

EKSPRESYONİZMİN TÜRK RESMİNE ETKİSİ

**Hazırlayan
Fehim GÜLER**

IŞIK ÜNİVERSİTESİ

EKSPRESYONİZMİN TÜRK RESMİNE ETKİSİ

**Hazırlayan
Fehim GÜLER**

**Sanat Kuramı ve Eleştiri Tezli Yüksek Lisans
Işık Üniversitesi, 2014**

Bu tez, Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans (MA) derecesi için sunulmuştur.

**IŞIK ÜNİVERSİTESİ
2014**

İŞIK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ


EKSPRESYONİZM'İN TÜRK RESMİNE ETKİSİ
YÜKSEK LİSANS TEZİ
FEHİM GÜLER

ONAYLAYANLAR:

Doç. Dr. Emre TANDIRLI İstanbul Üniversitesi
(Tez Danışmanı)



Prof. Dr. Ahmet Kamil GÖREN İstanbul Üniversitesi
(Tez Eş Danışmanı)



Prof. Meriç HIZAL İstanbul Üniversitesi



Prof. Basri ERDEM İstanbul Üniversitesi



Doç. Seyyit BOZDOĞAN İstanbul Üniversitesi

Onay Tarihi: 12/09/2014

EKSPRESYONİZMİN TÜRK RESMİNE ETKİSİ

ÖZET

Avrupa’da 19. yüzyıldan itibaren bilim ve sanat alanındaki ilerlemeler, doğal olarak resim sanatı alanına da yansımıştır. Sadece resim sanatında değil, edebiyat ve müzik gibi diğer alanları da etkilemiş, paralel bir gelişme kaydedilmiştir. Fotoğraf makinasının bulunmasıyla sanat tarihinde yeni bir dönemin başladığını söylemeliyiz. Ancak bunun dışındaki teknolojik gelişmelere de duyarlı olan sanat alanı, kendi zamanının teknolojisini kullanmıştır. Bu gelişmeler, resim sanatının katı kurallarının yıkılmasıyla sonuçlanmıştır. En belirgin ve özgün örneği, öncelikle, ekspresyonizmle ortaya çıkmıştır.

Bu tez konusunda ekspresyonizmin kökeni, tarihsel gelişimi ve Türk resim sanatına olan etkisi incelenmiştir. Alışagelmiş kurallara başkaldırı niteliği taşıyan bu anlayış, yeni biçim ve formların ortaya çıkmasına neden olmuştur.

Ekspresyonizmin amacı, dış dünyayla ilişkideki kişinin algıladıkları ve bunu dışarıya pentür yolu ve benzer ifadelerle ortaya koymasındır. Duygusal ve ruhsal düzeyde yansımaların yaratılmasıdır. Renklerin yoğun ve çığ kullanılması, konuların soyutlanması ve biçimlerin değişmesi temel özelliklerdir.

Ekspresyonizm, öncelikle Almanya ve sonrasında Fransa’da ortaya çıkan bir akımdır. Akım, sadece teknik farklılıklar değil yanı sıra felsefi mesajlar ve ressamların iç dünyasının bir yansıması olarak da karşımıza çıkmaktadır. Almanya ve Fransa’daki ekspresyonizm birbirinden farklıdır. Alman ekspresyonizmi, daha yoğun psikolojik kaygı ve mesajlar içerirken, Fransız ekspresyonizmi, sadece estetik kaygıları ön planda tutmaktadır. Ekspresyonizm, Avrupa resim sanatı ve diğer sanat dallarını da etkilemiştir. Mesela müzik alanında da ekspresif özelliklerin yansıtıldığı bir süreç yaşanmıştır. Türk resim sanatı ekspresyonizmden ne kadar etkilenmiştir? 19. Yüzyıl sonundan günümüze kadar olan süreçte hangi sanatçılar ne gibi etkilerle resimlerini gerçekleştirmişler?

Osmanlı İmparatorluğu döneminde, 1883 yılında Sanayi-i Nefise Mektebi Alisi’nin kurulmasıyla birlikte, Batı sanatının etkileri de kaçınılmaz bir şekilde yansımış ve resim sanatında gelişmelere yol açmıştır. Cumhuriyetin ilanından hemen önce ve sonra Avrupa’ya eğitim almaları için gönderilen öğrenciler, öncelikle empresyonizm ve sonrasında kübist-konstrüktivist anlayışlı işlerle birlikte, dışavurumcu akımın etkilerini Türk resim sanatı içerisinde yansıtmışlardır. Türk resim tarihine bakıldığında pek çok sanatçının çalışmalarında dışavurumcu anlatım özelliklerine rastlanabilmektedir.

Bu tezin son bölümünde ise ekspresyonizmin Türk resim sanatına dolaylı ve direkt olarak etkisi, Cumhuriyetin kurulması ile beraber Avrupa’ya sanat eğitimine gönderilen ressamların Fransa’da, Almanya’da edindikleri bilgi ve birikimlerini kimi zaman bireysel, kimi zaman grup olarak ortaya koymuşlardır. Ancak Osmanlı’da resim sanatı ve Cumhuriyet döneminde resim sanatı aşamalı olarak ele alınmıştır. Kuşaklar ve resim akımları tek tek incelenmiştir. Osmanlı’daki resim anlayışı

Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, Cumhuriyetle birlikte isim değiştirilmesi genç Türkiye Cumhuriyetinin sosyal ve kültürel politikaları sonucu batıya olan yüz dönüş nedeniyle bu kültürel akımların ele alınması, yeni toplumda benimsenmesi irdelenmiştir. Yeni sanat akımlarının Avrupa'da öğretilmesi amacıyla; Fransa ve Almanya'ya öğrencilerin gönderilmesi, bu öğrencilerin de o dönemde Avrupa'da etkili olan dışavurumcu resim sanatıyla tanışmaları bunu Türkiye'ye taşımalarına neden olmuştur.

1923 tarihinde kurulan Cumhuriyet'ten günümüze kadar dışavurumcu Türk resminin etkileri, resamları incelenmiştir. Öncü dışavurumcu Türk ressamlarının yanı sıra günümüz dışavurumcu Türk resamları da incelenmiş ve eserlerinden örnekler bu teze konulmuştur.

Anahtar kelimeler: Ekspresyonizm, Avrupa sanatı, 19. yüzyıl Türkiye sanatı, Dışavurum.

INFLUENCE OF EXPRESSIONISM ON TURKISH PAINTING

ABSTRACT

Advances in science and the arts in Europe since the 19th century have naturally been reflected in the field of painting art. It has influenced not only painting but also other areas such as literature and music and a parallel development occurred. One cannot say that a new era began with the invention of photographic apparatus. However, this field of art which is also susceptible to technological developments other than these kinds has taken advantage of the technology of its time. These developments have resulted in the destruction of the strict rules of painting. The most specific and unique example of painting has primarily emerged upon expressionism.

In this thesis topic; the genesis of expressionism, its historical development and its influence on Turkish Painting Art were examined. Having the characteristics of revolt against conventional rules, this understanding has led to the emergence of the new shapes and forms.

The purpose of Expressionism is to depict the things person perceived in relationship with the outside world and put them forward by the way of paintings and similar expressions. This is the creation of reflections at an emotional and spiritual level. Intense use of fawn colours, isolation and format changes of the issues are its basic characteristics.

Expressionism is art movement primarily originating in Germany and then emerging in France. Besides its technical differences and philosophical messages, this movement also confront us as a reflection of the inner world of the artists. Expressionism in Germany and France are different from each other. While German expressionism includes more intensive psychological concerns and messages, French expressionism just keeps the aesthetic concerns at the forefront. Expressionism has affected European painting art as well as other art forms. For example, in the field of music, a process where expressive features are reflected has been experienced. How much was Turkish painting art influenced by expressionism? During the process from the end of 19th century to the present, which artists and with what response made pictures ?

During the Ottoman Empire era and upon the establishment of the School of Fine Arts (Sanayi-i Nefise Mektebi Alisi) in 1883, also the effects of Western art were inevitably reflected, and this has led to developments in painting art. The students who were sent to Europe in order to receive education immediately before and after the proclamation of the Republic have reflected the effects of expressionist movement into Turkish painting art; mainly through impressionism, and then with the works having cubist-constructivist understanding. When we look to the history of Turkish painting, we can find features of expressionist narrative in the works of so many artists.

Also, in the last part of this thesis, direct and indirect effects of expressionism on Turkish painting art have been analyzed. Following the establishment of the

Republic the artists who were sent to Europe for art education, sometimes individually and sometimes as a group, demonstrated their knowledge and experience they acquired in France or Germany. However, painting art in Ottoman Empire and painting in Republican period were incrementally considered. Generations and painting movements were investigated individually. Sense of painting in Ottoman Empire, Ottoman Painters Society, altering name together with the Republic, handling of those cultural movements due to Westernising tendency as a result of social and cultural policy of young Republic of Turkey and their adaptation in this new society were discussed. Sending students to France and Germany with the aim of introducing new art movements in Europe also caused those student to get familiar with expressionist painting art which was effective in Europe at that time and move it to Turkey.

From the Republic founded in 1923 to the present, the effects of expressive Turkish painting and its artists were analyzed. Pioneer expressionist Turkish artists as well as contemporary ones were examined and examples of their works were cited in this thesis.

Keywords: Expressionism, European art, 19th century Turkish art

ÖNSÖZ

Yaptığımız bu çalışma, Dışavurumcu resim sanatının Avrupa’da doğuşu, gelişimi ve Türk resim sanatına etkisini konu almaktadır.

Çalışmanın başlangıç aşamasında Alman ve Fransız Dışavurumcu resim sanatı konusunda beni yönlendiren Sn. Yrd. Doç. Yunus GÜNEŞ’e ve çalışmalarım esnasında destek veren Sn. Prof. Dr. Halil AKDENİZ’e, Sn. Prof. Dr. İsmail AVCI’ya, kaynak araştırması esnasında yardımlarını esirgemeyen, Işık Üniversitesi GSF Kütüphane Sorumlusu Sn. Ümit ÖZDEMİR’e, Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Kütüphane Sorumlusu Sn. Çiğdem ORTAÇ’a, İstanbul Modern Kütüphane Sorumlusu Sn. Ecem ÇAKIR’a, çalışmalarımıza yazılım ve düzeltmeler konusunda yardımcı olan Sn. Canan ERBOĞA’ya, ikinci yüksek lisans yapmama destek veren FMV yönetim kurulu üyelerine, Genel Müdürlerine ve Özel Ayazağa Işık İlköğretim Okulu Müdürü Sn. Faika TOPAL’a, çalışmalarımız esnasında destek veren Sn. Doç. Dr. Emre TANDIRLI’YA, Sn. Doç. Dr. Seyyit BOZDOĞAN’a, Sn. Prof. Dr. Meriç HIZAL’a, Sn. Prof. Dr. Basri ERDEM’e ve son olarak tezi yöneten, destekleyen hocamız Sn. Prof. Dr. Ahmet Kamil GÖREN’e teşekkürlerimizi sunarız.

İçindekiler

Özet	ii
Abstract	iv
Önsöz	vi
İçindekiler Tablosu	vii
Resim Listesi	viii
Kısaltma Listesi	vx
1 Giriş	1
1.1. Konunun Niteliği ve Önemi	1
1.2. İlgili Yayınlar	1
1.3. Batı'daki Sanatın Kısa Bir Tarihi (18. ve 19. Yüzyıla Kısa Bir Bakış)	2
1.4. Modern Sanat Akımları.....	4
2. Ekspresyonizm: Tanım ve Tarihçe	18
2.1. Ekspresyonizmin Biçim-Renk ve İfade Sorunları.....	45
3 Avrupa Sanatından Türk Sanatına	47
4 Türk Resim Sanatının Batıya Açılması ve Sonuçları	48
4.1. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti	56
4.2. Asker Ressamlar Kuşağı	57
4.3. 1914 Kuşağı	58
4.4. Müstakiller	59
4.5. d Grubu	60
4.6. Yeniler (Liman Ressamları 1940).....	62
4.7. 1950'ler ve Sonrası	63
5 Türk Resminde Ekspresyonist Tarzda Eser Üreten Sanatçılar	65
6 Sonuç	183
7 Kaynakça	185
8 Özgeçmiş	190

Resim Listesi

- Resim 1. Gustave Courbet, “Sanatçının Atölyesi”, 1855, tuval üzerine yağlıboya, 359x598 cm., Paris, Musée National du Louvre..... 3
- Resim 2. Monet, “İzlenim/Gün Doğumu”, 1873, tuval üzerine yağlıboya, 48x63 cm., Paris, Musée Marmottan 5
- Resim 3. Henry Matisse, “Şapkalı Kadın”, 1905, tuval üzerine yağlıboya 80x65 cm., San Francisco (Özel Koleksiyon)..... 7
- Resim 4. Henri Matisse: “Madam Matisse Yeşil Çizgi”, 1905, tuval üzerine yağlıboya, 40x32 cm., Kopenhag Devlet Sanat Müzesi (J. Rump Koleksiyonu)... 8
- Resim 5. Picasso, “Avignon’lu Kızlar”, 1907, tuval üzerine yağlıboya, 244x235 cm., New York, Modern Sanatlar Müzesi (Lillie P. Bliss vasiyeti)..... 9
- Resim 6. Vladimir Tatlin “üçüncü enternasyonale ait anıtın modeli”, 1919, Modern Müze, Stockholm..... 12
- Resim 7. Mondrian “Kırmızı, Siyah, Mavi, Sarı ve Gri ile Kompozisyon”, 1920, tuval üzerine yağlıboya, 99x101 cm., Amsterdam Stadlejk Müzesi..... 13
- Resim 8. Maleviç, “Beyaz Üzerine Siyah Kare”, 1913, tuval üzerine yağlıboya, Leningrad Müzesi..... 14
- Resim 9. Marcel Duchamp, “Çeşme” 1917, 33x42x52 cm., Hijyenik gereç ve emaye boya..... 15
- Resim 10. Salvador Dali, “Belleğin Azmi”, 1931, tuval üzerine yağlıboya, 24x33 cm., Museum of Modern Art, New York..... 17
- Resim 11. George Grosz, “Sokak”, 1915, tuval üzerine yağlıboya, 45x35,5 cm., Staatsgalerie, Stuttgart..... 22
- Resim 12. Jackson Pollock “Mavi Kutuplar”, tuval üzerine yağlı vernik boyası ve alüminyum boyası, 12,11x4.89 cm., Australian National Gallery, Camberra 25
- Resim 13. Ernst Barlach, “Sığınmacı” Meşe yontu 54x57 x 20.5 cm., Kunsthous Zürich, Zürich 26
- Resim 14. Kirchner, “Model ile Birlikte Kendi Portresi”, 1910, tuval üzerine yağlıboya, 50x100 cm., Hamburg, Kunsthalle..... 27

Resim 15. Erich Heckel, “Pechstein Uyuyor”, tuval üzerine yağlıboya, 110x74 cm., Bucheim Museum, Bernied.....	29
Resim 16. Kandinsky, “Münih’te Ermiş Ludvig Kilisesi”, karton üzerine yağlıboya, 67,3x96 cm.....	30
Resim 17. Oskar Kokoschka, “Herwarth Walden’in Portresi”, tuval üzerine yağlıboya,100x69,3 cm., Staatgaleria, Stuttgart.....	32
Resim 18. Franz Marc, “Küçük Sarı Atlar”, tuval üzerine yağlıboya, 66x104 cm., Staatgalerie, Stuttgart	34
Resim 19. Otto Mueller, “Çingeler ve Ayçiçekleri”, çuvalbezi üzerine tutkallı boya, 145x105 cm., Saarland Museum, Saarbrücken.....	35
Resim 20. Emil Nolde, “Tropik Güneş”, tuval üzerine yağlıboya, 71x104,5 cm., Nolde Stiftung, Seebüll	36
Resim 21. Karl Schmidt-Rottluff, “Rosa Schapire’nin Portresi”, tuval üzerine yağlıboya,84x76 cm., Brücke Museum, Berlin	38
Resim 22. Gabriele Münter, “Murnau’da Okul”, karton üzerine yağlıboya, 40,6x32,7 cm., Carmen Thyssen- Bornemisza Koleksiyonu, Madrid	39
Resim 23. Alexei Von Jawlensky, “Dansçı Aleksandr Zaharof’un Portresi”, karton üzerine yağlıboya, 69,5x66,5 cm., Städtische Gaclerie im Lenbachhaus, Münih ..40	
Resim 24. Macke, “Yeşil Ceketli Kadın”, tuval üzerine yağlıboya, 44x43,5 cm., Museum Ludwig, Köln	42
Resim 25. Munch, “Çılgılık”, 1893, tuval üzerine yağlıboya, 91x 74 cm., Nasjonalgalleriet, Oslo.....	43
Resim 26. Osman Hamdi Bey “Kaplumbağa Terbiyecisi”, 1906, tuval üzerine yağlıboya, 223x117 cm., (Suna ve İnan Kıraç Vakfı, Pera Müzesi).....	47
Resim 27. Avni Lifij, “Yasak Alem”, tuval üzerine yağlıboya, 16.8x22.9 cm., Nilüfer Sayıt Koleksiyonu.....	50
Resim 28. Avni Lifij, “Seyreden Kadınlar”, kartpostal üzerine yağlıboya, 9x13.7 cm., Belkıs Aksoy Koleksiyonu.....	51
Resim 29. Ali Avni Çelebi, “Maskeli Balo”, 1928, tuval üzerine yağlıboya, 139x187 cm., (MSGSÜ – İRHM).....	55
Resim 30. Sabri Berkel, “Yoğurtçu” tuval üzerine yağlıboya, 162,5x30 cm., İstanbul Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu.....	56
Resim 31. Nurullah Berk, “Nü”, karton üzerine suluboya pastel, 28x16 cm., (İRHM).....	61

Resim 32. Ali Avni Çelebi, “Silah Arkadaşları”, 1932, muşamba üzerine yağlıboya, 150x100 cm., (MSGSÜ-İRHM).....	69
Resim 33. Ali Avni Çelebi, “Vitrin”, Münih, 1926, tuval üzerine yağlıboya, 92x76 cm., Aykut Kazancıgil Koleksiyonu	70
Resim 34. Ali Avni Çelebi, “At Yarışı”, tuval üzerine yağlıboya, 46x60 cm., (Özel Koleksiyon)	71
Resim 35. Ali Avni Çelebi, “Balıkçılar”, 1964, tuval üzerine yağlıboya, 140x170 cm., (MSGSÜ-İRHM).....	71
Resim 36. Zeki Kocamemi, “Nü”, kâğıt üzerine füzen, 32x24 cm., (MSGSÜ – İRHM).....	75
Resim 37. Zeki Kocamemi, “Çıplak”, tuval üzerine yağlıboya, 90x70 cm., (Özel Koleksiyon)	77
Resim 38. Hamit Görele, “Natürmort”, 1939, mukavva üzerine yağlıboya, 40x30 cm.....	84
Resim 39. Hamit Görele, “Kotra Yarışı”, 1940, mukavva üzerine yağlıboya, 71x50 cm.....	84
Resim 40. Cevat Dereli, “İsimsiz”, kâğıt üzerine suluboya, 23x16 cm., (Özel Koleksiyon)	86
Resim 41. Cevat Dereli, “İstanbul”, tuval üzerine yağlıboya, 60x73 cm., (Taviloğlu Koleksiyonu)	87
Resim 42. Cevat Dereli, “Cümbüş”, tuval üzerine yağlıboya, 77x57 cm., (Özel Koleksiyon)	88
Resim 43. Cevat Dereli, “Tarla Dönüşü”, tuval üzerine yağlıboya, 48x27 cm., (Betül Kösemetoğlu Koleksiyonu).....	89
Resim 44. Abidin Elderoğlu, “Halı Deseni”, 1969, tuval üzerine yağlıboya, 25x35 cm., Gaspar de Vit Atölyesi, Belçika.....	90
Resim 45. Abidin Elderoğlu, “Suda Hayat”, 1970, tuval üzerine yağlıboya, 92x73 cm., (A. Koleksiyonu)	93
Resim 46. Abidin Elderoğlu, “Mavi Resim”, 1969, tuval üzerine yağlıboya, 100x100 cm.....	94
Resim 47. Abidin Elderoğlu, “İsimsiz”, 1972, kâğıt üzerine suluboya, 29.5x28.5 cm.....	94
Resim 48. Abidin Elderoğlu, “Kompozisyon”, 1968, tuval üzerine yağlıboya, 41x63 cm.....	95

Resim 49. Refik Epikman, “Bar”, tuval üzerine yağlıboya, 46x55 cm., (MSGSÜ-İRHM)	97
Resim 50. Fikret Mualla Saygı, “Kadınlar”, kâğıt üzerine guvaj, 50x70 cm	101
Resim 51. Fikret Mualla, “Okuyanlar”, 1944, tuval üzerine yağlıboya, 38x55 cm., (Özel Koleksiyon)	102
Resim 52. Fikret Mualla, “Oturan Kadın”, 1953, kâğıt üzerine suluboya, 27x20 cm., (Özel Koleksiyon)	102
Resim 53. Fikret Mualla, “Portre”, 1953, kâğıt üzerine suluboya, 25x18 cm., (Özel Koleksiyon)	103
Resim 54. Fikret Mualla, “Sermaye Kadınlar”, tuval üzerine yağlıboya, 21x27 cm., (Özel Koleksiyon)	103
Resim 55. Fikret Mualla, “Notre-Dame Katedrali”, 1952, tuval üzerine yağlıboya, 33x40 cm., (Mukadder Sezgin Koleksiyonu), İstanbul.....	104
Resim 56. Zeki Faik İzer, “Nü”, kâğıt üzerine suluboya, 24x33 cm., (Özel Koleksiyon)	108
Resim 57. Zeki Faik İzer, “Kelebek”, 1963, kâğıt üzerine suluboya, 28,5x44 cm., (İpek-Ahmet Meray Koleksiyonu)	108
Resim 58. Zeki Faik İzer, “Nü”, 1965, kâğıt üzerine suluboya, 22x29 cm., (İpek-Ahmet Meray Koleksiyonu)	109
Resim 59. Halil Dikmen, “Soyut Düzenleme”, karton üzerine karışık teknik, 24x32 cm.....	114
Resim 60. Halil Dikmen, “Düzenleme”, karton üzerine karışık teknik, 35x49 cm .	114
Resim 61. Ercümen Kalmık, “Oyuncakçı”, 1969, tuval üzerine yağlıboya, 121x100 cm.....	116
Resim 62. Ercümen Kalmık, “Ağaç”, 1969, tuval üzerine yağlıboya, 54,5x50 cm.....	117
Resim 63. Ercümen Kalmık, “Yelkenliler”, tuval üzerine yağlıboya, 100x150 cm., Ankara Resim Heykel Müzesi	118
Resim 64. Selim Turan, “İsimsiz”, 1951, kâğıt üzerine suluboya, 24x47 cm	119
Resim 65. Nejad Melih Devrim, “İsimsiz”, 1951, kâğıt üzerine suluboya, 31x23 cm., (Özel Koleksiyon)	122
Resim 66. Nejad Melih Devrim, “Kompozisyon”, 1989, kâğıt üzerine suluboya, 30x20 cm., (Özel Koleksiyon)	123

Resim 67. Nejad Melih Devrim, “Pembe-Sarı Kompozisyon”, 1973, kağıt üzerine suluboya,60x47cm., (Özel Koleksiyon).....	124
Resim 68. Nejad Melih Devrim, “Maria â Chartres”, tuval üzerine yağlıboya, 80x65 cm., (Özel Koleksiyon)	125
Resim 69. Nejad Melih Devrim, 1947, tuval üzerine yağlıboya, 72x93 cm.....	126
Resim 70. Nejad Melih Devrim, 1947, tuval üzerine yağlıboya, 54x64.5 cm., (Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası Koleksiyonu).....	126
Resim 71. Özdemir Altan, “Soyağacı”, 1999, tuval üzerine yağlıboya, 60x75 cm. 136	
Resim 72. Özdemir Altan, “Köpek gezdirme alanları yaygınlaştırma projesi 1.Versiyonu”, 1990, tuval üzerine yağlı boya, 174x350 cm.....	136
Resim 73. Ömer Uluç, “Afrika Kraliçesi”, tuval üzerine akrilik boya, 150x85 cm	140
Resim 74. Ömer Uluç, “Büyükadanın Kargaları”, 1984, akrilik, 222x97 cm	141
Resim 75. Ömer Uluç, “Çıplak”, 1981, tuval üzerine akrilik boya, 100x80 cm., (Özel Koleksiyon)	141
Resim 76. Ömer Uluç, “Pervane”, 1971, tuval üzerine yağlıboya, 87x86 cm., (MSGSÜ-İRHM)	142
Resim 77. Ömer Uluç, “İsimsiz”, plastik üzerine akrilik boya, 21x135 cm	142
Resim 78. Erdal Alantar, “Kompozisyon”, 1983, tuval üzerine yağlıboya, 100x100 cm.....	143
Resim 79. Erdal Alantar, “Kompozisyon”, 1983, tuval üzerine yağlıboya, 100x100 cm.....	144
Resim 80. Tura Börtecene, “Unutuşun Rengi”, 1990, tuval üzerine yağlıboya, 155x125 cm.....	145
Resim 81. Tura Börtecene, “Talamus”, 1990, tuval üzerine yağlıboya, 155x125 cm.....	146
Resim 82. Mustafa Ayaz, “Figüratif”, kağıt üzerine suluboya, 24x 4 cm., (Özel Koleksiyon)	147
Resim 83. Mustafa Ayaz, “İsimsiz”, 1998, kağıt üzerine suluboya, 32x24 cm., (Özel Koleksiyon)	148
Resim 84. Nevhiz Tanyeli, “İsimsiz”, 1981, tuval üzerine yağlıboya, 100x70 cm. 149	
Resim 85. Nevhiz Tanyeli, “İsimsiz”, 1980, kağıt üzerine yağlıboya, 52x50 cm ...	150

Resim 86. Ali Candaş, tuval üzerine yağlıboya, 30x35 cm	152
Resim 87. Cihat Aral, “Çöp İnsanlar”, 1998, tuval üzerine yağlıboya, 150x100 cm.....	154
Resim 88. Cihat Aral, “Çöp İnsanlar” 2001, tuval üzerine yağlıboya, 89x130 cm.	155
Resim 89. Cihat Aral, “Ana”, tuval üzerine yağlıboya, 130x97 cm	156
Resim 90. Mehmet Güteryüz, “Figür”, tuval üzerine yağlıboya, 35x25 cm., (Özel Koleksiyon)	157
Resim 91. Mehmet Güteryüz, “Nü”, tuval üzerine yağlıboya, 130x62 cm.	158
Resim 92. Mehmet Güteryüz, “İsimsiz”, 1996, kağıt üzerine suluboya, 50,5x73,5 cm., (Özel Koleksiyon)	159
Resim 93. Mehmet Güteryüz, “Maymunlar”, tuval üzerine yağlıboya, 90x100 cm., (Özel Koleksiyon)	159
Resim 94. Metin Talayman, “Bayan Sinertelin Sessiz Yüzü III”, 1990, tuval üzerine yağlıboya 80x90 cm.	160
Resim 95. Güngör Taner, “Soyut Kompozisyon”, 1988, tuval üzerine akrilik 150x150 cm.....	162
Resim 96. Güngör Taner, “Beyza’ya Sevgi”, 1992, tuval üzerine akrilik, 73x92 cm.....	163
Resim 97. Asım İşler, “Yaban Şarkısı”, Metal Gravür (Eau forte), 1972, 50x40 cm., (Bibliothèque Nationale de Paris Koleksiyonu).....	164
Resim 98. Asım İşler, “Metal Gravür (Viscosite)”, 1972, 55x40 cm	165
Resim 99. Asım İşler, “İlahi Komedi II”, 1988, tuval üzerine yağlıboya, 100x70 cm., (Özel Koleksiyon)	166
Resim 100. Asım İşler, “Bağdat Kahini”, 1987, tuval üzerine yağlıboya, 100x80 cm., (Özel Koleksiyon)	167
Resim 101. Zafer Gençaydın, “İsimsiz”, 1990, tuval üzerine yağlıboya, 120x114 cm.....	169
Resim 102. Zafer Gençaydın, “Beyazın Temizliği”, 1990, tuval üzerine yağlıboya, 101x120 cm.....	170
Resim 103. Mustafa Ata, “İsimsiz”, 2003, tuval üzerine karışık teknik, 81x100 cm., (Özel Koleksiyon)	171

Resim 104. Mustafa Ata, “Bosna Hersekin Tanrıları”, 1994, tuval üzerine yağlıboya, 89x116 cm., (Özel Koleksiyon)	173
Resim 105. Gören Bulut, “Yabancılaşma”, 1971, Siyah beyaz tahta baskı, 39x31 cm.....	174
Resim 106. Gören Bulut, “Acı-Siyah Beyaz”, 1974, Tahta baskı, 45x28 cm.	175
Resim 107. Bedri Baykam, “İsimsiz”, 1990, Sunta üzerine karışık, 130x175 cm., (each.).....	177
Resim 108. Bedri Baykam, “Lucy in the sky”, 1986, tuval üzerine karışık- 146x230 cm. (each).....	177
Resim 109. Bedri Baykam, “İsimsiz”, 2004, tuval üzerine yağlıboya, 67x96 cm., (each).....	178
Resim 110. Bedri Baykam, “Yes I Know You're Very Special”, 1980, tuval üzerine yağlıboya, 126x175 cm	179
Resim 111. Sali Turan, “ Kapadokya Yolu”, 1999, tuval üzerine yağlıboya, 80x100 cm.....	181
Resim 112. Sali Turan ,“İki Çocuk Bir Kurbağa”, 1995-2000, tuval üzerine yağlıboya, 81x100 cm	182

Kısaltmalar

DRHS	: Devlet Resim-Heykel Sergisi
GEE	: Gazi Eğitim Enstitüsü
GSF	: Güzel Sanatlar Fakültesi
GÜGEF	: Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi
İDGSA	: İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi
İRHM	: İstanbul Resim ve Heykel Müzesi
MEB	: Milli Eğitim Bakanlığı
MSGSÜ	: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
MSGSÜ – İRHM	: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İstanbul Resim ve Heykel Müzesi
UNESCO	: Birleşmiş Milletler Eğitim, Bilim ve Kültür Örgütü (United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization)

1. GİRİŞ

1.1. Konunun Niteliği ve Önemi

Çalışmanın amacı: 19. yüzyıldan itibaren Avrupa’da değişen sosyo-politik ve düşünsel algılamaya paralel olarak, fotoğraf makinesinin bulunmasıyla birlikte, resim sanatının, özellikle de ekspresyonizmin felsefi ve teknik bir bakış açısıyla araştırılması ve değerlendirilmesini amaçlar.

Çalışmanın kapsamı: Avrupa resim sanatındaki 19. yüzyıldan itibaren dışavurumcu akımın incelenmesi (doğuş nedenleri ve ortamlarının araştırılması), Türkiye resim sanatına etkisi incelenir ve değerlendirilir.

Çalışmanın yöntemi: Ekspresyon teriminin açıklanması, Avrupa resmindeki yeri, tekniğinin sorgulanması, biçim bozmayı etkileyen tarihsel ve sosyolojik etkenler, dışavurumun öncesi sanat yapıtlarına bakış, Türk resim sanatının gelişimi, Avrupa ve Türkiye’deki dışavurumcu örneklerin incelenmesi, bağlantıların ortaya konması yolu izlenir.

1.2. İlgili Yayınlar

Konuyu araştırma esnasında, Avrupa dışavurum resim sanatı ile ilgili kaynak sıkıntısı çekilmemesine rağmen, Türk dışavurumcu ressamı adı altında kaynakların azlığı görülmüştür. Dışavurumcu Türk ressamı konusunda yeni araştırmaların, yeni kaynakların hazırlanması gerekmektedir. Avrupa’daki dışavurumcu sanatçıları incelenirken (Resim, Heykel, Mimari, Müzik, Edebiyat) gibi alanlar da incelenmiştir. Kaynakların yeterli olduğu söylenebilir. Bu anlamda; Lionel Richard’ın **Ekspresyonizm**, E.H. Gombrich’in **Sanatın Öyküsü**, Norbert Lyton’ın **Modern Sanatın Öyküsü**, Norbert Wolf’un **Dışavurumculuk**, Eric Hobsbawm’un **Devrim Çağı**, Chris Murray’ın **Yirminci Yüzyılda Sanatı Okuyanlar**, Sezer Tansuğ’un **Çağdaş Türk Sanatı**, Kaya Özsezgin’in **Görsel Sanatçılar**

Ansiklopedisi, Ahmet Kamil Gören'in **rh+ sanat**, 3, 5 ve **Antik Dekor Dergisi**'nin 78. sayılarındaki makaleleri, **50. yılında Akbank Resim Koleksiyonu** adlı eseri ve Kıymet Giray'ın **Türk Resim Sanatının Bir Asırlık Öyküsü** başlıca yararlanılan eserler olmuştur. Daha detaylı inceleme aşamasında başvuru olan çeşitli kaynaklar geniş bir bibliyografyada düzenlenmiştir.

1.3. Batı'daki Sanatın Kısa Bir Tarihi

(18. ve 19. Yüzyıla Kısa Bir Bakış)

Sanat alanında ilk değişiklikler 18. yüzyıldan itibaren şekillenmeye başlamıştır. Klasik geleneğe duyulan inanç yitirmeye başlanmış ve üslup daha vurgulu olmaya başlamıştır. Sanatın, kendisini açıklaması gerektiği ile ilgili yeni tanım, konu ve üslup sorunlarını ortaya çıkardı. "Bunu bir yandan Romantizm dediğimiz ve Fransız Devrimi ile Sanayi Devrimi'ni içeren; Öte yandan Rousseau'nun uygar toplumun değerlerini reddetmesini, Beethoven'ın geleneksel biçimlerle uyum ve üslup kurallarını reddetmesini, Wordsworth'ün şiir malzemesi olarak halkın konuştuğu dili yeğleyip yüceltilmiş bir dili reddetmesini, Goethe ve başkalarının bir sanat yapıtını anlamasını içeren bir dönem izledi."¹ Constable'ın peyzajı ön plana alması ve sunduğu doğa görünümündeki canlılık, ahlakçı bir amaca doğru hareket kazandırdı. Turner'ın peyzajlarındaki fırtınalı gökyüzü, sadece doğanın değil insanların çatışmasının en güzel örneklerindedir. Goya'nın gerçeküstü bir yaklaşım diyebileceğimiz bir çerçevede sunduğu karabasanlar, sanatın amacının farklı yolları olabileceğinin örneklerindedir. 'Klasikçiliğin büyük ustası David de, bile bile yalınlaştırılmış, eski gibi görünen bir klasikçilikle sanattan yalnızca tat almayı bekleyen bir toplumun sanat ve ahlak anlayışını eleştirdi. David'in öğrencisi Ingres hem klasikçiliğin hem de ortaçağ ve zaman zaman da Doğu sanatından yararlanarak kimi zaman klasik sanatın konularını aşırı bir güvenle yeniden ortaya koyan, kimi zaman da cinsel hayal gücünün daha karanlık alanlarına uzanan kompozisyonlar yaptı. Delacroix ise, edebiyat ve tarihten aldığı konuları kendi zengin ve duyumsal yorumlarıyla işleyerek, bunları oldukça kişisel bir anlatımla ortaya koymaktaydı."² Sanatçıların yapmış olduğu bu farklı ifadelerle geleneği daha genişletmek veya konuları ile başka bir anlatım biçimi araştırıyorlardı.

¹ Norbert Lyton, *Modern Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul, 1980, s.13.

² A.g.e., s..14.

19. yüzyılda yaşanan teknolojik gelişmeler sadece sanatı değil gündelik hayatı da etkilemiştir. Teknolojik gelişmelerin en önemlisi fotoğraf makinasının icadıdır. Fotoğraf makinası 19. yüzyılın ilk yarısında Niepce tarafından bulunurken, Fransa’da ressam Paul Delaroche dönemin Fransız hükümetine sunulmak üzere bir araştırma yapar. Araştırmanın sonucunda, fotoğraf makinasının yükselişine dikkat çeker. Bu yüzyıl pek çok önemli sanatsal olaya da tanıklık eder. Mesela Courbet’in 1855 tarihli “Sanatçının Atölyesi” adlı resmi, eleştirilere maruz kalacaktır.



1. Gustave Courbet, “Sanatçının Atölyesi”, 1855, tuval üzerine yağlıboya, 359x598 cm., Paris, Musée National du Louvre.

(Charles Wentick, *Gustave Courbet*, Printed in the Netherlands)

Courbet, bahsedilen resminde dönemin ünlü kimseleri ile halkı bir araya getirmiştir. Bu tavrı ile dönemin siyasi, sanatsal, ekonomik ve toplumsal yapısını sunmakla kalmamış, akademi karşıtı tavrını da aynı düzlemde hissettirdiği bazı kaynaklarda belirtilmiştir. Courbet, ‘Yaşayan sanatı’ savunmuş ve özellikle bu çalışması ile yansıtmıştır. Bu resimle başlayan, bağımsız sanat arayışının ilk adımlarının atıldığı bu süreç, Salon Sergileri’nden kopuşu da hızlandırmıştır. Tarihler 1863’ü gösterdiğinde Salon Sergileri’nden elenen bir isim büyük eleştirilere uğrayacaktır. Monet ‘Kırda Yemek’ adlı eserinde, iki giyinik erkeğin yanında çıplak bir kadının bulunması, kadının umursamaz tavrı, olayın muğlak yapısı ve esinlenmiş olduğu diğer kompozisyonlardan farklı olarak, mitolojik değil, gündelik hayattan bir kadının

çıplak olması nedeniyle tepki çekmiştir. Dönem sadece ressamların değil, mesela Rodin gibi heykeltıraşların akademi karşıtı tavrı ile de desteklenecektir. Sanatçıların 19. yüzyılda başlayan akademi ile olan çekişmeleri 20. yüzyıla da uzanmıştır.

Bu süreçte, Endüstri Devrimi sebebiyle, yeni gelişen teknoloji dünyaya hızla yayılmaktadır. Kapitalizm gelişmeye başlayacak ve hızla değişen Avrupa, yaşanan gelişmelerle sanatta da değişimleri tetikleyecektir. Ulaşım, iletişim araçlarının toplumsal hayata yaptığı katkılar, telefon, sinema, buzdolabı, elektrik gibi icatlar yanı sıra sentetik boya sanayinin gelişmesi ile de ressamların farklı boyalar aracılığıyla, tuvalde farklı etkiler gerçekleştirmeleri gündeme gelmiştir.

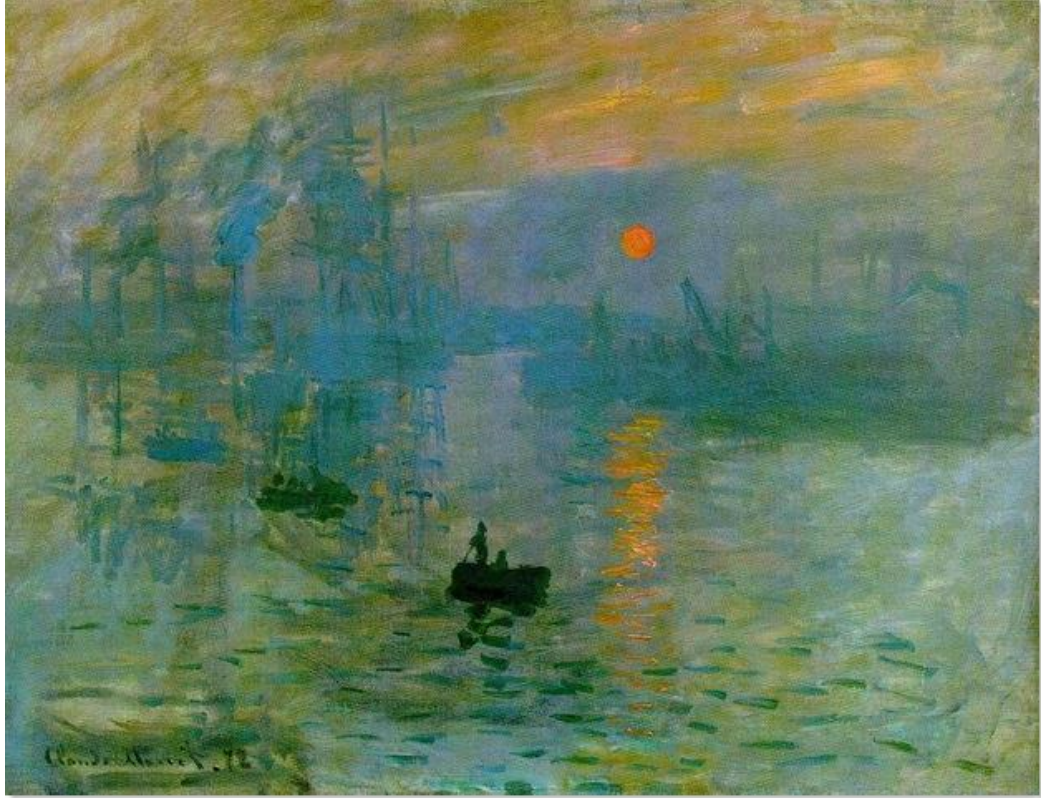
Toplumsal hayat Marx, Nietzsche ya da Freud gibi düşünürler ya da bilim adamları aracılığıyla değişmeye başlamıştır. Bu yazarların, otoriteye başkaldırı fikri ve eski kültürel değerlerle ilgili değerlendirmeleri sebebiyle toplumsal hayat etkilenmiştir. Kentler artık yeni bir çehreye kavuşmaktadır.

Modern sanat dediğimiz süreç bu gibi hareketlerle başlamış ve şekillenmiştir.

1.4. Modern Sanat Akımları

19. yüzyılın ikinci yarısı **empresyonist** akımın şekillenmesine tanıklık etmiştir. 1874 yılında fotoğrafçı Nadar'ın stüdyosunda açılan 'Adsız Sanatçılar Birliği' adlı sergi sonrasında Louis Leroy tarafından Monet'nin 'İzlenim Gün Doğumu' adlı eseri ile ilgili 'Monet'nin resminin bitmemişlik etkisi uyandırdığını, bu anlamda düpedüz izlenimden ibaret kaldığını'³ yazması, akımın adının Empresyonizm olmasında etkili olmuştur.

³ Ahu Antmen, *Yirminci Yüzyıl Batı Sanatı Akımları*, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2012, s. 21.



2. Monet, “İzlenim/Gün Doğumu”, 1873, tuval üzerine yağlıboya, 48x63 cm.,
Paris, Musée Marmottan.

(Karin Sagner, *Monet*, Taschen, Köln, 1998)

Empresyonistlerin üç ortak özelliği vardır. Birincisi, Japon estamplarından etkilenmiş olmaları, ikincisi akademizme duyulan tepki ve üçüncüsü de Barbizon Okulu'nun etkileri. Empresyonizmden itibaren 20. yüzyıl sanat akımlarını farklı kültürler etkilemiştir. Dönemim Fransa hükümetinin Japonya ile ticareti arttırması, empresyonist sanatçıların Japon sanatını tanınmalarına ve etkilenmelerine yol açmıştır. Özellikle yapıldığı dönemde tartışma çıkaran Monet'nin 'Olimpia' adlı resminde her ne kadar tam empresyonist bir resim olmayıp gerçekçi akıma yakın olsa da, sadece Titian'nın “Urbino Venüsü”nden ya da Goya'nın “Maya” adlı eserinden kompozisyon olarak etkilenmemiştir. Yanı sıra Japon sanatı etkilerinin de görüldüğü bir resimdir. Ve aynı zamanda 'Monet'nin diğer iki tablosu *Kırda Öğle Yemeği* (1863) ve *Folies-Bergère'de Bir Bar* (1881) ile birlikte modernizmin simgesi kabul edilir.' 19. Yüzyıldan itibaren ressamlar, akademik resmin yapısından uzaklaşmaya başlamışlardır. Mesela empresyonistler biçim ögesini ikinci plana atmışlar ve renk ile ışık etkilerini araştırmışlardır. Renkler, canlı ve aydınlıktır. Siyah renk nerdeyse yok gibidir. Ancak Monet gibi bazı empresyonist sanatçıların siyahı da kullandığı

görülür. Resimlerinde sağlam bir desen anlayışı da görülmemektedir. Hava perspektifi, çizgisel perspektifin yerini almaya başlamıştır. Formlar veya figürler arası mesafeler renk aracılığıyla yapılmaya başlanmıştır. Resmin çabuk yapılmış etkisi, ayrıntılara gösterilen özenden resmi yoksun bırakırken, kesik fırça vuruşları ön plana çıkmıştır. Kuralcı ve disiplinli akademik resme karşı empresyonistler bambaşka bir görsellik elde etmişlerdir. Empresyonistlerin Barbizon Ekolü'nden de etkilendiklerini söylemiştik. Bu etkilenme, her iki sanatçı grubunun da açık havada çalışması ve ışık etkilerini içermelerinden kaynaklanmaktadır. Ancak, belirtmeliyiz ki, izlenimciler konu olarak Barbizon Ekolü'nden ayrılmaktadır. Çünkü onlar sadece kendi izlenimlerini resmetmektedirler.

Monet, her ne kadar empresyonist akım içinde anılmak istemese ve hatta sergilerine katılmasa bile, onları etkileyen ve adı aralarında geçen bir ressamdır. Claude Monet, Edgar Degas, Camille Pissarro, Pierre-Auguste Renoir, Alfred Sisley ve belli bir süre Paul Cezanne empresyonistler içinde yer almışlardır. Empresyonistler içinde Mary Cassat ve Berthe Morisot gibi kadın sanatçılar da vardır.

1905 yılında Fransa'da Salon d'Automme'da Matisse, Rouault, Vlamicck gibi ressamlar tarafından gerçekleştirilen bir sergi, dönemim Paris'inde oldukça ses getirir. Bu ressamlar renkleri, parlak ve hoyrat kullanmışlardı. Bir eleştirmen, bu teknik dolayısıyla onları Fauves olarak tanımladı. **Fovlar**⁴, modern sanat tarihinin ilk büyük akımı olarak anılır. Bu sanatçıların teknik yaklaşımları dışında aslında fikirsel olarak yakın bağları yoktur. Zaten bu sergiden sonra da hepsi farklı yolda ilerlemiştir. Bu sergideki resimlerden birisi Matisse'indi ve 'Şapkalı Kadın' adını taşıyordu. Resimde görülen figür, Matisse'in eşi idi. Dönemim zarafetini gösterir biçimde oturmuş olan Madam Matisse, oldukça gösterişli bir şapka takmıştır başına ancak resmin ilgi noktası bu değildir. İlgi noktası, ressamın bu resmi yapış yada diğer bir deyişle yansıma biçimidir. Tabloda görülen kadının saçının bir kısmı kırmızı, bir kısmı yeşil gösterilmiştir. Portrede kullanılan renkler ise yeşil, mavi ve leylaktır. İzleyicileri şaşkınlığa uğratan resimde, fırça darbelerinin de yoğun ve kaba bir biçimde kullanılmıştır. Resim, görülen dünya ile sanatçının dünyası arasındaki bir

⁴ Norbert Wolf, *Dışavurumculuk*, Tashen ve Remzi Kitabevi Yayınları, Köln, 2005, s.16.

kopuşu gösteriyordu. Duygusal heyecanların bir sonucu olan resim, sergi sırasında oldukça ilgi çekmişti.



3. Henry Matisse, “Şapkalı Kadın”, 1905, tuval üzerine yağlıboya
80x65 cm., San Francisco (Özel Koleksiyon)

(Norbert Lyton, *Modern Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul, 1980, s.26.)

Matisse “Şapkalı Kadın” adlı resminden hemen sonra “Madam Matisse:Yeşil Çizgi” adlı eserine başlamıştır. Bu resimde ressamın, boyayı o kadar kaba ve hoyrat kullanmadığı görülmektedir. İlk resimde olduğu gibi coşkulu bir anlatımdır bu. İki resim arasındaki farklardan birisi de renklerin biçimleri, anlatımı destekleyen tavrı idi. Burnun üstünde yeşil bir çizgi vardı. Saçlar mavi renk kullanılarak yapılmıştı. Portrenin yarısı pembe yarısı sarı ve yeşil renk kullanılarak yapılmıştı. Bu da ışık-gölge karşıtlığını, renk karşıtlığı ile destekliyordu. “Şapkalı Madam Matisse” bir dönemin sonunu belirtiyordu. “Madam Matisse Yeşil Çizgi” ise yeni bir dönemin başlangıcını. 1905’ten önce Matisse’in resmi her zaman devingen ve araştırmacı

olmakla birlikte kapalı yerde poz veren figürlere ışık-gölge tekniğine dayanan okul geleneğini kişisel açıdan incelemeye, Seurat'ın 1880'lerde başlattığı ve Signac'ın Neo-Empresyonistleri açıklarken görüş ve yöntemlerine kesin bir ifade kazandırdığı renk çözümlemesi ve düzenlemesine dayanan devrimci gelenek arasında kararsızdı. Şapkalı Kadın Matisse'in her iki gelenekten de uzaklaşmakta olduğunu gösteriyordu; Madam Matisse; Yeşil Çizgi ise onun her iki geleneği başarıyla kaynaştırdığını ortaya koyar.⁵



4. Henri Matisse: “Madam Matisse Yeşil Çizgi”, 1905, tuval üzerine yağlıboya, 40x32 cm., Kopenhag Devlet Sanat Müzesi (J. Rump Koleksiyonu)
(Norbert Lyton, *Modern Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul, 1980, s.31.)

Bazı kaynaklarda Fovizmin, tek bir tanımının olmadığı söylenir. Çünkü her sanatçının farklı eğilimleri vardır. Genel olarak Fovizm, Ekspresyonizm içinde incelenir. Fovist sanatçı grubu Matisse dışında Vlammick, Dufy, Derain Van Dongen'dır.

⁵ Norbert Lyton, *Modern Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul, 1980, s. 30-31

1908 yılında Picasso ve George Braque tarafından gelişen **Kübizm** adı 'Louis Vauxcelles' tarafından verilmiştir. Kübistler, Picasso ve Braque dışında Juan Gris, Alexander Archipenko, Albert Gleizes, Jacques Lipchitz, Jean Metzinger, Fernand Leges ve Henri Le Fauconier'den oluşmaktadır ancak gruba daha sonra başka isimler de eklenmiştir ki mesela Marcel Duchamp da eklenenlerden biridir. Akım temel çıkışını Cezanne'ın biçim arayışlarına borçludur. Kübistler biçim ve çizgiye odaklanarak, rengi ikinci plana atarak yeni bir görsellik sunmuşlardır. Bu yeni görsel biçim, nesneyi her yanından eşzamanlı bir biçimde görmeyi öneriyordu ve bir tür dört boyut idi. Kübizmin ilk örneği olarak 1907 tarihli Picasso'nun 'Avignon'lu Kızlar' adlı resmi sayılır.



5. Picasso, "Avignon'lu Kızlar", 1907, tuval üzerine yağlıboya, 244x235 cm., New York, Modern Sanatlar Müzesi (Lillie P. Bliss vasiyeti) (Norbert Lyton, *Modern Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul 1980, s.52.)

Bu resimde Picasso, sadece estetik güzelliği yerle bir etmekle kalmamış, aynı zamanda güzel ve çirkin ayrımına da yeni bir bakış açısı getirmiştir. Resim modern sanat tarihinin en önemli eserlerinden birisidir ve hatta bazı yazarlara göre, açılış sayfasıdır da. Kübizm ikiye ayrılır. 1908-1912 arası Analitik kübizmdir. Analitik kübizm, figür ya da nesnelere parçalamaya dayanan bir resimsel anlayıştır. Ortaya

çıkan biçimler neredeyse bir cam kırığı gibi durmakta ve renk olarak da daha çok griler, kahveler ve yeşiller kullanılmaktadır. Bu süreçte, Picasso ve Braque'ın resimlerini birbirinden ayırt etmek zordur ve konu olarak da daha çok portre ya da natürmort gibi konular ön plana çıkmıştır.

Sentetik kübizm ise önce Braque ardından Picasso'nun yapıtlarında görülmeye başlayan kağıt, kum, kumaş gibi malzemelerle başlamıştır. 1912-1914 arası olarak gösterilen sentetik kübizmle birlikte kolaj resim sanatına girmiştir. Bu gündemle birlikte, sanat nesnesinin statüsü ön plana çıkmış ve günlük hayata dair sıradan nesnelerin sanat yapıtına dahil edilmesiyle birlikte, sanat ve hayat arasındaki keskin sınırlar da yok olmaya başlamıştır.

1912 yılında Jean Metzinger ve Albert Gleizes "Kübizm Üzerine" adıyla yayınladıkları kitaplarında kübizm üzerine ilk kuramsal yayını çıkarmışlardır. Akım içinde adı geçen Fernand Leger kendisine özgü bir anlayışla tüp görünümlü resimleriyle 'Tüvist' olarak anılmış, Robert Delaunay ise kübist ilkelerle rengi birleştirerek geliştirdiği hareket olgusuna da gönderme yaparak, 'Orfik' resimleriyle ön plana çıkmışlardır. Heykel alanında ise Alexander Archipenko dikkat çekmiştir. Birinci Dünya savaşının başlamasıyla kübist hareketin enerjisi azalmıştır

Fütürizm İtalya'da 1909'lardan itibaren gündeme gelen ve ilk önce İtalyan şair Marinetti tarafından söz konusu edilen, manifestosu yazılan bir sanat akımıdır. Manifestolarında vatanseverliği, savaşı yücelten ve tüm genç sanatçıları bu harekete davet eden Marinetti, bir anlamda, o zamana kadar Avrupa'da yaşananları yakalayamamış olan İtalya'nın tepkisi, saldırganlığı da bu vesile ile oldukça radikal bir biçimde ortaya çıkmıştır. Akım, Giacomo Balla, Umberto Boccioni, Carlo Carra, Gino Severini gibi sanatçılar tarafından İtalya'da desteklenmiştir.

Manifestolarında 'yeni sanat' kelimeleri geçmektedir. Bu yeni sanat, yeni dünyanın da habercisi olacak ve önerilerini sunacaktır. Ancak bu yeni sanatın nasıl bir sanat olacağına dair bir tarif de yapılmamıştır. Marinetti manifestosunda, hız, hareket ve dinamizmi ön plana çıkarmaktadır. Bu yönde resimler yapan sanatçıların bazen keskin formlar bazen de yeni izlenimci bir tavra yakın duran tavırları ve mesela Eadweard Muybridge veya Etienne-Jules Marey'in fotoğraflarından hareket

görüntüsünü yakalamak için faydalanmaları bilinmektedir. Fütürist sanatçıların lideri konumundaki kişi Boccioni'dir ve fütürist resim tekniği manifestosu kaleme alır. Manifestosunda dinamik bir görsel algının peşinde olduklarını ifade eder. Sanatçılar resmettikleri konuları, dinamik bir biçimde yansıtmışlardır. Resimlerde hem kübizmin hem de ekspresyonizmin etkileri de dinamizmin yansıtılmasında kullanılmıştır. Boccioni akım içerisinde fütürist heykelleri ile de bilinmektedir. 1912 yılında Boccioni fütürist heykel teknik manifestosu da kaleme almış ve satırlarında, malzeme çeşitliliğini savunmuş aynı zamanda heykele hareket kazandırmayı da belirtmiştir. Boccioni'nin bu cümleleri bazı sanat tarihçileri tarafından bir çeşit ön görüş olarak değerlendirilmiştir. Fütüristlerin Avrupa'da tanınmasını sağlayan sergi 1912 yılında Paris'te yapılmıştır. Sergi daha sonra Avrupa'nın önemli şehirlerini gezmiş ve böylelikle akım ilgi görmüştür. 1913 yılında bu sergiyi gören Apollinaire 'Fütüristlerde Gelenek Karşıtlığı' adlı bir makale yazmış ve dönemin Picasso veya Matisse gibi diğer önemli ressamı ile karşılaştırmış ve dolayısıyla da fütüristlerin tanınmasında önemli bir rol oynamıştır. Bu noktada fütüristlerin etkilerinin sadece resim veya heykel alanında olmadığını belirtmeliyiz. Fütürist tiyatro veya fütürist baleler de gerçekleştirilmiştir. Fütürizmde diğer bazı sanat akımları gibi 1. Dünya Savaşı ile birlikte etkisini kaybetmiştir. Bu kayboluşta, bazı fütürist ressamın savaşta ölmesinin etkisi de vardır. İtalya'da doğan fütürizm Moskova'da bir çeşit yansıması oluşmuştur. Çünkü buradaki fütürizm bağımsız değildir. Daha çok kübist bir etkinin altındadır ve adına da 'kübo-fütürizm' denilmiştir. Rusya'daki bu yaklaşımlara 'Rayonizm'de denilmiştir. Benzer tarihlerde İngiltere'de ortaya çıkan ve dinamizmi, hareketi ve makine estetiğini öven bir yaklaşım olan 'Vortisizm'de fütürizm ile ilişkilendirmiştir.

1913 yılında Vladimir Tatlin, Paris'te Picasso'nun atölyesini ziyaret ettiği sırada Picasso tarafından teknoloji atıkları ile yapılmış olan 'Gitar' adlı üç boyutlu eserinden etkilenmiş ve ülkesine dönüşünde 'Karşıt Kabartmalar' adı altında üç boyutlu çalışmalar yapmaya başlamıştır. 1914 yılında Tatlin tarafından önerilen "**konstruktivizm**" adı, ilk kez David Burliuk tarafından 1912 yılında 'kübizm' adlı makalesinde kullanılmıştır. İnşacılık, yapısalcılık anlamına gelen konstruktivizm'de, Alexander Rodçenko, El Lissitzky, Naum Gabo, Anton Pevsner gibi isimler yanı sıra Kandinsky, Süprematizm'de Maleviç ve De Stilj'de Mondrian, Van Doesburg gibi isimler ön plana çıkmışlardır, Kandinsky 1910 yılında ilk soyut resmi gerçekleştiren

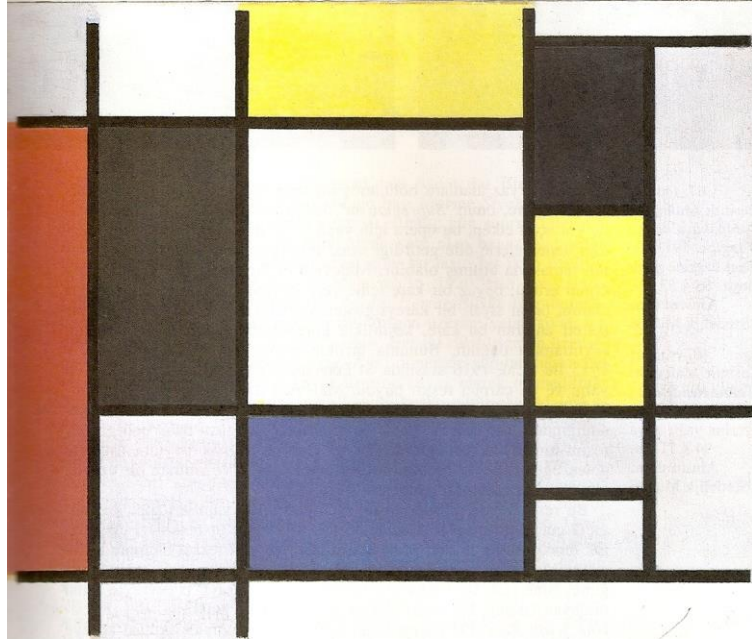
kişi olarak sanat tarihine geçerken, konstrüktivistler hem tuval yüzeyinde iki boyutlu resimler kompoze etmişlerdir hem de farklı malzemeler kullanarak üç boyutlu eserler meydana getirmişlerdir. Konstrüktivistler geleneksel anlamdaki heykel anlayışını ortadan kaldırmışlardır. Bu anlamda üretilen çalışmalar ne heykel ne resim olarak adlandırılmıştır. Genel olarak konstrüktivist sanatçılar espas, hacim ve renk öğeleri üzerine gitmişlerdir. Bu öğelerin görsel ve fiziksel fonksiyonlarını ve kapasitelerini incelemişlerdir.



6. Vladimir Tatlin “üçüncü enternasyonale ait anıtın modeli”, 1919,
Modern Müze, Stockholm

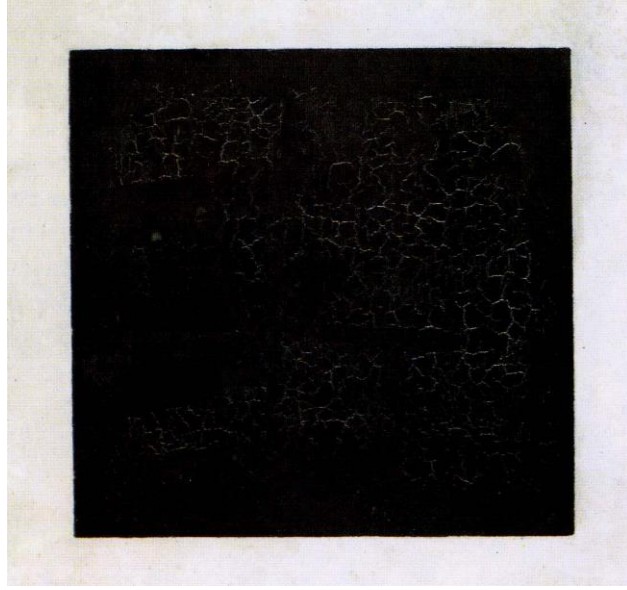
(Norbert Lyton, *Modern Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul, 1980, s.109.)

Tatlin’in gerçek boşluğu biçimlendirerek, gerçek gereçlerle yaptığı ‘Karşıt Kabartmalar’ adlı çalışmaları, duvar köşelerine havada asılı duracak şekilde konumlandırılmıştır. Vladimir Tatlin’e üçüncü enternasyonale bir anıt olarak ısmarlanan ve ‘Tatlin Kulesi’ olarak da bilinen, 400 metre yüksekliğinde Paris’teki Eiffel Kulesi’ne bir yanıt olarak da tasarlanan yapıt, aynı zamanda birliğin gücünü dünyaya duyuracak, komitern’in merkezi olacaktır. Ancak hiçbir zaman gerçekleştirilemeyen bu eserin sadece bir modeli yapılmıştır. Akım içerisindeki diğer önemli bir gelişme Naum Gabo’nun 1920 yılında yaptığı ‘Yükselen ve Duran Dalga’ adlı eseridir. Bu eser, ilk kinetik yapıt olarak adlandırılmıştır.



7. Mondrian “Kırmızı, Siyah, Mavi, Sarı ve Gri ile Kompozisyon” , 1920,
tuval üzerine yağlıboya, 99x101 cm., Amsterdam Stadlejk Müzesi
(Norbert Lyton, *Modern Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul, 1980, s.79.)

1917 yılında Mondrian ve Doesburg ‘De Stijl’ dergisi ile birlikte aynı adlı akımı bulguladılar. Bu dönemde sanatçılar, sarı, kırmızı, mavi yanında siyah, gri beyaz gibi nötr renkleri yan yana kullanmışlardır. Genelde düşey-yatay kompozisyon kullanılarak gerçekleştirilen resimler, siyah konturlarla ayrılmıştır. Bu aynı zamanda geometrik soyut bir anlayışın en üst noktalarından birisini de işaret etmektedir. 1924 yılında Mondriandan ayrılan Doesburg, El Lissitzky ile birlikte oluşturduğu ‘elemanterizm’ akımını oluşturmuşlardır. Mondrian ise 1924 tarihinde Doesburg’dan ayrıldıktan sonra ‘Yeni Plastisizm’ adı altında geometrik soyut anlayışına devam etmiştir. 1913 tarihinde gerçekleştirmeye başladığı soyut eserini Mondrian, 1940’lı yıllara kadar sürdürmüştür. Mondrian’ın anlayışına göre, yaptığı resimler evrenin değişmeyen yasalarıdır. Bu, Mondrian’ın tuvalerine asimetric olarak kurgulanmış dikdörtgenler olarak yansır. Kompozisyonlarında merkez yoktur. Resimlerde ilişkiler ağı mevcuttur. Düşey-yatay eksenli kompozisyonun temel renklerle olan ilgisi ile birlikte zihinsel ve geometrik düzen, tam da dönemin modernist anlayışının bir göstergesi olarak değerlendirilmiştir.



8. Maleviç, “Beyaz Üzerine Siyah Kare”, 1913, tuval üzerine yağlıboya,
Leningrad Müzesi.

(Nazan İpşiroğlu, Mazhar İpşiroğlu, *Sanatta Devrim*, Remzi Kitabevi Yay., İstanbul, 1993, s.58.)

Geometrik bir temeli benimseyen Maleviç, 1913 dolaylarında gerçekleştirdiği süprematizmi, Tanrıya varan bir yol olarak da görüyordu. Mistisizme sanat yoluyla yaklaşmış ve bu kavramın daha derin anlamlarını keşfedeceğini inanmıştır. Resimlerinin evrenin gizemini sunan bir araç olduğunu belirtmiştir. Sanatçı süprematizmi saf duygunun üstünlüğü olarak anlatıyor ve sanatı nesnelere kurtardığını belirtiyordu. Eserleri Platon’un idealar kuramıyla da örtüştürülen Maleviç görüngüler dünyası ile idealar dünyasını birbirinden ayırmış ve ‘değişmez gerçekliklerin idealar dünyasına, gölgelerden ibaret görüşlerin görüngüler dünyasına ait olduğunu öne süren Platon’un düşüncelerini yansıtan Maleviç, süprematist resimlerinde mutlak ve sonsuz olanın biçimsel ifadesini geliştirmeye çalışmış, saf biçimlere derin anlamlar yüklemiştir.’⁶ Sanatçı için en başat süprematist biçim kare’dir.

Dadaizm, İsviçre’de 1916 yılında ortaya çıkan bir sanat hareketidir. Bu hareketin içinde Marcel Duchamp, Hans Arp, Max Ernst, Raoul Hausmann, Hannah Hoch, Kurt Schwitters, Man Ray ve Picabia gibi isimler bulunmaktadır. ‘**Dada**’ sözcüğünün anlamı üzerine farklı görüşler vardır. Bunlardan bazıları, bu sözcüğün Rumen dilince evet anlamına gelen ‘da’ kelimesinin yinelemesi, bir çocuğun

⁶ Ahu Antmen, *Yirminci Yüzyıl Batı Sanatı Akımları*, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2012, s.82.

çıkardığı ilk ses veya Fransızca ‘oyuncak at’ır. Trista Tzara’nın yazdığı manifestolarına göre Dadaizm yaşamdır ancak mantığın, mantığın yerle bir edilmesidir de. Dadacılar savaşa ve yıkıma karşı bir tavır sergilemişlerdir. Bu hareket içinde sanatçılar hemen her şeye muhalif bir tavır sergilerler. Aklın tükenmişliğini yansıtmak istemişlerdir.

Dadaist sanatçılar sanatsal tavır olarak daha çok kolaj ve asamblaj tekniklerini kullanmışlardır. Primitif kültürlere ilgi göstermişlerdir. Sanat ve yaşam arasındaki sınırları yok etmek istemişlerdir. Dada hareketi içindeki sanatçılar ‘biz’ duygusu ile hareket eder. Çünkü kolektif bir bilinç gerçekleştirmek isterler ve ortak ruh’u ortaya koyarlar. Sanatçılar arasında ortak bir tavır yoktur. Ortaya çıktıkları yıllardaki I.Dünya Savaşı’na, dünyanın o dönemdeki koşullarına ve gidişatına karşı bir tavidir.



9. Marcel Duchamp, “Çeşme” 1917, 33x42x52 cm., Hijyenik gereç ve emaye boya.

(Norbert Lyton, *Modern Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul ,1980, s.134)

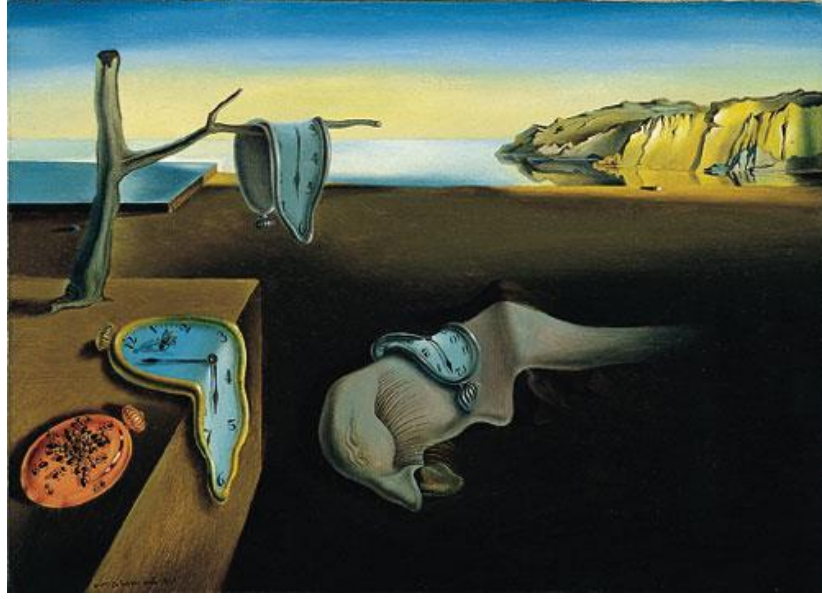
(Fotoğraf, Alfred Stieglitz, New York, Sidney Jonis Galerisi izniyle)

Aslında Dadacılar arasında en belirgin Dadacı ifade Marcel Duchamp’ın işlerindedir. Anti sanat terimi kullanan ve ready made’lerini 1913 tarihinden itibaren bulgulayan Duchamp, 1917 yılında gerçekleştirdiği ‘Çeşme’ adlı yapıtıyla ciddi bir hareketlenme yarattığı gibi kendisinden sonra gelecek olan kavramsal sanat veya Pop

Art gibi akımların da yolunu açmıştır. Duchamp sanat olarak nitelendirdiği hazır nesnelere ile o nesneyi kendi bağlamından çıkarmış ve bir sanat nesnesi olarak önermiştir. Bu tavrı ile de retinal bir sanatı red edip düşünsel bir sanatın yolunu işaret etmiştir. Disiplinlerarası bir yapı ile sanatçı-izleyici etkileşimine açık olan dadacılar, bugün rastladığımız pek çok tavrı 20. yüzyıl başında deneyimlemişlerdir.

1920'li yıllarda Avrupa'da ortaya çıkan ve dadaizmin devamı niteliğinde sayılan **sürrealizm**, geniş kitlelere ulaşmış olan akımlardan birisidir. Bu terimi ilk kez Fransız şair Guillaume Apollinaire kullanmıştır. Akım içinde dada akımının önemli sanatçıları da barındırmaktadır. Man Ray, Joan Miro, Hans Arp, Max Ernst yanı sıra Frida Kahlo, Meret Opoenheim ve Salvador Dali gibi sanatçılar Gerçeküstücü akım içinde yer almıştır. Gerçeküstüçüler, rüyalar ve bilinçaltı ile ilgilenmiştir. Bilinçaltını ortaya çıkacak yöntemler geliştirmişler ancak bazı beklenmedik olaylar dolayısıyla kullandıkları bir takım dış uyarıcıları bırakmışlardır. 1924 yılında manifestolarını yayınlamışlardır. Manifestolarında Breton, gerçeküstücülüğün doğal bir hareket olduğunu belirtmiş ve dış etkenlerle bağlarının olmadığını altını çizmiştir. Dada sanatçılarının burjuvaya karşı tutumları neyse, sürrealist sanatçılar da aynı şekilde burjuvaya değerlerine karşıdır ve politiktir de. Bu dönem üzerinde Freud'un ve psikanalizin kaçınılmaz etkileri vardır ancak bir o kadar Marksizm de ilgi alanları içindedir. Fransız komünist partisine üyedirler ve toplumsal arayışları sanatsal zeminde yansıtmalarının çabası içerisindedirler de. Andre Breton gerçeküstücü sanatçılar için 'ruhsal otomatizm' denilen bir ifade biçimi önerir. Ruhsal otomatizm "Breton'a göre, düşüncenin gerçekte nasıl işlev gördüğünü sözle ya da yazıyla ifade edebilecek saf, ruhani bir otomatizm; bir mantık çerçevesinde belli bir estetik ya da ahlaki ön yargının kontrolü olmadan düşüncenin aktarımıdır."⁷ diye tanımlar. Sürrealistler için bilinçaltı ve ötesi, arzular gerçek kaynaktır. Akım üzerinde primitif sanatların etkisi olduğu kadar, Giorgio de Chirico'nun resimlerinin etkileri de vardır. Chirio, resimlerindeki gerçeküstücü yaklaşımlarla, farklı ışık gölge etkileri ve perspektif kullanımları ile bu dönem sanatçıları üzerinde etkili olmuştur. Gerçeküstüçüler arasında Salvador Dali'nin önemli bir yeri vardır. Figür kullanarak yaptığı resimlerini gerçeküstücü temalarla birleştiren Dali, bilinçaltı ve onun dışavurumu en etkili kullanan sanatçılardan biridir.

⁷ Ahu Antmen, *Yirminci Yüzyıl Batı Sanatı Akımları*, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2012, s.136.



10. Salvador Dali, “Belleğin Azmi”, 1931, tuval üzerine yağlıboya,
24x33 cm., Museum of Modern Art, New York.

(Rubert Descharnes, Gilles Nèret, *Salvador Dali*, Tashen, Köln, 1993, s.67.)

II. Dünya savaşı sırasında bahsettiğimiz çoğu sanatçı New York’a gitmiş ve sanatsal çalışmalarını orada sürdürmüşlerdir. Savaşla birlikte artık modernizmin başkenti olan ‘Paris’ enerjisini yitirir ve savaşla birlikte ‘New York’ sanatın yeni merkezi olarak tarihteki yerini alacaktır. Savaşın hemen öncesinde başlayan sanata ve sanatçıya karşı negatif tutumlar gelişmiştir. Mesela Hitler’in sanata sansür uygulaması ve sanattaki yeni biçimleri ‘dejenere olmuş sanat’ diye tanımlaması ve hatta bu konu ile ilgili bir de sergi açması, Avrupa’da zaten huzursuz ve gergin bir ortam oluşturmuştur. Amerika ise 1930 bunalımından sonra ekonomiyi düzeltmesi ve sanatçıyı destekleyen süreçleri başlatması, galeri sayısının artması gibi etkenlerle ardından gelen savaşla birlikte sanatçılar için bir çekim merkezi haline gelmiştir.

2. EKSPRESYONİZM: TANIMI VE TARİHÇE

Ekspresyonizm: 20. yüzyılın başlarında ortaya çıkan, hem toplumun hem de sanatın alışlagelmiş kurallarına başkaldırı niteliği taşıyan, dış dünyanın betimlemesinde sanatçının kendi duyumsadıklarının belirgin olarak ifade edilmesini hedefleyen bir sanat akımıdır. Sanat söyleminde ilk kez 1911’de Avrupa’da (avant-garde) öncü sanat devinimi olarak ortaya çıktı.

“Eksprezyonizm anlamı kimi eleştirilenlerce daha geniş bir yelpazede ele alınır. Norbert Lynton, 20. yüzyıl öncesine uzanarak, Reform arifesinde Dürer, Altdorfer, Bosch gibi sanatçıların modern çağa hitap eden apolitik bir kaygı ve dışavurumcu değerler taşıdığını söyler.”⁸ Aynı şekilde Lynton, Venedik resmine özgü renk ve ışık kullanımı ile birlikte coşkulu fırça sürüşlerinin yine dışavurumcu bir gelenekle ilintilendirilebileceğini ve Goya’nın Delacroix’nın veya Turner’ın resimlerinde görülen heyecan ve coşkuların da eksprestyonist bir anlayışın altında toplanabileceğini yanı sıra James Ensor resimlerinin şaşırtıcı teknik ve resimsel tavrı, Edward Munch’un bireysel sorunlarını dışa vurması, “Roden heykellerindeki duygusal yansımaların hepsi dışavurumcu bir gelenek ile örtüştürülebileceğini belirtir. Bu yanı ile ekspresyonizm bir eğilim olarak değerlendirilebileceği gibi, çeşitli dışavurumlardan da söz edilebilir. Dışavurumcu sanatçıların birbirine benzemeyen çalışmalar yapmaları, kişisel bir durumun söz konusu olması, ‘Vlamic’in söylediği gibi, herkesin kendi gözünden yeni bir dünya yaratma-çabasını gözler önüne serer.”⁹ Dışavurumculuk genel bir değişle, duygularının, bireysel sezgilerinin dışavurumu denilebilir.

Ekspresyonizm, Almanya’da iki gruplaşma ile görülür. Biri Die Brücke ve diğeri Der Blaue Reiter. Köprü grubu, Fritz Bleyl, Erich Heckel, Ernst Ludwig Kirchner, Otto Müeller, Emil Nolde, Max Pechstein ve Karl Schmidt-Rottuff’tan oluşur. Mavi

⁸ Ahu Antmen, *Yirminci Yüzyıl Batı Sanatı*, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2012, s.33.

⁹ A.g.e., s..34.

Binici Grubu ise Vassily Kandinsky, Franz Marc, Gabriele Münter, August Macke, Heinrich Campendonk, Alexe Von Jawlensky gibi isimlerden oluşmaktadır. Bu iki sanatçı grubu ruhsal durumla ilgilidir. Doğa ikinci plandadır. İnsan içinin yeni taraflarını, yeni olanaklarını biçimlendirmektedir. Bu akımda sanatçılar kendi dünya görüşlerini, içsel heyecanlarını, coşkularını dışavurarak çalışırlar. Resim sanatında dışavurumculuk denilince, sanata dair çeşitli kalıpların kırıldığı görülür. Ressamın algısı, artık sadece görünen dünyaya bağlı değildir. Ressam, tuvalinin başında kendine özgü kurallar çerçevesinde, içsel heyecanlarını rengin aracılığıyla ifade etmektedir. 19. yüzyıl, sanayinin gelişmesiyle ve insanların yoğun bir çalışma temposuna katılması ile birlikte ‘birey’ kavramı da ön plana çıkmıştır. İşte bu noktada da, dışavurumcu sanatçılarda da, bireysel tavır da ön plana çıkmıştır. Ressamlar, kendilerine özgü anlatım biçimleri geliştirmişlerdir. Bu tavır, sadece resim sanatında değil, edebiyat veya müzik gibi diğer sanat dallarında da görülmektedir. Dışavurumculuk denilince aklımıza gelen iki grup “Die Brücke” ve “Der Blaue Reiter” grupları işte bu ortamda doğmuşlardır. “Gölgenin ne önemi var? Bırak arkamdan gelsin! Nasılsa ben onun önünde olacağım.”¹⁰ Kendine güveni vurgulayan bu sözlerden ilham alan sanatçılar akademik kuralların, kentsoylu zevkin ve geçmişi diriltme sanatının gölgesini geride bırakacak bir adım atmışlardır. Dışavurumculuk çok geçmeden yaygın bir şekilde kullanılmaya başlanmıştır. Dışavurumculuğun topografyası Dresden, Berlin, Güney Almanya (Münih) üzerinde odaklanmıştır.

Dışavurumculuk ortaya çıktığında Avrupa sanat sahnesinde neler oluyordu? Bu soruya cevap vermek için savaş öncesi Berlin’e bakmamız gerekiyor. Prusya kralı ve Alman imparatoru Kayzer Z. Wilhelm, siyasal yaşamda olduğu gibi sanatsal konularda da söz sahibi olmak istediği biliniyor. Buna karşın sanat dünyasında o dönemin aktörleri Kayzer’in sanat algısını beğenmemişlerdir. Çünkü Kayzer’in beğenisi saray ressamı Anton von Werner’in (1843-1915) aşırı süslü tablolarından öteye gitmiyordu. Dönemin önemli ressamı da kendini tekrarlayan bu sanat anlayışını aynı tanım içerisine sokmuşlardır.

¹⁰ Norbert Wolf, *Dışavurumculuk*, Tashen ve Remzi Kitabevi Yayınları, Köln, 2005, s.6.

Dışavurumcu sanat, Paris'te doğuyor ve Avrupa'nın diğer ülkelerine kadar ulaşıyordu. Mesela çalışmalarını Berlin'de sürdüren James Ensor ve Norveçli Edward Munch eserleri Berlin'de büyük bir heyecan yaratmışlardır. Genel olarak dışavurumcu ressamlar öznel deneyimlerini çekinmeden ortaya koymuşlardır. Örneğin Munch'un Die Brücke topluluğunu etkisi altına almıştır ve onları etkilemiştir de. Munch'ün 1893 tarihinde yaptığı 'Çılgılık' adlı çalışması yaşamın yalnızlığını, sıkıntısını, sanayileşmeyle birlikte bireyin yalnızlığını ifade eden, sanat tarihinin en önemli başyapıtlarından birisidir. Ekspresyonizmin temelinde iki önemli ressam daha bulunmaktadır. Van Gogh ve Gauguin. İki ressamın ortak noktasını Uwe M. Schnee de şu sözleriyle ortaya koyar: "*çarpıtılmış perspektifi derinsizliği ve bozulmuş biçimleriyle ham görüntü...*"¹¹ Geleneksel, alışlagelmiş bütün sanat geleneklerine ters düşen bu yaklaşımda, Ham görüntü dediğimiz şey, kaba tuval üzerine hızlı, geniş fırça vuruşlarıyla kabaca boya sürülmesi ve tuvalin kimi bölümlerinin açık bırakılmasıdır. Bu da resim yapma sürecinin aşamalı karakterlerini ortaya koyar. Bu noktada 1905'te başlattığımız ekspresyonizm ve fovizmin de esin kaynağı olduğunu tekrar anımsatalım.

"1905 tarihinde mimarlık öğrencisi olan bir grup sanatçı var olan resim-sanat anlayışına karşı çıktılar ve 'Die Brücke' adlı grubu kurdular. Grup adını Nietzsche'nin "hedef değil köprü olmak gerek" sözünden alıyordu. Bu sözle, eski ve yeni sanat arasında 'köprü' olma anlatılıyordu. Bu dört sanatçı kendilerini özgür yaşamlar kurmak üzere yola çıkan seçkinler olarak görüyordu. Köhne ve eski olan her şeye karşıydılar. 1906 yılında yayınladıkları bildirilerinde bütün ilerici güçlerin birleşmesiyle devrimci bir sanat anlayışının yerleşmesini ve anlayışlarının yerel kalmayıp evrensel boyutta yayılmasını istiyorlardı. Manifestoları, Paris'te İsveçli Cuno Amiet'ye (1868-1961) ve Finlandiyalı sanatçı Axel Gallén Kallela'ya (1865-1931) ve Hollandalı fov ressam Kees van Dongen'e (1877-1968) kadar ulaştı. Topluluğu dışarıda destekleyen Edvard Munch da daha sonra topluluğa katılarak 17. sergisini düzenledi."¹²

Topluluk "Kabuk bağlamış yapıları parçalayın" sözünü benimsemişti. Sanki uygarlık onlara yapmacık, yapay geliyor ve adeta onları sanatsal ve ruhsal anlamda

¹¹ Norbert Wolf, *Dışavurumculuk*, Tashen ve Remzi Kitabevi Yayınları, Köln, 2005, s.15.

¹² A.g.e., s.16.

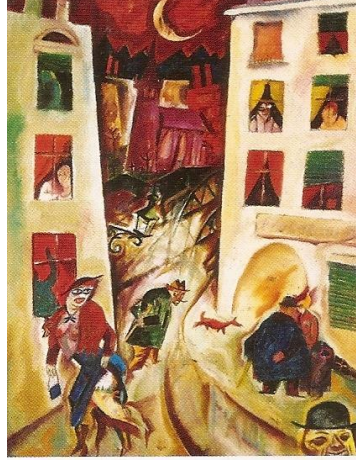
boğuyordu. Resimlerinde devrimci bir anlayış ön plandaydı. Resimlerinde Van Gogh, Gauguin'in etkileri yanı sıra, fovistlerin, halk sanatının, Hint, Güney Pasifik ve Afrika sanatının, Orta Çağ ahşap baskılarının da etkileri görülmekteydi. Sert fırça darbeleri ve renk aracılığıyla duygularını dışa vuruyorlardı. Brücke sanatçıları 1911'de Berlin'e geldiklerinde, Herworth Wolden "Der Sturm" adlı galerisini yeni açmış ve aynı adı taşıyan devrimci sanat dergisini yayınlamaya başlamıştı. Derginin editörü ise Kokochka'ydı. Ancak Die Brücke grubu, Berlin'de iki sene kalabildi sonra yavaş yavaş köylere, kırsal alanlara dağıldılar. Çünkü Berlin'deki yaşam tarzı onlara göre değildi. Zaten dışavurumun uygarlıkla sorunu vardı. İnsanların yalnızlığını, makineleşmesinin sorumlusu olarak uygarlığı görüyor ve ondan kaçıyorlardı. Daha kolay, daha doğal bir hayat görüşü benimsiyorlar ve sanatçılar büyük kent canavarına karşı bireysel tepki gösteriyorlardı. Die Brücke uygarlığın ve kentin canavarlığına fazla dayanmayarak 27 Mayıs 1913 tarihinde dağılıyordu.¹³

1906 yılında Paris'te Gauguin sergisi sonrası yeni yurduna sayısız düşünce ile dönen Kandinsky, Rus halk sanatının öğeleriyle düşüncelerini birleştirdi. 1909 yılında Münih yeni sanatçılar birliğini kurdu. Grubun adı 'Der Blaue Reiter' idi. Mavi Binici grubunun adı, Franz Marc ve Kandinsky'nin atlara olan sevgisi yanı sıra Marc'ın ruhani bir renk diye tanımladığı maviye duyduğu sevgiden ve ayrıca Kandinsky'nin aynı isimli bir resminden alır.

Birliğin başkanlığına seçilen Kandinsky, kişisel tatmini amaçlayan sergilerin dışına çıkarak; tüm sanatsal ülkeleri bir potanın içinde eriterek birleştirmeyi amaçlıyordu. 1910 yılında yaptığı resimlerle ilk soyut resmin öncüsü olan sanatçı, rengin psikolojik yapısını irdelerken bir yandan da sanatın kuramsal yanı ile de ilgilenmiş ve hatta 'Sanatta Ruhsallık Üzerine' adlı bir kitap da yazmıştır. 'Mavi Binici' Grubu, değişik kesimlerden gelen tepkiye kapılarını açık tutmuşlardı, çünkü hep yeniyi aramayı, bulmayı amaçlamışlardı, temel erekleri devrimci sanat anlayışını bütün dünyaya yaymaktı. Tüm yeniliklere açık bir yol izliyorlardı. Bu anlayış 1910 yılında Münih'teki Galerie Thannhauser'de düzenlenen sergide ortaya kondu. Sergide; Picasso, Braque, Derain, Von Dongen, Rowlit, David Kandeyle, Vladimir Burlyuk'un resimleri de yer alıyordu. Birinci Dünya Savaşı, çelik fırtınaları dışavurumcuların

¹³ Norbert Wolf, *Dışavurumculuk*, Tashen ve Remzi Kitabevi Yayınları, Köln, 2005, s.18.

özlemle beklediği yeni insan yaratmaya yetmediği gibi dağılmış aileler, kolu bacağı olmayan askerler, sokağa düşmüş kadınlar ve yeni savaş zenginlerini yarattı. Resimlerinde Beckmann, Dix ve Grosz savaşın gerçek yüzünün arkada bıraktığı insan yıkıntısını göstermekteydi.¹⁴



11. George Grosz, “Sokak”, 1915, tuval üzerine yağlıboya, 45x35,5 cm.,
Staatsgalerie, Stuttgart.

(Norbert Wolf, *Dışavurumculuk*, Tashen ve Remzi Kitabevi Yayınları, Köln, 2005, s.8.)

1929 yılında kurulan Alman kültürünün militanları birliğinde; Alfred Rosenberg, Bertolt Brecht, Thomas Mann ve Kurt Tucholsky gibi yazarların yanı sıra çoğunluğu dışavurumcu olan Beckmann, Kandinsky, Klee, Nolde ve hatta Hofer gibi ressamlar da yer alıyordu. 1933 Nazi çizgisini benimseyen müze yöneticileri dışavurumculuğu “yoz” ve “yıkıcı” sanatı yerden yere vuruyorlardı. Sosyalist Alman öğrenci birliğinin dışavurumculuğun gerçek Alman karakterini yansıttığını düşünerek bu akımı övüyorlardı.

İkinci Dünya Savaşı sonrası, sanatın merkezi New York’a taşınmış ve Amerika’da Soyut Dışavurumculuk ortaya çıkmıştır. Jung psikolojisinden etkilenerek gerçekleştirdikleri resimler soyut, dışavurumcu ve bir de oldukça büyük boyutlu yapıtlardır. Bu bağlamda Amerika’da Robert Motherwell (1915-1991), Franz Kline (1910-1962) ve *action painting*’iyle (eylem resmi) devinimini doruğa vardırان Jackson Pollock (1912-1956) olarak anılabilir (Resim 12).

¹⁴ Norbert Wolf, *Dışavurumculuk*, Tashen ve Remzi Kitabevi Yayınları, Köln, 2005, s.19.

Birinci Dünya Savaşı'ndan kısa süre sonra Almanya'da dışavurumcu kuşağın hayatta kalanları; Berlin'de Görsel Sanatlar Yüksekokulu'nu kurdular. Burada yetişenler ve öteki gençler 1970'lerde figüratif ve simgeci özellikleri birlikte taşıyan yeni dışavurumculuk oluşturdular.¹⁵ Bu çıkış Almanya'da, İtalya'da ve Amerika'da ses getirdi. Yeni Dışavurumcu sanatçıların ortak noktası figüre eğilimli olmalarıdır. Onların resimlerinde kimi zaman ulusal kimlikleri ön plandadır kimi zaman ise coşkuları. Sanatçıların hepsi resimlerinde kendi öznel dünyalarını ve birbirinden farklı yorumlarını tuvalde bize gösterirler.

Dışavurumcu sanat anlayışı; resim, mimarlık ve edebiyatın yanı sıra kendisini sinema ve mimarlık yapıtlarıyla ifade ediyordu. Resim sanatındaki dışavurum öğeleri sinema ve mimarlıkta sanki can buluyordu. 1919 yılındaki Alman sinemasında hem içerik hem de biçim yönünden daha yoğunlaşarak kullanıldı. 1919 yılında çekilen Dr. Caligari'nin Odası kübist ve gelecekçi etkileriyle kendisini ortaya koymuştur. Dar sokaklar, çarpıtılmış perspektif sanki bina çökecekmiş gibi bir izlenim vermekteydi. Alman sineması bu dönemde tiyatro yapıtlarından etkilenmekteydi.¹⁶

Bu dönem Alman sinemasında karanlık fonlar, fonların ortasında keskin ışıklarla ortaya çıkan nesnelere, figürler ve portre heyecan yaratıyordu.

Sinema yaşamın derin uçurumlarını keşfetmeye çalışırken dışavurumcu mimarlık ise (bu terim ilk kez 1912-1913 tarihlerinde kullanılmıştır.) Almanya'daki bu kurgusal mimarlık çoğu durumda daha ileri giderek yeryüzü ve yıldızlar için projeler çizmeye başladı.¹⁷

Cam yapılar, kristal kuleler, Alp'lerin yüksekliğini aşan yapılar, hepsi dünyanın gelişmesini hedefleyen toplumcu çabanın bir parçasıydı. 1919 yılında mimar Bruno Taut öncülüğünde cam zinciri adını verdikleri bir grup kurdular. Daha önce kurulan Amsterdam mimarlarının da çalışmalarıyla bu anlamda önemli bir örnek teşkil etmektedir.

¹⁵ Norbert Wolf, *Dışavurumculuk*, Tashen ve Remzi Kitabevi Yayınları, Köln, 2005, s.24.

¹⁶ A.g.e., s.22.

¹⁷ A.g.e., s.22.

Bu dönemde Almanya’da mimarlık anlamında aşağıdaki yapılan eserleri örnek olarak gösterebiliriz. 1918-1919 Berlin’de inşa edilen Grosses Schauspielhaus (Büyük Tiyatro) ve Erich Mendelsohn’un 1920-1921 yılında Einstein Kulesi’ni örnek verebiliriz.¹⁸

1920’lerde Dadacılığı, yepyeni bir yalınlık ya da nesneciliğin sanatı olan (Neve Sachlichkeit) eğilimini daha da ileri giderek doğruculuk (verizm) izledi.

Sanat tarihçisi Wilhelm Hausenstein dışavurumculuğun sonunu 1918’de duyurdu; “Dışavurumculuk ölmüştür” oysa erken varılmış bir yargıydı bu. Başlangıçta devrimci bir sanat anlayışı olarak ortaya çıkan Dışavurumculuk anlayış 1919’da Johannes Molzahn bildiriyle; dışavurumcu tasarım ilkelerinin, ritmi güçlü bir yapısalcılığın (konstruktivizm) toneli olduğunu duyurdu.

1919 yılında kurulan Alman kültürünün milli fanları birliğinde, Alfred Rosenberg; Bertolt Brecht, Thomas Mann ve Kurt Tucholsky gibi yazarların yanı sıra da çoğunluğu dışavurumcu olan Beckmann, Kandinsky, Klee, Nolde ve hatta Hofer gibi ressamlar da yer alıyordu. 1933 Nazi çizgisini benimseyen müze yöneticileri dışavurumculuğu “yoz” ve “yıkıcı” sanatı yerden yere vuruyorlardı. Sosyalist Alman öğrenci birliğinin dışavurumculuğun gerçek Alman karakterini yansıttığını düşünerek bu akımı övüyorlardı. Almanya’da bu çelişkiler yaşanırken, 1945’ten sonra Dışavurumculuk en büyük yankısını ABD’de yaptı. Bu yüzden dışavurumculuğun en yetkin örnekleri bugün ABD müzelerinde ve özel koleksiyonlarda bulunmaktadır. Dışavurumculuğun üzerine ilk derli toplu incelemeler Amerikalılar kaleme aldı.

Amerika’da ortaya çıkan “soyut dışavurumculuk” akımının oluşması da dışavurumculuğun Amerika’da yer edinmesi ve gelişmesiyle ilgilidir. Bu bağlamda Amerika’da; Robert Motherwell (1915-1991), Franz Kline (1910-1962) ve action painting’iyle (eylem resmi) devinimini doruğa vardırın Jackson Pollock (1912-1956) olarak anılabilir.¹⁹

¹⁸ Norbert Wolf, *Dışavurumculuk*, Tashen ve Remzi Kitabevi Yayınları, Köln, 2005, s.22.

¹⁹ A.g.e., s.24.



12. Jackson Pollock “Mavi Kutuplar”, tuval üzerine yağlı vernik boyası ve alüminyum boyası, 12,11x4.89 cm., Australian National Gallery, Camberra.

(Norbert Wolf, *Dışavurumculuk*, Tashen ve Remzi Kitabevi Yayınları, Köln, 2005, s.25)

Birinci Dünya Savaşı’ndan kısa bir süre sonra Almanya’da dışavurumcu kuşağın hayatta kalanları; Berlin’de Görsel Sanatlar Yüksekokulu’nu kurdular. Burada yetişenler ve öteki genç yabancılarla birlikte 1970’lerde figüratif ve simgeci özellikleri birlikte taşıyabilen yeniden dışavurumculuk ya da yeni fotivizm’le sahneye çıktılar. Bu çıkış hem de Almanya’da hem de İtalya’da filizlendi. Bu çıkışla beraber, köktenci duruş yabancı kimliğiyle günümüzde hiç olmadığı kadar etkindir. Sanatın kendini beğenmiş ve kendini tekrarlayan bir duruma gelme tehlikesine karşı panzehir işlevi görür. Köktencilüğün yarattığı etkiyle iyi sanatın temelinde yatması gereken coşkuyu bize anımsatır.²⁰

Bu toplu çıkış ve gelişimi daha iyi anlayabilmek ve ilerisi için ışık tutmak amacıyla dönem sanatçıların tek tek ele alınması ve araştırılması gerektiği düşünülmektedir. Neden? Çünkü, genel bir incelemede bireysel farklılıklar görülmeyebilir.

Bu anlamda sanatçıları tek tek ele alırken felsefik çıkışları, kullandıkları teknik ve yöntemler bize yeni pencereler açacaktır. Çünkü her sanatçının çıkışı ortak, felsefik görüşü olmasına rağmen farklılıklar göstermektedir. Bu ressamardan; **Ernst Barlach (1970 Wedef-1938 Rostock)** ilkel sanatın izlerini taşıyan üç boyutlu yapıtlarla kendini ifade eden Barlach Brücke diğer ekspresyonist sanatçılardan daha

²⁰ Norbert Wolf, *Dışavurumculuk*, Tashen ve Remzi Kitabevi Yayınları, Köln, 2005, s.24.

ileri giderek gerçek dışavurumcu yontunun öncüsüdür. Yoğun psikolojik dışavurumlar yansıtan, ağır hantal biçimlerle figürler oluşturulmuştur. Sığınmacı resmin savaş öncesi figürlerinin kusursuz bir örneğidir.²¹



13. Ernst Barlach, “Sığınmacı” Meşe yontu 54x57 x 20.5 cm.,
Kunsthous Zürich, Zürich

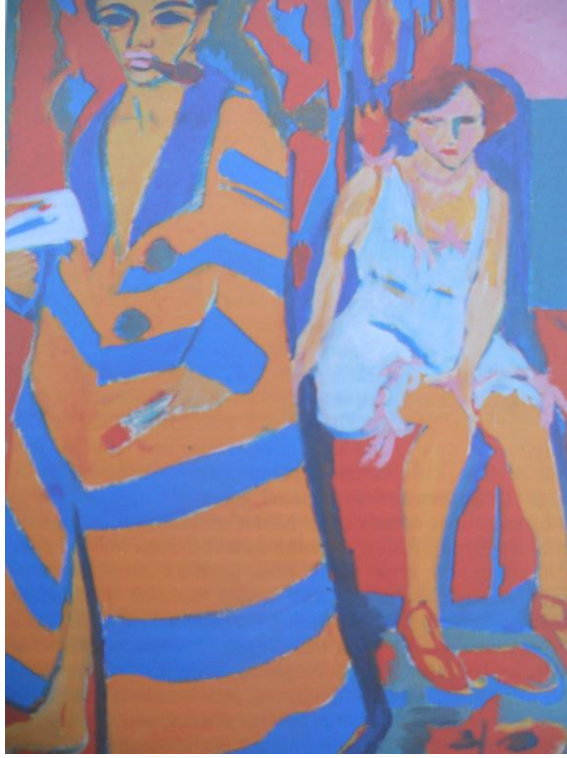
(Norbert Wolf, *Dışavurumculuk*, Tashen ve Remzi Kitabevi Yayınları, Köln, 2005, s.27.)

Sığınmacı kendini korumak için tamamen pelerine sarılmış ileriye doğru sol adımını atmış. Bakışları ileriye doğru yönelmiş olmasına rağmen iki eliyle vücuduna dokunarak aynı zamanda kendini koruma altına almaya çalışmaktadır. Hantal bir temel üzerine kurgulanmasına rağmen psikolojik derinler figürün yüzünden ve adım atmasında okunmaktadır. Sığınmacı yeni bir dünyaya doğru yönelirken kendi dünyasını da koruma çabası içerisine girmiştir.

Barlach ham biçimdeki bu yontuya daha önce görülmemiş bir ruh ve ifade vermiştir. Aynı zamanda yazar ve baskı sanatçısı olan Barlach 1910 yılında Baltık kıyısında Ortaçağ'da kalma olan Gustrow kentine yerleşerek kentin katedral ve ahşap yapılarıyla duygusal bir bağ kurarak; grimsi sarı renkli meşe ahşabı, figürlerdeki çileci izlenimi çok iyi yansıtıyordu.

²¹ Norbert Wolf, *Dışavurumculuk*, Tashen ve Remzi Kitabevi Yayınları, Köln, 2005, s.26.

“Ressam ve grafiker olan **Ernest Ludwig Kirchner** (1880-1938 Frauenkirch Davos yakını)”²²



14. Kirchner, “Model ile Birlikte Kendi Portresi”, 1910, tuval üzerine yağlıboya, 50x100 cm., Hamburg, Kunsthalle.

(Norbert Lynton, *Modern Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul, 1980, s.37.)

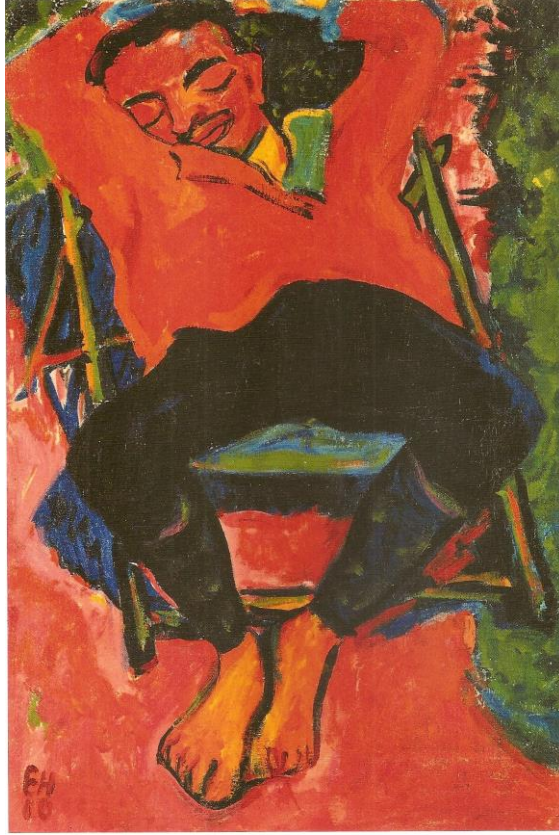
Kirchner, arkadaşları Erich Heckel, Karl Schmidt, Rottluf ve Fritz Bleyl ile birlikte Die Brücke grubunu kuranlardan birisidir ve ekspresyonist akımın kurulmasında önemli rol oynamıştır. Dresden’deki Königliche Technische Hochschule Üniversitesi’nde mimarlık eğitimi almıştır. Sanatçı Van Gogh, Munch ve Ensor’dan etkilenmiştir. Dresden’de mimarlık eğitimi aldıktan sonra Münih’te bulunan Obrist’in atölyesine gider. Almanya’daki sanatı canlandırmak ister. Yaptığı resimlerde hızlı fırça darbeleri ile resmin çabuk yapılmış etkisi uyandırır. Çalışmalarında primitif heykellerin yalın etkisi resimlerini etkiler. Ancak o Seurat, Gauguin, Van Gogh ve Munch’un çalışmalarını da özümsemiştir. Resimlerinde seçtiği konular genelde çevreden ve günlük yaşamdandır. Doğa görünüşleri, arkadaşlarının portreleri ve çıplak kadın resimleri sanatçının resimlerinde sıklıkla

²² Norbert Lynton, *Modern Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul, 1980, s.54.

yaptığı konulardır. Genel olarak eserlerinde geçmişle olan bağlantıyı kopartıp, sezgisel yaklaşımları ön plana çıkartmıştır. 1908 yılı sanatçı açısından önemlidir çünkü bu yıl Kirchner, Fermarn Adası'na gitmiş ve burada doğa görünülerinden etkilenerek yapmış olduğu çalışmalar, sanatçı tarafından daha sonra 'hiyeroglif' olarak tanımlanmıştır. Bu özgün üslubu ile sanatçı, doğaya ait biçimleri yalın ve yüzeysel bir hale indirgemiş ve çizgi ögesinin yoğunluğu ile oluşturulan bir yeni hiyeroglif dil oluşturmuştur. Eğilip bükülen çizgilerle yeni biçimler doğurmuş ve coşkulu bir dışavurum dili yaratmıştır. 1910 senesinde ise Die Brücke üslubu olarak da adlandırılan iki boyutlu bir resimler yapmaya başlamıştır. Bu yöntemde saf renklerle boyanan geniş bir alan üzerine yalın çizgilerle uygulanan bir kompozisyon anlayışı vardır. 1911 yılında Berlin'e taşınan Kirchner, orada Pechstein adlı bir okul kurdu ancak başarıya ulaşamadı. Sonraki yıllarda resimlerinde, yeni insan ve modern kent hayatı, özgürlük, yalnızlık gibi duygu ve konuları resimlerine yansıttı. Tepkiselliğini sinirli üslubu ve kent üzerinden yaptığı okumalarla dışavurumu, dinamik ve telaşlı çevreden seçimleriyle dikkat çekti. Kimi zaman resimlerinde kabalık ya da kötülük de ön plana çıktı. Bu anlamda 1914 yılından itibaren yaptığı resimlerindeki betimlemeler bu yaklaşımını vurguladı. Bu, o zamana kadar yapılmamış bir modern hayat betimlemesidir ve çağın karmaşasını gözler önüne sermiştir. 1913 yılında sanatçı Die Brücke grubundan kopmuştur. Zaten çeşitli bunalımları olan sanatçı bu süreçte daha bunalımlı günler geçirmiştir. Gönüllü olarak askere yazıldığında tarih 1914'tür ve hemen ardından askerde ruhsal ve bedensel sorunlarla karşılaşınca askerlikten ayrılır. Geçirdiği felç 1917 yılından itibaren iyileşmeye başladı ancak 1938 yılına gelindiğinde birazda Hitler tarafından verilen kararlar doğrultusunda 'dejenere' sanat yapıtı olarak ilan edilen eserlerinin yok edilmesinden sonra intihar etmiştir.²³

²³ Norbert Lynton, *Modern Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul, 1980, s.54.

“Kirchner’den etkilenen **Erich Heckel (1883 Saksonya-1970 Hemmenhofen)**”²⁴



15. Erich Heckel, “Pechstein Uyuyor”, tuval üzerine yağlıboya,
110x74 cm., Bucheim Museum, Bernried.

(Norbert Wolf, *Dışavurumculuk*, Tashen ve Remzi Kitabevi Yayınları, Köln, 2005, s.45.)

Küçük yaşlardan itibaren sanata ilgi duymaya başlamıştır. Mimari eğitim görmek üzere 1904 yılında Dresden’e gittiğinde Kirchner ve Bleyl ile tanışmış ve 1905 yılında çocukluktan beri arkadaş olduğu Schmidt-Rottluff ile birlikte Die Brücke grubunu kurmuşlardır. Grubun örgütleyicisi konumunda olan Heckel, Van Gogh’un çalışmalarını incelemiştir. Bu incelemeleri sanatçının üslubunda da belli oluyordu. Yanı sıra sanatçı yalnız içgüdüsel bir yaklaşımın biçim arayışında elverişli olmadığını fark etmişti. 1907 yılında Kuzey Denizi’nde bulunan Dangast’a giderek, burada doğa ile ilgili resimler yaptı ve bu arayışların sonucunda kendi özgün üslubuna ulaştı. 1909 yılında yaptığı İtalya gezisi sonucunda resimlerinde kullandığı

²⁴ Norbert Wolf, *Dışavurumculuk*, Tashen ve Remzi Kitabevi Yayınları, Köln, 2005, s.44.

biçimlerine açıklık geldi ve yalın ve duyarlılıkla gerçekleştirdiği arayışları Etrüks sanatının etkileri ile de pekişti. Heckel çalışmalarıyla Die Brücke'ün genel resimsel anlayışını farklı bir noktaya getirdi. Sanatçı resimlerinde keskin ve çizgilerle belirlenmiş renk alanları kullanmaya başladı. Bunlar oldukça dingin ve yoğun görümlü resimlerdi ki ressamın tuvalinde sert bir etki ile betimlenmişlerdi. Resimlerindeki konular genelde doğa veya kent manzaraları, banyo yapan figürler, çıplak kadın figürleri veya sirk gibi günün eğlence anlayışlarına dairdir. 1911 yılında Berlin'e taşınan sanatçı, kent dinamiği gibi konularla resimlerine devam etmiştir. 1912'nin en önemli olayı Kirchner ile birlikte açtıkları 'Köln Sezessio'n sergisidir. 1913'te Die Brücke dağıldıktan sonra açtığı kişisel sergisinden sonra, resimlerinde köşeli görülen parçalı bir yapılanmaya doğru kaymıştır. Bu dönem resimlerinin konusu gökyüzü, yeryüzü veya su'dur. 1914 yılında gönüllü olarak askere katılan Heckel geri döndükten sonra sanatını kendi üslubu çerçevesinde geliştirmeye devam etmiştir.

Soyut ekspresyonizmle kendini ifade eden; **Vassily Kandinsky (1866 Moskova – 1944 Nevily Surseine, Paris yakını)**²⁵



16. Kandinsky, "Münih'te Ermiş Ludvig Kilisesi",
karton üzerine yağlıboya, 67,3x96 cm.

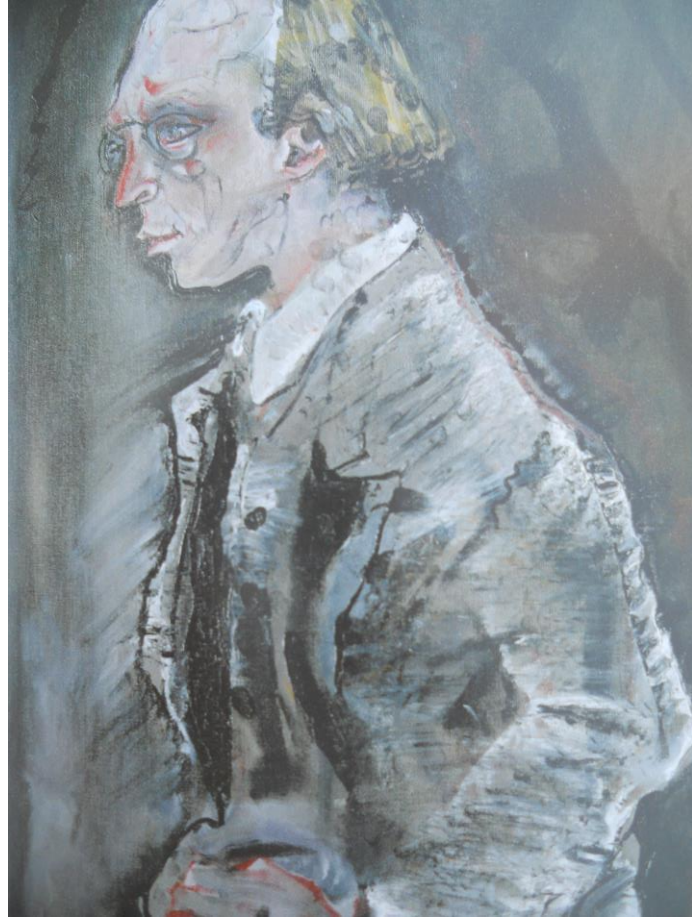
(Norbert Wolf, *Dışavurumculuk*, Tashen ve Remzi Kitabevi Yayınları, Köln, 2005, s.51.)

²⁵ Norbert Wolf, *Dışavurumculuk*, Tashen ve Remzi Kitabevi Yayınları, Köln, 2005, s.50.

Hukuk ve siyasal ekonomi eğitimi almıştır. Öğrencilik yıllarında başladığı resim çalışmaları, 1895 yılında gördüğü Monet'nin 'Ot Yığınları' adlı tablosuyla değişmiştir. Bu resimde hiçbir nesneyi görmediği için etkilenen sanatçı, bundan sonra nesnesiz sanat olgusu üzerine yoğunlaşacaktır. 1896'da dönemin önemli bir sanat eğitimi merkezi olan Münih'e taşındı. Münih o dönemlerde bir Art Nouveau merkeziydi aynı zamanda. Kandinsky orada Anton Azbe'nin okuluna girdi ve birkaç sene sonrasında da Akademi'ye geçti. Mezun olur olmaz öğretmen olarak çalışmaya başladığı Phalanx Sanat Grubu Koleji'nde sergiler de düzenleniyordu. Bu sergilerden özellikle bir tanesi Kandinsky için çok önemliydi. Sergi Fransız Neo-Empresyonistlerle ilgiliydi ve sonraki yıllarda Kandinsky sanatında neo-empresyonist ve art nouveau çıkışlı işler yapmaya başlayacaktı. Noktacı üslupla başladığı resimlerinde doğa görünümleri konu olarak önemli bir konumdaydı. Kandinsky bundan sonraki yıllarda sanatını geliştirebilmek için çeşitli geziler yaptı ve farklı ülkelerde kaldı. 1906 yılına gelindiğinde Dresden'de Die Brücke'ün ikinci sergilerine katıldı. 1908 yılında döndüğü Münih'te Cezanne, Matisse, Picasso ve Bavyera halk sanatı üzerine araştırmalar yaptı ve sanatını da özümsemi. Resimlerinde yavaş yavaş renk alanları ortaya çıkmaya başladı. Sanatçı, bu karşıt renk alanları üzerinden hem dış gerçeklik hem de içsel dünyasına dair bir resimsel birleşimi arıyordu. 1909 yılında Kandinsky 'Sanatta Zihinsellik Üzerine' adlı kitabının taslağını bitirdi. Artık yeni bir konu çerçevesinde resimlerine başlamak üzereydi sanatçı ve artık resimlerinde doğal biçimler ritimli bir şekilde yerleştiriliyordu. Aradığı şey artık sadece resmin yapısıydı. Bu süreçte Kandinsky Die Brücke'den ayrıldı ve Der Blaue Reiter grubuna katıldı. Sanatçı grubun oluşumunda da yer almıştır. 1910 yılında Kandinsky ilk soyut resmi yaptı. Bu bir sulu boya idi ve bir müddet hem soyut hem de imgesel resimleri birlikte seyretti. 1912'te de kitabı yayınlandı. Bu kitabında sanatçı soyut sanat üzerine düşüncelerini söyledi. Bu kitaptaki düşüncelerinin yeterince anlaşılamadığını düşündü ve hemen ardından 'Geriyeye Bakış ve Tonlar' adlı kitabı çıkarttı. Sanatçı, dışavurumu arıyordu ama imgelerden uzaklaşması kolay değildi. Bu süreç yaklaşık 1913-1914 yıllarına kadar devam etti. Bu yıllardan sonra sanatçı, kendi düşsel gücüne konsantre olmaya başladı ve soyut ekspresyonist bir çizgiye ulaştı. 1912 yılında Kandinsky ve Marc yayıncılığını yaptıkları Blaue Reiter almanağı çıkarttılar ve aynı başlıkta sergiler de düzenlendiler. Kandinsky'e göre soyut gelecek sanatlarda da devam edecekti. Sanatçı soyut sanatla ilgili düşüncelerini felsefi bir temele oturtur ancak düşünceleri yine de

satırlar arasında gizli kalır. Savaşın başlamasıyla Almanya'dan ayrıldı ve Moskova'ya döndü. 1922 yılında döndüğü Almanya'da Bauhaus'ta öğretmen olarak çalışmaya başladı. Nazilerin 1933 yılında kapatacağı Bauhaus'ta o tarihe kadar çalıştı. 1933 yılında Paris'e yerleşti ve ölüm yılı olan 1944'e kadar orada çalışmalarını sürdürdü.

İnsan psikolojisinin dışavurumunu en iyi anlatan ressamlardan biri olan **Oskar Kokoschka (1886 Pöchlarn – 1980 Villeneuve)**



17. Oskar Kokoschka, “Herwarth Walden’in Portresi”, tuval üzerine yağlıboya, 100x69,3 cm., Staatgaleria, Stuttgart.

(Norbert Wolf, *Dışavurumculuk*, Tashen ve Remzi Kitabevi Yayınları, Köln, 2005, s.60)

Kimyacı olmak isteyen Kokoschka, öğretmen olmak amacıyla başladığı Viyana Sanat ve El Sanatları Okulu'nda burslu olarak eğitim gördü. Sadece resim sanatıyla değil şiir ve oyun yazarlığı ile de ilgilendi. Resim konusunda kendi kendisini yetiştirmiştir. 1906 yılında gördüğü Van Gogh sergisi sanatçı açısından bir dönüm

noktası oldu. Van Gogh dışında uzak doğu sanatı ve Klimt'ten de etkilendi. 1907 yılında 'Viyana Atölyesi' ve hemen ardından 1908 yılında ise 'Düş Gören Gençlik' adlı kitaplarını yayınladı. Yazdığı oyunlar da bu tarihler de gösterildi. Mimar Adolf Loos ve onun aracılığı ile tanıştığı Karl Kraus kendi portrelerini yaptırmak üzere Kokoschka'yla anlaştılar. Bu süreçte okulu bırakan ve bir portre ressamı olarak kendi hayatını kazanabileceğini düşünen sanatçı, resimlerini yaptığı portrelerin ruhsal ifadesinin dışavurumu için 'çarpık' bakışlar olarak adlandırılan bir yöntem kullandı. Kendi çektiği acı ve üzüntüleri yaptığı portrelere yansıtma isteği sanatçının başarısını gölgelemiştir. Berlin'e 1910 yılında giden ve 'Der Sturm' adlı dergide yazılar yazmaya başlayan sanatçı bu sayede geniş kitlelerce tanınmıştır. Aynı yıl Viyana'da açtığı Hadenburg sergisi büyük tepki aldı. Hatta Avusturya-Macaristan İmparatorluğu veliahtı sergiyi görünce oldukça kızdığı söylenir. 1911 yılında Yeni Sezession sergilerine katılan sanatçı 1913 yılında 'Oyunlar ve Resimler' adlı kitabını çıkarmıştır. Bu süreçten sonra resimlerinde dinsel konuların ağırlığı dikkat çekmiştir. Bu resimler figür ağırlıklıdır ve renk ögesi duygusal bir dışavurum olarak kullanılarak kompozite edilmiştir. 1914 yılında gönüllü olarak askere giden sanatçı, 1915'te ağır yaralandı ve sağlığına kavuşabilmek için Dresden'e döndü. Bu yıldan sonra yaptığı resimlerde kullandığı renklerde yumuşama görülür. Bu durum bazı sanat tarihçileri tarafından sanatçının bedensel ve ruhsal bir savaşımının göstergesi olduğu söylenmiştir. 1919 yılında Dresden Akademisi'ne atanan Kokoschka bu tarihlerden sonra resimlerine kalın boya katmanları ile devam etmiştir. 1931 yılında Naziler sanatçının Almanya'da bulunan eserlerini galeri veya müzelerden indirerek, 'dejenere olmuş sanat' diye depolara kaldırmıştır. Çekoslovakya'nın işgali sırasında Londra'ya kaçmıştır. Sanatçı eserlerinde, insan ve hayata karşı duyduğu aşkı farklı renk etkileri ile resmetmiştir. Güçlü ve belirgin formlar gergin bir etki yaratmıştır. Portrelerinde ise boş bakışlı figürler görülür. Renkler coşkuludur ve bu renk coşkusu ile duygusal açıdan yüksek bir farkındalık yaşayacağını düşünür. Onun resimleri tamamiyle bir duygusal dışavurumdur. Bunun içine ölüm, tutku veya korku gibi hislere girer. Sanatçı manzara resimleriyle de bilinir ve bu manzaralar yüksekten bakılarak yapılmış bir etkidedir.²⁶

²⁶ Norbert Wolf, *Dışavurumculuk*, Tashen ve Remzi Kitabevi Yayınları, Köln, 2005, s.60.

“Babası ressam olan **Franz Marc (1880 Münih – 1916 Verdun)**”²⁷



18. Franz Marc, “Küçük Sarı Atlar”, tuval üzerine yağlıboya,
66x104 cm., Staatgalerie, Stuttgart.

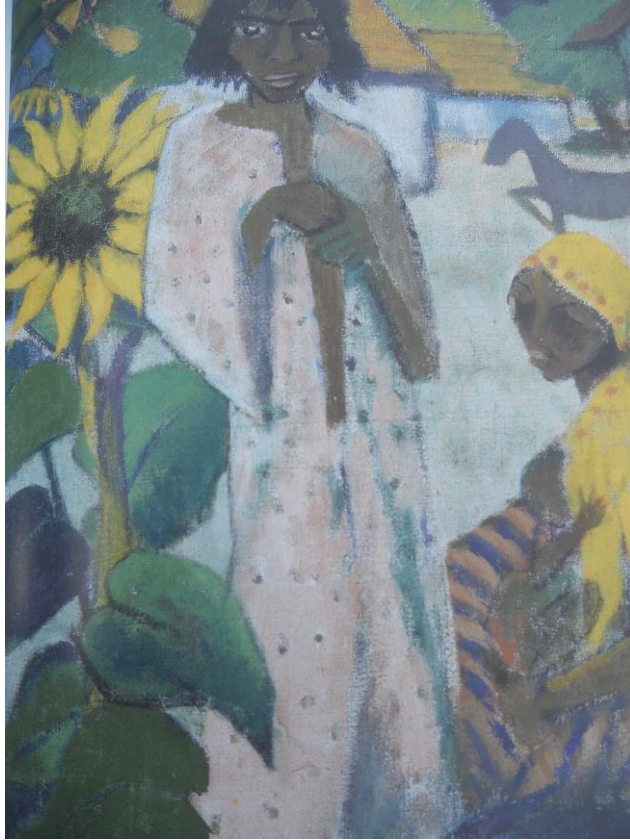
(Norbert Wolf, *Dışavurumculuk*, Tashen ve Remzi Kitabevi Yayınları, Köln, 2005, s.68.)

Marc, 1900 yılında Münih Güzel Sanatlar Akademisi’ne başladı. Empresyonistlerden etkilenmiştir ancak resimlerinde bunun izi az görülür. Daha çok Van Gogh, Marc üzerinde etkilidir ama bu etkiler de sanatçının daha çok 1909 yılında yaptığı resimlerde izlenir. Marc, nesnelerin içinde var olduğunu düşündüğü gerçekliğin dışavurumu önemser. Doğa incelemeleri, sanatçıya göre bu yolda yararlı olacak önemli bir adımdır. Düş gücü sanatçının çalışmalarında önemlidir. Bu yüzden de doğa ve düş gücü ile ilgili çalışmalar yapan Marc, hayvan anatomisi ve doğa kanunlarını araştırmıştır. Bu araştırmalar sonucunda resimlerinde yeni bir takım yaratıklar oluşturmaya başlamıştır. Bu yaratıklar gerçeğe yakındır. Sanatçı bu şekliyle doğanın simgesel yanını ve gücünü ortaya çıkarmak istemiştir. Bu resimlerde renk nesneye bağlıdır. Marc, 1910’da ilk kişisel sergisini açmıştır. Bu

²⁷ Norbert Wolf, *Dışavurumculuk*, Tashen ve Remzi Kitabevi Yayınları, Köln, 2005, s.68.

sergisinden sonra sanatçı resimlerinde renk sorunlarına daha ağırlık vermiştir. Kendi geliştirdiği rengin dışavurumunu gizli durumlarına ilişkin bir kuram geliştirmiştir. 1911’de Kandinsky ile tanışıp, Yeni Sanatçılar Birliği’ne katılan Marc, gittikçe hayvan resimleri üzerine daha fazla yoğunlaşmaya başladı ve hatta temel amacını sanatının hayvanlaştırılması olarak açıkladı. Marc’ın sanatında dışavurum ve renk dengeli bir ritimde kompoze edilmiştir. Aynı yıl sanatçı Der Blaue Reiter’a katıldı. Sonraki süreçte katıldığı sergilerde resimleriyle dikkat çekti. ‘1914 yılından itibaren soyut resimler yapmaya başladı.

Bu dönem taş basmacılığı konusunda önde gelen isimlerden biri olan **Otto Mueller (1894 Liebau – 1930 Breslau)**²⁸



19. Otto Mueller, “Çingeler ve Ayçiçekleri”, çuvalbezi üzerine tutkallı boya, 145x105 cm., Saarland Museum, Saarbrücken.

(Norbert Wolf, *Dışavurumculuk*, Tashen ve Remzi Kitabevi Yayınları, Köln, 2005, s.77.)

²⁸ Norbert Wolf, *Dışavurumculuk*, Tashen ve Remzi Kitabevi Yayınları, Köln, 2005, s.76.

Sanatçı Dresden'e gitmeden önce Görlitz'de dört yıl taşbasmacılığı yaptı. Mueller, sık sık Dresden çevresindeki köylere ve Bohemya'ya gitti ve resimler yaptı. Sanatçını bu dönemine ait resimleri kalmamıştır. Çünkü 'dejenere olmuş sanat' fikri kapsamında hepsi yok edilmiştir. Sanatçı genel olarak Böcklin'in yapıtlarından etkilenmiştir. Mueller'in tuvalinde renk dingin ve bütünsel bir etki uyandırır. Çünkü yüzeydeki renk tonları benzerdir. Sanatçı her zaman yalın ve doğal bir yaşamın özlemini duymuş, insan figürünün önemini vurgulamış ve duygularını da yalın bir biçimde aktarmak, dışa vurmak istemiştir. İnsan ve doğa arasındaki etkileşimi, düzeni, uygunluğu resmetmek istemiştir. 1910'da Die Brücke'e katılmıştır. 1911'de Krichner'le birlikte gittiği Bohemya'da resimsel dili farklılaşmaya başlamıştır. Daha sert ve köşeli yüzeylerden oluşturduğu formları düzlemde bir araya getirmiştir. Doğa içinde çıplak resimlerindeki başlıca konudur. 1920'lerde ise sadece doğa görünümüne odaklanmış bu süreçte portre veya Çingene resimleri de yapmıştır. Bundan sonraki süreçte üslubunda büyük farklılıklar olmadan, konularını yineleyerek çalışmalarını sürdürmüştür.

Bir çiftçinin oğlu olarak dünyaya gelen **Emil Nolde (1867 Nolde – Seebüll 1956)**



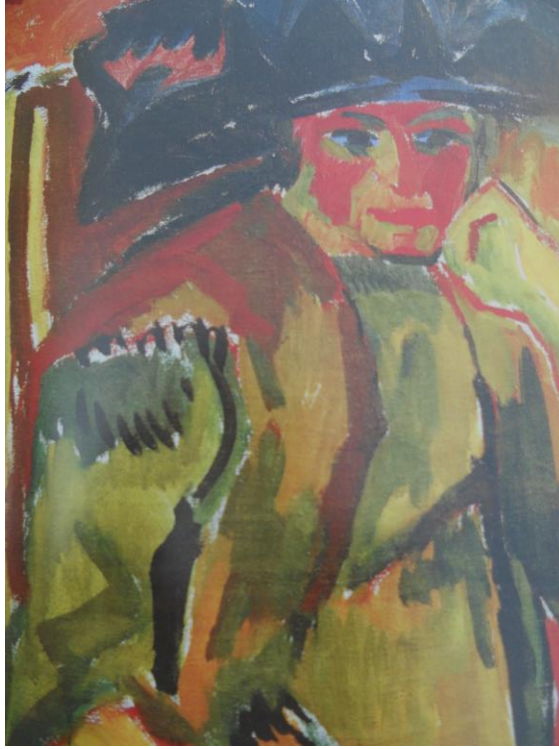
20. Emil Nolde, "Tropik Güneş", tuval üzerine yağlıboya,
71x104,5 cm., Nolde Stiftung, Seebüll.

(Norbert Wolf, *Dışavurumculuk*, Tashen ve Remzi Kitabevi Yayınları, Köln, 2005, s.83.)

Emil Hansen, Kuzey Schleswig’de doğduğu yerin adını 1901’den sonra soyadı olarak almıştır. Bir müddet çiftçilik yapan Nolde, sonra Flensburg’da bir mobilya fabrikasında tahta oymacılığı yapmıştır. Berlin’e 1890 yılında mobilya tasarımcısı olarak taşınmıştır. Asur ve Mısır sanatından etkilendi. St. Gallen Sanayi Müzesi’nde 1892 yılında endüstri ve süsleme tasarımı dersleri verdi. Burada çalışmalarını sürdürürken Hodler ve Böcklin’in dikkatini çekti ve özellikle Böcklin’in çalışmalarında bulunan doğa onu etkiledi. Münih’e 1898 yılında geldiğinde özel bir sanat kolejine girdi. Ardından Dachau’da Hoelzel ile birlikte resim çalışmaları gerçekleştirdi. Hemen sonrasındaki Paris deneyimi sanatçının empresyonistler hakkında bilgi edinmesini sağladı. 1903 yılında yerleştiği Alsen Adası’nda çalışmalarını yürüttü. İçgüdüsel resimler yaptı. Çalışmalarında kendisini bunaltan veya hoşlanmadığı görüntüleri tuvaline yansıttı. Sanatçının tuvalinde boya kalın katmanlar halinde kullanılmıştır. Sadece fırça değil, elleri veya başka malzemeler aracılığı ile de boyayı tuvaline sürmüştür. Bu şekilde rengin daha ışıklı görünmesini sağlamıştır. 1906 yılında Die Brücke’e üye olması için gelen teklifi kabul etmiştir. Hemen ardından grupta sergilere katılmıştır. Gravür tekniğini başka sanatçılara öğretmiştir. 1907 yılında Die Brücke grubundan ayrılmıştır. 1910 yılında grupta, Berlin’de Yeni Sezession’da tekrar birleşmiştir. Sanatçının konuları genelde portreler, doğa ve bahçe görünümleridir. Dinsel duygularını ve coşkularını da resimlerine aktarmak istemiştir. Resimlerinde yer yer erotik vurgular da vardır. Maske formunu anımsatan bir biçimde kalın ve uygunsuz boyalarla kaba ve çirkin bir takım portreler yapmıştır. Belli bir süre sonra dinsel resimleri daha ön plana çıkarmıştır. Rengi geniş alanlara yayarak yalın bir görüntü elde etmeye çalıştı. Sanatçı resimlerinde ilkelliği ve doğal duyguları yakalamak istemiştir. 1913’ten sonra daha az sergilere katılmaya başlamıştır ve sonraki yıllarda resimsel arayışını renk katmanları aracılığıyla dingin bir ifade biçimi ile tuvale aktarmıştır. Aynı yıl içerisinde katıldığı Doğu Hint Adaları gezisi sanatçı açısından çok etkileyici geçmiştir. Burada tanıştığı sade ve saf inanç sanatçının sonraki çalışmalarına yansımıştır. 1916’dan sonra renk seçimlerinin daha yumuşadığı ve manzara resimlerine ağırlık verdiği görülür. Hitler’in ‘dejenere olmuş sanat’ eseri tanımlamasından o da nasibini almıştır. Naziler resim yapmasını yasaklamıştır sanatçı ancak savaş sonrasında eski konularına geri dönmüştür.²⁹

²⁹ Norbert Wolf, *Dışavurumculuk*, Tashen ve Remzi Kitabevi Yayınları, Köln, 2005, s.82.

Taş baskı konusunda uzman olan **Karl Schmidt – Rottluff (1884 Rottluff – 1976 Berlin)**³⁰



21. Karl Schmidt-Rottluff, “Rosa Schapire’nin Portresi”, tuval üzerine yağlıboya, 84x76 cm., Brücke Museum, Berlin.

(Norbert Wolf, *Dışavurumculuk*, Tashen ve Remzi Kitabevi Yayınları, Köln, 2005, s.91)

Önce din eğitimi almıştır. Ardından Dresden’de mimarlık eğitimi almaya başlamıştır. Die Brücke grubunun kurucularındandır. Grubun adını öneren de Schmidt-Rottluff’dur. Kendisi koyu bir Nietzsche hayranıdır ve ‘Zerdüş’tte geçen bir cümleden etkilenerek bu ismi seçmişlerdir. Gruba taşbaskı tekniğini tanıtan kişi de Schmidt-Rottluff’dur. Tüm bu çabaları yanı sıra bazı şeylerden kendisini uzak tutmuştur. Mesela Moritzburg Göllelerinde yapılan çalışmalara katılmamıştır. 1907 ve 1910’da kişisel sergiler açtı ki bu grup içinde az rastlanır bir durumdur. Die Brücke grubu daha çok grup olarak hareket eder ve grup sergileri düzenlerdi. Birey olarak sanatçı içekapanık bir kişidir ve yapıtlarına da bu yapısı yansımıştır. Çünkü sanatçının yapıtları tek yanlıdır, genelde doğa görünümleri vardır ve belki resimsel içeriği korumak için gerekli bir olgudur. Sanatçının eserlerinde bu süreçte kent manzaraları ve figürleri resimleri pek yoktur. Sınırları vardır Schmidt-Rottluff’un ve

³⁰ Norbert Wolf, *Dışavurumculuk*, Tashen ve Remzi Kitabevi Yayınları, Köln, 2005, s.91.

bunu da en net resimsel yaklaşımıyla ortaya koyar. Van Gogh etkileri sanatçının resimlerinde hissedilir aynı zamanda Afrika sanatının etkileri de. 1910'dan sonra resimlerinde olgun bir hale gelen geniş renk alanlarını kullanmıştır. İlerleyen yıllar sanatçının resimlerindeki bu öğeleri daha anıtsal ve yalın bir biçimde ifade etme olanağı sağladı. 1911'de Berlin'e taşınan sanatçı hayatın sonuna kadar burada yaşadı. Resimde uzay ve oylum üzerine yaptığı araştırmalar sanatçının üslubuna onun önceki resimsel yaklaşımını etkilemeden yansıdı, figür ve ölü doğa üzerinden araştırmalarına devam etti. 1913 yılına gelindiğinde artık sanatçının resimlerindeki doğa ve figür eşit oranda önem taşımaktadır.1914 yılında Baltık kıyılarında bulunan Hohwacht'a gitti ve burada yaptığı resimlerinde doğa ve figür arasındaki bağlantıyı kaybetti. Artık resimlerinde bu iki öge arasında uyum ve denge yoktu. 1920 yılında İtalya'ya yapmış olduğu bir seyahat sırasında yeni nesnelci anlayışa yaklaştı. II. Dünya Savaşı yıllarında Naziler tarafından ona da resim yapma yasağı konuldu. Savaş sonrası çalışmalarına devam eden sanatçı, somut resme bağlı kalarak Berlin'de 1976 yılına kadar yaşamını sürdürdü.

Grubun kadın sanatçılarından olan **Gabriele Münter (1877 Berlin – 1962 Murnau)**³¹



22. Gabriele Münter, “Murnau’da Okul”, karton üzerine yağlıboya, 40,6x32,7 cm., Carmen Thyssen- Bornemisza Koleksiyonu, Madrid.

(Museo Thyssen – Bornemisza’ya ödünç verilmiştir)

(Norbert Wolf, *Dışavurumculuk*, Tashen ve Remzi Kitabevi Yayınları, Köln, 2005, s.79.)

³¹ Norbert Wolf, *Dışavurumculuk*, Tashen ve Remzi Kitabevi Yayınları, Köln, 2005, s.78.

Münih'e 1901 yılında gelen Gabriele Münter, kadın ressamlar için açılmış bir okula gitti. Çünkü o yıllarda kadın sanatçıların Akademilere gitmelerine izin verilmiyordu. 1902 yılında Phalanx Grubu'nun okuluna geçerek burada Kandinsky'nin öğrencisi oldu. Münter, resimlerinde Van Gogh ve Jawlensky'nin yapıtlarından, Bavyera halk sanatından etkilendi. 1908'den itibaren kendi özgün üslubu ile çalışmaya başladı. Renk alanlarını aydınlık bir biçimde kullanması onun sanatının en büyük özelliği oldu. Doğa ve ölü doğa sıklıkla işlediği konular oldu. Der Blaue Reiter'a girdi ve onlarla sergilere katıldı. 1916'lardan sonra uzun yıllar resim alanında faaliyet göstermedi.

Aslında asker olmak isteyen **Alexej von Jawlensky (1864 Torzhok – 1941 Wiesbaden)**



23. Alexej Von Jawlensky, “Dansçı Aleksandr Zaharof’un Portresi”,
karton üzerine yağlıboya, 69,5x66,5 cm., Städtische Galerie im Lenbachhaus, Münih.
(Norbert Wolf, *Dışavurumculuk*, Tashen ve Remzi Kitabevi Yayınları, Köln, 2005, s.49)

Jawlensky, içindeki sanat güdüsünü keşfedip ressam olmaya karar vermiştir. Petersburg Sanat Akademisi'nde İlya Repkin'in öğrencisi oldu. Repkin, Jawlensky'e yardımcı oldu ve onu dönemin sanat ortamının önemli kişileri ile tanıştırdı. Sanatçı daha sonra Münih'te Anton Azbe'nin yönetimindeki derslere katıldı. Sanatçı üzerinde Van Gogh etkileri ve hatta onun stili etkili olmuştur. 1908 yılında gelindiğinde sanatçı Fransız ekspresyonistlerin etkisi ile kendi üslubunu olgunlaştırmaya başladı. Jawlensky, Kandinsky, Adolf Erbslöh, Gabriele Münter, Marianne von Werefkin gibi dönemin önemli ressamlarıyla birlikte Neue Künstlervereinigung München'i kurdular ve hemen ardında da Marc'ın da katıldığı Der Blaue Reiter düşüncesini gerçekleştirdiler. Ortak sergiler açmaya başladılar. 1914 yılında Jawlensky İsveç'in bir eyaleti olan Saint-Prex'e yerleşti. Burada 'Bir manzara temasının varyasyonları' adlı çalışmalarına başladı. Sağlık sorunları sebebiyle taşındığı Ascona'da Wiesbaden'de bir koleksiyoner olan Heinrich Kirchoff'la tanışması sonrası Kirchoff tarafından maddi açıdan desteklendi. Klee ve Lyonel Feininger ile birlikte 'Blaue Vier' adıyla kurdukları grupta sergiler açmaya başladı. 1919 yılında Polyarthritits hastalığı vücudunda ilerlemeye başladı ve felç oldu. 1938 yılından itibaren vücudunun tamamı felç olduğu artık resim yapamadı. 'Dejenere Olmuş Sanat' sergisinde onun da yapıtları yer aldı. İlk dönem çalışmaları gerçekçi bir üslupta olan sanatçı, 1900 yılında Münih'te bu yaklaşımını terk etti. Ander Zorn etkisiyle resimlerine izlenimcilik hakim oldu. Çok sayıda ülke gezen sanatçı, Fransa'ya çok sık gider ve burada o yıllarda görülen Fovizmle de ilgilenirdi. Sanatçının bu dönemde yaptığı işler Matisse'i çağrıştırır ancak boyama şekli Van Gogh'a benzerdi. Resimlerindeki bu etkiler 1906 ve 1908 arası yıllarda farklılaşmaya başlamıştır. Dışavurumcu tarzda resmettiği natürmortlar ve manzaralar yanı sıra bu süreçte portre de yoğunlaşır. Birinci Dünya Savaşı'nın başlamasıyla sanatçının resim yapma enerjisi azalmıştır. Seri halde ürettiği resimler 1933 yılına kadar sürdü. Bu tarihten sonra resimlerindeki biçimler daha basit ve soyut etkiler içerir ve kaba renk sürüşlerinin sebebi olarak da ellerindeki artrit hastalığı gösterilir. Sanatçının bu portreleri ham duyguların dışa vurumu olarak değerlendirilir ve bu tavrı da onu 20. Yüzyılın önemli sanatçılarından biri haline getirir.³²

Der Blaue Reiter grubuna ve sergilerine katılan, **August Macke (1887 Meschede (Sauerland)- 1914 Perthes-les-Murlus Champagne)**³³

³² Norbert Wolf, *Dışavurumculuk*, Tashen ve Remzi Kitabevi Yayınları, Köln, 2005, s.48.

³³ A.g.e., s.66.

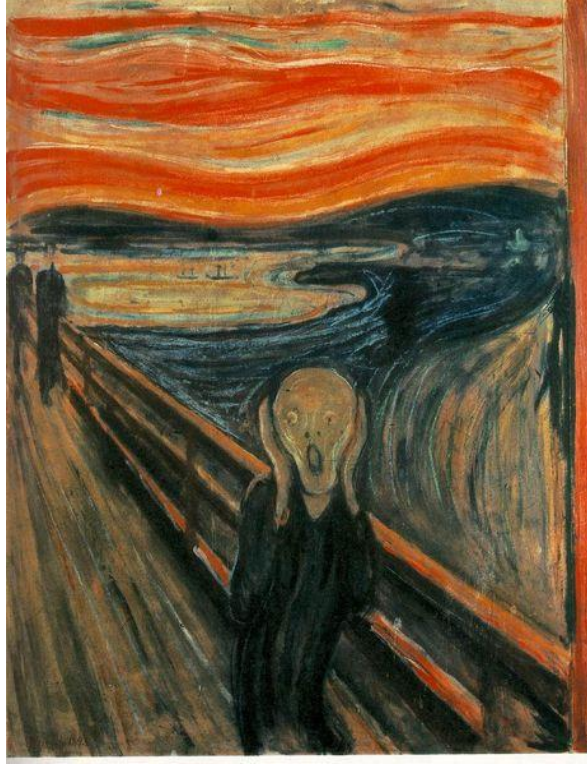


24. Macke, “Yeşil Ceketli Kadın”, tuval üzerine yağlıboya,
44x43,5 cm., Museum Ludwig, Köln.

(Norbert Wolf, *Dışavurumculuk*, Tashen ve Remzi Kitabevi Yayınları, Köln, 2005, s.67.)

August Macke, 1904-1906 yılları arası Düsseldorf Akademisi'ne giden sanatçı resim yanı sıra dekor ve giysi tasarımları da gerçekleştiriyordu. 1907-1908 civarlarında empresyonistler üzerine incelemeler yaptı. Bu araştırmalar sonucunda Degas ve Monet onu özellikle etkileyen ressamlardı. Ancak daha sonraki gidişlerinde Seurat, Cezanne ve Gauguin üzerine de yoğunlaştı. Yaptığı resimler Der Blaue Reiter dışında kübizm ve Delaunay'ın etkilerini de içerse de özgün üslubu ile rengi ve biçimi kullanarak kompozisyonlar oluşturmuştur. Mekan ve renk açısında edindiği deneyimler onu sürekli özgün bir alana taşıdı. Resimleri doğayla ve yaşamla ilgiliydi ve gerçek dünyayı, görünür dünyayı resimlerine konu olarak taşımıştı ve bu etkilerin tuval yüzeyine yansıtılmasının peşindeydi. Arkadaşları Klee ve Moilliet ile birlikte Tunus'a bir gezi yaptı ve orada belki yüzlerce çizim ve suluboyalar yaptı. Dönüşünde, 1914 yılında askere çağrıldı ve savaşta öldü.

Çılgılık tablosu dünyaca tanınan **Edvard Munch (1863 Laten – 1944 Oslo)**



25. Munch, “Çılgılık”, 1893, tuval üzerine yağlıboya,
91x 74 cm., Nasjonalgalleriet, Oslo.

(Norbert Wolf, *Dışavurumculuk*, Tashen ve Remzi Kitabevi Yayınları, Köln, 2005, s 12.)

1863 yılında Norveç'in Loten şehrinde doğan Munch küçük yaşta annesini kaybetmiş ve oldukça zor bir çocukluk geçirmiştir. Gençlik dönemlerine geçerken kendisinden bir yaş büyük olan ablasının da annesi gibi verem hastalığından ölmesi sanatçıda derin izler yaratmıştır. Önce mühendislik eğitimine başlayan sonra ressam olmaya karar veren sanatçı Oslo'da Akademi'ye gitmeye başlamıştır. Arkadaşlarıyla ortak tuttıkları atölyedeki çalışmalarını o dönemin Norveç'inin önemli ressamlarından Christian Krohg ile birlikte yapmışlardır. İlk sergisini 1883 tarihinde gerçekleşen 'Sonbahar Sergisi'nde sunmuştur. Aynı tarihlerde Oslo'nun sanat ortamına giriş yapan Munch, farklı yıllarda arka arkaya karma sergilerde göstermiştir. Bu sergilerden özellikle iki tanesi önemlidir çünkü izleyicilerin tepkisini çekmiştir. Bunlar 1885'deki Antwerp Dünya Sergisi ki burada sanatçı kızkardeşi Inger'in portresini sergilemiştir, diğer sergide 1886'da katıldığı Oslo Sonbahar Sergisidir ve burada da 'Hasta Çocuk' adlı eserini sergilemiştir.

Resimlerden birisinde kız kardeşinin ölümünü diğerinde de kendi hayatından esinlenmeler içermektedir. Resimler üslup olarak dramatik bir etki bırakmakta ve akıtmalar ile renk lekelerinden oluşan resimlere dokularla da eşlik etmektedir. Resmin tamamlanmamış etkisinin asıl hedef noktası olduğu görülür. Bu üslup Munch'un resimlerinin genel yapısını dramatik bir etkiye taşıyacaktı ki hayatı boyunca bu çizgide devam etmiştir. 1889 yılında açtığı ilk kişisel sergisi sonrasında devlet bursuyla Paris'e gitmiş ve orada Leon Bonnat'ın sanat okuluna devam etmiştir. Bu gezinin onu etkilediği ve hatta yönlendirdiği söylenir ki hemen sonrasındaki süreçte yaptığı resimler yeni izlenimci bir etkidedir. Bazı resimlerde noktacı bir anlayışa varan sanatçının üslubu, 1891 yıllarında giderek kalın fırça etkilerine dönüşecek, daha sade ve yalın bir ifadede izleyicilerle buluşacaktır. Sanatçı ara döneminden sonra geçtiği kendi üslubunda artık tutarlılıkla üretmeğe devam edecektir. Ancak ifade etmeliyiz ki renk anlayışı, Paris gezisinin sonrasında değişmiştir ve farklı renk düzlemleri de kullanacaktır. Sanatçı artık rengin ifadedeki önemini kavramış, ona kendi üslubunda bulunan doku arayışları ve yalın figürlerle birlikte resim düzleminde arayışlarını sürdürecektir. 1891 yılı sanatçının 'Hayat Frizi' adı verilen bir seri tuval çalışmasını gerçekleştirmiş olması açısından önemlidir. Çünkü bu sergi gerek halktan gerekse basından aldığı tepki sonrası bir hafta sonra kapatılacaktır. Berlin simbolist eğilimleri besleyen bir kent konumunda sanatçının gelişiminde etkili olacaktır. Sanatçının 'Çılgılık' adlı resmi tüm bu sürecin sonunda farklı konu ve üslubun en üstün birleşmelerindedir. Resimde renk ve deformasyon yoğun bir biçimde hissedilir. 'Çılgılık', sanatçının yıllar boyunca çektiği içsel sıkıntıların, karamsar duyguların bir anlamda patlama noktasına işaret eden bir resimdir. Ama aslında bu henüz atılmamış bir çılgıktır ya da sesiz bir çılgıktır. Sanatçı 1900'de 'Hayat Frizi'ni tamamladıktan sonra tüm seriyi Berlin'de sergilemiştir. Bu tarihten sonrada artık Avrupa'da tanınan ve sergi teklifleri alan, siparişler alan bir ressam olacaktır. 1937'de o da 'dejenere olmuş' sanat söyleminde Naziler tarafında resimlerinin çoğu satılmıştır. Munch, ekspresif çalışmalarıyla dönemin ekspresyonist sanatçıları da etkilemiştir.³⁴

³⁴ Norbert Wolf, *Dışavurumculuk*, Tashen ve Remzi Kitabevi Yayınları, Köln, 2005, s. 38.

2.1. Ekspresyonizmin Biçim-Renk ve İfade Sorunları

Ekspresyonist sanatçı var olan nesnenin gerçekliğinin yerine, bu nesneye ilişkin zihinsel süreçte oluşan imgeyi, psikolojik süzgeçten akan şekli ortaya koyar (mental process).

Bu imge nesnenin sanatçı tarafından algılanması sonucu oluşan, belleğindeki duygusal ve düşünsel yaşantıları ile etkileyerek ortaya çıkan nesneye ilişkin temsildir (mental representation). İnsan geliştikçe farklı nesnelere oluşan birikim de artar. Bu sanatçıya özgü içsel bir bütünlük oluşturur. Sonuçta ruhsal bir durumla kendisini resimde, heykelde, edebiyatta, müzikte ifade eder. Ortaya çıkan yapıt dış dünyanın gerçeğini ifade etmez. Sanatçının gerçeğini ortaya koyar.

Sanatçı bu anlamda gerçeklikten ve doğadan uzaklaşır. Kendine döner, kendine yakın olur, kendini ifade eder. Doğadaki biçim, renk değişmiştir. Sanatçının içsel dünyasıyla örtüşen biçimlere, renklere dönüşmüştür. Renkler artık doğaya ait değildir. Resimde, heykelde veya başka bir eserde abartı ve deformasyonlar da ortaya çıkar.

Ekspresyonizmin amacı biçim ve renk aracılığıyla sanatçıya özgü ve özgün eser ortaya koymaktır. Karmaşık olan sanatçının iç dünyasını yeni biçim ve renklerle rahatlatmak ve dışarıya yansıtmaktır.

Kırılmış çizgiler, ayarsızlıklar, çarpıcı semboller, spontane oluşlar duygusal etkiyle ortaya çıkan renkler; bütün bunlar sanatçının ruhsal dünyasını tatmin etmektir.

Biçim bozmalar, yoğun renkler, kalın boya katmanları, Alman ve Fransız dışavurumculuğun en belirgin özelliğini oluşturmuştur. Ressamlar, yoğun, coşkulu ve duygusal bir anlatım yolu izlemişlerdir.

Die Brücke sanatçıları, şiddetli bir şekilde duygu ve düşüncelerini ifade ederken, Der Blaue Reiter daha hassas, aydınlık ve yumuşak renklerle ifade etmişlerdir.

Ekspresyonist sanat kişisel düşünceleri ve bireyi ön planda tutar. Ben böyle görüyorum, bunu düşledim, sanatçı olarak size bu yaşantıyı sunuyorum, tekim, benzersizim, siz ise çok sayıdasınız. Çünkü sanatçı olarak özel bir duyarlılığa

sahibim ve hayatım sizin için, gibi önermelerle sanatçıyı ön planda tutmaktadır. Avrupa sanatının yerleşmiş kalıplarla artık ilerlemeyeceği düşüncesiyle sanatçının iç dünyası daha ön plana çıkmıştır.³⁵

³⁵ Sevim Yeşil Bursa, *Expresyonizm'in Türk Resmine Girişi ve Günümüze Yansımaları*, (Sanatta Yeterlilik Eser Metni), MSÜ. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanatta Yeterlilik Tezi, İstanbul, 2003. s.7.

3. AVRUPA SANATINDAN TÜRK SANATINA

Şimdiye kadarki bölümlerde Avrupa modern resim sanatının hangi etkilenmeler ile 20. yüzyıla geldiğini, kısaca özelliklerini ve belli başlı sanatçıları açıkladık. Bundan sonraki bölümde Türk resim sanatı tarihine bakacağız. Hangi gelişmelerle 20. yüzyıla geldiğini ve 20. yüzyılda hangi etkileşimlerle sanatçıların ilgisinin farklı boyutlara vardığını irdeleyeceğiz.



26. Osman Hamdi Bey “Kaplumbağa Terbiyecisi”, 1906, tuval üzerine yağlıboya,

223x117 cm., (Suna ve İnan Kıraç Vakfı, Pera Müzesi)

(Mustafa Cezar, *Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi*, Anadolu Sanat Yayınları, C 2,

İstanbul 1995, s.732.)

4. TÜRK RESİM SANATININ BATIYA AÇILMASI VE SONUÇLARI

Resim, heykel, mimari, film, fotoğraf, tiyatro eserleri ve romanlar ortaya çıktığı bir çağın aynası gibidir. Kendi varlığını yansıtırken çıktığı dönemin koşullarından bağımsız olmadığını gözlemleyebiliriz.

Avrupa resmini incelediğimiz zaman yaşanan gelişmeler ile yapıt arasında bir bağ olduğu izlenmektedir.

Tuval resminin en parlak dönemine ulaştığı Rönesans döneminden günümüze kadar, resim sanatının zaman zaman kırılma noktalarından geçtiğini ve geliştiği görülmektedir. Bazen bir yapıt tamamen sanatçıyı anlatırken bazen de birçok yapıt sanatçıyı anlatmaya yetmemiştir. Rönesansla birlikte kendini evrenin merkezine yerleştiren insanoğlu bu yeni durumla beraber ruhuna uygun davranışlar geliştirmeyi gözardı etmedi. Artık insanın kendini doğayı sorgulamanın zamanı geldiğini anlayarak bunu sistemli bir düşünceyi de beraberinde getirdi. Bu yeni düşünce yeni sanat akımlarının oluşmasını ve bu düşünceler bağlamında eserlerin üretilmesine neden olmuştur.

Resim sanatı ve diğer bütün sanatların bir yere ulaşma yolu da ünlü ve ünsüz birçok sanatçının emeğiyle gelişmiştir. Bu nedenle sanatın gelişim evreleri de bazı sanatçıların önplanda olduğunu ve bazılarının adlarının anılmadığını görülmektedir. Söylemlerini sessizce söyleyen ve değeri sonradan anlaşılan sanatçıların sayısı az değildir.

“Son yıllarda Türk resim sanatı üzerine yapılan araştırmalar batılı anlamda çok uzun bir geçmişi olmadığını gösterir. Bu konuda 1793 tarihinde askeri okullara konulan resim dersleri temel olarak alınabilir.”³⁶

³⁶ Ahmet Kamil Gören, “Cumhuriyet’in İlk Yıllarında Türk Resim Sanatı-1: ‘Günceli Yansıtan Konular’, *rh+ Sanat*, Sayı: 2, Antik Sanat Yayınları, İstanbul Kasım/Aralık 2002, s.32-39.

19. yüzyılın son çeyreğinde Osman Hamdi Bey, Süleyman Seyyid ve Şeker Ahmed'in 1870 Paris'ten dönüşleri başlangıç olarak alınmalıdır.

d Grubu kurucularından Elif Naci'nin de "On Yılda Resim" adıyla 1933'de yazdığı kitabında bu sürenin 1933 yılı baz alınarak elli yılı pek geçmeyeceğini belirtmiştir. Böylece Türk resminin yaklaşık olarak ikiyüzyıllık gelişimi üzerine yoğunlaşmaktadır.

Osmanlı İmparatorluğu'nun tarih sahnesinden silinmesiyle, Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulması ile beraber; meşrutiyet kuşağı olarak adlandırılan 1914 kuşağı ya da Çallı kuşağı olarak bilinen sanatçıların elindedir. Öncelikle Sanayi-i Nefise'de eğitimlerini tamamlayarak Paris Güzel Sanatlar Akademisine giden ressamlar, 1914'de patlak veren Birinci Dünya Savaşı'ndan dolayı yurda dönerler. Bu sanatçılar toplam dokuz kişiden oluşmaktadır.³⁷

Sami Yetik (1878 - 1945)

Ali Sami Boyer (1880 - 1967)

Hikmet Onat (1885 - 1977)

Mehmet Ruhi (1880 - 1945)

İbrahim Çallı (1882 - 1960)

Nazmi Ziya (1881 - 1937)

Feyhaman Duran (1886 - 1970)

Avni Lifij (1886 - 1927)

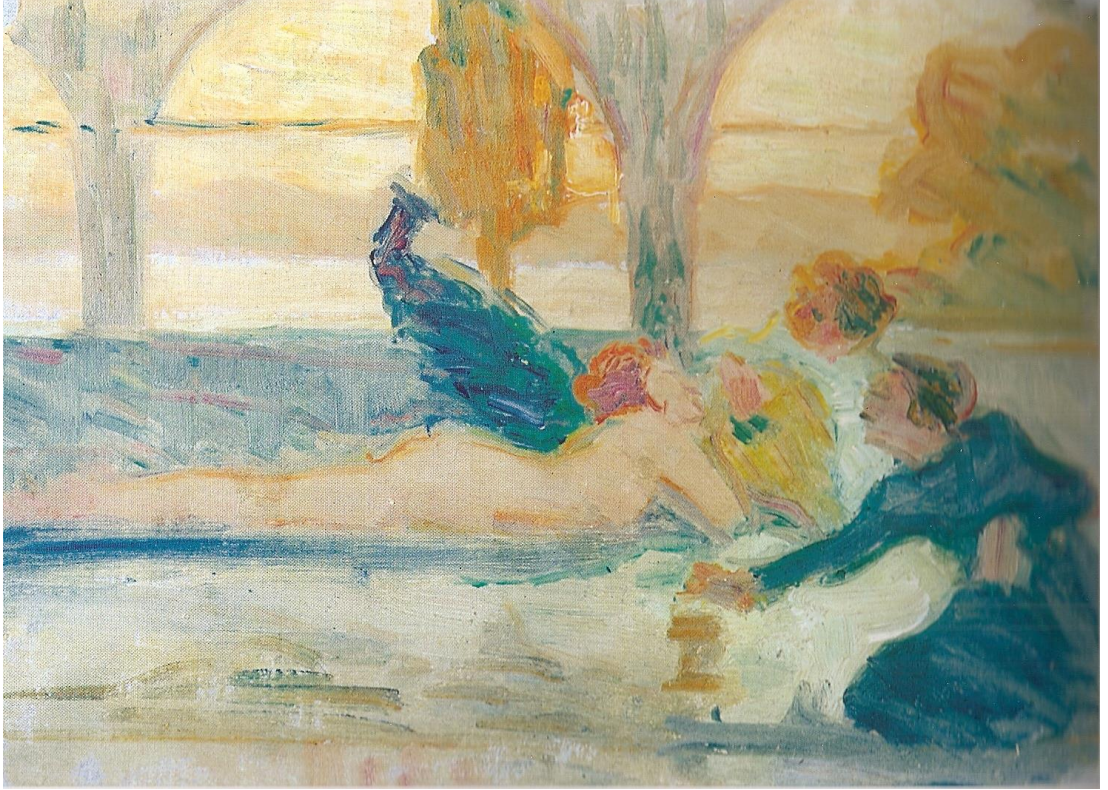
Namık İsmail (1890 - 1935)

Balkan Savaşı, Birinci Dünya Savaşı nedeniyle Avrupa'da edindikleri birikimlerini ifade edemeyen 1914 kuşağı 1917 yılında açılan Şişli Atölyesindeki mekânlarda kendilerini ifade edebildiler. Kendilerine ısmarlanan büyük boyutlu savaş

³⁷ Ahmet Kamil Gören, "Cumhuriyet'in İlk Yıllarında Türk Resim Sanatı-1: 'Günceli Yansıtan Konular', *rh+ Sanat*, Sayı: 2, Antik Sanat Yayınları, İstanbul Kasım/Aralık 2002, s.32-39

resimlerinde figür ve empresyonist bakış açısını birleştirmişlerdir. 1918 yılında Viyana’da açılan sergi oldukça ilgi çekmiştir.³⁸

Şişli Atölyesi resimlerinin gerçekleştirilmesinde izlenen yol, Türk resim sanatındaki önemli bir evredir. Burada ilk kez büyük boyutlu, çok figürlü ve doğrudan modelden çalışmalar yapılmıştır.



27. Avni Lifij, “Yasak Alem”, tuval üzerine yağlıboya, 16.8x22.9 cm.,
Nilüfer Sayıt Koleksiyonu.

(Ahmet Kamil Gören, *Avni Lifij*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1997, s.42.)

1914 kuşağı; 1909 yılında kurulan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti’nin 1916 yılından itibaren, her yıl Galatasaray Lisesi’nde gerçekleştirdiği serginin açılışlarını devam ettirmiştir. 1914 yılında kurulan genç kızların eğitim gördüğü İnas (Kız) Sanayi-i Nefise Mektebi 1914 kuşağının çalışmaları arasında yer almaktadır. Cumhuriyetin kurulmasıyla beraber; Mustafa Kemal’in sosyal, siyasal, kültürel değişikliklerle beraber sanattaki değişimlerin öncüleri yine 1914 kuşağı olduğunu görmekteyiz.

³⁸Ahmet Kamil Gören, “Cumhuriyet’in İlk Yıllarında Türk Resim Sanatı-1: ‘Günceli Yansıtan Konular’, *rh+ Sanat*, Sayı: 2, Antik Sanat Yayınları, İstanbul Kasım/Aralık 2002, s.32-39.

Yazının başında belirtildiği gibi sanatçı çağının tanığıdır ilkesinden hareketle, Cumhuriyet'in ilk yıllarında doğal olarak içinde yaşadıkları Cumhuriyet'in ilk kuruluş aşamasının tanığı oldular. Neredeyse tanığı oldukları olayları bir bir tuvale yansıttılar. Bu konular içinde Türk ordusunun kahramanlıkları, yaşanan savaşlar, acılar... Atatürk ve silah arkadaşlarının resimlerini yaptılar. Cumhuriyet'le başlatılan kalkınma seferberliği gibi konuları kimi zaman ustaca vurgulamışlar. Bazılarının içinde de alegorik ve sembolik anlatımları barındıran büyük boyutlu kompozisyonlar yapmışlardır. Bu çalışmalarda ulusal ve yerel duyguların ön plana çıktığını görmekteyiz.³⁹



28. Avni Lifij, “Seyreden Kadınlar”, kartpostal üzerine yağlıboya, 9x13.7 cm.,
Belkıs Aksoy Koleksiyonu.

(Ahmet Kamil Gören, *Avni Lifij*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1997, s.37.)

Bu örneklerden bazıları şunlardır:

Sami Yetik 1920-1921 tarihlerinde yaptığı “Türk Kurtuluş Savaşından” başlıklı çalışmalarında savaşı yaşamış sanatçının gözlemlerini yansıtmaktadır. Namık İsmail'in 1920 tarihli köy insanının yaşamından kesitler sunan resimleri

³⁹Ahmet Kamil Gören, “Cumhuriyet’in İlk Yıllarında Türk Resim Sanatı-1: ‘Günceli Yansıtan Konular’, *rh+ Sanat*, Sayı: 2, Antik Sanat Yayınları, İstanbul Kasım/Aralık 2002, s.32-39.

görülmektedir. Avni Lifij'in "Fevzi Çakmak Portresi", "Fevzi Çakmak Mesaide" dönemin sevilen kahramanını idealize etmiştir. Ayrıca Lifij'in "Karagün" ve "Akgün" eserleri de yaşanan savaşı ve kazanılan savaşı anlatmaktadır.⁴⁰

Mehmet Ruhi'nin 1923 tarihinde "Atatürk Köylülerle" kalkınma hamlesinde köylünün alacağı konumu belirtmektedir. Aynı zamanda bu resimleri toplumcu gerçekçi resim olarak adlandırılmaktadır. Sami Yetik'in 1924 tarihli "Cephane Taşıyan Köylüler" ordusuna destek veren köylüleri anlatmaktadır. Bu dönem ressamı arasında; Ömer Adil, Nazmi Ziya, Mehmet Ruhi, Ali Sami Boyar, Feyhaman Duran, Hikmet Onat, Ali Cemal, Mehmet Ali Laga, Mihri Müşfik yer almaktadır. Bütün bu gelişmelerin yaşandığı dönemde 1929'da Cumhuriyet'in ilk sanatçı topluluğu olan Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği kuruluyordu.⁴¹

Her ressam ayrı bir dünyadır. Dolayısıyla sınıflandırma yapmasak bile her üretilen yapıt ayrı bir dünyadır. Ressamın doğduğu, ilk gençlik yılları, yetiştiği çevre inanç algıları süre içerisinde yapıtların da yer aldığı görülmektedir. Türk resminde kubizmden konstrüktivizme, fovizmden dışavurumculuğa uzanan bir dizi akımın gündeme geldiği görülmektedir.

Ressamın kullandığı teknik boya sürülen yüzey, hacim ve konuyu anlatım biçimi ve kendi bağlamında tutarlı bir şekilde açıklaması bazı kavramları kullanmamızda dayanak oluşturur. İnşaaçı resim ise (konstrüktif) resim yoktan var etmektir. Taklit değil icat etmektir. Ahmet Zeki Kocamemi bu konuda fikrini net beyan etmiştir.⁴²

Cumhuriyet'in ilk yıllarında Almanya'da, Fransa'da sanat eğitimlerini geliştirerek yurda dönen sanatçıların, gerek Alman ve gerekse Fransa dışavurumcu sanatın da etkilenmemesi söz konusu değildir. Ancak külleri üzerine yeniden doğan genç devletin dinamiği kültür yapısı bu görüşlerin Türk resim sanatını etkilemesini önleyememiş, geç ortaya çıkmasına neden olmuştur.

⁴⁰Ahmet Kamil Gören, "Cumhuriyet'in İlk Yıllarında Türk Resim Sanatı-1: 'Günceli Yansıtan Konular', *rh+ Sanat*, Sayı: 2, Antik Sanat Yayınları, İstanbul Kasım/Aralık 2002, s.32-39.

⁴¹ A.g.e., s.32-39.

⁴² A.g.e., s.32-39.

1914 kuşağı ressamı Osmanlı'dan Cumhuriyet'e geçiş döneminde ve Cumhuriyet'in ilk yıllarında resim sanatı konusunda söz sahibi olmuşlardır. Birçoğu Sanayi-i Nefise Mektebi'nde görev almışlardır. 1919 yılında kurulan Cumhuriyet döneminin ilk sanatçı topluluğu olarak kurulan Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği üyeleri yetişme döneminde "1914 Kuşağı" üyelerinin öğrencileri olmuşlardır. Aynı şekilde 1933 yılında kurulan d Grubu üyeleri de bu kuşağın sanatsal deneyimlerinden faydalanmışlardır.⁴³

Türk resim sanatının ikinci sanatçı topluluğu 1923'te kuruldu. Bu gruptaki sanatçılar birer ikişer Avrupa'ya eğitime gönderilince grubunmr çok uzun sürmedi. Bu grup Avrupa'daki eğitimlerini tamamlayarak yurda döndüklerinden sonra yarım kalan grup kurma ideallerini "Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği" adı altında gerçekleştirdiler. Bu grubun içinde; Refik Fazıl Epikman, Cevat Hamit Dereli, şeref Kamil Akdik, Mahmut (Cemâlettin) Cda, Nurullah Cemal Berk, Hale Asaf, Ali Avni Çelebi, Ahmet Zeki Kocamemi, Muhittin Sebati, Ratip Aşir Acudoğlu, Hasan Fahrettin Arkunlar yer almaktaydı.

1914 kuşağı belli başlı ressamlardan meydana gelmekteydi. Ancak bu yeni kuşak aralarına aldıkları başka ressamlarla da Türkiye'de modern resmin temsilcileri konumuna geldiler. Birlik üyelerinin hemen hemen hepsi dört yıl çoğunluğu Paris'te bir kısmı Almanya'da sanat eğitimine gönderilip, Ernest Laurent, Lucien Simon, Paul-Albert Laurens, Hans Hofmann gibi hocaların atölyelerinde çalışmışlardı.⁴⁴

Buradan şu ıkartılabılır. Avrupa sanat akımlarının Türk resim sanatına doğrudan etkisini görmekle beraber Fransız ve Alman ekollerinin karşı karşıya gelişini de izlemek mümkündür. Ancak günümüz gibi soyut veya figüratif bağlamında tartışmaların yerine ekspresif bir dilin, tadın ortaya çıktığı görülmektedir.

⁴³ Ahmet Kamil Gören, "Cumhuriyet'in İlk Yıllarında Türk Resim Sanatı-2: Yeniden Yapılanmaya Koşut Resim İnşa Etmek", *rh+ Sanat*, Sayı: 3, Antik Sanat Yayınları, İstanbul Ocak/şubat 2003, s.48-55.

⁴⁴ A.g.e., s.48-55.

Psikolojik dışavurumcu Alman ekspresyonizmi ve daha estetik kaygılar taşıyan Fransız ekspresyonizminin, zaman zaman yan yana, zaman zaman karşı karşıya geldiği izlenmektedir.⁴⁵

Modern resmin Türkiye gelişmesinde Hans Hofmann'ın öğrencilerinden, Ahmet Zeki Kocamemi ve Ali Avni Çelebi'nin önemli bir konuma sahip oldukları, Celal Esad Arseven tarafından belirtilmektedir.

Müstakiller hareketinin kurucuları birlikte hareket etmelerinin temelinde birlikte güç sağlama olan inançları nedeniyle bir aradalardı. Tam olarak 1914 Kuşağı olan hocalarının sanat anlayışına karşı bir oluşum değildi. Birlik üyeleri teknik olarak, konu olarak birbirlerinden çok farklıydılar. Kesin olan şu vardı: renkçiliğe karşı çıkıştı.

Kesin çizgilerle belirlemese de birliğin ortaya çıkardığı bu yeni akım; kübizmden ekspresyonizme kadar birçok akımın özünden faydalanarak ortaya eser koydular. Birlik içerisinde Ahmet Zeki Kocamemi ve Ali Avni Çelebi resmin daha çok düşünsel boyutuyla ilgilendiler. Resmin biçim, yüzey, hacim, boşluk, plan, modülasyon gibi kavramlarla resim yapmaya çalıştılar. Resmin teknik yanını düşünce boyutundaki sanatsal kavramlarla birleştirdiler. Bu bağlamda dışavurumcu bir çizgide durduklarını ve bu anlamda eser ürettikleri görülmektedir. Bu iki sanatçının yapıtlarıyla ekspresyonizmin Türk resmine etkisini pekiştirmek, bağdaştırmak mümkündür.

Bu dönemde Türk resim sanatında temelde kaynak olarak doğa alınmıştır. Doğadan hareketle Cézanne'ye dayanan teknik ve resim dilini geliştirme çabası içerisindeydiler. Hofmann'ın benzer önerilerinden etkilenen öğrencileri, onun nesnelerin plastik değerlerinin yanında psikolojik öğelerinin olduğunu resim sanatına bu şekilde bakılması gerektiği belirtmesi öğrencileri etkilemiştir. Avrupa'da eğitim gören bu kuşak, resim sanatının sadece görsel olarak görünenden çok daha düşünsel

⁴⁵Ahmet Kamil Gören, "Cumhuriyet'in İlk Yıllarında Türk Resim Sanatı-2: Yeniden Yapılanmaya Koşut Resim İnşa Etmek", *rh+ Sanat*, Sayı: 3, Antik Sanat Yayınları, İstanbul Ocak/Şubat 2003, s.48-55.

psikolojik olarak da incelenmesi gerektiğini anlamışlardır. Bu yüzden Ahmet Zeki Kocamemi ve Ali Avni Çelebi farklı arayışlara girerek eser üretmişlerdir.⁴⁶



29. Ali Avni Çelebi, “Maskeli Balo”, 1928, tuval üzerine yağlıboya,
139x187 cm., (MSGGSÜ – İRHM).

(Gönül Gültekin, *Ali Çelebi*, Türkiye İş Bankası Yayınları, Ankara, 1984, s.73.)

Bu bağlamda 1909 yılında kurulan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, 1914 Kuşağı ve Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği’nde devam eden Türk resim sanatı teknik ve dekoratif anlayışının dışına çıkarak daha modern akımlardan etkilemeye başlamıştır. Burada Müstakillerin payı çok fazladır. Bu dönemde dışavurumcu anlayış ve benzeri akımlar Türk resim sanatında yer almıştır.

⁴⁶ Ahmet Kamil Gören, “Cumhuriyet’in İlk Yıllarında Türk Resim Sanatı-2: Yeniden Yapılanmaya Koşut Resim İnşa Etmek”, *rh+ Sanat*, Sayı: 3, Antik Sanat Yayınları, İstanbul Ocak/Şubat 2003, s.48-55..



30. Sabri Berkel, “Yoğurtçu” tuval üzerine yağlıboya,

162,5x30 cm., MSGSÜ İstanbul Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu.

(Nihad Elvan (yayına hazırlayan), *d grubu/d group, 1933-1951*, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.

Mimar Sinan Üniversitesi, YKY, İstanbul, Ocak 2004, s.139

4.1. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti

Türk resim sanatının gelişim sürecini öncelikle iki döneme ayırarak incelemek mümkündür: Bu dönemlerden birisi Osmanlı İmparatorluğu'nun batılılaşma hareketiyle başlayan ve Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasına kadar uzanan süreç; diğeri ise Cumhuriyet'in ilânıyla başlayıp günümüze kadar uzanan süreç olarak değerlendirilebilir.

Örneğin ilk dönem içinde resim sanatı adına önemli olaylar olarak 1793 (ya da 1795) yılında askeri okullara resim dersleri konulmasını ve buradan yetişen asker-ressamların Türk resminde ilk kuşağı oluşturmasını; 1829'dan başlayarak 1834 ve 1835 yıllarında Avrupa'ya öğrencilerin yollanmaya başlanmasını; 1857'de Paris'te Mekteb-i Osmanî'nin kurulmasını; Paris'te sekiz-on yıllık resim eğitimlerini tamamlayan ve batılı anlamda Türk resminin temelini atan Osman Hamdi Bey, Şeker Ahmet Paşa ve Süleyman Seyyid'den oluşan ikinci kuşak olarak tanımlanan öncü üç büyük ustasının yaklaşık 1870'de yurda dönmesini; 1883 yılında Sanayi-i Nefise

Mektebi'nin kurulmasını; 1909 yılında Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin kurulmasını ve Şerif Abdülkadirzade Hüseyin Haşim Bey'in yönetiminde Mart 1911 ile Temmuz 1914 tarihleri arasında cemiyetin yayın organı niteliğinde on sekiz sayı süren bir mecmua/gazete çıkarmasını; 1908 yılındaki II. Meşrutiyet dönemiyle birlikte Avrupa'ya resim eğitimi gören gençlerin, eskiye oranla daha yoğun ve düzenli bir biçimde gönderilmesini ve "1914 Kuşağı/Çallı Kuşağı" olarak adlandırılan sanatçıların, 1914 yılında Batı'dan öğrendikleri yeni resim anlayışlarını yurda getirmesini; 1914'te genç kızların da resim eğitimi alması amacıyla bir İnas (Kız) Sanayi-i Nefise Mektebi kurulmasıdır.⁴⁷

4.2. Asker Ressamlar Kuşağı

1793 (ya da 1795) yılında askeri okullara resim dersinin konulmasını ve burada yetişen asker ressamların ilk kuşağı oluşturmaya neden olmuştur. 1829 Avrupa'ya öğrenci gönderilmesine başlanmasıyla ve Paris'te Mekteb-i Osmani'nin kurulmasını; Paris'te eğitimini tamamlayan batılı anlamda eğitim görmüş ressamların yetişmesine neden olmuştur.⁴⁸

Osmanlı Devletinin temelini oluşturan askerlerin siyasette, sanatta, bilimde hep öncülük etme gibi geleneklerinin olduğu görülmektedir. Bu felsefeyle bakıldığında bütün yenilikler hep asker tarafından topluma ulaştırıldığı görülmektedir.

19. yüzyılın sonunda artık resim alanında edinilen bilgileri tekrarlamakla yetinmeyip, sanatçıların kişisel ifadelerinin oraya konmasının önemi ortaya çıkmıştır. Bu anlamda; burada Hüseyin Zekai Paşa, Ahmet Ziya (Akbulut) ve Hoca Ali Rıza'nın yapıtlarına kişisel yorum getirdikleri görülmektedir.

Şeker Ahmet Paşa ile aynı zamanda Avrupa'ya gönderilen Süleyman Seyyid (1842-1913), Harbiye çıkışlı ressamlardan biridir. Avrupa'da eğitime gitmediği halde kendini yetiştiren Hüseyin Zekai Paşa (1860-1919) bazı çalışmalarında fotoğraftan yararlanmayı benimsemiştir.⁴⁹

⁴⁷ Ahmet Kamil Gören, "Türk Resminin Doğduğu Kent: İstanbul", Fahameddin Başar (Editör), *Kültürler Başkenti İstanbul*, Türk Kültürüne Hizmet Vakfı-İstanbul 2010 Avrupa Kültür Başkenti Ajansı, İstanbul 2010, s.430-441.

⁴⁸A.g.e., s.430-441.

⁴⁹ Sevim Yeşil Bursa, *Eksprezyonizmin Türk Resmine Girişi ve Günümüze Yansımaları*, (Sanatta Yeterlilik Eser Metni), M.S.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanatta Yeterlilik Tezi, İstanbul, 2003, s.16.

4.3. 1914 Kuşığı

I. Dünya Savaşı'nın başlamasıyla birlikte yurda geri çağrıldıkları için Türk resim sanatı tarihinde bu isimle anılan başta İbrahim Çallı olmak üzere, Ruhi Arel, Hikmet Onat, Feyhaman Duran, Ali Sami Boyar gibi sanatçılardan oluşan, '1914 Kuşığı' veya 'Türk İzlenimcileri' olarak da adlandırılan bu sanatçılar, çağdaş eğitim için de çalışacaklardır. Yukarıda saydığımız sanatçılardan bazıları yurtdışında eğitim almışlar ve I. Dünya Savaşı sırasında yurda geri dönmüşlerdir. Bu sanatçılar, 'Mecmua' adlı dergide yazılar yazmışlar ve sanat ortamının oluşmasına katkıda bulunmuşlardır. Dergi aracılığıyla yazdıkları yazılar veya sundukları eserlerle resim kültürünü yayılmasına çalışmışlardır. 1916 yılından başlayarak yaptıkları sergiler İstanbul'da İtalyanların 'Societa Operaira' adlı salonlarında 1952 yılına kadar sürmüştür. 1923 yılından itibaren de Ankara'da 'Ankara Sergileri' başlığı ile yaptıkları sergiler resim kültürünün gelişmesinde önemli bir rol oynamıştır. Bu ressamların çoğu Sanayi-i Nefise'de yetişmiş sonradan Avrupa'ya gitmişlerdir. Resimlerinde ağırlıklı olarak manzara resimleri, natürmortlar yapan bu dönem sanatçıları, portre veya figürü de resmetmişlerdir. Konuları birbirinden farklıdır. Emprestyonist etkilerin görüldüğü bu süreçte, koyu tonlar değil ışıltılı ve aydınlık renkler kullanmışlardır. Konu olarak izlenimcilere yakın olsalar da akademik diyebileceğimiz bir yaklaşımı da vardır ki Nurullah Berk ve Adnan Turani tarafından hazırlanan Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı adlı kitapta, buna, 'Akademikleşmiş Empresyonizm' denilmiştir ve bu dönem sanatçılarının yapıtlarının genelinde görüldüğü ifade edilmiştir. Bu sanatçılardan Ruhi Arel ve Sami Yetik biraz daha farklı olarak toplumsal dinamikler üzerine resimler yapmışlar ve bu da bir ilk olma özelliği taşıyarak, bu anlayışın tohumlarını atacaklardır. Çallı Kuşığı Avrupa'da öğrendiklerini, özümseyerek, Batılı ve yerel ilgilerden oluşturmuşlardır.

4.4. Müstakiller

Cumhuriyet döneminin ilk sanatçı topluluğudur. 1929 yılında kurulmuştur. Grubu kuranlar Refik Epikman, Cevat Dereli, Şeref Akdik, Mahmut Cûda, Nurullah Berk, Hale Asaf, Ali Avni Çelebi, Zeki Kocamemi, Muhittin Sebati, heykeltıraş Ratip Aşır Acudoğlu ve dekoratör Fahrettin'dir. Grup daha çok geometik bir yapılanma ile birlikte kübist ve konstrüktivist bir yaklaşımı benimsemiştir. Ancak Mahmut Cûda gibi geleneksel bir dili benimseyerek resim yapanlar da vardır ki zaten Birlik üyeleri sanatsal anlayışlarını yansıtmakta serbesttirler. Birlik üyelerinin hepsi Sanayi Nefise'de eğitim görmüştür. Müstakiller ilk eğitimcilerle çalışma ve mezun olma özelliği taşıyan, birinci kuşak ressamlarıdır. Yaşadıkları ve gördükleri süreç, Osmanlı'nın son zamanlarıdır ve hızla değişen ortama tanıklık etmişlerdir. Amaçları, sadece Türk resim sanatının yaygınlaştırılması ve temellerinin kalıcı ve sağlam atılması değildir aynı zamanda sanatçıların belli bir güvence altında olmaları, bireyselliklerini ortaya koyabilecek bir ortamda çalışmalarını sürdürmeleri, kendi sanatlarıyla hayatlarını kazanabilmeleri, sanata ilginin toplum geneline yayılması ile ilgili çalışmalar yapmaktır. İlk sergilerini 1928 yılında Ankara Etnografya Müzesi ve İstanbul Cağaloğlu'nda Türk Ocağı'nda açmışlardır. Bu sergiler aynı zamanda birliğin kurulması yönündeki önemli adımlardır. 1929 yılında Ankara Etnografya Müzesi'nde açtıkları Birinci Genç Ressamlar Sergisi'nde Birliğin üyeleri yanısıra dışındaki sanatçılar da katılmışlardır. Birlik üyeleri bu sergileriyle birlikte başka isimleri de yanlarına alarak kendilerini topluma yaklaştırma ve kabul ettirmeye çabaladıkları izleniyor. Müstakil Ressamlar Birliği cesur bir yaklaşımla yeni sanat biçimlerini Türk resim sanatına kazandırmışlardır. 1928 yılında açtıkları ilk sergilerinin Harf devrimine denk gelmesi önemli bir detaydır. Çünkü Harf devrimiyle birlikte kullanılmaya başlanılan yeni alfabe ve bir yandan da Birliğin o güne göre devrimci sanatsal hareketleri toplumla paylaşması arasında bir bağ olduğu genel bir kanıdır. Topluluk İstanbul'da basılan Türk ve Fransız gazetelerinden oldukça ilgi görmüştür. Dördüncü sergileriyle birlikte üst bir noktaya ulaştıkları söylenebilir. Birlik, bu sergilerinde bekledikleri ilgiyi basından görememişlerdir. Birlik İstanbul ve Ankara'nın dışında Zonguldak, Balıkesir, Bursa, Samsun, İzmit gibi şehirlerde de sergiler açmış, konferanslar vermiştir. Türkiye dışında da pek çok ülkede sergi gerçekleştiren Birlik, bu süreçte, resim galerilerinin açılması ile ilgili de çalışmalar yapmıştır. Müstakiller resimlerinde, üç boyutlu bir mekan algısı çerçevesinde

kompozisyonlarını gerçekleştirmişlerdir. Renk etkileri önemlidir ve sadece görsel etki olarak değil duygusal etki olarak da ele almışlardır ki bu etkileşim de yapıtları daha güçlü bir noktaya taşımıştır. 1933 yılına gelindiğinde artık Türkiye Cumhuriyeti 10. yılındadır ve devrimler tamamlanmıştır. Müstakillerin ise mesela 1939 yılında açtıkları bir sergide üye sayılarını 25'e çıkarmışlardır ve bu da aralarında bir takım çekişmelere yol açmıştır. Bu çekişmeli ortam gazetelere yansımış ve olumsuz etkilerini de görmüşlerdir. Birlik, 1942 yılında Türk Ressamlar ve Heykeltıraşlar Cemiyeti, 1950'de de Ressamlar Derneğini kurmuştur.

4.5. d Grubu

Yeni kurulan Cumhuriyet'in; sanatta, bilimde, sosyal yaşamda Avrupa değerlerini önplanda tutan bir anlayışla olduğu görülmektedir. Türk resim sanatının genel karakteristiğini belirleyen grupların başında 1914 kuşağı, 1929 yılında kurulan Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği ve 1933 yılında kurulan d Grubu gelmektedir.⁵⁰

Grupların dışında kalıp kendisinden söz ettiren sanatçılar da vardır. Grupların önemi bir düşünce etrafında birleşmiş olmalarıdır. Bu grupların başında d Grubu gelmektedir. 1933 yılında önce dört sanatçı, daha sonra bu sayı altıya çıkarak d Grubu kurulmuştur. Kurucuları arasında; Zeki Faik İzer, Nurullah Berk, Elif Naci, Cemal Tollu, Abidin Dino ve Zühtü Müridoğlu yer almaktaydı.

Çok hareketli bir döneme tanıklık eden d Grubu altı sanatçının yanında; Turgut Zaim, Bedri Rahmi Eyüpoğlu, Eren Eyüpoğlu, Eşref Üren, Halil Dikmen, Sabri Berkel, Salih Urallı, Hakkı Anlı, Fahrünissa Zeid, Zeki Kocamemi ilk akla gelenlerdir.

1937 yılında Burhan Toprak'ın Sanayi-i Nefise Mektebi müdürü olduğu dönemde resim bölümüne Leopold Levy ve heykel bölümüne Rudolf Belling'in atanması Türk resim ve heykel sanatında yeni düşüncelerin doğmasına neden olmuştur.

⁵⁰ Ahmet Kamil Gören, "Tuval Üzerine Mantık Yansımaları", Ali Avni Çelebi (1904-1993), *Antik Dekor Dergisi*, S.78, Eylül, Ekim, 2003, s.100-108.

Levy Akademisinin eski hocaları olan, İbrahim Çallı, Hikmet Onat ve Feyhaman Duran'ın atölyelerine karışmadı. Bedri Rahmi Eyüpoğlu, Cemal Tollu, Zeki Faik İzer, Nurullah Berk ve Sabri Berkel'i kendisine yardımcı olarak seçti. Aslında Levy burada d Grubu'na karşı yeni bir anlayışı Türk resim sanatına hakim kılmak istiyordu.



31. Nurullah Berk, “Nü”, karton üzerine suluboya pastel,
28x16 cm., (İRHM).

(Nihal Elvan (yayına hazırlayan), *d grubu/d group, 1933-1951*, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.
Mimar Sinan Üniversitesi, YKY, İstanbul, Ocak 2004, s.156

Bu yeni grup önce d Grubunun söylemine karşı toplumcu gerçekçi bir anlayışla kendilerini ifade ediyorlardı. Önce akademide daha sonra ise Beyoğlu Gazeteciler Cemiyetinde 1941 yılında açtıkları “Liman Şehri İstanbul” sergisiyle kendilerinden söz ettirdiler. Böylece bu grubun ismi “Liman Ressamları” olarak kaldı.

d Grubunun değişim evrelerini Zeynep Yasa Yaman doktora tezinde dört aşamada ele almaktadır.

1933-1936 Başkaldırı dönemi: Bu dönemde eskiye karşı çıkmak yeni arayışlara yönelmek.

1937-1940 Uzlaşma dönemi: Bu dönem grup üyelerinin akademiye asistan olarak girdiklerini, kendi sanat görüşlerini öğrencilerine yansıttıkları bir dönemdir.

1941-1944 eserlerinin ve sanat görüşlerinin bir olgunluğa ulaştığı bir dönem olarak görülmektedir.

1945-1951 yıllarını kapsayan uluslararası bir dönemdir.

Bu dönemde akademi yönetimini tamamen ele geçiren grubun “Sanat sanat içindir” kavramından hareket ederek uluslararası sergi açtıkları bir dönemdir. Yeniler grubuyla olan çelişkileri “Sanat toplum içindir”, “Sanat sanat içindir” kavramları etrafında olmuştur.

Ancak Yeniler Grubu Akademi’de kendilerine yer bulamadıkları için daha çok dışarıdan hareketle kendilerini ifade etmişlerdir. Yeniler grubunda bazıları yurtdışına yerleşmişlerdir. Bazıları da bireysel çabalarıyla kendilerini ifade etmişlerdir. Daha sonra Yeniler Grubu’ndan Selim Turan, Melih Nejat Devrim’in soyut dışavurumcu resmine yöneldikleri görülmektedir.⁵¹

Yenilerden sonra 1951-1952 yılları arasında kısa bir süre seslerini duyuran “Tavanarası Ressamları” d Grubu’na karşı eleştirilerini sürdürdüler. İsmail Hakkı Baltacıoğlu d Grubu’nun inşacı kübist anlayışını demokrasi sanatı olarak ifade etmiştir.

Ancak burada dışavurumcu sanat anlayışının Türk resim sanatını etkilerini direkt olarak almaktadır. Batıda bir yaşam biçimi olarak oluşturulan demokrasinin, Türkiye’de yeni olmasına rağmen, Türk resim sanatına olan etkisi görülmektedir.⁵²

4.6. Yeniler (Liman Ressamları 1940)

Daha önce yalnızca bireysel çıkışlarla görülen yerel kökenli ressamlar 1940’lı yıllardan sonra bir grup hareketine dönüşmüşlerdir. Amaçlarını sanatta “ulusal karaktere dönüş” olarak ilan etmişlerdir. Resim konularını daha çok sosyal içerikli alanda seçmişlerdir. Bu ressamların başında; Nuri İyem, Agop Arad, Selim Turan, Avni Abraş, Nejat Melih Devrim, Abidin Dino ve Ferruh Başağa gelmektedir. d grubundan farklı olarak ulusalcı nitelikte sanat ürettiklerini ve toplum için sanat

⁵¹ Ahmet Kamil Gören, “Tuval Üzerine Mantık Yansımaları”, *Antik Dekor Dergisi*, İki Aylık Sanat Dergisi, S.78, s.60, Eylül, Ekim, 2003

⁵² Ahmet Kamil Gören, “Cumhuriyet’in İlk Yıllarında Türk Resim Sanatı-3: Ulusal Sanat Bilincinin Yaygınlaşması”, *rh+ Sanat*, Sayı: 5, Antik Sanat Yayınları, İstanbul Mayıs/Ağustos 2003, s.56-61..

ürettiklerini belirtmişlerdir. Çalışmalarda yöresel konuları işlerken, teknik olarak batının bütün imkanlarından yararlanmışlardır.⁵³

4.7. 1950'ler Sonrası

1930'lardan itibaren denenen Kübizm ve konstrüksiyon çalışmaları sanatçıları soyut sanat kavramlarıyla yakınlaştırmıştır. Türkiye'de ise, iki temel teknik etrafında gelişme olmuştur.

1. Fırça işçiliğinin yeni tekniğin ön planda olduğu resim çalışmaları (Geometrik soyut resimler)
2. Dışavurumcu anlayış sayılabilecek, fırça vuruşlarının olduğu lirik ve kendiliğinden oluşan özgün örneklerdir.

Bu iki temel teknik ve dışavurumcu çalışmaların yanı sıra toplumcu gerçekçi dediğimiz resim çalışmaları da gerçekleştirilmiştir.

1950 öncesi olan Yeniler grubunun yavaş yavaş dağılmasından sonra; üyelerinin bir bölümü "Türk Ressamlar ve Heykeltıraşlar Cemiyeti"ne katılmışlardır. Ferruh Başağa ve Nuri İyem yanında yetişen genç sanatçıların bir bölümü "Tavanarası Ressamları" adı altında toplanarak Fransız Konsolosluğunda ilk sergilerini açtılar.

Liman ressamlarının dağılmasından birkaç yıl sonra İbrahim Balaban çevresinde toplanan bir başka sanatçı grubu da "Yeni Dal" adıyla bir oluşum meydana getirdiler. Akademiye karşı olan tepki, kendi yönlerinde ortaya çıkmıştır. Akademide Bedri Rahmi Eyüpoğlu Atölyesinde yetişen bir grup ressam ise Ankara'da Siyah Kalem adında bir grup kurarak sanatlarıyla kendilerini ifade etmişlerdir. Bu isimler arasında (Orhan Peker, Turan Erol, Adnan Varınca, Osman Oral, Mehmet Pesen, Remzi Paşa, Mustafa Esirkuş, Nedim Günsur, Leyla Gamsız) kurduğu 10'lar Grubu Türkiye'de 1970 yılından itibaren seyrekleşen gruplaşma eğilimi olarak sayılabilir.⁵⁴

⁵³ Sevim Yeşil Bursa, *Eksprezyonizmin Türk Resmine Girişi ve Günümüze Yansımaları* (Sanatta Yeterlik Tezi Eser Metni), M.S.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanatta Yeterlik Tezi, İstanbul, 2003, s.25.

⁵⁴ Kaya Özsezgin, *Cumhuriyetin 75. Yılında Türk Resmi*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 1998, s.48.

1968 sonrasında soyut sanat sürdürülürken dönemin genç kuşağının figüratif anlatımlara yöneldiği görülmektedir. 1970-1980 arası dönemde de çok sosyal içerikli resimler ve yeni figüratif eğilimler, geniş bir konu çeşitlenmesi ile ortaya çıkmıştır. Bu kuşağın sanatı algılaması, değerlendirmesi geçmiş kuşaktan farklıdır. Daha çok kimlik sorunu irdelemektedir. Bu dönemde toplumsal konularla bireysel yaklaşımlardan figür biçim özelliklerin yanı sıra iç dünyasıyla da yansıtma endişesi özgün eserlerin ortaya çıkmasına neden olmuştur. 1980 sonrasında giderek seyrekleşen gruplaşmanın yanında yine de; İstanbul'da "Maltepe Ressamları" ve Ankara'da "Birleşmiş Ressamlar ve Heykeltıraşlar" Derneğinin kurulması ile Uluslararası Plastik Sanatlar Derneğinin örgütlenmesi yanında bu kuşak ressamları arasında Dinçer Erimez, Mustafa Ayaz, Kayıhan Keskinok, Fethi Arda, Hamza İnanç, Duran Karaca, Alaattin Aksoy, Nuri Abaç, Şükriye Dikmen, Burhan Uygur, Mehmet Güteryüz, Komet, Utku Varlık, İbrahim Çiftçioğlu, Habib Aydoğdu, Mustafa Horasan, Alp Tamer Ulukılıç, Cengiz Kabaoğlu, Mustafa Özel gibi isimler sayılabilir.⁵⁵

1980-1990 yıllarında ise çoğulcu görüşlerin yerini aldığı görülmekle birlikte yeni dışavurumcu yorumların tuval resmi yanı sıra çeşitli teknik ve olanakları kullanarak eserler üretilmiştir.

⁵⁵ Kaya Özsegin, Cumhuriyetin 75. Yılında Türk Resmi, "Cumhuriyet İdeali ve Sanat", Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1998, Ankara, s.76.

5. TÜRK RESMİNDE EKSPRESYONİST TARZDA ESER ÜRETEN SANATÇILAR

(Bibliografya alfabetik değildir. Kronolojik sıraya ve doğum tarihlerine göre düzenlenmiştir.)

Batıda olduğu gibi, Türkiye’de de resim sanatının sadece dekoratif bir unsur olmadığı; ressamın düşüncesinden, felsefesinden ve toplumsal yaşamın dışavurumundan etkilendiği görülmektedir. Akademide Levy’nin resim bölüm başkanlığına getirilmesinin nedeni batı resim sanatının gençler vasıtasıyla Türkiye’ye yaymaktır. Bu anlayışın başarılı olduğu görülmektedir.

19. yüzyıl sonunda ve 20. yüzyılın başında Türkiye toplumu batılı anlamda sanatsal birikim ve kültürden yoksundur. Yalnız Batıda ortaya çıkan yeni sanat akımlarının Türk resim sanatına aktarılması söz konusuydu. Batıda yüzyıllardır birikmiş sanat kültürünün bir anda alınmasının imkanı yoktu. Böyle bir ortamda Türk sanatçıların batılı ülkelere gönderilmesi, Türk resim sanatı için önemli bir dönemin başlamasına yol açmıştır. Avrupa’ya giden sanatçıların çoğu, geleneksel aktarımcı bir yol izlemişlerdir. Ancak Çallı kuşağı sonrası yurt dışına giden sanatçılarla birlikte; Picasso, Leger, Lhote, Gromaire, Hofmann gibi çağdaş isimler Türk resim sanatına girmiştir.

Biçim bozma, leke ve tonların dağılımı, kübizmin araştırılması gündeme gelmiş, ifadenin resimsel önemi fark edilmiştir. Böylece bu döneme ait Alman dışavurumun temel teknik özellikleriyle Türk ressamların tanışması olmuştur.

Hofmann Okulu’nda eğitim gören genç Türk sanatçıları öncelikle desen, biçimlerin düzenlenmesine ve üç boyutlu olarak yapılandırılmasına yönelik bir yaklaşımı benimsemişlerdir. Hofmann çizgisel yapının ön plana çıktığı geometrik anlayışla,

dışavurumcu öğelerin sentezini amaçlayan yaklaşımı, sanat anlayışına temel oluşturmuştur. Bu bağlamda Hofmann'la çalışan Türk ressamlarında sağlam bir desen kaygısı görülmektedir.

Türk resim sanatı, tarihine bakıldığında değişik sanatçıların çalışmalarında dışavurumcu öğelerin olduğu görülmektedir. Ancak ilk olarak Ali Avni Çelebi (1904-1993), Zeki Kocamemi (1900-1959)' ve Hamit Görele (1900-1980)'nin çalışmalarında dışavurumcu öğeler belirgin olarak görülmektedir.

Dışavurumcu akımlardan Fov, Die Brücke ve Der Blau Reiter dışavurumcu sanat akımı Türkiye'de yeteri kadar yansımamıştır. Bu yüzden olsa gerek doğa biçimlerinde parçalanma ve soyuta varış görüşü Türkiye'de yeterince oluşmamıştır. Avrupa'da 19. yüzyıl ve 20. yüzyılın başlarında renk sorunları üzerine odaklanmıştır. Renk soyutlamaları giderek biçim bozmuştur. 1960'lardan önce Türkiye'de renk soyutlamalarının biçimle olan ilişkisi bu bağlamda ele alınmamıştır. Bu nedenle Türkiye'de dışavurumculuğa fazla ilgi gösterilmemiştir.⁵⁶

Ali Avni Çelebi (1904 İstanbul – 1993 İstanbul)

Cumhuriyet döneminin ilk sanatçı topluluğunu kuranlar arasında yer alan Ali Avni Çelebi (1904) İstanbul'da doğdu. Vefa Lisesi eğitiminden sonra 1908 yılında Sanayi-i Nefise Mektebi'ne girerek Hikmet Onat ve İbrahim Çallı'nın öğrencisi oldu.

1914 Kuşağı temsilcileri öncülüğünde resim sanatında önemli gelişmelerin olduğu görülmektedir. Türk resim sanatının klasikleri olarak; Osman Hamdi Bey, Süleyman Seyid ve Şeker Ahmet Paşa adlandırılıyorsa, 1914 kuşağı da yeni bir anlayışı meydana getirmişlerdir. 1914 Kuşağı'nın akademide hoca olmaları fikirlerini yaymaları konusunda başarılı olmuşlardır. Ancak, akademik-izlenimcilik anlayışının yerini yeni kavramlara bırakmasını gerektirmiştir. Değişim ve dönüşüm içinde olay dünyanın siyasi ve sosyal yapısı bunu gerektirmiştir. Bu yeni dönemde; teknik, biçim, içerik olarak, felsefik bakış açısında değişiklikler olmuştur.⁵⁷

⁵⁶ Sevim Yeşil Bursa, *Eksprezyonizmin Türk Resmine Girişi ve Günümüze Yansımaları*, (Sanatta Yeterlilik Eser Metni), M.S.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanatta Yeterlik Tezi, İstanbul, 2003, s.30.

⁵⁷ Ahmet Kamil Gören, "Cumhuriyet'in İlk Yıllarında Türk Resim Sanatı-3: Ulusal Sanat Bilincinin Yaygınlaşması", *rh+ Sanat*, Sayı: 5, Antik Sanat Yayınları, İstanbul Mayıs/Ağustos 2003, s.101.

Ali Avni Çelebi'nin de içinde yer aldığı 1914 Kuşağı ve d Grubu Türk resim sanatında misyonunu tamamladığında, yeni anlayışların önplana çıktığı görülmektedir. 1930-1950 yılları arasında; sosyal, kültürel ve siyasi değişiklikler sanatın bütün alanlarında değişikliğe neden olmuştur.

Özellikle d Grubu'nun karşılıklı çekişmeleri Türk resim sanatında hareketliliğe neden olmuştur. Batıda ortaya çıkan çeyrek asır sonra Türkiye'de uygulanan dışavurumcu ve kübist anlayışların ilk başta kabul görmediği izlenmektedir. Ancak Müstakiller ve d Grubu'nun mücadeleleri sonucu bu anlayışları sanat çevresinde kabul görmüştür. Ali Avni Çelebi "Türkiye'ye döndüğümüz zaman, ortamın kültür yapısı, etüd eksiklikleri getirdiğimiz anlayışı tam anlamıyla uygulamamıza engel oldu."⁵⁸

Bu dönemde Türk resim sanatında net olarak hiçbir anlayış önplanda olmamaktadır. Dönemin sanat ortamından, dışavurumculuktan fovizme, konstrüktivizmden kübizme uzanan bir dizi akımın gündeme geldiği izlenmektedir.

Bu dönemde bir sanat görüşünün ön planda olmamasının nedenleri şöyle sıralanabilir. Ressamın aldığı eğitim, geldiği sosyal ve ekonomik ortam, toplumu algılama ve yansıtma biçimi, dünyaya bakış açısı gibi kavramların neden olduğu görülmektedir.

Ali Avni Çelebi'nin "Sanatta aradığım şart ve vasıflar: karakter, hareket, form, volüm, inşaa, tesir, atmosfer ve valörü ile bütünü teşkil eden kompozisyon olduğuna inandım ve o yolda eğitilerek yolumu tayin ettim"⁵⁹ demektedir.

Bundan hareketle, 1922 ve 1923 yıllarından itibaren Fransa ve Almanya'ya gönderilmeye başlanan Türk ressamaları modern Avrupa resmi doğrultusunda eğitim aldılar. Haliyle bu eğitimlerini Türkiye'ye döndükleri 1928 tarihinden itibaren Türkiye'deki öğrencilerine yansıtılar. Burada Alman ve Fransız resim sanatının

⁵⁸ Ahmet Kamil Gören, "Tuval Üzerine Mantık Yansımaları", *Antik Dekor Dergisi*, S.78, Eylül, Ekim 2003, s.102.

⁵⁹ Ahmet Kamil Gören, "Tuval Üzerine Mantık Yansımaları", *Antik Dekor Dergisi*, S.78, Eylül, Ekim 2003, s.104.

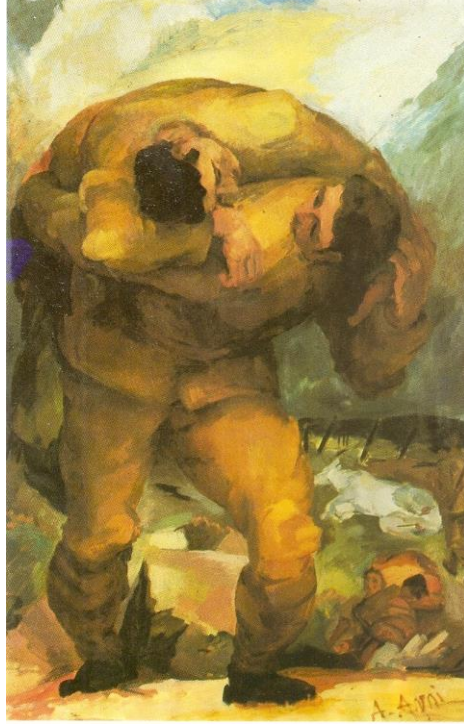
anlayışlarının karşı karşıya geldiği görülmektedir. Alman ve Fransız dışavurumcu sanat anlayışlarının Türkiye'ye yansması bu dönemde başlamıştır.

Özellikle Almanya'da eğitim gören ve Hans Hofmann öğrencileri olan; Ali Avni Çelebi, Zeki Kocamemi, Türkiye'de modern resmin öncüleri olarak kabul edilmektedirler.

Ali Avni Çelebi, Almanya'daki eğitimiyle ilgili "Almanya'da gördüğümüz sanat eğitimi, kübizm, dışavurumculuk ve konstrüktivizm üzerine kurulmuştu. Çallı'nın görüşü, dış izlenimleri değerlendiriyordu, dışavurumculuk ise, içerik ve psikolojik yönden hacimlerin ağırlığını, planlarını değerlendirip mekân sorununu çözer"⁶⁰ açıklamasında nasıl bir sanat eğitimi gördüğünü anlamaktayız.

Vurgulamak istediği şey; gerek objelerin ve diğer yapıları çözerken, resimlerden görüntülerden daha çok psikolojik içeriklerine bakılması. Felsefik bir boyutla düşünsel bir boyutu birleştirerek resimlerin gerektiğini vurgulamaktadır. Ali Avni Çelebi'nin desenlerinde doğa çalışmalarında bu görülmektedir. Desen çalışmalarında çizgi ile ilgili; çizgilerin yatay veya dikey çizilmesi aşağıya ya da yukarıya doğru çizilmesinin psikolojik etkilerinin farklı olduğunu belirtmektedir. 1905 yılında Avrupa'da ortaya çıkan dışavurumcu sanat akımının 1928-1930 yıllardan itibaren Türk resim sanatını etkilediğini yönlendirdiği izlenmektedir.

⁶⁰ Ahmet Kamil Gören, "Tuval Üzerine Mantık Yansımaları", *Antik Dekor Dergisi*, S.78, Eylül, Ekim 2003, s.106.

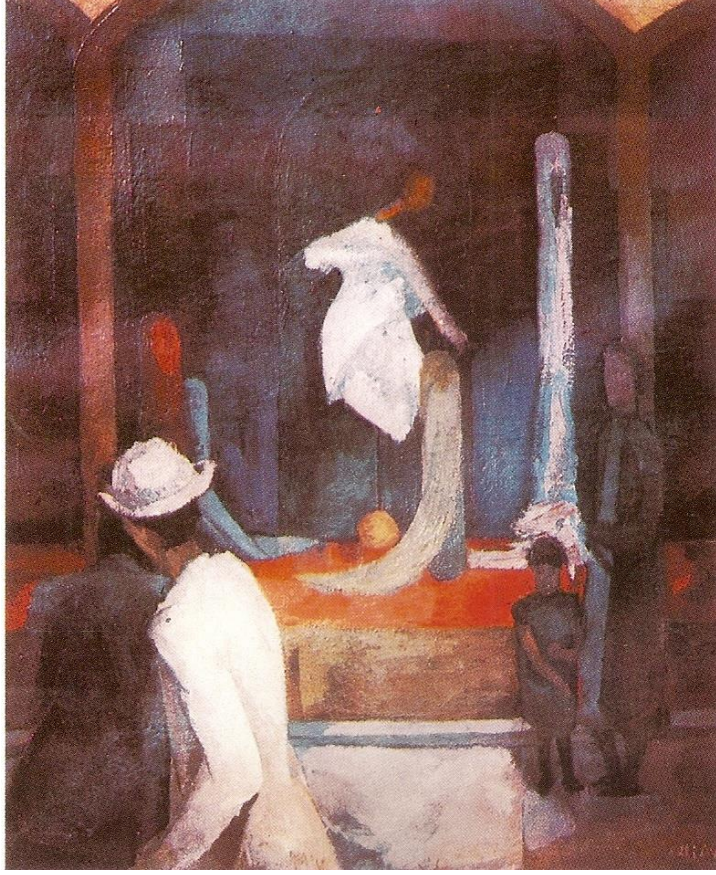


32. Ali Avni Çelebi, “Silah Arkadaşları”, 1932, muşamba üzerine yağlıboya, 150x100 cm., (MSGSÜ-İRHM).

(Gönül Gültekin, *Ali Çelebi*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1984, Resim 19)

Ali Avni Çelebi'nin, “Vitrin”, “Maskeli Balo” gibi yapıtları bu anlayışın özgün örnekleri olarak görülebilir.

Ali Avni Çelebi'nin bütün konularla ilgilendiği görülür. Ancak 1938 yılında birinci yurt gezisinde, 1942 Beşinci yurt gezilerinde; doğa, insan ve hayvan yaşamına ilişkin konuların resimlerinin merkezinde yer aldığı görülmüştür. Gönül Gültekin'in araştırmasında görüleceği gibi; Çelebi'nin figürlü ve figürsüz kompozisyonların daha dikkat çektiğini belirtmektedir.



33. Ali Avni Çelebi, “Vitrin”, Münih, 1926, tuval üzerine yağlıboya, 92x76 cm.,
Aykut Kazancıgil Koleksiyonu.

(Gönül Gültekin, *Ali Çelebi*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1984, Resim 18)

Bu dönem Türk resim sanatı yapıtlarını oluştururken sağlam düşünsel kaynaklardan hareket ettikleri izlenmektedir. Bu dönem Türk resim sanatının adeta bir laboratuvar deneyi sonucu elde edilmiş yapıtlarla dolu olduğu görülmektedir.



34. Ali Avni Çelebi, “At Yarışı”, tuval üzerine yağlıboya, 46x60 cm.,
(Özel Koleksiyon)

(Sezer Tansug, *Çağdaş Türk Resim Sanatı*, Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul 1991, s.164)



35. Ali Avni Çelebi, “Balıkçılar”, 1964, tuval üzerine yağlıboya, 140x170 cm.,
(MSGSÜ-İRHM)

(Gönül Gültekin, *Ali Çelebi*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1984, Resim 40)

Gönül Gültekin 16 Şubat 1991 tarihinde Tem Sanat Galerisinde açılan sergi katalogunda Ali Avni Çelebi'nin resimlerini şöyle anlatmaktadır:

“Modern Türk resminin önde gelen temsilcilerinden biri olan Ali Çelebi, Kübizm'in geometrik ve inşacı yanını benimseyen görüşünde, biçimlerin hacimlerini plan farklarıyla değerlendirerek, mekan sorununa çözüm getirmeye çalışmıştır. Konstrüksiyona önem veren tavrı, figür ve nesnelere içten dışa doğru işlenişle, dinamik yapıları ortaya çıkarmıştır. Konstrüksiyonu resmin çatısı anlamında kullandığını belirten sanatçı, plan farklarını yön kontrastlarıyla belirlemekte ve hareketten mekana ulaşmaktadır. Konstrüksiyona dayalı kübist anlayışıyla birlikte, Ekspresyonist görüşü de benimseyen Ali Çelebi, arkadaşı Zeki Kocamemi ile Türk resminde yeni bir dönemi başlatmıştır.

Modern anlayışının ilk ürünleri olan, füzüle yaptığı Kübist teknikteki desenleri (1926, 1927) ile 'Vitrin' (1926), 'Maskeli Balo' (1928), 'Berber' (1931) vb. yapıtları biçim ve geometrik kuruluş yönünden Türk resminde belli bir aşamayı gerçekleştirmiştir. 'Maskeli Balo', Kübist ve inşacı bir teknikle birlikte, Ekspresyonist bir anlatımı da içeriyordu. 'Vitrin'de ise renk coşkusu Kübist anlayışla başarılı bir denge oluşturur. Kompozisyon düzeni olarak, figür ve nesnelere üçgen bölüntüler içinde yer verdiği tablolarında, biçimlerin geometrik eksnelere yerleştirilmesi sonucu, devingenlik de sağlanmaktadır. Durağanlık içinde hareketliliğe çizginin yönlerindeki zıtlıklarla ulaşan Ali Çelebi, çoğunlukla bir yönde yoğunlaştırdığı hareketle ifadeyi güçlendirmeye çalışır. 'Vitrin'de uyguladığı güçlü ışık düzeni ile tabloda hareketi sağlamıştır. Bu yapıtlar, Türk resminin modern sanat akımları yönündeki başarılı ilk örnekleri olmuştur.

Ali Çelebi, 1932 yılında gerçekleştirdiği 'Silah Arkadaşları' adlı yapıtında, figürlerin kübik işlenişine karşın, renk egemenliği ve deformasyonla dikkati çeker. Bu tablo, figürlerin kitlesel yapısı ve inşa anlayışı ile biçim ve içerik birlikteliği yönünden, güçlü bir anlatımı içermektedir. Bu tarihten sonra Ekspresyonist anlayış yapıtlarında egemen olur. 1960'dan sonra 'Balıkçılar' ve 'Avcı' konulu bir dizi, doğadaki yaşam savaşımını dile getirdiği çalışmalarında; figür, motif ve olayın üçgen bölüntüler içinde ve ortak bir kompozisyon şeması ile birlikte, eğri çizgilerin egemenliğindeki figür işleyişlerinde deformasyon, hareketi güçlendirecek oranda yer alır. Çizgi yapısı, kurt biçimleri ile fondaki üçgen lekeler, Kübist tavrının süreğini de ortaya koyar. Ancak, özellikle 'Kuşçu' (1960), 'Kelebek Yakalayan' (1963), 'İp Atlayanlar' (1979), 'Piknik' (1979) vb. tablolarında renk; çarpıcı, parlak olduğu kadar, geniş

fırça hareketleriyle, düz ve hızlı kullanılarak, duygusal coşkusu yansıtmaktadır. Bu tablolarında çizgi, yapısı ve yönlerindeki zıtlıklarla, tüm atmosferi kaplayan güçlü bir devingenliği yaratır. ‘Uçurtma Uçuran’ ve ‘Kelebek Yakalayan’ adlı çalışmalarında, sade biçimlerle, çok hareketli bir mekan sağlamıştır. ‘İp atlayanlar’ ise rengin serbest kullanımı ile Fovizm’e yaklaşan bir anlatımı yansıtır. Ali Çelebi’nin renk anlayışı yanında, deformasyon konusundaki başarısını gösteren çarpıcı bir örnek de ‘Sebzeci’ (1950’ler) adlı yapıtıdır.

Her tablosunda günlük yaşantıdan bir kesiti bize yaşatmaya çalışan Ali Çelebi, Ekspresyonist anlayışını, insanın iç gerçeklerine eğilen fakat bunu çoğu kez hicivle karışık iğneleyici bir yorumla ele alır. Bu işleyiş onun, insan ve doğaya gülümseyerek bakışı yanında, düşündürücü yanını da vurgular. ‘Ressam yalnız resim yapan değil, resim yoluyla topluma rapor veren kişidir’ diyen Ali Çelebi, üstün sezgi gücüyle, güçlü yorumlara ulaşır. Sanat yaşamında, değişik tarihlerde (1928, 1977, 1986) üç kez yinelediği ‘Maskeli Balo’ konulu yapıtlarında ise duyarlılığının boyutlarını, evrensel olanı yansıtmaktaki başarısıyla ortaya koyar.

Modern Türk resminin Ekspresyonist anlayıştaki ilk temsilcisi olan Ali Çelebi, günümüze kadar bu anlayışını, güçlü yapıtlarıyla sürdürmektedir.”⁶¹

Aynı sergi katalogunda yer alan ve 10 Nisan 1989 Milliyet Gazetesinde Ahmet Köksal imzasıyla yayınlanan yazıda; Ali Avni’nin resimlerinden şöyle bahsedilmektedir:

“Resim piyasasının son yıllarda eski ustalar üzerinde yoğunlaşan ilgisi, bugünlerde çağdaş resmimizin öncüleri arasında sayılan Ali Avni Çelebi’yi (d.1904) gündeme getiriyor. Tem galerisinde özel koleksiyonların da katkısıyla düzenlenen sergide, Çelebi’nin 1988/89 yapımlı çalışmaları da genişçe bir yer tutmakta.

Türk resminde Paris’te öğrenim görmüş sanatçı kuşakların çok yaygın ve gelenekleşen etkileri arasında Ali Çelebi’nin 1930 yıllarındaki işlevi resim sanatımızda yeni bir kan dolaşımının başlangıcı sayılabilir. 1922-1927 yıllarında Münih’te yenilikçi bir ustanın, Hans Hofmann’ın yanında çalışan sanatçımız, o dönemde geleneksel Alman dışavurumculuğu, yeni nesnelcilik ve kübizm kaynaklı sorunların kaynaştığı bir ortamda daha çok dışavurumculuk ve kübizm çıkışlı yapısal çözümlerden etkilenmişti. Ali Çelebi’nin de yer aldığı “Müstakil Ressamlar Birliği”, kendilerinden önceki İbrahim Çallı ve Hikmet Onat kuşağının akademikleşen

⁶¹ Gönül Gültekin, *Ali Avni Çelebi - Sergi Katalogu*, Tem Sanat Galerisi Yayınları, İstanbul, 1991, s.4.

izlenimciliğine karşı doğayı ve nesnelere geometrik bir düzen, plan, oylum, mekân ilişkileri, çizgi ve form sağlamlığı gibi yeni kavramlarla algılayan bir görüşü benimsiyordu. Çelebi ile Kocamemi'nin 'temsil' ettiği bu ekspresyonist görüş, sanatçının kendi deyimiyle 'bünyeyi de içine alan konstrüksiyon yoluyla kitlelerin ağırlığını, planlarını değerlendirir.'

Ali Avni Çelebi ve Zeki Kocamemi'den başka Cemal Tollu, Refik Epikman gibi Münih ve Berlin akademilerinde eğitim gören ressamlarımız da, bu eğitimden mayalanmış, geometrik bir alt-yapı ve yapımsalcı sorunlarla ilgilenmişti. Çelebi'nin Hofmann atölyesinde edindiği dışavurumcu ve yapımsalcı (konstrüktif) çözümler, salt kuru bir geometrik kuruluş, abartı, plan, oylum, mekân ilişkileri, ışık-gölge, leke ve renk düzeni olarak ele alınmamış, yurda dönüşünden sonra yerel gözlemlerle beslenerek insan ve yaşamla bütünleştirilmiştir. Onun 'Vitrin' (1926), 'Maskeli Balo' (1928), 'Yaralı Asker' (1932) gibi unutulmaz, büyük boyutlu ilk dönem yapıtlarında 'Müstakiller' arasındaki ayrıcalıklı kişiliği belgelenmiştir.

Çelebi'nin özel koleksiyonlardan derlenmiş on tablosu ile son yıllardaki çalışmalarını bir araya getiren yeni sergisinde, ilk dönemdeki sanat anlayışının izlerini ileri yaşlarda da kararlı bir yaşam biçimi olarak sürdürdüğü görülüyor. Önceki yıllarda sık sık işlediği balıkçılar, bir kır kahvesi, uçurtma uçuranlar, hallaç gibi yaşam sahneleri ve çevre görünüşleri değişik düzenlerde yeniden ele alınıyor. 1920 yıllarında Alman ekspresyonizmi ile geometrik bir altyapının etkileri Çelebi'nin vazgeçilmez ifadeciliği, yerel renk ve gündelik yaşam sahneleriyle içtenlikle, ustaca birleşmektedir. "Neşeli Kahve", "Tellibaba", "Plajda Ateş Alemi", "Çengelköy", "Balıkçılar" gibi çok figürlü otantik yaşam biçimlerini taze ve güçlü renk değerleriyle yeniden ele alan resimlerinde 1930/ kuşağının resmimize yeni bir soluk getiren esintisi sürdürülmekte.

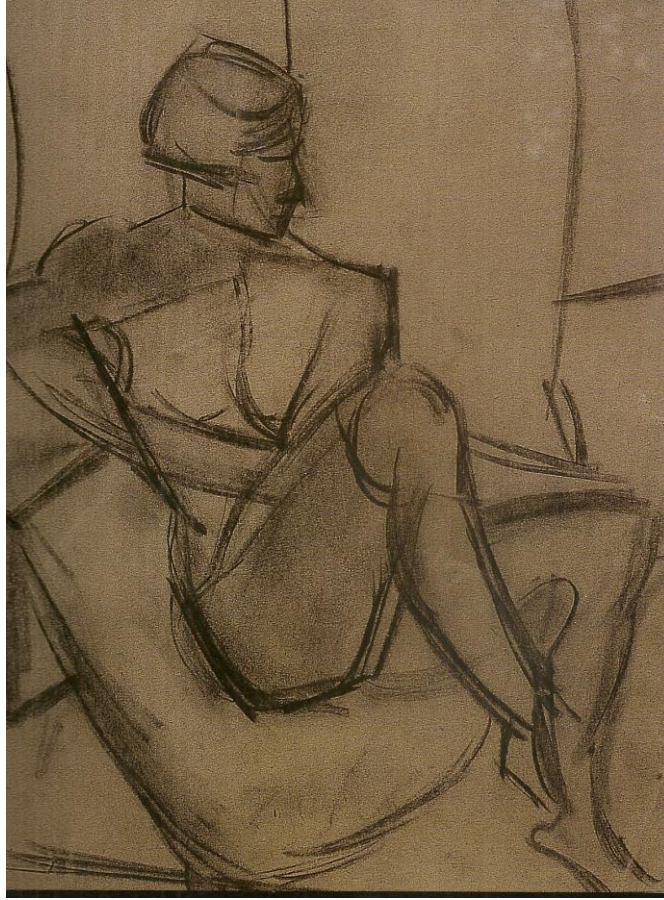
Yeni incelemelerden çok anılarında, belleğinde yer etmiş doğa kesimleri, yakın çevre ve gündelik yaşam sahnelerinde yoğunlaşan bu resimlerde, altmış yılı geçen bir sanat birikiminden gelen bir rutinleşmenin güvenli, içtenlikli ve kişilikli düzeyi 'mizac'ına yakışan bir uyumla çeşitleniyor."⁶²

⁶² Ahmet Köksal, *Ali Avni Çelebi - Sergi Katalogu*, Tem Sanat Galerisi Yayınları, İstanbul, 1991, s.8.

Zeki KOCAMEMİ (1900 İstanbul - 1959 İstanbul)

Çocukluk ve gençlik yılları Osmanlı İmparatorluğu'nun yıkılmaya başladığı bir döneme rastlar. 1916-1922 yılları arasında Sanayi-i Nefise Mektebi'ne devam eder. 1923 yılında Almanya'ya sanat eğitimi için gider. Münih'te Hans Hofmann'la bir dönem çalıştıktan sonra, Berlin Akademisi'nde bir yıl kadar sanat eğitimi alır.

Hofman (1880-1966) Paris'te Matisse ve Robert Delaway gibi dönemin ünlü sanatçıları ile çalışmıştır. Delaway daha sonra 1915 yılında kendi okulunu açmış önemli bir ressamdı.



36. Zeki Kocamemi, “Nü”, kâğıt üzerine füzen, 32x24 cm.,
(MSGSÜ – İRHM)

(Barış Tut (yayına hazırlayan) *Çizgi ve Eller Osman Hamdi Bey'den Günümüze Türk Resminde Desen*, Yapı Kredi Yayıncılık, İstanbul Mart 2001 s.84.)

Türk resim sanatı gelişim evresinde önemli bir biçim olarak kabul edilen Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği üyeleri yıkılan imparatorluk üzerine büyük bir dinamizme sahip yeni anlayışlar getirmişlerdir. Bu yeni biçim “konstrüktif”

anlayışında resmin kendi sorunsallığı bağlamında ele alan biçim, yüzey, hacim, boşluk, desen, modülasyon, plan, içerik ve konu bağlamında gelişim göstermektedir.

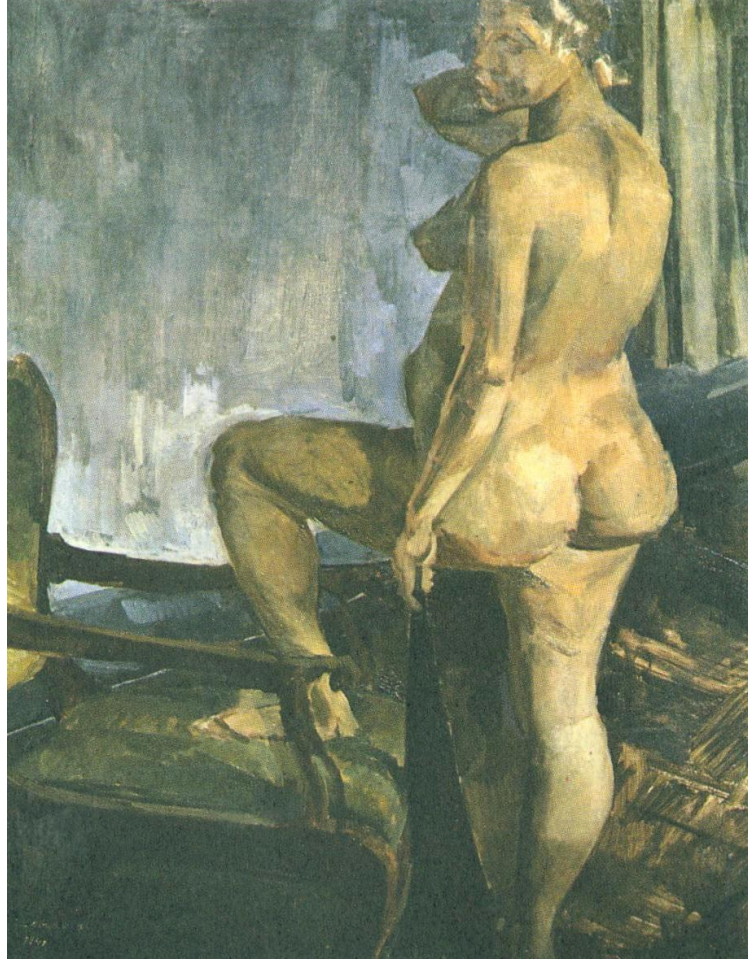
Bu yeni dönem siyasal, sosyal, kültürel ve sanatsal yanlarıyla ele alındığında yeni kurulan genç cumhuriyetin tüm alanlarda kökten değişikliğe gittiği görülmektedir. Bu öğeler Zeki Kocamemi'nin yapıtlarında kendini göstermektedir. Zeki Kocamemi'nin resmin kendi sorunsallığını çözmeye çalıştığı, kavramların öğelerin nasıl bir imgeye dönüştüğünün peşinde olmuştur. Resim sanatının biraz daha dışavurumcu özelliklerini ön planda tutmuştur. Ressamın, “Mekkare Erleri (Nakliye Kolu)” ve “Atatürk'ün Naşının Gülhane Parkı'ndan Sarayburnu'na Götürülüşü” adlı kompozisyonlarda, dönemin olaylarına ne kadar duyarlı olduğunu ve biçim anlayışıyla kendini ifade etmektedir.

Kocamemi'nin adı Türk resminde modern anlayışları başlatan ressamlar arasında yer almaktadır. Bu anlamda Celal Esad Arseven “Modern resmin İstanbul'a girişi, Münih'te Hans Hofmann'ın özel akademisinde resim tahsili eden Zeki Kocamemi ve Ali Çelebi'nin İstanbul'a dönerek Galatasaray Lisesi salonlarında eserlerini sergilemeleri ile başlar”⁶³ şeklinde ifade etmektedir. Kocamemi döneminde Avrupa'da eğitim gören ressamlar Fransa ve Almanya'ya gönderiliyorlardı. Yurda dönüşte Fransa ve Almanya'da alınan eğitimlerin yansımaları biçim ayrılıkları Fransa ve Almanya ekollerini karşı karşıya getirmiştir. Bu karşı karşıya gelişin iyi tarafı daha özgün eserlerin oluşmasına neden olmuştur. Çünkü Almanya'da; ustadan çırağa geçen bir sanat anlayışı hakim iken Fransa'da ise; öğrencilerin ustaların elinde dolaşması farklı bir bakış açısı geliştirmiştir.

Zeki Kocamemi ve Ali Avni Çelebi'nin resimlerinde en önemli konu resimlerin kendi sorunsalı etrafında tartışmanın başlatılmasıydı. Burada biçim, yüzey, hacim, boşluk plan ve modülasyon gibi kavramların tartışılması ve resimde yerlerini almasıydı. Türk resim sanatında bu kavramların gündeme gelmesinde Cézanne'ın öğretilerine dayanan doğa kaynaklı kübist anlayış yatmaktaydı. Ayrıca resme konu olan dış görünüş değil, öz ve kavramın önplana çıkıyordu. Resimde daha çok

⁶³ Ahmet Kamil Gören, “Tuval Üzerine Mantık Yansımaları”, *Antik Dekor Dergisi*, S.78, Eylül, Ekim 2003, s.85.

düşünsel kaynaklara dayandırılarak kullanılan yöntemlerin neden ve sonuçları tartışılıyordu.



37. Zeki Kocamemi, “Çıplak”, tuval üzerine yağlıboya, 90x70 cm.,
(Özel Koleksiyon)

(Kaya Özsegin, *Cumhuriyet'in 75 Yılında Türk Resmi*, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul, s.164)

Adnan Çoker'in bir araştırmasında vurguladığı gibi “Kocamemi'nin sanatının sağlamlığını, resme konu olan dünyanın natüralist görünümünden çok, plan, modülasyon, boşluk, yapı gibi sanatı temelinden sarsan yeni değerlerin nasıl kavramsallaştırarak uygulama alanına soktuğunda aramak gerekmektedir.”⁶⁴

Yani resim sanatının felsefik ve düşünsel boyutlarını Kocamemi'yi çok daha ilgilendirmiştir. Nesnelerin fiziksel yapısıyla değil, psikolojik yapısıyla ilgilenmiştir.

⁶⁴ Ahmet Kamil Gören, “Tuval Üzerine Mantık Yansımaları”, *Antik Dekor Dergisi*, S.78, Eylül, Ekim 2003, s.86.

Dışavurumcu bir tarzla konularını ele almıştır. Burada Avrupa'da aldığı modern akımlarının Türk resim sanatında etkileri izlenmektedir. Aslında Dışavurumcu resim akımı ressamların modern dünya ile sorunları olduğu için ortaya çıkmıştır. İnsanın yalnızlaştığı, makineleştiği Almanya'da ortaya çıkması, yeni kurulan yönünü batıya çeviren Türkiye'yi de etkilemiştir.

Türk resim sanatında kavramların irdelenmesini, Kocamemi ve Çelebi'ye borçluyuz. Bu iki ressam, resme konu olan nesnelere niteliklerini koruyarak, kübizmin bireşimci/sentezci yönünden yararlanıyordu.

1929-1950 yılları arasında gerçekleştirilen çalışmalarda; ressamlar dışarıya çıkıp resim yapmaktan çok zihinsel çabalar sonucu ulaşılmış dış dünyanın kavramlarının oluşması önplandadır. Türk resmine bu dönemde daha çok düşünsel boyutta eserler üretilmiştir.

Mahmut Cûda'dan, Zeki Kocamemi'nin konstrüktif ve inşacı özelliklerini koruyarak dışavurumcu eserler yaptığını öğreniyoruz.

Adnan Çoker İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi 1979 yayınlarında çıkan "Toplu Sergiler" adlı çalışmada Zeki Kocamemi'nin sanatını şöyle anlatmaktadır:

"Bir okulun, bir sanatçı topluluğunun, bir sanatçının tüm gelişim sürecini ya da bir dönemini kapsayan sergiler 'toplu sergilerin' özelliğini belirler. Son yirmi yıldır özellikle İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde bu tür sergilere yer verilmesi geçmişe özenle el uzatarak gelecek bağlantısını kurma, değerleri bir daha gözden geçirerek yanlışları düzeltme ve de yeniden hesaplaşma ile açıklık getirme amacını güderler. Bu amaç 'resim yap, sergile, sat' sloganının bencilliğine, kısırlığına ve bilim dışılığına karşıdır. 'Resim yap, sergile, sat' gibi kapkaççı bir düşünceyle yapılagelen sergiler, hele Türkiye düzeyinde önemli bir yere oturan ve belli bir sanatsal çizginin üstünde ama ileriye belge bırakmayı düşünmeyen sanatçılarımızı da kapsamına alıyorsa bugün, tase duyulacak bir olgu durumuna ulaşır. Bu çizginin altında kalanlar için zaten sözümüz yoktur.

Yakın geçmişin perspektifi bize aydınlık görünmüyor. Bir Süleyman Seyyit bir Muhittin Sebati ya da bir Hale Asaf nasıl gün ışığına çıkarılabilir? En azından yapıtlarına tarih bile koymayan sanatçılarımıza ne demeli? Bütün belgeler ortada

olmayınca nasıl bir monografi yazılabilir ve giderek bir Türk Resim Tarihi tüm gerçekleri ile nasıl gözler önüne serilir? Zor koşullar altında bu küçük çalışma, anılar, yazılar, biyografi, bibliyografi ve görsel belgelere dayanan tarihsel bir panorama ile Zeki Kocamemi'nin sanatını yansıtmak istemektedir.

Zeki Kocamemi benim de hocam oldu. Onu, öğrencilik dönemimin ikinci yılı başında (1945-1946) Güzel Sanatlar Akademisi'nin ikinci katındaki atölyesinde tanıdım. Bu, kruvaze ceketinin düğmeleri açık adam, atölyeye girdi, doğrudan sobaya yürüdü ve onu karıştırmaya başladı. Doğrusu önce kendisini hoca değil, sobayla ilgili kişi sandık. Belki de bu tavır, öğrenci ile ilişki kurma konusunda kendisinin çekingenliğini yansıtıyordu. Evet, sobayı, bu üç boyutlu biçimin, silindirin içini, dışını karıştırdı. Sonra çıplak modele ayakta ve (şimdiki görüşüme göre) ustaca bir poz verdi. Bir de öğrencilere, bekleyen bizlere yaklaşarak şövalelerimizi, modele ve ışığa uygun bir biçimde yerleştirdi. Çalışmaya ve öğrenmeye başladık böylece. Sanatın güç yılları, bizim için, kolay yıllarını izliyordu. 1947 yılında Prof. Vedat Ar'ın desteğiyle (o günün diliyle dessin animé'ye) çizgi-filme çalışıyorduk. Bu arada atölye çalışmaları doğal olarak aksıyordu. Şövalede çalışmakta olduğum bir resmi gören hocamın, bana ve desen anime ile ilgili arkadaşşıma dönerek 'Animeciler resmi kolaylaştırdınız' dediğini anımsarım. Bizim için meslekte yeni bir dönemin başlamasına bu sözler neden olmuştur. Kocamemi'nin öğretisi kesin ve açık olduğu kadar kolaya ve ucuza karşıydı. Bazan eline bir palet alır, üzerinde iki renk karışımı ile neler bulunabileceğini gösterir, bir başka gün nasıl desen yapılması gerektiğini uygulayarak anlatırdı. Doğaya bağlı ve doğadan üretilen Kübizm'le, özellikle kontrüksiyonla ilgili anlayışını, biçim ve çevre ya da biçimin sınırlı boşlukta yer alması ile açıklıyordu. Kısası, sanatının da başlıca kaynağı olan doğadan yola çıkarak çalışmayı geliştirmeyi öğütlerdi. Konuşmaktan çok çizerek ve boyayarak göstermeyi ön gören bir yöntem uygulardı atölyesinde. Kağıda, tuvale derinlemesine çizilen, boyanın çizgi, ton ve renkle atölyedeki nü'nün gerçek boyutlarına yaklaşılmamasını, hatta onun deformasyon yöntemi ile aşılmasını, volümü çevreleyen boşluk izleniminin yakalanmasını isterdi. 'Öyle görüp uygulayacaksınız ki, göz modelin arkasından dolaşsın ya da elle tutulacakmış gibi görünmeli.' Derinlik ve uzaklık konusunda da son derece dikkatli olan gözlemine ve deneyini bize aktarıyordu. 'Bulacağınız planlar, örneğin modelin göğsünün genişliği ya da omuzla boyun

arasındaki uzaklık uçak alanı kadar geniş izlenimini vermeli' derdi. Bu sorun Türkiye'de ilk kez kendisi ve Ali Çelebi tarafından gerçek anlamıyla uygulandı.

Kocamemi'nin öğretisi arasında volüm ve planın ayrıca önemi vardır. Doğanın altında yatan üç boyutlu geometrik biçimler 'üç boyutlu biçimleri çözme yöntemi' ile aydınlığa kavuşturuluyor giderek üç boyutlu yorumlanıyordu. Bu işlem süresince biçimin ağırlığı korunmalıydı 'Ayak yere sağlam basmalı' diyordu. Görüşüne göre yer de sağlam olmalıydı. Uçak alanı kadar geniş sırtları ve kalçaları sağlam zeminler taşıyabilirdi. Köşede duran masa da bu kuralın dışında değildi. İster insan, ister çevredeki nesne olsun planları belirgin ve volümleri ağırlıklı bir dünyanın kuralına uymaları gerekirdi.

Kocamemi'de yüzey, oylum, boşluk ve ayrıntı

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; plan, modülasyon, boşluk ve yapı gibi sanatı kökünden sarsan yenilikçi değerleri kapsıyordu. Kocamemi bu bilgilerin kavramlarını ve uygulamalarını Türkiye'ye getirdi. 30'lar ve 40'lar Türkiyesinde bazı sartaçılarımızda görülen 'Cézanne tipi natürmort' 'Cézanne tipi peysaj' düzenlemeleri yerine Kocamemi'nin sanatının sağlamlığını işte bu temellerde aramak yerinde olur. Örneğin; yapı ve boşluk kavramını, peysaj'larında ve kompozisyon'larında gözlemlenen geniş kapalı boşlukla, natürmort ve portre'lerindeki dar kapalı boşluk (tablonun gereksinmesi kuralına uyarak) sonsuzda kaybolmadan, nesneyi çevreleyen, etrafında döner özellikleri ile yerinde ve zamanında sunuluyordu. Masalı ve Saksılı Natürmort'ları Mekkâre Erleri, Cenaze Töreni ve Peyzaj'ları buna örnektir. Formüle edilirse; Dar ve geniş sınırlı derinliksel boşluk nesnenin sürekli çevresini sarar.

Sanatçının ilgi alanı içinde bulunan Cézanne ile karşılaştırılması, soruna açıklık getirir. Cézanne'ın olağanüstü akıl ve duygu dengesini Kocamemi'de bulamıyoruz. Kocamemi'nin nesnelere volüm ve plân açısından daha ağırdır. Cézanne Empresyonizm'den geliyordu. Plânlarını küçük dörtgen tuşlarla elde ediyor, plânların bütünü ise boşluğa yeni bir boyut kazandırıyor. Boşluğu yassılıyordu. Kocamemi'de bu oranlar başkadır. Bu başkalık natürmort ve peysajlarında daha fazla derinlik yansımalarını yansıtır. İster peysaj, natürmort, ister nü olsun, sanatçının yapıtları bizde, gözümüzle nesnelere aralarında dolaşma duygusunu uyandırır. Sanatçı belki de marangozluğu nedeni ile, masalı natürmortlarında, örneğin

Cézanne'da görülen masayı örten, bol kumaşları en aza indirgemiş, masanın yapısal değerlerini vurgulamıştır.

Resimlerinin yalnızca bu gibi değerleri yansıtması ve ayrıntılara inmediği konusunda aşağıdaki ilginç pasaja göz gezdirmekte yarar var. Kocamemi'yi çok seven Bedri Rahmi Eyüboğlu Ülkü Dergisinin 1 Ocak 1942 tarihli 7. sayısında şunları yazıyor.

'Kocamemi eğer büyük parçaların zevkine vardığı kadar ayrıntıları da hor görmez, onların da musikisini kavrar, resmin yalnız hacım tasasından oluşmadığını bize yeni resimlerle gösterirse kendisinden haklı olarak çok önemli başarılar bekleyeceğiz.' Bu sözler başkalarının da olabilirdi. Kocamemi, yapıtlarına özenle bakılması gereken bir sanatçıdır. Önce ayrıntı ne olabilirdi? Bir tabloda gözü oyalayabilecek, hatta şaşırtıcı küçük parçalar, ya da bütünü zenginleştiren resimsel dille bütün içinde eritilmiş küçük tuşlar, noktalar, süsleyici öğeler v.b... Kocamemi'nin sanatı, önce de belirtildiği gibi düşünsel bir kaynağa, bunun sonucu yapıyı belirleyen planlara dayanıyordu. Sanatçının herhangi bir düzenlemesinde –küçük tuşlar ya da dekoratif öğeler yerine- özenle bakılırsa, nesne planlarında en ayrıntılara kadar indiği kesinlikle gözlemlenebilir. Kaldı ki, çeşitli ayrıntı tipleri resimlerinde gözlenmiştir. Sergilenen küçük bir peysajında (gravür) sağda bulunan evin penceresindeki iki kadın ya da bir kadın başını gösteren desenindeki kadının kirpikleri gibi.

Çallı, Feyhaman ve Hikmet Onat Atölyeleri dışındaki Güzel Sanatlar Akademisi Resim Atölyeleri, 1936'dan sonra, Leopold Levy'nin resim bölümü şefliği altında bulunuyordu. Berk, Tollu, Eyüboğlu gibi Levy grubu içinde yer alan ve bir atölyeyi yürüten Kocamemi'nin, Levy ile kişilik ayrılıklarına karşın birlikteliği bilinir. Daha da ötede Levy'nin, şefliği altında bulunan kişileri etkilediği de. Ancak Akademi'de Kocamemi ve Çelebi gibi Münih kökenli eğitimi olanlar, Paris kökenli eğitimliler yanında azınlığı oluşturuyorlardı. Leopold Levy'nin Paris kökenli eğitimi giderek ağırlık kazanıyordu. Buna Cézanne, Matisse, Derain gibi ressamların etkileriyle (o zamanlar Türk sanatçıların dillerinden hiç düşürmedikleri) sanat merkezi, Paris'in katkısını da eklemek gerek.

Kocamemi'nin Levy ile işbirliği sonucu, 1939-1940'larda bir yıl kadar da gravür yaptığını biliyoruz. Bunun dışında ise Kocamemi, özellikle peyzaj ve natürmortlarında taşıdığı niteliklerinin topuyla fransızlaştırılmak istenmiş ya da kendisine bu gözle bakmak alışkanlık haline getirilmiştir. Bize göre; bu yüzeysel ve dışsal görüş açısına karşın sanatçıda 1936'dan önce de görülen (ister peyzaj, portre

ister natürmort olsun) sürekli doğaya bağlanarak, boşluk, oylum ve yüzey gibi sorunlarını daha değişik oranlarda ama daha uysalca sürdürmesidir bu olgu. Uysallık Levy'nin resimlerinde de gözleniyordu. Derain'in ve genç bir Fransız ressamlar grubunun başı çektiği, fakat Türkiye'de 'klâsik'e dönme, 'hümanizm' gibi nemenem bir düşüncenin bu uysallıkta payı vardır.

Genel bir bakışla Münih ve Paris'te eğitilenlerin belki tek birleştiği nokta, Cézanne'da düğümleniyordu. Levy'nin 1935 yapımı 'Mekkâre Eleri'nin olağanüstü beğenmesine, belki de yapıtın kalitesi yanında, Cézanne'ın üstün ve doğru derslerini anımsatması etken olmuştur. Evet, 'Mekkâre Eleri' 1935, Levy'nin Türkiye'ye gelişi 1936 tarihini taşır. Sert ya da yumuşak plânlarla bu kontrpuan sistemini dışavurumcu karakterle oluşturulmuş sentez, Leopold Levy'de görülen özellikler değildi. Levy, Kocamemi'nin içini değil, belki dışını etkilemiş olabilir. Levy'nin de o günler Türkiye'de yapılanlardan etkilendiği açıktır. 1945'lerde Akademi'de atölye seçimi konusunda önerisini isteyen iki öğrenciye Leopold Levy; 'Eğer resim sanatını öğrenmek istiyorsanız ve eğer başınızı omuzunuzun üzerinde tutmak istiyorsanız Zeki Kocamemi'ye gidin. O, alçakgönüllü ama çok iyi bir ressamdır.'⁶⁵

⁶⁵ Adnan Çoker, *Zeki Kocamemi*, İDGSA Yayınları, İstanbul, 1979, s.3-5.

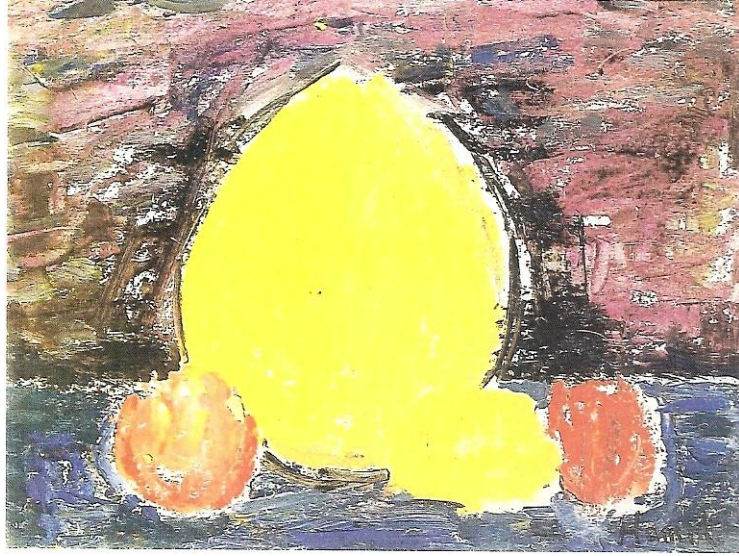
Hamit GÖRELE (1900 Giresun - 1980 İstanbul)

Mühendis mektebini yarıda bırakarak, askere gider. Askerlik görevinin ardından öğretmenlik yapar. Bir yandan Güzel Sanatlar Akademisi'ne giderek İbrahim Çallı ve Hikmet Onat'ın öğrencisi olur. 1928 tarihinde Paris'e gider. Önce Julian'da kısa bir süre eğitim aldıktan sonra buradan ayrılıp André Lhote atölyesinde çalışır. 1932 yılında yurda dönerek, Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'ne katılır. Hamit Görele Paris'te bulunduğu yıllarda fovizmden etkilenir. Daha sonra dışavurumcu bir anlatıma yönelir. Görele resimlerinde biçimleri ayrıntıdan arındırarak, hacimleri olabildiğince vurgulayarak işler. Doğanın ve renklerin özünü plastik değerler olarak ele alır. Akıcı ve vurucu lekesele anlatım biçimlerini resimlerinde kullanır. Örneğin "Karadeniz'de Fırtına" adlı yapıtı incelendiğinde, resimdeki öğelerin tek başına ele alındığında her şeyin yalın ve dışavurumcu bir yöntemle ortaya koyulduğu görülmektedir. Bu resimdeki mavi, gök ve deniz olduğu için değil, deniz ve gök, mavi olduğu için güzeldir. Buna benzer sanatçı iç dünyasının yansıtılmasıyla dışavurumcu öğelerin bu resimde çok kullanıldığı görülmektedir.⁶⁶

Kıymet Giray'ın Ekim 2000 tarihinde İş Bankası Parmakkapı Sanat Galerisi'nde açılan Hamit Görele sergi kataloğunda resimleri için şunları belirtmektedir: "Görele doğanın ve nesnelerin özünü plastik lekeler olarak duyumsayabilen, akıcı ve vurucu lekesele anlatımlarla biçimsel değerler arasında geçişken bağlar kurabilen, rengin görsel etkisini özde saklı kılan ve ayrımlı armonilerle varsallaştıran bir sanatçı olarak katılır Türk resmine."⁶⁷

⁶⁶ Gökçe Yavaş, *Türk ve Avrupa Resmi İlişkileri Bağlamında Dışa Vurum Çözümlemesi* (Sanatta Yeterlilik Eser Metni) MSÜ. Sosyal Bilimler Enstitüsü Yeterlilik Tezi, İstanbul, 2010, s.84.

⁶⁷ Kıymet Giray, *Hamit Görele*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Sergi Kataloğu, Ekim, 2000.



38. Hamit Görele, “Natürmort”, 1939, mukavva üzerine yağlıboya, 40x30 cm.,
(Hamit Görele, *Görülmemiş Eserleriyle Hamit Görele Kataloğu*, 1996, s.16)



39. Hamit Görele, “Kotra Yarışı”, 1940, mukavva üzerine yağlıboya, 71x50 cm.
(Hamit Görele, *Görülmemiş Eserleriyle Hamit Görele Kataloğu*, 1996, s.16)

Cevat DERELİ (1900 İstanbul – 1989 İstanbul)

1915 yılında kaydını yaptırdığı Sanayi-i Nefise’de H. Onat ve İ. Çallı’nın öğrencisi oldu. 1923, 1928 yılları arasında Paris’te, Julian’da Paul-Albert Laurens atölyesinde çalıştı. 1939’da Cumhuriyet Halk Partisi’nin düzenlediği yurt gezilerine Sinop’ta katıldı. Oradan yaptığı çalışmalarla 2. DRHS birincilik ödülünü aldı. Yurt dışında açılan çağdaş Türk sanatı sergilerine katıldı.⁶⁸ Cevat Dereli’nin gerek portreleri ve gerekse sosyal içerikli resimleriyle, İstanbul peyzajlarıyla soyutlamaya dönük dışavurumcu lirik bir dil işlemiştir. Paris’e gittiği 1923 yılından itibaren dışavurumcu Fransız resminden etkilenmiştir. Yurtdışında açılan Çağdaş Türk Resmi sergisiyle Türkiye’yi temsil etmiştir⁶⁹.

Kıymet Giray Cumhuriyet’in İlk Ressamları adlı kitabında Cevat Dereli’nin sanatını şöyle tanımlamaktadır:

“Cevat Dereli belli bir aşamadan sonra teknik üslup zamanlamasında arınan, hayatın coşkun yaşamsallığını yakalayan, bir anda yapılvirmiş sanısını uyandıran diri, dingin ama duygu yüklü Cevat Dereli resimleri ortaya çıkar.

Dereli’nin rengin leke tadıyla biçimlerinin en yalın anlatımıyla ürettiği resimlerinde, sessiz ve derinden yakaladığı yaşamsallık uzun bir deneyin ve sayısız sınaama örneklerinin bir sentezini sergiler.”⁷⁰

⁶⁸ Kaya Özsezgin, *Görsel Sanatçılar Ansiklopedisi*, Doruk Yayıncılık, İstanbul, 2010, s.180.

⁶⁹ Gökçe Yavaş, “Türk ve Avrupa Resmi” İlişkileri Bağlamında Dışa Vurum Çözümlemesi (Sanatta Yeterlilik Eser Metni) MSÜ. Sosyal Bilimler Enstitüsü Yeterlilik Tezi, İstanbul, 2010, s.84.

⁷⁰ Kıymet Giray, *Cumhuriyetin İlk Ressamları*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, Ağustos 2004, s.84-85.



40. Cevat Dereli, “İsimsiz”, kağıt üzerine suluboya,
23x16 cm., (Özel Koleksiyon).

(Kaan Özkan (yayına hazırlayan), *Su Resimleri: Süleyman Seyyid'den Günümüze Türk Resminde Suluboya*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul Kasım 2001, s.124)

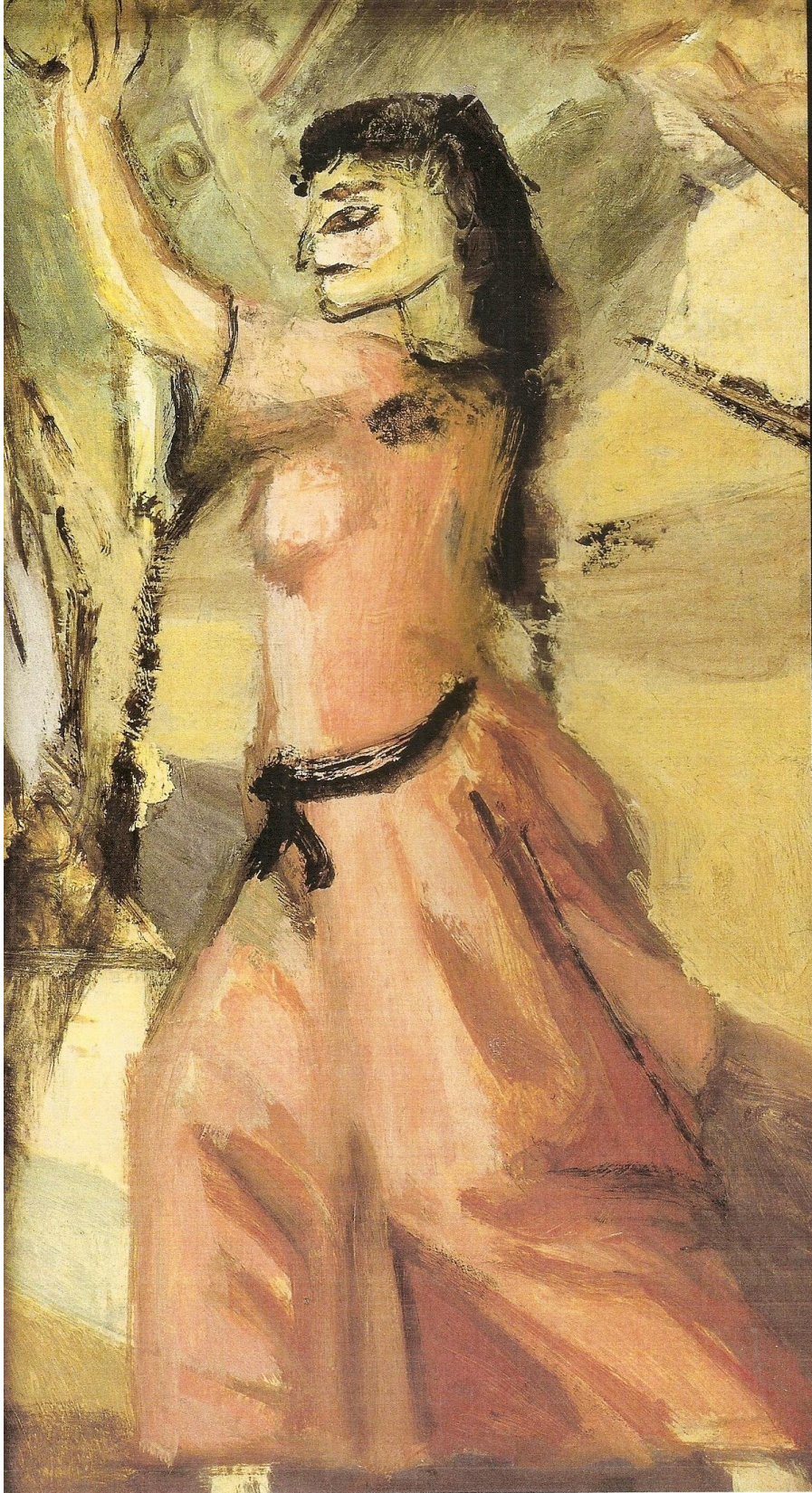


41. Cevat Dereli, "İstanbul", tuval üzerine yağlıboya, 60x73 cm.,
(Taviloğlu Koleksiyonu)

(Özge Açıkkol (yayına hazırlayan), *Cevat Dereli*, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul, 2000,
s.98 (Metinler: Kıymet Giray, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Zeki Faik İzer, Adnan Çoker)



42. Cevat Dereli, "Cümbüş", tuval üzerine yağlıboya, 77x57 cm., (Özel Koleksiyon).
(Özge Açıkkol (yayına hazırlayan) *Cevat Dereli*, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul, 2000,
s.116 (Metinler: Kıymet Giray, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Zeki Faik İzer, Adnan Çoker)



43. Cevat Dereli, "Tarla Dönüşü", tuval üzerine yağlıboya, 48x27 cm.,
(Betül Kösemetoğlu Koleksiyonu)

(Özge Açikkol (yayına hazırlayan) *Cevat Dereli*, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul, 2000, s.89 (Metinler: Kıymet Giray, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Zeki Faik İzer, Adnan Çoker)

Abidin ELDEROĞLU (1901 Denizli – 1974 Ankara)

Resim sanatına olan ilgisi İdadi’de okuduğu yıllarda gelişti. İstanbul’da öğretmen okulunda okudu. 1930’da Fransa’da Julian’da Albert Laurens ve Andre Lhote ile çalıştı. 1932’de yurda döndü. İlk sergisini öğretmen olarak bulunduğu Buca’da açtı. 1964 Paris’te, 1965 Venedik’te açtığı sergiler ilgi gördü. Abidin Elderoğlu’nun resmi, 1950’li yıllarda soyutçu eğilimin belirlediği akımın içerisinde soyut dışavurumcu olarak belirtilmektedir. Türkiye’de 1950 yıllarında dikkat çekici biçimde belirmeye başlayan soyut resim anlayışının temsilcileri arasında yer alır. Resimleri, belirli bir plastisiye göre düzenlenir.⁷¹

1950’li yıllardan sonra ortaya çıkan soyut dışavurumcu çalışmalar, Abidin Elderoğlu’nun sanat yaşamında ulaştığı noktayı belirtmektedir.⁷²



44. Abidin Elderoğlu, “Halı Deseni”, 1969, tuval üzerine yağlıboya, 25x35 cm.,
Gaspar de Vit Atölyesi, Belçika.

(D. Erbil, Z. Büyükişleyen, O. Sağdıç, *Abidin Elderoğlu*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları,
Ankara, 1984, Resim 37)

⁷¹ Ahmet Kamil Gören, *50. Yılında Akbank Resim Koleksiyonu*, Akbank Kültür ve Sanat Kitapları, 66, İstanbul, 1998, s.107.

⁷² Kaya Özsezgin, *Görsel Sanatçılar Ansiklopedisi*, Doruk Yayıncılık, İstanbul, 2010, s.201.

Ahmet Kamil Gören'in *Antik Dekor* dergisinin 112. sayısında Abidin Elderoğlu kendi sanatını şöyle ifade etmektedir:

“Güzel ve sanat duygusunun saf ve özgür anlamı, doğaya, insan yaradılışına ve ruhsal yasalara dayalıdır. Konudan sıyrılarak soyut bir sonuca varmak için de bu temelden ayrılmış olamaz (olunamaz). Doğanın, insanın ve ruhsal yasaların, bu tür bilinç altında beslenen birer değer olarak yer alan niteliklerin teorilerle bilinçli olarak yansıtılabilmesi günümüz sanat dünyasında açıklığa kavuşmuştur. Bugün artık; renk, biçim, açık-koyu ve yarım koyuluk niteliği taşıyan her şeyi, bir kaos ve bir sanat dünyası işlemine girebiliyor. Yeter ki, bu yöndeki teorileri kavrayabilmek ve yolu elde edebilmek olanağı sağlansın. Sanatın Asya, Uzakdoğu'nun sanatının teknik ve talanı temelindedir. Fırça vurgularının canlılığı, kıvraklığı ve çizgilerin yarattığı duygululuğu ile onların zenginliğini sağlamada ve uygulamada ise Avrupa sanat tekniğinden esinlenmeler yer alır.”⁷³

Hasan Bülent Kahraman, Halk Bank Sanat Galerisi'nde 9 Şubat 1999 tarihinde açılan sergide Abidin Elderoğlu'nun sanatını şöyle ifade etmektedir:

“...Kısacası Berkel soyut değil soyutlamacı, Anlı soyut dokunup çekinen, Turan linear bir soyut resimden yana olurken Elderoğlu soyut resmi kendi iç tartışmaları, dinamikleri ve daha da önemlisi iç çatışmaları, dinamikleri ve bütün bunların üstüne oturduğu iç filozofisiyle başından sonuna kadar bir anlayış doğrultusunda geliştirmiştir. Ne var ki o anlayışın tekdüze ve linear olduğunu söylemek mümkün değildir. Aksine arayan, birleştiren, ancak kendi rasyonelini bütün aşamalarda ortak bir payda olarak tutan bir resimdir bu. Bu nedenle son derece özgün ve evrensel değerlere sahiptir. Akımlardan etkilenmemiş, onlarla etkileşim içine girmiştir. Diyalektiktir. Rasyonel ve radikaldir. Hepsinin ötesinde de idealisttir ve ekspresyonisttir, ki bu son saydığım özellikleri kendisini Türk resminde başlıbaşına bir çizgiye getirmektedir.”⁷⁴

Devrim Erbil, Halk Bank Sanat Galerisi'nde 9 Şubat 1999 tarihinde açılan sergide Abidin Elderoğlu'nun sanatını şöyle ifade etmektedir:

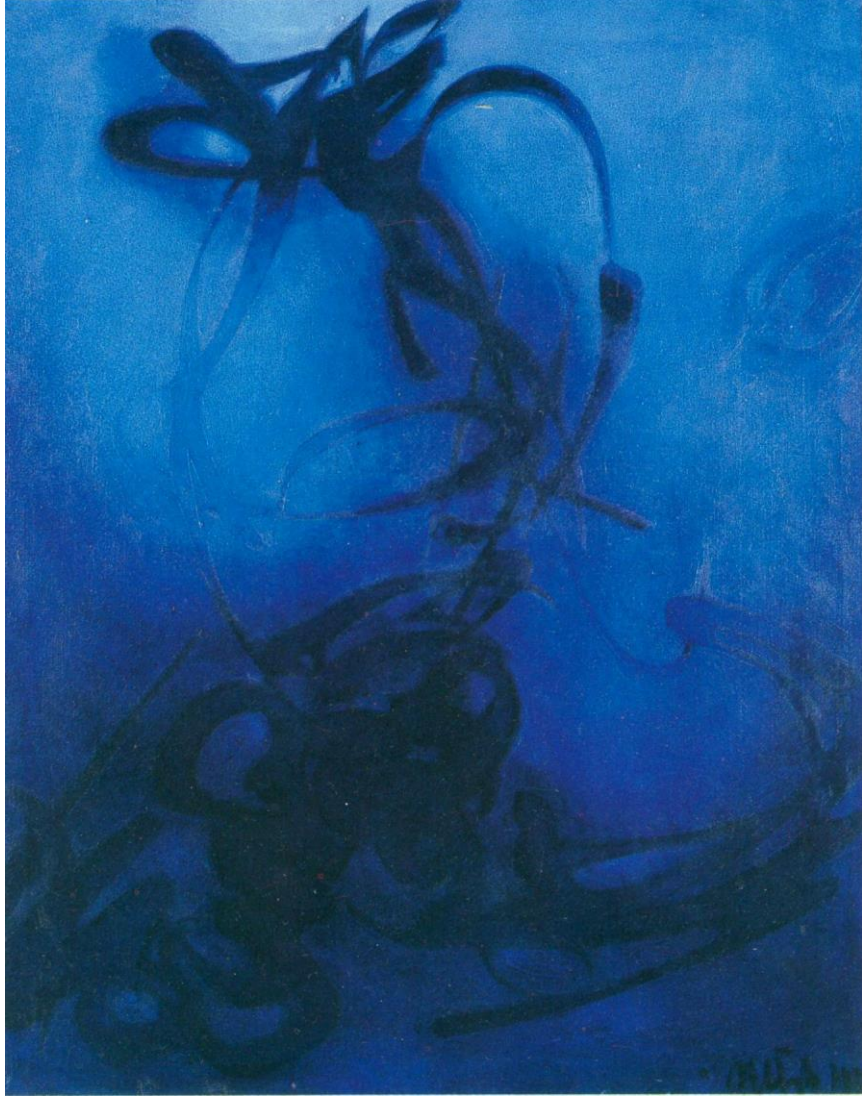
“Elderoğlu, sanat içgüdülerinin örnekleri olan ilk çalışmalarında yeteneğini ve sezgilerini ortaya koyar. Andre Lhote Atölyesine dek sanat eğitimi süresince

⁷³ Ahmet Kamil Gören, *Zihnindekilerin İşdüşümünü Resim Düzlemine Yansıtan Usta: Abidin Elderoğlu, (1901-1974)*, *Antik Dekor*, S:112, İstanbul, Mart 2009, s.112-119.

⁷⁴ Hasan Bülent Kahraman, *Abidin Elderoğlu Sergi Kataloğu*, Plaka Matbaacılık Tic. ve San. A.Ş.,1999, Ankara, s.3.

araştırıcı ve özümlenmeye hazır kişiliğinin kanıtı olan, çeşitli eğilimleri içeren resimler yapar. İçindeki Doğu-Batı ikileminin çelişkisi ile teknik yetkinliğe ulaşabilme çabaları arasında sınır tanımaz deneylere girişir. Önceleri simgeci-sembolik yapıtlar veren Elderoğlu sonraları renk ve biçimde karşıt değerlerin uyumunu denemiş, ‘Fauvist’ ataklar yapmış, açık-koyunun etken gücüyle bilinçaltının verilerini soyutlamış, sonunda simgeci anlatımın ağdaş boyutları içinde kişiliğini bulmuş ve geliştirmiştir. Figüratif soyutlamalarında görülen dinamik ve ritmik kompozisyon anlayışı keskin ve sert görünüşlü çizgilerle ve zengin renk geçişleriyle bütünüleşir. Elderoğlu Türk kaligrafı sanatının etkisinden yola çıkarak üslubunu geliştirmedi. Tersine, üslubunun biçimlenmesi sonucu kaligrafı ile buluştu. Türk resmi içinde Elderoğlu, gelenekle ağdaş yorumun başarılı birleşimini gerçekleştiren ilginç ve yaratıcı bir sanatçı, ulusal resmimizin değerli bir ustası olarak her zaman anılacaktır.’’⁷⁵

⁷⁵ Devrim Erbil, *Abidin Elderoğlu Sergi Kataloğu*, Plaka Matbaacılık Tic. ve San. A.ř., Ankara,1999, s.3



45. Abidin Elderoğlu, “Suda Hayat”, 1970, tuval üzerine yağlıboya, 92x73 cm.,
(A. Koleksiyonu).

(D. Erbil, Z. Büyükişleyen, O. Sağdıç, *Abidin Elderoğlu*, Türkiye İŞ Bankası Kültür Yayınları,
Ankara, 1984, Resim 23)



46. Abidin Elderoğlu, “Mavi Resim”, 1969, tuval üzerine yağlıboya, 100x100 cm.
(Hasan Bülent Kahraman, Devrim Erbil, *Abidin Elderoğlu Sergi Kataloğu*, Plaka Matbaacılık Tic.
San.A.Ş.1979. Ankara. s.33)



47. Abidin Elderoğlu, “İsimsiz”, 1972, kağıt üzerine suluboya, 29.5x28.5 cm.
(Hasan Bülent Kahraman, Devrim Erbil, *Abidin Elderoğlu Sergi Kataloğu*, Plaka Matbaacılık Tic.
San.A.Ş.1979. Ankara. s.57)



48. Abidin Elderoğlu, “Kompozisyon”, 1968, tuval ¼zerine yağlıboya, 41x63 cm.
(Hasan B¼lent Kahraman, Devrim Erbil, *Abidin Elderoğlu Sergi Kataloğu*, Plaka Matbaacılık Tic.
San.A.Ş.1979. Ankara. s.56)

Refik EPİKMAN (1902 İstanbul - 1974 Ankara)

1925 yılında Sanayi-i Nefise Mektebi'ni bitirdi. 1926'da Atatürk'ün Avrupa'ya göndermek istediği gençler için açılan sınavı kazanarak beş yıl Paris'te sanat eğitimi aldı. (1928 – 1931) yılları arasında Akademide hocalık yaptı. 1937 yılında GEE Resim bölümünün kurulmasında görev aldı. Genç kuşakların yetişmesinde önemli rol oynadı. Refik Ekipman Fransa dönüşü izlenimcilik resim anlayışını paletinde tümden atarak daha yenilikçi bir yol izlemiştir. 46 x 55 cm tarihsiz tuval üzerine yaptığı resimle ilgili Kaya Özsezgin'in "75. Yılında Türk Resmi" kitabında ressam hakkında şunları yazmaktadır: "Bu resim, sağ tarafta bir piyanistin çaldığı melodiye uyarak, orta ve sol tarafta dans eden çiftleri konu almaktadır. Loş ışık altında figürlerin yarı seçilir biçimde gösterildiği, ışık etkilerinin kütleli biçimleri ortaya çıkarmaktan başka bir işlev taşımadığı resimde, tablonun sol yanındaki kadın figürü kompozisyonu tamamlayıcı bir eleman olarak, bedeninin bir bölümüyle yansıtılmış, ortada yer alan çiftin ise hareket ritmini dışavuracak bir devinim içinde kompozisyonun ana figürleri olarak ele alınmış olduğu görülüyor."

Cumhuriyet Türkiye'si'ne yenilikçi hamleleriyle bütünleşen resmi son dönemine kadar kararlı bir şekilde devam etmiştir.⁷⁶

Kıymet Giray, Cumhuriyet'in İlk Ressamları adlı kitabında Refik Ekipman'ın sanatını şöyle ifade etmektedir:

"Refik Ekipman'ın Ağaçlar adlı resmi, mekan ve kütle ile etkisinin, ışık ve renk değerlerinin coşkulu anlatımına, geometrik soyut formlara ulaşan geniş renk yüzeyleriyle oluşur. Refik Ekipman'ın sanatının ilk dönemlerini belirleyen yapıtlarına başat olan sanat anlayışı Avrupa'ya resim öğrenimine gönderilen gençlerin bu süreç sonrasında resim sanatımıza kazandırdığı yenilikleri belirler. Ekipman, Ağaçlar ve Bar adlı resmiyle dışavurumcu bir anlayışın öncül örneklerini verir. Renk seçimi ve leke dengesiyle belirlenerek bu dönem resimlerini başlatmış olan dışavurumcu yorumlar, Ekipman'ın Ankara yıllarına kadar sürer. Ekipman renk ve plan seçimleri deformazisyon uygulamalarıyla dışavurumcu anlayışın figüratif anlatımına yakın durmaktadır. Ağaç resminin yorumsal değeri, fovist renk

⁷⁶ Kaya Özsezgin, *Görsel Sanatçılar Ansiklopedisi*, Doruk Yayıncılık, İstanbul, 2010, s.227.

değerlerinin başatlığı, doğanın dinamik devingenliği, Epikman'ın biçem seçimini yansıtır.”⁷⁷



49. Refik Epikman, “Bar”, tuval üzerine yağlıboya, 46x55 cm., (MSGÜ-İRHM)
(Kaya Özsegin, *75 Yılında Türk Resmi*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İst., 1998, s.125)

⁷⁷ Kıymet Giray, *Cumhuriyetin İlk Ressamları*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, Ağustos 2004, s.129-130.

Fikret Mualla SAYGI (1903 İstanbul – 1967 Reillane)

Küçük yaşta annesiz kalan Fikret Mualla, üvey annesi ve babasıyla hiç arası iyi olmadı. Bu nedenlerden dolayı psikolojik yapısı ve içsel dünyasıyla hiç barışık yaşamadı. Almanya'ya mühendislik eğitimi için gönderilen Fikret Mualla, daha çok resim sanatına ilgi duydu. Resim sanatıyla ilgili araştırmalar yaptı. İsviçre ve İtalya'ya gitti. 1928 yılında Berlin'de akıl hastanesine yatırıldı. Türkiye'ye döndüğünde Ayvalık ortaokulunda resim öğretmeni olarak çalıştı. Resim sanatına aşırı ilgi duyması ve çevresinden olumlu tepkiler almaması nedeniyle onda onarımı güç yaralar açtı. Resimlerini Beyoğlu'nda bir dükkanda sergiledi. Hiç resim satmayınca babasıyla arası açıldı. 1938 babasının ölümü nedeniyle kalan miraslar sayesinde Paris'e gitti.⁷⁸

Levent Çalikoğlu Fikret Mualla Retrospektifi adlı katalog çalışmasında Fikret Mualla'nın sanatını şöyle tanımlamaktadır:

“Fikret Mualla'nın kalabalığın içerisinde kendisini ne kadar huzurlu hissettiğini fark ettiniz mi? Hayatı boyunca başını sokabileceği bir dört duvar hayal etmesine rağmen kalabalığı sığınabileceği bir ev gibi görüyor Mualla. Ait olduğunu düşündüğü yerlerde dolaşiyor sıklıkla. Eğlence ile hüznün iç içe geçtiği bar ve bistrolarda zaman harcıyor, fütursuzca akıp giden sokağın hengamesinde kayboluyor, gece hayatının parıltılı yüzünün örttüğü melankoliyi aydınlatıyor. Kuru bir bakışla kalabalığı gözlemliyor ressam. Kendisinin de içerisinde olduğu kocaman bir evin tüm odalarını sanki yeniden düzenliyor, duvarlarının rengini değiştiriyor, istemediği fazlalıkları kaldırıp atıyor, her zaman gözünün önünde olmasını dilediği şeyleri yan yana getiriyor. Farklı sosyal sınıf ve yaş gruplarına ait insanları sokaktan çekip tek renkli bir odanın içerisine yerleştiriyor. Şık beyefendi ve rüküş eşi ile bir sokak çocuğu, çiçek satan genç bayanla işten dönen işadamı aynı espasa, aynı belirsiz zamana oturuveriyor Bazı örneklerde zaman ve mekân duygusu yaratacak bir kent silueti veya bar atmosferi de bulunmuyor. Odanın renkli duvarı önünde, belki de hiç istemedikleri halde yan yana getiriliyor bu sokak kahramanları. Ressam onları yalın bir fonun önünde eşleştiriyor, bir diğer deyişle görücüye çıkartıyor. İzlediğimiz, karakter, kıyafet, sosyal sınıf ve ruh hali karşılaştırmaları için düşünülmüş bir eşleştirme haritasının parçası sanki. ‘İnsanoğlu yüzünde ve bedeninin ne taşıyorsa ondan ibarettir’ der gibi ressam. Odanın içine sinen görmediğimiz ayrıntıların

⁷⁸ Kaya Özsezgin, *Görsel Sanatçılar Ansiklopedisi*, Doruk Yayıncılık, İstanbul, 2010, s.444.

üzerindeki tozu siliyor, vitrin çekmecesinden yıllardır bekleyen fotoğrafları tekrar çerçevelerine yerleştiriyor Mualla. Açık bir sahneleme ve yüzleşme isteği ile ilgili bu tipler. Resimlerin 1950-70 arasındaki alıcılarını aklına getirdiğimde esasen Mualla'nın onlarla da konuşmak istediğini düşünüyorum. Tabii ki onlara aynadaki yansımalarını değil baktıkları aynadaki çatlağı gösteriyor. Resmi geçit halinde aktıkları sokağın karanlık kuytuluklarına, kaldırımın kenarında oturanlara, alelacele koşuşturanlara, kafasını kaldırıp etrafına bakmayanlara işaret ediyor. Resim, sözün bittiği yerde başlayan imge ise, Mualla tek bir kitabın farklı sayfalarında yer alan en sevdiği kelimelerden bir imge-albüm yaratıyor. Mualla, bu kesip alma işlemini o kadar çok seviyor ki, bazı resimlerde figürlerin ölçüleri değişiyor, sanki hatırladığı uzaklığın büyüklük ve küçüklük ölçülerine göre, tiplerini yan yana kuruyor. Arkadaki figür küçük olmasına rağmen iri görünüyor, yan yana durdukları halde iki karakterin cüssesi birbirinden ayrılıyor. Hatırladığı ve görmek istediği şekliyle yerleştiriyor figürlerini odanın yüzeyine. Dikkatli izleyici ressamın bu figürleri dikiş diker gibi kesik kesik çizgilerle yüzeye işlediğini görecektir.

Herhalde oda metaforunu ikili bir taltif olarak önerdiğim anlaşılmıştır. Bu çerçevelerin içine giren her şeyi Mualla'nın o her daim hayal ettiği evin içerisindeki sakinler olarak görüyorum. Çerçevenin içerisine hapsolmuş olan bu alan, belki de Mualla'nın yaşamı boyunca hükmedebildiği tek yer olmuş. Karar verirken kimsenin etkisinde kalmadığı, kavga etmek zorunda olmadığı tek yer. Çoğu ressam için resim bir didişme sahasıdır. Resme karşı resim yapmaya çalışır ressamlar. Fikret Mualla, iç dünyasını ele veren mektuplarının hiçbir köşesinde resim yapmanın veya yeni bir kompozisyon yaratmanın zorluğundan söz etmiyor. Belli ki resim yapmak onun elinin ve yüreğinin doğal bir yansıması. Mualla içindekini serbest bırakıyor sadece. Verilemeyecek hiçbir hesabı olmadığı gibi yarıştığı bir başka ressam da yok. Sahip olduğu tek şey resim ve o bunun farkında. Bu nedenle tüm direncini resim yapmaya ve resim yaparak yaşamaya yönlendiriyor. İşin doğrusu, katlanabildiği tek şey de resim. Onun haricinde, en yakın dostlarıyla kavga etmekten çekinmiyor, yeri geldiğinde mesenlerine ağza alınmayacak küfürler savuruyor. Ama mektuplarında, beceremediği, altından kalkamadığı tek bir resimden bahsetmiyor. Belli ki, resim yaparken hiçbir maske takmıyor veya yaşadığı dönemin üslup problemleri ile uğraşmıyor. Boyarken o kadar çok kendisi oluyor ki, başka hiçbir gerekçe ile hareket etmek zorunda kalmıyor.

Çoğunlukla, ressamın, boyadığı insanlara dokunma ve onlarla konuşma isteği içerisinde olduğu duygusunu veriyor bu resimler. Özellikle bar ve gece hayatını konu alan sahnelerde, söylenmek istenildiği halde sarf edilemeyen sözler uçuşuyor ortalıkta. Bazı resimlerde modelleriyle arasındaki mesafe dokunabileceği kadar yakın. Sanki hiç tanımadığı akrabalarıyla aynı masada oturuyor Mualla. Onların yüzlerinde kendisini, yalnızlığını görüyor olmalı. Başkalarını bu kadar çok betimlediği halde tek bir oto-portresini yapmamış olmasının başka bir nedeni olabilir mi?

İmgeleri kolay ele geçirebilir şifreler olarak gören üçüncü şahıslar, Mualla'nın güçlü ve çarpıcı renk düzenlemeleri ile gerçekleştirdiği neşeli resimlerini örten renkli dünyayı kazımaktan korkuyorlar. Acıyla yaşama sevincinin aynı bedende nasıl buluşabileceğine dair yaralayıcı bir ironi taşıyor bu resimler. Mualla'nın boyadığı her şey baştan aşağı insanı hedef alıyor. Yemek yiyen (Natürmortlarındaki yiyecekler aynı zamanda karnına girecek olan nimetler), acı çeken (bedeniyle barışık kaç nü'sü var Mualla'nın?), melankolisi yüzüne sinmiş (portrelerindeki ifadelerin neredeyse hepsi aynı yaralayıcı bakışa sahip), açık havada güneşin tadını çıkaran (sokak resimlerinin çoğunda güneş, iyileştirici bir doğallık olarak var) insanları anlatıyor Mualla. Değiştiremeyeceği dünyayı olduğu gibi kabul ediyor. Çoğunlukla sevmediği bürokratlara, sırtından para kazanan ikiyüzlülere sinirlenip küfrediyor ama hayatın bu çelişkiler ve güzellikler üzerine kurulu olduğunun farkında. Çilekeş bir yaşantısı olmuş, bu kesin. Ama mutlu olduğu anları başkalarıyla paylaşmaktan çekinmiyor.

Onun sanatının en dikkat çekici yönü bence resimlerinin yapılış anını gösteren hızı. Şüphesiz dünyayı ruhunda ters yüz eden Fovist akım kaynaklı, dışavurumcu bir hız bu. İzleyenleri gördüklerinin kesinliği konusunda şüphe duymaya davet eden keskin bir bakış. Görünüşün aldatıcı olduğunu, sanatçının bu aldatıcılık ile uğraştığını hatırlatmak isteyen, kısmi bir reddedişten söz ediyorum. Dünyanın resim olmak için yeterli olmadığını düşünen bir damar bu. Kesin olan şu ki, Mualla hiçbir zaman gördüğünü boyamıyor, böyle bir kaygısı yok zaten. Gözlemlediklerinden arta kalanı, içinde biriken dışarıya taşıyor. Anlık görünümler bir resimden diğerine sıçrayarak ilerliyor. Birbirine benzer birkaç resmini yan yana koyduğumuzda, bir kompozisyondaki sahnelemenin bir sonrakine farklı bir anla aktığını görmek mümkün. Zamanın içerisinde çekip alınan ama ressamın belirlediği yeni bir zamana indirgenen bir an bu. Takibi ve karşılaştırılması, ancak kendi bütünlüğüne

ait bir zaman sorunu olarak işliyor. Hız ise, zaman üzerinden ressamın varlığına işaret ediyor. Ressam şimdi, şu an, bu resmi bitirdi, bitiriyor.”⁷⁹

Aynı katalogda Haşim Nur Gürel ise Fikret Mualla'nın sanatını şöyle tanımlamaktadır:

“Fikret Mualla'nın yapıtının bütünü değerlendirildiğinde, ‘özlemle dışarı bakış’ ile ‘acı ile içe dönüş’ün, ‘gerçeğin bin bir katlanılmaz yüzü’ ile ‘düşlere kaçışın baştan çıkarıcılığı’nın çelişkisi hissedilebilir. Onun çalışmalarını değerlendirirken, çevresindeki olağan koşuşturmacalar içerisindeki kent insanlarını ‘dış’ı resmeden yapıtları ile kendi yüreğinin ve belleğinin kıpırtılarına, unutulamayan anların, yılların anılarına odaklı ‘iç’e bakan resimlerini birbirinden ayırt etmek gerekir.”⁸⁰

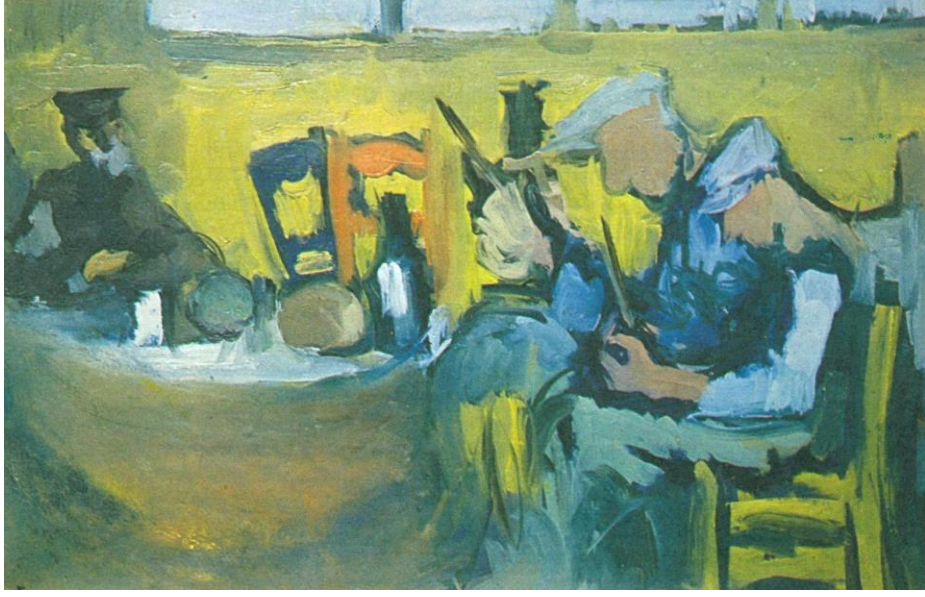


50. Fikret Mualla Saygı, “Kadınlar”, kâğıt üzerine guvaj, 50x70 cm.

(Sezer Tansuğ, *Türk Resminde Yeni Dönem*, Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul, 1990. Resim 8.)

⁷⁹ Cem İleri (yayına hazırlayan), *Fikret Mualla*, İstanbul Modern, İstanbul 2005, s.23,24.(Metinler: Ali Akay- Levent Çalkoğlu-Haşim Nur Gürel)

⁸⁰ A.g.e., s.19.



51. Fikret Mualla, “Okuyanlar”, 1944, tuval üzerine yağlıboya, 38x55 cm.,
(Özel Koleksiyon).

(Sezer Tansuğ, *Çağdaş Türk Sanatı*, Remzi Kitabevi Yayınları, İst. 1991, s.254)



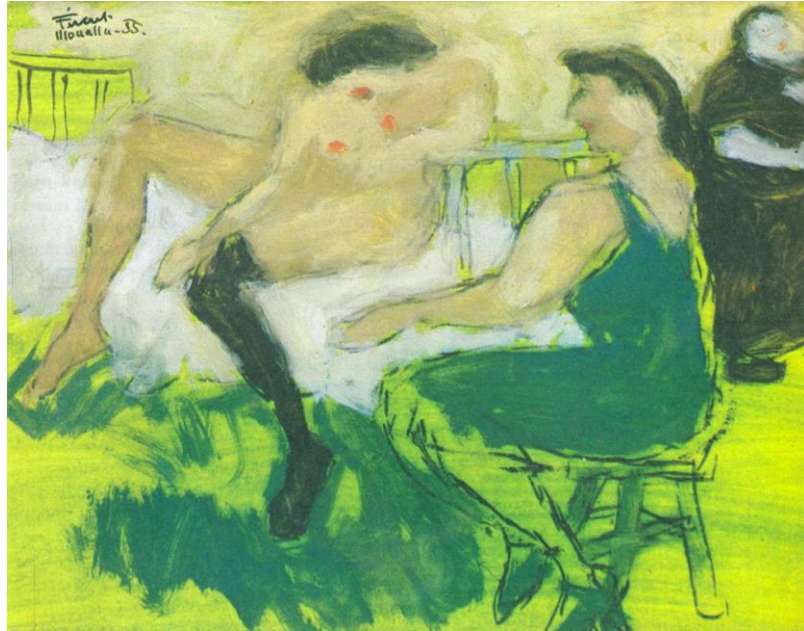
52. Fikret Mualla, “Oturan Kadın”, 1953, kağıt üzerine suluboya, 27x20 cm.,
(Özel Koleksiyon)

(Kaan Özkan (yayına hazırlayan), *Su Resimleri: Süleyman Seyyid'den Günümüze Türk Resminde Suluboya*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul Kasım 2001, s.94)



53. Fikret Mualla, “Portre”, 1953, kağıt üzerine suluboya, 25x18 cm.,
(Özel Koleksiyon).

(Kaan Özkan (yayına hazırlayan), *Su Resimleri: Süleyman Seyyid'den Günümüze Türk Resminde Suluboya*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul Kasım 2001, s.95)



54. Fikret Mualla, “Sermaye Kadınlar”, tuval üzerine yağlıboya, 21x27 cm.,
(Özel Koleksiyon).

(Sezer Tansuğ, *Çağdaş Türk Sanatı*, Remzi Kitabevi Yayınları, İst. 1991, s.255)

Nurullah Berk ve Orhan Koloğlu, 1971 Milliyet yayınlarından çıkan Fikret Mualla, Hayatı, Sanat Eserlerdi adlı kitabın 84. sayfasına yer alan, Rıhtımdaki Kitapçı ve Notre-Dame Katedrali adlı eseri için Şunları yazmaktadırlar:

“Yine kırmızının egemenliğinde tipik bir Paris görünüŐü. Muallâ plastik güzellik diyebileceğimiz biçim güzelliğini, olgunluğunu aramıyor. Onca, bir tabloyu dolduran nesnelere, birbirlerine denk ya da karşıt küçük planlardan yapılı olmaktan çok tmleri ile ele alınacak renk lekeleridir. Bu bakımdan ressamımıza ‘Ekspresyonist’ diyebiliriz. Tablo her parçanın ötekini tamamladığı bir ‘mimari’ değil, fiŐkırıŐ halindeki çizgi ve renklerin tümünden doğan fiziksel bir etkileme aracı.”⁸¹



55. Fikret Mualla, “Notre-Dame Katedrali”, 1952, tuval üzerine yağlıboya, 33x40 cm., (Mukadder Sezgin Koleksiyonu), İstanbul.

(Nurullah Berk, Orhan Koloğlu, *Fikret Mualla Hayatı, Sanatı, Eserleri*, Milliyet Yayınları, İstanbul, 1971, s.84.)

⁸¹ Nurullah Berk, Orhan Koloğlu, *Fikret Mualla Hayatı, Sanatı, Eserleri*, Milliyet Yayınları, İstanbul, 1971, s.84.

Zeki Faik İZER (15 Nisan 1905 İstanbul - 12 Aralık 1988 İstanbul)

1923'te Sanayi-i Nefise'ye kaydoldu. 1928'de Avrupa sınavını kazanarak Paris'te Andre Lhote ile çalıştı. 1932 yılında Türkiye'ye döndü. Gazi Eğitim Enstitüsü'nde çalıştı. 1933'te yakın arkadaşlarıyla d Grubu'nun kurulmasında görev aldı. 1945'te İsmail Hakkı Oygur Galerisi'nde ilk kişisel sergisini açtı. 1948'de İDGSA Müdürlüğü'ne getirildi. 1951'de Akademi'de Türk Sanat Tarihi Enstitüsü'nü kurdu. 1961'de Guggenheim Vakfı ödülllerinden birini aldı. Zeki Faik İzer'in resimlerini 1950'de başlayarak serbest soyutcu bir anlayışı renkçi bir palet doğrultusunda geliştiren İzer'in, Türkiye'de soyut anlayışın öncüleri arasında özel bir yeri vardır.⁸²

Renk lekelerinin önceden hesaplanmamış etkisi uyandıracak şekilde yapıtlarında dış görünüşte arındırılmış lekecilik/taşizm tekniğine yönelmiştir.⁸³

Tomur Atagök, Zeki Faik İzer ile ilgili sergi katalogunda şöyle bahsetmektedir:

D grubunun kurucularından Zeki Faik İzer (1905), kuşkusuz Türk resim sanatının en büyüklerindedir. Onun doğuştan sanatçı kişiliği, samimi ve araştırmacı tavrı ile gelişmiş Türk resminde soyuta yönelişin en güçlü ifadelerini oluşturmuştur. İzer sürekli bir arayış ve çalışma temposu ile anıtsallığı lirizmle bütünleştirmiş, ritmik, hareketli fırçası ile devingen kompozisyonlar yaratırken, soyut resmin dilini 'İzer'leştirmiştir. Somut ya da soyut yaptığı desenler İzer'in tüm dönemlerinde önemli aşamalara yol açmıştır. Önce Batı, sonra Doğu özellikle Japon, Çin, Türk, İslam sanatına olan ilgisi onun desenlerinde yerini bulurken, İzer'in sanatını besleyip güçlendirdi. 1929-1930'da siyahlı-beyaz form çalışmalarını, 1931'de renge yönelişi izler. 1933'te başlayan neoklasik üsluplaşma, 1937-1943 yıllarında hocalığı nedeniyle afiş ve fotoğrafla olan yakın ilişki, Avrupa'ya görevli olarak seyahatleri, 1946-1947 yıllarındaki büyük tablo çalışmalarıyla sonuçlanır. İDGSA'daki eğitim ve idari görevine rağmen, 1953'ten itibaren yarı fovist-empresyonist resimleri gerçekleştirdiği bir dönemi yaşar İzer. 1960'lar soyut resmin Türkiye'de tartışılmaya başladığı bir dönemdir. İzer, ise 1961'den itibaren çelişkili görülebilecek yapıtlar vermişse de daha 1947'de başlangıcına şahit olduğu soyut resim anlayışını

⁸² Kaya Özsezgin, *Görsel Sanatçılar Ansiklopedisi*, Doruk Yayıncılık, İstanbul, 2010, s.303; Zeki Faik İzer konusunda ayrıntılı bilgi için ayrıca bkz. Gül İrepoğlu, *Zeki Faik İzer*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2005..

⁸³ Ahmet Kamil Gören, *50. Yılında Akbank Resim Koleksiyonu*, Akbank Kültür ve Sanat Kitapları, 66, İstanbul, 1998, s.86.

araştırarak yarım kalmış düşünce ve amaçlarını sonuçlandırmaya gider. 1963'te Uzakdoğu sanatını tanıyarak Japon, Çin, Türk ve İslam eserlerinden kaynaklanan desen anlayışını geliştirir. 1971'de emekli olarak Paris'e giden sanatçının 1976 yılına kadar yapmış olduğu kolajlar form ve renk araştırmasının yapıldığı yeni bir dönemi oluşturur. 1976'dan itibaren ise televizyon ekranında çalıştığı hareketli formların yine Nice'te doğadan yaptığı çoğunluk çizgi desenlerden bir dönemi; 1982'de realize ettiği halılar dönemini izler. Bu halılar ise desen, form, renk ve ritimleri ile Paris'te yaptığı kolajların sentezi ve sonucudur. Desenlerde yaşamın izlerini yakalayan izleyici, kolajlarda Zeki Faik İzer'in soyut dünyası ile karşı karşıyadır. Sanatçı o desenleri yaşamın ritmini yakalamak için yaparken, kolajlardaki renk ve biçimlerle gönlündeki dünyayı ortaya koymuştur. Dış dünyaya referans vermeyen bu çalışmalar Zeki Faik İzer'in vardığı özgürlüktür. Sanatçı, 'Soyut, bir gaye midir?' diye sormakta: 'Yoksa bir tablo, bir gülün tasviri midir? Yapılmıştır, ama gaye yalnızca o değildir. Tabi ki bir vaka'ı hikaye etmek için yapılmış çok eser vardır. Konu bir sanat eseri için hareket noktasıdır, vesiledir. Lakin bu gaye, bir hedef değildir. Asırlar, devirler, memleketler değişmiş, insanlar birbirlerini kırmış, gücendirmiş, suçlamış, hatta çatışmalara yol açmıştır. Bu çatışmadan ancak sanat değerini taşıyan plastik unsurlar kalmış, konuların tesiri silinmiştir. Ancak eser, insan düşüncesi, hassasiyeti, ifadesi olarak bugüne kalmıştır.'

'Ayrıca soyut eser yapmakla mesele hallolmuyor, mesele ortaya tam bir eser çıkarmak. Bunun için ise iki taraf lazım. Yapan ve seyreden onların kültür ve anlayışı. Bu iki kişi hazır olmadıkça soyut resmi anlamaya imkan yok. Ben de bir dönem Kandinsky'i tanıyıp, soyut resim yapıp yine de onu tam olarak anlamamıştım.'⁸⁴

M. Sıtkı Erinç'in editörlüğünü yaptığı Zeki Faik İzer adlı kitapta, Özdemir Altan Zeki Faik İzer'in resmini şöyle tanımlamaktadır:

"Türk resmi Amerika'da 1940 civarında hareketle geçen soyut ekspresyonist sanatın değerlendirilmesinde her zamanki gibi gecikmiş durumdadır. Sanatın başkenti Paris'te durum aynıdır. Zaten daha epeyce bir dönem arasında İzer'in de olduğu geniş bir sanatçı çevresi 'Fransa'dan, İspanya'dan, İtalya'dan ressamlar çıkar.

⁸⁴ Tomur Atagök, *Zeki Faik İzer, 1905-1988, Sergi Katalogu* (12 Ocak-28 Ocak 2003), Kare Sanat Galerisi, 2007, s.,2.

Amerikalıdan ‘hayır’a inanmaktadırlar. Böylece bir süre sonra fark edilecek ki, Fransız non-figurative resmi sert espasa ayak uyduramamıştır. Matisse ve Marcel Duchamp’ın Fransız olmalarına rağmen sanatıyla kişisel yapısı arasında rekor derecede benzerlikler olan İzer, sürekli olarak organik formda her boya lekesinde farklı espasta ve genel olarak figure yaklaşırken lirik veya metafizik (bu çelişki değil mi) soyutlaşınca ekspresyonisttir.”⁸⁵

Aynı eserde Adnan Turan ise Zeki Faik İzer’in resimlerini şöyle tanımlamaktadır: “1958’de Brüksel Dünya Fuarı’nda ‘50 Ans d’Art Moderne’ (Modern Sanatın 50. Yılı) adlı uluslararası bir sergi açılır. Bu sergiye Türkiye’den Zeki Faik İzer’in, Cevat Dereli’nin ve heykeltıraş İlhan Koma’nın eserleri seçilerek ülkemizi temsil etmek üzere gönderilir. Ben o yıllarda Avrupa’da öğrenci olduğum için kalkıp Brüksel’e gitmiş ve gerçekten büyük bir olay olan bu büyük sergiyi ve bizim sanatçılarımızın eserlerini görmüştüm. Katalogun 105. sayfasında Zeki Faik’in “Musique” adlı 1947 tarihli boyutları belirtilmeyen bir resmi de siyah beyaz olarak basılmıştır. Cevat Dereli’nin de bir peyzaj resmi bu katalogda yer almıştır. Zeki Faik’in resminde hamur bir boya ile müzik yapan dört figür ekspresif (dışavurumcu) bir biçimde boyanmıştır. Onun bu anlayıştaki bir resmi de Cevat Mahmut Altar’ın Ankara’daki evinde görmüştüm. Bu resimlerde Zeki Faik İzer oldukça rahat bir boyamaya ulaşmıştır.”⁸⁶

⁸⁵ M. Sıtkı Erinç (Editör), *Zeki Faik İzer*, Türkiye Halk Bankası Yayınları, Ankara, 1990, s.56.

⁸⁶ A.g.e., s.56.



56. Zeki Faik İzer, “Nü”, kağıt üzerine suluboya, 24x33 cm., (Özel Koleksiyon).
(Kaan Özkan (yayına hazırlayan), *Su Resimleri: Süleyman Seyyid’den Günümüze Türk Resminde Suluboya*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul Kasım 2001, s.120)



57. Zeki Faik İzer, “Kelebek”, 1963, kağıt üzerine suluboya, 28,5x44 cm.,
(İpek-Ahmet Meray Koleksiyonu)

(Kaan Özkan (yayına hazırlayan), *Su Resimleri: Süleyman Seyyid’den Günümüze Türk Resminde Suluboya*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul Kasım 2001, s.119)



58. Zeki Faik İzer, “Nü”, 1965, kağıt üzerine suluboya, 22x29 cm.,
(İpek-Ahmet Meray Koleksiyonu).

(Kaan Özkan (yayına hazırlayan), *Su Resimleri: Süleyman Seyyid'den Günümüze Türk Resminde Suluboya*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul Kasım 2001, s.118)

Gül İrepoğlu, Zeki Faik İzer, 1905-1988 Sergi kataloğundan, İzer'in resimlerini şöyle anlatmaktadır:

“Zeki Faik İzer, zaman içinde artan bir hızla uluslararası düzeyde yapıtlar verilen ülkemizde, gelişmekte olan çağdaş resim sanatı kavramını yaratan öncü sanatçıların başında gelmektedir. Sanatçı, 1928 yılında Sanay-i Nefise Mekteb-i Âlisi'nin en başarılı resim öğrencisi olarak Paris'e eğitime gönderilmiş, Paris'te devam ettiği Antré Lhote Atölyesi'ni ve Paris'in sanat dolu ortamını en iyi biçimde değerlendirerek kendini yetiştirmiş ve 1933 yılında sanatçı arkadaşlarıyla birlikte İstanbul'da çağdaş sanatı yerleştirmeyi hedefleyen D Grubu'nu kurmuştur. Zeki Faik'ten başka Nurullah Berk, Elif Naci, Cemal Tollu, Abidin Dino ve Zühtü Müridoğlu'ndan oluşan D Grubu, işlevini gerçekleştirerek o dönemdeki resim ve heykel sanatına tazelik getirmiş, çağdaş sanatı gündemde tutmayı başarmıştır.

Zeki Faik, değişikliklere açık genç bir ressam olarak İkinci Dünya Savaşı sonrası Paris’inde soyut resim ile karşılaştığında, bu dönem noktası niteliğindeki karşılaşma kendisini sarsmış, ancak sanatçı bunu hazmetmeden resmine yansıtmayarak, bu çarpıcı kavrama hazırlık aşamalarından sonra, kendi kişiliğinin ağırlığını duyumsayarak yaklaşmış ve giderek belli bir konudan ya da düşünceden yola çıkarak; doğayı tümüyle göz ardı etmeksizin soyut anlatıma yönelmiştir. Yıllar geçtikçe kendini daha da geliştiren sanatçı, soyut resim anlayışını benimseyerek henüz yenilikleri kabullenmesi kolay olmayan ülkemiz sanat ortamında, yalnızca kendi sanatsal ‘doğru’larının doğrultusunda, duraksamadan ilerlemeyi bilmiştir.

Gözünü ve beynini zengin görsel yaşantılarla beslemek yolunda her olanağı değerlendiren ressam, yaratma coşkusuyla yüklü benliğindeki imgeleri tuvale aktarırken desen sorununun üzerinde titizlikle durmuş; en güç düzenlemeleri en uyumlu biçimiyle ortaya koyma çabası, tuvalindeki parlak kırmızıları, güneş ışıklı sarıları, gökyüzünden alınma mavileri, yaşam dolu pembeleri, morları, yeşilleri ile uzlaştırıcı pastel tonlarında ustalıkla kendini bulmuştur.

Zeki Faik İzer, resim olayına, belli bir akımın esiri olmaksızın, kesin kurallara bağlanmaksızın eğilmesiyle; kendi sanatsal kişiliğinden hiç bir zaman ödün vermemesiyle ve resim sanatına çeşitli bakış açılarına açık, yenilikçi tutumuyla Türkiye’deki sanat dünyasına yeni bir soluk, yeni bir boyut getiren sanatçıdır. 1960’lardan başlayarak, anıtsal soyut çalışmalarıyla bu alanda ağırlığını koyan sanatçı, ilerleyen yıllarla atılımcı tutumunu sürdürmüş; soyut resmin Türkiye’deki babası sayılabilecek bir ressam kimliği kazanmıştır. Zeki Faik İzer, gerek dinamik çalışma temposuyla, gerekse sanatında yalnızca sanat uğrunda çaba harcamasıyla, örnek alınan bir sanat adamıdır.

1942 yılındaki 4. Devlet Resim ve Heykel Sergisi ile 1956 yılındaki 18. Devlet Resim ve Heykel Sergisi birincilik ödüllerinin yanısıra, 1961 yılında New York Guggenheim Sergisi Türkiye ödülüne lâyık görülen; 1958 Brüksel Öncüler Sergisi, Sao Paolo Sergisi, 1964 Marzotto Sergisi gibi uluslararası sergilere Türkiye adına katılan İzer’in resimleri, dünyanın önde gelen çağdaş ressamlarının yapıtlarının yer aldığı; dönemin dünya çağdaş sanatının gelişim göstergesi olan bu sergilerde ülkemiz sanatının yüksek düzeyli temsilcisi olarak beğeni toplamıştır. Zeki Faik İzer imzalı her kişisel sergi ise, sanat dünyamızda çok yönlü düşünebilen, çok yönlü anlatımlara gidebilen bir sanat zekâsının gelişim çizgisinin, öğretici bir yansıması niteliğini taşımıştır. Sanatta tekdüzeliğe karşı olan tutumu, İzer’i sürekli yeni atılımlara

götürmüştür: 1970'lerde kolaj tekniğindeki çalışmalarında, keskin renklerin oluşturduğu kıvrak formların esprisine uzanırken, 1980'lerde Türk sanatının anıtsal desenlerini halı tekniğinde uyguladığı, sanatımızın kaynaklarından esinlenerek, kendi anlatımıyla 'Türk halılarındaki desen imparatorluğu'na ulaşma çabalarının eşsiz ürünleri olan halılarıyla tuvalin dışına taşımış, renkli iç dünyasını halının dokunsallığına taşımıştır. Kısacası İzer, tüm yapıtlarında sanatın kendine özgü mantık ve felsefesine dayanarak, duygu ve düşüncelerini ortaya koyabilmiştir.

Zeki Faik İzer'in, sanat tarihi üzerine olan derin bilgisi; çevresine ve sanat yapıtlarına her zaman hem ayrıntıyı, hem tümü aynı değerde algılayarak, görülmesi gerekeni görerek bakabilmesi ve sanatçı duyarlığı ile birleşen deneyimi, sanatsal kişiliğine belirleyici bir anlam katan özelliğini kazandırmıştır: Geçmişten ve yaşanan zamandan; dünyadaki sanat olayının esprisinden esinlenmeyi bilmek, sanatı doğru yorumlayabilmek... Geleneksel ile çağdaşın sentezini, yapıtlarında kişiliğinin damgasını vurarak sunan usta, Batı ile Doğu kültürünü gereğince özümsemiş; benliğinde özgün bir tavra varabilmiş ender Türk ressamlarından. Sanatçının Doğu ile Batı sanatı arasında kurmuş olduğu çağdaş köprü, son olarak yapıtlarının 1990 Haziran ayında Tokyo'da, Türk-Japon ilişkilerinin yüzüncü yılı kutlamalarında sergilenmesiyle canlanmıştır.

Zeki Faik İzer'in Türk sanat yaşamına bir eğitimci ve yönetici olarak da yoğun katkıları olmuştur. İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde 1937 yılından başlayarak önce fotoğraf ve afiş atölyelerinde öğretmenlik yapan İzer, 1948 yılından, emekli olduğu 1968 yılına kadar resim bölümünde öğretim üyeliği görevinde bulunmuş, bu kurumda çağdaş resmimizin önde gelen bir çok ressamını yetiştirmiştir. 1948-52 yılları arasında, Akademi'de müdürlük yaptığı süre içerisinde eğitim programlarının kapsamını genişletmiş; heykel bölümünde Belling'in yanısıra Türk heykeltıraşlarına da görev vermiş, Akademi yangınında ortadan kalkmış olan Akademi kitaplığını tekrar kurma işinin üzerinde ısrarla durmuş, öğrencilerin dünya sanatını olabildiğince çok tanımalarının önemini göz önüne alarak kitaplığa onbin kitap kazandırmış, öğrenci çalışmaları için Avrupa'dan çok sayıda alçı heykel getirtmiş ve yangın geçirmiş olan Akademi binasının onarımı için çaba göstermiştir. İzer, bu dinamik yöneticiliği sırasında Türk Sanatı Tarihi Enstitüsü'nü de kurarak Akademi'deki yoğun sanat ortamı içerisinde sanatımızın köklerine eğilme düşüncesini uygulamaya koymuştur.

Zeki Faik İzer'in eğitimciliği ise ayrıca üzerinde durulması gereken bir yönüdür. Yaşamı boyunca kusursuzu amaçlayan bir ressam ve bilgide sınır tanımayan bir sanat adamı olarak, her şeyden önce kendi geniş kapsamlı sanat ve sanat tarihi bilgisini durmaksızın artırmaya çalışmış; deneyim ve birikimlerini çevresine aktarmış, öğrencilerini sanata ve dünyaya yönelik geniş görüş açılarıyla donatarak sanatsal kişiliğin gelişimini desteklemiş, yaratma coşkusu açılarak onları zengin dünyalara yöneltmiş ve öğretme eyleminden büyük haz almış bir hocadır.

Hep enerji dolu, taze düşünceler peşinde oluşu, büyük sanatçının sürekli gençliği yakalayabilmesini sağlamış; bedeni yaşlansa da ruhsal olarak neredeyse giderek gençleşmesine yol açmış, çok sevdiği ve yaratıcılığının itici güçlerinden olan dansın ve müziğin sonsuzluğu örneği, müzikalite yüklü yapıtları da tükenmesi olanaksız bir canlılığa kavuşmuştur. Komple bir sanatçı özelliklerini kendisinde toplamış, güçlü ve özgün sanatsal kimliğe ulaşmış bir form ve renk ustası olan Zeki Faik İzer'i çağdaş Türk sanatının atılım simgelerinden biri olarak nitelendirmek yerinde olacaktır.⁸⁷

⁸⁷ Gül İrepoğlu, *Zeki Faik İzer, 1905-1988, Sergi Kataloğu*, Meteksan Anonim Şirketi, Ankara, Aralık 1990, s.2-4.

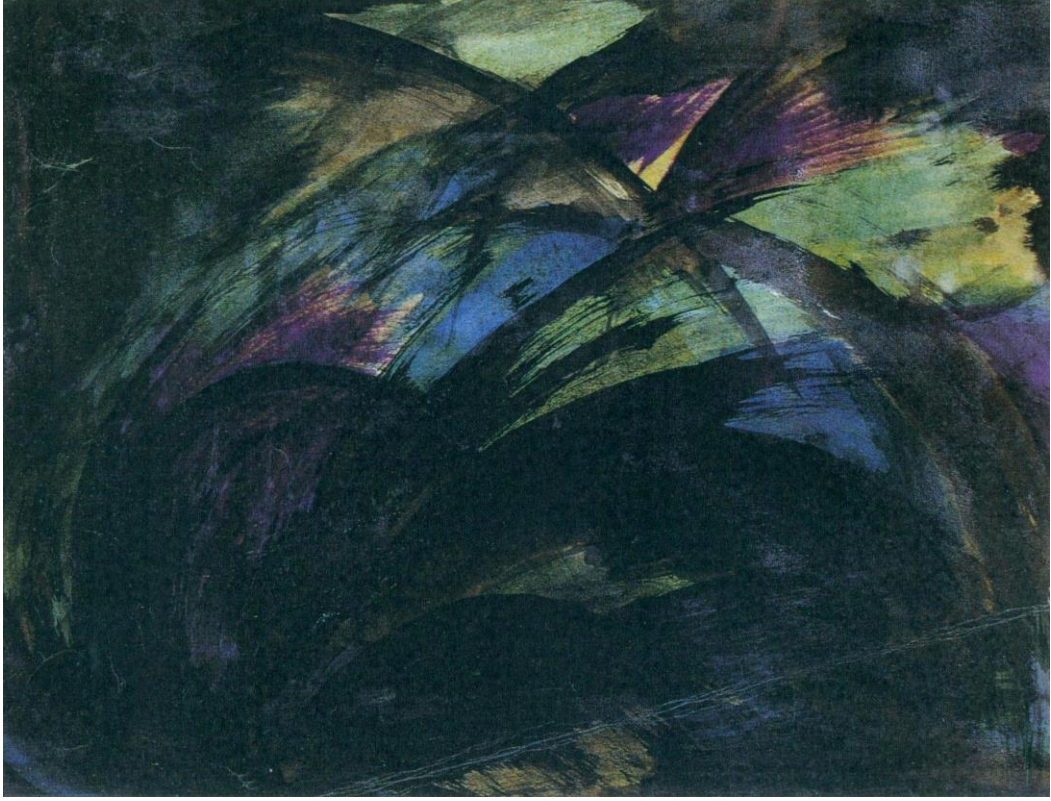
Halil DİKMEN (1906 İstanbul – 1964 Ankara)

1972 yılında Sanayi-i Nefise Mektebi resim bölümünü bitirdi. 1928 Paris'e giderek üç yıl eğitim aldı. Paris'te Albert Laurens ile çalıştı. 1947-1961 yılları arasında İDGSA'da hocalık yaptı. Cumhuriyet Halk Partisi tarafından düzenlenen yurt sergilerine Giresun'dan katıldı. 1943'teki 5. DRHS'de bu yöreden yaptığı resimlerle ikincilik ödülünü aldı. Halil Dikmen dönemin yenilikçi kuşağı arasında yer almaktadır. 1960'tan sonra yaptığı kompozisyonlarda, kübist eğilim giderek ağır basmaya başlar.⁸⁸

Yapı Kredi Kültür Yayınlarının hazırladığı, Halil Dikmen adlı kataloğda Kemal İskender, Halil Dikmen'in resimleri için şunları yazmaktadır: “Gerçekte figüratif ve soyut Halil Dikmen arasında biçimsel olarak büyük bir fark yoktur. Biçimsel özellikler her iki yaklaşımda da bir ve aynı şeylerdir. Yalnız Dikmen'in sentetik kübizm ve konstrüktivizm kökenli bir biçim anlayışı sergilediği soyut yapıtlarında figüratif döneminin kuruluş altyapısı daha geometrik bir dönüşüme uğramış, ışığın biçim belirleyen etkisi yerini birbiri ile kesişen ya da yer yer çakışan geometrik biçimlerin oluşturduğu istiflere bırakmıştır.” Halil Dikmen'in son dönem eserlerinde soyut dışavurumcu bir tarz görülmektedir.⁸⁹

⁸⁸ Kaya Özsezgin, *Görsel Sanatçılar Ansiklopedisi*, Doruk Yayıncılık, İstanbul, 2010, s.184.

⁸⁹ Veysel Uğurlu, *Halil Dikmen*, Sergi Kataloğu, Yapı Kredi Kültür Yayınları, İstanbul, 1994, s.11.



59. Halil Dikmen, “Soyut Düzenleme”, karton üzerine karışık teknik, 24x32 cm.
(Veysel Uğurlu, *Halil Dikmen* Sergi Kataloğu, Yapı Kredi Yay., İstanbul, s.45)



60. Halil Dikmen, “Düzenleme”, karton üzerine karışık teknik, 35x49 cm.
(Veysel Uğurlu, *Halil Dikmen* Sergi Kataloğu, Yapı Kredi Yay., İstanbul, s.46)

Ercümend KALMIK (1908 İstanbul, Kadıköy 1971 İstanbul)

1937 yılında İDGSA mezun oldu. 1938 yılında Fransa’da Andre Lhote Akademisi’ne yazıldı. İlk kişisel sergisini 1951 yılında Eminönü Halkevi’nde açtı. 1954 İtalyan hükümetinin bursuyla çalışmalarını İtalya’da sürdürdü. Ölümünden dört yıl sonra (1975) İDGSA salonunda toplu sergisi düzenlendi. Ercümend Kalmık’ın eserlerinin kübist estetikten çok, fouve estetiğine bağlı görüldüğü resimlerini, Kalmık esprisi olarak tanımlayabileceğimiz yer yer kübist ayrıntılar ve renkçi bir yaklaşım içeren dönemi izler.⁹⁰

Ercümend Kalmık için Zahir Güvemli, Vatan Gazetesi’nde şunları yazıyordu: “Bu sergide, ressamın desen, müstakil sergisinin üstünden epey zaman geçtiği ve arada topu topu bir defa daha eser teşhir ettiği için midir, yoksa seyahatleri ve çalışmaları neticesi midir, başlangıç ve son birbirinden epey farklı. O zamanların tamamıyla empresyonist görüşlü ve illüstrasyon tarzına geniş yer veren ressamından, şimdi ancak bazı resimlerinde, bilhassa desenlerinde o süsleyici izler kalmış. Ercümend Kamlık değişmiş. Sağlam bir desene dayanan bu değişme, onun için iyi mi olmuş kötü mü? “Gondollar”, “Plaj” gibi resimlere bakılırsa iyi. Tamamen zihni olmak, bir hesap ve bilgi eseri olmak vasfındaki birkaç resmine bakılırsa, fena. Kalmık’ın yapmak istediği şey, zannederim şu mücerret resimle figürü bağdaştırmak. Sergisini dolduran resimlerin çoğunda bu gayret açıkça görülüyor. Yalnız bazılarının, çizgilerle bölünme yüzünden parçalanan satırları, kompozisyon itibariyle tam, vuzuhlu bir muvazeneyle ulaşmadığından, renklerin tatlı ahengine rağmen mücerrete yaklaşma gayreti başarısızlığa yöneliyor. En çok, dış gerçeği zemin olarak alıp da ona hendeseyi tatbik ettiği, onu mücerret planlara böldüğü zaman daha güzel netice alıyor. Gondollarda, oturan kadın portresinde görüyoruz bunu. Ama, kendini hislerine bıraktığı zaman, yani bilgiyi, akıl ve hesabı ikinci plana atıp içinden geldiği gibi rahatça, serbestçe davrandığı zaman, bence onun en iyi neticelerini ortaya koymaktadır.”⁹¹

⁹⁰ Kaya Özsezgin, *Görsel Sanatçılar Ansiklopedisi*, Doruk Yayıncılık, İstanbul, 2010, s.311.

⁹¹ Sıtkı M. Erinç, *Ercümend Kalmık*, Meteksan A.Ş. Yayınları, Ankara, 1991, s.46.



61. Ercüment Kalmık, “Oyuncakçı”, 1969, tuval üzerine yağlıboya, 121x100 cm.

(Sıtkı M. Erinç, *Ercüment Kalmık*, Meteksan A.Ş. Yayınları, Ankara, 1991, s.139)



62. Ercümen Kalmık, “Ağaç”, 1969, tuval üzerine yağlıboya, 54,5x50 cm.
(Sıtkı M. Erinç, *Ercümen Kalmık*, Meteksan A.Ş. Yayınları, Ankara, 1991, s.136)



63. Ercüment Kalmık, “Yelkenliler”, tuval üzerine yağlıboya, 100x150 cm.,
Ankara Resim Heykel Müzesi.

(M. Sıtkı Erinç (Editör), *Zeki Faik İzer*, Türkiye Halk Bankası Yayınları, Ankara, 1990, s.181)

Selim TURAN (1915 İstanbul - 1994 Paris)

1935 yılında İGDSA bitirdikten sonra 1947 Fransız hükümetinin bursuyla Paris'e gitti. Uzun yıllar Paris'te kaldı. "Salon de Mai" ve "Yeni Gerçeklikler" sergilerine katıldı. Selim Turan "yarattığım kadar bozmaktayım" sözünün sahibidir. Çağdaş Türk resim sanatının soyutçu yöndeki çalışmalarıyla öncülük yapan kuşak üyeleri arasında yer alır.⁹²



64. Selim Turan, "İsimsiz", 1951, kağıt üzerine suluboya, 24x47 cm.

(Kaan Özkan (yayına hazırlayan), *Su Resimleri: Süleyman Seyyid'den Günümüze Türk Resminde Suluboya*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul Kasım 2001, s.153)

Tuğray Sanat Galerisinin Nisan 1992 yılında yayınladığı sergi kataloğunda, Özan Erkılıç, Selim Turan'ın resimleri için şunları yazmaktadır: "Modern Türk Resim Sanatının tarihsel serüveni içinde 'Non-figüratif' resmin ülkemiz sanatçıları tarafından bilinçli olarak seçilişi, yazılıp-çizilmesi, üzerine düşünceler oluşmaya başlaması, 1947'li yıllara rastlar. İşte o tarihlerde Fransa Hükümetinden burs alarak Paris'e giden Selim Turan, orada non-figüratif resmin ilk örneklerini verecek ve Batı'nın paralelinde yurdumuzda gelişmeye başlayan sanat hareketlerine öncülük yapacaktır. Soyut resim anlayışına farklı boyut kazandıran sanatçının, bu nedenle resim tarihimizdeki yeri ve işlevi önemlidir. Hatta Selim Turan için bir kilometre taşıdır diyebiliriz. II. Dünya Savaşı sonrası Batı'da çok ilgi gören ve alışlagelmiş sanat değerlerini kökten sarsan bu soyut resim anlayışını İbşiroğlu şöyle tanımlıyor: 'İç yaşantıların dolaysız yani nesnelere aracılığı olmaksızın dışa dökülmesi.' Gerek

⁹² Kaya Özsegin, *Görsel Sanatçılar Ansiklopedisi*, Doruk Yayıncılık, İstanbul, 2010, s.493.

Avrupa'da gerekse ülkemizde birçok tartışmalara ve kavram kargaşalığına neden olan bu yenilikçi hareketi benimseyen sanatçılarımızdan yurtdışında başta Selim Turan olmak üzere Fahrinüsa Zeid ve Nejat Devrim'i, İstanbul Akademi çevresinden de Zeki Faik İzer ve Sabri Berkel'i örnek gösterebiliriz. Selim Turan yarım yüzyılı aşan sanat yaşamında sürekli kendini yenileyen ve değişik arayışlara giren bir sanatçıdır. Yapıtları çok çeşitlilik gösterir ve geniş bir yelpazeyi kaplar. Uzun süredir içiçe yaşadığı Batı sanatını, geleneksel Anadolu kültürüyle ustaca kaynaştırmayı başarmış, kaligrafiyi anıştıran plastik biçimlemeleriyle figüratif olsun, soyut olsun tüm deneyimlerinde sentezci bir yetkinliğe ulaşmıştır. Özgün üslubu veengin kültür birikimiyle yaşadığımız çağa kalıcı değerler bırakan Selim Turan'ın yurtiçi ve yurtdışındaki birçok galeride, müzede ve koleksiyonerde yapıtları bulunmaktadır. Resmin yanı sıra Fransa'da çevre düzenlemeleri ve heykelleriyle de tanınan sanatçı bugün ulaşmış olduğu uluslararası üne bileğinin hakkı, yeteneği ve aklının ustalığıyla gelmiş ve her şeyiyle yaşamını sanatına adanmış bir sanatçıdır."⁹³

⁹³ Anonim, *Selim Turan*, Tuğray Sanat Galerisi, İstanbul 1992, s..13, 14 (Metinler: Erhan Karaesmen, Oğuz Karaesmen-Özay Erkılıç-Sema Olgaç-Neveser)

Nejad Melih DEVRİM (1923 İstanbul - 1995 Polonya)

Yazar İzzet Melih Devrim ile ressam Fahrelnisa Zeid'in oğludur. Galatasaray Lisesi eğitiminden sonra İDGA resim bölümünü bitirmiştir. 1946 yılında UNESCO'nun düzenlediği Modern Sanatlar sergisine, bir yıl sonra da Paris'te Türk sanatı sergisine katıldı. Paris'e yerleşerek Prof. Witmore'un yanında öğrendiği Türk hat ve Bizans Mozaik sanatından etkilendi. İlk kişisel sergisini Paris'te (Allard Galerisi'nde açtı). Doğa sanatı ve Fransız şiirsel soyutlamalarından etkilendi. Brüksel'de, Paris'te karma sergilere katıldı. New York'ta (Sultan Palace) kapsamlı bir kişisel sergi düzenledi. Haldun Dostoğlu'nun Galeri Nev sergi kataloğu için hazırladığı Nejad adlı katalogda, 1963 yılında Odense'de Westing Galerisi'de açılan sergisi için hazırlanan broşürünün önsözünde eleştirmen Jean Bouret, Nejad'ın Çin'e 1962 yılında yaptığı seyahat "Çin yolculuğu özellikle manzara karşısında onun birdenbire gözlerinin açılmasına neden olur." sözleriyle anlatır. Bouret şu sözlerle devam eder yazısına: "Rüzgarın aşındırdığı ve binlerce kilometre uzağa taşıdığı, köylülerin sepetlerine koyduğu ve başka yerlere götürdüğü, ekmeğini çıkardığı o kırmızı alüvyonlu topraklar; tembel ya da azgın o sarı sular, Buda heykelleri gibi modernleşmiş o gökyüzü, hepsi de Nejad'ın tualisi üzerine yeni, canlı vahşi bir uyum içinde, tiyatrodan anlatılan efsaneye eşlik eden dokunaklı ve acıklı müziğin ritminde yer buluyordu." Bu dönemde yapılan resimler her ne kadar Çin izlenimleri adı verilse de daha çok Çin gezisi dışavurumcu olarak yer alacaktır.⁹⁴

⁹⁴ Haldun Dostoğlu, *Nejad, 1923 - 1995*, Galeri Nev Yayınları, İstanbul, 2001.



65. Nejad Melih Devrim, “İsimsiz”, 1951, kağıt üzerine suluboya, 31x23 cm.,
(Özel Koleksiyon).

(Kaan Özkan (yayına hazırlayan) *Su Resimleri: Süleyman Seyyid'den Günümüze Türk Resminde Suluboya*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul Kasım, 2001, s.143.)



66. Nejad Melih Devrim, “Kompozisyon”, 1989, kağıt üzerine suluboya, 30x20 cm.,
(Özel Koleksiyon).

(Kaan Özkan (yayına hazırlayan) *Su Resimleri: Süleyman Seyyid'den Günümüze Türk Resminde Suluboya*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul Kasım, 2001, s.124.)



67. Nejad Melih Devrim, “Pembe-Sarı Kompozisyon”, 1973, kağıt üzerine suluboya,
60x47cm., (Özel Koleksiyon)

(Kaan Özkan (yayına hazırlayan) *Su Resimleri: Süleyman Seyyid'den Günümüze Türk Resminde Suluboya*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul Kasım, 2001, s.145.)



68. Nejad Melih Devrim, "Maria â Chartres", tuval üzerine yağlıboya, 80x65 cm.,
(Özel Koleksiyon).

(Haldun Dostoğlu, *Nejat, 1923-1995*, Galeri Nev Yayınları, Mas A.Ş. Yayınları, 2001, İstanbul, s.71)



69. Nejad Melih Devrim, 1947, tuval üzerine yağlıboya, 72x93 cm.

(Haldun Dostoğlu, *Nejat, 1923-1995*, Galeri Nev Yayınları, Mas A.Ş. Yayınları, 2001, İstanbul, s.72)



70. Nejad Melih Devrim, 1947, tuval üzerine yağlıboya, 54x64.5 cm.,

(Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası Koleksiyonu)

(Haldun Dostoğlu, *Nejat, 1923-1995*, Galeri Nev Yayınları, Mas A.Ş. Yayınları, 2001, İstanbul, s.72)

Lydia Harambourg, Nejad 1923-1995 Galeri Nev Yayınlarında 2001 tarihinde çıkan eserinde Nejad'ın eserlerini şöyle tanımlamaktadır:

“Renk ışık demektir. Bizans'ın mozaik sanatçıları bunu çok iyi bilirlerdi, zaten ışık yoğunluğunu yansıtmak için tıpkı daha sonra Orta Çağ Avrupası'nda cam ustalarının yapacağı gibi en değerli pigmentleri kullanmaktan kaçınmazlardı. Nejat Devrim'in çözmek istediği ve 40'lı yılların başında Bizans mozaiklerini kopya etmesine neden olan sır da, renklerin bu akışkanlığını yakalamayı ve aktarmayı sağlayan sırdır. Bu etki son derece çabuk özüm senerek bir figürasyona dönüşür. İlk tablolarını gerçekleştirmesi ve İstanbul'daki Yeniler Grubu'na katılması 1941 yılına denk gelir. O güne kadar öğrendikleriyle içindeki yeteneklerini tartışmasına yol açacak, aynı zamanda yaratıcı bir tutkunun içinde kendini bulacağı Paris'e gitmesinden iki yıl önce, 1944 yılında, Nejad'ın İstanbul'da gerçekleştirdiği kişisel sergisi, 'Bizans dönemi'ni gözler önüne serer.

1946 yılında, Paris hayatı yeniden keşfeder. Sanat ortamı da, bu kenti yaratıcılığın uluslararası merkezi yapmak, dünyanın dört bir yanındaki sanatçıları kendine çeken bir 'cazibe odağı' haline getirmek hakkına yeniden kavuşur. Bu zengin ve kamçılayıcı kozmopolit ortam, savaş sonrası yılların tartışılmaz en önemli yaratıcılığı, yani Paris Ekolü'nü oluşturur. Nejad da Paris'e geldiğinde, yaratıcı ve sanatsal ideallerin özgürce izlenebileceği ortamı çok kısa sürede keşfeder ve yeni gelişen bu oluşumla özdeşleşmek ister.

Resmin bütün ufku kaplayan ve her yönden gelen canlı etkileri ile karşı karşıya kalan Devrim, Doğu'ya ait köklerinin, evi gibi benimsediği bu yeni topraklarda işe yarayacağını biliyordu. Çünkü kendi kendini keşfetmeye başlayan bu genç adam, kimliğini farklı perspektiflerle içine girmeye başladığı ortama dahil olmasını sağlayan başka yeniliklere açarak oluşturuyordu. Nejad'ın yaratıcılık macerasının arifesinde ilk durağı olan Paris'e giderken inancı, varoluşunun tüm boyutlarını keşfetmeye çalışmaktı.

Yaratıcılık bekleyemezdi artık. Elinde bir diploması olmasa da olurdu. 23 yaşında hayalperest bu üniversite öğrencisi, cebindeki Amerikalı bizans tarihçisi Thomas Withmore'un tavsiye mektubunu en iyi biçimde değerlendirmeyi başarır ve 1946 yılının Eylül ayında, Alice B. Toklas'ın Gertrude Stein ile paylaştığı dairesine davet edilir. Ortama kısa sürede kabul edilen Nejad, Alice B. Toklas'ın öğleden sonraları düzenlediği edebiyat ve sanat toplantılarına katılır. Toklas'ın Devrim'i 'benim genç

Türk ressamım' diye tanıttığı Maratier adındaki galerici, bir yıl sonra onun ilk kişisel sergisini açar.

O dönemde Nejad, Grande Chaumière sokağındaki atölyesinde birbiri ardına resimler yapıyordu. Resim, çocukluğundan beri olduğu gibi şimdi de hayatının tam ortasına yerleşiyor tüm hareket ve düşüncelerini yönlendiriyordu. Anılar belleğinde yeniden canlanıyor, Münih, Köln, Postdam, Berlin'e yaptıkları seyahatleri sırasında, annesi ile gezdiği müzeleri ya da daha yakın tarihte 1943-1944 kışında, 14. yüzyıl Bizans mozaikleri hazinesinin en güzellerini barındıran Kariye Camii'ne kapandığı günleri hatırlıyordu. Picasso imzalı Gertrude Stein portresi, Braque ve Juan Gris'nin kübist eserlerinin katı estetiği karşısında, hat ve İslam sanatının kıvrımları tam bir zıtlık oluşturuyordu. Aynı şekilde, İstanbul'daki Hristiyanlık ve İslam'a ait sanat eserleri arasındaki, temsiliyet ve imaj yokluğu şeklindeki zıtlık, sanatçının sembolize ettiği yeni Paris Ekolü'nün, non-figüratif sanat ortamında özel bir yere sahip olacak eserinin kaynağını oluşturuyordu. Devrim, haftalar boyunca gittiği Kariye Camii'nde, oradaki eserlerin kopyalarını yaparak, ilerde resmiyle somutlaşacağı ritim duygusunu edinmişti.

14 Mart 1947 tarihinde Paris'liler, Galerie Allard'da açılan ve otuz kadar resimden oluşan, kataloğunun önsözü Maurice Bedel tarafından yazılmış sergiyi gezdiklerinde, Paris'e yerleşmiş az sayıdaki genç Türk sanatçısından birini keşfederler. Nejad'ı Nejad yapan birbiriyle çatışan araştırmalarını, eserlerin hepsinde görmek mümkündür. Yapmış olduğu bir 'nü'de, hocası Lévy'nin etkisi farkediliyorsa da, manzaralar portreler ve ölüdoğalarındaki cömert fırça darbelerinde, canlı ve zıt tonlardan oluşan paleti sayesinde son derece kişisel izler taşıdığı gözlenir. Bazı tuallerinde ise olağanüstü bir şiddetle desteklenmiş grafizmi, resmin planına dahil etmekte yaşadığı zorlukları görürüz. "Chartres" isimli tuali, hem ritmik hem de yapısal planların aynı anda birbiriyle eklemlenmesi dikkate alınarak, yine Cézannevari bir yorumla okunabilir. 1948-1949 yıllarında da sürdüreceği bu üslup, doğulu kökenini daima hatırlatan, İslami süslemelerle, bazen birbirine zıt da olsa paletindeki yeşillikler, griler ve morlarına da uygun bir paralellikte, mekanı soyutlayarak çalışmasını sağlar. Fransız Devleti sanatçının 'Nature Morte au Poisson' (Balıklı Natürmort) isimli eserini satın alınca artık başarı kaçınılmaz olur. Basın da boş durmaz. 'Arts' dergisine, daha sonraları ressamın yakın dostu olacak Jacques Lassaigue'nin, Nejad üzerine ilk yazısı yayımlanır.

Resim bir kavgadır. Nejad da bu kavgayı sorgular. Onda coşkulu bir taraf vardır. Fiziksel olduğu kadar entelektüel enerjisini ve mekanları keşfetme merakındaki sabırsızlığının neden olduğu canlılığını en açık şekilde gösteren iri yarı yapısı, onun resim yapmaktaki telaşı ile adeta uyum içindedir. İtalya yolculuğu sırasında estetik endişelerinin bazılarına cevaplar bulur. Venedik, Bizans mozaiklerinin diğer seçkin mekanı Ravenna, Floransa ve Fiesole'ye yolculukları onun resminde neredeyse bir dönüm noktası oluşturur. Nejad'ın edindiği bu dönüşüm onu Paris Ekolü içinde ayrı bir yere yerleştirir. Geniş parlak zeminlerin genel uyuma karşı çıkmadığı, büyük boyutlu, karmaşık ve iddialı kompozisyonlar üretir. “Tryptique du Paradis” (1947) isimli parçalı kompozisyonundaki patlamış formlar, Nejad'ın seyahatlerinde gezdiği kilise ve müzelerde usanmadan seyrettiği Fra Angelico ve ‘Ouattrocento’ tablolarından kalma anılarının sonucudur.

Nejad 1948 yılında, Paris'i terk edeceği yıl olan 1968'e kadar kalacağı Cité Falguière'deki atölyesine yerleşir. Modigliani'nin, Foujita'nın, Soutine'in gölgeleri, pabucu dama atılan Montrparnasse'ta dolaşırken, yeni neslin (...) yeni oluşum içindedir. 1948 yılında, 1945 yılında kurulmuş Salon de Mai (Mayıs Sergisi) ve 1946 yılına kurulmuş olan Salon des Réalités Nouvelles (Yeni Gerçekler Sergisi) sergilerine davet edilir. Salon des Réalités Nouvelles'de sergilediği ‘Ecco Homo’ isimli tablosunda, ritmin içinde yer alan, parçalanmış olmalarına rağmen hala okunabilir formlar, hem renkli yüzeye hem de fona entegre olarak sanki doğal mekanlarını bulurlar. O yıllarda Dampierre parkından bir hayli esinlenen Nejad, bunu birçok tualine yansıtır. Bu dönem eserlerinde, renklerin yardımıyla formları ve çizgileri birbirleriyle ilişkilendirerek yumuşatmayı dener.

1949 yılında Nejad Galeri Maeght'te ‘Les Mains Eblouies’ adlı grubun sergisine üç resim ile katılır: ‘La Fileuse’, ‘Le Voyage à l’île de Prinkipo’ ve ‘Les Mosquées’. Nejad'ın bu tabloları Jacques Lassaigne'e göre oldukça zengin öğelere sahiptir. Lassaigne şöyle der: ‘Açık pencereler, kıyıları, yelkenler, uçan kuşlar, cesur ve yalın görsel bir dilde buruk taze bir havanın renkleriyle örtüşüyor. Dengeli bir yapı ve sadelik, yeni Fransız resmine bu katkı, Doğu'dan gelen ilk katkıdır ve son derece de sağlıklı.’ Bir sonraki yıl, Arnal, Huguette, Arthur Bertran, Chapoval, Collignon, Dmitrienko, Koskas, Palazuelo, Rezvani, Signovert'in oluşturduğu ve daha sonra Alechinsky, Doucet, Chillida, Corneille, Goetz gibi genç sanatçıların da katıldığı, yaklaşık on yıl boyunca bu ‘yeni Fransız Ekolü’nü sergilerde temsil eden grubun son sergisi düzenlenir. Michel Ragon'dan Roger Gindertael'e, Charles Estienne'den

Julien Alvard'a, Leon Degand'dan tabii ki Jean Bouret'ye kadar birçok sanat eleştirmeni 'Les Mains Eblouies' olarak isimlendirdikleri bu sanatçı grubunu, kendi nesillerinin en yaman sözcüleri olarak tanımlarlar. Nejad bu sergiye 'La Comédie Humaine' isimli eseri ile katılır.

Aynı yıl, 1950'de Nejad ikinci kişisel sergisini, Lydia Conti'nin d'Argenson sokağında açtığı galeride, Saint-Germain-des-Prés müdavimleri için bu efsanevi mekandan çok uzakta, Rive Droite'ta düzenler. Nejad'dan önce bu galeride, o sırada fazla tanınmamış, dönemi simgeleyen lirik soyutlama hareketinin başlıca isimleri olacak üç sanatçı ortaya çıkar. Bu sanatçılar, 1947 yılında ilk sergisini gerçekleştiren Hans Hartung, yine ilk sergisini açan Gérard Schneider ve iki yıl sonra onları izleyen Pierre Soulages'dır. Nejad da bu sergisiyle onların yanında yerini alır. Onun vaatleri de benzer vaatlerdir. Otantik, canlı ve resimsel yaratı tutkunu olan sanatçı, yaratıcısının aynasıdır. Üslubu giderek oturmaya başlar. 1950 yılında yaptığı 'İslamae' ve 1951 tarihli 'Le dernier jugement' (Son Yargı) arasında grafizm arayışı değişir. Resim alanı, bir puzzle'ın hatta bir mozağin aydınlık parçalarının iç içe geçmesi gibi, dinamik fırça vuruşları ile parçalara bölünür. Zaten bu tekniğin temel kuralı da bu değil midir?

O yıllara ait eserleri, bir şairin esinlenişi gibi esinlenerek, hareketli ve özel bir akışkanlığa sahne olurlar. Soyutlamaları resmettiği nesnelere özüne baktığınızda bir anlam kazanır. Nejad, 'Aux confins de la joie' (Zevk sınırında) (1951) isimli eserinde, çizgi ile hayatı alıp götürmek ister. İşlek ve çizgisel, şehvetli veya gergin, yaparak, yazı ve formlar oluşturarak bir tarz yaratır. Apollinaire'in o güzel deyişi ile, 'Açıklanamayan dünyalar gerçeğe dönüşür.'

Nejad için gerçek, atölyesinde her gün yaşadığı araştırmaların sonucuydu. Yüzeysel renkle araştırdığı figüratif ölüdoğalar ile Versailles çalışmaları ancak böyle biraraya gelebiliyordu. Denemeleri hafızası ve hayal gücü, resim olarak bir heyecana dönüşmek üzere neredeyse birbirinin içine geçiyordu. Nesnelere ve eşyaların hacmini oluşturan planlar tual üzerine doğal geometrik kurallar çerçevesinde, dörtgenler, çizgiler ve kavislerden oluşan ve hemen farkedilen bildik sembollerle yerleşiyordu. Saf ve samimi renkler yansıttığı ışık ile tablonun resmettiği manzarada resimsel ve duygu yüklü eşdeğerlik yaratıyordu.

O yıllarda, Nejad'ın çalışmalarında iki tema hâkimdi. Birincisi, Fiesole ve Paestum harabeleri ile ifade ettiği İtalya özlemi. Işık adeta yarı saydam bir yüzeydeymiş gibi kayarcasına yayılır. Boya ise kusursuz bir bütünlüğün renkli yansımaları olmak

istercesine kimi zaman gündüzün akıcılığını, kimi zaman gecenin saydamlığını temsil eder. İtalya yarımadasının masmaviliğini ya da İstanbul'u ve ışıltılı camilerini düşlemek ise resme bakana kalır. İkincisinde ise İber topraklarının gizemli ve ateşli alacakaranlığı Nejad'ın coşkulu fırçasına 1951 yılında gittiği İspanya'nın bağımsız coşkunluğunu resmettirir. Nejad bu gizemli senfonilerinde kutsalın avamla buluştuğu, ilk gençlik duygularının ataların mitleriyle karşılaştığı bu geleneklerin dünyasını anlatır. Sanatçının paleti kalınlaşır. Renkler sırasıyla; arenada kana, dövüşe, boğanın, matadorun yaşamına, ölümüne hatta rengarenk kostümlerine, dönüşü olmayan bir gecenin karanlığına, Engizisyon resmine ve tersine, dokunulmaz bir inancın birliğinin tutuşmasına dönüştüğü küstah zaferinde patlar. Madde, renk ve ışık, 'Nuit espagnole' (İspanyol Gecesi) veya "Montée des âmes à Tolède" (Ruhların Toledo'ya Çıkışı) tablolarının vazgeçilmez öğeleridir.

Nejad'ın sanatı ne simbolist, ne kibirli ne de gerçekçi idi. Sanatında soyutlama ile gizeme gerçekçi bir yaklaşım getiriyordu. 1951 yılında Galerie Beaune'daki sergiyi gezerken Nejad'ın son eserlerini izleyen seyirciler buna tanık olurlar. Sergi davetiyesinde sanat eleştirmeni Charles Estienne'nin şu cümlesi yer alır: 'Nejad'ın resmi Paris Ekolü'ne bizim için henüz çok yeni ama Île de France'a tuhaf bir biçimde yakın olan, bir tür Doğu'nun ışığını yansıtan bir tarzda, geliştirilmiş bir renk yelpazesi getiriyor.'

Tutkulu ve esinli bir sergi düzenleyicisi olan Charles Estienne, yeni lirik soyutlama fikri çerçevesinde, basında çıkan haber ve yayınlarla desteklenen bir dizi sergi organize eder. 1952 yılının Şubat ayında Galerie Babylone'da 'Nouvelle Ecole des Paris' (Yeni Paris Ekolü) ismini verdiği ve sanatçıları iki gruba ayırdığı bir sergi açar. Nejad; Atlan, Degottex, Dmitrienko, Duvillier, Messagier ve annesi Fahrünnisa Zeid'in de bulunduğu ikinci grupta yer alır. Charles Estienne onların resimlerini, sırasıyla 'romantik' veya 'katil' olmak üzere 'critique d'humeur' başlığını hak eden bir sergide bir arada yeniden sergiler. 'Rose de l'insulte' (Hakaretin Gülü) sergisi, La Hune galerisinde şiirsel bir tutumla, yukarıda isimleri belirtilen ve aralarında birbirlerinden çok farklı, Chagall ve Degottex, Lepacque ve Reichel gibi sanatçıların yer aldığı sergi ile etkileşim içindeydi ki, bu basit bir bediyyenin sorunlarının ötesine geçen, tartışmalı ve hareketli bir sanat ortamını yansıtır.

Hayal gücü zengin ve tutkulu bir eleştiri ustası olan Charles Estienne, Salon de Mai'ye tepki olarak, Ekim ve Kasım 1952'de Avenue Villiers'de Salle André Bauger'de Salon d'Octobre'u (Ekim Sergisi) kurar. Soyutlama Yeni Paris Ekolü'ne

adeta hakim olur. Bu yeni serginin elebaşısı, kendi ifadesi ile ‘özgürlüğün yüzü, biçimi ve usulü’ olan Kandinsky’nin romantizminin hükmettiği soyut ifadeleri, en güdümlüsünden en ayrıntılısına kadar çok iyi tanıyordu. Nejad, Marcel Duchamp’ın himayesindeki bu ilk serginin yürütme kurulu başkanı seçilir. Katalog yerine geçen broşürde Nejad, Charles Estienne’in ‘Marcel Duchamp ou La Joconde mise á nu’ (Marcel Duchamp ya da Çıplak Mona Lisa) başlıklı yazısına cevaben ses getirecek ‘Oust’ (Haydi, Haydi, Haydi Yeter Bitsin bu Artık) ya da ‘Prenez garde á la peinture au pistolet’ (Tabancalı resme karşı gardınızı alınız) isimli yazısında eleştirilerini yapar. Bu yazıda, ifade biçiminin ahlaki olduğu kadar resimsel bir bağlantıyı nasıl gerektirdiğini vurgular. Aslında son derece açık olan bu yazıyı Nejad bir manifesto gibi kaleme almıştır. (...)

1956 yılında Nejad, Alexander Iolas’ın kendisi için Zodiac Galeri’de düzenlediği sergi nedeniyle New York’a gider. Burada karşılaştığı çelişkiler çok anidir. Çok daha belirgin bir ışık keşfeden sanatçı, ‘oradaki güneş başka bir güneş’ itirafında bulunur. 1958 yılında Brüksel’deki retrospektif sergisinde sergilenen ‘Lumiére de Manhattan’ (Manhattan Işığı) isimli tablosunda olduğu gibi, bu güneş farklı armonilerle birkaç tualine yansır. Nejad New York seyahatini altı ay daha uzatır ve bu sürede Washington ve Philadelphia’yı gezer. Brüksel’e gitmeden birkaç hafta önce, Paris’te La Cour d’Ingres galerisinde açılan sergi için hazırlanan katalogun önsözünü ağız birliği etmişcesine Nejad’ın kişisel kalitelerini kutlayan eleştirmenler arasında bu kaliteleri en iyi dile getiren Michel Seuphor şöyle demektedir: ‘Nejad’ın sahip olduğu en önemli özelliği kendisi olması. Bu az görülen bir durum, çünkü basit bir başarıya kilitlenmiş böylesi bir yarışta, doğal bir arayış öncelikle şüpheyi maruz kalıyor. Nejad ise ne şekillere ne de geometriye bağlı. Onun resminde ne aşırı süsleme, ne boğucu hayaller, ne kaligrafik olarak tanımlanan büyük kora sayrılığı, ne de çok kez görülmüşlüğün yeni keşfi olan ve metrekareye düşen durgun tekdüzelik vardır. Onun eserlerine alışkanlıklarımızı –görsel alışkanlıklardan bahsediyorum– bir kenara bırakarak bakmalıyız. Bu durum başka alışkanlıklar edinmemize neden oluyor: Nejad’ın alışkanlıklarını. Sadece resimle, büyük bir kuralsızlıkla, küçük bir dürtüyle seyircisine resme bir sürü şiir katma fırsatı verir. Ne de olsa herkesin bir şair tarafı vardır. Her insan, gerçekte sarhoş olmak için başka şaraplar arar. Nejad’ın yeni şarabı ise hem çok sek hem de çok tatlı. Kurak zevklerin çekiciliğinde sürükleniyor. Üslubu kolaylaştırmıyor.’ Belli bir olgunlukla bütünleşen kişiliği bazı büyüklerinin Nejad’a övgülerini ifade etmelerine neden olur. Ressam Bissière’in 23 Ağustos 1959

tarihli yayınlanmamış olan mektubunda dile getirdiği gibi: ‘Resminiz güzel, ben çok büyük saygı duyuyorum, günümüz elitleri arasında yerini alıyor ve ben bunun bilincinde olmanızı istedim...’

Nejad, 1954 yılından 1962 yılına kadar sürekli olarak Raymond Nacenta’nın Charpentier Galerisi’nde düzenlediği ‘Paris Ekolü’ sergilerine katılır. Bu hareketi temsil eden tüm büyük gösterilere davet edilir: Edinburg’da, 1952 yılında ‘Jeunes Pientres de L’Ecole de Paris’ (Paris Ekolü’nün New York’da Sydney Jannis Galerisi’nde düzenlediği ‘Young Painters in US’ sergisine davet eder.

Rengin coşkusu Nejad’ın jestini yönlendirir. Nejad rengi, nadir rastlanan armoniler elde etmek için kullanır. Ana hatların düzeni içerisinde, rengin şiddeti hesaplanmıştır. Nejad, konstrüksiyonu öne sürerek ilk izleniminin saflığını yeniden oluşturmaktadır. Kontrol ve akışkanlık adeta tual yüzeyini birlikte paylaşırlar. Nejad resmin gerektirdiği kuralları dikte ettirir. Doğada varolan tüm renklerle herşey mümkündür. Plastik değerler de Nejad’ın üslubunda böyle bir eşitlik bulur. Yukarıda, hat sanatıyla isteyerek yaptıklarının yanısıra tesadüfen gerçekleştirilen, benzer girişimlerden söz etmişim. Bu değişim ancak soyutlama içerisinde gerçekleşebilirdi. Nejad’ın resminin özgünlüğü renkli ve plastik çakışma seviyesinde devreye giriyor ki bu da onu çağdaşları ile özdeşleştiriyor. Çünkü Kandinsky’nin deyimi ile, konu resmi gizliyor, renk bütün içinde yerini buluyor. Işıklı bir çokseslilik içinde, siyah ve beyaz uyumlu birliği kaplıyor.

1953 yılından itibaren Nejad, kimi zaman siyah fon üzerine, kimi zaman Lanskoj’dan çok önce, beyaz fon üzerine, bir dizi büyük resim gerçekleştirdi. Siyah, kıymetli taşlarda ya da kaleidoskoplarda olduğu gibi renkli ışıkların fişkırıldığı, yansıdığı yoğun durgudur. Buna karşılık, büyük beyaz tuallerden çıkan ışık, kırmızı, sarı, mor, turuncuları ya da soğuk tonlardan mavi ve yeşil gibi renklerin yoğun lekelerini emer. Çok iyi bir renk uzmanı olan Nejad, onlarla bir müzisyenin notalarla oynadığı gibi oynar. Tablo, malzemesinin yanı sıra renkle, yani ışık ile de hayat bulur. Saydamlığa, ışık titreşimlerine daha fazla özen göstermesiyle Nejad’ın fırça vuruşları da incelik. Goethe’yi ve renklerin çakışması konusundaki çalışmalarını hatırlamamak mümkün değil. ‘Renkler, der Alman şair, ışığın hareketleridir. Işığın hareketleri ve tutkuları.’ Nejad bu düşünceyi 1950 ile 1960 yılları içinde, bir dizi tual üzerinde başarılı bir biçimde gerçekleştirmiştir.

Müzesinde keşfettiği popüler sanatın etkisi altında, temalarını yeniler. Şehirleri canlı patchwork’lara dönüştüren renklerin ve yoğun canlılığın etkisi ile ressamın vizyonu

da değişir. ‘Les Polonaises’ serisini yaratmasına neden olan, köylü kadınların ışılıtlı ve alacalı giysileri olsun, katlama teknikleri ve kolaj ile gerçekleştirilmiş ve Wycinanki’nin motiflerinden esinlenilmiş katlanmış kağıtlar olsun, Orta Asya’da yeniden karşılaştığı ve tuallerinde yeniden yerini bulan kubbeler ve minareler olsun, Nejad hepsinin rengarenk formlarının etkisi altında kalır ve yeniden hatırlatmaya dayalı bir anlatım biçimini tercih eder.

1980 yılında Nejad yeniden New York’a gider ve plastik özelliklerini bildiği bu mekan ile bir kez daha fiziksel olarak yüzleşir. 1982 yılında Jale Erzen’in kendisi ile yaptığı söyleşide şunları söyler: ‘New York mimarisi benim soyut resimlerim ile çok iyi uyuyor. Orada büyük tablolar yaptım, resimlerime ritim ve vahşet dahil oldu.’ 1980 tarihli ‘Manhattan-New York’ tuali, daha önce yaptıkları dikkate alındığında, resminin iç gelişiminin mantıksal sonucu gibi ortaya çıkar. Başından beri hat sanatının ve şiirin çifte etkisi altında bulunan, her yerde varolan renk, sanatçının resmini kendi özgürlüğüne sürükler. 1982 yılı Nejad’ın İstanbul’a son geliş olur. İstanbul’da birkaç ay kaldıktan sonra Paris’e gider ve oradan Polonya’ya geçer, Nowy Sacz kentine yerleşir. 26 Şubat 1995 yılında Nowy Sacz’da hayata gözlerini yumar. Figürasyon ve soyutlamayı sınırlayan sırasıyla biçimsel ve görsel belirsizlik yeni bir olay değildi. Antik medeniyetler, güçlü ve derin bir ifade biçimiyle bunu son derece doğal bir biçimde kullandılar, çünkü önemli olanın çizgiyle, hareketle resimde ise renkle uygulanmasıydı. İki eğilim arasındaki gidiş gelişlerde yanılma, kararsızlık ve tereddüt olmaksızın bir varlık ortaya çıkar. Bu varlık da yaratıcılıktır. Aydın bir ailenin mensubu olmak ve gerçeğin artık mutlak bilginin ayrıcalığına sahip olmadığı sanatsal bir mirasın temsilcisi olmak elbette Nejad’ı, Cézanne’inki ile başladığı, yeniliğin evrelerini aşmaya itmiştir. Paris Ekolü’nün çok yönlü kişiliği olan Nejad kendisinin bir sistemin içine kapatılmasına asla izin vermedi. Nejad’ın hayatı, sonsuz, geri dönüşlü kaligrafik dolambaçlara benzeyen, önce çizginin ve rengin etkileşimini arayan ve adeta patlayan sesli bir renkselliğin zaferi ile sonuçlanan bir hayat. Renk yelpazesinin sunduğu zenginlik içerisinde, Nejad renkli bir nesneden kendi tonunu sunmasını talep eder, başka bir deyişle, renkten bir bütünün yapısal parçası olarak hareket etmesini ister. Biçimin mekanla bütünleşmesi gibi mekan da biçimle bütünleşir ve son sözün ifade özgürlüğüne bırakıldığı resimsel bir zaferle sonuçlanır. Bu zafer Nejad’ı kendi döneminin ressamı yapar.”⁹⁵

⁹⁵ Lydia Harambourg, *Nejad - 1923-1995*, Galeri New Yayınları, 2001, s.13-31.

Özdemir ALTAN (1931 Konya)

1956 yılında İDGSA Resim Bölümünü bitirdi. Akademide Zeki Faik İzer'in öğrencisi oldu. İlk kişisel sergisini İstanbul'da 1965'de (Türk-Alman Kültür Merkezi'nde açtı). 1948-1956 yılları arasında kübist çalışmalara ağırlık verdi. 1960'lı yılların ortalarına kadar süren tuş tekniğine dayalı dışavurumcu bir tarz izledi. Özdemir Altan'ın resmini incelerken belli dönemlere ayrılması gerekir. Çünkü belli dönemlerde yaptığı işler arasında ilişki olan veya ilişki olmayan eserler üretmiştir. 1944-1956 arasında hocası Zeki Faik İzer'in önerisiyle İtalyan primitifleri ve ingres ilgi alanına girdi. 1955 yılında Gülhane'de Bahar Bayramı adlı kübist çalışmasıyla noktalandı. 1948-1956 öğrenim dönemi olarak adlandırılır. 1957-1965 dönemi ise romantik dönemidir. 1963-1966 döneminde yaptığı; Dağ ve Çağlayan, Sen Jorj ve Ejder, Sen Jorj ve Ejder 2, Kral ve Kraliçe, Kısa Pepin, Antik Kral, Çiçekçi Sultan ve Kırmızı Kral gibi eserleri sanatçının isim çağrışımlarının oluşturduğu dışavurumcu yapıtlarıdır. İsimlerin sanatçının belleğinde oluşturduğu simgelerin biçim ve renkle ifade edilmesidir. 1968-1970 dönemi ise espas derinlik dönemidir. Değişik dönemlerde ortaya koyduğu köpek gezdirme alanlarını dışavurumcu bir dille anlatmıştır. 1984 yılından itibaren soyağaçları çalışmalarına devam etmektedir.⁹⁶

Özdemir Altan son dönem çalışmalarını, karşıtlıkların uyumu ilkesine göre konumlandırırken, yerleşik kurallara karşı çıkış olarak yorumlanabilir.⁹⁷

Özkan Eroğlu'nun, Bilim Sanat Galerisi'nde yayınladığı Özdemir Altan adlı eserde; Özdemir Altan resim sanatını şöyle ifade etmektedir:

“Ben kendimdeki Akdeniz izlerini sevmiyorum, artık bıktım. Belki onun dışında uzak doğu, belki kuzey ırklarının sert fakat daha farklı, Akdeniz kültürüne benzemeyen yapılarından esinleniyorum. Onun için Alman resmi, o bizlere yabancı olmasından kaynaklanan yanlarıyla beni çok çekti. Sizin de söylediğiniz gibi fovlara değil, ekspresyonistlere daha yakınım. Fovlar ne kadar insancılsa, ekspresyonistler bir o kadar insancıl olmaktan uzaktırlar. Bugün bakıyoruz 1900'lerin başlarında Ekspresyonistlerin oluşturduklarına; onlar, korkunç fenomenler geliştirmişler. O kadar cesaretli davranıp, katiyen insanların sevmeyeceği o resimleri (mesela bir Emil

⁹⁶ Ahmet Kamil Gören, *50. Yılında Akbank Resim Koleksiyonu*, Akbank Kültür ve Sanat Kitapları, 66, İstanbul 1998, s.173.

⁹⁷ Kaya Özsezgin, *Görsel Sanatçılar Ansiklopedisi*, Doruk Yayıncılık, İstanbul, 2010, s.48-49.

Nolde'nin, Kirchner'in yaptıkları) yapmak, cesaret ister. İşte bütün bunlar beni çok etkiledi. Dolayısıyla mevcut olanların dışında bazı şeyler geliştirmemi sağladı.”⁹⁸



71. Özdemir Altan, “Soyağacı”, 1999, tuval üzerine yağlıboya, 60x75 cm.

(Özkan Eroğlu, *Özdemir Altan Cilt II*, Bilim Sanat Galerisi Yayınları, İstanbul, Eylül 2000, s.413.)



72. Özdemir Altan, “Köpek gezdirme alanları yaygınlaştırma projesi 1. Versiyonu”, 1990, tuval üzerine yağlı boya, 174x350 cm.

(Özkan Eroğlu, *Özdemir Altan Cilt II*, Bilim Sanat Galerisi Yayınları, İstanbul, Eylül 2000, s.307.)

⁹⁸ Özkan Eroğlu, *Özdemir Altan Cilt II*, Bilim Sanat Yayınları, Eylül 2000, s.464.

Ömer ULUÇ (1931 İstanbul - 2010 İstanbul)

1949-1953 İstanbul'da Nuri İyem'le (Tavanarası Ressamlarıyla) ilk çalışmalarını gerçekleştirdi. 1950'li yıllarda ABD'de önce mühendislik sonra resim eğitimi aldı. İlk kişisel sergisini 1955 yılında Boston'da açtı. Amerika, Fransa, Meksika ve Nijerya'da sanatla ilgili araştırmalar yaptı ve bu ülkelerde yaşadı. İçinde gizli figürsel oluşumlar saklayan resimleri, fırça tekniğine dayalı, özgün bir dışa vurum estetiği geliştirmeye yöneliktir.⁹⁹

Yapıtlarında kendine özgü bir dil içinde figürlerin olduğu bir dışavurum estetiği geliştirdi. Kaya Özsezgin'in 1978 yılında Milliyet Sanat Dergisinde yazdığı "Sergiler" başlıklı yazısında "Ömer Uluç'un resmini özgün ve ilginç kılan soyutla somutun ara sınırı, gerçeklikleri soyutlayan çağdaş resim oluşumlarının ortalama yüzyıllık geleneği içinde benzersiz bir kişiliği vurguluyorsa, bunun nedenini, kurgusal soyutlama yöntemlerinin dışında kalmış olmasına bağlamak gerekir." Ömer Uluç resimlerinde daha çok felsefik dışavurum mesajları plastik bir dille belirtmektedir.¹⁰⁰

Ömer Uluç'un 2003 yılında Yapı Kredi Kültür Merkezinde açılan sergisinin katalogunda Mümtaz Sağlam'a, sanatını şöyle tanımlamaktadır:

"Nesnenin malzeme kimliğinin öne çıkarılması ya da örtülüp yok edilmesi, benim için önemi olan estetik kaygılar değil. Ben bir üslup yarattığım, yalnız resim için değil tüm anlatımlar için. Dolayısıyla nesnenin kurguya ve oyuna katılımıyla ilgim daha çok. Kurgu, sırasında bu nesnenin kendisinden özgünlüğünden başlıyor. Sonrasında dönüşümler ve bir oluşum... Nesneye yani bir oluşum içinde bir form varmış malzeme, benim için avlanma, öylesine bir tutku... Kendi alanlarını sürekli genişleten, sanki sınırlarında hayretleri ve gölgeleri avlayan birisi... Sonunda nesne avcısı bir anlamda özgürlüğe varır. Sanatçının kendi özgürlüğünü, kendisi yani kendi sanatını kısıtlamasını yasaklar. Koymasını anlamak olanaksız benim için. Ben risk alan, hızlı hareket eden birisiyim. Dolayısıyla bu benim üslubumdan, hareket boyutumdan geliyor belki. Sonuçta gördüğüm her şeyde parçaları, tabi ki bu

⁹⁹ Kaya Özsezgin, *Görsel Sanatçılar Ansiklopedisi*, Doruk Yayıncılık, İstanbul, 2010, s.504.

¹⁰⁰ Ahmet Kamil Gören, *50. Yılında Akbank Resim Koleksiyonu*, Akbank Kültür ve Sanat Kitapları, 66, İstanbul 1998, s.170

genişlemenin ve almanın içinde. Böylece görülen güncelleniyor. Evet özetle, buna bir açılım denebilir, uzunca bir geçmişi olan.”¹⁰¹

Ömer Uluç 90, 91 ve 92 sergi kataloğunda Catherine Millet, Ömer Uluç’un sanatını şöyle tanımlamaktadır:

“Eski resmin yarattığı ahenkten uzak, bazı ilk modernlerin (Mondrian) varmak istediği dengeden uzak ve aynı şekilde medyaların yaydığı parlak görüntülerden uzak, çağdaş resim bizi imgelerin çarpışması, biçimlerin istikrarsızlığı ve onların uzaysal koordinatlarının güvenilmezliği ile yüzyüze getirir. Çünkü, öyle değil mi, çevredeki kaosu biraz düzene sokmamıza imkan tanıyacak ne ideolojik ne felsefe sistemlerimiz var elimizde artık. En azından şunu diyebiliriz ki, Ömer Uluç’un tablolarının yüzeyi çalkantılıydı bir süreden beri. Dengesizlik tehdidi en yeni eserlerinde daha da belirgindir. Figürleri artık, onların yerleşme alanını oluşturan fırça izlerinin sıkı ağı içinde tutulmuş değildirler, bu alanda birbirine girmiş değildirler artık; tablonunkinden ayrı bir dayanak (karton, plastik zar) üzerine gerçekleştirilmiş olarak tablonun üzerine kolajlar gibi nakledilirler, çoğunlukta. Onun için, izleyicinin gözü, artık daha bir olmuş bir espas ile şimdi yörüngede olan figürler arasında yaratılan gerginliğe takılır; böylece bir çifte hareket tarafından kışkırtılır; bazen fonu da kaplayan plastik zarın etkisi, alttaki rengi bir perde gibi etmek değil, aksine, onu öne çekmek, onu her zaman olduğundan daha doğrudan kılmaktır. Ve o sırada, bu doğrudanlığın durduramayacağı başlar ve bedenler sessizce kayarlar, bir göl üzerindeki kuğular gibi, espası bir uçtan bir uca geçerler ama aniden de o espastan kurtulurlar (uçarlar), resmin sınırlarını geri itmeye soyunup, potansiyel ağırlıklarıyla tablonun dengesini tehdit ederek. Bir bakıma ve muhteşem olan odur, izleyici, kompozisyonu sayesinde değil, ona rağmen diyesi geliyor insanın, “ayakta duran” bir tablonun seyrine kaptırır kendini.

Çatışma etkilerini kullanan çağdaş resim, genellikle, birbirine yabancı elementleri yan yana koyarak bu etkileri elde eder; bir çizgi roman kahramanı ile klasik resimden ödünç alınmış bir figürü, bir gündelik nesneyle bir soyut kompozisyonu vs. Özel bir şekilde Ömer Uluç, o, paradoksal olarak aynı türden elementleri çatıştırır. Espas ve figürler aynı hafif ve dalgalanan maddede yoğrulmuş, aynı çevik ve düzenli hareketle ortaya konmuşlardır. (Dikkat edin ki Uluç bir desenin içini renkle doldurmaz.

¹⁰¹ Mümtaz Sağlam ile *Sorular/Yorumlar/Cevaplar*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2003, s.25.

Figürün dış konturunu belirleyen, hareketinin genişliği ve kendi üzerinde dönmeleridir. Matisseyen ilkenin özgün bir yorumu.) Ömer Uluç'un bu o kadar kendine özgü hareketi, tekrarlı, anlatımlı olmayan bir harekettir ama başka çağdaş resimlerde rastlandığı gibi basit bir damgalama değildir; kucaklayan bir harekettir. Espası özgürce ve cömertce kucaklayan ve sadece figürleri yakalamak için daralan bir hareket. O kadar ki, figürler gerçekte espasın kasılmalarıdır.

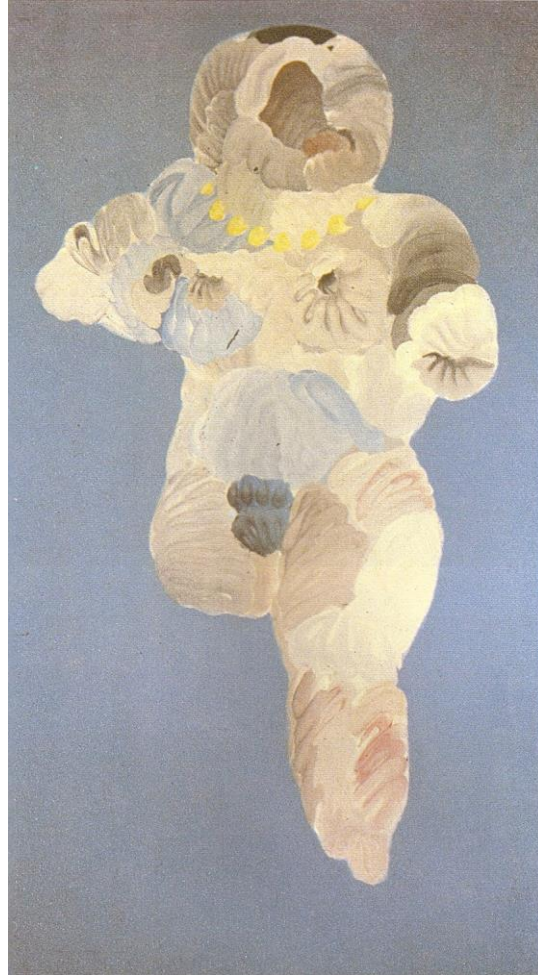
Tablo espasının yarattığı manyetik alan içinde dolaşmaları da zamanın bir kasılmasına tekabül eder. Şunu bilmeli ki, ressam figürlerini birbirinden bağımsız olarak, aynı yüzeyler üzerinde gerçekleştirmekte ve onları tablonun yapılışı esnasında, zaman içinde oluşmuş deposundan alıp çıkarmaktadır. Onların içine dalar, nasıl ki Rauschenberg combinepainting'leri için atölyesinin köşesinde duran ready-made nesnelere deposuna daldığını ve onları, toplarılarından çok sonra bir tablonun içine katmaya karar verebildiğini anlatıyordu, öyle. Kör başların, pin-up kuklaların, büzülmüş köbeklerin, mumya bebelerin ve diğer yumuşakçaların hepsi Uluç'un elinden çıkma olsa da, onlara o, ready-made muamelesi yapar; kendisinden yeterince uzun süreden beri kopmuş nesnelere bunlar, dolayısıyla onları belli bir mesafeye ele alabilir yeniden, sanki artık objektif dünyaya aitmişlercesine. Bu yapış biçimi bizi çağdaş resmin yansıttığı dünyanın dengesizliği üzerine değerli bir şekilde bilgilendirir. Bu dengesizliği yansıtmaktan fazlasını yapamaz mıydı? Dünyayı yeniden düzene sokmak için sanat ürünlerinden bekleyecek hiçbir şeyimiz yok. Sanatçının elinden çıkan, kaçınılmaz olarak yeni bir nesnedir, tamamıyla aynı cinsten, dünyanın maddesiyle yapılmış ama dünyadaki yerini onu ancak zorlayarak bulan bir artı nesne. Ve dünyanın espasını zorlayarak onu sadece allak bullak edebilir.”¹⁰²

Ahmet Soysal, Ömer Uluç 1995-1996-1997 Sergi Kataloğunda Uluç'un sanatını şöyle tanımlamaktadır;

“Frans Hals: ‘Haarlem Yaşlılar Hastanesi yöneticileri’, Bu resmi ‘işledi’ Ömer Uluç, Berlin’de. İhtiyar Frans Hals’ın sinirli darbeleri ölüme gönderiyor. İnsani derinlik, boşluğa, hiçliğe erişiyor... Durgun ve dayanılmaz şiddeti son’un. İhtiyar kadınların yüzleri, yaşamın sınırlarında, canavarsı bir gerçekliğe sahip. Hiçbir alay yok Frans Hals’ın resminde. Abartı, ama gerçeklikten fişkırان bir abartı. Yüzsüz figürler:

¹⁰² Catherine Millet, *Ömer Uluç 90-91-92 Sergi Kataloğu*, Published and printed by MAS, 1993, s.4.

Nötrleştirme etkisi. Frans Hals'ın tablosu, yüzlerin ifadesiyle etkin. Oysa Ömer Uluç'da yüzler kayıp. Anonimleşme bir 'ölüm sonrası' durumu. (Bir ('sonradan yapma' çerçevesi.) Ömer Uluç bu resmi yeniden ele alırken kendi yollarını koruyor, ama orijinal resmin ağırbaşlılığı da korunmuyor. Ömer Uluç'un oyunlarının karanlığa kapalı olmadıklarını daha iyi seziyoruz şimdi. (Zaten Ömer Uluç'un alayında, alay kendisiyle de alay ediyor; oyun kendisiyle oynuyor... Derinliği belki bu düzeyde ele almak gerekli. Psikolojik derinlikten çok, düşünsel derinlik.) Bir hayat devinimini olan resim coşkusu, karanlığı hatta ölümü ne yapacak? Bakınız Batı Resmi Tarihine. Modern Türk Resminin ölümü keşfetmesi gerekiyordu. Bir hayat deviniminin doğrultusunda ölüm, kaçınılmaz bir göndermedir."¹⁰³



73. Ömer Uluç, "Afrika Kraliçesi", tuval üzerine akrilik boya, 150x85 cm.
(Sezer Tansuğ, *Türk Resminde Yeni Dönem*, Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul, 1990, Resim 5)

¹⁰³ Ahmet Soysal, *Ömer Uluç 1995-1996-1997*. Sergi Kataloğu (Ömer Uluç, Resim ve Bir Heykel), Yapı Kredi Yayınları, Nisan 1997, s.70.



74. Ömer Uluç, “Büyükadanın Kargaları”, 1984, akrilik, 222x97 cm.
(Sezer Tansuğ, *Türk Resminde Yeni Dönem*, Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul, 1990, s.49)



75. Ömer Uluç, “Çıplak”, 1981, tuval üzerine akrilik boya, 100x80 cm.,
(Özel Koleksiyon)
(Sezer Tansuğ, *Çağdaş Türk Resim Sanatı*, Remzi Kitabevi Yay., İst. 1991, s.279)



76. Ömer Uluç, "Pervane", 1971, tuval üzerine yağlıboya, 87x86 cm.,
(MSG SÜ-İRHM)

(Kaya Özsegin, 75. Yılında Türk Resmi, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., İst. 1998, s.149.)



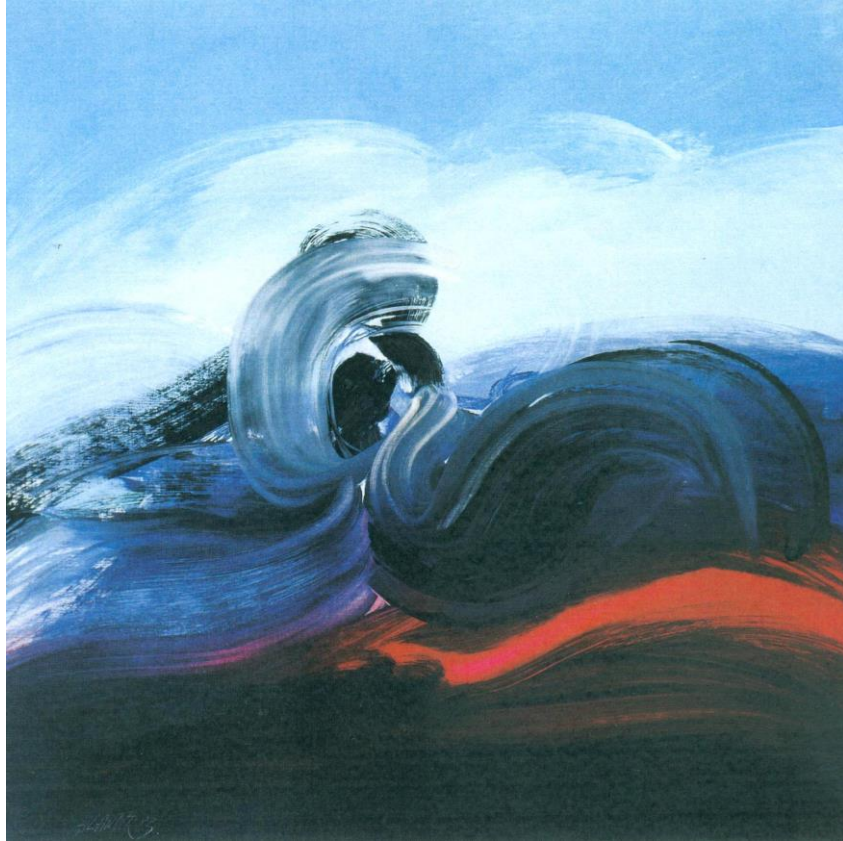
77. Ömer Uluç, "İsimsiz", plastik üzerine akrilik boya, 21x135 cm.

(Semih Rıfât, Kaya Özsegin, Çizgi ve Eller, Osman Hamdi Beyden Günümüze Türk Resminde Desen,
Sergi Katalogu, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2001, s.149)

Erdal ALANTAR (1932 İstanbul)

1956 yılında İDGSA Resim Bölümünü bitirdi. Floransa Güzel Sanatlar Okulunda fresk konusunda eğitim aldı. İlk kişisel sergisini 1958 Floransa’da açtı. Alantar’ın resimleri büyük fırça darbelerinin oluşturduğu esnek, kavisli leke katmanları, Alantar’ın resmine özgün bir nitelik kazandırmaktadır.¹⁰⁴

Galeri Binyıl’ın hazırladığı sergi kataloğunda Christine Gleiny, Erdal Alantar’ın resimleri için şunları yazmaktadır: “Alantar’ın kompozisyonlarında büyüleyici bir hareketlilik, hatta yoğun bir çılgınlık yer alır. Destansı bir malzemesi ile büyüleyen bir sanatçı, loş fonlara serpili ışıklı uzun kordelaları andırır, hareketli kütlelerle yüzeyleri sınırlar. Burada dengelerin etkinliğini ortaya çıkaran olağanüstünün şaşırtıcılığı değil, aksine enerji, yoğunluk, yüzeyi hakimiyeti altına alacak olan ani ve içgüdüsel davranış ve görülmeye değer başarılı ışık hareketleridir.”¹⁰⁵



78. Erdal Alantar, “Kompozisyon”, 1983, tuval üzerine yağlıboya,100x100 cm.

(Christine Gleiny, *Erdal Alantar*, Galeri Binyıl Yayınları, İst., 2002, s.28)

¹⁰⁴ Kaya Özsezgin, *Görsel Sanatçılar Ansiklopedisi*, Doruk Yayıncılık, İstanbul, 2010, s.46.

¹⁰⁵ Christine Gleiny, *Erdal Alantar*, Galeri Binyıl Yayınları, İstanbul, 2002, s.6.

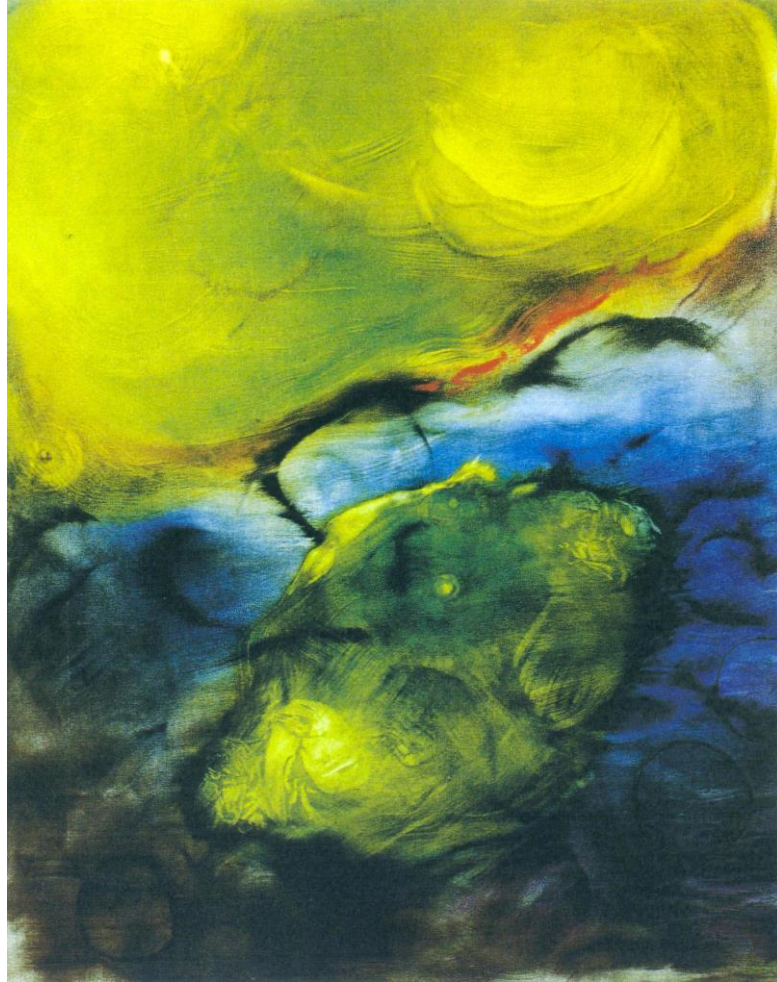


79. Erdal Alantar, “Kompozisyon”, 1983, tuval üzerine yağlıboya, 100x100 cm.

(Christine Gleiny, *Erdal Alantar*, Galeri Binyıl Yayınları, İst., 2002, s.29)

Tura BÖRTECENE (1936 İstanbul)

1955-1959 yılları arasında İDGSA Resim Bölümünde, Halil Dikmen ve Bedri Rahmi Eyüpoğlu atölyesinde eğitim gördü. Daha sonra Amerika'ya giderek Wisconsin Üniversitesi'nde resim ve seramik dallarında master çalışması yaptı. Resimlerinde insan yüzleri ve onları çevreleyen doğa ve mekân içinde dışavurumcu bir üslup görülmektedir. Belli bir kişiye ait olması da yaşanmışlığın izleri bu yüzlerde görülmektedir.¹⁰⁶ Ahmet Kamil Gören, 50. Yılında Akbank Resim Koleksiyonu adlı kitabında, Tura Börtecene için şöyle yazmaktadır: “Sanatçının ilk yapıtlarında ‘yüzler’ anlamı iletmekte bir ara form yok olur. Bu aşamada renksel form, resmin ağırlık işlevini yüklenir ve soyut dışavurumun bağımsız bir teknik düzeyine yükselir.”¹⁰⁷

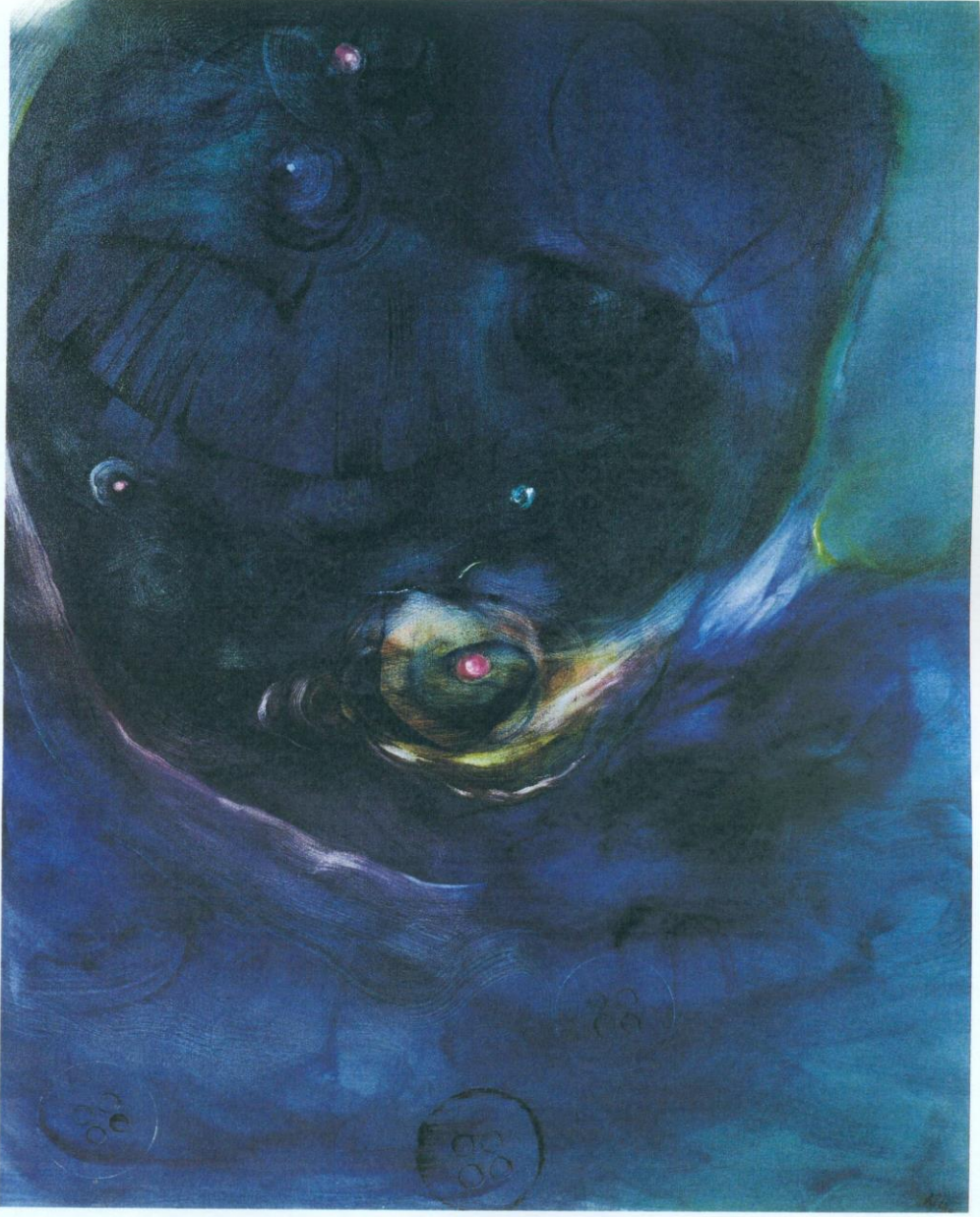


80. Tura Börtecene, “Unutuşun Rengi”, 1990, tuval üzerine yağlıboya, 155x125 cm.

(Ahmet Oktay, *Tülay Tura Börtecene*, Bilim Sanat Galerisi Yay., İst., Mayıs 2000, s.166)

¹⁰⁶ Ayla Ersoy, *Günümüz Türk Resim Sanatı*, Bilim Sanat Yayınları, İstanbul, 1998, s.112.

¹⁰⁷ Ahmet Kamil Gören, *50. Yılında Akbank Resim Koleksiyonu*, Akbank Kültür ve Sanat Kitapları, 66, İstanbul 1998, s.182.



81. Tura Börtecene, "Talamus", 1990, tuval üzerine yağıboya, 155x125 cm.
(Ahmet Oktay, *Tülay Tura Bortecene*, Bilim Sanat Galerisi Yay., İst., Mayıs 2000, s.168)

Mustafa AYZAZ (1938 Trabzon – Çaykara)

Sınavla yatılı olarak Erzurum Pulur Köy Enstitüsü'nde resim sanatına olan ilgisi çok gelişti. Öğretmenin yönlendirmesiyle İstanbul Çapa resim seminerine katıldı. Adnan Turani ile çalıştı. 1960 GEE Resim-İş Bölümüne girdi. 1966 yılında GEE'de asistan oldu. HÜGSF ve Bilkent Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde çalıştı. Mustafa Ayaz, resimlerinde kadın teması üzerine yoğun olarak durmaktadır. Dinamik parçalanmış formları, dinamik ilişkileri içinde yeniden işleyerek, Mustafa Ayaz'ın kadının güzelliğini daha çok dışavurumcu bir tarz ve kaygıyla anlatmaktadır. Burada kadına duyulan bir özlemi ve isteği belirtmekte, hemen kadının yanbaşıda olan erkeği de horoz figürüyle ifade etmektedir. Bu ifade yozlaşan, çirkinleşen dünyanın insana karşı olan direncini göstermektedir.¹⁰⁸ Resimlerinde iç dünyasını şiirsel bir dil ile ve dışavurumcu bir tarzla anlatmaktadır.¹⁰⁹

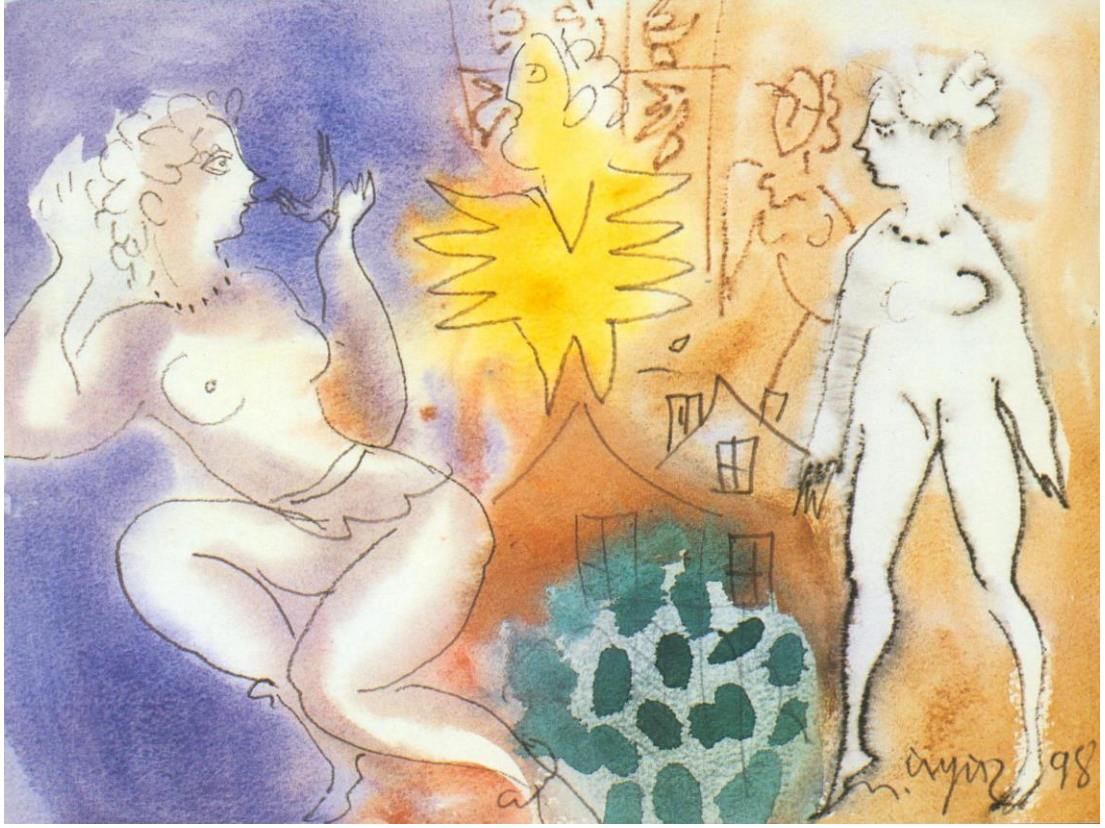


82. Mustafa Ayaz, “Figüratif”, kağıt üzerine suluboya, 24x40 cm., (Özel Koleksiyon)

(Kaan Özkan (yayına hazırlayan) *Su Resimleri: Süleyman Seyyid'den Günümüze Türk Resminde Suluboya, Yapı Kredi Yayınları*, İstanbul Kasım, 2001, s.169.)

¹⁰⁸ Ahmet Kamil Gören, *50. Yılında Akbank Resim Koleksiyonu*, Akbank Kültür ve Sanat Kitapları, 66, İstanbul 1998, s.189.

¹⁰⁹ Ayla Ersoy, *Günümüz Türk Resim Sanatı*, Bilim Sanat Yayınları, İstanbul, 1998, s.113.

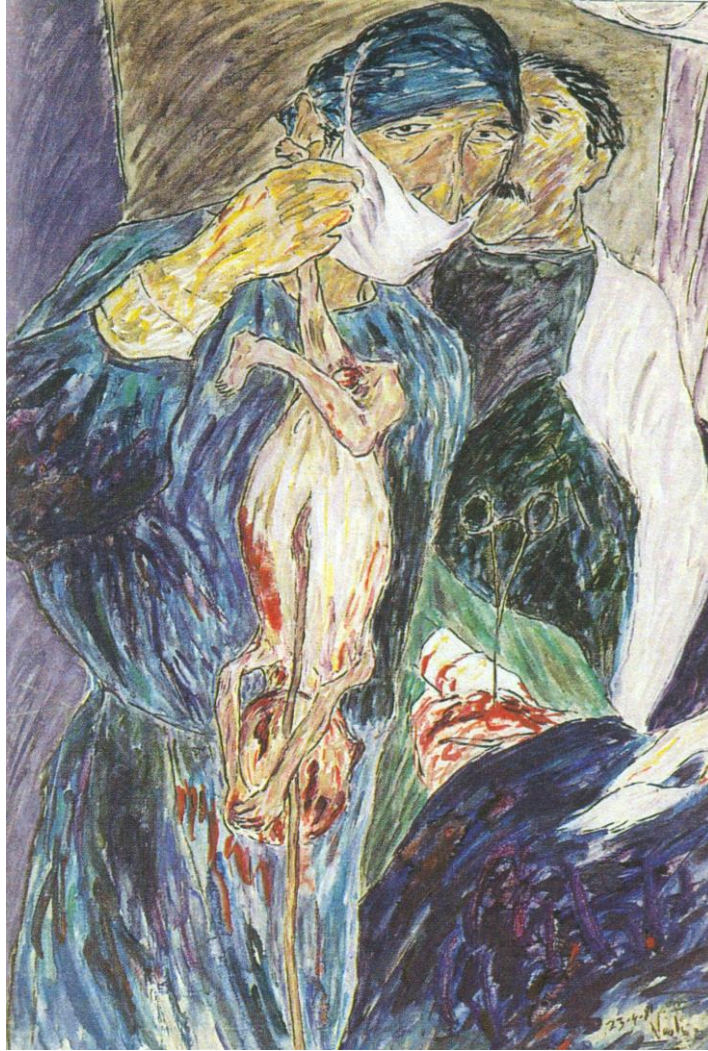


83. Mustafa Ayaz, "İsimsiz", 1998, kağıt üzerine suluboya, 32x24 cm.,
(Özel Koleksiyon)

(Kaan Özkan (yayına hazırlayan) *Su Resimleri: Süleyman Seyyid'den Günümüze Türk Resminde Suluboya*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul Kasım, 2001, s.168.)

Nevhiz TANYELİ (1941 Edirne)

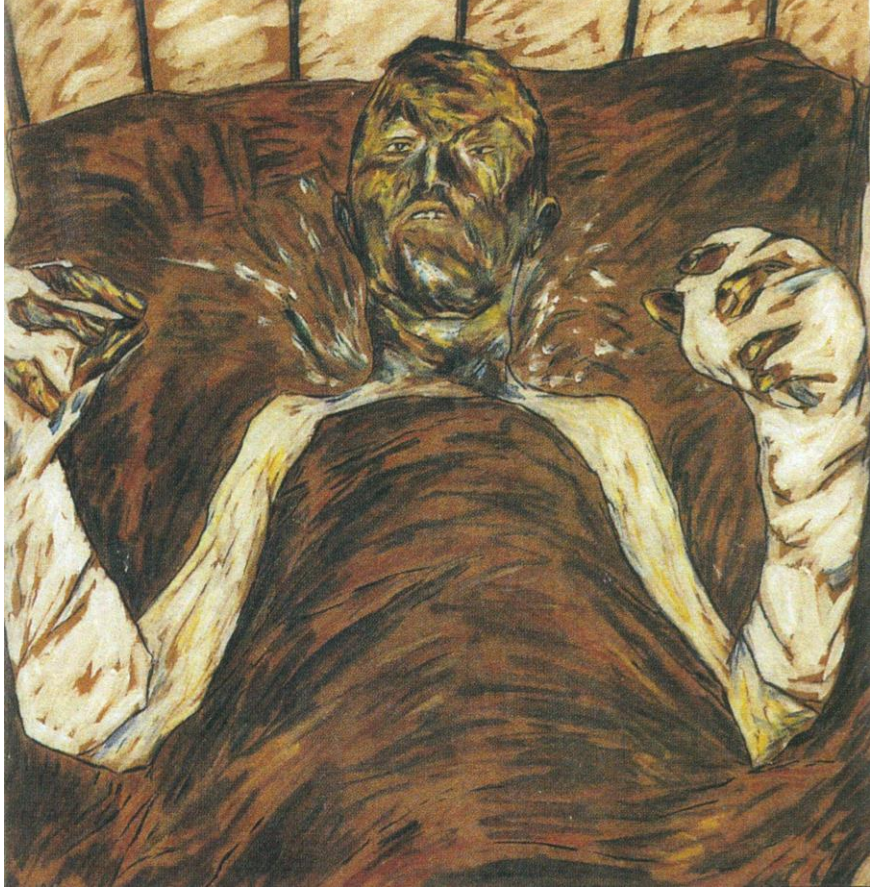
1965 yılında İDGSA Yüksek Resim Bölümünü bitirdi. Akademide Neşet Günal, Cemal Tollu ve Bedri Rahmi Eyüpoğlu atölyelerinde eğitim gördü. 1971-1975 yılları arasında Paris'te resim eğitimi aldı. Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi'nde çalıştı. Nevhiz Tanyeli resimlerinde, doğan, ölen, acı çeken, hastalanan, yaşamayı sürdürmeye çalışan insanları işlerken, onların iç dünyalarını zengin renk armonileriyle ve dışavurumcu tarzda anlatmaktadır. Nevhiz Tanyeli insan gerçeğini irdelerken bu resimlerinde; zengin renk çeşitlendirmeleri içinde fırçayı kalem gibi kullanarak kendini ifade etmektedir. Öz ve biçim ilişkisini dengeli olarak kullanır.¹¹⁰



84. Nevhiz Tanyeli, “İsimsiz”, 1981, tuval üzerine yağlıboya, 100x70 cm.

(Filiz Özden, *Nevhiz*, Maltepe Sanat Galerisi Yay., 3, Ocak, İstanbul 1997, s.11)

¹¹⁰ Ayla Ersoy, *Günümüz Türk Resim Sanatı*, Bilim Sanat Yayınları, İstanbul, 1998, s.114.



85. Nevhiz Tanyeli, “İsimsiz”, 1980, kağıt üzerine yağlıboya, 52x50 cm.
(Filiz Özden, *Nevhiz*, Sergi Kataloğu, Maltepe Sanat Galerisi Yay., İstanbul, Ocak 1997, s.15)

Ali CANDAŞ (1940 Trabzon)

1956-1959 yılları arasında Çapa İlköğretmen Okulunda resim seminerinde eğitim gördü. 1962 yılında GEE Resim-İş Eğitim Bölümünü bitirdi. Ortaokul ve yüksek öğretim okullarında öğretmenlik yaptı. İlk kişisel sergisini 1983 tarihinde Taksim Sanat Galerisinde açtı. Ali Candaş resimlerinde hızlı fırça vuruşları, geniş renkleriyle soyut, şiirsel ve anlatımcı bir dil kullanmaktadır. Resimlerin ön planındaki anıtsal figürler ile fondaki dengeli boşluk, açık koyu renk lekeleri gerilimli ve dramatik bir etki yaratmaktadır.¹¹¹

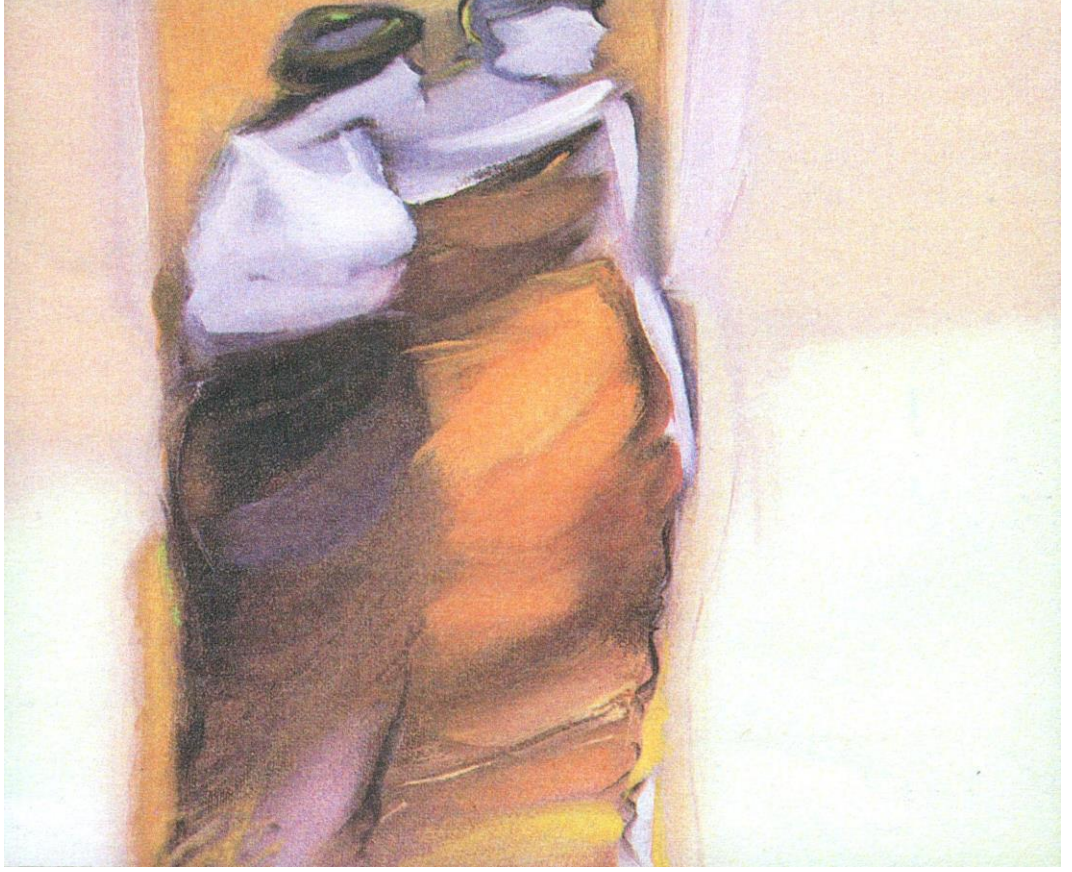
Ahmet Kamil Gören, 50. Yılında Akbank Resim Koleksiyonu kitabında Ali Candaş'ın resimleri için şunları yazmıştır: “Sanatçı, yarı-soyut bir biçim anlayışı içinde, renkçi bir görüşle çalıştığı resimlerinde, doğup büyüdüğü Karadeniz yöresinin yaşamını, doğasını ve insanını tema olarak tuvaline yansıtmaktadır.”¹¹²

Ramko Sanat Galerisinin, 1987 yılında yayınladığı, Ali Candaş Sergi Kataloğunda Kaya Özsezgin, Ali Candaş'ın resimleri için şunları yazmaktadır: “Ali Candaş'ın pentür tutkusu, resimlerinin bir arada görülmesiyle oluşan etkiyi daha da derinleştiriyor. Özellikle sandalların yer aldığı deniz peyzajlarında, soyutlayıcı işlev, resmin dokusuyla kolayca bütünleşiyor ve seçkin bir armoninin hizmetine giriyor.”¹¹³

¹¹¹ Ayla Ersoy, *Günümüz Türk Resim Sanatı*, Bilim Sanat Yayınları, İstanbul, 1998, s.115.

¹¹² Ahmet Kamil Gören, *50. Yılında Akbank Resim Koleksiyonu*, Akbank Kültür ve Sanat Kitapları, 66, İstanbul 1998, s.194.

¹¹³ Kaya Özsezgin, *Ali Candaş*, Sergi Kataloğu, Ramko Sanat Galerisi Yayınları, İstanbul, 1987.



86. Ali Candaş, tuval üzerine yağlıboya, 30x35 cm

(Kaya Özsezgin, *Ali Candaş* Sergi Kataloğu, Ramko Sanat Galerisi Yay., İst., 1987, Resim 33)

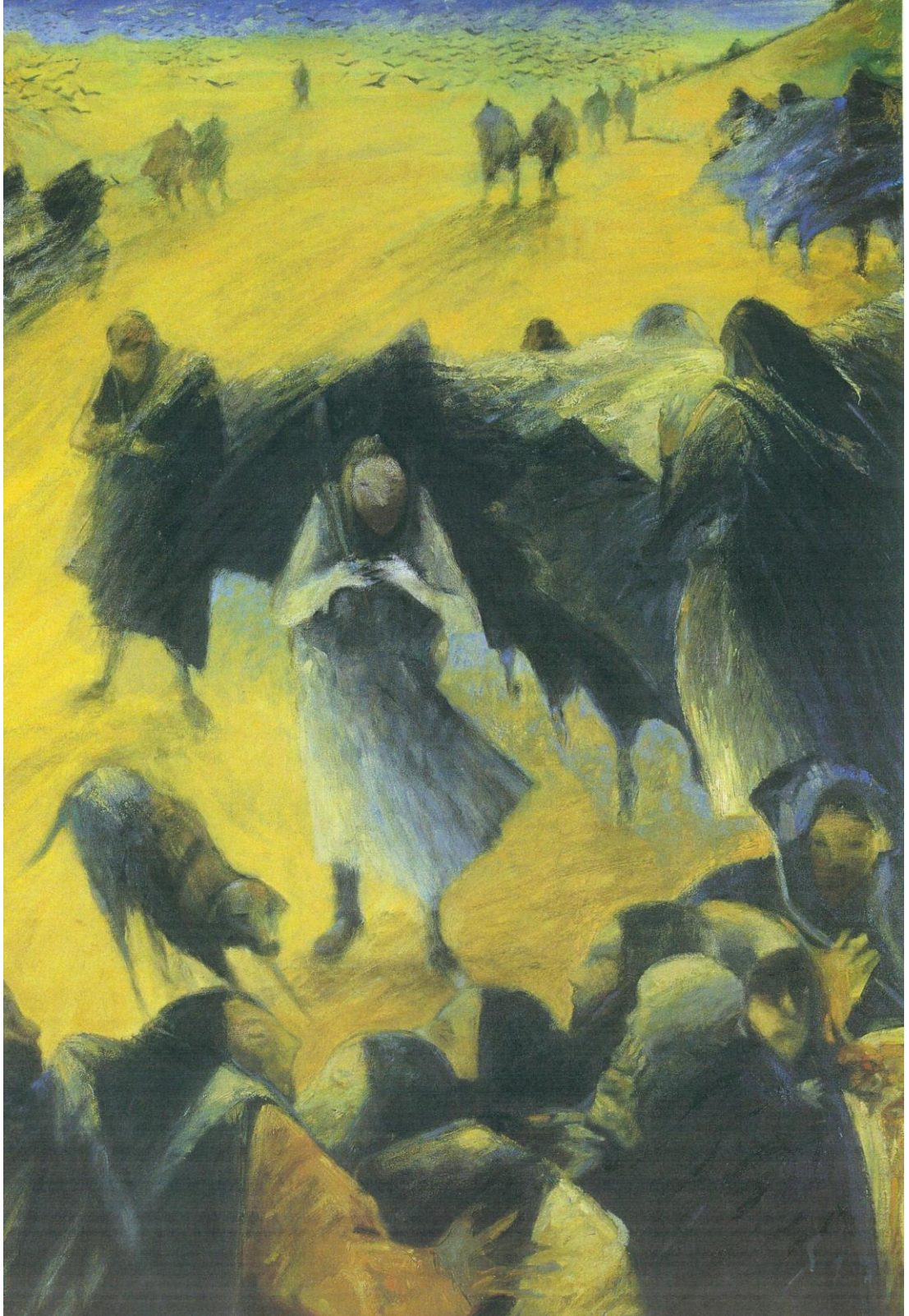
Cihat ARAL (1943 İstanbul)

1964 – 1969 yılları arasında İDGSA Resim Bölümü'nde Neşet Günal atölyesinde öğrenim gördü. 1971-1974 Fransa'da sanat alanında çalışmalar yaptı. 1974 yılında yurda dönerek İDGSA resim bölümünde çalışmaya başladı. İlk kişisel sergisini 1970'de İstanbul'da açtı. Cihat Aral'ın resimlerinde insan gerçeğinin özünü oluşturan öğeler en başta yer almaktadır. Bu insan gerçeğini kontrast renklerle ele almakta, savaşın ve işkencenin zulmünü ve yaşadığı dönemi bir tanık sıfatıyla anlatımcı bir dil ile anlatmaktadır.¹¹⁴

Antik Dekor Sanat Galerisinin 2002 yılında hazırladığı Cihat Aral Sergi Kataloğunda, Abdülkadir Günyaz; Aral'ın resminde “İnsani ve Sanatsal Duyarlılıklar” adlı önsözünde Cihat Aral'ın resimleri için şunları yazmaktadır: “Resim sanatı insanın varoluşuyla başlayan macerası boyunca hep bir şeyleri irdelemekle yükümlüydü adeta. Değişik yollarla, yöntemlerle yalnızca güzellikleri yansıtmakla yetinmedi –hoş öylesi dönemler de olmadı değil, söz gelimi 18. 19. yüzyıl resmi gibisinden hoş, uçucu, şen şakrak –yanısıra bir şeylerin altını çizmek, dikkat çekmek, eleştirmek için kimi sorunlar peşinde, ya da düşünsel derinlikler uğruna. Bizim bir sanatçımız, bu serginin sanatçısı Cihat Aral için de böylesi bir düşünceye sahip olmak pek mümkün. Nitekim tam altı yıl önce onun bir sergisinden söz ederken şöyle bir tesbitte bulunmuşum: ‘...sanatın işlevsel yönünü irdeleyen bir resim... Ne mi yapıyor? Anadolu insanının çilesini özellikle de göç olgusunu işliyor. Bunu yaparken de boş sloganlar yerine olayı, kitlelerin dünyasını yansıtıyor. Nasıl mı? İşte burada diğer figürcü arkadaşlarından ayrılıyor Cihat Aral... Çoğunluk ayrıntılarla da yoğunlaşırken o tek tek ve çizgisel değerleri üzerinden eğilmiyor resme... Bireysellikten çıkarıp çokluğu, bütünlüğü amaçlıyor ve adeta lekeler halinde veriyor. Olayda asıl olan atmosfer onun için ve onu varediyor. Telaşa kapılmadan az bir renkle ve safiyetle... Üstelik gerekli gereksiz deformasyonlara da gerek kalmıyor o zaman, gücünü kompozisyondaki bütünlükten alıyor. Renk lekeleriyle, onlardaki dengeyle figürler oluşurken hemen hiçbir ayrıntıyı rastlantılara bırakmayan bir titizliğin de örneklendirdiğini görüyoruz. Bu oluşumda başka bir dikkat çekecek öğe de ışığın rolü oluyor.”¹¹⁵

¹¹⁴ Ayla Ersoy, *Günümüz Türk Resim Sanatı*, Bilim Sanat Yayınları, İstanbul, 1998, s.117

¹¹⁵ Abdülkadir Günyaz, *Cihat Aral'ın Resminde İnsani ve Sanatsal Duyarlılıklar*, Antik Dekor Sanat Galerisi Yayınları, MAS Matbaacılık A.Ş., 2002, İstanbul.



87. Cihat Aral, “Çöp İnsanlar”, 1998, tuval üzerine yağlıboya, 150x100 cm.

(Abdülkadir Günyaz, *Cihat Aral*, Antik Sanat Galerisi Yay., İst. 2002, Resim 6)



88. Cihat Aral, “Çöp İnsanlar” 2001, tuval üzerine yağlıboya, 89x130 cm.
(Abdülkadir Günyaz, *Cihat Aral*, Antik Sanat Galerisi Yay., İst. 2002, Resim 7)



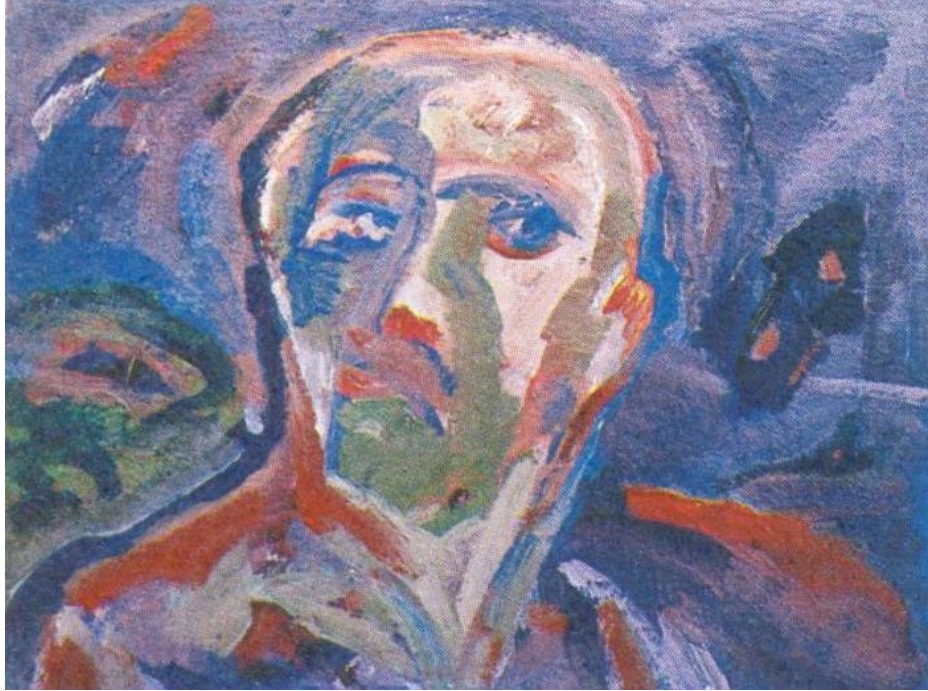
89. Cihat Aral, "Ana", tuval üzerine yağılıboya, 130x97 cm.

(Kaya Özsezgin, Mustafa Asher, *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*, Tıglat Yayınları Cilt 4, 1975, İstanbul, s.17)

Mehmet GÜLERYÜZ (1938 İstanbul)

1966'da İDGSA Resim Bölümünü bitirdi. 1970 yılında Paris'e giderek Litografi dalında eğitim gördü. 1975-1980 yılları arasında Akademi'de öğretim görevlisi olarak çalıştı. İlk kişisel sergisini 1963'te İstanbul'da Şehir Galerisinde açtı.¹¹⁶

Dışavurumcu Mehmet Gülerüz'ün resimlerinde psikolojik bir derinlik, hayvan ve insan figürlerinde bir tarz görülmektedir. Mehmet Gülerüz 1980 tarihine kadar biçimsel yönde abartılmış insan ve hayvan figürleri çalıştı. Daha sonraki dönemde anlatımcı bir tarzı korumasının yanında daha renkçi bir anlayışa yöneldi. Fırça vuruşlarının oluşturduğu kaotik bir form anlayışından psikolojik boyutlu figürlere yer verdi. İnsanı huzursuz eden çizgi ve figür çalışmalarına dışavurumcu bir tarzla ifade etmektedir. Ahmet Kamil Gören, 50. Yılında Akbank Sanat Koleksiyonu adlı kitabında Mehmet Gülerüz için "Gülerüz karabasanın hepimizi tehdit eden özelliğinden yola çıkarak insanoğlunun huzursuzluğunu kendine mal etme gücü bulur" ifadesini kullanmaktadır.¹¹⁷

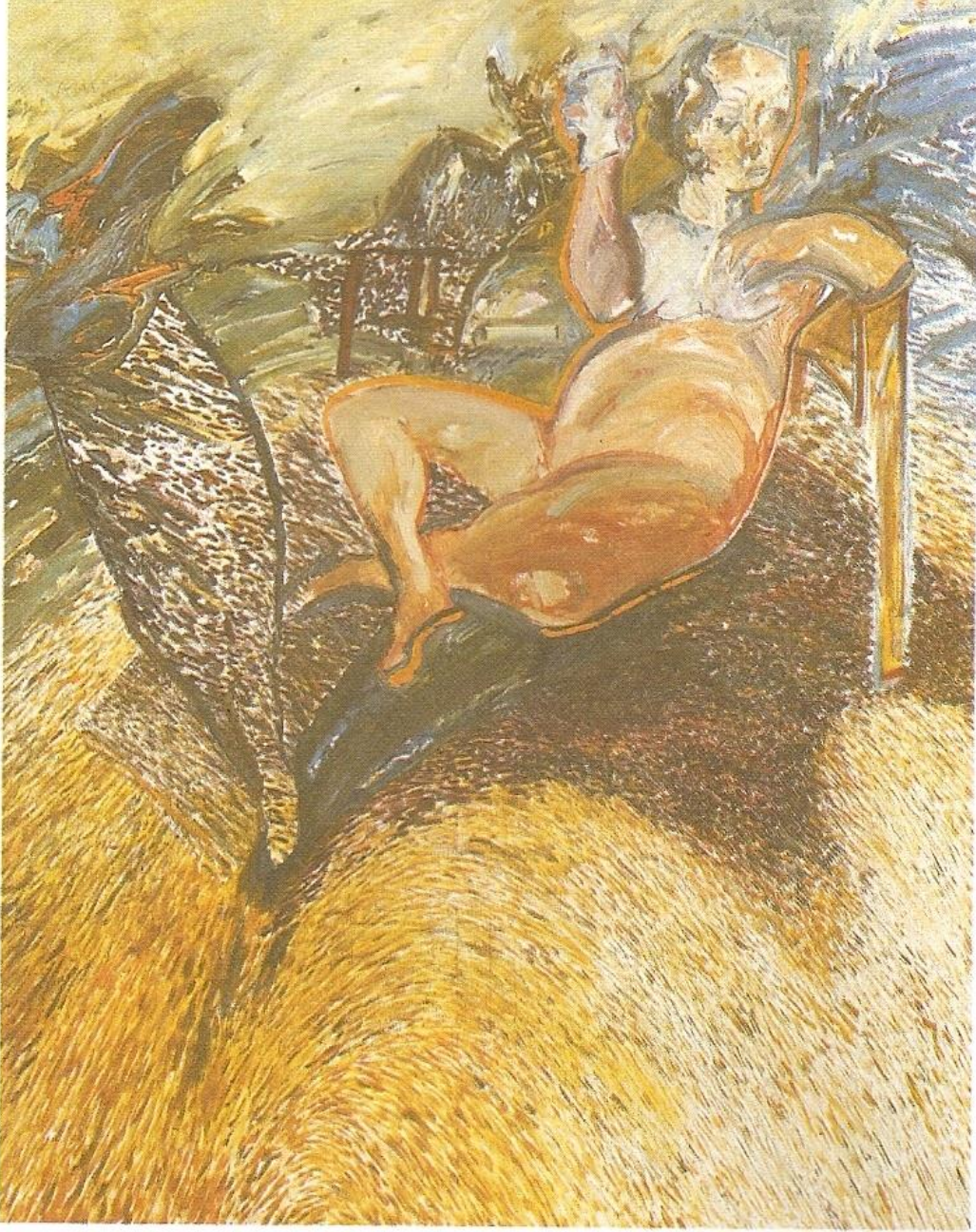


90. Mehmet Gülerüz, "Figür", tuval üzerine yağlıboya, 35x25 cm.,
(Özel Koleksiyon)

(Sezer Tansuğ, *Çağdaş Türk Sanatı*, Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul, 1991, s.290)

¹¹⁶ Kaya Özsezgin, *Görsel Sanatçılar Ansiklopedisi*, Doruk Yayıncılık, İstanbul, 2010, s.256.

¹¹⁷ Ahmet Kamil Gören, *50. Yılında Akbank Resim Koleksiyonu*, Akbank Kültür ve Sanat Kitapları, 66, İstanbul 1998, s.188.



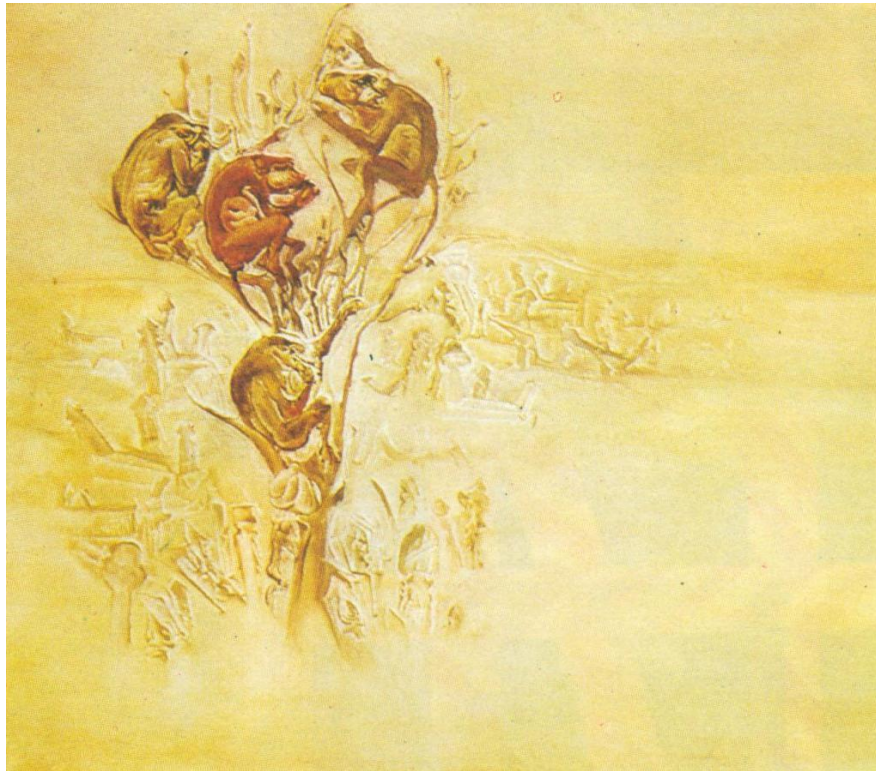
91. Mehmet Gülyüz, "Nü", tuval üzerine yağlıboya, 130x62 cm.

(Sezer Tansuğ, *Türk Resminde Yeni Dönem*, Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul, 1990, Resim 18.)



92. Mehmet Gülerüz, “İsimsiz”, 1996, kağıt üzerine suluboya, 50,5x73,5 cm.,
(Özel Koleksiyon).

(Kaan Özkan (yayına hazırlayan), *Su Resimleri: Süleyman Seyyid'den Günümüze Türk Resminde Suluboya*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul Kasım 2001, s.163)

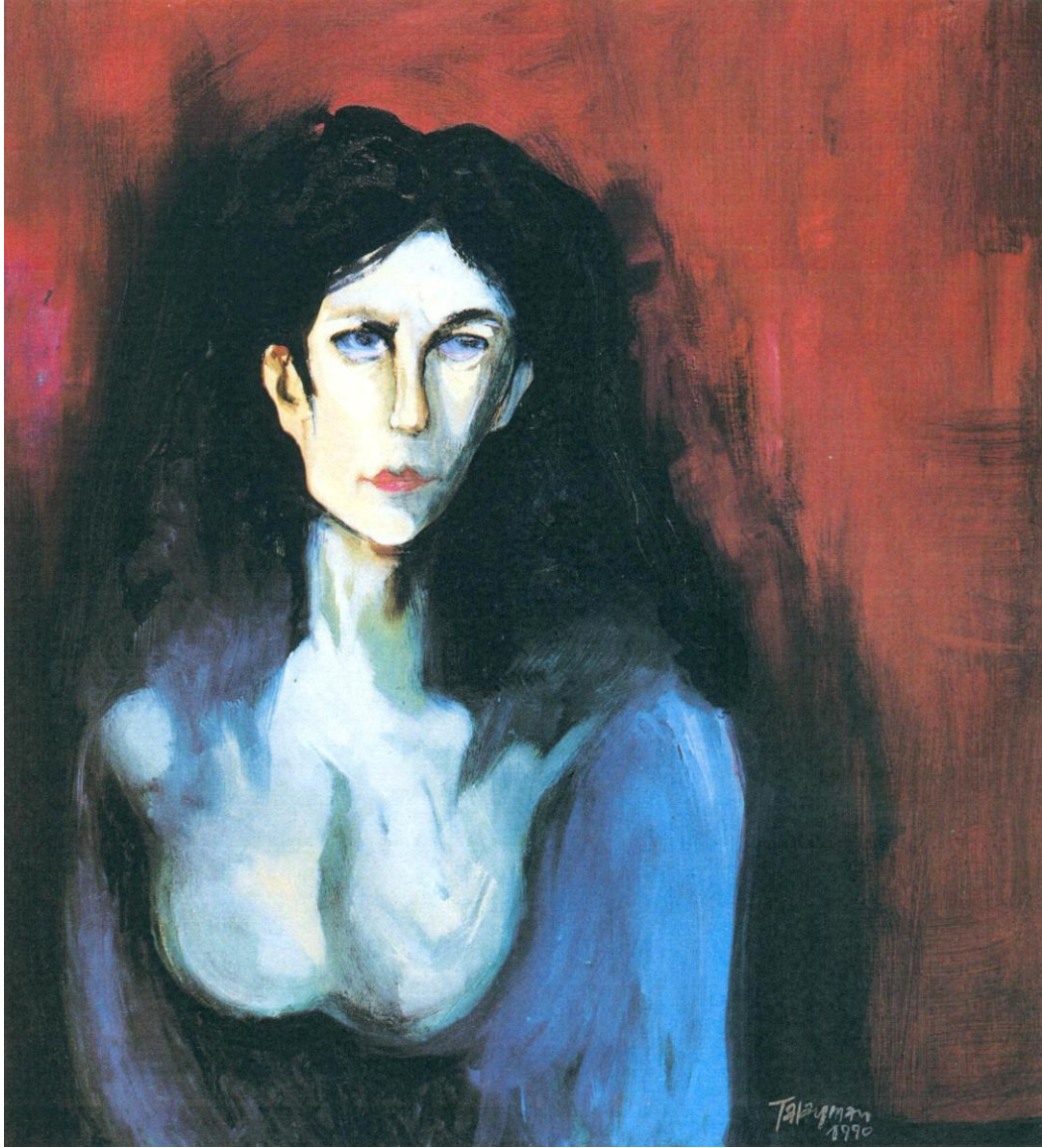


93. Mehmet Gülerüz, “Maymunlar”, tuval üzerine yağlıboya, 90x100 cm.,
(Özel Koleksiyon)

(Sezer Tansuğ, *Çağdaş Türk Sanatı*, Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul, 1991, s.290)

Metin TALAYMAN (1939 İstanbul)

1956 – 1963 yıllarında İDGSA Resim Bölümünde eğitim gördü. 1963 yılında ilk kişisel sergisini (İstanbul Şehir Galerisinde açtı). 1972’de MEB bursuyla Duesseldorf Güzel Sanatlar Akademisi’nde eğitim aldı. 1980 yılında Almanya’ya yerleşti. Süreçler başlığı altında topladığı resimleri, kent yaşamının çelişkili ve boğuntulu açmazları içinde bunalmış olan günümüz insanının dramını, anlatımcı bir resim dili ile dışa vurur.¹¹⁸



94. Metin Talayman, “Bayan Sinertelin Sessiz Yüzü III”, 1990, tuval üzerine yağlıboya 80x90 cm.

(Metin Talayman, Resim Sergisi Kataloğu, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., Ankara, 1996, s.119)

¹¹⁸ Kaya Özsezgin, *Görsel Sanatçılar Ansiklopedisi*, Doruk Yayıncılık, İstanbul, 2010, s.469-470.

Güngör TANER (1941 İstanbul)

1968 yılında bitirdiği İDGSA Nurullah Berk atölyesinde öğrenim gördü. 1971’de Salzburg Yaz Akademisi çalışmalarına katıldı. İlk kişisel sergisini 1981’de Kile Sanat Galerisi’nde açtı. Türk resminde S. Berkel, N. Devrim, Z. F. İzer ile başlayan ilk soyut dönem resimleri ile bu kuşağı izleyen A. Çoker, B. Doğançay’ın resminin bir uzantısı sayabiliriz. Güngör Taner’in resimleri kendi deyişiyile “armoniye dayalı yolda, çeşitli kontrastların belli bir hareket ve ritim içerisinde kullanılması” sonucunda oluşmaktadır. Dinamik bir leke, renk ve çizgi kombinasyonu Taner’in resimlerine boşluk (espas) içinde gösteren bir devinim atmosferi kazandırır.¹¹⁹

Bilim Sanat Galerisinin yayınladığı Güngör Taner Kataloğunda Günseli İnal, Güngör Taner resimleri için şunları yazmaktadır: “Klasik sanat ve yaklaşım ‘Gerçekliği seyre dalma’yı hareket noktası olarak alır. Bunun yanı sıra soyut sanat ve nesnenin ve gerçekliğin derinlerinde olup bitene bakışını çevirmiştir. Ve nesne – Dışı varlığı sanatının konusu yapmıştır. Soyutun konusu ‘Aykırı Töz’ ayrı bir varoşla sahiptir. Soyut yalnızca duyulabilir tözlerin yalın bir belirlenimini gerek sürekli gerek süreksiz bir niceliğe yönelmekle kalmaz, aynı zamanda saf niceliksel belirlenimler üzerinde yoğunlaşır. Soyut dünyamızda duyulabilir tözlerin ötesinde saf verilerin yol açtığı izlenimlerin estetiğini kurar. Bizler, bu dünyada bulunan varlıklar bu dünyaya ilişkin bazı tözlerin farkındayızdır ve bizi etkileyen durumların ortaya çıkması kaçınılmazdır. Taner için görüntüler dünyasını oluşturan görüntüyü kuran töz değil de görüntünün arkasındaki töz ağırlıklıdır. Mantık ve içgüdü Taner estetiğinin iki ana kaynağı olup, birbirini beslerler ve geliştirirler. Siyah/beyaz, iyi/kötü, çirkin/güzel, uzak/yakın, güney/kuzey karşıtlıklarının bilincinde olmak, bir anlamda fiziksel dünyadaki nesnenin yasasını bilmek ve o nesnenin yasasına aykırı yönde estetiği kurmak. Hiçbir zaman resmin de varolmayan bu paradoksal durumlara değin aykırı bir dil kullanmak, bu konuda başka şeyler söylemek... Taner’ce estetiğin ilk idesidir. Dünyasal skalanının yüksekliği ve genişliği hayatın kavramazlığı ve yaşamın beklenmedik dönemeçleri, Taner resminde beklenmeyen enerji patlamalarına, anlık renk yükselişlerine neden olur, olurken de bu enerjilerin olağanüstü bir mantıkla uysallaştığını, dizginlendiğini tuvalin yüzeyinde saptayabiliriz. Görünmeyen alemlerin özü, aykırı töz, yönetici ve hükmedici, belirleyici ve hareketsiz olan, ilk ve

¹¹⁹ Kaya Özsezgin, *Görsel Sanatçılar Ansiklopedisi*, Doruk Yayıncılık, İstanbul, 2010, s.471.

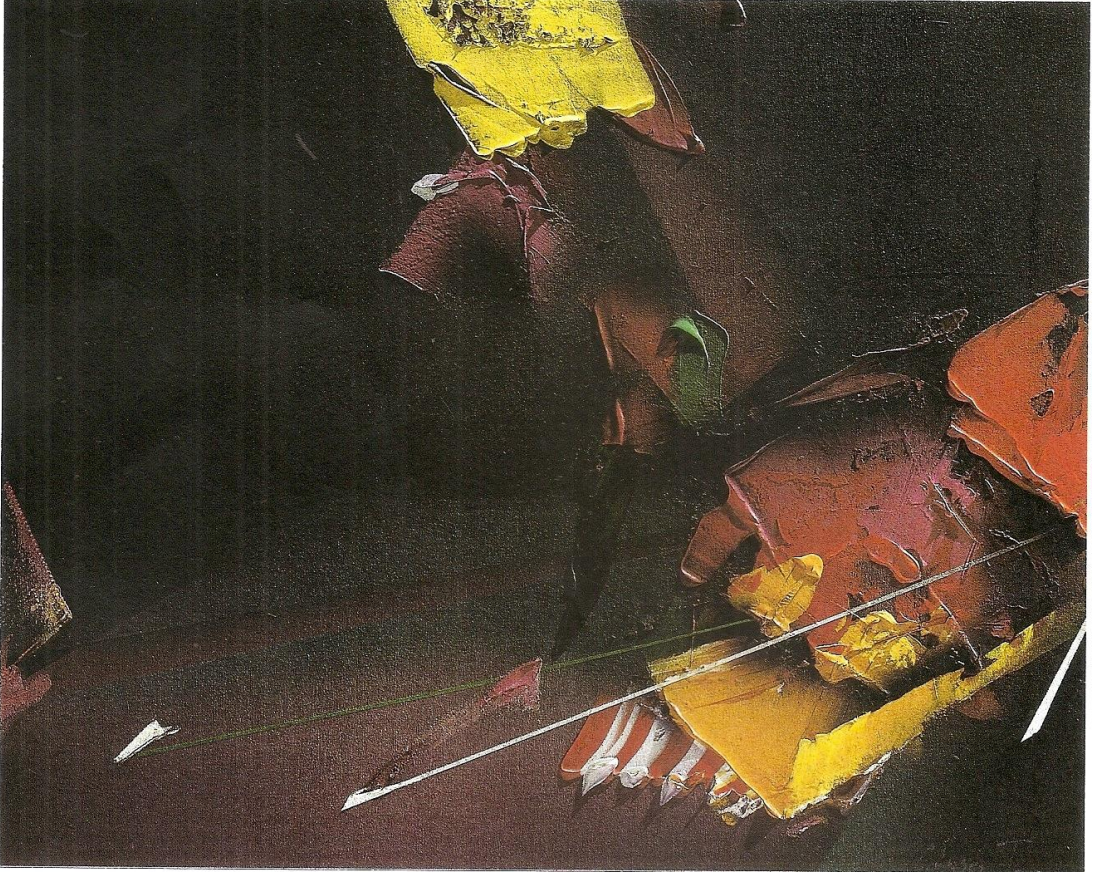
son olandır. Tuvalin yüzeyinden derinliklere devasa boyutta paralellerin kendi içsel hareketine vararak renk armonileri içinde dimdik ayakta durduğunu görürüz. Şekilsizler, yamuklar, parabol, aykırı paraleller, açık daireler, yerçekiminin ağır yasalarına aldırmadan varlıklarını estetik bir varlığa döndürmüş olarak yaşarlar. Taner resmi yerçekimine karşı durmanın tipik bir estetiğidir... Ancak tıpkı klasik resminde olduğu gibi burada da bir denge arayışı vardır. Taner resmi, sanatçının her tuşunu çizerken ya da oluştururken kendiliğinden gelen bir transandantal bir denge durumuna ulaşır. Bu sanatçının kendisinde var olan dengenin ve denge ötesinin bizzat kendisidir ve çok özgündür. Bir anlamda sanatçının ruhundaki denge resminin dengesini oluşturur, ruhunun haritasını çizer.”¹²⁰



95. Güngör Taner, “Soyut Kompozisyon”, 1988, tuval üzerine akrilik 150x150 cm.

(Günseli İnal, *Güngör Taner*, Maltepe Sanat Galerisi Yay., İst., 1996, s.93)

¹²⁰ Günseli İnal, *Güngör Taner*, Maltepe Sanat Galerisi Yayınları, İstanbul, 1996, s.98.



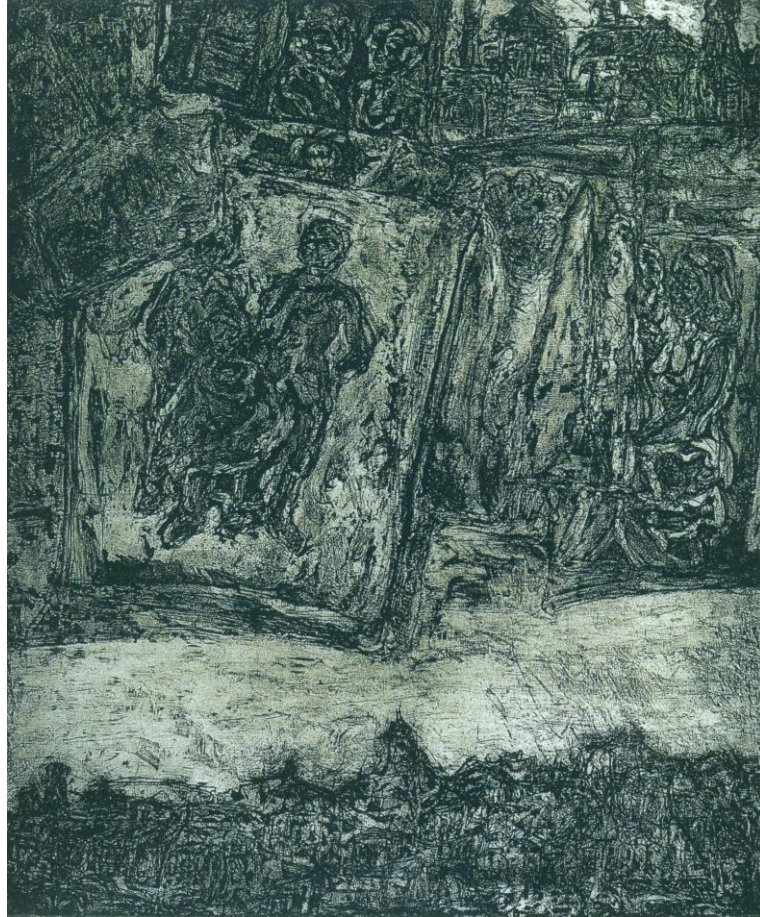
96. Gungör Taner, “Beyza’ya Sevgi”, 1992, tuval üzerine akrilik, 73x92 cm.

(Günseli İnal, *Gungör Taner*, Maltepe Sanat Galerisi Yay., İst., 1996, s.138)

Asım İŞLER (1941 Tirebolu – 2008 İstanbul)

1966'da İDGSA Resim Bölümünü bitirdi. 1970-1974 tarihleri arasında Paris'te gravür çalışmaları yaptı. İlk sergisini Akademide açtı. Gravürlerde siyah-beyaz çalışmalara ağırlık vermiştir. Sanatçı gravür ve resimde kendini ifade etmede yoğun bir çaba içindedir. Aldığı gravür eğitimi hep onunla beraber olmuş ve hiç yalnız bırakmamıştır. Yaptığı büyük boyutlu yağlıboya çalışmalarında soyut dışavurumcu bir dil kullanmıştır. Bu çalışmalarında net konturlar bulunmaz, sanki gravür baskı çalışmalarını çağrıştırmaktadır.¹²¹

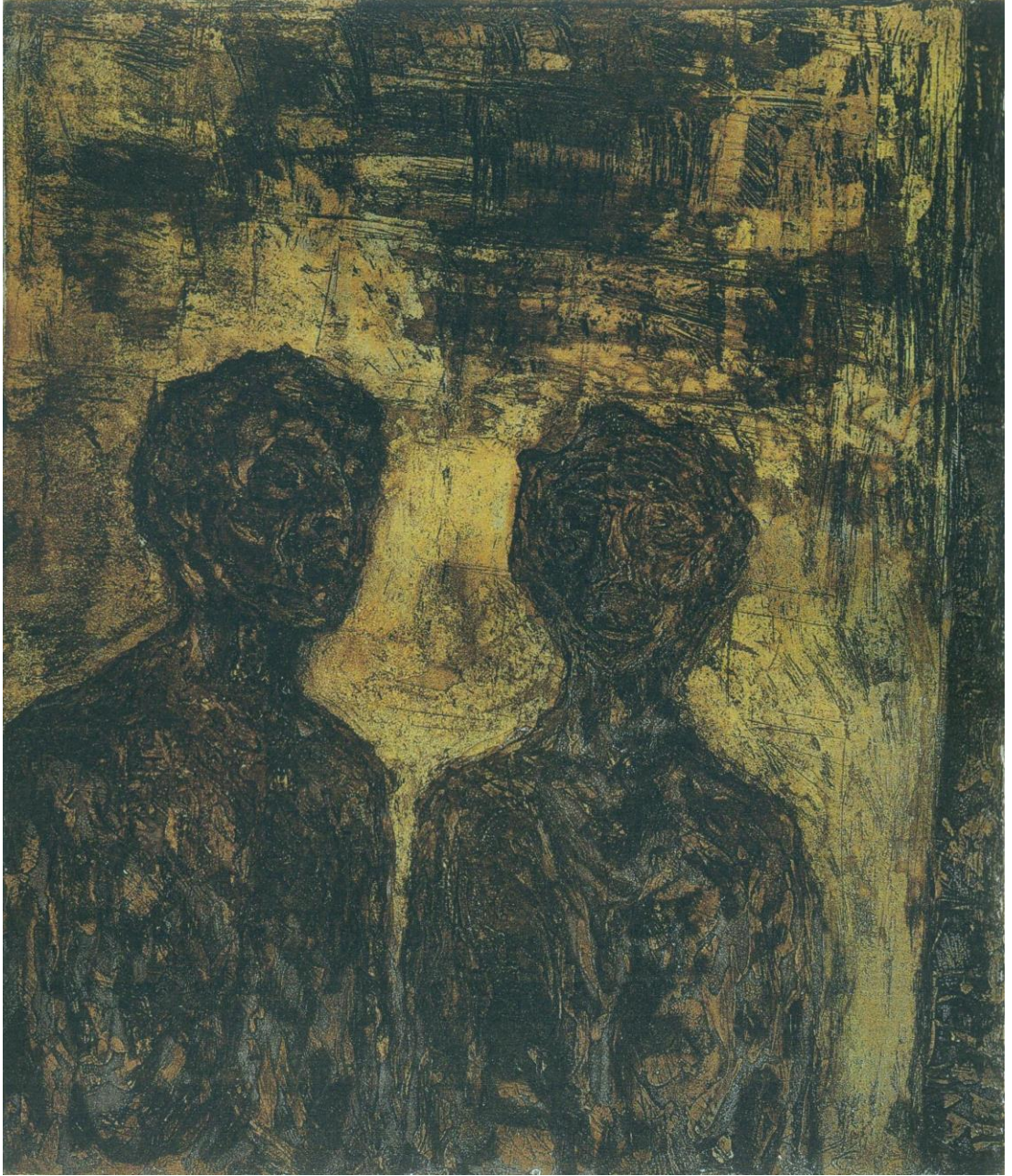
Asım İşler'in çalışmalarını yeni bir içerik getirmiş olarak değerlendirirken, soyut biçimlemeler anlayışına yeni bir içerik getirecek doğrultuda değerlendirilmiştir.”¹²²



97. Asım İşler, “Yaban Şarkısı”, Metal Gravür (Eau forte), 1972, 50x40 cm.,
(Bibliothèque Nationale de Paris Koleksiyonu)
(Asım İşler, *Asım İşler*, Üç Şehir Resim ve Ben, MAS Matbaacılık A.Ş. Yay., İst. 2003, s.233)

¹²¹ Ahmet Kamil Gören, *50. Yılında Akbank Resim Koleksiyonu*, Akbank Kültür ve Sanat Kitapları, 66, İstanbul 1998, s.204.

¹²² Kaya Özsezgin, *Görsel Sanatçılar Ansiklopedisi*, Doruk Yayıncılık, İstanbul, 2010, s.298-299.



98. Asım İşler, “Metal Gravür (Viscosite)”, 1972, 55x40 cm.

(Asım İşler, *Asım İşler*, Üç Şehir Resim ve Ben, MAS Matbaacılık A.Ş. Yay., İst. 2003, s.232)



99. Asım İşler, “İlahi Komedi II”, 1988, tuval üzerine yağlıboya, 100x70 cm.,
(Özel Koleksiyon).

(Asım İşler, *Asım İşler*, Üç Şehir Resim ve Ben, MAS Matbaacılık A.Ş. Yay., İst. 2003, s.76)



100. Asım İşler, “Bağdat Kahini”, 1987, tuval üzerine yağlıboya, 100x80 cm.,
(Özel Koleksiyon)

(Asım İşler, *Asım İşler*, Üç Şehir Resim ve Ben, MAS Matbaacılık A.Ş. Yay., İst. 2003, s.77)

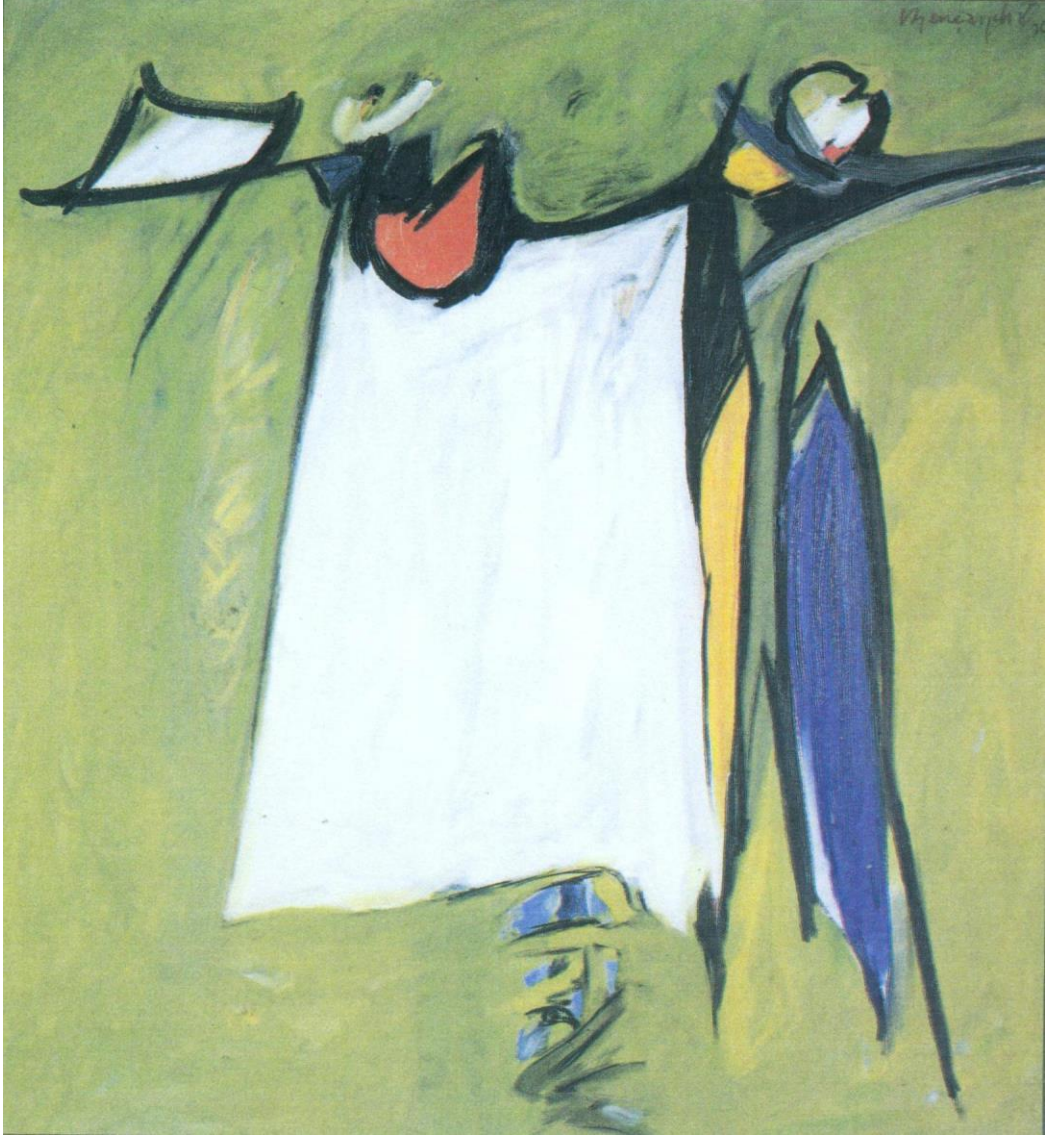
Zafer GENÇAYDIN (1941 Elazığ)

1975 yılında GEE Resim-İş bölümünü bitirdi. 1972-1978 yılları arasında Almanya, Berlin Güzel Sanatlar Akademisi'nde öğrenim gördü. 1970 yılında Ankara'da ilk kişisel sergisini açtı. Zafer Gençaydın'ın resimleri soyut dışavurumcu bir anlayışa bağlıdır.¹²³

Yapı Kredi Kazım Taşkent Sanat Galerisinde 7 Mart 1991 tarihinde açılan sergi kataloğunda Zahit Büyükişleyen Zafer Gençaydın'ın resimleri için şunları yazmaktadır: “Gerçekten de Gençaydın seyircisinin salt düşünce olgusuna katılmasını sağlamakla kalmıyor, onların yapıtlarına alışılmışın dışında yaklaşımları için fırsat veriyor. Bir yerde yeniden yorumlama ve yaratmaları için olanak sağlıyor. Yeni dışavurumcu denebilir Gençaydın için, ama onun sadece dışavurumcu olarak nitelenmesi kuşkusuz doğru olmayacaktır. Seyircisinde bir düşünme dinamiğini başlatması, salt bir düşüncenin (ya da duygunun) dışavurumunun çok ilerisinde bir olaydır. Sanatçı olarak, çağının sorunları karşısında alınan tavrı yansıtacak bir sanat dilinin sahibi o. ‘Resimsel yazı’ diliyle Gençaydın tuvallerinde, desenlerinde, karışık malzeme ile oluşturduğu resimlerinde insan-doğa, insan-toplum ilişkilerinin, yaşamsallığını yitirmeden metafizik ya da ‘bilimel-kurgusal’ bir kuruluğa düşmeden, bireyin toplumun veya çevrenin iç dinamiğini ve psikogramını seyirciye koşullandırmadan sezdiriyor... Ve yapıtla psiko-fizyolojik bir bağ kurularak yorma, yeniden yaratmaya geçmesini sağlıyor. Portrelerinde gene bu durum söz konusu... Benzemek, benzetmek kuşkusuna düşmeden modelin iç dinamiğine gidilmesi, çizginin (ya da lekenin) dış görünüşün aldatıcı tuzağına düşmeden, kendi biçim bilincinde bütünlüğüne kavuşması... Bireyin suskunluğunun altında gizli olan, ama fırtınalar esen bünyesindeki iç dinamiğinin görsellenmesi... Ya da acıların sevinçlerin, örtülü bir eski sevdanın belgelenmesi... Tüm bunlar belli koşullanmalar içindeki çevrelerin kolay benimseyemeyecekleri, belki de yadırgayacakları bir durumdur... Doğadan yapılmış eskiz ve etüdlere görmeye alışmış, en çok doğadan aktarılmış ve insanda bir kıyı özlemi, doğa sevgisi uyandıracak yapıtlar ya da ‘naif duyarlık ile turistik, popülist panoramalar’ seyretmeyi alışkanlık haline getirmiş seyirci için, Gençaydın'ın yorumları, hem ürküten, hem tepki gören, tedirgin eden yapıtlar olarak görülebilir. Ama küçük bir düşünme isteğiyle seyirci onun yapıtlarıyla

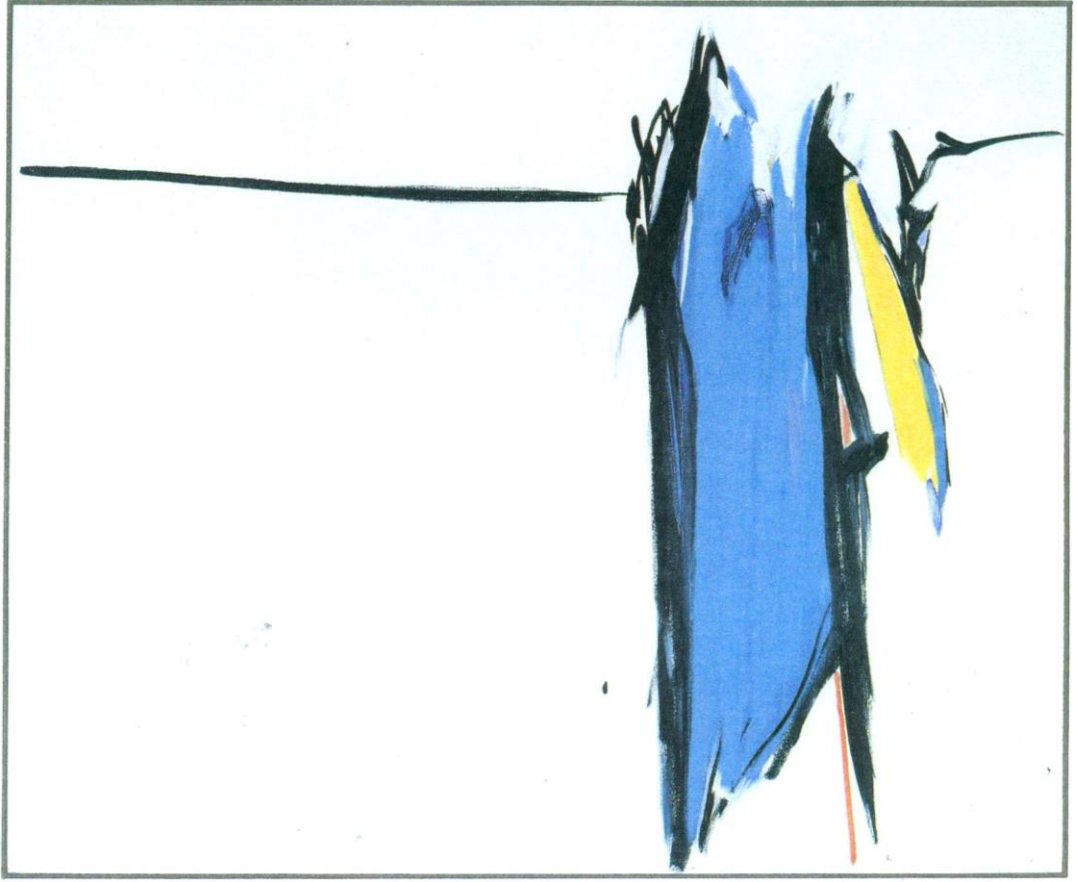
¹²³ Kaya Özsezgin, *Görsel Sanatçılar Ansiklopedisi*, Doruk Yayıncılık, İstanbul, 2010, s.239.

kaynaşacak, kırk yıllık dost gibi sarmaş-dolaş olacaktır. Yeter ki özgün bir dile ‘merhaba’ diyebilecek bir gücü olsun.”¹²⁴



101. Zafer Gençaydın, “İsimsiz”, 1990, tuval üzerine yağlıboya, 120x114 cm.
(Zahit Büyükişleyen, *Zafer Gençaydın*, Yapı Kredi Yayınları Sergi Kataloğu, İstanbul, Resim 1)

¹²⁴ Zahit Büyükişleyen, *Zafer Gençaydın*, Yapı Kredi Yayınları Sergi Kataloğu, İstanbul, 1991.



102. Zafer Gençaydın, “Beyazın Temizliği”, 1990, tuval üzerine yağlıboya,
101x120 cm.

(Zahit Büyükişleyen, *Zafer Gençaydın*, Yapı Kredi Yayınları Sergi Kataloğu, İstanbul, Resim 2)

Mustafa ATA (1945 Trabzon)

1971 yılında İDGSA resim bölümünden mezun oldu. 1971-1980 yılları arasında Almanya'nın değişik kentlerinde resim alanında araştırmalar yaptı. İlk kişisel sergisini 1971'de İstanbul'da (Çemberlitaş) açtı. Mustafa Ata'nın resimlerini geniş fırça vuruşlarının olduğu figür aktif devingen imajının temel ögesi olarak adlandırdığı resimlerinde, yüzey ve espas ikilemi, görsel bir sorunsallık kapsamında ele almaktadır, renkçi anlayış bu doğrultuda çözümlenmektedir. Renkçi ve soyutlamacı figür ressamlığının önde gelen temsilcilerindendir.¹²⁵ Ahmet Kamil Gören, 50. Yılında Akbank Resim Koleksiyonu adlı yapıtında Mustafa Ata'nın resimleri için şöyle yazmaktadır: “Sanatçı, aracı olarak gördüğü figürden hareketle, malzemenin olanaklarını araştırmaktadır. Bu aşamada renk, malzemenin (modelin) eyleme dönüştürölüş aşamasında (betimleme eyleminde) malzemenin taşıdığı sınırsız gizliliği ortaya çıkartmakta bir semboldür.¹²⁶



103. Mustafa Ata, “İsimsiz”, 2003, tuval üzerine karışık teknik, 81x100 cm.,

(Özel Koleksiyon)

(Mustafa Ata, Gönül Karakaş Ata, *Mustafa Ata Retrospektif 2012*, Beşiktaş Belediyesi, Betaş A.Ş. Sanat Yayınları, 16, İst. 2012, s.37)

¹²⁵ Kaya Özsezgin, *Görsel Sanatçılar Ansiklopedisi*, Doruk Yayıncılık, İstanbul, 2010, s.77.

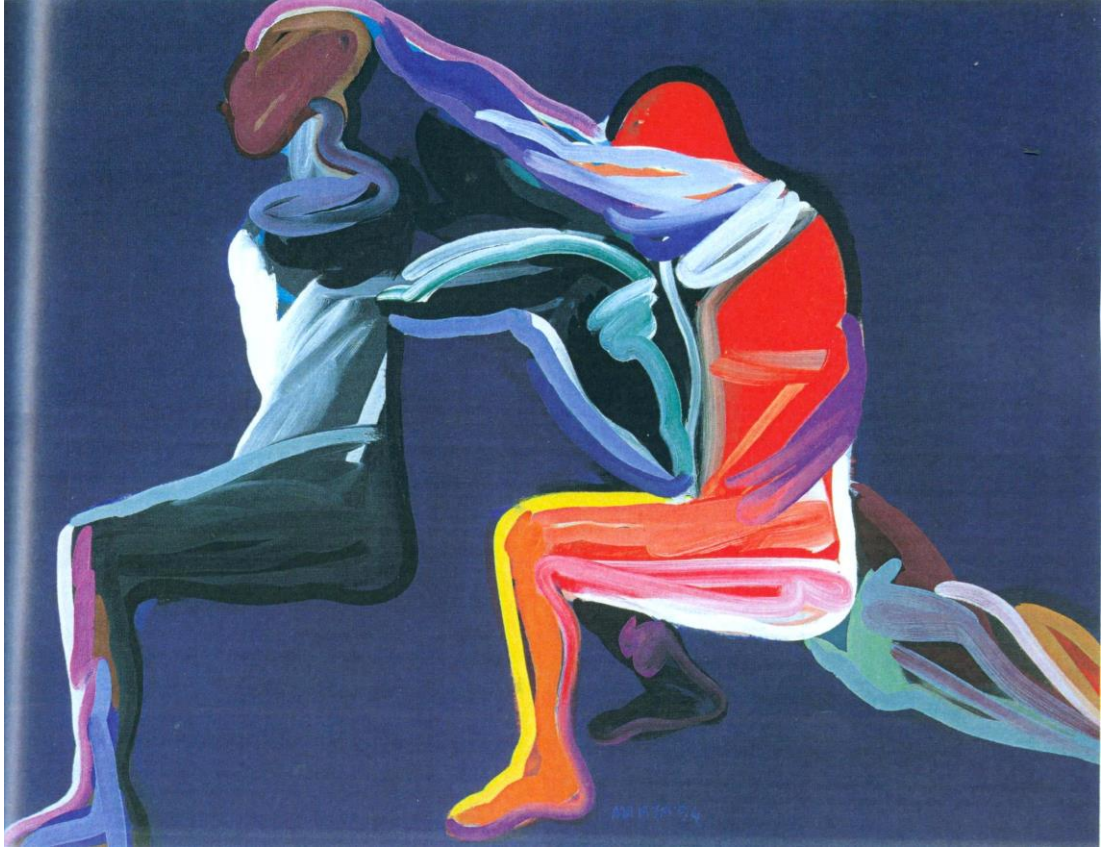
¹²⁶ Ahmet Kamil Gören, *50. Yılında Akbank Resim Koleksiyonu*, Akbank Kültür ve Sanat Kitapları, 66, İstanbul 1998, s.226.

Canan Beykal, Bilim Sanat Galerisi yayınlarından çıkan eserde Ata'nın resimlerini şöyle ifade etmektedir:

“Mavi geriplan üzerinde yelkenli gemi formunu anımsatan yatay, dikey ve diagonalleriyle hatta neredeyse dört bir köşesindeki diğer elemanlarla simetrik bir kompozisyon şemasıyla oldukça yalın bir resimdir ‘Amentü Gemisi’. Resmin ana eksenini yelkenli gemi oluşturur. Tayfasını, yelkenlerini sezebildiğimiz gibi, köşelerde yer alan balıkçı kayıklarını, kuşları da seçebilmekteyiz. Mavi renk içinde soğuk tonlarla ve mavinin derecelenmesiyle kurguladığı, neredeyse tek renkli bu resminde diğer resimlerinin tam tersi, koyularla değil, açıkla bir kompozisyon oluşturmaktadır. Ancak bu resim sadece Mustafa Ata'nın soyutlamaya ve soyutlamacı bir figürlü resme ilk adım atışlarını, sadece koyu tonlar yerine kompozisyonu açık tonlarla kurgulamasını değil, aynı zamanda dışavurumcu özellikleriyle Kuzey Avrupa resminin örneğin Cobra Grubu anlayışının da kaligrafik çizgisel bir dile uygunlaştırılmasıyla da döneminin ilk adımı olmaktadır.

1975 yılında Mustafa Ata'nın bu tür resimleri genelde o çok sevdiği bacaklarından kesik gövdelerin resmin alt kesiminde yer aldığı ve geri planın üstte az bırakılarak figürün resmi neredeyse tümüyle doldurduğu bir kompozisyon şemasına otururlar. Denebilir ki daha sonra önemli bir rol oynayacak olan geriplan, ya da boşluk bu dönemde figürleriyle geriye atılmıştır. Siyah konturlar hem bir yandan Rouault hayranlığını hem de kaligrafik çizgisel espriyi anımsattığı gibi daha önemlisi resmin içinde ressamın çizgisel gezinmelerinin izini kaydederler ve soğuk, açık tonlar arasındaki ayrımları tıpkı yeni bir koyu form olarak vurgularlar. Bu resimlerde Mustafa Ata öğrenciliğinde devşirmiş olduğu bütün bilgileri olduğu kadar, seçme sanatsal anlatımları ve kişilikleri de bir eklektisizm içinde sunmaktadır. Bir yandan yukarda belirttiğim gibi Rouault sevgisi, diğer yandan Van Dongen ve dışavurumcu repertuar seçkileri ve hiç kuşkusuz Kandinsky'nin etkileri bir arada Ata'nın yolunu çizmesinde yardımcı olacaklardır.”¹²⁷

¹²⁷ Canan Beykal, *Mustafa Ata*, Bilim Sanat Galerisi Yayınları, İstanbul, 2000, s.48, 50.



104. Mustafa Ata, “Bosna Hersekin Tanrıları”, 1994, tuval üzerine yağlıboya,
89x116 cm., (Özel Koleksiyon)

(Mustafa Ata, Gönül Karakaş Ata, *Mustafa Ata Retrospektif 2012*, Beşiktaş Belediyesi, Betaş A.Ş.
Sanat Yayınları, 16, İst. 2012, s.261)

Gören BULUT (1945 Mürefte)

1967’de GEE Resim-İş Bölümünü bitirdi. Uzmanlık eğitimini Londra’da St. Martins School of Art’ta gerçekleştirdi. İlk kişisel sergisini 1978’de Ankara’da açtı. Gören Bulut’un resimleri portrelerin psikolojik derinliklerini dışavurumcu bir tonla ifade etmektedir.¹²⁸

Metin Sağlam AKG Grubun hazırladığı Gören Bulut ve Eserleri adlı kitapta eserlerinden şöyle bahsetmektedir: “1980’li yıllarda etkili baskiresim örnekleriyle Türk Resim Sanatı’nda bir anda tanınan Gören Bulut, ilerleyen dönemde grafik tekniklerinin verilerini ‘lekeci ve ifadeci bir maniyerizm’e ulaşan etki bütünlüğü içerisinde tuval resmine yansıtmayı bilmiştir. Gören Bulut düş ve düşüncelerini, mistifike edilmiş değerler üzerine kurduğu yapılara taşıyarak; onları ‘büyük bir çaba ve enerjiyle yapılan işler’ halinde adeta yeniden tasarımıştır. Bunu, yanılısma oyunları ve öyküsel açılımlar yoluyla değil de, fırça darbelerinin özgür dinamiklerinden ve renge yönelik tutku ve coşkudan kolayca anlarız. Gören Bulut; aslında, sanat yaşamının tüm evrelerinde gözlemlerini çarpıcı bir dışavurumla ifade eden ilkesel bir tavır içindedir. Söz konusu yaklaşım aynı zamanda, tuval yüzeyinde gerecin olanaklarının zorlanmasıyla anlam ve değer kazanan, ifade olasılıklarını sorgulayarak varsıllaşan ve çeşitlenen çağdaş bir tavidir...”¹²⁹



105. Gören Bulut, “Yabancılaşma”, 1971, Siyah beyaz tahta baskı, 39x31 cm.

(Metin Sağlam, *Gören Bulut, Yaşamı ve Eserleri*, AKG Grup Yay., No:6, İzmir, 2011)

¹²⁸ Kaya Özsezgin, *Görsel Sanatçılar Ansiklopedisi*, Doruk Yayıncılık, İstanbul, 2010, s.131.

¹²⁹ Metin Sağlam, *Gören Bulut, Yaşamı ve Eserleri*, AKG Grup Yayınları, İzmir, 2011 (Önsöz)



106. Gören Bulut, “Acı-Siyah Beyaz”, 1974, Tahta baskı, 45x28 cm.
(Metin Sağlam, *Gören Bulut, Yaşamı ve Eserleri*, AKG Grup Yay., No:6, İzmir, 2011)

Bedri BAYKAM (1957 Ankara)

1975-1979 yılları arasında Paris Sorbonne’de ekonomi eğitimi gördü. 1980-1983 yıllarında California’da College of Arts and Crafts’ta sinema ve resim dalında öğrenim gördü. İlk kişisel sergisini 1963 yılında Ankara’da açtı. Bedri Baykam, Türk resminin dış pazarlara kapalı olan görüntüsünü sorguladı. Yayın yoluyla bu kampanyasına ses getirmeye çalıştı. Birtakım gelenekleri yıkmaya ve resim sanatı üzerindeki ipotekleri kaldırmaya çalıştı. Bir protestoya karşı-sanat olarak da yorumlanabilecek, resimlerinde çağdaş Amerikan dışavurumcu resmine ve özgür anlatımcılığa yakın bir üslup izlenmektedir.¹³⁰

Ümit Gezgin, Maç Art Galery, Bedri Baykam 80’li Yıllar-California Dönemi adlı katalogta Baykam’ın resmini şöyle anlatmaktadır:

İkinci Dünya Savaşı sanat alanında aslında Amerika’nın işine yaramış, Avrupa’nın sanatsal birikimi ve o birikimi taşıyan sanatçıları, hem santalarını özgürce sürdürebilmek, hem de şiddet ve zulümden kaçmak için soluğu Amerika’da almışlardır. Gerek soyut resim, gerekse dışavurumculuk, gerekse de action painting büyük oranda Amerika’da gelişimini sürdürmüştür. Özgürlük ortamı, Amerika ölçülerinin Avrupa ile kıyas kabul etmez realitesi, buraya göç eden sanatçıları sanırsızlığın ortak alanına, özgürlüğe ve dinamizme götürmüştür; bu da sonuç itibariyle bu sanat tekniklerinin gelişmesini doğurmuştur. En baştan beri kimler kimler gitmedi ki Amerika’ya! 1941’de Max Ernst, Andre Mason gibi büyük Gerçeküstücüler kapağı Amerika’ya atmışlardır. Burada özgürlüğü tatmış ruhları, gerçekliği zorluyor ve onun ötesine geçebiliyor, sürrealist bir dünya tasviri içinde özgürce estetik algılamalarını sürdürüyorlardı. Keza, Arshile Gorky, yine kendi soyut gerçeküstücülüğünü, Picasso’dan, Cezanne’dan besleyerek Amerikan topraklarında harmanlayacaktı. Buna Hollanda’da doğan, ama Amerika’da yaratıcılığının zirvesine çıkan Williem De Kooning de eklemlenecek, o da dışavurumculuk perspektifinde, daha sonraları işlerini figüratifle de yoğurarak zarif bir renk anlayışında kariyerini sürdürecektir.¹³¹

¹³⁰ Kaya Özsezgin, *Görsel Sanatçılar Ansiklopedisi*, Doruk Yayıncılık, İstanbul, 2010, s.107.

¹³¹ Ümit Gezgin, *Bedri Baykam “80’li Yıllar – California Dönemi”*, Maç Art Galery Yay., İstanbul, Şubat 2009, s.6.



107. Bedri Baykam, "İsimsiz", 1990, Sunta üzerine karışık, 130x175 cm., (each.)

(Mahmut Nüvit, *Suret-siz*, Sergi Katalogu, Tunca Sanat Galerisi Yay., İst., 2001, s.124.)



108. Bedri Baykam, "Lucy in the sky", 1986, tuval üzerine karışık- 146x230 cm.

(each)

(Mahmut Nüvit, *Suret-siz*, Sergi Katalogu, Tunca Sanat Galerisi Yay., İst., 2001, s.116.)



109. Bedri Baykam, “İsimsiz”, 2004, tuval üzerine yağılıboya, 67x96 cm., (each)
(Mahmut Nüvit, *Suret-siz*, Sergi Katalogu, Tunca Sanat Galerisi Yay., İst., 2001, s.126.)



110. Bedri Baykam, "Yes I Know You're Very Special", 1980,
tuval üzerine yağlıboya, 126x175 cm.

(Mahmut Nüvit, *Suret-siz*, Sergi Katalogu, Tunca Sanat Galerisi Yay., İst., 2001, s.120, 121.)

Sali TURAN (1949 Trabzon)

1974 yılında İstanbul Eğitim Enstitüsü resim bölümünü bitirdi. İDGSA resim bölümünde öğrenim gördü. İlk kişisel sergisini İstanbul’da açtı. 1995 – 2000 yılları arasında Avrupa ve ABD’yi dolaşarak müzelerde araştırmalar yaptı. Çevresinde ve yaşadığı ortamlardan etkilenecek renkli bir anlayışla oluşturduğu resimlerinde anlatımcı öğeler, diri ve atak bir üslup içinde canlı renklerle yansıtılır. Gerçek yaşam sahnelerinin ve insan tiplerinin yarı hümoristik yorumu, sanatçıya özgün bir dışa vurum tekniği içinde ele alınır.¹³²

Hilmi Yavuz, Levent Çalıkoğlu, Mehmet Ergüven, “Sali 20002 adlı kitapta Hilmi Yavuz, Sali Turan’ın resimleri için şunları yazmaktadır: “Sali Turan, ‘Ben, Sali’de, ‘Dünyada yan yana gelmeyecek şey yoktur resimde’ diye yazmıştır. Gerçekten de öyledir. Sali, ‘Dünyada yan yana gelmeyecek olan şeyleri bir araya getirme’ ustasıdır. Bu belki de, temelde Dünya’nın (Doğa’nın ve Toplum’un) bize verildiği biçimiyle onaylanmayışının ifadesidir. Sali Turan, Dünya’nın, Doğa’nın ve Toplum’un verili konumunu sorgulamanın, onu önce bir yıkıma uğratmakla sonra da ‘yeniden inşa’ etmek ile mümkün olduğunu düşünüyor gibidir. ‘Her şeyin yerli yerinde’ oluşunu onaylamak, bu tür muhafazakarlıksa eğer, onaylamak yerine başkaldırmayı yeğleyen bir konumdadır Sali. Dünya’yı, şeyleri yeniden düzenlemek, ama bu kez verili hiçbir tasarıma dayanmadan bunu yapabilmek! Sali, budur. Kuşkusuz gerçek sanatçı, Dünya’yı kendisine verildiği biçimiyle kabul etmeyerek yola çıkar. Sali’nin yine ‘Ben, Sali’de, ‘resim müthiş bir yolculuk’ sözünü anımsamalı burada. Yola çıkış, varolanı keşif için yapılması tasarlanan bir yolculuk değil, varolanın düzenini, verili olan’ı aşarak kurgulamayı ya da icad etmeyi imler. Bu ‘müthiş yolculuk’ta Sali’nin yoldaşları, renklerdir. Dünya’yı yeniden icad ederken, şeyleri kendi bildiğince düzene ya da düzensizliğe koyarken, imkansızlığı (o, ‘mümkümsüzlüğü’ diyor!) renklerle aşıyor. T.S. Eliot ya da Behçet Necatigil gibi, eski taşlardan yeni yapılar kurmuyor. Sali Turan, Şey’leri önce Renk’e dönüştürüyor, sonra bir araya getiriyor onları. Yanlış anlaşılmasın: İzlenimci değil Sali: Şey’leri boyamıyor o: Renk’e dönüştürüyor! Bir bakıma Sali’nin yolculuğu, felsefi bir yolculuktur. Bir gezip-dolaşma’dır bu, nereye varacağı, nerelere çıkacağı

¹³² Kaya Özsezgin, *Görsel Sanatçılar Ansiklopedisi*, Doruk Yayıncılık, İstanbul, 2010, s.491.

bilinmeyen! Bazen antik kentlerin ruhunda yapılan bir gezip-dolaşma; bazen, Knidos Kralı'nın 'tükeniş seyrinde' olan ruhuda! Heidegger'in deyişiyile, 'Düşünülemez olanın altında gezip dolaşma!' ('unter Undenkbaeren wandeln')... Sali'nin bu 'müthiş yolculuk'u bir 'seyir'dir elbet. Resim de, bir 'seyir defteri'. Dünya'nın Ruhuna doğru seyrediyor Sali..."¹³³



111. Sali Turan, " Kapadokya Yolu", 1999, tuval üzerine yağlıboya, 80x100 cm.
(Hilmi Yavuz, Levent Çalıköğlü, Mehmet Ergün, *Sali 2000*, MAS Yayıncılık, İstanbul, 2000, s.209)

¹³³ Hilmi Yavuz, Levent Çalıköğlü, Mehmet Ergün, *Sali 2000*, MAS Yayıncılık, İstanbul, 2000 (Önsöz)



112. Sali Turan ,“İki Çocuk Bir Kurbağa”, 1995-2000, tuval üzerine yağlıboya,
81x100 cm.

(Hilmi Yavuz, Levent Çalhkoğlu, Mehmet Ergün, *Sali 2000*, MAS Yayıncılık, İstanbul, 2000, s.208)

Yukarıda isimlerini saydığımız ressamaların yanı sıra; İbrahim Çiftçioğlu, Kemal Önsoy, Basri Erdem, Seyit Bozdoğan, Mehmet Güler, Cuma Ocaklı, Neşet Günal, Nedret Sekban, Murşide İçmeli, Hayati Misman, Muammer Bakır ve Fethi Kayaalp gibi ressamalarda Ekspresyonizmin etkisinde eser veren sanatçılar grubuna dahil edebiliriz.

6. SONUÇ

Sonuç olarak temelini Van Gogh'un attığı, Avrupa'da Fransa ve Almanya'da eş zamanlı bir biçimde ortaya çıkan Ekspresyonizm ressamların kendi coşkularını, duygularını renk aracılığıyla yansıttıkları bir akımdır. Bu akım içinde sert renkler ve yoğun fırça darbelerinin kullanılması, duygulu ve coşkulu ifadenin sunulması da önemli araçlardan biridir.

Ekspresyonizm hem toplum yaşamında hem de resim sanatında alışagelmış kurallarına başkaldırı niteliği taşıyan, dış dünyanın betimlemesinde sanatçının kendi duyarlılığını belirgin olarak ifade etmesini hedefleyen ve 20. yüzyılın başında ortaya çıkan bir sanat akımıdır. İçsel yaşantıların, değişik araç-gereçler ve yöntemlerle dışavurumunu yansıtan anlatım olanaklarını zorlayan bir anlayışla hareket eder. Sanatın bütün dallarında Orta Avrupa'da doğan, gelişen ve etkili olan, doğanın ve toplumun nesnel bir bakış açısıyla betimlemesine karşı çıkmış, öznel ve içsel gerçeğin yansıtılmasını savunmuştur.

Ekspresyonizm, Avrupa'da Birinci Dünya Savaşı'na dek süren sosyo-politik kriz dönemi kapsamıştır. Savaş yıllarındaki sarsıntılı dönemde en üst düzeyde gelişim göstermiştir. Bir taraftan bireyin içsel yaşantılarındaki çelişkileri, ruhsal karmaşalarını ve onun açtığı zorlamalardaki, çözülmüş toplum değerlerini estetik bir kaygıyla ifade etmiştir. Savaş sonrası ülkenin içine düştüğü ekonomik ve sosyal bunalım sonucu; ekspresyonizmin tükenişine neden olmuştur. Ancak bu sanat akımının etkileri günümüze kadar gelmiştir.

Ülkemizde durum incelendiğinde; 19. yüzyılda ve 20. yüzyıl başlarında batıda ortaya çıkan resim sanat akımlarının ülkemizdeki çeşitli etkileri görülmektedir. Yurtdışına eğitim için gönderilen gençlerin çoğunlukla ilk aşamada özgün eser yerine kopyacı ve taşıyıcı bir eğilim gösterdikleri gözlenmektedir. Bu anlayışın yanında Türk resim sanatına Leger, Lhote, Gromaire, Hofmann gibi yeni sanatçılar girmiştir. Bu

yaklaşım ile özgür düşünce, özgün eser kavramı gelişmiştir. Bu anlamda Alman ve Fransız dışavurum anlayışı gelişirken, Paris ekolünün etkisinde gelişim gösterdiği söylenebilir. Bu dönem Avrupa ve Türk ressamlarının ortak özellikleri bir şekilde savaşı yaşayan bir ortamda çıkmalarıdır.

Türk resim sanatında Ekspresif etkiler Müstakil ressamlar ve d grubu sanatçıları içinde yer aldığı gruplarda kendisini göstermiştir. Mesela Ali Çelebi ilk resimlerinde konstrüktivist ve kübist bir yaklaşımı benimsemiştir. Sonraki çalışmalarında daha çok ekspresif yaklaşımlı bir resim anlayışı ortaya koymuştur. 1950'li yılların başında Türk resim sanatında ilk kez soyut resimler görülmeye başlanmıştır. ilerleyen süreçte, resim sanatı içerisinde soyut ya da figüratif ekspresyon resmi yapan sanatçılar görülmektedir. Zeki Faik İzer, Cevat Dereli, Fikret Mualla, Ömer Uluç, Mehmet Gülyüz, Bedri Baykam, Metin Talayman, Cihat Aral, Asım İşler, Mustafa Ata, Mustafa Ayaz, Ali Candaş, Nevhiz Tanyeli, Ali Candaş, ve Gören Bulut çalışmalarında figüratif ekspresif bir yaklaşımı benimsemiştir. Bunu sadece şiddetli renkler ya da fırça darbelerinin, boya katmanlarının yoğun yapılmasına bakarak değil aynı zamanda konu anlamında da tepkiselliğini ya da coşkularını yansıttığı için söyleyebiliriz. Soyut eğilimler içinde ise, Halil Dikmen, Ercüment Kalmık, Abidin Elderoğlu, Güngör Taner, Sali Turan, Erdal Alantar, Nejad Melih Devrim ve Zafer Gençaydın resimleri soyut ekspresyonist yaklaşımın başlıca örneklerindedir. Sanatçı lirizme kayan yaklaşımında duygusal patlamalarını anlık dışavurumlar eşliğinde gerçekleştirmektedir.

Oluşum koşulları bakımından Avrupa'dan farklı gelişen ekspresyonizm Türkiye'de 1920'li yıllardan günümüze kadar yapıla gelmiştir. Figüratif, soyutlama ve soyut dışavurumcu gelişmelerin Türk resim sanatında kendini göstermektedir. Dışavurum resim sanatı ressamın iç dünyasını yansıtan, onu değişik objeler ve pentur teknikleriyle ortaya koyan bir anlayıştır. 20. ve 21.yüzyılın resim sanatının kendini ifade etme ve var etme bilincidir. Avrupa ve Türkiyede ki dışavurum resim anlayışının ortak yanları savaş sonrası ortaya çıkması toplumun değişik katmanlarının duygularını dışa vurmasıdır.

7. KAYNAKÇA

- Anonim, *Türk Resim Sanatının Bir Asırlık Öyküsü/The Centennial Tale of Turkish Painting*, Rezan Has Müzesi, (Halil İbrahim İper Koleksiyonu), İstanbul, Mayıs 2007. (Metin: Kıymet Giray/Söyleşi Yasemin Bay)
- Antmen, Ahu, *Yirminci Yüzyıl Batı Sanatı Akımları*, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2012.
- Ata, Mustafa-Gönül Karakaş Ata, *Mustafa Ata Retrospektif 2012*, Beşiktaş Belediyesi-Betaş A.Ş. Sanat Yayınları, 16, İstanbul, 2012.
- Atagök, Tomur, *Zeki Faik İzer, 1905-1988*, Sergi Kataloğu (12 Ocak-28 Ocak 2007), Kare Sanat Galerisi, İstanbul, 2007.
- Batur, Enis, *Modernizmin Serüveni*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1997.
- Berk, Nurullah, Orhan Koloğlu, *Fikret Mualla, Hayatı-Sanatı-Eserleri*, Milliyet Yayınları, İstanbul, 1971.
- Bischoff, Ulrich, *Edvard Munch*, Benedikt Taschen Verlag, Köln, 1988.
- Cezar, Mustafa, *Sanatla Batıya Açılış ve Osman Hamdi*, Erol Kerim Aksoy Kültür Eğitim Spor ve Sağlık Vakfı Yayınları No: 1, İstanbul, 1995.
- Çalikoğlu, Levent, Mehmet Ergüven, *Sali 2000*, MAS Yayıncılık, İstanbul, 2000.
- Çalikoğlu, Levent, Ali Akay, Haşim Nur Gürel, *Fikret Mualla Retrospektifi (15 Nisan – 31 Temmuz 2005)*, İstanbul Kültür Sanat Vakfı-İstanbul Modern Sanat İktisadi İşletmeleri, İstanbul, 2005.
- Çalikoğlu, Levent, Hilmi Yavuz, Mehmet Ergüven, *Sali 2000*, MAS Yayıncılık, İstanbul, 2000.
- Çoker, Adnan, *Zeki Kocamemi, İDGSA Toplu Sergiler 5*, İDGSA Yayınları, İstanbul, 1979.
- Decharnes, Robert, NÈRET, Gilles, *Salvador Dali*, Tachen Yayınları, Köln, 1993.
- Dostoğlu, Haldun, *Nejad, 1923-1995*, Galeri Nev Yayınları, İstanbul, 2001.
- Dostoğlu, Haldun, Maria Devrim, Lydia Harambourg, Ferid Edgü-Jacques Lassigne, *Nejad, 1923-1995*, Galeri Nev Yayınları, İstanbul, 2001.

- Edgü, Ferit, *Görsel Yolculuklar*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2003.
- Edgü, Amélie, (Ed.) *Yurt Gezileri ve Yurt Resimleri (1938-1943)*, Milli Reasürans Sanat Galerisi, İstanbul, Ekim, 1998 (Metinler: İlhan Berk, Levent Çalikoğlu, Ferit Edgü, Turan Erol, Murat Ural; Biyografiler: Hâlenur Katipoğlu)
- Elvan, Nihal (yayına hazırlayan) *d grubu/d group 1933-1951*, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık-Mimar Sinan Üniversitesi YKY, İstanbul Ocak 2004 (Metinler: Zeynep Yasa Yaman ile Adnan Çoker Söyleşisi). 23 Ocak-14 Mart 2004 tarihleri arasında İstanbul Devlet Resim ve Heykel Müzesi'nde açılan "d Grubu 1933-1951" sergisinin katalogudur.
- Elvan, Nihal (Ed.) *Resim Tarihimizden "İş ve İstihsal" 1954 Yapı Kredi Resim Yarışması/From The History of Turkish Painting: "Employment and Productivity" 1954 Yapı Kredi Painting Contest*, YKY, İstanbul Kasım 2004. (5 Kasım 2004-08 Ocak 2005 tarihleri arasında Yapı Kredi Kazım Taşkent Sanat Galerisi'nde açılan "İş ve İstihsal" 1954 Yapı Kredi Resim Yarışması sergisinin katalogudur.
- Erbil, Devrim, Zahit Büyükişleyen, Ozan Sağdıç, *Abidin Elderoğlu*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1984.
- Erinç, M. Sıtkı, *Ercümen Kalmık*, Meteksan A.Ş. Yayınları, Ankara, 1991.
- Erinç, M. Sıtkı (Editör), *Zeki Faik İzer*, Türkiye Halk Bankası Yayınları, Ankara, 1990.
- Erkılıç, Özay, *Selim Turan*, Tuğra Sanat Galerisi Yayınları, İstanbul, Nisan 1992.
- Eroğlu, Özkan, *Özdemir Altan Cilt I-II*, Bilim Sanat Galerisi Yayınları, İstanbul, Eylül 2000.
- Ersoy, Ayla, *Günümüz Türk Resim Sanatı*, Bilim Sanat Galerisi Yayınları, İstanbul, 1998.
- Gezgin, Ümit, *Bedri Baykam "80'li Yıllar – California Dönemi"*, Maç Art Galery Yay., İstanbul, Şubat 2009,
- Giray, Kıymet, *Türk Resim Sanatının Bir Asırlık Öyküsü*, Rezan, Has Müzesi Yayınları, İstanbul, 2007.
- Giray, Kıymet, *Hamit Görele*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, Ekim 2000.
- Giray, Kıymet, *Bedri Rahmi Eyüpoğlu, Zeki Faik İzer, Adnan Çoker, Cevat Dereli Sergi Kataloğu*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2000.
- Giray, Kıymet, *Cumhuriyetin İlk Ressamları*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, Ağustos 2004.

- Giray, Kıymet, *Ali Avni Çelebi*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, Ekim 2000.
- Giray, Kıymet, *Zeki Faik İzer 1905-1988*, Sergi Kataloğu, Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası Banknot Matbaası Genel Müdürlüğü, Ankara, 2000.
- Gleiny, Christine, *Erdal Alantar*, Galeri Binyıl Yayınları, İstanbul, 2002.
- Gombrich E. H., *Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul, 1992.
- Gören, Ahmet Kamil, “Tuval Üzerine Mantık Yansımaları”, *Antik Dekor Dergisi*, İstanbul, 2003 Yaz, S.78, s.100-108.
- Gören, Ahmet Kamil, *Hüseyin Avni Lifij Türk Resim Sanatı İçindeki Yeri ve Önemi*, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Arkeoloji ve Sanat Tarihi Bölümü Sanat Tarihi Anabilim Dalı (Yayınlanmamış) Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 1990.
- Gören, Ahmet Kamil, Cumhuriyetin İlk Yıllarında Türk Resim Sanatı-2, *rht sanat*, İki Aylık Plastik Sanatlar Dergisi, S.03, Antik Sanat Yayınları, Ocak, Şubat, 2003, s.48-55.
- Gören, Ahmet Kamil, *Avni Lifij*, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul, 1997.
- Gören, Ahmet Kamil, *Avni Lifij*, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul, Haziran 2001.
- Gören, Ahmet Kamil, *50. Yılında Akbank Resim Koleksiyonu*, Akbank Kültür ve Sanat Kitapları, 66, İstanbul, 1998.
- Gören, Ahmet Kamil, “Resmi Kavramlarla İnşa Eden Sanatçı: Zeki Kocamemi (1900-1959)”, *Antik Dekor*, Sayı: 89, İstanbul, Haziran 2005, s.82-90.
- Gültekin, Gönül, *Ali Çelebi*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1984.
- Gültekin, Gönül, *Ali Avni Çelebi Sergi Kataloğu*, Tem Sanat Galerisi, İstanbul 1991.
- Günyaz, Abdulkadir, *Aral'ın Resminde İnsani ve Sanatsal Duyarlılık*, Cihat Aral, Sergi Kataloğu, Dekor Sanat Galerisi Yayınları, MAS Matbaacılık A.Ş., 2002, İstanbul
- Hobsnaum Eric, *Devrim Çağı*, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2012.
- İleri, Cem (yayına hazırlayan), *Fikret Moualla*, İstanbul Modern, İstanbul 2005, (Metinler: Ali Akay- Levent Çalıköğlü-Haşim Nur Gürel)
- İnal, Günseli, *Güngör Taner*, Maltepe Sanat Galerisi Yayınları, İstanbul, 1996.
- İpşiroğlu, Nazan, Mazhar İpşiroğlu, *Sanatta Devrim*, Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul, 1993.

- İrepoğlu, Gül, *Zeki Faik İzer. 1905-1988*, Sergi Kataloğu, METEKSAN Anonim Şirketi, Ankara, Aralık 1990.
- İrepoğlu, Gül, *Zeki Faik İzer*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2005.
- İşler, Asım, *Asım İşler (Üç Şehir, Resim ve Ben)*, MAS Matbaacılık A.Ő. Yayınları, İstanbul, 2003.
- Kahraman, Hasan Bülent, *Devrim Erbil, Abidin Elderoğlu Sergi Kataloğu*, Plaka Matbaacılık Tic. ve San. A.Ő., Ankara, 1999.
- Köksal, Ahmet, *Ali Avni Çelebi Sergi Kataloğu*, Tem Sanat Galerisi , İstanbul 1991.
- Lynton, Norbert, *Modern Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul, 1980.
- Millet, Catherina, *Ömer Uluç*, 90, 91, 92, Published and printed by MASS, İstanbul, 1993.
- Morgan, C. Robert, *Ömer Uluç*, Painting + Sculpture, Yapı Kredi Kültür Yayınları, MASS Matbaacılık, October, 1999.
- Murray, Chris, *Yirminci Yüzyılda Sanatı Okuyanlar*, Sel Yayıncılık, 2009.
- Nüvit, Mahmut, *Suret-siz*, Sergi Katalogu, Tunca Sanat Galerisi Yayınları, İstanbul, 2001.
- Oktay, Ahmet, *Tülay Tura Börtecene*, Bilim Sanat Galerisi Yayınları, İstanbul, 2000.
- Özden, Filiz, *Nehiz*, Maltepe Sanat Galerisi Yayınları, İstanbul 1997.
- Özsezgin, Kaya, *Cumhuriyet'in 75. Yılında Türk Resmi*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 1998.
- Özsezgin, Kaya, *Görsel Sanatçılar Ansiklopedisi*, (genişletilmiş 3. Baskı), Doruk Yayıncılık, İstanbul, 2010.
- Özsezgin, Kaya, *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*, Cilt 3, Tıglat Yayınları, İstanbul, Aralık, 1982.
- Rona, Zeynep, *Çağa Resim Koleksiyonu*, 1975-2002, MAS Matbaacılık, İstanbul, 1975.
- Sagner, Karin, *Monet*, Tashen Köln, 1998.
- Sağlam, Metin, *Gören Bulut Yaşamı ve Eserleri*, AKG Grubu Yay., No:6, İzmir, 2011.
- Sağlam, Mümtaz ile Sorular/Yorumlar/Cevaplar, (Gözler) (İyi, Kötü ve Aşıklar), *Ömer Uluç*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2003.

- Sadak, Yalçın, *Asım İşler Sergi Kataloğu*, Peintures, 1987-90, Ankara Resim ve Heykel Müzesi, Ak Yayınevi, 1990.
- Soysal, Ahmet, *Ömer Uluç*, 1995-1996-1997, Sergi Kataloğu, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1997, s.70.
- Tansuğ, Sezer, *Çağdaş Türk Sanatı*, Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul, 1991.
- Tansuğ, Sezer, *Türk Resminde Yeni Dönem*, Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul, 1990.
- Tansuğ, Sezer, *Zeki Faik İzer*, Sergi Kataloğu, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, Ekim 1994.
- Topuz, Hıfzı, *Fikret Mualla, Anılar, Resimler, Mektuplar*, Everest Yayınları, 2005, İstanbul.
- Turan, Erol - Ferid Edgü, *Su Resimleri Sergi Katalogu*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2001.
- Turani, Adnan, *Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatı*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1984.
- Tut, Barış (yayına hazırlayan), *Paris Okulu ve Türk Ressamları Paris: 1945-1960 l'Ecole de Paris et les peintres Turc*, Yapı Kredi, İstanbul (Metinler: Enis Batur, Philippe Pialoux, Ferit Edgü, Necmi Sönmez).
- Tut, Barış, (yayına hazırlayan) *Çizgi ve Eller, Osman Hamdi Beyden Günümüze Türk Resminde Desen*, Yapı Kredi Yayıncılık, İstanbul, Mart 2001.
- Yavaş, Gökçe “ *Türk ve Avrupa Resmi*” İlişkileri Bağlamında Dışa Vurum Çözümlemesi Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanata Yeterlilik Eser Metni, 2010.
- Yeşilbursa, Sevim, *Ekspresyonizmin Türk Resmine Giriş ve Günümüze Yansımaları*, Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanatta Yeterlilik Eser Metni, İstanbul, 2003.
- Wentinck, Charles, *Gustave Courbet*, Printed in the Netherlands.
- Wolf, Norbert, *Dışavurumculuk*, Remzi Kitabevi Yayınları, Köln, 2005.

8. ÖZGEÇMİŞ

Fehim Güler, 1964 yılında doğdu.

1986 yılında Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Bölümü Resim Ana Sanat Dalını bitirdi.

1991 yılında Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesinde Grafik Tasarımında Yaratıcılık ve Fonksiyonları adlı çalışmayı yaptı.

1994-1998 tarihleri arasında İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Görsel ve Çevresel Ana Sanat Dalında tez çalışması yaptı.

2009 yılında Beyoğlu Plastik Sanatlar Derneği'ni kurdu. İki dönem kurucu başkan olarak görev aldı. Halen kendi atölyesinde resim çalışmalarına devam etmekte olup, çeşitli özel koleksiyonlarda resimleri bulunmaktadır. Işık Üniversitesi GSF de Sanat Kuramı ve Eleştiri Yüksek Lisans Programı'na devam etmektedir. Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği üyesidir.

Kişisel Sergiler;

2013 Akyol Sanat Galerisi

2010 Taksim Sanat Galerisi

2007 İstanbul Büyükşehir Belediyesi Mevlana yılı etkinlikleri çerçevesinde (CRR)

2007 Beyoğlu Belediye Sanat Galerisi

2007 Akyol Sanat Evi İstanbul

2005 Vakıfbank İstanbul Bölgesi Fuayesi

1998 İstanbul Teknik Üniversitesi Güzel Sanatlar Bölümü

1990 Ankara Valilik Sanat Galerisi

1989 Erzurum Devlet Güzel Sanatlar Galerisi

Karma Sergilerden seçmeler

2013 Işık Üniversitesi GSF Galeri Işık Maslak-İstanbul

2012 Royal Institute of British Architects- Londra

2012 Tepe sanat Galerisi

2005 ARTİST 15. İstanbul Sanat Fuarı

2005 Bahariye Sanat Galerisi

2005 Işık Sanat Galerisi İstanbul

2004 Atölye Hattı karma sergi

2001 M.Ü.A.E.F. Güzel Sanatlar Bölümü Mezunlar Sergisi İstanbul

2000 Atatürk Kültür Merkezi İstanbul

1997 Basın Müzesi İstanbul

1993 Devlet Güzel Sanatlar Galerisi İstanbul

1992 Basın Müzesi İstanbul

1991 Beyoğlu Belediyesi Sanat Galerisi İstanbul

Ödüller:

“Beyoğlum” ve “Mevlana” konulu 2 adet ödül almıştır.

TV programları; TRT2 Düşlerle gelen-TRT Haber +Sanat