

T.C.  
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ  
RESİM ANASANAT DALI  
SANATTA YETERLİK TEZİ

**ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNDE  
SOYUT VE SOYUTLAMA YAKLAŞIMLARI BAĞLAMINDA  
YAPI VE İÇERİK SORUNLARI**

Hazırlayan  
Özgür ÖZKAN

Danışman  
Prof. Mümtaz SAĞLAM

İZMİR - 2012

## YEMİN METNİ

Sanatta Yeterlik Tezi olarak sunduğum “**ađdař Türk Resminde Soyut ve Soyutlama Yaklaşımları Bağlamında Yapı ve İçerik Sorunları**” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı dűşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynaklarda gösterilenlerden olduğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

15 / 10 / 2012

Özgür ÖZKAN

## TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün ...../...../..... tarih ve .....sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği' nin .....maddesine göre Resim Anasanat Dalı Sanatta Yeterlik öğrencisi Özgür ÖZKAN'IN, “**Çağdaş Türk Resminde Soyut ve Soyutlama Yaklaşımları Bağlamında Yapı ve İçerik Sorunları**” konulu tezi incelenmiş ve aday ...../...../..... tarihinde, saat .....’ da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra ..... dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilimdallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin .....olduğuna oy ..... ile karar verildi.

## BAŞKAN

ÜYE

ÜYE

ÜYE

ÜYE





## ÖZET

Köklü Avrupa resim geleneğini incelemek ve ondan öğrenmek amacıyla ilk olarak 1835 yılında yurt dışına öğrenci (Asker Ressamlar) gönderilmesiyle, Türk resmi başlangıçta daha geleneksel bir yola girmiştir. Yurtdışına gönderilen ikinci kuşak öğrencilerin (Çallı Kuşağı) 1914 yılında dönmesiyle birlikte İzlenimci Avrupa resminin etkisini görürüz. Sanatçılar ve izleyiciler tarafından kabul gören bu anlayış, uzun yıllar Türk resmini etkisi altına alarak; Soyut Sanat, Kübizm, Konstrüktivizm, Fovizm, Fütürizm, Dışavurumculuk, Sürrealizm vb. 20. yüzyılın başlarında Avrupa sanatında ortaya çıkan gelişmelerin tanınmasını engellemiştir.

Avrupa'da sanat eğitimi tamamlayıp yurda dönen yeni kuşak öğrenciler tarafından 1928'de kurulan "Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği" ve 1933 yılında kurulan "d Grubu" sanatçıları, Batı'daki bu akımlardan bazılarını (Kübizm, Konstrüktivizm, Dışavurumculuk ve Fovizm) kendilerinden önceki kuşakların yaptığı gibi gecikmeli olarak Türk resmine getirerek İzlenimcilikten uzaklaşmaya çalıştılar. Sanatsal üretimleri, söz konusu akımların etkisini açıkça gösterdiği için Batı hayranlığıyla suçlansalar da, bu iki grup ortaya koydukları etkinliklerin dinamizmiyle Türk resim sanatına önemli ölçüde katkıda bulunmuşlardır. Yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nin kendi sanatını yaratma isteğinin de etkisiyle *Müstakiller* ve *d Grubu* sanatçıları, figür ve tabiattan soyutlamalar içeren çalışmalarında daha çok Kübist tarzı benimsediler.

Türk resminde *Müstakiller* ve *d Grubu*'yla başlayan soyutlama eğilimleri, Amerikan Soyut Dışavurumculuğu ve onun Avrupa'daki karşılığı olan İformel Sanatın etkisiyle gelişmeye devam etti. Böylece Türk sanatı Batıyı yakaladı ve eş zamanlı hale geldi. Ve hala da öyledir.

Bu çalışma, Batı sanatının Türk soyut resmini ve soyutlamacı eğilimleri ne ölçüde etkilediğini, Türk ressamların Doğu ve Batı arasında bir sentez yaratma arayışlarını ve bunun çalışmalarında form, yapı ve içerik bakımından yarattığı sorunları inceler.

## ABSTRACT

With the sending of students (Soldier Painters) abroad to study and learn from the well-established European Painting first time in 1835, Turkish Painting at the beginning took a more traditional path. And with the return in 1914 of the second generation students sent abroad (Çallı generation) we begin to see the influence of European Impressionist painting. This approach favored by both painters and viewers stayed around for a long time preventing the introduction of new artistic developments in Europe such as Abstract Art, Cubism, Constructivism, Fovism, Futurism, Expressionism, Surrealism and etc. occurring at the turn of the 20<sup>th</sup> century.

“*The Association of Independent Painters and Sculptors*” founded in 1928 by a new generation of students returning from Europe and the “*Group d*” founded in 1933 tried to break away from Impressionism by bringing some of these movements to the country (Cubism, Constructivism, Fovism and Expressionism), but again retrospectively just like their predecessors did. Though they were accused of worshipping the West, because their artistic production clearly showed the influence of the aforementioned movements, these two groups made a significant contribution to the development of Turkish painting with the dynamism of their activities. Also motivated by the aim of the new Republic to create its own art, the Independents and the Group d took more on the style of Cubism in their works which were abstractions from nature and figure.

The tendency towards abstraction in Turkish painting beginning with *the Independents* and *the Group d* continued to develop after the World War II under the influence of American Abstract Expressionism and Informel Art, the counterpart of the former in Europe. Thus, Turkish art caught up and synchronized with the West, and it has been so since.

The present work explores such issues as the extent to which the Western art has influenced Turkish abstract painting and abstractive tendencies, the search of painters to create a syntethesis between the The East and the West, and the problems it created in terms of form, structure and content of their work.

## ÖNSÖZ

Hazırlamış olduğum Yüksek Lisans tezi; Fransız Ressam Pierre Soulages'ın sanatı üzerinden (indirgeme, siyah ve ışık) yola çıkılarak, dönemin Batı sanatında 1945 sonrası ortaya çıkan soyut ve soyutlama eğilimleri üzerine gelişmiştir. Sanatta yeterlik tezinde ise, Türk resim sanatı üzerinde uzmanlaşma düşüncem, bu konunun Türk resim sanatındaki yansımaları, ortaya çıkan sonuçların niteliğini araştırma ve ortaya koyma isteğine sebep olmuştur.

Özellikle 2000 yılından sonra Türk resminin gelişimi açısından önem taşıyan dönemlere, sanatçılara ilişkin büyük sergiler ve bu sergilerle birlikte ortaya çıkan yayınların önem kazandığı görülmektedir. İstanbul Modern'in düzenlemiş olduğu; "Gözlem / Yorum / Çeşitlilik: 20. Yüzyıl Türk Resminde Etkileşimler, İlişkiler ve Karşıtlıklar (2004), Fahrelnissa ile Nejad: Gökkuşağında İki Kuşak (2006) ve Gelenekten Çağdaşa: Modern Türk Sanatında Kültürel Bellek (2010) sergileri; Santral İstanbul'da gerçekleştirilen; Modern ve Ötesi (2007 sergisi, İstanbul Sanat Müzesi Vakfı tarafından Topkapı Sarayı Müzesi Has Ahırlar Bölümü'nde açılan; Modern Türk Sergisi (2001), Yapı Kredi'nin düzenlemiş olduğu; Paris Okulu ve Türk Ressamları; Paris 1945-1960 (2000), d Grubu: 1933 -1951 (2002) ve Resim Tarihimizden: "İş ve İtihsal" 1954 Yapı Kredi Resim Yarışması (2004) bu yayınlara örnek olarak öne çıkmaktadır. Geçmişine ilişkin yeniden yorumlama denemeleri çabalarına bir katkı sağlamak adına, Türk resminde soyut ve soyutlama eğilimi bağlamında ortaya çıkmış olaylar, yapıtlar ve sanatçılar üzerine bir açılım getirmek amacıyla, bu tez ortaya konulmuştur. Bu konuda yetkin bir danışmanın varlığı da, böylesi bir çalışmanın yapılmasının yolunu açan önemli etkenlerden birisi olmuştur. Bu yüzden tezin hazırlanma sürecinde sağladığı katkılardan dolayı danışmanım, Prof. Mümtaz SAĞLAM'a teşekkürlerimi sunarım.

Ayrıca, hazırlamış olduğum sanatta yeterlik tezinde; başta babam Alibeke ÖZKAN olmak üzere, manevi desteklerini her zaman yanımda hissettiğim ÖZKAN ve USLU ailelerine, eşim Betül Uslu ÖZKAN'a ve tez yazım sürecinde doğumuyla bizlere mutluluk veren bebeğimiz Çağın Artun ÖZKAN'a da teşekkür ederim.

Özgür ÖZKAN

## İÇİNDEKİLER

### ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNDE SOYUT ve SOYUTLAMA YAKLAŞIMLARI BAĞLAMINDA YAPI ve İÇERİK SORUNLARI

YEMİN METNİ.....	ii
TUTANAK.....	iii
YÖK DOKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ VERİ FORMU.....	iv
ÖZET.....	v
ABSTRACT.....	vi
ÖNSÖZ.....	vii
İÇİNDEKİLER.....	viii
KISALTMALAR.....	xi
RESİM LİSTESİ.....	xii
<b>GİRİŞ.....</b>	<b>1</b>

## 1. BÖLÜM

### TÜRK RESMİNDE SOYUT ve SOYUTLAMA EĞİLİMLERİNİN ORTAYA ÇIKIŞI

1.1	<b>Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği ile d Grubu'nun Türk Resmine Getirdiği Hareketlilik ve Soyut / Soyutlama Eğilimli Resmin Gelişmesine Olan Katkıları.....</b>	<b>5</b>
	1.1.1 Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği.....	5
	1.1.2 d Grubu.....	10
	1.1.3 Müstakiller ve d Grubu'nun Türk Resmine Getirdiği Açılımlar...	14
1.2	<b>Soyut ve Soyutlama Eğilimlerine Kaynaklık Eden Üç Sanatçı: André Lhote, Fernand Léger ve Hans Hofmann.....</b>	<b>22</b>
	1.2.1 André Lhote.....	23
	1.2.2 Fernand Léger.....	26
	1.2.3 Hans Hofmann.....	29
1.3	<b>Kübizm'e (ve Konstrüktivizm'e) Atıflı Türk Resmi.....</b>	<b>34</b>

## 2. BÖLÜM

### TÜRK SANATINDA SOYUT ve SOYUTLAMA EĞİLİMLİ RESİM YAKLAŞIMLARI

2.1	1945 Sonrası Türkiye'deki Siyasal Dönüşümün Sanata Olan Yansımaları.....	44
2.1.1	Türkiye'de Çok Partili Siyasal Rejime Geçiş İle Yaşanan Gelişmeler.....	45
2.1.2	DP'nin Sosyal ve Kültürel Alana Yaklaşımı.....	46
2.2	II. Dünya Savaşı Sonrası Türk Resminde Soyut ve Soyutlama Eğilimleri.....	48
2.2.1	Paris Okulu ve Soyut Resim Hareketi İçerisindeki Türk Ressamları.....	52
2.2.2	Türkiye'de Soyut ve Soyutlama Eğilimli Resimde Yeni Yaklaşımlar.....	57
2.3	Devlet - Sanat İlişkisi Üzerinde Beliren Gelişmeler Bağlamında Soyut ve Soyutlama Eğilimli Resimde Yeni Gelişim Dinamikleri.....	67
2.3.1	Tavanarası Ressamları ve Helikon Derneği.....	67
2.3.2	"İş ve İstihsal" Yapı Kredi Resim Yarışması.....	72

## 3. BÖLÜM

### SOYUT ve SOYUTLAMA EĞİLİMLİ RESİM YAKLAŞIMLARI ÜZERİNE GELİŞEN TARTIŞMALAR ve YAŞANAN SORUNLAR

3.1	Türk Soyut ve Soyutlama Eğilimli Resim Hareketlerini Sınıflandırma Denemeleri ve Sorunlara İlişkin Tespitler.....	80
3.1.1	Avrupa'ya Resim Tahsili İçin Gönderilen Öğrencilerdeki Dil, Gözlem ve Bilgi Yetersizliği Sorunu ve Bunun Resmimizdeki İçerik Dönüşümüne Etkisi.....	80
3.1.2	Batılı Sanatçılara Ait Kompozisyonlardan Yapılan Esinlenmeler ya da Uyarlamalar Sorunu.....	88
3.2	Türk Resminde Soyut Resim Üzerinden Ortaya Konulmaya Çalışılan Tartışmalar ve Yeni Açılımlar	
3.2.1	Bir İçerik Bağlamı Oluşturma Gereksinimi: Ulusallık / Yerellik / Yöresellik Tartışmaları.....	96
3.2.2	Doğu / İslam Sanatı ve Geleneksel Bağlantıların Etkileri ve Soyut Algılamalar ile Soyutlama Eğilimleri Üzerindeki Bağlayıcılığı.....	107

## 4. BÖLÜM

### SOYUT ve SOYUTLAMA EĞİLİMLİ RESİM HAREKETİ İÇİNDE ESTETİK ÖNERİLERİ BAĞLAMINDA ÖNE ÇIKAN ÜÇ FARKLI YAKLAŞIM

4.1	Nurullah Berk'in Kübizm'den Beslenen Soyutlamaları.....	120
4.1.1	Kübizm Çıkışlı Sentez Arayışları.....	120
4.1.2	Soyuta Yaklaşan Tabiat Kaynaklı Soyutlamalar.....	124
4.1.3	Özgünleşme Süreci: Kübist / Konstrüktivist Düzenlemeler.....	127
4.2	Sabri Berkel'in Resminde Nitelik Kazanan Salt Soyutçu Yaklaşım.....	129
4.2.1	Akademik Realizmden Toplumsal Gerçekçiliğe Yöneliş.....	132
4.2.2	Kaligrafinin Öne Çıktığı Soyut Resim Denemeleri.....	135
4.2.3	Salt Soyutta Kararlı Bir Resim Yaklaşımı.....	138
4.3	Adnan Çoker'in Sanatını Belirleyen Mutlak Siyahla Oluşturulan ve Espasta Cisimleşen; Simetrik Bir Şekilde İndirgenmiş Anıtsal Bir Resim Anlayışı.....	142
4.3.1	İlk Dönem Kaligrafik İlgiler.....	144
4.3.2	Jestüel Hareketin Resme Dahil Oluş Süreci.....	147
4.3.3	Siyahla Oluşturulan Espasta Cisimleşen Anıtsal Simetri.....	151
	SONUÇ.....	162
	EKLER.....	166
	EK 1 Helikon Derneği Broşürü.....	166
	KAYNAKÇA.....	167
	ÖZGEÇMİŞ	

## KISALTMALAR DİZİNİ

a.g.dvd	Adı geçen dijital çok yönlü disk (dvd)
a.g.e.	Adı geçen eser
a.g.i.a.	Adı geçen internet adresi
a.g.m	Adı geçen makale
AICA	Uluslararası Sanat Eleştirmenleri Derneği
Bkz.	Bakınız
C.	Cilt
CHP	Cumhuriyet Halk Partisi
Çev.	Çeviren
DP	Demokrat Parti
İDGSA	İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi
İDRHM	İstanbul Devlet Resim ve Heykel Müzesi
MOMA	Modern Sanatlar Müzesi / Modern Art Musum
NATO	Kuzey Atlantik Paktı
No	Numara
S.	Sayı
s.	Sayfa
T.D.K	Türk Dil Kurumu
T.T.K.	Türk Tarih Kurumu
UNESCO	Birleşmiş Milletler Eğitim, Bilim ve Kültür Kurumu
vb.	Ve benzeri
y.a.g.dvd	Yukarıda adı geçen dijital çok yönlü disk (dvd)
y.a.g.e	Yukarıda adı geçen eser
y.a.g.i.a	Yukarıda adı geçen internet adresi
y.a.g.m.	Yukarıda adı geçen makale
Yay.	Yayınları
YEM	Yapı Endüstri Merkezi
YKY	Yapı Kredi Yayınları

## RESİM LİSTESİ

<b>Resim 1</b>	Austellung Von Binder Türkischer Maler, Wien,1918 (Şişli Atölyesi Viyana Sergisi).....	2
<b>Resim 2</b>	Paris'ten dönüş. 16 Temmuz 1928, (Kıymet Giray; Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği, Akbank Yay., 1997, s. 15).....	6
<b>Resim 3</b>	Ali Çelebi, “ <b>Vitrin</b> ”, Münih, 1926.....	8
<b>Resim 4</b>	Ali Avni Çelebi, “ <b>Maskeli Balo</b> ”, tuval üzerine yağlıboya, 138 x 186 cm, 1928, İDRHM.....	8
<b>Resim 5</b>	Ali Avni Çelebi, “ <b>Nü</b> ”, kağıt üzerine füzen, 78.5 x 58.5 cm. 1928, İDRHM.....	9
<b>Resim 6</b>	Cemal Tollu, “ <b>Eskiz</b> ” (Ar Dergisi).....	9
<b>Resim 7</b>	Cemal Bingöl, “ <b>Desen</b> ”, kağıt üzerine çini, 14 x 10,5 cm, 7. 2. 1935 (Cemal Bingöl DVD).....	9
<b>Resim 8</b>	d Grubu'nun 1. Sergi Katalog Kapağı (d Grubu 1933-1951, YKY, 2006, s. 45).....	11
<b>Resim 9</b>	“D Grubu Sergisinde”, Akbaba Dergisi, S. 24, 1934.....	11
<b>Resim 10</b>	“ <i>Narmanlı Han, Mimoza Şapka Mağazası önü 8 Ekim 1933 Pazar, Ön sıra soldan: Cemal Tollu, Zühtü Müridoğlu, Galip Arcan (Aktör), Cemal Nadir, Dr. Fahri Celal Göktulga (Akıl Hastanesi Müdürü), Abidin Dino. Arka Sıra: Salih Uralı, Halit Doral, Müeyyet Adnan (Cenap Şahabettin'in oğlu, Edip Onat (Hikmet Onat'ın oğlu, Mimar) Bu bilgiler Zeki Faik İzer'e ait dokümandan alınmıştır</i> ” d Grubu 1933 – 1951, YKY, 2006, s. 15'ten alınmıştır.....	12
<b>Resim 11</b>	Pierre Bonnard, “ <b>Gün Batışı</b> ”.....	13
<b>Resim 12</b>	Cemal Nadir'in bir karikatürü: « D Grubu » Flit püskürtücüsü ile bombardıman ediyor. Soldan sağa: Zeki Faik İzer, Nurullah Berk, Cemal Tollu, Elif Naci, Abidin Dino, Zühtü Müridoğlu.....	15
<b>Resim 13</b>	Ramiz Gökçe'ye ait bir karikatür, Akbaba Dergisi, S.53, 1935.....	17
<b>Resim 14</b>	Ramiz Gökçe, Müstakil Ressamlar Turan Barda Sergi Açtılar, Akbaba Dergisi, S. 120, 1936.....	17
<b>Resim 15</b>	Orhan Ural, “ <b>Yeni Sanatın Manası</b> ”, Akbaba Dergisi, S. 59, 1935.....	20
<b>Resim 16</b>	Orhan Ural, “ <b>(D) Gurupu Bir Resim Sergisi Açtı</b> ”, Akbaba Dergisi, S. 82, 1935.....	20



<b>Resim 17</b>	Cemal Nadir'in d Grubu ile ilgili bir karikatürü.....	21
<b>Resim 18</b>	André Lhote ders verirken, arkada Nurullah Berk yer almaktadır. Cemal Tollu: Retrospektif, YKY, İstanbul, 2005).....	23
<b>Resim 19</b>	André Lhote, " <b>Bacchante</b> ", tuval üzerine yağlıboya, 32.5 x 21.5 cm., 1918.....	25
<b>Resim 20</b>	Fernand Léger Atölyesinde 1947, fotoğraf: Willy Maywald.....	26
<b>Resim 21</b>	Fernand Léger, " <b>Köy</b> ", 41.5 x 34cm. guaj, 1913.....	27
<b>Resim 22</b>	Fernand Léger, " <b>La Partida de Cartas</b> ", 1917.....	28
<b>Resim 23</b>	Picasso'nun, Hofmann'ın 1949 yılında Paris'teki Galeri Maeght'te açtığı sergiyi ziyareti, fotoğraf: E.L. White, Jr., Paul Ellsworth.....	29
<b>Resim 24</b>	1925 yılında Hans Hofmann (ortada) ve Ali Avni Çelebi (en sağda) yer almaktadır. Kıymet Giray; Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği, Akbank Yay., İstanbul, 1997, s. 57.....	30
<b>Resim 25</b>	Hans Hofmann, " <b>Yeşil Şişe</b> ", tuval üzerine yağlıboya, 45.4 x 60.64 cm, 1921.....	33
<b>Resim 26</b>	İsmail Baltacıoğlu, <b>Demokrasi ve San'at</b> , Kanaat Kütüphanesi, İstanbul, 1931.....	35
<b>Resim 27</b>	Picasso'nun Avignonlu Kızlar çalışmasındaki detayında kullanmış olduğu Afrika maskı <a href="http://www.marin.edu/art107/ModernismPartThreeStudyImages.htm">http://www.marin.edu/art107/ModernismPartThreeStudyImages.htm</a> .....	37
<b>Resim 28</b>	Orhan Ural'a ait bir karikatür.....	39
<b>Resim 29</b>	Ramiz Gökçe, Akbaba Dergisi, S. 67, 1935.....	39
<b>Resim 30</b>	Orhan Ural, Akbaba Dergisi, S. 144, 1936.....	40
<b>Resim 31</b>	Akbaba Dergisi, S. 42, 1934.....	40
<b>Resim 32</b>	Ramiz, Akbaba Dergisi, S. 15, 1933.....	40
<b>Resim 33</b>	Cevat Dereli; " <b>Balık Tutan Adam</b> ", tuval üzerine yağlıboya, 89 x 115 cm. İDRHM.....	43
<b>Resim 34</b>	De Kooning, tahta üzerindeki kağıta yağlıboya ve anamel, 92.2 x 61.5 cm, 1947.....	50
<b>Resim 35</b>	Pierre Soulages, " <b>Peinture</b> ", tuval üzerine yağlıboya, 130.5 x 192.5cm, 1949.....	50

<b>Resim 36</b>	Fahrelnissa Zeid, “ <b>Triton Octopus</b> ”, tuval üzerine yağlıboya, 181 x 270 cm, 1953, İstanbul Modern Koleksiyonu.....	53
<b>Resim 37</b>	Fransız ve Amerikan Genç Ressamlar Sergisi / Jean Dubuffet - Willem de Kooning - Mark Rothko – Nicolas de Stael / Sidney Janis Galerisi, New York, 1950 (fotoğraf, Yahşi Baraz’ın Artist Dergisi S. 4/18 - 2004’de yayınlanan Türk Resminde Bir Fenomen isimli yazısından alınmıştır.).....	55
<b>Resim 38</b>	Fahrelnissa Zeid, Salon des Réalités Nouvelles sergisinde, 1951, Paris (Fahrelnissa İle Nejad: Gökkuşuğında İki Kuşak, İstanbul Modern Yay., s. 86).....	55
<b>Resim 39</b>	Nejat Melih Devrim, “ <b>Soyut Kompozisyon</b> ”, tuval üzerine yağlıboya, 237 x 304 cm., 1947 - 1949, İstanbul Modern Koleksiyonu.....	56
<b>Resim 40</b>	Selim Turan, “ <b>Soyut Kompozisyon</b> ”, kağıt üzerine karışık teknik, 25 x 32 cm.....	56
<b>Resim 41</b>	Nuri İyem, “ <b>Soyut</b> ”, duralit üzerine yağlıboya, 37.50 x 27.50 cm., 1939.....	58
<b>Resim 42</b>	Sabri Berkel, “ <b>Taksim Meydanı</b> ”, mukavva üzerine yağlıboya, 70 x 100 cm., 1947.....	58
<b>Resim 43</b>	Adnan Çoker, “ <b>Anahtar Delikli Kompozisyon</b> ”, kağıt üzerine pastel ve guaj, 38 x 46 cm, 1951.....	59
<b>Resim 44</b>	Adnan Çoker ve Lütfü Günay, ‘Sergi Öncesi’ olarak düzenledikleri ilk soyut sergilerinde. 10-16 Şubat 1953, Ankara Dil Tarih Coğrafya Fakültesi Sergi Salonu (Adnan Çoker, Derimod Kültür Merkezi, 1989) Modern Türk, İSMV, 2001, s. 40.....	62
<b>Resim 45</b>	Cemal Bingöl’ün Helikon Galerisi’nde açtığı sergide yer alan bir kolajı.....	62
<b>Resim 46</b>	Cemal Bingöl’ün Helikon Galerisi’nde açtığı sergisine ilişkin Ulus Gazetesi’nde (1954) yayınlanan yazı.....	63
<b>Resim 47</b>	Mubin Orhon, “ <b>Soyut</b> ”, tuval üzerine yağlıboya, 100 x 101 cm., 1973.....	66
<b>Resim 48</b>	Halil Dikmen, “ <b>Köylü Kadınlar</b> ”, tuval üzerine yağlıboya, 130 x 97 cm. 1948.....	66
<b>Resim 49</b>	Tavanarası Ressamları’nın Maya Sanat Galerisi’ndeki sergisi, (Soldan- Sağa: Kuzgun Acar, Nuri İyem, Sabri Berkel).....	68
<b>Resim 50</b>	Arif Kaptan, “ <b>Kompozisyon</b> ”, 1954, Milli Kütüphane Koleksiyonu.....	71

<b>Resim 51</b>	Ferruh Başağa, “ <b>Aşk</b> ”, 60 x 80 cm., 1948.....	74
<b>Resim 52</b>	Aliye Berger, “ <b>İstihsal</b> ”, tuval üzerine yağlıboya, 200 x 300cm, 1954, Yapı Kredi Bankası A.Ş. Koleksiyonu.....	74
<b>Resim 53</b>	André Lhote ders verirken, Paris, 1943, (fotoğraf: Rogi André).....	83
<b>Resim 54</b>	Zeki Kocamemi'nin deseninde Hofmann'ın düzeltmeleri, “ <b>Çıplak</b> ”, 1931, İDRHM.....	86
<b>Resim 55</b>	Blanche Lazzell'a ait Hofmann'ın açıklamalarının yer aldığı İsimsiz desen çalışması (1937), West Virginia Üniversitesi Sanat Koleksiyonu.....	86
<b>Resim 56</b>	Hamit Görele, “ <b>Görünüm – Peyzaj</b> ”, 49 x 69 cm.....	102
<b>Resim 57</b>	Bedri Rahmi Eyüboğlu, “ <b>Kilimli</b> ”, ahşap üzerine karışık teknik, 44 x 60 cm, 1964 Eyüboğlu Ailesi Koleksiyonu.....	105
<b>Resim 58</b>	Zeki Faik İzer, “ <b>Sultan Ahmet Camii'nin Camları</b> ”, tuval üzerine yağlıboya, 120 x 170 cm., İDRHM.....	105
<b>Resim 59</b>	16. yüzyıldan kalma bir kûfi “Allah,, kompozisyonu (Zahir Güvemli'nin, Akbank Yay. olan “Resim Sanatı ve Türk Resmi” (1987) kitabının kapağında yer almaktadır.).....	110
<b>Resim 60</b>	Piet Mondrian, “ <b>Broadway Boogie Woogie</b> ”, tuval üzerine yağlıboya, 127 x 127 cm. 1942-43, MOMA.....	110
<b>Resim 61</b>	Elif Naci; “ <b>Yazılı Kompozisyon</b> ”, karton üzeri karışık teknik, 24 x 19 cm.....	113
<b>Resim 62</b>	Şemsi Arel, “ <b>Yeşil Kompozisyon</b> ”, tuval üzerine yağlıboya, İDRHM.....	115
<b>Resim 63</b>	Abidin Elderoğlu, “ <b>Yuva</b> ”, 1962.....	115
<b>Resim 64</b>	Cemal Bingöl, “ <b>Kompozisyon</b> ”, karton üzerine yağlıboya, 36 x 64 cm., Bingöl Koleksiyonu.....	116
<b>Resim 65</b>	Abidin Elderoğlu, “ <b>Abstre Figür</b> ”, Milli Kütüphane Koleksiyonu.....	116
<b>Resim 66</b>	Şemsi Arel.....	117
<b>Resim 67</b>	Erol Akyavaş; “ <b>The Glory of the Kings</b> ”, tuval üzerine yağlıboya, 121.8 x 214 cm. 1959? MOMA Koleksiyonu.....	117
<b>Resim 68</b>	Burhan Doğançay.....	118
<b>Resim 69</b>	Nurullah Berk.....	120

<b>Resim 70</b>	Nurullah Berk, “ <b>İskambil Kağıtlı Natürmort</b> ”, tuval üzerine yağlıboya, 60 x 80 cm., 1933, İDRHM.....	122
<b>Resim 71</b>	Jean Metzinger, “ <b>Still Life: Playing Cards, Coffee Cup and Apples</b> ”, tuval üzerine yağlıboya, 81 x 65 cm., 1917.....	122
<b>Resim 72</b>	Nurullah Berk, “ <b>Kompozisyon</b> ” .....	124
<b>Resim 73</b>	Nurullah Berk, “ <b>Liman</b> ”, tuval üzerine yağlıboya, 1947.....	125
<b>Resim 74</b>	Nurullah Berk, “ <b>Heybeliada Damlar</b> ”, tuval üzerine yağlıboya, 70 x 80 cm. 1951.....	125
<b>Resim 75</b>	Nurullah Berk, “ <b>Bulutlar</b> ”, Serigrafı (4/6) 33 x 42cm. 1965.....	126
<b>Resim 76</b>	Nurullah Berk, “ <b>Dalgalar II</b> ”, tuval üzerine yağlıboya, 67 x 127 cm. İDRHM.....	126
<b>Resim 77</b>	Nurullah Berk, “ <b>Ütü Yapan Kadın</b> ”, tuval üzerine yağlıboya, 60 x 92 cm. 1950, İDRHM.....	128
<b>Resim 78</b>	Sabri Berkel.....	129
<b>Resim 79</b>	Sabri Berkel, “ <b>Etüt (Arkadan Çıplak Erkek)</b> ”, kağıt üzerine füzen, 148 x 75 cm. 1933.....	130
<b>Resim 80</b>	Sabri Berkel, “ <b>Önden Çıplak Erkek Etüdü</b> ”, kağıt üzerine füzen, 148 x 75 cm. 1933.....	130
<b>Resim 81</b>	Sabri Berkel, “ <b>Taş İşçileri</b> ”, kağıt üzerine kurşunkalem ve suluboya, 16 x 14.5 cm., 1938.....	133
<b>Resim 82</b>	Sabri Berkel, “ <b>Demiryolu İşçileri (eskiz)</b> ”, kurşunkalem ve suluboya, 16 x 14.5 cm., 1938.....	133
<b>Resim 83</b>	Sabri Berkel, 1947 tarihinde André Lhote atölyesinde not alırken.....	134
<b>Resim 84</b>	Sabri Berkel, “ <b>Simitçi</b> ”, 162 x 91 cm., tuval üzerine yağlıboya, 1952.....	135
<b>Resim 85</b>	Sabri Berkel, “ <b>Zeybek</b> ”, 95 x 66 cm., mukavva üzerine yağlıboya, 1955.....	135
<b>Resim 86</b>	Sabri Berkel, “ <b>Ritm</b> ”, mukavva üzerine yağlıboya, 61 x 49 cm., 1953.....	138
<b>Resim 87</b>	Sabri Berkel, “ <b>Motif</b> ”, duralit üzerine yağlıboya, 64 x 54 cm., 1953.....	138
<b>Resim 88</b>	Sabri Berkel, “ <b>Rondo</b> ”, tuval üzerine yağlıboya, 130 x 162 cm., 1956.....	138

<b>Resim 89</b>	Sabri Berkel, “ <b>Soyut Leke</b> ”, kontrplak üzerine yağlıboya, 49,5 x 45 cm., 1973.....	140
<b>Resim 90</b>	Sabri Berkel, “ <b>Soyut Leke</b> ”, mukavva üzerine yağlıboya, 22 x 34 cm., 1970.....	140
<b>Resim 91</b>	Sabri Berkel, “ <b>Motifli Kompozisyon</b> ”, tuval üzerine yağlıboya, 195 x 150 cm., 1973.....	141
<b>Resim 92</b>	Adnan Çoker.....	142
<b>Resim 93</b>	Adnan Çoker, “ <b>Soyut Mudanya</b> ”, tuval üzerine yağlıboya, 49.5 x 41.5 cm., 1952.....	143
<b>Resim 94</b>	Adnan Çoker, “ <b>Soyut Hüsn-ü Hat</b> ”, fotoğraf üzerine çini mürekkebi, 30.2 x 22.1 cm., 1954.....	145
<b>Resim 95</b>	Adnan Çoker, “ <b>Mavi Espas VI</b> ”, tuval üzerine yağlıboya, 46 x 55.5 cm., 1960.....	147
<b>Resim 96</b>	Adnan ÇOKER, “ <b>Jest V</b> ”, kağıt üzerine çini mürekkebi, 35 x 50 cm., 1962, Emre Aykar (İnş. Müh.) Koleksiyonu.....	148
<b>Resim 97</b>	Hans Hartung, “ <b>Untitled</b> ”, kağıt üzerine mürekkep, 34.5 x 26.5 cm, 1956.....	148
<b>Resim 98</b>	Franz Kline, “ <b>Turbin</b> ”, tuval üzerine enamel ve yağlıboya, 285.8 x 197.2 cm., 1959.....	148
<b>Resim 99</b>	Jackson Pollock resim çalışması yaparken <a href="http://chrisrrau.files.wordpress.com/2011/02/jackson-pollock.jpg">http://chrisrrau.files.wordpress.com/2011/02/jackson-pollock.jpg</a> ...	149
<b>Resim 100</b>	Güzel Sanatlar Akademisi (şimdiki Osman Hamdi Salonu'nda) Seyirci Önünde ve Müzik Eşliğinde Birinci Resim Gösterisi. Solda geride gösteriye katılanlardan ikisi (oturanlar) Tayfun ve Metin Talayman, sağda önde Doğan Türker. 18.05.1961.....	150
<b>Resim 101</b>	Adnan Çoker, “ <b>Vücut (Kırmızı)</b> ”, tuval üzerine yağlıboya, 92 x 73 cm., 1965.....	151
<b>Resim 102</b>	Adnan Çoker, “ <b>İki Görüntü</b> ”, tuval üzerine yağlıboya, 146 x 114 cm., İDRHM.....	152
<b>Resim 103</b>	Adnan Çoker, “ <b>Çifte Minare + Çifte Minare</b> ”, tuval üzerine yağlıboya, 140 x 160 cm., 1972.....	153
<b>Resim 104</b>	Robert Fludd, “ <b>Koyu Karanlıklar</b> ”, 1617.....	155
<b>Resim 105</b>	Kazimir Malevich, “ <b>Siyah Kare</b> ”, Tretyakov Gallery, Moskova....	155
<b>Resim 106</b>	Pierre Soulages, 92 x 130 cm, 2009.....	156

## GİRİŞ

Batılılaşma\*, Osmanlı'nın çöküşünü durdurmak için kabul gören ve Türkiye'nin gelişim süreci içerisinde kendisinden sürekli olarak bahsedilen bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Böyle bir gereksinimin ortaya çıkışında Osmanlı'nın, Asya'dan çıktığı yolculuğunda Afrika ve Avrupa'nın büyük bir bölümüne hakim olması ile devam eden süreçle birlikte, sadece elde ettiği yerlerdeki birikimi kullanması ve geleceğe ilişkin planlamalar içerisine girmemiş olmasının etkisi büyüktür. 15 - 16. yüzyıllarda Rönesans'ı yaşayarak çok yönlü bir gelişim yaşamış olan Avrupa'da, 18. yüzyılın ikinci yarısında yaşanan Sanayi Devrimi (Endüstri Devrimi) ve Fransız Devrimi (1789), değişim ve dönüşümün baş etkenleri olmuştur. Yaşanan bu gelişmeler ile birlikte Batı ülkeleri yaptıkları doğru hamlelerle; sanayileşmede, ekonomide, bilimde, siyasette, teknolojiye ve sanatta hızlı bir gelişim sürecine girerken, Osmanlı bunu uzaktan izlemeyi tercih etmiştir. Yaşananların doğal bir sonucu olarak güçsüzleşen ve savaşlarda aldığı yenilgilerle hakimiyet sahasını kaybetmeye başlayan Osmanlı, bu geriye gidişe bir son vermek amacıyla, Batı'daki gelişmelere ayak uydurulması gerektiğinin farkına varmış, bu anlamda adımlar atmaya başlamıştır. Eğitim alanında Lale Devri'nden itibaren Batı'ya yönelik eğitim sisteminin\*\* hayata geçmeye başladığı bilinmektedir. Lale Devri ile (1718-1730) başlayan yenileşme hareketleri Tanzimat Fermanı'yla (1839) devam etmiştir. İçerisine girilen çok yönlü dönüşüm, bir yandan Osmanlı'yı Batı'ya yaklaştırırken bir yandan da onun sömürgesi olması sonucunu da ortaya çıkarmıştır. İstiklal Harbi'yle (Kurtuluş Savaşı) bu etki kısmen sona erdirilmiş, yeni bir devletin (Türkiye Cumhuriyeti'nin) kurulmasının yolu açılmıştır.

Türk resim sanatına bakıldığında, 1800'lü yılların son çeyreğinde, hedef olarak belirlenen Batı'nın (yani Avrupa'nın) geliştirdiği sanatsal birikime sahip olmak ve aynı zamanda bunu ileriye götürebilmek için yeni adımlar atılmaya başlandığı ve özellikle de Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasıyla bu sürecin daha da hız kazandığı görülmektedir. Osmanlı'nın mimari dışında devam eden en önemli sanat uygulaması olan minyatür sanatı geleneğinin yön değiştirerek Batılı bir anlayışa; tuval resim

---

\* "Onsekizinci yüzyıldan başlayarak bizzat Osmanlı Devleti tarafından, daha sonra da Osmanlı aydınları tarafından, tüm kuram ve kavramlarıyla batıdan ithal edilen ve Türk toplumuna adapte edilmeye çalışılan yenileşme hareketleri, sosyal bilimler terminolojisi içinde 'Batılılaşma' adı ile anılır." Seyfi Başakan; **Osmanlı Ressamlar Cemiyeti**, Çardaş Basım Yayın Ltd. Şti., Ankara, 1994, s. 1

\*\* Niyazi Berkes, "Türkiye'de Çağdaşlaşma" isimli kitabında bu konuyu: "Lâle Devri'nden beri çağdaş Batı teknik bilgileriyle ilişkili ve daha çok askerlik alanında yenileşme çabaları dolayısıyla gelen âlî (yani teknik) bilgilerin medrese dışında kurulan Hendesehâne gibi okullarda öğretilmeye başlandığını, hattâ ulemâdan olan kişilerin medreseyi bırakarak bu okullara geçmeye başladığını" belirterek ifade etmiştir. Bkz. Niyazi Berkes; **Türkiye'de Çağdaşlaşma**, YKY, 9. Baskı, İstanbul, 2006, s. 179

mantığına kayması, yaşanan bu değişimin resim sanatındaki en çarpıcı örneğini oluşturur. Bunu hazırlayan etkenler incelendiğinde, eğitim sistemindeki değişimin ön plana çıktığı anlaşılmaktadır. Osmanlı'da Batı kaynaklı bir eğitime geçilmesinin bir sonucu olarak, askeri okullara (Mühendishane-i Berr-i Hümayun) ilk resim dersleri (perspektif) konulmuştur. Bu süreçle birlikte, başarılı öğrencilerin, eğitimlerinin devamında yurt dışına gönderilmeye başlaması da önemli gelişmelerdendir. İlk olarak Ferik İbrahim Paşa, Ferik Tevfik Paşa, Hüsnü Yusuf daha sonra da Şeker Ahmet Paşa ve Süleyman Seyid yurt dışına resim eğitimi almak üzere gönderilmişlerdir. Türk resminde Asker Ressamlar olarak adlandırılan bu sanatçılardan Ferik İbrahim, Ferik Tevfik Paşa ve Hüsnü Yusuf hakkında çok az bilgiye sahip olsak da, Şeker Ahmet Paşa ve Süleyman Seyid'in Batı'da aldıkları eğitimin bir sonucu olarak, Türk resim sanatına gerçekçi (realist) resim anlayışını taşıdıkları bilinmektedir.



Resim 1: Ausstellung Von Binder Türkischer Maler, Wien,1918 (Şişli Aölyesi Viyana Sergisi)\*

Sanat eğitimi konusunda Avrupa'ya bağımlılığı bir derece azaltacak olan Güzel Sanatlar Akademi'si (Sanayi-i Nefise Mektebi), 1883 yılında Avrupa'daki eğitim sistemini kendisine temel alarak hayata geçmiştir. Akademi'nin kurucusu olan Osman Hamdi, yurt içinde bu eğitimi verebilecek, Batı'da eğitim alıp gelmiş Türk sanatçılar olmasına rağmen, Batılı bir sanat eğitimini en iyi verecek sanatçıların

\* 1918 yılında, savaş konulu resimlerin yer aldığı; "Austellung Von Binder Türkischer Maler" isimli Türk sanatçıların Avrupa'ya çıkartma yaparak boy gösterdikleri ilk toplu yurt dışı Türk resim sergisinin (Şişli Atölyesi Viyana Sergisi), Osmanlı'nın ele geçiremeyerek kapısından döndüğü Viyana'da gerçekleştirilmesi de burada ilginç bir rastlantı olarak karşımıza çıkmaktadır.

Batı'dan gelmesi gerektiğini düşünerek yurt dışından eğitimciler getirtmiştir\*. Bu okuldan başarıyla mezun olan öğrencilerden Avrupa'ya eğitim için gönderilenlerin Türkiye'ye dönüşü (1914 Çallı Kuşağı) ile Türk resim sanatında İzlenimcilik (Empresyonizm) resim anlayışı ortaya çıkmıştır.

Avrupa'da resim sanatı, 20. yüzyılın başıyla birlikte birçok yeni hareketin hayat bulmasına (Kübizm - 1907, Fütürizm – 1910, Ekspresyonizm - 1911, Orfizm - 1912, Süprematizm - 1913, Konstrüktivizm - 1914, Dadaizm - 1916, Pürizm - 1917, Sürrealizm - 1923) sahne olurken, 1914 Kuşağı (Çallı Kuşağı) sanatçılarıyla\*\* başlayan süreçle birlikte Türk resim sanatı, Avrupa resim sanatında 1800'lü yılların sonunda hakim olan İzlenimcilik hareketinden uzun yıllar vazgeçememiştir. O dönemde İzlenimcilik, nü resmi gibi toplumun değer yargılarına ters düşmemekte ve izleyici açısından bir Kübizm, bir Soyut resim gibi kavranılması için gerekli olan sanat bilgi birikimine ihtiyaç duymamaktadır. Aynı zamanda İzlenimcilik açısından bakıldığında, Türkiye'nin (İstanbul)\*\*\* doğal güzelliklerinin çok oluşundan ötürü sanatçılar üzerinde bir bağımlılık etkisi yaratması da, bu eğilimin Türk resminde uzun bir dönem varlığını sürdürmesi sonucunu ortaya çıkarmıştır. Abidin Dino, bu tespiti 1949 yılında Yaprak Gazetesi'nde yayınlanan "Yaprak Yazarlarına Mektup" başlıklı yazısında yer vermektedir. Dino\*\*\*\*, yazının yayınlanış tarihine göre "geçen kış" diyerek ifade ettiği VIII. veya IX. Devlet Resim ve Heykel Yarışması'nın istatistiklerinden yola çıkarak, Türk resim sanatının o dönemdeki durumunu analiz etmeyi amaçlamıştır. Elde ettiği verilere göre, sergiye ilişkin yapıtların sınıflandırmasını Dino şu şekilde yapmıştır:

*"232 görünüş, (paysage), 60 cansız şey (nature morte), 30 boy resmi (figüre), 24 benzerlik (portrait), 4 istif (composition). Bundan başka çeşidini seçemediğim birkaç resim daha... Gelelim bunların cinsine: 232 görünüşün 200 e yakını İstanbul, hem de çoğu Adalar ve Boğaziçi. (Nedense tıpkı doktorlar gibi İstanbul'a pek düşkünüz."*<sup>2</sup>

\* Salvator Valeri yağlıboya öğretmenliğine, Warnia-Zarzecki (Warnie) ise karakalem ve tezyinat öğretmenliğine getirilmiştir. 1937 yılında da benzer bir durum olarak Leopold Levy, dönemin Akademi Müdürü Burhan Toprak tarafından Resim Bölüm Başkanlığı'na getirilmiştir.

\*\* 1910 - 1914 yılları arasında Avrupa'ya eğitim almaya gönderilen öğrencilerin (İbrahim Çallı, Namık İsmail, Hikmet Onat, Feyhaman Duran, Mehmet Ruhi Arel, Nazmi Ziya Güran ve Sami Yetik) yurda dönüşleriyle birlikte, benimsedikleri izlenimci anlayışta çalışmalar ortaya koydukları görülmektedir. Bu ortak özellik onların "1914 Kuşağı" ya da dönemin sanatında ismi öne çıkan İbrahim Çallı yüzünden "Çallı Kuşağı" olarak anılmalarını sağlamıştır.

\*\*\* İstanbul, doğal güzellikleriyle tarihler boyu birçok Türk ve yabancı sanatçıyı etkilemiştir. Nurullah Berk'in, Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu tarafından 1977 yılında basılan; "Türk ve Yabancı Resmi'nde İstanbul" isimli kitabında, bu etkilenmenin örnekleri ayrıntılı bir şekilde ortaya konulmuştur.

\*\*\*\* Abidin Dino (1913 – 1993), d Grubu içerisinde yer almış ve sonrasında Yeniler Gurubu bünyesinde Toplumsal Gerçekliği benimseyen çalışmalar üretmiştir. Bir dönem soyut eğilimli resim anlayışında çalışmalar da ortaya koymuş olan sanatçı, farklı branşlarda (sinema, tiyatro, dekorasyon, karikatür, illüstrasyon ve yazın alanlarında) ortaya koyduğu çalışmalarla çok yönlü bir sanatsal üretim gerçekleştirmiştir.

<sup>2</sup> Abidin Dino; "Yaprak Yazarlarına Mektup", **Yaprak Fikir Sanat Gazetesi**, yıl: 1, S. 12, 15 Haziran, Ankara, 1949, s. 1



Yazının devamında Abidin Dino; “...yukarıda belirttiğim sayılar şunu gösteriyor ki, manzaracıklar uğruna memleketimize yüz çevirmişiz”<sup>3</sup> demektedir. Devlet Resim ve Heykel Yarışmaları üzerinden ortaya koyduğu istatistikler ile Türk resim sanatının 1950’li yıllara gelindiğinde Batı’nın resim sanatının ne kadar gerisinde kaldığı ve Batı resim sanatındaki gelişmelerin Türk resim sanatındaki gecikmişliğini anlamak açısından önem taşımaktadır.

Müstakiller (1929) ve sonrasında d Grubu (1933) sanatçıları, yurt dışında aldıkları eğitimin bir sonucu olarak, Batı’dan edindikleri sanatsal birikimin ışığında, Akademi’deki eğitim anlayışına hakim olan Gerçekçi ve İzlenimci (Empresyonizm) geleneğe karşı yeni açılımlar getirme çabası içerisine girmişlerdir. Bunun sonucunda da bu iki grubun sanatçıları; Ulusal / Evrensel, Doğu / Batı, Modern / Geleneksel gibi kavramları tartışmaya açarak, Türk resim sanatının gelişimi açısından önemli bir rol oynamışlardır. Sanatta yaşanan bu tartışma ortamı ve aynı zamanda hedef olarak belirlenen Batı sanatına yaklaşma çabaları, Türk resminde soyut\* ve soyutlama\*\* resim eğilimlerinin ortaya çıkışına sebep olmuştur. Bu iki oluşumla başlayan sürecin devamında, II. Dünya Savaşı sonrası Batı sanatında yaşanan gelişmelerin, Türk resim sanatında soyut eğilimlerin ortaya çıkışına hız kazandırdığı anlaşılmaktadır. Özellikle bu süreci kapsayan 1929 - 1960 yılları arasında Türk resim sanatı üzerindeki yoğun Batı etkisinin, soyut ve soyutlama yaklaşımları bağlamında, sanatçılarımızda özgün bir sanatsal dil yaratma açısından biçim ve içerik sorunlarına sebep olduğuna ilişkin örneklerle rastlanmaktadır. Türk resim sanatında, bu sorunları çözme adına; Nurullah Berk, Sabri Berkel ve Adnan Çoker gibi sanatçıların ortaya koydukları farklı karakteristikteki çalışmaların, Türk resim sanatındaki soyut ve soyutlama eğilimlerinin gelişimi açısından önem taşıdıkları görülmektedir.

---

<sup>3</sup> Dino; **a.g.e.**, s. 1

\* Soyut sanat; nesne, figür ve doğaya ait biçimleri kullanmadan ortaya konulan resim ve heykel çalışmaları için kullanılmaktadır. İngilizce: Abstract, Almanca: Abstrakt ve Fransızca abstrait, non-figüratif ve non-objektif terimleri ile ifade edilmektedir. “Michael Sefhour, “gerçeğin, yaratma olayına neden olduğu düşüncesi, bir önem taşımamasına rağmen, ben, gerçeği anımsatmayı ya da onun benimsenmesini istemeyen her sanatı soyut sanat olarak nitelerim”, demektedir.” Bkz. Nurullah Berk ve Adnan Turani; **Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi**, C: 2, Tıglat Yayınları, İstanbul, s. 224

\*\* Soyutlama; resim sanatının tüm geçmişinde varlığını hissettirmiş bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Adnan Turani, kavramın tanımını; “Resim sanatı ile ilgili soyutlama terimi altında, ressamın gerçek nesne, figür ve doğa görüntülerine ait biçimlemeleri, çağına ve kişiliğine özgü bir görüşle resimsel biçimlemelere dönüştürmesi olarak anlaşılmaktadır” diyerek açıklamaktadır. Bkz. Adnan Turani ve Nurullah Berk; **Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi**, C: 2, Tıglat Yayınları, İstanbul, s. 224. Turani, 20. yüzyılın başından itibaren resimde yapılan biçim ve renk soyutlamasının geçmiş yüzyılların resimlerdeki soyutlama anlayışından farklı olduğunu ifade etmekte ve bu süreci “... doğa biçimlerini soyutlama niyetinde, eskiye oranla, nesne ve figürlerin asli biçimlerine daha az bağımlılık eğilimi vardır. Amaç doğa görüntüsünü ikinci plana atmaktadır” diyerek açıklamaktadır.” Ayrıntılı bilgi için Bkz. Nurullah Berk ve Adnan Turani, **a.g.e.**, s. 224

## 1. BÖLÜM

### TÜRK RESMİNDE SOYUT ve SOYUTLAMA EĞİLİMLERİNİN ORTAYA ÇIKIŞI

#### 1.1 Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği ile d Grubu'nun Türk Resmine Getirdiği Hareketlilik ve Soyut / Soyutlama Eğilimli Resmin Gelişmesine Olan Katkıları

##### 1.1.1 Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği

Türk resim sanatına bakıldığında, sanatçı birlikteliklerinin (cemiyet/birlik/grup/dernek) sanatın gelişimi ve yaygınlaşması açısından önemli ve verimli sonuçlar doğurduğu bilinmektedir. Bunlardan birisi de Cumhuriyet döneminin ilk yıllarında kurulan Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'dir. 1924 yılında devlet desteğiyle Batılı ülkelere resim eğitimi almak için gönderilen öğrencilerin\*\*, 1929 yılında yurda dönüşleriyle birlikte birliğin kurulma süreci başlamıştır (Resim 2).

Birliği oluşturan sanatçıların; Avrupa'ya beraber gitmeleri, eğitimleri bitmeden yurda dönmeleri için zorlanmaları ve sanatın bu dönem Türkiye'sindeki geleceğinin ne olacağı gibi sorular, bir araya gelmelerini kuvvetlendiren bir etki yaratmıştır. 1929 yılında kurulan birliktelik içerisindeki sanatçılar, çalışmalarında bir sanat hareketini savunma ve onu yayma çabası içerisinde girmeyip, farklı sanat anlayışlarını ve konuları ele almışlardır.<sup>4</sup> Bu çok seslilik üzerinde gelişen grubun kurulma amacını, Kıymet Giray şu şekilde ifade etmektedir:

*"Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nin amacı, gelişmekte olan Türk Resim Sanatı'nın, düzenli ve kalıcı temellere oturtulması ve yaygınlaştırılmasıydı. Bu arada,*

\* "Müstakil"; TDK (Ankara-2005) sözlüğündeki ilk anlamı "bağımsız" dır. "Üyelerin bireysel sanat anlayışlarına özgürlük tanıyan birliğin bu özelliği ve adı Paris'te bu yıllarda etkinliğini sürdüren "La Societe Artistes Independents'dan alınmıştır." Bkz. Kıymet Giray; Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği, **Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi**, Ankara, Yıl: 2, S. 17, Kasım 1983, s. 3. Cumhuriyet'in ilanından önce kurulmuş olan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti (1908 – 1919), Türk resim sanatının ilk derneğidir.

\*\* "... kurulan birliğin üyeleri, nizamnamelerinde şu şekilde sıralanmışlardır: Ressamlar: Refik Fazıl (Epikman), Cevat Hamit (Dereli), Şeref Kamil (Akdik), Mahmut Fehmi (Cuda), Nurullah Cemal (Berk), Hale Asaf, Ali Avni (Çelebi), Ahmet Zeki (Kocamemi); Ressam ve Heykeltıraşlar: Muhittin Sebati, Ratip Aşir (Acudoğlu); Dekoratör Fahrettin Arkunlar." Kıymet Giray; Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği, **Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi**, Ankara, Yıl: 2, S. 17, Kasım 1983, s. 4

<sup>4</sup> Kıymet Giray; **Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği**, Akbank Yay., İstanbul, 1997, s. 271-272

sanatçıların güvence altına alınmaları ve bireysel sanat anlayışlarına özgürlük tanıyan bir ortamda çalışmalarını sürdürmeleri sağlanmalıydı. Sanat eğitimi gören yetişen ressam ve heykeltıraşlar, resim ve heykel yaparak yaşamlarını kazanacak olanaklara kavuşmalıydılar.<sup>5</sup>



Resim 2: Paris'ten dönüş. 16 Temmuz 1928  
(Kıymet Giray; Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği, Akbank Yay., 1997, s. 15)

Anadolu'nun birçok şehrinde\* sergiler açmalarıyla Müstakiller, amaçları doğrultusunda sanatın yaygınlaşması ve izleyiciyle buluşma sıklığının artırılmasını sağlamaları açısından önemli bir gelişmenin öncüsü olmuşlardır. Müstakillerin en önemli özelliği, Batı ile kurulan bağlar sayesinde edindikleri sanatsal birikimi ortaya koyarak, bu süreçte Türk resminde süregelen Gerçekçi ve İzlenimci resim anlayışı dışında, yeni arayışların (Kübizm/Konstrüktivizm, Dışavurumculuk ve Fovizm) resim sanatımızda yer almalarını sağlamış olmalarıdır. Ortaya koymak istedikleri sanatsal çözümü, Mümtaz Sağlam şu şekilde ifade etmektedir:

*“Müstakiller, estetik ve plastik açıdan izlenimci alışkanlıkların yaygınlaşması sonucu neredeyse görmezden gelinen, üç boyutlu ve derinlikli mekan olgusunun ve kavramının önemini vurgulamak; aynı şekilde (nesnelerin hacimsel değerleri ile birlikte kavranması önerisiyle) yapı sorununu düşünsel ve plastik düzeyde tartışmak isterler. Dolaylı olarak Türk resminde bir düşünce ve yaklaşım değişiminin kaynağı olarak görülen Müstakiller; plan, modülasyon, boşluk ve yapı gibi değerleri ön plana çıkaran radikal bir sanat tartışması üzerinde yoğunlaşan bir anlayışa sahiptirler.”<sup>6</sup>*

<sup>5</sup> Giray; a.g.e., s. 11

\* (İstanbul, Ankara, Zonguldak, Bursa, Balıkesir, Samsun, İzmit) Bkz. Kıymet Giray; Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği, **Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi**, Yıl: 2, S. 17, Ankara, Kasım 1983, s. 6

<sup>6</sup> Mümtaz Sağlam; **Türkiye Cumhuriyet Merkez Bankası Koleksiyonu'ndan Çağdaş Türk Resim Sanatı**, Mas Matbaacılık A.Ş., İstanbul, 2010, s.16

Avrupa'da alınan eğitimin bir sonucu olarak Kübizm\* ve Konstrüktivizm\*\* eğilimleri, Ali Avni Çelebi ve Zeki Kocamemi'nin resimlerinde belirgin bir şekilde kendisini göstermeye başlamıştır. Çelebi ve Kocamemi ile başlayan bu etkilenmenin, Türk resim sanatında hızla yaygınlaştığı ve diğer sanatçılar üzerinde de benzer sonuçlarının görülmeye başlandığı söylenebilir (Resim 5, 6, 7). 1927 yılındaki Galatasaray Sergileri'nin 11.'sinde Ali Çelebi'nin sergilediği "Vitrin" ve "Natürmort" isimli resim çalışmaları için Gönül Gültekin; "Türk Sanatındaki Konstrüksiyona (Çatkiya) dayalı ilk Kübist ve Dışavurumcu anlayıştaki yapıtları"<sup>7</sup> demiştir (Resim 3). Aynı zamanda Vitrin çalışmasına bakıldığında, renk tercihindeki yalınlık ve figürün ele alınışıyla, Türk resminde soyutlamaya giden sürecin izlerini taşıyan ilk resimler arasında değerlendirilebilecek özellikleri bünyesinde barındırmaktadır. Gültekin, ayrıca bu sergide Zeki Kocamemi'ye ait aynı anlayışta yedi tablosunun da yer aldığını belirtmiştir.<sup>8</sup> Ali Avni Çelebi'nin 1928 yılında yaptığı "Maskeli Balo" çalışması da üzerinde durulması gereken önemli bir yapıt olarak bu süreçte karşımıza çıkmaktadır (Resim 4).

\* Kübizm, Cézanne'ın doğayı geometrik biçimler halinde resim sanatında kullanma düşüncesini kendisine temel alarak, resimde yeni bir bakış açısını ortaya koymak amacıyla. İzlenimcilik, ışığın süreç içerisinde değişimlerinden yola çıkarak, anlamlı duyuların bir aktarımını benimsemişken, buna karşı gelişen Kübizm ise, rengi ikinci plana atarak resimde nesnenin farklı yönlerden görünüşlerinin tek bir resim üzerinde bir araya getirme eylemiyle, resimde sağlam bir yapıyı ortaya çıkarmak istemektedir. "Kübist deyim... Matisse'in ilk kez 1908'de sergilenen Braque'in bir tablosu için kullandığı 'küçük küpler' deyiminden" üremiştir. Bkz. Kaya Özsezgin; "Ölümünün 20. Yılında Kocamemi'nin Yapısal Sağlamlığı, Çizgi Diriliğini Temel Alan Resimleri Yeni Bir Dönem Açmıştır", **Milliyet Sanat Dergisi**, S. 323, İstanbul, 14 Mayıs 1979, s. 20. Braque ve Picasso ile 1908 yılının ilk örneklerinin ortaya çıkmaya başlamasıyla popüler hale gelen bu eğilime sonradan; Lhote, Léger, Hofmann, Gleizes Juan Gris, La Fresnaye, Hayden ve Ozenfant gibi sanatçılar da katılmışlardır. Kübizm hareketi 1908 yılında ilk örneklerini vermeye başladıktan sonraki süreç, iki farklı evrede değerlendirilmektedir. Bunlardan ilki Analitik (Çözümsel) Kübizm'dir. 1910-1912 yılları arasında devam eden bu Kübist eğilim önceliğini; nesnenin farklı yönlerden ele alınışından yola çıkılarak, bu görünüşlerin parçalanarak tek bir resimde bir araya getirilmesiyle oluşturulmasına vermiştir. Bu parçalanmaların ebatları giderek küçülmüş ve sayıları artmaya başlamıştır ki bunun bir sonucu olarak da, resimde nesnenin okunurluğunun azaldığı ve oldukça soyuta yaklaşan bir düzeyde örnekler ortaya çıkmaya başlamıştır. 1912 yılıyla birlikte ise, Sentetik (Bireşimsel) Kübizm olarak adlandırılmış olan ikinci evreye girilmiştir. Bu resim eğilimi ise kolaj (collage)'ın resim sanatında doğuşuna sebep olmuştur. Böylelikle hazır nesnelerin resimde yer bulmaya başlaması ile gazetelerin, iskambil kağıtlarının vb. materyallerin resim düzlemine yapıştırılarak uygulandığı bir süreç ortaya çıkmıştır. Sonuç olarak Kübizm, dış dünyaya tek bir bakış açısından bakan sanatçının, çok yönlü bakış açısını bir resimde toplaması ve yeni malzeme olanaklarının kolaj mantığında resme dahil olmaya başlaması sonucu, geleneksel resim sanatı mantığından uzaklaşan, özgür bir üretim sürecinin ortaya çıkmasının hazırlayıcısı olması açısından önemli bir sanat hareketi olmuştur.

\*\* Konstrüktivizm (Yapımcılık); "1913'te Vladimir Tatlin, Kazimir Maleviç ve Rodchenko tarafından açılan sergide soyut-geometrik anlayışla dikdörtgen, çember ve doğruların düzenlenmesine dayanan bir akım olarak belirdi. Bu sanatçılar özellikle Kübizm ve Fütürizm'den (Gelecekçilik) etkilenmişlerdi. 1920'de Naum Gabo ile Antoine Pevsner'in yayımladıkları bildirgede ilk kez yapımcılık terimi sanatını yapmak, inşa etmek (construct) işlevinden söz edilirken kullanıldı." Alpay Kabacalı, Tahir Özcelik ve Bülent Berkman; "Yapımcılık", **Sanat Ansiklopedisi**, Milliyet, 1991, s. 289

<sup>7</sup> Gönül Gültekin; **Ali Çelebi**, Türkiye İş Bankası Kültür Yay.: Türk Ressamları Dizisi 4, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1984, s. 13-14

<sup>8</sup> **y.a.g.e.**, s. 14



Resim 3: Ali Çelebi, "Vitrin", Mühnik, 1926

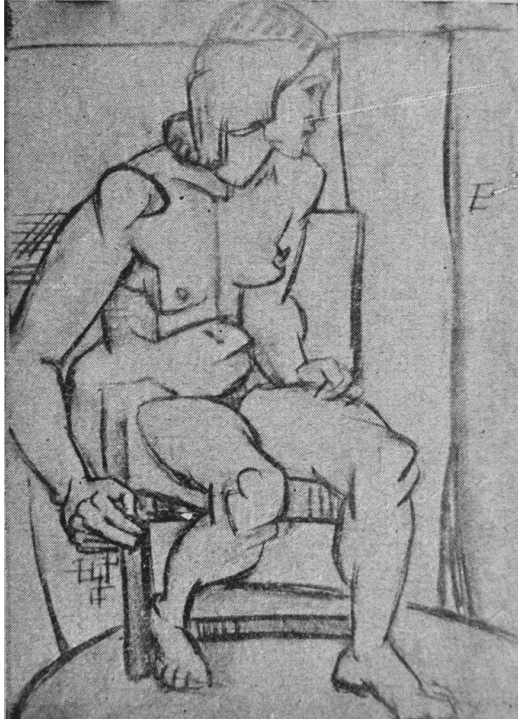


Resim 4: Ali Avni Çelebi, "Maskeli Balo", tuval üzerine yağlıboya, 138 x 186 cm, 1928, İDRHM\*

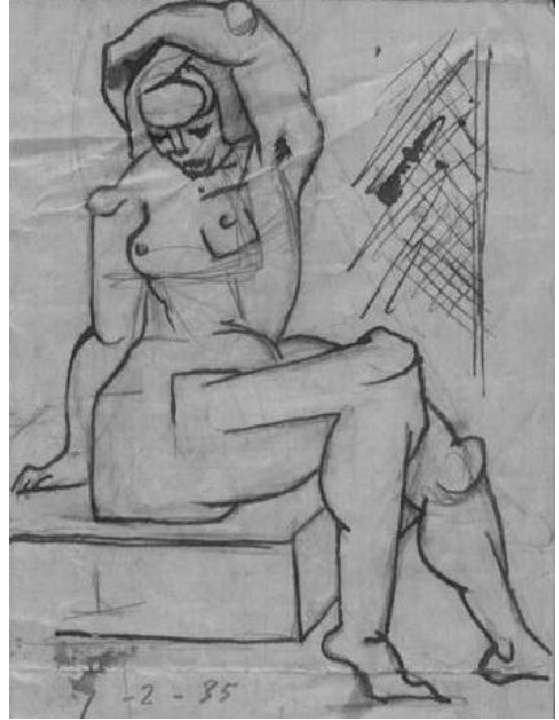
\* (Maskeli Balo) Konu seçiminden, resmin inşasına, kullanılan figürlerin seçiminden (maskeli olan), resmi izleyenin resimden izlenmesine, tuvalin ön sağ alt köşesinde duran kadın ve erkek figürünün pornografik duruşlarına kadar; bu kompozisyon; Türk resminde karşılaşılmamış öncü bir nitelik taşımakta ve bu yanılla Türk resim sanatı tarihinin erken dönem başyapıtlarından biri olarak değerlendirilmektedir. Gönül Gültekin, Ali Avni Çelebi'nin 1926-1937 yılları arasında yaptığı çalışmalarında "insanın büyük kent yaşamındaki ruhsal doyumsuzluğu, duygulu ve hüznü iç gerçeklikleri, çeşitli karşıtlıklar içinde işlenmiştir" (Gültekin; a.g.e., s. 36) demiştir. Gerçekten "Maskeli Balo" çalışması ile Çelebi, resimdeki figürleri birbirlerinden kopuk ve ilişkisiz bir biçimde konumlandırarak resimde bir gerginlik yaratmayı başarmıştır. Sanki bu resimde farklı zamanlarda, farklı yerlerde yapılmış çalışmaların bir araya getirilmesine dayalı bir kolaj etkisi hakimdir. Figürleri birbirine yaklaştıran tek unsur, resmin kuruluşunda hakim olan geometrik alt yapıdır.



Resim 5: Ali Avni Çelebi, “Nü”, kağıt üzerine füzen  
78.5 x 58.5 cm. 1928, İDRHM



Resim 6: Cemal Tollu, “Eskiz” (Ar Dergisi)



Resim 7: Cemal Bingöl, “Desen”, kağıt üzerine çini, 14 x 10,5 cm, 7.2.1935 (Cemal Bingöl DVD)

Başta, Çelebi ve Kocamemi olmak üzere Müstakiller'e dahil olan sanatçılar, Kübizm'in etkisinin yanında geometriye, konstrüksiyona ve hacimsel değerlere verdikleri önemle, başarılı çalışmalar ortaya koymuşlardır. 1933 yılında Müstakiller'in açtığı bu yolda, onların önem verdikleri bu eğilimlerle paralellik gösteren yeni bir oluşum da (d Grubu), Türk resminde gün yüzüne çıkmıştır. Bu yeni grubun kuruluşunda, Müstakiller'den ayrılan sanatçıların da pay sahibi oldukları görülmektedir.

### 1.1.2 d Grubu

Müstakiller'de süreç içerisinde görüş ayrılıkları ortaya çıkmaya başlamış, bu da gruptan çıkartılmalara sebep olmuştur. Bu ayrılışın temelinde; Nurullah Berk ve yakın arkadaşlarının (Elif Naci) sadece resim yapmak ve sergi açmakla uğraşmaları gerektiği görüşüne katılmayan Müstakiller'in (Cuda ve arkadaşlarının), asıl amacının resamlara iyi çalışma koşulları sağlanması için çaba gösterilmesi yönündeki görüşüyle ters düşmesi yatmaktadır. Bunun sonucu olarak 1932 genel kurulunda Berk ve Elif Naci genel kurul kararı ile üyelikten çıkarılmışlardır.<sup>10</sup>

Müstakiller'den uzaklaştırılan Nurullah Berk ve Elif Naci, 1933 yılında sanat eğitimlerini tamamlayarak Paris'ten yurda dönen; Zeki Faik İzer, Cemal Tollu, Abidin Dino ve Zühtü Müridoğlu ile yeni bir oluşumun temellerini atmışlardır. Kurulan yeni birlikteliğin ismi 'd' Grubu'dur (Resim 9, 10). Bu gurubun kuruluşunu, kurucularını ve ismini nasıl aldığını Zeynep Yasa Yaman şu şekilde ifade etmektedir:

*"1933 Eylül'ünde beş ressam ve bir heykeltıraş; altı sanatçı arkadaşın; Nurullah Cemal Berk, Zeki Faik İzer, Elif Naci, Cemal Tollu, Abidin Dino, ve Zühtü Müridoğlu'nun bir araya gelerek oluşturdukları, bir sanatçı topluluğu olan d Grubu, modern plastik sanatlar tarihimizin ilk grup etkinliğidir.\* Güzel Sanatlar Birliği (Osmanlı Ressamlar Cemiyeti), Yeni Ressamlar Cemiyeti, Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nden sonraki dördüncü sanat topluluğu olan grup Latin abecesinin dördüncü harfini simge olarak seçmişlerdir."<sup>11</sup>*

Zeynep Yasa Yaman, yazısının devamında "d'nin tercih edilmesinde\*", harfin geometrik yapısının önemli olabileceği konusunda şu saptamada bulunmuştur: *"Cezanne'in doğadaki tüm biçimleri 'küre, koni, silindir' gibi geometrik biçimlere*

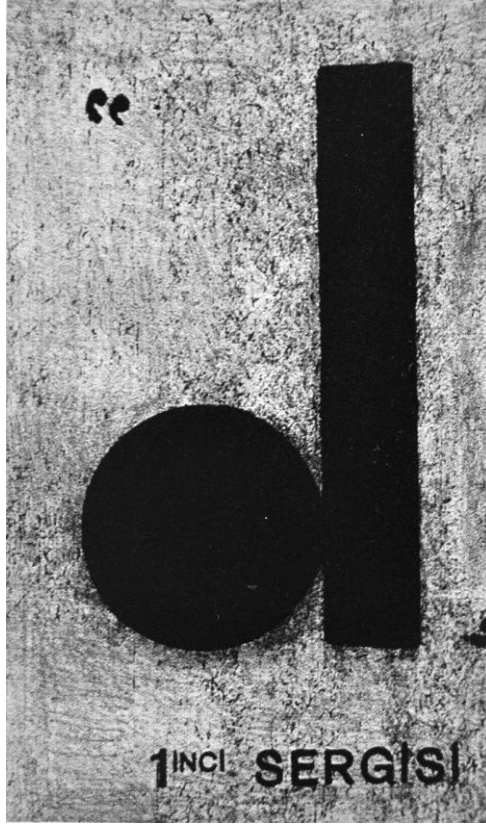
<sup>10</sup> Kıymet Giray; **Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği**, Akbank Kültür ve Sanat Kitapları: 64, İstanbul, 1997, s. 196

<sup>11</sup> Zeynep Yasa Yaman; **d Grubu 1933-1951**, YKY Sergi Kitapları, İstanbul, 2002, s. 7

\* d harfini belirleyen kişinin Nurullah Berk olduğu üyelerinden biri olan Elif Naci'nin 1964 tarihinde Yeni İnsan Dergisi'nde (S. 17) yayınlanan d Grubu başlıklı yazısında belirtilmiştir.



indirgeyen 'oylum' tanımının bir anlatımı gizlidir "d"de."<sup>12</sup> Grubun afişlerinde kullandıkları "d" de bu görüş net bir şekilde seçilmektedir. Bu harf, karşıdan bakılan bir silindir ile dik konumlandırılmış bir silindirin (dikdörtgen prizmanın) yan yana duruşuyla oluşturulmuş gibidir (Resim 8).



Resim 8: d Grubu'nun 1. Sergi Katalog Kapağı  
(d Grubu 1933-1951, YKY, 2006, s. 45)



— D Grubu nedir?  
— San'atin bir grubu birader!?

Resim 9: "D Grubu Sergisinde", Akbaba Dergisi  
S. 24, 1934

1933 yılında Narmanlı Han'daki, Mimoza Şapka Mağazası'nda açtıkları ilk sergileriyle Türk resim sanatında sarsıntı yaratan d Grubu'nun 10. sergisi için Burhan Toprak; "... sanatta bir ihtilâl ve anarşi yaratmıştı"<sup>13</sup> demiştir. Müstakiller'de olduğu gibi d Grubu sanatçıları da, Türk resmine yeni bir dinamik kazandırmak amacıyla, sanatsal üretimlerinde yeni arayışlara girerek, Türk resminde 1900'lerin başından beri hakim olan İzlenimciliğe karşı bir duruş sergilemiş, resimlerinde kübist ve konstrüktivist bir anlayışı benimsemişlerdir. Ancak d Grubu'ndaki Kübizm ve Konstrüktivizm anlayışı Batı sanatının bu iki hareketi kavrayışından farklılıklar göstermektedir. Batı sanatı, Kübizm ile resimde sağlam bir yapıyı elde etmek için,

<sup>12</sup> Yaman; a.g.e., s. 19

<sup>13</sup> Burhan Toprak; "D Grubu Resim Sergisi", *Arkitekt Dergisi*, 1-2 (133 -134), İstanbul, 1943, s. 39



nesneyi kavrayışta aktarılanları küplere ve silindirlere indirgeyerek, kavrama yöntemini ve nesnelerin farklı açılardan elde edilen izlenimlerinin eşzamanlılık ilkesi ile tek bir resimde elde etmeye çalışılması gibi arayışları kendisine amaç edinmiştir. d Grubu sanatçıları ise, resimde Kübizm'in ortaya çıkışından yaklaşık 25 yıl sonra bu eğilime yönelerek, sadece biçimsel kaygılarla, yerel ve yöresel öğelerin Kübizm'e uydurulmasına dayalı bir yöntem izlenmişlerdir (Resim 33).



Resim 10: "Narmanlı Han, Mimoza Şapka Mağazası önü 8 Ekim 1933 Pazar, Ön sıra soldan: Cemal Tollu, Zühtü Müridoğlu, Galip Arcan (Aktör), Cemal Nadir, Dr. Fahri Celal Göktulga (Akıl Hastanesi Müdürü), Abidin Dino. Arka Sıra: Salih Urallı, Halit Doral, Müeyyet Adnan (Cenap Şahabettin'in oğlu, Edip Onat (Hikmet Onat'ın oğlu, Mimar) Bu bilgiler Zeki Faik İzer'e ait dokümandan alınmıştır" d Grubu 1933 – 1951, YKY, 2006, s. 15'ten alınmıştır.

Kemal İskender, d Grubu'nun Batı sanatıyla eşzamanlılığı yakalama gayretleri ve bu süreçte ele aldıkları konular ile ilgili şu ifadeleri kullanmıştır:

"... D Grubu bir sıçrama yapmak ve Batı sanatının en son biçimlerini yakalamak, ya da hiç değilse Batı'yla arayı kapamak iddiasındadır. Ancak Kübizm Türk toplumuna o kadar yabancıdır ki; bu toplum tarafından maharet gerektiren biçimsel bir egzersiz olarak bile kabul görmemiştir. D Grubu'nun konumu daha da dramatiktir. Çünkü yaptığı seçimin yanlışlığı bir yana; bu seçimi biçimsel mantıksal sonlarına doğru zorlarsa ya da bu zorlamayı gerçekleştiren Batı sanatını izlese, bu kez de iyice aşırılaşacak, halk bir yana, zaten çok az sayıda aydından oluşan izleyicisini de yitirecektir. Batı sanatını izleme alternatifini yeğlediği takdirde Batı'da ikinci elden bir izleyici muamelesi görmekten de kurtulmayacaktır. Yok, eğer, başlangıçtaki yönelişini bırakıp da, daha doğal bir biçimsel ifade arayışı içine girerse, bu takdirde de inandığı ideallerle çeliştiği gibi, belki de, o kadar çok eleştirdiği Çallı kuşağının bile gerisine düşecektir. (ki bu ayrıca yerleşmiş ya da kendini kabul ettirmiş bir güç olan Çallı kuşağına karşı kendini silahsızlandırması anlamına geldiği için kuşaklararası bir çekişme söz konusuysa eğer kavgayı da daha başlamadan kaybetmiş olacaktır.)

D Grubu bu üstesinden gelinmesi neredeyse olanaksız açmazın yanıtını; minyatür, Hitit sanatı ve Türk el sanatlarının biçimselliği aracılığıyla yerel konulara eğilmekte aradı. Buna

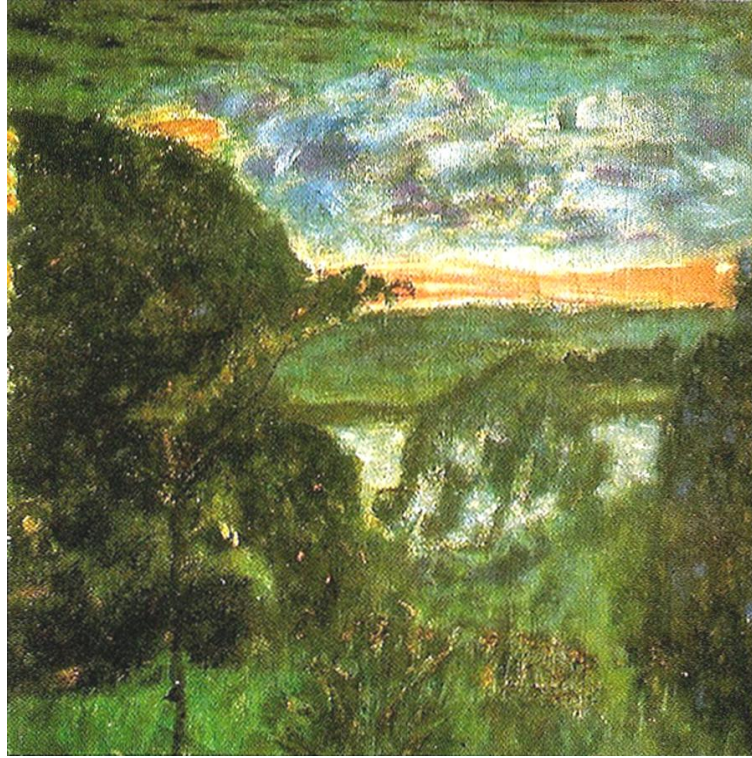
*bir anlamda, yaşayan içeriği yerel konu ve kaynaklarda özdeşleştirme yolunu seçti denebilir. Örneğin Nurullah Berk minyatüre, Cemal Tollu Hitit sanatına, Elif Naci güncel folklor ve dış görünüşe eğilmek ve sanatlarını bu doğrultuda yeniden biçimlendirmek gereğini duydular.”<sup>14</sup>*

d Grubu'nun Batı sanatına, özellikle de Türk sanatçıların en çok gittikleri Fransa'da ortaya çıkan sanat eğilimlerine ve sanatçılara olan hayranlıkları çok net bir şekilde hissedilmektedir. Buna en güzel örnek, d Grubu'nun Güzel Sanatlar Akademisi'nde açtıkları 11. sergidir. Bedri Rahmi Eyüboğlu bu sergi ile ilgili şu ifadeleri kullanmıştır:

*“Memleketimizdeki profesyonel ressamlardan hemen hemen yarısını bir araya toplamış olan «d» grubu; Güzel San'atlar Akademisi sergi salonunda açtığı 11 inci resim ve heykel sergisinde seyircilere mühim bir Fransız ressamını takdim etti. Pierre Bonnard.*

*Bonnard, (d) grubu âzalarının hepsine kendisini aynı muhabetle kabul ettirmiş bir ressam olduğu için, seçilmişti.*

*Grup âzalarının hemen hemen hepsi ilk derslerini Fransız ressamlarının eserlerinden aldıkları için Bonar'a gönderilen selâm ve gösterilen saygı tam yerinde sarf olmuş bir alkış. Yerini bulmuş bir kafiye kadar candandı.”<sup>15</sup>*



Resim 11: Pierre Bonnard, “Gün Batışı”<sup>\*</sup>

<sup>14</sup> Kemal İskender; “Modernizm ve Türk Resmi - 1”, **Türkiye’de Sanat; Plastik Sanatlar Dergisi**, S. 3, 1992, s. 23

<sup>15</sup> Bedri Eyüboğlu; “P. Bonnard’a Selâm”, **Arkitekt Dergisi**, S. 3-4 (147-148), İstanbul, 1944, s. 83

<sup>\*</sup> Bahsedilen Bonnard resminin; Nurullah Berk’in İstanbul Devlet Resim ve Heykel Müzesi’nin arşivine kılavuzluk etmek için hazırladığı, 1972 tarihli Akbank Sanat Kitapları Serisi’nin 1. kitabının 64. sayfasında yer alan Gün Batışı olduğu anlaşılmaktadır (Resim 11). Bkz. Nurullah Berk; **İstanbul Devlet Resim ve Heykel Müzesi**, Akbank Sanat Kitapları, 1972, s. 64

Elif Naci'nin bu sergi ile ilgili görüşleri ise şöyledir:

*“«D» Grubu'na ilişkin hatıraların en eğlencelisi Bonnard'a ait olanıdır. Grubun çok kaliteli sergilerinden biri olan onbirinci sergisi açılacağı zaman Fahrünnisa Zeid'in tanıdıklarından birinde iki tane orijinal Bonnard bulunduğu haberi geliyor. Bizim bu Fransız ressamına karşı sevgisi aşırı olan arkadaşlar bu resimlere ona bir köşe tahsis ve bu suretle namını tebci etmek istediler. Grup öylesine mütesanitti ki üyelerden birinin arzusu hepimizin demektir. Akademi hocalarından Levy de Bonnard'la beraber olmak için resim verdi. Bunlar gazetelerle ilân edilmişti. Açılışından bir gün önce Bonnard'lar Akademi'ye getirildi. Bir de ne görelim? Altındaki imza Bonnard değil, Bernard. Bir skandalı önlemek için bunları sahibine iade ederek bizim Resim ve Heykel Müzesi'ndeki Bonnard'ı getirttik.”<sup>16</sup>*

Bonnard örneğinde olduğu gibi, d Grubu sanatçıları üzerinde Batı sanatının etkisi yoğun bir şekilde hissedilmektedir. Batı yanlısı eğilimlerin ön plana çıktığı d Grubu'na, kurucuları dışında birçok sanatçı da katılarak, Türk resminde 1933 - 1960 yılları arasında faal bir sürecin yaşanmasını sağlamışlardır.\* Ortaya koydukları çalışmalarında d Grubu sanatçıları, Müstakiller gibi Batı sanatından etkilenecek benzer özellikler göstermiş olsalar da, bu iki grup arasında görüş ayrılıklarının olduğu da bilinmektedir. Ancak, bu iki grup sanatçılarının hem eserleriyle, hem de ortaya koydukları faaliyetlerle, Türk resmine yeni açılımlar kazandırmanın peşinde koştuğu unutulmamalıdır.

### 1.1.3 Müstakiller ve d Grubu'nun Türk Resmine Getirdiği Açılımlar

Müstakiller, bir sanat hareketi çevresinde toplanmalarına rağmen, birlikteliklerini sağlam temellere dayandırarak; planlı bir şekilde resim sanatının gelişimine yön vermek için çaba göstermişken, d Grubu daha serbest bir yaklaşım sergilemiştir.\*\* Nurullah Berk, d Grubu'nun yaklaşımını açıklarken; bu oluşumdan önceki birliktelikleri de eleştirerek ve biraz da yererek şu ifadeleri kullanmıştır: *“San'at için san'at = 'D' grubu. O çığır açmayacak, Fakat san'ati resmîyetten, nizamnamelerden, maddelerden, dalaverelerden, cehaletten, eblehlikten kurtaracak. O san'atin kalp işi, dimağ işi, kültür işi olduğunu göstermeye çalışacak.”<sup>17</sup>* Bu

<sup>16</sup> Elif Naci; “d Grubu”, **Yeni İnsan Dergisi**, S. 17, İstanbul, 1964, s. 19

\* Adnan Çoker hazırlanmış olduğu grafikte, d Grubu'nun 1933 - 1960 yılları arasında sergilerine kurucuları dışında katılım gösteren sanatçıları şu şekilde sıralamıştır: Cemal Nadir Güler, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Turgut Zaim, Eşref Üren, Arif Kaptan, Eren Eyüboğlu, Halil Dikmen, Salih Urallı, Şeref Akdik, Sabri Berkel, Leopold Levy, Pierre Bonnard, Nusret Suman, Fahrünnisa Zeid, Hakkı Anlı, Zeki Kocamemi. Bkz. **Adnan Çoker Retrospektif 2010**, Beşiktaş Belediyesi – Beltaş A. Ş. Sanat Yay.: 12, Promat Basım Yayın San. Ve Tic. A. Ş., Mart 2010, s. 476-477

\*\* Güzel Sanatlar Birliği (Osmanlı Ressamlar Cemiyeti), Yeni Ressamlar Cemiyeti, Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği, dernek oluşumlarıdır. Bu anlamda *d Grubu*, resmi kimliği olmadan bir araya gelen altı arkadaşın oluşturdukları ilk sanat topluluğu olma niteliğini taşımaktadır.

<sup>17</sup> Nurullah Berk, *Vakit Gazetesi*, 5 Ekim 1933. Aktaran: Burcu Pelvanoğlu, “D Grubu'nun Abecesi”, **Milliyet Sanat Dergisi**, Şubat 2004, s. 31

ifadeyle Berk, kendisinden önceki Osmanlı Ressamlar Cemiyeti\* ve Müstakil Ressam ve Heykeltraşlar Birliği'nin nizamnamelerinin olduğu düşünüldüğünde, bunlara atıfta bulunulduğu anlaşılmaktadır.

Elif Naci ise, aynı görüşü destekleyen 1964 yılında yayınlanan Yeni İnsan Dergisi'ndeki yazısında, d Grubu'nun tercihlerini şu şekilde belirtmiştir: “ «D» Gurupu bir cemiyet değildi. Ne reisi, ne kâtibi, ne idare, ne balotaj, ne umumî heyeti, ne tüzüğü, ne muhasebesi, ne kitabı vardı. Zaten resmî bir sıfatı da yoktu”<sup>18</sup>



Resim 12: Cemal Nadir'in bir karikatürü: «D Grubu » Flit püskürtücüsü ile bombardıman ediyor. Soldan sağa: Zeki Faik İzer, Nurullah Berk, Cemal Tollu, Elif Naci, Abidin Dino, Zühtü Müridoğlu.

d Grubu, Müstakiller'den kendilerini bu şekilde ayırırken, iki oluşumun süreç içerisinde ortaya koydukları farklılıkları ise Canan Beykal, 1988 yılında yayınlanan

\* Türk ressamlarının ilk örgütlü oluşumu olan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti; "...1919'da tüzüğünü genişletmiş ve 'Türk Ressamlar Cemiyeti' adını almış, Cumhuriyet'in ilanından birkaç yıl önce beşinci sergisini Ankara'da açarak etkinliklerinin kapsamını genişletmiştir. Cemiyet 1926'da yeniden ad değiştirerek önce 'Türk Sanayi-i Nefise Birliği', sonra da 'Güzel Sanatlar Birliği' adını almış; 1940'tan sonra etkinliğini yitirmiştir.

Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin işlev ve faaliyetlerinin ve plastik sanatlar tarihimiz içindeki seyirinin 1919'da, Türk Ressamlar Cemiyeti'nin kuruluşuyla bittiği genel olarak kabul görür. Ancak, Türk Ressamlar Cemiyeti'nin 10 Kânunuevvel 1335'te (1919) kurulup hükümet tarafından onaylanan nizamnamesinin 1337 (1921) sergi katalogunda yazılı olduğunu biliyoruz." Abdullah Sinan Güler; Osmanlı Ressamlar Cemiyeti ve Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi, Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Üniversitesi, Arkeoloji ve Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı, Batı Sanatı ve Çağdaş Sanatlar Lisansüstü Programında hazırlanmış tez çalışması, İstanbul, 1994., Aktaran: **Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi 1911-1914**; Kitap Yayınevi-146, İstanbul, 2007, s. X.; Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği'nin nizamnameleri için bkz. Kıymet Giray; "Kuruluşla Birlikte Düzenlenen Nizamnameler ve Programlar", **Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği**, Akbank Kültür ve Sanat Kitapları: 64, İstanbul, 1997, s. 44-49

<sup>18</sup> Elif Naci; "d Grubu", **Yeni İnsan Dergisi**, S. 17, İstanbul, 1964, s. 17

Hürriyet Gösteri Dergisi'ndeki "Müstakiller" ve "D Grubu" başlıklı yazısında şu şekilde sıralamıştır:

*"Müstakiller sanatın yaygınlaşmasında Anadolu'ya açılımı önemserken, D Grubu, tersine, Batı'ya açılımı ve kent sergilerini önemser. Müstakiller sanat siyasalarını Halk Partisi'nin siyasasının bir uzantısı olarak görüyorken, D Grubu ise kapandığı yıllarda başlayacak olan daha liberal bir siyasayla koşutluk kurar. Müstakiller yeni Türkiye Cumhuriyeti'nin ulusalcılık görüşüyle ilişkiyken, D Grubu ulusalcılığa Batı gözüyle ve Batı-Doğu sentezciliğiyle yaklaşır. Müstakiller figüratif kompozisyonlarında, özellikle halk kesimini, çalışanları konu edinirken, D Grubu daha kentli, daha modern ve daha Batılı konuları seçer. Müstakillerin sanat kavgaları daha köktenci olmasına karşın, D Grubu sanatta yenilikçilik ve uzlaşmacılık yandaşıdır. Müstakiller 'Toplum İçin Sanat' görüşüne yatkındırlar, D Grubu ise 'Sanat sanat içindir' düşüncesini benimser."<sup>19</sup>*

Sanatsal duruşlarında farklılıklar hissedilse de, iki birliğin/grubun Türk resim sanatında aynı zor koşullar altında faaliyetler gerçekleştirdikleri bilinmektedir. Dönemin Türkiye'sindeki sanatın uygulamasına ilişkin şartlara bakıldığında, sergi açmaya uygun yerler bulmanın o kadar da kolay olmadığı bir realitedir. Hatta yaşanan bu sıkıntılı durumlar, Akbaba Karikatür Dergisi'nde de konu olarak kendisine yer bulmaya başlamıştır. Bu karikatürlerin Türk resim sanatı tarihine tanıklık etikleri ve belgesel bir nitelik taşıdıkları görülmektedir (Resim 13, 14).

d Grubu üyeleri, böyle bir durumda ilk sergilerini 1933'de Beyoğlu'ndaki Narmanlı Han'daki Mimoza Şapka Mağazası'nda açmak zorunda kalmışlardır (Resim 10). Müstakiller ise Anadolu'nun farklı şehirlerinde sergiler açmışlardır\*. Bunlardan en ilginç olanlarından biri; 1936 yılında Ankara'daki Turan Bar'da açtıkları sergidir (Resim 12). Müstakillerin bu sergisi üzerine kaleme aldığı yazısında Hamit Görele, o dönemdeki sergi açılacak yer konusunda yaşanan sıkıntılı durumu şu şekilde ifade etmiştir:

*"Barda resim san'atı? Bu memleketimizin güzel san'atlarına ait cilvelerdendir. Barda resim sergisi... Hoş değil mi?... Fakat nasıl anlatayım. Bunda memleketimiz kültürüne karşı öyle acı ve öyle içli bir serzeniş var ki... Bunu hiç kimse, hiç bir yazı, bu iki kelimenin yan yana gelmesindeki kontrast kadar ifade edemez"<sup>21</sup>*

<sup>19</sup> Canan Beykal; " "Müstakiller" ve "D Grubu" ", **Hürriyet Gösteri Sanat - Edebiyat Dergisi**, S. 87 İstanbul, Şubat 1988, s. 88

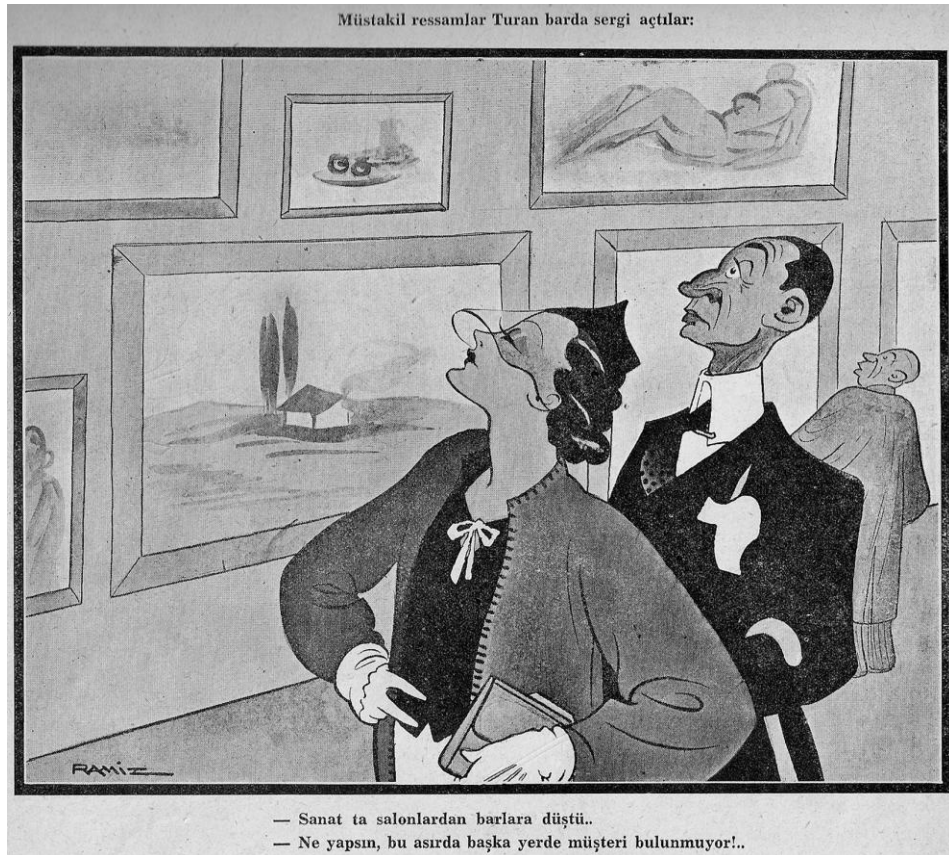
\* Müstakiller, Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk sanatçı birliği olması yanında, Ankara'da açtıkları sergilerinin, İstanbul dışında açılan ilk özel sergi olması nedeniyle Türk resminin gelişimi açısından kendilerine önemli bir yer edinmişlerdir. Bu ilklerden bir diğeri ise; Müstakiller'in, İstanbul dışında ilk defa nü resimleri sergilemiş olmalarıdır. Dönem içerisinde sansasyon yaratan bu sergi ve sonrasında yaşananlarla ilgili bilgiye Kıymet Giray, 1983 yılında Yeni Boyut Dergisi'nde yayınlanan "Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği" başlıklı yazısında şu şekilde yer vermiştir: "İzmit Halkevi salonlarında açılan Müstakillerin sergilerinde yer alan 6 "nü" 'müstehcen' olarak nitelendirilerek İzmit'in o günlerdeki Müdde-i Umumisi tarafından yerinden indirilmiş ve sanatçılar mahkemeye verilmiştir." Bkz Kıymet Giray; Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği, **Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi**, Yıl: 2, S. 17, Ankara, Kasım 1983, s. 6

<sup>21</sup> Hamit Görele; "Turan Barında Resim Sergisi", **Arkitekt**, S. 3, İstanbul, 1936, s. 88





Resim 13: Ramiz Gökçe'ye ait bir karikatür, Akbaba Dergisi, S. 53, 1935



Resim 14: Ramiz Gökçe, Müstakil Ressamlar Turan Barda Sergi Açtılar, Akbaba Dergisi, S. 120, 1936

Müstakiller ve d Grubu'nun bu sergileri, sanatçıların hangi zor koşullar altında etkinliklerini ortaya koyduklarının görülmesi açısından önemlidir. Bu süreçte Cumhuriyet Halk Partisi'nin desteğiyle kurulan Halkevleri, Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği'nin sergilerini açtıkları en önemli yerler olarak karşımıza çıkmaktadır. İki birlik/grup sanatçıları, dönemin Türkiye'sinde sanatın yaygınlaşması ve bir sergi açma geleneğinin oluşturulması için yoğun çaba harcadıkları anlaşılmaktadır. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti tarafından düzenli bir sergi açma geleneği oluşturulması için, 1916 yılından itibaren her yıl ağustos ayında Galatasaray Sergileri açılmaya başlandığı bilinmektedir. Ama bu sergilerin seyirciyle buluşması, ya da onun ilgisini çekerek katılımını sağlaması açısından pek de iç açıcı olmadığı görülmektedir. Elif Naci, Galatasaray Sergileri ve izleyici ilişkisi konusundaki görüşlerini şu şekilde ifade etmektedir:

*"Sabırla beklerdi yaz gelsin, mektepler tatile girsin de Galatasaray Lisesi'nde bir sergi düzenlensin. Herkes üç beş tuval getirip bırakırlardı buraya. Başta Şevket Dağ, keten mendil ensesinde, kollar sıvalı, elde çekiç duvarlara çerçeveleri asarlar. Açılış günü beş on ahbap, dâvetli resim meraklısı, Şevket Bey bir konuşma yapar, kordelâ kesilir, sergi ziyaretçilere açılırdı. Galatasaray, Beyoğlu'nun göbeği. Kalabalık oluktan boşalırcasına Cadde-i Kebir'den akar gider de kimse başını çevirip o tarafa bakmazdı bile"<sup>22</sup>*

Güzel Sanatlar Birliği'nin 20. Sergisi üzerine kaleme alınmış yazısında Z. Foçalı ise, yine Galatasaray sergilerinin açıldığı yer konusunda görüşlerini şu şekilde dile getirmiştir:

*"Sergiyi herhalde bu yıl çok az kimse gezdi. Sebebi malûm. Henüz resme karşı alâka ve bilgisi az olan halkı bir panayır olmayınca Galatasaray antresinden salonlara kadar çekmek müşkül. Bilmem antre almak ta bir sebep olur mu? Fakat daha ayak üzerinde, daha kalabalığa yakın bir yerde sergiyi açmak kabil olsaydı, meselâ, Taksim emlak şirketinin meydanda yaptırdığı yeni binanın üst katı en muvafık yerdir. Mademki bir galerimiz, salonumuz yok, şimdilik burası en iyi yerdir. Son zamanlarda burada açılan sergiler ne kadar fazla rağbet görüyor."<sup>23</sup>*

Refik Epikman da, Ülkü Halkevi Dergisi'nde (1939) yayınlanan "Türk Plastik San'atlarına Toplu Bakış" başlıklı yazısında; Galatasaray Sergileri'nin belli küçük bir kesimin (zengin ve snop), moda haline getirdiği bir etkinlik olduğunu ve geniş kesimleri, yani halkı kendisine çekecek güce ve niteliğe sahip olmadığını belirtmektedir. Ancak Epikman, başlangıç olarak bu gelişmenin hayırlı olduğunu da düşünmektedir.<sup>24</sup> Galatasaray sergileriyle halkı kendisine çekme ve sanatın

<sup>22</sup> Naci; **a.g.m.**, s.16

<sup>23</sup> Z. Foçalı, "Galatasaray'da Resim Sergisi", **Arkitekt Dergisi**, S. 7, İstanbul, 1936, s. 206

<sup>24</sup> Refik Epikman; "Türk Plastik San'at Hayatına Toplu Bir Bakış", **Ülkü Halkevi Dergisi**, Ulus Basımevi, C. XIII, S. 78, Ankara, 1939, s. 525-526.

yaygınlaşması konusunda yaşanan sıkıntılı durumu, Müstakiller ve d Grubu sanatçılarının aşmak için çabalar içerisine girdikleri görülmektedir. Bunun için bu iki birlik/grup sadece sergiler açmalarının yeterli olmadığını düşünerek, halkın bilgilendirilmesini de kendilerine amaç edinmişlerdir. Elif Naci, bunu gerçekleştirmek için d Grubu üyelerinin, halka doğru bir sanat eğitimi verilmesi gerektiğini düşünerek seferber olduklarını ve bunun için halkın karşısına sadece resimleriyle değil, bir program dahilinde, yayın organlarını daha verimli kullanmaya başlayarak makaleler yazdıklarını, konferanslar verdiklerini, radyolara konuştuklarını belirtmiştir.<sup>25</sup> Böylesi bir yaklaşım, sergilerin daha popüler hale gelmesi ve izleyici kitlesinin artışı sağlayan bir etki yaratmaya başlamıştır. Her ne kadar bir galeri olmasa da, izleyiciye daha yakın bir yer olan 'Mimoza Şapka" dükkanındaki açılan sergi buna iyi bir örnek teşkil etmektedir. Elif Naci, bu serginin izleyiciyle olan ilişkisini; *"İlk sergimizi açtığımız şapka mağazası, önceleri ziyaretçi ile dolup taşıyordu. Sonraları kalabalık azaldı"*<sup>26</sup> diyerek açıklamıştır. d Grubu'nun 5. Sergisi ise, sanata olan ilginin gün geçtikçe artmaya başladığına güzel bir örnektir. Elif Naci *"Dormen olan eski Fransız tiyatrosundaki"* bu sergiye (20/Temmuz/1935) o zamana kadar hiçbir sanat etkinliğinde görülmemiş bir kalabalığın katıldığını; koltukların, locaların hatta tiyatronun üst balkonunun dahi hınca hınç dolu olduğunu belirtmektedir. Necip Fazıl Kısakürek'in verdiği bir konferans sonrasında, kendisinin de d Grubu adına konuşma yaptığını ifade eden Elif Naci bu serginin, grubun kendini tanıttığı ve sevdirdiği bir etkinlik olduğunu da sözlerine eklemiştir.<sup>27</sup>

Halkı kendisine çekme anlamında başarılı adımlar atan Müstakiller ve d Grubu'nun, Batı kökenli, ancak Türkiye için yeni sayılan sanatsal girişimleri çoğu zaman anlaşılammış, ya da fazla Batı hayranlığı içerdiği için eleştirilmiştir. Batı'ya olan hayranlığın hat safhaya yükseldiği bu dönemde, özellikle d Grubu bu konuda eleştiriye en çok hedef olan grup olmuştur. Elif Naci 'd' harfinin ortaya çıkışından yola çıkılarak gurubuna yapılan yakıştırmaları şu şekilde ifade etmiştir:

*"... milletler arası alfabenin dördüncü harfi olan «D» yi isim olarak alalım. Teklif Nurullah Berk'indir. Bunun bir meziyeti de enteresan oluşu, dikkati çekmesi idi. Hakikaten basında uyandırdığı ilgi ile türlü tefsirlere uğradı. Resimlerdeki orjinaliteyi gördükten sonra hele «Bu D diyorlardı, deliler olacak, dahiler, dalavereciler, düzenbazlar, hiçbir ilgisi yokken sadece D ile başlayan ne kadar münasebetli, münasebetsiz kelime varsa hepsini pervasızca üstümüze fırlatmaktan çekinmediler. Vakit vakit yapılan hücumlar bizi yıldırmadığı gibi, uyarıcı da olmuştur."*<sup>28</sup>

<sup>25</sup> Elif Naci; "d Grubu", **Yeni İnsan Bilim Sanat Düşün Edebiyat Dergisi**, S. 17, İstanbul, 1964, s.18

<sup>26</sup> **y.a.g.e.**, s. 18

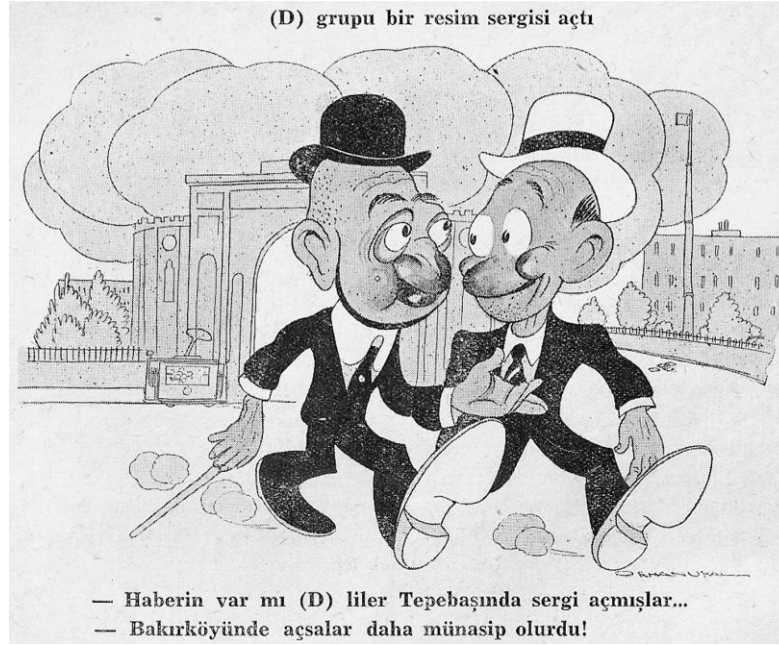
<sup>27</sup> **y.a.g.e.**, s. 18

<sup>28</sup> **y.a.g.e.**, s. 17





Resim 15: Orhan Ural, “Yeni Sanatın Manası”, Akbaba Dergisi, S. 59, 1935

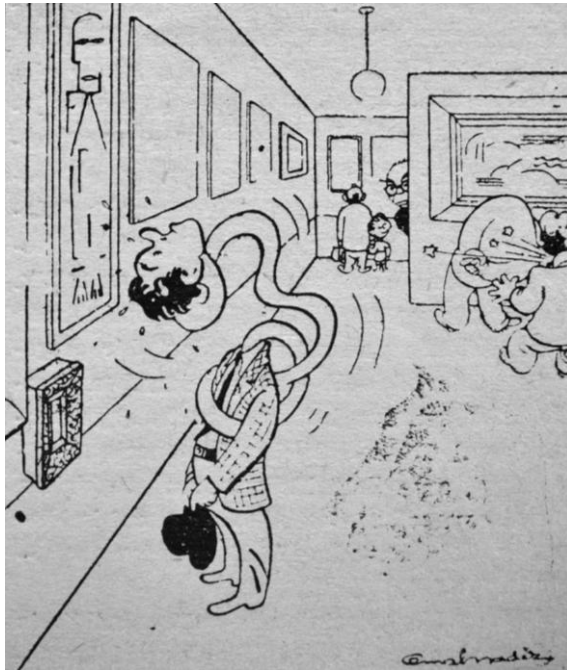


Resim 16: Orhan Ural, “(D) Gurubu Bir Resim Sergisi Açtı”, Akbaba Dergisi, S. 82, 1935

Elif Naci'nin bu sözleriyle beklendi de Orhan Ural'a ait karikatürleri ve bunun gibi gelen eleştirileri dile getirmek istediği anlaşılmaktadır (Resim 15, 16). Elif Naci'nin de

belirttiği gibi, yapılan eleştirilerin Grup'a etkisi olumlu yönde olmuştur. Onlar, bu eleştirilere kulaklarını tıkayarak, yeni resim anlayışı için peş peşe açtıkları sergiler ve etkinlikler ile ortaya koymak istedikleri sanat düşüncesini, kabul görür hale getirmek istemişlerdir.

Cemal Nadir ise, yine d Grubu'na yönelik eleştirel bir yaklaşımla çizdiği, aşağıda yer alan karikatüründe, grubun bir sergisinde izleyicilerin resimlere nasıl bakacaklarını şaşırtdıkları şekilde çizerken, Elif Naci ise seyircilerin bu halini uzaktan izlemektedir (Resim 17).



Resim 17: Cemal Nadir'in d Grubu ile ilgili bir karikatürü

Haklı ya da haksız birçok eleştiriye hedef olan Müstakiller ve d Grubu'nun, aktif oldukları süreçte\*, Türk resmine getirdikleri hareketlilik ve soyut / soyutlama eğilimli resim hareketlerinin ortaya çıkışındaki etkileriyle önemli bir görevi yerine getirdikleri görülmektedir. Elif Naci'nin, d Grubu'nun soyut (abstre – non figüratif) resme ilişkin ilk çabaları başlattığına ilişkin ifadeleri şu şekildedir: d Grubu, "*hacim güzelliğini aramak, plâstik bir kemale varmak endişesindeydi. Tabiattan*

\* Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği, 1942 yılında Yeniler ve Bağımsız Türk Sanatçıları ile anlaşarak Türk Ressamlar ve Heykeltıraşlar Cemiyeti adı altında birleşirler. 1950 yılında ise kurulan Ressamlar Derneği, Müstakillerin devamında onların ereğini sürdüren bir diğer oluşum olarak karşımıza çıkmaktadır. Bkz. Kıymet Giray; **Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği**, Akbank Yay., İstanbul, 1997, s. 258-260. d Grubu'nun ise etkinliğini 1933 - 1960 tarihleri arasında sürdürdüğü görülmektedir. Bkz. **Adnan Çoker Retrospektif 2010**, Beşiktaş Belediyesi – Beltaş A. Ş. Sanat Yay.: 12, Promat Basım Yayın San. Ve Tic. A. Ş., Mart 2010, s. 476-477

*uzaklaşmalar, deformasyonlar, abstre ve no figüratif, entelektüel bir anlamın varabileceği dâvalardır.*"<sup>29</sup> Yazının devamında ise Naci, şu sözleriyle d Grubu'nun ortaya koyduğu sanatsal tavrı açıklamaktadır: "...Türkiye'de halka abstreyi, plâstik kıymetleri, klasiği deşifre eden «D» Gurubu'dur."<sup>30</sup>

Soyutlama ve soyuta giden bu yolda, Müstakiller ve d Grubu'nun ortaya koyduğu yeni yaklaşımlar, ortaya çıkan Batı hayranlığı eleştirileri ve izleyicinin bu sanat eserlerini kavramada yaşadığı güçlükler yüzünden, hızlı bir şekilde kabul görememiştir. Müstakiller ve d Grubu'nun Türkiye'de sanatın yaygınlaşması çabaları sonucu, yapıtların izleyiciyle buluşma sıklığının artması yanında, bu iki grubun sanatsal üretimleri üzerine yapılan tartışmaların, Türk resim sanatının gelişimi için yararlı olduğu anlaşılmaktadır. Ayrıca, sadece sergiler açmayı Türkiye'deki sanatın geleceği için yeterli görmeyen Müstakiller'in, sanatı yaymanın dışında, sanatçıların kendi ayakları üzerinde durabilmeleri için gerekenleri sık sık dile getirmelerinin de önemini burada hatırlamakta fayda vardır. Türk resim sanatında, Batı yanlısı sanat eğiliminin bir sonucu olarak Kübizm ve Konstrüktivizm etkisiyle soyut ve soyutlamaya yönelik çalışmaların ortaya çıkmasında, bu iki oluşum içerisinde yer alan sanatçıların da dahil olduğu birçok yeteneğin, Avrupa'daki eğitimlerden dersler almış olmalarının da önemi büyüktür.

## **1.2 Soyut ve Soyutlama Eğilimlerine Kaynaklık Eden Üç Sanatçı: André Lhote, Fernand Léger ve Hans Hofmann**

Türk resminde, özellikle soyut (mücerret / abstre / abstrait / abstract / non-figüratif) ve soyutlama (abstraction) eğilimlerinin gelişmesinde, sanatçılarımızın özellikle Kübizm başta olmak üzere; Konstrüktivizm, Dışavurumculuk ve Fovizm gibi resim hareketleriyle tanışmaları önemli bir yer tutmaktadır. Sanatçılarımızın bu eğilimlerle karşılaşmalarında; André Lhote, Hans Hofmann ve Fernand Léger gibi dönemin önde gelen Avrupalı sanatçılarının atölyelerinde eğitim görmeleri önem kazanmaktadır.\*

<sup>29</sup> Naci; **a.g.e.**, s. 18

<sup>30</sup> **y.a.g.e.**, s.18

\* Bu süreçte Avrupa'da eğitim alınan atölyelerin önem kazandığı görülmektedir. "Başta Lhote'unki olmak üzere bu atölyelerdeki sanat eğitimi büyük bir oranda sentetik kübizmin akademikleştirilmiş biçimleri ya da genelde kübizm bir estetik anlayışın öğretilmesine dayanmaktaydı." Bkz. Kemal İskender; "1950'lerden 1980'lere: Türk Resminin "Batı" Cephesinde Değişen Yeni Bir Şey Yok!", **Sanat Çevresi**, S.131, 1989, s. 21

### 1.2.1 André Lhote



Resim 18: André Lhote ders verirken, arkada Cemal Tollu yer almaktadır.  
(Cemal Tollu: Retrospektif, YKY, İstanbul, 2005)

Sanatçılarımız; Halil Dikmen, Hale Asaf\*, Zeki Faik İzer, Eşref Üren, Hamit Görele, Eren Eyüboğlu, Cemal Tollu, Fikret Mualla\*\*, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Nurullah Berk, Abidin Elderoğlu, Frumet Tektaş\*\*\*, Maide Arel, Neşet Günal, Sabri Berkel\*\*\*\*, Hasan Kavruk, Nedim Günsür, Cemal Bingöl, Şemsi Arel, Haşmet Akal\*\*\*\*, Erol Akyavaş, Adnan Çoker, Seyfi (Seyfettin) Toray; André Lhote'un öğrencileri olmuşlardır. İsimleri geçen sanatçıların Türk resim sanatındaki önemleri

\* Andre Lhote'tan ders alan sanatçılarımız için Cemal Tollu: Retrospektif, YKY Yay., İstanbul, 2005; Modern ve Ötesi, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yay., İstanbul, 2007; Gözlem / Yorum / Çeşitlilik, İstanbul Modern Yay., İstanbul, 2004 ve Eczacıbaşı Sanat Tarihi Ansiklopedisinden yararlanılmıştır.

\*\* Fikret Mulalla'nın, 1930'ların başında bir süre André Lhote'un atölyesinde çalıştığını; Orhan Koçak, **Modern Ve Ötesi; Elli Yılın Sanatına Kenar Notları**, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yay., S. 179, İstanbul, Eylül 2007, s. 21'de belirtmiştir.

\*\*\* "Bir resim sergisi", **Arkitekt Dergisi**, S. 3-4 (159-160), İstanbul, 1945, s. 62'de Frumet Tektaş'ın André Lhote atölyesinde ders aldığı yazmaktadır.

\*\*\*\* Zeynep Rona; **Modern ve Ötesi**, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yay., İstanbul, 2007, s.106'da Sabri Berkel'in 1948 yılında André Lhote atölyesinde "resim düzeltme" günlerine katıldığı belirtmiştir (Resim 80).

\*\*\*\* Haşmet Akal'ın 1949 yılında burslu olarak Paris'te Lhote ve Léger atölyesinde çalıştığı ve Metzinger'e asistanlık yaptığı; Zeynep Rona, "Haşmet Akal", **Eczacıbaşı Ansiklopedisi**, C. 1, s. 40'da yer almaktadır.

düşünüldüğünde, André Lhote'un, Türk resminin 1920'lerin sonlarından, 1960'lara kadar şekillenmesinde ne kadar önemli bir rol oynadığı ortaya çıkmaktadır. Bu sanatçıların tamamı, eğitimlerinin devamında Kübizm, soyutlama veya soyut eğilimli resim anlayışı üzerine devam eden bir sanatsal üretim ortaya koymamışlarsa da, bu sanatçıların buldukları dönemde Avrupa'daki eğilimleri öğrendikleri ve Lhote'un sanatsal düşüncesini kavrayıp Türk sanatına eklemleyenlerin de olduğunu göz önünde bulundurmak gerekmektedir. Türk sanatçıları arasında bu kadar popüler hale gelen Lhote ve Atölyesi için Nurullah Berk şunları belirtir:

*"André Lhote, Türk ressamlarının çok iyi bildiği, çoğunun hoca olarak yakından tanıdığı ünlü bir isim. Uzun ya da kısa süre Paris'te kalıp Odessa sokağına, merak için de olsa uğramayan ressam var mı? Lhote, özel akademisini 1922 de açmıştı. Öylesine rağbet bulup gelişmişti ki burası, özellikle 1930'lardan sonra resim çalışmak için Paris'e gelenlerin her yaşta, her milletten temsilcileriyle dolmuştu"*<sup>31</sup>

O dönemde yoğun bir ilgiye sahip olan Lhote atölyesi, Kübizm'in Türk resminde yaygınlaşmasındaki en önemli katkıyı sağlamıştır. Kaya Özsezgin, çevirisini yaptığı André Lhote'un "*Sanatta Değişmeyen Plastik Değerler*" (2000) isimli kitabının başlangıcında yer alan "*André Lhote ve Biz*" başlıklı yazısında, Lhote'un Kübizm hareketindeki önemini sadece ortaya koyduğu resimlerle olmadığını şu şekilde ifade etmiştir: "*Kübist sanatın kuramcıları arasında, söz gelişi Appolinaire'den çok, André Lhote'un ağırlıklı bir yer taşıyor olması, bu konuda Lhote'a tanınmış olan ayrıcalığın, hiç de rastlantısal olmadığını göstergesidir.*"<sup>32</sup> Lhote, Kaya Özsezgin'in de belirttiği gibi Kübist eğilimin hem önemli uygulayıcılarından biri, hem de en önemli kuramcılarının başında gelmektedir.

Cézanne'ın kübist anlayışa öncülük eden görüşlerine sıkı sıkıya bağlılığıyla bilinen Lhote; figür, natüremort ve peyzaj çalışmalarında renge de önem veren bir anlayışla eserler ortaya koymuştur. Her ne kadar André Lhote'un hem figüratif resimlerinde, hem de peyzaj çalışmalarında Kübizm etkili geometrik parçalamalarla resimde soyuta yönelen bir yaklaşım sergilemiş gibi görünse de, Lhote'un soyut resme bakışı farklıdır. Nurullah Berk'in 1972 yılında yayınlanan "Gerçekçi Bir Soyut André Lhote" isimli yazısında Lhote için; "*... Picasso, Glezies ve Metzinger'in, Braque ve öteki Kübist'lerin nesnelere parçalama, soyutlaştırma sistemine katılmıyordu. Hele, soyut eğilimin kesin karşısında idi. En gerçekçi sanat yapıtı,*

<sup>31</sup> Nurullah Berk; **Ustalarla Konuşmalar**, Ankara Sanat Yay.: 4, Ankara, 1971, s. 47

<sup>32</sup> André Lhote; **Sanatta Değişmeyen Plastik Değerler**, Çev. Kaya Özsezgin, İmge Kitabevi, Ankara, Ocak 2000, s. 8

yüksek planda olunca soyut bir şeydi onun için. Soyut olmayan bir tablo düşünülemezdi. Tabiat görüntülerini plastik bir anlayışla yorumlamak soyut bir çabaydı. Yüzde yüz soyut bir çabaya ayrıca soyut bir görünüş katmaya ne gerektiği<sup>33</sup> demektedir. Mubin Orhon, öğrencisi olduğu Lothe'la 1947 yılında yaptığı görüşme sonucunda, onun soyut resimle ilgili görüşlerini; "Lhote soyut resmin Kübizmin sonucunda ortaya çıkan, doğa görüşünü köklü bir değişikliğe uğratan bir yaklaşım olduğunu, ancak soyut resimde bir gelecek görmediğini, soyut resim yerine Dışavurumculuğa önem verilmesi gerektiğini söylemiştir"<sup>34</sup> diyerek aktarmıştır. Zeynep Yasa Yaman ise, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'ne d Grubu aracılığıyla dolaylı olarak damgasını vuran Lhote'un soyut sanatı; "dünyayı saran bir bulanıklık" olarak gördüğünü, desteklemediğini belirtmektedir.<sup>35</sup> Her ne kadar Lhote'un, soyut resme ilişkin görüşlerinde olumlu bir yaklaşım sergilememiş olduğu görülse de, Kübizm ile Türk resmindeki soyut ve soyutlama yaklaşımlarındaki dönüşüme dolaylı yönden önemli bir katkı sağladığı kesindir.



Resim 19: André Lhote, "Bacchante", tuval üzerine yağlıboya, 32.5 x 21.5 cm., 1918

<sup>33</sup> Nurullah Berk; "Gerçekçi Bir Soyut André Lhote", **Ankara Sanat**, S.77, Eylül 1972, s. 5

<sup>34</sup> Aykut Gürçağlar; "İçsel Işığın Ustası Mübin Orhon", **Antikdekor**, 106, İstanbul, 2008  
<http://www.antikalar.com/v2/konuk/konuk0909.asp> internet adresinden alınmıştır. (Erişim 01.08.2012)

<sup>35</sup> Zeynep Yasa Yaman; "Türk Resminde 'Non- Figüratif' Tartışmaları ve 'Tavanarası Ressamları'", **Türkiye'de Sanat Dergisi**, S. 9, Mayıs/ Ağustos 1993, s. 62



## 1.2.2 Fernand Léger



Resim 20: Fernand Léger Atölyesinde 1947, fotoğraf: Willy Maywald

Fernand Léger, 1910 yılında Paris'e gelmesiyle başlayan sanat serüveninin ilk yıllarında Kübizm'den etkilenerek bu yönde çalışmalar ortaya koymaya başlamıştır. Resimlerinde bu eğilimin ortaya çıkmasında Kübizm'in iki öncü sanatçısı Picasso ve Braque'la tanışmasının payı büyüktür. Léger'nin, 1913 tarihinde yaptığı "Köy" isimli peyzaj çalışmasında, Kübizm'in etkisi çok net bir şekilde hissedilmektedir (Resim 21). Sanki, Cézanne'ın resim sanatında dillere pelesenk olmuş olan nesnelere; "*silindir, küre, küp ve koni*" gibi geometrik biçimlere indirgeyerek resmetme yönteminin bir uygulaması gibidir. Süreç içerisinde ortaya koyduğu çalışmalarla, Kübizm'in önde gelen sanatçıları arasında kendisine yer bulan Léger, geldiği bu noktada Paris'te eğitim verecek düzeye ulaşmıştır. André Lhote atölyesinde eğitim aldıktan sonra Léger Atölyesi'nde eğitimine devam etmiş olan Nurullah Berk; 1930'lu yılların başıyla birlikte Léger'nin "*Notre-Dame-des-*

*Champs sokağındaki akademisini açtı*<sup>36</sup>ğını belirtmektedir. Nurullah Berk, Léger Atölyesi (Akademisi) hakkında şunları ifade etmiştir: “*Léger Akademisi’ne Rusya’dan, Amerika’dan, Japonya, İsveç, Almanya, Türkiye’den her yaşta öğrenciler geldi. Ve Léger değerli, etkili bir hoca olduğunu gösterdi. Notre-Dame-des-Champs akademisinin dersleri İkinci Dünya Savaşı’nın başlangıcı olan 1939 yılına kadar sürdü*”<sup>37</sup>



Resim 21: Fernand Léger, “**Köy**”, 41.5 x 34 cm., guaj, 1913

Fernand Léger, ilk dönem çalışmalarında Kübizm’in görsel unsurlarını resimlerinde kullanırken, zamanla Léger ile özdeşleşen bir üslubun oluşmaya başladığı da görülmektedir. Léger, bu anlamda resimlerindeki nesne ve figür çözümlerinde, silindir (tüpler) benzeri biçimleri kullanarak soyutlamaya yönelen çalışmalar ortaya koymuştur (Resim 22). Hatta, tüpleri resimlerinde sık sık kullanmasından dolayı Ahu Antmen, Léger’nin “tüpist” olarak bile değerlendirildiğini

<sup>36</sup> Nurullah Berk; **Ustalarla Konuşmalar**, Ankara Sanat Yay.: 4, Ankara, 1971, s. 34

<sup>37</sup> **y.a.g.e.**, s. 34



ifade etmektedir.<sup>38</sup> Kullandığı tüplerle hızlı bir sanayileşme içerisine giren dünyayı ve makineleşmeyi, kendi kurduğu resimsel bir dille betimlemiş olan Léger'nin, aynı zamanda resim sanatı dışında da soyut sanat bağlamında çalışmalar ürettiği örneklere de rastlamak mümkündür. "1924 yılında ressam Fernand Léger'nin 'Ballet Mécanique' filmi fotografik malzemeye dayanan ilk soyut filmlerden biri olarak kabul edilir."<sup>39</sup> Çok yönlü bir sanatsal üretim sergileyen Fernand Léger'nin, Kübizm kaynaklı soyutlama ve soyuta giden çalışmalarıyla tanışmış olması, Türk resmi için de, kendi sanatsal dilini yaratma sürecinde bir basamak olmuştur denilebilir. Bu noktada; Nurullah Berk, Cemal Tollu, Nedim Günsür, Şemsi Arel, Neşet Günal, Hamit Görele, Maide Arel, Erol Akyavaş ve Haşmet Akal gibi sanatçıların Fernand Léger atölyesinden ders almış olmaları, Türk resmi için önemli bir gelişme olarak karşımıza çıkmaktadır.



Resim 22: Fernand Léger, "La Partida de Cartas", 1917

<sup>38</sup> Ahu Antmen; **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, Sel Yayıncılık, 2. Baskı, İstanbul, 2009, s. 59

<sup>39</sup> <http://iys.inonu.edu.tr/webpanel/dosyalar/988/file/sayi04/121-131.pdf> Musa Köksal; "Plastik Sanatlar ve Sinema İlişkisi" İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi Cilt/Vol. 2 Sayı/No.4 (2012), s. 128'de yayınlanmış yazısından alınmıştır. (Erişim: 14.08.2012)

### 1.2.3 Hans Hofmann



Resim 23: Picasso'nun, Hofmann'ın 1949 yılında Paris'teki Galerî Maeght'te açtığı sergiyi ziyareti, fotoğraf: E.L. White, Jr., Paul Ellsworth

Hans Hofmann, özellikle II. Dünya Savaşı sonrası Amerika'da gelişen Soyut Dışavurumculuk\* resim hareketinin önde gelen isimlerinden biridir. Ancak, Türk resminin onunla tanışma serüveni daha önceki tarihlere denk gelmektedir. Hans Hofmann, 1904 tarihinde, Paris'e gitmesiyle Kübizm ve Fovizm hareketleriyle tanışmış ve bu yönde çalışmalar üretme sürecine girmiştir. Paris'te olması ona dönemin önde gelen sanatçılarıyla (Picasso, Robert Delaunay) tanışma fırsatı yaratmıştır. Paris'ten sonra Münih'deki atölyesinde verdiği dersler, Türk resim sanatı açısından önem taşımaktadır. Zeki Kocamemi (1922) (Resim 24), Ali Avni Çelebi

\* II. Dünya Savaşı sonrası Amerika'da gelişen ve eş zamanlı olarak Avrupa'da da Informel Sanat olarak görülmeye başlayan soyut eğilimli resim hareketidir. Bu konuyla ilgili ayrıntılı bilgi sayfa 48-51'de yer almaktadır.

(1922), Cemal Tollu (1931)\*, Mahmut Cuda (1923)\*\*, Saip Tuna, Ali Karsan\*\*\* ve Heykeltıraş Nusret Suman bu atölyenin öğrencileri arasında yer almışlardır.

Ali Avni Çelebi'nin yeteneğini fark eden Hans Hofmann'ın kendisine asistanlık teklif ettiği de bilinmektedir. Ancak Çelebi'nin, bu talebi devlet bursu ile okumuş olmasından dolayı, Türkiye'ye dönmesinin doğru olacağı düşüncesiyle reddettiği bilinmektedir.<sup>40</sup>



Resim 24: 1925 yılında Hans Hofmann (ortada) ve Ali Avni Çelebi (en sağda) yer almaktadır. Kıymet Giray; Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği, Akbank Yay., İstanbul, 1997, s. 57

\* Cemal Tollu, 2 Ekim - 16 Kasım 1931 Münih'te Hans Hofmann Atölyesinde "analitik desen" çalışmaları yapmıştır. Bkz. **Cemal Tollu: Retrospektif**, YKY, 2005; Gözlem / Yorum / Çeşitlilik, İstanbul Modern Yay., İstanbul, 2004, s. 157

\*\* **Gözlem / Yorum / Çeşitlilik**, İstanbul Modern Yay., İstanbul, 2004, s. 169'da Mahmut Cuda'nın "1923'te kendi imkanları ile Münih'e gitti ve bir süre Hans Hofmann Atölyesine devam etti."denilmektedir.

\*\*\* Ali Karsan "... kendi imkânları ile Münih'e giderek Hofmann'ın atölyesinde çalışmıştır." Nüzhet İslimyeli; Türk Plastik Sanatçıları Ansiklopedisi, Ankara Sanat Yay., C. 2 (I-P), Ankara, 1969, s. 399

<sup>40</sup> Gönül Gültekin; **Ali Çelebi**, Türkiye İş Bankası Kültür Yay.; Türk Ressamları Dizisi 4, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1984, s. 9

Nurullah Berk, Hofmann'ın ilk dönem çalışmalarındaki Kübizm anlayışı ve eğitimciliği konusunda şu sözleri kullanmıştır: *“Hofmann'ın kübizmi sert, köşeli, aşırı inşacı, biraz da karikatürel bir ekspresyonizme yöneliyordu. Ama Alman profesörün dersleri sanatın kurallarını sağlam aşıyor ve çalışmaları desen sisteminin sağlam temellerine dayatıyordu.”*<sup>41\*</sup> Kaya Özsezgin de, Zeki Kocamemi üzerine kaleme aldığı bir yazısında, Hans Hofmann'ın eğitiminde önem verdiği desenin kuruluşundaki geometri için şu ifadeleri kullanmıştır: *“Hofmann, konstrüktivist anlayışa bağlı, renkten çok desene ve kuruluşa önem veren bir ressamdı. Ona göre desen, her şeyden önce geometrik bir sentezdi. Resim bu sentezi gerçekleştirmeye yönelmeliydi”*<sup>42</sup> Kaya Özsezgin, Hofmann'ın her ne kadar eğitimciliğinin ilk aşamalarındaki çalışmalarını daha çok geometri üzerine temellenen bir desen kurgusu üzerine yoğunlaşmış olarak nitelendirmiş olsa da, resimlerinde rengi her zaman önemli bir unsur olarak ele almıştır. Hans Hofmann'ın 1921 tarihinde yapmış olduğu *“Yeşil Şişe”* çalışmasının alt yapısında Kübizm etkisiyle oluşturulmuş geometrik alt yapı hissedilirken, aynı zamanda rengin güçlü bir ifade aracı olarak kullanımı da gözden kaçmamaktadır (Resim 25). *“Hofmann'a göre renk, güçlü, plâstik bir araçtır. Her renk yeni biçim yaratır. O, rengi, canlı, kalın, atak ve geniş hareketlerle tuvale aktarır.”*<sup>43</sup> Hofmann'ın bu renk ve dışavurumcu anlayıştaki çalışmaları ile Ali Avni Çelebi'yi etkilemiş ve bu yönde çalışmalar ortaya koymasını sağlamıştır.<sup>44</sup> *“Prof. Hofmann'ın Cézanne'in anlayışına bağlı -deformation, contstruction, volume ve renk olarak- yeni bir kavramla ve sağlam bir kuruluşa resim yapması Kocamemi ve Çelebi'yi ta içten sarsmıştır.”*<sup>45</sup>

Hans Hofmann'ın, II. Dünya Savaşı sonrası Kübizm'in etkilerinden sıyrılarak soyuta yöneldiği görülmektedir. Onun bu süreçteki önemini vurgulayan Soyut Dışavurumculuğun önde gelen kuramcılarında Clement Greenberg, Hofmann'ı *“zamanımızın en önemli sanat eğitmeni, resimsel devrimi Mondrian'dan, Kandinsky'den, Lhote'tan, Ozenfant'dan daha iyi anlamış bir sanatçı”* olduğunu ifade

<sup>41</sup> Nurullah Berk, “Cemal Tollu”, **Yeni İnsan Bilim Sanat Düşün Edebiyat Dergisi**, S. 17, İstanbul, Mayıs 1964, s. 28

\* Hans Hofmann'ın desen eğitimi anlayışının, Türk sanatçıları üzerindeki etkilerinin değerlendirilmesi sayfa 84-87'de yer almaktadır.

<sup>42</sup> Kaya Özsezgin; “Ölümünün 20. Yılında Kocamemi'nin Yapısal Sağlamlığı, Çizgi Diriliğini Temel Alan Resimleri Yeni Bir Dönem Açmıştır”, **Milliyet Sanat Dergisi**, S. 323, İstanbul, 14 Mayıs 1979, s. 20

<sup>43</sup> Gültekin; **a.g.e.**, s.10-11

<sup>44</sup> **y.a.g.e.**, s. 33

<sup>45</sup> Münip Özben; “Dokuzuncu ölüm yıldönümünde: Zeki Kocamemi'nin Sanatı”, **Ankara Sanat Dergisi**, S. 25, Ankara, 1968, s. 10

etmiştir.<sup>46</sup> Canan Beykal ise, Hofmann'ın bu süreçteki önemini şu şekilde açıklamıştır: "... kendini aşmasını bilen bu mükemmel eğitici sanatçı, post-kübit yöntemler kadar dışavurumsal ifadeyi ve Amerika'da özellikle Pollock'a etki edecek olan *Dripping/Damlatmalarıyla Soyut Dışavurumcu Amerikan sanatçılarının pek çoğuna yol göstermiştir.*"<sup>47</sup> Aslında onun soyut resim anlamında önemini gösteren en önemli olaylardan bir diğeri ise; "*Soyut Dışavurumculuk*" teriminin ilk defa sanat eleştirmeni Robert Coates tarafından 1946 yılında Hofmann'ın New York'ta açtığı sergisindeki resimleri için kullanmış olmasıdır.<sup>48</sup> Resim sanatının bir dönemine adını verecek ve birçok sanatçıya yön veren düzeye ulaşmış olmasıyla, büyük bir aşama katedip gelişme göstermiş olan Hofmann'dan sanatçılarımızın 20'li yıllarda dersler almış olmaları, Türk resmi açısından bir şans olarak değerlendirilmelidir. Sanatsal etkileşimlerin bir zincir gibi devamlılık göstermesi açısından bakıldığında, Hofmann'ın Türk resmine yansıyan etkisi burada karşımıza çıkmaktadır. Kübizm ve Cézanne'ın etkilerini benimseyerek soyut resme ulaşan Hofmann üzerinden gelen birikimin, Zeki Kocamemi ve onun öğrencileri tarafından Türk resmine eklenmesi buna güzel bir örnektir. Adnan Çoker örneği üzerinden bu oluşan bağı, İpek Aksüğür Duben şu şekilde dile getirmiştir:

*"1955'ten sonra Çoker'i etkileyen Soyut Dışavurumculuk akımının kendisinde Cézanne temel olarak vardır. Ayrıca Çoker'in hocası Zeki Kocamemi'ye hocalık yapmış olan Hans Hofmann'ın "push and pull" teorisinin Cézanne'la göbek bağı olduğu düşünülürse Cézanne-Hofmann-Kocamemi ve dış etken olarak Soyut Dışavurumculuk'un çok yakın halkalarla birbirine bağlı oldukları ve Çoker'i saran etki çemberinin organik bağları daha iyi görülecektir."*<sup>49</sup>

Hofmann'ın, Cézanne'dan gelen ve Kocamemi ile Türkiye'ye girişine öğrencisi olarak bire bir tanık olan Adnan Çoker, bu bağı kendi sözleriyle şu şekilde ifade etmektedir:

*"Hofmann'ın doğa çıkışlı renkli Kübizm'e giderek Cézanne'a kadar inen öğretisi, yalnızca doğanın dış görüntüsünü yansıtan natürmort, peyzaj gibi sanatın temel kategorilerini ya da sanat biçimlerini değil, özünü; plân, modülasyon, boşluk ve yapı gibi, sanatı kökünden sarsan yenilikçi değerlerini kapsıyordu. Kocamemi bu bilgilerin kavramlarını ve uygulamalarını Türkiye'ye getirdi."*<sup>50</sup>

<sup>46</sup> Ahu Antmen; **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, Sel Yayıncılık, İstanbul, İkinci Baskı, 2009, s. 145

<sup>47</sup> [http://www.felsefeekibi.com/sanat/yazilar/yazilar\\_1945SonrasiSanat.html](http://www.felsefeekibi.com/sanat/yazilar/yazilar_1945SonrasiSanat.html) (Erişim: 20.02.2012)

Canan Beykal; "1945 Sonrası Sanat", Sanatsanat Dergisi, İstanbul, Kış 2004'de yer alan yazıdır.

<sup>48</sup> Hans Hofmann'la ilgili bu bilgi için bkz. Ahu Antmen; **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, Sel Yayıncılık, İstanbul, İkinci Baskı, 2009, s. 143

<sup>49</sup> **Adnan Çoker Retrospektif 2010**, Beşiktaş Belediyesi – Beltaş A. Ş. Sanat Yay.: 12, Promat Basım Yayın San. ve Tic.A. Ş., Mart 2010, s. 272

<sup>50</sup> Adnan Çoker; **Zeki Kocamemi**, İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi 1979 Yayını, Toplu Sergiler: 5, 1979, s. 4





Resim 25: Hans Hofmann, “Yeşil Şişe”, tuval üzerine yağlıboya, 45.4 x 60.64 cm, 1921

Hans Hofmann, André Lhote ve Fernand Léger sayesinde Türk resminde kendisini göstermeye başlayan soyut ve soyutlama eğilimli resim hareketlerinin gelişmesine hız kazandıran Kübizm, Avrupa’da sadece resim alanında değil, birçok sanat dalında (mimari, heykel, grafik, dekoratif sanatlar) örneklerin ortaya konulduğu önemli bir sanat hareketi olmuştur. Bu kadar farklı alanlarda üretimlerin ortaya çıkması, bu sanat hareketini 20. yüzyıl başlarında önemli bir konuma getirmiştir. Yaklaşık 20 yıllık bir gecikme ile bu sanatsal eğilimin, Avrupalı eğitimciler sayesinde tanıma fırsatı bulunmasının, Türkiye’de kurulan yeni rejimin (Cumhuriyet’in) kendine has yeni bir dil yaratma çabası ile örtüşmesiyle resimde kendine uygun bir zemin bulmuş olan Kübizm, Türk resim sanatının merkezine yerleştirmiştir.

### 1.3 Kübizm'e (ve Konstrüktivizm'e) Atıflı Türk Resmi

*"Kübizm'i alıp getirmek, onu icat etmek yahut Kübizm'de en olgun eseri vermek anlamına gelmez ki"<sup>51</sup>*

Mahmut Cuda

Türk resim sanatında yaygınlaşmaya başlayan Kübizm hareketini destekleyen örneklere, 1930'lu yıllarda yazın hayatında da rastlamak mümkündür. İsmail Hakkı Baltacıoğlu<sup>\*</sup>, ortaya koyduğu çalışmalar ile Kübizm'i savunan ve bu konuda ilk ifadeleri kullanan kişilerin başında gelmektedir. 1931 tarihli "*Demokrasi ve Sanat*" isimli kitabı, bu konuda incelenmesi gereken bir kaynaktır (Resim 26). Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde de eğitim veren Baltacıoğlu, bu kitabında verdiği derslerden ve İlahiyat Fakültesi Dergisi'ndeki yazılarından faydalandığı konusundaki bilgi, kitabın önsözünde yer almaktadır. Güzel Sanatlar Akademisi'nde 1921 yılından itibaren görev almaya başladığı bilindiğine göre, Baltacıoğlu'nun görüşlerini, 1920'li yıllarla birlikte Akademi'de öğrencilerine aktardığı anlaşılmaktadır. Bu kitapta, İsmail Hakkı Baltacıoğlu; 19. yüzyıl sanatını iki kola ayırmış ve bunları "*Akademizm*" ve "*Empresyonizm*" olarak adlandırmıştır. Baltacıoğlu, *Akademizm'i* şu şekilde açıklar: "*Akademizmin hedefi mazidir. Akademizm maziye mükemmel, olmuş bitmiş olarak kabul eder. Akademiklere göre san'atkârın muvaffakiyeti bu mükemmel modeli taklit ederek vücuta getirmektir.*"<sup>52</sup> Empresyonizm (İzlenimcilik) ise Baltacıoğlu'na göre Akademizm'e karşı bir duruştur ve taklide dayalı anlayıştan kurtulma yollarını aramaktadır. İzlenimcilik konusunda ise şu ifadeleri kullanmıştır:

*"Empresyonistler akademiklerin maddeciliğinden, aklî vuzuhundan kurtulmak bahanesile ve kararile renk ve ışık mebdelerine katlanıyorlardı. San'at tabiatın yahut tarihin emuzeçlerin basmakalıp taklidinden kurtulmak bahasına şekil, renk ve ışık mihanikiyetine kapılıyor, tabiatle, şekil ve hacimle alâkasını kesiyordu. Empresyonist bir eserin icat mebdeci ışıktan ibaret kalıyordu. Akademizmin çizgi ve şekil iptilâsına karşı şimdi de çizgi ve şekil korkusu ve nefreti taşıyan yeni bir mihanikiyet vücuta gelmişti"*<sup>53\*\*</sup>

<sup>51</sup> Mehmet Ergüven; "Mahmut Cûda İle Hans Hofmann Üzerine Söyleşi"; **Gergedan Yeryüzü Kültürü Dergisi**, Nu: 3, İstanbul, Mayıs 1987, s. 41

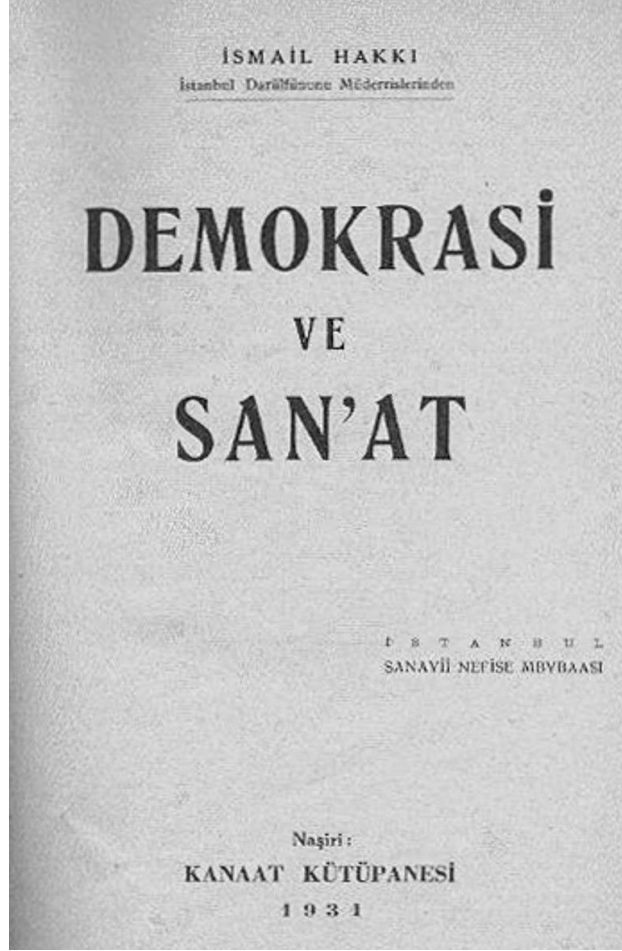
<sup>\*</sup> İsmail Hakkı Baltacıoğlu (1886-1978), Darülfünun'da (İstanbul Üniversitesi) pedagoji eğitmenliği yapmıştır. Eğitim Fakültesi'nde dekanlık ve İstanbul Üniversitesi'nde rektörlük yapmıştır. Ankara Dil Tarih ve Coğrafya Fakültesi'nde profesör olarak eğitim vermiştir. 1934'ten itibaren Yeni Adam dergisini hayata geçirmiştir. Tiyatro, felsefe, estetik, sosyoloji ve dini konularda kitap yayınlamıştır. Güzel Sanatlar Akademisi'nde 1921 yılında ek bir görevle estetik dersi de vermiş olan Baltacıoğlu, hat üzerine de çalışmalar yapmıştır.

<sup>52</sup> İsmail Hakkı Baltacıoğlu; **Demokrasi ve Sanat**, Kanaat Kütüphanesi, Sanayi Nefise Matbaası, İstanbul, s. 103

<sup>53</sup> **y.a.g.e.**, s. 103

<sup>\*\*</sup> Vuzuh: 1. Açık olma durumu, açıklık, aydınlık. 2. Açıklık; Mebde: 1. Baş, başlangıç. 2. Kaynak, kök. 3. İlke; Mihaniki: Düşünmeden, ölçülerek değil de yalnızca alışkanlığın verdiği kolaylıkla veya yalnız kasların hareketiyle yapılan (iş, hareket vb.), mekanik; İptila: Düşkünlük, tiryakilik. (TDK Türkçe Sözlük 2005) Enmuzeç: Nümune, misâl, örnek (<http://www.osmanlicasozluk.net/osmanlica/16430-sozluk-ENMUZEC-anlam.html>) Erişim: 06.03.2012

19. yüzyıl sanatının iki yönde (Akademizm, İzlenimcilik) ilerlediğini belirten Baltacıoğlu, yeni sanatın çıkışını; “Kübizm işte bu iki zıt ve haylıdan haylıya aşınmış san’at telâkkisinin arasından çıktı”<sup>54</sup> diyerek dile getirmiştir. Artık, resim sanatı Baltacıoğlu’nun ifadesiyle iyice eskimiştir ve yeni bir sanatın ortaya çıkması zorunluluğu ortaya çıkmıştır. Bu yeni sanat ise Baltacıoğlu’na göre ‘Kübizm’dir.



Resim 26: İsmail Baltacıoğlu, **Demokrasi ve San'at**, Kanaat Kütüphanesi, İstanbul, 1931

Cumhuriyet'in ilanından sonra Türkiye'de yaşanan büyük atılımlara, resim sanatı da ayak uydurma sevdasıyla kendisine yeni bir sayfa açmak istemektedir. Bunu da sanatta Kübizm ile yaratma çabasına girmiştir. Baltacıoğlu'nun görüşüne göre Kübizm de tam bu noktaya karşılık gelmektedir. Kübizm'in etkileri sadece resimde değil, heykel ve mimaride de kendini hissettirmektedir. İsmail Hakkı Baltacıoğlu, “Mimari” başlığı altındaki yazısında; sanatın nasıl olması gerektiğini şu şekilde ifade etmiştir: “Demokrasinin mimarideki tecellisi Kübizm denilen

<sup>54</sup> Baltacıoğlu, **a.g.e.**, s. 103

\* Telakki: Anlayış, görüş (TDK Türkçe Sözlük 2005)



cereyandır.<sup>55</sup> Mimarinin ağırlıklı olarak ele alındığı *Demokrasi ve Sanat*'ta; Kübizm'in mimarideki önemli temsilcilerinden Le Corbusier'ye ait mimari çalışmalar, resim alanında ise Picasso (Pablo)\*, Braque (Georges), Lhote (André), Léger (Fernand), Gleizes (Albert), Juan Gris, La Fresnaye (Roger de), Hayden (Henri) ve Ozenfant (Amédée)'a ait Kübizm'in etkilerinin hissedildiği resimler yer almaktadır. Aynı zamanda kitapta geçtiği şekliyle Jeanneret'a\*\* ait resim çalışmaları da yer almaktadır. Heykeltıraş Lipchitz (Jacques) ve Archipenko (Alexandre)'ya ait kübist anlayışta heykel (rölyef) çalışmaları, yine Kübizm etkilerinin hissedildiği geometrik formlara dayalı Art Deco anlayışta çalışmalarıyla bilinen Ivan Da Silva'nın bir halı çalışması yer almaktadır. Zeynep Yasa Yaman, Baltacıoğlu'nun "*Demokrasi ve Sanat*" kitabının ismini taşıyan, 1994 tarihinde Türkiye'de Sanat Dergisi'nde yayınlanan yazısında, bu kitaba ilişkin şu tespitlerde bulunmuştur:

*"Bugüne değin yazılan batı anlayışına dönük Türk sanatı ya da çağdaş plastik sanatlar tarihi alanındaki kitapların hiçbirinde kaynak olarak kullanılmamış; öte yandan izleyebildiğim kadarıyla dergi ve gazetelerde yayımlanan makale ve yazılarda da kendisine gönderme yapılan bir kitap olmamıştır."*<sup>56</sup>

Her ne kadar çok ilgi görmemiş bir kitap olsa da, yayınlandığı tarihin öncesinde Türkiye'de Kübizm hareketi üzerine çalışmalar ortaya konulmuş, bu kadar çok sanatçının eserlerinin yer aldığı başka bir kitap yoktur. Zeynep Yasa Yaman, devlet - sanat ilişkisi bağlamında Kübizm ve Türkiye Cumhuriyeti'nin sanatının o dönem değerlendirildiğinde ne olması gerektiğiyle ilgili ise şu tespitlerde bulunmuştur:

*"Baltacıoğlu, bir anlamda devletin, hükümetin ve partinin kültür devrimi programını da açıklamış olmaktadır. Anlatılmak istenen 'Kübizm'in, demokrasinin bize sağladığı çok sesliliğin bir gereği olarak yirminci yüzyılın tininden çıktığı, bu çağın tekniği ve estetiği olduğudur. Gerçekten de Türkiye Cumhuriyeti için en uygun akım Kübizm'di. 'Dada', 'Sürrealizm' gibi sanat anlayışlarının düşünsel fantezi ve isteklerini Türk toplum ve sanatçısının duyumsamamasının koşulları yoktur. O yıllarda 'Ekspresyonizm' Avrupa'nın lanetlediği bir sanat akımıdır, yanı sıra Cumhuriyet Türkiye'si çağdaş uygarlık düzeyinde bir tür sıkıntı, bunalım ve kötümserliği içinde duymamakta, geleceğe mutlu ülkülerle bakmaktadır. Devrimlerin bütüncül dizgesi içinde devlet, cumhuriyeti demokrasi ile ilişkilendirmiş, demokrasi sanatı; Türkiye Cumhuriyeti sanatı olarak ise Kübizm'i saptamıştır."*<sup>57</sup>

<sup>55</sup> Baltacıoğlu; a.g.e., s. 70

\* Kitapta sanatçıların isimleri kısa bir şekilde verilmiştir. Parantez içerisinde yer alan bilgiler sanatçılara daha iyi ulaşılabilmesi için tarafımdan eklenmiştir.

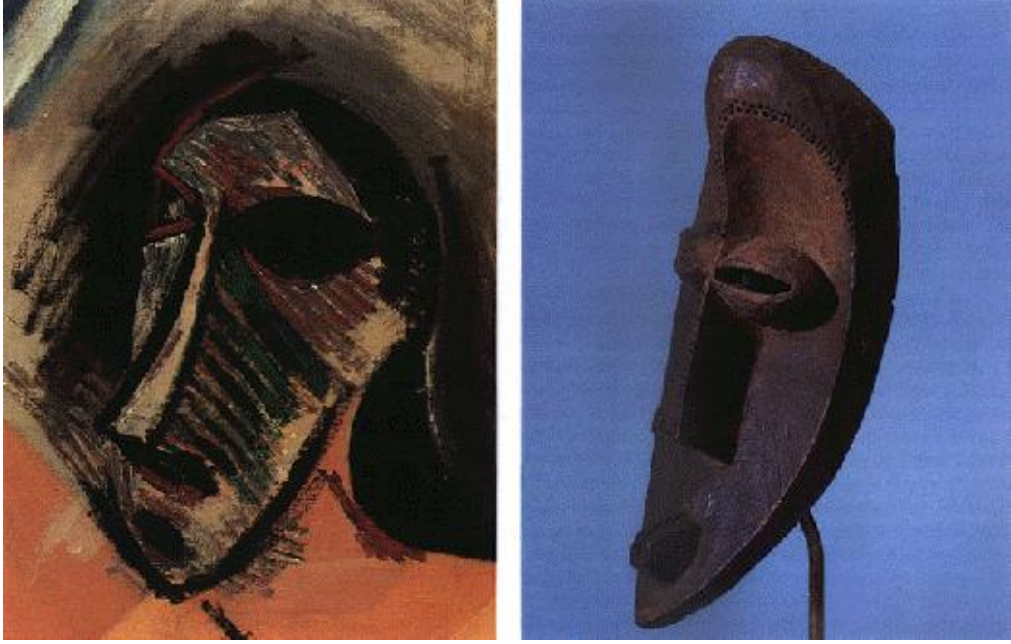
\*\* Bu çalışmalar asıl adı Charles Édouard Jeanneret'e aittir.

<sup>56</sup> Zeynep Yasa Yaman; "Demokrasi ve Sanat", *Türkiye'de Sanat Dergisi*, S. 15, İstanbul, Eylül / Ekim 1994, s. 28

<sup>57</sup> y.a.g.e., s. 31

Ali Artun ise, İsmail Hakkı'nın Kübizm tanımlamalarına da değinerek, Batı sanatındaki Kübizm ve Türkiye'deki Kübizm'in arasındaki farkları şu şekilde açıklar:

*"Anlaşıyor ki, Cumhuriyet sanatının kurucu, resmi söylemi olarak İsmail Hakkı kübizmiyle, Picasso-Braque kübizmini bağdaştırmak oldukça zordur. İlkinin, ulus inşasının gereği olarak önüne koyduğu modernlik tasavvurunu, ikincisi arkaya atar; ilkinin kavramak için Batı'ya yöneldiği gerçeklikten diğeri sıyrılmak için Doğu'ya yönelir. O nedenle yerli tarihi dışarıdakinden daha uzun sürecek ve giderek gündelik dile de karışacak 'kübik', daha çok Cumhuriyet 'zihniyet ve içtimaiyatının' ilginç bir alâmet-i fârikası sayılmalıdır."<sup>58</sup>*



Resim 27: Picasso'nun Avignonlu Kızlar çalışmasındaki detayında kullanmış olduğu Afrika maskı  
<http://www.marin.edu/art107/ModernismPartThreeStudyImages.htm>

Picasso'nun Kübizm'in doğuşunu simgeleyen 'Avignon'lu Kızlar' (1907) çalışmasına bakıldığında, figürlerin yüzlerdeki maskların Afrika'ya ait bir unsur olduğu görülmektedir (Resim 27). Bu da Ali Artun'un belirttiği gibi, Batı sanatının yeri geldiği durumlarda Doğu - Afrika sanatını kendisine nasıl eklemlediğine iyi bir örnek teşkil etmektedir. Türk sanatı da kendi sanat geleneğinin izlerini, Batı'nın Kübizm'inde ve Soyut resminde görmeye başlamış ve bu yönde çalışmalar ortaya koymaya başlamıştır. Artun, Türk resminde yaşanan Batı sanatında kendini görme ile ortaya çıkan sanatsal eğilimi şu şekilde açıklamaktadır:

<sup>58</sup> Ali Artun; "Çağdaş Sanat Tarihleri ve Türkiye'de Sanatın Çağdaşlaşması", **Toplum ve Bilim Dergisi**, S. 79, Birikim Yayınları, İstanbul, Kış 1998, s. 50-51

"1930'larda başlayan dönemde, kültürel vurgular karşıtlarına dönüşür. Uluslararasıdan ulusala, modernlikten geleneğe ve klasiğe, bireyden devlete kaymaya başlar. Yakup Kadri, Halide Edip, Hüseyin Cahit, Peyami Safa gibi yazarlar kübizmi lanetlemeye girişirler. Kübizmin çürümüşlüğü, çarpıklığın, soysuzluğun sembolü bir maraziyet gibi anıldığı olur ve 1933'teki üniversite reformuyla birlikte İsmail Hakkı Baltacıoğlu, Akademi hocalığı dahil bütün görevlerinden alınır. Birden kübizimde, soyut sanatta Türk ve İslam sanatlarının hendesesi keşfedilir: Kilimlerde, mihraplarda, hat ve süsleme sanatlarında zaten geometri de, soyut da vardır. Sabahattin Eyüboğlu Matisse'de minyatürü, Sedat Hakkı Eldem Le Corbusier'de ve Frank Lloyd Wright'ın mimarlığında Türk evini keşfeder. Ulusal estetiğin zaten uluslararası olanda, Batı formlarında temsil edildiği görülür. Bu dönüşüm sürecinde kübizm de ulusallaşır. Hakkı Anlı, Nurullah Berk, Sabri Berkel, ve Cemal Tollu geleneksel, ulusal konuları, ya da nû gibi klasik konuları, geometrik şablonlara uyarlayarak, kübist yoğurtçu, zeybek, köylü, "istihsal" resimleri boyarlar. Sonuçta bireysel bir dille ve özerk bir sanatla değil, gene ideolojik olarak yüklü tablolarla karşılaşırız. Kübizm modernist bir estetikten daha ziyade, bir modernizasyon estetiği olarak kavranır. Yani sanayileşmenin, çağdaş bilimin ve teknolojinin bir temsili gibi araçsallaşır. Modern metropolün zaman ve mekan kavrayışından, 19. yüzyıl sonunun fragman estetiğinden türeyen Paris kübizminden, özerk bir modernist estetikten iz kalmaz"<sup>59</sup>

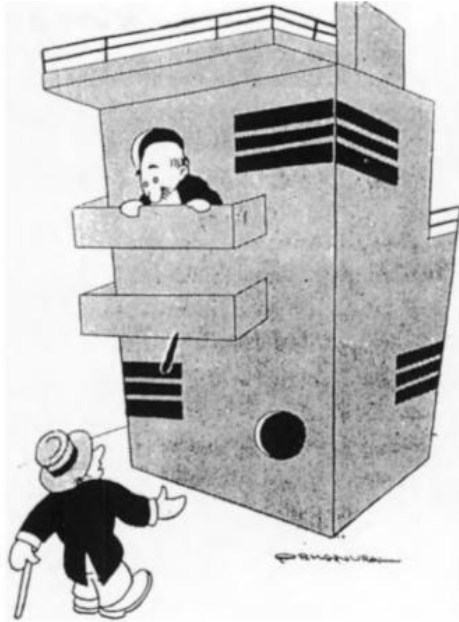
Baltacıoğlu'nun, "Demokrasi ve Sanat" kitabını yayınlanmasından sonra, Türkiye'de Kübizm'e değinen farklı yayınlara da rastlanmak mümkündür. Nurullah Berk'in 1934 tarihinde Semih Lütfi Bitik tarafından basılan "Modern San'at" isimli çalışmasında; Empresyonizm, Neo Empresyonizm, Pürizm ve Fütürizm'in yanında Paul Cézanne, Kübizm, Kübizmin Tekniği, Plastik Unsurları başlıklı yazılar yer almaktadır. 1938'de Akademi'nin bir yayını olan; yazarı Adolphe Basler ve Charles Kunstler olan ve çevirisini A. Muhib (Dıranas), Cahit Sıtkı Tarancı'nın yaptığı "Fransız Müstakil Resmi II" isimli kitapta, "Cézanne'ın Yaptığı İnkılâp" ve "Picasso ve Kubizma" başlıklı yazılar yer almaktadır. 1939 yılında ise Kübizm'in ortaya çıkışına öncülük eden Paul Cézanne'ın sanatı üzerine Kanaat Kitabevi yayını olan Tristan L. Klingsor'un yazdığı, çevirisini Şerif Hulusi yaptığı kitap yayınlanmıştır. Aynı yıl Maarif Vekaleti tarafından yayınlanan Güzel Sanatlar Dergisi'nin 1. sayısında Nurullah Berk'in "Modern Sanat" başlıklı yazısının alt başlıklarından birisi "Yeni Bir Nizama Doğru: Paul Cézanne" bir diğeri ise "Hendesî Nizam ve Mücerret Mefkûre: Kübizm:"dir.\*

Hem batılı eğitimciler etkisiyle, hem de yayınlarda sık sık ön plana çıkmasıyla, Türk sanatında hızlı bir biçimde yaygınlaşmaya başlayan Kübizm, Batı sanatına körü körüne bir bağlılıkla ele alındığı zaman, sanat alanında tepkilerin de ortaya çıkmasına neden olmuştur. Malik Aksel, Türk resminde sık sık yanlış kavranıp kötü uygulamalar ortaya konulmuş Kübizm için şu ifadeleri kullanmıştır: "O devrin tabiriyle (Kübizm) sanatı bizden olanların canına ot tıkadı, sade ressamlar

59 Ali Artun, "Hakkı Anlı ve Bir Yerel Modernizm Zamanı", **Sanat Dünyamız**, Bahar 2007, s. 69-70

\* Nurullah Berk'e ait olan bu yazılar; **Güzel Sanatlar Dergisi**, Maarif Vekaleti, S. 1, 1939, s. 107-113'de yer almaktadır. nizam: düzen; hendesi: geometrik; mücerret: soyut; mefkûre: ülkü, ideal (TDK Türkçe Sözlük, Ankara, 2005)

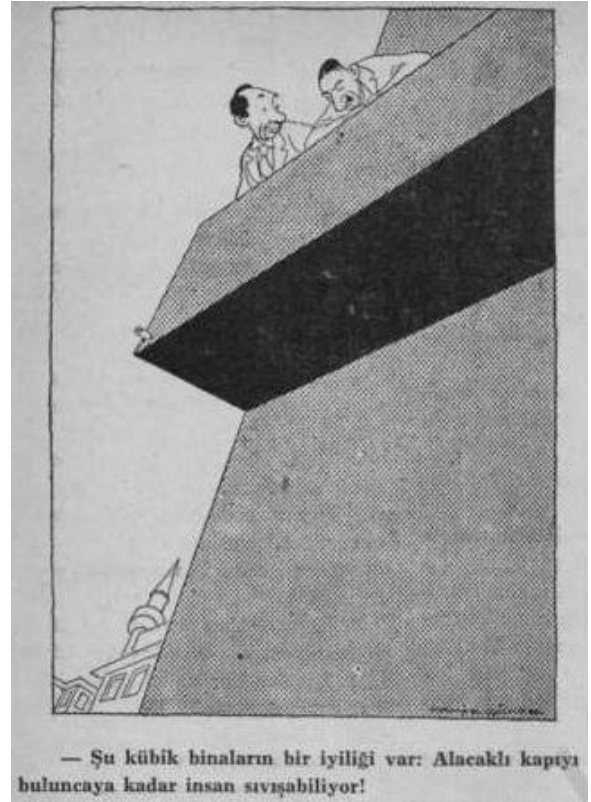
değil genç mimarlar da her şeyi köşeli görmeye başladılar.<sup>60</sup> Kübizm ifadesi bu süreçte o kadar çok kullanılmıştır ki, yine kendisini karikatürlerde de göstermeye başlamıştır (Resim 28, 29, 30, 31, 32). Mimaride, resim sanatında, yayın organlarında Kübizm'in sık sık yer alması, onun tanınırlığını arttırmıştır ve farklı kullanımların da ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Fikret Adil, "kübik" teriminin halka nasıl indiği ve nasıl kullanıldığına dair verdiği örnekler ilginçtir: "bu kübik sıfatı o kadar aldı, yürüdü ki, Mahmutpaşa'da kübik fanila satanlar türedi, hatta bir gün bir manav bana, yaylı bir telin ucuna taktığı kavunu sergidekilerden daha fazla fiyata 'kübik' diye satmaya kalkmıştı"<sup>61</sup>



— Apartmanın kapısını kübik olsun diye mi gizli yaptırdın?

— Hayır, alacaklılar bulamasınlar diyel...

Resim 28: Orhan Ural'a ait bir karikatür



— Şu kübik binaların bir iyiliği var: Alacaklı kaptı buluncaya kadar insan sıvışabiliyor!

Resim 29: Ramiz Gökçe, Akbaba Dergisi, S. 67, 1935

<sup>60</sup> Malik Aksel; **İstanbul 'un Ortası**, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları: 255, Elif Matbaası, Ankara, 1977, s. 428

<sup>61</sup> Zeynep Yasa Yaman; 1930-1950 Yılları Arasında Kültür ve Sanat Ortamına Bir Bakış: d Grubu, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Ankara, s. 167 Aktaran: Ali Artun; "Çağdaş Sanat Tarihleri ve Türkiye'de Sanatın Çağdaşlaşması", **Toplum ve Bilim Dergisi**, S. 79, Birikim Yayınları, İstanbul, Kış 1998, s. 51

Resim 30: Orhan Ural, Akbaba Dergisi, S. 144, 1936



Resim 31: Akbaba Dergisi, S. 42, 1934



Resim 30: Şevket — Şu bizim kırk yıllık mahalleye bak. O da kübik olmuş!



Resim 32: Ramiz, Akbaba Dergisi, S. 15, 1933

Kübizm'in Türk resminde yaygınlaşmaya başlaması, eleştirileri de beraberinde getirmiştir. Akademi'nin baskınlığındaki İzlenimciliğin hakimiyeti altındaki resim sanatının bu harekete bakışı serttir. Mahmut Cuda'ya, Akademi'nin önemli eğitmenlerinden İbrahim Çallı'nın, Kübizm'i nasıl karşıladığını ve Ali Avni Çelebi ile Zeki Kocamemi'nin o dönemdeki sanatsal üretimleri ile ilgili sorulan soruya verdiği cevap şu şekildedir: *"Tabi inkâr etti, üstelik de Ali'yle Zeki çok güç durumda kaldılar. Çünkü, onların sanatı adeta bir alay konusu olmuştu. Hatta Ali'ye 'Kübik Ali' adı takıldı."*<sup>62</sup>

Cézanne'la resim sanatında düşüncenin resme dahil olması ile başlayan süreçle birlikte, Braque ve Picasso, Kübizm'in temellerini atarken, bu hareketin öncülerinden sayılan André Lhote, Fernend Léger ve Hans Hoffmann'dan eğitim alan sanatçılarımızda da bu eğilimin ortaya çıkması doğal bir sonuçtur. Kübizm'in de, soyut eğilimli hareketlerin gelişmesinde önemli bir etki yarattığı bilinmektedir. Nurullah Berk, Kübizm'in varoluşunda yatan geometri ve soyuta yaklaşan yönünü şu sözlerle ifade etmektedir:

*"Picasso, Braque, Juan Gris, André Lhote, La Fresnaye, Metzinger, Gleizes, Duchamp Villon, Romanyalı Heykeltıraş Brancusi. Paul Cézanne'in bir formülü bayrakları olmuştu. «Tabiatı her şey yuvarlağa, kareye, silindire çevrilebilir.»Cézanne kübizmi, soyut sanatı sezmişti ama aşırılığa gitmemişti. Kübist'ler tabiatı geometrik, şemalar içinde görüp, geometrik biçimlerin yalın güzellik ve denklğini bularak resim tarihine yepyeni bir akımla girdiler."*<sup>63</sup>

Batı sanatında etkisini yitirmeye başladığı süreçte Türkiye'de zor koşullarda kendisine kimlik arayan ve yer edinmeye çalışan Kübizm, Batı'nın bu hareketi kavrayışıyla tam olarak örtüşmemiştir. d Grubu'nun Türk sanatına aktardığı eğilimi Kemal İskender, Kübizm uzantısı bir "Şekilcilik" olarak değerlendirmektedir.<sup>64</sup> Türk resminin Kübizm kavrayışı Batı'ya oranla daha iki boyutludur. Figür veya nesnenin geometrik biçimlere benzetilme kaygısıyla 'köşeleştirme' gayreti içerisine girildiği görülmektedir (Resim 33). Özellikle Bunun aslında Batı anlayışındaki Kübizm'in tanımıyla bağdaşmadığı açıktır. Batı sanatında, Cézanne'ın resimde görünenin bire bir aktarımının dışında, akıl yoluyla çözümleme gayretiyle ortaya koyduğu tavrın devamında gelişen Kübizm, resimde güçlü ve sağlam bir etki yaratmak için

<sup>62</sup> Mehmet Ergüven; "Mahmut Cûda İle Hans Hofmann Üzerine Söyleşi"; **Gergedan Yeryüzü Kültürü Dergisi**, Mayıs 1987, Nu: 3, s. 40

<sup>63</sup> Nurullah Berk; **Ustalarla Konuşmalar**, Ankara Sanat Yay.: 4, Ankara, 1971, s. 29

<sup>64</sup> Kemal İskender; "1950'lerden 1980'lere: Türk Resminin "Batı" Cephesinde Değişen Yeni Bir Şey Yok!", **Sanat Çevresi**, S. 131, İstanbul, Eylül 1989, s. 21

kullanılmaktadır. Türk resim sanatı, modernleşmenin bir yolu olarak düşündüğü bu sanat hareketini, yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nin, yeni Türk resim sanatını ortaya koymasının bir aracı olarak düşünmüştür. Ancak burada Batı'dan devşirilen bir eğilimin tam olarak özümsememesi, Türk resim sanatında ortaya konulan çalışmalarda problemlere sebep olmuştur. Avrupa'ya giden sanatçıların, bu süreçte aldıkları eğitimin ve bu eğitimi alacak dil yeterliğinin\* kendilerinde olmaması, yeni sanatın Türkiye'de kabul görmesi için, yerel konuları Kübizme uydurma çabaları, bir yandan da bu yeni eğilimlere ilişkin yeterli kaynak yayının olmayışı, böylesi bir durumun ortaya çıkışını hazırlayan etkenler olarak karşımıza çıkmaktadır. Uzun süreler Kübizm sonucu gelişen bir soyutlama serüvenine katılan sanatçılar, dolaylı yollarla soyut resme ulaşmışlardır. Sürekli olarak bir bağlantı kurma ve temellendirme isteği, Türk soyut resmini ya doğanın/figürün bir tür soyutlanmasına, ya da geleneksel ve yerel konuların bir tür yorumuna dayanmasını gerektirmiştir. Bu da Türk resminde soyut resmin net bir şekilde kavranamaması sonucu salt bir soyut resme ulaşmada aksaklıklara ve gecikmelere sebep olmuştur. Turan Erol, 1950-60 yılları arasında Türk resminde egemen olan anlayışın, Batı sanatıyla etkileşimler sayesinde gelişen kübizm kaynaklı geometrik soyutlama eğilimi olduğunu belirtmekte ve bu anlayışla eserler ortaya koymak isteyen sanatçıları da; *"...kübizme dayalı, düz ve eğri çizgilerin ilişkileri içine hapsedilmiş, giderek izleyiciye bıkkınlık veren, yaşamdan çok kurama dayanan işler ortaya çıkmaya başlamıştır"* diyerek eleştirmektedir.<sup>65</sup>

Her ne kadar bu yaşananların çok sağlıklı olmadığı görünse de, Cumhuriyet projesi o dönemde kendi sanatını yaratmak istemiş ve bunu da ihtiyaç olarak görmüştür. Bunun bir sonucu olarak Türk resmi, Kübizm'e sıkıca sarılarak onu benimsemiştir. Kübizm ise, sonrasında gelişen soyut ve soyutlamaya giden yolun hazırlayıcılarından biri olması açısından, Türk resim sanatı için önemli bir gelişmedir. Türk resim sanatının Kübizm'le oluşturmaya çalıştığı yeni sanatsal ifade olanakları, II. Dünya Savaşı sonrası yaşanan gelişmelerle birlikte soyut resim bağlamında yeni arayışlara kaymaya başlamıştır. Aynı zamanda böyle bir eğilimin ortaya çıkışına, bu yıllarda Türkiye'de yaşanan; siyasal, sosyal ve kültürel alanlardaki gelişmelerin sanatçıları bireyselleşmeye yöneltmesinin de ön ayak olduğu görülmektedir.

\* Bkz. bu konu 3. Bölüm'de (s. 80 - 88) daha ayrıntılı bir şekilde incelenmiştir.

<sup>65</sup> Turan Erol, "Sanatımızın Demokrat Parti Dönemi ve "Vilayet Resimleri" Olayı", **Milliyet Sanat Dergisi**, Sayı: 35, 1 Kasım 1981, s. 25





Resim 33: Cevat Dereli; “Balık Tutan Adam”, tuval üzerine yağlıboya, 89 x 115 cm. İDRHM



## 2. BÖLÜM

### TÜRK SANATINDA SOYUT ve SOYUTLAMA EĞİLİMLİ RESİM YAKLAŞIMLARI

#### 2.1 1945 Sonrası Türkiye'deki Siyasal Dönüşümün Sanata Olan Yansımaları

Türkiye, II. Dünya Savaşı'na kadar geline süreçte, Cumhuriyet'in çağdaşlaşma ideali ile ortaya konulmuş çabalarla hızlı bir kalkınma hamlesini gerçekleştirmiştir\*. Yaşanan bu gelişim, Türkiye'nin II. Dünya Savaşı'na İsmet İnönü'nün kararlı tutumu ve yoğun gayretleri sayesinde girmemeyi başarmış olsa da, savaşa girilebilir düşüncesiyle yapılan hazırlıklar (tasarruf tedbirleri) sonucunda hız kesmek zorunda kalmıştır. Aynı zamanda Türkiye, savaşın getirdiği bütün dünyayı etkileyen ekonomik çalkantılı durumdan da nasibini almıştır. Savaşa girmemekle başarılı bir duruş sergileyen Türkiye, savaş sonrasında Avrupa'da sarsılan dengelerden sonra Rusya'nın baskın etkisinden kurtulmak ve güvenliğini sağlamak için Nato'ya girmiştir (1952). Nato'yla birlikte Amerika'nın koruma şemsiyesinin altına girilmesinden önce, zaten Truman Doktrini\*\* (Mart 1947) ve Marshall Planı (Mayıs 1947) sayesinde alınan maddi ve askeri destekler ile Türkiye'nin stratejik açıdan Amerika'ya yaklaştığı görülmektedir.

---

\* 1923 yılında başlayan tek partili sistemle birlikte, artık milli egemenliğe dayalı yeni bir devletin kurulması sağlanmıştır. Kurulan yeni devletin, Atatürk'ün önderliğinde ortaya konulan ve CHP'nin benimsediği inkılaplar doğrultusunda (Cumhuriyetçilik, Halkçılık, Milliyetçilik, Laiklik, Devletçilik ve Devrimcilik) ülkenin Batılı bir normda ele alınarak gelişmişliğinin artırılması için yoğun bir çaba harcadığı görülmektedir. Yabancı şirketler (Alman, İngiliz ve Fransız) işletme hakkına sahip olduğu demiryolları ile Haydarpaşa ve İzmir limanlarını satın almıştır. Ayrıca sadece İstanbul-Ankara arasındaki demiryolu ağı, 1927-1939 tarih aralığında önemli güzergâhları birbirine bağlayacak şekilde geliştirilmiştir. Sanayileşmede de en önemli adım, yurt genelinde kurulmaya başlayan fabrikalar olmuştur. 1927 yılında kabul edilen Teşvik-i Sanayi Kanunu ve sonrasında, 1934 yılında devreye giren I. Beş Yıllık Kalkınma (Sanayi) Planı ile ortaya konulan sanayideki atılımlar, Türkiye'nin gelişimi açısından önem taşımaktadır. Bu anlamda yaşanan ilk gelişmeler, savaşla geçen yılların etkisiyle savunma sanayine önem verilmesi ve bu yönde fabrikaların (Ankara, Kırıkkale, Kayseri) kurulmaya başlanmasıdır. Türkiye, Cumhuriyet'i çok yönlü bir proje olarak ele alarak; siyasal, sosyal, hukuk, ekonomi, eğitim ve kültür gibi birçok alanda yenileşme hareketleri ortaya koyarak çağı yakalama anlamında önemli adımlar atmıştır. 1938 tarihiyle birlikte Atatürk'ün ölümünden sonra Cumhurbaşkanı ve CHP'nin başkanlığına da getirilen İsmet İnönü'yle devam eden tek partili dönem, Demokrat Parti ile çok partili sisteme geçilmesiyle son bulmuştur.

\*\**Başkan Truman: Türkiye'nin milli bütünlüğü Ortadoğu nizamı için şarttı, dedi. Türkiye ve Yunanıstana 400 milyon dolar yardım yapılacak. Bu yardıma Truman doktrini denildi."* 1939-1963 Önemli İç ve Dış Olaylar Kronolojisi, YKY, İstanbul, 1964, s. 39

### 2.1.1 Türkiye’de Çok Partili Siyasal Rejime Geçiş İle Yaşanan Gelişmeler

Savaş sonrası Türkiye’deki en büyük dönüşüm siyasette yaşanmıştır. 1946 yılı, bu anlamda Türkiye’nin demokratikleşmesi açısından önemli bir yıldır. Çok partili rejime geçişin yaşandığı bu yılda, CHP’den ayrılan milletvekilleri tarafından Demokrat Parti kurulmuş ve muhalefet çalışmalarına başlamıştır. DP, 1946 yılında girdiği ilk seçim sonrasındaki ikinci seçimde (1950) 26 yıllık CHP hükümetini iktidardan indirmiştir. Çok partili sisteme geçişin Türkiye’ye getirdikleri ve sanat üzerine yansımaları konusunda Mümtaz Sağlam’ın görüşleri şöyledir:

*“Çok Partili Sisteme geçişle beraber, Batılı ekonomik kalkınma modellerinin benimsendiği, dış yardımların arttığı bir süreç başlar. Liberal görüş ve ekonomik programların yön verdiği yeni Türkiye Cumhuriyeti’nde, ilk dönemin devletçi uygulamaları, yerini “kalkınmacı ve rekabetçi” projelere bırakır. Aynı süreçte sanat ve sanat eğitimi alanında baş gösteren yapısal değişimler, kültürel yaşantımızda sanatın (ve resmin) daha akılcı ve sağlıklı bir yapıda kavranmasına yol açmıştır. Yeni öğretim kurumlarının öğretime açılması sanat eğitiminin ve sanatçılarının İstanbul dışındaki kentlerde varlık göstermeleri ya da genç kesimin sanata olan ilgisi, 1950’li yıllardan sonra bu alandaki gelişmelerin dinamiğini oluşturur. Bu arada sanat galerilerinin hizmete açılması, sanat yayınlarının ve çeviri kitapların çoğalması, sanat alanında bireysel çıkışların gerçekleşebileceğine olan inancı körüklemiştir. Artık Türk resmine iz bırakmış bulunan İzlenimci ya da Kübizm/Konstrüktivizm aralığında plastik bakışa yön veren zorunlu algı tercihleri söz konusu bile edilemez.”<sup>66</sup>*

II. Dünya Savaşı sonrası yaşanan kıtlık ve bundan en çok etkilenen köylü kesimine DP’nin gerekli yakınlığı göstermesi, iktidara gelmesindeki en önemli unsuru oluşturmaktadır. Aynı zamanda CHP’nin laikliği ön planda tutuşuna karşı, DP’nin, muhafazakâr bir yaklaşım ortaya koyarak, halkı kendi yanına çekebilmek için bu konuda esnek bir duruş sergilemiş olması da, onu iktidara taşıyan önemli etken olmuştur. DP’nin iktidara gelmesinde bir diğer etken ise muhalefetteyken CHP’nin yaptığı icraatları komünist bir yaklaşım olarak nitelendirerek sık sık suçlamasıdır. Böylelikle toplumun büyük bir kısmını yanına çekerek iktidara gelen DP, tarımı destekleyen bir yönde politika yürüterek, bu alanda makineleşmeyi başlamıştır. Artık ilkel üretim araçları yerini traktörlere bırakmış ve bunun sonucu olarak da tarımsal üretimde önemli anlamda artışlar elde edilmiştir. Ancak, bu makineleşmenin ortaya çıkardığı işsizleşen köylü kesiminin, sanayileşmenin hız kazandığı büyük şehirlere kaymaya başlaması, toplumsal bir değişime sebep olmuş ve Türkiye’deki göç/gecekondulaşma olgusunu ortaya çıkarmıştır.

<sup>66</sup> Mümtaz Sağlam; **Türkiye Cumhuriyet Merkez Bankası Koleksiyonu’ndan Çağdaş Türk Resim Sanatı**, Mas Matbaacılık A.ř., İstanbul, 2010, s. 17

Tarıma verilen destekle başlayan kısa süreli kalkınma havasının, 1954 yılına gelindiğinde yaşanan kötü hava koşulları nedeniyle üretimin azalması sonucunda ivmesi düşmüş ve bu da DP'nin dış borç alma sürecini ortaya çıkaran bir etki yaratmıştır. Bu gelişmeler sonucunda tarımla hedeflenen büyümenin sekteye uğraması, ekonominin daha çok ülke içerisine kurulan, yurt dışından ithal edilen sanayi üzerinde gelişim göstermesi zorunluluğunu ortaya çıkarmıştır.<sup>67</sup> Buna ek olarak demiryolları ağını kendi kömür kaynaklarımızla daha verimli kullanabileceken, DP'nin, petrol zengini olmayan ülkeyi karayollarıyla örme çabası da, yine dış ülkelere ekonomik anlamda bağımlılığı arttıran bir etki yaratmıştır.

### 2.1.2 DP'nin Sosyal ve Kültürel Alana Yaklaşımı

DP'nin, liberal bir yaklaşımla; tarımda, ekonomide ve sanayileşmede adımlar atmış olduğu görünse de, sanat ve kültüre ilişkin geliştirdiği bir politikadan bahsetmenin mümkün olmadığına ilişkin tespitler, birçok kaynakta yer almaktadır.\* DP'nin sanata destek vermek amacıyla, 1955 yılında TBMM'nin yeni binasının duvarlarına asılmak üzere resim yapmaları için Türkiye'nin bütün illerine sanatçıları görevlendirmesiyle, CHP'nin Yurt Gezileri benzeri bir çalışması olmuşsa da, bu girişim başarıyla sonuçlanamamıştır.\*\* 1950 yılıyla birlikte, devletin sanata olan desteğinde önemli ölçüde bir azalma hissedilmesi konusunda, yaşanan süreci Zeynep Yasa Yaman şu şekilde değerlendirmektedir:

*“...Devletin sanat ve kültür olaylarını planlı olarak yönlendirdiği sanatsız bir yeniden yapılanmayı düşünmediği 1923-1945 dönemi oluşumlarının aksine 1950 sonrasında DP hükümeti, bu tür bir program sunmamış, kültür / sanat devrimlerinin dışında kalmıştır. Öyle ki, devletin yalnızca, ki o da 1939 yılında başlamıştı, Devlet Resim ve Heykel Sergisi düzenlemenin dışında herhangi bir sanatsal etkinliğe katkı sağlamadığı yolunda şikayetler*

<sup>67</sup> Bkz. Yaşar Baytal; “Demokrat Parti Dönemi Ekonomi Politikaları(1950-1957) Ankara Üniversitesi Türk İnkılap Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi S. 40, Kasım 2007, s. 545-567. Aktaran: <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/45/790/10141.pdf> (Erişim: 04.04.2012)

\* 1960 yılında Varlık Dergisi'nin 519. sayısında Nurullah Berk, “Devlet ve Sanat” başlıklı yazısında sanatçıya verilen destek konusunda, 1950'li yıllarda devletin bir sanat politikası olmaması ve toplumun plastik sanatlara olan kayıtsızlığının hem deneyimli sanatçılar, hem de yeni yetişen sanatçılar üzerinde olumsuz etkilerinden bahsetmektedir. Bkz. Nurullah Berk; “Sanat ve Devlet”, **Varlık Dergisi**, S. 519, İstanbul, 1 Şubat 1960, s. 4. Turan Erol ise Demokrat Parti'nin iktidarda olduğu süreci; “1950 ile 1960 yılları arası sanat yaşamımızda belirgin bir şekilde yozlaşma ve özgünleşmeden uzaklaşma” olarak değerlendirmekte ve DP'nin sanatçı kesimine önem vermediğini belirtmektedir. Bkz. Turan Erol, “Sanatımızın Demokrat Parti Dönemi ve “Vilayet Resimleri” Olayı”, **Milliyet Sanat Dergisi**, Sayı: 35, 1 Kasım 1981, s. 24

\*\* 1955-56 yılları arasında Türkiye'nin bütün illerine toplamda 100 sanatçı görevlendirilerek resimler yapmaları istenmiştir. Ancak bu sanatçıların yaptıkları çalışmalar sergilenmek üzere asıldıktan sonra DP milletvekillerinin resimlerini TBMM'ne yakıştıramadıkları gerekçesiyle, sergiyi açmadan kapatmışlardır ve bu resimler devlet tarafından satın alınmamıştır. Bkz. Kemal İskender; “Vilayet Tablolarından “Çağdaş” Vilayet Tablolarına, **Sanat Çevresi**, S. 132, İstanbul, Ekim 1989, s. 22-26

başlıyordu. Devlet dışı oluşumların, kurumların sanat ve kültür olaylarına katkıları da bu yıllara rastlamaktadır.<sup>68</sup>

DP döneminde, Türkiye genelinde yaygınlaşmış olmasıyla toplumun birçok kesiminin rahatça ulaşabildiği “Halkevleri” kapatılmıştır. Kültür ve sanat etkinliklerine ev sahipliği yapan, halkın bilinçlenmesi için çaba harcanan bu kurumun kapatılması (1951) da, DP'nin sanata olan yaklaşımının ne olduğu konusunda bilgi vermektedir. Aynı zamanda, Türkiye’de kitlesel eğitimin önemli kurumlarından biri haline gelmiş olan Köy Enstitüleri’nin de kapatılması (1954), DP ile ilgili genel eleştirilerin üzerine toplandığı bir konuyu oluşturmaktadır. Ancak bu kapatılmaların yanında, DP döneminde üniversitelerin kurulmasına hız verildiğini de unutmamak gerekmektedir.\*

Devlet desteğinin azaldığı 1950’li yıllarda, sanata devlet dışından gelen katkıların önem kazandığı görülmektedir. 1954 yılında gerçekleştirilen ilk özel banka olan Yapı Kredi Bankası’nın düzenlediği “İş ve İstihsal”<sup>\*\*</sup> konulu yarışma, bu desteğe güzel bir örnek oluşturmaktadır. 1950’li yıllarla birlikte hayat bulmaya başlayan özel galeriler<sup>\*\*\*</sup> bu süreçte sanatçıların ayakta kalabilmeleri için gereken desteği veren kurumlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Derneklerin de sanata verdikleri destek bu yıllarda önem kazanmaktadır.<sup>\*\*\*\*</sup> Yine bu yıllarda; basın ve yayın hayatında yaşanan ilerlemeler, dış kaynaklı yayınların Türkiye’ye girişinin hızlanması ve sanatçıların Avrupa’ya eğitim amaçlı giderken daha donanımlı olmaları sonucunda, dönüşte

<sup>68</sup> Zeynep Yasa Yaman; “1950’li Yılların Sanatsal Ortamı ve ‘Temsil’ Sorunu”, **Toplum ve Bilim Dergisi**, S. 79, Birikim Yayınları, İstanbul, Kış, 1998, s. 96

\* Orta Doğu Teknik Üniversitesi (1956), Karadeniz Teknik Üniversitesi 1955’te kurulmuş ancak eğitim öğretime 1963 yılında başlamıştır.

\*\* Bu yarışmaya ilişkin ayrıntılı bilgi sayfa 72-79’da yer almaktadır.

\*\*\* İstanbul’da 1950’li yıllara yaklaşıldığında, devlet desteği olmadan resim sanatının kendisini ayakta tutabilmesi için, yeni gayretlerin ortaya çıktığı görülmektedir. Bu, özel galericiliğin ortaya çıkmaya başladığı bir süreçtir “1947’de İsmail Hakkı Oygur’ın kendi soyadını verdiği galerisi ‘Oygur’ ve 1951’de Adalet Cimcoz’un açtığı Maya, aynı zamanda mesleğin temellerinin de atıldığı iki önemli mekândır.” (Levent Çalıköğlü; “Maya Sanat Galerisinde Geriye Kalanlar”, Modern Türk; 20. yy. İlk Yarısında Türk Sanatı, İstanbul Sanat Müzesi Vakfı Yay., Aralık 2001, s. 50) Nuri İyem’le 1953’te yapılan bir söyleşide: “Adalet Cimcoz, “Maya Sanat Galerisi,, ni açmakla adını Türk resim tarihine geçirecek bir harekette bulunmuştur” (Erdoğan Tokmakçioğlu; “Nuri İyem’in Sergisi ve Konuşma”, Kaynak Onbeş Günlük Sanat Dergisi, C. 6 – S. 72, Ankara, 1953, s. 91) diyerek bu girişimin önemini vurgulamak istemiştir. Bu galeriler ekonomik sebeplerden dolayı uzun süreli olmamış olsalar da, açık oldukları süreçte birçok sergiye sahiplik etmişler ve dönemin sanat yaşantısına önemli hizmetlerde bulunmuşlardır. Maya Galerisi’ne bakıldığında farklı üsluplarda sergiler açılmış olsa da, bu süreçte soyut ve soyutlama eğilimli resimler ortaya koyan Ferruh Başağa, Ömer Uluç, Adnan Çoker, Sabri Berkel, Zühtü Müridoğlu ve Lütfü Günay gibi sanatçıların eserleri de yer almıştır. Ayrıntılı bilgi için bkz. Levent Çalıköğlü; “Maya Sanat Galerisinde Geriye Kalanlar”, Modern Türk; 20. yy. İlk Yarısında Türk Sanatı, İstanbul Sanat Müzesi Vakfı Yayını, Aralık 2001, s. 50. Yine soyut eğilimi benimseyen Nuri İyem öncülüğündeki Tavanarası Ressamları da bu galeride sergi açmışlardır (Resim 46).

\*\*\*\* Filarmoni Derneği (İstanbul-1945), Sanat Sevenler Cemiyeti (Ankara-1950), Sanat Dostları Derneği (İstanbul-1951), Helikon Sanat Derneği (Ankara- 1952), Eskişehir, İzmir ve Balıkesir’de de bunlara benzer dernek oluşumlarına 1950’li yıllarda rastlanmaktadır. Bkz. Zeynep Yasa Yaman; “1950’li Yılların Sanatsal Ortamı ve ‘Temsil’ Sorunu”, **Toplum ve Bilim Dergisi**, S. 79, Birikim Yayınları, İstanbul, Kış, 1998, s. 98

daha bilinçli bir yaklaşım sergilemeleri önemli gelişmelerdir. Resim sanatı açısından belki de en önemli dönüşüm ise, Cumhuriyet'in getirdiği "ulusallık / evrensellik" söylemlerinin artık çok partili döneme gelindiğinde yerini "Doğu - Batı" bireşimciliğine bırakmasıdır da denilebilir.<sup>69</sup>

Devlet desteğinin hissedilir bir şekilde azaldığı 1950-60 yılları arasında, sanatçıların artık devlet desteği olmadan, bireysel çabalarla ayakta durmalarını zorlayan bir süreç başlamıştır. Sanatçıların, önceden var olan grup eğilimlerine yönelimleri giderek azalarak, devlet desteğine ihtiyaç duymadan bireyselleşme sürecine katılarak, yeni sanatsal ifade olanaklarını özgürce değerlendirebildikleri bir ortam oluşmuştur. Bireyselleşme ve özgür sanat ifadelerine açılan bu kapı, soyut resmin Türk resminde gelişmesini sağlayan en önemli etken olarak karşımıza çıkmaktadır. Bireyselleşme sürecine giren sanatçının, dünyadaki sanatsal gelişmeleri daha iyi takip ediyor olmasının da, Türk resim sanatının gelişimine yön verdiği görülmektedir.

## 2.2 II. Dünya Savaşı Sonrası Türk Resminde Soyut ve Soyutlama Eğilimleri

Türk resminde II. Dünya Savaşı sonrası ortaya çıkan soyut ve soyutlama eğilimlerini anlayabilmek için, ilk olarak bu eğilimin kaynağını oluşturan Amerika ve Avrupa resminde yaşanan gelişmelere bakmakta yarar vardır. Resim sanatındaki tuval resim mantığı içerisinde ortaya çıkan soyuta yaklaşan ilk örnekler, 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren rastlamak mümkündür.\* II. Dünya Savaşı sonrasında ise resim sanatında, yeni bir soyut eğilimli anlayışın doğuşuna sahne olduğunu görürüz. Yüzyıllar boyunca sanatın ve dünyanın farklı yerlerinden gelen sanatçıların merkezi haline gelmiş olan Paris, bu özelliğini yitirirken, Amerika (New York) bayrağı eline alarak yeni bir sanat anlayışının ortaya çıkışına ön ayak olmuştur. Bu dönüşümün oluşmasında, savaştan kaçan, Avrupa'nın önemli sanatçılarından (Dali, Tanguy, Hofmann, Mondrian, Breton, Chagall, Ernst, Masson ve Duchamp) Amerika'ya

<sup>69</sup> Bkz. Zeynep Yasa Yaman; "1950'li Yılların Sanatsal Ortamı ve 'Temsil' Sorunu", **Toplum ve Bilim Dergisi**, S. 79, Birikim Yayınları, İstanbul, Kış, 1998, s. 103

\* Soyutlama ve soyuta giden sürecin ilk sinyallerini; William Turner (1840'lı yıllar) ve James Whistler (1870'li yıllar)'ın yaptığı manzara resimlerde görmek mümkündür. Sonrasında resimde İzlenimcilerin, Gerçekçi anlayıştan yavaş yavaş uzaklaşan ışığın titreşimsel etkisiyle ortaya çıkan anlık değişimleri (Monet) ve Cézanne'nin Kübizm'in çıkışına öncülük eden görüşleri, yine soyut resmin birer habercileri gibidirler. Kandinsky'nin tabiat çıkışlı ilk suluboya çalışmaları (1910) ise soyut resmin başlangıcı olarak kabul edilmektedir. Picabia, Kupka, Malevich ve Mondrian gibi sanatçılar da, başlangıç evresindeki soyut resim sanatının gelişmesinde ortaya koydukları çalışmalarla önemli bir rol oynamışlardır.

yerleşmelerinin katkısı büyüktür. Yaşanan bu sanat göçü, Amerika'nın gelişen gücüyle birleşerek, Amerika'nın kendi sanatını ortaya koyma isteğini canlandırmıştır. Avrupalı sanatçıların beraberlerinde getirdikleri sanat hareketleri (surrealizmin: otomatizm tekniği) ve bunun yanında Doğu sanatına olan ilgileri (Çin Kaligrafisi), ortaya çıkan yeni soyut eğilimli resim anlayışını besleyen bir etki yaratmıştır. Yükselen soyut eğilimli sanat görüşünün, Amerika'nın baskınlığı yanında, Avrupa'da da eşzamanlı bir şekilde ortaya çıkmaya başladığı görülmektedir. Amerika'da, *Soyut Dışavurumculuk* (Soyut Ekspresyonizm) adıyla ortaya çıkarken, Paris'te de aynı yıllarda, aynı özellikleri taşıyan *Informel Sanat* ortaya çıkmıştır.

*“Soyut Ekspresyonizm” olarak bilinen New York ve Paris merkezli oluşum, Amerikalı ve Avrupalı eleştirmenlerce değişik biçimlerde adlandırılmışlardır. Hemen hepsi az ya da çok aynı anlama gelse de Charles Estienne’in “Lekecilik” (Tachisme, erken 1950’ler), Harold Rochenberg’in “Eylem Resmi (Action Painting, 1950)”, Michel Tapié’nin “Informel Art, 1950)”, Elaine de Kooning’in Soyut Ekspresyonizm (Abstract Impressionism 1951)”, dediği sanatsal tavır, “Jestüel Resim (Gestural Painting)” “Lirik Soyutlama (Lyrical Abstraction)”, “Hakiki Resim (Matter Painting)” gibi adlarla anılmış ve böylelikle ufak tefek ayrımlara da işaret edilmiştir.”<sup>70</sup>*

Amerika'da bu sanat eğiliminde çalışmalar ortaya koymuş olan sanatçılar; Jackson Pollock, Willem de Kooning (Resim 34), Hans Hofmann, Mark Tobey, Mark Rothko, Clyford Still, Adolph Gottlieb, Helen Frankenthaler, Franz Kline (Resim 98), Robert Motherwell'dir. Avrupa'da ise Soulages (Resim 35), Wols, Fautrier, Atlan, Dubuffet, Hartung (Resim 97), Zao Wouki, Degotex ve Mathieu gibi sanatçıların isimlerinin ön plana çıktığı görülmektedir. Amerika'daki Soyut Dışavurumculuk hareketinde 1950'li yıllara gelindiğinde, Jestsel bir hareketin tuval yüzeyinde bıraktığı izlerden yola çıkan Jestüel Resim (Aksiyon Resmi / Action Painting) ve derinlik izlenimini yadsıyan geniş renk alanlarını kullanan Renk Alanı Resmi (Color Field Painting) olarak iki farklı eğilimle karşılaşılmaktadır. Renk Alanı Resmi, ilerleyen süreçte farklı adlar altında da değerlendirilmiştir: Hard Edge (Sert Kenar), Post-Painterly Abstraction (Ressam Sonrası Soyutlama, Geç Resimsel Soyutlama, Resim Sonrası Soyutlama). Avrupa'da ise Informel sanatın iki farklı yönde geliştiği bilinmektedir. Bunlar; araç ve gerece önem vererek resimde dokusal bir zenginlik arayışlarını ön plana çıkaran eğilim ile Jestüel Resme paralel olarak gelişen Tachisme (Taşizm, Lekecilik) anlayışının kaligrafiye yaklaşan tutumudur.<sup>71</sup>

<sup>70</sup> Zeynep Yasa Yaman, “Fahrünnissa Zeid: Küreselleşen Dünyanın İdeolojiler Dışı Gezgin Sanatçısı”, **Fahrelnissa ile Nejad; Gökkuşağında İki Kuşak**, İstanbul Modern Yay., İstanbul, 2006, s. 27

<sup>71</sup> 1945 sonrası Amerika ve Avrupa'da gelişen soyut ve soyutlama eğilimli resim hareketleri ile ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Özgür ÖZKAN; “Pierre Soulages'ın Sanatında İndirgemeci Tavır ve Siyahta Somutlaşan Işık”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, İzmir, 2004

<sup>71</sup> **y.a.g.t.**, s. 1-22



Resim 34: De Kooning, tahta üzerindeki kağıda yağlıboya ve anamel, 92.2 x 61.5 cm, 1947



Resim 35: Pierre Soulages, "Peinture", tuval üzerine yağlıboya, 130.5 x 192.5 cm, 1949

Resim sanatı, bu süreçle ortaya çıkan soyut eğilimlere yön vermesini ve kendisine kaynaklık etmesini, II. Dünya Savaşı ve onun getirdiklerinde bulmuştur. Bu süreçte yaşanan savaş ve onun etkilerini Ferit Edgü şu şekilde ifade eder:

*“Paris’te her dönemde olduğu gibi, o yıllarda da yeryüzünün dört bir yanından gelen genç sanatçılar, savaşın yıkıntıları ardından, yeni bir sanatın çıkmasını kaçınılmaz olarak görüyorlardı. Büyük Savaş, insanoğlunun inandığı tüm değerleri yerle bir etmişti. Sanatçılar düşünürler, Batı kültür ve uygarlığını sorgulamaya başlamışlardı. Bu sorgulama sonunda ortaya çıkan mutsuzluk tablosunda yer alan birey, tarihe de, sanatın felsefenin değerlerine de kuşkuyla bakmaya başlamıştı. Varoluşçuluk, Fransa’da işte böylesi bir ortamda ortaya çıkıp yayıldı.*

*Sartre’in Bulantı’sını ve felsefe yapıtı Varlık ve Hiçlik’i Camus’nün Yabancı’sını, çok geçmeden Beckett’lerin İonesco’ların, Adomovları’nın “absurde” tiyatrosu izleyecekti.”<sup>72</sup>*

Savaş ve onun getirdiği psikolojik buhranın etkilerinin hissedildiği soyut ve soyutlama eğilimli resimde, sanatçıların üretimlerinde yaşadıkları çöküntüler sonucu girdikleri ruh hallerinin etkisi büyüktür. Sanatçıların bu dönemde resim yapma süreçlerinde ne gibi durumların ortaya çıktığı konusunda Mümtaz Sağlam’ın görüşleri şu şekildedir:

*“İkinci Dünya Savaşı sonrasında resimde yaygınlaşan figürsüz veya informel (biçimsiz) soyutlama deneyimleri, yaşanan psiko-sosyal kökenli sıkıntı ve bunalımlarla büyük ölçüde ilişkilidir. Resim, giderek akademik oluşumların ve öğretilerin uzağında şekillenir gibidir. Sanatsal alanda bir “hareket özgürlüğü” bilincini yaşayan ve kavrayan sanatçının biçimleme eylemi, artık sınırlarını kendi tayin ettiği özgünleşme sürecinin gelişimine ve keyfiyetine bağlıdır. Daha çok zihinsel düzeyde gerçekleşen, sanatsal eylemini bir düşünce etkinliğine dönüştüren bu yönsemeye öncelikli kaynak, sanatçının (karmaşık) iç dünyasıdır genelde. Dolayısıyla şekilsiz bir eylem resmini ortaya çıkaran soyutlama çabası ya da deneyimi, düşünsel ve tinsel gerekçelerle açıklanacak bir gizemle donatılmış gibidir.”<sup>73</sup>*

Yeni ortaya çıkan soyut eğilim, kendini savaşın getirdikleriyle beslerken, Türkiye savaş dönemi ve sonrasında ekonomik anlamda sıkıntılar yaşamış olsa da, savaşa girilmediği için sanatçılar üzerinde üretimlerine yansıtacak psikolojik etkiler oluşmamıştır. Bu etkilerin yaşanmamış olması, sanatçılarımızda Batı sanatındaki gelişmeleri yakından takip etmeleri sonucunda ulaşılan yeni soyut eğilimlerde, farklı yorumlara gitme arayışları ve zorunluluğu ortaya çıkmıştır. Levent Çalikoğlu, Abstre ve Non-figüratif sanatın Türk resminde 1950-60 yılları arasında baskınlığını iyice hissettirdiğini belirtirken, bu sürecin ortaya çıkışındaki faktörler ve Türk resmindeki bu eğilimlerin ne gibi unsurlardan etkilendiğini şu şekilde ifade etmektedir:

<sup>72</sup> Ferit Edgü; “Paris’te Soyut Sanat Yılları”, **Paris Okulu ve Türk Ressamları; Paris 1945-1960**, YKY, İstanbul, 2000, s. 11

<sup>73</sup> Mümtaz Sağlam; **Türkiye Cumhuriyet Merkez Bankası Koleksiyonu’ndan Çağdaş Türk Resim Sanatı**, Mas Matbaacılık A.Ş., İstanbul, 2010, s. 16-17



*"Bu dönemin kültürel altyapısını, D Grubu eleştirisiyle ortaya çıkan yerel-mahalli kimlik sorunsalı ve evrensel değer karşıtlığının tartışıldığı bir süreçten alınan miras şekillendirir: Batı sanatını, mahallî, milli dilde yansıtılması gerektiğini öngörenler, çağdaş sanatın çıkış noktalarının Anadolu sınırları içerisinde üretilen yerel-folklorik sanatlarda mevcut olduğunu iddia edenler, halk estetiğinin sürrealist olduğunu düşünenler, kübizmi genç demokrasi rejiminin sanatı olarak tanıtanlar, "millî sanat" uğruna halk sanatına ya da minyatür sanatına dönülmesi gerektiğini savunanlar, Türk sanatının özünde kilimlerin, çinilerin, hat ve kaligrafi sanatının, motifsel duyarlılığa sahip canlı renkler ve coşkulu çizgiler barındırdığını vurgulayan görüşler... 1950 başlarında ilk örnekleri görülmeye başlanan soyutlamaların alt yapısında bu önerilerin süzülmuş etkilerini görmek olası. Bu öneriler, bizde modernizmin seyrini ve 1950'li yıllardaki soyutlama çabalarına ne tür badirelerle ulaşıldığını göstermesi açısından önemli. Bu nedenle-özgün birkaç girişim dışında-1950'li yıllarda ortaya konulan soyutlama girişimlerinde sanatçıların, modern soyutlama evrelerini tarihsel verilere dönük geleneksel irade üzerinde temellendirmeye çalıştıkları görülmektedir. Buradaki önemli sorun, çağdaş birey sorunsalının anonim ya da kolektif biçimlerle belirlenmiş bir geçmiş açmazına sokulmaya çalışılmasıdır. Varlık nedenleri, dünya görüşleri, uygulama biçimleri farklı olan "dün" ve "bugün"e ait temsil sistemlerinin üst üste çakıştırılmaya çalışılması da, hem geçmişteki bireysel mekanizmanın karmaşık mantığının tam olarak keşfedilemediğini hem de geçmişteki sanatsal biçimlerle çağdaş bir ilişki kurma isteğinin herhangi bir düşünsel altyapıdan hız almadığını göstermektedir. Ve tabii en önemlisi, gidilecek yolun önceden belirlenmesi ve bunun da net olmayan reçetelerle şekillendirilmeye çalışılmasıdır."<sup>74</sup>*

Türk resim sanatçılarında, Kübizm ve onun getirdiği soyutlamaya yaklaşan anlayıştan sonra gelişen ilk soyut eğilimler, II. Dünya Savaşı sonrası resim sanatında yaşanan çok yönlü değişim ve dönüşümün bir sonucu olarak hayata geçmeye başlamıştır.

### 2.2.1 Paris Okulu ve Soyut Resim Hareketi İçerisindeki Türk Ressamları

II. Dünya Savaşı sonrası, Paris Okulu\* (École des Beaux) içerisinde sanatçılarımızın da katılım gösterdiği bu bağlantı üzerinde, soyut eğilimli yeni bir resim anlayışının Türk resminde etkili olmaya başladığı görülmektedir. Fahrleynissa Zeid, Nejad Melih Devrim, Selim Turan, Mubin Orhon, Hakkı Anlı, Albert Bitran, Tiraje Dikmen, Abidin Dino ve Fikret Mualla gibi sanatçıların bu süreçte Soyut Dışavurumculuğun popüler hale gelmesinden dolayı, birçoğunun tüm sanat yaşamları boyunca, bazılarının ise kısmen belli bir dönem içerisinde, bu soyut

<sup>74</sup> Levent Çalıköğü, "Kimliğin Bulgulanması Çağdaş Olma İsteği", **Modern Türk; 20. yy. İlk Yarısında Türk Sanatı**, İstanbul Sanat Müzesi Vakfı Yay., Aralık 2001, s. 26, 28

\* "Lydia Harambourg, 1993'te yayımladığı L'École de Paris, 1945-1965: Dictionnaire des peintres'de Yeni Paris Okulu'nun 'Paris Okulu'nun bir süreği olduğunu, 1945-1965 yıllarında Paris'te yaşayan sanatçıların değişik açılardan modern sanata olan katkılarını ifade ettiğini belirtmektedir. Savaş sonrası 20 yıllık sürece karşılık gelen bu oluşum, farklı estetik anlayıştaki sanatçıların bir araya gelerek sanatsal yaratıcılıklarını sergiledikleri soyut bir tutumdur. Bkz. Zeynep Yasa Yaman, Fahrleynissa Zeid: Küreselleşen Dünyanın İdeolojiler Dışı Gezgın Sanatçısı, Fahrleynissa ile Nejad; **Gökkuşakında İki Kuşak**, İstanbul Modern Yay., İstanbul, 2006, s. 28

serüvene dahil oldukları görülmektedir. \*\* Ferit Edgü, Paris'te Soyut Sanat Yılları başlıklı yazısında; “1950’lerde Paris’te yaşayan Türk sanatçıları arasında soyut resmin çekim gücüne, sonuna değin dayanan bir tek Avni Arbaş vardır”<sup>76</sup> demiştir ki, bu ifadeden de soyut resmin etkisinin, nerdeyse Paris’teki tüm sanatçılarımıza yansıdığı anlaşılmaktadır.



Resim 36: Fahrelnissa Zeid, “**Triton Octopus**”, tuval üzerine yağlıboya, 181 x 270 cm, 1953  
İstanbul Modern Koleksiyonu

Fahrelnissa Zeid, Doğu esintileri taşıyan, tuval yüzeyini bir mozaik, bir vitray şeklinde parçacıklara ayırarak, bu parçacıkları kontrast renklerle boyayarak büyük boyutlu soyut resimler yapmıştır. 1953 tarihinde yaptığı “*Triton Octopus*” isimli çalışması, bu özellikleri yansıtan güzel bir örnektir (Resim 36). Fahrelnissa Zeid’in oğlu Nejad Melih Devrim de, hat (kaligrafi) ve Bizans mozaiklerinden esinlendiği soyut resimler ortaya koymuştur. Selim Turan’ın çalışmalarında ise hızın hakim olduğu, tuval yüzeyindeki malzemenin kullanılışı ile meydana gelen doku ve jestüel fırça izlerini görmek mümkündür (Resim 40). Bu etkilerin resimlerinde ortaya çıkışında, dönemin sanat anlayışının ve sanatçının Paris’teki yıllarında “*Kısa bir sürede Atlan, Hartung, Soulages, Mathieu başta olmak üzere güncel sanat ortamıyla*

\* Ayrıntılı bilgi için bkz. **Paris Okulu ve Türk Ressamları**; Paris 1945-1960, YKY, İstanbul, 2000

<sup>76</sup> Ferit Edgü; **Paris’te Soyut Sanat Yılları**; **Paris Okulu ve Türk Ressamları**; **Paris 1945-1960**, YKY, İstanbul, 2000, s. 10-11

*diyaloğa*<sup>77</sup> geçmesinin payı büyüktür. Akademi’de aldığı eğitimine ek olarak, Hakkı Altınbezer ile tezhip çalışmaları yapması, Necmettin Hoca ve Kamil Efendi gibi Osmanlı Hat Sanatı’nın önemli temsilcileriyle çalışmış olması ve minyatüre merak sarması<sup>78</sup>, onun resimlerindeki yine Doğu kaynağını bizlere göstermektedir. Mubin Orhon, espasın önem kazandığı, renk konusunda yalınlığı tercih eden soyut çalışmalarıyla, bu süreçte ismi öne çıkan sanatçılarımızdandır. Zeynep Rona, tam tarih vermemekle birlikte, 1949-54 arasında Mubin Orhon’un; İlhan Koman, Şadi Çalık ve Sadi Öziş’le birlikte Paris’te Soyut Sanat Atölyesi’ni kurduğunu belirtmiştir.<sup>79</sup>

1940’lı yılların ikinci yarısından itibaren başlayan soyut resim eğilimi çerçevesinde gelişen süreçle birlikte, sanatçılarımızın, artık Paris sanat piyasası içerisinde kendilerini gösterme şansı buldukları, sergiler açtıkları, toplu sergilere katıldıkları, faal bir süreci yaşadıkları görülmektedir\* (Resim 38). Bu tespiti destekleyen en güzel örnek, Nejat Melih Devrim’in dönemin Fransız (Kendisi Türk olmasına rağmen bu bölümde yer almaktadır) ve Amerikalı sanatçıları karşılaştırmalı bir şekilde kurgulanan sergide (Fransız ve Amerikalı Genç Ressamlar) kendisine yer bulmasıdır (Resim 37). Bu serginin ayrıntılarını Yahşi Baraz şu şekilde açıklamaktadır:

*“Amerikalı ünlü galerici Leo Castelli, New York’ta Sidney Janis Galerisi’nde “Fransız ve Amerikan Genç Ressamlar” adını verdiği bir sergi düzenlediğinde, 1950 yılı avangard sanatın bu büyük yankı uyandıran organizasyonuyla Nejat Melih Devrim kariyerine adım atmış oluyordu. Ünlü galericinin sergisinde, on iki Amerikan ve on iki Fransız sanatçının eseri, tam anlamıyla “birbirleriyle karşılaştırılarak” sanat ortamına sunulmuştu.*

*Bu ilginç düzenlemede, karşı karşıya getirilen ressamlar şöyle konumlanmıştı: Brooks-Wols, Cavallon-Coulon, De Kooning -Dubbufet, Ferren-Goebel, Jimmy Ernst-Singier, Gatch-Pallut, Gorky-Matta, Graves -Maniessier, Kline-Soulages, Pollock-Lanskoy, Reinhardt-Nejat Melih, Rothko-De Stael, SterneoDa Silva, Tobey-Bazaine, Tomlin-Ubac.*

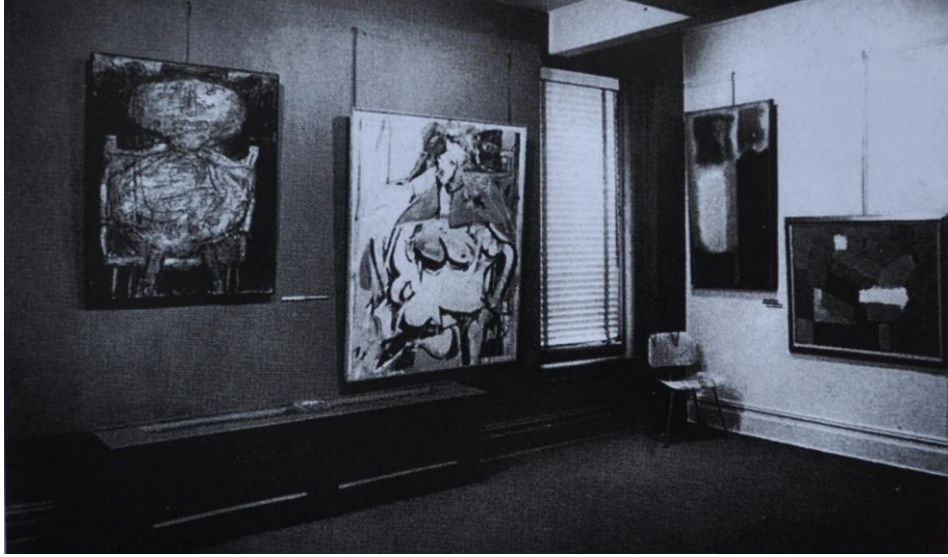
<sup>77</sup> Selim Turan; “İbadet Eder Gibi Resim Yapardı”, 19 Kasım 1992, Cumhuriyet; Aktaran: Nemci Sönmez; “Paris’te Soyut Sanat Yılları”; **Paris Okulu ve Türk Ressamları: Paris 1945-1960**, YKY, İstanbul, 2000, s. 43

<sup>78</sup> Şahin Kaygun; “Selim Turan, Resim ve Paris”, **Hürriyet Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi**, S. 48, İstanbul, Kasım 1984, s. 65

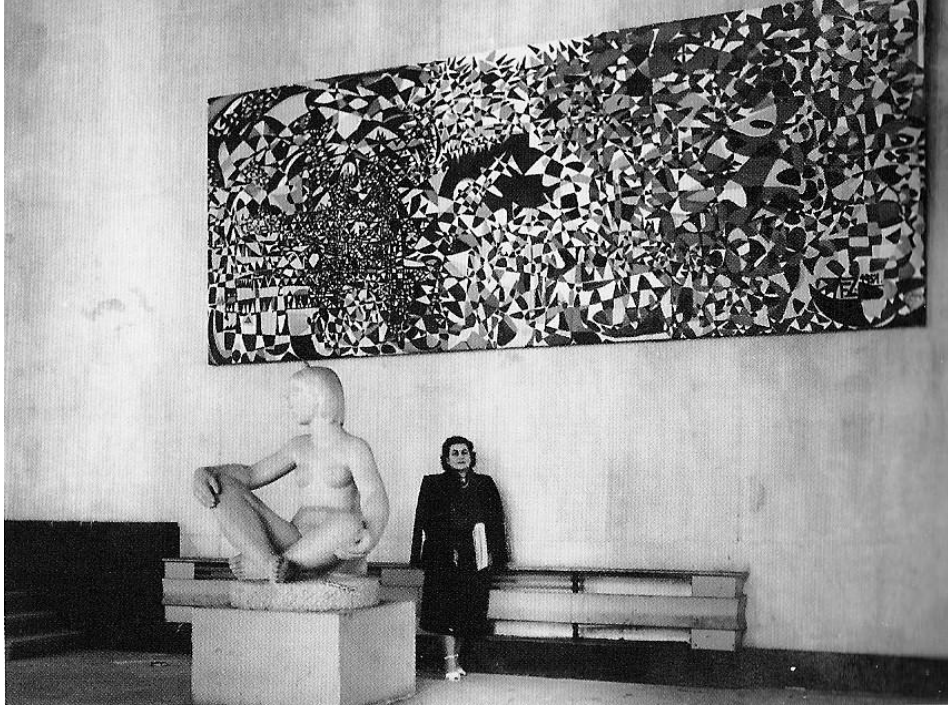
<sup>79</sup> Zeynep Rona, **Modern ve Ötesi**, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yay., İstanbul, 2007, s. 150

\* Toplu sergilere örnek olarak; 1946 yılında Paris’te, Unesco’nun desteğiyle üye ülkelerin sanatçılarının katılımının sağlandığı (Exposition Internationale d’Art Modern) büyük bir sergi düzenlenmiştir. Ayrıntılı bilgi için bkz. <http://unesdoc.unesco.org/images/0014/001438/143834eb.pdf> (Erişim: 06 Nisan 2012) Bu serginin ardından Zeki Faik İzer ve Nurullah Berk’in sorumluluğunda, Musée Cernuschi’de, Peintures Turques d’Aujourd’hui – Turquie d’Autrefois (Bugünün Türk Resimleri, Geçmiş Devir Türkiye) isimli bir sergi de organize edilmiştir. Bkz Necmi Sönmez, “Türk Ressamları ve Okulu”, Paris Okulu ve Türk Ressamları: Paris 1945-1960, YKY, İstanbul, 2000, s. 29 Belli aralıklarla bu sergilerin devam ettiği görülmektedir. Bunlardan bir diğeri ise; 1964 yılında Paris, Brüksel, Berlin, Viyana ve Roma’yı Gezen Çağdaş Türk Sanatı Sergisi’dir. Sanatçılarımızın Paris’te açtıkları sergilerle ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Necmi Sönmez, “Türk Ressamları ve Okulu”, **Paris Okulu ve Türk Ressamları: Paris 1945-1960**, YKY, İstanbul, 2000, s. 32-64

*Türkiye'den bir ressamın yapıtları ilk kez uluslararası otoritelerce üstün bulunarak, bu çapta bir sergiye seçilmişti. Leo Castelli'nin bu "tarihi" seçkisinde yer alan sanatçılar arasında olan Nejat Melih Devrim, yirmi yedi yaşındaydı. Uluslararası sanat platformunun en önemli galericilerinden Leo Castelli'ye göre, yurtdışında tanındığı imzasıyla Nejat sanatsal üslubuyla dünya standartlarında bir yaratıcıydı.<sup>80</sup>*



Resim 37: Fransız ve Amerikan Genç Ressamlar Sergisi / Jean Dubuffet - Willem de Kooning - Mark Rothko - Nicolas de Stael / Sidney Janis Galerisi, New York, 1950 (fotoğraf, Yahşi Baraz'ın Artist Dergisi S. 4/18 - 2004'de yayınlanan Türk Resminde Bir Fenomen isimli yazısından alınmıştır.)



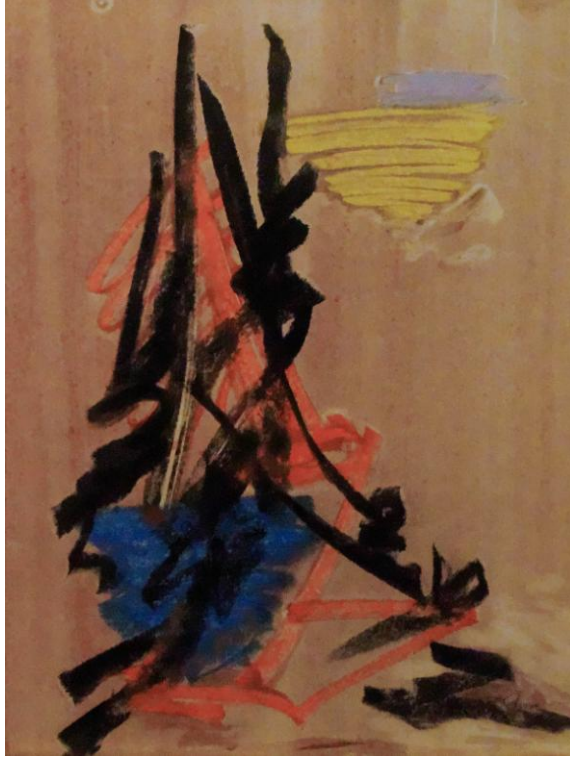
Resim 38: Fahrelnissa Zeid, Salon des Réalités Nouvelles sergisinde, 1951, Paris (Fahrelnissa ile Nejad: Gökkuşağında İki Kuşak, İstanbul Modern Yay., s. 86)

<sup>80</sup> Yahşi Baraz; "Türk Resminde Bir Fenomen", **Artist Dergisi**, Nisan, S: 4/18, İstanbul, 2004, s. 37





Resim 39: Nejat Melih Devrim, “**Soyut Kompozisyon**”, tuval üzerine yağlıboya, 237 x 304 cm., 1947 - 1949, İstanbul Modern Koleksiyonu



Resim 40: Selim Turan, “**Soyut Kompozisyon**”, kağıt üzerine karışık teknik, 25 cm x 32 cm

Türk sanatçıların isimleri, artık dönemin önde gelenleri arasında yer almaya başladığı bir süreç yaşanmaktadır. Zeynep Yasa Yaman, Fikret Adil'in bir yazısında\* Fahrelnissa ve Nejat Devrim'i dönemin önemli Avrupalı sanatçıları arasında yer vermesiyle, onların uluslararası sanatçıları oldukları saptamasında bulunmuş ve bunun da Türk resim sanatındaki dönüşüme olan etkisini; "... 1950'lerle birlikte Türk sanat ortamında Kübizm'e dayalı ulusçu modern sanat söyleminin uluslararası soyut sanat görüşü ile yer değiştirdiğini göstermektedir"<sup>81</sup> diyerek dile getirmiştir. II. Dünya Savaşı sonrasında, Türk resim sanatçıları, uluslararası anlamda yoğun katılım göstermiş oldukları soyut eğilimli resim anlayışı ile kendilerine olan güvenleri artmış ve daha cesaretli bir şekilde, güncel olan sanatsal yaklaşımları üretim süreçlerine katmaya başladıkları görülmektedir. Avrupa'da Türk sanatçıların da dahil olduğu resim anlayışında yükselen bir değer olan soyut resim eğilimine paralel gelişmelerin, aynı yıllarda Türkiye sınırları içerisinde de hayat bulmaya başladığı görülmektedir.

## 2.2.2 Türkiye'de Soyut ve Soyutlama Eğilimli Resimde Yeni Yaklaşımlar

Türk resminde, Müstakiller ve sonrasında d Grubu'nun ilk soyutlamaya ilişkin örnekleri ortaya koymaya başladıkları bilinmektedir. Bu arada yapılan ilk soyut resimle ilgili ise değişik görüşler vardır: Yahşi Baraz; Nejat Melih Devrim'i (1947)\*\* , Nurullah Berk; Sabri Berkel'i (1947), işaret etmişlerdir\*\*\* (Resim 37, 42). Ferruh Başağa "1948'lerde başladığım soyut çalışmalar, Türk resminde gelişen bir tavrın ifadesi ve başlangıcı idi"<sup>83</sup> demiştir. Nuri İyem'in ismi, ilk soyut çalışmaları yapan

\* Fikret Adil'in; "Resim Konikleri-İki Türk ressamının dahil olduğu 'Yeni Paris Mektebi' Yeni İstanbul, 30 Mart 1950, s. 7'de yayınlanmış yazısıdır.

<sup>81</sup> Zeynep Yasa Yaman; "Fahrünnissa Zeid: Küreselleşen Dünyanın İdeolojiler Dışı Gezgin Sanatçısı", **Fahrelnissa ile Nejad; Gökkuşağında İki Kuşak**, İstanbul Modern Yay., İstanbul, 2006, s. 32

\*\* Yahşi Baraz, kuratörlüğünü yaptığı İstanbul Atatürk Kültür Merkezi'nde açılan "*Türk Resminde Soyut Eğilimler*" sergisi kataloğundaki yazısında bu bilgiyi vermiştir (Resim 39). Yahşi Baraz, **Türk Resminde Soyut Eğilimler**, Dışbank Yay., Mas Matbaacılık A.Ş., 1998, s. 8

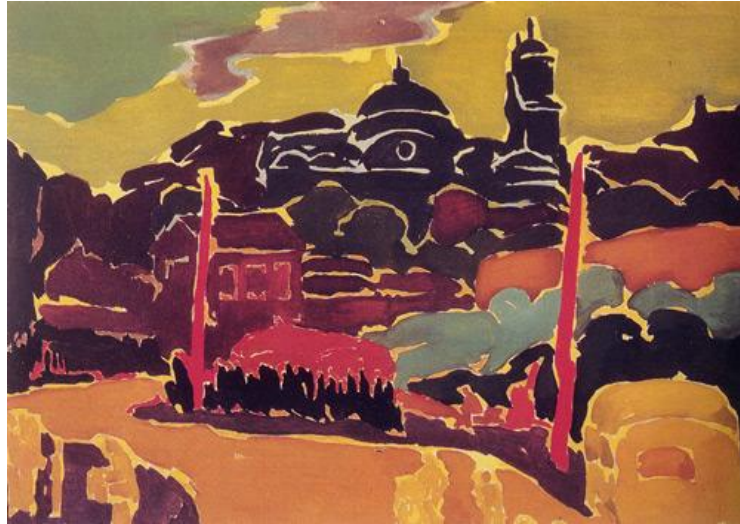
\*\*\* Nurullah Berk, tam emin olamamakla birlikte, Sabri Berkel'in 1977 yılında Güzel Sanatlar Akademisi'nde açtığı serginin kataloğunun giriş yazısında, Türkiye'de ilk soyut resmi yapan sanatçı olduğunu şu şekilde ifade etmektedir: "*Yanılmıyorsam Türk resimde ilk soyut denemeler Berkel'in 1947'lerdeki çalışmalarıyla başlamıştı. "D Grubu" nun Taksim'deki Fransız Konsolosluğu'ndaki son sergisinde görülen "Taksim Meydanı" ressamımızın doğadan ayrılışını, biçimler, çizgiler ve renklerin soyut dünyasına yansımalarını yansıtan ilk örnekti.*" Nurullah Berk; "Sabri Berkel Üstüne", **Sabri Berkel**, İDGSA Yay.: "Toplu Sergiler", İstanbul, 1977, s. 4. Berk, Sabri Berkel'in soyutlamaya giden resim anlayışının başlangıcı olarak görülen bu resim için; "... yanılmıyorsak yarı soyut bir eğilimin Türkiye'de ilk göstergesiydi" demiştir. Bkz. Nurullah Berk; **Türk ve Yabancı Resminde İstanbul**, Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu, İstanbul, 1977, s. 45

<sup>83</sup> Ferruh Başağa, Sanat Anlayışım, Nahit Kabakçı Koleksiyonu, Kasım 1997, s. 3-5 Aktaran: **Modern Türk**, İstanbul Sanat Müzesi Vakfı, İstanbul, 2001, s. 108

sanatçılar arasında geçmektedir. İyem'in 1947'li yıllarda manzara çıkışlı soyutlama çalışmaları yaptığı bilinmektedir. Bir kaynakta\* İyem'in 1939 yılında "Soyut" isimli bir çalışma yaptığı belirtilmiştir. Ancak, Türk resim sanatı tarihinde Nuri İyem'in ilk soyut çalışmayı yaptığına dair hiçbir bilgiye rastlanmamıştır (Resim 41). Adnan Çoker de (1951) bir röportajında\*\*, ilk soyut resmi kendisinin yaptığını iddia etmiştir (Resim 43).



Resim 41: Nuri İyem, "Soyut", duralit üzerine yağlıboya, 37.50 x 27.50 cm, 1939\*\*\*



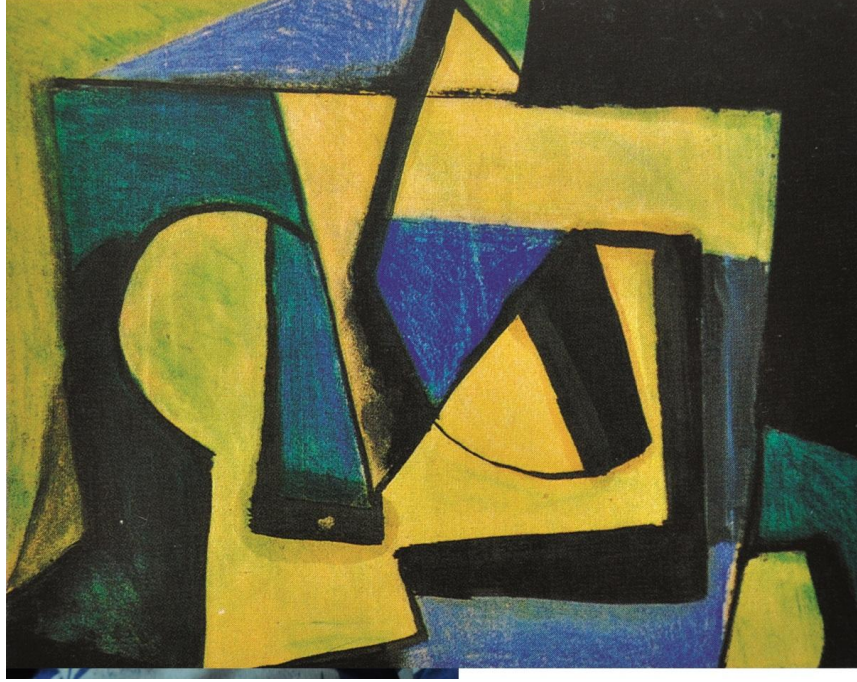
Resim 42: Sabri Berkel, "Taksim Meydanı", mukavva üzerine yağlıboya, 70 x 100 cm, 1947\*\*

\* Bkz. **Dünden Yarına Nuri İyem II**, Evin Sanat Galerisi Yayını, İstanbul, 2002, s. 69

\*\* Adnan Çoker'in bu ifadesi: Nur Nirven; "Yapıtlarımın Kaynağı Mimaridir", Güneş, 20 Mayıs 1989 Cumartesi, Aktaran: **Adnan Çoker Retrospektif 2010**, Beşiktaş Belediyesi – Beltaş A. Ş. Sanat Yay.: 12, Promat Basım Yayın San. Ve Tic.A. Ş., Mart 2010, s. 287'de yer almaktadır.

\*\*\* Nuri İyem'e ait olduğu iddia edilen bu resim; 06.03.2012 tarihinde aşağıdaki internet adresinden alınmıştır. <http://www.evin-art.com/pPages/pGallery.aspx?pgID=7&lang=TR&section=2&exhID=138>. Nuri İyem'e ilişkin kapsamlı arşiv çalışmaları gerçekleştiren Evin Sanat Galerisi ile yapılan görüşme sonucunda bu resim ile ilgili detaylara ulaşılmıştır. Resmin önündeki imza ve tarih net bir şekilde seçilememektedir. Resmin arkasında tükenmez kalemle 39 rakamı yazmaktadır. Ancak verilen bilgiye göre resmin 50'li yıllarda yapılmış olma olasılığının yüksek olduğudur.





Resim 43: Adnan Çoker, “**Anahtar Delikli Kompozisyon**”, kağıt üzerine pastel ve guaj, 38 x 46 cm, 1951

Verilen örneklerin bazılarında da anlaşıldığı gibi, nesne ve tabiat kaynaklı soyutlamaların da, Türkiye’de yapılan ilk soyut resim gibi değerlendirilmiş olması, bu süreçte bu eğilimlerin tam net bir şekilde kavranamadığını göstermektedir.

Soyut resmin Türkiye’de yükselişinde, sanatın merkezi konumundaki İstanbul dışında bir şehrin (Ankara) her ne kadar tam anlamıyla alternatif oluşturmasa da, önemli bir gelişim göstermesinin payı büyüktür. Yeni kurulan Cumhuriyet’in başkenti olması, buraya yapılan yatırımları artırırken, çok yönlü bir gelişimin de önünü açtığı görülmektedir. Bilindiği üzere Cumhuriyet’le birlikte Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği, az da olsa sanatı Türkiye geneline yayma çabası içerisine girmişse de, bu pek de kalıcı olmamıştır. Devlet desteğiyle 1938-1944 yılları arasında düzenlenen Yurt Gezileri\*\* ile sanatçılar, Anadolu’nun birçok şehrinde çalışmalar yapma olanağı elde etmişlerdir. Böylelikle sanatın yaygınlaşması,

---

\* Çoker, bir röportajında, Türkiye’de ilk soyut resmi kendisinin yaptığına ilişkin şu şekilde bir ifade kullanmıştır: “*Öğrencilik dönemimin son yıllarında Türkiye’de soyut resim başlamak üzereydi. Türkiye’de ilk soyut resmi yapan benim. Buradaki “Anahtar Delikli Kompozisyon”u (1951) öğrenciliğimde yaptım*” (Resim 92). Bkz. Nur Nirven; ‘Yapıtlarımın Kaynağı Mimaridir’, Güneş, 20 Mayıs 1989 Cumartesi, Aktaran: **Adnan Çoker Retrospektif 2010**, Beşiktaş Belediyesi – Beltaş A. Ş. Sanat Yay.: 12, Promat Basım Yayın San. Ve Tic.A. Ş., Mart 2010, s. 287

\*\* 1939 yılında yayınlanan Arkitekt Dergisi’nin (1939) 5-6. (101-102) sayısının 135. sayfasında yer alan Mahmut Cuda’ya ait “*Ressamlar Taze Bir Gayretle Çalışıyorlar*” başlıklı yazıda, Yurt Gezileri’ne ilişkin sanatçı ve izleyiciler arasında yaşanan diyaloglar, CHP’nin bu faaliyetle sanatçılara verdiği destek ve sanatçıların bu desteğe layık olabilmek için geceli gündüzlü çalıştıklarına ilişkin bilgilere yer verilmiştir.



sanatçıların ekonomik olarak desteklenmesi ve elde edilen koleksiyonla birlikte ise, o döneme kadar İstanbul konulu resimlere alternatif oluşturan belgesel nitelikli çalışmaların ortaya konulması sağlanmıştır. Yavaş yavaş Türkiye'nin farklı yerlerinde kendini göstermeye başlayan resim sanatına paralel olarak, Ankara'da da kültür-sanat alanındaki hareketliliğin arttığı gözlemlenmektedir. Mahmut Cuda, Güzel Sanatlar Birliği için; *"her yıl Ankara'da sergi açar, masraflarını da Millî Eğitim Bakanlığında alır"*<sup>85</sup> demiştir. Mahmut Cuda'nın, 1952 yılında Güzel Sanatlar Dergisi'nde yayınlanan yazısının devamında; Milli Eğitim Bakanlığı tarafından aynı şekilde Müstakiller'in taleplerinin de karşılandığını, ancak, başka talepler gelmeye başlayınca Bakanlık Ankara'daki açılacak sergiler için grupların tamamının aralarında anlaşarak ortak bir sergi açmalarını tavsiye etmiş olduğunu ve bu tavsiyeye uygun olarak açılan serginin panayıra benzediği gerekçesiyle Bakanlığın bu etkinliğe olan desteğini çekerek, 1940 yılından itibaren I. Devlet Resim ve Heykel Sergisi'ni düzenlediğini öğreniyoruz.<sup>86</sup> Bu tür sergiler, Ankara'daki resim sanatı içinde yaşanan gelişmelerin başında gelmektedir. Ancak, devletin düzenlediği yarışma ve sergilerden daha önceki bir tarihte düzenlenen bir etkinliğin, Ankara'ya yapılan devlet desteğine örnek oluşturduğu da görülmektedir. Ankara Garı'nın duvarı için düzenlenen bu resim yarışması (1937) ve sonucuna ilişkin Arkitekt Dergisi'nde çıkan *"Ankara Garı Resim Müsabakası"* başlıklı yazıda şu ifadeler yer almaktadır.

*"25 Türk ve ecnebi artistin 50 tablo ile iştirak ettikleri bu müsabaka neticesinde jüri birinci olarak ressam Nureddin Ergüven'in kompozisyonunu, ikinci olarak Heykeltraş Kripel'in tablosunu klase etmiştir. Ressam Epikman ile Müze müdürü Halil'in eserleri de nakdi mükâfata mazhar olmuşlardır"*<sup>87</sup>

Ankara'da yükselen sanatsal etkinin ortaya çıkmasında, Gazi Eğitim Enstitüsü'nün de payı büyüktür. O dönemde Akademi'ye bir alternatif olarak devlet himayesinde ortaya çıkan bu eğitim kurumu; "...öğretmen yetiştirmek amacıyla, sanat ve eğitimin bir araya getirildiği Resim-İş Eğitimi Bölümü, 1932 yılında Gazi Orta Muallim Mektebi ve Terbiye Enstitüsü bünyesinde"<sup>88</sup> açılmıştır. Malik Aksel, Refik Epikman ve Zeki Faik İzer gibi önemli isimlerin bu kurumun eğitim kadrosunda yer aldıkları bilinmektedir. Bunun bir sonucu olarak da bu kurum, resim sanatı

<sup>85</sup> Mahmut Cuda; "Devlet Resim Ve Heykel Sergisi Münasebetile", **Güzel Sanatlar Dergisi**, S. 2, Mayıs 1952, s. 3

<sup>86</sup> Bkz. **y.a.g.e.**, s. 3

<sup>87</sup> "Ankara Garı Resim Müsabakası", **Arkitekt Dergisi**, S. 9 (81), İstanbul, 1937, s. 250

<sup>88</sup> Kadri Yamaç; **Üç Kuşak Gazi Eğitimli Sanatçılar Kataloğu**, (Sunuş Yazısı) Dumat Ofset, Ankara, 2006, s. 15

eğitimi açısından önemli bir gelişmeyi ortaya koyarken, aynı zamanda birçok sanatçı-öğretmenin yetişmesine katkıda bulunmuştur. Bu kurumda eğitmenlik yapan Refik Epikman, 1939 tarihinde Ülkü Halkevi Dergisi'nde yayınlanan Türk resim sanatı tarihini ele aldığı "*Türk Plastik San'at Hayatına Toplu Bakış*" başlıklı yazısının sonunda; "...cumhuriyetin açmış olduğu san'at müesseselerinden mühim bir varlık olan ve memleket gençliğine hakikî resim bilgisini aşılacak öğretmenleri yetiştiren "*Gazi Terbiye Enstitüsü*," ndeki resim şubesini kaydetmeyi faydalı buldum"<sup>89</sup> demiştir. Refik Epikman'ın da önemini vurguladığı Gazi Eğitim Enstitüsü'yle başlayan kıpırdanmalar, Ankara'da resim sanatına ilişkin girişimlerin hız kazandığını göstermektedir. Ankara'da yaşanan bu gelişmelerin doğal bir sonucu olarak, Adnan Çoker ve Lütfü Günay, "*Sergi Öncesi*" isimli ilk soyut resim sergisini, 1953 yılında Ankara'da Dil Tarih Ve Coğrafya Fakültesi'nde açmışlardır (Resim 44).

Aynı yıl Cemal Bingöl de, sadece soyut kolajların yer aldığı resim sergisini Ankara'da Helikon Sanat Derneği Galerisi'nde açmıştır (Resim 45, 46). Bu sergiye ilişkin Adnan Çoker; "*Bundan evvelki sergilerde kolaj çalışmalarına rastlanıyordu. Fakat ilk kolaj sergisi Cemal Bingöl'ünkidir demek yerinde olur*"<sup>90</sup> demiştir. Eşref Üren ise Cemal Bingöl'ün bu sergisinin 1954 tarihinde yayınlanan, Devrim Gençliği İlim Fikir Sanat Dergisi'nde 'İlk Non-Figüratif Sergi' olduğunu yazmıştır.<sup>91</sup> Yine bu sergi için 1954 tarihinde yayınlanan, Hisar Fikir Sanat ve Edebiyat Dergisi'nin 17. sayısında; "*En büyük hususiyetini sadece non figüratif eserlerden müteşekkil ilk sergi olması teşkil ediyordu*" denilmiştir.<sup>92</sup> Arif Kaptan ise, 1954 yılında yayınlanan Mülkiye Fikir ve Sanat Dergisi'nin 22. sayısında bu sergi ile ilgili şu görüşleri dile getirmiştir:

*"Collage (kâğıt yapıştırılmaları) adını verdiği bu resimlerin Ankara sanat severleri için yeni bir çehresi vardı. Değişik kompozisyonlarda, değişik renk ve şekillerde sanatçı ruhunun matematik bir nizam içinde görünüşü bunlar. Bir kere daha anlıyoruz ki; sanatçı ne derece serbestlik içinde olursa olsun yürüdüğu yolun kendisini mecbur ettiği nizam ve disiplinden ayrılmayacaktır. Her çeşit sanatın, her türlü yolun bir prensibi, bir yürüyüş tarzı var. Bu yol serserice serbestlik içinde tesadüfen elde edilmiş güzelliklere kapılarını kapatmıştır. Burada milimetrelere kadar inebilen bir dikkat, bir şuur, aynı zamanda şiiirî inkâr eden, ancak plâstik güzelliği sezen bir ruh hâkimdir."*<sup>93</sup>

<sup>89</sup> Refik Epikman; "Türk Plastik San'at Hayatına Toplu Bir Bakış", **Ülkü Halkevi Dergisi**, Ulus Basımevi, C. XIII, S. 78, Ankara, 1939, s. 528

<sup>90</sup> "**Cemal Bingöl Belgeseli**", Magnesia Kazıları, Arkeoloji, Kültür, Sanat Dizisi: 4 Çoğaltım: WEB İletişim Kasım 2005, ISBN 9944-998-03-6'den alınmıştır.

\* "İlk Non-Figüratif Sergi" aynı zamanda dergideki yazının da başlığıdır.

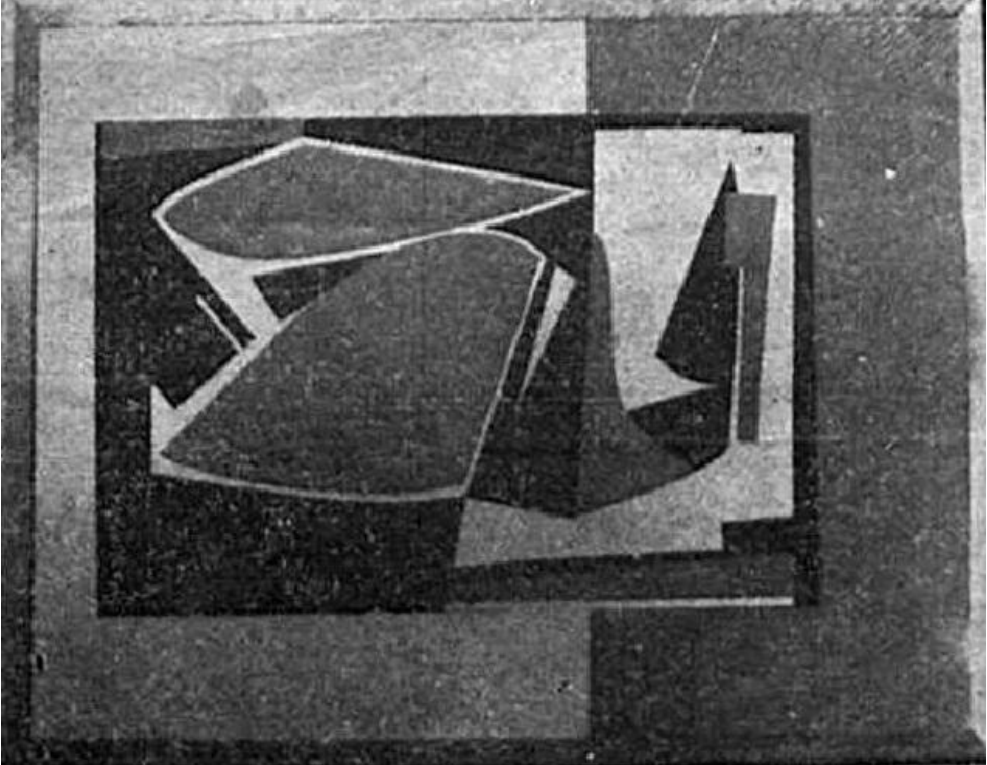
<sup>91</sup> "İlk Non-Figüratif Sergi"; **Devrim Gençliği**, S. 21, 1954 Mart, s. 16, Aktaran: "Cemal Bingöl Belgeseli", DVD, Magnesia Kazıları, Arkeoloji, Kültür, Sanat Dizisi: 4 Çoğaltım: WEB İletişim Kasım 2005

<sup>92</sup> "Cemal Bingöl Belgeseli", **a.g.dvd**

<sup>93</sup> **y.a.g.dvd**

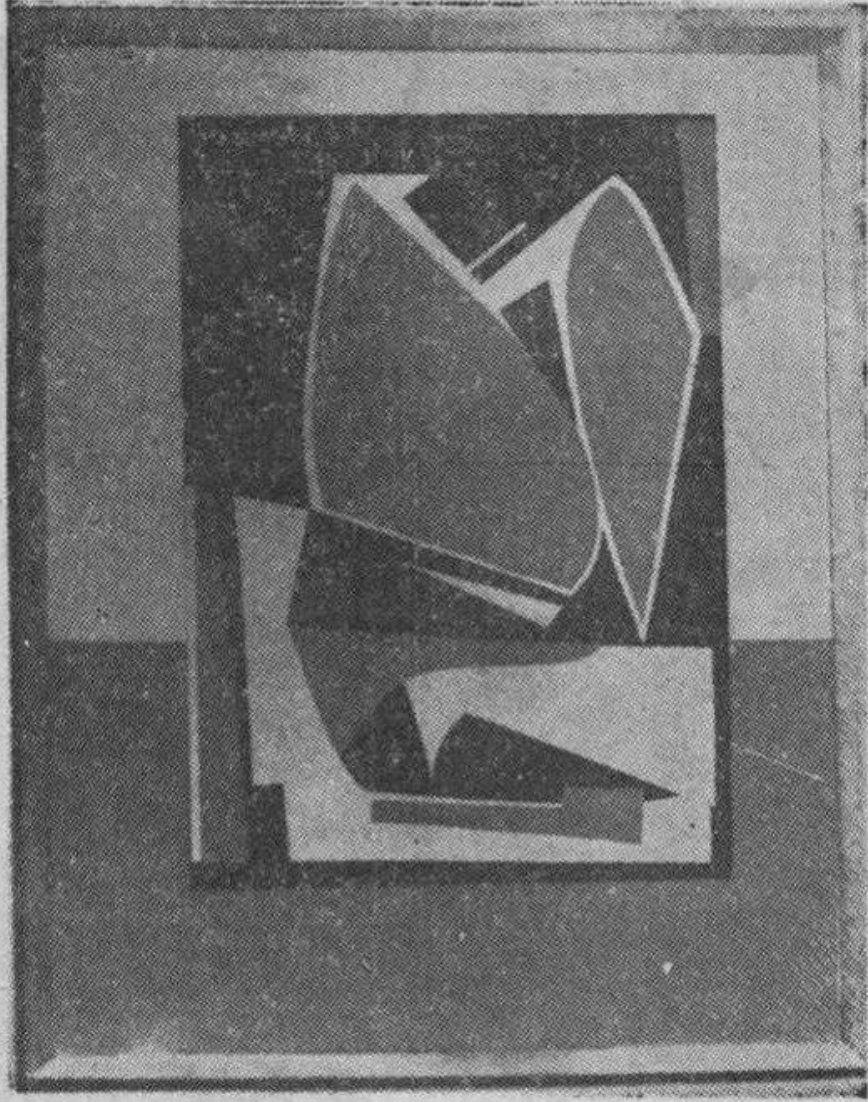


Resim 44: Adnan Çoker ve Lütfü Günay, 'Sergi Öncesi' olarak düzenledikleri ilk soyut sergilerinde. 10-16 Şubat 1953, Ankara Dil Tarih Coğrafya Fakültesi Sergi Salonu (Adnan Çoker, Derimod Kültür Merkezi, 1989) Modern Türk, İSMV, 2001, s. 40



Resim 45: Cemal Bingöl'ün Helikon Galerisi'nde açtığı sergide yer alan bir kolajı\*

\* "Cemal Bingöl Belgeseli", a.g.dvd



### Cemal Bingöl'ün resim sergisi

Ressam Cemal Bingöl Mithat Paşa Caddesinde 1946 dan itibaren yeni doğan Nafi Güratıf tarzında resimlerle dolu bir sergi açmıştır. Bu tarz resim çizgi ve renk ahenginden faydalanılarak resim ihtiyacını karşılamak üzere, bilhassa tezyini mahiyette salon ve antre duvarlarında kullanılmaktadır. Bu yeni tarz resimde tabiat taklitçiliği yoktur, sadece çizgi ve renk ahengi vardır. Fotoğraf, sergide bir tabloyu gösteriyor.

Resim 46: Cemal Bingöl'ün Helikon Galerisi'nde açtığı sergisine ilişkin Ulus Gazetesi'nde (1954) yayınlanan yazı.

\* "Cemal Bingöl Belgeseli", a.g.dvd

İsmail Altınok, 1954 tarihinde Kaynak Sanat Dergi'sinin 90. sayısında yayınlanan; "*Cemal Bingöl ve Non-Figüratif Resim*" başlıklı yazısıyla izleyicinin soyut resme olan bakışındaki değişimi konusunda şu ifadeleri kullanmıştır:

*"Ressam Cemal Bingöl'ün, şekil-renk-his karışığı âlemi, seyircileri tamamıyla sardı ve hiçbir konusu olmayan bu resimlere seyirciler arasında sırta ait bir münasebetin hemen teessüs ediverdiği görüldü. «Bu resim ne anlatmak istiyor?», «Bu neye benziyor?» gibi konuşmalar oluyordu. İşte katıksız plâstik heyecanın ta kendisi. İşte, Anadolu'nun heyecanı. Kilimlerimiz ve asırlardır bu milleti bu heyecanla kıvrandırmamış mıdır?"<sup>94</sup>*

Adnan Çoker ve Lütfü Günay, ilk soyut resim sergisi olarak bilinen "*Sergi Öncesi*"nden kısa bir süre sonra, yine Ankara'da Helikon Derneği'nde sergi açmışlardır. Ankara'da bu anlamda resim sanatı alanında ufak kıpırdanmalar yaşansa da, İstanbul'un sanatın merkezi olma konumunu hiçbir zaman elinden bırakmadığı görülmektedir. İstanbul'da da Tavanarası Ressamları'nın\* Nuri İyem önderliğinde soyut eğilimli resim çalışmalarını ortaya koymaya başladıkları bilinmektedir. Yahşi Baraz, Nuri İyem'in soyut resim sürecini ve soyut resme olan katkısını şu şekilde belirtmektedir:

*"Nuri İyem, 1948 yıllarından 60'lara kadar Türk soyut ekolünün en çarpıcı yapıtlarını üretmiş bir sanatçı olarak karşılıyor bizi. 15 yıl süreyle soyut resimler yapan sanatçı, bu ekolü aynı zamanda yazmış olduğu makalelerinde manifestal bir dil kullanarak savunmuş ve kuramsallaştırmıştır."<sup>95</sup>*

Nuri İyem, soyut resmin Türk resim sanatında yaygınlaşmasında önemli bir yer tutmaktadır. Türkiye'de soyut resim üzerine yayınlanan Bazaine'in "*Bugünkü Resim Üzerine Notlar*" isimli kitabının çevirisini yapan Safa M. Yurdanur, kitabı "*Nuri İyem'e*"<sup>96</sup> diyerek, ona adanmıştır. Yine, Ziyaettin Görgün'e ait 1961 yılında basılan "*Soyut Resim*" isimli kitapta Türk resamlara da yer verilmiştir. Bedri Rahmi Eyüboğlu, Azra İnal, Orhan Peker, Salih Acar ve Nasip İyem gibi sanatçıların yer aldığı bu kitapta, Nuri İyem'in 1959 yılında yapmış olduğu bir resim çalışması ile 1960 yılında soyut eğilimle bir duvar resmi yaptığı esnada çekilmiş bir fotoğrafı da yer almaktadır. Kitapta, ayrıca Nuri İyem'in soyut resmi tarifi de şu şekilde yer almaktadır: "*Soyut, bir şeyden arınmış (tecrit edilmiş) demektir.*"<sup>97</sup> Türk resim sanatında daha eski tarihli soyut sanat üzerine yayınlanmış yazılara da ulaşmak

<sup>94</sup> "Cemal Bingöl Belgeseli", a.g.dvd

\* Tavanarası Ressamları'na ilişkin ayrıntılı bilgi sayfa 67-69'da yer almaktadır.

<sup>95</sup> Yahşi Baraz; "Soyut Resim", **Sanat Çevresi**, Kasım, 1998 (Erişim: 06.03.2012)

<http://galeribaraz.com/2010/3060/soyut-resim/>

<sup>96</sup> Jean Bazaine; **Bugünkü Resim Üzerine Notlar**, Çev. Safa M. Yurdanur, İsmail Akgün Matbaası, İstanbul, 1951, s. 3

<sup>97</sup> Ziyaettin Görgün; **Soyut Resim**, B. Kervan Matbaası, İstanbul, 1961, s. 20

mümkündür. Nurullah Berk'in Modern San'at (1934) kitabının içerisinde "Mücerret San'at" başlıklı bir yazı yer almaktadır. Abidin Elderoğlu'na ait ise, İzmir'de yayınlanan Fikirler Halkevi Dergisi'nde soyut resim üzerine yazılmış "Picasso ve Soyut Sanata Dair" (1947) ve "Mücerret Sanat Davası" (1948) başlıklı yazıları vardır. Fuat Pekin'in Cemal Bingöl'ün bir sergisi sonrasında kaleme aldığı, 1954'te Kültür Dünyası Dergisi'nde yayınlanan, "Mücerret Resim" başlıklı yazısında dönemin resim eğilimindeki soyut algısını Kübizm üzerinden değerlendirdiği görülmektedir.<sup>98</sup> Ancak bu yazılarda (Elderoğlu, Pekin) II. Dünya Savaşı ve sonrası ortaya çıkan soyut resim hareketlerinden değil, daha eski tarihlere giderek Picasso ve onun ortaya koyduğu sanat çerçevesinde bakmayı tercih etmişlerdir. Özellikle bu süreçte yazılan yazılar incelendiğinde, Türk resminde tabiat ve kaligrafi üzerinden soyut resme olan bir yaklaşımın ortaya çıktığı görülmektedir. Bu da ilk zamanlarda Türk resim sanatının, soyut resmi daha çok bir soyutlama mantığı içerisinde, tabiatın/figürün bir tür indirgenmesi sonucu ulaşılan bir sonuç olarak gördüğü anlaşılmaktadır. Bu süreçte özellikle Akademi kaynaklı görüşler içerisinde Soyut resim; sanatçının belli süreçlerden geçerek ulaştığı en son nokta ve en zor olanı olarak görülüyordu. İyi bir tabiat gözlemi yapmamış olan, sonra bunu bir soyutlama sürecinde devam ettirmeyen bir sanatçının, soyuta ulaşması ve onda verimli sonuçlar ortaya koyması düşünülemezdi. Bu görüşü Nurullah Berk, Fikret Otyam'la yaptığı bir söyleşide şu şekilde dile getiriyordu:

*"Bence mücerret anlayış, belki de en güç anlayıştır. Tabiatı tefsir yolunu bir merdiven telâki etsek, muhakkak ki en alt basamak objektif, fotoğrafi kopya, orta basamaklar gerçek ile mücerret şekil âleminin doğruca sentezi, en üst basamaklar da ya saf abstraksyon, ya bunun hâkim olduğu âlemdir. Bu kutsal form âleminde rahat rahat dolaşabilmek için şekli olmayan biçimlerin ve renklerin gizli mânasını kavrayacak bir kafa olgunluğu, bir kültür zenginliğine sahip olmak gerektir. Çünkü mücerret dünya, kelime oyunu yapmadan diyebilirim ki, metafizik dünyadır. Avrupa'da mücerret sanatı kuranlar, her şeyden evvel birer büyük kafa, birer olgun sanat mizacındadır."<sup>99</sup>*

Türk resminde soyut resme Nurullah Berk'in görüşleri doğrultusunda yaklaşılması, salt soyut bir anlayışa ulaşılmasında bir gecikmeye neden olmuştur. Salt soyut resmin, ilerleyen tarihlerde sanatçıların (Mubin Orhon, Sabri Berkel) bireysel çabalarıyla ortaya koydukları çalışmalarında görülmeye başlandığı, ancak o süreçte bunun sayısının çok olmadığı da bilinmektedir (Resim 47, 89, 90).

<sup>98</sup> Fuat Pekin; "Mücerret Resim", **Kültür Dünyası Dergisi**, Unesco Türkiye Millî Komisyonu, Türk Tarih Kurumu Basımevi, S. 9, Ankara, 15 Mart 1954, s. 17-19

<sup>99</sup> Fikret Otyam; "Nurullah Berk'le Konuşma", **Varlık Dergisi**, S. 379, 1 Şubat 1952, s. 20



Resim 47: Mubin Orhon, “**Soyut**”, tuval üzerine yağlıboya, 100 x 101 cm., 1973

Bu süreçte salt soyuta yaklaşımda, merdivenleri adım adım çıkması düşünülen sanatçı için en iyi yol; Kübizm ve onunla birlikte ortaya konulmaya başlayan bir soyutlama yaklaşımını sergilemektir. Örnek olarak; Halil Dikmen figüratif çalışmalarıyla anılsa da, onun 1948 yılında yaptığı “Köylü Kadınlar” çalışması, geometrik kurgusu ile Kübizm kaynaklı soyutlamaya güzel bir örnektir (Resim 48). Dikmen’in resimde, geometrik bir düzenle inşa ettiği parçalanmalar, figürün artık fark edilmesini zorlaştıran bir etki yaratmıştır.



Resim 48: Halil Dikmen, “**Köylü Kadınlar**”, tuval üzerine yağlıboya, 130 x 97 cm., 1948

Kübizm ve onunla gelen soyutlama anlayışının devamında, Amerika ve Avrupa sanatındaki gelişmelerin daha hızlı bir şekilde takip edilmesi sonucu, Türk resminde hızlı bir gelişim gösteren soyut yaklaşımın bu denli yaygınlaşmasında, düzenlenen etkinliklerin (yarışmalar, sergiler, bildirler vb.) önemli rolü olduğu anlaşılmaktadır. Bu anlamda 1954 yılı, Türk resminde soyut ve soyutlama eğilimlerinin gelişmesinde önemli dönüm noktalarından birisidir. Bu yıl düzenlenen olan “İş ve İstihsal” konulu resim yarışmasının yanında, soyut resmin gelişmesi ve tanınırlığının artırılmasının sağlanması açısından farklı bir etkinliğe de sahne olmuştur: *“İstanbul Şehzadebaşı’nda Kuyucu Murat Paşa Medresesi’nde (Bu bina günümüzde İstanbul Üniversitesi Güzel Sanatlar Bölümü Başkanlığı olarak hizmet vermektedir) açılan sergiye katılan sanatçılar “Halkımıza Çağrı” başlığı altında soyut sanatı benimsetmek amacıyla bir bildiri yayınlamışlardır.”*<sup>100</sup> 1959 yılına gelindiğinde ise Devrim Erbil’in 7 arkadaşıyla birlikte ‘Soyutçu 7’ler’ Grubu’nu kurdukları bilgisi kaynaklarda yer almaktadır. Ama bu gruba ilişkin fazla bir bilgi bulunmamaktadır.

Türk resim sanatında bu şekilde seyreden soyut eğilimlerin gelişmesinde, Akademi(Devlet)’ye ait görüşe karşı girişilen çabaların yanında, devlet desteğinin de etkilerinin olduğu örneklere rastlamak mümkündür.

## **2.3 Devlet - Sanat İlişkisi Üzerinde Beliren Gelişmeler Bağlamında Soyut ve Soyutlama Eğilimli Resimde Yeni Gelişim Dinamikleri**

### **2.3.1 Tavanarası Ressamları ve Helikon Derneği**

Akademi ve onun sanat görüşüne karşı girişilen çabalar, Türk Resim Sanatı’nın gelişiminde önemli bir yer tutmaktadır (Müstakiller ve d Grubu ile ilgili bölümde bu konuya değinilmiştir). II. Dünya Savaşı sonrasında, soyut resim tartışmaları kapsamında da yine Akademi karşıtı girişimlerin varlığını devam ettirdiği bilinmektedir. Bu yaklaşımla İstanbul’da kurulan yeni grubun adı Tavanarası

---

<sup>100</sup> Ümit Gezgin; **Cumhuriyet Resimleri**, Beşiktaş Belediyesi – Beltaş A.Ş. Sanat Yayınları: 7, İstanbul, Ekim 2008, s. 29

<sup>101</sup> Bedri Rahmi’nin öğrencilerinden oluşan bu grubun, Adnan Ardağ’ının Dost Dergisi’nin 1959 yılındaki 25. sayısında yer alan “Resim, Karikatür, Fotoğraf sergileri” yazısında, Balıkesir Kültür Derneği’nin öncülüğünde düzenlenen Balıkesir Sergisi’nde çalışmalarıyla yer aldıklarına dair bir bilgi yer almaktadır.



Ressamları\*dır. Tavanarası Ressamları'nın Akademi ve onun görüşlerine olan karşı duruşunu Safa Yurdanur, 1951 yılında Beş Sanat Dergisi'nde yer alan "Sanat Hayatımızda Yeni Bir Grup" başlıklı yazısında; grubun soyut resimleriyle açtıkları sergiyle ileri sürdükleri düşüncenin, "resmin bağımsızlığı" olduğudur. Teknik bir sorun olmadığını düşündükleri resmin; "insanın kendini yeniden inşası" ve bir "varoluş" biçimi olduğunu savunarak; Akademi ve Akademizmi karşılarına alırlar.<sup>101</sup>

Onların, Akademi'ye karşı duruşları ve soyut resimle olan ilişkilerini Zeynep Yasa Yaman şu şekilde ifade etmektedir:

*"1950'li yıllarda Akademi dışında başlayan soyut sanat oluşumları Akademi'den hoşnut değildi. Kendilerini Akademi dışında kurulan ilk grup olarak gören Tavanarası Ressamları, plastik sanatlar alanındaki çağdaş gelişmelerin batıdaki özgür atölyelerin çalışmalarıyla gerçekleştiğini dile getiriyor, ülkede "Akademizm"e karşı başlatılan savaşın ilk temsilcileri olarak niteledikleri topluluklarını "yeni", "soyut" ve "özgün" sanatın savunucuları olarak değerlendiriyorlardı."<sup>102</sup>*



Resim 49: Tavanarası Ressamları'nın Maya Sanat Galerisi'ndeki sergisi, (Soldan- Sağa: Kuzgun Acar, Nuri İyem, Sabri Berkel)

\* Grubun kısaca oluşum sürecini Zeynep Yasa Yaman şu şekilde ifade etmiştir: "1950 yılında, Nuri İyem, Ferruh Başağa ve Fethi Karakaş, Beyoğlu; Asmalımescit Sokağı S. Önay apartmanının çamaşırhane olarak kullanılan çatı katını atölye olarak kiralarlar. Çoğu öğrenci gençlere, resim kursları verdikleri bu mekanda, Tavanarası Ressamları bir kümenin oluşumunu da gerçekleştirmiş oluyordu." Zeynep Yasa Yaman; "Türk Resminde 'Non - Figüratif' Tartışmaları ve 'Tavanarası Ressamları'", Türkiye'de Sanat Dergisi, S. 9, Mayıs/ Ağustos 1993, s. 61. 1953 tarihinde Dil Tarih ve Coğrafya Fakültesi Sergi Salonu'nda açtığı sergi üzerine yapılan söyleşide Nuri İyem, Kaynak Dergisi'nin (1 Şubat 1953) 90. sayfasında, Tavanarası Ressamları'na dahil olan isimleri; "Güngör Güven, Haluk Muratoğlu, Atıf Hançerlioğlu, Erdoğan Bahsenavi, Ömer Uluç" olarak sıralamıştır.

<sup>101</sup> Safa Yurdanur; "Çağımızın Resim San'atı Hakkında", Beş Sanat, Nisan 1951, S. 13, s. 9 ve "Sanat Hayatımızda Yeni Bir Grup", Beş Sanat, Mayıs 1951, S. 14, s. 10, Aktaran: Zeynep Yasa Yaman; "1950'li Yılların Sanatsal Ortamı ve 'Temsil' Sorunu", **Toplum ve Bilim Dergisi**, S. 79, Birikim Yayınları, İstanbul, Kış, 1998, s. 129

<sup>102</sup> Zeynep Yasa Yaman; "Türk Resminde 'Non- Figüratif' Tartışmaları ve 'Tavanarası Ressamları'", **Türkiye'de Sanat Dergisi**, S. 9, Mayıs/ Ağustos 1993, s. 61

Tavanarası Ressamları'nın kendilerinden önceki Avrupa etkisi alındaki resim anlayışına karşı duruşları sert olmuş ve bu anlamda soyut resme kuşkuyla yaklaşan Akademi'yi de sert ifadelerle eleştirmişlerdir. d Grubu çevresinde gelişen ve kopyaya kaçan resimlere karşı ortaya koydukları eleştirel yaklaşım şu şekildedir:

*"Sanatçının yaşadığı toplumun gerçeklerini yapıtlarında yansıtması gerektiğini savunan Yeniler Grubu'nun savunucularından Hilmi Ziya Ülken'in 1942'de yayımladığı Resim ve Cemiyet kitabında Eugène Delacroix'nin "İnkılab Rehberlik Eden Hürriyet"i ile Zeki Faik İzer'in "İnkılap", Moreau'nun "Teyyareciler"i ile Nurullah Berk'in "Teyyareciler"ini karşılaştırarak yayımlamasını ve bunların kopya olduklarını dolaylı olarak ima eden açıklamalarını kullanan Tavanarası Ressamları, bastıkları "İlk Sergimiz" broşürde konuyu yeniden gündeme getirerek d Grubu sanatçıları açıkça hedef alıyor, pek yakında çıkaracakları bir broşürde de Avrupalı sanatçılardan kopya edilmiş sayısız resmi, asıllarıyla birlikte yayımlayacaklarını belirtiyorlardı. Böylelikle Akademiklerin Nuri İyem Atölyesi'ne ve "soyut sanat"a olan tepkilerine bu broşürle karşılık verilmiş oluyorlardı. Konu basını oldukça oyalamış ve Vatan gazetesi, Nuri İyem'in "Tavanarası" adı verilen atölyesinde Tavanarası Ressamları ile görüşmüştür. Bu görüşmede Nuri İyem, söz konusu resimlerin etkilenme değil kopya olduklarını vurgulamış; grup, "soyut sanat"a karşı yürütülen düşmanlığı, yeni bir sanat devriminin Akademi dışında yeşermesine bağlamış, Akademi'ye karşı hoşnutsuzluklarını bir kez daha yinelemiştir."<sup>104</sup>*

Akademi'nin sanatsal görüşüne karşı duruşlarıyla ön plana çıkan Tavanarası Ressamları gibi bir oluşumun varlık bulmasında önemli faktörlerden birisi, sanatçıların artık ekonomik anlamda kendi ayaklarının üzerinde durmaya başladıkları ve devlet desteğine ihtiyaç duymadan da hayatlarını devam ettirebilecek koşulların oluşmaya başladığının görülmesidir. Sezer Tansuğ, Türk resim sanatında yaşanan bu dönüşümü şu şekilde ifade etmektedir:

*"İkinci Dünya Savaşı sonrasındaki gelişmeler birkaç temel olgu üstünde dinamik bir sürece sahip çıkmışlardır. Bunların biri sanat eğitiminin farklılaşan sorunlar çerçevesinde, üslupları yönlendiren egemenliğini eğitim kurumunun dışındaki çevrelere terk etmesidir. Bu yenilginin en tipik belirtisi toplumdaki liberalleşme ve özelleşme eğilimlerine bağlı olarak sanat etkinlikleriyle devletin bürokratik kültür kurumları arasındaki ilişkilerin zayıflaması, sanatçının kendi maddi gerçeklerine ait sorunlarına da çözümlenmeye yönelik bireysel çabalar içine girmesidir. Gerçi bir sanat pazarının oluşarak, resim sanatçıları destekleyen galeriler ve koleksiyoncular olgusunun gündeme gelmesi için bir yirmi-otuz yıl daha gerekmiştir, ama 1950'lerde başlayan bireyselleşme çabalarının böyle bir özel destek ortamına yönelik olduğu da gözle görülür bir hâle gelmiştir."<sup>105</sup>*

Nuri İyem'in bu süreçteki ekonomik anlamda ulaştığı refah düzeyini ifade ettiği şu sözleri dikkat çekicidir: *"Şakasız söylüyorum: Ben atölyemi soyut resimler*

<sup>104</sup> Hikmet Tepedenli, "Tavanarası Ressamlarına Eskilerin Hücumu", Beş Sanat, Eylül 1981, S. 18, s. 8; Aktaran: Zeynep Yasa Yaman; Türk Resminde 'Non-Figüatif' Tartışmaları ve Tavanarası Ressamları, **Türkiye'de Sanat Dergisi**, Mayıs / Ağustos 1993, s. 62

<sup>105</sup> Sezer Tansuğ; **Çağdaş Türk Sanatına Temel Yaklaşımlar**, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1997, s. 142

yaparak aldım. Türk seyircisi buna da müsaittirler... Pekâlâ gelir peşinizden. Yeter ki onlarla konuşmayı bilin, kedinize ve resminize inandırın."<sup>106</sup>

Ankara'ya bakıldığında ise, soyut eğilimli resim anlayışını benimseyen Helikon Derneği karşımıza çıkmaktadır. Devlet ve sanat ilişkisi bağlamında yeni bir açılım getirmeyi amaçlayan Helikon Derneği'ni; "1952 yılında Bülent ve Selma Arel, Rasin ve Zerrin Arsebük, Bülent ve Rahşan Ecevit, Ankara'da"<sup>107</sup> kurmuşlardır. Bülent Ecevit, bu derneğin; farklı sanat, bilim ve meslek dallarından bir araya gelmiş gençlerin, Ankara'nın zayıf olan sanat ve kültür yaşantısını hareketlendirmek için kurulduğunu belirtmektedir. Aynı zamanda, bir araya gelen bu gençlerin siyasete kayıtsız olmadıklarını, demokrasiyi benimsediklerini ve onları sanatın sadece devlet desteğiyle yürümeyeceği düşüncesiyle, devletten bir beklentileri olmadan yola çıktıklarını ifade etmiştir.<sup>108</sup> Sergiler ve üyeliklerle yaşamını devam ettirmeyi düşünen bu derneğe verilen ad, süreç içerisinde tartışmaları da beraberinde getirmiştir.

*"Helikon' denince, çağımızda, öncelikle, bu adı taşıyan bir nefesli çalgı hatıra gelir; fakat Helen mitolojisinde, "Helikon", Müz'lerin kutsal dağına verilen addır. Dernek kurucuları da, Müz'lerden, sanatçıların esin perilerinden esinlenerek, derneğe bu adı seçmişlerdi.*

*Binlerce yıl öncesinin mitolojisinden bir ad seçilmişti, ama derneğin resim ve heykel alanındaki ereklere biri topluma çağdaş sanat akımlarını tanıtmak, toplumda çağdaş sanat beğenisi oluşturmaya katkıda bulunmaktı. O yıllarda, resim ve heykelde, çağdaşlığın simgesi de, soyut ve nonfigüratif sanattı. Onun için Helikon'cular, soyut ve nonfigüratif resim ve heykellerden oluşan sergilere ağırlık vermeyi kararlaştırdılar."<sup>109</sup>*

Resim satışına umut bağlayan bu grubun işi o kadar da kolay olmayacaktır. Bülent Ecevit bu konu ile ilgili şu görüşleri dile getirmiştir:

*"Resim ve heykel satışları için devlet kapısı da, bankaların kapısı da çalınmayacaktı. Varlıklarınca zaten bu konuya henüz ilgisi yoktu. Üstelik açılan sergiler, büyük ölçüde, halkın henüz ilgilenmediği, nice "aydın"ların bile alaya aldığı, tadına varamadığı soyut veya nonfigüratif resim ve heykellerden oluşacaktı. Kaç kişi ilgi gösterir, kaç kişi para verirdi o resimlere, heykellere?"<sup>110</sup>*

Yaşanan gelişmeler, derneğin kendini devam ettirebilmesi için olumludur. Resim satışları, Ecevit'in yukarıdaki sözlerindeki korkuya gerek kalmadığını gösterir gibidir:

<sup>106</sup> Erdoğan Tanaltay; **Sanat Ustalarıyla Bir Gün**, Sanat Çevresi Aylık Sanat Dergisi Kültür ve Sanat Yay.: 4, Tekin Ofset, İstanbul, 1989, s. 42

<sup>107</sup> Emel Armutçu; "Elektronik Müziğe Sevdalı Adamé, **Hürriyet, Pazar**, 01.02.2003  
<http://webarsiv.hurriyet.com.tr/2003/02/01/243146.asp> (Erişim: 06.03.2012)

<sup>108</sup> Bülent Ecevit; "Helikon", **Gergedan Yeryüzü Kültür Dergisi**, No: 17, İstanbul, Temmuz 1988, s.

150

<sup>109</sup> **y.a.g.m.**, s. 150-151

<sup>110</sup> **y.a.g.m.**, s. 151

"Birbiri ardına açılan sergilerdeki yapıtlardan çoğu, bazen tümü, kapış kapış satın alınmaya başladı.

Alıcıların tümü, dernek kurucuları gibi, dar gelirli veya orta halli insanlardı. Resimler, isteyenlere, taksitle satılıyordu.

"Helikon Sanat Galerisi", Ankara'nın, belki de Türkiye'nin, ilk özel sanat galerisiydi. Ülkemizde ancak 20-30 yıl sonra oluşacak resim-heykel piyasasının da ilk habercisiydi.

Resim heykel satışlarından alınan yüzde 20 payla, Derneğin yaşayıp gelişebileceği görülmüştü.

Sergilere gösterilen beklenmedik ilgi Türk halkının, eğer kendisine güven verilirse ve iyi anlatılırsa, her yeniliğe açık olduğunu gösteriyordu. Helikon da, ciddi iş tutumuyla, hatır gönül dinlemeyen titiz seçiciliğiyle ve eğitici çalışmalarıyla, hem halkta gereken ilgiyi uyandırabilmiş hem de halka güven verebilmişti. Dernek, bir yandan kendi üyelerini eğitirken, bir yandan da beğeni düzeyi hızla yükselen bir müşteri çevresi yaratmayı başarmıştı."<sup>111</sup>



Resim 50: Arif Kaptan, "**Kompozisyon**", 1954, Milli Kütüphane Koleksiyonu

Cemal Bingöl, Arif Kaptan gibi non-figüratif çalışmalarıyla ön plana çıkan ve İstanbul'daki sanatsal gelişmelere bir alternatif olarak yükselen bir değer olan Ankara, Helikon derneğiyle de etkinliğini artırmıştır. Dernek; sinema gösterileri, konserler, tiyatro çalışmaları, sergiler, atölye çalışmaları (modelle yapılan resim çalışmaları) ve verilen konferanslarla verimli bir sürecin yaşanmasını sağlamıştır.

<sup>111</sup> Ecevit; a.g.m., s. 151

Helikon Derneği'nin kuruluşunu ve faaliyetlerini anlatan broşürde ortaya konulan etkinlikler ayrıntılı bir şekilde gösterilmiştir.\*

Dernek, 1955 yılında sıkıyönetimin ilanından sonra yaşanan gelişmelerle geçici bir süreliğine kapanmış, ancak yaşananlardan sonra aynı güç ve istek tekrar oluşmadığı için devam etmemiştir. Hatta Bülent Ecevit'in ilk siyasi sorgulanması da bu dernek yüzünden olmuştur. Bülent Ecevit bu sorgulanmayla ilgili olarak aşağıdaki tespitlerde bulunurken, aslında bir anlamda da o dönem için, soyut resme dışarıdan nasıl bakıldığını bizlere ifade etmektedir:

*“‘Helikon’ adı eski Helen mitolojisinde geçtiğinden Selânik de Yunanistan'da bulunduğu göre, bazı yetkililer, İstanbul'daki yağma olaylarının sorumluluğunu Ankara'daki bu sanat derneğinin üzerine yıkabileceklerini ummuşlardı.*

*Sorgulamayı yürüten siyasi şube görevlileri ise, 6-7 Eylül olaylarıyla Helikon Derneği arasında nasıl bir bağlantı kurulabileceğini bilemiyorlardı. Sorgulama, ister istemez, soyut ve nonfigüratif sanat konularına kayıyor, o konular da siyasi şube görevlilerini pek ilgilendirmiyordu.*

*Tabii, sorgulamadan bir şey çıkmadı; birkaç ay sonra da Derneğin yeniden açılmasına izin verildi. Ama bu olay yüzünden birçoklarının hevesi kırılmıştı. Helikon bir daha eski canlılığını kazanamadı ve sönüp gitti.”<sup>112</sup>*

Her ne kadar bu süreçte kurulan Tavanarası Ressamları ve Helikon Derneği; Müstakiller ve d Grubu kadar Türk resminde iz bırakmamış olsalar da, devlete ve yine ona bağlı bir kuruma (Akademi) karşı girişilen gayretleri ile bir anlamda soyut ve soyutlama eğilimli resim hareketlerinin ortaya çıkışında önemli bir rol oynamışlardır. Tavanarası Ressamları ve Helikon Derneği ile bu süreçte resim sanatında kısmen kıpırdanmalar hissediliyorsa da, soyut bir yöne girilmesinde sanatçıların bireysel çıkışlarının ve bu anlamda ayakta durma çabalarının da önem taşıdığı görülmektedir. Ve bu yolu sanatçılara açan dönüm noktalarından belki de en önemlisi, Yapı Kredi Bankası'nın 1954 yılında düzenlemiş olduğu “İş ve İstihsal” konulu resim yarışmasıdır.

### 2.3.2 “İş ve İstihsal” Yapı Kredi Resim Yarışması

Her ne kadar sanatçı birlikleriyle devlete karşı girişilen çabalar ortaya çıkmışsa da, devletin, Cumhuriyet'in ilanından sonra sanatın gelişimi açısından

\* Bu broşür, EK 1'de s. 166'da yer almaktadır.

<sup>112</sup> Ecevit; a.g.m., s. 152

kısıtlı da olsa; sergi mekanları yaratma çabası, sergilere destek vermesi\* ve sanatçıların desteklenmesi açısından yarışmalar düzenlemek gibi faaliyetlerinde bulunduğu bilinmektedir. Özellikle hem devlet desteğiyle hem de özel sektör tarafından düzenlenen resim yarışmaları, soyut ve soyutlama eğilimli resim hareketlerinin Türk resminde ortaya çıkışına hız kazandıran bir etki yaratması açısından ön plana çıkmaktadır. Bunlardan ilki, 1948 yılında Ferruh Başağa'nın "Aşk" adını verdiği erkek ve kadın silüetinin soyutlanmasıyla gerçekleştirdiği resmiyle, Devlet Resim Yarışması'nda birincilik ödülü almasıdır<sup>114</sup> (Resim 51). Diğeri ise, Yapı Kredi Bankası'nın 1954 yılında düzenlediği "İş ve İstihsal" konulu resim yarışmasıdır. Yarışmanın, Uluslararası Sanat Eleştirmenleri Derneği'nin düzenlediği 5. kongresinin İstanbul'da yapılmasıyla aynı tarihe denk gelmesi nedeniyle, kongreye davetli olan dönemin önde gelen eleştirmenleri\*\* (Paul Fierens, Lionelle Venturi\*\*\*, Herbert Read\*\*\*\*) yarışmada jüri olmuşlardır. O zamana kadar yağlıboya resim alanında eserler vermemiş ve soyutlamayla ön plana çıkan "İstihsal" isimli eserleriyle Aliye Berger'e birincilik ödülünün verilmesi, Akademi çevrelerince eleştiri yağmuruna tutulmuştur (Resim 52).

\* Türkiye'de galericiliğin geç kalmışlığına bir çare olarak, 1932 yılında Atatürk'ün isteğiyle kurulmuş olan Halkevleri karşımıza çıkmaktadır. Sergileme mekanlarının yokluğunda, Halkevleri'nde düzenlenen sergiler (Müstakiller) ve bu kurumun yaptığı yayınlar (Birçok şehrin halkevlerine ait dergilerin Afyonkarahisar (Taşpınar), Aydın (Kültür), Ankara (Ülkü), Antalya, Balıkesir (Kaynak), Bursa (Uludağ), Altan (Elazığ), Erzurum, Eskişehir, Konya, Manisa (Yeni Doğu, Gediz), Samsun (19 Mayıs), Eminönü Halkevi-İstanbul (Yeni Türk), İzmir (Fikir), Yozgat (Bozok ), vb...) bu dönem Türkiye'sinde kültür hizmetini yerine getirdiği görülmektedir. Romanlar, hikayeler, şehirleri tanıtan kitaplar ve arkeolojiye ilişkin kitaplar da halkevleri tarafından bastırılmıştır. Resim sanatıyla ilgili ise: Reşat Oğuz'a ait Modern Sanatın Mazi İle Alakası, Doğu ve Sanat Eseri Unsurları, Balıkesir Halkevi Yay.,1937; Refik Epikman; Dünya Resim Sanatı, CHP Ankara Halkevi, (1946) sanata verilen devlet desteğinin güzel örnekleridir. Yine Atatürk, Dolmabahçe'deki Veliht Dairesi'ni 1937 yılında kullanılmasını sağlayarak Türkiye'deki ilk resim galerisinin (Devlet Resim ve Heykel Müzesi) sanatın hizmetine açılmasını sağlamıştır. Devlet/Hükümet (CHP) desteğine ilişkin diğer örnekler ise; her yıl Cumhuriyet Bayramı'nda düzenlenen İnkılap Sergileri (1933-1937), Türkiye'deki sanatsal oluşumların (Güzel Sanatlar Birliği, Müstakiller, d Grubu) birleşerek devam ettirdikleri sergiler (1937-38) (Açılan bu sergilerin ilki 1937 tarihinde Ankara Halkevi'nde açılmıştır. Sergiye ilişkin ayrıntılı bilgi Nurettin Ergüven'in (Arkitekt Dergisi S. 5-6 (77-78), İstanbul, 1937, s. 150 -154'de) "Ankara Resim Sergisi" başlıklı yazısında yer almaktadır. 1938'de açılan sergi ile ilgili ise yine Arkitekt Dergisi'nin (1938) 5-6. (89-90) sayısının 155-157 sayfalarında yer alan "Ankara Resim Sergisi" başlıklı yazı yer almaktadır.), ve sonrasında Yurt Gezileri Sergileri (1938-1944)'dir. 1939 yılında başlayıp günümüze kadar gelen Devlet Resim ve Heykel Yarışmaları düzenlenmeye başlamıştır.

<sup>114</sup> Nurullah Berk ve Adnan Turani; **Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı**, C. 2, Tıglat Yay., 1981, s. 157

\*\* Yarışmada jüri üyesi olan eleştirmenlere ilaveten Pierre Francastel, Jacques Lassaigue, J. J. Sweney ve J. Laymaire'in de kongre kapsamında Türkiye'ye geldiklerine dair bilgi için bkz. Kemal İskender; "1950'lerden 1980'lere: Türk Resminin "Batı" Cephesinde Değişen Yeni Bir Şey Yok!", **Sanat Çevresi**, S. 131, Eylül 1989, s. 20

\*\*\* Doğu Matbaası tarafından Mesut Erdem'in çevirisini yaptığı Linello Venturi'nin; "Resim; Giotto'dan Chagall'e Kadar Bin Resme Nasıl Bakmalı" isimli kitabı 1954 tarihinde yayınlanmıştır.

\*\*\*\* Çevirisini Günel İnal ve Nuşin Asgari'nin yaptığı Herbert Read'a ait "Sanatın Anlamı" isimli kitabın ilk baskısı 1960 tarihinde İş Bankası Kültür Yay. tarafından yayınlanmıştır.





Resim 51: Ferruh Başağa, "Aşk", 60 x 80 cm., 1948



Resim 52: Aliye Berger, "İstihsal", tuval üzerine yağlıboya, 200 x 300cm., 1954, Yapı Kredi Bankası A.Ş. Koleksiyonu.

Bu süreçte Akademi'nin hem Türk resim sanatı üzerinde, hem de resim piyasasında hakimiyeti çok açıktır. Hatta Akademi çevresinin Devlet Resim ve Heykel Yarışması üzerindeki etkileri o kadar yoğundur ki, ödüller hep Akademi çevresi arasında paylaşılmaktadır. Kemal İskender'in, Akademi ve Devlet Resim Yarışmaları arasındaki bağ ve Akademi hocalarının *İş ve İstihsal* konulu resim yarışmasına katılışlarıyla ilgili yaptığı tespitler ilgi çekicidir:

*"...Devlet Resim ve Heykel Sergileri'nde sırayla seçici kurul üyesi oldukları için, sadece kendi aralarında dönen kapalı devre bir ödüllendirme çarkı yaratan ve Akademi'deki öğretmenlikleri nedeniyle de bu çıkar çarkını iyice pekiştiren D Grubu'nun üyeleri ile bunların destekçilerinin burnundan kıl aldırmayan kodamanları bile, seçici kurulu Read, Venturi ve Friens'dan oluşan bu yarışmalı sergiye katılmadan edememişleridir."*<sup>115</sup>

Jüri verdiği kararlar, Kemal İskender'in de ifadelerinde yer aldığı gibi, aslında bir anlamda Akademi'nin oluşturduğu çıkar çarkına çomak sokmuştur da denilebilir. *"Türk resminin ağır topları (!) dururken bu sergide Aliye Berger gibi, çevrenin "amatör" saydığı bir sanatçının ödüllendirilmesi Batılıdan tasdik bekleyen hegemonyaya indirilmiş bir darbeden başka bir şey değildir."*<sup>116</sup> Jüri, dönemin evrensel anlamda içinde bulunduğu sanatsal kriterler çerçevesinde (Soyut Dışavurumcu resmin etkilerinin yükseldiği bir süreç) değerlendirmeye yaklaşarak, seçimlerinde daha bireysel, özgün ve çağdaş olanı aramış ve Aliye Berger'in resmini (İstihsal) birinciliğe layık görmüştür\*. Bu resmin sağ alt köşesinde yer alan figürlerin (küp taşıyan kadınlar); güneşte, gökyüzünde, denizde ve toprakta resmin genelini kapsayan, fırçanın tuval yüzeyindeki kıvrak hareketleriyle örülmüş hali yüzünden çok net bir şekilde seçilemediği görülmektedir. Soyuta yaklaşan ve yarışmaya katılan çoğu Kübizm kaynaklı resimlerden ayrı duran Berger'in çalışması, bu özelliğiyle jüriyi etkilemeyi başarmıştır. Jürinin bu değerlendirmesine karşı, ortaya atılan görüşler genelde; değerlendirme süresinin kısa tutulduğu (Otuz sekiz resim bir saatte değerlendirilmiş.), Berger'in daha çok gravür üzerinde yoğunlaşarak bir seyir izlemiş olan sanat geçmişinde, ilk defa yaptığı bir yağlıboya resimle, ödül almasının ne kadar doğru olduğu üzerinde yoğunlaşmıştır. Akademi kaynaklı görüşler, özellikle yarışmaya katılan, hayatlarını yağlıboya resme adanmış olarak görülen bazı

<sup>115</sup> Kemal İskender; "1950'lerden 1980'lere: Türk Resminin "Batı" Cephesinde Değişen Yeni Bir Şey Yok!", **Sanat Çevresi**, S. 131, Eylül 1989, s. 20

<sup>116</sup> Kemal İskender; **y.a.g.m.**, s. 22

\* Cemal Tollu dışında Akademi'den ödül alan başka kimse olmamıştır. Aliye Berger'in birinciliğinden sonra ödül alanlar sırasıyla Fahri Karakaş, Hakkı Anlı, Remzi Türemen, Haşmet Akal, Cemal Tollu, Abdurrahman Öztoprak, Kemal Yükselengil ve Halit Doral (8. cılık iki sanatçı arasında paylaştırılmış), Salih Acar, Antranik Kılıççı'dır. Bkz. Kemal İskender; "1950'lerden 1980'lere: Türk Resminin "Batı" Cephesinde Değişen Yeni Bir Şey Yok!", **Sanat Çevresi**, S. 131, Eylül 1989, s. 20



sanatçıların, ödül alamamalarının bir hata olduğu üzerine gelişerek, medya üzerinde birçok karşılıklı atışmayı da beraberinde getirmiştir.\* Eleştirilere hedef olan jürinin, yarışmadaki değerlendirmelerine yönelik kıstaslarının ne olduğu, bu noktada önem kazanmaktadır. Lonello Venturi, bu konuyla ilgili görüşlerini şöyle dile getirmiştir:

*“Müsabakada birinciliği konan mevzudan en çok uzaklaşan resme verdik. Bence bir ressamın değeri kendisine verilen belli bir vazifinin çerçeveleri dışına çıkması, serbest düşünmesi ve çalışması ile ölçülebilir. Mükafat kazanan öbür ressamıysa bu hürriyet ölçülerine göre seçtik. Fakat müsabakaya katılan öbür ressamlar birinci kadar hür çalışmamışlardı.”<sup>117</sup>*

Paul Fierens ise, kongreye bağlı olarak yurt dışından gelecek olan eleştirmen ve sanatçılara, Türk sanatını tanıtmak için açılan sergilerden biri olan Akademi'ninkinden yola çıkarak, yarışmayla ilgili görüşlerini şu şekilde ifade etmiştir:

*“Akademide açılan sergi benim için çok hoş bir sürpriz oldu. Eserler canlı serbest, Avrupa akademilerinin genç sanatçıları tutmaları, eserlerine yer vermeleri az görülür. Hiçbir peşin hükme saplanmaksızın gördüğüm resimler arasında nonfigüratif eserlerin canlı olduğunu söyleyebilirim. Bunun sebebinin şark geleneğinde yahut da bugünkü sanatta nonfigüratifin büyük bir yer tutmasında arayabiliriz.*

*Spor ve Sergi Sarayı'nda gördüğümüz “İş ve İstihsal” mevzulu sergide aynı derecede canlı eserlere rastlayamadık. Herhalde bu sergide bir konunun sanatçılara empoze edilmiş olması hayal kuvvetlerinin serbestçe gelişmesine engel olmuştur. Bu sergide de jüri olarak eserler arasında bir eleme yaparken en canlı, en serbest ve hayal gücüne kendini en çok bırakmış ressamın eserlerine değer verdik, yalnızca usluluğa ve kompozisyon mükemmelliğine bakmadık.”<sup>118</sup>*

Herbert Read'in ise, sanatçılar ve yarışma konusundaki görüşleri şunlardır:

*Neticede tamamen 'Conventionnel' olan bir kompozisyon şekli meydana çıkmıştır. Hatta mücerret çalışan ressamlar bile aynı hataya düşmüşler ve onların eserleri de ötekilerinki gibi bir nevi akademizmin içine sıkışıp kalmıştır.*

*Biz ise görüş ve yarışta özelliği olan canlılık taşıyan bir resim meydana gelmesi için çalışıyoruz. Bu değerleri şekil kompozisyonu ve malum sembolizm değerlerinden üstün tutarız.*

*Halk sanat ve geleneklerinin yeni resimde tutacağı yere gelince, bu memlekete göre değişir. Meselâ İngiltere'de endüstriyalizm folklor diye bir şey bırakmamıştır. Sizde sunileşmemiş bir sanata varma imkânları henüz mevcut olabilir. Fakat gene de halk geleneklerinizle doğrudan doğruya bir temasta bulunmanız güçtür. Köylü sanatı tabii bir şekilde gelişmeli, bu iş Akademi'den geçmiş sanatçıların işi değildir. Bugün milletlerarası temasların ve bilgi alış verişinin bu kadar çoğaldığı dünyamızda bir halk geleneği yaşatmak ve bu temel üzerinde sanat kurmak çok zordur. Sanatçılarımız halktan ve köylü sınıfından*

\* Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun ve Cemal Tollu'nun yarışma sonrasında jüriyi sert ifadelerle eleştirmişlerdir. Eyüboğlu “Ne yalan söyleyeyim ünlü sanat eleştirmecilerinin Akademi'deki beşinci kongrelerine katılmadığım için üzülüyordum, ama onların arasında en önemlilerinden sayılanların ne biçim resimden hoşlandıklarını gördüğüm zaman, Akademi'deki konuşmalarını kaçırdığıma üzülmedim” demiştir. Tollu ise eleştirmenlerin yarışmayı ciddiye almadıklarını ve jürinin kararını verirken bankanın danışmanından etkilediklerini dile getirdiği ifadeler kullanmıştır. Ayrıntılı bilgi için bkz. Nihan Elvan; **Resim Tarihimizden: “İş ve İstihsal” 1954**; Yapı Kredi Resim Yarışması, YKY, İstanbul, 2004

<sup>117</sup>Zeynep Yasa Yaman; “Modernizmin Siyasal/İdeolojik Söylemi Olarak Resimde Köylü/Çiftçi İzleği”, **Türkiye'de Sanat Plastik Sanatlar Dergisi**, S. 22, İstanbul, Ocak/Şubat 1996, s. 35

<sup>118</sup>y.a.g.m., s. 35

*değildir, milletlerarası bir görüş ve anlayış zemini üzerinde yaşarlar ve çalışırlar, tam köylü olamazlar, olamadıkları için de köylü sanatını canlandırmanın yolunu bulamazlar...”<sup>119</sup>*

Eleştirmenlerin görüşlerine bakıldığında ortak noktalar; canlılık taşıyan, özgün olan ve daha serbest bir yaklaşım ile ele alınan resmin, ön plana çıktığıyla ilgilidir. Özellikle, Herbert Read'in açıklaması bu noktada Türk resmi açısından önem taşımaktadır. Sanatçıların, özümsemedikleri ya da yaşamları içerisinde tam anlamıyla yer bulmamış olan, halka ve köylü sınıfına ait folklorik bir yaklaşımı resmederek bir sanatsal ifade yaratmanın güçlüğünden bahsetmektedir. Böylesi bir etkinin ortaya çıkışında, her ne kadar sanatçılarımızın içerisinde çağın sanatsal ifade olanakları ile resimsel arayışlara girenler olduğu görülmüş olsa da, yarışmada konunun varlığının sanatçıların üzerinde yarattığı baskının, zorlama bir yaklaşım sergilemiş örneklerin de ortaya çıkmasına sebep olduğu gözlemlenmiştir.

Yarışma sergisi sonrasında eleştirmenler ve onlara karşı Akademi kaynaklı görüşler ile birbiri ardına başlayan tartışma ortamı sayesinde, Türk resminde birçok önyargı yıkılmaya başlamıştır. Yarışmanın, dönemin Türk sanatçıları üzerinde yaptığı etkisine baktığımızda, bu durum daha iyi anlaşılmalıdır: *“Yıllardır yaptıkları işlerle Doğu-Batı sentezini yakalamaya çalışan Türk sanatçıları, dönemin en tanınmış sanat eleştirmenlerince değerlendirilme olanağını yakalamışken jüri üyeleri bir anlamda yanlış yolda olduklarını, modern sanatın çoktandır başka bir yöne doğru gittiğini anlatmıştır onlara.”<sup>120</sup>*

Yarışma, dönemin önde gelen sanat eleştirmenlerinin jüri olması sonucu, Türk resmi'nin bir anlamda dışarıdan bir gözle değerlendirilmeye tabi tutulması açısından önemli bir gelişmedir. Jürinin verdiği karar sonucu ortaya çıkan spekülasyonlar, yarışma sonucu Akademi'nin içinde bulunduğu sanatsal düzeyin sorgulanmaya başlamasına sebep olmuştur. Bu yarışmayla, Türk resminin, üzerindeki Akademi'nin belirleyici baskın halini gözden geçirmeye başlaması ile gelişim çizgisinde, Berger'in *“İstihsal”* resmi üzerinden ortaya çıkan tartışma ortamı sayesinde yön değişikliği olmuştur. Böylece bireysel sanatçı çıkışları önem kazanmış ve soyut resmin artık Türk resminde varlığını ortaya koyması gerekliliği ortaya çıkmıştır. Ancak burada soyut resim açısından olumsuz bir durumun ortaya çıktığına ilişkin görüşler de yok değildir. Kemal İskender yarışma için; *“...Batı*

<sup>119</sup> Yaman; *.a.g.m.*, s. 35

<sup>120</sup> Nihan Elvan; *Resim Tarihimize: “İş ve İstihsal” 1954 Yapı Kredi Resim Yarışması Katoloğu*, YKY, 2004, s. 30

*taklitçiliğini öngören o dönemin otoriterlerine indirilmiş bir darbe olduğu kadar, bu ülkede köksüz taklitçi ve nedensiz bir soyutçuluğun başlamasına neden olduğu için, aynı zamanda Türk sanatının gelişmesine de dolaylı indirilmiş bir darbedir*<sup>121</sup> demektedir. Her ne kadar yarışmadaki örneklerden, sanatçılarımızın çoğunda konunun varlığından kaynaklanan soyut ve soyutlama resim anlamında içeriksel bir dönüşümün içerisine tam girememiş oldukları anlaşılrsa da, yarışmayla ortaya çıkan gelişmeler, yeni açılımlar peşinde olan sanatçıların ve özellikle de soyut resme yönelecek olanların önlerinin açılması bakımından oldukça yararlı olmuştur.

1960'lı yıllara yaklaşıldığında, yarışmanın da getirdiği gelişmeler ışığında, Akademi'nin soyut resme bakışında her ne kadar temkinli olduğu hissedilse de, olumlu bir yaklaşım sergilemeye başladığı da anlaşılmaktadır. Bunu destekleyen verilere, 1959 yılında Akademi hocalarının yöneticisi olduğu Türk Ressamlar Birliği'nin düzenlediği bir sergide rastlamak mümkündür:

*"Birliğin yöneticileri resim öğretmenliğini disiplinine bağlı Akademi hocaları olduğu için böyle toplu bir sergi aynı zamanda, en modern resim akımları içinde bile ölçülü ve kurallaşan bir resim anlayışını yansıtmaktan geri kalmıyor. Birliğin sergide kendini iki aşırı uç arasına yerleştirme çabası dikkati çekmektedir. Bu uçlardan biri kopyacı natüralizm, öbürü aşırı soyut resim akımları, Birliğin en göze çarpan endişesi hem geri bir resim anlayışı içine girmemek, hem de çok ileri, çok devrimci, kurallara karşı çıkan, onları yıkıcı eğilimlerden uzak durmak."*<sup>122</sup>

Türk Ressamlar Birliği'nin bu sergisinde de görüldüğü gibi, Akademi'nin deneyimli hocaları soyut resim anlayışını tam anlamıyla benimsemedikleri halde, bu çalışmalarla yan yana gelmekten çekinmemeleri, bu çalışmalarını kabul edilebilir olarak gördükleri gerçeğini ortaya çıkarmaktadır. Müstakiller ve D Grubu sanatçıları, hocalarının (İbrahim Çallı, Feyhaman Duran, Hikmet Onat ve Nazmi Ziya) resim anlayışlarına karşı çıkmışlarken, Akademi'de eğitim alan ve soyuta yönelen yeni kuşak sanatçıları ise aynı görüşün ortaya çıkmadığı, Akademi hocalarının da bu yeni soyut eğilime olumlu yaklaşım gösterdikleri konusunda Adnan Turani'nin görüşleri şu şekildedir: *"...soyutun bizdeki ilk temsilcileri olan bu yeni kuşak, hocalarına böyle bir karşı tutum göstermediği gibi, onlar da öğrencilerinin yeni arayışlarına karşı olmadılar. Hatta öğrencilerinin yanında yer aldılar. Bu nedendir ki, soyut anlayış, 1960'larda büyük bir etkinlik ve yayılma gücü gösterebilmiştir."*<sup>123</sup>

<sup>121</sup> Kemal İskender; "1950'lerden 1980'lere: Türk Resminin "Batı" Cephesinde Değişen Yeni Bir Şey Yok!", **Sanat Çevresi**, S. 131, İstanbul, Eylül 1989, s. 22

<sup>122</sup> Sezer Tansuğ; "Türk Ressamlar Birliği", **Dost Dergisi**, S. 19, 1959, s. 52

<sup>123</sup> Nurullah Berk ve Adnan Turani; **Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi**, C. 2, Tıglat Yayınları, 1981, s. 157

Farklı sınıflandırma denemeleri altında değerlendirilen\* soyut ve soyutlama eğilimlerinin, yaşanan bütün gelişmelerin bir sonucu olarak, 1950'li yılların ortasından itibaren kendisini iyice kabul ettirmeye başladığı ve Türk resminde 60'lı yılların sonlarına kadar da yoğun bir uygulama sürecinin yaşandığı görülmektedir. Türk resminde soyut ve soyutlama eğilimleri, bu şekilde bir seyir izlemişken, ortaya çıkışı ve gelişimi esnasında bazı yapı ve içerik sorunlarının varlığı da sık sık dile getirilen bir konu olmuştur. Bu açıdan soyut ve soyutlama eğilimlerinin gelişiminde yaşanan yapısal ve içeriksel problemlerin kaynağına bakmakta fayda vardır.

---

\* Amerika ve Avrupa'da Soyut Dışavurumculuğun farklı şekillerde, farklı adlar altında sınıflandırmaların olduğuna değinilmişti. Türkiye'de gelişen soyut eğilimli resim anlayışları da, kendi içerisinde gösterdikleri farklılıklarla belli sınıflandırmaların ortaya çıktığı görülmektedir. Bunlardan birisi de 1981 tarihli "*Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı*" isimli çalışmasının II. cildinde Adnan Turani; geometrik soyutlama (Ferruh Başağa, Hamit Görele, Salih Urallı, Erol Eti), lirik soyutlama (Zeki Faik İzer, Abidin Elderoğlu, Ercüment Kamlık, Abidin Dino, Fahrünnisa Zeid, Arif Kaptan, Hasan Kavruk, Mustafa Esirkuş, Özdemir Altan, Turan Erol, Devrim Erbil, Ömer Uluç, Mustafa Ayaz, Zafer Gençaydın, Burhan Uygur), geometrik non-figüratif (Cemal Bingöl, Şemsi Arel, Sabri Berkel, Adnan Çoker, Halil Akdeniz vb.), ve lirik nonfigüratifler (Nejat Devrim, Selim Turan, Adnan Turani, Mubin Orhon vb.) gibi bir ayrıma gitmiştir. Bir diğerinde ise Sezer Tansuğ daha farklı bir sınıflandırmayı tercih eder: "(a) pentürün bu yola zorlanarak taşist ya da tekstural sonuçlara ulaşılmış; (b) akrilik ve benzeri madeni boya kullanımıyla mekanik araç parçalarının kompoze edildiği çekici parlak taşıyan bir tür geliştirilmiş; (c) kompresör kullanılarak ve air-brush uygulamasıyla püskürtme tekniğine dayanan hiperrealistik eğilimlere yer verilmiş; (d) Conceptuel akıma bağlı olarak akla gelebilecek her malzeme ve düşüncenin sanat objesi olarak düzenlendiği çalışmalarla Pop-Art, Op Art gibi Amerikan menşeli akımların çözülme sürecine katılmış; (e) serbest, atak renk dolanımlarıyla yeni bir pentür dinamizmine ulaşılmak istenen ve orijini bakımından Amerika'daki II. Savaş sonrası soyut ekspresyonizmin action-painting uygulaması değil, ama bir çeşit anti-art espirisine bağlı bulunan Neo Ekspresyonist yönde çalışmalar ortaya çıkmıştır." Sezer Tansuğ; **Çağdaş Türk Sanatı**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1986, s. 252

### 3. BÖLÜM

## SOYUT ve SOYUTLAMA EĞİLİMLİ RESİM YAKLAŞIMLARI ÜZERİNE GELİŞEN TARTIŞMALAR ve YAŞANAN SORUNLAR

### 3.1 Türk Soyut ve Soyutlama Eğilimli Resim Hareketlerini Sınıflandırma Denemeleri ve Sorunlara İlişkin Tespitler

#### 3.1.1 Avrupa'ya Resim Tahsili İçin Gönderilen Öğrencilerdeki Dil, Gözlem ve Bilgi Yetersizliği Sorunu ve Bunun Resmimizdeki İçerik Dönüşümüne Etkisi

Osmanlı'da başlayan ve Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşuyla da devam eden Batılılaşma hareketlerinin en çok hissedildiği alanlardan birisi eğitim sistemi olmuştur\*. Eğitim sistemindeki bu değişim, hem Batı'daki eğitim sisteminin Türkiye'ye uyarılma çalışmalarıyla, hem de Batı'ya eğitim almaya gönderilen öğrencilerin aldıkları birikimi Türkiye'ye taşımalarıyla hayat bulmaya başlamıştır. Eğitim sisteminde Batı'ya yönelmeyle başlayan bu dönüşüm sanat açısından incelendiğinde, öğrencilerin eğitim esnasındaki dil yeterliliklerinin sanatsal üretimlerindeki ne gibi yansımalarının ne ölçüde olduğu sorusunu ortaya çıkarmaktadır.\*\* Paris'e giden bütün sanatçılarımızın dil konusunda sıkıntı çektiklerini

---

\* Osmanlı'daki eğitim kurumlarında, yabancı dillere ilişkin kaynaklara başvurulması ve yabancı dilin eğitimde kullanılabilir hale gelmesi çok eski tarihlere kadar geriye gitmektedir. Niyazi Berkes, "Türkiye'de Çağdaşlaşma" isimli kitabında, Mühendishane'deki eğitimin Türkçe yapıldığını; ancak Fransızca el kitaplarının kullanıldığını, Tıbbiye'de ise Fransızca eğitim verilmesi gerekliliğinin ortaya çıktığını, Harbiye'de de bazı derslerin Fransızca vermeye başlandığını belirtmiştir. Bkz. Niyazi Berkes, Türkiye'de Çağdaşlaşma, YKY, 9. Baskı, İstanbul, 2006, s. 184. Bernard Lewis, "Batılılaşma" başlıklı makalesinde; Kara Mühendishanesi (Mühendishane-i Berri-i Humayun) ve Deniz Mühendishanesi (Mühendishane-i Bahri-i Humayun) okullarında Fransızca'nın zorunlu yabancı dil olarak programda yer aldığını belirtmiştir. Bkz. Bernard Lewis, Batılılaşma, Çeviren: Prof. Dr. Hamide Topçuoğlu, Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi, Cilt 37, Sayı 1-4, Ankara, 1980, s.162 Yabancı dilin eğitimde yerini almaya başlamasının yanında, Batı eğitim sistemini kendisine model almaya başlayan Osmanlı, bunu pekiştirecek hamlelerde de gerçekleştirerek yurt dışına eğitim amaçlı öğrenciler göndermeye başlamıştır. 1869 yılı, eğitim sistemi için önemli bir yıldır. Bu yıllarda birlikte eğitime ilişkin tüzüğün, Avrupa eğitim sistemine uyarlanması sağlanmıştır. Fransa'daki eğitim sistemini kendine temel alan bu tüzükte, eğitimin; ilk, orta ve yüksek öğretim olarak 3 kademededen oluşması düşünülmüştür.

\*\* Paris'te eğitim alan öğrenciler için dil konusunda yaşadıkları sıkıntıları gidermek için 1857'de Mekteb-i Osmani'nin kurulduğu bilinmektedir. Ancak bu kurum, hem maliyetin yüksek olması, hem de sonuca bakıldığında öğrencilerin verimli bir şekilde dil öğrenemedikleri gerekçesiyle kapatılmıştır. Bu kurumun kapatılması sonrasında ihtiyacı karşılamak için İstanbul'da Mektebi Sultani'ni (Galatasaray Lisesi) 1868 yılında kurulmuştur. Ayrıntılı bilgi için bkz. Adnan Şişman; Tanzimat Döneminde Fransa'ya Gönderilen Osmanlı Öğrencileri (1839-1876), T.T.K. Yay., VII. Dizi, S. 209, Ankara, 2004, s. 51-55

söylemek çok da doğru bir saptama olmayacaktır. Mekteb-i Sultani'den\* Fransızca eğitim alıp direkt Paris'e sanat eğitimi için gidenler ile Mekteb-i Sultani sonrası Sanayi-i Nefise'de eğitimlerini devam ettirdikten sonra Paris'e giden öğrencilerin böyle bir zorluk yaşadıklarını düşünmek yanlış olur. Ancak yabancı dil bilgisi olmayanların da, Avrupa'ya gönderildikleri ve bu süreçte yaşadıkları sıkıntılara ilişkin örneklerle rastlamak mümkündür. Asker kökenli ressam Ali Sami Boyar'ın şu sözleri dikkat çekicidir:

*"Profesör Cormon'un atölyesinde altı Türk talebe olmuştuk. Beşimizden hiç birimiz henüz Fransızca bilmediğimizden, Profesöre takdim ediliğimiz zaman bizim için neler söylediğini anlayamamıştık. «Japonları adam ettik, haydi Türkleri de edelim, bakalım.» dediğini sonra Avni merhum bize anlattı. Avrupa'da bir yabancı, bulunduğu memleketin lisanını bilmezse, ekseriya halk onun, her hususta bilgisiz olduğuna hükmeder. İşte bizim ilk hamlede lisan bilmememiz de ilk hamlede, hoca üzerinde o tesiri bırakmıştı."<sup>126</sup>*

Ali Sami Boyar'ın bu ifadesinden, Ali Avni Lifij'in Fransızca'ya yeterli düzeyde hakim olduğu, diğer kişilerin ise yabancı dil bilgilerinin olmadığı anlaşılmaktadır.\*\* Sözlerinin devamında Boyar; *"Fransızca öğrenmemiz de çok gecikmedi"*<sup>127</sup> demiş olsa da, bu konudaki eksikliğin eğitim anlamında yetersizlikleri doğurabileceği düşünülebilir. Özellikle Boyar'ın, Çallı Kuşağı sanatçılarından birisi olduğu ve bu sanatçılardan İbrahim Çallı ve Hikmet Onat'ın Türkiye'ye dönüşte Akademi'de öğretmenlik yapmaya başladıkları düşünüldüğünde, eğitim ve dil konusundaki yetersizliklerin Türk resmine yansımalarının olma olasılığını da akla getirmektedir.<sup>\*\*\*</sup> Çallı Kuşağı'nın tuval resim mantığında uzun bir geçmişi olmayan bir ülkeye, Avrupa'da aldıkları eğitim yıllarındaki (1910 - 1914) sanatsal gelişmeleri (Kübizm, Fovizm ve Soyut resim) görmüş olmalarına rağmen, kendilerine yakın hissettikleri İzlenimciliği Türk resmine taşıması olmaları, bu konuda düşünülmesi gereken bir

\* Feyhaman Duran (1895 – 1908), Eşref Üren (1906 – 1910?), Fikret Mualla (1913 – 1921) Nurullah Berk (1914 – 1920?), Avni Abraş (1928 – 1938), Selim Turan (1931? – 1935), Nejat Devrim (1934 – 1941); yılları aralığında Mektebi Sultani'de eğitim almışlardır. Bu bilgi için bkz. **Mekteb-i Sultani'den Galatasaray Lisesi'ne Ressamlar (1868-1968)**, Pera Müzesi Yay. İstanbul, 2009 kitabındaki kronolojiden faydalanılmıştır. Bu öğrencilerin aldıkları Fransızca ağırlıklı eğitim, gittikleri Avrupa ülkelerinde aldıkları eğitim sürecinde dil problemi yaşamadıklarını düşündürmektedir.

<sup>126</sup> Bedi N. Şehsuvaroğlu; **Ali Sami Boyar**, İsmail Akün Matbaası, İstanbul, 1959, s. 73

\*\* Boyar'ın bahsettiği sanatçıların 1910 -1914 yılları arasında belli bir dönem Cormon Atölyesi'nde eğitim aldıkları bilinen; İbrahim Çallı, Namık İsmail, Hikmet Onat, Feyhaman Duran, Mehmet Ruhi Arel ve Nazmi Ziya Güran'dan dördünü belirttiği anlaşılmaktadır. Boyar'ın ifadesinden Lifij dışındaki sanatçıların eğitime başladıkları ilk yıllarda yeterli düzeyde Fransızca'nın olmadığı anlaşılmaktadır.

<sup>127</sup> Şehsuvaroğlu; **a.g.e.**, s. 73

\*\*\* Çallı Kuşağı sanatçılarının Avrupa'da buldukları yıllardaki sanatsal eğilimleri Türkiye'ye taşımamış olmaları eleştirilen bir durum olmuştur. Burhan Toprak "Sanat Tarihi" (1966) isimli kitabında Çallı Kuşağı'nın Fovizm, Kübizm ve Dışavurumculuk gibi eğilimleri Avrupa'da oldukları yıllarda gördüklerini belirtmiş ve "1910 ile 1914 yılları arasında bu çevrede yaşadılar ve bu kaynaşan dünyadan bize hiçbir haber getirmediler" diyerek eleştirmiştir. Bkz. Burhan Toprak; **Sanat Tarihi**, İnkılâp ve Aka Kitabevi, İstanbul, 1966, s.57

durumdur. Böylesi bir sonucun ortaya çıkmasında sanatçılarımızın; Türkiye ve Avrupa'da aldıkları eğitimin yeterli olmama olasılığını, yeni eğilimlere yönelmede sanatsal bir zihin doygunluğuna ulaşamadıklarını ya da böylesi bir eğilime yönelmede yeterli cesareti kendilerinde bulamadıklarını düşündürmektedir. Her ne kadar Çallı Kuşağı sanatçıları, Avrupa'da gelişen yeni sanat eğilimlerine yönelmemiş olmalarıyla eleştirilmiş olsalar da, Türk resminde gelişen doğanın bire bir kopyasını elde etme çabası dışında ortaya koydukları samimi yaklaşımla, bireysel duygu ve yorum özellikleriyle ön plan çıkan çalışmalarına, konu zenginliğini de eklemeleriyle Türk resminin gelişmesine önemli katkılarda buldukları unutulmamalıdır.

Sanatçılarımızın Paris'teki eğitim süreçleri farklılık gösterse de, bazılarının bu sürenin bir kısmını dil öğrenmeyle geçirdikleri görülmektedir.\* Kısa sürede tam anlamıyla bir dil öğrenmenin kişiden kişiye değişebileceği düşünülürse de, aldıkları sanat eğitimi konusunda yetersizliklerin ortaya çıkma olasılığı da vardır. Necmi Sönmez, Cumhuriyet'in ilanından sonra Avrupa'ya eğitim için giden sanatçıların karşılaştıkları ve karşılaşacakları mutlu (bahtiyar) ve mutsuz (bedbaht) gelişmelerden bahsederken, dil konusundaki görüşlerini de şu şekilde ifade etmiştir:

*"Bahtiyar, çünkü: bayatlamış bir 1900 sanatı tesirinden kurtulmuşlar. Bahtiyar çünkü: illiklerine kadar galeri, müze, sergi dolu memleketlerde hiç olmazsa, üç dört sene yaşamışlar. Bedbaht, çünkü yaşayan sanat ile doğrudan doğruya temasa geçmişlerdir. Bedbaht, çünkü onlar hiçbir hazırlıksız, yani en ufak bir göz ve sanat bilgileri olmadan yola çıkmışlardır. Bedbaht, çünkü: insan hiçbir dil bilmeden bin müşkülata bir lügat kitabından lisan öğrenebilir fakat dilini bilmediği bir memlekette ufak bir sergi kataloğunu bile seçemez, o müzelerde daima körebe oynamaya mahkumdur. Bedbaht, çünkü o belki ömrünün sonuna kadar ders vermek gibi bir sıkıntıya giren orta derecede bir ressam damgası taşıyacaktır."*<sup>128</sup>

Nurullah Berk, kendi yaşantısından da örnekler vererek, Akademi'de aldığı eğitim ile Paris'te André Lhote atölyesindeki aldığı eğitim konusunda, Necmi Sönmez'in yukarıdaki sözlerini destekleyen şu ifadeleri kullanmıştır:

*"Sakinmadan söyleyeyim ki ben de anlamamıştım ilkin André Lhote'u anlamamıştım 1933'te ama 1947'de anlayacaktım. Yazılarını, o eşsiz yazılarını bir bir okuduktan sonra. Çallı İbrahim'in öğrencisi, akademik formüller içinde bunalmış acemi ressam ne anlayabilirdi Lhote'un, kendi deyimiyle, «plastik metoforlar»ından?"*<sup>129</sup>

\* Örneğin; Zeki Faik İzer, 1928 yılında Akademi'nin Avrupa sınavını kazanarak Paris'e gitmiştir. Burada aldığı eğitimin ilk yılında Fransızcasının yeterli olmadığını, 1929 yılında, yani bir yıl sonra dersleri tamamen anlamaya başladığını belirtmiştir. Bkz. Adnan Turani; **Zeki Faik İzer**, Enlem 80, Ankara, 1995, s. 34 -35, Zeki Faik İzer örneğinde olduğu gibi, Akademi'nin resim sınavı yaparak, başarılı bulunduğu öğrencileri, eğitim amaçlı olarak Avrupa'ya gönderdiği bilinmektedir. Ancak, gidecek öğrencinin dil konusunda yeterli olup olmadığına bakılmadığı da görülmektedir.

<sup>128</sup> Necmi Sönmez; **Hakkı Anlı (1906-1991)**, Galerî Nev, A4 Ofset, Mart, İstanbul, 1998, s. 8

<sup>129</sup> Nurullah Berk; **Ustalarla Konuşmalar**, Ankara Sanat Yay., S. 4, Baylan Basım Ve Ciltevi, 1971, s. 59

Nurullah Berk'in bu sözleri ile 1939 yılında Akademi'ye asistan olarak girdiği düşünüldüğünde; 1933 yılında değil de 1947 yılında Lhote'un sanat görüşünü anladığını belirtmesinden, eğitim açısından bu eksikliğin Akademi'ye yansımalarının da olma olasılığını bizlere göstermektedir.



Resim 53: André Lhote ders verirken, Paris, 1943, (fotoğraf: Rogi André)

Nurullah Berk, "Ustalarla Konuşmalar" (1971) kitabında André Lhote'un öğrencilerine davranışı ve yabancı öğrencilerin de bu durumda nasıl tutum sergilediklerini şu şekilde ifade etmiştir: *"Sakınmaz sözlerini, sırasında yerin dibine batırır beğenmediği etüdü. Azarı yiyip kaç kişi kaçmıştır. Çoğu yabancıldır kaçanların. Anlamamışlardır hocanın söylediklerini, ayaküstü konferanslarını."*<sup>130</sup>

<sup>130</sup> Berk; a.g.e., s. 58



Mahmut Cuda ise, Hans Hofmann'ın atölyesinde aldığı eğitim ve Almancası konusunda şunları belirtmiştir: *“Ben, hiç Almanca bilmiyordum; çat pat Fransızca konuşuyorduk ve arkadaşlara da Fransızca tercümanlık yapıyordum. Ama ne kadar! Yavaş yavaş Almanca öğrenince correction'ları dinlemeye başladık; daha çok hareketleriyle tarif ediyordu; böyle bir çalışmaydı o.”*<sup>131</sup>

Mahmut Cuda, “*correction*” olarak ifade ettiği, Hofmann'ın yapılan çalışmalar üzerindeki ‘*düzeltilmeler*’inin, Ali Avni Çelebi ve Zeki Kocamemi'nin sanatsal üretimlerine olan etkisini şu sözleriyle ifade etmiştir:

*“... Ali ile Zeki'nin onun etkisinde altında kalmalarının başlıca nedenlerinden biri, Hofmann'ın kâğıt üzerine correction yapmış olmasıdır. Hiç dokunmaması lazım aslında; ama hocayı kötülemek için söylemiyorum bunu. Hofmann hoca olarak çok iyiydi, ancak mecburdu buna; çünkü karşısındaki dil bilmiyordu.”*<sup>132</sup>

Avrupa'ya eğitime giden öğrencilerin, Akademi'de başarılı olanlar arasından seçildikleri düşünülürken, yaşadıkları sıkıntılı durumlar, aldıkları ilk sanat eğitimi düzeyinin niteliği konusunda soru işaretleri oluşturmaktadır. Mahmut Cuda, Akademi'deki öğretmenler ile özellikle Çallı kuşağı ve eğitim konusunda sert sözler sarf etmiştir:

*“Mahmut Cuda:...Bizim hocalarımızı ele alırsak: Çallı kuşağı, Empresyonizm. Çallı mesela, en çok sevdiğimiz, en çok etkisinde kalınan hoca, Allah'ın cahiliydi! Ve bizim kuşak içinde, Muhittin Sebati'den başka, lise mezunu yoktur. Hepimiz ortaokul mezunu da değiliz hepimiz. Ali, Zeki, Nurullah hep ilkokul mezunudur. Çünkü, o zaman rüştiyeden talebe alınıyordu ve mümkün olduğu kadar bir ortamda yetişen, daha sonra gelip, Akademi'ye hoca oluyor! Ne öğrenmiştir ki, ne öğretecektir! Bir ezberciliktir gidiyor.*

*Mehmet Ergüven: Bugün de böyle mi?*

*M.C.: Bugün de böyle, üstelik daha fena; çünkü, Akademi'ye Çallı kuşağının hoca olması bir zaruret, başka ressamımız yoktu. Hükümet hoca yapabilmek için, onları Avrupa'ya göndermiş, okutmuştu. Onlar geldiler, hoca oldular; sonra biz yetiştik. Bizi de gönderdiler, ama bizi hoca yapmadılar. Oraya bir “millî damat” (Burhan Toprak) getirdiler; adam, lise hocası bile olmaya kanunen yetkili, yeterli değil; müdür yaptılar onu! O da, etrafına birtakım hocalar topladı. Biliyorsunuz işte kimleri topladığını. Onlar, bizim kuşaktan da daha kötü; çünkü, Akademi'den bile mezun değiller!*

*M.E.: Kimler mezun değil? İsim verebilir misiniz?*

*M.C.: Cemal mezun değil, Nurullah mezun değil...*

*M.E.: Bunların öğrenimi nedir?*

*M.C.: Akademi'ye gelmişler, devam etmişler, fakat mezun olmamışlardır.*

*M.E.: Peki, diploma göstermeden hoca olmak mümkün müydü?*

<sup>131</sup> Mehmet Ergüven; “Mahmut Cûda İle Hans Hofmann Üzerine Söyleşi”; **Gergedan Yeryüzü Kültürü Dergisi**, Mayıs 1987, Nu: 3, s. 39 - 40

<sup>132</sup> **y.a.g.m.**, s. 40

M.C.: Mümkün değil tabi.

M.E.: Peki, nasıl oldu bu?

M.C.: Nasıl oldu? Şöyle oldu: Hasan Ali emretti oldu! Akademi mezuniyet imtihanı açıldı, o imtihana girdiler; hoca olduktan sonra ama...

M.E.: Bugün durum daha kötü dediniz. Oysa, bugünkü hocaların hepsi Akademi mezunu ve yine hepsi de yurt dışına gitmişler. Niçin bugünkü hocalar daha kötü oluyor?

M.C.: Şimdi bu gelen hocalar: Nurullah, Bedri, Zeki Faik İzer. Bunların sanatları orta yerde. Nurullah'ın, Cemal'in, Bedri'nin sanatını ele alalım. Kendi sanatları mıdır? Cemal Tollu resim yaparken masaların üzerinde röprodüksiyonlar yığılır, her yerden bir şey alırdı. Bedri de buraya geldi, on sene Dufy'yi taklit etti; ondan sonra Picasso'ya döndü, Matisse'e döndü, bir şeyler yaptı...<sup>133</sup>

Yine bu konuyla ilişkili olarak Mahmut Cuda'nın, Akademi'deki aldıkları eğitimin yeterli olup olmadığı\*\* ve gittikleri ülkelerde bunun eksikliğini hissedip hissetmedikleri ile ilişkin sorulan soruya ise verdiği cevap şöyledir:

"İstanbul'da Çallı'nın yanında öğrenim gördünüz. Burada öğrendiklerinizle, daha sonra Hofmann'da gördükleriniz arasında çok büyük bir fark var mıydı? Söylediklerinizden şunu çıkarıyorum ben: Türkiye'de daha köklü ve oturaklı eğitimden geçerek oraya gidebilseydiniz, çok daha farklı bir biçimde yararlanacaktınız Hofmann'dan Öyle değil mi?

Mahmut Cuda: Elbette. Mesela birçok ismi bilerek gidebilirdik; değil mi? O günün Avrupa'sında yaşayan ve ün yapmış sanatçıların birçoğunu tanıyarak gidebilirdik. Hiç değilse birkaç röprodüksiyonunu görmüş olarak gidebilirdik. Maalesef böyle bir şey yoktu. Empresyonizm'den gayri bir akımda söz konusu değildi. Çünkü o şekilde önümüze perde çekilmişti bizim. Yalnız şu var ki, buradaki öğretimle Hofmann'ın öğretimi arasındaki fark çok büyüktü. Buna bir örnek olarak da şunu söyleyeyim; Mouvement. Bir mouvement'dır gidiyor; mouvement'ı var, mouvement'ı yok. Nedir bu? Çallı resimlerimi beğeniyor, duvara astırıyor. İyi ama ben mouvement nedir bilmiyorum ki!

Hofmann'a gidince bunu öğrendiniz mi?

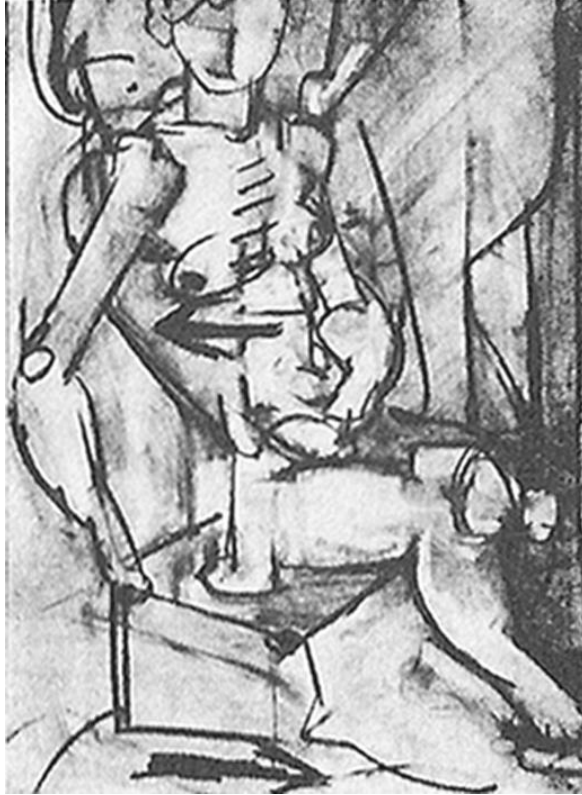
M.C.: Evet, bir hafta içinde öğrendim ve şaşırdım kaldım, mouvement bu kadar basit bir şey miydi diye! Ama bunu nasıl anlattı: Hofmann, sırasında sandalye üstüne çıktı, sandalyeyi havaya kaldırdı, birtakım hareketler yaptı. Çizgiler üstünde gösterdi. Bir hafta sürmedi ben mouvement'ı anladım. İşte aradaki fark bu!<sup>134</sup>

<sup>133</sup> Ergüven; a.g.m., s. 40

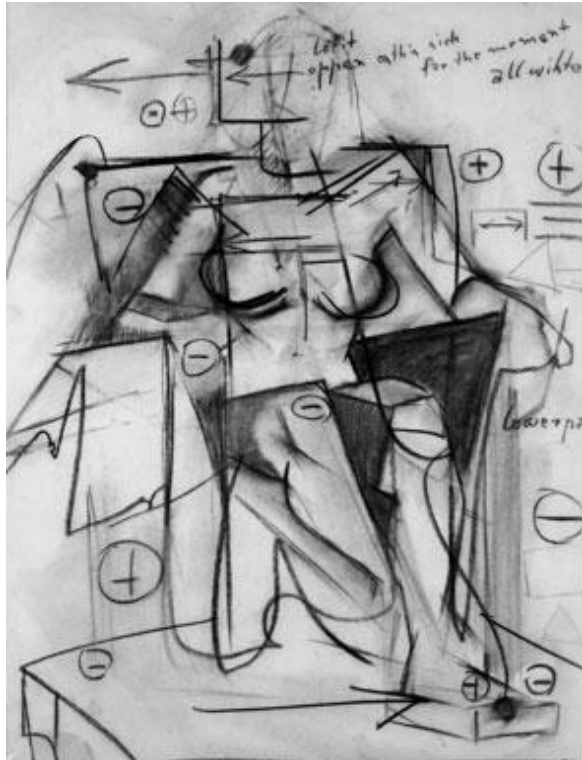
\* Yazının alındığı söyleşide, Mehmet Ergüven ve Mahmut Cuda'nın isimleri yer almamaktadır. Karışıklık olmaması için tarafımdan konulmuştur.

\*\* Eğitim konusunda önemli unsurlardan birisini kitaplar oluşturmaktadır. Sanayi-i Nefise'de bu anlamda eğitimi besleyen sanat kitaplarının varlığı konusunda durumun iyi olmadığına ilişkin tespitler yer almaktadır. Adnan Turani, Zeki Faik İzer ve Refik Epikman'ın görüşlerine de yer verdiği yazısında bu sanatçıların eğitim kurumunda buldukları dönemde, sanat alanındaki yayınların durumunun ne olduğunu şu şekilde ifade etmiştir: "Nazmi Ziya, kendi müdürlüğü sırasında Sanayi-i Nefise'yi Çağaloğlu'ndaki binadan, Fındıklı'daki; önce eski Sultan Sarayı olan daha sonra da Mebusan Meclisi olarak kullanılan ve 1948'de yanan büyük binaya taşır. Okulun bölümleri ve programları yeniden düzenlenir. Ama anlaşılın o ki, ülkenin bu biricik güzel sanatlar okulunun kitaplık denebilecek hiçbir birikimi yoktur. Zeki Faik'in anlattığına göre Karagöz Hacivat dergileri dahil okul kitaplığındaki basılı matbu 300 kadardır. Ressam Refik Epikman, bu metnin yazarı olarak bana, kendisi Sanayi-i Nefise'de öğrenci iken, yalnız Michalengelo'nın Sistina Kilisesi'nin tavanında yer alan, renkli basılmış bir resmini, bir Avrupa dergisinde gördüklerini, anlatmıştır. Bkz Adnan Turani; Zeki Faik İzer, Enlem 80, Ankara, 1995, s. 27.

<sup>134</sup> Ergüven; a.g.m., s. 40



Resim 54: Zeki Kocamemi'nin deseninde Hofmann'ın düzeltmeleri, “Çıplak”, 1931, İDRHM



Resim 55: Blanche Lazzell'a ait Hofmann'ın açıklamalarının yer aldığı isimsiz desen çalışması (1937), West Virginia Üniversitesi Sanat Koleksiyonu

1931 yılında Zeki Kocamemi'nin bir deseninde Hofmann'a ait düzeltmelere (ok işaretleri) rastlamak mümkündür (Resim 54). 1937 yılında Hofmann'ın atölyesinde ders almış olan Blanche Lazell'e\* ait bir desen çalışmasının üzerinde de (Resim 55)\*\* , Mahmut Cuda'nın *corrections* olarak belirttiği Hans Hofmann'ın "düzeltmeler"ini çok net bir şekilde görebileceğimiz veriler yer almaktadır. Aynı zamanda Mahmut Cuda'nın yukarıdaki sözlerinde vurguladığı Hofmann'ın "mouvement" kelimesine de bu desende rastlanır. Çalışmasının sağ üst kısımda Hofmann, İngilizce "Left open at this side for the mouvement", yani modelin baş kısmını işaret ederek "hareket için sol tarafa doğru aç" diye not düşmüştür.

Sanatçıların ifadelerinin de yer aldığı bu örnekler ışığında; Türk resminin geneline kapsamasa da, yurt dışına giden öğrencilerde dil yetersizlikleri, aldıkları eğitimin yetkinliği konusunda soru işaretleri ortaya çıkarmaktadır. Avrupa'da sanat eğitimi alıp yurda dönenlerin bir kısmının da, Akademi'de öğretmenlik yapmaya başladıkları düşünüldüğünde\*\*\* , Avrupa'ya gittiklerindeki sanatsal alt yapıları ve dil yeterliklerinin ne olduğunun sorgulanması kaçınılmazdır. Sanatçılarımızın Avrupa'daki sanat atölyelerinde aldıkları eğitim sürelerine bakıldığında, çok kısa süreli olanların da var olduğu bilinmektedir. Sonuçta; kısa sürede hem dil öğrenip, hem sanatsal eğitimi tam anlamıyla başarmanın kolay olmayacağı gibi, alınan bu eğitimin, Türkiye'ye dönüşte getireceği sonuçlarının da, çok sağlıklı olmasını beklemenin de doğru olmayacağıdır. Tabii ki bu saptamanın Türk resminin geneline kapsamadığını tekrar vurgulamakta da yarar vardır.

Batı sanatı takibiyle, Türk resminde 1929 - 1950'li yıllar arasında devamlık göstermiş olan; doğru kavranamamış bir Kübizm ve bu eğilimle gelişen bir soyutlama anlayışının oluşumundaki eğitim ve dil konusunda yaşanan aksaklıkların etkilerini de bir faktör olarak düşünmek gerekmektedir. Dil konusundaki yetersizlikler, artı akademik eğitimindeki yetersizlikler, çağdaş resim sanatını yakalama çabası içerisindeki Türk resim sanatında, Batı'daki sanatsal gelişmeleri içselleştirmeden takip eden, onları üretim süreçlerinde sadece düz bir mantıkla

---

\* Amerikalı ressam Blanche Lazell (1878-1956), Hans Hofmann'ın öğretmenliğinde 1937 yılının yazında yaklaşık 60 yaşlarındayken 6 haftalık desen dersi almıştır.

Bkz. [http://www.hollistaggart.com/artists/biography/blanche\\_lazell/](http://www.hollistaggart.com/artists/biography/blanche_lazell/) (Erişim:06.03.2012)

\*\* Blanche Lazell'e ait Hans Hofmann'ın düzeltmelerinin yer aldığı bu desen çalışması, Robert Bridges ve Kristina Olson'un yazdığı Blanche Lazzell: The Hofmann Drawings isimli kitabın kapağında yer almaktadır. (West Virginia Üniversitesi Yay., 2004)

\*\*\* Sözlere geçen sanatçılardan Mahmut Cuda kısa süreli de olsa Akademi'de görev almıştır. Nurullah Berk'in de uzun yıllar akademide görev aldığı düşünüldüğünde Akademi'de gelişen eğilimlerde Batı'dan edinilen özümsememiş bilgilerin resim sanatımızda etkilerinin olmuş olması olasıdır.

aktarım aracı olarak kullanılmış olan bir yaklaşımı ortaya çıkarmıştır. Bunun doğal bir sonucu olarak, tuval resim mantığında gelişen resim sanatımızın üzerindeki Batı etkisi yadsınamaz derecede büyük olmuş, hatta kopyaya varan çalışmaların varlığı da gün yüzüne çıkmıştır. Türk resim sanatı tarihine bakıldığında, Batı'daki resim hareketlerinden (Gerçekçilik, İzlenimcilik, Kübizm/Konstrüktivizm, Dışavurumculuk) esinlenilmesi sonucunda gelişim gösterdiği bilinmektedir. Bu noktada, II. Dünya Savaşı sonrası gelişen soyut resim bağlamında Batı sanatından etkilenmelerin/esinlenmelerin ne düzeyde olduğuna bakmakta fayda vardır.

### 3.1.2 Batılı Sanatçılara Ait Kompozisyonlardan Yapılan Esinlenmeler ya da Uyarlamalar Sorunu

*"Kopya, özümsemesi mümkün olmamış etki/lenme/dir."<sup>135</sup>*

Mehmet Ergüven

Kopya, sanat açısından bakıldığında uzun bir geçmişe sahiptir ve günümüzde de sanatta sık sık karşımıza çıkmaktadır (öykünme, esinlenme, eğretilme, simülasyon, postprodüksüyon). Mimetik sanat anlayışı\*, kopyanın, bir başka deyişle taklidin, sanat açısından ilk araştırma konularından birini oluşturmaktadır. Geçmişte birçok felsefeci de sanat ve kopya arasındaki bağı ortaya koymaya çalışmışlardır.\*\* Kopya, Türk sanat eğitiminde var olan bir olgudur. Öğrenciler, uzun geçmişi olan bir geleneğin devamı olarak, kendisinden önce gelen ustaların çalışmalarından kopyalar yaparak başlamışlardır sanatsal yaşantılarına.

<sup>135</sup> Mehmet Ergüven; **Davetsiz İzleyici: Resimler Üzerine Denemeler**, Agora Kitaplığı 165, İdil Matbaacılık, İstanbul, Mayıs 2007, s. 183

\* Mimetik Sanat Anlayışı: Antik Yunan felsefesinde, Aristoteles ve özellikle de Platon'da söz konusu olan sanat anlayışı; nesne ile sanat arasındaki ilişkinin kopya, benzetme ya da taklit ilişkisi olduğunu ifade eden sanat görüşü; sanatın doğayı taklit etmeyi amaçladığını, sanatın özünün taklitte bulunduğunu, sanatta, gerçek dünyanın bir taklidi olan düşsel ya da imgesel bir dünya yaratıldığını savunan sanat konsepsiyonu. Ahmet Cevizci; **Felsefe Terimleri Sözlüğü**, Paradigma, İstanbul, 2000, s. 228

\*\* Kopya düşüncesini ilk olarak ele alan düşünürlerden birisi Platon'dur. Ona göre tek yaratıcı tanrıdır. Gerçeklik tinseldir. Dünyamız sadece görüntüden ibarettir ve sanatçı da sadece bu görüntünün bir kopyalayıcısıdır. Arthur Danto'ya baktığımızda ise, sanat eserini eser yapan şeyin ve kopyadan ayıran şeyin sanatçının yorumu olduğudur. Arthur Danto'nun bu görüşünü Jale Erzen şu şekilde ifade etmektedir; *"Marcel Duchamp'ın, adını "Çeşme" koyarak sanat işi mertebesine yükselttiği pisuari yorumun yarattığı bir sanat eseridir. Bundan yola çıkarak Arthur Danto düşüncelerini kanıtlamak için Van Meegeren'in Vermeer'i kopye ettiğinde Vermeer uzmanı Profesör Bredius'un bile yanıltıldığını söyler. Yani, aslı ile kopyayı birbirinden ayıran şey, görülebilen ya da duyumsanan nitelik değildir. Danto'ya göre bugün Van Meegeren'in resmine baktığımızda onu Vermeer resimlerinden ayırabiliyorsak, bu farkı zaman içinde öğrendiğimizden ve zaman içinde bu farklılığa bir takım anlamlar yüklediği içindir. Arthur Danto'ya göre bir sanat eseri önce sanatçının yorumu ile oluşur, sonra da bir toplum, ya da kurum bu yorumu kabul ederek bu nesneyi sanat mertebesine yükseltir. Yoksa bir nesne ve bir sanat eseri arasında duyumsal birtakım nitelik farkları değildir, birini sanat eseri, ötekini basit bir nesne yapan."* Jale Erzen; "Taklit", **Arredamento Mimarlık Dergisi**, S. 2, 2002, s. 57

Bu aslında bir öğrenme biçimidir. Tekniği, malzemeyi tanıma, sanatçının o dönemde giriştiği sanatsal problemleri kavrama açısından eğitimin bir parçası olarak süre gelmiştir. “*Degas öğrencilerine, yorulmaksızın “kopya yapmak ve yeniden kopya yapmak gerekli ancak iyi bir kopyacı olduğunuzu ispat ettikten sonra doğadan bir turp resmi yapmanıza izin verilebilir”*<sup>136</sup> demiştir. Nurullah Berk 1937 yılında yayınlanan “*Tabiat Ve Taklit*” başlıklı yazısında Cézanne’dan da örnek vererek, sanatçının tabiatın kopyası/taklidini yakalama çabasında yaşadıkları ve ortaya çıkan sonuç konusunda şunları ifade etmektedir:

“*Otomatik ve objektif kopya, sanatın elindeki malzemelerle ne kadar imkânsız ise, bu imkân mevcut olsa bile, böyle bir kopya sanat mefhumundan o kadar uzaktır. Çünkü sanat daima hakikat – tabiatın bazı taraflarını yok ederek, az veya çok mücerrettikle hareket eder. Cézanne bir gün Emil Zola’ya şunu söylemişti: “Tabiatı kopya etmek istedim, bir türlü muvaffak olamadım. Güneşin taklit edilemeyeceği, fakat “temsil,, edilebileceğini keşfettiğim gün kendimden memnun oldum.”*<sup>137</sup>

Kendisine model olarak aldığı Batı’yla etkileşimli bir biçimde ilerleyen Türk resim sanatının, Batı’da üretilen sanat eserlerinden etkilenmemesi, ondan esinlenmemesi mümkün değildir. Ancak bu esinlenmenin ne düzeyde olduğu, bu noktada önem kazanmaktadır. Çünkü esinlenme, bir adım ileri gidildiğinde kopya ve bir anlamda da kötü amaçlı kullanıldığı ve çok aşırıya gidildiğinde intihale\* (aşırma) kadar gidebilen bir süreçtir. Türk resim sanatında zaman zaman bu esinlenmenin ucunun kaçtığı, taklide ve kopyaya varan çalışmaların yapıldığına ilişkin örneklerle rastlamak mümkündür. Bu konuda özellikle d Grubu sanatçılarının yüzlerini tamamen Batı’ya çevirmiş olmalarının etkisi büyüktür.\*

1947 yılından itibaren sanatçılarımızın yurtdışına gidişlerinde bir yoğunluk yaşanmıştır\*\* ve “...60'lara doğru bir sanatçı göçünden söz edilmeye

<sup>136</sup> Jérôme Coignard; “Ustaların Ardından Yaratmak”, **Türkiye’de Sanat Dergisi**, S. 17, İstanbul, Ocak/Şubat 1995, s. 30

<sup>137</sup> Nurullah Berk, “Tabiat Ve Taklit”, **Ar Aylık Dergi**, Sene: 1, S. 1, SONKÂNUN 1937, s. 3

\* Hilmi Ziya Ülken’in “Resim ve Cemiyet” Üniversite Kitabevi (1942) kitabında Nurullah Berk’in Albert Moreau’dan esinlenerek “Tayyareciler” çalışmasını yaptığı Zeki Faik İzer’in ise Delacroix’in “Halka Önderlik Eden Özgürlük” eserinden esinlenerek “İnkilap Yolunda” çalışmasını yaptığını belirtmiştir. Ancak Ülken’in kopyaya ilişkin bu yaptığı tespitten daha eski bir tarihte Reşat Oruz; Modern Sanatın Mazi İle Alakası, Doğuşu ve Sanat Eseri Unsurları, Balıkesir Halkevi Yayını, 1937 kitabında, isim vermeden Luc-Albert Moreau’dan kopyalar yapıldığını; “*San’atkârlarımız içinde meselâ Lük Alber Moro dan aynen kopya edenler ve bunu kendi eserleri gibi gösterenler varsa da bunu bir kusur saymıyor ve isimlerini saydığım gençleri Türkiye’de modern resmin inkişafına bir kıymet olarak tanıyorum*” diyerek ifade etmiştir.

\*\* Zeynep Yasa Yaman, 1947’den başlayarak yurt dışına giden sanatçıları; Zühtü Müridoğlu, Şadi Çalık, Ali Hadi Bara, Nurullah Berk, İlhan Koman, Şadi Öziş, Selim Turan, Melih Devrim, Mubin Orhon, Haşmet Akal, Salih Urallı, Fikret Mualla, Abidin Dino, Cihat Burak, Avni Arbaş, Fethi Karakaş, Remzi Raşa, Albert Bitran, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Eren Eyüboğlu, Eren Eyüboğlu, Fahrünnisa Zeid vd. gibi diyerek sıralamıştır. Bkz. Zeynep Yasa Yaman; “1950’li Yılların Sanatsal Ortamı ve ‘Temsil’ Sorunu”, **Toplum ve Bilim Dergisi**, S. 79, Birikim Yayınları, İstanbul, Kış, 1998, s. 97

*başlanmıştır.*<sup>139</sup> Göçle birlikte hızlı bir şekilde benimsenen yeni sanat eğilimlerinde, dönemin önde gelen yabancı sanatçılarından etkilenmeler ve esinlenmeler söz konusudur. Bunda, Batılı ülkelerle olan sanatsal temasının giderek artmasının doğal bir sonucu olarak, Türk sanatçıların dünyadaki sanatsal gelişmeleri eşzamanlı olarak öğrenmelerinin ve uygulamalar yapmalarının etkisi büyüktür. Bu esinlenmelerin ciddi boyutlara geldiği konusunda Atilla İlhan'ın, 1958 yılında Dost Dergisi'nde yayınlanan "Soyut Sanat Üzerine İleri Geri Düşünceler" isimli yazısını incelemekte fayda vardır. Yeniler Gurubu'nun\* ortaya koyduğu figüratif eğilimli sanat uygulamalarında (Toplumsal Gerçekçilik) ani bir değişimin ortaya çıkması (Soyut eğilimler) üzerine gelişen bu yazısında İlhan; ressamlarımızın açık bir şekilde Batı'daki soyut resmi taklit ettiklerini, bu devinin tutarlı olmadığını, bireşim olmadığını, yeni olmadığını ve en önemlisinin Türk toplumunun ve sanatının gelişme koşullarına uygun olmadığını, ters düşüğünü düşünmektedir. Bu konuda İlhan şu ifadeleri kullanmıştır:

*"Ellerinden geldiği kadar milli ve sosyal tuvaler boyayıp dururken, harb ertesi günlerinde usul usul konu déformation'u fikrini soyut resim fikrine bağlamaya yattılar. İlk Paris yolcuları beraberinde götürdükleri İstanbul ve Anadolu halkını orada Montparnasse kahvelerinde bırakıp soyut bir resim çizgi, yüzey, renk ve düzen değerleriyle döndüler. Birkaç yıl içinde D Grubu'ndan olsun, Yeniler Grubu'ndan olsun, birçok fırçaların bu 'yeni' resim davranışına uyduğunu görmedik mi? Hele 'Liman Sergisi'nden bu yana düpedüz özcü ve sosyal eğilimleriyle kendilerini tanıtmış olan Yeniler'in soyut resme sarılması, hattâ bazı ileri gelenlerinin ciddî savunmalara kalkışması ilgi çekici bir sanat olayı olarak işaretlenemez mi?"*

*Resimde soyutlama eldeki konuyu hattâ genel olarak bir konu teşkil edebilecek bütün obje'leri sosyal veya beşeri açılarından değil de; kısaca karşılıklı ve karşıtlıklı bir renk, çizgi, yüzey düzeni açısından görmek gerektiriyor. Çizgiler, şekiller ve renkler arasında tertiplere girişen sanatçı bu çizgi renk ve şekilleri gerçekte ait oldukları obje'lerden sıyrılıyor, bağımsız kılıyor, soyutluyor; ondan sonra keyif ve zevklerine göre belirli bir düzen içinde yeniden tertipliyorlar. Soyutlama işte bu eyleme deniyor. Soyutlanmış çizgiler bize ait oldukları sosyal ve beşeri gerçekleri hatırlatmıyorlar. Sadece formel ve subjektif bir oyun gerçeği halinde karşımıza çıkıyorlar. Bu haliyle soyut resim, resmin olduğu gibi sanatçının ayağını yerden kesiyor; onu aşağı yukarı substance'ından (cevher diyelim) ayrı düşmüş, anlamını yitirmiş deli ve serseri bir renkler, çizgiler, şekiller kaosuna, bir düzenler kargaşasına götürüyor. İşte bizde de öyle oldu. Ressamlarımızın çoğu kendilerini bu görüşe salıverdiler. Böylelikle resimde sürrealisme, cubisme yahut kısaca déformation'a bile alışmamış seyirci karşısına, non-figüratif, tachiste galerilerle çıkmayı adet edindiler."<sup>140</sup>*

Atilla İlhan'ın görüşleriyle benzerlik gösteren ifadelere Turan Erol'da da rastlamak mümkündür. Erol, soyut resmin yurdumuzda reproduksiyonlar yoluyla Batı'dan aktarmacı bir yaklaşımla geliştiğini ve sanatçıların bundan nasıl etkilendikleri konusunu, Zeki Faik İzer örneği üzerinden şu şekilde açıklamaktadır:

<sup>139</sup> Zeynep Yasa Yaman; "1950'li Yılların Sanatsal Ortamı ve 'Temsil' Sorunu", **Toplum ve Bilim Dergisi**, S. 79, Birikim Yayınları, İstanbul, Kış, 1998, s. 97

\* 1940 yılında Toplumsal Gerçekçi bir resim anlayışını benimseyerek kurulan Yeniler Grubu ile ilgili ayrıntılı bilgi sayfa 99'da yer almaktadır.

<sup>140</sup> Atilla İlhan; "Soyut Sanat Üzerine İleri Geri Düşünceler", **Dost Dergisi**, C. 2, S. 8, Ankara, 1958, s.



*“Resim ve heykelerde soyut eğilimler, özellikle ‘nonfigüratif’, ‘informel’ resim akımları, tümenden aktarmacı bir tutum sanatçılar arasında yaygınlaştı. Olgunluk çağına gelmiş olan ve o güne kadar belli bir nitelik oluşturmuş sanatçılardan örneğin Zeki F. İzer 1947’de bir süre kaldığı Paris’den bir Brianchon hayranı olarak dönmüşken ve bu ressamın adını dilinden düşürmezken, 1950’den sonra soyut resmin, daha doğru bir deyimle ‘röprodüksiyon’ yoluyla yaygınlaşan ‘non-figüratif’ ya da ‘tachiste’ akımın öncüsü oldu.”<sup>141</sup>*

Ancak burada, II. Dünya Savaşı öncesi Batı’nın baskın etkilerinin zayıfladığı, özgün işlerin ortaya çıkma sürecinin yaşanmaya başladığına ilişkin görüşler de dikkat çekmektedir. 1954 yılında Kültür Dünyası Dergisi’nde yayınlanan; “Bugünkü Türk Resmi” isimli yazısında Bülent Ecevit’in bu tespiti destekleyen düşünceleri şöyledir:

*“Nitekim, empresyonist ve kübist tarzlarda çalışan ressamlarımız, Batı’da kendilerine örnek aldıkları ustaları taklitçilikten öteye pek geçememiş oldukları halde, non-figüratif tarzda çalışmaya başlayanlar, kısa zamanda kişiliklerini ortaya koyabilmişlerdir. Bu arada hatıra gelenlerden, Cemal Bingöl, Nejat Devrim, Eren Eyüboğlu, Füreyya Kılıç sayılabilir.”<sup>142</sup>*

Türk sanatının Avrupa’daki sanat eğilimlerini taklit edip etmediği, sürekli bir tartışma konusu edilmişken, Batı sanatının çıkmaza girdiği anlarda Doğu sanatından yararlanmayı ve onu kendi sanatsal sürecine eklemlenmeyi uygun bulduğu ve bu konuda da hiçbir sıkıntı duymadığı görülmektedir.

*“Gerçekten XX. yüzyıl Avrupa resminin en büyük özelliklerinden biri, ilk kaynaklardan bu yana bütün dünya sanatları ile birden alışverişe girişmesi, en ilkel resimlerde hattâ çocuk karalamalarında bile kendine katacak değerler bulmasıdır. Bu dönemin en tipik ressamı sayılabilecek olan Picasso’nun bütün eserleri bir araya getirilecek olursa, mağara devrinden bu yana, insanlığın bulunduğu, denediği bütün resim olanakları da bir araya getirilmiş olur. Hiçbir dönemde ressam kendi geleneğinden, kendi alışkanlıklarından bu kadar kolaylıkla ayrılmamış, böylesine ayrı yolları aynı düşüncede birleştirmemiştir. Japon estamplarının durulmuş, anlık bir izlenim kadar taze, ince ve hareketli çizgiciliği, Mısır kabartmalarının sağlam ve keskin geometriciliği, Girit vazolarının rahatça serpilmiş nakışları, Yunan dünyasının beyaz ve yalın aydınlığı, Zenci, Kızılderili maskelerinin hiçbir sınır tanımayan serbest anlatımcılığı, kilim, çini, minyatür, Arap yazısı gibi, Doğu-İslâm dünyasının renk ve çizgi uyumları, birer birer Avrupa resmine girmiş, insanlığın bugüne kadar bütün güzellik değerleri böylece yeni bir bilincin aydınlığında buluşmuştur.”<sup>143</sup>*

Kültürlerarası unsurlarından faydalanmada önemli olan nokta, Batılı sanatçıların kendi sanatsal üretimlerinde, Doğu kaynağından elde ettikleri verileri özümseyerek, kendi yaratıları içerisinde yeni bir dönüşümü sağlamış olmalarıdır. Böylelikle yapıtlarını kopya ve taklit tuzağından kurtararak, kendilerine aidiyeti

<sup>141</sup> Turan Erol; Bedri Rahmi Eyüboğlu, Cem Yayınevi, 1984, s. 104-105 Aktaran: Kemal İskender;

“Vilâyet Tablolarından “Çağdaş” Velâyet Tablolarına”, **Sanat Çevresi**, S. 132, İstanbul, 1989, s. 22

<sup>142</sup> Bülent Ecevit; “Bugünkü Türk Resmi”, **Kültür Dünyası Dergisi**, Unesco, S. 1, 15 Ocak 1954, s. 24

<sup>143</sup> Mazhar Şevket İpşiroğlu ve Sabahattin Eyüboğlu; **Avrupa Resminde Gerçek Duygusu**, İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Yay.: 521, 3. Baskı, İstanbul, 1972, s. 185-186

sağlamayı başarmışlardır. Ancak Batı'nın Doğu'ya yaklaşımı ile, Doğu'nun Batı'ya olan yaklaşımında aynı hoşgörü geçerli değildir. Bu konuyla ilgili olarak Beral Madra'nın görüşleri şu şekildedir:

*"... Batı, kendi kültürünü yenilerken kendi dışındaki kültürlerin de önemini vurgulamıştır.*

*Batı'nın alıntı yapmasıyla, Doğu'nun alıntı yapması arasındaki ayrım açıktır. Batı bilinçli ve istekli bir biçimde kendini aşmak için (yüzyılın ilk yarısında Modernizmi beslemek için, yüzyılın ikinci yarısında çoğulculuğun önemini anlayarak Modernizmdeki tıkanıklığı çözmek için) gerektiğinde bu kültürlerle ilişki kurup (emperyalist ya da postemperyalist) yararlanmaktan çekinmiyor. Doğu ise, hem kendi kültür kökenlerini yeniden kullanmakta hem başka bir kültürü (Batı kültürü) özümseyip kullanmakta çekingen, sıkılgan ve kararsız davranıyor. Doğu için başka kültürlerden açıkça alıntı yapma (aşılma) sanki utanç verici bir davranış ya da alıntı — çalıntı!"<sup>144</sup>*

Bedri Baykam da aynı görüşü şu şekilde ifade etmektedir:

*"...modern sanatın köklerine inecek olsak, Monet'den Van Gogh'a, Kirchner'den Picasso'ya, Marx Ernst'den Motherwell'e, hepsinin güney ve doğu ülkelerinden esinlendiğini göreceksiniz. Batılılar bu Afrika, Ortadoğu, Uzakdoğu, Güney Amerika çıkışlı esinlenmeleri kendi doğal hakları gibi görürken, tam tersine, gelişmekte olan bir ülkenin sanatçısı, örneğin gerçeküstücü akımı alıp ondan başka bir şey yapmak için kullanma yoluna gitse, hemen aynı batılılar tarafından, hatta onların etki altına aldığı tüm insanlar tarafından "türeme sanat" yapmakla, kopyacılıkla suçlanır."<sup>145</sup>*

Esinlenmenin sadece Doğu-Batı yönünde değil, tam tersi örneklere de rastlamak mümkündür.\* Türk resminde özellikle 1945 sonrası soyut resmin gelişmesinde, Batılı sanatçıların, Doğu kültürüne özgü (kaligrafi) unsurlara çalışmalarında yer vermeye başlamalarının payı büyüktür. Bir anlamda Batı sanatının, Doğu ve Türkiye'nin kendisiyle özdeşleştirdiği sanat eğilimlerinden esinlenmesi, Türk sanatçılarda da kendi kültürlerinin temelini mercek altına almaları sürecini ortaya çıkarmıştır. Batı'yla gelen bu farkına varışla, Türk sanatçıları da kendi kültürlerine ait unsurları sahiplenerek uygulama süreçlerinde kullanmaya başlamışlardır.

<sup>144</sup> Beral Marda; "Modern'den Postmodern'e 3", **Hürriyet Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi**, S. 127, İstanbul, Haziran 1991, s. 68

<sup>145</sup> Bedri Baykam; "Kültürlerarası İletişim Sinerji ve Çatışması", **İleri 2 Aylık Gençlik Ve Siyaset Dergisi**, S. 16-17, İstanbul, Mayıs-Haziran / Temmuz-Ağustos 2003, s. 137

\* Batı sanatının, köklü Doğu sanatı geçmişindeki verilerinden faydalandığına ilişkin örnekler sık sık dile getirilen bir konu olmuştur. Rembrandt'ın Türk-Hint minyatürlerinden esinlenerek çalışmalar yaptığını Malik Aksel ifade etmiştir. Bkz. Malik Aksel; "Türk Sanatının Garp Resmine Tesirleri", **Ar Dergisi**, Sayı: 11, İkinci Teşrin, 1937, s. 9, Nazan İpşiroğlu "W. Kandinsky'de nokta, çizgi, leke gibi İslam hat sanatının vazgeçilmez unsurlarını resimlerinde çok sık olarak kullanıyordu. Bu da onu İslam hat sanatına yaklaştırmıştır" demiştir. Bkz. Nazan İpşiroğlu, **Resimde Müziğin Etkisi**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1995, s. 49. Gauguin, Picasso, Matisse, Dufy, Mondrian, Mathieu, Michaux, Tobey ve Kline vb. gibi sanatçıların da çalışmalarında Doğu sanatlarına ait etkilenmeleri görmek mümkündür.

Batı sanatının coğrafi farklılıklar gözetmeksizin, değişik kültürlerin değerlerini uygulamalarına katmasından etkilenmiş olan Türk resminde de, bu yönde çalışmalar ortaya konulmaya başlanmış olsa da, II. Dünya Savaşı sonrası gelişen soyut ve soyutlama eğilimli Türk resmine bakıldığında, bire bir Batı sanatının kopyası ve taklidi olarak ortaya çıkmış örnekler görülmemektedir. Ancak bazen geometrik bir alt yapı üzerine kurulan, bazen de spontane, dışavurumcu etkiler taşıyan soyut resim örneklerinde benzerlikleri ve yakınlıkları görmek çok da zor değildir. Soyut ve soyutlama eğilimlerinin zaman zaman da indirgemeye başvurduklarından dolayı, ortaya çıkan sonuçların birbirini andırabileceğini de unutmak gerekmektedir. Selim Turan'ın, ve Adnan Çoker'in çalışmalarında fırçanın tuval yüzeyindeki dolaşımı, Hans Hartung'un çalışmalarını anımsatmaktadır (Bkz Resim: 40, 96, 97). Bu tarz benzerlikleri bulmak ve çoğaltmak çok kolay, ancak bunu bir problem olarak düşünüp, böyle bir yakınlığı bir etkilenme ve taklit olarak değerlendirmek de çok da doğru bir yaklaşım olmayacaktır. Sonuç olarak, sanatta etkileşimin rolü büyüktür. Bu aslında zaman zaman birbiri üstüne eklemlenen, bazen de karşı duruşların yeni ufuklar açtığı uzun bir süreçtir. Bu açıdan yaklaşıldığında sanatta, tabii ki özdeşleşme, etkilenme, esinlenme ve onun üstüne yeni bir şeyler inşa etme çabası vardır ve var olmaya devam edecektir. Burada önemli olanın, etkilenme ve esinlenmenin nereye kadar olması gerektiği ve nerede durulması ile ilgili bir durumdur. Mahmut Cuda'nın Türk resminin Batı etkisinde gelişimini adım adım ele aldığı bir ifadesi de, bu konuyla ilişkili olarak dikkat çekici özellikler taşımaktadır:

*“Sanat başlamış, tekniğini, malzemesini almışız; ilk resimler, yerel zevke dayalı yapıtlardır. Ondan sonra, Batı'nın estetiğini de almaya kalkmışız. Fakat estetik alınır bir şey değil; estetik, bir kültür konusudur, toplumsal bir konudur; alınamaz o, istense de alınamaz, imkânsız bir şey. Ancak taklit yapılır. Biz, yabancı, ithal malı bir sanatı almışız, denemeler yapmışız; şimdi taklit dönemindeyiz. Bir gün, bir sıra gelecek yarış dönemine gireceğiz, ondan sonra belki geçeceğiz yahut olduğumuz yerde kalacağız.”<sup>146</sup>*

Özellikle 1945 sonrası Batı ile sanatsal temasın artması, sanatsal bir etkilenme ve esinlenmelerin olma olasılığını arttırmaktadır. Ancak sentez fikrinden yola çıkan ve özgün bir dil yakalama çabalarının da olduğu net bir şekilde hissedilmektedir. Mahmut Cuda'nın yukarıdaki sözünden yola çıkarsak; II. Dünya Savaşı sonrasına gelindiğinde Türk resmi, taklitten kurtulup Batı'yla yarışır bir duruma gelmiştir demek yanlış bir saptama olmayacaktır. Türk resminde, Batı'yla etkileşimli bir gelişim gösterdiği dönemde, esinlenme anlamında yeterince doyuma

<sup>146</sup> Mehmet Ergüven; “Mahmut Cûda İle Hans Hofmann Üzerine Söyleşi”; **Gergedan Yeryüzü Kültürü Dergisi**, Nu: 3, Mayıs 1987, s. 43

ulaşıldıktan sonra, artık yeni arayışların ve özellikle Cumhuriyet'in kuruluşuyla sanatta yeni bir dil ve söylem yakalama çabalarının gün yüzüne çıkmaya başladığı görülmektedir. Bunun bir sonucu olarak da, Kübizm'le başlayan "ulusallılık" üzerinde gelişen bir sanat dili yaratma çabaları, 1945'li yıllara gelindiğinde Batılı soyut resim anlayışı ile sentezini ortaya koymak isteyen örnekler ortaya çıkarmıştır. Doğu-Batı bireşimiyle oluşturulmak istenen bir soyut resim sanatı yaratmanın temelinde ise, Türk resminde bir kimlik arayışının yattığı gözlemlenmektedir.

### 3.2 Türk Resminde, Soyut Resim Üzerinden Ortaya Konulmaya Çalışılan Tartışmalar ve Yeni Arayışlar

Türk sanatı açısından bakıldığında, Cumhuriyet sonrası gelişen süreçte ortaya çıkan ulusal bir sanat yaratma girişimlerinde, Türkiye'nin bulunduğu coğrafi konumun (Doğu ve Batı'nın arasında) etkisi büyüktür. Türk resminde yaşanan, zaman zaman problem olarak değerlendirilen, zaman zaman ise ortaya çıkan durumun sanatsal üretime olan katkısı düşünüldüğünde; Doğulu mu?, Batılı mı? olmanın, yani iki kıtanın tam da arasında kalmışlığın yarattığı bunalımın ortaya çıkardığı kimlik sorununun, özellikle 20. yüzyılın başından itibaren Türk sanatçıların üzerinde önemli bir etkisi olduğu görülmektedir. Bu, sadece belirli bir dönemi kapsayan durum değil, günümüzde de yansımalarını hissettiğimiz bir olgudur. Can Dündar'ın, 11 Eylül 2001<sup>\*</sup> tarihi sonrasında ortaya çıkan durumdan yola çıkarak ve bu soruna Batılı bir gözden bakarak bizleri "arafta" olarak nitelendirdiği sözleri şöyledir:

*"Bugün, haritaları çizenlerin gözüyle bakıyoruz yakınımızdaki dünyaya bile... Sadece mesafeleri tanımlarken değil, o mesafelerle ilişki kurarken de Batı'nın gözlüklerini kullanıyoruz. Ayaklarımızla doğunun topraklarına basarken, yüzümüzü Batı'ya çeviriyoruz. Doğumuzda kalanlara göre "epey Batı"da olduğumuzu düşünüyoruz. Batı'mızdakiler göre ise, "biraz doğu"da... Oysa doğumuzdan bakanlar "uzakbatı"da görüyor bizi, batı'mızdakiler ise "fazla doğu"da... Son kriz bir kez daha gösterdi ki, ne batıda Batılı kabul ediliyoruz, ne Doğu'da Doğu'lu... Araftayız."<sup>147</sup>*

Bu konuda dillere yerleşmiş olan bir söz daha vardır ki, bu söz de Sakallı Celal'e aittir. "Batıya giden bir gemide Doğuya koşan insanlar" olarak tanımlar

<sup>\*</sup> 11 Eylül 2001'de Amerika'daki İkiz Kuleler'e yapılan saldırı sonucunda yıkılmaları bir milad olarak görünmekte ve bunun sonucunda (kimin yaptığı net bir şekilde belli olmayan) teröre karşı dünyanın yeniden kurulması, inşasına ilişkin çabaların (savaşlar, baharlar) hız kazandığı görülmektedir.

<sup>147</sup> "Can Dündar: "Araftakiler", 20.10.2001 tarihinde yayınlanmış köşe yazısı ([http://www.candundar.com.tr/\\_v3/index.php#!%23Did=172](http://www.candundar.com.tr/_v3/index.php#!%23Did=172)) (Erişim: 06.04.2012)

bizleri. Bu ifadelerden de anlaşıldığı gibi Türkiye kendini konumlandırma problemi yaşamaktadır. Batı'yla başlayan ilişkiler sonucu; Batı'ya olan hayranlığın gün geçtikçe artması, hedef olarak belirlenen Batılılaşma çabaları, plastik sanatlar için sorunları da beraberinde getirmeye başlamıştır. Kemal İskender, Türk resminde yaşanan kimlik sorunu, soyut resmi de içine alacak şekilde; *"1970'lere kadar Türk sanatı, henüz bir şey olamadığı için olduğu gibi görünmemiş (kraldan fazla kralcı olmak olası olmadığı için) görüldüğü gibi olmaya çalıştığı, yani katışıksız bir taklit olmayı amaçladığı zaman da doğal olarak öz benliğini bulamamıştır"*<sup>148</sup> diyerek ifade etmiştir. İskender'in yukarıdaki ifadelerinin de yer aldığı yazısında, özellikle 1955-70 yılları arasında Türkiye'deki resim eğiliminin *"Soyut Dışavurumculuğun Avrupa versiyonu olan "Art Informel" in sulandırılmış biçimlerine dayanan bir soyutçuluk"*<sup>149</sup> olduğunu ifade etmektedir. İskender, Türk resminin düştüğü bu sancılı durumu sorduğu şu soruyla açıklamaktadır: *"...Batı sanatını yönlendiren psikolojik, toplumsal ve tarihi boyutun anlamı neydi? Ve bu anlam Türk sanatçısının gerçeğiyle ortak bir payda da kesişiyor muydu? yoksa ona bütünüyle ters mi düşüyordu?"*<sup>150</sup>

Türkiye'de gelişen soyut ve soyutlama eğilimli resim sanatı, bu noktada kendini temellendirmek için kendi özüne dönmeye karar vermiş ve *"Türk sanatçıları ithal ettikleri sanatsal kalıpları Türk hat, nakış vb. soyut süsleme motifleri ve elemanları ile karşılaştırarak kendi varlıklarını ve kimliklerini çözümlenmeye çalışmışlardır."*<sup>151</sup> Semra Germaner, soyut resim bağlamında bu durumun sadece Türkiye'ye özgü bir durum olmadığını, köklü bir figüratif sanat geleneği olmayan ülkelerde\*, soyut sanat akımının geçerlilik kazandığına, Batılı yazarlar ve sanat tarihçilerinin değindiğini belirtmektedir ve *"Kendilerine sanatta bir kimlik arayan bu ülkelerde soyut çoğu kez, kendi geçmiş sanat biçimlerinin içine sokulacağı uygun ve kolay biçimlendirilebilir bir kalıp olarak düşünülmüştür"*<sup>152</sup> demektedir. Bu noktada sanatçılarımızın bazılarında kimlik arayışıyla 1945 sonrasında, Doğu - Batı sentezine dayalı bir sanatsal dil yaratma çabasıyla, Batı'dan ithal ettikleri ifade olanaklarını yerel ve yöresel malzemelerle (nakış, halı-kilim motifleri) harmanlayarak, soyut resim mantığı içerisinde değerlendirenler olduğu gibi, İslam ve

<sup>148</sup> Kemal İskender; "Türk Sanatında "İthal" Değerler Geleneği: "Çağdaşlık ve Öncülük Ya Da Nesli Tükenmiş Kelaynakların Kuş Cenneti", **Sanat Çevresi**, S. 127, İstanbul, 1989, s. 36

<sup>149</sup> **y.a.g.m.**, s. 34

<sup>150</sup> **y.a.g.m.**, s. 35-36

<sup>151</sup> Zeynep Yasa Yaman; "Türk Resminde 'Non- Figüratif' Tartışmaları ve 'Tavanarası Ressamları'", **Türkiye'de Sanat Dergisi**, S. 9, Mayıs/ Ağustos 1993, s. 62

\* Türkiye'ye ilaveten Güney Amerika ülkeleri, Kuzey Afrika ülkeleri, Mısır ve İran gibi ülkeleri belirtmiştir.

<sup>152</sup> Semra Germaner; "1950'den Günümüze Türk Resmi", **Sanat Çevresi**, S. 102, İstanbul, 1987, s. 19

onun soyut düşünceyi besleyen yapısından etkilenen ve kaligrafiye yönelen sanatçılar da olmuştur.

### 3.2.1 Bir İçerik Bağlamı Oluşturma Gereksinimi: Ulusalılık / Yerellik / Yöresellik Tartışmaları

*“Kültür kendine özgü bir değerler sistemi yaratırsa -etki kaynağı ve onun yerel yorumu ne olursa olsun- ona uygun bir sanat da üretir ya da yaratır. Bu da "ulusal" olarak kabul edilmelidir.”<sup>153</sup>*

Doğan KUBAN

Dilimize Moğolca “uluş”<sup>154</sup> kelimesinden geçen *ulus* kelimesinin anlamı; *“derebeylik düzenin yıkılışı ve anamalcı düzenin oluşumu döneminde ortaya çıkan, toprak, ekonomik yaşam, dil, ruhsal yapı, ve kültürel özellikler yönünden ortaklık gösteren tarihsel olarak oluşmuş en geniş insan topluluğu”<sup>155</sup>*dur. Aynı sözlükte “ulus”un millet\* ile eşanlamı olarak kullanıldığını da görülmektedir. Ulusal ise, “ulus”tan türemiş olup, “milli” ile eş anlama gelmektedir. Sanat için araştırıldığında, literatürde bu iki ifade (Ulusal Sanat / Milli Sanat) ile de karşılaşmaktayız. Ancak *ulusal* ve *milli*’nin kullanımları birbirlerine yakın gibi görünmelerine rağmen, tarihsel süreç içerisinde kullanılış biçimlerinden kaynaklanan farklı karşılıkları ifade eder hale geldiklerine de tanık olunmaktadır. Doğan Kuban bu farklılığı şu şekilde ifade etmektedir:

*“... ulusal ve milliyetçi sözcüklerinin kullanımına ilişkin bir terminoloji sorununa değinmek istiyorum. Bunların adeta üzerlerine yapışmış tarihsel içerikler var. Birbirlerinin yerine geçemiyorlar. Ulus Osmanlı’da olmayan ve bizim Cumhuriyet’le birlikte tanıdığımız bir kavram. Onu meydana getiren koşulları yansıtıyor. Milliyet, milliyetçilik sözcükleri ise kesinlikle Osmanlı’yı, Osmanlı milletlerini, 19. yüzyıl milliyetçi akımlarını çağrıştırıyor. Birisinde sosyolojik diğerinde politik içerik egemen.”<sup>156</sup>*

*Ulusal*’ın sanat için daha çok sosyolojik bir içerik kazandırdığı, milliyetçi sanat denildiğinde ise, daha çok politik bir söylem kazandığını görülmektedir. Hasan

<sup>153</sup> Doğan Kuban, “Ulusal Sanat Kavramının Kurumlaşması: Tarihsel İçerik”, **Arredamento Mimarlık Dergisi**, S. 5, İstanbul, 2005, s. 83

<sup>154</sup> Türk Dil Kurumu; **Türkçe Sözlük**, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1988, s. 1513

\*Millet kelimesi Arapça kökenli bir kelimedir.

<sup>155</sup> Türk Dil Kurumu; **Türkçe Sözlük 2** (505/2), Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1983, s. 1222

<sup>156</sup> Kuban; **a.g.m.**, s. 83

Bülent Kahraman ise, 2007 yılında Radikal Gazetesinin eki olan Radikal 2'de yayınlanan “Beyaz, Siyah, Gri Türkler ve Milliyetçilik” isimli yazısında; Türkiye açısından ‘ulus/ulusçuluk’ ve ‘millet/milliyetçilik’ in ne anlama geldiğini şu şekilde ifade eder:

*“Millet sözcüğünü ulus diye Türkçeleştirince milliyetçilik de sözcük düzeyinde ulusçuluk diye karşılandı. Ne var ki, iş bu kadar 'masum' değil. Ulusçuluk, milliyetçiliğin zaman içinde yıpranmasından, paslanmasından, kirlenmesinden çekinen belli çevrelerin ürettikleri yeni bir ideoloji. Söz konusu açılımı Kemalist çevreler gerçekleştirdi. Milliyetçiliğin Türkiye'de (tabii dünyada da) sağ bir ideoloji olarak algılanması ve özellikle MHP gibi bir partiyle özdeşliği, kendisine sol bir nitelik kazandırmak isteyen bu kesimlerin kendi milliyetçiliklerini 'ulusçuluk' diye tanımlamasına yol açtı.”<sup>157</sup>*

Cumhuriyet'in ilanından sonra; ulus, ulusallık, ulusçuluk kavramlarının daha sık dile getirilmeye başlandığı görülmektedir. Ulusal bir sanat yaratma söyleminin ortaya çıkmasında; Türk resim sanatının yoğun bir şekilde Batı etkisi altına girmesi, Müstakil Ressamlar\* ve özellikle de 1933–1947 yılları arasında etkin bir faktör olan d Grubu'nun bu etkiyi daha yoğun hissedilir bir hale getirmesi önemli rol oynamıştır. Bu etkiye karşı Türk sanatçıları da, Batı taklitçiliğinin dışında yeni arayışlar içerisine girerken; ulusallık, yerellik ve yöresellik gibi kavramların zaman zaman bilinçli, zaman zaman da kasıtlı olmadan bilinçaltının bir yansıması olarak çalışmalarında yer vermişlerdir. Ulusal (milli) bir sanat yaratma çabalarının, özellikle 1940 yılından sonra hız kazandığını Kaya Özsezgin; “*Milli Sanat' sloganında 1940'ların yayın organlarında oldukça önemli bir yer tuttuğunu görmekteyiz. Kökü bizde olmayan yeniliklere karşı tavır alan yazıların sayısı, önemli bir düzeye ulaşmıştı bu dönemde*”<sup>158</sup> diyerek belirtmiştir. Kaya Özsezgin, sayısı artan bu düşünce bağlamında Ankara'da soyut resimleriyle ön plana çıkan Arif Kaptan ve edebiyatçı Kazım Nami Duru'nun da görüşlerine yer vererek, ulusal bir sanat yaratma çabalarının sanatçılar üzerinde oluşturduğu etkiler konusunu şu şekilde aktarmıştır:

*“Arif Kaptan'a göre, Türk ressamı kendisine “milli karakteri” bulduracak kaynaklara yönelmeliydi. Çünkü resim sanatımıza ulusal nitelik verebildiğimiz ölçüde, uluslararası büyük*

<sup>157</sup> Hasan Bülent Kahraman (04.Nisan.2007) Beyaz, Siyah, Gri Türkler ve Milliyetçilik, *Radikal 2*, ([http://www.radikal.com.tr/ek\\_haber.php?ek=r2&haberno=6805](http://www.radikal.com.tr/ek_haber.php?ek=r2&haberno=6805)) (Erişim: 06.03.2012)

Elif Naci batı yanlısı eğilimin çok hissedildiği Müstakillerin Şubat 1931'de düzenlediği dördüncü sergisi üzerine kaleme aldığı eleştiri yazısında, şu ifadelerle yer vermiştir: “*Resmin eskisi yenisi, klasiği modern olmaz. San'at, daima ve her devirde birdir. Elverir ki mahalli olsun, elverir ki samimi olsun. Bizim müstakil arkadaşların bu sergide teşhir ettikleri resimler Fransızca, Almanca, İtalyanca konuşuyorlar. Vatandaş Türkçe konuşalım.*” Bkz. Elif Naci, (1931), “Müstakiller”, *Milliyet Gazetesi*, 27 Şubat, 4. Aktaran: Mehmet Üstünipek, Cumhuriyet'in İlk Yıllarında 'Öteki'nin Ressamı Olmak Ve Malik Aksel, İstanbul Kültür Üniversitesi Dergisi, 2005/1, s. 20

([www.iku.edu.tr/TR/iku\\_gunce/C3S1Sosyal/19.pdf](http://www.iku.edu.tr/TR/iku_gunce/C3S1Sosyal/19.pdf)) (Erişim: 06.03.2012)

<sup>158</sup> Kaya Özsezgin; “Kaynağa Dönüş Açısından Gruplaşma Eğilimleri”, **Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi**, C. 3, Tıglat Basımevi, Aralık 1982, s. 44-45



*sanatçılar yetişebilecekti... Peki Türk ressamına, ulusal niteliği bulduracak kaynaklar hangileriydi? Arif Kaptan'a göre bu kaynaklar, süsleyici sanatlar çerçevesine giren kilim, minyatür, çini, yazma, kumaş, hat geleneksel kültür ve sanat öğeleriydi. Kâzım Nami Duru'nun deyimiyle "halkiyat"tan yararlanmayan bir sanat uzun ömürlü olamazdı. Halkın bizi anlamasını, yeni sanat yapıtlarına ilgi göstermesini istiyorsak, geleneklerimizi, göreneklerimiz Fransız ekolüyle, yabancı gözüyle anlatmaktan vazgeçmeliydik"<sup>159</sup>*

Ulusal/millî sanat, ilk olarak kendini 1940 yılında kurulan Liman Ressamları (Nuri İyem, Kemal Sönmezler, Avni Arbaş, Selim Turan, Abidin Dino, Agop Arad, Fethi Karakaş, Mümtaz Yener, Haşmet Akal ve Ferruh Başağa, heykeltarı Faruk Morel ve afiş sanatçısı Yusuf Karaçay) olarak da bilinen Yeniler Gurubu sanatçılarının figüratif çalışmalarında kendini hissettirmiştir. Bu anlamda grup, ulusal bir dil yaratma gayretiyle "Toplumsal Gerçekçilik" üzerine eğilmiştir. *"Öncelikle düşün ve yazın alanında kendini gösteren Toplumsal Gerçekçilik, II. Dünya savaşının tedirginliği, ekonomik sorunlar ve beraberinde getirdiği toplumsal çalkantılar sonucunda kültür ve sanat hayatını etkilemiş ve ulusal sanat görüşü ağırlık kazanmıştır."*<sup>160</sup> 1947 yılında Akademi'de öğretmenlik yapan Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun öğrencileri tarafından kurulan Onlar Gurubu (Mustafa Esirkuş, Nedim Günsur, Turan Erol, Orhan Peker, Mehmet Pesen) da yöresel konular üzerine eğilerek, ulusal bir resim anlayışını geliştirmeye çalışmışlardır. Onlar Grubu'nun amacı ise; *"... Anadolu'nun geleneksel nakış dokularıyla çağdaş batı resminin anlatım biçimlerini birleştirerek, doğadan ve yaşanan gerçek çevreden seçtikleri konuları yöresel bir dil ve çağdaş sanatın soyutlama anlayışıyla işlemektir."*<sup>161</sup> *"... 1947'de GSA'nin yemekhanesinde açtıkları ilk serginin iki afişin birinde El Greco'nun bir insan figüründen ayrıntı, öbüründeysen bir Anadolu kilimi deseni bulunmaktaydı. Bu afişler bir anlamda Doğu ve Batı'nın sanat biresimi gibiydi"*<sup>162</sup> 1940'lı yıllarla birlikte figüratif resim eğilimlerinde ulusal bir sanat yaratma gayretlerinin ortaya çıkışı gözlemlenmekteyken, özellikle Yeniler Grubu'nda yer alan sanatçılardan bazılarının, bir anda popüler hale gelen soyut resim yaklaşımlarına olan ani geçişlerinin, eleştirileri de beraberinde getirdiği görülmektedir. Batı'daki sanat eğilimlerinin moda gibi kabul edilip, hızlı bir yayılma gösterdiği Türk resim sanatında yaşanan bu Batı etkisi üzerine Mehmet Ergüven, *"Yoruma Doğru"* isimli kitabında, Türk sanatçısının nasıl bir duruş sergilemesi gerektiği konusunda önemli tespitlerde bulunmuştur:

<sup>159</sup> Kaya Özsezgin; "Kaynağa Dönüş Açısından Gruplaşma Eğilimleri", **Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi**, C. 3, Tıglat Basımevi, Aralık 1982, s. 45-47

<sup>160</sup> Zeynep Rona; "Yeniler Gurubu", **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, YEM Yay., C. 3, 1997, s. 1939

<sup>161</sup> **y.a.g.e.**, s. 1939

<sup>162</sup> Nilgün Özayten; "Onlar Grubu", **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, YEM Yay., C. 3, İstanbul,1997, s. 1376

"XIX. yüzyılın ikinci yarısından sonra, yani Batı'da yüzeysel mekâna geçmek üzere son hazırlıkların yapıldığı bir dönemde, yurt dışına giden sanatçılarımızın, yeni bir anlatım olanağıyla karşılaşmaları sonucu, mekân yanılmasıyla oylum ve renge kadar birçok sorunla sıfırdan başlayarak hesaplaşması gerekmektedir. Bu aşamada Batı ile yarışa çıkmanın hiçbir anlamı olmadığına göre, önce yapılacak şey, Batı'nın kendi içinde geçirdiği serüvenin kavranıp, ilk aşamada taşıma bile olsa, çok geçmeden benimseyip kendi bünyemizde eritmek üzere belli bir özümleme payına zaman (olanak) tanınmasıydı. Şeker Ahmet Paşa'nın ölümünden beş yıl sonra Malevich Beyaz Üzerine Siyah Kare ile Suprematizm'in ilk örneğini verirken, yine aynı yıllarda de Stijl ve Konstrüktivizm başlamak üzereydi. Soruna başka bir açıdan bakarsak Batı, minyatürle bir dizi ortak özelliği bulunan yüzeysel mekânlı resme vardığı sırada, biz henüz minyatürü bırakıp üç boyutlu Batı resmine geçmeye çalışıyorduk. Tarih gibi sanat da "tekerrürden ibaret" olmadığına göre, elbette biz de Batı için zorunlu olan zamanı doldurmak zorunda değildik; biçimsel buluşların hızla geliştiği bu dönemdeki koşullar, yüzyıl öncesiyle karşılaştırılamayacak denli farklıydı çünkü. Ancak, bu evrede yöntem açısından önemli bir yanlış yapılmış, ulusal kimlik için cayılmaz (sine qua non) bir önem taşıyan resmin resimden doğması koşulu göz ardı edilerek, görsel duyarlılığa değin çıkış yolları yalnızca Batı gözlemciliğine bağlanmıştır. Denebilir ki, resmin resimden üretmesi kuramsal bir zorunluluk gibi ortaya sürüldüğü zaman, XX. yüzyıl başındaki ressamlarımızın kendilerinden önceki kuşaktan alıp işleyebilecekleri birikim oldukça sınırlıydı. Hem sonra, bu sorun olmasa bile ilk ressamlarımız açıkça Batı etkisinde yapıtlar ürettiklerine göre, onların ardından gelenleri bu konuda kısıtlamakla kendimize ters düşmez miyiz? Hiç kuşkusuz, bu tür soruların birtakım mantık oyunlarına başvurulmaksızın soğukkanlı bir biçimde çözümlenmesi gerekir. Ne var ki, olguları bir yana bırakıp, önce kuram üstünde uzlaşma sağlanabilir, yani, turnike mantığı içinde, Batı'dan yararlanmayı kuşaklar arasında kardeş payı yapma yerine, kendi resmimizden yararlanmanın çok daha verimli, hatta zorunlu olduğu kanıtlanabilirse, bu tür soruların da geçerliği suya düşebilir. Ayrıca, Batı'ya kendisinden yararlanılabilecek bir kaynak gibi bakmak da yanlıştır. Gerçi çağdaş ulaşım kolaylıkları göz önüne alındığı zaman, günümüzde herhangi bir ülkenin kendi içine kapanıp her türlü dış etkiye karşı bağımsızlık kazanması olası değildir. Bu yüzden, önlenemeyen etkilenmeler dışında, Türk sanatçısının dışarıyla olan alışverişini en aza indirmesinde büyük yararlar vardır."<sup>163</sup>

Batı sanatına tepki olarak gelişen karşı tutumlar, resim sanatında yeni açılımların ortaya çıkmasına sebep olurken, bir diğer tartışmanın da gündeme geldiğine ilişkin tespitlere de rastlamak mümkündür. Bu da, Türk resim sanatının; ulusallık mı?, evrensellik mi? üzerine eğilmesi gerektiği sorununun ortaya çıkmasıdır. Turan Erol, ilk olarak 1965 yılında yayınlanan "Resmimizin On Beş Yılı" isimli yazısında\*, 1950'lerde Türk resminde, ulusallık ve evrensellik arasında yaşanan çatışmayı şu şekilde ifade etmektedir:

"Ulusallık ve yöresellik sorunu son yıllarda eleştirinin başlıca konularından birisi olmakta, ulusal ve yöresel değerlere sahip çıkmanın gereğine inananlarla, evrensel "ortak" değerlere bağlanmayı savunanlar arasındaki çekişme su yüzüne çıkmış bulunmaktadır. Türk sanatçısının taklitten ve tekrardan kurtulma, özgünlüğe ulaşma, farklılaşma yolunda bilinçlenmekte olduğu bir gerçektir."<sup>164</sup>

Doğan Kuban, çoğu zaman birbirleri karşısına getirilip tartışma konusu yapılan, sanatta ulusallık ve evrensellik kavramları için, farklı bir görüş sunmuş ve

<sup>163</sup> Mehmet Ergüven; "Resimde Ulusallık Üzerine", **Yorumla Doğru**, YKY, İstanbul, 1992, s. 18-24

\* Turan Erol'un 1970 yılında Yeni Dergi'nin 65. sayısında yayınlanan bu yazısı 'Resmimizin Son On Beş Yılı' ilk olarak Sanat Tenkitçileri Cemiyeti'nin düzenlediği 'Gençler Arası Resim Yarışması' dolayısıyla yayınlanan bir broşürde yer almıştır.

<sup>164</sup> Turan Erol; "Resmimizin Son On Beş Yılı", **Yeni Dergi**, S. 65, De Yayınevi, İstanbul, 1970, s. 137

aslında bu iki kavramın birbirlerini dışlayan değil, besleyen kavramlar olduğunu şu ifadelerle belirtmiştir:

*“Türkiye, Cumhuriyet’in başından bu yana toplumun bütün katlarının katıldığı bir sanatsal çağdaşlaşma ortamında geleneksel olmayı üretiliyor. Değişim üç yüzyıl önce başlamıştı. Bu gözlemler reddedilemeyecek kadar açık bir şekilde, ulusalın evrenselden ayrılamayacağını ve toplumca üretilen ve benimsenen her yaratının ulusal olarak kabul edilmesi gerekliliğini göstermektedir. Ulusal ekonomi adı altında nasıl bütün üretim toplanabiliyor ve Türkiye’de üretilen Renault ya da Fiat nasıl ulusal ekonominin artı hanesine yazılıyorsa, Adnan Çoker ya da Erol Akyavaş’ın yapıtları da halkın büyük bölümü için birşey ifade etmese de, ulusal kültürün artı hanesine yazılmaktadır.”<sup>165</sup>*

Ataol Behramoğlu ise, 2006 yılında düzenlenen Ulusal Eğitim Kurultayı’ndaki “Edebiyat ve Sanat Eğitiminde Ulusallık” isimli bildirisinde; ulusallık ve evrensellik tartışmalarına yeni bir bakış açısı getirerek, ulusal olabilmek için evrenselliğin önem kazandığını şu şekilde ifade etmiştir:

*“Edebiyat ve sanatta evrensel olmak için ulusal olmak gerekir...” Ben, izninizle, tartışılmaz görünen bu özdeyişi tersine çevireceğim: “Edebiyat ve sanatta ulusal olmak için önce evrensel olmak gerekir...” Bu ters yüz edişle neyi anlatmak istediğimi, “ulusallık” kavramının sosyal içeriğini irdeleyerek açıklamaya çalışayım:*

*Ulusal devletler, aynı toprak parçası üzerinde ekonomi ve kültür alanındaki ayrılıkların bir senteze ulaşmasıyla oluştu. Bu nedenle de, bütün ulusal kültürler, sanat ve edebiyatlar, bir sentezin ürünüdürler. Batılı uluslar, ekonomik ve kültürel sentezlerin temelinde, eski Yunan kültürünün akılcı ve insançı değerlerini “yeniden doğuş” döneminde devralarak özgürlükçü, insançı, akıl ve insan merkezli bir edebiyat ve sanat dünyası yarattılar. Dante, Shakespeare, Goethe, Hugo ya da Tolstoy, ulusal oldukları için evrensel değil, yapıtlarında evrensel değerleri savundukları için ulusal olmaya hak kazanmışlardır.*

*Ulusallık, yanlış olarak sanıldığı gibi, folklor öğelerinin, ya da aklın skolâstik dönemlerinde yaratılmış feodal dönem edebiyat ve sanat ürünlerinin yinelenmesinde, yeni yapıtlar yaratmada onların (tematik ya da biçimsel öğeleriyle) örnek alınmasında değil, bu öğeleri özümsemiş yeteneklerin, bütün insanlığın duygu ve düşünce evrenine katkıda bulunabilecek yapıtlar verebilmelerindedir. Bir başka ve daha özlü bir deyimle de, evrensel olmaktadır.”<sup>166</sup>*

Behramoğlu’nun belirttiği gibi, sanatta, uluslara ait kültürel değerleri örnek olarak değil, özümseyerek uygulamaya geçirme anlamında, yeri geldiğinde Doğu’ya seyahatler bile düzenleyen Avrupalı sanatçıların, resimlerinde farklı malzemeleri ve farklı kültürlere ait unsurları özgürce kullanabildikleri görülmektedir\*. Türk

<sup>165</sup> Doğan Kuban; “Ulusal Sanat Kavramının Kurumlaşması: Tarihsel İçerik”, **Arredamento Mimarlık Dergisi**, S. 5, 2005, s. 83

<sup>166</sup> Ataol Behramoğlu; “Edebiyat ve Sanat Eğitiminde Ulusallık”, Ulusal Eğitim Kurultayı Mayıs 2006, Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, s. 17-18

(<http://efd.mehmetakif.edu.tr/arsiv/02012008dergi/dosyalar/16-21.pdf>) (Erişim: 06.03.2012)

\* Örneğin, Robert Rauschenberg’in 1950’li yılların ikinci yarısında desenli kumaşlar, üzeri işlemeli yorganlar, dantelleri resimlerine monte ederek direkt olarak kullandığı görülmektedir. Bkz. **Robert Rauschenberg Combines**, Museum of Contemporary Art, Los Angeles, and Steidl Verlag, Germany, 2005

sanatçıların da, Batılı sanatçıların uygulamalarındaki Doğu'ya ait izlenimleri görmeleri, ellerinde bulunan değerlere yönelmeleri ve geleneksel Türk sanatlarını o günün Türk resmine ekleme çabası içine girmeleri konusunda bir baskı yaratmıştır. Bunun bir sonucu olarak *"Soyut sanat" anlayışı, süsleme sanatlarına, nakış geleneğine bağlı olarak irdelenmiş, Batı'nın yeni aramakta olduğu değerleri çok önceden kavramış olduğumuz düşünülür.*<sup>167</sup> Şevket İpşiroğlu ve Sabahattin Eyüboğlu'nun *"Avrupa Resminde Gerçek Olgusu"* isimli kitabında (1972), Batılı sanatçıların Doğu'ya yönelmeleri ve sanatçılarımızın bu konudaki düşüncelerine şu şekilde yer verilmiştir:

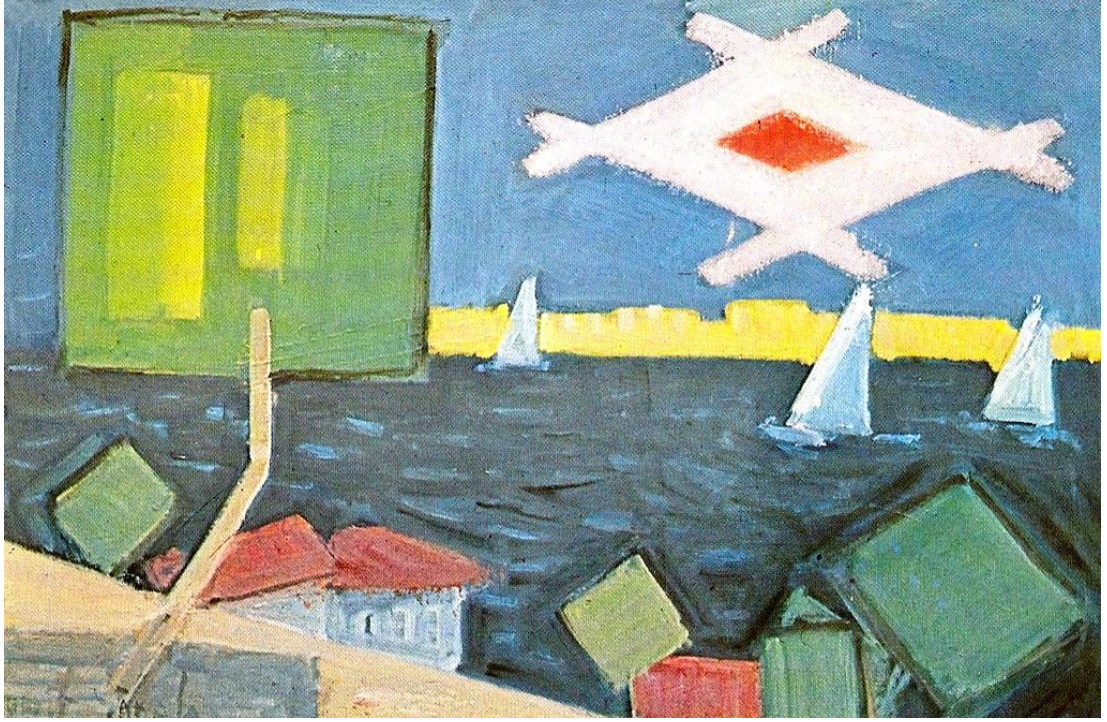
*"Cumhuriyet döneminde Avrupa'yla ilişkilerimiz sıklaşıp da ressamlarımız bize Paris'ten yeni eğilimleri, yani bizim eski nakışlarımızı andıran tabiat dışı resim anlayışını getirdikleri zaman, elbette şaşıracaktık. Koca Avrupa bula bula bizim eskilerimizi, bitpazarına dökülmüş suretli suretsiz insanı insana, ağacı ağaca benzemeyen renk ve çizgi oyunlarını mı buluyordu. Gerçekten birçok yeni resimler bizim Karagöz figürlerine, minyatürlerin gölgesiz renk dünyasına, her şeyi geometrik biçime sokan kilim motiflerine, kelimelerin anlamlarından yalın bir nakış haline gelen eski yazılarımıza ne kadar yakın görünüyordu...*

*Bununla birlikte Avrupa resminin nakışçı eğilimleri, bizim eski ulusal sanat değerlerimizin gün ışığına çıkmasına, kadrini bilmediğimiz, üstüne basıp geçtiğimiz, pek ucuza elden çıkardığımız renk hazinelerinin birer sanat eseri onuru kazanmasına yol açmış oldu..."*<sup>168</sup>

Arif Kaptan, Hamit Görele gibi sanatçıların, geleneksel sanatlardan çok etkilendikleri ve bu etkileri resimlerine ekleme gayretleri çok net bir şekilde hissedilmektedir. Hamit Görele'nin geometrik bir soyutlama anlayışında yaptığı peyzaj çalışmasında; halı, kilim üzerinde görmeye alışkın olduğumuz motifleri anımsatan ögenin, gökyüzüne yerleştirildiği görülmektedir (Resim 56). Resimdeki peyzajı oluşturan ağaçlar, evler ve yelkenliler geometrik bir şekilde üçgen, kare ve dikdörtgen biçimlere dönüştürülerek soyuta yönelen bir biçimlendirme şeklinde ele alınmıştır. Gökyüzündeki motif ise, beklili de sanatçının resimde ulusallık üzerine gelişen tartışmalar yüzünden, kendisini konumlandırma isteği ile geleneksel öğelere yer verme kaygısı sonucunda bu resimde yerini alıyordu.

<sup>167</sup> Zeynep Yasa Yaman; "Türk Resminde 'Non-Figüratif' Tartışmaları ve 'Tavanarası Ressamları'", **Türkiye'de Sanat Dergisi**, S. 9, Mayıs/ Ağustos 1993, s. 62

<sup>168</sup> Mazhar Şevket İpşiroğlu ve Sabahattin Eyüboğlu, **Avrupa Resminde Gerçek Duygusu**, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yay.: 521, 3. Baskı, İstanbul, 1972, s. 4-6



Resim 56: Hamit Görele, “Görünüm – Peyzaj”, 49 x 69 cm.

Batı'nın Doğu'ya yönelmesinin, Türk ressamı için doğru kavranmadığı takdirde, yanlış kavrayışları da beraberinde getireceği kaçınılmazdır. Sezer Tansuğ'un, Türk resim sanatında zaman zaman Batı'daki gelişmeleri bir moda gibi takip eden, fazla içeriksel bir sorgulama sürecine girmeden, sadece biçimsel bir yaklaşımla Batılı sanatçıların sanatsal üretimlerinde gördükleri eğilimlerden yola çıkarak, benzer eserler ortaya koymuş sanatçılarımızın varlığından bahsederken, onların düştüğü çıkmazı şu şekilde belirtmiştir:

*“1950’li yıllarda Batı’daki soyut akımları ülkemize aktaran sanatçıların, bu çalışmalarla Anadolu’nun folklorik nakışları arasında bağlantı kurma eğilimleri ise, sorunun özüne pek uygun düşmez. Folklorik nakışlar soyutlanmış simgesel işaretler olarak anonim bir kod sistemi oluştursalar da, bazen bu işaretlerin ancak içeriklerinden boşaltılmış olarak resme aktarıldıkları, dolayısıyla bireysel bir iç söylem ya da ifadenin aracı olarak bir değer taşımadıkları söylenebilir. Oysa, soyutlayıcı eğilimler kilim nakışları ve benzerleri gibi statik bir anonim motif sözlüğünde değil, bireysel duyuş ve kavrayışlar yoluyla özgün biçimler oluşturmanın dinamiklerinde temellenmektedirler. Bu özgün biçimlerin geleneksel verilere bağlılığı da, tıpkı bunların oluşumundaki zorluklar gibi, ancak bireysel bir duyuş ve kavrayış etkinliğiyle açıklanabilir”<sup>169</sup>*

<sup>169</sup> Sezer Tansuğ; **Gelenek Işığında Çağdaş Sanat**, İz Yayıncılık, İstanbul, 1997, s. 113-114

Sanatta ulusallığa yönelmenin beraberinde getirebileceği en önemli sorun ise, sanatçının özgürlüğü ve özgünlüğüdür. Mehmet Ergüven'in "Yoruma Doğru" isimli kitabındaki "Resimde Ulusallık Üzerine" bölümünde; daha çok ulusallığı bir kimlik arayışı olarak değerlendirip, sanatçıların taklitten kaçarak ulusallığa sığındıkları konusundaki şu ifadeleri dikkat çekicidir:

*"...yapıtlarının ulusal ya da bizden olduğunu kanıtlayabilen ressam, ortaya koyduğu ürünlerin niteliği tartışmaya açık olsa bile, en azından çevrenin taklit yahut kopya suçlamasından kurtulmuş olacaktır. Sorunun, böylesine dar bir mantık içinde, ya bizden ya taklit yörüngesine oturtulup, bizden olmayanın da tümüyle dışlanması, doğaldır ki, ulusallığın büyük bir spekülasyon konusu olmasına yol açmış, dahası, resimleriyle ilgili açıklamalarda çağdaşlık veya özgünlük adına bu konuyu atlamış sanatçılar dahi, ulusallık üzerine konuşmaya zorlanınca, kendilerinin de bizden olduklarını söylemekle yetinmişlerdir."<sup>170</sup>*

Mehmet Ergüven, ulusallığın sanatçılar için iyi ya da kötü gibi bir yargılama mekanizması olarak kullanılmaması gerektiğini ve bunun özgürlüğünün korunması açısından önem taşıdığını belirtmektedir. Burada, soyut resmi gelenek bağlamında değerlendiren sanatçıların gelişimlerinde, onları kısıtlayan bir durumun da ortaya çıktığı görülmektedir. Bu konuda Levent Çalikoğlu; "Bireysel bir dünya tasarımının ve kişisel üslupların sahası olan soyut sanatın, millî, geleneksel kaynaklar ve yerel ölçütler ışığında değerlendirmesi ve yorumlamaya kalkışması, kendi kararlarını verebilme yetkesine sahip modern sanatçı tipinin doğumunu geciktirecektir"<sup>171</sup> demiştir. Bu sözleriyle Çalikoğlu, soyut sanatın serbest bir biçimde, sanatçının ruh haliyle beslenmesi gereken yaratım sürecinde, resme dışarıdan katılan gelenekle kurulmak istenen kimlik arayışları çerçevesindeki bağın, zarar verici bir durum oluşturduğunu ifade etmektedir. Batı sanatını taklit ve kopya eleştirilerine karşı girişilen ulusal bir resim sanatı dili yaratma çabası, soyut resim yapan sanatçılar üzerinde bir baskı unsuru oluşturmasının, sanatçıları sınırlandırdığı ve ufuklarını daraltan bir etki yarattığı da söylenebilir. Burada önemli olan bir diğer nokta ise, Türk sanatçılarının salt soyut bir resim mantığına zihinsel olarak hazır durumda olmayışlarının, bu sonucu ortaya çıkarmış olduğu da düşünülebilir.

Jale Erzen, P Sanat Dergisi'nde (2001) yayınlanan "Sabri Berkel'in Resmine Yeniden Bakış" isimli yazısında; II. Dünya Savaşı sonrası Türkiye ve Doğu ülkelerindeki soyut resmin ortaya çıkışı ve Sabri Berkel'in de görüşlerine yer verdiği bu gelişmenin Türk resmi açısından önemini şu şekilde ifade etmiştir:

<sup>170</sup> Mehmet Ergüven; "Resimde Ulusallık Üzerine", **Yoruma Doğru**, YKY, İstanbul, 1992, s. 18-24

<sup>171</sup> Levent Çalikoğlu; **Yeni Yapıtlar Yeni Ufuklar Sergisi Kataloğu**, İstanbul Modern, İstanbul, 2009, s. 35

*“Soğuk Savaş’ın dünyayı ikiye bölerek her şeyin Batı/Doğu, sosyalist/kapitalist, gelenekçi/modern gibi polemiklerle düşünüldüğü 1950’lerde, Türkiye’de -ve Türkiye gibi modernizme Batı’ya katılımla girmiş olan benzeri Mısır, Fas, Hindistan gibi ülkelerde- yerli kültürün kimliğine göre hareket etmek ya da çağdaş ve global dünyaya katılmak, zorunlu iki seçenektir. Böyle bir ortamda ‘leke’ ya da soyut ve ifadeci bir biçim, sorunu kendiliğinden çözüyordu; böyle bir ifade benimsediğinizde, hem yerli hem de çağdaş olabiliyordunuz. Geriye baktığımızda 1950’li ve 1960’lı yıllarda birçok yenilikçi sanatçının bu yaklaşımı benimsediğini görüyoruz. Sabri Berkel ile 1980’lerin sonunda Şişli’deki evinde yaptığımız bir sohbette bana bu konu ile ilgili iki önemli şey söylediğini anımsıyorum. ‘Biz Türk resmi yapmak istedik’ demişti, ama bir yandan da devrim yapmanın ve kişiliğini bulmanın öneminden söz etmişti: ‘Kişisel resim ille de non-figüratif değildir, ama non-figüratif resim kişiliğimizi bulmaya yardım etmiştir.’”<sup>172</sup>*

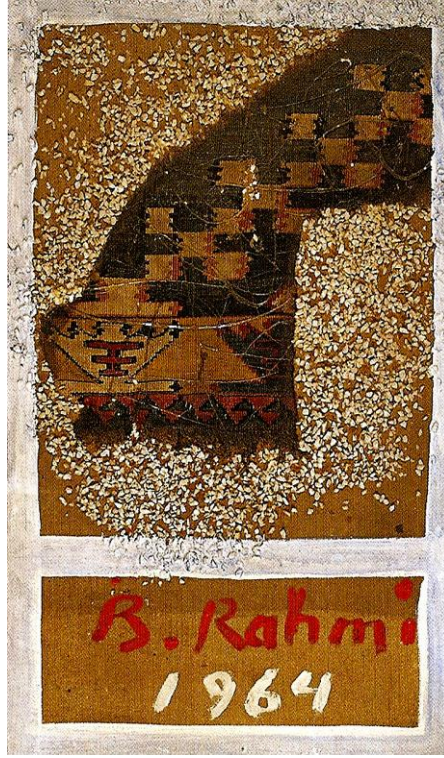
Sabri Berkel’in de yaptığı açıklamalarda, Türk resmi yaratma çabaları açısından bakıldığında, soyut resimde geleneksel olana yaklaşmanın, sanatçılara bir tür çıkış yolu sunduğu görülmektedir. Bunun bir sonucu olarak ulusallık arayışları sanatçıları, bir anlamda Anadolu’da filizlenmiş bütün uygarlıkların kültürel miraslarını incelenmeye, yöresel kilim motiflerini, çini desenlerini, ebru ve hat örneklerini çalışmalarında kullanmaya yöneltmiştir. Bu yönde ilerleyen ve özellikle çalışmalarında ulusallığı ön planda tutan, çalışmalarının temelini bu kavrayışa bağlayan sanatçılardan en önde geleni Bedri Rahmi Eyüboğlu’dur. Sanatçı, zaman zaman halı ve kilim parçalarını kolaj mantığında, direkt resim yüzeyinde kullanmaktan çekinmeyen bir anlayış içerisinde çalışmalar da ortaya koymuştur (Resim 57). Çalışmalarında o kadar çok ısrarcı bir şekilde gelenek ve Batı sanatı sentezine dayalı çalışmalar ortaya koymuştur ki, artık yadırganmayan ve belli bir içselleştirme ürünü olan, Bedri Rahmi resmi denebilecek bir üslubun oluşmasını sağlamıştır. Eyüboğlu’nun kendisinden sonra da birçok sanatçıyı etkilediği soyut ve soyutlama eğilimlerinin hissedildiği çalışmalarında; halk sanatı ve geleneksel Türk sanatı öğelerinin, yeniden Batılı bir anlayışta yorumlama çabasıyla başvurduğu “nakış”ın önemini şu sözleriyle ifade etmiştir:

*“Bizim memleketimiz nakış bakımından eşine az rastlanan bir zenginlik gösterir. Nakış kundaktan mezar taşına kadar bizimle beraberdir. Dinimizin resmi yasak etmesi yüzünden hıncımızı nakışlardan almışız. Resim yasak, heykel yasak elimizde kala kala bir nakış dünyası kalmış, fakat biz de resim ve heykel tadını nakıştan çıkarmak için öylesine nakışlar yapmış, öylesine nakış cennetine dalmışız ki, bugün bu zenginlik karşısında insanın neredeyse ‘isabet olmuş’ diyesi geliyor.”<sup>173</sup>*

<sup>172</sup> Jale Erzen; “Sabri Berkel’in Resmine Yeniden Bakış”, **P Sanat Kültür Antika Dergisi**, İstanbul S. 21, Bahar, 2001, s. 86

<sup>173</sup> Bedri Rahmi Eyüboğlu; **Resme Başlarken**, Bilgi Yay.: 213, Ankara, 1986, s. 128-129





Resim 57: Bedri Rahmi Eyüboğlu, “**Kilimli**”, ahşap üzerine karışık teknik, 44 x 60 cm., 1964  
Eyüboğlu Ailesi Koleksiyonu



Resim 58: Zeki Faik İzer, “**Sultan Ahmet Camii'nin Camları**”, tuval üzerine yağlıboya, 1960  
120 x 170 cm., İDRHM

Bedri Rahmi gibi birçok sanatçının da kendi kültürüne ait unsurlardan etkilenecek resimler orta koydukları görülmektedir. Örneğin, Türk resminde soyut ve soyutlama yaklaşımında özellikle ritm, devinim ve hız konusuna ağırlık vermiş olan Zeki Faik İzer'in, bir dönem özellikle doğduğu yer olan Sultanahmet bölgesinin tarihsel yönünden etkilenecek, çalışmalarında bölgenin kültürel dokusunun en önemli eserlerinden biri olan Sultanahmet Camii'nin pencerelerinden esinlenerek soyut resim çalışması da ortaya koymuştur (Resim 58). Bu çalışmayla İzer'in, (Sultanahmet Camii Camları) 1961 yılında, New York'taki Guggenheim Müzesi Vakfı tarafından düzenlenen yarışmada, büyük ödüllerden birisini de aldığı bilinmektedir.<sup>174</sup>

Ulusalılığı dile getiren sanatçılarından birisi de Adnan Çoker'dir. Yerellik bağlamında, mimari ve müzik ile çalışmaları arasındaki bağı ve sonuçta ulaştığı yerellik ve evrensellik arasındaki sentez düşüncesi hakkında şu ifadeleri kullanmıştır:

*"Benim ilham kaynaklarımın ilki müzik, ikincisi mimaridir. Her iki sanat da soyuttur. Benim resimlerimde gerek Osmanlı, gerekse Selçuklu mimarisinin büyük etkisi vardır. Ama ben bu mimariyi ressamca etüt ederim. Bu eserlerden bugüne kadar sonuçlar çıkardım. Ancak benim amacım, mimariyi resmetmek değildi. Mimari eserler benim için bir sığrama tahtası oldu. Zaten mimarinin resmini bugün yapmanın da bir faydası yok, geçmişte yapılmış pek çok örneği mevcut. Benim mimari eserlerden elde ettiğim yapı fikriydi. Yapı fikri demode bir fikir değil, her zaman yaşayan bir fikir. Geçmişte vardı, gelecekte de olacak. Ama mimari beni her zaman çok etkiledi. Ben de 'Madem ki bu memlekette yaşıyorum, bu memleketin de toprağını kazmalıyım' diye düşündüm. Resim evrensellik yanında yerel değerler de taşınmalı ama bu yerel değerler bilinen değerler olmamalı. Şimdiki görüşüme göre Türkiye'de resimde çıkar yol sentezdir"<sup>175</sup>*

Ulusalıcılığın, sanatçıların üzerindeki etkilerine ilişkin örnekleri bulup çoğaltmak Türk resmi için kolaydır. Sonuç olarak; Batı hegemonyasının Türk toplumu üzerindeki etkisi hissedildiği sürece, bir kimlik ve aidiyet sorunu ortaya çıkacağı kesindir. 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Türk resmi, kendisine Batı'yı hedef almış ve buradaki gelişmeleri kendi içerisinde özümseme yolunda ilerlemeye çalışmıştır. Ancak, Doğu ve Batı arasında kalmanın etkisiyle sanatçılarımız, zaman zaman ortaya koydukları çalışmalarda karmaşalar ve bocalamalar içerisine girmişlerdir. Bu noktada önemli olan ve vurgulanması gereken, sanatçıların her türlü veriden (bu kendi geçmiş kültürüne ait unsurlar da olabilir) yararlanabilmesi

<sup>174</sup> Bkz. Adnan Turani; **Zeki Faik İzer**, Enlem 80, Ankara, 1995, s. 58

<sup>175</sup> Seda Çakır; "Siyahın Derinliği Mine Sanat'ta", Sabah – (Günaydın) gazetesi, 2004.12.18 (<http://arsiv.sabah.com.tr/2004/12/18/gny/gny124-20041218-200.html>) (Erişim: 06.03.2012)

özgürlükleridir. Ancak, bunu yaparken sanatçının kullandığı veriyi içselleştirme gerekliliği ve yine bu verinin bire bir kullanımındansa, yeni bir ifade aracı olarak, nasıl dönüşüme sokulacağına dikkat etmesi gerekmektedir. Tamamen kendi geçmiş kültürel mirasından koparak üretime geçen bir sanatçının da, başarılı olma olasılığı pek de mümkün görülmemektedir. Türk resminde, soyut ve soyutlama eğilimli sanatsal üretimlerinde, bir sentez yaratma yoluna giden, Batı'nın taklidinden kaçınarak özgün ve ulusal bir dil yakalama çabası içerisine giren sanatçılarımız olmuş ve bu sanatçılar kısmen de başarıya ulaşmışlardır denilebilir. Ayrıca Türk resminde ortaya çıkan kimlik arayışları sürecinde, İslam'ın ruhani yönünden etkilenen, onun getirdiği soyut yorum olanakları (kaligrafi-hat) çerçevesinde kendisine yön çizmeye başlayan çalışmaların da ortaya çıktığı görülmüştür.

### **3.2.2 Doğu / İslam Sanatı ve Geleneksel Bağlantıların Etkileri ve Soyut Algılamalar ile Soyutlama Eğilimleri Üzerindeki Bağlayıcılığı**

İslam sanatına bakıldığında, Kuran ve hadislerin yanlış yorumlanmaları sonucunda ortaya çıkan suret\* yasağı yüzünden, kendine özgü bir sanat yaratma zorunluluğunun ortaya çıktığı anlaşılmaktadır. Türk resminin başlangıç aşamasında, kabul gören bu suret yasağına karşı uygulanmış çalışmalara rastlanmış olsa da, bunların sayısının çok az olduğu bilinmektedir\*\*. Türk'lerin İslamiyet'i kabulünden sonra camiler, medreseler, tekke ve zaviyeler, hanlar ve saraylar yapılmıştır. Mimaride yaşanmış olan bu gelişmelerin ışığında, yapılarıdaki süsleme elemanlarının da önem kazanmaya başladığı gözlemlenmektedir. Bunun doğal bir sonucu olarak da, özellikle figüratif eğilimlerden kaçınılarak, gerek mimaride, gerekse diğer sanat alanlarında soyut ve soyutlama eğilimleri tercih edilerek, genellikle geometrik formların ve süsleme unsurlarının eserlerde kullanıldığı görülmektedir. Zahir Güvemli, İslam'ın sanata yaklaşımını ve gerçeklikten uzaklaşan soyut ve soyutlamaya yönelen bir resim geleneğinin nasıl ortaya çıktığını şu şekilde belirtmiştir:

\* Suret; Türk Dil Kurumu Sözlüğü'nde "1. Görünüş, biçim 2. Yazı veya resim kopyası, nüsha 3. Biçim, yol, tarz 4. İslam felsefesinde, varlığın görünen yanı, beş duyu ile algılanan yönü. 5. *h/k*. Resim, fotoğraf. 6. *esk*. Yüz, çehre olarak belirtilmiştir. (T.D.K. Yay., 10. Baskı, Ankara, 2005, s. 1821

\*\* Bunlardan ilki, Hz. Muhammed'in hayatının anlatıldığı Sıyer-i Nebi kitabıdır. Bir diğer örnek ise, Fatih Sultan Mehmet'in saraya İtalyan ressam Gentile Bellini'yi getirterek 1480 yılında kendi portresini yaptırmasıdır. Verilen bu örnekler, İslam dininde istisnai örnekler olup, tüm İslam sanatında böyle özgür figüratif bir ifadenin kullanıldığı sanat eserlerinin ortaya konulmuş olduğu anlamına gelmemektedir. Türk resminin ilerleyen süreçte, Batılılaşma hareketlerinin bir sonucu olarak, figüratif eğilimlere yönelmesi ile, önünün açılmaya başladığı ortaya çıkmıştır. Ancak bu geç kalınmış bir farkındalıktır.

“... her şeyden önce bir müslüman, belki de tasavvufa inanmış bir derviş olan o nakkaş için tabiatın gerçek bir değer ifade etmesine imkan yoktu. Gerçek tekti ve Tanrıydı. Her şey bir vehimden, hayalden, gölgeden ibaretti. Maddeye itibar edilmezdi. Madde, sadece Tanrı'nın şu veya bu vasfını haricileştirmek; aksettirmek için bir vesileden başka neydi ki? Müslümanların Tanrı'sı, bilindiği gibi mutlak bir vahdaniyetten ibarettir. Ne eski Yunan tanrıları gibi şahıslandırılabilir, ne de Hıristiyanlık'ta olduğu gibi üç ayrı hüviyetten mürekkep bir bütündür. Tektir ve hiçbir "concret" tarafı yoktur. Her şeyin gayesi odur. Bu sebeple, Tanrı'dan başka gerçek, realite, "mevcut" düşünülemez. Bütün bir cemiyetin zihni bu şekilde işleyince, neden insanların yüzyıllar boyu kendilerini din uğruna feda ettikleri daha kolay anlaşılır. Asıl hayat, öteki dünyadaki ebedilikle, o ebedilik ise tamamiyle mücerret olduğundan dolaydır ki, eski Türk sanatçısı, her şeyi "idée" halinde tasavvur etmeye alışmıştır. Mutlak güzellik ancak "idée"ye yükselmekle elde edilebilir. Bu ise, "abstraction"dan başka bir şey değildir. Ressam, tabiatı bozmakta, ondan sadece gerekli motifleri almakta hiçbir mahzur görmedikten başka, güzel bir şey yaratmak istediği zaman bunu zaruri sayar. Eski resmimizin dekoratif karakteri buradan geliyor ve bu, sadece resim sanatına mahsus bir hadise değildir.”<sup>176</sup>

Sezer Tansuğ ise, İslam dininin sanattaki bu soyutlama ve stilize etmeye yönelime ilişkin şu ifadeleri kullanmıştır:

“İslâmî inancın muhtevasıyla uyumlu bir biçimde örtüşen soyutlanmış motif düzenleri, figüratif oluşumlar dışındaki tüm sanatsal hedefleri belirler. Figür ya da surete özgü oluşumlara gelince, bunları belirleyen de soyutlanmış, stilize edilmiş şemaların geçerliliğidir. Figür ya da suret bu bağlamda, İslâm dünyasında da yaygın bir kabul görmüştür. Çünkü İslâmî inanca uygun düşmeyen figür ya da suret değil, surete tapınma açmazdır.”<sup>177</sup>

Zahir Güvemli, Türk resim sanatının ilk olarak Türk boylarının; çadır, halı, kilim ve madeni eşyalar üzerinde kullandıkları geometrik süslemeler şeklinde gelişim gösterdiğini, İslam'ın kabulünden sonra ise bu üretim alanlarının yanına özgün üslup arayışlarıyla gerçekleştirilmiş olan minyatür ve kaligrafinin de eklendiğini belirtmektedir. Türklerde İslam'dan önce canlı suret resmi yapılmadığını, sonrasında da bu konu üzerinde durulmadığı ve İslami gelenekle gelen, sanatla hesaplaşma sürecine girildiğini de ifade eden Güvemli, bu şekilde sanatta gelişim göstermiş olan İslami duyuş ve düşünce yüzünden de Türk resminin, “*insanın duyumsal, organik gerçekliğini yansıtan insan resmine yabancı*” kaldığını da sözlerine eklemiştir.<sup>178</sup>

Türk sanatında, İslam'ın etkisindeki; geleneksel Türk el sanatları (çini) ve seramik sanatlarının da gelişim gösterdiği, önem kazanan diğer sanat dallarının ise; el yazması kitaplardaki hat, tezhip ve minyatürler olduğu bilinmektedir. Resim açısından incelendiğinde ise bu sanatsal ifade olanaklarından İslam yazı (hat) sanatının etkisi çok fazla hissedilmektedir.

<sup>176</sup> Zahir Güvemli; Modern Türk Resminde Eski Sanatın İzleri, Yeditepe (On beş günlük fikir ve sanat gazetesi), 1 Eylül 1954, S. 68, s. 1-3, Aktaran: (<http://www.sanalmuze.org/paneller/Mtskm/14mtr.htm>)

<sup>177</sup> Sezer Tansuğ; **Gelenek Işığında Çağdaş Sanat**, İz Yayıncılık, İstanbul, 1997, s. 114

<sup>178</sup> Zahir Güvemli; **Sanat Tarihi**, Varlık Yay., İstanbul, 1960, s. 217-218

*“Allah’ın gerçekte somut olan ancak, âlemde eşi ve benzeri bulunmadığı ve sadece düşüncede boyut kazandığı için soyut olarak tanımlanan “Varlığının” ve “Mesajı”nın gizini taşıyan İslâm yazısı, plâstik anlatımların en derini ve en gizemlisidir. Tanımlanamayan bir varlık olan “Allah’ın Mesajı”, soyut olan biçimlerle (im-signe) ifade edilmiştir. Hat, Allah’ın sözünün (Kelâm) görünür kılınmasıdır, bilgi ve bellek kaynağıdır. Allah’ın buyruğunda beliren “Hakikat”, inancın temelidir.”<sup>179</sup>*

II. Dünya Savaşı sonrasında, hem Amerika’da hem de Avrupa’da gelişen soyut eğilimli resmin ortaya çıkışında; farklı arayışlar içerisine giren sanatçıların çalışmalarının alt yapısını sağlam kurmak adına, dönemin sanatında soyut resimle benzerlikleri çok olan kaligrafiye ilişkin araştırmalar yapmak için, Uzakdoğu’ya seyahatler düzenleyerek, Çin yazısını inceleme fırsatı bulmalarının önemi büyüktür.

*“Doğu kaligrafisinin direkt etkisi, 1933’te Uzakdoğu’ya seyahat eden ve Avrupa’da kaligrafik resmin gizli ustalarından biri olan Henri Michaux ve Çin kaligrafisiyle ilgili özel bir çalışma yapıyorken, 1934’te uzak doğuyu ziyaret eden Amerikalı bir sanatçı olan Mark Tobey’in çalışmalarında görülür. Tobey ile birlikte, diğer bir Amerikalı Sanatçı Morris Graves ara sıra kaligrafik stilde (hiçbir zaman soyut bir gayesi olmadan) çalışmalar yapmıştır. O da 1930’da Uzak Doğuyu (Japonya) ziyaret etmiştir.”<sup>180</sup>*

Avrupalı ve Amerikalı sanatçıların soyut resim serüvenlerine dahil ettikleri doğu kaligrafisini gören Türk sanatçıları da, bu süreçte İslam sanatının, özellikle kaligrafiye ilişkin birikimini de kullanarak yeni arayışlar içerisine girmişlerdir. *“İslâm kaligrafisinin resimde soyutlayıcı bir unsur olarak kullanılışı 1940-1950’lerde başlar. Bu dönemde, Batı resmine paralel bir biçimde soyut resme olan ilgi artmış, öte yandan resimde Doğu-Batı sentezi fikrini savunanlar açısından İslam kaligrafisi teorik bir zemin yaratmıştır.”<sup>181</sup>*

Batı sanatının, hat/kaligrafi üzerinden Doğu’ya yönelerek elde ettiği birikimleri çalışmalarında kullanması, Türk sanatçıların kendi içerisinde yetiştiği değerlerin farkına varması konusunda, gözlerini açmalarını sağlamıştır. Bu konuyu Nurullah Berk şu şekilde dile getirmiştir:

*“Doğu-İslam sanat türlerinin yüzeysel, üsluplaştırılmış, çizgi ile rengi paralel yürüten soyuta yakın süslemeciliği Matisse’lerden, Klee ve Kandinsky’lerden çok Türk ressamlarını etkilemeliydi. Ne yazık ki özlemini duyduğumuz sentez çalışmalarında Batı’lı ressamlar bize yol göstereceklerdi”<sup>182</sup>*

<sup>179</sup> Belgin Pekpelvan; “Türkiye’de Gelenekli Ve Çağdaş Sanatta Anlatım Biçimi Olarak İslâm Yazısının Kullanımı”, Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 2009, s. 69

[http://sosyaldergi.usak.edu.tr/2009\\_2/200902BPEKPELVAN.pdf](http://sosyaldergi.usak.edu.tr/2009_2/200902BPEKPELVAN.pdf) Erişim (20.03.2012)

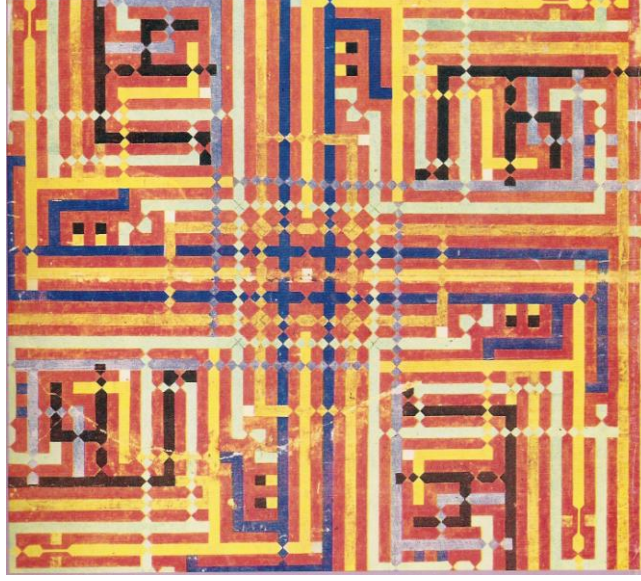
<sup>180</sup> Herbert Read, **A Concise History of Modern Painting**, New York, Frederick A. Praeger, 1965, s. 252-253

<sup>181</sup> Esin Yarar Dal; “Türk Resminde Kaligrafik Eğilimler”, **Türkiye’de Sanat Dergisi**, S. 1, İstanbul, Kasım/Aralık 1991, s. 33

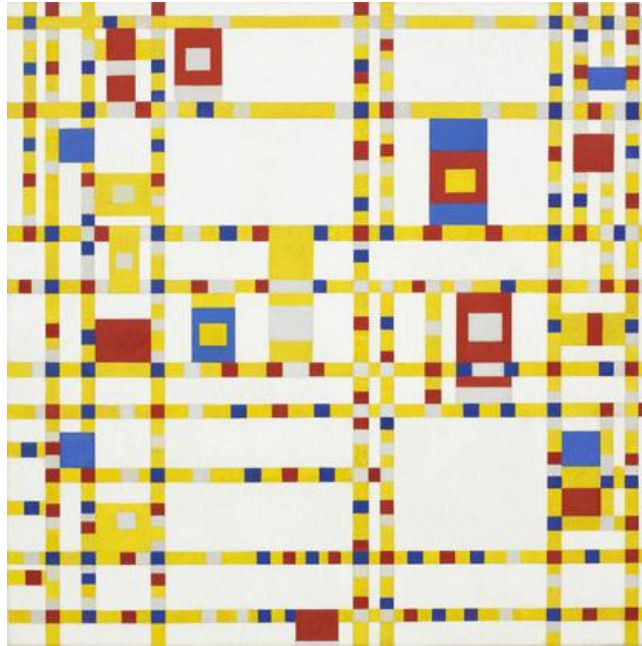
<sup>182</sup> Nurullah Berk ve Adnan Turani; **Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi**, C. II, İstanbul, 1981, s. 134



Mondrian'ın yapmış olduğu çalışmalarla, yaklaşık olarak 1500 yıllarında yapılmış olan bu kufi yazı arasındaki benzerlik çok açıktır (Resim 59, 60). Kompozisyonun, renklerin nerdeyse birbirine bu kadar yakın olması bir rastlantı mıdır? Yoksa, Mondrian bir şekilde kufi bir yazıyı bir yerde görmüş müdür? Bu soru belki cevabını bulamayacaktır ancak, Batılı sanatçıların Doğu'nun sanatını özümseyerek kendi çalışmalarına eklediklerine güzel bir örnektir.



Resim 59: 16. yüzyıldan kalma bir kûfi "Allah", kompozisyonu (Zahir Güvemli'nin, Akbank Yay. olan "Resim Sanatı ve Türk Resmi" (1987) kitabının kapağında yer almaktadır.)



Resim 60: Piet Mondrian, "**Broadway Boogie Woogie**", tuval üzerine yağlıboya, 127 x 127cm. 1942-43, MOMA

Esin Yarar Dal, 1991 yılında Türkiye’de Sanat Dergisi’nin 1. sayısındaki “*Türk Resminde Kaligrafik Eğilimler*” başlıklı makalesinde, Türk resminde gelişen İslam kaligrafisi hakkında şu ifadelerle yer vermektedir:

*“İslâm kaligrafisinin soyutlama temelinde kullanımı iki biçimdedir. Soyut bir harf formu olarak ve soyutlanarak. Birincisinde hafin okunurluğu bozulmadan, form olarak taşıdığı soyut görünüm vurgulanır. Örneğin Elif Naci’nin 1940-1950’lere tarihlenen resimlerinde harfler, soyut düzenlemenin temel elemanı olarak kullanılır. Daha geç örneklerde, 1960’larda Bedri Rahmi kaligrafiyi mimariyle bütünleşen stilize bir yorumla sunar. 1980’lerde Süleyman Saim Tekcan yazıyı kompozisyonda soyut bir leke olarak değerlendirir. Erol Akyavaş ise yazı metninin, dini ve tinsel içeriğe uygun bir anlayışla "kelam" değerini korumayı amaçlar. İkinci tür soyutlamada harfin okunurluğu bozulur ve yeni bir soyut biçime dönüşür. Selim Turan, Şemsi Arel, Adnan Çoker, Arif Kaptan, Cemal Bingöl, Sabri Berkel, Fahrünnisa Zeid, Nuri İyem, Erol Akyavaş gibi sanatçılar 1950 ve 1960’lı yıllarda harflerin çizgisel akıcılığı ve hareket yeteneğinden yararlanarak soyut/soyutlamacı kompozisyonlar oluştururlar. Aynı anlayış çerçevesinde Kemal Bastuji’nin yapıtları yurt dışında yaşayan Türk sanatçıları için de İslâm kaligrafisinin geçerli bir kaynak olduğunu gösterir.”<sup>183</sup>*

Kaligrafinin, soyut ve soyutlamaya yaklaşan özeliği, İslam’ın etkisiyle sanatta önem kazanmaya başlamış ve yukarıda isimleri geçen birçok sanatçı çalışmalarında bu görselliği kullanmaya başlamıştır. Türkiye’de yaşanan bu gelişmenin, aynı zamanda Doğu ülkelerinde de görülmesiyle ilişkili olarak, Rüçhan Arık şu ifadeleri kullanmıştır:

*“İslâm’ın yayıldığı Doğu ülkelerinde ve toplumlarında, puta tapma dönemlerindeki en bol figürlü tasvir sanatlarında bile hiçbir zaman bir Yunan ya da Roma sanatındaki biçimde gerçekçilik ve tabiata bağlılık olmamış; her zaman soyutlama eğilimi ağır basmıştır. Bu Doğu’ya özgü soyutlama eğilimi, İslâm felsefesi ile birleşerek birkaç yüzyıl süren bir soyut sanat gelişmesine yol açmış; sonra daha başka bir moda dalgasının belirdiği noktaya gelinmiş; Batı etkilerinin yayılması da bu noktaya rastlamıştır.”<sup>184</sup>*

Bir hat ya da kaligrafi sanatçısı için, yazma eyleminin gerçekleştirilmesi bir seremoni gibidir. Bu aynı zamanda bir ibadet gibi gerçekleştirilen, sanatçının yazı yazarken girdiği ruh halinin önem kazandığı, tekniğe ve malzemeye mükemmel bir şekilde hakim olmayı gerektiren bir süreçtir. Fırçanın hızının önem kazandığı, silmenin yapılamayacağı ve düzeltme gibi bir şansın olmadığı ciddi bir yaklaşım gerektiren eylemdir. Özellikle Japon kaligrafi ustalarının, bu yazma eylemini, müzik eşliğinde törensel bir hale getirdikleri sunumları günümüzde de izlemek mümkündür.\* Bu sanatta mükemmelliğe ulaşılması için, sanatçının uzun yıllar tekrar

<sup>183</sup> Dal, **a.g.m.**, s. 33-34

<sup>184</sup> Rüçhan Arık; **Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı**, Türkiye İş Bankası Yay., Sanat Dizisi: 24, Ankara 1976, s. 149

\* Sakıp Sabancı Müzesi “2010 Türkiye’de Japonya Yılı” etkinlikleri kapsamında Mitsubishi Corporation ve Japan Tobacco’nun katkılarıyla, “Fırça ve Kalemin İzinde Sınırları Aşmak - Doğu ve Batı Yazı



ve tekrar bu yazma eylemini gerçekleştirdiği düşünülürken, tuval mantığında bu eğilime yönelen sanatçıların, kaligrafiyi içselleştirmede ne kadar başarılı olabilecekleri sorusu da gündeme gelmektedir. Böylesi bir özümseme ve eğitim sürecine girmeden, sadece biçimsel bir unsur olarak kaligrafinin estetik görseelliğinden yararlanıp kullanmanın, içeriğe zarar veren bir etki yaratabileceğini burada vurgulamakta fayda vardır. Sezer Tansuğ, Batı etkisiyle Türk resminde gelişmeye başlayan bu kaligrafik eğilimler konusunda yaşanan sorunları şu şekilde ifade etmiştir:

*“Türkiye’deki modern resim çalışmaları içinde, geleneksel İslâmî kaligrafik unsurların, biraz da yama gibi tuvale aktarıldığı ilk örneklerden biri, D grubu sanatçılarından ressam Elif Naci’ye aittir. Bu örnek İslâmî inanca dolaylı bir atıf içerdiği halde, daha sonraları geleneksel kaligrafik unsurları modern resim çalışmaları içinde daha başarılı bir biçimde kullanan ve bunları soyutlamacı stilizasyonun bir aracı halinde, salt biçimsel yönden ele alan Abidin Elderoğlu’nun tuvallerinde, inanca ilişkin herhangi bir göstergeden söz edilemez. Türk resim sanatçılarının Batı’daki soyut akımların izlenmesine bağlı olarak kaligrafik unsurlara yöneldikleri söylenebilir, ancak bunları bir hammadde olarak değerlendirebildiği teknikler ve yöntemlere sahip bulunmamaları yüzünden başarılarının sınırlı kaldığına da ayrıca dikkat çekilmelidir.”<sup>185</sup>*

Sezer Tansuğ’un, Elif Naci’nin resimlerine kaligrafik unsurları eklemeyerek oluşturduğu çalışmalara bakışı son derece olumsuzdur (Resim 59). Türkiye Ressamlar Birliği’nin 1959 yılında açtığı sergideki Elif Naci’nin eski yazı ve süsleme motiflerini kullanarak meydana getirmiş olduğu bu tip resimleri için Sezer Tansuğ serginin en gülünç resimleri olarak değerlendirirken “...bir de bu motiflerle kurduğu düzenlere psikolojik özler yakıştırmamış mı... Yaşlı bir adamın soyutlama özenmesi de böyle oluyormuş demek”<sup>186</sup> diyerek, sert bir dille eleştirmiştir.

Elif Naci, kaligrafiyi direkt bir aktarımla kullanmasının hatalı olduğunun farkına, yakın dostu olarak ifade ettiği Cemal Tollu’nun, resimleri üzerine yaptığı değerlendirme sonucunda vardığını belirtmiştir.<sup>187</sup> Cemal Tollu, Elif Naci’ye; “Bir ‘vav’ yapmışsın, bir ‘ayın’ yapmışsın: bu ‘ayın’, bu ‘vav’ senin değil: Hafız Osman’ın yahut Yahya-es-Sovfi’nin... Bir selvi görüyorum; bu İslam sanatından aktarılmış. Bir lâle bir karanfil görüyorum; çinilerin üzerindeki almışsın. Oradan, buradan topladığın şeyleri bir araya getirmişsin ve de altına imzanı koymakta

---

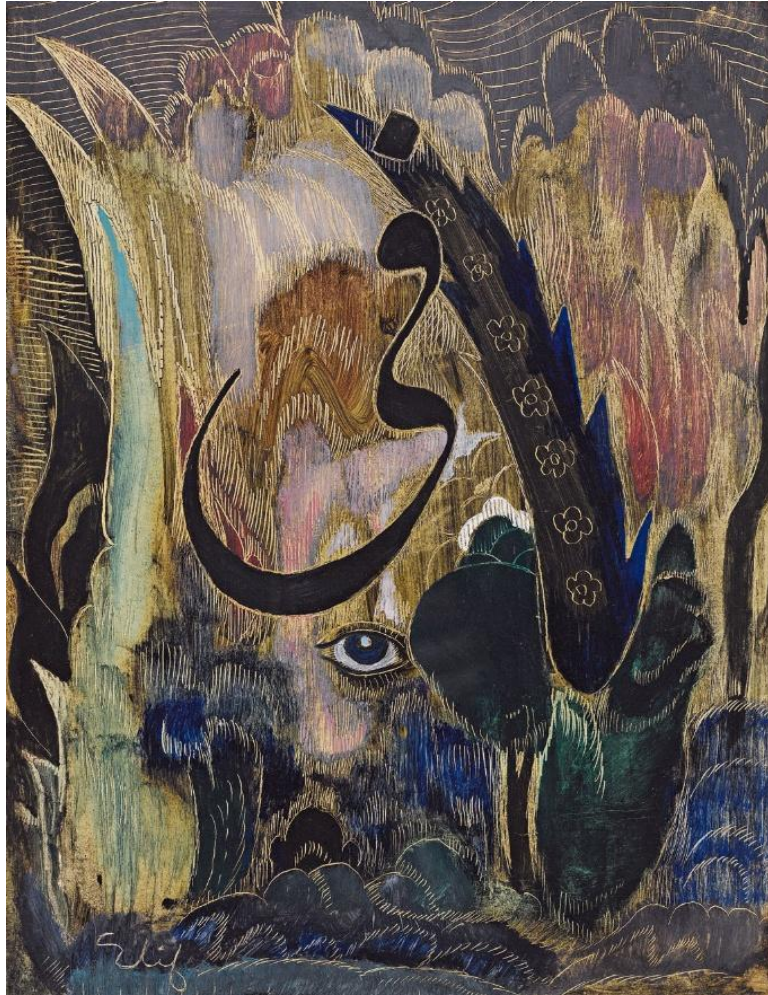
Sanatından Seçmeler” başlıklı sergiye ev sahipliği yapmıştır. Bu sergide Japon sanatçıların törensel kaligrafik uygulamalara ait videolara da yer verilmiştir. Yine 2010 Türkiye’de Japonya Yılı etkinlikleri kapsamında kaligrafi sanatçısı Rieko Kawabe, İzmir’de bir gösteri düzenlemiştir.

<sup>185</sup> Sezer Tansuğ; **Gelenek Işığında Çağdaş Sanat**, İz Yayıncılık, İstanbul, 1997, s. 115-116

<sup>186</sup> Sezer Tansuğ; “Türkiye Ressamlar Birliği”, **Dost Dergisi**, S. 19, Ankara, 1959, s. 52

<sup>187</sup> Erdoğan Tanaltay; “Elif Naci İle Birgün”, **Sanat Çevresi**, S.93, İstanbul, 1986, s. 21

*sakinca görmemişsin. İşte burasını anlamıyorum*<sup>188</sup> demiştir. “O zaman aklım başıma geldi”<sup>189</sup> demiş olan Naci, yaptığı hatayı; eski Türk sanatını diriltmek amacıyla bir şeyler yapmak istemişim, ancak “ölü olan bir şey diriltilebilir mi?” diyerek ifade etmiştir. Onun resimlerinde böylesi bir eğilimin ortaya çıkışında, Türk ve İslâm Eserleri Müzesi’nde müdür olması yatmaktadır. 20 yılın üzerinde kaldığı bu kurumda olmasının, onu nasıl böylesi bir resim yapma durumuna getirdiğini; “Bir tarafa baktım Türk halısı, bir tarafa baktım hat sanatı, bir tarafta çini sanatı, tezhip sanatı, ebru, tahta oymacılığı, çanak çömlek ve seramik sanatı. Elbette bu ortamdan etkilendim”<sup>190</sup> diyerek ifade etmiştir. Elif Naci gibi birçok sanatçının aynı mantıkla, soyut resim bağlamında, kendi geçmiş kültürlerine tekrar hayat vermek istedikleri, ancak bunda başarılı olamadıkları görülmektedir.



Resim 61: Elif Naci; “**Yazılı Kompozisyon**”, karton üzeri karışık teknik, 24 x 19 cm.

<sup>188</sup> Tanaltay, **a.g.m.**, s. 21

<sup>189</sup> **y.a.g.m.**, s. 21

<sup>190</sup> **y.a.g.m.**, s. 21

Batı'nın etkisiyle gelişen kaligrafik eğilimlerde, yaşanan sorunlara karşın, başarıya ulaşmada; içeriğe önem vererek, Doğu - Batı sentezini yakalamaya çabalayan sanatçılardan başarıya ulaşanlar da olmuştur. Tansuğ, bu konuda şöyle demektedir:

*“Türkler resim sanatı alanında, Batı'daki yeni oluşumları izleyip uygularken kendi şahsiyetlerini yitirmemeye dikkat ederler. Bunun için de dayanakları ya tarihsel geçmişlerindeki görkemli sanat verileri ya da, Türk köylü 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.”<sup>191</sup>*

Türk resminde, İslam-Doğu kaligrafisinin fazla gelişmesinde, soyut resmi salt soyut bir şekilde kavrayamamanın ve taklitten kaçınmak için kültürümüzde önceden var olan bu değeri kullanma çabası yatmaktadır. 1950'li yılların sonundan 60'lı yılların sonuna kadar geçen süreçte; Adnan Turani, Şemsi Arel, Abidin Elderoğlu, Adnan Çoker, Selim Turan ve Sabri Berkel fırçanın tuval yüzeyindeki ritmik hareketinin ortaya çıkardığı hat sanatı ve kaligrafi etkili, lekesele soyut çalışmalar ortaya koymuşlardır (Resim 62, 63).

Abidin Elderoğlu, çalışmalarının kaynağını oluşturan bu kaligrafik eğiliminin ortaya çıkışındaki Doğu - Batı etkisini, şu şekilde ifade etmiştir: *“Sanatım, Asya ve Uzakdoğu sanatının teknik ve talanı temelindedir. Fırça vuruşlarının canlılığını, kıvraklığını ve çizgilerin yarattığı duygululuğu ile onların zenginliğini, sağlamada ve uygulamada ise, Avrupa sanat tekniğinden esinlenme yer alır.”<sup>192</sup>* Sanatçılarda başlayan bu kaligrafik eğilimlerde, zaman zaman çizginin tuval yüzeyinde dolaşımı ve yüzeyi parçalamasına dayanan bir hal aldığı örneklerle de rastlamak mümkündür. Ayrıca, bu çizgiyle oluşturulan parçaların iç kısımlarının renklendirildiği de görülmektedir. Sabri Berkel başta olmak üzere, Cemal Bingöl, Abidin Elderoğlu ve Şemsi Arel'in bu anlamda denemeler yaptıkları da görülmüştür (Resim 64, 65, 66).

<sup>191</sup> Sezer Tansuğ; **Çağdaş Türk Sanatına Temel Yaklaşımlar**, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1997, s. 19

<sup>192</sup> **Abidin Elderoğlu; 'Retrospektif' Sergi Kataloğu**, Polart Sanat Yay., Erthem Basım Yayımları, San. Ve Tic. Ltd. Sti, 2008, s. 5





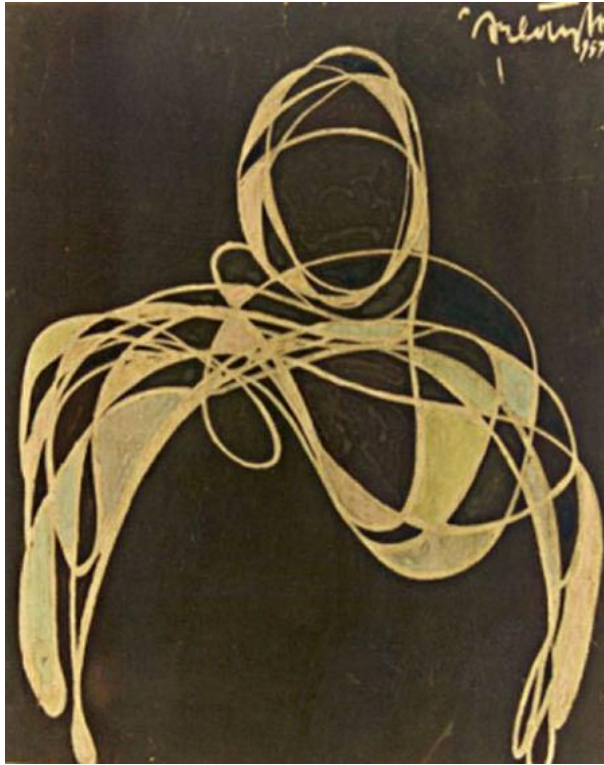
Resim 62: Şemsi Arel, “Yeşil Kompozisyon”, tuval üzerine yağlıboya, İDRHM



Resim 63: Abidin Elderoğlu, “Yuva”, 1962

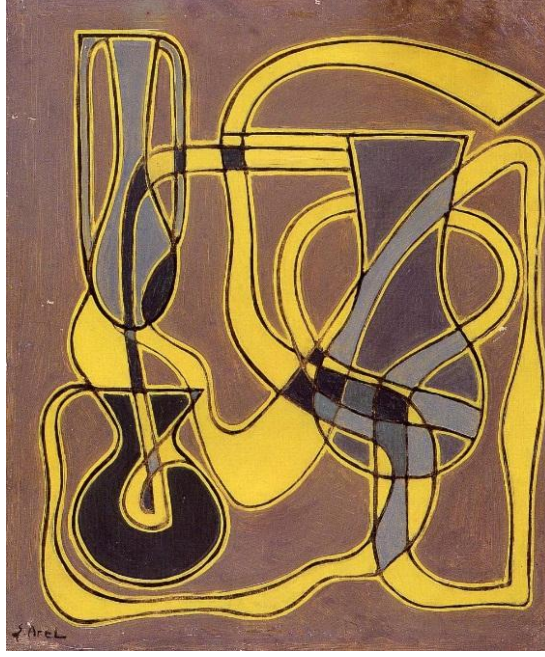


Resim 64: Cemal Bingöl, “**Kompozisyon**”, karton üzerine yağlıboya, 36 x 64 cm., Bingöl Koleksiyonu



Resim 65: Abidin Elderoğlu, “**Abstre Figür**”, Milli Kütüphane Koleksiyonu





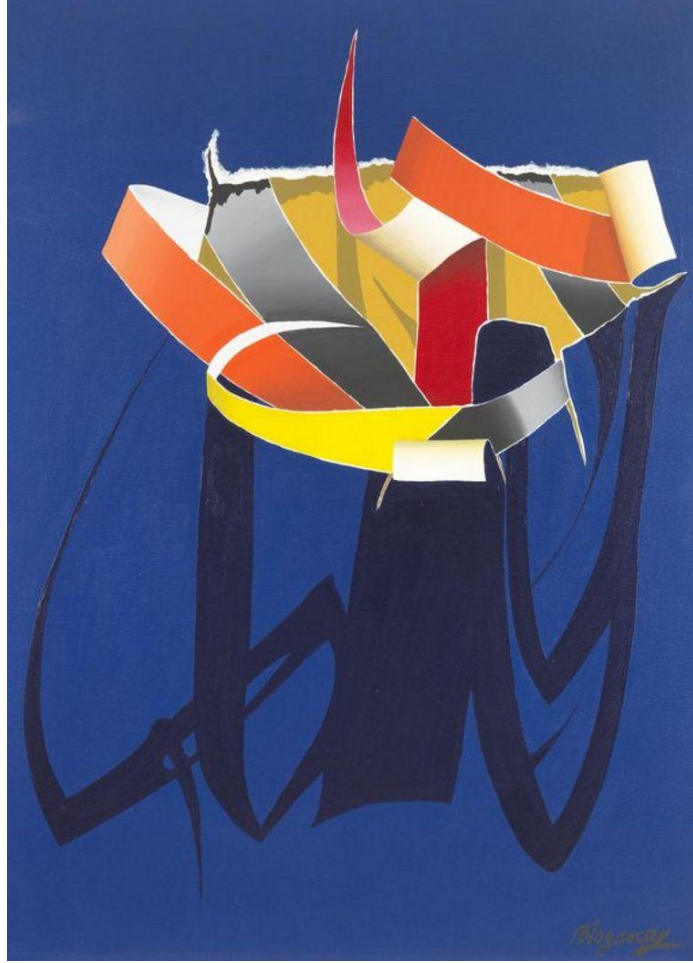
Resim 66: Şemsi Arel

İslam kaligrafisinde dinin getirdiği tinsellik ve içselleştirme sürecini başarıyla gerçekleştiren ve özgün bir yaklaşım sergileyen Erol Akyavaş'ın çalışmaları, çağdaş Türk resim sanatında ön plana çıkmaktadır (Resim 67). Akyavaş, resimlerinde 50'li yılların sonlarında kullanmaya başladığı kaligrafiye ek olarak, 1980'li yıllarla birlikte, İslam'ın kültürel mirası olan tasavvuf ve minyatürü de çağdaş sanata uyarladığı çalışmalar da ortaya koymuştur.



Resim 67 : Erol Akyavaş; **"The Glory of the Kings"**, tuval üzerine yağlıboya, 121.8 x 214 cm., 1959? MOMA koleksiyonu

Her ne kadar, 1950 – 1970’li yıllarda kaligrafik eğilimler, sanatçılar arasında yoğun bir ilgiyle karşılanmış olsa da, Burhan Doğançay’ın 1970 sonrasındaki çalışmalarında, kaligrafiyi soyut bir resim mantığında kullandığı örneklere de rastlamak mümkündür. Doğançay’ın resimlerinde, tuval yüzeyinden dışarı taşma eğilimindeki, kaligrafiyi anımsatan, devingen renk kıvrımları şeklinde kullandığı biçimlerin, tuvalin tek renkle boyanmış düzleminde oluşturduğu, tezatlık üzerine kurgulanmış bir halde gelişme göstermiştir (Resim 68).



Resim 68: Burhan Doğançay

Soyut resim açısından bakıldığında, İslam anlayışının Türk resminde, daha çok mimaride ve geleneksel Türk sanatlarında stilize, soyut ve geometrik öğelere yer veriyor olması sebebi ile soyut sanatın gelişimi anlamında olumlu etkiler yarattığı kesindir. İslam sanatındaki, özellikle “hat” çalışmalarının etkisiyle gelişen kaligrafik eğilimler, Türkiye’de ortaya çıkan soyut resim anlayışı açısından da önem taşımaktadır. Türk resim sanatının gelişim sürecinde, İslam dinindeki suret



yasağının yanlış yorumlanması sonucu ortaya çıkan tapınıma ve tapınılacak yaratının tek (Allah) olduğu düşüncesi, yapılabilecek resimlerin bile yapılamaması sonucunu doğurduğu için, ters bir etki yarattığı bilinmektedir. Resimde tasvire olan bu yaklaşım, olumsuz gibi görünse de, Türk resminde soyut eğilimlerin gelişimi açısından olumlu etkiler yarattığı da unutulmamalıdır. Tapılmaya yönelik resim ve heykele karşı olan tutumlar daha iyi kavranmaya başladıkça, Türk resmi belli bir gelişim süreci içerisinde girmiş, ancak bu sürece gelinmesinde büyük bir zaman kaybı yaşanmıştır.

Türk resminde, batılılaşmanın getirdiği bir kimlik sorunu yaşandığı ve bu etkilenmenin bir sonucu olarak da, özgün bir sanatsal dil yakalama anlamında sanatçılarımızın sıkıntıya düştükleri bilinen bir gerçektir. Adnan Çoker, 1982 yılında kendisiyle yapılan bir söyleşide, Türk resminin içinde bulunduğu sorunları kısaca şu şekilde özetlemektedir:

*“...60’lı yıllardan bu yana Türk sanatçıları teknik açıdan belirli bir düzeye ulaşmışlardır artık. Ancak dil üzerinde tartışılabilir. Bazıları geleneksel, bazıları çağdaş bir dil kullansalar bile genel olarak özgün bir dile ulaşıldığı söylenemez. İçerik ve konunun birbirine karıştırıldığı, kavramların birbirine bulaştırıldığı ülkemizde yerel bir konunun yüzde yüz batı kompozisyon şeması içine konurulması ya da salt görsel olarak bir resim esaslı kavranmadan uygulanması sanıyorum ki bir araştırı eksikliğinden kaynaklanıyor.”<sup>193</sup>*

Burada belirtilmesi gereken; Sezer Tansuğ’un ve Adnan Çoker’in de ifade etmiş oldukları gibi, Türk resminde, batılılaşma anlamında Batı’ya körü körüne bağlı olarak, altyapısı üzerine pek düşünülmeden, araştırma ve temellendirme eksiklikleriyle üretilen çalışmalar yapılmış olsa da, özgünlük adına belli bir içselleştirme sürecini başarıyla gerçekleştiren ve kendi kültürüne ait unsurları belli bir dönüşüm içerisinde değerlendiren; Nurullah Berk, Sabri Berkel ve Adnan Çoker gibi sanatçıların varlığını da unutmamak gerekmektedir.

---

<sup>193</sup> “Adnan Çoker İle Söyleşi”, **Yeni Boyut Dergisi**, Nisan 1/2, Ankara, 1982, s. 7

## 4. BÖLÜM

### SOYUT ve SOYUTLAMA EĞİLİMLİ RESİM HAREKETİ İÇİNDE ESTETİK ÖNERİLERİ BAĞLAMINDA ÖNE ÇIKAN ÜÇ FARKLI YAKLAŞIM

#### 4.1 Nurullah Berk'in Kübizm'den Beslenen Soyutlamaları

*“Geleneklere dönerken onları oldukları gibi aktarmak gerekiyordu.”*

*Nurullah Berk*



Resim 69: Nurullah Berk

Türk resminde 1940'lı yıllarla birlikte, birçok sanatçının ulusal bir sanat yaratma fikrinden yola çıkarak, Doğu - Batı sentezi üzerine bir yaklaşımla eserler ortaya koydukları bir sürecin yaşandığı görülmektedir. Nurullah Berk\* de, Türkiye'ye özgü unsurları (minyatür, hat sanatı) Batılı bir bakış açısıyla gelen Kübizm / Konstrüktivizm anlayışlarıyla harmanladığı çalışmalarıyla bir sentez ortaya koymak istemiştir. Bu süreçte yaptığı resimlerle de, Türk resminde en çok eleştirilere maruz kalan sanatçıların başında gelmektedir. Onun bu tür bir sanatsal üretim içerisine girmesini anlamak açısından, aldığı sanat eğitimini incelemekte yarar vardır. Berk,

\* 1906 yılında İstanbul'da doğan Berk, 1982 yılında İstanbul'da hayatını kaybetmiştir.

Galatasaray Lisesi bitirip, 1920-24 yılları arasında Sanayi-i Nefise Mektebi'nde İbrahim Çallı ve Hikmet Onat atölyelerindeki eğitimini tamamladıktan sonra, yeni eğitimine Paris Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'nda, Ernest Lourent Atölyesi'nde devam etmiştir. Paris'de onun sanatsal görüş ve tavrını belirlemesinde, Lourent dışında, yine Paris'de Lhote ve Léger atölyelerinde aldığı eğitimin payı daha büyük olmuştur. Berk, Paris'de André Lhote ve Fernand Léger sayesinde, Kübizm ile tanışmış ve bu yönde çalışmalar ortaya koymaya başlamıştır. Suut Kemal Yetkin, Nurullah Berk'in çalışmalarında; "1933'lerde Kübizm'in, 1946'larda Konstrüktivizm'in etkileri"<sup>194</sup> nin görüldüğünü belirtmektedir.

#### 4.1.1 Kübizm Çıkışlı Sentez Arayışları

Kübizm kaynaklı bir gelişim içerisine giren Nurullah Berk'in çalışmalarında, kuvvetli Batı etkisini, hatta bir adım daha ileriye giderek, Batı resminden yola çıkarak yaptığı uyarlamaları görmek mümkündür. Bu etkilenmenin en çarpıcı örnekleri; özellikle Albert Moreau'nun resminden yola çıkarak yaptığı "Tayyareciler" (1933) çalışması ile Kübizm hareketi içerisinde isimleri geçen birçok sanatçının da kullandığı iskambil imgesinin yer aldığı, farklı varyasyonlarını yaptığı "İskambil Kağıtlı Natürmort" çalışmasıdır (Resim 70).\*

<sup>194</sup> Adnan Çoker; **Nurullah Berk: İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi 1977 Yayını "Toplu Sergiler" 2**, İ.D.G.S.A Matbaası, İstanbul, 1977, s. 3

\* Albert Moreau'dan kopya yapıldığı iddiası; Reşat Oruz; Modern Sanatın Mazi İle Alakası, Doğuşu ve Sanat Eseri Unsurları, Balıkesir Halkevi Yayını, 1937 ve Hilmi Ziya Ülken; Resim ve Cemiyet, Üniversite Kitabevi, 1942'de yer almaktadır. Nurullah Berk'in "İskambil Kağıtlı Natürmort"u (1933) kullanmış olduğu iskambil kartı imgesinin eski yıllarda; Picasso, Braque, Gris ve Metzinger (Resim 69) gibi Kübizm eğilimli çalışmalar ortaya koymuş olan sanatçıların neredeyse tamamında kullanıldığı görülmektedir. Belki bunu daha da geriye; Cézanne'ın masa başında kağıt oynayanlar çalışmasına kadar geriye götürmek mümkündür. Ancak o resimde iskambil kağıdı imgesi üzerinde yer alan işaretlerin tam olarak seçilmediği görülmektedir. Bu resim, sonraları birçok ressama ilham kaynağı olmuştur. Kübizm'le birlikte özellikle natürmortların (masa ve üzerindeki gazeteler, vazolar, iskambil kağıtları, meyveler, gitar vb. nesnelerin bir arada kullanıldığı düzeneklerin) kübist bir anlayışta sıklıkla resmedildiği görülmektedir. Nurullah Berk'in eğitim aldığı André Lhote'un 1910 - 1920 yılları arasında ufak değişikliklerle farklı varyasyonlarını yaptığı, Bacchante (Sarhoş Kadın) (Resim 19) çalışmalarındaki yerde uzanmış figürün ön kısmında yer alan iskambil kartlarını ve meyveleri görmek mümkündür. Yine eğitim aldığı Fernand Léger'in de 1917 yılında yaptığı "The Card Players" (İskambil Kağıdı Oynayanlar) ve 1929 yılında yapmış olduğu "Jeux" (Oyun) çalışmasında yine iskambil kağıdı imgesini kullandığı görülmektedir. Nurullah Berk'in İskambil Kağıtlı Natürmort resmini, Fransa'da eğitim aldığı yıllarda görmüş ve etkilenmiş olduğu çalışmalardan yola çıkarak yaptığı ve bu imgeyi kullandığı anlaşılmaktadır. Nurullah Berk'in "Modern San'at" isimli 1900'lü yılların başında gelişmeye başlayan sanat hareketlerini ele aldığı, 1934 yılında yayınlanan kitabındaki "Kübizm" başlıklı yazısında, Picasso'nun "Kart Oynayan Adam" çalışmasına yer vermiştir. Bu resimde olduğu gibi, Braque, Gris, Hayden ve Metzinger'in (Resim 71) çalışmalarında da benzerliği görmek çok da zor değildir. Türk resim sanatı tarihinde natürmorta ilişkin birçok çalışmayla karşılaşsak da, iskambil kartı imgesinin yer aldığı bir resim ile bu tarihe kadar karşılaşmamıştır. Bu da, Batı sanatıyla etkileşimin Türk sanatındaki izlerine güzel bir örnek oluşturmaktadır



Resim 70: Nurullah Berk, “İskambil Kağıtlı Natürmort”, tuval üzerine yağlıboya, 60 x 80 cm., 1933, İDRHM



Resim 71: Jean Metzinger, “*Still Life: Playing Cards, Coffee Cup and Apples*”, tuval üzerine yağlıboya, 81 x 65 cm., 1917

1970 yılında Tatbiki Güzel Sanatlar Okulu'nda yaptığı bir konuşmada Berk; ortaya koyduğu çalışmalarındaki Batı tesirini söylemekten çekinmediği gibi, Batı

taklitçiliğine karşı Türk resminde bir “yaratamama” sorununun var olduğunu da ifade etmiştir. Konuşmasının devamında; Avrupa etkisiyle gelişen montaj sanatının Türk resmine getirdiği olumsuzluklara karşı kendisini de dahil ederek, öz eleştirisiyle, sanat uygulayıcılarının ne gibi bir duruş sergilemesi gerektiğini ise şu sözleriyle ifade etmiştir:

*“Aşırma, kopya, Batı’yı adım adım izleme, aktarma hep montaj sanatının kollarıdır. Üstünlük kompleksleri içinde kıratlarına razı gelmeyen sanatçılar, kendi ruhlarına razı gelmeyen sanatçılar, kendi ruhlarını ve düşüncülerini yapıtlarında gösteremeyince, kurtuluşu Batı taklitçiliğinde bulurlar. Yutturmaca. Haydi, dedim o konuşmada, bizden önceki kuşaklar yeni yeni alışıyordu Batı sanat anlayışına tekniklerine. Bu yüzden aktarıyor, izliyorlardı Avrupa’da yapılanları. Ya bize, biz olgunlara, siz gençlere ne oluyor? Daha alışamadık mı? Kafamız mı bomboş? Yaratma gücümüz mü sıfır. Kendimize has bir düşünüşümüz, bir duyuşumuz mu yok? Kölesi miyiz Frenklerin ki ne yapıyorlarsa izliyor, maymun gibi tıpkısını yapmaktan haz duyuyoruz? Diyorlar ki: “Peki efendim ne yapalım? Milli sanat mı yapalım? Batı’ya bakmayalım da kilim motifi, çorap, çevre mi aktaralım?” Hayır efendim diyorum, ne Batı kopyacılığı, ne de çorap, çevre motifi. Kendimiz olalım. İçtenlikle, alçak gönüllükle kendimiz olalım. Gerçek büyüklüğe ve haslığa o zaman erişiriz”<sup>195</sup>*

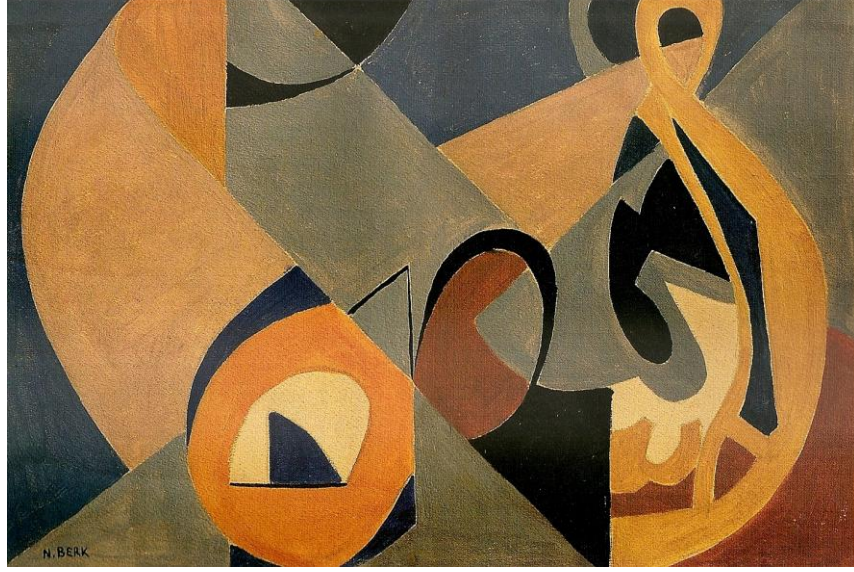
Nurullah Berk’in yukarıdaki sözlerinden, kendisini de dahil ederek, Türk resmine getirdiği eleştirel yaklaşımdaki samimiyeti çok net bir şekilde hissedilmektedir. Bu ifadeyi dile getirebilmek de bir sanatçı için önemli bir duruş sergilemek olarak görülmelidir. Nurullah Berk, yoğun bir Batı ve Kübizm etkisi sonrasında yukarıdaki ifadelerinde de belirttiği gibi, resimlerinde bir kimlik arayışı sürecinde, içtenlik ve kendine has bir sanat dili yaratma çabası içerisine girmiştir. Nurullah Berk’in bu yaklaşımla ele aldığı çalışmalarında, Doğu’nun (Geleneksel Sanatlar) süsleme unsurlarının, Batı’nın Kübizm, Konstrüktivizm ve Soyutlama eğilimleriyle birleştirdiği bir hal almaya başladığı görülmektedir. Ancak bu sentez fikri, iki farklı karakter gösteren unsuru bir araya getirmenin sonucu oluşabilecek uyumsuzluklar çıkması tehlikesini de bünyesinde barındırmaktadır. Ortaya koyduğu resimlerle, Doğu-Batı arasında kalmışlığın etkilerini en çok hissettiğimiz sanatçıların başında gelen Nurullah Berk ve Türk resminde yaşanan bu çıkmazı, Melih Cevdet Anday şu şekilde ifade etmektedir:

*“Ressam Nurullah Berk, arkadaşları için de söyleyeceğimiz gibi, Çallı’nın öğretmenliği ile yetinecek, Şeker Ahmet Paşa Kuşağı ile beslenmeği yeterli bulacak değildi elbet, bizde yeni olan resim sanatının tarihini araştırarak, büyük ustaları inceleyecek, çağının ünlü sanatçılarını tanıyacaktı. Nitekim Paris’e gitmesi ona bu olanağı sağlamıştır; artık o, uğraşını bilen, çağının bir ressamıdır. Fakat batıdaki ustalar ve hocaları ile de yetinmemektedir bir türlü. Dönüşünde “minyatür”ü inceler adamakıllı, “hat” sanatı ile ilgilenir ve birde, mutluluk duyguları içinde kavrayıverir ki, bu doğu sanatları, birtakım batılı sanatçıların ardına düştükleri yeni arayışlar içinde en güzel örnekler olma niteliğindedir. Nurullah Berk, koşar yeniden Paris’e, oradaki eski hocalarına, ustalara bunu anlatır. Artık içi rahattır, çünkü Doğu-Batı karşıtlığından değil, Doğu-Batı birliğinden söz edilir pekâla.*

<sup>195</sup> Nurullah Berk; “Plastik Sanatın Yankıları”, **Varlık Dergisi**, S. 752, Mayıs 1970, s. 11



İşte bizim Cumhuriyet Dönemi sanatçımızın örnek çilesidir bu. Batı'ya yönelmek, fakat tam batılı olurken korkuya kapılmak, yerli olanı, kendimizin olanı aramaya başlamak. Ancak şunu hemen ekleyelim ki, Nurullah Berk'in burada bulmuş olduğu mutlu sentez de bizim sayılmaz, eğer bir takım batılı sanatçılar doğu İslam sanatlarından esinlenmeselerdi, "hat"ın, "arabesk"ın, ya da "minyatür"ün modern yorumunu biz yapabilecek miydik? Sorunu başka bir türlü ele alabiliriz: Ressam Nurullah Berk, arkadaşları için de söyleyebileceğimiz gibi, bizdeki eski sanatların önemini yine batıdan öğrenmiş değil midir? Paris'teki hocası Lhote, eski Mısır sanatını ve İran minyatürünü biliyordu. Klee, Tunus'ta Arap yazısının süsleme olarak kullanımını görmüştü. Geçmiş bize gelecekte görünür diye bir söz vardır, bu söz uyarınca "Doğu" bize "Batı"dan görünmüştür ama yeni bir biçimde, estetik bir yoruma uyarak. Daha açığı, sözgelisi "hat" kutsal iken "estetik" oluverir.<sup>196</sup>



Resim 72: Nurullah Berk; Kompozisyon

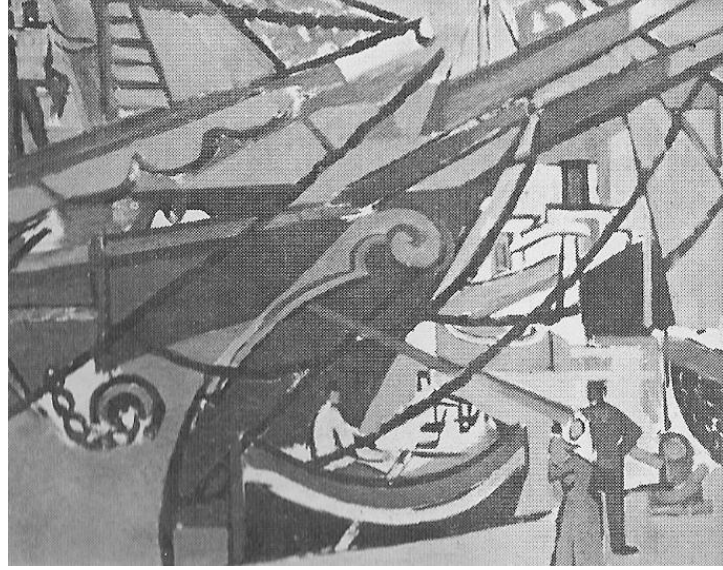
Bu sentez fikrinden yola çıkan Nurullah Berk'in, kaligrafik eğilimleri de bünyesinde barındıran, geometrik bir yüzey parçalanmasına dayalı çalışmalar meydana getirmiştir (Resim 72). Kaligrafi eğilimlerinin yanında, tabiatın yola çıkarak bir soyutlama süreci içerisine girdiği çalışmaların da, gün yüzüne çıkmaya başladığı da görülmektedir.

#### 4.1.2 Soyuta Yaklaşan Tabiat Kaynaklı Soyutlamalar

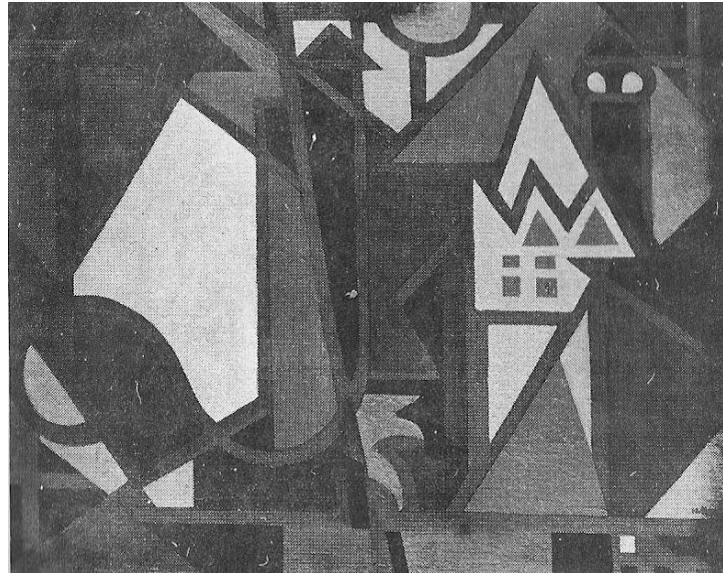
Nurullah Berk'in resimlerinde dikkat çeken, kaligrafinin (hatın) etkisiyle gelişen, tuval yüzeyinin parçalanmış ve parsellenen bir hal almasıdır. Bu parçalanmış yüzeyler, sade bir renk anlayışıyla, fırça izi hissedilmeyecek düzgünlükte ve titizlikle boyanmıştır. Genelde, boyama tercihinde yalın ve düz bir yaklaşım sergilemesiyle de, resimlerinde indirgeme sonucunda soyutlamaya giden yönü ortaya koymaktadır.

<sup>196</sup> Adnan Çoker; **Nurullah Berk**, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi 1977 Yayını "Toplu Sergiler" 2, İ.D.G.S.A Matbaası, İstanbul, 1977, s. 5

Berk'in, yüzeyinin geometrik parçalanışıyla oluşturduğu peyzaj çalışmaları (Resim 73, 74), bir motif tekrarına dayalı yüzey düzenlemeleri şeklini almaya başlamış ve 1960'lı yılların ortalarına gelindiğinde, kısa bir süreliğine soyutlamanın bir adım daha ötesine giderek, soyuta yönelen çalışmaların ortaya çıkmasına da sebep olmuştur. 1965 ve 1966 yıllarında yaptığı "Bulutlar" ve 1967 yılında yaptığı "Dalgalar II" olarak adlandırdığı bu çalışmalarında, soyuta yaklaşan eğilim net bir şekilde hissedilmektedir (Resim 75, 76).

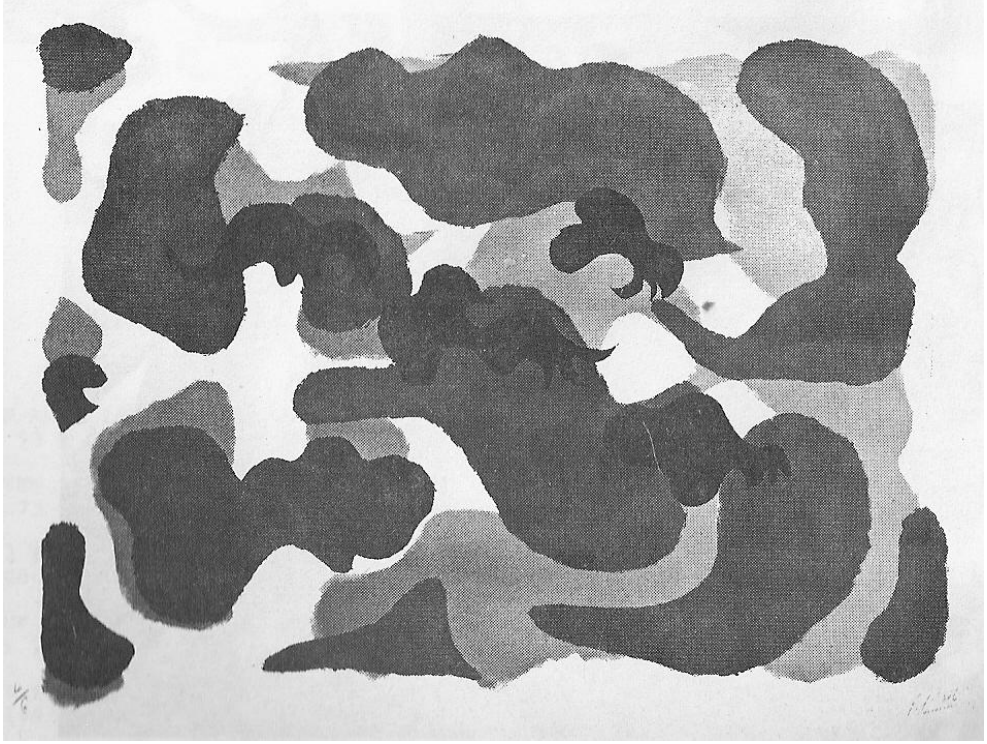


Resim 73: Nurullah Berk, "**Liman**", tuval üzerine yağlıboya, 1947

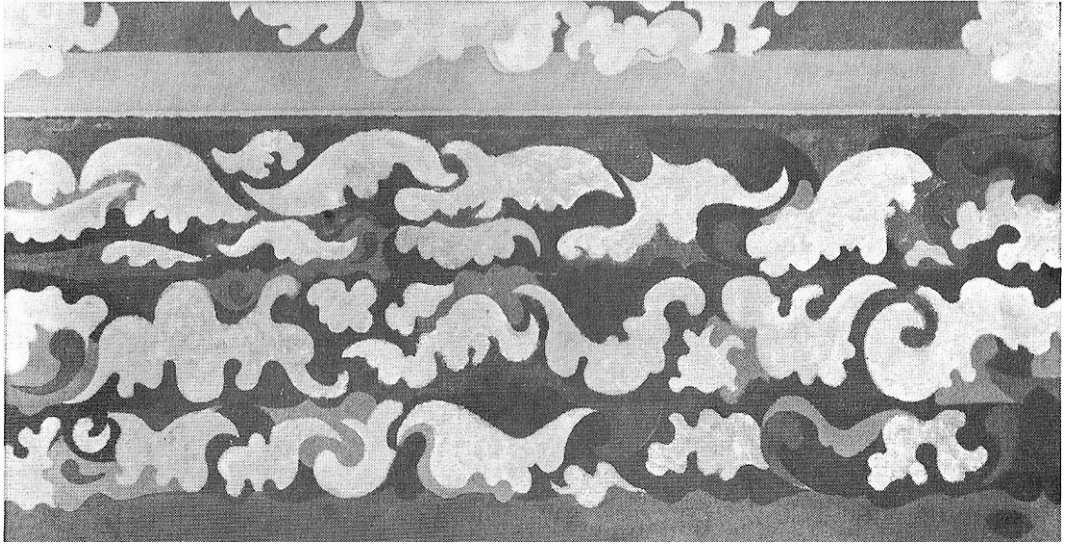


Resim 74: Nurullah Berk, "**Heybeliada Damlar**", tuval üzerine yağlıboya, 70x80 cm., 1951





Resim 75: Nurullah Berk, "**Bulutlar**", serigrafi (4/6) 33 x 42cm., 1965



Resim 76: Nurullah Berk, "**Dalgalar II**", tuval üzerine yağılıboya, 67 x 127 cm., İDRHM

### 4.1.3 Özgünleşme Süreci: Kübist / Konstrüktivist Düzenlemeler

Her ne kadar soyuta yaklaşan bir tutum izlemiş gibi görünen çalışmalar ortaya koymuşsa da, Berk'le özdeşleşen ve ilk akla gelen çalışmalar, onun Türk insanının yaşantısından detayları ele aldığı ve bunları Batılı bir bakış açısıyla, ancak, geleneksel sanatlardan aldığı motifler ile kaynaştırdığı Kübist / Konstrüktivist kaynaklı soyutlamalardır.\* İpek Duben, özellikle Nurullah Berk'in Doğu sanatına yönelerek ortaya koyduğu "Ütü Yapan Kadın" (1950) resmini, döneminin en başarılı yapıtlarından biri olarak değerlendirmektedir (Resim 77). Duben, bu resmin önemini belirterek, dönemin Türkiye'sinde yaşanan değişim ve dönüşüm ile örtüştürmekte ve DP ile birlikte yaşanan gelişmeler ışığında bu resim hakkındaki görüşlerini şu şekilde dile getirmektedir:

*"Bu yıllarda toplumun ekonomik ve sosyal yapısı hızla değişiyor, sanayileşme, köyden kente göç, çok partili düzen, özgürleşme ve değişim görülüyordu. Devrim ideolojisini besleyen otoriter zihniyet sarsılıyor; ahlaki değerler, durağan, edilgen, mutlakiyetçi toplum psikolojisi aynı hızda değişmediği halde, toplumda hareket ve değişim hissediliyordu. Ütü Yapan Kadın bu ikilemi başarıyla yansıtan bir örnektir."<sup>197</sup>*

Boyamalardaki sadelik, hacimsel değerlere yer vermeyiş, figürleri geometrik parçalar ile çözümlendiği bu çalışmalarında Berk, geleneksel sanatlara ait süsleme unsurlarını da kullanmaktadır. Bu süsleme unsurları, halk içinden sıradan insanların çevresini sardığı kaligrafik yaşam alanına dönüşerek, arabesk bir hal almaya başladığı da görülmektedir. Çalışmalarındaki önemli bir diğer nokta ise resmin temelinde yatan geometrik kurgudur. Figürlere ait yüz ve ellerdeki ayrıntılar kaldırıldığında yüzeyin dik, yatay ve diyagonal hareketlerle parçalanmasıyla, bir inşa havası elde edilmek istendiği anlaşılmaktadır. Bu, ona Lhote ve Léger ile gelen Kübizm'in geometrik alt yapısının devamlılığının görülmesi açısından önem taşımaktadır. Geometrik kurgu dışında Berk, Lhote'un Kübizm anlayışını açıkladığı bir yazısında, sanki onun sanatındaki stilize etme, süsleme ve dekoratifleştirme yönünden etkilenmiş olabileceğinin sinyallerini; *"Kübizm'e gelince, Lhote, bu eğilime insancıl, ılımlı bir nitelik aşılacak istiyordu. Onca tabiatı biçimlendirmek, stilize etmek, dekoratif - süslemeci bir tatlılığa götürmekti... Tatlı kıvrımlı, dekoratif çizgisi, empresyonistlerininkine yakın, sıcak ve soğuklarla ustaca oynayan bir paleti*

\* Ütücü Kadın - 1948, Dikiş Diken Kadın, 1949, Ütü Yapan Kadın - 1950, Boyacı İbrahim - 1950, Nakış - 1954, Nargile İçen Adam - 1958, 1955, 1957, 1960, 1966 ve 1977 tarihlerinde farklı varyasyonlarını yaptığı Gergef İşleyen vb. gibi çalışmaları bu anlayışa örnektir.

<sup>197</sup> İpek Duben; **Türk Resmi ve Eleştirisi 1880 – 1950**, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 1. Baskı, İstanbul, Mart 2007, s. 113 - 114

*vardı*<sup>198</sup> diyerek vermektedir. Bu ifadesi, Berk'in sanatında gelişen dekoratifleşme ve süsleme eğiliminin köklerinin ne olduğunun anlaşılması açısından önem taşımaktadır.



Resim 77: Nurullah Berk, “**Ütü Yapan Kadın**”, tuval üzerine yağlıboya, 60 x 92 cm., 1950, İDRHM

Nurullah Berk, sadece resim çalışmalarıyla değil, Akademi'deki öğretmenliğiyle ve yazınsal alanda ortaya koyduğu çalışmalarla da, Türk resim sanatına önemli hizmetlerde bulunmuştur.\* Resimlerinde ise ortaya koyduğu Batı etkileşimli kübist / konstrüktivist / geometrik soyutlamalar ve bu etkileri ulusal bir resim anlayışı ile birleştirme çabası sonucu, bir dekoratifleşme ve arabeskleşme tehlikesinin gündeme geldiği ve eleştirileri üzerine çekmiş olduğu anlaşılmaktadır. Hatta, bu eleştirileri en çok dile getirmiş olan sanat eleştirmeni Sezer Tansuğ, ölümünün 10. yıl dönümünde kaleme aldığı “Nurullah Berk'in Saygın Yeri” isimli yazısında, onun Türk resim sanatı için çok yönlü girişimlerinin önemini hatırlatmıştır.

<sup>198</sup> Nurullah Berk; “Gerçekçi Bir Soyut André Lhote”, **Ankara Sanat**, S. 77, Eylül 1972, s. 5

\*Nurullah Berk; “Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümü şefliğine atanan Fransız Ressamı Leopold Levy'nin isteği üzerine ...1939'da Akademi asistanlığına atanacak, yirmidokuz yıllık uzun bir süre içinde bu okulda öğretim üyesi olarak çalışacaktır.” Bkz. **Nurullah Berk**; İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi 1977 Yayını “Toplu Sergiler” 2, İ.D.G.S.A Matbaası, İstanbul, 1977, s. 34. Varlık Dergisi, Ar Dergisi ve Güzel Sanatlar Akademisi Dergileri'nde de bir çok yazısı yayınlanmış olan Nurullah Berk'in kitapları sırasıyla; Modern Sanat - 1932, Leonardo da Vinci - 1933, Türk Heykeltıraşları - 1937, Türkiye'de Resim - 1943, La Peinture Turque - 1950, Belliniler - 1951, Türkiye'de Resim ve Heykel - 1957, Resim Bilgisi - 1964, Sandro Botticelli - 1968, Paolo Ucello - 1968, Piero della Francesca - 1968, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi - 1972, Elli Yılda Türk Resmi ve Heykeli - 1973, Fikret Mualla - 1977, Türk Resminde İstanbul - 1977'dir.

Nurullah Berk'in kimlik arayışı çerçevesinde; zaman zaman figürü çevreleyen, zaman zamansa figürü oluşturan minyatür ve hat sanatı etkilerini, Batı sanatıyla bütünleştirdiği çalışmalarıyla, resimlerinde samimi bir yaklaşım sergileyerek, içtenliğin ön plana çıktığı, özgün ve kendine has bir sanatsal ifade yakalama çabasını ortaya koyduğu da söylenebilir.

#### 4.2 Sabri Berkel'in Resminde Nitelik Kazanan Salt Soyutçu Yaklaşım

*"Biz Türk Resmi Yapmak İstedik"<sup>199</sup>*

*Sabri Berkel*

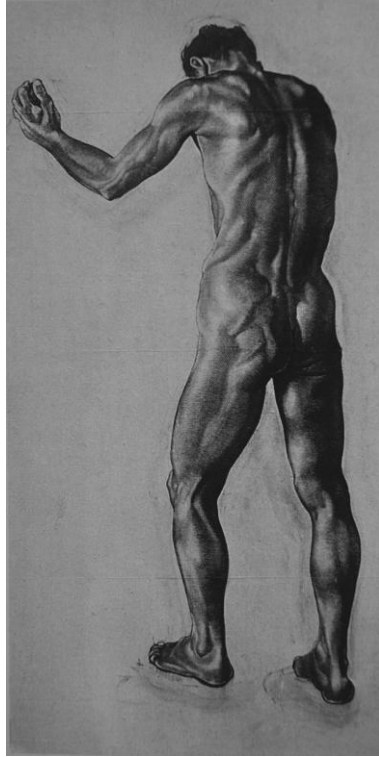


Resim 78: Sabri Berkel

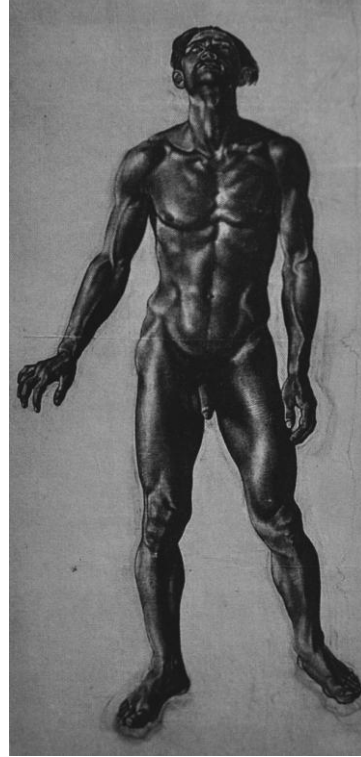
<sup>199</sup> Jale Erzen; "Sabri Berkel'in Resmine Yeniden Bakış", **P Sanat Kültür Antika Dergisi**, S. 21, İstanbul, Bahar 2001, s. 86



Sabri Berkel\*, Türk resim sanatında salt soyut bir yaklaşımın gelişmesine katkı yapan en önemli isimlerin başında gelmektedir. Berkel'i önemli yapan bir diğer nokta ise resmin oluşumu öncesinde zihinsel bir tasarım sürecinden geçerek yapıt üretmesidir. Bu konuda Mümtaz Sağlam; *"...kendinden sonra gelenlere, resmin salt gözlem ve duygu ağırlıklı olmadığını, aynı oranda bilgi ve düşünce ile şekillenen bir "tasarım hadisesi"<sup>200</sup> olarak da kavranması gerektiğini göstermiştir*" diyerek, Berkel'in Türk resmine sağladığı katkıyı ifade etmiştir. Böylesi bir sanatsal üretimin ortaya çıkışına ön ayak olan yaşam öyküsüne kısaca bakarsak; Batılı bir eğitim almasının yolunu açması açısından, 1907'te Üsküp'te dünyaya gelmesi önemlidir. İlk sanatsal eğitimini, 1928 yılında Belgrad Güzel Sanatlar Okulu'nun hazırlık bölümünde tamamlayan Sabri Berkel, sanat eğitiminin devamını 1929-1935 yılları arasında Floransa Güzel Sanatlar Akademisi'nin, Felice Carena atölyesinde fresk ve oymabaskı üzerine çalışmalar yaparak tamamlamıştır.



Resim 79: Sabri Berkel, "**Etüt (Arkadan Çıplak Erkek)**", kağıt üzerine füzen, 148 x 75 cm., 1933



Resim 80: Sabri Berkel, "**Önden Çıplak Erkek Etüdü**", kağıt üzerine füzen, 148 x 75 cm., 1933

\* 1907'de Üsküp'te dünyaya gelen Berk, 1993 yılında İstanbul'da hayata veda etmiştir.

<sup>200</sup> Mümtaz Sağlam; **Türkiye Cumhuriyet Merkez Bankası Koleksiyonu'ndan Türk Resim Sanatında Soyut Eğilimler**, Mas Matbaacılık, 2009, s. 47

1935 yılında Türkiye'ye gelmiş olan Sabri Berkel'in o dönemdeki sanat birikimi konusunda, Jale Necdet Erzen'in şu ifadelerine rastlanmaktadır; *"...Türkiye'ye geldiğinde öğrencilik yıllarını henüz arkada bırakmıştır. Resim tekniklerine, figür yorumuna, kompozisyona ve sanat tarihine, o genç yaşına rağmen son derece hakimdi. Bunları Batılı bir ortam içinde öğrenmiş, dünyaya bakışı Batılı bir yaklaşım içinde gelişmişti."*<sup>201</sup> Türkiye'ye gelişiyle birlikte öğretmenliğe adım atan Sabri Berkel, Ankara İsmet Paşa Kız Enstitüsü'nde, İstanbul Erkek Terzilik Okulu'nda ve Sultan Ahmet Kız Sanat Okulu'nda çalıştıktan sonra, 1937 yılında Leopold Levy'nin seçtiği sanatçılarla\* birlikte Akademi'deki eğitimlik görevine başlamıştır.<sup>202</sup> Sabri Berkel'in Floransa'da aldığı eğitim, Akademi'deki baskı resim dersleri için gereksinim duyulan açığı kapatması açısından bir fırsat olmuştur. Sabri Berkel'in 1939 yılında Maarif Vekilliği'nin Güzel Sanatlar Dergisi'nde, baskı resme ilişkin ilk Türkçe kaynaklardan biri olan, kendi eserlerine de yer verdiği *"Gravür Hakkında"* başlıklı bir yazısı da yayınlanmıştır.\*\*

Sabri Berkel'in Akademi yıllarındaki en belirgin olan özelliklerinden; disiplini, çalışkanlığı ve titizliği ön plana çıkmasıdır. Berkel'in, çalışma arkadaşları arasında en bilinen özelliği olan titizliği, sanat hayatına taşıdığı, yapıtlarında da gözlemlenmektedir. Resimlerinde, her şey bir o kadar rastlantısal gibi görünseler de, aslında keskin bir hesap ve düşüncenin ürünüdürler. Resmin ortaya çıkış süreci çok önemli ve sancılı bir süreçtir onun için. Bu süreçle ilgili Haklı Anlı şunları belirtmiştir:

*"O, resim yaparken konuşulamaz, bir yaprağın titreşimine bile sinirlenir, çok inatçıdır, kararından kimse vazgeçiremez. Yapacak ve bitirecektir... Onda geçici hevesler yoktur. İnandığına tam inanır, yapmak istediğini tam yapar.*

*Bu sanat terbiyesini nereden aldığını bilmiyoruz. Yalnız şu var ki diğer ressamın ve gevşek, ihmalkâr, üslubunu onda göremeyiz. Sanatının birinci vasfı itina"dır."<sup>203</sup>*

Akademi'de, aynı süreçte eğitimlik yapan Bedri Rahmi Eyüboğlu, onun resimlerinde ortaya koyduğu bu itina ve titizlik ile ilgili şunları dile getirmiştir:

*"Dümdüz renkler, her çizgisi cetvel veya pergel ile çizilmiş hissini veren biçimlerle çalışıyor. Her şeyden önce icada, sağlama, iyi kurulmuşsa, sadece önem veriyor. Eserini başlamadan*

<sup>201</sup> Jale Necdet Erzen; **Sabri Berkel**, Enlem 80 Yay., Pan Matbaacılık, Ankara, 1995, s. 23

\* Bedri Rahmi Eyüboğlu, Cemal Tollu, Nurullah Berk ve Şefik Bursalı

<sup>202</sup> Kerim Silivri, "Sabri Berkel İle İlgili Anılar", **Sabri Berkel Kataloğu** - Artist, Omaş Ofset A.Ş., İstanbul, 2000, s. 333-334

\*\* Ayrıntılı bilgi için bkz. Sabri Berkel; "Gravür Hakkında", **Güzel Sanatlar Dergisi**, Maarif Vekilliği Yay., C. 1, 1939, s. 62-69

<sup>203</sup> Adnan Çoker; "**Sabri Berkel**", İDĞSA Yay.: Toplu Sergiler, İstanbul, 1977, s. 19 (Hakkı Anlı; Tasvir Gazetesi, 25 Nisan 1945 yayınlanmış yazısıdır.)

*kafasında hallettiği muhakkak. En ufak bir maceraya tahammülü yok. O kadar titiz ki, eserine imza atmağa bile cesaret yok: -Ya imza eserin çizgi ve renk düzenine katılır da oyun bozanlık yaparsa diyen bir hali vardır.*<sup>204</sup>

Bedri Rahmi Eyüboğlu, aynı yazının devamında Sabri Berkel'in resim konusundaki titizliğini, biraz da eleştirel bir yaklaşımla şu şekilde ortaya koymuştur:

*"Fırça kullanmasında, malzeme seçişindeki titizliği, insanı bazen ürkütüyor. Hiç ayarı bozulmayan bir saat gibi işliyor fırçası. En ufak bir kalenderliğe tahammülü yok. İyi güzel ama bu itinalı fırça, bütün resimler de aynı tempoda işleyince insan yoruluyor. Bir insan tasavvur edin ki hep manzum konuşuyor. Kafiye bulmadıkça söze karışmıyor"*<sup>205</sup>

Sabri Berkel'in, hayatının birinci problematiği haline getirmiş olduğu resim yapma eylemine, zihinsel süreci de dahil etme çabası ve resimlerinin oluşum aşamasındaki titizliği ve itinanıyı net bir şekilde hissettirerek, zamanla farklı sanatsal üretim arayışları içerisine girdiği görülmektedir.

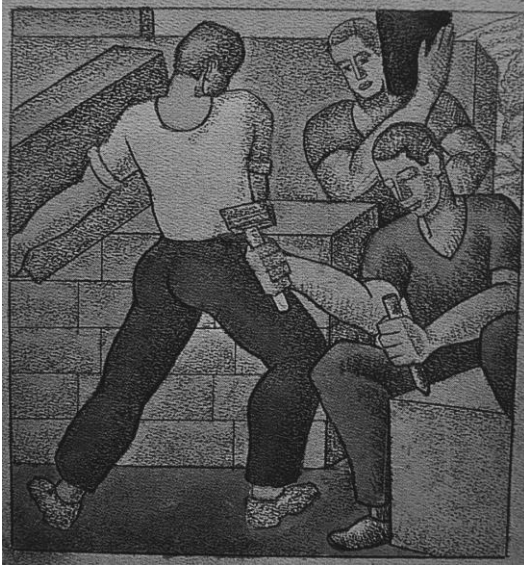
#### **4.2.1 Akademik Realizmden Toplumsal Gerçekçiliğe Yöneliş**

Sabri Berkel, İtalya'da aldığı akademik eğitimin bir sonucu olarak, ilk dönem çalışmalarında, güçlü bir gözlem gücüne dayanan realist anlayış üzerine kurulu figüratif çalışmalar yapmıştır (Resim 79, 80). Bu yıllardaki desen ağırlıklı yapıtlarında, özellikle portreler, natürmortlar ve figüratif çalışmalar ön plana çıkmaktadır. Desen anlayışında ulaştığı başarılı sonuç, bir süre sonra kendi sanat serüveni içinde ona yetmezken, çağın sanatsal gereksinimleri, resimlerinde, gerçekliğin dışında arayışlar içerisine girmesine ve yeni ifade olanakları aramasına yol açmıştır. Böylelikle, 1930'lu yılların sonunda Türk resminde ortaya çıkan Toplumsal Gerçekçilik eğiliminden etkilenerek çalışmalar yapmaya başlamıştır. Sabri Berkel, bu anlayış ile figür çalışmalarını yalınlaştırıp, sade bir ifade ararken, konunun da verdiği etkiyle daha sembolik bir açılım geliştirme çabası içerisine girmiştir. 1937 – 1938 yılları arasında yaptığı bu çalışmalardaki figür yorumları, aldığı akademik disiplinden ve gerçekliğe olan bağlılıktan bir kopuşun başlangıcını oluşturur. Figürlerdeki anatomik vurgu, giderek daha stilize bir hâl almaktadır (Resim 81, 82).

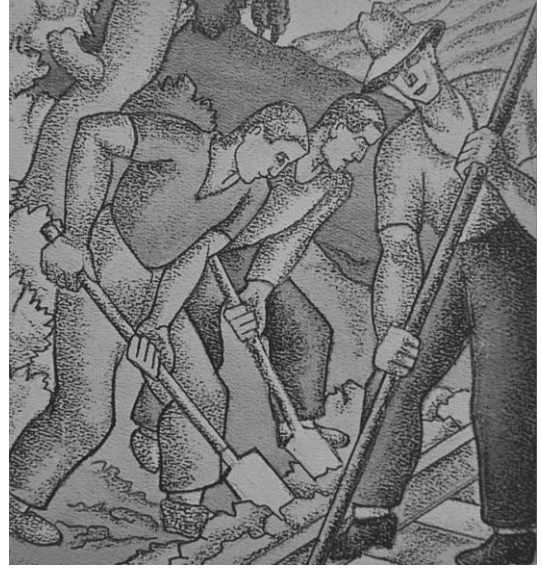
<sup>204</sup> Sabri Berkel Kataloğu - Artist, Omaş Ofset A.Ş., İstanbul, 2000, s. 225, (24 Mayıs 1953 Cumhuriyet Gazetesi'nde yayımlanan yazıdır.)

<sup>205</sup> y.a.g.e., s. 225





Resim 81: Sabri Berkel, “**Taş İşçileri**”, kağıt üzerine kurşunkalem ve suluboya, 16 x 14.5 cm., 1938



Resim 82: Sabri Berkel, “**Demiryolu İşçileri (eskiz)**”, kurşunkalem ve suluboya, 16 x 14.5 cm., 1938

Sanatsal eğilimindeki bu değişim, figürün parçalanarak soyutlanması sonucunda, salt soyuta ulaşan gelişimin ilk evresini oluşturmaktadır. Toplumsal Gerçeklik ile başlayan bu süreçte Sabri Berkel, yerel ve yöresel konulara yer vermeye başlamıştır. Resimde bu tarz konulara yer verme, bir anlamda halkın anlayabileceği ve onun tanıdığı bir görsellik olduğu için, dönemin sanatçıları tarafından kabul görmüştür. Ancak bu anlayış ile resim yapılırken, konunun fazlasıyla ön plana çıkarılması, bazı sorunları da beraberinde getirmiştir. Jale Necdet Erzen, Türk resminde ortaya çıkan bu sorunları ve Sabri Berkel'in kısa bir süre de olsa, bu etkinin altına girmesi konusunda şunları belirtmiştir:

*“Berkel, Cumhuriyet döneminin ideolojisine hiçbir zaman sanatın bağımsızlığından ödün vererek yaklaşmadı. Sanatın özgürlüğü ve kendi ihtisas alanı içinde derinleşmesi bu ideolojinin çağdaş olması gerekiyordu. O günlerde çağdaşlık bütün sanatçıların ideali olmakla birlikte birçoğu bunu yerelliğe uyarlama derdine düşmüş ve sanata ait iç sorunları ikinci planda ele almıştır. Gerçi Berkel kısa bir süre için yerel konulu resimlere yönelmiştir ama, bunlarda onu meşgul eden her zaman kendi biçim anlayışının ifadesi olmuştur. Berkel, modern Türkiye'yi resminin çağdaşlığı ile ifade etmiştir.”<sup>206</sup>*

Sabri Berkel'in; Yoğurtçu I (1952), Yoğurtçu II (1952), Simitçi (1952), Mimar Sinan (1952), Balıkçılar (1954), Ege'de Tütün (1954), Zeybek (1955) adlarını verdiği resimlerinde yerel, geleneksel ve folklorik etkiler açıkça görülmektedir (Resim 84, 85). Bu çalışmalar, figürün soyutlanıp, geometrik formlara dönüştürülmesi ile oluşturulmuştur. Figürler, siyah bir çizginin sınırlandırdığı geometrik biçimlere (daireler, elipsler, kareler, dikdörtgenler) dönüşmüş ve bu birbiri üzerinde kesişen parçaların içleri, düz yalın bir

<sup>206</sup> Jale Necdet Erzen; **Sabri Berkel Kataloğu**, Enlem 80 Yay., Pan Matbaacılık, Ankara, 1995, s. 23

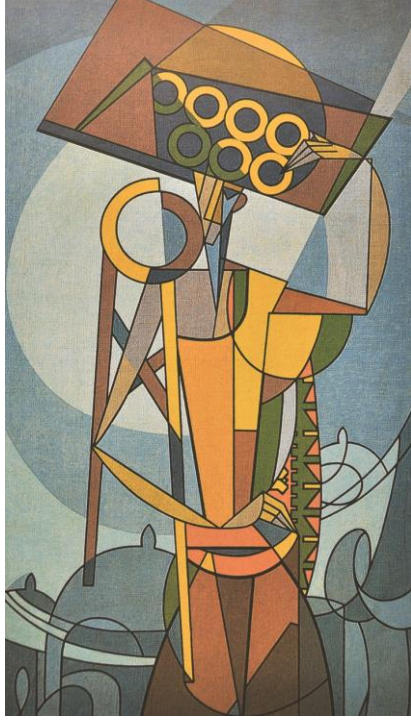
boyama ile doldurulmuştur. Bu resimler bizlere bir yapbozu anımsatmaktadırlar. 1952 – 1955 yılları arasında yaptığı bu çalışmalardaki etkiye, daha sonraki üretimlerinde bağlı kalmadığı görülmektedir. Sabri Berkel'in bu süreçte ortaya koyduğu çalışmalarda Kübizm'in etkileri hissedilmektedir. Bu etkinin ortaya çıkışını Jale Necdet Erzen şu şekilde dile getirmiştir:

*“1952’lerde, “Ege’de Tütün”, “Balıkçılar”, “Mimar Sinan”, “Simitçi” gibi yerel konularla ilk kez konulu resme yönelirken, Berkel aynı zamanda kısa bir süre için, o zamanlar çağdaş Türk resmini etkilemiş olan Fransız ressamı André Lhote’un akademik ve kuralcı Kübizm’inin yanından geçmiştir. Berkel’in böyle bir dönem geçirmesi, 1947’de Lhote atölyesinde çalışmış olmasından ötürü doğal karşılanabilir. Ayrıca, kendinin de anlattığı gibi Nurullah Berk ile vardıkları, bir Türk resmi yaratma iddiası onu böyle bir zorlamaya itmiştir. Berkel’in bütün işleri arasında biçimlerin en çok zorlandığı gördüğümüz işleri bu dönemde yoğunlaşmaktadır. Sanıyorum, bu resimler Berkel için farklı bir problem sunmuş, resminin yeni bir atılıma girdiği bir dönemde, konuya ve soyuta bir arada çözüm aradığı bir deneyim olmuştur.”<sup>207</sup>*

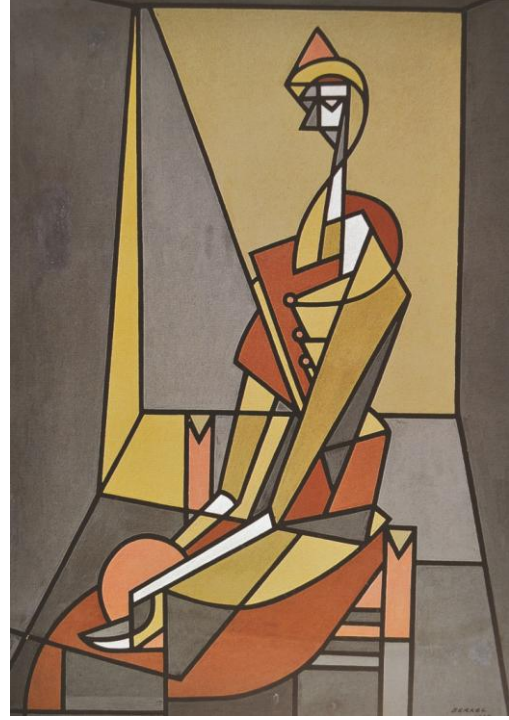


Resim 83: Sabri Berkel, 1947 tarihinde André Lhote atölyesinde not alırken.

<sup>207</sup> Erzen; a.g.e., s. 35 - 36



Resim 84: Sabri Berkel, “**Simitçi**”, 162 x 91 cm., tuval üzerine yağlıboya, 1952



Resim 85: Sabri Berkel, “**Zeybek**”, 95 x 66 cm., mukavva üzerine yağlıboya, 1955

Bu eğilimle ürettiği çalışmalarındaki figürlerin geometrik olarak inşasında kullandığı “çizgi”nin tuval yüzeyini parçalayan hali, onun kaligrafiyle ortaya koyacağı soyut eğilimli resim anlayışının habercisi gibi durmaktadırlar (Resim 84, 85).

#### 4.2.2 Kaligrafinin Öne Çıktığı Soyut Resim Denemeleri

Sabri Berkel, André Lhote’un etkisi ile Türk resminde hızla yayılan Kübizm’den yola çıkarak, tartışmalı çalışmalar da olsa kendine has bir soyut resmin yolunu açmaya başlamıştır. Berkel, 1953 yılında İstanbul Filarmoni Derneği’nde açtığı sergi sonrası, Yeni İstanbul Gazetesi için Fikret Adil’e verdiği röportajda; dönemin Türk resim anlayışı ve kendi sanatında soyut (mücerret) eğilimi tercihi konusunda şu ifadeleri kullanmıştır:

*“Hâlen iki anlayış çarpışıyor. Bir cephede nonfigüratif ve abstract, diğer cephede de içtimai realite denilen ve realist bir anlayış. Ben son yaptığım eserlerde mücerret anlayışı kabullenerek, memleketimize has şekillerden, renklerden faydalanarak mümkün olduğu nispette mahalli kalmak endişesiyle resimler yaptım. Serginin heyeti umumiyesindeki renkler ve şekiller, esasen mazideki sanatı mücerret şekillerden ibaret olan memleketimizin renklerinden ve çizgilerinden mülhemdir.”<sup>208</sup>*

<sup>208</sup> **Sabri Berkel Kataloğu** - Artist, Omaş Ofset A.Ş., İstanbul, 2000, s. 221 (Fikret Adil; “Modern Sanat Nedir?”, Yeni İstanbul Gazetesi, 19 Nisan 1953 Pazar’dan alınmış makedir)

Bu süreçte sanatçılarda; Soyut resim mi?, Realist resim mi? tartışmalarının yanında, Türk resminin önemli problemlerinden biri olan; Batı sanatı mı?, Doğu sanatı mı? ikilemi arasında bir seçim yapma zorunluluğunun ortaya çıktığı gözlemlenmektedir. Sanatçılarımızın bu sorun karşısındaki en kolay çıkış yolu, iki kültürden de yararlanan bir çözüm üretmek olmuştur. Dönemin getirdiği olanaklar da, dünya üzerindeki sanatçıları ve onların görüşlerini yan yana getirirken, sanatta, artık bir yere ait olmaktan çıkıp, birçok yerde aynı ve benzer yorumların ortaya konulduğu bir süreç başlıyordu. Bu konuyla ilgili olarak Sabri Berkel, 20. yüzyıl sanatı içindeki gelişmelerden yola çıkarak; dünyada yaşanan ulaşım kolaylığı sayesinde mesafelerin kısalmasının, sanatta ilgi duyulan şeylerin bir birine yaklaşmasının ve dünyadaki sanatsal üretimlerin daha rahat görülmesinin, teknik ve özümseme sürecinden geçirilerek üretilmiş eserlerin yaygınlaşmasının, sanatçıları bunların bir sentezini yapmaya sevk ettiğini belirtmektedir.<sup>209</sup> Sanatçının, dünyadaki sanatsal gelişmeleri kolayca takip ediyor olması, onun kendi kimliğini sanatına dahil etme hevesinden vazgeçmesi gibi bir durumu tam anlamıyla ortaya çıkarmıyordu. Bunun bir sonucu olarak Türk resmi yaratma çabaları, özellikle dönemin sanatçıları farklı arayışlar içerisine sokarken, Sabri Berkel de bu konu üzerine kafa yoran sanatçılarımızdan birisi olmuştur. Yazının başında da yer verilen sözünde vurguladığı gibi, Türk resmi ortaya koyma çabası, bu anlamda onun geleneksel sanatlar üzerine araştırmalar yapması sürecini ortaya çıkarmıştır. Cemal Tollu, 6 Mayıs 1953 tarihli Yeni Sabah gazetesindeki yazısında Sabri Berkel için; "... eski ebrûlardan faydalanmış, daha mücerret etkiler aramıştır"<sup>210</sup> demiştir. Resimlerinde öne çıkan en önemli geleneksel esin kaynağını ise kaligrafi oluşturmaktadır. Sabri Berkel gibi birçok sanatçı da resimlerinde kaligrafiye yer vermiştir. Böylesi bir eğilimin ortaya çıkışını Jale Erzen şu şekilde dile getirmiştir:

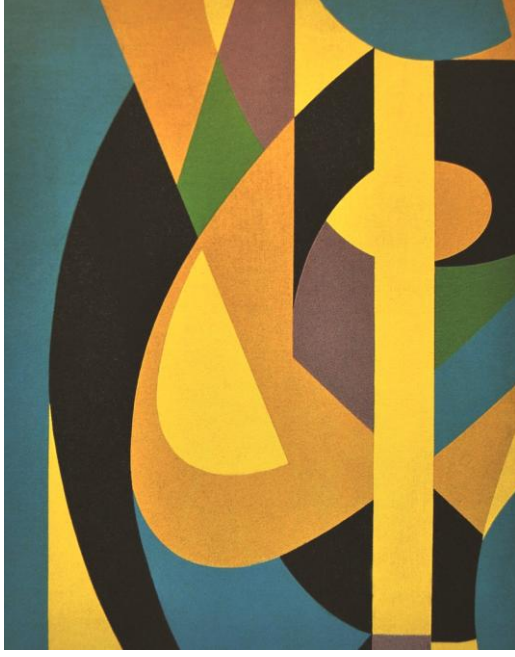
*"Soğuk Savaşın dünyayı ikiye bölerek her şeyin Batı/Doğu, sosyalist/kapitalist, gelenekçi/modern gibi polemiklerle düşünüldüğü 1950'lerde, Türkiye'de -ve Türkiye gibi modernizme Batı'ya katılımı girmiş olan benzeri Mısır, Fas, Hindistan gibi ülkelerde- yerli kültürün kimliğine göre hareket etmek, ya da çağdaş ve global dünyaya katılmak, zorunlu iki seçenektir. Böyle bir ortamda "leke" ya da soyut ve ifadeci bir biçim, sorunu kendiliğinden çözüyordu; böyle bir ifade benimsediğinizde, hem yerli, hem de çağdaş olabiliyordunuz. Geriye baktığımızda 1950'li ve 1960'lı yıllarda birçok yenilikçi sanatçının bu yaklaşımı benimsediğini görüyoruz."<sup>211</sup>*

<sup>209</sup> Sabri Berkel Kataloğu; s. 221

<sup>210</sup> y.a.g.e., s. 224 (Cemal Tollu; "Sabri Berkel'in Sergisi", Yeni Sabah Gazetesi, 6 Mayıs 1953'de yayımlanmış yazısıdır.)

<sup>211</sup> Jale Erzen; "Sabri Berkel'in Resmine Yeniden Bakış", P Sanat Kültür Antika Dergisi, S. 21 (Yazı ve Sanat Sayısı), Bahar 2001, İstanbul, s. 86

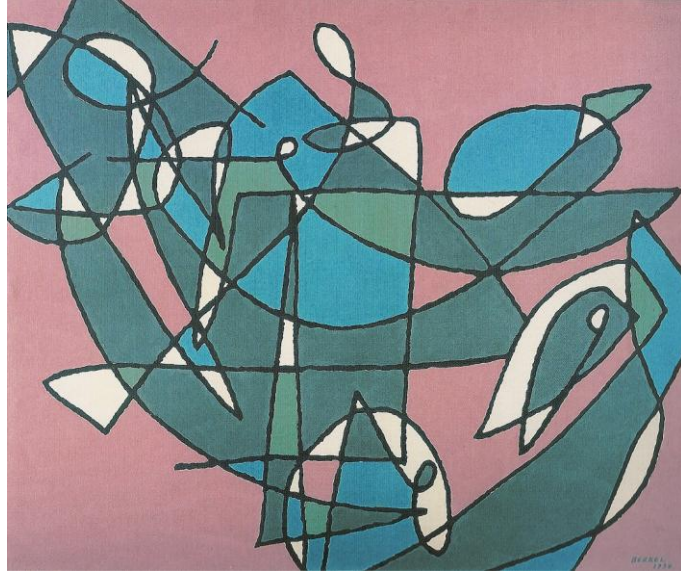




Resim 86: Sabri Berkel, "**Ritm**", mukavva üzerine yağlıboya, 61 x 49 cm., 1953



Resim 87: Sabri Berkel, "**Motif**", duralit üzerine yağlıboya, 64 x 54 cm., 1953



Resim 88: Sabri Berkel, "**Rondo**", tuval üzerine yağlıboya, 130 x 162 cm., 1956

Sabri Berkel, bir anlamda yerel ve geleneksel konularla Türk resmi yaratma ideali ile bir aidiyet problemini çözmeye çalışır gibi dursa da, onun sanatı evrenselliği yakalama gayreti içerisindedir. 1958 yılında İsmail Biret ile yaptığı bir röportajda Berkel, Türk resmi ve sanatın evrenselliği üzerine şu görüşleri dile getirmiştir:

*"Zamanımızda doğrudan doğruya, günümüzün anlayışları içinde veya dışında kemalini bulmuş Türk resmi diye bir hususiyet şimdilik göremiyorum. Resim, sadece resim olarak kıymetlidir. Amerika'da, Avrupa'da aynı resmi kabul etmiştir. Fakat hiçbir Avrupa*

*memleketinin kendi inhisarı altına girmiş bir sanat yoktur. Bugün, her millete, her ırka mensup sanatçı hemen hemen aynı şekilde sanatı anlamış durumdadır. Tabii ufak farklar vardır. Yani bugünkü sanat anlayışı kolektiftir.*<sup>212</sup>

Berkel 50'li yılların başında, kaligrafi çıkışlı ancak sert kenarlı düz bir boyama tercihiyle, geometrik soyuta yönelen çalışmalar da yapmıştır (Resim 86, 87). Kaligrafi, özellikle Taşizm (Lekecilik) hareketi içerisinde, 1950'li yıllarda Avrupa resminde etkilerini göstermektedir. Rastlantısallığın da ön plana çıktığı bu eğilimde, fırçanın ya da farklı malzemelerin tuval yüzeyinde bıraktığı anlık lekeler ile çalışmalar ortaya konulmaya başlanmıştır. Sabri Berkel de, özellikle 50'li yıllardan başlayarak, 70'li yıllara kadar, genelde siyah boyalı bir fırçanın tuval yüzeyinde ritmik titreşimsel bir şekilde dolaşımıyla ortaya çıkan, kaligrafiyi çağrıştıran motifler ve lekeler üzerine yoğunlaşmıştır (Resim 88). Bu çalışmalarda renk tercihi çok sınırlı olup, genelde ana lekenin siyah ile çözümlendiği ve eklenen; kırmızı, mavi, yeşil gibi birkaç renkle tamamlanması şeklindedir.

#### **4.2.3 Salt Soyutta Kararlı Bir Resim Yaklaşımı**

Sabri Berkel'in resminde her ne kadar kaligrafi vazgeçilmez bir unsur olarak, resim hayatının sonuna kadar, zaman zaman kendisini hissettirmiş olsa da, 1970'li yıllar ile birlikte, çalışmalarında biçimler arası zıtlığın vurgulandığı bir süreç içerisine girdiği görülmektedir. Bunu, resimlerinde sert, düzgün hatlı biçimleri, daha yumuşak kenarlı formlarla dengeleme yoluyla çözümlenmiştir. Burada da renk tercihi, özellikle 70'li yıllara kadarki süreçten farklı olarak, kısmen artarken, konturlarla sınırlanan formlar bağımsızlıklarını elde etmişlerdir. Bu formlar tamamen amorfurlar (Resim 89, 90). Berkel, Türk resminin soyut bir resme ulaşmada başvurduğu yöntemlerden, doğanın bir tür soyutlanması veya ulusallığın getirdiği geleneksel sanatlardan yola çıkan soyuta ulaşma yolunu bırakarak, ortaya koyduğu son dönem çalışmalarıyla, sanki Sabri Berkel'e ait salt soyut bir yaklaşımın nasıl olabileceğinin cevabını vermek istemektedir. Berkel'in resimlerindeki bu dönüşümü, Jale Erzen şöyle belirtmektedir:

*"...yaklaşık 1960'lar sonu ve 1970'li yılların resimlerindeki biçimler, bize ne resimsel kompozisyonu düşündürürler, ne biçim düzenini, ne de herhangi bir şeye benzerliği. Kant'ın sanat eseri hakkında dediği gibi, doğaya benzedikleri için gerçek sanatlılar; yani artık onları*

<sup>212</sup> İsmail Biret; "Sabri Berkel Anlatıyor" (Sabri Berkel'le Söyleşi), **Varlık Dergisi**, S. 469, 1 Ocak 1958, s. 10

*sorgulayamayacağımız kadar doğal ve kendiliğinden dururlar; tüm inceden inceye hesaplanmışlıklarına rağmen. Resim sizi bir bütün olarak yalnızca kendiyile ilgilendirir. Özellikle 1960'ların sonundan itibaren berraklaşan ve Sabri Berkel'e has olan bu resimlere dikkatli bakmaya değer*<sup>213</sup>

Erzen, Sabri Berkel'in bu süreçteki çalışmalarını, "oluşum"un ve sürekli "dönüşüm"ün biçimleri olarak değerlendirmektedir. Tam anlamıyla bir rastlantısallık ürünü değildir bu biçimler. Sanki zihinde oluşmuş bir lekenin, bir amorf formun titiz bir şekilde, en ince ayrıntısına kadar resmedilmesi gibi görünmektedirler. Ortaya koyduğu salt soyut resim yaklaşımıyla Berkel, resmi resim yapan değerlere (form, çizgi, renk, ritim, doluluk boşluk, görsel denge vb.) önem vererek, Türk resminde bu anlayışın öncü bir uygulayıcısı olmuştur. O sadece resmi oluşturan elemanlar üzerine yoğunlaşırken, içerikle gelen bir anlam yaratma endişesi taşımadan bu üretim sürecini gerçekleştirmiştir. *"Bu nedenle, Berkel daha başından resminin salt görsel olması pahasına tüm anlam, içerik, beğeni, hoşça gitme, ruha dokunma, sanatçının ruhuyla ilişkiye girme, sempati dolu bir bağlantı kurmaya karşı kendisini ve resmini katılaştırır, İnatçı bir tutumla izleyicinin tüm cesaretini kırar, soru sormasını engeller..."*<sup>214</sup> Berkel'in, 1970 sonrasında artık resimlerini hiçbir nesneye gönderme yapmadan ve kullandığı biçim ve renkleri doğaya ait bir anlam ilişkisi kurmadan üretmiş olduğunu belirten Canan Beykal, onun modern resmin temelini renk ve sınırlı bir yüzey olarak ele aldığını ve asıl amacının salt görsellik olduğunu ifade etmektedir. Beykal, Berkel'in bu salt soyut görselliği elde etmek için resimlerini içerikten, dışavurumcu bir etkiden ve üç boyutlu bir izlenimden arındırdığını da belirtmektedir.<sup>215</sup> Salt bir görsellik yakalama çabasındaki Berkel'in resimlerinde öne çıkan bir diğer unsur ise motif yinelenmesini bir çoğaltım unsuru olarak kullanmaya başlamasıdır (Resim 91). Bu mekanik çoğaltımın yanında boyama anlayışındaki yalınlıkla dışavurumcu etkiden sıyrılarak ortaya koyduğu sanatındaki bu yön değişikliğiyle ilgili olarak Canan Beykal, şu şekilde bir soru sorarak değerlendirme yapmıştır:

*"... yüksek sanatın asıl özü olan sanatsal imgenin biricikliği yerine yinelenen motifleriyle ve sanat ile zanaat arasındaki en temel ayrımın el ile makinenin yer değiştirmesi olduğunu bile bile kendi elinin bu denli mekanikleştirilmesi, hiçbir dışavuruma, ressamca ifadeye/coşumsala yer vermeden bu dekoratifleşme, bu bile isteye içeriksizleşme, bu sükûnetin yanıtı nerede bulunabilecektir?"*<sup>216</sup>

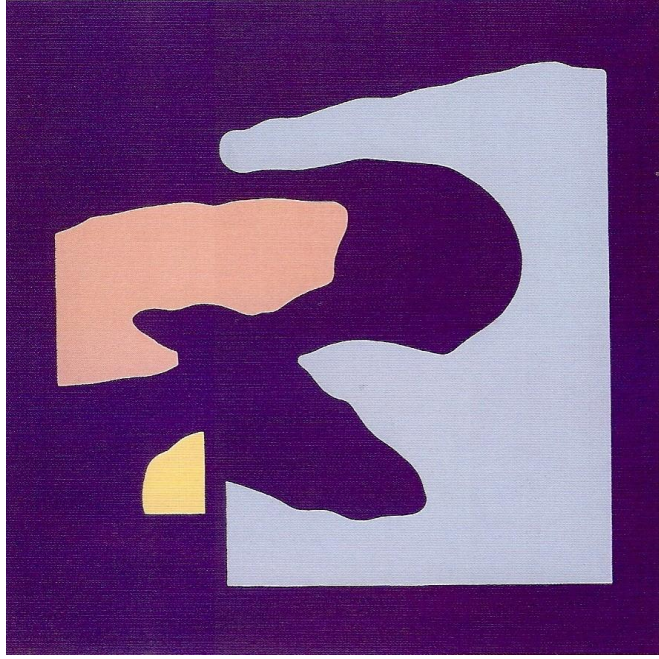
<sup>213</sup> Jale Erzen; "Sabri Berkel'in Resmine Yeniden Bakış", **P Sanat Kültür Antika Dergisi**, S. 21 (Yazı ve Sanat Sayısı), Bahar 2001, İstanbul, s. 88

<sup>214</sup> Canan Beykal; **Sabri Berkel: Dönemler II (1955 – 1990)**, YKY, İstanbul, 2006, s. 24

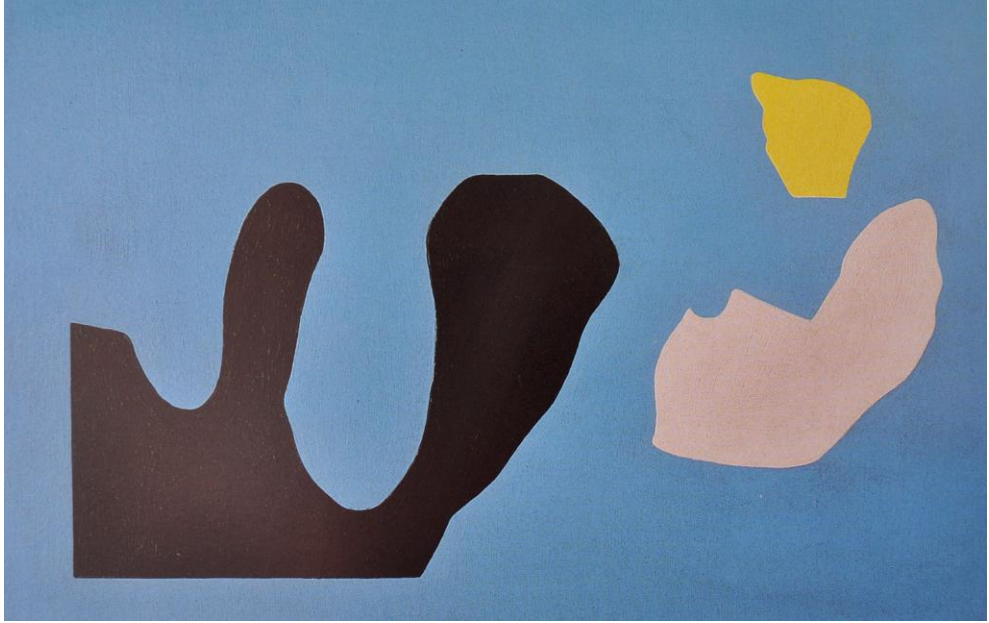
<sup>215</sup> Beykal, **a.g.e.**, s. 23-24

<sup>216</sup> **y.a.g.e.**, s. 25





Resim 89: Sabri Berkel, “**Soyut Leke**”, kontrplak üzerine yağlıboya, 49,5 x 45 cm., 1973



Resim 90: Sabri Berkel, “**Soyut Leke**”, mukavva üzerine yağlıboya, 22 x 34 cm., 1970



Resim 91: Sabri Berkel, “**Motifli Kompozisyon**”, tuval üzerine yağlıboya, 195 x 150 cm., 1973

Berkel'in, 60'lı yılların sonundan, 80'li yılların sonuna kadar ortaya koymak istediği salt soyut bir görsellik uğruna, resmini bir arındırma sürecinden geçirmesiyle, Türk resminde böylesi bir yaklaşımın varlık bulması açısından öncülük yaptığı görülmektedir. Sanata adanmış bir yaşam ve ortaya koyduğu bu nitelikli üretim ile Sabri Berkel, Türk resim sanatı tarihi içerisinde önemli bir yere sahip olduğunu kanıtlamıştır. Jale Necdet Erzen, Amerikalı Sanat Tarihçisi ve Eleştirmen Leo Steinberg'in\*, Sabri Berkel'in ilk kitabını gördükten sonra yazdığı mektupta, onun sanatının ne kadar önemli olduğunu şu şekilde ifade etmiştir: “...*Berkel eğer 1960'larda Batı'da yaşasaydı, bugün çağımızın büyük isimleri arasında yer almıştı.*”<sup>217</sup> Sabri Berkel'in, nefes almak gibi hayati bir önem verdiği sanata olan sınıksız bağlılığı ve Batılı eğitimin bir sonucu olarak da zamanının Batı ve Doğu sanatındaki gelişmelerini yakından takip etmesi ile ortaya koyduğu sanatsal duruş, dönemi içerisinde gerçekten örnek olacak bir davranıştır. Sabri Berkel, Batılı anlayışta gelişen resim eğitiminin devamında, kendi kültürel mirasından da faydalanmasını bilmiştir. Sabri Berkel'in, sanatını Türk resminde önemli kılan, resmin oluşum sürecinde akılcı bir yolu ön planda tutması ve özellikle son dönemde ortaya koyduğu salt soyut yaklaşımdaki ısrarcı tavrıdır denilebilir.

<sup>217</sup> Jale Necdet Erzen; **Sabri Berkel Kataloğu**, Enlem 80 Yay., Pan Matbaacılık, Ankara, 1995, s. 27

#### 4.3 Adnan Çoker'in Sanatını Belirleyen Mutlak Siyahla Oluşturulan ve Espasta Cisimleşen; Simetrik Bir Şekilde İndirgenmiş Anıtsal Bir Resim Anlayışı

*“Siyah kırmızı gibidir, yeşil gibi, mavi gibi, diğer gölgeler gibidir. Kendi ışığı vardır, kendi yarım rengi, kendi gölgeleri. Kendini kuşatan nesnelere arasında tamamen görünmez; onlara yansımalar, anımsamalar, yoluyla bağlanır; diğer bir deyişle, resimde bir delik açar.”<sup>218</sup>*

Theophile Gauthier\*



Resim 92: Adnan Çoker

Adnan Çoker'in\*, Türk resminin günümüzde yaşayan en önemli yapı taşlarından biri olmasında en büyük etken; kendisinin öncü ve yeniliğe açık kişiliğinin, onu sanatında farklı arayışlar içerisine yöneltmesidir. 1944 yılında Akademi'ye girişi ile başlayan profesyonel sanat hayatında ilk hocası Zeki Kocamemi olmuştur. Böylelikle, sağlam bir figüratif resim eğitimi almıştır. Eğitim sürecinin sonlarına doğru, soyutlama eğilimli resim anlayışına yönelerek, genelde insan figürünün geometrik soyutlamasına dayalı çalışmalar üretmiş olsa da, zaman zaman mekan ve peyzaj soyutlamaları da yapmıştır. Çoker'in “*Soyut Mudanya*” çalışması, tabiat kaynaklı soyutlama çalışmalarına güzel bir örnektir. Bu resmin keşfedilişine kısaca bakacak olursak. Özellikle, 1954 yılında Yapı Kredi Bankası'nın

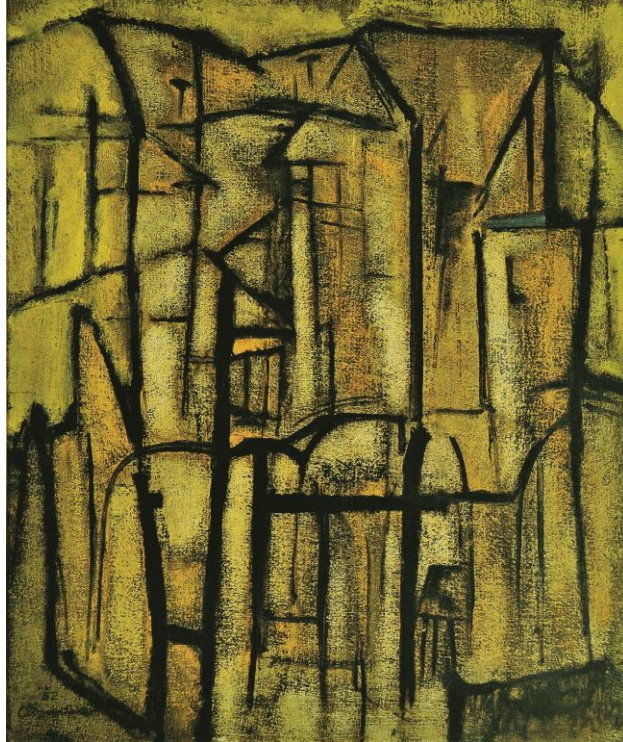
<sup>218</sup> “Resimde Delik Açan Renk” , **P Dünya Sanatı Dergisi**, Sağlık Ve Sanat, S. 42, Güz 2006, İstanbul, s. 10

\* 1927 yılında İstanbul'da doğdu.



düzenlediği “İstihsal” konulu resim yarışmasının, Türk resmine yeni açılımlar getirmesi açısından önemli bir görevi yerine getirmişken, aynı zamanda bu yarışma dolayısıyla açılan paralel sergilerde de soyut eğilimler üzerine gelişmelerin yaşandığı görülmektedir. Düzenlenen bu sergilerden birisinden, Akademi'nin, sanatın yönünü belirleyen tutumu ve bunun dışına çıkan örneklerle yaklaşımı konusunda her ne kadar sert olsa da, kendi içerisinde yenilikçi tutumların da geliştiği anlaşılmaktadır. Lionel Venturi, Türkiye’de bulunduğu sürede, Türk resim sanatının nasıl bir gelişim içerisinde olduğu konusundaki gözlemlerini, Akademi’de gezdiği bu sergide gördüğü, Adnan Çoker’in “Soyut Mudanya”<sup>\*</sup> resmi üzerinden şu şekilde ifade etmektedir:

*“Akademi’de açılan sergi beni çok ilgilendirdi. Bu sergide en çok beğendiğim resim Adnan Çoker’in bir köşede duran küçük mücerret tablosudur. Mücerret resme meyleden iki ressam daha sergiye katılmış ressamlar arasında önemli göründüler bana. Buraya geldiğimden beri Akademi çevresinde yaptığım temaslardan Akademi profesörlerinin mücerret resme karşı müsaıt bir tavır takındıklarını gördüm. Bu durum bir istisnadır. Bu Türk resminin gelişmesine dair ümit vericidir”<sup>219</sup>*



Resim 93: Adnan Çoker, “Soyut Mudanya”, tuval üzerine yağlıboya, 49.5 x 41.5 cm., 1952

<sup>\*</sup> Adnan Çoker, verdiği bir röportajda bu resmin askerliğinin geçtiği yerden yola çıkarak yaptığı “Soyut Mudanya” çalışması olduğunu ifade etmiştir. Öncü Bir Sanatçı: Adnan Çoker; Antikalar Dergisi, S. 81, 2004, s. 86 - 92

<ftp://antikalar.com/wwwroot/antikalar/v2/konuk/konuk1104.asp> (Erişim 04.04.2012)

<sup>219</sup> Ayşe Nur; “Üç Sanat Tenkitçisinin Türk Sanatına Dair Görüşü”, Yeni İstanbul, 16 Eylül 1954. Aktaran: **Adnan Çoker Retrospektif 2010**, Beşiktaş Belediyesi – Beltaş A. Ş. Sanat Yay.: 12, Promat Basım Yayın San. Ve Tic. A. Ş., Mart 2010, s. 67

Çoker resimlerini, 1950'li yıllarla birlikte Türk resim sanatında yükselen bir değer olarak görünen, soyut ve soyutlama eğilimli hareketlerin etkisi altında gerçekleşmeye başladığı görülmektedir. İlk soyut resmi yapan sanatçı konusunda farklı görüşler olsa da, kesin olarak bilinen salt soyut resimlerin yer aldığı ilk sergiyi “Sergi Öncesi” ismiyle 1953 yılında Adnan Çoker’in, Lütfü Günay ile birlikte Ankara’daki Dil Tarih Coğrafya Fakültesi Salonu’nda açmış olduklarıdır. Çoker, bu sergi ile ilgili şu ifadeleri kullanmıştır:

*"Lütfü Günay ile birlikte karar verdik, kafamıza koyduk sergi açmayı. Paramız da yok. Ama sonra Ankara Dil Tarih ve Coğrafya Fakültesi'nde açtık sergiyi. Her şeyiyle ikimiz uğraştık. Sergi için Bülent Ecevit'i aradım. O sıra Ulus gazetesinde çalışıyor. 'Bir sergi açtık, sizi de bekleriz' dedim. 'Vazifemizdir' dedi. Çok kibardı. Ve geldi sergiye, ertesi gün de yazısını yazdı. İsmi de orijinaldi serginin: 'Sergi Öncesi'! Asıl yapacağımız sergiden önce bir atak manasında. Sergi büyük bir etki yaptı Ankara'da. Çünkü insanlar o tarihe dek alışmamıştı böyle resimlere. Tepkiden çekinmedik, tepki varsa yenilik vardır. Yenilik bizim için önemliydi. 'Non objektif', 'abstre resimler' gibi kelimeler kullanıyorduk. Sanki çok biliyormuşuz gibi... Tabii cesurduk o zamanlar." <sup>220</sup>*

Ecevit “Sergi Öncesi”nden sonra Helikon Galerisi’nde açtıkları sergi için kaleme aldığı Ulus Gazetesindeki yazısında; bu iki sanatçıların yaptıkları çalışmaların altına koydukları açıklama notlarıyla (Bu açıklama notları “Sergi Öncesinde de yer almaktadır) duygunun değil düşüncenin peşinde koştuklarını ve eserlerinde tabiatın hükümdarlığına bir son vermek istediklerini dile getirmektedir.<sup>221</sup> İlk dönem, tabiat kaynaklı soyutlamalar ve geometrik formların resim düzleminde organizasyonuna dayalı bir şekilde devam eden bir sürecin, 1954 yılına gelindiğinde artık kaligrafik eğilimlere doğru yön değiştirdiği görülmektedir.

#### 4.3.1 İlk Dönem Kaligrafik İlgiler

Aslında, Adnan Çoker’in soyut resme olan ilgisi çok daha erken yaşlara, çocukluk dönemine kadar geriye gitmektedir. Büyükbabasına<sup>\*</sup> ait eski yazı koleksiyonunun, soyut resme olan ilgisinin oluşması üzerinde önemi büyüktür. Bu şekilde tanıştığı kaligrafiye ilgi duymaya başlamış olan Çoker, bu eserlerden kopya

<sup>220</sup> “Ecevit’i Davet Ettik”, **Sabah Gazetesi**, 18.03.2010

[http://www.sabah.com.tr/kultur\\_sanat/etkinlik/2010/03/18/eceviti\\_davet\\_ettik](http://www.sabah.com.tr/kultur_sanat/etkinlik/2010/03/18/eceviti_davet_ettik) (Erişim 06.03.2012)

<sup>221</sup> Bülent Ecevit; “Promete Zincirde”, **Yeni Ulus** 19.02.1954, s.2. Aktaran: **Adnan Çoker Retrospektif 2010**, Beşiktaş Belediyesi – Beltaş A. Ş. Sanat Yay.: 12, Promat Basım Yayın San. Ve Tic.A. Ş., Mart 2010

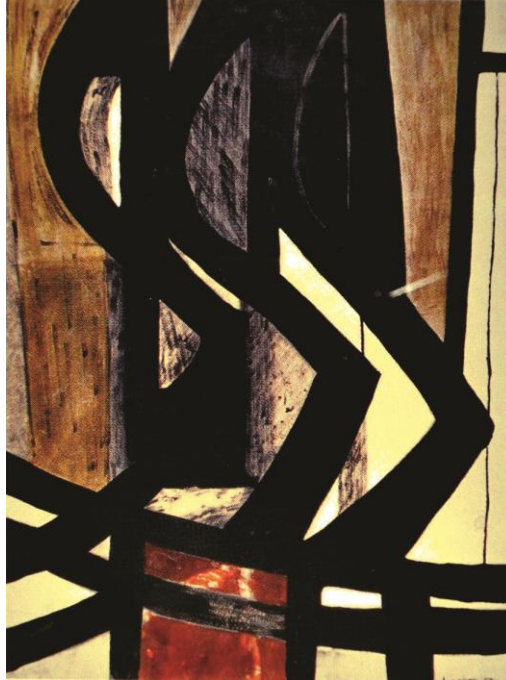
<sup>\*</sup> Hattat Yahya Bey ile ilgili ayrıntılı bilgiye 1991 yılında yayınlanmış Vizyon Dergisi’nin Mart ayı sayısından ulaşılabilir.

çalışması da yapmıştır.<sup>222</sup> Adnan Çoker, kaligrafiyle olan ilgisi ve soyut resme yönelik çalışmaları konusunda şunları söylemiştir:

*“Sanıyorum ki soyut anlatımda ilk ilgilerim çocukluk yıllarımdan beri görmeye alıştığım kaligrafinin dilidir. Anlamını kavrayamadan salt görsel olarak ritmini, çizgisel dilinin bir estetik olduğunu sezinleyebildiğim kaligrafiden hareket ederek pek çok soyutlama yolunda araştırmaları içeren öğrencilik defterlerim hâlâ duruyor. Bu araştırmalarda göze çarpan şey doğada ya da hayalden olsun kompozisyonun soyut alt yapısını öne çıkarmak isteğidir. Bu bir yöntem sorunudur. Konformizmden kaçan bir öğrenciydim. Ele aldığım konuyu sürekli araştırmaya sokuyordum. Doğadan hareket ederek yaptığım resimlerde de belli bir konunun araştırma aşamaları görülebiliyor bu defterlerde. Resim sanatında önem verdiğiniz şeylerin araştırması, sizi belli bir yerlere götürecektir. Nitekim benim kişisel olarak soyut ya da soyutlamaya yönelik bu araştırmalarım bugün bile resim sanatıyla ilgili anlayış ve yöntemime etkili olmuştur.”<sup>223</sup>*

Kaligrafiye olan ilgisi, Adnan Çoker’in Akademi sonrası açtığı sergilerde kendisini hissettirmiştir (Resim 93). Özellikle Zahir Güvemli’nin; Adnan Çoker’in, Lütfü Günay’la 16 Nisan 1954 tarihinde Maya Galerisi’nde açtıkları, soyut resimlerin yer aldığı sergilerindeki ilgisini çeken iki çalışması için şu ifadeleri kullanmıştır:

*“... bilhassa ‘hüsn-ü hat’ iki tablosu şimdiye kadar eski hat sanatımızdan yeni neticeler çıkarmak için uğraşanları gölgede bırakacak derecede ahenkli ve başarılı tatbikler; Elif Naci’nin kulakları çınlasın. İstediyinin bu kadar çabuk ve güzel örnekler verdiğini görmekle elbet bahtiyar olmuştur. Bence serginin en güzel eserleri o iki ‘hüsn-ü hat’.”<sup>224</sup>*



Resim 94: Adnan Çoker, “Soyut Hüsn-ü Hat”, fotoğraf üzerine çini mürekkebi, 30.2 x 22.1 cm., 1954

<sup>222</sup> “Adnan Çoker İle Söyleşi”, *Yeni Boyut Dergisi*, Nisan 1/2, Ankara, 1982, s. 4

<sup>223</sup> *y.a.g.m.*, s. 4

<sup>224</sup> **Adnan Çoker Retrospektif 2010**, Beşiktaş Belediyesi – Beltaş A. Ş. Sanat Yay.: 12, Promat Basım Yayın San. Ve Tic.A. Ş., Mart 2010, s. 60

Adnan Çoker'in bir yıl sonra yine Maya Galerisi'nde, Ali Durukan ile açtığı "Non Objektif Resimler" isimli sergilerinde yer alan çalışmalarında, kaligrafik eğilimin nasıl devam ettiği ve buradan yola çıkarak Doğu - Batı sanatı arasında ne gibi bir bağ kurulabileceğini, Yaşar Yenice, 1955 yılında kaleme aldığı yazısında şu şekilde belirtmiştir:

*"Adnan Çoker konularını daha çok eski yazılardan alıyor. Fakat, onların ritm ve biçim düzenlerinden duygulanarak yaptığı eserlerinde eski yazının malı olan en küçük bir biçim ya da çizginin yeri yok. Sağlam kompozisyonlar kurmakta, tonların armonilerini başarı ile düzenlemekte kendince bir ustalığa erişmiş olduğu açıkça görülmektedir. Batılı ustaların bizim eski eserlerimizden faydalandıkları öteden beri biliniyor. Adnan memleketimizde gerektiği gibi, tam hakkını vererek kendi sanatımızdan faydalanmakta, yeni, taze diyebileceğimiz bir anlayışla resim sanatımıza olgun eserler kazandırmaktadır. Batı kültürü ile yoğrulmuş bir düşünce sistemi, güzel sanatlar dalında geleneklerimize ne şekilde, hangi şartlar altında bağlı kalabileceğimizi, ondan neler kazanabileceğimizi, elde olan imkanlarda ne gibi işler başarabileceğimizi gayet açık olarak anlatır. Adnan, bu konuda iyi örnekler göstermiş bulunuyor. Batı estetik anlayışı ile doğunun estetik anlayışının sentezine ulaşmak gibi garip bir iddia ile yıllardan beri yazıp çizen kimselere bu sergide bulunan resimleri görmelerini salık veririm"*<sup>225</sup>

Türk resminin, özellikle II. Dünya Savaşı sonrası gelişen soyut ve soyutlama eğilimli resme yaklaşımında, kendi kültürümüze ait öğelerin yeniden yorumuna dayalı, Doğu - Batı sanatı arasında sentezci bir tutumun içine girildiği konusuna değinilmişti. Adnan Çoker de Türk sanatçıları arasında 1950 -60 yılları arasında bir sentez düşüncesinin başladığını ve sanatçıların bir yandan geometrik sanata yönelirken, bir yandan da kendi kaynaklarına yönelmeye başlayarak minyatür ve Osmanlı kaligrafisiyle ilgilendiklerini belirtirken, kendi sanatında yaşanan bu yöndeki gelişmeleri "Ben de 50-55 yıllarında kaligrafinin geometrik yönüyle ve kûfi yazılarla ilgilendim. Paris'e gittiğim sıralarda Fransa'daki resmin etkisinde kalmakla beraber 57-58'lerde soyut ekspresyonizm içinde dahi kaligrafiye yer verdiğim olmuştur"<sup>226</sup> diyerek açıklamıştır.

Kaligrafik hareketler özellikle dönemin Amerika ve Avrupa'sında yaygın bir şekilde kullanımının birçok sanatçı üzerinde tesirlerini görmek mümkündür. Resimlerinde geometrik kurgu ağırlıklı ilerleyen Çoker, hızın da devre girmesiyle jestüel hareketin önem kazandığı spontane bir süreç içerisine girmiştir.

<sup>225</sup> y.a.g.e., s. 68

<sup>226</sup> Ali Arparslan; "Adnan Çoker Tuval'e Yeni Kimlik Kazandırmak İstiyor" (Adnan Çoker'le Söyleşi), **Hürriyet Gösteri Sanat - Edebiyat Dergisi**, S. 87, İstanbul, Şubat 1988, s. 83



### 4.3.2 Jestüel Hareketin Resme Dahil Oluş Süreci

Adnan Çoker, Akademi sonrasındaki süreçte Avrupa Konkuru'nu\* kazanarak, eğitimini 1955 - 1960 yılları arasında Fransa'da sürdürmüştür. André Lhote ve Goetz atölyelerinde çalışmalarına devam eden Adnan Çoker, bu süreçte yoğun boya kullanımı ile giriştiği Soyut Dışavurumcu / İnfornel Sanat hareketlerine yakın çalışmalar yapmıştır. Goetz sayesinde dönemin önde gelen sanatçılarıyla (Picabia, Picasso, Pignon, Hartung, Domela)<sup>227</sup> tanışma fırsatı bulan Adnan Çoker, bu süreçte tuval yüzeyine homojen bir şekilde dağılan, fırça veya spatül hareketlerinin örgüsüyle oluşturulan çalışmalar yapmıştır (Resim 95). Burada tam anlamıyla bir espastan bahsetmek yanlış olur. Daha çok tuşlarının yan yana veya üst üste gelmesiyle oluşan, küçük boyutta bir titreşimin ortaya çıkardığı bir espastır bu.



Resim 95: Adnan Çoker, "Mavi Espas VI", tuval üzerine yağlıboya, 46 x 55.5 cm., 1960

Fransa'da, II. Dünya Savaşı sonrası ortaya çıkan, tuval yüzeyinde fırça hareketinin, yani jestüel hareketlerin önem kazandığı, soyut eğilimli bir anlayış olan Taşizm (Lekecilik) eğilimindeki sanatçıların çalışmalarında çoğunlukla siyahı tercih ettikleri görülmektedir. Adnan Çoker'in Taşizm'le tanışması, fırçanın, spatulanın, keçeli kalemin ve füzenin tuval yüzeyi üzerine bıraktığı lekesele (siyah) oluşumlara

\* Konkur: Yarış, yarışma bkz. TDK Türkçe Sözlük, Ankara, 2005, s. 1209

<sup>227</sup> Adnan Çoker Retrospektif 2010, Beşiktaş Belediyesi – Beltaş A. Ş. Sanat Yay.: 12, Promat Basım Yayın San. Ve Tic. A. Ş., Mart 2010, s. 86

yoğunlaştığı bir sürece girmesine yol açmıştır. 1960 yılında Türkiye'ye dönen sanatçı, bu dönemde, bu etkileşimle, fırçanın tuval yüzeyinde şiirsel hareketiyle kaligrafik çağrışımları bünyesinde barındıran, jestüel harekete dayalı çalışmalar yapmaya başlamıştır. Adnan Çoker'in, tuval yüzeyinde hızlı bir hareketin bıraktığı etkilerin üzerine yoğunlaştığı bu çalışmaları, soyut, geniş fırça hareketleri ile Hartung'u ve Kline'ı anımsatmaktadır (Resim 96, 97, 98).



Resim 96: Adnan ÇOKER, "Jest V", kağıt üzerine çini mürekkebi, 35 x 50 cm., 1962, Emre Aykar (İnş. Müh.) Koleksiyonu.



Resim 97: Hans Hartung, "Untitled", kağıt üzerine mürekkep, 34.5 x 26.5 cm., 1956



Resim 98: Franz Kline, "Turbin", tuval üzerine enamel ve yağlıboya, 285.8 x 197.2 cm., 1959

1960 yılında Akademi'de asistanlık yapmaya başlayan Adnan Çoker'in çağdaş olanı yakalama çabası, onun sanatta farklı arayışlara yönelmesine neden olmuştur. Türk resminde ilklerin peşinde sağlam adımlar ile ilerleyen sanatçı, 1961 - 1966 yılları arasında da Akademi'nin bünyesinde gerçekleştirilen, seyircilerin önünde müzik eşliğinde resimlerin yapıldığı performanslar organize etmiştir. Bu etkinlik, Türk sanatında ilk workshop\* olarak bilinmektedir. Akademi'deki eğitimi sırasında bu performanslardan birçoğuna katılan Semra Germaner, Adnan Çoker'in, Akademi'deki eğitim sistemine getirdiği yenilik ve hareketlilikten şu şekilde bahsetmiştir:

*"1960'lar Batı'da olduğu gibi Türkiye'de de sanat ortamında önemli gelişmelerin yaşandığı bir dönem. Bizler Akademi'nin resim bölümü öğrencileri olarak genç ve değişim isteyen bir kuşağız. Adnan Çoker'in caza ilgisi vardı, klasik müzik seviyor, dinliyor ve dinletiyordu. Müzik eşliğinde resim çalışmaları bizim yenilik ve değişim ihtiyacımızı karşılayan, yaratıcılığı harekete geçiren ve atölye eğitiminin dışına çıkan, sanat duygularımızı belki de ilk kez profesyonelce ortaya koyduğumuz sanat ve yaşam arasındaki sınırı kaldıran bir deneydi. Galiba en önemli yanı özgürlük ve kendimizle baş başaydık, yaptığımız işten coşku duyuyorduk."<sup>228</sup>*



Resim 99: Jackson Pollock resim çalışması yaparken  
<http://chrisrrau.files.wordpress.com/2011/02/jackson-pollock.jpg>

\* Workshop: Çalıştay (Verilen belli bir konu üzerinde, belirlenen sürede işler üretilmesi)

<sup>228</sup> Semra Germaner; "Güzel Sanatlar Akademisi'nde" 10 Haziran 2001. Aktaran: **Adnan Çoker Retrospektif 2010**, Beşiktaş Belediyesi – Beltaş A. Ş. Sanat Yay.: 12, Promat Basım Yayın San. Ve Tic. A. Ş., Mart 2010, s. 138



Resim 100: Güzel Sanatlar Akademisi (şimdiki Osman Hamdi Salonu'nda) Seyirci Önünde ve Müzik Eşliğinde Birinci Resim Gösterisi. Solda geride gösteriye katılanlardan ikisi (oturanlar) Tayfun ve Metin Talayman, sağda önde Doğan Türker. 18.05.1961

Bu performanslarda Amerika'daki Action Painting ve Fransa'daki Taşizm'in etkileri çok net bir şekilde hissedilmektedir. Çalışmalarda artık resmin oluşum süreci önem kazanmış ve zaman zaman Jackson Pollock'un çalışma yöntemini anımsatan, tuvalin ya da resim yapılacak yüzeyin yere serilmek suretiyle, üzerinde ve çevresinde dolaşarak, jestüel hareketlerin anlık izlerinin aktarılmasına dayalı çalışmalar yapılmıştır (Resim 99, 100). Aslında bu durum, II. Dünya Savaşı sonrası ortaya çıkan soyut eğilimli resim sanatı açısından önemli bir dönüşümün habercisidir. Sanat, artık şövaleden aşağı düşmüştür. Bir anlamda bu gelişme; beğenilesi, biricik sanat eserinin özelliğini yitirmesi ve yapıtın üretim sürecinin önem kazandığı bir etkinin ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Artık resim yüzeyi, sanatçılar için sınırsız bir özgürlük alanına dönüşürken, kullanılan malzemeler de, gelenekselin dışına çıkan özellikler göstermeye başlamıştır.

1964 – 1965 yıllarında Adnan Çoker, Fransız Bursu'yla tekrar Paris'e giderek, Hayter ve Henri Goetz atölyelerinde çalışma fırsatı bulmuştur. Bu süreçte jestüel harekete dayalı çalışmaları devam ederken, özellikle 1965 yılında insan vücudundan seçtiği detayların soyutlanmasına dayalı çalışmalar da yapmıştır. (Resim 101) 1966 yılında, Akademi'de öğretim görevlisi olmak için yaptığı çalışmalarda farklı bir teknik ve malzeme kullanmıştır. Bu yapıtlarında, tutkallı boya



ve aynı zamanda kolaj tekniğini de uygulayarak, resimlerine gazete kağıtlarını da yapıştırmıştır.<sup>229</sup>



Resim 101: Adnan Çoker, “**Vücut (Kırmızı)**”, tuval üzerine yağlıboya, 92 x 73 cm., 1965\*

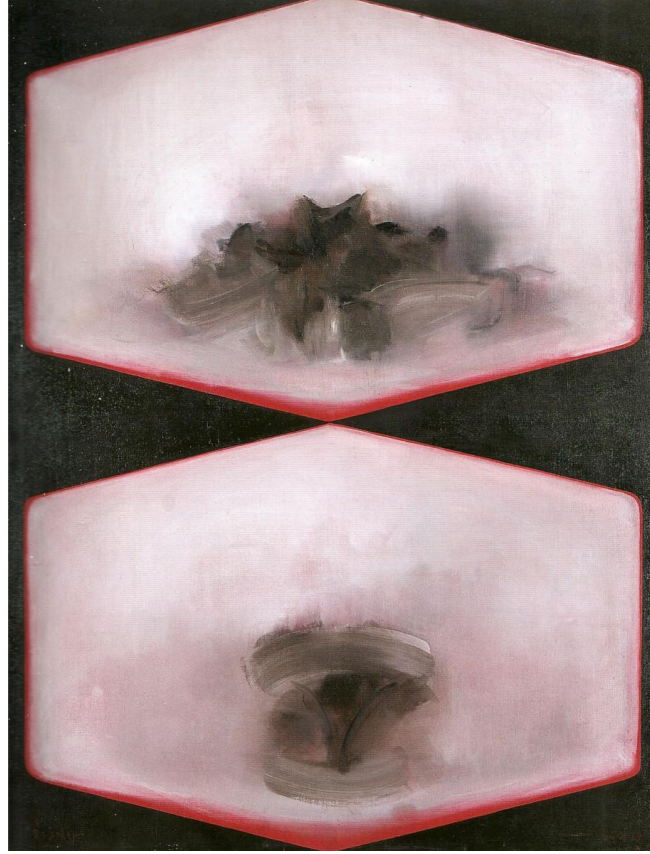
#### 4.3.3 Siyahla Oluşturulan Espasta Cisimleşen Anıtsal Simetri

1968/69 yılları, Adnan Çoker’in resimlerindeki değişimin başlangıcı olması açısından önemlidir. Bu yıldan günümüze kadar gelen süreç, Adnan Çoker ile bütünleşen ve onunla sıkı bir bağ kurduğumuz, “*Yapı-Simetri*” adını verdiği çalışmaların ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bunlar daha önceki Soyut Dışavurumcu / İformel Sanat (Taşizm) özelliklerinden tamamen ayrı bir gelişimin habercisi gibidir. Adnan Çoker, çalışmalarındaki bu değişimi şu şekilde ifade etmektedir: “*Soyut*

<sup>229</sup> **Adnan Çoker Retrospektif 2010**, Beşiktaş Belediyesi – Beltaş A. Ş. Sanat Yay.: 12, Promat Basım Yayın San. Ve Tic. A. Ş., Mart 2010, s. 186 - 191

\* “Çoker’in Paris’e Fransız bursu ile ikinci gidişinde (1964-65) Henri Goetz Atölyesi’nde gerçekleştirdiği bu yapıt, İstanbul’da üzerine tekrar çalışması sırasında Sanatçı tarafından yok edilmiştir.” **Adnan Çoker Retrospektif 2010**, Beşiktaş Belediyesi – Beltaş A. Ş. Sanat Yay.: 12, Promat Basım Yayın San. Ve Tic. A. Ş., Mart 2010, s. 154

*Ekspresyonist çalışmalarımın sonra bu Ekspresyonizmi fazla dağınık ve kaos halinde gördüğümünden bunu sınırlama isteği doğdu. Bu sınırlama ekspresyonist ifadeyi yavaş yavaş kaldırdı ve dışarıdan içeriye doğru bir konstrüksiyon belirmeye başladı. Mimarının bendeki etkileme süreci budur.”<sup>230</sup>*



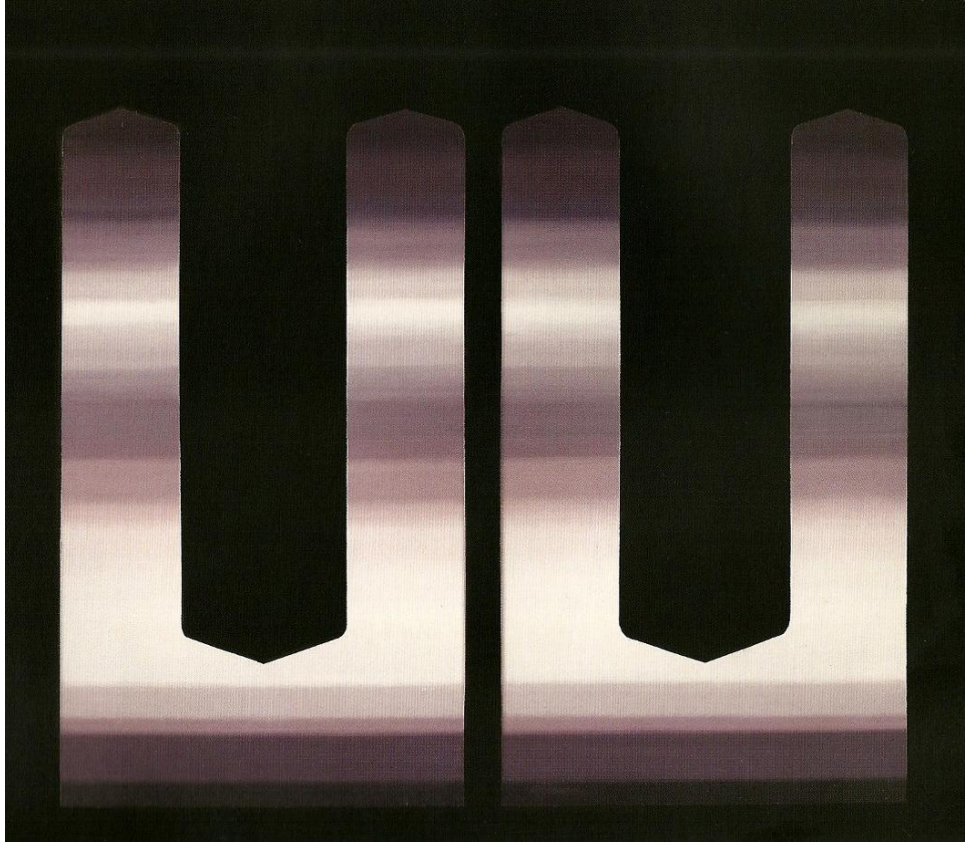
Resim 102: Adnan Çoker, “İki Görüntü”, tuval üzerine yağlıboya, 146 x 114 cm., İDRHM

Resimsel ifadesinin gelişimini, farklı disiplinlerle kurduğu ilişki sayesinde geliştirme fırsatı bulan Adnan Çoker; “... benim resmimin kaynağında Leonardo var, Sinan var, Malevich ve Einstein var...”<sup>231</sup> demiştir. Buradan da anlaşılacağı gibi; bir bilim adamı, bir mimar, onun esin kaynaklarından biri olabilmektedir. Müziğin resimsel ifadeye nasıl açılımlar getirebileceği konusunda da araştırmalar ve deneysel çalışmalar yapmıştır. Çalışmaları için, farklı disiplinlerden edindiği görsellikte, onun için en önemli sanat dalı mimari olmuştur. 1968 sonrası gelişen

<sup>230</sup> Orhan Koçak; **Modern ve Ötesi: Elli Yılın Sanatına Kenar Notları**, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yay.: 179, 1. Baskı, İstanbul, Eylül 2007, s. 21

<sup>231</sup> Yalçın Sadak; “Adnan Çoker Minimaller ve Varyasyonları Anlatıyor”, Minimaller ve Varyasyonlar Sergisi 25 Ekim – 10 Aralık, Galeri B, İstanbul, 1994. Aktaran: **Adnan Çoker Retrospektif 2010**, Beşiktaş Belediyesi – Beltaş A. Ş. Sanat Yay.: 12, Promat Basım Yayın San. Ve Tic. A. Ş., Mart 2010, s. 327

resim anlayışında, Osmanlı ve Selçuklu mimarisinden elde ettiği bazı görsel etkilenmelerin gün yüzüne çıktığı görülmektedir. Kubbe, niş ve kemer gibi mimari öğeler resimlerine girmeye başlamıştır. Genelde çalışmalarına (Özgür, Açık, Yatay, Dik, Minimal, Işık, Mutlak, Durgun, Mistik, Gümüş, Döner) “Simetri” adını koyan Adnan Çoker, (Çifte Minare + Çifte Minare (Resim 103), Ters Türk Üçgeni, Alınlık, Dikili Taş Sütun, Gök Kubbe, Çemberli Anıt vb. gibi mimari çağrışımların hissedildiği adlar da koymuştur.



Resim 103: Adnan Çoker, “Çifte Minare + Çifte Minare”, tuval üzerine yağlıboya, 140 x 160 cm., 1972

Özellikle Mimar Sinan’a ve yapıtlarına olan hayranlığını sık sık dile getiren Adnan Çoker, “*Mimar Sinan’a Saygı*” isimli bir çalışma da yapmıştır. Mimari öğelerin resimlerinde ortaya çıkışı ve böylelikle yaratmaya çalıştığı resimsel etki hakkında Çoker şunları ifade etmiştir:

*“Benim ilham kaynaklarımın ilki müzik, ikincisi mimaridir. Her iki sanat da soyuttur. Benim resimlerimde gerek Osmanlı, gerekse Selçuklu mimarisinin büyük etkisi vardır. Ama ben bu mimariyi ressamca etüt ederim. Bu eserlerden bugüne kadar sonuçlar çıkardım. Ancak benim amacım, mimariyi resmetmek değildi. Mimari eserler benim için bir sıçrama tahtası oldu. Zaten mimarinin resmini bugün yapmanın da bir faydası yok, geçmişte yapılmış pek çok*



örneği mevcut. Benim mimari eserlerden elde ettiğim yapı fikriydi. Yapı fikri demode fikir değil, her zaman yaşayan bir fikir. Geçmişte vardı, gelecekte de olacak. Ben de 'Madem ki bu memlekette yaşıyorum, bu memleketin de toprağını kazımalıyım' diye düşündüm. Resim evrensellik yanında yerel değerler de taşınmalı ama bu yerel değerler bilinen değerler olmamalı. Şimdiki görüşüme göre Türkiye'de resimde çıkar yol sentezdir"<sup>232</sup>

"Ben Osmanlı ve Selçuklu mimarisini ele aldığım zaman orda bir şey vardır, amacım ne Osmanlı mimarisi, ne Selçuklu mimarisidir, ondaki birleştiren nokta yapıdır ve mimaridir, geçmiştir. O olay bugün de olabilir, yarın da olacaktır. Hem bugünü, yarını düşüneneğim, hem de ondaki ana fikri, yapı fikrini işleyeceğim. Biraz da Türkiye'deki bu darmadağınıklığa meydan okunuyorum. Çünkü ben de vaktiyle asimetrik bir takım hareketli şeyler yaptım ama şimdi o simetriyle bir 'düzen' getirdim."<sup>233</sup>

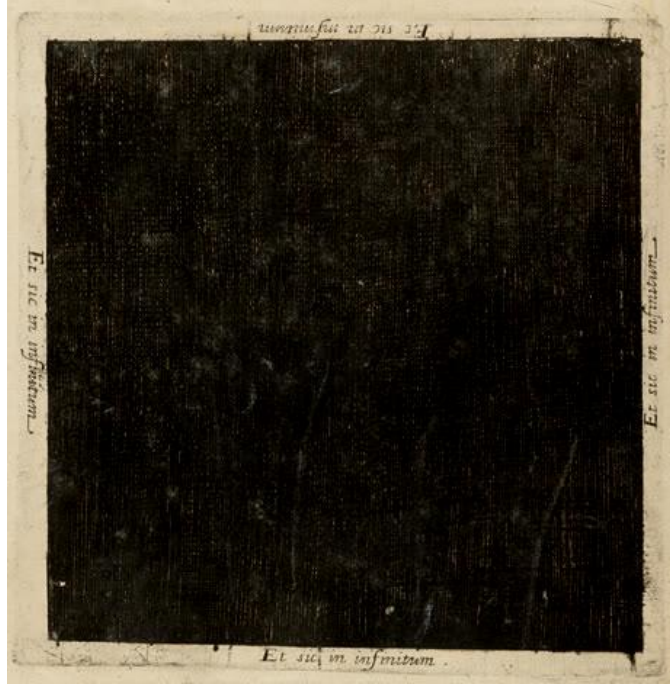
Adnan Çoker'in resminde bir diğer önemli unsur ise espastır. Espası resmindeki geometrik formları çevreleyen ve onun içerisinde asılıymış etkisi yarattığı siyah ile elde etmektedir. Çoker için kendi deyimiyle "Siyah renk değil espastır... tuvalle bütünleşmiş bir boyut duygusudur."<sup>234</sup> Adnan Çoker, Türk resim sanatında siyahı resimlerinde en çok kullanan sanatçıların başında gelmektedir. Siyahın resim tarihindeki geçmişi düşünüldüğünde, sanatın başlangıcına kadar gittiğine ilişkin örneklerle rastlamak mümkündür. Böylesi uzun bir geçmişe sahip olan siyah, sanat tarihi içinde de birçok sanatçı tarafından resimlerinde önemli bir eleman olarak tercih edilmiştir. Robert Fludd'un 1617 yılında yaptığı "Koyu Karanlıklar"ında (Resim 104), Malevich'in; "Siyah Kare"sinde (Resim 105), Mondrian'ın dik ve yatay şeritlerinde, Ad Reinhardt'ın "Siyah Üzerine Siyah" resimlerinde, Pierre Soulages'ın siyah kalın boya tabakalarını kazıyarak oluşturduğu resimlerinde (Resim 105), Franz Kline ve Hans Hartung'un geniş siyah boyalı fırçanın tuval yüzeyindeki hareketleri, siyahla girişilen serüvenlere örneklerdir (Resim 97, 98). Çoker, resimlerinde mutlak siyahı kullanma sebeplerini, 1973 yılında Amerikan Kültür Merkezi'nde açtığı serginin katoloğunda, maddeleyerek şu şekilde sıralamıştır: "1. Siyah'ın hazır yapılmış bir veri gibi kullanılması, 2. Üzerine konulacak değerlerin tam ve vurucu görülebilmesi için Siyah'ın karşıt değer gücü vermesi, 3. Siyah'ın saltık, tarafsız ve edilgen etkisi, 4. Tam boşluk etkisi yaratması..."<sup>235</sup>

<sup>232</sup> Seda Çakır; "Siyahın Derinliği Mine Sanat'ta" Sabah Gazetesi Eki: Günaydın, Cumartesi, 18 Aralık 2004. Aktaran: **Adnan Çoker Retrospektif 2010**, Beşiktaş Belediyesi – Beltaş A. Ş. Sanat Yay.: 12, Promat Basım Yayın San. Ve Tic. A. Ş., Mart 2010, s. 415

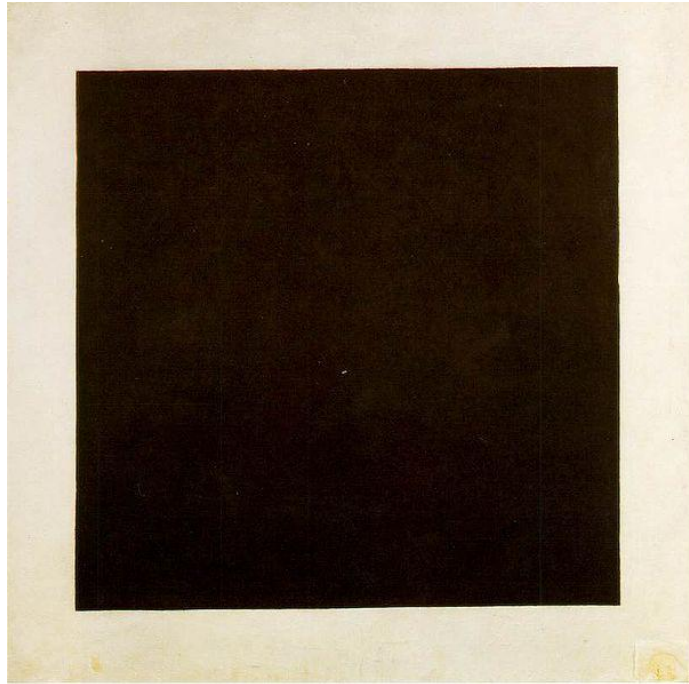
<sup>233</sup> "Sanatçıyla Enine Boyuna; Adnan Çoker" (Röportaj 1 Ağustos 2002/Kadıköy); **Rh+ Sanat Dergisi**, S. 01 Eylül / Ekim 2002, s. 67

<sup>234</sup> **Adnan Çoker Retrospektif 2010**, Beşiktaş Belediyesi – Beltaş A. Ş. Sanat Yay.: 12, Promat Basım Yayın San. Ve Tic. A. Ş., Mart 2010, s. 14

<sup>235</sup> Gültekin Elibal; "Onuncu Kişisel Sergisiyle Adnan Çoker", Milliyet Sanat Dergisi, 19 Mart 1979, S. 315. Aktaran: **Adnan Çoker Retrospektif 2010**, Beşiktaş Belediyesi – Beltaş A. Ş. Sanat Yay.: 12, Promat Basım Yayın San. Ve Tic. A. Ş., Mart 2010, s. 231



Resim 104: Robert Fludd, “**Koyu Karanlık**”, 1617



Resim 105: Kazimir Malevich, “**Siyah Kare**”, Tretyakov Gallery, Moskova



Resim 106: Pierre Soulages, 92 x 130 cm., 2009

Adnan Çoker, siyahı tercihiyle birlikte, resmi oluşturan elemanlarda önemli bir indirgeme sürecine girmiştir. Resimlerinde çok az sayıda renk ve bu renklerin sınırlı bir kullanımı vardır. Her ne kadar, Fransız sanatçı Pierre Soulages (Resim 106) kadar salt siyahı resimlerinde kullanmasa da, siyahın resimlerindeki egemenliği net bir şekilde görülmektedir. Adnan Çoker; “Azın değeri çoktur”<sup>236</sup>düşüncesindedir. Çoker; indirgeme, siyahın kullanımı ve espas konusunda sık sık Malevich’ten bahsetmektedir. Malevich’in ortaya çıkışına sebep olduğu Süprematizm ile gelişen indirgemenin, en uç noktalarını beyazla yaratmaya çalıştığı sonsuz boşluğa atıfta bulunarak, Çoker de resimlerinde beyazın yerine siyahı kullandığını belirtmektedir. Resimlerindeki indirgeme konusundaki görüşlerini ise şöyle anlatmaktadır:

*“Resmim elemanların en aza indirgendiği bir durum gösterir. Biçimde olsun renkte olsun bu arılaşmayı yeğliyorum. Belirli bir rengin çeşitlemeleri biçim-renk dengesi için öngörülmektedir. Kendime göre bir biçim-renk araştırması yaptım ve gördüm ki benim biçimlerime en uygun renk morumsu ya da pembemsi renklerdir. Şunu da söylemek isterim genel bir kanı vardır, ressamın diğer mesleklerden ayırıcı özelliğinin renkle çalışması olduğu yolundadır. Bu benim kanımca doğru bir yargı değildir. Renk aslında biçime bağımlı bir şeydir. Biçimi oluşturan unsurlardan biridir.”<sup>237</sup>*

Siyah, resmin genel atmosferini kaplaması ile espas ve uzam yaratma açısından Adnan Çoker’in resimlerinde önemli bir unsurdur:

<sup>236</sup> Ali Alparlan; Hürriyet Magazin; Haftalık Pazar Eki, S. 22, 4 Haziran 1989. Aktaran: **Adnan Çoker Retrospektif 2010**, Beşiktaş Belediyesi – Beltaş A. Ş. Sanat Yay.: 12, Promat Basım Yayın San. Ve Tic. A. Ş., Mart 2010, s. 288

<sup>237</sup> “Adnan Çoker İle Söyleşi”, **Yeni Boyut Dergisi**, Nisan 1/2, Ankara, 1982, s. 6

*“Tablo yüzeyi bir anlamda espasla özdeşleşmiştir. Boyutları, sınırı geleneksel perspektif kurallarıyla saptanamaz bir durum ortaya çıkar. Biz resmin içinde belirli boşunsal ilişkilerle tablo boşluğunu kavramakla yükümlüyüz artık. O nedenle askı biçimlerin bu espasta gökte bulunan gezegenlere benzediği düşünülebilir. Bu gezegenler espasın her noktasıyla ilişkilidir. Göz bunları belirli mesafelerde algılar ama boşluğun her noktasıyla bağımlıdır yine de. Zaman zaman espasa meydan okusalar da ancak bu espas içinde varlıklarını duyururlar. Bu nedenle de yüzey sözcüğünden daha çok espas kavramı resimlerimde ele aldığım başlıca sorun olarak karşımıza çıkmaktadır. Resim yüzeyi benim için espasın sorun olarak ele alınıp çözümlendiği bir araçtır.”<sup>238</sup>*

Aslında siyah, metnin başında Théophile Gauthier’in de söylediği gibi resimde bir delik (boşluk) açar. Adnan Çoker’in kullanımıyla ise de siyah, resimde uzaya açılan geniş bir boşluk etkisi yaratmaktadır. *“Malevich’in yüzeyi sıfırlamak istediği yerde, Çoker onu derinleştirmeye koyulmuştur”<sup>239</sup>*

Adnan Çoker’in resimlerinde siyahla yaratmaya çalıştığı mekan (espas), bilindik verilere dayanmaz. Çoker; *“Benim siyahım dünyaya göre soyuttur, ama dünyadan çıkınca somutlaşır. Yani göreceli bir özellik kazanır. Kullandığım siyah evrenseldir ve de mutlak bir boşluktur”<sup>240</sup>* demiştir. Ayrıca bu konuya şu şekilde açıklık getirmektedir:

*“... resimlerimde ele aldığım espas kavramı vardır ki bu gelenek Öklid perspektifinden çok farklı boyutlarda ve anlayışta karşımıza çıkar. Benim espasım zihinsel olarak ancak kavranabilir bir espastır. İçinde yaşadığımız ya da bulunduğumuz mekansal ilişkilerden farklı bir boyuttur. Buna uzamsal bir boyut denebilir. Fiziksel olanın ötesinde gibi görünüyor ama gerçekte fiziksel olanın kendisidir. Bu espas, algılamanın ötesinde kavranabilir bir şeydir. Bu espas içinde bulunan elemanların ki bunlara ben “askı biçimler” ya da “ışık elemanlar” diyorum.”<sup>241</sup>*

Onun espas anlayışı dünyevi değildir. Siyahla yakaladığı uzam hissi, onun yapıtlarındaki mekanın, evrenin bilinmez bir noktasında olduğunu hissettirenken, aynı zamanda yaratılan boşluk hissi de, yer çekimsiz bir ortam etkisini ortaya çıkarmaktadır. Siyah ile yaratmak istediği espası Adnan Çoker, şu şekilde ifade etmektedir:

*“Benim kullandığım siyah bir renk, bir yüzey değil espastır. Renk kavramı dünyamızda ya da en fazla atmosfer koşullarında geçerlidir. Oysa espası atmosfer koşullarında bulamazsınız, ancak evrende bu kadar yalın ve bu kadar katıksız bir siyahlık söz*

<sup>238</sup> “Adnan Çoker İle Söyleşi”; **a.g.m.**, s. 6

<sup>239</sup> **Adnan Çoker Retrospektif 2010**, Beşiktaş Belediyesi – Beltaş A. Ş. Sanat Yay.: 12, Promat Basım Yayın San. Ve Tic. A. Ş., Mart 2010, s. 10

<sup>240</sup> Ali Alrparslan; “Adnan Çoker Tuval’e Yeni Kimlik Kazandırmak İstiyor” (Adnan Çoker’le Söyleşi), **Hürriyet Gösteri Sanat - Edebiyat Dergisi**, S. 87, İstanbul, Şubat 1988, s. 85

<sup>241</sup> “Adnan Çoker İle Söyleşi”, **Yeni Boyut Dergisi**, Nisan 1/2, Ankara, 1982, s. 4

*konusu olabilir. Maviyi düşünün, dünyayla sınırlanmıştır. Oysa espas sınırsızlığın evrenselliğinin ifadesidir. Ben siyahı renge dönüştürürsem bütün dünya görüşümü alt üst etmiş olurum.*<sup>242</sup>

Adnan Çoker, siyahı resmin atmosferini (mekanını) yaratmak için kullanmaktadır. Kendisi, siyah ve mekan için şu ifadeleri kullanmıştır:

*“Mekanla ilişkili olarak, neden hep siyah diye sorulabilir, Sanatçılara göre mekan sorunu çeşitli dönemlerde çeşitli sembolik ebedi bir mekan duygusunu vermede kullanılıyor. Malevich’in 20. yüzyılda sembolik mekanı beyazdır. Doğada bu mavidir. Atmosfer içerisinden geçince siyahtır. Bende de bu siyahtır. Mutlak olan siyahtır.”*<sup>243</sup>

Adnan Çoker, resmini uzaysal bir mekanda kurgulamaktadır. Bu mekanda ortaya çıkan anıtsal geometrik formlar, bilindik bir ışığı değil, farklı kaynaklardan aldığı ışığı yansıtmaktadırlar. Bu ışık kaynağı; resim içerisindeki geometrik formlardan bazılarını karşıdan, bazılarını sağdan, bazılarını soldan, bazılarını aşağıdan ve bazılarını da arkadan aydınlatmaktadır. Bu bir paradoks yaratırken, izleyiciyi ışığın nerden geldiğini sorgulamaya yöneltmektedir. İpek Aksüğür, 1979 yılında Milliyet Sanat Dergisi’nde yayınlanan, “Batı Resim Dilini Kullanma Aşamasından Geçip Kendi Kültürüne Dönen Ressam: Adnan Çoker” başlıklı yazısında, Adnan Çoker’in resmindeki ışık konusunda şu ifadeleri kullanmıştır:

*“Karanlıkta ölüm, inkâr, yabancı yaşamış dine karşı bir kapanış sezeriz. Işık ise ne güneşindir, ne ayın, ruhsal özgürlüğü duyuran mistik bir ışıktır. Resimlerde tutsaklık duygusu yaratan siyah alan, espas olarak büyük ağırlık taşıırken ışıkla birlikte hem duygusal, hem plastik düzeyde gerginlik ve çelişki oluşturur, aynı zamanda üçüncü boyutu ikinci boyuta çekerek resim planında denge kurar”*<sup>244</sup>

Kullandığı degradeler, mutlak bir siyahta var olma çabasıyla parıltılar saçan ışığın sesi gibidirler: “... benim ele aldığım anlayış içinde doğal ışık kaynakları yetmez. Resmin espası yer küreden uzaklaştıkça ve elemanlarım yerçekiminden kurtuldukça kullanılacak ışık da zorunlu olarak başkalaşacaktı. Işık kullanımını da yine belirtmeliyim ki birer araç görevini üstlenmektedirler.”<sup>245</sup>

<sup>242</sup> Günnur İlhan; “45 Yılın Renkli Bilançosu”, Hürriyet, Kelebek, 26 Mayıs 1989. Aktaran: **Adnan Çoker Retrospektif 2010**, Beşiktaş Belediyesi – Beltaş A. Ş. Sanat Yay.: 12, Promat Basım Yayın San. Ve Tic. A. Ş., Mart 2010, s. 286

<sup>243</sup> Erkal Güngören; “Adnan Çoker’le Resimleri Üzerine Söyleşi”, Çevre – Mimarlık ve Görsel Sanatlar Dergisi, S.4, Temmuz – Ağustos 1979. Aktaran: **Adnan Çoker Retrospektif 2010**, Beşiktaş Belediyesi – Beltaş A. Ş. Sanat Yay.: 12, Promat Basım Yayın San. Ve Tic. A. Ş., Mart 2010, s. 226

<sup>244</sup> İpek Aksüğür; “Batı resim dilini kullanma aşamasından geçip kendi kültürüne dönen ressam: Adnan Çoker”, **Milliyet Sanat Dergisi**, S. 315, İstanbul, 19 Mart 1979, s. 11

<sup>245</sup> “Adnan Çoker İle Söyleşi”, **Yeni Boyut Dergisi**, Nisan 1/2, Ankara, 1982, s. 6

İlerleyen aşamada Çoker, resimde indirgeme üzerine bir sürece girerken, aynı zamanda özgün bir yaklaşım ortaya koyarak, bulunduğu coğrafi bölgenin kültürel değerlerine eserlerinde yer vermeye de başlamıştır. Özellikle Osmanlı ve Selçuklu mimarisinden etkilendiğini sık sık dile getirmiştir. O dönemin mimari yapıtlarındaki geometrik formlardan (üçgenler, yarım daireler, kareler, dikdörtgenler) çıkarımlar yaparak, bunları tuvallerinde siyah ile yarattığı sonsuz boşluk içerisinde, anıtsal bir etki yaratacak şekilde kullanmıştır. Genelde bu sonsuzluk etkisini, resimlerinin merkezinde yer alan formun çevresini kaplayan siyah ile yaratmasını bilmiştir. Bunun, aynı zamanda insanda, uzayda olduğu hissini uyandıran bir etki yarattığını da söylemek mümkündür. Böylece, geniş bir boşluk içerisinde yer alan yapı formlar, indirgenmiş, yalın ve kuvvetli ifade gücüyle, anıtsal bir etki yaratmayı başarmıştır. Adnan Çoker, Erkal Güngör ile 1979 yılında yaptığı bir söyleşide, resimlerindeki anıtsallık konusuna şu şekilde açıklık getirmektedir:

*“Anıtsallık sonucunu resmin boyutlarıyla ilgili görmüyorum ben. Evet resmin boyutu büyük bir etken olabilir, fakat içerikle bağlandığı zaman daha büyük bir etken olabilir. Bir Vermeer, bir Paul Klee'nin resimleri de küçük boyutlu resimlerdir ve aynı öge vardır; fakat bu oranlardan yerinde kullanılan kontrastlardan yararlanarak oluşturulmuştur. Anıtsallığı oluşturan şeyler nelerdir, önce bunun açıklanması gerekli. Belki teknik yöntemler vardır bunun için. Oranlar, kontrastlar, simetri sorunları, detaylardan arındırılmış bir anlatım biçimi gibi. Adı edilen küçük boyutlu resimlerde anıtsallığı oluşturan yöntemler başka araç gereçlerle yani fırça yerine örneğin kalemle uygulanmıştır. Fırçadan daha ince çalışmaya olanak veren bir araç seçilince resmin boyutlarının da dolaysızca etkilenmesi tabiidir.”<sup>246</sup>*

Adnan Çoker'in kusursuz bir malzeme kullanma başarısı vardır. Kullanılan geometri, sarsılmaz bir biçimde kuvvetli ve tüm koordinatları çok önceden belirlenmiştir. Resimlerindeki elemanlar o kadar kuvvetli bir denge içerisinde ki, hiçbir şey ne çıkarılır, ne de eklenebilir gibi durmaktadır. Adnan Çoker'in resimlerinde kurduğu geometrik düzende, olmazsa olmazlardan birisi de simetridir. Simetri, resimlerinin kuruluşunda önemli bir unsurdur. Birçok resmine de farklı ön durumlar eklediği “Simetri” adını vermiştir. Adnan Çoker, resimde simetri arayışlarının, eski tarihlerden beridir var olduğunu ve kendi çalışmalarındaki önemini şu şekilde ifade etmiştir:

*“Bir Leonardo'nun son yemeği veya Rafaello'nun Atina Mektebi'ni ele alırsak bunlarda da simetri vardır. Bunlardaki simetri Sağ-sol ikili simetridir. Resmimin ikili simetriye bağlanması buralardan gelebilir; ihtiyar Avrupa'nın geleneksel simetrisinin bir uzantısı olarak. Benim kaynaklarım olan, resimlerime trapezen yaptığım Gök Medrese'ye dönersek orada da simetriyi buluruz. Yani sorun çok evrenseldir, zaman tanımamakta, bugüne kadar gelmektedir.”*

<sup>246</sup> Erkal Güngören; “Adnan Çoker’le Resimleri Üzerine Söyleşi” Çevre – Mimarlık ve Görsel Sanatlar Dergisi, S. 4, Temmuz – Ağustos 1979. Aktaran: **Adnan Çoker Retrospektif 2010**, Beşiktaş Belediyesi – Beltaş A. Ş. Sanat Yay.: 12, Promat Basım Yayın San. Ve Tic. A. Ş., Mart 2010, s. 226



*Altında bütün geleneksel öğeler olmasına karşın her zaman çağdaşlığını korumaktadır. Simetriyi iki türlü görüyorum. Sağ-sol ve üst-alt simetri. Yani ikili simetri. Çok azında da hem sağ-sol, hem üst alt simetri, dördlü simetri vardır. Benim tercihim yukarıda da söylediğim gibi ikili simetridir. Zira diğeri resmi dekoratif bir hale sokmaktadır, büyük bir tehlikedir. Resmi süsleyici bir öğeden ileriye götürmeyen bir şeydir bu. Ayrıca resmi ikili simetrisinin daha bir dengeli hale getirdiği inancındayım. Bir şeyin sağının soluna benzemesi tartışma götürmez bir yola götürebilir insanı. Fakat Yunan düşüncesi bunu koyarken karşısına asimetric düzeni de koymuştur. Asimetric düzenin konuluşu bir gereksinmeden doğuyor. Yeni birtakım oranlar, hesaplar bulunuyor... Sonuçta altın kesim çıkıyor. Altın kesim simetriye göre bir dinamik karakter de avucunun içerisinde. Biri durgun ve hareketsiz, diğeri hareketli gibi görünüyor bana. Bana göre birisinde bir artış var ki ben yıllardan sonra bunu seçtim. Yıllarca asimetric, dinamik düzen üzerinde çalıştım. Hatta öyleydi ki simetrisiz resimler çok canımı sıkkardı. .. Tam simetric olanlardan bile daha can sıkıcı bulurdum. Tam simetriye gittiğimiz zaman artık simetriyi göremez oluyorsunuz. Tam simetri simetric sıkıcılığın önüne geçiyor”<sup>247</sup>*

Aslında Çoker, resmini evrensel yapabilecek nitelikler (espas, simetri, ışık, siyahla oluşun espas) üzerine çalışmaktadır. Bunların dışında Adnan Çoker'in sanatında üzerinde durulması gereken diğeri bir önemli durum ise, onun geleneksellik ve evrensellik üzerine ortaya koyduğu sanatsal tavrıdır. Onun amacı, sanatta Cumhuriyet'in ilanından sonra gelişen ve 50'li yıllarda sanatçılarda daha fazla hissedilemeye başlayan Doğu - Batı sentezi yaratmak değildir. Adnan Çoker, bu anlamda yapılan çalışmaların, eğer iyi düşünülüp, iyi yorumlanmadığı takdirde, sığ bir düşünce olduğunu da sık sık dile getirmiştir. Bu, Türk resmi için önemli bir düşüncedir. Kendisi, ilham kaynaklarından başlayarak geleneksellik ve evrensellik üzerine görüşlerini şu şekilde ifade etmektedir:

*“Sanatımın biçim bulmasında kuşkusuz bazı etkiler olmuştur. Örneğin geçmiş sanattan alınan bazı esinleri ve ilkeleri ressam gözünün görmesi olasıdır. Biçimleri ritme yönteminin kökeni Leonardo'nun sfumatosuna dayanır. Bir dönem Velasques'in eteklerinden biçimlerime kaynak arıyordum. Bunlar kuşkusuz biçimsel bazı özelliklerdir. Genel olarak bugünkü resimlerimde geçmiş sanatın izlerini, özellikle tarihsel mimarinin kaynaklık ettiğini görmememiz mümkündür. Ancak hemen şunu belirtmem gerekir ki bu mimari yapıtları ben görsel olarak algılamıyorum. Bundan yana değilim. Eğer Selçuklu ya da Osmanlı mimari öğelerinden yararlanıyorsam ya da onlardaki formel özellikler beni etkiliyorsa tutup bir cami ya da medrese kapısı betimlemeyi düşünmüyorum. Bu tarz bir resmin çok sığ bir yaklaşım içerebileceği kanısındayım. Kuşkusuz bu görüntüleri resmetmiş sanatçılar vardır ancak biz bu resimlere yine de falanca yerin görüntüsü ya da fişmekan binanın kapısı diye değil Şevket Dağ, bir Osman Hamdi resmi diye bakarız. Ben bu tür konuya yaklaşım tarafı değilim yine de. Yaptığım mimari öğelerin üç boyutlu mekansal ilişkilerini, formel yapılarını inceleyerek resmim için gerekeni ele alıp yeniden kurmaya bir başka biçim içinde oluşturmaya ya da bambaşka bir anlamda kullanmaya yöneliyorum. Soyut Dışavurumcu dönemimde müziğin yapısal ilişkilerinden yararlanıyordum. Bu resimlerimde de mimari bana eşlik ediyor. Her ikisi de soyut yapıya temellenmiştir. Bunların dışında, örneğin halk sanatına, doğrusu hiçbir zaman rağbet etmedim. Ben motif düzenlemekten şiddetle kaçınmışımdır. Bazı müzisyenlerimizin ve ressamlarımızın yaptığı gibi böylesi bir sentezden yana hiçbir zaman olmadım. Çünkü farklı kaynakların farklı biçim ilişkilerini yansıttığını unutmamak gerekir. Geleneksel miras diye farklı öz ve biçim içeren sanatsal verilerin karmasının bir sentez yaratacağı da umulmamalıdır. Bu örneklerin sonuçlarını az çok hepimiz görüp bilmekteyiz. Resimde yüzde yüz batı kompozisyon şeması içine kırsal yöre insanını kondurmanız sentez için gerekli sonucu vermemiştir. Bu tür yüzeyden uyarlayım sanat adına herhangi bir kazanç sağlamamıştır, sağlayamaz da.”<sup>248</sup>*

<sup>247</sup> Güngören; a.g.e., s. 226

<sup>248</sup> “Adnan Çoker İle Söyleşi”, *Yeni Boyut Dergisi*, Nisan 1/2, Ankara, 1982, s. 7

Türk resim sanatı için; Adnan Çoker'in sanatçılar üzerine basılan kitapları\* ve sanat tarihi üzerine yaptığı çalışmalar\*\* önemlidir. Çoker'i Türk resim sanatında önemli yapan, çalışmalarına sürekli düşünsel bir boyut kazandırma çabası içerisinde olmasıdır. Bunu, hem kendi sanatsal üretiminde, hem de eğitimci özelliği ile ortaya koyarak, Türk resim sanatının gelişimi açısından önemli bir duruş olarak sergilemiştir. Sanatta, Doğu - Batı sentezi yaratmaya çalışılırken, sığ bir yaklaşımın sonucu ortaya çıkan biçimsel öğelerin, düz bir mantıkla resim düzlemine aktarılmasına karşı duruşu da, diğer önemli bir husustur. Sanatındaki disiplinler arası bağlar ve ortaya koyduğu ilkler ile Türk resim sanatının gelişimine önemli bir ivme kazandırdığı kesindir. Adnan Çoker, kendi kültürel mirasını yadsımadan, Batı'daki sanatsal gelişmeleri iyi bir şekilde takip ederek, yarattığı yeni resimsel sonuçlarla ortaya koyduğu soyut ve soyutlama eğilimli çalışmalarıyla evrenselliği yakalamıştır denilebilir.

---

\* Devlet Güsel Sanatlar Akademisi tarafından bastırılan Tolu: Desenler (1967), Zeki Faik İzer (1968), Fikret Mualla (1968), Lifij (1968), Keseroğlu (1970), Dereli: Portre – Desenler (1970), Feyhaman (1970), DGSA 90 Yıl: 90. Yıl Öğretim Üyeleri Sergisi (1973) katalog çalışmalarını gerçekleştirmiştir. Ayrıntılı bilgi için bkz. **Adnan Çoker Retrospektif 2010**, Beşiktaş Belediyesi – Beltaş A. Ş. Sanat Yay.: 12, Promat Basım Yayın San. Ve Tic. A. Ş., Mart 2010, s. 478-479

\*\* *“İmparatorluk ve Meşrutiyet Dönemlerinde Fransa da Öğrenim Gören Türk Ressamları”* için ve *“19. ve 20. Yüzyıl Türk Resim Sanatının Gelişimi”*ne ilişkin grafikler hazırlamıştır. Bkz. Ek:1 s. ; Ek:2 s. **Adnan Çoker Retrospektif 2010**, Beşiktaş Belediyesi – Beltaş A. Ş. Sanat Yay.: 12, Promat Basım Yayın San. Ve Tic. A. Ş., Mart 2010, s. 466 – 467. Bir diğer çalışması ise ismi geçen kaynağın 477. sayfasında yer alan grafikte ise d Grubu'nun 1933-1960 yılları arasında sanatçıların özel sergiler ve başka sergilere katılımlarının sınıflandırıldığı bir grafik de hazırlamıştır.

## SONUÇ

Batı resim sanatı, 20. yüzyılın ilk çeyreğinde birçok resim sanatı hareketi (Kübizm, Fütürizm, Ekspresyonizm, Orfizim, Süpramatizm, Konstrüktivizm, Dada, Pürizm, Sürrealizm) üzerinde yeni açılımlar geliştirirken, Türk resim sanatının, bu süreçte kendisine yön veren Akademi'nin kurallarına saplanıp kaldığı, Gerçekçi ve İzlenimci anlayışın etkisinden uzun yıllar kurtulamadığı görülmektedir. Bu bağımlılıktan vazgeçerek, eleştirilere de maruz kalan Batı yanlısı eğilimleri (Kübizm/Konstrüktivizm, Dışavurumculuk ve Fovizm), Müstakiller ve sonrasında d Grubu sanatçıları, Türk resim sanatına taşımaya başlamışlardır. Bu Batı yanlısı aktarımın da, sorunları beraberinde getirdiği görülmektedir. Mümtaz Sağlam'ın bu sorun ve sonrasında ortaya çıkan gelişmeler konusundaki görüşleri şöyledir:

*“Görünüşte düşünce ağırlıklı bir biçimleme eylemine dönüşen kübist ve konstrüktivist biçimleme önerilerinin sentezine dayalı bir algılama şeklinin, özellikle resim sanatındaki uyarlamalarında ve yorum denemelerinde aksayan sonuçlar ürettiği ortadadır. Bu düşünce ve şekil sisteminin ne kadar uzağında kalınmış olduğu gerçeğini kavramak, sonuçta sonraki sivil kopuşları da hazırlayan önemli bir deneyimin yaşanmasını gerekli kılmıştır. Dolayısıyla 1950'li yıllara ulaşan Cumhuriyet Dönemi Türk Resim Sanatı'nın genel görünümünde, modernleşmenin gerekleri doğrultusunda üretilmiş görünen, ancak biçim/içerik senteziyle aşırılığa kayan ve tartışmalı bir eksende çeşitlenen yapıtların egemenliğinden söz etmek yanlış olmayacaktır.”<sup>249</sup>*

Osmanlı'yla başlayan, Batı'ya özgü düşüncelerin temellerinin atıldığı bir dönem sonrasında, Atatürk de, yeni kurulan Cumhuriyet'e muasır medeniyetler seviyesine ulaşmayı hedef olarak koymuş ve bunun etkisiyle, Türkiye'de çok yönlü bir gelişim yaşanmaya başlanmıştır. Muasır'ın Türkçedeki karşılığı 'çağdaş'tır ve hedef Türkiye'ye göre daha çağdaş durumda olan Batı uygarlığı düzeyidir. Resim sanatımız da bu çerçevede, Batı sanatını yakalamalı ve onunla yarışır konuma erişmeliydi. Ancak bu o kadar da kolay olmayacaktır. Türk ressamlarının, tuval resim mantığında köklü bir geçmişi olan Batı resminin gelişimini kavrayıp, bunu kendi kültürüyle harmanlayarak, çağın sanatsal üretiminde yaratıcı sonuçlara ulaşması için, çok da fazla zamanları yoktur. Bu durumu, 1961 yılında Türkiye'nin ilk yerli üretimi olan otomobile (Devrim) benzetmek mümkündür. Çok kısa bir sürede (4,5 ay) Türkiye'ye ait bir otomobil üretimi isteği filizlenip örneği tamamlanmış, ancak; bir otomobil geleneği olmayan ülkede, bu otomobil geliştirilip, devamı getirilebilecekken, aracın ufacık bir tökezlemesi sonucu üretimden vazgeçilerek, yapılan tüm emekler tam anlamıyla boşa gitmiştir.

<sup>249</sup> Mümtaz Sağlam, **Türkiye Cumhuriyet Merkez Bankası Koleksiyonu'ndan Çağdaş Türk Resim Sanatı**, Mas Matbaacılık A.Ş. İstanbul, 2010, s. 16

Osmanlı'nın, son döneminde Batı'yla bağlarını kurmaya başlayarak, minyatürle gelen iki boyutlu bakış açısını, üç boyutlu tuval resim mantığına yönelten Türk resim sanatı, Cumhuriyet'in kuruluşuyla birlikte çıktığı bu yolculukta, kendine ait yeni bir resim sanatını ortaya koyma isteğindedir. Bu dönem, Batı etkisinin çok hissedildiği ve bocalamaların yaşandığı bir süreç olarak karşımıza çıkmaktadır. Ulusal/Evrensel, Doğu/Batı ve Geleneksel/Modern gibi kavramların yoğun olarak tartışıldığı bu süreçte, Türk resim sanatında, Batı resim sanatı etkisinde kopyaya/taklitle kayan çalışmalar ortaya çıktığı gibi, ulusal bir resim sanatı yaratma çabaları ile içeriğe önem verilmeden, biçimsel bir yaklaşımla kendi kültürümüze ait unsurların (yerel ve yöresel konuların), Batı resim sanatında miladını doldurmuş eğilimlere uyarlandığı çalışmalar da ortaya konulmuştur. Aynı zamanda, Batı resim sanatının yeri geldiğinde Doğu sanatını keşfe çıktığının farkına varan Türk resim sanatının, buradan yola çıkarak, kendi kültürel mirasını Batılı bir gözle ele aldığı yapıtlar ortaya koyma çabaları ile de, resimde biçim ve içeriksel problemlerin yaşanması engellenememiştir. Türkiye'den yurt dışına bursla sanat eğitimi almaya giden öğrencilerde, dil konusundaki yetersizliklerin, zaman zaman sanatsal üretimlerine etkilerinin de var olduğunu düşündüren anekdotlara da rastlamak mümkündür. Avrupa'ya sanat eğitimi için gönderilen öğrencilerin, buradaki sanatçılardan ve sanat hareketlerinden etkilenmemelerinin mümkün olmadığı açıktır. Sanatçıları, yeterli donanımına sahip olmadan Avrupa'ya gönderip, Batılı bir sanat eğitimi almalarını sağladıktan sonra, onları çok Batı taklidi işler üretmekle suçlamanın da doğru olmayacağı kanısındayım. Ayrıca sanatçıların, Avrupa'da sanat eğitimi alıp, o kültürü, o atmosferi yaşadktan sonra Türkiye'ye dönüşte daha merkezi olan yerlerde, özellikle Akademi'de ve yüksek öğretim kurumlarında görev almaları gerekirken, Anadolu'nun çeşitli yerlerindeki ortaöğretim kurumlarına gönderilmelerinin de, sanatsal üretimleri açısından ve Türk resim sanatının gelişimi açısından olumlu sonuçlar ortaya çıkarmadığı da görülmektedir.

Dozu kaçan eleştirilere rağmen, Müstakiller ve sonrasında d Grubu'nun Batı seyrini izleyen yenilikçi yaklaşımları, Türk resim sanatının önünü açan bir etki yaratmıştır. Bu iki birlik/grup üzerinden Batı'nın Türk resmine etkisine ilişkin ortaya çıkan eleştirel yaklaşımların; sanatçılar, yazarlar arasında oluşturduğu tartışmaların/atışmaların, resim sanatının gelişimi açısından yararlı olduğu görülmektedir. Türk resim sanatında yaşanan bu bocalamalı gelişmelere 21. yüzyıldan bakıldığında; çok sağlıklı olmadığı görülse de, yaşandığı süreçteki eğitim

sisteminin, kültürel ortamın, ekonomik koşulların ve siyasi gelişmelerin bunu kaçınılmaz kıldığı anlaşılmaktadır. Devletin, o dönemdeki sanatçıların ekonomik anlamda yaşadıkları sıkıntılara, çeşitli faaliyetlerle destek olma çabaları (sergiler, yarışmalar, yurt gezileri) da görülmektedir. Sanatta her ne kadar Devlet (CHP) desteğine ilişkin örnekler olmuşsa da, sanatçıların sergi açabilecekleri yerler konusunda fazla bir gelişimin olmadığı da bilinmektedir. Sergi açacak mekanlarının yeterli olmadığı bu süreçte, (Müstakiller ve d Grubu) sanatın yaygınlaşması ve sanatı izleyiciyle daha sık buluşturma istekleri doğrultusunda ortaya konulmuş olan kısıtlı ve farklı çabaların, takdir edilmesi gereken mücadeleler olduğu ortaya çıkmaktadır.

Osmanlı'nın son döneminde ve Tez'in kapsadığı 1929'dan başlayan ve 60'lı yıllara kadar devam eden süreçte, Türk resminin Batı'ya yönelimi açıkça görülmektedir. Türk sanatı, Batı sanatında henüz görülmeden önce, özellikle mimari süslemelerde ve tezhip (hat) alanlarında çok önceden soyut sanat çalışmaları gerçekleştirmişse de, Kandinsky'nin 1910 yılında ilk defa soyut resim örneğini ortaya koymasından çok daha geç bir tarihte soyut resimle bağını kurduğu açıktır. Soyut resim bağlamında din / sanat ilişkisinin doğurduğu sonuçların, Türk resim sanatının gelişimi açısından aksaklıklar doğurduğu bilinmektedir. İslami kaynaklarda çok net bir şekilde, suret yasağına yer verilmemiş olmasına rağmen, yaşantıda bunun tam anlamıyla kavranılamamış olmasının olumsuz etkileri görülmüştür. Ancak, İslam sanatındaki kaligrafi/hat çalışmalarının soyut resim mantığıyla örtüşmesinin, Türk resim sanatında, II. Dünya Savaşı sonrası ortaya çıkan soyut resim eğiliminde önemli bir yer tuttuğu görülmektedir. Sanatçılarımızın bazılarının, Batı'daki çağdaşlarıyla aynı zamanda, aynı sanat eğiliminde çalışmalar ortaya koymaları, önceden Avrupa'da ortaya çıkan sanat eğilimlerini ortalama 30–40 yıl geriden takip eden Türk resim sanatı için, Batı sanatıyla aranın kapanması ve yeni bir dönemin başlangıcı olması açısından önemlidir. Türk resim sanatı, aynı kültürel gelişmeleri yaşamadığı Batı sanatıyla etkileşimli bir şekilde ilerlemesi sonucunda, Batı öykünmeciliği ve Doğu sanatının bir sentezi fikriyle yanlış sonuçlar ortaya konulmuş olsa da, II. Dünya Savaşı sonrası ortaya çıkan Amerika'daki Soyut Dışavurumculuk ve bunun Avrupa'da karşılığı olan İnfornel Sanat hareketleriyle ön plana çıkan ikinci soyut dalgaya daha çabuk intibak etmiştir.

Batılılaşma, Türk resim sanatına olan etkileri ile üzerinde yapılan araştırmaların yoğunlaştığı bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Batı ve Amerika hegemonyası ile küresel dengelerin yön değiştirdiği günümüzde; Türkiye'nin ne zaman sonuçlanacağını belli olmadığı Batı hayali halen devam etmektedir. Türkiye'nin Batılılaşma yönünde atması gereken adımların varlığı, ya da Avrupa'nın Türkiye'yi kendi içerisine dahil etme sürecindeki belirsizlikler devam ederken, Türkiye'nin Avrupa Birliği'ne girmesi için yürütülen müzakere süreci, yerine getirilmesi gereken Batı kriterlerine bağlı olarak paket paket ilerlemektedir. Eğitim sisteminde de, Batılı bir anlayışa ayak uydurma gayretleri çerçevesinde, Bologna Eğitim Sistemi'ne birçok üniversitenin adapte olma süreci yaşandığı görülmektedir. Türk resmi de bu anlamda kendini Batı'nın kucağına bırakırken, bir yandan da kendi olabilme ikileminin içerisine girmiştir. Türk resmine bakıldığında, Batılı bir bakış açısı yanında, kendi benliğini kaybetmemeyi başarmış çalışmalarla, Doğu ve Batı dengesinin kurulduğu takdirde, başarıya ulaşılabilen örneklerin artarak ortaya konulabileceğidir. Bu anlamda Soyut resim açısından bakıldığında; Fahrelnissa Zeid, Nejat Melih Devrim, Sabri Berkel, Adnan Çoker vb. gibi sanatsal üretimleriyle başarılı olan sanatçılarımız değerlendirildiğinde, Türk resim sanatının, II. Dünya Savaşı sonrasında Avrupa Birliği'ne zaten girmiş olduğunu söylemek çok da yanlış olmayacaktır.





## KAYNAKÇA

### Kitaplar

**Abidin Elderoğlu; 'Retrospektif' Sergi Katoloğu**, Polart Sanat Yay., Erthem Basım Yayım Dağıtım, San. Ve Tic. Ltd. Sti, 2008

**Adnan Çoker Retrospektif 2010**, Beşiktaş Belediyesi – Beltaş A. Ş. Sanat Yay.: 12, Promat Basım Yayın San. Ve Tic. A. Ş., Mart 2010

AKSEL, Malik; **İstanbul 'un Ortası**, T.C. Kültür Bakanlığı Yay., Ankara, 1977

ANTMEN, Ahu; **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, Sel Yayıncılık, 2. Baskı, İstanbul, 2009

ARIK, Rüçhan; **Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı**, Türkiye İş Bankası Yay., Sanat Dizisi: 24, Ankara, 1976

BALTACIOğLU, İsmail Hakkı; **Demokrasi ve Sanat**, Kanaat Kütüphanesi, Sanayi Nefise Matbaası, İstanbul, 1931

BARAZ, Yahşi; **Türk Resminde Soyut Eğilimler**, Dışbank, Mas Matbaacılık A.Ş, 1998

BAŞKAN, Seyfi, **Osmanlı Ressamlar Cemiyeti**, Çardaş Basım Yayın Ltd. Şti. Ankara, 1994.

BAZAINE, Jean; **Bugünkü Resim Üzerine Notlar**, Çeviren, Safa M. Yurdanur, İsmail Akgün Matbaası, İstanbul, 1951

BERK, Nurullah; **Ustalarla Konuşmalar**, Ankara Sanat Yay.: 4, Ankara, 1971

BERK, Nurullah; **İstanbul Devlet Resim ve Heykel Müzesi**, Akbank Sanat Kitapları, 1972

BERK, Nurullah; **Türk ve Yabancı Resminde İstanbul**, Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu, İstanbul, 1977

BERK, Nurullah ve Adnan Turani; **Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi**, C. 2, Tıglat Yay., İstanbul, 1981

BERKES, Niyazi; **Türkiye’de Çağdaşlaşma**, YKY, 9. Baskı, İstanbul, 2006

BEYKAL, Canan; **Sabri Berkel: Dönemler II (1955 – 1990)**, YKY, İstanbul, 2006

**Cemal Tollu: Retrospektif**, YKY, İstanbul, 2005

CEVİZCİ, Ahmet; **Felsefe Terimleri Sözlüğü**, Paradigma, İstanbul, 2000

ÇALIKOĞLU, Levent; **Yeni Yapıtlar Yeni Ufuklar Sergisi Kataloğu**, İstanbul Modern, İstanbul, 2009

ÇOKER, Adnan; **Sabri Berkel**, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yay., “Toplu Sergiler” 3, İDGSA Basımevi, 1977

ÇOKER, Adnan; **Nurullah Berk**, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi 1977 Yayını “Toplu Sergiler” 2, İ.D.G.S.A Matbaası, İstanbul, 1977

ÇOKER, Adnan; **Zeki Kocamemi**, İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi Yayını, Toplu Sergiler: 5, 1979

DUBEN, İpek; **Türk Resmi ve Eleştirisi 1880 – 1950**, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 1. Baskı, İstanbul, Mart 2007

**Dünden Yarına Nuri İyem II**, Evin Sanat Galerisi Yayını, İstanbul, 2002

**Eczacıbaşı Sanat Tarihi Ansiklopedisi**; C: I-II-III, Yem Yayınevi, İstanbul, 1997

EDGÜ, Ferit; “Paris’te Soyut Sanat Yılları”, **Paris Okulu ve Türk Ressamları; Paris 1945-1960**, YKY, İstanbul, 2000

ELVAN, Nihan; **Resim Tarihimize: “İş ve İstihsal” 1954 Yapı Kredi Resim Yarışması Kataloğu**, YKY, 2004

ERGÜVEN, Mehmet; “Resimde Ulusallık Üzerine”, **Yoruma Doğru**, YKY, İstanbul, 1992

ERGÜVEN, Mehmet; **Davetsiz İzleyici: Resimler Üzerine Denemeler**, Agora Kitaplığı 165, İdil Matbaacılık, İstanbul, Mayıs 2007

ERZEN, Jale Necdet; **Sabri Berkel**, Enlem 80 Yay., Pan Matbaacılık, Ankara, 1995

EYÜBOĞLU, Bedri Rahmi; **Resme Başlarken**, Bilgi Yay. 213, Ankara, 1986

GEZGİN, Ümit; **Cumhuriyet Resimleri**, Beşiktaş Belediyesi – Beltaş A.Ş. Sanat Yayınları: 7, İstanbul, Ekim 2008

GİRAY, Kıymet; **Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği**, Akbank Yay., İstanbul, 1997

GÖRGÜN, Ziyaettin; **Soyut Resim**, B. Kervan Matbaası, İstanbul, 1961

**Gözlem / Yorum / Çeşitlilik**; İstanbul Modern Yay., İstanbul, 2004

GÜLTEKİN, Gönül; **Ali Çelebi**, Türkiye İş Bankası Kültür Yay.: Türk Ressamları Dizisi 4, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1984

GÜVEMLİ, Zahir; **Sanat Tarihi**, Varlık Yay., İstanbul, 1960

İPŞİROĞLU, Mazhar Şevket ve Sabahattin Eyüboğlu; **Avrupa Resminde Gerçek Duygusu**, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yay.: 521, 3. Baskı, İstanbul, 1972

İPŞİROĞLU, Nazan; **Resimde Müziğin Etkisi**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1995

İSLİMYELİ, Nüzhet; Türk Plastik Sanatçıları Ansiklopedisi, Ankara Sanat Yay., C. 2 (I-P), Ankara, 1969

KABACALI, Alpay; Tahir Özcelik ve Bülent Berkman; "Yapımcılık", **Sanat Ansiklopedisi**, Milliyet, 1991

KOÇAK, Orhan; **Modern Ve Ötesi; Elli Yılın Sanatına Kenar Notları**, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yay.:179, İstanbul, Eylül 2007

Lhote, André; **Sanatta Değişmeyen Plastik Değerler**, Çev. Kaya Özsezgin, İmge Kitabevi, Ankara, Ocak 2000

**Mekteb-i Sultani'den Galatasaray Lisesi'ne Ressamlar (1868-1968)**, Pera Müzesi Yay., İstanbul, 2009

**Modern Türk 20. yy. İlk Yarısında Türk Sanatı**, İstanbul Sanat Müzesi Vakfı, İstanbul, 2001

**Modern ve Ötesi**, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yay., İstanbul, 2007

ORUZ, Reşat; **Modern Sanatın Mazi İle Alakası, Doğuşu Ve Sanat Eseri Unsurları**, Balıkesir Halkevi Yay., 1937

**Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi 1911-1914**; Kitap Yayınevi-146, İstanbul, 2007

ÖZSEZGİN, Kaya; "Kaynağa Dönüş Açısından Gruplaşma Eğilimleri", **Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi**, C. 3, Tıglat Yay., Aralık 1982

READ, Herbert; **A Concise History of Modern Painting**, New York, Frederick A. Praeger, 1965

**Robert Rauschenberg Combines**, Museum of Contemporary Art, Los Angeles, and Steidl Verlag, Germany, 2005

RONA, Zeynep; **Modern ve Ötesi; Elli Yılın Sanatına Kenar Notları**, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yay., İstanbul, 2007

**Sabri Berkel Kataloğu** - Artist, Omaş Ofset A.Ş., İstanbul, 2000

SAĞLAM, Mümtaz; **Türkiye Cumhuriyet Merkez Bankası Koleksiyonu'ndan Türk Resim Sanatında Soyut Eğilimler**, Mas Matbaacılık, 2009

SAĞLAM, Mümtaz; **Türkiye Cumhuriyet Merkez Bankası Koleksiyonu'ndan Çağdaş Türk Resim Sanatı**, Mas Matbaacılık A.Ş. İstanbul, 2010

SÖNMEZ, Nemci; **Hakkı Anlı (1906-1991)**, Galeri Nev, A4 Ofset, Mart, İstanbul, 1998

SÖNMEZ, Nemci, Enis Batur ve Ferit Edgü; **Paris Okulu ve Türk Ressamları; Paris 1945-1960**, YKY, İstanbul, 2000

ŞEHSUVAROĞLU, Bedi N.; **Ali Sami Boyar**, İsmail Akün Matbaası, İstanbul, 1959

ŞİŞMAN, Adnan; **Tanzimat Döneminde Fransa'ya Gönderilen Osmanlı Öğrencileri (1839-1876)**, T.T.K. Yay., VII. Dizi, S. 209, Ankara, 2004

TANALTAY, Erdoğan; **Sanat Ustalarıyla Bir Gün**, Sanat Çevresi Aylık Sanat Dergisi Kültür ve Sanat Yay.: 4, Tekin Ofset, İstanbul, 1989

TANSUĞ, Sezer; **Çağdaş Türk Sanatı**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1986

TANSUĞ, Sezer; **Çağdaş Türk Sanatına Temel Yaklaşımlar**, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1997

TANSUĞ, Sezer; **Gelenek Işığında Çağdaş Sanat**, İz Yayıncılık, İstanbul, 1997

TOPRAK, Burhan; **Sanat Tarihi**, İnkılâp ve Aka Kitabevi, İstanbul, 1966

TURANİ, Adnan; **Zeki Faik İzer**, Enlem 80, Ankara, 1995

Türk Dil Kurumu, **Türkçe Sözlük 2 (505/2)**, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1983

Türk Dil Kurumu, **Türkçe Sözlük**, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1988

Türk Dil Kurumu, **Türkçe Sözlük**, Türk Dil Kurumu Yay., 10.Baskı, Ankara, 2005

ÜLKEN, Hilmi Ziya; **Resim ve Cemiyet**, Üniversite Kitabevi, İstanbul, 1942

YAMAÇ, Kadri; **Üç Kuşak Gazi Eğitimli Sanatçılar Kataloğu**, Sunuş Yazısı, Ankara, 2006

YAMAN, Zeynep Yasa, **d Grubu 1933-1951**, YKY Sergi Kitapları, İstanbul, 2002

YAMAN, Zeynep Yasa; "Fahrünnissa Zeid: Küreselleşen Dünyanın İdeolojiler Dışı Gezgin Sanatçısı", **Fahrelnissa ile Nejad; Gökkuşağında İki Kuşak**, İstanbul Modern Yay., İstanbul, 2006

**1939-1963 Önemli İç ve Dış Olaylar Kronolojisi**, YKY, İstanbul, 1964

## Dergiler / Gazeteler

“Adnan Çoker İle Söyleşi”, **Yeni Boyut Dergisi**, Nisan 1/2, Ankara, 1982

**Akbaba Dergisi**, 13.yıl, S. 53, İstanbul,1935

AKSEL, Malik ; “Türk Sanatının Garp Resmine Tesirleri”, **Ar Dergisi**, S. 11, İkinci Teşrin, 1937

AKSÜĞÜR, İpek; “Batı resim dilini kullanma aşamasından geçip kendi kültürüne dönen ressam: Adnan Çoker”, **Milliyet Sanat Dergisi**, S. 315, İstanbul, 19 Mart 1979

ALPARSLAN, Ali; “Adnan Çoker Tuval’e Yeni Kimlik Kazandırmak İstiyor” (Adnan Çoker’le Söyleşi), **Hürriyet Gösteri Sanat - Edebiyat Dergisi**, S. 87 (Şubat), İstanbul, 1988

“Ankara garı Resim müsabakası”, **Arkitekt Dergisi**, S. 9 (81), İstanbul, 1937

ARDAĞI, Adnan; “Resim, Karikatür, Fotoğraf Sergileri”, **Dost Dergisi**, S. 25, 1959

ARTUN, Ali; “Çağdaş Sanat Tarihleri ve Türkiye’de Sanatın Çağdaşlaşması”, **Toplum ve Bilim**, S. 79, İstanbul, Kış 1998

ARTUN, Ali; “Hakkı Anlı ve Bir Yerel Modernizm Zamanı”, **Sanat Dünyamız Dergisi**, S. 102, İstanbul, Bahar 2007

BARAZ, Yahşi; “Türk Resminde Bir Fenomen”, **Artist Dergisi**, Nisan, S: 4/18, İstanbul, 2004

BAYKAM, Bedri; “Kültürlerarası İletişim Sinerji ve Çatışması”, **İleri 2 Aylık Gençlik Ve Siyaset Dergisi**, S. 16-17, İstanbul, Mayıs-Haziran / Temmuz-Ağustos 2003

BERK, Nurullah; “Tabiat Ve Taklit”, **Ar Aylık Dergi**, Sene: 1, S. 1, SONKÂNUN 1937

BERK, Nurullah; “Sanat ve Devlet”, **Varlık Dergisi**, S. 519, İstanbul, 1 Şubat 1960



BERK, Nurullah; "Cemal Tollu", **Yeni İnsan Bilim Sanat Düşün Edebiyat Dergisi**, S. 17, İstanbul, Mayıs 1964

BERK, Nurullah; "Plastik Sanatın Yankıları", **Varlık Dergisi**, S. 752, Mayıs 1970

BERK, Nurullah; "Gerçekçi Bir Soyut André Lhote", **Ankara Sanat**, S.77, Eylül 1972

BEYKAL, Canan; " "Müstakiller" ve "D Grubu" ", **Hürriyet Gösteri Sanat - Edebiyat Dergisi**, S. 87 (Şubat), İstanbul, 1988

"Bir Resim Sergisi", **Arkitekt**, S. 3-4 (159-160), İstanbul, 1945

BİRET, İsmail; "Sabri Berkel Anlatıyor" (Sabri Berkel'le Söyleşi), **Varlık Dergisi**, S. 469, 1 Ocak, 1958

COIGNARD, Jérôme; "Ustaların Ardından Yaratmak", **Türkiye'de Sanat Dergisi**, S. 17, İstanbul, Ocak/Şubat 1995

CUDA, Mahmut; "Ressamlar Taze Bir Gayretle Çalışıyorlar", **Arkitekt Dergisi**, S. 5 - 6 (101-102), 1939

CUDA, Mahmut; Devlet Resim Ve Heykel Sergisi Münasebetile, **Güzel Sanatlar Dergisi**, S. 2, Sermet Matbaası, İstanbul, Mayıs 1952

DAL, Esin Yarar; Türk Resminde Kaligrafik Eğilimler, **Türkiye'de Sanat Dergisi**, S. 1, İstanbul, Kasım/Aralık 1991

DİNO, Abidin; "Yaprak Yazarlarına Mektup", **Yaprak Fikir Sanat Gazetesi**, yıl:1, S. 12, 15 Haziran, Ankara, 1949

ECEVİT, Bülent; "Bugünkü Türk Resmi", **Kültür Dünyası Dergisi**, Unesco, S. 1, 15 Ocak 1954

ECEVİT, Bülent; "Helikon", **Gergedan Yeryüzü Kültür Dergisi**, No: 17, İstanbul, Temmuz 1988

EPIKMAN, Refik; "Türk Plastik San'at Hayatına Toplu Bir Bakış", **Ülkü Halkevi Dergisi**, Ulus Basımevi, C. XIII, S. 78, Ankara, 1939

ERGÜVEN, Mehmet; "Mahmut Cûda İle Hans Hofmann Üzerine Söyleşi"; **Gergedan Yeryüzü Kültürü Dergisi**, No: 3, İstanbul, Mayıs 1987

EROL, Turan; "Resmimizin Son On Beş Yılı", **Yeni Dergi**, S. 65, De Yayınevi, İstanbul, 1970

EROL, Turan; "Sanatımızın Demokrat Parti Dönemi ve "Vilayet Resimleri" Olayı", **Milliyet Sanat Dergisi**, Sayı: 35, 1 Kasım 1981, s. 24

ERZEN, Jale; "Sabri Berkel'in Resmine Yeniden Bakış", **P Sanat Kültür Antika Dergisi**, S. 21, İstanbul, Bahar 2001

ERZEN, Jale; "Taklit", **Arredamento Mimarlık Dergisi**, S. 2, 2002

EYÜBOĞLU, Bedri; "P. Bonnard'a Selâm", **Arkitekt Dergisi**, S. 3-4 (147-148), İstanbul, 1944

FOÇALI, Z.; "Galatasaray'da Resim Sergisi", **Arkitekt Dergisi**, S. 7, İstanbul, 1936

GERMANER, Semra; "1950'den Günümüze Türk Resmi", **Sanat Çevresi**, S. 102, İstanbul, 1987

GİRAY, Kıymet; "Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği", **Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi**, Ankara, Yıl: 2, S. 17, Kasım 1983

GÖRELE, Hamit; "Turan Barında Resim Sergisi", **Arkitekt**, S. 3, İstanbul, 1936

İLHAN, Atilla; "Soyut Sanat Üzerine İleri Geri Düşünceler", **Dost Dergisi**, C. 2, S. 8, Ankara, 1958

İSKENDER, Kemal; "1950'lerden 1980'lere: Türk Resminin "Batı" Cephesinde Değişen Yeni Bir Şey Yok!", **Sanat Çevresi**, S.131, Eylül 1989

İSKENDER, Kemal; "Vilâyet Tablolarından "Çağdaş" Velâyet Tablolarına", **Sanat Çevresi**, S. 132, İstanbul, Ekim 1989

İSKENDER, Kemal; "Türk Sanatında "İthal" Değerler Geleneği: "Çağdaşlık ve Öncülük Ya Da Nesli Tükenmiş Kelaynakların Kuş Cenneti", **Sanat Çevresi**, S.127, İstanbul, 1989

İSKENDER, Kemal; "Modernizm ve Türk Resmi - 1", **Türkiyede Sanat; Plastik Sanatlar Dergisi**, S. 3, İstanbul, Mart / Nisan 1992

KAYGUN, Şahin; Selim Turan, Resim ve Paris, **Hürriyet Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi**, S. 48, İstanbul, Kasım 1984

KUBAN, Doğan; "Ulusal Sanat Kavramının Kurumlaşması: Tarihsel İçerik", **Arredamento Mimarlık Dergisi**, S. 5, İstanbul, 2005

LEWIS, Bernard; "Batılılaşma", Çeviren: Prof. Dr. Hamide Topçuoğlu, **Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi**, C. 37, S. 1-4, Ankara, 1980

MADRA, Beral; "Modern'den Postmodern'e 3", **Hürriyet Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi**, S. 127, İstanbul, Haziran 1991

NACİ, Elif; "d Grubu", **Yeni İnsan Bilim Sanat Düşün Edebiyat Dergisi**, S. 17, İstanbul, 1964

OTYAM, Fikret; "Nurullah Berk'le Konuşma", **Varlık Dergisi**, S. 379, 1 Şubat 1952

ÖZBEN, Münip; Dokuzuncu Ölüm Yıldönümünde: Zeki Kocamemi'nin Sanatı, **Ankara Sanat Dergisi**, yıl: 3, S. 25, Ankara, 1 Mayıs 1968

ÖZSEZGİN, Kaya; "Ölümünün 20. Yılında Kocamemi'nin Yapısal Sağlamlığı, Çizgi Diriliğini Temel Alan Resimleri Yeni Bir Dönem Açmıştır", **Milliyet Sanat Dergisi**, S. 323, İstanbul, 14 Mayıs 1979

PELVANOĞLU, Burcu; "D Grubu'nun abecesi", **Milliyet Sanat Dergisi**, İstanbul, Şubat 2004

PEKİN, Fuat; "Mücerret Resim", **Kültür Dünyası Dergisi**, Unesco Türkiye Millî Komisyonu, Türk Tarih Kurumu Basımevi, S. 9, Ankara, 15 Mart 1954

"Resimde Delik Açan Renk"; **P Dünya Sanat Dergisi**: Sağlık Ve Sanat, S. 42, İstanbul, Güz 2006

"Sanatçıyla Enine Boyuna; Adnan Çoker" (Röportaj 1 Ağustos 2002 / Kadıköy); **Rh+ Sanat Dergisi**, S. 01, Eylül/ Ekim 2002

TANALTAY, Erdoğan; "Elif Naci İle Birgün", **Sanat Çevresi**, S.93, İstanbul, 1986

TANSUĞ, Sezer; "Türk Ressamlar Birliği", **Dost Dergisi**, S. 19, 1959

TOKMAKÇIOĞLU, Erdoğan; "Nuri İyem'in Sergisi ve Konuşma", **Kaynak Onbeş Günlük Sanat Dergisi**, C. 6, S. 72, Ankara, 1953

TOPRAK, Burhan; "D Grubu Resim Sergisi", **Arkitekt Dergisi**, 1-2 (133 -134), İstanbul, 1943

YAMAN, Zeynep Yasa; "Türk Resminde 'Non- Figüratif' Tartışmaları ve 'Tavanarası Ressamları'", **Türkiye'de Sanat Dergisi**, Mayıs/ Ağustos 1993

YAMAN, Zeynep Yasa; "Demokrasi ve Sanat\*", **Türkiye'de Sanat Dergisi**, S. 15, İstanbul, Eylül/Ekim 1994

YAMAN, Zeynep Yasa; "Modernizmin Siyasal/İdeolojik Söylemi Olarak Resimde Köylü/Çiftçi İzleği", **Türkiye'de Sanat Plastik Sanatlar Dergisi**, S. 22, İstanbul, Ocak/Şubat 1996

YAMAN, Zeynep Yasa; "1950'li Yılların Sanatsal Ortamı ve 'Temsil' Sorunu", **Toplum ve Bilim**, Kış, 1998

### **Tez**

ÖZKAN, Özgür; "Pierre Soulages'ın Sanatında İndirgemeci Tavır ve Siyahta Somutlaşan Işık", **Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi**, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, İzmir, 2004

### **CD**

"**Cemal Bingöl Belgeseli**", (CD), Magnesia Kazıları, Arkeoloji, Kültür, Sanat Dizisi: 4 Çoğaltım: WEB İletişim Kasım 2005, ISBN 9944-998-03-6

### **İnternet Siteleri**

Arkitekt Dergisi'nin veri tabanının yer aldığı:  
<http://dergi.mo.org.tr/detail.php?id=2> (Erişim: 15.05.2012)

ARMUTÇU, Emel; "Elektronik Müziğe Sevdalı Adam, Hürriyet Pazar, 01.02.2003, (<http://webarsiv.hurriyet.com.tr/2003/02/01/243146.asp>) Erişim: 06.03.2012

BAYTAL, Yaşar; "Demokrat Parti Dönemi Ekonomi Politikaları (1950-1957)" Ankara Üniversitesi Türk inkılâp Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi S 40, Kasım 2007, s. 545-567  
<http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/45/790/10141.pdf> (Erişim: 04.04.2012)

BEHRAMOĞLU, Ataol; "Edebiyat ve Sanat Eğitiminde Ulusallık", Ulusal Eğitim Kurultayı Mayıs 2006, Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, s. 17-18  
<http://efd.mehmetakif.edu.tr/arsiv/02012008dergi/dosyalar/16-21.pdf> Erişim: 06.03.2012

BEYKAL, Canan; "1945 Sonrası Sanat", Sanatsanat Dergisi, İstanbul, Kış 2004  
[http://www.felsefeekibi.com/sanat/yazilar/yazilar\\_1945SonrasiSanat.html](http://www.felsefeekibi.com/sanat/yazilar/yazilar_1945SonrasiSanat.html)  
Erişim: 20.02.2012

DÜNDAR, Can; "Araftakiler", 20.10.2001 tarihinde yayınlanmış köşe yazısı  
[http://www.candundar.com.tr/\\_v3/index.php#!%23Did=172](http://www.candundar.com.tr/_v3/index.php#!%23Did=172) Erişim: 06.04.2012

ÇAKIR, Seda; "Siyahın Derinliği Mine Sanat'ta", Sabah – (Günaydın) gazetesi, 18.12.2004  
<http://arsiv.sabah.com.tr/2004/12/18/gny/gny124-20041218-200.html> Erişim: 06.03.2012

Ecevit'i Davet Ettik, Sabah Gazetesi  
[http://www.sabah.com.tr/kultur\\_sanat/etkinlik/2010/03/18/eceviti\\_davet\\_ettik](http://www.sabah.com.tr/kultur_sanat/etkinlik/2010/03/18/eceviti_davet_ettik)  
Erişim 06.03.2012

GÜRÇAĞLAR, Aykut; "İçsel Işığın Ustası Mübin Orhon", Antikdekor, 106, İstanbul, 2008 (<http://www.antikalar.com/v2/konuk/konuk0909.asp>) Erişim 01.08.2012

BARAZ, Yahşi; "Soyut Resim", **Sanat Çevresi**, Kasım, 1998  
(<http://galeribaraz.com/2010/3060/soyut-resim/>) Erişim: 06.03.2012

BLANCHE LAZZELL'in (1878-1956) biyografisi  
[http://www.hollistaggart.com/artists/biography/blanche\\_lazzell/](http://www.hollistaggart.com/artists/biography/blanche_lazzell/)  
Erişim 06.03.2012

GÜVEMLİ, Zahir; "Modern Türk Resminde Eski Sanatın İzleri", Yeditepe (On beş günlük fikir ve sanat gazetesi), 1 Eylül 1954, S. 68

(<http://www.sanalmuze.org/paneller/Mtskm/14mtr.htm>) Erişim 06.03.2012

KAHRAMAN, Hasan Bülent; “Beyaz, Siyah, Gri Türkler ve Milliyetçilik”, Radikal 2 Gazetesi, ([http://www.radikal.com.tr/ek\\_haber.php?ek=r2&haberno=6805](http://www.radikal.com.tr/ek_haber.php?ek=r2&haberno=6805)) Erişim: 06.03.2012

KÖKSAL, Musa; “Plastik Sanatlar ve Sinema İlişkisi” İnönü üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi Cilt/Vol. 2 Sayı/No.4, 2012  
(<http://iys.inonu.edu.tr/webpanel/dosyalar/988/file/sayi04/121-131.pdf>)  
Erişim: 14.08.2012

Öncü Bir Sanatçı: Adnan Çoker; Antikalar Dergisi, S. 81, 2004, s. 86 - 92  
<ftp://antikalar.com/wwwroot/antikalar/v2/konuk/konuk1104.asp>  
(Erişim 04.04.2012)

PEKPELVAN, Belgin; “Türkiye’de Gelenekli Ve Çağdaş Sanatta Anlatım Biçimi Olarak İslâm Yazısının Kullanımı”, Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 2009  
([http://sosyaldergi.usak.edu.tr/2009\\_2/200902BPEKPELVAN.pdf](http://sosyaldergi.usak.edu.tr/2009_2/200902BPEKPELVAN.pdf))  
Erişim: 20.03.2012

ÜSTÜNİPEK, Mehmet; “Cumhuriyet’in İlk Yıllarında 'Öteki'nin Ressamı Olmak Ve Malik Aksel”, **İstanbul Kültür Üniversitesi Dergisi**, 2005/1  
([http://www.iku.edu.tr/TR/iku\\_gunce/C3S1Sosyal/19.pdf](http://www.iku.edu.tr/TR/iku_gunce/C3S1Sosyal/19.pdf)) Erişim 06.03.2012

[www.evin-art.com/pPages/pGallery.aspx?pgID=7&lang=TR&section=2&exhID=138](http://www.evin-art.com/pPages/pGallery.aspx?pgID=7&lang=TR&section=2&exhID=138)  
Erişim: 06.03.2012

[www.osmanlicasozluk.net/osmanlica/16430-sozluk-ENMUZEC-anlam.html](http://www.osmanlicasozluk.net/osmanlica/16430-sozluk-ENMUZEC-anlam.html)  
Erişim: 06.03.2012

## ÖZGEÇMİŞ

**Ad, Soyad:** Özgür ÖZKAN

**Doğum yeri ve yılı:** Afyonkarahisar, 1978

**Yabancı Dil:** İngilizce

**Eğitim :**

**Yüksek Lisans:** 2004, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü  
Resim Anasanat Dalı

**Lisans:** 2000, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü

**Lise:** 1996, İzmir Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi

**İş tecrübesi:** 11 yıl, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi,  
Resim Bölümü

**Kişisel Sergi:**

2000 Kişisel sergi, İzmir Resim ve Heykel Müzesi, Şeref Akdik Salonu

**Seçme Sergiler:**

- 2000 61. Devlet Resim ve Heykel Yarışması Sergisi, Ankara
- 2000 Çekirdek Sanat Topluğu 3. Çağdaş Sanatlar Sergisi 'Kargaşa ve Gelecek',  
Deniz Müzesi Sergi Salonu Beşiktaş, İstanbul
- 2000 Karma Resim Sergisi, EGS OUTLET Bornova, İzmir
- 2002 63. Devlet Resim ve Heykel Yarışması Sergisi, Ankara
- 2003 Antalya Sanat Festivali Winsor&Newton Resim Yarışması Sergisi
- 2003 Marmara Üniversitesi 3. Uluslararası Öğrenci Trienali, İstanbul
- 2005 Yeni Asır Gazetesi 110. Yılı Resim Sergisi, AKM, İzmir
- 2007 2. Uluslararası Buca Eğitim Fakültesi Görsel Sanatlar Buluşması İzmir  
Bienali, Buca Eğitim Fakültesi Sergi Salonu, İzmir
- 2007 2. Uluslararası Egeart Sanat Günleri, AKM, İzmir
- 2008 50.Yılda Büyük Buluşma, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi,  
Mustafa Kemal Kültür Merkezi, Beşiktaş, İstanbul
- 2008 Mavi-Su Sergisi, Güzelyalı Kültür Sanat Merkezi, İzmir
- 2010 Büyük Buluşma 2010 Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakülteleri Öğretim  
Elemanları Sergisi, Gazi Üniversitesi Resim Heykel Müzesi, Ankara
- 2010 34. DYO Resim Yarışması, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi  
Mimar Sinan Salonu, İstanbul
- 2011 Ege Üniversitesi 4. Uluslararası Egeart Sanat Günleri, AKM, İzmir

**Ödül:**

2003 Türk Koleji, 2. Geleneksel Bahattin Tatiş Resim Yarışması Üçüncülük Ödülü