T.C.
KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ * SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TÜRK SANATÇISININ RESMİNDE ESİNLENDİĞİ UZAK-YAKIN ÇEVRESİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

PINAR ÇİMEN

ANABİLİM DALI : PLASTİK SANATLAR
PROGRAMI : RESİM

KOCAELİ, 2008

T.C.
KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ * SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TÜRK SANATÇISININ RESMİNDE ESİNLENDİĞİ UZAK-YAKIN ÇEVRESİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

PINAR ÇİMEN

ANABİLİM DALI : PLASTİK SANATLAR
PROGRAMI : RESİM

TEZ DANIŞMANI: PROF.DR. NURİ TEMİZSOYLU

KOCAELİ, 2008

T.C.
KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ * SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TÜRK SANATÇISININ RESMİNDE ESİNLENDİĞİ UZAK-YAKIN ÇEVRESİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Tezi Hazırlayan: Pınar ÇİMEN
Tezin Kabul Edildiği Enstitü Yönetim Kurulu Tarih ve No:25/06/2008/18

Prof.Dr. Nuri TEMİZSOYLU

Doç.Dr. İsmet ÇAVUŞOĞLU

Yrd.Doç.Dr. Süleyman KIRIMTAYIF

KOCAELİ, 2008

KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
PLASTİK SANATLAR ANA BİLİM DALI
RESİM PROGRAMI

TÜRK SANATÇISININ RESMİNDE ESİNLENDİĞİ UZAK-YAKIN ÇEVRESİ

ÖZET

Ülkemizde veya herhangi bir ülkede plastik sanatların evrensel sanattan bağımsız bir olgu olarak varlık bulması imkansızdır. Bu araştırma kapsamında yer alan çoğu sanatçı ister istemez Batı'yı ölçüt aldıklarını doğrudan ya da dolaylı olarak vurgulamışlardır. Bazen de kendi yapıtlarını Batı'da ki örneklerle karşılaştırmışlardır. Bir sanatçı yerel kaynakların çağın diliyle yeniden değerlendirilebileceğini vurgulamışlardır. Bu konuda dile getirilen en önemli sorun, özgünlüğün korunması koşuluyla çağdaş olabilmek düşüncesi olmuştur. Birçok sanatçıda, Türk Sanatı için böyle bir tehlikeden söz etmektense, özgün olmayı yok ederek, çağdaş olunmaya çalışıldığı görüşünü ortaya koymuştur.

Önceleri Türklerde geleneksel sanat anlayışı minyatür ve bazı duvar resimlerinde kendisini göstermiştir. XVIII. yüzyıla kadar örneklerini minyatür dalında vermiş olan Türk resim sanatının, doğu batı kültür alışverişi sonucunda biçim değiştirmesiyle ile dini yönünden farklılaşarak batılı anlamda tuval resmine doğru farklılıklar başlamıştır. Osmanlı İmparatorluğunda, Batı'ya ilgi duyan padişahların resim alanında batılı biçimlerinin büyük ölçüde benimsenmesi sonucunda minyatür yerini yavaş

yavaş tuval resmine bırakmıştır. (18.yüzyılın ortalarından sonra) Batı resminin etkileri, özellikle minyatürlerde üçüncü boyuta doğru farklılaşması ile kendini göstermiştir.

Türkler tarih boyunca batıyla savaş, ticaret v.s. gibi nedenlerle olan ilişkiler sonucunda veya zaman zaman saraya davet edilen yabancı sanatçılar aracılığıyla batı sanatını bir ölçüde tanıyabilmişlerdi. Batıya karşı üstün oldukları zaman onlardan kültürel, teknolojik veya sanatsal anlamda yararlanma ihtiyacı duymamışlar ve böylece 19.yüzyıla kadar geleneksel sanat anlayışlarını sürdürmüşlerdir.

Batı anlamında Türk resim sanatı, Tanzimat döneminden başlayarak birbirini izleyen kuşakların Avrupa'ya gidip geri dönmesiyle beslenerek günümüzdeki kimliğini kazanmıştır.

Tanzimat döneminde fen bilimleri kapsamında ele alınan resim bilgisi, Meşrutiyet ve Cumhuriyet dönemlerinde, genel anlamda, Batı dünyasının kültür değerlerinin, reformlar yapmakta olan Türkiye'de kavranabilmesi ve bu değerlerin yeni kuşaklara öğretilmesi için batıya sanatçılar gönderilmiştir. (Bunlar arasında Türk resmi için dönüm noktası olan Tanzimat Dönemi'nin asker ressamlarından, Meşrutiyet Dönemi'nin 1914'lüler Kuşağı'ndan, Cumhuriyet devrinin Müstakilleri'nden ve "d" Grubu sanatçılarından söz edilebilir.) Batı'ya gönderilmelerindeki amaç doğrudan eğitime yönelik olsa da bu sanatçılar aynı zamanda bağımsız birer sanatçı gibi çalışarak toplumda sanat ortamının yaratılmasına büyük katkıda bulunmuşlardır.

Bütün bu değerlendirmeler ışığında denilebilir ki minyatürlerden 1970 yılının sonuna kadar bir anlamda gelenekselleşen Türk resim sanatı batı anlayışına doğru farklılaşma göstermiştir. Böylece batı kaynaklı resim değerleri içinde özgün ve kişilikçi anlayışlara sahip çıkan sanatçıların sayısı yıldan yıla artmaktadır. Türk sanatçısı örnekleri dışında, evrensel boyutta sanatsal bir düşüncenin biçimlendirilmiş yani, özgünleşme aşamasına gelebilmiş olduğu konusunda da tereddütler vardır.

KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
PLASTİK SANATLAR ANA BİLİM DALI
RESİM PROGRAMI

FAR AND CLOSE ENVIRONMENT OF TURKISH ARTIST WHERE HE / SHE IS INSPIRED IN THE PAINTING

ABSTRACT

In our country or in another country it is impossible for plastic arts to exist as a fact free from universal art.Most artists in this research scope emphazise directly or indirectly that they take West as criterion. Sometimes they compare their own works of art with the examples of west. An artist emphasizes that local sources can be revaluated with the era's prominence.The most important matter has been uttered is the idea of being contemporary only by the protection of the original. Also many artists, instead of talking about the danger for Turkish Art, betrayed the idea of trying to be contemporary by destroying the original.

Formerly in Turks traditional art show itself in miniature and wall paintings. Turkısh painting art, giving the examples in miniature until 18th century inflecting as a result of cultural relations between east and west, changes in religious way and differences to the canvas painting in western meaning begin.During Ottoman Empire, as a result of sultans' embracing western formats in painting field miniature slowly gives its own place to canvas painting.After the middle 18th century, the effects of West painting show itself by differing to third dimension especially in miniatures.

During the history Turks could approve Western Art due to the relations with west such as war, trade, etc. or by the mediation of the foreign artists invitedto palace.When they are superior than West, they didn't need to benefit from their culture, technology or art and so Turks maintain traditional art concept.

Turkish Painting Art in West senses, beginning from administrative reforms, gained today's identity by nourishing from generations going to Europe and returning.

Art data is undertaken as science scope in Administrative reforms, in Constitutional monarchy and Republic period cultural values of West world are comprehended in Turkey and artists are sent to Europe in order to teach these new generations. (the soldier painters of Administrative reforms as being turning point for Turkish painting, 1914 generation in Constitutional monarchy, substantives in Republic period and artists in "d" group can be mentioned between these ones.) Infact, the aim of their being sent to West is educational, these artists worked independently and contributed to shape artistic media in society.

In the light of all these evaluations Turkish painting art being traditional till the end of 1970, showed differences from miniatures to western concept. By this way in the painting values with western source, the number of artists claiming original and personal concepts are increasing each year. Besides the examples of Turk artists, there are doubts about artistic thought's patterned in universal dimension, in other words about it's being in the rank of originality.

ÖNSÖZ

Sanat eserinin oluşumunda özellikle önemli olan iki etken, sanatçının özgün kişiliği ve evrensel sanat oluşumunun etkileridir. Bende "Türk sanatçısının resmin de esinlendiği ve uzak yakın çevresi" adlı tezimde, Türk ressamlarının söylemlerine başvurarak, onların yorumlarını inceleyerek oluşturmak istedim. (Sanatçının özel yaşamına ilişkin belgeler bu araştırmanın dışında tuttum.)

Özellikle 1940'lı yıllarda ağırlık kazanan ve günümüze kadar süren Türk resim sanatının kimlik arayışını inceleyerek sosyal, siyasal ve kültürel koşulların oluşumu ve bu oluşumun sanatçılara yansıyan etki boyutlarını araştırdım.

Böylece "Türk resminde, sanatçı kişilikleri, benzeşimler, bireysel değişimler ve uzak-yakın etkilenmeleri nelerdir?" sorusuna cevap aradım.

Bu çalışmaların ilk aşamasından itibaren değerli bilgilerini ve her türlü yardımlarını benden esirgemeyen Sayın Prof. Dr. Nuri Temizsoylu'ya saygı ve şükranlarımı sunarım.

Pınar Çimen

Kocaeli, 2008

İÇİNDEKİLER

ÖZET iii
ABSTRACT v
ÖNSÖZ vii
İÇİNDEKİLER viii
GİRİŞ 1

1. BÖLÜM
SANATÇI VE ETKİLENMELERİ 3

1.1. Sanatçının Üretme İşi 3
1.2. Sanatçı Kişiliği 14
1.3. Sanatçının Etkilenmeleri (Tercihleri) 17

2. BÖLÜM
1970'E KADAR TÜRK RESMİNDE BELİRGİN OLUŞUMLAR VE ETKİLENMELER 20

2.1. Türk Resim Sanatının Geçirdiği Evreler 20
2.1.1. Minyatür Sanatı 20
2.1.2. Lale Devri 24
2.1.3. Batı Tekniği 26
2.2. 19.Yüzyılın İkinci Yarısından, II. Meşrutiyet'e Kadar Olan Etkilenmeler 27
2.2.1. Darüşşafakalı Ressamlar 29
2.2.2. 19.Yüzyılın İkinci Yarısında Türk Sanatçıları Etkileyen Yabancı Ressamlar 30
2.2.3. İstanbul Salonları 31
2.2.4. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti 32
2.2.5. Yurtdışında Eğitim'e Giden Türk Sanatçılar 33
2.3. Birinci Dünya Savaşı Yılları 35

2.3.1. 14 Kuşağı ve İzlenimcilik 36
2.3.2. Cumhuriyet Yılları 38
2.3.3. Yurt Gezileri 41
2.4. İkinci Dünya Savaşı Yılları (1939- 1945) 44
2.5. Savaş Sonrası (1945- 1950) 46
2.6. 1950'li Yıllar 47
2.6.1. Tavanarası Ressamları 53
2.7. 1960'lı Yıllar 56

3. BÖLÜM

TÜRK RESİM SANATINDAKİ GRUPLAR VE BU GRUPLARDA Kİ SANATÇILARIN İŞLERİ 61
3.1. Türk Resim Sanatındaki Gruplar 62
3.1.1. Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği 62
3.1.2. “D” Grubu (1933–1940) 63
3.1.3. Resim Heykel Sergisi (1939) 66
3.1.4. Yeniler Grubu (1940–1950) 67
3.1.5. “10’lar” Grubu (1950–1952) 71
3.1.6. Yeni Dal Grubu (1959–1963) 73
3.1.7. Siyah Kalem Grubu 74
3.1.8. Diğer Gruplar 74
3.2. Türk Resim Sanatındaki Öne Çıkan Bazı Sanatçıların İrdelenmesi 75
3.2.1. Osman Hamdi Bey, Şeker Ahmet Paşa ve Süleyman Seyyid 76
3.2.2. Halil Paşa ve Hoca Ali Rıza 82
3.2.3. İbrahim Çallı (1882-1960) 83
3.2.4. Cemal Tollu (1899 –1968) 87
3.2.5. Abidin Dino (1913–1993) 94
3.2.6. Bedri Rahmi Eyüboğlu 100
3.2.7. Turgut Zaim (1906–1974) 104
3.2.8. Sabri Berkel (1907–1993) 107
3.2.9. Nedim Günsür 110
3.2.10. Nurullah Berk (1906–1982) 112
3.2.11. Fikret Mualla (1903-1967) 115

3.2.12. Zeki Faik İzer (1905–1988) 119
3.2.13. Mehmet Pesen (1923) 122
3.2.14. Devrim Erbil (1937) 127
3.2.15. Ömer Uluç (1931) 132
3.2.16. Ergin İnan (1943) 136
3.2.17. Erol Akyavaş (1932-1999) 140

SONUÇ 144
KAYNAKÇA 149
ÖZGEÇMİŞ 153

GİRİŞ

Sanatçının etkilenmesi (eğitimi, ailesi ve çevresi, toplum, toplumun sanat görüşü, toplumdaki sanatçıların türleri ve asıl kaynak özellikle resim sanatı söz konusu olduğunda Batı sanatı türü ve sanatçılarının görüşlerinin etkisi) tezde incelenmeye değer temel etkide olan özellikle batının etkisini irdelemeyi amaçlamak daha doğru olur. Türk sanatında Orta Asya'dan başlayan ve 19.yüzyılın ikinci yarısına kadar olan süreç içinde sadece minyatürler görülürken bu dönemden sonra Batı'dan etkilenmelerin başladığı görülmektedir.

19.yüzyılın ikinci yarısından sonra Batı ile girişilen askeri siyasi, ekonomik, kültürel ilişkiler sonucunda Türk resminin geleneksel kalıpları bugün "Çağdaş Türk Resmi" adıyla anılan Batı anlayışta bir resme dönüşmüştür. Türk ressamı bu Batının etkisi ile oluşan resim anlayışı ve günümüzde iletişimin çok hızlı hale gelmesi nedeniyle iki yönde etkilenme ve gelişim göstermektedir. Türk sanatçısı dünyanın herhangi bir yerinde sergi açacak kendini anlatacak hale gelmesi bunun kanıtıdır.

Tezde Türk ressamını günümüz sanat görüşü içinde asıl etkilenme kaynağı olarak çevresindeki sanatçılar ve Batı sanat görüşünün etkileri ile incelemek amacımız olacak.

Araştırmada sanatçıların kendi değerlendirmelerinin yanında (söylemlerine başvurarak) eleştirmenlerin görüşleri de araştırmanın içinde yer almaktadır. Sanatçıların düşünceleriyle ürünleri arasında çelişkilerin olması ya da sanatçıların kendi işlerini değerlendirirken objektif yaklaşamamaları olasıdır. Ayrıca, değişen çağına göre sanatsal düşünce ve eserlerine paralel olarak sanatçının kimliğinin de değişmiş olması doğaldır. Bu nedenle

etkilenme olayının araştırılması minyatürlerden başlayarak 1970'li yıllara kadar uzanacaktır. Bu süreç sonrası Türk Resim Sanatı geleneksel anlayıştan çıkarak, ayrı bir araştırma konusuna doğru nitelik kazanmaktadır.

Çalışmamızda;

Minyatürlerden 1970 yılları arasındaki Türk resim sanatının değerlendirilmesi sanatçıların kendi yorumları ile yapılmakta,

Araştırmada yer alan ressamlar, 1970 öncesi ürün vermiş olanlar bu nedenle arasından seçilmekte,

Ressamların ürünleri ve sanata ilişkin görüşlerini belirtmiş olmaları ve bunların yayınlanmış olması dikkate alınmakta,

Bu ressamların seçiminde sanat işlerinde etkilenmelerin çok bariz görüldüğü 20 ressam seçilmekte,

Eğitimini yurt dışında tamamlayanlar ve orada yaşayan ressamlar arasından örnekler seçilmiştir.

Bu seçim yapılırken onlardan bazılarının sanatsal eğitimlerini yurt dışında tamamlayan ve yaşamlarını kısmen oralarda ve o ülkelerin etkilerinde sürdürenlerden seçilmiştir.

Tezde yapmayı düşündüğümüz, yukarıda ki incelemeler sonucunda varmayı amaçladığımız iki soruya cevap bulmaktır. Bunlar sanat eserlerinin ne kadar kişisel özgünlük taşıdığı ve ne kadar gününün sanat görüşünü, onlardan etkilenerek oluşturduğunu aramak ve karşılaştırmak olacak.

1. BÖLÜM

SANATÇI VE ETKİLENMELERİ

1.1. Sanatçının Üretme İşi

Sanatsal üretimde; sanat ile yaratıcılığı güçlü bir şekilde birleştiren akıldır. Güzellik, uyum ve düzeni yaratan sanat; fantezilerden doğan, ulaşılmaz olanı ve ilk başta görülmez olan şeyleri bize görünür kılar. Doğal şeylerin bir sanatçı tarafından işlenmesi ve düzenlenmesiyle de sanat eseri çıkmaktadır. Üretme aşamasının sonucunda, sanatçı nesnenin ötesini, görünmeyen yönlerini de araştırmakta, nesneyi yeniden keşfetmektedir.

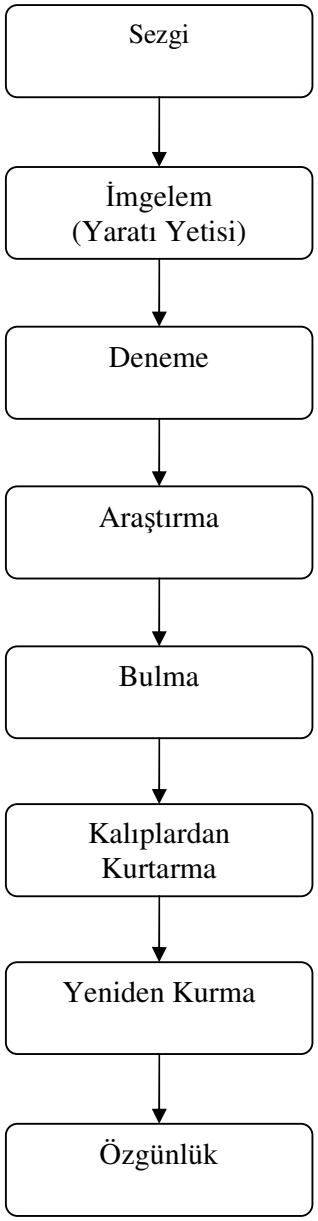
Sanatın, ister salt sanatsal amaçlı olsun, ister toplumsal sosyal ve politik amaçlı olsun yaratma sürecinde son derece özel ve kişisel olduğu görülmektedir. Sanatsal yaratım bir düşünme ve bilgi faaliyeti, sanatta bir düşünce üretimidir. Sanatsal üretim süreçleri de, düşünce üretim süreçleri gibi karmaşıktır. Düşüncenin oluşumunda yaşanan soyutlama, karşılaştırma, kavram oluşturma, yargılama, karar verme ve sonuç çıkarma gibi süreçler değişik ve karmaşık biçimde bir sanat eserinin oluşumunun evreleridir.

Sanatçı ürettiği eserde sosyal, kültürel ve psikolojik etkilerin, bir sentezini sunmaktadır. Sanatsal yaratım, temelinde yaratıcılığı barındırır.

Yaratıcılıksa sadece sanatta değil bilimde, felsefede, psikolojide görülen ve tüm alanlarca farklı bazen de ortak tanımlamalarla bireyin yaşamında ne kadar önemli olduğu vurgulanan, hayatımızın her alanında olan bir gerçektir.

İçsel bir çelişkiyle başlayan yaratıcılık ise, kişinin tüm gizli güçlerini harekete geçirdiği bir coşkudur. Yaratıcı kaygıysa; bireyin özgün ve özgür birey olma kaygısıdır.

Özgürlük her şeyin alanı olanı olduğu gibi yaratıcılığın da alanıdır. Sanatçı bilgiler ve eylemler aracılığı ile ruh düzeyindeki özgürlüğü ve tatmini aramaktadır. Özgürlük ise bilgilenme süreciyle doğru orantılıdır. Sanatçı edindiği bilgilerle, savunduğu fikirlerle, dil ve biçimde bir tutkunun, hayal gücünün yarattığı sonsuz güzelliklere sığınarak sanatsal faaliyetlerde bulunur. Bu yaratıcı tutku, sanatçıdaki özgürlük bilincinden gelmektedir. Var olanla yetinmeyen, kendi kaderini belirlemekten yana olan ve yasalarını kendisinin koyduğu bir dünyada yaşamak isteyen sanatçı için, işte bu belirlediği ve yarattığı dünya onun yapıtı olmaktadır. Sanatçı iktidara, toplumun aksayan değerlerine, koşullanmışlığına olan muhalefetini yapıtları yoluyla cesurca ortaya koyarak gelecekte yaşanacak dünyanın sınırlarını belirlemektedir.



Sanatçının üretim sürecinde izlediği yollar

Sanatçının üretim sürecinde sırasıyla Şekil 1'de yer alan olgular bulunmaktadır. Bu süreç merak gibi bir çıkışla başlayarak, özgünlük gibi bir sonuca ulaşmaktadır. Yaratıcı bir süreçte yenilik, özgünlük, olağanüstülük, kuraldışı olma, değişik olma gibi özellikler bulunabileceği gibi, tüm bu niteliklerin gene de belli bir uyum içinde olmaları gerekmektedir.

Sanatçının yaratım kaynağını, bazı filozoflar, oyun ve eğlencede aramaktadırlar. Shiller;

"Gerçek dünyanın oyun dünyası olduğunu, insanın sadece oyunda gerçek insan olduğu, özgür davranmanın, hayal gücünü gerçekleştirmeye çalışmanın orada mümkün olduğu ve bu faaliyetin sanata yakın olduğunu anlatmaktadır."[1]

Çok yönlü düşünebilme yetisine sahip olanlar her zaman daha yaratıcıdırlar. Düşünmenin yanı sıra yaratımda sezgi ve algının önemi çok büyüktür. Yaratıcılıkta önemli olan sezgiyi eyleme dönüştürebilmektir. Algı ise insanın kendisini ve etrafını fark etmesiyle başlayan ve gelişen uzun bir öğrenme sürecidir. Sanatçının ve algılayanın psikolojisi açısından irdelendiğinde, yaratıcılıkta sanatsal yaratımında, farkında lığı ortaya koymaktadır.[2]

Sanatçı üretirken, duygularını dile getirirken kimseyi düşünmez, iç dünyası ile baş başa ve yalnızdır. Sanatçı içindeki coşku ve duyguları dışa vurmak gereksinmesini yoğunlukla duymakta ve bunun sonucunda yaratmaktadır. Ancak eser verdikten sonra rahatlamaktadır. Onun için eserlerinde, yaratılarında tek ölçüt onun kişiliğidir. Sanatçı, her şeyden önce kendi duygularının bilincine vararak, onları dile getirmektedir.

Sanatçı, eseri meydana getirirken yaşantısı, yalnızca keder, sevinç gibi salt duyguları yaşamak değildir. Bunun yanında yaratma sıkıntıları, zaman zaman yaptığını yetersiz bulma ve ümitsizlik, bazen de teknik bir güçlüğü yenmenin verdiği keyif gibi, tüketicinin paylaşamayacağı duyguları bulunmaktadır. Sanatçı kimi zaman sancılar çekerek de olsa üretme süreci başladığı anda kendini başka bir duyum içinde bulmaktadır.

[1] Winnicott D W, Oyun ve Gerçeklik, 1.b., İstanbul, Metis Yayınları, 1998, 88-110
[2] Nejat Bozkurt, Sanat ve Estetik Kuramları, 2b, İstanbul, Sarmal Yayınevi, 1995, s.169

Sanat, sanatçının dile getirdiği duyguların, izleyiciye de duyurulmasıyla, aynı coşku ve yaşantıların onda uyandırılması ile bütünleşir.

Tolstoy sanat tanımını şöyle yapmaktadır;

" İnsanın bir zaman duymuş olduğu bir duyguyu kendinde canlandırdıktan sonra, bu duyguyu başkalarının da aynıyla duyabilmesi için, devinim, çizgi, renk, ses ya da sözcükler aracı ile onlara aktarması- sanat eylemi budur işte".[3]

Bir sanatçının üretim süresinde yaşadığı coğrafyanın ve kültürün etkisi reddedilemez. Sosyolojik açıdan aynı coğrafyada ve aynı kültürel ortamlardan beslenmiş kişi ve sanatçı, o ülkenin kültürel atmosferini yansıtan, onun kültürel ögelerinden yararlandığı bir sanatı yaracaktır. Sanat olayı toplumun içinde doğar, toplumun bir ifadesidir. İngiliz Edebiyatı Tarihi ve Sanat Felsefesi'nin yazarı Hyppolyte Taine'a göre sanat olayları doğa olaylarıyla aynı niteliktedir. Doğa olayları gibi sanat olaylarının da nedenleri vardır. Bir sanat ürününün ortaya çıkmasını belirleyen etkenleri şöyle saptamaktadır;

1) Ortam (sosyal ve fiziksel çevre)
2) Irk
3) Dönem (sanat eserinin yaratılışına tanık olan tarihsel an)

Gombrich; *"Sanatçılardan, üstünden çok geçilmiş yollardan kaçınmayı ve birtakım riskleri üstlenmekten korkmamayı öğrenmemiz gerekmektedir" demektedir.*[4]

Ancak Picasso da, çalışmalarında bir çıkmaza düştüğü zaman, başka sanatçıların görsel konu ve tekniklerini kendi amaçlarına uydurarak bir çıkar yol bulduğunu sık sık söylemektedir. Sanat her zaman sanatla beslenmiş, sanatçılar da başka sanatçıların buluşlarını olumlu ya da olumsuz yönde

[3] İnci San, Sanat Eğitimi, Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi, 1982, s.216
[4] NorbertLynton, Modern Sanatın Öyküsü, İstanbul, Remzi Kitabevi, 2004, s:355

kullanmışlardır. Eski veya eskimeyen objeyi, yeni veya yenilenen bir bakış ya da düşünce ile görme, tasarlama ve uygulamalar yapılmaktadır.

"Benim beynim laboratuarımdır" diyen Einstein, 20. yüzyılda bilimsel yaşamı yeniden düzenleyen ve belirleyen kuramlarını açıklamaktadır. Yalnız matematiğin ve fiziğin kapsamında kalmayan bu kuramlar günümüzde, felsefeyi, sanatı, hatta günlük yaşamı bile etkilemektedir. Tasarım düşünce ürünüdür. Düşünmeden tasarımda bulunulamaz. Hayal kurmak tasarımın ilk aşamasıdır. Einstein yine bu konuda:

"Hayal kurmak bilimden önce gelir" diyor. Hayal kurmadan tasarım olamadığı gibi, tasarımda bulunulmadan da sanat eseri ortaya konulamamaktadır. Tasarım; düşünsel bir uğraş sonucu ortaya çıkan somut ifade elemanlarıdır. Einstein kendisini düşünsel olarak uğraştıran bir tek sorun için bile yıllarını verebilen bir insandır. Sözgelimi "özel görelilik kuramı"nın yazıya dökülmesi onun beş altı haftasını almış olmasına karşılık, yaklaşık on yıllık bir düşünsel hazırlık dönemi geçirmiştir. "Genel görelilik" ve "kütle çekimi" probleminin tamamlanması ise yedi yıllık bir zamanı içermektedir.[5]

Sezgi ya da öngörü, tasarım için önkoşullardan biridir. Einstein'ı sonuca götüren sezgi ya da iç gözlem gücünün kullanılmasıdır. Einstein çok yoğun bir dikkat ve iç gözlem ile hiçbir yasak tanımadan yepyeni ilişkiler içinde bir indirgeme ve düzenleme ile çok soyut bir sonuca ulaşarak tüm dünyanın o güne kadar ki evren tasarımını altüst etmiştir. Einstein imgesel düşünerek soyut mantıksal bir düşünme biçimine ulaşmaktadır.[6]

Aynı şekilde sanat dünyasının ustalarından Klee, Miro, Kandinsky de, tasarımın gücüne inanarak, dört köşeli bisiklet tekeri üzerine çekinmeden imgesel atılımlarda bulunarak, çağlar ve mekanlar arası akımlara öncülük etmişlerdir.

[5] J.Geofrey Rawlinson, Yaratıcı düşünce ve beyin fırtınası, İstanbul, Resporel Matbaa, 1995, s.21
[6] Gombrich E.H., Sanatın Öyküsü ,1992, İstanbul, Remzi Yayınları, 233-234

Franz Marc;

"Ben sanatla bilim arasında denge kuramadım ama bu dengenin–bilimin hakkı yenmeksizin- bulunması gerekir. Çünkü Avrupa kültürünün temeli kesin sonuçlara ulaşmak isteyen bilime dayanır. Gerçekten kendimize özgü bir sanatımız olacaksa, bu sanat, bilime karşı olmayacaktır" demektedir."[7]

Bilimsel ve endüstriyel gelişmeler, sanatı etki altına alan olaylardır. Bilim ve sanatın buluşma noktasında, gerek sanata ilişkin olgular gerekse bilimsel bulgular, yeni ufuklarda sanatçıları yepyeni umutlara yönlendirmektedir.

Doğa felsefesinin bir alanı olarak değerlendirilebilecek doğa soyutlamaları, modern sanat anlayışına yeni katkılarda bulunmaktadır. Doğa çıkışlı soyutlamaya yönelik resim yapmak, doğayla etkin bir hesaplaşma yolunu açmaktadır. Resmi; doğayı görme yerine, doğayı düşünme sanatı olarak benimseyen insan, gördüğünü resmedenden çok, resmettiğini gören sanatçı konumundadır. (Rembrandt'ın yaşadığı dönemde resmi giysileri süsleyen altın sırma şeritleri betimlemeyi en ufak ayrıntısına değin bilmesi gibi...). Sanatsal kültürün kavranmasıyla ve onun oluşumu üzerindeki etkisiyle birlikte insanların yaşamında estetik etkinliğin önemi de artmaktadır.

Görüşlerini "sanatın öyküsü" adlı kitabında açıklayan Gombrich:

"Kısa bir cümleye sığdırmam gerekseydi eğer; Yaratmanın yansıtmaktan önce geldiğini söylerdim" demektedir."[8]

İnsan gördüğünü kopya etmeden önce, nesneleri sadece yaratmak için resmetme isteğini duymuştur. Sanatçı özgür ve özgün olduğu zaman, sanata "özgürlük ve özgünlük" anlamı yüklenebilmektedir. Zamanın akışı

[7] Gombrich E.H., Sanatın Öyküsü, 1992, İstanbul, Remzi Yayınları, 240-244
[8] Gombrich E.H., Sanatın Öyküsü, 1992, İstanbul, Remzi Yayınları, 249-255

içerisinde, yaşamın hızlı gelişim ve değişim sürecinde sanatçı bu olguyu hem hızla algılar hem de kendisini bunların en önünde yer alma konumunda olduğunu hissederek, daha gelecekçi çıkışlar içinde yer almaktadır.

Sanatın, ister salt sanatsal amaçlı olsun, ister toplumsal sosyal ve politik amaçlı olsun yaratma sürecinde son derece özel ve kişisel olduğu görülmektedir. Bugün yapılan araştırmalar da, sanatsal yaratımın da bir düşünme ve bilgi faaliyeti olduğu ortaya konmaktadır. Sanatsal üretim süreçleri de, düşünce üretim süreçleri gibi karmaşıktır. Düşüncenin oluşumunda soyutlama, karşılaştırma, kavram oluşturma, yargılama, karar verme ve sonuç çıkarma gibi süreçler yaşanmaktadır. Bu süreçler değişik ve daha karmaşık biçimde bir sanat eserinin oluşumunda da yaşanmaktadır.

Sanat ve sanatsal düşüncenin üretim sürecinde

- Duygular,
- Algı ve duyarlılıklar,
- Kullanılan malzemeler, sanatçının yaratım araçlarıdır.

Bir sanat eserinin gerçekleşmesi ve görsel olarak biçim kazanması, sadece bir betimleme ya da canlandırma değildir. Onu esas sanat eseri yapan şey sanatçının,

- Zekası,
- Bilinçaltı ve bilinçdışı gibi zihinsel faaliyetleri,
- Deneyim ve donanımları,
- Felsefi açıdan yorumlanması gibi hususlardır.

Yaratıcılık bir iç sorgulamayla başlayabilmektedir. Bir iç sorgulama sanatçının karşısına çıkan bir kır manzarası olduğu gibi, bir bilim adamı ilk n tam sayı içindeki sayıların yoğunluğunu araştırması şeklinde de olabilmektedir. Bir diğer deyişle karşılaşılan bir durumla ilgili iç bellekte bir yanıt aramadır. Cezanne'a göre sanat yapıtı üretiminde iki aşama vardır.

— Duyguların realize edilmesi, mantıksal olarak algılanan analizi, (Gözün gerçekten gördükleri)

—Eylemler.(Yani analizi herkesin bildiği ile gösterebilmek)[9]

Cezanne kompozisyonlarına doğruluğu esas almaktadır. Aynı dönem ressamı olan Gauguin'e göre ise resim yaparken hayalden boyamak onun için doğru olandır. Böylece yapıt sanatçıya ait olacaktır. Onun duygularının, onun zekasının ve onun ruhunun yaratılması ortaya çıkacaktır. Modernizm'e öncülük eden bu iki ressam bireysel duyarlılık ve farklı teknik uygulayışlarından dolayı üretim aşamalarında da farklılıklar göstermektedir.

Sanat; bilgiye bağlı bir kavram olmaktan çok, gerçek bir olgunun, dolaysız canlandırılış sürecinin, sanatçı eliyle ortaya çıkartılmasıdır. Sanatçı olgunun "anlatımsal" tarzda değil "biçimsel" tarzda kendini ifade etmektedir. Burada biçim verme işi, somut bir olgunun, (somut bir olayın, somut bir nesnenin) canlandırılmasından çok sanatçı tarafından yaratılmış imgede bir araya getirilmesine, birleştirilmesine dayanmaktadır. Sanatçı bu çalışmasının sonunda aynı zamanda biçim ve içerikte yeniliği aramaktadır. Örneğin; plastik sanatlarda, günümüzde birbiri ardınca ortaya çıkan yeni eğilimler; minimalizm, op-art, pop-art, kavramsal sanat, happening, hiperrealizm, fotogerçekçilik, land-art v.b. sadece biçimde yaratılan yeniliklerdir. Biçimlerde meydana gelen değişmeler; doğasal biçim yerine, resimsel biçimi yakalama çabasını da göstermektedir.

Resimlerde, biçimlerin deforme edilmesi, değişime uğraması; sanatçının geleneksel sanat anlayışının sınırlarından kurtularak kendini özgürce ifade edebileceği biçimlere dönüştürmesiyle yeni eserler ortaya çıkmaktadır. Çağımızın sanatçısının amacı bize içgüdülerimize dayanarak, kendi benliğimizi buldurmak ve üstün nitelikleri oldukları gibi göstermektir.

[9] Gombrich E.H., Sanatın Öyküsü, 1992, İstanbul, Remzi Yayınları, 249-255

Araştırma kapsamında yer alan Türk resim sanatçılarının büyük bir bölümü resimlerini oluştururken bir planlama ya da tasarım kullanmadan, kendiliğinden gelişen, o anda ki duygularını, seçimlerini, sezgilerini ve istemlerinin biçimlediği bir coşkuyla ürettiklerini, bunun da böyle olması gerektiğini vurgulamışlardır. Türk resim sanatçılarından üretim süreçleri hakında ki görüşleri şöyledir;

Ergin İnan, *"Kompozisyonlarım içten gelen bir dürtüyle oluşmakta..."*[10]

Mehmet Güleryüz, *"Boş kağıdın başına oturduğum zaman şunu yapacağım diye başlamıyorum. Çok ender olarak belki bir şeyden hareket ediyorum... kendiliğinden ortaya çıkıyor. Ben çizmeye başlarken ne çıkacağını katiyen bilmiyorum, bu da enerji meselesi, müzik gibi bir yerden başlıyorsun sonra kendini üretiyor, bir figür bir diğer figürü doğuruyor. Bir de bakıyorsun ortaya yeni şeyler çıkmış."*[11]

Turan Erol, *"Beni ilk resim yapmaya iten ilk duygunun belirlemesi, canlanması o resmin tamamlanması demektir. Şunu yapayım diye hazırlıklı gelmiyorum resim yapmaya..."*[12]

Ömer Uluç, *"Biçimsel olarak zorlandığım birşey yoktur. Fırça kullanılırken çıkan görüntülerden ben anlam çıkarmaya çalışıyorum. Böylece kendiminde daha önce kestiremeyeceğim yeni biçimleri yeni bir anlatış içinde yakalıyorum..."*[13]

Sabri Berkel*, "Ben yarın ne yapacağımı bilmem. Resme başlamak dokuz ay sonra çocuk doğuracakmış gibi bir histir. Sanatçı dalga halindedir. Ben kendimi bağlamak istemem..."*[14]

[10] Mehmet Güleryüz, "Mehmet Güleryüzle Görüşme",1983, Yeni Boyut, 2/11, Mart:24-28, s.18
[11] Mehmet Güleryüz, "Mehmet Güleryüzle Görüşme",1983, Yeni Boyut, 2/11, Mart, s.27
[12] Turan Erol, "Turan Erol", Yeni Boyut, Mayıs, s.17
[13] Yahşi Baraz, "Ömer Uluç'la Söyleşi", Yeni Boyut, 1982, 1/3 Mayıs, s.6
[14] Jale Erzen, "Sabri Berkel ile söyleşi", 1982, Boyut, 1/1, s.9

Yukarıda verilen bütün örneklerde sanatçılar, resim yapma süreçlerini anlatırken, dışa vurumcu tutumun önemli bir yanını tanımlamaktadırlar. Bu söylemler sanatçıların özgürlüklerini vurgulamakta önceden belirlenmeden gelişen yaratım sürecini tamamen rastlantı ve bilinçaltısal olarak anlatmışlardır. Sanatta yaşam gibi değişim göstermekte bazen kavramlar birbirinin içine girmektedir. Değişimin ve çeşitliliğin bir araya girdiği zamanlarda olmaktadır. Bunun yanında yaratımın ön hazırlıksız, kendiliğinden gelişen bir doğaçlama süreci olması dışında da sürdürülme olanağı vardır.

Az sayıda sanatçı yaratım sürecinin tanımlanmasında uzun ön hazırlıklarından söz etmiştir;

Mustafa Ata, *"Resmime başlamadan önce uzun uzun düşünürüm ve eskizler yaparım. Özellikle düşüncem son safhasına geldiğinde boş tuvalin karşısına geçerim. Önümde ki eskiz, karşımdakiyle birlikte tuval-ben aramızda bir diyalog kurmaya çalışırım. O diyalog gerçekten olumlu çözümlenirse resme başlıyorum..."* [15]

Sanatçıyı yaratmaya yönelten, ona düşünsel ve üretimsel anlamda kaynaklık eden, dünya görüşlerini oluştururken, ürünlerinde de vermek istedikleri anlamı belirleyen temel bir hareket noktası her zaman var olmuştur. Bu bazı sanatçılarda "doğa" bazılarında "gelenek" bazılarında "zaman" bazılarında "toplumsal problemler" bazılarında "insan" bazılarında "mistik" duygulanımlar, bazılarında "çağın ya da teknolojinin yargılanması" bazılarında "biçimin estetiği" olmuştur. 1970 yılına kadar olan süreçte en çok "doğa" teması işlenmiştir. Yaklaşımlar farklı olsa da, kimi yargılamaya kimi irdelemeye, kimi ruhsal dünyasının derinliklerini aramaya yönelse de 1970 yılına kadar Türk sanatçıların resimlerinde "doğa" kavramının sanatçıları daha çok ilgilendirdiği görülmektedir.

[15] Feriha Büyükünal, "Mustafa Ata ile söyleşi", 1989, Sanat Çevresi, 125, Mart, s.68

Sanatçının sanatsal yaratımının üstünde etki gösteren bir başka güç ise sanatçının başka insanlar ile alışverişte bulunma gereksiniminde ve bu alışverişini karşılıklı olarak etkin bir biçimde yürütülüşünde ortaya çıkan iletişimsel gizligüçtür. Bazen sanatçılar, sanatçı olgusu, yanlız olma, kendine dönük olma, zorunluluğun ötesi ilişkileri zoraki sürdürebilme, sanatsal ifadesini, dilini kavrayamadıklarına inandıkları insanları çevresinde görmek istememeleri…gibi tutumlarla bu gizli güçten faydalanamamaktadırlar.

1.2. Sanatçı Kişiliği

Sanatçı yaşadığı dönemde, gerçekleri kendi hayal gücü ile birleştirerek yeni duygular üretmekte ve bunları yeni biçimler içinde sunmaktadır. Sanat yapıtlarında bu bakımdan çok çeşitli orijinallikler görülmektedir. Sanatçının dikkat etmesi gereken hususlardan birisi de taklitçilikten kaçınmaktır. Sanatçı başkalarının yaptığını tekrar etmek yerine kendine özgü yeni bir yol bulmalıdır.

Kandinsky sanat eserlerinin özgün olması gerektiğini şu sözlerle açıklamaktadır;

"Her sanat eseri, çağının çocuğu ve pek çok durumda duygularımızın kaynağıdır. Bundan da anlaşıldığı gibi, uygarlığın her dönemi, asla tekrarlanamayacak olan, kendine özgü bir sanat meydana getirir. Geçmişin sanat ilkelerini canlandırma çabaları en fazla ölü bir sanat doğurur. Eski Yunanlılar gibi yaşamamız ve hissetmemiz olanaksızdır. Aynı şekilde, heykelde Yunan metotlarını takip etmeye çalışanlar, yalnızca bir form benzerliği elde ederler; eser sonsuza değin ruhsuz kalır."[16]

Günümüzün birçok çağdaş sanat eseri örneklerine bakıldığında artık geçmişin tekniğe dayalı bir ayrım ve sınıflamaya değil, bir sanatsal düşünce

[16] Gombrich E.H., Sanatın Öyküsü, 1992, İstanbul, Remzi Yayınları, 249-255

ya da konsept çerçevesinde oluşan ve birçok tekniği aynı anda içerebilen yaklaşımlara tanık olunmaktadır.

Akıl ve mantığı yer yer ihmal edilerek, bilinçaltının sınırsız hayal deryasından toparladıkları materyallerle, sonuca ulaşmaya çalışan sanatçı; görünen görüntünün değil de, düşünceyi düşsel bir yöntemle ifade etmektedir. Hayal deryasının materyallerini yöresel, ulusal ve evrensel estetik potasında harmanlayarak özgür ve özgün ekspresyonu gerçekleştirmektedir. Özgürlük ve özgünlük, temelde sanatçıların; Deneme yaparken yanılma haklarını da kullanarak, kendi bireysel teknik ve yöntemlerini geliştirme disiplinidir. Dali;

"Sanatçı, gerçek bir düş dünyası yaratmalı, bunu yaparken de aklı denetim altında tutup iradeyi bilinçli olarak bir süre askıya alması gerektiğini unutmamalı" demektedir.[17]

Düşüncenin herhangi bir mantık dayatması altında kalmadan dışavurumu, düşsel ifade biçimi olarak yorumlanabilmektedir. Düşü gerçekselleştirirken, gerçeği de düşselleştirme eylemi özgür ve özgün sanat anlayışı olarak Dali'nin eserleri gösterilmektedir.

Romantizme kadar özgünlük, zamanla değer kazanmış temalara ve ifade biçimlerine güzellikler, anlamlar katmak olarak açıklanmıştır. Günümüzde ise özgünlük bireysel bir üslup, bireysel bir konu ya da en azından bireysellik ağır basan üslup ve konu anlamına gelmektedir. 18.yy. kadar bir sanat eserinin kopyalarına sahip olunması utanç duyulacak bir şey olmamaktadır.

Sanatçı kendi tarihsel gelişiminin izini takip eder ve otantik geleneklerle de bağını sürdürmekte ya da sanatçı, ileri bir atılımla yeni özgün bir duyarlılığı yakalamaktadır. Daha çağdaş bilinçle yeni bir keşif yaratmak için, alışılmış oluşumlara karşı başkaldırır. Sanatın temel özelliği, özgün ve

[17] Sigmund Freud, Sanat ve Sanatçılar Üzerine, 1.b., Bozak Yayınevi, 1979, s.56

güncel olmasıdır. Estetik duyarlılık saflığı ve canlılığıdır. Fakat içeriği yenidir ve serbest sentezle, yeni bir kurgu, sanatın özgün eylemi olmaktadır.

Sanatçının sanatsal yaratımında yaratmanın onun olmazsa olmazıdır. Bu yaratmanın boyutları onun özgürlük ve cesaret, sezgi ve yeniden üretme kavramlarını kullanırken aslında özgün bir ifade aramaktadır. Bir resmin sanat eseri ve onun sanatçı olabilmesi için o tabloya dökülen bir sanatçı kişiliği olmalıdır.(Yani; özgünlük olmalıdır.) Van Goghun veya El Greconun tablolarını imzası olmadan da tanınmaktadır.

Özgün Türk resmini kurmaya, geliştirmeye yönelik çabalardan biri de "ulusal" kavramıyla nitelenmesidir. Gerek halk sanatımızın anonim kaynaklarından gerekse Doğu kökenli bir resim üslubu olarak minyatürlerden esinlenen görüş ve duyuş biçimleri, çağdaş ulusal Türk resminin kapsamı içinde değer kazanmaktadır. Turgut Zaim, minyatürden aldığı esinleri çağdaş görsel sanatlar düzeyinde yetkinleştirerek kendine özgü bir anlatım yolu elde etmiş olduğu için ulusal bir nitelik göstermenin yanında, yerel bir anlayışı da geliştirmektedir. Bu iki yönlü nitelik, Turgut Zaim'e çağdaş resim gelişmelerimiz içinde ayrıcalıklı bir yer sağlamıştır. Ayrıca da yaşamı boyunca aynı ilke ve görüşe bağlı kalmasıyla, öbür sanatçılardan ayrılmaktadır.

Günümüzün bir çok çağdaş sanat eseri örneklerine bakıldığında artık geçmişin tekniğe dayalı bir ayrım ve sınıflamaya değil, bir sanatsal düşünce ya da konsept çerçevesinde oluşan ve birçok tekniği aynı anda içerebilen yaklaşımlara tanık olunmaktadır.

Araştırmada her sanatçının özgün tutumu, bir gruplama yapmayı zorlaştırmaktadır. İncelenen sanatçıların gündemlerinde ki yoğun olarak yer alan biçim unsurlarından en önemlisi renktir. Hemen hemen bütün sanatçılar aradıkları uyguladıkları, bütün içinde verdikleri önem açısından rengi hep tartışmışlardır. Zeki Faik İzer ve Bedri Rahmi Eyüboğlu sanatçı kişiliklerinde rengin önemini şöyle açıklamaktadırlar;

Zeki Faik İzer; *"…renk beni her zaman ilgilendirmiştir. Bonnard da ilgilenmiş ama zamanı gelince bildiklerine tekme atmayı da bilmişti. Önce bilinmelidir ki yadsınabilsin…"*[18]

Bedri Rahmi Eyüboğlu; *" Bizim nesil renk diye belli başlı bir dünyanın var olduğunu anlayalı çok olmadı. Hemen hemen hepimiz resme basma kalıp renklerle başladık. İşte yirmi sene hep aynı renklerin içinde dönüp dolaştık. Neden sonra aklımıza başımıza geldi ama zamanla bazı renklere tütün gibi alıştık. Ben kendi hesabıma doğruluğuna çıkar yol olduğuna yüzde yüz inandığım halde senelerdir biriktirdiği huylardan kurtulup tam manasıyla renklere sarılamıyorum. Ah elimde olsun ne yapardım biliyor musunuz? Bu sene yeşilin peşine düşeceğim derdim, yeşili arardım, sonra kırmızıların, mavilerin… birer birer hepsini inceler sonra sizlere yeşile buyurun! Derdim.."*[19]

Batı'da resim sanatının modern gelişmesi ile ilgili çalışmalar olsa da, Türk sanatçılarının soyut sanat araştırmaları, düşünce ve gelenekleri farklı olan Türkiye'de Batı felsefesi üzerinde kurulamamıştır. Türk ressamı Eşref Üren;

" Bizde Naturalizm, sanatta temel esaslardandır. Bizde ise soyutluk yüzyıllardır hakim. Basit bir taklit değil de ufukları zorlayıp, ufuklar ötesini sanata taşımak var. İç dünyayı yakalama arzusu var" [20]

1.3. Sanatçının Etkilenmeleri (Tercihleri)

Toplumların, tarihi gelişimi incelendiğinde hiçbir toplum, diğer toplumların etkisinde kalmadan sadece kendi değerleri içerisinde

[18] Canan Beykal, "Zeki Faik İzer",1984, Yeni Boyut, 3/22, Nisan, s.18
[19] Turan Erol, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Cem Yayınları: 90-141
[20] Sezer Tansuğ, Çağdaş Türk Resim Sanatı, Remzi Kitapevi, 2003, s.253

bulunduğunu görülmemektedir. Mutlak suretle birbirlerini etkilemişler, birbirlerinden kültür alışverişinde bulunmuşlardır.

Sanatçları diğerlerinden ayırarak kendine özgü bir yere oturtan özgün tekniğin geliştirilmesi çabasının bir kenara bırakılarak, başka bir sanatçıya çok benzer tekniklerle çalışıldığı görülmektedir. Buna en iyi örnek Picasso ve Braque ikilisidir. Bedri Baykam bu etkilenmeler hakkında şunları söylemektedir;

Picasso Kübizm'i, Afrika maskelerinden esinlenerek buldu ve bu akımın ilk ürünlerini, birlikte çalıştığı Georges Braque ile verdi. Bir kaç yıl sonra iki sanatçının 1911'de yaptıkları, Picasso'nun "Gitar ve Kadın", Braque'ın "Gitar ve Adam" resimleri birbirinin o kadar benzeri ki, yan yana asılı durdukları duvarda bunları ayırt edebilmek için imzayı aramaya mecbur oluyoruz.[21]

Geleneksel çizgide ilerleyen Türk sanatı da 18.yüzyıldan itibaren belirginleşmeye başlayan batılılaşma hareketlerinin sonucunda bir sonraki yüzyılda batı sanatının etkisine girmektedir. Böylece günümüze değin uzanan ve çağdaş Türk sanatı olarak isimlendirilen süreç ortaya çıkmaktadır. Bu süreç Şeker Ahmet Paşa, Osman Hamdi Bey gibi isimlerden günümüzün genç sanatçılarına, klasik-izlenimci tarzdan resim ve heykelin ötesine geçen kavramsal çalışmalara kadar uzanmaktadır.

Türkler, batıya karşı üstün oldukları sürece onlardan kültürel, teknolojik ya da sanatsal anlamda yararlanma ihtiyacı duymamışlar. Böylece 19.yüzyıla değin geleneksel sanat anlayışlarını sürdürmüşlerdir. Geleneksel sanat anlayışının, resimdeki yansıması da minyatür ve bazı duvar resmilerinde kendisini göstermektedir.

1950 öncesi yerel-mahalli, geleneksel halk sanatlarına yönelik ilgiler, 1950 sonrasında bazı sanatçılarımızda doğu-batı sentezinde çözümlemeler

[21] Bedri Baykam, Boyanın Beyni, İstanbul, 1990, Giad, s.15

olarak gelişmiştir. Sabri Berkel, Abidin Elderoğlu, Erol Akyavaş, Süleyman Saim Tekcan gibi sanatçılarımızda; soyut-geometrik arabesk karakterli çalışmalardan, İslam ve Osmanlı minyatür sanatının anlatım biçimlerine kadar yayılan, kişisel deneyim ve birikimlerle bütünleşen doğu estetiğinin yüzeye çıktığı bir duyarlılık görülmektedir.

2. BÖLÜM

1970'E KADAR TÜRK RESMİNDE BELİRGİN OLUŞUMLAR VE ETKİLENMELER

2.1. Türk Resim Sanatının Geçirdiği Evreler

Osmanlı-Batı arasında karşılıklı iletişim sürecinde Türk kültürü ağırlıklı olarak Batı kültüründen etkilenmiş ve bununla paralel olarak ta Türk resmi değişikliğe uğramıştır.

Türk sanatı İslam inanç alanı içindeki özgün ayrımları belirlediği kadar, batı kültürünün geleneksel ve çağdaş verilerine yönelik yorum ve sentez çabalarının da işlevlerini üstlenmiştir. Batı ve Doğu sorunlarını iç içe bütünleştirerek bu olgu, problemlere neden olmasına karşın tüm dünya ortamları arasındaki benzerliğini de korumaktadır.

Türklerde resim sanatı minyatürlerle başlamaktadır. Resim ve minyatür sanatının tarihi, onların Orta Asya'da ki yaşamlarına kadar uzanmaktadır.

2.1.1. Minyatür Sanatı

Resim ve minyatürün, bir Orta Asya Türk Sanatı olduğu, XIX. yüzyılın ikinci yarısından bu yana, arkeolog ve sanat tarihçileri tarafından, Türklerin ana yurdu olan Orta Asya toprakları üzerinde yapılan kazı ve araştırmalar

neticesinde ortaya konmaktadır. Türk resim ve minyatür sanatı, İslamiyet'in kabulünden sonra çeşitli yollarla Anadolu'ya gelmektedir.

Osmanlı sarayında hazırlanan el yazması tarih kitaplarını resimleyen nakkaşlar, Osmanlı Devleti'nin gücünü yüceltici tasvirlerde başarıyla sonuçlanan savaşları, seferleri ve görkemli törenleri yansıtırken bir tür tarih belgeleyiciliğini yapmaktadırlar. Nakkaşlar saray çevresiyle ilgili güncel konuları, yerinde izleyerek İslam minyatürünün kuralcılığı içinde olayları ve kişileri en doğru biçimiyle aktarmışlardır.

Topkapı Sarayında bulunan minyatürler incelendiğinde;

Minyatürler metin içerisine frizler halinde yerleştirilerek ve ince bir çerçeve içerisine alınmaktadır. Konular gayet açık bir şekilde, hareketli, canlı ve başarıyla anlatılmaktadır. Maden işlerinde görülen yuvarlak yüzlü, çekik gözlü, uzun örgülü saçlı, küçük ağızlı figür tipleri, soyut, doğa betimlemeleri, gerçekçi üslupta çizilmiş hayvanlar, kırmızı ve mavi renklerin sıkça kullanılması, kimi tasvirlerde zemini dolduran sarmal dal ve yapraklar resimlerin başlıca özellikleridir. İnsan figürlerinin ve doğa betimlemelerinin iki boyutlu ve şematik anlatımına karşın, hayvan figürlerinin realist bir üslupta anlatılmaktadır. Figürlerin etrafında konuyla bağlantılı olmayan dekoratif unsurlar (göl, stilize ağaç, nar, çiçek, dalları, tavuk, horoz, ejder, tavşan, tilki, at, kedi ve fare) yer almaktadır. Minyatürler de Türk Orta Asya, Hint ve Çin etkili unsurlar yeni bir Selçuklu figür sanatı sentezi ile yoğrulmaktadır.[22]

Minyatür sanatı Fatihin İstanbul'u almasından (1453) sonra yeniden hayat bulmaktadır. Sinan Bey adında bir nakkaş Venedik'e giderek orada Mastori Pavli'den ders almış, İstanbul'a dönüşünde, Fatih'in bir portresini yapmıştır. Sinan Bey tarafından yapılan portrede Fatih profilden yerde bağdaş kurmuş oturur vaziyette ele alınmıştır. Sol elinde koklamakta olduğu bir gül bulunmaktadır. Portrede Fatih'in kuvvetli şahsiyeti, çok ince yüz hatları

[22] Gönül Öney , Anadolu Selçuklu Mimari Süslemeleri ve El Sanatları, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1992,s.178

ve büyük ikna gücü ortaya çıkartılmaya çalışılmıştır. Üzerinde bulunan elbisedeki kıvrımlar erken Rönesans resmi özelliklerini bizlere hatırlatmaktadır. İçi beyaz kürklü, bu mavi kaftan ve içerisinde bulunan kahverengi elbise vücut hatlarını gizlediğinden bütün dikkat yüz ifadesinde toplanmaktadır.



Sinan, II. Mehmet Portresi,29x27,(1475)
Topkapı Sarayı Müzesi

Fatih Sultan Mehmet'in İtalya'dan Bellini'yi getirtip kendi portresini yaptırması ya da Sinan Bey'in Venedik'e giderek orada Mastori Pavli'den ders almasını ilk Doğu-Batı kültür ilişkileri olarak göstermek mümkündür. Ancak Fatih'in sarayına gelen Bellini gibi Avrupalı ressamların özendirdiği Batı anlamında yağlı boya portrecilik Osmanlı nakkaşlarının elinde minyatür portreciliğinden ileri gitmemiştir. Bu portre anlayışı da daima padişah ve padişah yakınlarının portresinin yapılmasıyla sürdürülmektedir.

Türkiye'de Batılılaşma Hareketleri,18.yüzyıldan–19.yüzyılın ilk yarısına kadar görülmektedir. O dönemde Batıda ise Rönesans, sanatla başlamaktadır. Fakat Roma İmparatorluk otoritesinin devamını (karanlık devrini), sanat alanında harekete geçirememiştir. Bunun sebepleri

— Birincisi, sanatın kilise karşısında bir tehlike sayılmayışı,

— İkincisi, sanatın kilise için bir vasıta olarak kullanılmasıdır.

Roma'da muhteşem mabetler inşa ettirerek, bunları, dini heyecanlar yaratan tablo ve heykellerle süslemek, kiliseyi gerçekten memnun etmektedir. İsa, Meryem ve Azizlerin tablolarından sonra Papa ve Kardinaller de ölümsüzlük peşinde olarak tablolarını yaptırmak arzusuna kapılmışlardır. Rönesans'ın ilk hareketi olarak güzel sanatların böylesine gelişmeye başlaması insanlık için büyük bir kazanç olmaktadır. Batı karanlık devrini yaşarken, Doğu her alanda hamleler halinde bulunmaktadır. Kudretli hükümdarlarının yönetiminde, bir devri kapayan ve yeni bir devir açan Türkler ise, Rönesans'ın gerçek temsilcileridir. Çoktan uyanmış olan doğu, genç ve uyanık hükümdarlarının izinde yeni hamleler yolunda bulunmaktadır.[23]

Türklerin minyatür alanı dışında, batı tekniği ile temasa gelişleri Fatih Sultan Mehmet'in yabancı ressamları memlekete daveti ile başlamaktadır.

O tarihlerde İstanbul, eşsiz bir bilim merkezi halindedir. Mimaride de bütün dünyanın hayranlığını üzerinde toplamaktadır. O dönemin genç hükümdarı Fatih Sultan Mehmet eşsiz sanat zevk ve anlayışı ile resim alanında batı tekniği ile hemen temasa geçmiştir. Bilimde olduğu kadar, sanat alanında da yurt kapılarını açarak, o devrin tanınmış sanatçıları, Matteo di Pasti, Constanzio di Ferrara, Gentile Bellini gibi tanınmış üstatları davet etmektedir. Kendi portresi ile şehzadelerinin resimlerini yaptırarak, saray çevresinde resim zevklerinin gelişmesinde önemli bir rol oynamaktadır. Dışarıdan büyük ressamlar davet etmekle de yetinmeyerek Sinan Bey adındaki nakkaş başısını, İtalya'ya resim öğretimine de göndermektedir. Sinan Bey bu yıllar içinde, birçok genç kabiliyeti de yetiştirmeye çalışmıştır.

Bu etkilenmeler sonucunda öğretmen ve öğrenciler, eski geleneklerden uzaklaşarak, perspektif kurallarına uyarak tabiatı gördüğü gibi çizmek yolunda büyük emekler harcamaktadır.

Fatih'le başlayan bu sanat hareketi pek kısa sürmektedir. 2.Beyazıt devrinde her alanda İran etkisi altında kalınmaktadır. Bu arada, hükümdar ve

[23]Nüzhet İslimyeli, Asker Ressamlar ve Ekoller, Doğuş Ltd. Şti. Matbaası, Ankara, 1965, s.8

çevresinin batıdan tekrar doğuya yönelmeleriyle İran minyatür üstatlarına fazlaca itibar gösterilmektedir. Tebriz'den Şah İsmail tarafından gönderilen ve Osmanlı Sarayında nakkaşbaşılığa tayin edilen Veli Can'ı diğer İran sanatçılar, saray çevresini gerçek anlamda etkileri altına almışlardır. Bu olaydan sonra Osmanlı Sarayında iki nakkaşhane meydana getirilmiştir. Bunlardan birinde İran, diğerinde Türk sanatçıları çalışmaktadırlar. İran sanatçıları tarafından küçümsenen saray tarafından da ilgi görmeyen batı tekniği bir tarafa itilmektedir.[24]

2.1.2. Lale Devri

Osmanlı'da 18. yüzyılın ikinci yarısında Lale Devri yaşanmaktadır. Osmanlının batıdan ilk etkilendiği bu dönemde, Fransa batının kültürel ve siyasi örneği konumundadır. Bu sırada Fransa, XIV. Louis'nin katı kurallarla biçimlenen yönetim biçiminden yeni sıyrılarak rokoko çağına girmektedir. Onların şaşalı yaşam tarzı Osmanlı hükümdarlarını çok etkilemektedir. Özellikle III. Ahmet ve Damat İbrahim Paşa gibi kişiliklerin istekli bir şekilde batıdan aldıkları ilk şey, bu yaşam tarzı olmuştur. 1712–30 yılları arasında yaşanan Lale Devri, Kağıthane ve Boğaziçi kıyılarında İstanbul'un saray çevresinin, sanat, eğlence ve lüks içerisinde geçirdikleri bir dönemdir.

1720 yılında, Çelebi Mehmet Efendi'nin Fransa'ya elçi olarak atanmaktadır. Çelebi 1722 yılında Fransa'dan döndükten sonra, Damat İbrahim Paşa, onun Versailles ve saray bahçeleri ile ilgili anlattıklarının da etkisiyle, Kağıthane'de Sadabad adı verilen mesire yerinde benzer bir düzenlemeye girişilmesine öncülük etmiştir. Sadabad; yeni köşk ve kasırları, bahçeleri, çağlayanları, su düzenlemeleri, havuzları ve çeşmeleri ile Osmanlının batıya açılan ilk kapısı olmuştur. (Buradaki yaşantı, Fransa'daki yaşantıların etkisinde kalınarak yapılmıştır). O dönem sultan olan 3. Ahmet'in Batı kültürüne tutkun Sadrazamı İbrahim Paşa'nın çabalarıyla, realist bir

[24] Nüzhet İslimyeli , Asker Ressamlar ve Ekoller, Doğuş Ltd. Şti. Matbaası, Ankara, 1965, s.10

görüşle tabiat resimleri tekrar yapılmaya başlanmaktadır. Lale devrinde başlayan bu sanat anlayışının o sırada yurdumuza akın eden yabancı ressamların etkisini de çok büyüktür. İstanbul'un eşsiz güzellikleri karşısında kendilerini kaptırarak, pek çok eser bırakan yabancı sanatçılar, Türk sanatçıları da büyük ölçü de etkilemektedir.

Bu dönemde Batının da Doğu ve Osmanlı'dan etkilendiği görülmektedir. 18.yüzyılda klasik döneme olan ilginin canlanması batılı aydınların doğuya ilgi göstermelerine neden olmaktadır. Çok sayıda gezgin daha çok batı uygarlığının kökenlerinin izlerini bulma arayışının yarattığı bir romantizmle doğuya gelmişlerdir. Bu ziyaretlerin sanat ve toplumsal yaşam alanlarında da yansımaları olmuştur. Hatta Fransız aristokratlarının Osmanlı kıyafetleri içerisinde çok sayıda resim yaptırdıkları görülmektedir. Osmanlı, 19.yüzyılda batı resminde akademik bir üslupla temsil edilen oryantalizm tarzına da etki etmiştir. Bu etki ve Osmanlı sarayının batı resmine ilgisi artan sayıda ressamı Osmanlı topraklarına çekmektedir.

Özellikle III. Selim döneminden itibaren, Avrupalı ressamlara ve batı resim tarzına gösterilen ilgi dikkat çekicidir. Özellikle XVIII. yüzyılın son çeyreğinde İstanbul'a fazla sayıda ressamın gelip çalışmalarda bulunuşu, bazı Osmanlı devlet adamlarını da, herhangi bir şekilde onların çalışmalarından etkilenmektedir. Bu etkinin batılı ressamların çalışmalarından haberdar olan veya onları gören Osmanlı yöneticilerinin düşünce düzeylerinde resme karşı duyulan tutuculuğu gevşetici, öte yandan bazı teknik konularda resmin gereğine inandırıcı, resme yetenekli kimseler üzerinde ise, minyatür türü resim dışındaki resmin özelliklerini öğrenme imkanını kazandırmaktadır.[25]

Bunlardan özellikle 3. Ahmet'in nakkaşbaşısı Levni, çalışmalarında çizgi ve şekil uyumu içinde eserler vermektedir. Levni önceki sanatçıların kullandıkları şiddetli renkleri kullanmayarak, çizgi ve şekil olduğu kadar, renkte de tam bir uyum meydana getirmektedir. Klasik dönemin pembe,

[25] Mustafa Cezar, Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi, C.2, Erol Kerim Aksoy Vakfı, İstanbul, 1997, s.42

turuncu, yeşil renkteki doğa görünümleri, yerini yumuşak kenar çizgili tepelere, taşlara, ağaçlara bırakarak, gökyüzü doğal maviliğine bürünmektedir. Gölgeleri yere vurmuş açıklı koyulu yeşilli ağaçlar, bir natürmortu andıran meyveler, gerçeğe yakın oran orantı, perspektif arayışları minyatürlerin temel özellikleridir.

Artık minyatürlerde yeni konulara yer verilmektedir. Albümlerde toplanan tek yaprak halindeki kır sahneleri, kıyafet ve çiçek resimleri, kadın ve erkek portreleri tarih konulu minyatürlerin yerini almaktadır. Levni, portrelerini Nakkaş Osman'ın portrelerinde olduğu gibi padişahları bağdaş kurmuş otururken ele almaktadır. Ancak dönemin sultanı III. Ahmet'i üzeri çiçeklerle bezemeli bir tahta otururken şehzadesiyle birlikte tasvir etmiştir. Levni, portrelerinde de diğer minyatürlerde olduğu gibi bir takım yenilikleri denemektedir. Vücut formlarının ortaya çıkartılmaya çalışması bu yeniliklerin başında gelmektedir.

Bu yeniliklere rağmen o dönemde birer minyatür ve tezhip üstadı olmaktan daha ileri gidememektedirler. Fakat minyatürü batı tekniği ile mükemmelleştirerek, o kaskatı halden çıkarmışlar, iki boyutlu bir anlatım biçimi olan minyatürde üçüncü boyutu aramışlardır.

2.1.3. Batı Tekniği

Osmanlı, batı karşısında askeri ve siyasi üstünlüğü sürdürdüğü sürece onun teknolojik, bilimsel ve kültürel gelişmelerine, yeni kurum ve örgütlenme biçimlerine ilgi göstermemektedir. Etkilenmeler ancak batı karşısında askeri yenilgiler alıp, toprak kayıplarına uğraması sonucunda görülmektedir.

Türk resminde batı tekniği, ilk defa 3.Selim zamanında 1793 yılında Mühendishane-i Berri-i Hümayun (Topçu okulu) müfredat programlarında desen derslerinin kabul edilmesiyle başlanmaktadır. Milletçe kurtuluşu her anlamda batılılaşmada bulan 3.Selim kurduğu bu okul, batılılaşma hareketinin en önemlilerinden birisidir. 1793 yılında Askeri yüksek okulların

müfredat programlarına alınan desen dersleriyle başlayan batı tekniği, ilk meyvesini İbrahim Paşa ile vermektedir. Onu Hüsnü Yusuf takip etmiş ve bu sanatçılarımız batı tekniği alanında Türk Resim Sanatının öncüleri olmuşlardır.

Resim geleneğinin geç geliştiği Osmanlı'da önceleri manzara resimlerine rastlanmaktadır. Çini, porselen, işleme ve kimi haritalarda belirgin bu desenler 18.yy. sonunda 19.yy başında konaklama yalılarla sıva üzerine yapılan İstanbul resimler görülmektedir. Minyatürden resme uzanan geniş yelpaze içinde Türk sanatçıları önemli yapıtlar bırakmışlardır. Matrakçı Nasuh, Nakkaş Osman, Bozoklu Osman Şakir, Levni, Şeker Ahmet Paşa, Halil Paşa, Hoca Ali Rıza, Hüseyin Zekai Osmanlı İstanbul'u resimleyen ustalardır.

Türk resminde doğa görünümlerini konu alan manzara kavramı, Batı etkisinin başladığı yıllara dayanmaktadır. Yağlıboya resmin öncüleri olarak tanıdığımız ilk asker ressamların yapıtları genellikle İstanbul'un tarihsel yapılarını konu almaktadır. Fahri Kaptan, Hüseyin Giritli, Hilmi Kasımpaşalı, Salih Molla Aşki gibi bazı ressamlar dönemin olanakları doğrultusunda, genellikle Yıldız Bahçesinden çeşitli görünümleri işlemektedirler. Şeker Ahmet ve Hüseyin Zekai Paşa kuşağı, İstanbul doğasının kıyı kenar semtlerine kadar uzatarak nesnel yorumculuğu bir ölçüde kırmaktadırlar.

2.2. 19.Yüzyılın İkinci Yarısından, II. Meşrutiyet'e Kadar Olan Etkilenmeler

19. yüzyılın ilk yarısı boyunca batılı anlamda resim üreten Türk sanatçı çok az görülmektedir. Bu nedenle de Osmanlı, yabancı ve azınlık sanatçılara siparişler verip, onları saraylarında ağırlayıp, resimlerini satın almaktadırlar.

Bu sırada 1839 yılında Tanzimat dönemine girilmesiyle Osmanlı'nın toplumsal değişim sürecine hız kazandırmaktadır. Aynı zamanda bu ortamda yetişen gençlerin yeniliklerden etkilenmektedirler. Bu etkilenmeler sonucunda

Osmanlının batılılaştırılması Tanzimat ile birlikte büyük bir hız kazanmaktadır.

Geleneksel Osmanlı devlet yapısında uzun bir süreden beri devam etmekte olan askeri, siyasi ve mali çöküntü karşısında, bu yapıdaki etkili grupların bir kısmı, çöküntüyü durdurmanın son çaresini, Osmanlı devletinin askeri ve idari kurumlarını, Avrupa örneklerine göre yeniden örgütlemede görmektedir. [26]

Şeker Ahmet Ali Paşa, Ahmet Emin, Süleyman Seyit Bey gibi sanatçılarımız öğrenimleri sırasında, Paris sanat çevrelerini hâkimiyeti altında bulunduran Romantizm ve Neo Klasizme rağmen Courbet'nin sanatından etkilenmektedirler. Bu sanatçılar yurda döndükleri zaman, Courbet'nin renk ve canlılık endişesini de beraber getirmektedirler. Böylece, Asker ressamlar, yurda yalnız batı tekniği ile resmi sokmamışlar, aynı zamanda ilk günden Paris'in çağdaş sanat anlayışını da beraber getirmektedirler.

Bu sanatçılardan Şeker Ahmet Ali Paşa Paris'te öğrenimi sırasında devrin hükümdarı Abdülaziz'in portresi ile yurt dışında bir sergiye katılmaktadır. Böylece hem batı tekniğinden etkilenen, hem de yurt dışında sergiye katılan ilk sanatçımız olmuştur. Biz de ilk defa olarak 1874 yılında İstanbul'da Divan yolunda bir resim sergisi açmıştır.

Batı tarzından etkilenen diğer bir ressamımızda Üsküdarlı Hoca Ali Bey'dir. Hoca Ali Rıza Bey, Türk sanatında başlı başına bir ekolün kurucusudur. Kara kalem çalışmalarında kurallar koymuş olan sanatçı Çamlıca dan Türk sanatına yeni bir ruh ve benlik kazandırmaktadır. Hoca Ali Rıza Bey Avrupa'da öğrenim görmemesine, yabancı müze ve galerilere gitmemesine rağmen Empresyonizmin kurucusu Claude Monet etkilenerek bunu da eserlerine yansıtmaktadır.

[26] Yahya Tezel , Cumhuriyet Dönemi İktisat Tarihi, Yurt Yayınları, Ankara, 1982, s.416

19.yy. dış dünyaya, özellikle batıya yönelik büyük etkilenmeler yabancı ressamlar ve azınlık sanatçıları ile Osmanlı sanatçılarının işlerine, etkileşim ve yaklaşımlar sonucunda başlamıştır. Sezer Tansuğ bu süreci şöyle açıklamaktadır.

"Türk ressamlarından hiçbiri, kendi çevrelerini bir yabancı gözüyle irdeleme ve yorumlama açmazına düşmemişlerdir. 19.yy Osmanlı sanatçılarının işlerini yabancı ressamların işlerinden ayırt eden nitelikler, bu resimlerde hiçbir pitoresk ve egzotik yumuşamanın bulunmayışıdır. En pitoresk ilgi yönelişlerinde bile gündelik sıradan bir realite duygusunun kendini kanıtlama fırsatı bulduğu reel ya da organik bir tema dünyasıyla buluşma mantığı yatmaktadır. Türk ressamlarla çoğunluğu ermeni azınlıktan ressamların oluşturduğu başka bir duyarlık kesimi arasındaki farksa, bir yanıyla ortak bir kültüre ilişkin ortak problematikleri taşımakla birlikte, esasta yoğun bir farktır. Ermeni ressamları yorumları realitenin duygusal ve dekoratif fantezileri erişme yolunda abartılmış değer ölçütlerine dayanmaktadır. Bu resimlerde ikon ve benzeri işler yapılan süsleme atölyelerinin dinsel atmosferini sezmek de mümkündür."[27]

2.2.1. Darüşşafakalı Ressamlar

1840'lı yıllarda fotoğraf tekniği Osmanlı'ya girmiş, çoğu azınlık olan kişilerin açtığı atölyeler yaygınlaşmaya başlamaktadır. Abdullah Biraderler ve Sabah fotoğrafhaneleri bunlara örnektir.

Bu dönemde İstanbul'un çeşitli manzaralarının fotoğraflarından kopya ederek resim yapan bir grup ressam bulunmaktadır. Hüseyin Giritli, Salih Molla Aşki, Ahmet Bedri, Ahmet Şekür gibi birçok ismin, resimlerinde doğrudan fotoğrafları kopya ettikleri anlaşılmaktadır. Fotoğraflardan kopya etmek suretiyle yapılan bu resimler Göksu, Kağıthane, Kızkulesi, Beylerbeyi

[27] Sezer Tansuğ , Çağdaş Türk Sanatı, Remzi Kitapevi, İstanbul, Mayıs 2003, s.40

Sarayı, ormanlık gibi figürsüz sırf manzara, meyve ve çiçek resimleridir. Bu manzara resimlerinde figür kullanılmamaktadır.

2.2.2. 19.Yüzyılın İkinci Yarısında Türk Sanatçıları Etkileyen Yabancı Ressamlar

Abdülmecit (1839–1861), Abdülaziz (1861–1876) gibi padişahlar saltanat dönemleri içerisinde batılı anlamda resim sanatının gelişimine önemli bir destek sağlamışlardır. Yeni gelişme sağlayan Türk ressamlarına verdikleri destek bir yana ülkeye gelen yabancı ressamlara da büyük ilgi göstermektedirler. Bu ressamları çeken, Osmanlı sarayının kültürel kabuk değişiminin yanında, Avrupa'da moda olan ve geniş bir piyasası bulunan Oryantalist resim konusunda çalışmalar yapabilmektir.

19.yy. Osmanlı padişahlarının yakın ilgi gösterdikleri önemli resim sanatçılarından deniz resimleriyle ünlü ermeni asıllı Rus Aivazowsky, 2. Abdülhamit'in bir portresini de yapan Fausto Zonaro ile 19.yy. İstanbul'da yaşayan ermeni azınlığından olan Civanyan'ın resimleri bu sanatçılardan bazılarıdır. 19.yy. ikinci yarısında, manzara temasının Türk sanatçılarının elinde Batı'dakinden oldukça farklı bir boyut ve duyarlılık kazanmaktadır. Kuşkusuz en yaygın ilgi alanını manzara resimleri oluşturmakta ve bu resimlerde adeta doğaya duyulan yaklaşımın özlemi yansıtmaktadır. (Bu manzara resmi geleneğimiz yok değildi, fakat gerçekçi de olsa soyut şemacılığın sınırlarını aşmamaktadır.) Ama o duvar manzara resimlerinin pek çoğu da hayali yapılmaktadır. Türk sanatçının resim alanındaki geleneksel gerçekçiliği, bu kez yeni bir gözlem ruhuyla ortaya çıkmaktadır.

Bu yabancı sanatçılardan bazıları İstanbul'a olan tutkuları veya Türk resmine sağladıkları katkılarla diğerlerinden ayrılmaktadırlar. Amedeo Preziosi (1816- 1882) ve Leonardo de Mango (1843- 1930) İstanbul'a yerleşip hayatlarının sonuna kadar bu kentte yaşamışlardır. Aivazovsky (1817- 1900), resimlerinde büyük bir tutkuyla sevdiği İstanbul'u defalarca kez

ele almış, şehre birçok kez gelmiştir. Guillemet (1827- 1878), 1874 yılında İstanbul'da bir özel desen ve resim akademisi kurması ile önem kazanır. İtalyan ressam Zonaro (1854- 1929), İstanbul'da çok sayıda resim üretmiştir.



Fausto Zonaro, 66x99, Tuval üstüne Yağlıboya

19.yy. Türk resminin ilgi çekici bir başka alanı da deniz temasıdır. Osman Nuri Paşa, Harbili Tahsin gibi asker sanatçılar, fırtınalı deniz ve gemi konusuna büyük bir ilgi duymuşlardır. Bu sanatçıların yabancı deniz ressamlarından etkilendikleri söylenebilir.

2.2.3. İstanbul Salonları

Sanayi-i Nefise Mektebi'nin açılması İstanbul'daki sanat ortamının canlanmasına da neden olmuştur. Bu canlanmanın en önemli örneklerinden birisi, 1901- 1903 yılları arasında düzenlenen üç İstanbul Salonu sergisidir. İstanbul salonları, Sanayi-i Nefise Mektebi'nin yıllık öğrenci sergileri dışında bu dönemde gerçekleşen nadir sergi etkinlikleri arasında yer almaktadırlar.

Salon sergileri Fransa'daki örnekten etkilenerek düzenlemektedirler. Fransa'da salon sergisi, 1667 yılında XIV. Louis'nin Kraliyet Resim ve Heykel Akademisi'nin üyelerinin yapıtlarını içeren bir sergiyi desteklemesiyle başlamış ve 1737'den sonra zaman zaman düzenlenen bir sergi olmaktan çıkarak yıllık bir sergi niteliği kazanmıştır. Fransız salonu 19.yüzyılın sonlarından itibaren, avant- garde sanatın ağırlığını hissettirmeye

başlamasıyla giderek önemini kaybetmiştir. İstanbul salonunun düzenlediği sırada, Fransa'da salon önemini yitirmeye başlayan bir etkinliktir. Ancak İstanbul için böylesi bir girişim büyük bir yeniliktir.[28]

Sanayi-i Nefise'de mimarlık bölümünde hoca olan Vallaury ve İstanbul'da yayınlanan Le Stamboul, gazetesi müdürü Delbeuf'un girişimleri, 1901 yılında Beyoğlu'nda bir sanatçılar lokali kurulmuştur. Fransız bir tüccara Beyoğlu'ndaki Passage Oriental'de açılan ilk İstanbul Salonu'nun oluşumunda sanatçıların bir araya gelmesini sağlayan bu lokalin önemli etkisi bulunmaktadır. İlk sergiye aralarında akademi hocaları Oskan Efendi, Valeri, Warnia- Zarzecki, P. Bello ve L. De Mango ile Zonaro'nun da bulunduğu pek çok yabancı ve azınlık sanatçının yanı sıra Osman Hamdi Bey, Şeker Ahmet Paşa, Halil Paşa ve Ömer Adil de katılmıştır. 170 civarında eserin yer aldığı sergi basında geniş yankı uyandırmıştır.[29]

1901- 1902 ve 1903'de üç kez açılan İstanbul Salonu sergilerinin, İstanbul'un sanat yaşamında çekişme, kıskançlık gibi gerginliklere yol açtığı ve 1904'de açılması gereken 4.serginin sanatçıların artık ilgilenmediği bir bozguna dönüştüğü ifade edilmektedir.[30]

Yine de çok sayıda yerli, yabancı ve azınlık sanatçının bir araya geldiği, basında yankı uyandıran, yüzlerce eserin yer aldığı İstanbul salonu sergileri, kısa ömürlü fakat sanat tarihimizin önemli etkinliklerindendir.

2.2.4. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti

1908 yılında II. Meşrutiyet ilan edilir ve II. Abdülhamit tahttan indirilir. Meşrutiyet'in ilanıyla yayılan coşku, bireylerde çok fazla bir özgürlük havası yaratmaktadır. (yeni bir girişimcilik ruhu ortaya çıkmıştır). 1880'li yılların

[28] Mustafa Cezar ,Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi, C.2, Erol Kerim Aksoy Vakfı,1997, İstanbul, s.440
[29] Mustafa Cezar ,Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi, C.2, Erol Kerim Aksoy Vakfı,1997, İstanbul, s.445
[30] Sezer Tansuğ, Çağdaş Türk Sanatı, Remzi Kitapevi, İstanbul, 2003, s.111

başlarında doğan bir grup genç ressam Osmanlı Ressamlar Cemiyetini kurarlar. Cemiyetin çalışmalarında, Sanayi-i Nefise'nin ilk mezunları arasında yer alan gençlerin bulunduğu ressamlar; Ruhi Arel, Sami Yetik, Hikmet Onat, İbrahim Çallı ve onlara sonradan katılan Nazmi Ziya, Avni Lifij, Mehmet Ali Laga, Feyhaman Duran, Vecihi Bereketoğlu, Namık İsmail, Celal Esat Arseven, Mihri Müşfik ve Müfide Kadri gibi isimler bulunmaktadır. Hoca Ali Rıza, Ahmet Ziya Akbulut, Şevket Dağ, Osman Asaf ve cemiyete büyük destek sağlayan Şehzade Abdülmecit gibi yaşça daha büyük olan ressamlar da, bu gençlerin arasında yer almaktadırlar. (Bununla beraber, cemiyetin etkinliklerinin odağını, sonradan 14 Kuşağı olarak tanınacak olan genç sanatçılar oluşturmaktadır).

1911- 1914 yılları arasında çıkarttıkları Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi, çağdaş Türk sanatı tarihi açısından, plastik sanatlar alanında ilk süreli yayın olarak önem kazanmaktadır.

1921'de Türk Ressamlar Cemiyeti, 1929'da Güzel Sanatlar Birliği adı altında etkinliklerini sürdüren dernek, zamanla sanat ortamındaki önemini kaybetmeye başlamıştır. 1914'de yayını sona erene kadar Türk sanatının temsil edildiği ve çeşitli etkinlikleri üstlenen tek kurum olarak kalmıştır.

2.2.5. Yurtdışında Eğitim'e Giden Türk Sanatçılar

1910 yılında, bir kısmı Sanayi-i Nefise'nin bursu, bir kısmı da önemli kişilerin sağladığı olanaklarla, genç ressamlar yurt dışında eğitim almaya başlamışlardır. Bu sanatçıların çoğu, 1914 yılına kadar Paris'te kalmışlardır.

— Şehzade Abdülmecit'in sağladığı olanaklarla giden, Avni Lifij

— Abbas Halim Paşa'nın desteğiyle giden, Feyhaman Duran

— Devletin olanaklarıyla giden, Sami Yetik, Ruhi Arel, Ali Sami Boyar, Nazmi Ziya, İbrahim Çallı, Hikmet Onat, Namık İsmail,

Gibi isimler, burada Jean- Paul Laurens, Cormon gibi hocaların atölyelerinde eğitim görmektedirler.

Sanatçılarımızın gittiği dönemde Paris, çağdaş sanatın merkezidir. Picasso, Modigliani, Matisse, Brancusi, Paris'te yepyeni bir sanat anlayışının çığırını açmaktadırlar. Bir yanda kübizm öte yanda fovizm, başlamakta ve yerleşmiş olan izlenimci üsluba karşı bir yenilenmeyi müjdelemektedir. Dünyanın dört bir yanından Paris'e gelen pek çok yabancı sanatçı gibi, Türk ressamları da izlenimci resimden etkilenmeye başlamaktadırlar. Oysa izlenimcilerin resimleri artık müzelere girmiştir. Atölyede aldıkları eğitim dışında, buradaki sanatçılarımız için en önemli kaynak, müzeler ve açılan sergilerle birlikte yaşadıkları ortam etkilenmelerine neden olmaktadır.

Müzelerde gördükleri en yenilikçi sanat ise izlenimciliktir. Kendi ülkelerindeki akademik üsluptan sonra, izlenimci resim onlara çok modern ve yenilikçi gelmektedir. Ancak, bu eğitimi verecek bir hocaları yoktur.

Bu dönemin akademik anlayışını; koyu gölgeler ve renklerin kullanımı, fırça vuruşlarının belli olmadığı pürüzsüz bir yüzey ve doğal gerçeğe benzerlik olarak yorumlayabiliriz. Oysa izlenimcilik; güneşin altındaki doğanın anlık izlenimleri, ışık ve canlı renkler, savruk fırça darbeleri ve lekeler olarak belirmektedir. Akademik resimde, boya paletin üzerinde karıştırılarak tuvale aktarılır; oysa izlenimcilikte, doğrudan tuval yüzeyi üzerinde renkli fırça vuruşları yan yana getirilerek etki yaratılır.[31]

Böylece, ressamlarımız Paris'te, izlenimciliğin yeni üslup çözümlemelerini benimsemişlerdir. Buradaki Fransız hocalar da bu tür bir eğitim vermektedirler.

[31] Celal Esad Arseven , Sanat ve Siyaset Hatıralarım, İletişim Yayınları, İstanbul, 1993, s.73



Sami Boyar-Haliç

2.3. Birinci Dünya Savaşı Yılları

Türk sanatçıların Paris eğitimleri, Birinci Dünya Savaşı'nın çıkmasıyla sona ermektedir. Sanatçılarımız, 1914 yılı içerisinde yurda dönmüşler ve kendilerine bu yüzden 14 Kuşağı adı verilmektedir. Yeni bir resim anlayışını, izlenimciliği temsil eden bu sanatçılar, kimi kaynaklarda Çallı Kuşağı olarak anılmaktadır.

Çallı Kuşağı denilmesini Kıymet Giray şöyle açıklamaktadır;

"Bu, Çallı'nın karizmatik kişiliği, bohem hayatı ve hazır cevaplığı ile sivrilmesinden kaynaklanan bir durumdur. Oysa üslup olarak Nazmi Ziya, kuşağının daha fazla öne çıkan bir ismiydi. Fakat Türk resim sanatı tarihinde, sanatçıların sanat gücünden çok kişilikleri üzerinde durulmuştur. Bu, Çallı'nın ressam kişiliğine yönelik değil, ancak çağdaş Türk resim sanatı tarihinin yazımına yönelik bir eleştiridir."[32]

14 kuşağı sanatçıları yurda döndükten sonra, Sanayi-i Nefise'de öğretim kadrosu içerisinde yer almışlar ve kendilerinden önceki yabancı hocaların, akademik eğitiminin ve hocalık anlayışının değişimine neden olmuşlardır.

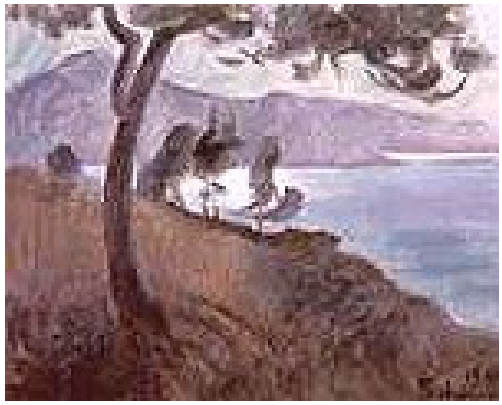
[32] Kıymet Giray, Çallı Atölyesi, Türkiye İş Bankası, İstanbul, 1997, s.43



İbrahim Çallı, Topçular

2.3.1. 14 Kuşağı ve İzlenimcilik

Önceki dönemlerde Halil Paşa ve Hoca Ali Rıza tuvallerine doğanın ışığını taşımaktadırlar. 1914 yılının genç ressamları kendinden önce ortaya konulan bu birikimi, Paris'te öğrendikleri ve gördükleri ile kaynaştırmaktadırlar. Nazmi Ziya, Hoca Ali Rıza'dan dersler alarak İstanbul'u ziyaret eden ünlü Fransız ressam Signac'la tanışmıştır. Daha Paris'e gitmeden bir takım yeni arayışlar içerisine girmiştir. Böylece bu kuşağın yerel izlenimci anlayışı, Fransa'daki izlenimcilikle kaynaşmaktadır.



Feyhaman Duran, Peyzaj,1941

Üslup olarak etkilenmenin yanında konulardan da etkilenmektedirler. Türk resminde, manzara oldukça köklü bir geleneğe sahiptir. Minyatür sanatında manzaranın önemli bir yeri vardı ve Matrakçı Nasuh gibi isimler,

daha geleneksel Osmanlı resim sanatının erken dönemlerinde manzaraya karşı duyarlılığı ortaya koymuştur. Daha sonra, batılı anlamda resim sanatının ilk dönemlerinden itibaren manzara vazgeçilmez konulardan birisi olmuştur. Şeker Ahmet Paşa, Halil Paşa ve Hoca Ali Rıza gibi bu konuyu ustalıkla ele alan sanatçılarımız yetişmektedir. Ancak 14 Kuşağı sanatçıları, İstanbul ve çeşitli doğa görünümlerine, yeni bir duyarlılıkla yaklaşmaktadırlar.

Bu dönemde, yine minyatür sanatına uzanan bir geleneğe sahip olan portreler yapılmaya devam etmiştir. 14 Kuşağı içerisindeki sanatçılar arasında portre resminin en önemli temsilcisi Feyhaman Duran'dır. Ona Paris'te eğitim olanağını sağlayan da, yaptığı portreler olmuştur. Abbas Halim Paşa, kızlarının portrelerini yapan Feyhaman'ın Paris'e gitmesine ön ayak olmuştur. Bunun nasıl olduğunu, sanatçının kendisi şu şekilde aktarmıştır:

"Galatasaray Lisesi'nde resim öğretmeniydim, bir gün tanıdığım bir hanımefendiye resmini yapmayı teklif ettim. Bana 'ben yaşlıyım ne olacak resmimi yapıp da? Onun yerine şu küçük kız çocuğunun resmini yap' diyerek çantasından küçük bir resim çıkarıp verdi. Bu resmi bir portre haline getirdim. Çocuğu tanımıyordum. Sonradan bunun zamanın ünlü kişilerinden Abbas Halim Paşa'nın dördüncü kızları olduğunu öğrendim. Paşa, bu resim üzerine öteki beş kızının ve bazı tanıdıklarının daha resmini yaptırdı, takdirlerini kazandım, böylece kendileri tarafından ve bütün masraflarım karşılanarak Paris'e öğrenime gönderildim. Bu vesileyle hayatımda mutlu bir dönüm noktası olmuştur."[33]

[33] Saim Kutsav , Feyhaman Duran, Ankara Sanat, Eylül 1966, s.5–13



Avni Lifij- Oto portre

Oto-portre konusu Avni Lifij'in çarpıcı resmiyle sürmektedir. Avni Lifij; elinde şarap bardağı, ağzında piposu, fötr şapkası ve kısık gözlerindeki gizemli havasıyla bohem ve dinamik olarak ifade edilmiştir.

14 Kuşağı'nın eserlerinde kullandıkları diğer temada natürmortlardır. Duvar resimlerindeki erken örneklerde ve bazı minyatürlü sayfalarda, daha 18.yüzyılda örneklerini gördüğümüz natürmort, Süleyman Seyyid ve Şeker Ahmet Paşa'yla tuval resmine taşınmıştır. İbrahim Çallı'nın natürmortları, bu geleneğin yeni üsluptaki örnekleri olarak karşımıza çıkarmaktadır. Bu kuşakla birlikte, Türk resminde figür giderek önem kazanmaya başlamaktadır. Osman Hamdi'nin klasik bir anlayışla resme soktuğu figürler; yeni tuvallerde, yeni bir üslupla ve daha sık karşımıza çıkmaktadır. Ama konu olarak en büyük yenilik nü'lerdir. Toplumun tutuculuğu, bu konunun ele alınmasında çekingen davranılmasına neden olmuştur.

2.3.2. Cumhuriyet Yılları

Türk topraklarını işgal eden Batı devletleri, Mustafa Kemal'in önderliğinde kadını ve erkeğiyle direnen güçlü bir ulusla karşılaşmaktadırlar.

Bu ulusal kurtuluş mücadelesi Türk insanının bağımsızlığını sağlamıştır. 29 Ekim 1923'de Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulduğu resmen ilan edilmiştir. Büyük Millet Meclisi üstlenmiş ve hızlı bir kalkınma ve çağdaşlaşma hareketini yürürlüğe koymuştur.

Bütün bu gelişmelerle birlikte; Türkiye Cumhuriyeti yeni bir toplumsal, siyasi ve ekonomik çehreye bürünmekteyken Atatürk ve arkadaşları, bu kabuk değiştirme sürecinde kültürel alandaki gelişmelere büyük önem vermektedirler. Onlar için Cumhuriyet'in kültürel kimliğini ortaya koyabilmesi bir zorunluluk taşımaktadır. Kültürel alandaki gelişmelere, Cumhuriyet'in varlığının ana şartı olarak bakmaktadırlar. Atatürk, 22 Ocak 1923'de Bursa Şark Sineması'nda yaptığı konuşmada:

"Bir millet ki resim yapmaz, bir millet ki heykel yapmaz, bir millet ki fennin icap ettirdiği şeyleri yapmaz; itiraf etmeli ki o milletin tarik-i terakkide yeri yoktur"[34]demektedir.

Aynı yıllarda sanata ve sanatçıya bir gelişme ortamı yaratma düşüncesini ön planda tutulmaktadır. Devlet sanatçıya destek verirken ister istemez bazı beklentiler ve yönlendirmelerde bulunmaktadır. Bu beklentilerin en önemlisi, sanatçıların yapıtları yoluyla Cumhuriyet ilke ve inkılaplarını ve yakın geçmişte yaşanmış olan kahramanlıklarla dolu Kurtuluş Savaşı'nı gelecek nesillere aktarmaları ve toplumu bu yönde etkilemeleridir.

Güzel Sanatlar Akademisi yenilenmiş, 1924 yılından itibaren sanatçılara Avrupa bursu verilerek yurtdışında eğitimlerini tamamlamaları sağlanmaktadır. Ayrıca 1926 tarihli bir kararla, Ankara'da açılan sergilerin resmi sergi kabul edilmesi ve ödüller verilerek belli sayıda yapıtın bir müze kurmak üzere satın alınması ön görülmektedir. Bu son girişim aynı zamanda, 1932'de kurulan halkevleri ise, toplumun kültür ve sanata olan duyarlılığının

[34] İnan, M.Rauf, Mustafa Necati, T.İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1980, s.137

gelişimi açısından olduğu kadar, sanatçılara sergi açabilecekleri mekan sağlamaları nedeniyle de önemlidirler.[35]

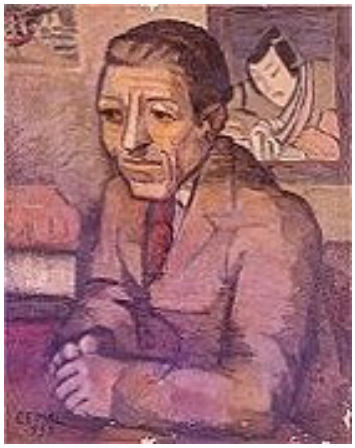
Bunun bir uzantısı olarak, her yıl Cumhuriyet Bayramı'na denk gelen 29 Ekim tarihinde bir İnkılap Sergisi düzenlenmesi kararlaştırılmaktadır. Bu etkinlik, aynı zamanda devletin sanatçılardan Türk inkılaplarını yansıtan eserler üretmeleri yönündeki beklentisinin bir ürünüdür. Sanatçıları beklentileri doğrultusunda yönlendirme hedefi dışında, bu sergi yoluyla devlet, sanata desteğini bir etkinlik etrafında yoğunlaştırmak istemektedir.



Şeref Akdik, Köy Mektebi

İnkılap Sergileri, 1933–1936 yılları arasında toplam dört kez düzenlenmiş ve beklenen sonucu veremediği için devamı getirilmemiştir.

[35] Kaya Özsezgin, Çağdaş Türk Resim Sanatı, Tiglat Yayınları, İstanbul, 1982, s.23



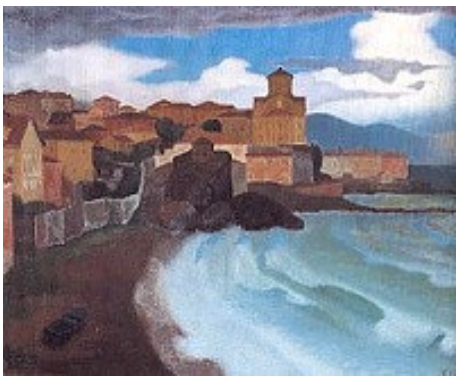
Cemal Tollu-Öğretmen

2.3.3. Yurt Gezileri

1938–1944 yılları arasında devlet, belli sayıda sanatçı ile yurt gezileri düzenlemektedir. Sanatçılar yurdun çeşitli yörelerini gezerek, ülke gerçeklerini ve görünümlerini yansıtan resimler yapmaları sağlanmaktadır. Bu etkinlik, C.H.P. tarafından halkevleri aracılığıyla yürütülmektedir. Böylece, hem sanatçılara maddi bir destek sağlanmış hem de çağdaş sanatımıza yerel öğelerin girmesi teşvik edilmiş olacaktır. Ayrıca, Anadolu'nun çeşitli yörelerinde çalışan sanatçılarımız, halka resim sevgisini aşılayacaklardır. Mahmut Cuda, yurt gezisi kapsamında Trabzon'da çalıştığı döneme ait bir anısında sanatçı-sanat yapıtı ve halk arasında kurulan ilişkinin hoş bir örneğini vermektedir.

"Sehpamı açarak çalışmaya başladım. Biraz sonra da sabah namazından çıkanların bir kısmı etrafımı sardı. Seyircilerin tecessüsleri o kadar saf ve sevimliydi ki onlara memnuniyetle cevap veriyor bir yandan da çalışıyordum."[36]

[36] Mahmut Cuda, Ressamlar Taze Bir Gayretle Çalışıyorlar, Arkitekt, Mayıs-Haziran 1938,135



Mahmut Cuda, Trabzon'dan,50 x 65

Tuval üzerine Yağlıboya

Yurt gezilerinin sonucunda sanatçıların geleneksel sanatlarımıza geri dönmeleri sağlanmış, halka resim sevdirilmiştir. Gerek sanatçı, gerek toplum ve gerekse devlet açısından değerlendirilebilecek bu etkinliğin neticesinde, yurdun dört bir yanını konu alan büyük bir koleksiyon elde edilmiştir. İlki 1938 yılında gerçekleştirilen yurt gezileri sırasında sanatçıların üretmiş olduğu yapıtlar, her sene bir sergiyle bir araya getirilmiştir.

Özellikle yurt gezilerinin sonucunda yöresel Türk resmi ortaya çıkmaktadır. Nurullah Berk yazısında 1933'lerde modern sanat akımlarının Türkiye'ye girişiyle İstanbul'un da resmimizde yok olduğu, Batı plastik entelektüalizmi denebilecek görüşleri yurda sokmuş olmanın sarhoşluğu içinde genç kuşak sanatçılarının İstanbul'u dahi göremediklerini belirtmektedir. Anadolu yaşamına uzanan, köylü tiplerini canlandıran, köylünün günlük yaşayışını izleyen, onu dekoru ve çevresiyle ele alan akımın kurucusu olarak Turgut Zaim'i görmektedir. Berk'e göre, hiçbir Türk ressamı ondan önce böylesine bir inanç ve canlılıkla resim dünyamıza Anadolu'yu getirmemiştir.[37]

Gezilerden büyük ölçüde etkilenen sanatçılardan biride Bedri Rahmi'dir. 1941 yılındaki Çorum gezisi ve ondan sonra ki geziler ona

[37]Tansuğ Sezer, Gelişim Yayınları, İstanbul, 1975s.61

müzelerde ve salonlarda hayran olduğu Türk süsleme sanatlarını, dağda, bayırda ve pazaryerlerinde yaşarken görme olanağını vermiştir.

Konuyu sorunsal planda görmüş olan sanatçılar, özgür kır ya da yöre resimleri düzenlerken, özgün bir üslup yakalamak için çaba göstermişlerdir. Batı'da öğrenilen resim yöntemleri ya da atölye disiplinleri, yöresel bazı konuların işlenmesinde (yaygınlaşmasında) vazgeçilmez teknikler olarak benimsemişlerdir.

Sezer Tansuğ yurt gezileri hakkında şunları söylemektedir;

"Yurdu gezen ressamlar uygulaması, devletin sanata yönelik olumlu yaklaşımının bir göstergesidir. Türkiye Cumhuriyeti devleti sanatçıyı özgürlüğünü yitireceği bağlanmalara sokacak bir tutum benimsememiştir. Dolayısıyla ulusal amaçlar doğrultusunda göstermiş olduğu yol, sanatçıların kat etmeyi kendiliklerinden kavramış olmaları gereken bir yoldur."[38]

Devletin sanata desteği, Cumhuriyet'in ilk yıllarında sanat ortamının biçimlenmesinde belirleyici olmaktadır. Bununla birlikte, sanatçılar da bir takım arayışlar içerisindedir. Avrupa'ya (büyük çoğunluğu Paris'e) ilk sanatçı grubu 1924 yılında gitmiştir. Bunlardan iki yıl önce Almanya'ya giderek, modern resmin önemli isimlerinden birisi olan Hofmann'ın atölyesinde eğitim alan Ali Çelebi ve Zeki Kocamemi, Türk resminde yeni bir anlayışın ilk temsilcileri olmuşlardır. Onlarla aynı kuşaktan olan heykeltraş Zühtü Müridoğlu, bu yeni anlayışa ilk tepkilerini şu şekilde dile getirir:

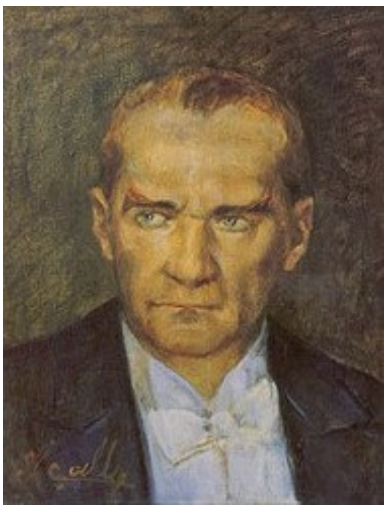
"Biz Matisse'le Picasso'yla alay ederken, Almanya'dan Zeki Kocamemi ve Ali Çelebi geldi. Aklımız büsbütün karıştı. Önce karşı çıktık, sonra sezmeye, anlamaya ve sevmeye başladık. Zeki'yle Ali bizlere yeni sanatın perdesini araladılar.[39]

[38] Sezer Tansuğ, Çağdaş Türk Sanatı, Remzi Kitapevi, İstanbul, 2003, s.215
[39] Zühtü Müridoğlu, Zühtü Müridoğlu Kitabı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1992, s.85

Ali Çelebi, Zeki Kocamemi ve sonradan onlara katılan diğer sanatçılar Lhote, Leger, Hofmann gibi kübizm sonrası bir resim anlayışını temsil eden ustaların atölyelerine devam etmektedirler. Bunun yanı sıra müzeler, canlı bir sanat ortamı, sergiler, çeşitli sanat yayınları ve hareketli bir kent yaşantısı ile iç içe olmuşlardır. Paris'in sanat ortamından etkilenmişlerdir. 1927- 30 yılları arasında yurda dönmeye başlayan sanatçılar (genellikle 3 yıllık burslar alıyorlardı), böylece genç modern bir sanat anlayışını beraberlerinde getirmektedirler. Natürmort, manzara, nü, portre ve günlük hayattan sahnelerle zenginleşen konu seçeneklerinin yanı sıra, Avrupa'da izlenimcilik sonrası gelişen sanatsal yaklaşımların bir sentezini ortaya koymaktadırlar.

2.4. İkinci Dünya Savaşı Yılları (1939- 1945)

Sanat alanındaki gelişmeler her zaman toplumsal, siyasi ve ekonomik koşullarla doğrudan bağlantılı olmaktadır. Dünyayı etkileyen İkinci Dünya Savaşı Eylül 1939'da başlamaktadır. Türkiye'nin, savaşa girmemesine rağmen etkilerini yoğun bir şekilde hissetmiştir. 1940 yılında, bir milyondan fazla erkek silahaltına alındığından üretim düşmüş ve bütçe gelirlerinin önemli bir kısmı savunma harcamalarına ayrılmıştır. Bu şartlar altında, sanatçıların yaşam mücadeleleri iyice zorlaşmaktadır çünkü devletin artan savunma yatırımları, sanata olan desteği engellemektedir. Savaş yıllarında sanatçılar, sanatsal üretimleri için gerekli olan malzemelerin bulunması konusunda bile sıkıntı çekmektedirler. Sadece bu durum bile, sanatsal üretimin azalması için yeterlidir. Savaş yıllarında, sanatçıların bir kısmının silahaltına alındığı, malzeme sıkıntısı ve yüksek enflasyon gibi sorunların sanatsal üretimin önünü tıkadığı ve devlet yatırımlarının kısıtlandığı koşullar altında devlet- sanatçı ilişkisine temellenen sanat ortamı yeni bir sürece girmektedir.



Atatürk, İbrahim Çallı



Ankara Sergievi Binası

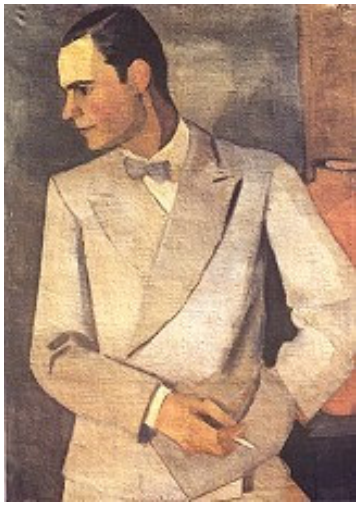
Devlet Resim ve Heykel Sergisi gibi girişimleri ile birlikte, savaşın bu zor koşullarında sanatçılar da özverili bir şekilde üretimlerini ve çalışmalarını sürdürmüşlerdir. Bu dönemde; 1939 yılında Dağcılık Kulübü'nde açılan sergilerinin ardından Müstakillerin etkinlikleri son bulmuş; Güzel Sanatlar Birliği'nin geleneksel Galatasaray ve Ankara sergileri rutin birer etkinlik olarak sürmüştür; d Grubu ise savaş yılları boyunca etkinliklerine devam etmiştir. Grubun 3 Şubat 1940'da Beyoğlu Halkevi'nde açtığı sergi, savaşın beraberinde getirdiği sıkıntılara karşın ilgi görmüştür. 1943 yılında kurulan ve başkanlığını İbrahim Çallı'nın yaptığı Türk Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği ise, bazı sergi etkinlikleri dışında savaş yıllarının sanat ortamına önemli bir

katkı sağlayamamıştır. Aşağıda bu gruplar ve etkilenmeleri hakkında daha geniş bilgi verilmektedir.

2.5. Savaş Sonrası (1945- 1950)

1945 yılında savaş sona erdiğinde insanların yaralarını sardığı, yaşanan korkunç olayları gözden geçirdiği ve bir iç hesaplaşması yaptığı bir dönem yaşanmaktadır. Öte yandan, savaşın yarattığı baskının ortadan kalkması, beraberinde bir özgürlük havası getirmiştir. Yoklukla geçen yılların ardından Türk insanı, yeniden sosyal hayatın içine girebilme ve birey olarak etkinleşme olanağını aramaktadır.

Bu sosyo-psikolojik ortam, sanatçıları da etkilemiştir. 1945 sonrasında, daha önceki dönemlerle önemli bir farklılaşma olarak kişisel sergilerin arttığı görülmektedir. Cumhuriyet'in ilk yıllarının ve kısmen İkinci Dünya Savaşı yıllarının genel karakteristiği olan grup halinde hareket etme ve sergiler açma eğilimi, savaşı izleyen dönemde yerini belirgin bir şekilde kişisel çabalara bırakmaya başlamaktadır.[40]



[40]A.H. Tanpınar ,Cemal Tollu ve Resimde Yapı, Ülkü, 16 Şubat 1946, C.9, s.106, s.5–6

Hale Asaf-İsmail Hakkı Oygar'ın Portresi

2.6. 1950'li Yıllar

1910 yılında, Rus asıllı ressam Vasili Kandinski renk ve biçim ilişkileri üzerine yoğunlaşan çalışmaları sonucunda tamamıyla soyut bir resim anlayışı geliştirmektedir. İkinci Dünya Savaşı öncesi dönemde soyut resim Avrupa'da hızla yaygınlaşmaya başlamış, fakat kısa bir süre sonra faşist ve komünist rejimler tarafından yasaklanıp 'yoz sanat' olarak sınıflandırılınca bu süreç kesintiye uğramıştır. Ancak İkinci Dünya Savaşı'nın sona ermesiyle birlikte soyut sanat tepkisel biçimde tüm Avrupa ve Amerika Birleşik Devletleri'nde tekrar, bu kez adeta bir patlama şeklinde yaygınlaşmaktadır. Bir yandan figürden yola çıkan bir soyutlama anlayışı, diğer yandan geometrik ya da lirik/ dışavurumcu olarak ifadesini bulan non- figüratif soyut resim çalışmaları yapılmaya başlanmaktadır.

Batıda soyut sanatın yaygınlaştığı savaş sonrası dönemde, Türkiye tekrar Batı'dan etkilenmeye başlamaktadır. Bu etkilenmeler sonucunda Türk sanatçıları, 1940'lı yılların sonlarında soyuta yönelmektedir. Sanatçılarımızın yurtdışına çıkmaya başlamaları, yurtdışından gelen sergilerin artması ve yabancı yayınların daha rahat izlenebilmesi, soyut sanatın kısa sürede benimsenmesinde etkili olmaktadır. 1947 yılında yurtdışına çıkan Selim Turan, Avni Arbaş ve heykeltraş İlhan Koman gibi isimlerle birlikte daha önceden yurtdışında bulunan Nejat Melih Devrim, yeni sanatsal gelişmeleri yerinde inceleme fırsatını bulmaktadırlar. 1947 yılında Paris'i ziyaret eden sanatçılardan birisi de Nurullah Berk'tir:

"...Nurullah Berk 1947 yazında Paris'e gidiyor, hocası Andre Lhote ile görüşüyor ve üstada, o sırada bu kentte gördüğü sergilerde yer alan ve ilgi gördüğünü anladığı soyut resimlerden söz ediyor (...) Bu yazıdan anlaşıldığı

gibi, Nurullah Berk, bu anlayışı o sırada ilk kez dikkatlice inceleme gereğini duyuyor ve Lhote'dan kesin kanısını soruyor."[41]



Selim Turan, 61 x 50, Tuval üstüne Yağlıboya

Bu gelişmeler, soyut anlayışa yönelik ilk çalışmaların Türk sanatçıları tarafından kısa süre içerisinde ele alınması ile sonuçlanmaktadır. Sabri Berkel'in D Grubu'nun 1947 yılındaki son sergisinde yer alan Taksim Meydanı adlı çalışması renkli düzlemler halinde beliren biçimlere yer verdiği bir örnek olarak soyut anlatıma yaklaşmaktadır.

Paris'te yaşamını sürdürmekte olan Nejat Melih Devrim, 1947 yılında ilk soyut çalışmasını gerçekleştirmektedir. Sanatçıyla çeşitli defalar görüşme imkanı bulmuş olan Yahşi Baraz, bu konuda kesin bir açıklama getirmektedir:

"Burada değerli sanatçımız Nejad Melih Devrim'in 1947'de Fransa'da yapmış olduğu ilk Türk soyut resminin yaratıcısı olarak dünya soyutundaki ayrıcalığını vurgulamak isterim."[42]

Erken bir dönemde soyut resme yönelen isimlerden birisi de, Nejad M. Devrim'in annesi olan tanınmış ressam Fahr el Nissa Zeid'dir. Çalışmalarını yurtdışında yapmakta olan Fahrünnisa Zeid, 1948'de Paris'te

[41] Adnan Turani, Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi, C.2, s.140
[42] Yahşi Baraz, Soyut Resim, Türk Resminde Soyut Eğilimler Sergi Kataloğu, 1988, s.8

yerleşince soyutlamaya yönelmekte ve yapıtlarını 1950'de Gallerie Allendy'de sergilemektedir.



Sabri Berkel, Taksim Meydanı, 70x100, (1947)

Mukavva üstüne Yağlıboya

Sabri Berkel, Hakkı Anlı, Zeki Faik İzer gibi Cumhuriyet'in ilk kuşak sanatçılarından Adnan Çoker, Lütfü Günay, Ali Durukan gibi dönemin genç sanatçılarına değin farklı nesilden isimler soyut anlayışa yönelmişlerdir. Batının yüzlerce yıl boyunca geliştirip biçimlendirdiği figüratif resim geleneğinden sonradan etkilenmiş olan Türk sanatçısı, soyut anlayışın erken aşamalarından itibaren içinde yer alma ve özgün yaklaşımlar ortaya koyabilme fırsatını bulmaktadır. Türk- İslam sanatının geometrik ve bitkisel motiflere dayalı soyut kompozisyonlara benzer bir geleneğe sahip olması, sanatçıların alt yapıyı oluşturmasında kolaylık sağlamaktadır.



Zeki Faik İzer, Kendi Boşluğundaki Kuş, 100x130.5, (1964)

Tuval Üstüne Yağlıboya

Böylece, 50'li yıllardan başlayarak soyut resim alanında son derece başarılı örnekler verilmektedir. Türk resminde soyut eğilimlerin teknik ve biçim açısından iki farklı çizgide geliştiği gözlenmektedir.

— Bunlardan ilki, her türlü fırça oyununu ve dokusal etkiyi dışlayan geometrik- soyut,

— Diğeri ise hareketli fırça vuruşlarının biçimlendirdiği dışavurumcu, renk dinamizmini kullanan ve mekanda devingenliği arayan lirik- soyuttur.



Fahrelnissa Zeid, Karışık Durağanlık,132x180, (1949)

Tuval üstüne Yağlıboya

Türkiye'de ki soyut sanat hakkında Semra Germaner şunları söylemektedir;

"Soyut sanat, 20.yüzyılın ikinci yarısında, Batı sanat dünyası ile koşutluk gösteren bir zaman dilimi içinde Türkiye'de denenmiş ve geliştirilmiştir. Türk sanatçılarının bu alanda yaptıkları çalışmalar basit biçemsel bir aktarım olmaktan çok, ülkede plastik düşüncenin gelişmesine katkıda bulunan özgün araştırmalardır."[43]

1950–1955 yılları arasında hizmet veren Maya, Galerisi de dönemin pek çok genç sanatçısının önünde ufuklar açmış ve 1950'li yılların avant-garde sanat ortamına ivme kazandırmaktadır. Özellikle Türkiye'de soyut sanatın ilk denemelerinin yapıldığı bir dönemde, bu anlayışın yaygınlaşması açısından önemli bir yer tutmaktadır.



Maya'nın Yeditepe Dergisi'nde yer alan bir sergi ilanı

[43] Semra Germaner, Cumhuriyet Döneminde Resim Sanatı, Cumhuriyet'in Renkleri Biçimleri, Tarih Vakfı, İstanbul, Mayıs 1999, s.21

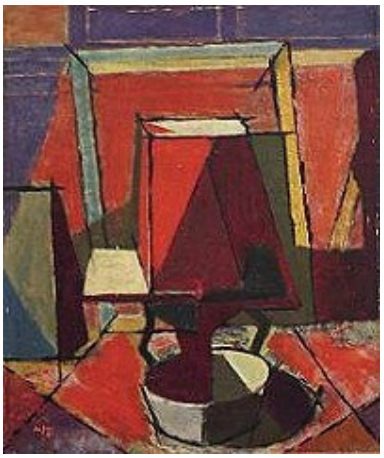


Adnan Çoker, Soyut Mudanya,41x49, (1952)

Tuval üstüne Yağlıboya

1950 yıllarında, Güzel Sanatlar Akademisi dışından ve zaman zaman bu kuruma karşı tavır alan oluşum ve yaklaşımlar da bulunmaktadır. Akademi'den mezun olan Nuri İyem bu yıllarda bu kuruma karşı tepkisini koymakta ve bu yıllarda soyut sanata yönelerek soyut sergiler düzenlemektedir. Kendisi soyut resimleri hakkında;

"Şakasız söylüyorum: Ben atölyemi soyut resimler yaparak aldım."[44]



Nuri İyem, Soyut, 44x66, Duralit üstüne Yağlıboya

[44] Erdoğan Tanaltay, Sanat Ustalarıyla Bir Gün, Tekin Yayınevi, İstanbul, 1997, s.69

2.6.1. Tavanarası Ressamları

Akademi dışından olan bir grup genç sanatçının oluşturduğu Tavanarası Ressamları, bu dönem de etkinlikler içerisinde bulunmaktadırlar. Grubun İstanbul Fransız Konsolosluğu salonlarında açtığı ilk sergide 9 sanatçının çoğu soyut anlayışta olan eserleri yer almaktadır. 1950 yılında, Nuri İyem, Ferruh Başağa ve Fethi Karakaş, Beyoğlu; Asmalı mescit Sokağında bir apartmanının çamaşırhane olarak kullanılan çatı katını atölye olarak kiralarlar. Çoğu öğrenci gençlere, resim kursları verdikleri bu mekanda, Tavanarası Ressamları adlı bir grubu oluşturmaktadırlar. Aralarında günümüz ustalarından Ömer Uluç ve sinema yönetmeni Atıf Yılmaz gibi tanınmış isimlerin de bulunduğu bu gençlerin çoğu, öğrenimlerini değişik alanlarda sürdürmektedirler. Başta D Grubu olmak üzere kendisinden önceki bütün gruplara karşı çıkaran Tavanarası Ressamları, Nuri İyem'in öncülüğünde Akademi dışında ve Akademi karşıtı bir oluşum kimliğini ortaya koyma arayışı içerisindedir.

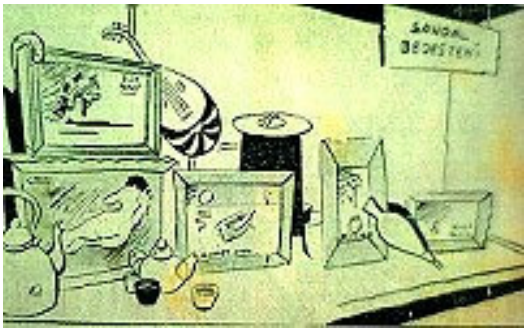
"1950'li yıllarda Akademi dışında başlayan soyut sanat oluşumları Akademi'den hoşnut değildi. Kendilerini Akademi dışında kurulan ilk grup olarak gören Tavanarası Ressamları, plastik sanatlar alanındaki çağdaş gelişmelerin batıdaki özgür atölyelerin çalışmalarıyla gerçekleştiğini dile getiriyor, ülkede Akademizm'e karşı başlatılan savaşın ilk temsilcileri olarak niteledikleri topluluklarını 'yeni', 'soyut' ve 'özgün' sanatın savunucuları olarak değerlendirirler."[45]

1950'li yıllarda sanat ortamında yaşanan bu gelişmeler, büyük ölçüde dönemin toplumsal ve siyasi gelişmeleriyle de bağlantılıdır. Savaş sonrasında sanat ortamında ki bireyselleşme eğilimi, 1950'lerde artmaktadır. Bununla birlikte, çok partili demokratik hayata geçiş savaş sonrasının bireyselleşme eğilimiyle bütünleşmiş ve bu koşullar altında sanatçıların bireysel çıkışları önem kazanarak, kişisel sergiler sayıca çoğalmıştır.

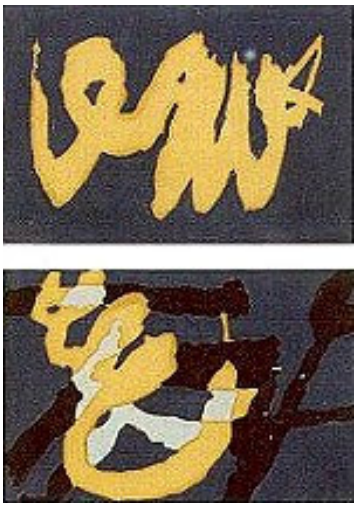
[45] Z.Yaman Yasa, Türk Resminde Non-Figüratif Tartışmaları ve Tavanarası Ressamları, Türkiye'de Sanat, Mayıs/Ağustos 1993, s.9, s.61

Her ne kadar Onlar Grubu ve Yeniler'in sergileri bir süre daha devam etmiş ve genç kuşak sanatçıları Tavanarası Ressamları, gibi oluşumlara imza atmışlarsa da, sergi grafiğinde kişisel olanlar ağırlık kazanmıştır. [46]

1950'li yıllarda görülen bu bireyselleşme eğiliminin gelişiminde devlet desteğinin azalması dışında başka etkiler de bulunmaktadır. Bunlardan en önemlisi, artan sayıda ve farklı kuşak ve anlayışta sanatçının sanat ortamına dâhil olmasıdır. İbrahim Çallı'dan Adnan Çoker'e, klasik- izlenimci gelenekten soyuta uzanan bir yelpazede çağdaş Türk resmini temsil eden bir sanatçıları oluşturmaktadır.



Ali Ulvi, Resmi makamlarca İstanbul Sergisi'nden alınan resimlerden biri



Sabri Berkel, Soyut, Tuval üstüne Yağlıboya

[46] Küçük Galeri'de ki Son Sergi, Yeditepe, 1 Ocak 1953, s.28, s.5

İbrahim Çallı, Hikmet Onat, Feyhaman Duran gibi 14 Kuşağı sanatçıları, ileriki senelerde, yerleşmiş üslup anlayışlarını sürdüren bir yaklaşım içerisindedirler. Buna karşılık, Cumhuriyet'in ilk kuşak sanatçılarından Zeki Faik İzer, Sabri Berkel gibi pek çoğu sanat hayatlarının bu aşamasında, son derece atak bir şekilde soyut resme geçmektedirler. Berkel; geometrik düzenlemeleri ön plana çıkartan bir soyutlamaya yönelirken, İzer; lirik bir soyut yaklaşımı benimsemiştir.

Cumhuriyet'in ikinci kuşak sanatçıları da soyut resimden etkilenmektedirler. Ancak, savaş yıllarında Akademi'den mezun olan ve sanatlarına toplumsal gerçekçi bir yön çizerken Yeniler Grubu çatısı altında birleşerek kendilerinden önceki kuşağın modernizm anlayışına tepkilerini dile getiren bu sanatçıların soyuta yönelişleri zaman zaman çelişkili bulunmuş ve eleştirilmiştir. Liman Sergisi'nin içerisinde yer almış olan Selim Turan, 1947'den itibaren bulunduğu Paris'te etkisinde kaldığı non- figüratif resme yönelirken, güçlü bir figüratif geçmişe sahip olan Nuri İyem, 1950'li yıllar boyunca geometrik tarza yaklaşan bir soyutlamayı benimsemektedir. Toplumsal gerçekçi bir çizgiyi savunarak sanat ortamına giriş yapan Yeniler'in Ferruh Başağa, Kemal Sönmezler gibi diğer üyeleri de soyut resimler üretmektedirler.

Bu dönemde, soyut anlayışta çalışan genç sanatçılar arasında Adnan Çoker, Lütfü Günay, Ali Durukan, Cemil Eren gibi isimler vardır. 1950'lerin ilk yarısında heykeltıraş Hadi Bara ile çalışma olanağı bulan Çoker, soyut anlayışta üretken bir genç sanatçı olarak dikkat çekmektedir.

Cumhuriyet'in ilk kuşak sanatçıları arasında yer alan Ali Çelebi ve Zeki Kocamemi soyut sanata ilgi göstermemişlerdir. Yeniler'in ve Onlar Grubu'nun kimi üyeleri soyuta yöneldiyse de, pek çoğu figüratif anlayışta devam etmektedir. Neşet Günal, Orhan Peker, Nedim Günsür, Cihat Burak, Turan Erol gibi isimler figür resminin önemli temsilcileri olarak dikkat çekmektedirler.

Yurtdışında yaşayan Avni Arbaş ve Fikret Mualla da bu grupta ele alınabilecek isimlerdir.

50'li yıllarda Türk resmindeki bireyselleşme çizgisi, klasik- figüratif anlayıştan non- figüratife dönüşmektedir. Bundan sonra sanatçı grupları ve bu grupların temsil ettiği bir sanat anlayışı yerine, çeşitli bireysel çıkışlarda bulunmaktadırlar.



Cihat Burak, 80x50, Tuval Üstüne Yağlıboya

2.7. 1960'lı Yıllar

Türk resim sanatı açısından 1960'dan bugüne uzanan süreç, daha önceki dönemlerin aksine; gruplar, dernekler ya da belli üsluplar çerçevesinde tanımlanamayacak bir bireysel zenginliği barındırmaktadır.

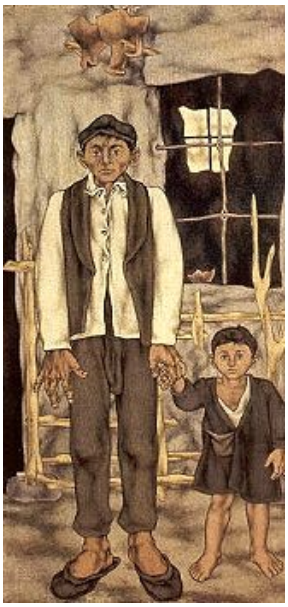
Akademi ve akademi dışındaki sanat eğitim kurumlarından, hatta özel atölyelerden yetişen artan sayıdaki sanatçı, sanatla ilgili kurum, yayın ve etkinliklerin çoğalması ve çok farklı yaşam biçimleri ve etkilenmelerin gündeme gelmesi, bu bireysel zenginliği teşvik eden unsurlardan sadece birkaçıdır.

Her iki dönemde de, sanat gelişmelerinin biçimlenmesinde Türkiye'nin toplumsal ve ekonomik gelişmeleri belirleyici bir etkiye sahip olmuştur. 1960

yılında yaşanan ihtilal bu anlamda bir dönüm noktası olarak kabul edilebilir. 1960 ihtilalinin siyasi yansımaları bir yana, bireyler ve toplum üzerindeki etkisi derinden hissedilmiştir. Aydın bir kimlik olarak Türk sanatçısı, ülke sorunlarının demokrasinin doğal akışı içerisinde çözümlenememesinden dolayı ciddi bir özgüven sorunuyla yüzleşmek durumunda kalmıştır.

Bunun dışında; yaşanan siyasi ve toplumsal dalgalanmalar, hızlı kentleşme ve gelir dağılımındaki dengesizliklerin biçimlendirdiği farklı yaşam standartları sanatçıların yeni figüratif anlatım biçimleri geliştirmelerine kaynak oluşturmuştur: "1960'lardan bu yana Türkiye'de artan toplumsal çelişkiler ortamında kentleşme olgularının yarattığı dramatik gerilim, sanatçıların yeni figüratif ifadeci keskinlikler aramalarına yol açan itici güç olmuştur." [47]

Figüratif yönelişin ağırlık merkezini, toplumsal konular ve bunun çevresinde gelişen üslup sorunları oluşturuyor gözükmektedir. Neşet Günal'ın orta Anadolu doğasından ve yaşamından izler taşıyan toplumsal içerikli resimleri bu anlamda dikkat çekicidir.



Neşet Günal-Baba Oğul-193x93-1961-Tuval üstüne Yağlıboya

[47] Sezer Tansuğ, Çağdaş Türk Sanatı, Remzi Kitabevi, s.298

Günal, resimlerini şu şekilde tanımlamaktadır:

"1960'lardan sonraki resimlerimde geriye düşme risklerini de omuzlayarak 'anlatım'ı baş ilke edindim. Yaşam çabalarını, tasalarını, acılarını, yoksulluklarını yaşadığım 'Toprak adamları'nın gerçeğinde kendi gerçeğimi yeniden buldum... Önce içinden geldiğim toplumsal ve doğal ortamdan ayrı düşemezdim. Bu ortamın kişiliğimde oluşturduğu 'duyarlık' çevremle ilişkide hareket noktası oldu. Ve gene, içinden geldiğim toplumsal ortamın yaşantısını biçimlendiren sınıfsal sorunların etkisi altında olmam doğaldı. Ben bu ortamın ürünü olarak toprak adamlarının yaşamı ve psikolojisini biçimlendirmek çabası içindeyim."[48]

Neşet Günal'ın kır yaşamının sorunlarına yönelen resimleri, konu-üslup bütünlüğü içerisinde figürü ön plana çıkartan bir resim dilini ortaya koymaktadır. Günal'ın toplumsal bakış açısı dramatik yönü ağır basan bir yaklaşımı içermekteyken Nedim Günsür'ün bakış açısında ironik yön ağır basmaktadır. 1960'lı yılların başında, büyük bir bölümünü inşaat işçileri ve gurbetçilerin oluşturduğu bir dizi resim gerçekleştiren Günsür, geniş ufuklu manzaralar içerisine yerleştirdiği kalabalık figürlü resimlerinde, gerek Anadolu insanının günlük yaşamına gerek kentleşmenin trajikomik yansımalarına göndermeler yapmaktadır.

1960'lı yıllarla birlikte resim çalışmalarına ağırlık veren Cihat Burak ise, resimlerinde mizah yönüne ağırlık vermiştir:

Bu dönemde toplumsal konulara eğilen sanatçılardan birisi de, 50'li yıllarda soyut resimler ürettikten sonra figüratif tarza dönüş yapan Nuri İyem'dir. Resimlerinde köyden kente göç eden insanları, gecekondu yaşamını ve genç Anadolu kadını portrelerini ele alan İyem, 60'lı yıllardaki figüratif canlanmanın en önemli isimleri arasında yer almaktadır.

Orhan Peker ve Turan Erol gibi güçlü sanatçı kimliklerin figür resimleri yapmaktadırlar. Öte yandan Bedri Rahmi Eyüboğlu ve onun yetiştirdiği

[48] Neşet Günal, Onuncu İstanbul Sanat Fuarı Onur Sanatçısı Neşet Günal (Katalog)

öğrenciler tarafından temsil edilen halk sanatı ve folklor kökenli figüratif anlayış yaygın olarak temsil edilmeye devam etmektedir:

"Bedri Rahmi Eyüboğlu çeşitli dokusal etkiler elde etmek için kum, taş v.b. gibi her türlü malzemeyi kullandığı bu dönem resimlerinde geneldeki figüratif tutumunu korumakla birlikte geleneksel halk sanatları motiflerinin soyut da dahil olmak üzere her biçimini denemiştir."[49]

Figüratif çeşitliliğin bireysel yorumlara temellendiği bu dönemde, 50'li yıllarda ivme kazanan soyut resim de çıkış eğilimini sürdürmüştür. Geometrik ve lirik tarzda non- figüratif resimler farklı kuşaktan sanatçıların ilgi alanına girmektedir. Sabri Berkel, Adnan Çoker, Ferruh Başağa, Altan Gürman gibi sanatçıların farklı boyutlardaki soyut çalışmaları yanı sıra soyut ve figüratif arasındaki çizgide bireysel yaklaşımlar ortaya koyan sanatçılar da vardır.

Bu dönemde, Türk sanatçısının daha sık yurtdışına çıkmaya başlaması ve Burhan Doğançay, Erol Akyavaş gibi isimlerin yurtdışındaki etkin sanatçı kimlikleri de Türk resmine renk katmaktadır. Sanatçılarımızın New York, Paris gibi önemli sanat merkezlerindeki varlığı, uluslar arası sergi ve etkinlikler, yayınlar aracılığıyla Batı sanat merkezleriyle ve batıdaki gelişmelerle kurulan yakın ilişkiler Türk sanatçısının bireysel üslup gelişimine önemli katkılar sağlamıştır.

Bunların dışında, sanatçıların eserlerini sergileyecek, pazarlayacak ve canlı bir sanat ortamına merkez oluşturacak özel galerilerin bazı dikkat çekici örnekleri de göze çarpmaktadır. Ankara'da 1966 yılında açılan Doğuş Galerisi, İstanbul'da 1968 yılında açılan Galeri 1 ile 1970 yılında açılan Melda Kaptana Sanat Galerisi önemli sergilere ve canlı bir sanat ortamına ev sahipliği yapan kurumlar olarak dikkat çekmektedirler. Özel galerilerin son 30 yılın sanat ortamında oynadıkları önemli rol, 1973'den günümüze uzanan dönemin Türk resminde özel galeriler dönemi alt başlığında incelenmesini gerektirmektedir.

[49] Kemal İskender, Türk Resminin Dünü, Bugünü ve Geleceği, Gergedan, Eylül 1988, s.19-25

Bu sanatçılar, çok çeşitli malzemeler kullanmış, farklı hedefler geliştirmiş ve burada farklı gruplar altında sınıflandırılmış olsalar da, ortak bir amaç taşıyorlardı: Biçimciliğe bir alternatif getirmek ve resim-heykelle ilgili süregelen önermeleri değiştirmek.

1975 öncesi her bir eğilim kendi başına ve ayrı varlık göstermişse de, 1980'lerin genç kuşak sanatçıları bu dönemi bir bütün olarak algılama eğilimindedirler. Bu bütüncül bakış içinde dönemin sanatçılarının gerçekleştirdiği yapıtların hedefleri şöyle sıralanabilir: güçlü sanat kurumlarının varsayımlarını yıkmak sanat nesnesinin önemini ve sanatın alınan-satılan bir mal olması düşüncesini azaltmak algılama sınırlarını sorgulamak imge ve dil arasındaki ilişkileri irdelemek sanat kavramını estetikten ayırmak süreç ürün ilişkisini sorgulamak galeri müze sanat dergisi sistemine bir alternatif geliştirerek, sanat yapıtlarını yaygınlaştırmak için yeni yollar bulmak sanat yapıtı, sanatçı ve izleyici arasındaki ilişkileri yeniden yapılandırmak

3. BÖLÜM

TÜRK RESİM SANATINDAKİ GRUPLAR VE BU GRUPLARDAKİ SANATÇILARIN İŞLERİ

Türkiye'de resim sanatının gelişimi gözden geçirildiğinde, tek tek sanatçılardan çok grup hareketleriyle yeni atılımlar yapıldığı izlenmektedir. Bu, zor sanat ortamının canlandırılmasında benzeri görüşleri paylaşan sanatçıların yarattıkları hareketlerin, bireysel çıkışlarından daha etkili olmasından kaynaklanmaktadır. Türk resim tarihinde grup hareketlerinin meydana gelmesinde genç ve yetenekli sanatçıların Batı ülkelerine topluca gönderilmelerinin etkili olduğu görülmektedir.

Genelde grupların amaçları şunlardır;

— Sanatçılar bir birlik çatısı altında birleşmek,

— Sanatçı haklarını korumak,

— Dayanışma içerisinde olmak,

— Sergi açma imkanının kısıtlı olduğu şartlarda ortak sergiler açmak,

— Sanatı yaygınlaştırmak

— Sosyal etkinlikler gerçekleştirmek gibi hedefleri yerine getirmektir.

3.1. Türk Resim Sanatındaki Gruplar

3.1.1. Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği

Yurda dönen bu sanatçılardan bazılarını Güzel Sanatlar Akademisi'nde, bazılarını ise yurdun çeşitli bölgelerindeki orta dereceli okullarda resim öğretmeni olarak görevlendirmişlerdir. Sanatçılar, 1928 yılında, Paris'te etkilenmelerinde sonra Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği çatısı altında bir araya gelmişlerdir. Birliğin kurucu üyeleri arasında; Refik Epikman, Cevat Dereli, Şeref Akdik, Mahmut Cuda, Nurullah Berk, Hale Asaf, Ali Çelebi, Zeki Kocamemi, Muhittin Sebati, Ratip Aşir Acudoğlu ve Fahrettin Arkunlar bulunmaktadır. 15 Nisan 1929'da Ankara Etnografya Müzesi'nde 1. Genç Ressamlar Sergisi'ni düzenleyen sanatçılar, aynı yıl 15 Ekim'de, İstanbul Cağaloğlu Türkocağın'da bu kez Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği adıyla ilk resim sergilerini gerçekleştirirler. Sanatçılar bir birlik çatısı altında birleşmekle; sanatçı haklarını korumak, dayanışma içerisinde olmak, sergi açma imkanının kısıtlı olduğu şartlarda ortak sergiler açmak, sanatı yaygınlaştırmak ve sosyal etkinlikler gerçekleştirmek gibi hedefleri yerine getirmeyi amaçlamaktadırlar.

15 Nisan 1930 ve 15 Ekim 1930 olmak üzere iki sergi açmaktadırlar. Beyoğlu'nda Moskovit ve Karpiç lokantalarının bulunduğu yer, sergi salonuna çevrilerek (15 Şubat günü) sergi açılışı yapılmaktadır.

Özellikle, onlarla aynı kuşaktan olan Elif Naci, arkadaşlarını batı etkisi altında çok fazla kalmakla suçlamaktadır:

"Bizim müstakil arkadaşların bu sergide teşhir ettikleri resimler Fransızca, Almanca, İtalyanca konuşuyorlar. Vatandaş Türkçe konuşalım."[50]

15 Şubat 1931'de açılan müstakillerin 4.sergileri, Türkiye'de yeni bir sanat anlayışının temsil edildiği ilk sergilerden birisidir. Bu sergileri, gerek sanat anlayışları gerekse sanatlarını toplumla paylaşma arayışları açısından

[50] Elif Naci, Müstakiller, Milliyet, 27 Şubat 1931 Cuma, s.4

çok önemlidir. Bu sergi ile sanatsal ve toplumsal anlamda eski-yeni, yerel-evrensel, ilerici-tutucu karşıtlıkları gündeme gelmektedir.

Müstakillerin 1931 Şubat'ında açtıkları sergi; dönemin toplumsal, siyasi ve kültürel dinamiklerinin ve değişen sanat ortamının bir aynası olma özelliğini ortaya koymaktadır.

1937 yılı içerisinde Zonguldak, Samsun, Balıkesir, Bursa gibi çeşitli illerde sergiler açarak, sanatı Anadolu'ya yayma arayışına girmektedirler. Müstakillerin etkinlikleri, 1939 yılına kadar sürecek, bu tarihten sonra birlik önemli bir sergi düzenlemeyecektir. Güzel Sanatlar Birliği'nin yıllık İstanbul ve Ankara Sergilerinin devam ettiği, Müstakillerin etkinliklerini sürdürdüğü dönemde, sanat ortamına "D" grubu adında yeni bir sanatçı grubu dahil olmuştur.

Üretimlerini sürdürecekleri maddi ve manevi koşulların bulunmadığı Cumhuriyet'in ilk yıllarında, sanatçıların grup ve dernekler çatısı altında bir araya gelerek, dayanışma içerisinde olmaları; birlikte sergiler düzenlemeleri, sorunlarını dile getirmeleri ve devletin sınırlı desteğinden pay almaya çalışmaktadırlar.

3.1.2. "D" Grubu (1933–1940)

1933 yılında Türkiye'de yenilikçi resmin öncülüğünü yapmış olan D grubu, Batı resminden çok etkilenmektedirler. Avrupa'da yirminci yüzyılın başlarında etkisini duyuran ve soyut çizgideki akımları ve görüşleri yurda getirmeyi amaçlamaktadırlar. "D" Grubu farklı anlayışlarda çalışan sanatçıların oluşturduğu bir topluluktur.

Cumhuriyet'in onuncu yılında, altı genç sanatçının (Cemal Tollu, Zeki Faik İzer, Abidin Dino, Nurullah Berk, Elif Naci ve heykeltıraş Zühtü Müridoğlu) bir araya gelmesiyle oluşmaktadır. Grubun adı, Türkiye'deki dördüncü grup olmalarından ve d harfinin alfabedeki dördüncü harf olmasından kaynaklanmaktadır. Kendilerinden öncekilerden farklı olarak belli

bir sanat anlayışı ortaya koymamaktadır. Amaçları modern sanatı sergiler yoluyla göstermek, sanatı yaygınlaştırmak, yenilikçi bir tutum ortaya koymaktır. Bu amaçlar doğrultusunda, 1933 yılında ilk sergilerini açmaya karar verirler. Ancak, sergi açacak mekan bulma sorunundan dolayı Narmanlı Yurdu'nda boş bir mekan olan Mimoza şapka mağazasında ilk sergilerini açarlar. (8 Ekim 1933)

Gurubun kurucu üyelerinden Elif Naci, geleneksel kültürümüze yönelmiş bir sanatçı olmakla beraber, görüşlerini şöyle açıklamaktadır.

" Önceki akademik ve izlenimci anlayışa bir tepki olarak ortaya çıkan bu topluluğun, resmimize aşılanmasında yadsınmaz bir işlevi vardır"[51]

Grubun ikinci sergisi ise, 19 Ocak 1934'de Beyoğlu Halkevi'nde açılmaktadır. İsmail Hakkı Baltacıoğlu, sergiyle ilgili olarak Yeni Adam'da yayınlanan yazısında, sanatçıların halka hitap edebilmesi gerekliliği üzerinde durmaktadır; özgürce üretebilecekleri şartları sağlayacak olan sanat ortamı ancak böyle oluşabilir:

"Sevgili çocuklar teknik yolunda selamete eriyorsunuz. Bundan şüphem yok. Fakat memleket sizi milli mücadele yolunda da çalışır görmek ister. Tekniğiniz beynelmilelleştiği gibi mevzularınız da millileşirse daha iyi anlaşılacaksınız. Geçen 'Türk ressamı uyan!' başlıklı yazımda müdafaasını yaptığım dava budur. Sanatkar sanatı ile yaşamak için müşteriye, seyirciye muhtaçtır. Bu seyirci ve müşteri şimdi halk kitleleridir. Hoşa gitmek için halkın anlayabileceği dili kullanmak lazımdır." [52]

D grubu, sanatçılarının sanatı, konudan çok plastik temellere dayanmaktadır ve özgür üretimlerinden vaz geçmeden sergiler düzenlemektedirler. (Baltacıoğlunun gösterdiği yolu uygulamamışlardır.) Müstakillerle başlayıp d Grubu ile devam eden sanatçılar modern resmi Türkiye'ye getirmektedirler.

[51] Kaya Özsezgin, Çağdaş Türk Resim Sanatı, Tiglat Yayınları, Cilt:3, s.43
[52] İsmail Hakkı Baltacıoğlu, D grubu resim sergisi, Yeni Adam Dergisi, 5 Şubat 1934, Yıl 1, s.6



Nurullah Berk-Ütücü Kadın

Burhan Toprak'ın Akademi müdürü olmasının ardından, bu kurumun eğitim kadrolarına ressam Leopold Lévy ve heykeltraş Rudolf Belling gibi yabancı sanatçıların katıldığı görülmektedir. Bu dönemde, Çallı ve Hikmet Onat atölyeleri korunmuş olmakla beraber; Bedri Rahmi, Zeki Faik, Cemal Tollu, Nurullah Berk ve Sabri Berkel gibi genç kuşak sanatçıların, akademiye eğitici olarak atandığı görülmektedir. Bu dönemde Akademi kadrolarında ağırlıklı olarak d Grubu sanatçılarının yerlerini almış oldukları görülmektedir. 28 Ocak 1939'daki bu sergilerinin açılışı sırasında çok kalabalık ilgi göstermesi onların Akademi kadrolarında yer almasının sonucu olarak görülmektedir.[53]

D Grubu, Müstakiller ya da Güzel Sanatlar Birliği; Cumhuriyet'in ilk yıllarında faaliyet gösteren sanatçı birlikleri ortak koşulları paylaşmaktadırlar ve ayrı ayrı yürüttükleri etkinlikler dışında birlikte tek bir etkinliğe imza atmış olmaları 1937 ve 1938 yıllarında, Ankara Halkevi'nde düzenlenen Birleşik Resim- Heykel Sergileri, Devlet Resim Heykel Sergilerine kadar uzanmaktadır.

[53] Kaya Özsezgin, Çağdaş Türk Resim Sanatı, Tiglat Yayınları, Cilt:3, s.45

1940 yıllarında ki Türk resmini etkileyen üç önemli olay vardır. Bunlar sırasıyla,

—İstanbul'da 1937 yılında Atatürk'ün buyruğuyla Dolmabahçe Sarayı'nın Veliaht Dairesinde açılan Resim ve Heykel Müzesi,

— 1938 yılında yurdun çeşitli yörelerine gönderilen ressamların yaptıkları yurt gezileri ve bu gezilerin izlenimleri,

—1939 yılının ekim ayında Ankara'da ilk kez düzenlenen Devlet Resim ve Heykel Sergisidir.

3.1.3. Resim Heykel Sergisi (1939)

Cumhuriyet'in sanat politikalarının biçimlenmesinde en önemli rolü oynayan Mustafa Kemal Atatürk, 1938 yılında hayata veda etmiştir. Hemen arkasından, tüm dünyayı etkileyen İkinci Dünya Savaşı başlamaktadır. Türkiye'yi ve dünyayı ilgilendiren bu tarihsel gelişmeler bir yana, doğrudan Türkiye'deki sanat ortamını etkileyen Devlet Resim ve Heykel Sergilerinin birincisi 1939 yılında düzenlenmektedir. Yurdu gezen ressamlar uygulamasının hemen ardından, savaş yıllarının sanat ortamına canlılık kazandırmak için yapılmış bir etkinliktir.



I. Devlet Resim Heykel Sergisi, 1939

1940'lara doğru Batı'dan getirilen uzmanlarla ve köklü bazı değişimlerle Güzel Sanatlar Akademisi'ne yeni görünüş verilmek istenmiştir. Bir yandan akademiye Türk Tezyini Sanatlar Bölümü eklenirken, bir yandan da resim bölümü şefliğine Fransız Leopold Levy, heykel bölümü şefliğine ise Alman heykel sanatçısı Rudolf Belling getirilmiştir. Levy, Türkiye'den sonra, Türkiye'de ki resim sanatı hakkında izlenimlerini şöyle açıklamıştır.

"Modern sanat cereyanları bakımından Türkiye çok enteresan. 1937 de memleketinize geldiğim zaman Avrupa mücerret resim çalkantısı içindeydi. Bir de ne göreyim? Mücerret sanatın hakikisi burada. O zaman hakiki mücerret sanat Türkiye'dedir dedim. Şimdi de Amerika'da doğan ve yeryüzünde çok bahsedilen Pop Art'ın hakikisi Türkiye'de diyorum. Amerika'daki Pop Art zihnidir, züppelik mahsulüdür. Memleketinizdeki Pop Art'ın kaynağı ise hayranlıktır." [54]

3.1.4. Yeniler Grubu (1940–1950)

"Toplumcu" ya da "toplumsal gerçekçi" görüş açısı çerçevesinde toplanmış sanatçıların bir araya gelmesiyle oluşmaktadır. Grubun üyeleri Nuri İyem, Kemal Sönmezler, Turgut Atalay, Selim Turan, Avni Abraş ve Mümtaz Yener'dir. Selim Turan'ın önerisiyle Abidin Dino'yu da guruba katılmaktadır. Grup ortak bir amaç ve görüş çerçevesinde bir araya gelmektedir. Bu görüş halkın arasına girmek, onların düşünce ve yaşayışlarını paylaşarak sanatsal üretimlerini gerçekleştirmektir. Sanatçılar, İkinci Dünya Savaşı'nın bunalımlı ortamında, sanatlarına toplumsal gerçekçi bir yön vermişlerdir.

[54] Kaya Özsezgin, 1940 Sonrası Türk Resmi, Tiglat Basımevi, İstanbul, Aralık 1982, Cilt3, s.22



Edip Hakkı Köseoğlu, Seyhan Nehri'nde Mandalar, 47x60, (1940)
Tuval üstüne Yağlıboya

Kendilerinden önceki kuşak sanatçılarının derin bir şekilde hissettikleri toplumla kopukluğun, nasıl aşılacağı konusu ortak endişeleridir. Toplumun içine girmek, onlarla günlük yaşamı paylaşmak, sorunlarını, beklentilerini, umutlarını hissetmek gerektiğine inanmaktadırlar. Böylece, daha üretim aşamasında sanatlarını halkla paylaşmaya karar vermektedirler.

Selim Turan, bu tutumun gerekçesini şu şekilde açıklamaktadır;

"Nuri ile Kemal'in ilk fikirleri şöyleydi: '...İlgiyi artırmak için, halkın arasına girer resim yaparsak, bizi çalışırken görenler sergimize de gelir. Onun için İstanbul'un bir mahallesini seçelim. Birlikte oraya gider resimler yaparız.'... Konuyu seçerken 'İstanbul bir liman şehri... Bir mahalle seçeceğimize, limandan başlayalım' dedik. Böylece Liman Sergisi adı kendiliğinden ortaya çıktı. Haliç'e gidildi. Balık pazarı'nda mezat, kahvelerdeki insanlar, balıkçı portreleri, peyzajlar, Haliç'in görünüşü, kayıklar ve Galata Kulesi resimleri."[55]

[55] Erdoğan Tanaltay, Sanat Ustalarıyla Bir Gün, Tekin Yayınevi, İstanbul, 1997, s.251



Nuri İyem, Balıklar, 33x38, (1947),

Tuval üstüne Yağlıboya

Böylece, daha üretim aşamasında halkın arasına girerek resimlerini İstanbul halkının çalışan kesiminin arasında gerçekleştirirler. Halkla iç içe; onlarla dertleşerek, onlara resmi sevdirerek, coşkuyla yaşanan bir sürecin ardından, bir sergi açmaya yetecek sayıda resim üretirler.

İlk sergilerini, bir liman kenti olan İstanbul'da, denizcilerin arasında çalışarak hazırlamaktadırlar. Böylece, d Grubu'nun şekilciliğine karşı çıkan toplumsal içerikli resimleriyle karşı koymaktadırlar. İlk sergileri "Liman Resim Sergisi" adıyla 28 Mart 1940'ta Gazeteciler Cemiyetinin Beyoğlu Lokalinde düzenlenmektedir. Liman Sergisi adı verilen bu etkinliğin ardından, Yeniler adı altında birleşen sanatçılar, özellikle Akademi dışındaki yazar ve sanatçılardan destek görmektedir.

Yeniler, bir sanatçı olarak var olmanın yolunu, sanat anlayışları ve toplum gerçekleri arasında bir ara yol çizerek bulmaya çalışmaktadırlar. Böylece bir anlamda, kendilerinden önceki kuşağın sanat anlayışlarını topluma empoze etme yönündeki uğraşılarının tersine; toplum içinden çıkan, onunla uzlaşmaya çalışan bir tavır ortaya koymaktadırlar. Onların bu yaklaşımı, pek çok yazar tarafından desteklenmektedir.[56]

[56] H.Z Ülken, Resim ve Cemiyet, Üniversite Kitapevi, İstanbul, 1942, s.42

1941'de ki ikinci sergide, Abidin Dino'yu guruptan çıkarak, Fethi Karakaş, Mümtaz Yener, Haşmet Akal ve Ferruh Başağa'yı topluluğa katılmaktadır. Yeniler, sanat ortamına yeni bir soluk getirerek ve resmin konu sorunu üzerine yoğunlaşarak sanatlarına toplumsal bir yön vermektedirler. Genç sanatçıların 1942'de İstanbul'da açtıkları ikinci sergilerinin teması 'kadın' olmaktadır. 1943 yılında, Eminönü halkevinde gerçekleşen sergi, grubun savaş yıllarına denk gelen son sergi etkinliğidir.

Yeniler sanatçıları yöresel girişimlerle, kendi sanat tekniklerini de yaratmaktadırlar. Hilmi Ziya Ülken'in görüşüne göre,

" Yeniler'in her biri, kendi anlayışları doğrultusunda yöresel konuları işlerken, teknik ve yöntem açısından Batılı resmin getirdiği çözümlemelerin büsbütün dışında değillerdi. Öyle olmasa, gurubun savunucularından Ahmet Hamdi Tanpınar, Nuri İyem'in resminde Batılı resim dünyasıyla uyuşan değerler bulmazdı. Nuri İyem, rehbersiz, pusulasız, kendi kendine nice geziler yapmış, nice limanlar bulmuş, hatta Braque'ı bile kendi kendine keşfetmiş, dersini almıştır."[57]

1950'den sonra grupta ki sanatçılar soyut resimden etkilenmeye başlamaktadırlar. Soyut resme yönelmeleri derece derece toplumcu resim anlayışından uzaklaştırmaktadır. Örneğin;

—Nuri İyem, eski resim tarzını tamamen bırakarak salt soyut renk düzenine yönelmektedir. 1960'lardan sonra ise dönüş yaparak figür ve portre resimler yapacaktır.

—1946 da Paris'e giden Avni Arbaş, Levy'nin öğrencisi olarak akademide sürdürdüğü çalışmalarından yurda döndüğü son yıllara kadar; temiz, yalın, duyarlı bir çizgide resimlerini yapmaktadır.

— Ferruh Başağa, resmin yanı sıra mozaik, vitray ve fresk türlerinde yeni anlatım yolları aramaktadır.

[57] Kaya Özsezgin, 1940 Sonrası Türk Resmi, Tiglat Basımevi, İstanbul, Aralık 1982, Cilt3, s.51

— Selim Turan, 1947'de gittiği Paris'te çalışmalarını güncel ve yeni sanat anlayışları doğrultusunda çalışacaktır.

3.1.5. "10'lar" Grubu (1950–1952)

1950'lere kadar sanatçılarımız, Batı resminden etkilenmekte zaman zaman ulusal ve yöresel eğilimler görülmektedirler Savaş sonrası dönemin sanat ortamında, Cumhuriyet'in ilk yıllarından beri önem taşıyan devlet-sanatçı ilişkilerinde belirgin bir çözülme gözlenmektedir. Türk resmine halk sanatlarının süslemeci öğelerini katarak yeni bir yol bulan Bedri Rahmi Eyüboğlu akademide ki öğrencilerini bu yola yöneltmektedir.

1947 yılında akademide Bedri Rahmi Eyüboğlu atölyesinde öğrenci olan on genç bir araya gelerek, "10'lar Grubu" adıyla yeni bir topluluk oluşturmaktadırlar. Grubun kurucu üyeleri arasında, Mustafa Esirkuş, Nedim Günsür, Leyla ve Hulusi Sarptürk, Fahrünissa Sönmez ve İvy Stangali'dir. Gruba sonradan Turan Erol, Osman Oral, Fikret Otyam, Orhan Peker, Mehmet Pesen, Adnan Varınca'da katılmaktadır.

Genç sanatçıların derinden etkilendikleri Bedri Rahmi Eyüboğlu için, Nuri İyem şöyle demektedir:

"Mesela Bedri Rahmi, sonradan kendine çok güzel bir yol buldu, nakış ekledi, folkloru kattı, halk hayatına girmeye çalıştı, kahveleri çizdi ve çok sevilen bir ressam oldu. Böylece Türk seyircisine yaklaştı ve kendisine mahsus amatörler yaratabildi. Bedri diğerlerinin yapamadığı şeyi başardı. Yani Avrupa'da gördüğü, öğrendiği resmi halkına sevdirmenin yolunu, yöntemini buldu."[58]

Grubun üyelerinden birisi olan Mehmet Pesen, onun kendileri üzerindeki etkisini şu cümlelerle açıklamaktadır.

[58] Erdoğan Tanaltay, Sanat Ustalarıyla Bir Gün, Tekin Yayınevi, İstanbul, 1997, s.42

"Bedri Rahmi ile tanışmayla birlikte, insanda Doğuya yani yerel sanatlara karşı bir sevgi, bir sempati, hatta bir tutku oluşuyordu." [59]



Bedri Rahmi Eyüboğlu, Çoban, 164 x 121, (1959)

Tuval üzerine Akrilik

Aynı yıl sergilerini akademinin yemekhanesinde açmaktadırlar. Lokantanın kapısını süsleyen afişte göze çarpan iki motif yer almaktadır. Anadolu'nun göbeğinden saf bir kilim nakışı ve İspanyol ressam El Greco'nun ünlü bir tablosundan alınma insan figürü bir arada kullanılmaktadır. (Biri Doğu sanatının, diğeri Batı sanatının simgesiydi bu motifler)

Gurubun sanatçıları her iki motife de sahip çıkacaklarını, ne bütünüyle birine, ne de öbürüne yönelmenin çağdaş sanat oluşumları açısından tutarlı sayılamayacağını anlatmaktadırlar. Serginin girişinde, bir yana El Greco'nun bir resminin reprodüksiyonu bir yana da Anadolu kilimi asılmış olması, Onlar Grubu'nun genel eğilimini ortaya koymaktadır. Savaş yıllarında, halkın arasına karışarak resim yapmayı deneyen Yeniler'den sonra, Onlar da halk sanatının öğelerini batılı anlamda resim sanatı ile beraber kullanmaktadırlar.

[59] Erdoğan Tanaltay, Sanat Ustalarıyla Bir Gün, Tekin Yayınevi, İstanbul, 1997, s.56

Grubun sergileme çabalarını destekleyen hocaları Bedri Rahmi Eyüboğlu, görüşlerini şöyle açıklamaktadır.

"Şark; tezyini sanatların rakipsiz vatanıdır. Bizim memleketimiz, Garplıların "pentüre" dedikleri resim sanatından nasibini almamıştır. Fakat buna mukabil tezyini sanatların her kolunda garbın resim şaheserleri ayarında iş çıkarmıştır. Çinilerimiz, dokumacılığımız gibi mimarimizin yüzünü güldüren tezyini sanatlarımızla ne kadar öğünsek yerindedir."[60]

Gurup, ikinci sergisini bir apartman dairesinde, sonraki sergisini ise Beyoğlu'nda Sanat Sevenler Kulübü ve Amerikan Haberler Merkezi'nde düzenlemektedir. 1952 yılına kadar etkinliklerini sürdüren topluluğun üyeleri arasında Turan Erol, Osman Oral, Fikret Otyam, Orhan Peker, Mehmet Pesen, Remzi Paşa, Adnan Varınca bulunmaktadır.

Genç sanatçıların ilk etkinliklerini duyurduklarında genellikle "tazelik getiren tek toplu hareket" olarak yorumlanmakta ve ilgi ile karşılanmaktadır. Ancak bu etkinliğin uzun sürmeyişi ve üyelerin, sonra ki yıllarda kendi kişiliklerini bulmaları grubun dağılmasına neden olmaktadır.

3.1.6. Yeni Dal Grubu (1959–1963)

1959'da kurulan grup "Yeniler"in toplumcu gerçekçi anlayışının devamıdır. Grubun kurucu üyeleri İbrahim Balaban, İhsan ve Kemal İncesu, Avni Mehmetoğlu, Marta Tözge ve heykeltraş Vahi İncesu'dur. 1961 Nisan'ında İstanbul Belediyesi Şehir Galerisi'nde açtıkları ikinci grup sergisi sonunda resimlerinin sosyal içerikli bulundukları için tutuklanmaktadırlar.

1963 yılından sonra dağılan grup üyelerinden İbrahim Balaban, Anadolu kaynaklı figürleri ve yaşam biçimleri ile özgün çalışmalar yapmaktadır.

[60] Kaya Özsezgin, 1940 Sonrası Türk Resmi, Tiglat Basımevi, İstanbul, Aralık 1982, Cilt3, s.63

3.1.7. Siyah Kalem Grubu

Sekiz ressamın bir araya gelerek oluşturdukları grup adının aksine Türk resmine bütünüyle yöresel ya da ulusal bir katkı amaçlamamaktaydılar. Kurucu üyeleri İsmail Altınok, Selma Arel, Cemal Bingöl, Lütfü Günay, İhsan Cemal Karaburçak, Asuman Kılıç, Ayşe Sılay ve Solmaz Tugaç'dır. Grup resimlerini Türkiye'ye gelen Avusturyalı ressam Franz Luby'ye göstererek görüşlerini almaktadırlar. Avusturyalı ressamın çağrısı üzerine 1961 yılında sergilerini Viyana ve Klagenfurt'ta gerçekleştirirler.

O dönemde genellikle Ankaralı ressamlar Batı resim akımlarından etkilenmektedirler. Çoğu Fransa ve Amerika'da eğitim gören sanatçılar da Fransız ekollerinden etkilenmektedirler. Yöresel ve bir anlamda nitelik gösteren iki sanatçı bulunmaktadır. İsmail Altınok ve İhsan Cemal Karaburçak. Altınok'un Burdur'u konu alan manzara resimleri yöresel nitelikli, Karaburçak'ın "Üsküdar", "Liman", "Köy Arabası" isimli resimleri de Doğu tarzını yansıtmaktadır.

1965 yılında gene Ankara'da düzenledikleri ortak sergiden sonra dağılmaktadırlar. Sergide dikkati çeken nokta, grubun üyelerinin birbirleriyle ilgilerinin olmayışıdır. (Grubun ortak bir amacı ve sanat görüşü bulunmamaktadır). Çağdaş Türk resminin dinamiğini oluşturan anlayışlar, gruplaşma eğilimleri içinde bulunmaktadır. Tümüyle bir grubun, belirli sanat sorunu çevresinde birleşmesi yerine, özgür çalışmalarda bulunmayı tercih etmektedirler.

3.1.8. Diğer Gruplar

1908'de "Osmanlı Ressamlar Cemiyeti", kurulmuşken, adı 1921'de "Türk Ressamlar Cemiyeti", 1926'da "Türk Sanayi-i Nefise Birliği", 1929'da "Güzel Sanatkar Birliği", 1973'de ise Güzel Sanatlar Birliği Resim Derneği" olarak değiştirilen topluluk, bugün yaşayan en eski sanat topluluğudur. Bu topluluğun üyeleri, genellikle izlenimci anlayışına yakın eğilimlere bağlıdırlar. İbrahim Çallının önderliği altında 1950'de kurulmuş olan "Ressamlar

Derneği"nin üyeleri de aynı doğrultuda çalışmışlardır. Bu derneğin adı 1956'da "Türkiye Ressamlar Cemiyeti" olarak değiştirilmiştir. 1942 yılında Ankara'da kurulmuş olan "Profesyonel Ressamlar Grubu'nun amacı, o yılların yöresel ve ulusal kaygılarını yansıtmıştır. 1970'de kurulan "Birleşmiş Ressamlar ve heykeltıraşlar Derneği'ni, "Suluboya Ressamları Grubu"nu, "Ankara Kadın Ressamlar Derneği"ni, "Altılar Grubu"nu, 1947'de kurulan "Gerçekçiler Grubu"nu, 1975'de kurulan "Görsel Sanatçılar Derneği"ni ve1976'da kurulan "Türkiye Muharipler Derneği Plastik Sanatlar Kolu"nu söyleyebiliriz.

1942 de Ankara'da kurulmuş olan "Profesyonel Ressamlar Grubu" çalışmalarını çok kısa bir dönem sürdürmüştür. Grup sanatçıları Nurettin Ergüven, Ercüment Kalmık, Arif Kaptan, Kenan Özbel, Esat Subaşı, Tacettin Taçtantuğ, Saip Tuna, Eşref Üren ve Turgut Zaim'dir.

1970'te kurulan "Birleşmiş Ressamlar ve Heykeltraşlar Derneği", "Suluboya Ressamları Grubu", "Ankara Kadın Ressamlar Derneği", "Altılar Grubu"; 1974'te kurulan "Gerçekçiler Grubunu"; 1975'te kurulan "Görsel Sanatçılar Derneği" ve 1976'da kurulan "Türkiye Muharipler Derneği Plastik Sanatlar Kolu" bu dönemin sonunda ki diğer sanat topluluklarıdır.

3.2. Türk Resim Sanatındaki Öne Çıkan Bazı Sanatçıların İrdelenmesi

Bu kısımda ki araştırma da Türk Resminin başladığı minyatürlerden, 1970 yılına kadar olan geleneksel resim süreci incelemektedir. Burada ki araştırma kapsamının genişleyebileceği kaygısından dolayı bu süreçteki gruplar ele alınmıştır.

Bu gruplarda farklılıklar ve benzerlikler gösteren sanatçılar daha çok eğitimlerini yurtdışında tamamlamış ve sanatsal çalışmalarını yurda döndükten sonra devam etmiş olan sanatçılar seçilmiştir. Bu benzerlikler ve farklılıkları gösterebilmek için burada sanatçıların esinlendikleri ressamlar ve onlardan karşılaştırmalı örnekler vererek anlatılmak istenmiştir.

Sanatçıların özel hayatlarında da 20 ressam farklı gruplar halinde ele alınmıştır.

Sanatçıların özel hayatlarından daha çok sanat çalışmaları ile ilgili bilgi ve açıklamalar yapılmaya çalışılmış ve kendi sanatları hakkında söyledikleri çeşitli zamanlarda ki kaynaklardan derlenerek desteklenmeye çalışılmıştır. (katalog, broşür, makale ve kitapların taranması yolu ile)

3.2.1. Osman Hamdi Bey, Şeker Ahmet Paşa ve Süleyman Seyyid

Toplumsal değişmenin sanattaki temsilcileri, aynı zamanda da Türk resminin ilk üretken ve belli bir üslup çizgisine ulaşan sanatçılarıdır. Şeker Ahmet Paşa (1841), Osman Hamdi Bey (1842), Süleyman Seyyid (1842) doğumludurlar.

Bu ressamlar yaşadıkları süre içerisinde gerek ürettikleri resimler gerek hayata geçirdikleri etkinliklerle Türk resim sanatının ilk kuşağını temsil etmenin yanında aynı zamanda Türk resminin geleceğe dönük ufuklarını aydınlatmaktadırlar. Her biri askeri okullarda yetişmiştir. Bununla birlikte her biri yurt dışına çıkma ve burada eğitimlerini sürdürme olanağını bulmaktadır. Onların resim bilgilerini geliştirmeleri için gerekli olan desteği çoğu kez padişahlar sağlamıştır.

Kendisinin de ressam yönü olan Abdülaziz ve sonraki padişahlar Türk resminin gelişimine büyük destek sağlamışlardır. Paris'e çeşitli alanlarda eğitim almak üzere gönderilen askeri okul öğrencilerinin iyi yetişmelerini sağlamak için burada 1860–61 yıllarında açılan Mekteb-i Osmani'de resim derslerini Fransız hocalar yürütmektedirler. Süleyman Seyyid ve Şeker Ahmet Paşa buraya 1861 yılında gitmişlerdir. Okulun kapandığı 1874 yılından önce 1867'de Paris'i ziyaret eden Abdülaziz, aynı zamanda Uluslar arası Paris Sergisi'ni gezmiş, bu arada genç sanatçılarla da ilgilenmiştir.

Şeker Ahmet Paşa; Osman Hamdi Bey ve Süleyman Seyyid ile birlikte batılı anlamda Türk resminin ilk önemli sanatçı kuşağını temsil etmektedir

.

Şeker Ahmet Paşa, 1841 yılında Malik Aksel'in 'Ressamlar Şehri' olarak tanımladığı Üsküdar'da dünyaya gelmiştir.

" Üsküdar birkaç nesil evvelki ressamlarımızı kendi çevresinde topladığı gibi, onlara sadelik içinde güzelliğin zevkini tattırmıştı. Bu ressamlar sanatımıza açık kobalt mavi havalı, aydınlık resimler getirmişler, her türlü şatafattan uzak bu kenar Türk şehrinin gerçek, sıcak havasını milli pentürümüze bir stil olarak katmışlardır."[61]

Resme olan yeteneği anlaşılan Şeker Ahmet, henüz on sekiz yaşındayken, öğrencisi olduğu okulun resim öğretmeni yardımcılığına atanmaktadır. Bu sırada padişah olan Sultan Abdülaziz, resme büyük ilgi gösteren ve kendisi de resim yapmaktadır. Kısa bir süre sonra Şeker Ahmet'in resimlerini görüp beğenerek onu 1861 yılında resim öğrenimi için Paris'e yollamıştır. (Paris'te bu sırada Osman Hamdi Bey ve Süleyman Seyyid de bulunmaktadır).

Buradaki ders programında resme özel bir önem verildiği anlaşılmaktadır. Şeker Ahmet Paşa resim eğitimini ileri Paris Güzel Sanatlar Akademisi'nde Boulanger ve Osman Hamdi'nin de öğrencisi olduğu Gerome gibi hocalardan dersler almaktadır. Akademik resim geleneğine bağlı olan ve oryantalist tarzda resimler üreten bu sanatçılar, 1860'lı yıllarda Courbet, Corot, Millet gibi sanatçıların temsil ettiği realizmin üslubundan uzak çalışmaktadırlar. Buna karşılık Şeker Ahmet Paşa; Osman Hamdi'nin yaptığı gibi bu hocaların oryantalizmine saplanıp kalmayarak ve Türk resmini üslup açısından ileriye dönük olan yüzünü temsil edecektir.

Paris'te bulunduğu sırada 1867 yılında Uluslar arası Paris Sergisi açılmış Şeker Ahmet Paşa'nın resimlerinin de yer aldığı sergi sırasında

[61] Malik Aksel, Sanat ve Folklor, M.E. B. Devlet Kitapları, İstanbul, 1971

Abdülaziz, Şeker Ahmet'i Dolmabahçe ve Çırağan saraylarına resimler almakla görevlendirmektedir. Bu görev Şeker Ahmet'in Fransız ressamları ve resmi ile ilgili incelemeler yapmasını sağlamaktadır. (Onu oryantalizmin sıradanlığından uzaklaştıran etkenlerden birisi de bu olmalıdır.) 1870 yılında okulu bitirerek Prix de Rome'u kazanan Şeker Ahmet, üç ay süreyle Roma'ya gönderilmiştir. Aynı yıl yurda dönmektedir.

Onun sanat ortamına en önemli katkıları düzenlediği sergilerdir. Uzun bir hazırlık evresinin ardından 27 Nisan 1873 tarihinde İstanbul Sultanahmet'teki Sanat Mektebi'nde sergi Türkiye'de açılan İlk serginin gördüğü ilgi üzerine sanatçı ikinci bir serginin hazırlıklarına başlamaktadır. 1 Temmuz 1875'de Darülfünun salonlarında açılan sergiden ilkinde olduğu gibi giriş için Sanat Okuluna (Sanat Mektebi) tahsis edilmek üzere para alınmıştır. Şeker Ahmet Paşa, Ahmet Bedri, Halil Paşa, Osman Hamdi Bey ve Nuri Bey sergiye katılan 30 sanatçı arasındaki 5 Türk olarak dikkat çekmektedirler. Burada Şeker Ahmet, 7 adet büyük tuvalini sergilemektedir.



Şeker Ahmet Paşa, Tepe Üzeride Kale

Çağdaş Türk sanatı tarihi içerisinde son derece önemli bir yere sahip olan bu etkinlikler, 1900 yılında Pera Palas salonunda kişisel bir sergi düzenlemiştir. İlk salonda iki natürmort ve bir manzarası, ikinci salonda 7

resmi yer almaktadır. Böylece bu süreçte önceki dönemin resimlerinde ağırlıklı konu olan manzaradan çok natürmortlar yapmaktadır. Şeker Ahmet Paşa'nın resimlerinde bugün İstanbul Resim-Heykel Müzesi'nde bulunan (Oto- portre dışında) manzara ve natürmortlar konu olarak ele alınmaktadır. Orman, Ormanda Yol, Manzaraları, Orman ve Geyik, Erenköy'den gibi manzaraları doğaya karşı duyarlılığın ve bazı özellikleriyle yenilikçi bir üslup anlayışının örnekleridir. Buna karşılık 19.yüzyılın son yıllarına denk gelen Tepe Üzerinde Kale ve Talim Yapan Erler gibi resimlerinde daha naif bir üslup dikkat çekmektedir.



Şeker Ahmet Paşa-Orman

Tepe Üzerinde Kale (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi) adlı resmi, bazı özellikleriyle ve genel etkisiyle Levni'nin Surname-i Vehbi'de yer alan Okmeydanı adlı minyatürüne bağlamak mümkündür. Bu minyatürün arka planındaki evler ile Şeker Ahmet'in resimlerindeki evler arasında ilginç bir benzerlik vardır. Bu ayrıntı bir yana minyatürdeki çadırların tepeye doğru dizilişi ile Şeker Ahmet'in resmindeki evlerin benzer dizilişi kompozisyon açısından da bazı ortaklıkları ortaya koymaktadır.[62]

Şeker Ahmet Paşa'nın natürmortları arasında özellikle 1902 tarihli (natürmort, İş Bankası koleksiyonundaki) Ayvalar dikkat çekmektedir. Bunlar yalın formlar ile ışık, doku ve renk değerlerinin başarıyla sunulduğu

[62] Ahmet Kamil Gören, 50.Yılında Akbank Resim Koleksiyonu, s.34.

örneklerdir. Şeker Ahmet Paşa'nın oto-portresi, bu konuda Türk resminin ürettiği en anlamlı çalışmalardan birisidir. Elinde şövalesi ve fırçasıyla tuvalinin başında duran ressam, şık kıyafeti içerisinde izleyiciye doğru bakmaktadır. Şeker Ahmet Paşa, bazı manzaralarında küçük figürlere yer vermekle birlikte, bunlar manzaranın içerisinde kaybolurlar. Bu açıdan onun oto- portresi, bilinen tek figür resmi olması nedeniyle de ayrı bir önem taşımaktadır.

Şeker Ahmet Paşa, 1907 yılında hayat veda etmiştir. Ürettiği resimler, eğiticiliği ve gerçekleştirdiği etkinliklerle çağdaş Türk sanatı içerisinde ayrıcalıklı bir yeri olan sanatçılarımızdandır.



Şeker Ahmet Paşa, Oto-portre

1857'de babası tarafından hukuk eğitimi almak üzere Paris'e yollanan ancak burada resme ilgi duyarak Boulanger ve Gerome'un atölyelerinde çalışan Osman Hamdi de bu ortamda yetişmektedir.

Bu sanatçılar 1870 yıllarının başında ülkeye geri dönmektedirler. Klasik, akademik tarzdaki resimlerinde manzara, natürmort ve ilk olarak figür resmine yer vermektedirler. Şeker Ahmet manzara, Süleyman Seyyid natürmort ve Osman Hamdi figür resmi konusuna ağırlık vermektedirler.

Onların sanatsal üretimlerinin önemi ve gerçekleştirdikleri faaliyetler, geleceğe dönük çabalar apayrı bir önem taşımaktadır.

Şeker Ahmet Paşa, güçlü ressam kişiliğinin yanı sıra bir öğretici, sarayın resim koleksiyonunu geliştirmekle sorumlu bir danışman ve sanatsal etkinliklerin gerçekleşmesine öncülük eden bir kişidir. Onun 1873 yılında İstanbul'da, Türkiye'deki ilk resim sergisini düzenlenmektedir. Bunu, 1875'deki ikinci bir sergi izlemektedir. Her ne kadar daha önce sarayda yabancı sanatçıların bazı sergiler düzenlediyse de Harbiye gibi okullarda öğrenci çalışmaları sergilenmektedir. 1863'deki Sergi-i Osmani'de bir güzel sanatlar köşesi bulunmakta ve daha sonrasında Abdullah Biraderlerin fotoğraf stüdyosunda Osman Hamdi ve Serkis Dranyan'ın resimlerini sergilenmektedir. 1900'de Pera'da açtığı kişisel serginin ardından 1901–1903 yılları arasında İstanbul Sergileri'nin düzenlenmesine öncülük etmektedir.

Osman Hamdi Bey (Ressam ve Kültür Adamı); Diğer iki sanatçıdan farklı olarak asker kökenli olmayan Osman Hamdi, fotoğraftan yararlanarak yaptığı resimlerine figüre önem vermekte ve batı oryantalizmine cevap olarak Osmanlı insanının düşünce ve yaşantısını yansıtan resimler yapmaktadır. Onun resimleri üslup olarak Şeker Ahmet ve Süleyman Seyyid'in resimlerinden daha akademik bir çizgidedir. Türk resmine figürü kazandırmaktadır. Hocası Gerome'un da bulunduğu batılı oryantalist ressamların batı uygarlığının kültür olarak baktıkları ve resimlerinde bu şekilde yorumladıkları Osmanlı kültürünü, Osman Hamdi bu kültürün içinden çıkmış bir kişi olarak değerlendirmektedir. Onun resimlerinde Osmanlı kıyafetleri içerisinde Osmanlı mekanı içerisinde yer alan figürler düşünen, okuyan ve tartışan kişilerdir. Bu özellikleriyle değişen Osmanlı toplumunda bilginin, kadının, mevcut değerlerin önem kazandığı bir doğu-batı sentezini ifade etmektedir.



Osman Hamdi, Kaplumbağa Terbiyecisi, 223 x 117, (1906)
Özel Koleksiyon

Osman Hamdi, sadece resimleriyle değil yaptıklarıyla da bir kültür adamı kimliği ortaya koymaktadır Onun Türk sanatına en büyük katkısı ise ölümüne değin müdürlüğünü yaptığı Sanayi-i Nefise Mektebi Alisi'ni (bugün Mimar Sinan Üniversitesi) kurmuş olmasıdır (1883). Sonuç olarak Osman Hamdi, gerek hayata geçirdiği kurumlarla gerekse fotoğraftan kareleme yöntemiyle çalıştığı üslup açısından ileriye dönük özelliği olmayan resimleriyle kültürel anlamda Türk sanatı için büyük bir önem taşımaktadır.

3.2.2. Halil Paşa ve Hoca Ali Rıza

Halil Paşa (1857–1939) ve Hoca Ali Rıza (1864–1930) askeri okullarda yetişmiş olan ressamlardır. Bu iki ressamdan sadece Halil Paşa, yurt dışında eğitim alma şansına sahip olmuştur. 1880- 1888 yılları arasında, yani izlenimciliğin yeni yeni başladığı bir dönemde Paris'te bulunan ressam, manzara ve portre türünde önemli eserler vermektedir. Onun resimleri klasik, akademik gelenekle izlenimci duyarlılığın bir bileşimidir. Işık ve renk kullanımının Halil Paşa'nın resimlerinde önemli bir yeri vardır. Yaptığı çok

sayıda İstanbul görünümü ve yaşamının bir bölümünü geçirdiği Kahire'den manzaralar bunu açıkça ortaya koymaktadır. Onun serbest fırça vuruşları ve doğa karşısındaki duyarlılığı kendisinden sonra gelen kuşağın izlenimci yaklaşımına zemin hazırlamaktadır.

Resimlerinde doğa karşısındaki duyarlılığın üst seviyeye çıktığı bir diğer sanatçı da Hoca Ali Rıza'dır. Harbiye'den mezun olan sanatçı, çok sayıdaki İstanbul manzarasının yaratıcısıdır. Yaşadığı şehir ve çevreyle, hayranlık duyduğu doğayla kurduğu olağanüstü dostluk, onun eşsiz güzellikteki resimlerinde izlenebilir. Onun yaptığı İstanbul görünümleri kendisinden sonraki pek çok ressamı derinden etkilemektedir. Güçlü deseni günümüze ulaşan karakalem resimlerinde kendisini belli etmektedir. Verdiği derslerle çok sayıda öğrenci yetiştiren Hoca Ali Rıza resimleri kadar eğitici kimliğiyle de önem taşımaktadır. Aynı şey Halil Paşa için de söylenebilir.



Hoca Ali Rıza, Orman, Tuval üstüne Yağlıboya

3.2.3. İbrahim Çallı (1882-1960)

İzlenimci Türk resim sanatının tanınmış temsilcilerinden biridir. Çallı ilk ve orta öğrenimini memleketi olan Çal'da ve Denizli'de tamamladıktan sonra İstanbul'a geldi. İlk resim derslerini, askeri okula girmek için geldiği ve çeşitli işler yapmak zorunda kaldığı İstanbul'da resim dersleri veren bir öğretmenden aldı. Daha sonra Kapalıçarşı'da çalışan ressam Ruben Efendi'den resim öğrendi.1906 yılında Seker Ahmet Paşa'nın oğlu İzzettin Bey'in aracılığı ile Sanayi-i Nefise Mektebi'ne girdi.(1906)

1910 yılında Maarif Nezareti'nin (Millî Eğitim Bakanlığı) açtığı “Avrupa'ya tahsile gönderilecek öğrenciler” yarışmasında “Çıplak Adam” ve “Hareket Ordusunun Muhafız Alayından Maksut Çavuş” adli tablolarıyla birinci oldu. Aynı yıl Hikmet Onat ve Ruhi Arel'le birlikte Paris'e resim öğrenimine gönderildi.

İbrahim Çallı, Namık İsmail, Hikmet Onat, Nazmı Ziya Güren ve Avni Lifij'le birlikte Paris'te Ecole Nationale des Art Decoratifs'de Fernand Cormon'un atölyesinde 4 yıl resim çalıştı. Ancak Cormon o yıllarda Empresyonist ve Kübist denemelere şiddetle karsı çıkıyordu ve modern eğilimleri bir soysuzlaşma, resim sanatının bir yozlaşması olarak nitelendiren tutuculara katılmıştı. Çallı ve kuşağına bağlı diğer arkadaşları Avrupa'da öğrencilikleri sırasında bu tutucu ustalardan ders almalarına karsın etkilerinde kalmamışlar aksine Empresyonizme yakin özgür görüş ve tekniği benimsemişlerdir.

1914 yılında Birinci Dünya Savası çıkınca süresini doldurmadan yurda döndü. Sanayi-i Nefise Mektebi'nde Vallaury'nin yardımcılığına getirildi. Gene ayni yıl Resim Bölümü Yağlıboya Atölyesi öğretmeni olarak resmen göreve başladı. Galatasaray Yurdu ve Lisesi'nde düzenleme, figür ve portreler yaptı. Ada camları arasında gezinen hanımlar, balolar, kadın portreleri ve Türk resminde ilk görünen çıplaklarında Çallı, lirik bir fırçanın sahibiydi. Bu döneme ait eserlerinde dengeli bir kompozisyon görülür. Siyah ve kahverengiden arındırılmış renklere ve özgür bir fırça isçiliğine sahip olduğu görülür.

Birinci Dünya Savaşının başlamasıyla Türkiye'ye dönen Çallı, İstanbul Güzel Sanatlar Okulu'nda öğretmen oldu. Fransız izlenimciliğinin etkisinde kalmakla birlikte değişik bir yol izledi. Resimlerinde daha özgür bir davranışa yönelerek, doğanın yanı sıra değişik tiplerde insan resimlerine de yer vererek klasik Türk resminden biraz da olsa uzaklaşmıştır.

Ayrıca resimde renk parlaklığına ve saydamlığa büyük önem verdi. Bu anlayışla peyzajlar, natürmortlar, portreler, kompozisyonlar v.b. yapıtlara

imza attı. Eserlerinden bazıları: Cami Avlusu, Mevleviler, Dikiş Diken Kadın, Hatay, İstiklâl Savaşında Zeybekler, Türk Topçularının Mevzie Girişi, Nü, Balıkçı Kayığı, Çayır ve Keçiler, Manolyalar, Atatürk, İsmet İnönü ve Yahya Kemal Beyatlı portreleridir.

1917'de Enver Paşa'nın isteğiyle savaş resimleri yapmak için Şişli'de bir atölyede çalıştı. 1923'den sonra manzara ve natürmortların yanı sıra Atatürk devrimlerini ve özellikle Kurtuluş Savası'nı konu alan resimler yaptı. Bu döneme ait, Mimar Sinan Üniversitesi resim ve heykel müzesinde bulunan İstiklal Savası'nda Zeybekler (1923), Atatürk Portresi (1935), Süvariler (1936), Hatay'ın Anavatana Hasreti (1938) gibi başlıca eserleridir. Türk Topçularının Mevzie Girişi (1917), Mimar Sinan Üniversitesi Resim ve Heykel Müzesi) adlı yapıtı da Türk resminin ilk büyük boyutlu kompozisyonları arasında yer almaktadır.

En ilginç yapıtları Beyaz Rus akınıyla İstanbul'a gelip bir süre kalan ressam Alexis Gritchenko'nun etkisiyle 1927 yılında yaptığı 'Mevleviler' dizisi oldu. Bu dizide o güne kadar uyguladığı yarı empresyonist tekniği bırakmış, Rus ressamın grafiğe yakin, şematik desenini, bu deseni örten az karışımlı renklerini benimsemişti. Burada ayrıntıları iyice ayıkladığı, iki boyutlu bir mekân derinliğinde düz ve ince sürülmüş renklerin uyumunu aradığı görülür.



Alexis Gritchenko, The Pyrenees,1952, Tuval üzerine yağlı boya



Natürmort, Manolyalar, tuval üzeri yağlıboya, 39x49 cm

Çalışmalarında biçimler ve planlar çizgilerle değil, sıcak ve soğuk renklerle ve renklerin ifade ettikleri ışık-güneş oyunlarıyla tasvir edilir. Batılı Empresyonistlerde beliren plan ve tablo düzeni Çallı'da daha belirsiz görülür. Çallı hazırlıksız, eskiz ve taslaksız, deseni fırça ucuyla çizmiştir. Bu aceleci çalışma türü Salah Cicoz Portresi, Reşit Safvet Portresi, Çamlıkta Kadınlar, Lütfi ye İzzet Portresi gibi yapıtlarda başarıya ulaşmıştır. Fakat çok figürlü kompozisyonlarda aynı etki görülmez.

İbrahim Çallı, 1947 yılında emekli oluncaya kadar İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde adına acılan atölyede resim öğretmiştir. Şeref Akdim, Refik Epikman, Elif Naci, Ali Celebi, Zeki Kocamemi, Mahmut Cuda, Muhittin Sebati gibi birçok ünlü ressamın yetişmesinde etkili olmuştur. Onu önderliğinde 1950 yılında Ressamlar Derneği kuruldu. Bugün 400'e yakin üyesi bulunan derneğin adı 1956'da Türkiye Ressamlar Cemiyeti olarak değiştirildi.

Sanatçı, düzenli olarak Galatasaray sergilerine, aralıklı olarak da Devlet resim ve heykel sergilerine katıldı. Başlıca eserleri arasında Defli Kadın (73x100 cm.İstanbul Resim ve Heykel Müzesi), Zeybekler (153x183 cm. Ankara Resim ve Heykel Müzesi), Arzuhalci (50x60 cm.özel koleksiyon), Mevleviler (60x74 cm.özel koleksiyon), Boğaziçi'nden Peyzaj (33x45 cm), Balıkçı (35x23 cm), Gül Koklayan Kadın (50x72 cm) ve Bir Balo Gecesi

(75x80 cm.özel koleksiyon) adlı tabloları sayılabilir. Son yıllarında ise en tanınmış yapıtları arasında yer alan Manolyalar (74x100 cm.İstanbul Resim ve Heykel Müzesi) gibi natürmortlar yaptı.

1947 yılında Akademi'yi ve atölyesini bırakarak 65 yasında emekli oldu. Eşsiz fırçası ile sayısız eserler vermiş, yüzlerce öğrenci yetiştirmiştir. İbrahim Çallı, Türk resminde 1914 Kuşağı, Türk İzlenimcileri ya da diğerlerine göre daha yaygın ünü nedeniyle "Çallı Kuşağı olarak bilinen ressamların en özgün temsilcilerinden sayılır. Kuşağının sanatçıları arasında öncü sayılmış, üne kavuşmuş, çekiciliği, esprileri, akademi hocalığına paralel yürütebildiği bohem yaşantısıyla çevresinin sevgi ve yakin ilgisini çekmiş bir ressamdı. Kendine özgü bir boyut içinde yorumladığı izlenimci kökenli tarza, sanat yaşamının sonuna kadar bağlı kaldı. Gerçek izlenimciliğin dönüştürülmüş bir bicimi üzerine kurulan bu anlayış akademik olarak da nitelenir.[63]

3.2.4. Cemal Tollu (1899 –1968)

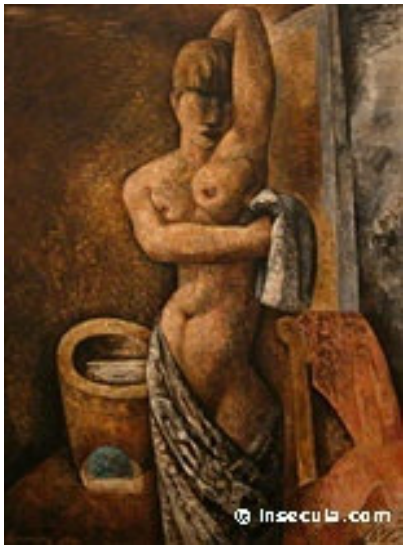
I.Dünya Savaşı yıllarında babasının işi dolayısıyla gittikleri Kadem'de Akademik anlayışta manzara resimleri yapan emekli bir kolağasından ilk resim derslerini almıştır. Yeniden İstanbul'a döndüğü 1919 yılında, Güzel Sanatlar Akademi'sin de resim bölümüne girmiştir. Ancak, İstanbul işgal edilince okul eğitime ara vermiş ve 18 Ekim 1921 yılında süvari teğmeni rütbesi alarak Kurtuluş Savaşı'na katılmıştır. 28 Ağustos 1923 yılında ordudan terhis olmuştur. 1923–25 yılları arasında Edirne'de vagon tamircisi olarak çalışmıştır. 1925–26 ders yılı başında ise, yeniden Sanayi-i Nefise Mektebi'ne kaydolup yarım kalan eğitimini tamamlamıştır. Ardından, Elazığ Erkek Muallim Mektebi'ne resim öğretmeni olarak atanmıştır.(1927)

Cemal Tollu bir dönem (1923–1925) Edirne'de vagon onarıcısı olarak çalışmış daha sonra da İzmir'de bir yapımevinde usta olmuştur. Tollu'nun ustabaşı olarak yaşamını sürdürmesi, I.Dünya Savaşı ve ardından gelen yokluk yıllarını açıklamaktadır. Zeki Kocamemi'nin bir dönem marangozluk,

[63] Kıymet Giray, Çallı ve Atölyesi, Türkiye İş Bankası, İstanbul, 2000

Namık İsmail de tavuk çiftliği işletmeciliği yapmış olması Türk sanatçısının her dönemde yüzleştiği sıkıntıları göstermektedir.

1928 yılında resim öğrenimini sürdürmek üzere ailesinin katkısıyla Paris'e gitmiştir. O dönem burslu ya da kendi hesabına Paris'e giden ressamlar gibi Cemal Tollu'da Andre Lhote'nin atölyesinde resim dersleri almıştır. Aynı zamanda, daha önce sanatçılarımızdan Zeki Kocamemi ve Ali Avni Çelebi'nin çalıştığı Münih'teki Hans Hofmann atölyesinde kısa bir süre (1931) desen çalışmıştır. 1932 yılında ise, yine bir süre Andre Lhote atölyesinde çalışmış, ayrıca Fernand Leger atölyesinde resim dersleri ve Louis Marcoussis Atölyesi'nde gravür dersleri almıştır. Yine 1932'de; Marcel Gromaire'den eleştiri ve düzeltme dersleri, Charles Despiau'dan da heykel dersleri aldığı bilinmektedir.



Marcel Gromaire, "La Toilette",154 X 210,
Tuval Üzerine Yağlıboya

Paris'te eğitimini sürdürürken, Türk resim tarihinin önemli etkinliklerinden birisi olarak kabul edilen Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği'nin dördüncü sergisine, bir kadın portresiyle katılmıştır. Paris dönüşünde Cemal Tollu, bu kez Erzincan Askeri Ortaokulu'na atanmış ve 1935'e dek bu görevini sürdürmüştür.

Cemal Tollu Paris'teyken, devlet bursuyla burada bulunan Zeki Faik İzer ve Nurullah Berk de onunla aynı atölyede eğitim almışlardır.(Zühtü Müridoğlu da burslu olarak heykel eğitimi almıştır). Bu genç sanatçılar, Elif Naci ve Abidin Dino'yla birlikte Zeki Faik İzer'in Cihangir'de Yavuz Apartmanı'ndaki dairesinde sık sık bir araya gelerek dönemin sanat ortamını ve bu sanat ortamına bir şeyler katmanın yollarını tartışmışlardır. Bu toplantıların sonucunda bir grup kurmaya karar verirler. Grubun adını Latin alfabesinin dördüncü harfinden esinlenerek "d" olarak belirlemişlerdir.

Cumhuriyet'in onuncu yılı etkinliklerinin gündemde olduğu bir tarihte, 8 Ekim 1933'te Beyoğlu Narmanlı Han'da Mimoza Şapka Mağazası'nda resmin alfabesi olarak düşündükleri "desen"lerden oluşan bir sergi açarlar. D Grubu, 1933–1947 yılları arasında saptanabilen 14 sergi açmıştır. Sanatçılar, hocaları Andre Lhote'un da etkisiyle, resmin biçimsel yönünü öne çıkaran kübizme yakın anlayışlarıyla çalışmalarda bulunmuşlardır. Cemal Tollu, grubun kurucuları arasında yer almış ve zaman içerisinde üye sayısı giderek artan grubun bütün yurtiçi ve yurtdışı sergilerine katılmıştır.

Sanat hayatının ilk araştırmalarını kübizm tesiri altında yapmış ve sonraları bu yoldan ayrılarak kendine özgü bir renk ve kitle bütünlüğü elde etmiştir. Paris ve Münih'teki eğitiminden sonra memleketimize çağdaş sanat görüşünü getirenlerdendir. Önceleri plastik bir deformasyonla konstrüktivist yolda çalışan Tollu, sonraları bu yoldaki çalışmalarında doğan sertlikleri bırakarak, kitlenin bütünlüğünü parçalayan bir form anlayışı ile ahenkli bir palete geçmiştir.



Cemal Tollu, Ana ve Çocuk, Tuval Üzerine Yağlıboya

Cemal Tollu, sanatının bu ilk dönemlerinde (1932–1933) daha çok figür çalışmıştır. Desenlerinde ve yağlıboyalarında figürü ve çoğunlukla da figürün deformasyonuna dayalı çalışmalar gerçekleştirmiştir. Grilerin hakim olduğu yağlıboyalarında figürün belirgin konturlar ile sınırlandığı ve ışık, gölge ve hacmin renkle verilmeye çalışıldığı görülür. Bu uygulamalar sanatçıyı atölyelerinde çalıştığı hocalarından ayrı olarak Matisse'in resimlerindeki deformasyondan da etkilenmiştir.

Sanatçı 1937 yılında, Güzel Sanatlar Akademisi'ne Leopold Levy'nin asistanı olarak atanır. Bu yıllarda sanatçı, figürden çok manzara çalışmalarına yoğunlaşmıştır. Bunda, sanatçının CHP tarafından düzenlenen 'Yurt Gezileri' kapsamında, Antalya ve Burdur yörelerinde çalışmış olması da etkili olmuştur. Bu dönem manzaralarında geometrik yaklaşımıyla, Cezanne'ın resimlerin den etkilenmiştir. Cezann'ın renk lekeleriyle ağacı yorumlanmasını ve onun fırça vuruşlarına dayalı resim anlayışını resimlerinde kullanmıştır.



Cemal Tollu, 1938, Tuval Üzerine Yağlıboya



Paul Cezanne
Sainte-Victoire Dağı (1885)

Cemal Tollu 1939 yılında ikinci kez Paris'e gitmiş ve tuvaline Paris görünümlerini yansıtmıştır. Burada yaptığı Paris görünümleri ve entimist tarzdaki resimleri, sanatçının üslup arayışlarının sürdüğünü belgelemektedir. Çünkü bu resimler, konusu ve tekniğiyle Bonnard ve Vuillard gibi ressamların eserlerine yaklaşmaktadır.[64]

Sanatçı, 1939 yılında düzenlenen Devlet Resim Heykel Sergilerine katılmıştır. II. Devlet Resim Heykel sergisinde Kompozisyon adlı çalışmasıyla ikincilik ödülü almıştır. 21. Devlet Resim Heykel Sergisi'nde ise Hasat adlı yapıtıyla bir kez daha resim birincilik ödülünü almıştır.

[64] Zahit Büyükişleyen, "Çağdaş Türk Resminde Cemal Tollu", Yeni Boyut Dergisi,1983, s:2/15

Cemal Tollu, Ankara Arkeoloji Müzesi'ndeki görevine başladıktan sonra, Bursa ve Manisa'dan manzaraların yer aldığı bir dizi yağlıboya ve farklı olarak suluboya çalışmasıyla yeniden doğayı resmetmeye başlamıştır. 1947 yılında, Ankara Opera Binası için kuru fresk tekniğiyle yaptığı Müzik, Dans ve Tiyatro Alegorisi (Apollon ve Muse'ler) adlı duvar resminde ise, olarak klasik bir anlayışta çalışmıştır. Kompozisyonda; Apollon ortada durmakta, sağ ve sol yanında hareket halinde müzik, dans ve tiyatroyu simgeleyen figürler bulunmaktadır.

Cemal Tollu 1947'li yıllarda dönemin politikalarının da etkisiyle yerel ve sosyal içerikli konulara yönelmiştir, Manisalı Genç Kadın, Domino Oynayanlar, Saman Kayığı, Koza Hanı, Bodrum'da Sünger Avcıları (1950), Anadolu insanını ve onların yaşamını gösteren, çoğu kalabalık figürlü resimlerdir. 1950'li yıllarda yaptığı Natürmortlu Çıplak gibi resimlerinde ise neredeyse soyut bir yoruma ulaşmıştır.

Yapı Kredi Bankası, kuruluşunun 10. yılı nedeniyle 9 Eylül 1954'te İstihsal konulu bir resim yarışması düzenlemiştir. Cemal Tollu bu etkinliğe Üretim konulu resmiyle katılmış ve altıncılık ödülü almıştır. Bu resimlerin ardından; Hatay'da Portakal Bahçesi, Çoban ve Tiftik Keçileri, Eti Fırtına Tanrısı, Toprak Ana, Deve Güreşleri, Ekin, Kurban gibi temaları işlemiştir.

Sanatçı genellikle büyük boyutlu olan bu resimlerinde, Anadolu uygarlıklarından ve mitolojisinden yararlanarak, yaşadığı çağla bağlantılar kurmaya çalışmıştır. Çoğu kalabalık figürlerden oluşan bu sahnelerde, insan ve hayvan figürlerinin dizilişi bile Anadolu'da Hitit ve Mezopotamya uygarlıklarındaki tören sahnelerinden esinlendiği görülmektedir. Kompozisyonlarda bereketin simgesi olarak görülen kadın, ana tanrıça kültüne kadar uzanan bir geçmişten esinlenerek yeniden yaratılmıştır. Üslup olarak ise, yine konturların belirgin olduğu, planların birbiri içinde eridiği, yalın ve geometrik anlayış hakim olmuş, yer yer başak, çiçek gibi stilize edilmiş dekoratif unsurlar belirginleştirilmiştir.[65]

[65] Adnan Çoker, Cemal Tollu, Galeri B Yayınları, İstanbul, 1996, s.17

1958 yılında yaptığı Mevleviler adlı resminde ise, mevlevileri Rönesans resminin üçgen kompozisyonu içerisinde vermiştir. Figürlerin konumu olarak; çarmıhta acı çeken İsa ile bedeninden uzaklaşmış mevlevi figürü aynı yerdedir. Burada kompozisyondaki ruhani boyutu batı sanatıyla birleştirmiştir. Cemal Tollu aynı zamanda bir heykel sanatçısıdır. Heykel sanatına duyduğu ilgi resimlerini etkilemiş, kendine özgü resim tarzının oluşmasında rol oynamıştır. Bu nedenle onun resimleri, üç boyut üstüne kurulu bir düzende değil, taşa yontulmuş alçak kabartmalar gibi yüzeysel bir görünüm veren bir resim-heykel birleşimidir.

Cemal Tollu aynı zamanda başarılı bir sanat yazarıdır. Yunan Mitolojisi ve Şeker Ahmet Paşa gibi kitaplarından başka, gazetelerde yıllarca haftalık eleştiri, inceleme ve denemeleri yayınlanmıştır.

D Grubunun bütün sergilerine ve çok sayıda yurtiçi ve yurtdışı sergiye katılan Cemal Tollu, 26 Ağustos 1968'de yaşama veda etmiştir. Onu yakından tanıyan meslektaşı Nurullah Berk Cemal Tollu için şu ifadeleri kullanmaktadır:

"...Neydi onu ötekilerden bir bakıma kendi en yakın dostlarından ayıran? Kolaycılıktan kaçışı, güç işleri başarma çabası, temizliği, içtenliği, şarklılıktan nefreti, sanatın zanaatini kavrayışı, kendini bilişi, kendi sınırlarını pek güzel seçerek yapabildiğini yapmakla yetinişi, kötü işler çıkardığı zaman bunlardan utanmayışı, saflığı, her çeşit gösterişten kaçışı, yapamayacağını yapmaya, olduğundan üstün görünmeye heves etmeyişi..."[66]

Klasik sanata ve temel kurallarına bağlı kalmakla birlikte çağının sanatına da uyum gösteren Cemal Tollu'nun eserleri İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nde, Milli Kütüphane Koleksiyonu'nda ve daha birçok resmi ve özel koleksiyonda yer almaktadır.

[66] Erdoğan Tanaltay, Sanat Ustalarıyla Bir Gün,Tekin Yayınevi, İstanbul, 1997

3.2.5. Abidin Dino (1913–1993)

Sanat dünyasına 16 yaşında karikatürle giren ve yaşamının sonuna dek yazmayı sürdüren sanatçı, Türkiye ve Fransa'da geçen 80 yıllık yaşamında yazdıkları ve çizdikleri ile kültür sanat dünyasında ressam, karikatürist, yazar, desen çizeri, dekoratör, heykeltıraş, sinemacı, siyasetçi, gazeteci, düşünür, eğitimci, aydın olarak önemli izler bırakmıştır.

1933 yılında (henüz 20 yaşındayken) 5 ressam arkadaşıyla birlikte "D Grubu"nu kuran Dino, 1934 yılında Sovyetler Birliği'ne giderek yönetmen Sergey Yutkeviç'in ekibiyle sinema çalışmaları yaptı. Paris'te, Pablo Picasso, Tristan Tzara, Andre Malraux ve Gertrude Stein gibi önemli sanatçılarla çalışma fırsatı bulan Dino, Türkiye'ye döndükten sonra ressam arkadaşlarıyla "Liman Grubu"nu kurmuştur. Bunun yanında Ses, Yeni Ses, Servet-i Fünun, Yeni Edebiyat gibi dergilere katkıda bulunmuştur.

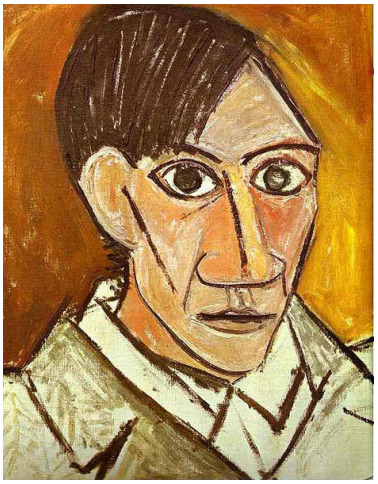
Abidin Dino, 1942 yılında siyasal baskılar altında da çalışmayı sürdürmüştür. Anti-faşist sanatçıların çeşitli yerlere sürülmesi sırasında Mecitözü'ne sürgüne gönderilen Dino, bu yıllarda yazılarının yanı sıra heykeller yapmış, tiyatro oyunları ve senaryolar kaleme almıştır.1945 yılına kadar süren bu dönemden sonra, Kayseri ve Adana'da askerlik nedeniyle bulunmuş ve 1952 yılında Paris'e yerleşmiştir. Yaşamının son 25 yılını Paris'te geçiren sanatçı, başta Paris olmak üzere Avrupa'nın birçok kentinde sergiler açmış ve eserleri büyük ilgiyle karşılanmıştır.

Abidin Dino, resmin yanı sıra belgesel filimcilik alanında da özgün çalışmalar koymuştur. 1966 yılında Dünya Futbol Kupası ile ilgili "Goal" adlı uzun metraj belgesel filmi, British Academy tarafından Robert Flaherty Belgesel Ödülü'ne layık görülmüştür. Dino, 1979 yılında Fransız Plastik Sanatlar Birliği'nin Onursal Başkanlığına seçilmiştir.

Sanatçı "Kayalar Adalar" konulu resimlerini 1981 yılında Bedri Rahmi Galeri'sin de sergilenmesinin ardından kendisiyle yapılan söyleşide, sanatsal dünya görüşünü ve etkilenmelerini şöyle açıklamaktadır;

"1928'lerden bu yana otuza yakın yaklaşık birbirinden ilk görüşte apayrı, resim türlerine girmiş bulundum. Biliyorum aşırı bir değişme dizisi sayılır böylesi bir resim serüveni. Başlangıç yıllarından sona dek aynı resim anlayışını sürdüren sanatçılara imreniyorum, ama elimde değil, bende iki üç yıldan fazla dayanmıyor belli bir resim çeşidi. Gerçi yittiğini sandığım kimi biçimleri, renkler geri tepiyor, birden bire eski iştah yeniden doğuyor. Benim bu değişikliklerime biraz gülünç kaçsa bile biçim ve renk alanında bir Don Juan'lık taslaması denebilir... Kendimi savunmak için koskoca kalkanlar, siper edebilirim Picasso'yu, Klee'yi, Picabia'yı sürebilirim. Ama neden bu böyle! İş değerde değil, eğilimde. Neden bunca yoğun bir anlayış içinde bunca sanatçı? Dünya'nın tümü, siyasal, kurumları, toplumsal tepkileri, teknolojik buluşları ile baş döndürücü bir çeşitleme içinde değil bu gün? Japonya'da üstat Hokusay (1760–1849), yanılmıyorsam en azından 28 tür ortaya çıkarttı ömrü boyunca. Ne var ki Japonya'da sanatçılar tür değiştirdikçe adlarını da değiştiriyorlardı. Bizlerin hep aynı kimliği kullanmamız, kişinin değişmezlik varsayımına dayanıyor, sürekliliğe. Oysa yıllar geçtikçe başka başka, bambaşka kiracılarız kendi bedenimizde. Giydiğimiz kişiliklerin birbirine pek az benzediğini anlamak için eski fotoğraflara bakmak yeterli."[67]

[67] Abidin Dino , "Beklenen Beklenmeyenin Rastlaşması",1977, Sanat Olayı, 13, Ocak:56–59



Pablo Picasso, Oto Portre, 1907



Abidin Dino, Yörük Kadın Portresi, 1940
Kağıt üzerine suluboya, 21.5x15.5 cm
Yunus Alibey Koleksiyonu, İstanbul

Abidin Dino yukarıda ki kendi sözlerinden anlayacağımız gibi tek üsluplu sanatçılardan olmayı seçmemiştir. Hayatının her dönemi ile birlikte sanatına da başka bir üslup egemen olmuştur. En yakın sanatçı

dostları Nazım Hikmet ve Picasso'dur. Eserlerinde zaman zaman bu dostlarından etkilendiği görülmektedir.

1938–1940 yıllarında sanatçı Türk çiçeklerinden esinlenerek resimler yapmıştır. O dönemlerde resimlerde iki türe karşı eğilim olmuştur. İlki, bazı yapılarda görülebilen Osmanlı çiçek geleneğidir. Diğeri ise arabacı ustalarının halk karakterleri taşıyan çiçekleridir. Osmanlı geleneğinde ki çiçeklerin yalnızca süs olarak kullanılmamış aynı zamanda simgesel anlam taşımışlardır. Bütün bu etkilenmelerle Abidin Dino uzun boyunlu vazolardan fışkıran çok renkli çiçekler yapmıştır. 1960'lı yıllara doğru sanatında çiçek motifi yeniden yağlıboyalar biçiminde ön plana çıkmıştır. (Sonradan 1971–1973 yıllarında yeniden çiçek konusuna dönmüştür.)

Sanatçının çiçek temalı resimleri hakkında Kaya Özsezgin şunları söylemektedir;

"Abidin Dino'nun resimleri, mecazlar dünyasına çağdaş atıflar yapıyor. Çiçek imgeleri düşünsel bazı motiflerin aracı olmakta, kimi yerde ise bir göz boncuğuna kimi yerde sultan kavuğuna kimi yerde de phallos ya da uterus gibi erotik biçim şemalarına dönüşmektedir. Herhangi bir batılı ressam bu çiçeklere resim malzemesi gözüyle bakmış olsa sanırım bu sergide birbirini çok yakından izleyen böylesi bir duyarlılık zinciri yaratamazdı ya da ortaya koyacağı işler Dino'nun bakış niteliğini içermezdi çünkü görüntünün ardındaki anlamı, doğanın özüne bağlı olarak tıpkı bir doğulu ermiş gibi araştırmak. Abidin Dino'nun resimleri, öz niteliklerden ödün vermeksizin ve bağnaz kalıplara bağlı kalmaksızın çağdaş ve yeni olunabileceğine somut kanıttır."[68]

Abidin Dino ömrünü Paris ve İstanbul arasında geçirmiş, dünyanın dört yanında bulunmuş toplumsal olaylara kayıtsız kalmamış, gittiği ülkelerin dilini kolayca öğrenip konuşmaya başlamış, sanatın birçok alanında ürün vermiş,

[68] Kaya Özsezgin, "Dino'nun Çiçekleri Öz Niteliklere Bağlı, Hem de Çağdaş ve Özgün", Milliyet Sanat Dergisi, 230, 6 Mayıs:18–21

bu çok kültürlü, çok dilli sanatçının sanatındaki zenginliğe, çeşitliliğe ve evrenselliğe dönüştürmeyi başarmıştır.

Sovyetler Birliği'nde sinema eğitiminin ardından film çalışmaları yaparken Nazi işgaliyle Türkiye'ye dönmek zorunda kalmıştır. Döndükten sonra ürettiği eserlerinde komünizm propagandası yaptığı gerekçesiyle Adana'ya sürgün edilmiştir. Adana'da 1940'larda Nazi işgaline karşı direnişe geçen Rus köylülerini simgeleyen partizanlar isimli resimlerini çizmiştir.



Abidin Dino, “Partizanlar”,1940



Jean Cocteau, 1916

Abidin Dino'nun resmi tek bir çizgi izlememiştir, birçok durakları vardır. Bu durakların içinde en başarılı bulunan resimleri, çizginin öne çıktığı resimlerdir. Bu resimlerde bir baş bir el tema olarak kullanılmıştır. Eller döneminde insana dair her duygu ve eylemi ellerle dile getirmiş. Üreten el, düşünen el, yalnız el, savaşan el, sevişen el... Bu resimlerinde sanatçının Jean Cocteau etkilendiği görülmektedir.

Şiirinin her yeni döneminde kendine yeni bir isim takmış Ünlü Portekiz şair Pessoo gibi ismini değiştirmek istemiştir. Abidin Dino resminin her yeni döneminde ismini değiştirmemiş ama resminin her dönemine ayrı bir isim vermiştir.

2. Dünya savaşının ardından dünyaya egemen olan korkuyu ve soğuk savaş döneminde işlenen insanlık suçlarını Atom Korkusu ve İşkence isimli resimlerle yansıtmış. Çin'de, Sovyetler Birliği'nde, Küba'da, Paris'te hürriyet için yollara dökülmüş kalabalıkları çizmiş. 1968 olayları patlak verdiğinde kendini olayın kalbinde bulan sanatçı elinde kalem ve not defteri Paris sokaklarını arşınlamış ve gösterileri, direnişi, polis-halk çatışmalarını bizzat gözlemleyerek çizmiş. Kendisi de düşünceleri yüzünden bir nevi sürgüne düşmüş olan sanatçının hürriyete duyarlılığı tüm enerjisiyle, tüm samimiyetiyle resimlere de yansımıştır. Çin'le ilgili resimler de ise; her bir hikaye Çin'ce kelimeleri anımsatan bir biçimle betimlenmiş. Çince kelimeler birçok kelimenin bir araya gelmesinden oluştuğu için: çok orjinal bir tarzda resimler ortaya çıkmıştır.[69]

Türkiye'de birçok kişisel ve karma sergi açan Dino, 1993 yılında Paris'te kalp yetmezliğinden hayatını kaybetmiştir.

[69] Ferit Edgü , "Abidin Dino", Milliyet Sanat Dergisi, 1976, 198, 24 Eylül:28

3.2.6. Bedri Rahmi Eyüboğlu

Yöresel konulara yönelmiş bir sanatçımızdır. Eski ve zengin bir geleneğe sahip halk sanat ürünlerine coşkulu bir resim diliyle ve çağdaş sanatçı tavrıyla sahip çıkmaktadır.

Anadolu insanının elinden çıkmış işler, çoraplar, nakışlar, yazmalar, heybelerden etkilenmektedir. Halk sanatımızın anonim işlerinden yola çıkarak soyutlamacı sanat biçimlerini birleştirmektedir. Yaşayan Türk halk kültürünün önemini ve değerini ilk kavrayarak, halk sanatıyla çağımızın uygarlığı, Batı kültürü, çağdaş dünya sanatı arasında bir sentez kuran sanatçımızdır.

Sanatçı Trabzon Lisesi'nde okurken resim öğretmeni Zeki Kocamemi'nin derslerinin etkisi ile İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'ne girer. Burada Nazmi Ziya ve İbrahim Çallı'nın öğrencisi olur. 1931'de ağabeyi Sabahattin Eyüboğlu'nun yanına Paris'e gider.

1931'de akademiyi Çallı'nın öğrencisi olarak birincilikle bitirip Paris'e gittiğinde iki yıl çalıştığı Lhote atölyesindeki deneyleri, onu daha çok Dufy ve Matisse gibi sanatçılardan etkilenmesine neden olmuştur. Özellikle 1940 yıllarına kadar olan resimlerinde, bu iki sanatçının izleri görülmektedir.

Yurda döndükten sonra Güzel Sanatlar Akademisi'nde öğretmen olarak çalışmaya başlamıştır. 1934'te D Grubu'nun dördüncü sergisine katılır. İlk kişisel sergisini de aynı yıl Bükreş'te açar. 1937'de Cemal Tollu'yla birlikte Akademi'nin Resim Bölümü Şefi Léopold Lévy'nin asistanı olur. Birçok ressamın da katıldığı, CHP'nin düzenlediği Yurt gezileri çerçevesinde Bedri Rahmi de resim yapmak üzere 1941'de Çorum'a gider. Bu dönem resimlerinde köy manzaraları, köy kahveleri ile bebeğini emziren köylü kadınlar egemendir. Bedri Rahmi böylece Anadolu'nun zenginliklerini resimlerine taşımaktadır.



Bedri Rahmi Eyüboğlu, Aşıklar Kahvesi, Tuval üzeri yağlı boya, Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi

Sanatçı Akademi yıllarında Van Gogh'tan, sonraları El Greco, Dufy ve Matisse'den etkilenmiştir. Güçlü Dufy etkileriyle başlayan üslup ve tarz araştırma çalışmaları 1930'lara kadar iner. Bu dönemin akademik yapısında kübist ve konstrüktivist akımlar daha çok yer almıştır. Sanatçılar da bu yüzden yerel tema arayışları üzerinde çalışmalar yapmışlar ve her biri kendi eğilimleri doğrultusunda çoğunlukla dekoratif resimlere yönelmişlerdir.



Henri Matisse, Odalisque in Red Trousers**,**1924–1925
Tuval Üzerine Yağlıboya, 50 x 61cm
Musée de l'Orangerie, Paris

Resim yapmak olgusu hakkında şunları söylemektedir;

"Resim, ışığa kavuşan her şeyi büyük bir aşk ile incelemek ve bu aşkı renkler ve çizgiler aracılığı ile insanlara aşılamak sanatıdır.... Ben renk peşindeyim. Benim anladığım resim hiçbir zaman bitmiyor. Biten bir şeyler oluyor. Ama resim değil de çoğu zaman boya bitiyor, terebentin bitiyor, çalışma sevinci bitiyor, en kötüsü ömür bitiyor." [70]

Bedri Rahmi'nin portreleri içerisinde oto portre'leri önemli bir yer tutmaktadır. Kahveler, saz çalan aşıklar, kemençeciler, horon tepenler, balıklı nü'ler (aynı konuyu Orhan Peker de işlemiştir), hayat ağacı, gecekondular (Turan Erol'a da konu olmuştur), ebabil kuşları, geyikler, kısacası hayat onun resminin konusu olmuş; "Karadut" şiirinde adı geçen "nar"ı ve "karadut"u ("karadut satıcısı") dahi resmetmiştir.

Sezer Tansuğ Bedri Rahmi'nin resimleri hakkında şunları söylemektedir;

"*Bazı yazarlar tarafından Bedri Rahmi Eyüboğlu, resmin yerelleşme süreci içinde Nurullah Berk nakışçılığının folklorik bir alternatifi olarak gösterilmektedir ama bu tür açıklamalar sanatçının Sabri Berkel, Zeki Faik İzer düzeyinin hiç de gerisinde olmadığını ileri sürmeye bir engel değildir. Hatta Bedri Rahmi'nin belli bir dönemin ilginç ressamı kişiliğini oluşturduğu ve diğerlerinin tümünden daha e*tkin bir rol oynadığı koşullarının sözünü etmek gereği de vardır."[71]

Bedri Rahmi resmin yanı sıra özgün baskı teknikleri ve kumaş üzerine baskılar, tabak üzerine resimler, mozaik ve seramik duvar panoları yapmış, eserlerinin galeri duvarlarından çıkarak yaşamın içine karışmasına önem vermiştir. 1958'de Paris'te Musee de l'Homme'da ilkelsoylar sanatını inceledi. Uluslararası Brüksel Sergisi için 277 m²'lik büyük bir mozaik pano gerçekleştirerek altın madalya kazanmıştır. Sao Paulo Bienali'nde şeref

[70] Köksal Ahmet, "Sergiler", Milliyet Sanat Dergisi, 1979, 310, 12 Şubat
[71] Tansuğ Sezer, "Bedri Rahmi Hakkında Genelleme", Gösteri Sanat Edebiyat,1989 Kasım,74–75

madalyası aldı. Bir yıl sonra da o zaman Paris'te, şimdi Brüksel'de bulunan Nato yapısı için 50 m²'lik bir mozaik pano hazırlamıştır. Başta Devlet Resim Sergilerinde olmak üzere çeşitli ödüller kazanmıştır. Ressamlığı kadar şairliğiyle de tanınan Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun, Yaradan'a Mektuplar (1941), Karadut (1948), Tuz (1952), Karadut (1969), Dol Karabakır Dol (1974), Yaşadım (1977) gibi şiir kitapları ve yurt içi gezilerinden edindiği izlenimleri yansıtan kitapları vardır.



Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun tabak üzerine resim'ine örnek

1960'lı yıllarda kırsal yörelere ait folklorik nakıştan, kent yaşamına yönelmiş ve bu süreç içinde özellikle gecekondu temasını işleyen kompozisyonlar gerçekleştirmiştir. Kentin nüfus hareketine sahne olduğu bu süreç, gecekondu yaşamının gerçeklerinden çok, yerleşim özelliklerine ait bir tema kullanmıştır.

Sanatçı hakkında Ahmet Köksal şunları söylemektedir;

"Eyüboğlu, değişik malzeme olanaklarını uygulamış; konudan tamamen ayrılarak bir rengin, bir biçimin, bir lekenin yüzde yüz resim sanatına ilişkin yepyeni düzenlerini bir laboratuar titizliği ile araştırmaya yönelmiş. Yüzeysel düzenleme anlayışı içinde araştırmalarını yoğunlaştırdığı, mat ve koyu renklerin egemen olduğu bu düzenlemelerine Eyüboğlu'nun uzun süre resmini etkileyen nakış esprisi, figür ve doğal motifler gibi biçimsel ögeleri tamamen yok etmese bile ikinci planda bıraktığı görülmektedir.

Sanatçımız öteden beri halk kaynağından üsluplaştırdığı motifleri büyük ölçüde soyut bir beğeniyle uzlaştırıyor resimlerinde. Değişik malzeme olanaklarının eklendiği kabartılı dokular, alışılmamış, tadılmamış renk etkileri, yeni bir örgü, yeni bir zemin bulmaya yönelen bir deneyimin katkılarıyla oluşuyor." [72]

Bedri Rahmi Amerika'da ve Amerika dönüşü (1960 sonrası) çağ egemen olan Peinture, Gestuel (Hareket resmi), Action (Eylem) resminden etkilense de, geometrik soyuttan, Op-Art'tan ya da Pop Art'tan etkilenmemiştir. Sadece Pollack resimlerine ilgi duymuştur bu da onun lirik, coşkulu, dışavurumcu kişiliğinin bir sonucudur.

3.2.7. Turgut Zaim (1906–1974)

1930'da Çallı atölyesindeki öğrenimini tamamlayarak Paris'e giden ve orada çağdaşlarının aksine çok kısa bir süre kalarak yurda dönen Turgut Zaim, çağdaş resmimizi konu alan birçok kaynakta, ulusal ve yöresel Türk resminin kurucusu olarak değerlendirilmektedir. Çünkü konularının yanı sıra resim tarzı ile de önceki sanatçılardan ayrı bir kişiliğe sahiptir. Yeni Cami kemeri, şadırvanlar çevresinde uçuşan güvercinler, yaşmaklı feraceli, süzgün gözlü kadınlar, bayram yerleri, şekerciler, muhallebiciler, tahtaları morarmış mahalle evlerinin kapı eşiklerinde oynaşan çıplak ayaklı çocuklar onun seçtiği başlıca konulardır.

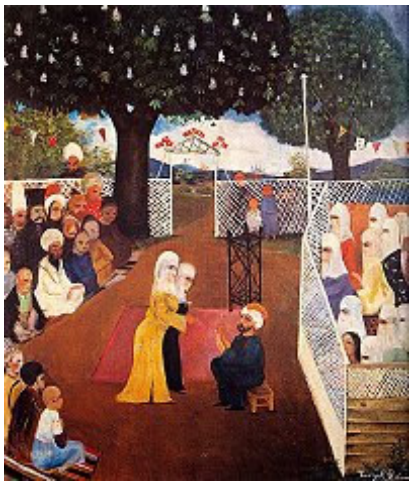
Turgut Zaim konularının yanı sıra resmine tarzı bakımından da kendinden önceki ve sonraki sanatçılardan ayrılır. Daha ilk çalışmalarında, küçük çapta yağlıboyalarında, çinko kazısı gravürlerinde, desenlerinde yerellik görülmektedir.

Batılı ressamlardan hiç etkilenmemiştir. Bir yandan İslam minyatürlerinden, bir yandan Uzakdoğu sanatından etkilenmektedir. Japon ve Çin sanatı hakkında yazılar yazmıştır. O yazılarında modern Çin sanatının

[72] Köksal Ahmet, "Sergiler", Milliyet Sanat Dergisi, 1979, 310, 12 Şubat

modern Batı sanatı kadar güçlü, hatta ondan daha çok içten olduğunu öne sürmektedir.

Turgut Zaim'de minyatür kavramı, gelenekçi ama onun yanında çağdaş bir sanatçı ürünüdür. Figürleri belli bir boşluk ve hacim içinde göstermesi, yer yer ışık gölge ayrımlarına yönelmesiyle geleneksel minyatür üslubunun dan çıkmaktadır.



Turgut Zaim, "Orta Oyunu"
Tuval Üzerine Yağlıboya, 100 x 84,5 cm.
M.S. Ü İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu



Harem Bahçesinde Meclis I.Ahmed Albümü

1932 yılından başlayarak Anadolu'nun çeşitli köşelerini gezerek, Yörüklerin ve Avşar'ların yaşantılarıyla yakından ilgilenen Zaim'in üslubu bu yıllarda biçimlenmiştir. Yapıtlarında milli, yerel, bölgesel, halka dönük gibi değerlere yer vermektedir. Tarzı bakımından Zaim'i ne Müstakillerin ne de D Grubu'nun estetik çerçevesinde görebiliyoruz. Turgut Zaim'in tutumunun nedeni batı etkilerinden kaçmaktan çok kendisini diğer sanatçıların aksine batı sanatına yabancı hissetmesidir.

Sanatçı, eserlerinde çoğunlukla Anadolu'yu ele alan düzenlemelere yer vermiştir. Turgut Zaim, kendi kaleminden yazdığı özgeçmişini anlatırken Anadolu ve Anadolu İnsanı'na neden yöneldiğini şöyle açıklamaktadır;

"Fırsat buldukça yurdun çeşitli yerlerini dolaştım. Yörükleri, Avşarları ziyaret ettim. Bundan böyle bozkır benim hocam olmuştu. Bu toprağın ressamı olmak istiyordum. Yurt özelliği de olan bir üslup sahibi olmaya çabalıyordum. Öncelikle konularında üzerinde ısrarla durdum. Bozkırın dilini sezmeye uğraştım. Köylü figürlerini tablolarımın en seçkin yerlerine oturttum. Melankolik, mütevekkil bakışları, tavırları beni çok duygulandırdı"[73]



Turgut Zaim "Anne ve Çocukları"
179 x 281

[73] Kaya Özsezgin, Çağdaş Türk Resim Sanatı, Tiglat Yayınları, İstanbul, 1982

3.2.8. Sabri Berkel (1907–1993)

İlk sanat eğitimini Belgrat Güzel Sanatlar Okulu'nun hazırlık bölümünde gördükten sonra, İtalya'ya giderek Floransa Akademisinde öğrenim yapmıştır. Tziane, Veronose, El Greco gibi sanatçılardan etkilenmiştir. Müstakil Ressamlar ve heykeltıraşlar Birliğinde başlattığı Türkiye'de ki sanat yaşamını uzun yıllar "D Grubun" da devlet sergilerinde izlenen uğraşlarıyla sürdürdü. Türk resminde ilk soyut denemeleri gerçekleştiren ve soyut resmin en özgün örneklerini veren Berker yaşamı boyunca ilgisini resmin en temel sorunlarından ayırmamıştır. 1939–1977 yılları arasında resim bölümü başkanlığı dahil, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde hocalık yapmış, çeşitli uluslararası bienal ve sergilerde Türk sergilerinin komiseri olarak görevlendirilmiş yurt dışında sergiler açmıştır. Paris, Amsterdam, Venedik, Lugano, Bern, Saopalo, Tahran, Budapeşte gibi uluslar arası sanat gösterilerin de yer almıştır. 1970 yıllarında sonra geometrik soyutlama eğilimini de yalınlaştırarak lekesel düzenler yapmıştır.

İtalyan sanatçılardan etkilenmesini şöyle açıklamaktadır;

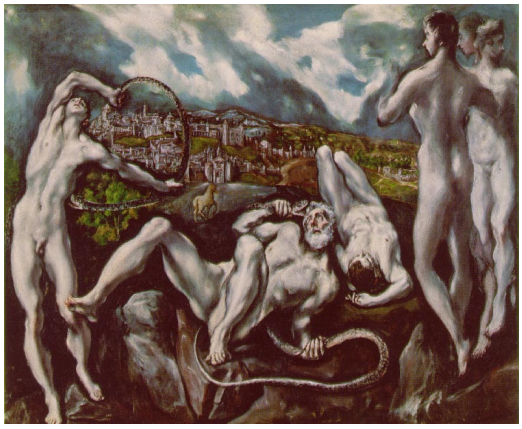
"Hassasiyetim, beni işin ciddi ve en zor tarafına sürükledi. Genç yaşımda kendime örnek olarak Mikelanj'ı, Rafael'i seçtim. Halbuki ben Balkanlardan gelmiştim. Tahsil devrem krizli ve büyük projelerle geçti; eski müzelerin içine kapandım. Rönesans'ın dev sanatçıları ve eski sanatı İtalya'yı ezmişti, İtalya Fransa'ya göre bu yüzden mazisinin baskısı ile geri kalmıştı. Akademi'ye gittiğimizde Cezanne ve El Greco merakı yerini yavaş yavaş faşizmin etkisiyle milliyetçi İtalyan resmine bırakıyordu."[74]

İtalya'da ki eğitiminde Rönesans ustalarından etkilenerek Kübist bir yapıdan hareket ederek, konu yolu ile Türk kültürünü yansıtmaya çalışmıştır. O dönemlerde ki resimlerinde simitçi, yoğurtçu ve cami konularını işlemiştir.

Sezer Tansuğ sanatçı hakkında şunları söylemektedir;

[74] Jale Erzen , "Sabri Berkel İle Söyleşi",1982, Boyut, 1/1,s:6–9

"Sabri Berkel son derece disiplinli bir desen üzerine kurduğu soyut sitilizasyonlarını, sürekli bir gelişme temposu içinde tutarak renk lekelerinden oluşan mutlak bir soyutlamaya eriştirdi. Kanımca Sabri Berkel, temelde doğadan hareket eden bir biçimlendirme mantığını, gereken dikkat ve itinayla kullanarak salt resim öğelerine dönüştürmenin de tipik bir örneği sayılabilir."[75]

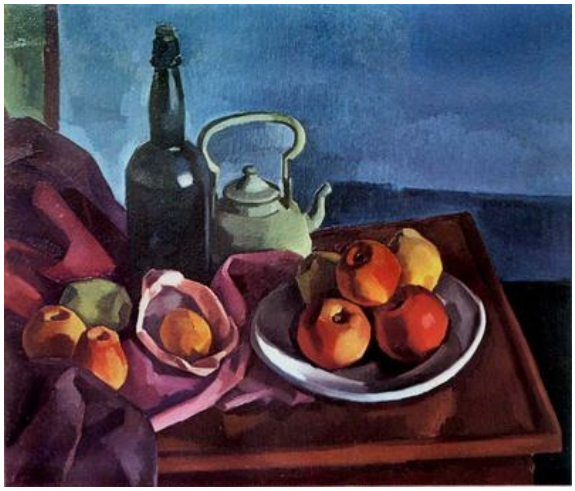


El Greco,Laocoon,1608–1614, Tuval Üzerine Yağlı boya, 142 x 193 cm
National Gallery of Art, Washington



Cezanne Paul
Natürmort (1879–1882)

[75] Sezer Tansuğ, Türk Resminde Yeni Dönem, 1988, Remzi Kitabevi, s:70–71–72



Sabri Berkel, Şişeli Natürmort, 46 x 55 cm, Tuval Üzerine Yağlı boya

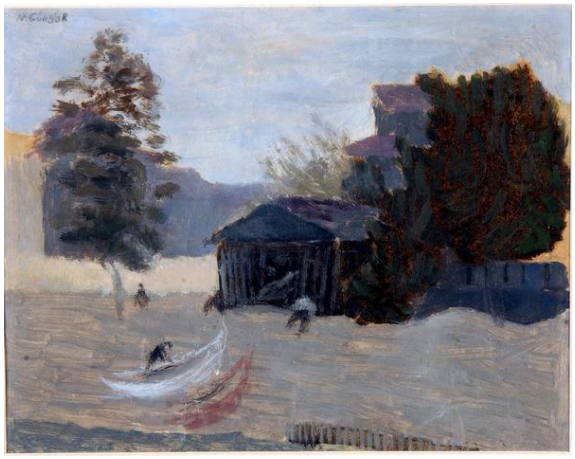
Sanatçı, renk ilişkilerinde zıtlıklar üzerinde durmuş, renklerin parlaklığı ile kurduğu düzenler aynı renklerin ton değerleri ile farklı mekansal etkilere dönüşmüştür. Gittikçe sadeleşen resimlerinde renk, çizgi ve ton ilişkileri, her zaman, çok boyutlu düzenlerin algılanmasını sağlamıştır. 1949–1950 yıllarında Kübizm sonrası anlayışıyla natürmortlar yapan sanatçı, biçim, renk ve denge değerlerini soyut ve geometrik formları araştıran ve bunları yerellikle birleştiren düzenlemeler (kubbeler, yoğurtçu, simitçi, Mimar Sinan Camii gibi) oluşturmuştur. 1955 yılından sonra kaligrafik soyut düzenlemelerde, ardından kaligrafiye bağlı lekelerle oluşan düzenlemelerde yoğunluk kazanmıştır.

Sanatçı Türkiye'ye yerleştiği 1935 yılından yaşlılığına kadar Türk sanatının gelişmesi için sorumluluklar yüklenmiştir. Resmin yanında bir çizim ustası da olan Berker, aynı zamanda çeşitli baskı tekniklerinde ürünler vermiştir. Sanatçı eserlerini Ankara, İstanbul ve İzmir Devlet Resim ve Heykel Müzeleri'ne bağışlamıştır

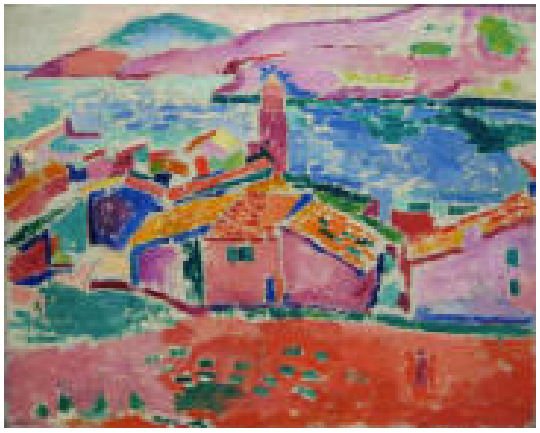
3.2.9. Nedim Günsür

1924 yılında Ayvalık'ta doğan Nedim Günsür, 1948 yılında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Bedri Rahmi Atölyesi'nden mezun oldu. Öğrenciliği sırasında 10'lar Grubu'nun kurucuları arasında yer alan Günsür 1948'de Fransız hükümetinden aldığı bursla Paris'e gitti.Paris'te üç buçuk yıl André Lhote ve Fernand Léger atölyelerinde çalışmalar yaptı. 1954–1958 yılları arasında Karadeniz Ereğlisi'nde resim öğretmenliği yaptı. Daha sonra çalışmalarını bağımsız olarak İstanbul'da sürdürdü.

Sanat yaşamı boyunca pek çok ulusal ve uluslararası karma sergide yer alan Nedim Günsür, on beşi aşkın kişisel sergi açtı. Sanatçının aldığı ödüller arasında 1963'teki 24. Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nde Birincilik Ödülü, 1972 Milliyet Sanat Dergisi "Yılın Resim Sanatçısı Ödülü" ve 1973 Cumhuriyet'in 50. Yılı Resim-Heykel Yarışması'nda Atatürk ve Cumhuriyet Ödülü bulunmaktadır. Günsür'ün eserleri Ankara, İstanbul ve İzmir Devlet Resim Heykel Müzeleri ile birçok özel koleksiyonda yer almaktadır.



Nedim Günsür, 15X19, Kağıt üzerine yağlı boya, A. U. Çağdaş Sanatlar Müzesi



Henri Matisse,1906, Tuval üzerine yağlı boya,59x73 cm.

Naif özellikler de taşıyan figüratif bir anlayışla gerçekleştirdiği toplumsal içerikli yapıtlarıyla tanınan Nedim Günsür, ilk devresinde Empresyonist tarzda çalışmalar yapmış, Paris devresinde ise Picasso, Léger ve Matisse'in yanı sıra, yeni tanıdığı Afrika sanatının da etkisiyle Abstre çalışmalarla yarı soyut anlayışa yönelmiştir.

1952 yılında yurda dönen Günsür 1954–1958 yılları arasında Karadeniz Ereğlisi'nde resim öğretmenliği yaptı, daha sonra çalışmalarını bağımsız olarak İstanbul'da sürdürdü. 1961'de gerçekleştirdiği "Gökyüzü" adlı yapıtı 1963'teki 24. Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nde birincilik ödülü aldı. 1972'de Milliyet Sanat dergisi tarafından "Yılın Resim Sanatçısı" seçildi. 1973'te düzenlenen Cumhuriyet'in 50. Yılı Resim-Heykel Yarışması'nda, Atatürk ve Cumhuriyet Ödülü'nü kazandı.

1950'lerde figüratif-dışavurumcu bir anlayışla maden işçilerinin yaşamını konu alan eserler veren Günsür, 1960'lardan sonra yapıtlarında kent yaşamı ve sorunlarına dramatik yönü ağır basan bir resim anlayışı sergilemiştir. "Köylü Aile" (1977), "Göç" (1979) gibi yapıtlarında dramatik yönü ağır basan bir resim anlayışı sergiledi. Kent ve kıyı görünümlerini,

lunapark ve bayram yerlerini betimlediği yapıtlarında şiirsel bir anlatım ağırlık kazanmıştır. Nedim Günsür "Panayır" (1982), "Büyük dere'den" (1979), "Denize İnen Sokak" (1979) gibi yapıtlarında ise şiirsel bir anlatıma ağırlık verdi.

3.2.10. Nurullah Berk (1906–1982)

Sanayi-i Nefise Mektebi'nde İbrahim Çallı ve Hikmet Onat'ın öğrencisi olmuştur. 1924'te Fransa'ya gitmiş ve Paris Güzel Sanatlar Yüksek Okulunda Ernest Laurent'la çalışmıştır. 1928' de öğrenimini tamamlayarak Türkiye'ye dönmüş ve bir grup arkadaşıyla Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliğinin kurucuları arasında yer almıştır. Beş yıl sonra yeniden Paris' e giden sanatçı 1933'te Türkiye'ye dönerek aynı yıl Abidin Dino, Elif Naci, Zeki Faik İzer, Cemal Toiu ve Zühtü Müridoğlu ile birlikte Batı' da ki çağdaş akımlara paralel kübist tarif bir anlayışın öncülüğünü yapmıştır. Nurullah Berk'in önerisiyle bu grup "D Grubu" ismini almıştır.

Doğunun süslemeci ve yüzeyci sanatlarından çok etkilenmiştir. Sanayi-i Nefise'yi bitirdikten sonra Paris'te Lhote ve Leger yanında çalışarak kübist bir anlayışı benimsemiştir. 1940 yılından sonra "ulusal" diye nitelenen resim türüne yönelmiştir.

Doğunun iki boyutlu, süslemeci ve soyut arabeskine yakınlık duyduğu bu dönemde gene de bu sanatla, el ve süsleme sanatları arasında ayrım yapmaktadır. Çünkü ona göre Batı anlayışı, süslemeyi, dekoratif sanatları, çizgi, biçim, renk değerleriyle varılan plastik türlerden ayırmıştır. Kübizmden bu yana plastik anlayışla süslemeci anlayışın birbirine yakınlaşmış olduğunu gizlememektedir. Eserlerinde Doğunun arabesk çizgi düzeniyle Batının soyut ve şemacı duyarlılığı birleştirmektedir. Nurullah Berk öğretmenliği, yazarlığı ve ressamlığı ile önemli bir yere sahiptir.

Batı etkisinde Türk Resmi'nde Kübizm, Konstrüktivizm ve Ekspresyonizmi Türkiye'ye getiren" sanatçılardan biridir.

Çallı atölyesinden mezun olduktan sonra Paris'e giden sanatçı, 1924–1928 yılları arasında Ernest Laurent'in öğrencisi olur. İkinci kez 1933'te yeniden Paris'e giden sanatçı, André Lhote ve Fernand Léger ile çalışmıştır.

" Kübizmi, nesneleri parçalamaktan çok geometrik biçimlendirme olarak görmek; klasik anlayışın kompozisyon, desen, geometrik inşa, ışık-gölge dağıtımı, biçim sadeliğini uygulamak gibi ilkeleri kuruluş amaçları olarak kabul eden gruptan, özellikle Nurullah Berk ve Cemal Tollu kontrüktivist ve kübik resimler yapmışlardır."[76]



Nurullah Berk,"İskambil Kağıtlı Natürmort",1933,60x80Cm. Tuval Üzerine Yağlıboya, İstanbul Devlet Resim ve Heykel Müzesi

Nurullah Berk Kübizm'i çalışmaları ve yazıları ile savunur. Resimlerinde Picasso'nun ve Braque'ın konularını çalışmıştır. Özellikle 1933'te yaptığı "İskambil Kağıtlı Natürmort",Braque'nın "Oyun Kağıtları İle Natürmort.",tablosunu çağrıştırmaktadır. Oyun kağıdı imgesindeki işaret bile aynıdır. Nesnelerin geometrik kurgu içinde yan yana getirilmesi ve bunların

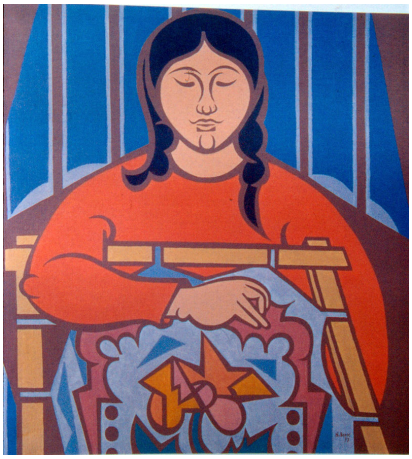
[76] Turan Erol, "Nurullah Berk Üstüne", Boyut, sayı:12, Nisan 1982, Ankara

ayrı yüzeylere dönüştürülmesi kübizmin özelliklerindendir. Nurullah Berk'in eserlerinde, masa, şişe, iskambil kağıtları kübist yaklaşımla ele alınsa da, nesnelerin parçalanmalarına rastlanmaz. Sanatçı, kübistleri çok kullandığı bir konuyu, G. Braque'ın 1913'te yaptığı bir resmi, yirmi yıl sonra yinelemiştir. Kübistlerin perspektif gibi klasik resmin özelliklerini dışlamalarına karşın, Nurullah Berk kullanmıştır.

Daha sonraki resimlerinde F.Léger ve A.Lhote'un etkileri belirginleşmiştir. Figürlerinde, konturları belirgin, yüzeyleri düzleştirilmiş yarı soyut manzaralarında ve D Grubu'nun dağılışından sonra yaptığı figürlü kompozisyonlarında F.Léger'in etkisi görülmektedir.

Nurullah Berk'in son 15 yıllık çabası "Doğu ile Batı esprilerini kaynaştırmak, geleneksel sanat biçimlerini Batı anlayışı ile bağdaştırmaktır. Yurtiçi ve yurtdışında birçok sergi açan sanatçı 1947'de Ahmet Çanaklı Ödülünü, 1966'da 28. Devlet Resim ve Heykel Sergisi birincilik ödülünü ve 1975'te DYO Ödülü Resim Yarışmasını kazanmıştır.

İlk dönem resimleri bir yana bırakıldığında sanatçının çalışmalarını kübist olarak nitelemek zorlaşmaktadır. İçyapılarında biçimlendirme bütünlük göstermeyen geometrik parçalara ayrılmakla birlikte, gerçekçi olma çabasını öne çıkarmaya çalışan resimleri Konstrüktivist-Kübist ve geometrik soyutlayıcı etkileri birleştirir. Masada, masanın üstündeki şişede, bambu sandalyede ve arka planda belirgin olan kübist yaklaşım, figürün kollarında ve ellerinde konstrüktivist bir nitelik kazanmaktadır. Renk seçimi kübistleri çağrıştırmakla birlikte nesne renk ilgisi kübist değildir. Sonuçta resim, dekoratif geometrik bir yapıda karar kılmaktadır. Nesne çözümlerinde değişkenlere karşın, geometrik örgüsü, nötrlerin ve renklilik değerleri azaltılmış renklerin kalın konturlarla resim yüzeyini dolaşması anlatım birliğini oluşturan elemanlardır.



Nurullah Berk, “Gergef İşleyen Kadın,1974,70x69.5 cm.
Tuval Üzerine Yağlıboya

1960 sonrasında yaptığı resimlerde oturmuş bir biçem göze çarpmaktadır. Minyatürlerle ve hatlarla kurduğu ilişki ona özgün bir kimlik sağlamıştır. Dekoratif öğelerin çok kullanıldığı bu çalışmalarda en çarpıcı yan figürlerdeki ifade değişkenliğidir. Figüratif resimlerini sürdürmesine karşın yüzlerde, minyatüre benzeyen tiplemelerin yanında kollar ve ellerde kübist bir yapı gözlenmektedir. Renkler konturların arasında düz yüzeyler oluşarak minyatürlerle Kübizm arasında ki ilişkiler görülmektedir.

3.2.11. Fikret Mualla (1903-1967)

Fikret Mualla, 17 yaşında iken Galatasaray Lisesi'ndeki öğrenimini yarıda bırakıp İsviçre'ye mühendislik okuması için gönderilmiştir. Bu dönemde, resim mühendislikten daha çok ilgisini çekmiş savaş yıllarında dönemin konsolosunun (Rıza Bey) desteği sayesinde resim eğitimi almak için Almanya'ya geçmiştir. Burada Münih Güzel Sanatlar Akademisi'nde afiş ve desinatörlükten sonra Berlin Güzel Sanatlar Akademisi'nde resim eğitimi alarak akademide Hale Asaf ile birlikte Arthur Kampf’ın öğrencisi olmuş ardından İtalya ve Fransa'daki sanat merkezlerini gezmiştir.

1927 yılında Türkiye'ye geri döndüğünde mezun olduğu Galatasaray Lisesi'nde ve Ayvalık Ortaokulu'nda kısa bir dönem resim dersleri verdi. İstanbul'a döndükten sonra bir süre ilgisini edebiyata yöneltti. Kendisiyle benzerlikler bulduğu Schiller hakkında bir kitap yazdı. Şiller (Schiller) 1759-1805, Hayatı ve Eserleri adlı kitabı 1932'de yayımlandı. 1938 yılında Ses dergisinde yayınlanan Usera Karargahı ve Masal adlı öyküleri de sanatçının edebiyat eserleridir.

Fikret Mualla, bu dönemde geçimini sahne kostümleri çizere, kitap resimleyerek sağlamıştır. İstanbul Şehir Tiyatrosu sopranosu Semiha Berksoy'un etkisiyle İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda sahnelenen Lüküs Hayat, Deli Dolu, Saz Caz gibi operetlerin kostümlerini çizmiştir. İsmail Hakkı Baltacıoğlu'nun Yeni Adam Dergisi'nin yazılarını resimleyerek, aynı dergide dönemin sanatçılarının portre desenleri ve karikatürlerini çizmiştir. Nazım Hikmet'in Varan 3 adlı şiir kitabını ve Benerci Kendini Nasıl Öldürdü? adlı oyununu resimlemiştir. Bunların yanında resim yapmayı da sürdürmüştür. İstanbul'un çeşitli semtlerinden manzaralar yaparak 1934 yılında suluboya ve desenlerini sergilediği ilk sergisini açtı.

Sanatçı 1938 yılında Paris'e yerleşmeye karar vermiş gitmeden önce Abidin Dino'nun ricası üzerine 1939 yılında uluslar arası New York Fuarı Türk Pavyonu için İstanbul konulu 30 resim yapmıştır. (bu resimler yüzünden davalık olmuştur.)

Fransa'ya gittiği dönemde ülkede Edward Munch ve Wassily Kandinsky gibi ressamların temsilcisi olduğu dışavurumculuk akımı gündemdeydi, Fikret Mualla da bu anlayıştan etkilenmiştir. Paris'te kısa bir süre eğlenceli, lüks bir yaşam süren Fikret Mualla, II. Dünya Savaşı'nın başlaması ve ülkenin işgal edilmesi üzerine zor bir döneme girdi. Burada yaptığı resimlerle 1954 yılında Paris'te ilk sergisini açtı. Sergide, eserleri büyük ilgi gören Mualla'nın tüm tabloları satıldı. Bu sergi sanatçıyı Paris'teki sanat çevrelerine görkemli bir şekilde tanıttı.(Paris ressamı olarak tanınmasını sağladı). Bir çok büyük sanatçıyla tanıştı, Picasso'nun da

dikkatini çekti. Mualla, resimlerinde Paris şehrini konu edindi. Giderek Paris ortamında bir ün kazandı. Eserleri, koleksiyon yapanlar tarafından alınmaya başlanmıştır.

Fikret Mualla mutsuz yaşamını resimlerine yansıtmayarak, yaşama sevinci dolu resimler yapmıştır. Sanatçı mutlu olabilmek ve her şeyi unutmak için resim yaptığını söylemektedir. Başta Matisse etkilenmesine rağmen sonraları resimlerini yaparken sezgilerini kullanarak kendi tarzını yaratmıştır

Bedri Rahmi Eyüboğlu, Mualla'nın hayata bakışını şu sözlerle anlatmıştır:

"Bir ressam tasarlayın ki, aklına estiği zaman resim yapmaktan başka hiç bir şeyden sorumlu değil. Haftada üç gün aç susuz dolaşmayı göze almış: Kırlarda böğürtlen toplarcasına sokaktan izmarit toplayıp içiyor. Eşin dostun yardımıyla birkaç resim satabilirse ilk işi en sert içkilerle kafayı çekmek, en pahalı yiyeceklerle karnını doyurmak ve en sunturlu küfürlerle etrafındakileri kasıp kavurmak oluyor."

Sanatçı resimlerinde şehir konularını işlemiştir. İstanbul ve Paris insanlarını, sokaklarını, kafeleri, sirkleri, genelevleri, balıkçıları resimleine taşımıştır. Resimlerinde hep canlı renkler kullanmış, bu yönüyle Henri Matisse'in renk kullanımından çok etkilendiği görülmektedir.



Baloncu , guvaş boya



Henri Matisse, La Musique, 1939

Portrelerinde genellikle kadınları çizmiş, natürmort resimlerinde şarap şişeleri hiç eksik olmamış, kafe bar ve meyhaneleri konu alan resimlerinde insan ilişkilerinin iç yüzünü de irdeleyen konuşan, sohbet eden figürler, garsonlar ile orkestra ve müzisyenlerin resimleri ile iskambil oynayanlar yer almıştır. Sokaklarda gezinen, rastlaşan hep de kadın figürlerinin olduğu, sokaktaki insanlar dizisi, çocuklar ve kadınlar ile birlikte balonlu resimleri,

nü'leri ile domuz, maymun, papağan, boğa gibi hayvan resimleri, balıkçılar ile teknelerin de yer aldığı manzara resimleridir.

Resimlerini genellikle renkli fon kağıtları üzerine guvaş boya ile yapmıştır. Suluboya ve pastel malzemelerini resimlerinde sıkça kullanmıştır. Paris sanat ortamında tanınması biraz zaman alan Fikret Mualla'nın eserlerini Picasso'nun övdüğü, hatta bir resmini satın aldığı söylenmektedir

Sanatçının başlıca eserleri; Oturan Adamalar, Kafe, Marsilya'da Fransız İşçileri Bir Kahve'de, Haliç ve Süleymaniye, Paris'te Bir Sokak, Baloncu ve Balıkçı'dır.

3.2.12. Zeki Faik İzer (1905–1988)

1923' yılında Sanayi-i Nefise mektebine girerek Çallı'nın öğrencisi olmuştur.1928–1932 yılları arasında Paris'te A.L'hote, Othon Friesz atölyelerinde sanat öğretimini pekiştirdi. Dönüşünde Ankara'da yeni kurulmuş olan Gazi Terbiye Enstitüsü Resim-İş Bölümü'ne öğretmen olarak atandı. Bir yıl sonra İstanbul'a döndü.1933 yılının Eylül ayında, yakın arkadaşlarıyla 'D' Grubu'nu kurdu. Bu Gruba Nurullah Berk, Cemal Tollu, Abidin Dino, Elif Naci ve Zühtü Müridoğlu katıldı. Grup,1947 yılına kadar grup sergileriyle varlığını sürdürdü.

Zeki Faik İzer, bu grubun içinde renk kullanımı, fırça vuruşları ve figürleri işleyiş tarzıyla farklılık göstermiştir. Paris'te Othon Friesz ve Andre L'hote gibi kişilikleri birbirine yabancı iki usta yanında geçirmiştir. Friesz'in lirik ve şiirselliğinden, L'hote'nin ise geometriye dayalı düzen tutkusundan etkilenmiştir.



Andre Lhote, Le Pot Rouge, 1917
65 x 81 cm



Zeki Faik İzer, Fransız Sefaret Sarayı Sergisi Broşürü,
İstanbul 1985

Adnan Turani'nin Anlatımı ile Zeki Faik İzer;

"Zeki Faik İzer, 1900–1910 kuşağı ressamlarımızdandır. İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi çıkışlıdır. İbrahim Çallı ile Paris'te Lhote atölyesinde yetişmiştir. Biraz içine kapanık, giyinişine itina eden, alıngan, inançlı, inatçı, yerine göre beklemesini bilen, sabırlı bir kişilik yansıtmıştır. Az konuşan, fakat konuştuğuna dikkat eden İzer, iyi semtlerde oturmayı bilen, bir aristokrat görünümünde olmuştur.

Yanında. Ne Lhote Kübizmi, ne Leopold Levy'nin İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'nde herkesi büyüleyen üslubu, onda bir iz bırakmıştır."[77]

1934'de ikinci kez Paris'e giderek, fotoğraf sanatına ilgi duydu. Dönüşünde Akademi'nin fotoğraf atölyesine öğretmen olarak atandı.1948–1952 arasında Akademi Müdürlüğü'nü yaptı.1945'de ilk kişisel sergisini İstanbul'da(İ.H.Oygar Galerisi) açtı.1968'de Akademide ki görevinden emekli oldu.1971'de gittiği Fransa'da 1984'e kadar yaşadı.

Soyut resme başlamasını şöyle açıklamaktadır;

"*Soyut ya da soyutlama ile ilk ilişkim 1946 yılında Unesco komitesi olarak Paris'e gittiğimde karşılaştığım ortamla olmuştur. Özellikle Manessier, Andre Desnoyer ve Missier gibi sanatçıların yarattığı bu yeni sanat ortamında gördüm ki, soyuta ve soyutlamaya önem veriliyor ve sanatçılar bu görüşlerinde haklılardır. Bende aynı duyguları hissediyordum."*[78]

Zeki Faik İzer'in 1930'lu yıllarda çıplak konulu resimlerle figür deformasyonuna dayalı biçim üzerine başlattığı sanat çalışmaları,1950'lerde nesneden bağımsız ve non-figüratif bir yönde, çizginin ve rengin ortak olarak kullanıldığı soyut resimlere dönüşmektedir. Resimden halı düzenlemelerine kadar uzanan bu etkinlik, çizgi, renk ve lekeler olarak görülmektedir.

1960'a değin figüratif soyutlamalara ağırlık veren ressam, bu tarihten sonra figürden tümüyle uzaklaşarak soyut-dışavurumcu olarak resimler yapmıştır. Paris aşığı İzer, fırsat buldukça, Batının bu büyük sanat kentine gelmiştir. Yaşamının son 14 yılını gene Paris'te eşi Sevim İzer'le geçiren ressam Türk resminde en renkçi bir kişilikle beyazdan siyaha, yoğun turuncu

[77] Adnan Turani, Resim Değerlendirmeleri, Varlık Yıllığı, 1979, Varlık Yayınları:171
[78] Canan Beykal, "Zeki Faik İzer", 1984, Yeni Boyut, 3/27, Aralık, 18–21

ve kahve renklerinden, sarı ve yeşillere, çeşitli mavilerden yana kırmızılara değin renkleri kullanmıştır.

Zeki Faik İzer'in yapıtları yağlıboya resim, guvaj, duvar halıları, kolajlardan oluşmaktadır. Kendi kolajları hakkında şunları açıklamaktadır;

"Paris'te tam bir yıl boyunca kolaj yapmamın nedeni desenimi zayıf bulduğum içindir. Çizgi çiziyorsunuz ama bu çizgilerin bütünü bir biçimi ifadeye yetmiyor. Kolaj yaptığım zaman ise biçimi daha net görebiliyordum. Biçimlerin birbiriyle bağlarını daha iyi kurabiliyordum. Kolaj'da kaçamak yoktur. Çünkü kolaj yaparken biçimi doğadan ayırıyorsunuz, yani biçimi tecrit ediyorsunuz, pür olarak algılıyorsunuz. Sadece biçimin sağlamlığına, güzelliğine odaklanıyorsunuz. Kolajda her şeyi ressamın kendisi denetleyip, yönetir." [79]

Sanatçının son yıllarında çalıştığı halı-resim uygulamalarında "Durang Halılarından" esinlenmiştir. Durang halıları Çinli sanatçılar tarafından yünden yapılmaktadır. Çini mürekkebi ve guvajla hazırlanmış iki ön çalışmayla birlikte sergilenen halılarda İzer, geleneksel anlayışı çağdaş bir anlayışla sunmaktadır.

3.2.13. Mehmet Pesen (1923)

Mehmet Pesen 1948 yılında Güzel Sanatlar Akademisi Yüksek Resim bölümünden mezun oldu. Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun önderliğinde arkadaşlarıyla Onlar grubunu kurdu ve minyatürle resmi birleştiren resimler üretti. Yurt içinde ve dışında elliyi aşkın kişisel sergi açtı.

1986 yılında Barış, Sevgi ve Dostluk konulu uluslar arası yarışmada birincilik ödülü aldı.1987 yılında bir çalışması Unicef kartı oldu.

[79] Canan Beykal, "Zeki Faik İzer", 1984, Yeni Boyut, 3/27, Aralık, 18–21

Resimlerinde folk motiflerini kullanan ilk ressamlardan biridir. (kendine özgü bir ekolün de yaratıcısı olan Bedri Rahmi Eyüboğlu'dur) Mehmet Pesen, Türkiye'nin resim sanatına Nedim Günsür, Mustafa Esirkuş, Leyla Gamsız, Orhan Peker, Turan Erol gibi pek çok ustayı yetiştirmiştir. Dolayısıyla Pesen, *nakış*ı resimde kullanmayı ilk kez ustasında görmüştür. Pesen'in tablolarında yer alan ilk nakışlar Unkapanı hamallarının çoraplarındaki nakışlardır. Bunların yanı sıra, Akademi yıllarında ve sonrasında konularını bir süre toplumun kıyısında yaşayan insan tiplerinden seçti. (Çingene Kavgası, Bebek Emziren Dilenci Kadın..) Hepsi figüratif olan bu tabloların her canlı renklerden oluşmaktadır.

Akademi'den mezun olduğu 1948 yılından sonra Mehmet Pesen'in Anadolu'daki serüveni başladı. Giresun Lisesi'nde Resim ve Sanat Tarihi öğretmenliği yapmıştır. Anadolu'daki bu uzun kalışlarda yöre insanlarıyla iç içe yaşayıp onları yakından tanıma fırsatını bulmuştur. Yaşam tarzlarını, müzik, dans ve düğünlerini görüp onlardan etkilenmiştir. İnsanların yanı sıra, yöre mimarisini, hayvanları, bitki örtüsünü gözlemlemiştir. Yöreden yöreye farklılıklar gösteren zengin Anadolu folklorunu incelerek o folkloru eserlerine taşımıştır.

Bütün bu gözlem ve deneyimler renk renk nakışlara, biçimlere dönüşerek tablolarda yer aldı. Her tablo başka bir nesnenin nakışa dönüşmesi demek oldu. Bu nesne bir tabloda bir horoz veya tavukken, bir başka tabloda kanarya, kelebek, ya da saz, davul veya zurna çalan bir insana dönüşmüştür.

1950'lerden 1970'lere uzanan süreçte üç tablo, dönemin temel taşları olarak gösterilebilir. 'Karayılan', yılan gibi yerde kıvrıla kıvrıla davul çalan Kastamonulu efsanevi davulcuyu resmeder. 'Kastamonu', güzelliği ve folkloruyla Pesen'i büyüleyen bu Anadolu ilinin tabloya yansımasıdır. 'Horon' ise Karadeniz horon oyununun nakış üslubuyla tuval üzerinde temsilidir. Bu tablo 1963'te Çağdaş Türk Resim Sanatı Sergisi grubuyla birlikte Avrupa'nın

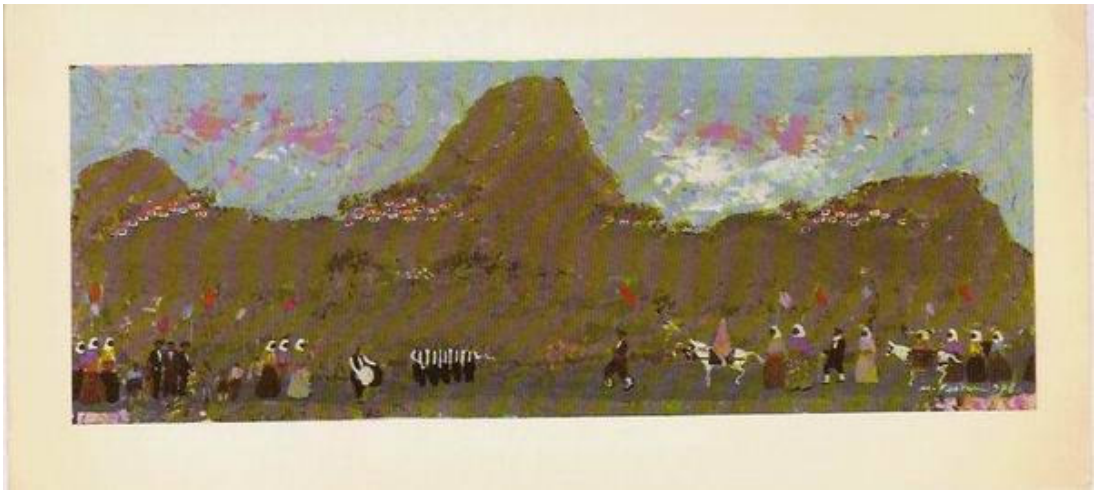
çeşitli merkezlerini gezmiş, bir Fransız sanat dergisi tarafından sergideki üç gözde yapıttan biri olarak nitelenmiştir.

Tüm etkilenmeler sonucunda gözlemlerini deneme yazıları, şiirler ve öykülerde dile getirdi. Bunlar formları inceleme, yoğurma ve özümleme sürecinin parçaları olarak görüp bu sürecin gelip dayandığı nokta, tuval olmuştur. Öyküler, şiirler tuval üzerinde çizgiye, renge dönüştü. Zaman zaman tuval öncesi renk, çizgi, nakış çalışmaları tahta bir kaşığın sapını veya bir çakıl taşını süsledi. Bir köylü kadının stilize portresi bir süs kabağının veya bir deniz kabuğunun üzerinde yer aldı. Kısacası, 1950'lerden 1970'lere nakış, Pesen'in dünyasının her köşesini süsledi, her köşesinde can buldu.[80]

Nakış, kendi geleneği içinde sahip olduğu geometriden çıkarılıp her figür geometrisiz, ama hala nakış olarak tuvalde yer almıştır. Ama, tablolarda renk perspektifi ve ışık öğeleri yer almamıştır. Bu sorunların gündeme gelmesiyle Pesen 1970'lerin başlarında tarzını değiştirmeye başladı. Nakış döneminin stilize soyutlamalarının ardından serbest soyuta yönelmiştir.

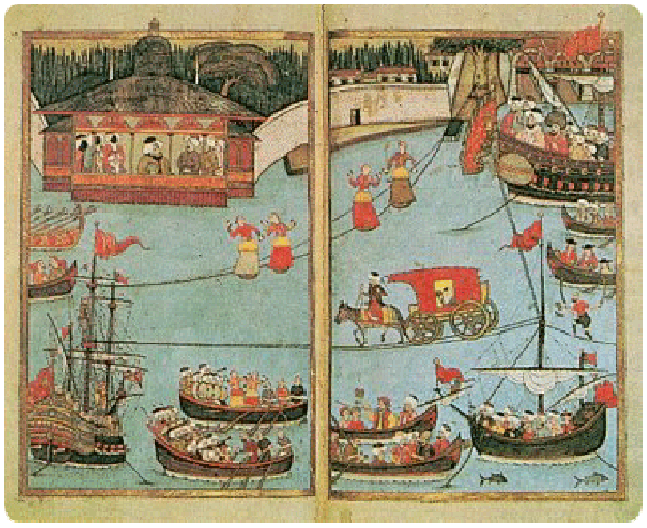
Sanatçı yavaş yavaş yarı-soyuta yöneldi. Konu ise genel olarak halk oyunlarıdır. Bu arada figürlerin boyutu giderek küçülüyor ve görünümleri de yeniden nakışa dönüyordu. Ancak nakış artık resmin ana öğesi olmaktan çıkmış, resme plastik özelliğini veren leke ve renkten oluşan daha büyük bir bütünün parçası haline dönüşmüştü. Figürlerin küçülmesiyle kompozisyonlarda ortaya çıkan boş alanlarda renk, leke ve ışık birbirleriyle iç içe kullanmaktadır. Pesen'in halk oyunu oynayanlar, davul, zurna, saz çalanlar, çiftlik hayvanları, köy evleri, vb. sıra sıra tablolara girmekte, bu arada da ana konu halk oyunlarından köy düğünlerine yönelmiştir.[81]

[80] Kaya Özsezgin, "Sergiler", Milliyet Sanat Dergisi, 1984, 87, 1 Ocak:48
[81] Kaya Özsezgin, "Sergiler", Milliyet Sanat Dergisi, 1984, 87, 1 Ocak:48



Köy Düğünü, 1950,

Artık nakış, desen, leke ve rengi uyumlu bir beraberlik çatısı altında birleştirecek tek ve özgün bir tarza dönüşmektedir. İşte bu noktada Pesen, Türk-İslam geleneğinin Doğu ve Ortadoğu kültürlerinden devraldığı minyatürden etkilenmektedir.



Levni, Haliç'te gösteriler (Surnaame'den), 1720

Minyatürü oluşturan görsel öğeler Batı resim sanatındakilerden farklıdır. Birincisi, minyatürdeki renk uyumu renklerin yüzeysel bir düzenleme içinde yan yana getirilmesiyle sağlanır. Yani, Batı resminde var olan renk derinliği (perspektifi) minyatürde yoktur. Minyatür bu perspektif sorununu çizgi ile halletmiştir. Pesen'in renkleri hem yan yana, hem de art arda kullanarak Doğu ve Batı perspektif anlayışları arasında bir senteze varmıştır. Minyatürü Batı'dan ayıran ikinci nokta, lekenin bulunmayışıdır.

Son olarak, Pesen, minyatüre özgü anlatım ögesini tümüyle kullandı resimlerinde. Alabildiğine karmaşık bir düzenlemeye sahip olan köy düğünü kompozisyonlarının her köşesinde ayrı bir öykü anlatılır ve böylece minyatürün bu temel ögesi bir yandan yepyeni bileşimler içersinde öne çıkarken figürler çoğalıp görsel öyküler eserlerinde yer almaktadır.

Köy düğünleri 1980'lere kadar sanatçının tabloların asıl konusu olmayı sürmüştür. Bu konu çerçevesinde tüm yapıtlarda esas olarak temsil edilen, genel olarak Anadolu folklordur. 1980'lerden itibaren Pesen dikkatini bu genel coğrafyanın daha özel köşelerinde yoğunlaştırmaya başlamıştır. Hayatlarını denize bağlamış insanlarıyla Karadeniz, peri bacaları ve hızla değişen kültürel yapısı ile Kapadokya, özgün mimarisi ile Bodrum, köy düğünlerini ele almıştır.

İstanbul'un kent tarihi yapıları, meydanları, sokakları, semtleri, yüzlerce yıllık ağaçları, güvercin ve martıları, ayakkabı boyacıları, simitçi, kestaneci, niyetçileri, çiçek satan çingeneleri, gemileri, sandalları, eski ve yeni köprüleri, tarihi kule ve camileri, Boğaziçi, Haliç görünümleri, yeni yeni kompozisyonların şiirsel dünyalarındaki yerlerini aldılar.

1984'de Unıcef komitesi Pesen'in yapıtlarından ikisini Unıcef kartpostallarına basılmak üzere seçti. Bu başarının ardından, 1986'da, yine Unıcef ile Strasbourg Akademisi'nin birlikte düzenledikleri Uluslararası

Kartpostal Yaratımları Yarışması'nda otuzdört ülkeden altı yüz yapıt arasında Büyük Ödül'ün sahibi Mehmet Pesen olmuştur.

Pesen'in sanatı, gerek biçim, gerekse içerik bakımından üç güçlü geleneğe dayanmaktadır: Anadolu halk süslemelerindeki nakış, Türk-İslam sanatlarındaki minyatür, ve nihayet Batı resmindeki teknik olanaklardır.



UNICEF kartlarından örnekler

3.2.14. Devrim Erbil (1937)

1955'de İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümü'ne girerek Halil Dikmen ve Bedri Rahmi Eyüboğlu`nun atölyelerinde öğrenci olmuştur. İlk sergisini 1953 yılında henüz lise öğrencisi iken açan Devrim Erbil, sanat yaşamına sayısız sergi ve ödüller sığdırmıştır. 1959'da "Soyutçu 7`ler" grubunu kurdu.

İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi Yüksek Resim Bölümü'nü bitirdi. 1962`de Akademi'ye asistan oldu. Bedri Rahmi Eyüboğlu, Cemal Tollu ve

Cevat Dereli Atölyelerinde görev aldı. 1963`te Tülay Tura, Altan Gurman, Adnan Çoker ve Sarkis`le "Mavi Grup"'u kurdu.

1965`de İspanya Hükümetinin verdiği sanat bursunu kazanarak gittiği Madrit ve Barcelona`da başladığı meslek araştırma ve incelemelerine Paris ve Londra'da devam etti. 1975`de Görsel Sanatçılar Derneği Başkanlığı yaptı.

1979'da İstanbul Resim Heykel Müzesi Müdürlüğüne atanarak üç buçuk yıl bu görevde bulundu. 1985'de Mimar Sinan Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü Başkanlığı, 1988'de Yıldız Üniversitesi Güzel Sanatlar Bölümü Başkanlığı, 1990 yılında Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dekan Yardımcılığı görevine getirildi. 1991'de Devlet Sanatçısı Ünvanı ile onurlandırılmıştır.

Devrim Erbil yurtdışında pek çok karma sergi açtı. Türk Sanatını tanıtan sergilerin komiserliğini yaptı. (İskenderiye, Belgrad, Sofya, Kuveyt) Sanat üzerine konferanslar verdi, yazılar yayınlandı. Sanatçı, yedisi yurtdışında olmak üzere yüz on dört kişisel sergi açtı. Aralarında 1966'da V. Tahran Bienali Saray Kraliyet Birincilik Ödülünü ve 1972'de IX. İskenderiye Bienali Resim İkincilik Ödülü de olmak üzere toplam on ödül kazandı.

Sanatçının eserleri İstanbul-Ankara-İzmir Resim ve Heykel Müzelerinde, Bükreş Modern Sanatlar Müzesinde, Banja Luka Umnetnicka Galerija'da Ben and Abby Grey Foundation Koleksiyonunda, Ankara Milli Kütüphane Koleksiyonunda, yurtiçi ve yurtdışında resmi kurumlarda ve özel koleksiyonlarda bulunmaktadır.

50 yıllık sanat yaşamına; resim, seramik, mozaik, halı resim, vitray, özgün baskı sanatlarındaki eserlerini sığdırmayı başaran sanatçı Erbil'in eserlerindeki dinamizm ve uyum, uluslararası kazandığı ödülleri, yurtiçi ve yurtdışı sergileri onu dünya çapında bir sanatçı yapmıştır. Kent ve doğa görünümlerini, soyutlamacı özellikler içinde, çizgisel bir üslupla yorumlayan

resimleriyle, doğa tutkusunun lirik yorumu ve ritmik titreşimlerinin öznel soyutlamasını ifade eden boya resimden özgün baskı resme, değişik teknikleri deneyen sanatçı, 1980'li yıllardan sonra aynı dokuyu muhafaza etmekle birlikte, kuş sürüleri ve kıyı izlenimlerinin ışık efektleri altında titreşen görüntülerine ağırlık vererek yeni bir dönemi başlatmıştır.

Doğada her şeyin çizgiyle şekillendiği görüşünden hareket etmiştir. Yatay, dikey, doğru, eğri, kıvrık, oval, ince-kalın çizgiler uyum ve karşıtlıklar devinim ve ritm sağlamaktadır. Resimlerinde tema olarak onu en çok etkileyenler, doğanın bir parçası olan kuşlar, İstanbul görünümleri, ağaçlar, kent oluşumları, minyatürler, kadın ve insanlar vardır.

Devrim Erbil'in sanatında çizginin dili hakim öğedir. Tüm resimlerinde çizginin sonsuz olanaklarından yararlanarak, iç dünyasını dışa vurduğu gibi, doğa görüntülerini de ustalıkla biçimlendirmektedir. Doğanın sürekliliği gücü ve gizleri en yalın çizgilerle dile gelmekte, doğa ağaçlar Anadolu kasabaları ve İstanbul temaları plastik bir düzenleme içinde grafiksel ağırlıkta kırık çizgilerle özgün biçimler kazanmaktadır. [82]



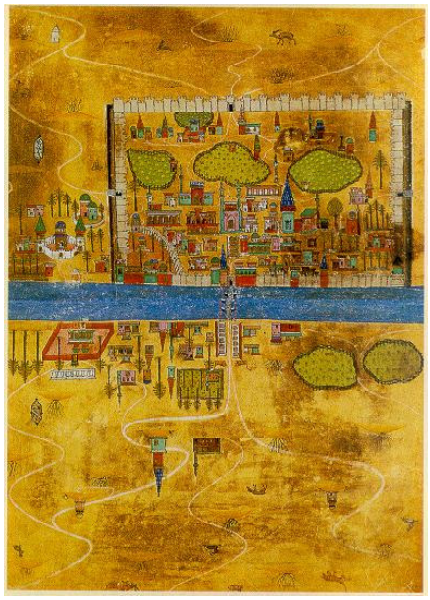
Devrim Erbil, İstanbul, 2007

[82] Gencay Kasapçı; Katalog, Türkiye İş Bankası, İstanbul, 1995, s.2

Ayla Ersoy sanatçı kişiliği hakkında şunları söylemektedir;

Devrim Erbil'in yapıtlarında özgünlük vardır. Yaşamdan kopuk, donuk, duyarsız bir yaklaşım yerine, etkin duyarlı ve yaşama sıkı sıkıya bağlı bir tavır göstermektedir. Bu tavır ağaç veya kuş soyutlamalarında olduğu gibi İstanbul'u kuşbakışı gösteren çeşitlemelerinde de vardır. Aynı konuya bağlı kalmakla birlikte birbirinden farklı ve birbirini bütünleyen yapıtlar dizgesinde de görülmektedir.[83]

Sanatçı İstanbul'un kuşbakışı topoğrafik görüntülerinde geleneksel minyatür sanatımızın önemli ustalarından Matrakçı Nasuh'tan etkilenmiştir.



Matrakçı Nasuh, İstanbul'un planı

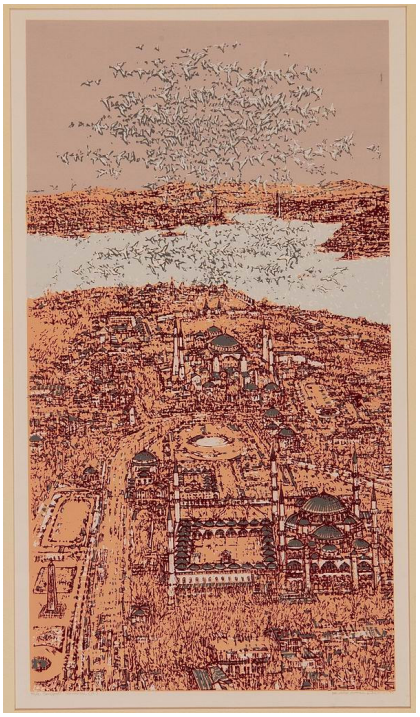
Geleneksel olanı bir çıkış noktası bir esin kaynağı olarak değerlendirip farklı ve daha çağdaş bir çizgi dinamizmine ulaştığı gibi her resimde tek renk tonları kullanarak yine gelenek bağlarını koparmayan bir renk sistemi uygulamaktadır. Bu tavır onun kişisel üslubunu oluşturmaktadır.[84]

Sanatçıya, kendi sanat tarzının ne olduğu sorulduğunda;

[83] Ayla Ersoy, "Devrim Erbil", Sanat Çevresi Dergisi, Şubat 1984, s.10
[84] Ayla Ersoy, Günümüz Türk Resim Sanatı, Bilim Sanat Galerisi, İstanbul, s.61

"Bir sanatçının tamamen belli bir tarza, kültüre, milliyete veya topluluğa bağlı kalmaksızın "İnsanlık ve Barış" için bütün sanat anlayışlarından, felsefelerinden ve kültürlerinden yaralanarak sanatını oluşturması gerekir: Afrika Sanatı, Çin Sanatı,Aztek Sanatı, Türk Sanatı, Mısır Sanatı ve Hint Sanatı'nın özelliklerinden yararlanabilir" demiştir.[85]

Özgün bir "Çizgi ve Renk" anlayışına sahip,temalı veya soyut tarzda yapıtlar ortaya koyan sanatçı, çalışmalarında yerel değerleri de ihmal etmemiştir. Türklerin yüzyıllardır kullandıkları ve kendi doğup büyüdüğü coğrafyada yaygın bir değer olan Halı'yı sanatında kullanarak, yerel değerler ile evrensel değerleri buluşturarak kendi özgün sanat tarzını yaratmıştır. Devrim Erbil'in "Anadolu Çeşitlemeleri" adı altında, ortak bir kompozisyon biçimini yansıtan resimleri, yöresel bir duyarlığın yüzey dokusuna dayanan örneklerdir.



"İstanbul(B)"
60x33 cm, Gravür

[85] "Devrim Erbil"; Katalog, Alkent Actuel Art yayınları 9, İstanbul, 1995

3.2.15. Ömer Uluç (1931)

Robert Kolej'de mühendislik öğrenimi tamamladıktan sonra 1953–1957 yılları arasında Amerika'da mühendislik eğitimini sürdürmüştür. 1950'den sonra Nuri İyem'in atölyesinde resim çalışmalarına başlamıştır. 1951 yılında tavanarası Grubu ile ilk kez eserlerini sergileyen Ömer Uluç, ilk kişisel sergisini 1965 yılında Hollanda'da açmıştır. 1970 yılında devlet tarafından akademiden mezun olmuş bazı öğrencilerle Paris'e eğitim için gönderilmiştir. 1975–1977 yılları arasında Batı Afrika'da yaşayan Uluç, 1978–1980 yıllarında İstanbul Atatürk Kültür Merkezi'nde sanat danışmanlığı yapmıştır.

Akademi de Nuri İyem'in atölyesinden mezun olmasına rağmen kalıpları ve kuralları olduğu için akademik resme inanmamaktadır. Resimleri ve sanat tarzı hakkında şunları söylemektedir;

"*Paris Okulu bizim için fazla şık, fazla mükemmeldi. Ben de Türk ve Doğu sanatının kaynaklarına dönmeyi düşünmeye ve savunmaya başlamıştım. Soyut bir estetiğin peşinde olduğum için Batı dışındaki sanatlarda ve özellikle İslam ve Osmanlı sanatında bütünsel renk; parlak ve şiddetli renkler, düz yüzeyler, yepyeni bir estetik… Batı sanatında soyut, figürün giderek ortadan kalkması, doğanın soyutlamadan geçirilmesi ve sonunda figürsüze varıştır. Sonuç figürün, doğanın, peyzajın izlerini taşır, ya da tümüyle soyut bir kurguya dönüşür. Malevitch ve Mondrian'da olduğu gibi. Batı dışında ki sanatlarda soyut ve somut arasında böylesine kategorili bir ayrım yoktur. Soyut bir düzenleme içinde figüre girilir. Bunu çinilerde, hat, halı ve minyatürlerde görürüz."* [86]

Ömer Uluç'un yukarıda ki açıklamalarından anlaşıldığı gibi ilk dönem resimlerin minyatürlerden etkilenmiştir. Uluç tuvalde derinliği olan bir fon üzerine hareketli lekeler koyarak, kaligrafik mekanlar yaratmıştır.

[86] Yahşi Baraz, "Ömer Uluç'la Söyleşi", Yeni Boyut, 1982, 1/3 Mayıs, s:4-7

1965-1970 yıllarında sanatçı bu biçimlerini figürlere dönüştürmüştür. Resimleri önceleri düz bir fon üzerine toplamış, sıkışmış insan figürleri izlenimi veren büklümlerden oluşan biçimler niteliğindeydi. 1970 yıllarında ise resimlerinde yoğunlaşmış bir insan figürü ortaya çıkmaktadır. Sanatçı bu dönem yaptığı resimler hakkında şunları söylemektedir;

" 60-70 yılları arasında yaptığım resimde, o armaların içinde de figürler vardı. Figüre daha çok girmemim nedeni o dönemde anlattığım söz kalmamasındandı. O bir gereksinmeydi benim için, kaçınılmazdı. Bunda Afrika'nın etkisi var mıydı bilmiyorum. Fon daha öne geçti Afrika'da. Ben daha önce renklerin kompakt formlar üstünde yığılmasıyla tatmin oluyorum. Figürün daha belirgin olması Afrika sonrasına rastlar. Bunda belki Afrika sanatının etkisi var. Çünkü orada bir şeyin daha figürlü ya da figürsüz olmasına aldırış ettikleri yok"[87]

Sanatçı resimlerinde espası özgürce figürlerinde kullanmaktadır. Eserlerinde, kullandığı objeler ters ve yan dururlar, hareket eder ve bazen de uçarlar. Tema genelde hareketten yola çıkmaktadır.

"Benim için önemli olan figür, her şeyin figür olabilmesi, figürdeki farklılaşmalar. Bunun anlamı, yeni anlatmalar, iki anlamlılık, çok anlamlılık. Sanatımdaki hareket bu dönüşüm için vardır."[88]

Resimlerinde insan figürünü sıklıkla kullanan Ömer Uluç'un yaklaşımı, insan sorunsalına farklı bir bakış açısı getirmiştir.

"Ben figürün dolayısıyla resmimin anlamlı olmasına çok önem veririm. Ancak Ekpresyonist olmasını istemiyorum. Dışavurumcu bir ressam değilim. Korku, endişe, sıkıntı, özlem, sevgi gibi vurgulanmış anlatımların peşinde değilim. Bu gün oldukça figüratif resim yapıyorum. Bunlar tek tek figürler,

[87] Uluç Ömer, "Her Resim Yeni Bir Sorunsalı Çözer ve Getirir", 1983, Çağdaş Eleştiri, 2/3 Mart, s:4-23

[88] Uluç Ömer, "Her Resim Yeni Bir Sorunsalı Çözer ve Getirir", 1983, Çağdaş Eleştiri, 2/3 Mart, s:4-23

çıplaklar, ancak vurgulanmış anlamlar yok. Bu resimlerde metafizik eğilimler de yok. Anlamlı bir resim değil, dışsallaşmış bir resim. Doğrudan doğruya renklerin, çizgilerin dışsallaşan bir anlatımı ortaya koyması; bir anlatım biçimi var. Bu anlama varmadan yani resim canlanmadan resmi bitmiş sayıyorum" [89]

Sanatçı resimlerinde insan ögesini bir biçim unsuru olarak kullanmayı yeğlediğini belirtmekte, "*resmimde yüz yüze olmaktan vücut vücut olmaktan çıkmalı. Orada salt resmim kalmalıdır"*[90] demektedir. Deforme ettiği figürlerin içsel bir anlamının olmadığını vurgulayan sanatçı *"duygusal ve düşünsel yönden vurgulanmalı bir mizansen kuran ressam bilmelidir ki ilk öncew yok olacak yitirilecek olan bu çok vurgulanmış anlatımdır." Demiştir.*



Pervane, 1971

Ömer Uluç eserlerinde birçok değişik malzemeyi farklı yöntemlerle kullanmıştır. Telli gruplar; karışık satıhlar (çıplak ve cam kutular içinde), pencere camından dökülmüş polyester satıhlar, büyük polyester üçboyutlular, hareketli üçboyutlular, paslanmaz çelik paravanlar vb.

[89] Yahşi Baraz, "Ömer Uluç'la söyleşi", 1982, Yeni Boyut, 1/3 Mayıs, s.6
[90] Yahşi Baraz, "Ömer Uluç'la söyleşi", 1982, Yeni Boyut, 1/3 Mayıs, s.6

Sezer Tansuğ sanatçının resimleri hakkında şunları söylemektedir;

"Ömer Uluç başlangıçta informal denilebilecek bir soyutlama fantezisi içinde, hareketin mekanik anlamda izlenebildiği motif titreşimlerini içeren kompozisyonlar oluştururdu. O ilginç renk ataklığı yönündeyse henüz cüretini denemediği bir dönemiydi. Giderek kendi bireysel çabalarının klasik çağı denebilecek bir aşamaya ulaştı. Bu aşamada düz, monokrom bir fon üzerinde her türlü renk atağına şaşırtıcı bir cesaretle girdiği özgün bir motif yarattı ve bunu, ayrı bir heyecan uyandıran varyasyonlarını araştırdı. Yaptığı işlerde son derece kendine özgü kurallar alabildiğine kayıtsız; kısaca Bacon etkisine meydan okuyan bir Türk'ün dikkatlere sunduğu etkin başarısıdır." [91]

Ömer Uluç'un ilk dönem resimlerinde, minyatürlerden etkilenmesine rağmen sonraları özgün bir biçim anlayışının özelliklerine sahip olmuştur. Başlangıçta yalnız renk değerlerine yönelik biçim fırsatları araştıran davranış, sonraları kalın renk halatlarıyla oluşan yarı figüratif arma motiflerine dönüşmüştür.

Uluç'un sergi katalogu için kendi kaleme aldığı önsözünde, süslemecilikle ilgili düşünceleri de yer alıyor:

"Sonuçta bunların benim cinler, yaratıklar, canavarlar ırkından olduğunu unutmuyorum, onlar olmasaydı bunları göremezdim. Onlar bir çeşit benim görme biçimim. Onların yardımıyla süslemelerde de ırkdaşlarımı görmeye başladım! Süslemelerin sonsuz tekrarlamaları içinde tekil yaratıklar var. Süslemeciliğin korkunç ve ölümcül olduğu kesin. Sonradan popüler dilde banalleşmiş, ancak bu özelliğini kaybetmediği için seviliyor belki. İnsanların korkunç ve ölümcül biçimlere zaafını gizlice karşılıyor. İnsanın despotluğunun ve gücünün de işaretleriyle dolu olan süslemeciliğin uçsuz bucaksız alanı baş döndürüyor."[92]

---

[91] Tansuğ Sezer, " Ömer Uluç",1988, Argos, 7 Ekim, s:30
[92] Ece Ayhan, "Ömer Uluç'la Sıkı Resim Konuşması, Gösteri, 96, Kasım: 76-77

Ömer Uluç, Doğu-Batı, Kuzey-Güney, Yeraltı-yerüstü ve Cennet-cehennem arasında, yaşadığımız yerin çok ilginç ve yoğun olayların yaşanmasına, keskin yaratıcılığa olanak verdiğini ve bu karmaşanın aslında zenginliğimiz olduğunu dile getiriyor; eserleriyle bu aralıklarda yaşananları, gidip-gelmeleri yansıtmaktadır.

2004 yılındaki bir sergisinde çeşitli malzeme ve teknikte çeşitli üslupları bir arada, aynı ortamda sergilemektedir. Kauçuk üzerine resim, paslanmaz çelik üzerine çeşitli parçaların asılması, hareketli heykelleri bir arada kullanmıştır.



Bir Oturum, 2006, Karışık Teknik, 150x150cm.

3.2.16. Ergin İnan (1943)

Ergin İnan, 1963 yılında İstanbul Hukuk Fakültesinde öğrenime başladı. Ardından 1964 yılında İstanbul Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulunda Resim öğrenimine başladı. Sırasıyla Karl Schlaminger ve Helmut Hungerberg`in öğrencisi oldu. 1968 yılında Resim Bölümü`nün asistanlık sınavını kazanarak Helmut Hungerberg'ın asistanı oldu. Sanatçı, 1969'da

[93] Ece Ayhan, "Ömer Uluç'la Sıkı Resim Konuşması, Gösteri, 96, Kasım: 76-77

Salzburg Yaz Akademisi'ne burslu olarak Prof. Emilio Vedova'nın yanında resim çalışmaları yaptı. 1971-1973 yılları arasında, DAAD Alman Akademik Mübadele Bursunu kazanarak, Münih Güzel Sanatlar Akademisin de Prof. Rudi Tröger ve Prof. Mac Zimmermann yanında resim ve özgün baskı konusunda çalışmalar yaptı. Ergin İnan, 1972 ve 1973 yıllarında Paris, Venedik, Verona, Montova ve Floransa'da ki müzelerde incelemelerde bulundu. 1975'te Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulunda Resim Bölümü öğretim üyeliğine atanan sanatçı, 1978-79 yıllarında DAAD Bursu ile Münih ve Berlin`deki Güzel Sanatlar Akademilerinde ve müzelerinde araştırmalar yaptı. Bu araştırma ve incelemelerini de 1981 yılında Amsterdam, Roterdam, Den Haag (Lahey) ve Londra'da sürdürdü.

Sanatçı, 1982 yılında Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümüne öğretim üyesi olarak atanmasının ardından, 1983-87 senelerinde çalışmalarını DAAD Berlinli sanatçılar bursunu kazanarak davet edildiği Berlin'e sürdürdü. Ayrıca 1985'te ve 1986'da Berlin Güzel Sanatlar Yüksek Okulu Resim Bölümü`ne misafir profesör olarak davet edildi ve desen dersleri verdi. 1990 yılında "T.C. Cumhurbaşkanlığı Köşkü Yeni Binası, İç Mekanları, Sanatsal Değerlendirme Projesi" kapsamında seçilen Çağdaş Türk Sanatçılarından biri olarak Resepsiyon Salonu duvarına "Yazıt" adlı çalışmasını gerçekleştiren sanatçının yurt içinde ve yurt dışında kişisel ve karma pek çok sergisi vardır.



Ergin İnan, Mektup, 1996, El Yapması Kağıt, 52 x 41 cm

Ergin İnan fantastik gerçekçi resimlerinde çok boyutlu, çok anlamlı ve görüntülü varlıkların sürekliliği ekolojik, biyolojik ve tinsel bağlamda ele alınmakta, evrensel imgelerin yanı sıra kültürel imgelerde kullanılmaktadır.[94]

Yazı kaligrafisi, eski dinsel kitap sayfaları, eski mezar taşlarını anımsatan yazılı yüzeyler, portreler, yüzler, sözler, eller ve böcekler özgün bir anlatım biçimi içinde sanatçının resimlerde yer almaktadır. Doğu- batı sentezini kurarak kendi iç dünyasını doğada aramakta ve seçtiği nesneleri böcekleri veya deforme olmuş insanları betimlerken resimle yazıyı birleştirmektedir.

"*İnsan portrelerinde psikolojik durumlar canlandırırken en ince ayrıntıları bile sonsuza varan şekiller içinde aktarılmaktadır. Çok duyarlı çizgiler resim ve yazı bütünleşmesi. Ayrıntılarda aradığım güzellik duygusunun sonsuzda olacağını düşünürken doğanın olağan üstünlüğünü de aramaktayım.*"[95]

[94] Ayla Ersoy, Günümüz Türk Resim Sanatı, Bilim Sanat Galerisi, İstanbul, s.139
[95] Ergin İnan, "Ergin İnan", Gösteri, 1983, Ağustos, s.18

Çizgi, çatlak olarak veya kağıtta leke ve ton olarak kullanılmakta, eskimişlik etkisi yapan yırtılmış ve sararmış sayfa yüzeyleri ile geçmişe göndermeler yaparken metafizik duygu çağrışımları ile psikolojik yanı ağır basan yapıtlar üretmektedir. Bu mistik duyarlılıkla şekillendirilen yapıtlarda en ilkel ve basit canlılardan, en gelişmiş insana dek tüm canlıların yüz yüze olduğu yaşam ve ölüm diyalektiği vurgulanmakta, yaşamla ölüm karşı karşıya değil yan yana ve birbirini tamamlar biçimde yer almaktadır. Bu anlayış içinde doğa tüm canlılar, bitkiler, böcekler,akrepler, balıklar ve insanlar İslam tasavvuf felsefesi, matafizik ve mistik duyarlılıkla, gerçeklik duygusu içinde, ama gerçek olmayan nesneler bütünü olarak resimlerde kullanılmakta, çok elementli karmaşık görüntüler içinde tevekkülle yaşam ve ölüm sorgulanmaktadır. [96]

Ergin İnan var oluş ile yaşam arasındakileri, gerçeküstü ve fantastik yapıtlarında; Asya, Avrupa ve Anadolu kültürlerinden etkilenerek kendine özgü bir biçimde yorumlamıştır.

Sanatçı etkilenmelerini şöyle anlatmaktadır;

Ben Doğu'da, Malatya'da doğdum. Eski Malatya'da Selçuklular vardı. Biraz ötede Nemrut vardı, şu vardı, bu vardı. Çocukluğunuzda tüm bunları içinize alıyorsunuz. Eğer bir ressam özelliğiniz varsa bunları görsel olarak alıyorsunuz. Ben Alman ekolünde eğitim aldım. Bu ekolün süzgecinden geçtim ama, bir noktadan sonra farklılaşıyorsunuz. Sanatınızı da ayırıyorsunuz. Kişiliğinizi ortaya koymalısınız. Çünkü resim sanatında bu çok önemli. Kimler kalmış bugüne? Farklılaşabilenler yetkinleşenler kalmış.. Beğendiğim ressamlar Bir Leonardo Da Vinci, Goya, Picasso.... bunların hepsi birbirinden farklı özellikte fakat çok önemli ressamlar..Türkiye'de bir minyatür geleneği var.. Mesela bir Mehmet Siyahkalem... 1967 yılında Topkapı Sarayı'nda restorasyon görevlisi olarak çalıştığım öğrencilik yıllarımda Mehmet Siyahkalem sergisini izlediğim zamanı anlatamam.[97]

[96] Jale N Erzen, "Ergin İnan- Dönüşümler" Yeni Boyut Dergisi, Ekim 1982, sayı 1/6, s.11-13
[97] http://www.istanbulsanatevi.com/roportaj/roportaj.php?id=16

3.2.17. Erol Akyavaş (1932-1999)

Erol Akyavaş, sanat hayatına 1950'de Güzel Sanatlar Akademisi, Bedri Rahmi Eyüboğlu Atölyesinde misafir öğrenci olarak başladı. Bu dönemde bir çok ressam gibi oda Klee, Miro gibi sanatçılardan etkilenmiştir. Bu etkilenmelerin sonucunda anlatımcılıktan çok, soyutlama ile dekoratif anlatımların ön plana çıkarmıştır. 1950-53 yılları arasında Floransa Güzel Sanatlar Akademisi'nde atölye çalışmalarına katıldı. Paris'te André Lhote ve Fernand Léger ile çalıştı. Kübist eğilimli resimler yaptı. 1954'de ABD'ye yerleşti. Chicago'da Illinois Institute of Technology'de mimarlık eğitimi aldı. Kısa bir süre mimarlık yaptı.

O dönemde Bedri Rahmi de, resimleriyle, yaşantısıyla Istanbul sanat ortamının en sıra dışı sanatçısıydı. Bedri Rahmi'nin resimlerinde Matisse, Duffy gibi Fovlar'ın geç dönem resimlerinin, Picasso'nun aynı anda birkaç üslubu kullanmasının, Klee ve Miro gibi tinselliğe yatırım yapanların etkileri belirgindir. Yalın ve sevimli manzaralar ve tek figürlerle anlatımcılığı azaltarak, soyutlamaları ve dekoratif nitelikleri öne çıkarıyordu.

1950'lerin sonunda yaptığı üç resim öncekilere göre farklıdır. Akyavaş bu resimlerde yüzünü Doğu'ya döndürmüştür. (İstanbul'daki geleneksel Türk sanatına eğilen sanat ortamının etkisiyle). Amorf figürler ile hattın birbiri içinde erimesi, Doğu kitaplarının sayfalarının bölünmesine benzeyen bölünmeler gibi özellikler de içeren bu resimler, özgünlük kazanmasını sağlamıştır.

Avrupa'da, Amerika'da sergiler açtı. 1961'de bir resmi, New York'taki Museum of Modern Art tarafından satın alınarak koleksiyona dahil edildi. İslami geleneğin, inanışın, çağdaş yorumunu yaptığı için hem yurt dışında hem de ülkesinde eleştirildi. 1990'da Berlin'de "Şimdiki zaman sonsuzluk" sergisine katıldı. 1991'de Sankt Petersburg'da Benois Palace'da Palitra Galeride "İkonoslar için ikonlar" adlı enstalasyonunu sergiledi. Erol Akyavaş resminde her dönem ayrı imgeleri kullanmıştır. Kapılar, kaleler, labirentler, ikonlar bunlardan bazılarıdır. Sembollerle iletişim kurduğumuz için, bunların

simgesel değerleri yada değersizlikleri onu ilgilendirmiştir. İkonları tanımlarken:

"*İki bin yıllık bir drahmiyi elime aldığında düşünüyorsun, bunun için kıyametler koptu. Benim için ise ancak tarihi bir değeri var. Ama hiçbir gücü yok. Bunlara bir zamanlar çok bel bağlanmış sonra onların yerine başkaları gelmiş. O paranın ezikliği, bitkinliği....." Labirentleri için ise: "Labirent burada metafor. Metafor da ne olduğu labirentin içinde saklı. Hz. Mevlana'nın 'içindeki içinde saklıdır' lafı çok önemlidir. Burada labirentten kast edilen, Hepimizin varmak istediği bir nokta var, oraya varmak için bir yoldan geçiyoruz. Bu yollarda kavşaklardan geçiyoruz. Muhakkak bir karar veriyoruz bu kavşaklarda. Bunların hepsinde doğru karar verdiğimizde, o noktaya varılıyor. Bunu da en iyi anlatan şekil labirent oluyor."*[98] Diye anlatmaktadır.

Boya resimlerinin yanında değişik araç gereçlerle oluşturduğu çalışmaları ve özgün baskı türünde yapıtları bulunmaktadır. Geleneksel hat ve minyatürlerden etkilenerek gerçekleştirdiği yeni çalışmalarında, bu tür alıntıları parça ve bütün bağlamında değerlendirmekte, kompozisyonun çatısını kendi sanat anlayışının yönlendirici etkenleri ışığında kurmaktadır.

Erol Akyavaş tüm sanat yaşamı boyunca batı sanat akımlarını göz ardı etmeden kendi geleneğimize de özümseyerek İslam felsefe bilgisinin de gözlemlendiği eserler yaratmıştır. Kullandığı farklı tekniklerle ürettiği "Hallac-ı Mansur", "Fihi ma Fih", "İkonoklastlar İçin İkonalar", "Kimya-i Saadet", "Kerbela" bazı eserlerindendir.

Akyavaş 60'lı yıllarda ürettiği resimlerde soyut ve figür arasında bir bireşim yaratmaya çalışmıştır. Bir yanda toplumsal ve kültürel birikimler, Doğu'ya ait olanlar ve Batı'ya ait olanlar; öte yanda ortak değerleri ve sorunları, soyutlamalar iç içe resimlerinde yer almaktadır.

[98] http://www.işildirican.com/erol.html.

Manzaralar: Bir bölüm resim parlak ve canlı renkli soyutlamalardır; kimisinde köşeli ve geniş renk alanları kümelenir ve açılır. Bir başka grup "Göreme Manzaraları" olarak adlandırılmış olup bu kez yumuşak geçişli kıvrımlı renk alanları içerir. İnsan Figürleri: Bu soyutlara eklemlenen ve 60'lı yıllar üretiminin büyük bir grubunu oluşturan resimlerde iri amorf figürler yer alır. Bu grubun içinde kalın boya katmanlarına çizilerek yapılmış figürler de görülür. İki resimde de kadının gövdesine bir yabancılaştırıcı bir öğe olarak kolaj tekniğiyle kırmızı bir kadın dudağı yerleştirilmiştir. Kolajlar: Kağıt üstüne Hint mürekkebi ve toprak rengi renk alanları ile yapılmış bir dizi resimde ve "Kalanlar", "Anıların Israrı" "Anılar", "Sevdiğim Kentler", "Guevara", "Ümit", "Dost Kentler" başlıklı resimlerde yine başka bir yöne doğru gidiş vardır. Resimlerin yüzeyi geniş renk alanlarıyla tekli ve çoklu dörtgenlere bölünmüştür. Bu renk alanları üstüne imgeler bir levhaya asılır gibi asılmıştır. İmgeler, amorf figürler, gerçekçi erkek portreleri ve kadın gövdeleri, çeşitli gövde parçaları, erkek / kadın cinsel uzuvları ve odalardır. İrili ufaklı desenler, dergilerden kesilmiş fotoğraflar olan imgeler bu dikdörtgen alanların üstünde yerlerini alır. Bu resimler Dada kolajlarının klasik/geleneksel estetiği ile Pop Art kolajlarının arasında bir yerdedir.[99]

Akyavaş'ın son resimlerinde resim yüzeyi bölünmüştür, parçalanmıştır; farklı anlatım dilleri ve teknikleri, gerçekçi ve amorf figürler yan yanadır. Akyavaş'ın hazır imge üretimi tüketimi, reklam ve medya egemenliği, farklı türlerin yan yana gelmesi gibi kavramlara değinip geçtiği bu kolajlı, desenli resimlerinin 70'li yıllarda da örnekleri vardır. 80'li ve 90'lı yıllarda homojen resim yapısı yeniden ortaya çıkarmıştır. Bu kolajlar onun kendine özgü homojen resminin doğması için gerekli olan bir yapı bozma süreci olarak değerlendirilmiştir.

[99] http://www.işildirican.com/erol.html.



Erol Akyavaş, tuval üzerine yağlı boya

SONUÇ

Toplumlarda geleneksel sanatlar, özgün olanlarla başka toplumlardan alınanların iç içe geçmesi sonucunda oluşan sanatlardır. Türk resim sanatının geleneksel türü minyatürlerdir. Minyatürler Ortaçağda İslam kitap süslemeciliği ile birlikte gelişmiştir. Türklerin Orta Asya'dan başlayarak başka milletlerden etkilenmelerle özgün bir yorum ulaşılan gelenekse resim sanatı Batı ile girişilen ekonomik, kültürel siyasi ilişkiler sonucunda gelenekselliğini yitirerek Çağdaş Türk Resmi adıyla Batılı anlayışta bir resme dönüşmüştür. Batı görüş ve tekniğinde çalışan ilk Türk sanatçılar da ortaya çıkmaya başlamıştır.

Mühendishane-i Berri Hümayun ile Harbiye Mektebinde perspektifli resim dersleri alan asker kökenli sanatçılar, Batı tarzında resim çalışmalarının ilk öncüleridir. 1914 yılında Çallı Kuşağı sanatçılarının Empresyonist anlayışta bir resmi ülkeye getirmesiyle gelişen Türk Resmi IXI. yüzyılın sonuna doğru Şeker Ahmet Paşa ve İbrahim Çallı'ya kadar doğu etkisinden kopmaktadır. Empresyonistler bu yıllarda Fransız sanatçıların etkisinde kalmışlardır.

1914 sanatçıları ile bu anlayışla değişime uğrayan Türk Resmi Doğu ile bağlantılarını tamamen ortadan kaldırmıştır. Bu dönemde ki sanatçılar dünyaya Batı merceğinden bakmaya başlamışlardır. 1933 yılında kurulan "D Grubu" ile batıdan etkilenmeler Modernizm adı altında bir düşünce ile doruk noktasına ulaşmıştır. 1940'lı yıllarında ise ulusal bir kimlik arayışı içine giren sanatçılar batı aktarmacılığından uzaklaşarak dünle bugün arasında köprü kurmaya başlamışlardır. Sanatta ulusallık döneminin sonucunda Türk resim sanatıyla geleneksel minyatür sanatı da gündeme gelmeye başlamıştır. (özgün bir Türk resmi yaratmak amacıyla başlatılan ulusallık arayışları)

Cumhuriyetin ilk yıllarında Türk sanatçılar daha çok İzlenimci, Kübist ve Konstrüktivist görüşlerden etkilenerek, yöresel temaları, gözlemler çevresinde değerlendirip yorumlamışlardır. Bu dönemde yurdun çeşitli

yörelerine dağılarak tabiatı değişik mekanları resimlerine taşımışlardır. Bunun en önemli örneği Turgut Zaim'dir. 1929–1933 yıllarında Türk Resminde Anadolu köyleri ve köylüleri ile ilişkileri minyatür sanatından etkilenmelerle yorumlamaya çalışmıştır.

II. Dünya Savaşı sonrası 1950'lerde tüm dünyada yaşanan politik, sosyal ve zihinsel değişiklikler, yeni siyasi ve sosyal oluşumlar, dünyayı olduğu kadar Türk sanatını da etkilemiş; bir kısım yeni gelişmelere, ayrımlara ve sanatsal dönüşümlere neden olmuştur. 1950'li yıllar, Türkiye'de çok partili demokratik sisteme geçmesiyle birlikte gelen yenilikler; batı ülkeleri ile ekonomik, askeri ve siyasi alanda kurulan ilişkiler Türk Sanatına yeni bir hareketlilik kazandırmıştır. Bu dönemde Batı'da hüküm süren "non-figüratif" ve "informal" gibi soyut sanat anlayışlarının Türk Sanatçılarında da görülmeye başlanmıştır. 1950'ler Türkiye'de, dış dünyaya açılımla birlikte yabancı kültürlerle etkileşimin arttığı, yerel-mahalli ve ulusal kimlik karşıtlığının tartışıldığı bir dönemdir. Bu süreç aynı zamanda Türk sanatçılarının özgürleştikleri ve kendi sanatsal kimliklerini oluşturmaya başladıkları yani özgünlüklerin görüldüğü yıllardır.

1950 öncesi yerel-mahalli, geleneksel halk sanatlarına yönelik çalışmalar, 1950 sonrasında bazı sanatçılarımızda doğu-batı sentezi olarak görülmektedir. Sabri Berkel, Erol Akyavaş, Süleyman Saim Tekcan gibi sanatçılarımızda; soyut-geometrik arabesk karakterli çalışmalardan, İslam ve Osmanlı minyatür sanatının anlatım biçimlerine kadar yayılan, kişisel deneyim ve birikimlerle bütünleşen doğu estetiğinin yüzeye çıktığı bir duyarlılık gözlemlenir.

Türk sanatçısı 1960'lı yıllarda Batı sanatında ki sanatsal düşünce boyutu açısından Fütürizm, Dadaizm ve Sürrealizm gibi sanat akımları ve sanatsal tavırlara ilgi gösterememişlerdir. Ancak dışavurumcu ve kübist geometrik anlayışlar gibi eğilimlerin daha çok biçimsel çalışmalarda bulunmuşlardır. 1968–1970 yıllarında Güzel Sanatlar Akademisi'ni bitirdikten sonra Avrupa'ya gönderilen bir grup genç yani 1968 Kuşağı sanatçıları pek çok özgün yanlarının yanı sıra resim sanatımızın gelişmesi ve geleceğin

sanat okullarında verilecek eğitim için Batı'ya yönelmeyle başlayan bir serüvenin son temsilcileri olmaktadırlar.

1970'li yıllarda ülkeler, ulusal bilinçlerini korumakla birlikte sanatçıların kendi bireysel duyarlılıklarının ötesinde ulusal kimlikli bir sanat yaratma peşinde değildirler. Sosyolojik açıdan zaten aynı coğrafyada ve aynı kültürel ortamlardan beslenmiş sanatçı, doğrudan ya da dolaylı olarak o ülkenin kültürel atmosferini yansıtan, onun kültürel ögelerinden yaralandığı bir sanatı da yaratmaktadır.

Sanatçının etkilendiği sadece diğer ülkelerde ki sanatlar değildir;

- Sanatçının doğup büyüdüğü ülkenin coğrafyası
- Sanatçının yaşamını etkileyen siyasi ve toplumsal koşullar
- Sanatçının psikolojik yapısı
- Sanatçının dini ve ahlaki inançları
- Bilim (perspektif, anatomi…vb)
- Toplumsal gerçekler (sosyal sınıftaki yeri)

gibi unsurlarda sanatçılarının eserlerini, üretim süreçlerinin, sanatçı kişiliğini etkilemektedir. Sanat ve sanatsal düşüncenin üretim sürecinde duygular, algı ve duyarlılık, kullanılan malzemeler, sanatçının yaratım araçlarıdır. Bir sanat eserinin gerçekleşmesi ve görsel olarak biçim kazanması, salt bir betimleme ya da canlandırma değildir. Onu esas sanat eseri yapan şey, sanatçının zekası, bilinçaltı ve bilinçdışı gibi zihinsel faaliyetleri, deneyim ve donanımları, felsefi açıdan yorumlanması gibi hususlardır. Bugün çağdaş sanatçı eserine aynı zamanda kuramsal olarak bakmaktadır.

Günümüzün birçok çağdaş sanat eseri örneklerine bakıldığında artık geçmişin tekniğe dayalı bir ayrım ve sınıflamaya değil, bir sanatsal düşünce ya da konsept çerçevesinde oluşan ve birçok tekniği aynı anda içerebilen yaklaşımlara tanık olunmaktadır.

Araştırmanın ikinci bölümünde incelenen Türk sanatçıları arasından farklı eğilimleriyle belgeleriyle araştırmaya katkıda bulunacak 20 sanatçı seçilmiştir.

Buna göre sanatçıların eserleri üzerine yapılan değerlendirmeleri, sanatçıların kendi üsluplarına ilişkin açıklamaları, eleştirmenler tarafından yazılan eleştiri yazıları incelendiğinde 1970 yılına kadar çalışmalarını sürdürmüş sanatçıları şöyle bir sınıflandırabiliriz;

1. Minyatür sanatının genel özelliklerinden etkilenen sanatçılar; Ömer Uluç, Turgut Zaim, Nurullah Berk, Mehmet Pesen, Erol Akyavaş, Sabri Berkel, Süleyman Saim Tekcan
   (bu etkilenme minyatür sanatı özelliklerinin tamamından olabileceği gibi, bazen de birinden veya daha fazlasından da olmaktadır.)
2. İzlenimci anlayışta çalışmalar yaparak batı resmi ile doğu zihniyetini birleştirenler sanatçılar;Osman Hamdi, Şeker Ahmet Paşa, Süleyman Seyyid,Halil Paşa, Hoca Ali Rıza, İbrahim Çallı
3. Yaşadığı, doğup büyüdüğü ülkenin coğrafyasından etkilenen sanatçılar;Mehmet Pesen, Orhan Peker, Turan Erol, Fikret Mualla
4. Anadolu motiflerinden, Türk halk sanatından (nakışlar, yazmalar, çoraplar, heybeler) etkilenen sanatçılar; Bedri Rahmi Eyüpoğlu, Turgut Zaim, Nurullah Berk,
5. Toplumsal olaylardan etkilenen sanatçılar;
   Nedim Günsür, Nuri İyem, Abidin Dino, Avni Arbaş
6. Hocalarının eşliğinde kübizme yakın çalışmalar yapan ve Picasso'dan etkilenen sanatçılar; Cemal Tollu, Sabri Berkel, Abidin Dino,
7. Batıdaki soyut resimden etkilenerek soyutlamalarda bulunan sanatçılar; Devrim Erbil, Zeki Faik İzer, Ergin İnan

Bu gruplandırmalar yapılırken 1970 yılına kadar olan süreçteki işleri dikkate alınmıştır. Türk resim sanatçıları değişen dünya görüşleri ile çok farklılıklar göstermişlerdir. (Bu yüzden bazı sanatçılar sanat hayatları boyunca birkaç grupta yer almıştır.)

Bugün gelinen noktadan bakıldığında artık ülkeler, ulusal bilinçlerini korumakla birlikte sanatçıların kendi bireysel duyarlılıklarının ötesinde ulusal kimlik damgalı bir sanat yaratma peşinde değildirler. Sosyolojik açıdan zaten aynı coğrafyada ve aynı kültürel ortamlardan beslenmiş kişi ve sanatçı, haliyle doğrudan ya da dolaylı olarak o ülkenin kültürel atmosferini yansıtan, onun kültürel ögelerinden yaralandığı bir sanatı da yaratmaktadır. Artık ülkelerin kendi ulusal sanatlarını ulusal kimlik damgalı bir sanat geliştirmek yerine kendi ülkelerinde yetiştirdikleri, sanatçıların sanatlarına müdahale etmeden uluslararası platformlarda ülkelerini temsil eden bu sanatçılarla yer almaya çalışmaktadırlar.

Bu araştırma kapsamında yer alan çoğu sanatçı ister istemez batı'yı ölçüt aldıklarını doğrudan ya da dolaylı olarak vurgulamışlardır. Bazen de kendi yapıtlarını batıda ki örneklerle karşılaştırmışlardır. Bir kaç sanatçı yerel kaynakların çağın diliyle yeniden değerlendirilebileceğini vurgulamışlardır. Bu konuda dile getirilen en önemli sorunda, özgünlüğün korunması koşuluyla çağdaş olabilmek olmuştur. Bir çok sanatçı, Türk Sanatı için böyle bir tehlikeden söz etmektense, özgün olma koşulu yok edilerek, çağdaş olunmaya çalışıldığını vurgulamışlardır .

KAYNAKÇA

1. Winnicott D W, Oyun ve Gerçeklik, 1.b., İstanbul, Metis Yayınları, 1998

2. Bozkurt Nejat, Sanat ve Estetik Kuramları, 2b, İstanbul, Sarmal Yayınevi, 1995

3. San İnci, Sanat Eğitimi, Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi, 1982

4. Lynton Norbert, Modern Sanatın Öyküsü, İstanbul, Remzi Kitapevi, 2004

5. Rawlinson J.Geofrey, Yaratıcı düşünce ve beyin fırtınası, İstanbul, Resporel Matbaa, 1995[1].

6. Gombrich E.H., Sanatın Öyküsü , İstanbul, Remzi Yayınları,1992

7. Güleryüz Mehmet, "Mehmet Güleryüz'le Görüşme", Yeni Boyut, 2/11, Mart:24-28,1983

8. Erol Turan, "Turan Erol", Yeni Boyut, Mayıs, 1982

9. Erol Turan, "Bedri Rahmi Eyüboğlu", Cem Yayınları: 90-141, 1984

10. Baraz Yahşi, "Ömer Uluç'la Söyleşi", Yeni Boyut, 1/3 Mayıs,1982

11. Erzen Jale, "Sabri Berkel ile söyleşi", Boyut, 1/1, 1982

12. Büyükünal Feriha, "Mustafa Ata ile söyleşi", Sanat Çevresi, 125, Mart, 1989

13. Sigmund Freud, Sanat ve Sanatçılar Üzerine, 1.b., Bozak Yayınevi, 1979

14. Beykal Canan, "Zeki Faik İzer", Yeni Boyut, 3/22, Nisan, 1984

15. Tansuğ Sezer, Çağdaş Türk Resim Sanatı, Remzi Kitapevi, 2003

16. Tansuğ Sezer , Gelişim Yayınları, İstanbul, 1975

17. Tansuğ Sezer, "Bedri Rahmi Hakkında Genelleme", Gösteri Sanat Edebiyat,1989

18. Tansuğ Sezer, " Ömer Uluç",1988, Argos, 7 Ekim, s:30,1988

19. Tansuğ Sezer, Türk Resminde Yeni Dönem, Remzi Kitabevi, 1988

20. Baykam Bedri, Boyanın Beyni, İstanbul, Giad, 1990

21. Öney Gönül , Anadolu Selçuklu Mimari Süslemeleri ve El Sanatları, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1992

22. İslimyeli Nüzhet, Asker Ressamlar ve Ekoller, Doğuş Ltd. Şti. Matbaası, Ankara, 1965

23. Cezar Mustafa, Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi, C.2, Erol Kerim Aksoy Vakfı, İstanbul, 1997

24. Tezel Yahya , Cumhuriyet Dönemi İktisat Tarihi, Yurt Yayınları, Ankara, 1982

25. Arseven Celal Esad , Sanat ve Siyaset Hatıralarım, İletişim Yayınları, İstanbul, 1993

26. Giray Kıymet, Çallı Atölyesi, Türkiye İş Bankası, İstanbul, 1997

27. Kutsav Saim , Feyhaman Duran, Ankara Sanat, Eylül 1966

28. İnan M.Rauf, Mustafa Necati, T.İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1980

29. Özsezgin Kaya, Çağdaş Türk Resim Sanatı, Tiglat Yayınları, İstanbul, 1982, s.23

30. Özsezgin Kaya , "Dino'nun Çiçekleri Öz Niteliklere Bağlı, Hem de Çağdaş ve Özgün", Milliyet Sanat Dergisi, 230, 6 Mayıs, 1977

31. Özsezgin Kaya, "Sergiler", Milliyet Sanat Dergisi, 87, 1 Ocak, 1984

32. Cuda Mahmut, Ressamlar Taze Bir Gayretle Çalışıyorlar, Arkitekt, Mayıs-Haziran 1938

33. Müridoğlu Zühtü, Zühtü Müridoğlu Kitabı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1992

34. Tanpınar A.H. ,Cemal Tollu ve Resimde Yapı, Ülkü, 16 Şubat 1946

35. Turani Adnan, Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi, C.2, s.140, 1984

36. Baraz Yahşi, Soyut Resim, Türk Resminde Soyut Eğilimler Sergi Kataloğu, 1988

37. Germaner Semra, Cumhuriyet Döneminde Resim Sanatı, Cumhuriyet'in Renkleri Biçimleri, Tarih Vakfı, İstanbul, Mayıs 1999

38. Tanaltay Erdoğan, Sanat Ustalarıyla Bir Gün, Tekin Yayınevi, İstanbul, 1997

39. Yasa Z.Yaman, Türk Resminde Non-Figüratif Tartışmaları ve Tavanarası Ressamları, Türkiye'de Sanat, Mayıs/Ağustos 1993

40. Günal Neşet, Onuncu İstanbul Sanat Fuarı Onur Sanatçısı Neşet Günal (Katalog)

41. İskender Kemal, Türk Resminin Dünü, Bugünü ve Geleceği, Gergedan, Eylül 1988

42. Naci Elif, Müstakiller, Milliyet, 27 Şubat 1931

43. Baltacıoğlu İsmail Hakkı, D grubu resim sergisi, Yeni Adam Dergisi, 5 Şubat 1934

44. Ülken H.Z., Resim ve Cemiyet, Üniversite Kitapevi, İstanbul, 1942

45. Aksel Malik, Sanat ve Folklor, M.E. B. Devlet Kitapları, İstanbul, 1971

46. Gören Ahmet Kamil , 50.Yılında Akbank Resim Koleksiyonu, 1973

47. Giray Kıymet, Çallı ve Atölyesi, Türkiye İş Bankası, İstanbul, 2000

48. Büyükişleyen Zahit, "Çağdaş Türk Resminde Cemal Tollu", Yeni Boyut Dergisi,1983

49. Çoker Adnan, Cemal Tollu, Galeri B Yayınları, İstanbul, 1996

50. Tanaltay Erdoğan, Sanat Ustalarıyla Bir Gün,Tekin Yayınevi, İstanbul, 1997

51. Dino Abidin, "Beklenen Beklenmeyenin Rastlaşması", Sanat Olayı, 13, Ocak 1977

52. Edgü Ferit , "Abidin Dino", Milliyet Sanat Dergisi, 198, 24 Eylül, 1976

53. Köksal Ahmet, "Sergiler", Milliyet Sanat Dergisi, 310, 12 Şubat,1979

54. Ahmet Köksal, "Sergiler", Milliyet Sanat Dergisi, 310, 12 Şubat,1979

55. Jale Erzen , "Sabri Berkel İle Söyleşi", Boyut, 1/1, 1982

56. Erol Turan, "Nurullah Berk Üstüne", Boyut, Ankara, sayı:12, Nisan 1982

57. Adnan Turani Adnan, Resim Değerlendirmeleri, Varlık Yayınları:171, 1979

58. Beykal Canan, “Zeki Faik İzer”, Yeni Boyut, 3/27, Aralık, 1984

59. Kasapçı Gencay, Katalog, Türkiye İş Bankası, İstanbul, 1995

60. Ersoy Ayla, “Devrim Erbil”, Sanat Çevresi Dergisi, Şubat 1984

61. Ersoy Ayla, Günümüz Türk Resim Sanatı, Bilim Sanat Galerisi, İstanbul

62. Erbil Devrim, Katalog, Alkent Actuel Art yayınları 9, İstanbul, 1995

63. Baraz Yahşi, “Ömer Uluç’la Söyleşi”, Yeni Boyut, 1/3 Mayıs, 1982

64. Uluç Ömer, “Her Resim Yeni Bir Sorunsalı Çözer ve Getirir”, Çağdaş Eleştiri, 2/3 Mart, 1983

65. Ayhan Ece, “Ömer Uluç’la Sıkı Resim Konuşması, Gösteri, 96, Kasım,1985

66. İnan Ergin, “Ergin İnan”, Gösteri, Ağustos, 1983

67. N Erzen Jale, “Ergin İnan- Dönüşümler” Yeni Boyut Dergisi, Ekim, sayı 1/6, 1982

68. http://www.istanbulsanatevi.com/roportaj/roportaj.php?id=16

69. http://www.işildirican.com/erol.html

70. http://www.turkresmi.com/klasorler/yerellesme/index.htm

ÖZGEÇMİŞ

- 1974 İstanbul'da doğdu
- 1997 Mimar Sinan Üniversitesi Mezunlar Derneği'nde resim eğitimine başladı.
- 1998 Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümünde eğitimine başladı.
- 2003 Değirmendere/İzmit'te kendisine ait Pınar Resim Atölyesi açtı.
- 2003 Değirmendere Belediyesi Sanat Evin'de çocuklara ve yetişkinlere resim dersi vermeye başladı.
- 2004 Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü'nden mezun oldu.
- 2005 Ford Otosan AŞ'de çalışanlara resim dersi vermeye başladı.

Katıldığı Sergiler ve Çalışmalar

- 1999 K.O.Ü. öğrencilerinin "Ekolin" karma sergisi
- 2002 K.O.Ü. öğrencilerinin "Bahar" konulu karma resim sergisi
- 2003 K.O.Ü. öğrencilerinin yılsonu sergisi
- 2004 K.O.Ü. öğrencilerinin mezuniyet sergisi
- 2004 K.O.Ü. öğrencilerinin "Özgün Baskı" sergisi
- 2004 12. Zühtü Müridoğlu Ahşap Heykel Sempozyumu Karma Resim Sergisi
- 2004 Pınar Resim Atölyesi Karma Sergisi, İzmit Tuval Sanatevi
- 2004 Değirmendere 20. Fındık Kültür ve Sanat Festivali'nde sanat danışmanlığı
- 2004 İzmit Fuar Karma Resim Sergisi
- 8 Mart 2005 Dünya Kadınlar Günü'nde Ford Otosan AŞ'de Karma Resim Sergisi
- 2005 Pınar Resim Atölyesi Karma Resim Sergisi, İzmit Sabancı Kültür Sitesi
- 2005 TEMA Vakfı yararında Yahya Kaptan ve Değirmendere'de çevre konulu duvar boyama çalışmaları

- 2006 Pınar Resim Atölyesi Karma Resim Sergisi, Değirmendere Belde Sanatevi
- 2006 Efes Pilsen Maket ve Obje Yarışması tasarımları sergilenmeye değer görüldü
- 2007 Pınar Resim Atölyesi Karma Resim Sergisi, Değirmendere Belde Sanat Evi
- 2008 Cumhuriyet kadınları konulu karma sergisi, İzmit Arkeoloji Müzesi
- 2008 Halen, kendi atölyesi'nde ve Değirmendere Belediyesi'ne ait Belde Sanat Evi'nde yetişkinlere ve çocuklara resim dersi vermektedir.
- 2008 "Stages Of Learnıng" isimli Avrupa projesinde görev almaktadır.