T.C. KOCAELİ ÜVİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

RESİM ANASANAT DALI

RESİM SANAT DALI

TÜRKİYE' DE LİRİK SOYUT SANATIN 1940-1980'LERDEKİ ÖRNEKLERİ ÜZERİNDEN SANATÇI PSİKOLOJİSİ VE RENK KULLANIMI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Gül GÖKÇEK

KOCAELİ, 2019

T.C. KOCAELİ ÜVİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

RESİM ANASANAT DALI

RESİM SANAT DALI

TÜRKİYE' DE LİRİK SOYUT SANATIN 1940-1980'LERDEKİ ÖRNEKLERİ ÜZERİNDEN SANATÇI PSİKOLOJİSİ VE RENK KULLANIMI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Gül GÖKÇEK

Danışman: Dr. Öğretim Üyesi Zehra Canan BAYER

KOCAELİ, 2019

T.C. KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI
RESİM SANAT DALI

TÜRKİYE' DE LİRİK SOYUT SANATIN 1940-1980'LERDEKİ ÖRNEKLERİ ÜZERİNDEN SANATÇI PSİKOLOJİSİ VE RENK KULLANIMI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Tezi Hazırlayan: Gül GÖKÇEK

Tezin Kabul Edildiği Enstitü Yönetim Kurulu Karar ve No: 10.07.2019/19

Jüri Başkanı: Doç. M. Ertuğrul TUNA
Jüri Üyesi: Dr. Öğr. Üyesi Z. Canan BAYER
Jüri Üyesi: Doç. Ceyda GÜLER

KOCAELİ, 2019

ÖNSÖZ

Türkiye'de Lirik Soyut Sanatın 1940-1980'lerdeki Örnekleri Üzerinden Sanatçı Psikolojisi ve Renk Kullanımı konulu tez çalışması, Türkiye'de Lirik Soyut eserler veren sanatçılar hakkında fazla bilginin bulunmaması ve kaynakların az olması nedeniyle hazırlanmıştır. Danışman hocamın da Türkiye ressamlarına ve resimlerine verdiği önem benim de ilgimi çekmiş ve bu konuda merakımı uyandırmıştır. Bu doğrultuda da öncelikle kendi ülkemizi iyi tanımamız gerektiği düşüncesiyle bu yola çıktım. Önceleri 1940-1960 tarihleri arasında araştırma yapmayı belirlediğimiz tarih, yeterli kaynak olmaması nedeniyle 1980 olarak biraz daha genişletilmiştir.

Türk resminin tarih boyunca geçirdiği süreç içerisinde hem kendi kültüründen hem de Batı'nın kültüründen etkilendiği görülür. Bu etkileşim içerisinde de Türk ressamları kendilerine özgü bir anlatım dili oluşturmaya çalışmışlardır. Bu çalışmada bahsi geçen anlatım dili, sanatçının içinde bulunduğu psikolojik durum ve renk bağlamında incelenmiştir.

Çalışmamda gerek elindeki kaynaklarla maddi, gerek ilgisi ve sabrıyla manevi desteklerini esirgemeyen başta danışmanım Sayın Dr. Öğretim Üyesi Zehra Canan BAYER'e, sonra beni destekleyen ve hep yanımda olan annem Aynur Oğuz'a, Babam Ahmet Oğuz'a ve eşim Kemal Gökçek'e teşekkürlerimi bir borç bilirim.

İÇİNDEKİLER

ÖZET …..……..…I

SUMMARY…...……...…….....II

KISALTMALAR…….…….III

RESİMLER …….....IV

GİRİŞ…….…..1

BİRİNCİ BÖLÜM

1. SOYUT SANATIN BAŞLANGICI VE TÜRKİYE'DEKİ GELİŞİM SÜRECİ……...3

1.1. SOYUT SANAT VE OTOMATİZM……20

İKİNCİ BÖLÜM

2. TÜRK RESMİNDE LİRİK SOYUT……29

2.1. SANATÇILAR ÜZERİNDEN ÖRNEKLERLE TÜRK RESMİNDE LİRİK SOYUT……...30

2.1.1. 1940-1980 YILLARI ARASINDAKİ RESİMLERDE SANATÇI PSİKOLOJİSİ VE RENK KULLANIMI……62

SONUÇ……..89

KAYNAKÇA……92

ÖZ GEÇMİŞ…….…95

TÜRKİYE' DE LİRİK SOYUT SANATIN 1940-1980'LERDEKİ ÖRNEKLERİ ÜZERİNDEN SANATÇI PSİKOLOJİSİ VE RENK KULLANIMI

ÖZET

20. yy. başlarında sanatçılar için birey ve bilinç dışı gibi konular oldukça önemli bir hal almıştır. Yaşanmış gerçekliklerin de peşine düşerek yeni ifade yolları aramışlardır. Bu çalışma, soyut resim yapmayı seçerek objeyi ve kuralları bir kenara bırakmış sanatçıların kullandığı renklerin ve renkleri seçmelerindeki etkilerin neler olabileceği üzerine yapılmıştır.

Birinci bölümde, soyut sanatın başlangıç süreci ve bunun Türkiye'deki yansımaları ele alınmıştır. Soyut resim üzerine bir grup sanatçı Cezanne'den etkilenerek geometrik soyut düzenlemelere yönelirken; bir grup sanatçı da Freud ve Jung'ın bilinç dışı çalışmalarından etkilenerek temellerini bilinç dışına, yaşanan ruhsal olaylara dayandırmıştır. Bu doğrultuda birinci bölümün içerisinde soyut sanat ve otomatizm de incelenmiştir.

İkinci bölümde, Türk resminde lirik soyutun yeri ve bu doğrultuda öne çıkmış sanatçı çalışmaları incelenerek sanatçıların resimlerini yaparken yaşadıkları bunalımlar ve düşünceler incelenmiş, renk tercihlerinin sebepleri açıklanmaya çalışılmıştır. Tüm bunları yaparken parçadan bütüne giden tümevarım yöntemi kullanılmıştır.

Bu tez çalışmasının sonuç bölümünde, 1940-1980 yılları arasında lirik soyut çalışmalar yapmış sanatçıların yaşadıkları bir takım ruhsal bunalımların ve arayışların renk tercihlerini etkilediğine netlik kazandırılmıştır.

Anahtar Kelimeler: *Soyut sanat, renk, psikoloji, bilinçdışı.*

LYRICAL ABSTRACT ART SAMPLES THROUGH IN THE 1940-1980 ARTIST PSYCHOLOGY

AND COLOR USAGE IN TURKEY

SUMMARY

In the beginning of the 20th century, such as the individual and unconscious issues have become very important. They sought new ways of expression by pursuing the living realities. This study is based on what can be the effects of choosing the colors and colors used by the artists who have left the object and the rules aside by choosing abstract painting.

In the first chapter, the beginning process of abstract art and this process of abstract art reflection have taken over in Turkey. A group of artists for abstract painting were inspired by Cezanne. they were head for abstract geometric arrangements; a group of artists were also influenced by Freud and Jung's unconscious studies, basing their basics on unconscious, spiritual events. In this direction, abstract art and automatism were examined in the first chapter.

In the second chapter, the place of lyrical abstract in Turkish painting and the artist works that have come to the fore in this direction were examined and the problems and thoughts experienced by the artists during the paintings were examined and the reasons of the color preferences were tried to be explained. In doing all this, the method of induction from part to whole is used.

In the conclusion part of this thesis, It has been clarified that the artists who have done lyrical abstract works between 1940-1980 experienced a series of spiritual depressions and quests affecting their color choices.

Key Words: *Abstract art, color, psychology, unconscious.*

KISALTMALAR

a.g.k.: Adı geçen kaynak
s. : Sayfa
ss. : Sayfa sayısı
t.y. : Tarih yok
v.d. : Ve diğerleri
Y.L. : Yüksek Lisans
yy. : Yüzyıl

RESİMLER

Resim 1: Ferruh Başağa, Aşk, 1949, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 60x85cm, Özel Koleksiyon……..15

Resim 2: Kandinsky, İsimsiz, 1910, Kağıt Üzerine Suluboya, Hint Mürekkebi ve Kalem, 49.6x64.8 cm, Paris……20

Resim 3: Andre Masson, 1962, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 50.2x61 cm, Koleksiyon Gustav ve Elly Kahnweiler……..23

Resim 4: Fahrelnissa Zeid, Güneş Arenası, 1954, Tuval Üzerine Yağlı Boya……32

Resim 5: Fahrelnissa Zeid, Soyuta Karşı Mücadele, 1947, Tuval Üzerine Yağlı Boya……33

Resim 6: Abidin Dino, Yörük Kadın, 1940'lar……35

Resim 7: Abidin Dino, Uzun Yürüyüş, 1956, tüyb……36

Resim 8: Abidin Elderoğlu, Peyzaj, 1940, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 56 x 45.5 cm…….....40

Resim 9: Abidin Elderoğlu, Ağaç, 1940, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 55x48cm, A.Koleksiyonu……41

Resim 10: Abidin Elderoğlu, Resim A-1954, 100X81cm, A. Koleksiyonu……42

Resim 11: Abidin Elderoğlu, Resim B-1954, 73x60cm, A. Koleksiyonu……42

Resim 12: Abidin Elderoğlu, Soyut Kompozisyon, 1971, Kağıt Üzerine Sulu Boya, 23x30 cm……..…44

Resim 13: Abidin Elderoğlu, Soyut, 1972, Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 16x24cm……..44

Resim 14: Abidin Elderoğlu, Soyut, 1967, Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 7x18cm……44

Resim 15: Ferruh Başağa, Soyut, 1966, Tuval Üzerine Yağlı Boya……48

Resim 16: Ferruh Başağa, Güvercinler, 1980, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 84x84cm……..48

Resim 17: Bedri Rahmi Eyüboğlu, İlk Geçen Treni Seyreden Köylüler, 1935, Tuval Üzerine Yağlı Boya……50

Resim 18: Bedri Rahmi Eyüboğlu, İstanbul, 1952, Kağıt Üzerine Guaj Boya, 16x14cm……..54

Resim 19: Bedri Rahmi Eyüboğlu, Kilimli Soyut Adam, 1966, Karışık Teknik, 184x124 cm……..55

Resim 20: Bedri Rahmi Eyüboğlu, Öpücük, , 1966, Karışık Teknik, 19x20 cm…...55

Resim 21: Bedri Rahmi Eyüboğlu, Soyut-Boğaz, 1967, duralit üzerine akrilik, 183x122 cm, Mehmet Hamdi Eyüboğlu Koleksiyonu……56

Resim 22: Nejad Melih Devrim, Chartres, 1947, C. Şener Koleksiyonu…….58

Resim 23: Nejad Melih Devrim, Botanik Bahçesi, 1948-49, T.C. Merkez Bankası Koleksiyonu……58

Resim 24: Nejad Melih Devrim, Kompozisyon, Tuval Üzerine Yağlı Boya……..59

Resim 25: Zeki Faik İzer, Natürmort, 1945, Karton Üzeri Karışık Teknik, 34x24 cm, 31. Çağdaş ve Modern Sanat Müzayedesi……...60

Resim 26: Zeki Faik İzer, Soyut Kompozisyon, 1980, Kağıt Üzeri Guaj, 41x50cm, 31. Çağdaş ve Modern Sanat Müzayedesi…….61

Resim 27: Ferruh Başağa, Figürlü Kompozisyon, 1950'li yıllar, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 28x32 cm, 35. Çağdaş ve Modern Sanat Müzayedesi……..64

Resim 28: Ferruh Başağa, Soyut Kompozisyon, 1952, Tuval Üzerine Yağlı Boya 50x90cm, 39. Beyaz Çağdaş ve Modern Sanat Müzayedesi……64

Resim 29: Ferruh Başağa, Güvercinler, 1973, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 60x60cm, 42. Beyaz Çağdaş ve Modern Sanat Müzayedesi……65

Resim 30: Ferruh Başağa, Sarı ve Yeşil Katmanlar, 1980, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 65x80 cm, 32. Çağdaş ve Modern Sanat Müzayedesi……65

Resim 31: Zeki Faik İzer, Ormanda Güneş 2, 1970, Karton Üzeri Yağlı Boya, 45x37cm, 39. Beyaz Çağdaş ve Modern Sanat Müzayedesi……67

Resim 32: Zeki Faik İzer, Çapraz Dallar/Dalların Ritmi, 1968, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 140x196cm, 9. Çağdaş ve Modern Sanat Müzayedesi……67

Resim 33: Nejad Melih Devrim, Abstrait, 1955, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 39x138cm, 41. Beyaz Çağdaş ve Modern Sanat Müzayedesi……..68

Resim 34: Nejad Melih Devrim, Soyut Kompozisyon, 1983, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 64x58cm, 41. Beyaz Çağdaş ve Modern Sanat Müzayedesi……..68

Resim 35: Nejad Melih Devrim, Boğaziçi Rüzgarı, 1965, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 50x61cm, 43. Beyaz Çağdaş ve Modern Sanat Müzayedesi……..69

Resim 36: Bedri Rahmi Eyüboğlu, Çorum, 1941, Karışık Teknik, 23x33cm……70

Resim 37 : Bedri Rahmi Eyüboğlu, Karabaş, 1947, Duralit Üzerine Yağlı Boya, 44x42cm……..72

Resim 38 : Bedri Rahmi Eyüboğlu, Narlı Bahçe, 1961, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 20x117cm, 24. Çağdaş ve Modern Sanat Müzayedesi……72

Resim 39: Fahrelnissa Zeid, Übü Kuşu, 1950, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 146x113cmm, Özel Koleksiyon……..73

Resim 40: Fahrelnissa Zeid, Soyut Kompozisyon, 1952, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Özel Koleksiyon……..74

Resim 41: Fahrelnissa Zeid, Soyut Kompozisyon, 1955, Tuval Üzerine Yağlı Boya, M. Taviloğlu Koleksiyonu……...74

Resim 42: Fahrelnissa Zeid, Fırtınaya Doğru, 1962, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Özel Koleksiyon……..75

Resim 43: Fahrelnissa Zeid, Nofa, 1980'li yıllar, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 114x93,5cm, 30. Çağdaş ve Modern Sanat Müzayedesi……..76

Resim 44: Abidin Elderoğlu, Soyut Kompozisyon, 1959, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 100x65 cm, 35. Çağdaş ve Modern Sanat Müzayedesi……77

Resim 45: Abidin Elderoğlu, Kompozisyon, 1964, 73x116cm, A. Koleksiyonu……78

Resim 46: Abidin Elderoğlu, Sonbahar, 1964, 89x116cm, A. Koleksiyonu……78

Resim 47: Abidin Elderoğlu, Fezadan Görünüş, 1968, 73x116cm, A. Koleksiyonu……79

Resim 48: Abidin Elderoğlu, Başka Bir Peygamber, 1968, 150x97 cm, A. Koleksiyonu……...80

Resim 49: Abidin Elderoğlu, Başka Bir Kuş, 1969, 81x116 cm……80

Resim 50: Abidin Elderoğlu, Kırmızı Ay, 1971, 81x116 cm, A. Koleksiyonu…..….81

Resim 51: Abidin Elderoğlu, Kompozisyon, 1972, 116x178 cm, 1974 Resim-Heykel Sergisi Ödülü……...…81

Resim 52: Abidin Elderoğlu, Kompozisyon, 1973, 60x120 cm, A. Koleksiyonu…...81

Resim 53: Abidin Dino, Antibes, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 100x130 cm, 53. Beyaz Çağdaş ve Modern Sanat Müzayedesi……82

Resim 54: Abidin Dino, Antibes, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 130x100 cm, 54. Beyaz Çağdaş ve Modern Sanat Müzayedesi……83

Resim 55: Abidin Dino, Antibes, 1965, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 100x40 cm, 51. Beyaz Çağdaş ve Modern Sanat Müzayedesi……..83

Resim 56: Abidin Dino, Antibes, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 130x97 cm, 51. Beyaz Çağdaş ve Modern Sanat Müzayedesi……84

Resim 57: Mübin Orhon, Soyut Kompozisyon, 1956, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 73x92 cm, 38. Beyaz Çağdaş ve Modern Sanat Müzayedesi……85

Resim 58: Mübin Orhon, Le Havre, 1965, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 130x195 cm, 40. Beyaz Çağdaş ve Modern Sanat Müzayedesi……...85

Resim 59: Mübin Orhon, Ölümün Zaferi III, 1962, Tuval Üzerine Yağlı Boya, R.-L. Sainsbury Koleksiyonu, Norveç……86

Resim 60: Mübin Orhon, Soyut Kompozisyon, 1974, Kağıt Üzerine Guaj Boya, 44x60cm, 23. Çağdaş ve Modern Sanat Müzayedesi……...87

Resim 61: Mübin Orhon, Soyut Kompozisyon, 1978, Kağıt Üzerine Guaj Boya, 40x30cm, 21. Çağdaş ve Modern Sanat Müzayedesi……87

Resim 62: Mübin Orhon, Soyut Kompozisyon, t.y, Tuvale Marufle Kağıt Üzerine Guaj Boya, 47x35cm, 21. Çağdaş ve Modern Sanat Müzayedesi……..…….88

GİRİŞ

Türkiye'de Lirik Soyut Sanatın 1940-1980'lerdeki Örnekleri Üzerinden Sanatçı Psikolojisi ve Renk Kullanımı konulu tez çalışması, Türkiye'de Lirik Soyut eserler veren sanatçılar hakkında fazla bilginin bulunmaması ve kaynakların az olması nedeniyle hazırlanmıştır. Önceleri 1940-1960 tarihleri arasında araştırma yapmayı belirlediğimiz tarih, yeterli kaynak olmaması nedeniyle 1980 olarak biraz daha genişletilmiştir.

Birinci bölümde, soyut sanatın başlangıç süreci ve bunun Türkiye'deki yansımaları ele alınmıştır. Bu doğrultuda birinci bölümün içerisinde soyut sanat ve otomatizm de incelenmiştir.

İkinci bölümde, Türk resminde lirik soyutun yeri ve bu doğrultuda öne çıkmış sanatçı çalışmaları incelenerek sanatçıların resimlerini yaparken yaşadıkları bunalımlar ve düşünceler incelenmiş, renk tercihlerinin sebepleri açıklanmaya çalışılmıştır. Tüm bunları yaparken parçadan bütüne giden tümevarım yöntemi kullanılmıştır.

İnsanoğlu yaşamı boyunca hep gerçeği aramıştır. İnsanlık tarihi boyunca da var olan sanat, insanın gerçeği araması için bir yol olarak görülmüştür. 19. yy. sonlarından itibaren yaşanan sosyal ve ekonomik anlamdaki gelişmeler sanatçıların gerçeklik ve zaman arayışını yeniden sorgulamalarına sebep olmuştur.

19. yy. sonları ve 20. yy. başlarındaki sanatçılar için bireyin ve bilinç dışının oldukça önemli olduğu görülür. O dönemdeki sanatçılar kendi bilinçaltı derinliklerini keşfederek kendi ruhsal dünyalarına özgü bir ifade ile eserlerini oluşturmuştur. Sanatsal bir gerçeklikten ziyade yaşanmış gerçeklikleri aramış ve bunun anlamı üzerine düşünerek anlatım dilleri ile bunları ifade etmeye çalışmışlardır. 20. yüzyılda toplumsal anlamda birçok değişikliklerin yaşanmasıyla birlikte sanatçılar bu değişimlere kayıtsız kalamayarak üsluplarını da aynı doğrultuda değiştirmişlerdir.

Sanatın her döneminde olduğu gibi bu döneminde de değişimi kabullenemeyenler olduğu gibi destekleyenler de olmuştur. Özellikle galericilerin ve eleştirmenlerin rolünün bu anlamda oldukça etkili olduğu görülür. Galericilerin soyut resimlere

kapılarını açmaları ve eleştirmenlerin dergilerde yazdığı yazılar soyut sanatın tanıtılmasını ve benimsenme sürecini hızlandırmıştır. Zamanla soyut sanatı savunanlar arasında da Geometrik Soyut ve Lirik Soyut olmak üzere ayrışmalar olmuştur. 1960 yılında soyut sanatın hakimiyetini artırması üzerine değişen dünyaya ayak uydurmaya çalışan Türkiye'deki sanatçılar da soyut sanatı özümsemeye başlamıştır.

Soyut bir resme baktığımızda, nesnelerin görüntülerine benzemeyen biçimler görürüz. Bu biçimler sanatçının doğaya bakarken içinde bulunduğu ruhsal durumu yansıtır. Bunu yapmaktaki amacı ise izleyiciyi düşünmeye itmektir. Buna rağmen ortaya çıkan eserleri kavramak pek mümkün olamamakta izleyene göre başka şekillerde değerlendirilmektedir.

Soyut resmin en zorlayıcı yanı, sanatçının gördüklerine bağlı kalmadan soyut biçimler düşünerek kompozisyon oluşturmasıdır. Bu sebeple lirik soyut resimler hep bir buluş gerektirmiştir. Ülkemiz sanatçıları da kendi kişilikleri doğrultusunda özgünlük ve yenilik kavramları üzerinde yoğunlaşarak çalışmalar üretmişlerdir.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. SOYUT SANATIN BAŞLANGICI VE TÜRKİYE'DEKİ GELİŞİM SÜRECİ

Paris'in 1920'lerdeki tüketim çılgınlığından sonra savaşın ardından gelen yoksulluk farklı bakış açıları geliştirmiş toplumun psikolojik algılarını değiştirerek düşünürleri ve sanatçıları insan olgusu üzerine düşünmeye itmiştir. 18. yüzyıldan beri sanatın merkezi olan Paris bu özelliğini New York'a kaptırmadan önce 1945-1950 yıllarında son parlak dönemlerini yaşar. Çünkü o yıllarda Fransa'da çok kültürlü bir yapı vardır ve düzenli sergiler açılarak etkinlikler yapılmıştır. Bu dönemde Eleştirel Figürasyon, Geometrik Soyutlama ve Lekesel Soyutlama olarak 3 ayrı gruplaşma görülür (Kolektif, 2000: s.17).

Savaştan önce soyut resme ilgi duyanlar varsa da soyut resim kendisini kabul ettirememişti. Savaşın patlak vermesiyle birlikte işgal altındaki yerlerde sanatsal faaliyetler iki türlü gelişir. Birincisi salonlarda düzenlenen akademik etkideki resimler, ikinsici ise Yeni Paris Ekolü'nün temelinin atıldığı, yarı gizli yürütülen galerilerin açtığı kısa süreli sergiler (Özerden, 2005: s.14).

1910-1930 yılları arasında "Ecole de Paris" kalıbı Paris'te yaşayan yabancı sanatçıları ifade etmek için kullanılırken savaştan sonra Paris'te yaşayan sanatçı grubu veya bir akımı temsil etmeyen ve geometrik olmayan soyut resim çalışan sanatçıları ifade etmek için kullanılır (Kolektif, 2000: s.20).

Paris'te soyut resme karşı resmi kurumlar kayıtsız kalmak bir yana karşı bir duruş sergilemiş olmalarına rağmen soyut resim yavaş yavaş kendisini kabul ettirir. Savaş bittiğinde Picasso sanat kahramanı olarak görülmüş, soyut resim çalışan sanatçılar ise yok sayılmıştır. Picasso, Braque, Leger, Matisse ve Bonnard basın, müzeler ve galericiler tarafından ilgi odağı olmuş Fovizm ve Kübizm yeniden keşfedilmeye çalışılmıştır. Buna karşın Kandinsky, Mondrian, Deleunay, Klee gibi isimlerin geri planda kalmasının bir diğer nedeni hayatta olmamaları ve güncel olarak resim üretemiyor olmalarıdır. Soyut sanat üretenlerden Picabia hayattadır ama o da

yalnızca küçük galerilerde eserlerini sergileyebilir (Özerden, 2005: s.14).

1940'larda Mondrian ve Klee'nin sergileri resmen kapatılır. 1951 yılında ise soyut çalışan yerel sanatçılar hükümete bir dilekçe yazarak Fransız Sanatı adına yurtdışı sergilerinde temsilci olmayı talep ederler. Öyle ki Connaisence des art tarafından 1955 yılında yapılan bir ankette Bernard Buffet yılın sanatçısı seçilir. Küçük bir eleştirmen ve galeri sabihi grup tarafından da makaleler ve kitaplarla desteklenen soyut sanat Paris'te gelişimini sürdürür (Özerden, 2005: s.14).

1944 Ekiminde Galerie Berry-Raspail ve Galerie Berry ve Kandinsky, Klee, Metzinger, Gleizes, Chirico'yu Max Ernst ve de la Fresney'i bir araya getiren bir sergi açar. Bu sergiyle ilgili yazılarda 'soyut sanat' terimi, Naziler tarafından bozulmuş ve cezalandırılmış olan modern sanatı iyileştirebilecek bir öncü olarak tanımlanmıştır. 1945'te Salon des Surindependants'da (Bağımsızüstüler Salonu), Atlan ve Schneider kesin bir biçimde yeni soyut sanatın tarafında yer almaktadırlar. Atlan sergi kataloğunda şöyle yazar: *"Tamamen esnek yeni bir dil oluşturmalıyız. Yani 'soyut'. Ardından edebiyata başvurmayan, gerçeklik olarak adlandırılan ancak kendi içerisinde bir gerçeklik taşıyana benzemeyen bir evren yaratan biçimler, nesneler yaratmalıyız."* (Özerden, 2005: s.15).

Savaştan önce Avrupa'nın birçok yerinde galeri sayısı en fazla otuz iken Paris'teki galeriler yüz otuz civarındadır. Dönemin başlıca salonlarına[1] sonrasında yenilikçi salonlar eklenir. Soyut sanatın bu dönemde ön plana çıkmasında galerilerin etkisi büyüktür (Özerden, 2005: s. 15).

Yeni ve büyük bir galeri olan Maeght'da Atlan, Villeri, Van Velde Kardeşler, Chastel, Signovert, Dmitrienko, Rezvani; Galeri Carre'de Lanskoy, Bazaine gibi genç

[1]Salon d'Automne (Sonbahar Salonu), Salon des Independants (Bağımsızlar Salonu), Salon des Tuileries (Tuileries Salonu) gibi geleneksel salonlara ek olarak 1945'de Salon de Mai (Mayıs Salonu), 1946'da Salon des Realites Nouvelles (Yeni gerçeklikler Salonu), 1955'de Comparaisons (Karşılaştırmalar) gibi yenilikçi galeriler açılır. Salon des Realites Nouvelles özellikle soyut sanata, Salon des Surindependants her türlü yeniliğe açık bir yapıdadır. (Özerden, Lale Kula (2005). 1945-1960: Paris Ekolü ve Paris'te Yaşayan Soyut Türk Ressamları. Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, s.15.)

ressamlar tanıtılarak Galeri Carre'de özellikle Stael sergilenir. Galeri Drouin'de Dubuffet, Fautrier, Magnelli, Wols ve Michel Tapie için önemli olan Art Brut (Ham Sanat) sergileri düzenlenir. Psikiyatr Rene Allendy'nin karısı Colette Allendy evinde galeri açarak dünyanın çeşitli yerlerinden gelen her yaştan sanatçıyı kabul eder. Burası özellikle soyut çalışan ressamların okulu gibi olur ve sergiler düzenlenir. Picabia gönüllü olarak genç sanatçılar için gider. Bunun gibi özel bir çok galeri sanatçılar için ortak bir nokta olur. Galeriler kadar dönemin eleştirmenleri[2] de soyut sanatın kabul görmesinde etkilidir (Özerden, 2005: s.16).

Soyut sanat aleyhtarı Art Dergisi'nin karşısında, Art d'Aujourd'hui, Abstraction Geometrique (Geometik Soyut) sanatın, Cimaise, Abstraction Lyrique (Lirik Soyut) sanatın savunuculuğunu yapmakta, Lettre Française'de Leon Degand'ın ve Combat gazetesinde de Charles Estienne'in yazıları çıkmaktadır. Bu eleştirmenler ve dergiler Paris'te soyut sanatın biçimlenmesinde, tanıtılmasında ve kabulünde çok önemli bir role sahiptirler (Özerden, 2005: s. 17).

1947 yılında soyutlama iki farklı yöne ayrılır. İlki Galerie Denise Rene'nin yayın organı Art d'aujourd'hui ve eleştirmen Leon Degand tarafından savunulan "Geometrik Soyut" diğeri ise, Galerie Lydia Conti'nin yayın organı Cimaiese ve eleştirmen Charles Estienne'in savunduğu "Lirik Soyut"tur (Özerden, 2005: s.28).

1950'lerde Geometrik Soyut'a karşı diğer soyut çalışmalar gelişerek soyut sanat arasında da ayrışmalar başlar. Geometrik soyut 'soğuk' lirik soyut ise 'sıcak' olarak tanımlanırken eleştirmenler tarafından Paris ve dışındaki 'sıcak' soyuta çeşitli isimler verilmiştir.[3] Ortak paydaları ise Soyut Ekspresyonizm'e yönelik olmalarıdır ve uluslararası bir eğilim gösterilir. Georges Mathieu'nun bu eğilimdeki ressamları bir araya getirerek sergi düzenler ve yapılan bütün eserlere Lirik Soyutlama adını verir. Bu ressamları sergide birleştiren tek unsur ise Geometrik Soyutlama'ya ve Fransız Geleneği'ne karşı olmalarıdır (Özerden, 2005: s.32).

---

[2]Üç Michel'ler olarak anılan, M.Tapie, M. Seuphor ve M. Ragon, Leon Degand, Charles, Estienne, Helga Wescher, Jacques Lassaigne, Julien Alvard, R.V. Gindertael, Jean Bouret. (Özerden, a.g.k. s.17.)

[3]L'abstraction lyrique (Lirik Soyutlama), Taşizm (Lekecilik), L'art informel (Kuralsız Sanat), Matierisme (Malzemecilik), Un art autre (Başka Sanat). (Özerden, a.g.k. s.32.)

Aslında Lirik Soyutlama tanımı, kendi mizacını safça ve içtenlikle ifade etmeye çalışan, hepside karmaşık yapılı çeşitli sanatçıları bir isim altında toplayan kullanışlı bir terimdir. Resmi sadece resim aşkı için yapan Pierre Soulages tipik bir örnektir. Mathieu 1947'den itibaren tüplerden tuvalin üzerine fışkırtılmış boyalarla çalışır, Hans Hartung lekeler ve simgeler kullanır, Gerard Schneider romantik boya akıntıları yapar, Wols tuvalde çırpınan bir boyama tarzına yönelirken Atlan ise dans eden bir grafik etkili bir tekniği seçer. Bunların dışında, Kandinsky, Mondrian, Konstrüktivizm veya Bauhaus'un devamı olmayan, bağımsız başka birçok sanatçı daha vardır (Özerden, 2005: s. 32).

Savaşın bitiminden sonra Paris'te soyut sanat üzerine olan sergilerde artış olur. 1945'te Galerie Droin'de Fautrier'in Rehineler (Otages) dizisi; 1946'da yine aynı galeride Dubuffet'in Mirobulus, Macademe et Cie (Mirobulus, Macademe ve Cie) sergisi; 1947'de Galerie du Luxembourg'da Imaginaire (Hayali) sergisi; yine 1947'de Galerie du Luxembourg'da Automatisme (Otomatizm) sergisi açılır ve bunu çeşitli sergiler izler. 1956 yılından itibaren soyut sanat üzerine yazılan kitaplar[4] çoğalır. 1960 yılında galerilerde, koleksiyonlarda, salonlarda ve bienallerde soyut sanat hakim olur (Özerden, 2005: s.31).

İkinci Dünya Savaşı'na Türkiye'nin katılmamasına rağmen savaşın oluşturduğu etkilerden uzak kalınamamış ve 1950'li yıllarda başlayan sosyo ekonomik değişmeler düşünce sistemlerini de etkilemiştir. Gerek uluslararası iletişimin artması gerekse Batı'daki üretimlerin model alınması bu süreci etkilemiş, çok partili sisteme de alışılma çabaları buna eklendiğinde her ne kadar erken Cumhuriyet'te yapılan çalışmalarla benzerlik bulunsa da yeni üslupların bireyselleşmiş örnekleri ortaya çıkmaya başlamış ve sorumluluk bilinciyle çağdaşlaşma çabasının diğer alanlara[5] olduğu gibi Türk Resim Sanatına da yansıdığı görülmüştür (Tansuğ, 1997: s. 172).

[4]Bu kitaplar arasında, Michel Ragon'un Aventure de l'Art abstrait'si (Soyut Sanatın Serüveni), Marcel Brion'un Art abstrait'si (Soyut Sanat), Michel Seuphor'un Dictionnaire de l'Art abstrait'si (Soyut Sanat Sözlüğü) vardır. (Özerden, a.g.k. s.32).

[5] Diğer alanlar arasında; Tiyatro, Bale, Karikatür, Sinema, Edebiyat yer alır. (Hasan Ersel ve diğerleri, **Cumhuriyet Sanat Ansiklopedisi 1923-2000,** Cilt 2: 1941-1960, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002, s.s. 428.)

Savaş sonrasında "Sanatın Merkezi" olma özelliğini kaybeden Paris'in yerini Amerika almaya başladıysa da "Paris Okulu Ressamları"[6] Plastik Sanatlarda atılım yaparak yaratıcılığı ve entelektüel faaliyetleri harekete geçirmiştir. Kentin yerli ve yabancı sanatçılarının bir arada üretim yaptığı "Paris Okulu"nda Türk ressamlar da ilk kez etkin bir rol üstlenmiştir (Kolektif, 2000: s.17-18).

İstanbul sanat ortamı geçmişten beri Paris'ten etkilenmiştir ve savaş bu gelişime engel olmuştur. Savaşın ardından Paris'le iletişime geçme çabaları başlamış 1946'da Fahr-El-Nissa Zeid, Nejad Melih Devrim, Avni Arbaş, Nurullah Berk, 1947'de Selim Turan, Sabri Berkel, Hakkı Anlı, İlhan Koman, Nedim Günsür, 1950 yılına kadar da Tiraje, İlhan Koman, Mübin Orhon, Albert Bitran, Arif Kaptan, Agop Arad, Şadi Çalık ve Semiramis Zorlu gibi birçok sanatçıdan bazısı burslu bazısı kendi imkanlarıyla Paris'e gitmiştir (Kolektif, 2000: s.25).

İstanbul'a kadar isimleri duyulan Andre Lhote ve Fernand Leger birçok Türk ressamını yetiştirmiştir ve Avni Arbaş'ta savaş sonrası Fransa'ya gidip öncelikle bu atölyelere uğramış ve gördüğü öğrenci çalışmalarının hep hocalarının etkisinde olduğundan bahsetmiştir (Kolektif, 2000: s.26).

Türk sanatçıların savaş sonrasında gittikleri Paris'te insanlar maddi-manevi her türlü yaralarını sarmaya çalışıyor ve yabancı sanatçılara karşı büyük bir hoşgörü gösteriyorlardır. Böyle çok kültürlü bir ortamda varlığını gösteren Modern Türk Sanatı da yer almış; 1946 yılında Musee d'Art Moderne'de UNESCO Exposition Internationale d'Art Moderne sergisinde katılımcı olarak bulunan sanatçılarımız olmuştur.[7] Bu sergi, 1914 Kuşağı'nı, d Grubu'nu ve Yeniler Grubu'nu da kapsadığı için

---

[6]1924-30 arasında Paris'te bulunanları "Birinci Grup", 1930-40 arasındakileri ise "İkinci Grup" başlığı altında ele almak gerekir. Muhittin Sebati'den Edip Hakkı Köseoğlu'na, Cevat Dereli'den Bedri Rahmi'ye, Zeki Faik İzer'den Şefik Bursalı'ya dek sayıları elliye yaklaşan Birinci ve İkinci Grup'taki sanatçılar Ecole des Arts Appliques, Ecole Superieure des Beaux-Arts, Ecole Nationale des Beaux-Arts gibi resmi okulların yanı sıra La Grande Chaumiere, Academie Julian gibi özel atölyelerde ve Despiau, Friesz, Lhote, Gromaire, Ranson ve Laurens başta olmak üzere dönemin tanınmış sanatçı atölyelerinde eğitim aldılar. (Kolektif, **Paris Okulu ve Türk Ressamları Paris: 1945-1960**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2000, s.14.)

[7]Haşmet Akal, Malik Aksel, A. Hakkı Anlı, Avni Arbaş, Turgut Atalay, Ferruh Başağa, Nurullah Berk,

Modern Türk Resmi'nin geniş açıdan incelenmesini sağlayan belgesel bir sergi niteliğinde olmuş, sanatçıların yapıtları her ne kadar Fransız Resmi'nin etkisini taşısa da kendilerine özgü yorumda bulunma çabalarıyla eleştirmenlerin dikkatini çekmiştir (Kolektif, 2000: s.27-29).

1946 yılının sonuna doğru Nurullah Berk Musee Cernuschi'de "Bugünün Türk Resimleri, Geçmiş Devir Türkiyesi" adıyla organize ettiği sergide; A. Hakkı Anlı, Avni Arbaş, Nurullah Berk, Sabri Berkel, Cevat Dereli, Nejad Melih Devrim, Halil Dikmen, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Eren Eyüboğlu, Hamit Görele, Zeki Faik İzer, Arif Kaptan, Fikret Mualla, Zühtü Müridoğlu, Nusret Suman bir araya gelmiştir. Sergideki resimler eleştirmenler tarafından hem Fransız etkilerinin görüldüğü hem de geleneksel sanatların etkilerinden yararlanarak kişiselleştirilmiş bir yorum olarak değerlendirilmiş ve Paris'te Modern Türk Sanatı kabul görerek Türk sanatçılar kişisel sergiler açmaya başlamıştır. Ardından hem Paris'e yerleşme kararı alan Türk ressamlar,[8] hem de Paris'e gidip gelen sanatçılarımız sayesinde Paris ve İstanbul sanat ortamlarının ilişkisi sağlamlaşmışsa da Modern Türk Sanatı'yla Fransız Sanatı'nın bu ülkelerde karşılıklı olarak nasıl algılandığı açısından Sanat Tarihi, Sanat Teorisi, Sanat Felsefesi üzerine araştırma yapılmadığı için iki ülke arasındaki ilişkinin temeline inilememiştir (Kolektif, 2000: s.29).

Ne var ki model alınan Modern Fransız Resmi akademi başta olmak üzere çoğu eğitim kurumunda, Paris'e gidemeyenler için ise sadece hocaların anlatımı veya kitap/dergi[9] yayınları yoluyla takip edilebilmiştir. Türkçe kaynağın da olmadığı bu

---

Sabri Berkel, Şefik Bursalı, Mahmut Cuda, İbrahim Çallı, Halil Dikmen, Feyhaman Duran, Refik Epikman, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Eren Eyüboğlu, Hamit Görele, Neşet Günal, Nuri İyem, Zeki Faik İzer, Ercümend Kalmık, Arif Kaptan, Zeki Kocamemi, Nejad Melih Devrim, Fikret Mualla, Hikmet Onat, Cemal Tollu, Selim Turan, Eşref Üren, Mehmet Yücetürk, Fahr-El-Nissa Zeid ve Turgut Zaim. (Kolektif, **Paris Okulu ve Türk Ressamları Paris: 1945-1960**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2000, s.s. 131)

[8] Paris'e yerleşme kararı alan ressamlarımız arasında; Avni Arbaş, Albert Bitran, Nejad Melih Devrim, Abidin Dino, Tiraje, Selim Turan, Mübin Orhon, Fahr-El-Nissa Zeid bulunur. (Kolektif, **Paris Okulu ve Türk Ressamları Paris: 1945-1960**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2000, s.s. 131)

[9]Başlıca dergiler; Aujourd'hui, Prisme des Arts, Xxe Siecle, Cimaise. (Kolektif, **Paris Okulu ve Türk Ressamları Paris: 1945-1960**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2000, s.s. 131)

olumsuzluklar altında sanatçılarımız Paris'e gitme ihtiyacı hissederken Nurullah Berk ve Cemal Tollu d Grubu'nu ön plana çıkarmaya çalışmış ve Modern Batı Sanatı hakkında yazılar yazmışlardır. Eleştirmen Fikret Adil ve Safa M. Yurdakul ise çeviriler yapmış[10], Güzel Sanatlar Akademisi Müdürlüğüne gelen Zeki Faik İzer ise akademi kütüphanesini geliştirmiştir. Tüm bunlara ek olarak gerek Paris'te yaşayan gerekse Paris'e gidip gelen Türk ressamlarımızın açtığı sergilerle Modern Fransız Resmi'nin Türkiye'de tanıtılması sağlanmıştır (Kolektif, 2000: s.31).

Paris'te 1945-1960 arasında en yoğun dönemini yaşayan soyut resim etkin olduğu dönemde savaş inanılan bütün değerleri yok etmiş dolayısıyla sanatçıların ve. düşünürlerin her şeyi sorgulamaya başladıkları bu dönemde Varoluşçuluk ortaya çıkmıştır. Paris'teki soyut resmi kendinden önceki soyut resimlerden ayıran ise savaşın yıkımının bütün sanatçılarca yaşanmış olmasıdır. Yeni bir resim dilini ortak kullanmayı amaçlayan bu sanatçıların yine de bir kısmının geleneklere bağlı kaldığı bir kımının da resimde farklı nesneleri kullanarak yeni bir uzam oluşturma derdinde olduğu görülür (Kolektif, 2000: s.17-20).

Soyut resmin felsefesi doğrultusunda resmin kendisinin başlı başına bir konu olduğu düşüncesiyle dış dünyaya ait nesnelerin hepsi bir kenara konulmuştur. Bu doğrultuda Kandinsky, Maleviç, Mondrian gibi isimlerle başlayıp süre gelen soyut resim 2. Dünya Savaşı'nın ardından "Paris Okulu" ressamlarının çoğu tarafından desteklenerek köklü bir değişime neden olduğu gibi soyut resmin devrimci ruhuna karşılık figüratif resimler tutucu kesimlerin çalışmaları olarak görülmeye başlanmış; buna karşın figüratif çalışmaları destekleyenler soyut resmi yozlaşmışlığın bir delili olarak kabul etmişlerdir. Tüm bu çekişmelere rağmen o dönemde Paris'te bulunan Selim Turan, Mübin Orhon, Hakkı Anlı tartışmaya girmeksizin soyut çalışmalara başlarlar. Abidin Dino ise 1958 yılında Antibes'de Nicolas de Stael'in atölyesine taşındığı zaman soyut resmin etkisine tam olarak girer (Kolektif, 2000: s.10-11).

[10] Jean Bazaine'in Notes Sur la Peinture D'Aujourd'hui kitabı 1951'de Safa M. Yurdakul tarafından "Günümüz Sanatı Üzerine Notlar" adıyla çevrilir. (Kolektif, **Paris Okulu ve Türk Ressamları Paris: 1945-1960**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2000, s.s. 131)

Her ne kadar 1960'tan sonra Ecole de Paris akım olarak tarihsel bir kimlik kazanarak "Avrupa Merkeziyetçiliği"ne kaydırılıp doğu kültürlerinin etkileri yok sayılmışsa da 1945-1960 arasındaki sergileri kapsayan kataloglarda Türk sanatçıların da etkilerinin olduğu görülür. Nitekim bu sergilere ancak davet edilenler katılabilmiştir (Kolektif, 2000: s.31-32).

Paris'teki Modern Türk Sanatı sergilerinin[11] ilgi toplamasıyla Türk ressamlar tanınmaya başlarken, Fransız sanatı da Türkiye'deki sanat ortamını non-figüratif[12] resimle etkilemeye başlamıştır. Fransa ve özellikle de Paris, Osmanlı döneminden itibaren Türk ressamlarının tercih ettiği bir merkez olmuştur. Asker ressamlar kuşağından Şeker Ahmet Paşa, Süleyman Seyyid, Halil Paşa ve Osman Hamdi ile başlayan Paris'te sanat eğitimi 1914 kuşağı ressamlarınca da devam ettirilirken Cumhuriyet dönemi ressamları da aynı süreçten geçmiştir (Kolektif, 2000: s.13-14).

Cumhuriyet'in ilk burslu sanatçılarının 1928'de yurda dönmelerinin ardından, Avrupa konkuruyla Paris'e gönderilen Edip Hakkı (Köseoğlu), Halil Haşim (Dikmen), Hamit Necdet (Görele) ile Zeki Faik (İzer) de bir öncekiler gibi Paris'in renkli sanat ortamını yaşamak, çağdaş sanat hakkında bilgi ve görgü sahibi olmak fırsatını yakalamışlardır. Halil Haşim (Dikmen) ve Hamit Necdet (Görele), Paris'te bulundukları süre zarfında, önce Académie Julian'daki Paul Albert Laurens, daha sonra da Andre Lhôte atölyelerinde, Edip Hakkı (Köseoğlu), École d'arts et Metiers

[11]UNESCO Exposition Internationale d'Art Moderne, Musee Cernuschi'de Peintures Turques d'Aujourd'hui – Turquie d'Autrefois, Salon des Realites Nouvelles, Salon de Mai, Salon des Comparaisons gibi dönemin önde gelen gruplaşmalarında çalışmalarını sergiledikleri görülmektedir. (Kolektif, **Paris Okulu ve Türk Ressamları Paris: 1945-1960**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2000, s.s. 131)

[12]**Non-figüratif (Figürsüz Resim)** 1910'lardan bu yana nesne, figür ve doğa görüntülerine ilişkin resim yapma mantığı itibarını yitirmeye başladıktan sonra, sanatçı, salt resimsel ögelerle, yani çizgi, tuşsal leke ve geometrik biçimli yüzeylerle resmini yapabileceğine inanmıştı. (Böylece de nesne ve figür biçimlerine ilişkin resim düzenlemesi ve boyama geleneği terkedilmeye başlanmıştı). Bu tür resim yapma anlayışı benimsenince, doğa görüntüsüne ilişkin hiçbir biçime, bir niyet olarak bile resimlerde kesin olarak yer verilmemeye başlanmıştı. İşte bu doğa biçimine karşı kesin tavır alıp onu aforoz eden ressamların, resmin başından bitirilmesine değin figür akla getirmeden gerçekleştirdikleri resimlerine, non-figüratif ya da "informel" resim denilmiştir. (Nurullah Berk ve Adnan Turani, **Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi**, Cilt 2, İstanbul, Tiglat Basımevi, Ekim 1981, s.s. 225.)

(Uygulamalı Sanatlar Okulu) ile André Lhôte atölyesinde çalışmışlar, Zeki Faik (İzer) ise André Lhôte ile Émile Othon Friesz'in öğrencisi olmuştur. Bu sanatçılardan Hamit Necdet (Görele), Temmuz 1938'de Ar dergisinde yayımlanan "Jülian Akademisi" başlıklı yazısında, Paris'e gittiğinde karşılaştığı ortam ve ilk tercihi olan Paul Albert Laurens hakkında bilgiler vermiştir. Bu bilgilere göre, sanatçı, Paris'e gittiğinde devam edeceği akademi konusunda kararsızlık yaşamış; ancak sonra, çoğu Türk ressamının tercih ettiği Académie Julian'daki Paul Albert Laurens atölyesinde karar kılmıştır. Öte yandan, önceleri heyecanla derslerini takip ettiği Laurens'in, akademik sanat anlayışına yönelik bir eğitim sistemini dayatması, sürekli olarak Ingres'ı yüceltmesi ve öğrencilerine de bunu empoze etmesi, bir süre sonra Hamit Necdet (Görele)'nin atölye seçimindeki kararını sorgulamasına neden olmuş; yaptığı bir resmi eleştiren Laurens'le yaşadığı tartışma ise akademideki eğitimine son noktayı koymuştur (Bayer; 2009: s. 132-133).

Sanatçı, bu olaydan sonra, Cezanne, Matisse, Bonnard ve Derain'in takipçilerine katılarak André Lhôte'un atölyesine devam etmiştir. Lhôte atölyesini tercih edenlerden Zeki Faik İzer ise Paris'e gitmeden önce, İstanbul'dayken bu atölyede çalışma kararı almış; bu kararı almasında abone olduğu ve çağdaş sanat hakkında bilgi edindiği, Lhôte'u da tanıma fırsatı bulduğu Art Vivant dergisi ile Muhittin Sebati etkili olmuştur. 1928'de Lhôte atölyesinde çalışmaya başlayan sanatçı, aynı zamanda Paris École d'arts et Metiers'de (Endüstriyel Uygulamalı Sanatlar Okulu) Prof. Maret'nin yanında, altı ay boyunca duvar resmi, fresk ve seramik eğitimi de almıştır. Sanatçının Lhôte atölyesinin yanı sıra bu okula da devam etmesi, Maarif Vekâleti'nin programı gereğincedir ve bu gereklilik, Paris'te resim eğitimi alan tüm sanatçılar için geçerlidir (Bayer; 2009: s. 134).

İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'de müdürlük sürecine getirilen Burhan Toprak'ın 1937'deki reform uygulamasıyla Paris eğitimi, Türk sanatçılar için önemli bir süreç oluştururken, Paris'ten gelen ve sürece başlayan yabancı eğitmenler de Türk resminin gelişmesine önemli katkıda bulunmuştur (Giray, 2003: s. 32).

Resim bölümünün başına getirilen Leopold Levy bir yandan öğrencilerini yetiştirirken bir yandan da Lhote etkili Kübizm'i modernizme giden tek yol olarak gören d Grubu üyesi asistanlarına[13] sağlam desen bilgisine dayanan Cezanne'ı işaret eder, soyutlamaya uzanan bir eğitim anlayışını gözetirken tarzının öğrencileri tarafından taklit edilmemesi için de yoğun bir çaba gösterir.(Kolektif, 2000) Bu konudaki düşüncelerini yaşadığı bir olay üzerinden İskandinav Akademi'sindeki hocalığı sırasında şöyle aktarır:

"Birkaç yıl önce Paris'te Academia Scandinave'da muallim tayin edilmek şerefine nail olmuştum. Arkadaşlarım Despiau, Othon Friesz ve Charles Dufrense bu vazifeyi kabul etmem için çok ısrar etmişlerdi. Bir müddet tereddütten sonra nihayet kabul ettim. Atölyeye ilk girdiğim gün baktım ki dünyanın dört bucağından gelmiş talebe, burasını dolduruyordu. O zamanlarda şimdi tatbik ettiğimiz metodu henüz tasarlamamış olduğumdan, sevki tabiimin direktiflerine uymayı münasip gördüm. Bir gün, bir talebemin yaptığı bir etüdün önünde adeta afalladım. Sanatında bir hokkabaz kadar mahir olan bu genç, bütün arkadaşlarının hayranlığını uyandırıyordu. Bu maharet daha doğrusu bu "virtuosite" beni de hayret içinde bırakmıştı. Fakat az sonra bu sanat parendelerinin ne kadar boş ve lüzumsuz olduğunu anladım ve çocuğa şöyle dedim: 'Bütün bunlar pek güzel, bilhassa pek parlak! Fakat tabiat karşısında daha mahfiyetkar, daha mütevazı, daha uysal, daha hisli, daha müvazeneli olmanın faydalı olacağını sanmıyor musunuz?'

Bir müddet sonra bu çocuğun yaptığı diğer etüt beni bu sefer, başka cinsten yeni bir hayrete düşürdü. Genç mütevazı bir resim yapayım diye donuk, soluk, renksiz, süfli bir şey yapmıştı. Çocuğa yine şöyle dedim: 'nasihatlerimi bu derece sadakatle dinlemeniz gerçi beni mütehassıs etti. Fakat tevazu fukaralık değil, sadakat da bu derece cezibesizlik demek değildir." (Üstünipek; 2009: s.152).

Bir dahaki hafta ise bu gencin yaptığı üçüncü bir etüd bir garibe halini almıştı. Genç ressam, hokkabazlıkla sadeliği, çalaki ile tevazuu birleştirmek istemiş, her şeyden bir miktar koymuş, en kötü işini meydana çıkarmıştı. İçimden, 'Mefkurenin

[13] d Grubu asistanları arasında Nurullah Berk, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Cemal Tollu, Sabri Berkel gibi isimler vardır. (Kolektif, **Paris Okulu ve Türk Ressamları Paris: 1945-1960**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2000, s.s. 131)

esmediği yerde aletlerin ne ehemmiyeti var' dedim ve geçtim. O günü şunu öğrenmiştim: Onları dinlemek anlamaya ve benimsemeğe hazırlıklı olmazsak, hakikatler, birer hiçtir. İnsan aradığı şeyi gayri ihtiyari olarak, adeta şuurunun altında bilmeli ve sezmelidir. Bu sebepten dolayı, bizi kendimize öğretecek müsbet vasıtalar ihtiva eden bir metod bulunmasını zaruri bir iş telakki etmiştim.' (Üstünipek; 2009: s.153).

Levy ressamın kendini geliştirirken ünlü olma isteği, kendi kendine olan gururları veya kendilerine olan güvensizlikleri konusunda dikkat etmesi gerekilenleri saymıştır. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Paris'e giden ressamlarımız tarafından Levy ve eğitim anlayışı eleştirilmiş buna cevaben Leopold Levy şunları söylemiştir.:

"II. Dünya Savaşı'ndan sonra Avrupa'ya gidip dönen Türk ressamları, orada gördükleri yeniliklerle, benim öğrettiklerimi enine boyuna düşünmeden mukayese edince bocalamaya ve benden şüphe etmeye başladılar. Ama yanılıyorlardı. Çünkü ben talebelerime sanatın devamlı, değişmez niteliklerini öğretirken daima çağımızın endişelerini, ilerleme ivmesini göz önünde bulundurmalarını salık verirdim. Bugün Paris'teki Türk ressamlarının, Türk resminin öncüleri olmaları bunun en güzel kanıtıdır." (Üstünipek; 2009: s. 155).

Akademide verdiği derslerin yanında, sanat konuşmaları yapan ve 1938-1947 yıllarında sergi açan Leopold Levy Modern Fransız remini ve Cezanne etkili yorumlama tarzını ortaya koyarak öğrencilerinin kendi tarzlarını bulmalarında öncü olmuştur (Kolektif, 2000: s.16).

Kendi atölyesini oluşturan Levy'nin asistanlarıyla yapılandırdığı atölyesi, pek çok ressamın yetişmesini sağlamıştır. İlk mezunlarını verdiği yağlıboya atölyesinin öğrencileri[14] 1940'ta üç yıllık bir çalışmanın sonucunda resimlerini ilk kez sergiler ve kadronun çoğunluğu Yeniler Grubunu kurar. Feyhaman Duran atölyesinde olan Selim Turan ise Fransızca bilmesinin etkisiyle Levy ile sohbet ederek bilgilerinden

[14]Nuri İyem, Agop Arad, Avni Arbaş, Mümtaz Yener, Ferruh Başağa, Haşmet Akal, Turgut Atalay, Fethi Karakaş Nejad Melih Devrim, Aziz Tarzi, Pujeng, Anni Atasanov, Hulusi Mercan, Mehmet Yücetürk. (Şeyda Üstünipek, 1936-1950 Yılları Arasında Güzel Sanatlar Akademisi: Leopold-Levy ve Atölyesi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Programı, Doktora Tezi, 2009, s.149.)

yararlanır. 1944 yılından sonra atölyesini önce Cemal Tollu'ya ardından da Zeki Kocamemi'ye bırakan Levy bölüm başkanı olmuş, atölyesindeki öğrencileri de ihmal etmemiştir. Öğrencilerini desene ve renk kullanımına yönlendiren Levy birçok rengi kullanarak resmi bozmamaları konusunda da onları uyarmıştır. Levy'nin eğitiminin Türk resmine katkıları olduğunu düşünen sanatçılarımıza rağmen çeşitli eleştirilerin de konusu olan Leopold Levy görevinden ayrılıp Paris'e döndüğünde bile oradaki Türk öğrencileriyle görüşmesini sürdürmüştür (Üstünipek, 2009: s.162).

Türk resminde soyuta olan ilgi 1940'lı yılların sonlarında başlayıp 1950'li yıllarda artmışsa da tamamı soyut eserlerden oluşan sergilere yer verilmemiştir; çünkü soyut çalışmalar yapan sanatçılar başka türden eserler yaptıkları takdirde soyut çalışmaları sergiye kabul edilmiştir. Şubat 1953 tarihinde Ankara Dil Tarih ve Coğarafya Fakültesi'nde Adnan Çoker ve Lütfi Günay tamamı soyut resimlerden oluşan "Sergi Öncesi" başlıklı bir resim sergisi açar. Sergideki eserlerin çoğunda renk olarak siyah ve beyaz hakimdir ve basın tarafından da ilgi gören bu sergi hakkında Bülent Ecevit sergiyi değerlendiren bir yazı yazmıştır.[15]

Türkiye'de ilk soyutlama ve soyut sanata ilişkin yazılar[16], 1940'lı yılların sonuna doğru tarihlenen dergilerde görülürken, ilk soyut resim çalışmaları 1947'den sonra gerçekleştirilir. Örneğin Ferruh Başağa'nın 1949 yılındaki Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nde yer alan "Aşk" isimli çalışması (Resim 1), bu yıllarda soyuta yaklaşımın en cesur örneklerinden biri olarak karşımıza çıkar (Turani, 1981: s.139).

[15]Bülent Ecevit, "Sergi Öncesi", Ulus, "Sanat Köşesi", Rahşan Ecevit Arşivi, 17 Şubat 1953. "Sergi Öncesi", Bülent Ecevit'in Köşe Yazıları:1950'lerde Sanat ve Siyaset, 17 Şubat 1953, http://ecevityazilari.org/items/show/370 (Dosyaya Erişim Tarihi: 07.02.2018) (Ersel, 2002)

[16] Tunç,M. Şekip, "Onlar'ın Sergisi" Cumhuriyet Gazetesi, 25 Mayıs 1949; Wezien,Jean "Mücerret Sanat" Aile, 1949, sayı 8, s. 11-12; Tunç,Mustafa Şekip, "Yirmi Yıllık Bir Resim Hayatının Sergisi" Cumhuriyet Gazetesi, 22 Nisan 1950. gibi yazılar kaleme alınmıştır. s. 544'den Z. Canan Bayer, "Cumhuriyet Dönemi (1923-1950) Türk Ressamlarının Türk Resim Sanatının Gelişimine Yazıları ile Katkıları" (Doktora Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Programı, 2009.)



Resim 1: Ferruh Başağa, Aşk, 1949, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 60x85cm, Özel Koleksiyon.

Aynı dönemde soyuta dair bir diğer değerlendirme ise Nurullah Berk'in "Andre Lhote ile Görüşme" başlıklı yazısında geçer.[17] 1947 yılında Paris'te Andre Lhote ile görüşen Nurullah Berk, soyut resim hakkındaki görüşlerini sorduğunda, Lhote soyut resmi daha çok dışavurumculuk olarak gördüğünü ve Kübizm'in bir sonucu olduğu için de geleceği olmadığını söyler. O yıllarda ülkemizdeki resim anlayışı Kübizm ile yakından alakalıdır ve bu görüşmenin ardından Nurullah Berk, soyut sanat hakkında düşünmeye başlar (Turani, 1981: s.140).

Soyut çalışan ressamlara göre konunun resmi oluşturmakta bir etkisi yoktur ve bu da akademik anlayıştan farklı bir duruma işaret eder; dolayısıyla da konunun resmi oluşturmadaki gerekliliği hakkındaki sorunları çözümlemek gerekmiştir. Soyut resmin tekniğinde doğa unsurunun olmayışı sebebiyle bu anlayışın dram içerip içermediğini tartışan sanatçılar olmuş; buna rağmen soyut resmin getirdiği uzam anlayışına hakim, konunun önemini yitirmesi gibi yeni etkiler, Batı'da olduğu gibi ülkemizde de figüratif çalışan sanatçıları etkilemiştir. Figüratif resimde çoğunlukla doğadaki ölçüler ve renklerin kullanımı hakimken, bu bağlamda modele bakarak yapılan çalışmalar da gerekliliğini sürdürmüş fakat soyut resimde bu gereklilik ortadan kalkmıştır. Bu durumda da soyut resmin oluşumundaki desen anlayışının nasıl olduğunun saptanması

[17]eks.140'dan Nurullah Berk ve Adnan Turani, **Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi**, Tiglat yayınları, s.s.171.

gerektiği düşünülse de hala saptanamamış ve akademik anlamda öğretilmesi, disiplininin kavratılması mümkün olmamıştır. Bu yüzden hem Batı'da hem de Türkiye'de soyut resme geçiş yapmak önemli sorunları beraberinde getirmiştir. Öte yandan modlenin[18] de soyut sanattaki etkisinin önemsizliği buna eklenince bu durum daha da zor bir hal almıştır; zira soyut resim, nesnelerin mekan içindeki derinliklerine ihtiyaç duymamakta, salt biçimsel unsurların birbirleriyle tablo içindeki uyumu daha serbest tekniklerle olmaktadır. Buna rağmen soyut sanat ortaya çıkmadan önce de modle ve anatomi bilgisinin sanatçının üretim sürecinde etkisi olmadığını savunanlar da bulunur. Bu anlayışı resimlerine yansıtan sanatçılar, resimdeki doluluk kadar boşlukların da önemli olduğunu kavramışlardır ve bu boşlukların nesneler gibi kullanımı, nesnelerin de görüntülerinin kaybolmasına sebep olarak perspektif gibi bir kavramın geçersiz olmasına neden olmuştur. Perspektif unsurunun olmayışı da soyut resimde sonsuzluk kavramını ortaya çıkararak yeni bir düzenleme anlayışı doğurmuştur. Soyut resimde tamamen plastik unsurlar kullanılarak, resimsel ögelerin bir merkeze yöneliyor oluşu da "Açık Kompozisyonun"[19] bu anlayıştaki etkisini yitirmesine sebep olmuştur (Turani, 1981: s.163).

Önceleri Müstakiller ve d Grubu üyeleri hocalarının resim anlayışına karşı bir tutum sergilerken soyut resmin öncüleri bunu yapmadığı gibi hocaları da öğrencilerine karşı bir duruş sergilememiş öğrencilerine destek olmuşlardır ki bu da soyut resmin 1960'lı yıllarda yayılmasını tetiklemiştir. Bununla doğru orantılı olarak da soyut resim

[18]**Modle:** Resimde; gölgeleri, gölgelemeyi, ışıklı noktaları kullanarak biçimlerin gerçek oldukları ve bir hacme sahip oldukları yanılsamasını sağlama tekniğidir. Maddeleri, nesnelri iki boyutlu bir yüzeyde üç boyutlu etkisi verecek şekilde anlatma ve hacimlendirme çabasıdır. "Modle Nedir?", Akproje, 14 Haziran 2013, http://www.akproje.org/madde/438-modle-nedir.html (Dosyaya Erişim Tarihi: 26 Ocak 2018), s.1.

[19]**Açık Kompozisyon:** Resim düzlemi üzerinde betimlenen gerçekliğin, gerçekte resmin sınırları dışında da sürüp giden doğal gerçekliğin bir parçası olduğu izlenimini verecek şekilde kompoze edilmesi. Kapalı kompozisyonun tam karşıtı bir sanatsal davranış biçimidir. Açık kompozisyon, asıl gerçekliğin tüm ögelerini resim düzlemi içine sığdırmayı amaçlamaz. Tersine, böyle bir çabanın olanaksız olduğunu varsayar. Açık kompozisyon doğadaki gerçeklik düzleminin bir kesimini içeren bir çerçeve gibi de düşünülebilir. Rönesans'ın aksine, Barok açık kompozisyonu yeğlemiştir. "Kompozisyon", Görsel Sanatlar, 17 Aralık 2008, https://gorselsanatlar.wordpress.com/tag/acik-komposizyon-nedir/ (Dosyaya Erişim Tarihi: 26 Ocak 2018), s.1.

üzerine yazı yazılması gereği duyulmuş ve bunu da geçmişte olduğu gibi yine çoğunlukla ressamlarımız üstlenmiştir (Turani, 1981: s.157).

İkinci Dünya Savaşı sonrası Avrupa'da non-figüratife olan ilginin artmasıyla birlikte yurtdışına eğitim almaya giden sanatçılarımız Andre Lhote atölyesini seçmez.[20] Bunun sonucunda ise 1959'lardan sonra Devlet Sergileri'nde non-figüratif yaklaşımın yeri artar ve İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'nde olan Zeki Faik İzer, Sabri Berkel ve Halil Dikmen de soyut resime yönelir. Yenilikçi tavrıyla bilinen Bedri Rahmi'nin bu tarihlerdeki soyut sanata yaklaşımında ise kimi soyutlama ögelerine rağmen figüratif çalıştığı görülmektedir; ancak Almanya'ya gittiği sırada soyut resim alanında çalışan Ernst Wilhelm Nay ve Heinz Trökes'i ziyaret eden Eyüboğlu ülkesine döner dönmez soyut resim üzerine çalışmalara başlar (Turani, 1981: s.150-153).

Türkiye'de Yeniler Grubu'nun devamı olarak görülen Tavanarası Ressamları[21], Nuri İyem'in öncülüğünde 1951 Mayıs ayında Fransız Konsolosluğu'nda sergi açarak sanat çevrelerinden ilgi görmüştür. Tavanarası Ressamları d Grubu'nu kopyacılıkla suçlamış ve kendilerini soyutu da içinde barındıran özgün bir anlayışın öncüsü olarak nitelemişlerdir. Soyut resim sorununa değinen bir yazı ise yine aynı tarihlerde olup Cemal Tollu tarafından yazılır.[22] Devlet Resim ve Heykel Sergisi jürisi tarafından non-figüratif resimlere yapılan eleştiriden yalnızca Cemal Bingöl ve Arif Kaptan'ın "etkilenmediğinden" bahsederek Cemal Bingöl'ün non-figüratif anlayış hakkındaki kararlı görüşlerine de değinir (Turani, 1981: s.141).

[20]Ecole des Arts Appliques, Ecole Superieure des Beaux-Arts, Ecole Nationale des Beaux-Arts gibi resmi okulların yanı sıra La Grande Chaumiere, Akademie Julian gibi özel atölyelerde ve Despiau, Friesz, Lhote, Gromaire, Ranson ve Laurens başta olmak üzere dönemin tanınmış sanatçı atölyelerinde eğitim almışlardır. (Kolektif, Paris Okulu ve Türk Ressamları Paris:1945-1960, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, s.14).

[21]Önceleri Yeniler Grubu'nda yer alan Nuri İyem'in Beyoğlu'nda bir binanın çatı katındaki atölyesinde çalışmalarını sürdürmesi sebebiyle bu ismi alan sanatçılar arasında Ömer Uluç, Atıf Yılmaz, Baha Çalt, Atıfet Hançeroğlu, Seta Hitiş, Haluk Muradoğlu, Ümit Mildon, Vildan Tatlıgil gibi isimler vardır.

[22]Cemal Tollu, "Bir Konuşma", Yeni Sabah, 28 Nisan 1954. s.149'dan Nurullah Berk ve Adnan Turani, **Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi,** Tiglat yayınları, s.s.171.

Yine bu yıllarda non-figüratif çalışmalar yapan Adnan Çoker ve Lütfi Günay, Ankara Dil Tarih ve Coğrafya Fakültesi ile Maya Sanat Galeri'sinde sergi açar. 1950'lerde ülkemizde Devlet Resim ve Heykel Sergisi jürilerinin tutumu yüzünden soyut anlayışta olan resimler daha çok özel galerilerde sergilenirken yurtdışındaki Nejat Devrim, Fahrelnissa Zeid, Selim Turan gibi isimlerin çalışmaları bazı galerilerce[23] sergilenmiştir. Adnan Turani, Yurtdışında eğitim alan ressamlarımızdan ilk non-figüratif çalışma yapan sanatçılarımızın Nejad Melih Devrim ve Selim Turan olduğunu söyler (Turani, 1981: s. 150).

Türkiye'de galericilerin ve jüri üyelerinin soyut sanata gösterdiği tutuma rağmen verilen çabaların sonucunda zamanla Batı'daki çalışmalar anlaşılarak onlara yakın eserler ortaya çıkmış, resim alanında üretmenin sınırlarının olmadığı anlaşılmıştır. Ülkemizdeki sanatçılar arasında geometrik soyutlama hakimken, 1930'a doğru yurtdışında olan sanatçılarımızın eserlerinde renkle ilgili özelliklere rastlanır. Nitekim 1926'dan önce yurtdışına giden sanatçılarımızca Ingres'ın, Cezanne'in ve Picasso-Braque Kübizminin anlayışlarına dayanan görüşler, 1926'dan önce yurtdışına giden sanatçılarımızca dikkate alınmamıştır. Dolayısıyla renk soyutlamasına ilişkin hareketler yine önce bu kuşağa rastlarken yine aynı sebepten ülkemizdeki ressamlarımızda rengi kullanarak soyut resme ulaşma durumu görülmemiştir (Turani, 1981: s.169-170).

1930'lardan 1955'lere değin yapılan çalışmalarda, renkten çok çizgisel biçim bozmalarının egemen olduğu dikkate alınırsa, bu durum açıkça anlaşılabilir. Öyle ki, bizde Cezanne'nın daha çok biçim deformasyonları dikkate alınmış, fakat bu sanatçının Saint-Victorie dizisi resimlerindeki renksel satıhlaşmanın nedenleri üzerinde hiç düşünülmemiştir. Buna paralel olarak bir "modulation cadencee" işleminin oluşturduğu sorunlara ilişkin bir görüş, 1960 öncesi yerli yazılarda hiç yer almamıştır. Bunun nedenini, 1926'larda dışarıya giden ressamlarımızdan çoğunun

[23]Selim Turan ve Nejad Melih Devrim'in çalışmaları daha 1954'te Paris'te Musee d'Art Moderne tarafından kabul edilmişlerdi. (Nurullah Berk ve Adnan Turani, **Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi**, Tiglat yayınları, s.s.225).

Andre Lhote yanında çalışması ile, 1936'lardan 1950'lere değil İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'nde hocalık yapan Leopold Levy'nin renkten çok biçimsel sorunlarla ilgili görüşlerine bağlamak gerçekçi bir saptama olur (Berk ve Turani; s.171).

Biçim bozmada örnek alınan Cezanne'nin çalışmalarında kullandığı renklerin, katı biçim bozmalarını engellediği bugün bilinse de o dönemlerdeki sanatçılarımızın biçim bozmaları konusunda kalarak Dışavurumculuk ve Fovizm ile ilgilenmemesi lirik soyutunun Türkiye'de anlaşılmasını da oldukça geciktirmiştir. Renk olgusunun düşünülmeye başlanması 2. Dünya Savaşı'ndan sonraya rastlarken ve 2. Dünya Savaşı'nın sonlarına doğru Fovizm ile alakalı bilgilerin olduğu "Fransa'da Müstakil Resim" isimli kitap dilimize çevrilmiştir. Aynı dönemde Batı'da, ışık renklerini inceleyen bilimsel çalışmalar yapılmaya başlanmıştır. Renkçi tavrıyla bilinen Bedri Rahmi'nin ve Arif Kaptan'ın çalışmalarında ise renk ile biçimi bozma eğilimi yerine fırça lekeleriyle biçimi anlatma derdi görülse de kendi kuşağı arasında renk sorunuyla en çok ilgilenmiş kişi de Bedri Rahmi'dir (Turani, 1981: s.172).

Türkiye'de soyut alan üzerine yapılan sınıflandırmalar; Geometrik Soyutlama, Lirik Soyutlama, Geometrik non-figüratif ve Lirik non-figüratif (figürsüz) olarak ayrılırken bu sınıflamalardan sadece birinde kalarak üretim yapan sanatçılar azınlıkta olmuştur. Batı'dan farklı olarak ise sanatçılarımız, soyut bir anlayış doğrultusunda gruplaşamamışlardır (Turani, 1981: s.174).

Türk sanatçılar çağdaşlaşma hareketiyle birlikte Batı'yı örnek almaya başladığından beri ortaya çıkan anlayışların oluşum süreçleri ve nedenlerini dikkate almadan, kendine ait özellikler düşünceler ve uygulamalar olmaksızın direkt gördüğünü almıştır. Batı'da ortaya çıkan ilk lirik soyut resim Kandinsky'nin 1910'larda yaptığı isimsiz adlı resme (Resim 2) dayanırken bunun Türkiye'de anlaşılmaya başlanması 1950'den sonra mümkün olmuş buna rağmen yapılan çalışmalar geometrik soyuttan öteye gidememiştir ve Batı'daki gelişmeler 2. Dünya Savaşı'nın ardından bir anda ülkemizde görülmeye başlanmıştır (Turani, 1981: s.171-172).



Resim 2: Kandinsky, İsimsiz, 1910, Kağıt Üzerine Suluboya, Hint Mürekkebi ve Kalem, 49.6x64.8 cm, Paris.

Dolayısıyla Türk resminin çağdaşlaşma sürecini 1950 öncesi ve 1950 sonrası olarak ayırırsak 1950'den önce yaşanan sanatçıların iç dünyalarını resme aktaramamaları, sanatın, sanat eğitimi kurumlarının elinde bulunması, farklı eğitimlerin gündeme gelmeyişi, sanatçıların resmi kurumlarla ilişkilerinin oluşu, Türkiye Cumhuriyet'inin kültür-sanat politikasına uyma çabaları, Batı'daki akımların temel ilkelerinin kavramadan kullanılması sebebiyle gerçek bir gelişim görülememiştir. 1950 yılından sonra ise; sanatçıların tavırlarındaki bireyselcilik, sanayileşmeye paralel olarak gelişen köy teması yerine kent temasının işlenmeye başlanması ve buna bağlı olarak gelişen kültür sorunlarına olan ilgilerin artması, Batı'daki gelişmelerin yakından izlenmesini gerektiren yeni zorunlulukların ortaya çıkması, resimdeki evrensellik sorununa karşı güçlenerek artan yerellik sorununun öneminin anlaşılması, ortaya çıkan yeni tekniklerin ve malzemelerin yeni düşünce boyutlarına ulaşması gibi sonuçlar meydana gelmiştir (Tansuğ, 1997: s. 173).

1.1. SOYUT SANAT VE OTOMATİZM

20. yüzyıl toplumsal anlamda önemli değişikliklerin yaşandığı bir dönemdir. Bu yüzyılda memurlar, fabrika işçileri ve ticaret kurumlarının bir arada olduğu endüstri kentleri oluşmaya başlamıştır. Bu durumun insanlarda oluşturmuş olduğu gelecek korkusu ve bunalım ruhsal birikmelere sebep olmuş ve bunlar yeni oluşumlarla birlikte sanata da yansımıştır. İkinci Dünya Savaşı'nın son yıllarında resim sanatında Informal Art adında yeni bir akım ortaya çıkar. Kuralsız olan bu akım,

kompozisyon kurallarına uymaksızın, sanatçıların içlerinden geldiği gibi lirik ya da dramatik ruh hallerini, tuvallere boyalardan formlar oluşturarak aktarmalarıdır. (Yılmaz, 2014: s.52). Bu bilinç dışı ürünler ruhsal olarak hazırlanmadan uygulanır. Amerikan yazarlar da soyut ekspresyonizmin Avrupa'daki eşdeğerinin Informal Art olduğunu savunmuştur (Kayapınar, 2013: s.85).

Soyut resim üzerine bir grup sanatçı Cezanne'den etkilenerek geometrik soyut düzenlemelere yönelirken; bir grup sanatçı da Freud ve Jung'ın bilinç dışı çalışmalarından etkilenerek temellerini bilinç dışına, yaşanan ruhsal olaylara ve çeşitli metafizik araştırmalara dayandırır (Yıldız, 2006: s.39-40).

Soyut resimler tanımlanabilir bir gerçeklik içermezken izleyiciyi de dünyevi gerçeklikten uzaklaştıran biçim, renk, ritm gibi olgularla soyut bir gerçekliğe götürür. Dolayısıyla soyut resim yapan ressam da eserini kendi gerçeklik algıları doğrultusunda resmeder. Felsefe ve bilime göre, gözle görünen madde yapısı ortadan kalktığında ölçüsü de olamayacağından evrenin fiziğe dayanan maddesel bir kesinliği de yok demektir. Önceleri "gerçeklik" denilince deneylerle kanıtlanabilir maddesel bir gerçeklik anlayışı hakimken soyut denilen şeyin hayali olduğu inancı vardır. Gelişen bilimsel yeniliklerle birlikte insanoğlunun belki de bir ilüzyonda olduğu ve soyut sanılan şeyin asıl gerçek olabileceği düşüncesi ortaya çıkar (Yıldız, 2006: s.40-41).

Soyutlamacı tavır ile gerçekçi/natüralist tavır birbirine karşıt anlayışlar olarak görülmüştür. Soyutlamada ortaya çıkan biçimlendirmeye göre, doğada var olmayan formlar kullanılırken natüralist resimde doğadan formlar kullanılır. Öte yandan soyutlamada sadece biçimsel tavır değil, duyumlar ve düşünce ile birlikte oluşturulan algılarla önem kazanmaktadır. Buna rağmen soyutlamanın sadece biçimler üzerinden tanımlanmaya çalışılması sebebiyle soyutlama sadece "sanatsal bir tavır" olarak anılırken, soyut sanat sanat tarihinde bir akım olarak geçer (Baysar, 2013: s.1).

Psikolojide ve algı kuramlarında soyutlama tanımı çoğunlukla duyusal verilere dayanan, ancak bu duyusal verileri geride bırakıp tümüyle terk eden bir sürece verilen isimdir. Filozof John Locke soyutlama yapmak için belirli nesnelerden edinilmiş belirli fikirleri alıp, onları "zaman", "yer" ya da başka fikirler gibi bütün diğer varoluşlardan ve gerçek varoluş koşullarından ayırdığımızı söyler: *"....akılda çok keskin ve çıplak görünümler oluşur. Bunların oraya nasıl, nereden ve hangi sıralama içinde gelmiş oldukları önemli değildir. Anlama dediğimiz fenomen bunları bir sıralamaya sokar ve*

bir tür gerçek varoluşun eşitine denk düşen standartlar olarak kullanır. Bu tür örüntülere uyan görünümler soyuttur ve buna göre isimlendirilirler." (Baysar, 2013: s.1).

Tamamen soyuta ulaşmak için kavramın ya da biçimin somut olan her şeyden arınmış olması gerekmektedir ve soyut deneyimler sözcüklerin dünyası içinde olduklarından ve sadece somut olgulara ya da edimlere uygulanan hareket diliyle kısıtlı oldukları için, soyutlama ve genelleştirme sürecine ulaşamazlar (Baysar, 2013: s.1).

Otomatizm ise farklı görüşlerce birçok akım ve hareketle bağdaştırılarak, özellikle bilinç dışı ve psikoloji ile birlikte anılır. Bilinç dışıyla ilişkilendirilen Otomatizm'i, yan yana getirdikleri anlamsız kelimelerle oluşturdukları şiirlerde ortaya çıkarmalarıyla ilk olarak Sürrealist'ler kullanmıştır. Ressamların da bunu harekete dökmeleriyle oluşturdukları Otomatizm, uygulamalarda yaptıkları fırça vuruşlarının kontrollü kullanımını reddederek bilinçdışı hareketlerle oluşturdukları resimlerdir. Bir başka deyişle, sanatçının hayal gücünün rastlantısal hareketlerle kendiliğinden oluştuğu anlatımdır. Otomatizm'i kullanarak resmi yönlendirmek için, işin içine biraz da bilinç katan sanatçılar arasında Joan Miro, Andre Masson, Dali ve Tanguy gösterilebilir. Otomatizm kavramını ilk kullanan kişi olarak Andre Breton şöyle der:

"Ressamın eli gerçekten onunla (A. Masson) birlikte uçmaktadır; artık el, objenin biçimlerini çizen bir organ değil; gerçek hareketin ve yalnızlığın bilincinde olarak istem dışı biçimleri tanımlar. Deneylerin sağladığı bu biçimler, yeniden kendilerine dönmek zorundadırlar. Sürrealizm'in temel keşfi, herhangi bir peşin yargıdan sıyrılmış olarak ya da çizmekten yorulan kalemin sonsuz değere sahip bir şey yaratmasıdır. Bu şey belki o an için geçerli değildir; fakat en azından şairin içinde yaşayan her türlü duyguyu kendisinde taşır." (Passeron: Kayapınar, 2013: s.25-26).



Resim 3: Andre Masson, 1962, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 50.2x61 cm, Koleksiyon Gustav ve Elly Kahnweiler.

Ellerin ve vücudun serbest hareketleriyle oluşan biçimler, rastlantı ve uyum sonucunda kaligrafik görüntüler ortaya çıkararak psikolojik bir etki oluşturur. Bunun nedeni, tesadüfen yapılan hareketlerle bilinç dışındakilerin açığa çıkarılmasıdır. Öte yandan kimi Gerçeküstücü sanatçılar tarafından Otomatizm'in tam bir bilinç dışı tavırla yapılamayacağı savunulmuştur. Masson'a göre ise Otomatizm, bilinçli ve bilinçsiz olarak ikiye ayrılır (Kayapınar, 2013: s. 29).

Objenin, resim için gerekli olmadığı, aksine resme zarar verdiği düşüncesi soyut sanatın temel dayanağı olmuştur. Yani maddenin görünüşündeki gerçekliği ile sahip olduğu gerçeklik arasında fark vardır ve varlığın temel özünü ve değerini veren şey soyuttaki gerçekliğidir. Görünen gerçekliğin ise insanı ilüzyona götürdüğü bilgisi Filozoflar tarafından da savunulmuştur. Sanatçılar da tıpkı bunun gibi görünenin ardındaki gerçeği, görünenden daha kıymetli olanı aramışlardır ve bunun yolunu ise duyularla kavranamayan tinsellikte bulmuşlardır. Dolayısıyla da bu durum sanatçıyı düşünme, sentezleme ve analiz etmeye götürmüştür. Somut sanatta yani görünür olanda ise belirsizlik hakimdir zira madde, tinsel olmayan cisimsel ve göreli olan bir varlıktır. İsmail Tunalı bu konuda şunları demiştir:

"Bilgice gelişmiş olan insan, bu kez sağlam diye övündüğü bilginin, aslında varlığın değil ama onun görünüşlerinin bilgisi olduğunu anlar. Ve bu defa görünüşlerin ötesinde, değişmez, mutlak, kendiliğinden ve kendi başına olan varlığı arar. Bu kez aklıyla sorduğu bu mutlak varlık sorusunun yanıtını, doğal olarak fenomenler dünyasında değil, entelektüel, düşünsel, soyut geometrik bir dünyada soyut

sanat dünyasında bulacaktır." (Yılmaz, 2014: s.33-34).

Soyut sanatta artık belirsizliğin hakim olduğu göreli dünya değil, insanın iç dünyası hakimdir. Sanatçı burada ruha giden bir yol bularak yeni bir anlatım yöntemini kullanır. Kandinsky'e göre ise Freud'un Psikanaliz kuramını ortaya çıkarması bu yöntemin uygulanabilirliğini kolaylaştırmıştır (Yılmaz, 2014: s. 34).

Sürrealist'lere göre sanattaki gerçek; akla karşı olarak, insanın varlığı temeli kabul edilen bilinç dışındadır. Onlar için; insan, akıl, zeka ve mantıkla hayat ve sanatın tek belirleyicisi ve yönlendiricisi olmuştur. Ancak bu tür yaklaşım insanın tek yönlü bir şekilde tanınmasına neden olmuştur. Üstelik bu tanınma, insanın yapmacık tarafıdır. Bu yolla reel insana; onun gerçekliğine ulaşmak mümkün değildir. İnsanın özüne ulaşmak gerekir ve böyle bir şey öncelikle onun bilinç altına inilmesi ve boşaltılması ile mümkün olabilir. Bunun tek yolu ise rüyadır. İnsan rüyada tam bir özgürlük içindedir. Rüya halini yapay olarak elde etmenin tek yolu ise hipnotizmadır (Kayapınar, 2013: s.31).

Otomatizm ve Soyut Ekspresyonizm'in iç içe olmasının sebebi 2. Dünya Savaşı'na dayanmakta olup savaştan kaçan sanatçıların ve düşünürlerin Amerika'da buluşup Otomatizm'i benimsemiş olmalarına dayanır. Bu sanatçılar konuya bağlı kalmaksızın biçim, renk, doku gibi unsurları rastlantısal olarak kullanmıştır. Nitekim bu oluşumlar da Otomatizm ve Soyut Ekspresyonizm'e oldukça benzerdir (Kayapınar, 2013: s.32).

Carl Gustav Jung'ın ve Sigmund Freud'un çalışmalarının da Otomatizm'e katkıları olmuştur. (Kayapınar, 2013; s.2). Freud'un 1920'lerde psikiyatrik hastalarına uyguladığı psikanaliz yöntemiyle birlikte bu yöntem sanatın her dalında etkisini arttırmış, sanatçılar çalışmalarında bilinç dışlarındaki potansiyeli açığa çıkarmaya çalışmışlardır. Yani bilinç dışı; mantıksal düşünce ve duygusal düşünce boyutunda öğrenilmiş olan her türlü bilginin geri planda bırakılarak olaya bilincin katılmadığı bir süreç oluşmuştur. Freud'un deyimiyle "ben" in dışavurumudur bu. Freud'a göre hasta, hangi duygularını bastırdığının farkında değildir ve serbest çağrışım yöntemiyle, hastanın aklına gelen her şeyi anlatması ile, bu duygular bilince çekilir. Bilinç dışına giden asıl yol ise rüyalardan geçmektedir. Ona göre bilinç dışı, rüyalar aracılığıyla bilince varmaya çalışır (Kavrakoğlu, 2014: s.1).

Jung ise bilincin bütün seviyelerini psişeye yani ruha bağlayarak onu üçe ayırır; bilinç, kişisel bilinç dışı ve kolektif bilinç dışı. Bilinç, algılar ve anılarla hareket ederken kişisel bilinç dışı, insan ruhunun olduğu yerdir ve kolaylıkla bilinç boyutuna çıkabildiği gibi rüyaları da etkileyerek aslında yaşantılara anlam katan duyguların da olduğu yerdir. Kolektif bilinç dışı ise kişisel bilinç dışı gibi duygular yoluyla davranışlara etki ederken bunu diğerinden ayıran en önemli özellik, insanların evrimi boyunca kendi atalarından ve hayvanlardan miras kalan genler yoluyla edindikleri hafıza ve deneyimlerdir. (Ersağdıç, 2011: s.22-23). Dolayısıyla geçmişe ait bilgiler ve düş gücünün temelini de kolektif bilinç dışına dayandırır ve kişinin buradaki bilgilere rüyalar aracılığıyla ulaştığını savunur (Kamışoğlu, 2012: s.87).

Sanat ve düşünce yapısı olarak soyut, var olduğu sürece yenilikçi, avant-garde, düşündürücü olduğu gibi içinde geleneksel ve klasik değerleri de saklayan bir kavramdır. Dolayısıyla soyut, karmaşık bir tarihin tanımlanmayan yerindeki pek çok yere birden giden ve kendisinden önce olan ve kendisinden sonra gelecek olanın değerlendirilmesini sağlayan bir oluşum olarak tıpkı bir köprü gibi ele alınmıştır. Soyut sanatı anlamak için soyut düşünce kavramını besleyen kuramları bilmek gerekir (Giray, 2003: s. 58).

Deneyci-duyumcu (ampirik)[24] ve mantıkçı bir yöntemi benimsemiş olan Viyana Okulu ve onun üyeleri arasında yer alan Wittgenstain'ın evrenin olguların bileşkesinden oluşan bir bütün olduğu ve evrenin bütününü olguların belirlediği görüşü ile kurulan bağlantılar soyut kavramına iz oluşturabilir. Wittgenstain'ın düşüncesinde; olgular nesnelerin var olan değerleriyle açıklanabilir ya da çözümlenir. Nesnel varlıkların düşünme alanlarına katılması yalnızca olgular aracılığıyla gerçekleşebilir. Bir nesneyi incelemek, ele almak, onunla ilgili olgu bağlantıları kurmakla olasıdır. Bu bağlantı nesneler arasında kurulan ilişkiler kapsamında çoğulcu bir yapıya evrilerek değer kazanır. Çünkü, nesnel varlık, başka bir nesnel varlıktan

[24]**Ampirik (Deneyci-Duyumcu)** İnsan bilgisinin biricik kaynağının deney olduğunu savunan felsefe öğretisidir. Tüm bilgilerin duyumlardan geldiğini, dolayısıyla bilginin tek kaynağının duyumlar olduğunu savunan felsefe öğretisi. Bilginin kaynağı konusunda olduğu gibi değeri konusunda da duyumları temel alan duyumculuk ahlak alanında da duyumları esas kabul eder. (http://www.felsefe.gen.tr Erişim: 02.01.2019)

arındırılarak, yalınlaştırılarak anlamlandırılamaz. Düşünme yetisinin alanı içine, görüngü biçimi getirilerek yerleştirilemez. Bu aşamada göz önünde tutulması gereken, olgunun nesneyle bağlantısının, nesnenin özünü tanımaya yetmeyeceği gerçeğidir. Nesneyi özelliklerinden ayırma, ayrı düşünme olasılığı yoktur. Nesne bireye bir nitelikler bütünü biçiminde, bir olgu olarak sunulduğunda, bilinen ancak nesnenin olguya dönüşen nitelikleri olacaktır. Çünkü, nesneyi olgu bağlamı içinde görmemizi sağlayan onun biçimsel değerleridir. Sonuç olarak, kavramın içeriğiyle nesne arasındaki bağlantıda uyum ve özdeşlik varsa varılan değerler doğrudur, gerçektir. Bir olayın gerçeği ile onu yansıtan kavramlar bütünüyle ortaya konulabilir (Giray, 2003: s.58).

Soyut sanata karşı bir diğer yaklaşım da Gilles Deleuze tarafından 1960 yılında soyut dışavurumculuktan sonra gelmiştir. Wittgenstain'a benzer şekilde soyutlamanın felsefesini ampirik, kendiliğinden var olan ve deneysel olarak görür. Ona göre soyut sanat karmaşık ve formsuz olmak üzere ikiye ayrılır ve bunlar birçok yönden birbirine benzeyerek sanat felsefesinde yeni bir yol açar zira her ikisinde de somut formların içeriğinin boşaltılması şekilde bir algılamadan ziyade formlardan önce bir karışımın karakteristik düşüncelerini ve kavramlarını ortaya koyarak yeni ilişkiler kuran farklı bir soyut anlayış hakimdir. O yıllarda soyut objelerdeki boşluk tıpkı tanrının boşluktan dünyayı yaratmasıyla özdeşleştirilerek endişe, melankoni ve yas gibi duygularla boşlukların doldurulduğu görülür. Bu ise bir kaybı nitelemekten ziyade form öncesi oluşumlarla açıklanan gerçeğin yoğunlaştırılması anlamındaki "Similacrum"[25] düşüncesine gönderme yapar. Deleuze, soyut oluşumun bir anlatım şekli olmadığını ama kendisinin anlatılması gerektiğini belirtir. Ona göre soyutlama ile açıklama yapmak için abstrak formların nasıl oluştuğunu yani dünyadaki gerçekleşme noktasını bulmak gerekir ki bunu da bir noktaya varmak yerine noktalar arasında yön değiştirmek olarak görür. Dolayısıyla figür ve öykünün olmayışından ziyade gerekmeyişi düşüncesine ulaşılmıştır. Özetle Deleuze, soyutlamadaki boşlukları yanılsama olarak değil, tasarım olarak değerlendirilmiştir (Giray, 2003: s.59-60).

[25]**Similacrum:** Postmodern felsefe terimi. Orijinali, gerçeği, ilk örneği olmayanı; kendisi zaten kopya olan bir şeyin kopyasını anlatan terimdir. (https://www.turkcebilgi.org/sozluk/felsefe-terimleri/simulacrum-11674.html Erişim: 02.01.2019)

Felsefe alanına girildiğinde soyut sanat, Plato'nun idea dünyasına kadar dayandırılabilir ve böylece biçimsel değerlere ek olarak duyusal ve kavramsal değerler de sürece girer, yeni anlatım biçimlerinin zenginleştiği görülür. Mekan, zaman, yer, süreç gibi kavramların düşüncel boyutta daha da zenginleşmesiyle sanatçı için sınırsızlığa açılan yeni katmanlar oluşturur.

1940 yıllarının sonlarında soyut sanat için Batı'da yaşanan gelişmelerden Türkiye de etkilenerek 1950 sonlarına doğru uygulama alanındaki deneyimlerimiz de artış gösterir. 1960'larda ise soyut sanat, kimi sanatçılar tarafından terkedilse de bazı sanatçılar tarafından da benimsenerek devam ettirilir. Soyut söylemle yapılan sanatı algılayış önce doğrudan doğruya görünen şekiller kavranarak sonrasında duyusal olarak algılanan ton, çizgi, lekeler ve aralarındaki bağlantıların oluşturduğu imgesel anlatım ve tinselliğe tüm benliğimizle katılmakla gerçekleşir (Giray, 2003: s. 62).

Görünmeyen gerçekliğin özünü ararken bunun temelinin daire, üçgen, kare gibi doğadaki temel formlarda saklı olduğunu düşünen geometrik soyut çalışmalar yapan ressamlar, geometrik formlardan kompozisyonlar kurmaya başlar. Doğadaki bu geometrik formlar yaratımın temelini temsil ettiği için asıl gerçekliğe bu şekilde varabileceklerini düşünürler (Yılmaz, 2014: s.32.)

Sanatın geometrik bir yapıya dönüşmesi insan ve dış dünya arasındaki deneyimsel-duyusal bağı koparark yeni düşünsel varlık ortamı oluşturmakla birlikte duyumlardan kaçarak düşünce süreçlerini soyut geometrik kompozisyonlara dönüştüren bir estetik anlayış oluşur ve temeli matematiğe dayanır. Sonuç olarak soyut düşüsel bir yapı ortaya çıkar (Yılmaz, 2014: s. 46).

Dışavurumcu soyut resimler yapan ressamlar ise gerçekliğin özüne katı geometrik formlarla varılamayacağını düşünerek bu düşünsel yapıdan uzak durmuşlardır. Çünkü onlara göre gerçeklik duyuların ötesinde olup zamanın ve mekanın dışındaki bu kavram geometrik formlara indirgenemezdi. Üstelik evren sürekli hareket halindeydi ve bu kadar hareketin olduğu bir ortamda katı bir şekilde duran nesneler evrenin yapısına tersti. Dolayısıyla hareketin yapısını inceleme ihtiyacı duyarak evrenin gerçekliğine ulaşabilmek için derin bir konsantrasyona gerek duyarlar. Bu doğrultuda hareket eden dışavurumcu soyut sanatçılar, kendi iç dünyalarına yönelerek soyut biçimlere ulaşırken mutlak doğruları ve yöntemleri

olmasa bile bazı rastlantısal ortaklıkları olur (Yılmaz, 2014: s. 48). Gerek fırça darbeleri gerekse boya akıtma yoluyla soyut dışavurumcu kompozisyonlar kuran sanatçılar yine de tam olarak rastlantısal çalışmalar üretememişlerdir çünkü o rengi veya biçimi kullanırkenki belirli bir denge oluşturma istekleri belli bir ölçüde bilinçlerini kullandıklarına işaret eder.

Rastlantısal olanla gerçekliğin bağlı olduğuna inanan sanatçılar için ise renk vazgeçilemez bir unsur olup duyguları en iyi biçimde dışavurma yolu olarak görülür. Sanatçılar her ne kadar renge önem verseler de çok fazla rengi bir arada kullanmamış, rengin sadece psikolojik yönüyle ilgilenmişlerdir. Evrenin özünün harekete dayandığına olan inançları da Otomatizm'i benimsemelerine yol açarak çağrışımlar yoluyla bilinç dışlarını özgür kılmalarına yol açmıştır.

İKİNCİ BÖLÜM

2. TÜRK RESMİNDE LİRİK SOYUT

1940'lı yıllardan itibaren Avrupa'ya gitmeye başlayan sanatçılarımız oradaki soyut dışavurumculuktan etkilenmiş ve bu etkilenmeler özellikle 1950'lerde Türk resim sanatını etkilemiştir. "Paris Ekolü Türk Sanatçıları" olarak bilinen Selim Turan ve Nejad Melih Devrim ile beraber öncesinde Avrupa'ya gitmiş olan Fahrelnissa Zeid, lirik soyut akımdan etkilenmiştir. Türk resminde bu anlayışın ilgi odağı olmaya başlaması ise Nejad Melih Devrim'in 1947'den itibaren yaptığı resimlerle olmuş 1951 yılında ise "Tavanarası Grubu" sanatçıları ile yayılmaya devam etmiş, "d Grubu" sanatçılarından bazılarının da ilgisini çekmiştir. Nitekim Zeki Faik İzer cami vitraylarından soyutlama olan resmin izlerini sürebilmektedir ancak çalışmaları Batılı resimlerle benzer olduğu için ülkemize özgü bir yapıya ulaşamamıştır (Kayserili, 2001: s.47-48).

Lirik soyut etkiler dönemin çoğu sanatçısında görülürken bu yönteme ulaşmak için kaligrafiden yararlanan sanatçıların başında; Abidin Elderoğlu, Ercüment Kalmık, Abidin Dino, Devrim Erbil gelirken; yerel motif ve nakışları biçimsel olarak kulanan sanatçıların başında; Fahrelnissa Zeid, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Refik Epikman gibi isimler gelir. Sabri Berkel de yaptığı geometrik soyut çalışmalardan sonra lirik soyut anlayışa yönelmiştir. 1962-1970 tarihleri arasında spontan olarak yaptığı fırça darbeleriyle "Leke Resim" olarak adlandırdığı resimler yapmıştır. 1954 yılında lirik soyut resme başlayan Adnan Turani ise önce motifsel lirik soyut çalışmalar ile başlayıp non figüratif çalışmalarını 1975'e kadar sürdürmüş sonrasında lirik soyutlamalara yer vermiştir. Adnan Çoker 1957-1967 arasında geniş fırça darbeleri kulanarak kendi yöntemini belirlerken Abidin Elderoğlu 1940'lı yıllarda başladığı doğa soyutlamalarının ardından 1950-1960 arasında eğri çizgi ve düz yüzey arasındaki zıtlığı doğa ve figür soyutlamarında işlemiş ve bu tarzını geliştirerek kaligrafik lirik soyut anlayışını ortaya koymuştur (Kayserili, 2001: s.47-49).

Arif Kaptan 1950 yılından sonra nakış ve geleneksel süsleme yöntemlerini kullanarak soyutu incelemiş, 1956 yılında yaptığı "Sırmalı Kompozisyon" eseri, Türkiye'de devlet ödülü alan ilk soyut çalışma olmuştur. Hasan Kavruk da 1944 yılından itibaren lirik soyut çalışmalara başlamış ve 1953 yılından sonra Anadolu görünümlerinden esinlendiği çalışmalarında dokuya önem vermiş ancak 1970'ten sonraki çalışmalarında karmaşık düzenlemelere yer vermiştir. Hakkı Anlı ve Fethi Arda da 1960'lı yıllarda lirik soyut çalışmalar yapmıştır. Fethi Arda ortaya çıkardığı fırça darbeleriyle adeta psikolojik bir patlamayı yansıtmıştır (Kayserili, 2001: s.49).

2. 1. SANATÇILAR ÜZERİNDEN ÖRNEKLERLE TÜRK RESMİNDE LİRİK SOYUT

2. Dünya Savaşı'nın ardından çağdaş dünya ülkelerindeki sanatçılar figürsüz resimler yapmaya başlamışlardır. Bu girişimlerin Türkiye'deki sanat ortamına yansıması ise 1950'li yıllara rastlarken soyut resmin Türk ressamları tarafından pratik olarak yapılmasına 1940'ların sonu 1950'lerin başında İstanbul, Ankara ve Paris'te başlanır. Paris'te Nejad Melih Devrim, Hakkı Anlı, Selim Turan, Abidin Dino, Fahrelnissa Zeid ve Mübin Orhon bulunur. İstanbul'da ise Nuri İyem, Sabri Berkel, Zeki Faik İzer, Ferruh Başağa ve Adnan Çoker gibi akademiye bağlı sanatçılar, Ankara'da Lütfi Günay, Abidin Elderoğlu ve Cemal Bingöl vardır. Bu sanatçılar dışında non-figüratif soyut çalışmalar yapan birçok sanatçı da vardır. Abidin Elderoğlu İslami Türk kaligrafisinden esinlenerek yaptığı çalışmalarıyla soyut resmin kaynağı sorununa soyutlamanın temel ilkeleriyle çözüm aramıştır (Tansuğ, 1997: s. 184).

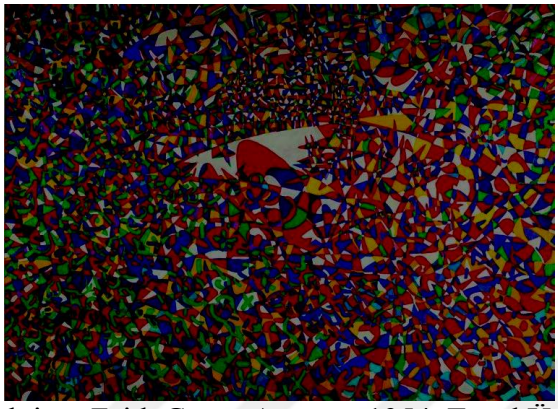
Türkler resim sanatı alanında, Batıdaki yeni oluşumları izleyip uygularken kendi şahsiyetlerini yitirmemeye dikkat ederler. Bunun için de dayanakları ya tarihsel geçmişlerindeki görkemli sanat verileri ya da, Türk halk sanatının zengin ve çeşitli nakış kaynaklarıdır. Ancak bu eski veriler çağdaş biçim yenilikleri içine birer yama gibi giremezler, bu yüzden Türk sanatçısının hem çağdaş yenilenmelere ayak uydurmak, hem de kendi sanatsal miraslarını özümsemek gibi güç bir sorumlulukları vardır. Bu da resim sanatında çağdaş ve yeni bir senteze ulaşma sorunudur (Tansuğ, 1997: s. 19).

O dönemdeki sanatçılarımızda görüldüğü gibi Fahr-El-Nissa Zeid'in çalışmalarında da bu durumu görmek mümkündür. Geniş ve sanatçı bir aileden gelen Fahr-El-Nissa Zeid, Büyükada'da doğar. Resme olan ilgisi çocukluğunda başlamış olup sanat eğitimine 1928 yılında Paris Académie Ranson'un Stalbach Atölyesi'nde başlayan Zeid, 1929 yılında öğrenimine Namık İsmail Atölyesi'nde devam ederek ilk kadın mezunlarımızdan olur. 1934 yılında biten ilk evliliğinin ardından Ankara'da bulunan Irak elçisi Prens Emir Zeid ile evlenmiş, eşinin mesleği sebebiyle Berlin, Paris ve Bağdat'ta yaşamıştır. Soyut resmin temsilcilerinden olan sanatçı, 1942'de d Grubu'nun sergilerine katılmış 1944'te ise ilk kişisel sergisini açmış ardından Avrupa'ya giderek Londra ve Paris'te yaşamına devam etmiştir (İstanbul Sanat Evi, 2017: s.1).

İlk dönem çalışmaları daha çok iç mekan üzerine olup figüratiftir ve minyatürü andırır. Boyayı kalın kullanışı ve derinlik unsurunu gözetmeksizin rengi öne çıkarışıyla bu resimleri Matisse'i anımsatır. Olgunluk döneminde soyut kompozisyonlar ve geometrik soyutlama üzerine çalışmış geç döneminde ise psikolojik yönü ağır basan portrelere ağırlık vermiştir. 1940'ların sonlarında soyut resme yönelerek ışıklı renkleri tercih etmiş ve anıtsal boyutlarda lirik çalışmalar yapmıştır. Sanatında Doğu'ya ait izler arayarak oryantalist ve politik olduğunu söyleyen Avrupalı eleştirmenlerin aksine kimi eleştirmenler de serbest ve geometrik olan bu yapıtlar için İslami bir estetiğin hakim olduğunu savunmuştur. Sanatçının kendisini Türkiye'deki sanat ortamının kabul ettiği ideolojilerden ayrı bir yerde tutuşu onu Türkiye'de fazla "Batılı" bulmalarına yol açmış ne var ki Batılı sanat ortamlarınca da "Doğulu" bulunmuştur.

Londra'ya yerleşmeden önce non-figüratif çalışmaya başlayan Fahr-El-Nissa Zeid bu tarza geçmekte çok beklemez. 1946'da Lodra'ya yerleşen sanatçı ardından Paris'te atölye açar. 1949'lardaki eserlerinde kaligrafi ve halı gibi dekoratif sanatlardan etkilendiği görülen Zeid zıt renkeri ve ritmik hareketleri kullanır. 1950-60 arasında ise soyut dışavurumculuğa yaklaşarak kullandığı dokulu boyalar onu konudan iyice uzaklaştırmıştır. 1953 tarihinde Galerie Dina Vierny'de tamamı soyut resimlerden oluşan bir sergi açarak "Geçicilik-Su-Güneş" gibi kavramları işler. Güneş Arenası (Resim 4) isimli resmi de bu kavramla yaptığı çalışmaya örnek olup ritmik hareketleri işlemesi açısından önemlidir. Serbest kurgusuyla birlikte çeşitli renk kullanımlarının

ön plana çıktığı çalışmalarında kaligrafiden beslendiği görülür (Kolektif, 2000: s. 36-37).



Resim 4: Fahrelnissa Zeid, Güneş Arenası, 1954, Tuval Üzerine Yağlı Boya.

Farklı kültürlerden beslenerek resimler yapan sanatçı, dünyanın çeşitli yerlerinde sergiler açmış unvanının26 getirmiş olduğu avantajla sanat camiasında çabuk tanınmıştır**.** Adolf Hitler resimlerinden övgüyle bahsetmiş, Kraliçe Elizabeth 1947 yılındaki Londra sergisine ziyarete gelmiştir. Eleştirmen Charles Estienne Zeid'in resimleri için şöyle demiştir:

*"Onun resimleri, devamlı göç halinde yaşayan garip ulusların adeta bir geçit resmini canlandırır; erguvana doğru gelişen garip ışıklar içinde, kırmızıları, büyük çamlıkların kurşun halkaları kadar ağır ve şiddetli karalara bürünmüş mavileri ortaya çıkarır. Bu ışık, Gotik vitraylarındaki o masalsı ışıklara benzer. Doğu vitraylarının kalın ve geçilmez, ama gene de şeffaf ve bilinmez şekilde insanı içinden kavrayan bu duvarı, İslam sanatlarının Fransız sanatına en yeni haberlerini ulaştırdığı sınırsız ve yasaksız bir çizg*i." (Sayar, t.y. s. 2).

Büyük tuvallerde çeşitli boyutlardaki geometrik formları ard arda sıralayarak canlı, parlak ve kontrast renkleri uyum endişesi taşımadan cesurca kullanarak özgün resimler yapmıştır. (Kolektif, 2000: s. 37). 1940'lı yılların sonlarında soyut

[26]Fahr-el-Nissa Zeid, 1934 Yılında ilk evliliğini bitirerek Prenk Emir Zeid ile evlenmiştir. Bu evlilikten sonra "Prenses" ünvanını alan Fahr-El-Nissa popüler olduğu kadar da dönemin sanat çevrelerinin aranan isimlerindendir.

kompozisyonlara yönelmesiyle birlikte anıtsal boyutlardaki tuval kullanımı ve ışıklı renkleri tercih etmesiyle dikkat çeker. Bu çalışmalarında lirizm etkisi de görülür (Resim 5). Soyuta Karşı Mücadele isimli yapıtı hakkında Jale Nejdet Erzen şunları söyler:

"Adeta iki güç sürekli birbiriyle mücadele içindedir…. Enerjiyi düzenlemek, dizginlemek, çerçeveye sığdırmak için aklın ve biçimin geliştirdiği soyut ilkelerle sanatçının eli adeta mücadele etmektedir. Fırçasını sürekli daha hızlı, çizgileri sürekli daha ivmeli bir şekilde ileriye ittiğinden hatlar eğriliyor, figürler çarpılıyor, sonsuz bir hızın, zamanı ve mekanı parçalaması, bu doğal fiziksel kural Zeid'in 1940 sonu resimlerindeki kurguyu oluşturuyor." (Sayar: Erzen, t.y. s. 2).



Resim 5: Fahrelnissa Zeid, Soyuta Karşı Mücadele, 1947, Tuval Üzerine Yağlı Boya.

Yazar Andre Maurois'e göreyse İslam sanatı figürsüz olması dolayısıyla soyuttur fakat bu soyut, süsleme tarzındadır ve Doğulu bir ressam soyut resim yapıyorsa bu onun aslında bilinçdışı bir şekilde İslamdaki tasvir yasağını kabul ettiğinin kanıtıdır:

"İslam sanatçılarına figüratif sanat yasaktı. Doğal nesnelerin resimlerini yapamazlardı. Onları, açık anlamı güzellikten başka bir şey olmayan biçimlerle verebilirlerdi. Böylece resim kimi zaman oya, kimi zaman nakış, mozaik olurdu. Fahrelnissa Zeid, parlak tuvallerini oluşturur ve garip biçimli taşlarını bezerken hiç peşin düşünce gütmüyor. İç Tanrı'sını konuşturuyor ve fırçasının Doğu halılarını andıran arı renk uyumlarından, orantılı alanlar doğduğunu görüyor." [Fahrelnissa

Zeid 1951-1961 Retrospesktif Sergi, (İstanbul: Hitit Müzesi, 1964)].

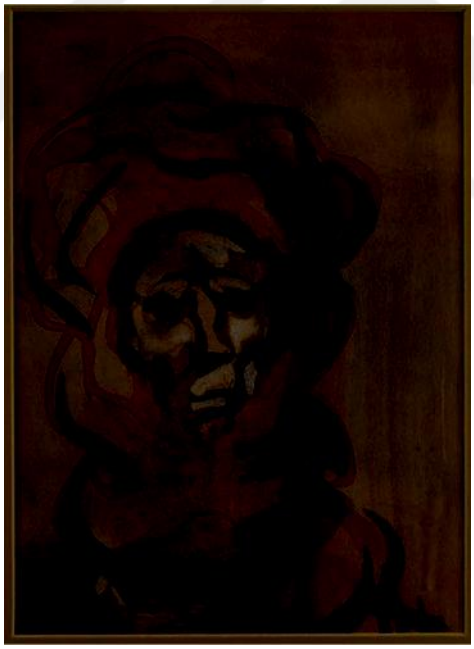
Andre Maurois gibi Sezer Tansuğ'da aynı şeyi savunarak Zeid'in resimlerini geleneksel nakış işlemelerine benzetirken Cemil Eren tüm bunlara ek olarak Bizans sanatının da bu resimlerde etkisi olduğunu savunur. (Erzen ve Yaman, 2001).

Fahr-el-Nissa Zeid gibi küçük yaşlarda resme ilgi duyan bir diğer sanatçımız da Abidin Dino'dur. Beş kardeşin en küçüğü olan Abidin Dino'nun doğumundan altı ay sonra Avrupa seyahatine başlayan ailesi 1. Dünya Savaşı'nın çıkmasıyla birlikte Cenevre'deki dayısının yanına, duvarları tablolarla süslü, kütüphanesi kitaplarla dolu bir apartmana yerleşir. Tıpkı Abidin Dino'nun ailesi gibi Cenevre'ye dünyanın çeşitli yerlerinden giden insanlar da oldukça fazladır. İlk çizimleri gazetelerde çıkan savaş haberleriyle fotoğraflar arasında geçen çocukluk yıllarına rastlayan Abidin Dino kalabalık ve misafiri sık olan, güleç bir ailede büyür. 1. Dünya Savaşı sırasında gülmeyi herkesin beceremediğini bu sebeple "Mutlu azınlıktan" olduklarını söyleyen Dino şöyle der:

"Gülme garip bir nesne. Bazı hallerde yoğunlaşır, sürer; birikir. Bolu'da nasıl bol aşçı varsa, Türkiye'nin bazı bölgelerinde de bol gülen insanlar var. Coğrafyası bile yapılabilir, ilginç bir araştırma konusu. Yalnız kimi bölgelerde değil, kimi ailede de "alay etme" geleneği vardır. Bizim aile çok gülen bir aileydi. Nasıl gülünürdü, neden gülünürdü ayrı bir konu da, gülmekle ilgili her şey bizleri ilgilendiriyordu. Üç tane ağabeyim vardı, üçü de çok gülen, üçü de hınzırlıktan yana, taşlamadan yana insanlardı. Öyle olunca karikatürle içli dışlı idiler, katikatüre tutkundular." (Demirel, 1956: s. 209).

İlk çizimleri Cenevre'de geçen çocukluk yıllarına rastlayan Abidin Dino'yu resme teşvik eden Cenevre'deki öğretmenidir. 1925'te ailenin yurda geri dönmesinin ardından Abidin Dino önce babasını ardından annesini kaybeder. Şair Arif Dino'nun desteğiyle resim, karikatür ve yazı alanında kendisini geliştirir. Sonrasında minyatürlere ve hat sanatına ilgi duyan ve d Grubu'nun kurucuları arasına katılan sanatçı, grupta Andre Lhote, Fernand Leger gibi isimlerden eğitim almamış tek kişidir. 1930'larda Şapka ve Kıyafet Devrimi'ne geçildiği dönemde sanatçı karikatür ve röportaj yaparak geçimini sağlar. Nazım Hikmet'in "Sesini Kaybeden Şehir" kitabını resimler. O dönemde sanatçıların bir araya geldiği tek ortam Maya Galeri'dir ve Abidin Dino galerideki etkinliklere katılarak çevresini oldukça genişletir. d Grubunu "Türk

Avangardı" olarak gören sanatçı sanat tartışmalarına aktif olarak katılır, diğer grup üyelerine kıyasla sanata sosyal ve siyasal bir açıdan bakar. 1933 yılında yönetmen Sergey Yutkeviç'in "Türkiye'nin Kalbi Ankara" filmini çekmek için Türkiye'ye gelmesiyle birlikte onunla tanışma şansı yakalayan Abidin Dino bir film çağrısı üzerine Rusya'ya gider ve başka sanatçılarla tanışır. Bu dönemden sonraki Dino eserlerinde sinemanın etkisiyle birlikte "hareket" unsurunun ön plana çıktığı görülür. 1938 yılında İstanbul'a geri döndüğünde 2. Dünya Savaşı çıkmak üzeredir. Nazi yandaşları önemli kadrolara girmektedir ve bu koşullar arasında Abidin Dino birkaç ressam arkadaşıyla "Yeniler Liman Ressamları"nı kurar. Denizcileri, deniz işçilerini ve balıkçıları değişmez konuları olarak işleseler de Abidin Dino yaptıkları eserlerde gerçek olduğu kadar düşün de olduğunu belirterek çalışmalarını "sosyalist-realist" eserler olarak görmediğini belirtir (Özsezgin, 2015: s. 16-25).



Resim 6: Abidin Dino, Yörük Kadın, 1940'lar.

1941'de açılan Liman Grubu sergisinin ardından artan siyasal baskı dolayısıyla önce Çorum'a, ardından Adana'ya sürgüne gönderilen sanatçı burada ve bu dönemde yoksul ve hasta köylüleri betimler (Resim 6). Anadolu insanının yaşadıklarını daha net görmeye başlar. Burada aynı zamanda iki de oyun yazan sonrasında da 2. Dünya Savaşı'nın son bulmasıyla birlikte yurtdışına çıkmak isteyen Abidin Dino, Türkiye'de

1950'lerden itibaren artan siyasal baskı yüzünden önce Roma'ya ardından 1952 yılında Paris'e gider ve sanata dahil edilebilecek türde dekoratif olmaktan uzak yapıtlar üretir. (Özsezgin, 2015: s. 27-31). 1954'te non-figüratif soyutlama tarzında doğadan yaptığı gözlemlere dayalı desenler yapan Abidin Dino sonraki sekiz sene boyunca büyük ölçüdeki yağlı boya resimleriyle *Salon de Mai'ye* katılır. Paris'te ilk sergisini 1955 yılında Galerie Kleber'de "Atom Korkusu" ve "İşkenceler" üzerine olan çalışmalarıyla açan Dino'nun koyu renklerden oluşan eserlerinin tamamı alıcı bularak olumlu eleştiriler alır. Bu yıllarda figür çalışmalarını kendince yorumlama girişimlerinde bulunan sanatçı non-figüratif çalışmalara başlar. (Kolektif, 2000: s. 56). "Uzun Yürüyüş" eserinde Çin'deki uzun yürüyüşü[27] Çin resimlerine benzeterek resmeder (Resim 7). Dolayısıyla Çin'lilerin dilini kullanarak onların hikayesini anlatır. (Alimoğlu, 2007: s.1)



Resim 7: Abidin Dino, Uzun Yürüyüş, 1956, tüyb.

[27]Çin Komünist Parti güçlerinin Milliyetçi Çin Ordusu Komingtan güçlerinden kaçmak için başlattığı geri çekilme harekatıdır. Çin Komünist Partisi başkanı Mao Zedong 1934 tarihinde Jiangci'den 100.000 kişiyle yürüyüşü başlatmıştır. 370 günde Çin'i batıdan doğuya 12.500km boyunca yürüyerek geçmişlerdir. (Vodinalı, 2017: s.1) https://www.aydinlik.com.tr/kose-yazilari/huseyin-vodinali/2017-temmuz/uzun-yuruyus

1960-70 arasında konu bakımından zenginlik kazanan çalışmalar yapar. Türkiye'deki ilk kişisel sergisini 1969'da İstanbul'da açar. Heykel ve seramik sanatına da ilgisi olan Abidin Dino için çizgi unsuru, renk ve lekenin yanında üçüncü bir değer olarak önem kazanır (Özsezgin, 2015: s. 32).

Desen, resim sanatının altyapısal bir türü olarak bütün sanatçılar tarafından uygulanmıştır. Her sanatçı, özellikle de yaşamının erken dönemlerinde desene ağırlık verme gereği duymuş ya da boya resimleri için deseni, büyük kompozisyonları için bir "eskiz" denemesi olarak değerlendirmiştir. Abidin Dino açısından desen, bütün bunların dışında, özgür ve özerk bir sanat yapılanmasının alanı içinde yer alır. Yalın çizginin, zaman zaman renklendirilmiş fırça vuruşlarıyla görece farklı bir noktaya götürüldüğü, ancak temel işlevinin hiçbir zaman ikinci plana düşmediği bir çalışma temposu, Abidin Dino dışında başka bir sanatçıda görülmemiştir. Bu durum, Dino'nun salt çizgi çevresinde odaklanan bir sanat anlayışını yaşam boyu benimsemiş olmasında birtakım yan etkenlerin varlığını düşündürür. Bu yan etkenlerin başında, sanatçının, çizgiyi, özerk bir ifade aracı olarak görmüş olmasında hem gerçeküstücü hem de anlatımcı (ekspressif) motifler aramaktan kaynaklanan bir yöneliş içinde bulunmasının önemli bir payı bulunduğu kuşku götürmez (Özsezgin, 2015: s. 38-39).

Dino resim hakkında: *"Bunca çılgın bir ortamda, belki hiçbir işe yaramaz resim. Ama belki bir bayraktır resim. Bir beraberlik çağrısı, kara kadere isyan, bir çeşit küfür, bir soru, güzel günlere ağıt ya da korkuları dağıtan çocuksu bir oyun."* derken resimde gerçeklik konusu için de aynı zamanda gerçekdışı olanın karşıt uyumunun önemine vurgu yapar. Bir çeşit soyutlama olarak da gördüğü hat sanatına olan ilgiden de anlaşılacağı gibi bu sanattan etkilenen Abidin Dino'nun çalışmalarına bütünsel olarak bakıldığında dış doğadan çok iç dünyadan etkilendiği anlaşılır. (Özsezgin, 2015: s.39-41). Toplumsal olayların kimi zaman herkesten önce ressamı etkilediğini belirten Dino; ressamın insanlar arasında dolaşarak, rasathanelerde en uzak depremi inişli çıkışlı bir grafikle çizen "sismograf" lara benzediğini belirtir (Demirel, 1956: s. 238).

Sanatçı Paris'e gittiğinde tanık olduğu soyut ve figüratif resim arasındaki gerilim hakkında şunları söyler:*"...Sanat tarihinde zaman zaman bazı olgular dinsel nedenlerle açıklanır, ama bu tür yorumlarla pek uzağa gidilmez. Tabii soyut resmin böyle dinsel bir temeli yoktu. Doğrusu ben de, kişisel olarak yavaş yavaş iki kutup*

arasında bocalamaya başlamıştım. Bir ölçüde belki tümüyle soyut olmasa bile, daha çok soyut sayılabilecek resimler yapıyordum. Ama bu resimlerimde de, sanıyorum, benim ve dünyanın, açık seçik olmasa da, bir dışa vurumu vardı. Daha doğrusu benimle dünya arasındaki ilişkinin. Dekoratif diye nitelenecek soyut bir resim söz konusu değildi benim için." (Avcı, 2001: s. 236).

"...Denilebilir ki "barış içinde yaşama" ilkesi soyut ressamların sırtında gerçekleşmek üzere. Belki de zaten dünyanın düzenini ve barışını bozan, hınzır soyut ressamlardı. Bunca ivedi konu dururken bunca devlet adamının soyut resme kızmaları başka türlü nasıl anlaşılır?" (Avcı, 2001: s. 237).

Denizli doğumlu Abidin Elderoğlu ise İstanbul Öğretmen Okulu'nu 1926'da bitirdikten sonra 1930'da Türk Maarif Cemiyeti'nden kazandığı bursla Paris'e giderek Güzel Sanatlar Akademisi'nin atölyelerinde resim öğrenimine devam etmiştir. Önce Akademi Julian'da Paul Albert Laurens'in öğrencisi olmuş, ardından Andre Lhote atölyesine devam etmiştir. 1932 yılında yurda döndüğünde İzmir Öğretmen Okulu'na resim öğretmeni olarak atanmış ve otuz dört yıl boyunca öğretmenlikle birlikte sanat çalışmalarını sürdürmüştür (Giray, 2003 s. 164).

"Sanatçı ancak kendine özgü bir kişilik için ömrünü harcar" diyen Elderoğlu, Cumhuriyet döneminin birçok sanatçısı gibi Türk resminin kuramsal ve düşünsel kavramları üzerine de makaleler yazmıştır. Çağdaş sanatın en önemli sorunu olan kişilik konusu benimsenmediği sürece yaratıcı bir tutumun da oluşması mümkün değildir. Anlatımın kişiliğe, düş gücünün ise özgünlüğe bağlı olduğunun bilindiği günümüzde sanatçının değerlendirilmesi için en önemli kriter kişisel özgünlük olmuştur. Türk resim sanatı tarihinde yenilik konusu Batı'daki akımların ülkeye sonradan getirilmesiyle öykünme gibi boyutlarına rağmen yenilik anlamında değerlendirilerek farklı anlayışlara sebep olmuştur. Yine benzer şekilde tutarsız ve amaçsız bazı çalışmalar da yenilik olarak algılanmıştır. Oysaki yenilik denildiği zaman; kişisellik, yaratıcılık gibi konuların incelenmesi gerekmektedir (Erbil vd.1984: s. 7-8).

Abidin Elderoğlu'nun sanatçılar hakkındaki düşüncesi ise şöyledir: *"Sanatçı bir bitkinin güneşe ve havaya yönelmesi gibi insanlığa yeni ve güzeli sunmak, kendi iç dünyasını huzura kavuşturmak için çabalayan bir varlıktır. Fırtınaymış, savaşmış demeden, vakti gelince çiçeği açan bir bitki gibi yaşantı olarak varlığını ortaya*

dökecektir. Güneşten ve havadan aldığı güçle... Böylesine saf ve temiz bir kıvanç uğrunadır sanatçının varlığı." (Erbil vd.1984: s. 10).

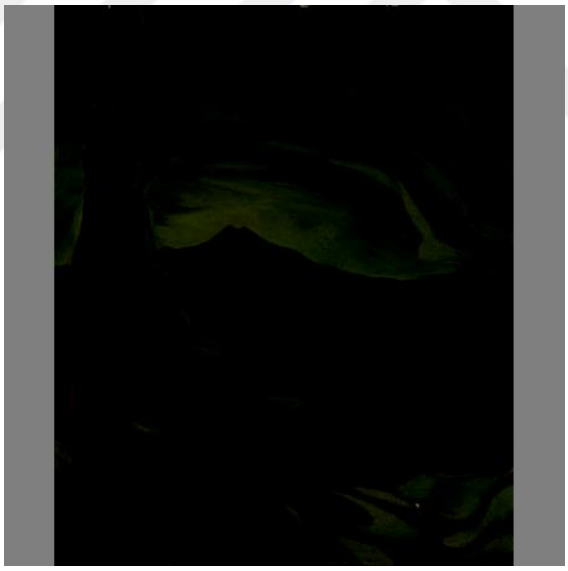
Akademik eğitim olmadan sanat eğitiminin mümkün olmayacağına inanan Elderoğlu, akılla sanatın yapılamayağını; bilgi, deneyim, görgü ve inanç gibi sorumluluğu ağır bir amaç için ellerin gerektiğini ve bu uğurda savaşmaya yetersizlikle başlanamayacağının altını çizmiştir. Sanatçı sanat hakkındaki görüşlerini ve inançlarını yaşamına uygulayarak çağdaş ve duyarlı olmanın sanatın gerçekleri arasında olduğunu göstermiştir. Aynı zamanda sanatçıların yasal ve ekonomik açıdan güvence yoksunluğu yaşamalarına, sanatın kültür alanındaki eksikliğine, eleştirel bakış açısındaki olduğu gibi eğitimdeki kısırlığa da tepkisiz kalmayarak duyarlılığını ortaya koymuştur (Erbil vd.1984: s. 12-15).

Sanatında Türk kaligrafisinden esinlenmediğini ve bir süre Paris'te atölyesine devam ettiği Lhote'un etkisi olmadığını söyleyen Elderoğlu, kişisel üslubunu oluştururken Doğu sanatının çizgisel değerleri ile Uzakdoğu'nn fırça izlerinden etkilenir. Başlarda sembolik çalışmalar yapan sanatçı sonraları renk ve biçimde zıt değerlerin uyumu üzerinde çalışmış, açık ve koyunun çarpıcı gücüyle bilinçaltının verilerini soyutlayarak sanatçı kişiliğini bulmuştur (Erbil vd.1984: s. 19).

Elderoğlu, sanatı güzellikler yaratmaktan öte, hem bireysel hem de toplumsal açıdan, insanlığı yüceltmede bir disiplin olarak ele almıştır. Buna bağlı olarak sanatçının ahlaki değerleri yüksek ve toplumu yüceltecek değerlere, düşüncelere sahip öncü ve önder kişiler olması gerektiğini savunur: *"Ben sanatı, insanı yaratıcı olarak alırım. Müzik de, resim de, heykel de insan ruhunu yapıp yıkıcıdır; Sanatı kullanma biçimine ve felsefesine göre..."* (Erbil vd.1984: s. 34-35).

"Doğu Müziği insanı pasif, kaderci, yakınmacı, her şeyin kendiliğinden ya da Tanrıdan oluvermesi isteğini besleyen felsefeyi övücü olarak öter, seslenir; ruhu bu yolla besler. Parayı sever, ancak riya altında gizlidir bu işler. Söz yakıştırmacılığı yapar, ciddiyeti felsefe ve atmosferin havasıdır. Batı Dünyası'nın sanat müziği ise yaşam çabasının zorluklarında teselli veren, çaba ruhuna güç katmaya yönelen, ezgileri ciddi, doğrucu, kişilik gücüne güvenmeye yönelmiş, yeniliği isteyen, aktif, yapıcı olmaya yöneltir insanı." (Erbil vd.1984: s. 35-36).

Elderoğlu'nun çalışmalarında görülen iki özellik; ele aldığı konunun bir insanı, bir manzarayı ya da soyut biçimi anımsatması ve eşya tutkunu birinin duyarlılığıyla halı-duvar süslerindeki "S" kıvrımlı klasik Türk üslubundan yararlanan planlı tekniğidir. Böylece yurdunun malzemeleriyle Avrupa' nın zevkini harmanlayarak üslubunu oluşturmuştur. Her sanatçının, sanatın ve çağının anlamı üzerine düşünüp araştırması, gelişmelerden yararlanması ve kendisini olgunlaştırması gerektiğini belirten Elderoğlu bu konuda: *"Ben bu gün erdiğim nosyon ile 20 yaşında olsaydım, hiç resim çalışmadan deneysel uygulamalara yönelirdim. Çünkü günün sanatı böylesine bir anlamı vurguluyor. Taş ile, çakıl ile, yumurta kabuğu ile, cam ya da her ne olursa onunla sanat yapılıyor. Artık sanat yapmak var. Var ama kontrpuan anlamında olgunluk da kolay değil..."* demiştir (Erbil vd.1984: s. 41-51).



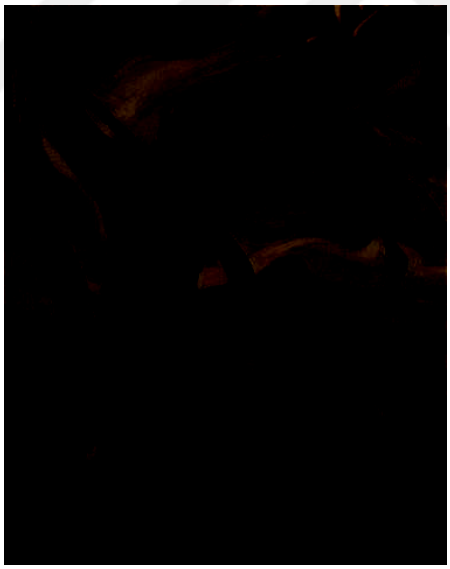
Resim 8: Abidin Elderoğlu, Peyzaj, 1940, Tuval Üzerine Yağlı Boya,

56 x 45.5 cm.

Sanatçı, Andre Lhote öğretisiyle yurda döndüğünde çalışmalarını desenci, abartılı figürleriyle yarı Kübizme bağlı "modern akademizm" denilebilecek biçimcilikle birlikte felsefi bir tavır sergiler. 1935 sonrasında renkçi bir tavırla lale motifinden yararlanarak kontrast renk olan yeşil ve kırmızıyı kullanıp Peyzaj (Resim

8) ile Ağaç (Resim 9) eserlerini oluşturmuştur. Yine bu yıllarda gerek Türk resminin gerekse kendi resminin kuramsal açıdan gelişmesi için çabaladığına tanık olunur. Yaptığı her eğriye karşıt bir eğri ile çözüm bulmaya çalışan sanatçının "S" kıvrımlı eserlerinin de bu kaygı ile ortaya çıkmasına rağmen yaptıklarını yeterli görmez ve kendini eleştirerek şunları söyler:

"Bu devre çalışmasında, bizim ve bizceliğin özelliği ve karakteri yer aldı. Bu stili doğa varlığında irdeledim. Eğilimimce bu yumuşak kavisleri kullanmış oldum. Ama varılan sonuç ve özellik genişletme nitelikleri yeterli değil. Hem de astraksiyon olayını gerektiği gibi uygulayabilmek için biraz zorlama söz konusu oluyor. Yani ağaç ağaç kalıyor, çiçekte çiçek... Öte yandan renkçi anlamı olan bu tutumda, yine ışık anlamı egemen oluyor. Burada tutunup kalmakta rahatlık duyamıyordum. Arayışlarımı sürdürmek, geliştirmek gerekiyordu." (Erbil vd.1984: s. 52-55).



Resim 9: Abidin Elderoğlu, Ağaç, 1940, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 55x48cm, A.Koleksiyonu

Cumhuriyet Halk Partisi'nin oluşturduğu program gereği Halkevlerinin düzenlediği Yurt Gezileri kapsamında Abidin Elderoğlu' na Muş ili çıkmıştır ve sanatçı burada gökyüzünde,bulutlarda, yerde oluşan ton farklılıkları, ışık-gölge arasındaki şiddet ayrımı gibi unsurları uzun gözlemlerle inceleme fırsatı bularak soyut resme

gidecek yolun doğadan geçtiğini farkeder. Yurt gezisi dönüşünde de doğadan aldığı referansları ayıklama-yorumlama yoluna giderek ve keşfettiği bu bilinci geliştirir. Dolayısıyla 1940'lardan sonra renk lekelerinin hakim olduğu figüratif soyutlamalar yaparak açık-koyu yöntemiyle parçalamalar oluşturur, doğadan ve doğa biçimlerinden uzaklaşarak bütünü parçalamayı ve çözümlemeyi dener. Resim A-1957 (Resim 10) ve Resim B-1957 (Resim 11) eserleri bu yolla yaptığı çalışmalara örnek olarak gösterilebilir. 1960'lı yıllara doğru kaligrafik çizgilerden yararlanarak soyut çalışmalar yapan Elderoğlu, çocuksu bir bilinçle kontürlerin ayırdığı yüzeylerde düz boyamalar yapmıştır. Sonraları bu çalışmalarındaki boyamalar çizgilerin dışına taşma eğilimi gösterir (Erbil vd.1984: s.55-58).



Resim 10: Abidin Elderoğlu, Resim A-1954, 100X81cm, A. Koleksiyonu.



Resim 11: Abidin Elderoğlu, Resim B-1954,73x60cm, A. Koleksiyonu.

1960'lı yılların sonlarında ve 1970'lerde çizgisellikten lekeciliğe yönelmiş, düşünsel olarak oluşturduğu yeni biçimlerle soyut çalışmalar yapmaya başlamıştır (Resim 14). Bu dönemde üç ana renk olan sarı, mavi ve kırmızıyı kullandığı da görülür (Resim 12, Resim 13). Ölümünden önce aralarında önemli isimlerin de olduğu pek çok öğrencisini de etkileyen "Benim Sanatım" isimli manifestosunda Abidin Elderoğlu şunları söyler:

"Benim sanatım, resim sanatının soyutluğunu sağlamak amacıyla müzikten seslerin, işlevlerine göre uygulanmasına koşut olarak renk, biçim, açık-koyu ve yarım koyuluk gibi plastik ögelerin etkinliklerine dağıtılmış ve böylece oluşmuştur. Resimlerim neden ve konu aramaya kapılmadan gözle dinlemek içindir. Sorun, konudan sıyrılmak, konusuz plastik bir müzikalite sağlamaktır. Amaç bir kaos yaratmaktır. Buysa, eşyayı bu yolda uygulamak, örgütlemek, onlara bir görev vermek ya da bu görevlere uygun etkin plastik elemanlar yerleştirmektir. Günümüze kadar, konu ile oluşmuş ve gelişmiş bir sanat dünyası bulunuyordu ve biz onlara hayranlığımızı beslemişsek de, bu duygusal değer salt konuya dayanmış değildir. Konu, gerçek sanat duygusunu ve anlayışını zayıf düşürüyor. Sanatın kendine özgü saf duygusallığı özgür kalamıyor. Gövdenin ağırlığı daha yükseklere uçmaya engel oluyor. Ben bunu böyle gördüm ve öyle anladığım için bu yolda çabalamayı inançla sürdürdüm.

Güzellik ve sanat duygusunun arı ve özgün anlamı doğadan, insan varlığından ve ruhsal yasalardan kaynaklanmaktadır. Konudan sıyrılarak soyut bir sonuca varmak için de bu temelden ayrılmak mümkün değildir. Doğadan ve ruhsal yasalardan bilinçaltında beslenerek gelen niteliklerin kuramlarla bilinçli olarak yansıtılabilmesi yaşadığım çağın sanat dünyasında açıklığa kavuşmuştur. Bugün sanatçı her ögeden yararlanıp yepyeni bir kaos yaratabilir. Yeter ki kuramlar iyi kavranabilsin, yol iyi seçilsin. Sanatım, Uzak Doğu`a kadar uzanan Asya sanatının teknik ve becerisi temeline oturmaktadır. Fırça vuruşumda ise Avrupa sanatının canlılık, kıvraklık, duygululuk ve zenginliğinden esinlendim." (Erbil vd.1984: s. 69).



Resim 12: Abidin Elderoğlu, Soyut Kompozisyon, 1971, Kağıt Üzerine Sulu Boya, 23x30 cm.



Resim 13: Abidin Elderoğlu, Soyut, 1972, Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 16x24cm.



Resim 14: Abidin Elderoğlu, Soyut, 1967, Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 7x18cm.

O yıllarda non figüratifin Türk sanatında evrensel değerlere sahip çıkmak olduğu görüşüne katılarak, sanatın gelişiminin toplumun gelişimini etkileyeceğine inanan isimlerin başında Ferruh Başağa da bulunur. İstanbul doğumlu Ferruh Başağa 1936 yılında İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi Resim bölümüne girerek önce Nazmi Ziya sonrasında ise Leopold Levy ve Zeki Kocaemimi'nin atölyelerinde çalışır. Mezun olduğu 1940 yılında Müstakil Ressamlar derneğine, ardından Yeniler Grubu'na daha sonrasında ise Plastik Sanatlar Derneği'ne üye olmuştur. Bu dönem sanatçıları arasında Ferruh Başağa, çağdaş sanat akımlarını o günlerde dünyada etkili olan soyut sanat söylemleriyle çözümleyerek non-figüratif sanatı benimser. Non-figüratif akımın Türk sanatında evrensel değerlere sahip çıkmakla bağdaştığını savunarak sanattaki gelişimin toplumu da geliştireceğini savunur. Nitekim o yıllarda Türkiye'deki non-figüratif sanat milli olana karşı evrenseli, geleneksel olana karşı yeniyi-yenilikçi olanı simgeler (Giray, 2003: s. 7).

Orta ve Teknik öğrenimini Yugoslavya'da tamamlayan sanatçının resim çalışmaları akademiden öncesine dayanır. Elektro-mekanik okuyarak uçak fabrikasına atanan Ferruh Başağa'nın ileride yapacağı resimleri etkileyecek teknik resim bilgisini kendisine katar. Akademiye geldikten sonra ise Akşam kursları olarak bilinen "Cours de Soir"na katılarak sanat ve biçem arasındaki ilişkiler konusunda bilinçlenmeye başlar ve renk bilgisiyle çalışmalarını pekiştirir (Giray, 2003: s. 14).

Ferruh Başağa sanat hayatıyla ilgili olarak şunları söyler: *"Çalışmalarım 1935'te Nazmi Ziya ile başladı. Kompozisyon ve desen, sonra canlı modelden desen. Buna galeri çalışmaları derdik. Bilinçlenmeye Nazmi Ziya ile başladım. Bu, 1935-1936 yıllarına rastlar. Son derece titiz ve lirik bir inceliğe sahip olan hocam, izlenimci olarak beni renkte şiirsel bir incelik aramaya yöneltti. Bu yumuşaklığı ve şiirsel duygusallığı somut ve soyut arayışlarımda her zaman korumaya çalıştım."* (Giray, 2003: s. 14).

Akademinin ikinci yılında Hans Hoffman'ın öğreniminde çağcıl yorumlarla kendini geliştiren Zeki Kocaemimi'nin yağlı boya atölyesine geçer. Türk resminin modern sanata olan ilgisinin öncülüğünü yapan Kocaemimi, bunun temelde düşünsel olgulara dayandığını savunarak bunu çalışmalarında da gösterdiği gibi öğrencilerine de bilgilerini uygulama, araştırma, gözlemleme, algılana ve bilgilendirme gibi çeşitli yollarla aktarmaya çalışmıştır. Dolayısıyla Başağa da dönemindeki sanatçılar gibi

ekspresyonist ve konstrüktivist yaklaşımın resme kattıklarını kavramaya başlar (Giray, 2003: s. 15).

Maarif Vekili kararıyla Akademi'de 1936 yılında yenileşme başlayarak resim bölümü başkanlığına Leopold Levy getirilmiş ve burada geçirdiği 13 yıl boyunca da Türk resmine yeni bir anlayış katmıştır. O günlerde Akademi'de yaşanan her gelişmeye de Levy adı katıldığı için modern sanatın bu şekilde baş gösterdiği fikri gelenekselleşir. Levy'nin asistanlığını yapan Bedri Rahmi Eyüboğlu onun resim anlayışı için en önemli temelinin doğa karşısında yapılan araştırmalara dayandığını belirtir. Levy Akademi'ye atandığında kendisinden beklenenin "Modern Ressamlar" yetiştirmek olduğunu ve buna bağlı olarak Yüksek Resim bölümünün açıldığının bilincindedir; ancak bunun istenilen amaca yeterince hizmet edemeyeceğini, asıl gerekli olanın yetenek ve özgür düşünce yapısı olduğunu savunduğu için hiçbir öğrenciyi de kendi etkisi altında bırakmamış özgün olmanın yollarını öğretmeye çalıştığı gibi sanat tarihinin de önemine değinmiştir. Levy'nin gelmesiyle birlikte öğrencilerin bir an önce modern resme başlayacağı sanılsa da Levy bu konuda aceleci olmamış, konuların özümsenmesini istemiştir. Ona göre *"Sanatçı yeteneğine sahip olmayan birine zorla sanatçılık öğretilemez. Olsa olsa kültür birikimi ve işçilik sağlanabilir."* Dolayısıyla onun sayesinde öğrencileri özgün arayışlar içine girerek yaşadıkları toplumun katmanlarına ait sorunlar hakkında gözlemler yapmaya başlarlar. Ferruh Başağa'da İkinci Dünya Savaşı'nın etkileri altında kendi özgün çalışmalarının temellerini aramıştır. Türkiye her ne kadar savaşın dışında kalmaya çalışsa da tüm dünyayı etkileyen olumsuz durumlar ülkemizi de etkilemiş ve sanatçılarımız malzemelerin yokluğu gibi bir gerçekle karşılaşarak tüm bu olumsuzluklar içinde buldukları her türlü malzemeyle sanat yapma arzusu içinde kendilerini geliştirmeye çalışmışlardır (Giray, 2003: s. 15-23).

Başağa'nın soyut resmin öncüsü olmasındaki önem ve non-figüratif resim yapma isteğindeki devamlılık ve kararlılığın altında o dönemin toplumsal, politik ve düşünsel değerlendirmeleri yatar. Tüm bu kavramlar karşısında oluşturulan ortak çalışmalar ise Türk Sanat Felsefesi'yle ilgili araştırmaları gündeme getirir (Giray, 2003: s. 54-55).

Non-figüratif resim ile birlikte Türk resim sanatına soyut ve somut kavramlarla düşünce akımının önemi anlaşılır ve sonrasında çağdaş düşünce sistemlerini anlamlandırma ve uyarlama çalışmalarının başlandığı geçiş dönemine girilerek bu konudaki tartışmaların ve yayınların başlaması, sanatçı ve yazar birliğiyle sanat felsefesi ve estetik üzerine araştırmalar başlamıştır (Giray, 2003: s. 55).

1960 yıllarında bazı sanatçılar tarafından soyut resim terkedilse de soyut resmi bir anlayış olarak benimseyen Ferruh Başağa gibi birkaç sanatçı ile üst noktalara ulaşır zira bu dönemdeki soyut resmin özü, sanatçı duyarlığının yönlenmiş olduğu seçimlerin özgünlüğü olur. Sınırsız boşluklarda oluşturulan görsel düzenlemeler vardır. Resimlerde boşluklar ve bu boşlukları tasarım boyutuna taşıyan lekeler ve ardından da çizgisel geçişler görsel algılamada yanılsamalar yaparak yer değiştirmelerin oluşturduğu başkalaşım soyut yorumlamaları çekici hale getirir. Bu görüşü destekleyen yazılar dönemin bilim adamları tarafından da yazılmaya başlar:

"Ressamın karşısındaki model, sadece ve sadece bir formdan ibarettir. (...) Sanatçı eşyayı bir form ve renk hamuru olarak görür. Ve bu görüşünde o kadar ısrarlıdır ki, eşyayı alır ve kendi duyguların deyişi için gereken şekle sokar, dilediği gibi yoğurur. Böylece obje silinip gider, onun yerine düşünce ve duygular şekillenip anlatımı belirler. Tabiattaki şekli tabloda göremiyorsak, bunun sebebi o şeklin kendi haliyle ressam için yetersiz oluşudur." (Giray: Velioğlu, 2003: s. 62-63).

Ferruh Başağa, soyut sanatın seyircilerce anlaşılmayışının zorluğunu yaşarken bunun çözümü için de soyut sanatı anlama yöntemi üzerine açıklamalar yapar: *"Soyut sanatı anlamak için onun temelinde bulunan nesne varlık kavrayışını, obje yorumunu bilmek gerekir. Soyut sanat deyimi romantizm ile ortaya çıkar. Soyut sözcüğü belirsiz anlamına gelir. Her sanat yapıtı kendi başına bir objedir. Herhangi bir şeyi temsil etmektedir. Soyut sanat olgusu bir etikettir. Tıpkı başka üsluplarda olduğu gibi. Buradan anlaşıldığı üzere salt soyut sanat, kendine özgü, doğa dışı, bir salt biçimler oluşumudur. Buna karşılık soyutlayıcı sanat denince doğa biçiminden hareket ederek nesnelerin salt biçimini çağrıştıran, doğasal bir içeriği olmasa da biçimsel ilgisi bulunan sanat anlaşılır."* (Giray, 2003: s. 65-66).

Başağa'nın 1945'te Beyoğlu Kitap Sarayı'nın yanındaki mekanda açtığı ilk kişisel sergisindeki çalışmaları arasında soyutlamalar da vardır ve daha o zamanki çalışmalarında bile doğanın taklidini yapmaktan uzak oluşu ve çeşitliliği ve yorum

farklılığıyla basının da dikkatini çekmiştir. Soyut resme yönelmesindeki gerekçeyi ise çağın akılcılığını, dinamizmini ve çok yönlülüğünü en iyi yansıtan yöntemin bu olmasına bağlar. Başlangıçta doğayı soyutladığı lekesel çalışmalarında tek rengin baskın olarak kullanıldığı, çoğunlukla da kırmızı ve yeşili tercih ettiği tuvallerinde noktasal kabartmaların olduğu bir tekniği kullanır (Giray, 2003: s. 70).



Resim 15: Ferruh Başağa, Soyut, 1966, Tuval Üzerine Yağlı Boya.

Tavanarası atölyesinde leke dengelerini kurguladığı çalışmalarına başlayan sanatçı gece manzarasından etkilenerek renkler ve ışıklardan oluşan lekelerle geometriye dayalı soyut kompozisyonlar yapar. (Giray, 2003: s. 72). Geometrik kompozisyonlarla oluşturduğu yüzeylerde katmanlar halinde olan saydam şekiller birbirinin üstüne biner. (Resim 15). Buradaki renk unsuru ise organik yapıdaki geçişleri, katmanları ve biçimdeki yalınlıkları anlatmak için kullanılan bir araçtır.



Resim 16: Ferruh Başağa, Güvercinler, 1980, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 84x84cm.

Tuvalde sonsuzluğa doğru giden bir derinlik hissi uyandırarak seyircide yanılsama oluşturan Ferruh Başağa, tüm bu yoğunluğun içinde kendine has bir yalınlık yakalar. Genellikle etkin olan iki rengin hem şeffaf hem de örtücü bir katman olarak kullanımına rağmen kesin geçişlerinde yine aynı şekilde yatay ve dikey biçimlerle oluşturulmasına sıkça rastlanır (Giray, 2003: s. 198-203).

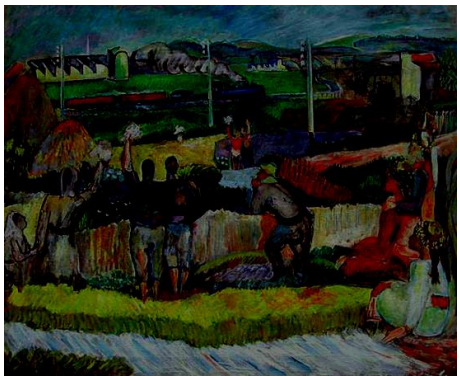
1950'lerde soyut çalışmalar yapan sanatçıları destekleyen Maya Galeri'sinde de sergi açan Ferruh Başağa 1960'dan itibaren düzenli olarak soyut çalışmaya devam eder. (Giray, 2003: s. 73). Barışla özdeşleşen kuşları resmeden (Resim 16) sonraları teknelerle umutları, yolculukları ve mutlulukları anlatmaya başlayan Başağa, yapıtlarının her evresinde bu soyutlamalara karşı izleyicilerin konumunun ne olacağını, birlikte hangi ortak paydada buluşacaklarını algılamaya çalışarak kendine yeni yollar arayarak izleyicileri resimlerindeki anlatımın etkisine katmaya çalıştığı görseller kullanır. Özetle teknelerdeki geometrik formlar sanatçı için yaylar olarak kullanılarak resme katkı sağlarken, izleyiciye hitap eden ilk şey duygusal olarak onları tuvalin içine çekmek ve geometrinin dengesiyle renklerin geometrideki dağılımlarının oluşturduğu kurgunun gücüdür. Ferruh Başağa'nın resimlerinde renk ve malzeme özellikle doğru bir orantı varken gerek tuvalin formu gerekse rengin görünümüyle boyanın dokusu bir bütün oluşturur. Malzemeyle oluşturduğu etkiye ise boyanın yoğunluğu, tuvaldeki katmanlaşan saydam kullanımı örnek olarak verilebilir (Giray, 2003: s. 198).

Ferruh Başağa'nın çalışmalarının temeli yaşamının büyük bir çoğunluğunu Akdeniz'in bir uzantısı olan Ege'de geçirmesiyle doğru orantılıdır. Işık, renk ve atmosferi resimlerinde kullanarak denizin şeffaflığından ve suyun kırılan yüzeylerinden, renklerin gün içindeki değişiminden yararlanır. 1990 yılından itibaren soyutun içine kattığı soyutlama çalışmalarından uzaklaşarak üçgelerden oluşan sistemi kullanır. Ona göre, düşünülen bir doğa artık duyusal olarak kavranılan doğa gibi değildir. Burada amaç, doğanın anlamıdır ve bu anlamda düşüncede somutlaşır. Sanatı doğaya koşut olarak bir armoni olarak gören Başağa, bu armoninin renkli biçimler organizması olduğunu söyler (Giray, 2003: s. 79)

Doğaya olduğu kadar renklere de önem veren bir diğer ressamımız Bedri Rahmi Eyüboğlu'dur. Trabzon doğumlu Bedri Rahmi Eyüboğlu, ilkokul dönemini devlet memurunun çocuğu olması sebebiyle çeşitli bölgelerde geçirir. Ortaokulun sonlarına

girdiği resim dersleri, dersin amaçlarını kavrayamamış öğretmenlerce yürütüldüğü için bu dönem boyunca yazın edebiyatıyla ilgilenmesine rağmen resimle ilgilenmemiştir ancak Trabzon lisesindeyken 1927 yılında oraya atanan Zeki Kocaemimi onun üzerinde bir etki oluşturmuş olabileceği düşünülür. Öğretmenlik konusunda henüz deneyimsiz olan Kocaemimi, öğrencilerin seviyesinde ders anlatamasa da yıl sonu oyunu için hazırladığı dekorla herkesin ilgisini çekmiştir. Okul hayatında genel anlamda başarısız olan Bedri Rahmi, aile içinde de bu sebeple huzursuzluk yaşamış ve İstanbul'a giderek Güzel Sanatlar Akademisi'ne girmeyi hedeflemiştir. Başlarda birçok meslekdaşının yaptığı gibi kartpostal resimleri yaparak resme başladığını belirten sanatçı onu buna iten şeyin resim değil, okuduğu kitaplar olduğunu söyler (Erol, 1984: s. 9-24).

Akademi'ye girdiği zaman orada Nazmi Ziya, İbrahim Çallı ve Ahmet Haşim eğitim vermektedir ve Nazmi Ziya onu kartpostallardan uzaklaştırarak heykellere ve açık havada çalışmaya yönlendirmiştir. Anatomi ve perspektif derslerinden hiç hoşlanmasa da kuramsal derslerden estetik ve mitolojiye ilgisi vardır. Ünlü yapıtların röprodüksiyonları onun gözünü korkuturken Van Gogh'la tanışmış ve 1930'larda yapmış olduğu resimler, onun Çallı ve Hikmet Onat'ın çalıştığı tarza, geniş fırça darbelerin boyayı yüzeyde hamur olarak bıraktığı tekniğe yöneldiğini gösterdiği gibi Van Gogh'u da anımsatır. "İlk Geçen Treni Seyreden Köylüler" isimli resmi (Resim 17) çok renkli kullanımıyla Van Gogh'u anımsatan çalışmasına örnektir (Erol, 1984: s. 27-29).



Resim 17: Bedri Rahmi Eyüboğlu, İlk Geçen Treni Seyreden Köylüler, 1935, Tuval Üzerine Yağlı Boya.

Akademi'den diplomasını almadan Fransa'ya giden Eyüboğlu dil öğrenip, müzeleri gezmiş ve sanat çevreleriyle tanışmış, Gouguin'den röprodüksiyon yapmıştır. Sanatçılara olan ilgisi klasik sanatçıların aksine, adları yeni duyulmaya başlayanlar üzerindedir ve Andre Lhote atölyesinde 1 ay kadar çalışmış, orada Cemal Tollu ve Eren Eyüboğlu'yla tanışmıştır. Fransa'da yaptığı çalışmalar inişli çıkışlı olsa da genel anlamda nesnelerin biçimlerini bozmaya yönelmiştir ama çalışmaları o dönemde hakim olan geometri modasına veya Lhote öğretisine benzememektetir. Daha çok Van Gogh, Matisse, Gouguin ve G. Braque'ye ilgi duyar. Bu dönemde edindiği çağdaş Batı sanatının tüm bu etkilerine rağmen resimlerinde Doğulu bir hava görülür (Erol, 1984: s. 30-35).

Çalışmalarında "yeni yapılmış"lık ve "çocuksu"luk hissini yakalamayı amaçlayan Eyüboğlu, geometrik yapılardan uzak durmasına rağmen nispeten etkilenmiş ve halk folkloru, halk ressamları ve taş baskı öykü kitaplarını anımsatan resimler yapmıştır. Abidin Dino'da Bedri Rahmi'nin resimleri için şöyle demiştir:

"Bedri Rahmi'nin ilk defa resimlerini gördüğüm vakit çocukken emdiğim horoz şekerlerini hatırladım. Resimler bana horoz şekeri kadar sade, sakin göründü. Fakat bu bir tuzaktı... Papatya tarlasından daha az tehlikeli zannedilen şekiller insanın kafasına girince bir daha çıkmıyorlar. Bedri Rahmi'nin bütün resimlerinde, nabzı hissedilen bir kalabalığın hatta bir şehrin veya memleketin mevcudiyeti var." (Dino, 1938: s. 5).

Bedri Rahmi'ye göre resmin temelini oluşturan sırasıyla dört unsur vardır; leke, renk, çizgi ve benek. Bu konuyu bir arabayı hareket ettiren 4 tekere benzeterek şöyle açıklar:

"...Ağır gövdelerden fışkıran binlerce dal, öylesine zengin, öylesine görülmemiş bir nakış örmüşlerdi ki, en ufak bir resim terbiyesi görmüş gözün, bu canım leke düzenini çiğneyip geçmesi imkansızdı. Demek, bu tablo dört cevherden biri olan "leke" ile başlıyordu. Onun hemen ardından, pırıl pırıl renkler göze çarpıyordu. Konunun ikinci kozu "renk"ti. Daha sonra, incecik dalların gökyüzüne çektikleri başıboş yüzlerce çizgi. Bunlar da üçüncü planda yer alıyorlardı. Manzaranın tuzu biberi de dalların arasına serpilen kuşlar olmuştu. Bunlar da, adına "benek" dediğimiz dördüncü cevherin ta kendisi idi. Beneğin çizgi, leke, renk gibi kendi başına buyruk bir resim elemanı olabileceğine çok zor karar verdim." (Eyüboğlu, 2008: s. 21).

Buna dayanarak da tabiat ananın bizlere sunmuş olduğu bu gerçeklere adeta göz yumarak, atölyelerimize kapanıp doğada benzeri olmayan renkleri bulmaya yönelik olan çalışmalara anlam verememiştir. Nitekim Avrupalı'lar ressamlarımız sayesinde ülkemizin eşsiz güzelliklerini ve yaşam tarzını anlayacaktır. Tam resmi anlamaya yönelik olan çabalarımız gündeme gelmişken resmin atölyelere kapanıyor oluşunu eleştiren Bedri Rahmi, bunun resim tarihimizde ciddi bir boşluğa sebebiyet vereceğinin altını çizer. Günümüzde ressamları taklitten uzaklaştıran sebep olarak fotoğraf makinasını gösterirken onun doğada çok daha kısa bir zamanda olup bitenleri yakalayarak ve denizin altı gibi ressamın ulaşamayacağı yerlere ulaşarak adeta ressamın işini zorlaştırmasıyla başa çıkma yöntemi olarak, ressamın kendi dünyasını fotoğraf makinasının ulaşamayacağı bambaşka yerde bulması gerektiğini söyleyerek o dünyanın yerine de ressamın kafasının-yüreğinin içinde olduğuna işaret eder. Bunun yolu da tasarlama, icat etme ve düşünmedir (Eyüboğlu, 2008: s. 22-23).

Resmi müziğe yaklaştıran unsurlar da bu özelliklerdir. Kompozitörün eserini oluşturmaya çalışırken tüm sazların imkanlarını bilmekle yükümlü olduğu gibi ressamın yükümlülüğü de renklerin imkanlarını bilmesidir. Aradaki en önemli fark ise şudur, bir kompozitör eserini yazarken yeni bir saz icat etmez ama ressam kendine ait renkleri karıştırarak bulmak, icat etmek zorundadır. Öte yandan herkes somut olan şeyler üzerinden rahatça neredeyse aynı şeyleri düşünebilirken soyut olan renk kavramlarıyla düşünmek oldukça zordur. Bedri Rahmi'ye göre resim, renklerle düşünebilmek ve düşündürebilmektir. Geometrik formlardan veya bir nesneden bahsedildiği zaman insanların zihninde oluşan biçimler aynıdır fakat bir renk söylediğimizde herkes o rengin aynı tonunu düşünmez. Ne var ki geçmişten beri biçimin renkten önde oluşu renklerle düşünmeyi daha da zorlaştırmaktadır (Eyüboğlu, 2008: s. 23-24)

Resmin temelini oluşturan bu dört unsur en başından beri aslında daima biçimi desteklemiştir ve biçimin emrinde de anatomiyle perspektif gibi ilimler varken renk üzerine hiçbir ilim yoktur. Eyüboğlu, rengin başlı başına bir unsur olarak kullanıldığı tek yerin nakış sanatı olduğunu söyleyerek bir mavinin mavi oluşunun hiçbir anlamı olmadığı gibi mavi bazen deniz, bazen gökyüzü bazen de bir çiçek olabildiğinin altını çizer (Eyüboğlu, 2008: s. 24).

"Niçin çizgi, kendine başına buyruk bir kudret olduğunu kaligrafi sanatında, halıda, kilimde, çeşitli resimlerde ispat ediyor da, renk kendi başına buyruk olamıyor? Halbuki bu dört direk arasında resim mesleğine en yakın olanı renk. Çünkü öteki elemanlar renkten hiçbir medet ummadan kardeş sanatlarda pekala barınıyorlar." (Eyüboğlu, 2008: s. 25)

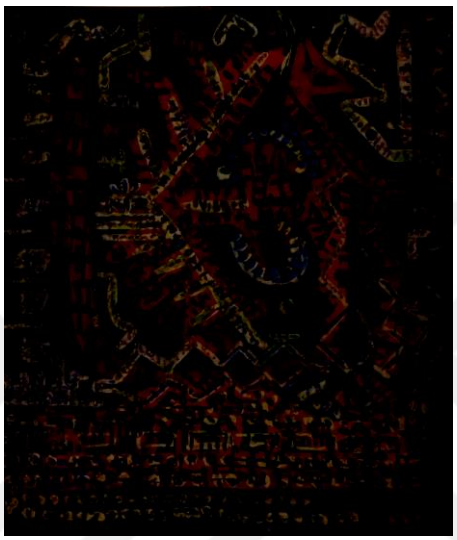
Dolayısıyla renge ressamların sahip çıkması gerekiyordur ve o dönemlerde bile kimyacılar sanayilerde çok sayıda hatta görülmemiş renkleri üretirlerken ressamların öğrendikleri sayılı renklerle çalışmalarını yürütüyor oluşu Bedri Rahmi'nin dikkatini çeker. Rengin bu kadar geri planda kalışının sebebi olarak biçimin çok daha kolay öğrenilebiliyor oluşu olduğunu söyleyerek Amerika'da tanıştığı bir Türk aliminden öğrendiği bilgiyi paylaşır (Eyüboğlu, 2008: s. 25)

"*Yeryüzündeki yaratıkların boyları posları büyüdükçe renk görme güçleri azalırmış. Meğer o koca koca filler, aslanlar, kaplanlar beş-on renkten ötesini doğru dürüst seçemezlermiş. Avlarını renkleriyle değil, kokularıyla bulurlarmış. Buna karşılık küçücük kuşların, böceklerin, müşhiş bir renk görme güçleri varmış.(...) Eğer küçük kuşlar, böcekler, en ufak renk farklarını birer birer mimleyip, çiçekten çiçeğe konmasalarmış, bir tek meyve yiyemezmişiz. Bir ara filitle mi, DDT ile mi ne, bu küçük yaratıkları yok etmişler. Bağlar, bahçeler meyvesiz kalmış. Hey meslektaşlar, sıkı tutunun. Bizler ki, yüzyıllar boyunca rengi ihmal edip durmuşuz. İster misiniz, alimler bizi kocabaşlar arasına koysunlar?"* (Eyüboğlu, 2008: s. 30)

Bedri Rahmi Türkiye'de öncü sanat üzerine çalışmalarını yürütürken Anadolu'nun gerçeğinden de geri kalmadığı gibi Akademi eğitimini de takip ederek durmadan resim üretmiş, çevresini genişletmiştir. 1935'teki ilk kişisel resim sergisini Eren Eyüboğlu'nun yardımıyla açan sanatçının hiç resmi satılmasa da basında ilgi görmüştür. 1936 yılında Akademi'den mezun olmuş öğretmenliği o dönem tercih etmeyerek yazarlık ve çevirmenlik yapmış aynı yıl evlenerek 1937'de resim atölyesi öğretmenliğine atanır. (Eyüboğlu, 2008: s. 44-45). Açık hava da resim yapmayı sevdiği için çabuk kuruyan guaj boyayı çoğunlukla tercih etmiş ve ışığı yansıtan renkleri birbirine karıştırmaksızın kullanmıştır. Bu yıllarda d Grubu'nun etkinliklerine de katılan Bedri Rahmi analitik Kübizm anlayışına ilgi duyarken önce konu bakımından yerelliğe önem vermiş onu takip ederek de motifselliği araştırmış, malzemede yeni teknikler kullanmaya başlayarak Osmanlı el yazmalarını, Bizans mozaiklerini inceler

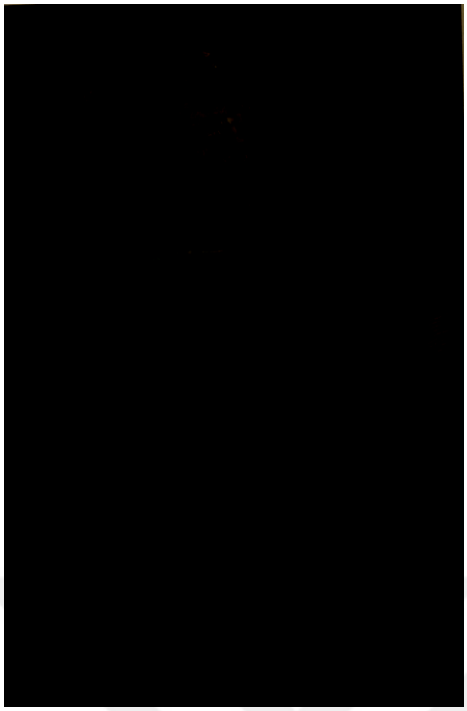
(Eyüboğlu, 2008: s. 48).

1950 yılında Kariye Müzesi'nin dönüşüm projesine katılmış ve mozaiklerini yakından görerek inceleme fırsatını yakalamış ve Kariye Camii resimleri yapmaya başlamıştır. Bu dönemindeki çalışmaları (Resim 18) benekleri ve lekeleri renk renk tuvaline taşımasındaki başlangıçtır (Doğanay, 2017: s. 21).

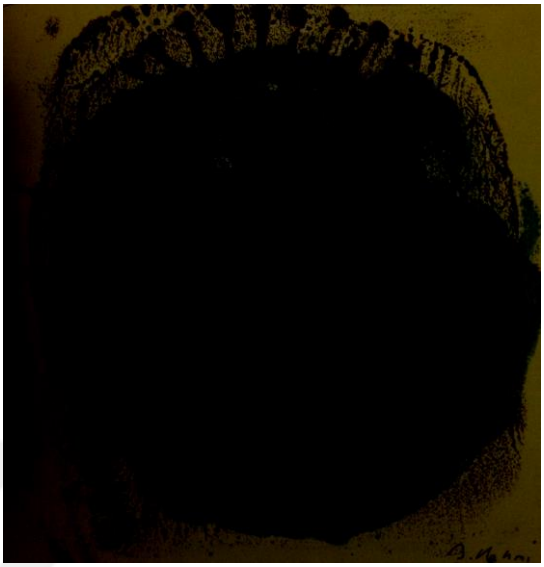


Resim 18: Bedri Rahmi Eyüboğlu, İstanbul, 1952, Kağıt Üzerine Guaj Boya, 16x14cm.

1953-1960 yılları arasında büyük boyutlu mozaik çalışmalar yaparak önemli eserler veren Eyüboğlu 1960 yılından itibaren yağlı boya dışındaki kilim, halı parçası, bez, kum, çakıl gibi çeşitli malzemeleri nesneler olarak kullanarak deneysel çalışmalar yaparak dokular oluşturur (Resim 19-20). Geleneksel motiflerle bağdaştırdığı soyut ve geometrik formlar, bu resimlerinde tuvallere yapışmış deneysel sanata dönüşür (Doğanay, 2017: s. 23).



Resim 19: Bedri Rahmi Eyüboğlu, Kilimli Soyut Adam, 1966, Karışık Teknik, 184x124 cm.



Resim 20: Bedri Rahmi Eyüboğlu, Öpücük, 1966, Karışık Teknik, 19x20 cm.

1960'lı yılların ortalarından itibaren yaptığı soyut çalışmalarında nakış, motif ve desenleri en önemli unsur olarak kullanmıştır. Soyut-Boğaz resminde (Resim 21) İstanbul'u simgeleştirerek soyut resme dönüştürdüğü boğaziçi yorumunu görürüz. İki kıtanın kontur çizgileri soyut motiflerden oluşturulmuş ve sahil kısımları kumlama tekniğiyle yapılırken denizin rengindeki koyu lekelerin uyumu derinlik hissini yansıtarak farklı malzemelerle desteklenmiştir. Sonuç olarak halk sanatının kaynaklarından ilham alan sanatçı, edindiği deneyimleri özgün çalışmalara çevirmiştir (Giray, 2017: s. 24).



Resim 21: Bedri Rahmi Eyüboğlu, Soyut-Boğaz, 1967, duralit üzerine akrilik, 183x122 cm, Mehmet Hamdi Eyüboğlu Koleksiyonu.

Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun öğrencilerinden olan Nejad Melih Devrim de non figüratif sanata önemli katkılarda bulunmuştur. Sanat ve edebiyat dünyasının önemli isimleriyle birlikte büyüyen Nejad Melih Devrim annesi Fahr-El-Nissa Zeid'in desteğiyle erken yaşlarda resim yapmaya başlar. 1936'da annesiyle beraber Münih, Dresden, Köln ve Nürenberg'de bulunan müzeleri gezerek Batı sanatıyla tanışan Nejad Melih Devrim 1941 yılında İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'ne girer ve Bedri Rahmi Eyüboğlu'ndan desen dersleri alır. Sonrasında Zeki Kocamemi'nin atölyesinde çalışmalarına devam eder. Nurullah Berk ve Leopold Levy'nin atölyelerinde de çalışan sanatçı aynı zamanda Levy'nin asistanlığını da yapar (Özerden, 2005: s. 106).

1942'de Yeniler Grubu'nun Liman sergisine katılan Nejad Melih Devrim'in İstanbul sanat camiasıyla yakın ilişki içinde olduğu görülür. İlk kişisel sergisini 1944'te İstanbul Taksim Bahçesi'nde açar. Öğrenci olduğu yıllarda yaptığı resimlerde akademinin ve sanatın geleneksel kurallarına karşı saygılı olmasına rağmen kendi resim tarzını bulmak için araştırmalar yaptığı görülür. Bu doğrultuda Bizans sanatını incelemeye yönelerek Kariye Cami'nin mozaiklerini; Topkapı Sarayı'ndaki İslam hat

sanatı eserlerini ve minyatürlerini inceler. İncelediği bu örneklerden *"bir nevi soyut tat"* aldığından bahseder. Buna bağlı olarak kimi zaman canlı renklerden oluşan bir palet kullanarak kimi zaman da gri tonlarının hakim olduğu koyu renkli palet kullanarak non figüratif resimler yapar. 1960'lı yıllara kadar yapmış olduğu çalışmaları üç döneme ayırır; "Bizans ve Kaligrafi", "Paris Ekolü Renkçiliği" ve "Siyah-Beyaz". İlk dönemde kullandığı kaligrafinin kendisini soyutlamaya götürdüğünü belirterek bu dönemi için "Oryantal Kaligrafi" deyimini kullanır (Özerden, 2005: s. 107).

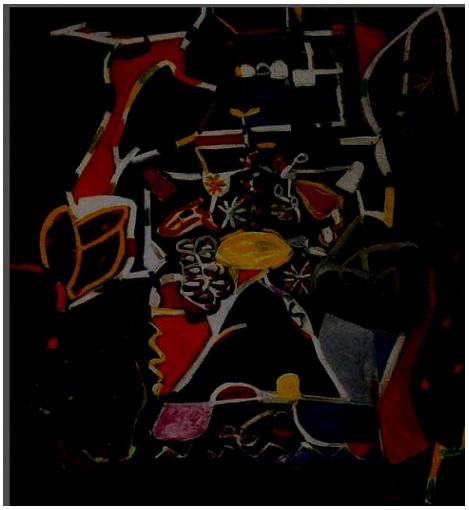
Paris'e gitmesiyle birlikte sanatında değişmeler olan Nejad Melih Devrim'in 1946 yılındaki çalışmalarında renk kullanımın önemi artar. Resimlerinde özellikle de kırmızı rengin hakim olduğu görülür. Bu konuda Nejad Melih Devrim şunları söyler:

"Renkler Fransa'da başlar. Mesela kahvelerdeki tentelerin renkleri... O zamanlar Paris'te çok müşfik insanlar vardı. İnsanlar ressamlara kollarını açıyordu. Herkes harpten sonra mutluydu, yalnız yer yoktu. İki sene otelde kaldım. Ancak ondan sonra atölyem oldu. O sıralar Fransa'da bir 'Rönesans' vardı. Bir bomba gibi patlamış, rengarenk ortalık. Harp sonrası tabloları koklamak, yakından görmek mümkün. Mesela Luxembourg'da bir sergi vardı, rengarenk. Galerie de France'da çok iyi resimler vardı. Sonra bir galeri Fautrier'yi, Dubuffet'yi sergiliyor ve onları meşhur ediyordu. O sıralar Matisse'in Jazz kitabı çıktı. Bir resim 'Rönesans'ı, Fransız vitraylarından gelen bir resim. Bilhassa Vasarly, Pille, Sonia Deleunay, Jean Arp, bir yığın grup vardı. Madame Kandinsky, Kandinsky'nin atölyesini devam ettiriyordu. Picasso tesirli bir deformasyon da vardı." (Özerden, 2005: s. 108).

1947 yılında Paris'teki ilk kişisel sergisini Galerie Allard'da açan sanatçı birçok eleştirmenin dikkatini çeker. Bu sergideki elliye yakın çalışmasında figüratiften soyuta, soyuttan Kariye Camii'nin mozaiklerinden esinlenerek yaptığı desenler yer alırken Doğu'nun sıcak ve canlı renkleriyle yeni lirik Fransız resminin etkilerinden oluşan natürtmort, manzara ve portre çalışmaları da bulunur. Chartres konulu tuvali (Resim 22) 'Cezannevari' etkideki çalışmalarına örnek olduğu gibi perspektifi ortadan kaldırarak mimari biçimi geometrik formlara indirgemesiyle sanatçının soyut sanata geçişinde bir aşama niteliğindedir. "Botanik Bahçesi" (Resim 23) isimli çalışması da buna örnek olarak verilebilir (Özerden, 2005: s. 108-109).



Resim 22: Nejad Melih Devrim, Chartres, 1947,
C. Şener Koleksiyonu.



Resim 23: Nejad Melih Devrim,
Botanik Bahçesi, 1948-49,
T.C. Merkez Bankası Koleksiyonu

Altı aylık çalışmanın sonucu olan bu sergide yer alan resimler Nejad Melih Devrim'in eşzamanlı olarak *'Gerçekçi, Soyutlama, Soyut'* olmak üzere üç tarzda çalıştığını gösterir. Sanatçı o dönemde Paris'te tartışılan konulara gönderme yapan konuları seçmiştir. Bu konuda Jacques Lassaigne şunları der:

"Paris'e daha yeni gelen bu sanatçı, Fransa'daki çağdaşlarını uğraştıran birçok sorunu önceden sezmiş bulunuyordu... Nejad, İstanbul'un sunduğu ve yararlanılmayan sonsuz zenginlikler içeren iki kaynağı inceleme merakını göstermiştir. Bunlardan biri Bizans mozayikleri ve kompozisyonu, diğeri ise Arap Hat sanatı." (Kolektif: Lassaigne, 2000: s. 38).

Sanat hayatının başlarında geleneksel Türk sanatlarından esinlenerek çalışmaladar yapan Nejad Melih Devrim siyah beyaz renkleri kullanırken sonraki yıllarda çok renkli çalışmalara yönelek ritim ve şiddet duygusunu bir arada işler. Tuvallerinde çok yönlü kişiliğini kullanarak hem bilincini hem de iç dünyasını çalışmalarına yansıtan sanatçı birbirine benzemeyen, sade, soyut lekeci dokuları kullanır (Resim 24). Renklerin üst üste kullanıldığı resimlerinde saydamlık etkisi

olduğu görülür. Kullandığı her rengin kompozisyon içerisinde ayrı bir armonisi mevcuttur (Ahmetoğlu, 2011: s. 56).



Resim 24: Nejad Melih Devrim, Kompozisyon, Tuval Üzerine Yağlı Boya.

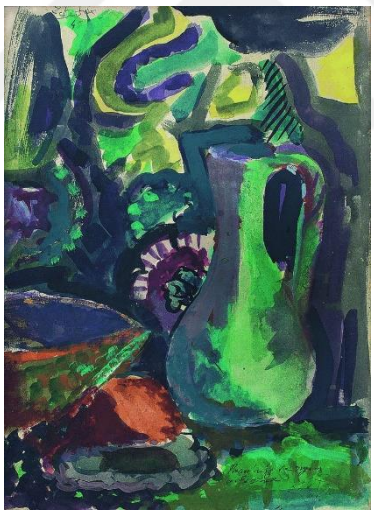
1948-1950 yılları arasındayken otuz yaşına girmemiş sanatçıların seçildiği Galerie Maeght tarafından düzenlenen Les Mains Eblouies grup sergisinde düzenli olarak resimlerini sergiler. Bunun ardından 1960'lara kadar Paris'te açılan büyük çaplı sergilerin birçoğuna katılır.[28] Bu durum Nejad Melih Devrim'i güncel sanatın nabzını tutabilen biri haline getirir (Kolektif, 2000: s. 40).

1905 yılında doğan Zeki Faik İzer ilk resim öğrenimini ilkokulda alır ve resme olan ilgisi 1923 yılında Sanayi-i Nefise'ye kaydolmasına kadar gider. 1928 yılında Avrupa bursu seçimlerini kazanarak Paris'e gider. Önce Lhote Atölye'sine gidip ardından Uygulamalı Güzel Sanatlar Okulu'na giderek Profesör Maret'in atölyesinde 6 ay seramik, duvar resmi ve fresk eğitimi görür. Ardından Emile-Othon Friesz Atölyesine gider. 1932 yılına kadar Salt Lhote Atölyesinde devamlı olarak çalışır. Yurda döndüğünde ise önce Ankara Gazi Eğitim Enstitüsü'nde öğretmenlik yapmış

[28]1952 yılında Estienne'in Peintres de la Nouvelle Ecole de Paris, 1954'ten 1962'ye kadar Galerie Charpentier'in Ecole de Paris gibi sergileridir. (Kolektif, 2000: s. 40).

sonra istifa ederek İstanbul'a dönmüş ve 1933 yılında d Grubu'nun kurulmasında önemli rol üstlenmiştir. 1934-1936 yılları arasında yeniden Paris'e gitmiş 1937 yılında Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Fotoğraf Atölyesi'ne 1940 yılında Afiş Atölyesi'ne ve 1955 yılında Resim Atölyesi'ne getirilmiştir. 1970'te emekli olduktan sonra ise Fransa'ya yerleşmiştir. (Kayserili, 2001: s.56-57).

Zeki Faik İzer, d Grubu'nu oluşturan sanatçılar arasında serbest soyutlama çalışmalarını en çok kullanan kişi olmuştur. Sanattaki kalıplara hep karşı olmuş, tekniğini düşünce ve buluşla birleştirmeye çabalamıştır. Sanatının her döneminde renge önem vermiş hatta bu verdiği değer figürün ve perspektifin önünde olmuştur. Erken çalışmalarında Paris günlerinin etkisinden kaynaklanan Kübist Ekspresyonist etkiler görülmesine rağmen sanat akımlarının sınırları içinde kalmaktan kaçınmıştır. Çalışmalarında Fovizm'e yakın renk kullanımı ile fırçasının dışavurumcu spontanlığı bir araya gelir. (Kayserili, 2001: s.58).



Resim 25: Zeki Faik İzer, Natürmort, 1945, Karton Üzeri Karışık Teknik, 34x24 cm, 31. Çağdaş ve Modern Sanat Müzayedesi.



Resim 26: Zeki Faik İzer, Soyut Kompozisyon, 1980, Kağıt Üzeri Guaj, 41x50cm, 31. Çağdaş ve Modern Sanat Müzayedesi.

1924 doğumlu Mübin Orhon, Sadrazam Mustafa Reşit Paşa'nın torunudur. Annesinin doğumundan sonraki vefatı kendisini çok etkilemiştir. Yüksek öğrenimini Ankara Siyasal Bilgiler Fakültesinde tamamlamış, 1947 yılında mezun olduktan sonra Sorbonne Üniversitesi'nde doktora yapmak üzere gittiği Paris'te resim yapmaya yönelmiştir. İlhan Koman, Şadi Çalık ve Sadi Öziş ile beraber kurmuş oldukları Soyut Sanat Atölyesi'nde resim yapar. Özellikle Kandinsky ve Mondrian gibi sanatçıların yapıtlarını incelemiş ve onlardan etkilenmiştir. Gençlik yıllarında akrabası Nahit Hanım'ın evinde Ahmet Hamdi Tanpınar, Selim Turan, Abidin Dino, Hasan Ali Yücel ve Sabahattin Eyüboğlu ile karşılaşan sanatçıyı bu isimler sanat konusunda heveslendirirler ve Mübin Orhon Paris'e geldiğinde kendini başka bir sanat ortamında bulur (Özerden, 2005: s.122).

Öyle ki bir defasında Mübin Orhon, Melda Kaptan'a şöyle demiştir: *"Gözlerimi kapayınca renkler görüyorum. Kırmızı, siyah ve daha başka renkler, bunların resmini yapmalıyım."* Selim Turan da bu konuda şunları söyler: *"Bir renk olgunluğuna erişmişti. Duvara asılır asılmaz dolduruyordu resmi odayı. Resmin kendine özgü varlık sırrı…"*1951 yılında İsveç'e giden sanatçı tekrar Paris'e döndüğünde bir süre Academie de la Grande-Chaumiere'e giderek desen ve peyzaj çalışmaları yapar. 1953 yılında geometrik soyut çalışmalar yapmaya başlayan Mübin Orhon yaptığı bir söyleşide soyut sanat hakkındaki düşüncelerini aktarır: *"Bence resimde mühim olan remin muhtevası ve bu muhtevanın ortaya çıkarılışında kullanılan vasıtalardır. Bu vasıtalar ve muhteva ressamın malı olduğu nisbette muvaffak*

olunmuştur. Buradan yeni resim peşinde koşmanın sebebini çıkarabiliriz. Yeni resim yapacağım diye boya sürmek hatalıdır. Mesele, ressam-resim mücadelesinin hakiki bir oluşuma sürüklenmesindedir. Yeni modern resim zaman ve muhit içinde değişmektedir. Fikrimce devrimizin dinamik hayatını karşılayacak ve ileriki hayatımızın ihtiyaçlarına cevap verebilecek eserlerin çıkmasının hazırlanmasına en büyük imkanlar, en zengin memba abstre pür sahasında kırk seneden beri yapılmakta olan araştırmalar ve eserlerdir. Resimde uzun müddet aradığım dinamik ritmler lojik ve pasyon kombinesyonu içinde verilebilir. Bence dinamik oluşu sonuna kadar itebilen mücerret eserler, müşahhas hakikati verebilir. İnsan hayatının en yüksek zirvesine varabilecek eserler, dış alemin müşahhas eşyasında değil fakat iç alem ve plastik titreşmenin verdiği, hiçbir surette figüre iz bırakmayan renk ve form anlaşmalarındadır. Ancak bu sayede resme varılmış olunabilir. İnsani, milletlerarası mahiyette en derin noktalarına kadar ifade edilebilecek resim lisanı mücerret lisandır. Resim ressama hastır, ferdidir."(Özerden, 2005: s.123-124).

2.1.1. 1940-1980 YILLARI ARASINDAKİ RESİMLERDE SANATÇI PSİKOLOJİSİ VE RENK KULLANIMI

Resimlerde oluşturulan lirik tavır, sanatçının iç dünyasındaki fırtınaların boyayla ifade edilişidir. Bu da sanatçının çevresindeki nesnelerden değil de iç dünyasında bulunan ürpertileri, korkuları, kaygıları, endişeleri ve yalnızlığı gibi duygulardan yola çıkarak aktarılır. Bir başka şekilde ifade edersek iç dünyasındaki çatışmaların dışa yansımasıdır. Tıpkı bir savaşta olduğu gibi çatışmalar nasıl planlanmaya çalışılsa da kontrol dışında ilerliyorsa sanatçının bu iç çatışması da onun öncesinde hesaplayabileceği bir yol izleyemeyeceği için oluşacak sonuçları kişinin kendisi dahi bilmez. Lirik soyutlamalarda sanatçı o andaki duygularını ifade edecek renkleri ve biçimleri spontan bir şekilde belirler (Kayserili, 2001: s.46).

Psikoloji açısından renk, kişinin ne algıladığının bir parçasıdır. Renk kavramı, uzamsal ve geçici yönleri soyutlandığında kalan görsel deneyimin görünüşüdür. "Duygusal Tepki" terimi ise çoğunlukla duygusal hisleri ifade etmek için

kullanılmaktadır. Resme verilen duygusal tepkiyle ilgili bilimsel çalışmanın ana amacı, resmin insanlar üzerinde öngörülebilir bir etkiye sahip olması için nasıl kullanılacağının öğrenilmesidir. 20. Yüzyılın başlarında, deneysel renk psikolojisi ve renk tercihleri araştırılmaya başlanmıştı. Sonuçlar ise laboratuar çalışmalarınca, tekli renkler için istatistikî ortalamalar açısından ifade edilmişti. (Baydemir, 2016: s.13-18).

"Sanatçılar konularını, kavramlarını, hissiyatlarını ya da ifade etmek istediklerini Plastik / Resimsel yapılarla boyutlandırmaktadırlar: Bu yapıların en önemlilerinden birisi olan rengi zaman zaman bilinçli zaman zaman da sezgisel olarak eserlerinde nesnelleştirmişlerdir." (Baydemir: Müftüoğlu, 2016: s.43).

Örneğin Ferruh Başağa'da rengin, özgürlüğünü kazanmak için önemli bir adım atmış olduğu görülür. *"Başağa'nın yapıtlarına, ilk resimlerinden bugüne renk açısından bakıldığında ilginç bir değişim göze çarpıyor. Renkler giderek aydınlanmış, ışıldamaya başlamış. İlk resimlerinde genellikle koyu renkler ağırlıkta. İster manzara, ister portre, konu ne olursa olsun resimlerin hüzünlü bir havası var. 50'li yılların sonunda ve 60'lı yıllardan öteye renkler giderek aydınlanıyor. Koyu renkli resimlerde bile resmin ortasındaki, sonsuzluğun simgesi olarak yorumlayabileceğimiz boşluğu vurgulayan aydınlık renk alanı ilk dönem resimlerindeki hüznü dağıtıyor. Kişi yaşlandıkça genellikle dünyası daralır, kararır. Başağa tam tersine yaşlandıkça kendine aydınlık, güneşli, sıcak bir kurgusal dünya yaratmış. Neşeli bir dünya ve resimlerindeki hızlı ritmlere karşın dingin bir dünya. Soğuk renklerle dile getirilmiş olduğunda bile, araya giren sıcak renkli geometrik biçimler ya da rastlantıymış gibi bir yerlerde sıkışıp kalmış küçücük üçgenlerle bu dünya sıcaklığından hiçbir şey yitirmiyor. Bunu kendisine söylediğimde iki nedeni olabileceği yanıtını verdi. Biri, Leopold Levy'nin öğrencisi olarak onun etkisi olabileceği, öteki gençliğindeki yaşam koşullarının getirdiği sıkıntılardan kaynaklanabileceği. Gerçekten o dönemde yaptığı resimlerde Levy'nin renkleri belirleyici olmuş gibi görünüyor. Zaman içinde bu etkiden sıyrılmış. Kendi özgün renk dünyasını yaratmış. Kuşkusuz bunda da yaşam koşullarındaki olumlu değişmenin ve sanatsal arayışlarında yolunu bulmuş olmanın getirdiği rahatlamanın etkisi var."* (Baydemir: İpşiroğlu, 2016: s.110).



Resim 27: Ferruh Başağa, Figürlü Kompozisyon, 1950'li yıllar, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 28x32 cm, 35. Çağdaş ve Modern Sanat Müzayedesi.



Resim 28: Ferruh Başağa, Soyut Kompozisyon, 1952, Tuval Üzerine Yağlı Boya 50x90cm, 39. Beyaz Çağdaş ve Modern Sanat Müzayedesi.



Resim 29: Ferruh Başağa, Güvercinler, 1973, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 60x60cm, 42. Beyaz Çağdaş ve Modern Sanat Müzayedesi.



Resim 30: Ferruh Başağa, Sarı ve Yeşil Katmanlar, 1980, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 65x80 cm, 32. Çağdaş ve Modern Sanat Müzayedesi.

Zeki Faik İzer ise 1970 yılında başladığı kolaj çalışmalarında renk, plan ve motif anlayışı ile Matisse'e hayranlığının görüntülerini yansıtır. Tuvallerinde dinlediği müziğin etkisini yansıtan fırça vuruşları veya boyanın akışkanlığıyla çok renkli soyut anlatımlar sanatçının sanatının temelini oluşturur. Sanat tarihi üzerine olan bilgisi, yapıtlarında hem ayrıntıyı hem de bütünü aynı değerde algılayarak görülmesi gerekeni görerek bakabilmesi ve sanatçı duyarlığı ile birleşen deneyimi de sanatsal kişiliğine bir anlam kazandırmıştır. Geçmişten ve yaşanan zamandan, dünyadaki sanat olaylarının esprisinden esinlenmeyi hep bilmiş ve sanatını yorumlamıştır (Kayserili, 2001: s.59).

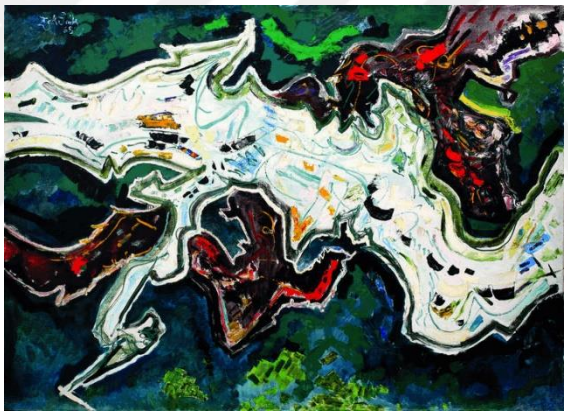
"Onun resimlerini yanyana koyup baktığımızda, birbirinden türemiş olan bu çalışmaların, ortak bir sorunsallık çevresinde düğümlendiğine, sonra da bu düğümün kendiliğinden çözülüp açıldığına tanık oluyoruz." (Kayserili, 2001: s.59).

Zeki Faik İzer Lhote Atölyesi'nden sonra Othon Friesz'in yanında çalışmayı tercih etmesi bile onun sanatındaki arayışlar açısından bir önem taşır. Fırçası resmin yüzeyinde herhangi bir ön düşünceye dayanmaksızın özgürce dolaşır. Bu da ondaki sanatsal disiplinin herhangi bir kurala ya da ilkeye bağlı olmadığını gösterir. Başından beri renkçi bir tavır sergiler. (Kayserili, 2001: s.59).

"…Sanatçı doğaya yönelir. Fovizm'e çok yakın renk kullanımını dışavurumcu spontanlığını birleştirerek doğa soyutlamalarında türlü tekniklere başvurmaktadır. Çok renkli ve çok hareketli görsel etkiler yaratmaktadır. Sanatçı Fov renkler ve sistemden yoksun ancak zekice soyutlamalarla kültürel ilişki ve etkileşimleri bu tür deklarasyonuna yönelmektedir. (…) Kendi Boşluğundaki Kuş adlı çalışmasını da bu bağlamda yorumlamak gerekir. Renklerin açık-koyu, soğuk-sıcak etkileriyle, birbiri içinde dönendiği, bir merkez kaç gücün etkisi altında etrafa yayıldığı bu kompozisyon, isimden de anlaşılabileceği gibi, bir kuşun kendi boşluğunda serbestçe, hiçbir engele takılmadan, hiçbir korku ya da kuşkuya kapılmadan uçması gibi, renk beneklerini merkezden çevreye yayılan etkilerini, resimsel bir öğütlemeye tabi tutmakta, fırçanın yarattığı soyut izlenimleri genelleştirici bir yol izlemektedir. Bu tür müzikalite duygusu, renklerin ton derecelerine göre tabloda inişli çıkışlı rezonanslara yol açıyor bu resimde. İlgimiz, fırça tuşlarının yönlerine uygun biçimde iniyor, sonra tekrar koyu kesinleşmiş ya da önceden saptanmış biçim formülasyonu, resme karışmıyor, aksine her şey kendi doğrultusunda çözüme yönlendirilmiş olanın spontan etkilerini yansıtıyor." (Kayserili, 2001: s.60).



Resim 31: Zeki Faik İzer, Ormanda Güneş 2, 1970, Karton Üzeri Yağlı Boya, 45x37cm, 39. Beyaz Çağdaş ve Modern Sanat Müzayedesi.



Resim 32: Zeki Faik İzer, Çapraz Dallar/Dalların Ritmi, 1968, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 140x196cm, 9. Çağdaş ve Modern Sanat Müzayedesi.

Nejad Melih Devrim'in eserleri ise siyah beyaz bir anlatım dilinden giderek çok renkçi Taşizm'e yönelmiştir. Paris'in ardından yaptığı Çin gezisi sayesinde Batı ile Doğu sanatlarını yakından tanımasına sebep olmuştur. Yapıtlarında her ne kadar Konstrüktivist bir anlayış hakim olsa da geometrik düzenlemenin dışında kalmış 1965'ten sonra da biraz daha yumuşamıştır. Buna yapmış olduğu gezilerin etkileri sebep olmuştur. Resimlerinde ritm ve şiddet duygusu görülür. Mısır sanatından, geleneksel Türk halk sanatlarından kaligrafiye kadar tüm farklı görüşleri kendi soyut lekeci anlayışı içinde sentezlemeye çalışmıştır. Dolayısıyla sanatı, kişisel deneyim ve birikmelerle kazanılmış bir görüşün ve duyarlılığın ürünüdür. Eserleri hareketli,

karmaşık, çok yönlü ve değişken olmasına rağmen zariftir. Görülen ile hayal edileni, şimdiki zamanla gelecek zaman arasındaki ilişkileri ve rastlantının şaşırtıcı sonuçları ile yapıtlarındaki ritmi oluşturmuştur (Kayserili, 2001: s.52).



Resim 33: Nejad Melih Devrim, Abstrait, 1955, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 39x138cm, 41. Beyaz Çağdaş ve Modern Sanat Müzayedesi.



Resim 34: Nejad Melih Devrim, Soyut Kompozisyon, 1983, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 64x58cm, 41. Beyaz Çağdaş ve Modern Sanat Müzayedesi.

"Renkler üst üste yerleştirilmiş saydam bir etki yapmaktadır. Hafif akıcı bir ışık ile açık koyu değerler belirlenmekte, çok renkli olan resimlerde her renk bir kompozisyon içinde farklı armonilerle kullanılmaktadır." (Kayserili, 2001: s.53).

"Nejad'ın çalışmalarında tablo, her şeyden önce zengin bir malzemedir. Öbür yanını göstermek istemeyen tül misali, bu malzemeden hareket ederek bazen silik bazen de belirgin ögeler oluşur. Renkler sanki aynalardan geçerek diyalog kurar. Tuval, işlenmiş bir yüzeyden çok üst üste yerleştirilen renklerin aydınlattığı bütün camilerin

ışıklandırıldığı İstanbul'da bir bayramı andırabilir. Malzemenin kendisi, gecenin saydamlığını hissettirir; kâh duru, kâh berrak bir cildi anımsatır. Sedef gibi sütlü ya da abanoz ışıkla aydınlanan bu komposizyonlar, Nejad'ın tarzının iki aşamasını oluşturur. Birbirinin aynı iki tema:Biri akıcı, hafif. Uçarı ve telaşsız bir ışık yayıyor, diğeri ise tutkulu, fanatik, mistik bir yaklaşımı ön plana çıkaran açık koyu değerleri ele alıyor. Böylece birbirinin kaidesi ve hasmı olan iki uygarlığın eşdeğer bir görüntüsü sunuluyor. Sanatçının resimleri, Paris'e yerleşmesinin ardından parlak, etkili renk tuşları ve kırık, kesik, şeritsi çizgilerin arabeskiyle biçimlenmiş portre figür soyutlamalarından arınarak, Pierre Soluage'ın soyutlamalarını andıran, bilinç altı doğaçlama olarak da nitelenen informel yaklaşımın duyarlı, etkili, özgür leke kompinezyonlarına dönüşmüştür." (Kayserili, 2001: s.54).

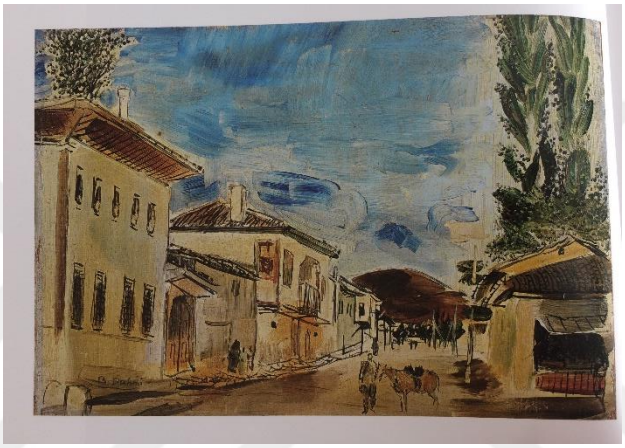


Resim 35: Nejad Melih Devrim, Boğaziçi Rüzgarı, 1965, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 50x61cm, 43. Beyaz Çağdaş ve Modern Sanat Müzayedesi.

Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun 1942 yılında Çorum'a gitmesi sanatsal yaşamında izler bırakmıştır. Çorum yaşantısındaki gözlemleri zamanla yoğunlaşarak derinleşmiş ve sanatçının kişiliği ve sanatının asıl bildirisi bu yaşantılarından çıkmıştır. Askerlikten döndükten sonra büyük bir özlemle İstanbul'un manzalarını içeren çalışmalar yapmıştır (Erol, 1984: s.77).

Turan Erol bu konu hakkında şunları söyler: *"Çoğun küçük boyutlu, gerilmiş bez, kontraplak üzerine az boya ile ve şiddeti azaltılmış renkleri, boyayı fırça ile sıyırtarak kullanırken Leopold Levy'nin boya tekniğini sürdürmektedir. Nesne, çevre*

çizgisiyle gene çevik fırça hareketleriyle sezdirilmektedir. Tuvalin renginden yoğun yararlanılmaktadır. Biçimi kabartmayan renk lekeleri ve bunların üzerine çekilmiş çizgiler aklımıza Dufy'i getirir. Dufy etkisi, Dufy'nin doğu çinilerinden aldığı modle edilmemiş, yanyana düz ve özentisizce sürülmüş canlı renk lekeleri üstünde ince, kıvrak çizgiler halinde nesnenin sınır çizgilerini, ayrıntılarını serpiştirmesi Bedri Rahmi'nin benimsediği, ömrü boyunca yararlandığı bir yöntemdir. Özellikle 1941-1946 yılları arasında bu yöntemden çok yararlanmıştır." (Erol, 1984: s.77-78).



Resim 36: Bedri Rahmi Eyüboğlu, Çorum, 1941, Karışık Teknik, 23x33cm.

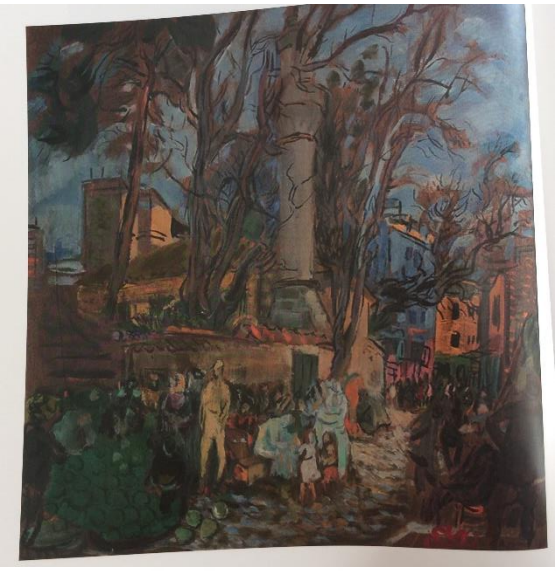
Bedri Rahmi Çorum gezisinde geçmiş kültürün birçok ögesinin halkın yaşamında sürüp gittiğini, halkla birlikte yaşadığını anlamıştı. (Erol, 1984: s.83).

Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun konuk öğretmen olarak Amerika'da yaptığı söyleşilerin adı "Yaşasın Renk"ti. Ve şöyle der: *"Sanat hayatımda da, 1950-1960 döneminde halk sanatlarındaki biçim cesaretine vurulmuştum. Ama 1960-70 arası yepyeni renkler bulmak için yepyeni dokumalar, araçlar, gereçler bulmaya savaştım."* Buradan da anlaşılabileceği gibi Bedri Rahmi'nin rengi, biçimden daha ön planda tuttuğu bellidir. Sanatçı bir başka konuşmasında da şunları söyler: *"Bizim nesil, renk diye belli başlı bir dünyanın var olduğunu anlayalı çok olmadı. Hemen hemen hepimiz resme basmakalıp renklerle başladık. İşte yirmi sene hep aynı renkler içinde içinde dönüp dolaştık. Neden sonra aklımız başımıza geldi ama zamanla bazı renklere tütün gibi alıştık. Tütün kadar belalı huylar edindik. Ben kendi hesabıma, doğruluğuna, çıkar yol olduğuna yüzde yüz inandığım halde, senelerin biriktirdiği*

huylardan kurtulup tam manasıyla renklere sarılamıyorum. Ah elimde olsa ne yapardım biliyor musunuz? Bu sene yalnız yeşilin peşine düşeceğim derdim. Bütün bir sene gezer, dolaşır, kapanır, yeşil arardım. Sonra kırmızıların. Sonra mavilerin… gücümüzün yettiği kadar bunları sıraya kor, birer birer hepsini inceler sonra sizlere, "Yeşile buyurun!"derdim. Bir sergi dolusu yeşil. Yalnız yeşil. Yeşilin hakkını yeşile vermek sırası geldi de geçti oğul!" (Erol, 1984: s.125).

Bedri Rahmi Eyüboğlu, sanat yaşantısı boyunca çeşitli konu çalışmaları yaptıysa da Eren Eyüboğlu *"1972'de ilk kaynağa dönüş başlıyor."* der onu anlatırken; *"Son günlerine kadar sürecek bu. Deniz, ağaçlar, bahçeler hanlar…Tıpkı gençliğinde olduğu gibi, gençlik yıllarının 1930'ların, 1940'ların Bedri'si gibi…"* Bedri Rahmi Eyüboğlu ise *"Renk mucizesi, aynı koyulukta renklerin yanyana veya bir araya gelmesiyle başlar."* diyerek renk hipotezini ortaya koyar. *"Örneğin aynı koyulukta bir tutuncu, bir mor, bir mavi, bir gri, bir yeşil, bir kahverengi, bir gül kurusu, bir limon küfü, bir pişmiş ayva rengi alın, bunları bir daktilo kağıdı boyunda boyayın. Yanyana geldikleri zaman aynı koyulukta iseler, hiç şaşmadan en yakın resim okuluna yazılın."* demiştir (Erol, 1984: s.141).

Kıymet Giray bu konuda şunları söyler: *"Bedri Rahmi'nin ağaçları 1940'lı yıllara renklerle ve lekelerle betimlenen, kuşlu, yapraklı, renkli ağaçlardır. Zamanla ağaçların altından, onların içlerine, bir anlamda da içselliklerine bakarak gözlemler ağaçları. Bu aşamadan sonra artık Bedri Rahmi'nin ağaçları gökyüzüne dağılan dalların soyut yorumlamalarıdır. Ağaçların ince ve kalın dallarının atmosferin maviliğine dağılan çizgilerini resimlemeye başlar. Mavinin gökyüzünü boyayan renginin boşluğuna dağılan kahverengi armonilerin soyut anlatımlarını resimler. Dalların kesişmelerinin dönüştüğü farklı formlar ve kıvrılıp bükülen görünümlerinin oluşturduğu görsel yanılsamalar yansır tuvallerine. Çizgi, leke, renk ve benek bu resimlerde kanıtlarlar, kendi başlarına buyruk birer resim elemanları olduklarını. Dallar nakışlar, boşluklar, motiflerdir. Bedri Rahmi'nin ağaç resimleri, sanat anlayışının bütün evrelerini örnekleyerek soyut yorumlara evrilmesinin göstergelerdir."* (Giray, 2017: s.25).



Resim 37 : Bedri Rahmi Eyüboğlu, Karabaş, 1947, Duralit Üzerine Yağlı Boya, 44x42cm.

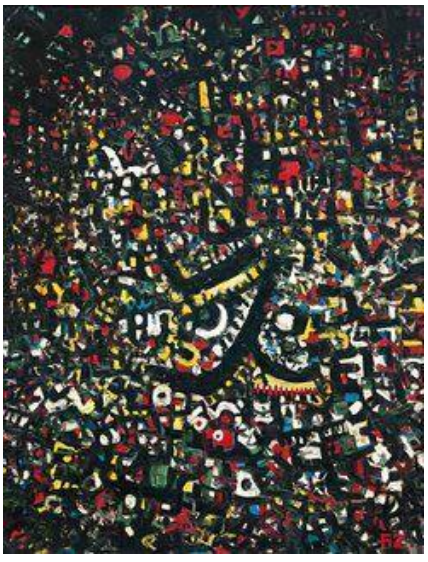


Resim 38 : Bedri Rahmi Eyüboğlu, Narlı Bahçe, 1961, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 20x117cm, 24. Çağdaş ve Modern Sanat Müzayedesi.

Bedri Rahmi Eyüboğlu ise rengin önemi hakkındaki düşüncelerini şu şekilde ifade eder: *"Yedi kat denizin dibine iniyor fotoğrafın yaman gözleri, yedi kat gökyüzünden seyrettiriyor bize dünyamızı. Ressam bu belalı makine ile yarışa mı girsin istiyorsunuz? Hayır. Ressam dünyasını bambaşka bir yerde arayıp bulacak. Öyle bir diyar ki, fotoğraf röntgen de kesilse, oraya hiçbir zaman burnunu sokamayacak. Bu diyar kafamızın, yüreğimizin içindedir. Bu diyar ressamın tasarlama, düşünme, icat etme gücüdür. Resim mesleğini müzik sanatına yaklaştıran aynı güçtür. Bir senfoninin kompozitörün kafasında olup bitmesiyle, bir tablonun ressamın kafasında gelişmesi aynı şeydir. Kompozitör eserindeki bütün sazların imkanlarını bilmekle sorumludur. Ressam da tablosuna aktaracağı bütün renklerin imkanlarını ötekinin sazları bildiği gibi bilecektir. Bizim mesleğimizin zorluğu şuradadır: Şair kelimesini icat etmez,*

mevcut kelimelere yepyeni lezzetler verir. Kompozitör sazların imkanlarını bilmekle sorumludur, fakat oturup yepyeni sazlar icat etmez. Halbuki biz ressamlar, ancak elimizle kardığımız, yüzde yüz bizim olan renklerle düşünmek zorundayız. Resim sanatını bir cümleyle tarif etmek zorunda olsam, renklerle düşünebilmek ve düşündürebilmek sanatıdır derdim. Renklerle düşünebilmenin ne kadar zor olduğunu bilir misiniz? Hepimiz biçimlerle gayet rahat düşünebiliriz de, renge geldi mi duraklarız. Üçgen veya kare der demez, hepimiz hiç şaşmadan bu biçimleri tasarlarız. Fakat mavi, beyaz, kırmızı dediğimiz zaman, siz acep hangi maviyi düşünürsünüz. Öteki, hangi kırmızıyı? Kare der demez, dünyanın her bucağında aynı biçim göz önüne geldiği halde, niçin kırmızı dediğimiz zaman aynı kırmızı gelmiyor? Çünkü yeryüzünde bir tek kare var, fakat ne kadar insan varsa o kadar çeşit kırmızı." (Eyüboğlu, 2008: s.23-24).

Fahrelnissa Zeid'in çalışmalarına bakacak olursak 1950'lerde daha yetkin bir üsluba ulaştığını görürüz. Übü Kuşu adlı çalışmasında formları küçük karelere yaklaşan ritmik renk tuşları önceki çalışmalarındaki gibi tuval zeminine sonsuz bir desen anlayışıyla yayılmak yerine yukarıdan aşağıya doğru akar. Parlak renklerle oluşturduğu bu kareleri yer yer ayıran siyah çizgiler bu akışı vurgular. Tuvalin yüzeyinin ise önceki soyut çalışmalarından daha dokulu olduğu görülür (Özerden, 2005: s.142).

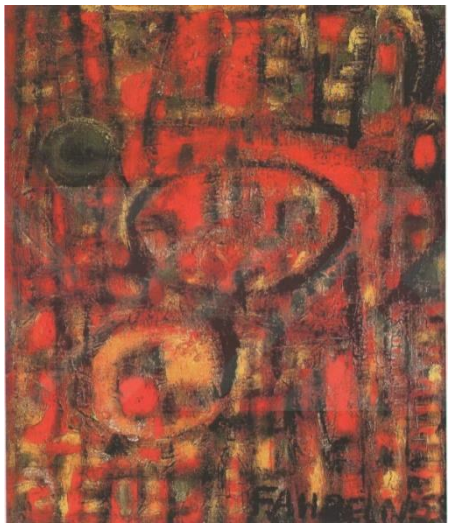


Resim 39: Fahrelnissa Zeid, Übü Kuşu, 1950, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 146x113cmm, Özel Koleksiyon.

Sanatçının o yıllarda yaptığı Soyut Kompozisyon (Resim 40) isimli çalışmasında ise soyut bir arka planın önünde bitkisel motifler görülür. Kullandığı renkler ve dekoratif tarzıyla geleneksel el sanatlarını çağrıştırırken 1955 yılında yaptığı Soyut Kompozisyon (Resim 41) isimli çalışmasında ise canlı renklerde lekelerle doldurulmuş yüzeyi küçük parçalara bölen belli belirsiz kesintili bir ızgara formu vardır. Bu form kimi yerde kesilen dairesel motiflerle bağlanır. (Özerden, 2005: s.143).



Resim 40: Fahrelnissa Zeid, Soyut Kompozisyon, 1952, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Özel Koleksiyon.



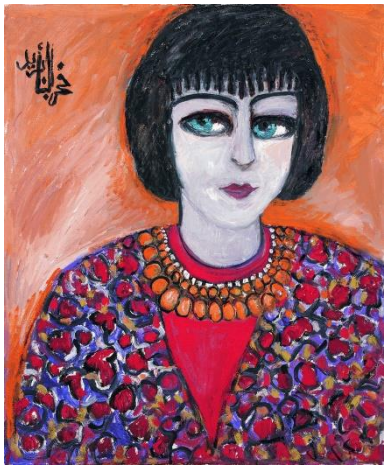
Resim 41: Fahrelnissa Zeid, Soyut Kompozisyon, 1955, Tuval Üzerine Yağlı Boya, M. Taviloğlu Koleksiyonu.

1958 yılında eşi Emir Zeid'in ailesinin katli sonucunda yaşadığı sanat hayatında kesintiye yol açtıysa da çalışmalarını sürdürmüştür. 1960 yılındaki bir söyeşisinde şunları söyler: *"Son günlerde bir zamanlar çevremi sardığını sandığım göz alıcı renklerle yanıp sönen kaleydoskop yerine artık sadece sert, bükümlü kara çizgilerden oluşan bir labirent görür gibiyim. İçinde kaybolmuşum sanki duyduğum acının ve tuttuğum yasın dolambacından çekip çıkartamıyorum kendimi… Kendime hakim olduğum anlarda bir şeyler karalayabiliyorum."* (Resim 42) (Özerden, 2005: s.143).



Resim 42: Fahrelnissa Zeid, Fırtınaya Doğru, 1962, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Özel Koleksiyon.

Emir Zeid'in ölümünün ardından (1970) portreler yapmaya başlayan Fahrelnissa Zeid hakkında kızı Şirin Devrim şunları söyler: *"Emir Zeid'i yitirince kendisini öyle yalnız hissetmeye başladı ki stüdyosuna kapanıp, soyut resimler yapacağına portreler yapmaya koyuldu. İnsanların sıcaklığına ihtiyacım var diyordu. Yaptığı kocaman gözlü stilize portrelerde insanların benzerliklerinden ziyade ruhlarını yansıtmak istiyordu."* (Özerden, 2005: s.143).



Resim 43: Fahrelnissa Zeid, Nofa, 1980'li yıllar, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 114x93,5cm, 30. Çağdaş ve Modern Sanat Müzayedesi.

Fahrelnissa Zeid, E. Roditi'yle yaptığı bir söyleşide resmi nasıl oluşturduğunu anlatarak yönteminden bahseder: *"Resim yaptığımda bütün canlılarla, yani varoluşun sonsuz çeşitliliğinin toplamı olan evrenle bir çeşit yek vücut olma haline girdiğimi fark ederim. O zaman kendim olmaktan çıkar, kaya ve lav püskürten volkan gibi o resimleri püskürten benlikten arınmış bir üretme sürecinin parçası olurum. Çoğu kere neyi resmettiğimi resim yeni bitmiş tuvallerden biriyse fark ederim. Bazen yaptıklarımın çokluğu ve çeşitliliği karşısında hayrete düşerim. Resmedeceğim şeyin ne olduğunu önceden bilmem. Tam tersine, önümdeki iş bana oyunlar etmeye başladığında karşıma çıkacak sürprizleri adeta hırsla beklerim. Kendi kendimle saklambaç oynamak gibi bir şeydir bu. Kendi kendimden saklanmak, aynı zamanda kendimi bulmak da. Hiçbir şeyden habersiz bir farenin üstüne atlayan kurnaz bir kedi gibi faka bastırırım kendimi. Eğlencelidir bu oyun, ama acımasızdır da. Ben kendimi hiçbir zaman öncelikle Türk geleneği içinde bir ressam olarak görmedim. Elbette bu gelenek içinde yetiştim. Çocukluğumda tekkelerdeki törenlere katıldım. Erken yaştaki bu deneyimler sanatsal oluşumun gizine karşı olan tavrımı biçimlendirmekte rol oynamıştır mutlaka, sanatımı açıklarken yabancı bir geleneğin terimleri yerine ülkemin ruhani geleneklerinin tanıdık gizlerinden benzetme yaparak konuşmam da bu yüzden. Ama ben her zaman birçok Amerikalı Fransız ya da İngiliz arkadaş ya da meslektaşım gibi soyut denen ekolden sayılmayı yeğlerim, yani özgül bir ulusal ekolden olmaktansa bir Paris Ekolü ressamı olmayı yeğlerim."* (Roditi: Özerden, 2005: s.144).

Abidin Elderoğlu'nun çalışmalarını inceleyecek olursak Ankara'ya yerleştikten sonra açtığı ilk sergisinden (1956) başlamak uygun olacaktır. (Resim 10) (Resim 11) Helikon Derneği'nin galerisinde açılan bu sergi dolayısıyla o günlerde çıkan ve etkin bir dergi olan Forum'da B.E. rumuzlu bir eleştirmen "Gecikmiş bir sergi" başlığı altında şunları söyler: *"...Tabiata en çok bağlı kaldığı sıralarda bile sembolik konuları tercih etmiş olması, Elderoğlu'na sanat hayatının başlangıcından beri kompozisyonda ve inşacılıkta ustalaşma imkanını vermiş. Yıllar geçip resimleri soyutlaştıkça bu ustalığın değeri kendini daha çok belli ediyor. Birçok yeni ressamlarda görüldüğü gibi tabiattan bir silkinişle kurtulma gayreti yok Elderoğlu'nda. Elderoğlu'nun sanatında soyutlaşma, tabiatı yıllar boyunca acelesiz, adım adım sadeleştirme yoluyla sağlanan bir oluş. Son 6-7 yıllık devresinden önceki devrede, renk ve desen bakımından kendini daha serbest, daha oluruna bırakarak yapmış olduğu tablolar, herhalde seyirciye en sıcak gelen eserleridir. Fakat nisbeten mahdut ve sert renkler, geniş boşluklar, stilize formlarla yapmakta olduğu çalışmaları ise zamanla Elderoğlu'nun kişiliği en belirli devresini teşkil edecektir."* (Erbil vd. 1984: s.40-41)



Resim 44: Abidin Elderoğlu, Soyut Kompozisyon, 1959, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 100x65 cm, 35. Çağdaş ve Modern Sanat Müzayedesi.

1965 yılında Venedik S. Stefano galerisinde açtığı serginin sunuculuğunu Venedik Modern Sanatlar Müzesi Müdürü Guido Perocca yapmış ve şunları söylemiştir: *"Abidin Elderoğlu düşgücümüze masallar anlatan doğunun eşiğinde, Ankara'da yaşıyor ve çalışıyor. (...) Elderoğlu, hiçbir zaman Türk sanatının eski izlenimlerini taklitle yetinmemiştir. Bu şekilde kabul edilebilecek bir soyutlama kolaylıkla Manierism'e kayabilir. Kendisi uzun süre Paris'te Albert Laurens ve Andre Lhote ile çalışmıştır. Bunun için yurdunun ve çevresinin antik kalıntılarına, bugünkü sanatta var olan yeni, bilimli, zengin ve sinirli duygululuğu ekleyebilmiştir."* (Erbil vd. 1984: s.42-43)



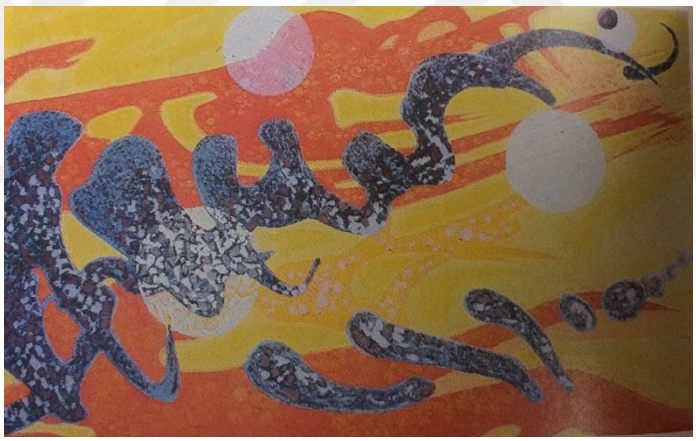
Resim 45: Abidin Elderoğlu, Kompozisyon, 1964, 73x116cm, A. Koleksiyonu.



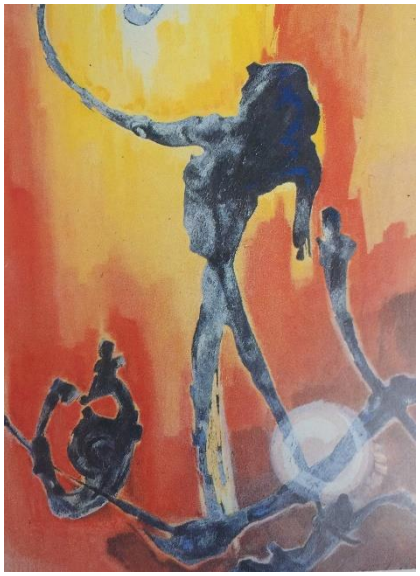
Resim 46: Abidin Elderoğlu, Sonbahar, 1964, 89x116cm, A. Koleksiyonu.

1960’lı yıllarda sanatçı yine yeni arayışlar içine girmiştir. Bu yıllarda resmin Asya’daki oluşunu ele almıştır. Asya sanatlarında fırça çabukluğu vardır ve kontür oldukça önemlidir. Çalışmalarda kontürlerin ayırdığı yüzeylerde düz boyalamalar görülür. Elderoğlu biçim oluştururken “çocukça bilinçsizliği“ bilincine yönelir. Zihnindeki bir biçimi, elinin serbest hareketine bırakarak bir anda çizilivermesine çalışır. Çizgi bir ip yumağı haline gelir ve bu çizgilerin araları ayarlanmış renklerle doludur. (Resim 46) Daha sonraları bu keskin görüntüler yumuşar, çizgiler kaligrafik bir karakter kazanarak kalınlaşır, renkler kontürlerin dışına çıkarak ayrı bir sistem oluştururlar (Resim 45) (Erbil vd. 1984: s.67).

1970’li yıllara doğru ve 1970’li yıllar Abidin Elderoğlu’nun düş gücünde oluşturduğu yeni biçimlerin, yeni soyutlamaların yıllarıdır. Bir dönem sarı-kırmızı ve maviden oluşan üç ana renk ile çalışmalar yapar. (Resim 47) (Resim 48)



Resim 47: Abidin Elderoğlu, Fezadan Görünüş, 1968, 73x116cm, A. Koleksiyonu.



Resim 48: Abidin Elderoğlu, Başka Bir Peygamber, 1968, 150x97 cm, A. Koleksiyonu.

"Doğaya biçim veren temel öge sudur." Biçimlerin suda erirmişçesine yeniden biçim kazandığı bu tuvallerinde renkler kimi zaman tek rengin tadını verirken kimi zaman kümelenerek bir sistem oluşturur kimi zaman da resmin bir köşesinden sürpriz olarak çıkıverirler. (Resim 49) (Resim 50) (Resim 51) (Resim 52)



Resim 49: Abidin Elderoğlu, Başka Bir Kuş, 1969, 81x116 cm.



Resim 50: Abidin Elderoğlu, Kırmızı Ay, 1971, 81x116 cm, A. Koleksiyonu.



Resim 51: Abidin Elderoğlu, Kompozisyon, 1972, 116x178 cm, 1974 Resim-Heykel Sergisi Ödülü.



Resim 52: Abidin Elderoğlu, Kompozisyon, 1973, 60x120 cm, A. Koleksiyonu.

Abidin Dino ise sanat yaşamı boyunca bir akıma bağlı kalmadan Kübizm'den Sürrealizm'e, Toplumsal Gerçekçilik'ten soyut sanata kadar pek çok alanda resimler yapmıştır. Yaşadığı dönemdeki sanat akımları kadar ideolojik yapısından da etkilenerek resimlerini bu doğrultuda oluşturmaya çalışmış ve kavramsal kökenler yönünden yabancılaşmaya karşı direnen bir resim dili oluşturmaya çalışmıştır. 1955 yılından itibaren destansı resim dizileri üzerine yoğunlaşarak tamamen Toplumsal Gerçekçi bakış açısıyla çalışmalar yapmıştır. Acı çeken insanı konu aldığı resimler üretmiştir. Bu yapıtlarından bazıları: "İşkenceler", "Atom Korkusu", "Uzun Yürüyüş" (Resim 7) (Kınalı, 2017: s. 71).

"*Abidin Dino'nun işlediği konularından biri de işkencedir. Tarihe '1951 Tevkifatı' diye geçen kendisinin de sorgulanıp serbest bırakıldığı, TKP'nin (Türkiye Komünist Partisi) merkez komitesi dâhil 187 kişinin tutuklamasını ve izleyen işkenceleri bir dizi desenlerine konu olmuştur. Arkadaşı Ozan Ahmet Arif'in yaşadıklarından yola çıkarak dışa vurumcu bir yaklaşımla çizdiği İşkence Desenleri, onun sanat kariyeri boyunca ele aldığı temalardandır . 20. yy.'ın çalkantılı tarihine ışık tutan çoğu acı ve işkence konulu eser vermesi sebebiyle sanatçının arkadaşı Nazım Hikmet'in "Sen mutluluğun resmini yapabilir misin Abidin?" şiirine karşılık bir şiirle cevap vermiş mutluluğun resmini hiçbir zaman yapmamıştır."* (Kınalı, 2017: s. 68).



Resim 53: Abidin Dino, Antibes, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 100x130 cm, 53. Beyaz Çağdaş ve Modern Sanat Müzayedesi.



Resim 54: Abidin Dino, Antibes, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 130x100 cm, 54. Beyaz Çağdaş ve Modern Sanat Müzayedesi.

1953-1955 tarihleri arasında Picasso seramiklerine yardım etmek için Güney Fransa'ya giderek burada Picasso, Chagall ve Eduard Pignon ile çalışma fırsatı bulmuştur. *Antibes* resim serisinin ön çalışmalarını Fransa'nın Antibes sahillerinde gerçekleştirmiştir. Burada, trajik bir şekilde yaşamına son veren Nicolas de Stael'in atölyesini kiralayarak çalışmalarını sürdürmüştür. 1960'lı yıllarda sağlık sorunları yaşayan Abidin Dino hastaneleri ve hasta insanları resimlerine yansıtarak *Acının Resimleri* serisini oluşturmuştur (Kınalı, 2017: s. 74-75).



Resim 55: Abidin Dino, Antibes, 1965, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 100x40 cm, 51. Beyaz Çağdaş ve Modern Sanat Müzayedesi.



Resim 56: Abidin Dino, Antibes, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 130x97 cm, 51. Beyaz Çağdaş ve Modern Sanat Müzayedesi.

Abidin Dino'nun sanatı süreklilikle, kökenlerinden esinlenen bir duyarlılıkla gelişmiş, yapay ve aktarma değerlere karşı duyduğu kuşku ve tedirginlik onu, hep kendi gerçekliğinden kaynaklanma çabasına yöneltmiştir. Bu sebeple de çalışmalarında geçmiş, gelecek ve bugün, yaşadığı çevre ve dünyanın gerçekliği gibi tüm yaklaşımlar vardır. Dolayısıyla bu doğrultuda kendi ilgi ve duyarlık alanına giren her türlü nesne ve oluşumdan deneyimleri ve bilgi birikimlerinden yararlanmıştır. Resimlerini düşünsel bir temel üzerine oturtmuştur.

Mübin Orhon'un diğer soyut çalışan sanatçılardan farkı, yaptığı desen çalışmaları dışında resme doğrudan soyut ile başlaması ve sonuna kadar da devam etmesidir. 1955 sonrasında yeni bir anlayışla çalışmaya başayan sanatçı için Abidin Dino şöyle der: *"Aklı fikri Nicolas de Stael'in pütür pütür boya tekniğindeydi artık." İstanbul Resimleri* olarak anılan bu eserlerinde gri, bej ve siyah ağırlıklı olarak kullanılmıştır. (Özerden, 2005: s.124).



Resim 57: Mübin Orhon, Soyut Kompozisyon, 1956, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 73x92 cm, 38. Beyaz Çağdaş ve Modern Sanat Müzayedesi.

Necmi Sönmez, sanatçının resim tekniği hakkında şunları söyler: *"Mübin tuallerini önce beyaza boyamaktadır, beyazın daha sonra üzerine konulan renkleri daha tok gösterdiği bilinmektedir. Sanatçının doku üzerine yoğunlaştığı çalışmalarda gözlemlenen doygunluk, büyük olasılıkla bundan kaynaklanmaktadır."* (Özerden, 2005: s.124).

Albert Bitran'la beraber 1956 yılında Saint-Paul de Vence'da geçirdiği yaz, paletine sıcak renkleri katmasına sebep olur. Bundan öncesinde siyah, kahverengi ve griyi ağırlıklı olarak kullanmaktadır. 1956 yılından 1959'a kadar Rue de Beaux-Arts'da sergiler açan Mübin Orhon eserlerini Lucien Durand'da sergilemeye başlar. Bu yıllarda boyayı incelterek akıtma tekniği yapmaya başlamıştır. Özerden, 2005: s.125).



Resim 58: Mübin Orhon, Le Havre, 1965, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 130x195 cm, 40. Beyaz Çağdaş ve Modern Sanat Müzayedesi.

1957-1958 yıllarında Salon de Mai'ye katılır. 1960'lı yıllarda İngiliz koleksiyoner Sir Robert Sainsbury ve eşi sanatçının altmış üç resmini satın alır. Bu sergi 1978 yılında East Anglia Üniversitesi Sainsbury Görsel Sanatlar Merkezi'nde sergilenir ve Abidin Dino bu koleksiyon hakkında: *"St. Germian -des-Pres'de Mübin'in resimlerine rastlayan Sainsbury, ressamı arayıp bulmuş, ondan sonra da sürekli onunla ilgilenmişti. Ailece paylaşılan bir tutkuydu bu. Eşi ve çocukları da Mübin tiryakisi olmuşlardı ve böylece Sainsbury'ler senede bir iki kez gelip, Mübin'in en güzel, iri yağlı boyalarını alıp Londra'ya götürmüşlerdi. İngiliz koleksiyoncuların Mübin'in resimlerine bunca yakınlık duymaları boşuna değildi. İngiltere Turner'ın memleketiydi ve Mübin Turner'a hayrandı. Mübin'in yaptığı resimler bambaşkaydı ama her iki ressamın konusu gökyüzü ve su, boşluk ve renkti. Coşkulu bir yitiklik. İngiliz seyircisine yabancı olmayan duygular."*



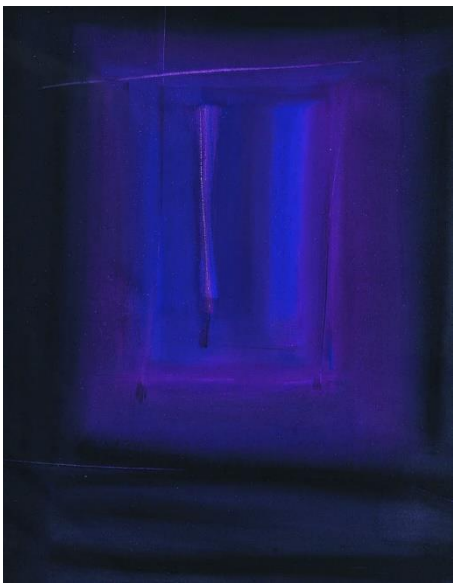
Resim 59: Mübin Orhon, Ölümün Zaferi III, 1962, Tuval Üzerine Yağlı Boya, R.-L. Sainsbury Koleksiyonu, Norveç.

1960'lı yılların ortalarında bazı resimlerinde kaligrafiyi çağrıştıran fırça hareketleri görülür. Resimlerinde kesin bir stil belirlemeyip sürekli araştırmalar halinde olan Mübin Orhon 1968'de ilk monokrom çalışmalarına ve birkaç rengi kullandığı çeşitlemelerine başlar. Bu eserlerinde bir veya iki rengin tonlarını kullanarak belli bir iç hacmi ve espası olan kare ve dikdörtgen biçimler oluşturur. Işık

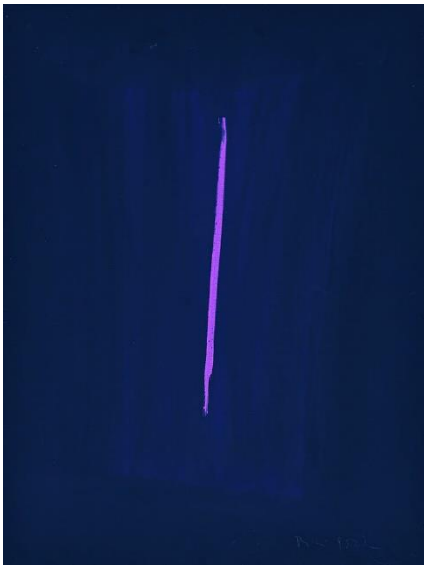
yüzeyden yansır ve hareket aynı rengin farklı tonları ile verilir. Işık ve mekan duygusunu yansıtan bu resimlerde yoğun bir dramatik etki görülür. Son dönem çalışmalarında ise kesik hissi oluşturan dikey bir çizgi görülür. Komet bu resimlerini onu doğurduktan sonra ölen annesinin yokluğundan duyduğu suçluluk duygusuna bağlar ve bu dikey çizgi ile kadın anatomisi arasında bağlantı kurar.



Resim 60: Mübin Orhon, Soyut Kompozisyon, 1974, Kağıt Üzerine Guaj Boya, 44x60cm, 23. Çağdaş ve Modern Sanat Müzayedesi.



Resim 61: Mübin Orhon, Soyut Kompozisyon, 1978, Kağıt Üzerine Guaj Boya, 40x30cm, 21. Çağdaş ve Modern Sanat Müzayedesi.



Resim 62: Mübin Orhon, Soyut Kompozisyon, t.y, Tuvale Marufle Kağıt Üzerine Guaj Boya, 47x35cm, 21. Çağdaş ve Modern Sanat Müzayedesi.

SONUÇ

İnsanlık tarihinin her döneminde var olan sanat, toplumsal yaşamın önemli bir unsurudur. İnsanların çevrelerinden etkilenerek hayal güçleriyle duygularını işin içine katmasıyla oluşturdukları kişisel dışavurumdur sanat.

19. yüzyılın ilk yarısından 20. yy. başlarına kadar olan dönemde sanayi, felsefe ve bilim dallarında oluşan yeniliklerle toplumsal yaşamda, sanatta ve hayatın her alanında değişiklikler olmuştur. Bu durum soyut bir görüşe sebep olmuş, gerçeklik ve zaman kavramları yeniden düşünülmeye başlanmıştır. Düşüncedeki değişiklikler sanatta yeni plastik diller ortaya çıkarmış, resimlerde uygulanan biçim bozmaları yerini soyut formlara bırakmış, bununla birlikte soyut düşünme ve soyut resmin oluşumu başlamıştır.

Endüstriyel gelişme, 2. Dünya Savaşı' nın trajik etkileri, yokluk, bunalım gibi duygusal çöküntüler insanlığın sosyolojik ve düşünsel olarak değişimine sebep olmuştur. Tüm bu gelişmeler sanatı da etkilemiş, yeni dünya ile beraber formlar var olan şekillerinden çıkarılmış, sanatçının dilediği biçim ve renklere bürünmüştür.

Resim sanatında duyguların ifade edilmesinde önemli yeri olan renk ise psikoloji anlamında ele alındığında algılara hitap eden yegane olgudur. Renklerden etkilenmek rengin fiziksel özelliklerinden olabileceği gibi bilinçaltından da kaynaklayabilir. Dolayısıyla karışık bir sistemi içerisinde barındıran renk algısı özellikle psikolojik ve duygusal anlamda yaşanan bir iç tepinin sonucu olarak karşımıza çıkmaktadır.

"Sanat ürünlerinin anlamı onları üretenlerin somut yaşam özellikleri ile ilintilidir. Varlık gerekçesini kendi içinde taşıyan her sanat yapıtı bir açıklamaya gerek duymadan kendi kendini anlatır. Kendi dışında bir açıklamaya gerek duymaz…"(Ersağdıç: Genç, 2011: s. 167)

Türkiye'deki lirik soyut sanat doğrultusunda incelenen ressamlarımızın genel tavrı her ne kadar renkçi de olsa her biri kendi yaşantısı doğrultusunda ağırlıklı olarak koyu tonları tercih etmiştir. Bu renkçi tutum kültürümüzdeki bezemeci ve süslemeci tavırdan da etkilenmiştir. Sanatçılarımız her ne kadar "çocukça bilinçsizliği" yakalamaya çalışsalar da görülüyor ki yaşamlarındaki sıkıntılar, bunalımlar renklere yansıya-

rak onları ifade eden birer araç haline gelmiştir. Kimi zaman ülkelerinden ayrı yaşasalar da geleneklerine geri dönmüş, kimi zaman da bulundukları ortamın şartlarından etkilenmişlerdir. Farklı çıkış noktası arasalar da bir şekilde doğaya yeniden döndükleri de görülmektedir. Örneğin Abidin Dino'nun Nicolas de Stael'in atölyesini kiralayarak çalışmalarını sürdürmeye başladığı dönemdeki çalışmalarının Stael'in çalışmalarını andırması dikkat çekicidir. Her ne kadar "güleç bir aile" de yetiştiğinden bahsetse de yaptığı resimlerin ne konuları ne de resimlerinde seçmiş olduğu renkler yaşamının geri kalanında çok da gülmediğini düşündürmektedir.

Abidin Elderoğlu da çalışmalarında renkleri kullansa bile koyu tonları tercih etmiştir. Öyle ki Ozan Sağdıç onun resimleri için "*zengin ve sinirli duygululuğu ekleyebilmiştir.*" ifadesini kullanmıştır. Fahrelnissa Zeid de ailesinin katlinden sonra yaptığı çalışmaları için şunları söylemiştir: "*…artık sadece sert, bükümlü kara çizgilerden oluşan bir labirent görür gibiyim. İçinde kaybolmuşum sanki duyduğum acının ve tuttuğum yasın dolambacından çekip çıkartamıyorum kendimi…*"

Bedri Rahmi Eyüboğlu da sanat yaşantısı boyunca çeşitli konu çalışmaları yaptıysa da ilk kaynağı olan doğaya geri dönmüştür. Kendisi*"Renk mucizesi, aynı koyulukta renklerin yanyana veya bir araya gelmesiyle başlar."* diyerek renk hipotezini ortaya koymuştur.

Nejad Melih Devrim'de yine renkçi bir tutum sergilemiş ressamlarımızdan olup onun da Paris'te edindiği Nicolas de Stael gibi dostlarının etkilerinde kaldığı çalışmalarında görülür. Siyah beyaz renk ile başlayan resimleri özellikle yaptığı gezilerin sonucunda edindiği deneyimler ve Paris'e yerleşmesinden sonra parlaklıktan da uzaklaşarak saydam ama açık ve koyu tonlardan oluşan zıtlıklara dönüşür. İncelediği sanat eserlerinden bir nevi soyut bir tat aldığından bahseder ve buna bağlı olarak kimi zaman canlı renklerden kimi zaman da gri ve koyu tonlardan oluşan bir palet kullanır. Paris'e gitmesiyle birlikte sanatında değişmeler olan Nejad Melih Devrim'in 1946 yılındaki çalışmalarında renk kullanımın önemi artar. Resimlerinde özellikle de kırmızı rengin hakim olduğu görülür.

Zeki Faik İzer'in tuvallerinde ise hem geçmişin hem şimdiki zamanın oluşturduğu bir yapıyla birlikte dinlediği müziğin etkisini yansıtan fırça vuruşları veya boyanın akışkanlığıyla çok renkli, Fovizm'e yakın soyut anlatımlar görülür. Kendisinin yaşantısında 2. Dünya savaşının haricinde herhangi bir yıkım yaşamadığı için

kullandığı renklerin nispeten biraz daha çeşitli ve canlı olduğu izlenimini uyandırmaktadır.

Ferruh Başağa'ya baktığımızda da onun renklerinin giderek aydınlanmış ve ışıldamaya başlamış olduğunu görürüz. İlk resimlerinde konu ne olursa olsun çoğunlukla koyu renkleri tercih ederken 1950'li yılların sonlarında ve devamında renkler giderek aydınlanır. Bunun İkinci Dünya Savaşın'dan sonraki döneme denk gelmesi elbette tesadüf değildir. Kendisi ise bu durumun iki sebebi olarak şunları gösterir: Biri, Leopold Levy'nin öğrencisi olarak onun etkisi olabileceği, öteki gençliğindeki yaşam koşullarının getirdiği sıkıntılardan kaynaklanabileceği. Zamanla kendi aydınlık renklerini bulmasında da şüphe yoktur ki hayatındaki ferahlamanın bir etkisi vardır.

Mübin Orhon ise her ne kadar soyut üzerine yeni araştırmalar yaparak kendini yenilese bile yine ağırlıklı olarak gri, siyah, kahverengi gibi koyu tonların eserlerine hakim olduğunu görürüz. Bir dönem Albert Bitran'la beraber Saint-Paul de Vence'da geçirdiği yaz, paletine sıcak renkleri katmasına sebep olduysa da bu sıcak renklerin bile tonlamarı koyu tercih edilmiştir. Son dönemlerinde tek rengin tonlamarıyla oluşturduğu eserlerinin alt yapısını ise Komet, annesinin ölümünden duyduğu acıyla ilişkilendirmektedir.

Dolayısıyla görülmektedir ki herkes kadar sanatçılar da içinde bulundukları durumdan duygusal olarak etkileniyorlar ve etkilendikleri bu duyguları kendi ifade biçimleri olan renklerle izleyiciye aktarıyorlar. Bu sebeple çalışmalarında zaman içinde kullandıkları renkler de değişkenlik göstermektedir. Bulundukları durum ve şartlar onlarda birtakım renkleri çağrıştırmış ve onlar da bunları tuvallerine aktarmışlardır.

KAYNAKÇA

1. Kitaplar

Avcı, Zeynep (Şubat 2001). A'dan Z'ye Abidin Dino. Yapı Kredi Yayınları.

D. Erbil, Z. Büyükişleyen, O. Sağdıç (1984). Abidin Elderoğlu, Türk Ressamları Dizisi: 5, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Demirel, Selçuk (2003). Abidin Dino-Özel Koleksiyon. İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.

Erol, Turan (1984). Bedri Rahmi Eyüboğlu: Yetişme Koşulları, Sanatçı Kişiliği. İstanbul, Cem Yayınevi.

Eyüboğlu, B. Rahmi (2008). Yaşasın Renk: 1911-1975. İş Bankası Kültür Yayınları.

Giray, Kıymet (2003). Ferruh Başağa. İstanbul, Türkiye İş Bankası Yayınları.

Giray, Kıymet (t.y.) Zaman Aşırı Soyut: Çağdaş Türk Resminde Soyutun Serüveni. Ankara, Çankaya Belediyesi Mattek Yayıncılık.

Kolektif (2000). Paris Okulu ve Türk Ressamları Paris: 1945-1960. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Kolektif (2002). Cumhuriyet Ansiklopedisi: 1941-1960. Cilt 2, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Nurullah Berk ve Adnan Turani (Ekim 1981). Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi, Cilt 2, İstanbul, Tiglat Basımevi.

Özsezgin, Kaya (Şubat 2015). Kategorik Sınıflamanın Dışında Bir Sanatçı Abidin Dino, Resmin Ustaları Dizisi-3, Kaynak Yayınları.

Tansuğ, Sezer (Ekim 1997). Çağdaş Türk Sanatına Temel Yaklaşımlar. Ankara, Bilgi Yayınevi.

Zeytinoğlu, Emre (Ocak 2003). Akademi'ye Tanıklık 1-Güzel Sanatlar Akademisi'ne Bakışlar-Resim ve Heykel. Bağlam Yayıncılık.

2. Makaleler, Bildiriler, Diğer Basılı Yayınlar

Altundağ, Ramazan (2011). Soyut Dille Duygusal İfadeler. Y.L. Tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal bilimler Enstitüsü, Resim Ana Sanat Dalı, Erzurum.

Baydemir, Güliz (2016). Türk Resim Sanatında Renk Kullanımı. Sanatta Yeterlik Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı Resim Programı.

Bayer, Zehra Canan (2009). Cumhuriyet Dönemi 1923-1950 Türk Ressamlarının Türk Resim Sanatının Gelişimine Yazıları ile Katkıları. Doktora Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Bilim Dalı.

Emlak Sanat Galerisi (1999). Hocalar ve Hocaların Hocaları-Resim Sergisi, İstanbul.

Ersağdıç, Yıldız (2011). Lirik Soyut Söylem. Sanatta Yeterlik Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, İzmir.

Giray, Kıymet (2005). Ferruh Başağa: Akdeniz'in Işığı. İstanbul, Kare Sanat Galerisi.

Giray, Kıymet (Ekim 2017). Bedri Rahmi Eyüboğlu: Al Gözüm Seyreyle. İstanbul, Küçükçekmece Belediyesi Kültür Yayınları.

Günyaz, Aldülkadir, (t.y.) Ferruh Başağa. Etibank Sanat Galerisi.

Hasan Ersel ve diğerleri (2002). Cumhuriyet Sanat Ansiklopedisi 1923-2000, Cilt 2: 1941- 1960, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Kayapınar, Umut (2013). Soyut Ekspresyonizm-Otomatizm İlişkisi. Sanatta Yeterlik, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı Resim Sanat Dalı.

Kayserili, Muhammet Emin (2001). Cumhuriyet Dönemi'nde Türk Resminde Lirik Soyutlama Yaklaşımları. Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Erzurum.

Kınalı, Ezgi (Ocak 2017). Toplumcu Gerçekçilik Akımının Türk Resim Sanatına Etkisi ve Abidin Dino. Yüksek Lisans Tezi, Doğuş Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Plastik Sanatlar Anasanat Dalı, İstanbul.

Jale Nejdet Erzen, Zeynep Yasa Yaman, "Fahr El Nissa Zeid" (Ankara:T.C. Merkez Bankası Sanat Galerisi, 2001)

Özerden, Lale Kula (2005). 1945-1960: Paris Ekolü ve Paris'te Yaşayan Soyut Türk Ressamları. Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı.

Üstünipek, Şeyda (2009). 1936-1950 Yılları Arası Güzel Sanatlar Akademisi:Leopold-Levy Ve Atölyesi. Doktora Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Bilim Dalı.

Yıldız, Birce (2006). Soyut Resmin Düşünsel Dayanakları. Y.L. Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı Resim Programı, İstanbul.

3. Elektronik Kaynaklar

Akproje, (14 Haziran 2013). Erişim: 26 Ocak2018, "Modle Nedir?", http://www.akproje.org/madde/438-modle-nedir.html

Alimoğlu, (2007). Erişim: 5 Mayıs 2018, http://www.yarinlar.net/sayi-13 aralik-2007/bir-desen-yasam-ozdesligi-abidin-dino-nun elleri.html?tmpl=component&type=raw

Baysar, (2013). Erişim: 28 Ocak 2018, "Sanatta Soyutlama ve Geçek"

http://zuhalbaysar.blogspot.com.tr/2013/12/sanatta-soyutlama-ve-gercek.html /

Beyazart (t.y). s.1. Erişim: 17.03.2019, http://www.beyazart.com/sanatci/Ferruh-Başağa

Felsefe Terimleri, (t.y.). Erişim: 2 Ocak 2019, "Simulacrum", https://www.turkcebilgi.org/sozluk/felsefe-terimleri/simulacrum-11674.html

Görsel Sanatlar, (17 Aralık 2008). Erişim: 26 Ocak 2018, "Kompozisyon", https://gorselsanatlar.wordpress.com/tag/acik-komposizyon-nedir/

İstanbul Sanat Evi, (2017). Erişim: 3 Nisan 2018, http://www.istanbulsanatevi.com/sanat-haberleri/resim-ve-heykel/fahrelnissa-zeid-sergisi-istanbul-modern/

Kavrakoğlu, (2014). Erişim: 26 Ocak 2018, http://blog.kavrakoglu.com/tag/otomatizm/).

Sayar Meral, Lebriz, (t.y). s. 2. Erişim: 26 Ocak 2018, http://lebriz.com/pages/lsd.aspx?lang=TR&sectionID=6&articleID=1282&bhcp=1

ÖZ GEÇMİŞ

1993'te İstanbul'da doğdu.

2011 yılında Kadıköy Kız Teknik ve Meslek Lisesi Grafik Tasarım Bölümü'nden mezun oldu.

2011 yılında Hayat Kimya Grafik Departmanında stajyerlik yaptı.

2015 yılında Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü'nden mazun oldu ve aynı yıl Kocaeli Üniversitesi Eğitim Fakültesi Pedagojik Formasyon eğitimini tamamladı.

2015 yılında Symbol Kocaeli alışveriş merkezindeki duvar resmi projesinde çalıştı ve aynı yıl Yahya Kaptan Anadolu Lisesi Görsel Sanatlar Bölümünde Stajyer Öğretmenlik yaptı.

2015 yılında Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Plastik Sanatlar Resim Anabilim Dalı Yüksek Lisans öğrenimine başladı.

2015 – 2016 Shaya Mağazacılık'ta ekip üyesi olarak çalıştı.

2017 Mart-Haziran aylarında Çakmak Şehit Mahmut Coşkunsu Ortaokulu -Teknoloji ve Tasarım Bölümünde öğretmenlik yaptı.

Çeşitli yıllarda makaleler yazdı ve bazılarını sempozyumda sundu:

İnsancıl Dergisi, " Turuncu Çadır " (Kasım 2014)
İnsancıl Dergisi, " Nazım Hikmet R. Dikbaş " (Kasım 2014)
İnsancıl Dergisi, " Mustafa Kemal İz Kimdir " (Kasım 2014)

Güncel Sanat Dergisi, " Denizden Hakkım Çıksa Yerim " (Ocak – Şubat 2015)

Güncel Sanat Dergisi, " Mark Rothko – Beyaz ve Kırmızı Üzerine Mor, Siyah,

Turuncu ve Sarı " (Temmuz – Ağustos 2015)

Güncel Sanat Dergisi, " Piet Mondrian – Kompozisyon 1921 " (Eylül - Ekim 2015)

Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi Asos Journal, " Kadına Yönelik Şiddet ve Medya Olarak Televizyon Reklamları" (Temmuz 2017) sayı 49.
Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Görünüm-Sanat, Tasarım ve Sosyal

Bilimler Dergisi, “Mentalklinik“ (Ekim 2017) sayı 3.

Sempozyum: I. Uluslararası Sanatın Gerçekliği Sempozyumu – Kadına Yönelik Şiddet ve Medya Olarak Televizyon Reklamları (2 – 5 Haziran 2016)

I. Uluslararası Sanatın Gerçekliği Sempozyumu – Çocuğun Sanat Öğreniminde Ailenin ve Sanat Eğitiminin Rolü (2 – 5 Haziran 2016)

Grup Sergileri

2012 “Mitoslar ve İmgelem” 17 Nisan Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

2015 Karma Sergi 21 Kasım – 4 Aralık Balat Kültür Evi

2016 Resim Bölümü Karma Öğrenci Sergisi 27 Ocak İzmit Sanat Galerisi

2016 Resim bölümü Karma Öğrenci Sergisi 14 Mart İzmit Sanat Galerisi

2016 I. Uluslararası Sanatın Gerçekliği Sergisi (2 – 5 Haziran 2016)

Kişisel Sergi

2015 İçimizdeki “Ben” 20 – 30 Nisan Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Antre Sanat Galerisi

2015 İçimizdeki “Ben” 18 Kasım – 18 Aralık Page Cafe Galeri İstanbul