

T.C
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

**SOYUT VE SOYUTLAMACI EĞİLİMLER KAPSAMINDA
TÜRK RESMİNDE “MANZARA”**

ÇAĞDAŞ ÖZKAN

Danışman

Yrd. Doç. Dr. A. FEYZİ KORUR


2007

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün 24.10.2009 tarih ve 16...sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin 3.0...maddesine göre Resim.....Anabilim Dalı Y. Lisans öğrencisi Çiğdem ÖZKAN'ın Saçut... Saçut... Saçut... konulu tezi/projesi incelenmiş ve aday 08.10.2009 tarihinde, saat 14:40 da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini/projesini savunmasından sonra 60... dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin/projeninbaşarılı...olduğuna oy birliği ile karar verildi.


Yrd. Doç. Dr. A. Feyzi Koer
BAŞKAN


Yrd. Doç. Rasim Özgür
ÜYE


Yrd. Doç. Serpil Avcı
ÜYE

ÜYE

ÜYE

YEMİN METNİ

Y. Lirani.....Tezi olarak sunduğum “*İngiliz ve İngilizce Dilinin Eğilimleri*
Kaynaklarında...Tarih...P. ...N. ...” adlı çalışmanın,
tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın
yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu,
bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

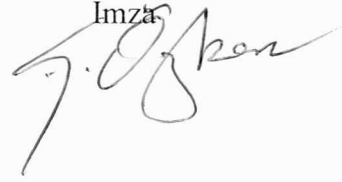
Tarih

10.12.2007

Adı SOYADI

ÇAĞDAŞ ÖZKAN

İmza



YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ
TEZ/PROJE VERİ FORMU

Tez/Proje No: Konu Kodu: Üniv. Kodu:

• Not: Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.

Tez/Proje Yazarının

Soyadı: ÖZKAN Adı: ÇAĞDAŞ

Tezin/Projenin Türkçe Adı: SOYUT VE SOYUTLAMACI EĞİLİMLER KAPSAMINDA
TÜRK RESMİNDE “MANZARA”

Tezin/Projenin Yabancı Dildeki Adı: LANDSCAPE IN TURKISH ART IN THE
CONTEXT OF ABSTRACT AND ABSTRACTING TENDENCIES

Tezin/Projenin Yapıldığı

Üniversitesi: D.E.Ü. Enstitü: G.S. E. Yıl: 2007

Diğer Kuruluşlar:

Tezin/Projenin Türü:

Yüksek Lisans:

Dili: TÜRKÇE

Doktora:

Sayfa Sayısı: 56

Tıpta Uzmanlık:

Referans Sayısı: 29

Sanatta Yeterlilik:

Tez/Proje Danışmanlarının

Unvanı: Yrd. Doç. Dr. Adı: A. Feyzi Soyadı: KORUR

Türkçe Anahtar Kelimeler:

- 1- MANZARA
- 2- SOYUT
- 3- SOYUTLAMACI
- 4-
- 5-

İngilizce Anahtar Kelimeler:

- 1- LANDSCAPE
- 2- ABSTRACT
- 3- ABSTRACTING
- 4-
- 5-

Tarih:

İmza:

Tezimin Erişim Sayfasında Yayınlanmasını İstiyorum Evet Hayır

ÖZET

Türk resim sanatçıları, 19. yüzyılın zorunlu kültürel değişim hamleleri içinde, figürden çok manzara (peyzaj) ressamlığının önem kazandığı, alabildiğine doğaya açık, hatta doğa tutkunu denebilecek bir atmosfer içinde eğitilmişlerdir. Başlangıçta askeri okulların öncülük ettiği bu eğitim alanına sonraları sivil okullar da katılmışlardır. Öte yandan özellikle Batı atölyelerinde resim eğitimine giden Türk sanatçılarından bazılarının peyzajı fotoğraf ötesi bir sorun olarak ele aldıkları ve bu yönde çalışmalara giriştikleri görülür.

Çağdaş kitap ressamlığı alanına yeni bir boyut getiren manzara tema'sının esinlendiği kaynağın, 18. yüzyıl başlarından sonra yaygınlaşan ve 19. yüzyıl boyunca devam eden “duvar manzara resimlerinin” 16. yüzyıl, hatta 15. yüzyıla kadar inen eski örneklerinden oluştuğunu görürüz. Fakat 20. yy'dan itibaren soyut sanatın Türkiye'ye girmesiyle birlikte; manzara resmi popülaritesini kaybetmemiş tam tersine çağdaş akımlarla tekrar yorumlanmıştır. Bu anlamda da hem Avrupa 'da, hem Türkiye'de birçok ressamımız özgün soyut resimler ve soyut manzara resimleri yapmışlardır. Özellikle Türk geleneklerinin renk ve biçim anlayışını manzara resmiyle birleştiren sanatçılarımız Avrupa'da çok dikkat çekmişler ve literatüre girmişlerdir.

ABSTRACT

Turkish artists were educated in 19 century's compulsory cultural change attempts and in an atmosphere in which not the figure but the landscape painting became important, in an open to nature and one that may be called addicted to nature atmosphere. At first, military schools pioneered this field of education and then the civilian schools followed them. On the other hand, it is seen that some of the Turkish artists who went for art education in Western ateliers dealt with landscape beyond photograph and attempted to work accordingly.

It is seen that the source by which the landscape theme, which brought a new dimension to modern book painting, was inspired are made of old samples -dating back to 16th century and even 15th century- of "wall landscape paintings" which became common after the beginnings of the 18th century and continued during the 19th century. However, with the entrance of abstract art to Turkey as of 20th century, landscape painting didn't lose its popularity; on the contrary, it was interpreted again with modern trends. In this sense, a great number of our artists painted authentic abstract pictures and abstract landscape paintings. Our artists who especially combined the understanding of colour and form of Turkish tradition with the landscape painting attracted attention in Europe and took place in literature.

İÇİNDEKİLER

SOYUT VE SOYUTLAMACI EĞİLİMLER KAPSAMINDA TÜRK RESMİNDE MANZARA

YEMİN METNİ	ii
TUTANAK	iii
Y.Ö.K DÖKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ VERİ FORMU	iv
ÖZET	v
ABSTRACT	vi
İÇİNDEKİLER	vii
EKLER LİSTESİ	viii
ÖNSÖZ	ix
GİRİŞ	x

BİRİNCİ BÖLÜM

TÜRK RESMİNDE MANZARA

1.1. Manzara Resmi'nin İlk Örnekleri	1
1.2. Gözleme Dayalı Yorumlar.....	6
1.3. Cumhuriyet Öncesi Manzara Resmindeki Genel Eğilimler.....	9

İKİNCİ BÖLÜM

TÜRK RESMİNDE SOYUT VE SOYUTLAMACI EĞİLİMLER

2.1. Soyut Resmin Türkiye'ye Girişi.....	22
2.1.1. İlk Soyut Manzara Resmin Oluşum Kaynakları.....	25
2.1.1.a. Paris'te ki Görsel Sanat Ortamının Soyut Manzara Resmine Etkisi ve Türk Sanatçıları.....	27
2.1.1.b. Türkiye'de ki Soyut Resmin Gelişimleri ve Soyut Manzara Ressamları.....	41
SONUÇ.....	54
GENİŞLETİLMİŞ KAYNAKÇA.....	55

ÖNSÖZ

Türk Resmi manzara resmi ile başlayacak ve günümüze kadar süren gelişim çizgisinde, manzara konusunu her dönemde saklı tutacaktır. Türk ressamlarının ürettikleri yapıtlar arasında manzara resimleri hem sayısal olarak çokluk göstermekte hem de konu seçiminde ayrıcalıklı doğa görünümlerine önem verildiğini kanıtlayan değerleri gündeme getirmektedir. O yüzden doğa resmini tek başına bir anlatım aracı olarak alan sanatçıların yanı sıra manzara temasının, soyut sanat içerisinde ne kadar önemli bir eleman olduğunu gözlemleyen sanatçıların varlık göstermesiyle doğa resmi kendi değerini daha çok arttırmıştır.

Doğa resmi aynı zaman da soyut resmin sempatisini ve gelişimini yaratıcı boyutlara taşımıştır. O yüzden de bu durum soyut ve manzara ilişkisini ayrıcalıklı bir konu haline getirir. Hem Türk resmi açısından manzara resminin gelişimi yönünde hem de konumuz gereği soyut resmin içerisinde doğa imgesinin yönlendirici ve yaratıcı çağrışımlar yapan bir araç olduğunu saptamak çok zor olmamıştır. Bunun yanı sıra sayın danışmanım Yrd. Doç. Dr. A. Feyzi KORUR'a minnetlerimi sunarım.

GİRİŞ

Bir doğu toplumu olarak resimle tanışmamız, geleneksel yapı ve toplumsal değerlerden dolayı doğrudan doğruya manzara resimlerine yönelmemizi sağlayacaktır. Cumhuriyet öncesi Türk resminin gelişimi içerisinde manzara teması gözleme dayalı bir boyutla ele alınmaya başlanmışken; cumhuriyet döneminden sonra Avrupa'yla olan bağlantılarımız ve çağdaş sanata olan ilgimizin bir sonucu olarak manzara resimlerinde bir değişim söz konusudur. Özellikle soyut resimle tanışmamızdan sonra bile doğa betimlemeleri ele alınmıştır ve zaman içerisinde manzara resmi sanatçıların bireysel yönelimleriyle özgün yorumlara ulaşmıştır. Bu anlamda da soyut resim doğa kesitleriyle gözleme dayalı bir boyuttan başlayarak farklı anlatım biçimlerine dönüşür.

Tezin içeriğinde bu anlamda doğa resminin plastik sanatlardaki önemi ve çağdaş sanat akımları içerisindeki yönelimleri ve sanatçılar boyutuyla da bireysel gelişimleri vurgulanmıştır. Özellikle soyut sanatın manzara resmiyle vardığı farklı yorumlar ve zengin anlatım biçimleri Türk resminin sanattaki yenilikleri boyutuyla da gelişimini göz önüne çıkarır. Onun için de Türk soyut manzara resmi, dünya sanatıyla başarı anlamında ve özgünlük boyutuyla eş değer bir nitelik göstermektedir.

BİRİNCİ BÖLÜM

TÜRK RESMİNDE MANZARA RESMİ

1.1 MANZARA RESMİ'NİN İLK ÖRNEKLERİ

Geleneksel eğilimde ilk Osmanlı gençleri, resim yapma eylemini de, öğrenme ile zevk duyma sınırı içinde görmüşler ve profesyonel sanatçı ruhuna ve bilincine ulaşmadan yaşamlarını resim yapmaya adanmışlardır. “19. yüzyıl ressamlarının resim imzalama alışkanlıklarının bulunmadığı bilinmektedir. Geleneksel sanatlarımızın anonim olma özelliği, yağlıboya sanatının ilk örneklerinde de kendini göstermeye başlar. Sanatçının yaptığı işin altını imzalamadığı örnekler yüzyıllar boyu çini, halı, ahşap işlerinde karşımıza çıkarken, minyatür resimleyen nakkaşların da kendi adları yerine mahlas (takma ad) kullanmayı tercih ettikleri gözlemlenir.”¹

Bu nedendir ki, Türk resminin ilk örnekleri arasında sayısız imzasız resim bulunmaktadır. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi’nde bulunan, sanatçısı bilinmeyen resimler de bu bağlamda değerlendirilir. Bu anlamda manzaranın Türk resmi açısından önemi büyüktür. Çünkü manzaranın gözlem yapma ve araştırma olanağı yaratması açısından önemli olmuştur. Bunun yanı sıra aynı görsel dokuyu kullanmaları bu dönem ressamların ortak bir sanat anlayışı üretmelerine neden olmuştur.

Örneğin; “Sanatçısı bilinmeyen Kale, Asker ressamların resimsel bilgilerinin ve teknik becerilerinin başlangıcında olduklarını kanıtlayan önemli bir örnektir. Resim yapma becerisiyle teknik bilgisinin örtüşmemesinin göstergesi olarak kale, naif bir görünümle yükselir ve 18–19. yüzyıl mimarisinin yeni bezeme programı olan tasvir sanatında karşımıza çıkan resimlere benzerlik gösterir.”²

Topkapı Sarayı olarak adlandırılan resim, asker ressamlar arasında Topkapı Sarayı’nı konu alan ender örnekler arasında bulunması nedeniyle önemli bir resimdir. Peyzaj mimarisinin Topkapı Sarayı bahçesinde de uygulanmaya başlandığını kanıtlayan bu resim, bordürlerle çevrelenen yuvarlak formlu göbeklerin

¹ GIRAY,Kıymet; “İstanbul Resim ve heykel Müzesi Koleksiyonundan örneklerle **Manzara**”,Türkiye İş Bankası Yayınları, 2000, İstanbul

² GIRAY,Kıymet; a.g.e

bitkisel özelliklerini yansıtır. Yükselen ağaçların arasından Bağdat Köşkü resimlenmiştir. Köşk, diğer köşkların arasından, çokgen planı, kubbesi, bacalarıyla beyaz bir kütle olarak, beyaz bulutların uçtuğu gökyüzüne doğru anıtsal bir görünümde yükselmektedir. Ayrıntılı işçilik, ağaç yapraklarından mimari detaylara kadar resmin anlatımında egemen olurken naif bir duyarlılığı da beraberinde getirir.

“Yıldız Sarayı Bahçesinden, (19. yy. sonu) bitki dokusu, yapay havuzları ve küçük köşkları ile Darüşşafakalı sanatçıların anlatımlarında en çok yer alan saray yapısı olarak dikkati çeker. Kenarları ağaçlarla çevrili dikdörtgen havuzların dar köşelerinde yükselen Havuzlu Köşk, dalları sulara değen salkımsöğütler, çınarlar gibi ağaçlarla çevrelenen havuz kenarında yer alan kameriyenin arkasından görünen Çağlayan Köşkü, (19. yy. sonu) ve İhlamur Kasrı, (19. yy. sonu) doğa resimlerinde Darüşşafakalı ressamların ulaştıkları ortak duyarlılıkları yansıtır.”³ Saray yapılarının yanı sıra, İstanbul’un tarihi anıtlarının birçoğu sanatçıların tuvallerinde belgelenir. Çinili Camii, gibi.

Diğer bir örnek; Tophane Çeşmesi, çevresinde yer alan yapı topluluğu ve figürlerle, 19. yüzyılda Tophane çevresindeki yaşamı belgeler bize. Bu özelliği ile de Asker ressamların figürsüz resimler yaptıkları savını çürütür. Kadın ve erkeklerin davranışlarını, giyimlerini, tartışma ve konuşma tarzlarını ve alışverişlerini bu resmin tanıklığında öğrenme olanağı tanır. Sanatçıların betimledikleri ortak görünüm arasında; “Anadolu Hisarı, İstanbul Boğazı’nda yerleşim bölgelerini ve doğal dokuyu belgelerken, Asker ressamların sanat anlayışını da sergiler. Kâğıthane bölgesini tanıtan, Kâğıthane Köprüsü, (19. yy. sonu) resmi gibi.”⁴

Bu resimler arasında İstanbul’un afetlerine tanıklık eden örneklere rastlamak ilgi çekicidir. İstanbul’u kavuran yangınlar gibi... 19. yy. sonuna tarihlenen ve sanatçısı bilinmeyen İstanbul’da Yangın, bu yıllarda İstanbul’u sık sık tehdit eden büyük yangınlardan görsel bir belge sunar.

Ressamların bu yıllarda tuvallerine yansıttıkları resimler arasından iki tanesi önemli belgeler olma niteliği ile diğerleri arasından ayrılır. “İlk örnek, Dolmabahçe Camii, günümüzde ne yazık ki ayakta olmayan Dolmabahçe Saray Tiyatrosu’nun varlığını kanıtlamakta ve mimari özelliklerini belirlemektedir. Abdülmecid döneminde; Dolmabahçe Sarayı ve Camii ile birlikte tasarlanarak inşa edilen Dolmabahçe Tiyatrosu’nun varlığını kanıtlayan bu resim, Altıgen kapı kulesi, taç kapısı ve kuşatma duvarıyla Dolmabahçe Sarayı’nın 19. yy. sonlarındaki

³ GIRAY, Kıymet; a.g.e

⁴ GIRAY, Kıymet; a.g.e

görünümünü sunmakta, aynı zamanda da Barok süslemelerle taçlandırılan görkemli giriş kapısı arkasında yükselen Saray Tiyatrosu'nu belgelemektedir".⁵

Diğer bir belge niteliği taşıyan resim ise; Kasımpaşa Önünde Türk Donanması'dır (19. yy. sonu). Bu resim Kasımpaşa sahillerinde donanmayı belgeleyen bir yapıttır. Bu resmi diğer örneklerden ayıran bir diğer özellik de, gece manzarası olmasıdır. Donanma, Haliç'in sularında yan yana dizilmiş kadırgalardan, oluşmaktadır. Kadırgaların gövdeleri, liman gibi, ışıklarla aydınlatılmıştır. Gökyüzünü aydınlatan ayın ışıkları denizin yüzeyinde yakamozlar yaratmaktadır. Asker ressamının ortak duyarlılıkları doğrultusunda ayrıntıyla resimlenen bu görünümde ışık oyunları, Ayvazovski'nin resimlerinin dönemin sanatçıları tarafından incelendiğini kanıtlamaktadır.

Mehtaplı deniz görünümüleri, dönemin romantik manzara duyarlılığını yansıtan örneklerle karşımıza çıkar. Deniz Peyzajı, (Mehtap) bu duyarlılığı yansıtan örnekler arasında ele alınabilir.

Tuvalin geri planından, manzaranın hemen arkasından, özellikle de orta bölümünden dağılan ışık kullanımı, Şeker Ahmet Paşa da dâhil olmak üzere asker sanatçıların sıkça uyguladığı bir sistem olarak karşımıza çıkar. Orman (1906) resmi, bu anlayışa bir örnek olarak görülebilir. Orman resimleri ve patika yollar arasında ağaçlıklı yerleşim birimlerinin görüldüğü yer yer kayalıkların bulunduğu Peyzaj resimleri de bu dönemin sanatçılarının eğildiği konular arasında yer alır.

"Sanatçıların İstanbul dışındaki kentleri de resimlediklerini kanıtlayan örneklere rastlamak olasıdır. Sapanca Muhtariye Köyü'nden (Sapanca Manzara), 1895–1896 yılları arasında yapılan bir görünümü sunan sanatçısı bilinmeyen resim, asker ressamının gittikleri bölgelerde resim üretmeye devam ettikleri kanıtlar."⁶

Sanatçısı bilinmeyen, bir başka deyişle, sanatçıları tarafından imzalanmayan yapıtlarda, sanatçıları bilinen yapıtlar arasında manzara aktarımından konu seçimine kadar, bu ortak duyarlıklar söz konusu olmuştur. Buradan çıkan sonuç ise bu dönemde yapılan manzara resimlerinin belge niteliği taşıması ve betimleyici bir özellik göstermesidir.

⁵ GIRAY,Kıymet; a.g.e

⁶ GIRAY,Kıymet; a.g.e



KALE

Sanatçısı bilinmiyor

71 x 49 cm. t.ü.y.



TOPKAPI SARAYI BAĞDAT KÖŞKÜ

Sanatçısı bilinmiyor

58.5 x 91 cm. t.ü.y.



DOLMABAHÇE CAMİİ

Sanatçısı bilinmiyor, 76 x 100 cm. t.ü.y.



ORMAN, Şeker Ahmet Paşa, 140 x 180 cm t.ü.y.

1.2 GÖZLEME DAYALI YORUMLAR

Manzara resminin ilk örnekleri gözleme dayalı bir anlayış göstermesine rağmen daha çok belgeleme özelliği taşır. Sanatçıların yapıtlar üzerinde özgün bir tavrı hissedilmez. Bu dönemdeki manzara resimlerinde eğitim görmüş asker ressamın akademik boyutta manzara resmine el atmaları ile betimsel tavra öznel yorumlar katmaya başladıklarını görürüz.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nde manzara resimleri bulunan asker ressamın çoğu harbiye çıkışıdır. Bu sanatçılar, Mekteb-i Harbiye'nin uyguladığı resim öğreniminin ortak değerlerine bireysel yeteneklerini ve düşünce yapılarını katan eserleri ile dönemin sanat anlayışına ışık tutmaktadırlar. Bu nedendir ki, sanatçıların kimlikleri, yetişme biçimleri ve yaşamlarının belirlenmesi dönemin gelişme çizgisini yansıtmaktadır.

Aynı zaman dilimini paylaşan asker ressamın bir kısmının son derece naif bir duyarlık taşıması, fotoğrafik gerçekçiliğe yönelmelerine karşın bazılarının daha gelişmiş bir resimsel anlatıma ulaşmaları yalnızca bireysel yeteneklerinin ayrıcalığı diyebiliriz. Bu aşamada Avrupa'ya öğrenime gitme şansını yakalayan sanatçıların diğerlerinden farklılıklar gösterdikleri açıktır. Bu saptama, gelişimin zamana bağlı bir ilerleme olmadığı, özellikle de aynı zaman dilimi içinde farklılaşan öğretim koşullarının oluşturduğu uygulamaların ortaya çıktığı kanıtlanacaktır.

Bu sistem içinde yetişen genç ressamın, manzara resimlerine öncelik ve önem veren sanatçılar olarak karşımıza çıkarlar. Doğu felsefesinin mistik yapısı içinde yetişen gençler, tanrı yarattığı olan doğaya duydukları "dokunulamaz" hayranlığı tuvallerine aktarmaya özen gösterirler. Bu sanatçıların manzara resimlerinde, zaman zaman gittikleri farklı kentler yer alsa bile, yaşadıkları kent, İstanbul vazgeçilmez bir konudur. İstanbul'un Sarayları, saray bahçeleri, tarihi anıtlarını resimlemek, onlar için saygın ve onurlu sanat uğraşısı anlamına gelmektedir. Kentin sokaklarına girebilmek, günlük yaşamın içinde olmak yatılı okulların yüksek duvarları arasında yaşayan gençlerin zaten gerçekleştiremedikleri bir düştür. Mezuniyetlerinden sonra çok azı bu tür resim yapmaya cesaret etmişlerdir.

" Süleyman Seyyid Bey, Şeker Ahmet Paşa da dahil olmak üzere, dönemin düşsel kır ve orman resimleriyle uğraşan sanatçıları arasına Seyyid Bey'de İstanbul'un yaşamını ve doğal dokusunu

işleyerek o dönemi tuvallerine yansıtmıştır. Işıklı paleti, parlak duyarlı renkleri ve süzgün tekniğiyle yakaladığı biçimi ile İstanbul'u resimlemeye başlayan Süleyman Seyyid, manzara resminde ilk atılımı gerçekleştiren örnekler üretmiştir. Ressam yapmaktan uzak, doğal ve belgesel değerler taşıyan görünlere imza atmıştır. Süleyman Seyyid'i, Hoca Ali Rıza izleyecektir. Onun boya kutusu ve tuvaliyle dolaştığı sokaklarda Hoca Ali Rıza' da dolaşacaktır.”⁷

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nde yer alan askeri okul çıkışlı sanatçıların resimlerini ele alacak olursak bu uygulama yani manzara resmi, resim sanatımızın bu süreç içinde sanatçının öğrenim koşullarına bağlı olarak gösterdiği değişimi gösterecektir.



PEYZAJ

Üsküdarlı Cevat Göktengiz

24.5 x 36 cm. Kâğıt Üzerine Suluboya

⁷ Kıymet Giray, **a.g.e**



İSTANBUL'DAN KAR PEYZAJI

Sami Yetik

72 x 97 cm. t. ü. y.

1.3 CUMHURİYET ÖNCESİ MANZARA RESMİNDEKİ GENEL EĞİLİMLER

XIX. yy başlarında primitifler olarak nitelendirdiğimiz bir sanatçı grubu Abdullah Biraderlerin çektikleri fotoğraflardan yararlanarak resimler yaptılar. Bu doğa resmi açısından farklı bir bakış açısı oluşturmuştur. Doğayı fotoğrafta gördükleri gibi kopya etme kaygısı olan bu sanatçılar içerisinde kopyadan sıyrılarak kendi öznel yorumunu katan sanatçılar da olmuştur.

“Bu sanatçıların fotoğrafı kullanmakta, Osman Hamdi gibi ayrı ayrı fotoğraf çekimlerini kompoze etme yoluna gitmedikleri, fakat fotoğraftaki kompozisyonu genellikle insan figürleri ve diğer ayrıntılardan çoğunlukla sıyrarak duru, sakin, adeta düşsel denilebilecek bir atmosfer yorumuna kavuşturarak aynen uyguladıkları görülür. Bu durumda resmin ön ve arka planları arasında nitelik farkı olmaz; ancak çizgisel perspektive ilişkin değerlerin ve objektifin yansıttığı net ışık-gölge efektlerinin özenle uygulandığı dikkati çeker.”⁸

İlk yağlıboya ressamlarımızı tanımamızı sağlayan örnekler, Yıldız Sarayı Bahçesi'nin resimlendiği örneklerdir. Sanayi-i Nefise'deki sanatçılarımız bile Yıldız Sarayı ve çevresini betimlemişlerdir.

⁸ Sezer Tansuğ, **Çağdaş Türk Sanatı**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1996, s.87

Bu resimlerin teknik ayrıcalıkları da büyük benzerlikler gösterir. Bu resimlerin boya dokuları ve hatta renk seçimleri bile aynıdır. Bütün bu benzerlikler ortak bir atölye olan Darüşşafaka Atölyeleri'nde üretilen resimleri çağrıştırır. Darüşşafaka'nın ilk mezunları arasında yetişen gençlerin resimleri arasında Yıldız Sarayı'nı betimleyenlerin sayısal birçoğluk kazanması ilgi çekicidir.

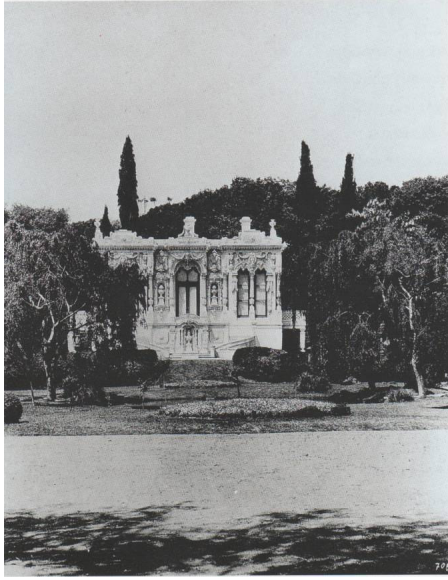
Bu resimlerin atölyede ve fotoğraf karşısında yapılmış oldukları araştırmacı yazarlar tarafından saptanmıştır. Aynı zamanda üretilen eserler, tanıdığımız bu ressamın öznel resim anlayışının bütünü içinde yer alırlar. Resimlerin tamamının manzara resmi olması, bunların ortak bir görüşü paylaşması, teknik ve uygulamada bir sanatçının elinden çıkmış kadar benzerliklerin bulunması ve önemlisi aynı boya dokusu ve renk değerlerini taşıyan paletleri kullanmaları, özel olarak düzenlenen ve denetlenen bir atölyede çalıştırılan ressamın, bu atölyenin lokal atmosferi içinde fotoğraflara bakarak resimler ürettiğini kanıtlamaktadır. Bu gerçekler sanatçıların ortak bir atölyeyi paylaştıklarını kuvvetle belirlemektedir. Bu bağlamda, Yıldız Sarayı yapı topluluğu içinde bulunan Sanayi-i Nefise (Güzel Sanatlar) binasının içinde; yan yana sıralanmış bölümler arasında tavanında sütun başlığı, pergel, cetvel ve palet fırça resimlerinin bezeli olduğu mekânın bir resim atölyesi olarak kullanıldığı düşüncesi kaçınılmazdır. Büyük bir olasılıkla bu sanatçılar saray için üretecekleri yapıtları, doğrudan Yıldız Sarayı'nın içinde, bu coğrafyanın havasını soluyarak, toprağını doğasını tanıyarak ve resimlerine bakarak, görmedikleri ayrıntıları pekiştirerek resimlemiş olmalıdırlar.

Bu sanatçıların fotoğraftan çalışmış olmaları Türk Sanatı açısından bir fotoğraf sorununun gündeme gelmesine neden olmuştur. Fotoğraf'tan birebir çalışmanın Türk Resmi açısından özgün bir sanat eseri yaratması açısından destekleyici olduğu da düşünülebilir. Primitif Ressamlar diye adlandırılan bu sanatçılar hakkında Sezer Tansuğ şöyle bir yorum yapmıştır:

“Bu sanatçıların geleneksel Türk resmiyle bağları kurulsa bile, Batı yöntemlerini kullanan resme bir geçiş evresi oluşturmaz; sadece XIX. yüzyıl resim etkinlikleri içinde özgün bir grup halinde karşımıza çıkarlar. Fotoğraftan yararlanmış olmaları da, teknik bir araca bağlı oluşları yönünden, modern türk resminin onlarla başlamış olduğunu göstermez.”⁹

⁹ Nurullah Berk, **İstanbul Resim ve Heykel Müzesi**, Akbank Yay. İstanbul, 1972

Foto-yorumcular içine giren sanatçıların üslup araştırması yönünde kişiliklerini zorladıklarını söyleyemeyiz. Bu sanatçılar fırça kullanımında, resimsel dokuyu net bir yapı içinde saklayan, boyanın herhangi bir rölyef etkisi uyandırmayacak tarzda düz uygulandığı bir ilkeye de bağlı kalmışlardır. “Su ya da ağaç gibi doğal unsurlarla bina cephesi, fener, fiske ve benzerleri gibi yapma nesnelere arasında, bu unsurları bütünlük içinde kaynaştıran resimsel kavrayışlarından da söz edilmelidir. Sanatçılar, fotoğrafın getirdiği objektif kompozisyon zorunluluğu içinde pitoreskin bu organik anlamını kavrayan ve güçlendiren bir müdahaleyi de katmışlardır. Zaten onları basit fotoğraf kopyacılığından ayıran ve yorum ustalığında temellendiren dayanaklardan biri de budur. İnsan figürleri olan fotoğraf yorumlarında da, figürleri naif bir vurgulama ile değerlendirmeleri ayrıca anlamlıdır.”¹⁰



ABDULLAH BİRADERLER

Fotoğraf albümü örnekleri

Adnan Çoker Arşivi

¹⁰ Sezer Tansuğ, a.g.e,s.87



IHLAMUR KASRI

Sanatçısı bilinmiyor. 90 x 80 cm. t.ü.y.

Meşrutiyet (II. Abdülhamit Dönemi) döneminden sonra Osmanlı toplumunun bilim ve sanat alanında yeniliklerin yaşandığı bir devirdir. Bilim ve sanat okulları aracılığı ile toplum hızla aydınlatılmaya başlanır. Batıda, gelişmenin temelini oluşturan okul sistemlerinin benimsenmesi ile birlikte Osmanlı İmparatorluğu'nda yaşanan gelişmelere köklü kültürel değişimler de katılır. Osmanlı sanatında kökten değişimlerin yaşandığı, geleneksel sanat dalları yerine, yeni sanat türlerinin ortaya çıktığı görülür. Bunların arasında en önemlisi, plastik sanatların, doğrudan Osmanlı Sarayı tarafından kabul edilip, benimsenmesi ve gelişiminin yine saray güdümünde gerçekleşmesidir.

“Resim sanatı adına, II. Abdülhamit Dönemi'nin en büyük olayı Sanayi-i Nefise-i Mekteb-i Âlisi'nin açılmasıdır. Osmanlı başkentinde Güzel Sanatlar Okulu'nun açılması, Paris'te hukuk ve resim öğrenimi gören Osman Hamdi Bey tarafından gerçekleştirir.”¹¹ Osman Hamdi, Paris öğrenimini öncelikle ressam olma tutkusunu gerçekleştirmek amacıyla kullanmıştır. Oryantalist eğilimlere katılan çalışmaları ile de Türk Resim Sanatı'na kalıcı yapıtlar bırakmıştır.

¹¹ EDHEM, Halil; **Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu**, çeviri; G. Elibal, İstanbul 1970

Osman Hamdi sanatçı olarak kendi üslubunu belirleme aşamasında Paris'te öğrenim gördüğü atölyelerin ve dolayısıyla da hocalarının etkisiyle oryantalist eğilimlere yönelecektir. “Batılı ressamın doğunun egzotik dünyasına açılan tuvallerine karşın Osman Hamdi kendi toplumunun yaşam özelliklerine ilişkin bildiği ve hatta yaşadığı değerleri yorumlayan bir çizgide oryantalist özellikleri yansıtan yapıtlara imza atar. Bu yaklaşımıyla da batının oryantalist eğilimli yapıtlarından ayrılan değerlere ulaşır.”¹²

Osman Hamdi'nin yakaladığı farklı değerler dış ve iç mekânları oryantalist tavrıyla yorumlamasından kaynaklanır. İnsan figürlerini de içine aldığı fotoğraflardan yararlanarak peyzajlar üretmiştir. Osman Hamdi'nin peyzaj özelliğini gösteren resimlerinden bir tanesi de “Venedik Manzarası” adlı resmidir. Bu resim onun figür çalışmalarından ayrılır, tamamen mistik bir Venedik görüntüsünü yansıtmaktadır.

“Limandan kente bakış olarak tuvale aktarılan manzara dar, uzun bir şerit üzerine yerleştirilmiş kent dokusunu yansıtmaktadır. Atmosfer ve denizin gri ve mavi değerleri arasında yükselen mimari yapılar Venedik'in 1878 yılındaki genel görünümünü belgelemektedir.”¹³



VENEDİK'TEN
Osman Hamdi
28 x 36 cm. t.ü.y.

¹² GİRAY, Kıymet, **İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu'ndan Örneklerle Manzara** s.170

¹³ GİRAY, Kıymet, **a.g.e.**, s.180

Buraya kadar verilen örneklerle, Türk Resmi'nin; doğruyu görerek tuvale aktarmak, fotoğraftan yararlanarak benzerlikleri resimlemek, doğa üzerinde bulunan ve bilinen tüm ayrıntıları yansıtan görünümü eksiksiz resimlemek gibi amaçları hedefleyen ressamların çalışmalarıyla ortaya çıktığını kanıtlamaktadır. Osmanlı toplumunun kendi içine kapalı bir düşünce sisteminde yetişen ressamların, toplumun baskılarına karşın resim yapmalarının bile devrim olduğu bir dönemde başlar Türk resmi. Kuşkusuz, doğunun özellikle de dinin getirdiği düşünsel altyapıya sahip olan toplumlarda, gerçekten de resim yapmak devrimsel bir eylemdir.

Bu bağlamda, bir ressam olarak bireylerin, resimleyecekleri konuların seçimleri de bu geleneksel düşünce yapısı ile doğrudan ilişkili olacaktır. Kutsal bir dokunulmazlık içinde yaşayan büyük aile düzeninde hiyerarşinin kuvvetli varlığı ve özellikle de kadınların bu düşünce içindeki ailenin erkeklerinin bakış açılarına bağımlı ve koruyup saklamaya özen gösterilen konuları resim sanatında figürsel anlatımların düşünülmesini neredeyse olanaksız kılacaktır. Türk Resmi'nin bir manzara resmi olarak başlamasının en önemli nedenlerinden biridir.

Bu aşamada ressam olarak eğitilen gençlerin, özellikle askeri okullarda katıldıkları derslerde topografya öğretiminin sonucunda da manzara resminin ortaya çıkması son derece doğal bir sonuçtur. Darüşşafakalı gençlere yaptırılan Yıldız Sarayı görünümleriye, ısmarlanan bir konunun resimlenmesi olarak manzara resmini ortaya çıkaracaktır. Bu gençler arasından ancak bir kısmı, bir şans olarak gittikleri Avrupa kentlerinde, öğrenim gördükleri okullarda model karşısında çalışma olanağı elde edebileceklerdir; ancak bunun sonucunda figürsel yorumların özellikleriyle tanışacaklardır. Fakat bu öğrenim döneminin sonunda bile çok azı figürsel anlatımlara yönelme cesareti gösterecektir. Bu cesaretin büyük bir çoğunluğu yalnızca saray çevresinden kişilerin portrelerini yapmakla sınırlı kalacaktır.

Bütün bu gerçekler Türk Resmi'nin ilk ürünlerinin manzara resmi olarak belirlenmesine neden olur. Bu manzaraları üreten ressamların, geçen zamanla doğru orantılı olarak, yavaş yavaş sanatçı kimliği kazandığına da tanık oluruz. Bu aşamada açılan Sanayi-i Nefise Mekteb-i Alisi'nin önemi büyük olacaktır. Bunun nedeni, sanatçı yetiştirmek amacıyla açılan bir kurumun öğretim programıyla açıklanabilir.

İlerleyen zaman, Osmanlı İmparatorluğunun geçirdiği badireler, Meşrutiyet fikrinin uygulamaları, batıyla kurulan ilişkiler ve özellikle de bilim çağına geçiş için düzenlenen çalışmaların gelişmesiyle paralellik gösteren resim sanatının gelişimi,1914 yıllarında yeni bir boyut kazanacaktır.

1914 yıllarının ressamı sanatçı olma bilincini bu aşamalarda yakalayacaklardır. Kuşkusuz onların manzara resmine yaklaşımları da, dönemi kuralları ve koşulları göze alındığında, bir devrim olarak ortaya çıkar. Avrupa öğreniminden yurda dönen ressamlar, doğayı ışık değişimlerinin yarattığı görsel etkilerle yorumlamaktadırlar. Osmanlı düşüncesinin, tanrı yaratısı olan doğaya karşı dokunulamaz tutumunu göz ardı etmeleri bile büyük bir atılım olarak ortaya çıkar. Batı'nın yayılma hızını kaybetmekte olan empresyonizmin ve sembolizmin öznel yorumları, Osmanlı gençlerinin paletine bu koşullarda yerleşir.

“Bir başka atılım, günlük yaşamın içinden alınan konuların ve görünümünün resimlenmesidir. Ev içleri, cami içleri ve en önemlisi figürler, hem de kadın figürleriyle varsıllaşan görünüm tuvalerde görülmeye başlar. Bu da dönemin gelişmesine öncülük eden bir sanat atılımıdır. Resim Sanatımızda, 1914 Kuşağı, ya da Çallı Kuşağı olarak tanınan bu ressamlar, bu yıldan başlayarak Türk Resmi'nin küçük sanat ortamının temsilcileri olacaklardır.”¹⁴

İbrahim Çallı, Avni Lifij, Namık İsmail, Nazmi Ziya Güran, Feyhaman Duran, Hikmet Onat, Meşrutiyet Dönemi sanatına yeni bir görüş katan resimler üreteceklerdir.

Teknik, bilgi ve becerileri ile onlar aydınlanma çağının rasyonel düşüncenin ve bilimin önderliğinin sanata getirdiği değişimi ancak biçimsel olarak yakalayacaklar ve resimlerini bu seçim üzerine kuracaklardır. Çallı ve kuşağına genel bir tanımlama ile “Türk Resmi'nin Empresyonistleri” denilmesinin nedeni ise, renk ve ışık oyunlarının anlatıma kazandırdığı varsıllık üzerinde ayrı ayrı durmalarındandır.

¹⁴ GIRAY,Kıymet; “İstanbul Resim ve heykel Müzesi Koleksiyonundan örneklerle Manzara”,Türkiye İş Bankası Yayınları, 2000, İstanbul



HALIÇ'TEN

Nazmi Ziya Güran

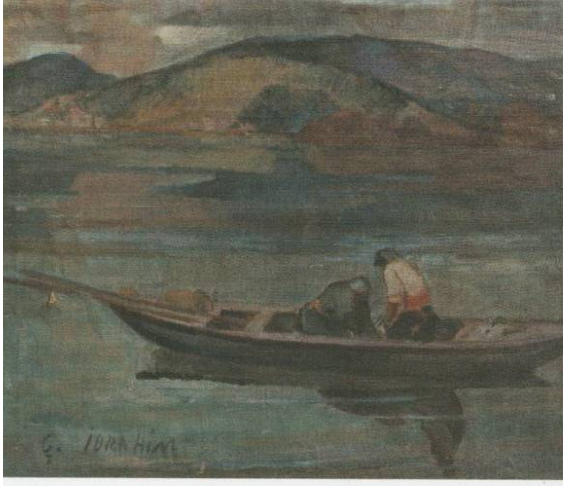
33 x41 cm. Kontrplak ü. y.



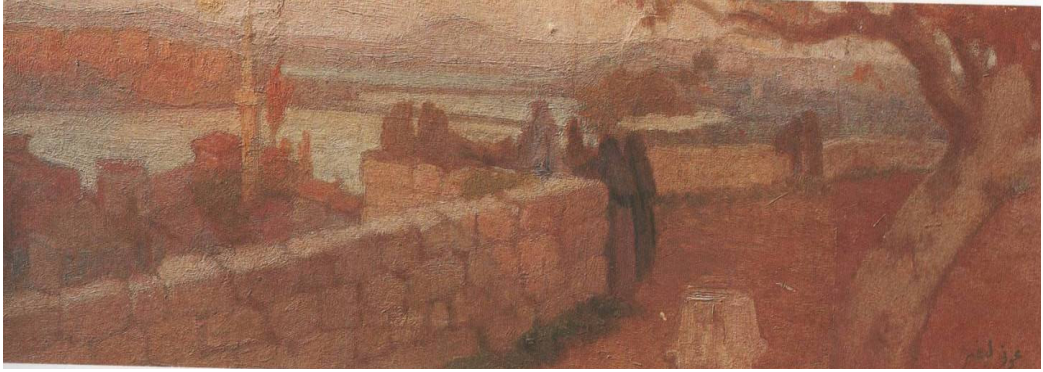
PEYZAJ

İbrahim Çallı

21.5 x 29 cm. Kontrplak ü. y.



BALIKÇILAR
İbrahim Çallı
60 x 70 cm. t. ü. y.



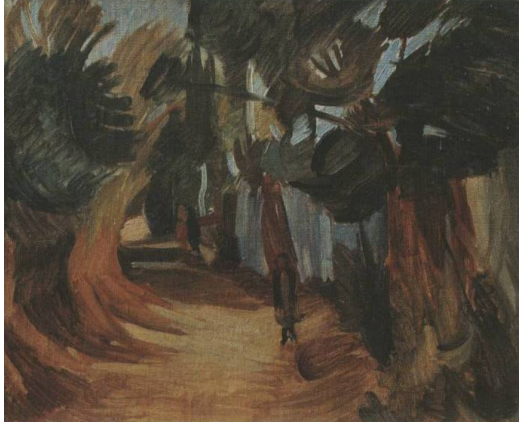
BOĞAZ'DAN
H. Avni Lifij
16 x 48.5 cm. mukavva ü.y.

Türk Resim Sanatı'nın gelişim çizgisinde ikinci önemli değişim 1920'li yılların sonları 1930'lu yılların başlarında yaşanmıştır. Türk resminin modern döneme başlangıcı olarak gösterilen bu dönem Cumhuriyet'in kuruluş yıllarının getirdiği çağdaşlaşma programı içinde yerini alacaktır.

Geçen yıllar içinde artmaya başlayan sanat ürünlerinin birikimi doğrultusunda geçmişini belirmeye başlayan Türk resmi, yeni anlayışlara açılmaya başlamıştır. Bu gerçeğin temelinde öğrenim evleri yatmaktadır. İzlenimci palet ve toplumun günlük yaşamına uyarlı resimler yapan öğretim üyelerinin öğrenim sistemine getirdiği en önemli gelişim, özgür düşünce alanlarının ve sanatçı olma ereğinin öğretim sistemi içine katılmasıdır. Bu sanıldığı kadar kolay ve çabuk geçilen bir aşama olmayacak, yenileşme kavramı sanatçılar arasına sızmaya başlayacaktır.

Bir başka söylemle, sanatçılar deformasyonun anlatıma kazandırdığı değerlerle tanışacak ve Cézanne'ın leke ve lokal tonların dağılımı, kübizm öğretisinin araştırmalarıyla karşılaşacak, ifadenin resimsel anlatımdaki önemini fark edeceklerdir. Önemlisi, bireysel düşünce yapılarının ve görüşlerinin getirdiği ayrımlara uygun üsluplara yönelebilecek özgürlükleri tanıyacaklardır. Ressamlar bu yıllarda resmin sanat yapıtına dönüşebilmesi için düşünsel bir alt yapıya sahip olması gerektiğini fark etmeye başlayacaklardır. Biçimsel benzerlikler yerine düşünsel ayrımların önemini anlamaya yöneleceklerdir.

Sanatçı olma kavramını benimseyen bu ressamlar, sanat ortamının yaratılmasının gerekliliği için savaşımlar vereceklerdir. Bu aşamada resim yapmanın üslupsal yorumlar yaratmak olduğunun bilincine varacaklar ve çevrelerini, doğa kesitlerini ve yaşadıkları kentleri bu bakış açısından tuvale aktarmaya yöneleceklerdir. Yaşamları süresince çevrelerinde gelişen olaylar ve etkinliklere duyarlı kalacaklar ve sanat olaylarının içinde yeni yorumları ortaya koyan manzara resimlerine imza atacaktadırlar.



PEYZAJ

Zeki Kocamemi

32 x 39 cm. t.ü.y.



ANKARA'DAN

Muhittin Sebati

27 x 35 cm. t.ü.y.

Türk Resim Sanatı 1930'lu yılların sonunda ve 1940'lı yılları 1950'lere taşıyan dönemde yeni bir çağdaşlık arayışı içinde olan sanat görüşlerine sahne olur. Bu aşamada Türk resmi, batının iki önemli atölyesinde öğrenim gören ve bu öğretilerin değerlerini sanat görüşüne dönüştürme çabası harcayan sanatçıların, önce söylemleri sonra da yapıtlarıyla yeni bir atılıma yönelir. Bu atılımın temel değeri kübizmin analitik kuramcısı ve uygulamacısı olan Léger Atölyeleri öğretilerine dayanan görüşlerdir. Bu görüşler, 1930 civarında Türk sanatçıların sanat anlayışlarını geliştirmek için katıldıkları iki önemli atölye, Lhote ve Léger Atölyeleri'nde pekişecektir.

Batıya öğrenime giden Türk ressamaları bu atölyelere katılmaya büyük özen gösterirler. Bu yıllarda Fransa’da bu atölyelere katılmak Türk ressamaları için büyük bir önem taşıyacak, sanatçılar bu atölyelere katılmanın yollarını arayacaklar hatta bu atölyelerde çalışmanın sanatlarını geliştirmenin kaçınılmazın ötesinde, zorunlu bir parçası olarak kabul edeceklerdir. Bu aşamada bir başka sanatçı, Matisse, motifsel yorumlarıyla Türk sanatçıların ilgi odağına oturacaktır.

Ressamlar arasında da sanat uygulamalarında kübizmden etkilenme çabaları işte bu yıllarda ve bu koşullar içinde başlayacaktır. Türk ressamaları bu yıllarda yaptıkları resimleri “renkleri ve biçimleri hendesi bir nizam içinde ele almak gerekir” anlayışı ile üretirler ve bu anlayışı savunurlar. Bu görüşün formüllerini Lhote Atölyesi’nde bulurlar. Lhote’un plastik metaforlarını öğrenip uygulamaya çabalarlar. Düzler-eğriler, soğuklar-sıcaklar, statik-dinamik çizgiler” in karşıtlıklarını çözümlenmeye yönelirler.

Burada savunulan yalnızca kübizmin biçimsel görünüşü ve teknik niteliğidir. Nesnelere parçalayıp, ayrıştırma ve yeni bir anlam ve görünüm altında, sanatsal bir nesnel değer yaratmak yerine biçimlerin konturlarını ve hacim değerlerini geometrik olarak yorumlamak yoluna gidilerek kübik bir anlatım dili yakalanmaya çalışılacaklardır. Bu üslubu yakalamaya yatkın olan bir grup sanatçı Fransa’da André Lhote, Fernand Léger öğreniminden geçerek yurda dönen gençlerdir. Ancak “d” grubu kübizmi yazılarında savunmalarına karşın resimlerinde uygulamaya çok geç girişebileceklerdir. Kübizm kaynaklı araştırmaları ancak 1950’li yıllarda ortaya çıkmaya başlayacaktır. Nurullah Berk, Cemal Tollu ve Zeki Faik İzer’ de olduğu gibi.

Fakat İkinci Dünya Savaşı yıllarında başlayacak olan ve savaşın hemen ardından da etkisi duyulan ikinci bir Ulusal Sanat arayışı belirginleşir. Mimaride Sedat Hakkı Eldem bu akımın öncülüğünü üstlenirken; başlangıçta geleneksel kaynaklara yönelen arayışları reddeden sanatçılar da, bu yıllarda görüş değiştirecek ve minyatür, hat gibi geleneksel sanatların esinlerini yeni bir teknik ve anlayışla yorumlamaya yönelecektir. Nurullah Berk minyatür soyutlamaları üzerinde yoğunlaşırken, Cemal Tollu Anadolu Uygarlıklarına ilişkin gözlemleri sonucunda

Hitit kabartmalarından esinlenecek, Zeki Faik İzer soyut renk lekelerinin gizemli görsel algılarını araştırarak, Elif Naci büyük hat formlarını tuvallerine katacaktır.



MANZARA (ANKARA ASLANHANE CAMİİ VE ÇEVRESİ)

Cemal (Said) Tollu
46 x 65 cm. t.ü.y.

1940'lı yılların sonlarında Akademi'den mezun olan genç sanatçılar; iki ayrı ereğin çevresinde toplanırlar. Bunlardan birincisi ve önemlisi yeni bir atılım olarak tek konu belirlemek ve bu konunun kapsamı içinde de araştırmalar yaparak resim yapmaktır.

“Birinci eğilim çevresinde toplanan gençlerin amaçları, toplum kesitlerinin yaşam özelliklerini yansıtan resimler yapmak olmuştur. Gençler, toplumsal gerçekçi değerlere yönelmelidir, düşüncesinde birleşirler.”¹⁵ Bu yıllarda, İkinci Dünya Savaşı'nın yıkıcılığının, acımasızlığının içinde yaşayan dünya, insan değerlerinin kayboluşuna, yitirilmesine sahne olmaktadır. Savaşın kan kokusunu, güvensizliğini, korkusunu ve yoksulluğunu yaşayan, her gün çevrelerindeki yıkımlara, ölümlere

¹⁵ İZER Zeki Faik, **Güzel Sanatlar**, sayı: 2, Mayıs 1940, s. 167

şahit olan Avrupa'da yaşayan ressamalar, ekspresyonist bir anlayışla, toplumsal karmaşayı ve savaşa yenilen insanlık değerlerinin resimlerini yapmaktadırlar.

Aynı yıllarda sanatçı olmak yolunda ilk adımını atmakta olan Kemal Sönmezler, Nuri İyem, Selim Turan, Fethi Karakaş, Mümtaz Yener, Turgut Atalay, Ferruh Başağa, Agop Arad, Haşmet Akal ve Avni Abraş, yaptıkları resimleri Liman sergisi adı ile topluma sunmaktadırlar.

Düzenledikleri sergide ilk kez, ressamalar halkın arasında olacaklar ve toplumun emek kesimini resimlerine aktaracaklardır. Balıkçılar ve yaşamlarının kesitleri tuvale yansıyacaktır.

İKİNCİ BÖLÜM

TÜRK RESMİNDE SOYUT VE SOYUTLAMACI EĞİLİMLER

2.1 SOYUT RESMİN TÜRKİYE YE GİRİŞİ

1950'li yıllarda özgürlükçü demokrasinin Türkiye'ye her açıdan yenilikler getirdiğini görürüz. Özellikle resim ve heykel sanatı yeni resim olanaklarıyla zenginleşerek soyut resme kaymıştır. Bu Türk resmi açısından çok önemli bir gelişme olmuştur. Fakat soyut resmin halka benimsetilmesinde zorluklar yaşanmıştır. Türkiye de birçok sanatçı özellikle toplumsal içerikli resim yapan sanatçılarımızda soyut resme ilgi duymuşlardır. Özellikle "1953 yılının başında, Ankara'da Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi'nde. Adnan Çoker'le Lütfü Günay'ın ortak açtıkları ve "sergi öncesi" diye adlandırdıkları ilk soyut sanat sergilerinden biri, resmin bir düşünce işi olduğunu vurgulayan yazılı açıklamaları da kapsıyordu. Adnan Çöker ve Lütfü Günay, bir yıl sonra gene Ankara'da Helikon galerisinde soyut sanat yolunda araştırmalarının olgunlaştığı bir sergi daha açtılar. Aynı galeride kısa bir süre sonra Cemal Bingöl'ün tümüyle nonfigüratif yapıtlarından oluşan bir sergi daha açıldı."¹⁶

¹⁶ TANSUĞ, Sezer; "Çağdaş Türk Sanatı", Remzi Kitabevi, İstanbul, 1996, s. 246

Nitekim 1954 yılı Nisan ayı sonunda, İstanbul Şehzade Başındaki Kuyucu Murat Paşa medresesinde açılan sergiye katılan yirmi yeni Türk ressamı, halkımıza çağrı başlığı altında şöyle bir bildiri yayınlamak gereğini duymuşlardı:

"Sizin yeni resmi yadırgayacağınızı sanmıyoruz. Yeni resmi yadırgayanlar, resmin yalnız bir türlü benzetmeci olması gerektiğine karar kılmış olanlardır. Hâlbuki Karagözü, yazmayı, kilim nakışlarının türlü türlü olduğunu bilen sizler, resmin her çeşidini anlayacak, sevecek kadar zengin bir geçmişin mirasçılarınız. Bu sergiye böyle resim olmaz diye gelmeyin, acaba ne yapmak istiyorlar diye gelin. Yani resim uzun sözün kısası taklitten kurtulup, türkü gibi, nakış gibi, insanın duyduğunu, düşündüğünü aracısız içine doğduğu gibi vermek istiyor. Sizde, sergimize, aracısız, içinize doğduğu gibi hüküm vermeye buyurun."¹⁷ Diyerek hassasiyetlerini vurgularlar.

Yirmi Yeni Türk Ressamı.

Bu sanatçı grubu içerisinde soyut eğilimli olan sanatçıların yanı sıra On'lar grubu içerisinde yer alan sanatçılarda bulunmaktaydı. On'lar grubunun dışında D grubu ve Müstakil Ressam ve Heykeltıraşlar Birliği içerisinde yer alan orta yaşlı sanatçılarda bu soyut akıma katılmaya başladılar. Bu sanatçılar; Hadi Bara, Zühtü Müridoğlu, Sabri Berkel, Zeki Faik İzer, Nurullah Berk, Halil Dikmen, Refik Epikman, Hamit Görele, Ercüment Kalmık ve Bedri Rahmi Eyüboğlu öncelikle örnek gösterilebilir. 1950'lerin ressamı içerisinde soyut sanat eğilimleri açısından özellikle eski Türk kaligrafisinden hareket eden sanatçılarımız soyut resme kendilerine özgü gelenekten çıkışlı çözümler aramışlardır. Bu geleneksel çıkışla soyut resmi birleştirmek oldukça özgün sonuçlar ortaya çıkarmıştır. Örneğin, kaligrafi dışında halı ve eski yazı gibi motifleri değerlendiren Cemal Tollu ve Halil Dikmen'in non- figüratif çalışmaları dikkat çekmiştir. Özellikle Halil Dikmen'in kübist tarzındaki soyutlamaları ağırlık kazanmıştır.

¹⁷ TANSUĞ, Sezer; a.g.e., s.246



Halil Dikmen

Kübik kompozisyon, t.ü.y. 122 x 87 cm. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

Türkiye de soyut sanat akımların çoğalmasıyla yeni eğilimlerin ve denemelerin arttığını görmekteyiz. Buna yeni malzeme olanaklarının da eklenmesiyle soyut dışavurumculuktan kübizme kadar geçen deneysel süreç modern soyutlamalara dönüşmüştür. 1949 yılında düzenlenen 11.'ci Devlet Sergisinde “Aşk” adını taşıyan soyut figüratif düzenlemesiyle Ferruh Başağa 1.'cilik ödülünü almıştır. Bu hem Türk resmi açısından hem de soyut resmin gelişimini hızlandıran önemli bir gelişim basamağı yaratır.

F. Başağa soyut resmin çıkış noktası olarak genellikle doğayı ele almıştır. Bu da manzara resmine soyut resim tadında yenilikler getirir. Türkiye de ilk soyut resim yapan sanatçılarımız arasında Paris'te yaşayan Nejad Devrim, Selim Turan ve Fahrünisa Zeid örnek gösterilebilir. Bu sanatçılar hem Türk resmi açısından hem de Paris sanatının soyut akımına özgün katkılarıyla dikkat çekmişlerdir. 1950–60 dönemi Fransa'da soyut resim akımı damgasını vurmuş ve Türkiyeli sanatçıların dışında Fransa'ya yerleşen Polonyalı ve Rus asıllı birçok sanatçının katılımını sağlamıştır. Paris'teki bu soyut eğilimin en güzel tarafı farklı ülkelerden sanatçıların kendi kültürlerini soyut resim ile özdeşleştirmeleri olmuştur. Bu sanatçılardan bu

kategoriye giren ve Paris soyut sanatı içerisinde yer alan sanatçımız Nejad Devrim, Türkiye’de ki birçok sanatçıya da yeni resim anlayışları noktasında örnek teşkil etmiştir. Fransa’nın önemli eleştirmenleri kendisi hakkında olumlu yazılar yazmıştır. Devrim; “*Ecole de Paris*” akımı olarak nitelenen bu eğilimin sözcüsü olan eleştirmen Charles Estienne’in deyimiyile “*Nejad’ın resmi Paris ekolüne bizim için henüz çok yeni ama ille de Fransa’ya tuhaf bir biçimde yakın olan, bir tür doğu’nun ışığını yansıtan bir tarzda geliştirilmiş bir renk yelpazesi getiriyor*” demiştir.¹⁸

1946’da Fransa’da yeni arayışlar içerisinde alan sanatçılar Fahr-el Nisa Zeid , Nejad Devrim, Avni Arbaş, Nurullah Berk, 1947’de Selim Turan, Sabri Berkel, Hakkı Anlı, İlhan Koman ve Nedim Günsür gibi sanatçılar bulunuyordu. 1950’ye dek Tiraje Dikmen, İlhan Koman, Mübin Orhon, Albert Birtan, Arif Kaptan, Agop Arad, Sadi Çalık gibi sanatçılarda yer almaktaydı. Fakat bunlar arasında Paris’te ki soyut sanat ekolüne katılan sanatçılar Fahr-el Nisa Zeid, Nejad Devrim, Selim Turan, Mübin Orhon, Albert Birtan, Tiraje Dikmen, Abidin Dino, Hakkı Anlı gibi sanatçılar soyut resim yapmışlardır. Bu sanatçılarımızın çoğu doğa’dan çıkışlıdır.

Sezer Tansuğ, *Çağdaş Türk Sanatı* kitabında soyut resmin çıkışını ve kategorilerini sınıflandırarak bazı belirlemelerde bulunur;

“Türkiye’de asıl anlamıyla soyut, non-figüratif resim ve obje üretimi çerçevesinde: (a) pentürün bu yola zorlanarak taşist ya da tekstural sonuçlara ulaşılmış; (b) akrilik ve benzeri madeni boyaların kullanımıyla mekanik araç parçalarının kompoze edildiği çekici parıltılar 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 dinamikmine ulaşılmak istenen ve orijini bakımından Amerika’daki II. Savaş sonrası soyut ekspresyonizmin action-painting uygulaması değil, ama bir çeşit anti-art esprisine bağlı bulunan Neo Ekspresyonist yönde çalışmalar ortaya çıkmıştır”.¹⁹

Tansuğ’un bu açıklaması Türkiye’de de sanatçılarımızın deneysel yönde ne kadar istekli ve yenilikçi olduğunu göstermiştir.

¹⁸ Galeri Nev, “**Nejad**”, 2001, s.21

¹⁹ TANSUĞ, Sezer; “**Çağdaş Türk Sanatı**”, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1996, s.252

2.1.1 İLK SOYUT MANZARA RESMİNİN OLUŞUM KAYNAKLARI

Türk resmi cumhuriyetin ilk on yılından itibaren, Galatasaray Resim- Heykel sergileri ile bir sergi geleneği oluşturmaya başlamışken; aynı zamanda da farklı gruplar etrafında toplanan konseptlerde kendini ifade etmeye başlamıştır. Aynı zamanda Akademinin etkisiyle ve yurt dışına giden sanatçılarımızla Avrupa’da ki sanat akımlarını takip etme ve deneme olanağı bulmuştur.

D grubu, Müstakil Ressamlar Cemiyeti, Sanayi Nefise Birliği gibi içerisinde yetişen sanatçılarla farklı deneyim olanakları yaratmıştır. Örneğin Bedri Rahmi bir deformasyon ustası olarak soyutlama eğilimi ile sonradan gelen kuşağı etkilemiştir. Hatta D grubu ilkesi olarak kübist ve yapısalcı bir bakış açısını savunarak yerel kaynak ve motifleri kullanmıştır. Ve bu eğilimler yerel format arayışının daha sonraki süreçte sonradan soyut resim yapan sanatçılarımıza ve Türkiye’de ve Yurt dışında farklı soyut resim arayışı içerisinde olan sanatçılarımıza ışık olmuştur. Bu sanatçılar kendi sanatsal anlayışları yönünde ve birçok akımın kaynağı olan doğa’dan çıkışlı eğilim göstermişler ve bu yaklaşım soyut resmin temel yaklaşım biçimini de oluşturmuştur.

Bu anlamda da Mehmet Ergüven doğa ve sanat ilişkisine Avrupa ve Türkiye açısından yaptığı bir değerlendirmede;

“Avrupa da 18. yy. ın ikinci yarısından itibaren, Endüstrinin yeşermesiyle gündeme gelen sıkıntılı düzende, emek ve iş gücünün kentlerde yoğunlaşması sonucu, doğa kent dışına kaymıştır artık. Kentte yaşayan insan için manzara uzaktaki doğadır. Bir geçmiş hasretiyle seyredilen yitirilmiş yerdir. Oysa henüz böyle bir endüstrileşme sürecine yabancı olan Osmanlı imparatorluğunun doğayla ilişkisi alabildiğine farklıdır. Nitekim herkesin bahçesi olan bir yerleşme düzeninde, kentin ağaçtan yoksun oluşu sorun yaratmadığı gibi, doğa özlemine de mesire yerleri gidermektedir. Dolayısıyla insan ile doğa arasındaki yabancılaşma yaşanmakta olan sosyal ve ekonomik yapıdan ötürü bu kültürün tamamen dışında kalmıştır o dönemde.”²⁰

Mehmet Ergüven’in bu açıklaması, cumhuriyet dönemi ve akademinin kurulmasıyla yıldız sarayı görüntülerinin dışına çıkarak sanatçıların, doğayı tek başına bir anlatım aracı olarak almalarının nedenlerini açıklar. Ve bu gelişim

²⁰ ERGÜVEN, Mehmet; “Görmece”, s. 157

basamağı içerisinde; hatta gelişen modern akımlarla birlikte doğa ve mekân ilişkisi içerisinde farklı yorumlar ortaya çıkmaya başlamıştır.

1937’de Leopold Levy’nin İstanbul devlet güzel sanatlar akademisinin başına geçmesiyle Türk resminde radikal atılımlar başlamıştır. Klasik sağlam bir desen anlayışı olan Levy’nin akademik eğitiminin yanı sıra öğrencilerinin farklı yönelimlerini de desteklemesi Türk resminin gelişimi açısından çok önemli olmuştur. Levy bu süreçten itibaren hem yurt dışından Türkiye’ye sanatçı getirmiş hem de Türkiye den Avrupa’ya sanatçı gönderilmesinde ön ayak olmuştur. II. ci dünya savaşının ortaya çıkmasıyla Berlin, Paris veya Münih üzerinden güncel sanat akımlarının çıkışı ve tartışmaları noktasında İstanbul sanat ortamı bilgi sahibi olmuştur.

İstanbul’un değişik yerlerinden gerçekleştirdiği peyzajlarıyla kendi resim anlayışının olgun örneklerini veren Leopold Levy, sadece öğrenciler üzerinde değil diğer Türk sanatçıları içinde bir etkilenme, yönelme kaynağı olmuştur. “Derslerinin yanı sıra biri akademide (1938) diğeri ise, Fransız konsolosluğu sergi salonunda (1947) olmak üzere iki kişisel sergi açan, sanat üzerinde konuşmalar yapan Leopold Levy nin etkinlikleri bir yandan Türkiye de modern Fransız resminin izdüşümlerinin güçlendirmiş, öte yandan genç sanatçıların dolayısıyla da olsa Cézanne kaynaklı bir “görme- yorumlama” tarzını benimsemesine ön ayak olmuştur.”²¹

Bu yönde de doğa gözlemine yadsımayan hatta destekleyen Levy’nin sanatsal tavrı özde gözleme dayanan bir sanatçı kuşağının yetişmesinde etken teşkil ettiği gözlemlenir. Bu yüzden de bu dönemden sonra soyut eğilimli sanatçılarımızın da bu bakış açısından yola çıkmaları sağlam bir soyutlama anlayışının temelini oluşturur.

²¹ “Paris Okulu ve Türk Ressamları”, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 2000, s.6

2.1.1.a- PARİS'TEKİ GÖRSEL SANAT ORTAMININ SOYUT MANZARA RESMİNE ETKİSİ VE TÜRK SANATÇILARI

1945–50 arasında savaşın ardından Fransa yeni bir yaşam tarzı geliştirmiştir. Sanatta ve özellikle soyut sanatta, tiyatro ve müziğe kadar her türlü alanda kendini yenilemiştir. Bu tarihler arasında düzenli olarak salon sergileri açılmış ve galerilerin etkinlikleriyle hareketli bir görsel sanat ortamı yaratılmıştır. Paris sanat ortamı bu yıllarda çağdaş Fransız resmine büyük kazanımlar getirmiş olan çok kültürlü bir yapıya sahiptir. Paris'in bu yapıcı tavrı birçok sanatçıyı buraya çekmiştir. Bu sanatçılar sadece Fransa'dan değil, Kuzey Avrupa'dan, Amerika'dan, İran'dan, Türkiye'den, Doğu Avrupa'dan ve Çin'den birçok sanatçıyı kapsıyordu. Bu dönemdeki Paris ortamında Türk sanatçıları etkileyen yabancı ressam; Bissière, Soulages, Vieira da Silva, Uzac, Poliakov, de Stael, Lansky ve Hartung gibi önemli sanatçılar yer almıştır. Bu sanatçılar soyut sanat içerisinde kendi nitelikleriyle özgün soyut resimler yapmışlardır ve soyut bir akıma yeni bir nefes getirmişlerdir.

Türk ressamlarının da bu akım içerisinde yerini almaları önemli bir gelişmedir. Türk sanatının 1918 de Berlin ve Viyana da açılan “*Ausstellung der türkischen Maler*” sergilerinden sonra yurt dışında önemli sergiler düzenlenmiştir. Bu sergilerle ilgili genel değerlendirmeler incelendiğinde “ Türk katılımının ilgi çektiği ve eleştirmenlerin savaştan önce Paris atölyelerinde çalışan genç ressamların Fransız resminin etkisi altında kalmalarına rağmen kendilerine özgü bir yorum getirme çabaları içinde oldukları görülür. Dönemin önde gelen eleştirmenlerinden biri olan Jacques Lassaigue'in Ali Çelebi, Nejad Devrim ve Fahr-el-Nissa Zeid'in resimlerini beğendiği görülmektedir. Bu sergi daha kapanmadan Paris'te başka bir Türk Sanatı sergisinin düzenlenmesi ise, Nurullah Berk ve Zeki Faik İzer'in sorumluluğunda, o dönemin Büyükelçisi Numan Menemencioğlu'nun katkılarıyla gerçekleşmiştir.”²²

Özellikle Nejad Devrim, bu akım içerisinde kişisel resim niteliğiyle ön plana çıkar ve buradaki soyut sanat ortamından etkilenir. Bu yüzden soyut resme yönelir. Sanatçı Paris'te yaptığı ilk resimlerinde izlediği strateji, soyutlamanın sınırlarını zorlayarak, doğadan gözlemediği formları elinden geldiğince dizgesel biçimde değerlendirmek olmuştur. “*Chartes*” (1947) konulu tuval onun Cézanne

²² “Paris Okulu ve Türk Ressamları”, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 2000, s.29

tarzında yorumladığı ve doğada gördüklerini belirli kümelere ayırarak resim yüzeyinde geometrik boyutlar oluşturduğunu ortaya koymaktadır.



Nejad Devrim

Chartes, kâğıt üzerine guaş, 64 x 48 cm. özel koleksiyon

Sanatçının “Resim yüzeyini farklı renklerle belirli bloklara ayırması, Devrim’in çalışmalarına öncelikle “iki boyutlu” bir yaklaşım getirmiştir. Bilinen anlamıyla perspektifin, derinliğin ortadan kalkmasıyla oluşan görsel yapı, sadece renklerin kütesel değerleri, birbirleriyle olan ilişkileriyle “aniden hareketlenen aniden duran” bir karaktere bürünmekte ve anlatımcı öğelere başvurmaksızın

yakaladığı bu “ritim olgusu”, elbette Bizans mozaiklerinde sıkça gözlemlenen özelliği göstermektedir.”²³

Sanatçı Bizans mozaiklerini soyut algıyı yakalama bağlamında bir çıkış noktası olarak kullanmış, ritim ve yapıcı elemanlarını soyut bir düzleme yansıtmıştır. Devrim, daha sonraki süreçte yaptığı tüm çalışmalarında doğadan ve gezdiği ülkelerin mekânlarından etkilenerek “ *lirik*” bir soyut anlayış geliştirir. Ve Paris sanat ortamında 1948 yılında bir resmiyle “*Salon Des Realites Nouvelles’e*” kabul edilen ilk Türkiyeli sanatçı olmuştur.

“*Chartes*” adlı resmi Bizans resimlerinin yapısalcı, geometrik formlardan oluşan doğadan bir çözümlemeyi içermektedir.



Nejad Devrim, Chartres, t.ü.y., 72 x 60 cm. 1947, koleksiyon

Resim canlı renklerden oluşan belli bölgelerde yoğunlaşan ve genişleyen biçimlerin kendi önerisinde espasında oluşan biçimci bir grafizm sunar. Bu dönem

²³ “Paris Okulu ve Türk Ressamları”, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 2000, s.39

resimleri için Paris'in en önemli eleştirmenlerinden Lydia Harambourg şöyle bir yorumlama yapmıştır:

“1950’li yılların başından beri, Nejad’ın resmini özgünleştiren, kurgularındaki kontrol altına alınmış dinamizmidir. Anlatımın bir parçası olan disiplini ve lirik üslubunu Charles Estienne “renklendirilmiş taşkın ve coşkulu bir oryantalizm” olarak değerlendiriyordu.”

Sanatçının 1975’te yaptığı “*Madrid’de Gece*” tablosu sanatçının doğanın esininden nasıl kaynaklandığını gösterir. Tablo’da gecenin etkisini sadece renk ve geniş fırça darbeleriyle verdiği görülür. Ona göre doğadaki renklerle her şey mümkündür.



Nejad Devrim

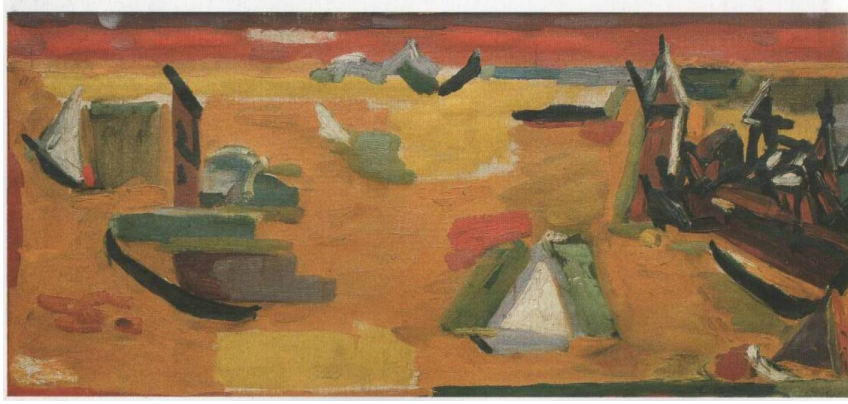
Madrid’de Gece, t.ü.y., 28 x 54 cm. 1975

Sanatçı her dönemde tüm dünyayı dolaşarak kendine yeni mekânsal ve manzara/doğa bağlamında olanaklar yaratır. Ve dönem dönem lirik bir soyutlama anlayışını yakalayacağı kaligrafik öğeler kullandığı bir çıkış noktası geliştirir ve böylece Paris’te özgün manzara içerikli soyutlamalar yapan en önemli sanatçılardan biri olur.

1947 de yaptığı Chartes tablosunda bu kaligrafik ve lirik öğeler net bir şekilde görülür. Fransa’nın diğer bir önemli eleştirmeni Jacques Lassaigne Nejad’ın sanat anlayışını ve kalitesini şöyle vurgular:

“Elli yıldan beri faal olan sanatçıların çabalarını göz önünde bulunduracak olursak, modern resmin en büyük sorununun eşzamanlı ifade olduğunu anlıyoruz. Bir nesnenin farklı alanlarının üst üste gelmesi, görünenle hayal edilen arasındaki ilişki, şimdiki zamanın, gerçek ya da gelecekteki uzantıları ile zenginleştirilmesi. Rastlantının şaşırtıcı karşılaşmalarıyla, esas ritimlerin aranması veya

sadece tinsel yorumlamalar: bütün bu hareketler dünyayı yadsıma isteğini değil, tersine, onu olduğu gibi ele alarak, karmaşık doğası ve karanlık temelleri ile yüceltmek gerekliliğini gösteriyor.”²⁴



Nejad Devrim

Venedik, t.ü.y., 32 x 70 cm. 1947



Nejad Devrim

Venedik, Duralit ü.y. 12 x 25 cm. 1976

Sanatçının “*Venedik*” isimli tabloları onun yine manzara çıkışlı ve coşku, heyecan, ritim, lirik konturlar içeren soyut tablolarından bazılarını içerir. Tablolarda rastlantısal fırça darbeleri coşkusal bir güdüyle görselleşir. Canlı renkler sanatçının rengi ön plana çekerek yüzeysel bir betimleme aracıdır. Doğadaki imgeler oldukça soyutlanarak fırça darbeleriyle yüzeysel bir anlayışa dönüşür. Bu anlayışta fırça darbelerinin farklı yönlere giderek diyagonal bir biçimde kullanılması tarzına mistik

²⁴ Galeri Nev, “**Nejad**”, 2001, s.43

bir hava katar ve tamamen soyutlaşan bir plastik yapıya dönüşür. Sanatçının dönem dönem resimlerine konturların girdiğini görürüz. Örneğin “Hayal Şehir” tablosunda konturların artık çizgisel leke ilişkisi boyutunda oldukça soyutlaşan bir bütünlük içerisinde var olduğu görülür. Şehir imgesinden hiçbir ifade yoktur. Renk ve ilişkisi yönünde imge tamamen yok olmuştur. Renkler kendi içinde espas yaratarak tek başına bir anlatım aracı olarak ön plana çıkarlar.



Nejad Devrim, Hayal şehir, t.ü.y., 1973, koleksiyon

Paris ekolünün içerisinde adı geçen diğer sanatçılardan biri de Devrim’in annesi Fahr-el-Nissa Zeid’dir. O da doğadan çıkışlı soyutlamalar yaptıysa da daha çok geometrik soyutlamalardan oluşan kompozisyonlar yapmıştır. Sanatçı geliştirdiği “...resim dili, kaligrafi, halı başta olmak üzere dekoratif sanatlardan beslenerek non-figüratife vardığı için son derece ritmik, karşıt renklerin yan yana kullanılmasından doğan bir hareketliliğe sahiptir”²⁵

Sanatçı doğayı bir çıkış noktası anlamında ele almış fakat sanat hayatının ilerleyen sürecinde dekoratif soyutlamalara yönelmiştir. Paris’teki soyut sanat akımından etkilenen diğer bir sanatçı Avni Abraş’tır. 1946 yılında Fransız hükümetinin verdiği öğrenci bursuyla Paris’e giden Avni Abraş hocası Leopold

²⁵ “Paris Okulu ve Türk Ressamları”, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 2000, s.36

Levy'nin etkisinde geliştirmiş olduğu soyutlamaya açık, gri paletli, lekesele resim tarzını benimsemiştir.

Daha sonra resimlerini 1956'da Galeri Dina Vierny'de, 1958'de de Abidin Dino ile birlikte Antibes'deki Musée Grimaldi'de sergileyen Arbaş, yavaş yavaş hem kőřeli sanat anlayışını hem de temalarını değiştirerek farklı bir doğrultuda çalışmalarını sürdürdü. Hatta bir ara "soyutlamanın" ağır bastığı denemeleri de oldu. Sanatçı Paris te 1977'ye kadar peyzaj soyutlamalarına devam etmiştir.

1946'da ürettiği "*Deniz Peyzajı*", bu yıllarda yapılan Avni Arbaş resimlerinin özelliklerini yansıtır. "Sanatçı bu resimlerinde renk lekeleriyle yakalanan ekspresyonlara önem veren çalışmalara imza atmaktadır. Emil Nolde manzaraları gibi, bunalımlı bir atmosferin baskın anlatımını yüklenen bu resimlerde kurgu, yatay planların art arda akışıyla gerçekleşir. Motifleşen lekelerle dokunan doğa ve figürler, doğa kesitinin başat olduğu bir bütünün içinde varlıklarını koruyacaklardır. Koyu renk lekelerinin egemen olduğu resimde ışık dağılımı, bu ağır solunan yaşam kesitini vurgular."²⁶



DENİZ PEYZAJI

Avni Arbaş, 38 x 46 cm. t.ü.y

Sanat anlayışını düşünce üzerine kuran ve yaşadığı ortamları ve bu ortamların düşünce yapısına kattığı değerleri resimlemeye yönelik Arbaş, insanlar ve çevreleri, bir başka söylemle figür ve doğa görünümelerini sanatının vazgeçilmezleri arasına koymuştur. Yaşamın kendisini, görsel değerler yerine düşünsel katmanlarıyla

²⁶ Kıymet Giray, Uğur Derman, Fulya Bodur Eruz, **Sabancı Koleksiyonu; Hat, Resim, Heykel, Porselen**, İstanbul, 1995, s.360

resimlemeye yönelir. Bir kentin, bir semtin resmi, o bölgenin yaşamını sürdüren insanların yaşamının bir kesitini sunar.

“Bu aşamada lekeye, özellikle de renk lekelerine dayalı bir anlatım egemen olur. Biçim leke kadar önemli bir sorunsalı oluşturur anlatımında. Resme katılan lekeleri, figürleri, nesnelere ve görünümünü soyutlama düzeyine kadar götüren bir leke anlayışının ışığında tuvallere başat olur. Avni Arbaş'ın sanatsal başarılarının temelinde biçim ve leke duyarlılığı yatar. Renk, bireysel duyarlılığın çarpıcı görselliği ile bu düzen içindeki vazgeçilemez yerini alır”²⁷ 1956 yılında yapmış olduğu “Paris” resmi leke ve biçim arasında kurduğu ilişkileri geri plandan resme katılan ışığın gizemine katarak etkileyici bir görünüm sunmaktadır. Bu resimde toplumsal duyarlılığın izlerini bulmak olasıdır. Özellikle kent sokaklarının görselliğini kirleten elektrik ve telefon direkleri, kenar mahallelerin yaşamını belirleyen dağınıklığı ile Paris manzarasına katılır. Fakat bu imgeler net bir şekilde değil soyutlanmış bir biçimde hissedilmektedir. Paris'in bu büyülü havası resme yansır.



PEYZAJ

Avni Arbaş

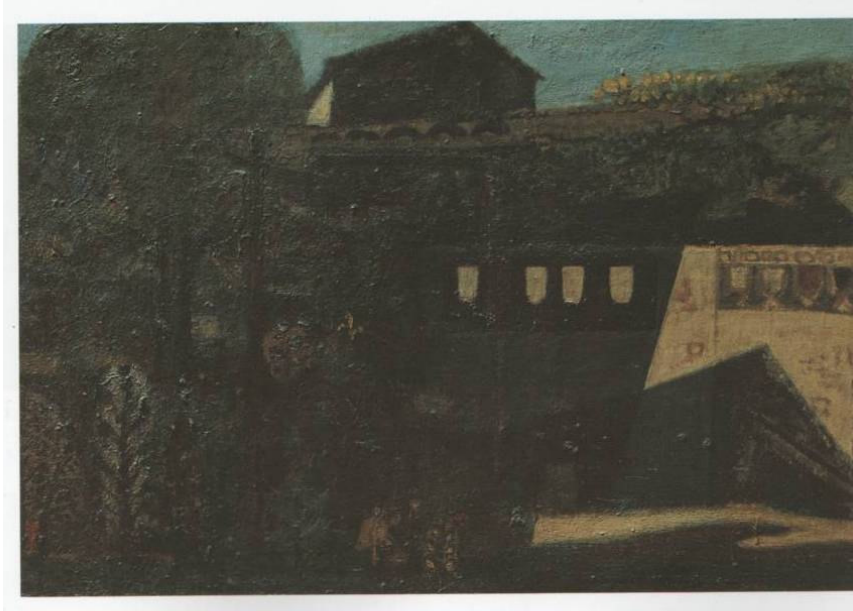
46.5 x 54 cm. t.ü.y.

Arbaş'ın 1954 tarihinde yaptığı “Valerius” resmi biçim ve leke ilişkilerinin sanatında koruduğu sürekliliği ve başarıyı kanıtlar. Resimde görüntüyü geniş alanlarda geometrik formlara bölmüştür ve Paris'in tipik mimari özelliğini yansıtmıştır. Bu anlamda da sanatçı görsel estetiğin esininden yararlanarak içsel bir

²⁷ GİRAY Kıymet, “Avni Arbaş”, Yeni Boyut, Aralık 1983, 2/18, s. 23

soyutlama anlayışıyla yeni bir form bütünlüğüne ulaştırır. Sanatçı da kendi sanat anlayışını şöyle açıklamıştır:

"Benim İçin önemli olan leke ve biçim, tik çok ondan oluyor, ilk baktığınız zaman onu görüyorsunuz. Renk de zaten hissinizin karşılığı... Fakat renk öyle bir şey ki, zaten zamanla değişiyor. Şimdi bakın o eski resimlere, La Jaconde'u alın, bakın ne hale gelmiş. Fakat öteki taraf (leke ve biçim) resmin esası, çatısı. Renk gitse bile esas sağlam kalıyor."²⁸ Ayrıca Arbaş imzasının simgesi haline gelen atlar, leke ve biçim konusunda düşüncelerinin sanatıyla uzlaşması anlamıyla çok ayrıcalıklı öneme sahiptir. Balıkçılar ya da Siste İstanbul resimleriyse, Arbaş'ın bu yaklaşımını manzara resimlerinde sürdürdüğünü kanıtlayacaktır.



Avni Arbaş, Valerius, 81 x 116 cm. t.ü.y

Avni Arbaş'ın yanı sıra Abidin Dino Paris'teki yaşamı içerisinde yaptığı soyut manzaralarıyla dikkati çektiği görülür. 1952'de Paris'e gelen Abidin Dino ise o yıllarda neredeyse küçük bir Türk kolonisini andıran Scola Cantorum'a yerleşir. Fikret Mualla, Picasso, Tzara gibi eski arkadaşlarıyla tekrara karşılaşır. Sanatçı 1950'lerin başında bir yandan Anadolu Halk Sanatında gözlemlenen motifleri

²⁸ ERZEN Jale, "Avni Arbaş'la Görüşme", Yeni Boyut, Kasım 1982, 1/7, s. 11

dönüştürürken öte yandan da doğada izlediği form bütünlüklerini soyut kompozisyonlarında ele almaktadır. Sanatçının sahip olduğu bu “karşıt” potansiyel O’nu Paris sanat ortamında ilginç bir yere yerleştirmiştir.

“1954’te yazlarını geçirdiği Villefrance’da doğada yaptığı gözlemlerden yola çıkarak, non-figüratif soyutlama arasındaki ince sınırdaki gezinen bir dizi desen gerçekleştiren sanatçı, aynı zamanda bu yıldan başlayarak sekiz sene boyunca çoğu kez büyük boyutlu yağlıbovalarıyla Salon de Mai’ye katılır.”²⁹ Arayışlarını zamanın güncel eğilimlerin tersine, farklıyı, karşıtı bulmak adına çeşitlendirirken, birbirinden çok farklı denemelere girme cesaretini göstermiştir.

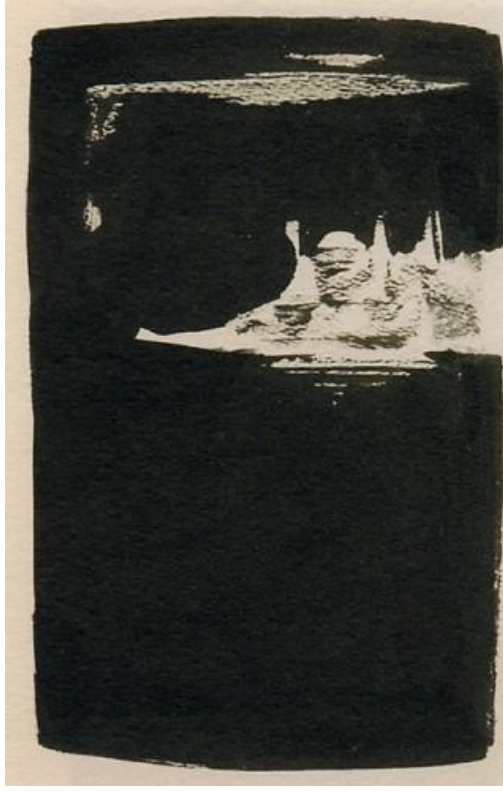
Abidin Dino’nun “Paris” adlı çalışması lavi etkisinde kütlelere ayrılmış bir kompozisyon anlayışını yansıtır. Sanatçının Türkiye’deki çalışmalarının dışında Paris ortamının etkisinde kaldığının bir göstergesi olan bu çalışma manzarayı da soyut anlayışına taşımasını sağlamıştır.



Abidin Dino, Paris, 54 x 64.5 cm., 1976, t.üy.

Abidin Dino İstanbul manzaralarında da grafiksel bir soyutlamaya ulaşır. Siyah beyaz kontrastıyla “İstanbul” manzarası geniş alanlarda kütle leke ilişkisini bütünleştirir.

²⁹ “Paris Okulu ve Türk Ressamları”, a.g.e. s.56



Abidin Dino, "İstanbul", 19 x 12 cm. guaj

1949 da ekonomi doktorası yapmak için Paris'e giden Mübin Orhon ise kısa bir süre sonra "*resim*"le ilgilenmeye başlar ve 1953'te Salon Des Realites Nouvelles' e geometrik tarzda yapılmış bir resimle sergiye katılır. Mübin Orhon Paris'e gitmeden önce gerçekçi tarzda resimler yapmaktaydı. "Fakat Mübin'in 1955'teki Salon Des Realites Nouvelles'de sergilenen bir resmi, onun köklü bir değişim geçirdiğini ortaya koyuyordu. Lekesel değerlerin ön plana çıktığı kompozisyonları, hem boya tekniği hem de kurgusal değerler açısından yeni bir yönelmenin eşiğinde olan sanatçının daha önceki çalışmalarının 180 derece tersine giden bir rota üzerinde olduğunu haber veriyor."³⁰

³⁰ "Paris Okulu ve Türk Ressamları", a.g.e. s.45



Mübin Orhon, isimsiz, 1956, t.ü.y., özel koleksiyon

Mübin'in resimleri 1956'da "non-figüratif" çerçevesinde ele alınabilecek olan özelliklere sahipti. Sanatçının bu yıllardaki çalışmaları hakkında önemli ipuçları veren bir dizi siyah-gri ağırlıklı kompozisyon "*İstanbul resimleri*" olarak nitelenir. 1956 yazını Albert Bitran'la birlikte Saint Paul'de Vence'de geçiren sanatçı, güneynin farklı ışığından etkilenecek önceleri sadece siyah, kahverengi, grinin hâkim olduğu kompozisyonların da yavaş yavaş sıcak tonları da katmaya başlar. Non-figüratif soyutlama alanında etkileyici bir görsellik oluşturduktan sonra resmini "*renk olgusu*" etrafında temellendirme eğilimine giren Mübin 1960'larda ışığa duyarlı bir kompozisyon anlayışı üzerinde yoğunlaşmıştır.

Sanatçının resimlerinde kurgulanmış geometrik bir soyutlama anlayışından, hareketli rastlantısal boya dokularının kullanıldığı bir geçişte görülür. Fakat sanatçının gerçek başarısı rahatlayan kompozisyonlarında ki imgenin artık hissedilmediği açık kompozisyonlardır. Sanatçı Nejad Devrim gibi rengin ön plana çıktığı doku ve renk zenginliğinden oluşan bir tarz oluşturmuş olsa da, zaman zaman doğayı aşar ve soyut kompozisyonlarını düşünsel açıdan oluşturmaya başlar. Nejad ise ömrü boyunca doğaya bağımlı bir soyutlama anlayışı sunmuştur.

Kendi kendine non-figüratif kompozisyonları boyamaya başladığında, arkasındaki gemileri yakarak dönüşü olmayan bir yolculuğa başlıyordu. Koksan Lam, Sato, Damian gibi ressamlarla arkadaşlık kuran Bitran, geometrik soyutlama tarzındaki ilk resimlerinde ve araştırmalarında (kendisinin deyişiyle) "kinetik hadisenin" öncülerinden olarak yorumlanabilecek olan bir biçimlendirme çabasına sahip olduğunu ortaya koydu.

“Bitran, resmini 1954–56 yılları arasında Saint Poul de Vence’da yaptığı yolculukların etkisiyle tamamen değiştirerek “*lekesel değerlerin*”, anlık heyecanların araştırılması yönünde sürdürerek sanat yaşamında bir dönüm noktası olan *Naissance d’un paysage* (peyzajın doğuşu) isimli kompozisyonu üzerinde yoğunlaştı.”³¹

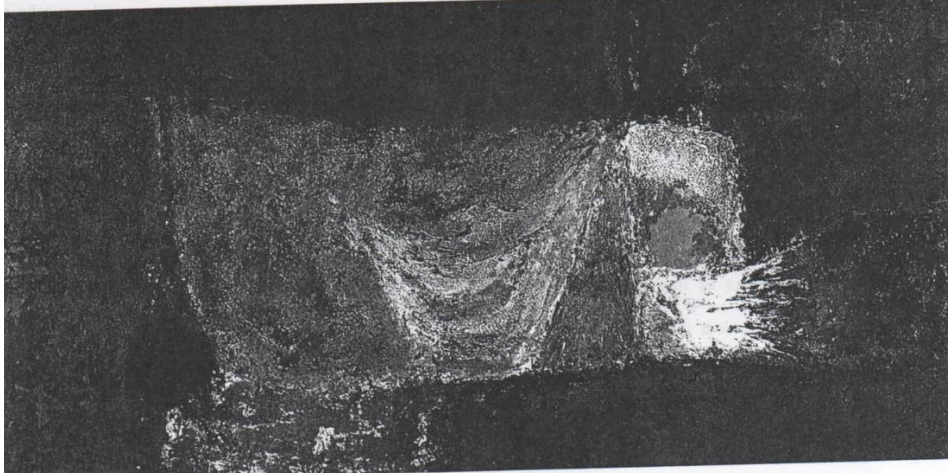


Albert Bitran, *Peyzajın Doğuşu*, 1956, t.ü.y

Resminde sanatçı geniş alanlarla imgeyi parçalar ve dokusal etkiler ilave eder. Leke ve doku ilişkisi yönünde araştırmalara girişir. 1957’de Galerie Ariel’deki kişisel sergisi Charles Estienne’in önsözüyle sunulan sanatçı, 1955’ten itibaren “*lekesel soyutlamanın*” ön plana çıktığı özgün bir resim dili geliştirerek araştırmalarını “*doku*” olgusu üzerinde yoğunlaştırmıştı. Kimi kez son derece ince, kimi kez eski bir duvarı andıracak denli yoğunlaşan farklı dokularıyla Birtan, kompozisyonlarına tanımlanması zor olan bir “yakınlık uzaklık” hisleri yükler.

Sanatçının 1956 tarihli *Forme Obscène* “*Müstehcen Form*” isimli çalışmasında onun, kütleli bir ağırlığa sahip olan renk bloklarının resim yüzeyine dokunaklı bir boyama tekniğiyle yaydıktan sonra, arka plandaki formları, diğer tonları, tuvalin dokusunu da ortaya çıkaran bir yorumu geliştirdiği gözlemleniyor.

³¹ “Paris Okulu ve Türk Ressamları”, a.g.e., s.49



Albert Bitran, *Müstehcen Form*, 1956, t.ü.y. özel koleksiyon

Gerek renkler gerekse farklı dokuların yardımıyla bu resmini, adeta birbirinin içine girmiş iki çerçeve gibi yorumlayan Bitran, koyu tonların ortasına yerleştirdiği canlı renklerle kompozisyonu canlı tutar.

2.1.1.b TÜRKİYE'DEKİ SOYUT RESİM GELİŞİMLERİ VE SOYUT MANZARA RESSAMLARI

1945'lerde Avrupa'da Türk sanatçılarımızın soyutlama eğilimleri 4-5 yıl içerisinde Türkiye'de de 1950'li yıllardaki özgürlükçü demokrasinin sağladığı ortam yeni akımların ortaya çıkmasında zemin hazırlamıştır. Türkiye'de resim ve heykel sanatının hızla soyut akımların içine girdiği dönem budur. Fakat Türk sanatçılarının soyut çalışmalara başlaması ve bunu Türkiye'ye getirmeleri bu süreç içerisinde olsa da bireysel soyut eğilimlerin 1950'den sonra başladığını görürüz.

“1940'lı yıllarda toplumsal içerikli resimler yapan sanatçılar bile, 1950'li yıllarda soyut sanatın başlıca savunucuları olmuşlardır. Türk sanatçılarının soyut sanat akımlarına bu denli ilgi duymaları, kuşkusuz yeni bir çığırın da açılması demektir.”³²

Fakat Türk sanatçılarının soyut sanat araştırmalarını düşünce gelenekleri farklı biçimlenmiş olan Türkiye de modern batı felsefesi üzerinde temellendirebilmeleri oldukça zor olmuştur. Soyut resmin oluşumunda alt yapı tam olarak biçimlenmemiştir. Fakat uyum sağlama çabası Türk sanatçılarında oldukça net görülür. Özellikle 1954 yılında düzenlenen ilk soyut resim sergisiyle Türk ressamlarının halka bu yeni resim türünü tanıtmaya ve sevdirmeye çalıştığını anlıyoruz.

Bu dönemdeki soyut eğilim çalışmaları toplu bir hareketle ilerlerken zaman içerisinde sanatçıların soyut resmin kişiselleşmesi noktasındaki sıkıntıları aşmaya çalıştıkları görülür. Bu çaba soyut resmin bir çeşitlilik kazanmasında yardımcı olmuştur. Onun içinde 1900'lerin ressamları soyut sanat uğraşlarında özellikle eski Türk kaligrafisinden hareketle çizgisel bir anlatım tarzını denemişlerdir. Bu anlamda da çağdaşlaşma ve yenilenme noktasındaki çalışmalar geleneksel yüzey şematizminden yararlanarak geometrik renk planları yaratırlar. Bunun yanında yine 1954'lerde ressam Cemal Tollu ile Halil Dikmen'in non-figüratif resmin halı, eski yazı ve benzeri gibi geleneksel “dekoratif” sanatlardan ayrılmaya deneyen ve plastik bir kaygının peşinde olduklarını görürüz. Bunun yanı sıra Avrupa'daki soyut eğilimleri takip eden sanatçılarımız özgün, soyut resmin oluşmasında geleneksel motiflerin yanı sıra manzara resminin de soyut resme olan katkılarının farklılaşma noktasında etkili olduğu fark edilmiştir.

³² TANSUĞ, Sezer; “Çağdaş Türk Sanatı”, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1996, s.245

Bu dönem soyut resim çıkışlı sanatçılarımızın başında Ferruh Başağa gelir. XI. Devlet Resim yarışmasında aldığı ödülle soyut resme adım atan sanatçı özgün tavrıyla soyut resmin temsilcilerinden biri olmuştur. Soyut resme geçmeden önce de peyzajlar yapan sanatçı bunu daha sonra soyut resme dönüştürmüştür.



PEYZAJ

Ferruh Başağa

65.5 x 81 cm. t. ü. y

Sanatçı soyut resminin başlangıç yıllarında lekesel soyutlamalar üzerinde çalışacaktır. F. Başağa tek rengin, özellikle de kırmızı ya da yeşilin egemen olduğu tuval yüzeylerinde kabartma sanısı uyandıran noktasal lekelerin dokuduğu soyutlamalar üretir. Bunlar doğa soyutlamalarıdır. Bu resimler, Başağa'nın geometrik soyut resimlerin kararlı öncüsü olarak görülür.

F. Başağa, açık ve yönlendirici öyküsel anlatımdan, figürsel yorumdan kaçan soyut anlatımların temelini; renk ve biçim ilişkilerinin plastik uyumunda aramaktadır ve bu uyumu geometrik kompozisyonlarla gerçekleştirir. Tuval yüzeyinde katmanlaşan ayrımlı geometrik biçimler çoğu kez transparan görünimleri ile üst üste bindirilen kompozisyonlara ipucu oluşturur. Renk, sanatçının yalnızca bu organik yapılaşmanın geçişlerini, katmanlarını ve biçimsel yalınlıklarını anlatmak için bir araç olarak kullanmaktadır. Kendi içinde sonsuzluğa koşut çoğalan bir derinlik yanılmasına ulaşmak istemi, Başağa resimlerinin temel sorunsalıdır. Bu

derinlik ve yoğunluk içinde son derece yalın fakat dengeli bir plastik anlatım gerçekleşir. Çoğu kez başat iki rengin şeffaf ve örtücü kademelerde yumuşak fakat kesin geçişler oluşturan düzenleri, Başağa tuvallerinde yatay ve dikey biçimsel karşıtlıklarla örtüşür.



Ferruh Başağa
T.ü.y. 1987

Sanatçının bu tür çalışmaları transparan üçgen formlar üzerinde kurulmuş hacimsel etkiler veren çalışmalardır. “1953’den 1970’lere kadar süren lirik soyut olarak nitelendirebileceğimiz resimlerinde geometriden oldukça uzak doğrudan boya strüktürüne dayalı ve tek renk üzerine kurgulanmış çalışmalar yapmış, 1980 sonrası geometrik soyut çalışmalara yönelerek, daha ince parlak ve geçirgen bir boya kullanımı ile üçgen formları birbiri arkasından kristalize olmuş şekilleri tuvalere yerleştirmiştir.”³³

Ferruh Başağa’nın dışında Hereke manzaraları ile tanınan Leyla Gamsız ise yaşadığı mekânları soyut resme aktarmıştır. Sanatçı gerçekte “nü” resimleri ile tanınır. Fakat Türkiye’de ki soyut sanat modasından etkilenerek soyut resimlerde yapmıştır.

Gamsız’ın doğa görünümleri tamamen yalın soyutlamalara dayanır. Belli bir coğrafyayı ya da belli bir semti resimleyen sanatçı, özümlediği değerleri soyutlayarak tuvale aktarmaya özen gösterir. Bu arada resmin yapısal kurgusu da yüzey anlatımına itilen geometrik bölümlerle ayrılır. Lekelerin çizgilere başat olduğu bu uygulamada doğa soyutlamaları öznel bir yaklaşımı sergiler.

³³ ERSOY Ayla, “Günümüz Türk Resim Sanatı”, Bilim Sanat Galerisi, İstanbul, 1998, s.38

Bu anlamda da soyut resimde bir mekânı ya da doğayı yalın biçimlerle soyutlama yapan çizgi ve renk ilişkisini farklı açıdan uygulamaya çalışır. Yaptığı resimlerde kültürel bir renk ve biçim anlayışı da sezilir. Böylece, soyut resme farklı boyutta bir katılım sağlamış olur.



PEYZAJ

Leyla Gamsız
59 x 97 cm. Duralit ü. y.

Sanat öğrenimini Güzel Sanatlar Akademisi Bedri Rahmi Eyüboğlu Atölyesi'nde tamamlayan Orhan Peker, Salzburg Yaz Akademisi'ne de katılarak On'lar Grubu'nun motif sel duyarlığı dışına çıkarak, bunun yerine lekese l soyut anlatımlara gönül verecektir.

Özellikle de lekese l anlatımlarda başarılı olan Peker biçime, renge ve kompozisyona egemen olan paletiyle, eşsiz lekese l anlatımları resimlemesine neden olacaktır. Peker'in tuvaleri karşısında önce rengi, sonra dokuyu ve en son da bir bütün olarak konuyu algılamak olasıdır.

Doku ve renk Orhan Peker'in sanatçı kişiliği ile sınırsız anlamlar kazanan iki öğedir. Kimi zaman bir bahçenin içinde unutulmuş sulama kabını eşsiz bir resim haline getirir. Ya da horozları, atları ve kuşları resimler.

Lekese l lirik soyut anlatımın en güçlü imzaları arasına katılmayı başaran Orhan Peker, tek ağaçlardan, Ankara ve Ayvalık görünümüne, güçlü kişilik yanılsamaları aktaran portrelerden çeşitli hayvan figürlerine uzanan konu çeşitliliği içinde,

somutla soyutun kesiştiği eşsiz yorumu ile resimler üretecektir. “*Kırmızı Ev*” Peker’in lekesel yorumların ağırlık kazandığı manzara resimlerine örnek oluşturur.

Bu resimde nesnel bir anlatımın lekesel ve rengin ön plana çıktığı bir soyutlama anlayışıyla karşılaşıyoruz. Sanatçı ev ve deniz imgelerini sade yüzeysel bir anlatım biçimine dönüştürmüştür. Resimde iskele imgesi net bir şekilde algılanır. Bu anlamda soyut resimden ziyade bir soyutlama hareketiyle karşılaşıyoruz.

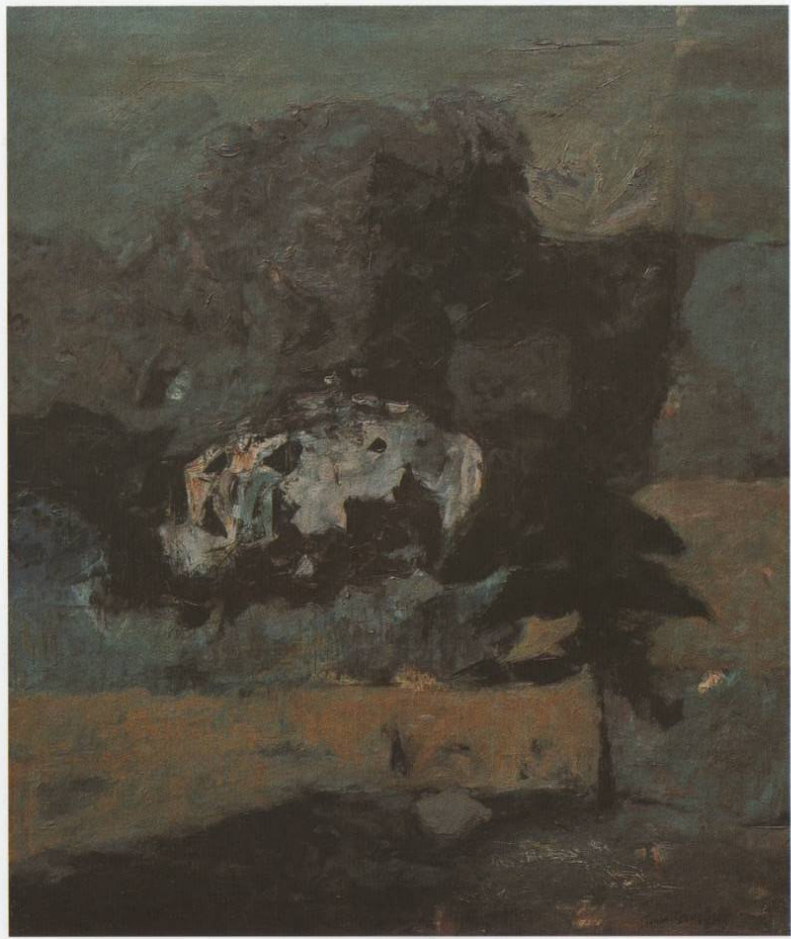
Orhan Peker, gerçekte bir kedinin tüy dokusunu, karpuz diliminin ıslak dokusunu, çoğu kez mayi ile aktarılan bir veranda şezlongunun kumaş ve ağaç dokularının ayrımını ve giderek ayrıntıya inilerek incelendiğinde; ten, tüy, kumaş, ağaç, gövde, yaprak, çiçek sap ve kap dokularının ayrımlarının, lekesel anlatımlarda bile saklı tutulabileceğini ustaca kanıtlamıştır.

O yüzden de bu anlayışından soyut resme geçişi radikal bir tavırla değil, kendi gözleme dayalı çalışmalarının sentezini soyutlama ile yansıtır. Bu boyutta dışavurumcu etkide yer yer planlanmış veya içgüdüsel renk etkileri görülmüştür.



KIRMIZI EV
Orhan Peker
105.5 x 84.5 cm. t. ü. y.

1950–1960 yıllar arasında Türkiye’de egemen olan soyut sanat Turan Erol’un resimlerine de yansımıştır. Ve sanatçının resimlerinde bu dönemlerde geometrik stilizasyonlar egemendir. Bu dönemin hemen ardından T. Erol da döneminin değişen sanat eğilimlerine katılarak lekesele anlatımların lirik görselliğini yakalayan doğa yorumlarına yönelir. 1960’lı yıllarda T. Erol’un tuvallerine, doğa kesitlerini lekesele soyutlamalarla ele alan bu dönemde dokusal ayrıntılar içeren mor lekeler egemen olur. T. Erol’un resimsel anlatımı, renk lekelerinin dağılımına dayanır. 1963 tarihli “*Peyzaj*”, T. Erol’un manzara resimlerinde ortaya çıkan lirik lekesele soyutlamaların örnekleri arasında yer almaktadır.



PEYZAJ (AĞAÇLI MANZARA)

Turan Erol

116 x 98 cm. t. ü. y.

Erol'un resminde anlatımcı bir lekesel üslup görülür. Resimdeki imgeler fırça darbelerinin etkisiyle nesnel özelliklerini yitirmişlerdir. Bu anlamda da lekesel bir soyutlama anlayışı resme hakim olmuştur. Soyutlamaya oldukça özgün bir yorum getiren Turan Erol, peyzaj yorumlamalarında Türkiye deki akla gelen ilk isimlerden biri olmaktadır. Doğa görüntüsü açık-koyu kontrastlığına indirgenerek; rengin anlatımcı yönü ön plana çıkmıştır. Fakat renkler çok canlı kullanılmamış nesnel doğa görüntüsünün renklerine bağlı kalınmıştır. Böylece soyutlama ve peyzaj ilişkisi bütünleşmiştir.

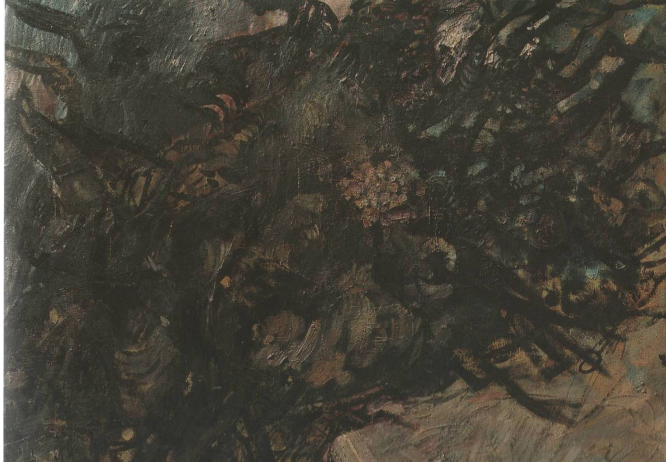
1970'li yıllarda T. Erol Ankara'nın kenar mahallelerini doldurmaya başlayan gecekonduları gözlemler. Genellikle yüksek tepeleri sarmaya başlayan yapıların üst üste istiflenen çok renkli görünümüleri yoğunlaşır, Turan Erol tuvallerinde. Kent varoşlarının görünümüleri olan bu resimler 1960'larda eğildiği lekesel soyut anlatımların bir uzantısı olarak karşımıza çıkar. Ancak gecekondular serilerinde daha sert kontrastlar yapan renk lekeleri egemen olur.

Bu aşamadan sonra T. Erol'un tuvaleri, kent peyzajlarına ve natürmort çalışmalarına açılır. Öncelikle Ankara Oran Yolu resimleri üretmeye başlar. Bodrum, yaşadığı süre boyunca burayı resmetmiştir. Ege Bölgesi'nin zeytin ağaçları, gövdeleri kökleri ve tuvaleri kaplayan dallarıyla sık resimlediği konular arasında yerini alır. Bodrum evlerinin verandalarından görünümlere açılan lekesel anlatımlara yönelir. Kıyılara çekilmiş kayıklarla başlayan seriler, tekne yapımını ele alan konulara ulaşır. "Kaymakam Remzi'nin kıyılarda tekne iskeletlerini resimleyen suluboyalarına özdeş görünüm T. Erol'un tuvalerine katılır. Milas Sokakları'nda dolaşır T. Erol'un paleti zaman zaman. Sokak aralarını, kahve önlerini resimler. Köprüler izler bu görünümüleri. Ankara'nın kirli havasını belgeleyen tuvaler, T. Erol'un ilgisini kömür kamyonlarına çeker. Kömür yüklü at arabaları ve kamyonların anlatımına yönelir. Erciyes Dağı, buz yüklü ışıklı, ısıltılı görünümle aktarılır tuvalere."³⁴

1960'lı yıllar da Özdemir Altan'ın da lekesel boyutta peyzaj çalışmalarını yapmaya başladığını görürüz. "1963 tarihli "Dağ ve Ağaç", Özdemir Altan'ın lekesel soyutlamalarına örnek verir. 1964 tarihli "Bir Anadolu Efsanesi St. George ve Ejder", Anadolu mitolojisi ve efsaneleri üzerinde yoğunlaşan Altan'ın bu konulara kattığı soyutlamaları yansıtır. 1964

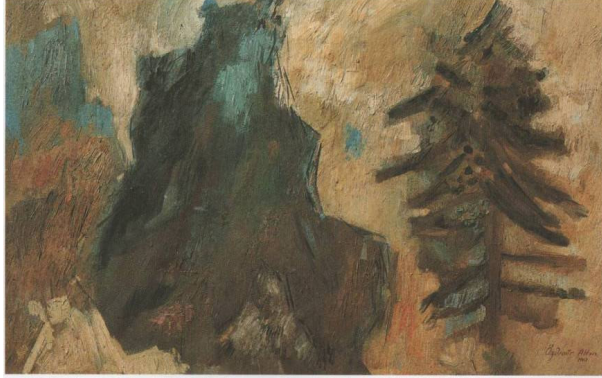
³⁴ GIRAY,Kıymet; "İstanbul Resim ve heykel Müzesi Koleksiyonundan örneklerle Manzara",Türkiye İş Bankası Yayınları, 2000, İstanbul, s.543

tarhli “Sökülmüş Ağaç” ve aynı yıl yapılan “Sökülmüş ihtiyar Ağaç”, Özdemir Altan'ın sanatına yansıttığı lekesele yorumların uzandığı değeri belirir.”³⁵



SÖKÜLMÜŞ AĞAÇ
Özdemir Altan
96.5 x 130 cm. t. ü. y.

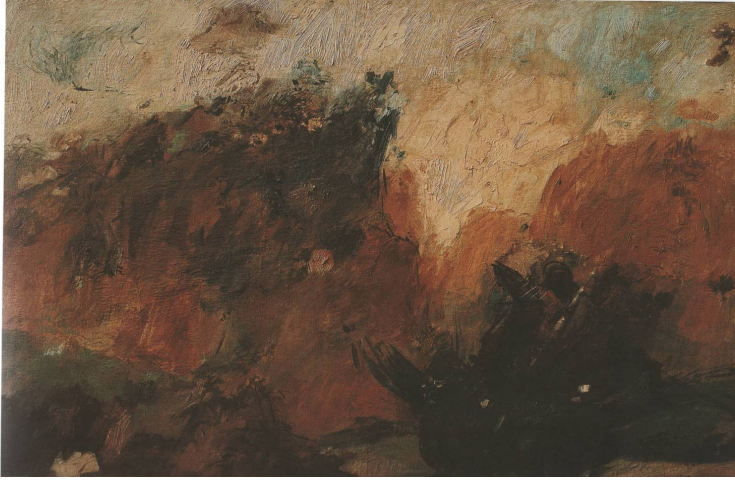
Resimde bu dönemin sanatçılarında moda haline gelen manzara soyutlaması Altan da çizgi ve leke boyutunda çözümlenir. Resimde ağaç imgesi hissedilmektedir ve renginde aynı şekilde orijinal rengine bağlı kalındığı gözlemlenir. Manzaradan daraltılmış bir kesit ele alınırken sanatçının diğer resimlerinde gerçekte bir peyzaj boyutuyla resimler ürettiği görülür. Örneğin, sanatçının dağ ve ağaç resminde bu al-



DAĞ VE AĞAÇ
Özdemir Altan
91.5 x 143.5 cm. t. ü. y.

³⁵ GIRAY, Kıymet; “İstanbul Resim ve heykel Müzesi Koleksiyonundan örneklerle Manzara”, a.g.e., s.525

anın genişlediğini görürüz fakat gene nesnel nesnel görüntülerine bağlı kalınmıştır. Çalışmada dağ ve ağacın oldukça yüzey resmine dönüşmesi, derinliğin kaybolması dağ ve ağaç gerçekliğinin görüntüsünden uzaklaşması soyutlama açısından bir yöntem teşkil eder. Bu anlamda da nesnel soyutlama kaygısıyla kütlelere ayrılmıştır. Sanatçının bu dönemi soyut bir mekânda ortaya çıkan soyut algıların araştırıldığı dönem izler.



BİR ANADOLU EFSANESİ ST. GEORGE VE EJDER
Özdemir Altan
130 x 166 cm. t. ü. y.

Özdemir Altan 1986 ve 1987 yıllarında farklı eğilimlere yönelir. Bu dönemdeki yapıtları kolaj tekniğiyle biçimlenen yorumlamalarda oluşur. Bu seride kolaj malzemesi mimari çalışmaların artıklarıdır. Özdemir Altan'ın ilgisi bu yıllarda İnce hesaplarla çizilen projeler, özenle çizilen planlar, milimetrik hataları affetmeyen maketler üzerinde yoğunlaşır.

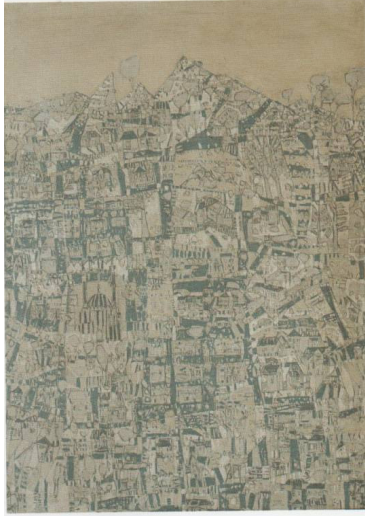
“Altan, düzenle düzensizliğin, dengeyle dengesizliğin, değerle değersizliğin arasındaki ince fakat kesici gerçeği vurgular işlerinde. Sonuç ise uyumla uyumsuzluk arasındaki sınırsız geçişlerdir. Altan'ın yapıtlarında İşlevlerini tamamladıkları için bir kenara İtilmiş projeler, kırılıp dökülen maket artıkları, hatta öğrenci eskizleri; bu imgeleri canlandırmak amacıyla bir araya gelir. Darmadağınık bir halde bırakılan bu artıklar, yeni istifler, yeni kurgular ve yeni renk ve lekelerle önemliliği bir kez daha yakalarlar. Sanatçının işlerinin özünde yatan nitelikler simgeler, lekeler ve ince espriler yer alır.”³⁶

³⁶ GIRAY, Kıymet; “İstanbul Resim ve heykel Müzesi Koleksiyonundan örneklerle Manzara”, a.g.e., s.528

1965'lerden sonra Türk resmindeki netleşen soyut eğilimler sanatçıların özgün tarzlarıyla netleşmeye başlamıştır. Özellikle özgün yorumlama yetisiyle ortaya çıkan Erbil, manzara temasını kendi yorumuyla resmine yansıtmıştır. Soyutlamayı çizgisel boyutuyla öne çeken yöntemiyle dikkat çekmiştir.

“Sanatsal gelişimini soyutlama temelleri üzerine kuran Devrim Erbil, Gencay Kasapçı'nın renk benekleri ile gerçekleştirmeye çalıştığı doğa yorumlarını çizgisel bir üslupla oluşturmuştur. Doğada her şeyin çizgiyle şekillendiği görüşünden hareket eden Devrim Erbil altı arkadaşı ile “*Soyut Yediler*” adı ile açtıkları ilk sergiden başlayarak tüm sanatsal gelişimini bu yönde geliştirmiştir.”³⁷

Onun resimlerinin özünü çizgiler şekillendirir. Seçtiği iki ana konu kent ve doğadır. Yatay, dikey, doğru, eğri, kıvrık, oval, ince-kalın çizgiler uyum ve karşıtlıklar devinim ve ritm sağlamakta, izleyenleri zorlamadan soyutu kavramalarına yardımcı olmaktadır. Devrim Erbil'in sanatında çizginin dili hâkim bir öğedir. Tüm resimlerinde çizginin sonsuz olanaklarından yararlanarak, iç dünyasını dışa vurduğu gibi, doğa görüntülerini de ustalıkla biçimlendirmektedir. Doğanın sürekliliği gücü ve gizleri en yalın çizgilerle dile gelmekte, doğa, ağaçlar, Anadolu kasabaları ve İstanbul temaları plastik bir düzenleme içinde grafiksel ağırlıkta kırık çizgilerle özgün biçimler kazanmaktadır.



BİR ANADOLU KASABASI

Devrim Erbil

129.5 x 98 cm. t. ü. y

Devrim Erbil'in yapıtlarında yerel bir özgünlük vardır. Yaşamdan kopuk, donuk-duyarsız bir yaklaşım yerine, etkin duyarlı bir yaşama sıkı sıkıya bağlı bir tavır

³⁷ ERSOY Ayla, “*Günümüz Türk Resim Sanatı*”, Bilim Sanat Galerisi, İstanbul, 1998, s. 61

göstermektedir. Bu tavır ağaç veya kuş soyutlamalarında olduğu gibi İstanbul’u kuşbakışı gösteren çeşitlemelerinde de vardır. Aynı konuya bağlı kalmakla birlikte birbirinden farklı ve birbirini bütünleyen yapıtlar dizgesinde de görülmektedir. Çizgisel kökenli bu resimlerinde tekrara ve tek düzeliğe düşmeden, her tuvalde farklı oluşumların doğuşuna sebep olmakta, yüzeye bağlı bu soyutlayıcı öğeler resme dekoratif özellikte kazandırmaktadır. İstanbul’un kuşbakışı topoğrafik görüntülerinde geleneksel minyatür sanatımızın önemli ustalarından Matrakçı Nasuh’a bağlanabilir. Geleneksel olanı bir çıkış noktası bir esin kaynağı olarak değerlendirip farklı ve daha çağdaş bir çizgi dinamizmine ulaştığı gibi her resimde tek renk tonlarını kullanarak yine gelenek bağlarını koparmayan bir renk sistemi uygulamaktadır. Bu tavır da onun kişisel üslubunun temel özelliklerini oluşturmaktadır.



BİR ANADOLU KASABASINDA YAŞAM ÜSTÜNE ÇEŞİTLEMELER-I KIRMIZI

Devrim Erbil

67 x 79 cm. t. ü. y.

Resimlerinin kaynağı ve konusu doğa olan Hasan Akın ise çözümlenmek istediği resim sorunlarının ilk çıkışı öncelikle çevresinde gördüğü, gözlemlediği içinde yaşadığı yöreden almaktadır. Sanatçı duyarlılığı ve gözlem yapma yeteneği ile doğayı öyle bir süzgeçten geçirip irdeleyerek tuvallerine aktarmaktadır ki, görüntüler artık ona kaynaklık eden yöresel doğa olmaktan çıkıp soyutlaşmış, düz yüzeyler üzerine

yerleştirilmiş kontrast geniş renk lekeleri ile oluşan resimsel bir doğa görüntüsüne dönüşmüştür. Ayıklanıp yalınlaştırılarak çevresel izlenimlerden, yaşanan doğadan, leke uyuşumlarının sağlandığı biçimsel olgulara dönüştürülürken teknik inceliklerle örülerek şiirsel bir duyarlık yansıtmaktadır. Serbest rahat bir fırça kullanımı ile geniş zıt renk lekeleri ile sevecen doğa gözlemleri çok şey ifade etmektedir.



İSİMSİZ

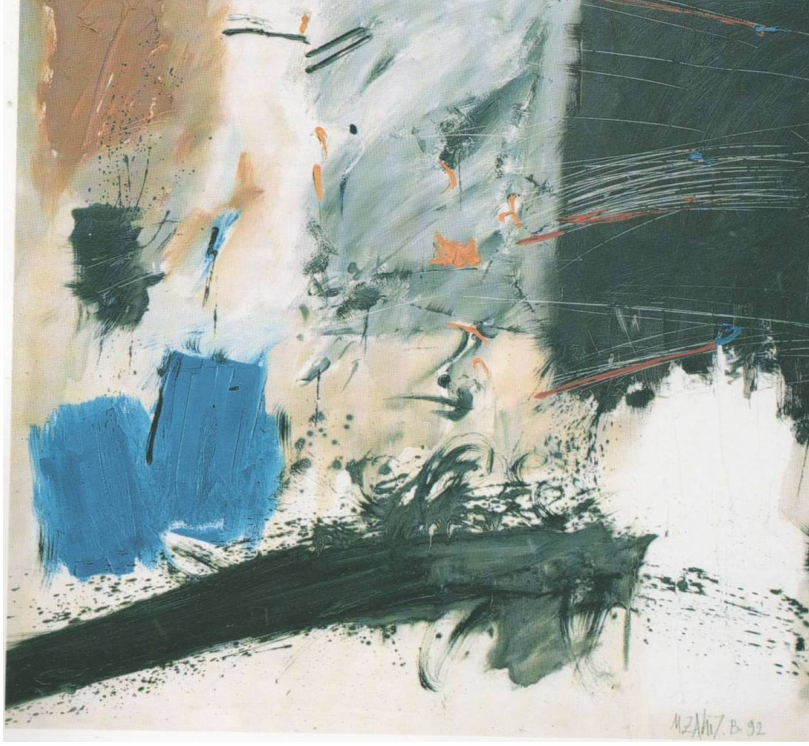
Hasan Akın 1993
35 x 50 cm. t.ü.y.

“Soyut ve dışavurumcu bir özellikle hiçbir zaman doğadan kopmayan ve yabancılaşmayan bir resmin örneklerini veren Zahit Büyükişleyen’in tuvalindeki renk-leke-doku ilişkisi huzur verici bir dinginliğe sahip olduğu gibi bazen de devinim oluşturan özgün ve atak fırça kullanımı ile dinamik ve coşkulu görüntüler olarak ortaya çıkmaktadır.”³⁸ Oldukça lirik görüntüler sergileyen sanatçı atraksiyonlu çizgi ve leke kullanımlarıyla imgeleri tamamıyla soyutlaştırır.

Bilinçaltı etkilerini renk ve leke boyutuyla tekrar yeni imgelere dönüştürür ve renk lekeleri ile çizgilerle belirli bir kurguya bağlı kalmaksızın anlamlar yüklenmektedir. Rengin yüzey üzerinde leke ve doku olarak dağılımı görsel bir ritm oluşturmakta, bunun üzerine gelişen çizgisel doku ile öznel bir biçimsel yapı ortaya koymaktadır. Yalın doğa yansımalarının yorumları veya dinamik çizgisel kurgu içinde kolajlar, fotoğraflar, ipek baskılar v.s. ile değişik tekniklerle resimlere yeni ve farklı düşünsel bir boyut da katılmaktadır. Yaşamın zıtlıkları Zahit Büyükişleyen’in

³⁸ ERSOY Ayla, “Günümüz Türk Resim Sanatı”, a.g.e., s.64

yapıtlarında bazen durağan, bazen dinamik soyut bir anlatım özelliği ile kendini göstermektedir.



VAROLUŞ, AĞLAYAN NAR, GÜLEN AYVA

M. Zahit Büyükişleyen
100 x 100 cm. t.ü.y. (1993)

Bu sanatçılar genel çizgisiyle Türk resminin gelişimi içerisinde öncelikle soyut resmin ortaya çıkışıyla birlikte tanınmışlar ve çağdaş sanatın hızla değişimiyle doğa ve soyut sanat ilişkisinde bireysel, özgün bir tavır sergilemişlerdir. Bu anlamda da soyut resim yaparken doğayı tercih etmeleriyle manzaranın soyutlama ve soyut resim boyutundaki önemini öne çıkararak bir soyut manzara olgusunu ortaya koymuş olurlar. Bu eğilim Türk resminde soyut sanatın gelişimi noktasında da önem arz etmiştir. Çünkü Türk sanatının soyut resmi birden benimsemesi kolay olmamıştır. Bu bağlamda manzara soyutlaması soyut resme geçişte önemli olmuştur. Gerek sanatçılarımızın yurt dışına gidip çağdaş sanatı Türkiye'ye getirmeleri gerekse Avrupa ile olan bağlantılar Türk sanatının gelişmesinde etken teşkil etmiştir.

SONUÇ

Türk ressamlarının büyük bir çoğunluğu manzara resimlerine yakınlık duymuşlardır. Bir başka söylemle, Türk resmi, manzara resmî kimliği ile öne çıkmıştır.

Türk resminde cumhuriyet öncesi veya sonrası birçok ressamımızın manzara resmi denediğini ve özellikle soyut resim yapan sanatçılarımızın da doğa resmini soyutlama kavramı içerisinde kullandıklarını görüyoruz. Bu bağlamda Türk resim sanatı tarihinin gelişim çizgisi aynı zamanda manzara resminin gelişim çizgisini de açığa çıkarmış olur. Ayrıca soyut resimde manzara, hem soyut resim açısından hem de manzara resminin gelişimi ve değişimi boyutunda zamanla önem kazanmıştır.

Böylece doğanın dokunulmaz güzelliği karşısında duyulan hayranlığı belirleyen ilk örneklerden itibaren tüm üslup arayışlarının içerisinde manzara duyarlılığı karşımıza çıkmıştır. Örneğin; Manzara tüm sanat akımlarının kapsamında bir nü ya da natürmortun fonunda yer alırken, çoğunluklarda bir kompozisyonun alt yapısını sağlamada bile doğa imgesi olarak karşımıza çıkmaktadır.

Soyut resim açısından veya doğa temasının Türk resminin değişimi yönünde manzara imgesi, Türk sanatçılarının kendilerini ifade edebilecekleri bir alan açmıştır. Sanatçılar Cézanne gibi doğa'da ki nesnelere indirgeyerek objelerin görünmeyen yüzlerini keşfetmişler veya hatta soyut lirik etki içerisinde, Nejad Devrim gibi bir tutku aracı haline dönüştürmüşlerdir. Bu sanatçılar doğa soyutlamalarında biçim ve renk yasalarını öne çeken plastik bir örgü yaratırlarken, sadece doğadaki ağaç ve deniz görüntülerinden esinlenen bir bakış açısı değil, farklı kültürlerin getirdiği görsel etkilerden ve mimari yapılardan da yararlanarak değişik biçim ve renk soyutlamaları keşfetmişlerdir.

Böylece soyut resmin gelişimi yönünde soyut resim yapan sanatçılar, farklı yaratıcı etkiler açığa çıkarmışlardır. Doğa karşısındaki edinilen izlenimler özgün yorumları tetiklerken sanatçılar öznel duyarlılıklarının ürünlerini manzara duyarlılıkları sayesinde yaratmışlardır.

GENİŞLETİLMİŞ KAYNAKÇA

- BALTACIOĞLU İ. Hakkı, **Demokrasi ve Sanat**, 1931
- BERK, Nurullah, **İstanbul Resim ve Heykel Müzesi**, Akbank Yay. İstanbul, 1972
- BOZKURT Nejat, “**Sanat ve Estetik Kuramları**”, Asa Yayınevi, Bursa, 2004
- ÇALT, Baha, **Beş Sanat**, Şubat 1953, s.2
- ÇOKER, Adnan, **Fotoğraftan Resim ve Darüşşafakalı Ressamlar**, Yeni Boyut-
Ocak 1983,sayı:9, s.7
- EDHEM, Halil, **Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu**, çeviri; G. Elibal, İstanbul 1970
- ERGÜVEN Mehmet, “**Görmece**”, Metis Yayınları, İstanbul, 1998
- ERZEN Jale, “**Anvi Arbaş’la Görüşme**”, Yeni Boyut, Kasım 1982, 1/7
- FİSCHER Ernst, “**Sanatın Gerekliliği**”, Payol Yayınevi, İstanbul, 2005, Çev. Cevat Çapan
- GİRAY Kıymet, DERMAN M. Uğur, ERUZ Fulya Bodur, **Sabancı Koleksiyonu; Hat, Resim, Heykel, Porselen**, İstanbul, 1985
- GİRAY Kıymet, “**Avni Arbaş**”, Yeni Boyut, Aralık 1983, 2/18, s. 23
- GİRAY, Kıymet, “**Yeniler Grubu ve Léopold Lévy**”, Türkiye’de Sanat, s. 46–50
- GİRAY, Kıymet, “**İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonundan Örneklerle Manzara**”,Türkiye İş Bankası Yayınları, 2000, İstanbul
- İZER Zeki Faik, **Güzel Sanatlar**, sayı: 2, Mayıs 1940, s. 167
- KAHRAMAN Hasan Bülent, “**Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri**”, Agora
Kitaplığı, İstanbul, 2005
- NEV Galeri, “**Nejad**”, İstanbul, 1983
- ONGER Fahir, “**1941 Liman Sergisi ve Yeniler Grubu**”, Soyut, Mayıs 1973, sayı:
58, s.39
- ORHON Orhan Seyfi, **Çınaraltı**, 6.6.1942, s.37
- ÖZSEZGİN Kaya, “**1940’dan Sonra Türk Resmi; Başlangıcından Bugüne Türk Sanatı Tarihi**”, İstanbul, 1982

- ÖZSEZGİN Kaya, **İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu**, İstanbul, 1986
- TANSUĞ, Sezer, **Çağdaş Türk Sanatına Temel Yaklaşımlar**, Bilgi Yayınevi.
Ankara, 1997, s.119
- TANSUĞ, Sezer, **Çağdaş Türk Sanatı**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1996, s.87
- TEKELİ İlhan, **Türkiye’de 1923–1950 Dönemi Mimarlığının Toplumsal Siyasal Bağlamı**, Bir Başkentin Oluşumu, s.21
- TUNALI İsmail, **Sanat Ontolojisi Temelinde Yeni Bir Resim Anlayışı**, İstanbul, 1983
- TURAN, Selim, **Sanat ve Toplum Üzerine**, İstanbul 1969, s.2
- ÜLKEN Hilmi Ziya, **Resim ve Cemiyet**, İstanbul 1942, s.43
- ÜLKEN Hilmi Ziya, **Türkiye’de Çağdaş Düşünce Tarihi**, İstanbul, 1992
- WORRINGER Wilhelm, **“Soyutlama ve Özdeşleyim”**, Çev. İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1985
- YETİK, Sami, **Ressamlarımız Cilt I**, İstanbul, 1940, s.8–9

ÖZGEÇMİŞ

Ad, Soyad: Çağdaş ÖZKAN

Doğum yeri ve yılı: Fethiye–1977

Yabancı Dil: İngilizce

Eğitim: Lisans

Yüksek Lisans:

Lisans: 2001, Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü,

Resim Ana Sanat Dalı

Lise: 1995-Köşk Lisesi

İş tecrübesi: 2003, Adnan Menderes Üniversitesi Güzel Sanatlar Bölümü, AYDIN

Mesleki Birlik/Dernek/Kuruluş Üyelikleri:

Alınan Burs ve Ödüller:

Yayınları: