza yakın en açık tonu arasında pek çok kademe bulunur. Fakat bu kademeler arasındaki farkın belirgin olması için birbirine çok yakın kademeler ihmal edilerek 10 kademe esasına dayanan 'ton çubuğu' teşkil edilir. Bu çubukta siyaha

(15) A. GENÇ-A. SİPAHIOĞLU, Görsel Algılama: Sanatta Yaratıcı Süreç, Sergi Yayınları, İzmir, 1990, s.118.

(16) Saadettin ÇAĞLARCA, Renk ve Armoni Kuralları, İnkılap Kitabevi Yayınları, İstanbul, 1986, s.18.

(17) Jean RUDEL (Çev. Neşe ERDOK), Resim Tekniği, İletişim Yayınları, İstanbul, 1991, s.99.

(0), beyaza (10) numara verilir. Siyahla beyaz arasında düzenlenen eşit farklı tonlar bu çubukta 1'den 9'a kadar numara alırlar."¹⁸

"Her rengin bir değeri (valör) vardır. Ve ton derecelerini gösteren cetvel ile karşılaştırılarak hangi ışık derecesini veya koyuluğunu gösteriyorsa o, rengin özel koyuluğu olur. Bu değer tayin ve tespit edilir ve buna da renk değeri (kroma) denir."¹⁹

IX. Işık-Gölge

"Işık etkisiyle, nesnelere aralarındaki uzaklığa göre değişen koyulukları ve birbirleriyle bağlantıları verilmeye çalışılır. Resimdeki gölgeli kısımlarda, resmin asıl ışığı ile olan ilişkisi vurgulanır. Aynı ışığın, değişik dereceleri gibi görünecek şekilde, gölgelerin ve ışıkların renkleri arasında tam bir uyum sağlanır. Bütün bunlarla yani ışık etkisiyle üç boyutlu kütle belirlenmeye çalışılır.

Çizgi ile soyutlaştırılan nesnelere, ışığın akıcılığı ile değişen görüntüler kazanırlar. Işık en açık beyaz ile en koyu siyah arasında bir derecelendirme ile gösterilir. Bir resimde ışığın kullanılışı çeşitli şekillerde olur. Tek renkli kütle üzerinde ışıktan gölgeye geçiş sağlanabildiği gibi, çeşitli renklerin uzaklıklarına göre değişen şiddet dereceleri yada resimdeki esas ışığa göre koyuluk ve açıklığın derecelendi-

(18) GÜNGÖR, s.34.

(19) ÇAĞLARCA, s.19.

rilmesi, resmin bütününe göre değerlendirilir."²⁰

§.3. SANATSAL YAPIYA İLİŞKİN İLKELER

"Tasar meydana getirmekte kullanılan tasarımların öğeleri yanyana gelip birbirleriyle bağlantı kurabilmek için bazı ilkelere bağlı olarak düzenlenirler. Bir başka deyişle tasarımların ilkeleri düzenleme yapmakta kolaylaştırıcı ve yol gösterici rol oynarlar.

Tasarımlar meydana getirmekte kullanılan ilkeler şunlardır:

1. Tekrar
2. Uyum
3. Zıtlık
4. Koram
5. Egemenlik
6. Denge
7. Birlik

Bir düzenleme yapmak için bu ilkelere bir ya da birkaç tanesi yahut hepsi bir arada kullanılabilir. Ancak herhangi bir tasarımda bunların hangilerinin ne miktarda kullanılması gerektiğine dair bir reçete vermeye imkan yoktur. Çünkü bu ilkelerin birbirleriyle ve tasarımların öğeleriyle ihtimaller hesabına göre yüzbinlerce birleşme tarzı vardır."²¹

(20) Ayla ERSOY, Sanat Kavramlarına Giriş, Beta Yayıncılık, İstanbul, 1983, s.125-126.

(21) GÜNGÖR, s.69.

I. Tekrar

"Yineleme, görsel sanatlarda uzay olan tek boyutla ilgilenir. Bu da aynı birimler arasındaki tek farkın uzaydaki pozisyonları olduğudur. Bu ilişki, bundan dolayı tek boyutludur ve arka arkaya gelen iki müzik tonu arasındaki zaman aralığına benzeyen boşluk aralığı şeklinde ölçülür. Boşluk aralıkları veya nesnelere arasındaki boşluklar, en az zaman aralıkları veya sesler arasındaki sessizlikler kadar görsel, şiirsel ve müziksel dizaynın bir parçasıdır." ²²

II. Uyum

"İki ya da üç boyutlu formlar arasında ortak veya yaklaşık tarafların bulunmasına uyum denir. Formların ortak ya da yakın taraflarının olması bunların bağdaşma olanağını artırır. Formların arasında kolayca bağlantı kurulabilmesine zemin hazırladığından; uyum, tasarım oluşumunu kolaylaştırır." ²³

Uyum, tekrar ve uyumsuzluk arasındadır ve karakterlerini birleştirir.

"Tekrarlama, uyum veya uyumsuzluk, birimler arasındaki fark veya basit bir aralık derecelenmesidir. İki birim arasında boyut ve nitelik açısından ortak taraf bulunmuyorsa bu iki birim tamamıyla ayrıdırlar ve maksimum zıtlığı temsil ederler. Eğer boyutlardan bir tanesi benzer veya aynı ise

(22) MAITLAND, s.18.

(23) GÜNGÖR, s.86.

birimler uyumludurlar. Eger iki boyut benzer veya aynıysa daha fazla uyumludurlar. Eger bütün boyutlar aynı ise birimler özdeştir.

Su üç ana yapı: tekrarlama, uyum ve zıtlık ile onların bileşimleri sanatsal yapının temelidirler."²⁴

III. Zıtlık

"Nesneler arasında herhangi bir bakımdan ortak ya da yakın nitelikler olmadığı zaman, bunlar arasında ilgi kurmak güçleşir. Herbiri diğerine yabancı ve ilgisiz kalır. Böylece nesneler arasında bir birlik kurulamayınca uyumsuzluk ve kargaşalık hüküm sürmeye başlar. Düzensizlik doğuran bu durum, zıtlığın ta kendisidir.

Zıtlık bir taraftan dağınıklık ve uyumsuzluk meydana getirirken, diğer yandan da neden bu uyumsuz nesnelerin bir arada buldukları hususu insanı düşündürmeye başlar. Biçim, renk, doku, değer, ölçü, yön, aralık ve benzeri bakımlardan birinin ya da birkaçının söz konusu olabileceği bu zıtlıklar insanı aynı zamanda beklemediği etkilerle karşılaştırdığı için ürpertir ya da uyarır. Böylece canlılık başlar, ilgi toplanır."²⁵

"Resimde belli bir farklılık kaçınılmazdır; beyaz bir kağıt üzerine çizilmiş siyah bir çizgi ister istemez renk kontrastını oluşturur. Ne kadar farklılık gerektiği konusunda miktar, sanatçının mizacına ve resmin amacına bağlıdır. . . ."²⁶

(24) MAITLAND, s.20.

(25) GÜNGÖR, s.88.

(26) MAITLAND, s.62.

IV. Koram

"iki zıt ucu uygun kademelerle birbirine bağlayan köprüye KORAM denir. İki uç arasında bir düzen dahilinde geçiş sağlayan bu düzenleme yardımıyla anlamlı ve beğenilmesi kolay bir dizi ortaya çıkar. Eğer iki uç arasında ölçü farkı varsa, bir uçtan diğer uca doğru biçimler büyükten küçüğe doğru dizilmelidir. İki uç arasında doku farkı varsa, aralarındaki her kademenin dokusu sırayı bozmayacak şekilde ara kademeler oluşturacak tarzda olmalıdır. Eğer uçlar arasında değer farkı varsa, her bir kademedeki değerler azar azar açılarak ya da koyularak geçiş sağlanmalıdır. İki uç arasındaki fark renk farkı ya da biçim farkı olsa, yine aynı şekilde hareket edilir. O halde koramda hiç değişmeyen koşullar şunlardır:

- İki uç arasındaki zıtlık,
- Uçlar arasındaki muntazam bir kademelenme.

İki uç arasındaki zıtlık yalnız bir bakımdan değil, birçok bakımdan olabilir. Örneğin, iki ucun hem biçimi, hem ölçüsü farklı olabilir, ya da iki uç arasında hem değer, hem doku bakımından, hatta hem değer, hem renk, hem de ölçü bakımından fark bulunabilir. Keza daha buna benzer başka ihtimaller söz konusu olabilir. İki uç arasındaki farklılık hangi bakımlardan olursa olsun, daima iki uç arasında yer alan biçimler, bu farklılığı azaltacak tarzda ve diziyi bozmayacak şekilde düzenli kademeler halinde geçiş sağlanmalıdır. . . ."²⁷

(27) GÜNGÖR, s.90.

Tasarın oluşumunda koram meydana gelirken biçimlerin düzenleniş tarzlarına göre; eksensel koram, merkezzsel koram ve çevresel koram türleri kullanılmaktadır.

V. Egemenlik

"Bir tasarda kararlı bir dengenin bulunması için, bu tasarın değişik kısımlarının görsel algılamada oluşturdıkları kuvvetli ve zayıf enerji bölgeleri arasında geçen mücadelenin bu bölgelerden bazılarının üstünlüğü ile sonuçlanması gerekir. Bu sırada diğer bölgelere, diğer biçimlere yahut diğer gruplara karşı üstünlük kurabilen biçim ya da küme egemen sayılır. Bu egemenlik tasarın bir bölgesi tarafından da ortaya konabilir.

Egemenliğin en çabuk anlaşılın ve en çok kullanılan şekli ölçü egemenliğidir. Egemenlik sadece ölçü bakımından değil, aynı zamanda değer, doku, renk ve benzeri bakımlardan olabilir. Keza biçimler arasında kurulan bağıntıların diğer biçimler üzerinde oluşturdıkları üstünlüklerle de egemenlik kurulabilir. . . .

Renkli düzenlemelerde de durum aynıdır. Bu türlü düzenlemelerde sıcak ve soğuk renk gruplarından herhangi birinin üstünlüğü esas alınarak egemenlik sağlanmalıdır. Eğer sıcak renkler egemen olarak kabul edilirse soğuk renkler görüş alanı içinde sıcak renklere daha az bir yüzey kaplamalıdır.

. . . . İster ölçü, ister doku, isterse değer ya da renk bakımından olsun, her türlü egemenlikte bir zıtlık bulunur.

Böylece bir biçim ya da biçimler grubu diğerine hakim olabilir ve onu baskısı altında tutabilir." ²⁸

VI. Denge

"Bir düzenlemeye giren nesnelere renkleri, değerleri, dokuları, yönleri, aralıkları ve ölçüleri birbirleriyle kıyaslama konusu olur. Aynı şekilde bir düzenlemedeki fikirler ve nesnelere önem dereceleri de bu kıyaslama konusu içine girer. Böylece tasar öğeleri birbirleriyle ile ortaya koydukları değerler bakımından tartıldıklarında genel bir denge hissedilmeli, herhangi bir biçim ya da grup ağır basarak tasarımın ağırlık merkezini kendi tarafına kaydırmamalıdır. Bazı nesnelere düzenlemelerde daha önemli bir şekilde ve ağırlık merkezini kendi tarafına çekebilecek tarzda düzenlenebilir. Fakat diğer tarafta kalan nesnelere de ağırlık merkezini kendi taraflarına çekecek güçte olmalı ve bu mücadelenin sonunda yine ağırlık merkezi alanın ortaya yakın bir yerinde kalabilmelidir." ²⁹

"İki türlü denge vardır; Biçimsel ve biçimsel olmayan.

Biçimsel denge, birbirine çok benzeyen elemanların yahut nitelendirici bir ya da daha çok elemanlardan birinin ekseninin zıt tarafında oluşan dengelenmedir. Biçimsel denge ciddi etkileri ortaya koyar.

Biçimsel olmayan denge, birbirine benzemeyen ya da birbirleriyle zıtlık oluşturan elemanlarla meydana gelen bir

(28) GÜNGÖR, s.95.

(29) GÜNGÖR, s.96.

veya birden çok elemanı olan bir eksenin zıt yönü üzerindeki bir dengelenmedir. Biçimsel olmayan dengede daha az barış, daha az bir düzen vardır. Fakat biçimsel dengeden daha çok ilgi çekicidir.

Bir dizaynın fonksiyonu denge tipini belli eder." ³⁰

VII. Birlik

"Kusursuz bir sanat eserinde bütün elemanlar birbirine bağlıdır; bunlar birleşerek bir bütün kurarlar; bu bütünün değeri ayrı ayrı elemanların toplamının değerinden daha üstündür. . . ." ³¹

"Tasarın hedefi, ilgi çekici ve dengeli bir birliği ortaya koymaktır.

Birlik, dizaynın ilk esasıdır. Aynı zamanda tam bir bütünlüktür. Birlik, görsel kuvvetler arasında var olan çatışma ya da gerilimin, etkinlik ve sentez prensibiyle halledilmesini ve bütünleştirilmesini arzu eder. Bu bütünlük, görsel bir cazibenin yardımıyla düzenli bir şekilde ayarlamamanın planlamasıyla oluşur. Zıt görsel elemanlar, fikre yahut plana göre organize edilebilmelidir." ³²

(30) MAITLAND, s.158.

(31) READ, s.69.

(32) MAITLAND, s.157.

İkinci Kısım

RESİMSEL MEKANA ETKİ EDEN DEĞERLER

Ş.1. SANATÇIYA VE DÖNEME AİT DEĞERLER

Sanatsal yaratma olayı herşeyden önce tinsel bir sorundur. Sanatçının resim yüzeyi üzerinde göstereceği tavır, onun yaşantıları ve kişilik yapısıyla doğrudan bağıntılıdır. Bu durum, sanatçının, resim yüzeyinde mekanı oluşturmasında açıkça kendini belli eder. Ancak kişiye özel bu nitelikler yanında, mekan oluşumuna etki eden diğer bir faktör vardır ki; o da, içinde yaşanan dönemin sanatsal değerleri, beğenileridir.

"Resimsel yaratıdaki üç örnek, ressamaların doğal yatkınlıklarına işaret eden eğilimleri göstermektedir. Bu olgu, büyük bir resim sergisinde çoğu kez doğrulanır. Ancak bazı resimler, kimi sanatçılarda iki ruhsal işlevin aynı ölçüde güçlü olması nedeniyle hiçbir örneğe girmez. Nitekim Kandinsky, Braque ve Rauschenberg'in resimlerinde özellikle düşünce ve duyarlık biresimi ağırlık kazanmıştır. Buna karşılık Picasso ve Pollock'da düşünce ile duygu, duyarlık karşısında aynı değerdedir.

Ruhsal işlevlerden ister biri, ister ikisi ağırlık kazanmış olsun sanatçının temel tavrı daha gençlik yıllarında açıkça belirlendiği için, yaratma yönteminde özgür bir seçimden söz edilemez. Bu durum, en belirgin biçimde,

sanatçının tual üzerinde yarattığı mekanda ortaya çıkar. Böylece resimde mekan, sanatçının kişiliği ile yakından ilintili bir özelliği açığa vurmaktadır. Diğer yandan belli bir döneme özgü estetik kaygıların da mekanı etkilediği görülür. Bu durumda mekanın yaratılması, sanatçıyı içinde bulunduğu zamanla hesaplaşma zorunda bırakan bir sorun olup çıkar. Tıpkı 1500'lü yılların resim sanatında olduğu gibi, ressam perspektife egemen olmuştu ve bundan yola çıkan Leonardo, resmin niteliği için şaşmaz bir ölçüt ortaya koymaktaydı. Ancak mekan, değişik bir açıdan olmakla beraber, günümüz resmi için de ölçüt niteliğini korumaktadır."³³

"Resim, iki boyutlu bir yüzey yani bazen bir kağıt, bir duvar yüzeyi ya da tual üzerinde oluşur. Resimde renk ve çizgi kendi başlarına ya da birlikte kullanılarak temel ifade unsurlarını meydana getirirler."³⁴ İki boyutlu yüzey üzerinde bu ifade unsurları kullanılarak temsili bir mekan yaratmak mümkün olabilmektedir.

Perspektif, resimsel mekan oluşumunda kullanılan yöntemlerden birisidir, ancak mekan kavramının içeriği açısından tek ve yeterli ölçüt değildir.

"Resamlar kolayca mekandan söz ederler, oysa karşılarında iki boyutlu bir yüzey vardır. Öyleyse resimdeki mekan imgeleme dayanır. Düzlem üzerinde doğal bir mekanın yanılması, Leonardo'dan bu yana çizgi, renk ve hava

(33) Curt SECKEL (Çev. Mehmet ERGÜVEN), "Çağdaş Resimsel Mekanın Tipolojisi", SANAT ÇEVRESİ, S.?(Haziran 1982), s.36.

(34) Sezer TANSUĞ, Resim Sanatının Tarihi, Remzi Kitabevi Yayını, İstanbul, 1992, s.9.

perspektifinin yanılmasıyla yapılmaktadır. Ancak aynı perspektif bilgisiyle kimi ressamlar mekana derinlik verirken, kimileri de mekanda yüzey etkisini yeğler. Bu ayırım, modern soyut resimlerde bile görülebilir. O halde tualdeki mekan, yalnızca perspektifin kullanılıp kullanılmamasıyla doyurucu bir biçimde açıklanamayacak, resimsel bir sorundur.

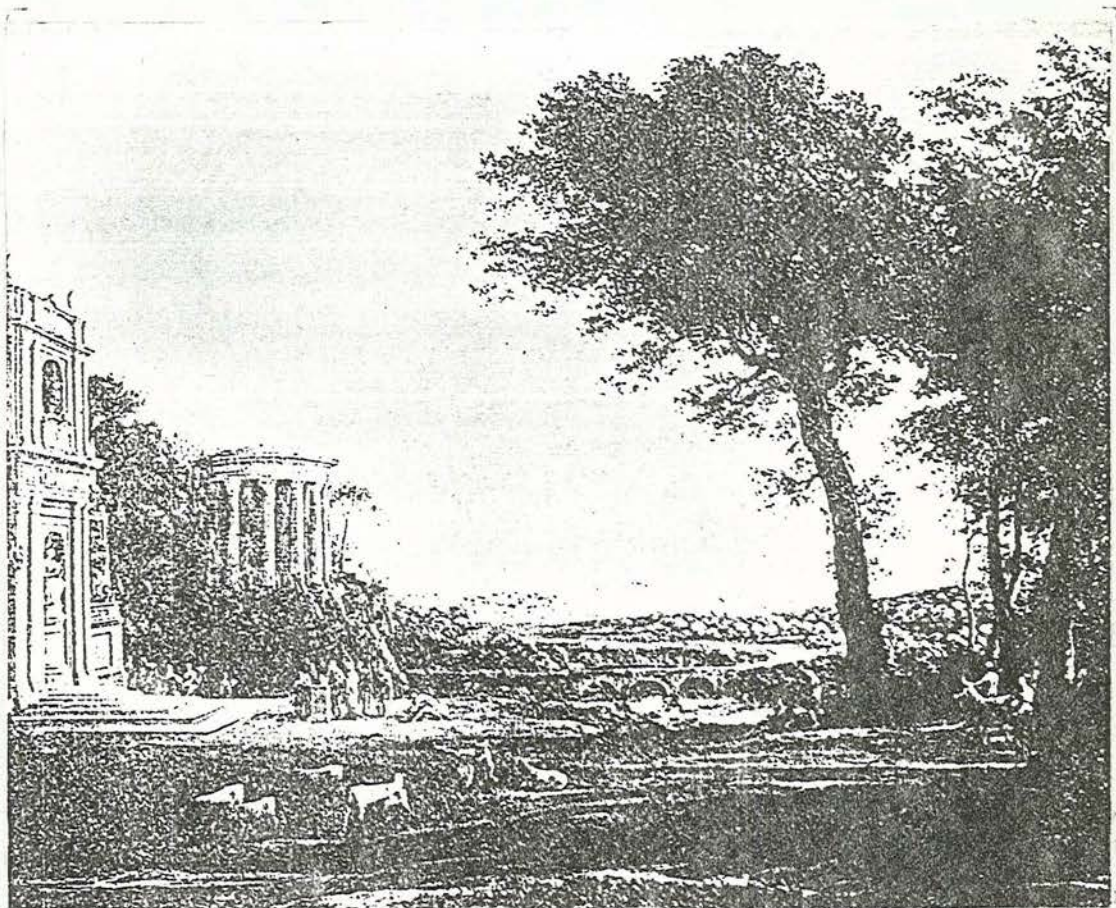
Ressam düz bir yüzey üzerinde mekanı nasıl oluşturmaktadır? Soruna kaçış noktası perspektifinin yanılması açısından bakarsak, mekanı oluşturmada öncelikle ağır ve hafif değerlerin kullanıldığını görürüz. Ağır değerler gözü daha fazla etkilediği için öne doğru çıkmakta, hafif değerler ise gözden uzaklaşmaktadır. Oysa toprağa çalan puslu aşı boyası, 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 ki, 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. Tualde böylece elde edilen ileri geri izlenimiyle mekan duygusu ortaya çıkar. Ressamların ağır değerleri yüzeyde nasıl dağıttıkları, resmin soyut mekan yapısını belirlemektedir." ³⁵

§.2. 'DERİN', 'PLASTİK', 'YÜZEYSEL' MEKAN OLUŞUMLARI

Resim yüzeyinde mekan araştırmalarına yöneldiğimizde; "derin mekan", "plastik mekan", "yüzeysel mekan" gibi farklı

oluşumlarla karşılaşırız. Bu yaklaşımları sanatçının ruhsal yapısı ve yaşadığı dönemin estetik kaygıları belirlemekte ya da etkilemektedir.

"Duyarlığı ağır basan sanatçılar, yüzeyin ön planına yalnızca tek ağır değer koyup, çevresini hafif renk ve çizgilerle kuşatmakta ve nihayet tüy gibi uçusan 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. Özellikle Barok resminde görülen bu 'derin mekan' Claude Lorrain ve Tiepolo gibi sanatçılarla bütünleşir. Ancak bu olgu belli bir biçimde, günümüz soyut resimlerinde de karşımıza çıkmaktadır.



CLAUDE LORRAIN: Apollon'a Kurban Adayış ve Manzara

Duygu yönüyle dikkat çeken ressamalar ise zorlayıp iten bir dolgunluk ile plastik (yontu) oyluma ağırlık verirler. Bu sanatçılar arka planı tıkayıp, figürleri öylesine öne çekerler ki her bir biçim yüzeye çarpıyormuş izlenimi uyandırır. Böylece ortaya, neredeyse elle tutulabilir plastik çıkar. Bu biçimde kurulmuş mekana 'plastik mekan' diyoruz. Yine Barok dönemde, koyu zeminlere vuran keskin ışıklarla Michelangelo, Caravaggio, Georges de la Tour ve Gerard van Honthorst gibi ustalar, bu türün en çarpıcı örneklerini vermişlerdir. Derin mekanla plastik mekan, doğanın değişen ışıkta verdiği görünüşü karşılamaktadır.



CARAVAGGIO: Kuşkucu Tomas

Üçüncü olasılığa düşünce yönü ağır basan kişiler girmekte ve burada yüzey korunmaktadır. Artık göz, imgeleme dayalı bir derinlikte dolaşmak zorunda değildir. Ressam, renkle biçimleri hafifçe ileri ve geriye doğru kaydırıp ötesine yeltenmez. Bu çözümü de "yüzeysel mekan" olarak tanımlıyoruz." ³⁶



HENRY MATISSE: Dans

"Genellikle perspektif kurallar üzerinde ısrar klasik Batı resminin doğacı ve gözlemci eğilimlerinin sonucudur. Perspektif kuralları uygulama yeteneğinin, gelişmiş bir resim anlayışını içerdiği düşüncesi de yanlıştır. Perspektif kurallarının uygulanmadığı, bozuk uygulandığı ya da kasten bozulduğu, çeşitli perspektif açılarının birbirine karıştığı

(36) SECKEL, s.36-37.

resimler, bazı durumlarda perspektif kurallarının uygulandığı resimlerden daha başarılı, daha etkilidirler. Hatta bir bakıma perspektif kuralları ihmal ederek yüzeysel anlayışa bağlı kalan bazı resim üslupları, resmin temel fonksiyonlarını, insanla olan psikolojik yakınlığını daha derinden yansıtırlar. . . .

Modern çağ resim yorumlarının hemen hemen hepsinde perspektif kurallar önemli rol oynamaz. Çünkü kişisel biçim yaratma özgürlüğü sanatın katı kurallarıyla savaşıyor. Resimde yüzey zevki ve anlayışı ön plana geçer." ³⁷

Yüzeysel mekan uygulamasına Matisse'in bir resmini örnek gösterebiliriz. Sanatçı, olabildiğince yüzeyde ve düz çalışmaya yönelmiş, resmin niteliğini tamamen düz renklerin ilişkisinde aramıştır.

(37) TANSUĞ, s.9.

İ k i n c i B ö l ü m

CUMHURİYET DÖNEMİNDEN GÜNÜMÜZE TÜRK RESMİNDE MEKANSAL YAKLAŞIMLAR

Birinci Kısım

BATILILAMA SÜRECİNDE TÜRK RESMİ

Ş.1. YENİLENME OLGULARI İÇİNDE, OSMAN HAMDİ BEY VE ÇALLI KUŞAKLARI

"Türkiye'de minyatür, tezhip, hat gibi sanatların yanısıra daha çok saray, konak vb. yapıların iç mekanlarını bezeme işçiliği düzeyinde kalan resim anlayışının güzel sanatların kolu olarak ortaya çıkması ve benimsenmesi XIX. yy'ın ilk yarısına rastlar. Özellikle tanzimatın ilanından sonra askeri mühendis yetiştirmek amacıyla kurulan okullarda bilimsel perspektif ve teknik resim gibi derslerin okutulmasıyla başlayan bu dönem, önce Mühendishane ve Harbiye çıkışlı öğrencilerden bazılarının eğitim için Avrupa'ya

gönderilmesi, ardından Sanayii Nefise Mektebi'nin (Güzel Sanatlar Akademisi) açılmasıyla (1882) yeni bir aşama içine girdi. . . ."

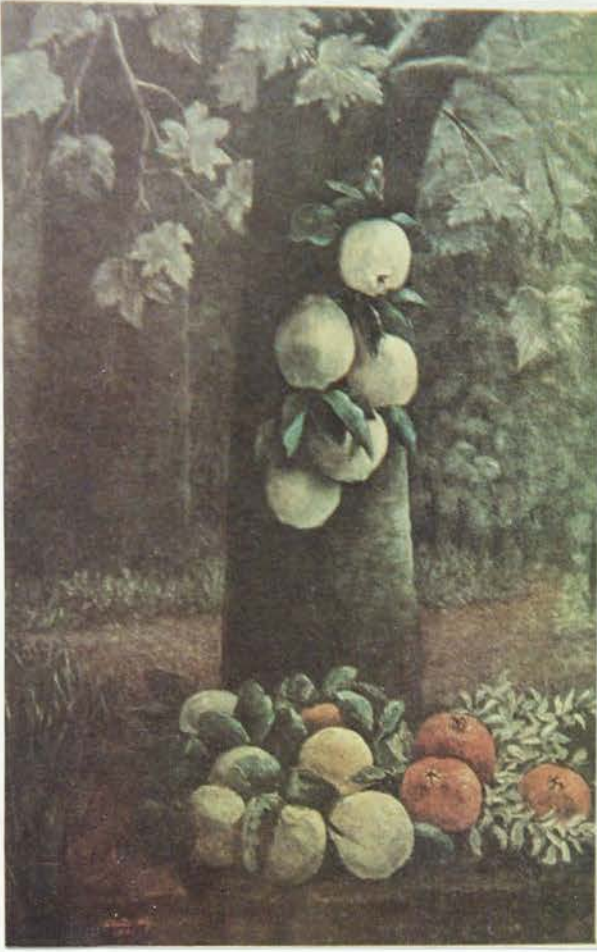
"Mühendishane'i-Berr'i-Hümayun'a konulan resim dersleriyle, Minyatür-eski resim estetiğinin son kalıntıları da tarihe karışacaktı. Eski resmimizin antitezi sayılabilecek ışık ve gölgenin, bilimsel plandaki perspektifin çizgi sanatına girmesi, Doğu tekniğinin başlıca özelliği olan yüzeyciliği de ortadan kaldırıyordu.

. . . . Eski minyatür sanatçılarımızın belli başlı kaygısı olan 'ince işleniş', resim alanının her yanının motiflerle örtülmesi sistemi, 1914 empresyonizmine kadar sürecekti. 'Türk Primitifleri' dediğimiz 19. yüzyıl ortaları ressamalarında ince işleniş açık seçik görmekteyiz. Gerçi burada, özellikle gökyüzüne ayrılan yerlerde, minyatür sanatıyla bağdaşmayan boşluklar, 'atmosferik' değerler görülüyor ama, ağaçlar ve ağaç dallarında, çimenlerde, çiçeklerde, suya düşen akisler ve evlerde, eski minyatürcülerin ince fırçalı çalışmalarına eş bir tekniğin hüküm sürdüğü belli oluyor.

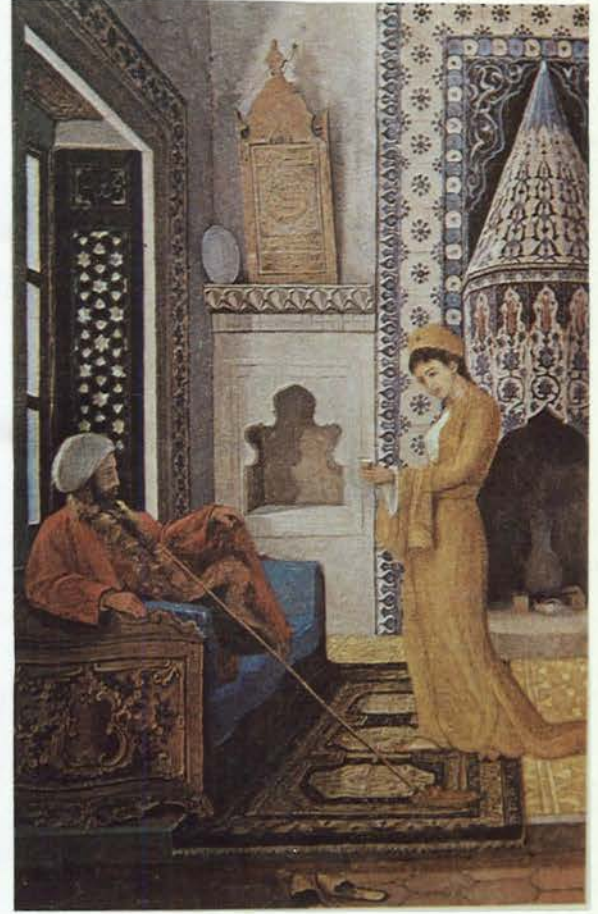
Şeker Ahmet Paşa'da, Hüseyin Zekai Paşa'da, Süleyman Seyyit ve Ali Rıza'da da görülen bu: Fırça izlerini belli etmeyen, ayrıntılara düşkün bir işleniş özelliği. Bunun en belirgin izlerini Osman Hamdi'de görüyoruz. Figürlü düzenlemelerde görüyoruz ki ressam, tual alanının hiçbir yerini boş bırakmamış, halı ve kilim motifleri, çiniler,

(1) "Resim", BÜYÜK LAROUSSE, Milliyet Yayını, İstanbul, 1993, C.XXIII, s.11858.

kumaş süsleri, mermer ve tahta oymalar, eski yazılar, sandukalar, Doğu dekorunun binbir ayrıntısı Osman Hamdi'nin bir yağlı boya tablosuna büyük çapta bir minyatür görüntüsü verirler."²



ŞEKER AHMET PAŞA: Ayvalı Natürmort

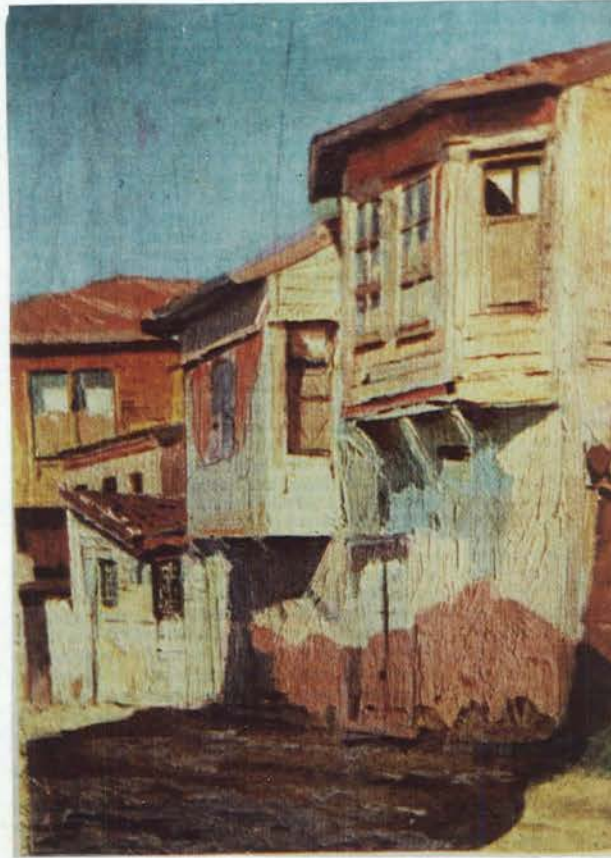


OSMAN HAMDİ: Enteriyör

"Kısa tarihi içinde Batı anlayışına dönük Türk resminin klasik dönemi, Mühendishane-i Berr-i Hümayun, Harbiye

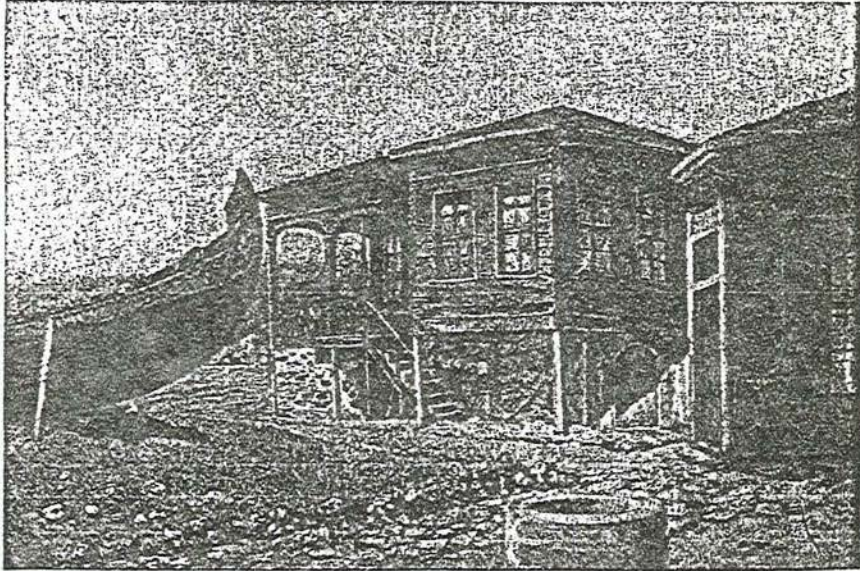
(2) Nurullah BERK, "50. Yılda Resim Sanatımız ve Gelişmeleri", KÜLTÜR VE SANAT DERGİSİ, S.?(Ekim 1973), s.108.

Mektebi, Sanayii Nefise Mektebi gibi öğretim kurumlarında okutulan bilimsel perspektifin etkisiyle uzun yıllar manzaraya ağırlık verdi. XIX. yy.'ın ortalarından başlayarak Cumhuriyet'in ilk yıllarına doğru geçen süreçte, Osman Hamdi Bey'den başka gerçek anlamda figüre yönelen ressam hemen hemen hiç görülmez. Osman Hamdi Bey gibi Boulanger ve Gérôme'un atölyelerinde çalışmış olan Halil Paşa, Şeker Ahmet Paşa, Hüseyin Zekai Paşa vb. askeri ressamlar, hemen hep manzara ve mimari görüntüleri işlemişlerdir. Figürlü resim



HOCA ALI RIZA

yapmayan, ışık ve gölge renklerinde canlılığı bırakmayan primitifler gibi minyatür üslubuna yönelmeyen Hoca Ali Rıza da asker kökenli ressamların önde gelen adlarından biridir. Anlayış olarak kendinden önceki kuşağa daha yakın olan Ahmet Ziya Akbulut ise, bütün yaşamı boyunca perspektife önem vermiş, konu aldığı mimari öğeleri ve manzaraları hiçbir yorum payı katmadan, gerçekte olduğu gibi resmetmiştir. . . ."³



AHMET ZIYA AKBULUT: Evler

"XX. yüzyılın ilk on yılında, Sanayii Nefise'nin kuruluşuyla hemen hemen yasıt olan yeni bir kuşağın temsilcileri adlarını duyurmaya başladılar. Bunların arasında Sami (Yetik) ve Ali Sami (Boyar) gibi yine Harbiye çıkışlı bazı resamlara rastlanmakla birlikte, doğrudan doğruya

(3) "Manzara", BÜYÜK LAROUSSE, Milliyet Yayını, C.XV, İstanbul, 1993, s.7786-7787.

Sanayii Nefise'den yetiştirme olanlar (İbrahim Çallı, Sevket Dağ, Nazmi Ziya Güran vb.) çoğunluktadır. Özellikle İbrahim Çallı, gerek öğretmen gerekse sanatçı olarak, Birinci Dünya Savaşı'ndan Cumhuriyet'in ilk yıllarına değin uzanan dönemdeki gelişmede ve Türk resminde üslupçuluğun yerleşmesinde büyük rol oynadı. Estetik arayışların yoğunluk kazandığı bu geçiş sürecinde ön plana çıkan sanatçılar olarak Hikmet Onat, Feyhaman Duran, Namık İsmail, Hüseyin Avni Lifij, Mehmet Ali Laga, Ruhi Arel anılabilir. 1916'dan başlayarak açılan Galatasaray sergileri resim sanatını geniş kitlelere tanıtmaya ve sevdirmeye etkili oldu. . . ."⁴

"Kimilerinin Mesrutiyet ya da 1914 kuşağı olarak adlandırdığı Çallı ve arkadaşları, Empresyonizm, Post-empresyonizm, Neo-Empresyonizm ve Fovizm gibi sanat akımlarının hayatini yitirmiş biçimlerinin hala ayak sürüdüğü ancak Ekspresyonizm, Kübizm, (ve bir başka yerde, bir yere kadar da Fütürizmin) olgunluk dönemini yaşadıkları Paris ortamında öğrenim gördükten sonra Türkiye'ye Empresyonizmi getirmişlerdi."⁵

"İbrahim Çallı, Nazmi Ziya ve Feyhaman Duran gibi ustalar izlenimci yaklaşımın da sağladığı teknik serbestlikle, kadın, manzara ve insan topluluklarını konu alan resimlerinde özellikle renk ve ışık etkileri, kompozisyon düzenleriyle ilgilenmişlerdir."

(4) "Resim", BÜYÜK LAROUSSE, Milliyet Yayınları, İstanbul, 1992, C.XXIII, s.11858.

(5) Kemal İSKENDER, "Modernizm ve Türk Resmi", TÜRKİYE'DE SANAT PLASTİK SANATLAR DERGİSİ, S.3(Mart/Nisan 1992), s.20.



İBRAHİM ÇALLI: Pembe Manolyalar

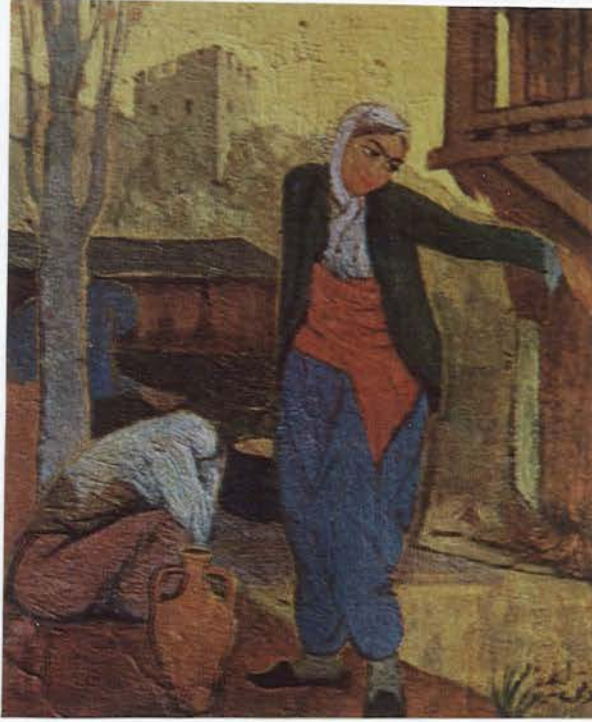


NAZMI ZIYA GÜRAN

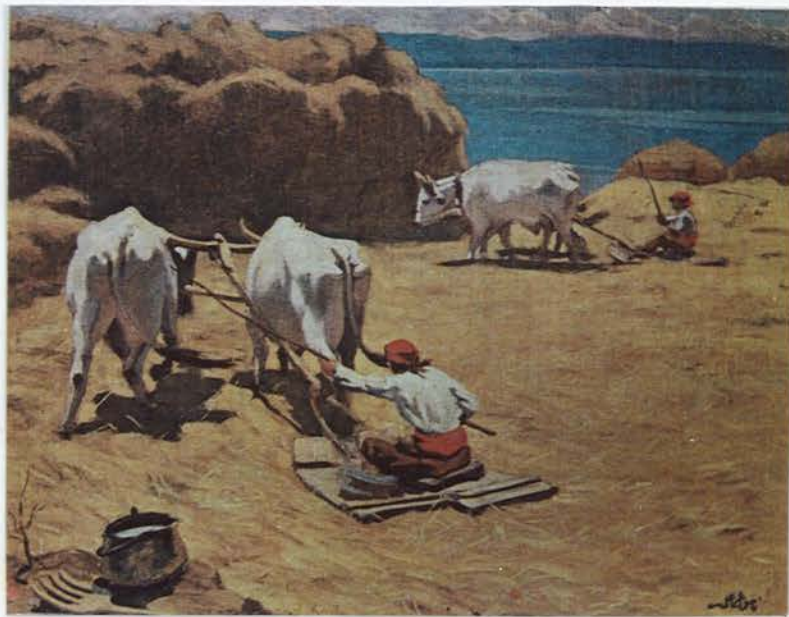


FEYHAMAN DURAN: Güzin Duran Portresi

Avni Lifij ve Namık İsmail tekniği dram yaratmak için kullanabilmiş sanatçıların başında gelirler. Lifij'in mor, yeşil, turuncu gibi renklere, ışıkların kütle üzerindeki



AVNİ LİFİJ: Testili Kadın



NAMİK İSMAIL: Harman

etkisi ve yüzey üzerindeki oyunu, ön planda ve derinlikte odak keskinliğinin değişmesi, karmaşık kompozisyonlar içinde yer alan figürlere yaşantısal bir nitelik getirmektedir. Lifij'in gruplar halinde yer alan insan figürleri, ilk bakışta bir ağaç ya da yapı imgesinde daha dikkatle işlenmiş gibi görünmese de, Lifij'in kompozisyonlarındaki tüm ayrıntı çeşitliliği ve vurgusu, ışık, çizgi ve renk oyunları, bir yerde insan dramını ortaya koymak içindir. Lifij, figürü insanın çevreyle dinamik ilişkisini, insanın çevreyle olan savaşını, ona egemen olma yolundaki çabasını anlatarak kullanmış, konturlardaki vurgulu çizgilerle figürü öne çıkarmış ve kompozisyonu figürün hareketleri ile kurmuştur. Figürün bu önemine karşın, rengi olanca canlılığı ve nüanslar ile kullanabilmiş bir sanatçıdır Lifij."⁶

§.2. MÜSTAKİL RESSAM VE HEYKELTRAŞLAR BİRLİĞİ

Türk resim sanatının başlangıç ve gelişme dönemlerinde yetişen sanatçılarımızın eğitim koşulları, benimsedikleri sanat anlayışları, ürettikleri yapıtların birikimi ve sanatlarını tanıtabilme, yaşatabilme amacına yönelik dayanışmalarını simgeleyen birlikleri, günümüz sanatçısının sanatını ve meslek yaşamını biçimlendiren temel öğelerdendir.

"Bu bağlamda Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği, 1928-1942 yılları arasında Türk resim sanatının tanıtılması ve yaygınlaştırılması, geliştirilip

(6) Jale N. ERZEN, "Türk Resminde Figür", YENİ BOYUT PLASTİK SANATLAR DERGİSİ, S.26(Kasım 1984), s.18-20.

özgünleştirilmesi çerçevesinde önemli etkinliklerde bulunan bir ressam birliği olarak gözlemlenmektedir. Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği, Türk resim sanatının tarihsel süreci içinde kurulan ressam derneklerinin üçüncüsüdür. Buna karşın Cumhuriyet Türkiye'si'nin ilk ressam birliğidir." 7

1928 yılında kurulan birliğin üyeleri şu şekilde sıralanır: Ressamlar; Refik Fazıl (Epikman), Cevat Hamit (Dereli), Şeref Kamil (Akdik), Mahmut Cemalettin (Cuda), Nurullah Cemal (Berk), Hale Asaf, Ali Avni (Çelebi), Ahmet Zeki (Kocamemi); Ressam ve Heykeltıraşlar: Muhittin Sebati, Ratip Asir (Acudoğlu); Dekoratör Fahrettin Arkunlar. Birlik üyelerinin amacı; resim sanatımızı kalıcı temellere oturtmak ve yaygınlaştırmaktır.

"Sanayi-i Nefise Mektebi Alisinde hocaları olan Hikmet Onat ve İbrahim Çallı kuşağından olan "izlenimci" ressamlarımızın ışık değerlerinin egemen olduğu resimlerinde eriyip kaybolan mekan ve nesnelere oylum değerleri, Müstakillerin yapıtlarında önem kazanmaktadır. Nesnelere oylum değerleriyle üç boyutlu bir mekan olgusunda ve sanatçıların bireysel sanat yorumlarıyla ele alınırken, renklerin görsel etkileri, duygusal özellikleri güçlü yapıtların yaratılmasına neden olmaktadır." 8

Birliği oluşturan sanatçılar Avrupa'da izlenimcilik

(7) Kıymet GİRAY, "Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği", YENİ BOYUT PLASTİK SANATLAR DERGİSİ, S.17(Kasım 1983), s.3.

(8) GİRAY, s.4.

sonrası gelişen sanat akımlarının varlığını duyuran bireysel anlayışlarını, zengin bir konu çeşitliliği içinde ele almışlardır.

Zeki Kocamemi ile birlikte Türkiye'de modern resmin kurucuları arasında ön çizgide adı geçen Ali Avni Çelebi, resimlerinde konstrüktivist-inşacı bir anlayışı dışavurumcu bir yorumla birleştirmiştir. Teknik ve biçim anlayışına getirdiği yeniliğin yanısıra 'Vitrin', 'Berber', 'Maskeli Balo' gibi resimleriyle konu çeşitlenmesine de farklı bir bakış alanı kazandırmaktadır.



ALİ AVNİ ÇELEBİ: Maskeli Balo

"Saç kesen, balık avlayan, savaşta yaralı arkadaşının ağırlığını ve acısını yüklenen, sebze satan insanlar, günlük

yaşamın bir anından alınarak bir resme konu olmaktadırlar. Günlük işlerin kazandırdığı alışkanlıklarla, periyodik hareketlerini rahatlıkla sürdüren bu insanlar, bir resme konu olmak kaygısından uzak, kişisel tasalarına dalmış olarak sunulmaktadır. Resimlerin yapısal kuruluşları, figürlerin yer aldıkları konumları ve hareketleri ile bütünleşerek geniş bir mekan olgusuna ulaşmaktadır. Çelebi, biçim, oylum ve uyum kavramlarını, özgün bir yorumla bu geniş mekan olgusunda aktarmaktadır. Nesnelere oylum değerleri, renk lekelerinin dağılımına katılarak çizgilerin akışıyla plan ayrımlarına kosut bir düzenlemeye sokulmaktadır. °

Ali Avni Çelebi'nin sanat gücünün kaynakları arasında Almanya'da geçirdiği çalışma dönemleri yer almaktadır. Aynı kaynaktan aynı dönemlerde yararlanan bir diğer birlik üyesi de Zeki Kocamemi'dir. Türk resim sanatı tarihi içinde Kocamemi'nin ve Çelebi'nin sanatlarının birlikte incelenmesinde de bu ortak çalışma evresinin etkisi söz konusudur. Kocamemi'nin peyzajlarında, portrelerinde, natürmortlarında, dışavurumcu anlatımı, insacı bir anlayışla gerçekleştiren sanatçımız, resimlerindeki bütüne ayrıntıyı sarsmayan kübik formların sentezinden ulaşmaktadır. Renk, biçim, oylum ve mekan uygulamaları, teknik üstünlüğü, benimsediği sanat biçimine özgün bir Kocamemi anlayışı, yorumu kazandırmıştır. Doğadan algıladığı izlenimleri, geometrik bir düzenleme içinde inceleyerek, birleştirici bir teknikle aktaran sanatçımızın resimlerinin temel değerini desen uygulamaları oluşturmaktadır. Sanatçımızın insacı bir desen anlayışıyla kübik formlara indirgediği nesnelere

oylumlarını belirgin kılan renk ve çizgi dağılımı, ışık değerlerinin birleştirici uyumunda aktarılmaktadır."¹⁰

Kocamemi, sanatın özünü; plan, modülasyon, boşluk ve yapı gibi sanatı kökünden sarsan yenilikçi değerlerin, bilgilerin kavram ve uygulamalarını Türkiye'ye getirdi. Zeki Kocamemi'nin sanatının sağlamlığını işte bu temellerde aramak yerinde olur. ". . . . Örneğin; yapı ve boşluk kavramını, peysaj'larında ve kompozisyon'larında gözlemlenen geniş kapalı boşlukla, natürmort ve portrelerindeki dar kapalı boşluk (tablonun gereksinmesi kuralına uyarak) sonsuzda kaybolmadan, nesneyi çevreleyen, etrafında döner özellikleri ile yerinde ve zamanında sunuluyordu. Masalı ve Saksılı Natürmort'ları, Mekkare Erleri, Cenaze Töreni ve Peysaj'ları buna örnektir. Formüle edilirse; dar ve geniş sınırlı derinlikli boşluk nesnenin sürekli çevresini sarar."¹¹

Sanatçının ilgi alanı içinde bulunan Cézanne ile karşılaştırılması, soruna açıklık getirir. Cézanne'ın olağanüstü akıl ve dengesini Kocamemi'de bulamıyoruz. Kocamemi'nin nesnelere, volüm ve plan açısından daha ağırdır. Cézanne Empresyonizm'den geliyordu. Planlarını küçük dörtgen tuşlarla elde ediyor, planların bütünü ise boşluğa yeni bir boyut kazandırıyordu. Boşluğu yassıltıyordu. Kocamemi'de bu oranlar başkadır. Bu başkalık natürmort ve peysajlarında daha fazla derinlik yansımalarını yansıtır. İster peysaj, natürmort, ister nü olsun, sanatçının yapıtları bizde,

(10) GİRAY, s.4-5.

(11) Adnan ÇOKER, "Zeki Kocamemi", ZEKİ KOCAMEMİ-TOPLU SERGİLER-5, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yayını, İstanbul, 1979, s.4.



ZEKİ KOCAMEMİ: Tabureli Saksı (1926)

gözümüzle nesnelere aralarında dolaşma duygusunu uyandırır.

. . . . " 12

Zeki Kocamemi'nin resmi, form ve kütle anlayışını ön safa geçiren resimdir. O inşacı ressamdır ve mimari bütünlüğü, kuruluş kudretini bir çok şeye tercih eder. Rengi kullanışı da onun bu özelliğini destekler bir karakter sergiler.

"Konstrüktif desenden boyaya geçince, daha doğrusu deseni boya ile örtmek gerekince Zeki Kocamemi tablolarının çizgi yapısını bozmadı. Empresyonist tekniğin tam aksine,

boya, geometrik biçimleri daha da değerlendirdi. Renkler, renklerle elde edilen ısı-gölge oyunları nesnelere ağırlığını, boşluk içinde tuttukları yeri, yakınlık ve uzaklık farklarını değerlendirdi.¹³

Türk resim sanatının modern eğilimlere, uygulamalara yönelmesi doğrultusunda hareket eden Müstakil Ressam ve Heykeltıraşlar Birliği'nin kuruluş etkinliklerine katılan Hale Asaf da, bu doğrultuda farklı yorum ve tekniğiyle Birlik içinde çalışmalarını sürdürmüştür. ". . . . Sanatçımızın



HALE ASAF: Bursa'dan

eserleri arasında bugün tanıyabilme olanağı bulduğumuz portre çalışmaları ve Bursa kent peyzajlarında izlendiği gibi, renk, çizgi ve biçim ayrıntılarını arıtarak ve birleştirerek büyük lekelerle indirgemektedir. Üçüncü boyuta önem vermeksizin

(13) N. BERK, "Zeki Kocamemi", ZEKİ KOCAMEMİ-TOPLU SERGİLER-5, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yayını, İstanbul, 1979, s.8.

kuruluş, denge ve uyum araştırmalarına yönelmiştir."¹⁴

Müstakil Ressam ve Heykeltıraşlar Birliği'nin kuruluş etkinliklerinde önemli görevler yüklenen ve uzun yıllar Birliğin başkanlık görevini yürüten Mahmut Cuda, resim çalışmalarında gerçekçi bir anlayışı benimsemiştir. ". . . . 'Haramiler', 'Aydın Yangını', Trabzon, Bitlis, Edirne görünümünde ve natürmortlarında, bir mekan ve kütle ilişkisi içinde nesnelere renk ve biçim değerleri, gerçekçi bir uygulama ile yorumlanmıştır. Cuda'nın resimlerinde yer alan nesnelere doğal görünümüne karşın oylumlarının düzeltilmesi ve yuvarlatılmasıyla geometrik bir soyutlamaya ulaşmaktadır. Sanatçımızın gerçekçi anlayışı, teknik başarısı ile gizemli bir yalınlıkta sunulan nesnelere, çevrelerini saran buğulu bir atmosferde düşsel anlatımlara evrilmektedirler."¹⁵

Bu gerçekçilik, doğanın herkese görüldüğü yüzü ile hiç ilişkisi olmayan ilginç bir yorum gerçekçiliğidir. Kavrayış sınırlarımızı zorlayacak kadar olağanüstü bir düzeyde durmaktadır; mantıksal mekan yerleşmesi yanında bazen umulmadık bir planın özellikle netliğe bürünmesi, hacim olayının gerçekleşmesi için ışık gölge, fakat gölgenin kirletmediği bir koyuluk. Her ayrıntıya aynı derecede verilmiş önem ve aynı anda bütünün egemenliğinde bir huzur, sessizlik içinde sadelik. Her haliyle konunun seçiminden düzenlenmesine kadar eşdeğer bir emek, bir önemseme eşliği. Her köşede aynı teknik süreklilik. Aynı anda ve çok kolay

(14) GIRAY, s.5.

(15) GIRAY, s.5.

uygulanmış kanısı uyandıracak teknik rahatlığı. Sanatın geleneksel "çelişkiler" yasalarını hiçe sayan ışık yanında yine ışık ve tekrar ışıklar, aydınlıklar. Cuda'nın özellikle en yeni resimlerinde olağanüstü bir aydınlık, tuallerinden taşmaktadır. Örneğin çizgisel veya valör ritimleri ikinci, hatta daha geri planlara itecek kadar kararlı ve anlamlı bir ışık, başlıca resim ögesi. Zaten düzenlemedeki bu ışık ve aydınlık seçimi geleneksel klasik resimle hiç ilişkilerinin olmadığı için, bu türlerden hiç etkilenmediğinin ilk kanıtı." ¹⁶



MAHMUT CUDA: Torslu Natürmort

Cuda'nın natürmortlarını yaparken gösterdiği aşırı gerçekçilik, aynı anda puslu bir atmosferin gelişmesini

(16) Özdemir ALTAN, "Mahmut Cuda", RETROSPEKTİF SERGİ BROŞÜRÜ, İstanbul, 1976, s.2.

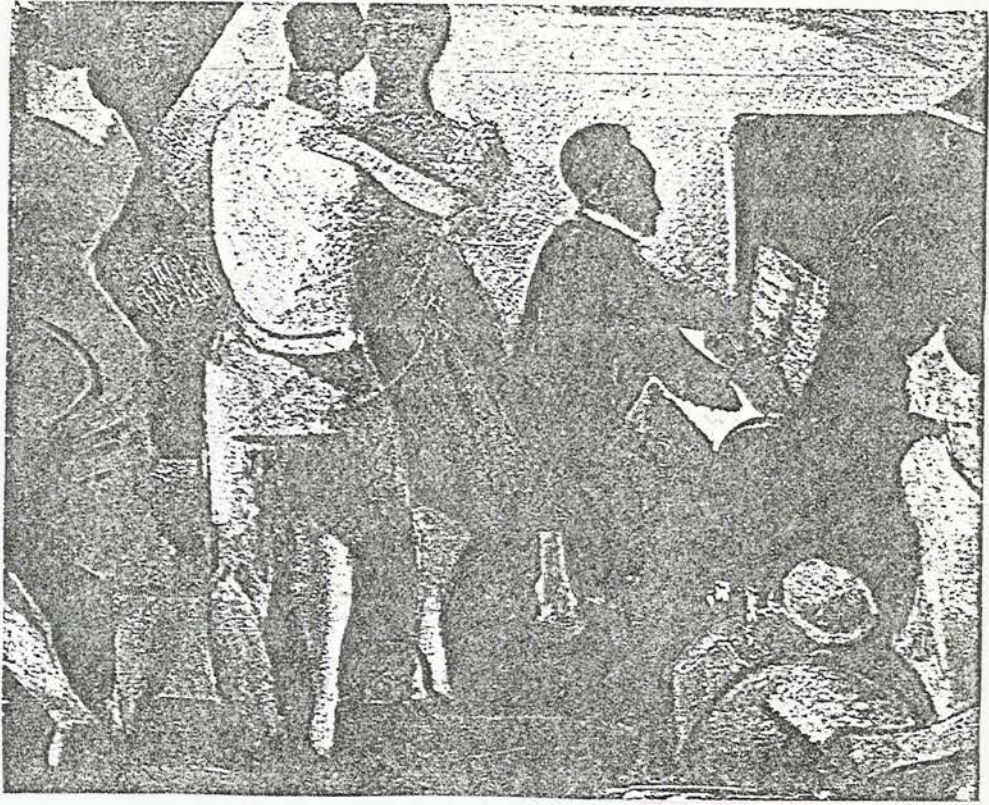
sağlamaktadır. Resimlerinde duru bir içtenlikle sanatsal anlatımı benimseyerek, özgün yaratıcılığı yeğlemiştir. "Sanatçımızın ürettiği gerçekçi natürmortlardan yola çıkarak Şeker Ahmet Paşa, Süleyman Seyyid Bey gibi 19. yüzyıl sanatçılarımızın yapıtları ile bağlantı kurmak yanıltıcıdır. Gerçi konu beraberliği, ayrıntıların taşıdığı önem ve bütünü egemenliğinde sessizliğin yaratılması gibi benzer özellikler söz konusudur. Fakat Cuda'nın sanatında gözardı edilemeyecek özellik geometrik düzen içinde ritm, oylum, renk lekeleri dengesi, oran, modüle pasaj aracılığı ile çizgi ve renk perspektifi, pentür armonisi ve devinimine verdiği önemdir."¹⁷

Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nin tanıtmaya başladığı iki yeni değer de Refik Fazıl-Epikman ve Cevat Dereli idi.

". . . . Epikman'ın 'Dans', 'Ağaçlar', 'Kale Yolu' gibi yapıtlarında; desen, oylum, mekan araştırmalarına dayalı inşacı bir eğilimi benimsediği sergilenmektedir. Mekan ve kütle etkisini, ışık ve renk değerlerinin coşkulu anlatımında soyut, geometrik formlara ulaşan bir uygulamayla gerçekleştirmektedir. Epikman, 1960 sonrası yapıtlarındaysa soyut renk ve biçim değerlerinin araştırılıp yorumlanmasına önemle eğilmiştir."¹⁸

(17) Kıymet GİRAY, Mahmut Cuda, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1982, s.40.

(18) GİRAY, s.5.



REFİK EPIKMAN: Dans

Cizgi dokusu, renk uyumu ile islediği yöresel konularda ve portre desenlerde, öznel bir stilizasyona ulaşan Cevat Dereli'nin resimleri, duyarlı bir anlatım özelliği ve özgün bir yorum içermektedir. ". . . Köy yaşamının izlek olarak secildiği resimlerinde, konuya katılan bütün nesnel değerler ve figürler, oylumlarını belirgin kılan sert geometrik konturlar ve buna katılan geometrik leke dağılımıyla aktarılırlar. Bu aşamada, mekan derinliğini araştıran resim anlayışı yerini açık-koyu leke dağılımlarıyla vurgulanan plan değişimlerine bırakır. Bu uygulamada, konu içinde yer alan figürler, oylum ve boşluk etkisini vurgulayan, heykelsi kuruluşlarıyla, ön planda, mitolojik kahramanlara dönüşürler. Folklor, Bursa'da Koza Han, Harman, Balık Tutan Adam gibi



CEVAT DERELİ: Balık Tutan Adam

yapıtları bu dönem çalışmalarının ürünleri arasında yer alır. Dereli bu yapıtlarıyla, dönemin ortak resim anlayışının paralelinde bir biçim belirlemiştir. Aynı sert konturlar ve aynı geometrik yapılanma, bir çok sanatçının yapıtında ortak duyarlıkla gündemdedir. Bir tür sentetik kübizm olarak değerlendirilebilecek bu resim anlayışında, Dereli resimleri ile en yaklaşan örnekler Cemal Tollu'nun yapıtlarında gözlemlenir."¹⁹ ". . . . Ne var ki bu kübist ve inşacı

(19) Kıymet GİRAY, "Cevat Dereli ve Sanatı", TÜRKİYE'DE SANAT PLASTİK SANATLAR DERGİSİ, S.8(Mart/Nisan 1993), s.38.

eğilim, sonraki resimlerine doğru yavaş yavaş eriyecek ve yerini yumuşak bir dokunuşta eriyip dağılacakmış gibi hafif çizgi, leke düzenlerine bırakacaktır. . . ." ²⁰



CEVAT DERELİ: Adaçayı Kahvesi

§.3. 1933 VE D GRUBU

1933 yılının Temmuz ayında daha önce sanatçı birliklerinin karma sergilerine katılmış olan biri heykeltıraş, beşi ressam, altı sanatçı 'D Grubu' adını verdikleri yeni bir sanatçı birliği kurmuşlardır. Birliğin, D Grubu adını almasının nedeni, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, Sanayii Nefise (Güzel Sanatlar) Birliği ve Müstakil Ressam ve

(20) Sezer TANSUĞ, Çağdaş Türk Sanatı, Remzi Kitabevi Yayını, İstanbul, 1986, s.178.

Heykeltraşlar Birliği'nden sonra kurulan 4. birlik olması ve alfabenin 4. harfi olan D harfini isim olarak seçmesidir. Birliği oluşturan sanatçılar; Zeki Faik İzer, Nurullah Berk, Elif Naci, Cemal Tollu, Abidin Dino ve heykeltraş Zühtü Müridoğlu'dur.

D Grubu, İstanbul'da 1933 yılından başlayarak 1947'ye dek her yıl olmak üzere on beş grup sergisi açar. Zamanla gruba yeni sanatçılar katılır ve dördüncü sergi, Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Turgut Zaim'le birlikte sekiz kişi olarak açılır. Turgut Zaim daha sonra gruptan ayrılmayı ve çalışmalarını bireysel olarak sürdürmeyi tercih etmiştir. Yedinci sergiye Halil Dikmen, Eşref Üren, Eren Eyüboğlu, Arif Kaptan ve Salih Urallı'nın katılmasıyla, grup on iki kişi olur. Dokuzuncu sergide gruba Hakkı Anlı, Sabri Berkel ve Fahrünnisa Zeid gibi ressamların yanısıra, heykeltraş Nusret Suman'da girer ve onuncu sergiden sonra, birkaç sanatçı eksiğiyle, grup sayısı onun altına düşmeden onbeşinci sergiye dek gelinir. Onbeşinci sergide gruba en son katılan sanatçı Kocamemi olur ve grup bu sergiden sonra dağılır.

"Birinci sergi broşüründeki Cemal Sait (Tollu), Nurullah Cemal (Berk), Heykeltraş Zühtü (Müridoğlu) imzalı desenler ve Zeki Faik (İzer), batılı sanatçılardan kopye ettiği bilinen desenlerinde bir çeşit deformasyon izlenmektedir. Ancak bu deformasyon izlenimi, grubun karşı çıktığı akademikleşmiş doğa kopyacılığı anlayışıyla kıyaslandığında ortaya çıkmakta ve hissedilmektedir. Avrupa çalışmalarında kübizmi tanımış ve benimsemiş ressamlar açısından değerlendirildiğinde en çok C.

Tollu'nun desenleri için kübist eğilimlerden söz edilebilir. Diğerlerinde kübist eğilimden çok, çizgi ve desene ağırlık vererek resmin yapısını güçlendirme çabası izlenmektedir. Bu birinci sergi, grubun, izlenimci Çallı kuşağının resimde deseni yok eden renkçiliğine ve akademizme karşı tepki sergisidir. Ancak sanatçıların 1947'ye dek uzanan grup sergilerinde ortak eğilimler süreklilik göstermez. A. Lhote, F. Leger ve M. Gromaire gibi sanatçılardan benimsedikleri akademizme, dondurulmuş formüllere tepki göstermek; kübizmi, nesnelere parçalamaktan çok geometrik biçimlendirme olarak görmek; klasik anlayışın kompozisyon, desen, geometrik inşa, ışık-gölge dağıtımı, biçim sadeliğini uygulamak gibi ilkeleri kuruluş amaçları olarak kabul eden gruptan, özellikle N. Berk ve C. Tollu konstrüktivist ve kübist eğilimli resimler yapmışlardır."²¹

Cemal Tollu'nun 'Balerin' isimli resmi bu anlayışa örnek olarak alınabilir. "Resmin merkezinde bir balerin figürü yer almakta ve arka duvarda balerinleri gösteren bir tablo ya da balerinlerin yansıdığı bir ayna bulunmaktadır. Kompozisyonun merkezinde dikey olarak uzanan balerin figürünün sola doğru uzanan sağ kolu silindirik ya da dikdörtgenimsi bir biçim almıştır. Eteğinin sağ kenarının ve sağ kolun paralelliği, sol bacağın bu paralelliğe dik uzanışı; figürün kompozisyonda oluşturduğu dikeyliğe arkadaki tablo yada aynanın karşıtlık oluşturan yataylığı, sanatçının

(21) Nurullah BERK, Toplu Sergiler-2, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yayını, İstanbul, 1977, s.12-13.

bilinçli bir biçim inşası yaratmaya çalıştığını göstermektedir. Kırmızı, yeşil, kahverengi ve mavinin



CEMAL TOLLU: Balerin

tonlarının kullanıldığı resimde renkler ikinci planda kalmış, kompozisyonda renklerden çok figürlerle geometrik kurgu elde etmeye yönelmiştir. Bu kurgu, sanatçının inşacı ve kübist eğilimlerini yansıtmaktadır. Geometrize edilmeye çalışılmış unsurların birleşmesi bir bütünlük sağlayamadığı için kompozisyon, kübist bir resimden çok, kübist eğilimler taşıyan bir deneme olarak kalmaktadır. Grubun dağılışımdan, özellikle 1950'den sonraki çalışmalarında C. Tollu inşacı ve kübist eğilimlerini Hitit kabartmalarının kütleli ve keskin

hatlı biçimlendirme anlayışıyla geliştirerek daha yerel sonuçlara ulaşmaya çalışmıştır. . . ." ²²

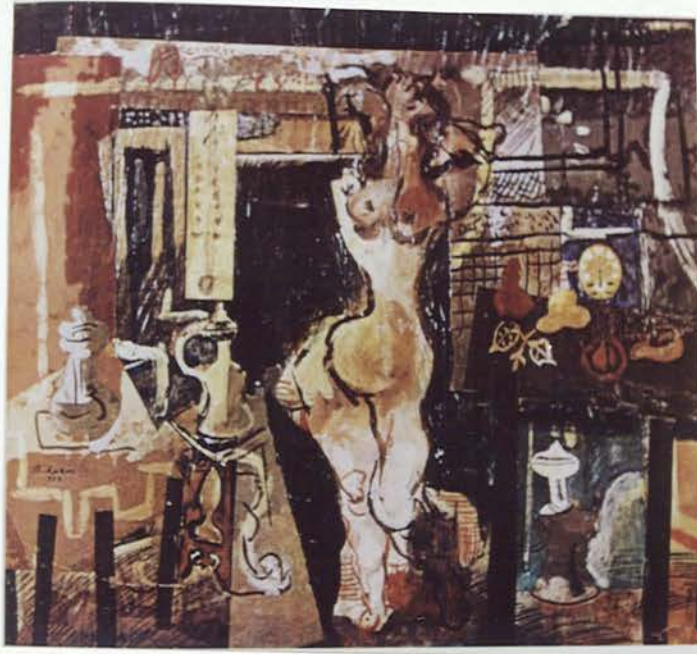
"Bilindiği gibi üçüncü boyut, derinlik yanılsaması resmimiz için 1930'lara doğru ve hatta 1930'dan sonra bile hala bir yenilikti. Oysa Batı'da 1910'larda, uzayı, uzayın kucakladığı herşeyi tek bir bakış açısından sunan ve gözün uzayla yer değiştirmesine izin vermeyen objektif gerçekçilikle, üç boyutlu uzam imgesiyle yetinmeyen Kübistler, resme dördüncü boyutu, zaman boyutunu da eklemek istediler, resimleri 'Eszamanlılık' ilkesine göre aynı anda başka başka açılardan göstermeyi denediler. Bunu yapabilmek için, örneğin: kartondan bir dikdörtgen prizmanın ek yerlerinden çözülerek düzlem üzerine bütün yüzeyleri görünecek biçimde yayılması gibi, nesnelere bileşenlerine ayırdılar, parçaladılar.

Kübizmin zaman boyutu kavramı bize 1930'ların başında Nurullah Berk'in natürmortları, Bedri Rahmi'nin 'Oda İçinde Çıplak' gibi bazen yapıştırma (colage) ya da yer verdiği düzenlemelerle yansıtılmış, daha doğrusu uyarlanmış oldu. . . ." ²³

Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun 1937 yılında yapmış olduğu resmi 'Oda İçinde Çıplak' da bireşimli (Synthelique) Kübizm'in Bedri Rahmi'ce bir 'Transformacion'undan söz edilebilir: Yüzeyde gelisen bir istif, üzerindeki gizlemeyen masa, yer yer cetvelle çizilmişcesine ayrılan

(22) N. Berk, Ustalarla Konuşmalar, ?, ?, ?, s.59.

(23) Turan EROL, "Son Dönem Resmimizde Simgencilik, Gerçek Üstüçülük Eğilimleri ve Yeni Uzay ve Zamansallık Kavramı", TÜRKİYE'DE SANATIN BUGÜNÜ VE YARINI, Hacettepe Üniversitesi Yayını, Ankara, 1985, s.9.



BEDRİ RAHMI EYÜBOĞLU: Oda İçinde Çıplak

gölge-ışık alanları, 'face-profil' ikilemi, yapıştırma öğeleri (colage) ve buna benzer daha başka nitelikler. Ne var ki 'Oda İçinde Çıplak'ta basta figür, alabildiğince carpitılmış, abartılmış çıplak kadın figürü olmak üzere iki yapraklı armut, ibrik gibi öyle öğeler, çizgisel bezemeler vardır ki, bunlar yapıta yerli bir hava verirler." ²⁴

Bedri Rahmi, "Bir yüzeyi, bir resim dörtgenini, kilimlere, halılara özgü bir istif anlayışıyla bezeme, hacmi olmayan, nakışlaşmış biçimlerle, bu biçimleri derinliksiz, bir yüzey üstüne dağıtmayı, yemeni, yorgan yüzü ya da yazma örtü tadında bir sonuç almayı da 1945'ten sonra denemeye

(24) Turan EROL, Günümüz Türk Resminin Oluşum Sürecinde BEDRİ RAHMI EYÜBOĞLU, Cem Kitabevi, İstanbul, 1984, s.62-63.

başladı. Bu düzenleme hiçbir süsleme işinin kopyası ya da taklidi olmadığı halde, yazmalarla dokumalarda gördüğümüz bir nitelik yansıtır. Bu istif beğenisi daha sonraki yıllarda, uygulama ve malzeme zorunlulukları nedeniyle, daha kesin ve geometrik biçimlerinin yalınlığını anımsatan, kısaca, 'stilize' biçimlere dönüşecektir."²⁵



BEDRİ RAHMI EYÜBOĞLU: Düzenleme (1950)

Bedri Rahmi, kuruluşundan az sonra D Grubu'na katılmış ve son sergisine kadar gruba bağlı kalmıştır. Resim sanatının yapı ile birleştirilmesi davasını savunmuş ve bu gelişmelere

(25) EROL, Günümüz..., s.88.

öncülük etmiştir. Bedri Rahmi Eyüboğlu, bu davaya ilk adımını, 1943 yılında Ortaköy'deki Lido yüzme havuzu için yaptığı duvar resimleriyle atmıştır. "Bedri Rahmi'nin ilk duvar deneyinde, nakışa, süslemeye yönelmiş olması, yapı bünyesinde resme ilginç ve düşündürücü bir yaklaşım sayılmak gerekir. Gerçekten de Lido resimleri, Bedri Rahmi'nin yıllardır uğraştığı, gemiler, atlar, deniz kızları, imza atarcasına kolaylıkla çizdiği kuşlar, balıklar, yelkenlilerden, gökyüzünde iri ak güller gibi açılan parasütlerden oluşan, derinliksiz, halıya, kilime benzeyen düzenlemelerdir."²⁶

Bedri Rahmi, ikinci duvar resmi denemesini 1946'da Ankara'da Büyük Tiyatro'nun (Opera) girişindeki kapıların üstüne yapmış ve tekniğini geliştirerek tual resmi çalışmalarının yanısıra bu çalışmalarını da sürdürmüştü. Tual resimlerinde görülen mekansal değerler, duvar resimlerinde de yansımalarını bulmaktaydı. "Bedri Rahmi, konusunun öğelerini, resim düzlemine, özellikle duvara hiçbir mekan ve derinlik etkisi uyandırmayacak biçimde yerleştiriyordu."²⁷

D Grubu'nun kurucuları arasında yer alan ve dağılışına kadar gruba bağlı kalarak eserler veren bir diğer sanatçı Nurullah Berk'tir. "Özellikle 1933 ve sonrasında yaptığı resimler, N. Berk'in, kübizmi grup içinde en çok savunan ve

(26) EROL, Günümüz..., s.91.

(27) EROL, Günümüz..., s.119.

uygulamaya çalışan sanatçı olduğunu gösterir. 1933'te yaptığı 'Iskambil Kağıtlı Natürmort' serisinden ikinci yorum örneği, kübist eğilimlerine bir örnektir. Bu resimde, mavi tonlarda boyanmış zemin üzerine kavunici, sarı, yeşil tonları ve beyaz kullanılmıştır. Masa üstünü ya da masa örtüsünü simgeleyen ve sözü edilen renklerde yapılmış yarı dairelerin arasına masadaki sürahi, meyve tabağı ve benzeri unsurları simgeleyen



NURULLAH BERK: Iskambil Kağıtlı Natürmort

çeşitli dörtgen ve geometrik biçimler yerleştirilmiştir. Tabloya ismini veren ve geometrik biçimlerinden dolayı seçildiğini düşündüğümüz iskambil kağıtları da bu parçaların arasına serpiştirilmiştir. Tümöyle geometrik biçimlere dönüştürülmüş bu unsurlar kübist bir kompozisyon oluştururlar. Kompozisyonu oluşturan her bir biçim, birbirinden kesin hatlarla ayrılmıştır. N. Berk'in, D

Grubu'nun ilk yıllarında yaptığı bu türden soyut geometrik kompozisyonları, bir süre sonra yerini gerçekçi bir yaklaşımın izlerini taşıyan kadın figürlerine bırakmıştır. Ancak bu resimlerinde de kübizmin silindirik biçimlerinin ve resimde hacmi ortaya çıkarmaya çalışan keskin hatlı çizgilerin ağırlık taşıdığı izlenir. Grubun dağılışımdan sonraki tarihlerde ise sanatçı yöresel motifleri kullanmaya ağırlık vererek, iki boyuta dayanan çizgiselliği benimsemiş, böylece bir yüzey resmi ve çizgi arabeskine ulaşmak istemiştir." 28

Nurullah Berk'in "doğa gözleminden uzaklaşıp yüzeysel soyut düzenlemeler şekline dönüşen çalışmalarında, sağlam konturlu, akılcı arabesk çizgilerin ağırlığına karşın nesnelere yine de tanınabilir kimliklerini korumaktadır bu resimlerde. 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 istifleme de onun sanatının temelini oluşturmaktadır." 29

Grubun çalışmalarına resimleriyle olduğu kadar yazılarıyla da destek veren Nurullah Berk, D Grubu sanatçıları değerlendirirken bir yazısında Eşref Üren'i 'modern empresyonist' olarak nitelendirir. "Bu etkiyi uyandıran, Üren'in konstrüktif-insacı bir desen kullanmadığı,

(28) Esin Yarar DAL, "D Grubu ve Türk Resmindeki Yeri", YENİ BOYUT PLASTİK SANATLAR DERGİSİ, S.15(Eylül 1983), s.6-7.

(29) Ayla ERSOY, "Nurullah Berk'e Bakış", SANAT ÇEVRESİ, ?(Ocak 1985), s.49.

parlak, berrak resimleri, Eşref Üren'i modern ressamlarımızın ön safına oturtmuştur."³⁰

Eşref Üren, peysajlarındaki dinamik mekan hissini yaratmakta rengin mi, yoksa çizginin mi daha etkili olduğu şeklinde bir soruya şu yanıtı verir:

"Bunu ikisi ile de yaparım. Perspektif lineer (doğrusal) olabilir veya perspektif hissini vermek için renge, mesela turuncudan maviye giderek veya ekrana, mesela bir koyu bir açık kullanıp derinlik yaratarak, başvururum."³¹



HALİL DİKMEN

(30) N. BERK-K. ÖZSEZGİN, Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi, Türkiye İş Bankası Kültür Yayını, Ankara, 1983, s.62-63.

(31) "Eşref Üren ile Söyleşi", YENİ BOYUT PLASTİK SANATLAR DERGİSİ, S.1(Ocak 1982), s.27.

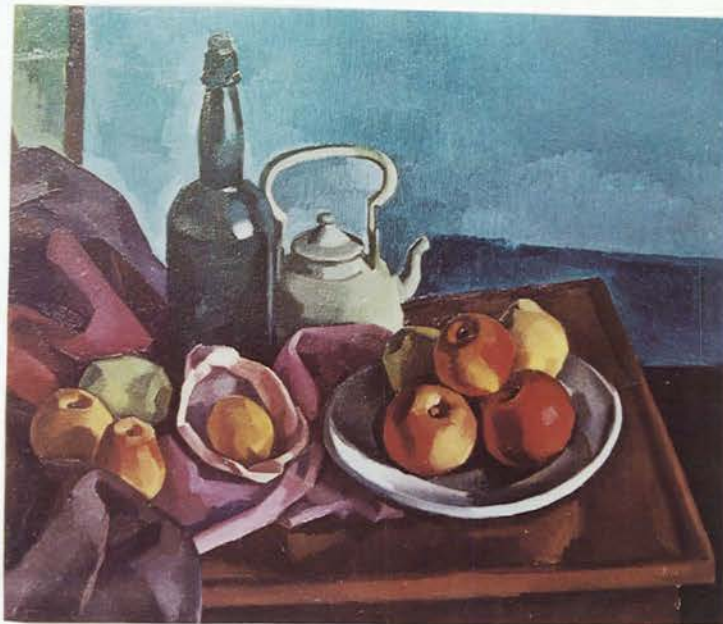
"D Grubu ressamaları, Türk resmini çağdaşlaştırmak yolunda ilgilerini tekrar resmin soyut öğelerine yöneltmişlerdir. Nurullah Berk'in resimlerinde yoğun figür kullanılmışsa da bunlar resimdeki diğer cansız öğelerden bir farklılık göstermez. Halil Dikmen'de bile, bazı anıtsal figür resimlerine karşın 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 figüratif uygulamalarındaki birikim ile ilgilidir. Ne denli soyut olursa olsun, Berkel ve Elderoğlu'nun soyut kurguları mekan içinde insan bedeninin ve gözün hareket potansiyelinden ipuçları alırlar." ³²



SABRİ BERKEL: Natürmort (1931)

(32) Jale N. ERZEN, "Türk Resminde Figür", YENİ BOYUT PLASTİK SANATLAR DERGİSİ, S.26(Kasım 1984), s:21.

"1930-1935 arası, Sabri Berkel'in Türkiye'ye gelmeden önce Floransa'da yaptığı resimlerden izleyebildiğimiz portre, çıplak ve natürmortlarında konunun üzerinde yoğunlaşan gözlem, çizgi ve ışık örgüsü ile onu boşluktan ayırmakta, kütleyi biraraya toplayan bir kesinlik içinde onun iç devinimine dikkati çekmektedir. Bu dönem resimlerinde gerek çıplak, gerekse portrelerinde onları çevrelerinden ayıran yüksek bir gerilim söz konusudur. Sabri Berkel'in tüm yapıtlarında büyük önemi olan çizgi bu dönemde tektonik güçleri taşıyan çelik bir iskelet niteliği kazandığı gibi varlığın boşluk içindeki direnişini vurgulayan düşünsel bir araç olmuştur."33



SABRI BERKEL: Şişeli Natürmort (1946)

(33) Jale N. ERZEN, "Sabri Berkel ve Figüratif Resimleri: 1931-1947", YENİ BOYUT PLASTİK SANATLAR DERGİSİ, S.?(Eylül 1983), s.16.

Sabri Berkel'in figüratif resimlerinin farklı dönemlerinde görülen etkilerde, Cezanne'a olan yakınlığı dikkati çeker. "Sabri Berkel'in Cezanne'ın derinlik ve kütle çözümlerine olan ilgisi daha bir süre, 1947 sonlarına kadar natürmort ve manzara resimlerinde kristalleşecek ve sürecektir. 1941-1947 arası natürmortları, Sabri Berkel'in sonraki yıllarında soyut resminin mekan ve kütle, derinlik ve yüzey ikileminin ve biçimlerinin taşıdığı 'jest' niteliğinin anahtarlarını geliştirirler. Bunlar da, bir elmanın ya da vazunun biçimi kadar, onunla çerçeve arasında kalan boş alanın biçimsel kişiliği ve nesnelerin kütleleri içinde olduğu kadar, boşluk alanları içindeki 'varlık' yoğunluğu irdelenen önemli bir niteliktir. 1930-1935 natürmortlarında nesnenin boşluk içindeki özerkliği, içe dönüklüğü ve gerilimi bu dönem resimlerinde resmin alanını belirginleştiren bir anlam ve varlık diyalektiğine bırakmıştır kendini, Cezanne'ın natürmortlarında kütlelerin dış cidarlarına çizginin nefesi ile yüklediği canlılık Sabri Berkel'in natürmortlarında nesnelerin yüzeylerindeki tonal biçimlere yüklenmektedir. Kompozisyonda dikey ve yatay düzlemler birbirlerini tanımlayarak hareket dolu bir mekan zenginliğini yaratmaktadır. Ayrıca, masa, tabak ve yaprak gibi yatay düzlemi anlatan biçimlerin çerçeve ile kurduğu gergin ilişkiler bu masanın çerçeve dışındaki uzantılarını resimleştirerek resim ölçeğini genişletmekte, mekansal sınırlarını zorlayarak kompozisyonu içe kapanıklıktan kurtarmaktadır. Sabri Berkel'in daha sonraki soyut resimlerinde de gördüğümüz bu düzen anlayışı mekanın resmin sınırları içinde bütünleşmiş bir şekilde tanımlarken, kendi iç devinimi ve sağlamlığı ile algısal gücü çerçevenin

boyutları dışına genişleten bir mekansal gizilgüc yaratır."³⁴

D Grubu'nun kuruluş ve ilk sergilerini düzenleyiş sıralarında arkadaşlarıyla beraber olan Turgut Zaim ise daha sonra gruptan ayrılmayı tercih ederek bağımsız uğraşlarını sürdürmüştür. "Turgut Zaim'in 1928-1933 dönemlerinde arkadaşlarınıninkinden tam bir ayrılık, bir fark gösteren sanatı. Anadolu'ya, köye ve köylüye yönelişin ilk örneklerini sunuyordu."³⁵



TURGUT ZAIM: Yörükler

(34) ERZEN, "Sabri..., s.18-19.

(35) BERK, s.116.

Turgut Zaim "Eserlerinde ışık-gölge ve ton değerine fazlaca önem vermeyen ve şekilleri stilize ederek yüzeyleri minyatürde olduğu gibi belirli lokal bir rengin açıklık ve koyuluklarıyla renklendiren bir üslup özelliğine sahiptir. . . ."³⁶ Ancak, "Turgut Zaim'in genel olarak kent, kasaba pazar yerlerinde, küçük, dingin kümeler oluşturan ya da bir yerden bir yere doğru yürüyen, çok ender olarak yaylada ya da evde dokuma tezgahı başında görünen arınmış, ülküsellendirilmiş kişileri, derinliğine bir mekan içine yerleştirilmiş olmalarıyla Türk-İslam resminden uzaklaşırlar. Turgut Zaim'in minyatürlere özgü istif düzenleme anlayışına yaklaştığı tek yapıt "Ortaoyunu'dur. . . ."³⁷

§.4. YENİLER GRUBU

"Türk resminde D Grubu'nu, 1940'da kurulan Yeniler izlemiştir. Yeniler'in etkin oldukları yıllar Türkiye'nin II. Dünya Savaşı nedeniyle dış dünyaya ve özellikle de Batı'ya kapalı olduğu bir zamana rastlamıştır. Bu grubun üyeleri, kendilerinden öncekiler gibi, Batı'da sanat eğitimi görmemişler, o yıllarda Müstakiller ve D Grubu'nun estetik anlayışları doğrultusunda bir eğitim izlemekte olan Güzel Sanatlar Akademisi'nden yetişmişlerdir. . . ."³⁸

Akademide "Levy atölyesinde çalışan gençlerden birkaçı, 1940'larda 'Yeniler Grubu' adıyla toplanarak sanat hayatına

(36) Celal Esat ARSEVEN, Türk Sanatı Tarihi, Milli Eğitim Kitabevi, C.III, İstanbul, ?, s.284-285.

(37) EROL, Günümüz..., s.118.

(38) İSKENDER, s.15.

atıldılar. Bunlar arasında adı geçenler Nuri İyem, Ferruh Başağa, Avni Arbaş, Selim Turan, Fethi Karakaş, Mümtaz Yener, Turgut Atalay, Nejat, Agop Arad, Haşmet Akal gibi gençlerdi. Léopold Lévy atelyesinde yetişmemiş olmakla beraber, D Grubu kurucularından Abidin Dino da Yeniler'e ve sergilerine katılmıştı." 39

"Yeniler, Léopold Lévy'nin desteğini kazanmış sanatçılardır ve bir bakıma D Grubu'nun biçimciliğine karşı, toplumsal içeriğin önemini vurgulamak amacındadırlar." 40 Bu anlayışlarla Yeniler Grubu 1941'deki ilk sergisinin konusunu 'Liman' olarak belirlemiş; liman görünüşleri, liman yaşantısı, İstanbul limanı ile ilgili değişik sahneleri içeren eserler sergilemişlerdir. Abidin Dino'nun önerisiyle ikinci sergilerinin konusunu 'Kadın' olarak belirlemiş ve önemli bir sergi daha açmışlardır.

"Yeniler Grubu'nun anlayışını sürdürmekte, özellikle figür alanında başarı gösteren sanatçıların, Nuri İyem ve Haşmet Akal olduğunu belirtmek gerekir." 41

"Bir desen ustası olan Nuri İyem'in resminde, biçimsel yapının çizgi şebekesinde temeli atılır. Çizgiden üst biçim katlarına, renklere yükselen yapı, her zaman çizgisel ilk tasarıma dönüşebilen bir düzenleniş sürecini de içinde taşır. O ilk tasarımın kaynağını teşkil eden yokluk, sayısız biçim deneyleri ve türlü biçim anılarına dağılmış bir madde

(39) BERK-ÖZSEZGİN, s.72.

(40) TANSUĞ, Çağdaş..., s.227.

(41) TANSUĞ, Çağdaş..., s.228.

bölünmesidir. Bu sayısız bölünmede onu yeniden bütünleyen yapıcı. kurucu eğilime uzanan uygun uçlar, tasarım içinde belirginleşir ve yeniden biçimlenme isteğiyle kıpırdarlar." ⁴²



NURİ İYEM

Nuri İyem'in uslubunda "peysajlar izlenimci biçimlendirmenin, duygusal çalkantıları kendi dışına taşırmayan kurt geometrisine sadık kalıyorlar. Anıtsal bir etki ile çehre ifadelerini bir arada amaçlayan figürde ise sanatçı, bu net geometrinin çok daha ilerisine varıyor.

(42) Sezer TANSUĞ. Beş Gerçekçi Türk Ressamı. ? . İstanbul. 1976. s.58-62.

Tereddütsüz bir yüzey ilgisi ile hacim ilgisini karşı karşıya getiriyor. Figürün düzene hakim olduğu resimlerinde, tabiatın köy, kent görünülerinin değerlendirildiği her plan insacı bir biçimlendirmenin geometrik bütünlenişine katılıyor."⁴³

1946'dan beri Paris'te yaşayan, Avrupa'nın çeşitli merkezlerinde sergiler açmış, sanat gösterilerine katılmış olan Avni Arbas, kendi kuşağı ressamı arasında seçkin bir yer tutar. Güzel Sanatlar Akademisinde, Léopold Lévy'nin öğrencisi olduğu yıllardan son çalışmalarına kadar kişiliğinde dikkati çeken, görüs ve duyusunda olduğu kadar desen anlayışında, hele renk ahenklerindeki devamlılığıdır. Başlangıç çalışmalarından Paris verimine gitgide genişlemek, yarı soyut bir faktöre bürünmekle beraber resimleri, değişmeyen, içten bir duygululuğu, yumuşak ve tatlı bir renk



AVNI ARBAS: Tophane Camii

sevgisini yansıtır. Avni Arbaş'la beraber Paris'e gidip orada yerleşen Selim Turan'ın İstanbul'da Galatasaray Sergileri I'de düzenlenen sergisinde gerçekçi figür ve portreler, soyut düzenlemeler paralel çalışmaların ürünüydüler. . . ."

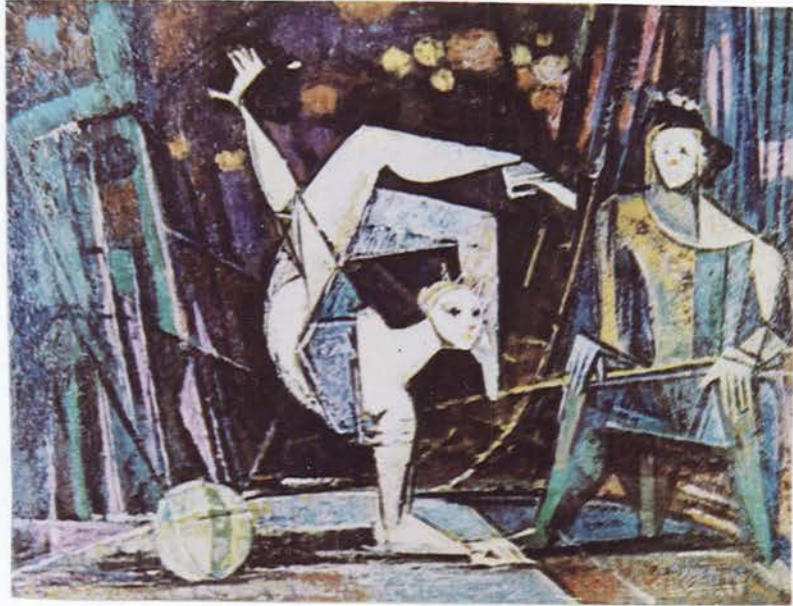
"Avni Arbaş'ın deniz görünümününün büyük bir çoğunluğu, sonsuzluğa evrilen zaman ve mekan arayışlarına dönüşmektedir. Tüm tual yüzeyine dağılan yoğun bir sis tabakası ardına sığınan kıyı seritleri, İstanbul görünümüleri, gizemli, durgun bir yaşamsallığı örtmektedir. Çoğun büyük bir deniz görünümünün oluşturduğu boşluğun, ön plana yerleştirilen ritmik renk lekelerinin betimlediği devinimli birkaç insan figürü, akıcı bir yaşamsallığı vurgulamaktadır."

"Turgut Atalay, 'Yeniler Grubu'nun ilk sergilerindeki portreleriyle dikkati çekmişti. Onu arkadaşlarından ayıran, güzel grillerin karıştığı renk tatlılığında göze çarpıyordu. Bir süre sonra Atalay, Şehir Tiyatrosu'nun dekoratörü oldu. Başarı gösterdiği bu görevi, son yıllar çalışmalarını epey etkilemiş görünüyor. Usluplaştırılmış, kesin bir geometrik düzenin örgüsü içine alınmış, 'İstanbul' dekoratif resmiyle 'Cambazlar' bu etkiye örnek sayılabilir. Bizi burada ilgilendiren grubun, dikkati çeken ressamlarından biri de Fethi Karakaş olmuştur. Deseni, renkleri, boya karışımları ve genellikle resim anlayışı onun daha sonra sapacağı yolu gösterir gibiydi. Bu yol, çeşitli teknikleri içinde gravür

(44) BERK-ÖZSEZGİN, s.76.

(45) Kıymet GİRAY, "Sergi Değerlendirmeleri", YENİ BOYUT PLASTİK SANATLAR DERGİSİ, S.18(Aralık 1983), s.23.

yoluydu."⁴⁶



TURGUT ATALAY: Cambazlar

"Kendilerinden önceki D Grubu'nun aşırı Batı yanlılığına ve biçimciliğine karşı, toplumsal içeriğin önemini vurgulamak amacıyla birleşen Yeniler, 1940-1952 arasında yirminin üstünde sergi açtıktan sonra dağılarak Türkiye Ressamlar Cemiyeti'ne girdiler. Birçoğu Batı'dan gelen yeni eğilimlere yönelerek soyut bir anlayışın temsilcisi oldular. Nijad, Selim Turan, Avni Arbas ve Abidin Dino çalışmalarını doğrudan doğruya Fransız sanat ortamı içinde sürdürmeyi yeğlediler."⁴⁷

(46) BERK-ÖZSEZGİN, s.77.

(47) "Resim", BÜYÜK LAROUSSE, Milliyet Yayını, C.XXIII, İstanbul, 1993, s.11858.

yeni akımlarla pek ilgilenmediklerini görüyoruz. 1950 yıllarında başlayan soyut ilgiler ise Türk sanatında ulusal kişilik arama cabaları yanında bocalamıştır. Ancak 1950'lerden sonra gelişen Soyut Dışavurumculuğun birtakım özgün çalışmalar ortaya koyduğu ve bu arada yetişen genç ressam ve heykel sanatçılarının çağdas yöndeki gelişmelerine güç kazandırdığını görüyoruz. Yine de, bu soyut deneyimlerin birçoğu, sonradan doğa ilgisine ve betimlemeye dönüşmüştür. . . . "48

1954 yılında İstanbul'da açılan soyut resim sergisi, yirmi yeni Türk ressamının katılımıyla önemli bir nitelik taşır.

"Bu yirmi sanatçı, Sadi Özis, Kuzgun Acar gibi genç heykelticileri de kapsıyor ve sergiye katılan genç ressamlar arasında Adnan Çoker, Lütfi Günay gibi yoğun bir istekle soyut sanat eğilimli olanların yanısıra, soyut çalışmalara başlayan Nuri İyem ve Ferruh Başağa ile Nevin Demirkol (Çokay) ve Nedim Günsür gibi 10'lar grubu içinde yer alan sanatçılar da bulunuyorlardı."49

Adnan Çoker, önceleri müzikten sonraları da mimariden algıladıklarını belirli mekansal ilişkiler içinde biçime aktarmıştır. "Adnan Çoker, önce inşacı, sonra serbest ve action painting'e dönük, daha sonraları ise geometrik kristalize biçim unsurlarını kompoze eden bir gelişme

(48) Jale N. ERZEN, "Soyut Sanat Üzerine", YENİ BOYUT PLASTİK .SANATLAR DERGİSİ, S.10(Ocak 1983), s.3.

(49) TANSUĞ, Çağdas... s.246.

göstermiştir."⁵⁰ Böylece soyutlamada inşa, spontaneite ve zihin buluşmasını sağlamak mümkün olabilmıştır. Adnan Çoker, 'düşünsel' ile ilgili kavram ve değerlerinin neler olduğu ve bunları nasıl biçime dönüştürdüğü konusuna şöyle bir açıklama getirmiştir:

"Örneğin resimlerimde ele aldığım bir espas kavramı vardır ki bu geleneksel öklid perspektifinden çok farklı boyutlarda ve anlayışta karşımıza çıkar. Benim espasım zihinsel olarak ancak kavranabilir bir espastır. İçinde yaşadığımız ya da bulunduğumuz mekansal ilişkilerden farklı boyuttadır. Buna uzamsal bir boyut denebilir. Fiziksel olanın ötesinde gibi görünüyor ama gerçekte fiziksel olanın kendisidir. Bu espas, algılamanın ötesinde kavranabilir bir şeydir. Bu espas içinde bulunan elemanların ki bunlara ben 'askı biçimler' ya da 'ışık elemanlar' diyorum, 1973 sergi



ADNAN ÇOKER: Mor ötesi Boşluk (1979-81)

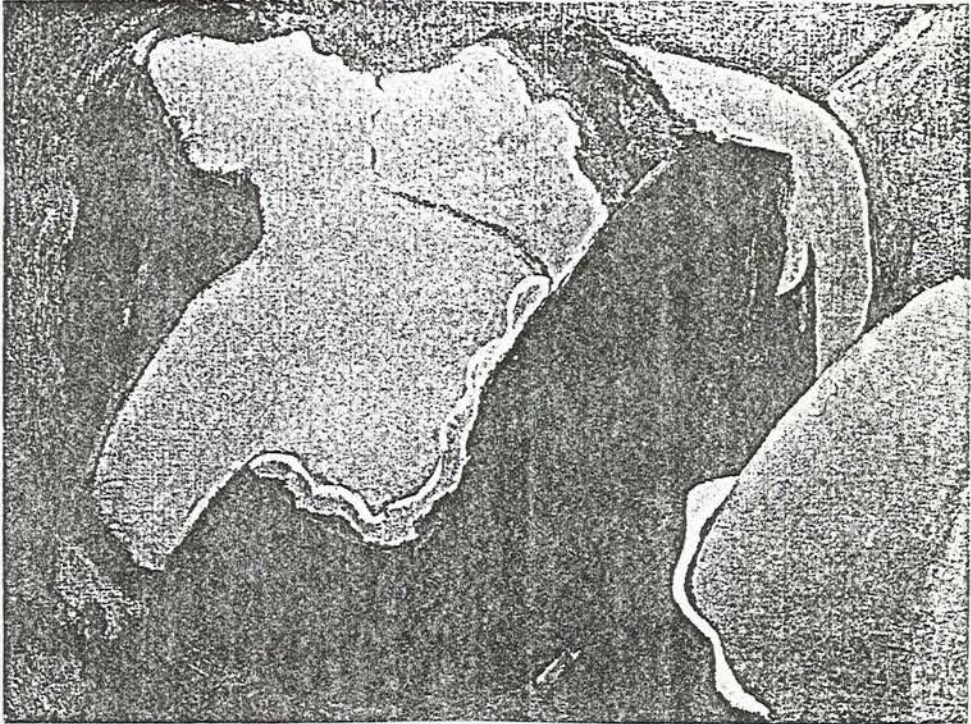
(50) TANSUĞ, Çağdaş..., s.278.

broşürümde belirttiğim gibi birer obje değildir. Objeler olmaksızın objenin varlığının duyurulması istenmesidir. Tıpkı insan boyutunun resimlerimde bulunmuş durumuna benzerler. En çok kullandığım kavramlar arasında simetri, askı-biçimler, biçim elemanları ya da ışık elemanları, arı biçim - arı renk gibi resmimin özüne ilişkin tanımlar bulunur. Bu kavramlar resmimin kendisinden türemiştir. Bu kavramları biçime dönüştürürken izlediğim yol, şöyle açıklanabilir. Örneğin belirttiğim gibi Öklid'e karşı bir espas anlayışını mutlak sınırsız bir boşluk izlenimiyle vermeye çalıştım. Bunun için siyah resimler yapmaya başladım. Aslında bende koyu ya da siyah zemin kullanımı öteden beri zaman zaman görünen bir şeydi. Ama bu resimlerde anlamı boşlukla özdeştir. Geleneksel derinlik izleniminde mavi renk ön görülmüşse, yani atmosfer maviye boyanmışsa, ben Maleviç'in beyaz espasını siyaha dönüştürmüş oluyordum. Bunun içinde gerilim yaratan, birbirini iten ya da çeken biçim elemanları, asıllı formlar ve keyfi ışıklar altında mekanik bir evren görünümünü veren ışık elemanları yer alırlar. Tümünü simetrik bir kompozisyon egemendir resimlerime, çünkü dinamik bir yapıdan çok elemanların içinde dingin bir hareketliliği, sezilir bir kımıldanışı yeğliyorum. Biçimlerim dinamizmi sağlayan araçlar değildir. Ama bu biçimlerin boş ya da zaman zaman dolu gibi görünen içlerindeki renk degradasyonları ve özellikle espasla ilişkileri onlara bir hareketlilik kazandırır. Bu bir optik hareketlilik de değildir. Bir espas yapılmasının getirdiği hareketlilik yalnızca. Bu elemanlar aracılığıyla anıtsal etki uyarmasını istediğim resimler yaptım 1968'den itibaren. Anıtsal etki, geleneksel mimari kaynaktan esinlenme yanında, espas içinde varlıklarını duyuran biçim elemanlarının oranlarından da ileri gelmektedir." ⁵¹

(51) "Adnan ÇOKER ile Söyleşi", YENİ BOYUT PLASTİK SANATLAR DERGİSİ, S.2(Nisan 1982), s.12-13.

Türkiye'de soyut resmin ilk temsilcilerinden birisi de Ferruh Başağa'dır. ". . . . Başağa'da 1947 yılından sonra ılımlı bir biçimde beliren doğal soyutlama eğilimleri, ilk dönemde kalın boya katları, leke dokularıyla dışavurumcu akıma yakınlık gösteriyordu." ⁵²

"Ülkemizde non-figüratif ile soyutlama kavramlarının çoğunlukla karıştırıldığı gerçeğini göz önüne alırsak, Ferruh Başağa'nın 1949 yılında Devlet Resim Sergisi'nde yer alıp, 'Ahmet Çakmaklı' birincilik ödülü alan 'Aşk' adlı yapıtı lirik bir soyutlamanın, lekeci resim anlayışının duyarlı bir örneği niteliğini taşır." ⁵³



FERRUH BAŞAĞA: Aşk

(52) Ahmet KÖKSAL, "Eski Birliklerden Yeni Oluşumlara", MİLLİYET SANAT DERGİSİ, S.287(Mayıs 1992) s.44.

(53) Turgay GÖNENC, "Ferruh Başağa'ya Saygı", SANAT ÇEVRESİ, S.88(Şubat 1986), s.12.

Ferruh Başağa, daha sonraları figür ya da motifsel çıkışlı bir soyutlamanın ürünü olan kompozisyondan tümüyle uzaklaşmış, doğrudan boya strüktürlerinden oluşan non-figüratif çalışmalara yönelmiştir. Bu yaklaşımda, folklorik motif özellikleri taşımayan mozaik çalışmaları bulunmaktadır. 1960'lı yılların sonlarında ise sanatçıda yeniden forma dönüş görülür. Bu dönem resimleri, yerel motiflerden esinlenen geometrik soyutlama niteliğindedir. "Zaman zaman figür ya da nesnelerin (güvercinler, kalyonlar gibi) de ele alındığı bu resimlerde, geometrik kurgunun bir ışık kurgusuna dönüşmesine özen gösterilir. Espas küçük parçalara bölünmüştür. Ama bölünme mozaiksel bir görünüm ya da doku niteliğinde değil, espası bir uçtan bir uca bölen çizgilerin kesişiminden kaynaklanır. Sanırım vitray çalışmalarının etkisi, resmin görünümünü etkiler. Bu dönem çalışmalarında mavinin egemenliği ile boya dokusunun incelendiği gözlenir.



FERRUH BAŞAĞA: Soyut Kompozisyon

Giderek bu saydamlık resminde, yeni bir espas derinliği etkisi yaratır. Sınırsızlık, süreklilik espasın görülen ön yüzeyinden gerilere doğru yayılır."⁵⁴

Ferruh Başağa'nın ". . . son yıllardaki düzenlemelerinde ise aydınlık, ısıklı bir uzama açılan bir espas içinde prizmalardan süzölmüşcesine birbirleriyle kesişen, birbirine yansıyan üçgenlerin, geometrik biçimlerin örgütlenmesinde oldukça yalın, arınmış, kişisel ve kararlı bir soyutlama disiplini, bir biçem göstergesi çeşitleniyor."⁵⁵ Bu dönemler boyunca, renklere uçuskanlık kazandırmak ve rengi teke indirmek, sanatçının resimlerinde amaçladığı sezilen bir özelliktir.

"D Grubu sanatçıları ile evvelce Müstakil Ressam ve Heykeltraşlar Birliği içinde sergi etkinliklerine katılan orta yaşlı sanatçılardan bazılarının, soyut sanat uğraşları içine girmeleri, çıkış noktalarındaki prensiplerden ayrılışlar da, gençlerden geri kalmamak azminde olduklarını gösterir. Bu sanatçılar arasında, heykelde Hadi Bara, Zühtü Müridoğlu, resimde Sabri Berkel, Zeki Faik izer, Nurullah Berk, Halil Dikmen, Refik Epikman, Hamit Görele, Ercüment Kalmık ve Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun öncelikle sözü edilebilir. Zeki Faik izer'in soyut non-figüratif resim uğraşları, eğitici etkinlikleri yönünden didaktik bir değerlendirmeye ele alınabilir. Fakat yeni akımlara sanatsal bir yönde uyumları dikkat çekici olanlar, heykeltraş Hadi Bara ile

(54) GÖNENC, s.14-15.

(55) KÖKSAL, s.44.

ressam Sabri Berkel'dir"⁵⁶

"Soyut çalışan sanatçılarımız içinde Sabri Berkel'in otuz yılı aşkın organik gelişmesiyle, özel bir yeri vardır. Berkel'in 1950'ler öncesi resimleri de incelendiğinde doğa çözümlemesinde kesin düzen ilkeleri ve figür/boşluk ilişkilerinde tutarlı düşünsel yaklaşımlar gözlemlenmektedir. Soyut sanata doğa çözümlemesi ve resmin plastik öğelerinin vurgulanması ile yönelen Berkel, giderek tümüyle soyut bir dil oluşturmuş ve çeşitli dönemlerinde zamanın uluslararası soyut sanat ilgilerine koşut bir espriye ulaştığı kadar, kendi kişisel ve kültürel özünü yansıtan bir kişilik ortaya koymuştur. Çizgi, leke ve sert-kenar biçimlerle farklı dönemlerinde ürettiği yapıtların bütünü tutarlı ilgilerin kararlılığını o denli ortaya koymaktadır ki, bu yapıtların bütünü Türk resminde başlıbaşına bir 'ekol' niteliği taşır. .

. . . "⁵⁷

"Tümüyle soyuta yöneldiği 1953'lerden bu yana biçimsel olarak iki öge sürekli olarak ilgilendirmiştir Berkel'i: Mekan ve renk. Bu kavramların, daha önceki dönemlerindeki figüratif resimlerinde de asıl ilgiyi oluşturduğu göze çarpmaktadır. Berkel'in 1953'lere kadar sürdürdüğü konulu resmin, kendi deyimi ile 'müze resmi'nden farkı, konunun biçimsel işleyişe 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

(56) TANSUĞ, Çağdaş..., s.247.

(57) ERZEN, "Soyut...", s.3.

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 öğeler olarak kullanılmışlardır. 1953'lerde mekanın gerçeğe çağrışım yapan perspektifini ve derinlik düzlemlerini soyutlayarak mekan sorununu irdeleyen Berkel, 1970'lerde, insanın devinimine ilişkin kavramlarla anlatılmayacak yeni ve soyut mekanlarla ilgilenmeye başlamıştır.



SABRİ BERKEL: Pentür (1953)

Sabri Berkel, renk ilişkilerinde zıtlıklar üzerinde durmuş, renklerin parlaklığı ile kurduğu düzenler aynı

renklerin ton değeri ile başka bir boyutta farklı mekansal düzenlere dönüşmüştür. Gittikçe sadeleşen resimlerinde renk, çizgi ve ton ilişkileri, her zaman, çok boyutlu düzenlerin algılanmasına olanak sağlamıştır. İzlendikçe yeni algısal gizilgüçler sunması, resimlerinin tüm dönemleri için geçerlidir. İlk dönem, görsel kuramların 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 D. R. H. Müzesi'ndeki 1974 tarihli resimde mor ve turuncu renklerin kullanılmasında mavi siyah alanların biçim, mekan ve renksel anlatımlarının değişkenliğinin amaçlandığı ve her biçim ilişkisinin renk algısına verilen öncelikle yeni anlamlar ortaya koyduğu görülür."⁵⁸



SABRI BERKEL: Kompozisyon (1974)

(58) Jale N. ERZEN, "Sabri Berkel ile Söyleşi ve Düşündürdükleri", YENİ BOYUT PLASTİK SANATLAR DERGİSİ, S.?(Ocak 1982), s.11-12.

1933 yılında D Grubu kurucularının arasında yer alan Zeki Faik İzer, başlangıçta kübist akımı benimsemiş, Paris'te O. Friesz atölyesinde çalıştıktan sonraki dönemde daha çok gerçeğe ve doğa gözlemine bağlı kalan çalışmalar yapmış, 1950'li yılların ortalarına doğru da doğadan ve gerçekçi yaklaşımlardan uzaklaşarak soyut bir anlayışa yönelmiş, kimi zaman dışavurumcu yönelişlerle biçim sınırı tanımayan lekeli (taşist) çalışmaları yeğlemiştir.



ZEKİ FAİK İZER: Soyutlama

"Zeki Faik İzer'in sanatı resimsel mekan ve hareket

kavramlarının en güçlü örneklerini içermektedir. Atomların hareketleri kadar dinamik fırça darbeleri, hareketli yüzey ve resimsel mekanları oluşturmaktadır. Birbirini kovalayan hareketli fırça darbeleri, lirik çizgiler ve renkler yüzeyde yayıldığı gibi iç içe girerek, üst üste birkaç katlı bir dünyayı yaratır. Bu da yüzeyin derinliğine inip, dışına çıkarak resimsel bir üçüncü boyutu oluşturur.

Bir başka belirgin özellik, izleyicinin dikkati yapıtların bir odak noktasında toplanmaz, tüm yüzeye dağılır; yüzeyin dışına taşmaz. Çünkü tüm resim bir odak alanıdır, mekanıdır. Bunda Jackson Pollack'ın resimlerinin altında yatan sanat anlayışına paralel bir mekan anlayışı nedendir. Ancak bu noktaya farklı bir yaşam, sanat ve teknikle erismistir, İzer. Doğanın özünü arayış onu soyuta götürmüş, bu da beraberinde dipdiri bir hareket ve mekan olgusunu getirmiştir."⁵⁹

"Soyut resim çalışmaları ile dikkat çeken diğer bazı sanatçılar, Sadan Bezeyiş, Hasan Kavruk, Adnan Turani, Oktay Günday, Mustafa Ayaz gibi ressamlardır."⁶⁰

Adnan Turani'nin resimleri 1956 yılına doğru giderek soyut bir anlatımda biçimlenmeye başlar. 1960-72 yılları arasında tual resmi çalışmalarının yanısıra büyük boyutlarda bir dizi duvar resmi gerçekleştirir. "1972 yılı ve sonrasında gerçekleştirilen bir kısım resimler, beyaz zemin üzerine geliştirilen, derinlik etkileri ve optik görüntü

(59) Tomur ATAGÖK, "Zeki Faik İzer'in Dinamizm Yüklü Resimleri", SANAT ÇEVRESİ, S.74(Aralık 1984), s.7.

(60) TANSUĞ, Çağdaş... s.281.

aldanmalarının sıfır noktasına getirildiği resimlerdir. Bu resimlerde boya, düz beyaz zemin üzerine tüpten çıktığı gibi hiyeroglif karakterinde biçimler oluşturacak şekilde kullanılmıştır."⁶¹

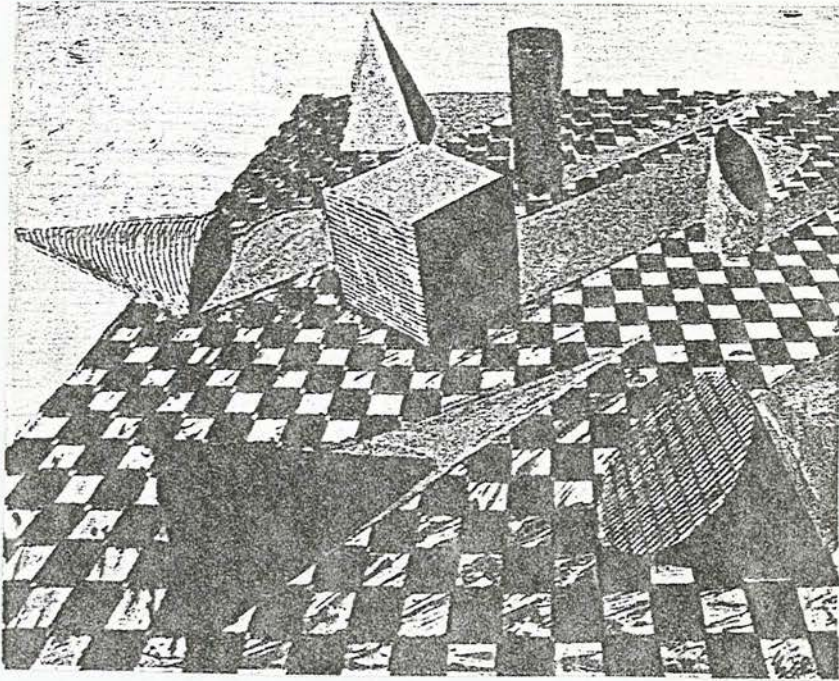


ADNAN TURANI (1979)

Çalışmalarını yurt içinde sürdüren sanatçılarımız dışında, yaşamlarını yurt dışında sürdürmekte olan bir kısım sanatçılarımız da, eserlerini, Türkiye'de sergileyerek Türk sanat hayatına katılımcı faaliyet göstermektedirler. ". . . . Paris'te uzun yıllar yaşayan sanatçılar arasında, Hakkı Anlı, Abidin Dino, Selim Turan, Adnan Varınca, Avni Arbaş, Nejat Melih Devrim, Erdal Alantar, Yüksel Arslan, Serkis Zabunyan gibi isimlere genç kuşak sanatçılarından Gürkan Coşkun, Utku

(61) Halil AKDENİZ, Adnan Turani, Çağdas Türk Plastik Sanatları Yayın Dizisi, Ankara, 1989, s.25.

Varlık gibi belli bir düzeye ulaşabilmiş diğer bazıları katılabilir. 1962'den bu yana resim çalışmalarını Amerika'da sürdüren Burhan Doğançay ise, Wall-Painting adı verilen soyut bir resim akımı alanında önemli bir isim olarak karşımıza çıkmaktadır. Gene New York'ta yaşayan Erol Akyavas'sa etkin üslup arayışları içinde olan bir sanatçıdır." ⁶²



EROL AKYAVAS: Soyut Düzenleme

"Erol Akyavas sıradan bir geometrik soyutlama anlayışından, geometrik öğeleri bir tür mekan oluşturmaya yönelterek sıyrılabilmiştir. Fakat bununla kalmadı, geometrik mekan örgüsünü aşarak daha serbest ve motif çeşitlenmesine elverişli bir mekan boşluğu oluşturdu. Çağdas resim uygulamaları yönünden mekan yüzeyi deyimi belki daha doğru

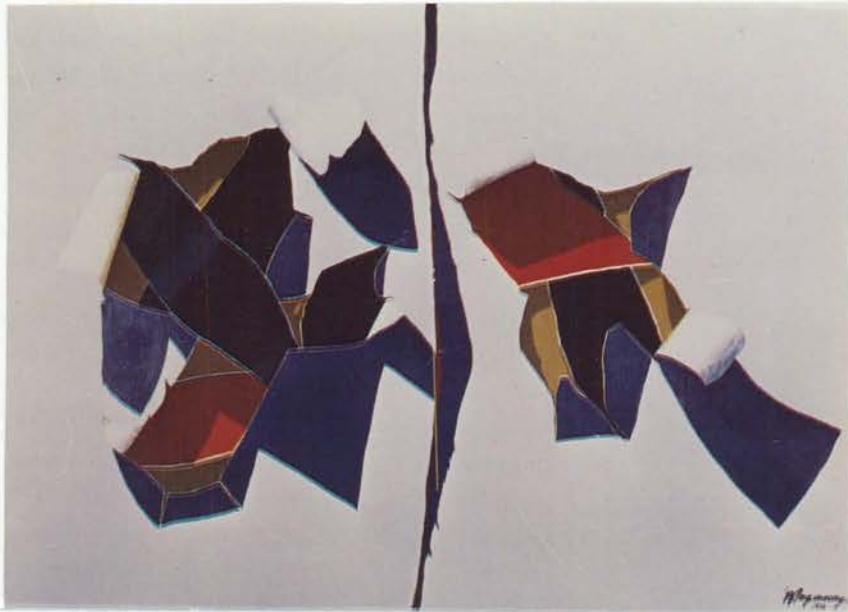
(62) TANSUĞ, Çağdas..., s.253.

olurdu. Fakat Erol Akyavaş'ın resim mekanını, reel mekan ilişkilerine doğru güçlendirme, yani yüzeyselleştirme süreci ilginç bir yol izledi, bir bakıma boşluk kavramını motif araştırmaları çerçevesinde yassıltmak suretiyle, içerik derinliğini arttırıp zenginleştiren bir yönetime sahip çıktı. Süphesiz bu süreç, mekan boşluğu deneyimi yeterince yaşanmadan kestirme bir iz sürerek yüzeye atlamaktan hem biraz farklı, hem biraz daha anlamlıdır. Gerçi perspektifle ilgili her türden eğitim ve görgü deneyimi mekanın bir boşluk olarak kavrandığı tüm koşulları içerir, ama perspektif sorunu kültür ve inanç geleneklerinin ayrımlarıyla ilintili olduğundan, yaklaşımların evrensel düzeydeki değişik görünümlerine yabancı kalınmamalıdır. Mekan boşluğunun göz ve zihin işbirliği içinde resimsel bir oluşum planında organize edilmesi, reel uzay boşluğuna ait değerler her yerde aynı olmasına karşın, inanılmaz bir çeşitlilik içinde karşımıza çıkar. Resmin kendine özgü bir dünya oluşturduğu savına oldukça iyi bir kanıttır bu."⁶³

Erol Akyavaş gibi sanatsal çalışmalarını Amerika'da sürdüren Burhan Doğançay, Wall-painting ve Shadow Sculpture adı verilen resim ve heykel çalışmalarıyla sanatımızın modernleşme sürecinde önemli bir konuma sahiptir. ". . . . Burhan Doğançay'ın kentlerdeki duvarları kaplayan afiş, kazıntı, çizim ve benzerlerinden esinlenen yüzeysel yaklaşımı, yırtılmış kağıt kıvrımları ardında saklanıp duran bir derinlik araştırmasıyla da bütünleşir. Sanatçının son yıllarda yaptığı bir tür rölyef çalışmalarında resim sığ bir

(63) Sezer TANSUĞ, Türk Resminde Yeni Dönem, Remzi Kitabevi Yayını, İstanbul, 1988, s.76.

kutu olarak düşünölmüş ve öndeki yırtık afişlerin arkasındaki resimsel oluşumlarla söz konusu ilişki güçlendirilmek istenmiştir. Burhan Doğançay'ın temelde eski hat kaligrafisine dayanan bir yönteme bağılı olduğu da vurgulanmıştır. Düz siyah ya da düz beyaz zemin üzerinde devingen bir kaligrafik düzen oluşturan renk kıvrımları yüzeyden dışarı taşma eğilimleriyle sanatçının heykel çalışmalarına öncülük etmişlerdir. Doğançay'ın giderek zeminde siyah ve beyazdan öte bazı renk uygulamalarını gerçekleştirmesi, gelişim mantığının bir evresi olarak anlam kazanmıştır."⁶⁴



BURHAN DOĞANÇAY: Soyut Desen

1947 yılında Paris'e giden ve o tarihten günümüze değin

(64) TANSUĞ, Türk..., s.78-79.

resim çalışmalarını Paris sanat ortamında sürdüren Selim Turan, sanatında "öncelikle doğal değerler ve güzelliklerin aktarımıyla hesaplaşmaya yönelmiştir. Bu değerlerin yorumunda ışığın etkisini araştırmış, ardından yüzey ve mekan analizinde geometrik form ve biçimlere yönelmiştir. Bu kuramsal arayışları duygunun ağırlık kazandığı resimler



SELİM TURAN: Kompozisyon

izlemiştir. Doğa ve insan yaşamının gerçekleri Turan'ın sanatında özgün bir yoruma ulaşmıştır. Soyut bir biçime yöneldiğinde, soyut kavramların somut bir gerçekliğe

indirgenmesinde başarılı resimler üretmiştir." ⁶⁵

S.2. FIGURATİF EĞİLİMLERDE FARKI YÖNELİŞLER

". . . . 1960 yılına doğru, resim dünyamızda adı geçen sanatçılarımızı dört kümede toplamak mümkün olabilirdi: 1. 'Boğaziçi manzaraları' gelenegini sürdürenler ve onlara yakın olanlar, 2. Bir dereceye kadar doğaya bağlı kalıp nesnelere Batı'lı yöntemlere göre soyutlayanlar ve bu yoldan giderek sonunda ortak bir semacılıkta birleşenler, 3. Doğayı kendilerine göre yorumlama ve kişisel üsluba ulaşma belirtisi gösterenler, yöresel motiflere, folklorla ilgi duyanlar, bazı naifler, 4. Genel ve yuvarlak bir nitelikle 'Nonfigüratifler' diye anılanlar.

. . . . Kuşkusuz 1960 ile 1969 yılları arasında asıl üzerinde durulacak gelişme bugün kırk yaş sularında bulunan ressam kuşağının sanatımıza, yadsınmayacak olan katkısıdır. Bu yeni ressam kuşağı için yaş kaydı koymak bir bakıma yanlış olabilir. Genel bir sınıflamaya göre figüre bağlı olanlar ve soyutçular diye ikiye ayrılabilirler de ilerlemiş yaşına karşın İhsan Karaburçak, Cihat Burak, Neşet Günal, Adnan Turani, Leyla Gamsız, Nedim Günsür, Şükriye Dikmen, Mustafa Esirkuş, Lütfi Günay, Orhan Peker, Adnan Coker, Sadan Bezeyiş, Ömer Uluç, Dinçer Erimez, Özdemir Altan, İhsan Surdum, Gündüz Gölönü, Devrim Erbil, Oya Katoğlu, Mustafa Ayaz, Fethi Arda, Kayhan Keskinok, Hamza İnanc, Yasar Yeniceci, Tülay Tura, Resat Atalık, Oktay Günday, Altan

(65) "Sergi Değerlendirmeleri", YENİ BOYUT PLASTİK SANATLAR DERGİSİ, S.27(Aralık 1984), s.30.

Gürman, Osman Oral, Bahattin Akay, Duran Karaca, Nuri Abaç ve Hasan Kaptan; grafik sanatlarda, baskı resimde kişilikleri beliren ve varlık gösteren Mustafa Aslıer, Aliye Berger, Fethi Kayaalp, Nevzat Akoral, Muammer Bakır, Mürşide içmeli ile çizgisel kompozisyonlarıyla Yüksel Aslan ve daha birçok genç sanatçı." ⁶⁶

Dünden bugüne Türk resminin gelişimi incelendiğinde figürün daima yerini koruduğu dikkati çeker. "Çağdaş Türk resminde, insan figürüne yönelik üslup faaliyetlerinin soyut resmin en geçerli olduğu dönemde bile gerilemediği görülür. Soyut akımların etkisinde kalan Müstakiller ve D Grubu ressamlarından bazıları ile Yeniler Grubu'ndan sanatçılar, bu yolda çalışmalar yapmış olsalar da, soyut resimde ısrar edenlerin dışında kalan diğerleri, 1960'dan sonra yeniden figüratif çalışmalara dönmüşlerdir." ⁶⁷

Türk resminin çağdaşlaşma tutumları içinde, özgün üsluplar arayışı içinde gerçekleştirdiği figür resmi, Neşet Günal'da kararlı bir seçimle, iri figürlerden oluşan büyük boyutlu kompozisyonlarla kendini belli eder. "Siyahlar, griler, toprak renklerinin egemen olduğu, köylünün dertlerini hüznü dolu bir üslupla canlandıran resimlerinde Neşet Günal, toplum gerçeklerini öngören bir sanatçı olarak belirir." ⁶⁸

(66) BERK-ÖZSEZGİN, s.84.

(67) TANSUĞ, Çağdaş..., s.268.

(68) BERK- ÖZSEZGİN, s.85.

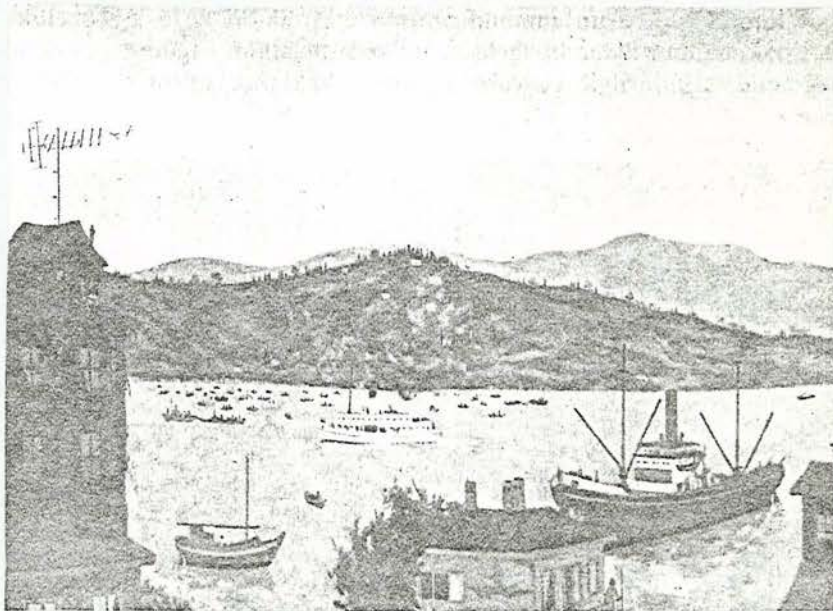


NEŞET GÜNAL

"Neşet Günal'ın resimleri incelendiğinde belirgin bir özellik dikkati çeker: Figürü kuşatan çevrelem. Günal'da kesin bir çevreleme sınırlı nesnelere resimsel mekan içindeki varlığı, tualin sınırlı olanakları ile değil, düşünceyle çözümlenmiştir. Bu yüzden, söz konusu yapıtlar, izleyiciyi duyumsal bir coşkuya sürüklemekten çok, beraber düşünmeye çağırmaktadır. Figürlerin dural ve dingil tavırlarını tamamlayan bu çevrelemin, resimsel dile ilişkin bir tasayla yapılmış olduğu ileri sürülebilir. Çünkü düşünsel plandaki sarsıcı gerilimi resimde karşılayan ışık-gölge, perspektif, oylum vb. öğeler Günal'ın resimlerinde çok sınırlı, üstelik özgül (spezifisch) bir biçimde yer almaktadır."⁶⁹

(69) Mehmet ERGÜVEN, "Neşet Günal Ya Da Görsellik ve Düşünce", SANAT ÇEVRESİ, S.35(?), s.10.

"Şubat 1973'de retrospektif-toplu sergisini açan Nedim Günsür, yurt sorunlarına eğilmekle beraber 'hikayecilik'ten kaçan, plastik güzelliğin sınırlarını aşmadan anlatacağını anlatan bir sanatçı olarak Türk resmine önemli bir katkıda bulunuyor. Kızamıktan ölen çocukların tabutlarını karlarda taşıyan köylü kafilesi, panayır yeri, salıncaklar, damlarda antenler, balıkçı kayıkları, kömür işçileri. . . Nedim Günsür resimlerinde bizim dünyamızdan konular canlandırıyor. Yurt sorunlarını dile getirmek istemekle 'sosyal gerçekçilik'i uygulamak arasında denebilir ki, kıl payı var. Sınır, kolayca aşılabilir ama Günsür aşmıyor o sınırı. Çizgi, istif, renk ahengi, 'valör' dediğimiz renk değerleri öylesine ustalıkla ayarlanmış ki, konu kolayca unutuluyor. Resim dilinden anlayan, resim zevkine varabilen kişi ilkin, Nedim Günsür'ün eserlerinde, çizgi arabesklerinin ve renk senfonilerinin havasına dalabiliyor." 70



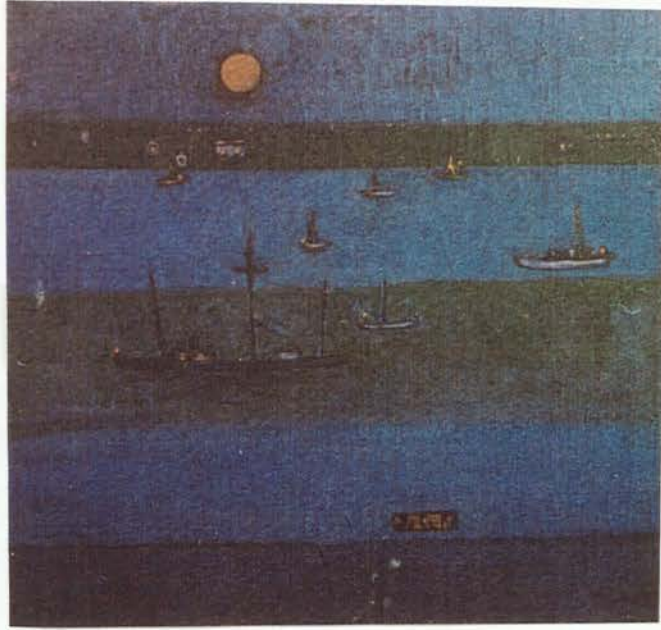
NEDİM GÜNSÜR

"Üslup gelişmesi içinde geniş mekan tasarımları içine küçük figürler sığdırarak, ilginç, çekici kompozisyonlar meydana getiren Nedim Günsür'ün, kendilerine naif etkinlik yolları arayan sanatçıları yönlendirici olduğu ifade edilebilir." ⁷¹

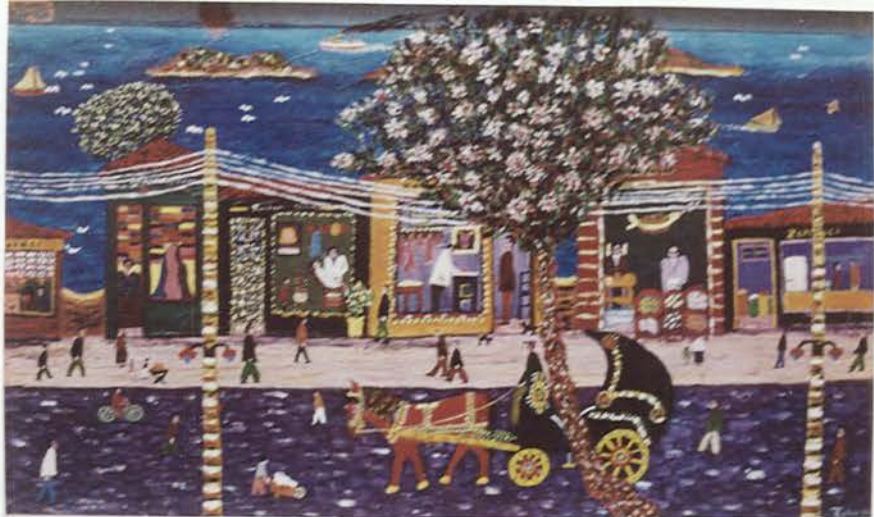
"Türkiye'de 1960'dan önce bir naif resim sorunu yoktur. Daha sonraları bu çeşitten eğilimler dikkat çekmeye başlamıştır.

Cihat Burak, resminin düssel dekoratif zenginliği yönünden, XX. yüzyıl dünya naif sanatçıları arasındaki yerini almaktadır. Bu sanatçının gerçekten bir naif olup olmadığı sorusuna yanıt aramıyoruz. Fakat Türkiye'de naif tür de, bir çeşit halk ressamlığı gibi görülüp bir süreden beri tartışılmaktadır. 'Naif' diye nitelenen sanatçılar arasında, memur emekliliğinden sonra resme başlayan ve hayli yankılar uyandıran İhsan Cemal Karaburçak, kendine özgü bir renk uyumunu, değişik, alçakgönüllü kompozisyonlarında ısrarla uygulamış bir üslupçudur. Naif olarak nitelenen diğer sanatçılar, formasyonu sanat tarihi eğitimi olan, ancak resim tekniğini babası ressam Turgut Zaim'den öğrenen Oya Katoğlu, Kütahya'nın bir köyünden çıkan Hüseyin Yüce ve Anadolu'da çok sayıda etkinliği olan ve naif sanat konusundaki yazılarıyla da bilinen Fahir Aksoy ile Fatma Eye, Galip Onat, M. Ali Resimcioglu gibi bu yönde uğraş veren diğerleridir.

(71) TANSUĞ, Çağdaş..., s.276.



İHSAN CEMAL KARABURÇAK: Mavi Peysaj

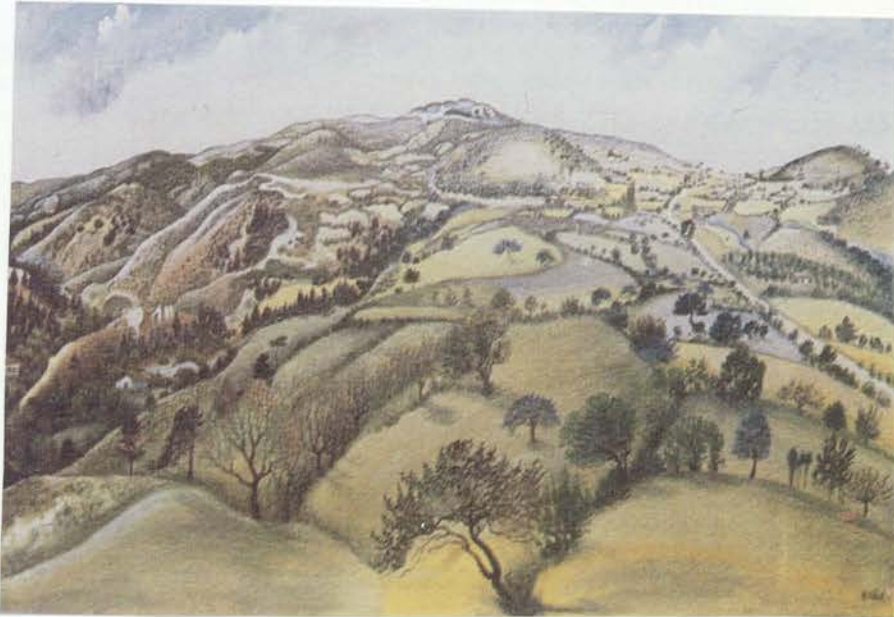


FAHİR AKSOY: Kasaba

Turan Erol'un 'gerçek naif, su katılmamış naif' olarak nitelendirdiği Hüseyin Yüce'nin, manzara resimleri, gerçekçi

anlatımına karşın farklı bir kişiliğe sahiptir.

"Hüseyin Yüce'nin resmini tüm gerçekçiliğine karşı bu denli kişilikli kılan ise, manzaralarını seçtiği dramatik bakış açıları kadar, tüm ayrıntılara gösterdiği ilgi ve yorum yapmayacak kadar gözün gördüğüne duyduğu güvendir. Kocaman yıpranmış kara bir ağaç gövdesinin yanibaşında, en ince ayrıntısına kadar işlenmiş minnacık yeşil bir ağaç: uzaklığın böylece yok edilmesi ve atmosferik perspektifin salt ölçek farkı ile anlatılması, bu gerçeklikte birlikte bir dünya görüşü sunmaktadır. Yüce'nin resimsel kurgusu Homeros'un yazılarında olduğu gibi, her varlığa aynı önemi verir, yasantının doğal serüveni içinde, koramsal bir düzene girmeden gözün içerebildiği herşeyi birarada aynı dikkatle inceler. Çevçeve içinde herşey aynı değere sahiptir. Sözel kültürlere ait olan bu anlayış ve biçim, koramsal bir önem sırasına göre kurulmuş bir sentaks içermez.



HÜSEYİN YÜCE

Hüseyin Yüce, aslında karmaşa yaratabilecek bu eşdeğerli görüşü, seçtiği bakış açısının doğal olarak sağladığı görsel farklılaşmalarla düzene sokmaktadır. Tepenin altından yukarı doğru bakıldığında karşımıza dikilen bir ağaç; iki dağ sırası arasında simetrik olarak görülen bir vadi - iki ağacın çerçevelediği bir geçit, herşeyin eşdeğerli olduğu bir dünyada özellikle dikkati çeken öğeler olarak çerçeve içinde doğal bir düzen oluşturmaktadır. Bu tür bakış açısı seçimleri Yüce'nin çevresine ve resmin iç sorunlarına karşı ince duyarlılığını ortaya koymaktadır ki, geleneksel manzara resimlerindeki pitoresk görünüşlerden çok daha dramatik, ve çevreyi, bayırları, tepeleri, düzlükleri ile, geniş ufukları ya da dar geçitleri ile dolaşmışcasına tanımamıza ve kinetik bir yakınlık içinde algılamamıza olanak sağlar. Işığın dallara vuruşu kavramsal bir olgu, ya da bir kompozisyon ögesi değil, bir ağacın günlük yaşamındaki önemli bir olaydır. Işık ve gölge dramatik bir ton farklılığına yol açan bir üslup özelliği yarattığı kadar, doğanın yaşam süresi ve canlılığını sezdirenen yaşantısal niteliklerdir.

.....

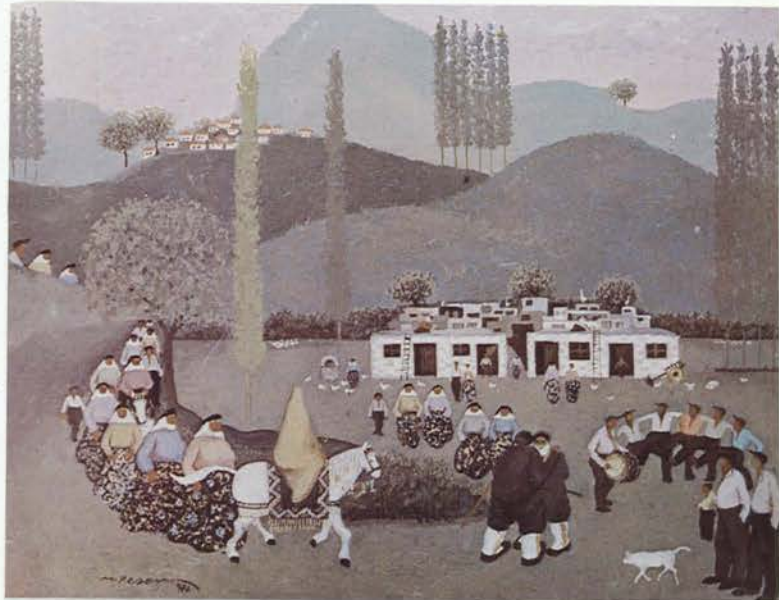
Yüce, 'Naif' ressamların cüret edemeyeceği almasıık coğrafyalar ve dramatik mekan duygusu içeren bakış açılarını, üslup yaratma çabası içinde olmadığı için gözün algıladığına ve doğanın anlattığına duyduğu güvenle belirlenen özgün bir üslupla anlatan bir ressam." 72

Hüseyin Yüce'nin resimlerinde görülen resimsel mekan

(72) Jale N. ERZEN, "Hüseyin Yüce", YENİ BOYUT PLASTİK SANATLAR DERGİSİ, S.13(Mayıs 1983), s.21.

kurgusunun bazı özelliklerini diğer 'naif' olarak nitelenen sanatçılarımızda da görmek mümkündür. Perspektifin salt ölçek farkı niteliğinde şiirsel anlatıma hizmet eden kullanımı, ön ve arka planın mekan yanılısamasına itibar etmeyen eşdeğerde niteliği gibi özellikler bunlar arasında sayılabilir. Akademik kurallar, yerini saf, içtenlikli bir anlatıma bırakmıştır.

Mehmet Pesen, "resimlerinde yüzeysel bir anlayışı sürdürüyordu. Lekenin önemine içten bağlı bir üslup hemen seziliyordu. Lekeyi sematik olarak ele almıyordu. Renkten lekeye uzayan dengeyi araştırıyordu. Renklerin bir yandan kantitatif, öte yandan kalitatif özelliklerini bilerek dengeliyordu yapıtlarını. Benek önemli bir özelliği idi resimlerinin. Valörü benekleme, tuşlama ile sağlıyordu. Bunun sonucu bir kıpırtı, bir canlılık hemen göze çarpıyordu." ⁷³



MEHMET PESEN:
Gelin

(73) Turgay GÖNENC, "Bir Sürekli İlk Yaz ve Mehmet Pesen", SANAT ÇEVRESİ, S.25(Kasım 1980), s.30-31.

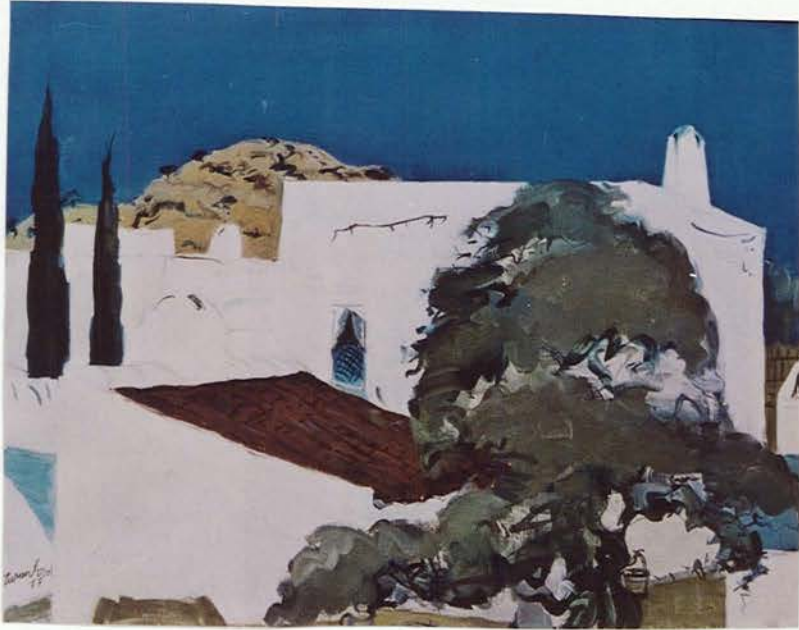
Mehmet Pesen, sonraki yıllarda lekeci anlayışını sürdürür ancak figürlerin yapısı değişim gösterir. Resimlerin boyutları küçülürken, figürler çağdaş bir minyatür yorumuyla biçimlenmeye başlar.

Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde Bedri Rahmi Eyüboğlu atölyesi öğrencileri 'Onlar' (10'lar) adı altında bir grup oluşturarak sergiler düzenlemeye başlamışlar, ancak gruplaşma sürekli olmamış, grup dağılarak sanatçılar özel sergi etkinliklerine girmişlerdir. "Bu gruptan, başta Orhan Peker ve Nedim Günsür olmak üzere, Turan Erol, Nevin Çokay, Mehmet Pesen, Mustafa Esirkuş, Leyla Gamsız, etkinlik yönünden sürekli oldular. Bu sanatçılarda, hocaları B. Rahmi'den yansıyan bir folklor ilgisi vardır; fakat sürekli bir gelişme temposu içine girenler, bu ilgiyi çok farklı ve yeni yorum hedeflerine ulaştıran bir figüratif etkinlik sağlayabildiler."⁷⁴

"Bedri Rahmi Atölyesinin öğrencilerinden biri olan Turan Erol'un geniş bir yazı ve eğitim uğraşının yanısıra, sürekli sergiler açarak ortaya koyduğu resim değerleri, önemli bir teknik ustalığın izlerini birlikte getirir. Turan Erol, seçtiği temalara şiirsel yaklaşımları olan bir sanatçıdır; fakat bu yaklaşımlar salt biçim öğeleri ve renk uzlaşımlarıyla sınırlı tutularak, dramatik yoğunlaştırmalardan kaçınılmıştır."⁷⁵

(74) TANSUĞ, Çağdaş..., s.269.

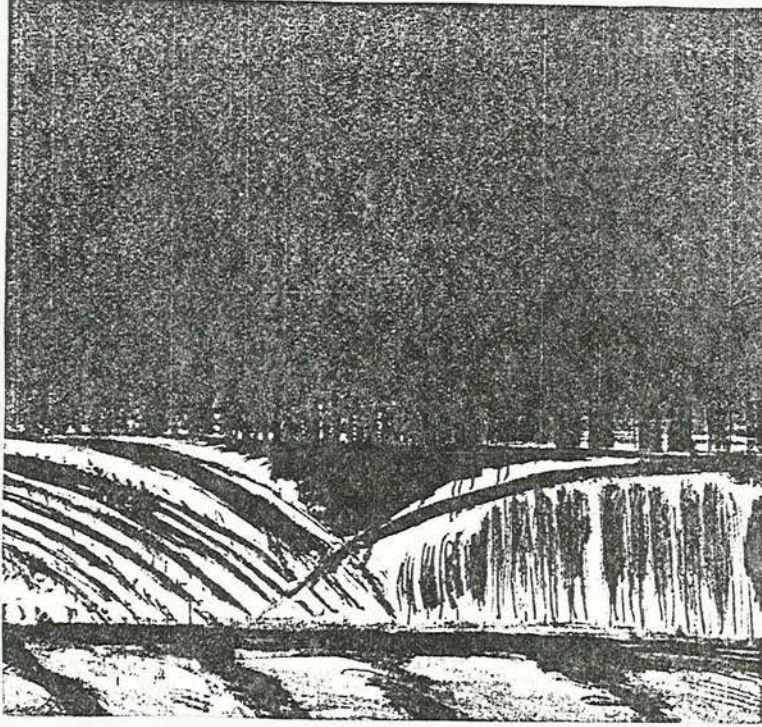
(75) TANSUĞ, Çağdaş..., s.284.



TURAN EROL: Bodrum'dan

"Turan Erol resminde baştan beri leke ve yüzey anlayışı hep egemen olmuştur. Bozkır çağı resimlerine gelinceye değin, ona salt lekeci bile diyebiliriz. Genellikle Paris dönüşüne rastlayan bu evrede, leke büyük boyutta kullanılmıştır. Bu evresi zaten onun biraz da soyutlamaya yaslandığı, yeni biçim olanakları aradığı bir dönemdir. Çizgi hemen hemen yerini lekeye ve yüzeye bırakmıştır, hiç görünmez. Yine de bu dönemde yüzey sevgisi enikonu kendini belli eder. Öte yandan soyutlama gizli gizli olsa da son dönemlerine değin sürer yine de. Figürü gizli gizli silmiştir, diyebiliriz buna. Ama yine de figür hiçbir zaman geriye atılmamıştır. Renk zenginliği figürü saklamaya yönelmiş gibi görünse de, yine vuracaktır hep. Sonraları leke ve soyutlama bozkır resimlerinde yavaş yavaş hızını yitirir. Renkse yine

buyruğunu sürdürür."⁷⁶



TURAN EROL: Bozkırdan Kente Doğru (1989)

Ş.3. ÖZGÜN BASKI ALANINDA ÇALIŞMALAR

Özgün baskı resim sanatı, Türk Resim Sanatının çok genç bir dalıdır. Türkiye'de en erken kullanılmaya başlanan baskı grafiği tekniği, Taş Baskı (Litografi) tekniğidir. Onsekizinci yüzyılın sonunda Almanya'da bulunan ve geliştirilen bu teknik, Türkiye'ye oldukça erken gelmiştir. Harita ve kitap basmakta kullanılan bu teknikle bazı halk resimleri de yapılmıştır.

Önceleri ordunun hizmetine sunulan bu teknikten ilk

(76) İlhan BENK. Turan Erol. Ada Yayını, İstanbul, 1990, s.8-9.

yararlanan ressam, asker okullarında öğretmenlik yapan Hoca Ali Rıza'dır. 19. yüzyıl son yarısında onun, karakalem resimlerinin benzerlerini taş baskı ile de yaptığını görüyoruz.

30-40 yıl öncesine kadar, halk kahvelerinin duvarlarına asılan 'Koroğlu', 'Ferhat ile Şirin', 'Dünya Güzeli' gibi renkli levhalar taş basma ile yapılmışlardır. Bu resimleri Türk Baskı Grafiği sanatının öncüleri sayabiliriz. Tahta kalıplarla resim basma tekniği, bu yüzyılın başında dergi ve kitaplara resim basmak için kullanılmıştır. Resimleri çizen, oyan ve basan ayrı ayrı kimselerdi. Bu nedenle çalışmalar bir üretim işinden öteye geçememiştir. Tahta ve linolyum gibi malzemeyi oyarak serbest sanat çalışmaları yapma işi, ilk defa Cumhuriyet devrinde, sanat eğitimi veren yüksek dereceli okullarda (Güzel Sanatlar Akademisi ve Gazi Eğitim Enstitüsü) başlamıştır.

Metal gravür, Serigrafi gibi grafik baskı teknikleri Türkiye için daha da yenidir. Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde, 1936 yılında, Profesör Sabri Berkel ve Fransız Sanatçısı Leopold Levy'nin öğreticiliği ile başlayan gravür çalışmaları, ancak son 20 yıl içinde belirgin bir gelişme göstermiştir. Tekniğin yayılıp sevilmesinde, gravür yapma imkanlarının da çoğalmasının payı büyüktür.

Istanbul Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'nda iyi donatılmış yeni bir özgün baskı atelyesinin açılması (1962) genç sanatçıların gravür tekniklerine yönelmelerini sağlamıştır. Yeni tekniklerle kişisel yaratma güçlerini birleştirme fırsatını bulan gençlerin, kısa zamanda yeni ve

kaliteli eserler ortaya çıkardıklarını görüyoruz. Özgün baskı resim sanatçısı Mustafa Aslier tarafından Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'nda kurulan bu atölye, yaşlı ve genç, pek çok sanatçının özgün baskı resim yapmalarına imkan hazırlamıştır. . . . "77

Sabri Berkel, özgün baskı alanında öğretim işlerini yürütenlerin başında yer alan bir isim olarak önemli bir konuma sahiptir. "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'lerdeki 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. . . . "78

(77) Mustafa ASLIER, "Son Yıllarda Türkiye'de Özgün Baskı Resim Sanatı", TÜRKİYE'DE SANATIN BUGÜNÜ VE YARINI, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayını No.1, Ankara, 1985, s.34-35.

(78) ERZEN, "Söyleşi...", s.12.



Demiryolu İşçileri 1938 Litografi



Kahve 1938 Linoleum

SABRI BERKEL

Sabri Berkel'in "1938 tarihli Demiryolu işçileri tasbaskısı, gölgenin kütle sınırlarında yoğunlaşarak çizgisel bir hareket yarattığı, yalınlaşan biçimlerin resim yüzeyine yaklaştığı, öte yanda yine erken Malevith ya da Leger resimlerini anımsatan bir çalışmadır. 1937 tarihli Lavi, 'Kahvede' ve 1938 'Kahve' Linoleum baskısı kütle ve mekan arasında bos ve dolu alanlarla uygulanan gölge ve ışık oyunlarının kütlelerin bütünlüğünü resmin bütünlüğüne öncelik veren bir şekilde parçaladığı, hareketli ton arabesklerinin 1947'den sonraki ritmik çalışmalarına çağrışım yaptığı resimlerdir. Bu dönem gravür çalışmalarından, 'Bir Adam' (1939) ve 'Çıplak' (1939) Sabri Berkel'in Cezanne'in çizgi ve düzlem örgüsü ile kurduğu üç boyutluluğa olan yakınlığını çizgi titizliği ve ekonomisi ile, ve anıtsal bir anlayışla

ortaya koymaktadır."⁷⁹

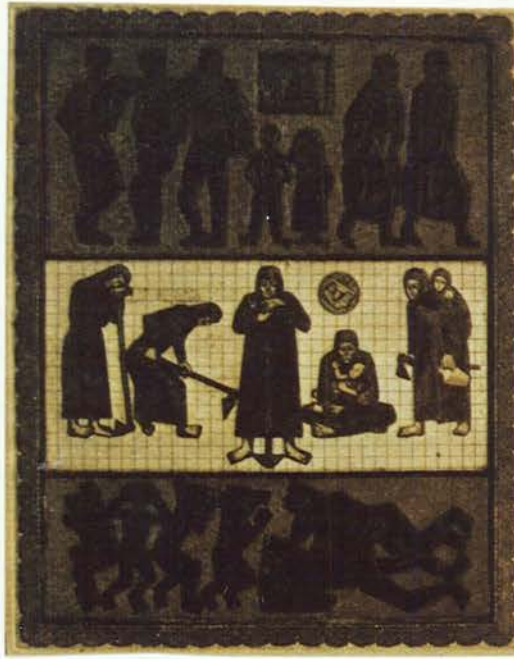
Bu alanda Sabri Berkel'i izleyenlerden biri Mustafa Aslıer'dir. "Mustafa Aslıer, Türk gravürcülüğü konusunda akla gelen isimlerin başında verimli bir sanatçı. Siyah-beyaz, tahta ya da lino kazısı, kesin çizgilerle geometrik düzene vurulmuş ilk resimlerinde halk sanatlarımızın geleneksel motiflerini daha da stilize ederek uyguluyordu. Siyah-beyazlardan renkli gravürün değişik tekniklerine geçerek yine geleneksel motif ve tiplerine bağlı kaldı. 'Kalkan', 'Adem dedikleri', gibi son çalışmalarında Aslıer'i, bütün olanaklarını ele almış görüyoruz."⁸⁰

Bu alanda geleneksel baskı yöntemlerine ek olarak çağdas tekniklerden de yararlanan Mustafa Aslıer'de, "iki boyuta ve açık-koyu zıtlıklarına indirgenmiş şematik biçimlere dayanan düzenlemeler, uslubunun başlıca özelliğidir. Bazı resimlerinde, stilize edilmiş insan figürünü çeşitli yön ve boyutlarda yanyana bitiştirerek çoğaltır."⁸¹

(79) ERZEN, "Sabri...", s.18.

(80) BERK-ÖZSEZGİN, s.100.

(81) "Mustafa Aslıer", BÜYÜK LAROUSSE, Milliyet Yayını, C.II, İstanbul, 1993, s.894.



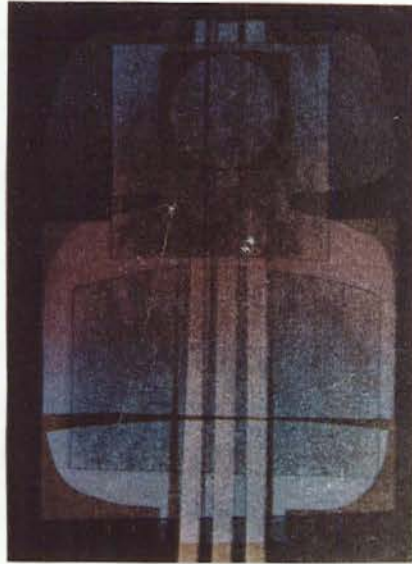
MUSTAFA ASLIER: Köyden Kente

Bu alanda eserlerini gördüğümüz sanatçılar arasında; "Mustafa Aslier, Nevzat Akoral, Aliye Berger, Muammer Bakır, Erol Deneç, Gündüz Gölönü, Güngör İblikçi, Mustafa Pilevneli, Uğur Üstünkaya, Fethi Karakaş ve başkaları gibi grafikçi ve gravürcüler yanında Bedri Rahmi ve Eren Eyüboğlu, Ercüment Kalmık, Fethi Kayaalp, Cemal Tollu, Turgut Zaim, Orhan Peker, Sabrı Berkel gibi arasına gravür yapanlara da rastlıyoruz. . . ."⁸² Bu alanda çalışmalar yapan sanatçılarımıza Mürşide içmeli, Ergin İnan, İsmail Türemen, Asım İşler, Alaattin Aksoy, Özer Kabas, Ali Teoman Germaner, Süleyman Saim Tekcan, Mehmet Güler, Sabiha Erengönül, Hayati Misman, Devrim Erbil, Veysel Erüstün, Adnan Turani, Berna Türemen, Cihat Burak, Kadri Özayten, Filiz Özayten, Hüseyin Bilgin, Fevzi Karakoç, Gülşen Çalık Can gibi isimleri eklemek mümkündür.

(82) BERK-ÖZSEZGİN, s.99.

Özgün baskı alanında adını duyuran sanatçılarımızdan "Mürside İcmeli, Gülşen Çalık .Can, Süleyman Saim Tekcan, Hüseyin Bilgin kurguda geometrik düzeyde bir biçimciliğe önem veriyorlar. Bu kurgunun imkanları içine özgün motif yorumları yerleştirmek yolu ile ayrı ayrı anlatımlara ulaşıyorlar." ⁸³

Süleyman Saim Tekcan'ın ürünlerinde ". . . . derinlerden gelen Anadolu uygarlıkları kültür ve sanatının çağrışımsal dokularıyla, geleneksel plastik sanatlarımızın stilizasyon ve simetriye dayalı özgün dilini, çağdaş ve de evrensel grafik sanatı ölçüleri ve tasaları içinde bir içerikle uzlaştırmak için durmaksızın arıyor ve soylu bir özeleştirmeden gelen cesaretle bu arayışlarının sonuçlarını eleştiriye açık tutuyor.



SÜLEYMAN SAİM
TEKCAN

Gravür tekniğinde figüratif birkaç ürününde, soyutlamalarıyla koşut ölçeklerde bir doku, ışık-gölge, leke ve kurgulama becerisi, günümüzün kimi yersel ve yöresel

(83) EROL, s.37.

tipler olarak zorlanan tavrı dışında, yine Tekcan'ın kendisi olan bir içtenlikle birleşiyor.

.....

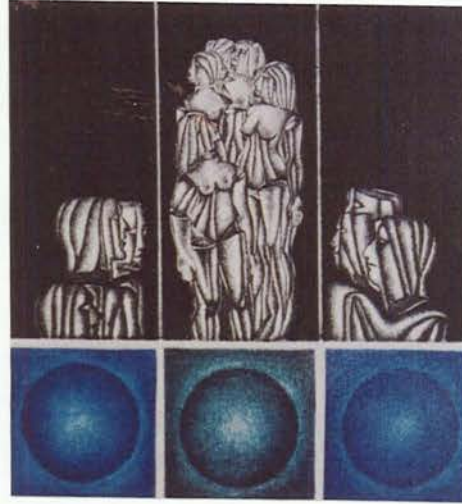
Kimi yapıtlarında, birden patetik ve ancıl bir kararlar, renk varyasyonlarını sırtlayan taban renkte, karşımıza çıkıveren klasik bir tuğra ya da kaligrafik öğeler, dikey grafik şeritlerin - ya da bir anlamda payelerin - taşıdığı, kareler, daireler, yarım elipslerde geleneksel, hem nakış sanatımızın, hem de kimi mimarlık motiflerimizin müzikal seslerini ve notalarını duyuyoruz."⁸⁴

Özgün baskı resmine yıllarca emek veren, özellikle gravür tekniğinde kişisel bir grafik dili geliştiren Mürşide İcmeli'nin "..... Madrid Güzel Sanatlar Akademisi Grafik Sanatları Okulu ile Londra Uygulamalı Güzel Sanatlar Yüksekokulu'nda uzmanlık eğitimi gördüğü dönemlerde (1960-65) yapılmış özgünbaskılardan Madrid'de bir kilise, Baykuşlar ve bir portrede nesnel bir bakışla üslup arayışlarının ilk deneyimleri görülüyor. İcmeli'nin 1965-67 yıllarındaki siyah-beyaz gravürlerindeki yalın bir görsellik ve kübist eğilimlerin izlerini içeren istif kaygılarının öne çıktığı soyut/geometrik düzenlemeler sanatçının biçem karakterine dönüşüyor.

Son yıllarda giderek istifleşen figür dokularıyla bütünleşen simetrik ve durağan bir düzen kurgusu, daha da kesinleşmiş düzen şemalarında çeşitleniyor. İçeriği doğrudan

(84) O. Zeki ÇAKALOZ, Eleştiriler, Urart Sanat Galerisi Yayınları, İstanbul 1982, s.385-386.

açık-seçik biçimde ele almak yerine, dolaylı bir biçim/simge anlatımıyla vermeyi benimseyen özgün baskılarda, insan figürleri geometrik biçimler içinde ya da bunların çevresinde



MÜRSİDE İÇMELİ: Gravür

motiflesmiş gruplar halinde biçimleniyor. 1970'li yıllarda yalın bir geometrik/simetrik ve simgesel anlatımda yoğunlaşan (Üç Kare, Dört Kadın, Üçlü Grup vb.) İçmeli'nin gravürleri 1980 yıllarında daha da renklenerek önceki düzen disiplini içinde, rölyef baskının katkılarını da içeren doğa ve yaşam yorumlarına yöneliyor: İlkbahar Şarkısı, Sonbahar Şarkısı, Dansa Davet, Kuklalar vb., 1990'dan bu yana yapılmış gravürler arasında Kökler, Mavi Kanatlı Kuş, Mor Yazma gibi gene geometrik simgeci bir anlatım düzeninde kırmızı, mavi, yeşil, siyah tonların vurgularını içeren çalışmalarda çevre, insan, doğa, varoluş gibi yaşam yorumları derinleştiriliyor. Mürside İçmeli'nin 30 yılı geçen bir uğraşın birikimlerini içeren özgün baskıları, grafiksel öğelerin ölçülü örgüsü, kesinleşmiş bir düzen disiplinde teknik bir yetkinliğin de

örneklerini vermektedir." ⁸⁵

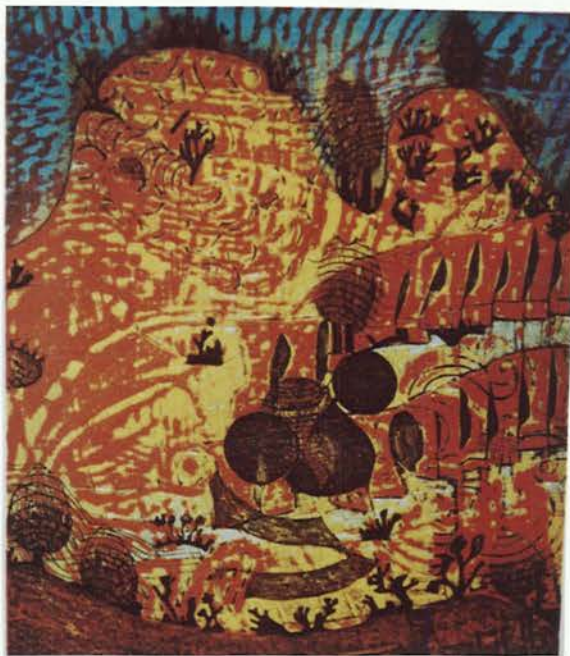
Özgün baskılarıyla dikkat çeken sanatçılarımızdan "Mustafa Pilevneli, İsmail Türemen, Gündüz Gölönü ve Özer Kabaş'ın biçim ve motif dokularından yararlanmada bir ortak yanları var. Ancak Pilevneli resmin genel yapısını, motif dokuları ve onların gerçekçi anlatımı ile meydana getirirken, Türemen motiflerden çok salt biçime ve resimsel dokulara ağırlık veriyor.



MUSTAFA PILEVNELİ: Gravür

(85) Ahmet KÖKSAL, "Mayıs Ayının Getirdikleri", MİLLİYET SANAT DERGİSİ, S.288(15 Mayıs 1992), s.45.

"İsmail Türemen'in figürleri, yapıtın kurgusu içinde ve yüzey örtüsünü oluşturan tüm öğeler arasında, bu öğelerle güçlü bir kitle, bütünlüklü bir geçişler kavramıyla bağlanarak, sanki kaybolurlar, anlatımda ikinci plana itilmiş gibidirler. . . ."⁸⁶



GÜNDÜZ GÖLÜNÜ: Gravür

Gölünü ise biçimlerin optik etkisini çoğaltmak için ritmik dokular oluşturuyor. Kabas, biçim kadar anlatımı arttırıcı resim öğelerinden yararlanıyor."⁸⁷

"Gündüz Gölünü'nün sanatı "hareket ve değişim halinde bulunan nesnelere geleneksel düzen anlayışı içinde espasa

(86) O. Zeki ÇAKALOZ, "Ali İsmail Türemen ve Sanatı", SANAT ÇEVRESİ, S.30(Nisan 1981), s.16.

(87) EROL, s.37-38.

yerleştirmek ve espası renk yolu ile anlatmak"⁸⁸ şeklinde ifade edilebilir.



ASIM İŞLER



HAYATI MISMAN

(88) "Gündüz Gölünü", ÖĞRETİM ÜYELERİ VE YARDIMCILARI RESİM SERGİSİ BROŞÜRÜNDEN, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yayını, İstanbul, 1977, s.4.

Özgün baskı türündeki eserlerini gördüğümüz sanatçılardan Asım İşler, Hayati Misman ve Devrim Erbil anlatımcılığında ortak bir yön görülmekte. "Bu sanatçılar, resimsel dokuyu lirik bir çalışma temposu içinde oluşturuyorlar. Bunlardan Asım İşler ve Hayati Misman çalışmasını resim dokusu ağır basan bir gerçek anlatımı yorumu ile tamamlarken Devrim Erbil'de motifleşmiş birimlerden oluşan serbest ritimlerle bir dokusal bütünlük ortaya çıkıyor."⁸⁹

Asım İşler, sanatındaki hareket noktasını kendi anlatımıyla şöyle ifade ediyor: "Mekan içinde doğa - birey - toplum ilişkilerini - gerçeğini - değişim - hareket ve çelişkiyi içeren boyutları ile vermeyi denedim."⁹⁰

Hayati Misman, son zamanlardaki çalışmalarında farklı bir arayış içinde görülüyor. Misman'ın "önceki gravürlerinde egemen olan figürsel yaklaşımlar, yeni çalışmalarında soyut renk ve çizgi istifleri doğrultusunda aşılmaktadır. Bu durum, renksel, dokusal ve çizgisel elemanları, soyutçu ve anlayış kapsamında, devingen ve işlek kompozisyon şemalarına doğru yayma çabalarına da olağanüstü bir işlerlik kazandırmaktadır. Gravürün yüzeyinde, baskı için ayrılmış bölümler, yeni resimlerinde baskı-dışı bırakılmış yüzeylerle, açık-dolu ilişkisinden kaynaklanan yeni bir uyum dengesi içinde ele alınmakta, bu ise, Hayati Misman'ın yeni çalışmalarına özel

(89) EROL, s.38.

(90) "Asım İşler", ÖĞRETİM ÜYELERİ VE YARDIMCILARI SERGİ KATALOĞUNDAN, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yayını, İstanbul, 1977, s.18.

bir 'kimlik' katmaktadır." 91

". . . . Çağdaş teknolojinin tüm olanaklarını değerlendiren özgünbaskı sanatı, elbette bir resim sanatıdır, ama, resim (pentür) ile özdeş değildir. Çünkü, resim boyutlarıyla, iç-mekanı, ton modülasyon'u, yağlıboyanın sağladığı resimsel olanaklar ve en önemlisi, biçimsel kurgusu ile kendine özgü bir sanattır. Her ikisi de, hem resimsel değerler hem de teknik-teknolojik bakımdan birbirinden ayırdırlar, ayrı birer semantik yapıya sahiptir.

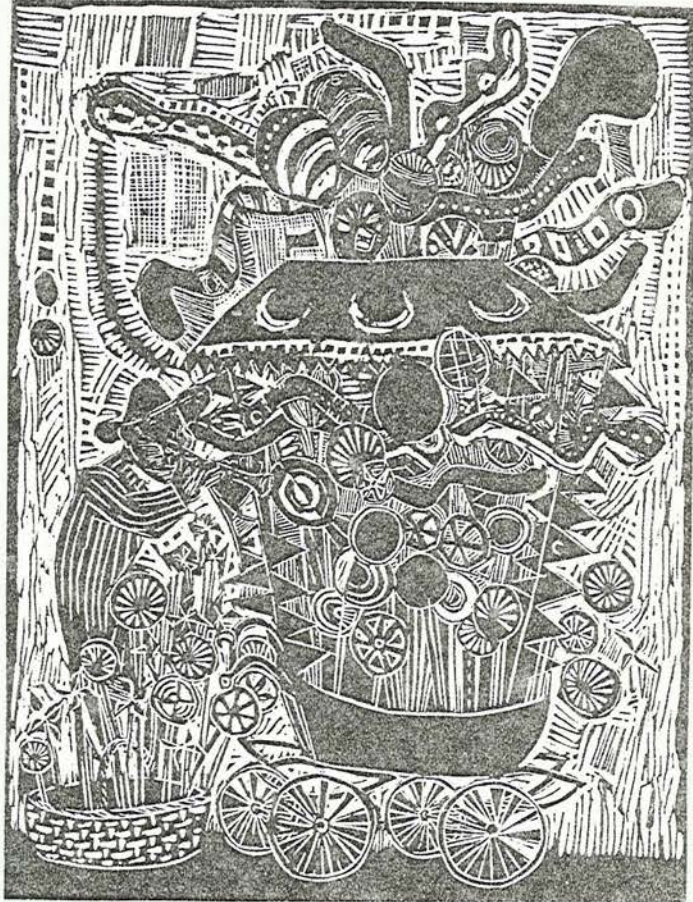
Ancak, ne var ki, bunlar arasında geçilmez bir Çin duvarı da mevcut değildir. Nitekim günümüzde de çoğu resim sanatçısının özgünbaskı yapması bunu gösterir sanırız. Bu olayı sanatsal olarak açıklamak istersek, resim sanatçısının resim değerlerini, resmin dilini özgün baskıya taşıması olarak ifade ederiz.

Bugün Türk resim sanatında bunu her zaman görmekteyiz. Bir örnek vermek için, Devrim Erbil'in 'İstanbul Yorumları-2' adlı özgünbaskı albümünü gösterebiliriz. Bu özgünbaskı yapıtlarında Devrim Erbil, tarihsellik, mimari doku ve kent peysajı gibi kategorilerin belirlenmesi içinde desen, renk, ışık, mekan gibi elemanlardan oluşan resim dilini özgünbaskının teknik kurgusu ile birleştirmektedir. Bu nedenle, bu yapıtlarda dominant olan artık, teknik kurgu değil, ama resimsel dildir." 92

(91) Kaya ÖZSEZGİN, "Özgünbaskı Resmin Özgünlük Dünyasında", MİLLİYET SANAT DERGİSİ, S.301(Aralık 1992), s.48-49.

(92) İsmail Tunalı, "Resimden Özgünbaskıya", TÜRKİYE'DE SANAT PLASTİK SANATLAR DERGİSİ, S.3(Mart/Nisan 1992), s.47.

Yağlıboya resimlerinin yanısıra, özgünbaskı alanında da çalışmalarına rastladığımız bir başka isim Ercüment Kalmık'tır. "Ercüment Kalmık sanatında, doğa ve konudan hareket eder, kendine özgü bir yorumla desen ve renklerin kontur yapısını esas alarak eserlerini geliştirir. Renk, kontur ve düzen bütünü, gerçek ve aksiyonel hareketin ritmik etkisi, hacim, ısıklık, mesafe (espace), form ve dimansiyonda, ölçülü ve titiz istifler Kalmık'ın sanatını bütünleyen plastik değerler yapısıdır."⁹³



ERCÜMENT KALMIK: Oyuncakçı, Baskı Resim

(93) Şadan BEZEYİŞ, "Ercüment Kalmık ve Onu Anarken". RETROSPEKTİF SERGİ BROŞÜRÜ, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yayını No.10, İstanbul, 1977, s.27.

S.4. GUNUMUZ TURK RESMINDE FARKLI USLUPLAR

"Türk resmi giderek elde ettiği teknik ve biçim birikimlerinden, anlam ve içerik yönündeki arayışlarından ve zengin dekoratif deneyimlerinden bugün farklı birkaç sentez geliştirmektedir. Bunların içinde yerellik yoğun ilgi alanı olarak, bir konu geleneği şeklinde yaygınlaşmıştır. Kavramsal yönde ve çağdas akımların çizgisinde ortaya konulan çalışmalar dışında, bugün Türk resminde zengin çeşitlemeler içinde bir figür ekolü vardır. Yeni figüratif resim, kendini bireysel çıkışlar olarak duyurmaktadır.

Yeni figüratif sanatçılar büyük üslup farklılıkları içinde çalışmaktadırlar. Bugün Batı'da olduğu gibi, Türk resminde üslup, bir akım ve yaklaşım türü içinde sanatçıyı bağlayan genel bir biçim ortaklığı olmaktan çıkmış, kişisel bir kendini anlatış tarzı olmuştur. Bu bireysellik resme belirli bir çeşitlilik getirirken, izleyici ile birçok sanatçının katıldığı ortak bir üslubun ve anlatım dilinin kurabileceği ilişkiyi ya da sağlayabileceği yoğun ilgiyi bulamamaktadır. Böylesine bireysel bir yaklaşımın zorluğu sanatçı için önemli bir sorunu izleyici ile paylaşabilmesidir. Öte yanda, yeni figürasyon sanatçıları konularını, izleyici ve toplum için daha can alıcı, dolaysız olarak izleyicinin psikolojisine daha etkili olabilecek alanlarda aramaktadırlar. Bunlar ya psişik bir dünyanın gerçekleri ya da toplumsal değerleri gündeme getiren konular olmaktadır." ⁹⁴

(94) ERZEN. "Türk... s.7-8.

ilki 1979 yılında İstanbul'da düzenlenen ve o tarihten sonra iki yılda bir geleneksel hale getirilen 'Yeni Eğilimler' sergileri, gelişen bireysel üslup çabalarına paralel bir etkinlik alanı olmuştur.

Türk resminin çağdaşlaşma tutumları içinde, farklı üslup çabalarıyla sesini duyuran sanatçı sayısında belirgin bir artış gözlenmektedir. "Nihat Kahraman, Alaattin Aksoy, Hayati Misman, Zahit Büyükişleyen, Zafer Gençaydın, Hüseyin Bilgin, Osman Dinç, Ipek Aksüğü, Canan Çoker, Neşe Erdok, Nur Koçak, Sükrü Aysan, Erol Kınalı, Orhan Kırangil, Zekai Ormancı, Aydın Ayan, Tomur Atagök, Jale Erzen, Yusuf Taktak, Tülin Öztürk, Nedret Sekban, Mehmet Mahir, Seyyit Bozdoğan, Emel Erkmenol, Altan Tuncay, Nusret Demren, Tamer Akakıncı, Ergin İnan, Kemal Iskender, Hayri Karay, Serhat Kiraz, Şenol Yorozlu, Mustafa Ata, Mehmet Güteryüz, Bilal Erdoğan, Gülsün Karamustafa, İbrahim Örs, Hasan Pekmezci, Doğan Paksoy, Teoman ve Gülseren Südor, bu sanatçılar arasında sayılabilir. Onları birleştiren birtakım eksenlerden söz edilse bile, bunlar, kişiliğin mutlak ve değişmez kanıtları değildir. Soyut anlatımcılıktan toplumsal nitelikli eleştiriye, hiperrealizm ya da fotogerçekçilikten fantastik realizme kadar uzanan çok yönlü eğilimler, bu kuşağın yapıtlarını zaman zaman etkilemiş ya da bu etkilerin doğal bir takım uzantılarından kişisel sentezlere gidilmiştir. Önemli olan formel ya da gelenekçi anlayışların her zaman bu kuşak ressamı tarafından bir tür eleştiriyle karşılanmış olmasıdır. Yeni beğenin gerektirdiği bütün etkinlikler su ya da bu biçimler altında, adlarını saydığımız sanatçıların yapıtlarına bir yerlerden kaynamış, ondan ötesi ise çağdas

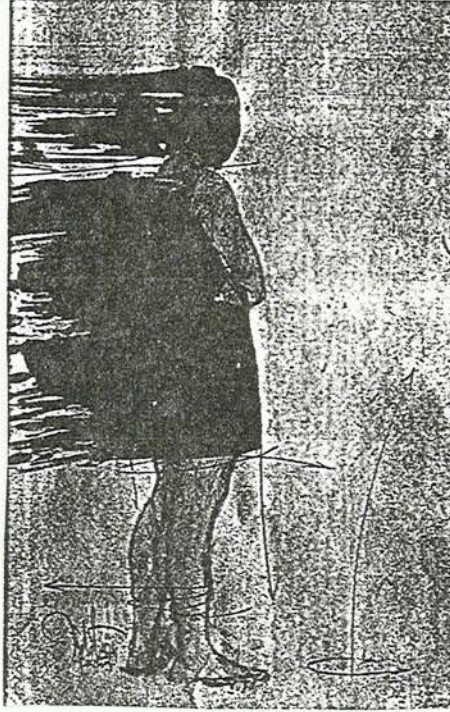
sanatçı olmanın bilinciyle biçimlenmiştir." 95

"Neşe Erdok, 1970'lerde yoğun bir belirginlik kazanan figüratif akımların, yeniden güçlenme süreci içinde kendine düşen görevi, üslup yanlışlarına dönüşebilecek herhangi bir fantastik eğilime kapılmadan yerine getirmiş ve beğeni düzeyi gelişmiş bir kesimin, akılcı tercihlerine uygun bir nitelik taşıyan çalışmalarında, anıtsal bir ifade olgusunun soylu değerlerini gerçekleştirmiştir. Çoğunluğu normal insan boyunda ele alınan bu nitelikte bir figür plastiği, çizim ustalıklarının gösterişine yanaşmayan bir ruh halinin belirtilerini, figüratif oluşumlarla mekan ilişkileri arasında bütünlünen sağlam bir yapısal kavrayışa maletmektedir.



NEŞE ERDOK: Grup Kompozisyon

Neşe Erdok, resimsel mekan sorununu, optik bir sınır çevresiyle kapanan yüzeyin, figür dokunuşlarıyla sürekli irkildiği mat bir boşluk görüntüsüne kavuşturarak çözümler. Figürün aşırı duyumsal algılama hedeflerine oldukça kapalı bulunduğu dramatik iç zorunluluklarla, seyirci gözünün ısrarla uyarıldığı biçimsel amaçlar arasındaki çelişkiye, bu özgün figür üslubunun başlıca karakteristiklerinden birini oluşturur." 96



NIHAT KAHRAMAN: Durdurulmuş Bir An

Bireysel üslup çabalarıyla dikkati çeken sanatçılarımızdan Nihat Kahraman, resimlerinde oluşturmayı amaçladığı mekansal kurguyu şu sözleriyle ifade ediyor:

"Resimlerimdeki soyut mekan belirsizliği gelecek

(96) TANSUĞ, Çağdas..., s.292.

endisesini, sürekli değişen çevre şartlarını, sınırsız mekan kavramını, resimdeki insanların, olayların ve ilişkilerin her yerde olabileceği anlatmak içindir. İnsanlar sürekli edilgen durumdadır. Yarını kendi isteği dışında belirlenecek olan insanların yaşamı, haliyle belirsiz bir mekan içinde kimlik kazanabilir."⁹⁷

"Üslup yetenekleri açısından bazı düzey ayrımları bulunmasına karşın, tual resminde yeni gelişmeler sağlayan gençlerin, etkin bir sanat potansiyeli oluşturdukları açıkça belirtilebilir. Figüratif resim alanında etkilendikleri biçim kaynaklarını zorlayan ve bunu yeni içerik değerlerine kavuşturmaya çalışan sanatçılar arasında Aydın Ayan, Mustafa Ata ve Zekai Ormancı'nın önde gelen bir yerleri bulunduğunu görüyoruz."⁹⁸



MUSTAFA ATA: Değişim

(97) EROL, s.10.

(98) TANSUĞ, Çağdas..., s.359.

Mustafa Ata'nın "özellikle 1977 sonrası resimlerinde zamanı vurgulayan olgu, mekanın biçim kabul etmeyen homojenliği ve sonsuzluk duygusudur. Resim mekanını bölen tek bir yatay çizgi halinde ufuk, derinlemesine bir hareket alanının, maddi bir devinimin anlatısı olarak değil, tersine, biçimsiz, belirsiz ve ölçülemeyen bir zaman hızının simgesi gibi işlev görür. Bu tek yatay çizgi, tüm varolan herşey için ölümün, yaşamın, iradenin, yenilginin, hareketin ve durgunluğun simgesidir. Ufuk çizgisi bu anlamları her zaman taşımaz mı zaten? Ancak Mustafa Ata'nın son resimlerinde



MUSTAFA ATA

vurgu bu çizgide toplanmış, resmin mekansal ve biçimsel işleyişi bu çizgiyle koşullandırılmıştır. Gerçekte de olduğu gibi, insanın dünyada varoluşunun göstergesi olan bu çizgiyi kavramak olanaksızdır. Bu her zaman ulaşılamayan bir yerde

vardır. Ata'nın resimlerinde bu çizginin yeri alçalıp yükseldikçe, mekanın ve zamanın boyutu da değişiyor; ya resim bizi uzak ve tepeden bir gözlemci yapıyor, bu mitolojik olguya ufuk uzaklaştıkça figürler alan içinde heykelleşiyorlar; ya da ufuk alçaldıkça figür o denli yükseliyor, anıtlasıyor. Kimi kez bu çizgiyi yitiriyor, biçimsiz bir karanlığa gömülüyor figürler. Yaşamını çevreleyen sonsuz çölün, belirsizliğin gücüne karşı varlığın biçimini en kesin hatlarıyla egemen kılmaya çalışan Mısır'lı mimar ve heykel ustası gibi, Mustafa Ata da resminin mekanına sızan bu sonsuzluk hissine karşı figürlerini olabildiğine anıtsal ve egemen kılmaya çaba gösteriyor." 99

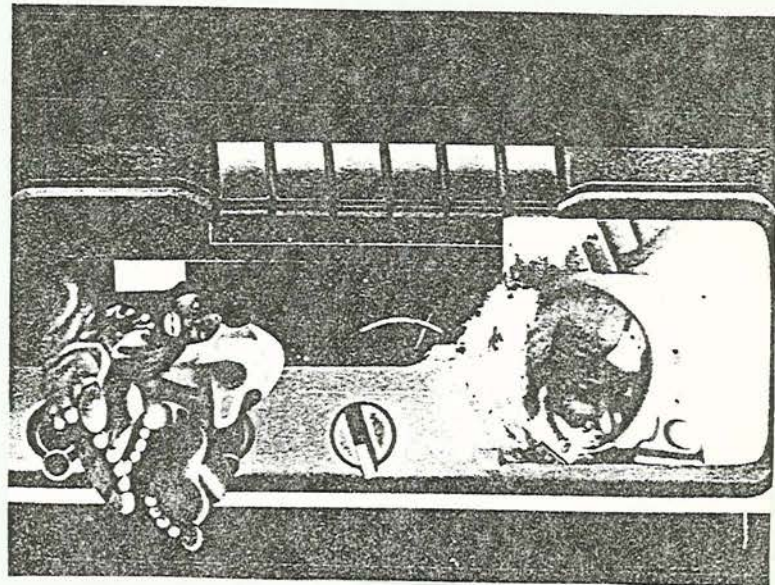
Figüre kendi üslubuyla farklı anlatım kazandıran bir sanatçı olarak Zekai Ormancı, sanata yaklaşımındaki hareket noktasını şöyle ifade ediyor: "Geniş ve siyah bir yüzeyin belli yerlerinde birbiriyle organik bir bütünlük kuran figür ve objelerden oluşuyor resimlerim. Doğada pek rastlanmayan bir mekan anlayışı içersinde, objeleri yanyana ya da üstüste kullanarak gerçekleştirmeye çalıştığım bu organik bütünlüğün, genellikle çağımızın türlü çıkmazlara girmiş insanını konu alarak güçlendirmeyi amaçlarım." 100

(99) Jale N. ERZEN, "Mustafa Ata-Çağdas Bir Gizem", YENİ BOYUT PLASTİK SANATLAR DERGİSİ, S.20(Şubat 1984), s.8.

(100) "Zekai Ormancı", ÖĞRETİM ÜYELERİ VE YARDIMCILARI RESİM SERGİSİ BROŞÜRÜNDEN, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yayını, İstanbul, 1977 s.17.

ZEKAI ORMANCI:

Umut



1992 sergisinde üç duvar halısı ile yağlıboya kompozisyonlarını sergileyen sanatçı, 1973'te Özdemir Altan atölyesinden mezun olmuş. ". . . Kesintisiz bir etkinliği sürdüren Ormanci, yakın dönemde ABD ve Avrupa'da çok uygulanan 'Mass Media' tasarımlarından esinlenmekte. Soyut uzam üzerinde yer alan ve nesnelere soyut ayrıntılarıyla oluşan, kurgucu, sentezci bir mantıkla hazırladığı düzenlemelerinde süreklilik içinde bir değişim gerçekleştiriyor.

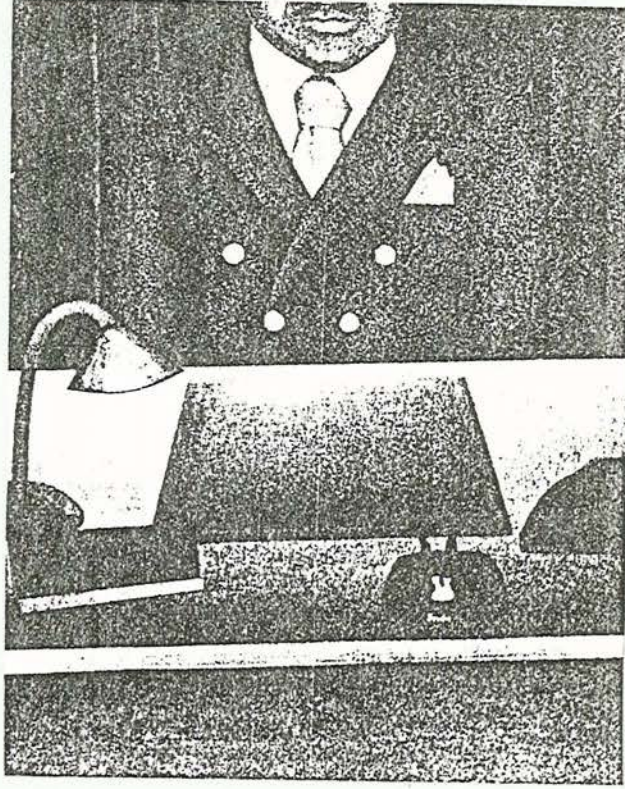


ZEKAI ORMANCI

Yeni sergisinde de çok renkli grafik öğeler, kıvrımlı biçimler, nesnelere soyutlanmış ayrıntılarıyla bir tür fantastik obje montajlarından oluşan kompozisyonları, doğaya eklenmiş bir nesneyi andırıyor. Ormancı'nın resimlerinde her ayrıntı yerini buluncaya kadar bilinçli bir ayıklama, deneme sürecinden geçerek sonuçta anlamı kapalı organik bir bütünlüğü oluşturuyor. Doğada karşılığı olmayan, herhangi bir düşünce ya da duyguya gönderme yapmayan bu resimlerde her tür anlamdan soyutlanmış görsel değerlere, teknik ve yetkinliğe ağırlık veriliyor. Katıksız bir renk, valör beğenisi ve vurgulamasıyla hazırlanmış yeni düzenlemelerinde de kıvrımlı, geometrik biçimlerin değişik espas kategorileri ve karşıtlık dengelerine yerleştirilmiş ayrıntılar ve parçalardan bir bütünü oluşturan sentetik bir uyum ve yapılanma geliştiriliyor. Grafik öğeler, kendi bulgusu olan fantastik nesne ayrıntılarını etkili espas ve renk değerleriyle bütünleştiren yeni kompozisyonlarında yer yer figür eğilimine açılan belirtilere de rastlanıyor." ¹⁰¹

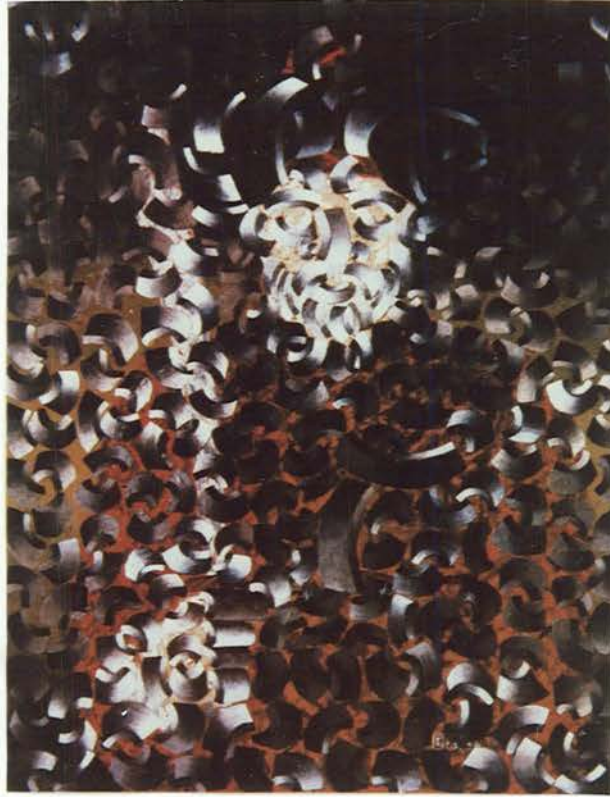
Ibrahim Örs, günümüz resminde, çağdaş yorumuyla tanıdığımız bir sanatçıdır. "Örs'ün sanat etkinliklerinin başladığı 70'li yıllardan bu yana resimleri, izleyiciye yaşadığımız toplumun eleştirilerini taşımıştır. 80'li yıllara dek ürettiği resimleri, adeta insanın yaşadığı olaylarla ve kendisiyle yüzleşmesini sağlayan çoğu kadın figürlü kent, yaşantısına göndermeler yapan resimlerdir. Ayrıca bir dizi de figürsüz kent yaşamını konu alan karamsar resimler yapmıştır.

(101) Ahmet KÖKSAL, "Arbas, Uygur, Güler, Ormancı ve Yağmur", MİLLİYET SANAT DERGİSİ, S.298(15 Ekim 1992), s.45-46.



İBRAHİM ÖRS: Bürokrat

80'li yılların sonlarına doğru Örs interior resimler yapmaya başlar ve yine bu mekanlar da kent yaşamının iç mekan yansımalarıdır. Örs'te iç mekan dışı bir pencereyle açılmaktadır ki, bunu yaparken de sanki rönesans sanatının biçim öğelerine çağdaş bir yorum getirmektedir. 90'lı yıllara doğru Örs'ün resimlerinin çok daha farklı bir aşamaya ulaştığını gözlemliyoruz. Bu resimlerde figür yine var fakat artık figür kıvrım kıvrım metal parçalarından oluşan daha hacimli bir istif düzeni içinde. Bu figürlerde tarihsel, dinsel ve mitolojik bir uygarlığı uzay çağının metalik nesnelliği içinde görürüz. Böylece Örs batı ile doğu



İBRAHİM ÖRS: I. Osman. (1992)

kültürünü bir pota içinde kaynaştırarak resimlerine en çağdaş yorumu getirmiştir."¹⁰²

Figür resmine doğa çıkışlı yaklaşımıyla tanıdığımız "Mehmet Güleryüz'ün portrelerinde görülen doğa/insan çelişkisinin ve çatışmasının Munch'a da Beckmann'a da göndermeler yaptığı görülür. Doğanın bir boşluk olarak ve kendisinde sonlu bir varlık halinde tanımlanması Munch'u; aynı doğanın figürü kuşatan ve tutsak eden bir mekan gibi sunulması da Beckmann'ı anımsatır. Nitekim hem insani duyarlığın pekiştirilmesinde, hem öykülemeci bir anlayışın

(102) "Sanat-Aktüalite", TÜRKİYE'DE SANAT PLASTİK SANATLAR DERGİSİ, S.7(Ocak/Şubat 1993), s.75.

ayakta tutulmasında, dışavurumculuğa kapalı olmayan bir ressamdır, Güleryüz.

Mehmet'in resmi kendi içinde evrilerek düşünsel arayışlarının da etkisiyle bireyi kozmik bir duyarlılıkla algılamaya başlar. Birey ilkin, önünde yer aldığı doğanın kopmaz, ayrılmaz bir parçası haline gelir, onunla bütünleşir. Ardından doğa iki ana öğeyle, deniz ve kıyı görüntüleriyle resme girmeye başlar. Resimler, içerdikleri yoğun trajik duyuların yanısıra onları bazen daha öne iten bazen daha geride tutan bir duygusallıkla oluşturulmaktadır, artık. Dikkatle bakıldığı zaman, bu duygu yükünün resme dışardan katılmış herhangi bir elemanla sağlanmadığı da görülecektir. Aksine, bu resimler, mümkün olduğunca herşeyi dışlarına iterek aynı duygusallığı yakalamaya çalışmaktadır. O kadar ki, Mehmet'in resminde daha önce görülen ve mistik anlamlar kazandığını da söylediğim 'nesnelere' dünyası bu defa bir tek öğeye, doğaya, indirgenmiştir. Herşey onun içindedir. Doğanın kendisi resmin belkemiğidir.

Bu en aza indirgemek aslında Mehmet'in öteden beri ardına düştüğü bir şeydir. Ekonomik olmak, zaman zaman dışavurumcu bir anlatımın sertliği ve patlamaları ile aşılsa, Mehmet, hemen her döneminde, elindeki unsurları bu amaç için seferber eder. Monokromatik resimlerinde de aynı sonucu almaya çalışır. Gene de Mehmet'in bu defa denediği farklı bir şeydir. Mehmet bu kez, aksine, karmaşık, boyanın bir 'dil' olarak girdiği, çok hareketli bir resim dünyasının içinden geçerek aynı sonucu almaya çalışmaktadır. Bu da son dönem resimlerinin yer yer neoklasisist ve neo-romantist bir biçim birikimini kullanmasını gerektirir.



MEHMET GÜLERYÜZ

Gerçekten de, özellikle deniz resimlerinde görülen yoğun ve hareketli resim yüzeyini minimize etme çabası ancak bir tek şeyle sağlanabilir: Resmin gösterdiği öğeleri çok hassas bir dengede tutmak. Bu da klasik resim bilgisinin bütün verilerini kullanmak demektir. Işık-gölge, açık-koyu, espas kullanımı ve nihayet oranlar... Özellikle deniz resimlerinde, önemli ölçüde de figür varlığının bir adım geriye alındığı ve denizin (doğanın) bütün karmaşası ile bütünleştiği resimlerde görülen budur. . . . "103

Resimsel mekana düşünsel yorumuyla katılan "Büyükışleyen'in resmine kişilik kazandıran başlıca iki unsur, rengi ve düzenlemeyi uygulama tarzıdır. Burada, renk kromasından çok, renk kullanırken yaratılan düzlemsel ve mekansal devinim söz konusudur. Ancak, Büyükışleyen'in resimlerinde bazı renk alanları da vardır ki, herhangi bir

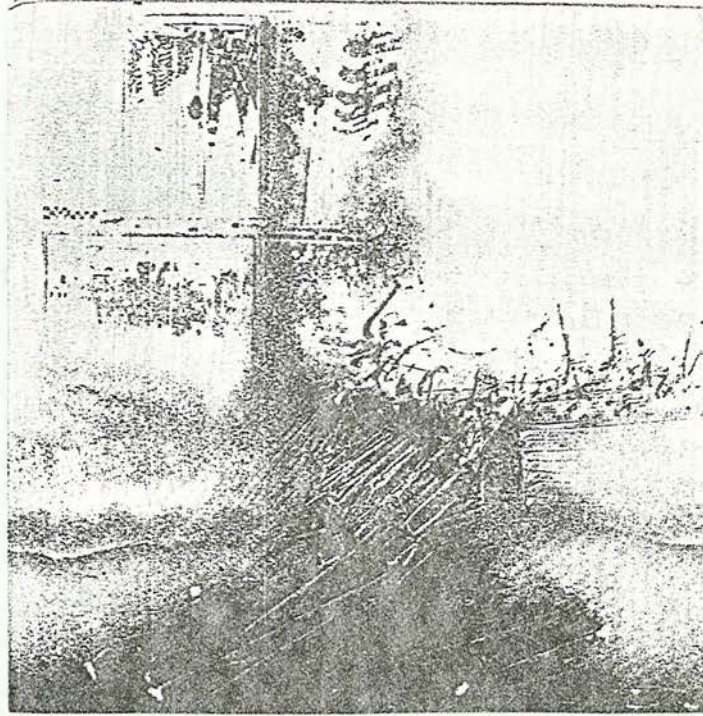
(103) Hasan B. KAHRAMAN, "Mehmet Gülerüz", TÜRKİYE'DE SANAT PLASTİK SANATLAR DERGİSİ, S.2(Ocak/Şubat 1992), s.7.

konuya isaret etmeden, mekan ve düzlem sorununu bile yokederek kullanılmışlardır. Mavi bir alanda derinliği yok edebilmek veya rengi bir sıfat olarak değil, bağımsız bir olgu olarak kullanmak Plato'nun mutlak biçimler kuramına bizi en çok yaklaştıran bir uygulama sayılabilir. Renklerin bağımlılığı ve göreliliği ressamı en çok uğrattırması konudur, ama bir arada kullanılan renkleri bağımsız kılmak-az sayıda ressamın harcı olmuştur. Büyükleşen'de renk, biçim, ışık, yüzey ve mekan olabildiği gibi, başka bir renge çerçeve görevi de yüklenebilir.

.....

Gözün alabildiğine uzandığı bir yerde başımızı hareket ettirmeden ufka baktığımızda nasıl ki, görüş alanının yan sınırları gerginleşmeye başlar, Büyükleşen'in resimlerinde de mekan çerçeveyi sıkıştırmaktadır: sanki homojen renk alanları kenarlarında oluşan renk ve çizgi yoğunlaşmaları mekansal gerilimin ve göz yapısının bir sonucudur. Büyükleşen 1980'de yaptığı bir çok tualde, mekan hareketini iki öğe ile hazırlamakta ve şartlandırmaktadır: Eğrisel bir ufuk çizgisi adeta bir dağ silüeti anımsatan bir biçim ve bazen bununla birlikte veya düz bir renk alanı içinde tualin ortasında açılan görsel bir delik. Aslında bunun yeri, tualin tam ortasında değil, resim içinde yaratılan görsel mekanda ufuk çizgisine göre göz seviyesine denk gelen bir merkezdedir. Bu, sanki kuşbakışı görülen bir çukur niteliği kazanarak resmin dikey asılmış olduğunu unutturur. Böylece, resmin mekanı ile kurulan ilişki duvarın vücuda paralel ilişkisi değil, yatay bir düzlem ilişkisidir. Bazen toprağa açılmış bir yara gibi sert darbelerle uygulanan bir derinlik

ögesi, resmin ve tual yüzeyinin yarattığı mekansal yönlenmeyi saşırttığı gibi, görsel hareketin en önemli boyutları olan dikeylik ve yataylık niteliklerini irdelerler.



ZAHİT BÜYÜKİSLEYEN: Adana'ya ilişkin Notlardan

Dağ silüetine benzeyen biçimler ise, görsel algıyı derinlemesine ve uzağa, aynı zamanda dikeyine ve böylece düzlem üzerinde yönlendirirler." ¹⁰⁴

Bu ressamların yanında Türk resminin son dönemlerinde ". . . kişisel sergileriyle daha önceki etkinliklerini biraz daha belirgin kılan Hüseyin Bilışık, Mehmet Güler, Duran Karaca, Mustafa Pilevneli, Balkan Naci İslimyeli, Ruzin

(104) Jale N. ERZEN, "Ressam Zahit Büyüksleyen ve Yapıtları Üstüne", SANAT ÇEVRESİ, S.30(Nisan 1981), s.28-29.

Gerçin, Mustafa Ayaz, Devrim Erbil gibi ressamaların yanında Söbütay Özer, Habip Aydoğdu, Fahrettin Baykal, Hasan Akın, Veysel Günay, Ramis Aydın, Nazan Sönmez, Yusuf Cöloğlu, Ruhi Görüney, Haydar Durmuş, Lütfü Çetin, Haldun Naziker, Cuma Ocaklı, Sener Demirkol, yöresel eğilime değişik yollarla giren sanatçılardır. Yurt doğasına şiirsel gözlerle bakan daha genc bir grup sanatçı da onları izlemekte, bu yolda lekeci ve yumuşak bir espriyi temel almaktadırlar."¹⁰⁵

"Mustafa Ayaz'ın sanatı, soyuta en yaklaştığı örneklerde bile izleyici ile ilk anda doğal bir yakınlık kuran ve aşinalık duyuran nitelikte. Mustafa Ayaz'ın resimlerinin izleyici ile kurduğu bu rahat ilişki ve kendilerine özgü bir evreni yaratmadaki doğallıkları çoğumuza Ayaz'ın Türk resmi içindeki farklılığını unutturabilir. Ayaz'ın sanatının bileşenlerinde yirminci yüzyıl sanatı ve Türk kültürünün birçok temel motifini keşfedebiliriz, ancak, sonuçta ortaya çıkan sentez başlıbaşına bir Ayaz biçimidir. Öte yandan, resimlerin böylesine doğal bir aşinalık kurması da, çevremizde hergün yaşadığımız, ancak sanatımızda kendine gerçek bir ortam bulamamış tatların, anı ve görüntülerin, Türk kentine özgü ayrıntı ve zıtlıkların, ince bir duygu atmosferi ile ve yaşamın uçucu ritmini yansıtan bir hareketlilikle anlatım bulmalarına bağlıdır."¹⁰⁶

(105) BERK-ÖZSEZGİN, s.126.

(106) Jale N. ERZEN, "Ressam Mustafa Ayaz", SANAT ÇEVRESİ, S.35(Eylül 1981), s.10.



MUSTAFA AYAZ

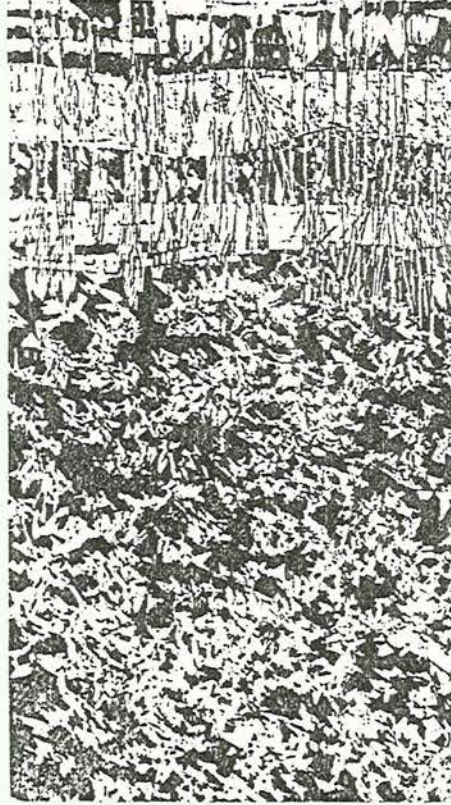
Çalışmalarında spontan uygulama tarzı gösteren Mustafa Ayaz, resimlerindeki mantıksal yaklaşımını şu şekilde ifade ediyor:

"Doğanın optik görünümünden hareket etmediğim için, yapıtlarımda, doğasal mekan yerine, plastik mekan yer almıştır. Gene değişik zaman ve mekandaki obje-olay ilişkileri biraraya getirilerek çelişkili sentezlere gidildiği görülür." ¹⁰⁷

Devrim Erbil resmi "geleneksel anlamda kompozisyon ve konudan uzak. Ancak soyutun bazen bilinmeyen özgürlüğünden de farklı. Düzenlemelerdeki akıcı çoğulculuk sürekli etkin. Coşkusal fırça tısları genellikle monogram bir armoniyle

(107) Mustafa AYAZ, "Resim Yapmak, Resim Sevmek", SANAT ÇEVRESİ, S.35.(Eylül 1981), s.4.

düssel yapıyı güçlendirecek şekilde kullanılıyor.



DEVİRİM ERBİL: Kuşlar

Birinci dönem resimlerinde yatay ve dikeylerin ilişkisi bir anlamda bilinen mekan fikri veriyor. Ancak teknik ve kontur zenginliğinin oluşturduğu dokusal ağ, son resimlerle ortaklık kuruyor. Son dönem çalışmalarında yoğunluk-ritm ve titreşim alışıl gelmiş mekan fikrini arattırmıyor. Tüm değerlerin yüzeye yapışıp dokusal bir bezeme oluşturmasını da engelliyor.

Devrim'in resimlerindeki bu olgu onu dekoratif resimden, iki boyutluluktan ayıran, uzak tutan bilginin ve sanatçı

kişiliğinin bileşimindeki özelliktir." ¹⁰⁸

Yöresel nitelikli resmin yanında son yıllarda etkisini ve ağırlığını duyuran yarı fantastik, yarı düssel, yarı gerçekçi bir eğilimin de genç sanatçılar arasında geniş bir taraftar topluluğu kazandığı görülebiliyor. Fantastik motiflerle yaşamın özünü işlemek, bilinçaltının zengin dünyasını ortaya sermek grafikten yağlıboya ve karışık tekniklere varıncaya kadar verimli bir uygulama alanı bulmaktadır. Bu resmin de, orta kuşak sanatçıları arasında öncüleri ve yol açıcıları vardır. Başta Burhan Uygur olmak üzere, Ergin Inan, Ali İsmail Türemen ve hala yurt dışında çalışmalarını sürdüren bir grup sanatçı bunlar arasında sayılabilir. Son on yılın bu daldaki isimleri ise şöylece sıralanabilir: Cihat Özegemen, Müzaffer Akyol, Tuncay Betil, Birol Kutadgu, Köksal Önem, Yusuf Katipoğlu, Vedat ve Bihrat Mavitan, Fikri Cantürk, Necla Özbay Özdemir, Muammer Durmus, Hale Arpacioğlu, Hasan Pekmezci, Kainat Barkan Pajonk, Leyla Onat, Bilal Erdoğan, Aydın Ayan, Hale Sontaş, Mehmet Gün, Can Göknil." ¹⁰⁹

". . . . Uygur'un sanatının çıkış noktasını insan ilişkileri ve yaşam sentezi oluşturmaktadır. Bu ilişkiler ve sentezde sanatçı, anlatımcılık kuramına bağımlı, yaratıcılıkta özgür bir tutumu sürdürmektedir. . . . İnsan ilişkileri konu olarak seçilince, doğal olarak resim kurgusunu figürlerin ilişkileri oluşturmaktadır. Bu aktarıma mekan, zaman ve duygular katılarak, bir tual yüzeyinde özgün

(108) Salih TURAN, "Devrim Erbil Resmi", SANAT ÇEVRESİ, S.76(Şubat 1985), s.34.

(109) BERK-ÖZSEZGİN, s.126-127.

bir yoruma ulaşılmaktadır. Uygur'un sanatsal anlatışı yaşamı biçimlendiren değerlere bakış açısından kaynaklanmaktadır. Sanatçı olayları, bireyleri ve konuları, öznel duyarlılığın sentezinden, düşün alanının imbiğinden geçirmektedir. Fantastik bir gerçekçiliğe ulaşmaktadır. Bu fantastik anlatım, figürlerin konumları, kuruluşları, biçimsel deformasyonları ve çevrelerini saran mekanın sonsuzluk etkisinde sürüp gitmektedir. Bu anlatıma ulaşmadaki başarısında, rengin görsel ve duygusal çağrışımlarının etkisi söz konusudur. Koyu renk değerlerinin kademeli dağılımları ile vurgulanan, boşluk içinde ağırlıklarından arınmış figürler, çeşitli konumlarda serbest devinimlerle aktarılmaktadırlar. Öznel bir deformasyonla biçimsel değerleri ve devinimleri şaşırtıcı bir yalınlıkta sunulan figürler, sonsuzlukla özdeşleşmişlerdir. Bu grup resimleri ışığın kuvvetli etkisinden arındırılmışlardır. Işığın, dolayısıyla açık renk lekelerinin çevrelediği yasamsal anlatımlarda da aynı aktarım sergilenmektedir. Uygur kimi resimlerinde mekan ve zaman sorununu irdelerken tual yüzeyinde kademeli geçiş ve anlatım yüzeyleri de oluşturmaktadır. Boya dokusunun yoğunluk kazandığı bu bölümler, resmin konusunu pekiştiren, anlatımın bütünlüğünü sağlayan yüzeylerdir.¹¹⁰

(110) Kıymet GİRAY, "Sergi Değerlendirmeleri", SANAT ÇEVRESİ, S.27(?), s.30.



BURHAN UYGUR: Kompozisyon

Özgün üslup arayışları içinde çağdaşlaşan Türk resminde gerek tual resmi, gerekse özgün baskı alanında, belirgin biçimde artan sanatçı sayısı ile orantılı olarak, mekansal kurguda, farklı yaklaşımlar sergilenmektedir.

Teknolojinin getirdikleriyle birlikte ellerindeki tüm olanakları değerlendiren sanatçılarımız, çok yönlü eğilimleriyle düşünselin boyutlarını genişletmektedirler.

SONUÇ

Cumhuriyet döneminden günümüze Türk resim sanatının gelişim çizgisi, çağdaşlaşma yolunda süregelen bir dizi etkinlikler zincirini kapsar. Bu süreci hazırlayan yenilenme olguları, Doğu tekniği etkisindeki estetik anlayıştan uzaklaşıp, Batı'lı modelin benimsenmesi koşutunda değerlendirilmektedir.

Türk toplumu için çok yeni olan bu resimsel anlayışı, kendi varlık koşullarına uyarlamak ve çağdaşlığı bir yerlerden yakalayabilmek için çözüm arayışlarına giren sanatçılarımız, önceleri ortak bir düşünüş çizgisinde eğilim göstererek bireysel yorumlara gitmeyi, böylelikle çabalarını etkin kılmayı amaçlamışlardır. Batı'dan alınan etkilerle malzeme, teknik ve biçim değişimleri yaşanırken, tarihsel Türk sanatının özgün biçim verileri, etken bir unsur olarak gelişim sürecinde varlığını hissettirmiştir.

1950'li yıllarda iletişim olanaklarının artmasıyla Batı'daki sanatsal akım ve yeniliklerin daha hızlı izlenip uygulamaya geçirilebilmesi, çok yönlü eğilimleri de beraberinde getirmiştir.

Türk resmi giderek elde ettiği teknik ve biçim birikimlerinden, anlam ve içerik yönündeki arayışlarından ve zengin dekoratif deneyimlerinden bugün farklı sentezler geliştirmektedir. Son yıllarda farklı üslup çabalarıyla sesini duyuran sanatçı sayısındaki artış ve eğilimlerdeki çok yönlülükle birlikte, resimsel mekan oluşumunda da disiplinler çeşitlenmektedir.

Resim sanatımız bugün, modern dünyanın sanatsal gelişim hızına uyum sağlama çabaları içinde özgün nitelik kazanışını sürdürmektedir.

FAYDALANILAN KAYNAKLAR

- AKDENİZ Halil : Adnan Turani, Çağdaş Türk Plastik Sanatları Yayın Dizisi, Ankara, 1989.
- ALTAN Özdemir : "Mahmut Cuğa", RETROSPEKTİF SERGİ BROŞÜRÜ, İstanbul, 1976.
- ARSEVEN Celal Esat : Türk Sanatı Tarihi, Milli Eğitim Kitabevi, C.III, İstanbul, ?.
- ASLIER Mustafa : "Son Yıllarda Türkiye'de Özgün Baskı Resim Sanatı", TÜRKİYE'DE SANATIN BUGÜNÜ VE YARINI, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayını No.1, Ankara, 1985.
- ATAGÖK Tomur : "Zeki Faik İzer'in Dinamizm Yüklü Resimleri", SANAT ÇEVRESİ, S.74(Aralık 1984).
- AYAZ Mustafa : "Resim Yapmak, Resim Sevmek", SANAT ÇEVRESİ, S.35(Eylül 1981).

- BENK İlhan : Turan Erol, Ada Yayını, İstanbul, 1990.
- BERK Nurullah : Toplu Sergiler-2, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yayını, İstanbul, 1977.
- BERK Nurullah : Ustalarla Konuşmalar, ?, ?, ?.
- BERK Nurullah : "Zeki Kocamemi", ZEKİ KOCAMEMİ-TOPLU SERGİLER-5, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yayını, İstanbul, 1979.
- BERK Nurullah : "50. Yılda Resim Sanatımız ve Gelişmeleri", KÜLTÜR VE SANAT DERGİSİ, S.?(Ekim 1973).
- BERK N.-ÖZSEZGİN K. : Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi, Türkiye İis Bankası Kültür Yayını, Ankara, 1983.
- BEZEYİŞ Şadan : "Ercüment Kalmık ve Onu Anarken", RETROSPEKTİF SERGİ BROŞURU, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yayını No.10, İstanbul, 1977.
- ÇAĞLARCA Saadettin : Renk ve Armoni Kuralları, İnkılap Kitabevi Yayınları, İstanbul, 1986.
- ÇAKALOZ O. Zeki : "Ali İsmail Türemen ve Sanatı", SANAT ÇEVRESİ, S.30(Nisan 1981).

- CAKALOZ O Zeki : Eleştiriler, Urart Sanat Galerisi Yayınları, İstanbul, 1982.
- COKER Adnan : "Zeki Kocamemi", ZEKİ KOCAMEMİ-TOPLU SERGİLER-5, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yayını, İstanbul, 1979.
- DAL Esin Yarar : "D Grubu ve Türk Resmindeki Yeri", YENİ BOYUT PLASTİK SANATLAR DERGİSİ, S.15(Eylül 1983).
- ERGUVEN Mehmet : "Neset Günel Ya Da Görsellik ve Düşünce", SANAT ÇEVRESİ, S.35(?).
- EROL Turan : Günümüz Türk Resminin Oluşum Sürecinde Bedri Rahmi Eyüboğlu, Cem Kitabevi, İstanbul, 1984.
- EROL Turan : "Son Dönem Resmimizde Simgencilik, Gerçek Üstüçülük Eğilimleri ve Yeni Uzay ve Zamansallık Kavramı", TÜRKİYE'DE SANATIN BUGÜNÜ VE YARINI, Hacettepe Üniversitesi, Ankara, 1985.
- ERSOY Ayla : "Nurullah Berk'e Bakış", SANAT ÇEVRESİ, ?(Ocak 1985).
- ERSOY Ayla : Sanat Kavramlarına Giriş, Beta Yayıncılık, İstanbul, 1983.

- ERZEN Jale N. : "Hüseyin Yüce", YENİ BOYUT
PLASTİK SANATLAR DERGİSİ,
S.13(Mayıs 1983).
- ERZEN Jale N. : "Mustafa Ata-Çağdaş Bir Gizem".
YENİ BOYUT PLASTİK SANATLAR
DERGİSİ, S.20(20 Şubat 1984).
- ERZEN Jale N. : "Ressam Mustafa Ayaz", SANAT
ÇEVRESİ, S.35(Eylül 1981).
- ERZEN Jale N. : "Ressam Zahit Büyükkisleyen ve
Yapıtları Üstüne" SANAT ÇEVRESİ,
S.30(Nisan 1981).
- ERZEN Jale N. : "Sabri Berkel ve Figüratif
Resimleri:1931-1947", YENİ BOYUT
PLASTİK SANATLAR DERGİSİ,
S.?(Eylül 1993).
- ERZEN Jale N. : "Sabri Berkel ile Söyleşi ve
Düşündürdükleri", YENİ BOYUT
PLASTİK SANATLAR DERGİSİ,
S.?(Ocak 1982).
- ERZEN Jale N. : "Soyut Sanat Üzerine", YENİ BOYUT
PLASTİK SANATLAR DERGİSİ,
S.10(Ocak 1983).
- ERZEN Jale N. : "Türk Resminde Figür", YENİ BOYUT
PLASTİK SANATLAR DERGİSİ,
S.26(Kasım 1984).

- GENÇ A.-SİPAHIOĞLU A : Görsel Algılama:Sanatta Yaratıcı Sürec, Sergi Yayınları, İzmir, 1990.
- GİRAY Kıymet : "Cevat Dereli ve Sanatı", TÜRKİYE'DE SANAT PLASTİK SANATLAR DERGİSİ, S.8(Mart/Nisan 1993).
- GİRAY Kıymet : Mahmut Cuda, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1982.
- GİRAY Kıymet : "Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği", YENİ BOYUT PLASTİK SANATLAR DERGİSİ, S.17(Kasım 1983).
- GİRAY Kıymet : "Sergi Değerlendirmeleri", YENİ BOYUT PLASTİK SANATLAR DERGİSİ, S.18(Aralık 1983).
- GİRAY Kıymet : "Sergi Değerlendirmeleri", SANAT ÇEVRESİ, S.27(?).
- GÖNENÇ Turgay : "Bir Sürekli İlk Yaz ve Mehmet Pesen", SANAT ÇEVRESİ, S.25(Kasım 1980).
- GÖNENÇ Turgay : "Ferruh Basağa'ya Saygı", SANAT ÇEVRESİ, S.88(Şubat 1986).
- GÜNGÖR İ. Hulusi : Temel Tasar, ?, İstanbul, 1983.

- HANÇERLİOĞLU Nurdan : Resim Yüzeyinde Mekan Değerlendirmesi, Anadolu Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir, 1991.
- İSKENDER Kemal : "Modernizm ve Türk Resmi", TÜRKİYE'DE SANAT PLASTİK SANATLAR DERGİSİ, S.3(Mart/Nisan 1992).
- KAHRAMAN Hasan B. : "Mehmet Güleryüz", TÜRKİYE'DE SANAT PLASTİK SANATLAR DERGİSİ, S.2(Ocak/Şubat 1992).
- KÖKSAL Ahmet : "Arbaş, Uygur, Güler, Ormancı ve Yağmur", MİLLİYET SANAT DERGİSİ, S.298(15 Ekim 1992).
- KÖKSAL Ahmet : "Eski Birikimlerden Yeni Olusumlara", MİLLİYET SANAT DERGİSİ, S.287(1 Mayıs 1992).
- KÖKSAL Ahmet : "Mayıs Ayının Getirdikleri", MİLLİYET SANAT DERGİSİ, S.288(15 Mayıs 1992).
- LOWRY Bates (Çev. ?) : Sanatı Görmek, Türkiye İş Bankası A.Ş. Kültür Yayını No.119, İstanbul, 1972.
- MAITLAND Graves : The Art Of Color And Design, Mc Graw Hill Book Company, Newyork, 1951.

- ÖZSEZGİN Kaya : "Özgünbaskı Resmin Özgünlük Dünyasında", MİLLİYET SANAT DERGİSİ, S.301(Aralık 92).
- READ Herbert (Çev. İNAL G.-ASGARI N.) : Sanatın Anlamı, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1960.
- RUDEL Jean (Çev. ERDOK Neşe) : Resim Tekniği, İletişim Yayınları, İstanbul, 1991.
- SECKEL Curt (Çev. ERGÜVEN Mehmet) : "Çağdas Resimsel Mekanın Tipolojisi", SANAT ÇEVRESİ, S.?(Haziran 1982).
- TANSUĞ Sezer : Beş Gerçekçi Türk Ressamı, ?, İstanbul, 1976.
- TANSUĞ Sezer : Çağdas Türk Sanatı, Remzi Kitabevi Yayını, İstanbul, 1986.
- TANSUĞ Sezer : Resim Sanatının Tarihi, Remzi Kitabevi Yayını, İstanbul, 1992.
- TANSUĞ Sezer : Türk Resminde Yeni Dönem, Remzi Kitabevi Yayını, İstanbul, 1988.
- TUNALI İsmail : "Resimden Özgünbaskıya", TÜRKİYE'DE SANAT PLASTİK SANATLAR DERGİSİ, S.3(Mart/Nisan 1992)

- TURAN Salih : "Devrim Erbil Resmi", SANAT
ÇEVRESİ, S.76(Şubat 1985).
- : "Adnan ÇOKER ile Söyleşi", YENİ
BOYUT PLASTİK SANATLAR DERGİSİ,
S.2(Nisan 1982).
- : "Asım İşler", ÖĞRETİM ÜYELERİ VE
YARDIMCILARI SERGİSİ
KATALOGUNDAN, İstanbul Devlet
Güzel Sanatlar Akademisi Yayını,
İstanbul, 1977.
- : "Eşref Üren ile Söyleşi", YENİ
BOYUT PLASTİK SANATLAR DERGİSİ,
S.1(Ocak 1982).
- : "Gündüz Gölönü", ÖĞRETİM ÜYELERİ
VE YARDIMCILARI RESİM SERGİSİ
BROŞÜRÜNDEN, İstanbul Devlet
Güzel Sanatlar Akademisi Yayını,
İstanbul, 1977.
- : "Manzara", BÜYÜK LAROUSSE,
Milliyet Yayını, C.XV, İstanbul,
1993.
- : "Mustafa Aslıer", BÜYÜK LAROUSSE,
Milliyet Yayını, C.II, İstanbul,
1993.
- : "Resim", BÜYÜK LAROUSSE, Milliyet
Yayını, C.XXIII, İstanbul, 1993.

- : "Resim", SANAT ANSİKLOPEDİSİ,
Milliyet Yayınları, İstanbul,
1991.
- : "Sanat Aktüalite", TÜRKİYE'DE
SANAT PLASTİK SANATLAR DERGİSİ,
S.7(Ocak/Şubat 1993).
- : "Sergi Değerlendirmeleri", YENİ
BOYUT PLASTİK SANATLAR DERGİSİ,
S.27(Aralık 1982).
- : ÖĞRETİM ÜYELERİ VE YARDIMCILARI
RESİM SERGİSİ BROŞURUNDEN,
İstanbul Devlet Güzel Sanatlar
Akademisi Yayını, İstanbul, 1977.