

**TÜRK RESİM SANATINDAKİ EKSPRESYONİST
YAKLAŞIMLARIN NEDENSELLİĞİ**

İREM KONUKCU

**IŞIK ÜNİVERSİTESİ
OCAK, 2024**

TÜRK RESİM SANATINDAKİ EKSPRESYONİST
YAKLAŞIMLARIN NEDENSELLİĞİ

İREM KONUKCU

Işık Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Sanat Bilimi Doktora Programı,
2024

Bu tez, Işık Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü'ne Doktora (Ph.D.) derecesi
için sunulmuştur.

IŞIK ÜNİVERSİTESİ
OCAK, 2024

İŞIK ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
SANAT BİLİMİ DOKTORA PROGRAMI

TÜRK RESİM SANATINDAKİ EKSPRESYONİST YAKLAŞIMLARIN
NEDENSELLİĞİ

İREM KONUKCU

ONAYLAYANLAR:

Dr. Öğr. Üyesi Didem Kara Sarıoğlu Okan Üniversitesi
(Doktora Tez Danışmanı)

Prof. Dr. Evangelia Aleksandru Şarlak Işık Üniversitesi

Prof. Dr. Nilüfer Öndin Mimar Sinan Güzel
Sanatlar Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Özüm Hatipoğlu Işık Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Hülya Kalyoncu İstanbul Topkapı
Üniversitesi

ONAY TARİHİ: 24/01/2024

THE CASUALITY OF EXPRESSIONIST APPROACHES IN TURKISH PAINTING

ABSTRACT

Having first emerged in Turkish painting in the early-20th century in line with formal influences acquired from the west and then developed and shaped within their own socio-cultural dynamics, expressionist approaches were not exactly similar to German Expressionism, but rather it bears temporal and original traces of a different cultural process and perspective. Since a work of art has an inevitable connection with the cultural structure of the society to which it belongs, expressionist approaches in Turkish painting had taken shape in their own dialect and artistic climate. This situation dovetailed with the inner reality inherent in expressionism. Nevertheless, unlike their examples in the west, the expressionist tendencies put forward by Turkish artists didn't emerge as a result of breaking with an intellectual and social accumulation or tradition, or didn't aim to create a revolution in art and society. Emotional and social reactions that reached an explosive point in Germany in the early-20th century reached a saturation point to express themselves through different dynamics that the Turkish artist would encounter in later years. This situation revealed that the phenomenon of Expressionism can not be examined in the same parallel in both cultures.

In taking the relevant view as a reference and making determinations confirming it within the subject headings, this thesis study aims to make a grouping in the context of factors that led Turkish painters to Expressionism, and to delve into the phenomenon of Expressionism in Turkish painting in light of said determinations. Such a grouping was deemed necessary in an effort to reveal the impulsive force behind the Expressionist orientation and differentiating it. In taking into account the works of the painters, their lives and the social conditions of the period, analyzes determined those Turkish painters who exhibited Expressionism-style characteristics in their works could be classified and examined under four main groups. In the Conclusion section, the groupings highlighted in the thesis are analyzed by focusing on the social dynamics of the period, whereas facts that direct or restrict the Expressionist expansion of the

artists in question are analyzed in light of the changing cultural and socio-economic structure of the era.

Keywords: Expressionism, Turkish Painting, Modern Art.

TÜRK RESİM SANATINDAKİ EKSPRESYONİST YAKLAŞIMLARIN NEDENSELLİĞİ

ÖZET

Türk resim sanatında ilk olarak 20. Yüzyıl başlarında batıdan alınan biçimsel etkiler doğrultusunda ortaya çıkan ve ardından da kendi sosyo-kültürel dinamikleri içinde şekillenerek gelişim gösteren ekspresyonist yaklaşımlar, Alman ekspresyonizminin birebir benzeri olmamış, zamansal ve kökensel olarak farklı bir kültürel sürecin ve bakışın izlerini taşımıştır. Bir sanat yapıtının ait olduğu toplumun kültürel yapısı ile kaçınılmaz bir bağı olduğundan, Türk resmindeki ekspresyonist yaklaşımlar da kendi lehçesinde ve sanatsal ikliminde biçim kazanmıştır. Bu durum ekspresyonizmin doğasındaki iç gerçeklikle örtüşmüştür. Bununla birlikte, Türk sanatçısının ortaya koyduğu ekspresyonist eğilimler, batıdaki örneklerinin aksine düşünsel ve toplumsal bir birikimin, bir geleneğin kırılmasıyla ortaya çıkmamış, sanatta ve toplumda bir devrim yaratmayı amaçlamamıştır. Almanya’da 20. Yüzyıl başında patlama noktasına ulaşan duygusal ve toplumsal reaksiyonlar, Türk sanatçısının daha geç bir dönemde yüzleşeceği farklı dinamiklerle doyum noktasına ulaşmış ve kendisini dışa vurmuştur. Bu durum ekspresyonizm olgusunun her iki kültürde aynı paralellikte incelenemeyeceğini ortaya koymuştur.

İlgili görüşü referans alan ve konu başlıkları içerisinde bunu doğrulayan saptamalarda bulunan tez çalışması, Türk ressamlarını ekspresyonizme yönlendiren etkenler bağlamında bir gruplandırma yapmak ve Türk resmindeki dışavurumculuk olgusuna bu tespitler ışığında bakmayı öngörmüştür. Böylesi bir gruplandırma, dışavurumcu yönelimin ardındaki itkisel gücü ortaya koymak ve onu ayrıştırmak bağlamında gerekli görülmüştür. Ressamların yapıtları, yaşamları ve dönemin toplumsal koşulları dikkate alınarak yapılan analizler sonucunda, Türk resminde ekspresyonist üslup özellikleri gösteren ressamların dört ana grup altında sınıflandırılarak incelenebileceği tespit edilmiştir. Sonuç bölümünde ise; tez içinde ele alınan gruplandırmalar, dönemin toplumsal dinamikleri odağında çözümlenerek, ilgili sanatçılarda ekspresyonist

açılıma yön veren veya bunu kısıtlayan olgular, dönemin değişen kültürel ve sosyo-ekonomik yapısı ışığında çözümlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Ekspresyonizm, Türk Resim Sanatı, Modern Sanat.

TEŞEKKÜR

Doktora tezimin hazırlıklarında akademik olarak beni yetiŐtiren ve araştırmanın her safhasında desteklerini esirgemeyen değerli hocalarım: Dr. Öğr. Üyesi Didem Kara Sarıoğlu'na, Prof. Dr. Nilüfer Öndin'e, Prof. Dr. Evangelia Şarlak'a, Dr. Öğr. Üyesi Eren Koyunoğlu'na, savunma jürimde yer alan Dr. Öğr. Üyesi Hülya Kalyoncu'ya ve Dr. Öğr. Üyesi Özum Hatipoğlu'na içten teşekkürlerimi sunarım.

İrem KONUKCU

İÇİNDEKİLER

ONAY SAYFASI.....	i
ABSTRACT	ii
ÖZET.....	iv
TEŞEKKÜR	vi
İÇİNDEKİLER	vii
RESİMLER LİSTESİ.....	ix
KISALTMALAR LİSTESİ.....	ixxv
BÖLÜM 1.....	1
1. GİRİŞ	1
BÖLÜM 2.....	6
2. BATI SANATINDA EKSPRESYONİZM VE KÜLTÜREL ZEMİNİ	6
2.1 Tarihsel Süreçte Ortaya Çıkışı ve Düşünsel Temeli	6
2.2 Kültürel Zemini ve Kırılma Noktaları.....	9
2.2.1 Die Brücke (1905-1913).....	24
2.2.2 Der Blaue Reiter (1911-1914)	34
2.2.3 Die Neue Sachlichkeit / Yeni Nesnellik (1918-1933).....	43
2.2.4 Neo-Expressionism / Yeni Dışavurumculuk (1970-)	58
BÖLÜM 3.....	71
3. TÜRK RESİM SANATINDA EKSPRESYONİZM VE KÜLTÜREL ZEMİNİ..	71
3.1 Tarihsel Süreçte Ekspresyonist Yaklaşımların Türkiye’de Ortaya Çıkışı.....	71
3.2 Kültürel Zemini ve Kırılma Noktaları.....	72
3.3 Türk Resminde Ekspresyonist Yaklaşım ile Çalışan Sanatçılar	79
3.3.1 Sanatsal Formasyonları Nedeniyle Yönelenler	80
3.3.1.1 Namık İsmail (1890-1935)	80
3.3.1.2 Ali Avni Çelebi (1904-1993).....	112
3.3.1.3 Ahmet Zeki Kocamemi (1900-1959).....	141
3.3.1.4 Cemal Tollu (1899-1968)	161

3.3.2 Sanatsal Paylaşımlar ve Diyaloglar Etkisiyle Yönelenler	185
3.3.2.1 İbrahim Çallı (1882-1960).....	185
3.3.2.2 Feyhaman Duran (1886-1970).....	194
3.3.3 Duygusal ve Öznel Etkenlerle Yönelenler	199
3.3.3.1 Fikret Mualla (1903-1967)	199
3.3.2 Semiha Berksoy (1910-2004).....	228
3.3.3 Orhan Peker (1927-1978)	261
3.3.4 Burhan Uygur (1940-1992)	286
3.3.5 Neş'e Erdok (1940-)	294
3.3.6 Hale Arpacıoğlu (1952-).....	306
3.3.4 Toplumsal ve Siyasi Etkenler Bağlamında Yönelenler	312
3.3.4.1 Cihat Burak (1915-1994).....	312
3.3.4.2 Nedim Günsür (1924-1994).....	342
3.3.4.3 Mehmet Güteryüz (1938-)	352
3.3.4.4 Şenol Yoroğlu (1950-2023)	374
3.3.4.5 Yavuz Tanyeli (1950-).....	382
3.3.4.6 Bedri Baykam (1957-)	398
BÖLÜM 4.....	411
4. SONUÇ	411
KAYNAKÇA	415
ÖZGEÇMİŞ.....	435

RESİMLER LİSTESİ

- Resim.2.1 Ernst Ludwig Kirchner, *Bathers Throwing Reeds*, 1909, Ağaçbaskı, 40.3 x 54 cm, New York: Modern Sanatlar Müzesi Koleksiyonu..... 11
- Resim.2.2 Oskar Kokoschka, *Pietà, Katil, Kadınların Umudu* isimli oyun için poster çalışması, 1909, Litograf (edisyonu bilinmiyor), 122,7 x 78,6 cm, New York Modern Sanatlar Müzesi Koleksiyonu. Yayınlayan: Internationale Kunstschau, Vienna..... 20
- Resim 2.3 Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938): Brücke Sanatçı Topluluğu'nun Manifestosunda Yer Alan Vinyet, (1906), Ağaç baskı, Eser:12,6 x 5 cm, Folyo: 28.5 x 22.2 cm, MoMA Koleksiyonu. 25
- Resim 2.4 Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938): Brücke Sanatçı Topluluğu'nun Manifestosu, (1906), Ağaç baskı, Eser: 15,1 x 7,5 cm, Folyo: 28.8 x 22.2 cm, MoMA Koleksiyonu. 25
- Resim 2.5 Otto Mueller, *Landscape with Yellow Nudes*, 1919, Çuval bezi üzerine yağlıboya, 70.2 x 90.8 cm, MoMA Koleksiyonu..... 27
- Resim 2.6 Emil Nolde, *The Dance Round The Golden Calf*, 1910, Tuval Üzerine Yağlıboya, 88 x 105.5 cm, Staatgalerie moderner Kunst, Münih..... 28
- Resim 2.7 Ernst Ludwig Kirchner, *Street Scene Berlin*, 1914, Tuval Üzerine Yağlıboya, 200 x 150 cm, Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin 33
- Resim 2.8 Wassily Kandinsky, *Composition V*, 1911, Tuval üzerine Yağlıboya, 190 x 270 cm, Özel Koleksiyon..... 35
- Resim 2.9 Wassily Kandinsky, *Der Blaue Reiter'in İlk Sergisinin Katalog Kapağı için çalışma*, 1911, Karton üzerine Mürekkep, 14,8 x 12 cm, Centre Pompidou Koleksiyonu. 36
- Resim 2.10 Wassily Kandinsky, *Sanatta Tinsellik Üzerine isimli kitabın ilk baskısı için kapak tasarımı*, 1911, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou Koleksiyonu..... 37
- Resim 2.11 Wassily Kandinsky, *Der Blaue Reiter (Mavi Süvari)*, 1903, Tuval Üzerine Yağlıboya, 55 x 65 cm, Özel Koleksiyon, Zürich. 39
- Resim 2.12 Wassily Kandinsky, *Der Blaue Reiter Almanak için kapak tasarımı*, 1911, Kâğıt üzerine suluboya, çini mürekkebi ve kuşunkalem, 27,9 x 21,9 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus, Münih..... 40

- Resim 2.13 Der Balue Reiter Almanak içinde yer alan *Dans Maskesi*. Kaynak: Kandinsky, W. & Marc, F. (Ed.) (1912). *Der Blaue Reiter Almanac* (1. Baskı). s.122, Mönih: Reinhard Piper. 41
- Resim 2.14 Der Balue Reiter Almanak içinde yer alan *Mısır Sanatından Bir Örnek*. Kaynak: W. & Marc, F. (Ed.) (1912). *Der Blaue Reiter Almanac* (1. Baskı). s.89, Mönih: Reinhard Piper. 41
- Resim 2.15 Der Blaue Reiter Almanak'ta yer alan Vincent Van Gogh'un Dr. Gadget isimli yapıtı..... 42
- Resim 2.16 Der Blaue Reiter Almanak'ta yer alan geleneksel Japon sanatından bir örnek..... 42
- Resim 2.17 Karl Hubboch, *Lissy Kafe'de*, 1930, Tuval Üzerine Yağlıboya, 110x110.5 cm, *Städtische Galerie Karlsruhe Koleksiyonu*. 46
- Resim 2.18 Georg Scholz, *Endüstri Çiftçileri*, 1920, Kontrplak Üzerine Yağlıboya ve Kolaj, 98x70 cm, *Von der Heydt Müzesi Koleksiyonu*..... 46
- Resim 2.19 Christian Schad, *Count St. Genois d'Anneaucourt*, 1927, Kontrplak Üzerine Yağlıboya, 86x63 cm, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris *Koleksiyonu*. 47
- Resim 2.20 Rudolf Schlichter, *Margot'nun Portresi*, 1924, Tuval Üzerine Yağlıboya, 110,5x75 cm, Märkisches Müzesi, Berlin *Koleksiyonu*. 47
- Resim 2.21 Conrad Felixmüller, *Agitator*, 1920, Tuval Üzerine Yağlıboya, Ölçüler Bilinmiyor, Özel *Koleksiyon*..... 48
- Resim 2.22 Max Beckmann, *Dance in Baden-Baden (Tanz in Baden-Baden)*, 1923, Tuval Üzerine Yağlıboya, 108 × 66 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Munich, Pinakothek der Moderne. 49
- Resim 2.23 Otto Dix, *Prager Strasse/Prag Sokağı*, 1920, Tuval Üzerine Yağlıboya ve Kolaj, 101 x 81 cm, Stuttgart, Galerie der Stadt Stuttgart Koleksiyonu. 50
- Resim 2.24 Otto Dix, *The Skat Players/Skat Oynayanlar*, 1920, Tuval Üzerine Yağlıboya ve Kolaj, 110 x 87 cm, Stuttgart, Galerie der Stadt Stuttgart Koleksiyonu. 50
- Resim 2.25 Otto Dix, *Kibrit Satıcısı I*, 1920, Tuval Üzerine Yağlıboya ve Kolaj, 144 x 166 cm, Stuttgart, Galerie der Stadt Stuttgart Koleksiyonu..... 52
- Resim 2.26 Otto Dix, *Metropolis (Triptych)*, 1927/1928, Ahşap Panel Üzerine Karışık Teknik, 181 x 402 cm (Yan panel: her biri 181x100 cm, orta panel 181x200 cm), Stuttgart, Galerie der Stadt Stuttgart Koleksiyonu.. 53
- Resim 2.27 Georg Grosz, *Güneş Tutulması (Eclipse of the Sun)*, 1926, Tuval Üzerine Yağlıboya, 207,3 x 182,6 cm, Hecksher Sanat Müzesi Koleksiyonu. 56
- Resim 2.28 Georg Baselitz, *Baş Aşağı Orman*, 1969, Tuval Üzerine Yağlıboya, 250x190 cm, Köln Ludwig Müzesi Koleksiyonu. 60
- Resim 2.29 Georg Baselitz, *Sıkı Dostlar*, 1965, Tuval Üzerine Yağlıboya, 250x300 cm, Köln Ludwig Müzesi Koleksiyonu. 62
- Resim 2.30 Anselm Kiefer, *The Orders of the Night, (Die Orden der Nacht)*, 1996, Tuval üzerine Emülsiyon, Akrilik ve Gomalak, 356 × 463 cm. Seattle Sanat Müzesi Koleksiyonu..... 66

Resim 2.31 Jörg Immendorff, <i>Cafe Deutschland-Grenze</i> , 1977, Tuval üzerine sentetik reçine, 285 × 285 cm. Utrecht Müzesi Koleksiyonu.	67
Resim 2.32 Julian Schnabel, <i>Stella'nın Portresi</i> , 1996, Tuval üzerine yağlıboya, tabak ve bondu, 203.2 × 152.4 cm. Sanatçı Koleksiyonu.	69
Resim 3.1 Namık İsmail, <i>Savaşın Yankıları/Tifüs</i> , 1917, Tuval Üzerine Yağlıboya, 170x130 cm, Ankara Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu.	82
Resim 3.2 Namık İsmail, <i>Akşam/Mezarlıkta Akşam veya Akşam (İstanbul)</i>	85
Resim 3.3 Lovis Corinth (1858-1925), <i>The Red Christ</i> , 1922, Ahşap Panel Üzerine Yağlıboya, 129x108 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek, Münih	89
Resim 3.4 Namık İsmail, <i>Otoportre</i> , 1918, Tuval üzerine Yağlıboya, 36x39.5cm.Selim Küsefoğlu Koleksiyonu.....	91
Resim 3.5 Namık İsmail, <i>Güvertede Adamlar</i> , Tarihsiz, Duralit üzerine Yağlıboya, 40.8x32.8 cm, Canan Barım Koleksiyonu.	92
Resim 3.6 Conrad Felixmüller, <i>Dünyanın Üzerindeki İnsanlar (Rosa Luxemburg ve Karl Liebknecht Anısına Yayınlanan Kapak Resmi)</i> , <i>Die Aktion</i> Dergisi, (5 Temmuz 1919).....	95
Resim 3.7 Namık İsmail, <i>Karl Marx, Desen, Kurtuluş, Sayı 1, 1919</i>	96
Resim 3.8 Namık İsmail, <i>Anatole France, Desen, Kurtuluş, Sayı 1, 1919</i>	96
Resim 3.9 Max Liebermann, <i>Jetzt Wollen wir Sie Dreschen</i> , 1914, Litograf, 32x25 cm, <i>Kriegzeit</i> Kapak Resmi, Vol.1 No.2 (7 Eylül 1914)..	98
Resim 3.10 Ernst Barlach, <i>Give Us Peace! (Dona nobis pacem!)</i> , 1916, Litograf, 18x23.3 cm, <i>Der Bildermann</i> Kapak Resmi, vol.1, no.18 (Aralık 1916).	98
Resim 3.11 Erich Heckel, <i>Belçika Manzarası (Belgische Landschaft)</i> , 1916, Litograf, 18.5x22.5 cm, <i>Der Bildermann</i> Kapak Resmi, vol. 1, no. 8 (Temmuz 1916)	99
Resim 3.12 Egon Schiele, <i>Die Aktion</i> , vol.6 no.35/36 (2 Eylül 1916)..	100
Resim 3.13 Egon Schiele, <i>Die Aktion</i> , vol.6 no.39/40 (30 Eylül 1916).	100
Resim 3.14 Namık İsmail, <i>Beylerbeyi</i> , 1923, Mukavva üzerine Yağlıboya, 46x58 cm..	104
Resim 3.15 Namık İsmail, <i>Mehtapta Cami/Mehtap</i> , 1925, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100x90 cm, Ankara Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu.	105
Resim 3.16 Namık İsmail, <i>Mehtapta Yalılar</i> , Mukavva Üzerine Yağlıboya, 49.5x74.5 cm, Ankara Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu	107
Resim 3.17 Namık İsmail, <i>Haydarpaşa'dan</i> , 1928 (eski yazı ile imzalı), Mukavva Üzerine Yağlıboya, 41x34cm.....	109
Resim 3.18 Namık İsmail, <i>Büyük Valide Han</i> , 1930, Duralit Üzerine Yağlıboya, 31x24 cm, Akbank Koleksiyonu.....	110
Resim 3.19 Namık İsmail, <i>Cami</i> , Mukavva Üzerine Yağlıboya, 41x32 cm, Halil İbrahim İper Koleksiyonu.	111

Resim 3.20 Namık İsmail, <i>Ağaç</i> , 26.5x18.8cm, Bülent Barım Koleksiyonu.	112
Resim 3.21 Ali Avni Çelebi, <i>Vitrin</i> , Münih-1926, Tuval Üzerine Yağlıboya, 92x76 cm, Aykut Kazancıgil Koleksiyonu.	113
Resim 3.22 Ali Avni Çelebi, <i>Uçurtma Uçuranlar</i> , Münih-1926, ölçüler bilinmiyor, Tuval Üzerine Yağlıboya.	115
Resim 3.23 Ali Avni Çelebi, <i>Maskeli Balo</i> , 1928, Tuval Üzerine Yağlıboya, 139x187 cm, MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu..	121
Resim 3.24 Ali Avni Çelebi, <i>Deniz Kenarında</i> , 1931, Tuval üzerine yağlıboya, 40x49,5 cm, MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu.	127
Resim 3.25 Ali Avni Çelebi, <i>Berber</i> , 1931, Tuval Üzerine Yağlıboya, 55,5x46 cm, MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu.	128
Resim 3.26 Ali Avni Çelebi, <i>Silah Arkadaşları</i> , 1932, Tuval Üzerine Yağlıboya, 150x100 cm, MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu.	129
Resim 3.27 Ali Çelebi, <i>Malatya</i> , 1938, Tuval Üzerine Yağlıboya, 94x105 cm, Radi Dikici Koleksiyonu.	133
Resim 3.28 Ali Çelebi, <i>Kuşbaz</i> , 1960, Tuval Üzerine Yağlıboya, 97x131 cm, MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu.	136
Resim 3.29 Ali Çelebi, <i>Avcı</i> , 1968, Tuval Üzerine Yağlıboya, 134,5 x 160,5 cm, MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu.	137
Resim 3.30 Ali Çelebi, <i>Kediler ve Sincap</i> , 1967, Tuval Üzerine Yağlıboya, 115x100 cm, MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu.	138
Resim 3.31 Ali Avni Çelebi, <i>İğde Ağacı</i> , 1979, Tuval Üzerine Yağlıboya, 47x55 cm, Özel Koleksiyon.....	139
Resim 3.32 Ali Avni Çelebi, <i>İp Atlayanlar</i> , 1979, Tuval üzerine yağlıboya, 83x72 cm, Özel Koleksiyon.....	140
Resim 3.33 Ali Çelebi, <i>Buz Patencisi</i> , 1990, Tuval Üzerine Yağlıboya, 54.5x46 cm, Susan-Can Göğüş Koleksiyonu.....	140
Resim 3.34 Ali Çelebi, <i>Yağmurda</i> , 1990, Tuval üzerine yağlıboya, 46x35 cm, Can Göğüş Koleksiyonu.....	140
Resim 3.35 Zeki Kocamemi, <i>Masye ve İki Model</i> , 1925, Tuval Üzerine Yağlıboya, Boyutu ve Nerede Olduğu Bilinmiyor.	142
Resim 3.36 Zeki Kocamemi, <i>Poz veren Çıplak</i> , 1926, 72.5x51 cm, Mukavva Üzerine Yağlıboya, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu.....	143
Resim 3.37 Zeki Kocamemi, <i>Bereli Kadın (Sanatçının Eşi)</i> , 1931, Tuval üzerine Yağlıboya, 54.2x47 cm, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu.	145
Resim 3.38 Karl Schmidt-Rottluff, <i>Dr Rosa Schapire</i> , 1919, 100.5 x 87.5cm, Tate Koleksiyonu.	145
Resim 3.39. Henri Matisse, <i>Şapkalı Kadın</i> , 1905, Tuval Üzerine Yağlıboya, 81 x 65 cm, Özel Koleksiyon.....	145

Resim 3.40 Zeki Kocamemi, <i>Kolu Dayalı Ayakta Çıplak</i> , 1933-34 ?, Tuval üzerine Yağlıboya, Boyut Bilinmiyor, Yapıt Kayıp.	147
Resim 3.41 Conrad Felixmüller, <i>Şair Walter Rheiner'in Ölümü</i> , 1925, Tuval üzerine Yağlıboya, Robert Gore Rifkind Vakfı Koleksiyonu.	147
Resim 3.42 Zeki Kocamemi, <i>İsmail Hakkı Oygur Portresi</i> , 1935, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100x70 cm, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyon	149
Resim 3.43 Zeki Kocamemi, <i>İsmail Hikmet Ertaylan Portresi</i> , 1936, Tuval üzerine Yağlıboya, 94.8 x 73.3 cm, Gültekin Elibal Koleksiyonu.	149
Resim 3.44 Zeki Kocamemi, <i>Köye Dönüş</i> , 1938, Tuval Üzerine Yağlıboya, Boyutları ve Nerede Olduğu Bilinmiyor.	151
Resim 3.45 Zeki Kocamemi, <i>Ağaçlı Yol</i> , 1938, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu	152
Resim 3.46 Zeki Kocamemi, <i>Rize'de Çay Ziraatı</i> , 1938, Tuval üzerine Yağlıboya, 33,5x40,5 cm, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu	153
Resim 3.47 Zeki Kocamemi, <i>Peyzaj</i> , 1939, Tuval üzerine Yağlıboya, 30,8x39 cm, Dünder User Koleksiyonu.	154
Resim 3.48 Zeki Kocamemi, <i>Peyzaj</i> , Tuval üzerine Yağlıboya, 32x39,5 cm, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu.	155
Resim 3.49 Andre Derain, <i>Ağaçlı Yol</i> , Tuval üzerine Yağlıboya, 46x56 cm, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu.	155
Resim 3.50 Zeki Kocamemi, <i>Portre</i> , 1943, Tuval üzerine Yağlıboya, 40.5x32 cm, Sema-Barbaros Çağa Koleksiyonu	156
Resim 3.51 Zeki Kocamemi, <i>Genç Kız</i> , 1946, Tuval üzerine Yağlıboya, 58x44 cm, Sakıp Sabancı Koleksiyonu.	157
Resim 3.52 Zeki Kocamemi, <i>Fenerbahçe'den</i> , 1947, Tuval üzerine Yağlıboya, 33x46 cm, Sabri Erimele Koleksiyonu.	158
Resim 3.53 Zeki Kocamemi, <i>Kazaklı Kadın</i> , 1950, Tuval üzerine Yağlıboya, 64,6x46,5 cm, Ankara Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu.	159
Resim 3.54 Zeki Kocamemi, <i>Bir Kadın Portresi</i> , Tuval üzerine Yağlıboya, Boyut ve Tarih belirtilmemiş, Ziraat Bankası Resim Koleksiyonu.	160
Resim 3.55 Cemal Tollu, <i>Elazığ'dan Manzara</i> , 1928, Tuval Üzerine Yağlıboya, 52 x 42 cm, Özel Koleksiyon.	164
Resim 3.56 Cemal Tollu, <i>İkili Nü/İki Çıplak</i> , Paris, 1931, Tuval Üzerine Yağlıboya, 45 x 53 cm, Bilginsoy Koleksiyonu.	165
Resim 3.57 Cemal Tollu, <i>Nü</i> , 1932, Tuval Üzerine Yağlıboya, 46 x 27 cm, Ahmet Tollu Koleksiyonu.	166
Resim 3.58 Cemal Tollu, <i>Çocuklu Kadın</i> , 1932, Tuval Üzerine Yağlıboya, 46 x 38 cm, Ahmet Tollu Koleksiyonu.	167
Resim 3.59 Cemal Tollu, <i>Çocuklu Kadın</i> , 1932, Kâğıt Üzerine Füzen, Boyut Bilinmiyor, Nerede Olduğu Bilinmiyor.	167

- Resim 3.60 Cemal Tollu, *Koltukta Oturan Çıplak*, 1932, Mukavva Üzerine Yağlıboya, 41 x 33 cm, Ahmet Tollu Koleksiyonu. 168
- Resim 3.61 Cemal Tollu, *Bir Öğretmen Portresi*, 1933, Tuval Üzerine Yağlıboya, 65 x 50.5 cm, MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu. 170
- Resim 3.62 Cemal Tollu, *Otoportre/Portrem*, 1933, Tuval Üzerine Yağlıboya, 72.5 x 54 cm, MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu. 170
- Resim 3.63 Cemal Tollu, *Eşref Üren*, 1933, Tuval Üzerine Yağlıboya, 70 x 52 cm, Ankara Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu. 171
- Resim 3.64 Cemal Tollu, *Kadın Portresi/Mavili Kadın*, 1933, Tuval Üzerine Yağlıboya, 61 x 50 cm, MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu. 172
- Resim 3.65 Cemal Tollu, *Sacide Hanım Portresi*, 1933, Kartona yapıştırılmış Kağıt Üzerine Yağlıboya, 47 x 37,5 cm, Adnan Çoker Koleksiyonu. 172
- Resim 3.66 Cemal Tollu, *Kırmızı Elbiseli Kadın*, 1933, Tuval Üzerine Yağlıboya. Boyutu ve Nerede Olduğu Bilinmiyor. 173
- Resim 3.67 Cemal Tollu, *Alfabe Okuyan Köylüler*, 1933, Tuval Üzerine Yağlıboya, 92 x 73,5 cm, MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu 176
- Resim 3.68 Cemal Tollu, *Balerin*, 1935, Tuval Üzerine Yağlıboya, 65.5 x 54 cm, MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu. 178
- Resim 3.69 Cemal Tollu, *Mavi Bluzlu Kadın*, 1947-1948, Duralit üzerine Yağlıboya, 24 x 18,5 cm, Ahmet Tollu Koleksiyonu. 180
- Resim 3.70 Cemal Tollu, *Sanatçı'nın Annesi*, 1960?, Tuval Üzerine Yağlıboya, 45.5x37.7 cm, Ahmet Tollu Koleksiyonu. 181
- Resim 3.71 Cemal Tollu, *Sanatçı'nın Babası Mühendis Sait Tollu*, 1960 ?, Tuval Üzerine Yağlıboya, 64.5 x 50.5 cm, Tulga Tollu Koleksiyonu. 182
- Resim 3.72 Cemal Tollu, *Tımar*, 1964, Tuval Üzerine Yağlıboya, 27 x 41 cm, Ahmet Tollu Koleksiyonu. 185
- Resim 3.73 İbrahim Çallı, *Gece Baskını*, 1917, Tuval Üzerine Yağlıboya, 175x225 cm, Askeri Müze Koleksiyonu. 186
- Resim 3.74 Edvard Munch'un *Çılgılık* serisi içinden bir detay, 1893, Karton Üzerine Pastel Boya, Munch Müzesi Koleksiyonu. 186
- Resim 3.75 İbrahim Çallı, *Yaralı Asker* (Şişli Atölyesi Çalışması), 1917, Tuval Üzerine Yağlıboya, 193x81 cm, Ankara Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu 187
- Resim 3.76 İbrahim Çallı, *Peyzaj*, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Boyut Belirtilmemiş, İş Bankası Koleksiyonu. 188
- Resim 3.77 İbrahim Çallı, *Balıkçılar*, Kontrplak Üzerine Yağlıboya, 21.5x32.5 cm. 189
- Resim 3.78 İbrahim Çallı, *Deniz Hamamı*, Tarih ve Boyut Bilinmiyor, Doğan Paksoy Koleksiyonu. Kaynak: Erden, O. (2012). *Türk Resim Sanatı Hakkında Bilmeniz Gereken Her şey*, s.56-57, İstanbul: Tempo. 190

Resim 3.79 İbrahim Çallı, <i>Mevlevihane</i> , Tarihsiz, Kontrplak Üzerine Yağlıboya, 77x61.5 cm, DEMSA Koleksiyonu..	191
Resim 3.80 İbrahim Çallı, <i>Mevleviler</i> , Tarihsiz, Kontrplak Üzerine Yağlıboya, 59.5 x 74 cm, Cimcoz Ailesi Koleksiyonu.	192
Resim 3.81 İbrahim Çallı, <i>Arzuhalci</i> , 1921, Tuval Üzerine Yağlıboya, 60x50cm, Şen Keçeci (Cimcoz Ailesi) Koleksiyonu.....	193
Resim 3.82 Alexis Gritchenko, <i>Türk Kadın</i> , 1920, Tuval Üzerine Yağlıboya, 73.5x55.5cm, Ukrayna Ulusal Sanat Müzesi Koleksiyonu.....	193
Resim 3.83 Feyhaman Duran, <i>Figürlü Kompozisyon</i> , Kontrplak Üzerine Yağlıboya, Tarihsiz, 19x27 cm cm, İstanbul Üniversitesi, Feyhaman Duran Koleksiyonu.	194
Resim 3.84 Feyhaman Duran, <i>Manzara</i> , Kontrplak Üzerine Yağlıboya, 19x27 cm, İstanbul Üniversitesi, Feyhaman Duran Koleksiyonu.	195
Resim 3.85 Feyhaman Duran, <i>Portre (Güzin Duran)</i> , Karton Üzerine Yağlıboya, 27x35 cm.....	196
Resim 3.86 Feyhaman Duran, <i>Prens Adaları</i> , 1940'lar, Boyut ve Malzeme bilgisi verilmemiş.....	197
Resim 3.87 Feyhaman Duran, <i>Portre (Şerif Muhiddin Targan)</i> , 1933, Sunta Üzerine Yağlıboya, 43x38.5 cm	198
Resim 3.88 Fikret Mualla, <i>Çocuk Hüznü</i> , 1956, 52x39 cm.	199
Resim 3.89 Fikret Mualla, <i>Oturan Kadın</i> , 1940, Duralit Üzerine Yağlıboya, 36x19 cm, Ferit Edgü Koleksiyonu.	202
Resim 3.90 Fikret Mualla, <i>Şeytan Kadınlar</i> , 1944, Kâğıt Üzerine Guvaş, 36x19 cm, Vedat Öztarhan Koleksiyonu.	204
Resim 3.91 Fikret Mualla, <i>Portre</i> , 1954, Kağıt Üzerine Guvaş, 24 x 18 cm, Ankara Devlet Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu.	205
Resim 3.92 Fikret Mualla, <i>Haçlı Kız</i> , 1954, Kağıt Üzerine Suluboya, Boyut Bilinmiyor, Esteve Koleksiyonu.	207
Resim 3.93 Fikret Mualla, <i>Siyaset Masası</i> , Suluboya, Ölçü Belirtilmemiş, Garrigon Koleksiyonu.	211
Resim 3.94 Fikret Mualla, <i>Çıplak</i> , 1952, Kağıt Üzerine Guvaş, 24 x 18 cm, Ferit Edgü Koleksiyonu.	213
Resim 3.95 Fikret Mualla, <i>Nü</i> , Tarih, Boyut ve Teknik Belirtilmemiş, Tiraje Dikmen Koleksiyonu.	213
Resim 3.96 Fikret Mualla, <i>Yosma</i> , 1955, Kağıt Üzerine Guvaş, 20 x 26 cm.	214
Resim 3.97 Fikret Mualla, <i>Model</i> , 1954, 25x 40 cm	218
Resim 3.98 Fikret Mualla, <i>Portre</i> , 1954, Kağıt Üzerine Guvaş, 20 x 25.7 cm, Ankara Devlet Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu.	219
Resim 3.99 Fikret Mualla, <i>Portre</i> , 1954, Kağıt Üzerine Guvaş, 20 x 25.7 cm, Ankara Devlet Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu.	221

Resim 3.100 Fikret Mualla, <i>Barda Üç Kadın</i> , 1955, Kağıt Üzerine Guvaş, 20 x 26 cm, Mudo Koleksiyonu.....	222
Resim 3.101 Fikret Mualla, <i>Barda Sohbet</i> , 1956, Kağıt Üzerine Guvaş, 30.5 x 43.5 cm.....	223
Resim 3.102 Fikret Mualla, <i>Sokakta Yürüyüş</i> , 1955, Karton Üzerine Guvaş, 36 x 43 cm, Özel Koleksiyon.....	224
Resim 3.103 Fikret Mualla, <i>Gezinti</i> , 1955, Karton Üzerine Guvaş, 50 x 64 cm, Tuluy Ergörül Koleksiyonu.....	225
Resim 3.104 Fikret Mualla, <i>Mahkumlar</i> (Yeni Adam için Desen Çalışması). Yeni Adam, 182 (24.6.1937). 9.....	227
Resim 3.105 Fikret Mualla, <i>Yeni Adam için Desen Çalışması</i> , Yeni Adam, 194 (16.9.1937), 10.....	227
Resim 3.106 Semiha Berksoy, <i>Annem ve Ben</i> , 1974, Duralit Üzerine Yağlıboya, 99 x 69 cm.....	229
Resim 3.107 Semiha Berksoy, <i>Annem ve Ben</i> , 1974, Duralit Üzerine Yağlıboya, 116 x 89 cm.....	229
Resim 3.108 Semiha Berksoy, <i>Annem Ud Çalarken</i> , 1958, Duralit Üzerine Yağlıboya, 99 x 69 cm, Semiha Berksoy Opera Vakfı Koleksiyonu.....	230
Resim 3.109 Semiha Berksoy, <i>Annesine Göbek Bağından Bağlı Çocuk</i> , 1966, Duralit Üzerine Yağlıboya, 122 x 80 cm, Semiha Berksoy Opera Vakfı Koleksiyonu.....	231
Resim 3.110 Semiha Berksoy, <i>Anneme (Otoportre)</i> , 2002, Kontrplak Üzerine Yağlıboya, 112 x 76 cm.....	232
Resim 3.111 Semiha Berksoy, <i>Annem Ressam Fatma Saime</i> , 1965, Tuval Üzerine Yağlıboya, 93 x 65 cm, Semiha Berksoy Opera Vakfı Koleksiyonu....	233
Resim 3.112 Semiha Berksoy, <i>(Nü) Otoportre</i> , 1996, Prestuval Üzerine Yağlıboya, M. Melih Güneş Koleksiyonu.....	235
Resim 3.113 Semiha Berksoy, <i>Phoenix Otoportre</i> , 1997, Kontrplak Üzerine Yağlıboya, 130 x 83 cm, Semiha Berksoy Opera Vakfı Koleksiyonu..	236
Resim 3.114- Resim 3.115 Semiha Berksoy'un Akademi'de yaptığı, 1929 tarihli desen çalışmaları.....	238
Resim 3.116 Semiha Berksoy'un Akademi'de yaptığı 13 Nisan 1928 tarihli çalışması.....	239
Resim 3.117 Semiha Berksoy, <i>Cahide Sonku</i> , 1959, Karton Üzerine Mumboya, 98x69 cm.....	240
Resim 3.118 Cahide Sonku'nun fotoğrafı.....	240
Resim 3.119 Semiha Berksoy, <i>Ariadne auf Naxos</i> , 1987, Duralit Üzerine Yağlıboya, 244 x 1242 cm, Semiha Berksoy Opera Vakfı Koleksiyonu.....	242
Resim 3.120 Semiha Berksoy'un 1939'da Berlin'de Ariadne auf Naxos operasında Ariadne karakterini canlandırırken çekilmiş bir fotoğrafı.....	242
Resim 3.121 Semiha Berksoy, <i>Çankırı Hapishanesi'nde Ziyafet</i> , 1979, Yağlıboya, 110 x 110 cm.....	244

Resim 3.122 Semiha Berksoy, <i>La Tosca'nın Temsili</i> , 1975, Duralit Üzerine Yağlıboya, 250 x 124 cm, 1975, Semiha Berksoy Opera Vakfı Koleksiyonu.	246
Resim 3.123 Semiha Berksoy, <i>Mektup</i> , 1994, Tuval Üzerine Yağlıboya, 130 x 97 cm, Semiha Berksoy Opera Vakfı Koleksiyonu.	247
Resim 3.124 Semiha Berksoy, <i>Nazım</i> , 1961, Duralit Üzerine Yağlıboya, Vera Tulyakova Hikmet Koleksiyonu.	248
Resim 3.125 Semiha Berksoy, <i>Sanat Davası (Otoportre)</i> , 1970, Duralit Üzerine Yağlıboya, 100 x 70 cm, Semiha Berksoy Opera Vakfı Koleksiyonu..	250
Resim 3.126 Semiha Berksoy, <i>Vahdet Nuri Esmen</i> , 1959, Kağıt Üzerine Yağlıboya, Perran Gürgen Koleksiyonu.	251
Resim 3.127 Semiha Berksoy, <i>Çelebi Sultan Mehmet Türbesi</i> , 1957, Kağıt Üzerine Mum Boya, 27x19,5 cm, Özel Koleksiyon.	253
Resim 3.128 Semiha Berksoy, <i>Maymunlar</i> , 1961, Duralit Üzerine Yağlıboya, 59x45 cm, Semiha Berksoy Opera Vakfı Koleksiyonu.	254
Resim 3.129 Semiha Berksoy, <i>Maymunlar</i> , 1961, Duralit Üzerine Yağlıboya, 71x54 cm, Semiha Berksoy Opera Vakfı Koleksiyonu.	255
Resim 3.130 Semiha Berksoy, <i>Maymun</i> , 1961, Kağıt Üzerine Mum Boya, 22x16 cm, Semiha Berksoy Opera Vakfı Koleksiyonu.	256
Resim 3.131 Semiha Berksoy, <i>Makak</i> , 1961, Kağıt Üzerine Yağlıboya, 21x15.5 cm, Semiha Berksoy Opera Vakfı Koleksiyonu.	256
Resim 3.132 Semiha Berksoy, <i>Makak</i> , 1961, Kağıt Üzerine Yağlıboya, 29x22 cm, Semiha Berksoy Opera Vakfı Koleksiyonu.	257
Resim 3.133 Semiha Berksoy, <i>Otoportre</i> , 1972, Duralit Üzerine Yağlıboya, 100 x 70 cm, Özel Koleksiyon.	258
Resim 3.134 Semiha Berksoy, <i>Do Sesi</i> , Tarihsiz, Duralit Üzerine Yağlıboya, 99x 69 cm, Özel Koleksiyon.	259
Resim 3.135 Semiha Berksoy, <i>Necla Fertan</i> , 1995, Tuval Üzerine Yağlıboya, 99x 69 cm, Özel Koleksiyon.	260
Resim 3.136 Semiha Berksoy, <i>Sevim</i> , 1997, Duralit Üzerine Yağlıboya, 90x 65 cm, Özel Koleksiyon.	261
Resim 3.137 Orhan Peker, <i>Kırmızı Kuşlar</i> , 1957 (Münih), Litografi, 38x44 cm, Lüset-Mustafa Taviloğlu Koleksiyonu.	264
Resim 3.138 Erich Heckel, <i>Franzie Liegend</i> , 1910, Ağaçbaskı, 22.7 x 41.9 cm, New York Modern Sanatlar Müzesi Koleksiyonu.	265
Resim 3.139 Orhan Peker, <i>İki Siyah Karga</i> , Litografi, 36.5x48 cm, Gülay Ertuğrul Tuncer Koleksiyonu.	266
Resim 3.140 Orhan Peker, <i>İskelet ve Matador</i> , 1960, Kâğıt üzerine Çini Mürekkebi, 22x20 cm, Zeynep- Ömer İbrahim Gürsoy Koleksiyonu.	268
Resim 3.141 Ernst Barlach, <i>Travelling Death</i> , 1923, Litografi, 26.8 x 34.1 cm, New York Modern Sanatlar Müzesi Koleksiyonu.	268
Resim 3.142 Orhan Peker, <i>İtfaiyeciler</i> , Litografi/Suluboya, 69.5x49.5 cm, Ceyda-Ünal Göğüş Koleksiyonu.	269

Resim 3.143 Orhan Peker, <i>Tulumbacılar</i> , Litografi, 1961, 64x47 cm, Mustafa Pilevneli Koleksiyonu.	269
Resim 3.144 Orhan Peker, <i>İtfaiyeciler</i> , 1961, Litografi, Boyut bilinmiyor, Özel Koleksiyon.	271
Resim 3.145 Orhan Peker, <i>Mandalar</i> , Litografi, 1961, 65x48cm	273
Resim 3.146 Orhan Peker, <i>Torbalı Beygir</i> , Tuval Üzerine Yağlıboya, 58,5 x 80 cm, Serdar Bilgili Koleksiyonu.....	274
Resim 3.147 Orhan Peker, <i>At Başı</i> , Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 40,00 x 29,00 cm	275
Resim 3.148 Orhan Peker, <i>Yeşil Örtülü At</i> , Tarihsiz, Tuval üzerine Yağlıboya, 75x98 cm, Bilginsoy Koleksiyonu.....	276
Resim 3.149 Orhan Peker, <i>Kahverengi At</i> , Tarihsiz, Tuval üzerine Yağlıboya, 54x83 cm, Bilge-Ertan Mestçi Koleksiyonu.....	276
Resim 3.150 Orhan Peker, <i>Torbalı Sıra Beygirler</i> , Tarihsiz, Tuval üzerine Yağlıboya, Boyut Bilinmiyor, Bilge-Ertan Mestçi Koleksiyonu.	277
Resim 3.151 Orhan Peker, <i>Beyaz Atlar/Çayırda</i> , 1965, Tuval üzerine Yağlıboya, 88x90 cm, Ankara Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu	278
Resim 3.152 Orhan Peker, <i>At Başı</i> , 1967, Tuval üzerine Yağlıboya, 35x25 cm, Özgen Acar Koleksiyonu.....	279
Resim 3.153 Orhan Peker, <i>At Başı</i> , 1968 (Paris), Kağıt üzerine Pastel, 64,5x31 cm, Mukadder-Müeddeb Sezgin Koleksiyonu.....	280
Resim 3.154 Orhan Peker, <i>Torbalı At</i> , Tarihsiz, Kağıt üzerine Yağlıboya, 63x48 cm, Pilevneli Koleksiyonu.	280
Resim 3.155 Orhan Peker, <i>Atlar (İstasyonda)</i> , Tuval Üzerine Yağlıboya, 66 x 58 cm, M.S.G.S.Ü. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu	281
Resim 3.156 Orhan Peker, <i>Aliye Berger Portresi</i> , 1971, Tuval Üzerine Pastel, Özel Koleksiyon.	282
Resim 3.157 Orhan Peker, Aliye Berger'in portresini yaparken (Fotoğraf: Ara Güler, Nisan 1971)	283
Resim 3.158 Orhan Peker, <i>Balıkçı Çocuk ve Kediler</i> , 1976, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 189 x 266 cm, Dr. Nejat F. Eczacıbaşı Vakfı Koleksiyonu/Uzun Süreli Ödünç	284
Resim 3.159 Orhan Peker, <i>Gecekondu</i> , 1977, Kağıt üzerine karışık teknik, imzalı. 77x63 cm.....	285
Resim 3.160 Burhan Uygur, <i>Desen Defterinden Bir Çalışma</i> , Tarih Okunmuyor, Boyut verilmemiş.....	287
Resim 3. 161 Burhan Uygur, <i>Desen Defterinden Bir Çalışma</i> , Tarih ve Boyut verilmemiş.....	288
Resim 3. 162 Burhan Uygur, <i>Benim Rüyam</i> , 1991, Karton Üzerine Karışık Teknik, Özel Koleksiyon.....	289
Resim 3.163 Burhan Uygur, <i>En İyiye Umutluyum, En Kötüye Hazırlıklıyım</i> , 1989, 88x58 cm, Taviloğlu Koleksiyonu.....	289

Resim 3.164 Burhan Uygur, <i>Yataklı Tren</i> , 1990, 40x40 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, Özel Koleksiyon.....	290
Resim 3.165 Burhan Uygur, <i>Portre: Vesile Uygur</i> , 1976, 35x24cm, Karton üzerine Yağlıboya, Özel Koleksiyon.	291
Resim 3. 166 Burhan Uygur, <i>Teras Güzelim</i> , 1989, 29x26 cm, Karton üzerine Karışık Teknik, Özel Koleksiyon.	292
Resim 3. 167 Burhan Uygur, <i>Sıfırı Görmek İsteyenler</i> , 1975, 27x24cm, Duralit üzerine Yağlıboya, Özel Koleksiyon.	293
Resim 3.168 Neş'e Erdok, <i>Alev'in Portresi</i> , 1954, Kâğıt Üzerine Yağlıboya, 13x12 cm, Sanatçı Koleksiyonu.....	295
Resim 3.169 Neş'e Erdok, <i>Natürmort</i> , 1953-54, Kâğıt Üzerine Yağlıboya, 13x12 cm, Sanatçı Koleksiyonu.....	296
Resim 3.170 Neş'e Erdok, <i>İsimsiz</i> , (Almanya) 1955, Kâğıt Üzerine Guvaş, 20x14 cm, Sanatçı Koleksiyonu.....	297
Resim 3.171 Neş'e Erdok, <i>İsimsiz</i> , 1955, Kâğıt Üzerine Guvaş Boya, 20x14 cm. .	298
Resim 3.172 Neş'e Erdok, <i>Dedemin Portresi</i> , 1957-59 (Lise Yılları), Kâğıt Üzerine Guvaş, 25x15 cm.....	299
Resim 3.173 Neş'e Erdok, <i>Annemin Portresi</i> , 1957-58 (Lise Yılları), Kâğıt Üzerine Karışık Teknik, 21x13 cm.....	299
Resim 3.174 Neş'e Erdok, <i>Çıplak</i> , 1959-63 (Akademi'de Öğrencilik Yılları), Kâğıt Üzerine Karışık Teknik, 22x20 cm, Özel Koleksiyon.	300
Resim 3.175 Neş'e Erdok, <i>İsimsiz</i> , 1960-63 (Akademi'de Öğrencilik Yılları), Yağlıboya, Ölçü Bilinmiyor.....	301
Resim 3.176 Neş'e Erdok, <i>Rahibe</i> , 1965-66 (İspanya Yılları), Tuval Üzerine Yağlıboya, Özel Koleksiyon.	303
Resim 3.177 Neş'e Erdok, <i>Issabaya Wachill Portresi</i> , 1971 (Paris Yılları), Tuval Üzerine Yağlıboya, 82,3 x 64,8 cm, Norton Simon Müzesi Koleksiyonu.	304
Resim 3.178 Neş'e Erdok, <i>Selpakçı Oğlan</i> , 1999, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100 x 80 cm.....	305
Resim 3.179 Hale Arpacıoğlu, <i>İsimsiz</i> , 1984, Tuval Üzerine Akrilik, 102x122 cm	307
Resim 3.180 Hale Arpacıoğlu, <i>Kırmızı Bardaki Kadın</i>	308
Resim 3.181 Hale Arpacıoğlu, <i>Problem Adam</i> , 1987, Tuval Üzerine Akrilik, 120x100 cm.....	308
Resim 3.182 Hale Arpacıoğlu, <i>İsimsiz</i> , 1984, Tuval Üzerine Akrilik, 120x100 cm	309
Resim 3.183 Hale Arpacıoğlu, <i>İsimsiz</i> , 1983-1986, Tuval Üzerine Akrilik, 120x100 cm.....	309
Resim 3.184 Hale Arpacıoğlu, <i>İsimsiz</i> , 1985, Tuval Üzerine Yağlıboya, 18 x 98 cm	310
Resim 3.185 Hale Arpacıoğlu, <i>Figürlü Kompozisyon</i> , Tuval Üzerine Yağlıboya, 110x120 cm.....	311

Resim: 3.186 Cihat Burak, <i>Harman</i> , 1930, Tuval üzerine Yağlıboya, 34,5x45 cm, Özel Koleksiyon.	315
Resim 3.187 Cihat Burak, <i>Totemler</i> , 1955, Duralit Üzerine Yağlıboya, 63x52 cm, Eski Halil Bezmen Koleksiyonu	317
Resim 3.188 Cihat Burak, <i>Çiçekli Çıplak</i> , 1950'ler, Tuval Üzerine Yağlıboya, 35x70 cm.	318
Resim 3.189 Cihat Burak, <i>Askerlik Hatırası</i> , 1956, Tuval Üzerine Yağlıboya, 95x62cm, Dr. Nejat F. Eczacıbaşı Koleksiyonu.	319
Resim 3.190 Cihat Burak, <i>Pehlivanlar</i> , 1956, Kontrplak Üzerine Yağlıboya, 72x59 cm.	321
Resim 3.191 Cihat Burak, <i>Fıstıkçı İbrahim</i> , 1967, Tuval üzerine yağlıboya, 60x81 cm Taviloğlu Koleksiyonu.	322
Resim: 3.192 Cihat Burak, <i>Edip Cansever</i> , Tuval Üzerine Yağlıboya, Tarih ve Boyut Bilinmiyor	323
Resim:3.193 Cihat Burak, <i>Fransız Yazar Paul Léautaud ve Kediler</i> , Tuval Üzerine Yağlıboya, 78.5x45.5 cm. DEMSA Koleksiyonu.	324
Resim 3.194 Cihat Burak, <i>İsimsiz</i> , 1962 (Paris Dönemi), Karton Üzerine Yağlıboya, 76,5x52,5 cm, Ceyda-Ünal Göğüş Koleksiyonu.	326
Resim 3.195 Cihat Burak, <i>Zenci</i> , 1962 (Paris Dönemi), Tuval Üzerine Yağlıboya, 98x80 cm.	327
Resim 3.196 Cihat Burak, <i>Afiş Çalışması (Otoportre)</i> , 1962, (Paris Dönemi), Karton Üzerine Suluboya, 78x52 cm, Ceyda-Ünal Göğüş Koleksiyonu.	328
Resim 3.197 Cihat Burak, <i>Efeler</i> , 1964 (Paris Dönemi), Tuval Üzerine Yağlıboya, 92x64 cm.	329
Resim 3.198 Cihat Burak, <i>Aliye Berger</i> , 1970, Tuval Üzerine Yağlıboya, 99x130 cm, Ankara Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu	330
Resim 3.199 Cihat Burak, <i>Üç Güzeller</i> , 1969, Tuval Üzerine Yağlıboya, 65x53.5 cm, Berna-Ali İsmail Türemen Koleksiyonu	331
Resim 3.200 Cihat Burak, <i>Şairin Ölümü</i> (triptik), 1967, Tuval Üzerine Yağlıboya, 140x280 cm. İstanbul Modern Koleksiyonu/Oya-Bülent Eczacıbaşı Bağışı.	332
Resim 3.201 Cihat Burak, <i>Brigitte Bardot</i> , 1969, Tuval Üzerine Yağlıboya, 50x100 cm Özel Koleksiyon	333
Resim 3.202 George Grosz, <i>Circe</i> , 1910'lar veya 1920'ler, Suluboya, 65.7 x 48.6 cm, New York, Modern Sanatlar Müzesi Koleksiyonu.	333
Resim 3.203 Cihat Burak, <i>Meydan Muharebesi</i> , 1969, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100x100 cm	334
Resim 3.204 Cihat Burak, <i>Başkomutan</i> , 1969, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100x100 cm Haşim Nur Gürel Koleksiyonu.	334
Resim 3.205 Cihat Burak, <i>Beyaz Kelebekler</i> , 1971, Tuval Üzerine Yağlıboya, 140x140 cm, Fatoş-Yunus Büyükkuşoğlu Koleksiyonu.	335

Resim 3.206 Cihat Burak, <i>Sultan Sofrası</i> , 1984 Tuval Üzerine Yağlıboya, 160x86 cm, Mehmet Barlas Koleksiyonu.....	337
Resim 3.207 Cihat Burak, <i>First Lady</i> miz, 1985, Tuval Üzerine Yağlıboya ve karışık teknik, 81x65 cm, Haşim Nur Gürel Koleksiyonu.....	337
Resim 3.208 Cihat Burak, <i>Gece Bekçisi</i> , 1969, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100x100 cm.	339
Resim 3.209 Cihat Burak, <i>Kültür Bekçisi</i> , 1969, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100x100 cm, Sema-Ahmet Esmen Koleksiyonu.	339
Resim 3.210 Cihat Burak, <i>Kafatası Sevicileri</i> , 1984-1985, Tuval Üzerine Yağlıboya, 62.5X50 cm, Suzan-Sami Kohen Koleksiyonu.....	340
Resim 3.211 Max Beckmann, <i>Kreuzabnahme</i> , 1917, Tuval Üzerine Yağlıboya, 151.2x128.9 cm. New York, Modern Sanatlar Müzesi Koleksiyonu... .	340
Resim 3.212 Cihat Burak, <i>Hayat Ağacı</i> , 1988, Taşbaskı, 37x25 cm, Anadolu Üniversitesi Çağdaş Sanatlar Müzesi Koleksiyonu.	341
Resim 3.213 Nedim Günsür, <i>İlk Ressam</i> , 1950, Paris, Yağlıboya, 60 x 46 cm.	342
Resim 3.214 Nedim Günsür, <i>Can Yücel Paris'te</i> , 1950, Paris, Duralit Üzerine Yağlıboya, 70 x 50 cm.	342
Resim 3.215 Nedim Günsür, <i>Turan Doyran Portresi</i> , 1950, Paris, Yağlıboya, 68,5 x 86,5 cm.	343
Resim 3.216 Nedim Günsür, <i>Madenciler</i> , 1955, 74 x 103,5 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi.....	344
Resim 3.217 Nedim Günsür, <i>Korku</i> , 1960, Mukavva Üzerine Yağlıboya, 75 x 52 cm.	345
Resim 3.218 Nedim Günsür, <i>Madenci Sofrası</i> , 1960'lar, Yağlıboya, 68 x 47 cm. .	346
Resim 3.219 Nedim Günsür, <i>Madenci</i> , 1960'lar, Yağlıboya, 49,5 x 16,5 cm.	346
Resim 3.220 Nedim Günsür, <i>Savaş</i> , 1952, Duralit Üzerine Yağlıboya, 64,5 x 91 cm	347
Resim 3.221 Nedim Günsür, <i>Cezayir Savaşı</i> , 1960, Yağlıboya, 67,5 x 98,5 cm. ...	348
Resim 3.222 Nedim Günsür, <i>Karabasan</i> , 1960'lar, Tuval Üzerine Yağlıboya, 32 x 67 cm.....	349
Resim 3.223 Nedim Günsür, <i>Onuncu Köy</i> , 1963, Yağlıboya, 79.5 x 50.5 cm.	350
Resim 3.224 Nedim Günsür, <i>Gecekondular ve Çomak Üzerinde Uçan Adamlar</i> , 1970'ler, Yağlıboya, 19 x 32,5 cm.....	351
Resim 3.225 Nedim Günsür, <i>Simitçi</i> , 1980'ler, Yağlıboya, 50 x 30 cm.....	352
Resim 3.226 Mehmet Güler yüz, <i>Kadın Mavi Fon Önünde</i> , 1960, Tuval Üzerine Yağlıboya, 55.5 x 109.5 cm, Sanatçı Koleksiyonu.	354
Resim 3.227 Mehmet Güler yüz, <i>Kardeşlik</i> , 1962, Tuval Üzerine Yağlıboya, 55,5x109,5 cm, Sanatçı Koleksiyonu.....	355
Resim 3.228 Mehmet Güler yüz, <i>Kuzu ve Çıplak</i> , 1967, Tuval Üzerine Yağlıboya, 71x82 cm, MSÜ Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu.	357

Resim 3.229 Mehmet Güler yüz, <i>Çadır Tiyatrosu</i> , 1968, Tuval Üzerine Yağlıboya, 150x150 cm, Türkiye Cumhuriyet Merkez Bankası Koleksiyonu.....	359
Resim 3.230 Mehmet Güler yüz, <i>Dansöz</i> , 1969, Tuval Üzerine Yağlıboya, 74x65 cm, Güler Sabancı Koleksiyonu.....	360
Resim 3.231 Mehmet Güler yüz, <i>Karnı Yarık Adam</i> , 1971, Tuval Üzerine Yağlıboya, 55,5x109,5 cm, Sanatçı Koleksiyonu.....	362
Resim 3.232 Mehmet Güler yüz, <i>Doktorla Maymun</i> , 1976, Tuval Üzerine Yağlıboya, 74x65 cm, Dr. Nejat F. Eczacıbaşı Koleksiyonu.....	363
Resim 3.233 Mehmet Güler yüz, <i>Başkanın Tuvaleti</i> , 1978, Tuval Üzerine Yağlıboya, 53x65 cm, Canan Bozbağ Koleksiyonu.....	364
Resim 3.234 Mehmet Güler yüz, <i>Ölçüm Serisi</i> , 1977, Tuval Üzerine Yağlıboya, 80x90 cm, Zeyno-Muhsin Bilge Koleksiyonu.....	365
Resim 3.235 Mehmet Güler yüz, <i>İsimsiz</i> , 1978, Tuval Üzerine Yağlıboya, 71x81 cm, Özel Koleksiyon.....	366
Resim 3.236 Mehmet Güler yüz, <i>İsimsiz</i> , 1976, Tuval Üzerine Yağlıboya, 60x70 cm.....	367
Resim 3.237 Mehmet Güler yüz, <i>Korku</i> , 1979, Tuval Üzerine Yağlıboya, 90x134 cm, Bala Hodo Koleksiyonu.....	368
Resim 3.238 Mehmet Güler yüz, <i>Genç Adam</i> , 1983, Tuval Üzerine Akrilik, 49x64 cm, Reha Kavala Çebi Koleksiyonu.....	369
Resim 3.239 Mehmet Güler yüz, <i>Portre III</i> , 1997, Tuval Üzerine Kraft Marufle Akrilik, 220 x 129 cm.....	369
Resim 3.240 Mehmet Güler yüz, <i>Denetim Altında</i> , 1988, Tuval Üzerine Yağlıboya, 55,5x109,5 cm, Sanatçı Koleksiyonu.....	371
Resim 3.241 Mehmet Güler yüz, <i>Kurban</i> , 1997, Tuval Üzerine Kraft Marufle Akrilik, 220 x 129 cm, Berke Merter Koleksiyonu.....	372
Resim 3.242 Mehmet Güler yüz, <i>Çocuksu Coşku</i> , 2000, Tuval Üzerine Kraft Marufle Akrilik, 200x107 cm, Sanatçı Koleksiyonu.....	373
Resim 3.243 Şenol Yoroğlu, <i>Tahta At</i> , (Akademi Yılları, 70'lerin sonu), Tuval üzerine Yağlıboya, 137x97 cm.....	375
Resim 3.244 Şenol Yoroğlu, <i>Kara Portre (A. Hitchcock)</i> , 1979, Tuval üzerine Yağlıboya, 100x81 cm.....	376
Resim 3.245 Şenol Yoroğlu, <i>Bir Bilmecem Var Çocuklar</i> , 1981, 12 Eylül 1981, Tuval Üzerine Yağlıboya, 81x65 cm.....	377
Resim 3.246 Şenol Yoroğlu, <i>Çoban Süli</i> , 1982, Tuval Üzerine Yağlıboya, 185x185.....	378
Resim 3.247 Şenol Yoroğlu, <i>İkaros'un Düşüşü</i> , 1986, Tuval Üzerine Yağlıboya, 185x185.....	379
Resim 3.248 Şenol Yoroğlu, <i>Satürn ya da Kutsal Aile ve Muhafızları</i> , 1987, Tuval üzerine Yağlıboya, Çap 200 cm.....	381
Resim 3.249 Rainer Fetting, <i>Görünüm</i> , 1982, Tuval Üzerine Dipersiyon, 250x200 cm.....	381

Resim 3.250 Yavuz Tanyeli, <i>Ankara</i> , 1981, Tuval Üzerine Yağlıboya, 180x280 cm	384
Resim 3.251 Yavuz Tanyeli, <i>Bu Resmi Çok Seviyorum</i> , 1986, Tuval üzerine Yağlıboya, 253x 122 cm.	385
Resim 3.252 Yavuz Tanyeli, <i>İsimsiz</i> , 1987, Tuval üzerine Yağlıboya, 250x 121 cm	386
Resim 3.253 Yavuz Tanyeli, <i>Açık hava Kasabı</i> , 1988, Tuval üzerine Yağlıboya, 170x 140 cm.....	387
Resim 3.254 Yavuz Tanyeli, <i>İsimsiz</i> , 1988, Tuval üzerine Yağlıboya, 61x 67 cm.	388
Resim 3.255 Yavuz Tanyeli, <i>İsimsiz</i> , 1992, Tuval üzerine Yağlıboya, 100x 200 cm	389
Resim 3.256 Yavuz Tanyeli, <i>İsimsiz</i> , 1992, Tuval üzerine Yağlıboya, 100x 100 cm	390
Resim 3.257 Yavuz Tanyeli, <i>Blues'cu Başı</i> , 1992, Tuval üzerine Yağlıboya, 95x 208 cm.	391
Resim 3.258 Yavuz Tanyeli, <i>Resim Canavarı</i> , 1992, Tuval Üzerine Yağlıboya, 83x197 cm.	392
Resim 3.259 Yavuz Tanyeli, <i>Resim Canavarı</i> , 1992, Tuval Üzerine Yağlıboya, 200x134 cm. Kaynak: Çalıkoğlu (edt), L. (2001). <i>20. Yüzyılın İkinci Yarısında Türk Sanatı:Modern Türk</i> . s.278. İstanbul: İstanbul Sanat Müzesi Vakfı.....	392
Resim 3.260 Resim. Yavuz Tanyeli, <i>Saat 9'u 3 geçe</i> , Tuval Üzerine Yağlıboya, 568x163 cm.	394
Resim 3.261 Yavuz Tanyeli, <i>Can Yücel</i> , 1998, Tuval Üzerine Yağlıboya, 97x75 cm	396
Resim 3.262 Yavuz Tanyeli, <i>İsimsiz</i> , 1999, Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 22.5x13cm.....	397
Resim 3.263 Bedri Baykam, <i>Deniz Gezmiş</i> , 1971, Kağıt Üzerine Füzen, 35x50cm.	399
Resim 3.264 Bedri Baykam, <i>68 Kuşağı</i> , 1971, Tuval Üzerine Çini Mürekkebi, 35x50cm.....	400
Resim 3.265 Bedri Baykam, <i>68 Olayları</i> , 1971, Tuval Üzerine Çini Mürekkebi, 35x50cm.	400
Resim 3.266 Bedri Baykam, <i>Fahişenin Odası</i> , 1981, Sunta Üzerine Yağlıboya ve Kırık Ayna, 120x240cm.	401
Resim 3.267 Bedri Baykam, <i>Gözyaşlarım</i> , 1985, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 70x100cm.....	403
Resim 3.268 Bedri Baykam, <i>Efsane</i> , 1986, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 150x210cm.	404
Resim 3.269 Bedri Baykam, <i>Sessiz Yürüyüşçülere Polis Dayacağı</i> , 1988, Sunta Üzerine Fotopentür, 177x132cm.	406

Resim 3.270 Bedri Baykam, <i>Uğur Mumcu'un Cenazesi'nde Türkiye Kan Ağlarken</i> , 1993, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 150 x 210cm.....	408
Resim 3.271 Bedri Baykam, <i>Atatürk Kocatepe'de</i> , 1994, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 190x140 cm.....	409
Resim 3.272 Bedri Baykam, <i>Şeş-ü Se</i> , 1994, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 140x190 cm.....	410

KISALTMALAR LİSTESİ

İRHM: İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

MoMA: Museum of Modern Art

MSGsÜ: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

NKVM: Neue Künstlervereinigung Munich/Münih Yeni Sanatçılar Birliği

SPD: Alman Sosyalist Demokrat Partisi

TİÇSP: Türkiye İşçi ve Çiftçi Sosyalist Partisi

BÖLÜM 1

1. GİRİŞ

İlkel çağlardan beri insanın müdahalesi ve üretimi olan pek çok yaratıda, gerek istemli gerekse istemsiz olarak gerçekleştirilmiş olsun, dışavurumun izlerini sürmek mümkündür. İnsan yaratıcılığının en eski örneklerinden olan mağara resimleri, doğa karşısında aciz hisseden bireyin, korku ve şaşkınlığının bir içtepisi olarak ortaya çıkmıştır. On binlerce yıl öncesine tarihlenebilen bu bulgular, duyguların ifadesinde, görsel anlatının, yazıdan daha eski bir iletişim aracı olduğunu göstermiş ve dışavurum güdüsünün, insanın varoluşu ile özdeş bir olgu olduğunu kanıtlamıştır.

Nitekim, ilkel insanda, anlamlandırılmayana karşı duyulan korku ve korunma hissi ile ortaya çıkan bu dürtü; modern insanda, sanayi toplumu ve şehirleşmenin getirdiği duygusal yalnızlık, burjuva düzeninin baskıcı yapısı ve savaş gibi çok çeşitli faktörlerden beslenerek günümüze dek uzanmıştır. Mağara duvarından tuvale evrilen süreçte, çağın getirdiği farklı kaygılarla yüzleşen birey, iç duygusunu dürtüsel bir biçimde aktarmaya devam etmiştir. Rönesans'tan beri, kalıplaşmış belirli normların uygulayıcısı olan sanatçı, iç görüsel ifadeyi bilinçli olarak terk etmiş olsa da ilkel insan gibi kendisini dış dünyaya karşı korunmasız hissettiğinde, yeniden iç görüsüne sığınıp, sanattaki yerleşik kuralları darmadağın etmiştir. Söz konusu durum, 20. Yüzyıl içinde akım kimliğine kavuşan ekspresyonizm için de geçerli olmuştur.

Tarih boyunca, farklı zaman ve mekanlarda, herhangi bir etkileşimden uzak olarak üretilmiş pek çok obje ve yapıtta, ortak birtakım dışavurumcu etkilere rastlanmış olsa da yaratıcı dehanın iç tepisinden doğan bu tür yönelimler, 20. Yüzyılın başlarında Almanya'da, ekspresyonizm tanımı altında, bir sanat akımı kimliği kazanmıştır. İlkel toplulukların mağara resimlerinden beri varlığının izleri sürülen dışavurumcu tavırların, 20. asrın bunalımlı bir döneminde, isim kazanarak,

ekspresyonizm olarak bilinen, net bir terminolojik tanımla ortaya çıkması, bir akım kimliğinde kendini inşa etmesi ve plastik sanatlarla sınırlı kalmadan insanı konu edinen tüm yaratıcı alanlara dalga dalga yayılması, insanın güçlü duygularını, içgörüsünü bir dolaysızlıkla dışavurma ihtiyacından kaynaklanmıştır.

Bu bakımdan, ekspresyonizmin 20. Yüzyılda Almanya'daki hızlı yükselişi, dönemin toplumsal, siyasi ve kültürel koşullarıyla derin bir ilişki içinde olmuştur. Duyguları, tesirli bir şekilde aktarmaya odaklanan ekspresyonizmde, mübalağalı bir anlatım söz konusu olmuştur. Bu nedenle, çarpık formlar, biçim bozmalar ve renk karşıtlıkları ile gerçeğe aykırı bir betimleme anlayışı esas tutulmuştur.

Türk resminde, 20. Yüzyıl başlarında ortaya çıkan ekspresyonist eğilimler ise; öncelikli olarak, batıda alınan sanatsal formasyon ve biçimsel etkileşimler ekseninde gelişim göstermiştir. Ardından, 1950, 1960, 1970 ve 80'li yıllarda, siyasi iklimin, ekonomik ve kültürel değişimlerin toplum yapısında yarattığı içsel deneyimlerden beslenerek, daha yaygın ve özgün açılımlar kazanmıştır.

Bu çalışma, ekspresyonizmin Türk resim sanatındaki etkisini ve varlığını bir gruplandırma üzerinden ele almayı amaçlamıştır. Bu kapsamda, Türk ressamlarını ekspresyonist üsluba yönlendiren etkenler belirlenmiş ve bu etkenlerin, ilgili gruplar içerisinde yer alan sanatçıların, yaşamları ve sanat üretimleri üzerinden sebep-sonuç ve yansımaları ortaya konarak incelenmiştir. Sonuç olarak, bu gruplandırma üzerinden yapılan bir okuma ile Türk resim sanatı ve ekspresyonizm birlikteliğindeki muğlaklığı ortadan kaldırmak ve bu yaklaşım üzerinden bir netlik sunulması hedeflenmiştir. Ayrıca bu gruplandırma, ekspresyonizmin Türk resmindeki yansımalarını, kendi özgün sentezleri içinde çözümleyebilme ve anlamlandırabilme olanağı sağlaması bakımından da önemli görülmektedir. İncelenen kaynaklarda, Türk resminde, ekspresyonist eğilimleri ortaya çıkaran etkenler odağında bir gruplandırmaya rastlanmamış olması, bu çalışmayı yönlendiren temel unsur olmuştur. Çalışmanın bu boşluğu doldurarak, literatüre katkı sağlaması ve yeni bakış açılarının gelişimine kaynaklık etmesi beklenmektedir.

Yapılan literatür taramasında, ekspresyonizmin Türk resim sanatına etkisini konu alan akademik çalışmalar incelenmiş ve içerik bakımından paralellikler tespit edilmiştir. Mevcut araştırmalar, genel olarak ekspresyonizmin tarihçesi, gelişim süreci ve eserlere odaklanan kronolojik bir inceleme-araştırma özelliği taşımaktadır. Bu araştırmalar, yapıtların plastik analizlerine dayanan yorumlar, sanatçıların yaşam öyküleri ve toplumsal etkenler hakkında genel bilgiler içerirse de konunun temelini

oluşturan ekspresyonist eğilimlerin hangi dinamikler odağında ortaya çıktığına dair net bir çerçeve ve gruplandırma sunmamış; ekspresyonist eğilimler, onları ortaya çıkaran temel etkenler bağlamında sınıflandırılmamışlardır. Başka bir deyişle, incelenen eserlerde dışavurumcu veya ifadeci etkiler olduğu öne sürülmüş ancak yapıtlar ve sanatçılar bir gruplandırma kapsamında ele alınmamıştır.

Literatürde yapılan bu tespit neticesinde, tez çalışmasının yaklaşım biçimi, ilgili alandaki boşluğu tamamlamak adına olgunlaştırılmış ve hedef olarak türk resminde ekspresyonizmi nedensellik odağında gruplandırmak olarak belirlenmiştir. Bu gruplandırma, Türk sanatçısında, ekspresyonist ifade tarzını harekete geçiren itkiyi ortaya koymak, dolayısıyla da ekspresyonizmin Türk resim sanatındaki -kısmi ve birebir-etkisini belirlemek açısından önem taşımaktadır.

Ekspresyonizmin, ilk olarak Almanya'da tanımsal bir kimlik kazanmış olması, tezin araştırma yöntemi içinde, öncelikli olarak, bu eğilimin, Batı sanatındaki gelişimine yer vermeyi gerekli kılmıştır. Söz konusu süreç, tezin ikinci bölümünde, 2. Batı Sanatında Ekspresyonizm ve Kültürel Zemini başlığı altında ele alınmıştır. Ekspresyonizmin batı sanatında ortaya çıkış dinamiklerini kültürel ve kökensel olarak inceleyen bu bölüm, kendi içinde iki alt başlıkta ele alınmıştır. 2.1. Tarihsel Süreçte Ortaya Çıkışı ve Düşünsel Temeli isimli alt başlıkta, terimin tarihsel kökenine ilişkin görüşlere yer verilerek, eğilimin bir Alman sanat akımı olarak kimlik kazanmasının ardındaki süreç ve unsurlar incelenmiştir. 2.2. Kültürel Zemini ve Kırılma Noktaları isimli diğer alt başlıkta ise, ekspresyonizmin başkaldırı ruhuna zemin hazırlayan unsurlar ortaya konmuştur. Burjuva değerleriyle şekillenen geleneksel batı toplumunun değer yargılarını ve materyalist yaşam kültürünü eleştiren ve sanatlarıyla değişime öncü olmak isteyen ekspresyonistlerin, ilkel kabile sanatlarından ve Alman düşünürlerinden aldıkları etkiler, çağın değişen dinamikleri odağında irdelenmiştir.

Ekspresyonizmin, Dresden, Berlin ve Münih'teki örgütlü ve istikrarlı yükselişi esnasında, Ren Bölgesi'nde, Kuzey Almanya'da ve Avusturya'da varlık göstererek, ekspresyonist akım içinde değerlendirilen ancak bir ideal etrafında etkin ve kolektif bir örgütlenme gösteremeyen Ren Ekspresyonistleri, Kuzeyli Ekspresyonistler ve Avusturya Ekspresyonistleri gibi oluşumlara, bu ana başlık içinde kısaca değinilirken, Almanya içinde belirli bir felsefi veya tinsel bir esasa dayalı olarak gelişim gösteren ve daha kolektif bir biçimde hareket eden gruplar ve üslupsal kırılımlar, bölüm sonundaki alt başlıklar içinde, bağımsız bir biçimde ele alınmıştır. Bu bağlamda, ekspresyonizmin 20. Yüzyıl başlarında, Almanya'da yaygın bir açılım kazanmasında

aktif bir rol oynayan, Dresden ve Münih merkezli sanatçı toplulukları, 2.2.1 Die Brücke ve 2.2.2 Der Blaue Reiter başlıkları altında incelenirken; ekspresyonizmin savaş sonrasındaki dönemde, ekonomik ve toplumsal değişimlere bağlı olarak geçirdiği üslupsal kırılımlar 2.2.3 Die Neue Sachlichkeit/Yeni Nesnellik ve 2.2.4 Neo-Expressionism/Yeni Dışavurumculuk başlıkları altında yer almıştır.

Ekspresyonizmin Türk resim sanatında ortaya çıkış dinamiklerini inceleyen üçüncü bölüm, 3. Türk Resminde Ekspresyonizm ve Kültürel Zemini olmak üzere, kendi içinde üç alt başlıkta ele alınmıştır. Türk resminde, ekspresyonist anlayıştaki ilk örneklerin görüldüğü yıllarda, Türk sanat ortamında açılım kazanan ekspresyonizm algısı, 3.1. Tarihsel Süreçte Ekspresyonist Yaklaşımların Türkiye’de Ortaya Çıkışı isimli alt başlıkta incelenmiştir. Bu süreçte, sanat formasyonunu yurt dışında tamamlayan Türk ressamlarının, Türk sanat ortamına taşıdığı yeni sentezler ve kuşaklar arası birtakım görüş farklılıkları ortaya konmuştur. Bu süreci oluşturan dinamikler, Türkiye’de galeri ve müze gibi kurumların olmadığı bir dönemde, ekspresyonist eğilimlere görünürlük kazandıran Galatasaray Sergileri, Ankara’da düzenlenmeye başlayan Devlet Resim sergileri ile Avrupa’dan dönen genç kuşak sanatçıların, Cumhuriyet’in modern ve yenilikçi tavrından güç alarak hayata geçirdikleri sanatçı birlikleri odağında incelenmiştir. 3.2. Kültürel Zemin ve Kırılma Noktaları isimli bölümde, Türk resim sanatında ortaya çıkan ekspresyonist yaklaşımlar, dönemin, kültürel, ekonomik ve siyasi değişimleri odağında irdelenmiştir. 3.3. Türk Resminde Ekspresyonist Yaklaşım ile Çalışan Sanatçılar isimli alt başlık ise, Türk resim sanatındaki ekspresyonist yaklaşımların, kökensel olarak anlamlandırılıp ilişkilendirilmesi ve bu üslupta resim yapan sanatçıların, batıda aldıkları sanat formasyonlarından taşıdıkları birebir etkileri ya da toplumsal ve bireysel olguların gerilimlerinden kaynaklanan kısmi ve içsel etkileri ortaya koymayı gerektirmiştir. Bu bakımdan, bu başlık altında incelenen sanatçılar, aldıkları eğitim, etkilendikleri toplumsal ve bireysel dinamikler veya başka bir sanatçı ile etkileşimi esasında gelişen, ekspresyonizme yaklaşım nedenselliklerine göre dört farklı grup altında sınıflandırılmışlardır. Sanatçıların hayat hikayeleri ve dönemin yaşam koşulları dikkate alınarak yapılan değerlendirmenin bir bütünsellik içinde gözden geçirilmesi sonucunda, bu sınıflandırmaya ulaşılmıştır.

4. Sonuç bölümünde ise tez içinde ele alınan gruplandırmalar, dönemin değişen kültürel ve sosyo-ekonomik yapısı ışığında çözümlendirilmiş ve ekspresyonist açılımların ülkenin değişen toplumsal dinamikleri ile bağlantısı ortaya konmuştur.

Tez çalışması kapsamı içinde yer alan ekspresyonist eğilimler, figüratif çalışmalarıyla öne çıkan ressamlarla sınırlandırılmış; soyut ekspresyonist örnekler araştırmanın kapsamı dışında yer almıştır. Tarih boyunca, toplumsal ve bireysel travmaların, resim sanatı içinde kendisini çoğunlukla figüratif deformasyonla dışa vurmuş olması, bu sınırlandırmanın çizilmesindeki belirleyici etkenler arasında yer almıştır. Nitekim, resim sanatının, sanat tarihi içindeki gelişim sürecine bakıldığında, özellikle tarihin sıkıntılı dönemeçlerinde, figüratif canlanışın yepyeni ve aykırı bir dönüşüm kazandığı örneklerle tanık olunmuştur. Yoğun duygular yaşayan bireyin, baş etmekte güçlük çektiği toplumsal veya kişisel duygular patlama noktasına eriştiğinde, tanınabilir objelere biçim bozma yoluyla yeni bir kimlik ve form kazandırmak, ressamın duygularını yansıtmaya bağlamında belirleyici olmuştur. Bu bakımdan, Türk ve batı sanatında görülen Ekspresyonist yaklaşımlar arasında figüratif çalışmalarıyla öne çıkan ressamlar çalışmaya dahil edilirken; soyut ekspresyonist örnekler, kapsam dışı bırakılmıştır. Bununla birlikte, ekspresyonizmin, tarihsel süreçteki gelişim dinamiklerini anlamlandırmak adına, savaş sonrasında açılım kazanan soyut ekspresyonist yaklaşımlara, konu akışı içinde genel hatlarıyla yer verilmiş ancak bir başlık altında, bağımsız bir biçimde ele alınmamıştır.

Soyut ekspresyonist eğilimleri, tez konusunun sınırlılıkları dışına iten bir başka etken, II. Dünya Savaşı sonrasında, Amerika’da ortaya çıkan bu eğilimin kısa zamanda uluslararası yaygınlık kazanmasının arkasında, CIA’in Soğuk Savaş’taki anti komünist propagandasının bir aracı olarak faaliyet göstermesi olmuştur. Bu durum, var olan örneklerin, içsellikle ve kurgusallıkla olan bağını sorgulatmıştır.

Aynı dönemde, kendini evrensel sanata uyumlama çabası içinde olan Türk resminde de benzer etkiler hissedilmiştir. Türk ressamlarının soyut ifade arayışlarının, bir taraftan evrensel olma bir taraftan da dönemin yerellik-millilik tartışmaları etkisinde kalarak, halı-kilim-hat motifleri ile senteze yönelmesi, kontrollü, planlı, dolayısıyla da tartışmalı bir içsellik ortaya koymuştur. Bu sebeple, tezin sınırlılıklarını belirlerken, batı ve Türk sanatındaki soyut ekspresyonist eğilimlere, ilgili konu başlıkları altında kısaca değinilmiş ancak bir alt başlık içinde ele alınmamıştır. Son olarak, tez çalışmasında incelenen yapıtlar, ekspresyonizmin akım kimliği kazandığı yirminci yüzyıl içindeki resim sanatından örneklerle sınırlandırılmıştır.

BÖLÜM 2

2. BATI SANATINDA EKSPRESYONİZM VE KÜLTÜREL ZEMİNİ

2.1 Tarihsel Süreçte Ortaya Çıkışı ve Düşünsel Temeli

Araştırmalar, ekspresyonizm teriminin tarihsel kökenine ilişkin farklı görüşler ortaya koymuştur. Armin Arnold'a göre, terime ilk kez, Temmuz 1850'de, *Tait's Edinburg* dergisindeki anonim bir makalede rastlanmıştır. Ayrıca Manchester'da 1880'de düzenlenen modern sanat konulu bir söyleşide, Charles Howley tarafından, duyguları ve tutkuları dışa vuran ressamı tanımlamak için kullanıldığı öne sürülmüştür. Başka bir görüş, Fransız ressam Jules Aguste Herve'nin, *Bağımsızlar Salonu*'ndaki *Expressionismes* sergisine (1901) dikkat çekmiştir. Ne var ki, çoğul anlamda kullanılan bu sergi başlığının, sanatsal bir üslubu temsil etmediği fikrinde birleşilmiştir. Sergideki eserlerin de gündem yaratacak veya terimi köklendirecek bir etki yaratmadığı gözlemlenmiştir (Richard, 1984, s. 7-8).

Kimi araştırmacılar, terimin kaynağını, Berlinli galerici Paul Cassirer (1871-1944)'e dayandırmıştır. Ancak, Cassirer'in, bunu hangi sanatçıya ithafen kullandığı konusunda görüş ayrılıkları söz konusu olmuştur. Norbert Wolf, Edvard Munch (1863-1944)'un eserlerini tanımlamak için kullandığını belirtirken (Wolf, 2005, 6), Lioneld Richard ise, kastedilen sanatçının Max Pechstein (1881-1955) olduğunu öne sürmüştür (Richard, 1984, s. 7).

Terimin, Alman sanat otoritelerinin dikkatini çeken, ayırt edici bir kavram olarak ortaya çıkması, 1911'de, yirmi ikincisi düzenlenen Berlin Sanatçılar Birliği Sergisi ile gerçekleşmiştir. Lovis Corinth'in küratörlüğünde düzenlenen sergiye, Alman

sanatçıların yanı sıra Fransa'dan André Derain, Georges Braque ve Pablo Picasso gibi sanatçılar katılmış ve bu ressamlar, serginin kataloğunda ekspresyonistler olarak tanıtılmışlardır (Richard, 1984, s. 8; Wolf, 2005, s. 6). Kataloğun ön sözünde, Corinth: “Genç Fransız ressamların -ekspresyonistlerin- birkaç eserini dahil edebildik.” ifadesine yer vermiştir (Schmeisser, 2011, s. 272). Bu durum, terimin ilk olarak Fransız ressamlarla özdeşleştirilmesine neden olmuştur. Sergiyi takiben basında çıkan haberler bu algıyı pekiştirmiştir. *Der Sturm*'un Temmuz 1911 baskısında, Walter Hegmann: “Bir grup Fransız-Belçika kökenli sanatçı kendilerine ekspresyonist demeye karar vermiştir” ifadesini kullanmıştır. Ardından, Wilhelm Worringer, derginin Ağustos 1911 tarihli sayısında, ekspresyonist olarak nitelendirilen bu ressamların empresyonizmin etkilerden uzaklaştığını dile getirmiştir (Richard, 1984, s. 8). Worringer'in bu yorumu, 1911'in sonlarında, ekspresyonizm teriminin, izlenimciliğe karşı çıkan bütün ressamları kapsayan bir açılım kazanmasına sebep olmuştur (Sheppard, 2015, s. 295). Richard, bunun sanat ortamındaki etkisini şöyle değerlendirmiştir:

Bu sonucu ayırım artık belirleyici oldu ve yeni sanatı tanıtan Fransız ve Alman ressamlarının ayırım yapılmadan birbirlerine bağlanmalarını sağladı. Empresyonist estetiğe karşı tepki gösteren herkes ekspresyonist olarak tanımlandı. Artık yalnız gerçeği tanıtmak, tıpkısını aktarmak ve öykünmek istemeyenler ekspresyonist sayılıyordu (Richard, 1984, s. 8,9).

Böylece, erken 20. Yüzyılda, akademizm, natüralizm ve empresyonizme karşı tepki gösteren geniş bir avangard topluluğun, -bilinçli bir çabayla veya farkında olmaksızın- ekspresyonist eğilim altında sınıflandırıldığı görülmektedir. Yerleşik sanat nosyonlarını hiçe sayarak kendi duygusal patlamalarını dolaysız ve özgür bir şekilde yansıtan pek çok yenilikçi sanatçı, başlangıçta ekspresyonist kapsam içinde değerlendirilmiş olsa da ekspresyonizm zamanla, Alman toplumunun egemen sanat biçimi olarak karşımıza çıkmıştır.

1912-1922 yılları arasında, Almanya'da, ekspresyonist sanat ve edebiyata yer veren 50'nin üzerinde yayın organı tespit edilmiştir. Bunlar arasında, 1910'da Herwarth Walden tarafından kurulan *Der Sturm* (1910-1932) ile 1911'de Franz Pfemfert tarafından kurulan *Die Aktion* (1911-1932) gazeteleri, ekspresyonizmin Almanya'da geniş kitlelere ulaşmasında ve ekspresyonist imgelemin bir Alman sanat hareketi olarak kimlik kazanmasında diğerlerinden daha uzun soluklu bir etkiye sahip olmuştur (Figura, 2011, s. 22,23,34).

Ekspresyonizmdeki sanatsal ve ticari potansiyeli fark eden Alman yayınevi sahiplerinin galeriler açarak, sergiler, süreli yayınlar ve kitap projeleri ile sanatçıları eser üretmeye teşvik etmeleri, ekspresyonizmin Almanya sınırları içinde, üretici ve yaşayan bir kimlik kazanmasında etkili olmuştur. Bu dönemde Avrupa'da hala yaygın stiller olan natüralizm ve empresyonizme karşı avangard eğilimleri destekleyen çabaları, Almanya'da bütüncül ve çok sesli bir ortam yaratmış, ayrıca yeni eğilimlere açık bir koleksiyoncu profilinin oluşmasını sağlamıştır.

Herwarth Walden'in yayınevi ile aynı isimde açtığı *Der Sturm* galerisi (1912), yıllar boyunca, Berlin'de ekspresyonistlerin ve diğer avangard sanatçıların buluşma merkezi olmuştur. Almanya'da etkin bir şekilde işleyen sanatçı-yayıncı-galerici örgütlenmesi sayesinde, I. Dünya Savaşı öncesinde, Berlin ve Almanya'nın pek çok şehri, uluslararası avangardı bir araya getiren sergilere ev sahipliği yapmıştır. Bu durum, Almanya sınırları içinde çok sesli bir sanat ortamı yaratmış ve avangard eğilimlerin kaynaşmasına sebep olmuştur. Walden gibi Almanya'da yeni eğilimlere fırsat tanıyan yayıncı-galericiler, bir taraftan uluslararası avangardı desteklerken, bir taraftan da Alman ekspresyonist hareketi konumlandırmaya başlamıştır. Bu durum, ekspresyonizmin Almanya'da istikrarlı bir yol kat etmesinde etkili olmuştur. Sergiler için hazırlanan afiş, katalog ve gezici etkinlikler, terimin sanat ortamında yerleşmesini ve eğilimin, bir Alman sanat akımı olarak görünürlük kazanmasını sağlamıştır.

Bu dönemde Almanya, ekspresyonizm başlığını kullanan ilk sergilere tanık olmuştur. Mart 1912'de, Berlin'deki *Der Sturm* galerisinin açılışı, *Der Blaue Reiter*, *Fran Flaum*, *Oskar Kokoschka*, *Expressionisten* isimli sergi ile yapılmıştır. Bu sayede, ekspresyonizm terimi ilk kez bir sergi başlığı içinde yer almıştır (Schmeisser, 2011, s. 272). Aynı yılın sonbaharında, *Köln Sonderbund Sergisi*'nden (Mayıs, 1912) reddedilen eserler, *Der Sturm* galerisinde *Alman Ekspresyonistler* başlığı altında sergilenmiştir. Bu tanımlama, ekspresyonizmi Alman sanatına atfeden ilk açılımlardan biri olarak kabul edilmiştir (Partsch, 1991, s. 72). Terimin, sergi katalogları, afiş ve yayınlarda yinelenmesi, eğilimin Almanya sınırları içinde yaygın bir görünürlük kazanmasını sağlamıştır. Bu görünürlük, ekspresyonizmin tarihsel gelişimi ve kimliksel açılımında, Almanya'yı hareketin merkezine oturtmuştur.

Ekspresyonizme bir Alman sanat hareketi olarak etkin ve kalıcı bir konum kazandıran bir diğer unsur, ekspresyonizm hakkında yazılmış erken tarihli pek çok kaynağın 20. Yüzyılın başlarında, Almanya'da yayımlanmış olmasıdır. Bu alanda hazırlanmış ilk monografik çalışma olarak bilinen *Der Expressionismus*, 1914'te

Almanya’da basılmıştır. Kitabın yazarı Paul Fechter, ekspresyonizmi *Der Blaue Reiter* ve *Die Brücke* gibi Almanya’da kurulan sanatçı topluluklarının yanı sıra Alman kökenli diğer bazı bireysel sanatçıları da kapsayan ulusal bir tarz olarak tanımlamış ve bu sanatçıların “gotik” (germen) kökenlerine vurgu yapmıştır (Schmeisser, 2011, s. 274). Ekspresyonizm üzerine hazırlanmış bir diğer önemli monografik çalışma olarak kabul edilen (Schmeisser, 2011, s. 275) ve Avusturyalı yazar ve eleştirmen Hermann Bahr tarafından 1914’te kaleme alınan *Der Expressionismus* isimli kaynak da 1916’da Münih’te yayımlanmıştır. Bununla birlikte, Berlin’de Herwarth Walden (*Der Sturm*) editörlüğünde yayınlanan *Einblick in die Kunst: Expressionismus, Futurismus, Kubismus* (1917) ve *Expressionismus, Die Kunstwende* (1918) isimli kaynaklar da Almanya’da basılma imkanına kavuşmuş erken tarihli yayınlar arasında yer almıştır (Schmeisser, 2011, s. 276).

Ekspresyonizmin, erken 20. Yüzyılda Almanya’daki yükselişi ile bağdaştırılan bir diğer etken, bu dönemde Almanya’da kurulan ve kolektif biçimde faaliyet gösteren sanatçı gruplarının varlığı olmuştur. Dresden merkezli *Die Brücke* (1905-1913) ve Münich merkezli *Der Blaue Reiter* (1911-1914) topluluklarının cesur ve yenilikçi girişimleri sayesinde ekspresyonizm, yüzyılın ilk yarısında, Almanya ile özdeşleşen bir sanat hareketi olmuştur.

Dayanışma içinde hareket eden bu gruplar, sanat dünyasına adım attıklarında, kendilerini ekspresyonist olarak tanımlamamışlardır. Ancak, Almanya’da etkin bir örgütlenme gösteren sanatçı-yayıncı-galerici dayanışması, Almanya’yı ekspresyonist hareketin öncüsü olarak konumlandırmaya başlamıştır. Eylül 1913’te, Berlin’deki *Der Sturm* Galerisi’de gerçekleşen *Birinci Alman Sonbahar Salonu*’nda, Herwarth Walden, sergideki *Der Blaue Reiter* sanatçıları Alman ekspresyonistleri olarak tanıtmıştır (Wolf, 2005, s.6). 1913 baharında dağılan *Die Brücke* üyeleri, bu sergide yer almasa da (Schmeisser, 2011, s. 273-274) bu tanımlama daha sonraları *Die Brücke* ressamlarına da aktarılmıştır (Partsch, 1991, s. 73).

2.2 Kültürel Zemini ve Kırılma Noktaları

20. Yüzyılda Almanya’da ortaya çıkan ve çağın ruhunu yansıtan ekspresyonizm, kent yaşamında giderek yalnızlaşan ve kendisine yabancılaşan bireyin, kaybettiği duygusal ve ruhsal özlerine dönme arzusunu yansıtmıştır. Sanayi Devrimi sonrası güç

kazanan burjuvazinin dayattığı yaşam kültürüne ve bu sınıfın kimliğini oluşturan materyalist dünya görüşüne karşı bir tepki içermiştir.

1850'lerde artan sanayileşme sonrasında, kırsaldan kente yoğun bir göçe tanık olan Alman şehirleri, 1871'de milli birliğini oluşturmasının ardından, Avrupa'nın en hızlı büyüyen ekonomisi haline gelmiştir. Buna paralel olarak, 1871-1910 yılları arasında Alman şehirlerinde daha da artan bir nüfus yoğunluğu izlenmiştir (Güçyetmez, 2020, s. 7,8,15). Aşırı kalabalıklaşan şehirlerdeki olumsuz hayat koşulları, sosyal eşitsizlikler ve burjuva sınıfının kayıtsızlığı, ekspresyonizmin başkaldırı ruhuna zemin hazırlamıştır.

Sanayileşmenin işçi mahallelerinde yarattığı sefalet ve yaşam koşullarındaki eşitsizlik, ekspresyonistlerden önce Alman düşünür Karl Marx (1818- 1883)'in teorilerine zemin oluşturmuştur. Aristokrasiyi bir kanunsuzluk olarak nitelendiren Marx, mülk sahibi burjuva kapitalistlerin sömürücü yaşam düzeninde, kanunların, dinin, normların, kültürün ve sanatın, ayrıcalıklı elit sınıfın iktidarını ve konumunu koruması için var olduğunu, buna hizmet ettiğini dile getirmiştir. Bununla birlikte Marx, diğer türlerden farklı olarak, yaratıcı bir üretim dehasına sahip olan insan türünün bir fabrikada üretim bandına bağlanıp tekrar eden görevler içine saplanmasını türümüzün doğasına yabancılaşma gerçeği ile açıklamıştır. Bu bağlamda ekspresyonistler, dinin ve yozlaşmış toplumun eleştirisini yapan Alman düşünürlerinden- özellikle Marx ve Nietzsche'den- yoğun bir etki almışlardır.

Nietzsche'nin yozlaşmış ahlak anlayışını reddeden tavrı, başta Kirchner olmak üzere tüm *Die Brücke* grubu sanatçılarında gözlemlenmiştir. Batı ahlakını oluşturan normların yeniden yapılandırılması gerektiğini savunan Nietzsche'nin değişim için var olan değerlerin yıkılmasını şart koşması (Nietzsche, 2020, s. 86), ekspresyonistler için bir çıkış noktası olmuştur. İnsanın kendini aşması, *üst insana* (übermensch) *köprü* olması düşüncesinden yola çıkan köprü metaforu, *Die Brücke*'ye ismini ve filozofisini vermiştir. Ekspresyonistlerin ilham aldığı bu iki temel kavram, burjuvazinin şekillendirdiği mevcut yaşam düzeninin baskıcı ve kalıplaşmış değerlerinden bir kopuş anlamını taşımıştır.

Avrupa kültür tarihinde *La Belle Epoque* (1880-1914) olarak bilinen bu dönem, her ne kadar barışı, refahı, bilimsel ve teknolojik gelişmeleri yansıtan iyimser bir algı taşısa da yine aynı dönem için kullanılan *Fin de Siecle* terimi de dönemin politik çalkantılarını, askeri başarısızlıklarını, ekonomik ve ahlaki çöküşünü temsil eden karamsar bir bakışı temsil etmiştir. Böylece burjuva değerleriyle şekillenen 19. Yüzyıl,

materyalizm, aşırı çalışma, din ve ahlak normlarının öne çıktığı bir yaşam kültürünü empoze ederken, 20. Yüzyıl avangardının fikir ve akımları, mevcut düzenin/değerlerin yıkılıp yenilerinin inşa edilmesi düşüncesi üzerine temellenmiştir. Dolayısıyla, 20. yüzyılda resim, müzik, edebiyat, dans, tiyatro, mimari ve sinema gibi farklı sanatsal disiplinlerde ortaya çıkan ekspresyonist tavırlar, temel olarak burjuva zevkine ve onların benmerkezci dünya görüşüne keskin bir başkaldırı içermiştir. Şehirlerde artan yoksulluk ve sosyal eşitsizliklere gözlerini kapayan burjuva sınıfının ayrıcalıklı yaşama olan düşkünlükleri, *Belle Epoque* dönemindeki refah ve lüks hayat kavramını, yalnızca buna erişebilecek zenginliğe ve boş vakit kavramına sahip olan elitlerle sınırlandırmıştır.

Belle Epoque kentsoylu sınıfın ve onun mutlu ve düşüncesiz bir varoluş arzusunun kazandığı zaferin simgesidir. Kentsoylu zenginler, ekonomik rahatlığı ve birçok durumda, ulusun siyasi denetimini ele geçirdikten sonra, kendi yurttaşlarının gerçek sorunlarına gözlerini kapatarak, eğlenmek isterler. ...Bu...tutum, sınırlarını ve ikiyüzlülüklerini gözler önüne seren ekspresyonistler tarafından sert biçimde protesto edilir (Crepaldi, 2004, s. 9).

Aynı dönemde Almanya'da güç kazanan *Lebensreform* ve *Freikoerperkultur* gibi nüdist ve natürist kültür hareketleri, baskın burjuva normlarına tepki olarak ortaya çıkmış (Jelavich, 2011, s. 37), kentlerdeki sosyal eşitsizlikten ve sağlıksız koşullardan uzaklaşan toplumsal bir hareket başlatmıştır. *Die Brücke* sanatçılarının çıplaklığa felsefi yaklaşımları da bu tür nudist ve natürist kültür akımları ile ilişkili görülmüştür (Figura, 2011, s. 120).



Resim.2.1 Ernst Ludwig Kirchner, *Bathers Throwing Reeds*, 1909, Ağaçbaskı, 40.3 x 54 cm, New York: Modern Sanatlar Müzesi Koleksiyonu. Kaynak: Figura, S. ve Jelavich, P (2011). *German Expressionism: The Graphic Impulse*, s.58, New York:MoMA.

Ekspresyonistlerin resimlerindeki çıplaklık, kent yaşamında yıpranan bireyin, köklerine ve ilkel varoluşuna dönme özlemini dile getirmiş; kaotik yaşam koşullarından, doğaya ve saf olana kaçıışı simgelemiştir. Bu bakımdan, ekspresyonistlerin içsel doğaları ve içinde yaşadıkları doğa ile bağ kurmaları, yaşam felsefelerinin bir parçası haline gelmiştir. Stüdyo ortamında akademik poz veren çıplak modeller yerine, kendilerini ve kız arkadaşlarını doğada çıplak, doğal ve spontan pozlarda betimlemişlerdir. Amaçları, insan bedenini, doğanın içinde en saf ve yalın haliyle göstermek olmuştur. Duyguyu ve özü aktarabilmek için hızlı bir şekilde çalışmışlar, bu sebeple anatomik detayları ve kasları kusursuzca betimleme kaygısı taşımamışlardır. Figürlerin yüzleri ya belirsiz ya da maske gibi gösterilmiştir. Bunda, *Die Brücke* sanatçıların, Dresden'deki Etnografya Müzesi'nde gördükleri Afrika ve Güney Pasifik'e ait maskelerin etkisi olmuştur (Feye, 2012, 22:45).

Sanayi Devrimi sonrası artan sömürgecilik faaliyetleri ile Avrupa'ya gelen masklar ve benzeri objeler, 20. Yüzyıl avangardına ilham vermiştir. Bu dönemde, etnolojik sanat ürünlerine artan ilgi, etnografya müzelerini sanatçılar için bir çekim noktası haline getirmiş; ayrıca pek çok atölye, Afrika ve Okyanusya kültürüne ait objelerle donatılmıştır. Ekspresyonistlere göre, primitif kültürlerin yaratıları, saf ve yalın ifadeleriyle, insan ruhunun bozulmamış halini temsil etmiştir. Pek çok ekspresyonist sanatçı, duyguların dışavurumunda, ilkel kültürlerin sanatına yönelmiştir. Kent yaşamında yitirdikleri sezgi ve duyguları, saf ve dolaysız bir sanat yoluyla yeniden geri getirebileceklerine inanmışlardır. Bu süreçte, yeniden yorumladıkları ağaç baskı tekniği de primitif kültürlerin ifade biçimlerine yakınlaşmalarında etkili olmuştur.

Batı dışı ilkel kültürlerin sanatlarına duyulan merak hem *Die Brücke* hem de *Der Blaue Reiter* gruplarının ortak noktası olmuştur. Her iki grup da materyalizmden uzak, daha derin ve ruhani bir çağa geçişte, sanatın etkili bir araç olabileceğine inanmışlardır (Figura, 2011, s. 16).

20. yüzyıl avangardına ilham veren masklar ve diğer çeşitli etnografik malzemeler, burjuvazinin estetik zevkine meydan okumuştur. Akademik olanın reddi ve primitivizmden alınan ilham, sanatta ifade çeşitliliğinin ve özgünlüğün yolunu açmış; “sanat, belli bir tek idealin plastik ifadesi olmaktan çık”mıştır (Read, 2014, s. 14).

Nietzsche, yaratıcılığa giden yolda, rasyonellikten ve mantıktan daha yüce, daha içgüdüsel bir değiştirici güce sığınmış; felsefeyi rasyonel düşünce ile bağdaştıran

Alman düşüncesine karşın, ölçüyü kaçırın, içgüdüsel duyuları ve dansı keşfeden Dionysos'u yaratıcı güdünün merkezine koymuştur (Modern Dünyanın Dehası, 2016, 17:07; Öndin, 2009, 26). Nietzsche'nin etkisinde kalan *Die Brücke* grubu da sanatlarında kendilerini "açıklık ve sahicilikle" ortaya koyacak "yeni bir yaratıcı jenerasyona" çağrıda bulunmuştur (Kirchner, 2016, 88; Jelavich, 2011, s.37). Sanatta yeni eğilimler, kalıplaşmış burjuva beğenisinden ve güzellik anlayışından bağımsız bir yol izlemiştir. Sanatın güzellik kelimesi olmadan da var olabileceğini ifade eden Herbert Read'e göre:

İster tarihi ister toplumsal olarak bakalım, sanatın çok defa güzellikle ilgisi olmadığını görürüz. Fakat düşünüş tarzımız o kadar kelimelerle bağlıdır ki "güzellik" kelimesini bile çoğu zaman boşuna sanatta ifadesini bulan bütün ideallere uydurmaya çalışıyoruz. Kendi kendimize karşı dürüst davranacak olursak kelimeleri yanlış kullanmaktaki suçumuzu er geç anlarız. Bir Yunan Afrodit, bir Bizans Madonnası, Yeni Gine veya Fildişi Sahili'nden bir idol, bütün bunlar bu klasik güzellik anlamına girmez. Hatta kelimelere kesin bir anlam vermek gerekirse idollerin güzel olmadığını veya çirkin olduğunu itiraf etmek zorunda kalırız. Fakat güzel veya çirkin bütün bu saydıklarımıza sanat eseri demeye hakkımız vardır (Read, 2014, s. 13).

Bu durum, 20. Yüzyılda, diğere sanat dallarının da geleneksel, kalıplaşmış anlayıştan git gide uzaklaşmasının habercisi olmuştur. Özellikle, müzik ve sahne temsillerinde, geleneği terk eden, radikal değişimler izlenmiştir. Modern dansın öncüleri arasında gösterilen Mary Wigman gibi avant-garde dansçıların, müzik olmadan sadece davul ritimleri eşliğinde gerçekleştirdikleri performanslar, burjuva kültürünün geleneksel dans tanımına aykırı bir anlayış sergilemiştir (Figura, 2011, s. 106). Klasik balenin zarafetini reddeden Isadora Duncan da çıplak ayakla gerçekleştirdiği koreografilerinde, içindeki tinsel ritme uyarak, dansı doğal ve içsel hareketlere uyarlamıştır. 1909'da Paris'te gerçekleştirdiği ilk performansın ardından, Berlin, Viyana ve Münih gibi şehirlerde sahne alan ve sanatçılara ilham veren Duncan (Isadora Duncan Archive, t.y. parag. 2), "kendine göre ilkelci tutkuları olan ekspresyonist bir sanatçı" (Lynton, 2009, s. 34) olarak nitelendirilmiştir. İçgüdüsel bir itkiye sahip olan dansın dışavurumsal gücü, *Die Brücke*'nin de gündelik yaşantısında ve yapıtlarında önemli bir motif haline gelmiştir (Jelavich, 2011, s. 38).

Aynı dönemde, geleneksel temsil anlayışını terk eden bir başka çarpıcı örnek, Rus Bale Topluluğu Diaghilev'in, Paris'te sahne alan *İlkbahar Ayini* (1913) isimli gösterisi olmuştur. Bir pagan ayininden yola çıkarak sahnelenen ve ilkel insanların ritüel ve danslarına odaklanan *İlkbahar Ayini* (Tuna, 2017, s. 26), koreografisi ve

müziği ile 20. Yüzyıl avangardizmi içinde geleneğe meydan okuyan eserlerden biri olarak kabul edilmiştir:

Eseri öncü kılan, müzikte tonal yapının ve tekdüzeliğin dışına çıkılması, ayrıca klasik balede kullanılan teknik ve artistik hareketler, mimikler, baş, vücut, el ve ayak duruşu, sahne tasarımı gibi olguları içeren geleneksel anlayışın tersine çevrilmesi, hatta yıkılmasıdır (Peykoğlu, 2015, s. 8).

Bu noktada, Diaghilev de -tıpkı ekspresyonistler gibi- yeniliğe uzanan yolu ilkel ve primitif etkilerden almıştır. Stravinski'nin temsil için hazırladığı yabancı ezgiler, pagan kutlamalarında ilkel insanların çıkardığı ses ve hareketlerden esinlenmiştir (Tuna, 2017, s. 24). Müziğin “tonallıktan uzak örgüsü ve asimetrik kurgusu” (Peykoğlu, 2015, s. 8), ekspresyonist kompozitör ve ressam Schoenberg'in eserlerindeki gibi, müzikte gelenekçi anlayışı yıkan bir yaklaşım içindedir. *İlkbahar Ayini*, gerek atonal müziği gerekse klasik balenin temsil geleneğini yıkan koreografisi ile seyirci üzerinde şaşırtıcı bir etki bırakmıştır. Eserin tamamında, tıpkı ekspresyonistlerin yapıtlarındaki gibi, huzursuzluk ve düzensizliğin yarattığı bir gerilim hakimdir. Debussy bu gerilimli gösteriyi “ilkel ve olağanüstü vahşi bir olay” (Lynton, 2009, s. 17) olarak nitelendirmiştir.

Geleneği terk eden tüm bu yaklaşımlar, yirminci yüzyılda değişen bakış açılarının göstergeleri olmuştur. Modernitenin psikolojik ve sosyal yansımaları, sanatta ve yaşamda algı dönüşümüne yol açmıştır. Bilimdeki radikal buluşlar ise inanç sistemini yeniden tanımlamıştır. Charles Darwin'in, *Türlerin Kökeni* (1859) isimli kitabı, ortaya koyduğu evrim teorisi ile tanrının varlığını bilimsel olarak çürütmüş ve Hristiyanlığın otoritesine meydan okumuştur. Dinin, insanoğlunun gelişimi önünde büyük bir engel olduğuna inanan Marx ve Nietzsche gibi Alman düşünürler, dinin insan potansiyelini sınırladığına inanmış ve yaşamımızdaki anlamını sorgulamışlardır. Karl Marx dini, proletaryayı eşit olmayan bir statükodan memnun tutmak için burjuvazi tarafından kullanılan bir sosyal kontrol aracı olarak görmüş ve dinin, içinde yaşadığımız dünyayı anlamakta yetersiz olduğunu dile getirerek dini, halkın afyonu olarak tanımlamıştır. Benzer şekilde, Hristiyanlığın ahlaki değerlerini sorgulayan Nietzsche de inanç sisteminin öne çıkardığı yoksulluk, uysallık ve tevazu gibi erdemlerin, toplumu kölelik ahlakına sürüklediğini dile getirmiştir (Nietzsche, 1887/2011). Ahlaki değerlerin yeniden inşası için çağrıda bulunan Nietzsche, inanç sisteminin dayattığı iyinin ve kötünün ötesinde yeni bir ahlaka yönelmemiz gerektiğini düşünmüş; toplumun baskısından sıyrılarak, bireyin kendisini inşa edeceği öznel bir ahlak anlayışını savunmuştur (Nietzsche, 1886/2016). Bu bağlamda, Nietzsche'nin

tanrı öldü savı, insanın değişimine önermede bulunmuştur. Bu önerme, toplumdaki değişimin insanda başlayacağına inanan ekspresyonistlerin de sıkıca tutunduğu bir ahlak felsefesine dönüşmüştür. Nietzsche, toplumun ve dinlerin ahlaki baskısından, kurallarından bağımsız olarak kendi belirlediği amaçlara ulaşan özgür ve tutkulu bir *üst-insana* yani *über-mensch*'e inanmıştır. Bu gücü insanın kendi içinde görmüştür. Öndin'in belirttiği gibi, "Nietzsche için üst insan, kendi yaratıcı güçlerine tümüyle sahip çıkan, kendine has yaşam alanı açmayı amaçlayan insandır" (Öndin, 2009, s. 24).

Bu bağlamda, 20. yüzyılda, dış dünyadan ruhsal bir kopuş arayan birey, görüleni değil hissedileni aktarmaya başlamıştır. Bilimsel yeniliklerin, yerleşmiş pek çok inancı ardı ardına yıkıma uğratması sonucu, sürekli sorgulayan ve otoriteye inancını kaybeden birey, artık dikkatini dış dünyaya değil, iç dünyaya ve sezgilerine çevirmiştir. Kabul edilmiş gerçeklerin ve yerleşik olguların, art arda yıkıldığı bir dönemde, bilimin yanıldığı yerde sezgiye yönelmek 20. Yüzyıl insanı için güvenilir bir çıkış noktası olmuştur. Bu noktada, duyuyu ile kurulacak bağ önem kazanmış ve bu da sanatta biçimsel (materyalist) olandan sıyrılıp, tinsel (özel-işsel) olana geçişin başlangıcı olmuştur. *Die Brücke* sanatçıları açısından tinsellik, memnuniyetsiz oldukları yaşam koşullarından, doğaya ve saf olana kaçışı simgelerken, bu tavır *Der Blaue Reiter* sanatçılarında, özellikle de Kandinsky'de, spiritüel ve soyut bir açılıma ulaşmıştır.

Aynı dönemde, iç güdü ve hayal gücünün önemini vurgulayan Henry Bergson (1859-1941) ve Benedetto Croce (1866-1952)'nin düşünceleri, dönemin yazarlarını ve sanatçılarını etkilemiştir (Joll, 1990, s. 139). Daha çok kübizmi ve fütürizmi şekillendiren Henri Bergson'un çalışmaları, ekspresyonistler üzerinde de etki bırakmıştır. Bergson'a göre, bilginin "yokluğunda, sezgi bizim zekanın bize vermekte başarısız kaldığı şeyi kavramamızı sağlayabilir." (Bergson, 2016, s.167). Yine aynı dönemde, estetik tarihinin önemli düşünürlerinden Benedetto Croce'nin, "sanatın herhangi bir nesne ya da bir dizi nesneyle değil, sezgiyle özdeşleştirilmesi gerektiği görüşünü" savunan tezi, bireyin iç dünyasına yönelmesinde etkili olmuştur (Croce, 2016, s. 126). Aynı dönemde bilinç altı kavramını öne süren Avusturyalı nörolog Sigmund Freud, *Interpretations of Dreams* (1900) isimli kitabı ile, insan doğasını kavramada en derinlerdeki hislerin ve bilinçsiz dürtülerin rasyonel düşünceden daha etkili olduğunu öne sürmüştür. Nitekim, tinsel bir duyuşa yönelen Kandinsky de

sanatta gerçek benliğin, bu şekilde yansıtılabileceğini ifade etmiştir (Crepaldi, 2004, s. 51).

Ekspresyonistlerin ve diğer avangard sanatçıların ilham aldığı diğer bir düşünür *Soyutlama ve Özdeşleşim* (1907) isimli kitabı ile Wilhelm Worringer (1881-1965)'dir. Worringer'in yayını, tinselliği ön plana çıkaran *Der Blaue Reiter* sanatçılarındaki bilhassa da Kandinsky'de önemli bir etki yaratmış (Malorny, 1994, s. 94) ve çalışmalarında algının soyuta doğru ulaşmasında önemli bir rol oynamıştır. Erken dönem yapıtlarında Rus halk masallarından ve manzara resimlerinden esinlenen Kandinsky, 1909 itibarıyla *Doğaçlama, Kompozisyon ve İzlenimler* serilerini resmetmeye başlamış ve bütünüyle soyuta doğru yönelmiştir. "Bir resmin ritimsel ve matematiksel konstrüksiyonunda müzikten ilham alınması gerektiğine inanan Kandinsky", resim sanatının materyalist/maddi dünya ile bağıını kopararak, ona müzikteki gibi tinsel ve evrensel bir boyut kazandırmak istemiştir. İçsel gereklilik ilkesinden yola çıkarak, git gide soyuta uzanan üslupsal gelişimini ise; renge ve tinsel esaslara dayanan teorileriyle desteklemiştir (Malorny, 1994, s. 94,98,111).

20. Yüzyıl avangardı ile düşünsel ve tinsel bir alana evrilen sanatta, renk ve form, sanatçının iç dünyasını ve duygularını yansıtan özgür ve özgün bir araç olmuştur. Bu bağlamda, ekspresyonistler, Van Gogh, Munch ve Gauguin gibi sanatçılardan etkiler almıştır (Wye, 2008, s.22). Bununla birlikte, 1905'te Paris Sonbahar Salonu'nda (Salon d'Automne) Matisse öncülüğünde sergi açan bir grup fovist sanatçının, rengi geleneksel temsilinden bağımsızlaştırarak, çılgın ve yabani bir özgürlükte kullanmaları da ekspresyonistleri etkilemiştir (Lynton, 2009, s. 25). Ekspresyonistler de fovistler gibi kaba fırça vuruşlarına, doğal olmayan, parlak ve karşıt renklere başvurmuş, fovistlerin rengin temsil geleneğini yıkan, özgün tarzlarından ilham almışlardır. Ancak, fovizmde yoğun canlı coşkulu renklerden oluşan manzaralar ve çiğ renkler; ekspresyonizmde, kişisel ifadeye ve formun vurgusuna yönelmiş, duygusal dışavuruma odaklanan karşıtlık ve çarpıtmalara ağırlık vermiştir. Özgür renk kullanımı ve formlardaki deformasyon iç dünyanın aktarımında özgün bir ifade aracı olmuştur. Özellikle, *Die Brücke*, iç duygularının karmaşıklığını ve çevrelerindeki dünyaya tepkilerini ifade etmek için aşırı şiddetli çarpıtmalar ve vahşi renk karşıtlıkları kullanmıştır.

Ancak, ekspresyonistleri bütünüyle ayırt edici kılan, toplumu değiştirme arzuları ve sanatlarının bunda üstleneceği role dair inançları olmuştur. *Die Brücke*, bunu primitivizm, doğa, çıplaklık ve dans gibi insanı özüne götüren temalarda ararken, *Der*

Blaue Reiter, tüm insanları sarabilecek, spritüel ve manevi boyutta bir sanatsal arayışa yönelmiştir.

Bu dönemde, *Die Brücke* ve *Der Blaue Reiter* gruplarının etkin olduğu Dresden ve Münih bölgelerinden başka, ekspresyonizmin varlık gösterdiği bir diğer çevre de Kuzey Almanya olmuştur. Emil Nolde (1867-1956), Paula Modersohn-Becker (1876-1907) ve Christian Rohlf (1849-1938)'tan oluşan Kuzey Alman Ekspresyonistleri, *Die Brücke* veya *Der Blaue Reiter* üyeleri gibi kolektif bir topluluk oluşturmamıştır. Hatta birbirlerini neredeyse hiç tanımayan bu sanatçılar, çalışmalarında tamamen bağımsız ve bireysel bir yol izlemişlerdir (Lionel Richard, 29-31). Diğer taraftan, *Die Brücke*'nin kurulduğu 1905 dolaylarında her birinin sanatları, daha duygusal ve ifadeci bir arayışa yönelmiştir. Paula Modersohn-Becker, Gauguin'den aldığı etkiyle, sakin toprak renkleri, belirgin kontürler kullanmış ve ekspresyonist çağdaşları gibi dışavurumcu abartılara, canlı renklerin karşıt uyumuna başvurmamış olsa da sanatındaki yalın ekspresyon ve duygusal derinlik nedeniyle, ekspresyonist eğilim içinde değerlendirilmiştir (Wolf, 2005, s. 74). 1906 dolaylarında Van Gogh, Gauguin, Ensor ve Munch'un çalışmalarını inceleyen Nolde'nin resimlerindeki canlı renk karşıtlıkları ve anın yaşamsal coşkusu yansıtan primitif öğeler *Die Brücke*'nin ilgisini çekmiştir. 1906'da *Die Brücke* grubuna dahil olan Nolde, 1906 ve 1907'deki sergilere de katılmıştır. Bir yıl sonra gruptan ayrılrsa da ekspresyonist üslupta çalışmalarına devam etmiş ve sanatçının ismi daha çok Kuzeyli Alman ekspresyonistlerle anılmıştır. *Die Brücke* ve Nolde'nin birlikte geçirdiği süreç, her iki tarafın sanatlarına da deneysel bir özgünlük kazandırmıştır. *Die Brücke*'yi gravürle tanıştıran Nolde, karşılığında *Die Brücke*'den de ahşap baskı tekniğinin yenilikçi taraflarını almıştır (Wolf, 2005, s. 80). Yine Kuzeyli sanatçılar arasında yer alan ve 1904'te tanıştığı Munch'tan etkiler alan Rohlf, zamanla Almanya'daki avangard akımlara da yakınlık duymasıyla birlikte, 1912'ler itibariyle ekspresyonist bir sanatçı olarak adlandırılmıştır. İfade gücünü büyük ölçüde renkten alan sanatçı, önceleri oldukça parlak, sonradan ise soluklaşan renk değerlerine yer vermiştir. 1906'da Dresden'deki bir sergide Rohlf'un eserlerini gören *Die Brücke* üyeleri, onu gruba davet etmeyi düşünmüşse de Nolde'nin itirazları bunu mümkün kılmamıştır (Wolf, 2005, s. 86).

Dresden, Berlin ve Münih, Alman ekspresyonizminin ve diğer avangard eğilimlerin öncülüğünü yaparken, Ren Bölgesi'nde de Auguste Macke (1887-1914)'nin öncülüğünde *Ren Ekspresyonizmi* (Rheinischer Expressionismus) olarak

adlandırılan bir bağımsız ressam topluluğu oluşmuştur. Fransız izlenimciliğinden ve uluslararası sanattaki en son gelişmeler ve eğilimlerden etkilenen bu bireysel sanatçılar, esas olarak grup kurma amacıyla bir araya gelmemiş olsalar da 1913 yılında Bonn'da düzenlenen *Ren Ekspresyonistleri* (Rheinischer Expressionisten) sergisinde 16 ressamın 60 eserini bir araya getiren Macke'nin çabaları ve bu serginin yarattığı etki sayesinde, sanat ortamında Ren Ekspresyonistleri olarak anılmışlardır. “Karakterlerindeki heterojenliğe rağmen bu sanatçıları birleştiren şey, Kübizm, Fütürizm ve Orfizm tarafından halihazırda ortaya konmuş yenilikler temelinde sanatsal ifadeyi yenileme arzusu olmuştur.” (Meseure, 1993, s. 57-59). Ortak bir programları olmayan ama ekspresyonizm akımı içinde değerlendirilen ve Ren Bölgesi Ressamları olarak tanımlanan bu grubun ressamları arasında Auguste Macke, Heinrich Campendonk, Christian Rohlf s ve Wilhelm Morgner gibi bağımsız ressamlardan oluşan isimler yer almıştır (Richard, 1984, s. 34). Daha çok figüratif konulara eğilmeleri, canlı ve neşeli renkler kullanmaları ortak noktaları olmuştur. Bu karakteristik eğilimlerin önemli bir bölümü aynı zamanda Macke'nin çalışmalarını, *Der Blaue Reiter* grubunun tinsel ve soyut eğilimlerinden ayıran belirgin özellikler olmuştur. August Macke, ekspresyonizm akımı içinde, ismi ön planda anılan bir sanatçı olsa da sanatında üslupsal aşırılıklar göstermemiş, kent yaşantısı içindeki insanları betimlemiştir (Wolf, 2005, s. 66). Franz Marc'ın sanatından etkiler alan Campendonk ise Ren Ekspresyonistleri arasında anılan bir diğer isim olsa da sanatçının Münih'te, *Der Blaue Reiter* sanatçılarının etkisi altında geçirdiği yıllar, sanatsal gelişiminde belirleyici olmuştur (Wolf, 2005, s. 32).

Kaygı, endişe ve belirsizlik gibi duygulardan beslenen ekspresyonizm, muhafazakarlıkla avangardizmin iç içe geçtiği *Fin de Siecle* Viyana'sında da izlenmiştir. 1880-1914 arasındaki dönem, Viyana'da olağanüstü bir kültürel parlamanın yaşandığı ve yüzyıla damgasını vuracak pek çok çığır açıcı fikir ve akımın gelişmekte olduğu yıllardır. Viyana'nın kozmopolit yapısı içinde son derece yerleşik bir kültüre sahip olan kafeler, farklı fikirleri buluşturan mekanlar olmuştur (Bujić, 2011, s.44). Sanatçılar, bilim insanları ve farklı disiplinlerden aydınların fikirlerinin buluşması, geleneksel değer yargılarının kırılmasında önemli bir sinerji yaratmıştır. Sigmund Freud, Gustav Klimt, Oskar Kokoschka, Egon Schiele, Gustav Mahler, Arnold Schoenberg vd., kültürel bakış açısını değiştiren isimler arasında yer almıştır.

Bu dönemde, Viyana'da edebiyattan müziğe uzanan yüksek entelektüel düzey ve burjuva kültürünün şekillendirdiği yerleşik gelenek, avangardizmin ve yeni

fikirlerin kök salmasında baskıcı bir engel teşkil etse de geleneksellikten modernizme köprü kuran pek çok sanatçı, ekspresyonizmin dilini kullanmıştır. Besteci Gustav Mahler, duygularını uyumsuz, ahenksiz notalar aracılığıyla dışa vururken; kompozitör Arnold Schönberg, düzene aykırı, atonal bestelerinde, ekspresyonistlerin yoğun duygu çıkışlarını yansıtmıştır. Aynı zamanda, ekspresyonist tarzda resimler yapan Schoenberg'e göre: "insan sadece kendi içine, ta dibine kadar bakabilmeli ve dinleyebilmelidir." (Arnold Schoenberg, t.y., parag. 12; Dieter Dube, 1992, s. 104-105). Arnold Schoenberg'in *Armoni Kitabı*'nda kuramlaştırdığı ve öğrencisi Anton Webern tarafından geliştirilen on iki ses skalası, müzikte devrim yaratarak, geleneği kökten değiştirmiş; Webern'in atonal araştırmalarının ulaştığı titreşim ve duygular, müziği *Der Blaue Reiter*'in resimleriyle karşılaştırılabilecek uçlara götürmüştür. Bu dönemde, Schoenberg ile beste çalışmaları yapan Erich Schmid ise, "ekspresyonist resmin estetik isteklerini müziğe" aktarmıştır (Crepaldi, 2004, s. 64,65).

Oskar Kokoschka (1886-1980) ve Egon Schiele (1890-1918), aynı dönemde Viyana'da ekspresyonist eğilimleriyle dikkat çeken sanatçılar olmuştur. Her ne kadar, Alman çağdaşları *Die Brücke* ve *Der Blaue Reiter* gibi felsefi veya tinsel esasa dayanan kolektif bir bağa sahip olmasalar da resimlerinde dışa vurulan psikolojik gerilim ve biçim bozmacı tavır nedeniyle, ekspresyonizmin Avusturya'daki iki önemli temsilcisi olarak değerlendirilmişlerdir. Yapıtları, ötekileştirilmiş ve baskı altında hisseden bireyin psikolojik yansımalarını taşımıştır.

Schiele, iç dünyasındaki huzursuz hislerini yansıtmada tuhaf ve abartılı vücut dilini öne çıkarmıştır. Öz portre çalışmalarında, tekinsiz bir ifadeye varan kasılmış yüz hatları ve gergin vücut duruşları, sanatçının psikolojik iç gözlemine yansıtmıştır (Crepaldi, 2004, s. 84). Schiele'nin, resimlerindeki soğuk pastel tonlar ve erotizm yüklü figürler, *Die Brücke* ve *Der Blaue Reiter*'in dışavurumcu çizgisinden farklı bir eğilim sergilemiştir. Ekspresyonizme ilham veren rengin coşkusunu veya keskin karşıtlıklarını taşımamıştır. Schiele'nin resimlerinde, doğrudan izleyiciye bakan, soluk benizli çelimsiz çıplaklar, *Die Brücke*'nin doğada özgür ve yaşamsal bir canlılıkla betimlediği ilkel ve saf çıplaklardan farklı olarak; yalnızlık, keder ve çoğu zaman da bayağılık içeren bir erotizm taşımıştır (Figura, 2011, s. 90). Schiele'nin dönemine aykırı çalışmaları, eleştirmenler ve basın tarafından müstehcen bulunmuştur.

Bu dönemde Viyana, kültürel ve entelektüel açıdan önemli bir merkez olmasına rağmen, modernist yeniliklere fazlasıyla muhalif bir tavır sergilemiştir (Bujić, 2011, s.11; Figura, 2011, s.18). Klimt'in öncülüğünde düzenlenen bir sanat etkinliği olan

Kunstschau (1908), Schiele ve Kokoschka gibi gelenekten uzaklaşan sanatçıların Avusturya'nın tutucu sanat ortamında görünürlük kazanmalarını sağlamıştır. Kokoschka'nın *Rüyalanan Oğlanlar* (1907) isimli çocuk kitabı, ilki 1908'de düzenlenen *Kunstschau*'da görücüye çıkmıştır. Ertesi yıl uluslararası bir kapsam kazanan *International Kunstschau* (1908)'da ise Kokoschka'nın skandal yaratan ekspresyonist oyunu, *Katil, Kadınların Umudu* izleyiciyle buluşmuştur. Oyun, sanat çevrelerinde, ilk ekspresyonist drama olarak değerlendirilmiştir (Jelavich, 2011, s.41).



Resim.2.2 Oskar Kokoschka, *Katil, Kadınların Umudu* isimli oyun için poster çalışması, 1909, Litograf (edisyonu bilinmiyor), 122.7 x 78.6 cm, New York Modern Sanatlar Müzesi Koleksiyonu. Yayımlayan: Internationale Kunstschau, Vienna. Kaynak: Figura, S. (2011). *German Expressionism: The Graphic Impulse*. s,91. New York: The Museum of Modern Art (MoMA).

Kokoschka ve Schiele'nin Viyana yüksek kültürüne uyum sağlamayan ve akademik çevrelerde memnuniyetsizlik yaratan işleri, doğal olarak burjuva kültürüyle de çatışma yaratmıştır. Bu bakımdan, Avusturya'da farklı bir üslupta ifade bulan

ekspresyonizm de tıpkı Almanya’da olduğu gibi, biçimsel bir yenilenmenin ötesinde, “köklü bir ahlaki ve toplumsal eleştiri” (Crepaldi, 2004, s. 88) içermiştir.

Kokoschka, kendisini bir ekspresyonist olarak tanımlamasa da eserlerindeki yoğun tutku ve dışavurum, onu ekspresyonizmin önde gelen temsilcileri arasında konumlandırmıştır. Sanatçı, 1910’da Berlin’e taşınarak, ekspresyonist çevrelerle yoğun bir temas içinde bulunmuştur. Burada, ekspresyonistlerin güçlü destekçilerinden, yayıncı ve galerici Herwarth Walden’in, *Der Sturm* isimli dergisine çizimleriyle katkıda bulunmuştur. *Katil, Kadınların Umudu* isimli tek perdelik ekspresyonist oyunu, *Der Sturm*’un ilk sayısında (14 Temmuz 1910, vol.1, no.20) çizimleriyle beraber yayınlanıp, ekspresyonist çevrelerde ilgi uyandırmış; ayrıca birkaç yıl içinde, resimli kitap formatında basılmıştır (Figura, 2011, s. 21,90).

Bu dönemde Berlin, iki milyonu aşan nüfusuyla, Avrupa’nın üçüncü büyük şehri haline gelmiş; 1871’de, %5 olan yabancı nüfus, 1910’da %19’a ulaşmıştır.” (Schmeisser, 2011, s. 272). Almanya’nın en kalabalık şehri olan ve ülkenin önde gelen müzelerine, galerilerine ev sahipliği yapan Berlin, bu dönemde, sanatsal açıdan Münih’i gölgede bırakmıştır. Önceleri, Dresden, Münih ve Viyana, ekspresyonizmin öncülüğünü yapan başlıca şehirler olarak bilinirken, 1910’dan sonra hareketin merkezi Berlin’e kaymıştır (Figura, 2011, s. 19). *Die Brücke* ve Kokoschka’nın yanı sıra *Der Blaue Reiter* ve ekspresyonizmle ilişkilendirilen başka pek çok sanatçı da kariyer fırsatlarını Berlin’de aramıştır. Bu dönem aynı zamanda, Ekspresyonizm teriminin yaygın bir görünürlük kazandığı ve Alman sanatçılarla eş anlamlı hale geldiği sürece işaret etmiştir (Figura, 2011, s. 19-20).

Die Brücke’nin Berlin’e taşınmasıyla, sanatçıların üslupları daha bireysel eğilimler kazanmış, şehir manzaraları resimlerinin konusu haline gelmiştir. Erken dönem yapıtlarında insanı, saf kimliğine ulaştıran bir konu olarak ele aldıkları doğa ile ilişkili çıplaklık teması, metropol yaşantısında keskin bir değişime uğramış ve şehrin bireyi kendisine çeken ışıltıları ve insanlıktan çıkaran karşıtlıkları ile birlikte ele alınmıştır. Bir taraftan sınırsız özgürlük ve fırsatlar vaat eden, diğer taraftan bireyde kayıtsız ve bıkkın bir yabancılaşmaya neden olan şehir yaşantısındaki ikiliği gören Alman sosyolog *Georg Simmel* (1858–1918), aynı dönemde *blasé attitude* olarak tanımladığı teorisini ortaya koymuştur. Buna göre, şehir yaşamında aşırı derecede duyuşsal uyarana maruz kalan birey, kaosla başa çıkabilmek için ilgisiz ve duyarsız bir tutum geliştirmiş, kopuk ve tepkisiz bir halde yaşamaya başlamıştır. Simmel’e göre şehir insanının duygularıyla başa çıkabilmek için geliştirdiği bu korunma

mekanizması, ekspresyonistlerin şehir konulu resimlerine yansıyan yabancılaşma ve mesafe duygusu ile paralellik taşımıştır. Simmel'in teorisindeki gibi, ekspresyonistler de modern şehre karmaşık duygularla yaklaşmışlardır (Figura, 2011, s.174; Wye, 2008, s.26). Ernst Ludwig Kirchner'de, şehrin gergin enerjisini taşıyan telaşlı çizgiler ve fırça vuruşları, Ludwig Meidner'de metropolün canlı ama ürkütücü atmosferini gösteren apokaliptik manzaralara dönüşmüştür. Lyonel Feininger'in uzatılmış figürleri şehrin mimari yapılarıyla boy ölçüşen bir ölçekte ele alınmıştır. George Grosz ve Otto Dix'in yapıtlarında ise şehir, savaş sonrası ahlaki çöküşünün izlendiği mekanlar olarak karşımıza çıkmıştır.

Her ne kadar *Die Brücke* üyeleri Berlin'de, grup uyumunu koruyamamış ve 1913'te dağılmışlarsa da sanatçılar bireysel olarak ekspresyonist üsluplarını sürdürmüştür. Ancak, ekspresyonistlerin 1910-1914 arasındaki üretken dönemi, savaşın başlamasıyla gücünü yitirmiştir. Savaşın gerek Alman nüfusu gerekse Berlin'de yaşayan yabancı sanatçılar üzerinde yıkıcı bir etkisi olmuştur. *Die Brücke* ve *Der Blaue Reiter*'in önde gelen ressamı orduya katılmıştır. *Der Blaue Reiter* üyelerinden Marc ve Macke'nin cephede ölmesi, Rus vatandaşı olan Kandinsky'nin ülkesine dönmesiyle, topluluk fiilen dağılmıştır. Benzer şekilde, Avusturya vatandaşı olan Kokoschka da ülkesine dönmek zorunda kalmış ve Schiele ile birlikte askere alınmıştır. Savaş, ilişkileri parçalamış, ekspresyonizmin devamlılığını sağlayacak birçok proje ve yayın kesintiye uğramıştır. Savaştan geri dönebilen birçok ekspresyonist sanatçı ise psikolojik travmalarla mücadele ettiğinden, yarıda bırakılan projelerin birçoğu asla gerçekleşmemiştir.

Var olanı yıkıp yeniden inşa etme düşüncesi, 20. Yüzyıl avangardının, savaşı temizleyici ve yeniden yapılandırıcı bir çıkış yolu olarak görmelerinde etkili olmuştur. Ekspresyonistler de, sanat yoluyla kurmayı düşledikleri yeni toplum düzenini, savaşın kendiliğinden başlatabileceğine inanmıştır. Bu bakımdan savaş, başlangıçta, coşkun duygularla karşılanmıştır (Jelavich, 2011, s.42; Schulz-Hoffmann ve Weiss, 1984, s.71). Ekspresyonistler, "o dönemdeki pek çok genç gibi savaşa idealist bir tavırla yaklaşır. Sözde daha yüksek bir amaca hizmet etmek, hatta o uğurda ölmek için tüm bir neslin bir araya gelmesinin, burjuva toplumunun bencil, materyalist ahlakını altüst edeceğine inanırlar." (Jelavich, 2011, s.42). Ne var ki; savaş ilk patlak verdiğinde, onu idealist bir tavırla karşılayanlar, savaş bitmeden yaşanılanların anlamsızlığına tanık olmuşlardır. Böylece, savaştan önce, toplumun sanat yoluyla değişebileceğine dair umutlu bir bekleyiş içinde olan ekspresyonizm, savaşla birlikte ütopyacı düşüncelerini

birer birer yitirmeye başlamıştır. Savaşın ardından, hayatta kalan *Die Brücke* sanatçıları bireysel olarak tarzlarını sürdürseler de ekspresyonizme yükledikleri tutku ve idealizmi kaybetmişlerdir. Mevcut koşullar altında, ekspresyonizm de toplumsal vaatler ve içlerindeki üst-insan düşü ile birlikte solarak, yaratıcı gücünü yitirmeye başlamıştır.

Alman halkı, I. Dünya Savaşı'nda aldığı ağır yenilginin ve 1918'de gerçekleşen Kasım Devrimi'nin ardından imparatorluğun çöküşüne tanık olmuştur. 1919'da kurulan Weimar Cumhuriyeti ile ülke yeni bir rejime geçmiştir. Ancak, siyasi görüş ayrılıkları, uzun süren ayaklanma ve çatışmalar, bölünmüş bir Almanya yaratmıştır. Bu dönemde, yepyeni ve daha liberal bir toplumun oluşturulabileceğini uman birçok sanatçı da aktif olarak politik alanla meşgul olmuştur. Bu durum, ekspresyonizmin politik bir kimliğe kavuşmasına, devrimci, siyasi bir algı kazanmasına neden olmuştur. Savaşın yol açtığı ekonomik ve toplumsal yıkımlar, yıllar boyunca etkilerini sürdürmüş; Versailles Antlaşması'nın ağır maddeleri, dış borçlanma, ekonomik krizler, hiper enflasyon, işsizlik, açlık ve politik istikrarsızlık gibi pek çok bunalımla mücadele eden Alman halkı için savaş sonrası yaşam kolektif bir travmaya dönüşmüştür.

Bununla birlikte, savaş alanındaki ölümler, ailelerde ve çocuklarını kaybeden ebeveynlerde derin acılar bırakmıştır. Savaşta oğlunu kaybeden Kathe Kollwitz (Jelavich, 2011, s. 42), kendine özgü bir ekspresyonist üslupla ele aldığı çalışmalarında, anneleri, kederli dulları ve ölümün kovaladığı masum çocukları tasvir etmiştir.

Siyasi çatışmalar ve ekonomik sıkıntılara rağmen Weimar dönemi, görsel sanatlardan mimariye, müzik ve sahne şovlarından tiyatroya ve film endüstrisine kadar pek çok alanda heyecan verici gelişmelerin yaşandığı, yaratıcı bir dönem olmuştur. Weimar döneminde sahne sansürünün kaldırılması, imparatorluk Almanya'sında eşi benzeri görülemeyecek türden özgür performansların (ve ifade çeşitliliğinin) önünü açmıştır (Jelavich, 2011, s. 49). Bu yaklaşım, Weimer Almanya'sını sanatsal yeniliklerin ve yaratıcılığın merkezi haline getirmiştir. Yine aynı dönemde, ekspresyonizmin hayata karışmasında, Alman sineması etkin bir rol oynamıştır. *The Cabinet of Dr. Caligari* (1920), *Nosferatu* (1922) ve *Metropolis* (1927) gibi filmlerde kullanılan keskin ışık ve gölge oyunları, çarpıtılmış açılara sahip dekorlar, abartılı makyajlar, en derindeki güçlü duyguların yansıtılmasında ekspresyonizmin dilini kullanmıştır.

Savaş öncesinde coşkulu bir ruh haline sahip olan ekspresyonizm, savaş yıllarında tanık olunan vahşetin ve ahlaki yozlaşmanın ardından, derin bir utanç, şüphe ve kaygıdan beslenen bambaşka açılımlara uzanmıştır. *Die Neue Sachlikeit* veya *Yeni Nesnelcilik* olarak bilinen üslubun temsilcilerinden Otto Dix, Conrad Felixmuller ve George Grosz gibi sanatçılar, Weimer dönemi Almanya'sının, savaş sonrası toplumsal çöküşünü, kendilerine has, alaycı ve keskin bir tarzda tasvir etmişlerdir. *Die Brücke* sanatçılarına kıyasla daha genç bir yaş grubuna dahil olsalar da savaşa katılan kuşak içinde yer alarak, benzer travmalarla yüzleşmişlerdir. Bu nedenle, savaş esnasında olgunlaşmakta olan üslupları, ağırlıklı olarak dehşet, yıkım ve toplumsal eleştiri üzerine şekillenmiştir. Savaşın ardından Alman toplumundaki ahlaki yozlaşmayı ve ruhsal çöküşü çarpıcı bir biçimde yansıtabilmek için başvurdukları abartılı anlatım tarzı ve çarpıtılmış formlar, ekspresyonizmin temel estetik eğilimlerini özümsemiştir. Bu nedenle, çalışmaları/anlatım tarzları kimi zaman, Post-expressionism veya ikinci nesil ekspresyonizm olarak da nitelendirilmiştir.

1929'da *Wall Street krizi* sonrası dibe vuran Alman ekonomisi ve yükselen işsizlik, Almanya'da Nazi partisi destekçilerinin artışına neden olmuştur. Ekspresyonizmde, savaşın başlattığı yıkımı Nazi ideolojisi tamamlamış; yoz sanat olarak aşağılanan pek çok ekspresyonist yapıt, müzelerden ve özel koleksiyonlardan toplatılarak satılmış, satılamayanlar ise tahrip edilmiştir. Bu dönemde birçok ekspresyonist sanatçı, Amerika'ya sığınarak, burada soyut ekspresyonizmin başlangıcına ve gelişimine öncülük etmiştir.

2.2.1 Die Brücke (1905-1913)

Almanya'da, ekspresyonizmi temsil eden ilk kolektif sanatçı topluluğu olan *Die Brücke*, 1905 yılında Dresden'de, dört mimarlık öğrencisi tarafından kurulmuştur. Bunlar, Ernst Ludwig Kirchner, Karl Schmidt-Rottluff, Erich Heckel ve Fritz Bleyl'dir. Bu üyelerden sadece Kirchner'in kısa süreli bir sanat eğitiminden geçtiği bilinmektedir (Lynton, 2009, s. 34). Diğer taraftan, 1906'da topluluğa, Emil Nolde ve Max Pechstein'in, 1910'dan sonra ise Otto Mueller'in katılmasıyla (Figura, 2011, s. 54) üye profilinin çeşitlilik kazandığı gözlemlenmiştir.



Resim 2.3 Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938): Brücke Sanatçı Topluluğu'nun Manifestosunda Yer Alan Vinyet, (1906), Ağaç baskı, Eser:12,6 x 5 cm, Folyo: 28.5 x 22.2 cm, MoMA Koleksiyonu. Kaynak: https://www.moma.org/s/ge/collection_ge/artist/artist_id-20090_role-3_sov.html, Erişim Tarihi:21 Aralık 2021.



Resim 2.4 Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938): Brücke Sanatçı Topluluğu'nun Manifestosu, (1906), Ağaç baskı, Eser: 15,1 x 7,5 cm, Folyo: 28.8 x 22.2 cm, MoMA Koleksiyonu. Kaynak: https://www.moma.org/s/ge/collection_ge/artist/artist_id-20090_role-3_sov_page-2.html, Erişim Tarihi: 21 Aralık 2021.

Die Brücke sanatçı topluluğunun manifestosu, 1906'da Kirchner tarafından, ağaçbaskı tekniğinde ve gotik yazı karakterleri kullanılarak hazırlanmıştır. Bu seçimin rastlantısal olmadığı, Kirchner'in bir Nürnberg gezisinde, Albrecht Dürer'in ağaç baskı eserlerini gördükten sonra sanata yönelmesinden anlaşılmaktadır (Feye, 2021, 18:30).

Belirgin bir estetik program içermeyen *Die Brücke* manifestosu, akademik sanatın katı kurallarından sıyrılarak, içerindekini dolaysızca dışa vurmaya açık olan tüm yaratıcılara seslenmiştir:

İlerlemeye ve yeni bir yaratıcılar ve izleyiciler kuşağına olan inançla bütün gençliğe çağrıda bulunuyoruz: Gençler olarak, geleceği biz taşıyoruz ve uzun zamandır mevcut olan eski kuvvetler karşısında kendimize yaşam ve hareket

özgürlüğü yaratmak istiyoruz. Kendisini açıklık ve sahicilikle yaratmaya sürükleyen şeyi üreten herkese aramızda yer var (Kirchner, 2016, s. 88).

Grup üyelerinin, herhangi bir sanatsal programa bağımlı olmaksızın, “kendi tutumlarını paylaşan öbür sanatçılarla bağ kurma istekleri” (Lynton, 2009, s. 36) sanattaki ve yaşamdaki kabuklaşmış düzeni yıkararak, yeni bir gelecek yaratma ideallerine dayanmıştır. Bu bağlamda, *Die Brücke*’nin değişim hayali, iyimser ve ütopyik bir devrim anlayışı üzerine temellendirilmiştir.

Die Brücke topluluğu, ismini Alman filozof Nietzsche’nin *Böyle Buyurdu Zerdüşt* isimli kitabından almıştır. Nietzsche’nin, “insanda büyük olan şey, insanın amaç değil, bir köprü olmasıdır” (Nietzsche, 2020, s. 43) ifadesinden yola çıkan topluluk üyeleri, sanatta ve yaşamda kök salmış yerleşik düzeni değiştirmek için kendilerini geleceğe ve değişime uzanan bir köprü olarak görmek istemişlerdir.

Kitapta yer alan *köprü*, *üst-insan* ve *dans* gibi pek çok metafor ve kavram, *Die Brücke* topluluğunun gündelik yaşamında derin bir felsefeye dönüşmüştür. Sanatlarının düşünsel temelini oluşturan bu kavramlar, baskın burjuva değerlerinden kopuş anlamını taşımıştır. Sanatın önündeki engelleri kaldırmak için, yaşamın içinde radikal bir değişim aramışlardır.

Dinleyin ey yaratıcılar! Değerlerin değişimi-bu yaratıcıların değişimidir. Her kim yaratıcı olursa yok etmek zorundadır her zaman (Nietzsche, 2020, s. 86).

Nietzsche felsefesinde buldukları bu dönüştürücü güç, sanatsal ve dünyevi tavırlarının özünü oluşturmuştur. Zerdüşt isimli karakterin üst-insana uzanan yolculuğu ve aforizmaları, grup üyelerini, materyalist dünya görüşüne ve burjuvazinin kayıtsızlığına karşı birleştiren ruhani bir bağ yaratmış, ortak bir söylem oluşturmuştur. Ernst Ludwig Kirchner, grup üyelerinden Eric Heckel ile ilk karşılaşmalarını: “Bir gün genç bir adam, Zerdüşt’ten bir bölümü yüksek sesle okuyarak merdivenlerden çıktı.” (Jelavich, 2011, s. 37) şeklinde aktarmıştır.

Bu bakımdan, tekil bir üslup veya yöntemin etrafında kenetlenmek yerine, yaratıcılığı ve içsel özgürlüğü serbest bırakacak bir ideoloji ve yaşam felsefesine yönelmişlerdir. Manifestolarında da açıkça görülen bu ideolojik tavır, grup üyelerinin yaşam tarzlarına da yansımıştır. Bu nedenle, ekspresyonizm yalnızca sanatsal bir akım değil aynı zamanda kültürel ve ideolojik bir hareket olarak kimlik kazanmıştır.

Bir kardeşlik çatısı altında, birlikte resim yaparak ve okumalar yaparak paylaştıkları düşünsel ve felsefi hayat, onlara sanatlarında, Nietzsche filozofisinden beslenen ortak bir yönelim kazandırmıştır.

Die Brücke sanatçılarının yaz tatillerini geçirdikleri Moritzburg göllerinde, kendilerini ve kız arkadaşlarını, doğanın içinde özgür ve çıplak bir şekilde betimledikleri resimler, taşıdıkları manevi ve cinsel özgürlük düşüncesini yansıtmıştır. Ancak, çıplaklık temasına yaklaşımları, medeni toplumun tabulaştırdığı, erotik çıplaklıktan farklı olmuştur. Sanatlarındaki çıplaklık, ilkel benliği ve saf varoluşu yansıtmıştır. Endüstrileşme ve şehirleşmenin yol açtığı kaotik yaşam koşullarından, doğaya ve saf olana kaçıışı simgelemiştir.



Resim 2.5 Otto Mueller, *Landscape with Yellow Nudes*, 1919, Çuval bezi üzerine yağlıboya, 70.2 x 90.8 cm, MoMA Koleksiyonu. Kaynak: Figura, S. ve Jelavich, P. (2011). *German Expressionism: The Graphic Impulse*. s.129. New York:MoMA.

Herhangi bir estetik kaygı taşımadan, doğada kontrolsüz ve kendini bırakmış pozlarda betimledikleri çıplaklar, aynı zamanda yerleşik yaşam normlarına, akademik zevke ve yozlaşmış burjuva değerlerine karşı bir tepki içermiştir. Toplumda radikal bir değişim yaratmak ve yaratıcı benliği ortaya çıkarmak için bireyi özgür kılacak ve iç duyularını serbest bırakacak bir yaşam tarzının arayışında olmuşlardır. Bu arayış, aynı zamanda daha saf bir dünya yaratma ütopyelerinin bir uzantısı olmuş ve 20. Yüzyıl başında Almanya’da yaygınlık kazanan nüdist kültür ve doğaya dönüş hareketleri ile benzerlikler taşımıştır. Ancak, bu gelenek dışı durum, ekspresyonistleri, imparatorluk Almanya’sında ve de Avusturya-Macaristan’da, ahiret inancına bağlı olarak, bedene

ve ruha kısıtlamalar getiren kilise ve onun kurallarına sıkı sıkıya bağlı olan burjuvazi ile karşı karşıya getirmiştir (Figura, 2011, s. 120; Jelavich, 2011, s. 36-37).

Ben sizin yolunuzdan gitmiyorum, ey bedeni küçük görenler! Sizler üstinsana giden köprü olamazsınız! - Böyle Buyurdu Zerdüş (Nietzsche, 2020, s. 63).

Batıdaki yerleşik normların, inanç ve ahlak anlayışının yeniden değerlendirilmesi, hatta yıkılarak yeniden inşa edilmesi gerektiğini savunan Nietzsche'nin birer leitmotife dönüşen vurucu aforizmaları (Nietzsche, 2020, s. 86), *Die Brücke* topluluğu için bir rehber olmuştur.



Resim 2.6 Emil Nolde, *The Dance Round The Golden Calf*, 1910, Tuval Üzerine Yağlıboya, 88 x 105.5 cm, Staatgalerie moderner Kunst, Münih. Kaynak: Elger, D. (1989). *Expressionism: A Revolution in German Art*. s.105. Köln: Taschen.

Bireysel bir dışavurum içeren dans teması da ekspresyonistlerin ilgisini çeken konular arasında yer almıştır. *Die Brücke* sanatçıları için dans, öğrenilmiş figürlerden ziyade, vücudun doğal, serbest ve içten gelen duygusal tepkilerini ifade etmiştir. Bu nedenle, burjuva zevkini yansıtan zarif salon dansları ve bale gibi klasik temsillerin geleneksel anlayışından uzaklaşarak, ilkel ve içsel olanın kontrolsüzce dışavurumuna odaklanmışlardır. Müziğin veya ham bir ritmin harekete geçirdiği anlık ve içsel dürtüleri serbest bırakmak, bu sanatçılar için, kurallı ve stilize edilmiş adımlardan daha doğal bir içsellik taşımıştır. Dansın bu ilkel aurası, özellikle Emil Nolde'nin dans temalı resimlerinde, yaşamsal bir canlılıkla tasvir edilmiştir.

Die Brücke sanatçılarının müdavimi oldukları vodvil gösterileri, kabareler ve varyete şovları, ekspresyonistlerin anlık izlenimleri yakalama eğilimlerine cevap vermiştir. Bu gösteriler esnasında el çabukluğuyla çizdikleri eskizler, sahnedeki spontan canlılığı ve bedensel özgürlüğü yansıtmıştır. Bu sebeple resimler, çizgisel detaylardan arındırılarak, duygusal öze odaklanmıştır.

Burjuvazi ve muhafazakâr kesim tarafından bayağı bulunan gösteri dünyası, edebiyat ve sanat camiasından pek çok kişiye ilham vermiştir. Kimi varyete dansçıları, *Die Brücke* ressamlarının uzun yıllar boyunca hem modelleri hem de partnerleri olmuştur. Örneğin, Ernst Ludwig Kirchner'in resimlerine konu olan Erna Schilling, sanatçının 1938'deki intiharına dek onunla ortak bir hayat sürmüş ve sanatına ilham vermeyi sürdürmüştür (Jelavich, 2011, s.38; Wye, 2008, s.36). Benzer şekilde, grup üyelerinden Eric Heckel'in dansçı modeli Sidi Riha ile evlendiği bilinmektedir (Leicester's German Expressionist Collection, t.y., parag.2)

Dans kavramı, Nietzsche'nin *Böyle Buyurdu Zerdüşt* isimli kitabında da derin bir felsefeye dönüşmüştür. Zerdüşt, dağlardaki inzivasını bırakıp, insanların arasına karıştığı, rastladığı ilk kişi, onun dans edercesine yürüdüğünü fark etmiştir: “Hiç de yabancı değil bana bu yolcu: birkaç yıl önce buradan geçmişti. Zerdüşt idi adı; fakat değişmiş. ...Evet, tanıdım Zerdüşt'ü Dans eder gibi yürümüyor mu?” (Nietzsche, 2020, s. 39).

Nietzsche'nin Zerdüşt karakterinde dans, Dionysos ruhunu ve yaşamsallığı uyandıran bir kavram olarak öne çıkmıştır. İnsanlara, üst insana giden yolu göstermek için dağların tepesinden bir dansçı gibi inen Zerdüşt, “ancak dans edebilen bir Tanrı'ya” inanmıştır (Nietzsche, 2020, s. 68). Zerdüşt'ün üst insana yönelen yolculuğunda dansa yüklediği derin yaşamsal anlam, *Die Brücke* topluluğunu da etkisi altına almıştır. Örneğin, Kirchner, yeni stüdyosuna taşındığında, kendisini çıplak halde, neşeye zıplarken gösteren bir kartpostalını yapmıştır. Aynı şekilde, arkadaşı Hugo Biallowons'un Kirchner'in stüdyosunda çıplak halde dans ederken çekilmiş bir fotoğrafı, bunun atölye yaşantılarının bir rutini olduğunu göstermiştir (Jelavich, 2011, s.38). Dans, bu bağlamda, *Die Brücke* topluluğunun gündelik yaşamlarında, içlerindeki dionysos ruhunu ve yaşamsallığı uyandıran yaratıcı bir dürtü olarak öne çıkmıştır.

Şimdi hafifim, şimdi uçabilirim, şimdi altımda kendimi görüyorum, şimdi bir Tanrı dans ediyor içimde. Böyle Buyurdu Zerdüşt. (Nietzsche, 2020, s. 69)

Zerdüşt karakterini yaratan ve yüceliğin hala özgür bırakılmış Dionysos ruhu ile başarılabileceğine inanan Nietzsche'nin zaman zaman odasında çırılçıplak dolaştığı, çılgınca piano çalıp zıpladığı ve Dionysos ayinlerinde olduğu gibi bağırp çağırıldığı, ev sahiplerince rivayet edilmiştir (Modern Dünyanın Dehası, 2016, 43:48).

Die Brücke sanatçılarının, dans temalı resimleri, savaşta tanık olunan vahşetin ardından, yaşamsal coşkusu kaybederek kederli ve acı dolu imgelere dönüşmüştür. Özellikle, Nolde'nin resimlerinde görülen yabani ve egzotik dansçılar yerlerini, *Ölüm Dansı*'nı çağırıştıran kasvetli ruh haline bırakmıştır.

Ekspresyonistler, dansta olduğu gibi sanatta da yerleşik zevki yıkan ve izleyiciyi afallatan benzer yaklaşımlarda bulunmuşlardır. Ulaşmak istedikleri içselliği, ilkel kültürlerin yaratılarında bulmuşlardır. Bu tutum, sanatta ve yaşamda dolaysız bir yalınlığa erişme çabalarının bir ifadesi olmuştur.

Die Brücke üyeleri, Dresden'deki Etnografya Müzesi'nde, Afrika ve Güney Pasifik kültürüne ait çeşitli maske ve objeleri görme olanağına sahip olmuşlardır. Kirchner'in kadın temalı ağaç heykellerinde ilkel Afrika sanatının etkisi açıkça gözlemlenmiştir. Ayrıca, Emil Nolde ve 1906'da gruba katılan Max Pechstein'in Güney Pasifik'e yaptıkları seyahatler, bu kültürleri daha yakından tanımalarını sağlamıştır. Emil Nolde, Schmidt Rottluff'un daveti üzerine 1906 yılında kısa bir süre için *Die Brücke* topluluğunun üyesi olmuştur.

Sanatında dinsel temalara değinen Nolde, primitivizmden ve ilkel uygarlıkların maskelerinden ilham almıştır. Resimlerindeki dinsel içerikler, çoğu zaman izleyiciyi şoke eden radikal bir görsellikle sunulmuştur. Dinsel temaların geleneksel temsiline aykırı bir biçimde betimlenen çarpıtılmış figürler ve agresif renk geçişleri, izleyiciyi afallatan bir etki uyandırmıştır.

Bu etki, yalnızca görsel değil aynı zamanda felsefi ve spiritüel boyutta bir etki olmuştur. Endüstrileşen toplumda, kendilerine giderek yabancılaştıklarını hisseden Alman ekspresyonistler, içlerindeki "ilkel vahşi" (the noble savage) ile yeniden bağ kurmak istemişlerdir. Bu sebeple hem *Die Brücke* hem de *Der Blaue Reiter* üyeleri batılı olmayan toplumların sanatına ilgi duymuş ve yayınlarında yer vermişlerdir. Bu uygarlıkları sanatına yansıtan Gauguin de onlar için ilham kaynağı olmuştur.

Die Brücke sanatçılarında primitif etkiler kazandıran bir diğer araç, ağaç baskı tekniği olmuştur. Başta Kirchner olmak üzere topluluk üyelerinin, Albrecht Dürer ve Lucas Cranach gibi baskı sanatının eski ustalarına duydukları merak ve hayranlık,

unutulmaya yüz tutmuş bu tekniği yeniden canlandırıp, modern yorumlar geliştirmelerinde etkili olmuştur (Feye, 2021, 18:50) .

Geçmiş dönemlerde, daha çok çoğaltma amaçlı kullanılan ağaç baskı tekniğini, sanatsal ve yaratıcı bir yaklaşımla yeniden yorumlamışlardır. Bu teknik, üslupsal gelişimlerinde ve kolektif bir kimlik oluşturmalarında etkili olmuştur. Bu süreçte, Gauguin'in ve Munch'un kabaca yontulmuş ağaç baskılarının yanı sıra Dresden'deki etnografya müzesinde gördükleri Okyanusya ve Afrika kültürüne ait ahşap oymalar, baskı resim tekniğinde yeni(likçi) bir vizyon geliştirmelerinde etkili olmuştur. Resimlerde ortaya çıkan keskin hatlar ve biçimsiz konturlar, kullanılan malzemenin doğasına özgü nitelikler olup, ekspresyonistlerin ifade tarzını vurgulamıştır. Yalınlık, biçim bozma ve çarpıtma gibi karakteristik özellikler de yine, ağaç baskı tekniğinden aldıkları güçlü ve dramatik etkiler olmuştur. Ağaçbaskıda tecrübe ettikleri bu tür deneysel çalışmalar, sanatsal üsluplarını bulmalarında önemli bir rol oynamıştır. Bu bakımdan, “ağaç baskı, Brücke sanatçılarının deneyimlediği ilk baskı tekniği olmakla beraber hem Brücke sanatçılarının hem de kendilerinden sonra gelen ekspresyonistlerin en güçlü şekilde bağ kurdukları üretim tekniği olmuştur.” (Figura, 2011, s. 13-14).

1906'da Nolde'nin topluluğa katılmasının ardından, grup üyeleri gravür tekniğiyle tanışmıştır. Nolde, gravürde keşfettiği yaratıcı özgürlüğü “eğer eserdeki dağınık ve hareketli konturları akademik anlamda doğru yapsaydım, bu etki elde edilemezdi” (Figura, 2011, s. 14) şeklinde yorumlamıştır. Topluluğun diğer üyeleri de gravüre doğaçlamacı bir tavırla yaklaşmışlardır. İnce, titiz ve ayrıntılı bir işçilik gerektiren gravür tekniğini yeniden yorumlayarak, geleneksel kuralları alışıya etmişlerdir. Gravür iğnesi ile keskin, gelişigüzel çizikler yaparak, eskizvari bir spontanlık yakalamışlardır. Titiz ve rafine bir çalışma gerektiren gravür tekniğinde, imha edilmesi gereken hasarlı plakalar, *Die Brücke* sanatçıları tarafından spontan dokular yaratmak için kullanılmıştır. Dolayısıyla, kazıma plakalarında oluşan leke ve oyuk gibi gelişigüzel hasarlar, sanatta titiz detaylardan kaçınan *Die Brücke* sanatçıları tarafından yaratıcı sürecin bir parçası olarak kabul edilmiştir (Figura, 2011, s. 15).

Benzer şekilde, 1907'de tanıştıkları litografi tekniğinde de doğaçlamacı bir tarza yönelmişlerdir. Diğer baskı resim tekniklerinden farklı olarak kimyasal etkileşimler içeren litografi tekniği, baskı sürecinde profesyonel yardım gerektirmiştir. Ancak, *Die Brücke* sanatçıları gerek ekonomik sebepler gerekse spontan etkiler yakalama eğilimleri nedeniyle, teknik yardım almadan, stüdyolarındaki basit ekipmanları

kullanarak, kendilerine özgü bir litografi yöntemi geliştirmişlerdir. Elde ettikleri ham ve kaba görüntüler, geleneksel litografinin incelikli temsilinden farklı bir anlayış sergilemiştir. Eserin üretim sürecine ait izler ve taşın dokusu özellikle vurgulanmış, malzemeden kaynaklanan düzensiz, bozuk konturler görünür kılınmıştır. Çeşitli deneysel yaklaşımlarla elde ettikleri bu tür spontan etkiler, kimi çalışmalarında soyutlamacı bir ifadeye ulaşmıştır. Böylelikle, baskı resim ekspresyonistlerle birlikte modern sanatın bir mecrası haline gelmiş ve Die Brücke sanatçılarının üslupsal gelişiminde önemli bir rol oynamıştır. 1909'a gelindiğinde, Die Brücke tarzının oturmasında ve topluluğun ortak bir lehçeye kavuşmasında baskı sanatlarının önemli bir etkisi olmuştur (Figura, 2011, s. 14-16).

Die Brücke sanatçılarının spontan ve anlık izlenimleri yakalama eğilimleri, şehir temalı resimlerinde de izlenmiştir. 1911 sonlarında, Kirchner, Heckel ve Rottluff, Dresden'den ayrılarak, kalabalık bir metropol olan Berlin'e taşınmıştır. Böylece kendilerinden önce buraya gelen, Max Pechstein (1907) ve Otto Mueller (1908) ile Berlin'in canlı sanat ortamında yeniden bir araya gelmişlerdir (Crepaldi, 2004, s. 19). Diğer taraftan Berlin yılları, sanatçıların üsluplarında bireyselleşmenin yoğun olarak hissedildiği bir döneme işaret etmiştir.

Metropol yaşantısındaki kalabalık ve telaşlı hayatın sanatçılarda yarattığı ruhsal ikilem, resimlerinde de gözlemlenmiştir. Yapıtlarında, şehrin onları diri tutan canlılığı ile birlikte yabancı olmanın verdiği duygusal yalnızlık hissedilmiştir. Kompozisyonlarındaki zıt, uyumsuz, ahenksiz, karşıt renkler, bireyin toplum içindeki yalnızlığını ve ruhsal kaygısını yansıtmıştır. Özellikle Kirchner, Berlin sokaklarını konu alan bir dizi resim serisinde, kozmopolit şehir hayatının kendisinde uyandırdığı bu tür karmaşık duyguları yansıtmıştır. *Street Scene Berlin* (1913) isimli eserinde, şehir yaşamındaki telaşlı insanları betimlemiştir. Karşıdan karşıya geçen insanların hızlı hareketlerini hissettirebilmek için, figürlerin yüzlerini bulanık resmetmiştir (Feye, 2021, 19:56; Wye, 2008, s.17).



Resim 2.7 Ernst Ludwig Kirchner, *Street Scene Berlin*, 1914, Tuval Üzerine Yağlıboya, 200 x 150 cm, Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin. Kaynak: Wye, D. (2008). *Kirchner and the Berlin Street*. s.6. New York: MoMA.

Kirchner, resimlerinde şehirdeki sahte yaşamları ve ikiyüzlülükleri de sergilemiştir. Gösterişli kıyafetler içinde resmedilen hanımefendiler, esasında kamufle edilmiş fahişelerdir (Crepaldi, 2004, s. 19). “Kirchner’e göre fahişeler, ihtişam ve tehlikenin, yakınlığın ve yabancılaşmanın zorunlu olarak bir arada var olduğu ve her şeyin bir meta olduğu modern şehrin bir simgesi olmuştur.” (Figura, 2011, s. 174).

Bu dönemde, şehirlerin varlıklı kesimleri göz kamaştırıcı bir şekilde gelişirken, işçi ve göçmenlerin yaşadığı mahalleler kötüleşmiştir. Şehirler aynı anda hem cezbedici hem de çekilmez yerlere dönüşmüştür. Şehir yaşamının iki farklı çehresi, ekspresyonistlerin yapıtlarında yer bulmuştur. *Die Brücke* sanatçılarının eserlerindeki agresif çizgiler ve kontrast renkler, şehir yaşantısındaki ruhsal kaosunun ifadesi olmuş, endüstrileşen toplumun hareketli kent yaşamını yansıtmıştır. Ekspresyonistlerin benimsedikleri cesur ve sarsıcı üslup özellikleri, keskin kontrastlar, kalın fırça vuruşları ve uyumsuz renkler ile vurgulanmıştır. Hareket hissi yaratan ancak ayrıntılardan kaçınan kabaca çizilmiş formlar, asabi fırça vuruşları, canlı renkler ve keskin kontrastlar, izleyende duygusal tepki uyandırmaya yönelik bilinçli ekspresyonlar olmuştur.

Die Brücke üyelerini başlangıçta bir arada tutan kolektif yaşam, kardeşlik ve birliktelik duygusu, metropol yaşantısı içinde zayıflamıştır. Bunda, eşikte olan I. Dünya Savaşı'nın, toplumsal ve sanatsal yaşama olan etkisi de söz konusu olmuştur. Kirchner'in kaleme aldığı *Die Brücke* kronolojisinde kendisini aşırı yücelttiğine ilişkin görüş, 1913'te grup üyelerinin tamamen dağılmasına neden olmuştur. Sanat çalışmalarına bireysel olarak devam eden üyeler, resimlerindeki duygusal yoğunluğu koruyarak, ekspresif tarzın yaygın bir eğilim kazanmasında etkili olmuşlardır (Figura, 2011, s. 54).

2.2.2 Der Blaue Reiter (1911-1914)

Erken 20. Yüzyılda, Alman ekspresyonist akımın içinde değerlendirilen bir diğer grup, 1911'de Münih'te kurulan *Der Blaue Reiter* sanatçı topluluğu olmuştur. Grubun kurucu üyeleri arasında Wassily Kandinsky ve Franz Marc'ın yanı sıra Gabriele Münter, Alexej von Jawlensky, Lyonel Feininger, Marianne von Werefkin ve Albert Bloch yer almıştır. Aynı yıl içinde, Paul Klee, August Macke ve August Schönberg'in gruba katıldığı bilinmektedir.

Bu topluluk, aslında Kandinsky, Jawlensky ve Münter'in kurdukları ikinci grup olarak bilinmektedir. İlki, 1909 yılında kurulan *Neue Künstlervereinigung Munich /Münih Yeni Sanatçılar Birliği* (NKVM)'dir. Topluluk, 1909 ve 1910 yıllarında, Münih'teki Moderne Galerie Thannhauser'da, eleştirmenlerin tepkisini çeken iki sergi düzenlemiştir. Üçüncü sergileri ise komite üyeleri arasında fikir ayrılığından kaynaklanan bir bölünmeye sebep olmuştur. Bu dönem, Kandinsky'nin resimlerinde git gide soyuta uzanan bir dönüşümün hissedildiği ve yapıtlarında nesnenin belirgin bir biçimde çözülmeye başladığı yıllardır. Kandinsky'nin sanatında gösterdiği değişim, kimi NKVM üyeleri arasında hoşnutsuzluk yaratmış ve *Kompozisyon V* isimli çalışması, eserin ebatları gerekçe gösterilerek, üçüncü sergiye kabul edilmemiştir. Bunun üzerine NKVM'den ayrılan Kandinsky, Marc ve Münter, *Der Blaue Reiter* isimli yeni bir grup kurmuşlardır. Grubun ilk sergisi Münih'teki Moderne Galerie Thannhauser'de, Aralık 1911'de, NKVM topluluğunun üçüncü ve son sergisi ile yan yana salonlarda açılmıştır. Franz Marc, bu gelişmeyi, Kandinsky'e yazdığı mektubunda şöyle müjdelemiştir:

Aralık ayının ikinci yarısında Thannhauser'de, *Yeni Sanatçılar Birliği*'nin sergi salonunun hemen bitişiğinde, istediğimizi sergileyebileceğimiz kendimize ait bir salonumuz olacak (Malorny, 1994, s. 47,77).



Resim 2.8 Wassily Kandinsky, *Composition V*, 1911, Tuval üzerine Yağlıboya, 190 x 275 cm, Özel Koleksiyon. Kaynak: Friedel, H ve Annegret Hoberg, A. (Ed.). (2008). *Vasily Kandinsky*. s.302. Mönich; London: Prestel

Der Balue Reiter Yayincılarının İlk Sergisi'ne, farklı eğilimleri temsil eden uluslararası 14 sanatçının, 50 eseri katılmıştır. Bu sanatçılar arasında Kandinsky, Franz Marc, Gabriele Münter'in yanı sıra, Albert Bloch, David ve Vladimir Burliuk, Heinrich Campendock, Robert Delaunay, August Macke, Henri Rousseau ve Avusturyalı besteci Arnold Schoenberg gibi isimler yer almıştır. Sergi, modern resimdeki farklı eğilimleri uluslararası ölçekte bir araya getirmiştir (Partsch, 1991, s. 54).



Resim 2.9 Wassily Kandinsky, *Der Blaue Reiter*'ın İlk Sergisinin Katalog Kapağı için çalışma, 1911, Karton üzerine Mürekkep, 14,8 x 12 cm, Centre Pompidou Koleksiyonu. Kaynak: Elger, D. (1989). *Expressionism: A Revolution in German Art*. s.139. Köln: Taschen.

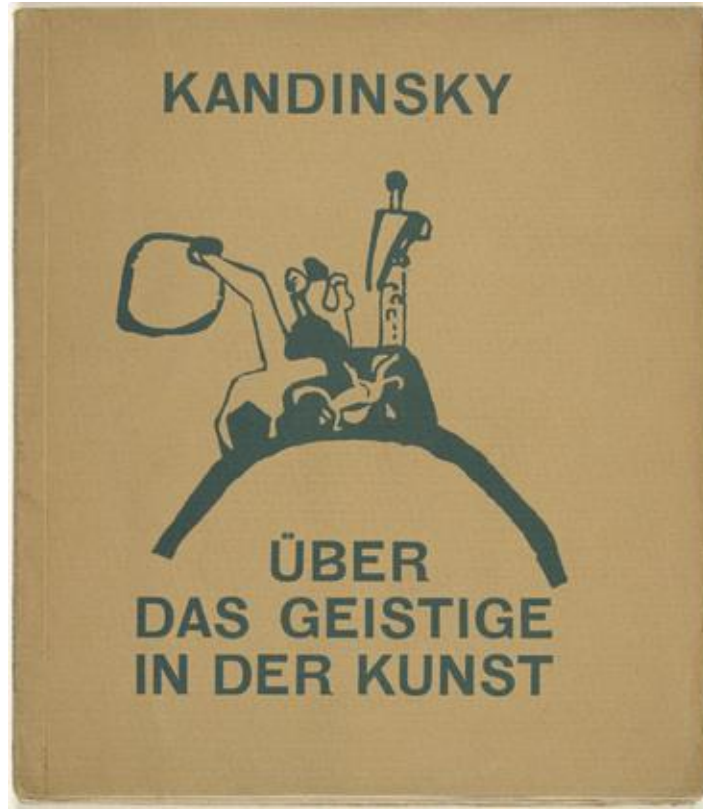
Kandinsky, beş sayfalık mütevazı sergi kataloğunda şu ifadelere yer vermiştir:

Bu küçük sergide belli bir tarzı öne çıkarmaya çalışmıyoruz. Aksine, serginin temsil ettiği çeşitlilik üzerinden, bir sanatçının içsel arzularının nasıl farklı ve çeşitli biçimlerde somutlaşabildiğini göstermeyi amaçlıyoruz (Malorny,1994, s.77; Düchting, 1993, s.37).

İlk sergi, 1914 ortalarına dek Avrupa'da on bir şehirde gösterilerek, geniş bir izleyici kitlesine ulaşmıştır (Schmeisser, 2011, s.272). 1912'de, Münih'teki Hans Goltz Galerisi'nde açılan ikinci sergi (Malorny, 1994, s. 93), *Die Brücke* ve *Der Blaue Reiter* ressamlarını ilk kez buluşturması açısından önemlidir (Malorny, 1994, s. 93). Sergide, *Der Blaue Reiter* ve *Die Brücke* ressamlarının yanı sıra Paul Klee, Alfred Kubin, Derain, Picasso, Vlaminck, Jean Arp ve Kazimir Malevich gibi uluslararası avangard sanatçılara ait üç yüzü aşkın eser yer almıştır (Schmeisser, 2011, s.273; Figura, 2011, s.74).

Klee'nin eserlerinde, ekspresyonist eğilimin heyecanlı ve coşkulu çizgileri görülmesine de kompozisyonları, rengin ve tinin duygusal gücüne dayanmış ve

ekspresyonistlerin yöneldiği yalın ve dolaysız ifade biçimini yansıtmıştır. Primitif sanata ilgi duyan Klee, aynı zamanda, çocukların ve akıl hastalarının resimlerini etkileyici bulmuştur. Bu kimselerin, gerçek dünya ile düş gücü arasındaki fantazi diyarı görebildiklerine inanmıştır. Crepaldi'nin ifadesine göre sanatçı “insan figürü yaparken çocukların çizimlerinden esinlenmiş gibi görünen özel bir yöntem” (Crepaldi, 2004, s. 57) kullanmıştır. Der Blaue Reiter'le birlikteliği çocukların çizimlerine duyduğu ilgiyi kuvvetlendirmiştir (Frey ve Helfenstein, 2000, s.63).



Resim 2.10 Wassily Kandinsky, *Sanatta Tinsellik Üzerine* isimli kitabın ilk baskısı için kapak tasarımı, 1911, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou Koleksiyonu. Kaynak: Malorny, U.B. (1994). *Kandinsky 1866-1944: The Journey to Abstraction*. s.55, Köln: Benedikt Taschen

Der Blaue Reiter, ekspresyonizmin gelişimine, sergilerle olduğu kadar, yayımlarla da katkıda bulunmuştur. Kandinsky'nin *Sanatta Tinsellik Üzerine* isimli kitabı, 20. Yüzyıl sanatı üzerinde en çok etki bırakan çalışmalar arasında yer almış ve soyut sanat için kuramsal bir temel oluşturmuştur (Crepaldi, 2004, s. 48, 140; Malorny, 1994, s. 55). Kandinsky'nin form ve rengin psikolojik etkisine dair teorileri, *Der Blaue*

Reiter sanatçılarının, içsellığe odaklanan yapıtlarında yol gösterici bir ilke olmuştur. Sanatçılar, Kandinsky'nin resimde "içsel gereklilik" olarak adlandırdığı anahtar kavramdan yola çıkmıştır (Kandinsky, 2021, s. 64; Malorny, 1994, s. 129). Kandinsky'nin resimleri de bu dönemde yavaş yavaş figüratif unsurların kaybolduğu, renkli çalışmalara dönüşmüştür.

Der Blaue Reiter sanatçıları daha rafine bir sanat için, renk, biçim ve boşluk aracılığıyla, en derindeki hislerin dışavurumuna yönelmişlerdir. Bu şekilde, izleyenlerin ince nüansları görebilecekleri, materyalist olmayan, daha yüksek bir algı seviyesine erişmeyi düşlemişlerdir. Özellikle Kandinsky, müzikteki saf duyguyu resimde yakalamak istemiştir. Bu yolla, sanatta ve hayatta, materyalist bir bakış açısından uzaklaşılacağına ve sanatın buna yardımcı olabileceğine inanmıştır. Resimleri de müzik eserleri gibi isimlendirilmiş (Barnett, 1983, s.42) ve tıpkı müzik gibi duyulara hitap eden, suretsiz, tasvirsiz resimler yapmaya yönelmiştir Schoenberg¹'in Münih'teki bir konserini izledikten sonra, yaşadığı bu deneyimi, *Sanatta Tinsellik Üzerine* isimli kitabında şöyle aktarmıştır:

Onun müziği, bizi müzik deneyiminin kulakla ilgili bir şey değil de tamamen ruhla ilgili olduğu bir dünyaya taşır ve işte bu noktada geleceğin müziği baş gösterir (Kandinsky, 2021, s.37).

Renk ve görsellik aracılığıyla, müzikteki hisse denk gelen, yoğun ve çarpıcı bir duyusal karşılık arayan Kandinsky, müzikteki evrensel ve soyut olana ulaşmaya çabalamıştır. Kandinsky ve Schoenberg'in 1911 ve 1914 yılları arasındaki mektuplaşmalarından düzenli olarak fikir alışverişinde buldukları, anlaşılmıştır (Malorny, 1994, s. 95).

Der Blaue Reiter sanatçıları doğayı taklit etmeden, onun iç dünyalarında uyandırdığı anlam, kavram ve duyguları aktarmaya odaklanmışlardır. Topluluğun üyeleri rengin ruhsal ve sembolik çağrışımlarına inanmışlardır. Grubun isminde, mavi rengin taşıdığı spiritüel anlam etkili olmuştur. İsim babaları Franz Marc ve Kandinsky'e göre, mavi, tinselliği temsil etmiştir. Bununla birlikte, kompozisyonlarında kendi geliştirdiği renk sembolojisini kullanan Marc'a göre mavi, esas ve eril olanı simgelemiştir (Dieter Dube, 1992, s.128; Partsch, 1991, s.42) Kandinsky, ismin bulunuş öyküsünü şöyle aktarmıştır: "İkimiz de maviyi seviyoruz. Marc atları ve ben süvarileri. Böylece isim kendiliğinden ortaya çıktı" (Malorny, 1994, s. 77, 84).

¹ Atonal müziğin yaratıcısı olan besteci ve ressam.



Resim 2.11 Wassily Kandinsky, *Der Blaue Reiter (Mavi Süvari)*, 1903, Tuval Üzerine Yağlıboya, 55 x 65 cm, Özel Koleksiyon, Zürih. Kaynak: Malorny, U.B. (1994). *Kandinsky 1866-1944: The Journey to Abstraction*. s.20, Köln: Benedikt Taschen

Kandinsky'nin, *Der Blaue Reiter* (Mavi Süvari) eseri (Resim 2.11), gruba ismini veren yapıt olarak tanınmıştır. At ve süvari imgeleri, Kandinsky'nin sanatında anahtar bir sembol olup, spiritüel bir anlam taşımıştır. At motifi aynı zamanda Orta çağ şövalyeleri, Rus azizleri ve Alman kültür tarihindeki pek çok romantik gelenekle derin bir bağ içermiştir. Hayvanları panteist² (dünyanın)semboller(i) olarak gören Marc'ın yapıtları içinde de at, her zaman öne çıkan bir figür olarak, saflığı ve masumiyeti simgelemiştir (Figura, 2011, s. 74). Marc, hayvan figürlerinde, gözlemlediği canlı ile empati kurarak, onun doğasındaki özü aktarmayı amaçlamıştır. Bunları kendine özgü renk ve fırça vuruşlarıyla yapmış, yapıtlarında geniş ve saf renk alanlarına yer vermiştir. Renkler ve formlar, süjenin öz doğasına ve bulunduğu ortamda taşıdığı duyguya göre şekillenmiştir. Sanatçı, “bir atın, bir geyiğin, bir köpeğin dünyayı nasıl gördüğüyle” ilgilenmiş, onu duyguları ve duyularıyla resme taşımak istemiştir. Dolayısıyla Marc'a göre bir geyiği, retinamıza yansıdığı şekliyle veyahut kübist bir tarzda betimlemek bir anlam taşımamıştır, çünkü geyikler dünyayı bu şekilde görmemiştir:

Artık bir ormanı ya da bir atı sevdiğimiz ya da bize göründükleri gibi boyamayacağız, gerçekte oldukları gibi, orman ve atın kendilerini hissettikleri

² Tüm tanrıci

gibi, gördüğümüz görünüşün altında yaşayan mutlak özleri resmedeceğiz (Partsch, 1991, s. 38-39).

Der Blaue Reiter'ın kuruluşunu izleyen 1911 ve 1912 yılları, grubun en aktif dönemi olmuştur. Nisan 1912'de, Franz Marc ve Kandinsky'nin editörlüğünde, *Der Blaue Reiter Almanak*³ yayımlanmıştır (Schmeisser, 2011, s. 273). Toplam 140 eser ve 14 makaleden oluşan Almanak, Marc ve Kandinsky'nin hedeflediği gibi, farklı sanatsal üretimler arasındaki bağı görünür kılmış; güzellik ve uyum gibi yerleşik sanat nosyonları alt üst etmiştir (Figura, 2011, s. 74).

Yeni bir fikrim var...Reprodüksiyonları ve makaleleri olan bir tür almanak (yıllık)... ve bir tarihçe! Yani, sergilere dair, yalnız ve yalnızca sanatçılar tarafından hazırlanmış eleştiri ve bildirimler. Kitapta tüm yıl yansıtılmalıdır ve geleceğe bir ışık olduğu kadar geçmişe de bir bağlantı vermelidir/bu aynaya hayat vermelidir. (...) Küçük bir Zeh⁴'in yanına Mısır eseri, Rousseau'nun yanına Çin eseri, Picasso'nun yanına bir halk sanatı baskısı vb. koyacağız! Şairleri ve müzisyenleri de çekeceğiz. Kitabın adı *Zincir* veya başka bir isim olabilir (Cohen, 2004, s.125; Lankheit, 2005, s. 15,16; Malorny, 1994, s. 81,84).



Resim 2.12 Wassily Kandinsky, *Der Blaue Reiter Almanak için kapak tasarımı*, 1911, Kâğıt üzerine suluboya, çini mürekkebi ve kurşun kalem, 27,9 x 21,9 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus, Münih. Kaynak: Düchting, H. (1993). Wassily Kandinsky 1866-1944: A Revolution in Painting. s.26. Köln: Benedikt Taschen.

³ Münih'te, Piper&co tarafından 1100 adet basılan Almanak, toplam 140 eser ve 14 makaleden oluşmuştur. Süreli bir yayım olarak planlanmasına karşın, başka sayıları çıkarılmamıştır. (bknz. Crepaldi, 2004, s.49; Figura, 2011, s. 74)

⁴ Yetenekli çizimleriyle dikkat çeken o dönemdeki iki Münihli çocuğun soyadı.

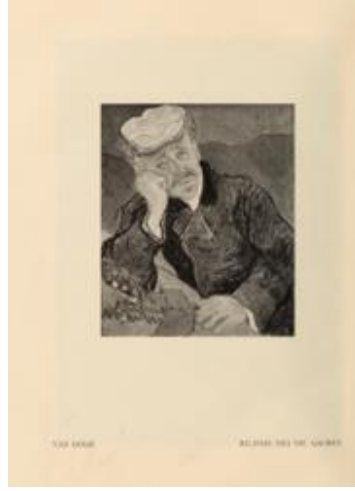
Almanak, resim, müzik ve tiyatro üzerine denemeleri içeren geniş bir konu yelpazesini kapsamıştır. Metinlere 144 adet görsel eşlik etmiştir. Modern yapıtların yanı sıra, Bavyera ve Rus halk sanatından örnekler, ortaçağ ağaçbaskıları, Mısır gölge oyunu figürleri, dans maskeleri, Kamerun ve Meksika heykelleri, Çin ve Japon sanatından örnekler ile çocuklara ait resimler yer almıştır. Farklı ifade formları arasındaki ilişkiyi vurgulayan yönüyle Almanak, modern sanatın en etkili başvuru kaynaklarından biri olmuştur (Figura, 2011, s. 74).



Resim 2.13 Der Balue Reiter Almanak içinde yer alan *Dans Maskesi*. Kaynak: Kandinsky, W. & Marc, F. (Ed.) (1912). *Der Blaue Reiter Almanac* (1. Baskı). s.122, Münih: Reinhard Piper. Kaynak: <http://lcc.onlineculture.co.uk/ttp/tp.html?o=1&id=fbdbb3e8-6e70-4b1f-a166-7bfb2aec1163&type=book>, Erişim tarihi: 16 Haziran 2020

Resim 2.14 Der Balue Reiter Almanak içinde yer alan *Mısır Sanatından Bir Örnek*. Kaynak: W. & Marc, F. (Ed.) (1912). *Der Blaue Reiter Almanac* (1. Baskı). s.89, Münih: Reinhard Piper. Kaynak: <http://lcc.onlineculture.co.uk/ttp/tp.html?o=1&id=fbdbb3e8-6e70-4b1f-a166-7bfb2aec1163&type=book>, Erişim tarihi: 16 Haziran 2020

Makalelere eşlik eden görseller, farklı kültürlerde üretilmiş pek çok eserin benzerliklerini ve içsel tınılarını ortaya koymuştur. Resimler, okuyucunun zihninde birbirleriyle etkileşim kuracak şekilde yerleştirilmiştir. İlkel kültüre ait bir maske ile Picasso'nun eseri yan yana konulmuştur. Almanakta, modernizmin babaları Van Gogh, Cezanne, Gauguin ve Rousseau'ya da yer verilmiştir (Malorny, 1994, s. 92-93).



Resim 2.15 Der Blaue Reiter Almanak'ta yer alan Vincent Van Gogh'un Dr. Gadget isimli yapıtı
Kaynak: Kandinsky, W. & Marc, F. (Ed.) (1912). *Der Blaue Reiter Almanac* (1. Baskı). s.112-113
arasında, Münih: Reinhard Piper. <http://lcc.onlineculture.co.uk/ttp/ttp.html?o=1&id=fbddb3e8-6e70-4b1f-a166-7bfb2aec1163&type=book>, Erişim Tarihi: 16 Haziran 2020.



Resim 2.16 Der Blaue Reiter Almanak'ta yer alan geleneksel Japon sanatından bir rnek. Kaynak:
Kandinsky, W. & Marc, F. (Ed.) (1912). *Der Blaue Reiter Almanac* (1. Baskı). s.112-113
arasında, Münih: Reinhard Piper. <http://lcc.onlineculture.co.uk/ttp/ttp.html?o=1&id=fbddb3e8-6e70-4b1f-a166-7bfb2aec1163&type=book>, Erişim Tarihi: 16 Haziran 2020.

Der Blaue Reiter'ın Almanak'ın ardından çıkarmayı planladığı *Resimli İncil* yayımı ise; Birinci Dünya Savaşı'nın başlaması nedeniyle, gerçekleştirilememiştir (Figura, 2011, s. 74; Partsch, 1991, s. 2). Askere alınan Marc ve Macke savaşın ilk aylarında cephede ölmüş; Jawlensky İsviçre'ye sığınmış ve Rus vatandaşı olan

Kandinsky ülkesine geri dönmek zorunda kalmıştır. Böylelikle, *Der Blaue Reiter* topluluğu dağılmıştır. Kandinsky, savaşın ve Rus Devrimi'nin ardından, 1921'de, Almanya'ya dönerek Bauhaus'ta ders vermiştir. Bu esnada, Kandinsky, Klee, Feininger ve Jawlensky yeniden bir araya gelerek, *Die Blaue Vier* (Mavi Dörtlü) isimli grubu kurmuş ancak topluluk eskisi gibi canlandırılmamıştır (Barnett, 1983, s.33; Düchting, 1993, s. 70, 96; Figura, 2011, s. 74; Hess, 2011, s. 258; Malorny, 1994, s. 195).

2.2.3 Die Neue Sachlichkeit / Yeni Nesnellik (1918-1933)

I. Dünya Savaşı sonrasında Alman resminde ortaya çıkan *Yeni Nesnellik* akımının en bilinen, ana temsilcileri arasında Otto Dix (1891-1969), Conrad Felixmüller (1897-1977), Georg Grosz (1893-1959), Georg Scholz (1890-1945), Max Beckmann (1884-1950), Christian Schad (1894-1982), Karl Hubbuch (1891-1979) ve Rudolf Schlichter (1890-1955) gibi ressamlar yer almıştır. Ekspresyonizmin içsellğe dönük ve idealist eğilimlerinden sonra, savaşın yıkımlarına tanık olan sanatçılar, nesnel dünyaya ve duygusuz bir gerçekliğe yönelmek istemiştir. 1925'te Mannheim Müzesi Direktörü, Gustav Hartlaub'un aynı isimde açtığı sergiden dolayı, *Yeni Nesnellik* ismi ile anılmaya başlanan bu sanat hareketi, eleştirel bir tavır sergilemiştir. Sergi için önceleri, post ekspresyonistler başlığı düşünülmüş olsa da *Yeni Nesnellik* terimi kullanılmış ve yaygınlaşmıştır. (Feye, 2012, 1:00). Öndin, akıma ismini veren bu süreci şu ifadelerle aktarmıştır:

(...) Hartlaub'ın Manheim'da düzenlediği sergi, daha sonra Dresden, Chemnitz, Erfurt, Dessau gibi kentlerde de açılır. Bu turnelerden sonra serginin ismi sergilenen resimlerle özdeşleşir ve Yeni Nesnellik sadece sergide yer alan sanatçıları değil, aynı doğrultuda hareket eden diğer sanatçıları da kapsayan bir konuma gelir, akım olarak sanat tarihine girer (Öndin, 2019, s. 208).

1920'ler Almanya'sında isim kazanan bu sanat hareketinde yer alan sanatçılar, savaş sonrası hayatı konu alan eserlerinde, toplumsal yaşamı, eleştirel bir biçimde ele almıştır. Öndin'in ifadesiyle, “savaşın yarattığı kaotik ortamdaki toplumun, kendi gerçeği ile birebir yüzleşmesiyle kurtulacağı inancı, yeni nesnelcilerin ortak hareket noktası” olmuştur (Öndin, 2012, s. 79). Sanatçılar, toplumda, çirkin ve ahlak dışı buldukları olayları ve yozlaşan değerleri toplumun yüzüne çarpmak için abartılı ve nüktedan bir dil kullanmıştır.

Yeni Nesnellik akımı, Almanya'nın demokrasi yönetimine geçtiği bir süreçte denk gelmiştir. I. Dünya Savaşı'nda alınan yenilginin ardından, Almanya'da, siyasi

çalkantılar ve ekonomik istikrarsızlıklarla dolu ancak sanata karşı son derece özgürlükçü bir politikanın izlendiği Weimar Cumhuriyeti dönemi başlamıştır. 15 yıl gibi kısa bir süre varlık gösteren Weimar Cumhuriyeti dönemi (1918-1933), Hitler'in iktidara gelişi ile son bulmuştur.

Birinci Dünya Savaşı'nın hemen ardından, Almanya'da devrimler baş göstermeye başlamış; demokratlar, komünistler ve freikorps üyelerinin aylar boyunca sokaklarda birbirleriyle çatışması sonucunda dehşet verici ölümler birbirini izlemiştir (Yapp, 2005a, s. 204). Ekonomik çöküntü ve açlık, toplumdaki iç karışıklıkları ve huzursuzlukları tetiklemiştir. Öndin'in ifadesiyle, 1917 başlarında Almanya'da, "maden işçilerinin silah altına alınması ile üretimin azalması, ihtiyaçların iyi bir şekilde karşılanmaması, savaşın yol açtığı, bezginlik, ablukalar, görülen ilk grevler gibi nedenlerden" ötürü başlayan iktisadi buhran, milliyetçilerin çatışmalarına ve aşırılık yanlısı gösterilerine sahne olmuştur (Öndin, 2019, s. 199-201).

1917 yılının sonlarında, askerlerin başlattığı isyanla birlikte, ülkenin her yerinde işçi ve asker komiteleri kurulmuştur. Bu komitelerin, kamu ve askeri yönetim birimlerini ele geçirmesi üzerine, Alman İmparatoru Wilhelm, tahtı bırakarak Hollanda'ya kaçmış ve bunun ardından 11 Kasım 1918'de, ülkede ateşkes ilan edilmiştir. Berlin'de, Sosyal Demokratlar (SPD), Bağımsız Sosyal Demokratlar (USPD) ve askerlerden (Soldatenrate) oluşan bir komite önderliğinde yeni anayasa onaylanarak, tek meclisli parlamenter sisteme geçiş yapılmıştır. SPD, Merkez Parti, ve Alman Demokratik Parti'nin koalisyonundan oluşan ilk hükümet, Weimar Koalisyonu olarak anılmıştır. 28 Haziran 1919'da bu koalisyon tarafından imzalanan Versailles Antlaşması'nın sonucunda, Almanya ağır bir tazminat ödemeye mahkum edilince, düş kırıklığı yaşayan Alman toplumu, yeni cumhuriyetin kurucu üyelerine karşı şiddetli suçlamalar ve nefret söylemleri geliştirmiştir (Öndin, 2019, s. 199-201). Bunun sonucunda, sağ ve sol cenahın aşırı uçlarda bir milliyetçiliğe soyunmaları, toplumda iç karışıklıklara ve çatışmalara sebep olmuştur. "Ekim 1919'da Berlin caddelerinde, Friedrich Erbert⁵'in hükümet birlikleri ile Spartakistler" arasında yaşanan çatışmalar esnasında, "spartakistler Berlin'in fabrikalarını, elektrik santrallerini ve kamu taşımacılığını" durdurmuş ve "ayrıca gazete binalarının çoğuna baskın düzenleyip işgal" etmişlerdir (Yapp, 2005a, s. 219, 220).

⁵ Weimar Cumhuriyeti'nin ilk cumhurbaşkanı olan Friedrich Erbert, 1919'da başladığı görevini, 1925'teki ölümüne dek sürdürmüştür (Yılmaz, 2013, s.80).

Bu kutuplaşmanın uzantıları sanata da yansımıştır. Toplumdaki değişimi sanatlarıyla körüklemek isteyen bu sanatçılar, aynı zamanda, *Kasım Grubu* ve *Kızıl Grup* gibi devrimci sanat örgütlerinin oluşumuna da öncülük etmiştir. İsmi, II. Kaiser Wilhelm'ın tahttan çekildiği ve Weimar Cumhuriyeti'nin kurulduğu devrim ayı olan Kasım 1918'den alan *Kasım Grubu*'nun liderliğini, bir zamanlar hem *Die Brücke* hem de *Der Blaue Reiter* ile sergi açmış olan Max Pechstein üstlenmiştir (Feye, 2012, 00:57). Grubun üyeleri arasında yer alan Otto Dix, Rudolf Schlichter ve George Grosz, yayınladıkları açık mektup ile gruptan ayrılarak, *Kızıl Grup*'u kurmuşlardır. Bu ayrışmanın temelinde, devrimci olduğunu iddia eden *Kasım Grubu*'nun halktan kopuk olduğuna, dolayısıyla da devrimci bir sanatın sözcülüğünden uzak olduğuna ilişkin ithamlar yer almıştır. Böylelikle, önceden Futuristler, Dadaistler, Kübistler ve Ekspresyonistlerden oluşan *Kasım Grubu*'nun içinde sol kanadı oluşturan ve ayrıca 1918'de kurulan *Komünist Parti*'nin aktif üyeleri olan George Grosz, Otto Dix ve John Heartfield gibi sanatçılar, *Kızıl Grup*'u oluşturduktan sonraki söylemlerinde, yalnızca *Kasım Grubu*'na tavır almakla kalmayıp, Nasyonalist Alman sanatını destekleyen gruplara da tepki göstermişlerdir (Öndin, 2012, s.80). *Kasım Grubu* ile benzer bir yaklaşım izleyen bir diğer grup da ekspresyonist sanatçılardan oluşan ve 1919'da Conrad Felixmuller ve Otto Schubert öncülüğünde kurulan, *Dresdner Sezasyon* grubu olmuştur (Öndin, 2019, s. 202).



Resim 2.17 Karl Hubboch, *Lissy Kafe'de*, 1930, Tuval Üzerine Yağlıboya, 110x110.5 cm, *Städtische Galerie Karlsruhe Koleksiyonu*. Kaynak: Öndin, N. (2019). *Modern Sanat*. s.211 İstanbul: Hayalperest.



Resim 2.18 Georg Scholz, *Endüstri Çiftçileri*, 1920, Kontrplak Üzerine Yağlıboya ve Kolaj, 98x70 cm, *Von der Heydt Müzesi Koleksiyonu*. Kaynak: Öndin, N. (2019). *Modern Sanat*. s.210. İstanbul: Hayalperest.

Otto Dix, George Grosz ve Max Beckman dışında Christian Schad (1894-1982), Rudolf Schlichter (1890-1955), Georg Scholz (1890-1945), Karl Hubboch (1891-1979) ve Conrad Felixmüller (1897-1977) gibi sanatçılar da bu hareket içerisinde önemli bir yere sahip olmuşlardır. Almanya'nın savaş sonrası dönemine ışık tutan resimleriyle dikkat çeken Otto Dix, 1920'lerin Weimar toplumunu eleştirel ve alaycı bir üslupta resmetmiştir (Resim 2.23, Resim 2.24, Resim 2.25). George Grosz, özellikle politik konulara odaklanan resimleri ile tanınmıştır (Resim 2.27). Savaşın ve şiddetin toplumda açtığı travmalara odaklanan Max Beckmann ise savaş sonrası toplumdaki objektif gerçekliği yansıtmıştır (Resim 2.22). Conrad Felixmüller, toplumsal ve politik konulara odaklanan resimlerinde, daha çok çalışan kesimin, mavi yakalıların imgelerini kullanarak, işçilerin sosyal yaşantısını ve durumunu göstermiştir (Resim 2.21).



Resim 2.19 Christian Schad, *Count St. Genois d'Anneaucourt*, 1927, Kontrplak Üzerine Yağlıboya, 86x63 cm, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris Koleksiyonu. Kaynak: Neue Galerie New York Web Sitesi, <https://www.neuegalerie.org/content/st-genois-danneaucourt>, Erişim Tarihi: 12 Temmuz 2023.



Resim 2.20 Rudolf Schlichter, *Margot'nun Portresi*, 1924, Tuval Üzerine Yağlıboya, 110,5x75 cm, Märkisches Müzesi, Berlin Koleksiyonu. Kaynak: Öndin, N. (2019). *Modern Sanat*. s.204. İstanbul: Hayalperest.

Portre çalışmalarıyla öne çıkan Rudolf Schlichter, betimlediği karakterlerin ayırt edici yönlerini, Yeni Nesnellığe özgü ironik ve duygusallıktan uzak bir biçimde öne çıkarmıştır (Resim 2.20). Christian Schad, 1920'lerin gece hayatında serbestliğin ve sapkınlığın kesitlerini sunarken, güçlü ve özgüvenli kimliklerin ardındaki psikolojik ve toplumsal gerçekleri yansıtmıştır (Resim 2.19). Georg Scholz topluma eleştirel ve hicivsel bir gözle bakarken, değişime adapte olan bireyleri, psikolojik ve fiziksel reaksiyon gösteren mutant formlar olarak ele almıştır (Resim 2.18). Weimar Almanya'sının sert toplumsal gerçeklerine eğilen Karl Hubboch ise, çoğunlukla hayat kadınlarını ve mazlumları konu alan yapıtlarında, yaşananların ardındaki psikolojik gerilimi, deliliğin sınırlarında yorumlarla ifade etmiştir (Resim 2.17).



Resim 2.21 Conrad Felixmüller, *Agitator*, 1920, Tuval Üzerine Yağlıboya, Ölçüler Bilinmiyor, Özel Koleksiyon. Kaynak: *Kultura Extra das online-magazin*. https://www.kultura-extra.de/kunst/veranstaltung/ausstellung_Freiheit_berlinische_galerie.php, Erişim Tarihi: 11 Kasım 2021.

Birinci Dünya savaşı sonrasındaki figüratif eğilimleri bir araya getirmek isteyen Hartlaub, 1925'te düzenleyeceği *Neue Sachlichkeit* sergisine, sanatçıların, galericilerin ve müzecilerin tam katılımını sağlamak amacıyla, 1923'te *Kunstblatt* dergisinde yayınlattığı açık davet mektubunda, Beckmann, Grosz, Dix ve Scholz gibi sanatçıları, eğilimin sol kanadındaki verist sanatçılar olarak nitelendirmiştir (Michalski, 2003, s. 18; Hartlaub, 2016, s. 277). Yeni Nesnelci eğilim içinde sol kanadı oluşturan bu sanatçılar, yaşamın içindeki gerçekleri yumuşatmadan aktardıkları için veristler olarak anılmışlardır. Veristler, toplumun gerçeğini yansıtırken, çirkin ve iğrenç olanı vurgulamaktan, rahatsız edici psikolojik etkileri göstermekten çekinmemiştir. Bununla birlikte, Grosz, 30'lu yıllara doğru ve de 30'lu yıllar içinde yaptığı resimlerinde, önceden verist bir keskinlik ve hiciv gösteren karikatür imgelerinden uzaklaşarak *Yeni Nesnelci* tarza daha çok yaklaşmıştır. Aynı şekilde, Scholz gibi önceden verist olarak başlayan kimi sanatçıların üsluplarında da zaman içinde daha nesnel bir tarza evrilen yumuşama hissedilmiştir.



Resim 2.22 Max Beckmann, *Baden-Baden'da Dans*, 1923, Tuval Üzerine Yağlıboya, 108 × 66 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Munich, Pinakothek der Moderne. Kaynak: Öndin, N. (2019). *Modern Sanat*. s. 223. İstanbul: Hayalperest.

Birinci Dünya Savaşı'nda kendi isteğiyle orduya yazılan Max Beckman, cephede yaşadığı ruhsal çöküntünün ardından bütünüyle değişmiştir. Savaş sonrasında, harap olmuş, ekonomik ve politik açıdan istikarsız bir yol izleyen Almanya'nın sokaklarında, kendisi gibi çökmüş, hasarlı askerlerin ızdırabına tanık olmak, savaşta yaşanan kaybın ve huzursuzluğun göstergesi olmuştur. Beckman, Alman toplumunun savaş sonrasındaki durumunu, ruhsal ve fiziksel boyutlarıyla orta koyan yapıtlarında, genel olarak toplumdaki korkuya ve hoşnutsuzluğa odaklanmıştır. Portre, otoportre ve kentsel temaları içeren yapıtlarında, doğrudan veya dolaylı olarak bu duyguyu ortaya koymuştur. *Baden Baden'da Dans* (1923), isimli resimde, ekonomik krizden çıkar sağlayan üst sınıfı, yüzlerinde hiçbir utanç ve suçluluk hissi taşımadan, lüks ve şatafat içinde yaşamlarına devam ederken betimlemiştir. Bir gece kulübünde, birbirinden şık kıyafetler içinde dans eden bu insanlar, savaşın Alman toplumunda açtığı duygusal, ekonomik ve fiziksel hasardan hiçbir iz taşımamıştır. Dans ettikleri bu mekanda eğlendiklerine dair herhangi bir duygusal ifadeden de yoksundurlar. Grosz'un altını çizdiği bu duygusal noksanlık, temel insani vasıflardan uzaklaşmanın göstergesi olmuştur. Sanatçının portrelerinde veya kalabalık

kompozisyonlarında dikkat çeken kurgusallık, burada olduğu gibi teatral bir anlatı hissi içinde verilmiştir. Grosz, *Baden Baden'de Dans'ta*, savaş zengini krem tabakanın, gündelik yaşantısından bir kesiti sunarken, savaş sonrası Alman toplumunda ahlaki bir sorun oluşturan sınıfsal eşitsizlikleri de vurgulamıştır.



Resim 2.23 Otto Dix, *Prager Strasse/Prag Sokağı*, 1920, Tuval Üzerine Yağlıboya ve Kolaj, 101 x 81 cm, Stuttgart, Galerie der Stadt Stuttgart Koleksiyonu. Kaynak: Karchner, E. (2010). Otto Dix. s.53. Köln:Taschen.



Resim 2.24 Otto Dix, *The Skat Players/Skat Oynayanlar*, 1920, Tuval Üzerine Yağlıboya ve Kolaj, 110 x 87 cm, Stuttgart, Galerie der Stadt Stuttgart Koleksiyonu. Kaynak: Karchner, E. (2010). Otto Dix. s. 49. Köln:Taschen.

Ne pasifist ne de aşırı milliyetçi bir savaş taraftarı olan Otto Dix, günlüğündeki notlarda savaşın da doğal bir fenomen olarak görülmesi gerektiğini belirtmiştir (Karchner, 2010, s.33-34). Bu psikolojinin ardında, savaşı, dünyayı tortularından temizleyecek kurtarıcı bir güç olarak gören Avrupa toplumlarının, içinde yaşadıkları çağı, burjuvanın dar bakış açısından ve iki yüzlü ahlaki değerlerinden kurtarıp, ileriye taşıyacağına dair ortak inançlarının etkisi de hissedilmiştir. Orduya gönüllü olarak yazılan Dix, yaşananların bizzat içinde olup, savaşı deneyimlemek istemiştir. Hissiyatını şu sözlerle ifade etmiştir: “Ben gerçekliği seven biriyim. Herşeyi kendim görmem ve hayatın tüm derinliklerini kendim araştırmam gerekiyor. Savaşa bu yüzden gidiyorum. Bu yüzden gönüllü oldum” (Karchner, 2010, s. 34).

Nitekim, Otto Dix'in, I. Dünya Savaşı öncesinde ve sonrasında yaptığı resimler, savaşın iki farklı yüzünü göstermiş; sanatçının savaşa karşı değişen bakış açısını ortaya koymuştur. *Prag Sokağı* ve *Skat Oynayanlar* gibi 1920 ve sonrasında ele aldığı resimlerinde “savaşı bir soytarılik, alaycı bir komedi olarak tasvir etmiştir” (Karcher, 2010, s.29, 53). Bunlar, Alman toplumunun savaş sonrasında, derin bir yalnızlık içinde yüzleştiği dramı ortaya koyan yapıtlar olmuştur. Savaşa bir kahraman olarak uğurlanan askerlerin, savaş sonrasında, sakat dilencilere dönüşmelerinin ardındaki trajediyi, eleştirel ve alaycı bir üslupla yansıtmıştır. Savaşa katıldığı için pişmanlık duymayan Dix: “Savaş korkunç ama devasa bir şeydi. Bunu kaçırmayı göze alamazdım. İnsanlık hakkında bir şeyler öğrenmek için onun bu kontrolsüz halini görmek gerekir” demiştir (Karchner, 2010, s. 34).

Savaştan önce ekspresyonist tarzda resimler yapan Otto Dix -tıpkı çağdaşı Georg Grosz gibi- 1920'lere gelindiğinde ekspresyonizmdeki duygusal yoğunluğu reddederek, *Yeni Nesnellik* akımının, hicivsel ve nesnel anlatım tarzına doğru evrilmiştir. Savaşın getirdiği değişimleri bizzat yaşayan ve bu değişimlerin sonuçlarından duygusal olarak etkilenen sanatçılar, mevcut dünyayı tarif edebilecekleri farklı anlatım arayışlarına girmiştir. Bu motivasyonun altında, etraflarındaki yozlaşmış meselelere daha nesnel ve eleştirel bir tarzda yaklaşma isteği yatmıştır.

Otto Dix'in *Prag Sokağı* (Resim 2.23) isimli yapıtı, ismini, o dönemde Dresden'de, protez satan dükkanların da bulunduğu şık ve popüler bir caddeden almıştır. Ampute savaş gazilerine de sıkça rastlanılan bu kalabalık ortam, Dix'e ilham vermiştir. Sanatçı, *Prag Sokağı*'nda, engelli gazilerin yurda dönüşlerinde maruz kaldıkları koşullara dikkat çekmiştir. Savaş döneminde birer kahraman statüsüne yüceltilen bu insanlar, savaş sonrasında göz ardı edilerek, sokaklarda dilenmeye mecbur bırakılmıştır. Savaşta kollarını ve bacaklarını yitiren engelli gaziler, yoldan geçenlerin görmezden geldiği garip, çarpık figürlere dönüşmüştür. Savaştaki yenilgiyi ve zayıflığı hatırlatan bu kimseler, unutulması gereken birer savaş artığı muamelesi görmüştür. Bu görünmezliğin altını çizmek isteyen Dix, arkadaki vitrinde sergilenen protez mankenler ile savaş gazileri arasında benzerlik kurmuştur. Pembe elbisesi ve şık pabuçlarıyla sokakta köpeğini gezdiren bir kadın, şık bastonlu bir adam ve yeşil ceket kolunun altından altın kol düğmesi görünen deri eldivenli figür, toplumda git gide büyüyen sınıf farkını ve adaletsiz gelir dağılımını gösteren unsurlar olmuştur.

Yerdeki gazetenin manşetinde dikkat çeken Juden Raus! (Yahudiler Dışarı) yazısı, toplumun daha da sıkıntılı günlere gittiğine işaret etmiştir.



Resim 2.25 Otto Dix, *Kibrit Satıcısı I*, 1920, Tuval Üzerine Yağlıboya ve Kolaj, 144 x 166 cm, Stuttgart, Galerie der Stadt Stuttgart Koleksiyonu. Kaynak: Karchner, E. (2010). *Otto Dix*. s.51. Köln:Taschen.

Otto Dix, toplumun empati kurmaktan çekindiği savaş malullerini, *Kibrit Satıcısı* isimli çalışmasında da resminin konusu haline getirmiştir. Sınıf farklılıklarını, içindeki çelişkilerle ortaya koyan Dix, en çok da savaş sonrasındaki sosyal değişimin yalnızlaştırdığı savaş gazilerini ve hayat kadınlarını derinlikli bir gözlemlerle ele almıştır. Bu dönemde, Berlin Dadaistlerinin kolaj çalışmalarından ilham alan Dix, *Kibrit Satıcısı*, *Prag Sokağı* ve *Skat Oynayanlar* isimli resimlerinde gazete kupürlerine yer vermiştir. 1918’de yayınladığı manifesto ile her türlü otoriteye sarsıcı bir biçimde meydan okuyan Dadaizm, savaş sonrasında, tüm dünya gerçekliğine nihilist ve alaycı bir tepki vermiştir. Cephede anlamsız katliamlara tanık olan, ardından büyük şehirlerde, uzuvlarını kaybetmiş askerlerin ve hayat kadınlarının dramına şahit olan Dix de yaşadıklarının etkisiyle Dadaizm’in etki alanına girmiştir (Karchner, 2010, s,51). Cephede, uçuşan mermilerin ve patlama seslerinin tetiklediği yaşamsal dürtüleri ve adrenalini resmederken, ekspresyonist ve fütürist öğelerden faydalanan Dix’in, savaş sonrasında yaptığı *Prag Sokağı* gibi resimlerinde, Dadaist yaklaşımlar izlenmiştir. *Yeni Nesnellik* dönemine giren bu çalışmalarında, istediği alaycı etkiyi vurgulamak için, daha çizgisel ve karikatürize edilmiş yöntemlere başvurmuştur.



Resim 2.26 Otto Dix, Metropolis (Triptik), 1927/1928, Ahşap Panel Üzerine Karışık Teknik, 181 x 402 cm (Yan panel: her biri 181x100 cm, orta panel 181x200 cm), Stuttgart, Galerie der Stadt Stuttgart Koleksiyonu. Kaynak: Karchner, E. (2010). Otto Dix. s.153. Köln:Taschen.

Otto Dix'in savaş sürecinde ve sonrasında yaptığı resimler, Alman toplumunun yaşadığı değişimi göstermiştir. *Metropolis* isimli triptik eseri, savaş sonrasında ekonomik darlık ve siyasi çalkantılar içindeki Weimar Cumhuriyeti Almanya'sında, kadın bedeninin temsiliyetini gece hayatından üç farklı sahne ile ortaya koymuştur. Resim aynı zamanda, farklı sınıfların eğlence kültürüne de bakış sunmuştur. 1925-1927 yılları arasında Berlin'de yaşayan Otto Dix, büyük şehrin kozmopolit ve çoğu zaman da aykırı yaşantısını gözlemleme şansına sahip olmuştur. (Karchner, 2010, s, 94,129).

Triptiğin ilk bölümünde, Otto Dix, toplumun görmezden geldiği sakatlar ile yine toplumun reddedilen fertleri olan hayat kadınlarını yan yana getirmiştir. Cepheden sakat ve hasta dönen askerler, eskilikten lime lime olmuş, yeşil askeri üniformaları içinde betimlenmiştir. Askerlerden birisi, nöbet geçirir gibi yerde yatmış, gözleri açık ve avuçları sıkılmış halde gösterilmiştir. Diğeri ise, hayat kadınlarına yaklaşmaya çalışırken betimlenmiştir. Rengarenk giysiler ve ağır makyajlar içindeki kadınların kimisinin geçkin yaşları kimisinin de erkek oluşları dikkat çekmiştir. Bu durum, 20'lerin Berlin'inde son derece normal karşılanan ve yaygınlık kazanan kuir/queer kültürünü yansıtmıştır.

Eserin orta panelinde, Otto Dix, Weimar Cumhuriyeti'nin üst sınıf insanının eğlence hayatından bir kesit sunmuştur. Kadınların taktığı gösterişli mücevherler, aynı

dönemde yetersiz beslenme ve açlık sorunlarıyla mücadele eden nüfusun büyük çoğunluğundan farklı bir yaşam standardını göstermiştir.

Orkestra üyelerinin canlı jestleri, salondaki hareketli müziğin varlığına işaret etmiştir. Dans eden çiftin içe dönen ayakları, 20'li yıllarda popüler olan charleston ritimlerini hatırlatmıştır. Nick Yapp'ın aktardığına göre “Amerikan askerleri Haziran 1917'den itibaren her ay 50.000 kişilik kabilelerle Avrupa'ya” gelmiştir (Yapp, 2005a, s. 117). Bu durum, zamanla Amerikan eğlence kültürünün ve Charlie Chaplin filmlerinin benimsenmesine neden olmuştur (Karchner, 2010, s. 58). Bir Amerikan modası olan jaz müziği ve jaz orkestraları da savaş sonrasında, Avrupa'nın her yerinde popüler bir eğlence kültürü haline gelmiştir. Resimde, bağıtleri havaya fırlatan zenci baterist, Amerika'nın güneyinden gelen bu ithal kültüre atıfta bulunmuştur. Savaş döneminde sürdürülen eğlence hayatı, Weimar döneminin ekonomik sıkıntıları içinde de hız kesmeden devam etmiştir. Yapp, Almanya'da, savaş döneminde ve hemen sonrasında süren eğlence çılgınlığının ardındaki psikolojiyi şu sözlerle ifade etmiştir:

Gündelik hayatın devam ettiği görüntüsünün sürdürülmesi için mücadele ediliyordu. Pek çok insan tiyatroları, dans salonlarını ve resim galerilerini açık tutmayı görevleri olarak görüyordu; şık restoranlarda dans edilip, akşam yemeğe çıkılmalıydı. Cephe'den izinli gelen erkekler başka türlü nasıl iyi zaman geçirecek ve uğruna savaştıkları şeyleri nasıl hatırlayacaklardı? (Yapp, 2005a, s. 98)

Triptiğin orta sahnesindeki insanların yaşam tarzları, triptiğin sol ve sağ bölümündeki insanlarla tezat oluşturmuştur. Sol ve sağ panelde, randevu evi önünde müşteri bekleyen hayat kadınlarının aksine, orta panelde sürdürülen şatafatlı yaşantıyı ve zenginliği kanıtlayan şık kadınlar görülmektedir.

Son panelde, Otto Dix, hayat kadınlarının abartılı kıyafetlerinin ve makyajlarının altındaki homojen kimliklere odaklanmıştır. Weimar Cumhuriyeti'nin hoşgörülü politikası, toplumda sosyal özgürlüklerle birlikte, cinsiyet ve cinsellik kavramlarına da farklı açılımlar getirmiştir. Bu dönemde Berlin, trans bireylerin, lezbiyen ve geylerin kendilerini saklamadan, özgürce yaşayabilecekleri bir ortam sunmuştur. Homoseksüel hakların savunulduğu bu dönemde, gay ve lezbiyen dergileri de sokaklarda açıkça sergilenip satılmıştır. Aynı dönemde Berlin, gece hayatının rakipsiz bir temsilcisi olmuş ve ünü şehrin sınırlarını aşan Eldorado, dönemin önemli gece kulüpleri arasında yer almıştır (Barron and Bahlmann, 2015, 07:16). Sanata bir tür kültürel eleştiri olarak yaklaşan ve döneminin kaydını tutan Dix de bu değişime duyarsız kalmamıştır. Ön planda boynunda kürk etol ile görünen figür, 1920'lerin

Berlin’inde son derece yaygınlaşan trans bireylerin ve kuir kültürün bir temsili olarak resimde yerini almıştır.

Yerde, dekorun bir parçası gibi oturan savaş gazisinin, artık ilgi uyandırmayan sıradan bir hal alması, savaştan beri açlık ve hastalık içinde yaşam mücadelesi veren bir toplumun, insani duygularından uzaklaştığına işaret etmiştir. Alman toplumunun uzun süredir içinde bulunduğu sefaleti aktarmak için “Ağustos 1916’ya gelindiğinde Berlin’de açık pazarda satılacak süt ya da peynir kalmamıştı ve kasaplar kargaları, sincapları ağaçkakanları satışı sunuyordu” (Yapp, 2005a, s. 98) diyen Yapp’ın sözünü ettiği dönemden çok sonraları dahi, uzun süre abluka içinde bulunan ve ardından da yüklü bir savaş tazminatı ödemeye mahkum edilen Almanya’da koşullar daha iyiye gitmemiştir. Toplumun dışında bulunan gaziler ve fahişeler ise her zamanki gibi görmezden gelinen ve kullanılıp bir kenara bırakılan fertler olmuşlardır.

Bununla birlikte, bu yıllarda, kadınların sosyal yaşam içindeki rolü güçlenmiştir. Savaş döneminde, çalışma hayatında ön saflarda yer alarak, cinsiyetlerinin sınırlayıcı rolünden kurtulan kadınlar, Weimar toplumunda "Yeni Kadın" imgesiyle öne çıkmıştır. Maskülenliği ve feminenliği bir arada temsil eden bu androjen imaj, kısa zamanda yaygınlaşmış; kadınlar erkek kesimi kısa saçlar, takım elbise ve tek gözlük (monokl) gibi geleneksel erkeksi kıyafetler içinde görülmüştür. Weimar döneminin yeni kadın imgesi, pek çok ressam ve fotoğrafçının ilgisini çekmiştir. (Barron and Bahlmann, 2015, 06:50). Döneminin tanığı olan Dix, *Metropolis*’in ikinci ve üçüncü panelinde, dönemin “Yeni Kadın” imajına dikkat çekmiştir. Ekonomik istikrarsızlığa ve hiperenflasyonun yarattığı yaşam güçlüğüne rağmen, Weimar Dönemi, eşitlikçi bakış açısı ve canlı kültürel yapısı ile sanatçılar için cazip bir devre olmuştur.

Tasarım ve mimaride önemli bir açılım yaratan Bauhaus (1919-1928) da Weimar Dönemi’nin kültürel atmosferi içinden çıkmıştır. Yine bu dönemde, Alman sineması ilk başarılarını vermiştir. *The Cabinet of Dr. Caligari* (1920), *Nosferatu* (1922) Prag’lı Öğrenci (1926) ve *Metropolis* (1927) gibi filmler, bu dönemde ortaya çıkan yapıtlar arasında yer almıştır (Richard, 1991, s. 215-244).

Weimar Dönemi’nde Almanya’nın gece kulüpleri ve eğlence mekanlarında dikkat çekici bir değişim gözlemlenmiştir. Büyük şehirlerde yaşayanlar, dekadent yaşam tarzını benimserken, şehir dışında yaşayan kırsal kesim sakinleri, geleneksel değerlerin dışına çıkılmasından rahatsızlık duymuştur. Weimar Dönemi Almanya’sında, bir yanda hedonizm diğer yanda yoksulluğun yan yana geldiği son derece çelişkili fakat özgür bir yaşam kültürü oluşturmuştur. Savaşın ardından ortaya

çıkan hedonist yaşam kültürünü tanımlamak için tüm dünyada “kükreyen yirmiler” olarak anılan 1920’lerde, Alman sanatçılar da sokaktaki tüm yoksulluğa karşın, dans, müzik ve eğlenceyi uç sınırlarda yaşayan Weimar dönemi Berlin’inin kabare kültürüne dikkat çekmiştir. İşçiler ve gaziler sokakta acı çekerken, yozlaşmış burjuvazinin keyif içinde yaşaması ve politikacıların duyarsızlıkları, resimlerin ana konusunu oluşturmuştur.



Resim 2.27 Georg Grosz, *Güneş Tutulması (Eclipse of the Sun)*, 1926, Tuval Üzerine Yağlıboya, 207,3 x 182,6 cm, Hecksher Sanat Müzesi Koleksiyonu. Kaynak: <https://www.heckscher.org/exhibitions/george-groszs-eclipse-of-the-sun-1926/>, Erişim Tarihi: 11 Kasım 2021.

Georg Grosz, 1926 tarihinde yaptığı *Güneş Tutulması* (1926) isimli eserinde, o dönemde, Weimar Cumhuriyeti’nin cumhurbaşkanı olan Paul von Hindenburg’u ordu üniforması, savaş madalyaları ve başında defne yapraklarından oluşan bir zafer çelengiyle betimlemiştir. Masanın üzerinde duran kanlı kılıç, Hindenburg’un bakışlarındaki vahşet ve delilik ile örtüşen bir güç anlayışını sergilemiştir. Etrafındaki başsız bürokratlar, Hindenburg’un emirlerini sorgusuz sualsiz yerine getiren çarpık Alman bürokrasisini temsil etmiştir. Ne var ki; silah endüstrisi temsilcisi olduğu

anlaşılan zengin bir sanayicinin kulağına talimatlar fısıldarken görünmesi, onun da yukarıdan emir alan kukla bir yönetici olduğunu ima etmiştir. Yapıta ismini veren, güneş tutulması, yani kapitalist aç gözlülüğün, aydınlık ahlaki değerleri karanlığa boğuşu, kompozisyonun sol üst bölümünde, güneşi kapatan altın bir madeni para ile temsil edilmiştir. Masanın üzerinde, gazete kúpürlerini yiyen ve at gözlüğü takan eşek ise; iktidar yanlısı basının haberlerine inanan, Alman halkını sembolize etmiştir. Arka planda, yangınlarla tahrip olan bir şehir görünürken, sağ alt köşede, olan biteni dehşetle izleyen bir çocuk, gelecek kuşakların korkusunu yansıtmıştır.

Dönemin politik ve toplumsal olaylarına çok sert ve keskin bir siyasi eleştiri getiren Georg Grosz, “olanın olduğu gibi yansıtılmasının, bireylerin tepki vermesini sağlayacağını” ileri sürmüştür (Öndin, 2012, s. 81). Bu bağlamda, “resimlerini politik bir araç olarak kullanan sanatçı, eserlerinin objektif mesajlar içermesine” de dikkat etmiştir (Öndin, 2019, s. 212). Nitekim, Georg Grosz’un, *Güneş Tutulması*’nı yaptığı sırada henüz bir yıllık bir Cumhurbaşkanı olan Hindenburg, o tarihten yalnızca yedi yıl sonra, Hitler’e Şansölyelik yolunu açarak, Nasyonal Sosyalist Alman İşçi Partisi’nin iktidara yükselişindeki kilit isim olmuştur.

Weimar Almanya’sında sanat, mimari, eğlence kültürü ve sinemada kendisini gösteren yaratıcı dönem, 1933’te Hitler’in iktidara gelişi ile son bulmuştur. Nazi kültür politikasının kriterlerine uymayan ve ideolojik açıdan kendileriyle ters düşen pek çok avangard gibi, Yeni Nesnelciler ve Ekspresyonistler de, Nasyonal Sosyalistler tarafından dejenere ilan edilen sanatçılar arasında yer almışlardır (Karchner, s. 169). Resim yapmaları ve sergi açmaları yasaklanan, aynı zamanda üniversitedeki görevlerine son verilen bu ressamların yapıtları, milli değerlere ve toplum ahlakına aykırı oldukları gerekçesiyle, Almanya’daki müze ve koleksiyonlardan toplatılmıştır. Bu yapıtlar, Naziler tarafından, sanatçıları aşağılamak amacıyla düzenlenen *Entartete Kunst (Yoz Sanat)* isimli sergide gösterildikten sonra, bir kısmı döviz karşılığında yurt dışına satılmış; satılmayan yapıtlar ise, 1939 yılının Mart ayında, Berlin İtfaiye Teşkilatı’nın avlusunda yakılarak, tahrip edilmiştir (Feye, 2012, 1:08:51; Öndin, 2019, s. 83).

Nasyonal Sosyalizmin baskısıyla, gücünü kaybeden ve ortadan kaybolan *Yeni Nesnellik*, daha sonraları resimde Andrew Wyeth ve Frida Kahlo gibi sanatçılarla temsil edilen ve zamanla edebiyat ve sinemada da etkisini hissettiren *Büyülü Gerçekçilik* akımına kaynaklık etmiştir.

2.2.4 Neo-Expressionism / Yeni Dışavurumculuk (1970-)

Amerika'da ve Avrupa'da, 70'ler itibariyle gündeme gelen Yeni Dışavurumculuk; minimalizm ve kavramsal sanata karşı bir tepki mahiyetinde ortaya çıkarak, tuval resmine ve figüratif anlatıma yeniden dönüşü ifade etmiştir. Georg Baselitz (1938-), Markus Lüpertz (1941-), Rainer Fetting (1949-), Anselm Kiefer (1945-), Jorg Immendorf (1945-2007), Francesco Clemente (1952-), Enzo Cucchi (1949-), Sandro Chia (1946-), Julian Schnabel (1951-), Eric Fischl (1948-) ve David Salle (1952-) gibi sanatçılar Neo-Ekspresyonist akım içinde değerlendirilmiştir (Antmen, 2010, s. 263).

Yeni Dışavurumculuk, sanatta duygudan yoksun bulunan minimal ve kavramsal temelli entelektüel yaklaşımlara sırt çevirerek, içsel olanın ifadesine geri dönmüştür. Bireyin içinde bastırılmış olan ham duyguları içten ve özgün bir şekilde tuvale aktarmaya yöneldiğinden, *Neue Wilden* veya *Neo-Fauvism* gibi isimlerle de anılmıştır. Yeni Dışavurumculuk kurallı bir sanat hareketi olmadığından, özgün bir dışavurum dışında net bir odağı veya felsefesini şekillendiren ortak bir evrensel manifestosu olmamıştır. Resmin odağına insan sorunlarını yerleştirerek, boya ve figür temelli bir yaklaşımla ekspresyonist anlatının evrimini sürdürmüştür.

Yeni Dışavurumcu eğilim içinde dikkat çeken ortak ve temel unsur, ekspresyonizmin doğasına özgü üslup çeşitliliğini sürdürmesi olmuştur. Bu üslup çeşitlilikleri içinde büyük boyutlu tuvaler, güçlü ve özgür fırça vuruşları, resme yapıştırılmış hazır veya organik nesnelere ile tuval yüzeyindeki yazılar dikkat çekmiştir. Resimlerde, çoğunlukla yoğun boya kullanımı ve belirgin fırça darbeleri öne çıkmıştır. Sanatçılardaki genel eğilim figüratif anlatı olmuştur. Ancak bu örnekler, 1960 ve 70'lerdeki Hiperrealizm'den farklı bir yönelim göstermiştir. Yeni Dışavurumcu anlatıda gerçeğine uyumlu biçimsel kaygılar önemini yitirerek, öznel algı ve ifadeler ön plana çıkmıştır. Sanatçılar -tıpkı yarım yüzyıl önceki ekspresyonist öncülerinde olduğu gibi- figürasyonu mükemmelleştirme kaygısı taşımamıştır. Bireysel üsluplarla öne çıkan tarz çeşitliliği ve cesur anlatımlarda izlenen belirgin yüzey dokusu, yoğun ve şiddetli renk ifadeleri gibi bazı ortak yönelimler, öncül ekspresyonistler ile benzeşen yaklaşımlar olmuştur. Çalışmaları genellikle dolaysız ve aniden oluşmuşçasına (kararsız) bir izlenim uyandırırken; konular, toplumun paylaştığı ortak duyarlılıklar, tabulaştırılmış meseleler veya öznel alanlara yönelmiştir. Yeni Dışavurumcu anlatı içinde sürrealizmle bağlantılı etkiler de izlenmiştir. Yaşanan

evrensel ve toplumsal dönemeçlerden sonra, tuval resminde kendisini yeniden bulan bireysel dışavurumlar, ifade yüklü öznel arayışlarını bu şekilde yansıtmıştır.

Yeni Dışavurumcu yaklaşımlar, özellikle, 1981’de Londra Kraliyet Sanat Akademisi’nde düzenlenen *A New Spirit in Painting (Resmin Yeni Ruh)* ve 1981’de Berlin’de Martin-Gropius-Bau’da düzenlenen *Zeitgeist (Zamanın Ruh)* gibi etki uyandıran sergiler sonrasında daha geniş bir çevrenin dikkatini çekmiştir (Wheeler, 1991, s.312). Kimi eleştirmenlere göre bu yapıtlara yönelen ilginin ardında, 80’lerde yükselişe geçen ekonomik canlanma ve artan sanat yatırımcılığının etkileri de söz konusu olmuştur (Antmen, 2010, s. 265; Lynton, 2009, s. 339-341). Nitekim, daha önceki yıllarda da aynı üslupta çalışan ressamaların bir çoğu, bu sergilerin ve yayınların ardından belirgin bir görünürlük kazanmıştır.

80’lerde uluslararası bir ün kazanan ve tüm dünyada etkisini gösteren Yeni Dışavurumcu eğilimler, Almanya’da *Neue Wilden (Yeni Vahşiler)*, İtalya’da *Transavanguardia* gibi isimlerle anılırken; Fransa’da *Figuration Libre (Serbest Figürasyon)* ve Amerika’da *Bad Painting (Kötü Resim)* gibi oluşumları tetiklemiştir.

Lynton’a göre “dönemin en güçlü sanat yapıtları karşıt ideolojiler ve bağımlılıklarla bölünmüş ve çirkin bir geçmişin yükünü taşıyan Almanya’dan çıkmıştır.” (Lynton, 2009, s. 340). Schmied’e göre de “ikinci Dünya Savaşı’ndan sonraki yıllarda Alman sanatı Avrupa’daki diğer hiçbir sanatın, ne İtalyan ne İngiliz sanatının, hele de Fransız sanatının hiç olmadığı kadar kendisiyle ve kendi geleneğiyle zorluklar yaşamıştır” (Schmied, 2002, s. 18).

Joseph Beuys’un öğrencisi olan, Georg Baselitz, Jorg Immendorf, Anselm Kiefer ve Markus Lüpertz gibi Alman neo-ekspresyonistlerin çalışmalarında, kendi tarihlerine dönük anılar ve hesaplaşmalar görülmüştür. Rainer Fetting, Markus Lüpertz ve A.R. Penck’in figüratif yapıtlarında primitif eğilimli bir üslup dikkat çekmiştir.



Resim 2.28 Georg Baselitz, *Baş Aşağı Orman*, 1969, Tuval Üzerine Yağlıboya, 250x190 cm, Köln Ludwig Müzesi Koleksiyonu. Kaynak: Sabuncuoğlu, A. (Ed.) (2002). *Bir Baselitz Retrospektifi 1958-2001*. s.11. İstanbul: Yapı Kredi.

Doğu Almanya doğumlu olan Georg Baselitz, kendisine uluslararası bir ün kazandıran baş aşağı resimlerinin ilk örneklerini 1969'da yapmaya başlamıştır. Bu döneme uzanan süreçte, on üç kişisel sergi açan sanatçının kimi resimlerine, provokatif cinsel içerikleri nedeniyle el konulmuş ve uzun süren hukuki mücadeleler ardından resimleri sanatçıya iade edilmiştir. Doğu ve batı Almanya'da resim öğrenimi gören sanatçı, Doğu Almanya'da benimsenen Toplumcu Gerçekçi yaklaşıma ya da batı Berlin'de revaçta olan evrensel lirik soyutlamaya sırt çevirerek, kendi sanatsal yaklaşımını ortaya koymuştur (Lynton, 2009, s. 344).

Almanya'nın sorunlu ulusal kimliği ve ötekileştirilmiş bireyin toplumla ilişkisi, çalışmalarına ilham veren itici güç olmuştur. İkinci Dünya Savaşı sona erdiğinde yedi yaşında olan Baselitz, savaş sonrasında Almanya'yı yeniden yapılandıran sosyal, politik ve ekonomik dönüşümlerle yüzleşmek zorunda kalmıştır. Farklı ideolojilerin ve politik sistemlerin çatışmasına tanık olan sanatçı, ötekileştirme, ayrışma ve yalnızlaşma gibi kavramlar üzerinden, ulus kimliğini irdeleyen yapıtlar ortaya koymuştur.

Baselitz'in dünyası ise geçmişi ile şimdiki zamanı arasında bocalayan bir Almanya'yı kendi doğal sanat dili üzerindeki egemenliğini yitirmiş bir

Almanya'yı yansıtıyordu. Ekspresyonizm, bir ölçüde ulusal, bir ölçüde de İtalya ile Fransa'dan gelen klasizme karşı bir Kuzeyli ve Tötonik tepkiydi. Baselitz'in ağaçlar ve figürlerindeki, güçlü fırça darbeleri ve çoğu çarpıcı renkler işte bu alternatif geleneğin özelliklerini taşır. Bunlardan bazılarıyla Nolde, Dresdenli Brücke ressamı ve Edvard Munch arasındaki bağ açıkça görülebilir. Baselitz dünyayı ve kendisini derinden etkilemiş olan sanatçılar dahil sanat dünyasının protestolarını karşısına alarak resim yapıyordu (Lynton,2009, s. 344).

Hatıralarını ve hafızasındakileri resmeden Baselitz, bir bakıma sanatında, alıntılanarak değil anımsayarak içselliğini ortaya koymuştur. Yaşadığı tarih ve onun insana bıraktığı kalıntılar, resimlerinin dayanak noktası olmuştur. Yaşadığı dönemde bir duvarla ikiye ayrılmış olan Almanya'da, öğrenci ve ressam olarak karşılaştığı tüm baskılara karşın, iç sesini cesurca serbest bırakan yapıtlar ortaya koymuştur. Kimi zaman da resmin içeriğini geri plana itmek için baş aşağı duran figürler yaratmıştır. Sanatçı, yaşadığı dünyanın tepe taklak bir temsilini sunan bu yapıtlar hakkında şunları söylemiştir:

1968 yılına gelene kadar, geleneksel resimde yapılacak ne varsa yaptığımı hissetmeye başlamıştım. Fakat geleneksel resme inanmadığım için, zaten aldığım eğitim de geleneksel resme inanç duymamı engellediği için, 1969 yılında sıradan, standart motifleri tepetaklak resmetmeye başladım. Ben resimlerimi içerikle olan bağlantısı açısından anlamdan bağımsız düşünmüşümdür hep, ayrıca çağrışımlardan da bağımsız. Bu düşünceyi mantıklı sonucuna götürürseniz, insan resmine anlamdan soyutlanmış bir ağaç, insan ya da inek koyacaksa, o zaman alır onları, tepetaklak resmedebilir. Çünkü bu eylem, konuyu çağrışımlardan gerçekten uzaklaştırıyor; içeriğin yorumlanmasını engelliyor. Resim amuda kalktığında, tüm safralarından kurtulmuş oluyor (Antmen, 2010, s. 270).

Schmied'e göre, Baselitz' in resimlerinde “motiflerin tersine dönmesi, bu dönüşle bağlantılı diğer bütün stratejilerin yanı sıra, resimlerini taşıyan o yüksek duygu oranının, gereğinden fazla duygusal olmaya doğru sınırları aşmasına da engel” olmuştur (Schmied, 2002, s. 13). Ergüven'e göre ise; bu resimlerde “Baselitz için temel çıkış noktası, henüz varlığından haberdar olmadığımız yepyeni bir şey göstermek değil, o görüntüye ilişkin yaygın izlenimin dışına çıkıp, bilineni sorgulayıcı tavırla yeniden görmektir” (Ergüven, 2002, s. 33).

Soğuk savaş döneminde, sosyalizm doktrininin öne çıkardığı ideolojik, politik ve kültürel bölünme, ötekileştirme kavramını da beraberinde getirmiştir. Baselitz, Doğu Berlin'de, Weißensee'deki Uygulamalı Güzel Sanatlar Akademisi'nde bir öğrenciyken, bir arkadaşı ile birlikte sınıflara Picasso tarzı resimler çizmesi üzerine, böylesi resimler çizen bir bireyin sosyalist olamayacağı ve “sosyo politik açıdan olgunlaşmadığı” gerekçesiyle okuldan uzaklaştırılmıştır. Böylelikle, Batı Berlin'de

HardenbergstraÙe'deki Güzel Sanatlar Akademisi'ne yazılmıŐtır (Schmied, 2002, s. 15). Schmied bu süreci Şöyle aktarmıştır:

Berlin WeiŐensee deki Sanat Akademisinden cikarildiktan sonra, (o tarihteki adıyla) Güzel Sanatlar Akademisi'nde eēitimine devam edebilmek icin Şehrin batı tarafına geçmesi de boşuna deēildi. Başına buyruk sanatçı Doēu'da kendisini -arkadaşı Penck'e yapıldıēı gibi- sistemli olarak takibe alınmış hissediyordu. Buna karşılık Batı'da, çoēunlukla deliliēin verdiēi özgürlük olarak görünse de, zgrlēnn tadını çı- karıyordu. Ama her iki Alman devleti de kendi içlerinde (çok farklı araçlarla da olsa) propagandasını yaptıkları sanat doktrinleriyle kendilerini belli ettiklerinde, Baselitz her ikisinden de yüz çevirdi. Böylelikle "Kahraman Resimleri"nin anlamı iki taraflı bir reddetme oldu. (Schmied, 2002, s. 21)



Resim 2.29 Georg Baselitz, *Sıkı Dostlar*, 1965, Tuval zerine Yaēlıboya, 250x300 cm, Köln Ludwig Müzesi Koleksiyonu. Kaynak: Sabuncuoēlu, A. (Ed.) (2002). *Bir Baselitz Retrospektifi 1958-2001*. s.22. İstanbul:Yapı Kredi.

George Baselitz, 1965 ve 1966 yılları itibariyle Asker, Çoban, Ressam, Modern Ressam, Asi ve Partizan gibi tiplerini içeren *Kahramanlar* (Heroes) ve *Yeni Tip* (New type) isimli seriler üzerinde çalışmaya başlamıştır. Bu serilerdeki anıtsal figürler her zaman resmin tam merkezine konumlandırılmış ve neredeyse tüm tuval yüzeyini kaplamıŐtır. Figürlerin devasa gövdeleri, küçücük kafalarıyla uyumsuz bir tezat oluşturmuştur. Katmanlar halinde uygulanan yoēun boya tabakası ve yer yer kalın konturlarla çevrelenen hatlar bu tezatlıēı belirginleştirmiştir.

Sanatçının henüz 27 yaşındayken yarattığı bu resimler, bir enkazın içinde kaybolmuş, yönünü ve konumunu bulmaya çalışan insanları çağırıştırılmıştır. Resmin arka planı çoğunlukla, bir patlama veya bir doğal afet alanını andırmıştır. Baselitz'in çıplak ayaklı kahramanları yırtık pırtık giysileri içinde dramatik, kararsız ve perişan figürler olarak görünmüşlerdir. Bu bağlamda ressamın, Nietzsche'nin *übermensch* inde olduğu gibi umutsuz koşullara rağmen, küllerinden yeniden doğup, ayağa kalkan ve kendisini yeniden yaratan bir kahramana mı yoksa umutsuzluk içinde solan ve herşeye inancını yitiren, çöküşün eşiğindeki bir eski zaman kahramanına mı işaret ettiğini anlamak güçleşmiştir. Her iki durumda da sanatçı, toplumun ve ideolojilerin dayattığı kahramanlık imgesine göre konumlanan ve ruhsal bir parçalanma yaşayan insan gerçeğini yansıtmıştır. Bunu yaparken de her iki tarafın empoze ettiği ideolojileri ve bu ideolojilerin bir uzantısı olarak kullanılan sanatsal yaklaşımları reddeden bir tavır ortaya koymuştur.

(...) her iki Alman devleti de kendi içlerinde (çok farklı araçlarla da olsa) propagandasını yaptıkları sanat doktrinleriyle kendilerini belli ettiklerinde, Baselitz her ikisinden de yüz çevirdi. Böylelikle "Kahraman Resimleri"nin anlamı iki taraflı bir reddetme oldu. Bir yönüyle bu, Doğu'da sosyalizmin zorla kararlaştırılmış kahramanının resmini, hassas olan hiçbir insanın artık inanmak istemediği, empoze edilmiş bir resmi reddedişti. Sanatçılar bu "Çalışan Kahraman", resmetmek için ne de çok uğraşmışlardı! Okullarda bu yeni insan ve bu yeni toplum ne kadar da çok vaaz edilmişti! Hakim olan görevliler, insanları bu, şüpheli resme göre eğitmeyi ne kadar da ısrarla istemislerdi! Georg Baselitz' in resimleri bütün bunlara en kararlı şekilde karşı koyuyordu: Sosyalist kahraman tipinin karşısına doğrusunu söylemek gerekirse bir anti-kahraman olan "yeni tip"le çıkıyorlardı (Schmied, 2002, s. 22).

Böylelikle Baselitz, Demokratik Alman Cumhuriyeti'ndeki sosyalist rejimin öngördüğü ideal emekçi tipinin karşısına güçlü, grotesk figürler yerleştirmiştir. Bu figürler, aynı zamanda, heybetli görünüşleriyle çelişen bir kırılma ve kararsızlık etkisi sergilemiştir. Ülkesinde önce Nazizm'e sonra da bir duvarla toplumun ikiye bölünmesine tanık olan sanatçı; her defasında, sancılı bir biçimde yeniden dirilen bir toplumda, her iki ideolojinin de faydalı bir model olmadığını görmüş ve dayatılan ideolojilerin insan ruhunda yarattığı baskının çelişkili doğasını yansıtmıştır.

Baselitz'in ham ve vahşi figürleri, çirkin sayılmasalar da güzellik kavramından bilinçli olarak uzaklaşan bir yönelim ortaya koymuştur.

Baselitz'e göre çirkinlik, ister gerçeğe karşı duyulan fanatizmden çıksın, isterse yoğunlaştırılmış bir ifadeye duyulan heves olsun, başından beri Alman sanatının özelliği ve kaderidir.(...) uyum yalnızca pek çok uyumsuzluğun toplamı olarak ortaya çıkabilir; uyum dengesizliğin, malzemeye karşı agresifliğin, çalışmanın akışına süzülen rutinin bozulmasının, birinin içinde karşı konulmaz şekilde

yaşayan geleneğin yıkılmasının, sonradan daha serbest ve daha kaygısızca bağlanabilmek için kendi geçmişiyle yaşanan kırılmanın meydana getirdiği gerilimden oluşur - bunlar Baselitz'in her zaman ve her yerde saldırgan bir şekilde temsil ettiği sanata tavrını belirleyen düşüncelerdir ve devamlı tekrarlanırlar.(...) Georg Baselitz, her yeni seride oluşan resimlerini bilinen bütün güzellik türlerinden uzak tutmayı, resimlerini herhangi bir şekilde olabilecek en ham haline, bir başlangıç haline geri döndürmeyi ve bu arada da, yaratıcı bir ivmenin ilk ortaya çıktığı ana, oradan başlayarak her şeyin bilincimizde yeniden meydana geldiği o üretim anına mümkün olduğu kadar yaklaşmayı dener. (...) resimlerini güzelliğin bütün alışılmış biçimlerinden uzak tutmak ister (Schmied, 2002, s. 10-11).

Baselitz'in yapıtlarının özünde, ilkel sanatlarla kurduğu bağ dikkat çekmiştir.

İlkel ve yalın olana sığınmak, bir anlamda, öncül ekspresyonistlerde olduğu gibi modern kültürün çatışmalarından ve travmalardan bir kaçışa da hizmet etmiştir. II. Dünya Savaşı sonrasında Almanya'da oluşan toplum yapısında, bireyin kendisine ve temsil edilen gerçekliğe yabancılaşması daha yoğun bir biçimde yaşanmıştır. Schmied, Baselitz'in sanatında fark edilen primitif unsurlar hakkında şunları söylemiştir: "Çağdaşlığının kökleri arkaik zamanlardadır, dünyada kendi yolunu bulmak için mağarasının duvarlarını boyayan ressamdan bahsetmesi de yalnızca rastlantı değildir" (Schmied, 2002, s. 20).

Aynı akım içinde değerlendirilen, Anselm Kiefer'in çalışmalarında, Almanya'nın siyasi geçmişine ve mitolojiye dair göndermeler yer almıştır. Sanatçı; savaşın tahribatını ve gerçekliğini yansıtmak için tablolarında tohum, saman ve kül, hatta kan kullanmıştır. Buna karşın, bir röportajında, kendisini 21. Yüzyılın tarih ressamı olarak nitelendiren görüşe karşı çıkan Kiefer: "Tarihin benim malzemem olduğunu söyleyebilirsiniz; kil kullandığım gibi onu da kullanıyorum" (Marlow, 2014, parag.2) demiştir.

Yapıtları Almanya'nın trajik tarihi içinde geçirdiği şiddet, korku ve dehşeti yansıtmıştır. Hilton Kramer, Kiefer'i "resim sanatının sınırlarının nerelere varabileceğini gösteren bir sanatçı" olarak tanımlamıştır (Flam, 1993, s. 62). Anselm Kiefer Batı Almanya'da II. Dünya Savaşı'nın bıraktığı enkaza ve ikiye bölünen ülkesindeki kimlik krizine tanık olarak büyümüştür. Bu bakımdan sınırlar, felsefi açıdan da ilgisini çeken, onu düşünmeye sevk eden bir mesele olmuştur.

Evet, sınırlar üzerine çok düşündüm çünkü benim için bunların hepsi yanılısama. Sınır bir yanılısamadır. Mesela deri bir bakıma sınırdır ama kozmostan geçebilecek parçacıklar da vardır. Hatta Dünya'nın içinden geçip diğer taraftan çıkan parçacıklar. Büyüdüğüm yer Ren Nehri sınırındaydı. Evimiz Ren'den belki bir ya da iki kilometre uzaktaydı. Bir baraj vardı ve ilkbaharda Ren Nehri yükselecek ve birdenbire bodrumumuz nehirden gelen suyla dolup taşacaktı.

Ren Nehri, Fransa ile Almanya arasında bir sınırdı ve sınırın bizim bodrumumuzdan nasıl geçtiğini düşündüğümü hatırlıyorum. Bu deneyim sınırlara olan ilgiye dönüştü (Marlow, 2014, parag. 22)

Yapıtlarında Alman tarihi ve mitosları ile ilgili izlekler sunan sanatçının, Nazizm ile ilgili imgelere de yer vermesi, yoğun tepkilere yol açmış; kimi zaman faşist olarak suçlandığı yoğun tartışmalara ve eleştirilere yol açmıştır. Kiefer, sanatındaki politik bağlamı şu ifadelerle doğrulamıştır:

Sanatın sorumluluk alması gerektiğine, ama bunu yaparken sanat olmaktan çıkmaması gerektiğine inanıyorum. Birçok sanat türü, sanat olarak etkili olabilmektedir. Minimalist sanat, çağdaş bir örnek sayılabilir örneğin. Ama bu kadar ‘saf’ bir sanatın içeriğe zarar verdiğini düşünüyorum ben; sanatın bir içeriği muhakkak olmalıdır. Benim sanatımın içeriği çağdaş olmayabilir, ama politiktir. Bir anlamda eylemcidir. (···) Bence sanat, sanatın dışındaki olgulara tepki verdiğinde, gerçekten içsel bir gereksinimden kaynaklandığında en iyiye ulaşıyor (Antmen, 2010, s. 269).

Kiefer yaşanan felaketleri geçmişte bırakmak veya unutmak yerine cesurca irdelemeyi tercih etmiştir. Resimlerindeki koyu ve karanlık atmosfer anlatıma derin ve dramatik etkiler kazandırmıştır. Siyah, gri ve kahverengi gibi koyu renklerin öne çıktığı katmanlı boya tabakaları, tuval yüzeyinde zengin bir doku yaratmıştır. Devasa boyutlara sahip olan bu yapıtlar, izleyeni kendisine çeken anıtsal bir etkiye sahip olmuştur. Sanatçı kimi resimlerini diptik ve triptik olarak çalışmıştır. Kiefer, savaşın yıkımını hiçbir zaman tam olarak atlatamayan ve holokost gibi bazı utançlarla mimlenen Alman halkını kendi gerçeğiyle yüzleştiren; kullandığı malzemeler ve sembollerle savaşın yarattığı tahribatı görünür kılmıştır.

Katastrofik manzaralarında savaşa ve Nazi tahribatına ilişkin göndermeler bulunsa da anlattığı duygular evrensel bir boyut kazanmıştır. Resimlerinde savaş betimlemelerine yer vermeden, savaşın ardında bıraktığı acıyı ve hiçliği görünür kılmıştır. Yanıp küle dönmüş manzaralarındaki kasvetli anlatımlar, uygarlıktan geri kalanların sorgulanmasına neden olmuştur.

Kiefer’in ele aldığı konular, çoğunlukla tartışma yaratmış olsa da bu eleştiriler, sanatındaki yetkinliğe veya estetik niteliğe yönelmemiştir. Sanatçının yapıtlarındaki karanlık renkler, insanın içinde bulunduğu bunalımlı atmosferi etkili bir dışavurumla yansıtmıştır. Figüratif olmayan resimlerinde dahi figürün etkisi hissedilmiştir. İnsanın doğaya ve medeniyete verdiği tahribatı ve bunun yarattığı iç sıkıntısını anlatmak için çalışmalarında paslı demir, kurşun, çinko, kül, kum, saman, toprak gibi malzemeler kullanmıştır. Kimi zaman da silah, uçak kanadı vb. gibi gerçek malzemeler de resminin ögesi haline gelmiştir. Kendi çektiği fotoğraflar ve ağaç baskı çalışmaları,

resimlerindeki anlatım duyarlılığını zenginleştiren diğer unsurlar olmuştur. Kiefer'in çalışmalarında kullandığı malzemelerin uyandırdığı çağrışımlar, resmin ardındaki tinselliği ve entelektüel derinliği ortaya koymuştur.

Flam'a göre "Kiefer'i çağdaşlarında ayıran en büyük özellik, onun tarihsel, mitsel, gizemsel ve felsefi izleklere duyduğu yoğun ilgidir" (Flam, 1993, s. 65). İlk dönem yapıtlarında, konuları Almanya'nın savaş sonrası kimliğini ve tarihini yansıtırken, "daha geç dönem yapıtlarında ise; ilgi alanının Yahudi izlekleri, simya ve diğer esoterik ve gizemsel gelenekler üzerinde odaklaştığı" görülmüştür (Flam, 1993, s. 65).



Resim 2.30 Anselm Kiefer, *The Orders of the Night*, (*Die Orden der Nacht*), 1996, Tuval üzerine Emülsiyon, Akrilik ve Gomalak, 356 × 463 cm. Seattle Sanat Müzesi Koleksiyonu. Kaynak: <https://art.seattleartmuseum.org/objects/25473/die-orden-der-nacht>, Erişim Tarihi: 19 Haziran 2021.

Kiefer'in resimlerinin zamanla Kabala, simya, Yahudi inançları, İncil hikayeleri, antik dünyanın mitleri ve modern astroloji gibi birbirinden çok farklı bir dizi kaynaktan beslenerek, daha evrensel ve öyküsel bir ikonografiye yöneldiği gözlemlenmiştir. 1995 itibariyle ise çalışmalarında insan figürü yeniden daha belirgin bir biçimde yer almaya

başlamıştır. Bu örneklerde, sanatçı kendisini yerde bir ceset gibi yatarken betimlemiştir. *The Orders of the Night* isimli çalışmada, Kiefer kendisini gökyüzünün altında kupkuru, çatlamış bir toprak üzerinde ölü gibi yatan yalnız bir figür olarak tasvir etmiştir. Bu yapıt, Seattle Sanat Müzesi Koleksiyonu'nda şu ifadelerle tanımlanmıştır:

Kiefer, yoga duruşu shavasana, yani ceset pozisyonunda sırtüstü yatan bir adamın resmedildiği bir dizi resim yapmıştır. Bu eserler onun daha önceki sanatının temalarıyla güçlü devamlılıklara sahiptir: insanoğlunun doğayla acı-tatlı ilişkileri, yaşam ve ölüm döngüsü ve daha ruhsal bir duruma dönüşme özlemimiz. *Gecenin Düzeni*, tohumları yakında yeni hayat üretecek olan, ölmekte olan devasa ayçiçekleriyle dolu bir tarlada yatan yalnız adamı gösteriyor. Ayçiçekleri kaçınılmaz olarak onları canlı makrokozmetik semboller olarak resmeden Vincent Van Gogh'u hatırlatıyor (Seattle Art Museum, t.y., parag. 1-2).

Kandinsky gibi hukuk eğitimini bırakarak sanata yönelen (Lytton, 2009, s. 346)

Kiefer'in resimlerinde şiir ve müzikle kurduğu bağ, ekspresyonist öncellerinin taşıdığı duyarlılığı yansıtmıştır. Sanatçı bir röportajında, “ ‘Yüce’ denince, aklıma müzik geliyor. Birçok bakımdan müzik sanattan daha gelişmiştir. Besteci olmak daha soyut, hatta daha duygusaldır” (Marlow, 2014, parag.30) ifadesini kullanmıştır.



Resim 2.31 Jörg Immendorff, *Cafe Deutschland-Grenze*, 1977, Tuval üzerine sentetik reçine, 285 × 285 cm. Utrecht Müzesi Koleksiyonu. Kaynak: <https://www.centraal museum.nl/nl/collectie/28883-ddr-bild-jrg-immendorff>, Erişim Tarihi: 19 Haziran 2021.

Beuys'un öğrencileri arasında yer alan Jörg Immendorff (1945-2007) da, Yeni Dışavurumculuğun Almanya'daki temsilcileri arasında yer almıştır. Resimlerinde renkli ve sıkışık kalabalıklar betimlenmiştir. Bu kalabalıkların temsilinde, politik veya

tarihi karakterlerden işçi sınıfına uzanan bir çeşitlilik izlenmiştir. İç içe geçmiş gibi duran figürler, yoğun renk kullanımı ve hareketlilik, izleyende gerilim yaratan unsurlar olmuştur. Sanatçının en bilinen yapıtı, 1977 ve 1984 yılları arasında tamamladığı, on altı parçadan oluşan *Café Deutschland* serisi olmuştur. Sanatçı farklı sembolik unsurlara yer verdiği bu seride, savaş sonrasında ikiye bölünen Almanya’da, doğu ve batı arasındaki çelişkileri, ironik bir biçimde ortaya koymuştur. İdeolojik, teknolojik, endüstriyel, bilimsel semboller ve metaforlar üzerinden de faşizme karşı eleştirel bir tavır sergilemiştir.

Almanya’da Yeni Dışavurumculuğun diğer önde gelen ressamı arasında Markus Lüpertz, Rainer Fetting ve Immerndorf ile yakın bir çalışma arkadaşlığı sürdürdüğü bilinen A.R Penck yer almıştır. Her biri kendine özgü üslupsal yaklaşımlar sergileyen, figüratif temelli bu sanatçıların yapıtlarında dikkat çeken primitif çağrışımlı, ham ve keskin dışavurumcu öğeler, onlara *Yeni Vahşiler* ünvanını kazandırmıştır. Bunda, Alman ekspresyonist öncüllerin mirasçısı olmalarının da etkisi görülmüştür (Antmen, 2010, s. 266).

Yeni Dışavurumcu eğilimin İtalya’daki başlıca temsilcileri olarak kabul edilen Sandro Chia, Enzo Cucchi, Francesco Clemente ve Mimmo Paladino; çalışmalarını destekleyen eleştirmen Achille Bonito Oliva (1939-) tarafından *Transavanguardia* ismi altında birleştirilmişlerdir. Oliva tarafından 1979’da kullanılmaya başlanan bu terim, avangard sanatın ötesine, ileri bir düzeye atıfta bulunmuştur.

Achille Bonito Oliva’nın manifestosunda, ‘trans-avangard’ “bir eserden diğerine, bir stilden ötekine göçüp durur... Herhangi bir hesaplama, ideolojik bir zorunluluk yoktur... Yaratıcılık bir baştan çıkarma, bir mutasyon vakası olarak kendi deneyimini geliştirmeyi amaçlar... [Sanat] şaşalı bir şov haline gelir (Artun, 2003, s. 26).

Bu sanatçıların yapıtları, daha çok sanatçıların öznel dünyalarından izler ve edebi kaynaklardan referanslar taşımıştır. Alaycı üslubu ile diğer İtalyan sanatçılardan ayrılan Sandro Chia, canlı ve parlak renkli, dolgun figürlerinde esprili ve eğlenceli ironiler sergilemiştir.



Resim 2.32 Julian Schnabel, *Stella'nın Portresi*, 1996, Tuval üzerine yağlıboya, tabak ve bondo, 203.2 × 152.4 cm. Sanatçı Koleksiyonu. Kaynak: <https://www.julianschnabel.com/paintings/plate-paintings-items/portrait-of-stella>, Erişim Tarihi: 19 Haziran 2021.

Yeni Dışavurumculuk 80'li yıllarda, Amerika'da da Avrupa'daki gibi egemen bir üslup kazanmıştır. Avrupa'da ağırlıklı olarak tarihi konulardan kısmen de ulusal ve edebi kültürel kaynaklardan beslenen neo-ekspresyonizm Amerika'da, daha çok kitle kültürünün bir yansıması olmuştur. 80'lerde, Amerika'da bu hareketin en ilgi uyandıran sanatçısı Julian Schnabel (1951-) olmuştur. Sanatçı, kırık porselen tabak parçalarını yapıştırdığı büyük ebatlı tuvalerde, yoğun ve özgür renk kullanımı içeren resimleriyle tanınmıştır. Schnabel bu resimlerin oluşum süreci hakkında şunları söylemiştir:

İlk tabak resimlerime yol açan şey, çaresizliktir. Yaptığım hiçbir şeyden memnun olmadığım, kayıp bir dönem yaşamaktaydım. Derken bir gün Barselona'da iki mozaik gördüm: bir tanesi çok ünlü ve güzeldi, Gaudi'nin Guell Parkı'ndaki bir mozaığıydı; diğeri ise kötü ve banaldı ve bir lokantada görmüştüm. Bunun üzerine ben de bir mozaik yapma isteği duydum, ama dekoratif olmayan bir mozaik yapabilir miyim diye düşündüm. İmgenin ve nesnenin-yani mozaığın-aynı şey olması ilgimi çekmişti, ayrıca yüzeyin o ajite hali de hoşuma gitmişti. Benim ruh halimi anlatıyordu sanki. Teknik olarak bütün parçaların, hangi konumda hangi renkte olursa olsun, bütün içinde hangi işlevi görüyor olursa olsun eşit oluşu da hoşuma gitmişti (Antmen, 2010, s. 272).

80'lerin sonunda, dünya sanat piyasası, post-modernizmin eleştirel ve avant-garde yaklaşımına ilgi duymaya başladıkça, neo-ekspresyonizmin hızlı yükselişi bir nebze yavaşlamış olsa da, günümüze dek uzanan örnekleri ile evrimini sürdürmüştür.

BÖLÜM 3

3. TÜRK RESİM SANATINDA EKSPRESYONİZM VE KÜLTÜREL ZEMİNİ

3.1 Tarihsel Süreçte Ekspresyonist Yaklaşımların Türkiye’de Ortaya Çıkışı

Türk sanat ortamının oldukça dinamik bir kesitini oluşturan 1927-1950 arasındaki süreç, Avrupa’dan dönen Çallı kuşağı öğrencilerinin, aktif olarak sanat ortamına katıldıkları bir dönemi temsil etmiştir. 1927, 1928 ve 1933 yıllarında yakın aralıklarla yurda dönen sanatçılar, Türk sanatına yeni biçem anlayışları getirmişlerdir.

Ekspresyonizmden, Fovizme, Konstrüktivizmden, Kübizme uzanan bu sentez çeşitliliği, resim sanatına yeni kavramların girmesini sağlarken, sanat çevresinde de kuşaklar arası birtakım görüş ayrılıklarını ve gruplaşmaları gündeme getirmiştir. Farklı anlayışlarla canlanan sanat ortamı, dönemin tüm dinamikleri gibi, Cumhuriyet’in modern ve yenilikçi tavrından güç almıştır. Avrupa’dan dönen genç kuşakla beraber sanat ortamında yerini alan Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği (1929) ile D Grubu (1933), o güne dek sanat ortamının biricik ve etkin sanatçı topluluğu olan Güzel Sanatlar Birliği’nin akademik-izlenimci tarzına karşıt ortak bir duyuş içermiştir.

1916’dan beri sürekliliğini koruyan Galatasaray Sergileri ve 1926 itibariyle Ankara’da düzenlenmeye başlayan Devlet Resim Sergileri, -ülkede müze ve galeri gibi kurumların olmadığı bir dönemde- sanatı halkla buluşturan yegâne mekanlar olmuştur. Bu esnada, genç sanatçı birlikleri ile kıpırdanma yaşayan Türk sanat ortamı, lokanta ve mağaza gibi sosyal alanların da sergi mekânı olarak değerlendirildiği ilginç bir döneme sahne olmuştur. Bu sürece eşlik eden atışmalı yayın hayatı, Türk sanatında kendine özgü formasyonda evrilen, hareketli bir döneme damgasını vurmuştur.

1927 yılında düzenlenen XI. Galatasaray Sergisi, Türk resminde moderne açılan bir kırılım olarak değerlendirilmiştir. Türk Devleti'nin Avrupa'da burslu okuyan öğrencilere yaptığı çağrı ile yurda dönen Ali Avni Çelebi ve Zeki Kocamemi de Almanya'da Hofmann atölyesinde ürettikleri yapıtlarla bu sergiye katılmışlardır (Gültekin, 1984, s. 9, 12). Gültekin'in vurguladığı gibi, Ali Avni Çelebi'nin "1927'de, arkadaşı Zeki Kocamemi ile birlikte getirdiği sanat anlayışı, Türk resminde yeni bir dönemi başlatmıştır. Kübizm, Dışavurumculuk ve Konstrüktivizm'den kaynaklanan bu görüş, Türk resmine çağını yakalama olanağı açmıştır." (Gültekin, 1984, s. 5).

3.2 Kültürel Zemini ve Kırılma Noktaları

Osmanlı İmparatorluğu'nun batılılaşma/yenileşme politikaları çerçevesinde, Avrupa'ya çok sayıda öğrenci gönderilmiş ve bu öğrenciler arasında ressamlar da bulunmuştur. Bu durum, Türk resminin gelişiminde önemli bir dinamik oluşturmuştur. Avrupa'ya öğrenci gönderilmesi, Türk ressamlarına batılı sanat akımlarını ve tekniklerini yerinde öğrenme fırsatı sunmuştur. Avrupa'ya giden ressamlar, eğitim aldıkları atölyeler dışında, farklı resim akımları ve tekniklerini de gözlemleyerek, Türk resim sanatına bu yenilikleri aktarmışlardır. Bu da Türk resim sanatının modernleşme sürecine katkı sağlamıştır. Bunlar arasında, İbrahim Çallı, Feyhaman Duran ve Namık İsmail gibi sanatçılardan oluşan 14 Kuşağı ressamları önemli bir yere sahip olmuştur. Sanayi-i Nefise'den mezun olduktan sonra, yurtdışında tamamlayıcı bir eğitimden geçen bu ressamların gerek Türk resim sanatına gerekse Sanayi-i Nefise'deki eğitime getirdikleri yenilikçi anlayışın etkileri sonraki kuşaklarda da gözlemlenmiştir.

Paris'teki eğitim süreçlerinde, izlenimcilik akımının tesirinde kalmalarına karşın, saf bir izlenimciliğe yönelmemişler, kimi çalışmalarında dışavurumcu etkilere ulaşmışlardır. Özellikle, Lovis Corinth ve Max Liebermann atölyelerinde eğitim gören Namık İsmail'in, atak renk uygulamalarında ve hareketli fırça vuruşlarında, dışavurumcu yansımalar öne çıkmıştır. Bununla birlikte, sanatçıların yurda dönüşlerinin hemen akabinde, 1917'de kurulan, Şişli Atölyesi'nde ürettikleri savaş konulu resimler de duygu yoğunluğunu yansıtmak amacıyla, izlenimci-akademik üslubun ötesine geçen dışavurumcu öğeler içermiştir.

Birinci Dünya Savaşı'nın getirdiği yokluk ortamında, resim malzemesi bulma ve çalışma mekânı sıkıntıları baş gösterirken, hayata geçirilen Şişli Atölyesi, resamlara tam teşkilatlı bir çalışma ortamı sağlamıştır. Projenin asıl amacı, Türk

milletini yalnızca cephede tanıyan batılılara karşı, ressamlarımızın, kültür ve sanat alanındaki başarılarını da göstermek olmuştur. Osmanlı'nın Batı ile kuracağı ilişkilerde, sanatın propaganda gücünden faydalanan bir yol izlemesi, Türk resim sanatının toplumda bir değer kazanması bağlamında önemli bir gelişme olmuştur. Savaş yıllarının sancılı ortamı ve birçok cephede verilen kayıpların etkisiyle, güncel bir konu olan Çanakkale Savaşları (1915) ana tema olarak seçilmiştir. Celal Esad Arseven, bu milli gayenin sanatçılara büyük bir çalışma gayreti verdiğini ifade etmiştir (Arseven, 1993, s.62-63).

Doğum tarihleri 1880'li yıllara rastlayan Çallı Kuşağı sanatçıları tıpkı Alman ekspresyonistleri gibi dünyayı saran savaş ortamı içinde sanatsal gelişimlerini sürdürmüş, Balkan Savaşı, I. Dünya Savaşı, Kurtuluş Savaşı sürecinde üsluplarını pekiştirmişlerdir. Çallı Kuşağı sanatçıları içinde Hikmet Onat, Ruhi Arel ve Ali Sami Boyar gibi, eğitimlerini askeri okulda tamamladıktan sonra, ressam olma hayaliyle, orduyu terk eden sanatçıların da bulunmasına karşın (Tansuğ, 1986, s. 150,151) bu ressamlar -çağdaşları olan Alman ekspresyonistlerinin aksine- ateş hattında bulunmamış, savaşı cepheden hissetmemişlerdir. Bir istisna olarak, Namık İsmail, savaşı daha farklı bir içsellikle ele almıştır. Birinci Dünya Savaşı'nda, Kafkas Cephesi'nde görevli olan Namık İsmail, savaşı sesi, kokusu, uğultusu ile yaşamış bir ressam olarak atölyedeki cephe görmemiş diğer resamlara göre, yapıtlarını farklı duygular içinde ele almıştır. Yine de, Şişli Atölye'sinde üretilen yapıtlarda, travmatik duyguların dışavurumundan doğan örneklere rastlanmamıştır. Oysaki aynı dönemde, Alman ekspresyonistlerinin tabloları, kahramanlık betimlemeleri yerine ressamların yaşadıkları depresyonu ve ideolojik hayal kırıklıklarını dışa vuran güçlü ekspresyonlar içermiştir. Otto Dix, George Grosz, Kirchner vb. gibi çağının tanığı olan sanatçıların, savaş konulu resimleri, yaşanan gerçekliğin, içselleştirilmiş örnekleri olmuştur.

Batıda, özellikle savaş döneminde önemli bir mecra haline gelen süreli yayımlar, Alman ekspresyonistleri için de sanatlarını tanıtabilecekleri bir ortam sağlamıştır. Milli Mücadele döneminde ve sonraki yıllarda, Tasvir-i Efkar ve Harp Mecmuası vb. gibi süreli yayınlara kapak resimleri ve hamasi çizimler yapan ressamlar olmuştur. Bunlar arasında, Ali Cemal Benim, ilk gazete ressamı olarak da tanımlanmıştır. Diğer taraftan, Osmanlı sanat ortamında, Ali Cemal Ben'im dışında, bu alana eğilen istikrarlı bir ressam görülmediğinden, Alman ekspresyonizminin eriştiği boyutlara ulaşmamıştır. Bununla birlikte Feyhman Duran'ın savaş döneminde *Harp Mecmuası*'na yaralıların resimlerini yaptığı bilinmektedir (İrepoğlu, 2017, s. 22). Türk

ressamlarının, en etkin biçimde yürüttüğü yayın faaliyeti, 1911-1914 yılları arasında Halife Abdülmecid'in himayesinde yayınlanan *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi*'dir. Balkan Savaşları nedeniyle bir süre kesintiye uğrayan bu yayına, 14 Kuşağı sanatçıları da yurtdışından yazılarıyla katkı sağlamışlardır.

Bu yıllarda, Osmanlı toplumuna yıkıcı etkiler yaşatan Trablusgarp Savaşı (1911-1912) ve hemen ardından başlayan I. Dünya Savaşı ile değişen siyasi ve politik dengeler, İstanbul'da yabancılara ait kulüp, lokal, okul vb. gibi mekanların Osmanlıların kullanımına geçmesine olanak tanımıştır. Bu mekanlar arasında, -daha önceden de sergilere ev sahipliği yapmış olan- İtalyanlar'a ait *Societa Operaia* lokali, *Galatasaraylılar Yurdu* adı altında, 1916'daki ilk Galatasaray Sergisi'ni ağırlamıştır (Berk ve Özsezgin, 1983, s. 23; Gören, 1997, s. 39-40; Yağbasan, 2004, s. 45). Trablusgarp Savaşı'nı takiben De Mango gibi pek çok yabancı uyruklu ve levanten ressamın İstanbul'dan ayrılmış olması (Yağbasan, 2004, s. 44); ayrıca Şeker Ahmet Paşa (1907) ve Osman Hamdi Bey (1910) gibi ressamların yaşama veda etmiş olmaları; Çallı Kuşağı sanatçıların gerek sergi organizasyonları gerekse eğitim konularında başrole oturtmuştur.

Bu kuşağın yenilikçi bir anlayışla yetiştirdiği bir sonraki kuşak ressamlar arasında Ali Çelebi, Zeki Kocamemi ve Cemal Tollu gibi isimler yer almıştır. Türk resminin önemli temsilcileri arasında anılacak olan bu ressamlar, İstanbul'da işgal koşulları altında, zorlu bir eğitim döneminden geçmiştir. Kurtuluş Savaşı yıllarına rastlayan bu dönemde, mitinglere katılan ve Anadolu gazetelerini yakından takip eden Cemal Tollu, sanat eğitimini yarıda bırakarak, milli mücadeleye destek vermiştir. Bu dönemde milli mücadelenin başında bulunan Mustafa Kemal'in, Ankara'da yeni bir hükümet kurması (Arseven, 1993, s. 64-65), bağımsızlık mücadelesinde umut verici bir gelişme olmuştur.

1920'lerde, işgal altında süren zorlu eğitim koşullarının yanı sıra ülkede orijinal yapıtların görülebileceği bir sanat müzesinin olmaması da bir ressam adayının gelişimini engelleyen faktörler arasında yer almıştır. Bu dönemde, Almanya'da yaşanan ekonomik sıkıntılar sebebiyle, Türkiye'den gönderilecek kısıtlı bir parayla geçinilebileceğini öğrenen Ali Çelebi ve Zeki Kocamemi, Almanya'ya giderek, Hofmann Atölyesi'nde eğitim almışlardır (Kabacalı, 1990, s.18). Bu yönelim, sanatlarına ekspresyonist etkiler kazandırmıştır. 1927'de devletin çağrısı üzerine yurda mecburi dönüş yapan genç ressamların, o yıllarda Türk resim sanatına getirdiği yenilikçi anlayış, sanat ortamında yoğun bir ilgi uyandırmakla beraber, tepki ve

eleştirilerin de odağına yerleşmiş, sanatları çoğu zaman anlaşılmamıştır. Batı'da mesleki formasyonunu tamamlayan bu idealist ressam, ülkeye döndüklerinde, uyum problemi yaşamışlardır. Zorunlu hizmete tabi olan bu ressamın, genellikle, Akademi'de kadro olmaması sebebiyle, İstanbul dışına, Anadolu kasabalarındaki okullarda istihdam edilmeleri, sanatlarında verimliliği ve motivasyonu düşüren bir etken olmuştur. Uzun süre yurtdışında kalmaları sebebiyle, adapte oldukları Batı medeniyeti ile Anadolu memleketlerinin arasındaki kültürel fark, yaşamlarında adaptasyon zorluğu yaratmış; batıdan aldıkları formasyonu ve yüksek donanımı aktarabilecekleri bir ortamdan uzak kalmışlardır.

Bu yıllarda, öğrencilerinin batıdan getirdiği farklı bakış açıları ve tekniklerle en çok ilgilenen, ressam İbrahim Çallı olmuştur. Çallı'nın yeniliklere açık tavrı, bu süreçte, resimlerine de yansımış, Paris'teki öğrencilik yıllarında, gözlemlediği fovizm ve ekspresyonizm gibi avangard etkileri, yeni çalışmaları içinde sentezlediği gözlemlenmiştir. Bu tesirin ortaya çıkmasında, Almanya'dan ekspresyonist yaklaşımlarla dönen öğrencilerinin yanı sıra ressamın arkadaşlık kurduğu Rus sanatçı Alexis Gritchenko'nun da payı olmuştur. Bu yıllarda, Rus Devrimi'nden kaçarak İstanbul'a sığınan Beyaz Ruslar'ın Türkiye'deki eğitim, kültür ve eğlence anlayışının değişmesinde olumlu etkileri görülmüştür.

1923'te ilan edilen Cumhuriyet rejimiyle birlikte, ülkede demokrasinin, laik ve seküler dünya görüşünün temelleri atılmıştır. Bu durum, sanat alanında da daha özgür bir açılıma zemin hazırlamıştır. Cumhuriyet'in yenilikçi tavrından güç alan sanatçılar, 1929'da *Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği* ve 1933'te de *D Grubu* etrafında örgütlenmişlerdir. Yeni kurulan grupların düzenlediği ve Galatasaray sergilerine alternatif olarak görülebilecek sergilerin sayısındaki artış, sanatçılar arasındaki etkileşimi arttırarak, Türk resim sanatının modernleşme sürecini hızlandırmıştır.

Cumhuriyet döneminin başlamasıyla birlikte sanatta da gözle görülür gelişmeler yaşanmıştır. Bu dönemde resim sanatı, toplumsal değişimleri yansıtarak, halkın bilinçlenmesine katkı sağlamıştır. Sanatçılar, cumhuriyetin getirdiği modernleşme ve laikleşme politikalarını gösteren eserler üretmişlerdir. Balo resimleri, tuvaletli kadın portreleri, resimlerin konu seçkisi içinde yer almıştır. Dönemin önemli eğlence ve sosyalleşme mekanları arasında yer alan Turkuaz da danslı sergi açılışlarına ev sahipliği yapmıştır. Sanayi-i Nefise Mektebi'nin ismi Güzel Sanatlar Akademisi olarak değiştirilmiş, kız-erkek karma eğitime geçilmiştir.

Akademi reformu çerçevesinde İstanbul'a davet edilen Fransız ressam *Leopold Levy'nin*, 1937 yılında Resim Bölümü yöneticiliğine getirilmesi, Hofmann Atölyesi'nde ekspresyonizm temelli bir eğitim almış olan Ali Avni Çelebi, Zeki Kocamemi ve Cemal Tollu'yu aynı çatı altında birleştirmiştir (Özsezgin, 1979, s. 21; Çoker ve Bilensoy, 1979, s. 60; Çoker, 1996, s. 92). Feyhaman Duran'ın da dışavurumcu bir anlayışa yönelen yapıtlarında Ali Çelebi ile aynı atölyeyi paylaşmasının etkileri hissedilmiştir.

Ülkede, henüz canlı bir sanat piyasası oluşmadığından, Cumhuriyet'in erken yıllarında, devlet, sanatçının teşvik ve himayesi konusuna önemle eğilmiştir. Sergiler düzenlemiş ve eserler satın almıştır. Toplumun, modern ve medeni bir düzeye erişmesinde, sanatın dönüştürücü gücünden faydalanarak, sanatçı ve aydınları halka yakınlaştırmanın yollarını aramıştır. Bu doğrultuda, 1938-1943 yılları arasında, C.H.P. tarafından Yurt Gezileri Programı yürürlüğe konmuştur. Yurt Gezileri, Türk ressamlarının farklı bölgeleri keşfederek, farklı kültürleri, doğal güzellikleri ve yöre halkını gözlemlemesine imkan sağlamıştır. Yurt gezileri sırasında yapılan resimler, sergilerde ve halkevlerinde gösterilerek, Türk resim sanatının tanınmasını ve değer kazanmasını sağlamıştır. Dönemin ekonomik koşulları göz önünde bulundurulduğunda, kısıtlı imkanlara sahip olan ressamların, projeden aldığı ödenek de programı cazip kılan unsurlar arasında yer almıştır. Ne var ki; resimlerin tarzı konusunda sanatçılara herhangi bir yönlendirmede bulunulmamasına karşın, hemen hemen tüm sanatçıların, kendi tarzlarından uzaklaşarak, halkın genel beğeni ölçütlerine uyacak, manzara resimlerinde birleşmeleri dikkat çekmiştir. Bu tür yarışmalara veya projelere katılan sanatçılar, kendilerini mevcut sosyo-kültürel yapıya ve memleketin kültürel koşullarına uyarılma kaygısı içinde olmuş ve resim yaparken, halkın genel sanat zevkine, kurumların beğeni ölçütlerine ve kültürel değerlere uyum sağlamak yolunu seçmiştir. Batıda aldıkları formasyondan gelen bilgi birikimlerini, memleketin şartlarına ve teamüllerine uyarlamak zorunda kalmaları, Ali Çelebi gibi, dışavurumcu üslupta resim yapan sanatçıları da benzer bir tutum almaya yöneltmiştir.

Türkiye, 1950'li yıllarda, toplumsal, ekonomik ve siyasi yaşamda önemli değişimlere sahne olmuştur. 1946'da çok partili hayata geçişin ardından, 1950'li yıllarda Demokrat Parti'nin iktidara gelişiyle, toplumda siyasi tartışmalar artmış ve farklı görüşlerin ifade edildiği bir ortam oluşmuştur. Ekonomik büyüme ve sanayileşmenin getirdiği işgücü talebiyle, kırsaldan kente yoğun bir göç başlamış, kentlerdeki kültürel yapının değişmesi, farklı yaşam tarzlarının oluşmasına neden

olmuştur. Bu değişimin etkileri resim sanatına da yansımıştır. Nedim Günsür, işçi sınıfının yaşamını, çalışma koşullarını ve emekçilerin mücadelesini ele alırken; Cihat Burak, toplumdaki kültürel kırılımı, hiciv ve mizah öğeleriyle aktarmıştır. Toplumsal adalet, eşitlik ve değişim taleplerini de resimlerinde ifade etmişler ve toplumun yaşadığı dönüşüme ayna tutmuşlardır. Edebiyat alanında ise Mahmut Makal, Fakit Baykurt ve Talip Apaydın gibi Köy Enstitülü yazarların romanlarında toplumsal gerçekler ve köy teması öne çıkmış; ressamlar da bu alandan aldıkları etkileri sanatlarına taşımışlardır.

Evrensellik ve yerellik tartışmalarının öne çıktığı 50'li yıllarda birçok ressam, bu dönemde evrensel bir dil olarak kabul edilen soyut sanata yönelirken; Orhan Peker ve Nedim Günsür gibi sanatçılar da dışavurumcu bir üslupla figüratif anlatıma yönelmişlerdir. Toplum gerçeklerini, Anadolu insanını, işçileri, itfaiyecileri vb. özgün bir anlayışla ele almışlardır.

II. Dünya Savaşı sonrasına denk gelen 1950'li yıllarda, değişen kültür politikaları gereği, devletin sanattan desteğini çekmesiyle, sanatçılar artık bireysel olarak, kendilerini özgürce ifade edebilecekleri üslup ve arayışlara yönelmişlerdir. Bu durum, Türk resminde 50'lerden başlayarak ekspresyonist eğilimleri de içeren bireysel tavırların hız kazanmasına neden olmuştur. Kısa zamanda dünyayı etkisi altına alan soyut eğilimler, sanat eleştirmenleri tarafından Lirik Soyutlama, Soyut Ekspresyonizm, Taşizm vb. gibi birbirinden farklı isimlerle tanımlanırken, Türk resim sanatında ise, mücerret sanat tanımıyla karşılığını bulmuştur. Bu noktada, kimi Türk ressamları içgüdüsel bir spontanlığa yönelirken, kimileri de halı, çini, hat gibi yerel sanat kaynaklardan esinlenmiştir.

Ekonomik kalkınmanın önem kazandığı bu süreçte, devletin sanat alanındaki desteğini büyük ölçüde özel sektöre devretmesi, sanatçının güdümlü sanat psikolojisinden çıkmasına neden olmuş; bireysel tavırların öne çıktığı, özgür bir ortam filizlenmiştir. Bu süreçte, batıyla özellikle de Amerika ile gelişen ilişkiler, pek çok sanatçıyı soyut sanatın etki alanına iterken, non-figüratif estetiğin görme biçimlerinde yarattığı kırılma; dışavurumcu bir figürasyona yönelmek isteyen ressamlar için daha cesur ve kolaylaştırıcı bir ortam yaratmıştır. Bu bakımdan, Türk resminde, 50'li yıllarda ve sonrasında ortaya çıkan figüratif figüratif ekspresyonlarda, sanatçının özgün mizacının, tutkulu bir ifadeye aracılık ettiği özgün örnekler saptanmıştır.

1960'lı yıllar, Türkiye'de demokratikleşme ve özgürlük taleplerinin arttığı bir dönemi temsil etmiştir. 1960 yılında gerçekleşen askeri darbenin ardından siyasi

partilerin yeniden kurulması ve demokratik seçimlerin gerçekleşmesi, toplumda büyük bir heyecan yaratmıştır. Gençler, siyasi fikirlerini ifade etmek ve toplumsal değişimi sağlamak için aktif bir şekilde harekete geçmiştir. Bu bakımdan, 60'lı yıllar, Türkiye'de sosyal, kültürel ve sanatsal anlamda önemli değişimlerin yaşandığı bir dönem olmuştur.

68 kuşağı olarak anılan ressamalar, Türkiye'de ve dünyada önemli bir dönüşüme tanıklık etmiştir. Mehmet Güteryüz ve Neş'e Erdok'un da mensubu olduğu bu kuşak, 1960'lı yılların politik ve sosyal hareketlerinin etkisiyle sanatta da yenilikçi bir yaklaşım benimsemiştir. Geleneksel resim kurallarını terk ederek, duygusal ve içsel deneyimlerini yansıtmak için dışavurumculuğu tercih etmişlerdir. Bu yaklaşım, sanatçılara, kendi iç dünyalarını ifade etme özgürlüğü sağlarken, sosyal ve politik mesajları da içerisine almıştır. Sanatçılar, resimlerinde duygu ve düşüncelerini, canlı renkler, yoğun fırça darbeleri ve biçim bozmacı formlarla göstermişler, resimlerdeki figüratif dışavurumculukla, toplumsal sorunlara dikkat çekmeyi amaçlamışlardır. 68 Kuşağı, önceki kuşaklara kıyasla, daha özgür ve özgün bir sanat anlayışına kavuşmuştur.

70'li yıllarda, öğrenci hareketleri ön plana çıkmıştır. Gençler, demokratik haklarını talep etmek, toplumsal adaletsizliklere karşı çıkmak ve sosyal değişimi sağlamak için sokaklara çıkmışlardır. Sağ ve sol görüşlü politik gruplar arasında çatışmalar ve şiddet olayları yaşanmış, çok sayıda insan tutuklanmıştır. Ayrıca, kadın hareketi de 1970'li yıllarda önemli bir ivme kazanmıştır. Kadınlar, eşitlik ve özgürlük taleplerini dile getirmiştir. Bu yıllarda, Türk resim sanatında feminist sanat hareketi görülmeye başlamıştır. Kadın bedeni, kimliği ve toplumsal cinsiyet rolleri, resimlerde sıkça ele alınan konular arasında yer almıştır.

1980'li yıllar Türkiye'de siyasi belirsizliklerin ve toplumsal gerilimlerin yaşandığı bir dönem olmuştur. Bu gerilimler, resim sanatına da yansımış ve sanatçılar, eserlerinde toplumsal adaletsizliklere, siyasi baskılara ve sosyal sorunlara dikkat çekmeyi amaçlamışlardır. Bu dönemde, sanatçılar, siyasi konulara daha fazla ilgi göstermiş ve politik eleştiriler içeren eserler üretmişlerdir. 1980 yılında gerçekleşen askeri darbe sonrası ülkede sıkıyönetim ilan edilmiş ve demokratik haklar kısıtlanmıştır. Bu dönemde, siyasi partiler, sendikalar ve sivil toplum kuruluşları baskı altına alınmış, aynı dönemde sanatçılar ve yazarlar da sansür ve baskılarla karşı karşıya kalmışlardır. Ressamlar, toplumsal dönüşüm ve değişim taleplerini resimlerinde ifade etmişlerdir.

80'li yıllarda küreselleşmeyle birlikte, Türkiye de Batı kültürüyle daha fazla etkileşim içine girmiştir. Batılı müzik, moda ve yaşam tarzı gibi unsurlar Türk toplumunda etkili olmaya başlamıştır. Eğlence, walkman ve disko kültürü yaygınlık kazanmıştır. Aynı dönemde, resim sanatında ortaya çıkan Yeni Dışavurumculuk akımı da batıyla eş zamanlı olarak yaşanmıştır. Sanatçılar, resimlerinde kişisel ifadelerini ve duygusal deneyimlerini ön plana çıkarmışlardır. 80'li yıllar Türkiye'sinde bu eğilimde değerlendirilebilecek sanatçılar arasında, Bedri Baykam, Hale Arpacıoğlu, Yavuz Tanyeli ve Şenol Yoroğlu gibi isimler öne çıkmıştır. Aynı zamanda, daha olgun kuşak içinden, Neşe Erdok ve Mehmet Gülerüz'ün (1986 sonrası çalışmaları ağırlıklı olmak üzere); kimi çalışmalarında Yeni Dışavurumculuğa yaklaşan üslup eğilimleri izlenmiştir. 80'li yıllarda, orta kuşak sanatçıların genç kuşakla birlikte Yeni Dışavurumcu anlayışa yönelen ilgileri, her iki kuşağın tanık oldukları ortak toplumsal ve kültürel meselelere dayanmıştır.

3.3 Türk Resminde Ekspresyonist Yaklaşım ile Çalışan Sanatçılar

Türk resim sanatında, kendisine özgü dinamikler içinde varlık gösteren ekspresyonist yaklaşımlar, batıdan farklı bir toplumsal sürecin ve kültürel bakışın izlerini taşımış ve değişen nedensellikler odağında olgunlaşmıştır. Figüratif çalışmalarda, dışavurumcu anlatım olanaklarına başvuran sanatçıların bir kısmı, Avrupa'daki atölye eğitimleri sürecinde ekspresyonist yaklaşımlardan birebir etkilenirken, bir kısmı da toplumsal ve siyasi dinamikler, öznel yaşanmışlıklar etkisiyle veya bir sanatçıyla kurulan sosyal yakınlaşmanın tesiriyle, içselliği ön plana çıkaran ifadeci bir anlayışa yönelmiştir.

Bu başlık altında oluşturulan sanatçı gruplandırmalarında, birden fazla etkenle ekspresyonist yaklaşım sergiledikleri tespit edilen sanatçılar, etki yoğunluklarına göre sınıflandırılmışlardır. Örneğin, resim bölümünde okumanın sanatındaki içselliği bozacağı düşüncesiyle mimarlık bölümüne yönelen Cihat Burak'ın, resim çalışmalarını, atölye hocalarının eleştirilerden bağımsız olarak sürdürmesi ve her zaman kendi için resim yaptığını söylemesi gibi kriterler; Cihat Burak'ı, 3.3.3 Duygusal ve Öznel Etkenler Bağlamında Ekspresyonizme Yönelen Sanatçılar başlığı altında incelemeye uygun gerekçeler ortaya koysa da sanatçının esas olarak 1955 itibarıyla belirginleşen üslup oluşumunda, Türkiye'nin 50'lerden sonraki toplumsal değişiminin sanatçı üzerinde yarattığı duygusal dışavurumlar etkili olmuştur. Bu

durum, Cihat Burak'ın, 3.3.4. Toplumsal ve Siyasi Etkenler Bağlamında Ekspresyonizme Yönelen Sanatçılar başlığı altında ele alınmasını gerektiren baskın unsur olmuştur.

3.3.1 Sanatsal Formasyonları Nedeniyle Yönelenler

3.3.1.1 Namık İsmail (1890-1935)

Türk resim sanatında ekspresyonist eğilimler, ilk olarak Namık İsmail'in yapıtlarında ortaya çıkmıştır. Bu bakımdan, 14 Kuşağı içinde önemli bir yere sahiptir. Nurullah Berk de sanatçıyı, "bin dokuzyüz ondörtler'den sonra Türk resim sanatına yeni bir dönem açanlar arasında"(Berk, 1980, s. 4) göstermiştir. Namık İsmail, 1911'de, St. Benoit'daki resim hocası Andres'nin tavsiyesiyle ilk olarak *Académie Julian'a* başlamış, daha sonra 1912'de Çallı'nın girişimiyle Fernand Cormon'un atölyesine geçerek, 1914'e dek burada çalışmıştır (Günay, 1937, s. 10; Naci, s. 416; Rona, 1992, s. 18; Turani, 1984, s. XXXII).

Çallı kuşağının diğer sanatçıları gibi Paris'teki eğitim sürecinde, Fransız izlenimcilerinden etkilenmiştir. Ancak, yapıtlarında hiçbir zaman saf bir izlenimci etkiye rastlanmamış, hatta akademizme yaklaşan izlenimci tarzı, kimi zaman ekspresyonist kimi zaman da soyutlamacı etkilerle tuvale yansımıştır. Bununla birlikte, sanatçının Almanya'da Lovis Corinth ve Max Liebermann atölyelerinde aldığı sanatsal formasyonun, yapıtlarına hem empresyonist hem de ekspresyonist etkiler kazandırdığı gözlemlenmiştir. Rona'ya göre: "Her iki sanatçı da gerek atak renk kullanımları gerekse geniş ve hareketli fırça vuruşlarıyla İzlenimciliğin sınırlarını aşmış ve bir dönem karşı çıkmalarına karşın dışavurumcu anlatıma yaklaşan bir üslup geliştirmişlerdi." (Rona, 1992, s. 21).

Bununla birlikte, Namık İsmail'in, 1917-1919 yıllarına denk gelen (Giray, 2007, s. 164) Almanya'daki eğitim süreci öncesinde de Topçu Mektebi'nin resim sınıfında okuyan ve 1907'de Almanya'da üç yıl eğitim gören (Gören, 1998, s. 73; Günay, 1937, s. 6) abisi aracılığıyla ekspresyonist eğilimlerden haberdar olduğu düşünülebilir. Sanat hayatını, Paris'te (1912-1914) ve Almanya'da (1918-1919) aldığı formasyona bağlı olarak iki farklı döneme ayıran Namık İsmail, Almanya dönemini, teknik bakımdan geliştiği bir süreç olarak nitelendirmiştir:

Paris'ten döndüğüm zaman yaptığım resimler zayıftı. Bunlarda his kuvvetli idi. Teknik zayıftı. Bunun sebebi, gençtim; çok okuyordum. O zaman hayattan alıcı vaziyetinde idim. Çok gördüm, fakat hiç çalışmadım. Yani dimağım elimden

ilerideydi. Resimde tekniğim zayıftı. Teknik zayıf olduğu için şiir ve hayal tarafına kaçmışım. İkinci devir Almanya'dan döndüğüm zaman başlar. Almanya'da çok çalıştım. Pazardan ma'da her gün saat sekizde Korint'in atölyesine gider, öğleye kadar çalışırdım. Öğle yemeğini tramvayda yiyerek (Kaiser Frederich) müzesine gider ve beşe kadar orada kopya yapardım. Beşten yediye kadar akşam atölyesinde krokiye çalışırdım. Geceleri de o zaman konservatuarda ders alan hemşireme beraber konsere giderdik. Elhasıl resim hakkında ne öğrendimse onu Almanya'daki mesaimede medyunum. (Günay, 1937, s. 11,12; Naci, 1981, s. 22, 23).

Yapıtlarının kesin sayısını bilmeyen Namık İsmail, ölümünden hemen önce yapılan bir röportajında tahmini olarak 200-250 civarında eseri olduğunu dile getirmiştir (Feridun, 1935, s. 8; Günay, 1937, s. 16; Rona, 1992, s. 17). Ancak, sanatçı yapıtlarını belgelemediğinden ve 1948'deki Akademi yangınında kaç yapıtının yandığı bilinmediğinden, kesin sayı saptanamamıştır (Madra, 1981, s. 11). Bu durum, ressamın teknik gelişimini ve en üretken dönemini temsil eden Almanya dönemine ait pek çok yapıtın yangında tahrip olma olasılığını gündeme getirmekle birlikte, ekspresyonist döneminin derinlikli tespitinde ve üslup eğilimlerinin kapsamlı araştırmasında önemli bir boşluk yaratmıştır. Akademi profesörlerinden ressam Feyhaman Duran, Namık İsmail'in Akademi'deki direktörlük vazifesinin, kendisini bütünüyle sanata vermekten alıkoyduğunu ifade etmiştir (Günay, 1937, s. 15). Bu durum, yangında tahrip olan eserlerin ağırlıklı olarak ressamın ikinci dönemine ait eserler olduğu savını desteklemekte veya böyle bir durumun olasılığını ortaya koymaktadır. Nitekim, Namık İsmail, Akademi'deki müdürlüğü (1927-1935) esnasında, kurumu yeni binasına kavuşturmuş, eğitim alanındaki ıslahatlara harcadığı yoğun mesainin yanı sıra, 1926'daki Maarif memuriyeti döneminde de memlekette resim kültürünü ve eğitimini iyileştirmeye yönelik pek çok kanun projesi teklifi hazırlamıştır. Akademi'ye getirdiği yenilikler sayesinde, okulun Osman Hamdi Bey'den sonraki ikinci kurucusu olarak anılması da (Günay, 1937, s. 29-44; Naci, 1979, s. 31; Naci, 1981, s. 24) sanatçının bu süreçte, resme ayırabildiği vakitten çok, yönetim ve idari işlere yönelik yoğun bir mesai içinde bulunduğunu göstermiştir. Namık İsmail'i "ekspresyonist- akademik" bir çizgide gören Halil Edhem de sanatçının, en az resimleri kadar akademide başlattığı değişim hareketleriyle (Edhem, 1970, s. 81) tanındığını dile getirmiştir. Nurullah Berk, Akademi'nin, bu yıllarda, en parlak ve gösterişli yıllarını yaşadığını belirtirken "eski Sanayi-i Nefise'nin o durgun, tutucu, formüllere bağlı hareketsizliği yerine Batılı bir dinamizm yerleşmişti Fındıklı sarayına" ifadesini kullanmış ve "yabancı hocalar getirtecek kadar geliştirmişti bu bölümü" (Berk, 1980, s. 5) diye eklemiştir.

Ressam kişiliğinin yanı sıra dönemin gazete ve haftalık mecmularında yazılar yazan, hatta bir dönem İleri Gazetesi'nde yazı işleri müdürlüğü yapan Namık İsmail'in yazılarına ilişkin olarak dostları, "edebiyatçıları kıskandıracak kadar güzel yazıları çıkmıştır" yorumunda bulunmuşlardır (Günay, 1937, s. 56).

Paris'te resim eğitimini sürdürürken, 1914'te ziyarete geldiği İstanbul'da, Birinci Dünya Savaşı'nın başlaması nedeniyle askere alınıp Kafkas Cephesi'ne gönderilmiştir. Sanatçı, Erzurum'da tifüse yakalanınca (Gören, 1998, s. 74) altı ay izinle İstanbul'a geri dönmüş ve burada Halife Abdülmecid'in teşvikiyle (Naci, 1979, s. 26-27), 1917'de Şişli'de Harbiye Nezareti'nin açtığı atölyede, 14 Kuşağı ressamı ile birlikte savaş resimleri yapmıştır (Rona, 1992, s. 18).



Resim 3.1 Namık İsmail, Savaşın Yankıları/Tifüs, 1917, Tuval Üzerine Yağlıboya, 170x130 cm, Ankara Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu. Kaynak: Giray, K. (2020) *Ankara Resim ve Heykel Müzesi Başyapıtlar* (Cilt 1). s.221. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü

Şişli Atölyesi'nde üretilen çalışmalar arasında yer alan (Tifüs, t.y., parag.2) *Savaşın Yankıları / Tifüs* (1917) isimli eser, Kafkas Cephesi'nde görev yaparken Tifüs'e yakalanan Namık İsmail'in içselleştirdiği bir yapıttır. Sanatçı, savaş konulu bu

kompozisyonda, hamasi duygular yerine savaşın sivilleri etkileyen insani boyutunu ele almış ve cephenin gerisinde yaşananları, sessiz ve derin bir melankoli ile yansıtmıştır. Yapıt, yerel halkın dramını, sanatçının görsel tanıklığından ve iç dünyasında bıraktığı izlerden beslenerek yansıtmaları bakımından, duygusal ve dışavurumsal bir anlatım taşımaktadır. Namık İsmail, Şişli Atölyesi'ndeki ressamlar arasında, cephede bulunmuş nadir ressamlardandır. Bu bakımdan, sanatçı, yapıt ile kurduğu içsel bağı, bir röportajında şöyle ifade etmiştir:

Ben Erzurum cephesinde müthiş bir tifüs afeti içinde yaşadım. Bu, üzerimde çok büyük intibalar bıraktı. Bunun tesirile bir resim yapmışım. İsmi “Tifüs”dü. Bu resim o zaman çok sevilmişti. Şimdi zannediyorum, bu resim Büyük Millet Meclisindedir (Feridun, 1935, s. 8; Günay, 1937, s. 17).

Namık İsmail'in Paris dönüşü ürettiği bu yapıt, onun sanat yaşamında birinci dönemi olarak nitelendirdiği ve duygunun, şiirselliğin, düş gücünün egemen olduğu bir döneme işaret etmiştir. (Naci, 1979, s. 28; Naci, 1981, s. 22; Rona, 1992, s. 21).

Savaş temasını ordu, zafer ve hasret konuları etrafında işleyen atölyedeki diğer çalışmalardan farklı olarak, Namık İsmail, savaşın cephe arkasında süren sessiz mücadelesini, şiirsel ve masalsı bir anlatımla, aktarmıştır. Yapıt, bir yandan kayıpları için yas tutan, diğer yandan yoksulluk ve salgınlarla mücadele eden yorgun halkın direnişini, hazin ve matemli bir hava içinde yansıtmıştır. Savaş yıllarında, batıda olduğu gibi, Anadolu'da ve İstanbul'da da salgın hastalıklar baş göstermiş, gündelik yaşamı etkilemiştir. Örneğin, 1919'da nişanlanan Avni Lifij ve ressam Harika Şazi'nin, devam eden salgınlar yüzünden ancak 1922'de evlenebilmeleri (Gören, 1998, s. 151), salgın hastalıkların, toplumun her kesimine yayılan ve sosyal yaşama uzanan, uzun süreli etkisini göstermektedir.

Ankara Resim ve Heykel Müzesi Kataloğu'nda, eser hakkında (Resim 3.1) aşağıdaki bilgilere yer verilmiştir:

Cami ve gusülhane önünde kaynayan kazanlar, kazanların başında yakınlarının cesetlerini yıkamak için bekleyen kadınlar ve yıkanan cesetler, gelen ve giden tabutlar, salgının derin izlerini sabahın aydınlanmaya yüz tutan alaca karanlığında resimlenmiştir. Erzurum'da, kubbesi ve minaresiyle siluet olarak beliren caminin görüldüğü arka planın önünde, solda omuzlarda taşınan bir tabut, ortada, gusülhane kapısında, elinde bakraç taşıyan bir kadın, sağda bir yapı önünde de acı içinde bekleyen üç kadın, kompozisyonun dramını yansıtır (Giray, 2020, s. 221-222).

Ne var ki, eserde (Resim 3.1), dramatik bir kurgudan ziyade ürpertici ve tekinsiz bir atmosfer hissettirilmiştir. Sanatçı, duygusal bir betimleme ve acıklı jestler yerine, ifadeci ve gizemli bir anlatımı tercih etmiştir. Bu durum, izleyicide merak uyandırırken, yapıta şiirsel bir duygu kazandırmıştır. Ölümün ağır atmosferi,

kompozisyonun bütününe yayılmıştır. Puslu hava, masalsi görselliği desteklemiştir. Gri isle kaplı gökyüzü, cephedeki savaştan yayılan barut kokusuna dikkat çekerken, arka planda silik bir fon oluşturan caminin silueti, -sanki olan biteni izleyen bir yüz gibi- resme sembolik bir anlam kazandırmıştır. Sağ ön planda, şifacı bir kadını andıran figür ve arka plandaki kargaların varlığı, çağrıştırdıkları sembolik anlamlarla, resmin mistik atmosferini tamamlayan simgesel unsurlar olmuşlardır. Kimi sanat tarihçileri, Namık İsmail'in farklı resimlerinde de karşımıza çıkan bu tür sembolik detaylar hakkında: “gecenin sessizliği, yalnızlığı ve ölüm temasının ağır atmosferi, Namık İsmail'in sembollerle temsil edilen romantik ekspresyonlarını belirler” (Giray, 2020, s. 220) yorumunda bulunmuştur.

Şişli Atölyesi'nde üretilen savaş konulu çalışmalar arasında olan *Tifüs*, 1917 sonbaharında, Galatasaraylılar Yurdu'nda düzenlenen *Savaş Resimleri ve Diğerleri* isimli sergide yer almış, ardından (farklı temaları içeren yapıtlarla birlikte) Viyana'da sergilenmiştir (Yaman, 2012, s. 143). Celal Esad Arseven'e göre sergideki her bir yapıtı ayrı bir ruh taşıyan Namık İsmail'in bu çalışması (Resim 3.1), “hemen hemen ekspresyonisttir”:

Tifüsü tasvir eden sembolik tablosundaki matemenkiz renklerle Lale devrinin safalarını temsil eden tablosu ve Beşiktaş'ta akşam eseri aynı ressamın eserleri olduğunu zannettirmeyecek kadar ayrı bir ifade ve ruh ile yapılmıştır. Birincisi hemen hemen ekspresyonisttir (Arseven, t.y., s. 207).

Namık İsmail hakkında tez çalışması yapan Gürtuna, tablodaki (Resim 3.1) kadın figürlerinin Edvard Munch'un 1895 tarihli *Çılgılık* adlı çalışmasındaki figürü anımsattığını belirtmiştir (Gürtuna, 2022, s. 40). Ne var ki, Namık İsmail, *Tifüs* isimli yapıtında, dramatik ve acılı yüz ifadeleri kullanmak yerine, yüzleri gizemli bir şekilde saklayarak duyguyu iletmiştir. Tabut taşıyan figürlerden, izleyiciye dönük olanı, yüzünde siyah bir maske varmış gibi betimlenerek; çehresi, siyah bir fırça dokunuşuyla bilinçli olarak saklanmıştır. Kompozisyonun bütününde, yüzler karanlık veya kapatılmış, ifadeler ise silikleştirilmiştir. Bu yaklaşım, Alman ekspresyonizminin yüzleri silikleştiren anlatım tarzı ile benzeşen bir ifade yöntemini çağrıştırmıştır.



Resim 3.2 Namık İsmail, Akşam/Mezarlıkta Akşam⁶ veya Akşam (İstanbul)⁷ Kaynak: Gören, A. K. (1997) *Türk Resim Sanatında Şişli Atölyesi ve Viyana Sergisi*. s.120. İstanbul: Şişli Belediyesi & İstanbul Resim ve Heykel Müzeleri Derneği; Rona, Z. (1992) *Namık İsmail*. İstanbul: Yapı Kredi; Arseven, C.E. (t.y.) *Türk Sanatı Tarihi*. (Cild III). s.207. İstanbul: Maarif

Aynı sergide yer alan *Akşam* isimli çalışmada, ağaçlar ve yamaçtaki evlerin ekspresyonist, dışavurumcu bir üslupta ele alındığı görülmektedir. Eser yüzeyinde görülen kalın boya dokusu, yamaçtaki evler ve özellikle ağaçlarda diklemesine uygulanan kararlı ve gergin fırça vuruşları, yapıta ekspresyonist görsellik kazandıran detaylardır.

Galatasaray Sergisi'nin akabinde, bu resimlerin, Viyana ve Berlin'de sergilenmesi için, Celal Esad Arseven ve Namık İsmail görevlendirilmiştir (Giray, 2010, s. 76). Ancak, mütareke sebebiyle, Berlin sergisinin iptal edilmesi ve yurda dönüş koşullarının zorlaşması yüzünden, Namık İsmail bir süre daha Berlin'de kalmıştır. Bu esnada, Lovis Corinth ve Max Liebermann'ın atölyelerine katılmış;

⁶ Araştırmacının Notu: Eser, A.K. Gören'in yazısında (bkz. Gören, 1997, s.120), karakalem çalışma olarak yer alsada eser yüzeyinde görülen kalın boya dokusu ve fırça vuruşları bu yapıtın bir yağlıboya çalışma olduğunu düşündürmektedir. Bununla birlikte, yapıt, Arseven'in kitabında, *Mezarlıkta Akşam* olarak geçmektedir (bknz. Arseven, t.y., s. 207.)

⁷ Zeynep Rona'nın kitabında aynı yapıt, Akşam (İstanbul) ismi ile yer almıştır (bknz. Rona, 1992, s.173).

ayrıca, Berlin yakınlarındaki Leipzig Güzel Sanatlar Akademisi'nden diploma almıştır (Arseven, (Cild III), s. 205; Giray, 2020, s. 228; Gören, 1997, s. 152; Gören, 1998, s. 74; Berk ve Özsezgin, 1983, s. 39; Yaman, 2012, s. 1990). Arseven yurda dönüş yollarını ararken, Namık İsmail'in bu süreci, Avrupa'da yeni gelişen sanatsal eğilimleri araştırmak için kullanması, sanatında yeni açılımlar yaratmıştır. Giray'a göre "bu dönem Namık İsmail'in sanatında ekspresyonist renk kuramlarını incelediği ve uygulamaya başladığı dönem"dir (Başkan, 1994, s. 79; Giray, 2020, s. 222). Bu yıllarda, büyük müzelere ve öncü galerilere sahip olan Berlin, Avrupa'nın her yerinden sanatçıları cezbeden bir çekim merkezine dönüşmüştür. 1910'dan sonra ekspresyonizmin merkezi Berlin'e kaymıştır (Figura, 2011, s. 19). Herwarth Walden'in *Expressionismus. Die Kunstwende* isimli kitabı da Namık İsmail'in Almanya'da olduğu dönemde, Berlin'deki *Der Sturm Yayınevi* tarafından yayımlanmıştır (Schmeisser, 2011, s. 276).

Viyana ve Berlin gibi Avrupa'nın gözde sanat başkentlerinde sergilenecek bu yapıtlar *Ausstellung Türkischer Maler* isimli bir kitapçıkta toplanmış ancak Viyana Sergisi'nin ardından açılması planlanan Berlin Sergisi, savaş döneminin zorlu koşulları nedeniyle gerçekleştirilememiştir (Yaman, 2012, s. 143). Namık İsmail, yaşanan süreci şöyle aktarmıştır:

Şişli'deki askeri karargâh atelyesinde birçok resimler hazırlandı. Bu resimler Viyana ve Berlin'de teşhir edilecekti. Bunların teşhirine Celal Esat Bey memur edilmişti. Ben de onunla beraber Berlin'e gittim. Karargâhı Umumi, bir resimli albüm yapılmasını istedi. Fabrikaların tatil olması dolayısıyla ile bu albümün hazırlanması için bir sene beklemek lazımdı. Sergi bu yüzden tehir edildi. Altı ay sonra mütakere oldu. Velhasıl Berlin'de iki sene kaldım. İşte bu müddet zarfında (Corinth)'in atelyesine devam ettim, çok çalıştım (Naci, 1979, s. 27).

Önce izlenimci daha sonra da dışavurumcu etkileri sanatına kazandırmış olan Alman ressam ve baskı sanatçısı Lovis Corinth (1858-1925), izlenimcilik ve dışavurumculuğun bir sentezi kabul edilen çalışmalarıyla tanınmıştır. Ekspresyonizmin ilk dönemlerinde, bu eğilime karşı olan sanatçı, yaşamının ilerleyen yıllarında, özellikle 1911'de geçirdiği felçten sonra, dışavurumcu yapıtlar ortaya koymuştur. Ekspresyonizme yöneldikten sonra, yapıtlarında daha canlı renkler ve sert tonlar dikkat çekmeye başlamıştır (Dieter Dube, 1992, s.203; Öndin, 2022, s.26).

Akademik gelenekten, Alman izlenimciliğine ve ekspresyonizme uzanan gelişim çizgisinde Lovis Corinth, tıpkı Max Liebermann gibi akademik sanatın kısıtlayıcı kurallarına tepki göstermiştir. Bu kuralları takip eden devlet destekli sergi organizasyonlarından bağımsız bir tavır sergileyen Berlin Sezasyonu'nun etkin üyeleri

arasında yer almış ve 1915'te Max Liebermann'ın ardından başkanlık görevini üstlenmiştir. Münih ve Viyana sezasyonlarından sonra kurulan Berlin Sezasyonu, imparatorluk Almanya'sındaki, kısıtlayıcı sergileme politikalarına karşı ayrılıkçı bir tavır koyan bağımsız bir sergi topluluğu olarak tanınmıştır. Akademik sanatı üstün tutan ve empresyonizm, post-empresyonizm vb. gibi dönemin yenilikçi eğilimlerine şans vermeyen resmi sanat kurumlarına alternatif oluşturmuştur. Temel olarak Alman izlenimciliğini benimseyen Berlin Sezasyonu, Alman modernizmini biçimlendiren bir sanat hareketi olarak değerlendirilmiş ve akademik geleneğin yerleşik kurallarından ve muhafazakar standartlarından ayrılmıştır. Topluluk, ağırlıklı olarak Alman izlenimciliğini benimsese de başlarda, grup üyeleri arasında Edvard Munch, Kathe Kollwitz, Max Beckmann, Emil Nolde, Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel ve Karl Schmidt Rotluff gibi farklı bir tarza yönelen (ve ilerleyen yıllarda ekspresyonizm akımı içinde değerlendirilen) avangard ressam da yer almıştır (Dieter Dube, 1992, s.8-10,157,158; Hahl-Koch, 1993, s.52-53; Schulz-Hoffmann ve Weiss, 1984, s.55). Ayrıca, Berlin Sanatçılar Birliği'nin, 1911'de Lovis Corinth küratörlüğünde düzenlenen sergisine, Fransa'dan ressam da davet edilmiş ve serginin kataloğunda ekspresyonistler olarak tanıtılmışlardır (Richard, 1991, s. 8). Corinth tarafından kaleme alınan yazıda, ekspresyonist olarak nitelendirilen bu sanatçılar, vahşi tarzları nedeniyle övgü almıştır (Wolf, 2004, s.34). İlk kez bir sergi kataloğunda yer alan ekspresyonizm terimi, Alman basınının dikkatini çekerek, sanat gündemine taşınmıştır.

Kaiser Wilhelm II'nin yönetimindeki geç imparatorluk Almanya'sında (1888-1918), kültürel kimliğin bir yansıması olarak görülen sanat, -artan milliyetçilik düşüncelerinin de tesiriyle- bir takım standart ve kısıtlamalara tabi tutulmuştur. Dönemin Alman sanatı, Fransız sanatından yoğun etkiler almayı sürdürürken, Almanlar ise artık Alman kimliğine sahip çıkmanın ve kendilerine has bir üslupla kültürel kimliklerini öne çıkarmanın önemini ve idealini savunmuşlardır. Bu durum, sanatta daha muhafazakâr ve milliyetçi bir yol izleyenlerle avangardlar arasında hararetli tartışmalara da yol açmıştır (Dieter Dube, 1992, s.15, 158; Figura, 2011, s. 19-20; Wolf, 2003, s.7-14; King, 2009, s. 17). 1911'de Alman sanat ortamını meşgul eden Carls Vinnen olayı bu örnekler arasında yer almıştır. Carls Vinnen, Alman müzeleri tarafından yabancı sanatçılara ait yapıtların satın alınmasını protesto eden bir yazı yayınlamıştır. Esas olarak, modern sanata karşı konservatif bir tutum içeren ve özellikle de Fransız karşıtı bir bakış açısı taşıyan bu protestoda, Alman sanatçılara

ayrılan ödeneği toplayan yabancı sanatçıların Alman sanatçıları için bir tehdit olduğu yönünde bir söylem oluşturulmuştur. Kandinsky ve Franz Marc gibi dönemin öncü ekspresyonistlerinin de yer aldığı bir grup sanatçı, eleştirmen ve galerici bu yazıya karşı saldırıyla cevap vermekte gecikmemiştir. Tüm sanat dünyası gibi, Alman sanat ortamı da uzunca bir süre, Fransız sanattan etkiler almıştır. Bu durumdan rahatsızlık duymaya başlayan kimi Alman sanatçı ve koleksiyoncular, Fransız Natüralizmini reddetmeye ve Alman İdealizmine daha fazla ilgi duymaya başlamıştır (Backs-Malony, 1994, s.4; Di Lallo ve Stroud, 2006, s.13,14,184)

Alman İzlenimcilik tarzını destekleyen Berlin Sezasyonu, topluluğun sekreteryası görevini yürüten Paul Cassirer'in galerisi tarafından temsil edilmiştir. (Figura, 2011, s. 20; Schmeisser, 2011, s. 267). Bu yıllarda, nüfuzlu bir sanat simsarı olan Cassirer aynı zamanda, Berlin'deki uluslararası ve Alman avangard sanatçılara verdiği destekle tanınmıştır. Fransız empresyonizmi ve post-empresyonizmi konusunda uzmanlaşmış olup, Berlin Sezasyonu ve Ekspresyonist çevreden Alman sanatçıları da temsil etmiştir (Figura, 2011, s. 20; Schmeisser, 2011, s. 267). Aynı dönemde, aşırı avangard uçlarda olmayan ancak Berlin Sezasyonu içinde yer alıp, akademik ve devlet destekli sanat kurumlarına karşı duran çok sayıda sanatçı da – avangard çağdaşları gibi-Paul Cassirer'in satış desteğine bağımlı olmuştur. Topluluğun önde gelen isimlerinden Lovis Corinth'in ilk kişisel sergisi de Cassirer'in galerisinde gerçekleşmiştir. Lovis Corinth, Berlin Sezasyonu'na dahil olduktan sonra, Max Liebermann ve Max Slevogt ile birlikte, Alman İzlenimciliğinin önde gelen ressamı arasında anılmıştır. Bu süreçte, realizm ile bağlarını tam koparmamış, hatta Fransız Fovizmi ve primitif sanatlardan etki alan ekspresyonistleri eleştirmiştir. Ne var ki, zaman içinde, kendi üslubu da ekspresif bir eğilime yönelmiştir. Oysa ki başta Corinth olmak üzere, Sezasyon'daki sanatçıların çoğu, Almanya'nın en eski avangard kesimini temsil etmekteydiler. Yine de, 1910'dan sonra ekspresyonizmin öne çıkmasıyla, Corinth ve Barlach gibi ressamlar da natüralist üsluplarında sadeleştirme ve deformasyona yönelmiştir (Figura, 2011, s.20-21-50). Corinth, 1911'de geçirdiği felçten sonra, daha gevşek fırça vuruşlarıyla, ekspresyonist tarzda resimler yapmaya başlamıştır. Natüralist üslubunu terk ederek, sıkça başvurulan konuları, dışavurumcu bir anlatımla ele almıştır (Hess, 2011, s. 256). Asla tam olarak iyileşemediği ve sağ elinde kalıcı bir titreme bırakan hastalığı sonrasında ekspresyonist üsluba yönelen çalışmaları, kariyerinin en verimli ve üretken dönemi olarak kabul edilmiştir. Bazı kaynaklarda, Corinth'in fiziksel yetersizliği sebebiyle, titiz resim yapamadığından ekspresif bir

tarza yöneldiği belirtilse de (Leicester's German Expressionist Collection, t.y., parag. 4) temel sebepler arasında hastalığının verdiği duygusal bunalımın (ve derin depresyon nöbetlerinin) etkileri de aranmalıdır. Kendisinde kalıcı bir hasar bırakan felç nedeniyle ölümü çokça sorguladığı bir dönemde ürettiği *Red Christ* (1922) isimli çalışması, sanatçının ekspresyonizme uzanan gelişim çizgisi içinde, duygusal gerilimli örnekler arasında yer almıştır.

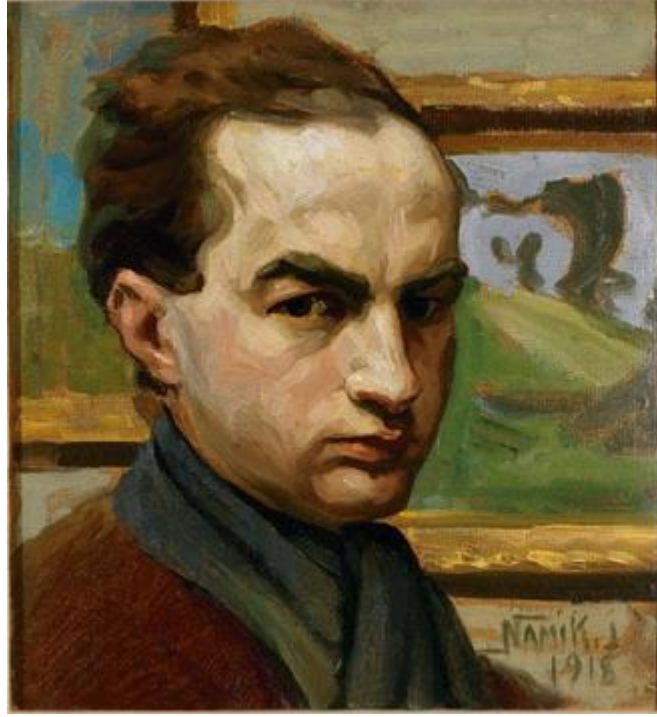


Resim 3.3 Lovis Corinth (1858-1925), *The Red Christ*, 1922, Ahşap Panel Üzerine Yağlıboya, 129x108 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek, Münih. Kaynak: Wolf, N. (2004). *Expressionism*. s, 35. Cologne: Taschen.

Sergilendiğinde bir skandala yol açan yapıt (Wolf, 2004, s. 34), kırmızı rengin kanı çağrıştıran sembolik anlamını kullanmıştır. İsa'nın yüzündeki dehşet ve korku ifadesi, tuvale fişkırmış gibi duran kan lekeleriyle vurgu kazanmıştır. Ölüm anına yakınlık ve kan kaybının şoke edici görselliği, kireç beyazı bir vücut ile yansıtılmıştır. Beden, ayrıntılardan soyutlanmış ve vücut hatları kalın siyah konturla belirginleştirmiştir. Cesur fırça vuruşları ve kimi alanlarda spatula ile sürülmüş izlenimi veren katmanlı boya yüzeyi, kompozisyona çarpıcı bir canlılık kazandırmış; bu hareket hissi, izleyiciyi anın duygusal tanıklığına dahil etmiştir. Sanat tarihçileri, Corinth'i genel olarak belli bir kategoriye sokmakta zorlansalar da özellikle 1911'den

sonraki çalışmalarını, duygu ve teknik bakımdan ekspresyonizme yakın bulmuşlardır (Wolf, 2004, s. 34).

Namık İsmail'in Almanya yıllarında beraber çalıştığı bir diğer sanatçı, dönemin önde gelen ressamlarından Max Liebermann'dır. Alman izlenimciliğinin önemli temsilcileri arasında anılan sanatçı, akademik anlayışa karşı çıkan sanatçı topluluğu Berlin Sezasyonu'nun (Berliner Secession) kuruculuğunu ve liderliğini üstlenmiştir. Almanya'da, Liebermann'ın yönetimi altında birleşen bu gayri resmi sergi topluluğu, hükümet destekli sanat kurumlarının akademik kurallarından bağımsız hareket etmek istemiş ve bu sebeple ayrılıkçı bir tavır sergilemiştir. 1898'de kurulan Berlin Sezasyonu, bu yönüyle, 19. yüzyıl Alman sanatının en son ve yenilikçi sanat hareketlerinden biri olarak değerlendirilmiştir. Her ne kadar, hükümetin katı sanat politikalarına karşı üslup çeşitliliğini savunmuş olsalar da kendileri de zaman zaman, sergilerine dahil olan genç kuşak ekspresyonistleri eleştirmişlerdir. Örneğin, 1910'da Brücke sanatçılarının 27 eserinin geri çevrilmesi, Sezasyon başkanı Max Liebermann'ın şiddetle eleştirilmesine neden olmuştur (Figura, 2011, s. 20). Toplumsal temalar içeren natüralist yapıtları ile tanınan Liebermann'ın, sonradan daha az detay içeren, parlak bir renk paletine yöneldiği gözlemlenmiştir. Sanatı, Corinth'inki gibi yoğun ekspresyonist etkiler içermese de kimi araştırmacılar, Liebermann'ın geç dönem sanatını da Corinth'inki gibi ekspresyonist eğilim içinde ele almışlardır. Görtuna'ya göre: "önceleri empresyonizmi benimseyen, ancak geç dönem resimlerinde kullandıkları fırça tuşları, renk ve tonlamalarla, ekspresyonist eğilimde yapıtlar veren Lovis Corinth ve Max Liebermann ekspresyonist akım içinde değerlendirilmişlerdir" (Görtuna S. , 1994, s. 27). Dolayısıyla, 1918 ve 1919 yıllarında, Almanya'da bulunan Namık İsmail'in, bu esnada modernizmin öncülerinden Lovis Corinth (1858-1925) ve Max Liebermann (1847-1935) ile çalışma olanağı yakalaması, sanatına, Alman izlenimciliği ve ekspresyonist etkiler katmıştır.



Resim 3.4 Namık İsmail, *Otoportre*, 1918, Tuval üzerine Yağlıboya, 36x39.5cm.Selim Küsefoğlu Koleksiyonu. Kaynak: Rona, Z. (1992). *Namık İsmail*. s.145. İstanbul:YKY; Tansuğ, S. (1986). *Çağdaş Türk Sanatı*. s.370. İstanbul:Remzi.

Ressamın Almanya dönemi çalışmalarından olan *Otoportre*'sinde keskin ve güçlü bakışları izleyiciye doğru yönelmiştir. Kalın fırça vuruşları ve sert gölgelendirmeler, resme ifadeci bir etki vermiştir. Fondaki soyutlamacı renk lekeleri ise resme hareketlilik kazandırmıştır. Özsezgin'e göre:

Bu ressamların derin ve etkin bir kişilikten çok, geniş fırça tuşlarına, serbest bir çalışma temposuna dayanan "velut"nitelikleri vardı...Bir iki seansta ortaya çıkmış izlenimi veren atak çalışmalardır bunlar. Namık İsmail'in Almanya dönüşü boyadığı resimlerde de Corinth üslubuyla benzerlik gösteren kalın fırça vuruşları, renk dokuları dikkati çeker. O da ustaları gibi yoğun bir boya hamuruyla çalışmayı sever. Konuyu bu boya hamurunun işlek dokusu altında ikinci plana itmeye eğilimidir. Konuya bu bakımdan bütünüyle yaklaşmak, ayrıntıları ihmal etmek yanlısıdır. Onu izlenimci tekniğe yaklaştıran nitelikleri de bu eğilimde aramak gerekir (Özsezgin, 1975, s. 19).



Resim 3.5 Namık İsmail, *Güvertede Adamlar*, Tarihsiz, Duralit üzerine Yağlıboya, 40.8x32.8 cm, Canan Barım Koleksiyonu. Kaynak: Rona, Z. (1992). *Namık İsmail*. s.88. İstanbul:YKY.

Nitekim Namık İsmail'in, sanatının ikinci dönemi olarak nitelendirdiği, sonraki dönem çalışmalarının birçoğunda, hocası Corinth'in üslup ve tekniğinden, atak ve serbest fırça vuruşlarından etkiler gözlemlenmiştir. Lovis Corinth, bu yıllarda "resmedilen şeyin karakteri verilebildiği sürece, özentisiz çizim ve detaylardan kaçış mazur görülebilir" yorumunda bulunmuştur (Wolf, 2004, s. 34,54). Gürtuna'ya göre: "Corinth'in tekniğine yakın çalıştığı *Güvertede Adamlar* tablosunda, bir renk karmaşasının, açık-koyu tonlamaların, renk lekelerinin ve resimsel değerlerin ön plana çıktığı gözlenir. Figürler, renk kompozisyonunun öğeleri olarak kullanılmıştır. Bu resim, ekspresyonizmin benimsendiği, klasik resim anlayışının geriye itildiği, renklerin ve boya dokusunun, konunun önüne geçtiği bir çalışmadır" (Gürtuna, 1994, s. 41- 42; Gürtuna, t.y., parag.8). Giray'a göre ise, Namık İsmail bu dönemde:

Deformasyonlara olanak sağlayan boya dokusunun, tuval yüzeyinde yarattığı derinlik etkisini ve fırçanın yoğun boya dokusuyla tuval üzerinde yarattığı dinamik hareketin kompozisyonlara kazandırdığı etkiyi fark eder. Önceleri öğretilmiş bilgiler ve orta yargılarla dışladığı ekspresif yorumların, yavaş yavaş resimlerine kazandırdığı değişikliğin önemini özümsemeye başlar. Namık İsmail'in Almanya dönüşünde sanat anlayışı değişmeye başlamıştır. Corinth gibi o da kalın fırça tuşları kullanmakta ve boyanın hamuru rengin tonlarıyla bütünleşerek yeni armoniler yaratmaktadır. Berlin'de Max Liebermann ve Lovis

Corinth ile çalıştığı dönem Namık İsmail'in sanatında ekspresyonist renk özelliklerini algıladığı dönem olarak karşımıza çıkar.” (Giray, 2020, s. 218).

Namık İsmail'in Berlin'de bulunduğu dönemde, Almanya'da siyasal tartışma ve çatışmalarla alevlenen politik bir huzursuzluk ortamı söz konusudur. Sokaklarda ve meydanlarda çatışmaların yaşandığı bu kaotik ortamda, Heckel, Schmidt Rotluff, Meidner, Pecstein, Dix ve Grosz vb. gibi pek çok ekspresyonist sanatçının da politik söylemlere dahil olduğu gözlemlenmiştir. Ekspresyonistlerin, I. Dünya Savaşı öncesinde, sanatı ve yaşamı özgürleştirmeye yönelik devrimci hayalleri her ne kadar savaşa beraber yıkılmışsa da Alman Devrimi (Kasım 1918 Devrimi) ile birlikte yeniden canlanmaya yüz tutmuştur. Jelavich'in de belirttiği gibi “devrimci sanatlarının devrim çağına uygun olduğuna inanan ekspresyonistler”, Kasım 1918 Devrimi'nin hemen ardından, -aralarında kübistler ve fütüristlerin de yer aldığı- *Kasım Grubu* (Novembergruppe) ve *Sanat için İşçi Konseyi* (Arbeitsrat für Kunst) isimli iki ana grupta örgütlenmişlerdir. Ekspresyonistler, sanatsal açıdan oldukça muhafazakâr ve katı bir tutum içinde olan imparatorluk döneminin ardından kurulan yeni rejimin (Weimar Cumhuriyeti'nin), sanatçıları, devlet koleksiyonları için eser satın alarak, kamu siparişleri vererek veya -Dresden Güzel Sanatlar Akademisi'ne profesör olarak atanan Oskar Kokoschka örneğinde olduğu gibi- devlet akademilerine atölye hocası olarak atayarak destekleyeceğini ummuşlardır (Jelavich, 2011, s. 45, 47). Ne var ki, ekspresyonistler, Weimar Cumhuriyeti'nin kaotik toplumsal ve politik koşulları içinde, o eski yaşam dolu, devrimci ruh hallerini koruyamamışlardır (Jelavich, 2011, s. 36).

1918 Ağustos'unda, Alman cephesindeki yenilginin ardından alevlenen isyan dalgası, Kasım 1918'de imparator Kaiser II. Wilhelm'i, Berlin'den kaçmaya zorlamış ve aynı gün -sözde Marksist olan⁸- Alman Sosyalist Demokrat Partisi (SPD), cumhuriyeti ilan etmiştir. Savaş öncesinde pasifist bir tutuma sahip olan SPD, dünya işçilerinin birbirine ateş etmeyeceğini deklare etmişse de 1914 yazının hararetli siyasi ortamında, savaşı diğer ülkelerdeki sosyalist partiler gibi sisteme boyun eğmiş ve savaşı desteklemiştir (Jelavich, 2011, s. 44). Parti üyelerinden Rosa Luxemburg ve Karl Liebknecht, savaşı destekleyen politikalarından ötürü Alman Sosyal Demokrat Partisi (SDP)'den ayrılmış ve 1915 ortalarında, Spartakistler isimli bir grup kurmuşlardır. Bu hareket, savaşa karşı antimilitarist tavrı ile öne çıkmıştır (Arat, 2016,

⁸ Savaş öncesinde pasifist bir tutuma sahip olan SPD, dünya işçilerinin birbirine ateş etmeyeceğini deklare etmişse de 1914 yazının hararetli siyasi ortamında, savaşı diğer ülkelerdeki sosyalist partiler gibi sisteme boyun eğmiş ve savaşı desteklemiştir (Jelavich, 2011, s.44).

s. 16; Kansu, 2013, parag. 4). Bu süreçte Almanya, farklı siyasi örgütlerin çekişmesine sahne olmuştur. Bunlar, Jelavich'in de ifade ettiği gibi "ılımlı bir sosyalizmi temsil eden Sosyalist Demokrat Partisi (SPD), onlardan daha radikal bir duruş sergileyen Almanya Bağımsız Sosyal Demokrat Partisi (USPD⁹) ve Spartakistler¹⁰" olmuştur (Jelavich, 2011, s. 44). Başlarda, Almanya, SPD ve USPD'nin güç birliği/ittifakı ile yönetilmişse de -Rusya'daki gibi bir iç savaşa sürüklenmekten korkan ve bu sebeple ihtiyatlı davranan -SPD'nin ılımlı sosyalizmi ve çeşitli tavizleri yüzünden hayal kırıklığına uğrayan USPD, bir süre sonra ittifaktan ayrılmıştır. Savaş karşıtı tutumları nedeniyle I. Dünya Savaşı esnasında, Alman Sosyal Demokrat Partisi (SPD)'den ayrılan muhaliflerden oluşan Spartakistler, SPD ve USPD'nin ittifakı süresince de eleştirilerini sürdürmüş ve Aralık 1918'de Alman Komünist Partisi (KPD)'ni kurmuşlardır (Jelavich, 2011, s. 44-46). Ancak, 1919 yılının Ocak ve Mart aylarında, Berlin'de düzenledikleri genel grev ve ayaklanmalar, SPD rejimi tarafından şiddetli bir biçimde bastırılmış ve binden fazla vatandaşın ölümüne sebep olmuştur. KPD liderleri Karl Liebknecht ve Rosa Luxemburg tutuklanmış ve gözaltındayken öldürülmüşlerdir. Bu dönemde, George Grosz, John Heartfield ve Conrad Felixmuller gibi sanatçılar da Spartakistlerin kurduğu KPD'nin üyeleri arasında yer almıştır. (Oral, 2020, parag.5; Weimer, 2010, parag.3). Fakat yaşananların, KPD yanlısı olmayan diğer ekspresyonist sanatçılar üzerinde de derin bir etki bıraktığı gözlemlenmiştir. Kathie Kollwitz, Max Beckmann ve Conrad Felixmuller gibi ekspresyonist sanatçılar, Spartakistlerin katledilen liderleri Liebknecht ve Luxemburg'u ölümsüzleştirmek için hristiyan ikonografisine atıfta bulunan, resimler yapmışlardır.

⁹ Almanya Bağımsız Sosyal Demokrat Partisi (USPD), 1917 yılında kurulmuştur (Jelavich, 2011, s.44).

¹⁰ Savaş karşıtı tutumları nedeniyle I. Dünya Savaşı esnasında, Alman Sosyal Demokrat Partisi (SPD)'den ayrılan muhalif ve aşırı sol üyelerden oluşan Spartakistler, 1918'de Alman Komünist Partisi (KPD) adını almıştır (Jelavich, 2011, s. 44).



Resim 3.6 Conrad Felixmüller, *Dünyanın Üzerindeki İnsanlar* (Rosa Luxemburg ve Karl Liebknecht Anısına Yayınlanan Kapak Resmi), Die Aktion Dergisi, (5 Temmuz 1919). Kaynak: Oral, M. (2020). Alman Devrimi'nin Sanatçıları. *E-skop: Sanat Tarihi Eleştiri*, <https://www.e-skop.com/skopbulten/alman-devriminin-sanatcilari/5623>. Erişim Tarihi: 1 Şubat 2021.

Namık İsmail de Berlin'de olduğu bu dönemde Spartakistlerin önderliğinde gelişen sosyalist hareketin etkisinde kalmıştır. 1919'da Berlin'de, Türkiye'den bir grup gençle birlikte¹¹, *Kurtuluş Dergisi*'ni çıkarmaya başlamıştır (Namık İsmail, t.y., parag.12). Bu gençlerin büyük bir çoğunluğu, Almanya'ya eğitim için gönderilen öğrencilerden oluşmuştur. Nitekim, II. Abdülhamid devrinde Almanya ile siyasi ve askeri ilişkilerinin gelişmesi neticesinde “Almanya, yurtdışı tahsilde, Fransa'dan sonra en fazla tercih edilen ülke olmuştur” (Gençoğlu, 2014, s. 38).

Söz konusu gelişmelerin yaşandığı sıralarda; Sultan II. Abdülhamit döneminde başlayan, İttihat ve Terakki Hükümeti döneminde hız kazanan Almanya'ya öğrenci gönderme hareketliliği sonucunda Berlin'de, Münih'te, Heidelberg'te bir Türk öğrenci kolonisinin oluştuğu görülür. Almanya'ya öğrenim görmek, çalışmak ya da staj yapmak için gelen, işçi ve öğrencilerden oluşan gençler zamanla sosyalist akımların etkisinde kalarak, kendi ülkelerinin içine düştüğü uçurumdan kurtarılmasını sağlamak için 1918'de Berlin Kantstrasse, 8 numarada bir kulüp kurarlar (Arat, 2016, s. 17).

¹¹ Berlin'deki Spartakist Türkler'in, 18 kişi olduğu tespit edilmiştir. Bu grup, 1919'da Berlin'de Türkiye İşçi ve Çiftçi Fırkası' nı kurmuştur. bkz. Kansu, M. A. (2013, 10 Nisan). Rosa Luxeburg ve Spartakistler. *Kansu'dan*. <http://kansudan.blogspot.com/2013/04/rosa-luxeburg-ve-turk-spartakistler.html>, Erişim Tarihi: 1 Aralık 2022.

Türk Kulübü üyeleri, 1919'da *Türkiye İşçi ve Çiftçi Partisi*'ni kurmuş, aynı yıl *Kurtuluş Dergisi*'ni çıkarmaya başlamışlardır. “Bu kulüp üyeleri o sıralarda Almanya’da Karl Liebknecht ve Roza Luxemburg’un temsil ettiği sosyalist akımdan bir hayli etkilenmişlerdir” (Kansu, 2013, parag. 23). Namık İsmail, derginin Berlin’de çıkan ilk sayısı için çizimler (Resim 3.7 ve Resim 3.8) yapmış; ayrıca, İstanbul’da yayımlanan 20 Eylül 1919 ve 20 Kasım 1919’da tarihli sayıları için de *Sosyalizm ve Sanat* başlıklı iki yazı kaleme almıştır (Arat, 2016, s. 18,21). Bu sebeple, sanatçının ölümünün ardından yapılan anma etkinliğinde, Mimar İsmet Barutçu, Namık İsmail’i “ülkücü Namık” olarak tanımlamıştır (Günay, 1937, s. 67). Turgay Gönenç ise, Namık İsmail’in “daha o günlerde, geleceğin, toplumun sorunlarına, siyasasına ilginç yaklaşımları, düşünceleri” olduğunu dile getirmiştir (Gönenç, 1981, s. 8).



Resim 3.7 Namık İsmail, Karl Marx, Desen, Kurtuluş, Sayı 1, 1919. Kaynak: Arat, G. B. (2016). Siyasi Parti Başkanı, “Sosyalizm ve Sanat” Makalelerinin Yazarı Ressam Namık İsmail. s.22, *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 33 (1), 13-28.

Resim 3.8 Namık İsmail, Anatole France, Desen, Kurtuluş, Sayı 1, 1919. Kaynak: Arat, G. B. (2016). Siyasi Parti Başkanı, “Sosyalizm ve Sanat” Makalelerinin Yazarı Ressam Namık İsmail. s.23, *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 33 (1), 13-28.

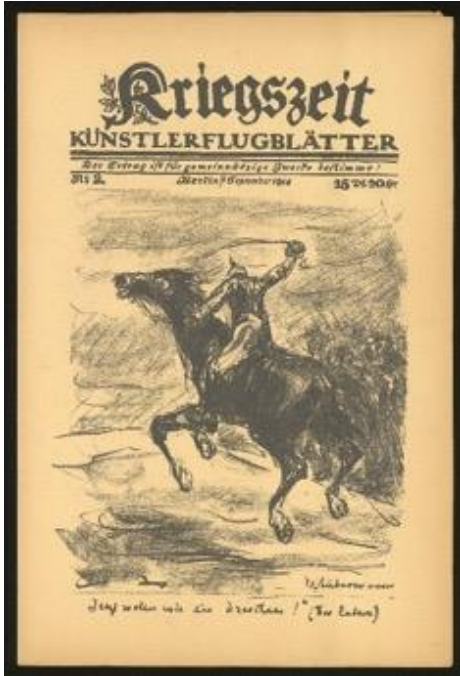
Türk Kulübü’nün tek ressam üyesi olan Namık İsmail’in, bir sanatçı olarak sosyalist bir derginin ve de partinin kurucuları arasında yer almasındaki tetikleyici

sebepe, Almanya’da bulunduğu dönemde, ekspresyonistlerin (ve diğer sanatçıların) gazetelerde ve konseylerde siyasi söylem ve çizimleriyle üstlendikleri aktif role tanık olmasında aranabilir.

Alman sanatçılar, yazarlar ve şairler, Kasım 1918 devriminin ardından, *Sanat için İşçi Konseyi* ve *Novembergruppe* gibi topluluklarda sanatçıları örgütlemiş ve dönemin sosyalist yayınları için çizimler, yazılar ve posterler hazırlayarak, çevrelerinde yaşanan siyasi ve toplumsal olaylara kayıtsız kalmamışlardır. Özellikle, savaş döneminde ve sonrasında, yayıncılık sektörü, farklı disiplinlerden sanatçıların hem sanatlarını hem de görüşlerini yayabilecekleri önemli bir mecra haline gelmiştir. (Jelavich, 2011, s. 45; Oral, 2020, parag.2). Bu dönemde, pek çok ekspresyonistin çizimleri, *Der Sturm* (1910-1932), *Die Aktion* (1911-1932), *Kriegszeit* (1914-1916), *Der Bildermann* (1916) vb. gibi süreli yayınlarda, politik ve eleştirel yazılara eşlik etmiştir. Bu durum, “ekspresyonist akımın hem estetik hem de politik devrimde rol oynayabileceği izlenimi uyandırmış ve bu kanı savaş sonrasında daha büyük bir ivme kazanmıştır.” (Figura, 2011, s. 23). Bu süreçte, *Die Aktion* dergisi, *Der Sturm* ile birlikte, Berlin'deki ekspresyonist hareketin en önde gelen yayın organları olmuştur. Derginin kurucu editörü Franz Pfemfert’in sosyalist ve pasifist eğiliminden ötürü, dergideki yayınlar ağırlıklı olarak toplumsal eleştiri içermiştir (MoMA, 2011, parag.1). Dergiye “en sık katkıda bulunan sanatçı, solculuğu ve politik aktivizmi ile Pfemfert’in vizyonunu tamamlayan Conrad Felixmüller olmuştur.” (Figura, 2011, s. 22). 1917’de *Menschen* (Mankind) isimli ekspresyonist bir yayının kurucu ortaklığını da üstlenen Felixmüller (Figura, 2011, s.30; Weimar, 2010, parag.2) aynı zamanda babasının da bir mensubu olduğu işçi sınıfının yaşantısını yansıtan resimler yapmıştır (Hess, 2011, s. 257).

Birinci Dünya Savaşı öncesinde, savaşa idealist bir tutumla yaklaşan ekspresyonistler, savaşın var olan düzeni yıkıp insanlığı daha iyi, özgür ve adil bir düzene taşıyacağını ümit etmiştir. Bu şekilde, sanatın ve toplumun, burjuvazinin katı normlarından, iki yüzlü, sahte ahlak anlayışından özgürleşeceğini ve burjuvanın temsil ettiği kapitalist düzenden, emeği sömüren materyalist dünya görüşünden uzaklaşabileceğine inanmışlardır. Bu durum, dönemin yayınlarında da coşkulu bir vatanseverlikle ses bulmuştur. Savaşla birlikte yayına başlayan *Kriegszeit* (1914-1916), Almanların savaştaki davasını destekleyen metinler ve resimlere yer vermiştir. Cassirer tarafından çıkarılan derginin kimi sayılarında, Namık İsmail’in hocası Max Liebermann’ın litografilerine de yer verilmiştir (Figura, 2011, s. 27). Her ne kadar,

savaş başlangıçta ekspresyonistlerin de yer aldığı, geniş bir halk kitlesi tarafından coşkuyla karşılanmış olsa da kısa zamanda verilen kayıplar, insanlığın anlamsız bir yıkıma sürüklendiğini göstermiştir. 1916'ya doğru Alman halkı hem cephedeki kayıplarıyla hem de yurtlarındaki sefalet ve açlıkla mücadele ederken, savaşa karşı tutumlarını da değiştirmiştir. Savaşa hem asker hem de yayıncı kimliği ile destek veren Paul Cassirer de savaş tecrübesinden sonra, pasifist bir bakış açısına bürünmüş ve *Kriegszeit*'in yayını durdurarak, savaş karşıtı bir söylem içeren *Der Bildermann*'ı yayına sokmuştur (Figura, 2011, s. 27). Ancak zamanla artan sansür ve bürokratik engeller, *Der Bildermann*'ın da yalnızca on sekiz sayı sonra durdurulmasına neden olmuştur (Hess, 2011, parag.3).



Resim 3.9 Max Liebermann, *Jetzt Wollen wir Sie Dreschen*, 1914, Litograf, 32x25 cm, *Kriegszeit* Kapak Resmi, Vol.1 No.2 (7 Eylül 1914). Kaynak: <https://www.zvab.com/buch-suchen/titel/jetzt-wollen-wir/autor/liebermann/>, Erişim Tarihi: 1 Şubat 2021.



Resim 3.10 Ernst Barlach, *Give Us Peace! (Dona nobis pacem!)*, 1916, Litograf, 18x23.3 cm, *Der Bildermann* Kapak Resmi, vol.1, no.18 (Aralık 1916). Kaynak: https://www.moma.org/s/ge/collection_ge/object/object_objid-15909.html, Erişim Tarihi: 1 Şubat 2021.

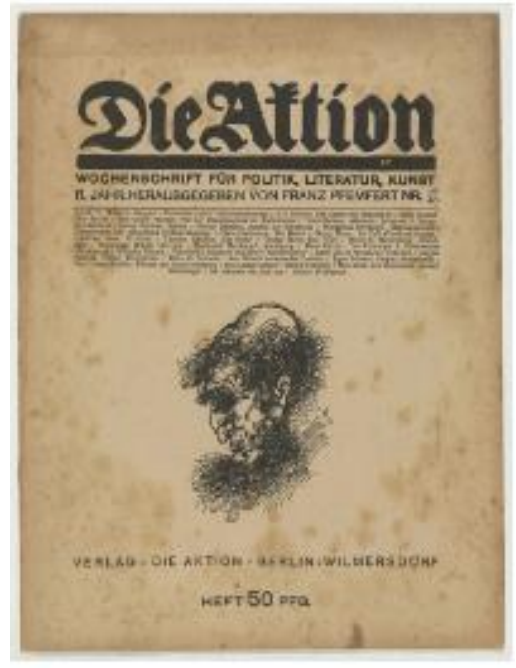


Resim 3.11 Erich Heckel, *Belçika Manzarası (Belgische Landschaft)*, 1916, Litograf, 18.5x22.5 cm, Der Bildermann Kapak Resmi, vol. 1, no. 8 (Temmuz 1916). Kaynak: https://www.moma.org/collection/works/15865?association=periodicals&page=1&parent_id=15844&sov_referrer=association, Erişim Tarihi: 1 Şubat 2021.

Buna karşın, Almanya’da birçok ekspresyonist sanatçının çizimleri, savaş karşıtı sosyalist dergi ve gazetelerde yayınlanmaya devam etmiştir. *Die Aktion*, savaş karşıtı fikirleri savunan başlıca politik yayınlardan birisi olmuştur. Kendisini herhangi bir siyasi partiyle ilişkilendirmeden, Almanya’daki sol partilerin fikirlerini savunmuştur. Bu sebeple, farklı eğilim ve disiplinlerden sanatçı ve aydınların fikirlerini buluşturan, pasifist ve eleştirel görüşleri bir araya getiren bir mecra olmuş; kapakta, yazı içeriklerinde veya özel sayılarda, ekspresyonist sanatçıların orijinal baskılarına ve reproduksiyonlarına yer vermiştir. Egon Schiele ilk ağaçbaskı çalışmalarını, Pfemfert’in talebi üzerine *Die Aktion* için gerçekleştirmiştir. Başlangıçta, edebiyat, siyaset ve sanata eşit yer veren haftalık bir yayıın iken, 1920’den sonra sanat içeriklerini durdurarak, yalnızca siyasi bir araç haline gelmiş (Figura, 2011, s. 22; Hess, 2011, parag.3) ve “komünist fikirlerin forumuna dönüşmüştür” (Oral, 2020, parag.5).



Resim 3.12 Egon Schiele, *Die Aktion*, vol.6 no.35/36 (2 Eylül 1916). Kaynak: <https://www.moma.org/collection/works/144395>, Erişim Tarihi: 1 Şubat 2021.



Resim 3.13 Egon Schiele, *Die Aktion*, vol.6 no.39/40 (30 Eylül 1916). Kaynak: https://www.moma.org/s/ge/collection_ge/artist/artist_id-5215.html, Erişim Tarihi: 1 Şubat 2021.

Bu dönemde Almanya'daki pek çok sanatçı, sosyalizmin gelecekteki yönetim şekli olacağına inanmıştır. Almanya yıllarında, bu hararetle ortama tanık olan Namık İsmail, ayrıca 6 Nisan 1919'da Bavyera Sovyet Cumhuriyeti (Münih Sovyet Cumhuriyeti) adı altında bir sosyalist devletin kurulma girişimine de tanık olmuştur (Bavyera Sovyet Cumhuriyeti, t.y., parag.1).

Namık İsmail ve arkadaşları, İstanbul'a döndükten sonra, Almanya'da kurdukları Türkiye İşçi ve Çiftçi Partisi'ne, sosyalist kelimesini ekleyerek, *Türkiye İşçi ve Çiftçi Sosyalist Partisi* (TİÇSP) olarak, 20 Eylül 1919'da yeniden örgütlenmişlerdir. Namık İsmail, kısa bir süre partinin başkanlığını üstlenmiştir (Arat, 2016, s. 19). Genel Sekreter Dr. Şefik Hüsnü Değmer, partinin tek ressam üyesi olan Namık İsmail hakkında şunları söylemiştir:

Namık İsmail genç bir ressamdı ve Beşiktaş'taki atelyesini bir toplantı salonu haline getirmişti. Haftada bir sosyalist dostları burada toplantı yapıyorlardı. O sırada bu toplantıya katılanlar 30 – 40 kişi kadardı (Arat, 2016, s. 19).

Bu zaman zarfında, Anadolu'yu da Kuvayi Milliye ruhu sarmış, İtilaf Devletleri tarafından işgal edilen topraklarda müthiş bir halk direnişi başlatılmıştır. Emperyalizme karşı verilen mücadele, bir bakıma her iki ülkedeki direnişin de ortak noktası olarak görülmüştür. Kansu'ya göre, bu dönemde Namık İsmail, "hem Almanya'daki Spartakistler'den hem de Kuva-yı Milliye'cilerden olağanüstü etkilenmekte ve derin bir heyecan duymaktadır." (Kansu, 2013, parag.25). Ayrıca, Birinci Dünya Savaşı sonrası, Almanya'da olduğu gibi, Osmanlı'da da sosyalist düşüncelerin etkinlik kazanmaya başlaması dikkat çekmiştir. Bu dönemde, Osmanlı basınında da Almanya'daki devrim ve Spartakistlerle ilgili haberler yakından izlenmiştir (Arat, 2016, s. 17).

Namık İsmail, *Kurtuluş Dergisi*'nin 20 Eylül 1919 tarihli ilk sayısında *Sosyalizm ve Sanat* başlıklı bir yazı kaleme almıştır (Gökdoğan, 2012, s. 82-84). Bu yazı, Namık İsmail'in Almanya yıllarında tesiri altında kaldığı sosyalist düşüncenin, sanat görüşünü de şekillendirdiği göstermiştir.

Görüyoruz ki sanat, doğrudan doğruya mensup olduğu devrin ruhunu özetliyor. Aynı umumi nazarla içinde yaşadığımız devre bakacak olursak Fransız İhtilali'yle harekete gelen devri ve o devrile beraber bize dahi sanatkarların geldiği on dokuzuncu yüzyıldan sonraki sanat kapıları darlaştıran sanat kuraklığının amillerini araştırıp bulmak zor değildir: En büyük eserleri yaratan ruhun inancı yerine bugün artık yaşama kavgaları ve onların verdiği zenginlik hırsları geçiyor. İdealleri için ölümlere kadar giden, doğru bildikleri şey için katakombalarda ihtilaller hazırlayan gençler, şimdi bankalarda katip oluyor. Üzerinde yüksek ve ulvi bir duygu esmeyen ihtiyar medeniyet, ağır ve fena bir hava içinde gittikçe bunuyor. Zihnin ve sanatın üzerine çöken kalbsiz, ulviyetsiz bir maddiyetçilik, bir (merkantilizm) düşünceleri boğuyor. Bugünün endüstri ve ticaret biçimine dökülmüş sanatı, artık mimarları betonarme evler yapmaya, heykeltraşları o evlerin cephelerini süslemeye, müzisyenleri bar ve operet havaları tertibine, ressamı abajur ve kumaş örnekleri resmetmeğe zorluyor. Bu makina ve fabrika asrı bizi sanat asırlarından uzaklaştırıyor. Sanatçı ellerin ürünleri olan çinilerle örttüğümüz duvarlarımıza matbu kağıtlar geçiriyoruz. (Gökdoğan, 2012, s. 83; İleri, 1975, s. 87-88).

Namık İsmail, sanatçıyı toplum için yaratan bir işçi olarak görmüş ve sanatçının, yapıtı ile cemiyete fayda sağlaması gerektiğine inanmıştır. Namık İsmail'e göre sanatın canlı bir ruhla yaşaması için, halkla iç içe olması ve toplumun ihtiyacına cevap verecek bir fonksiyona sahip olması gerekmiştir. Söyleşi ve makalelerinde bunun önemine değinmiştir:

Eskiden sanat, bilhassa resim, cemiyetin bir talebine, bir ihtiyacına cevap veren, fonksiyonu olan bir şeydi: Mesela mabedin bir parçasını süslerdi. Bir duvarı örterdi. Resim bir lüzum için yapılırdı... Ve bir tabloya değil, sabit bir yere, bir hizmet görmek için tersim edilirdi. 17.inci asırda tablo resmi çıktı. Artık resim bir duvarı örtmek, bir mabedi süslemek, lüzumlu bir iş yapmak için tersim

edilmiyordu. İşte sanat her şeyden tecrid edilerek başlıbaşına yapıldığı günden itibaren ölmeye başladı. Resim duvardan, kubbeden, binadan ayrıldığı gün dalından kopan yaprak gibi kurumaya başladı. Halbuki; cemiyetin faydalı sanata, yani bir binayı süslemek, bir binaya faydalı olmak için yapılan sanata, her zaman ihtiyacı vardır. Bu yüzden resim tablo şeklinde duvardan, kubbeden ve alel umum binadan ayrılınca onun yerine, duvar, kubbe, tavan ve bina tezyini ve tatbiki sanatlar inkişaf etmeye başladı. Demek ki cemiyet sanatın bir yere iltisakını istiyor (Günay, 1937, s. 17).

Namık İsmail farklı mecralarda dile getirdiği bu görüşlerini, (Paris'ten ikinci dönüşünde) atandığı resim tedrisatı teftiş müfettişliği ve Akademi Müdürlüğü (Feridun, 1935, s. 9; Naci, 1979, s. 28; Naci, 1981, s. 22) esnasında bakanlığa sunduğu rapor ve kanun önerileriyle faaliyete geçirmek istemiştir. Millî Eğitim Bakanlığı'na sunduğu raporda, Namık İsmail, vapurlara ve inşa edilecek yeni binalara sanat eserlerinin konulmasını, milli sergi afişleri, sinema, tiyatro ilanları bayramlardaki zafer takları gibi halkın zevkine tesir edecek sanatsal işlerin, Almanya'daki gibi müsabakalarla sanatçılara tahsis edilmesini önermiştir. Bu şekilde hem sanatçının işleyeceğini hem de estetik zevkin daha geniş bir kitleye yayılacağını düşünmüştür (Günay, 1937, s. 33-37). Namık İsmail'e göre:

Sanatkarı tatmin eden kazanç değildir, muhitin rağbeti ve sanatkarın çalışmasını temin etmesidir. Muhitin alakasıdır. Cemiyet sanatkarın lüzumunu hissetsin, sanatkar cemiyete faydalı olsun, sanatın bir faydası dokunsun. Ve sanatkar çalışsın. İşte en büyük mesele burada. Kazançta değil. Hükümet sanatkara yardım ediyor. Mesela Ankara Resim sergisindeki birçok eserler satılıyor. Sanatkarlara paralar veriliyor. Fakat bu nihayet bir iane şeklinde yardımdır. Asıl mesele paradan ziyade sanatkarın çalışmasını temin etmektir. Ben kendi hesabıma şu duvar kadar sipariş versinler çalışayım, on para kazanmayayım! Fakat işleyeyim. Sanatkarı himaye politikası, sanatkara para vermekten ziyade, sanatkarı çalıştırmak şeklinde olmalıdır.” (Günay, 1937, s. 16).

Almanya yıllarında kazandığı sosyalist bakış açısı ile şekillenen sanat görüşü, Güzel Sanatlar Akademisi Müdüriyeti döneminde, Akademi içindeki icraatlarıyla da kendisini göstermiştir. Söylemlerinde, sanatın işlevi olması gerektiğini savunan sanatçı, Akademi'ye marangozhane, dökümhane, çinicilik ve fresk atölyeleri kazandırmış, ayrıca Dekoratif Sanatlar Bölümünü yeniden düzenlemiştir (Rona, 1992, s. 32). Namık İsmail'in sanatın işlevselliğine dair görüşleri, bazı açılardan Arts and Crafts Hareketi'nin politik-ideolojik bakış açısıyla örtüşen, kimi ortak benzerlikler taşımıştır. Aynı şekilde, Namık İsmail'in sanat görüşünde yer edinen bu etkinin izlerini, pek çok ekspresyonistin başta savunduğu fakat sonradan estetikçiliği nedeniyle saldırdığı Alman Jugendstili (Jelavich, 2011, s.36) 'nde de bulmak mümkündür. Almanya'da (ve Avusturya'da) öne çıkan bir diğer çağdaş sanat hareketi olan Jugendstil, modern tasarım ve el sanatlarında devrim yaratarak, bu ikisinin

birlikteliğini popüler bir mecra haline getirmiştir. Halka sevdirmiştir. “İngiltere'deki Sanat ve El Sanatları Hareketi'nden kaynaklanan ve Fransa ve Belçika'daki Art Nouveau'nun Almanya'daki karşılığı olan Jugendstil, adını 1896'da Münih'te kurulan Jugend (Gençlik) dergisinden almıştır” (Backs-Malony, 1994, s. 11). Bazı ekspresyonist sanatçıların da kökenleri belli bir dönem için Jugendstil ile ilişkili olmuştur. Oskar Kokoschka, 1906'dan 1908'e kadar, Viyana'nın tanınmış Jugendstil tasarım stüdyosu Wiener Werkstätte için çalışmış ve *Rüyalanan Oğlanlar* (The Dreaming Boys) isimli çocuk kitabını, sipariş üzerine burada hazırlamıştır. Her ne kadar, sanatçı, çalışmanın ana hatlarında Werkstätte'nin süslemeci üslubuna sadık kalsa da kitabın müstehcen içeriği ve dışavurumcu bir şiire eşlik eden garip figürleri nedeniyle çocuklara hitap etmeyen, huzur bozucu bir çalışma olarak nitelendirilmiştir (Figura, 2011, s. 18).

Namık İsmail'in söyleşi ve makalelerinde öne çıkan sosyalist söylemleri, sanatsal üslubuna yansımamıştır. Diğer taraftan, Namık İsmail'in daha gerçekçi bir üslupla resmettiği ve gerek konuları gerekse anlatım tarzı itibarıyla halkçı bir söylem oluşturan- *Harman, Köylü Aile ve Atatürk Çiftçiler Arasında* gibi yapıtları ise; Cumhuriyet devrimlerini, toplumu ve emeği yücelten, yöresel yaşam tarzını, tarımı ve kalkınmayı görselleştiren resimleri arasında yer almıştır.

Kurtuluş Dergisi, 1920'de İngilizlerin İstanbul'u işgali sonrasında, sansür nedeniyle yasaklanmıştır (Arat, 2016, s.25). Öğretmenlik yapan Namık İsmail, derginin kapatılması üzerine, istifa ederek İtalya'ya gitmiş ve sanatını geliştirmeye devam etmiştir (Feridun, 1935, s. 8-9).

Namık İsmail'in Almanya'da olduğu dönemde, sanat ortamında savaşın siyasi, ekonomik ve toplumsal etkileri hissedilmeye devam etmiştir. Savaş döneminde ve sonrasında, Almanya'daki ekonomik kriz ve ambargo gibi olumsuz koşullardan etkilenen sanat piyasası neredeyse bir yok oluşa sürüklenmiştir. 1919'un ortalarına dek süren deniz ablukası yüzünden, savaş bittikten sonra dahi malzeme bulma sıkıntısı yaşanmıştır. Pamuklu ve keten kanvasa erişimin zorlaşması sonucunda, tuval resmi için olanaklar sınırlı bir hale gelmiştir. Böylece, giderek daha fazla sanatçı, kağıt üzerinde çalışmaya başlamıştır (Figura, 2011, s. 28). Ekspresyonistler için zaten önemli bir mecra olan baskiresim, bu yokluk dönemlerinde, hem kolay tedarik edilebilen bir malzeme olması hem de sanat piyasasındaki sirkülasyonu sayesinde, sanat üretimi açısından kurtarıcı bir mecra haline gelmiştir. Ne var ki; aynı süreçte, sanat da yaşanan travmaların etkisiyle hem kendisini ve hem de uygarlığı reddeden,

nihilist bir bakış açısıyla kuşatılmaya başlanmıştır (Öndin, 2009, s. 87). Önce Zürih'te, ardından Berlin'de okunan Dada Manifestosu ile Berlin'de de Dadaist bir çekirdek grup oluşturulmuştur (Jelavich, 2011, s. 47). Savaşa muhalif tavırları sebebiyle bir araya gelen bu uluslararası sanatçı grubu, başta ekspresyonizm gibi marjinal buldukları sanatsal hareketleri benimsese de çok geçmeden, tüm güncel eğilimlere karşı çıkmıştır. Ekspresyonist ressamlardan, George Grosz ve Otto Dix de bir süre için, Dada'nın etkisi altına giren sanatçılar arasında yer almıştır. (Jelavich, 2011, s. 47) Ancak aynı dönemde Berlin'de bulunan Namık İsmail'in sanatında bu etkiye rastlanmamıştır. Giray, bu durumu şöyle yorumlamıştır:

Almanya'da olduğu yıllarda, sanat ortamında Dada hareketi etkindir. Ancak, yüzyılın başlarında Berlin'de Secession'un öncülüğünü yapan Alman izlenimcilerinden Lovis Corinth ve Max Liebermann'ın atölyesinde çalışmak Namık İsmail'in gelişimine yön verecektir. Bu bağlamda, Namık İsmail adı geçen sanatçıların ekspresyonist renk skalasının cesur ve fauve renklerle kurduğu armonilerin değerlerini özümser (Giray, 2020, s. 218).



Resim 3.14 Namık İsmail, *Beylerbeyi*, 1923, Mukavva üzerine Yağlıboya, 46x58 cm. Kaynak: Alif Art Müzayede, (16 Mayıs 2009), <https://www.invaluable.com/auction-lot/namik-ismail-1890-1935-beylerbeyi-oil-on-254-c-10a1aeb7f9>, Erişim Tarihi: 1 Şubat 2021.

Çalışmalarında, ışık, renk, hacim ve hareket değerlerine önem veren (Giray, 2007, s. 164) sanatçının *Beylerbeyi* isimli çalışması, izlenimcilik ve ekspresyonizmin sentezine yönelen özgün yapıtlarından birisidir. Parlak ve çığ renk uygulamalarının egemen olduğu kompozisyonda, turuncu-mavi ve sarı-mor gibi karşıt tonların yansımalarının da hissedildiği ifadeci bir yaklaşım gözlemlenmiştir. Işığın ve gölgelerin, anti-natüralist ve abartılı biçimdeki kullanımı, resme yaşamsal bir dinamizm kazandırmıştır. Tansuğ'a göre, Namık İsmail:

Fransız izlenimciliğinin temel ilkelerini benimsemesine karşın, saf bir izlenimci olmamış, özellikle teknik açısından Alman izlenimcilerinin etkisi altında kalmıştır. Bazı peyzajlarında gerçek ve saf bir izlenimciliği yansıtmış, uyumlu maviler, yeşiller, sarılar ve yumuşak kahverengiler kullanarak, hafif fırça darbeleri ile tuvali renklendirmiş, bazı peyzajlarında ise kalın fırça darbeleri ile parlak ve bilinçli renk karşıtlarını kullanarak, Alman İzlenimciliğinden kaynaklanan bir dışavurumculuk yaratmıştır (Tansuğ, 1986, s. 129).



Resim 3.15 Namık İsmail, *Mehtapta Cami/Mehtap*, 1925, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100x90 cm¹², Ankara Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu. Kaynak: Giray, K. (2020) *Ankara Resim ve Heykel Müzesi Başyapıtlar* (Cilt 1). s.219. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü; Başkan, S. (1994) *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti*. s.80. Ankara: Çardaş.

¹² Seyfi Başkan'ın *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti* isimli kitabında, eserin ölçüleri 84.5 x 100 cm olarak belirtilmiştir. (bkz. Başkan, 1994, s. 80).

Namık İsmail, *Mehtapta Cami/Mehtap*, isimli eserinde, kompozisyonun tümüne yayılan mavi renk ile melankolik bir gece atmosferi yaratmıştır. Resimde, dikey, keskin ve düzensiz karaltılar halindeki ağaçlar, gecenin dinginliği bozan, dinamizm yüklü öğeler olmuştur.

Arkadan yansıyan büyük bir gölge, sanki ön planda sırtı izleyiciye dönük olan baykuşa aitmişçesine gibi bir algı yaratarak, ekspresyonizmde gölgelerin abartılı kullanımına gönderme yapmıştır. Ekspresyonist sinema ve tiyatrodaki da sıkça kullanılan derin gölgeler, yüksek açılar ve ışık-gölge oyununu çağrıştıran kurgulanmış ışık etkisi, bu yapıtta da detaylı bir titizlikle ele alınmıştır.

Yaşam, ölüm ve yalnızlık duygularıyla metaforik bağ kuran gece teması, Namık İsmail'in resimlerinde sıklıkla işlediği bir konu olmuştur. Namık İsmail'in ekspresyonist ve sembolist öğelerle yarattığı gece konulu bu resimde, yalnızlık ve ölüm temasını çağrıştıran semboller kullanılmıştır. Örneğin, ekspresyonizmde çoğu sanatçının iskelet metaforu ile aktardığı ölüm temasındaki ifadeci anlatımı, Namık İsmail gecenin ve baykuşun sessiz bilgeliğiyle ve melankolisiyle çözümlenmiştir. Kandillerin cılız aydınlığı ve derin gölgeler, gecenin ıssızlığını vurgularken, çoğunlukla mezarlıklarda görülen ve bu sebeple ölümü çağrıştıran serviler, gecenin tanığı olarak kompozisyonun bütününe yayılmıştır.

Giray'a göre, yapıtta “gecenin sessizliği, yalnızlığı ve ölüm temasının ağır atmosferi, Namık İsmail'in sembollerle temsil edilen romantik ekspresyonlarını” (Giray, 2020, s. 220) belirlemiştir. Namık İsmail'i anlatımcı bir ressam olarak tanımlayan Nurullah Berk ise; bu yapıttaki melankolik ruhu şöyle izah etmiştir: “tipik bir İstanbul mahallesinin bu gece görüntüsü mavimsi gri ve beyazların sessiz senfonisini kurar. Üslup bakımından değil de tutumu bakımından az da olsa bir duyguyu dile getirmeyi severdi” (Berk, 1980, s.5).



Resim 3.16 Namık İsmail, *Mehtapta Yalılar*, Mukavva Üzerine Yağlıboya, 49.5x74.5 cm, Ankara Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu. Kaynak: Giray, K. (2020) *Ankara Resim ve Heykel Müzesi Başyapıtlar* (Cilt 1). s.217. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü.

Namık İsmail'in, *Mehtapta Yalılar* adlı eseri, Ankara Resim ve Heykel Müzesi kataloğunda, sanatçının “empresyonist kuramları ekspresif yorumlarla resimlediği” (Giray, 2020, s. 217) romantik yapıtlarından birisi olarak yorumlanmıştır. Sanatçı, mehtaplı bir gecede, suya yansıyan ışık kırılımlarını -empresyonist anlayışta olduğu gibi- dingin parlıtlar yayan ışıklı renk armonileriyle vurgulamıştır. Suya dikine yansıyan ışık kırılımlarını oluşturan yeşil, pembe, gri, turuncu ve kahvenin tonları, tuval yüzeyine yatay bir akışta yansıyan soğuk buz mavisi ile çarpıcı bir ekspresyon oluşturmuştur. Resmin sağ bölümünde, en uçta yer alan binanın yana yatık betimlenişindeki biçim bozmacı tavır, ekspresyonist bir yaklaşım sergilemiştir.

Arka planı saran ağaçlar, ekspresif görünümle tuvali kaplarken, oluşturdukları koyu leke dağılımlarıyla, bu etkiyi güçlendirmektedir.... Bu nitelikler Namık İsmail'in resimlerinde empresyonist kuramlarla bir araya getirdiği daha ekspresif estetik duyarlıkların karakteristik olduğunu belirler (Giray, 2020, s. 217-218).

Namık İsmail'in sanat anlayışında senteze ulaşan bu özgün yorumları, sanatçının İstanbul, Fransa, İtalya ve Almanya'da edindiği estetik formasyonun ve kişisel gözlemlerinin bir sentezi olarak ortaya çıkmıştır. Sanatçının Paris'te bulunduğu 1922-1926 yılları arasında (Giray, 2020, s. 223), empresyonistlerden esinlenerek

Luxembourg Bahçeleri'nde ve diğer Paris parklarında gerçekleştirdiği açık hava peyzajlarında olduğu gibi kimi zaman doğrudan empresyonist etkiler kimi zaman da ekspresif fırça vuruşlarıyla belirginleştirilen ifadeci formlar gözlemlenmiştir. Nitekim sanat tarihçilerince de Namık İsmail'in "yapıtlarında, izlenimci, dışavurumcu, klasik etkileri konunun gereklerine göre" kullandığı (Yaman, 2012, s. 190) vurgulanmıştır.

Gürtuna'ya göre "çok sağlam bir tekniğe sahip olan Namık İsmail, her tablosuna göre üslubunu ve tekniğini değiştirmekten hiçbir döneminde çekinmemiştir" (Gürtuna, t.y., parag.31). Almanya sonrasında, Namık İsmail'in sanatında ekspresyonizmin etkileri dikkat çekse de sanatçının aynı yıl içinde ürettiği farklı tarzdaki yapıtları, onun tek bir eğilime bağlı kalmadığını göstermiştir. Bu sebeple, Hikmet Onat, sanatçıyı "daima usul [usül] değiştiren ve her ekolde eser yapan yüksek bir san'atkar" (Günay, 1937, s. 14) olarak nitelendirmiştir.

Sanat tarihçileri Namık İsmail'in hocası Lovis Corinth'i de -değişken stili nedeniyle- belli bir kategoriye koymakta zorlanmışlardır. Nurullah Berk, Namık İsmail'i "*virtuosite* denilen ustaca ve çalak fırça oyunlarını seven, Corinth ve Liebermann gibi Alman ressamlarının tesiri altında kalan değişik ve istikrarsız" bir mizaca sahip olmakla eleştirse de (Berk, 1943, s. 30) Namık İsmail'in, 17 Nisan 1935 tarihinde 7Gün dergisinden Hikmet Feridun'la yaptığı söyleşi, sanatçının sürekli değişen üslubunu veya belirli bir üsluba bağlı kalmamasını, anlaşılır kılmıştır: "Yeni, eski, bence sanat hangi şekli alırsa alsın kıymeti kendisindedir, şeklinde değildir." (Feridun, 1935, s. 9; Günay, 1937, s. 18).

Seyfi Başkan'a göre de Namık İsmail, "Aslında izlenimcilerle beraber hareket etmiş olmasına rağmen teknik ve artistik yenilikler peşinde olmuş, değişik çalışmalar yapmıştır." (Başkan, 1994, s. 79). Nitekim, Namık İsmail, kendi kuşağında yaygın bir eğilim olan, izlenimciliğin renkçi etkilerini, diğerleri gibi gün ışığı altında aramak yerine, gecenin atmosferinde yakalamış ve ifadeci bir duyarlılıkla yansıtmıştır. Bu yaklaşım, onun 14 kuşağı ressamları içindeki ayırt edici üslubunu ortaya koymuştur. Gece resimleri, Namık İsmail'in sanatında ekspresif yönü açığa çıkaran ve rengin duygusal karşıtlıklarına vurgu yapan anlatımlarla öne çıkmıştır. Nurullah Berk'e göre "geceyi sevmiş olan bu ressam, Boğaz'ın eski yalılarını, mezarlık ve köşklerini ay ışığı altında resmetmekten zevk almıştır" (Berk, 1943, s. 31).



Resim 3.17 Namık İsmail, Haydarpaşa'dan, 1928 (eski yazı ile imzalı), Mukavva Üzerine Yağlıboya, 41x34cm. Kaynak: Alif Art Müzayede, (13 Aralık 2009, LOT 311),<https://www.invaluable.com/auction-lot/namik-ismail-1886-1935-from-haydarpasa-oil-on-311-c-bea2c67008>, Erişim Tarihi: 1 Şubat 2021.

Haydarpaşa'dan isimli çalışmada, su yüzeyinde görülen dairesel turuncu ışık akisleri ile turkuaz tonlarının oluşturduğu renk karşıtlığı, benzer şekilde, gece lambasından yayılan dairesel turuncu ışık ve gökyüzünün turkuaz mavisinde tekrarlanmıştır. Sanatçı, ekspresyonizmde sakinliği vurgulayan dairesel oluşumların ve mavi tonlarının bilincinde olduğunu göstermiştir. Yelkenli ve rıhtımdan bakan figürün melankolik yalnızlığı, ekspresyonist renk duyarlılığı ile ifadeci bir görsellik kazanmıştır. Giray'a göre:

Güçlü ve parlak ışıklar, parlak ve vurucu renkler ve yoruma ağırlık veren resimleme yetisi Namık İsmail'in resimlerini diğer sanatçılardan farklı kılar. Bu özellikleri ile Namık İsmail, Meşrutiyet ressamlarının arasında çok farklı arayışları ve çok ayrımlı düşünce yapısı olan bir ressam olarak karşımıza çıkar (Giray, 2020, s. 231).



Resim 3.18 Namık İsmail, *Büyük Valide Han*, 1930, Duralit Üzerine Yağlıboya, 31x24 cm, Akbank Koleksiyonu. Kaynak: Gören, A.K. (1998) *50. Yılında Akbank Resim Koleksiyonu*, s. 75, İstanbul: Akbank.

Aynı şekilde, *Büyük Valide Han* isimli yapıtında da mavi, turuncu ve sarı rengin çarpıcı karşıtlığından doğan kontrastlar, seri ve asabi fırça vuruşlarıyla uygulanarak, resme ekspresyonist bir yaklaşım kazandırmıştır. Farklı yönlerde izleyen kalın fırça vuruşları, çok hızlı uygulanmış, üstün körü ve kaba saba bir yaklaşım izlemiştir. Kompozisyonda, yüzleri betimlenmemiş olan figürler de yine seri fırça darbeleri ile detaylardan arınmış, yalın bir üslupla ele alınmıştır. Başkan'a göre, Namık İsmail'in "yoğun renk lekeleriyle ve kalın fırça vuruşlarıyla boyadığı resimleri onun özgün yanını ortaya koyar" (Başkan, 1994, s. 79). Sokaklarda ve kalabalıkta çalışmayı sevdiğini ifade eden Namık İsmail'in bu tutumu, Alman ekspresyonistlerinin çalışma tarzı ile benzeşmiştir.

Çalışmamdaki yegâne hususiyet şudur: Çok süratli çalışırım, bütün enerjimi birden sarf ederim ve eserimi azami derecede kısa bir zamanda bitirmek isterim. Sonra çok yorulurum. 2 saat resim yaptıktan sonra iki gün uyumamış kadar yorgunluk hissederim (Feridun, 1935, s. 8; Günay, 1937, s. 15).

Namık İsmail'in bu ifadesi, eserlerindeki ekspresyonist üslup eğiliminde kendisini göstermiştir.



Resim 3.19 Namık İsmail, *Cami*, Mukavva Üzerine Yağlıboya, 41x32 cm, Halil İbrahim İper Koleksiyonu. Kaynak: Giray, K. (2007) *Türk Resim Sanatının Bir Asırlık Öyküsü*. s.164. İstanbul: Rezan Has Müzesi.

Namık İsmail, *Cami* isimli yapıtında, mimariyi çarpıcı kılan hacim ve gölgelendirmeleri renk değerleri ve deformasyonla vermiştir. Ayrıntıdan kaçınan, hızlı ve deformatif fırça vuruşları ile mimari yapının durağan kütesine belirgin bir hareket kazandırmıştır. Kompozisyonu ortadan ikiye bölen minare, dimdik duruşuyla, resmin diğer öğelerindeki deformasyonu görünür kılmış ve resimdeki hareket hissini arttırmıştır. Bu yaklaşım, ilk bakışta resimde aceleci ve baştan savma bir intiba uyandırmasına karşın, yapının kudretli duruşunu ve mimari özelliklerini çarpıcı bir görsellikle vurgulamış, durağanlığı yok etmiştir. Tuvalin bütününe kaplayan Cami’de, Namık İsmail, her zaman severek kullandığı sarının farklı tonlarını uygulamıştır. Bununla birlikte, resmin ön planını oluşturan toprak zeminde ve de arka plandaki yarım kubbelerde su yeşili ile kiremit rengine çalan kırmızının karşıtlıklarından faydalanmıştır. Üst üste binen kubbelerin ve gökyüzünün rengi, kompozisyonu saran sarının, sıcak ve soğuk tonlarına yaşamsal bir tazelik katmıştır. Mimariye görkemli görünümünü veren ana kubbenin gökyüzü ile birleştiği yerde, bulut hissi veren beyaz bir kontur uygulanmıştır. Bu şekilde, yapının anıtsal formu öne çıkarılmıştır.



Resim 3.20 Namık İsmail, *Ağaç*, 26.5x18.8cm, Bülent Barım Koleksiyonu. Kaynak: Rona, Z. (1992) *Namık İsmail*. s.31. İstanbul: Yapı Kredi.

3.3.1.2 Ali Avni Çelebi (1904-1993)

Ali Avni Çelebi, modern Türk resminin önde gelen temsilcileri arasında anılmıştır. Sanayi-i Nefise'deki öğrencilik yıllarının ardından, sanat eğitimlerine Almanya'da (1923-1927) devam eden Ali Çelebi ve Zeki Kocamemi'nin, yurda dönüşlerinde sergiledikleri çalışmalar, kimi sanat tarihçilerine göre, Türk resminde modernizmin başlangıcı olarak kabul edilmiştir (Arseven, 1979, s.1; Giray, 2008, s.24). Buna karşın, her iki sanatçının da Almanya'da uzun yıllar içinde edindikleri sentezler, Türk sanat çevresinde bir anda kabul görmemiş, yakaladıkları ilgiyle beraber eleştiri ve tepkilere de neden olmuştur. Ali Çelebi, yapıtlarının yarattığı etkiyi şu sözlerle tanımlamıştır:

Aykırı görüldüm ben. Haşın, sert ve fazlaca eleştiriler geliyordu. Resmimi beğenmiyorlardı. O dönemin izlenimcileri güzelliği cisimde değil de pudrada arıyorlardı. Biz resmin pudrasını, allığını kaldırıp cismin vasıflarını verdiğimiz için yadırganıyorduk. Biz maddeyi çalışıyorduk. Onlar ışığı. Onların çalışmalarında madde yoktu.” (60 Yıllık Sanatçı Ali Avni Çelebi'nin Hala Atölyesi Yok, 1984, s. 4).

Türk Devleti'nin, Avrupa'da bulunan öğrencilere yaptığı çağrı üzerine, 6 Haziran 1927'de yurda kesin dönüş yapan Ali Avni Çelebi, Temmuz-Ağustos 1927'de düzenlenen on birinci Galatasaray Sergisi'ne, Münih'te Hofmann atölyesinde yaptığı *Vitrin* (1926) ve *Natürmort* (1926) gibi yağlıboya çalışmalarını katılmıştır. Ali Çelebi'nin sağlığında, sanatçı hakkında yüksek lisans tezi hazırlamış olan Gönül

Gültekin, bu çalışmaları, Türk resim sanatında “konstrüksiyona (çatkiya) dayalı ilk kübist ve dışavurumcu anlayıştaki yapıtlar” olarak nitelendirmiştir (Gültekin, 1984, s. 12-14).



Resim 3.21 Ali Avni Çelebi, *Vitrin*, Münih-1926, Tuval Üzerine Yağlıboya, 92x76 cm, Aykut Kazancıgil Koleksiyonu. Kaynak: Gültekin, G. (1984). *Ali Çelebi*. s.65. Ankara: Türk Tarih Kurumu.

Sanatçının 11. Galatasaray Sergisi'nde (1927) yer alan *Vitrin* (1926) isimli yapıtı, Alman ekspresyonist ressamların, şehir yaşamında bireyi konu alan çalışmaları ile benzer bir yaklaşım içinde ele alınmıştır. Şehir insanının temkinli mesafesi ve yalnızlığı, ifadeden arınmış, yüzü olmayan figürlerle yansıtılmıştır. Yapıt, bu vurgusuyla, şehir hayatının değil, şehirde olmanın duygusunu dışavurmuştur. Bu açıdan *Vitrin*, Türk resim sanatında, kent ve kentlilik kavramını farklı bir bakış açısından ele alan ve izleyiciyi şaşırtan bir eser olarak dikkat çekmiştir. Bireyin

hissiyatına yönelen bu yapıt, Türk izleyicisini, ilk kez bir mekanla değil, mekânda olmanın duygusuyla yüz yüze getirmiştir.

Resimde, detaylardan arındırılmış bir yalınlık gözlemlenmektedir. Yapıt, yalın ifadesine karşın, dinamik bir görsellik taşımaktadır. Anlatımdaki bu dinamizm, zıt yönlerde devinen akışkan çizgiler ve güçlü renk kontrastları ile sağlanmıştır. Sanatçı, durağan bir vitrin kesiti üzerinden, şehrin hızla akıp giden temposunu yansıtmıştır. Bu hissiyatı, kalabalıkları resme dahil etmeden, dolaysız bir anlatımla aktarmayı başarmıştır. Renkler ve figürler aracılığıyla yakalanan ekspresyonist (ifadeci) anlatım öğeleri, izleyiciyi duygusal ve duygusal olarak resme dahil etmiştir. Vitrin mankeninin mübalağalı biçimde uzatılmış boynu ve çehresi olmayan figürün aşırı uzunluktaki yüzü, resimde figüratif ekspresyonu vurgulamıştır. Böylesi bir renk kullanımı ve biçim bozular Türk resminde o güne dek görülmemiş uygulamalar olarak tanımlanmıştır.

Ali Çelebi'nin *Vitrin*'i, Alman ekspresyonizminin öncü sanatçılarından Auguste Macke'nin, 1912-1914 yılları arasında yaptığı vitrin serileri ile biçimsel ve konusal bir benzerlik göstermiştir. Almanya'da ekspresyonist eğilimlerin görüldüğü yıllarda, sanayileşmenin, kent insanını baskılayan psikolojik uzantıları, sanatçıların yapıtlarına girmiştir. Avrupa'da birey, endüstri devrimi ve sanayileşmenin ağır etkilerini yaşarken, bir tarım toplumu olan Türkiye'de farklı dinamikler izlenmiştir. Dolayısıyla, Avrupa'dan farklı bir devinim içinde olan Türk toplumunun, kozmopolit kent yaşamına, Macke'nin hissettiği bakış açısından bakabilmesi güçtür. Ancak, iki savaş arasındaki dönemi Almanya'da geçiren Ali Avni Çelebi'nin, benzer bir tesir altında kalmış olması mümkündür. Nitekim, Ali Avni Çelebi, kendisiyle yapılan bir röportajda, sanatına tesir eden ekspresyonist bağlamı şu sözlerle doğrulamıştır:

Evet. Alman ve Fransız dışavurumculuğu arasında hissi olarak bir fark vardır. Fransızınki daha yumuşak, Almanınki ise daha serttir. Ben talebelik devrimi Almanya'da geçirdim. Tabii ki, oranın armonisinin, ahenginin tesiri altında kaldım. Ve o terbiye ile resim yaptım. O izler bende vardır. Kabil-i inkâr değil.” (Ünver, 1989, s. 4).



Resim 3.22 Ali Avni Çelebi, *Uçurtma Uçuranlar*, Münih-1926, ölçüler bilinmiyor, Tuval Üzerine Yağlıboya. Kaynak: Gültekin, G. (1984). *Ali Çelebi*. s.25. Ankara: Türk Tarih Kurumu.

Sanatçının, Münih’te yaptığı *Uçurtma Uçuranlar* (1926) isimli yapıtında da bu tesir görülmüştür. Ayrıca, eserin yalın anlatım üslubu ve figürlerin ele alınışında, Afrika sanatından etkiler izlenmiştir. Bu tarz etkileşimler, Avrupa’da, yüzyıl başından itibaren giderek artan bir ilgiyle, ekspresyonizm, fovizm ve kübizm gibi akademizme karşı gelen tüm avangart sanat anlayışlarının şekillenmesinde etkili olmuştur. İlkel kültürlerin yaratılarında öne çıkan yalın ve dolaysız anlatım biçimleri ile abartılı ifade ve proporsiyonlar, batı sanatında çağdaş ve cesur fikirlere ilham vermiştir. Bu bağlamda, Avrupa’da (farklı akımlarla) gelişen modernizm (olgusu), batı-dışı ilkel toplulukların sanatından ve yaşam kültüründen etkiler taşımıştır.

Ali Çelebi’nin *Uçurtma Uçuranlar* (1926) yapıtında izlenen bir diğer etki de “gerçekliği birebir taklitten vazgeçen Kübizm” (Öndin, 2009, s. 34) olmuştur. Arka planda ayakta duran figür, köşeli, geometrik bir yapı içinde ele alınmıştır. Bununla birlikte, Ali Çelebi’nin Almanya döneminde yaptığı desen çalışmalarında daha yoğun bir biçimde izlenen kübist etkiler, *Uçurtma Uçuranlar* (1926) isimli yağlıboya

çalışmasında, yumuşatılmış bir anlayışla sunulmuştur. Gültekin'in ifadesi bu görüşü desteklemiştir:

Desen anlayışında, çağının birçok sanatçısı gibi Ali Çelebi de Kübizm'den etkilenmiştir. Kübizmin geometrik ve inşacı yanını benimseyerek, desenlerinde uygulamıştır.... Fakat desen çalışmaları (1926-27'deki desenlerinin) dışındaki tablolarında, kübist anlayıştaki sert kesim geometri yumuşatılarak işlenmiştir (Gültekin, 1984, s.37,34).

Dolayısıyla, Ali Çelebi de Alman ekspresyonistleri ve çağının sonraki sanatçıları gibi kübizmden etkilenmiştir. Bu etki özellikle *Erkek Portresi* (1926), *Nü* (1926) ve *Oturan Kadın* (1927) gibi Almanya dönemi desen çalışmalarında daha baskın bir biçimde kendisini göstermiştir. Sanatçı, Güzel Sanatlar Birliği'nin 1927'de düzenlediği, dördüncü Ankara sergisine, Münih'te yaptığı bu çalışmalarla katılmıştır (Gültekin, 1984, s. 12-14,37). Elif Naci, 2500'e yakın ziyaretçinin geldiği bu sergide, Çelebi'nin yapıtlarının topladığı ilgiyi şöyle aktarmıştır:

Bu sergide iki genç ressam ayrıca nazarı dikkati celp etmişti. Ali ve Zeki Almanya'da çalışmış bu gençler. Tarzı ifadesiyle diğer resimlerden derhal ayrılıveren bu iki gencin eserleri "kübik" damgasını taşıyorlardı. Türkiye'de teşhir edilen ilk kübik resimler bunlardır (Naci, 1933, s.19,20).

Nurullah Berk ve Kaya Özsezgin ise füzenle yapılan bu desen çalışmalarının inşacı karakterine vurgu yapmıştır:

Genel olarak füzen denilen kömür kalemlerle yapılmış olan bu desenler, Ali Çelebi'nin etüdünde görüldüğü gibi, resimlenen konuyu geniş planlar, kunt, yontulmamış, ayrıntısız biçimlerle göstermek amacını güdüyorlardı. Bu teknik, Kübizmden esinlenmiş olmakla beraber, dağıtıcı değil, toplayıcı, inşacı karakterdeydi (Berk ve Özsezgin, 1983, s.47,48).

Buna karşılık, aynı sergide *İspanyol Kadını* ve iki peyzajıyla yer alan Namık İsmail, *Meş'aleciler Mecmuası*'nda yayınlanan bir yazısında, Çelebi ve Kocamemi'nin yapıtlarının temsil ettiği türden eğilimlerin artık Picasso tarafından dahi terk edilmiş, geçici hevesler olarak nitelendirmiştir:

Yeni ve orijinal olmak kaygusile dahi, sanatkâr, mecnun ve modacıdan mürekkep olan bu cuşan ve huruşan kafiye artık sükünet gelmeğe başlamıştır. Hatta bu hareketin alemdarı olan (Picasso) bile kübist ve Dadaist tarzlardan geçtikten sonra şimdi klasikten daha eski olan akademik resim yapmaktadır (Naci, 1933, s.19-20).

Bilindiği üzere, Ali Çelebi, "1923'te Hans Hofmann'ın Atölyesi'ne girdiği zaman, kübist anlayışı etüt etmeye başlamış ve desen üzerinde çalışmalarını yoğunlaştırmıştır" (Gültekin, 1984, s. 33). Bununla birlikte, sanat yaşamı boyunca, tek bir eğilime bağlı kalmamış; yapıtın hissiyatına göre, ekspresyonist, kübist ve konstrüktivist anlayış arasında, dengeli bir sentez arayışına yönelmiştir. Almanya'da edindiği teknik ve kuramsal bilgiler ışığında, kendi resim dilini yaratmıştır. Gültekin'in görüşleri bu savı doğrulamıştır:

Ali Avni, Kübizm (nesneleri geometrik olarak parçalayıp yeniden kuran bir atki-konstruksiyon sanatı) ve Konstrüktivizm (uzay içinde zıt madde ve yalın geometrik biçimleri tasarıma dayalı olarak ve dinamik bir yapı içinde bir araya getiren sanat anlayışı) sanat anlayışları ile birlikte Alman Dışavurumculuğunun da (Alm. Expressionismus, i dünyanın ifadecisi olmuş bir sanat akımı) etkisinde kaldı. Hofmann atölyesinde, onun prensiplerini kısa sürede  z msemişti. alışmalarında, biçim ve çizgi araştırmalarını özümsemiş, rengin salt duyarlılığa bağlı kullanımını, kendi kişiselliği ile yorumlamıştır (Gültekin, 1984, s. 11).

Ali elebi'nin sanat anlayışının oluşmasında Almanya'da Hofmann Atölyesi'nde aldığı eğitimin etkileri görülmüştür. Ali Çelebi: "Hoffman'la buluşmam sanat anlayışına yeni bir görüş ve Türk resim sanatına yeni bir anlayış getirmemize büyük etken olmuştur" (Çelebi, 1980, s. 4) ifadesini kullanmıştır. Dolayısıyla, Ali Avni elebi'nin sanat anlayışının dayandığı temel ilkeler özellikle 1922'den sonra Almanya'daki eğitiminin etkisiyle oluşmuştur.

Bununla birlikte, Ali elebi, resme olan tutkusu nedeniyle, 1918 yılında henüz 14 yaşında iken (Giray, 2008, s. 17; Gültekin, 1984, s. 6), kendi deyişiyle "o günlerin koşullarına göre küçük yaşta Sanayi-i Nefise Mektebi * lisi*'ne" (Çelebi, 1980, s. 4) girmiştir. İlk iki yıl, hazırlık sınıfı mahiyetindeki Hikmet Onat atölyesinde antik heykellerden desen ve orneman çalışmaları yapan elebi, 1920'de allı atölyesine geçtiğinde, modelden desen ve yağlıboya çalışmalarına başlamıştır (Kabacalı, 1990, s. 18). Çelebi, o sıralarda, allı atölyesinden başka atölye olmadığını dile getirmiştir. Bunun yanısıra, öğrencilerin, batıdaki çağdaşları gibi, büyük ustaların orijinal eserlerden etüt yapılabilecekleri bir sanat müzesi de mevcut değildir. Tüm bunlarla beraber, elebi'nin eğitim döneminin, İstanbul'un işgal altında olduğu, milli mücadele yıllarına rastlaması, okulun sürekli yer değiştirmesine ve eğitimin çoğu zaman atölye vasıflarına uygun olmayan mekanlarda sürdürülmesine neden olmuştur. Bu koşullar altında, öğrencilerin sanat anlayışlarını  zg n bir bieme kavuşturacak üslupsal ayrımlara ulaşmaları, büyük ölçüde, Avrupa konkurunu kazanmalarıyla mümkün olabilmiştir. Nitekim, o dönemde, " ğrencilerin sanat gelişimlerini ve yeterliliklerini kanıtlamaları" nın, bir başka deyişe mezuniyet şartının, Avrupa konkurunu kazanmaya tabi tutulması (Giray, 2008, s. 16-17; Gültekin, 1984, s. 7), geç ressam adaylarının sanatsal gelişiminde, Avrupa eğitimine yüklenen önemin altını çizmiştir. Çelebi de 22 Mayıs 1922'de, "kendi olanaklarını zorlayarak" gittiği Münih'te, orada bulunan Sabiha Bozcalı'nın yardımı ile Heinemann'ın atölyesine girmiştir (Gültekin, 1984, s. 8).

“1922 yılında kendi imkanlarımla Almanya’da Münih ve Berlin Akademilerinde bir süre çalışmamı sürdürdüm. İzlediğim hocaların sanat anlayışları bana ters düştüğünden Hans Hofmann atölyesinde çalışmaya başladım” (Çelebi, 1980, s. 4), diyen Ali Avni Çelebi; sırasıyla, Heinemann Atölyesi, Münih Güzel Sanatlar Akademisi Gröber Atölyesi, Hans Hoffmann Atölyesi ve Berlin Güzel Sanatlar Akademisi’ni tecrübe ettikten sonra, devlet bursu ile Hoffmann Atölyesi’ne geri dönmüştür (Ergüven, 1980, s.17; Giray, 2008, s.20-21; Girgin, 1987, s. 4; Gültekin, 1984, s.8; Kabacalı, 1990, s.18). Nurullah Berk, o dönemde Hoffman’ın “hoca olarak büyük ünü” olduğunu belirtmiştir (Berk, 1978, s.46). Ali Avni Çelebi de ayrılıp tekrar geri döndüğü- Hofmann Atölyesi’nin eğitim anlayışı için yıllar sonra şu ifadeleri kullanmıştır: “Onu haksız olarak çok yadırgadım, çünkü anlayamadım. Ben müptediydim, o ise almış yürümüştü.” (Girgin, 1987, s. 4).

Çelebi’nin bu tespiti, hocası Hofmann’ın dönemin sanatçıları ile kurduğu yakın ilişkilerde de kendisini göstermiştir. Hofmann, 1908 ve 1909 yıllarında, Berlin Sezasyonu sergilerine katılmıştır. Bu grup sergileri, dönemin ekspresyonist sanatçılarına da yer vermiştir. 1910 yılında ise, Kokoschka ile birlikte *Hofmann—Kokoschka*, 25 June – 10 July 1910 isimli bir sergi açmıştır (Hans Hofmann, t.y.a, parag 5). Kokoschka, o yıllarda deforme edilmiş, çarpıtılmış, absürt figürleriyle, döneminin ekspresyonistleri üzerinde derin bir etki yaratmıştır. Daha geriye gidilecek olursa, Hoffmann’ın, 1902-1904 yılları arasında yarı zamanlı olarak, Wassily Kandinsky ve Alexei Jawlensky’nin de hocası olan Anton Azbe ’den ders almış olması, Çelebi’nin sanatına da yansıyan ekspresyonist eğilimlerin temelini ortaya koymuştur. Hofmann’ın, o yıllarda, Kandinsky ile kişisel bir tanışıklığı olmasa da ilerleyen yıllarda Gabriele Münter¹³ ile kurulan yakın dostluk, aralarında dolaylı bir bağ oluşmasını sağlamıştır. Kendisi de ekspresyonist bir ressam olan Gabriele Münter, 1924’te Hofmann’dan, Kandinsky’nin 23 eserini saklamasını istemiştir (Hans Hofmann, t.y.b, parag.5). Hocalar arasında kurulan bu ilişki, Ali Avni Çelebi’nin o dönemde, Kandinsky’nin eserleri ve onların dayandığı temel felsefe hakkında bilgi sahibi olduğu kanısını ortaya koymuştur. Bu durum, Çelebi’nin resim ve müzik arasında kurduğu bağın temelini de aynı zamanda, Kandinsky’den gelen avangart etkiyle ilişkilendirme olasılığını öne çıkarmıştır. Nitekim Ali Avni Çelebi, bir röportajında “resmin müzikle çok büyük alakası var. Müzikteki armoniyi resimde de

¹³ Kandinsky’nin kız arkadaşı

buluyoruz.” (60 Yıllık Sanatçı Ali Avni Çelebi'nin Hala Atölyesi Yok, 1984, s. 4) derken; bir başka söyleşinde “İnanır mısınız tek nota bilmem, ama resim sayesinde kendimi hep müziğin yanında hissetmişimdir” (Ergüven, 1982, s. 30) ifadesini kullanmıştır.

Görüldüğü üzere, Hofmann'ın dönemin öncü eğilimlerine açık tavrı, Çelebi'nin sanat üslubunda etkili olmuş; Çelebi'nin, ekspresyonizmden aldığı etkiler, boşluk, yapısallık gibi kavramlar üzerinde temellendirilmiştir. Ali Avni Çelebi'nin Hoffmann atölyesinde ekspresyonizme dair temel ilkeler kazanması rastlantısal bir süreç olmamıştır. Nitekim, Hoffmann ilerleyen dönemde Amerika'da soyut ekspresyonizmi başlatırken, Çelebi'nin de hocasından aldığı etkilerle Türkiye'de modernini başlatmış olduğu, pek çok farklı kaynakta dile getirilmiştir:

Hofmann Soyut Ekspresyonist hareketin öncüsü olarak Amerika'da yeni bir dönem yaratır. Ali Çelebi de Türkiye'de ekspresyonist kompozisyonlarla yeni bir çığır açar ve Türk resminde modernizmi başlatır (Giray, 2008, s. 24). Modern resmin İstanbul'a girişi, Münih'te Hans Hofmann'un özel akademisinde resim tahsil eden Zeki Kocamemi ve Ali Çelebi'nin İstanbul'a dönerek Galatasaray Lisesi salonlarında eserlerini sergilemeleri ile başlar (Arseven, 1979, s. 1).

Ali Çelebi de bu ortak görüşü, aşağıdaki ifadelerle desteklemiştir:

Hoffman'la buluşmam sanat anlayışıma yeni bir görüş ve Türk resim sanatına yeni bir anlayış getirmemize büyük etken olmuştur (Çelebi, 1980, s. 4).

Ali Çelebi ve Zeki Kocamemi'nin 11. Galatasaray Sergisi'nde (1927) yarattığı şaşkınlık devam ederken, o esnada Avrupa'da bulunan diğer öğrenci grubu da (1928) burslarını tamamlayarak yurda mecburi dönüş yapmıştır. Bu genç kuşak ressam, akademide On Dört Kuşağı'nın öğrencisi oldukları dönemde, *Yeni Resim Cemiyeti* altında bir araya gelmişler, ancak, birlik üyelerinin resim eğitimi için birer birer Avrupa'ya gönderilmesiyle, faaliyetleri tek bir sergi ile sınırlı kalmıştır (Berk ve Gezer, 1973, s. 41; Berk ve Özsezgin, 1983, s. 43; Naci, 1933, s. 8,9). Eğitimlerinin ardından, yurda döndüklerinde ise hocaları olan On Dört Kuşağı, sanat ortamındaki etkin konumlarını sürdürmektedir. Güzel Sanatlar Birliği'nde nüfuzlu kalabalık oluşturan bu üst kuşağın, İstanbul ve Ankara'da her yıl düzenledikleri sergiler dışında, resim satma olanağı pek yoktur ve sanatçının görünürlük kazanabileceği farklı bir ortam da mevcut değildir. Bu mücadeleci ortam içinde, genç kuşak sanatçıların, hocaları karşısındaki dezavantajlı konumunu, Elif Naci şu sözlerle dile getirmiştir:

Üstatlar, o zaman hükümet ile ressamlar arasındaki münasebetin ön safında buldukları için sergiye tahsis olunan paraları kendi diledikleri şekilde taksim ediyorlardı. Galatasaray sergilerinde eskilere yeni kuvvet ve hayat veren

gençliği, mesaisine devam edebilecek kadar yani boya ve toval parası tedarikini imkan dahiline sokabilecek kadar olsun düşünmüyorlardı. Biz benizleri uçuk sanayii nefise çocukları gıdalarımızdan arttırıp aldığımız boyalarla çalışıyorduk (Naci, 1933, s. 9).

Fakat ne yazık ki o zaman katalogda ‘efendi’ kaydı ile damgalanan bu gençliğin resimlerini serginin iltizamen en karanlık köşelerine yerleştirirlerdi. Burada bizden evvelkilerini gençliğe suikast yapmış olmakla itham etmiyorum. Sade bir hakikati tarihin kulağına fısıldıyorum o kadar (Naci, 1933, s. 11).

Bu durum, genç sanatçıları bir kez daha, yeni bir oluşum etrafında örgütlenmeye teşvik etmiştir. Sanat anlayışlarını özgürce ve geri plana itilmeden¹⁴ sergilemek amacıyla 15 Nisan 1928’de, Ankara Etnografya Müzesi’nde, *Birinci Genç Ressamlar Sergisi*’ni düzenlemiş, ardından da 15 Temmuz 1929 tarihinde Müstakil Ressam ve Heykeltraşlar Birliği’ni kurmuşlardır (Berk ve Özsezgin, 1983, s. 45; Gültekin, 1984, s. 15; Naci, 1933, s. 21). Dönemin ressamlarından Elif Naci, Müstakillere ilişkin görüşlerini “Bu neslin açtığı sergiler Galatasaray sergilerine benzememekle beraber garpta resim sanatının yeni cereyanlarından Türk muhitine bazı haberler veriyordu.” şeklinde dile getirmiştir (Naci, 1933, s. 21). Nurullah Bek ise: “Yalnız Paris’ten değil, Almanya’nın sanat şehri Münih’ten 1928’de dönen gençler *Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği* adı altında toplanmışlardı” (Berk ve Gezer, 1973, s. 42) diyerek, grup içindeki Hofmann öğretisinden kaynaklanan ekspresyonist eğilimleri de vurgulamak istemiştir.

Dolayısıyla Ali Çelebi’nin de içinde olduğu bu sanatçı birliği, tek bir ekole bağlı olmayıp, farklı anlayıştaki sanatçıları bir araya getirmiştir. Nitekim, Vatan Gazetesi’nin, 1928 Mayıs tarihli haberinde, Müstakillerin açtığı sergi, “realist, ekspresyonist, natüralist ve biraz da kübistleri bir arada toplayan serbest bir sanat kürsüsüne” benzetilirken, Ali Avni Çelebi Alman ekspresyonizminin bir temsilcisi olarak tanımlanmıştır (Berk ve Gezer, 1973, s.42; Gültekin, 1984, s.15). Nurullah Berk bu nitelendirmeyi yapan yazarın görüşünü şu sözlerle desteklemiştir:

Gazetenin belirttiği gibi, Müstakil Ressam ve Heykeltraşlar Birliği’nin Ankara’daki bu ilk sergisi toplu bir görüşe, bir estetiğe yönelişten çok, çeşitli eğilimleri derleyen serbest bir sanat kürsüsü niteliğindedi...Müstakil Ressam ve Heykeltraşlar Birliği’nde eğilimler çeşitli, çoğu zaman da birbirine aykırı bulunuyordu. Bu eğilimlerin başlıcalarını Realizm, Ekspresyonizm, biraz da Kübizm olarak nitelendiren yazar haksız değildi...Hale Asaf ve Muhittin Sebati bir çeşit romantizme yönelirken, Refik Fazıl Epikman Kübizmi hatırlatıyor, Ali Avni Çelebi, Ahmet Zeki Kocamemi Alman Ekspresyonizm’inin iki ilginç temsilcisi olarak sergide önemli bir yer tutuyorlardı. Türkiye’de modern resmin kurucuları arasında Ali Avni Çelebi ve Zeki Kocamemi’yi ön çizgide görmemiz

¹⁴ Elif Naci, genç ressamların yapıtlarının sergilerde arka plana atıldığı, görülmeyen ölü alanlara asıldığını dile getirmiştir (Naci, 1933, s. 11).

gerekir. Müstakil sanatçıların Ankara ve İstanbul'da açtıkları sergilerle sonraki sanat gösterilerindeki en ilginç resimler bu iki ressamın imzasını değerlendiriyordu (Berk ve Gezer, 1973, s.43; Berk ve Özsezgin, 1983, s. 46).

Bu oluşumdaki genç sanatçılar, hocaları olan On Dört Kuşağı'nın akademik empresyonizminin karşısına farklı modernist sentezlerle çıkmışlardır. Böylece bundan önce, empresyonist anlayış etkisindeki Türk sanat ortamında, fovizm, kübizm, ekspresyonizm gibi farklı sanat akımlarının etkisinde gelişen kişisel ifade tarzları izlenmeye başlanmıştır.

Müstakiller, Ankara Etnografya Müzesi'ndeki *Birinci Genç Ressamlar Sergisi*'nin ardından ikinci sergilerini Ekim 1928'de Cağaloğlu'ndaki Türk Ocağı binasında gerçekleştirmiştir (Berk ve Gezer, 1973, s. 42; Berk ve Özsezgin, 1983, s. 45). Ali Avni Çelebi, her iki sergiye de *Maskeli Balo* (1928) isimli yapıtıyla katılmıştır (Berk ve Özsezgin, 1983, s. 45-46; Gültekin, 1984, s. 15).



Resim 3.23 Ali Avni Çelebi, *Maskeli Balo*, 1928, Tuval Üzerine Yağlıboya, 139x187 cm, MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu. Kaynak: Gültekin, G. (1984). *Ali Çelebi*. s.72-73. Ankara: Türk Tarih Kurumu; Özsezgin, K. (1996). *Mimar Sinan Üniversitesi İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu*. s.80. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat.

Maskeli Balo (1928), konu ve üslup bakımından, bu sergilerdeki en dikkat uyandıran eser olarak nitelendirilmiştir:

...resim sergisini gezenler, o dönem için yepyeni bir görüş ve teknikle meydana getirilmiş büyük bir kompozisyonu biraz da hayretle seyrediyorlardı. Sergiyi Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği açmıştı ve gösterilen yapıtın adı *Maskeli Balo* idi (Berk, 1978, s. 45).

1928 Türk Ocağı sergisini gezenlerin dikkatini çeken tablo Ali Çelebi'nin *Maskeli Balo*'suydu. Münih'teki çalışmaları sırasında yaptığı bu büyük resimle Ali Çelebi, Türk sanatını kökünden sarsacak canlı bir görüş, bir teknik getiriyordu. Hiçbir ressamımız o yıla kadar böyle bir konuyu ele alıp canlandırmamıştı (Berk ve Gezer, 1973, s. 43; Berk ve Özsezgin, 1983, s. 46).

Konu seçiminin, izleyici üzerinde yarattığı büyük şaşkınlık, genel anlamda balo resimlerinin ölçülü ve klasik zarafetine alışkın olan izleyicinin, bu resimle birlikte, metropol yaşamı içindeki dejenere bir eğlence ortamına tanıklık etmesinden kaynaklanmıştır. Resim, bir kostüm partisinde dans eden, birbiriyle sosyalleşen insanları konu edinmiştir. Figürler farklı kostümler içinde betimlenirken, mekânın sütunlarına etnik kabile maskeleri asılmıştır. Resimdeki kimi kışkırtıcı ve cüretkâr sahneler, metropol yaşantısı içindeki yozlaşmış eğlence anlayışına bir bakış sunarak, yüzeysel ilişkiler ağına dikkat çekmiştir. Çelebi, bu yapıt ile ilgili gerçekleştirilen bir söyleşisinde, bunun “Almanya Münih'te Faşinglerden edindiği izlenimler üzerine kurduğu bir kompozisyon” olduğunu dile getirmiş ve mekân konusunda da Almanya'da popüler olan Jazz Band salonlarından esinlendiğini ifade etmiştir (Giray, 2008, s. 63).

Nurullah Berk, Ali Çelebi'nin *Maskeli Balo*' sunu “çizgi istifi, figürlerin dinamizmi, kâh olgun, kâh sert renklerin uyumu bakımından, Türk resminde açılan yeni bir çığırın habercisi” olarak tanımlamış (Berk, 1981, s.74) ve “yapıt icra ediş bakımından Alman ekspresyonistlerinin biçimleri abartan, acımsı renklerin uyumunu arayan bir teknik özelliği belirtiyordu” demiştir (Berk, 1978, s.45). Adnan Turani ise; Çelebi'nin sanatında “renkçi, figüratif bir konstrüktivizm” (Turani, 1984, s. XXVIII) bulmuştur.

Ali Avni Çelebi'nin Hofmann Atölyesi'nden kazandığı tüm bu etkiler, *Maskeli Balo* isimli yapıtında kendisini göstermiştir. Arka planda, mekânı boydan boya kaplayan bir tuval resmi, kompozisyonda yeşil bir fon oluşturacak şekilde yerleştirilmiştir. Yeşilin, arka planda kurduğu, bu fon hakimiyeti, zemindeki kırmızı renk ile kontrast oluşturarak, resme çarpıcı bir dinamizm kazandırmıştır. Sanatçı bu şekilde, rengin anlatım gücünü öne çıkarmıştır. Çelebi, bir röportajında, bu görüşü doğrulamıştır:

Bizim özelliğimiz kontrast renkleri kullanmaktır. Mavi ile yeşil de kontrast renklerdir. Empresyonist ressam sıcak renklerin bütün tonlarını kullanır. Biz ise

kontrast renkleri kullanarak, tezatlarla beraber resmin armonisini monotonluktan kurtarıyoruz...Ressam şık ve güzel görünecek renklerin yanı sıra tezatları da vermeli (60 Yıllık Sanatçı Ali Avni Çelebi'nin Hala Atölyesi Yok, 1984, s. 4).

Maskeli Balo, biçimsel etkiler dışında, içsel yalnızlığa odaklanan konu seçimiyle de ekspresyonizmle öznel bir bağ kurmuştur. Anlatımdaki nüanslar, kalabalıklar içindeki yalnızlığı öne çıkarmıştır. Kentli insanın yalnızlığı ve bu yalnızlığı sarmalayan metropollerdeki ışıltılı eğlence hayatı gerek dinamik atmosferi gerekse içinde barındırdığı duygusal tezatlıklar bağlamında, Alman ekspresyonistlerinin konu seçkisi içinde yer almıştır. Ali Çelebi'nin *Maskeli Balo* 'su da tematik olarak insan psikolojisinin dramatik tezatlıklarını dışa vuran yönüyle Alman ekspresyonistlerin çalışmalarıyla benzer bir konusal ve kurgusal etki üzerine kurulmuştur.

Tuvalin üzerindeki kadın figürü, mekânın merkezindeki konumu ile, gözlemleyen ama katılmayanı (n yalnızlığını) çağrıştırmıştır. Bu duygu, resmin genel hissiyatıyla uyum içindedir. Figürler, birlikte eğlenen bir topluluk gibi değildir. Ön planda kayıtsızca bağdaş kurup, kart oynayan figür, ortamdaki tümüyle soyutlanmıştır. Kostüm ve maskeler, yalnızlık ve yabancılaşma duygusunu arttırmıştır. Mekânda hem coşkulu bir kalabalık hem de hüznü bir yalnızlık ve mesafe duygusu hissettirilmiştir. Resmin ön ve arka planı, fiziksel ve duygusal olarak birbirinden bağımsız iki ayrı mekân hissi yaratmıştır.

Orta planda -biri şık balo elbiseleri diğer ikisi ise uzak doğu kostümleri içinde- üç çift betimlenmiştir. Bu çiftlerden, fraklı, silindir şapkalı figür ile partnerinin ritmik hareketleri, ortamdaki dinamik müziği hissettirmiştir. Çiftin elegant tarzı, transparan elbisenin sergilediği bayağı çıplaklıkla dağılmıştır. Buradaki çıplaklık imgesi Çallı Kuşağı'nın nüelerinden oldukça farklı bir biçimde ele alınmıştır.

Resmin radikal sahneleri, izleyiciyi, mahrem bir anın gözetleyeni olarak resme dahil etmiştir. Sağ ön planda, bir pasifik yerlisini andıran siyah erkek, kucağına uzanan beyaz kadının göğsünü tutmuştur. Oldukça kışkırtıcı bir sahne olmasına karşın, bu çiftin çıplaklığı, dans eden şeffaf elbiseli kadının çıplaklığı kadar teşhircilik içermemiştir. Aksine, primitif kültürlerle özdeşleşen, ilkel ve saf bir etki taşımıştır. Bu noktada, Çelebi'nin figüre yaklaşımı, uygar toplumun edep anlayışı ile bağdaşmış olan çıplaklıktan ayırt edici bir tutum içinde ele alınmıştır. Siyah adamın kucağındaki beyaz kadın, iki farklı medeniyetin çıplaklık kavramlarını karşı karşıya getirirken, primitif kültürün ve medeni toplumun birbirinden ayrışan, hatta hiç benzeşmeyen kültürel normlarını çarpıştırmıştır. Bu bağlamda, resimdeki maske de -tıpkı çıplaklık kavramı

gibi- hem primitif kültürün ritüel imgesi hem de yozlaşmış insanın saklanma imgesi olarak karşımıza çıkmıştır.

Sağ ön plandaki çıplak siyahi figür, Gauguin'in medeniyetten uzak Palau Adalarında resmettiği yerliler gibi şehvetten arınmış, yalın ve saf bir çıplaklık sergilemiştir. Diğer figür ise medeni toplumda tabu haline gelen, metalaştırılmış bir çıplaklığı simgelemiştir. Tıpkı, resimdeki maske imgeleri gibi, (medeni) insanın yüzeysel olarak örtülmüş tarafını temsil etmiştir. Nitekim, Ali Çelebi'ye göre:

İnsan vücudu tabiatın en olgun göstergesi, yansımasıdır. Tabiata ait bütün özellikleri kendisinde toplamaktadır. İnsan vücudu utanılası bir anlam taşımaktan uzaktır. Asıl utanılası duygular yüzde yer alır. Bütün ihtiraslar, kinleri nefretler, arzular ve sevgiler yüzde okunur. Yüz kapanınca vücut saf ve temiz bir tabiat parçasıdır (Gürel, 1992, s. 13).

Konuyla kurulan bu öznel bağın izleri Ali Çelebi'nin kişisel yaşamından da beslenmiştir. Sanatçının, Birinci Dünya Savaşı ve Kurtuluş Savaşı mücadelelerine denk gelen çocukluk ve ilk gençlik yılları, sanatçının yaşamında iz bırakacak iki acı kayba tanık olmuştur. 1915 ve 1917 yıllarında iki ağabeyi de farklı cephelerde şehit düşmüştür (Ergüven, 1980, s. 17; Giray, 2008, s. 16). Ali Çelebi çocukluğunun harp yıllarını ve onun getirdiği yoksulluk dönemlerini şöyle aktarmıştır:

Harp orta kuşağı ortadan kaldırmıştı. Sokakta çocuklar ve bir de ihtiyarlar vardı. Orta nesil tek, tük. Bizim nesil çok yoksulluk gördü. Mısır koçanlarıyla beslenmeye çalıştık. Onun için kavruktur harp çocukları. Benim gibi. İdare lambasıyla bir şeyler yapmaya çalışırdık. O da gaz bulursak (Sokul, 1992, s. 12) 1918'de henüz 14 yaşındayken, Sanayi-i Nefise Mektebi'ne girmiş ancak okul dönemi de İstanbul'un işgal altında olduğu milli mücadele yıllarına rastlamıştır. Bu koşullar altında okul, birçok kez yer değiştirmiş, çoğu zaman da atölye vasıflarına uygun olmayan mekanlarda eğitim verilmiştir (Giray, 2008, s. 17, 20; Gültekin, 1984, s. 6).

Toplumca içinden geçilen zorluklar ve resme karşı var olan önyargılar, dönemin koşullarında genç bir ressamın sanat kariyeri için sınırlı bir gelişim ortamı sunmuştur. Birtakım iyi niyetli girişimlere rağmen, ülkedeki sanatsal gelişim kısıtlı bir çerçevede ilerleyebilmiştir. Aynı dönemde, Almanya'da "enflasyonun alabildiğine azdığını, Türkiye'den gönderilecek pek az bir parayla geçinilebileceğini" (Kabacalı, 1990, s. 18) öğrenen Ali Çelebi, 1922'de, bireysel olanaklarını zorlayarak Münih'e gitmiş (İslimyeli, 1973, s. 16) ve sanat anlayışını şekillendiren kübist, ekspresyonist ve inşacı etkilerle bu yıllarda tanışmıştır. Almanya döneminde oldukça sık atölye değiştirmesini "hocaları ile olan uyuşmazlığa, olanaksızlıklara ve yabancı ülkede bir Osmanlı gencinin bunalımlarına" bağlayan Çelebi: "Almanya'ya yerleşinceye kadar epeyce

sıkıntı çektim. Lisanım yoktu. Yabancı bir ülke. 18 yaşında çocuktum.” (Sokul, 1992, s. 12) ifadesini kullanmıştır.

Resim sanatını “lüks bir zanaat” olarak nitelendiren Ali Avni Çelebi’nin, yabancı bir ülkede yaşadığı ekonomik sıkıntılara rağmen, atölye seçiminde gösterdiği titizlik, sanatsal arayışında yöneldiği kararlı tavrı göstermiştir. Almanya’da parasızlık içinde kıt kanaat geçindiği günler, sanatçının çalışma şevkini kırmamıştır:

Ziraat öğrencileri bir kitap alırlardı, paralarıyla idare ederlerdi. Benim gibi resim öğrencilerinin parası yetişmezdi. Boya para, fırça para, kağıtla çalışmıyoruz ki sonra. Üzerinde çalıştığımız, üzerimizdeki kumaş gibi pahalı...Bir ekmek yer, yine resim yapardım (Antmen, 1991, s. 7).

Bu yıllarda Almanya ekonomik, sosyal ve siyasi açıdan sıkıntılı dönemlerden geçmiştir. Ali Çelebi’nin, dönemin zor koşullarını, hiç tanımadığı bir kültürde, bir Osmanlı genci olarak tecrübe etmesi, zorlayıcı ve yalnızlaştırıcı bir sürece işaret etmiştir. Bununla birlikte, Çelebi’nin yaşamındaki daha zorlu bir adaptasyon süreci, “1927’de bursun karşılığı olan zorunlu hizmet nedeniyle” (Gürel, 1992, s. 13), Almanya’dan yurda dönüşünde gerçekleşmiştir:

Hoffmann’la çalışıyordum Almanya’da. Devletten o sıra geri dönmem konusunda emir aldım. Hoffmann’dan müsaadesini istedim. ‘Yanımda kal’ dedi. ‘Aman imkânı yok devletten burs aldım, geri dönmezsem halim harap olur’ dedim. Döndüm; beni Konya Kız Muallim Mektebi’ne verdiler. Daha sonra istifa ederek ayrıldım.”(Girgin, 1987, s. 4).

1927’de devletin çağrısı üzerine yurda dönen Ali Çelebi, Konya Kız Öğretmen Okulu’na atanmış (Çelebi, 1980, s. 4) ancak, profesyonel ve kültürel anlamda uyum sağlayamamıştır. Sanatçı, kendisini duygusal ve mesleki olarak yalnızlaştıran bu süreci şöyle aktarmıştır:

Çocuklara pek faydam olmadı. Yüksek matematik tahsili yapmış bir matematikçiyi düşünün. Götürüyorsunuz onu, ilk mektebe koyuyorsunuz; beş kere iki kaç ederi öğretiyor. Bunun gibi bir şey...Kısacası, baktım ki kayboluyorum, çalışmıyorum, istifa ettim. Uzun zaman ortada kaldım (Kabacalı, 1990, s. 18).

Hiçbir zaman aklımdan geçmezdi öğretmen olacağım...Bekledim. Devletin vereceği tarihi amaçlı resimler olsun, onları tespit edelim, yaşatalım istiyordum. Beni kız muallim mektebine tayin ettiler. Düşünün, siz yüksek matematik okumuşsunuz ve bu konuda Avrupa’da doktora yapmışsınız, dönüşte bir ilk okula aritmetik dersi vermek üzere görevlendirilmişsiniz. Aynı şey bu. Sonuçta ne ben çocuklara uyabildim ne onlar beni anladı, istifa ettim (Gürel, 1992, s. 13).

Türkiye’de, bu dönemde, Avrupa’dakine benzer bir sanat piyasası var olmadığından, öğretmenlik mesleği, ressamların sanatlarını sürdürme çabalarında önemli bir destek olarak görülse de Ali Çelebi gibi akademi dışına tayini çıkan ressamların, sanatsal ve mesleki gelişimlerine engel de teşkil etmiştir. Gültekin, Ali

Çelebi ve Zeki Kocamemi'nin kadro yokluğu bahanesi ile akademide görevlendirilmemelerinin arkasındaki gerekçeyi, onların yenilikçi sanat anlayışlarının, akademi hocalarınıninkiyle uyuşmamasına bağlamıştır. Kendilerinden bir yıl sonra, 1928'de Avrupa'dan dönen meslektaşlarının¹⁵ akademi kadrosuna alınmaları bu savı desteklemiştir (Gültekin, 1980, s. 14; Gültekin, 1984, s. 14-15). Mevcut durumdan kaynaklanan bir başka izlenim, İş Bankası Koleksiyon kataloğunda şu ifadelerle yer almıştır:

Ali Avni Çelebi'nin yapıtlarını anlayamamanın verdiği korkular ve tepkilerle izlenmekte, ancak Çelebi kararlı bir şekilde sanatını sürdürmektedir. Hemen yanı başında bulunan ve birlikte Hoffman Okulu'nu paylaştığı Zeki Kocamemi ile Türk resim sanatının dev adımlarla ilerlemesine katkıda bulunmaktadır. Türkiye'de öğretim görenler bir yana, Paris öğretilerinden dönenler bile tedirgindir bu ilerlemenin hızından (Giray, 1998, s. 280).

Sanat ortamındaki bu yalnızlaşma süreci ve Ali Çelebi'nin resim etkinliklerini sürdürmek istediği İstanbul'da öğretmenlik için kadro bulamaması sanatçıyı farklı bir arayışa yönlendirmiştir. Ali Çelebi, bu dönemi "1930 yılında tekrar Almanya'ya gittim ve Hans Hoffman'ın yanında yardımcısı olarak çalıştım" (Çelebi, 1980, s. 4) ifadesiyle özetlemiştir. Gültekin'e göre, aslında Ali Çelebi "İstanbul'da arkadaşları ile birlikte sanat çalışmalarını yürütmek ve burada öğretmenlik yapmak" istemiş, "ancak, bu düşüncelerini uygulayamadı"ğından, yeniden Münih'e gitmiştir. Bu süreçte Hofmann, Almanya'nın karışık siyasi ortamından kaçarak Amerika'ya yerleşme hazırlıkları içinde olduğundan, Çelebi onunla bir düzen kuramadan, 1931'de Türkiye'ye geri dönmüştür (Gültekin, 1984, s. 17).

Hoffman Amerika'ya gitmeye hazırlanıyordu o sırada. Benim onunla birlikte gitmem mümkün olamadı. O tarihlerde Amerika'ya yerleşebilmek, çetin formaliteleri gerektirirdi. Hocam bile altı yıllık bir çabadan sonra elde etmişti bu müsaadeyi. (İslimyeli, 1973, s. 16).

Almanya dönüşünde, Güzel Sanatlar Akademisi'nde göreve başlayan (1931) Çelebi, kısa bir süre sonra akademiden ayrılmak zorunda kalmış (Gültekin, 1984, s.17), kendi deyimi ile "tasfiye" edilmiştir. Bu durumu, ekspresyonist görüşün, akademi çevrelerinde yadırganmasına (İslimyeli, 1973, s. 16-17) bağlayan Çelebi şunları söylemiştir: "Yurda döndüğümde Güzel Sanatlar Akademisine asistan oldum, o günlerin Akademi kadrosunda söz sahibi olan hocalarla sanat anlayışı bakımından farklı görüşlerimiz, bu öğretim kurumundan ayrılmama sebep olmuştur." (Çelebi, 1980, s. 4). Yıllar sonra, bunu doğrulayan bir gazete haberinde de Ali Çelebi'nin

¹⁵ Mahmut Cuda, Refik Epikman ve Cevat Dereli kastedilmektedir (bkz. Gültekin, 1984, s.15)

“Akademi Müdürü Namık İsmail’le anlaşmazlığa düşünce görevine” son verildiği (Kabacalı, 1990, s. 18) belirtilmiştir.

Nitekim, Ali Avni Çelebi’nin Almanya’da geçirdiği bu kısa sürede Hofmann öğretisinin tazelandığı ve ekspresyonist fırçasının daha da vurgu kazandığı gözlemlenmiştir. Çelebi’nin, bu döneme ait çalışmalarından olan, *Deniz Kenarında* (1931) isimli yapıtı, renk ve fırça özgürlüğü bakımından, Alman dışavurumculuğu ile Hofmann öğretisini bir araya getiren içsel arayışlarını vurgulamıştır.



Ali Avni Çelebi, "Deniz Kenarında", 1931, tuval üzerine yağlıboya, 40x49,5 cm

Resim 3.24 Ali Avni Çelebi, *Deniz Kenarında*, 1931, Tuval üzerine yağlıboya, 40x49,5 cm, MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu. Kaynak: Gültekin, G. (1984). *Ali Çelebi*. s.71. Ankara: Türk Tarih Kurumu; Giray, K. (2008). *Ali Avni Çelebi*. s.57, İstanbul:Beşiktaş Belediyesi.

Ali Avni Çelebi üzerine hazırlanan bir sergi kataloğunda da bu gözlemi doğrulayan şu ifadelere yer verilmiştir:

Bu resim, Ali Çelebi’nin sanat anlayışı içinde ekspresyonizmin özümsemesinin kanıtı. ... Doğa ve figüratif anlatımda geometrik leke düzeninin ulaştığı başarının Hofmann’ın itme ve çekme kuramının Çelebi tarafından ele alınan uygulamasıdır. ... Geometrinin renkle, rengin lekeyle, lekenin ekspresyonla çözümlendiği bu resim Çelebi’nin sanatını yansıtan önemli bir örnektir (Giray, 2008, s. 56).

Sanatçı, aynı yıl, Müstakil Ressam ve Heykeltıraşlar Birliği'nin Beyoğlu Turkuaz Salonu'nda düzenlenen dördüncü sergisine *Berber* (1931) isimli yapıtı ile katılmıştır (Gültekin, 1984, s. 17).



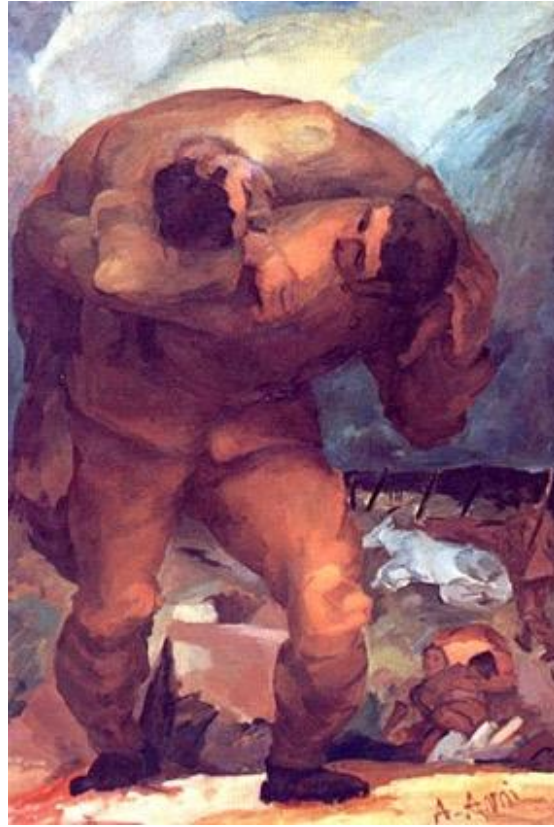
Resim 3.25 Ali Avni Çelebi, *Berber*, 1931, Tuval Üzerine Yağlıboya, 55.5x46 cm, MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu. Kaynak: Giray, K. (2008). *Ali Avni Çelebi*. s.39. İstanbul:Beşiktaş Belediyesi; Özsezgin, K. (1996). *Mimar Sinan Üniversitesi İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu*. s.234. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat.

Resimde, beyaz önlüklü, iki erkek figür betimlenmiştir. Tuvali bütünüyle kaplayan figürler, geniş hacimleriyle, mekânın anlaşılmasını engellemiştir. Ne var ki, ön planda görülen, kesik ve dikey fırça vuruşlarından oluşan boncuklu kapı perdesi, berber dükkanlarında rastlanan geleneksel bir dekor olarak, mekânın kimliğini öne çıkarmıştır.

Resim, yorum gücünü ekspresyonizmin temel anlatım öğelerinden almıştır. Figürlerde, sert kontur çizgileri, biçim bozma, mübalağa ve çarpıtma gibi deformasyonlar uygulanmıştır. Ön plandaki figürün çarpıtılmış yüz hatları ve şakaklarından taşan kaş çizgisi, bilinçli bir deformasyon eylemi olarak öne çıkmıştır.

Resmin tüm öğeleri, dinamik, ritmik ve coşkulu bir bütünlük sergilemiştir. Çabuk çalışılmış izlenimi veren resimdeki hızlı fırça vuruşları, seyredilen anın akışına dikkat çekmiştir. Berberin mübalağalı büyüklükteki elleri, kabaca siyah bir kontürle belirginleştirilen kamburu, yaptığı işe konsantrasyonunu ve seri hareketlerini vurgulamıştır. Çarpıtılmış vücut duruşundaki ifadeci anlatım, sıradaki müşteriyi bekletmemek için el çabukluğuyla işini yapan bir ustanın telaşlı ruh halini yansıtmıştır. Müşterinin beyaz önlüğüne, hızlı ve kesik açılarla düşen saç kırıkları, anın dinamizmini vurgulamıştır.

Sınırlı renk kullanımı ile yalınlaştırılan anlatımda, kahverengi tonun hakimiyeti beyaz renk lekeleriyle dengelenmiştir. Nurullah Berk, resimdeki ifade gücünü tanımlamak için, “Alman Ekspresyonizmi-Anlatımcılığı burada kendini belli eder” (Berk, 1978, s. 47) yorumunda bulunmuştur.



Resim 3.26 Ali Avni Çelebi, *Silah Arkadaşları*, 1932, Tuval Üzerine Yağlıboya, 150x100 cm, MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu. Kaynak: Giray, K. (2008). *Ali Avni Çelebi*. s.89. İstanbul:Beşiktaş Belediyesi; Özsezgin, K. (1996). *Mimar Sinan Üniversitesi İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu*. s.233. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat.

Ali Çelebi'nin *Silah Arkadaşları* isimli yapıtı, “öz ve biçim olarak Türk resminin baş yapıtları” arasında değerlendirilmiştir (Gültekin, 1984, s. 17). Resim, cephedeki iki askerin dayanışmasını konu edinmiştir. Kompozisyonda, hacimsel olarak tuvalin tamamını kaplayan iki asker figürü, kütleli ağırlıkları ve güçlü renk vurgusuyla, izleyen üzerinde çarpıcı bir etki uyandırmıştır. Bu eseri, “Ali Çelebi'nin en anıtsal yapıtlarından biri” olarak nitelendiren Nurullah Berk: “Plastik değer adını verdiğimiz biçim olgunluğu, Ali Çelebi'nin bu yapıtında doruğa varmış. Çallı'nın ona gösteremediği, Münih'e gidince Hans Hoffmann'dan öğrendiği de bu değil mi?” (Berk, 1978, s. 47) demiştir.

Yaralı arkadaşını taşıyan askerin elleri ve vücudu, abartılı bir büyüklükte tasvir edilmiştir. Askerin yere sağlam basan ayakları, sırtındaki yükü vurgularken, bacak kasları yamaçta artan yükün ağırlığını hissettirmek için, mübalağalı bir şekilde genişletilmiştir. Bu bilinçli deformasyon, resme çarpıcı bir ifade kazandırmıştır. Arka planda, ekspresif bir anlatımla eğilmiş çitler, siperde yaşanan sarsıntıyı duyumsatmıştır. Bu bakımdan, imgelerin yalnız görüntüsü değil taşıdığı duygu ve heyecanlar da resimsel olgularla bütünleşmiştir. Askerin ayaklarının altındaki kan öbeği, içinde bulunan sıkıntılı duruma dikkat çekmiştir. Kırmızı renk lekesi, tuvalin farklı bölümlerinde tekrarlanarak, kompozisyonda planlı bir denge oluşturmuştur. Arka planda, cansız bir şekilde yatan at ve siperde kıvrılmış insanlar, savaş alanının trajedisini yansıtmıştır.

Çelebi'nin, duygusal anlatım üslubunda başvurduğu abartılı proporsiyon, deformasyon ve çarpıtma gibi ekspresyonist anlatım öğeleri, resimde sağlam bir kompozisyon kurgusu içinde sunulmuştur. Bir röportajında, “kompozisyon çalışmalarını peyzaj çalışmalarından daha çok sevdiğini” belirten Ali Avni Çelebi şu sözlere yer vermiştir:

Peyzajlar umumiyetle objeye giriyor. Kompozisyonlar tahayyül edilerek yapılıyor. Peyzajlarla kompozisyonları mukayese edersek kompozisyonların yükünün daha ağır olduğunu görürüz. Tasavvur ediniz ki, bir figürün deseni, hareketi, karakteri ve amacı tam karakterize edilecek. Konu ile bağıntısı kurulacak. Tabii ki kompozisyon çalışması daha zor (60 Yıllık Sanatçı Ali Avni Çelebi'nin Hala Atölyesi Yok, 1984, s. 4).

Ali Çelebi, resimde, savaş alanının kurgusal gerçekliğini yansıtmak yerine, izleyicide uyandırmak istediği duyguya odaklanmıştır. Mevzideki yaralı askeri sırtlanan erin, kararlı ve yılmaz çabası, çarpıcı bir hissiyatla yorumlanmış, zorlukları aşmayı sağlayan birlik duygusu, yalın ve güçlü bir anlatımla sunulmuştur. Askerin, silah arkadaşı ile koruduğu göz teması, inancın ve güç birliğinin altını çizmiştir.

Figürlerin tuvali kaplayacak büyüklükte işlenişi, ateş hattından çıkıldığını ve güvenli bir alana geçildiğini vurgulamıştır. Arka planda, çatışma mevziine dönen bir başka askerin varlığı, güven ve bağlılık duygusunu pekiştirmiştir.

Resmin bıraktığı bu yoğun etki, dış dünyanın gerçekçi bir tasvirinden değil, ekspresyonist anlayışta görülen, rengin ve desenin, iç dünyaya sirayet eden abartılı yorumundan kaynaklanmıştır. Nitekim, Nurullah Berk de bu etkiyi, Çelebi'nin Almanya'daki sanatsal formasyonu ile ilişkilendirmiştir:

Ali Çelebi, Hans Hoffman'ın atölyesinde geçirdiği üç yılı aşkın süre içinde ilkin desen çizmesini öğrendi...Ama Ali Çelebi'nin çalıştığı desen, modelin karşısına geçen ressamın fotoğraf çeker gibi titiz kopyacılığını yansıtan “gerçekçi” desen değildi...Çallı İbrahim'in öğrencisi Türk hocadan duymadığını Alman hocadan duyacak, kalemi ve fırçasıyla aramadığını aramaya, aklından geçirmediği sorunlarla ilgilenmeye başlayacaktı. Resim sanatı ne doğanın objektif bir kopyasıydı ne de başıboş bir mizacın çala fırça işlediği bir fantezi alanı (Berk, 1978, s. 46).

Hocalarının akademik izlenimciliğinden farklı olarak, Çelebi'nin resimlerinde, figürlerin ve nesnelerin hacimsel ve duygusal etkilerinin mekân ile ilişkisi irdelenmiş; biçimlerin özünü vurgulayan anlatımlarda, Hofmann atölyesinde öğrenilen modülasyon, boşluk ve yapısallık gibi değerler öne çıkarılmıştır. Berk'e göre:

Genç ressam Münich'teki atölyede canlı cansız nesnelerin dış yapıları kadar iç yapılarını, ağırlıklarını, boşluk içinde kapladıkları yeri, birbirlerine oranla özelliklerini arıyordu. Desen çizmek, çizilen nesnenin mimarisini, yığmsal ağırlığını, karakterini, bir de belki en önemlisi “çizgisel müziğini” değerlendirmek demektir. Böyle bir deseni örtecek olan renklerin cıvıltılı, menevişli, pırıltılı değil, “organik” yani örtükleri nesnenin niteliğini değerlendirmeleri gerekti (Berk, 1978, s. 46).

Ali Çelebi'nin “tabloları genellikle orta ton dereceleri ile işlenmiş ve kuvvetli kontrastlarla anlatım güçlendirilmiştir. Ton derecelerinin, konuya göre ayarlanması, anlatıma yardımcı olmuştur.”. Silah Arkadaşları isimli yapıtta da “benzer renkler, zaman zaman aşırı duygusallığı gizleyecek biçimde kullanılmıştır.” (Gültekin, 1984, s. 41, 44).

Yapıtta, Türk askerinin Kurtuluş Savaşı'ndaki kahramanlığı ve milli birlik duygusu vurgulanmıştır. Bu dönemde, ulusal kimlik kavramı, toplumun her alanında olduğu gibi sanata da yansımış; savaş ve işgal dönemlerinde, örnek bir kurtuluş mücadelesi gösteren ve Atatürk'ün aşıldığı özgüvenle, ilerici bir değişim sürecine giren Türk ulusunun, milli beraberlik duygusunu sanat ile taze tutmak, halkı sanata ve kültüre yakınlaştırmak önemli görülmüştür. Cumhuriyet'in onuncu yıl kutlamaları sebebiyle başlatılan İnkılap Sergileri (1933-1936), o dönemde farklı grup etkinlikleri ile canlanan sanat ortamında devlet destekli bir etkinlik olarak katkı sağlamıştır.

Sergiye katılan ressamalardan, cumhuriyet inkılaplarını anlatan, milli birlik ve beraberlik duygularını pekiştiren resimler yapmaları beklenmiştir. Sergide konuya net bir sınırlandırma getirilirken, resimlerin tarzı ve eğilimi konusunda bir ayırım gözetilmemiştir (Öndin, 2003, s. 224-225; Üstünipek, 2007, s. 46, 47). Bu doğrultuda, Ali Avni Çelebi'nin I. İnkılap Sergisi için hazırladığı (Giray, 2008, s. 88) *Silah Arkadaşları* isimli yapıtı, konuya ifadeci yaklaşımı ile dikkat çekmiştir.

Çelebi'nin sanat yaşamında, figürlü kompozisyon çalışmaları vazgeçilmez bir unsur olmuştur. Bu kompozisyonlarda, insan ögesi ekspresyonist ve inşacı bir üslupla resme katılmıştır. Diğer taraftan, 1938'de Yurt Gezileri kapsamında 2 ay süre ile Malatya'da kalan Çelebi'nin ürettiği çalışmalar, figürsüz manzara resimlerinden oluşmuş ve bu dönemde ürettiği resimlerde farklı bir yaklaşım gözlemlenmiştir. Bu yaklaşım, daha sonra 1942'deki Bilecik Yurt Gezisinde de ürettiği manzara çalışmalarında da tekrarlanmıştır (Giray, 2008, s.179-183; Gültekin, 1984, s. 22).

CHP'nin hayata geçirdiği bir kültür-sanat projesi olan Yurt Gezileri (1938-1943) kapsamında, her yıl memleketin farklı bir köşesine gönderilen ressamalardan, yöre halkı ile bağ kurmaları ve buldukları bölgenin karakterini yansıtan çalışmalar yapmaları beklenmiştir. Yurt Gezileri' ne katılan sanatçıların, konu seçimi ve işleniş tarzında özgür bırakılmalarına karşın, ağırlıklı olarak manzara resmine yönelmeleri dikkat çekmiştir. Nitekim, 29 Ekim 1938'de, Halkevi'nde açılan programın ilk sergisinde, on ressamın ürettiği 116 yapıtta Anadolu manzaraları ağırlık kazanmıştır. Gültekin'in ifadesiyle: "Sergide bölgesel görünüler çoğunlukta, portre ve kompozisyon çalışmaları az sayıda işlenmişti." (Gültekin, 1984, s. 20). Yurt Gezisi' ne katılan sanatçıların genelinde hissedilen bu eğilim, sanat tarihçilerinin de dikkatini çekmiştir. Gören'e göre "yurt gezilerinde verilen görevin gereği olarak gerçekleştirilen manzaralar ayrı tutulursa, bu dönemde "1914 Kuşağı" dönemi bağlamında bir manzara kavramı geliştirilmesi düşünülmemiştir." (Gören, 2003, s. 58).



Resim 3.27 Ali Çelebi, *Malatya*, 1938, Tuval Üzerine Yağlıboya, 94x105 cm, Radi Dikici Koleksiyonu. Kaynak: Giray, K. (2008). *Ali Avni Çelebi*. s.181. İstanbul: Beşiktaş Belediyesi.

Bu bağlamda, Ali Çelebi'nin de Yurt Gezisi çalışmalarında (bkz Resim 3.27), manzara resmine yöneldiği ve toplumun yaygın beğeni ölçütlerine uymak için kendi ekspresyonist çizgisinden ve biçim bozmacı tavrından uzaklaştığı hissedilmiştir. Sanat çevresinde de dikkati çeken ve eleştirilere sebep olan bu durum, dönemin yazarlarından Ahmet Muhip Dıranas'ın satırlarına şöyle yansımıştır: “Avrupa’dan döndüğü sıralarda... gerçek sanatkarlara mahsus endişeler ve araştırmalara kendini veren... Ali Avni Çelebi'nin son zamanlarda bir bezginlik, ihtiyarlık içinde olduğunu esefle söylemek lazımdır. Nitekim Malatya’dan getirdiği peyzajlarda bu hal görünüyor” (Dıranas, 1942, s. 76).

Dönemin dinamikleri açısından bakıldığında, bu durum, sanatçının, devlet hesabına çıktığı bir projede, toplumun ve resmî kurumların genel beğeni ölçütlerine uyum sağlama kaygısını ortaya koymuştur. Dönemin zorluklarına ve memleketteki imkansızlıklara rağmen yürütülen bir devlet programında vazife üstlenen sanatçıların hem kültürel bir amaca hizmet etmeleri hem de resmi ve nakdi olarak ödüllendirilmiş

olmaları, beklentileri karşılama kaygısını da beraberinde getirmiştir. Nitekim, Ali Çelebi, o dönemde içinde bulunduğu zorlu koşulları, röportajlarında dile getirmiştir:

Şu kadarcık tüp bilmem kaç lira... Tuval ise... (Üstündeki ceketi göstererek) bu kumaş kadar pahalı, buna can mı dayanır. Ben boya ile yazıyorum. Gerekli imkanlar ressama tanınmalı ki iyi eserler versin, rahat çalışsın. (60 Yıllık Sanatçı Ali Avni Çelebi'nin Hala Atölyesi Yok, 1984, s. 4).

Koca akademi hocasıydım, aldığım maaş 75 lira kadar bir şeydi. Param yoktu ki çalışayım. Çuval alır, onu tuval olarak kullanır, üstüne resim yapardım. Müzede hala çuval üzerine yapılmış resimlerim vardır (Kabacalı, 1990, s. 18).

Ben 32 sene hocalık ettim, hala atölyem yok. Evvelden ayda 70-80 lira alırdım. Bununla yiyecek miyim, içecek miyim, boya mı alacağım, tuval mi alacağım, atölye mi açacağım? (60 Yıllık Sanatçı Ali Avni Çelebi'nin Hala Atölyesi Yok, 1984, s. 4).

Nurullah Berk de Ali Çelebi'nin, Münih dönüşünde sahip olduğu teknikten uzaklaşarak “daha yumuşak, daha hoş görünümlü” çalışmalara yöneldiğini belirtmiş ve kendince sebeplerini sunmuştur:

Kişi değişir, anlayışla karşılanmazsa kişi değişir, daha doğrusu değişmek, kendini ister istemez çevreye uydurmak zorunda kalır. “İstedğim gibi çalışmak için bir atölyeye sahip olamadım” diyen Ali Çelebi'yi atölyesiz bırakanların değişmesine, yumuşamasına şaşmamaları gerekmez mi? (Berk, 1980, s. 7).

1930'larda, sanatçının teşvik ve himayesi konusunda süregelen ve ortak bir görüşe varamayan pek çok öneri ve tartışmanın ardından, C.H.P. tarafından programa konan *Yurt Gezileri* (1938-1943); sanatçıya, topluma ve devlete fayda sağlayacak çok yönlü bir girişim olarak hayata geçirilmiştir (Üstünipek, 1999, s. 189; Üstünipek, 2007, s. 48; Öndin, 2003, s. 106-116). Programa katılan resamlara yapılan ödeneğin (Giray, 2008, s. 180) yanı sıra, yapıtlarını tamamlamaları için Halkevi atölyelerini kullanma imkânı tanınması (Gürol, 1943, s. 10) ise Ali Çelebi gibi yaşamı boyunca atölye yoksunluğu içinde olan resamlara kolaylık ve motivasyon sağlamıştır. Bu dönemde, II. Dünya Savaşı (1939-1945)'nin etkileri -fiilen savaşa katılmamış olan- Türkiye'deki ekonomik ve sosyal yaşantıyı da olumsuz yönde etkilemiştir. Savaş dönemi koşullarında, para ve malzeme bulma sıkıntısı içindeki sanatçılar, üretimlerini zor şartlar altında sürdürmüşlerdir. Bu bakımdan, devletin etkinlikler ve sergiler yoluyla, sanatçıyı himaye ederek, sanat ortamını canlandırma çabası, sanatçı açısından güvenli bir ortam sağlamıştır. Savaş yıllarının ekonomik sıkıntıları içinde, devletin kısıtlı olanaklarından yararlanmak isteyen sanatçılar, bu dönemde tek alıcı konumunda olan resmî kurumların beklenti ve beğeni ölçütlerine uyum sağlama eğilimde olmuştur. Bu sebeple, Yurt gezileri, Kaya Özsezgin'e göre, “1940'a girerken Türk resim ortamını biçimlendiren” ve de “1940'ların Türk resmini yönlendiren” başlıca etkenler arasında yer almıştır. (Özsezgin, 1982, s. 13).

Yurt Gezisi Programı sonunda üretilecek yapıtların bir jüri incelemesine tabi tutulacağı ve seçilenlerin, parti tarafından satın alınacağı yönündeki duyuru da (Giray, 2008, s. 180), ressamların, özgün bir sanatsal arayıştan ziyade devletin eğilimi ve beklentileri doğrultusunda yapıt üretmesini teşvik eden bir unsur olmuştur. Ayrıca, Öndin'in belirttiği üzere, gezi sonrası düzenlenecek sergiye verilen isimden¹⁶ “bir yarışmanın söz konusu olduğu izlenimi” çıkarılması da (Öndin, 2003, s. 238) sanatçı üzerindeki bu hissiyatı ve baskıyı güçlendirmiştir.

Bilindiği üzere “1930’lu yılların ortalarından itibaren, sanat için sanat- toplum için sanat, tartışmaları gündeme” gelmiş ve “sanatçıların halktan uzaklaşmaları, ulusal konulara ilgi göstermedikleri yönünde” tartışmalar ortaya konmuştur. (Üstünipek, 1999, s. 189). Dönemin ressamaları arasında, Elif Naci gibi “Türk resmi memleketimin havasını işleyen fırçamızın ucunda doğacak” (Naci, 1981, s. 118) diyen sanatçılar çoğalmaya başlamıştır. Aynı dönemde, edebiyat dünyasında da Türk aydını ve köylüsü arasındaki kültürel uçurumu, Anadolu’ya göçmüş varlıklı bir İstanbul aydını olan Ahmet Celal’in gözünden anlatan *Yaban* (1932) gibi romanlar da ressamlar üzerinde önemli bir etki ve farkındalık yaratmıştır. Tüm bunlar, o dönemde, sanatı etkileyen olgular içinde yer almıştır.

1950’den sonra, Demokrat Parti iktidarı döneminde, devletin sanattan desteğini giderek çekmesi, Türkiye’de, özel girişimlerle hareketlenen bir sanat ortamını zorunlu kılmıştır. Devletten bir teşvik veya himaye beklentisi kalmayan sanatçılar, git gide kendi sanatsal arayışlarına yönelmiş ve bireysel tavırların ortaya çıkışında bir yükseliş gözlemlenmiştir. 60’lar itibariyle, Ali Avni Çelebi de rengi ve deformasyonu daha coşkunun bir biçimde uygulayarak, duyguyu daha yoğun ve özgür bir biçimde yansıtmaktan çekinmemiştir. Nitekim, Canan Çoker, Çelebi ile konuşur gibi kaleme aldığı monolog metninde, bu iddiayı doğrulamıştır:

1960’lar sizin tekrar eski kişiliğinizi buluşunuzdur. Asıl gücünüzün olduğu konulara eğilerek iş yapan, eylem anındaki kişilerin yaşam kesitlerini resimlediğinizde arka arkaya yine büyük boy tuvallere ancak sığan bir genç sanatçı ruhu görüyorum desem, sanki sizin kendiniz için düşündüklerinizden pek mi farklı bir şey söylemiş olacağım? (Çoker, 1980, s. 11).

¹⁶ 23 Mart 1939’da, Ankara Halkevi’nde düzenlenen ilk Yurt Gezileri Sergisi, *Birinci Resim Müsabakası Sergisi* adını almıştır (Öndin, 2003, s. 238).



Resim 3.28 Ali Çelebi, *Kuşbaz*, 1960, Tuval Üzerine Yağlıboya, 97x131 cm, MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu. Kaynak: Giray, K. (2008). *Ali Avni Çelebi*. s.113. İstanbul: Beşiktaş Belediyesi; Özsezgin, K. (1996). *Mimar Sinan Üniversitesi İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu*. s.235. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat.

Ali Avni Çelebi'nin, *Kuşbaz* (1960) isimli yapıtında, çalılar ve ağaç dalları arasında gizlenerek avını bekleyen bir kuş yakalayıcısı betimlenmiştir. Kompozisyonda, kırmızı-yeşil ile mavi- turuncu renklerin karşıtlığından doğan güçlü bir dinamizm ve heyecan duygusu hissedilmiştir. *Kuşbaz*'ın kalın kontür çizgileriyle belirginleştirilmiş el ve ayakları, tuzağını sıkıca tutan ve atak bir hareketle her an kalkmak üzere, toprağa sağlamca basmış bir avcının eylemini yansıtmıştır. Kedinin boyun çizgisindeki bilinçli deformasyon, avını henüz yakalamış bir avcının dürtüsel tepkisini yansıtmıştır. Resimde, doğuştan avcı bir ırk olan kedi ile doyumsuzca tüketen ve sömüren bir ırk olan insanın yan yana getirilişi, anlatıma sembolik bir okuma kazandırmıştır. Doğanın acımasız kanunları içinde dahi, yaşamsal tehditler ve ihtiyaçlar dışında, yok etme dürtüsünü kontrol edebilen canlı türleri olmasına karşın,

insan ırkının bunu başaramaması ve doyumsuz dürtülerine yenilmesi sembolleştirilmiştir.



Resim 3.29 Ali Çelebi, *Avcı*, 1968, Tuval Üzerine Yağlıboya, 134,5 x 160,5 cm, MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu. Kaynak: Giray, K. (2008). *Ali Avni Çelebi*. s.132-133. İstanbul: Beşiktaş Belediyesi.

Benzer bir duyarlılık, ressamın, *Avcı* (1968) isimli yapıtında da sergilenmiştir. Ancak, burada canlı renkler yerine anlatımın doğasına uygun olarak dramatik bir atmosfer yaratılmıştır. Resimde, avcı tarafından vurulan geyiğin son anları betimlenmiştir. Geyiğin, kendisini boynuzlarından yakalamak isteyen avcı karşısında başını sallayarak çırpınışı ve pasif bir dirençle karşı koyuşu, yavrusunu korumak isteyen bir annenin, ölüme teslim olmama çabasını ortaya koymuştur. Boynuzların etrafında, geniş ve keskin bir eksen oluşturan asabi fırça vuruşları, geyiğin direnişini vurgulayan ve aynı zamanda resme dinamizm kazandıran ekspresyonist anlatım araçlarıdır.

Çelebi, doğayı ve insanı konu alan yapıtlarında, gözlem ve araştırmaya önem veren tavrını ortaya koymuştur. Hareket, ritim ve armoni gibi değerlerle birlikte, karakterlerin psikolojik niteliklerini de etkili bir biçimde dışa vurmuştur. Bu durum, Ali Avni Çelebi'nin, doğadaki canlıların duygularını ve insan türü karşısındaki çaresizliklerini ne denli içselleştirebildiğini göstermiştir. Gültekin Elibal, Çelebi'deki

bu öznel duyuşu şöyle açıklamıştır: “Yapıtları da denktir, uyumludur Ali Çelebi’ye yapıtları Çelebi Usta’nın aynasıdır” (Elibal, 1980, s. 13).



Resim 3.30 Ali Çelebi, *Kediler ve Sincap*, 1967, Tuval Üzerine Yağlıboya, 115x100 cm, MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu. Kaynak: Giray, K. (2008). *Ali Avni Çelebi*. s.137. İstanbul: Beşiktaş Belediyesi.

Ali Avni Çelebi’nin, *Kediler ve Sincap* (1967) isimli çalışmasında, av kavramı bu kez de doğadaki yaşam mücadelesi üzerinden ele alınmıştır. Konuya bu türden bir yaklaşım, Alman ekspresyonist ressam Franz Marc’ın resimlerindeki hissiyatı çağrıştırmıştır. Avına odaklanan kedilerin, kalın konturlu pençelerinde ve aşırı uzatılmış uzuvlarında vurgulanan deformasyonlar, anın gerilimini ve dinamizmini yansıtmıştır. Kıyasıya mücadeleye, canlıların dünyasından bakan bu resimde, her bir canlının doğasıyla içsellik kuran bir anlatım söz konusudur. Giray’a göre, bu resimde “ifadenin ön plana çıktığı anlatım, Ali Avni Çelebi’nin figüratif resimlerde ulaştığı ekspresyonist anlatımı vurgulayan biçimsel deformasyonlarla doruğa ulaşır.” (Giray, 2008, s. 134).



Resim 3.31 Ali Avni Çelebi, *İğde Ağacı*, 1979, Tuval Üzerine Yağlıboya, 47x55 cm, Özel Koleksiyon. Kaynak: Gültekin, G. (1984). *Ali Çelebi*. s.90. Ankara: Türk Tarih Kurumu.

Ali Avni Çelebi, 80’li yıllara doğru ele aldığı *İğde Ağacı* (1979) ve *İp atlayanlar* (1979) gibi tablolarında, “dışavurumcu anlayışın başarılı örneklerini sergilemiştir” (Gültekin, 1984, s. 36). Sanatçının, Tıglat Sanat Galerisi’nde 8 Ekim-3 Kasım 1979’da açılan 4. kişisel sergisinde yer alan bu yapıtlarda “biçimlerin ve renklerin coşkulu işlenişi ile anlayışının en çarpıcı örnekleri” sergilenmiştir (Gültekin, s. 28). Özellikle “çarpıcı renkleri ve coşkulu biçimin etkili yorumunu veren *İğde Ağacı* (1979), dışavurumcu anlayışını doruk noktasına getiren yapıtlardır.” (Gültekin, 1984, s. 35).



Resim 3.32 Ali Avni Çelebi, *İp Atlayanlar*, 1979, Tuval üzerine yağlıboya, 83x72 cm, Özel Koleksiyon. Kaynak: Artam, Antik A.Ş., 294. Müzayede <https://artam.com/muzayede/294-degerli-tablolar-ve-antikalar/ali-avni-celebi-1904-1993-ip-atlayanlar>, 10 Kasım 2021.



Resim 3.33 Ali Çelebi, *Buz Patencisi*, 1990, Tuval Üzerine Yağlıboya, 54.5x46 cm, Susan-Can Göğüş Koleksiyonu Kaynak: Giray, K. (2008). *Ali Avni Çelebi*. s.143. İstanbul:Beşiktaş Belediyesi



Resim 3.34 Ali Çelebi, *Yağmurda*, 1990, Tuval üzerine yağlıboya, 46x35 cm, Can Göğüş Koleksiyonu. Kaynak: Giray, K. (2008). *Ali Avni Çelebi*. s.167. İstanbul:Beşiktaş Belediyesi.

90'lara doğru sanat piyasası geliştikçe, sanatçının daha özgür eserler verdiği ve önceleri dozunda kullandığı deformasyonların şiddetlendiği gözlemlenmiştir. Sanat yaşamının sonlarına doğru, gündelik konulara da eğilen sanatçının resimlerinde görülen buz patenciler, balerinler ve şemsiye altında yürüyen insanlar gibi farklı konu seçkileri, renkli ve coşkulu bir anlatımla sunulmuştur. Bu dönemde, ilerleyen yaşına rağmen, özel galerilerde art arda sergiler açmaya başlayan Ali Avni Çelebi: “Galerilerin sanatı halka tanıtmakta büyük hizmeti olmuştur... Resim diye bir sanat olduğu anlaşılıyor” (Kabacalı, 1990, s. 18). demiştir. Sanatçının, 1987 yılında TEM Sanat Galerisi'ndeki kişisel sergisi için, bir yıl içerisinde, kendi biçeminde 12 yapıt üretmiş olması (Girgin, 1987, s. 4), ülkede sanatçının motivasyonunu yükseltecek koşulların artık oluşmaya başladığını göstermiştir. Diğer taraftan, 90'lara doğru sanat piyasasının gelişmesi ile eserlerin sahteleri ortaya çıkmış; Nisan 1989'da Tem Sanat Galerisi'nde açtığı dokuzuncu kişisel sergisinde Çelebi, “gün ışığına çıkması için özel koleksiyonlardan yalnızca teşhir edilmek üzere getirilen resimleri arasında üç tanesinin sahte olduğunu” (Sönmez, 1989, s. 50) tespit etmiştir.

3.3.1.3 Ahmet Zeki Kocamemi (1900-1959)

Zeki Kocamemi Türk resim sanatında dışavurumcu anlatımıyla öne çıkan sanatçılar arasında yer almıştır. 1916-1922 yılları arasında Sanayi-i Nefise Mektebi'nde, Hikmet Onat ve İbrahim Çallı atölyelerinde eğitim gören Kocamemi, mezuniyetinden sonra, Aralık 1922'de, Türk Ocağı'nın sağladığı burs ile Münih'e giderek, Heinemann Atölyesi (1922-1923) ve Hans Hofmann özel sanat okulunda (1923-1927) resim eğitimini sürdürmüştür. (Çoker ve Bilensoy, 1979, s. 60; Giray, 1997, s. 278; Giray, 2010; Gültekin, 1984, s. 8; İzmir Devlet Resim ve Heykel Müzesi, t.y., s. 144).

Almanya'daki talebeliğinin son ve en uzun evresini, Ali Çelebi ile birlikte Hofmann atölyesinde geçiren Zeki Kocamemi'nin çalışmalarında da Hofmann öğretisinden gelen Çelebi'nin sanat anlayışı ile benzerlikler görülmüştür. Özellikle, Ali Avni Çelebi'nin *Vitrin*'i ile aynı döneme tarihlenen Münih dönemi çalışmalarını incelediğimizde; benzer etkiler taşıyan örneklerde, ekspresyonist eğilimin, farklı biçimsel sentezlerle bir arada kullanıldığı fark edilmiştir. Sanatçının, 1925 tarihli, *Masye ve İki Model* isimli çalışması, bu bağlamda değerlendirilebilecek örnekler arasında yer almıştır.



Resim 3.35 Zeki Kocamemi, *Masye ve İki Model*, 1925, Tuval Üzerine Yağlıboya, Boyutu ve Nerede Olduğu Bilinmiyor. Kaynak: Çoker, A. ve Bilensoy, K. (1979). *Zeki Kocamemi*. s.19. İstanbul: İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi.

Zeki Kocamemi'nin Münih dönemine tarihlenen bu çalışmada, -ikisi çıplak ve biri giyimli- üç figür yer almıştır. Kocamemi, bu yapıtında, modellerine poz verdiren bir masyeyi konu edinmiştir. Bu bağlamda, resimdeki giyimli olan figürün masye, çıplak figürlerin de model olduğu anlaşılmaktadır. İzleyiciye arkası dönük olan çıplak figürün, kalça, sırt ve boyun hattında izlenen deformasyonlar, Alman ekspresyonistlerinin abartılı figür yorumlarını çağrıştırmıştır. Kadın modelin belirginleştirilmiş göz çukurlarında, kaba ve hacimli vücut formunda da yine bilinçli bir estetiksizleştirme ve deformasyona gidildiği gözlemlenmiştir. Kompozisyondaki giyimli figürün, diğer iki figüre göre daha gerçekçi bir üslupta betimlenmiş olması, çıplak figürlerdeki deformasyon vurgusunu daha görünür ve çarpıcı bir hale getirmiştir.

Zeki Kocamemi çalışmalarında, Ali Çelebi gibi nesnelere ağırlık ve hacimlerine odaklanırken, Hoffmann öğretisinden edindiği yapı ve boşluk kavramlarını irdelemiştir. Kocamemi'nin, Zeki Çakaloz ile yaptığı bir görüşmede, hocası için "Hofmann'da objeyi nesnel kavrama bakımından bir ayrıcalık vardı ve deseni de güçlüydü" (Gültekin, 1984, s. 10) ifadesini kullanması; yapıtlarındaki hacim duygusunun, kunt ve sağlam biçim anlayışının dayandığı temeli ortaya koymuştur. Çalışmalarında, inşa ve desen kaidelerine bağlı kalırken, biçime ifade gücü kazandıran

renk ve deformasyon gibi (dışavurumcu) araçları, kendine özgü ekspresyonist bir yaklaşımla ele almıştır.



Resim 3.36 Zeki Kocamemi, *Poz veren Çıplak*, 1926, 72.5x51 cm, Mukavva Üzerine Yağlıboya, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu. Kaynak: Çoker, A. ve Bilensoy, K. (1979). *Zeki Kocamemi*. s.25. İstanbul: İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi; Özsezgin, K. (1996). *Mimar Sinan Üniversitesi İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu*. s.466. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat.

Sanatçının, Münih döneminde yaptığı *Poz veren Çıplak* (1926) isimli çalışmasında, kırmızı örtülü bir sandalyede poz veren çıplak bir kadın betimlenmiştir. Bacak bacak üstüne atan çıplak modelin elleri, sandalyenin üzerinde kavuşturulmuş ve yüzü aşağı bakar vaziyette öne eğilmiştir. Bu durum, figürün yalnızca fiziksel yapısıyla değil, psikolojik yapısıyla da resme dahil edildiğini göstermiştir.

Modelin kaslı bacakları, karın ve gövdesinin betimlenişinde, maskülen bir hava sezdirilmiş, kadın estetiğini öne çıkaran hiçbir eğilim gösterilmemiştir. Yumuşak kıvrımlar yerine sert ve keskin hatlar kullanılmıştır. Anlatımda ifadeyi kuvvetlendiren bu tür bilinçli deformasyonlar, figürün kalınlaştırılmış ense hattında ve renk lekeleriyle

hacim kazandırılan kaslı bacak yapısında da izlenmiştir. Figürün baldırında iyice belirginleşen siyah kontur, kaslı, maskülen yapıyı vurgulamıştır.

Modelin durağan, kaskatı duruşundan yayılan donuk atmosfer, arka plandaki mavi ve beyaz rengin diyagonal akışı ile kırılmış, resme hareket duygusu kazandırılmıştır. Figürün vücuduna akseden mavi kırmızı lekeler/reng dokunuşları, resimdeki hareket olgusunu arttıran dışavurumsal araçlar olarak öne çıkmıştır.

Sanayi-i Nefise'deki öğrenciliği süresince aktif bir biçimde Galatasaray sergilerine katılan Zeki Kocamemi (Üstünipek, 2007, s. 94-95), 1927'de devletin çağrısı üzerine, yurda döndüğünde de bu geleneği sürdürmüştür. Aynı yılın Temmuz ayında, 11. Galatasaray Sergisi'ne, ardından da o yıl dördüncüsü düzenlenen Türk Ocağı sergisine yapıtlarını vermiştir. Ali Avni Çelebi ile birlikte katıldığı bu iki sergide, Çallı kuşağının alışlagelmiş resim anlayışının dışına çıkan yapıtlarıyla hem ilginin hem de tepkilerin odağında yer almışlardır (Gültekin, 1984, s. 12,14). Bu yüzden, yıllar sonra dahi, ressam Zeki Kırıl, hocası Ali Avni Çelebi'yi andığı bir yazısında "Kocamemi'nin ölümü onu ortaksız bir savaşın içinde yalnız bırakmıştır" (Kırıl, 1980, s. 18) ifadesine yer vermiştir.

Münih'te, Hofmann atölyesinde geçen beş yılın sonunda, nitelikli bir eğitimle yurda dönen Kocamemi, Akademi'de kadro sağlanamadığı için, 1927'de Trabzon Lisesi'nde resim öğretmenliğine atanmıştır. Böylesi donanımlı bir sanatçının, kendisini lise düzeyinde bir eğitime adapte etmesi ve en verimli dönemini İstanbul'un sanat çevrelerinden uzakta geçirmesi kolay katlanılacak bir süreç olmamıştır. Yine de derslerini batılı sanatçıların reproduksiyonlarıyla anlatan Kocamemi, öğrencilerine sanatı sevdirmiş ve Bedri Rahmi Eyüboğlu gibi kimi öğrencilerin bir ressam olarak yetişmesine katkıda bulunmuştur. 6 ay sonra, görevinden istifa ederek, İstanbul'a döndüğünde ise; geçimini marangozlukla sağlamak zorunda kalmıştır (Çoker ve Bilensoy, 1979, s. 58-59).

1928'de Ankara Etnografya Müzesi'nde Birinci Genç Ressamlar Sergisi'e katılan sanatçı, 1929'daki Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği'nin de kurucuları arasında yer almıştır (Çoker ve Bilensoy, 1979, s. 60; Gültekin, 1984, s. 15). Bu sergilerle birlikte, Kocamemi de yeni yapıtlar üretebileceği, etkin bir sanat dönemi içine girmiştir.



Resim 3.37 Zeki Kocamemi, *Bereli Kadın (Sanatçının Eşi)*, 1931, Tuval üzerine Yağlıboya, 54.2x47 cm, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu Kaynak: Özsezgin, K. (1996). *Mimar Sinan Üniversitesi İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu*. s.232. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat.

Resim 3.38 Karl Schmidt-Rottluff, *Dr Rosa Schapire*, 1919, 100.5 x 87.5cm, Tate Koleksiyonu. Kaynak: Tate Koleksiyonu, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/schmidt-rottloff-dr-rosa-schapire-n06248>, 10 Kasım 2021.



Resim 3.39. Henri Matisse, *Şapkalı Kadın*, 1905, Tuval Üzerine Yağlıboya, 81 x 65 cm, Özel Koleksiyon. Kaynak: Essers, V. (1990). *Henri Matisse: Master of Colour*. s.15. Köln: Benedikt Taschen.

Zeki Kocamemi, Müstakillerin 1932'deki beşinci sergisine, beş yapıt ile katılmıştır (Çoker ve Bilensoy, 1979, s. 60). Bunlar arasında yer alan *Bereli Kadın* (1931) isimli çalışması, renk ve ifade odaklı anlatımı ile dikkat çekmiştir. Kompozisyonun bütününde, canlı ve parlak renkler kullanılmıştır. Bir portre çalışmasında, rengin böylesi cıvılcı ve sıra dışı uygulaması, imgenin gerçekçi görüntüsünü kırmıştır. Figürün kulağı, arka plandaki kırmızı renk ile aynı tonda betimlenmiştir. Kadının kıyafetindeki mavi ve yeşil tonlar, fonda tekrarlanarak, kırmızı renk ile çarpıcı bir kontrast oluşturmuştur. Kadının yüz ifadesi; kalın, kaba saba fırça vuruşlarıyla karikatürize edilmiştir. Resimdeki bu renkçi ve karikatürümsü tavır, Fikret Mualla'nın yapıtlarındaki çocuksu ruhu ve içtenliği yansıtmıştır.

Bu etkiler, 20. Yüzyılın başındaki en etkin sanat hareketlerinden fovizm ve ekspresyonizmin özgür renk eğilimlerini çağrıştırmıştır. Renk kontrastları, fovistlerin ve Alman ekspresyonistlerinin yapıtlarında sıkça başvurduğu uygulamalar arasında yer almıştır. O dönemde fovistler ve ekspresyonistler arasında net bir isim ayrımı yapılmadığından, özellikle portre alanında, fovistlerle ekspresyonistleri yakınlaştıran uygulamalar, yeni yüzyılın avangard eğilimleri olarak anılmıştır. Her iki akım da - renge ve bütünsel etkiye odaklanan anlayışlarından ötürü- özellikle figür resimlerinde birbirini çağrıştıran çalışmalar ortaya koymuştur. Örneğin Matisse, fovist tarzın karakteristik özelliklerini sergileyen *Şapkalı Kadın* isimli çalışmasında, canlı renkleri kaba saba ve üstünkörü fırça vuruşları ile uygulamıştır. Figürün elbisesindeki yeşil ve mavi tonlar, kuşaktaki canlı kırmızı ile kontrast oluşturmuştur. Arka plandaki dağınık renk lekeleri, resmin bitmediği, yarım kaldığı izlenimini yaratmıştır. Benzer etkiler, Zeki Kocamemi'nin yapıtlarında görüldüğünden, Malik Aksel bununla ilgili olarak "Ressamın çabuk bitmiş ve yarım kalmış gibi görünen eserlerinin büyük bir çalışma ve araştırma mahsülü olduğunu, iyi gören bir göz çabuk anlayabilir" demiştir (Aksel, 1979, s. 41; Giray, 1997, s. 278).

Realist portre tarzından uzaklaşan bu tür örnekler, Alman ekspresyonistlerin portre çalışmalarında da izlenmiştir. *Die Brücke* topluluğunun kurucu üyeleri arasında yer alan, Alman ressam Karl Schmidt-Rottluff da Dr.Rosa Schapire'in portresinde, doğal olmayan renkleri kullanmış; böylelikle, gerçeğine sadık bir temsilden uzaklaşmıştır. Anlatımda öne çıkan, keskin ve köşeli formlar, ressamın kübizmden aldığı etkileri ortaya koymuştur. Bununla birlikte, fondaki dağınık renk lekeleri ve yüzü ortadan ikiye bölen mavi renk alanı, Matisse'ten alınan etkiyi göstermiştir.

Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Derneği'nin beşinci sergisinde yer alan *Bereli Kadın* da Avrupa'daki örneklerinden çeyrek asır sonra, kendi dönemi ve ortamı için modern bir açılım olarak dikkat çekmiştir. Zeki Kocamemi bu portre çalışmasında, gerçekçi bir anlatım üslubundan uzaklaşarak dışavurumcu bir tarza yönelmiştir. Sanatçı, imgeyi birebir kopya etmek yerine, onun kendisinde uyandırdığı etkiyi, resmin sorunsalına dayanan bir yaklaşımla ele almıştır. Böylece imge, aslının bir tekrarı olmak yerine, sanatçıdaki içsel yansımanın ifadesi olmuştur. Sanatçı, bununla ilgili olarak "Resim yapmak demek icat etmek demektir. Taklit etmek değil, resim bir yapı gibi yoktan var edilir, bir abide gibi örülür" (Çoker ve Bilensoy, 1979, s. 58) ifadesini kullanmıştır. Türk resminde, moderni başlatan sürecin -Kocamemi ve Çelebi'ye atfedilmesi- resmin kaynağına inen bu etkiye bağlanmıştır.



Resim 3.40 Zeki Kocamemi, *Kolu Dayalı Ayakta Çıplak*, 1933-34 ?, Tuval üzerine Yağlıboya, Boyut Bilinmiyor, Yapıt Kayıp. Kaynak: Çoker, A. ve Bilensoy, K. (1979). *Zeki Kocamemi*. s.28. İstanbul: İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi.



Resim 3.41 Conrad Felixmüller, *Şair Walter Rheiner'in Ölümü*, 1925, Tuval üzerine Yağlıboya, Robert Gore Rifkind Vakfı Koleksiyonu. Kaynak: Barron, S. (1989). *German Expressionism 1915-1925:Then Second Generation*. s. 160. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art.

Sanatçının 1933 tarihli, *Kolu Dayalı Ayakta Çıplak* isimli çalışması, sanatının günümüze ulaşmayan örnekleri arasında yer almıştır. Bununla birlikte resimde, nesnelerin boşluk içindeki üç boyutlu ağırlığını ve anıtsal etkilerini vurgulayan Hofmann öğretisinin uzantıları da izlenmiştir. Özsezgin'in, sanatçının başka bir yapıtı için kullandığı "tablo, hacim duygusunun, kunt ve sağlam biçimlerin, yere basan bir desen gücünün ifadesidir" (Özsezgin, 1982, s. 97) deyişi, bu resim için de geçerli olmuştur. Resim, aynı zamanda, Conrad Felixmüller'in *Şair Walter Rheiner'in Ölümü* isimli eseri ile hissi ve görsel bir benzerlik uyandırmakta; özellikle pervaz arasında duran figürün ve perde imgesinin yarattığı güçlü mekânsal etkiler bağlamında çağrışımlar içermektedir.

Sanatçı bu yapıtını gerçekleştirdiği 1933 yılı içinde, Akademi'nin İç Mimari ve Mobilya bölümüne atanmış ve 1936 yılına dek bu pozisyonda kalmıştır (Çoker ve Bilensoy, 1979, s. 60). Ahmet Hamdi Tanpınar, sanatçının marangozluk atölyesinde geçirdiği uzun dönemi hakkında şunları söylemiştir:

Yazık ki bu yüksek ahlaka, yalnız temiz işte kendisini tatmin eden büyük ruhlu sanatkara talih pek az yardım etmiştir. Bugünkü resmimizin bütün bir istikbal müjdeleyen şafak manzarasını yapan öz sanatkarların maddi sıkıntı içinde kıvrınmaları ne kadar hazindir. Hususi sergi açmak, resim satmak şöyle dursun, tuval ve boya masrafı yüzünden resim yapmaktan korkan yaptığı resimleri çerçeveletmek için sergilere iştirak edemeyen kaç sanatkarımızı gördüm. Zeki bunların içinde en çok cefa çekenlerden biri olmuştur...Zeki imkânsızlık senelerce hayatını resmin dışında aramağa mecbur etmiştir. Bize yeni ufuk getiren Zeki Kocamemi, on sene Akademi marangozluk hocalığı yapmış ve tıpkı çok masraflı bir sevgiliyi besler gibi bu meslekten kazandığı şeyleri sanatına sarf etmiştir. Cilalı tahtanın, talaş ve yonga yığınlarının, testere, çekiç, burgu gibi asıl sanaiye hiç alakası olmayan aletlerin arasından birdenbire bir boğaz manzarasının yeşil ve mavi mir davette gülmesi, henüz bitirilmiş iki komod arasında çıplak bir kadın vücudunun veya bir natürmortun yarım bir rüya gibi görünmesi belki hoş giden bir şeydi. Fakat bu güzel şeyleri yapan adamın ellerinde palet boyasından ziyade verniğe tesadüf edilmesinin, dış alemin güzelliklerini görmek için yaratılmış bir çift gözün elektrik ışığında tahta ölçüp biçmesinin insanı üzmemesi de kabil değildi... (Tanpınar, 1979, s. 45).

Her şeye karşın, Zeki Kocamemi, bu dönemde resim çalışmalarına devam etmiştir. 1935'te en önemli yapıtlarından biri olarak kabul edilen *Mekkare Erleri*'ni gerçekleştirmiş ve bu yapıtıyla, *50 Yıllık Türk Resim ve Heykel Sergisi*'ne katılmıştır (Çoker ve Bilensoy, 1979, s. 60).



Resim 3.42 Zeki Kocamemi, *İsmail Hakkı Oygur Portresi*, 1935, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100x70 cm, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu. Kaynak: Özsezgin, K. (1996). *Mimar Sinan Üniversitesi İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu*. s.464. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat.

Resim 3.43 Zeki Kocamemi, *İsmail Hikmet Ertaylan Portresi*, 1936, Tuval üzerine Yağlıboya, 94.8 x 73.3 cm, Gültekin Elibal Koleksiyonu. Kaynak: Aykuş, Ş. (2010). *Zeki Kocamemi*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü / Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı / Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Bilim Dalı, s.147, İstanbul.

Sanatçının, 1935 tarihli *İsmail Hakkı Oygur Portresi*' ndeki ifadeci unsurlar, figürün karakteristik özelliklerini öne çıkaracak şekilde, inşacı değerlerle sentez halinde ele alınmıştır. Kocamemi'nin sanatının öne çıkan örneklerinden biri olan bu portre çalışması, ekspresyonizmin aşırı abartılı, deformatif unsurlarından kaçınarak, *Die Neue Sachlichkeit* eğilimindeki gibi, figürün mizacını ve karakter özelliklerini yansıtacak ölçüde bir ifade gücüne başvurmuştur. Figürün elleri ve mimiklerindeki gerginlik, bilinçli olarak vurgulanmıştır.

Sanatçının bir yıl sonra yaptığı *İsmail Hikmet Ertaylan Portresi* (1936)'nde ise; benzer bir ifadeci yaklaşım gözlemlenmemiştir. Yapıt, diğerinden daha farklı ve gerçekçi bir üslupta resmedilmiştir. Sanatçının, bir yıl arayla yaptığı bu iki çalışmayı karşılaştırmak, iki portre arasındaki üslup farkını görmek açısından önemlidir.

Bununla birlikte her iki portre çalışması da Cumhuriyet'in hedeflediği modern ve aydın birey kimliğinin sanattaki yansıması ve de özendirici birer örneği olarak karşımıza çıkmıştır. Nitekim, 1934'te yürürlüğe konan Kıyafet Devrimi ile birlikte, giyim kuşamda başlatılan değişim ve modernleşme çabaları, sosyal yapının çağdaştırılması yolundaki önemli atılımlar arasında yer almıştır.

Zeki Kocamemi, 1936'da akademide resim atölye öğretmenliğine terfi ederek, yaşamının sonuna dek bu görevde kalmıştır (Çoker ve Bilensoy, 1979, s. 60; Özsezgin, 1979, s. 21). 1937'deki akademi reformu neticesinde kendisi gibi Hofmann atölyesinde eğitim görmüş olan Cemal Tollu ve de Trabzon Lisesinden öğrencisi olan Bedri Rahmi Eyüboğlu da genç asistanlar olarak akademinin kadrosunda yerlerini almıştır (Berk ve Özsezgin, 1983, s.71-73).

Sanatçı, 1939'da düzenlenen 1. Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nde *Atatürk'ün Cenaze Merasimi* isimli yapıtıyla birincilik ödülüne layık görülmüştür (Çoker, 1996, s. 102; Özsezgin, 1982, s. 97; Özsezgin, 1996, s. 83). Ahmet Muhip Dıranas'ın bu yapıtıla ilgili olarak “ön plandaki atlar fonla karışıyor, yer yer bazı kıymetler aksıyor. Daha klasik ve doğru ışık-gölge ahengi gerçekleştirilememiş...” (Duben, 1999, s. 162) şeklindeki yorumu, dönemin sanat yazını hakkında genel bir izlenim vermiştir. Bu yıllarda, sanat eleştirisi alanında, resmin yapısal öğelerine ve batı sanatındaki yenilikçi uygulamalara pek de aşina olmayan yazarların, bilgiden noksan yorumlarına rastlanmıştır.

Aynı dönemde, CHP tarafından yürürlüğe konulan Yurt Gezileri (1938-1943), sanat ortamını canlandıran bir başka etkinlik olarak dikkat çekmiştir. Her yıl belli sayıda sanatçının memleketin farklı yörelerine gönderilmesi esasına dayanan Yurt Gezileri, sanatçıları halka yakınlaştırmak ve memleket mevzuları üzerinde çalışmalarını sağlamak maksadıyla tertiplenmiştir. 6 yıl içinde toplam 48 ressam Anadolu'nun farklı illerine gönderilmiştir (Öndin, 2003, s.106-116). Haber, Ulus Gazetesi'nde “en müsteit ressamlarımızdan bir grup, yurdun muhtelif yerlerini gezerek yurt güzelliklerini, milli ananeleri, halk kıyafet ve tiplerini tesbit edecekler” şeklinde duyurulmuştur (Güven, 1938, s.1). Dönemin ekonomik koşulları da göz önüne alındığında, çoğu devlet memuru olan ressamların, kısa bir süre için de olsa, gündelik meşguliyetlerden uzaklaşarak, herhangi bir malzeme sıkıntısı çekmeden resim yapabilecekleri düşünülmüştür. Nitekim, aynı haber içinde “Bizde sanatkar kendi kendine büyük işlere girişebilecek maddi vasıtalarından mahrumdur” ifadesine yer verilmiştir (Güven, 1938, s.1). Etkinliğe katılacak sanatçılardan, gittikleri yöreye özgü

değerleri resimlerine aktarmaları istenmekle beraber, konu seçimi ve işleniş tarzı konusunda serbest bırakılmışlardır (Berk, 2010, s. 36).

Zeki Kocamemi de Cumhuriyet Halk Partisi tarafından düzenlenen 1938'deki, I. Yurt Gezisi kapsamında Rize'ye gitmiş, buradan 6 yapıtla dönmüştür (Çoker ve Bilensoy, 1979, s. 34). Günümüzde çoğu kayıp olan bu yapıtlar arasında, *Köye Dönüş* (Resim 3.44), *Ağaçlı Yol* (Resim 3.45) ve *Peyzaj* (Resim 3.47 ve Resim 3.48) gibi ekspresyonist eğilimler taşıyan çalışmalara rastlanmıştır.



Resim 3.44 Zeki Kocamemi, *Köye Dönüş*, 1938, Tuval Üzerine Yağlıboya, Boyutları ve Nerede Olduğu Bilinmiyor. Kaynak: Çoker, A. ve Bilensoy, K. (1979). *Zeki Kocamemi*. s.35. İstanbul: İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi.

Sanatçının, *Köye Dönüş* (1938), isimli yapıtı, I. Yurt Gezisi kapsamında gittiği Rize'de yapılmıştır. Günümüze ulaşmayan eserin, orijinal renklerini göremediğimizden, renk uygulamalarının uyandırdığı ekspresyonist etkiler konusunda bir yoruma ulaşmamız mümkün değildir. Ancak, çarpıtılmış, çocuksu imgelerde, ressamın duygu dünyasını dışa vuran ekspresyonist anlatım araçları izlenmiştir. Resimdeki yalınlaştırılmış formlar, gerçek dışı görünen, karikatürümsü bir üslup içermiştir. Ön planda, başı öne eğik yürüyen figürün, paleti andıran ayakları, boyut ve form bakımından mübalağalı ve sıra dışı bir anlatım sergilemiştir. Diğer görsel ayrıntılarda da mesafeden ve perspektif kurallarından bağımsız bir ölçeklendirme

gözlemlenmiştir. Boyutları ve formları çarpıtılmış figürler, tepedeki savruk fırça vuruşları, anlatıma dışavurumcu ifade kazandıran unsurlar olmuştur. Tüm bu uygulamalar, sanatçının dış gerçekliğe ilişkin yorum gücünü ortaya koymuş; resme devinim ve ifade gücü kazandırmıştır.

Kocamemi'nin bu yapıtı, yurt gezilerinde her sanatçının, “kendi tarzında ve anlayışında” (Berk, 2010, s. 36) resim yapabileceğine dair kriterin, özgün ve samimi bir karşılığı olarak öne çıkmıştır. Kompozisyonda yer alan her bir sıra dışı detay, ressamın deneyimlediği ortamın duygusal bir izdüşümü olarak tuvaline yansımıştır.



Resim 3.45 Zeki Kocamemi, *Ağaçlı Yol*, 1938, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu. Kaynak: Çoker, A. ve Bilensoy, K. (1979). *Zeki Kocamemi*. s.35. İstanbul: İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi.

Sanatçının, Rize'yi konu alan *Ağaçlı Yol* (1938) isimli çalışmasında da yatay ve dikey yönlerde akan seri ve keskin fırça vuruşları dikkat çekmiştir. Resmin sol planında, palmiyelerden aşağı doğru seyreden kararlı fırça darbeleri, resimde çarpıcı bir etki yaratmıştır. Arka planda, diğerlerine göre mesafeli bir açıklıkta bulunan ağaçta uygulanan savruk fırça vuruşları, rüzgârın şiddetini hissettiren, dışavurumcu bir devinim ortaya koymuş ve bu sayede resme coşkulu ve ifadeci bir anlatım kazandırmıştır. Ağacın, kendi gövdesinden bağımsız bir şekilde, havada asılı gibi duran üst dalları, cesur ve özgün bir anlatım sergilemiştir. Ağacın gölgesi de yine, üst dalların mübalağalı açısıyla uyumlu bir biçimde, gökyüzüne doğru kıvrılmıştır. Adnan Çoker, Kocamemi'nin sanatındaki dışavurumculuğa ilişkin şu ifadeleri kullanmıştır:

Die Brücke'nin dışavurumculuğunu ve savrukluğunu izleyen Der Blaur Reiter grubu, kübizmin etkisiyle daha düzenli bir dışavurumculuğu sürdürüyor. Kocamemi bu anlayışa bütünüyle yönelmedi. Dışavurumculuk, örneğin “Bereli Kadın” portresinin renkle anlatımında, “Mekkare Erleri”, “Oygarın Portresi” gibi yapıtlarındaki yapısal değerlerle sentez halinde ve Rize peyzajlarının fırça savrukluğunda görülür. Daha sonraki peyzajlarında ise bu davranış, devinim gereksinmesi saklı tutularak düzene sokulmuştur (Çoker ve Bilensoy, 1979, s. 6).

Zeki Kocamemi'nin 1938'de ve 1944'te katıldığı ilk ve son yurt gezilerinde bilinçli olarak yöneldiği manzara çalışmaları dışında, sanat yaşamı boyunca, figür çalışmalarına ağırlık verdiği gözlemlenmiştir. O yıllarda, Yurt Gezileri kapsamında üretilen diğer sanatçı yapıtlarında da benzer şekilde, manzara çalışmalarının ağırlık kazandığı görülmüştür. Bu bakımdan, Zeki Kocamemi'nin Yurt Gezisi resimlerinde, resmine konu olan mekânın kendisinden çok, sanatçının mekânı anlatış tarzı önem kazanmıştır.



Resim 3.46 Zeki Kocamemi, *Rize'de Çay Ziraatı*, 1938, Tual üzerine Yağlıboya, 33,5x40,5 cm, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu. Kaynak: Özsezgin, K. (1996). *Mimar Sinan Üniversitesi İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu*. s.465, İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat.

Oysa ki, bir devlet programının parçası olan sanatçılar, gözlemsel ve duygusal gerçeklikleri tüm çıplaklığıyla resmetmekten kaçınmış; kendilerinden beklenildiği gibi, gittikleri yörenin doğal ve tarihi güzelliklerine, folklorüne, geleneklerine, üretim

faaliyetlerine odaklanan olumlu yorumlamalara ve genel geçer anlatımlara yönelmişlerdir. Kocamemi de *Çay Ziraatı* isimli çalışmasında, Rize'ye özgü bir faaliyet olan çay hasadını, sanat ortamında yadırganmayacak, daha alışlagelmiş bir üslupta ele almıştır. Yapıt, konusu itibariyle, bir manzara resmi olmanın ötesine geçerek, genç Türkiye Cumhuriyeti'nin, üretim ve kalkınma faaliyetlerine verdiği önemin de sembolik bir yansıması olmuştur.



Resim 3.47 Zeki Kocamemi, *Peyzaj*, 1939, Tuval üzerine Yağlıboya, 30,8x39 cm, Dündar User Koleksiyonu. Kaynak: Çoker, A. ve Bilensoy, K. (1979). *Zeki Kocamemi*. s.38. İstanbul: İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi.

Kocamemi'nin 1939 tarihli *Peyzaj* çalışması da yapılış tarihi ve konu seçkisi bakımından, bu dönem çalışmalarının bir devamı olarak öne çıkmıştır. Sanatçının, Rize peyzajlarının fırça savrukluğunda görülen ekspresyonist eğilim, bu çalışmada da izlenmiştir.



Resim 3.48 Zeki Kocamemi, *Peyzaj*, Tuval üzerine Yağlıboya, 32x39,5 cm, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu. Kaynak: Özsezgin, K. (1996). *Mimar Sinan Üniversitesi İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu*. s.467. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat.



Resim 3.49 Andre Derain, *Ağaçlı Yol*, Tuval üzerine Yağlıboya, 46x56 cm, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu. Kaynak: Özsezgin, K. (1996). *Mimar Sinan Üniversitesi İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu*. s.145. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat.

Sanatçının *Peyzaj* isimli çalışmasındaki dışavurumcu ruh hali, Kocamemi'nin diğer eserlerine göre daha belirgin bir üslupta izlenmiştir. Yola doğru uzanan ağaç kökleri, anlatımda ekspresyonist bir vurgu yaratmıştır. Doğadaki keskin ve ani renk geçişleri, ağaç yapraklarındaki atak fırça vuruşları, resme coşkunluk ve dinamizm kazandırmıştır.

Buna karşın, ön plandaki figürün hareketsizliği, doğanın dinamizmi ile tezat oluşturmuştur. Figürün arka plandaki çifte uzaklığı, insanlara karşı mesafeli ruh halini vurgulamıştır. Yüzünün betimlenmemiş olması, Alman ekspresyonistlerinin çalışmalarını çağırıştır. Yapıt, aynı zamanda Andre Derain'in *Ağaçlı Yol* (Resim 3.49) isimli çalışması ile görsel bir yakınlık hissettirmiştir.



Resim 3.50 Zeki Kocamemi, *Portre*, 1943, Tuval üzerine Yağlıboya, 40.5x32 cm, Sema-Barbaros Çağa Koleksiyonu. Kaynak: Aykuş, Ş. (2010). *Zeki Kocamemi*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü / Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı / Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Bilim Dalı, s.179, İstanbul.

Kocamemi'nin 1943 tarihli *Portre* 'sinde, kübist ve ekspresyonist senteze ulaşan bir yaklaşım izlenmiştir. Resme egemen olan keskin ve sert açılı geometrik çizgiler, Hofmann atölyesinde edinilen boşluksal değerlerin birleşiminde sunulmuştur. Figürün yüzünde ve saçında uygulanan yeşil tonlar ile yüz hatlarını vurgulayan sert konturlar, resme ekspresyonist ifade kazandıran unsurlar olmuştur.

Modelin yüzünün sağ ve sol tarafında, farklı ifadeler izlenmiştir. Yüzün makyajlı tarafındaki kaş ve göz daha büyük ve belirginken, diğer taraftaki daha silik ve küçük betimlenmiştir. Modelin boynu, elmacık kemiklerini vurgulayan ince ve zarif yüz hatlarına göre, abartılı bir üslupta resmedilmiştir. Kadının dağılan rujunda izlenen deformasyon ve çarpıtma etkisi, ifadeyi güçlendiren bir etki yaratmıştır. Resim, makyajını yarıda bırakmış hüzünlü bir kadının, duygusal dışavurumunu yansıtmıştır. Bu bakımdan, resme konu olan kadının, estetik görünüşü üzerinde durulmamış, yalnızca hissettiği duygu öne çıkarılmıştır. Ressam, bu duyguyu aktarırken, mübalağa, deformasyon ve çarpıtma gibi ekspresyonist öğelerden faydalanmıştır.



Resim 3.51 Zeki Kocamemi, *Genç Kız*, 1946, Tuval üzerine Yağlıboya, 58x44 cm, Sakıp Sabancı Koleksiyonu. Kaynak: Giray, K. (1995). *Sabancı Collection*. s. 319, İstanbul: Akbank.

Sanatçının 1946 tarihli, *Genç Kız* portresi de dışavurumcu bir yaklaşımla ele alınmıştır. Yapıt, bir portre çalışması olmasına karşın, figürün yüz hatları ve mimikleri belirsizleştirilmiştir. Yüzü olmayan bu tür figür betimlemelerine, Alman ekspresyonistlerinin çalışmalarında da sıkça rastlanmıştır. Modelin yüzündeki ifadesizlik, oturuşundaki kayıtsızlıkla bütünleşmiştir. Dirseğini dayayan kadının rahat hali, ağzındaki çarpık ifadeyle desteklenmiştir. Böylelikle, figür ifade gücünü korumuştur. Modelin kucağına koyduğu elinde de tıpkı yüzünde olduğu gibi bir fluluk, bilinçli bir deformasyon izlenmiştir. Dışavurumcu anlatım, kırmızı ve yeşil rengin kontrastında vurgulanmıştır.



Resim 3.52 Zeki Kocamemi, *Fenerbahçe'den*, 1947, Tuval üzerine Yağlıboya, 33x46 cm, Sabri Erimel Koleksiyonu. Kaynak: Çoker, A. ve Bilensoy, K. (1979). *Zeki Kocamemi*. s.55, İstanbul: İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi.

Zeki Kocamemi'nin *Fenerbahçe'den* isimli yapıtı, Paul Gauguin ve Max Pechstein'in medeniyetten uzak adalarda yaptıkları, ilkel ve saf dünyanın resimlerini çağrıştırmıştır. Çadırın biçimi, ağaçların betimleniş tarzı, bu hissiyatı destekleyen bir görsellik sunmuştur.



Resim 3.53 Zeki Kocamemi, *Kazaklı Kadın*, 1950, Tuval üzerine Yağlıboya, 64,6x46,5 cm, Ankara Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu. Kaynak: Giray, K. (2020). *Ankara Resim ve Heykel Müzesi Başyapıtlar-I*, s. 262, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü.

Kocamemi'nin *Kazaklı Kadın* (1950) isimli çalışmasında, oturan bir kadın figürü betimlenmiştir. Figürün yüzünde ve ellerinde kübizm sentezli ifadeci bir yaklaşım izlenmiştir. Bu sentezci yaklaşımda, Kocamemi, hocası Hofmann'ın, yüzey, hacim, boşluk ilişkisine odaklanan, inşaacı desen anlayışını ön planda tutmuştur. Figürün duygusal yansımaları ekspresyonist ayrıntılarda görülmüştür. Kübizm sentezli geometrik bir anlayış içinde yer alan ekspresyonist vurgular, sanatçıyı kendine özgü ifadeci bir yoruma ulaştırmıştır. Kadının kazağının renginin, arka fonla bütünleştirilerek, aynı karanlık tonda eritilmesi, bu ifadeci yorumu öne çıkarmıştır.

Kocamemi'nin yapıtlarında izlenen ekspresyonist öğeler, Ali Çelebi'nin resimlerindeki gibi bir heyecan ve dinamizm duygusu yansıtmamıştır. Daha durgun, daha sakin ve dengeli bir ölçüde karşımıza çıkmıştır. Nurullah Berk, iki sanatçı arasındaki mizac farkını "Ali Çelebi daha lirik, daha duygulu, Kocamemi daha kuru ve teknikçiydi" (Berk, 1973, s. 45) sözleriyle ifade etmiştir. Ali Çelebi de kendisi ile aynı görüş ve kaidelere bağlı olan Kocamemi'nin yapıtlarındaki farklılığı şöyle yorumlamıştır:

İkimizin resmi farklıdır. İkimiz de aynı lisanı konuşuruz, ama hislerimiz ayrı ayrıdır. Zeki çok mazbut çalışan bir insandır. Ben ise mazbutluğumun yanı sıra lüzumu derecesinde mübalağa eden bir kimseyim. (60 Yıllık Sanatçı Ali Avni Çelebi'nin Hala Atölyesi Yok, 1984, s. 4).



Resim 3.54 Zeki Kocamemi, *Bir Kadın Portresi*, Tuval üzerine Yağlıboya, Boyut ve Tarih belirtilmemiş, Ziraat Bankası Resim Koleksiyonu. Kaynak: Giray, K. (2010). *Ziraat Bankası Yüzyılın Sergisi*. s,99, Ankara: Ziraat Bankası.

Zeki Kocamemi'nin, *Bir Kadın Portresi* isimli çalışması, yalınlaştırılmış ve detaylardan arındırılmış üslubuyla, dışavurumcu bir anlatım sergilemiştir. Kadının elbisesinde izlenen savruk fırça vuruşları, çalışmaya ekspresyonist bir yorum katmıştır. Boynun tasvirinde dikkat çeken deformasyona dayalı, baştan savma yaklaşım; resmin bitmediği veya üstünkörü yapıldığı izlenimini uyandırmıştır. Ellerin ve gözlerin betimlenişindeki ifadeci yaklaşım, anlatıma güç kazandıran unsurlar olmuştur. Ressam, detaylardan sıyrılarak, anlatımda bütünselliğe ulaşan bir duygusallık yakalamıştır.

Zeki Kocamemi'nin, 1950'deki İzmit sergisinde yer alacak nü çalışmalarının, dönemin İzmit valisi tarafından müstehcen bulunarak engellenmesi, sanatçıda büyük bir küskünlük yaratmış ve 1951'den 1959'a dek, resme ara vermesine neden olmuştur. Kocamemi, ölümünden bir iki ay öncesine dek, boya kutusunu açmamıştır (Çoker, 1979, s. 602; Çoker ve Bilensoy, 1979, s. 61; Giray, 1997, s. 278).

3.3.1.4 Cemal Tollu (1899-1968)

Kendisini geçen yüzyılın adamı olarak tanımlayan (Berk, 1976, s. 41) Cemal Tollu, Zeki Kocamemi ve Ali Avni Çelebi gibi Hans Hofmann'ın öğrencisi olmuştur. Tollu'nun kimi çalışmaları, bu iki sanatçı ile benzer bir tarzın izlerini taşımıştır. Sanatçının ekspresyonizme yönelen ilgisi, Hofmann atölyesinden önce, Çelebi ve Kocamemi'den aldığı etkiye dayanmıştır. Nitekim, Adnan Çoker'e göre de Cemal Tollu'nun "yurt dışına eğitime giden arkadaşlarını izlemesi, yurda dönen Zeki Kocamemi ve Ali Çelebi gibi genç sanatçı arkadaşlarının getirdikleri analitik etüdlerin çekiciliği ve değişen yeni gerçeği keşfetmesi, kendi eğilimi doğrultusunda yeni resim havasını ve bilgilerini yakalamak için Paris ve Münih'e gitmesi rastlantı değildir." (Çoker, 1996, s. 11). Bu bağlamda, Tollu'nun, 1931'de altı yapıtı ile katıldığı Müstakiller sergisini takiben, aynı yıl içinde, Münih'te Hans Hofmann Özel Akademisi'nde analitik desen çalışmalarına başlaması da (Özsezgin, 2005, s. 12, 157) bahsedilen etkinin neticesinde gerçekleşmiştir.

Diğer taraftan, Cemal Tollu'nun eğitim hayatı, akranları gibi kesintisiz bir çizgide ilerlememiştir. Kaya Özsezgin'in belirttiği gibi, Cemal Tollu "ortaöğreniminden sonra Sanayi-i Nefise Mektebi'ne girdiğinde, ülke, işgal kuvvetlerine karşı direnme ve bağımsızlık mücadelesi vermekteydi" (Özsezgin, 2005, s. 11). Dolayısıyla, Cemal Tollu, 1919 yılında Sanayi-i Nefise Mektebi'ne yazılmasının ardından Kurtuluş Savaşı'nın başlaması üzerine, yıl sonunda eğitimini yarıda bırakarak, gönüllü olarak orduya yazılmış ve milli mücadeleye destek vermiştir. (Köksal, 1978, s. 18). Cemal Tollu, bu dönemi, hatıratında şöyle aktarmıştır:

1919-1920 ders yılı sonunda, henüz imtihanların neticesi alınmadan Divanyolu'ndaki mektep binası İtalyanlar tarafından işgal edildi (şimdiki Sıhhiye Müzesi). Mütareke yıllarının acı günlerini yaşıyorduk...İtilaf askeri kuvvetlerinin işgali altında bulunan İstanbul'da yaşamak boğucu bir hal almıştı. Sultanahmet mitinglerine katılıyor, hürriyet ve istiklalimizi istediğimizi bütün cihana duyurmak istiyorduk. ...Anadolu gazeteleri ile kurtuluş hareketini takip ediyordum. Meslek yolundan ayrılmış olmanın üzüntüsü bir yana, hürriyet ve istiklalini kaybetmiş bir memlekette daha fazla kalamazdım. Milli kuvvetlere katılmaya karar verdim (Tollu, 2013, s. 20).

Ahmet Tollu, işgal yıllarında, babası Cemal Tollu'nun bir hayli önemseydiği sanat eğitimini yarıda bırakarak, milli mücadele içinde yer almasının, onu sanat dünyasında ayrıcalıklı bir konuma oturttuğunu dile getirmiştir:

Rahmetli babam Cemal Tollu'nun çocuk yaşlarında beliren ressam kişiliğini, konunun eğitimini alarak, bilimsel temele oturtma arzusu, İstanbul ve Anadolu'nun işgali sonucu okulun kapanmasıyla kesildi. Vatanın kurtulması ve

dolayısıyla eğitimine devam edebilmesi yolunun Kurtuluş Ordusu'na katılmakta geçtiğini gördü. Bu görüş onu yaşlıları ve meslekdaşları arasında özel bir yere getirdi (Tollu A. , 1996, s. 5).

Cemal Tollu, 20. Süvari Alayı'nda geçirdiği gönüllü askerliği süresince (1921-1923), malzeme yokluğu ve elverişsiz koşullar nedeniyle resim yapamasa da tüm bu süre boyunca, resim yapma hevesini içinde korumuştur. Sanatçının, askerde tuttuğu güncesinin, 27 Mayıs 1923 tarihli kısmında, şu not yer almıştır: “Geçen defa İstanbul'a gittiğimde küçük bir boya kutusu almıştım. Bu sabah ilk defa çadırın içinden dışarı bakarak yağlıboya bir resim yaptım” (Tollu, 2013, s. 133).

Terhisinin yaklaştığı, 9 Haziran 1923 tarihinde ise, “Büyük Millet Meclisi Riyaseti' ne bir dilekçe yazarak” tahsiline kaldığı yerden, hükümet hesabına devam ettirilmesini talep eden Cemal Tollu'nun güncesine, “Muvaffak olursam, ne ala, olmadığı takdirde ressam olmak için başka çareler arayacağım” (Tollu, 2013, s. 136-151) notunu düşmesi, -yaşadığı onca kayba rağmen- mesleki eğitimini sürdürmekteki kararlılığını göstermiştir. Başvurusuna cevap beklerken, bir taraftan da gelecek kaygısını içinde duymaya başlayan Tollu'nun, 2 Ağustos 1923 tarihli notlarında “günlerim tereddütler içinde geçiyordu” ifadesine yer vermesi, sanatçının, içinde bulunduğu umutsuz duygu durumunu ortaya koymuştur. Tollu'ya göre:

Birbirini takip eden harplerle tahsilden alıkonulmuş, bir meslek sahibi olamamış gençlerin eğilimlerine, kabiliyetlerine göre yetiştirilmesi, böylece cemiyete faydalı olmakta devam etmeleri lazımdı. Bir kısım arkadaşlar yeni bir meslek sahibi olmaya çalışmaktansa asker kalmayı, muvazzafa veya jandarma sınıfına geçmeyi kararlaştırdılar. Kendimi bu mesleğe uygun göremiyordum. Askerlikte vazifemi herkes kadar olsun her zaman yapmaya muktedirdim. Ama sanata karşı hastalık derecesinde düşkünlüğüm vardı (Tollu, 2013, s. 142).

Diğer taraftan, Tollu -vatani görevinden sonra-eğitimine hükümet hesabına devam ettirilebilmesi için Millet Meclisi'ne ve Maarif Vekâleti'ne yaptığı başvuruların olumsuz yanıtlanmasının ardından, bunun yaşattığı küskünlük ve kırgınlıkla, babasının Almanya'da tahsil önerisini de reddetmiş ve Karaağaç'taki vagon tamirhanesinde işe başlamıştır.

Karamsarlık ve ümitsizlik içinde tahsil çağımı aştığım zannıyla resme karşı duyduğum şiddetli sevgi ve heyecanı da bir tarafa bırakıp kaderime razı oluyor ve ileride bir iş ve meslek sahibi olmamı temin edecek bir yere girmeyi düşünüyordum...Gene olsa olsa bir el sanatını seçecektim...Şark Demir Yolları İdaresi'ne başvurudum...Ben bu ameleliği dahi güçlkle bulurken üç yıl önce mektepte bıraktığım arkadaşlar, tahsillerini tamamlamak üzere Avrupa'ya gönderiliyorlardı (Tollu, 2013, s. 151-153).

Sanatçının, ailesinden ve tahsil hayatından uzakta, asker olarak geçirdiği Millî Mücadele döneminin hemen ardından, Demiryolları'nın tamir atölyesinde işe

başlaması, sanatçının delikanlılık dönemine rastlayan Birinci Dünya Savaşı yıllarında yaşadığı benzer süreci hatırlatmış ve yıllar sonra kendisini aynı döngü içinde bulmak, sanatçıyı derin bir yalnızlık sürecine itmiştir.

Birinci Dünya Harbi'nin başından sonuna kadar, babamın nafıa mühendisi olarak bulunduğu Şam şehrinde geçirmiştım. Küçük yaşta mektep sıralarından alınarak cephelere gönderiliyorduk. Okumakta olduğum Fransız Mektebi kapatılmıştı. Askerlikten tecil edilmek için Hicaz Demiryolları'nın tamir atölyelerinde tesviyeci çırağı olarak çalışmaya mecbur olmuştım. Bir müddet sonra, babamı Diyarbakır'a tayin ettiklerinden on yedi yaşında bu yabancı memlekette, Türkleri hiç de sevmeyen bu yabancı halkın arasında yalnız kalmıştım (Tollu, 2013, s. 19).

Cemal Tollu, 1923-1925 yılları arasında vagon tamircisi olarak çalıştıktan sonra, 1925-1926 ders yılında Sanayi-i Nefise Mektebi'ne yeniden kaydolarak, bir yıl öğrenim görmüştür. Aynı yıl, ortaokul resim öğretmenliği sınavını kazanarak, Elâzığ Erkek Muallim Mektebi'nde resim öğretmenliğine başlamış ve bir taraftan da 1927'deki 11. Galatasaray Resim Sergisi'ne dört yapıtı ile katılmıştır. 1928 sonbaharında, babasının desteğiyle Paris'e gidişi, Avrupa'daki farklı atölyelerde dört yıl sürecek resim çalışmalarının başlangıcı olmuştur (Yaşamöyküsü, 2005, s. 156). Adnan Çoker, Cemal Tollu'nun yaşamının erken dönemini "Mesleğe başlangıç, Sanayi-i Nefise Mektebi'nde figür etüdü, savaşa katılma, öğrenime ara verme, babasının olanaklarıyla Paris'te mesleksi eğitim, onun gençlik döneminin kısaltılmışıdır." (Çoker, 1996, s. 11) şeklinde özetlemiştir. Nitekim, Nurullah Berk'e göre de Cemal Tollu "bunca savaş arasında-birinci dünya, istiklal, ikinci dünya-öğrenimini Türkiye'de bölük pörçük yürütebilmiş, Almanya ve Fransa'ya gittikten sonra disiplinli, sürekli bir çalışmaya kavuşabilmişti." (Berk, 1976, s. 41). "Almanya'da Hofmann, Fransa'da Lhote, Gromaire ve Fernand Leger atölyelerinde çalışarak bilhassa desene, klasik terkip ve inşa kaidelerine ehemmiyet vermiştir. Bu endişe onu Paris'te Gimond ve Despiau gibi heykeltıraşların atölyelerinde de çalışmaya sevk etmiştir." (Berk, 1943, s. 43-44).

Cemal Tollu'nun, yurtdışındaki hoca ve atölye seçimlerinin rastlantı olmadığını, "kendi kişiliğiyle onlarınki, yürümek istediği yolla onların yürüdüğü yol arasında yakınlık, benzerlik" bulunduğunu vurgulayan Nurullah Berk'e göre, Cemal Tollu, "sanatının sağlam yapısını" da nitekim, tüm bu eski hocalardan aldığı temel üzerinde yükseltmiştir (Berk, 1976, s. 41). Cemal Tollu'nun, 6 Ekim 1954 tarihinde Yeni Sabah'ta yayınlanan bir yazısında, yaşayan ressamların hiçbirini tanımadan gittiği

Paris’te, kendisine hoca seçmeden önce, galerileri dolaştığını dile getirmesi, bu görüşü desteklemiştir (Tollu, 1954, s. 2).



Resim 3.55 Cemal Tollu, *Elazığ'dan Manzara*, 1928, Tuval Üzerine Yağlıboya, 52 x 42 cm, Özel Koleksiyon. Kaynak: Çoker, A., Koçak, N. ve Tollu, N. (1996). *Cemal Tollu*. s.32, İstanbul: Galeri B.

Cemal Tollu’nun, henüz Avrupa’daki eğitimine başlamadan önce yaptığı *Elazığ'dan Manzara* (1928) gibi çalışmalarında, “kuşağının peyzaj duyarlılığından önemli bir ayırım” görülmemiştir (Köksal, 1978, s. 19,33). Ancak 1931 ve 1932 tarihli nü çalışmalarında (Resim 3.56, Resim 3.57) ve 1933 tarihli portre çalışmasında (Resim 3.61), Zeki Kocamemi ve Ali Avni Çelebi etkisiyle başlayan ve Hofmann atölyesinde gelişen ekspresyonist etkilerin izleri gözlemlenmiştir. Köksal’ın da işaret ettiği gibi, sanatçının bu döneme ait çalışmalarında “biçimlerin kuruluşuna, ağırlığına verilen önem belirgindir” (Köksal, 1978, s. 33).



Resim 3.56 Cemal Tollu, *İkili Nü/İki Çıplak*, Paris, 1931, Tuval Üzerine Yağlıboya, 45 x 53 cm, Bilginsoy Koleksiyonu. Kaynak: Çoker, A., Koçak, N. ve Tollu, N. (1996). *Cemal Tollu*. s.43, İstanbul: Galeri B.; Cemal Tollu Retrospektif Sergisi Kataloğu (2005). s.72, İstanbul: Yapı Kredi.

Sanatçının, 1931 tarihli *İkili Nü* isimli eseri, Alman ekspresyonistlerinin çıplakları ile benzerlik göstermiştir. Figürlerin betimlenişindeki kaba saba ve deformatif yaklaşım, Tollu'nun sanatçı mizacıyla bütünleştiği ekspresyonist bir tavır içermiştir. Sanatçı, resmin yapıldığı 1931 yılında, Münih'te Hans Hofmann Atölye'sinde resim çalışmıştır.



Resim 3.57 Cemal Tollu, *Nü*, 1932, Tuval Üzerine Yağlıboya, 46 x 27 cm, Ahmet Tollu Koleksiyonu. Kaynak: Çoker, A., Koçak, N. ve Tollu, N. (1996). *Cemal Tollu*. s.11, İstanbul: Galeri B.; Cemal Tollu Retrospektif Sergisi Kataloğu (2005). s.89, İstanbul: Yapı Kredi.

Cemal Tollu'ya ait 1932 tarihli nü figürün (Resim 3.57) ele alınışında, siyah konturla belirginleştirilen, güçlü bir biçim vurgulaması dikkat çekmiştir. Sanatçının bu dönem çalışmalarında, özellikle figürlerinde, kararlı ve sağlam bir form yapısı izlenmiştir. Bu eğilim, sonraki dönem figür çalışmalarında da gözlemlenmiştir. Cemal Tollu'nun, Hofmann atölyesinden aldığı bu etki, Ali Avni Çelebi ve Zeki Kocamemi'nin yapıtlarında da izlenen temel bir prensip olmuştur. Ahmet Köksal, Tollu'nun sanatının odağında yer alan ve 14 Kuşakı'ndan ayrılan bu etkiyi, sanatçının Avrupa'da gördüğü sanatsal formasyonu ile ilişkilendirmiştir.

Fransız izlenimcilerini uzunca bir ara ile izleyen Nazmi Ziya, Avni Lifij, Çallı İbrahim, Hikmet Onat kuşağının renk ve ışığa öncelik vererek ikinci plana attığı biçim kaygısı, yapı sağlamlığını öngören Zeki Kocamemi, Ali Avni Çelebi ve Cemal Tollu'nun temsil ettikleri görüş, kendilerinden önceki anlayışa bir tür tepki niteliğindedir...Bunlar arasında başlangıçta doğa sevgisi yerine çağa egemen olan beğeni ve düşüncelerin anlatımını benimseyen Tollu'nun resmi her şeyden önce, kapladığı yüzey üzerinde sorunu sayan görüşe bağlanmıştı. Bu sanat görüşünün yerleşmesinde kuşaklararası etkiler kadar, kuşkusuz, gördüğü eğitimin gözlem ve deneylerinin de payı vardır (Köksal, 1978, s. 18).

Nitekim, Cemal Tollu'nun, askerdeyken tuttuğu 27 Mayıs 1923 tarihli notlarında "Sanayi-i Nefise Mektebi'nde talebeyken henüz yağlıboya resme başlamamıştım. Ancak daha evvel Şam'dayken, renkli kartpostallardan yağlıboya resimler yapardım" (Tollu, 2013, s. 133) ifadesine yer vermesi¹⁷, Tollu'nun biçim, hacim, kitle, ağırlık üzerinde temellen (ve deformasyonla güç kazanan) sanat görüşünün yerleşmesinde, İstanbul'daki kesintili¹⁸ akademi hayatından çok, Avrupa'da aldığı atölye eğitimlerinin ve yerinde gözlemediği yaşayan sanat ortamının ağırlıklı etkisi olmuştur. Nurullah Berk, Tollu'nun sanat üslubunun yerleşmesinde bu atölyelerin etkisine şöyle değinmiştir:

Almanya ve Fransa'da, Hofmann, Andre Lhote, Gromaire, Fernand Leger, heykel ustası Charles Despiau gibi çok değerli hocalarla çalıştı. Tollu, Ali Çelebi ve Zeki Kocamemi gibi konstrüktivist bir üsluplaştırma yoluna sapmıştı Avrupa çalışmalarının ilk yıllarında. İsimlerini saydığımız hocaları, kendi yollarında, böyle bir üsluplaştırmanın temsilcileriydiler. Onları kişisel mizacının, eğilimin en uygun önderi bulan Tollu bu ustalardan çok faydalanmıştı (Berk, 1983, s. 58).



Resim 3.58 Cemal Tollu, *Çocuklu Kadın*, 1932, Tuval Üzerine Yağlıboya, 46 x 38 cm, Ahmet Tollu Koleksiyonu. Kaynak: Çoker, A., Koçak, N. ve Tollu, N. (1996). Cemal Tollu. s.56, İstanbul: Galeri B.



Resim 3.59 Cemal Tollu, *Çocuklu Kadın*, 1932, Kâğıt Üzerine Füzen, Boyut Bilinmiyor, Nerede Olduğu Bilinmiyor. Kaynak: Çoker, A., Koçak, N. ve Tollu, N. (1996). Cemal Tollu. s.57, İstanbul: Galeri B.

¹⁷ Cemal Tollu Retrospektif (2005) isimli sergi kataloğunda yer alan sanatçı biyografisinde, Cemal Tollu'nun, ilk resim derslerini, Kadem'de akademik manzara resimleri yapan emekli bir kolağasından aldığı belirtilmiştir (Yaşamöyküsü, 2005, s. 155).

¹⁸ Cemal Tollu, Sanayi-i Nefise Mektebi'nde, 1919-1920 ve 1925-1926 eğitim dönemlerinde, aralıklı olarak, birer yıl öğrenim görmüştür (Tollu ve Koçak, 1996, s. 209).

Cemal Tollu'nun *Çocuklu Kadın* (1932) isimli çalışması, 14 Kuşak sanatçıların portre ve figür çalışmalarından oldukça farklı bir yaklaşım içinde ele alınmıştır. Resimdeki çocuklu kadın figürü, Almanların geleneksel halk kostümü olan drindl içinde betimlenmiştir. Figürün elleri ve boynu, abartılı bir büyüklükte tasvir edilmiştir. Alman ekspresyonistlerinin de sıkça başvurduğu bu abartı unsuru, kalın, siyah bir konturla belirginleştirilmiştir. Resmin eskizinde nispeten makul bir ölçekte çalışılan el ve boyun hatları, tuvale aktarılırken mübalağalı bir biçimde genişletilerek, görsel ve duygusal etki güçlendirilmiştir. Kadının ezgin vücut duruşunda mahcup bir çekingenlik hissettirilmiştir. Ellerin kaba saba iriliği, emekçi bir kadının, sürekli işleyen ellerini andırır. Eller, aynı zamanda çocuğu tutan kadının korumacı tavrını ve korunmanın da içgüdüsel gücünü vurgulamıştır.

Resimde, heykel sanatını andıran bir azamet ve biçim düzeni söz konusu olmuştur. Bunu pek çok çalışmasında gördüğümüz Cemal Tollu, Yeni Sabah Gazetesi'ndeki, 19 Nisan 1950 tarihli ve *Küçük Bir Heykel Sergisi* başlıklı yazısında şunları yazmıştır: "Bir ressamın form ve hacim anlayışını kuvvetlendirmesi için heykel yapması lazım geldiği gibi, heykeltraşın da bu telakkiyi çizgi ile ifadeye muktedir olması şarttır." (Çoker, Koçak ve Tollu, 1996, s.23).

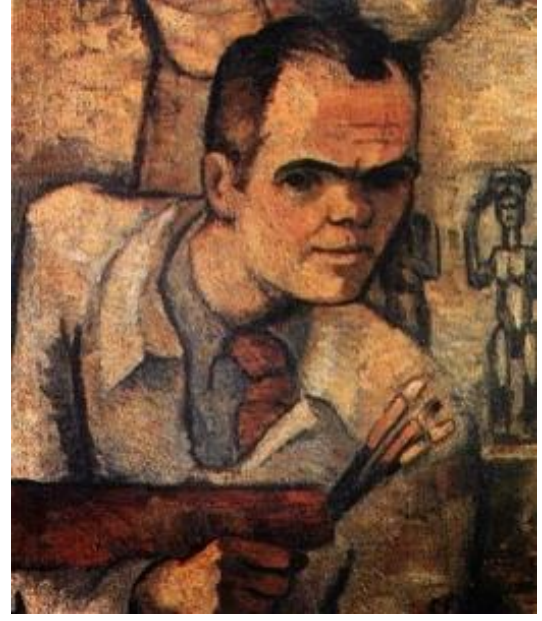


Resim 3.60 Cemal Tollu, *Koltukta Oturan Çıplak*, 1932, Mukavva Üzerine Yağlıboya, 41 x 33 cm, Ahmet Tollu Koleksiyonu. Kaynak: Çoker, A., Koçak, N. ve Tollu, N. (1996). Cemal Tollu. s.54, İstanbul: Galeri B.

Cemal Tollu'nun bu tarihte ele aldığı başka portre çalışmalarında da eller, resimde anlatım gücünü arttıran bir imge olarak, desen ve form vurgusunu öne çıkarmıştır. *Koltukta Oturan Çıplak* (1932)'ta da ellerin tasvirindeki aşırılık dikkat çekmiştir. Ense ve bacaklar da aynı şekilde abartılı bir üslupla ele alınmış; koyu ve kalın bir bordürle belirginleştirilerek, görsel etki güçlendirilmiştir. Elleri ve boyun hattını çevreleyen kalın siyah bordür, formun hacimsel etkisini öne çıkarmış ve amaçlanan biçimde, mübalağaya dikkat çekmiştir.

Yeni Sabah'taki 10 Haziran 1953 tarihli yazısında: “Ben şahsen bir sanat eserinin her şeyden evvel form ve renk olarak, kompozisyon olarak zevk vermesini isterim” diyen Cemal Tollu, 10 Ağustos 1933'te, Cumhuriyet Gazetesi'nde yayınlanan bir makalesinde, “Bir sanat eserinde, desen, renk ve kompozisyon aranır ve hiç olmazsa bunlardan biri eserde tebarüz etmelidir.”(Çoker, Koçak ve Tollu, 1996, s.20,26) diyerek, sanat görüşünü özetlemiştir.

Sanatçının, *Koltukta Oturan Çıplak* (1932) isimli çalışması, 17. Galatasaray Sergisi'nde (1933), *Bir Öğretmen Portresi* (1933), *Portrem* (1933) Mavili Kadın (1933) ve *Kırmızı Elbiseli Kadın* (1933) ile birlikte sergilenmiştir. Adnan Çoker'in, bu sergiyi, -Ali Çelebi ve Zeki Kocamemi'nin dikkatleri üzerine çektiği- 11. Galatasaray Sergisi (1927)'nden sonra “Türkiye'de alışlagelmiş empresyonist duygu ve düşünce tarzına” ikinci bir darbe olarak nitelendirmesinin nedeni, Avrupa'dan yeni dönen Cemal Tollu ve Zeki Faik İzer'in yapıtlarının bu sergide yer almasıdır (Çoker, Koçak ve Tollu, 1996, s. 61). Nitekim, Akşam Gazetesi'nin 30 Temmuz 1933 tarihli haberinde, “Avrupa'dan dönen ressamlar için tahsis olunan salonda da genç ressamlarımızdan Zeki ve Cemal beylerin eserleri çok beğenilmiştir” (Resim Sergisi Dün Açıldı, 1933, s. 4) ifadesinin geçmesi, genç sanatçıların yapıtlarının topladığı ilgiye işaret etmiştir.



Resim 3.61 Cemal Tollu, *Bir Öğretmen Portresi*, 1933, Tuval Üzerine Yağlıboya, 65 x 50.5 cm, MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu. Kaynak: Özsezgin, K. (1996). *Mimar Sinan Üniversitesi İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu*. s.353. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat.

Resim 3.62 Cemal Tollu, *Otoportre/Portrem*, 1933, Tuval Üzerine Yağlıboya, 72.5 x 54 cm, MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu. Kaynak: Özsezgin, K. (1996). *Mimar Sinan Üniversitesi İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu*. s.353. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat.

Cemal Tollu'nun 1933 yılında ürettiği *Bir Öğretmen Portresi* ve *Otoportre* isimli çalışmaları, Almanya'da o zamana dek/o zamanlarda gündemde olan Die Neue Sachlikeit/Yeni Nesnellik ressamlarının portre çalışmaları ile benzer etkiler taşımıştır. Tollu, her iki tabloyu da- Yeni Nesnelcilerin toplumdaki çarpıklığı kınamak, eleştirmek, hiciv etmek için başvurdukları- karikatürvari bir üslupla ele almıştır. Ayrıca, bu eğilimin, bir başka temel karakteristiğini yansıtmak için, figürlerin ellerini ve meslekleri ile olan ilişkilerini belirgin bir biçimde öne çıkarmıştır.

Örneğin, Tollu, *Bir Öğretmen Portresi* 'nde, kravatı ve ceketi ile betimlediği öğretmenin saygın duruşunu arka plandaki kalın kitaplarla ilişkilendirerek, Cumhuriyet'in hedeflediği aydın, çağdaş ve idealist öğretmen kimliğini vurgulamıştır. Kübist bir yaklaşımla etkili bir ifade kazanan düşünceli yüzü, üretmek topluma fayda sağlamak isteyen sanatçının ve öğretmenlerin o dönemki zor koşullarını yansıtmıştır.



Resim 3.63 Cemal Tollu, *Eşref Üren*, 1933, Tuval Üzerine Yağlıboya, 70 x 52 cm, Ankara Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu. Kaynak: Çoker, A., Koçak, N. ve Tollu, N. (1996). Cemal Tollu. s.131. İstanbul: Galeri B.

Cemal Tollu, meslektaşı Eşref Üren'in portresini yaparken de yine elleri görünür bir biçimde yerleştirerek, figürün rahat ve başına buyruk mizacını yansıtmıştır. Yapıt, Yeni Nesnelciler'in çalışmalarında da görüldüğü gibi düz boyanmıştır. Karakteri vurgulayan bir başka unsur olarak, Eşref Üren'in yaşamında önemli bir yere sahip olan kedisi de betimlenmiştir. Cemal Tollu'nun, D Grubu ve Ar Dergisi'nde yakından tanıma fırsatı bulduğu Eşref Üren (Doğan, 2017, s. 37), dostları arasında da kedi sevgisi ile tanınmıştır:

Zaten Cemal Tollu müzeye mal olmuş meşhur Eşref Üren resmini yaparken dizinin üstünde kedisini de resmetmemiş midir? Rivayete göre kedisine kendisinden daha çok önem verdiği söylenir. Bu nedendir ki; son kedisinin adı *Kızım*'dir. 1934 yılında Sivas'a tayin olduğunda taşındığı evin demirbaşı olan kediden ötürü olacak kedi sevgisi yaşamı boyunca sürecektir (Bender, 2006, parag.4).

Yukarıdaki üç portre, sanatçının ekspresyonist eğilimdeki diğer çalışmaları ile örneğin *Mavi Bluzlu Kadın* (Resim 3.69) ile kıyaslandığında, daha gerçekçi bir tarzın izlerini taşısa da; bu gerçekçilik, aslında Yeni Nesnelcilik akımı ile ilişkilendirilen bir gerçekliğe atıfta bulunmuştur. Sanatçının amacı, realist bir resim tekniğine ulaşmaktan ziyade, resmettiği figürün mizaç ve karakteri ile ilgili gerçekliği (doğrudan) ortaya

koyma girişimi ile ilişkili olmuştur. Bu sebeple, çoğu zaman sanatçılar karikatürvari bir üsluba yönelmekten çekinmemişlerdir.

Bilindiği üzere, Die Neue Sachlichkeit ressamaları arasında yaygın bir tür olan portre ve otoportre çalışmaları, Almanya dönemi sonrasında, Tollu'nun repertuarını da uzunca bir süre meşgul etmiştir. Sanatçının 1933 tarihli yapıtları arasında olan *Mavili Kadın* (Resim 3.64), *Sacide Hanım Portresi* (Resim 3.65) ve *Kırmızı Elbiseli Kadın* (Resim 3.66), Tollu'nun portre tarzına yönelen ilgisini ortaya koymuştur.



Resim 3.64 Cemal Tollu, *Kadın Portresi/Mavili Kadın*, 1933, Tuval Üzerine Yağlıboya, 61 x 50 cm, MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu. Kaynak: Özsezgin, K. (1996). *Mimar Sinan Üniversitesi İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu*. s.353. İstanbul: Yapı Kredi.

Resim 3.65 Cemal Tollu, *Sacide Hanım Portresi*, 1933, Kartona yapıştırılmış Kağıt Üzerine Yağlıboya, 47 x 37,5 cm, Adnan Çoker Koleksiyonu. Kaynak: Çoker, A., Koçak, N. ve Tollu, N. (1996). *Cemal Tollu*. s.74. İstanbul: Galeri B.



Resim 3.66 Cemal Tollu, *Kırmızı Elbiseli Kadın*, 1933, Tuval Üzerine Yağlıboya. Boyutu ve Nerede Olduğu Bilinmiyor. Kaynak: Çoker, A., Koçak, N. ve Tollu, N. (1996). Cemal Tollu. s.73. İstanbul: Galeri B.

Sacide Hanım Portresi'nde figür, duruş biçimiyle, iri ve hantal bir görünüme bürünmüştür. Ressam, bir işe konsantre olan veya düşüncelere dalan bir insan vücudunu, doğal gerçekliği içinde resmetmiştir. Bu açıdan resimde, yerleşik estetik normları önemsemeyen, modellerini serbest ve kontrolsüz pozlarda resmetmeyi seven Alman ekspresyonistleriyle örtüşen bir yaklaşım sezilmiştir. Aynı zamanda, kadın portrelerinde, zarafet ve güzelliği öne çıkaran, 14 Kuşak ressamlarından ayrılan bir tutum görülmektedir.

Resmin, kübizmden aldığı biçimsel etki ile birlikte, figürün duygu yansımalarını öne çıkaran ve karakter özelliklerini vurgulayan bir yaklaşım izlenmiştir. Vücudun kendini bırakışının aksine, kollarda kararlı ve güçlü bir duruş sergilenmiştir. Seri, kararlı ve esnek fırça vuruşlarından oluşan bileziklerin havada duran açısı, masaya az önce sertçe bırakılmış bir elin hissini uyandırmıştır. Koldaki yeşil ve kahverengi fırça lekelerinin yarattığı ters eğimli çizgiler, bileziklerin yuvarlak hatlarıyla ritmik karşıtlıklar oluşturmuştur. Resimde, form, ritim ve çizgi ile yakalanan bu etki, renk karşıtlıklarında da kendisini göstermiştir. Sanatçı, yeşil ve kırmızı rengin kontrastını, figürün el, yüz ve kollarında tekrarlamıştır. Siyah kalın konturla çevrelenen el, renk

tezatlıklarından oluşan bu etkiyi vurgulamıştır. Figürün kaş çizgisi gelişigüzel bir fırça uygulamasının seri hızına dikkat çekmiştir. Bu çizgi, alnın saç hizasında paralel bir yankı bulmuştur. Formun ortaya konuluşunda, iç içe geçen/bir arada görülen ve uyumlu bir senteze ulaşan geometrik, kütleli ve konstrüktif etkiler, figürün sert kontürlerinde belirginleşen ifadeci bir yoruma ulaşmıştır.

Mavili Kadın (Resim 3.64) ve *Kırmızı Elbiseli Kadın* (Resim 3.66)'da ise sanatçı, büyütülmüş gözler aracılığıyla figürlerin yüz ifadelerinde ekspresif bir yoruma ulaşmıştır. Kadınların görünümünden çok, duyguları öne çıkarılmıştır. Donuk bakışlar içindeki figürler, uyuşmuş gibi kaskatı bir ruh halinde betimlenmişlerdir. Özellikle, izleyiciye bakmayan *Kırmızı Elbiseli Kadın*'da, bu durağan ruh hali daha belirgin bir vurgu kazanmıştır. Cemal Tollu'nun Almanya'da bulunduğu dönemde gündemde olan *Yeni Nesnelcilik* akımı, bilindiği üzere "üslup farklılıklarına rağmen, bu akıma mensup sanatçıların çoğu, dinamik kompozisyonlardansa daha durağan kompozisyonları tercih etmiş, boyama sürecinin izlerini ve tüm mimik unsurlarını ortadan kaldırmıştır." (New Objectivity, t.y., parag.4). Tollu'nun portre çalışmalarında da dinamizm ön plana çıkarılmadan, vücut dili, renk ve bakışlarda, gerilim hissettirilmiştir. Kimi çalışmalarında başvurduğu düz boyama tarzı da yine Yeni Nesnelcilik tarzının donuk gerilimini taşımıştır.

1932 sonbaharında yurda dönmüş olan Tollu, bu resimleri yaptığı esnada, Erzincan Askeri Orta Mektebi'nde resim öğretmenliğine (1932-1935) atanmış ve Yeni Adam dergisinde ilk sanat yazıları yayımlanmaya başlamıştır (Yaşamöyküsü, 2005, s. 157). Yaşamı boyunca, ressamlığı ve hocalığı kadar, yazarlığı için de süreklilik gösteren bir mesai harcamıştır. Yeni Adam (1933), Cumhuriyet, Vatan, Tanın, Yeniden Doğuş, Yaşayan Sanat, Ar (1933-1949) ve Yeni Sabah (1950-1956) gibi dönemin süreli yayınlarında, sanat üzerine yazılar yayınlamıştır (Koçak, 1996, s. 18; Yaşamöyküsü, 2005, s. 157,159). Elif Naci, yazar ve eğitimci kimliğiyle de öne çıkan Cemal Tollu'nun, mesleğe bakış açısını şu sözlerle özetlemiştir:

Bir de sanatçının sadece şövalesi başında, elinde palet, tuval boyamakla yetinmemesi gerektiğine, başka görevleri de olduğuna inanan, fırçası gibi kalemni de iyi kullanmasını bilen bir eleştirici ve iyi bir hoca (öğretmen) olarak tanınmıştır (Naci, 1981, s. 46-47).

Nitekim, Zeki Faik İzer de Cemal Tollu'nun yazılarının, D grubunun faaliyete geçişinde oynadığı tetikleyici role dikkat çekmiştir:

1932¹⁹ senesinde Galatasaray Resim Sergisi'ne Cemal Tollu ile birlikte katıldık. O on, ben on dört tablo teşhir etmişim. Pek çok beğenenler oldu, bir hayli de hücum edenler...bu münasebetle Cemal Tollu'nun menfi bir sanatçı ile yaptığı yazılı münakaşa, denilebilir ki D grubunun kurulmasına ön ayak olan olayların ilkidir...Yahut biridir (İrepoğlu, 2005, s. 51).

Elif Naci, D Grubu oluşumunu, “her biri ayrı dünyalarında, kendi inançlarına göre sanat yapan kişilerin birleştiği bir çatı” (Naci, 1981, s. 46) olarak tanımlarken, Fikret Adil de “D grubunu teşkil eden sanatkarların muhtelif tarzları olduğu” (Adil, 1947, s.14) nu vurgulayarak, bu görüşü desteklemiştir. Zeki Faik İzer ise benzer görüşleri, şu sözlerle özetlemiştir:

Gruptaki herkes ayrı düşüncenin bireyleriydiler. Muayyen bir idealden hareket ederek, muayyen bir sanat akımını memlekete kabul ettirmek gibi bir düşüncemiz yoktu, olamazdı da. Amacımız sanatı seven kişileri bir araya getirerek sanat dünyasına bir nebze hareket getirmektir (İrepoğlu, 2005, s. 52).

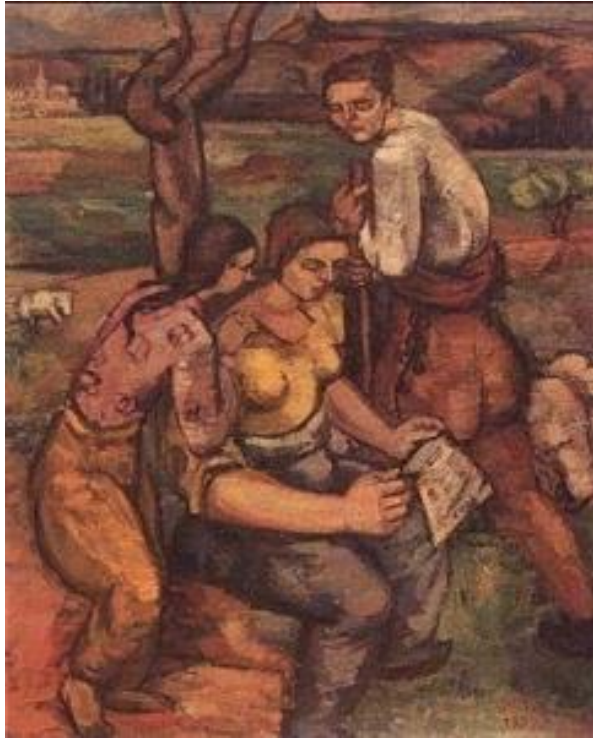
Fikret Adil'in ifadesiyle “o esnada ortalığa ilk kübik salgını yayılmıştı. Anlayan, anlamayan her gördüğüne kübik diyor, bu sıfatı bazen takdir ekseriya da tezyif için kullanıyordu. Takdir için kullananlar yenilik taraftarı, tezyif için kullananlar kendilerini hakiki!! ve klasik sanat mensubu telakki ediyorlardı” (Adil, 1947, s.6). Yaşayan sanatı savunan, D Grubu da “olumlu ve olumsuz tepkilere rağmen”, o dönemde, “artık kanıksanmış olan akademik, natüralist ve empresyonist anlayışlara başkaldıran; yeni atılımlara, örneğin kübist etkilere açık” bir yol izlemiştir (İrepoğlu, 2005, s. 26). Cemal Tollu'nun, bu dönem çalışmalarını, mensubu olduğu D Grubu'ndan ayıran özellik ise; kübizmin biçimsel eğilimlerini, figürdeki duyguyu öne çıkaran ekspresyonist etkilerle sentezleyerek, ifadeci bir üsluba yönelmiş olmasıdır. Nitekim, Tollu'nun resimlerindeki kübizm, nesnelere parçalayıp bir araya getiren anlayışta öne çıkmamış; figürün kültürel değerini, hacmini, geometrik bir bakış içinde yorumlayarak, figürdeki ekspresif ifadeyi de koruyan bir sentez içinde sunulmuştur.

Kaya Özsezgin de Tollu'nun “özellikle Avrupa dönüşünü izleyen yıllarda” konstrüktif bir sentez içinde ele aldığı bu çalışmalarını “resmin yapısal kurallarına içtenlikle bağlı bir görüşün kararlı ürünleri” olarak nitelendirmiştir (Özsezgin, 1982, s.98). Nurullah Berk ise D Grubu'nun, -Ali Çelebi ve Zeki Kocamemi'nin Hofmann'dan var olan- inşacı kaygılara “yeni yollar ve imkanlar” getirdiğini belirtirken, bir taraftan da grup üyeleri içinde, Cemal Tollu'nun desen bakımından öne çıktığını ifade etmek için: “Cemal Tollu, desen ve form araştıranlar arasında temayüz

¹⁹ 1933 senesindeki 17. Galatasaray sergisi kastedilmektedir. (bkz. Üstünlük, 2007, s.106; Çoker, Koçak ve Tollu, 1996, s.61).

ediyordu” (Berk, 1943, s. 63) demiştir. Sanatçıyı, diğer D Grubu ressamlarından ayıran bu özellik, Hofmann atölyesi ile ilişkili bir anlayış taşımıştır.

Nitekim, Özsegin de bir başka yazısında, Tollu’nun D Grubu’ndan ayrışan yönünü şu sözlerle ifade etmiştir: “Kurucu üyeleri arasında bulunduğu D Grubu hareketi, bir yönüyle, önceki grubun getirmiş olduğu hacimsel anlamdaki biçimciliğin bir uzantısı olarak değerlendirilse de gruba mensup sanatçıların, özellikle de Tollu’nun-kişisel çıkışlarındaki özel karakter nedeniyle o gruptan ayrılır” (Özsegin, 2005, s. 8).



Resim 3.67 Cemal Tollu, *Alfabe Okuyan Köylüler*, 1933, Tuval Üzerine Yağlıboya, 92 x 73,5 cm, MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu. Kaynak: Özsegin, K. (1996). *Mimar Sinan Üniversitesi İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu*. s.353, İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat.

Tollu’nun yaptığı ilk çok figürlü kompozisyon olan *Alfabe Okuyan Köylüler* (1933), D Grubu’nun, 19 Ocak 1934’te Beyoğlu Halkevi’nde açtığı ikinci sergide yer almıştır (Çoker, Koçak ve Tollu, 1996, s. 79, 210). Adnan Çoker, Cemal Tollu’nun çok figürlü kompozisyonlardaki başarısını, onun ciddi bir etüd geçmişine sahip az sayıda sanatçıdan biri olmasına bağlamış ve “Cemal Tollu’nun öncelikle bir figür ve

kompozisyon sanatçısı olduğunu kabul etmek gerekir” (Çoker, 1996, s. 10, 13) derken, yapıtın önemine şu sözlerle dikkat çekmiştir:

Alfabe Okuyan Köylüler’ kompozisyonu yalnız Tollu’nun değil Türk Resim Sanatı’nın da önemli yapıtlarından biridir. Yapıt, kent gerçekliği ile bezenmiş bir yorumla dışardan köye bakmıyor. Hikmet Onat’ın “Köyden Mektub’u, 1917”, Namık İsmail’in Harman’ı, 1923, ya da Şeref Akdik’in “Millet Mektebi, 1933” yapıtlarında olduğu gibi güncel olaya kentten bakış açısı getirmiyor (Çoker, 1996, s. 14).

Nitekim, Cemal Tollu’nun bizzat içinde yer aldığı milli mücadelede, Türk köylüsünü yakinen tanımış olması, yerel konulardan beslenen kompozisyonlarına derin bir iç görü kazandırmıştır. Bu esnada, Türk köylüsünün cesaretine ve fedakarlığına tanık olan Cemal Tollu’nun, Anadolu insanına duyduğu gönül borcu ve içtenlik, resimlerinde olduğu gibi hatıratına da yansımıştır:

Neyimiz eksik değil ki...Uzun bir geçmişin doğurduğu sefaletle rağmen Anadolu halkı varını yoğunu istiklal uğrunda harcıyordu. Fakir, ambarındaki saman ve arpasını veriyor, birlikleri damında barındırıyor, bizi ekmeğine ortak ediyordu. Nakliye işleri için inek ve öküzünü kağnisına koşup yalınayak yollara düşen onlardı. Cepheye cephe ve ağırlıkları taşıyan kabilelerde genç ve çocuklu kadınlara, erkek ve kadın ihtiyarlara, hatta bazen yalnız başına kağnisını süren çocuklara rastlanıyordu (Tollu, 2013, s. 47).

Sanatçının sonraki yıllarda, ekspresif bir üslupla ele aldığı *Manisa Yangını* (1964) ve *Manisa’nın Kurtuluşu* (1968) gibi yapıtları da bu derin gözlemlerini içsellığe dönüştüren bir ruh hali içinde yorumlamıştır. Sanatçının, yapıtlarında ölümsüzleştirdiği Anadolu köylüsü, hatıratında da aynı içtenlikle yer almıştır: “3 gündün beri yanan Manisa’ya kimse giremiyor, içeriden de kimse çıkamadığından dağlara sığınan şehir halkı korku ve endişe içinde bekliyordu. Ordumuz gelinceye kadar halk düşmanla ve yerli Rumlarla savaşmaya mecbur olmuştu.” (Tollu, 1963, s. 12) diyen Tollu, Anadolu köylüsünün cesaretini vurgulamıştır.

Alfabe Okuyan Köylüler, harf inkılabının kabulü sonrasında yurt genelinde başlatılan okuma seferberliğine atıfta bulunmuş ve bu konuda gösterilen kararlı çabanın altını çizmiştir. Bu yıllarda kurulan Millet Mektepleri (Dalkıran, 2020, s. 2) ve daha sonraki yıllarda faaliyete geçen Halk Evleri ve Köy Enstitüleri gibi kurumlar, cumhuriyetin eğitim ideolojisine destek veren, kültürel gelişimi yaygınlaştıran kurumlar olarak vazife görmüştür.

Kompozisyonun merkezinde yer alan kadın figürü, cumhuriyetin çağdaşlaşma ideolojisinde kadına verilen önemi vurgulamıştır. Genç nesiller yetiştirecek olan Türk kadınının, ailenin ve toplumun merkezinde yer alan öncü ve eğitici konumuna dikkat çekmiştir. Köylü kadın, elindeki kâğıda konsantre olmuş, dikkatle okumaktadır.

Yanıındaki gençlerin de kâğıdı ilgi ve merakla izlerken betimlenmeleri, kadının toplumdaki özendirici ve teşvik edici rolünü vurgulamıştır. Sanatçı, resmin asıl konusu olan okuma eylemine dikkat çekmek için, kadının ellerini, abartılı bir büyüklükte resmetmiştir. Tarlasını ekip biçen, kendi başına hayvanını güden ve gerektiğinde cepheye mermi taşıyan fedakâr, azimli ve çalışkan Anadolu kadının gücünü öne çıkarmıştır. Kadının yüzündeki saflıkla, kollarındaki kaba saba irilik bilinçli bir tezat oluşturmuştur. Kurtuluş savaşı esnasında, erkek nüfusun çoğunluğunu kaybeden bir ulusun kalkınma mücadelesinde, kadına duyulan güven ve inanç yansıtılmıştır. Kompozisyona hâkim olan aydınlık renkler, aydınlık bir geleceğin habercisi olmuştur.

Tollu, kadının yanıındaki delikanlıyı elinde bir değnek ve merada otlayan bir koyunla göstererek, gencin bir çoban olduğuna dikkat çekmiştir. Bu şekilde, kırsalda yaşayan bir çiftçinin de çobanın da okuyan aydın fertler olabileceğinin altını çizmiştir. Delikanlının kalçalarında orantısız bir deformasyon dikkat çekmiştir. Figürlerdeki abartı ve deformasyonlar, konturla çevrilerek sağlam bir yapısallık ön plana çıkarılmıştır. Tollu'nun *Alfabe Okuyan Köylülere* kompozisyonundaki güçlü figürlere dikkat çeken Çoker, bu etkiyi şöyle yorumlamıştır:

Ne gereksiz zerafete kaçışı ne de gereksiz edebiyatı olan “yapısı ön plana çıkmış” konunun, masif değerlerle “küt” olarak verilidir. Bu dolambaçsız “küt”ler Türk Resim Sanatı'nda Ali Çelebi ve Cemal Tollu'dan önce var mıydı? Eğer yoksa, bu iki sanatçı brütal yorumun Türkiye'de öncüleri olacaklardır (Çoker, 1996, s. 14).



Resim 3.68 Cemal Tollu, *Balerin*, 1935, Tuval Üzerine Yağlıboya, 65.5 x 54 cm, MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu. Kaynak: Özsezgin, K. (1996). *Mimar Sinan Üniversitesi İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu*. s.221, İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat.

Sanatçının *Balerin* (1935) isimli yapıtında da Hofmann atölyesinde kazanılan benzer etkilere rastlanmıştır. Figürün ve mekânın ele alınışında öne çıkan bir takım deformatif yaklaşımlar, yapıtın bir çırpıda ve özensizce yapıldığı izlenimi vermiştir. Ekspresyonizmin temel prensibini yansıtan bu durum, anlatıma vurgu ve içsellik kazandırmıştır.

Figürün kolları ve bacakları, belirgin bir biçimde deformasyona uğratılmıştır. Bu durum, resmi doğal görünümünden uzaklaştırarak, figüre dışavurumcu ve kunt bir ifade kazandırmıştır. Biçimsel ve renksel deformasyonla yaratılan bu etki, kaba, siyah konturlar ile belirginleştirilmiştir.

Tollu, rengi, resimdeki ifade gücünü kuvvetlendiren bir araç olarak kullanmıştır. Anlatımda, karşıt renklerin vurgusundan ve duygusal gücünden faydalanmıştır. Nesnelerin ağırlık ve hacmini öne çıkaran bu yaklaşım, Hofmann öğretisinin, sanatçının yapıtları üzerindeki etkisini göstermiştir.

Aynı şekilde, resimde Hofmann öğretisinin temel prensibi olan plan, hacim ve ağırlık dikkate alınmış; mekânın, figürle olan ilişkisi vurgulanmıştır. Duvar ve zeminin birleştiği hattı, kalın ve gelişigüzel bir siyah konturla belirginleştiren sanatçı, yatay duvar hattının bombeli çizgisiyle, ahşap zeminde uyguladığı dikine çizgilerin yarattığı ritmik zıtlıklardan faydalanmıştır. Yatay ve dikey çizgilerin karşıtlığı, resmi monotonluktan kurtaran, devingen bir araç olmuştur. Böylelikle, hareketsiz olan figür ve mekân hissi, çizgilerin devinimi aracılığıyla, dinamizm kazanmıştır.

11 Haziran 1952 tarihli Yeni Sabah'taki *Telakki Farkı ve Hakikat* başlıklı yazısında Tollu "bir sanat eserinde çizgiler, hendesi şekillere vardırılmış işaretlerle ve yeniden bölünmüş mahdut renklerle, yeni bir dünya yaratmış olmalıdır" (Tollu, 1952, s. 2) ifadesine yer vermiştir.



Resim 3.69 Cemal Tollu, *Mavi Bluzlu Kadın*, 1947-1948, Duralit üzerine Yağlıboya, 24 x 18,5 cm, Ahmet Tollu Koleksiyonu. Kaynak: Cemal Tollu Retrospektif Sergisi Kataloğu (2005). s.103. İstanbul:Yapı Kredi.

Mavi Bluzlu Kadın'da, figür, orantısız ve abartılı bir proporsiyon ile ele alınmıştır. Ressam, zarif ve kadınsı kıvrımlardan uzaklaşmıştır. Figürü çevreleyen kalın siyah kontur, resmin kaba saba estetiğini, bilinçli bir şekilde vurgulamıştır. Bu etki, rengin açık-koyu karşıtlıkları ile desteklenmiştir.

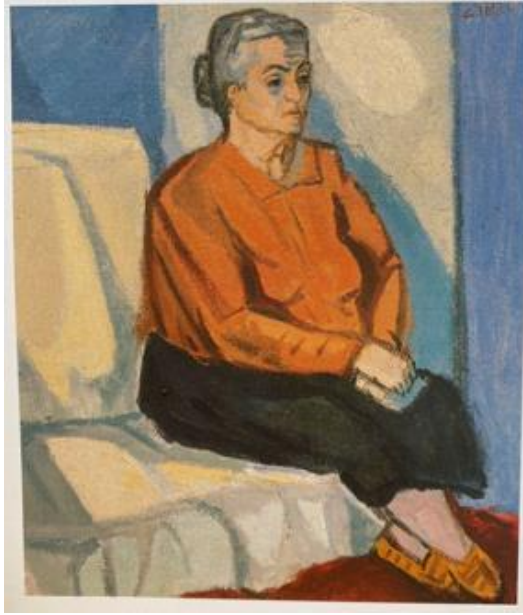
Genel olarak portre türünde dikkat çeken durağanlık hissi, *Mavi Bluzlu Kadın*'da renk ve fırça dinamizmi ile ortadan kaldırılmıştır. Figürün eteğinde, farklı açılarda uygulanan fırça vuruşları, hareket hissi yaratmıştır. Arka plandaki renk karşıtlıkları, kompozisyona yayılan dinamik bir hakimiyetle, bu hissiyatı güçlendirmiştir. Yapıtın büyük bir hız ve kararlılıkla yapıldığı gözlemlenmiştir. Ekspresyonistlere özgü renk kullanımı ve özgürce yön değiştiren geniş ve kaba fırça vuruşlarıyla, sanatçının figüre yaklaşımı, iç dünyasını ortaya koyan, ifadeci bir yorum kazanmıştır. Celal Tutant, eşinin atölye arkadaşı olan ve çalışmalarını seyretme fırsatı bulduğu Cemal Tollu için şunları söylemiştir:

Cemal Tollu'nun çabukluğu, titizliği, resmi bir seansta bitirişi...Cemal Tollu'nun üzerimdeki izlenimi, etkisi bu olmuştur. O sırada yaptığım birçok resimde onun darbeleriyle çalıştım (Tanaltay, 1989, s. 81).

Mavi Bluzlu Kadın'da, ressam, betimlediği kadını güzel göstermek ya da gerçeğine benzetmek endişesine kapılmamıştır. Nitekim, 11 Haziran 1952 tarihli Yeni

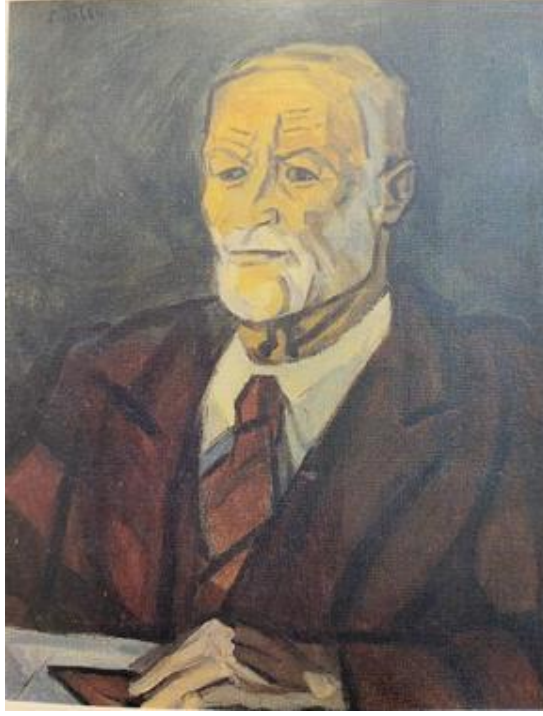
Sabah'taki *Telakki Farkı ve Hakikat* başlıklı yazısında Tollu'ya göre: “değişmeyen hakikat; sanat eserinin eşyanın taklidinden ayrı bir şey, sanatkâr zekasının icat ettiği ayrı bir alem olduğudur” (Çoker, Koçak ve Tollu, 1996, s.26). Köksal, 1978 tarihli bir yazısında, Tollu'nun sanat yaşamını şöyle özetlemiştir:

Başlangıçta doğa sevgisi yerine çağa egemen olan beğeni ve düşüncelerin anlatımını benimseyen Tollu'nun resmi her şeyden önce, kapladığı yüzey üzerinde sorunu sayan görüşe bağlanmıştı. Bu sanat görüşünün yerleşmesinde kuşaklararası etkiler kadar, kuşkusuz, gördüğü eğitimin gözlem ve deneylerinin de payı vardır (Köksal, 1978, s. 18).



Resim 3.70 Cemal Tollu, *Sanatçı'nın Annesi*, 1960?, Tuval Üzerine Yağlıboya, 45.5x37.7 cm, Ahmet Tollu Koleksiyonu. Kaynak: Çoker, A., Koçak, N. ve Tollu, N. (1996). *Cemal Tollu*. s. 164, İstanbul: Galeri B.

Sanatçı, annesinin portresini yaparken, turuncu ve mavi kontrastını kullanmıştır. Mavinin ton geçişlerini, beyaz örtünün kıvrımlarında tekrarlaması, renklerin karşıtlığından doğan ifade gücünü, tuvalin bütününe yaymıştır. Sanatçı, durağan bir kompozisyona dinamizm kazandırmak için renklerin kontrast gücüne başvurmuş ve hareket duygusunun devamını çizgilerle tamamlamıştır. Biçim ve desene verdiği önemle, yine figürdeki anıtsallığı vurgulamıştır. Tollu'nun resminde, deformasyon ve mübalağa ile öne çıkan ekspresyonist eğilim, inşacı ve kübist tavırlarla birleşmiştir. Hofman atölyesini karakterize eden bu yaklaşım, genellikle figürü çevreleyen kalın siyah konturla belirginlik kazanmıştır.



Resim 3.71 Cemal Tollu, *Sanatçı'nın Babası Mühendis Sait Tollu*, 1960 ?, Tuval Üzerine Yağlıboya, 64.5 x 50.5 cm, Tulga Tollu Koleksiyonu. Kaynak: Çoker, A., Koçak, N. ve Tollu, N. (1996). *Cemal Tollu*. s.165. İstanbul: Galeri B.

Elif Naci, Cemal Tollu'nun resimlerini, "sağlam desen üstüne kurulmuş kunt birer yapı" (Naci, 1981, s. 48) olarak nitelendirmiştir. Resimlerinde, dikkat çeken kunt ve hacimli figürler, ekspresyonist ifadeyi öne çıkaran bir senteze ulaşmıştır. Bu durum, sanatçının Lhote, Gimond ve Hofmann atölyelerinden edindiği plastik disiplinlerin sentez(in)e dikkat çekmiştir. Nitekim, Cemal Tollu da Varlık Dergisi'nin 1 Kasım 1960 tarihli sayısında (Sayı 537) bu görüşü doğrulamıştır:

Andre Lhote'un Neo-Klasizmini, Fernand Leger'in Pürizmini, Gromaire ve Hofmann'ın Ekspresyonizm'ini denedim. Deformasyona, konstrüksiyona ve valör düşüncesine her zaman bağlı kaldım, tabiatı taklit maksadıyla eşyayı yuvarlatmak gayesiyle kullanan modle'lerden nefret ederim (Tollu, 1960, s. 9).

Babasının portresini kübist bir anlayışla yorumlayan Tollu'ya göre "kısaca; kübizm, hacmin aşırı bir deformasyonudur. Kübizm, tabiatten tamamiyle tecerrüt eden ekspresyonizmin başka bir nevidir...sağlamlık ve kuvvet ifade etmeyi arar." (Tollu, 2005, s.29). Bu tanımın da açıkça ortaya koyduğu üzere, Tollu'nun kararlı ve sağlam bir form yapısı içeren figüründeki kübist anlayış, Hofmann öğretisinin tesiriyle yorumlanmıştır.

Yukarıdaki portrede, figüre dikkat çekmek için, arka plan bilinçli olarak koyu boyanmıştır. Nurullah Berk, farklı bir yazısında, Tollu için: “Resimleri, bilhassa renk kıymetlerinin olgunluğu, sade ve ağır ahenklerinin mükemmelliği bakımından şayanı dikkattir” (Berk, 1943, s. 44) demiştir.

Diğer taraftan, ulusal bir dil, yöresel ve bölgesel bir sentez yaratma endişesi ile farklı bir üslup arayışına yöneldiği dönemde, Eti sanatından etkilenmiş, Hitit alçak kabartmalarının, anıtsal ve kurt yapısını, Anadolu insanını gösteren konularla birleştirmiştir. Köksal, Tollu’nun sanatındaki değişimi şöyle yorumlamıştır:

Tollu 1950’den sonra batılı ustaların etkisinden sıyrılarak, onlardan edindiği biçimsel yöntemi, teknik yetkinliği Anadolu insanlarını, yerel özelliklerini geleneksel renkler ve çizgiyle birleştirerek asıl kişiliğini bulmuştur (Köksal, 1978, s. 19).

Tollu’nun değişen tavrında, Ankara Arkeoloji Müzesi’ndeki görevi esnasında (1935-1937), Hitit sanatına yönelen ilgisinin (Özsezgin, 2005, s. 13) etkileri olduğu gibi; dönemin toplumsal ve kültürel koşullarıyla uyuşma çabasının yani, sanat ortamının eleştiri ve yönlendirmelerinin de etkisi söz konusu olmuştur. Nitekim, Cemal Tollu, 1941’de, D Grubu’nun 9. sergisi esnasında verdiği bir demeçte “evvelce sade inşaaya ehemmiyet verdiğim için resmimin halkı ürküten bir tarafı vardı” demiş ve “inşası kuvvetli, fakat daha beşeri (insancıl) bir resme varmak istiyorum” diye ekleyerek, sanatındaki değişimin temel sebebini ortaya koymuştur. Çoker’e göre, aynı dönemde D Grubu sanatçılarının da genel tavrı “abartmayı ve aşırı davranıp ölçüyü kaçırmayı bıraktıkları yolundadır” (Çoker, 1996, s. 94).

Nitekim, 1937 yılında gerçekleşen Akademi Reformu çerçevesinde, D Grubu sanatçılarının, Lepold Levy’nin şefliğindeki Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümü’ne atanmaları ve 1939 itibariyle Akademi’de düzenli sergiler açmaya başlamaları, grup üyelerinin kurumsallaşma yolundaki ilk adımları olarak değerlendirilmiştir (Çoker, 1996, s. 92). Ayrıca, bu dönemde başlayan İnkılap Sergileri (1933), Yurt Gezileri Sergileri (1939), Devlet Resim ve Heykel Sergileri (1939) (Üstünipek, 2007, s. 106,117,119) gibi devlet destekli sergilerde dereceye girmek veya satış yapmak isteyen sanatçıların, resmî kurumların beğeni ölçütlerine uyum gösterme çabaları da bir anlamda, sanat yapıtlarında değişime yön veren bir olgu olarak öne çıkmıştır. Nitekim, öncelikle bir figür ve portre ressamı olarak bilinen Cemal Tollu’nun (Özsezgin, 2005, s. 21) da Devlet Resim ve Heykel Sergilerine çoğunluğu peyzajlardan oluşan yapıtlarla katıldığı gözlemlenmiştir. Özsezgin, bu durumu: “1941’deki üçüncü devlet sergisinde birincilik ödülüne değer görülen

Sonbahar tablosu ve buna paralel o dönemdeki başka çalışmaları, Tollu'nun, manzara ağırlıklı bir döneme girdiğine işaret ediyordu” (Özsezgin, 2005, s. 14, 15) şeklinde özetlemiştir. Sonraki yıllarda ise Tollu'nun Anadolu kültürünü, kübist, mitolojik ve destansı bir yorum sentezi etrafında şekillendiren sanat anlayışı, genel olarak 1950 sonrası çalışmalarına yön vermiştir.

Ne var ki, 1954'te, Uluslararası Sanat Eleştirmenleri Derneği (AICA)'nin İstanbul'da toplanan genel kurulu dolayısıyla, Yapı ve Kredi Bankası tarafından düzenlenen *Türkiye'de İş ve İstihsal* konulu resim yarışmasında, Cemal Tollu'nun - kendisini üzen- altıncılık ödülüne layık görülmesi, sanatçının katılımcıların diğer çoğunluğu gibi, yerel bir konuyu kübist bir yorumla ele alarak, “o dönemde Anadolu kübizmi gibi garip bir ifadeye yol açan” ortak bir görüşe ve şablon bir tarza bağlanmış olması ile açıklanmıştır (Özsezgin, 2005, s. 23, 24). Yeni Sabah Gazetesi'ndeki yazısında, Cemal Tollu'nun “gülünç” ve “sürprizli bir netice” olarak değerlendirdiği müsabakada (Tollu, 1954, s. 2), Aliye Berger'in ekspresyonist eğilimdeki çalışması - bu şablon eğilimden uzak bir özgünlüğe sahip olduğu gerekçesiyle-birinciliğe layık görülmüştür. Jürinin verdiği karar, Cemal Tollu ile birlikte pek çok sanatçının tepkisini çekmiş olsa da (Tansuğ, 1986, s. 247; Tansuğ, 1988, s. 87) Cemal Tollu'nun, ilgili yazısındaki eleştiriyi, esasen kazanan eserin üslubu veya sanatsal tarzına yöneltmediği, jüriyi ve yarışma komitesini hedef aldığı gözlemlenmiştir. Nitekim, Elif Naci, “hem fikir yoldaşım hem de kavga dadaşım” dediği Cemal Tollu'nun, kendi dönemindeki sanatçılar arasında “açığa vurulan kıskançlıklardan arınmış...birbirine çelme takmak isteyen meslektaşlardan ne kadar farklı bir karakterde” olduğunu dile getirmiştir (Naci, 1981, s. 46-47). Cemal Tollu'nun, esas olarak eleştirdiği nokta, müsabaka öncesinde sanatçıların belirli şartlara riayet etmelerini salık vererek, onların yaratıcılıklarını kısıtlayan müsabaka komitesinin, iş eserleri derecelendirme safhasına geldiğinde, kendi dayattıkları kuralları göz ardı ederek, bu koşullara uymayan bir yapıtı seçmeleri olmuştur. Bununla birlikte, Cumhuriyet Gazetesi'nin, 3 Eylül 1954 tarihli yarışma haberinde “Türk ressamı ilk defa beynelmilel bir sanat jürisi karşısına çıkmış olacaktır” (Çoker, Koçak ve Tollu, 1996, s. 143) ifadesine yer verilmesi, müsabakaya gösterilen önemi vurgularken, Türk sanat ortamında yarattığı gerilimi de ortaya koymuştur.



Resim 3.72 Cemal Tollu, *Tımar*, 1964, Tuval Üzerine Yağlıboya, 27 x 41 cm, Ahmet Tollu Koleksiyonu. Kaynak: Çoker, A., Koçak, N. ve Tollu, N. (1996). *Cemal Tollu*. s.173. İstanbul: Galeri B.

Sanatçının, 1964 tarihinde yaptığı, *Tımar* isimli çalışması da ekspresyonist üslup özellikleri göstermiştir. Yapıtta, geniş renk alanları ve yoğun boya dokusu dikkat çekmiştir. Beyaz atın yelesi, gelişigüzel boyanmış gibi duran, mavi renkli kalın bir fırça vuruşu ile tamamlanmıştır. Biçimbozmacı bir üslupla ele alınan figürün vücudu, siyah bir konturla çevrelenmiştir. Resmin genelinde, renk karşıtlıkları izlenmiştir.

3.3.2 Sanatsal Paylaşımlar ve Diyaloglar Etkisiyle Yönelenler

3.3.2.1 İbrahim Çallı (1882-1960)

İbrahim Çallı, dönemin önemli ressamlarından Şeker Ahmed Paşa'nın yönlendirmesiyle 1906'da Sanayi-i Nefise Mektebi'ne girerek, 1910 yılında birincilikle mezun olmuştur. Devlet bursuyla gittiği Paris'te, Cormon atölyesinde 4 yıl eğitim gören sanatçı, I. Dünya Savaşı'nın çıkmasıyla birlikte yurda dönerek, Sanayi-i Nefise Mektebi'nde hocalığa başlamıştır (Arseven, t.y., s. 186; Berk, 1943, s. 31). Nurullah Berk, izlenimciliğe yönelen sanatçının erken dönem çalışmaları ile ilgili şu tespiti yapmıştır:

Çallı'nın ilk Galatasaray Sergisi'nde teşhir ettiği eserler, kurmak istediği yeni tekniğe olan itimadını isbat edecek bir çalaki, bir cazibe taşıyordu. Heyecanının

esiri olan asabi bir deseni örten tatlı ve şeffaf renkli bir paleti vardı (Berk, 1943, s. 32).

Ancak sanatçının yurda dönüşünden kısa bir süre sonra faaliyete geçen Şişli Atölyesi'nde ele aldığı savaş konulu çalışmalar, sanatçının izlenimci üslubundan çok farklı bir tarzda ele alınıp, dışavurumcu ifade öğeleri ile zenginleştirilmiştir.



Resim 3.73 İbrahim Çallı, *Gece Baskını*, 1917, Tuval Üzerine Yağlıboya, 175x225 cm, Askeri Müze Koleksiyonu, Kaynak: Gören, A. K. (1997). *Türk Resim Sanatında Şişli Atölyesi ve Viyana Sergisi*, İstanbul. Şişli Belediyesi & İstanbul Resim ve Heykel Müzeleri Derneği.

Resim 3.74 Edvard Munch'un *Çığlık* serisi içinden bir detay, 1893, Karton Üzerine Pastel Boya, Munch Müzesi Koleksiyonu. Kaynak: Munch Müzesi Web Sitesi, <https://www.munchmuseet.no/en/The-Scream/where-can-i-see-the-scream/>, 22 Aralık 2021

İbrahim Çallı'nın, savaşta gayet insani bir duygu olan korku ve endişe halini yansıttığı *Gece Baskını* (1917) isimli yapıtı, ekspresyonist anlatıma yaklaşan tarzı ile diğer resimlerinden ayrılmıştır. Yapıtta, puslu bir havada yapılan gece baskınında, hazırlıksız yakalanan askerlerin panik anı ve insani refleksleri yansıtılmıştır. Korku ve endişe hali, figürlerin korkuyla açılmış gözlerinde dışa vurulmuştur. Kompozisyonun kurgusunda müthiş bir dinamizm hissettirilmiştir. Baskın sahnesinin dehşeti, öngörülmeleyen bir anın şaşkınlığı, askerlerin abartılı yüz ifadelerinde ve vücut dilinde dışa vurulmuştur.

Kompozisyonun merkezinde yer alan, dizlerinin üzerine çökmüş, elleriyle başını tutan askerın donakalmış ifadesi, bir şok anında abartılı bir şekilde büyüyen gözleri ve çarpıtılmış vücut dili ile sıradan insan tepkilerinin uğrayabileceği deformasyonu

(ürpertici bir anlatımla) gözler önüne sermiştir. Askerin ifadesi, Munch'un ekspresyonist yapıtı, *Çığlık* 'taki şaşkın ve çaresiz haykırışı andırmıştır.

Figürlerin yüzündeki dehşet ve korku ifadesi ekspresyonizmin sıkça başvurduğu abartılı duygu dışavurumlarına gönderme yapmıştır. Ne var ki; figürlerin dış görünüşlerinde yoğun bir şekilde hissettirilen bu gerilimli atmosfer, ekspresyonistlerde olduğu gibi canlı renklerin duygusal karşıtlığından doğan çarpıcı ifadeci anlatıma sığınmamıştır. Bunun yerine, sanatçı, dehşet anının vurgulanmasında, koyu tonların hakimiyetini beyaz bir zemin karşıtlığında kullanarak, puslu ve karanlık bir atmosfer yaratmayı tercih etmiştir.



Resim 3.75 İbrahim Çallı, *Yaralı Asker* (Şişli Atölyesi Çalışması), 1917, Tuval Üzerine Yağlıboya, 193x81 cm, Ankara Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu
Kaynak: Kapak Resmi (1995) *Türk Edebiyatı Aylık Fikir ve Sanat Dergisi* (262)
İstanbul: Türk Edebiyat Vakfı.

Yaralı Asker (1917), isimli yapıtın, sanatçının izlenimcilik tarzındaki diğer çalışmalarından oldukça farklı bir duygu içinde ele alındığı görülmektedir. Arka planda yere yıkılmış bir halde görülen ağacın, deformatif bir anlayışla, abartılı derecede küçültülmüş olduğu, geri planda, daha uzak bir mesafede bulunan beyaz atın büyük boyutundan anlaşılmaktadır. Akademik bir eğitim anlayışından geçmiş olan sanatçının yapıtlarında perspektif ve boyutlandırma gibi temel konularda yapılmış teknik bir noksanlık, yetersizlik veya dikkatsizlik olası görülmemektedir. Dolayısıyla, sanatçının bunu, resme çarpıcı bir görsellik ve duygusal bir derinlik kazandırmak için

bilinçli olarak yaptığı; bu sayede, duygusal bir dışavurum yaratmayı amaçladığı hissedilmiştir.

Özellikle yaralı askerin el, kol ve bacaklarında belirginleşen vücut konturları, yaralı askerin vücuduna ağırlaşmış, hantal bir ifade kazandırmıştır. Tuval yüzeyinde, düz bir boyama yerine, hareketli fırça vuruşları tercih edilerek, boya kalın ve kaba fırça tuşlarıyla uygulanmıştır.

Arka planda mavi ve sarının oluşturduğu belirgin karşıtlık ve bunun bir uzantısı olarak, sağ ön planda kullanılan yeşil zemin, figürleri ön plana çıkaran çarpıcı bir görsellik yaratmıştır. Renk karşıtlıkları ve boyanın uygulama tarzı, durağan resme hareket kazandırmıştır. Rahat fırça vuruşları ve figürlere vurgu yapan koyu renkli, kalın bordür çizgileri, neredeyse ekspresyonist bir anlayışa yaklaşan, ifadeci bir tavır üstlenmiştir. Kurtuluş Savaşı dönemini anlatan yazarlarla kurduğu dostluklar da savaş temalı resimlerini zenginleştirmiştir (Giray, 2020, s. 160).



Resim 3.76 İbrahim Çallı, *Peyzaj*, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Boyut Belirtilmemiş, İş Bankası Koleksiyonu. Kaynak: Giray, K. (1997). Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu. s.133. İstanbul: Türkiye İş Bankası.

Paris'te bulunduğu dönemde, sanat ortamında fovizm, ekspresyonizm, kübizm gibi avangard sanat akımları etkili olsa da İbrahim Çallı -aldığı eğitiminin de etkisiyle- izlenimci üslubu kendi sanat anlayışına daha yakın bulmuştur. Resimlerinde, parlak ve canlı renkler, serbest fırça vuruşları ile canlılık kazanan, akademik-izlenimci bir yaklaşımı benimsemiştir. Gören'in belirttiği gibi, Çallı Kuşağı sanatçıların, özellikle

doğa manzaraları ve natürmortlarında, izlenimci tarza yaklaşan, serbest bir anlayışta sürdürmelerine karşın, bilhassa nü çalışmalar ve kompozisyonlarda, sağlam bir desen anlayışına sahip olmaları dikkat çekmiştir (Gören, 1998, s. 46). Diğer taraftan, Nurullah Berk Çallı'nın "impressioniste kaidelerin akademikleşmiş formülüne dayanan" bir sanatı temsil ettiğini belirtirken, aynı zamanda, kendisinin bu tekniği, çağdaşlarından farklı bir cesaretle denediğini de ifade etmiştir (Berk, 1943, s. 31).



Resim 3.77 İbrahim Çallı, *Balıkçılar*, Kontrplak Üzerine Yağlıboya, 21.5x32.5 cm. Kaynak: Ares Antik Müzayede (2021, 20 Aralık, 15:00). Lot:89. 35. Online Müzayede.

İzlenimci üslubu benimseyen Çallı'nın, kimi resimlerinde kullandığı, kalın ve koyu renkli bordürler ve çarpıcı renk kontrastları, sanatçının Avrupa'da bulunduğu yıllarda izlediği bir takım avangard etkileri de sanatına taşıdığını göstermiştir. Sanatçının, *Balıkçılar- Göl* isimli çalışmasında, mavi ve turuncu ile yeşil ve kırmızı renk kontrastlarına yer vermiş; ayrıca balıkçı teknelerini kalın boya çizgileriyle çevreleyerek, izlenimci üslubun eriyen ve birbirine karışan boyama etkisinden uzaklaşmıştır. Sanatçının *Deniz Hamamı* (Resim 3.78) isimli çalışmasında da figürlerin yüzleri, Alman ekspresyonistlerinin yaptığı gibi boş bırakılmış, vücut hatları koyu renkle belirginleştirilmiştir. Denizi betimlerken, izlenimciliğin akışkan tarzından daha sert ve keskin fırça vuruşlarına başvurulmuştur. Celal Esad Arseven, İbrahim Çallı'nın ekspresyonizme meyleden ilgisini şu sözlerle ifade etmiştir: "1920'de Münih'e gitmiş ve oradan avdetinden sonra biraz ekspresyonizm'e temayül etmişse de zevkine en çok

uygun gelen impressionizme avdet etmiş ve bu yolda çok talebeler yetiştirmiştir” (Arseven, t.y., s. 186).



Resim 3.78 İbrahim Çallı, *Deniz Hamamı*, Tarih ve Boyut Bilinmiyor, Doğan Paksoy Koleksiyonu. Kaynak: Erden, O. (2012). *Türk Resim Sanatı Hakkında Bilmeniz Gereken Her şey*, s.56-57, İstanbul: Tempo.

Celal Esad Arseven, İbrahim Çallı'nın eğitimciliğinde izlediği yenilikçiliğe açık tavrın, Türkiye'de modern eğilimlerin yaygınlaşmasında etkin bir rol oynadığını şu sözlerle ifade etmiştir: “1926'da Modernler Paris Akademisinde istihza ile karşılandığı bu esnalarda İstanbul Akademisinde Çallı'nın atelyesinde bu yeni tarz ciddiyetle telakki ediliyordu.” (Arseven, t.y., s. 186). Ali Çelebi de Çallı için “daha öğrencisi bulunduğum yıllarda, yeniliklere her zaman açık tutmuştur atelyesini. Döndüğümüz zaman bizlerle en çok ilgilenen Çallı olmuştu. Ekspresyonist esprideki eserleri bu ilginin söz götürmez örneğidir” (Berk ve Özsezgin, 1983, s. 48; Berk ve Gezer, 1973, s. 45) diyerek, bu görüşü demiştir.

Nitekim, İbrahim Çallı'nın öğrencilerine resim sanatını sevdirebilmesi ve vizyonlarını açması, “öğrencilerin sanata olan bağlılıklarında önemli etken” olmuş; Ali Avni Çelebi de hocasından aldığı şevkle, batıdaki müzeleri gezmek ve yeni eğilimleri yerinde incelemek düşüncesiyle, 1922'de okuldan ayrılarak, eğitimini batıda sürdürmüştür (Gültekin, 1984, s. 8). Berk'in aşağıdaki ifadeleri, İbrahim Çallı'nın, yeni anlayışlarla yurda dönen öğrencilerinin tecrübelerinden de faydalanmak konusunda ne denli açık görüşlü olduğunu ortaya koymuştur.

Maskeli Balo'yu izleyen çeşitli yapıtlarıyla Ali Avni Çelebi eski hocası Çallı İbrahim'in de ilgisini çekiyordu. Şu ibret verici olaya sık sık tanık olmaya başlamıştık: "Aliciğim diyordu Çallı, gel şuna bir göz at, ne dersin, iyi gidiyor mu?" Ve hoca, eski öğrencisinin söylediklerini dikkatle dinliyor, çalışmakta olduğu yapıtı, onun önerilerine göre değiştiriyor, düzeltiyordu (Berk, 1978, s. 46).



Resim 3.79 İbrahim Çallı, *Mevlevihane*, Tarihsiz, Kontrplak Üzerine Yağlıboya, 77x61.5 cm, DEMSA Koleksiyonu. Kaynak: Güler, A., Susak, V. (2020). *Alexis Gritchenko-İstanbul Yılları*. s.166, İstanbul: Vehbi Koç Vakfı.

İbrahim Çallı'nın yeniliğe açık tavrı, Mevleviler dizisinde de kendisini göstermiştir. Bu yıllarda, İbrahim Çallı, Rusya'daki iç savaştan kaçarak, iki yıl boyunca İstanbul'da kalan Ukraynalı ressam Alexis Gritchenko'yla dostluk kurmuş ve onun sanatındaki ekspresyonist eğilimlerin etkisi altında kalmıştır (Güler, 2020, s. 131). Bu etkiye, Gritchenko'nun İstanbul güncesinde yer alan bir diyalog da rastlanmıştır.

"Sizden çok şey öğreniyorum" diyor Çallı; sanat anlayışınız beni giderek cezbediyor. Bu sanat değil" diye üzgün bir el hareketiyle çalışmalarını işaret ediyor. "Bunlar kötü yapılmış." Suluboya resimlerimi beyaz kâğıt üzerine asmış. Takılarak soruyorum: Bu ne peki? -Bu, büyük Rus ressamı Gritchenko." (Gritchenko, 2020, s. 153).

Çallı'nın *Mevleviler'i* (Resim 3.79), ifade gücü ve anlatım tarzı ile ekspresyonist açıdan değerlendirildiği için Strasbourg Müzesi'ndeki *50 Yılın Ekspresyonizmi* sergisine dahil edilmiştir. Bu haber, Zahir Güvemli'nin Yeni Gazete'deki yazısında aşağıdaki ifadelerle duyurulmuştur:

İbrahim Çallı'nın «Mevleviler»i ifade gücü ve anlatım tekniği bakımından ekspresyonist açıdan değerlendirilerek o grubun sanatçıları arasına konulmuştur. Bilindiği gibi Çallı, boyayı kullanma ve tabiata bakış noktalarından, empresyonizme yakın bir ressamdır. Ancak, bu görüş açısının, bu renk anlayışı ve zevkinin yanı sıra iç dünyasını dışa vurmak, bir ruh durumunu yansıtmak gibi nitelikleri var ki, «Mevleviler»de, bütün bir devrin toplumuna yayılan dinsel tören görünüşünün gerisindeki ferahlamak isteyen insan bunalımını açığa vuruyor (Güvemli, t.y., parag.4).

Celal Esad Arseven de İbrahim Çallı'nın üslupsal kırılımı hakkında şunları söylemiştir: “ilk zamanları aleyhinde bulunduğu modern sanata sonraları daha müsamahalı bulunmuş ve hatta bazı eserlerinde, (Mevleviler tablosunda olduğu gibi) bu yola bir temayül göstermiştir.” (Arseven, t.y., s. 188).



Resim 3.80 İbrahim Çallı, *Mevleviler*, Tarihsiz, Kontrplak Üzerine Yağlıboya, 59.5 x 74 cm, Cimcoz Ailesi Koleksiyonu. Kaynak: Güler, A., Susak, V. (2020). *Alexis Gritchenko-İstanbul Yılları*. s.165. İstanbul: Vehbi Koç Vakfı.

Çallı'nın *Mevleviler* isimli çalışması, renkçi bağlamda olmasa da felsefi anlamda, dans ritüeli ile inanç ve din temasını bağdaştıran/birleştiren ekspresyonistlerin resimlerindeki gibi, kendinden geçme, özüne inerek arınma gibi hisleri duyumsatmıştır. Düz bir boyama ve fırça tekniği görülen resimde, rengin ifadeci yönü de oldukça ölçülü bir kararlılıkta uygulanmakla birlikte, resmin arka planında biçimsel deformasyonlar gözlemlenmiştir.

Nurullah Berk, Çallı'nın “*Mevleviler* serisinden olan tabloları en verimli ve en sayanı dikkat devresine aittir.” (Berk, 1943, s. 32) derken; bir başka yazısında bu çalışmaların ekspresyonist tarzına değinmiştir:

Çallı böylece, 1924'lere kadar, Empresyonist teknikle hayli eser vermişken, alışılmamış bir üslupla yeni bir dizi çıkarmaya başlamıştı; Mevleviler. Galata Mevlevihanesi'ndeki ayinleri konu alan bu dizide Çallı, bir çeşit Ekspresyonizm uyguluyor, fırçasından beklenmeyen bir üslupta yepyeni görüşlü düzenlemeler yapıyordu. Ressamın tüm verimi içinde, o verimle bağıntısız, sanki yabancı bir karakterdeydi bu Mevlevi dizisi. Nereden geliyordu bu değişim? İstanbul'a gelen beyaz Rus'lar arasında bulunan Alexis Gritchenko adlı bir ressam, bura görünülerinden, özellikle cami ve tekkelerden yaptığı guaş ve sulu boyalar Çallı'nın dikkatini çekmiş, Gritchenko'yla arkadaş olmuş, onunla çalışmıştı. Bu olay, Çallı'nın ilginç mizacının, geniş anlayışının bir iziydi aslında. Yıllardır, alışageldiği, kişiliğini oturtan bir görüşü, bir çalışışı bırakıp, yeni ufuklar açan yabancı bir ressamın etkisini kabul edip uzunca bir süre üslup değiştirmek alçakgönüllülüğünün ilginç bir gösteresiydi. (Berk ve Gezer, 1973, s. 27; Berk ve Özsezgin, 1983, s. 28-30).



Resim 3.81 İbrahim Çallı, *Arzuhalci*, 1921, Tuval Üzerine Yağlıboya, 60x50cm, Şen Keçeci (Cimcoz Ailesi) Koleksiyonu. Kaynak: Güler, A., Susak, V. (2020). *Alexis Gritchenko-İstanbul Yılları*. s.164, İstanbul: Vehbi Koç Vakfı.

Resim 3.82 Alexis Gritchenko, *Türk Kadını*, 1920, Tuval Üzerine Yağlıboya, 73.5x55.5cm, Ukrayna Ulusal Sanat Müzesi Koleksiyonu. Kaynak: Güler, A., Susak, V. (2020). *Alexis Gritchenko-İstanbul Yılları*. s.320, İstanbul: Vehbi Koç Vakfı.

İbrahim Çallı'nın, *Arzuhalci* (1921) isimli çalışmasında da Gritchenko etkileri görülmektedir. Celal Esad Arseven, bu yapıt için "Çallı'nın en güzel eserlerinden olan bu tablo, ekspresyonizme yaklaşan bir eserdir. Lekeler halinde renkler fevkalade ahenklidir." ifadesini kullanmıştır (Arseven, t.y., s. 189).

3.3.2.2 Feyhaman Duran (1886-1970)

Resim çalışmalarında genel olarak portre türüne ağırlık veren Feyhaman Duran'ın, sağlam desen anlayışı, valör, ışık, gölge başarısı ve modelini tuvale ruhen yansıtabilme becerisi gibi plastik yetkinlikleri, onu Türk portre ressamları arasında öncü bir konuma oturtmuştur.

Feyhaman'ın portrelerinde görülen kuruluş sağlamlığı pek çok kişiye göre, aynı zamanda başarılı bir hat ustası olmasından kaynaklanmış; çağdaşlarının portrelerine kıyasla onun portrelerinde “daha dengeli bir desen, daha ağırbaşlı bir çalışma” göze çarpmıştır (Berk ve Özsezgin, 1983, s. 30,31). Bununla birlikte, sanatçının erken yıllarda ürettiği portrelerde ayrıntılara eğilen detaycı tarzın; olgunluk dönemi yapıtlarında, özü yansıtmak çabasıyla, giderek, ayrıntılardan arındığı fark edilmiştir. Bunda, Ali Avni Çelebi ile atölye paylaşmasının etkileri hissedilmiştir.

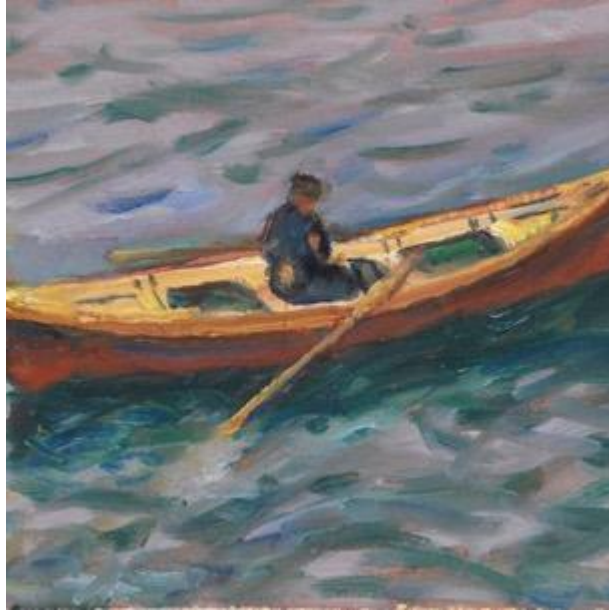


Resim 3.83 Feyhaman Duran, Figürlü Kompozisyon, Kontrplak Üzerine Yağlıboya, Tarihsiz, 19x27 cm cm, İstanbul Üniversitesi, Feyhaman Duran Koleksiyonu. Kaynak: Anadol, A. (Ed.) (2017). Feyhaman Duran: İki Dünya Arasında. s, 148. İstanbul: Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi.

Feyhaman Duran, Galatasaray Sultanisi'nde öğrenim gördüğü yıllarda, okulun öğretmenleri Şevket Dağ ve Vicen Arslanyan'la çalışmıştır. 1910'da, Abbas Halim Paşa'nın sağladığı imkanlarla yurt dışına giden Feyhaman Duran, Paris'te Cormon ve

Laurens atölyelerinde sanat eğitimi almıştır (Berk, 1943, s. 33; İrepoğlu, 2017, s.17-18; İrepoğlu, 1986, s.32,48). Sanatçı, Paris’te bulunduğu yıllarda izlenimcilik akımından etkilenmiştir. Ancak, kırılma yasalarını, renk teorilerini ve ışık kuramlarını odağına alan bu akıma, gerçek anlamda ve bütünüyle bağlı kalmamıştır (Giray, 2007, s. 138). Feyhaman Duran’ın, Paris’te bulunduğu süre zarfında, izlenimciliğin yanı sıra ekspresyonizm ve fovizm gibi çağdaş akımlar hakkında da bilgi edindiği ve sanat anlayışında -sonradan- bu doğrultuda bir senteze ulaştığı görülmüştür. Nitekim, Berk ve Özsezgin’e göre, sanatçı Paris dönüşünde “akademik sınırdan kurtulmuş, fırçanın rahat dolaştığı, renklerin uygun ahenklere kavuştuğu bir teknik kullanmıştı” (Berk ve Özsezgin, 1983, s. 30).

Sanatçının kimi yapıtlarında, ekspresyonizme yönelen bir eğilimle, ışığın renkler ve biçimler üzerindeki soyutlayıcı deformasyonundan daha keskin bir biçimde faydalandığı görülmüştür. Bu örneklerde, canlı ve kontrast renklere başvurarak, empresyonizm ve ekspresyonizmin, uzlaşımçı ve özgün bir sentezine ulaştığı dikkat çekmiştir.



Resim 3.84 Feyhaman Duran, Manzara, Kontrplak Üzerine Yağlıboya, 19x27 cm, İstanbul Üniversitesi, Feyhaman Duran Koleksiyonu. Kaynak: Sakıp Sabancı Müzesi Web Sitesi: <https://www.sakipsabancimuzesi.org/tr/sayfa/sergiler/feyhaman-duran-iki-dunya-arasinda>, Erişim Tarihi: 12 Mayıs 2022.

Sanatçının *Manzara* isimli yapıtı bu örnekler arasında yer almıştır. Kayık üzerinde, kaba saba üslupta fırça darbeleriyle uygulanan bordür çizgisindeki turuncu, mavi ve kiremit renginin karşıtlığı ile iç bölümde sarı, yeşil ve mavi renk ile oluşturulan kontrast, resme ifadeci bir görsellik kazandırmıştır. Figürün yüzü, ekspresyonist anlayışta olduğu gibi, boyanmamış, figürün vücut çevresi koyu bir bordür çizgisiyle belirginleştirilmiştir.

Bununla birlikte, deniz yüzeyindeki ışık akislerinde uygulanan fırça tekniği, izlenimciliğe yaklaşırken, “doğa görünülerinde kendini daha özgür bırakan Feyhaman'ın anlık izlenimi yakalama arzusu, aceleci ve geniş fırça vuruşlarına” yansımıştır (İrepoğlu, t.y., parag.14).



Resim 3.85 Feyhaman Duran, *Portre (Güzin Duran)*, Karton Üzerine Yağlıboya, 27x35 cm. Kaynak: Anadol, A. (Ed.) (2017). Feyhaman Duran: İki Dünya Arasında, s, 107. İstanbul: Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi.

Feyhaman Duran, yaşamı boyunca eşi Güzin Duran'ın birçok portresini yapmıştır. Türk resim sanatında, bir portre ressamı olarak ona asıl ününü kazandıran, bu figürlerin, fiziksel ve ruhsal özelliklerini, başarılı bir duyarlılıkla yansıttığı klasik akademik anlayıştaki gerçekçi tabloları olsa da sanatçının zamanla, çağdaş akımlara yönelip, fotografik dış gerçeklik yerine, aceleci ve geniş fırça vuruşlarına yansıyan ruhsal iç gerçekliğe yöneldiği örneklerle de rastlanmıştır. Günümüzde İstanbul Üniversitesi'nde bulunan ve Feyhaman Duran'ın özel koleksiyonu olarak da

adlandırılabileceğimiz kimi yapıtlarında, sanatçının daha özgün ve içselleştirilmiş bir anlatıma yöneldiği örnekler gözlemlenmiştir.

Sanatçının, kimi çalışmalarında, izlenimcilikle sentezlenen dışavurumcu bir anlayışa ulaşmasında, yaşadığı çevrenin duygusal etkileri de söz konusu olmuştur. Bu durum, Nurullah Berk'in sözlerine şöyle yansımıştır. "Yazın kâh Rumelihisarı kıyısında, kâh Çengelköy sırtlarında otururdu. Deniz sevgisi uyanmıştı. Paleti açılmış, renkleri daha parlamıştı." (Berk ve Özsezgin, 1983, s. 31).

Ayrıca, bu dönemde, sanatçı "renk ve ışık sorunlarıyla ilgilenmekle" yetinmemiş; "zaman zaman biçimlerin ağırlık kazandığı denemeler de" yaparak, sanatında tekrar düşmekten kaçınmıştır (İrepoğlu, t.y., parag.14). Sanatçının, terasta oturan iki kadını tasvir ettiği bir çalışması, bu örnekler arasında yer almıştır.



Resim 3.86 Feyhaman Duran, *Prens Adaları*, 1940'lar, Boyut ve Malzeme bilgisi verilmemiştir. Kaynak: Scott, J. (Ed.) (2017). *The Artist who Lit Up The Darkness*, *Cornucopia*, 55, s.24.

Kompozisyonun bütününde, vurgulu fırça darbeleri hissedilmiştir. Figürler detaylardan arındırılmış, nesne ve figürlerin biçimleri bozularak, yüz ifadeleri silikleştirilmiştir. Ayrıca, ışık ve renk kullanımında güçlü kontrastlara başvurulmuş, kompozisyonda devinim oluşturulmuş; renk ve fırça kullanımı ile canlı bir dinamizm sağlanmıştır.

Feyhaman Duran, gördüğü dünyayı yalnızca fiziksel yansımasıyla değil, ona hissettirdikleriyle de aktarmıştır. Bu bakımdan, izlenimlerini, kişisel ve ruhsal

duygularının süzgecinden geçirerek yansıtarken empresyonist ve ekspresyonist anlatım olanaklarına başvurmuştur. İzlediği manzaranın coşkusu, güneşin sıcak etkisi ve rüzgarın ferah yansımaları, çarpıcı renkler, kontrastlar, özgür fırça vuruşları ve kalın bordür çizgileriyle göstermiştir. Rengin ve çizginin ekspresif olanaklarına başvuran sanatçı, ağaçlarda rüzgârın duygusunu hissettiren ekspresif fırça vuruşları kullanmıştır. Sırtı izleyiciye dönük beyaz elbiseli figürün, abartılı bir biçimde esnetilmiş olan elinde uyguladığı deformasyonu, kahverengi bir hatla vurgulayarak, belirginleştirmiştir.



Resim 3.87 Feyhaman Duran, *Portre (Şerif Muhiddin Targan)*, 1937, Sunta Üzerine Yağlıboya, 43x38.5 cm Kaynak: Anadol, A. (Ed.) (2017). Feyhaman Duran: *İki Dünya Arasında*. s, 44. İstanbul: Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi.

Şerif Muhittin Targan'ı ud çalarken gösteren çalışması da duyguyu ve içselligi ifadeci bir yaklaşımla öne çıkaran yapıtları arasında yer almıştır. Nitekim “sanatçının zaman zaman farklı yorum ve denemelerine tanık olunur” (İrepoğlu, 2017, s. 31) diyen İrepoğlu da Feyhaman Duran'ın “empresyonizmi kayıtsız şartsız uygulamayıp yeri geldikçe daha gerçekçi, yeri geldiğinde de daha anlatımcı bir üslubu” (İrepoğlu, 2017, s.26, 31) benimsediğini ifade etmiştir. İrepoğlu, Şerif Muhittin Targan'ın ud çalan portresi hakkında şunları söylemiştir:

Burada sanatçı hayran olduğu bir başka sanatçıyı ekspresyonist diyebileceğimiz bir teknikle resmetmiştir. Bu örnek resmin ifadeci yanının önemini bildiğine, gereğinde bu yanın vurgulanması gereğine inandığına bir kanıttır (İrepoğlu, 1986, s. 80).

3.3.3 Duygusal ve Öznel Etkenlerle Yönelimler

3.3.3.1 Fikret Mualla (1903-1967)

Fikret Mualla'nın sanatında karşımıza çıkan ekspresyonist ifadeler, sanatçının çalkantılı ruh halinin bir yansıması olarak değerlendirilmiştir. Çocukluğundan itibaren, yaşamında iz bırakan çeşitli hadiseler, yapıtlarının dilini ve konu seçkisini etkilemiştir. Türkiye ve Paris yıllarında, yaşam algısını şekillendiren pek çok olay, sanatında dışavurumcu bir anlayışta ses bulmuştur. Bu bakımdan, Fikret Mualla'nın, sanat yapıtıyla ilişkisi, genel olarak içsel hesaplaşmaların etkisinde ilerlemiş; yaşama ve yaratma kaygısı, ortak kaygı ve gereksinimlerden beslenmiştir. Sanatsal duyusuna yansıyan ekspresyonist ifadeler, kendine özgü bir üslup içermiştir.



Resim 3.88 Fikret Mualla, *Çocuk Hüznü*, 1956, 52x39 cm. Kaynak: Toros, T. (1986). *Fikret Mualla 1903-1967*. s, 25. İstanbul: Akbank.

Fikret Mualla'nın resimlerinde genellikle kız çocuk imgesi öne çıkarılmıştır. Bu yönelimin, sanatçının kendi yaşam hikayesine uzanan geçerli nedenleri olmuştur. Fikret Mualla'nın ebeveynleri, kız çocuk istediklerinden, doğumdan önce kendisine

Mualla ismini vermişlerdir. Doğumdan sonra ise bir hayli benimsedikleri bu ismi değiştirmeden, başına Fikret'i eklemiştir. Annesi, bebekliğinde onu, kız çocuk gibi giydirmiş ve saçlarını uzatmıştır. Bu bakımdan, Fikret Mualla'nın hemen hemen her yapıtında, anne-çocuk ilişkisi, kız evlat üzerinden betimlenmiştir.

Diğer taraftan, sanatçının, *Çocuk Hüznü* (1956) isimli yapıtı, -içerdiği erkek çocuk imgesiyle- istisnai bir örnek oluşturmuştur. Ressam, çocuğun hüznünü yansıtmak için renklerin duygusal gücüne başvurmuştur. Çocuğun tedirginliği, mavi ve siyah rengin güçlü kontrastında ifade bulmuştur. Resimdeki baba figürü, otoriteyi temsil eden, ürkütücü bir büyüklükte tasvir edilmiştir. Babanın mübalağalı elleri ve asabi vücut dili çocuğu sindirmiş; mavi ten rengi, kızgınlığını açığa vurmuştur. Figürler, detaylara kaçmadan, duyguyu iletecek bir yalınlıkla temsil edilmiştir. Hislerdeki yoğunluk, renk ve biçim bozmalar aracılığıyla gösterilmiştir. Fikret Mualla hakkında yazılmış anılardan yola çıkıldığında, sanatçının, bu çalışma ile çocukluğuna ait duygularını dışa vurduğu hissedilmiştir. Nitekim, Fikret Mualla, çocukluğunda, babasının hışmından korunmak için, -resimdeki gibi- annesinin şefkatli kollarına sığınmış, annesi de onun çeşitli haylazlıklarını örtbas etmiştir. 1956'da bu resmi yaptığı dönemde, sık sık Moda ve Bahariye'de geçen mutlu çocukluk dönemlerini hatırlayıp teselli bulan sanatçı, kimi zaman da geçmişin kırgınlıklarıyla hesaplaştığı anlar yaşamıştır. Böylesi zamanlarda, resim yaparak duygularını avutmuş; Toros'un ifadesiyle, "sevgiden, sevinçten nasipsiz, gözleri yaşlı, yüreği yaşlı olarak tek teselliye yaşama zevkini, fırçasında" bulmuştur (Toros, 1986, s. 9).

Fikret Mualla'nın Paris dönemine tanıklık eden kimi dostları, onun "çocukluğundan, gençliğinden söz etmeyi" sevmediğini (Desnos, 1995, s. 4) dile getirmiştir. Nitekim, sanatçının, talihsiz yazgısıyla tanışması, o yıllara rastlamıştır. Fikret Mualla'nın on iki yaşlarında, futbol oynarken, topuğundan sakatlanması, yaşamının geri kalanında hafif topallamasına neden olmuştur. Hayatını büsbütün değiştiren bu olay, sanatçıyı daha çocuk yaşta, yapmayı sevdiği şeylerden alıkoymuş, mahalle ve okul arkadaşlarından fiziksel ve duygusal olarak uzaklaştırmıştır. Bir süre için evde eğitim görmesi ve mahalledeki diğer çocuklar gibi koşup oynayamaması, hayatının bu erken safhasında, onu içsel bir yalnızlığa itmiştir. Çok geçmeden, yaşam onu, daha acı bir trajediyle yüzleştirmiştir. I. Dünya Savaşı sonlarında, dünya genelinde ölümlere yol açan İspanyol gribi salgını, işgal yıllarının İstanbul'unu da etkisi altına almıştır. O esnada, Galatasaray Lisesi'nde yatılı okuyan 15 yaşındaki Fikret Mualla'nın, bir hafta sonu izninde, okuldan kaptığı İspanyol gribini, ev halkına

bulaştırması, annesinin genç yaşta ölümüne sebep olmuştur (Dino ve Güler, 1980, s. 44-45; Koloğlu, 1971, s.11-13; Koloğlu, 2003, s.18-19; Toros, 1986, s. 12-15; Yaman, 1995, s. 39). Taha Toros, yıllar sonra, Mualla'nın hayatını konu alan bir kitabında, şu ifadeye yer vermiştir: “Fikret Mualla, bu olaya kendisinin sebebiyet verdiği töhmeti içinde, büsbütün sınırları bozularak, üzüntü ile şuarsuzluk arasında bocalayıp durdu.” (Toros, 1986, s. 14).

Annesiyle arasında eksik kalan kimi duygular, yapıtlarının özgün dilinde, dışavurumcu bir ifadeyle karşılığını bulmuştur. Zor zamanlarda, dünyadan, insanlardan, hüznünden, düşünce ve kuruntulardan kaçmak için sanatına sığınmıştır. Annesinin ölümü, Fikret Mualla'nın içinde, yaşam boyu sürececek bir boşluk yaratmıştır. Bir çocuk olarak, dünyaya bakışını şekillendiren bu durum, sanatçının hırçın tabiatını beslemiş, onu git gide artan bir asabiyet ve isyankarlığa yöneltmiştir.

Hastalığı sırasında, penceresinden mahalle çocuklarının şen ve şakrak top oyunlarını seyrettikçe, morali bozuldu. Mektep dönüşlerinde, mahalledeki kızlara gözükmek, mizacı üzerinde derin tesirler yaptı. Hırçın ve asabi oldu. Hele okul arkadaşlarından bir yıl geri kalışı, gönlünce koşup top oynayamaması, içindeki öfkeyi büsbütün artırdı. Topallayarak sokağa çıktığında bu sakatlık onu, aşağılık duyguları içerisine itiyordu. Sanki sokaktan geçen herkes, onun topallayan ayağına bakıyor, mahalle kızları haline üzülmekten çok, ona gülüyor gibiydi. Mualla, kendisini toplumun yadırgadığı, hatta ayıpladığı lekeli bir adammış gibi görüyordu! Bu ruh çalkantısı içinde sınırları bozuldu. Mektep dönüşlerinde, mahalledeki kızlara gözükmek için, yolunu değiştirmeye, تنها sokakların karanlık ve ıssız köşelerinden gelip geçmeye, istenmeyen bir adammış gibi, herkesten kaçmaya başladı. Mualla'da baş gösteren bu sinirlilik hali, genç annesinin ölümü üzerine çoğaldı. Babasının evlenmesi üzerine, cinnet derecesine ulaştı (Toros, 1986, s. 12).



Resim 3.89 Fikret Mualla, *Oturan Kadın*, 1940, Duralit Üzerine Yağlıboya, 36x19 cm, Ferit Edgü Koleksiyonu. Kaynak: Uğurlu, V. (Ed.). *Fikret Mualla*. s.16. İstanbul:Yapı Kredi Kültür Sanat.

Fikret Mualla'nın yapıtlarında kadın konusu sıklıkla işlenmiştir. Özellikle portre türü çalışmalarında, erkeklerden çok, kadınlara yer verilmiştir. Ancak, Mualla'nın resimlerindeki kadınlar, karşı cinsin genel bir temsili olup, belirgin bir kimlikle öne çıkmamışlardır. Sanatçının, *Oturan Kadın* (1940) isimli çalışmasında, figürün çehresi, kimliksiz ve ifadesiz bir boşluktan oluşmuştur. Yüzdeki bu tanımsız boşluk, mavi bir konturla belirginleştirilerek, vurgulanmıştır. Ekspresyonistlerin resimlerinde de rastlanan bu durum, yalnızlığı ve yabancılaşmayı hissettiren dışavurumsal bir araç olmuştur.

Mavi renk, Fikret Mualla'nın kimi yapıtlarında, melankolik ve hüznü bir duyguyu, kimilerinde ise çocuksu bir mutluluğu yansıtmıştır. *Oturan Kadın*'da tüm kompozisyona yayılan mavi renk ise figürün yüzündeki ifadesizliği öne çıkarmıştır.

Ressam, figürün el ve ayaklarında abartılı bir üsluba yönelmiştir. Vücudu çevreleyen kalın ve renkli kontürler, sanatçının seri ve biçim bozmacı tavrını vurgulamıştır.

Fikret Mualla, sanat yaşamı boyunca, guvaş çalışmalara ağırlık verdiğiinden (Topuz, 1995, s. 12), *Oturana Kadın* (1940) isimli yapıtı, onun az sayıdaki yağlıboya çalışması içinde yer almıştır. Fikret Mualla'nın küçük ebatlı guvaş çalışmaları, onun yaşam koşulları ile örtüşen bir nedensellik taşımıştır. Sanatçı, resimlerini koltuğunun altına sıkıştırıp, sokak sokak dolaştığı göçebe yaşantısında, kolay taşınabilir çalışmaları tercih etmiştir. Basık çatı katlarında, daracık, vasat otel odalarında geçen bohem yaşantısında, günü gününe ekmeğinin peşinde koşarken, büyük tuvallele çalışabileceği yeterli imkanlara sahip olmamıştır. Değişken ruh hali ve coşkunun mizacı da böylesine bir çırpıda tamamlayabildiği, an'a ait coşkulu ve seri çalışmalara yatkın olmuştur. Dolayısıyla, sanatçının bu tekniğe ağırlık vermesinde, yeteneğinin değil, yaşam tarzının ve aceleci mizacının etkisi olmuştur. Nitekim, Selim Turan, bir röportajında, Fikret Mualla'nın zamanında güzel yağlıboya çalışmalarını yaptığını ortaya koymuştur:

Ben Mualla'nın Akademi'deki çalışmalarını hatırlıyorum. Çok çok güzel yağlıboya resimler yapardı. Mualla, zamanı elvermediği için çok kaliteli resimler yapamadı. Ama coşku dolu bir kişiliği vardı, çok spontane, çok güzel şeyler yaptı (Topuz, 1989, s. 16).

Nurullah Berk, Fikret Mualla'yı, "güçlü bir desenci, bir renkçi" (Berk, 1973, s. 78) olarak tanımlamıştır. Elif Naci de sanatçının yoğun boya kullanımına ve haşin fırça vuruşlarına dikkat çekmiştir:

Yine benim tanıdığım senelerde resim yaparken paletine bir boya sıkışını hatırlarım. Kocaman bir Lefren tüpünün onun elinde iki sıkımlık canı vardı. Öylesine cömert ve delice fırçaladığı resimlerinde sadece bol boya oyunlarını görür -ne yalan söyleyeyim- pek bir şey anlamazdım (Naci, 1981, s. 55).



Resim 3.90 Fikret Mualla, *Şeytan Kadınlar*, 1944, Kâğıt Üzerine Guvaş, 36x19 cm, Vedat Öztarhan Koleksiyonu.Kaynak:Yaman, Z.Y. (Ed.).(1995). *Nakkaş Fikret Mualla*. s.76. Ankara: Vakıfbank Genel Müdürlüğü.

Fikret Mualla, kadın resimlerinde, spesifik bir karakterin, gerçekçi bir görünümünü resmetmemiş, onun kendisinde yarattığı duyguları öne çıkarmıştır. Örneğin, *Şeytan Kadınlar* (1944) isimli yapıtında, korkutucu bir görünüm verdiği kadınların içlerindeki tekinsiz karanlığı, siyah renk ile yansıtmıştır. Alev kırmızısı kolları, gelişigüzel, siyah bir konturla belirginleştirilmiştir. Özgür renk kullanımındaki seri ve keskin fırça vuruşları, anlatıma ekspresyonist bir ifade kazandırmıştır.

Genel olarak kadınlara karşı son derece nazik ve iltifatkar olan Fikret Mualla'nın (Dino ve Güler, 1980, s. 122) yaşamında hiç kabullenemediği kadınlar da olmuştur. Üvey annesi bu kadınlar arasında yer almıştır. Annesinin ölümünün üzerinden henüz çok geçmeden, babasının başka kadınlarla ilişki kurmasını ve eve üvey anne getirmesini kabullenemeyen Fikret Mualla: “Ben, kritik yaşın icabı olarak mı, yoksa fazla hassas bulunduğumdan mı bilmiyorum, bir türlü annemin yerini alan bu kadınla geçinemedim” demiştir. Annesini kaybetmenin acısını ve suçluluğunu taşıdığı delikanlılık döneminin en hırçın ve huzursuz evresinde, annesinin anısına saygı göstermeyen babasına karşı ölçsüz hareketlerde bulunmuş ve taşkınlığı, asabiyeti nedeniyle Bakırköy Akıl Hastanesi'ne kaldırılmıştır (Toros, 1986, s. 15,16).

Bu tecrübe sonrasında, Fikret Mualla'nın tüm yaşantısı, yeniden tımarhaneye veya karakola kapatılma korkusu içinde geçmiş; zaman zaman takip edildiği veya gözleendiği hissiyatına kapılmıştır (Desnos, 1995, s. 4). Bu kaygı evrelerinde, çevresine

temkinli bir şüpheyile yaklaşmış; sık sık gerçek ve hayali düşmanlardan saklanmıştır. Böylesi durumlarda, kaygılarını resim yaparak aşmaya çalışmış; içindekileri resme dökmesi, dimağını sakinleştirmiştir (Toros, 1986, s. 9, 29, 30). Bu veriler ışığında, Fikret Mualla'nın, sanat yapıtıyla ilişkisi, çoğu zaman, iç dünyasındaki çeşitli sanrılı düşüncelerden kaçışı simgelemiştir.



Resim 3.91 Fikret Mualla, *Portre*, 1954, Kağıt Üzerine Guvaş, 24 x 18 cm, Ankara Devlet Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu. Kaynak: Koloğlu, O. (2003). *Fikret Mualla Bir Garib Kişi*. s.24. İstanbul: Boyut.

Fikret Mualla'nın yapıtlarındaki kadınlar, ne kadınsı bir cazibeyi ne de feminen bir zarafeti temsil etmiş; son derece nötr ve insanı bir tavırla, var olan duyguyu yansıtmışlardır. Sanatçı, yakından tanıma veya duygusal yakınlaşma fırsatı bulamadığı karşı cinsi resmederken, sanki kendisinden başka bir yaratıyı, farklı bir mahlukatı tasvir etmiştir. Bu durum, özellikle portre çalışmalarında, belirgin bir biçimde gözlemlenmiştir. Sanatçının 1954 tarihli *Portre* çalışmasında (Resim 3.91), figürün gözleri mavi bir boşlukla betimlenmiştir. Gözleri çevreleyen siyah kontur, bakışlarındaki boşluğu vurgulamıştır. Figürün dudakları ve çehresi de aynı şekilde, siyah kalın bir konturla çevrelenmiştir. Ressam, anlatımda, vurucu bir etki yaratmak için, mavi-turuncu kontrastına başvurmuştur.

Fikret Mualla'nın topallığı, gençlik çağından itibaren, kadınlarla olan ilişkilerini etkilemiştir. Onlara karşı, hep mesafeli bir çekingenlik içinde yaklaşmıştır. Bunun temelinde, sakatlığının yol açtığı aşağılanma ve beğenilmeme korkusu yatmıştır. Sanatçı bakışı gereği, zaman zaman karşı cinsten beğendiği, ilgi duyduğu kadınlar olsa da duyguları genellikle platonik bir çizgide ilerlemiştir. Fikret Mualla, Berlin'de Artur Kampf'ın öğrencisi olduğu dönemde, orada okuyan Hale Asaf'a gönül vermiş ancak duygularına karşılık bulamamıştır. Ardından başlayan bir gönül ilişkisi ise, babasının yabancı gelin adayına sıcak bakmaması nedeniyle engellenmiştir. Taha Toros, bu dönemi şöyle aktarmıştır:

Ona göre Hale'nin sanatkâr gözleri, daima Fikret Mualla'nın total ayağına takılmaktaydı! Fikret Mualla, ömrü boyunca sakatlığının ve içkili sıralarındaki çirkinliğinin üzüntüsü içinde yaşamıştı...Hale Asaf'tan karşılık göremeyen Fikret Mualla, sınıf arkadaşlarından bir Alman kızını sevdi...Sözlü gibi geziyorlardı. İstanbul'a döner dönmez babasına bu gönül işini açacak ve Alman sevgilisi ile evlenecekti. Mualla'nın hayali gerçekleşmedi. Berlin'deki tahsilini bitirip İstanbul'a dönünce, babasının maddi yardımına muhtaçtı. Ne olsa, babasının evi, geliri, yüksekçe bir maaşı vardı. Mualla, Avrupa'dan döndükten birkaç gün sonra, babasına Berlin'deki sevgilisinden söz açtı. Ekrem Bey, o zamanki geleneklere bağlı çevresinin görüşüne boyun eğen bir yaratılıştaki idi. Oğlunun bir Alman kızı ile evlenmesine, hele kendi evine bir yabancı gelin gelmesine, karşı çıktı...Hayallerini gerçekleştirmeden yenik çıkan Fikret Mualla, teselliye içkide buldu. İstanbul meyhanelerinin belli başlı müdavimlerinden oldu. Kalbi, Berlin'deki sevgilisinde kalmıştı; sinirleri bozulmuştu. Ekrem Bey, oğlunun bu anormal hallerinden tedirgindi. Mualla, hayatı boyunca bu Alman kızını unutamamış, yaptığı karakter resimlerine, zaman zaman, (Cecile) diye adlandırdığı bu kızı da katmıştır (Toros, 1986, s. 42).



Resim 3.92 Fikret Mualla, *Haçlı Kız*, 1954, Kağıt Üzerine Suluboya, Boyut Bilinmiyor, Esteve Koleksiyonu. Kaynak: Dino, A. ve Güler, A. (1980). *Gören Göz için Fikret Mualla*, s.170. İstanbul: Cem.

Mualla'nın hayatına tanıklık eden dostları, yaşamın onun için sürekli bir mücadeleden ibaret olduğunu görmüşlerdir. Yaşamı boyunca birçok kez akıl hastanesine ve karakola alınmış; eser satamadığı zamanlarda günlerce aç kaldığı olmuştur (Berk ve Koloğlu, 1971, s. VI- 27; Dino ve Güler, 1980, s. 13-23-56; Koloğlu, 2003, s. 48-49; Toros, 1986, s. 16). Böylesi dar ve sıkıntılı zamanlarında, eserlerini ederinin çok altına elden çıkarmıştır. Nitekim, Fikret Mualla'yı pek çok kez "koltuğunda eski desen dosyası, kapı kapı dolaşıp 5 Franga, 10 Franga resim satmaya" çalışırken gören Hıfzı Topuz da sanatçının "vaktiyle, yok pahasına elden çıkardığı resimleri" olduğunu sıklıkla dile getirmiştir (Topuz, 1995, s. 13-30). Fikret Mualla'nın dostları dışında, hayattaki tek varı yoğu, tek güvencesi, resimleri olmuştur. Abidin Dino, bunun önemi vurgulamak için, Fikret Mualla'nın, resimlerini her daim yanında, sağ kolunun altında "yassı bir kılıf, bir cilbent, kapalı bir karton" içinde gezdirdiğini hatırlatarak, "bütün sermayesi bunun içindeydi, tezgâhı buydu, ömrü buydu, dünyası buydu" (Dino ve Güler, 1980, s. 16) demiştir.

Resim yapmak, Fikret Mualla için hem yaşamın engebelerinden kaçıp sığındığı güvenli bir liman, hem de boğaz tokluğunu sağlayan, geçim sıkıntısını bir nebze de

olsa dindirebilen gündelik bir uğraş olmuştur. Bu bakımdan, Ferit Edgü, Fikret Mualla'nın sanatından bahsederken, “Ardında bıraktığı binlerce resmin de yalnız yaratma gereksiniminden değil, günlük yaşama gereksiniminden, daha açık bir deyişle, bir biftek, iki şişe şarap gereksiniminden doğduğunu unutmamak gerek” (Edgü, 1995, s. 3) ifadesini kullanmıştır. Karnını tok ve ruhunu sakin tutan bu uğraş, Fikret Mualla'nın, yaşamı boyunca, hemen her daim üzerinde taşıdığı bir can simidi olmuştur. Resim kılıfını ve boyalarını hep yanında taşımış; istediği her an, her yerde, resim yapabilmiştir.

Seyyardı Fikret. Ne bir sehpa, ne bir atelyesi vardı. Resim kılıfı hem sehpa hem atelye yerine geçiyordu. Özellikle iri yaptırdığı palto ceplerinden kalemler, fırçalar, boyalar çıkar ister kahvede ister kırdada ya da bir otel odasında olsun, işe koyulunca dalar giderdi (Dino ve Güler, 1980, s. 16).

Bu durum, bir bakıma, sanatçının, anlık duygu patlamalarını, derin bir içsellik içinde resmettiğinin de samimi bir göstergesi, içtenlikli ve de gerçekçi bir kanıtı olmuştur. Fikret Mualla'nın, kaygı ve endişelerle örülü yaşantısında, vazgeçemediği bir diğer alışkanlığı da alkol tüketimi olmuştur. Bu zaafi, onu, sanat simsarları karşısında çoğu zaman, sömürüye açık bir duruma sokmuştur. Kendisinin de sonradan “asri esaret sistemi” olarak adlandıracağı pek çok anlaşmada, galericiler tarafından istismar edilmiş, kimi zaman da “himaye perdesi altında” (Toros, 1986, s. 31) kandırılmıştır. Bol satışlı geçen sergilerde dahi hakkını alamamış (Toros, 1986, s. 29, 47), ne eserlerini ne de parasını koruyabilmiştir²⁰. Kimseden bir beklentisi olmadan, tek tek kahveleri dolaşp, resim sattığı günlerde dahi, zaaflarını bilen uyanık alıcılar tarafından sömürülmüştür. Fikret Mualla'nın “bazı günler, sokağa çıkar çıkmaz karşısında kendisini bekleyen açığöz tablo tüccarlarını” bulduğunu belirten Taha Toros: “Fikret'in yolunu kesen bu ucuz tablo aracıları, ressamımızın şarapsız kalma durumundan yararlanarak, elindekileri ucuza kapatırlardı” (Toros, 1986, s. 28) demiştir. Bu yüzden, Fikret Mualla, Ferit Edgü'nün deyişiyle, kimi zaman çevresi tarafından “bir başarısızlıktan öbürüne koşan, alkolün darmadağın ettiği bir yaşamın efsanesi” (Edgü, 1995, s. 2) olarak anılsa da Taha Toros, onun bu duygusal gelgitlerini, zorlu yaşamına bağlamıştır:

²⁰ Toros'un ifadesine göre, Fikret Mualla, Paris'te, 1957 yılının Mayıs ayında, akıl hastanesinden çıktığı bir dönemde, iki Musevi sanat simsarı tarafından günlüğü 10 franga, karın tokluğuna çalıştırılmıştır. 1959'da açtıkları, bol satışlı sergiden kendisine hiç pay verilmemiştir. 1960'ta ve de 1964'te koleksiyoncular tarafından bir başka sergisi gerçekleşmişse de Fikret Mualla açılışa davet edilmemiştir. Mualla bununla ilgili olarak “Eserlerimden beş para kazanmış değilim. İsmimiz söyleniyor ya, bu da bana yeter...” demiştir (Toros, 1986, s. 29-31). Koloğlu'nun ifadesine göre de, Dina Vierny, Fikret Mualla hastanedeyken, ondan “birkaç şişe şarap fiyatına” satın aldığı resimleri, 1954 ve 1955'te kendi galerisinde açtığı sergilerde, fahiş fiyatlara pazarlamıştır (Koloğlu, 2003, s.130-131).

Kişisel görüşüme göre, Fikret Mualla alinyazısı olarak küçük yaşta sakat kalmanın, İspanyol nezlesinden ölen annesinin kendi yüzünden öldüğünü sanmanın bunalımı, diğer aile problemlerinin birikimiyle başladığı katı hayat kavgasından yenik çıkmış bir sanatçıydı (Toros, 1986, s. 5).

Mualla, lise çağında, üvey annesini kabullenememesi yüzünden evde çıkardığı huzursuzluklardan sonra, aile içinde istenmeyen kişi olduğuna kanaat getirmiş; babası onu yurtdışına göndermek istediğinde ise, eğitim gerekçesi ile evinden atıldığına inanmıştır. Koloğlu'ya göre Fikret Mualla, bu tarihten sonra “hayatı boyunca bu kompleksten sıyrılamayacak, ayrılmak istemeyenlerin bile kendisini terk edecekleri günü bekleme ve kırıncı davranışlarıyla onların sabrını deneme çabası içinde yaşayacaktır” (Koloğlu, 2003, s. 20).

Bir tartışma esnasında, babasına el kaldırması yüzünden akıl hastanesine yatırılan Mualla, doktorların muhitten uzaklaştırılması tavsiyesi üzerine, 17 yaşında iken İsviçre'ye tahsile gönderilmiştir (Toros, 1986, s. 16). Mühendis olma düşüncesiyle ilk olarak İsviçre'ye giden Mualla, oradan Münih'e geçerek, Akademi'de desinatörlük bölümüne kaydolmuş, ertesi yıl da Berlin Güzel Sanatlar Akademisi'ne geçiş yaparak, Prof. Arthur Kampf'ın sınıfına katılmıştır (Toros, 1986, s. 16-17).

Galatasaray Lisesi'nde okuduğu sırada, okulun resim hocaları Arslanyan ve Şevket Dağ ile birlikte çalışan Fikret Mualla, “asıl ressamlığımı Berlin'de Güzel Sanatlar Yüksek Mektebi Direktörü Prof. Von Arthur Kampf'a borçluyum” (Toros, 1986, s. 32) demiştir. Ne var ki, Fikret Mualla'nın yaşamı boyunca ortaya koyduğu yapıtların genel karakteristiği, hocası Arthur Kampf'ın üslubundan çok farklı bir alana ve özgünlüğe evrilmiştir. Fikret Mualla'nın sanatında öne çıkan cesur ve özgür renkler, coşkulu fırça darbeleri, biçim bozmacı tavrı, dışavurumcu bir geleneğin yansıması olmakla birlikte, içsel bir gözlemin dışavurumcu niteliklerini de taşımıştır.

Fikret Mualla'nın, Almanya'da bulunduğu 1920'li yıllarda, Yeni Nesnelilik akımı revaçta olmuştur. Bu akım içinde anılan Otto Dix, George Grosz, Christian Schad ve Max Beckman gibi sanatçılar, hiciv dolu üslupları ve grotesk figürleriyle dikkat çekmişlerdir. Ekspresyonist akımı temsil eden *Die Brücke* ve *Der Blaue Reiter* grupları ise, savaşla birlikte dağılmış olsalar da temsil ettikleri eğilim hepten kaybolmamış; hayatta kalan kimi üyeleri, sanatlarına bağımsız olarak devam etmiştir.

Savaş sonrasında Almanya'da patlak veren ekonomik sıkıntılara ve iç karışıklıklara karşın, Weimar Cumhuriyeti dönemi; sanat, eğlence ve cinsiyet özgürlüğü bakımından, imparatorluk Almanya'sına kıyasla oldukça özgürlükçü ve hoşgörülü bir atmosfer sağlamıştır. Bu da sanatta son derece yaratıcı ve eleştirel bir

ortama zemin hazırlamıştır. Sansürün kaldırılması, ifade özgürlüğü ve sınırsız hoşgörü ortamı, yalnızca resim ve edebiyatta değil, sahne sanatları ve eğlence hayatında da uç noktalarda bir çeşitliliğe yol açmıştır. O atmosferi içeriden yaşayan, toplumsal patlamalara, başkaldırlara, isyan ve kaosa tanık olan Fikret Mualla, dönemin sanatında da muhtemelen, kendi özgür mizacı ile bağdaşan birtakım odaklar bulmuştur. Nitekim, Abidin Dino'nun da belirttiği üzere Fikret Mualla'nın "siyasetle başı hoş olmasa bile kişisel olarak direnmeye, isyana, patlamalara yatkındı. Evden kaçmış, çevresiyle uyuşamamış, dış baskılara karşı çıldırmasıya duygulu ve sabırsız bir delikanlı olmuştu..." (Dino ve Güler, 1980, s. 33). Orhan Koloğlu da Fikret Mualla'nın 1920'ler Almanya'sındaki yaşantısını şöyle aktarmıştır:

Almanya, 1920'lerde anarşinin ve ihtilalin hüküm sürdüğü bir diyardı. Savaş kaybedil- miş, paranın değeri kalmamış, işsizlik almış yürümüş, sağ ile sol sert bir çekişmeye girişmişti. İstanbul'dan altın hesabıyla gelen harçlık, Fikret'i - henüz on yedi yaşındayken ve kazanma çabasının ne olduğunu anlamasına fırsat vermeden- milyonlar arasına sokuyordu. Her yönden tam bir özgürlük içindeydi; ne hesap vereceği kimse, ne de canını sıkacak zorunluklar vardı (Koloğlu, 2003, s. 22).

Savaş sonrasında Almanya kendisini, savaşın ekonomik, siyasi ve toplumsal buhranları içinde bulmuştur. Fikret Mualla'nın Almanya'ya yerleşmesinden bir süre önce, ülkede patlak veren Kasım 1918 devrimiyle birlikte ülke monarşiden parlamenter demokrasiye geçmiş, ancak huzursuzluk ve kaos ortamı durulmamıştır. Bu yıllarda, Alman Sosyal Demokrat Partisi (SPD), Bağımsız Sosyal Demokrat Parti (USPD), Komünist Parti (KPD) aktif bir mücadele ve çekişme içinde yer almıştır. Dönemin hararetli politik ortamına duyarsız kalmak istemeyen birçok sanatçı da *November Gruppe* ve *İşçilerin Sanat Konseyi* (Arbeitstrat für Kunst) adı altında örgütlenmişler; Meidner, Pechstein, Heckel ve Schmidt Rotluff gibi pek çok ekspresyonist ressam, çağdaşları ile birlikte bu oluşumda yer almışlardır. Yeni bir düzenin kurulmasında, sanatın dilinin etkili bir araç olacağına inanmışlardır. Bu esnada, sokaklarda, grevler ve ayaklanmalar, gerilimli çatışmalar sürmüştür. 1919'da Berlin'de komünistler (KPD) tarafından başlatılan bir ayaklanmanın bastırılmasından sonra tutuklanan KPD liderleri Karl Liebknecht ve Rosa Luxemburg gözetim altındayken öldürülmüştür. Aynı yıl içinde, USPD ve KPD tarafından örgütlenen bir başka genel grevin bastırılışı da binlerce insanın ölümüyle sonuçlanmıştır. Yaşananların etkisi altında kalan Kolwitz, Beckmann ve Conrad Felixmüller gibi ekspresyonist sanatçılar, bu vahşeti kınamak adına, Liebknecht ve Luxemburg anısına resimler hazırlamışlardır (Jelavich, 2011, s. 43-47; Öndin, 2019, s. 199-208).

Abidin Dino, Fikret Mualla'nın Almanya yıllarında hüküm süren politik atmosferi ve yaşananların sanatsal izdüşümünü şöyle yorumlamıştır:

Mualla'ya gelince 1903'de doğmuş, 1920'den 1926'ya kadar Berlin'de bulunmüştü. Klara Lüksemburg daha yeni öldürülmüştü. Fakat spartakistlerin etkileri hala duyuluyordu. Alman ekspresyonist okulu iki yöneliş gösterecekti o sırada: Biri küçük kentli anarşizmde, ikincisi devrimci bir tutumda karar kılacaktı. Resimde Grosz, şiir ve tiyatrodaki Brecht ikinciler arasında. Spartakistlerin öldürülmesi, kovalanması, işkence edilmesi bir çaresizlik duygusu yaratıyordu kimi sanatçıda. ...1920'lerde Almanya'da, sinema, tiyatro, müzik, resim ve yazıda kendini gösteren ekspresyonist akım, elbette ki delikanlı Fikret'i önemli bir ölçüde etkileyecekti. ...Almanya'da o günlerde Brecht'nin «Gecede Davullar» duyulurken, sessiz sinemada «Doktor Kaligari» faşizmin habercisidir. Grosz sömürücülere, harp zenginlerine, militaristlere hırçın çizgilerle yüklenmektedir, yiğitçe (Dino ve Güler, 1980, s. 32-33).



Resim 3.93 Fikret Mualla, *Siyaset Masası*, Suluboya, Ölçü Belirtilmemiş, Garrigon Koleksiyonu. Kaynak: Dino, A. ve Güler, A. (1980). *Gören Göz için Fikret Mualla*, s.181. İstanbul: Cem.

Tüm bu hadiseler esnasında Almanya'da sanat okuyan Fikret Mualla, kendisinde toplanan etkileri, resimlerinde ortaya koymuştur. *Siyaset Masası* isimli çalışmasında, daha önce hiç ele almadığı bir temayı işlemiştir. Resim, konu seçkisi ve üslup

bakımından, Otto Dix ve George Grosz'un asker temalı kimi çalışmalarıyla benzerlik göstermiştir. Kompozisyonda, masa başında oturan üniformalı ve sivil giyimli insanlar betimlenmiştir. Katılımcıların sert mizacı ve ortamdaki gerginlik, keskin fırça vuruşları ve renk kontrastları ile vurgulanmıştır. Elleri masaya dayalı bir halde hışımla ayağa kalkan asker üniformalı figür, müzakerenin gerilimli bir anında olduğunu göstermiştir. Kontrastlarla öne çıkan parlak ve canlı renkler, asabi, atak fırça vuruşları ile birleşerek, bir karar anının heyecanlı atmosferini ve gerilimli patlamalarını görselleştirmiştir. Paris'te Fikret Mualla'yı ilk keşfedenler arasında yer alan sanat eleştirmeni Youki Desnos (Edgü, 1995, s. 3), Fikret Mualla hakkında şunları söylemiştir:

...Berlin'de Pascin ve George Grosz ile birlikte *Simplicissimus* akımına katıldım mı? Ekspresyonizmin derinliklerine çeken Edvard Munch'u, Nolde'yi, Klee'yi gördü mü? Bilmiyoruz. Ama bu sanatçıların resimlerini görüp hayran olduğum muhakkak. ...Bu akımın, o çok bilinen tekniğinden yararlandı, kolaylık tuzağına düşmeden. Tam tersine, tüm büyük ressamlar gibi, bunu, bir sıçrama tahtası olarak kullanmayı bildi Mualla. Ekspresyonizmin temelini yadsımadan, onu yücelterek, kendi kişisel yeteneğini ustalarına duyduğu sevgiye ekleyerek... (Desnos, 1995, s. 4).

Selim Turan ise onun sanatını tanımlarken, "Fikret'in expressioniste'lere benzeyen çok yanları vardı. Fikret bunların hepsini biliyordu, ama onlardan bir kural çıkartamadı. Kendi coşkusuna göre çalıştı" (Topuz, 1989, s. 16) ifadesini kullanmıştır. Oysa ki, kuralları reddeden *Die Brücke* sanatçılarının özgürlükçü tavırları (Kirchner, 2016, s. 88) dikkate alındığında, Turan'ın yukarıdaki tanımı, içerdiği iddianın aksine, Fikret Mualla'yı ekspresyonizmin içsellikle, coşkuyla bağdaşan, kural tanımayan anlayışına, bütünüyle ve içtenlikle dahil etmiş olur.



Resim 3.94 Fikret Mualla, *Çıplak*, 1952, Kağıt Üzerine Guvaş, 24 x 18 cm, Ferit Edgü Koleksiyonu. Kaynak: Uğurlu, V. (Ed.) (1995). *Fikret Mualla*. s.20. İstanbul: Yapı Kredi.

Resim 3.95 Fikret Mualla, *Nü*, Tarih, Boyut ve Teknik Belirtilmemiş, Tiraje Dikmen Koleksiyonu. Kaynak: Toros, T. (1986). *Fikret Mualla 1903-1967*. s. 12. İstanbul:Akbank.

Fikret Mualla'nın, *Nü* isimli çalışması (Resim 3.95), *Die Brücke* sanatçılarının doğada resmettikleri özgür çıplakları çağrıştırmıştır. Fikret Mualla, burada, figürüne estetik bir biçimde poz verdirmemiş, aksine vücudu doğal ve spontane bir anında yakalamıştır. Figürün saçı yeşil renk ile betimlenmiştir. Ellerdeki bilinçli deformasyon, figürün hareket hissini vurgulamıştır. Görünüş veya güzellik ön planda tutulmamıştır. Aktarılmak istenen duygu ve dinamizm, renkler ve biçim bozmalar aracılığıyla sağlanmış, vücudu çevreleyen çarpık çizgilerde, ressamın seri fırça vuruşları öne çıkarılmıştır. Tüm bu özellikler, Fikret Mualla'nın -kendine özgü-sanatında Alman ekspresyonizmine yakın bir duruş ortaya koymuştur.

Nitekim, Zeynep Yasa Yaman da Fikret Mualla'nın, ekspresyonizminden aldığı etkileri şu ifadelerle desteklemiştir:

Onun konularında, renklerinde, çizgilerinde özellikle de *Die Brücke* ressamlarının izleri bulunur. Ernst Ludwig Kirchner'in, James Ensor'un Erich Heckel'in, Otto Mueller'in Max Pechstein'in, Chaim Soutine'in Maurice de Vlaminck'in kadınlarını, çıplaklarını, insan kümelerini, sirklerini, manzaralarını iyice karıştırıp yoğurmuştur (Yaman, 1995, s. 46).



Resim 3.96 Fikret Mualla, *Yosma*, 1955, Kağıt Üzerine Guvaş, 20 x 26 cm. Kaynak: Koloğlu, O. (2003). *Fikret Mualla Bir Garib Kişi*. s.135. İstanbul: Boyut.

Fikret Mualla, *Yosma* isimli yapıtında, bu defa, özgürlüğü, doğallığı, saflığı çağrıştıran bir çıplaklık yerine, hüznü, yalnızlık ve tükenmişliği çağrıştıran bir çıplaklığı ifade etmiştir. Sarı duvarlarla çevrili figürün vücudunda mor bir kontrast yakalayan Mualla, resme hem çarpıcılık hem de melankolik bir anlatım kazandırmıştır. Mekânın basıklığı, figürün iç sıkıntısını duyumsatmıştır. Figürün tavana bakan vücut dili ve bakışları bu hissiyatı kuvvetlendirmiştir. Nitekim, Abidin Dino'nun da ifade ettiği gibi Fikret Mualla, resimlerinde “çevresini yansıtmak kadar çevresine bir şeyler anlatmak, katmak istemiştir...” (Dino ve Güler, 1980, s. 59).

Bu açıdan bakıldığında, resim, bireyin veya sanatçının yalnızlığını, ötekileştirilmesini çağrıştıran bir anlam da içermiştir. Materyalist kültürün hâkim olduğu duygusuz kalabalıklar içinde, tüm değerlerin satılık olduğu gerçeğini hatırlatmıştır. Resimdeki hayat kadını, bunun simgesel bir temsili olmuştur. Toplumda bireyi, bir tüketim metasına dönüştüren kapitalist sistemin değer yargıları sorgulanmıştır. Sanatçıyı da sömüren, bu egemen toplum düzeni, hayat kadını imgesi üzerinden ifade edilmiştir. Nitekim, Fikret Mualla'nın, 1959'da Madame Greta Bolin'e gönderdiği bir mektupta, hayatına ilişkin aktardıkları, bu çarpıklığı doğrulamıştır.

Çok çalışıyorum, az kazanıyorum. Küçük bir otel odasında kalıyorum. 20 yıllık Paris hayatım hep böyle geçti. Birkaç sözüme sanat koruyucusu tanıdım ama onlar da yardımlarını burnumdan getirdiler. (Fikret Mualla'nın Mektupları, 2005, s. 67).

Fikret Mualla, Taha Toros'a gönderdiği bir başka mektupta, "tüccarlar, biaman hırsızlar yüzünden, on para kazanmadığıma yemin-i billah ederim" demiş ve içine düştüğü yağma düzenini şu cümlelerle ifade etmiştir:

Tablolarım yüzünden, kırk haramilerin eline düştüm! Beni Ali Baba'nın hazinesi gibi soydular. Aç karnına çalıştırdılar. Boğaz tokluğuna tablo yaptırıldılar. Hastalanmamak imkansızdı. Bu namussuzca muamelelerle iki yıl, üst üste dayandım..." (Toros, 1986, s. 47).

Fikret Mualla, bohem bir hayat yaşamıştır. Hatta, Edgü'ye göre Fikret Mualla "bohem sanatçı efsanesinin son ve ülkemizde pek benzeri bulunmayan örneklerinden" biri olmuştur (Edgü, 1995, s. 2). Berlin'den İstanbul'a döndüğünde, geçimini sağlayabilecek makul bir iş bulamayan Fikret Mualla, özel dersler verip, etrafındaki dostlarına, ufak tefek resimler satarak geçinmeye çalışmıştır. Ancak sanat piyasasının gelişmediği bu yıllarda, tatminkâr bir sonuç alamamıştır. Taha Toros, Fikret Mualla'nın o yıllarda içinde bulunduğu geçim mücadelesini ifade etmek için "resme-hele o zaman- değer verenler pek az" olduğundan "eş-dost biraz da bedava cinsinden, ondan resimler alıyordu." demiştir. 1927-1928 sürecinde Galatasaray Lisesi'ndeki resim hocalığından kazandığı mütevazı maaş da Mualla'nın geçim sıkıntısını hafifletmemiştir.²¹ Dostları, Fikret Mualla'nın o yıllarda "Beyoğlu'nun ara sokaklarında, eski bir evin tavan arasında" bohem bir hayat sürdürdüğünü dile getirmiştir. Galatasaray Lisesi'yle ilişkisi kesildiğinde, bir süre de Ayvalık'ta,²² bir ortaokulda resim öğretmenliği yapan Mualla, "elektriği olmayan bir kasabada resim hocasına lüzum bulunmadığını" gerekçe göstererek, öğretmenlik görevinden istifa etmiştir (Berk ve Koloğlu, 1971, s. 18). Ancak, dostlarına göre bu istifanın asıl nedeni Akademi'de kendisine yer sağlayamamasının hayal kırıklığı olmuştur (Berk ve Koloğlu, 1971, s. 18).

Fikret Mualla, babasının ölümünün ardından Paris'e yerleşmeye karar vermiştir. Bunun gerçekleşmesinde, babasından kalan mirasla birlikte, 1939'daki New York Uluslararası Fuarı için hazırladığı İstanbul konulu çalışmalardan kazandığı toplu paranın etkisi olmuştur (Dino ve Güler, 1980; Berk ve Koloğlu, 1971, s. 29; Yaman,

²¹ Aralık 1927- Haziran 1928 arasındaki dönemde, Galatasaray Lisesi'nde namzet muallim yani vekil hoca olarak görev yapmıştır (Toros, 1986, s.57).

²² Fikret Mualla, 1934-1935 yılları arasında, Ayvalık'ta resim öğretmenliği yapmıştır. (Giray, 1997, s. 412).

1995, s. 37). Ancak, bu kararın ardındaki asıl belirleyici faktör, memlekette sanatıyla geçimini sağlayamaması ve burada artık kendisini güvende hissetmemesi olmuştur. Fikret Mualla, Türkiye’de başından geçen birtakım talihsiz olaylar neticesinde, yeniden akıl hastanesine yatırılmış; mesleğine devam edebilmesi için de yine bu kurumdan bir rapor alması istenmiştir. Aynı dönemde, yaşadığı bir karakol sorgusu, Mualla’da yıllarca sürecektir polis fobisinin ve takip edilme korkusunun kaynağı olmuştur. Bu dönemde başından geçen bir başka sıkıntı da *Ses Dergisi* için hazırladığı desenlerin müstahcen bulunması gerekçesiyle hakkında bir dava açılması olmuştur. Tüm bu hadiseler neticesinde Fikret Mualla, sanatını ve kendisini özgürce ifade edebileceği, kaygı duymadan yaşayabileceği bir yerde olmak istemiştir. Fikret Mualla’nın yurdu terk edişinin ardındaki duygusal gerekçe, Abidin Dino’nun satırlarına da şöyle yansımıştır.

Memleket dışında başına ne gelirse gelsin umurunda değildi aslında...Yaban ellerde karakollara, mahkemelere, tımarhanelere düşebilirdi, (düşecekti de), pek gücüne gitmiyordu o kadar...Kendi yurdunda iş büsbütün değişiyordu, kendi insanları içinde horlanmak, suçlanmak, işte buna katlanamıyordu artık...(Dino ve Güler, 1980, s. 73).

İkinci Dünya Savaşı’nı, Paris’te per perişan bir odada geçiren Fikret Mualla; açlık çekmiş, yerlerden izmarit toplamış ancak yine de memleketine dönmeyi göze alamamıştır (Dino ve Güler, 1980, s. 78). Fikret Mualla, 1952 yılında, Akşam Gazetesi’ne verdiği bir röportajda, Hıfzı Topuz’a şunları söylemiştir:

İstanbul gözümde tütüyor...On dört senedir hasretim memlekete dostlara ahbaplara. Fakat korkuyorum. İstanbul’da yaşayamayacağım gibime geliyor bana. Nasıl geçinirim İstanbul’da? Deli diye Bakırköy’ü boylamak da var. Kötülüğümü isteyen insanlar da var.”(Dino ve Güler, 1980, s. 95).

Fikret Mualla’nın, bohem yaşam tarzını, Kisling’e²³ benzetilenler olmuştur.

Nitekim kendisi de Kisling’in hayranı olduğu günlerde, ondan bahsederken şu ifadeleri kullanmıştır:

Kissling bir resim sattığı gün bütün parası ile salamlar, jambonlar alır, onları atölyesinin tavanına asar, fiçilarla şaraplar koyar, bütün mahalleyi davet eder, sabaha kadar vur patlasın, çal oynasın, sonra hava ağarırken tabancasını çektiği gibi kasabanın kasap dükkanlarında asılı etlere ateş edermiş. Şu keyfe bakın! (Naci, 1981, s. 54).

Fikret Mualla’nın Kisling’e ilişkin düşünceleri, bir bakıma onun bohem yaşantısında, sanatsal bir duyuş, ressamca bir tavır bulduğunu da hissettirmiştir. Nitekim, Fikret Mualla’nın Paris’ten ayrılıp Reillanne köyüne yerleştikten sonra, Taha Toros’a yazdığı bir mektupta şu satırlara rastlanmıştır:

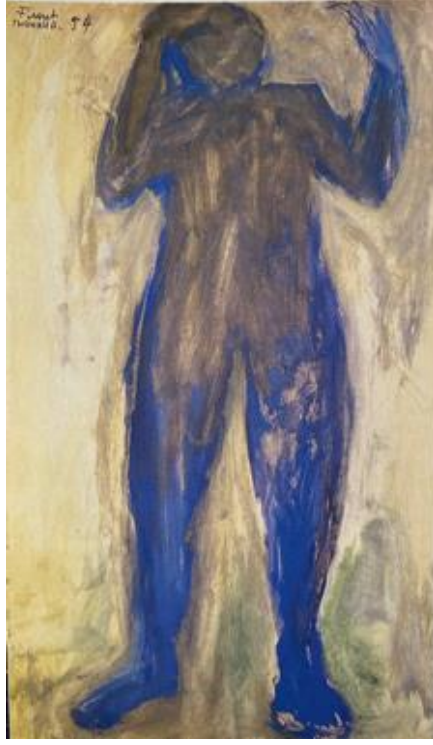
²³ Moïse Kisling (1891 – 1953): Polonya doğumlu Fransız ressam.

Ancak bohem hayatı yaşayacaklar için, büyük şehirlerin kahrı çekilebilir ve ona katlanılır. Esasen hiçbir artist, bundan kurtulamaz da ... Bence her sanatkar sıkıntı çekmeli, ızdırap duymalı, aç kalmalı...Ondan sonradır ki, yaşamının tadını almalı! (Toros, 1986, s. 41).

Yaşamının son evresinde, kendisini münzevi bir yaşam içinde bulan Fikret Mualla'nın, sakin ve huzurlu Reilanne köyünden yazdığı bu satırlar, kendi hikayesi ile örtüşmüştür. Diğer taraftan, Edgü'ye göre, Mualla'nın "bohemiği bir sanatçı özentiisiyle seçilmiş değildi; yaşama biçimi, dünyaya bakışı, insan ilişkilerini algılayışının sonucuydu bu" (Edgü, 1995, s. 2).

Fikret Mualla'nın, Paris'te kaldığı izbe odalar ve perişan giyim kuşamı, onun içinde bulunduğu sefaleti yansıtmıştır. Ancak, Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun da vurguladığı gibi, ne tür bir sefalet içinde olursa olsun; fırçaları, paleti ve boya kutusu hep "çiçek gibi tertemiz" olmuş; boya tüpleri her zaman "sevgi ve saygı ile sıkılmış" tır (Eyüboğlu, 1975, s. 107). Toros'un ifadesine göre Mualla'nın "Paris'teki yoksulluk günlerinde, otellerden atılınca, parklarda ve metrolarda yattığı" da olmuştur. Aç kaldığında "resimlerini, bir öğün yemek karşılığında garsonlarla takas" etmiş, kimi zaman da "bir kadeh şaraba desen" çizmiştir. Hatta bir dönem mecbur kalınca, "boğazı tokluğuna, bir atölyede bile" çalıştırılmıştır (Toros, 1995, s. 30). Zaman zaman, kendisini daha zorlu bir hayat mücadelesi içinde bulan Fikret Mualla, dostlarına yazdığı mektuplarda onlardan kılık kıyafet istemiş, etrafından maddi yardımlar kabul etmiş, arada bir de Büyükelçiliğe uğrayıp, resimlerini oradaki memurlara zorla satmıştır (Berk ve Koloğlu, 1971, s. 36-37-40). Elif Naci, onun, böylesi zamanlarda "boya parası için avuç açmak dilenmek sayılmaz" (Naci, 1981, s. 56) dediğini aktarmıştır.

Fikret Mualla'yı "maceralı, hırçın ve yoksulluk içerisinde geçen katı yaşam koşullarına, yalnız fırçasıyla karşı koyan bir ressam" (Toros, 1995, s. 28) olarak tanımlayan Taha Toros, bu ifadesiyle, bir bakıma, sanatçının yapıtlarıyla kurduğu içsel bağa da dikkat çekmiş olur. Zira, yine kendisinin gözlemlerine göre Mualla'nın duygusal gelgitlerle dolu yaşamında, "sükunete erişmesi, hıçkırıklı ağılantılarla ya da fırçasının tuallere aktardığı renklerle kabil" olmuş ve "en güzel eserlerini, içindeki alevlerin boylarıyla karıştığı dönemlerde yapmıştır" (Toros, 1986, s. 5).



Resim 3.97 Fikret Mualla, *Model*, 1954, 25x 40 cm. Kaynak: Toros, T. (1986). *Fikret Mualla 1903-1967*. s.6. İstanbul: Akbank.

Ferit Edgü'ye göre, “Fikret Mualla'nın renkli resimleri, özellikle küçük boyutlu guvaşları, bir çırpıda çıkmış gibidir” (Edgü, 1995, s. 2). Bu ifadeyi destekleyen Hıfzı Topuz'a göre de “Fikret çizgiye hep egemen olmuş, bütün desenlerini bir çırpıda çıkarmıştır. Hiçbir şeyi silip bozup yeniden çizmemiştir” (Topuz, 1995, s. 12). Bu durum, ekspresyonistlerin çalışmalarında da öne çıkan bir yaklaşım olmuştur.

Abidin Dino, Fikret Mualla'nın Paris'e uzanan sanat serüvenini anlatırken, onun resim tekniği hakkında “..doğaya bakarak resim çizmeye devam edecektir, fakat sık sık ansıma yolundan çizmeye koyulacaktır, doğrudan doğruya yaratacaktır...”(Dino ve Güler, 1980, s. 59) demiştir. Bunu doğrulayan Ferit Edgü, Mualla'nın çalışmalarının “araştırılmış, modelden çalışılmış, tasarlanmış, etüt edilmiş yapıtlar” olmadığını dile getirmiştir (Edgü, 1995, s. 2). Orhan Koloğlu'nun bu konudaki vurgusu ise Mualla'nın “pek çabuk modele bakmadan, sadece bir gece öncesinden hafızasına yerleştirdiği sahneleri tuvale” aktardığı yönünde olmuştur (Koloğlu, 2003, s. 132). Tüm bu tespitler, bir bakıma, Fikret Mualla'nın sanat anlayışındaki, içsellığe dayanan genel tavrını da ortaya koymuştur. Nitekim, Fikret Mualla'nın farklı yıllara ait resimlerinde, kimi figürlerin tekrarlandığı ya da benzeştiği gözlemlenmiştir. *Model*

(1954) ve *Yosma* (1955) çalışmalarındaki figürler de birebir olmasa da hissi ve biçimsel bir benzerlik göstermiştir. Mualla'nın sanatındaki içselliği vurgulayan bu durum, onun sıklıkla akıldan resim yaptığını, figürleri dimağından çıkarıp kullandığını göstermiştir. Diğer taraftan, Edgü'nün de ifade ettiği gibi Fikret Mualla “birbirine en benzeyen, kendini en yinelediği resimlerde bile farklı ve hiçbir zaman sıradan değil”dir (Edgü, 1995, s. 3).



Resim 3.98 Fikret Mualla, *Portre*, 1954, Kağıt Üzerine Guvaş, 20 x 25.7 cm, Ankara Devlet Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu. Kaynak: Koloğlu, O. (2003). *Fikret Mualla Bir Garib Kişi*. s.166. İstanbul: Boyut.

Fikret Mualla, 1954 tarihli *Portre* çalışmasında, kırmızı-yeşil, mavi-turuncu ve sarı-mor karşıtlıklarından yararlanarak kontrast renklerin dinamizmine başvurmuş ve renkleri olduklarından daha canlı ve parlak göstermiştir. Hıfzı Topuz'un deyişiyle “Fikret renkleri her zaman coşku ile kullanmasını bilmiş, kırmızılar, maviler, sarılar, pembeler, morlar, yeşiller, onun fırçasında başka bir canlılık kazanmıştır” (Topuz, 1995, s. 12).

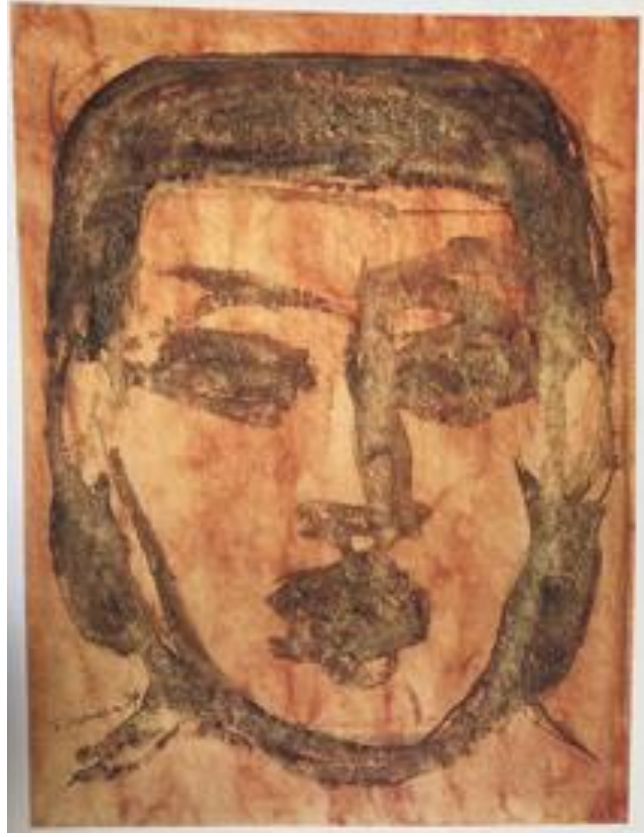
Rengin böylesi özgür, yoğun ve çarpıcı bir üslupta kullanımı, fovistlerin ve ekspresyonistlerin sanatında öne çıkan ortak bir karakteristik eğilim olmakla birlikte, Fikret Mualla'nın Matisse, Van Dongen, Derain ve Vlaminck'i en sevdiği yabancı

ressamlar arasında göstermesi, sanatını anlamlandırmamızda yol gösterici olmuştur (Toros, 1986, s. 32). Nakkaş Fikret Mualla sergisi kataloğunda, “Fikret Mualla hiç kuşkusuz öncelikle Alman Ekspresyonizmi’nin ve Henri Matisse’in etkisinde kalmıştır” ifadesine yer verilmesi de hiç kuşkusuz bu görüşü desteklemiştir (Yaman, 1995, s. 46).

Sanatçı, 1954 tarihli *Portre* çalışmasında (Resim 3.98), tıpkı fovistler ve ekspresyonistler gibi gerçekçi bir tasvirden uzaklaşarak, figürün yüzünü mavimsi bir mor renk ile ifade etmiştir. Kırmızı fon üzerindeki yeşil karşıtlığı ise anlatıma cesur bir ifade kazandırmıştır. Abidin Dino, Fikret Mualla’nın çalışmalarındaki tutkulu renkleri şu sözlerle ifade etmiştir:

Ne demiş Van Gogh, kardeşi Theo’ya: “İnsanoğlunun korkunç hırslarını kırmızı ve yeşille ifade etmeye çalıştım.” Kırmızı, mor, sarı mavi yeşil, beyaz, kahverengi abartmaları seyredin şaşkınlıkla ve anlayın Mualla’nın biçim ve renklerini, neler söylemek istediğini...”(Dino ve Güler, 1980, s. 37).

Fikret Mualla, Paris’te, *Académie de la Grande Chaumière*’de, -önceden fovist akım içinde yer alan- Othon Friesz (1879 – 1949)’in atölyesinde çalışmıştır (Edgü, 2011, s. 14). Eşref Üren, Mualla’nın bu atölye ile olan kısa bağını, “Mualla disipline, doktrine düşmandı. Atelyesinde bir ara çalıştığı Othon Friezs’ten bıkmıştı” sözleriyle açıklamıştır. Bu açıklama, Mualla’nın o günlerde ne Friesz’den ne de Paris’in güncel sanat ortamından herhangi bir etkiye açık olmadığını göstermiştir. Selim Turan ve Oktay Günday gibi dostları, sanatçının tarzının Almanya yıllarında olgunlaştığı için, Paris’e geldiğinde, bir kişi veya eğilimden etkilenme eğiliminde olmadığını ifade etmişlerdir. Selim Turan, Fikret Mualla için “İkinci Dünya Savaşı’ndan önce Almanya’da edindiği kültürün, bilginin etkisi ve kendi coşkularıyla resim yaptı. Paris’te yaşadığı dönemin modalarını hiç izlemeye kalkmadı” (Topuz, 1989, s. 16) derken; Oktay Günday ise “Fikret çağını yitirmiş, anakronik bir sanatçı değildi, Alman ekspresyonistlerinin bir devamı sayılabilirdi. Paris’e deneyimli olarak gelmişti. Fransa’da kimsenin etkisinde kalmadı” (Topuz, 1989, s. 17) ifadesini kullanmıştır.



Resim 3.99 Fikret Mualla, *Portre*, 1954, Kağıt Üzerine Guvaş, 20 x 25.7 cm, Ankara Devlet Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu. Kaynak: Koloğlu, O. (2003). *Fikret Mualla Bir Garib Kişi*. s.167. İstanbul: Boyut.

Fikret Mualla'nın 1954 tarihli *Portresi*, kaba dışavurumcu üslubuyla, Alman ekspresyonistlerinin ağaç baskı çalışmalarını andırmıştır. Ressam, renk ve çizgi uygulamalarında, *Die Brücke* sanatçılarının ağaç baskı çalışmalarına yansıyan türde keskin ve yalın bir ifadeci üsluba başvurmuştur. Alman ekspresyonistlerinin baskı tekniği aracılığı ile ulaştıkları bu kaba saba, alacalı üsluba, onlardan farklı olarak, guvaş tekniğini kullanarak ulaşmıştır. Resimde aynı zamanda, primitif sanatın etkileri izlenmiştir. Yapıt, yalın ve derinlikli anlatımıyla, içsel yansımaları ortaya koymuştur.

Yaman'a göre "Fikret Mualla'nın çizimlerinde Ekspresyonizm'den Kübizm'e, Konstrüktivizm'den Fovizm'e, Alman baskı sanatından Japon baskılarına, Kirschner'den Nolde'ye değişen ve çeşitlenen bir çizgi kalitesi" görülmüştür (Yaman, 1995, s. 35). Onun sanatındaki dışavurumcu eğilimi vurgulamak isteyen Hıfzı Topuz da "Fikret'i dışavurumcu akımın içine oturtmak gerekir" (Topuz, 1995, s. 12) demiştir.



Resim 3.100 Fikret Mualla, *Barda Üç Kadın*, 1955, Kağıt Üzerine Guvaş, 20 x 26 cm, Mudo Koleksiyonu. Kaynak: Uğurlu, V. (Ed.). Fikret Mualla. s.36. İstanbul:Yapı Kredi Kültür Sanat.

Fikret Mualla'nın, sıkça işlediği kafe ve bar resimlerindeki insanlar, tek başlarına içki içen, hüznü bireyler olmamıştır. Aksine, buradaki figürler, renkli, cıvıltılı kalabalıklar içinde betimlenmiştir. Kendisinin de yalnızlığını dindiren bu mekanlar, adeta sanatçının, toplulukları gözlemleyip, sanatına aktardığı bir nevi gözlem laboratuvarına dönüşmüştür. Fikret Mualla için içki içmek ve resim yapmak, hayatın zorluklarını göğüslemede, anlamdaş bir etki yaratmıştır. Duygusal ve dünyevi dertlerle başa çıkma mücadelesinde, bu ikisinden medet ummuştur.

Barda Üç Kadın (1955) isimli çalışmada yaratılan renk patlamaları, ortamı saran cıvıltılı atmosferi görselleştirmiştir. Figürlerin yüzlerinde herhangi bir ifadeye rastlanmamış; kadınların, yaşları veya güzellikleri üzerinde durulmamıştır. Bununla birlikte, kadın olmanın hissiyatı ve karakteristik izleri verilmiştir. Dişiliğin yaydığı duygusal enerji, renkler ve çizgiler aracılığıyla ifade edilmiştir. Kompozisyona hâkim olan zengin renklerle coşkulu, enerjik fırça vuruşları, ekspresyonist anlatımın temel niteliklerini ortaya koymuştur.



Resim 3.101 Fikret Mualla, *Barda Sohbet*, 1956, Kağıt Üzerine Guvaş, 30.5 x 43.5 cm. Kaynak: Koloğlu, O. (2003). *Fikret Mualla Bir Garib Kişi*. s.203. İstanbul: Boyut.

Yaşadığı an'ı ve anılarını resmeden Fikret Mualla, Paris resimlerinde de orada gördüklerini yani kafeleri, barları, pazarları, sokakta ve parkta gezinti yapanları konu edinmiştir. Bu durum, bir bakıma, sanatçının yapıtları ile yaşantısı arasındaki bağı ortaya koymuştur. Mualla'nın konuları, yaşadığı çevreyle uyumlu bir değişkenlik gösterse de; yapıtlarında biçimsel bir değişim gözlenmemiştir. Bu durum, sanatının, toplumsal, kültürel veya ekonomik kaygılardan bağımsız bir öznellik taşıdığını ve yaratıcısının içsellikinden doğduğunu ortaya koymuştur.

Günü gününe resim satarak yaşamını sürdüren bir ressam olmasına rağmen, kitlelerin genel beğeni ölçütlerini hiçbir zaman önemsememiştir. Kurallara başkaldıran, aykırı mizacı, resimlerine de yansımış; hemen hepsini içinden geldiği gibi, özgür bir ruhla resmetmiştir. Sanatçının kendine has, otantik tarzını doğrulayan Ferit Edgü, Fikret Mualla'yı "kendi olmayı başarmış, üstelik bunu yediği yemek, içtiği şarap denli doğal bir biçimde gerçekleştirmiş bir sanatçı" (Edgü, 1995, s. 3) olarak nitelendirmiştir.



Resim 3.102 Fikret Mualla, *Sokakta Yürüyüş*, 1955, Karton Üzerine Guvaş, 36 x 43 cm, Özel Koleksiyon. Kaynak: Uğurlu, V. (Ed.) (1995). *Fikret Mualla*. s.46. İstanbul: Yapı Kredi.

Fikret Mualla'nın sokak resimleri, iyimser bir canlılık, umutlu, neşeli bir ruh hali ile resmedilmiştir. Bununla ilgili olarak, Ferit Edgü, “sanatçının kişilik yapısını bilmeyen biri, mutlu, yaşama sevinciyle dolu bir ressamın yapıtları karşısında olduğunu sanabilir” (Edgü, 1995, s. 2) demiştir. Bir tezatlar adamı olan Fikret Mualla, çoğu zaman alkolden ve acıdan kararan dimağını, canlı neşeli renklerle bastırmıştır. Resimlerin çoğunda anne-çocuk imgesine yer verilmiştir. Abidin Dino'nun aktardığına göre, Fikret Mualla, özellikle *Park Monceau* yakınındaki bir otele taşındığı dönemde, bu parkın müdavimleri arasında yer alan mutlu bebekleri, neşeli kalabalıkları resmetmiştir (Dino, 1980, s. 110). Sanatçı, bu resimler aracılığıyla, geçmişteki mutlu çocukluk anılarını hatırlayarak, onlarla renkli bir bağ kurduğunu da hissettirmiştir. Fikret Mualla, Paris halkının canlı, mutlu ruh halinin kendisinde bıraktığı olumlu etkiden, Semiha Berksoy'a gönderdiği mektupta da bahsetmiştir:

23 senedir Paris'teyim. Bizzat zengin olup iki odalı bir de atölyesi olan makonfor bir yere sahip olamadım. Fakirlik dünyanın en büyük kabahati imiş meğerse, mektepte bizlere bunu vaktiyle öğreteceklerdi. Şimdi hayat öğretiyor ve

öğretmekten bıkmıyor. Bereket versin Fransa ve Paris havası, insanları neşeli de insan evladı avunabiliyor (Özbilgen, 1985, s. 11).

Fikret Mualla, sanatında canlı ve parlak renklerin arkasına saklanmış, kederini, hüznünü renklerle bastırmıştır. Çalışmalarında dikkat çeken canlı, kontrast renkler ve coşkulu fırça vuruşları, ekspresyonist anlatımın niteliklerini ortaya koymuştur. Mutluluğu resmin tesellisinde bulan sanatçı, her defasında farklı duygusal dışavurumlar yaratmıştır. Sanat eleştirmeni Fernando Landazuri de Fikret Mualla'yı dışavurumcu akım içine yerleştiren görüşü desteklemiştir:

Mualla, ressam olarak doğmudur. Fauvisme ve Expressionisme gibi temayülleri birleştiren kronolojik ve plastik bağların mümessilidir. Mualla resimlerinin süjesinde iptidâiligi, akla aykırılığı ifrata vordurmaktadır. Resimlerine garabet ve dramatik bir hava veriyor. Objektif ve subjektif hayatı birleştirmek, onda beliren bir arzudur. Kendi ananesi, zengin ırkının geleneği -bütün sadeliği ve tazeliği ile-Mualla'nin artistliğinde yaşamaktadır. Tasvirlerinde, bazen Chagall'a benzeyen, lâtifecilik göze carpar. Fakat daima bir Nolde ve Munch'un heyecanını taşır. Mualla' nın tercih ettiği resim usulü ve boyası kolay sanılır. Bu onda ikinci derecede rol oynamaktadır. Asıl çizgileri büyük kıymet taşımaktadır. Bunlar muhteşem ve kudretlidir. Çok renkli resimlerindeki renklerin göz alıcı zenginliği, hoş bir ölçü içerisinde (Toros, 1986, s. 37).



Resim 3.103 Fikret Mualla, *Gezinti*, 1955, Karton Üzerine Guvaş, 50 x 64 cm, Tuluy Ergörül Koleksiyonu. Kaynak: Uğurlu, V. (Ed.) (1995). *Fikret Mualla*. s.42. İstanbul: Yapı Kredi.

Dostlarının da belirttiği gibi “Fikret Mualla’nın, acılı bir yaşamı” olmuştur (Toros, 1986, s. 3). Buna rağmen, resimleri saf ve içten bir mutluluğu yansıtmıştır. Abidin Dino’ya göre “iki dünya savaşı, kişisel felaketler, onu dünyaya ve dünyanın güzelliğine övgüler düzmekten caydıramamıştı bir türlü...Hiç değilse görünüşte, mutlu resimlerdi Mualla’nın yaptıkları”(Dino ve Güler, 1980, s. 116). Resimlerine yansıyan bu naif iyimserlik hali; bir bakıma, sanatları aracılığıyla daha iyi bir dünya yaratabileceklerine inanan *Die Brücke* ressamlarının saf ve temiz duygularını, ütopyacı hayallerini anımsatmıştır. Fikret Mualla da dış dünyanın, onun dünyasından nasıl görüldüğünü içtenlikle anlatabilmek için, renkleri abartmış, formların şeklini bozmuş, sadeleştirme ve deformasyona başvurmuştur. Bunlar, sanatına ekspresyonist ifade kazandıran unsurlar olmuştur.

Fikret Mualla’nın kimi resimleri, perspektif kuralları gözetilmeden minyatürler gibi resmedilmiştir. Bunda, Fikret Mualla’nın gençlik yıllarında, Abidin ve Arif Dino ile beraber, dönemin sahaflarında, Ayasofya Kütüphanesi’nde, kimi zaman da Topkapı Sarayı’nda ve Evkaf’ta hayranlıkla seyrettiği minyatürlü ciltlerin etkileri belirlemiştir. Abidin Dino, o günlere dair anılarını şöyle aktarmıştır:

Ne de zor resim seyredilir bizim kütüphanelerde! ...İster Topkapı’da ister Evkaf’ta minyatür görmek, Sultanın huzuruna çıkmak kadar çetin bir merasim. ...Mualla ve ben, Arif’in haşmeti sayesinde, yağmurlu günlerde zaman zaman minyatür görme izni koparıyoruz, uzun uzun minyatür seyrediyoruz (Dino ve Güler, 1980, s. 34, 65).

Fikret Mualla’nın sanatındaki ekspresyonist yansımalar yalnızca renkli ve neşeli çalışmalarında ortaya konmamış; sanatçı, daha karanlık duygular içeren desenlerinde de ekspresyonizmin güçlü anlatım diline başvurmuştur. Her ne kadar resimlerinde “dünya güzeli bir dünyanın, görgü tanığı” olmak istediye de (Dino ve Güler, 1980, s.119), mektuplarında veya karnelerindeki resimli yazılarında çeşitli korkularını, karabasanlarını dışa vurmuştur. Bu tür çalışmalar, sanatçının sıkıntılı zamanlarında resmedildiğinden, Mualla’nın dostları, bu karneleri, *Albastı Günlükleri*, *Sanrı Karneleri*, *Karabasanlar* veya *İçdökümleri* olarak adlandırmışlardır (Mualla, 1995, s. 10). Sanatçının iç hesaplaşmalarını aktardığı bu çalışmalar, Berlin’deyken aşına olduğu George Grosz ve Otto Dix gibi Yeni Nesnellik akımı içindeki sanatçıların, burjuvaziyi, bürokrasiyi ve iş dünyasını eleştiren üslubuna yakın bir anlayışta dışa vurulmuştur.



Resim 3.104 Fikret Mualla, *Mahkumlar* (Yeni Adam için Desen Çalışması). Yeni Adam, 182 (24.6.1937). 9. Kaynak: Baltacıoğlu, H. (Ed.) (1993). *Fikret Mualla Yeni Adam'dan Desenler, 1936-1937*. s.66. Ankara: Kültür Bakanlığı.



Resim 3.105 Fikret Mualla, *Yeni Adam için Desen Çalışması*, Yeni Adam, 194 (16.9.1937), 10. Kaynak: Baltacıoğlu, H. (Ed.) (1993). *Fikret Mualla Yeni Adam'dan Desenler, 1936-1937*. s.99. Ankara: Kültür Bakanlığı.

Fikret Mualla, 1930'lu yıllarda, *Yeni Adam* dergisi için çizdiği desenlerde de ekspresyonizmin karakteristik öğelerini kullanmıştır. Sanatçının, henüz genç bir yaşta iken, Almanya dönüşünde gerçekleştirdiği bu çizimler, dergide yayınlanan hikaye ve yazılara eşlik etmiştir. Nitekim, o dönemde pek tanınmayan ve ilk sergisi başarısızlıkla sonuçlanan Fikret Mualla, dergi sahibi İsmail Hakkı Baltacıoğlu'nun vizyonu sayesinde, çağdaş sanat akımlarına ve yenilikçi fikirlere yer veren bu kültür ve sanat dergisinde çizimleriyle sık sık yer almıştır (Ataöv, 1993, s. 9-13). Dahası, Ataöv'ün ifadesine göre, o dönemde, "Baltacıoğlu, "Fikret Mualla'nın herkesi hayrete düşüren yamutulmuş figürleriyle ilgilenen birkaç kişiden biri" olmuştur (Ataöv, 1993, s. 13). Fikret Mualla'nın, işçileri, mahkumları, tımarhane sakinlerini, halktan insanları ve çocukları yansıttığı desenlerinde, özellikle Kathe Kollwitz'in etkili yorum gücüne rastlanmıştır.

3.3.2 Semiha Berksoy (1910-2004)

Türkiye'nin ilk kadın opera sanatçısı olan Semiha Berksoy, opera ve tiyatro çalışmalarının yanı sıra resim sanatı ile de ilgilenmiş, yaşamının ilerleyen yıllarında, sergiler açmış ve bienallere davet edilmiştir. Farklı sanat disiplinlerine olan merakı, onun çok yönlü sanatçı kimliğini oluşturmuştur. Berksoy, kimi sahne performansları için çarşaf resimleri hazırlayarak, bunları dekorun bir parçası olarak kullanmıştır. Berksoy'un bu tavrı, Kandinsky'nin her zaman hayalini kurduğu ve de etkilenmiş olduğu tümel sanat kavramını çağırıştırılmıştır. Bu bakımdan, Bonn Sanat Müzesi Müdürü Diether Ronnte, Berksoy'un çok yönlü sanatçı kişiliğinden bahsederken "Bugün (Gesamtkunstwerk) tüm sanatların birliği kavramını düşünecek olursak, Semiha Berksoy bunun dahi bir temsilcisidir" (Berksoy, Z. 2006, s. 11) ifadesini kullanmıştır. Berksoy'un sahne kimliği ile ressam kimliği, gerek duygusal gerekse vizyonsal olarak birbirini beslemiştir.

Semiha Berksoy, 1918'de henüz sekiz yaşındayken, babasının cepheden taşıdığı İspanyol gribi salgını yüzünden, annesini kaybetmiştir. Sanatçı, bir ropörtajında: "Annem ressamdı, öldüğünde yedi yaşındaydım. O da aşktan öldü. Babam ispanyol gribi olmuştu. Anneme, yanıma yaklaşma, sana da geçer dedi. Babam uyurken annem onu öptü, öptü, on gün sonra annem öldü, babam kurtuldu"(Oral, 1992, s. 15) demiştir. Nitekim, Semiha Berksoy'un annesi Fatma Saime Hanım, henüz 26 yaşındayken, 7 aylık bebeğini ölü olarak doğurduktan sonra kendisi de vefat etmiştir. Semiha Berksoy'un resimlerinde bunun etkileri hissedilmiştir. Berksoy, üçünü birlikte gösteren pek çok resim yapmıştır (Gürün, 2010, s. 140).



Resim 3.106 Semiha Berksoy, *Annem ve Ben*, 1974, Duralit Üzerine Yağlıboya, 99 x 69 cm. Kaynak: Haydaroğlu, M. (2010). *Ben Yaşadım Aşk ve Sanatla*, s. 86. İstanbul: Yapı Kredi.



Resim 3.107 Semiha Berksoy, *Annem ve Ben*, 1974, Duralit Üzerine Yağlıboya, 116 x 89 cm. Kaynak: Haydaroğlu, M. (2010). *Ben Yaşadım Aşk ve Sanatla*, s. 87. İstanbul: Yapı Kredi.

Sanatçının resimleri, yaşadıklarının içten ve dolaysız bir yansıması olmuştur. Berksoy, annesiz büyümesine karşın, annesini yaşamının önemli bir figürü haline getirmiş; yaşamı boyunca ona duyduğu sevgi ve özlemi, resimlerinde ve hatıralarında ölümsüzleştirmiştir. Bu resimlerde (Resim 3.106, Resim 3.107) annesini hep renkli ve şık kıyafetler içinde tasvir etmiştir. Resimlerindeki anne figürü, onu her zaman sarıp sarmalayan şefkatli ve uzun kolları ile betimlenmiştir. Annesi Fatma Saime Hanım'a tutku ile bağlı olan (Berksoy, 2017, s. 168) ve bu sebeple de yaşam boyu annesini yanında hisseden Berksoy, çocuklukluktan gelen güçlü korunma duygusunu, resimlerinde -annesinin kollarını gerçeğe aykırı bir biçimde uzatarak- dışavurmuştur.



Resim 3.108 Semiha Berksoy, *Annem Ud Çalarken*, 1958, Duralit Üzerine Yağlıboya, 99 x 69 cm, Semiha Berksoy Opera Vakfı Koleksiyonu. Kaynak: Haydaroğlu, M. (2010). *Ben Yaşardım Aşk ve Sanatla*. s.72. İstanbul:Yapı Kredi.

Annesi Fatma Saime Hanım, Semiha Berksoy'un resimlerinde ve yaşamında, koşulsuz sevginin, sanatın ve güzelliğin sembolü olmuştur. “Sanatın bütün dallarına doğuştan istidatlı” olduğuna inanan Berksoy, “Hatırlıyorum, dört yaşımdayken annem bana oyunlar gösterirdi, oynardım. Şarkı öğretirdi, söylerdim. Sürekli resim yapıyordum” (Gürün, 2010, s. 344) demiştir. Annesini ud çalarken gösteren resmi (Resim 3.108), Berksoy'un, sanatçı ruhunu annesinden aldığına dair hislerini dışavurmuştur. Sanatçı, gençlik yıllarında, babasına yazdığı bir mektupta da sesini ve resim yapma hislerini annesinden aldığı ifade etmiştir (Gürün, 2010, s. 32). Bu bağlamda sanat, Berksoy'un annesi ile arasında kurduğu bağın bir temsili olmuştur.

Kıvrıkcık saçlara sahip olan anne Fatma Saime Hanım, *Annem Ud Çalarken* isimli resimde, Semiha Berksoy'un saç kesimi ve yüz hatlarıyla betimlenmiştir. Çalışmada, yeşil ve kırmızı rengin kontrastı kullanılmıştır. Yatay ve dikey çizgiler halinde uygulanan yeşil arka plan, resme dinamizm duygusu kazandırırken; bu canlılık, udun gövde kısmındaki, bombeli kırmızı şeritlerle vurgulanan filetoların²⁴ ters açılarında tekrarlanmıştır. Resimdeki devinim duygusu, anne figürünün ince, uzun ve hareketli

²⁴ Udun gövde kısmında yer alan ince şerit çizgiler.

kollarında tekrarlanmıştır. Figürün, udu kavrayışı ve kollarının çevik açısı, sanatındaki ustalığı yansıtmıştır.



Resim 3.109 Semiha Berksoy, *Annesine Göbek Bağından Bağlı Çocuk*, 1966, Duralit Üzerine Yağlıboya, 122 x 80 cm, Semiha Berksoy Opera Vakfı Koleksiyonu. Kaynak: Çevik, Ç. (Ed.) (2017). *Nâzım Hikmet ve "Tosca"sı Semiha Berksoy Mektuplaşmalar*. s. 46. İstanbul:Kırmızı Kedi

Berksoy, annesinin anısını sanatında ve belleğinde hep canlı tutmuştur. *Annesine Göbek Bağından Bağlı Çocuk* isimli resimde, anne ve çocuk arasındaki bağın hiçbir zaman kopmadığına vurgu yapmıştır. Gelişimlerini göbek kordonundan sağlayan tüm canlılar gibi, göbek kordonuyla öbür dünyadaki annesine bağlı olduğunu hisseden Berksoy, bu güçlü maneviyatı sayesinde, annesini hep yanında hissetmiştir. Annesi ile arasındaki kutsal bağı sanatına yansıtmış, her türlü mücadelede, onun manevi gücünü arkasında hissetmiştir. Bu inançla, engellerin üstesinden gelmiş, zorluklar karşısında yılmamıştır. Sanat, buna aracılık etmiştir.

Berksoy'un dışavurumcu bir üslupla ele aldığı bu çalışmada (Resim 3.109), figürün saçları, asabi ve keskin fırça vuruşları ile gösterilmiştir. Vücudu, tuvalin tamamını kaplayan toprak tonlarında betimlenmiştir. Figürün üzerindeki parlak yeşil renk, kahverenginin monotoluğunu kıran, aynı zamanda da resmin bütünündeki

hakimiyetini vurgulayan, çarpıcı bir etki yaratmıştır. Berksoy'un diğer resimlerinde de sıkça görüldüğü üzere, tuvali yatay olarak kesen siyah kalın çizginin altı ölümü, üstü ise yaşamı simgelemiştir (Güneş, 2010, s. 44). Figürün başı, yaşam çizgisinin üzerinde konumlandırılmış, yüzü ise saflığın ve masumiyetin rengi olan beyaza boyanmıştır. Beyaz rengin sağladığı ferahlık ve aydınlık hissi ile toprak rengin yaydığı kasvet ve karanlık, görsel anlatı içinde çarpıcı bir tezat oluşturmuştur. Detaylardan ve estetik kaygıdan uzak bir yalınlıkla ele alınan bu çalışmada, esas olarak, devinimi ve duyguyu yansıtmaya odaklanılmıştır. Gelişigüzel yapılmış hissi uyandıran ayaklar, figürün vücuduna göre uyumsuz bir proporsiyonda resmedilmiştir.

Figüre göbek kordonundan bağlı görünen, arka plandaki küçük maymun, Semiha Berksoy'un 1960'lı yılların başında, hayvanat bahçesinde sıkça ziyaret ettiği maymunların ölümüne yol açan kötü yaşam koşullarının iyileştirilmesine yönelik içinde taşıdığı sorumluluk duygusuna atıfta bulunmuştur. Sanatçının 1961'de yaptığı maymun serileri, yazının ilerleyen bölümlerinde detaylı olarak incelenmiştir.



Resim 3.110 Semiha Berksoy, *Anneme (Otoportre)*, 2002, Kontrplak Üzerine Yağlıboya, 112 x 76 cm. Kaynak: Haydaroğlu, M. (2010). *Ben Yaşadım Aşk ve Sanatla*, s. 80. İstanbul: Yapı Kredi.

Sanatçının, *Annem'e Otoportre* isimli yapıtında da dışavurumcu bir üslup hakim olmuştur. Figürün omuzlarında ve çenesinde belirgin bir deformasyon gözlemlenmiştir. Vücut hatları, boynundaki inci kolyeyi çağrıştıran beyaz ve noktasal bir konturle çevrelenmiştir. Tuval yüzeyine dairesel hareketlerle uygulanan kahverengi arka plan, annesinin uzandığı kara toprağı temsil etmiştir. Figürün etrafını saran canlı ve parlak kırmızı renk, resme canlılık kazandırmıştır. Berksoy'un, toprağın altında yatan annesini, son derece diri, canlı renkler içinde, kadınsı bir zarafet ve güzellikte betimlemesi, ölümü ebedi bir yok oluş olarak nitelendirmediğini göstermiştir. Nitekim, Berksoy bir yazısında, "Resimlerimde evrene hakim olan sonsuz sevginin optimist, iyimser ve bilimsel bir ruhla sanata kanalize olarak, kötülük, cehalet ve ölümle mücadele ederek ölümsüzlüğe, zafere ulaşıldığı yaşanıyor" (Berksoy, 2010, s. 140) ifadesini kullanmıştır.



Resim 3.111 Semiha Berksoy, *Annem Ressam Fatma Saime*, 1965, Tuval Üzerine Yağlıboya, 93 x 65 cm, Semiha Berksoy Opera Vakfı Koleksiyonu. Kaynak: Çevik, Ç. (Ed.) (2017). *Nâzım Hikmet ve "Tosca"sı Semiha Berksoy Mektuplaşmalar*. s. 61. İstanbul:Kırmızı Kedi.

Resim 3.111'de, Berksoy, annesini, fotoğraflarında görüldüğü gibi kıvrıkcık saçları ile resmetmiştir. Başının etrafını, beyaz bir hare ile çevrelemiştir. İfadeyi kuvvetlendirmek için, figürün gözlerini irileştirmiş ve çehresini siyah bir kontur ile

belirginleştirmiştir. Zemin renginde, figürün elindeki pembe çiçeğin açık tonlarını kullanması, kompozisyonda, uyumlu bir denge yaratmıştır. Bununla birlikte, yukarıdan aşağıya doğru uygulanan ve kan rengini çağrıştıran haşın fırça darbeleri, resimdeki dinginliği ve sukuneti bozan, aykırı bir görsellik taşıyarak, dışavurumcu bir etki ortaya koymuştur.

(...)Saima adını taşıyan anneciğimin bu ölüm portresi, bu form içinde öbür dünyadan bu dünyaya bakmaktadır ve yaşamaktadır. Ağzı dikey bir çizgi ile kapatılmış, artık konuşmıyor burun delikleri bir iskeleti hatırlatmaktadır. Baş Kainatın bir doğru üzerine oturduğunu simgeleyen ve müzik ile şarkının sesin ve bilimin sanatların ancak bu doğru giden yol üzerinde ilerleyerek doğru olabileceğini gösteren, ölümle yaşamın, geçmişle geleceğin bir olduğunu, zaman mefhumunun bulunmadığını işaret eden ve resim olan bir çizgi üzerinde bulunmakta ve ezeli ve ebedi yaşamda kaybolmadan yaşamaktadır (Berksoy, 1982, s. 12).

Semiha Berksoy, çocukluk ve gençlik yıllarından itibaren, sanatın farklı dallarına ilgi duymuş; ilk okul ikinci sınıfta iken, ilk kez, hikaye yazıp resimlemiştir (Berksoy, Z., 2006, s. 11). Daha sonraları, Kadıköy’de, Sepetçi Sokağı’ndaki evlerinin karşısında bulunan Kuşdili Tiyatrosu’nda ve Direklerarası’nda izlediği oyunlar, genç yaşta sahnenin büyüsunü keşfetmesini sağlamıştır. Gördüklerinden ilham alarak, evde kendi kendine hazırladığı kostümlerle, ev halkına kantolar oynamış ve gösteriler düzenlemiştir. Aynı dönemde, evin çatı katını resim atölyesine çeviren Berksoy, burada suluboya resimler yapmıştır: “Aynı bugün olduğu gibi suluboya portreler çizerdim. Duvarın bir tarafında da hayran olduğum Colleen Moore’un resimleri ve sinema afişleri asılı dururdu” (Gürün, 2010, s. 22-23). Berksoy, sanatın büyüsuyle kendisini keşfettiği bu dönemde, saçlarını da Colleen Moore gibi kestirmiştir. Yirmili yılların güçlü ve özgür kadın imgesini yansıtan bobbe kesim saçlar ile dönemin hanım hanımcık kadın tiplemesinin karşısında yer alan Berksoy, iri gözleri ve aklına koyduğunu yapan kural dışı imajıyla, femme fatale tiplemesinin, kendine özgü bir temsili olmuştur.

Amerikalı meşhur film aktristi Colleen Moore ile mektuplaşıyordum. Yüzümüz benziyordu, saçlarımı da Moore gibi tarıyordum. Kadıköy’de herkes beni Colin-Mur Semiha diye tanıyordu. Moore 'a yazdığım bir mektupta Hollywood'a gidip film çevireceğimi yazdığım günlerde henüz konservatuvara başlamamıştım bile. Ama bir süre sonra mektupta yazdıklarım gerçekleşti (Özbilgen, 1985b, s. 11).



Resim 3.112 Semiha Berksoy, *(Nü) Otoportre* , 1996, Prestuval Üzerine Yağlıboya, M. Melih Güneş Koleksiyonu. Kaynak: Haydaroğlu, M. (2010). *Ben Yaşardım Aşk ve Sanatla*. s. 68. İstanbul:Yapı Kredi.

Berksoy, 1928’de, on sekiz yaşına bastığında, sanatla ilgili bir yol çizebilmek için girişimlerde bulunmuştur. Öncelikle, Balıkpazarı’nda Scarecelli isimindeki yaşlı şan hocasını bularak, sesini dinletmiş ve ondan aldığı motivasyonla, İstanbul Belediyesi Konservatuarı’na başvurmaya karar vermiştir. O dönemde konservatuvarda hocalık yapan ve aynı zamanda Osman Hamdi Bey’in torunu olan, ünlü ses pedagogu Nimet Vahit Hanım, 1918-1925 yılları arasında Münih’te değerli hocalardan şan ve piyano dersleri almış olan bir lirik soprano dur. Berksoy’un ses kalitesini beğenen Nimet Vahit Hanım, onu burslu olarak eğitmeyi kabul etmiştir. Berksoy, konservatuardaki şan eğitimi süresince, Nimet Vahit ve Cemal Reşit Rey gibi hocalarla çalışmıştır (Berksoy, 2006, s. 8; Gürün, 2010, s. 27, 344).

Cumhuriyet modernleşmesinin kültürel sembolleri arasında yer alan İstanbul Belediyesi Konservatuarı, 1929 yılında, Galatasaray Lisesi veya Union Française gibi dönemin bilindik mekanlarında, ücretsiz konserler düzenleyerek, öğrencileri ve hocaları sahneye çıkarmıştır. 1929’da Union Française’de ilk konserine çıkan Berksoy’a, piyanoda hocası Cemal Reşit Rey eşlik etmiştir (Berksoy, 2006, s. 23; Berksoy, 2006, s. 8; Gürün, 2010, s. 27). O gün, sahne hayatının devamında da Ateş

Kuşu lakabı ile tanınmasına sebep olan Chanson Indoue²⁵ aryasını ilk kez seyirci karşısında seslendirmiştir. Berksoy, bu şarkının üzerinde bıraktığı etkiyi şu sözlerle açıklamıştır:

Bu opera aryasında gece gündüz durmadan şarkı söyleyen pek yüksek, pek kıymetli, eşsiz, mitolojik kuşlardan biri olan Phoenix kuşundan (Zümrüdüanka) söz edilmektedir. Büyük sesimden ötürü kendimi her zaman onun yanına bir yere koydum (Gürün, 2010, s. 27).



Resim 3.113 Semiha Berksoy, *Phoenix Otoportre*, 1997, Kontrplak Üzerine Yağlıboya, 130 x 83 cm, Semiha Berksoy Opera Vakfı Koleksiyonu. Kaynak: Çevik, Ç. (Ed.) (2017). *Nâzım Hikmet ve “Tosca”sı Semiha Berksoy Mektuplaşmalar*. s. 110, İstanbul:Kırmızı Kedi.

Berksoy’un, kendisi ile özdeşleştirdiği bu şarkının sözlerinde²⁶, bir genç kızın yüzüne sahip olan ve sesiyle herkesi büyüleyen Phoenix kuşundan bahsedilmektedir. Berksoy, 1997 yılında yaptığı *Phoenix Otoportre* isimli resimde de kendisini ateş kuşu

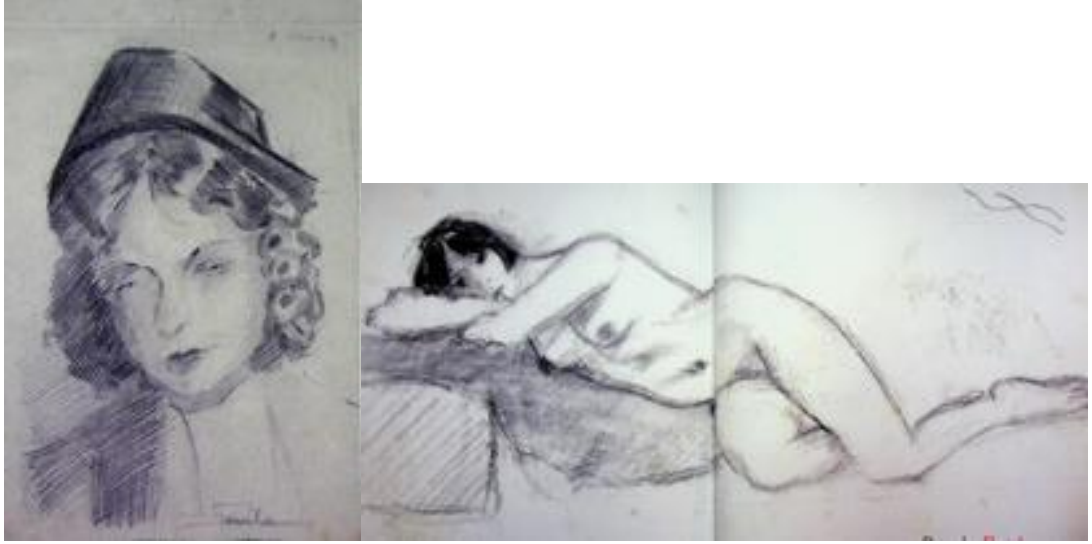
²⁵ Rimski-Korsakov’un Sadko Operası’nda geçen Chanson Indoue isimli arya.

²⁶ Şarkının sözleri için bkz. Auburn Üniversitesi Dijital Kütüphanesi, <https://content.lib.auburn.edu/digital/collection/pianobench/id/26/>, Erişim Tarihi: 24 Temmuz 2023.

kimliğinde betimlemiştir. Dışavurumcu bir yaklaşımla ele alınan çalışmada, figürün saçları sert ve güçlü fırça darbeleriyle verilmiştir. Küllerinden doğan zümrüdüanka kuşu, ateş kırmızısı bir zemin üzerine boyanmıştır. Naif ve yalın bir üslup taşıyan resimde, figürün elleri ve ayakları basit formlar olarak ele alınmış ve vücut hatları siyah bir konturla çevrelenmiştir. Parlak mavi renk ile betimlenen sorgucu, kırmızı zemin üzerinde çarpıcı bir etki uyandırmıştır. Gelişigüzel bir biçimde çizilen göğüsler, figürün dişil kimliğini öne çıkaran ancak cinsel çekimden uzak bir yaklaşımla ele alınmıştır. Meslek hayatı boyunca, kariyerine yönelik bir çok haksızlıkla mücadele eden ve zorluklar karşısında pes etmeyen Berksoy'un, ölümsüz anka kuşu misali, her seferinde küllerinden yeniden doğmuş olması, sanatçıda böylesi bir dışavurumu tetikleyen faktörler arasında yer almıştır. Berksoy, 1980 yılında, benzer duygularla başladığı ancak hiçbir zaman tamamlayamadığı Ateş Kuşu isimli opera librettosunda dışı vuramadığı güçlü duyguları, *Phoenix Otoportre*'de, etkili bir biçimde ortaya koymuştur (Gürün, 2010, s. 28).

Semiha Berksoy, İstanbul Belediye Konservatuvarı'nda sürdürdüğü şan eğitimiyle eşzamanlı olarak, resim de çalışmak istemiştir. 1929 yılında, çalışmalarını göstermek için Güzel Sanatlar Akademisi Müdürlüğü'nü ziyaret etmiş ve o tarihte Akademi müdürü olan Namık İsmail'in atölyesine katılmıştır. Aynı süreçte, Refik Epikman ve İsmail Hakkı Toygar Atölyesi'nde de heykel ve seramik üzerine çalışmalar yapmıştır (Berksoy, 2006, s. 23; Berksoy, 2010, s. 142). İçindeki yaratıcılığı, sanatın farklı dallarında aramaya yönelen Berksoy, akademiye dair anılarını, hatıratında şöyle aktarmıştır:

Namık İsmail'in atölyesinde sırtımda keten önlük, yanımda ressam Melahat Ekinci "nü" resimler çizmeye başladım. Akademide birinci sınıf dostlarım arasında Turgut Zaim, Eşref Üren, Nevzat Kasman vardı. Onlar Çallı İbrahim Atölyesindeydiler. Bir de arada bir görüştüğüm heykeltıraş Nusret Suman vardı. Çalışmalarını ilgiyle izlerdim. Biraz da onun eserlerinden etkilenerek İsmail Hakkı Toygar seramik atölyesine heykel çalışmalarına da katıldım (Gürün, 2010, s. 28).



Resim 3.114- Resim 3.115 Semiha Berksoy'un Akademi'de yaptığı, 1929 tarihli desen çalışmaları. Kaynak: Haydaroğlu, M. (2010). *Ben Yaşardım Aşk ve Sanatla*. s. 237, 235, 233. İstanbul: Yapı Kredi.

Semiha Berksoy'un, Namık İsmail atölyesinde canlı modelden yaptığı çalışmalar (Resim 3.114, Resim 3.115, Resim 3.116,) sanatçının yetkin desen gücünü ortaya koymuştur. Bu durum, Berksoy'un sonraki yıllarda yaptığı çalışmalarda, bilinçli olarak, akademik gerçekçi yaklaşımdan uzaklaşarak, dışavurumcu bir tarza yöneldiğini göstermiştir. Berksoy, çocuksu bir duygunun öne çıktığı bu çalışmalarda, biçim bozma, yalınlık ve renk karşıtlıkları gibi dışavurumcu anlatım olanaklarından yararlanarak, iç dünyasını kişisel bir yaklaşımla ifade etmeye yönelmiştir.



Resim 3.116 Semiha Berksoy'un Akademi'de yaptığı 13 Nisan 1928 tarihli çalışması. Kaynak: Haydaroglu, M. (2010). *Ben Yaşadım Aşk ve Sanatla*. s. 234. İstanbul: Yapı Kredi.

1930 yılında, Muhsin Ertuğrul'un açtığı Belediye Tiyatro Okulu'na sınavla kabul edilen Berksoy, 1932'de Şehir Tiyatrosu'nda (Darülbedayi) sahneye çıkarak, başrol oynamıştır (Berksoy, 2006, s. 23). 1930'lu yıllarda en parlak dönemini yaşayan Şehir Tiyatrosu, aynı zamanda, Semiha Berksoy, Nazım Hikmet ve Fikret Mualla'yı da bir araya getiren ve yıllar sürecektir dostluklarını pekiştiren bir mekan olmuştur. Bu dönemde, Berlin Güzel Sanatlar Akademisi'ndeki eğitimini tamamlayıp, yurda dönen Fikret Mualla, Semiha Berksoy ile birlikte, Nazım Hikmet'in yazdığı *Kafatası* isimli piyeste rol almıştır. Piyeste, uyandırdığı ilgiye karşın, politik nedenlerden ötürü yasaklanmıştır. Başka sanatsal projeler de Semiha Berksoy, Nazım Hikmet ve Fikret Mualla'yı bir araya getirmiştir. Nazım Hikmet, Semiha Berksoy'un başrol aldığı operetin şarkı sözlerini yazarken; sahne kostümlerini Fikret Mualla hazırlamıştır. Yine, Semiha Berksoy'un desteğiyle, Fikret Mualla, Nazım Hikmet'in *Varan 3* (1930) adlı şiirini ve *Benerci Kendini Niçin Öldürdü?* (1932) isimli piyesini resimlemiştir; Semiha Berksoy'un sahne aldığı *Lüküs Hayat*, *Deli-Dolu* ve *Saz-Caz* operetlerinin kostümlerini çizmiştir (Berksoy, 2006, s. 8-9-21; Özbilgen, 1985, s. 11).

Üç sanatçı arasında mesleki anlamda yoğunlaşan birliktelikler, Fikret Mualla'nın Semiha Berksoy'a olan ilgisini ve Semiha Berksoy'un da Nazım Hikmet'e

olan aşkını körüklemiştir. Karşılıksız gönül meseleleri, aralarındaki dostluğu yıpratmamıştır. Nazım Hikmet'in hapiste ve Fikret Mualla'nın da gurbette olduğu yıllarda, Semiha Berksoy'la mektuplaşmaları aralıksız sürmüştür. Semiha Berksoy, Nazım Hikmet için cezaevine tütün, tespih ve kitap yollarken; Fikret Mualla için de Paris'e rakı, lokum ve pastırma gibi sevdiği yiyeceklerden göndermeyi ihmal etmemiştir (Berksoy, 2006, s. 159-166; Özbilgen, 1985, s. 13).



Resim 3.117 Semiha Berksoy, *Cahide Sonku*, 1959, Karton Üzerine Mumboya, 98x69 cm. **Resim 3.118** Cahide Sonku'nun fotoğrafı. Kaynak: https://tr.wikipedia.org/wiki/Cahide_Sonku, Erişim Tarihi: 20 Haziran 2023
Kaynak: Haydaroğlu, M. (2010). *Ben Yaşadım Aşk ve Sanatla*. s. 130. İstanbul: Yapı Kredi.

Semiha Berksoy, Şehir Tiyatroları'nda oynarken, Fikret Mualla ve Nazım Hikmet'in yanı sıra, Cahide Sonku, Melek Kobra ve Feriha Tevfik gibi isimlerle de yakın dostluklar kurmuştur. Özellikle Cahide Sonku'nun, sefaletle sona eren yaşam hikayesi, onda derin bir iz bırakmıştır. Ondandır bahsederken: "Cahide'yi çok sevmiştim. 1933 yılında, benden iki yıl sonra tiyatroya girdi. Sarı benizli, elmacık kemikleri çıkık, iri kara gözlü bir kızdı" (Gürün, 2010, s. 47) demiştir.

Semiha Berksoy, Cahide Sonku'yu betimlediği 1959 tarihli resimde (Resim 3.117), onun yüzünün karakteristik özelliklerini vurgulamıştır. Resimde çarpıcı bir etki sağlamak için, kırmızı ve yeşil rengin kontrastından faydalanmıştır. Figürün çehresi, siyah kalın bir konturla çevrelenerek, zarif yüzü ve çıkık elmacık kemikleri vurgulanmıştır. İri gözleri, abartılı bir üslupla öne çıkarılmış, elmacık kemiklerinin çıkıntısında deformatif, biçim bozmacı bir tavır sergilenmiştir. Sonku'nun yüzünde karakteristik bir ifade taşıyan ince kaşları, seri vuruşlarla tamamlanmıştır. Tuvali yatay ve dikey olarak çapraz bir ekseninde kesen çizgiler, resimdeki ekspresif etkiyi pekiştiren unsurlar olmuştur.

Semiha Berksoy'un Şehir Tiyatroları'nda rol aldığı dönemde gelişen olaylar, profesyonel opera kariyerinin de başlangıcı olmuştur. Bir gün, evinin kapısı çalınmış ve karşısındaki kişi, Atatürk'ün bir opera temsil ettireceğini söyleyerek, "Sizi Atatürk'ün emriyle Ankara'ya götürmeye geldim" (Gürün, 2010, s. 52) demiştir. 1934'te Atatürk'ün isteğiyle sahneye konan ilk Türk operası Özsoy'daki başarılı performansı ile dikkat çeken Semiha Berksoy, Atatürk'ün teşvikiyle, 1936'da Alman Tiyatro ve Opera Yönetmeni Carl Ebert ve önemli kompozitörlerin katılımıyla gerçekleşen bir sınavdan geçerek, opera eğitimi almak üzere Berlin Yüksek Müzik Akademisi'ne gitmeye hak kazanmıştır. Mezuniyetinde ise Richard Strauss'un *Ariadne auf Naxos* operasında, baş karakter Ariadne'yi oynamanın gururunu yaşamıştır (Batur, 2017, s. 40; Berksoy, 2006, s. 9; Gürün, 2010, s. 345).



Resim 3.119 Semiha Berksoy, *Ariadne auf Naxos*, 1987, Duralit Üzerine Yağlıboya, 244 x 1242 cm, Semiha Berksoy Opera Vakfı Koleksiyonu. Kaynak: Çevik, Ç. (Ed.) (2017). *Nâzım Hikmet ve "Tosca"sı Semiha Berksoy Mektuplaşmalar*. s. 86. İstanbul:Kırmızı Kedi.

Resim 3.120 Semiha Berksoy'un 1939'da Berlin'de *Ariadne auf Naxos* operasında Ariadne karakterini canlandırırken çekilmiş bir fotoğrafı. Kaynak: Gürün, D. (Ed.) (2010). *Ateş Kuşu Semiha Berksoy*. s. 394. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı.

Berksoy'un, *Ariadne auf Naxos* (1987) isimli çalışması, 1939'da canlandığı Ariadne karakterinden etkilenecek yapılmıştır. Semiha Berksoy'un bu rolü oynadığı dönemde, Berlin'de çekilmiş bir fotoğrafı, sanatçının alnındaki üçgen saç çizgisinin tabloda tekrarlandığını göstermiştir. Resim, sevgilisi tarafından Naxos adasına terk edilen ve orada ölümü bekleyen Ariadne karakterini konu almıştır. Biçim bozmacı tavrın izlendiği çalışmada, ifadeci bir anlatıma başvurulmuştur. Figürün boynu, deformatif bir biçimde uzatılarak, siyah bir hatla belirginleştirilmiştir. Uzun boyun, sanatçının güçlü gırtlak yapısına dikkat çekmiştir. Kolda ve parmaklarda benzer bir deformasyon izlenmiştir. Toprak tonlarındaki turuncunun, açık buz mavisi ile

yakaladığı karışıklık, aşağı doğru yön bulan, aceleci ve savruk fırça vuruşlarında belirginlik kazanmıştır.

Semiha Berksoy 1939 yılında Berlin'deyken, İkinci Dünya Savaşı'nın patlak vermesi üzerine, talebe müfettişliğinden aldığı çağrı ile Türkiye'ye dönmüştür. Bu esnada Carl Ebert'in Ankara'da opera kurma hazırlığı içinde olduğunu öğrenen Berksoy, bu yapılanmada yer alabilmek için girişimlerde bulunmuştur (Özbilgen, 1985c, s. 11). Ankara Devlet Konservatuvarı'nda verdiği bir konsere, İsmet İnönü'nün de katılması hayallerinin yolunu açmıştır.

1941 yılında Ankara'da İnönü'nün huzurunda sahnelenen ve Türkiye'deki ilk profesyonel opera olarak tarihe geçen Tosca'nın tercümesini, o dönemde siyasi nedenlerden dolayı cezaevinde bulunan Nazım Hikmet yapmıştır. Nazım Hikmet'in cezaevindeyken maddi sıkıntı içinde olduğunu bilen Semiha Berksoy, tercümenin Nazım Hikmet'e verilmesi için aracı olmuştur. Aynı dönemde, Çankırı Hapishanesi'nde Nazım Hikmet'i ziyaret etmiştir (Özbilgen, 1985c, s.11). Çankırı Hapishanesi'nde Ziyafet (1979) isimli yapıtına da konu olan bu ziyareti, anılarında şöyle aktarmıştır:

Çankırı Hapishanesi'nin köhne bir odasında üç mahkum Nazım Hikmet, Kemal Tahir ve Hikmet Kıvılcımlı ağırladılar beni. Ben kürkler, şapkalar ve takma kirpiklerimle çok şıktım. Dört köşe küçük bir masa vardı, bir sahana dört yumurta kırıp ortaya getirdiler. Bir küçücük fincandaki çilek reçelini de Nazım'la benim arama koydular. Bu tablo beni çok etkilemişti. Sonradan o günün bir resmini yaptım. Ortada dört köşe küçük bir masa, sağda Kemal Tahir, solda Nazım Hikmet, ben şapkam ve kürkümlü, aralarında oturuyorum, karşımda Hikmet Kıvılcımlı. (Özbilgen, 1985a, s. 13).



Resim 3.121 Semiha Berksoy, *Çankırı Hapishanesi'nde Ziyafet*, 1979, Yağlıboya, 110 x 110 cm . Kaynak: Çevik, Ç. (Ed.) (2017). *Nâzım Hikmet ve "Tosca"sı Semiha Berksoy Mektuplaşmalar*. s. 41. İstanbul:Kırmızı Kedi.

Semiha Berksoy, *Çankırı Hapishanesi'nde Ziyafet* isimli yapıtında, ziyaret esnasında yaşadığı heyecanı ve mutluluğu yansıtmak için, kırmızı ve yeşin rengin kontrastına başvurmuştur. Boynundaki kürkü, yine bu heyecanı yansıtan hızlı ve çevik fırça vuruşlarıyla tamamlamıştır. Figürlerin yüzleri, masumiyeti simgeleyen beyaz renk ile betimlenmiştir. Nazım Hikmet'in göz çukurlarını kaplayan mavi renk, umudu simgelemiştir. Resimdeki, tüm bu detaylar, renk ve boyut olarak, gerçekçi anlatımdan uzaklaşan, ifadeci bir tarzda ortaya konmuştur. Berksoy, kendisini ağırlamak için kurulan ziyafet sofrasını kompozisyonun merkezine yerleştirmiştir. Masayı süslemek ve ortamı şenlendirmek için serilen pembe kağıdı da eklemiştir. Kuşbakışı olarak betimlenen masanın ayaklarında biçim bozmacı bir tavır gözlemlenmiştir. Berksoy, sofranın mütevazılığını vurgulamak için, aşırı küçük bir boyut kullanmıştır.

Siyasal gerilimin hakim olduğu bu yıllarda, Semiha Berksoy'un, komünist propaganda suçu ile cezaevinde bulunan Nazım Hikmet'i ziyaret edişi, yüksek makamların dikkatini çekmiştir. Bu yıllarda, Semiha Berksoy, dönemin devlet büyüklerinin huzurunda sahne alan, dolayısıyla da, göz önünde olan bir sanatçıdır.

Ziyaretin ardından yapılan bir ihbar üzerine, emniyette ifadesi alınan ve ardından da dönemin Ankara valisi Nevzat Tandoğan'ın makamına çağrılan Berksoy, orada yaşananları şöyle aktarmıştır:

Nevzat Tandoğan beni karşısına aldı. —Semiha Hanım, siz Çankırı'ya gidip Nazım Hikmet'le görüşmüşsünüz. O rezil adamı niçin gidip gördünüz? diye sordu. Valinin yüzüne baktım, baktım. Ne diyeyim ağzımdan tek bir cümle çıktı. -Onu seviyorum. Vali Nevzat Tandoğan, benden böyle bir karşılık beklemiyordu galiba. Çok şaşırıldı. -Nee. O komünisti mi seviyorsunuz. O adi, rezil adamı..Ben hiç gözlerimi kırpmadan yüzüne bakıyor ve biteviye aynı sözleri tekrarlıyordum. — Onu seviyorum, onu seviyorum (Özbilgen, 1985a, s. 13).

Berksoy, emniyetteki sorgusu esnasında, kendisini ihbar eden kişinin, Nazım Hikmet'in çevirisine aracılık eden çalışma arkadaşı Fikret Alnar olduğunu öğrenmiş ve bu davranışını şöyle gerekçelendirmiştir: “Cumhurbaşkanlığı Flarmoni Orkestrası Şef Yardımcısı Ferit Alnar benimle evlenmek istiyordu. Nazım'ı sevdiğimi ve onunla evlenmeyeceğimi söyleyince bana düşman kesildi. Beni operada oynatmamak için elinden geleni yaptı” (Özbilgen, 1985c, s. 11). Semiha Berksoy, ziyaretinin sonuçlarından hiçbir zaman pişmalık duymamıştır. Ancak, kötü niyetli bir ihbarla, üst makamların dikkatini çeken bu durum, sonraki tüm sanat yaşamını etkilemiştir. Semiha Berksoy'a “karşı apansız bir düşmanlık” beslemeye başlayan Ferit Alnar, Berksoy'un “çok sevdiği mesleğinde ilerlemesini önlemek için” bir çok girişimde bulunmuştur. Bunlardan birisi de Tosca'nın temsilini erteletmek olmuştur (Özbilgen, 1985c, s, 11).



Resim 3.122 Semiha Berksoy, *La Tosca'nın Temsili*, 1975, Duralit Üzerine Yağlıboya, 250 x 124 cm, 1975, Semiha Berksoy Opera Vakfı Koleksiyonu. Kaynak: Çevik, Ç. (Ed.) (2017). *Nâzım Hikmet ve "Tosca"sı Semiha Berksoy Mektuplaşmalar*. s.116, İstanbul:Kırmızı Kedi; Haydaroğlu, M. (2010). *Ben Yaşardım Aşk ve Sanatla*. s. 158. İstanbul: Yapı Kredi.

Berksoy, yaşadıklarından aldığı ilhamla, 1975 yılında, *La Tosca'nın Temsili* isimli resmi yapmıştır. Siyah bir arka plan üzerine yapılan çalışmada, Semiha Berksoy kendisini canlı kırmızı renkte bir koltukta oturur halde betimlemiştir. Kompozisyonun merkezine yerleştirilen ve tuvalin bütününe kaplayan tahtvari koltuk, Semiha Berksoy'un mesleğine duyduğu tutkuyu temsil eden kırmızı renge boyanmıştır. Resmin bütününde biçim bozmacı bir üslup egemendir. Bembeyaz kıyafetler içinde betimlenen Berksoy'un kolları kağıt bebekler gibi omuz hizasından vücuduna zımbalanmıştır. Ceketinin eteklerinde de aynı hissiyat verilmiştir. Sanatçı, bir kukla sahnesinde, çubuklarla oynatılan kağıttan bebeklere benzetilmiştir. Bileklerine kadar kırmızı renge boyanan elleri ise bir kuşun kanlı pençelerini andırmıştır.



Resim 3.123 Semiha Berksoy, *Mektup*, 1994, *Tuval Üzerine Yağlıboya*, 130 x 97 cm, Semiha Berksoy Opera Vakfı Koleksiyonu. Kaynak: Çevik, Ç. (Ed.) (2017). *Nâzım Hikmet ve “Tosca”sı Semiha Berksoy Mektuplaşmalar*. s. 73, İstanbul:Kırmızı Kedi; Haydaroğlu, M. (2010). *Ben Yaşardım Aşk ve Sanatla*. s. 140. İstanbul: Yapı Kredi.

Semiha Berksoy, *Mektup* (1997) isimli çalışmasında, Nazım Hikmet'in hapisneden yolladığı mektupların, kendisinde uyandırdığı sıcak duyguyu, pembe rengin hakimiyetiyle göstermiştir. Resmin üzerinde görülen “Son Otobüs Nazım Hikmet 1961” yazısı, bu çalışmanın, bir bakıma, 1961’de ölen Nazım Hikmet’e son bir veda mektubu olarak ele alındığını hissettirmiştir. Cezaevi döneminde Nazım Hikmet’in kendisine gönderdiği resimlere karşılık olarak, Semiha Berksoy da hayatının ilerleyen dönemlerinde Nazım Hikmet’i konu alan pek çok resim yapmıştır. Aralarındaki derin bağı, resimlerle yaşatmış ve canlı tutmuştur. Bir zamanlar, anne diye hitap ettiği, Nazım Hikmet’in annesi ressam Celile Hanım’ın da evlat hasretiyle geçen günlerinin üzüntüsünü resim yaparak dindirmeye çalıştığına tanık olan Berksoy, yaşamının ilerleyen yıllarında, durmadan resim yapmıştır (Batur, 2017, s. 80-83-113-121-129-130).



Resim 3.124 Semiha Berksoy, *Nazım*, 1961, Duralit Üzerine Yağlıboya, Vera Tulyakova Hikmet Koleksiyonu. Kaynak: Haydaroğlu, M. (2010). *Ben Yaşardım Aşk ve Sanatla*. s. 37. İstanbul: Yapı Kredi.

Sonraki yıllarda, hatıralarından ve hayallerinden faydalanarak, Nazım Hikmet'in pek çok resmini yapan Semiha Berksoy, bu çalışmalarda dışavurumcu üslubu devam ettirmiştir. Şairin öldüğü yıl yaptığı *Nazım* (1961) isimli çalışmasında, şairin gözlerinin ve saçlarının kendisinde bıraktığı çarpıcı etkiyi vurgulamak için, mavi ve yeşil rengin karşıtlığından yararlanmıştır. Resimde, figürün yüzü, ifadeci bir üslupla uzatılmış, çenesi siyah bir konturla belirginleştirilmiştir. Sağ şakaktan aşağı doğru inen keskin çizgi, hızlı ve savruk fırça vuruşunun dışavurumcu etkisini ortaya koymuştur. Boyun hattındaki abartılı kalınlık, şairin güçlü ve iri cüssesini vurgulamıştır. Berksoy'un resimlerinde genellikle yatay bir hatta beliren uzun çizgi, bu resimde, şairin çehresini saran sonsuz bir döngüsellığe dönüşmüştür. Çehrenin üzerinde oluşan hare, bir azizin veya ulu bir kimsenin tasvirini andırmıştır. Semiha Berksoy, Nazım'la ilk karşılaştıkları andan itibaren, onu zihninde ve kalbinde, hep yüce duygularla tahayyül etmiştir. 1940'ta, Çankırı Cezaevi ziyaretinden sonra gönderdiği bir mektubunda şu satırlara rastlanmıştır: “Çankırı'da sizi tahayyülüme gelince:

P.Rubens'in Hazreti İsa'sı ile Michalengelo'nun ışığın ve insanların yaradılışı tablosundaki çok kuvvetli ve sakallı adamları gözlerimin önüne geliyor... (Batur, 2017, s. 71).

Semiha Berksoy Nazım Hikmet'e bu satırları yazdıktan iki yıl sonra, ani bir kararla Berlin'e gitmiştir. 1940'lı yıllar, sanatçının kariyerinde zorlu bir sürece işaret etmiştir. Berksoy'a, göre, bu dönemde, yakaladığı başarılı performans, sanat camiası içinde çeşitli kıskançlıklara yol açmış ve kariyerini yıpratmak için hakkında ısmarlama yazılar çıkarılmıştır. Sesi hakkında yapılan eleştirileri haksız ve kasıtlı bulan Berksoy, hakkında yazılanların aksini ispatlamak ve savaş arifesinde yurda dönerken temin edemediği diplomasını almak için Berlin'e gitmiştir.

Berlin'de, Yüksek Müzik Akademisi'nin Opera Bölümü'ne başvuran Berksoy, Alman Kültür Bakanlığı'nca tasdiklenmiş mezuniyet belgesinin yanı sıra dönemin ünlü ses pedagoglarından, ses kalitesini onaylayan yazılar da almıştır (Gürün, 2010, s. 83). Özbilgen, Berksoy'un kariyerindeki bu çalkantılı dönemi "Semiha, Almanya'da savaşın en civcivli günlerinde diplomasının peşine düşmüş, yanıp yakılan binalardan gerekli belgeleri almış ve Türkiye'ye dönmüştür" (Özbilgen, 1985d, s. 11) diye özetlemiştir. Berksoy da maaşsız ve beş parasız günlerinde aldığı bu cesur kararı, "ve ben, 1942 yılında, Berlin'e bombalar yağarken gidiyorum, kaçıyorum..." (Gürün, 2010, s. 79) diye ifade etmiştir. Kariyeri uğruna, savaşın en karanlık dönemlerini, Berlin'de geçiren sanatçı, bir konser dönüşünde, kaldığı pansiyonun bulunduğu tüm mahallenin bombalanıp yok olduğuna tanık olmuştur (Gürün, 2010, s. 82).

1943'te yurda dönüp, evlenen Semiha Berksoy, Ankara Devlet Operası'ndan kadro beklediği süreçte, eşi ve kızıyla birlikte, Nazım Hikmet'in annesi Celile Hanım'ın yanına taşınmıştır (Gürün, 2010, s. 87). Çeşitli gerekçelerle, solist kadrosuna atanamayan Berksoy, uzun bir bekleyişten sonra, 1946'da reji asistanı olarak göreve başlamıştır (Gürün, 2010, s.87; Özbilgen, 1985d, s. 11). Berksoy'a göre, bu engellemelerin ardında, aşkına karşılık bulamayan, orkestra şefi Ferit Alnar'ın da etkisi olmuştur. 1948'de, orkestra eşliğinde konser vermek için dilekçe veren Berksoy, Konservatuvar Müdürlüğü tarafından gönderilen 12.1.1948 tarihli yazıda "Koro'da söyleyebilecek bir sese sahip olmanız dolayısıyla koro çalışmalarına katılmanız koro şefi tarafından bildirilmiştir" yanıtıyla karşılaşmıştır (Özbilgen, 1985d, s.11). Yaşananları, sanatına yapılan bir haksızlık olarak gören Berksoy, 1949 yılında Viyana'ya giderek, sesinin kalitesini orada ispatlamak istemiştir.

Viyana’da kimsesi olmayan Berksoy, o günleri hatırlarken “Tam anlamıyla çılığına dönmüştüm. Gözüm hiçbir şey görmüyordu. Hiçbir angajmanım olmadan, elimden tutan kimse bulunmadan kocamı da Türkiye’de bırakarak küçücük kızımı aldığım gibi soluğu Viyana’da aldım” ifadesini kullanmıştır (Özbilgen, 1985d, s. 11). Viyana Radyosu’nda ve Figaro Oda Müziği Salonu’nda, Türk Sefareti’nden konuklar huzurunda konserler veren sanatçı, bu çalışmalarının neticesinde, Viyana’daki bir ajanstan teklif almıştır. Ancak, aynı dönemde, Ankara Devlet Opera ve Balesi’nde Sözleşmeli Opera Solisti olarak kadroya alınacağını öğrenmesi üzerine yurda dönmüştür (Gürün, 2010, s.93). Berksoy, Viyana günlerini anarken, şu ifadelerle yer vermiştir: “Viyana’da çok sıkıntı çektim. Neredeyse aç kalacaktım. Ama dayandım. Eğer benim sesim ancak koroya çıkabilecek bir ses olsaydı, Viyana’ da solist olarak adıma konser düzenler ve beni sahneye çıkarırlar mıydı?” (Özbilgen, 1985d, s. 11).



Resim 3.125 Semiha Berksoy, *Sanat Davası (Otoportre)*, 1970, Duralit Üzerine Yağlıboya, 100 x 70 cm, Semiha Berksoy Opera Vakfı Koleksiyonu. Kaynak: Haydaroğlu, M. (2010). *Ben Yaşardım Aşk ve Sanatla*, s. 79. İstanbul: Yapı Kredi.

Semiha Berksoy, yaşadığı bu sıkıntılı dönemleri, *Sanat Davası* (1970) isimli otoportre çalışmasında dışavurmuştur. Hareketli fırça darbelerinden oluşan ateş kırmızısı bir zemin üzerine yapılan bu çalışmada, resmin merkezinde yer alan figür, engeller karşısında yılmayan ve küllerinden yeniden doğan Berksoy’u temsil etmiştir. Göğsünde, kuş pençesini andıran bir sembol dikkat çekmiştir. Figürün tasvirinde,

biçim bozmacı bir üslup gözlemlenmiştir. Vücudu ve yüz hatlarını çevreleyen siyah bordür, resimdeki ifadeci anlatımı vurgulayan öğeler olmuştur.

Sanat davası uğruna, Viyana'ya gidebilmek için Ankara'da yaşadıkları evi satan Berksoy (Gürün, 2020) Hürses Gazetesi'nde yayınlanan bir roportajında, "Sanat mücadelesi size ne gibi kayıplara mal oldu?" sorusunu "Bu uğurda evimi barkımı dağıttım. Hatta kocamı bıraktım. Bu sebeple hali hazırda otelde oturuyorum. Kocam da İstanbul'da bulunuyor. Ümit ederim ki yakında bir ev tutup, çoluğumu çocuğumu toplayacağım." (Gürün, 2010, s. 288) diye yanıtlamıştır.

Ne var ki, Viyana dönüşünde imzalanan, 1 Aralık 1949 tarihli sözleşmeyle, Berksoy, birinci sınıf solist kadrosu yerine üçüncü sınıf opera artisti kadrosuna alınmıştır. Berksoy'un hakkını araması üzerine, operanın hukuk müşaviri başkanlığında, Türk ve İtalyan ses uzmanlarından oluşan bir heyet toplanmıştır (Gürün, 2010, s. 95-99). Berksoy'un sesini test edecek bu heyetin üyeleri arasında yer alan, Viyana Akademisi mezunu ses uzmanı Vahdet Nuri Esmen de böylelikle, Semiha Berksoy'un konu seçkisi içine girmiştir.



Resim 3.126 Semiha Berksoy, *Vahdet Nuri Esmen*, 1959, Kağıt Üzerine Yağlıboya, Perran Gürgen Koleksiyonu. Kaynak: Haydaroğlu, M. (2010). *Ben Yaşardım Aşk ve Sanatla*, s. 129. İstanbul: Yapı Kredi.

Berksoy, *Vahdet Nuri Esmen*'i betimlerken, keskin fırça vuruşları ve renk karşıtlıklarının öne çıktığı, biçim bozmacı bir tavra yönelmiştir. Yine, figürün, ses uzmanı olmasından ötürü, boynunu mübalağalı bir biçimde uzatarak, siyah bir hatla belirginleştirmiştir. O gün yapılan tetkikler sonucunda, Berksoy'un dramatik soprano sesine sahip olduğu tespit edilerek, birinci sınıf solist kadrosunda olması için bir rapor hazırlanmıştır. Alınan bu rapora rağmen, bir sonraki dönem de kendisine, Sanatkar Sözleşmesi dayatılmıştır. Semiha Berksoy'un verdiği mücadeleye tanık olan operanın baş rejisörü Mordo, 1951'de Viyana'ya dönerken, "siz bu binanın en güzel sesine sahipsiniz, size hak ettiğiniz bütün rolleri vermek istedim ama, sizi arkadaşlarınız istemedi" demiştir (Gürün, 2010, s. 95-99).

Nitekim, 1952 yılında Tosca tekrar sahneye konulduğunda, Semiha Berksoy'a rol verilmemiştir. Bakanlığa şikayette bulunan Berksoy, Tosca rolünü diğer sanatçılarla dönüşümlü olarak oynama hakkını elde etmiştir. Benzer bir durum, Fidelio operasında da yaşanmış; ismini, oyuncu listesinde bulamayan Berksoy, oyunun ancak son temsilinde başrole çıkabilmiştir. 1954 itibariyle sahneye hiç çıkartılmamaya başlayan sanatçı, 1958'de, kadrosunun tiyatroya geçirilmesini istemiştir (Gürün, 2010, s. 99). Sanatçı, bu kararın ardındaki gerekçeyi "operadaki sanat şerefimi korumak için tiyatroya geçtim" sözleriyle açıklamıştır (Özbilgen, 1985d, s. 11). Uzun yıllar boyunca, Ankara Devlet Opera'sında sahneye çıkarılmayan Berksoy, 1958'de Bayreuth Festivali'ne katılarak, Wagner'in *Uçan Hollandalı* operasından *Senta* baladını seslendirmiştir. (Özbilgen, 1985d, s. 11).

Tiyatroya geçiş döneminde, yavaş yavaş resim çalışmalarına başlayan Berksoy; sonradan bu alanda ödüller almış, Almanya ve Paris'te sergiler açmıştır (Özbilgen, 1985d, s. 11). Ankara Devlet Opera ve Tiyatrosu'nda dekoratör olarak çalışan Turgut Zaim'i, akademideki öğrencilik yıllarından tanıyan Semiha Berksoy, 1955-1956 yıllarında, operanın boyhanesinde sıklıkla ziyaret etmiş ve büyük boy yağlıboya resimlerinin bir kısmını orada hazırlamıştır. Turgut Zaim de Berksoy'un resim çalışmalarını teşvik etmek için, ona duralitler hazırlamıştır (Berksoy, Z, 2006, s. 8; Berksoy, 2006, s.75-156).

Tiyatroya geçtikten sonra, resim yapmaya daha çok zaman ayıran Berksoy, pek çok kez gittiği Bursa turnesinde, kendisini etkileyen mekanların resimlerini yapmıştır. 1961 Bursa Turnesinde yaptığı kimi yapıtlarla, Ankara Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Resim Sergisinde ödül almıştır (Berksoy, 2006, s.23).



Resim 3.127 Semiha Berksoy, *Çelebi Sultan Mehmet Türbesi*, 1957, Kağıt Üzerine Mum Boya, 27x19,5 cm, Özel Koleksiyon. Kaynak: Berksoy, S. (2006). *Semiha Berksoy-Fikret Mualla İki Aykırının Mektupları*. s.120. İstanbul:Boyut.

Semiha Berksoy'un Bursa'da yaptığı *Çelebi Sultan Mehmet Türbesi*, sanatçının hızlı ve ekspresif bir üslupla yaptığı çalışmalar arasında yer almıştır. Seri bir biçimde çalışılmış izlenimi veren resimde, yatay ve dikey açıda uygulanan boya akışları ve kalın bordürler, dışavurumcu bir anlayış sergilemiştir.



Resim 3.128 Semiha Berksoy, *Maymunlar*, 1961, Duralit Üzerine Yağlıboya, 59x45 cm, Semiha Berksoy Opera Vakfı Koleksiyonu. Kaynak: Berksoy, S. (2006). *Semiha Berksoy-Fikret Mualla İki Aykırının Mektupları*. s.134. İstanbul:Boyut.

Sanatçının aynı yıl çalıştığı, maymunlar serisi de yoğun duygu içeren dışavurumcu bir üslupta ele alınmıştır. Resim 3.128’de siyah bir arka plan üzerine konumlandırılan maymunların yüzleri de karanlık betimlenmiştir. Yüzlerin silikleştirilmesi, resimde anlamı derinleştiren bir etki yaratmıştır. Üst üste istiflenmiş gibi betimlenen maymunlar, mekandaki sıkışıklık hissini ve tedirginliği ortaya koymuştur. Kompozisyonun kimi alanlarında beliren hızlı ve savruk fırça vuruşları, dar bir mekanda tutulan bu canlıların hareketli doğasını duyumsatmıştır.



Resim 3.129 Semiha Berksoy, *Maymunlar*, 1961, Duralit Üzerine Yağlıboya, 71x54 cm, Semiha Berksoy Opera Vakfı Koleksiyonu. Kaynak: Berksoy, S. (2006). *Semiha Berksoy-Fikret Mualla İki Aykırının Mektupları*. s.136. İstanbul:Boyut.

Resim 3.129’da, anne ve yavrusunu bir arada betimleyen Semiha Berksoy, hareket halindeki uzuvlarının etrafını yeşil renkle belirginleştirmiştir. Gövde üzerine uygulanan beyaz renk, anlatıma çarpıcı bir görsellik kazandırmıştır. Yüzdeki renk lekeleri, canlıların iri gözlerindeki masumiyete dikkat çekmiştir. Tüm bu uygulamalar, doğrudan izleyene bakan ve yardım ister gibi ellerini kaldıran maymunlarla empati kuran keskin bir duyuş içermiştir.

Sanatçı, Fikret Mualla’ya yazdığı bir mektupta, maymun resimlerinin hikayesini paylaşmıştır. 1961 yazında, tuvalini ve boyalarını alarak, hayvanat bahçesine giden Berksoy, maymunların sağlıksız yaşam koşulları karşısında dehşete düşmüştür. Yaz aylarında, gün ışığı görmeden, havasız ve karanlık kafeslerde tutulan bu canlıların, kış aylarında da eski bir sobanın zehirli gazına maruz kalarak birer birer öldüklerine tanık olmuştur. Yaşadığı trajediyi mektubunda tüm ayrıntılarıyla aktaran Berksoy, şunları yazmıştır:

Ben gazdan boğulmamak için dışarı fırladım. O biçareler, karanlık kafeslerinin içinde çoluk çocuk bakışıp duruyorlardı... Buldukları ortamdaki hareket edemiyor, kafesin tepesindeki kirli camdan süzülen güneş ışığına erişmeye, dışarı bakmaya çalışıyorlardı (Berksoy, 2006, s. 141-143).



Resim 3.130 Semiha Berksoy, *Maymun*, 1961, Kağıt Üzerine Mum Boya, 22x16 cm, Semiha Berksoy Opera Vakfi Koleksiyonu. Kaynak: Berksoy, S. (2006). *Semiha Berksoy-Fikret Mualla İki Aykırının Mektupları*. s.140. İstanbul:Boyut.



Resim 3.131 Semiha Berksoy, *Makak*, 1961, Kağıt Üzerine Yağlıboya, 21x15.5 cm, Semiha Berksoy Opera Vakfi Koleksiyonu. Kaynak: Berksoy, S. (2006). *Semiha Berksoy-Fikret Mualla İki Aykırının Mektupları*. s.142. İstanbul:Boyut



Resim 3.132 Semiha Berksoy, *Makak*, 1961, Kağıt Üzerine Yağlıboya, 29x22 cm, Semiha Berksoy Opera Vakfı Koleksiyonu. Kaynak: Berksoy, S. (2006). *Semiha Berksoy-Fikret Mualla İki Aykırının Mektupları*. s.144. İstanbul:Boyut

Bir sonraki yaz tekrar hayvanat bahçesine giden Berksoy, maymunların çoğunun öldüğünü, hayatta kalan birkaçının ise oldukça hasta ve bitkin olduğunu fark etmiştir (Berksoy, 2006, s. 143). Fikret Mualla'ya yolladığı mektupta, şu ifadelere yer vermiştir:

Halbuki ben üç senedir buraya, turne için geliyordum. Ve maymunların durumunu yakından takip ediyordum ve onları tuvalimde yaşatmaya çalışıyordum. Şimdi, bu talihsiz hayvanların, bir zamanlar, denizdeki balıklar gibi canlı ve çevik olduklarına şahit olmuşum (Berksoy, 2006, s. 145).

Maymunların çaresizliğiyle empati kuran ve şartlarının düzeltilmesi konusunda sorumluluk hisseden Berksoy, durumu üst mercilere şikayet ederken, "Maymunum, onun ne ağzı var, ne hali var buraya gelip şikayet edecek. Ben oyum, onun ruhuyum. Size geldim her şeyi anlatıyorum" demiş ve maymunların açık havaya çıkarılmasını sağlamıştır. Sanatçının, aynı gün yaptığı yavru maymun ve makak çizimleri (Resim 3.130, Resim 3.131 ve Resim 3.132), içindeki empatinin bir dışavurumu olmuştur. Nitekim, Berksoy, hareketli ve neşeli doğalarıyla bilinen bu canlıları, ruhları çekilmiş bir donuklukla resmetmiştir. Bu iki canlının, kendisinde uyandırdığı duyguyu aktarırken, "hayvanlar, kederli gözlerle yüzüme bakıyorlardı" (Berksoy, 2006, s. 145) demiştir.

1963 yılında, *Il Travatore* operasındaki Azucena rolü ile 30. sanat yılı jübilesini kutlayan Berksoy, “Acuzena'daki başarım Türkiye'de yıllarca beni opera sahnesine çıkarmamak için sesimi yetersiz göstermeye çalışanlara da iyi bir yanıt olmuştu” (Özbilgen, 1985d, s. 11) demiştir. Operadaki jübilesinden sonra, Devlet Tiyatrosu'nda sahneye çıkmaya devam eden Berksoy (Özbilgen, 1985d, s. 11), bir taraftan da haklarına ilişkin mücadelesini sürdürmüştür. 1966 yılında personel kanunundan faydalanarak, baş artist (primadonna) unvanını almış (Berksoy, 2006, s. 23), 1972 yılında ise; Devlet Opera ve Balesi'nden birinci sınıf dramatik soprano olarak emekli olmuştur (Gürün, 2010, s. 110). Operadan uzakta geçen yıllarda, resim çalışmalarına ağırlık vermiştir.



Resim 3.133 Semiha Berksoy, *Otoportre*, 1972, Duralit Üzerine Yağlıboya, 100 x 70 cm, Özel Koleksiyon. Kaynak: Haydaroğlu, M. (2010). *Ben Yaşadım Aşk ve Sanatla*. s. 71. İstanbul: Yapı Kredi.

Berksoy, 1972 tarihli *Otoportre*'sinde de dışavurumcu üslubunu sürdürmüştür. Siyah bir zemin üzerine uygulanan çalışmada, yeşil ve kırmızı rengin çarpıcı kontrastına başvurulmuştur. Figürün vücudu ve çehresi, siyah bir konturla çevrelenmiştir. Gelişigüzel çizilmiş hissi uyandıran resimde, biçimbozmacı ve yalın bir anlatım tercih edilmiştir. Dişiliğin sembolü olan organlar, ilkel ve çocuksu bir

saflıkla çizilmiştir. Resimlerinde iç dünyasını dışavuran Berksoy, yapıtları hakkında şunları söylemiştir:

Ne hissediyorsam onun resmini yapıyorum. Kiminde çocuk gibiyim, kiminde melek, kiminde şeytan...Melekliğim, karşılık beklemeden sevmemden geliyor. Sevince melekleşiyorum, sevince çocuk saflığına kavuşuyorum...Şeytanlığım ise, sevdiğimi bırakıp gidebilmem. Sanatım için çekip giderim, gidebilirim...Bana şeytanlığı yaptıran sanat aşkı. Zaten hayatta en önemli şey sanat aşkı, gerisi hep fasa fiso...(Oral, 2010, s. 363).

Yaşamın kendisini de bir performans sanatı olarak gören Berksoy, yanaklarına kırmızı daireler boyayarak yaptığı özgün makyajıyla bu performansa dahil olmuştur.



Resim 3.134 Semiha Berksoy, *Do Sesi*, Tarihsiz, Duralit Üzerine Yağlıboya, 99x 69 cm, Özel Koleksiyon. Kaynak: Haydaroğlu, M. (2010). *Ben Yaşadım Aşk ve Sanatla*. s. 53. İstanbul: Yapı Kredi.

Semiha Berksoy'un, *Do Sesi* isimli yapıtı, sanatçının mücadeleden vazgeçmeyen mizacını yansıtmıştır. 75 yaşında geçirdiği bir kalp rahatsızlığı sonrasında kendisini ölüme yakın hissedenden Berksoy, bir gün sesler içinde en zor ses olan do sesini verdikten sonra "Do sesi verdim ve ölümü yendim" demiştir (Oral, 2020, s. 363). Resimde siyah bir çehre ve kırmızı bedende görülen figür, Semiha Berksoy'un, Resim 3.131'de

çizdiği makakı andıran bir vücut formunda betimlenmiştir. Bu dışavurumsal yaklaşım, Semiha Berksoy'un kendisini hasta ve çaresiz hissettiği bu dönemde, hayvanat bahçesindeki maymunların çaresizliğini hatırlayıp, onların duygularıyla yeniden bağ kurduğunu göstermiştir. Bununla birlikte, Berksoy'un hemen her resminde yatay bir düzlemde beliren ölüm çizgisi, *Do Sesi*'nde, tuvalin tamamını saran bir örümcek ağına dönüşmüştür.



Resim 3.135 Semiha Berksoy, *Necla Fertan*, 1995, Tuval Üzerine Yağlıboya, 99x 69 cm, Özel Koleksiyon. Kaynak: Haydaroğlu, M. (2010). *Ben Yaşardım Aşk ve Sanatla*. s. 148. İstanbul: Yapı Kredi.

Sanatçı, 1995 yılında, Semiha Berksoy Vakfı'nın kuruluş aşamasında kendisine destek olan avukat Necla Fertan'ın portresini (Resim 3.155) yapmıştır (Cumhuriyet TV, 2021, 1:03:15). Kompozisyonda, mavi ve turuncu rengin kontrastından faydalanmıştır. Figürün yüzünde, düz bir boyama görülürken, bluzdaki mavi rengin uygulanışında, farklı yönlerde savrulmuş, sert ve haşin fırça vuruşları dikkat çekmiştir. Kolyenin betimlenişinde ise daha gerçekçi bir yaklaşım izlenmiştir. Figürün, gözleri,

kaşları ve saçlarının tasvirinde, abartılı bir turuncu renk kullanılmıştır. Başın etrafında, bu vurguyu ortaya çıkaran, siyah, amorf bir renk alanı oluşturulmuştur.



Resim 3.136 Semiha Berksoy, *Sevim*, 1997, Duralit Üzerine Yağlıboya, 90x 65 cm, Özel Koleksiyon. Kaynak: Haydaroğlu, M. (2010). *Ben Yaşadım Aşk ve Sanatla*. s. 109. İstanbul: Yapı Kredi.

Semiha Berksoy'un 1997'de yaptığı *Sevim* portresi de dışavurumcu bir anlayışta ele alınmıştır. Figürün gözleri, ifadeyi derinleştirmek için, karanlık bir biçimde resmedilmiştir. Figürün yüzü, bir tiyatro maskesi formunda betimlenmiştir. Pembe rengin hakimiyetinden kaynaklanan durağanlık hissi, saçın kıvrımlarını oluşturan hareketli kesitler ve sigara dumanındaki güçlü vurgularla kırılmıştır. Figürün göğüs kısmında ve arka planda tekrarlanan hareketli fırça vuruşları, benzer şekilde, resimdeki dinamizm etkisini desteklemiştir.

3.3.3 Orhan Peker (1927-1978)

Orhan Peker, Türk resim sanatında ekspresyonist anlatım tarzını benimseyen sanatçılar arasında anılmıştır. Türk resim sanatında, ifadeci tavrıyla öne çıkan Orhan

Peker'in sanatında izlenen ekspresyonist eğilim, ayrıntılardan arınmış, lekeci bir üslupta dışa vurulmuştur. Orhan Peker, Trabzon'da, eğitime ve sanata önem veren, ileri görüşlü ve hali vakti yerinde bir ailede doğmuştur. Bu durum, onun sanata yönelmesini kolaylaştırmıştır. Kalabalık bir evde, mutlu bir çocukluk dönemi geçirmiştir. Özellikle, yaz aylarında, tüm aileyi bir araya getiren sayfiye evinde yaptığı uzun doğa yürüyüşleri sonrasında gözlemlerini resimlerine aktarmış, okuma ve müzik sevgisini de bu yıllarda geliştirmiştir. Babasının boya yapma merakından ötürü, evlerinde, her zaman, kutular dolusu renkli boyalar ve fırçalar olmuştur. Trabzon'un ilk yayınevini kuran ve Paris'te kartpostallar bastıran dedesinin kırtasiye dükkânı sayesinde savaş yıllarında dahi, envai çeşit malzemeye sıkıntısızca ulaşabilmiştir. Büyükbabası, onun sanata ilgisini her zaman açıkça desteklemiştir. Lise döneminde, yatılı olarak okuduğu Sankt Georg'da, sanat kitaplarıyla tanışması ve burada kendisine hediye edilen resim malzemeleri de sanata olan meylini kuvvetlendirmiştir (Küçükerman, 1994, s. 9-13-16-18; Küçükerman, 1995, s. 12-15-17-20).

Okulda içine kapalı mizacıyla dikkat çeken Orhan Peker'in (Edgü, 1993, s. 10), resme ilgisini fark eden okul müdürü, okulun revirine bir şövale koydurarak, Rus devriminde İstanbul'a gelmiş olan bir Beyaz Rus'un denetiminde resim yapmasını sağlamıştır (Bischoff, 1993, s. 7). İkinci Dünya Savaşı sonunda lise son sınıf öğrencisi olan Orhan Peker, Sankt George'nun kapanmasıyla, akademiye kaydını yaptırarak Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun öğrencisi olmuştur (Küçükerman, 1994, s. 19; Küçükerman, 1995, s. 22).

Orhan Peker'in Akademi'den mezun olduğu 1950'lerde, Türk sanat ortamında, evrensellik ve yerellik tartışmaları öne çıkmıştır. Bu dönemde, pek çok sanatçı evrensel dil olarak görülen soyuta yönelirken, Orhan Peker figüratif anlatımda karar kılmış ve daha büyük ebatlarda çalışmaya başlamıştır. Sanatçı 1953'teki bir mektubunda "Daha non-figüratif olmadık. Olmaya da -şimdilik-niyetli değilim" (Edgü, 1993, s. 16-17) ifadesine yer vermiştir. Aynı dönemde başladığı kitap illüstrasyonları da onun figürasyona dönük ilgisini ortaya koymuştur. *Düdüklü Tencere* (Metin Eloğlu), *Sam Amca* (Samim Kocagöz) ve *Kuyudaki Zenci* (Erskine Caldwell), sanatının erken dönemlerinde resimlediği kitaplar arasında yer almıştır. Sonraki yıllarda ise; *Ağaca Takılan Uçurtma* (1974), *Gülibik* (1977), *Rüzgar Ekmek* (1978) isimli kitapları resimlemiştir (Küçükerman, 1994, s. 36; Küçükerman, 1995, s. 24-48-49; Edgü, 1993, s. 126-128-130-131-152-157-162).

Orhan Peker, akademiden mezun olduktan sonra, çağdaşları gibi öğretmenliği tercih etmeyip, sahne sanatları alanına yönelmiştir. Ressam Turan Erol, Orhan Peker'in bu yönelimi hakkında şunları söylemiştir:

...1950'lerde bir genç sanatçının yalnız yapıtlarının satışından elde ettiği gelire yaşamasına olanak yoktu. Orhan, bazı yakın arkadaşlarının tuttuğu yolu, öğretmenliği hiç düşünmedi, öğretmenliği sorumluluğu ağır, belki de sıkıcı bir iş olarak görüyordu. Öğretmen olunca Anadolu illerine gönderilmek de vardı. Bunu da göz alamıyordu. Ne var ki yaşayabilmek için başka bir yan işte çalışması gerekiyordu. Bu nedenle İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda çevirmenlik, rejisör yardımcılığı, dekor uygulayıcılığı ve dekoratörlük gibi işleri -bazısını yüksünerek bazısını severek-1955 yılı sonuna kadar yürüttü. Bir yandan da İstanbul'un Laleli semtinde kiraladığı tavan arasında yarı bohem yaşamı içinde resim yapmaktan da geri kalmıyordu (Küçükerman, 1994, s. 22; Küçükerman, 1995, s. 23).

Nitekim, Orhan Peker, 1953'teki sergisinde birçok eserinin satılmasına rağmen, ressamlıkla istikrarlı bir kazanç sağlayamayacağını anlamıştır. Aynı yıl, babasını kaybeden sanatçı, ailesine yük olmamak ve kendi kirasını çıkarabilmek için tiyatrodaki görevine devam etmiş ve gönülsüzce yaptığı kimi işlere de boyun eğmiştir. 1954'te, *Avni Dilligil Tiyatro Grubu* ile birlikte *Erlangen Gençlik Tiyatroları Festivali*'ne giden sanatçı, Avrupa'da sanat ortamını deneyimlemeye karar vermiş ve 1956'da Oskar Kokoschka'nın Salzburg'da açtığı yaz akademisine katılmıştır (Küçükerman, 1994, s. 22-23-26; Küçükerman, 1995, s. 23-48). Orhan Peker'in sanatı, gerek öğrencilik yıllarının idolü olan El Greco (Giray, 2006, s. 263) gerekse Oskar Kokoschka'nın anlatım tarzından etkiler taşımıştır. Sezer Tansuğ da Orhan Peker'in sanatındaki ekspresyonist etkiyi Kokoschka ile ilişkilendirmiştir:

1960-80 yılları arasında yeni figüratif araştırmalar çoğalmıştır. Bu yönde çalışan sanatçılar arasında, Avrupa'nın ekspresyonist akımlarına mensup sanatçılarından etkiler kazanmış olanlar vardır. Oscar Kokoshka'dan etkilenen Orhan Peker bunlardan biridir (Tansuğ, 1986, s. 276).

Peker'in Kokoschka'dan aldığı ekspresyonist etkilere, bir sonraki yıl Alman sanatçıların anlatım duyarlıkları da eklenmiştir. Sanatçı, Aralık 1957'de Almanya'ya geçerek, kış dönemini Münih'teki özel atölyelerde çalışarak geçirmiştir. Bu süreçte hazırladığı litografi çalışmalarını *Van de Loo* galerisinde sergilemiştir (Giray, 2006, s. 21; Küçükerman, 1994, s. 26; Küçükerman, 1995, s. 48). Orhan Peker'in, yalın ve dramatik üslubu, Alman ekspresyonistlerinin de sıkça kullandığı bir teknik olan baskı resim alanında özgün bir ifade ortamı bulmuştur. Orhan Peker, bu alana ilgisini "ben bu baskı işlerini severim. Bir ressam olarak belki de bu tarafım ağır basmaktadır" şeklinde ifade etmiştir (Edgü, 1993, s. 43).



Resim 3.137 Orhan Peker, *Kırmızı Kuşlar*, 1957 (Münih), Litografi, 38x44 cm, Lüset-Mustafa Taviloğlu Koleksiyonu. Kaynak: Giray, K. (2006). *Orhan Peker*. s.200. İstanbul:Beltaş

Münih döneminde ürettiği *Kırmızı Kuşlar* isimli litografisi, ekspresyonist anlatımın öne çıktığı çalışmalar arasında olup, Erich Heckel'in, *Franzi Liegend* (1910) isimli ağaç baskı çalışması ile (Resim 3.138) görsel bir benzerlik taşımıştır. Her iki çalışmada da kırmızı ve siyah renk kontrastı dikkat çekmiştir. Detaylardan arındırılmış, keskin köşeli hatlarda izlenen deformatif üslup anlayışı, dışavurumcu bir yaklaşım ortaya koymuştur.



Resim 3.138 Erich Heckel, *Franzlie Liegend*, 1910, Ağaçbaskı, 22.7 x 41.9 cm, New York Modern Sanatlar Müzesi Koleksiyonu. Kaynak: Figura, S. ve Jelavich, P. (2011). *German Expressionism: The Graphic Impulse*. s. 107. New York: MoMA.

Orhan Peker'in Münih'te bulunduğu 1957 yılı, Kandinsky'nin eski nişanlısı Gabriele Münter'in savaş süresince sakladığı bin kadar ekspresyonist yapıtı Münih'teki Lenbach Müzesi'ne bağışladığı döneme tesadüf etmiştir (The Städtische Galerie im Lenbachhaus, t.y., parag.1). Bu rastlantı, Orhan Peker'in, *Der Blaue Reiter* grubu ve diğer Alman ekspresyonistlerinin eserlerini yakından incelemiş olma ihtimalini ortaya koymuştur. Bununla birlikte, oldukça geniş bir koleksiyon seçkisine sahip olan Munich müzelerinde de, Avrupa modernizminin öncü örnekleri ile klasik yapıtların yanı sıra, Alman ekspresyonistlerine esin kaynağı olan Orta çağ baskı sanatı ustalarını ve Alman romantizminin önemli örneklerini de yakından inceleme olanağı yakalamıştır. Farklı dönemlere tarihlenen tüm bu eserleri derinlemesine gözlemleyebilmek, ekspresyonizmin hem içsel hem de toplumsal olandan beslenen ruhunu kavramak açısından önemli bir kaynak olmuştur. Nitekim, Orhan Peker de Münih'te bulunduğu bu dönemde, yalnızca dışarıdan bir gözlemci olmadığını, toplumsal düzenin sanata olan etkisini özümlediğini, kendi ifadesi ile ortaya koymuştur. Sanatçı, 1957'de, Münih'ten gönderdiği bir mektubunda şu satırlara yer vermiştir:

Hani bu şartlar içinde, böyle bir atmosferde şaheserler (!) yapılabileceğine de inandığım yok. Bu şehirdeki hemen hemen bütün sanatçıları tanıdım, sanat muhitlerine girdim çıktım. Anladığım şu: Alman sanat adamı bir sürü karışık meselenin ortasında tam bir kompleks yaşıyor (Edgü, 1993, s. 24).

Duyarlı bir kişiliğe sahip olan Orhan Peker, “içinde bulunduğumuz çağın bütün meselelerine karşı tam bir alaka duyan insanın gerçek sanat yapabileceğine inanıyorum. (İsterse elma armut resmi yapsın)” (Edgü, 1993, s. 25) demiştir. Aynı dönemde, İstanbul’da da karamsar bir havanın hâkim olduğu, sanatçının şu sözlerinden anlaşılmıştır: “Zaten maddi manevi bir buhran geçiren o memleketten iyi havadis beklemek manasız” (Edgü, 1993, s. 23).



Resim 3.139 Orhan Peker, *İki Siyah Karga*, Litografi, 36.5x48 cm, Gülay Ertuğrul Tuncer Koleksiyonu. Kaynak: Giray, K. (2006). *Orhan Peker*. s.201. İstanbul:Beltaş

Orhan Peker’in hayvanlarla kurduğu bağ, çocukluk yıllarına uzanmıştır. Soğuksu’daki yayla evlerinde, doğayla iç içe geçen uzun yaz tatilleri, canlıların dünyasıyla kurduğu içsel bağın ve derinlikli gözlemlerin başlangıcı sayılmıştır. Bu

yaşlarda, ormanda tek başına yaptığı uzun yürüyüş ve gözlemler, Peker'in, kimsenin görmediği ince nüansları fark ederek, içselleştirmesine ve bunları resme dökmesine olanak tanımıştır. Yeğenin ifadesine göre, Peker'in çocukken "Soğuksu'da, iç içe bulunduğu her şey, daha sonra yavaş yavaş resimlerine konu olmaya başlamıştır" (Küçükerman, 1994, s. 21). Orhan Peker'in kuşlar serisinde de (Resim 3.137, Resim 3.139) çocukluk yıllarından taşıdığı ekspresif gözlemlerin etkisi söz konusu olmuştur:

Rüzgarsız, durgun bir havada ormanda gezinirken, ansızın koyu yapraklı küçük bir dalın sarsıldığını görüyorsunuz. İlginizi çekiyor. Yakından bakınca gördüğünüz, kanadını kaşıyan kara bir kuştur. Yani görüntünün (lekenin), içinde yaşayan, devinen bir başka görüntü saklıdır... Açık koyu resminin temelinde bu ilkin ezilmeyen, dış konturların içinde gücünü sonradan kanıtlayan o çekirdeği aramak gerek. Çarpıcı (ekspresif) bir leke bu çekirdeği taşımıyorsa inandırıcı olamaz. Başlangıçta uzun bir süre çalıştığım Kara Kuşlar, Kargalar dizisinde bu iç ürpertiye sezme olasılığıdır (Tansuğ, 1988, s. 28).

Münih'te geçirdiği iki yılın sonunda, 1959'da yurda dönen Orhan Peker, Ankara'da Basın Yayın Genel Müdürlüğü'nde çalışmaya başlamış ve Turizm Bakanlığı için hazırlanan broşür ve posterlerini resimlemiştir. Bir afiş çalışması, Tokyo'da ödül kazanmıştır (Küçükerman, 1994, s. 26-27; Küçükerman, 1995, s. 28, 29). Giray'a göre "Ankara, onun sanatında bir ilerleme dönemi, yeni seriler içinde, anlatım yöntemini geliştirme evresi" (Giray, 2006, s. 262) olmuştur. Bu yıllarda, güvercinler, horozlar, itfaiyeciler, yük beygirleri ve 1967'deki evliliğinin ardından eşi Özden ve kedisi *Başka* resimlerine girmeye başlamıştır (Edgü, 1993, s. 67; Küçükerman, 1994, s. 28; Küçükerman, 1995, s. 37). Ankara yıllarında, Orhan Peker için, Münih'ten ve Kokoschka atölyesinden aldığı birikimleri, dağarcığında sentezleyip kendi üslubunu oluşturacağı bir dönem başlamıştır. Etrafındaki her şey ekspresyonist bir duyarlıkta tuvaline yansımıştır.



Resim 3.140 Orhan Peker, *İskelet ve Matador*, Kâğıt üzerine Çini Mürekkebi, 22 x 20 cm, Zeynep - Ömer İbrahim Gürsoy Koleksiyonu. Kaynak : Giray, K. (2006). *Orhan Peker*. s. 59. İstanbul : Beltaş.



Resim 3.141 Ernst Barlach, *Travelling Death*, 1923, Litografi, 26.8 x 34.1 cm, New York Modern Sanatlar Müzesi Koleksiyonu. Kaynak: Figura, S. ve Jelavich, P. (2011). *German Expressionism: The Graphic Impulse*. s. 236. New York: MoMA.

Sanatçının *İskelet ve Matador* isimli resmi, ekspresyonistlerin ölüm dansı temasını çağrıştırmıştır. Bu çalışma, Orhan Peker'in Almanya'da bulunduğu dönemde, benzer yapıtları inceleme fırsatı olduğunu göstermiştir. Gravür yapmayı da seven Orhan Peker (Küçükerman, 1994, s. 24), bu kompozisyonda, çini mürekkebi kullanmayı tercih etmiştir. Fikret Otyam, Orhan Peker'in çini mürekkebine duyduğu ilgiyi belirtmek için "Çini mürekkebi sevdalısıydı ta ilk zamanlardan. Yaptığı işin ciddiyetine inanır ve bunu pek iyi duyururdu" ifadesini kullanmıştır. Orhan Peker, çini mürekkebindeki, spontan ve ekspresif etkileri, çocukluktan beri heyecan verici bulmuştur:

Kitap okuyor, okuduğum öyküleri kendimce resimlemeye çalışıyordum. Odam kâğıt parçalarıyla, çini mürekkepleriyle doluydu. Daha o zamanlar, bir rastlantı sonucu ak kâğıda damlayan siyah mürekkep lekelerinde çekici, ekspresif biçimler görmeye alışmıştım...yağlıboya çalışmalarım geliyordu ama çini

mürekkebi tutkumu da geliştiriyordum (Küçükerman, 1994, s. 26; Küçükerman, 1995, s. 28).



Resim 3.142 Orhan Peker, *İtfaiyeciler*, Litografi/Suluboya, 69.5x49.5 cm, Ceyda-Ünal Göğüş Koleksiyonu Kaynak: Giray, K. (2006). *Orhan Peker*. s.135. İstanbul:Beltaş

Resim 3.143 Orhan Peker, *Tulumbacılar*, Litografi, 64x47 cm, Mustafa Pilevneli Koleksiyonu. Kaynak: Küçükerman, Ö. (1994). *Ressam Orhan Peker*. s.65. İstanbul: Milli Reasürans T.A.Ş.

Orhan Peker, Ankara'da yaşadığı 1960 yılında, Ulus Samanpazarı'ndaki Odun Deposu'nda çıkan büyük yangının etkisinde kalarak, *İtfaiyeciler* serisini yapmıştır (Giray, 2006, s. 117). Sanatçının, bu seriye başlarken yaptığı araştırma ve gözlemler, konuyu ne denli içselleştirdiğini ortaya koymuştur. Yeğenine göre, Orhan Peker, ailede bir itfaiye memurunun bulunmasının da etkisi altında kalmıştır:

Ailede bir itfaiye müdürü vardır...Orhan'ın annesinin amcası Albay Şükrü Başman...Kendisi önce İstanbul'da İtfaiye Kumandanıydı. Daha sonra Atatürk tarafından Ankara'ya İtfaiye Müdürü olarak çağrılmıştır. Yeşil gözlü çok yakışıklı birisidir. Orhan belki de bu nedenle itfaiyecileri sever. O günlerde Ankara'da Samanpazarı'nda yangın çıkar...Bu yangın nedense Orhan'ı çok etkilemiştir. Yangından sonra günlerce, enkazın içinde dolaşır, yanık ahşapların ayrıntılı fotoğraflarını çeker. İtfaiye müzesine gider. Yangın olayını inceler. Hatta başına itfaiyeci şapkası takıp resim çektirir (Küçükerman, 1994, s. 27).

Orhan Peker, itfaiyecilerin mücadelesini, yangının dinamizmini hissettiren çalışmalarla ortaya koymuştur. Yangında koşan itfaiyeciler, kömür karası grotesk

figürlere dönüşmüştür. Sanatçının siyahı kullanımındaki ustalık, itfaiyeciler serisinde belirgin bir biçimde öne çıkmıştır. Sonraki kimi çalışmalarında da siyahın tonlarını kullanarak lekeci ve dışavurumcu bir üsluba yöneldiği gözlemlenmiştir. Peker'in Akademi'den arkadaşı olan Fikret Otyam, Peker'in bu alandaki yetkinliğini “O yıllar okul içinde siyah beyazı Orhan kadar iyi kullanan, koyduğu bir lekenin, beyazlığın hesabını tıkr tıkr verebilen bir kimse hatırlamıyorum” (Küçükerman, 1994, s. 24) sözleriyle ifade etmiştir.

Orhan Peker'in akademi yılları, Bedri Rahmi Eyüboğlu atölyesinde ve Onlar Grubu'nun sanatsal etkinlikleri çevresinde gelişmiştir. Peker'in de dahil olduğu Onlar Grubu üyeleri, hocaları Bedri Rahmi'nin -yerel kültür kaynakları ile batı sanatı estetiğinin ayrı ayrı özümsemiş, özgün bir üslupta sentezlenmesinin önemine değinen-sanat öğretisi etrafında birleşmiştir. Sanat eğilimlerini şekillendiren bu görüş, 1946'da akademi lokantasında açtıkları ilk sergilerinin afişine de Anadolu kiliminden ve El Greco tablosundan bir kesitin senteziyle yansımıştır (Giray, 2006, s. 18). Bedri Rahmi Eyüboğlu, öğrencilerinin doğu batı sentezi konusunda daha ileriye gideceklerine inanmıştır (Eyüboğlu, 1950, s. 18). Nitekim, Orhan Peker'in yıllar sonra ele aldığı itfaiyeciler serisi, sanatçının yerel motiflerle batı tekniğini sentezlediği, özgün bir sanatsal kimlik ortaya koymuştur. Çalışmada ele alınan figürler, Türk Halk sanatında köklü bir geleneğe sahip olan Karagöz tiplerindeki kültürel motifleri çağrıştırmıştır. Orhan Peker de kendisi ile ilgili bir yazısında, Karagöz figürlerini ilginç bulduğunu dile getirmiştir (Küçükerman, 1994, s. 26). Bu dönemde, ekspresyonist ifade gücüyle pek çok sanatçıya ilham veren *Siyah Kalem* figürlerinin etkisi de Orhan Peker'in itfaiyeciler serisinde hissedilmiştir. Siyah Kalem'in desen gücünü andıran bu seride, yangına koşan itfaiyecilerin, şaman dansçılarının dans ritüelini anımsatan ritmik hareketleri ve dehşet veren grotesk ifadeleri, resimde anlatımı güçlendiren, ekspresyonist yorum gücü katan unsurlar olmuştur.



Resim 3.144 Orhan Peker, *İtfaiyeciler*, 1961, Litografi, Boyut bilinmiyor, Özel Koleksiyon. Kaynak: Tansuğ, S. (1986). *Çağdaş Türk Sanatı*. s. 275. İstanbul: Remzi.

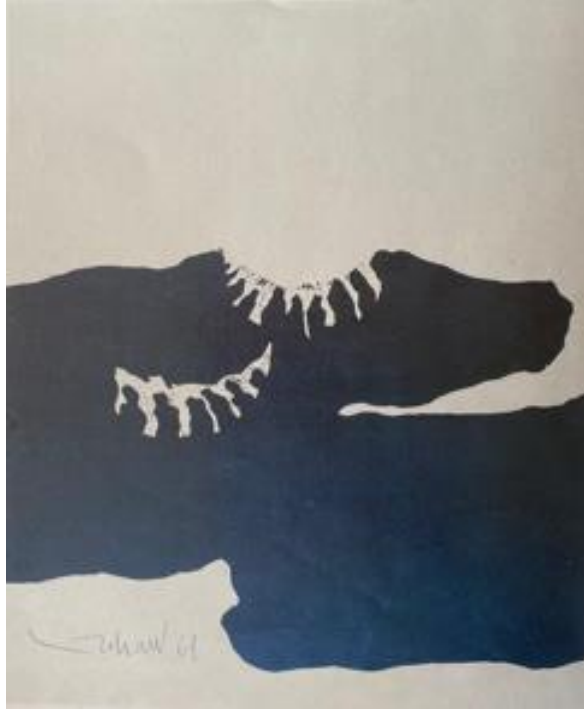
Orhan Peker'in *İtfaiyeciler* dizisi, dansı günlük yaşam ritüeli haline getiren ve resimlerine insan bedeninin dans ile kurduğu içsel ilişkiyi yansıtan *Die Brücke* sanatçılarının bakış açısıyla benzeşmiştir. St. George'da yatılı okuduğu dönemde, Avusturyalı hocasının verdiği Nietzsche kitaplarını okuyan Orhan Peker'in, konuyu içselleştirmiş olma olasılığı vardır. Dans ve Dionysos ilişkisi, *Die Brücke* ressamlarının sanatında özgür ve kontrolsüz bir enerji ortaya koyarken; Peker'in sanatında seri ve senkronize bir biçimde hareket eden figürlere dönüşmüştür. *İtfaiyeciler* üzerindeki kırmızı renk lekeleri, alevler içindeki korlaşmanın etkisini uyandırmıştır.

Orhan Peker'in içsel duyarlılığını dışarı yansıtmasında, çocuk yaşlarda başlayan müzik sevgisinin de ayrıcalıklı bir etkisi olmuştur. Orhan Peker, annesinin ud, ablasının piyano ve eniştesinin de keman çaldığı, sanata meraklı bir aile ortamında büyümüştür. Peker'in, çocukluktan itibaren, piyano başında geçirdiği saatler (Küçükerman, 1995, s. 13), ressam duyarlılığını farklı boyutlara taşımış, -Alman ekspresyonistlerinden Kandinsky ve Klee'de olduğu gibi- sanatına yalın ve soyutlayıcı tınılarla yansımıştır.

1963'te Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü bursuyla İspanya'ya giden Orhan Peker, sık sık uğradığı Prado Müzesi'nde Goya, Velazquez ve El Greco'nun yapıtlarını incelemekle kalmamış, galerileri de ziyaret ederek, dönemin modern sanat hareketlerini yakından takip etmiştir (Edgü, 1993, s. 30; Küçükerman, 1995, s. 29-30). Bu durum, Peker'in geçmişten esinlendiği etkileri, güncel kaynaklarla sentezleyerek, kendi sanatında içselleştirmenin yolunu açmıştır. Özellikle, öğrencilik yıllarında etkilendiği El Greco'nun (Giray, 2006, s. 263), renkçi ve deformatif üslup özellikleri taşıyan yapıtlarını görme fırsatı bulmak, sanatçı kimliğinin şekillenmesinde etkili olmuştur. El Greco'nun ekspresyonistlere de ilham veren güçlü ifade tarzı, Peker'in sanat üslubunda içtenlikle özümsemek, bağımsız ve özgün bir senteze ulaşmıştır. Turan Erol, Peker'in resimlerdeki ekspresyonist açılımı şöyle değerlendirmiştir:

Orhan Peker, birtakım insani duyguları, korkuyu, bunalımı, sevgiyi, acımayı, alelade şeyleri konu alıp onlardan çıkardığı çarpıcı leke düzenlemelerinin aracılığıyla seyirciye geçiriyor. Veya sanatçının alelade şeylerden ortaya çıkardığı simgesel renk lekeleri içimizde birtakım duyguların kımıldamasına yol açıyor (Küçükerman, 1995, s. 38).

Orhan Peker, gravüre olan tutkusunu İspanya'da kaldığı dönemde de korumuş, Yunanlı bir ressamın atölyesinde, baskı çalışmalarını sürdürmüştür (Edgü, 1993, s. 36). Peker'in baskı sanatlarına duyduğu ilginin arkasında, bu tekniğin sunduğu yalın ve spontan etkilerin yanı sıra, resimlerini daha geniş bir çevreye tanıtmak isteyen *Die Brücke* ressamlarındaki gibi idealist ve heyecanlı bir tavrın yattığı gözlemlenmiştir. Fikret Otyam, Orhan Peker ile ilgili olarak "Müzelik resimlerden çok çoğaltılmış resimleri sever, yaptığı işleri elden ele dolaşmasını isterdi" (Küçükerman, 1994, s. 24) demiştir.



Resim 3.145 Orhan Peker, *Mandalalar*, Litografi, 1961, 65x48cm. Kaynak: Küçükerman, Ö. (1994). *Ressam Orhan Peker*. s.60. İstanbul: Milli Reasürans T.A.Ş.

Orhan Peker İspanya'dayken, *Mandalalar* isimli yapıtı, 25. Devlet Resim Sergisi (1964) jürisi tarafından satın alınmıştır. Sanatçı bu mutlu haberi, arkadaşına yolladığı mektubunda “Devlet Resim Sergisi'nde teşhir olunan *Mandalalar* adlı tablomu jüri üç bin liraya satın almaya karar vermiş” (Edgü, 1993, s. 53) notuyla paylaşmıştır. Bu satış dolayısıyla ekonomik olarak rahatlayan Peker, (1964 Eylül'ünde) Türkiye'ye dönmeden Paris'i de ziyaret etmiş; farklı müzeleri gezerek, pek çok resim yapmıştır (Giray, 2006, s.24; Küçükerman, 1994, s. 26; Küçükerman, 1995, s. 48).

Sanatçı, İspanya dönemini anlatırken “Öteden beri, hayvan motiflerine sevgiyle eğildim ben. Mandalalar, inekler, eşekler, kuşlar. Son olarak da İspanya'da boğalar sardı beni” ifadesini kullanmıştır (Giray, 2006, s. 121-122; Giray, 2020, s. 556-557; Küçükerman, 1995, s. 36).



Resim 3.146 Orhan Peker, *Torbalı Beygir*, Tuval Üzerine Yağlıboya, 58,5 x 80 cm, Serdar Bilgili Koleksiyonu. Kaynak: Giray, K. (2006). *Orhan Peker*. s. 160-161. İstanbul:Beltaş

Orhan Peker, yaşamın içinde aradığı saflığı, Franz Macke gibi, hayvanların dünyasında bulmuştur. Sanatçının özellikle 1960 sonrasındaki çalışmalarında, at figürü yoğunluk kazanmıştır. Bu çalışmalardaki, duygusal derinlik, dolaysız ve yalın bir ekspresyonla aktarılmıştır. Özgün bir ifadeci anlayışa ulaşan bu resimlerde, atların uzatılmış bacakları ve düzleştirilmiş sırtlarındaki biçimsel deformasyonlar, sanatçının duygu yoğunluğunu yansıtan bir duyarlık taşımıştır. Peker, 1964 yılında yazdığı bir mektubunda şu satırlara yer vermiştir:

Gün geçtikçe sanat yapmanın insanın kendi kavgasını sürdürmek olduğunu anlıyorum. Sanat her şeyden önce kalple kafa arasında gerçekleşiyor. Bundan bir denge, bir armoni çıkarmak kolay değil.. Diyeceğim, samimi olmayan sanatta iş yok galiba... (Edgü, 1993, s. 41).



Resim 3.147 Orhan Peker, *At Başı*, Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 40,00 x 29,00 cm.
Kaynak: Artam 263. Müzayede Çağdaş Sanat Eserleri, <https://artam.com/muzayede/268-cagdas-sanat-eserleri/orhan-peker-1926-1978-at-basi-7> , Erişim Tarihi: 1 Haziran 2022.

Dönemin yerellik tartışmalarının ekseninde ve de hocaları Bedri Rahmi'nin halk sanatına ve folkloru duyduğu ilgi paralelinde yetişen kimi sanatçıların doğu-batı sentezine yönelen üslupları, Orhan Peker'in resimlerinde de atların sırtlarına attığı kilimlerde, başlarını süsleyen boncuk ve ponponlarda izlenmiştir. Nitekim, Orhan Peker, atlar serisine başlarken, öncelikli olarak atların üzerinde gördüğü bu kültürel motiflerden etkilendiğini dile getirmiştir:

İlkin sırtlarına atılan yamalı kilimlerde, boyunlarındaki mavi boncuklarda beni resim yapmaya çeken bir şey oldu herhalde. Ne var ki bu konu beni salt resim yönünden etkilemekle kalmaz bir şey söylemeye iter (Küçükerman, 1995, s. 36).

Bu bakımdan, Sezer Tansuğ'a göre, sanatçı "folklorculuğu bir zıırlık olmaktan kurtarmış ve motif yorumuna bu kaynakların istismarını aşan insancıl bir boyut getirmeyi bilmiştir" (Tansuğ, 1988, s. 28). Önder Küçükerman da dayısı Orhan Peker'in resimlerinde yerellekle sentezlenen ekspresyonist üslubu şöyle yorumlamıştır:

Alman expressionisme'nin çok etkisinde olan bu sanatçıda yerli bir espriyi biçimlerden kovalayıp yakalamak bir araştırmacı için oldukça güç bir serüvendir. Belki Orhan Peker'in gerçek yanına girebilmek için resmin yumuşayıp size sokulmasını beklemek değil, sizin yumuşayıp ona sızmanız gerekecek. Bütün

haşin ve ifade keskinliği arayan tarzlarda olduğu gibi Orhan Peker'de de sizi teslim alacak bir yan değil, aksine sizin kavrayışınıza teslim olmaya hazır bir maneviyetkarlık gizlidir (Küçükerman, 1994, s. 25; Küçükerman, 1995, s. 28).

Peker'in, mekân ve perspektif öğelerini dikkate almadan oluşturduğu *At Başı* (Resim 3.147) isimli kompozisyonu hocası Bedri Rahmi'nin folklorcu duyarlılığından izler taşımıştır. At arabasında, deformasyon ve abartı unsurları öne çıkarılmıştır. Beygirin, gün boyunca çekmeye mahkum olduğu arabanın tekerleri sanki vücudunun doğal uzuvlarıymış gibi bir algı yaratmıştır. Perspektif bilinçli olarak bozulmuş, yok sayılmıştır. Anlatımı kuvvetlendiren bu yorum, biçimsel ve içeriksel bağlamda ekspresyonist bir okuma sunmuştur.



Resim 3.148 Orhan Peker, *Yeşil Örtülü At*, Tarihsiz, Tuval üzerine Yağlıboya, 75x98 cm, Bilginsoy Koleksiyonu. Kaynak: Giray, K. (2006). *Orhan Peker*. s.169. İstanbul:Beltaş

Resim 3.149 Orhan Peker, *Kahverengi At*, Tarihsiz, Tuval üzerine Yağlıboya, 54x83 cm, Bilge-Ertan Mestçi Koleksiyonu. Kaynak: Giray, K. (2006). *Orhan Peker*. s.164-165. İstanbul:Beltaş

Sanatçının resimlerindeki atlar, insanın esareti altındaki yorgun köleleri andırır. Doğuştan çevik ve hızlı olan bu canlıların, şehrin boş arsalarında otlayan miskin ve hüznü yaratıklara dönüşmesi, Orhan Peker'de sevgiyle karışık bir acıma duygusu uyandırmış, bu çaresiz hayvanların dramı ile empati kurmuştur. Ankara'daki evinin terasından, pazara yük taşıyan atları gözlemleyerek yaptığı resimler, bu derin duyguyu dışa vurmuştur.

Benim atlarım attan çok beygir, yük beygirleridir. ...Bu beygirlere gelince, bilirsiniz Küçükkesat'ta otururum. Oralarda her gün sabah akşam, boş arsalarda durur bu beygirler. Başlarını çoğunlukla yem torbalarına sokmuş, dururlar öyle (Giray, 2006, s.121-122; Giray, 2020, s. 556-557; Küçükerman, 1995, s. 36).

Atlar sanatçıyı o kadar derinden etkilemiştir ki, on bir yıl yaşadığı Küçükcesat'taki tavan arasından taşındığında dahi, onları resmetmeye devam etmiştir. Orhan Peker, 1967'deki evliliğinden sonra, eşi Özden ve kedisi *Başka* ile birlikte 1969 yılında daha geniş bir teras katına taşınmış ve 1974'e dek çalışmalarını buradaki ışıklı atölyesinde gerçekleştirmiştir (Edgü, 1993, s. 82-89; Küçükerman, 1994, s. 28; Küçükerman, 1995, s. 37). İlhan Berk bu dönemi şöyle aktarmıştır:

Atlar, dışarı her çıkışında rastladığı hayvanlardı. Hep de arabalara koşulmuş, üzgün, sessiz dururlardı. O da üzgün, sessiz onları çizdi. Oradan ayrılıp, Esat'a Kavaklıdere'ye taşındıktan sonra da atlar onun bu dünya yolculuğundaki en uzun yerini aldı. Onları bir türlü unutamadı. Esat'taki küçük katına atlar, arabalar sığmaz olmuştu ama, aldırmadan sürdürdü yine de at sevgisini (Berk, 1994, s. 40).



Resim 3.150 Orhan Peker, *Torbalı Sıra Beygirler*, Tarihsiz, Tuval üzerine Yağlıboya, Boyut Bilinmiyor, Bilge-Ertan Mestçi Koleksiyonu. Kaynak: Giray, K. (2006). *Orhan Peker*. s.162. İstanbul:Beltaş.

Orhan Peker'in beygir resimlerinde duygular, yalın ve dolaysız bir ekspresyonla verilmiştir. Burada, ifadenin gücü coşkudan değil, durağanlıktan gelmiştir. İnsanın esareti altında bulunan bu canlılarda kabullenilmiş bir çaresizlik ve bıkkınlık hissettirilmiştir. Peker'in kendi yaşamında da hissettiği bu esaret, resimlerinde, atlarla kurduğu içsel bağın dışavurumsal bir anlatımı olmuştur. Resim yapmak için doğduğuna inanan Peker, yaşamını sürdürmek için farklı işlerde çalışmak zorunda

kalmış, Ankara’da Turizm bürosunda çalışırken, işe geç kalışlarından dolayı sürekli ikaz edilmiş, en sonunda da işten çıkarılmıştır (Berk, 1994, s. 43; Edgü, 1993, s. 72). Bu esaret sisteminin yaşamına taşıdığı derin yalnızlık duygusu resimlerinde de hissedilmiştir. Peker: “Hiç değilse resim yaparken bu dünyanın saçmalıklarını unutuyorum” (Edgü, 1993, s. 75) demiştir. İlhan Berk, Peker’in resimleri için “Nesneleri, hayvanları ne denli yan yana yapsa da yine de bir başlarınadırlar” (Berk, 1994, s. 41) ifadesini kullanmıştır. Orhan Peker, ekspresyonist anlatıma, doku ve renk lekelerinden oluşan öznel bir duyuşla ulaşmıştır. İlhan Berk’e göre:

Dışavurumculuk Peker’in resminde başlangıçtan beri ağır basmıştır. Bu, ilk resimlerinde daha çok çizgilerde, lekelerde bellidir, renk daha egemen değildir. Ya da bu tek renktir. Orhan Peker tek renkçiliğin adamakıllı tadını çıkardıktan sonra, çok renge döner ki, bu da orta döneminde özellikle de son resimlerinde görülür. Böylece dışavurumculuk bütün bütün belirginleşir (Berk, 1994, s. 41).



Resim 3.151 Orhan Peker, *Beyaz Atlar/Çayırda*, 1965, Tuval üzerine Yağlıboya, 88x90 cm, Ankara Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu. Kaynak: Ankara Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu, <https://arhm.ktb.gov.tr/repo/uploads/Catalog/22122021121745-af169656-00ec-4181-ab40-f92b20d412f1.pdf>, Erişim Tarihi: 2 Nisan 2021.

At resimlerine tutkuyla bağlanan Orhan Peker, 26. Devlet Resim Sergisi'nde (1965) *Beyaz Atlar/Çayırda* isimli çalışması ile birincilik ödülünü kazanmıştır (Giray, 2020, s.556). Sanatçının yalın üslubu, iç dünyasının duruluğunu ve samimiyetini yansıtmıştır. Orhan Peker'in resimlerinde, duygu, empati ve gözlemle ulaşılan derin bir yalnızlık hissedilmiştir. İçe dönük bir mizaca sahip olan Orhan Peker, çocuk yaşlarda da yalnızlıktan hoşlandığını dile getirmiştir (Küçükerman, 1994, s. 26; Küçükerman, 1995, s. 28). İlhan Berk, bir yazısında sanatçının yalnızlıktan ve içsellikten beslenen gözlemci yönü hakkında şunları söylemiştir:

..Bir gözlemcidir Orhan Peker. Dünyaya insanları, nesnelere, hayvanları, bitkileri gözlemeye gelmiştir sanki. Onda göz, onda herşey bu işe yarar: bakmak, bakmak, bakmak. Sonra da yavaş yavaş içine dönmek, bütün gördüklerini resme çevirmek, yaratmak... (Berk, 1994, s. 40).



Resim 3.152 Orhan Peker, *At Başı*, 1967, Tuval üzerine Yağlıboya, 35x25 cm, Özgen Acar Koleksiyonu. Kaynak: Giray, K. (2006). *Orhan Peker*. s.154. İstanbul:Beltaş

Orhan Peker, resimlerinde iç duygusunu yalın bir anlatımla dışa vurmuştur. Doku, renk ve form, buna hizmet etmiştir. Yapıtlarındaki yalın ve lekesele anlatımlar, içselliğini yansıtan, ifadeci formlara dönüşmüştür. Orhan Peker, ekspresyonist anlatıma, kendine özgü, soyutlayıcı ve lekesele formlarla ulaşmıştır. Bu çalışmalar, benzetme veya beğeni kaygısının ötesinde, duyguyu dışa vurmaya yönelik bir yorum

gücü taşımıştır. Gereksiz detaylardan arındırılarak ulaşılan bu yalınlık, ekspresif fırça vuruşlarında, boya dokusunda ve leke uygulamalarında kendisini göstermiştir. Rengin çarpıcı ekspresyonu, izleyeni saran derin bir duygu atmosferi yaratmıştır. Peker'in sanatındaki ekspresyonist eğilim, kişiliğini yansıtan içsel bir duyarlık taşımıştır. Duygusal bir yapıya sahip olan sanatçı şunları söylemiştir:

Resim sanatında her şeyden önce içtenliğe (bireyci bir tutuma) inanırım...Genel sanat çizgim, ekspresif bir figürasyona varmak çabasıdır...Sanatçı her şeyden önce içinden geldiği gibi çalışmalıdır. Sürekli ve içtenlikli bir çalışma, sanatçının dilini yapar (Küçükerman, 1995, s. 29).



Resim 3.153 Orhan Peker, *At Başı*, 1968 (Paris), Kağıt üzerine Pastel, 64,5x31 cm, Mukadder-Müeddeb Sezgin Koleksiyonu. **Resim 3.154** Orhan Peker, *Torbalı At*, Tarihsiz, Kağıt üzerine Yağlıboya, 63x48 cm, Pilevneli Koleksiyonu. Kaynak: Giray, K. (2006). *Orhan Peker*. s.174. Kaynak: Giray, K. (2006). *Orhan Peker*. s.172. İstanbul:Beltaş İstanbul:Beltaş

Orhan Peker'in hassas ve duyarlı kişiliği, hayvanları konu edinen ekspresyonist yorumlarda dışa vurulmuştur. İlhan Berk, Orhan Peker'i tanımlarken "Büyük yangınlar, seller, fırtınalar, yağmurlar ülkesiydi içi" (Berk, 1994, s. 43) demiştir. Bu duygunun, sanatçının iç dünyasında yarattığı yankı, ekspresyonist anlatımda özümsemiştir. Macke'nin tinsel doğa gözlemlerindeki gibi derin anlamlar kazanan

betimlemelerinde, figürün tinsel varlığı, ruhsal yalnızlığı ve kimi zaman da seçimsiz çaresizliği, ekspresyona dayalı bir anlatımla dışa vurulmuştur. Orhan Peker, hayvan serileri içinde önemli bir yeri olan Torbalı Atlar dizisi hakkında şunları söylemiştir:

...ve sonra Torbalı Atlar dizisi geldi, giderek hayvanın yaşantısına eğilmek, onun - neredeyse- iç dünyasına bakmak başlamıştı bende. Hüzün ve acıyla kısılmış gözlerinde bu atların ne düşündüğünü anlıyor gibiydim... (Tansuğ, 1988, s. 28).

Orhan Peker'in at figürleri duyguyu, lekesele ve soyutlayıcı bir anlayışta dışa vuran ifadeci bir öznel taşımıştır. Özellikle, *At Başı* betimlemelerinde izlenen devinim, bir çırpıda yapılmış anlık bir çalışmanın izlerini taşımıştır. Yem torbası içinde inip çıkan at başları ve şişip daralan yem çuvalı, rengin ve dinamik vuruşların, ekspresif yorumunda dışa vurulmuştur. Yelelerde coşkun ve çarpıcı darbeler, fırça vuruşları gözlemlenmiştir. İlhan Berk, Orhan Peker için "Resim tarihindeki yeriyle saptamaya kalkarsak, bir figüratif dışavurumcudur o" (Berk, 1994, s. 41) demiştir.



Resim 3.155 Orhan Peker, *Atlar (İstasyonda)*, Tuval Üzerine Yağlıboya, 66 x 58 cm, M.S.G.S.Ü. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu. Kaynak: Özsezgin, K. (1996). Mimar Sinan Üniversitesi İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu. s.120. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat.

Orhan Peker, 1972 yılından 1973 Mayıs'ına dek Avrupa'da kalarak, Paris, Brüksel, Köln ve Münih'te çalışmalar yapmıştır²⁷ (Küçükerman, 1995, s. 40). Yalın ve duygusal bir anlatım içeren *İstasyon'da Atlar* isimli yapıtını, Köln'de yapmıştır (Edgü, 1993, s. 99; Giray, 2006, s. 26). Atların durağan ve tekdüze yaşamlarını, siyah beyaz rengin monotonluğunda yansıtmıştır.

Peker'in Almanya'da geçirdiği bu süreç, aynı zamanda, Alman ekspresyonizmden aldığı etkilerin yeniden pekiştiği verimli bir döneme işaret etmiştir. Köln'de *Galerie Brücke*'de sergilemeyi düşündüğü *Ayçiçekli Kız* isimli çalışmasını gören bir arkadaşının "Sen bu resimle Nolde'yi aştın" demesi karşısında duyduğu memnuniyet, Orhan Peker'in, Nolde'ye olan ilgisini ve hayranlığını göstermiştir (Giray, 2006, s. 27). Sanatçı, 18 Şubat 1973 tarihli mektubunda, Köln'deki Emil Nolde sergisini izlediğini anlatmıştır:

Geçen hafta Kunsthalle'de Emil Nolde'nin harika bir sergisi açıldı. Tabii gittim. İlk çizgisinden son resmine kadar salonları doldurmuşlar. Tabii nefis bir sergi. Sebebi de ortada: adam samimi olarak kocaman bir hayatı bu yolda harcamış (Edgü, 1993, s. 105).



Resim 3.156 Orhan Peker, *Aliye Berger Portresi*, 1971, Tuval Üzerine Pastel, Özel Koleksiyon. Kaynak: Edgü, F., Erol, T. ve Küçükerman, Ö. (2002). *Orhan Peker 1927-1978 -Ara Güler'den Orhan Peker*. s.87. İstanbul: Millî Reasürans Sanat Galerisi.

Orhan Peker, içine kapalı, çekingen yapısı nedeniyle insanlara karşı, mesafeli bir duruş sergilemiştir. Portre türüne ilgi duymasına karşın, figürlerin iç dünyasına hayvan

²⁷ (Nisan 1972-Nisan 1973)

resimlerinde sergilediği gibi bir rahatlık ve doğallıkla sızamamıştır. Bu sebeple İlhan Berk, Peker için “hep o sessiz, dilsiz dünyayı çizmesi gerekirdi” demiştir (Berk, 1994, s. 40-41). Dışarıda, bir sokakta resim yapamadığı gibi, portre türünü de aynı sıkılganlık sebebiyle içselleştirememiş, hayvan serilerinde ulaştığı duygusal derinliği, portre türünde, aynı kolaylıkla yakalayamamıştır. Buna karşın, Orhan Peker’in 70’li yıllarda yoğunlaştığı bir alan olan portreler içinde, Aliye Berger’in portre çalışması (Resim 3.156) renkçi bir ekspresyonist duyuşla ele aldığı çalışmalar arasında yer almıştır. Bu yıllarda, Cunda’nın da etkisinde kalan sanatçı “Son yıllarda resimlerime renk kendiliğinden girmeye başladı” (Küçükerman, 1994, s.29; Küçükerman, 1995, s. 40) demiştir. İlhan Berk, yapıtı şöyle tanımlamıştır:

Aliye Berger portresi ise bir çılgılık, bir yangındır sanki. Asıl da bir renk cümbüşü. Orhan’ın sıkılganlığını düşünürsek portre yapmak onun sıkılganlığına ters düşerdi denebilir. Portresini yapacağı kişiyi yalnız tanıması yetmezdi, onu bir elma gibi görmesi, karşısında da öyle durması gerekirdi (Berk, 1994, s. 42).



Resim 3.157 Orhan Peker, Aliye Berger’in portresini yaparken (Fotoğraf: Ara Güler, Nisan 1971) Kaynak: Ara Güler Müzesi, <https://www.facebook.com/ara.gulermuzesi/posts/849353462247498/>, Erişim Tarihi: 1 Haziran 2022

Orhan Peker, bu portreyi yaparken, Ara Güler tarafından fotoğraflanmış ve fotoğrafın çerçevesinde, Ara Güler’in aşağıdaki notu yer almıştır:

Bu fotoğraf Foto muhabiri Ara Güler tarafından İstanbul Tünel Semtindeki Narmanlı Yurdu diye bilinen binanın İnci katındaki Aliye Berger'in atelyesinde Orhan Peker ve Mustafa Plevneli ile özel olarak gidilmiş, Orhan Peker Aliye'nin portresini çizmiş, Ara Güler ise bu yaşamı fotoğraflamıştır, Nisan 1971



Resim 3.158 Orhan Peker, *Balıkçı Çocuk ve Kediler*, 1976, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 189 x 266 cm, Dr. Nejat F. Eczacıbaşı Vakfı Koleksiyonu/Uzun Süreli Ödünç. Kaynak: İstanbul Modern Sanat Müzesi Koleksiyonu, <https://www.istanbulmodern.org/koleksiyon/balikci-cocuk-ve-kediler>, Erişim Tarihi: 1 Mayıs 2022.

Ayvalık'ta yaptığı ve son dönem çalışmalarından biri olan *Çocuk ve Kediler* ise ekspresyonist üslup eğiliminin en yoğun biçimde hissedildiği yapıtlar arasında yer almıştır. Peker'in resimlerinde, sık sık ana tema olarak yer alan kediler, 1976 tarihli bu çalışmasında, insan figürü ile birlikte, dışavurumcu bir anlayışta ele alınmıştır. Deniz kenarında oturan çocuğun hüznü, vücudundaki soğuk mavi renkle yansıtılmıştır. Arka planda ise mavinin karanlık tonları kullanılmıştır. Resimdeki açık ve koyu renk alanları, klastrofobik bir mekân algısı yaratmıştır.

Kompozisyondaki derin ifade gücü, rengin duygusal dışavurumundan kaynaklanmıştır. Sanatçının, duyguyu öne çıkarmak için, zaman ve mekân kavramından soyutladığı kompozisyon, her türlü çevresel detaydan arındırılarak, son derece yalın bir biçimde ele alınmıştır. Elleri ayaklarının önünde, tıpkı bir kedi gibi

oturan balıkçı çocuk, yanındaki kedilerle benzer bir talihi paylaşmaktadır. Kedilerle beraber başını beklediği balıkların tadına bakabileceği maddi koşullardan yoksun görünmektedir.

Peker'in sanatındaki ekspresyonist bağlam, bireysel duyusunda sentezlenen özgün içsellğe dayanmıştır. Orhan Peker, 1972'de bir arkadaşına yazdığı mektubunda “..ben resim yapmayı keyif olarak kabul etmedim. Resim benim için bir var olma meselesidir. Yani ben resim yaparken kendimi mevcut hissederim” (Edgü, 1993, s. 93) demiştir.



Resim 3.159 Orhan Peker, Gecekondu, 1977, Kağıt üzerine karışık teknik, imzalı. 77x63 cm. Kaynak: Artam, 345. Müzayede (Haziran 2020, Lot 56) <https://artam.com/muzayede/345-cagdas-ve-klasik-tablolar/orhan-peker-1926-1978-gecekondu>, Erişim Tarihi: 1 Haziran 2022.

Orhan Peker'in yaşamının sonlarına doğru İstanbul'da yaptığı, *Gecekondu* (1977) isimli yapıtı, mavi ve turuncu rengin karşıtlıklarından yola çıkan ekspresyonist bir anlayış sergilemiştir. Yer yer beliren renk lekeleri ve haşın fırça vuruşları anlatıma

çarpıcı bir dinamizm kazandırmıştır. Orhan Peker, 4 Mart 1977 tarihli bir mektubunda, bu çalışma ile ilgili şunları söylemiştir:

Dün sabah erkenden kalkmışım. Oturup bir resme başladım. Konu: Lastik damlı gecekondular! Hani gecekonduların kendisini, horozunu, tavuğunu, çamaşırlarını filan yaptım ama doğrusu lastik damlısını atlamışım. Bizim evin ötesinde bir gün geçerken anısızın karşıma çıktı bu dam. Tenekeler uçmasın diye eski lastikleri dama koymuşlar. Bir otantik kompozisyon ki kimse düşünemez. Tabii ressamca aldım işi ele. Kendime göre, hissettiğim gibi başladım. Galiba iyi gidiyor. Bitince nasıl olur bilmem. Yani resim yapınca kendimi yine iyi hissetmeye başladım (Edgü, 1993, s. 143).

3.3.4 Burhan Uygur (1940-1992)

1950'lerde Türkiye'de gelişen soyut eğilimlere paralel olarak, figüratif ekspresyonist anlayışta çalışan ressamlardan biri de Burhan Uygur olmuştur. Figürleri dış dünyanın gerçekliğiyle değil, sanatçının iç dünyasında sentezlenen ekspresif öğelerle biçimlenmiştir. Kimi zaman serbest fırça darbelerine kimi zaman boya kazımlarına dayanan masalsi figüratif anlatımı, iç dünyasından soyutlanmış özgün bir dışavurumculuğa işaret etmiştir.

Tirebolu'da, beş çocuklu yoksul bir ailede doğan sanatçı, dört yaşındayken babasını kaybetmiştir. On yaşını doldurduğunda, aile bütçesine katkı sağlamak için, fındık bahçelerinde çalışmaya başlamıştır. Öğretmen okulunda okuyan ablasının getirdiği boyalar sayesinde içindeki resim sevgisini keşfetmiştir. Lise mezuniyetinden sonra, ilk kez İstanbul'a giderek, Akademi'de, resim bölümüne kaydını yaptırmıştır. 1961-1969 arasında, önce Nurullah Berk'in sonra da Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun atölyesinde çalışmıştır. Maddi zorluklar nedeniyle, eğitim hayatı uzun sürmüş, öğrenciliği boyunca, başını sokabileceği düzenli bir ev yaşantısına sahip olamamıştır. Çoğu zaman arkadaşlarıyla gittiği gece ortamlarında veya akademide sabahlamak durumunda kalmış, bu sebeple de uyarılar almıştır. Ancak, akademinin son yıllarında yoksul bir gecekondular odasına taşınabilmiştir. Buna karşın, 1968'de -mezuniyeti öncesinde- İstanbul Beyoğlu Sanat Galerisi'nde ilk kişisel sergisini gerçekleştirmiştir. 1969'da Akademi'den mezun olan sanatçı, Avusturya Hükümeti'nden aldığı bir bursla, 1970 yılında, Salzburg Yaz Akademisine katılarak, COBRA Grubu'ndan Corneille'le birlikte çalışmıştır. Farklı sanatçıların ve eğilimlerin tekniklerine, üsluplarına, anlatımlarına duyarlı bir gözle yaklaşıp da sanatını her zaman kendi algısı etrafında şekillendirmiştir. Bu yaklaşımı yaşantısına da yansıtmış, Sancaktepe'de

ailesiyle beraber kaldığı ve atölye olarak da kullandığı küçük daireyi, sanatçı kişiliğini yansıtan özgün bir mekâna dönüştürmüştür (Özsezgin, 2000, s. 9-13).

Topladığı ve atölyesinin sağına soluna dağıttığı nesnelere baktığımda neler görmemiştik ki? Bir sokak tabelası. Birkaç plastik bebek...Ancak has bir sanatçı eli değdiğinde değer kazanan (o da yalnız sanatçının ve onun gibi bakanların gözünde) nesnelere. Has bir sanatçı karşısında olduğumu o gün anlamıştım (Edgü, 1992, s. 9).

Toplumsallık, millilik ve yerellik kavramının, sanat ortamında hararetli tartışmalar yarattığı bir dönemde, Türk ressamların birçoğu, yerellikten beslenen bir üslup arayışı veya çabası içinde görülürken, Burhan Uygur bunun dışında kalmıştır. Akademi’de, Anadolu folkloruna ve yerel motiflere ilgisi ile tanınan Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun öğrencisi olmasına karşın, hocasının ve çağdaşlarının etkisinden sıyrılarak, sanatında yeni bir yol açmıştır. Yapıtlarında, yarı düşsel, yarı şiirsel bir anlatımla, soyutlayıcı ve özgün bir figüratif ekspresyona ulaşmıştır. Sezer Tansuğ, Burhan Uygur’un, çağdaşlarından ayrılan üslup eğilimini, şöyle değerlendirmiştir:

Paris’e gönderilmeyen Burhan Uygur, onların (onlardan) tümüyle ilişkisini kesen bağımsız bir yol izlemeye koyuldu. Resme gerçek anlamda şiirsel ifade ve çeşni boyutları kazandıran ayrıcalığı tümünden daha yaygın bir üne kavuşmasında da etken oldu. Lirizmin hemen hemen doruklarına çıkabilen sevecen ve ezik bir ruhla biçimlendirdiği figürler, güncel yaşantılardan süzülmuş, dokunaklı bir şiirin hüznüyle doluyordu (Tansuğ, 1995, s. 109).



Resim 3.160 Burhan Uygur, Desen Defterinden Bir Çalışma, Tarih Okunmuyor, Boyut verilmemiş. Kaynak: Özsezgin, K. (2000). *Burhan Uygur*. s.67. İstanbul: Yapı Kredi.



Resim 3. 161 Burhan Uygur, Desen Defterinden Bir Çalışma, Tarih ve Boyut verilmemiş. Kaynak: Özsezgin, K. (2000). *Burhan Uygur*. s.60. İstanbul: Yapı Kredi.

Sanatçı, bazı çalışmalarını doğrudan yanında taşıdığı bir deftere yapmış ve bunların her birini tamamlanmış birer yapıt olarak görmüştür. O anki içselliği ve samimiyeti yakalayamama endişesiyle, bu çalışmaları yeniden tuvale geçirmemiştir (Rıfat, 1999, s. 7-8).

Sanatçının hayal dünyasından beslenen bu ifadeci anlayış, kimi zaman coşkulu kimi zaman da şiirsel bir lirizm ile ortaya çıkmıştır. Sanatçının şiire duyduğu tutku, tuval yüzeyindeki şiirsel notlarda ve yapıtlarına verdiği isimlerde görünürlük kazanmıştır. Resimlerinin yanı sıra sergileri de özgün ve şiirsel başlıklar taşımıştır. Çantasında her zaman şiir kitapları bulduran sanatçı, bazı sayfaları anlık duygu patlamalarıyla, içinden geldiği gibi resimlemiştir. Bu durum, sanatçının, hızlı çalışmayı seven, dışavurumcu tarzını ortaya koymuştur. Kavafis'in, Seferis'in, Rimbaud, Aragon ve Baudelaire'in şiirlerinin olduğu sayfalar üzerine yaptığı resimler, onda etki yaratan şairleri ve satırları ortaya koymuştur. Bunun dışında, Can Yücel ve Ahmet Oktay gibi şairlerin, şiir kitaplarını resimlemiştir. (Rıfat, 1999, s. 7-22-23-25).

Akademi'de yetişmiş bir ressam olmasına karşın, akademik kurallardan bağımsız, özgün bir dil yaratan Burhan Uygur'un kimi çalışmaları, Chagal'ın masalsi

anlatım dilini çağrıştırmıştır. Sezer Tansuğ, Burhan Uygur’u “resmin şiirsel boyutlarını da zenginleştiren bir kişilik olarak” (Tansuğ, 1991, s. 385) tanımlamıştır.



Resim 3. 162 Burhan Uygur, *Benim Rüyam*, 1991, Karton Üzerine Karışık Teknik, Özel Koleksiyon. Kaynak: Özsezgin, K. (2000). *Burhan Uygur*. s.191. İstanbul: Yapı Kredi.

Resim 3.163 Burhan Uygur, *En İyiye Umutluyum, En Kötüye Hazırlıklıyım*, 1989, 88x58 cm, Taviloğlu Koleksiyonu. Kaynak: Özsezgin, K. (2000). *Burhan Uygur*. s.173. İstanbul: Yapı Kredi.

Bu bakımdan, figürün lirik bir soyutlamaya dönüştüğü kimi örneklerde, ressamın içselliği, ekspresyonizmin keskin, coşkulu ifadeciliğinden farklı, düşsel-lirik bir dışavuruma yönelmiştir. Sanatçı, resmin tinsel uzantılarını iç dünyasında aramıştır. Konuları, rüyalarından ya da düş dünyasının yarattığı ruhsal bir alemde doğmuştur. Kaya Özsezgin, sanatçının yapıtları ve iç dünyası arasındaki bu ruhani bağı şöyle açıklamıştır: “Burhan Uygur’da da tinselliğin karmaşık yollarını kat ederek önümüze getirilmiş olan şey, aslında dolaylı bir dışavurum yönteminin sonucudur” (Özsezgin, 2000, s. 21).

Burhan Uygur da tıpkı ekspresyonist ressam Klee gibi herkes tarafından görülmeyen, ancak duyumsanabilen şeylerin resmini yapmayı sevmiştir. Naif bir görsellikle ele aldığı düşsel figürler, sanatçının duygusal ve şiirsel mizacını yansıtmıştır. Bu yaklaşımı, *Der Blaue Reiter*’ın, spiritüel, şiirsel ve soyutlayıcı üslubunu çağrıştırmıştır. Ancak, Uygur’un sanatıyla ilgili yaptığı bir açıklama,

ekspresyonizme, kendi özünü keşfederek ve içselliğini samimiyetle dışa vurarak ulaştığını ortaya koymuştur:

... Klee'yi Lautrec'i, Van Gogh'u severim. Ancak seviyorum diye, onlar gibi resim yaparsam, ben, ben olmam ki. Empresyonistleri ve ekspresyonistleri beğenirim. Ama beğeniyorum diye onların izlerini taşırsam ben ben olmam ki. Sanatçı eğitiminin ve görgüsünün verdiği izleri taşır. Ancak fırçası benliğini bulduktan sonra bu izlerin görünenlerini bulmak zorundadır. Bazen bir tuvalde ufak bir mavi, başka bir tuvalde siyah bir gölge eskilerden kalmıştır. Sanatçı bu mavilerin gölgelerin üstüne kendi özünden gelenleri vurgulamalıdır... (Uygur, 1991, s. 5).



Resim 3.164 Burhan Uygur, *Yataklı Tren*, 1990, 40x40 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, Özel Koleksiyon. Kaynak: Özsezgin, K. (2000). *Burhan Uygur*. s.181. İstanbul: Yapı Kredi.

Sanatçının, tekinsiz fakat aynı zamanda naif ve düşsel bir saflık taşıyan figürleri, iç dünyasının ve düşlerinin bir dışavurumu olmuştur. Soyut ve figüratif öğeleri birlikte kullandığı kendine has üslubu, çarpıtma ve biçim bozma gibi ifadeyi kuvvetlendiren anlatımlarda, sanatçının ruh/iç dünyasına uzanmıştır. Burhan Uygur, bir röportajında, “insanın kafasının içindekileri çizmeye çabalıyorum. İnsanın bilinç altındaki dertlerine fırça atıyorum” demiştir (Uygur, 1991, s.5). Halil Akdeniz de sanatçının “soyut-dışavurumcu resimsel değerlerle fantastik figüratif öğeleri bir arada” (Akdeniz, 2013, s. 32) kullandığını dile getirmiştir.

Burhan Uygur'un kimi resimlerindeki renkçi anlatım, dışavurumculukla fovizmin sentezi bir duyarlılığı çağrıştırmıştır. Buna karşın, sanatçı resimle anne karnında tanıştığına ve bu duyarlılığı ondan aldığına inanmıştır (Özsezgin, 2000, s. 9). Burhan Uygur'un resimlerindeki ifade gücü, sanatçının iç dünyasını samimiyetle dışa vuran soyutlayıcı ve lekesel anlatımlarla ortaya konmuştur. Resimlerinde, anlatımın temel ögesi olan figür, duyguyu öne çıkaran, düşsel ve şiirsel bir etki uyandırmıştır. Arka fonun bulanıklığı, figürün soyutlayıcı ekspresyonuyla birleşerek, düşsel bir melankoli uyandırmıştır.

Sanatçının, figüratif anlatımlarında, ifade gücünü tamamlayan lekeci ve sembolist değerler, kendi bileşimleri içinde bir ekspresyon kazanmıştır. Düşsel dünyanın figüratif öğeleri, ekspresyonist etkileri öne çıkaran, lekeci ve soyutlayıcı bir anlayışta ele alınmıştır. Bu bakımdan, Burhan Uygur'un yapıtları, renkçi bir şiirselliği, fantastik bir duyarlılığı ve çocuksu bir saflığı içtenlikle birleştirirken, soyutlamaya uzanan lekeci bir dışavurumculukta ifade kazanmıştır.



Resim 3.165 Burhan Uygur, *Portre: Vesile Uygur*, 1976, 35x24cm, Karton üzerine Yağlıboya, Özel Koleksiyon. Kaynak: Özsezgin, K. (2000). *Burhan Uygur*. s.92. İstanbul: Yapı Kredi.

Sanatçının portre çalışmalarında da (Resim 3.165) ekspresyonist üslup özellikleri izlenmiştir. İçsel bir ekspresyonu vurgulayan bu örneklerdeki ifadeci etkiler, güzelliğin kalıplaşmış estetik normlardan uzaklaşarak, dolaysız bir içtenlikle tuvale yansımıştır. Arka fonun bulanıklığı, figürün soyutlayıcı ekspresyonuyla birleşerek, düşsel bir melankoli uyandırmıştır. Bu bağlamda, sanatçı ekspresyonizme akademik resmin kurallarından özgürleşerek, iç dünyasının özgün bakış açısı ile ulaşmıştır. Sanatçı: “Benim resimlerimde kendimin her çırpınışında ayrı bir neşter vururum kendime. Ve bu her neşterde, içimden ayrı renkte kanlar akıyor. Ben hep inanıyorum ki, benim resimlerimin özünü bu teşkil ediyor” (Burhan Uygur: Sanatçının Tutkusu, 2006, 1:43) demiştir.



Resim 3. 166 Burhan Uygur, *Teras Güzelim*, 1989, 29x26 cm, Karton üzerine Karışık Teknik, Özel Koleksiyon. Kaynak: Özsegin, K. (2000). *Burhan Uygur*. s.174. İstanbul: Yapı Kredi.

Sanatçının, biçim bozma eğilimi içeren üslubu, resimlerinde içsel ve düşsel oları çağrıştıran bir deformasyon yaratmıştır. Tansuğ, Uygur'un sanatındaki özgünlüğü, yurtdışına giden çağdaşlarından tamamen bağımsız bir yol izlemesiyle ilişkilendirmiştir (Tansuğ, 1988, s. 109). Böylece sanatındaki ifade gücünü oluşturan ekspresyonist etkiler, özgür ve bağımsız anlatımlarla dışa vurulabilmiştir. Düşselliği

çağrıştırıcı fantastik karakterler kimi zaman bir mekâna ve zamana ait olmadan boşlukta süzülüyormuşçasına resmedilmiştir. Burhan Uygur, sanatı hakkında şunları söylemiştir:

Ağdalı renklerden (ağdalı figürlerden), çarpıcı fırça oyunlarından, samimiyetten uzak duygu sömürücülüğü kokan, resim dahil sanat damgası vurulan her şeyden iğrenirim-nefret ederim. Bu işin tezgahında düzmece sevgileri, içtenliği ve duyguları bir kenara bırakıp insanın kendini anlatması kadar gerçek bir şey göremiyorum. Uğraşım, bu temellerin ışığı altında yürür benim. (Özsezgin, 2000, s. 37).



Resim 3. 167 Burhan Uygur, Sıfırı Görmek İsteyenler, 1975, 27x24cm, Duralit üzerine Yağlıboya, Özel Koleksiyon. Kaynak: Özsezgin, K. (2000). *Burhan Uygur*. s.87. İstanbul: Yapı Kredi.

Düşsel dünyasının figürleri, ürkütücü fakat aynı zamanda naif ve kırılmalı bir masumiyet taşımıştır. En renkli ve çocuksu resimlerinde bile derin bir hüznü dışarı vurulmuştur. Özsezgin, dostu Burhan Uygur'un sanat anlayışını tanımlamak için "yüreğinin en derin noktasında hissettiği olayların ve nesnelere resmini yaptı" gını dile getirmiş ve şunları eklemiştir:

Tuvalini ya da resim kâğıdını yere yayıp üzerine eğildiğinde, tüpten sıktığı boya değil, yüreğinden damıttığı Özsuyu idi resmine koyduğu şey... Satış için resim

yapmadı Burhan, satış için resim yapan ressamalara da hiç mi hiç yakınlık duymadı. Resimleri alıcı bulduysa, bu, o resimlerin dokusuna sinmiş olan ve bir "buhurdan gibi tüten" sıcaklığın iyi keşfedilmiş olmasındandır (Özsezgin, 1992, parag.2).

Kaya Özsezgin'e göre, Burhan Uygur, "Gezginci bir hayalet gibi", insanların yürek çarpıntılarını sezinelebilmek için içsel dünyalara sık sık konuk olmuş, o dünyaların intim dilini kavramaya çalışmıştır" (Özsezgin, 1992, parag.4).

3.3.5 Neş'e Erdok (1940-)

Neş'e Erdok, 1950 sonrası Türk resim sanatında, dışavurumcu yoruma yönelen sanatçılar arasında yer almıştır. İlk okulu Ankara'da okuyan Neş'e Erdok, 1940'ların Ankara'sında, tiyatro ve operayla geçen, sanat dolu bir çocukluk dönemi geçirmiştir. Resme olan sevgisini de bu yaşlarda keşfetmiştir. Kendisini etkileyen bir resmi görmek için, sık sık Kızılay'daki bir pastaneye gidişi, çocukluk anıları arasında yer almıştır. Sanatçı, bu dönemde, ilginç bulduğu bazı sokak karakterlerinin de resimlerini yaptığını dile getirmiştir. Bu insan tiplerini, sonraki yıllarda da resimlerinin konusunu oluşturmuştur.

Sanatçının, çocukken edebiyata duyduğu ilgi de duygusal dünyasını geliştiren, derinleştiren bir etken olmuştur. Erdok'un bu yıllarda, Oliver Twist gibi roman karakterlerini içselleştirmesi, sokaktaki insanların, yalnızların ve horlananların mücadelesini anlamasını sağlamıştır. Kemalettin Tuğcu'nun çocuk romanları da bu empatiyi derinleştirmiştir. Sanatçıyı etkisi altına alan bir başka yazar da "vapur ve tren gibi taşıtlarda geçen insan hikayeleri" ile Sait Faik Abasıyanık ve şiirlerinde sıradan insanlara, gündelik konulara yer ver veren Orhan Veli olmuştur. Neş'e Erdok'a esin veren bu hikayeler, ilerleyen dönemlerinde Otobüste (1986), Zaman Kuşu (1990), Kızıltoprak İstasyonu (1981), Ankara Garı'nda Sabah (1988), Gece Vapuru (1990), Trende (1982) ve Banliyö Treni (1982) gibi resimlerinde yolculuk yapan insan hikayelerine dönüşmüştür (Erten, 2017, 19-21).

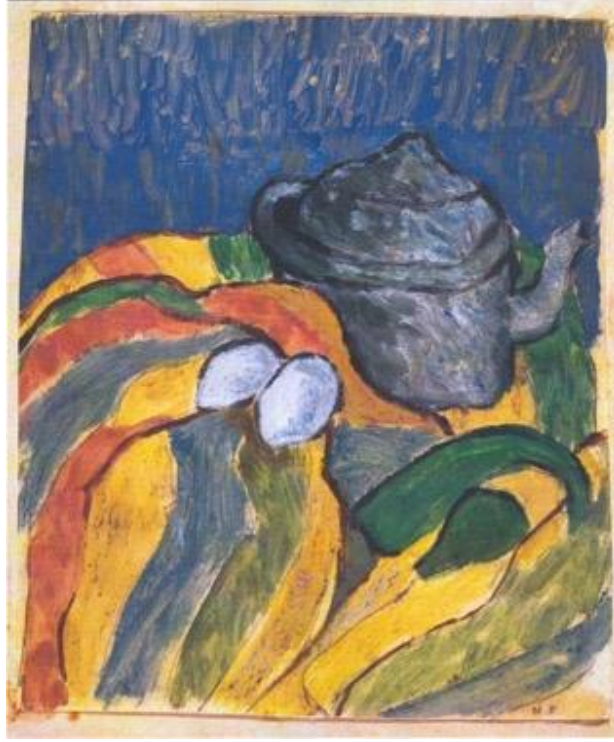
Sanatçının resme olan ilgisi, Erzincan'da okuduğu ortaokul yıllarında pekişmiştir. Neş'e Erdok, bu yıllarda, sürekli resim yapan abisini izlediğini ve ondan habersizce boyalarını alarak ilk resimlerini yaptığını ifade etmiştir. Aynı dönemde, okula Akademi mezunu bir resim öğretmeninin atanması da sanatçının yeteneğini keşfedip, resme daha tutkulu bir biçimde odaklanmasını sağlamıştır. Neş'e Erdok, öğretmenin, sınıfta kendilerine desen ve portre çalışmaları yaptırdığını ve ödüllü yarışmalar düzenlediğini dile getirmiştir. Bir gün, öğretmeni, saçları örgülü bir kız

tabureye oturarak, Erdok'tan onun resmini yapmasını istemiştir. Ondaki yeteneği fark eden öğretmen, liseyi bitirince Akademi'ye başvurması konusunda, Erdok'u teşvik etmiştir.

Resim öğretmeninin, derslerde hareketsiz objelerden serbest çizim etüdüleri yaptırması ve benzer ev ödevleri vermesi, Erdok'un çevresini gözleme yeteneğini pekiştirmiş; doğu insanının gelenekle şekillenen yaşamına daha ressamca, sanatsal bir gözle bakmayı öğretmiştir. Babasının tayini nedeniyle, Erzincan'da kaldıkları iki yıl boyunca (1953-1955), ailesiyle beraber çevre köyleri gezen Neş'e Erdok, yoksul yaşamlara, geleneğin kısıtladığı insan manzaralarına, örf ve adetlerin bireyi baskılayan yaşam ortamlarına tanık olmuştur (Erten, 2017, s, 22-25).

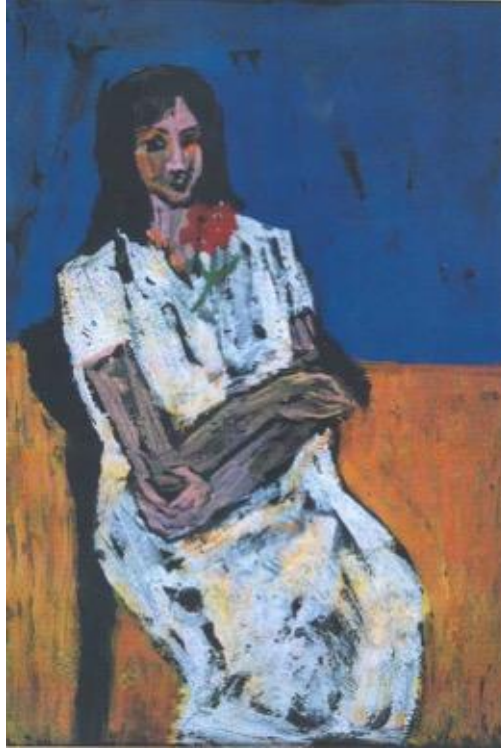


Resim 3.168 Neş'e Erdok, *Alev'in Portresi*, 1954, Kâğıt Üzerine Yağlıboya, 13x12 cm, Sanatçı Koleksiyonu. Kaynak: Erten, O. (2017). *Zaman Kuşu: Neş'e Erdok'un Yaşamı ve Sanatı*, s. 23. İstanbul: Bozlu Art Project.



Resim 3.169 Neş'e Erdok, *Natürmort*, 1953-54, Kâğıt Üzerine Yağlıboya, 13x12 cm, Sanatçı Koleksiyonu. Kaynak: http://www.neseerdok.com.tr/resimler.asp?g_id=3&s=1&r=12&l=, Erişim Tarihi: 13.06.2022.

Renkçi fovist bir anlayışla ve ekspresyonist bir ifadecilikle gerçekleştirdiği *Alev'in Portresi* (Resim 3.168) ve *Natürmort* (Resim 3.169), Erdok'un, Erzincan dönemine ait çalışmalarıdır. Bu resimlerde, abisinin eve getirdiği Matisse ve Modigliani gibi sanatçıları tanıtan kitapların etkisi hissedilmiştir. Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun, Cumhuriyet Gazetesi ve Varlık Dergisi'ndeki şiirlerine ve Anadolu'yla ilgili yazılarına eşlik eden resimleri de Erdok'un, Erzincan yıllarında, sanatla bağını kuvvetlendiren ve iç dünyasıyla ilişki kurmasını sağlayan bir diğer etken olmuştur. Abisiyle birlikte dinledikleri radyo tiyatroları, sanatçının hayal gücüne ve görsel imgelemine katkıda bulunmuştur (Erten, 2017, s, 23-25).

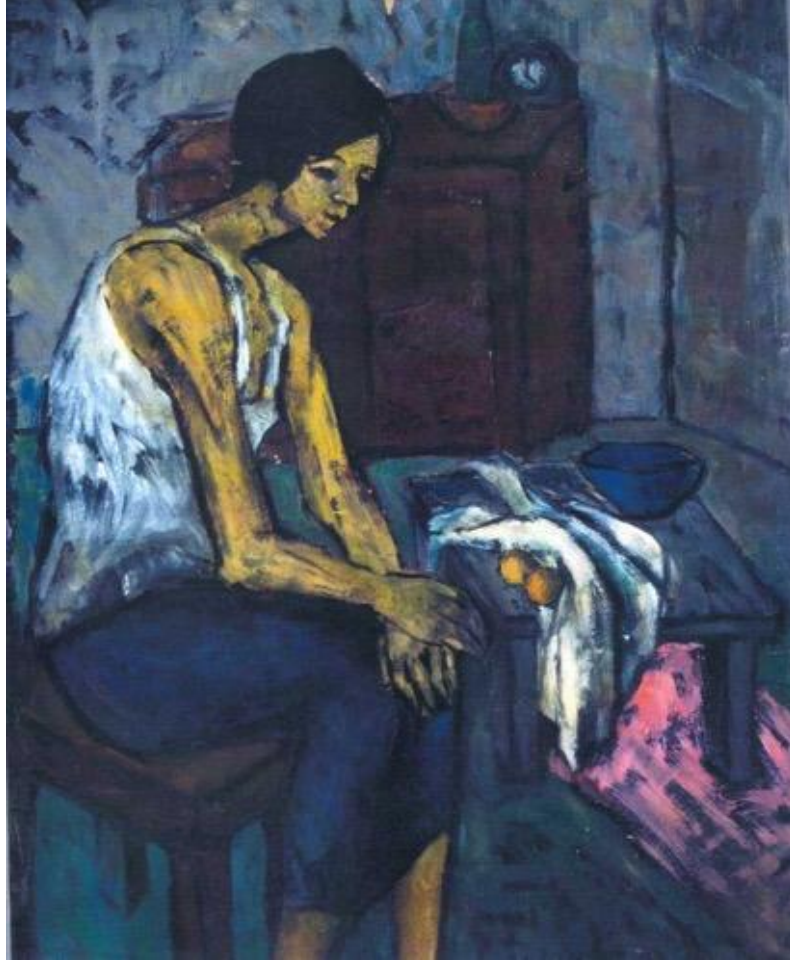


Resim 3.170 Neş'e Erdok, *İsimsiz*, (Almanya) 1955, Kâğıt Üzerine Guvaş, 20x14 cm, Sanatçı Koleksiyonu. Kaynak: http://www.neseerdok.com.tr/resimler.asp?g_id=3&s=1&r=13&l=, Erişim Tarihi: 13.06.2022

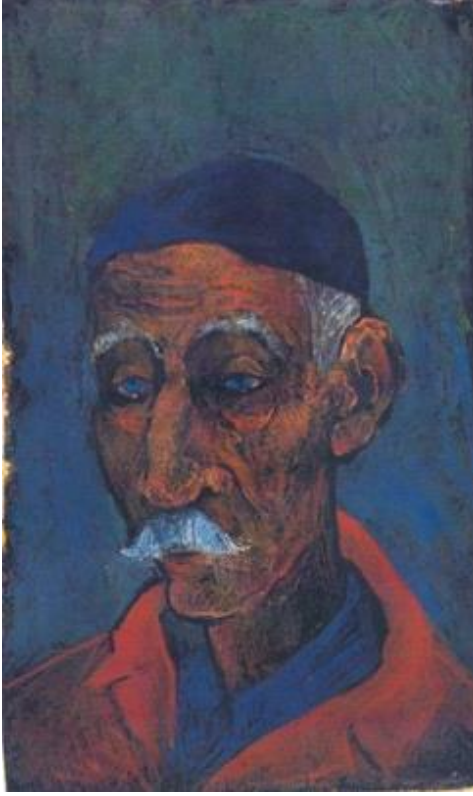
Erzincan'daki iki yıllık sürecin ardından, 1955'te, babasının Almanya'ya ateşe olarak atanmasıyla Erdok, orta üçüncü sınıfı Almanya'da okumuş ve özel bir hocadan Almanca öğrenmiştir. Neş'e Erdok'un, Almanya'da geçirdiği 1955 yılı, aynı zamanda, savaşın yaralarını henüz saramamış olan Alman toplumunun sıkıntılı ruh halini yakından gözlemlediği bir dönem olmuştur.

Almanca ders aldığım Frau Seifert, savaşta kızını kaybetmişti. Kızının fotoğraflarının yanındaki ufacık bir bardağın içine her gün çiçek koyardı. Kocası da ölmüştü, oğlu ise başka bir şehirde yaşıyordu. Evi yoktu ve başkasının yanına sığınmıştı. Kadının bir tek şapkası, paltosu, bluzu ve eteği vardı. Fakat her daim tertemiz giyinirdi. İlk kaldığımız pansiyonun sahipleri çorap yamarlardı. Almanya o dönemde şimdiki halinden çok farklıydı. Alman ordusu üniforma bile giyemiyor, milli marşını çalamıyordu. Böyle bir sürü yasak içinde yaşıyorlardı. Savaşın üzerinden on yıl geçmesine rağmen yenilmiş bir Almanya ve hala Amerikan işgali vardı. Bugünlere o sıkıntılardan geçerek geldiler (Erten, 2017, s. 29).

On beş yaşlarında, birebir tanık olduğu bu bunalımın izleri, sanatında insana yönelen ilgiyi pekiştirmiş ve ifadeci bir üsluba yönelmesinde etkili olmuştur.



Resim 3.171 Neş'e Erdok, *İsimsiz*, 1955, Kâğıt Üzerine Guvaş Boya, 20x14 cm.
Kaynak: http://www.neseerdok.com.tr/resimler.asp?g_id=3&s=2&r=14&l=, Erişim Tarihi:13.06.2022



Resim 3.172 Neş'e Erdok, *Dedemin Portresi*, 1957-59 (Lise Yılları), Kâğıt Üzerine Guvaş, 25x15 cm. Kaynak: http://www.neseerdok.com.tr/resimler.asp?g_id=4&s=1&r=20&l=, Erişim Tarihi: 16.06.2021.

Resim 3.173 Neş'e Erdok, *Annemin Portresi*, 1957-58 (Lise Yılları), Kâğıt Üzerine Karışık Teknik, 21x13 cm. Kaynak: Erten, O. (2017). *Zaman Kuşu: Neş'e Erdok'un Yaşamı ve Sanatı*. s.35, İstanbul: Bozlu Art Project.

1957-1959 yılları arasında, Üsküdar Fıstıkağacı Kız Lisesi'nde okuyan Neş'e Erdok'un resim öğretmeni, dönemin ünlü ressamı Şefik Bursalı olmuştur. (Erten, 2017, s. 33). Bununla birlikte, sanatçının lise yıllarına tarihlenen *Dedemin Portresi* (Resim 3. 172) isimli çalışması, öğretmeni Şefik Bursalı'dan farklı olarak, ifadeci bir üsluba yönelmeyi tercih ettiğini ortaya koymuştur. Aynı döneme tarihlenen *Annemin Portresi* (Resim 3.173) isimli desen çalışması da Erdok'un bu alandaki yetkinliğini ortaya koymakla birlikte, diğer çalışmalarında gözlemlenen yalınlığın ve biçim bozmacı tavrın bilinçli bir yönelim olduğunu ortaya koymuştur.

Sanatçı, 1959'da aralarında Bedri Rahmi Eyüboğlu, Cemal Tollu, Cevat Dereli ve Zeki Faik İzer gibi ressamların yer aldığı bir mülakat sınavını geçerek, Güzel Sanatlar Akademisi'ne kaydını yaptırmıştır. İlk yıl tüm öğrenciler gibi, Sabri Berkel

ve asistanı Neşet Günal'ın öğrencisi olmuştur. Galeri eğitiminden sonra da yıllardır resimlerini ve yazılarını takip ettiği Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun atölyesini tercih etmiştir. Fakat, Bedri Rahmi Eyüboğlu o yıl izinli olarak Amerika'ya gittiğinden, atölyeyi geçici olarak devralan Neşet Günal'ın öğrencisi olmuştur. Bedri Rahmi Eyüboğlu ile ancak öğrenciliğinin son altı ayında çalışabilen Erdok, öğrencilik yıllarında ondan bir etki alamamış, hatta onun aşına olduğu tarzından da oldukça uzaklaşmıştır (Erten, 2017, s. 34-37-43).



Resim 3.174 Neş'e Erdok, *Çıplak*, 1959-63 (Akademi'de Öğrencilik Yılları), Kâğıt Üzerine Karışık Teknik, 22x20 cm, Özel Koleksiyon. Kaynak: Erten, O. (2017). *Zaman Kuşu: Neş'e Erdok'un Yaşamı ve Sanatı*, s. 42. İstanbul: Bozlu Art Project.

Erdok'un, akademinin ilk yılında, yalnızca desene odaklanılan galeri eğitiminde yaptığı *Çıplak* (Resim 3.174) isimli çalışmasında, ekspresyonist ifade öğeleri gözlemlenmiştir. Akademi eğitiminde, yalnızca klasik anlayışta desen çalışmaları yapılmasına karşın, Erdok'un bu yapıtı, Egon Schiele'nin ekspresyonist ifade tarzını anımsatan bir yaklaşım ortaya koymuştur. Sanatçının, aynı döneme tarihlenen isimsiz

bir portre çalışması da (Resim 3.175) ifadeci unsurların öne çıktığı bir yalınlıkla resmedilmiştir.



Resim 3.175 Neş'e Erdok, *İsimsiz*, 1960-63 (Akademi'de Öğrencilik Yılları), Yağlıboya, Ölçü Bilinmiyor. Kaynak: http://www.neseerdok.com.tr/resimler.asp?g_id=4&s=1&r=20&l=, Erişim Tarihi: 16.06.2021.

Resimdeki (Resim 3.175) figürün boynu, Modigliani'nin figürlerindeki gibi uzatılmış, vücut hatları kalın siyah konturla çevrelenerek, belirgin hale getirilmiştir. Daha çarpıcı bir etki yaratmak için, mavi ve turuncu rengin kontrastından faydalanılmıştır. Ayrıca, figürün elleri, Neşet Günal'ın çalışmalarındaki gibi abartılı bir üslupta tasvir edilmiştir. Ancak bu benzerlikte, Neşet Günal'ın sanatıyla biçimsel bir etkileşim söz konusu olmamıştır. Nitekim, Neş'e Erdok, hocalarının kendilerini etkilememek adına, resimlerini hiç göstermediğini, dolayısıyla da o yıllarda, hocalarının tarzı hakkında bir fikir sahibi olmadıklarını dile getirmiştir. Aynı dönemde, Resim Heykel Müzesi'nin de çoğunlukla kapalı olması ve yayın noksanlığı

gibi faktörler, böylesi bir etkileşimi kısıtlayan etkenler olmuştur (Erten, 2017, s. 36-37).

Akademi süreci, Neş'e Erdok açısından, Ankara ve Erzincan yıllarından aklında kalan imgelerin somutlaştığı ve bu imgelere İstanbul'dan yenilerinin eklendiği yıllar olmuştur. Gültepe, Sirkeci, Kumkapı, Eminönü gibi kalabalık semtler, Anadolu'dan insan manzaralarını izleyebileceği veya ekmeğini sokaktan kazanan şehir insanını gözlemleyebileceği yeni ortamlar sunmuştur. Bununla birlikte, Erdok'un akademideki öğrenciliği esnasında, toplumu derinden etkileyen, 27 Mayıs (1960) Askeri Müdahalesi yaşanmıştır. Pek çok kişinin yaşamını değiştiren bu süreçte, Erdok'un babası da bir üst rütbeye terfi edilmeyi beklerden, aniden emekli edilmiştir (Erten, 2017, s. 35-37).

Neş'e Erdok, mezun olduktan sonra, değişim programı ile dil eğitimi için İspanya'ya gitmiştir. İspanya'da geçirdiği, Ekim 1965-Ağustos 1966 arasındaki dönem, Erdok'un sanatındaki ifadeci eğilimleri güçlendiren bir başka süreç olmuştur. Sanatçı, bu yıllarda, Franco'nun baskıcı yönetimi altında bulunan İspanyol halkının sansürlerle dolu, sinmiş bir hayat sürdürdüğüne tanık olmuştur. Sokakta gördüğü sakatlar, yakın bir tarihte sona eren İspanyol İç Savaşı'nın toplumda yarattığı tahribatı ortaya koymuştur. İspanya müzelerinde gördüğü Velazquez, El Greco ve Goya'nın detaylıca incelediği resimleri, sanat yaşamı boyunca etki alacağı kaynaklar arasına yerleşmiştir. Metroda karşılaştığı rahibeler de ilginç kıyafetleri ile görsel dünyasını zenginleştiren imgeler olmuştur. Nitekim bu dönemde yaptığı rahibe resimleri, Goya'nın resimlerindeki imgelemi çağrıştıran, kendine özgü ifadeci unsurlarla birleşmiştir (Erten, 2017, s. 47-51).



Resim 3.176 Neş'e Erdok, *Rahibe*, 1965-66 (İspanya Yılları), Tuval Üzerine Yağlıboya, Özel Koleksiyon. Kaynak: Erten, O. (2017). *Zaman Kuşu: Neş'e Erdok'un Yaşamı ve Sanatı*, s.49. İstanbul: Bozlu Art Project.

Neş'e Erdok, 1967 yılının Nisan ayında, eğitim bursu kazanarak, Paris'e gitmiştir. Sirkeci'den kalkan bir trene binen Erdok, aynı kompartmanı paylaştığı bir Türk işçisinden, gurbetteki ailelerinin yaşam hikayelerini dinlemiştir. İlk yılını dil öğrenerek geçiren Erdok, bir süre sonra Semra Germaner ve Altan Adalı'nın da Paris'e gelmesiyle, Türk oteli olarak bilinen, Sorbonne Üniversitesi yakınlarındaki bir otele yerleşmişlerdir. Burada, Sarkis ve heykeltıraş Namık Denizhan komşuları olmuştur. Erdok'un Paris'e gelişinden bir yıl sonra, 68 olayları patlamış; Erdok, her gün öğrenci ve işçilerin yürüyüşlerini izlemiştir. Ayrıca, Sorbonne'un amfisinde gerçekleştirilen ve Jean Paul Sartre ve Simone de Beauvoir gibi isimlerin katıldığı konuşmaları takip etmiştir.

1967-1972 arasındaki Paris yıllarında, Yılmaz Güney'in Anadolu insanını odağına alan filmlerini görmüş ve o yıllarda Türkiye'de yasaklı olan Nazım Hikmet şiirleriyle tanışmıştır. Sartre, Simone de Beauvoir, Camus, Exupery, edebiyat dünyasından ilgi duyduğu isimler olmuştur. Aynı dönemde gördüğü Bacon sergisi de sanatçı üzerinde etki bırakan, hafızasında yer edinen konular arasında yer almıştır

(Erten, 2917, s. 58-61). Tüm bu kaynaklar, çocukluğundan beri biriktirdiği görsel imgelemin, sanatında duygusal ve düşünsel olarak şekillenmesini sağlamıştır.



Resim 3.177 Neş'e Erdok, *Issabaye Wachill Portresi*, 1971 (Paris Yılları), Tuval Üzerine Yağlıboya, 82.3 x 64.8 cm, Norton Simon Müzesi Koleksiyonu. Kaynak: Erten, O. (2017). *Zaman Kuşu: Neş'e Erdok'un Yaşamı ve Sanatı*. s.49. İstanbul: Bozlu Art Project.

Neş'e Erdok, bu dönemde, Fransız sömürgelerinden Paris'e okumaya gelen öğrencilerle yakın arkadaşlıklar kurmuştur. Bunlar arasında, siyaset bilimi okuyan Issabaye Wachill'in özel bir yeri olmuştur. Birlikte yaptıkları seyahatlerde arkadaşına yöneltilen ırkçı tutumlar, Erdok'un dikkatini çekmiştir. Sanatçı, ilk kez renk ve sınıf ayrımına tanık olmuştur. Bu tarih itibariyle, Erdok'un resimlerinin konusu içine, renk, sınıf ve ırk ayrımının ötekileştirdiği insanlar da yerleştirmiştir (Erten, 2017, s. 58-61).

Sanatçının Paris'te yaptığı *Issabaye Wachill Portresi* (Resim 3.177), bu dönemin izlerini taşıyan, ifadeci bir içsellikle ele alınmıştır. Figürün elleri, ırk ayrımını dışa vuran bir koyulukla tasvir edilmiştir. Bu durum, figürün beyaz tenli yüzü ile karşıtlık oluşturmuştur. Arka planda ise; sanatçının dış dünyanın rengi olarak tanımladığı gri renk (Erten, 2017, s.162) hâkim kılınmıştır. Gözlerin vurgusunda, figürün içe dönük

ruh halini yansıtan bir donukluk hissettirilmiştir. Sağ yanaktan aşağı inen siyah göz yaşı çizgisi, resimdeki hüznü kuvvetlendiren ve ırk ayrımcılığının altını çizen sembolist bir unsur olmuştur.

Wachill'in gergin bir biçimde yukarıya doğru kıvrılan siyah perçemi -keskin bir fırça uygulamasıyla- resimdeki durağanlığa hareket kazandırmıştır. Dudak kenarını belirginleştiren koyu çerçeve ve biçim bozumuna uğratılmış vücut proporsiyonu, resme ekspresyonist bir etki, ifadeci bir anlayış kazandıran diğer unsurlar olmuştur. Issabaye Wachill'in içinde bulunduğu duygusal gerilimi yansıtan kasılmış elleri, Egon Schiele'nin figürlerindeki gergin ifadeyi çağrıştırmıştır.



Resim 3.178 Neş'e Erdok, *Selpakçı Oğlan*, 1999, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100 x 80 cm. Kaynak: http://www.neseerdok.com.tr/resimler.asp?g_id=33&s=3&r=252&l=, Erişim Tarihi: 17.06.2021.

Neş'e Erdok daha sonraki resimlerinde de bireyin duygularını önemsemiş ve etrafında gördüklerine özgün bir yorumla yaklaşmıştır. Resimlerindeki figürlerin çoğunlukla kendisine benzemesi dikkat çekmiştir. Bununla birlikte, bu karakterlerde, genel olarak, spesifik bir kişinin detaylı bir analizine odaklanmak yerine, toplumun

içindeki bir karakterin genele ait sorunsalını, tüm insanlığı ilgilendiren evrensel bir duyula yansıtmaya yönelmiştir.

Çoğu zaman, figürlerin el ve ayakları, sanki kendi uzuvları değilmişçesine, normalden büyük resmedilerek, gerilimi ve çaresizliği vurgulamıştır. Biçim bozular, garip orantılar, figürlerdeki yalnızlık hissi, belirgin konturlar, sosyal çevrenin baskısı altındaki bireyin duygusal ve ruhsal tasviri olmuştur. Figürlerin yüz ifadelerinde de çoğu zaman el ve ayak tasvirlerinde izlenen yoğun gerilim ve sahipsizlik duygusu hissedilmiştir. Renk, duyguya göre seçilmiştir. Dram, hüznün, kayıtsızlık, gerilim ve şaşkınlık gibi duygular, farklı ifadeci unsurlarla yansıtılmıştır. Neş'e Erdok'u "ifadeyi güçlendiren renk kullanımı ve biçim bozularıyla insanın iç dünyasına ışık tutmaya çalışan" bir ressam olarak tanımlayan Berksoy da sanatçı hakkında şunları söylemiştir:

Sanatçı resimlerinde çoğunlukla boşta gezenler, dilenciler, simitçi, su satan çocuklar gibi yakından izlediği tipleri işlemiştir. Çizim ve biçim tasarımının ağır bastığı bu çalışmalarda biçimdeki stilizasyon ve abartmalar (deformasyon) anlatımı güçlendirici rol oynamaktadır (Berksoy, 1998, s. 132)

Kompozisyonda, figür ve nesnelerin konumlarına göre veya büyük-küçük ilişkisine göre boyutlandırılmaması, duygusal tesiri arttırmıştır. Bu durum, figürü ekspresif bağlamda öne çıkaran bir etki yaratmıştır.

3.3.6 Hale Arpacıoğlu (1952-)

Türk resim sanatında dışavurumcu tarzıyla dikkat çeken Arpacıoğlu, 1971'de lisans eğitimi için Amerika'ya giderken, Paris aktarması esnasında müzeleri gezdiğini ve buradan aldığı etkiyle, farkında olmadan resim yapmaya başladığını dile getirmiştir. Dolayısıyla, Oregon'da 1 yıl bilişim okuduktan sonra, 1972'de Milano'daki, Brera Akademisi'nde resim eğitimine başlayan sanatçı, 1977'de Roma Güzel Sanatlar Akademisi'nden mezun olarak, Türkiye'ye dönmüştür (Karakoç, 2019, s. 1-50; Teoman, 2014, s. 267).



Resim 3.179 Hale Arpacioğlu, *İsimsiz*, 1984, Tuval Üzerine Akrilik, 102x122 cm.
Kaynak: Teoman, E. (Ed.). (2014). *Türk Çağdaş Sanatının Devrim Yılları:80'ler*, s. 267. İstanbul:Piramid Sanat.

Hale Arpacioğlu'nun (yeni) dışavurumcu üslupta yaptığı çalışmalar, genellikle kadının içsel yaşamını konu edinmiştir. Sanatçının resimlerinde dikkat çeken yoğun renkler, kalın ve atak fırça vuruşları, figürün iç dünyasındaki duygusal gerilimi yansıtmıştır. Sezer Tansuğ sanatçının yapıtları ile ilgili olarak “Hale Arpacioğlu'nun genelde yalnız kadın figürlerini yoğun bir ifade özüne ulaştıran yapıtları, gençler arasında giderek daha çok benimsenen ekspresif coşkulara tanıklık ediyor” demiştir. (Tansuğ, 1988, s. 127) demiştir.



Resim 3.180 Hale Arpacioğlu, *Kırmızı Bardaki Kadın*, Kaynak: Budak, A. (2006). *Türk Resminde Yeni Dışavurumculuk*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Atatürk Üniversitesi/Sosyal bilimler Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı, s. 22, Erzurum.



Resim 3.181 Hale Arpacioğlu, *Problem Adam*, 1987, Tuval Üzerine Akrilik, 120x100 cm. Kaynak: Teoman, E. (Ed.). (2014). *Türk Çağdaş Sanatının Devrim Yılları: 80'ler*, s. 32, İstanbul:Piramid Sanat; Guercio, A. ve Madra, B (1989). *Hale Arpacioğlu*. s.17. Viyana: IN-TOUR.

Yeni Dışavurumculuk'un temsilcileri arasında yer alan Hale Arpacioğlu gerek batıda gerekse Türkiye'de, bu akımla ilişkilendirilen az sayıdaki kadın sanatçı arasında yer almıştır. Kimi resimleri, Willem de Kooning'in çalışmalarını andırmıştır. Dramatik kompozisyonlarında öne çıkan çarpıcı renk kullanımı ve güçlü fırça darbeleri, (çoğunlukla) kadının içsel yaşamı(nı anlatmak) üzerine kurgulanmıştır. Bu bakımdan, resimleri, gerçekçi bir temsiliyet yerine, biçim bozular ve çarpıtmalar aracılığıyla iç dünyayı ve iç çatışmaları yansıtmıştır.



Resim 3.182 Hale Arpacioğlu, *İsimsiz*, 1984, Tuval Üzerine Akrilik, 120x100 cm. Kaynak: Teoman, E. (Ed.). (2014). *Türk Çağdaş Sanatının Devrim Yılları:80'ler*, s. 27. İstanbul: Piramid Sanat.

Resim 3.183 Hale Arpacioğlu, *İsimsiz*, 1983-1986, Tuval Üzerine Akrilik, 120x100 cm. Kaynak: Teoman, E. (Ed.). (2014). *Türk Çağdaş Sanatının Devrim Yılları:80'ler*, s. 69. İstanbul: Piramid Sanat.

Sanatçı, içsel deneyimlere odaklanırken, özgür bir ifade arayışına girmiştir. Arpacioğlu'nun resimlerinde, duygusal derinlik, biçim bozma ve renk kullanımıyla birlikte, iç dünyanın karmaşıklığı ve duygusal yoğunluğu ön plana çıkmıştır. Beral Madra, bu sebeple kendisini “düşünsel ve ruhsal açıdan ekspresyonist bir sanatçı” olarak nitelendirmiştir (Guercio ve Madra,1989, s.8). Resimlerinde çarpıcı renkleri ve kırmızı-yeşil kontrastını sıkça kullanmıştır.

Bedri Baykam, Hale Arpacioğlu'nu, sanatında iç yalnızlıkları veya şehvet duyguları gibi kendi özeline inen bir ressam olarak değerlendirmiştir (Baykam, 2014, s. 14). Sanatçı da kendisiyle ilgili olarak: “Çok fazla insanlara dağılmam ben hiçbir zaman, çünkü dışarıyla ne kadar fazla meşgul olursan, içerisi o kadar batar aşağıya, eksilir, yani eksilirsin” ifadesini kullanmıştır (Karakoç, 2019, 08:24).



Resim 3.184 Hale Arpacioğlu, *İsimsiz*, 1985, Tuval Üzerine Yağlıboya, 18 x 98 cm.
Kaynak: Ankara Antikacılık, <https://www.ankaraantikacilik.com/urun/1634546/hale-arpacioglu-d-1952-isimsiz-tuval-uzeri-yagliboya-imzali-1985-tarihli-1>, Erişim Tarihi:16 Temmuz 2021.

İzleyici ile içsel deneyimlerini paylaşan sanatçı, resimlerinde, duygusal ve ruhsal bir gerçeklik sunmuştur. Bu sebeple, 80’lerde Yeni Dışavurumculuk tarzında ürettiği resimlerde, gerçeküstü imgeler de kullanmıştır. Bununla ilgili olarak kaleme alınan bir makalede, “Hale Arpacioğlu’nun erken dönem (1980-90) resimlerinde, cinselliğin hayvansı dürtüsünü yansıtan gizemli bir bitki dünyasının içine yerleştirilen kadın figürleri çıplaklığın koynunda, yoğun renklerin doygun tonlarıyla vücut bulurlar”(Teoman, 2014, s. 266) ifadesi kullanılmıştır.

Kimi çalışmalarında ise; kadın figürü ve çıplaklık teması, özellikle Alman ekspresyonist ressam Kirchner’in kadın figürüne ve çıplaklık temasına yaklaşımıyla yakın bir dışavurumcu anlayışta yorumlanmıştır. Jale Nejdet Erzen, *Seksenlerin Getirip Götürdükleri* isimli yazısında, Hale Arpacioğlu’nun sanatına ilişkin şu ifadeleri kullanmıştır:

Hale Arpacioğlu ise her zaman biraz vahşi, dışavurumcu, atak fırçaları ve farklı renk armonileri ile dikkat çeken bir sanatçı ve ilk önemli işlerini Seksenlerde yaptıysa da Arpacioğlu’nun resmi ta Kirchner’den [Kirchner] bugüne uzanan dışavurumcu bir tavır içinde yer alıyor (Erzen, 2014, s. 82-83).

Nietzsche'ye ve felsefeye olan merakı, bunun sadece biçimsel bir yakınlıktan ibaret olmadığını, sanatçının, doğu ve batı felsefelerini birlikte okumasından doğan bir içsellikten de beslendiğini ortaya koymuştur (Erten, 2013, s. 19; Karakoç, 2019, 15:43).



Resim 3.185 Hale Arpacioğlu, *Figürlü Kompozisyon*, Tuval Üzerine Yağlıboya, 110x120 cm. Kaynak: Art Point Galerisi ve Müzayede, <https://www.artpointgallery.com/urun/6048335/hale-arpacioglu-figurlu-kompozisyon-110x120-cm-tuval-uzerine-yagliboya-imzali>, 16 Temmuz 2022.

Bir röportajında, “Ben hep kapalı yaşamış bir sanatçıyım” diyen Arpacioğlu, (Karakoç, 2019, 16:26) bu duyguyu resimlerinde de yansıtmıştır. Karanlık tonlarda ele aldığı yapıtlarında Yeni Dışavurumcu anlayış hâkim olmuştur. Geri çekildiği dönemlerin çok işine yaradığını, yaratıcılığına katkı sağladığını dile getirmiştir (Karakoç, 2019, 16:42). Bu durum, yapıtlarındaki içselliği de ortaya koymuştur: “Geri çekilmek, bir tür kendi zamanının dışına çıkmak demek. Yalnız kalmayı, unutulmayı göze almak demek. Söyleyecek sözün varsa, paylaşım nasıl olsa bir gün, kendiliğinden gerçekleşir” (Erten, 2013, s. 19). Bir dönem, 6 yıl boyunca ortadan kaybolarak, okumaya odaklandığını belirten sanatçı (Karakoç, 2019, 18:27), “yaptığı işe yoğunlaşabilmek, derinleşmeler yaşayabilmek için, zaman zaman susmalar, içe kapanmalar yaşayarak üretimlerini gerçekleştir”miştir (Erten, 2013, s. 19). Prof.

Antonio Del Guercio, Arpacioğlu'nun resimlerindeki içselliği şu cümlelerle ifade etmiştir:

Bu sanatçının özerkliğinden, ekspresif dünyasından ve getirdiği dilsel çözümün özgünlüğünden bahsetmek gerekirse, Arpacioğlu'nun resminde, Alman ekspresyonizmi'ne ve İtalyan Trans-avangard'ına yakınlığın yanı sıra açık bir farklılığın ve kendine özgünlüğün üzerinde durmak gerekir (Guercio ve Madra, 1989, s.3).

3.3.4 Toplumsal ve Siyasi Etkenler Bağlamında Yönelenler

3.3.4.1 Cihat Burak (1915-1994)

Cihat Burak, 1950'lerde figüratif dışavurumcu üsluba yönelen sanatçılar arasında yer almıştır. Bu yıllar (50'li ve 60'lı yıllar) Türk sanat ortamında, yerellik ve ulusallık kavramlarının hararetle tartışıldığı bir dönem olsa da resimlerinde Anadolu insanını doğrudan konu edinmemiş, daha çok şehir insanına ve üst sınıfa odaklanan, hiciv ve mizah yüklü eserleriyle dikkat çekmiştir. Sanatçı, yapıtlarında, Anadolu insanına yer vermeme gerekçesini aşağıdaki cümlelerle açıklamıştır:

Anadolu insanının şiirini, onun o dünyalara sığmaz saflığını, şirinliğini Anadolu'ya gidip görmek gerekir; çünkü nasıl aslanı hayvanat bahçesinde görmek aslanı anlatamazsa Anadolu insanını da kentlerde görmek onu anlatmaya yetmez, şehirlerde rastlanılanları bozulmuş çeşitleridir, artık onlar kapıcı odalarında, han odalarında üst üste börtü böcek gibi yaşamaya mahkum edilmişlerdir; göğüslerine kadar donlu sümüklü çocuklar şehirlerin çirkefi içinde büyürler, tarlalardan koparılmış kır çiçekleri gibidirler, önünde sonunda solmaktır kaderleri... (Burak, 2009, s. 63).

Yaşı gereği hem Osmanlı kültürünü hem de Cumhuriyetin yenilikçi değerlerini içinde taşıyan sanatçı, Türkiye'nin 50'lerden sonraki hızlı değişimini, bir tüketim toplumuna dönüşmesi gerçeğini kabullenememiştir. Kolaydan köşeyi dönme zihniyetinin kök saldığı bu yıllarda, saygıya ve kültüre dayalı medeni toplum yapısından uzaklaşıldığına tanık olmuştur. Düzensiz göçlerin şehirlerde yarattığı kültürel erozyonu ve yozlaşan değerleri, eleştirel ve hüznü bir bakışla gözlemlemiş; bunun yarattığı çarpık düzeni, *Ketempere Oluşum* olarak tanımlamıştır:

Köylerden kentlere sefalet halinde giren göç, bellerine kadar donlu, burnu sümüklü kapıcı çocuklarıyla apartman antrelerinde kümelenir, caddelerde hayta alayları, her köşe başında kutusunun içinde kaçak sigara satıcısıyla kol gezer, bir elinde sefaletin öteki elinde çıkarıcılığın kamçısı bir at iskeletinin üstünde ölüm çığlıkları atarak bir ölüm rüzgarı gibi geçtiği yerleri kurutarak en ücre köşelere kadar dağılır...Ketempere Oluşumun ne kadar çürüyüp kokuştüğünü görmek insana mide bulantısı veriyor adeta... (Burak, 2009, s. 103-104).

Doğduğu yıl itibariyle, çocukluğunu Osmanlı kültürü içinde geçiren ve ilk okulda eski yazı ile eğitim gören Cihat Burak, İstanbul'da, Halide Edip'in romanına

da ismini vermiş olan Sinekli Bakkal'da, dededen kalma eski bir konakta dünyaya gelmiştir. Cihat Burak, bununla ilgili olarak, “İstanbul’un en koyu Osmanlı muhitinde geçti çocukluğum. Halide Edip’in Sinekli Bakkalı’nda...Sonra da Beyoğlu’na geçtik. Onun için, İstanbul’un hem Osmanlı yakasını hem levanten yakasını iyi bilirim” (Büyüküenal, 1991, s. 18, 23) demiştir.

Ne var ki sanatçı, doğup büyüdüğü ve çocukluğundan beri aşına olduğu İstanbul muhitlerinde, zamanla derin bir yalnızlık ve yabancılık duygusu hissetmeye başlamıştır. Özellikle, 14 yıl okuduğu Galatasaray Lisesi’nin (Büyüküenal, 1991, s. 18) yer aldığı Beyoğlu semti, sanatçıya göre büyük bir değişim geçirmiş, tanınmaz hale gelmiştir:

Beyoğlu artık (bütün İstanbul başka türlü mü sanki) büyük bir şehrin ana caddesi olmaktan çıkmış, alçaklığın, adiliğin, yozluğun göbek attığı bir genelev sokağı olmuş sanki. Buraya ister kardeşi ister karısı ve sevgilisiyle çıkan her erkeğin başı belaya girer, her kadın orta malıdır sanki bir *it* sürüsünün, hele hele aklına uyup da yalnız çıktıysa genelev kadınının ta kendisidir, saldırıya uğrasa şikayet edemez, çünkü gittiği yerde daha fena saldıracaklardır belki de... (Burak, 2009, s. 60-61).

Mahallerinde Karagöz-Hacivat figürleri satan ustayı seyrederek geçirdiği çocukluk yılları, evlerinin altındaki ahırlarda at arabalarını süsleyen ustaların yaydığı boya ve vernik kokusu, Sanayi-i Nefise’de resim öğrenimi gören kuzeninin verdiği küçük ödevler (Rıfat, 1993, 04:00) küçük yaşta resme ilgi duymasında etkili olmuştur. Sanatçı, bu döneme ilişkin olarak “Elime geçen kâğıt ve kalemlerle resimler yapardım...Pek öyle yaramaz bir çocuk değildim. Okuduğum kitaplardan etkilenir, kâğıt dekorlar yapar, sahne tertip edip oynardım” (Büyüküenal, 1991, s. 18) demiştir. “Mimar, ressam ve öykü yazarı Cihat Burak’ın gerçekle düşün iç içe geçtiği, masalsi dünyası”nın (Eczacıbaşı, 2007, s. 7) oluşmasında, çocuk yaşta, annesinin kaleme aldığı hikayeleri dinlemesinin ve dayısının zengin kütüphanesinin etkisi olmuştur. Cihat Burak, edebiyata düşkün olan annesi hakkında: “Uzun kış gecelerinde bizlere mektep defterleri dolusu yazdığı öykü ve anılarını okurdu” (Baraz, 2007, s. 284) demiştir.

Evin üst katında biz otururduk, büyük bir salon; üç büyük oda, bir de en üst katta “köşk” odası dediğimiz ayrı hela aralığı olan bir büyük oda daha, bir süre babam dışarda iken kardeşlerim annem bu odada yataydık, bir kış gecesi annemin inci gibi yazısıyla doldurduğu mektep defterinden yarı romanımsı hayat hikayesini biz çocuklarına okuduğunu hatırlarım... (Burak, 2009, s. 73).

Cihat Burak da annesi gibi, yaşamı boyunca pek çok hikâye yazmıştır. 1948’de, *New York Herald Tribune Gazetesi*’nin düzenlediği *Dünya Hikâye Müsabakası*’na, *Denizin Sevgilisi* adlı öyküsü ile katılan Cihat Burak, dört yüz kadar öykü içinden ilk 30’un içine girmeyi başarmış ve yarışmadan otuz lira kazanmıştır. “Ömrüm boyu kazandığım

paraların hiçbirinden bu iki paradan²⁸ aldığım tadı almamışım” diyen Cihat Burak, bu coşkunu “Haberi Edremit’te almışım, dünyalar kadar sevinmişim” diye ifade etmiştir (Burak, 2009, s. 46).

Diğer öyküleri ise daha sonraları, *Yakutiler*, *Zenci Kalınız* ve *Cardonlar* adı altında kitaplaştırılmıştır. Öykülerinde de resimlerdeki gibi son derece ince bir hiciv ve alaycı bir üslup kullanmıştır. Canan Beykal, bununla ilgili olarak “Burak son derece ciddi mizah yapan bir kişiliktir. Uydurma değil, gerçek olaylar onunla Nasreddin, Karagöz-Hacivat, hatta Keloğlan olan bir kültürün zekasını taşıyordu” (İleri, 2007, s.158) demiştir.

Cihat Burak’ın, Galatasaray Lisesi’nde okuduğu yıllarda, resim öğretmenleri, emekli Binbaşı Mehmet Ali Laga olmuştur (Rıfat, 1993, 04:00). Bu dönem, Burak’ın anılarında şöyle yer almıştır:

Resim atelyemiz vardı,..tenefüslerde, öğle tatilinde, akşam paydosundan sonra burada çalışırdık, resim hocamız topçu binbaşılığında emekli Mehmet Ali Bey fisebilullah²⁹ başımızda bulunurdu...Mehmet Ali Bey’in ölümünden sonra Roma Akademisi’nden yeni mezun olmuş Halil Dikmen Bey gelmeye başladı, bizim atelye adeta bir Akedemya gibiydi, ben ressam olmaya Güzel Sanatlar Akademisi’ne girmeye adamakıllı karar vermişim, bir taraftan da Paris’e kaçmak için para biriktiriyordum.” (Burak, 2007, s. 158).

Feriha Büyükünâl ile yapılan söyleşide ise şunları dile getirmiştir:

Galatasaray’da atölye derslerinde de ciddi çalışırdım. ..Tuval pahalı idi. Lisede resim hocamız tuval alıp verirdi. ...Hocamın öğrettikleri ve benim tecrübemle renkleri kolay buldum. Zorluk çekmedim. Beğenmediğim zaman üstüne başka resim yaptım. Tuval pahalı, niye ziyan edeyim. Her şeyin resmini yapardım. Abdülhak Hamit öldüğünde büyük yağlıboya resmini yapmışım. Büyük şair olduğu için yapmışım. Boya takımımı alır, Yıldız Bahçesine ya da Galata’ya gider resim yapardım.” (Büyükünâl, 1991, s. 21-22).

Bu dönemde, okulda düzenlenen öğrenci sergilerine Şevket Dağ ve Hamit Görele gibi tanınan ressamın gelmesi de (Burak, 2007, s.29) Cihat Burak’ı resim yapmaya teşvik eden unsurlar arasında yer almıştır. Cihat Burak’ın 1930’larda yaptığı *Harman* isimli yağlıboya çalışması, dönemin klasik akademik izlenimci üslubunu yansıtmakla birlikte, firçasının erken yaşlarda kazandığı yetkinliği de göstermiştir. Bu durum, sanatçının sonraki yıllarda yöneldiği biçimbozmacı tavrın, bilinçli bir tercih olduğunu ortaya koymuştur.

²⁸ Diğerleri, okuldaki eskiz müsabakasında kazandığı birincilik ödülüdür (bkz. Burak, *Yakutiler*, s.46).

²⁹ Fisebilullah: Ders saatleri dışında para almadan, bir çıkar gözetmeden bizimle meşgul olurdu sevgili hocamız. (Cihat Burak’ın açıklaması: bkz. Burak, 2007, s. 158).



Resim: 3.186 Cihat Burak, *Harman*, 1930, Tuval üzerine Yağlıboya, 34.5x45 cm, Özel Koleksiyon. Kaynak: İleri, C. (Ed.) (2007). *Cihat Burak Retrospektifi*, s. 18. İstanbul: İstanbul Modern Sanat Vakfı.

Cihat Burak, gençliğinde, meslek olarak ressamlığı istese de (Rıfat, 1993, 06:28) akademik eğitimin içselliği bozabileceği düşüncesiyle, mimarlıkta karar kılmıştır. Sanatçı, bu kararından hiçbir zaman pişmanlık duymadığını şu cümlelerle ifade etmiştir: “Neyse daha da iyi olmuş çünkü unutmam lazım gelen birçok şeyleri öğrenmedim bu suretle. Unutmak da zor çünkü, insanın epeyce öğrendiği şeyi unutması gayet zor oluyor” (Rıfat, 1993, 06:56).

Sanatçı, mimarlık eğitimi boyunca, resimle de bağını koparmamış ve akademinin imkanlarından faydalanmıştır. Burak, Feriha Büyükkunal ile yaptığı söyleşide, “Akademide ‘Cours du soir’ dersleri vardı. Haftada iki defa çıplak model çalışmaları yapılırdı. Onun çok faydası oldu. İnsan vücudunu çizmek bizi bir disipline sokuyordu” (Büyükkunal, 1991, s. 20) demiştir. Diğer taraftan, sanat ortamının dışında olmanın sunduğu bağımsızlık duygusu, Cihat Burak’ın resimlerinde ifade özgürlüğünün kapılarını aralamıştır. Sezer Tansuğ’un aktardıkları, bu görüşü doğrulamıştır:

Cihat Burak ise akademi atölyesinde resim tarzı ve eğilimlerine müdahale edileceği kuşkusuyla mimarlık bölümüne girmeyi yeğledi. Ressam kişiliğin çok

genç bir yaşta bu denli savunmalı ve bu denli belirgin olduğu örnekler çok sayıda değildir. Gene de bu kişisel güven Cihat Burak'ı desene yönelik akşam kurslarını izlemek ve resim çevrelerinde olan biteni gözlemlemekten alıkoymuş değildir. (Tansuğ, 1991, s. 9).

Cihat Burak, öğrencilik yıllarındaki yoğun temposuna rağmen resim çalışmalarını hiçbir zaman aksatmamıştır. Burak, bu dönemi şöyle aktarmıştır:

...Çalışıyordum da üstelik, bütün talebelik hayatım çalışmakla geçmiştir zaten, sinema tiyatro dekorundan tutun da Zeynep Hanım Konağı'ndaki Edebiyat Fakültesi Proje Bürosu, geceleri Tasviriefkar gazetesinde radyodan Fransızca haberler dinlemek gibi, hiçbir vasıta olmadığından, Babıali'den yaya eve döner, yorgunluktan bitmiş, kendimi yatağıma atardım, saçlarımın tutam tutam avuçlarıma döküldüğünü hatırlarım (Burak, 2009, s. 43).

Sanatçı, mimarlığı geçinmek için, resmi de sevdiği için yaparak (Büyüknal, 1991, s. 28) hayatında bir denge kurmuştur. Geçimini mimarlıktan sağlaması, resim çalışmalarını daha özgür ve daha kimlikli bir boyuta taşımıştır. Bu bakımdan, mimarlık, resmini geliştirmek için gerekli maddi olanakları sağlamıştır. Hayatında, sevdiği uğraşlara yer vererek oluşturduğu bu dengeyi şu sözlerle ifade etmiştir: "Mimarlıkla resim akraba sayılırdı zaten...mimarlığı da çok sevdim, şimdi artık mimarlığı karım, resmi sevgilim, edebiyatı da metresim gibi görüyorum" (Burak, 2007, s. 31).

Cihat Burak, 1951'de, Ankara'da Bayındırlık Bakanlığı'nda mimarlık yaparken, 6 aylık ASTEF bursuyla Paris'e gitmiş ve iki yıl orada kalmıştır (Büyüknal, 1991, s. 21). Sanatçının Paris'te bulunduğu 1953-55 arasındaki dönemde, Galatasaray Lisesi resim atölyesinden arkadaşları Selim Turan, Avni Arbaş ve Nejad Devrim'in (Burak, 2007, s. 30) yanı sıra Abidin Dino ve Mübin Orhon gibi daha pek çok ressam da Paris'te yaşamaktadır. Paris deneyimi, Cihat Burak'ın sanatında bir ilham ve özgürlük dönemi açmıştır. O güne dek kitaplarda, siyah-beyaz reproduksiyonlarına baktığı eserleri, orijinal renk ve boyutlarda görmek, farklı sergileri takip etmek, sanatçının gelişiminde önemli rol oynamıştır. Burak, Paris deneyiminin üslubunda yarattığı değişimi "1957'ye kadar bir Cihat Burak yoktu aslında" (Tanaltay, 1989, s. 32) ifadesiyle ortaya koymuştur. Aynı şekilde, Sezer Tansuğ da "Cihat Burak'ın bu dönemde Paris'in yaşantı ve gözlem atmosferinden özgün bir deneyim çıkardığı şüphesizdir" (Tansuğ, 1991, s. 10) diyerek, sanatçının özgün üslup gelişimini, onun için bir eğitim dönemi olarak gördüğü, ilk Paris dönemi sonrasına tarihlendirmiştir.



Resim 3.187 Cihat Burak, *Totemler*, 1955, Duralit Üzerine Yağlıboya, 63x52 cm, Eski Halil Bezmen Koleksiyonu. Kaynak: Berk, İ., Büyükcinal, F. ve Tansuğ, S. (1991). *Cihat Burak*. s.65. İstanbul:Ada.

Cihat Burak'ın *Totemler* (1955) isimli yapıtı, Alman ekspresyonizmini çağrıştıran bir üslupta ele alınmıştır. Masklar, özellikle Nolde gibi Alman ekspresyonist ressamların çalışmalarında da sıkça rastlanan temalar olmuştur. Burak'ın, mask ve kurukafa imgesi üzerinden görselleştirdiği biçim bozma ve çarpıtma unsurları, karşıt renklerin vurgusunda güçlenmiştir.



Resim 3.188 Cihat Burak, *Çiçekli Çıplak*, 1950'ler, Tuval Üzerine Yağlıboya, 35x70 cm. Kaynak: Berk, İ., Büyükcünel, F. ve Tansuğ, S. (1991). *Cihat Burak*. s.71. İstanbul:Ada.

Aynı döneme tarihlenen *Çiçekli Çıplak* isimli yapıtta da Burak'ın yalın ifade gücü, ekspresyonist anlatım olanaklarından faydalanmıştır. Figürün iri gözleri ve uzatılmış kollarında fark edilen abartı unsurları ile vücudu çevreleyen kalın siyah hat, resme ekspresyonist bir anlatım kazandırmıştır. Figürün abartılı uzunlukta betimlenmiş uzuvlarını belirginleştiren mavi bordür ile karşıt bir vurgu oluşturan çiçeğin alev rengi, resimdeki duygusal vurguyu ortaya çıkarmıştır. Çıplaklık teması da tıpkı Alman ekspresyonizmindeki gibi erotizm ve müstehcenlikten uzak bir bağlamda ele alınmıştır.

Bu dönemde, Paris'te yaşayan ve Paris Okulu olarak adlandırılan Türk ressamlarının soyuta yönelen ilgilerine karşın, Cihat Burak, kendine özgü bir ekspresyonla ele aldığı figüratif yaklaşımını sürdürmüştür. Yurda dönüş yaptığı 55 sonrasında, Türk sanat ortamını saran yerellik-evrensellik tartışmalarının uzağında kalarak, özgün ve içsel bir yaklaşımla, ifadeci anlatımına devam etmiştir.



Resim 3.189 Cihat Burak, *Askerlik Hatırası*, 1956, Tuval Üzerine Yağlıboya, 95x62cm, Dr. Nejat F. Eczacıbaşı Koleksiyonu. Kaynak: İleri, C. (Ed.) (2007). *Cihat Burak Retrospektifi*, s.15. İstanbul: İstanbul Modern Sanat Vakfı.

Popüler kültür, halk kültürü ve günlük yaşam gözlemleri, Cihat Burak'ın resmini besleyen kaynaklar arasında yer almıştır. *Askerlik Hatırası* (1956), *Pehlivanlar* (1956) ve *Fıstıkçı İbrahim* (1967) resimleri, hayatın içinden konuları kendine özgü ekspresyonist ve naif bir üslupla ele aldığı ifadeci anlatımlar olmuştur. Her gün iş çıkışı gazetesini alıp yolunu tuttuğu meyhaneler ve buradaki çalgıcılar da resimlerinin konusu arasına girmiştir.

Ben sanatı bir nevi röportaj, hayatın yansıması olarak görüyorum. Oturup da güneşin batışı, göller kayıklar olmaktan ziyade içinde yaşadığımız hayatın bir görüntüsünü yakalamak. Ben daha yaşadığım şeyleri yansıttığım için resimlerimde mizah tarafı ağır basıyor. Güncel olayları yansılıyorum, yaşadığımız hayat bir mizahtır. Biz naif bir hayat yaşıyoruz. Endüstrileşmemiş memleketin insanları naif yaşar, onu yansıtmak lazım (İleri, 2007, s. 12).

Cihat Burak'ın bahsettiği naiflik daha çok yaşamın içinde aradığı naif öze ilgili olmuştur. Hayatın içinde yakaladığı esprili temaları, mizahi unsurları, popüler kültürün karşıtlıklardan yararlanarak, sevecen ve biraz da iğneli bir dille yansıtmıştır. Bunun dışında, "Naif olduğuma pek kani değilim" (Burak ve Tansuğ, 2007, s. 42) diyen sanatçı, kendisi için yapılan bu tür yakıştırmalara, "Benim için naif diyorlar,

Pazar sanatçısı da diyorlarmış galiba, eksik olmasınlar, dillerine sağlık” (Burak, 2007, s.42) gibi nüktedan bir dille karşılık vermiştir. Kimi zaman da kendisi için kullanılan naif ressam yakıştırması karşısında, kendisini ekspresyonist ve naif arasında bir yere konumlandırmıştır: “Ben realist bir ressamım diyemem kendime. Böyle bir sınıflamada ekspresyonist. Ekspresyonist-naif arasında bir yer olabilir benimki” (Dindar, 2019, s. 26).

Sezer Tansuğ da sanatçıya yakıştırılan naif tarzı söylemler ile ilgili şu görüşü dile getirmiştir:

Cihat Burak’ın naif bir resim tarzına mensup olduğuna dair spekülasyonların da gündelik yaşamdan bazı temalara düşkünlüğü yüzünden doğmuş olduğu düşünülebilir. Resimlerinin bazılarında süsleyici öğelerin fazlaca yer almasının yanı sıra, gizemli yorumculuğu bile zaman zaman ‘naif’ yargısına vardırabilmiştir. Yaşantı sürecinde bazı naif olgular bulunmasına rağmen, Cihat Burak’ın sözcüğün klasik anlamında bir naif olduğu şüphesiz söylenemez (Tansuğ, 1991, s. 13).

Canan Beykal’ın gözlemleri de Sezer Tansuğ’un görüşlerini desteklemiştir: Dünya olaylarını Fransızca günlük gazetelerden izleyen, her şeyi herkesten daha iyi bildiği halde bilmiyormuş, yeni duymuş ya da duymamış gibi davranan, en ciddi konuları inanılmaz bir duyarlılıkla hayatla bağını kurup başkalarınca görülememiş, incelikli ayrıntısını yakalayıp, konunun can damarını öyle bir bulurdu ki şaşırır ve ona “naif” tanımlamasını yakıştırılanların yanıldıklarını düşünürdünüz” (Beykal, 1984, s. 2).

Cihat Burak’ın, kendisine atfedilen naif ressam yakıştırmasına içerlemesinin ardındaki temel sebep, terimin içeriksel bağlamından ziyade, bilgi noksanlığı ve acemilikle ilişkilendirilen anlamsal açılımından kaynaklanmıştır:

Naif ressam yani kısacası yani hüdâyinabit demek lazım, kendi kendini yetiştirmiş ressam demek. Bu tabi çok eski zamanlardan beri yapılan bir iş ama bunun resim türünün anlaşılmasına yüz senedir bir tarihe ancak sığabiliyor. Ondan evvel, kıyamet kadar resim yapanlar gelmiş gitmiş. Alman-şimdi ismini unuttum- ..resmin de bir resim türü olduğunu o Almandır ortaya çıkarana. Naif ressamların pek bilgileri olmaz aslında, resim sanatını pek bilmezler. Perspektif bilmezler ama bir yani etrafı görme şeyleri oluyor bunların kendilerine mahsus. Dünyayı başka bir şekilde görüyorlar bir de resim tekniği bilmedikleri için bir acemilik giriyor işin içine, bu naif resim oluyor. Çocuk resmi değil, yani çocuk resmi baya, yani naiflikle hiç ilgisi yok onun. Birbirine benzer bunlar. Çocuk resmi biter gider sonra, yok olur. Naif resim öyle değil. Naif resim -şimdi çok naif resim yapan var ya- çoğu da fanaif deniyor, yani insan zorla naif olmaz ki, naif doğulur, değil mi?. Sonra, bazı şeyler okuma yazmayı da icap ettirmez. Aşık Veysel iki gözü kör, ne güzel şiirler yazmış. Kim öğretmiş ona şiir yazmasını, söylemesini? kimse öğretmemiş. Naif ressamlar da böyledir. Benim naif ressam olmama gelince, benim naif ressam olmaya pek hakkım yok. Çünkü, akademide ... öğrendik, ne bileyim firafi ben resim eğitiminden geçmedi, resim eğitimim olmadı ama pek naif olmaya hakkım olduğunu sanmıyorum yani.” (Rıfat, 1993, 07:42).

Nitekim, Cihat Burak, teknik konusunda kendisini geliştirmiş ve desen bilgisi, sanat anlayışında önemli bir yere sahip olmuştur:

Ben gerçekçiyim, ben öyle görüyorum kendimi. Yani yaptığım şeyi, görerek yahut düşünerek yapmam lazım. Ve çizmesini bilmem lazım, çizmesini bilmeyince yapamam ki ben, kimse yapamaz zaten. Ama var, mesela böyle hayali düşler resim yapar gibi, desen çizmesini bilmeyip de hani hayali resim yapar gibi yapanlar var, yok değil. Ama bence resmin ABC'si evvela desendir. Desen çizilmeden resim yapılacağını bilemiyorum ben. ..Bence resmin esası anası da babası da desen, ben öyle görüyorum (Rıfat, 1993, 16:23).



Resim 3.190 Cihat Burak, *Pehlivanlar*, 1956, Kontrplak Üzerine Yağlıboya, 72x59 cm. Kaynak: Berk, İ., Büyükcinal, F. ve Tansuğ, S. (1991). *Cihat Burak*. s. 68. İstanbul:Ada.

Cihat Burak'ın *Pehlivanlar* (1956) isimli çalışması, biçim bozma ve deformasyonun öne çıktığı örnekler arasında yer almıştır. İri kıyım güreşçilerin kameraya poz verirken dışa vurduğu çocuksu halleri, hayatın içindeki espriyi ve naif duyusu içtenlikle yansıtmıştır. Arka planda dikkat çeken Osmanlıca yazı, güreşin kültürümüzdeki köklü geleneğini ve modern yaşam içinde anlamını yitiren değerleri de ortaya koymuştur. “Yağlı güreşin ritüelini, annesini ve adabını” (Gürçağlar, 2004, s. 94) sevdiğini belirten Burak'ın pehlivanları da bir bakıma -sanatçının kendisi gibi- değişen dünya düzeninde, eskiyi arayan, bugüne tutunamayan figürler olarak yer almışlardır.



Resim 3.191 Cihat Burak, *Fıstıkçı İbrahim*, 1967, Tuval üzerine yağlıboya, 60x81 cm Taviloğlu Koleksiyonu. Kaynak: Berk, İ., Büyükcünel, F. ve Tansuğ, S. (1991). *Cihat Burak*. s.99. İstanbul:Ada.

Cihat Burak'ın resimlerinde başvurduğu ekspresyonist anlatım öğeleri, çoğunlukla konunun içindeki mizahı veya hicivi vurgulayan ve izleyicinin meseleye farklı açıdan bakmasını sağlayan bir etki taşımıştır. Seyyar satıcıyı betimleyen *Fıstıkçı İbrahim* (1967) tablosu, sanatçının, gündelik yaşamdan figürleri, ifadeci unsurlarla yorumladığı örnekler arasında yer almıştır. Figürün basıkça betimlenmiş ayakları, aşırı tumbul eli ve iri gözlerinde izlenen abartılı deformasyonlarla birlikte, sepetin ayaklarında görülen biçimsel çarpıtma, resimdeki anlatımı kuvvetlendiren üslup öğeleri olmuştur. Sepetini, plastik çiçekler ve Atatürk resmi ile süsleyen, elinde sigarası, kolunda büyük altın saati ile gömleğinin yakasını göğsüne kadar açıp oturan fıstıkçı İbrahim, - göçlerle kabuk değiştiren toplum kültürünün- arabesk bir yansıması olmuştur.

Cihat Burak için insanlar, tüketim toplumuna dönüşmeye başladığımız 1946'dan sonra değişmeye başlamıştır. Sanatçı, göçle gelenlerin, İstanbul'un eski yaşam kültürünü yozlaştırdığını düşünmüştür. Bu konuyu yazılarında da şöyle dile getirmiştir:

1946 yılı belki de yıldızın parladığı son anlardı; İstanbul yavaş yavaş rahat yaşanan bir yer olmaktan çıkıyordu, şehre bir taşralı, köylü akını başlamıştı, hem

de bu gelenler Cumhuriyetin onuncu yılında köyle kenti yaklaştırmak için getirilerek gelen cinsten değildi! Yalovalı bir karı kocayı anımsıyorum, kadının en hoşuna giden, kibrit çakılınca yanıveren havagazı ocağı olmuştu, gazın havagazı saatinden geldiğini öğrenince bir tane alıp köyüne götürmek istemişti...Şehre yeni başlayan bu taşralı akını Anadolu'dan işsizlik, fakirlik, harbin getirdiği sıkıntılardan kopup gelmiş bir kalabalıktı; bugünkü gibi istila ve işgal eder gibi değil, ayaklarının ucuna basa basa havayı koklayarak giriyordu bu kalabalık, hiçbir zaman burjuvazisi olmayan, olmamış olan bu toplumda bu olay kırk yaşında kızamık çıkarmaya benziyordu, ilerinin burjuvazisi olacak bu toplum tabana yerleşmeye başlıyor, köprü başlarını tutuyordu... (Burak, 2009, s. 56).

Bu bakımdan, Cihat Burak, Büyükcünal'ın ifadesiyle, "toplumdan soyutlamıştı kendisini, büyük bir hümorla seyrediyordu dünü ve bugünü" (Büyükcünal, 1991, s. 17). Başkalaşan değerlerin yarattığı hoşnutsuzluk, gösterişçi kalabalıklara duyduğu tahammülsüzlük, duyarsızlıklara ve haksızlıklara duyduğu öfke ve isyan, onu canlıların dünyasına yakınlaştırmıştır. Yaşamının ve resimlerinin odağında olan kediler, canlıların dünyası ile kurduğu derin empatiyi ve sevgiye dayalı ilişkiyi ortaya koymuştur. Sezer Tansuğ, "Hayvanlara duyduğu büyük ilgi ve sevgi, başta kedilerin yer aldığı, ama aslandan kuşa kadar her yaratığın onun resmine kolayca girip, ifade ve davranış simgeleri oluşturabilecekleri bir alan açıyor Cihat Burak'a" (Tansuğ, 1991, s. 11) demiştir. Şair dostu İlhan Berk ise sanatçının canlılarla kurduğu samimi ilişkiyi şöyle tanımlamıştır: "Hem yalnız onun resimlerinde evlerindeymiş gibi dolaşmaz mı hayvanlar? Törenlerde onlarıdır en ön sıralar" (Berk, 1991, s. 7).



Resim: 3.192 Cihat Burak, *Edip Cansever*, Tuval Üzerine Yağlıboya, Tarih ve Boyut Bilinmiyor. Kaynak: Dindar, E. (2019). *Cihat Burak: Resimleri ve Öyküleri*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi/ Sanat Tarihi Anabilim Dalı Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Programı, s, 125, İstanbul.

Cihat Burak, edebiyattan ve tarihten hayranlık duyduğu kişilerin veya yakın dostlarının portre çalışmalarını yaparken de çok sevdiği kedilere yer vermiştir. “Temmuzlar kedi yavruları gibi sokulurken ağustosa” dizesinin yazarı şair Edip Cansever’in portresi de bu örnekler arasında yer almıştır. Resimde, Edip Cansever, kafasını masaya dayamış bir halde betimlenmiştir. Elleri, abartılı bir deformasyonla uzatılmış, formu çarpıtılmıştır. Benzer bir ekspresyon gücü, şairin ağırlaşan başının tasvirinde de tekrarlanmıştır. Şairin kalem tutan parmakları uzatılmış, düşünceler içindeki başı büyütülmüştür. Kompozisyona eklenen kedi, Cihat Burak’ın portre karakterlerini iç dünyalarıyla birlikte ele aldığını göstermiştir. Nitekim, Cihat Burak gibi Edip Cansever’in de eserlerine de yansıyan kedi sevgisi, Pesüs şiirinin dizelerinde de karşımıza çıkmıştır:

*Bir kedi ayaklarım sürtünerekten geçirdi – ki benim yaşamımda
Her zaman bir kedi bulunur, onu ben
Bir imza gibi yazılarıma koyarım – Edip Cansever*



Resim:3.193 Cihat Burak, *Fransız Yazar Paul Léautaud ve Kediler*, Tuval Üzerine Yağlıboya, 78.5x45.5 cm. DEMSA Koleksiyonu. Kaynak: İleri, C. (Ed.) (2007). *Cihat Burak Retrospektifi*, s.115, İstanbul: İstanbul Modern Sanat Vakfı.

Cihat Burak'ın, ekspresyonist bağlamda değerlendirilebilecek bir başka portre çalışması, *Fransız Yazar Paul Léautaud ve Kediler* isimli tablosudur. Cihat Burak'ın, büyük şairlerin ardından portrelerini yapma alışkanlığına sahip olması, bu yapıtın da Léautaud'nun ölüm yılı olan 1956'da veya takip eden süreçte yapıldığını düşündürmüştür. Cihat Burak gibi kedilere düşkünlüğüyle tanınan Léautaud'nun kedi sevgisini Salah Birsal şöyle aktarmıştır:

Léautaud tam bir kedicidir. Paris banliyösündeki evine uğrarsanız bir sürü kedi köpeğe rastlarsınız. Günlerini, dışarda besinsiz ve barksız kalmış hayvanları düşünmekle geçirir. Mercure yayınevinde çalışırken sokakta, çarşıda yürürken aklı hep onlardadır. Onda öyle bir acıma duygusu vardır ki, bir kediye iki, üç kez yiyecek verse artık onun mecburu sayar kendini. Hele evdeki kedilerinin yatak, kanepesi, koltuk üstünde yaylandıklarını gördükçe kalbi sıkışır ve: "O berduşlar da şimdi burada halının üstünde olsalardı" diye hayıf yağdırır. Kısacası yazarımız çok demez, yok demez, nesi var nesi yoksa tümünü kedilerine yedirir. Seine nehri kıyısındaki sahalarda içini titreten bir kitapla karşılaşsa da paralarını kedilere saklamak için ona yaklaşmaz. Unutmadan, yaşamı boyunca sıcak bir sabahlık düşlediği halde kendini ondan da açıkta tutmuştur (Birsal, 2019, s. 56).

Türkiye'de 1960 ihtilali patladığında, Cihat Burak 6 aylık ASTEF bursuyla ikinci kez Paris'e gitmiş ve 1965'e dek orada kalmıştır (Büyükcinal, 1991, s. 22). Yoğun ve verimli geçen ikinci Paris döneminde sürekli resimler yapan, iki kişisel sergi açan ve Fransız basınına çıkan Cihat Burak, *Utrillo* yarışmasında ödül kazanmış (Burak ve Tansuğ, 2007, s.43) ve *Musée de l'Art Moderne* tarafından bronz madalyaya layık görülmüştür (Altınkaya, 2007, s. 306). Bu bakımdan, Sezer Tansuğ'a göre, Cihat Burak'ın "kendini tümüyle resme adanmış 1961-1965 dönemi çarpıcı nitelikte bir resim üslubunun oluştuğu asıl evre"dir (Tansuğ, 1991, s. 10).



Resim 3.194 Cihat Burak, *İsimsiz*, 1962 (Paris Dönemi), Karton Üzerine Yağlıboya, 76,5x52,5 cm, Ceyda-Ünal Göğüş Koleksiyonu. Kaynak: İleri, C. (Ed.) (2007). *Cihat Burak Retrospektifi*, s.135. İstanbul: İstanbul Modern Sanat Vakfı.

Sanatçının bu dönemde yaptığı, iki erkek figürü içeren resimde (Resim 3.194), ekspresyonist ifade unsurları gözlemlenmiştir. Siyah giyimli figürün ellerinde, belirgin bir abartı ve biçim bozma dikkat çekmiştir. Vücut deformasyonu, bilinçli bir biçimde uzatılmış gövde ve kollarda ortaya konmuştur. Yüz ve ellerde iki farklı rengin kullanımına başvurulmuştur. Cihat Burak'ın deformasyon ve biçim bozularla ulaştığı bu tür kimi anlatımlarda, renk karşıtlıklarının veya fırça vuruşlarının coşkulu öğelerine rastlanmamıştır. Sanatçı, rengi duygu durumuna göre kullanmıştır. Cihat Burak ile Parisli bir galerici arasında geçen diyalog bu yaklaşımın gerekçesini ortaya koymuştur:

Resimlerinizde hep aynı koyu renkleri mi kullanırsınız? -Evet aşağı yukarı, konunun icap ettiğince koyu! -Yok şunu da itiraf etmeni lazım ki renklerin hayli koyu, hem de lüzumundan fazla!.. Bakınız size samimi olarak dostça söylüyorum, siz bu resimleri satamazsınız, resimlerinizde pembe, sarı, kırmızı renkleri daha çok kullanmalısınız!.. Sonra babacan bir tavırla ilave etti “Sizin gözünüze pembe gözlük lazım...” -Mösyö, dedim. Kimse satın almazsa almasın, benim içime *kurum* yağarken ben nasıl pembe, sarı resimler yapabilirim, o

zaman kendi kendime karşı ne olur durumum...(...) -Peki ne yapıyorsunuz dedi, resim satamadığınıza göre?.. -Satamıyor değilim ki, satıyorum; ama beni yaşatabilecek kadar değil!.. -Peki ne yapıyorsunuz, nasıl para kazanıyorsunuz? - Mesleğim mimarlıktır, icap ettiği zaman bir mimarın yanında “negré”³⁰ olarak çalışıyorum... – Alors restez négre! (Öyleyse zenci kalınız)...(...) -Merak etmeyiniz dedim, zenci kalacağımından şüphemiz olmasın, zenci kalacağım!... (Burak, 2003, s. 96, 97).



Resim 3.195 Cihat Burak, *Zenci*, 1962 (Paris Dönemi), Tuval Üzerine Yağlıboya, 98x80 cm. Kaynak: Berk, İ., Büyükcünel, F. ve Tansuğ, S. (1991). *Cihat Burak*. s.79. İstanbul:Ada.

Cihat Burak'ın ölümünden sonra yayımlanan *Zenci Kalınız* isimli kitabına adını veren bu anısı, rengin ve deformasyonun öne çıktığı *Zenci* (1962) isimli yapıtına da ekspresyonist bir anlatımla yansımıştır. Koyu renkle karşıtlık oluşturan saf ve canlı renkler, figürün siyah tenini vurgulamıştır.

³⁰ Zenci. Fransa'da kendi imzasını atamadan başkasının yanında onun işini yapıp yardım edenler için de kullanılan terim (sanatçının notu, bkz. Burak, 2003, s.97)



Resim 3.196 Cihat Burak, *Afiş Çalışması (Otoportre)*, 1962, (Paris Dönemi), Karton Üzerine Suluboya, 78x52 cm, Ceyda-Ünal Göğüş Koleksiyonu. Kaynak: İleri, C. (Ed.) (2007). *Cihat Burak Retrospektifi*. s.63. İstanbul: İstanbul Modern Sanat Vakfı.

Cihat Burak'ın, aynı dönemde, Claude Levin Galeri'deki sergisi için hazırladığı afiş çalışması da *Die Brücke* sanatçılarının tiyatro ve vodvil gösterileri için yaptığı afiş çalışmalarını çağrıştıran, ekspresyonist üslup özellikleri ile dikkat çekmiştir.



Resim 3.197 Cihat Burak, *Efeler*, 1964 (Paris Dönemi), Tuval Üzerine Yağlıboya, 92x64 cm. Kaynak: Berk, İ., Büyükcinal, F. ve Tansuğ, S. (1991). *Cihat Burak*. s.94. İstanbul:Ada.

Sanatçının İkinci Paris döneminde yaptığı *Efeler* (1964) isimli çalışması, ekspresyonist üslup özelliklerini kendi kültür geleneği içinde sentezleyen bir anlayışta ele alınmıştır. Figürlerin yüzlerindeki renk lekeleri, ellerdeki deformasyon ve siyah fırça ile belirginleştirilmiş hatlar, resimdeki ifadeci anlatımı ortaya çıkaran unsurlar olmuştur. Parisli galerici ile *Efeler* resmi üzerine yaptıkları konuşmayı Cihat Burak şöyle aktarmıştır:

Oturdu biraz nefes aldı, dört kat çıkmış adamcağız bu yaşta, hem nefes alıyor hem de duvarda asılı “fotoğraf çektirenler” serisinden büyükçe tuallere bakıyordu. Maç dönüşü resim çektirenler, izinli askerler, efeler filan vardı. Yan yana iki aydın efesine gözleri takıldı:-Kimdir bunlar? “Des bandits” (Eşkıyalar mı?), dedi; -Yok Mösyö, eşkıya falan değil bunlar bizim Akdeniz kıyıları yerel tiplerimiz (figures locales)...Aman mösyö dedi, bunları kim alır da evine asar

dedi, benim evimde böyle bir resim olsa ben uyku uyuyamam... (Burak, 2003, s. 96).

Sezer Tansuğ'a göre:

Cihat Burak bu bağlamda Fikret Mualla da dahil diğer Türk sanatçıların resimsel yaşam katkılarını aşmakta, bundan da farklı bir kültüre mensup olmanın bilinciyle hesaplaşma iradesi ortaya koyması rol oynamaktadır. Ender bir mizah fantezisine sahip olan Cihat Burak, Paris resimlerini hüznün ve ironinin el ele verdiği bir içerik gücüyle gerçekleştirmiş, bu yorumlara kendi ülkesinin iklim ve kültürüne duyduğu özlemin işaretlerini koymayı bile başarmıştır (Tansuğ, 1991, s. 11).



Resim 3.198 Cihat Burak, *Aliye Berger*, 1970, Tuval Üzerine Yağlıboya, 99x130 cm, Ankara Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu. Kaynak: Yaman, Z. (2012). *Ankara Resim ve Heykel Müzesi*. s.398. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı; Berk, İ., Büyükkünel, F. ve Tansuğ, S. (1991). *Cihat Burak*. s.109. İstanbul:Ada.

Cihat Burak'ın *Aliye Berger* portresi, sanatçının renkli dünyasını dışarı vuran bir üslupta resmedilmiştir. Anlatımda başvurulan canlı renkler, Aliye Berger'in yaşam dolu enerjisini ve renkli kişiliğini yansıtmıştır. Resmin yapıldığı günün hatırası, Taha Toros'un anılarında şöyle yer almıştır:

Artık, Büyükkada'daki Şakir Paşa Köşkü yitirdiği yaşamıyla insanın içine işleyen bir görünümüdür. Yıkıcıların varisler ile görüşmeleri sıklaştıktan sonra, bir gün köşk yıkıcılara teslim edilir. Aliye Berger, bu eski ve büyük ailenin bir bavul dolusu "evrak-ı metrukesi"ni buraya getirmişti. "Aliye Hanım bu eski zaman hatırası, solmuş, susmuş kağıtların tasfiyesini arzulamaktadır." Ailenin yakın tarihini ve geçmişini iyi bildiğimden olacak ki, bu konuyla benim ilgilenmemi rica etti. Bir gecede iki işi birden çözümlenmeyi amaçladığından, Cihat Burak'ı da çağırıldı. Cihat Burak, bir portre ressamı olmamakla birlikte, Aliye Berger'in, saraylıların kıyafetini andıran, ipek giysiler içerisinde portresini yapacak ve biz de aile bavulundaki belgeleri birer birer inceleyecektik. O günlerde ülserim ilerlediğinden bana Markiz'den bol miktarda muhallebi ısmarlama inceliğini göstermişti. Cihat Burak ile karşılıklı içmek üzere de masaya iki şişe şarap koymuştu. Aliye Berger sık sık yatak odasına girip, ipekli elbisesini değiştirerek, Cihat Burak'a poz veriyordu. O kadar hareketliydi ki, Cihat Burak'ın ricalarına aldırılmayıp, gözlerine sürekli değişik kirpikler takıyor ve yakışıp yakışmadığını soruyordu. Bir yandan da kağıtları bavuldan tek tek alıp bana okutuyordu (Toros, 2002, s. 91).



Resim 3.199 Cihat Burak, *Üç Güzeller*, 1969, Tuval Üzerine Yağlıboya, 65x53.5 cm, Berna-Ali İsmail Türemen Koleksiyonu. Kaynak: İleri, C. (Ed.) (2007). *Cihat Burak Retsrospektifi*. s.133. İstanbul: İstanbul Modern Sanat Vakfı.

Cihat Burak, *Üç Güzeller* tablosunda, resim sanatında sıkça işlenmiş olan mitolojik bir konuyu, kendine özgü bir humor ve ekspresyonist yorum gücü ile

birleştirmiştir. Kadının idealize edilmiş güzellik algısının dışına çıkmıştır. Sezer Tansuğ'a göre “*Üç Güzeller*, Cihat Burak’ın kendine özgü yorumunda dışavurumu, beylik bir dışavurum genellemesinin ötesinde, nakışla eski bir akrabalık sınırı içinde arayıp bulmuştur” (Tansuğ, 1991, s. 16).

Türkiye’ye dönüşünde, jenerasyonunun tanık olduğu politik ve güncel meseleler de resminin konusu içine girmiştir. Bu resimlerde, kendine özgü ifadeci tarzı, düş gücüyle hiciv arasında, sembolist öğelerden de yararlanan bir anlatıma ulaşmıştır. Nazım Hikmet triptiği, bu üç unsuru bir arada kullandığı örnekler arasında yer almıştır. Triptiğin ilk kanadında figür, deformasyon ve abartı unsurlarından faydalanan ekspresyonist bir üslupla betimlenirken, geri kalanında düş gücü ve sembolist öğeler hâkim kılınmıştır.



Resim 3.200 Cihat Burak, *Şairin Ölümü* (triptik), 1967, Tuval Üzerine Yağlıboya, 140x280 cm. İstanbul Modern Koleksiyonu/Oya-Bülent Eczacıbaşı Bağışı. Kaynak: İleri, C. (Ed.) (2007). *Cihat Burak Retrospektifi*. s. 68-69. İstanbul: İstanbul Modern Sanat Vakfı.

Cihat Burak’ın diptik ve triptik çalışmalara yatkınlığı, resimlerinde de sürdürdüğü öykücülüğüne işaret etmiştir. Resimleri ve hikayeleri, düşsel dünyanın birbirini tamamlayan unsurları, iç dünyanın dışavurum araçları olmuştur. Dolayısıyla, resimlediği kitapların yanı sıra, kendi hikayeleri için yarattığı desen ve resimler de bir bütünlük izlemiş; sanatçının ifadeci tarzını hayal gücü ile birleştiren

örnekler olmuştur. Resimlerini, kimi zaman grotesk ve fantastik kimi zaman de naif ve sembolist öğelerle, kendine özgü ekspresyonist üslupla ele alan ve resme sığdıramadığı kim duyguları da öykülerinde tamamlayan Cihat Burak, çağdaşlarının kendisi hakkındaki izlenimini şöyle aktarmıştır:

Çoğu kimse benim ne iş yaptığımı bilmez, mimarlar beni daha çok ressam zannettikleri için mimarlığımı ciddiye almazlar, ressamlar da mimar olduğum bildikleri için ressamlığımı ona göre alırlar; bir koltuğa iki karpuz sığdırmanın keyfi içinde öteki koltuğum boş kalmasın diye on da yazarlık sıkıştırmışımıdır (İleri, 2007, s. 318).



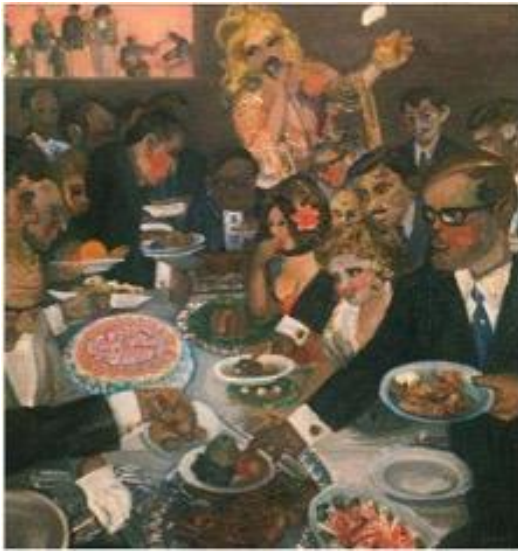
Resim 3.201 Cihat Burak, *Brigitte Bardot*, 1969, Tuval Üzerine Yağlıboya, 50x100 cm Özel Koleksiyon. Kaynak: İleri, C. (Ed.) (2007). *Cihat Burak Retrospektifi*. s.118-119. İstanbul: İstanbul Modern Sanat Vakfı.

Resim 3.202 George Grosz, *Circe*, 1910'lar veya 1920'ler, Suluboya, 65.7 x 48.6 cm, New York, Modern Sanatlar Müzesi Koleksiyonu. Kaynak: Wye, D. (2008). *Kirchner and the Berlin Street*. s.42. New York: MoMA

Cihat Burak'ın resmindeki ekspresyonist duyusu, fırça vuruşlarının asi coşkusundan veya rengin (çarpıcı bir etki uyandıran) duygusal karşıtlığından kaynaklanmamıştır. Kimi çalışmalarında, *Die Neue Sachlikeit* tadında bir ironiyi çağrıştıran, humoristik ve hicivsel bir anlatım söz konusu olmuştur. Cihat Burak, Bardot'nun evliliğini konu alan *Brigitte Bardot* (1969) isimli çalışmayı, Alman ekspresyonist ressam Georg Grosz'un, alaycı üslubunu çağrıştıran bir anlatımla ele almıştır.

Cihat Burak resimlerinde hiciv ustası olarak öne çıkmıştır. Yozlaşan kültüre yönelttiği yoğun ilgi ve gözlem duyarlığı, incelikli bir mizah atmosferinde dışa vurulmuştur. Bunu yaparken, çoğu zaman deformasyon ve abartı unsurlarına başvurması, onun resimlerini ekspresyonist bağlamda okumaya açık hale getirmiştir.

Sosyo-politik tarih, politikacılar ve yaşam tarzları başlı başına bir eleştiri ve gözlem konusudur onun için. Suçlu arayıp, taraf tutmaktan ziyade, gazetelere yansıyan görsel dökümanları, yaşadığı zamanı kendisine konu edinen bir sosyolog gibi inceler, gördüğü absürlükleri mizahi bir dille, olaylara şahit olanlara gerisin geriye sunar. Büyük politikacılar ve sundukları modeller, büyük kitlelere yaydıkları mesajlar, yaşadığı zamana hınzırca bakan bir göz için başlı başına bir eğlence konusudur (Çalıköglü, 2007, s. 19).



Resim 3.203 Cihat Burak, *Meydan Muharebesi*, 1969, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100x100 cm
Kaynak: Berk, İ., Büyükcinal, F. ve Tansuğ, S. (1991). *Cihat Burak*. s.74. İstanbul:Ada. .

Resim 3.204 Cihat Burak, *Başkomutan*, 1969, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100x100 cm Haşim Nur Gürel Koleksiyonu. Kaynak: İleri, C. (Ed.) (2007). *Cihat Burak Retsrospektifi*. s.137. İstanbul: İstanbul Modern Sanat Vakfı.

Yaşadığı dönemde tanık olduğu pek çok politik, kültürel ve toplumsal meseleyi, kendine özgü mizahi bir yaklaşım ve iç dünyasından yansıyan dışa vurumsal referanslar ile ele almıştır. Resimli bir gazete haberinden esinlenerek yaptığı *Başkomutan* (1969) isimli yapıtta olduğu gibi, gazeteler ve güncel olaylardan etkilenip, rengin ve abartı unsurlarının anlatım olanaklarından faydalanan ekspresyonist resimler yapmıştır. Sanatçı bu yaklaşımını: “Fransa’da yaşadığı devrin şairi olmuş ressamlar vardır. Bir de böyle fildişi kuleye çekilmiş ressamlar vardır. Ben

o cinsten değilim. Daima yaşadığım olayların resmini yapmışımdır” (Büyüknal, 1991, s. 25) cümleleriyle ifade etmiştir.

Birlikte yapılan *Başkomutan* (1969) ve *Meydan Muharebesi* (1969) isimli resimleri, yan yana ironik bir anlatım oluşturmuştur. *Başkomutan* (Demirel), elindeki dürbünüyle, bir meydan muharebesini andıran davet sofrasını izlemektedir. Tüketim toplumuna yapılan bu ironik gönderme, başkomutanın Amerikan bayraklı kravatı ile bütünleşmiştir. Böylesi şık bir davette izlenen karmaşa, aynı zamanda medeniyeti ve uygarlığı sorgulayan bir açılım taşımıştır. Cihat Burak, eleştirel üslubunu şu cümlelerle ifade etmiştir:

Yapıtlarımda eleştiri şu bakımdan vardır, uygarlık dediğimiz şeyin yalnız konfor olmadığını düşünmek lazım geldiğine inanıyorum. Öyle sanıyorum ki bizim babalarımız, onların anaları, onların babaları birçok bakımdan belki bizden daha mutluydular (Altınkaya, 2007, s. 307).

Tüketim toplumunun insanın değişimi üzerindeki etkisini yazılarında da şu ifadelerle ele almıştır:

Kişinin kişiye, hayvanın hayvana, hatta eşyanın eşyaya sevgisi, hakkı ayaklar altında sürünür durur Ketempere Oluşumda! Başındaki insanların insanlığından ümidini kesen insanlar kurtuluşu spor totoda, milli piyangoda, birbirinin hakkını çiğnemedi, Zeki Müren’le Orhan Gencebay’ın minibüs plaklarında ararlar, başörtülü nineler spor toto, maç tiryakisi olmuşlardır artık! Benim oğlum büyüsün de katip olsun diye ninni söyleyen anneler evlatları için gördükleri en güzel gelecek belki de büyüüp yüzbinlerle transfer edilen bir yarış atı gibi evlada sahip olmaktır...(Burak, 2009, s. 105).



Resim 3.205 Cihat Burak, *Beyaz Kelebekler*, 1971, Tuval Üzerine Yağlıboya, 140x140 cm, Fatoş-Yunus Büyükkuşoğlu Koleksiyonu. Kaynak: İleri, C. (Ed.) (2007). *Cihat Burak Retrospektifi*. s.147. İstanbul: İstanbul Modern Sanat Vakfı.

Cihat Burak'ın *Beyaz Kelebekler* (1971) isimli çalışması, Özal dönemini hicveden eserleri arasında yer almıştır. Resmin içinde, sünnet olan bir adamdan dansöze kadar her tür absürd çılgınlık izlenmiştir. Arap şeyhi kılığında betimlenen Özal ise, resmin ön planında dansözün elini öperken betimlenmiştir. Tansuğ'un ifadesiyle, bu resimde "büyüklük ve nüfuzluluk gösterileri Cihat Burak'ın alayına hedef" olmuştur (Burak ve Tansuğ, 2007, s. 35). Politik ve güncel konularda yaptığı resimlerle toplumun yozlaşmasına tepki göstermiştir:

Ketempere Oluşumun mikropları kendilerine göre şan ve şerefleri içinde yaşarlar, çünkü kendilerine göre şanları şerefleri vardır onların! Ketempere Oluşumun mikrobunun en hayranı olduğu, içten sevdiği şey Türkiye'yi *tüketim toplumu* düzeyine oturtmaya çalışan politikacıyla futbolcudur... (Burak, 2009, s. 99).

Toplumda gördüğü çarpıklıkları resimlerine alaycı bir dille aksettiren sanatçı, ekspresyonist üslupla bütünleşen mizahi bir anlatıma ulaşmıştır. Ekspresyonizmin gerilimli anlatımı ile hayal gücünün ve mizahın humorist çizgisi arasında bir denge kurmuştur. Bu anlatımlarda çok sevdiği Evliya Çelebi'nin (Baraz, 2007, s. 285) mizah dolu üslubunun etkileri de hissedilmiştir.

Ben Evliya Çelebi'yi okurum, hiç elimden düşmez. Bakıyorum, yaşadığı çevresini, insanları hiçbir sanat endişesi düşünmeden öyle güzel veriyor ki. Bu zenginliği biz, Tanzimat Edebiyatı'nın ne şiirinde ne de düzyazısında bulabiliriz. Çünkü onlar, demin de söylediğim gibi, fildişi kulelerine çekilmiş insanlara benzerler. Etraflarını pek görmezler. Pek içinde olmadıkları için yanlış görürler demiyorum da çarpık görürler demek daha doğru olur. Çarpık görmek mecburiyetindedirler. Oysa Evliya Çelebi, o kadar içinde ki her şeyin, her şeyi o kadar doğru veriyor ki! Ve eleştirel aynı zamanda. Kimsenin hatırına gönlüne bakmadan eleştirebiliyor. Bu da bize zenginlik kazandırıyor. Resimlerimde onun hikayelerini yaşamış gibi oluyorum." (İleri, 2007, s. 170).

İkinci tutkum Evliya Çelebi oldu, bu birinciden de belalı bir tutku oldu bende; üç ciltlik "seçmeleri" kim bilir kaç kere okudum... Yıllar sonra Evliya Çelebi'nin on cildini birden ele geçirme fırsatını buldum dünyalar benim oldu sanki! Düşünüyorum da sevgili Evliya yalancıların en gerçekçisi, palavracıların en sevimlisi, röportajcılarının en renklisi (Burak, 2009, s. 125-126).



Resim 3.206 Cihat Burak, *Sultan Sofrası*, 1984
Tuval Üzerine Yağlıboya, 160x86 cm, Mehmet Barlas Koleksiyonu. Kaynak: İleri, C. (Ed.) (2007). *Cihat Burak Retrospektifi*. s.229. İstanbul: İstanbul Modern Sanat Vakfı.



Resim 3.207 Cihat Burak, *First Ladyimiz*, 1985,
Tuval Üzerine Yağlıboya ve karışık teknik, 81x65 cm, Haşim Nur Gürel Koleksiyonu. Kaynak: İleri, C. (Ed.) (2007). *Cihat Burak Retrospektifi*. s.237. İstanbul: İstanbul Modern Sanat Vakfı.

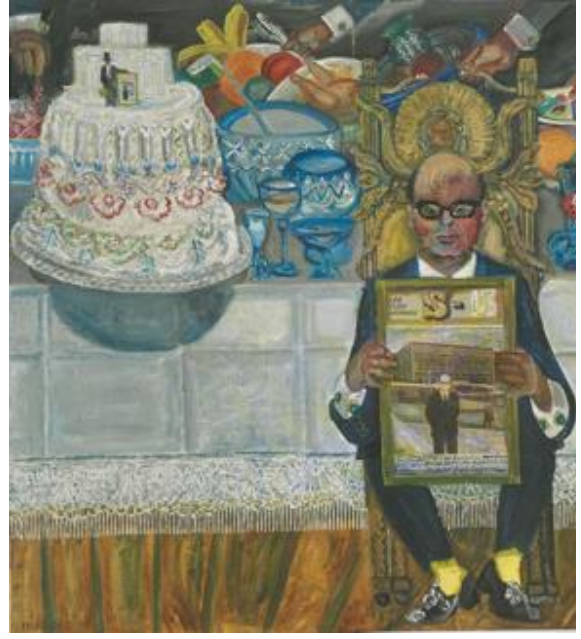
Sultan Sofrası (1984) da Cihat Burak'ın Turgut Özal döneminin politikalarını eleştirdiği yapıtları arasında yer almıştır. Resimde, Turgut Özal, Arap şeyhleriyle beraber, bir ziyafet sofrasının önünde, başında duvağı ve göğsünde paralarla betimlenmiştir. Arka plandaki mahyada “Saraydan Kız Kaçırma Operet 3 Perde” yazısı dikkat çekmektedir. Ön planda ise; Orta Direk Bankası yazan bir bankta oturan yaşlı çiftin mütevazı sofrası, arka plandaki Sultan Sofrası ile büyük bir tezat oluşturmuştur. Bankın arkasında dikey olarak konumlandırılan kazık, toplumdaki eşitsizliğe gönderme yapmıştır. Resimde öne çıkarılan karşıtlıklar, tüketim ve gösteriş toplumunun, hiciv ve mizah yüklü bir eleştirisi olmuştur. Cihat Burak'ın Ketempere Oluşum olarak adlandırdığı bu bozuk düzen, yazılarına da yansımıştır:

Ketempere Oluşumda camekanı içinde simidini satan fakirin peşine düşen polis kumarhane sahiplerinin, dayıların köşe başlarına diktiği, leş gibi bezlere tabaklarını silen sözde buhara pilavcılarını görmez... Ketempere Oluşumun bayıldığı, sevdiği, pekmezin tahine, limonun pilakiye yakıştığı kadar kendisine yakıştırdığı şeylerden biri de enflasyon, ama her mana ve şekilde; burnunda damlası, beton kaplı binalarıyla her boş bulduğu arsaya bina yapan Hemşinli'den tutun da zengin cenazeleri gibi yüzlerce çelenkle resim sergisi açan sosyetik

ressamın işine varıncaya kadar her alanda enflasyondur... Köylerden kentlere geri kalmışlığın, fakirliğin ateşten atına atlamış, bir elinde politika kırbağı; bir elinde yozluk, taklitçilik Ketempere Oluşum, elmanın içindeki kurt gibi toplumu yiye yiye kentlerden köylere (dumansız ocak, düdüklü tencere, modern pencere), özlemleri içinde kıyı yağması tatil köyleri, politika cambazlığının dört başlı değil, yedi başlı da değil, yetmiş yedi başlı canavarı gibi ateşten dilleriyle kıyıları yalıtılarak; kirli paralarını kusarak, deniz kıyılarını lapinalara, deniz yaratıklarına zehir eden simsiyah kusmuğuyla kirleterek, karma ekonomi, montaj sanayii, turistik yatırımlar şarkıları söyliyerek dolaşır. Tarlaları yok pahasına ellerinden alınıp yerlerine gecekondular azmanı iğrenç yapıların yükseldiği köylüler gülümsüyorlar sevinçlerinden bembeyaz dişleriyle köylerimiz kalkıyor diye, aslında bu hop oturup hop kalkmanın toz dumanı içinde kalkınanlar var, vurguncular, karaborsacılar, yüzleri kasap süngeriyile silinmiş olanlar kalkıyor... (Burak, 2009, s. 100-103-106).

Bu dönemde Cihat Burak'ın hiciv odağında olan bir başka isim *First Lady* resmi ile Semra Özal olmuştur. Semra Özal'ın gardrobu ile ilgili bir röportajdan esinlenen bu çalışmada, yüzeysel bir tüketim toplumuna dönüşen değerler sorgulanmıştır. Diğer figürlere göre daha büyük ve hacimli betimlenen First Lady'nin ellerinde ve ayaklarında abartı ve deformasyona başvuran ifadeci bir anlatım gözlemlenmiştir. Cihat Burak'ın, hiciv dilini ekspresyonist üslup öğeleriyle bir arada kullanması, onu dönemin Türk ressamı arasında ayırt edici bir yere konumlandırmıştır.

Ama seven var sevmeyen de var elbette; hele ultraların, yani ikide bir zırt pırt Avrupa'ya gidip iskarpinlerini Roma'dan, şunlarını bunlarını, şuradan buradan getiren ileri düşünürlerin, hanımefendilerinin benim yaptıklarımı sevebileceklerini hiç sanmıyorum, zaten sevmelerini de istemem (Burak, 2007, s. 42).



Resim 3.208 Cihat Burak, *Gece Bekçisi*, 1969, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100x100 cm. Kaynak: Berk, İ., Büyükcinal, F. ve Tansuğ, S. (1991). *Cihat Burak*. s.106. İstanbul:Ada.

Resim 3.209 Cihat Burak, *Kültür Bekçisi*, 1969, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100x100 cm, Sema Ahmet Esmen Koleksiyonu. Kaynak: İleri, C. (Ed.) (2007). *Cihat Burak Retrospektifi*. s.121. İstanbul: İstanbul Modern Sanat Vakfı.

Burak'ın *Gece Bekçisi* ve *Kültür Bekçisi* (1969) adlı ikili resim çalışması, sanatındaki ironiyi, eleştirel ve alaycı tavrı gösteren örnekler arasında yer almıştır. Resim, 1968'de Atatürk Kültür Merkezi inşaatında mimar olarak çalışan Cihat Burak'ın, fuaye için tasarladığı freskin, proje mimarı ve bölge müdürü olan Hayati Tabanlıoğlu tarafından beğenilmeyerek, yıktırılmasına cevaben hazırlanmış hiciv yüklü bir çalışmadır (Altınkaya, 2007, s. 306). *Gece Bekçisi* basit bir iskemleye çömelmiş bir itfaiyeci olarak resmedilmiş; yüzüne maymunu bir ifade verilmiştir. *Kültür Bekçisi* ise yılan figürlü, yıldızlı bir taht üzerine oturmuş, sosyete mecmuasında çıkan haberini okuyan mimar Hayati Tabanlıoğlu'dur. Mecmuanın kapağındaki resmin, pastanın üzerinde de görülmesi, bunun bir kutlama sofrası olduğuna işaret etmiştir. Tabanlıoğlu'nun arkasındaki zengin ve şık sofraya uzanan tüm ellerin, kendisi ile aynı kol düğmesini taşıması dikkat çekmiştir.



Resim 3.210 Cihat Burak, *Kafatası Sevicileri*, 1984-1985, Tuval Üzerine Yağlıboya, 62.5X50 cm, Suzan-Sami Kohen Koleksiyonu. Kaynak: İleri, C. (Ed.) (2007). *Cihat Burak Retrospektifi*. s.233. İstanbul: İstanbul Modern Sanat Vakfı.



Resim 3.211 Max Beckmann, *Kreuzabnahme*, 1917, Tuval Üzerine Yağlıboya, 151.2x128.9 cm. New York, Modern Sanatlar Müzesi Koleksiyonu. Kaynak: Figura, S. ve Jelavich, P. (2011). *German Expressionism: The Graphic Impulse*. s. 215. New York: MoMA.

Cihat Burak'ın kara mizah içeren çalışmaları arasında, Nazi Almanyası komutanlarından Göring ve Hitler'i bir arada betimlediği *Kafatası Sevicileri* (1984-1985) yer almıştır. Hitler ve Göring'i aynı sofrada gösteren çalışmada, komutan Göring'in düğün kutlamasından bir sahne betimlenmiştir. Arka planda, her biri farklı bir duygu ifadesi gösteren kafatasları dikkat çekmiştir. Yüzleri izleyiciye dönük kafatasları, ziyafeti hayretle izleyen davetliler gibi betimlenmiştir. Ön planda, iskelete dönüşmüş bedenleri ile yerde uzanan iki figür görülmektedir. Bunlardan biri, son nefesinde, kalabalığa doğru küfürlü bir el hareketi yapmaktadır. Ölümü ve kutlamayı, açlığı ve ziyafeti, ironik karşıtlıklarla ele alan çalışmada, hiciv ve mizahı buluşturan anlatım üslubu, ekspresyonist ifade öğelerinden yararlanmıştır.



Resim 3.212 Cihat Burak, *Hayat Ağacı*, 1988, Taşbaskı, 37x25 cm, Anadolu Üniversitesi Çağdaş Sanatlar Müzesi Koleksiyonu. Kaynak: İleri, C. (Ed.) (2007). *Cihat Burak Retrospektifi*. s.185. İstanbul: İstanbul Modern Sanat Vakfı.

Cihat Burak, sanat hayatı boyunca, birçok özgün baskı çalışması gerçekleştirmiştir. Sanatçının *Hayat Ağacı* (1988) isimli bir litografisi (Resim 3.212), Alman ekspresyonistlerinin çalışmalarını hatırlatan bir tarzda ele alınmıştır. Sanatçı burada, yaşamın ve yenilenmenin sembolü olan hayat ağacını ölüm temasıyla bağdaştırmıştır. Bu yaklaşım, Alman ekspresyonistlerinin savaş sonrası dönemde sıkça işledikleri ölüm temasını *memento mori* vurgusuyla ele aldıkları çalışmaları hatırlatmıştır. Baskı sanatını resimle eşit derecede önemli bir ifade aracı olarak benimseyen ekspresyonistler, hem resimlerini daha geniş bir kitleye yaymak hem de baskı sanatının ilkel estetiği ve yarattığı çarpıcı spontan etkiler sebebiyle bu alana yönelmişlerdir.

3.3.4.2 Nedim Günsür (1924-1994)

1950'li ve 1960'lı yıllardaki erken tarihli yapıtlarında, biçim bozmalar ve abartılı ifadelerle başvurulan Nedim Günsür, ekspresyonist ifade tarzında/anlatım dilinde son derece öznel ve farklı bir yoruma ulaşan sanatçılar arasında yer almıştır. Nedim Günsür'ün, Paris dönüşündeki resimlerinde, birebir tanık olduğu veya etkilendiği toplumsal konuları sanatında kendine has ifadeci bir üslupta içselleştirdiği görülmüştür. Nedim Günsür'ün, sanat bursu ile Paris'te bulunduğu 1948-1952 arasındaki dönem, Avrupa'da soyut sanatın gündemde olduğu yıllardır. Bu dönemde, Lhote ve Leger atölyelerine izleyici olarak katılan Günsür'ün, başlangıçta dönemin sanat ortamından etkilenerek soyut işler ürettiği fakat zamanla üslup sorununa eğilerek soyut resimden uzaklaştığı görülmüştür (Gönenç, 1993, s. 11).



Resim 3.213 Nedim Günsür, *İlk Ressam*, 1950, Paris, Yağlıboya, 60 x 46 cm. Kaynak: Gönenç, T. (1993). *Nedim Günsür*. s.52. İstanbul:Ada.

Resim 3.214 Nedim Günsür, *Can Yücel Paris'te*, 1950, Paris, Duralit Üzerine Yağlıboya, 70 x 50 cm. Kaynak: Altunok, Ö., Aydoğan, B. ve Yüksel, N. (2004). *Nedim Günsür*. s.22. İstanbul: Rh+ Sanat.

Sanatçının, Paris döneminde yaptığı Can Yücel resimleri, figüratif ekspresyonist üslup özelliği taşıyan örnekler arasında yer almıştır. Bu seride, sanatçının içinden taşan

yoğun bir ekspresif etki hissedilmiştir. Sanatçının eşi Emine Günsür, resimlerin hikayesini şöyle aktarmıştır:

Bir gece Avni Arbaş'ın evinde toplanmışlar. Can Yücel, Bedri Rahmi de oradaymış. Nedim ne söylese, Can Yücel onun aksini söylüyormuş. Nedim hem ortamda yeni hem de hocalarının yanında olduğu için sessiz kalmış. Ama cevap verememenin sıkıntısıyla o gece eve dönünce altı, yedi tane Can Yücel resmi yapmış (Altunok, 2004, s. 31).



Resim 3.215 Nedim Günsür, *Turan Doyran Portresi*, 1950, Paris, Yağlıboya, 68,5 x 86,5 cm. Kaynak: Gönenç, T. (1993). *Nedim Günsür*. s.55. İstanbul:Ada.

Sanatçı, Paris döneminde yaptığı *Turan Doyran Portresi*'nde de renkleri ve formları cesurca kullanarak, dışavurumcu bir dil ortaya koymuştur. Mekânın çarpıtılmış kurgusu, anlatımdaki duygusallığı destekleyen derin bir içsellik taşımıştır. Figürün sol eli ve kolunda izlenen bilinçli deformasyonun yanı sıra pencerede, yatak başında ve masa ayağında tekrarlanan biçim bozma ve çarpıtmalar, sanatçının dışavurumcu bakış açısını yansıtan gerçek dışı bir görsellik taşımıştır.

1952'de ülkeye dönüşünde soyut sanatın Türkiye'deki yoğun etkisine rağmen tam tersi bir yönelim izleyerek, figüratif ekspresyona yönelmiştir. Bunu yaparken de konularını yerel ve özgün bir bakış açısından aktarmayı tercih etmiştir. Bu bakımdan Turgay Gönenç, sanatçının resimlerinin "1952'lerden başlayarak, ayırd edilebilen" bir

üslup kazandığını dile getirmiştir (Gönenç, 1993, s. 11). Sanatçının bu yöneliminde, Akademi’de halk sanatına ilgisiyle tanınan Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun öğrencisi olması ve On’lar Grubu’nun kurucuları arasında yer almasının payı olduğu kadar, Paris yıllarında okuduğu toplumsal içerikli Türk edebiyatının ve Paris’te derslerine katıldığı Léger’in de etkisi söz konusu olmuştur:

Fernand Léger çağdaşlık sorunlarına değinirken geleneğin devreden çıkarılmaması üzerinde dururdu. O sıralarda Paris’te Mahmut Makal’ın “Bizim Köy” kitabını okuyordum. Léger’in söyledikleriyle Makal’ın sözleri bir anda birleşiverdiler. Sanat kuramlardan değil, yaşamdan kaynaklanıyordu. Öyleyse ben de kendi toplumumun yaşamından yola çıkmalıyım. Bu yüzden önce yerel, sonra evrensel öğelerden yola çıktım (Altunok, 2004, s. 32).

Léger’in, gelenek konusunu önemle vurgulaması, Nedim Günsür’ün sanat anlayışını derinden etkilemiş; sanatta özgün bir dile ancak kendi toplumunun yerel değerlerinden ulaşabileceğini fark etmiştir:

Sorun açıklığa kavuştu. Ben uzun ve zengin geleneği olan, sorunları başka bir toplumun insanıydım Paris’te. Sanat, kavramlardan değil, yaşamdan kaynaklanıyordu; kendi yaşamımdan yola çıkmalıyım. Bir Fransız gibi tavır alamazdım. Benim tavrım başka olmalıydı. Sanat, her yerde en son verilerin uygulanması gereken bir tıp ya da kimya bilimi değildi. Her toplum kendi sanatını yaratırdı. Batılı kalıplarla ben kendimi ve toplumumu anlatıp yorumlayamazdım (Gönenç, 1993, s.12.)



Resim 3.216 Nedim Günsür, *Madenciler*, 1955, 74 x 103,5 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi. Kaynak: Digital Library of The Middle East, <https://dlmenetwork.org/library/catalog/ResimKlksyn%2F800>, Erişim Tarihi: 1 Şubat 2021.

Nedim Günsür'ün sanatında duygusal ve içsel ifadeyi ön plana taşıyan tüm bu etkileri, sanatçının Türkiye'de ürettiği toplumsal içerikli figüratif ekspresyonist eserlerde görmek mümkündür. Avrupa dönüşünde evlilik sebebiyle taşındığı Zonguldak'ta, bir taraftan resim öğretmenliği yaparken, bir taraftan da maden işçilerinin yaşamlarına tanık olması, Günsür'ün, Türkiye'ye dönüşünde, toplumsal içerikli figüratif ekspresyona odaklanmasında geçerli bir etken olmuştur (Altunok, Aydoğan, Yüksel, 2004, s. 74). Bununla birlikte, Yüksel'in de ifade ettiği gibi, sanatçının "Paris yıllarında Fakir Baykurt'u, Mahmut Makal'ı yeniden incelemesi, onların Türkiye'nin toplumsal yapısını ön plana alan eserler ortaya koymaları, sanatçıda bu alanda bir sorgulamayı da beraberinde" getirmiştir (Aydoğan, Dönmez, İhtiyar, Yüksel, 2004, s. 9). Nedim Günsür, sanatındaki bu (geçiş) dönemi(ni) şöyle ifade etmiştir:

Zonguldak döneminde önemli bir değişme zorunluluğunun arifesine geldiğimi anladım. Burası bir maden şehriydi. Yerin altı tüneller, oyuklar ve kapkara olmuş kömür işçileriyle dolu. Karanlık bütün kente yansımış; deniz bile kara. Trenlerin biri gelir, biri gider; üç vardiya binlerce toprak altı ve üstü işçisi arılar gibi çalışırlar. Yükleme tesislerinden şilep ambarlarına akan Kara Altın'ın kentte bütün gece ve gündüz duyulan uğultusu. Grizu patlamaları, göçükler, sakatlıklar, ölümler... Yine de bitmeyen bir savaşım. İşte bu kenti insanıyla, yaşamıyla resimselleştirmek istedim. Fransa'da edindiğim biçimci resim anlayışı yetersiz ve yüzeysel kalıyordu. Madenci yaşamının içeriği ile bütünleşebilecek ve geniş kitlelere seslenebilen bir deyiş [ifade] bulmalıydım. Açık bir resim dili şart oluyordu. Buradan hareketle zaman zaman ve yer yer naif öğelerin de bulunduğu "Dışavurumcu – Anlatımcı" bir deyiş oluşturdum (Altunok, 2004, s. 32,33).



Resim 3.217 Nedim Günsür, *Korku*, 1960, Mukavva Üzerine Yağlıboya, 75 x 52 cm.

Kaynak: Artnet, <https://www.artnet.com/artists/nedim-gunsur/fear-9Ylf-fwXjvF0zX2wiS5ZQ2>, 1 Şubat 2021.

Sanatçı, içsel bir derinliğe sahip olmayan bir yapıtın biçimsel bir kaygıdan öte gidemeyeceğini fark etmiş, bu yüzden Edgü'nün deyişiyile, "dışa değil içe vurmanın" peşinde olmuştur (Gönenç, 1993, s. 13-14).

Zonguldak'ta yaşadığı dönemde, madencilerin çetin yaşam koşullarına tanık olan Günsür, işçilerin yaşam gerçeğini, dramatik ve gerilim yüklü bir üslupla aktarabilmek için figüratif ekspresyonist anlatım dilini kullanmıştır.



Resim 3.218 Nedim Günsür, *Madenci Sofrası*, 1960'lar, Yağlıboya, 68 x 47 cm. Kaynak: Gönenç, T. (1993). *Nedim Günsür*. s.69. İstanbul:Ada.

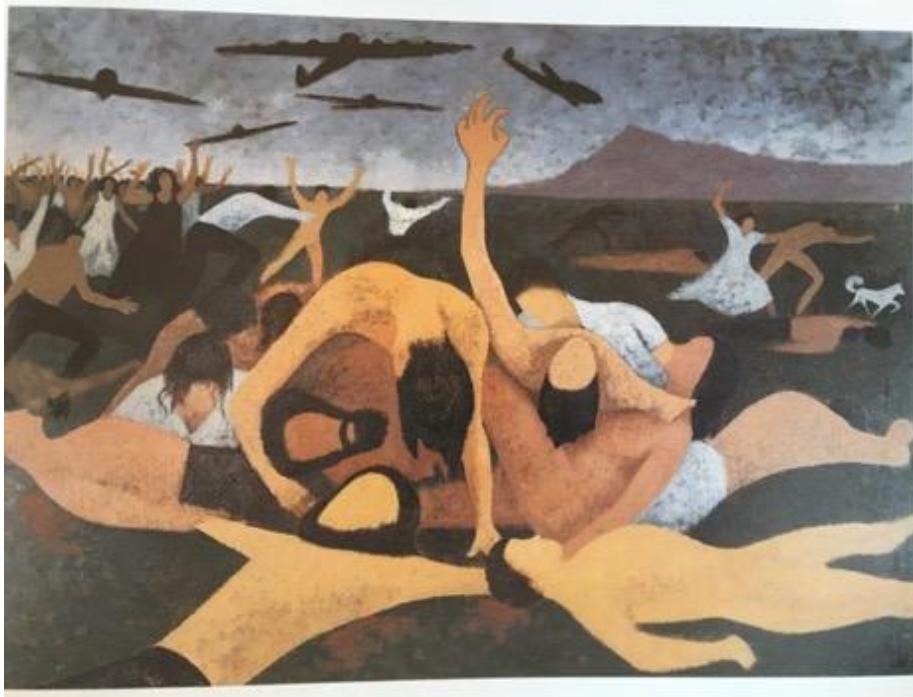
Resim 3.219 Nedim Günsür, *Madenci*, 1960'lar, Yağlıboya, 49,5 x 16,5 cm. Kaynak: Gönenç, T. (1993). *Nedim Günsür*. s.68. İstanbul:Ada.

Nedim Günsür, figüratif ekspresyonizm olarak nitelendirdiği Madenciler serisinde derin bir içsellığe ulaşabilmek için, Alman ekspresyonistlerinde görülen güçlü renk karşıtlıklarına başvurmak yerine karanlık renkleri tercih etmiş, özellikle de bu yörenin yaşantısını yansıtan kömür rengini kullanmıştır. Madencilerin, kömür isinden kararmış yüzlerinde dehşetli bir ifadeye bürünen gözleri ve irkiltici, donuk ifadeleri, Günsür'ün resimlerinde, ekspresif bir biçimsellikle aktarılmıştır. Sanatçının renk ile dışa vurduğu bu içsellik, figürlerin kömürü andıran, amorf yüz biçimlerindeki

deformasyonla tamamlanmıştır. Turgay Gönenç, Günsür'ün gerilim yüklü figürlerini “Türk resim izleyicisinin karşısına ilk kez çıkan ürkütücü varlıklar” (Gönenç, 1993, s. 15) olarak nitelendirmiştir:

Giderek Nedim Günsür'ün madencileri, çalıştıkları toprak-altı, çıkardıkları kömür, korkuları sert, ürkünç, kitlesel varlıklara dönüşür. Madenciler kömürle özdeşleşmiş gibidir. Varlıklarını belirleyen ve biçimlendiren de ölümlerini hazırlayan da kömür cevheridir... Çoğu kez bu figürlerin ardındaki resim fonu, soyut bir biçimde grizu yüklüdür... Figürleri kuşatan fonda, grizu bir çığlık gibi öne çıkar (Gönenç, 1993, s. 15,16).

Bu açıklama, Nedim Günsür'ün figüratif ekspresyonda, yerel bir duyuş içeren özgünlüğüne ışık tutmuştur. Sanatçıyı derinden etkileyen bu konu ve üslupta ele alınan 1960 tarihli pek çok yapıt, sanatçının 1954'te Zonguldak'a yerleşmesiyle başladığı madenciler serisini, İstanbul'a dönüşünden sonra, bir süre daha sürdürdüğünü göstermiştir.



Resim 3.220 Nedim Günsür, *Savaş*, 1952, Duralit Üzerine Yağlıboya, 64,5 x 91 cm, Kaynak: Gönenç, T. (1993). *Nedim Günsür*. s.57. İstanbul:Ada.

Aynı dönemde hem yerel hem de evrensel boyuttaki insan dramı Günsür'ün resimlerini etkisi altına almıştır. Yakın bir zamanda sona eren İkinci Dünya Savaşı'nın vahşeti, Zonguldak'taki maden işçilerinin dramatik yaşamı ve Cezayir Bağımsızlık Savaşı'nın (1954 – 1962) duygusal etkileri, ifadeci bir üslupla sanatına yansımıştır.

Turgay Gönenç, sanatçının bu dönemde resimlerinde dışa vurulan öfkeyi “her gittiği yerde, polisin göz hapsinde olan, çocuğuna içinden geldiği gibi oyuncak satın alamayan, daracık bir evin, daracık bir odasında hem resim yapıp hem de geceleri karısıyla uyuyan geniş, aydınlık yürekli bir adamın çok haklı öfkesi” (Günsür, 1995, s. 37) olarak nitelendirmiştir.



Resim 3.221 Nedim Günsür, *Cezayir Savaşı*, 1960, Yağlıboya, 67.5 x 98.5 cm. Kaynak: Gönenç, T. (1993). *Nedim Günsür*. s.64. İstanbul:Ada.

Türkiye’de 1960’lı yıllar, aynı zamanda sol hareketlerin ve gerginliklerin baş gösterdiği bir dönem olmuştur. Nedim Günsür’ün, Paris’teki öğrencilik döneminde *Humanite* isimli, sol görüşlü bir gazeteyi satmasından ötürü, Türkiye’de uzun yıllar polis takibine alınması ve de öğretmenlik yaptığı okulun her ay gizlice kendisi hakkında rapor düzenlemesinin (Altunok, 2004, s. 32) sanatçı üzerinde yarattığı baskı ve gerginlik, *Karabasan* gibi resimlerinde dışa vuran karanlık görselliği etkilemiştir.



Resim 3.222 Nedim Günsür, *Karabasan*, 1960'lar, Tuval Üzerine Yağlıboya, 32 x 67 cm. Kaynak: Gönenç, T. (1993). Nedim Günsür. s.66. İstanbul:Ada

Sanatçı, duygusal deneyimlerini ve içsel dünyasını resimlerine yansıtmıştır. Çalışmalarında, kendine özgü bir dışavurum estetiği geliştiren Nedim Günsür, figür stilizasyonu hakkında şunları söylemiştir:

Figüratif ekspresyonist yolun, kendimi ve çevremi anlatabilmek için en olumlu yol olduğuna vardım. Armoni, sağ duyulu bir deformasyon, biçimler arası geometrik denge, ekspresif olma, kendi kendime, çevre ve etkilerden hareket ediş, yapıtlarımda aradığım ve vermek istediğim şeylerdir (Gönenç, 1993, s. 20-21).



Resim 3.223 Nedim Günsür, *Onuncu Köy*, 1963, Yağlıboya, 79.5 x 50.5 cm. Kaynak: Gönenç, T. (1993). *Nedim Günsür*. s.67. İstanbul:Ada.

Nedim Günsür'ün bu yapıtlarda belirgin bir deformasyonla öne çıkardığı figüratif ekspresyon, Alman ekspresyonistlerinin tutkulu fırça vuruşları ve canlı renklerinden ayrılmış ve resimlerinde durağanlığa dönük bir deformasyon hakim olmuştur. Günsür, bu bilinçli eğilimi şöyle açıklamıştır:

Altını çizeyim, bu durağanlık hareketsizlik anlamına gelmez. Adeta zamanın akışı durduruluyor, her şey bu duran zaman içinde verilebiliyor. Resmin öbür sanatlardan ayrıldığı en önemli noktalardan biri bu olsa gerek. Renk, valör, deformasyon da öteki önemli öğeler arasında yer almakta (Ergüven, T.Y., parag.7).

Sanatının duygusal yönünden bahsederken, “O sahneyi benim yaşamam gerek; ancak ondan sonra resimsel dilde anlatabilirim” diyen Nedim Gürsel’in resimlerindeki yerel ve içsel duyuşun oluşmasında, edebi eserlerin önemli bir rolü olmuştur.

Bazı resimlerimdeki temaları, görüntüleri, roman, hikâye, şiir ve filmlerden oluşturdum. Bu, gerçeğin dolaylı yaşanmasıdır, ama yapıtı oluşturabilmek için mutlaka yaşanması, tadına varılıp heyecanının duyulması gerekir. “Kızamık” tablom Mahmut Makal’ın “Bizim Köy”, “Gurbetçiler” Yaşar Kemal’in ‘Orta Direk’, “Onuncu Köy’ Fakir Baykurt’un aynı adlı romanından, yine savaş dizileri ve daha niceleri çağdaş edebiyatçılarımızın yapıtlarından esinlenerek yapılmıştır (Ergüven, t.y., parag.5).

Emine Günsür; eşi Nedim Günsür'ün, edebiyatı ve resmi kardeş sanatlar olarak gördüğünü dile getirmiş ve pek çok yapıtının da “bu yazarlara duyduğu sevgiden” doğduğunu belirtmiştir (Altunok, 2004, s. 36).

Günsür'ün, yaşadığı ortamın değişmesi, sanatında konu ve üslup değişimlerini de beraberinde getirmiştir. Bu yüzden Paris, Zonguldak ve İstanbul dönemlerinde farklı tema ve üsluplar gözlemlenmiştir. Örneğin, 1950-1960 arasındaki dönemde yoğun olarak görülen figüratif ekspresyonist etkiler, son dönemde ele aldığı *Bayram Yeri* gibi yapıtlarında, yerini daha aydınlık, renkçi tasvirlerle bırakmıştır. Zonguldak dönemindeki madenci resimlerinden, İstanbul dönemindeki göçerler ve bayramyeri resimlerine uzanan süreçte ele aldığı konuları birebir yaşayıp, etkileriyle yüzleşmiş olması, bu konularla ilgili problemleri içselleştirmesine ve sorgulamasına neden olmuştur. Dönem geçişlerini belirleyen bu konuları, zamana yayarak seriler halinde çalışması, sanatçının temaları içselleştirdiğinin göstergesidir.



Resim 3.224 Nedim Günsür, *Gecekondu ve Çomak Üzerinde Uçan Adamlar*, 1970'ler, Yağlıboya, 19 x 32,5 cm. Kaynak: Gönenç, T. (1993). *Nedim Günsür*. s.79. İstanbul:Ada.

1950'lerde figüratif ekspresyonist bir anlayışla maden işçilerine odaklanan Günsür, 1960'lardan sonra -daha naif bir üslup ve kimi zaman da ince bir mizah duygusuyla- kent yaşamı ve sorunlarına yönelmiştir. Bu durum, Günsür'ün İstanbul'da yaşamaya başladığı 1958 yılından sonra, git gide hız kazanan sanayileşme ve göç

dalgasının şehirlerde yarattığı gecekondulaşma, çarpık kentleşme, yoksulluk ve insan dramı ile doğrudan ilişkili olmuştur. Sanatçı, 70'lerde yaptığı, *Gecekondular ve Çomak Üzerinde Uçan Adamlar* isimli resimlere ilişkin olarak, “o tepelerdeki gecekondulara başka nasıl gidilebilir?” (Gönenç, 1993, s. 22) açıklamasını yapmıştır.

İstanbul onun 1954'te bıraktığı kent değildi. Çevresi gecekondularla çevrilmiş, gurbetçilerin çoğaldığı, büyüyen sorunlarıyla Anadolu'yla bütünleşmiş bir kentti. Bu köy-kent bütünleşmesinin tüm ayrıntı ve çelişkilerini içeren görüntüler Nedim'in resimlerine girmeye başlamıştı bu yıllarda (Altunok, 2004, s.33).



Resim 3.225 Nedim Günsür, *Simitçi*, 1980'ler, Yağlıboya, 50 x 30 cm. Kaynak: Gönenç, T. (1993). *Nedim Günsür*. s.95. İstanbul:Ada.

Bu dönemde figür, sanatçının yapıtlarındaki yerini korusa da, biçim bozma ve ekspresyonun önceki çalışmalara kıyasla yumuşadığı, ancak deformasyonun bir anlatım ögesi olarak korunduğu gözlemlenmiştir.

3.3.4.3 Mehmet Güleriyüz (1938-)

Türk resim sanatında, dışavurumcu üslubuyla tanınan Mehmet Güleriyüz, resimlerinde “Türkiye'deki sosyo-kültürel ve politik dönüşümün insanlar üzerindeki

etkilerini eleştirel ve ironik bir dille” dışavurmuştur (Çalikoğlu, 2015, s. 9). 1938 yılında doğan sanatçı; çocukluk yıllarında İkinci Dünya Savaşı’nın toplumsal yaşamdaki etkilerine tanık olmuş, karartma gecelerinin yaşandığı, çayın üzümle içildiği ve evdeki perdelerin Amerikan bezinden dikildiği yokluk yılları, küçük yaştan itibaren belleğinde yer edinen unsurlar olmuştur. Babası ve üvey annesi ile yaşadığı yıllarda, evdeki huzursuz ortamdan kaçmak için gazete sayfalarına sığınan sanatçı, erken yaşta, güncel olaylar hakkındaki farkındalık düzeyini arttırmış ve Kore Savaşı’nın gündemde olduğu ortaokul yıllarında, bu atmosferin etkisinde kalarak, asker resimleri yaptığını dile getirmiştir (Sönmezay, 2004, s. 14-19-55-72).

1958’de yirmi yaşındayken Güzel Sanatlar Akademisi’ne giren sanatçı, akademinin eğitim anlayışını sığ bulmuş ve sanatı üzerinde yönlendirici bir etkisi olmadığına inanmıştır (Freeman, 1988, s. 11-12). Bu yıllarda “ortaya çıkardığım işler Akademi’deki atölyelerin çok dışındaydı” diyen Güleryüz, yaptıklarıyla pek hoca karşısına çıkmamaya özen göstermiştir (Sönmezay, 2004, s. 168). Sanatçı, akademi hocaları ve kendi kuşağı arasında yaşanan uyuşmazlığı şöyle ifade etmiştir:

Bizim akademideki eğitime karşı çıkmamız, karşı çıkmamız demeyelim de bizim tavrımızın eğitimde istenilene uymaması, resmi çok daha dışavurumcu, formları ve klişeleri yıkan anlatımcı bir figürasyona yönelmemizdeni. Sonraları biz bunu kabul ettirdik. Çünkü mücadele laf mücadelesi değildi. Resim yapıyorduk ve ilginçtir, aynı resmi yapmıyorduk. Ama dipteki kökler birdi. Birbirimizi itip çekiyorduk. Ayrı ayrı heyecanlar, tutkular yaşıyorduk. Hocaların tutumuna gelince(...)Bunlar kalıpcı eğilimlere götürüyordu (Girgin, 1984, s. 5).



Resim 3.226 Mehmet Gülerüz, *Kadın Mavi Fon Önünde*, 1960, Tuval Üzerine Yağlıboya, 55.5 x 109.5 cm, Sanatçı Koleksiyonu. Kaynak: Kantarcı, C. (2015). *Ressam ve Resim: Mehmet Gülerüz Retrospektif*. s.49. İstanbul: İstanbul Modern.

Akademi yıllarından itibaren, çalışmalarında duygusal ve içsel ifadeyi ön plana çıkarmak isteyen sanatçı, insan figürlerinde deformasyona yönelmiştir. Bu şekilde izleyiciye, figüratif imgelerin ardındaki derin anlamları ve duygusal katmanları gösterebilmeyi amaçlamıştır. Sanatçının, bu döneme tarihlenen *Kadın Mavi Fon Önünde* (1960) isimli yapıtı, Alman ekspresyonistlerinin ifadeci anlatımı ile biçimsel bir yakınlık göstermiştir. Figür, kasvetli ve karanlık ortamla bütünleştirilmiştir. Uzatılmış boyun, çehre ve kollardaki deformasyon dikkat çekmiştir. Resimde, biçim bozmayla yansıtılan huzursuzluk ve gerilim duygusu, kadının hüznü yüzünün hatlarında da hissedilmiştir.

Gülerüz resimlerindeki dışavurumcu üslupla, genellikle insanın yalnızlığı, çaresizliği ve iç çatışmaları gibi evrensel temalara yönelmiştir. Resimlerindeki dikkat çekici fırça darbeleri ve renk seçimleriyle Gülerüz, bu temaları çok etkileyici bir biçimde ele almış, resme bakanları kendi iç dünyasına dahil edebilmiştir. Figürlerin yüz ifadeleri, genellikle derin iç düşünceleri yansıtmıştır. Bu ifadeler aracılığıyla,

resimlerde duygusal bir derinlik yaratılarak, izleyiciye bir hikâye anlatılmıştır. Sanatçının bu eğiliminde, akademi yıllarında kazandığı tiyatro deneyiminin (Güleryüz, t.y., parag.2) etkileri hissedilmiştir. Sanatçının tiyatroya duyduğu ilgi, çevreye bakışını, algısını ve empati duygusunu derinleştirdiği gibi, resmettiği karakterleri ve duyguları içselleştirmesinde de etkili olmuştur. Bu bakımdan yapıtlarını kimi zaman bir tiyatro sahnesi gibi ele almış ve izleyiciyi şoke edecek dramatik, çarpıcı sahneler ortaya koymaktan çekinmemiştir. Bu anlamda, Mehmet Güleryüz'ün resimlerindeki dışavurumcu üslup, duygusal ifadenin ön plana çıktığı, etkileyici bir sanat anlayışını yansıtmıştır. Ressamın konuya göre değişen renk seçimleri, fırça darbeleri ve çoğu zaman sembolik anlam içeren figüratif imgeleri, izleyicilere derin duygusal deneyimler yaşatmayı başarmıştır.



Resim 3.227 Mehmet Güleryüz, *Kardeşlik*, 1962, Tuval Üzerine Yağlıboya, 55,5x109,5 cm, Sanatçı Koleksiyonu. Kaynak: Kantarcı, C. (2015). *Ressam ve Resim: Mehmet Güleryüz Retrospektif*. s. 48. İstanbul: İstanbul Modern.

Sanatçının 1962'de yaptığı *Kardeşlik* isimli yapıtı da bu yaklaşımı örnekleyen bir anlayışta ele alınmıştır. Dinamik ve şiddetli fırça vuruşları ile aktarılan yoğun ve güçlü renk lekeleri *Egon Schiele*'nin yapıtlarındaki duygusal renk atmosferini çağırıştırılmıştır. Figürlerin uzuvlarında görülen deformasyon ve kasılmış vücut duruşları, anlatımda gerilimi yansıtan ekspresyonist değerler olarak öne çıkmıştır. Freeman de Mehmet Güleryüz'ün sanatındaki dışavurumcu etkileri değerlendirirken,

figürlerin “pozlarındaki sevimlilik ve vahşilik” bağlamında Egon Schiele ile ilişkilendirmiştir. Nan Freeman, Gülyüz’ün yapıtlarının Alman ekspresyonizmle kurduğu bağı şöyle tanımlamıştır:

Yirminci yüzyıl sanatı içinde, Gülyüz, belki, 1910’ ların Alman Dışavurumcularıyla ilişkilendirilebilir; bu da ancak uzaktan bir ilişkilendirme olacaktır. Die Brücke, kendi ideolojisinde resmin acıyı yansıtmasının ve toplumun hastalıklarının dışavurulmasının sözcülüğünü yapmaktadır. Bununla beraber, düşüncelerinin etkili bir biçimde resmin kendisinde görülmesi çok nadirdir. Ve kuşkusuz, Gülyüz’ün Alman Dışavurumculu-ğunun Die [Der] Blaue Reiter kolu soyutlamasıyla, sembolik renk ve şiirsel mistisizm ile hiç bir ortak yanı yoktur. Gülyüz’ün biçimlerinin ve figürlerinin pozlarındaki sevimlilik ve vahşilik, bazen, Avusturya’lı Egon Schiele’ yi anımsatır (Freeman, 1988, s. 27).

Sanatında içsellikten beslenen imgesel bir yaratıcılık ortaya koymak isteyen Gülyüz, akademinin şablon eğitim anlayışı içinde kısıtlanmış hissederek, bir süre için, kendini keşfetme veya kişisel yaklaşımları doğrultusunda özgün bir sanatsal dil inşa etme hevesini kaybetmiştir. Başka bir ifadeyle, Gülyüz’ün sanatında ortaya koymak istediği içsel eğilimler, akademideki eğitim anlayışı ile uyuşmamıştır:

...okulda yapılanlar benim beklentilerimi ve kendimde aradığım meseleyi karşılamıyordu. Kupkuru işler yapıyor, onlarla sınıf geçebiliyordum. Benim istediğim o değildi; çok kötü gri-yeşiller içinde armoniler, klişe kompozisyon kurguları öğrencilerin yanlış anlamalarıyla daha da beter hale geliyordu; sonuç olarak ruhsuz bir akademizm çıkıyordu ortaya. Resimden soğudum (Sönmezay, 2004, s. 78).

Eğitiminin ilk iki yılını hayal kırıklığı içinde geçiren sanatçı, bu süreçte iç coşkusunu korumak için akademinin tiyatro ekibine katılmıştır. 1963’te ise, bir buçuk yıl süreyle akademiden ayrılıp, Arena Tiyatrosu’nda profesyonel oyunculuk yapmıştır (Sönmezay, 2004, s. 115-127). Gülyüz’e göre bu süreçte; akademinin kendisine veremediğini tiyatro vermiş, sanatla ilgili esas olarak sorguladığı meseleleri, fikirleri, politik ve sosyal zeminde nasıl oturacağını tiyatro çalışmaları esnasında çözümlenmiştir (Benim Sanatım, 2019, 7:12; Freeman, 1988, s. 12-13).

Amatör tiyatroların altın çağını yaşadığı bu dönemde, 27 Mayıs 1960 sonrasında yürürlüğe konan 1961 Anayasası da daha önceden toplumda açıkça dile getirilemeyen pek çok konu ve görüşün sahneye taşınmasını olanaklı kılmıştır. Tiyatronun, kendisi için açık bir okula dönüştüğünü belirten Gülyüz (Sönmezay, 2004, s.144), buradan edindiği tecrübe ve yeni bakış açılarıyla 1964’te Akademi’ye geri dönmüştür (Freeman, 1988, s. 13). Gülyüz bu süreci şöyle aktarmıştır:

1964’te Akademi’ye döndüğümde artık kendi resmini oluşturabileceğime inanıyordum. Hiçbir şeye aldırmaksızın kendi isteklerime müsaade etmeye başladım. Nasıl olsa, Akademi’de önerilenleri yapmak bana huzur vermiyordu;

hem iyi notlar alma beklentim de yoktu. Hiç olmazsa kendi resmimi yapabiliirdim; resim yapmanın keyfini yaşayabilir, tadını çıkarabiliirdim.(...)Anladığım şey ve hedefim doğruydu; dolayısıyla ortaya, kendime özgü figüratif bir resim çıkardım (Sönmezay, 2004, s. 79).

Soyut eğilimlerin revaçta olduğu bir dönemde akademiye dönen sanatçı, kafasındaki meseleleri dışavurumcu bir figürasyonla çözümleyebileceğinin farkında olsa da öncelikle jestüel soyutlamayı çağrıştıran bir figürasyona yönelmiştir. Sanatındaki bu deneysel süreci şöyle açıklamıştır: “Tiyatroda anlatım meselelerinin ilgimi çektiğini anladığım için abstre resimlerin ötesinde ekspresyonist resme yöneldim. ... o dönemde Afrika ve mağara resimlerini, primitif stilizasyonları sadeleştirmeyi düşünüyordum”(Sönmezay, 1988, s. 160).

Sanatçının figürleri zamanla daha agresif ve karmaşık bir biçimsellik doğrultusunda gelişim göstermiştir. Başka bir deyişle sanatçı, toplumla ilgili meseleleri etkili bir biçimde dışavurabilmek için daha öfkeli ve şiddetli bir ifade tarzına yönelmek istemiştir. Bunun için öncelikli olarak insan ve hayvan bedenini, biçimsel ve çevresel ilişkiler bağlamında yeniden yorumlayarak, mevcut anlam örgülerini yıkmıştır. Bu durum sanatçı açısından “ yüzeyin dışına çıkma ve toplumla temas etme”(Göle ve Gülerüz, 2015, s .43) anlamını taşımıştır.



Resim 3.228 Mehmet Gülerüz, *Kuzu ve Çıplak*, 1967, Tuval Üzerine Yağlıboya, 71x82 cm, MSÜ Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu. Kaynak: Freeman, N. (1986). *Mehmet Gülerüz*. s. 42. İstanbul: Galeri Nev.

Gülyüz'ün 60'ların sonunda olgunlaşmaya başlayan figür yorumları, dönemin başkaldırı ruhunu yansıtan ve toplumdaki üstü örtülü gerçeklerin doğasına ayna tutan bir açılım kazanmıştır. Gülyüz, sanatının bu safhasını anlatırken “O sıralar hayvan-insan yapısının bir aradalığını yansıtan, toplumsal çatışmanın işaretlerini veren, bedeni ve cinselliği psişik derinliğiyle ifade eden hayvanlaşmış insan figürlerinden oluşan anlatımla ilgileniyordum” (Gülyüz, 2014, s. 105) demiştir.

Sanatçının 1967'de yaptığı *Kuzu ve Çıplak* isimli çalışmasında, derisi yüzülen bir kuzu ve kuzunun üzerinde eli bıçaklı bir çıplak figür görülmektedir. Erkek olduğu anlaşılan figür, kuzunun üzerinde kurduğu baskı ve kontrolün hazzı içinde betimlenmiştir. Kuzunun toynaklarının pembemsi bir stilettoyu andırması ve kalçasındaki kan lekesinin de bir jartiyer formunda betimlenmesi, resimdeki cinsel çağrışımlara dikkat çekmiştir. Gelenekle şekillenmiş bir toplum yapısı içindeki sapkınlıklara odaklanan sanatçı, insanın varoluşundaki ilkel ve ehlileşmemiş güdülerini, izleyeni rahatsız edecek derecede bir açıklık ve saldırganlıkla dışavurmuştur. Bir kan gölü içinde yatan kuzunun yüzü izleyiciye dönmüştür. Bu durum, bozuk düzene sessiz kalan kalabalıklara bir sesleniş veya yüzleşme olarak okunmuştur. Gülyüz, resimlerinin izleyicide bıraktığı genel etkiye ilişkin olarak şunları söylemiştir:

Resmim kolay bir resim değil. İzleyicinin kolay ilişkiye geçebileceği, bir tür değil demek daha doğru olur.(...) Birincisi anlatımcı ve eleştirel bir resim. Sosyal yapıların bir kritiği, insanın anatomik teşrihi var. Onun çok içine bakmak, dokunabilir olmak. Ben kendime meseleler ve durumlar ressamıyım diyebilirim. Sorunları olan, deşen bir resim. Durumları yeniden biçimlendiriyorum. Ortaya çıkanlar sempatik, kolay kavranabilen niteliklerin ötesinde bir yaklaşımı beraberinde getirmektedir (Girgin, 1984, s. 5)



Resim 3.229 Mehmet Gülerüz, *Çadır Tiyatrosu*, 1968, Tuval Üzerine Yağlıboya, 150x150 cm, Türkiye Cumhuriyet Merkez Bankası Koleksiyonu. Kaynak: Kantarcı, C. (2015). *Ressam ve Resim: Mehmet Gülerüz Retrospektif*. s.72. İstanbul: İstanbul Modern.

Sanatçı, *Çadır Tiyatrosu* isimli çalışmasını, 1968'deki Atatürk Kültür Merkezi yarışması için yapmıştır. Resimde sanatçının askerlik yıllarında deneyimlediği çadır tiyatrosundan bir sahne aktarılmıştır. Gülerüz, yoğun cinsel çağrışımlar içeren bu resmin, operanın fuayesine asılamayacağını bildiği halde, hem jüride yer alan akademi hocalarını şaşırtmak, hem de operanın halk arasındaki muadili sayılabilecek çadır tiyatrosuna dikkat çekmek amacıyla, konuyu sosyolojik boyutuyla ele alan kışkırtıcı bir resim hazırlamıştır. Sanatçı resmin içeriği hakkında şunları söylemiştir:

1968'deki *Çadır Tiyatrosu*'ndaki dansöz resminde (...) kırmızı kombinezonlu iki ana figürden biri kırklı yaşlarda oldukça şişman bir kadın; kırdaki tuvaletini yapmaya gidiyor; öteki kanatlı, koyun başlı, derisi yüzülmüş yaratık, yani abazanlık, kadının önünü kesiyor (Sönmezay, 2004, s. 229-230).

1960’larda, cinsellik gibi tabulaşmış meselelere girmeye cesaret eden Güler yüz, çağdaş Türk resmine eleştirinin girmesinde önemli bir rol oynamıştır. Yapıtlarında kadını hep ön planda tutan sanatçı “Biraz iddialı birşey ama ben feminist bir ressamım. Nasıl ki, Madam Bovary’i bir erkek yazdı, Anna Karenina’yı da bir erkek yazdı. Kadının yapması gereken resimleri ben yaptım” (Benim Sanatım, 2019, 12:28) demiştir. Canan Beykal, Mehmet Güler yüz’ün 60’lı yıllarda belirgin bir biçimde öne çıkan eleştirel tavrı ile ilgili şunları söylemiştir:

60’lı yıllarda hemen herkesin soyuta durduğu, soyut dışavurumculuğun azgın bir dalga gibi her sanatçıyı içine çektiği bir dönemde, Mehmet Güler yüz figürlü bir dışavurumculuğu seçti, acımasız, uzlaşmaz bir dille nefret edilesi bir insanlık dramını öyküledi. Alaycı mizahın yumuşattığı çizgisinin yönetimindeki bu ürkünç öyküler insan olmanın erdemlerinden soyularak çırılçıplak bırakılmış bütün hayvansı kabalıklarımızı, cinsel sapkınlıklarımızı, iki yüz lülüğümüzü eleştiriyordu (Beykal, 1988, s.4).



Resim 3.230 Mehmet Güler yüz, *Dansöz*, 1969, Tuval Üzerine Yağlıboya, 74x65 cm, Güler Sabancı Koleksiyonu. Kaynak: Kantarcı, C. (2015). *Ressam ve Resim: Mehmet Güler yüz Retrospektif*. s.73. İstanbul: İstanbul Modern.

Sanatçının 1969’da yaptığı *Dansöz* isimli çalışması, akademinin tam tersi bir yönde gelişim gösteren figüratif anlayışını ortaya koymuştur. Güler yüz, 60’lı yıllarda olgunlaşan sanatsal tavrı ile ilgili olarak, “1967’de askerlik sonrası, figür ve ifade dozunu arttırarak rengi azaltıp desene ağırlık verdim” (Ersoy, 1996, s. 3) demiştir.

Bunun bir örneğini oluşturan *Dansöz* (1969), sanatçının askerdeyken izlediği dansözlerden esinlenerek yaptığı bir çalışmadır (Benim Sanatım, 2019, 12:15).

Askerlerin moral gecelerinde dansözler getirilirdi. “Aç aç!” muhabbetleri...Birine bizim askerleri götürdük yağ dağları halinde şişman kadınlar açık giysiler içinde sanatlarını göstermeye çalışıyorlardı (Sönmezay, 2004, s. 229).

60’lı yıllarda Güteryüz’ün sanatının önemli bir bileşeni haline gelen biçim çarpıtmaları, sanatçının alışlagelmiş estetik normları yadsıyan yönünü ortaya koymuştur. Sanatçı, özgün ifade arayışlarına odaklandığı bu süreci aktarırken “Dışavurumu daha güçlü figürler için desene yöneldim, figürle tekrar yüzleştim” (Sönmezay, 2004, s. 229) ifadesini kullanmıştır. Mehmet Güteryüz 60’lı yıllarda kendisinin de itici bir güç oluşturduğu dışavurumcu yönelim hakkında şunları söylemiştir:

Dışavurum 60’lı yılların ortasından sonra Türkiye’de ilk özgün hareket olarak ortaya çıktı. Türkiye’deki hakim güçlere ve onların politikalarına, militer baskıya karşı başkaldırının, kendini var etme çabasının ifadesiydi. Bireyin özelliklerini ve varlığını öne koyan, kendini ifade etmesinin önündeki bağnaz engelleri aşma gayretinin kristalize görünümüydü (Sönmezay, 2004, s. 440).

Bununla birlikte 60’lı yıllarda sanat ve düşünce alanında da yoğun bir etki uyandıran özgürlükçü ve eleştirel ruh hali, 12 Mart 1971 askeri darbesi ile kesintiye uğramıştır. Türkiye’de toplumsal ve siyasi açıdan gerilimli bir dönemi yansıtan 70’li yıllar, şiddet olaylarına ve ölümlere sahne olmuştur. 1970-1974 yılları arasında Paris’te bulunan Mehmet Güteryüz, bu karmaşık sürecin içinde bulunmamışsa da toplumsal ve siyasi konulardaki duyarlılığı sebebiyle etkilerini yoğun olarak hissetmiştir. Ayrıca Paris’te bulunduğu dönemde, Türklere yöneltilen önyargılara tanık olan sanatçı, Türk kimliğinin yarattığı bu olumsuz algı kalıbını içeriden anlamaya ve çözümlemeye odaklanmıştır. Sanatına da yansıyan bu kalıplar, resimlerinde “kadın-erkek ilişkileri, otoritenin örgütlenişi, güç kullanımı” ve ahlaki değerler üzerinden irdelenmiştir. Avrupa’da yaşadığı dışlanma hissi, sanatçının kendi köklerine daha derinden sarılmasına ve bir sanatçı olarak “toplumsal ve politik sorumluluk duygusunun” pekişmesine sebep olmuştur (Freeman, 1988, s. 17).



Resim 3.231 Mehmet Gülerüz, *Karnı Yarık Adam*, 1971, Tuval Üzerine Yağlıboya, 55,5x109,5 cm, Sanatçı Koleksiyonu. Kaynak: Kantarcı, C. (2015). *Ressam ve Resim: Mehmet Gülerüz Retrospektif*. s.79. İstanbul: İstanbul Modern.

Sanatçı, Paris'teyken yaptığı *Karnı Yarık Adam* (1971) isimli çalışmasında, çevresine ve değerlere yabancılaşan insanın gerilimlerini, ekspresyonist bir anlayışta ele almıştır. Yapıt, George Grosz'un çalışmalarına benzer bir üslupta resmedilmiştir. Sezer Tansuğ, bu benzerliğe ilişkin olarak "Figürlere hayvansı motif çağrışımları yaptırmakta en ileri gideni Mehmet Gülerüz'dü. Güçlü desenini George Groszvari grotesk bir eleştirel hizmete de sokmak istediği anlaşılıyordu" (Tansuğ, 1988, s. 108) demiştir. Akademide'ymen zamanının büyük kısmını tıp fakültesinde kadavra inceleyerek geçiren sanatçının insan bedeniyle ilgili gözlemleri yapıtlarına da yansımıştır.

...her zaman bir büyük eksik olarak Türk resminde gördüğüm şeydir, bir kalıp resmidir. Bir yüzey resmidir. Çıplak bile çıplak değildir, giyimli çıplaktır ben öyle derim. Buna karşı tepkim daima ve şunu söyledim yani insana dokunmak istiyorum yani insanla ilgili ve çiziyorum ediyorum falan ve bir vesileyle dedim hocam gidip açılmış bedeni görmek istiyorum. O tabii çok, çok çok etkiledi. Formaldehitte kalan kadavranın sarıya dönen ve o mor ve sarı, benim resmimin biraz temel şeysi olmuştur (Benim Sanatım, 2019, 09:00) .

1970 yılında devlet bursuyla gittiği Paris'te yüksek resim ve litografi eğitimi aldıktan sonra, sözleşmesi gereği akademide 5 yıl hocalık yapan ve ardından uzun yıllar pek çok üniversite ve sanat atölyelerinde ders veren (Benim Sanatım, 2019,

24:40) sanatçının, öğrencilerine verdiği nasihatlar da temel olarak, kendi sanat yaşamında izlediği dışavurumcu tavrı ortaya koymuştur:

(...)tavsiye edeceğim ilk şey; saçmala! Saçmalama hali aslında haykırma, dansın primitif hali, jestleri yükseltme gibi şeyler. Ondan sonra bunları gör, duy, koyduğun işaretleri seyret. Ve sonrasında bunları ifadeye uygun kılma yollarını ararız beraberce. Benim derslerimin asıl gidişatı budur. Sanatçının ne olacak, nasıl olacak meselesi, kendini tanımasıyla ortaya çıkar bence (Göle ve Gülerüz, 2015, s. 37)



Resim 3.232 Mehmet Gülerüz, *Doktorla Maymun*, 1976, Tuval Üzerine Yağlıboya, 74x65 cm, Dr. Nejat F. Eczacıbaşı Koleksiyonu. Kaynak: Kantarcı, C. (2015). *Ressam ve Resim: Mehmet Gülerüz Retrospektif*. s.88. İstanbul: İstanbul Modern.

Gülerüz topluma yönelttiği eleştirileri, hayvan figürleri üzerinden mizahi ve metaforik bir yaklaşımla ele almıştır. Bu sayede resimlerinde, figürün çarpıtılmış biçimselliğinde yakaladığı ruhsal gerilimi, hayvanlara simgesel bir anlatım kazandırdığı metaforik konu bağlamı ile sürekli kılmıştır. Bu semboller aynı zamanda, resimlerdeki duygusal ve psikolojik temaları vurgulamıştır. Mehmet Gülerüz, resimlerdeki hayvan sembollerine ilişkin şu açıklamayı yapmıştır:

Türkiye gibi baskı toplumlarında, köylünün dilinde birçok mesel hayvanlar üzerinden insanların meselesi anlatılır...Şimdi aslında oradaki meselde, saklanmalar ve örtmeler var. Ben insanın meselesini hayvana taşıttığım zaman, hayvandaki dramatik sonuç insanda gösterseniz çok banal olabilir ama bunun bir

narrativ bir şey olmayıp sadece bir hal bir durum resmi olması...benim yaptığım iş bir durum resmi” (Benim Sanatım, 2019, 13:06-13:55).

İlk olarak, Paris döneminde, “12 Mart askeri darbesiyle bağlantılı bir düşünce” olarak (Sönmezay, 2004, s. 273), sisteme dair eleştirilerini maymunlar üzerinden yapan Gülerüz, sonraki çalışmalarında da insana dair söylemek istediklerini hayvanlar üzerinden anlatmayı sürdürmüştür. Sanatçı, bu çalışmalarda ortaya koyduğu ironik anlatım dili ile türk toplumunun eleştiri geleneği arasında yakın bir bağ kurmuştur:

Saklanan üstü örtülü bir toplumda, insanlar kendi hallerini hayvanlara yükleyerek işin içinden sıyrılabilirler. Baskı altındaki, ona alışkın toplumların yöntemidir bu. Bizdeki söylem örtülü, uzlaşmacı olmaya yönelik. Ben ise uyumsuz, tedirginlik yaratan tekin olmayan durumları ele aldım (Göle ve Gülerüz, 2015, s. 42).



Resim 3.233 Mehmet Gülerüz, *Başkanın Tuvaleti*, 1978, Tuval Üzerine Yağlıboya, 53x65 cm, Canan Bozbağ Koleksiyonu. Kaynak: Freeman, N. (1988). Mehmet Gülerüz. s.18. İstanbul:Galeri Nev.

Mehmet Gülerüz’ün 1970’lerin sonlarında ürettiği çalışmalar, “daha çok politik yaşama ve daha da belirgin olarak Türkiye'nin içinde bulunduğu politik duruma ilişkin” olmuştur (Freeman, 1988, s.19). Bunun örneklerini yansıtan, *Başkanın*

Tuvaleti (1978) ve *Ölçüm Serisi* (1977) gibi çalışmalar, sanatçının otoriteye karşı eleştirisini dile getirmiştir.

Başkanın Tuvaleti (1978) isimli çalışmada, şişman bir figür aynanın karşısında saçlarını tararken betimlenmiştir. Biçimsiz vücut ölçülerine sahip olan figür, insani zaafalarını ve çirkinliği açığa çıkaran bir çıplaklık içinde gösterilmiştir. Giymeye hazırlandığı takım elbise ise, resmin ön planında, mağrur ve güçlü bir edayla bekleyen canlı bir karakter gibi resmedilmiştir. Sanatçı, otoritenin eleştirisine yönelik bu anlatımcı sahnede, otoritenin ardındaki yanlış figürlere, hak edilmemiş makamlara ve otoritenin yanıltıcı gücüne dikkat çekmiştir. Resmin yapıldığı dönemde, akademide hoca olan (1975-1980) Gülerüz, bu süreçte kürsü kurulu ile çok ciddi bir mücadele verdiğini ve aşağılayıcı hallere maruz kaldığını ifade etmiştir (Benim Sanatım, 2019, 24:30). Sanatçı, otoriteye ilişkin görüşlerini farklı bir mecrada şöyle dile getirmiştir:

Burada otorite gibi gözükten kuruluşlara, otoriter olan güce karşıyım. Ki bilgi de büyük bir otorite ve bunun kullanım hali, bir iktidar nesnesi oluşu, bir anlamda faydadan çok baskı nesnesine dönüşmesine de hep çok karşı oldum. (Göle ve Gülerüz, 2015, s. 40)

Sanatçı, bireysel yaşamışlıklar ve iç hesaplaşmalardan beslenen çalışmalarında, toplumsal ve siyasi gerçekleri sorgulamıştır. Konu seçkisi ve anlatım tarzı, eleştirel bir yaklaşım içermiştir. Bu yönüyle kimi yapıtlarında *Die Neue Sachlichkeit* sanatçılarının eleştirel ve alaycı tarzına benzer bir tavır ortaya koymuştur.



Resim 3.234 Mehmet Gülerüz, *Ölçüm Serisi*, 1977, Tuval Üzerine Yağlıboya, 80x90 cm, Zeyno-Muhsin Bilge Koleksiyonu. Kaynak: Kantarcı, C. (2015). *Ressam ve Resim: Mehmet Gülerüz Retrospektif*. s.97. İstanbul: İstanbul Modern.

Sanatçının *Ölçüm Serisi* (1977) isimli çalışmasında, büyüteç takmış bir doktor ve vücut ölçümleri yapılan atletik yapılı, çıplak bir erkek figür görülmektedir. Bu sahne, Nazi Almanyasında ırk tasnifi amacıyla yapılan ölçümleri çağrıştırmıştır. Bu bağlamda resim, Nazi dönemindeki ırkçı ayrışma ile 1970'ler Türkiye'sindeki siyasi ayrışma arasında benzerlik kurmuştur. Yapıt ayrıca Yeni Nesnelcilik'teki duygusuz ve alaycı gerçekliği çağrıştıran bir üslupta ele alınmıştır.

Güleryüz'ün Akademi de bulunduğu 1975-1980 yılları, toplumun bütününde bozulmanın ve tehlikenin egemen olduğu bir dönemdi. İstanbul, silahlı politik fraksiyonlar arasında açık şiddetin hüküm sürdüğü bir savaş alanıydı. Güleryüz'ün Paris'e gittiği 1960 yıllarının sonu, sanatçı ve arkadaşlar için gayretli entelektüel etkinliklerin yer aldığı, toplumsal gelişme olanaklarına karşı daha iyimser bir bakışın egemen olduğu ve politik etkinlik için daha fazla güven duyulan bir dönemdi, Bunun tam tersi olarak, Güleryüz'ün geri döndüğü dönem, mesleki deneyimlerde moral bozukluğuna yol açan, örgütlü toplumsal süreçlerin işlerliğini kaybetmesi sonucu, umutların kargaşaya ve şüphecilığe dönüştüğü yıllara rastlar. Özellikle üniversiteler, bundan en çok etkilenen kurumlar arasındadır. Diğer üniversiteler gibi Güzel Sanatlar Akademisi de politik bölünmeler ve şiddetle paramparça olmuştu ve bu arada atölye öğretimi ve sanatsal yaratım yoğunlaşması, normal süreçlerin bozulmasıyla tehlikeye düşmüştü (Freeman, 1988, s.18-19).



Resim 3.235 Mehmet Güleryüz, *İsimsiz*, 1978, Tuval Üzerine Yağlıboya, 71x81 cm, Özel Koleksiyon. Kaynak: Kantarcı, C. (2015). *Ressam ve Resim: Mehmet Güleryüz Retrospektif*. s.98. İstanbul: İstanbul Modern.

Gülyüz'ün resimlerindeki dışavurumcu üslubun en belirgin özelliklerinden biri, figüratif imgelerin sembolik veya deformasyonel bir biçimde kullanılmasıdır. 1978 tarihli bir yapıtında (Resim 3.235) domuz figürüne yer veren sanatçı, bununla ilgili olarak “domuz pek çok kültürde polisi, zengini ya da şehvet düşkününü sembolize edebiliyor. Aslen istenmeyen bir şey. Bense kendimi onun emrinde olarak gördüm. Sistem onun rahatını sağlayıcı bir görev biçmiş bana” demiştir (Göle ve Gülyüz, 2015, s.42). Resimde, karanlık bir atmosfere yer verilirken, masanın üzerindeki sopa ve domuza yöneltilen işaret parmağı, otoriter baskının sembolleri olarak öne çıkmıştır.

O günlerde resimlerimin doğruluğunu, yarattığı huzursuzluğa göre ölçüyordum; eğer belli bir resim izleyici tarafından bir çırpıca kabul edilmişse sorun olduğunu düşünüyor ve adeta düşman oluyordum resme. Resimde amacım çevreyle anlaşmak değil, farklı bir bakış ortaya koyup karıştırmak, hatta ürkütmektir (Sönmezay, 2004, s. 348).



Resim 3.236 Mehmet Gülyüz, İsimli, 1976, Tuval Üzerine Yağlıboya, 60x70 cm. Kaynak: <https://mehmetguleryuz.com/works.php?f=1&pg=22&lc=tr>, Erişim Tarihi:1 Kasım 2022.

Gülyüz 1976 tarihli bir başka yapıtında (Resim 3.236) otoritedeki yanlıları, insan ve hayvan birlikteliği üzerinden ele almıştır. Resimde gücün yanlış kullanımına dikkat çeken sanatçı, otoriteryanizmin eleştirisini atlara köpek muamelesi yapan ya da başka bir deyişle, atları köpek gibi eğitmeye çalışan bir figür üzerinden irdelemiştir.

Figür, burada otoriteyi temsil etmiştir. Bu bağlamda sanatçı, otoritenin yanlış ellerde, adil olmayan ve aşırıya kaçan bir güç kullanımına dönüşme halini irdelemiştir. Sanatçının içselleştirdiği pek çok mesele, resimlerinde insanı rahatsız eden ürpertici bir görselliğe bürünmüştür.

Öteden beri, Türk resminin en önemli sorunlarından biri şıklıktır zaten. Avrupa sanatının geleneğinde her tür sözü, insanların duymak istemediklerini bile söylemek vardır. Ne var ki; modern Türk resmi, Avrupa-Amerika kültürü ve resmindeki sonuçları anlamadan benimsedi. Sonuç olarak, girişkenliklerimiz de her şeyi bir araya getirmek, bütünleştirmek, farklılıkların üstünü örtmek, tartışmaları yatıştırmak, sivrilikleri yumak içinde yok etmek halini aldı (Sönmezay, 2004, s. 358).



Resim 3.237 Mehmet Gülerüz, *Korku*, 1979, Tuval Üzerine Yağlıboya, 90x134 cm, Bala Hodo Koleksiyonu. Kaynak: Freeman, N. (1988). *Mehmet Gülerüz*. s.65. İstanbul:Galeri Nev.

Mehmet Gülerüz'ün çocuk yaşta beliren keskin gözlem gücü, zamanla yaşadığı her anın kaydını tutmaya veya görünür kılmaya yönelik bir reflekse dönüşmüştür. 1979'da, "ülkedeki politik koşulların yeni bir askeri darbeye doğru gittiğini" hisseden

Gülyüz (Freeman, 1988, s. 19), toplumun içinde bulunduğu gerginliği *Korku* (1979) isimli resimle dışavurmuştur. Panik içinde koşan bir at ve can havliyle ona sarılan binicisi, toplumu saran korku atmosferini yansıtmıştır. Bu bağlamda, Hasan Bülent Kahraman'a göre Gülyüz'ün resimleri, "politik oluşumlara ve toplumsal gelişmelere hiçbir zaman kayıtsız kalmamıştır" (Kahraman, 1990, s. 5).



Resim 3.238 Mehmet Gülyüz, *Genç Adam*, 1983, Tuval Üzerine Akrilik, 49x64 cm, Reha Kavala Çebi Koleksiyonu. Kaynak: Freeman, N. (1988). *Mehmet Gülyüz*. s.65. İstanbul:Galeri Nev.



Resim 3.239 Mehmet Gülyüz, *Portre III*, 1997, Tuval Üzerine Kraft Marufle Akrilik, 220 x 129 cm. Kaynak: <https://www.mehmetguleryuz.com/works.php?f=2&pg=4&lc=tr>, 1 Kasım 2022.

Mehmet Güleriyüz, 1980 yılında 42 yaşındayken Amerika'ya göç etmiştir (Freeman, 1988, s.20; Sönmezay, 2004, s. 364). Bu kararı almasında, Akademi'deki sürtüşmelerin yanı sıra, ülkedeki siyasi ve sosyal atmosferin, insan psikolojisinde biriken etkileri hissedilmiştir. Bu bakımdan, New York dönemi (1980-1985), Güleriyüz açısından “resim hariç kendisini bütün bağlantılardan kopartmak ve hiç bir garantiye sahip olmaksızın yaşamak istediği” bir sürece işaret etmiştir (Freeman, 1988, s. 21).

Ailesini, dostlarını, öğrencilerini ve sevdiği kadını ardında bırakarak New York'a taşınan Mehmet Güleriyüz'ün sanatında bir anda portreler belirmeye başlamıştır. O güne dek portre çalışmayı küçümseyen, başka bir deyişle, insanların yüzlerini tuvale aktarmayı manasız bulan sanatçı, New York'taki yaşantısının bu açıdan resmine önemli bir katkıda bulunduğunu ifade etmiştir. Sanatçının kendisiyle ve geçmişiyle ağır bir hesaplaşmanın gerginliğini yaşadığı bu günlerde, hayatındaki insanlar ve içine attığı olaylar, portrelerde kendiliğinden ortaya çıkmaya başlamıştır. Sanatçı, “o portrelerin her biri, belli bir yüzü hatırlamaktan öte, yaşanmışlıklarla birer kere daha karşılaşmak, yüz yüze gelmekti” ifadesini kullanmış ve portrelerinde, desen kaygısını geriye iterek, “rengin, sürüşün, kendiliğindenliğin” etkisi üzerinde yoğunlaşmıştır. Bu esnada akrilikle tanışmak da Güleriyüz'ün “düşünce hızına” uyarlanan ve duygu geçişlerine ayak uydurabilen yapıtlar ortaya çıkarmıştır (Sönmezay, 2004, s. 394-395-396).

Sanatçıyı etkisi altına alan günlük yaşamdan izlenimler, kimi portrelerinde fantastik eğilimlere dönüşmüştür (Resim 3.239). Hareketli fırça vuruşları ve devingen renklerin iç içe geçişleri ile oluşan bu anlatımlar, insan psikolojisi üzerindeki gerilimli atmosferi vurgulamıştır. Sanatçı, çevresine ve değerlere yabancılaşan bireyin bunalımlarını ekspresyonist bir anlayışta ele alırken, bireyin toplumdan ayrışmasını hayvansı figürlerle ortaya koymuştur. Bu bağlamda, çağın insanının duygu yansımalarını deformatif bir üslupla aktarabilmek için, ekspresyonist anlayışın form dilinden yararlanmıştır.

Amerika'nın etkisinden söz ederken yalnızca orada kaldığım dört yıl değil, 1995'e kadar olan süreci hesaba katmak lazım. 1985 sonrası Amerika'ya sürekli gidip gelmemin ötesinde, özel nedenlerle Los Angeles'ta ve diğer şehirlerde uzun süreler kalma, sanat hareketlerini takip etme olanağı buldum. Aralıklarla da olsa 1980'den sonraki on beş yıl boyunca da Amerika'da trans-avangard akımın, İtalyan ve Alman neo-ekspresyonist hareketinin hangi güçlere dayalı olarak atağa kalktığını gözlemledim (Sönmezay, 2004, s. 397).



Resim 3.240 Mehmet Gülerüz, *Denetim Altında*, 1988, Tuval Üzerine Yağlıboya, 55,5x109,5 cm, Sanatçı Koleksiyonu. Kaynak: Kantarcı, C. (2015). *Ressam ve Resim: Mehmet Gülerüz Retrospektif*. s.137. İstanbul: İstanbul Modern.

Gülerüz'ün 1980 sonrası resimlerinde görülen dışavurumcu üslubun en belirgin özelliklerinden biri, renklerin ve fırça darbelerinin yoğun kullanımı olmuştur. Sanatçı bununla ilgili olarak "1980 sonrası resimlerimde renk en önemli öğelerden birisi oldu. Başlı başına önem kazandı" (Ersoy,1996, s. 3) demiştir. Sanatçının 1988'de yaptığı *Denetim Altında* isimli yapıtı, baskıcı toplumlarda bireyin kendi olma mücadelesini ortaya koyarken, cinsiyetçi bakışla güçlenen erkek baskısının da altını çizmiştir. Bu bağlamda resim, disiplin toplumlarının bireyi iki yüzlülüğe iten, dürüstükten ve ahlaktan saptıran yönlerini de irdelemiştir.

Sanatçı, 1980'li yıllarda ortaya koyduğu yapıtlarda, günlük yaşamdan izlenimleri içsel gerçeklikten beslenen bir yaklaşımla ele almıştır. Figürde ifadeye dönük çarpıtmalar güzelliğin form klişelerinden uzaklaşarak, Alman ekspresyonistlerin resme itici bir görsellik kazandıran tavrını yansıtmıştır. Huzursuz kişiliğinin gerilimleri ve tedirgin ruh hali tuvale yansımıştır. Sanatçı kendine özgü bu üslup sentezinde, kimi zaman fantastik ve simgesel öğelere başvurarak, içsel ve insancıl olana ulaşmaya çalışmıştır. Bu bağlamda sanatçı, öykülemeci tarzda bir dışavurumculuğa yönelerek, Yeni Nesnelcilik'in sarkastik tavrı ile Yeni

Dışavurumculuk'un figüratif özgünlüğünü birleştiren bir üslup ortaya koymuştur.

Sanatçı, dışavurumculuk ile ilgili şunları söylemiştir:

Bence dışavurumculuk sürekli olduğuna ve olacağına inandığım bir düşünce ve sanat tavrı. Çünkü her şeyden önce modernite hareketi değil dışavurumculuk. 20. Yüzyılda gelişimi bir yana, 1950 sınırasındaki güçlü çıkışını dikkatle izlemek gerekir. Standartçılık , toptancılık karşısında insan duyularının ve zihninin bulduğu en önemli direniş hareketlerinden biridir. Yüksek perdeden çılgılık türü bir karşılıktır (Sönmezay, 2004, s. 440-441).



Resim 3.241 Mehmet Gülerüz, *Kurban*, 1997, Tuval Üzerine Kraft Marufle Akrilik, 220 x 129 cm, Berke Merter Koleksiyonu. Kaynak: Sönmezay, A. (2004). *Güldüğümeye Bakma: Mehmet Gülerüz Kitabı*. s.658. İstanbul: Türkiye İş Bankası.

Gülerüz, toplumda tanık olduğu çarpıklıkları ve tabuları sorgulayan birçok yapıt üretmiştir. Bu yapıtlarda başvurduğu simgesel öğeler, çağın insanını yaşama farklı bir açıdan bakmaya ve yüzleşmeye yönelmiştir. Sanatçı, resimlerindeki bu cesur yaklaşım hakkında şunları söylemiştir: “Tavrın ve meseleleri seçişin nedeniyle reddedilmeyi tercih ediyorsun. Daha doğrusu kabul ediyorsun. Bunun hesabını da yapmıyorsun” (Göle ve Gülerüz, 2015, s. 39).

Sanatçı ayrıca Zaman Gazetesi'ne verdiği bir röportajında şu ifadeleri kullanmıştır:

Benim resimlerim insanı rahat ettiren resimler olmadı hiçbir zaman. İfade eden, dokunan, soran, kışkırtan...Ama alttan alta ironisini yitirmeyen kızılacak olana acımayı da getiren, baskı, zulüm yapanın zavallılığını haykıran bir üslup bu (Can, 1995, s. 9).



Resim 3.242 Mehmet Gülerüz, *Çocuksu Coşku*, 2000, Tuval Üzerine Kraft Marufle Akrilik, 200x107 cm, Sanatçı Koleksiyonu. Kaynak: Kantarcı, C. (2015). *Ressam ve Resim: Mehmet Gülerüz Retrospektif*. s.164. İstanbul: İstanbul Modern.

Mehmet Gülerüz'ün resimlerindeki dışavurumcu üslup, çalıştığı resmin konusuna ve aktarmak istediği duyguya göre değişkenlik göstermiştir. Sanatçı, bazı eserlerini bol katmanlı boya tabakaları içeren renkçi bir anlayışta, bazı eserlerini ise çizginin egemen olduğu daha karanlık ve desenvari bir anlayışta vermiştir. Sanatçının renkçi bir anlayışta yaptığı, *Çocuksu Coşku* (2000) isimli çalışması, “resmin kendiliğinden oluştuğu izlenimi veren, çok devingen atılım hamleleri” içermiştir (Kahraman, 1990, s. 2). Bu yaklaşım, izleyeni resmin coşkulu atmosferine dahil etmiştir. İzleyici resme bakarak, figürün duygusal deneyimiyle doğrudan bir bağ kurabilmiştir. Sanatçının etkili bir biçimde kullandığı fırça darbeleri, resimde hareket ve enerjiyi yakalamayı başarmıştır. Sanatçı bununla ilgili olarak: “Bugünkü resmim biçim ve renk değerlerine dayalı bir kurguya sahip. (...) Düşüncede şekillenip bedende

yoğun bir enerjiye dönüşerek dışavurumcu bir ifade biçimiyle ortaya çıkıyor” (Ersoy, 1996, s.4) demiştir.

3.3.4.4 Şenol Yoroğlu (1950-2023)

Çalışmalarında figüre dayalı bir ifade tarzını benimseyen Şenol Yoroğlu, 1978’de Neşet Günel Atölyesi’nden mezun olmuştur. Çocukken resim yeteneğini ilk keşfeden kişi annesi olmuştur. Doğuştan işitme kaybı olan ve konuşma bozukluğu çeken Yoroğlu, ilkokul yıllarında daha çok resim yapmaya ve güzel yazı yazmaya odaklanmıştır. Çocukluk ve gençlik dönemi, babasının tayinleri nedeniyle Anadolu’nun farklı yörelerinde geçmiştir. Sürekli göçer bir halde olmaları arkadaşlık ilişkilerini etkilemiştir. Bu süreçte kendisini okumaya vermiştir. Resim, müzik ve sinemaya olan ilgisi de bu yıllarda pekişmiştir. Çocukluğunda dönemin popüler bir yayını olan Hayat Dergisi aracılığıyla, ressamı tanımış ve orta sayfadaki röprodüksiyonlardan kopyalar yapmıştır (Kaygalak ve Yüksel, 2006, s. 235-237).

Lise yıllarında, çocukluktan beri takip ettiği Akbaba isimli mizah dergisinin etkisinde kalarak karikatürler çizmeye başlamıştır. Ailesinin tayini İstanbul’a çıktığında ise, henüz 18-19 yaşlarındayken, bu derginin çizerleri arasında yer almıştır. Yoroğlu, mizahı çizgiyle yakalamaya yöneldiğinden, balonlu karikatürler yapmayı tercih etmemiştir. Sağ-sol görüşlerin tartışıldığı bu yıllarda, arkadaşlar arasındaki sohbet akşamlarına katılmış; bir taraftan da 68 Kuşağı hareketini takip ederek, düşünsel anlamda kendisini yetiştirmiştir. Karikatüre duyduğu ilgi, onu akademiye yönlendirmiştir. Öte yandan, lise mezuniyeti 5 yıl uzadığında, Akademi’ye ancak 1973’te başlayabilmiştir. Atölye hocası Neşet Günel, Yoroğlu’nun ortaokulda yaptığı çalışmaları gördükten sonra, ona akademiye rahatça çalışabileceği bir atölye tahsis etmiştir (Kaygalak ve Yüksel, 2006, s. 27-239-241).

Yoroğlu, yoğun bir biçimde resim yapmaya odaklandığı Akademi yıllarında, bir taraftan da uluslararası karikatür yarışmalarına katılarak ödüller almıştır. Karikatürü “çok azla, çok şeyi anlatan bir sanat dili” (Ressam Şenol Yoroğlu, 2023, 13:28) olarak gören Yoroğlu, “karikatürün benim resmimin oluşmasında etkili bir rolü oldu” (Kaygalak ve Yüksel, 2006, s. 215) demiştir. Karikatürden resme geçiş sürecini ise Türkiye’nin siyasi boyutuyla ilişkilendirmiştir:

Biliyorsunuz, 1970-1980’li yıllar Türkiye’nin politik açıdan çok hareketli olduğu dönemlerdi. Ben tüm bunlardan çok etkileniyordum. Benim o dönemde, çok yoğun boya kullanımım da biraz “dışavurumcu” tavrımın ağırlık

kazanmasıyla ortaya çıktı. Ama bu kullanımda bile hep biraz mizah olduğunu düşünürüm (Kaygalak ve Yüksel, 2006, s.215).

Öğrenciliği boyunca (1973-1978), Akademi’de açılan sergiler dışında orijinal bir resim görmemiş olan Yoroğlu, üçüncü sınıftayken aldığı ani bir kararla üç aylığına Avrupa’ya gitmiş ve yanında götürdüğü çadırda kalarak; İtalya, Fransa, Almanya, Hollanda, Danimarka ve Macaristan’daki müzeleri gezmiştir. Avrupa’da gördüğü yapıtlardan aldığı etkileşimle, resim yapmaya daha bir şevkle sarılmıştır. 1978’de, henüz öğrenciyken ilk sergisini açmış ve çalışmalarını alıcı bulmaya başlamıştır. Sonraki yıllarda bir galeri ile anlaşarak, yaptığı resimler karşılığında sürekli bir gelir sağlaması da yeni yapıtlar üretmesini teşvik eden bir unsur olmuştur (Kaygalak ve Yüksel, 2006, s. 241-245; Kentekranı, 2010, 06:30).



Resim 3.243 Şenol Yoroğlu, *Tahta At*, (Akademi Yılları, 70’lerin sonu), Tuval üzerine Yağlıboya, 137x97 cm. Kaynak: Yoroğlu, Ş. ve Devrim, M. (2003). *Şenol Yoroğlu: Hoşçakal İstanbul 1975-2003*. s,12. İstanbul: Antik Sanat Galerisi.

Sanatçının 70’lerin sonunda, Akademi’deki, öğrencilik yıllarında yaptığı *Tahta At* (Yoroğlu, 2003, s. 4) isimli çalışmasında figürlerin yüzleri betimlenmemiştir. Bu yaklaşım, Alman ekspresyonistlerinin anlatım tarzını çağırıştırılmıştır. Siyah bir arka plan üzerine yerleştirilen kompozisyonda renk patlamaları öne çıkarken, turuncu ve mavi rengin karşıtlığı ölçülü bir oranda kullanılmıştır. Resimde gerçekçi bir tasvirden

uzaklaşan sanatçı, arkadaki figürlerin ellerinde ve kollarında uyguladığı biçim bozmacı tavrını kırmızı renk ile belirginleştirmiştir. Vücut orantıları bilinçli olarak deforme edilmiştir. Figürlerin elleri ve yüzlerinde farklı ten renkleri kullanılmıştır. Resimde, detaylardan kaçınan, son derece yalın bir anlatıma başvurulmuştur. Şenol Yorozlu bununla ilgili olarak “Basit gibi gözükken basitliğin resimlerin etkisini arttırdığına inanıyorum” (Kaygalak ve Yüksel, 2006, s. 163) demiştir.



Resim 3.244 Şenol Yorozlu, *Kara Portre (A. Hitchcock)*, 1979, Tuval üzerine Yağlıboya, 100x81 cm. Kaynak: Yüksel, N. ve Kaygalak, M. (2006). Yorozlu: Fatih Cenikli Koleksiyonu. s, 80. İstanbul: Fatih Cenikli Koleksiyonu.

Sanatçının *Kara Portre (A. Hitchcock)* isimli çalışmasında, figürün yüzü uzatılmış, gövdesi ise oval bir görünüm kazandırılarak deformasyona uğratılmıştır. Sanatçı, anlatıma vurgu kazandırmak için, figürün yüzünü arka planla aynı renkte boyamıştır. Resimde aktarılmak istenen tedirgin hava, kırmızı ve yeşil kontrastın koyu tonlarında yakalanmıştır. Sanatçının, Anadolu'nun farklı yörelerinde geçen çocukluk döneminde, sinema en önemli eğlence kaynağı olmuş, ressamlığın yanı sıra yönetmen olma hevesi de bu dönemin hayalleri arasında yer almıştır (Kaygalak ve Yüksel, 2006, s. 239). Yorozlu; ressam olmasaydı sinema yönetmeni olmak istediğini, çünkü kadrajlamayı, bir olayı göstermeyi iyi bildiğini zannettiğini ifade etmiştir (Kentekranı, 2010, 10:40) Sinemaya duyduğu ilgiyi sonraki yıllarda da kaybetmeyen Yorozlu,

resimlerinde sinemadan ve tiyatrodan etkiler almıştır. Sanatçının ifadesine göre akademide resmin temel kurallarını öğrenirken ressamlardan çok yönetmenlerden etkilenmiş; sinema, tiyatro ve Brecht, sanatını şekillendiren temel unsurlar olmuştur (Kaygalak ve Yüksel, 2006, s. 239).

Kara Portre (A. Hitchcock) isimli eseri bu etkiyi yansıtan çalışmalar arasında yer almıştır. Kompozisyonda karanlığın içinden beliren bir figür, canavarca dişleri ve kanlı beyaz gömleği ile korkunun etkisini güçlendirmiş ve karanlığı daha da ürpertici kılmıştır. Yapıt, Hitchcock'a bir saygı duruşu olsa da aynı zamanda 70'li yıllarda Türk toplumun hissettiği korku atmosferini yansıtmıştır. Yoroğlu, politik tavrının belirginleştiği ve sanatına kendi kişiliğini yansıtma arayışları içinde olduğu bu süreci şöyle aktarmıştır:

1970'li yıllarda, Türkiye coğrafyası çok hareketliydi. Her gün devrim yapılıyordu. (...) Türkiye çalkalanıyordu. Bu ortamda benim de “ne yapabilirim, insanlara bütün bunları nasıl gösterebilirim” gibi kaygılarım vardı. Biz pek çok şeyi iç içe yaşadık. Bir yandan, akademik anlamda resim yapmayı öğrenme ve eğitimi kesintisiz tamamlama kaygıları vardı, diğer yandan ciddi bir politik yaşam. Tabi, bu arada Marx okuyorduk ve ne dediğini anlamıyorduk (Kaygalak ve Yüksel, 2006, s. 217).



Resim 3.245 Şenol Yoroğlu, *Bir Bilmecem Var Çocuklar*, 1981, 12 Eylül 1981, Tuval Üzerine Yağlıboya, 81x65 cm. Kaynak: Yüksel, N., ve Kaygalak, M. (2006). Yoroğlu: Fatih Cenikli Koleksiyonu. s, 88. İstanbul: Fatih Cenikli Koleksiyonu.

Şenol Yorozlu, *Bir Bilmecem Var Çocuklar* (1981) isimli çalışmasında 12 Eylül 1980 darbesinin bireysel ve toplumsal yansımalarını ele almıştır. Yapıtın ismi, 80’li yıllarda radyolarda ve televizyonda sürekli tekrarlanan bir reklam müziğine göndermede bulunmuştur. “Bugün ne yaşıyorsak, benim resmimde bunu görebilirsiniz” (Kentekranı, 2010, 04:40) diyen sanatçının, konulara ve figüre yaklaşımı, her zaman bu etkisellik içerisinde gerçekleşmiştir. Lise yıllarında İstanbul’a taşındıkları dönemde tanıştığı sol görüşlü edebiyat öğretmeni ve evlerinin müştemilat kısmında kalan üç üniversite öğrencisi; sohbetleri ve görüşleriyle, o yıllardan kendisinde iz bırakan isimler olmuştur (Kaygalak ve Yüksel, 2006, s. 239). Sanatçı yapıtlarında somut bir etki yaratan bu süreci şöyle aktarmıştır:

Biliyorsunuz 12 Eylül oldu ve Türkiye’de başka şeyler yaşanmaya başladı. Bugün yaşadığımız şeyler, o öykünün ürünleridir. Ve bugün yaşanan rezillikleri görüyoruz. Ve ben bunlarla son derece ilgiliyim. Neden? 72 yaşındayım ve 7 tane darbe gördüm hayatımda. İlk darbe kelimesini duyduğumda 10 yaşındaydım. (...) 60, 70, 80, 90 işte günümüze kadar geldik ve ben bunların bu ülkeye çok zarar verdiğini düşünüyorum vatandaş olarak. Çünkü biz, vatandaş olarak, bunları hissettik. İçeride olanlar başka türlü hissetti, dışarda kalanlar - halk yani- başka türlü. Herkes, bir şekilde, bu darbelerden, yara aldı. Ben bunların izini sürüyorum. Ve o yüzden, ben alışılmış sanatın dışında, sanat yapıyorum. Çok zarar gördü bu toplum. Her darbe, bu ülkeyi geriye götürdü. Her türlü, ekonomik, sosyal yaşam, vesaire, vesaire sayabiliriz. İnsan ilişkilerine kadar, insan, karı-koca vs. etkilendik. Ben, olmasını istemiyorum. Ve ben kendime darbeler kuşağı çocuğuyum diyorum (PİRHA, 2023, 00:11).



Resim 3.246 Şenol Yorozlu, *Çoban Süllü*, 1982, Tuval Üzerine Yağlıboya, 185x185. Kaynak: Yorozlu, Ş., ve Devrim, M. (2003). *Şenol Yorozlu: Hoşçakal İstanbul 1975-2003*. s, 19. İstanbul: Antik Sanat Galerisi.

Şenol Yoroğlu'nun *Çoban Sülü* isimli çalışması, eleştiride hiciv ögesinin öne çıktığı yapıtları arasında yer almıştır. Sanatçı anlatımdaki etkiyi kuvvetlendirmek için, figürü siyah bir fon üzerine yerleştirmiştir. Dinamik fırça vuruşlarıyla öne çıkan çarpıcı renkler, deforme edilmiş bir çizgisellikten faydalanmıştır. İktidara ve politik figürlere karşı eleştirisinde karikatürist tavrından ilham alan sanatçı, bu yapıtla ilgili olarak şunları söylemiştir:

Demirel'in portrelerini çizdim. Hayatımda çok önemli bir yeri vardır. Birincisinde Çoban Sülü çağrışımından esinlenerek Kırkpınar Ağası kılığını, bir diğerinde sürekli yinelediği Binaenaaleyh kelimesi ve yüzünün en belirgin ögesi olan dişleri kullandım (işkenceyi çağrıştırmıyor mu?) (Yoroğlu, 2003, s. 4).

Güncel olayları sistemli bir arşiv çalışması eşliğinde takip eden sanatçı, sanatını oluşturan bu tavrı "toplumu ben sürekli gözlemliyorum. Yürürken de otururken de...herhangi bir şeyden ben bir konu çıkartırım. Ona göre beslendiğim kaynakları toplarım" (PİRHA, 2023, 07:48) sözleriyle ifade etmiştir. Çalışmalarında irdelediği pek çok toplumsal ve siyasi meselenin güncelliğini yitirmediğini fark eden sanatçı, belirli bir konunun etkilerinin günümüzde de devam ettiğini göstermek için, "Konuyla ilgili de haberlere rastladığım zaman, o gazete kupürlerini kesip tuvallerin arkasına yapıştırıyorum" (Kentekranı, 2010, 17:39) demiştir. Hayatın her anında toplumu gözlemleyen sanatçı, 1970'li yıllardan bu yana biriktirdiği çok zengin bir arşive sahip olduğunu dile getirmiştir (Kentekranı, 2010, 14:24).



Resim 3.247 Şenol Yoroğlu, *İkaros'un Düşüşü*, 1986, Tuval Üzerine Yağlıboya, 185x185. Kaynak: Yoroğlu, Ş., ve Devrim, M. (2003). *Şenol Yoroğlu: Hoşçakal İstanbul 1975-2003*. s. 6. İstanbul: Antik Sanat Galerisi.

Şenol Yoroğlu, 1980'li yıllarda resimlerinde öne çıkan politik mesajları “Tarihi olaylar yoksa benim resmim de yoktur. 80 sonrası resimlerimi çok önemsiyorum” (Yoroğlu, 2003, s. 4) ifadesiyle doğrulamıştır. *İkaros'un Düşüşü* (1986) isimli çalışmasında, “ülkenin üzerine çöken karabasanı” yansıttığını dile getiren sanatçı, bu döneme ilişkin düşüncelerini “kurtuluş yoktu kaçmaktan başka” (Yoroğlu, 2003, s. 4) sözleriyle ifade etmiştir. Melishan Devrim ise yaptıktaki içeriksel mesajı şu sözlerle açıklamıştır:

Verilen vaatlerin hiçbirinin tutulmadığı bir ülkenin kanatları balmumu adamı. Kanatlarıyla dünyanın üzerine çıkacağını sanan adam sonunda dibe batan bir budala. İkaros, varlığının kıymetsizliğinden kurtulmak için göğe yükselmeye niyetlendiğinde, kendi ateşine gömülen coşkudur (Devrim, 2003, s. 7).

Yoroğlu'nun ülkenin vaziyetinden duyduğu hoşnutsuzluğu, yoğun boya kullanımı ve dışavurumcu bir üslupla yansıttığı “1980'li yıllarda, dünya sanatında da Yeni Dışavurumculuk rüzgarı esmeye başlamıştır” (Kaygalak ve Yüksel, 2006, s. 27). Yoroğlu, Türk resminde bu tür bir eğilime yön veren dinamiğin nedenselliğine değinirken, “70'li yıllarda Türkiye'nin yaşadığı sosyal, ekonomik ve politik olgulardan yola çıkan çoğu sanatçımızın, figüre ya da figüratif resme soyunduklarını gördük” (Niyazioğlu, 1987, s. 64) ifadesini kullanmıştır. Yoroğlu, 70'li ve 80'li yıllarda dünyada olup biten sanatsal gelişmelerden haberdar olmakla beraber, gerek kendi sanatında, gerekse Türkiye'deki kimi sanatçılarda, dünya ile eşzamanlı olarak ortaya çıkan dışavurumcu ifade arayışlarında, toplumsal olayların etkisi altında bulunan Türk sanatçısının taşıdığı kaygı ve huzursuzlukla örtüşen bir taraf olduğunu dile getirmiştir (Kaygalak ve Yüksel, 2006, s.27; Niyazioğlu, 1987, s. 64).

Ben batı sanatını tüm yönüyle takip ederim. O zaman da ediyordum. Çünkü boya resmi batıdan bize geldi. Akademi sanat ortamında 1980'li yıllarda egemendi. Ben kendi payıma bu hiyerarşiyi kıranlardan biri olduğumu düşünüyorum. Elbette ki o dönemde, kütüphaneye aylık dergiler gelirdi. Ben 1978 yılında mezun oldum ve mezun olana kadar tüm aylık dergileri dolayısıyla Batı sanatının güncelini de takip ettim. Lüpertz, Baselitz, Kiefer, Palladino gibi sanatçılardan haberim vardı. Onları dergilerde görmüştüm ve yaptıklarının yeni bir şey olduğunun farkındaydım. Dolayısıyla, bütün bunlar birbiriyle örtüştü. Zaten dışavurum bir sancının sonucunda ortaya çıkan ifade tarzı. Bizim de böyle bir örtüşmeyi yaşamamız kaçınılmazdı (Kaygalak ve Yüksel, 2006, s. 217)



Resim 3.248 Şenol Yoroğlu, *Satürn ya da Kutsal Aile ve Muhafızları*, 1987, Tuval üzerine Yağlıboya, Çap 200 cm. **Kaynak:** Eren Teoman (Yayın Direktörü). (2014). *Türk Çağdaş Sanatının Devrim Yılları:80'ler*. s, 236. İstanbul:Piramid Sanat.

Resim 3.249 Rainer Fetting, *Görünüm*, 1982, Tuval Üzerine Dipresiyon, 250x200 cm. **Kaynak:** Yüksel, N., ve Kaygalak, M. (2006). Yoroğlu: Fatih Cenikli Koleksiyonu. s, 114. İstanbul: Fatih Cenikli Koleksiyonu

Şenol Yoroğlu, 1980'lerde, ilk kez yuvarlak tuvaler hazırlatarak, daire resimlerini gerçekleştirmiştir (Kaygalak ve Yüksel, 2006, s. 245). Sanatçının 1987'de yaptığı *Satürn ya da Kutsal Aile ve Muhafızları* isimli çalışmasındaki figürler, Rainer Fetting'in figüratif estetiği ile benzerlik taşımıştır. Yayıtı, 1984'te İsveç'e yerleşen Yoroğlu'nun, İsveç toplumunda gözlemlediği bir takım toplumsal çelişkileri yansıtan bir çalışma serisi içinde yer almıştır (Niyazioğlu, 1987, s. 63). Mavi ile boyanan figürlerin yüzleri betimlenmemiş, birinin kıyafeti ise siyah kalın bir bordürle çevrelenmiştir. Mavi renk üzerinde görülen canlı renk lekeleri, resme dinamizm kazandırmıştır. Sanatçı, bu resmi yaptığı süreçte, Türkiye'nin gündeminden de hiç kopmamış, kendisini etkileyen toplumsal ve politik olaylar ekseninde resimler

üretmiştir. Yoroğlu, güncel meselelerden beslenen bu tavrını -daha sonraları bir süre için resim yapmayı bırakacağı- 1987 İstanbul Bienali'ne dek koruduğu belirtmiştir:

Benim bir stilim vardı. Çok boya kullanımının getirdiği uzun yaratım süreçleri, bir yandan yaptığım iş ve politik kaygılarım sonucu o resimler ortaya çıktı. Kendi içinde arkada iyi örnekler bıraktığımı ve benim bu tarzımdan benim ardından gelen başka sanatçıların etkilendiğini de düşünüyorum (Kaygalak ve Yüksel, 2006, s. 217).

1987'de, çağrılı olarak, I. İstanbul Bienali'ne katılan Yoroğlu, "Yirmi Birinci Yüzyıla Girenken Niçin Resim Yapıyorum?" başlıklı bir manifestosta hazırlayarak, sanatçının dünyada olup bitenler hakkında toplumu bilinçlendirmesinin veya uyandırmasının önemine dikkat çekmiştir:

Dünyamız çok kritik bir dönemden geçiyor ve de çığırdan çıkmıştır. Bu çığırdan çıkış, genelde bireyin ve insanlığın kurtuluşu adına yapılıyor. Yönetimler, ellerinde, topluma karşı kendilerince süre içinde oluşup gelişmiş bir takım ölçüleri tutuyorlar. Okullarda Eğitim, Cami ve Kiliselerde Din, Mahkemelerde Adalet, Politikada Parti, Örgütlenmede Sendika, İletişimde Doğruluk, Sanatta Estetik ve Gerçek, Ailede Saygı ve Askerlikte İtaat gibi. Bilinen bu soyut değer ve kavramlar yönetimlerin sürekliliği için her gün tekrarlanıyor. Yaşanılan iki Dünya Savaşı ve ardından gelen soğuk savaş yılları, bugün de oluşturulmak istenilen nükleer savaş tehlikesi insanoğlunu korkunç bir yalnızlığa, kararsızlığa ve bilinçsizliğe itti. Sanatın tarihteki islevsel değerini farkedemeyen yönetimlerin onu "genelin" kurulu düzenden hesap sormasını önlemek amacıyla kullandıklarını görmedik mi? Bugün de insanların dünyada olup bitenlerle daha az ilgilenmesine çalışılıyor (Yoroğlu, 1987, parag.1).

Resimlerinde her zaman için "biçimsel formların gerisinde, toplumsal öğelerin belirleyici dinamiği" olduğunu belirten Yoroğlu, (Niyazioğlu,1987, s. 63), bu tür söylemlerinin üzerine yüklediği sorumluluğa rağmen, bienalin ardından resme ara vermiştir. Bienaldeki yerleştirmesinin çöp sanılarak atılmasının ardından, sanattan koparak, yalnızca okumaya ve araştırmaya yöneldiği bu süreci "İlk bienalden sonra resim yapmayı bıraktım. Bu bir tavidir, her şeye karşı" sözleriyle ifade etmiştir (Yoroğlu, 2003, s. 4). İsveç'te yaşadığı bu dönemde Rus sanatçı Aleksandr Rodçenko'nun sergisini gezen Yoroğlu, 1917 Rus Devrimi'nden sonra resim yapmayı bırakan bu sanatçının, üzerinde bıraktığı etki ve heyecanla yeniden resim yapmaya başlamıştır. İsveç'teki sanat müzesindeki sergisine (1989) hazırlanmak için Türkiye'ye geri dönmüş, sonraki yıllarda da sergiler dolayısıyla Türkiye ve İsveç arasında bir yaşam sürmüştür (Kaygalak ve Yüksel, 2006, s. 247; Yoroğlu, 2003, s. 4).

3.3.4.5 Yavuz Tanyeli (1950-)

Yavuz Tanyeli, Yeni Dışavurumcu akımın Türkiye'deki önemli temsilcileri arasında yer almıştır. Geniş fırça tuşları ve canlı renkler kullanarak oluşturduğu büyük

boyutlu resimlerinde bu üslup anlayışının etkilerini görmek mümkündür. “Resimlerimde kısa ama uzun öyküler anlatıyorum. Belgesel gibi, yaptığım çoğu resim o dönemin yaşamıyla özellikle politik konularıyla ilintilidir” (Tanyeli, t.y., parag.1) diyen sanatçının yapıtlarında 68 Kuşağı’nın hayata bakışı ve meseleleri sorgulanmıştır. Bir başka ifadeyle, sanatçının “yaşı 68’i tuttuğundan”, o kuşağın “tüm rahatsızlıklarına yakalanmıştır” (Ayrar, 1992, s. 3). 1968’deki öğrenci olayları esnasında 17-18 yaşlarında olan Yavuz Tanyeli (Ayhan, 1987, s. 56), o dönemin tanıklığını bir TV röportajında şöyle aktarmıştır:

Tam da yıllar 68, ben 18 yaşındayım. İşte o zamanın politik figürlerinin bütün hepsini tanyorum. İşte Deniz Gezmiş’ten... Deniz’le mesela ODTÜ’de basket oynardık... Ankara’nın değişik yerlerinde mitingler, konuşmalar, toplantılar yapılır, yüz kere dinledim onları falan..Ama bir yandan da küresel açıdan dünyada oluşan-tabii ikisi bir oluştu- yani 68 deyince hem politik hem de özgürlük -bireysel özgürlük- birbirinin içine girdi. Ben mesela Ankara’nın ilk hippilerindenim, saçlarım böyle falan. Zaten o kuşak bizim hep öyleydi, hem hippisin hem sosyalistsin. Ankara’nın, o döneminin insanların böyle bir bileşkesi vardır, o bileşke iyidir. Yani katılışmazsın, o iki taraf için de katılışmazsın. Sosyalizm ve Marksist ve o akılcı düşünce seni bir hippie olarak fazla uçup saçmalamanı engeller, abuk sabuk işler yapmanı önler. Bir hippie olarak sosyalizme bakarsın, ordaki durumları incellersin, ordaki bazı katı kuralları vs. görürsün filan....(Beyaz Tuval, 2019, 08:19).

Yavuz Tanyeli yaşamı boyunca sorgulayıcı tavrını sürdürmüş; toplumsal ve politik eleştirilerini sanatında uç noktalara taşımıştır.

Aslında yaş olarak, benim kuşak 68 ama, 68’liler daha sonra fazla bir icraat yapmadı yani politik icraatlar yaptılar, sanatla olan ilişkileri çok az oldu. Onun için ta o zamandan beri hala 78’lilerle çalışıyorum ben ... Zaten bu politik olay denilince, sanatçının boynunun borcudur zaten. Bir de ben 10 yaşında, ilk ihtilalimi görmüşüm, daha neler görmeye devam ediyoruz, 70 yaşına geldik. Ne yapıcım yani başka? Tabii ki... (Beyaz Tuval, 2019, 19:30).



Resim 3.250 Yavuz Tanyeli, *Ankara*, 1981, Tuval Üzerine Yağlıboya, 180x280 cm.
Kaynak: Batur, E. (1993). *Karşı Şahıslardan Cazzz Konseri:Yavuz Tanyeli.* s, 57.
Sanat Dünyamız, 51, 51-59.

Tanyeli'nin 80'li yıllarda yaptığı çalışmalar da sanatında düşünsel altyapının egemen olduğunu ve yapıtlarının politik eleştirel bir işlev üstlendiğini kanıtlamıştır. 1981 yılında yaptığı *Ankara* isimli resimle (Resim 3.250), Vakko sanat ödülüne layık görülen Tanyeli, bu ödülü kendisi gibi eleştirel bir tavır sergileyen Şenol Yorozlu ile paylaşmıştır. Resimde kompozisyonun merkezinde konumlandırılan Kenan Evren, yanında etler asılı bir biçimde betimlenirken; 12 Eylül darbesinin ardından başbakan yardımcılığına getirilen Turgut Özal da ufak bir çocuk olarak betimlenmiştir. Tanyeli, bu çalışmayı ortaya çıkararak hissi süreci aktarırken “o resim Rembrant'ın *Gece Nöbeti*'ni andırır biraz. Öyle bir duygu, böyle yarı karanlık. Arkada oligarşi, mahkeme kürsüleri üstünde hakimler böyle falan. Böyle bir eleştiri” ifadesine yer vermiştir. Türkiye'yi 12 Eylül darbesine taşıyan süreçte, sağ ve sol grupların çatışmalarının yarattığı kaos, tanık olunan ölümler; 12 Eylül cuntasının ardından gelen sıkı yasaklar, sansür ve işkenceler, kimi sanatçıları daha temkinli bir alana yönettiren; Tanyeli'nin ise hicivsel üslubunu bileyerek, yaşananlarla eşzamanlı olarak yapıt üretmeye teşvik etmiştir. Bu bakımdan, tam olarak da toplumsal bir kırılımin dönemecine denk gelen 1981 tarihli Vakko sanat müsabakası, sanatçının -kendince bir direnişe geçerek-tepkisini dışavurmasına vesile olmuştur.

Fakat 12 Eylül olunca, yarışmaya katılanlar biraz çekindiler, korktular. (...)böyle bir kalkışa, direnişe geçmemişler, işte Atatürk resimleri vs. yapmışlar.

Güvenli resimler yapmışlar. Jüri kaliteliydi ama. İyi bir jüri olduğu için, bize ödülü verdi (Beyaz Tuval, 2019, 19:00).

Tanyeli'nin yaşadığı toplumda tanık olduğu hadiseleri, eleştirel, hikayeci ve belgeselci bir tavırla anlatırken yöneldiği dışavurumcu tavrı vurgulamak isteyen Haşim Nur Gürel “68 ruhunu törpülemeyen süslemeyen, yumuşatmadan resimsellik kazandıran tek ressam denebilir ona” (Gürel, 1996, s. 140) ifadesini kullanmıştır. Nitekim Gürel'e göre “Yavuz'un yapıtlarında konu veya o dönemde savaşılan, boğuşulan sorunsal her zaman resminin itici motor gücünü oluşturmuştur” (Gürel, 1996, s. 141).



Resim 3.251 Yavuz Tanyeli, *Bu Resmi Çok Seviyorum*, 1986, Tuval üzerine Yağlıboya, 253x 122 cm. Kaynak: Ayrıl, D. (1992). *Yavuz Tanyeli: Görmenin Sonu Yoktur*. s.10-11. İstanbul: Ayşe ve Ercümen Kalmık Vakfı.

Yavuz Tanyeli'nin 1986 yılında gerçekleştirdiği *Bu Resmi Çok Seviyorum* isimli çalışması, sosyal yaşam içinde sayıları git gide artan yobaz ve gerici kesimin eleştirisini yansıtmıştır. Resimde aydın ve gerici toplumun yarattığı tezat, kompozisyonu yatay olarak ikiye bölen, siyah ve beyaz rengin karşıtlığıyla vurgulanmıştır. Her zamanki gibi burada da “acıtıcı gerçeğin içinde kalmak...Ayrılmak istememek” (Ayrıl, 1992, s. 3) Tanyeli'nin resimlerinin kimliğini belirleyen temel tavır olmuştur. Kompozisyonun öğelerini oluşturan figürler, yalın ve sade bir üslupta ele alınırken; yansıttıkları karakterler, toplum içinde hassas bir dengede durması gereken milliyet, siyaset, adalet, din ve cinsel özgürlük gibi kavramları saptıran veya en aşırı uçta yaşayan güruhun temsilleri olmuştur. Figürler,

Hitit hiyerogliflerindeki gibi yan yana istiflenmiş bir biçimde betimlenmişlerdir. Bu yaklaşımda, Tanyeli'nin Hitit sanatından aldığı etkiler belirleyici olmuştur:

Sanatsal yaklaşımım oldukça karışık tabii, şöyle diyebiliriz. Yani bizim okullarda güzel sanatlar eğitimi veren yerlerde, temel eğitim, Yunan estetiği ve ondan sonrasının devamıyla başlatılır. Bir sürü değişik uygarlık var Anadolu'da, Orta Doğu'da ve Mezopotamya'da hepsinin bir biri ile ilişkisi var...Hititleri seçtim. Hitit estetiğinin çok basit, temel, naif olduğunu gördüm, ordan yürüdüm. Dolayısıyla benim bugüne kadar gelen figür yaklaşımındaki ölçüler, ana mantık Hittit'den başlayarak Anadolu ve Mezopotamya ve Orta Doğu ve daha da doğuya doğru açılımlar içindeki benim araştırmalarım ve o şekilde çalışmam üzerine kuruldu benim figürüm (ARTtv, 2019, 2:28).

Sanat hayatının ilerleyen dönemlerinde de figüre yaklaşımında aynı tavrı sürdüren sanatçı, toplumsal ve politik eleştiri yüklü yapıtlarında, biçim ve öz arasındaki gerilimi ve dengeyi bu açılım üzerinden korumuştur:

Genel trend son yıllarda Amerika'ya ve Almanya'ya bakmaktır. Aslında hep öyle olmuştur. Akademik olmayan ressamlardan yeni bir şey belki çıkabilir. Çıkması da gerekir, fakat yeninin arandığı alan buna elverişli değil. Dışarıda aranıyor, halbuki içeride aranması gerek. Anadolu uygarlıklarını geleceğin oluşacağı zemin olarak görmek gerekiyor. Arkaik ruhu ve kendinizi anlamak için iyi bir toprak (Tanyeli, 2006, s. 3).



Resim 3.252 Yavuz Tanyeli, *İsimsiz*, 1987, Tuval üzerine Yağlıboya, 250x 121 cm. Kaynak: Ayrıl, D. (1992).*Yavuz Tanyeli: Görmenin Sonu Yoktur*. s.14. İstanbul: Ayşe ve Ercümen Kalmık Vakfı.

1987 tarihli *İsimsiz* çalışmasında da (Resim. 3.252) tanıdığı olduğu güncel olayları, politik ve toplumsal sorgulamaları öykülemeci bir tavrıyla ele alan Tanyeli; bu sorgulamaya zemin oluşturan karanlık dünyayı koyu bir arka planla yansıtmıştır. Canlı

renklerle betimlenen figürler, hem kültürel hem de görsel karşıtlıkların altını çizmiştir. Figürleri çevreleyen kaba konturlar, kalın ve düzensiz fırça vuruşları anlatımda dışavurumcu bir yaklaşım sergilemiştir. Ernst Barlach Vakfı Yöneticisi Heike Stockhaus'un Yavuz Tanyeli'nin sanatına ilişkin genel izlenimleri, bu resme de uyumlanan bir çerçeve çizmektedir:

Tanyeli, gerçek perdesinin ardındaki asıl kötü güçleri ve ruhları yakalamak isteyen çağdaş bir büyücü, o hep tanınmaz kalmayı başaranları, ipleri çeken ama kendi hiç görülme yenleri, o, dünyayı ateşe verip dinsel ve küresel motiflerin arkasına saklanan asıl kundakçıların peşinde. Çok ta mücadelecisi bu ressam, ve de çok yalnız. Herşeyin kitlesel tüketime ve aşırı üretime yönelmiş olduğu bu dünyada yalnız başına olmayı denemeye uzun zaman önce karar vermiş (Stockhaus, 2009, s. 3).



Resim 3.253 Yavuz Tanyeli, *Açık hava Kasabı*, 1988, Tuval üzerine Yağlıboya, 170x 140 cm. Kaynak: Ayrıl, D. (1992). *Yavuz Tanyeli: Görmenin Sonu Yoktur*. s.17. İstanbul: Ayşe ve Ercümen Kalmık Vakfı.

Yavuz Tanyeli'nin 1988'de yaptığı *Açık hava Kasabı* isimli çalışmasında, bir deniz manzarası önünde kancalara asılmış etler ve fötr şapka giyen bir kasap betimlenmiştir. Resimde yoğun kıvamlı boya katmanları dikkat çekmiştir. Arka plandaki renk patlaması, boya akışları ve fırça hareketleri izleyicide devinim duygusu uyandırmıştır. Fırça vuruşları deniz üzerinde yatay, önlük üzerinde dikey bir yön

izlemiştir. Gökyüzünde yaratılan espaslar, lekesele fırça tuşlarıyla hareket kazanırken, kancalara asılı etlerde kalın fırça dokunuşu ve belirgin boya kullanımı izlenmiştir. Beden imgesinin bir et yığımına dönüştürüldüğü resimde, huzur verici bir manzara önünde sıralanan etler ve kancalar, tekensizlik yaratan bir imgeler bütünü oluşturmuştur. Tanyeli'nin diğer çalışmalarında da örgüsel bir motif oluşturan kancalar, fötr şapkalı kasaplar, satırlar ve etler; resimlerinin diğer sabit elemanları olan sarıklı cübbeli mollalar, iblisler ve tepegözler gibi sembolik anlamlar yüklenmişlerdir.

Kasap cinayetlerini de boyadı Yavuz. Yasal kesimleri. Neyin eti olduğu sorulabilirdi çengele astıklarının. Çengele asılıp, askılarla yollarda bile dolaştırıldı. Baltalı figürlerin çoğunlukta olduğu baltabaş resimler. Kimi zaman resimlerin geri planlarında görünümle "göründü". Peyzaj demeye dilin gitmediği, ballı-kanlı, dionizik manzaralar. (Ayrall, 1992, s. 3).



Resim 3.254 Yavuz Tanyeli, *İsimsiz*, 1988, Tuval üzerine Yağlıboya, 61x 67 cm. Kaynak: Ayrall, D. (1992). *Yavuz Tanyeli: Görmenin Sonu Yoktur*. s.16. İstanbul: Ayşe ve Ercümen Kalmık Vakfı.

Sanatçının 1988'de yaptığı farklı bir çalışmada da (Resim 3.254) fötr şapkalı karanlık bir figür ve kancalara asılı kesik başlar dikkat çekmiştir. Beden parçalarını eleştirinin odağına alan bu çalışmada sanatçı; düşünmeyi, yönetmeyi, ifadeyi ve hatta başkaldırıyı temsil eden eden başları, mezbahada asılı duran etler gibi sergilemiştir. Bir başka deyişle sanatçı, insan bedeninin düşünme yetisine sahip kısımlarını, amorf kütleler halinde kancalara asarak cisimleştirmiştir. Resimdeki açık ve koyu renk

karşıtlıkları, rahatsız edici içerikle uyumlu bir atmosfer yaratmıştır. Tanyeli'nin sanatı aracılığıyla dışa vurmak istediği tepkisellik, bu resminde de politik eleştiriye farklı bir yaklaşım getiren özgün figür yorumları içinde gösterilmiştir. Nitekim, Tanyeli'ye göre:

Marjinallik önce kendi içindeki 'ip uçları'nı yakalamaktır. Ressamlar bunu yanlış değerlendiriyorlar. Görüntüyü kurtarmak pesindeler. Ama unutuluyor ki her zaman 'hakikiler' kalır. Marjinalliğin sanıldığı gibi, matematikle hesapla bir ilişkisi yok (Ayhan, 1987, s. 57).

Tanyeli'nin resmi içindeki tüm elemanlar, sanatçının eleştirisinin altındaki sembolik anlam örgüsünü kuran motifler olarak karşımıza çıkmıştır. Bu bakımdan, Deniz Ayrıl, Yavuz Tanyeli'nin resimlerinde, kimi zaman çengellere kimi zaman da sopalara asılı duran kellelerle ilgi şu açıklamayı yapmıştır:

Kimi zaman onları taşıyan sahipleriyle, kimi zaman da kendi kişilikleriyle boy gösteren "rol sahibi" maskeler. Kimi zaman sopanın ucunda kazığa geçirilmiş mağdurlar gibi görünmelerine rağmen, taşıyıcıların biriktirdiği yedek yüzler bunlar. Pazardaki maişet ve iktidar kapışması için geçici olarak iş bitirecek "değer"ler. Taneyle satılıp, taneyle alınıyor (Ayrıl, 1992, s. 3).



Resim 3.255 Yavuz Tanyeli, İsimsiz, 1992, Tuval üzerine Yağlıboya, 100x 200 cm. Kaynak: Ayrıl, D. (1992). *Yavuz Tanyeli: Görmenin Sonu Yoktur*. s.64. İstanbul: Ayşe ve Ercümen Kalmık Vakfı.

Yavuz Tanyeli, caz temalı yapıtlarında da kendi kuşağının başkaldırı ruhunun müzikle ilişkisini ortaya koymuştur. Sanatçı bir ropörtajında "Bizim kuşak (kuşaksa eğer).

Yani 1960-1970 kuşığı dünyada ve Türkiye’de önce 'müzik'le başkaldırdı ve patladı denebilir. O yıllarda hippiler, çiçek çocuklar ortaya çıktı...Kısacası, bu (ya da bizim) kuşağın resmi ve resmi oluşturması, ilkin ‘müzik’le oldu” (Ayhan, 1987, s. 56) ifadesini kullanmıştır. Bu bağlamda, Yavuz Tanyeli’nin “müzik yapan, bir şey üreten karşı grubu temsil eden caz trompetçileri” (Gürel, 1996, s. 142) de bir bakıma, gündelik konuşma dilinde yer edinen ‘Caz Yapma!’ deyişindeki muhalif bakışı veya meselelerin kolaylıkla kanıksandığı bir toplumda, boşa konuşma dürtüsünün simgeselliğini çağrıştırmıştır. Bununla birlikte müziğin değiştirici etkisi, renklerin çarpıcı atmosferinde ve figürlerin enstrümanla bütünleşen hallerinde dışavurulmuştur.



Resim 3.256 Yavuz Tanyeli, *İsimsiz*, 1992, Tuval üzerine Yağlıboya, 100x 100 cm. Kaynak: Ayrıl, D. (1992).*Yavuz Tanyeli: Görmenin Sonu Yoktur*. s.65. İstanbul: Ayşe ve Ercümen Kalmık Vakfı.

Sanatçının 1992 tarihli *İsimsiz* çalışması da (Resim 3.256) müziğin enerjisini yansıtmıştır. Resimde mekan ve perspektif önemini yitirmiş, yalnızca renklerin ve tınıların yaydığı duyguya odaklanılmıştır. Kalın boya tabakası, seri ve güçlü fırça vuruşları, müzikteki dinamizm duygusunu dışavurmuştur. Figürde bilinçli bir deformasyon uygulanmıştır. Yüz kısmı betimlenmemiş, baş kısmı ise vücuduna

oranla oldukça küçük resmedilmiştir. Hareket ve canlılık, resimdeki temel iletken olmuştur. Pantolon paçalarında, dikine ve enine doğru uzanan çizgiler, gergin ve kararlı fırça darbeleriyle vurgulanarak, figürün güçlü ve seri adımlarını duyumsatmıştır. Sanatçı bu çalışmada, Yeni Dışavurumcu resmin karakteristik anlatım olanaklarından yararlanmıştır.



Resim 3.257 Yavuz Tanyeli, *Blues'cu Başı*, 1992, Tuval üzerine Yağlıboya, 95x 208 cm. Kaynak: Ayrıl, D. (1992).*Yavuz Tanyeli: Görmenin Sonu Yoktur*. s.68. İstanbul: Ayşe ve Ercümen Kalmık Vakfı.

Tanyeli, *Blues'cu Başı* (1992) isimli yapıtında, mavi ve turuncu rengin kontrastına başvurmuştur. Resimdeki yoğun boya katmanları ve farklı yönlere savrulan belirgin fırça hareketleri, dışavurumcu bir üslup ortaya koyarken, izleyiciye müziğin devingen ritmini hissettirmiştir. Haşim Nur Gürel, “Tanyeli'nin anlatmak istediği güçlü duyguları kalın boya girdapları ile dile getirdiği”ni belirtmiştir (Gürel, 1996, s. 141). Ön planda, minyatür bir boyutta görünen servi ağacı, sanatçının perspektif kurallarını önemsemediğini ve resimde yalnızca duyguya odaklandığını ortaya koymuştur. Tuvalin tamamını kaplayan figürün, mümkün olduğu kadar büyük

ve heybetli bir boyutta ele alınmasının nedeni ise Tanyeli'nin ifadesiyle, sanatçının izleyiciye durduğu mesafeden kaynaklanmıştır (Stockhaus, 2009, s. 3).



Resim 3.258 Yavuz Tanyeli, *Resim Canavarı*, 1992, Tuval Üzerine Yağlıboya, 83x197 cm. Kaynak: Batur, E. (1993). *Karşı Şahıslardan Cazzz Konseri:Yavuz Tanyeli.* s, 55. *Sanat Dünyamız*, 51, 51-59.

Resim 3.259 Yavuz Tanyeli, *Resim Canavarı*, 1992, Tuval Üzerine Yağlıboya, 200x134 cm. Kaynak: Çalikoğlu (edt), L. (2001). *20. Yüzyılın İkinci Yarısında Türk Sanatı:Modern Türk.* s.278. İstanbul: İstanbul Sanat Müzesi Vakfı.

Sanatçının *Resim Canavarı* serisi, Siyah Kalem'in figürlerindeki anlatım estetiğini çağrıştırmıştır. Bu çalışmalarda canlı renk kontrastlarından faydalanan sanatçı, biçim bozmacı form anlayışını keskin ve etkili bir dille yansıtmıştır. Büyük boyutlu tuvaler üzerine çalıştığı bu özgün figür yorumlarında, tekinsiz ve ürkütücü bir duyuş hissettirmiştir.

Sanatçının 1992 tarihli sergi kataloğunda, Mehmet Siyahkalem, Francis Bacon, El Greco, Orhan Peker, Cihat Burak ve Alman Ekspresyonistleri, Tanyeli'nin

etkilendiği veya hayranlık duyduğu sanatçılar arasında gösterilmiştir (Ayrall, 1992, s. 3). Öte yandan bu etkiler, sanatçının yapıtlarında ve iç dünyasında, özgünlüğü ortaya çıkaran dışavurumcu bir açılım kazanmıştır. Deniz Ayrall'a göre:

Yavuz'un resmini kaba tasnifler içinde tanımlamaya kalktığınızda, dışavurumcu bir aileden geldiğini görüyoruz. (...)Dışavurumculuğun ithal modelleri elinin altında dururken neden böylesine uzun damıtma yoluna gitmiştir? (...)bir tek kavram geliyor aklıma: Sahicilik... (Ayrall, 1992, s. 4).

Dayısı Orhan Peker'i izleyerek büyüyen ve içselliğin önemini kavrayan Tanyeli'nin sanatında da zamanla kendiliğinden oluşan dışavurumcu bir üslup anlayışı ortaya çıkmıştır. "Resim bana çıraklıkla geldi. Orhan Peker dayımdı çünkü. Gel-götür gibi işlerde kullanırdı beni" (Ayhan, 1987, s. 56) diyen sanatçı, Orhan Peker'den aldığı etkiyi farklı bir röportajında şöyle dile getirmiştir: "Benim şansım Orhan Peker'in benim dayım olması, dolayısıyla ailemizde müthiş bir sanat atmosferi vardı. Dolayısıyla benim ilk resimle tanışmam aile içinde oldu. Sonraki yıllarda da Avrupalı bazı ressamın eserlerini görme imkânım oldu" (Sarısoy, 2005, parag.3).

Çocukluğundan beri resim yapan ve 12 yaşında Van Gogh'un yapıtlarını kopyalamaya başlayan sanatçı, 60'lı yıllarda okuduğu TED Ankara Koleji'nde sergi açıp ödül almasına karşın, dayısı Orhan Peker'in yönlendirmesiyle grafik okumuştur. Sanatta özgür bir yol izlemek ve içselliğe odaklanmak adına verilen bu karar, aynı zamanda Akademi dışında gelişen üretim atmosferine de dikkat çekmiştir:

Orhan ile çalışmışım ve yağlıboya konusunda belli bir yere gelmişim, dolayısıyla Adnan Çoker ve Özdemir Altan ile anlaşmama imkân yoktu. "O stili beğenmiyorum, bu davranış hoşuma gitmiyor, onun hocalığını beğenmiyorum." şeklinde kendi kararlarımı vermişim o zamanlar. Kendimi de biliyordum, takışırım, uyumsuzluk çıkar, resmimi yapamam, okuyamam, sınırlarım bozulur diye düşündüm. Eee onlar da hocaydı sonuçta, hocalarla mı uğraşacaktım, resim mi yapacaktım? En iyisi grafik okuyayım dedim. Orhan da "Grafik oku." dedi. "Akıllı olalım, saçmalamayalım, onlarla anlaşamazsın, bir çizgin oluşmaya başladı, yazık olur sana, harcarlar seni." dedi.! (Erten, 2009, parag.10).

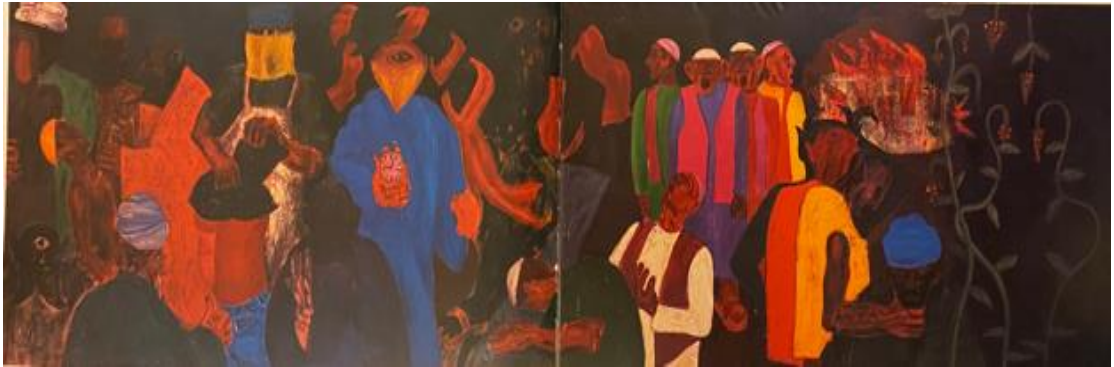
Sanatçının 1987'de, Ece Ayhan'la yaptığı bir söyleşide, "akademi alışkanlığına karşı bir çeşit alerji var. Bu sözcük duyunca aksırılır" (Ayhan, 1987, s. 56) ifadesine yer vermesi, yaptığı seçimden pişmanlık duymadığını göstermiştir. Sanatçı, eğitiminin temelini Orhan Peker'den gördüklerine dayandırsa da dayısı ile arasındaki usta-çırak ilişkisi, mota mot devam eden teknik bir öğreti düzeyinde olmayıp, daha çok Tanyeli'nin içselliğini keşfedeceği bir doğrultuda ilerlemiştir. Bu saptamanın doğruluğuna Önder Küçükerman'ın anılarında da rastlanmıştır:

Ankara yıllarında, ablası Meliha'nin büyük oğlu Yavuz Tanyeli, Orhan Peker'e yavaş yavaş "Çıraklık" yapmaya başlamıştır. Bu arada resim çalışmaları yapmaktadır. Ama Orhan onun grafikle ilgilenmesini ister.Hatta bir defasında

Yavuz'un günlerce uğraşıp hazırladığı çok sayıda resim çalışmasına, tek tek hızla bakıp hepsini çöpe atar... Geriye kalan son resmi de ortadan yırtıp, yine yarısını çöpe atar... Diğer yarısını ise masanın üzerine koyup şöyle der "-İşte bu iyi... Simdi Akademi'ye git... Ben sana işin yarısını öğrettim... Geri kalanı da orada öğrenirsin... Ama mutlaka grafik oku. Yavuz bu sözü tutar. Akademi' de grafik okur... Ama zamanla resim ve heykel, asıl işi olur (Küçükerman, 1994, s. 29).

Bu bağlamda, Yavuz Tanyeli'nin, dayısı Orhan Peker'in sanatına kıyasla oldukça keskin ve eleştirel bir üsluba evrilen dışavurumcu tavrında, ondan aldığı birikimin yanı sıra, ele avuca sığmaz 68 ruhunun ve farklı hadiselere tanık olan bu kuşak davranışının etkileri izlenmiştir. Beral Madra, Yavuz Tanyeli'nin, toplumsal ve politik olayları dışavurumcu bir dille hiciv etmesinde, Yeni Nesnelci bir tavır görmüş ve "1920' lerde savaş sonrası kargaşasını, güvensizliğini yansıtan ve ekonomik, toplumsal bunalım içinde başkaldırıcı tavrını ortaya koyan bu akım çerçevesinde bir resim anlayışının, ülkemiz koşulları için hiç de azımsanmayacak bir önemi olduğunu" vurgulamıştır (Madra, 1987, s. 51).

Aynı bağlamda, Haşim Nur Gürel de sanatçının "kendisiyle barışık, ama yine de dünyaya karşı hırslı, hınçlı ve kızgın tavrıyla fırçasını kılınçasına kullanmayı" sürdürdüğünü dile getirmiştir (Gürel, 1996, s. 142). Bu yüzden, Yavuz Tanyeli'nin resimlerinde her bir figürün ayrı bir güç kişiliği olarak öne çıktığını belirten Ahmet Soysal'ın görüşüne göre "Yavuz Tanyeli belki de zamanımızın en kendiliğinden en acımasız portrecilerindendir" (Soysal, 1997, s.2).



Resim 3.260 Resim. Yavuz Tanyeli, *Saat 9'u 3 geçe*, Tuval Üzerine Yağlıboya, 568x163 cm. Kaynak: Soysal, A. (1997). *Yavuz Tanyeli*. s.8-9. İstanbul: Urart Sanat Galerisi.

Sanatçının *Saat 9'u 3 geçe* isimli yapıtı da topluma yöneltilecek yoğun göndermeler içermiştir. Kalabalık figür gruplarından oluşan kompozisyonda,

vücutlarını şişleyen tarikat üyeleri, zikir töreninde kendinden geçen müritler ve kafaya çuval geçiren işkenceciler gibi izleyeni sarsan detaylar yer almıştır. Tanyeli bu tavrıyla ilgili olarak, “Aslında bütün meselem ve asıl işim resim. Resim sadece sanatçı tarafından değil, yaşadığı toplum tarafından yapılır. Topluma bakıyorum ve ters bir şey olduğunda da resimle iki tokat patlatıyorum” (Akdeniz Güneşi Altında, 1999, parag.3) ifadesini kullanmıştır.

Sanatçı, tuvale enlemesine yayılan bu tür büyük boyutlu kompozisyonlarını sinemaskop olarak tanımlamıştır (Stockhaus, 2009, s. 3). “Bir günahı, bir kötülüğü bizim dışımızda, uzağımızda aramayalım. Bunun adı o zaman ya kurnazlıktır ya da kendini aldatma!” (Ayhan, 1987, s. 57) diyen sanatçı, büyük boyutlu tuvalerle izleyicinin karşısına çıkarak, travmatik bir çarpışma anı yaratmıştır. Figürlerde, ifadeyi kuvvetlendiren bir yalınlık ve biçimbozmacı bir tavır gözlemlenmiştir. Rengin duygusal etkileri öne çıkarılmıştır ki bunlar Çalikoğlu’na göre sanatçının “gelenekle hesaplaşmasının kaçınılmaz ölçütleridir” (Çalikoğlu, 1999, s. 12).

Tanyeli’nin resminde insani bir çılgınlığa öne çıktığını ifade eden Soysal (Soysal, 1997, s.4) rengin gücüne dikkat çekmek için şu ifadeleri kullanmıştır: “Kalın tabakalar, tual üstü bir kabartı oluşturarak, içten gelen bir çeşit fişkırmayı, volkan kabartısını çağrıştırıyor. Saldırganlık, şiddet olarak, ilk önce boya kullanımında söz konusu” (Soysal, 1997, s. 2). Tanyeli’nin, resimlerinde ifadenin gücünü öne çıkarmak için başvurduğu plastik araçlar, topluma yönelttiği yoğun göndermelerin altını çizmiştir. Bu bağlamda, “İblisler, tepegözler, sarıklı ve çarşafly yobazları aktardığı tuvaleri, mollalara, hurafelere, din tacirlerine bir cevap niteliği” taşımıştır (Çalikoğlu, 1999, s. 13). Sanatçı, Ahmet Oktay’a imzalı olarak verdiği sergi kataloğuna el yazısıyla şu notu karalamıştır:

Ressamların politik tavırlarının iyice belirginleşmesi gerektiğine inanıyorum. Hala sanatın dünyayı değiştireceğini düşünüyorum. Özellikle geri kalmışlığın son olduğu bu cilalı yuvarlak (global) dünyada, kara kahkahaların önemini kaç kişi anlayabilir? Yine de devam (Tanyeli, 1997, s. 1).

Serginin ardından yapılan bir röportaj, Tanyeli’nin iletmek istediği politik ve toplumsal mesajların altını çizerken, aynı zamanda, bu resimlerin, toplumda beklenen ilgiyi uyandırmamasının ardındaki nedenselliği de ortaya konmuştur:

Bu sergi o zamanlar ayak seslerini yeni yeni duyduğumuz irtica tehlikesini anlatıyordu ama istediğim kamuoyunu yaratmadı. Sergiye gelenler benim dine karşı olduğumu sandılar, halbuki ben dine değil irticaya karşıydım. Ama bir tane “demokrat adam” gelip bu sergiye bakmadı. Bizim aydınlarımızın hepsi tam bir resim kırosu. Her zaman sergilerime gelen öğrenciler, resim sanatıyla ilgilenler ve o resimleri görünce hemen kaçan sosyetik hanımlar geldi. Karanlığı

simgeleyen her şeyi, hurafeleri, yedicüceleri, takkeli adamları, kasap çengellerine asılmış kanlı etleri altı tane devasa (6 metreye 2 metre) tuvale resmetmişim. Kim bunları evine asar? Gerçek burjuva olsalar alırlar ama burjuva değil ki bunlar. Resimlerin mesajını ortaya çıkarmaya çalışan bir tane bile entelektüel olmadı. Resimlerimde anlattığım şeyleri yazıya döküp gazetede yayımlasam yer yerinden oynar ama aynı şeyi resim sanatı kullanarak anlattığım için kimse anlamıyor, çünkü aydınlarımız resim okumayı bilmiyor. Benim ana amacım resim, politika yapmak gibi hesaplarım ve kimlik sorunum yok'(Akdeniz Güneşi Altında, 1999, parag.2).

Toplumun uyanışında sanatın rolünün belirleyici olduğuna inanan Tanyeli, ressamların, izleyiciyi gerçeklerle yüzleştirme sorumluluğunu ve öncülüğünü üstlenmesi gerektiğine inanmıştır:

Bence sanatçılar biraz belgesel mantığıyla baksalar çok iyi olur. Sanatın bütünü bir sanatçının hayalinden ibaret değildir. O hayalinde gelişen imgeler, sanatçının aslında yaşantısının dönüşüp, ortaya koyduğu şeylerdir. Ben buna özellikle dikkat ediyorum, ihmal etmiyorum. Bir de, işte, İhtilal oldu şu 10 resmi yaptım, ardından memleket battı şu 10 resmi yaptım, sonra 2001 krizi geldi ülke çöktü mahvoldu işte ben o heykeli yaptım.(...)Hep ayık olmak durumundasın. Bir hayaller içinde sanatçılar falan, pek öyle sevmem ben (Beyaz Tuval, 22:21).



Resim 3.261 Yavuz Tanyeli, *Can Yücel*, 1998, Tuval Üzerine Yağlıboya, 97x75 cm. Kaynak: Uğurlu, V. (Ed.) (1999). *Yavuz Tanyeli*. s,85. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat.

Tanyeli'nin resimleri, ağırlıklı olarak sanatçının politik tavrını dışa vursa da resimleri zaman zaman hayatın akışından beslenen konusal bir çeşitlilik göstermiştir. Sanatçının 1998 tarihli *Can Yücel* portresi bu örnekler arasında yer almıştır. Resimde şairin karakteristik özellikleri öne çıkarılmıştır. Elinde rakısını tutar halde betimlenen Can Yücel'in, yüz hatlarındaki kırışıklıklar mavi fırça tuşlarıyla belirginleştirilmiştir. Sarı renk arka planda çarpıcı bir renk patlaması yaratmıştır. Şair, geleneksel portre anlayışında yansıtılan kaskatı bir duruş yerine ekspresyonistlerin yapıtlarındaki gibi natürel bir spontanlıkta betimlenmiş; sohbetin içten bir anında, vücudun en doğal duruşunda yakalanmıştır. Tanyeli'nin 17 dakikada tamamladığı bu çalışmada, (Akdeniz Güneşi Altında, 1999, parag.4) aceleci fırça vuruşları gözlemlenmiştir. Sanatçı genel olarak portre çalışmaları ile ilgili şu ifadeleri kullanmıştır:

Özellikle portrelerde bir çeşit fırça soloları beliriyor. Bir çeşit söz, sonra bu sözler rüzgarlara, öfkeye, okşamaya maruz kalıyor. Akıl ile duygunun koştugu bir alan. Her resim ya bitiyor ya bitmeye çok yakın bırakılıyor. Bırakmanın da bir adabı var, yeri gelince (Tanyeli, 2006, s.3).



Resim 3.262 Yavuz Tanyeli, *İsimsiz*, 1999, Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 22.5x13cm. Kaynak: Soysal, A. *Madde ve Karanlık*, s. 29. İstanbul:Teşvikiye Sanat Galerisi.

Yavuz Tanyeli'nin 1999 tarihli *İsimsiz* çalışmasında mavi, yeşil ve turuncu rengin kontrastına başvurulmuştur. Figürlerde form deformasyona uğratılmıştır. Sağ profilden görülen müzisyenin trompeti tutan elleri, vücuduna göre abartılı bir

büyükükte resmedilmiş; ellerindeki biçim bozmalar, kalın bir konturla belirginleştirilmiştir. Giysilerin kumaşındaki çizgiler eğri büğrü hatlarla gösterilerek, deformasyon vurgusu arttırılmıştır. Tanyeli, sanatındaki genel duygusal dışavurumu şu ifadelerle tanımlamıştır:

Formlar yassı ve bozuk, renkler canlı ama kirli. Tuşeler birbirinin üzerinden kayıyor. Alanlar birbirine sağlam tutunuyor. Arabesk form ve anlamlar uygun yerden vokal yapıyor. Çağrışımlar hüznü ama iyimser. Birden değişiyor. Sakin bir bölgenin hemen yanında kaotik bir ortam olabiliyor. Resim adeta çelişkilerle örülüyor, tabakalar halinde yapıldığı için ön ve arka planların netlik ayarı farklı oluyor. Resmi dikey ve yatay incelediğin zaman tuvalin içindeki bir görünüyör, bir görünmüyor. İmgeler yanındaki ile hem barışık hem çelişik (Tanyeli, 2006, s.3).

2004 yılında oğlunu uyuşturucudan kaybeden sanatçı, duygularını dışa vuran bir dizi resim hazırlayarak, bu ölümcül bağımlılığın tehlikesine dikkat çekerken, resimlerindeki içselliği şu sözlerle ortaya koymuştur:

Ben bir ressamım, tabii bir babanın yaşayacağıın en kötüsünü yaşadım; evladımı kaybettim. Ama ben bir doktor, bir kimyager değilim veya hukukçu değilim. Ressamım. Mücadelem 'ressam'ca olacak. Fikirlerim var, bunları ancak resim yoluyla aktarıyorum (Sarısöy, 2005, parag.7).

3.3.4.6 Bedri Baykam (1957-)

Bedri Baykam'ın 80'li yıllarda, renkçi bir palet ve geniş fırça darbeleriyle gerçekleştirdiği resimlerinde, Yeni Dışavurumcu bir estetik anlayış hâkim olmuştur. İki yaşında resim yapmaya başlayan sanatçı, 6 yaşından itibaren uluslararası sergilerle dünya gündeminde yer almaya başlamıştır. 1975-80 yıllarında Paris'te, ekonomi ve işletme okuyan sanatçı, aynı dönemde oyunculuk dersleri de almıştır. 1980-1983 arasında Kaliforniya'da resim ve sinema öğrenimi görmüş, 1987 yılına dek Amerika'da kalmıştır (Teoman, 2014, s. 270; Yılmaz, 2016, s. 213).

Bedri Baykam'ın sanatında politik ve muhalif bir tavrın oluşmasında, babasının CHP milletvekili olmasının, dolayısıyla da siyasetin ve toplumsal meselelerin konuşulduğu, tartışıldığı bir çevrede büyümesinin etkileri hissedilmiştir. Sanat yaşamı içinde ürettiği eserler, salt politik bir anlayışa yönelmese de, toplumsal ve siyasal sorumluluk bilinci, yaşamının ve sanatının doğal bir uzantısı haline gelmiştir. Sanatçı, bunun ilk örneklerini, çocukluktan ergenliğe geçiş yıllarında ortaya koymuştur.



Resim 3.263 Bedri Baykam, Deniz Gezmiş, 1971, Kağıt Üzerine Füzlen, 35x50cm.
Kaynak: <https://www.bedribaykam.com/tr/galeri/1968-1975-ergenlik-resimleri>,
Erişim Tarihi: 19 Haziran 2023.

Bedri Baykam 13-14 yaşlarındayken; fotoğrafları ve yazı dizileriyle gazetelerin ön sayfalarında yer alan, yürüyüşlerde başı çeken ve hükümeti sarsan açıklamalarda bulunan Deniz Gezmiş'i, Robin Hood'umsu bir halk kahramanı olarak benimsemiş ve onunla ilgili gelişmeleri adım adım takip etmiştir. *Deniz Gezmiş* (1971) isimli desen çalışmasını yaptığı bu süreçte, 12 Mart 1971 günü öğlen saat 13:00'te radyo haberlerinde ordunun muhtirasını dinleyen Baykam, olağanüstü günlerin gelmekte olduğunu sezinlemiştir. İdam kararlarının onandığı süreçte, ailesi ile birlikte Paris'te bulunan -ve burada Orhan Peker'le karşılaşan- sanatçı, Champs Elysees'te, Türk öğrencilerin, idamları engellemek için bağıra çağıra imza topladıklarına tanık olmuştur (Baykam, 2006a, s. 304-305-313).

O yoğun gerilim yüklü günlerde 13 yaş civarındaydım. Gezmiş'in portresini ve yürüyüş yapan gençlerin desenlerini yapmıştım. Şimdi düşünüyorum da o güne kadar yalnız at yarışları, füzeler, kızılderililer ve harp sahneleri yapmış biri olarak, demek Deniz beni çok etkilemişti ki ve birden "politik sanat" yapmaya başlamıştım!(...) 1987'den itibaren 30 yaşında politik sanat yapmaya başlayacakken, o tarihten 16 yıl önce bunun temellerini atıyordum o gün. (Baykam, 2006a, s. 305).

Bu resimleri yaptığı dönemde, yaşı gereği ergenlik problemleriyle iç içe olan ve resmin hayatındaki önceliğini futbol, tenis ve kız arkadaş meseleleri gibi ergenlik dönemi ilgilerine bırakan Baykam, "Deniz Gezmiş resimlerinin benim açımdan ilginç

bir noktası, bu desenlerin çok az resim yaptığım bir dönemde ortaya çıkmasıydı” (Baykam, 2006a, s. 306) demiştir.



Resim 3.264 Bedri Baykam, 68 Kuşağı, 1971, **Resim 3.265** Bedri Baykam, 68 Olayları, 1971, Tuval Üzerine Çini Mürekkebi, 35x50cm. Tuval Üzerine Çini Mürekkebi, 35x50cm. Kaynak: <https://www.bedribaykam.com/tr/galeri/1968-1975-ergenlik-resimleri>, Erişim Tarihi: 19 Haziran 2023. Kaynak: <https://www.bedribaykam.com/tr/galeri/1968-1975-ergenlik-resimleri>, Erişim Tarihi: 19 Haziran 2023.

Aynı dönemde, dünyada yaşanan 68 Olayları'nı ve Türkiye'deki 68 Kuşağı'nın emperyalizm karşıtı gösterilerini gazete manşetlerinden takip eden sanatçı; bunun gerçek hayattaki bir yansıması olarak da üniversite kapısı önünde bekleyen talebe topluluklarına ve afişlere rastlamıştır. Bedri Baykam, 13-14 yaşlarında yaptığı *68 Kuşağı* (1971) ve *68 Olayları* (1971) isimli desen çalışmalarında, kendisine ilham veren konulara ilişkin olarak şunları söylemiştir: “Vietnam savaşına karşı çıkış, ‘Yankee Go Home’ gösterileri, 1968 yazında Amerikan 6. Filosu'nun Dolmabahçe’de denize dökülmesi, Amerikan Büyükelçisi Kommer’in arabasının Ankara ODTÜ’de yakılması gibi olaylardı bunlar” (Baykam, 2006a, s. 304).

Sanatçı; “Beni resim yapmaya iten nedenler, iki yaşımdan beri değişmedi. Ya aklıma durup dururken gelen ya da bir olaydan esinlenerek, en hızlı anlatım şekilleri aracılığı ile bir düzenleme yapmaya çalışırım” (Baykam, t.y., s. 43-44) demiştir. Bedri Baykam'ın resim öğrenimi için Amerika'da bulunduğu 80'li yıllarda, Yeni Dışavurumculuk akımı adından söz ettirmeye başlamıştır. 1970'lerde revaçta olan Minimalizm, Kavramsal Sanat, Foto Gerçekçilik gibi sanat akımları; 80'li yıllara geldiğinde yeni jenerasyonun duygularının ifadesinde yetersiz kaldığında, içgüdüsel olarak yeniden boyaya ve tuvale geri dönmüştür. Bedri Baykam da varlığından dahi

haberdar olmadığı bu akımı dünyada ilk uygulayan sanatçılar arasında yer almıştır. Bu durum, Bedri Baykam'ı 80'lerde ortaya çıkan Yeni Dışavurumculuk akımının Türkiye'deki öncü temsilcileri arasında konumlandırmıştır (Baykam, 1999, s. 262; Baykam, 2006b, s. 223-224) .



Resim 3.266 Bedri Baykam, *Fahişenin Odası*, 1981, Sunta Üzerine Yağlıboya ve Kırık Ayna, 120x240cm. **Kaynak:** Çalikoğlu, L. (Ed.). (2001). 20 Yüzyıl İkinci Yarısında Türk Sanatı:Modern Türk. s.245. İstanbul: İstanbul Sanat Müzesi Vakfı.

Sanatçının 1981'de yaptığı *Fahişe'nin Odası* isimli çalışması da bu bakımdan dönemin önemli yapıtları arasında yer almıştır. Bu yıllarda ele aldığı yapıtlarda, cinsellik, kadına bakış, erotizm ve tabulara başkaldırı gibi konuları, popüler kültür öğeleri aracılığıyla yorumlayan sanatçı, *Fahişe'nin Odası* (1981) ile toplumun ön yargılarına ve benmerkezci bakış açısına ayna tutmuştur. Dışavurumcu üslupla ele alınan resimde; kırık ayna parçalarıyla betimlenmiş bir erkek ve biçimsiz ölçülere sahip bir kadın figürü yer almıştır. Adam içeri girerken, kadın çamaşırını çıkartmaktadır. Bu durum, kadının soyunma eylemini, intim bir anın öznel heyecanlarından kopararak, kapının açılmasıyla gerçekleştirilen koşullu bir reflekse dönüştürmüştür. Resmin ortaya koyduğu bu gerçeklik, aynada kendi yansımını gören izleyici için toplumsal bir yüzleşmeye dönüşmüştür. Resimde, perspektif bilinçli

olarak bozulmuş ve figürler deformasyona uğratılmıştır. Dinamik devinimler gösteren yoğun boya katmanları ve renk karşıtlıkları dikkat çekmiştir. Hareketli fırça vuruşları bu dinamizmi desteklemiştir.

Benim sayemde Türkiye ilk defa bir uluslararası akımı hem görsel hem düşünsel olarak, hem de tüm taşıdığı sorunsalı tartışarak, batıyla aynı anda yaşadı. Ben “Fahişenin Odası” (1981) ve tüm diğer dönemsel çıkış yapıtlarımı gerçekleştirdiğimde, ortada ‘Yeni Dışavurumculuk’ akımının adı bile yoktu. Ressamlar birbirini tanımazdı. 1982 sonbaharında benimkilere benzer resimlerin o anda dünyada yapılmakta olduğunu dergilerden öğrenmeye başlayınca, ömür boyu unutamayacağım bir rahatlama hissetmişim.... Demek ki bu ‘aşırı farklı’ resimleri yapan tek çılgın ben değildim. 1987’den itibaren Türkiye’ye geldikten sonra yaptığım işlerin özgürlüğü ise oldukça netti ve o anda batıda olup bitenlere tam bir koğuş işaret ediyordu (Baykam, 2003, s. 39).

Bedri Baykam’ın bu ifadesi, genel olarak ekspresyonizmin, üslup çerçevesi belirlenmiş akım hareketlerinden farklı olarak, kendi zaman dinamikleri içindeki bazı ortak olgulardan beslenerek, bireyin iç gerçekliğinden doğduğu tezini desteklemiştir. Bununla birlikte farklı ülkelerde aşağı yukarı aynı yıllarda ortaya çıkan Yeni Dışavurumcu eğilimlerde, küreselleşmenin, farklı toplumların yaşam tarzlarında yarattığı bir takım ortak olgular, alışkanlıklar ve bunun ortaya koyduğu benzer davranışsal tepkilerin izdüşümleri hissedilmiştir.

Baykam, bu eş zamanlılığa dikkat çekmek için “bizim Pop sanatı 60’ların başında yapmış bir sanatçımız olmadı ya da izlenimciliği 1850’lerde, 1860’larda yapmış bir sanatçımız olmadı ya da 1920’lerin başında sürrealist bir sanatçımız olmadı, 1910’lardan bir soyut sanatçımız olmadı” (Hayat Sanattır, 2020, 25:42) ifadesini kullanmış ve bu senkronizasyonun zeminini oluşturan faktörler arasında, 80’li yıllarda yaygınlaşmaya başlayan walkman kültürü, özel televizyonlar, video klipleri ve diziler aracılığıyla ortak veya örtüşen bir kültüre evrilişimizin altını çizmiştir (Teoman, 2014, s. 12).

Diğer taraftan, Bedri Baykam’a göre, “Türkiye, 80’lerde patlak veren Yeni Dışavurumluğu olayın gerçek oluşum şekliyle, yani (...) yeni bir kuşağın bireysel özgün yaklaşımı” olarak algılamamıştır. Bu bakımdan, Baykam, Yeni Dışavurumculuk’a sığ bir bakışla yaklaşan Türk sanat ortamı için “Olayı biçimsel açıdan, kendi ortamında, “tutucu izlenimci resme karşı bir modern tavır” olarak basite indirgedi ve “1910’un Avrupa’sı” gibi yaşadı” (Baykam, 1989, s. 118) demiştir.



Resim 3.267 Bedri Baykam, *Gözyaşlarım*, 1985, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 70x100cm. Kaynak: <https://www.bedribaykam.com/tr/galeri/1984-1985-olgun-kaliforniya-yillari> , Erişim Tarihi: 19 Haziran 2022.

Bedri Baykam'ın Amerika yıllarında yaptığı *Gözyaşlarım* (1985) isimli çalışması, diğer erken dönem çalışmalarında öne çıkan erotizm yüklü imgelerden, provokasyon içeren ifadelerden farklı olarak yalnızca duyguyu dışavuran, popüler kültürün veya dış dünyanın referanslarını taşımayan bir karakterde ele alınmıştır. Sanatçı ifadeyi güçlendirmek için kompozisyondaki öğeleri en aza indirgemıştır. Arka plandaki hareketli renk alanları, içsel boşluğun bir yansıması olmuştur. Seri ve deformatif bir anlayışta ele alınan figür, tuvalin tamamını kaplayacak bir biçimde yerleştirilmiştir. Siyah konturların tuvale, sert ve güçlü bir biçimde yayılışı, resmin içindeki dramatik etkiyi arttırmıştır.

Yapıt, herhangi bir kültürel veya politik mesaj kaygısıyla ele alınmamış olmasına karşın, Yeni Dışavurumculuk'un erken tarihli örnekleri arasında yer alması bakımından önemlidir. Baykam, 80'li yıllarda kendi içselliğinden doğan bu yapıtların, o yıllarda moda olan Yeni Dışavurumculuk akımının özentiliği veya taklitçiliği içinde yapılmadığını ifade etmek için şu cümleleri kullanmıştır: "Benimle aynı kuşaktan olan bu genç resamlardan etkilenmem olmadığı gibi, üç-beş yaşlarında kendi sanat dilimin parçası olan akıtma veya serpmeye tekniklerini de Jackson Pollock veya Sam Francis'ten almadım" (Baykam, 2006b, s. 224). Bunun gerçekliğini kanıtlamak isteyen sanatçı,

aktivist eylemlere de başvurmuştur. 1984 yılında, San Francisco Sanat Müzesi'nde, Yeni Dışavurumculuk üzerine açılan bir sergide, yalnızca batılı sanatçılara yer verilmesine tepki gösteren Baykam, batının doğuya karşı sanat alanında da sürdürdüğü ön yargısını sorgulatmak amacıyla *Modern Sanat Tarihi Batı'nın Bir Oldu Bittisidir* içerikli bir manifesto hazırlayarak, açılış öncesinde davetlilere dağıtmıştır. Sanatçının, bir kültürel gerilla eylemi olarak nitelendirdiği bu eylemin etkileri, ertesi günkü sanat sempozyumunda da gündemini korumuştur (Baykam, 2006, s. 381-385; Teoman, 2014, s. 15).

Baykam'ın hemen bütün yazı ve söyleşilerinde öne çıkan iddialarından biri, Batı'nın modern sanat tarihini bir oldu-bittiye getirdiği ve dolayısıyla, dünyanın diğer bölgelerindeki sanatçılara haksızlık yaptığı; diğeryse, yeni dışavurumculuğun çağdaş sanat dünyasına bomba gibi düşmüş olduğudur. Birinci iddiasında, Doğulu bir sanatçı olarak Batı'ya kafa tutmakta; deyim yerindeyse, 'mazlum sanatçı'ların sözcülüğünü yapmaktadır (Yılmaz, 2016, s. 213).



Resim 3.268 Bedri Baykam, *Efsane*, 1986, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 150x210cm. Kaynak: <https://www.bedribaykam.com/tr/galeri/1986-1987-gec-kaliforniya-yillari>, Erişim Tarihi: 19 Haziran 2023.

Sanatçının, 1986 yılında Amerika'dayken yaptığı *Efsane* (1986) isimli çalışması, dönemin yaşam kültürü ve alışkanlıklarını ortaya koyan bir görsellik taşımıştır. Resimde öne eğilmiş çıplak bir kadın bedeni, Coca Cola kutusu ve

sanatçının kendisi yer almıştır. Kompozisyonun merkezinde yer alan Coca Cola kutusu, tüketim çağı kültürünün evrensel bir simgesi olarak, popüler kültürün genç kuşak üstünde yarattığı ortak etkileşime dikkat çekmiştir. Kompozisyonda görülen her bir detay, çağın coşkularını ve duygularını yansıtan, yaşanan dünyayla özdeşleşen ve bütünleşen bir varoluş ortaya koymuştur. Kadının asi duruşu, çıplaklıklarından utanmayan, bedenleriyle barışık, bağımsız ve özgür ruhlu kadınların, tabulara başkaldıran, geleneğe kafa tutan dönüşümünü yansıtmıştır. Resimde (Resim 3.268), dışavurumcu serbest fırça darbeleri kullanılmıştır. Resmin içindeki dinamizm, içgüdüsel fırça vuruşlarıyla canlı, renkli, ritmik bir duyuş kazanmıştır. Yoğun boya kullanımı, renk karşıtlıkları ve yer yer boya akıtmaları dikkat çekmiştir. Sanatçı, bununla ilgili olarak “Boyanın yüzey üzerinde, tüpten çıkarkenki canlılığını korumasını istiyorum. Boyanın, yaşayan ve hisleri, haykırı rışları, hayatı, enerjik bir şekilde anlatmama yarayan bir madde olmasını istiyorum” (Baykam, t.y., s. 45) demiştir.

Sanatçının resimde kendi imgesine yer vermesi, bir bakıma kendisinin de bir parçası olduğu bu yeni hayat tarzının ve onun getirdiği yeni alışkanlıkların şekillendirdiği farklı bir tepkiselliğe dikkat çekmekte ve böylelikle de dönemin bakışını yansıtan bu çalışmayı bütünsel olarak çağının kültürel bir portresi haline getirmektedir. Baykam bu yıllardan hatırladığı bir anısında, kendisini Kaliforniya’daki atölyesinde yere oturmuş ve Coca Cola’nın o yıllarda daha farklı bir tadla pazara sunduğu yeni üretimini eleştirir halde bulmuştur ki; Keith Haring’in de aynı süreçte, New Coke isimli çalışmalar yaparak, benzer bir tepkiselliği dile getirdiğini yıllar sonra fark etmiştir (Baykam, 2006b, s. 428). Beral Madra, Bedri Baykam’ın 80’li yıllardaki çalışmalarının, Türk sanat ortamında yarattığı etkiye ilişkin olarak, “Canlı renklerin ve dinamik figürlerin kullanıldığı tuvaler ve tüketicilik, bayağılık, erotizm ve gelenekler hakkındaki cesur ifadeleri, insanların büyük beğenisini topladı” (Madra, 2016, s. 191) ifadesini kullanmıştır.

Baykam 1983 yılında Atatürk Kültür Merkezi’nde (...) ilk büyük sergisini düzenlediğinde sanat sahnesi ve piyasası henüz gelişiminin başlangıç aşamasındaydı. O dönem de sadece 1970’lerin sonlarında kurulan birkaç özel galeri, kamuya ait iki sergi merkezi ve bankalar tarafından açılan birkaç galeri vardı. Sahneyi Devlet Güzel Sanatlar okulları belirliyordu. Eleştirel ve büyüleyici tasvirler ya da lirik ve geometrik soyutlukları içeren resimler en popüler sanat eserleriydi. Küçük bir sanatçı grubu sade ve kavramsal sanatı ortaya koydular. Fakat gelenekler, zevkler üzerinde çok az etkileri oldu. Sonra da Baykam ortaya çıktı (Madra, 2016, s. 91).

Bedri Baykam da Yeni Dışavurumcu eğilimin ilk örneklerini verdiği 80'li yıllarda, Türk sanat ortamında gözlemediği değişiklikleri şu cümlelerle ifade etmiştir:

Türk sanatı 80'lerde çok büyük bir değişime uğradı. Ben bu değişimin öncülüğünü yaptım. Daha önce de Türkiye'de büyük ebatlarda resimler yapıldı tabii ki ama bunlar sipariş resimlerdi ya da belirli bir devlet sergisi için yapılmış resimlerdi. Tual standardını 2- 2.5 metreye çıkarmak, boyayı bu kadar serbest kullanmak, resme graffitiyi eklemek, erotizmi, kimi zaman pornografiyi, kimi zaman siyaseti direkt ve sert şekilde vermek tabii ki Türkiye'nin alışık olmadığı şeylerdi ve dünya sanatındaki bu yeni dışavurumculuk kabuk değiştirmesiyle eşzamanlı gelen bir değişimdi ki bu da çok önemliydi. (...) 60'larda, 70'lerde Türkiye'de yapılan bir sergiyle o yıllarda dünyanın herhangi bir kösesinde yapılan sergiyi ele alsanız arada uçurumlar vardı. Bu uçurum 80'lerden itibaren ciddi anlamda kapanmaya başladı. Bütün bu kabuk kırılması 80'lerde oldu (Baykam, 2013, parag. 5).



Resim 3.269 Bedri Baykam, *Sessiz Yürüyüşçülere Polis Dayağı*, 1988, Sunta Üzerine Fotopentür, 177x132cm. Kaynak: <https://www.bedribaykam.com/tr/galeri/1987den-gunumuze-politik-sanat-ve-fotopenturler>, Erişim Tarihi: 19 Haziran 2022.

Bedri Baykam 1987'de yurda döndükten sonra, çalışmalarında, politik ve toplumsal konular ağırlık kazanmıştır. *Sessiz Yürüyüşçülere Polis Dayağı* (1988) isimli çalışması, Baykam'ın gazete haberlerinden ürettiği politik içerikli yapıtları arasında yer almıştır. Türkiye'nin kültürel ve sosyal dönüşümlerden geçtiği 1970'li ve 80'li yıllar ve bunların toplumsal izdüşümleri, sanatçıyı derinden etkilemiş ve

yapıtlarında farklı kişisel söylemler oluşturmuştur. Ardından siyasete atılması da söylemlerinin ardındaki içsellığı ortaya koymuştur. Baykam, yapıtlarına konu olan bu dönem hakkındaki düşüncelerini şöyle özetlemiştir:

80'li yıllarda, 12 Eylül darbesinden sonra Türkiye inanılmaz bir demokrasi kaybına uğradı. İnsanlar işkenceden geçirildi, dernekler, siyasi partiler kapatıldı, kitaplar yakıldı, evlere baskınlar yapıldı, devlet terörü tehditlerle büyük bir oto sansür ve sıkıntı yaşattı insanlara. Bütün bu olaylardan sonra, biz de Türk solu ve Kemalistler olarak Özal'ı sonsuz eleştirdik (Baraz, Baykam ve Girgin, 2014, s. 161).

Beral Madra ise Baykam'ın sanatındaki politik söylemin ardındaki içsel tavrı şu cümlelerle ifade etmiştir:

60'lı yıllarda dahi bir çocuktü ve daha o zamanlar bile bir şöhretken birden bire kültürel çürümüşlüğe ve duyarsızlığa karşı durmaya hazır olduğunu gösterdi. Üçüncü askeri darbenin etkilerinin Türk halkı üzerindeki olumsuz etkilerinin hala görüldüğü bir dönemdi. İnsan hak ve özgürlükleri ve ifade özgürlüğü sınırlandırılmaktaydı. Daha liberal bir ekonomiye geçişin dünyaya ve özgürlüklere açılmanın tek yol olduğuna inanılıyordu (Madra, 2016, s. 191).

Bununla birlikte 1980'li yıllarda Türkiye'de, liberalleşen ekonomi ve özelleştirme politikaları ile beraber, politik İslam'ın ve kökten dinciliğin canlanışına tanık olunmuştur (Kahraman, 2016, s. 184-185). 1987'de ülkesine dönen Bedri Baykam da bu tehditin boyutlarını hissedenler arasında yer almıştır. 1987'de Türkiye'ye resmi ziyarette bulunan İran başbakanının, Anıtkabir protokolünü geri çevirmesi üzerine, dönemin başbakanı Turgut Özal'ın ziyaret rotasını Konya'ya çevirmesi, Bedri Baykam'ın dehşetle izlediği olaylar arasında yer almıştır (Wright, 2016, s. 93). Bu bakımdan Bedri Baykam'ın sanatında 1987 sonrasında izlenen politik tavır; yobazlığa, faşistliğe, laiklik ve Atatürk düşmanlığına, sansüre ve işkenceye bir karşı duruş olarak ortaya çıkmıştır.



Resim 3.270 Bedri Baykam, *Uğur Mumcu'un Cenazesi'nde Türkiye Kan Ağlarken*, 1993, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 150 x 210cm. Kaynak: Eras, Ö. (Ed.). (2016). *Eleştirmenlerin Kaleminden Bedri Baykam*. s. 296. İstanbul: Piramid Sanat.

Bedri Baykam'ın *Uğur Mumcu'un Cenazesi'nde Türkiye Kan Ağlarken* isimli çalışması, 1993'te katledilen Kemalist aydın ve usta gazeteci Uğur Mumcu'nun anısına yapılmıştır. Resimde Türk bayrağına sarılı bir tabut ve onu çevreleyen kalabalık içinde 'Yaşasın Kemalizm', 'Atatürk' ve 'Çağdaş Yaşam' yazılı pankartlar dikkat çekmiştir. Son derece seri bir biçimde çalışıldığı hissi uyandıran resimde, renklerin ve çizgilerin ekspresyonist vurgusu öne çıkarılmıştır.

Türkiye 1990'lı yıllarda, Kemalist dünya görüşünü hedef alan pek çok siyasi suikaste tanık olmuş ve bu davaların pek çoğu İran bağlantılı radikal dinci örgütlerle ilişkilendirilmiştir (Ergin, 2023). Bu davaların etkisinde kalan Bedri Baykam, Uğur Mumcu'yu ve aynı uğurda can veren diğer terör kurbanlarını resimlerinde ölümsüzleştirmiştir.



Resim 3.271 Bedri Baykam, *Atatürk Kocatepe'de*, 1994, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 190x140 cm. Kaynak: Eras, Ö. (Ed.) (2016). *Eleştirmenlerin Kaleminden Bedri Baykam*. s.186, İstanbul:Piramid.

Bedri Baykam'ın *Atatürk Kocatepe'de* (1994) isimli çalışması, laik Türkiye Devleti'ni ve Atatürk ilkelerini sarsmak isteyen kökten dinci zihniyete karşı bir cevap niteliği taşımıştır. Resimde, boya akıtmalarına ve üst üste vurulan yoğun boya katmanlarına yer veren sanatçı, Atatürk'ün Kocatepe'deki sembol fotoğrafını da simgesel bir tavır olarak kullanmıştır. Böylelikle güncel yaşamdaki siyasi ve toplumsal meseleleri irdelerken, geçmişin sarsılmaz değerleriyle bağ kurmuştur. Resimde, füğürün üzerinde beliren beyaz boya alanları, keskin ve savruk fırça vuruşlarıyla dinamik bir etki yaratmıştır.



Resim 3.272 Bedri Baykam, *Şeş-ü Se*, 1994, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 140x190 cm. Kaynak: Eras, Ö. (Ed.). (2016). *Eleştirmenlerin Kaleminden Bedri Baykam*. s. 260. İstanbul: Piramid Sanat.

Bedri Baykam'ın *Şeş-ü Se* (1994) isimli çalışması, politik içerikli resimleri arasında yer almıştır. Kompozisyonun merkezinde yer alan Atatürk, laik ve aydın Türkiye Cumhuriyeti'ni temsil etmiştir. Baykam yapıtını isimlendirirken, zar oyununda 6-3'ün Farsça karşılığı olan Şeş-ü Se'yi tercih etmiştir. Hızlıca çalışılmış izlenimi veren resimde, canlı renk kontrastları ve hareketli fırça vuruşları dikkat çekmiştir. Figürlerin kıyafetleri, siyah bir konturla belirginleştirilmiş, detaylarda özentiye kaçılmamıştır.

Bedri Baykam, sanat yaşamı boyunca ortaya koyduğu farklı konu kesitleri içinde, toplumu tehdit eden siyasi ve toplumsal olgulara duyarsız kalmamış, Kemalist ideolojinin ve devrimlerin yılmaz bir takipçisi olarak laik Türkiye Cumhuriyeti'nin demokratik ve eşitlikçi yapısının korunması adına verilen mücadelede sanatıyla tepkisini ortaya koymuştur.

BÖLÜM 4

4. SONUÇ

Bu çalışmanın amacı gereği, tez strüktürünün temelini oluşturan ikinci bölümde, 20. Yüzyılda, ekspresyonizmin Almanya'daki hızlı yükselişinin, dönemin toplumsal, siyasi ve kültürel koşullarıyla derin bir ilişki içinde olduğu tespit edilmiştir.

Araştırmanın temel bilgisi sonrasında, tez önermesinin dayanağı için bilgi ve analizlerin sunulduğu üçüncü bölümde, batı ile farklı sosyo-kültürel yapıya sahip olan Türk ressamlarının ortaya koyduğu ekspresyonist yaklaşımların, Almanya'daki örneklerinin aksine, sanatta ve toplumda devrim yaratmayı amaçlamadığı; felsefi bir bakış açısı veya kuramsal bir zemine tutunmadan, bireysel ve biçimsel anlayışlar doğrultusunda açılım kazandığı ortaya konmuştur.

Tez araştırması içinde netlik kazanan bu bulgular, ekspresyonizm olgusunun, her iki kültürde aynı paralellikte ele alınamayacağını ispatı olmuştur. Bu düşünceden yola çıkarak, Türk resmindeki ekspresyonist yaklaşımlar, ortaya çıkış dinamiklerine göre dört farklı nedensellik odağında incelenmiştir. Bu odaklar ekseninde oluşturulan gruplandırma, Türk ressamlarında, dışavurumcu usluba yol açan etkenleri belirlemek ve bu tavra sevk eden itkisel gerçekliğe yoğunlaşmak bağlamında gerekli görülmüştür.

Sonuç olarak, ilk gruplandırmada, 20. Yüzyıl başında Türk sanatında ortaya çıkan ekspresyonist eğilimlerin, batıdan alınan biçimsel etkilerle gelişim gösterdiği vurgusu yapılmıştır. Bu eğilimi yansıtan, Namık İsmail (1890-1935), Ali Avni Çelebi (1904-1993), Zeki Kocamemi (1900-1959) ve Cemal Tollu (1899-1968), 3.3.1 Sanatsal Formasyonları Bağlamında Ekspresyonizme Yönelenler başlığı altında incelenmişlerdir. Bu sanatçıların -farklı tarihsel aralıklarda üretmiş olmalarına rağmen ortak bir yönelim olarak- batıdaki atölye hocalarından ve dönemin avangard

sanatçılarından etkiler taşıdığı görülmüştür. Bununla birlikte, Almanya’da buldukları dönemde tanık oldukları toplumsal değişimler, bu eğilimi içselleştirmeleri ve özümsemelerine katkıda bulunmuştur.

Yurda döndüklerinde, Cumhuriyet’in yeniliğe ve değişime açık tavrından güç alan bu sanatçıların, erken tarihli yapıtlarında (R.3.22, R.3.24, R.3.25, R.3.49, R3.51, R.3.58) öne çıkan ekspresyonist keskinliğin, zaman içinde, kırılıma ve yumuşamaya uğradığı görülmüştür. Bunda, 1923-1946 modernleşmesi sürecinde, devlet politikaları ile şekillenen sanat ortamının etkileri hissedilmiştir. 3.3.1.2. Ali Çelebi, 3.3.1.3. Zeki Kocamemi ve 3.3.1.4 Cemal Tollu ve 3.2. Kültürel Zemini ve Kırılma Noktaları başlığı içinde de bahsedildiği üzere, galerilerin ve koleksiyonerlerin olmadığı, devletin tek alıcı olduğu bu dönemde, ekonomik darboğaz içinde olan sanatçı, zaman zaman kendisini, resmi kurumların beğeni ölçütleri ile uyumlanma veya uzlaşma zorunluluğu içinde hissetmiştir. Bu süreçte ürettikleri yapıtlarda, her iki üsluba da (akademik izlenimci ve dışavurumcu) yönelen ilgileri, dönemin sanat ortamında güvenli bir alan oluşturan, genel eğilime uyumlanma isteği ile açıklanabilmektedir. Bu durum, Cumhuriyet’in erken yıllarında, kültürel kalkınmanın önemli bir parçası olarak değerlendirilen sanatsal etkinliklerin, devlet destekli programlarla himaye edilirken, arka planda sanatçının özgün ve yenilikçi yaklaşımlarını sınırlandırdığını ortaya koymuştur.

İbrahim Çallı ve Feyhaman Duran, 3.3.2. Sanatsal Paylaşımlar ve Diyaloglar Etkisiyle Yaklaşım Yönelenler isimli ikinci grupta incelenmişlerdir. İbrahim Çallı’nın 1927’de Almanya’dan ekspresyonist etkilerle dönen öğrencisi Ali Avni Çelebi’nin sanatı ile yakından ilgilendiği, kimi çalışmalarında, öğrencisinin görüşüne başvurduğu tespit edilmiştir. Benzer şekilde, Feyhaman Duran’ın da olgunluk dönemi içinde, ekspresyonist anlatım tarzına yönelmesinde, 1939’da, Ali Avni Çelebi ile aynı atölyeyi paylaşmasının etkileri hissedilmiştir. Ayrıca, İbrahim Çallı’nın, 1920’lerde ekspresyonist tarza yönelmesinde (R.3.27, R. 3.28, R.3.29, R. 3.30), Ukraynalı ressam Alexis Gritchenko ile aralarında gelişen dostluğun ve sanatsal paylaşımların etkileri söz konusu olmuştur.

3.3.3 Duygusal ve Öznel Etkenlerle Yaklaşım Yönelen Sanatçılar başlıklı üçüncü grupta, iç dünyalarını ve duygularını dolaysızca dışavurma eğilimi gösteren sanatçılar ele alınmıştır. Bu eğilimi yansıtan, 3.3.3.1 Fikret Mualla, 3.3.3.2 Semiha Berksoy, 3.3.3.3 Orhan Peker, 3.3.3.4 Neş’e Erdok, 3.3.3.5 Burhan Uygur ve 3.3.3.6 Hale Arpacıoğlu gibi sanatçıların yapıtlarında öne çıkan ekspresyonist ifade

unsurlarının, özgün mizaçları ve iç dünyaları ile şekillenen ifadeci bir tavır taşıdığı vurgulanmıştır. Yapıtlarındaki ifadeci tavrın, çoğunlukla, anılardan, hayal gücünden veya sanatçının içsel yolculuklarından beslenen dışavurumcu bir üsluba evrildiği; dolayısıyla da duyguyu ve içselliği öne çıkarmanın önem kazandığı görülmüştür. Bu grup altında incelenen -Hale Arpacıoğlu dışındaki- tüm ressamların, sanatlarına yön veren içsel eğilimleri, çocuk yaşlarda keşfettikleri ve yaşamları boyunca bu içsellikten kopmayan bir tavra yöneldikleri saptanmıştır. Çocukluktan başlayarak keşfettikleri içsel eğilimlerini, yaşam boyu korumaya yönelmeleri ve bu içsellikten beslenen özgün figüratif eğilimler sergilemeleri, yapıtlarındaki öznel ve duygusal etkilere temel oluşturmuştur. Sanata yöneliminde ve içselliğini keşfetmede, diğer sanatçılardan daha farklı bir yol izleyen, Hale Arpacıoğlu'nun, bu grupta yer almasındaki temel faktör; sanatçının, mizacı gereği zaman zaman kendisini dış dünyaya kapatarak, içsel deneyimlerine odaklanması, yapıtlarında bireyin varoluşuna, yalnızlıklarına, duygusal gerilimine ve iç çatışmalarına yönelen dışavurumcu bir üslup ortaya koyması olmuştur. Sanatçının, Nietzsche'ye ve felsefeye olan merakı, geri çekildiği dönemlerde, doğu ve batı felsefesini bir arada okumaya yönelen ilgisi, yapıtlarındaki dışavurumsal olgunun sadece biçimsel bir yaklaşımdan ibaret olmadığını göstermiştir.

3.3.2. Toplumsal ve Siyasi Etkenler Bağlamında Yönelenler isimli dördüncü grupta, 1950-1990 arasındaki siyasal, toplumsal ve ekonomik olayların etkisinde kalarak dışavurumcu anlatıma yönelen sanatçılar ele alınmıştır. Bu grup içinde incelenen 3.3.4.1 Cihat Burak, 3.3.4.2 Nedim Günsür, 3.3.4.3 Mehmet Güleriyüz, 3.3.4.4 Şenol Yoroğlu, 3.3.4.5 Yavuz Tanyeli, ve 3.3.4.6 Bedri Baykam'ın, konulara ve figürlere yaklaşımındaki dışavurumcu içsellikte, toplumsal ve siyasi öğelerin belirleyici bir dinamiği olduğu görülmüştür. 1950'li yıllarda ve öncesinde doğan bu ressamların eleştirel tavırlarında, 61 Anayasası'nın ve 68 hareketinin etkileri de hissedilmiştir. Dönemin özgürleştirici ve başkaldırı içeren ruhu, sanatçının duygusal dünyasını, brutal bir anlayışla aktarmasına olanak tanımıştır. Bunun sonucu olarak da Türk sanatında 20. Yüzyılın ikinci yarısında, özellikle de 68 kuşağında ortaya çıkan ekspresyonist yaklaşımlarda, biçim dilinin içerikle uyduğu gözlemlenmiştir. Bu bağlamda, Türk resminde, ekspresyonist imgelemi kendiliğinden ortaya çıkaran duygusal açılımlar, batıya göre daha geç bir dönemde yüzleşilen siyasi, ekonomik ve toplumsal dönüşümlerin duygusal tesiri ile ilişkili olmuştur. 70'li ve 80'li yıllarda, özel galerilerin sayısındaki artış da sanatta bireysel tavırları öne çıkaran ve

ekspresyonist ifade arayışlarının yaygınlaşmasını olanaklı kılan bir etken olmuştur. Sanatçının, artık çevresine uyumlanma kaygısı taşımadığı, yapıtlarının, dışavurumsal bir cevap niteliğinde ortaya çıktığı saptanmıştır.

Özetle, Batı sanatının, yüzyıllar içinde eriştiği estetik ve teknik birikime sahip olmayan ve aynı sosyo-kültürel altyapıdan beslenmeyen Türk resim sanatında, 20. Yüzyılda ortaya çıkan ekspresyonist ifade arayışlarının nedenselliğine odaklanan bu tez çalışmasında, sanatçıları ekspresyonist ifade arayışlarına yönlendiren temel faktörler tespit edilerek, ekspresyonist yaklaşımda eser üreten sanatçılar, sanatlarında bu etkiyi ortaya çıkaran farklı nedensellikler odağında gruplandırılarak incelenmişlerdir. Bu gruplandırmalar, 3.3.1 Sanatsal Formasyonları Nedeniyle Yönelenler , 3.3.2. Sanatsal Paylaşımlar ve Diyaloglar Etkisiyle Yönelenler, 3.3.3 Duygusal ve Öznel Etkenlerle Yönelenler ve 3.3.2. Toplumsal ve Siyasi Etkenler Bağlamında Yönelenler olarak belirlenmiştir. Buna göre; tez araştırması içinde ele alınan sanatçılar arasında, aynı anda iki farklı gruba uyumlanabilen örnekler söz konusu olsa da bu sanatçıların gruplandırmalarında, onları ekspresyonist yaklaşıma yönlendiren baskın unsurlar ve sergiledikleri ekspresyonist eğilimdeki temel karakteristik dikkate alınmıştır.

Sonuç olarak, Türk Resim sanatındaki ekspresyonist yaklaşımlar, batıdan farklı bir toplumsal sürecin ve kültürel bakışın izlerini taşımıştır. Bununla birlikte, ekspresyonizmin, Türk resim sanatında farklı ifade formlarında ortaya çıkmış olması, ekspresyonizmin kendi doğasına has içsellikle örtüşmektedir. Bu bakımdan, kendi kültürel dinamiklerinden ve kültürel ortamından beslenen bir potansiyele sahip olan bu yaklaşımlar, Avrupa'dakinin bir yankısı olarak görülmemelidir.

KAYNAKÇA

- Adil, F. (1947). *D Grubu ve Türkiyede Resim*. İstanbul: Halk.
- Akdeniz, H. (2013). *Türkiye Cumhuriyet Merkez Bankası Koleksiyonu'ndan Cumhuriyet Dönemi Çağdaş Türk Resim ve Özgünbaskı Sanatı*. İstanbul: Türkiye Cumhuriyet Merkez Bankası.
- Akdeniz Güneşi Altında. (1999, 18 Mart). *Hürriyet*, <https://www.hurriyet.com.tr/gundem/akdeniz-gunesi-altinda-39068507>
- Aksel, M. (1979). Zeki Kocamemi Konusunda. Adnan Çoker ve Kemal Bilensoy (Ed.), *Zeki Kocamemi Toplu Sergiler 5* içinde (s.41). İstanbul: İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi.
- Alatlı, A. (1983, 21 Ekim). Yaşama Yapışmak Onu Sevmekle Olur. Somut, s.
- Altinkaya, Ö. (2007). Burak'ça Bir Yaşam Öyküsü. Cem İleri (Ed.), *Cihat Burak Retrospektifi* içinde (s. 288-319). İstanbul: İstanbul Modern Sanat Vakfı.
- 60 Yıllık Sanatçı Ali Avni Çelebi'nin Hala Atölyesi Yok. (1984, 20 Ocak). Cumhuriyet [Ulusal Baskı.]. s. 4.
- Altunok, Ö., Aydoğan, B., Yüksel, N. (2004). *Nedim Günsür*. İstanbul: Rh+ Sanat.
- Altunok, Ö. (2004). Bir Ressamla Yaşamak. *Nedim Günsür* içinde (s.30-37). İstanbul: Rh+Sanat.
- Anket (Yahşi Baraz Arşivinden). (2007). In C. İ. (edt.), *Cihat Burak Retrospektifi*. (pp. 284-285). İstanbul. İstanbul Modern Sanat Vakfı.
- Antmen, A. (1991, 24 Ağustos). 87 yaşındaki Ali Avni Çelebi yıl sonunda bir sergiye hazırlanıyor: Resimle geçen yetmiş yıl. Cumhuriyet, s.7.
- Antmen, A. (2010). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel.
- Ara Güler Müzesi. (2023). *Ara Güler Müzesi*. https://www.facebook.com/aragulermuzesi/photos/yukarıdaki-fotoğrafın-etrafında-ara-gülerin-kendi-cümleleri-ile-aşağıdaki-gibi-y/849353395580838/?paipv=0&eav=AfY4_Ao2GPHFD2MB9JoOar2xcQamFcsz5R5dQlj65ADgpEmELLtxgRXdFMtqwDexBpk&_rdr

- Arat, G. B. (2016). Siyasi Parti Başkanı, "Sosyalizm ve Sanat" Makalelerinin Yazarı Ressam Namık İsmail. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 33 (1), 13-28. https://www.academia.edu/29782480/Siyasi_Partı_Başkanı_Sosyalizm_ve_Sanat_Makalelerinin_Yazarı_Ressam_Namık_İsmail
- Arnold Schönberg (t.y.). https://tr.wikipedia.org/wiki/Arnold_Schönberg, Erişim Tarihi, 12 Eylül 2021.
- Arseven, C. E. (1979). Giriş Yazısı. Adnan Çoker ve Kemal Bilensoy (Ed.), *Zeki Kocamehi: Toplu Sergiler 5* içinde (s.1). İstanbul: İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi.
- Arseven, C. E. (t.y.). *Türk Sanatı Tarihi (Cild III) Heykel ve Oyma*. İstanbul: Maarif.
- Arseven, C. E. (1993). *Sanat ve Siyaset Hatıralarım*. İstanbul: İletişim
- ARTtv (2019, 19 Aralık). Yavuz Tanyeli: E=m c2 [Video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=NHKq_Veb_7A
- Artun, A. (2003). Sunuş: Kuramda Avangardlar ve Bürger'in Avangard Kuramı. Ali Artun (Ed.), *Avangard Kuramı Peter Bürger* içinde (s. 9-29). İstanbul: İletişim.
- Ataöv, T. (1993). Baltacıoğlu ve Mualla. Hatçe Baltacıoğlu ve Türkkaya Ataöv (Ed.), *Fikret Mualla Yeni Adam'dan Desenler 1936-1937* içinde (s. 9-13). Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Aydoğan, B., Dönmez, Y., İhtiyar, T. ve Yüksel, N. (2004). Nedim Günsür Üzerine Diyaloglar. *Nedim Günsür* içinde (8-17). İstanbul: Rh+Sanat.
- Ayhan, E. (1987). Yavuz Tanyeli: Her Zaman "'Hakikiler" Kalır. *Hürriyet Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi*, 79, 56-57.
- Ayral, D. (1992). *Yavuz Tanyeli: Görmenin Sonu Yoktur*. İstanbul: Ayşe ve Ercümen Kalmık Vakfı.
- Backs-Malony, U. (1994). *Wassily Kandinsky 1866-1944 The Journey to Abstraction*. Köln: Benedikt Taschen.
- Baltacıoğlu, H. (1993). *Fikret Mualla Yeni Adam'dan Desenler, 1936-1937*. Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Baraz, Y. (2007). Anket (Yahşi Baraz Arşivi'nden). Cem İleri (Ed.), *Cihat Burak Retrospektif* içinde (s. 284-285). İstanbul: İstanbul Modern Sanat Vakfı.
- Baraz, Y., Baykam, B. ve Girgin, E. Ç. (2014). 3'lü Söyleşi: Yahşi Baraz, Emin Çetin Girgin, Bedri Baykam. Eren Teoman (Ed.), *Türk Çağdaş Sanatının Devrim Yılları* içinde (s. 151-181). İstanbul: Piramid Sanat.
- Barnett, V. E. (1983). *Kandinsky at the Guggenheim*. New York: Solomon R. Guggenheim Museum.

- Barron S. ve Bahlmann, N. (2015, November 20). *New Objectivity: Modern German Art in the Weimar Republic, 1919–1933. Exhibition Walkthrough*. Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles. <https://www.lacma.org/art/exhibition/new-objectivity-modern-german-art-weimar-republic-1919-1933>, Erişim Tarihi: 10 Kasım 2021.
- Baselitz, G., Darragon, É., Ergüven, M., Gretenkort, D., Heil, H. ve Schmied, W. (2002). *Bir Baselitz Retrospektifi 1958-2001*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat.
- Başkan, S. (1994). *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti*. Ankara: Çardaş.
- Batur, E. (1993). Karşı Şahıslardan Bir Cazzz Konseri:Yavuz Tanyeli. *Sanat Dünyamız*, 51, 51-59.
- Batur, E. (1999). ‘Dışarı’ Çıkan Bir Ressam:Yavuz Tanyeli. Veysel Uğurlu (Ed.), *Yavuz Tanyeli* içinde (s.5-6). İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat.
- Bavyera Sovyet Cumhuriyeti. (t.y.). *Wikimedia Foundation*. https://tr.wikipedia.org/wiki/Bavyera_Sovyet_Cumhuriyeti
- Baykam, B. (1989). 40’ların Amerika’sı ve 80’lerin Türkiye’si: Bir Karşılaştırma ve Sonuçları. *ARGOS*, 9, s.118.
- Baykam, B. (1999). *Maymunların Resim Yapma Hakkı*. İstanbul: Literatür.
- Baykam, B. (2003). Ekrem Kahraman’ın Temelsiz, Mantıksız Saygısız İddalarına Yanıtımdır. *Türkiye’de Sanat*, 57, 38-45.
- Baykam, B. (2006). *Harika Çocuk: Türkiye ve Paris Yılları 1957-1980*. İstanbul: Piramid.
- Baykam, B. (2006). *Sonsuz Okyanus: Amerika Yılları 1980-1987*. İstanbul: Piramid.
- Baykam, B. (2014). Devrimin Kozası ve Başroller. Eren Teoman (Ed.), *Türk Çağdaş Sanatının Devrim Yılları:80’ler* içinde (s. 7-17). İstanbul: Piramid Sanat.
- Baykam, B. (2013, 23 Mayıs). Bedri Baykam Şamdan Plus'a anlattı. <https://www.samdan.com.tr/bedri-baykam-samdan-plus-a-anlatti-h>, Erişim Tarihi: 18 Aralık 2023.
- Baykam, B. (t.y.) Bedri Baykam. <https://core.ac.uk/download/pdf/162234549.pdf>, Erişim Tarihi: 18 Aralık 2023.
- Baykurt, F. (2022). *Unutulmaz Köy Enstitüleri*. İstanbul: Literatür.
- Bender, A. (2004, 20 Haziran). *Başka Bambaşka*. Cumhuriyet, s. 14.
- Bender, A. (2006, 22 Mart). Asırlık Çınar Eşref Üren. <http://www.kmarsiv.com/sayilar/20060322.asp#alaattinbender>

- Bergson, H. (2016). Henry Bergson (1859-1941) Yaratıcı Evrim'den. Harrison, C. ve Wood, P. (Ed.). *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi* içinde (s. 166-169). İstanbul: Küre.
- Berk, İ., Büyükcünel, F. ve Tansuğ, S. (1991). *Cihat Burak*. İstanbul:Ada.
- Berk, İ. (1991). Sunu. *Cihat Burak* içinde (s. 6-8). İstanbul: Ada.
- Berk, İ. (1994). Orhan Peker'e. Önder Küçükerman ve İlhan Berk (Ed.). *Ressam Orhan Peker* içinde (s. 40-43). İstanbul: Milli Reasürans T.A.Ş.
- Berk, M. (2010). *1938-43 Yurt Gezileri ve Resim Sanatına Yansımaları*. (Yayımlanmamış Master Tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi/ Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Berk, N. (1943). *Türkiye'de Resim*. İstanbul: Güzel Sanatlar Akademisi.
- Berk, N. (1956). *Cemal Tollu*. İstanbul: İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi.
- Berk, N. (1973). *1941 ve Yeniler Grubu*. N. Berk, ve H. Gezer içinde, *50 Yılın Türk Resim ve Heykeli* (s. 68-79). İstanbul. İş Bankası Kültür.
- Berk, N. (1973). *Müsatakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği*. N. Berk, ve H. Gezer içinde, *50 Yılın Türk Resim ve Heykeli* (s. 42-49). İstanbul. Türkiye İş Bankası Kültür.
- Berk, N. (1976). Çağdaş Sanatımızın Temsilcileri:1 Cemal Tollu (1899-1968). *Sanat Dünyamız*, 7, 40-44.
- Berk, N. (1978). Çağdaş Sanatımızın Temsilcileri 8: Ali Avni Çelebi. *Sanat Dünyamız*, 14, 45-48.
- Berk, N. (1980). Namık İsmail. *Sanat Dünyamız*, 18, 42-48.
- Berk, N. (1983). İlk Elli Yıl (1923-1973). *Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi* içinde (s. 12-82). Ankara: Türkiye İş Bankası.
- Berk, N. ve Koloğlu, O. (1971). *Fikret Mualla: Hayatı-Sanatı-Eserleri*. İstanbul: Milliyet.
- Berk, N. ve Gezer, H. (1973). *50 Yılın Türk Resim ve Heykeli*, İstanbul: Türkiye İş Bankası.
- Berk, N. ve Özsezgin, K. (1983). *Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi*. Ankara: Türkiye İş Bankası.
- Berk, N. (1980, Ekim). Ali Avni Çelebi Üstüne. *Sanat Çevresi*, 24, 6-7.
- Berksoy, S. (1982). Ben ve Resimlerim. *Sanat Çevresi*, 44, 12-13.
- Berksoy, S. (Yayına Hazırlayan) (2006). *Semiha Berksoy-Fikret Mualla İki Aykırının Mektupları*, İstanbul: Boyut.

- Berksoy, S. (2010). Ben ve Resimlerim. Dikmen Gürün (Ed.), *Ateş Kuşu Semiha Berksoy* içinde (140-142). Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Berksoy, Z. (2006). Eski Kadıköy, 1950’li Yıllar...Kendimi Hatırladığım Zamanlar. Semiha Berksoy (Yayına Haz.), *Semiha Berksoy-Fikret Mualla İki Aykırının Mektupları* içinde (6-11). İstanbul: Boyut.
- Berksoy, Z. (2017). Önsöz: Ağzımdan iki sözcük çıktı: “Onu Seviyorum!”. Enis Batur (Ed.), *Nâzım Hikmet ve “Tosca”sı Semiha Berksoy Mektuplaşmalar* içinde (s.7-13). İstanbul: Kırmızı Kedi.
- Berksoy, Z. (2021, 15 Ağustos). Annemin Son Bakışı. Odatv.com. <https://www.odatv4.com/analiz/semiha-berksoyun-son-anlarini-kizi-zeliha-berksoy-odatvye-yazdi-annemin-son-bakisi-207749>, Erişim Tarihi: 20 Haziran 2023.
- Beykal, C. (1994, 18 Mart). Gerçekler onunla birlikte inanılmaz mizaha bürünürdü. Cumhuriyet, s.2
- Beykal, C. (1988, 6 Mayıs).Dışavurumculuğun gerçek temsilcisi. Cumhuriyet. s.4.
- Bilgin, S. ve Kooij, F. (2006). *Burhan Uygur: Sanatçının Tutkusu* [Belgesel]. Amsterdam: Parallel Film.
- Birsel, S. (2019). *Kediler*. İstanbul: Sel.
- Bischoff, C. (1993). Bir Dostluğun Kısa Tarihçesi. Ferit Edgü (Ed.), *Cornelius'a Mektuplar* içinde (s. 7-8). İstanbul: Yapı Kredi.
- Bujić, B. (2011). *Arnold Schoenberg*. China: Phaidon
- Burak, C. (2001). *Cardonlar*. İstanbul: Yapı Kredi.
- Burak, C. (2003). *Zenci Kalınız*. İstanbul: Yapı Kredi.
- Burak, C. (2007). Ben ve Kendim: Monolog. Cem İleri (Ed.), *Cihat Burak Retrospektifi* içinde (s. 22-33). İstanbul: İstanbul Modern.
- Burak, C. (2009). *Yakutiler*. İstanbul: Yapı Kredi.
- Burak, C. ve Tansuğ, S. (2007). Cihat Burak: Resme Hayaller Hatta Düşler, Şiirler Karışır. Cem İleri (Ed.), *Cihat Burak Retrospektifi* içinde (s.34-47). İstanbul: İstanbul Modern Sanat Vakfı.
- Büyükcünal, F. (1991). Cihat Burak’la Söyleşi. *Cihat Burak* içinde (s. 17-28). İstanbul: Ada.
- Çalikoğlu, L. (1999). Bir Ressam Bir Deveden Ne İsteyebilir?. Veysel Uğurlu (Ed.), *Yavuz Tanyeli* içinde (s.9-13). İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat.
- Çalikoğlu, L. (Ed.). (2001). *20 Yüzyıl İkinci Yarısında Türk Sanatı:Modern Türk*. İstanbul: İstanbul Sanat Müzesi Vakfı.

- Çalıkoğlu, L. (2005). Tutku, M¼cadele ve Resim. Can Katarcı (Ed.), *Ressam ve Resim: Mehmet G¼lery¼z Retrospektifi* içinde (s. 9-31). İstanbul: İstanbul Modern
- Çalıkoğlu, L. (2007). Modern Seyyah, Bıçkın Nakkaş, Zamansız Tarihçi. Cem İleri (Ed.), *Cihat Burak Retrospektifi* içinde (s. 12-21). İstanbul: İstanbul Modern Sanat Vakfı.
- Can, E. (1995, 17 Aralık). Bakmasını Bilen G¼rmesini de Bilir. *Zaman Gazetesi*, s.9.
- Cumhuriyet TV K¼lt¼r Sanat. (2023, 18 Mayıs). *Semiha Berksoy'dan Zeliha Berksoy'a Cumhuriyet'te Sanat* [video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=cLYtlQbpa40>
- Çelebi, A. A. (1980). Ben ve G¼r¼şlerim. *Sanat Çevresi*, 24, 4.
- Çetin, Ş., G¼ler, A., Öztuncay, B., Satıcı, E. E. ve Susak, V. (2020). *Alexis Gritchenko: İstanbul Yılları*. İstanbul: Vehbi Koç Vakfı.
- Çevik, Ç. (Ed.) (2017). *Nâzım Hikmet ve "Tosca"sı Semiha Berksoy Mektuplaşmalar*. İstanbul: Kırmızı Kedi
- Cohen, M. A. (2004). *Movement, Manifesto, Melee: The Modernist Group, 1910-1914*. Lexington Books.
- Croce, B. (2016). Benedetto Croce (1866-1952) "Sanat Nedir?". Harrison, C. ve Wood, P. (Ed.). *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi* içinde (s. 126-131). İstanbul: K¼re.
- Çoker, A. (1996). Cemal Tollu ve Sanatsal Olgular. Server Demirtaş (Ed.), *Cemal Tollu* içinde (s. 9-17). İstanbul: Galeri B.
- Çoker, A., Koçak, N. ve Tollu, N. (1996). Server Demirtaş (Ed.). *Cemal Tollu*. İstanbul: Galeri B.
- Çoker, A. ve Bilensoy, K. (1979). Zeki Kocamemi. İstanbul: İstanbul Devlet G¼zel Sanatlar Akademisi.
- Çoker, C. (1980, Ekim). Ali Avni Çelebi ile S¼zs¼z Bir Diyalog. *Sanat Çevresi*, 24, 10-11.
- Çubuklu, Y., Irgat, M., Özen, T., Tanyeli, Y., Üsterman, U. (1992). Yavuz Tanyeli. Turgay Özen ve Ahmet Soysal (Ed.), *Beyaz Kitap On Sekiz 1982.1992* içinde (s.94-100) İstanbul: A.U. A.Ş.
- Crepaldi, G. (2004). *Ekspresyonistler*. Ankara: Dost.
- Dalkıran, A. (2020). Erken Cumhuriyet D¼nemi T¼rk Resminde Okuma Yazma Seferberliğine Dair Yansımalar. *Uluslararası Disiplinlerarası ve K¼lt¼rlerarası Sanat*, 5 (11), 1-13, <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ijjia/issue/62975/954642>
- Desnos, Y. (1995). Fikret Mualla. Veysel Uğurlu (Ed.), *Fikret Mualla* içinde (s. 4-6). İstanbul: Yapı Kredi K¼lt¼r Sanat.

- Devrim, M. (2003). İkaros'un Düşü ve Düşüşü. *Şenol Yorozlu: Hoşçakal İstanbul 1975-2003* içinde (s. 7-8). İstanbul: Antik Sanat Galerisi.
- Devrim, M. ve Yorozlu, Ş. (2003). *Şenol Yorozlu: Hoşçakal İstanbul 1975-2003*. İstanbul: Antik Sanat Galerisi.
- Demirarslan, Z. (Hazırlayan), ve Bakış, B. (Yönetmen). (2019). Mehmet Güteryüz [Televizyon Dizisi]. Zuhul Demirarslan (Yapımcı), *Benim Sanatım* içinde. Bölüm:7. NTV.
- Dıranas, A. M. (1942). Cumhuriyet Halk Partisinin Anadolu Resim Gezileri. *Güzel Sanatlar Dergisi*, 4, 75-82.
- Dieter Dube, W. (1992). *The Expressionists*. London: Thames and Hudson.
- Di Lallo, E. ve Stroud, T. (Ed.). (2006). *Art of the Twentieth Century : 1900-1919 The Avant-garde Movements*. Italy:Skira.
- Dindar, E. (2019). Cihat Burak: Resimleri ve Öyküleri. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Mimar Sinan Üniversitesi/Sanat Tarihi Anabilim Dalı, İstanbul.
- Dino, A., ve Güler, A. (1980). *Gören Göz İçin Fikret Mualla*. İstanbul: Cem.
- Doğan, M. C. (2017). Birikimi Özümseyen ve bir Kuşağı Temsil Eden Sanat Dergisi: AR. *Türk Dili*, 781, 37-44.
- Donay, G. (Hazırlayan) ve Yeşil, Y. (Yönetmen). (2020). Bedri Baykam İstanbul Kültür-Sanat Platformunda Yer Almak İster miydi? [Televizyon Dizisi]. Asist Medya ve MajiArt (Yapımcı), *Hayat Sanattır* içinde. Bölüm:16. KRT
- Duben, İ. A. (1999). Cumhuriyet'te Tenkit. Ayla Ödekan (Ed.), *Cumhuriyet'in Renkleri Biçimleri* içinde (s. 158-162). İstanbul: Tarih Vakfı.
- Düchting, H. (1993). *Wassily Kandinsky 1866-1944: A Revolution in Painting*. Köln: Benedikt Taschen.
- Eczacıbaşı, O. (2007). Sunuş. Cem İleri (Ed.), *Cihat Burak Retrospektifi* içinde (s. 7). İstanbul: İstanbul Modern Sanat Vakfı.
- Edgü, F. (Ed.) (1993). *Cornelius'a Mektuplar*. İstanbul: Yapı Kredi.
- Edgü, F. (1992). Son bohem Burhan Uygur'un ardından bir eskiz, *Milliyet Sanat*, 288, 9.
- Edgü, F. (1995). Fikret Mualla Hasların Hası Ressam. Veysel Uğurlu (Ed.), *Fikret Mualla* içinde (s. 2-3). İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat.
- Edgü, F., Erol, T. ve Küçükerman, Ö. (2002). Orhan Peker 1927-1978 -*Ara Güler'den Orhan Peker*. İstanbul: Millî Reasürans Sanat Galerisi
- Edgü, F. (2011). *Papko/Öner Kocabeyoğlu Koleksiyonu XX. Yüzyılın Modern Türk Sanatçısı*. (Ç. Anadol, Dü.) İstanbul. Papko/Öner Kocabeyoğlu Koleksiyonu.

- Edhem, H. (Mayıs 1970). *Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu*. İstanbul: Milliyet.
- Elibal, G. (1980). Ali Avni Çelebi ile... *Sanat Çevresi*, 24, s. 12-13.
- Ergin, S. (2023, 26 Ocak). Uğur Mumcu ve 1990'ların siyasi cinayetlerine doğru bir hafıza tazelemesi. *Hürriyet*. <https://www.hurriyet.com.tr/yazarlar/sedat-ergin/ugur-mumcu-ve-1990ların-siyasi-cinayetlerine-dogru-bir-hafiza-tazelemesi-42209864>
- Ergüven, M. (1980). Ali Avni Çelebi Kronolojisi. *Sanat Çevresi*, 24, s. 17.
- Ergüven, M. (1982). Ali Avni Çelebi: Resim Değil, Biz Bitiyoruz. *Sanat Çevresi*, 48, 30-32.
- Ergüven, M. (t.y.). Nedim Günsur. Mehmet Ergüven'in Sorularını Yanıtlıyor. *Okuma Atlası Sanat*, <http://sanatokuma.blogspot.com/p/nedim-gunsur.html>
- Ergüven, M. (2002). Georg Baselitz. Ayça Sabuncuoğlu (Ed.), *Bir Baselitz Retrospektifi 1958-2001* içinde (s. 28-40). İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat.
- Ersoy, A. (1996). Mehmet Güteryüz ile Sanatı Üzerine Söyleşi. *Genç Sanat*, 28, 2-4.
- Erten, O. (2017). *Zaman Kuşu Neş'e Erdok'un Yaşamı ve Sanatı I*, İstanbul: Bozlu Art Project.
- Erten, Ö.İ. (2009). Yavuz Tanyeli: LSD Söyleşisi. <http://lebriz.com/pages/artist.aspx?artistID=342§ion=560&lang=TR&periodID=&pageNo=0&exhID=0&bhcp=1>, Erişim Tarihi:17 Temmuz 2022
- Erten, Ö. İ. (2013, 10 Ekim). Batı beni Doğu'ya fırlattı. *Cumhuriyet*, s.19.
- Erzen, J. N. (2014). Seksenlerin Getirip Götürdükleri. Eren Teoman (Ed.), *Türk Çağdaş Sanatının Devrim Yılları:80'ler* içinde (s. 77-83). İstanbul: Piramid Sanat.
- Eyüboğlu, B. R. (1950). *Genç Ressamlarımız: 10lar Grubu*. İstanbul:Tan.
- Eyüboğlu, B. R. (1975). *Delifişek*. İstanbul. Bilgi.
- Feridun, H. (1935). *Değerli Bir Ressam ve İdareci: Namık İsmail Sanat Hakkındaki Düşüncelerini Anlatıyor*. 7 Gün, s. 7-9.
- Feye, C. (2012, November 20). German Expressionist Art 1905-1937. *Friday Morning Lecture & Tour Series*. The San Diego Museum Art Docent Council, San Diego. <https://www.youtube.com/watch?v=DIJELjmOnzU>, Erişim Tarihi: 10 Kasım 2021.
- Figura, S. (2011). *Expressionism:The Graphic Impulse*. New York: The Museum of Modern Art.
- Fikret Mualla Hakkında Yazılanlar. (2005, Temmuz-Ağustos). *Sanat Çevresi* , 321-322, 62-63.

- Fikret Mualla'nın Mektupları. (2005). *Sanat Çevresi*, 321-322, 67-68.
- Flam, J. (1993) Simyacı: Anselm Kiefer, *Sanat Dünyamız*, 51, 60-65.
- Freeman, N (1988). *Mehmet Güteryüz*. İstanbul: Galeri Nev.
- Frey, S. ve Helfenstein, J. (Ed.). (2000). *Paul Klee rediscovered. Works from the Burgi Collection*. Bern: Merrell Publishers.
- Berksoy, F. (1998). *20. Yüzyıl Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik*. İstanbul: Bakışlar.
- Gençoğlu, M. (2014, Temmuz). Sultan II. Abdülhamid'in Yurtdışı Eğitim Politikası. *Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*. 4 (2), 33-73. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/kusbd/issue/19379/205584> .
- George Grosz. (21, Mayıs 2022). *Wikipedia The Free Encyclopedia*: https://en.wikipedia.org/wiki/George_Grosz
- Giray, K. (1997). *Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu*. İstanbul: Türkiye İş Bankası.
- Giray, K. (2006). *Orhan Peker*. İstanbul: Beşiktaş Belediyesi BELTAŞ A.Ş.
- Giray, K. (2007). *Türk Resim Sanatının Bir Asırlık Öyküsü*. İstanbul: Rezan Has Müzesi.
- Giray, K. (2008). *Ali Avni Çelebi*. İstanbul: Beşiktaş Belediyesi-Beltaş A.Ş.
- Giray, K. (2010). *Ziraat Bankası Yüzyılın Sergisi*. Ankara: T.C. Ziraat Bankası Genel Müdürlüğü.
- Giray, K. (2020). *Ankara Resim ve Heykel Müzesi Başyapıtlar (Cilt II)*. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü.
- Giray, K. (2020). *Ankara Resim ve Heykel Müzesi Başyapıtlar-(Cilt I)*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü.
- Girgin, E. Ç. (1984, 7 Kasım). Brüksel'de Sergi Açan Mehmet Güteryüz: Benim Resmim Risk Resmidir, bir kalıp resmi değil. *Cumhuriyet*, s. 5
- Girgin, E. Ç. (1987, 24 Mart). *Cumhuriyet* Türkiye'sinin İlk Kuşak Ressamlarından Ali Avni Çelebi'nin Sergisinde Son 1 Yılın Yapıtları Da Var. *Cumhuriyet*, s. 4.
- Govan, M. (2022). Anselm Kiefer ve Michael Govan Söyleşi. *Gagosian Quarterly*. 5 Aralık 2022. Erişim Tarihi: 21 Aralık 2022. <https://gagosian.com/quarterly/2022/12/05/video-in-conversation-anselm-kiefer-and-michael-govan/>
- Gökdoğan, Ç. Ş. (t.y.). Sosyalizm ve Sanat- Ressam Namık İsmail. *rh+artmagazine: Türkiye'nin Güzel Sanatlar Dergisi*, 90, 82-84.

- Göle, N. ve Güleriyüz, M. (2015). Gökten Zembille İn(me)miş Bir Sohbet. Can Kantarcı (Ed.), *Mehmet Güleriyüz Retrospektif* içinde (s.32-46). İstanbul: İstanbul Modern.
- Gönenç, T. (1981). Namık İsmail'in Dört Resmi. *Sanat Çevresi*, 34, 6-8.
- Gönenç, T. ve Tansuğ, S. (1980). Ali Avni Çelebi Üstüne Bir Söyleşi. *Sanat Çevresi*, 24, 8-9.
- Gönenç, T. (2005). *Nedim Günsür*. İstanbul:Ada.
- Gören, A. K. (1997). *Türk Resim Sanatında Şişli Atölyesi ve Viyana Sergisi*. İstanbul: Şişli Belediyesi & İstanbul Resim ve Heykel Müzeleri Derneği.
- Gören, A. K. (1998). *50. Yılında Akbank Resim Koleksiyonu*. İstanbul: Akbank.
- Gören, A. K. (2003). Cumhuriyet'in İlk Yıllarında Türk Resim Sanatı-3: Ulusal Sanat Bilincinin Yaygınlaşması. *rh+ Sanat* 5.
- Gritchenko, A. (2020). *İstanbul'da İki Yıl 1919-1921 - Bir Ressam'ın Günlüğü*. Ali Berktaş (Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat.
- Guercio, A. ve Madra, B. (1989). *Hale Arpacıoğlu*. Vienna:IN-TOUR.
- Güçyetmez, F. T. (2020, 7 Eylül). Almanya'nın 19. Yüzyıl'da Yükselişi'nin Saldırgan Realizm Çerçevesinde İncelenmesi. *İstanbul Kent Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*, 14-16.
- Güler, A. (2020). Alexis Gritchenko'nun İstanbul Yıllarının İzinde. Nilüfer Şaşmaz (Ed.), *Alexis Gritchenko: İstanbul Yılları* içinde (s.131-204). İstanbul: Vehbi Koç Vakfı.
- Güleriyüz, M. (2014). *Resmigeçit*. Ayşegül Sönmez (Ed). İstanbul: Türkiye İş Bankası
- Gültekin, G. (1980). Ali Avni Çelebi ve Modern Sanat Anlayışının Sanat Eğitimindeki Etkileri. *Sanat Çevresi*, 24, 14-15.
- Gültekin, G. (1984). *Ali Çelebi*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Gültekin, G. ve Çelebi, A. (1984). *Türk Ressamları Dizisi: 4*. Ankara. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Güleriyüz, M. (t.y.). Biyografi. *Mehmet Güleriyüz Web Sitesi* içinde (parag.2). <https://www.mehmetguleryuz.com/biography.php?lc=tr>, Erişim Tarihi: 1 Mayıs 2022.
- Günay, İ. S. (1937). *İdeal Sanatkâr Namık İsmail*. İstanbul: M. Babok.
- Güneş, M. (2010). A la Semiha. Mine Haydaroğlu (Ed.). *Semiha Berksoy: Ben Yaşardım Aşk ve Sanatla* içinde (s.41-49). İstanbul: Yapı Kredi.
- Günsür, M. (1995). İstersen Bana Tutucu De, *Adam Sanat*, 110, 36-39.

- Gürçağlar, A. (2004). Gelenek-evrensellik-imgelem-gerçeklik: Cihat Burak. *Antik Dekor*, 82, 86-94.
- Gürel, H. N. (1996). *Sığ Sularda Sanat ve Siyaset: Görsellik Üzerine Yazılar*. İstanbul: Sevimce Sanat Galerisi.
- Gürel, N. (1992). 90'lık Delikanlılar. *Milliyet*, s. 13.
- Gürol, Ş. (1943, 1 Mart). C.H.Partisi'nin Yurt içi Ressamlar Gezisi. *Ülkü*, 35, 9-11.
- Gürtuna, D. S. (t.y.). *1914 Kuşağı Ressamlarından Namık İsmail*. Antikalar.com: <http://www.antikalar.com/namik-ismail>
- Gürtuna, S. (1994). *Namık İsmail:1914 Resim Kuşağı İçindeki Yeri ve Önemi*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). İstanbul Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Gürün, D. (2010). Bir Ateşkuşu; Semiha Berksoy. Dikmen Gürün (Ed.), *Ateş Kuşu Semiha Berksoy içinde* (343-345). Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Güvemli, Z. (t.y.). Çallı İbrahim'in Mevleviler'i Strasbourg'daki 1925 Avrupası sergisine alındı. *Yeni Gazete*. <https://core.ac.uk/download/pdf/84783709.pdf>, Erişim Tarihi: 2 Nisan 2022.
- Güven, F.C. (1938, 29 Temmuz).Sanat Hamlelerimiz. *Ulus*, s.1.
- Hahl-Koch, J. (1993). *Kandinsky*. London: Thames and Hudson.
- Hans Hofmann. (t.y.a). Past Group Exhibitions. <http://www.hanshofmann.org/past-group-exhibitions>, Erişim Tarihi: 1 Nisan 2021.
- Hans Hofmann. (t.y.b). Biographical Chronology: 1920-1929. <http://www.hanshofmann.org/1920-1929>, Erişim Tarihi: 1 Nisan 2021.
- Hartlaub, G. F. (1922). Bir Soruşturmaya Yanıt. Charles Harrison ve Paul Wood (Ed.), *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi* içinde (s. 277-279). İstanbul: Küre.
- Haydaroğlu, M. (Ed.) (2010). *Semiha Berksoy:Ben Yaşardım Aşk ve Sanatla*. İstanbul: Yapı Kredi.
- Hess, H. (2011). German Expressionist Digital Archive Project, German Expressionism: Works from the Collection. The Museum of Modern Art: https://www.moma.org/collection/works/15865?association=periodicals&page=1&parent_id=15844&sov_referrer=association
- Hess, H. (2011). *Notes on the Artists. S. Figura içinde, Expressionism:The Graphic Impulse* (s. 256). New York. MoMA.
- Hess, H. (2011). *The Museum of Modern Art. The Museum of Modern Art*. Expressionist Digital Archive Project, German Expressionism: Works from the Collection: <https://www.moma.org/collection/works/142135> adresinden alındı

- İleri, H. (1975). Kurtuluş: Türkiye İşçi ve Çiftçi Partisi Organı, Sosyalizmden Bahseder, İlim ve Sanat Mecmuası . İstanbul: Anadolu.
- İleri, C. (Ed.) (2007). *Cihat Burak Retrospektifi*. İstanbul:İstanbul Modern Sanat Vakfı.
- İrepoğlu, G. (1987). *Feyhaman Duran*. İstanbul: Tifdruk.
- İrepoğlu, G. (2005). *Zeki Faik İzer*. İstanbul: Yapı Kredi.
- İrepoğlu, G. (2017). Feyhaman, Resim Aşkıyla. Ayşen Anadol (Ed.), *Feyhaman Duran İki Dünya Arasında* içinde (s. 16-31). İstanbul: Sakıp Sabancı Müzesi.
- İrepoğlu, G. (t.y.). *Türk Resminde Bir Temel Taşı: Feyhaman Duran*. Antikalar.com: <http://www.antikalar.com/turk-resimde-bir-temel-tasi-feyhaman-duran>
- Isadora Duncan Archive. (t.y.). *Isadora Duncan Archive*. <https://www.isadoraduncanarchive.org/dancer/1/>
- İslimyeli, N. (1973). Ali Avni Çelebi ile Bir Konuşma. *Ankara Sanat*, 81, 16,17,14.
- İzmir Devlet Resim ve Heykel Müzesi . (t.y.). *Resim ve Heykel Müzesi* . T.C. Kültür Bakanlığı.
- Jelavich, P. (2011). Dance of Life, Dance of Death. *Expressionism:The Graphic Impulse* içinde (s. 36-50). New York:The Museum of Modern Art.
- Joll, J. (1990). *Europe Since 1870: An International History*. England: Penguin Books.
- Kabacalı, A. (1990, 30 Nisan). 70 Yıllık Çaba: Türkiye’de Modern Resmin İlk Temsilcilerinden Ali Avni Çelebi “Resmin de Müziği Var”. Cumhuriyet Gazetesi, s.?
- Kahraman, H.B. (1990). *Mehmet Güleriyüz*. İstanbul: Galeri Nev.
- Kahraman, H.B.K. (2016). Bir Kültür Gerillası: Bedri Baykam. Öykü Eras (Ed.), *Eleştirmenlerin Kaleminden Bedri Baykam* içinde (s.171-188). İstanbul:Piramid.
- Kandinsky, W. (2021). *Sanatta Maneviyat Üzerine*.İstanbul:Yitik Ülke.
- Kansu, M. A. (2013). Rosa Luxemburg ve Spartakistler. *Kansu'dan*, <http://kansudan.blogspot.com/2013/04/rosa-luxemburg-ve-turk-spartakistler.html>
- Kantarıcı, C. (2015). *Ressam ve Resim: Mehmet Güleriyüz Retrospektif*. İstanbul: İstanbul Modern.
- Karakoç, Turan. (2019). Ünlü ressam Hale Arpacıoğlu ile röportajımız. *Ayvalık Magazin*. 21 Ağustos 2019. Erişim Tarihi: 14 Temmuz 2021, <https://www.facebook.com/ayvalikmagazin/videos/649350938918401>
- Karchner, E. (2010). *Otto Dix 1891-1969*. Güney Kore: Taschen.

- Kentekranı (2023). Şenol Yoroğlu/Söyleşi-2010. [video]. Youtube.
<https://www.youtube.com/watch?v=75sVOUbNoL4>
- Kıral, Z. (1980). Çelebi'yi Yazmak, Çelebi'yi Söylemek. *Sanat Çevresi*, 24, 18-19.
- King, A. (2009). *Paula Modersohn-Becker*. China: Antique Collectors' Club.
- Kirchner, E. L. (2016). Ernst Ludwig Kirchner (1880-1934) Brücke Programı. Harrison, C ve Wood, P (Ed). *Sanat ve Kuram, 1900-2000: Değişen Fikirler Antolojisi* içinde, (s. 88). İstanbul: Küre.
- Koçak, N. (1996). Cemal Tollu'nun Sanat Yazıları. Server Demirtaş (Ed.), *Cemal Tollu* içinde (s. 18). İstanbul: Galeri B.
- Köksal, A. (1978, Nisan 17). Ölümünün 10. Yılında Yerel Geleneksel Özelliklerle Yapı Sağlamlığını Ustaca Kayanştıran Ressam: Cemal Tollu. *Miliyet Sanat Dergisi* 273(18), 19,33.
- Koloğlu, O. (1971). Hayatı. *Fikret Mualla Hayatı-Sanatı-Eserleri* içinde (s. 11-56). İstanbul:Milliyet.
- Koloğlu, O. (2003). *Fikret Mualla Bir Garib Kişi*. İstanbul: Boyut.
- Küçükerman, Ö. (1995). *Orhan Peker İspanyol Defteri*. İstanbul: Yapı Kredi.
- Küçükerman, Ö. (1994). *Ressam Orhan Peker*. İstanbul: Milli Reasürans T.A.Ş.
- Lankheit, K. (2005). *The Blaue Reiter Almanac*. MFA Publications.
- Leicester's German Expressionist Collection (t.y.). Leicester Museums.
<https://www.germanexpressionismleicester.org/leicesters-collection/artists-and-artworks/erich-heckel/>, Erişim Tarihi: 12 Haziran 2021.
- Lynton, N. (2009). *Modern Sanatın Öyküsü*. Cevat Çapan ve Sadi Öziş (Çev.). Çin:Remzi.
- Madra, B. (1981). Plastik Sanatlarda Belgeleme ve Ressam Namık İsmail. *Sanat Çevresi*, 10-12.
- Madra, B. (1987). “Günümüz Sanatçıları” ve Öncü Türk Sanatı” Sergileri. *Hürriyet Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi*, 80, 50-53.
- Madra, B. (2016). Politik Sanattan Tiyatro Gösterilerine Bedri Baykam'ın Uzun Macerası.Öykü Eras (Ed.), *Eleştirmenlerin Kaleminden Bedri Baykam* içinde (s.189-198). İstanbul:Piramid.
- Malorny, U. B. (1994). *Kandinsky 1866-1944 The Journey to Abstraction*. Köln: Benedikt Taschen.
- Marlow, T. (2014, 1 Nisan). Anselm Kiefer at the Royal Academy. Anselm Kiefer ile Söyleşi. *Gagosian Quarterly*. 6 Ekim 2014. Erişim Tarihi: 10 Aralık 2021.
<https://gagosian.com/quarterly/2014/10/06/anselm-kiefer-royal-academy-art/>

- Marson, J. (Editör), ve Cox, A. (Yönetmen). (2016). Frederick Nietzsche. [Televizyon Dizisi]. A. Cox (Yapımcı), *Modern Dünyanın Dehası* içinde. Bölüm:2. BBC.
- Meseure, A. (1993). *August Macke (1887-1914)*. Köln: Benedikt Taschen.
- Michalski, S. (2003). *New Objectivity: painting, graphic art and photography in Weimar Germany 1919-1933*. Köln:Taschen.
- MoMA. (2011). *Various Artists*. (Sergi Etiketli). The Museum of Modern Art, New York. <https://www.moma.org/collection/works/142135>
- Mualla, F. (1995). *Albastı Günlükleri*. Güven Turan (Ed.) İstanbul: Yapı Kredi.
- Mungan, M. (2007). *Mehmet Güler yüz web sitesi Yedi Kapılı Kırk Oda*, <http://www.mehmetguleryuz.com/works.php?f=9&lc=tr>
- Naci, E. (1933). *Resim 1923-1933*. Ankara: Gazetecilik ve Matbaacılık T.A.Ş.
- Naci, E. (1979). Zamanın Ünlü Ressamı Namık İsmail (1890-1935). *Türkiyemiz*, 29, 24-31.
- Naci, E. (1981). *Anılardan Damllalar*. İstanbul: Karacan.
- Naci, E. (t.y.). San'atı, Şahsiyeti, Eserleri ve Hayatı. *Yeni Türk Mecmuası*, 5, 415-419.
- Namık İsmail. (t.y.). Biyografi.info. <https://www.biyografi.info/kisi/namik-ismail>, Erişim Tarihi: 22 Aralık 2021.
- New Objectivity. (t.y.). German Expressionism: Works from the Collection. The Museum of Modern Art, New York. [https://www.moma.org/s/ge/curated_ge/styles/new_objectivity.html#:~:text=The%20New%20Objectivity%20\(Neue%20Sachlichkeit,or%20idealistic%20tendencies%20of%20Expressionism](https://www.moma.org/s/ge/curated_ge/styles/new_objectivity.html#:~:text=The%20New%20Objectivity%20(Neue%20Sachlichkeit,or%20idealistic%20tendencies%20of%20Expressionism), Erişim Tarihi: 10 Kasım 2021.
- Nietzsche, F. (2020). *Böyle Buyurdu Zerdüşt*. Gülperi Sert (Çev.). İstanbul: Kırmızı Kedi.
- Nietzsche, F. (2011). *Ahlakın Soykütüğü: Bir Polemik*. Zeynep Alangoya (Çev.). İstanbul: Kabalıcı.
- Nietzsche, F. (2016). *İyinin ve Kötünün Ötesinde*. Mustafa Tüzel (Çev.). İstanbul: İş Bankası.
- Niyazioğlu. İ. (1987). Şenol Yoroğlu: Ödün Vermeyen Militan Tavır. *Gösteri*, 81, 63-64.
- Nurullah Berk, A. T. (1981). *Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi (Cilt II)*. İstanbul: Tıglat.
- Öndin, N. (2003). *Cumhuriyet'in Kültür Politikası ve Sanat 1923-1950*. İstanbul: İnsancıl.

- Öndin, N. (2009). *XX. Yüzyıl Sanatının Kuramsal Dili: Anlamsal Sorgulamalar*. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.
- Öndin, N. (2019). *Modern Sanat*. İstanbul: Hayalperest.
- Öndin, N. (2022). *Namık İsmail*. İstanbul: Hayalperest.
- Oral, M. (2020). Alman Devrimi'nin Sanatçıları. *E-Skop: Sanat Tarihi Eleştiri*, <https://www.e-skop.com/skopbulten/alman-devriminin-sanatcilar/5623>.
- Oral, Z. (1992). Do Sesi Verdim Ölümü Yendim ama Aşktan Ölebilirim. *Milliyet Gazetesi*, s.15.
- Oral, Z. (2010). Semiha Berksoy:Büyülü Bir Yaratıcı. Dikmen Gürün (Ed.), *Ateş Kuşu Semiha Berksoy içinde* (361-363). Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Özbilgen, F. (1985a, 20 Ekim). Soprano Semiha Berksoy'un Anıları-Nazım Hikmet ve Fikret Mualla ile Mektuplaşmaları-Sana Tütün ve Tespih Yolluyorum. *Cumhuriyet Gazetesi*, s.13.
- Özbilgen, F. (1985b, 21 Ekim). Soprano Semiha Berksoy'un Anıları -Nazım Hikmet ve Fikret Mualla ile Mektuplaşmaları-Sana Tütün ve Tespih Yolluyorum.*Cumhuriyet Gazetesi*, s.11.
- Özbilgen, F. (1985c, 24 Ekim). Soprano Semiha Berksoy'un Anıları-Nazım Hikmet ve Fikret Mualla ile Mektuplaşmaları-Sana Tütün ve Tespih Yolluyorum. *Cumhuriyet Gazetesi*, s.11.
- Özbilgen, F. (1985d, 25 Ekim). Soprano Semiha Berksoy'un Anıları-Nazım Hikmet ve Fikret Mualla ile Mektuplaşmaları-Sana Tütün ve Tespih Yolluyorum. *Cumhuriyet Gazetesi*, s.11.
- Özbilgen, F. (1985e, 26 Ekim). Soprano Semiha Berksoy'un Anıları-Nazım Hikmet ve Fikret Mualla ile Mektuplaşmaları-Sana Tütün ve Tespih Yolluyorum. *Cumhuriyet Gazetesi*, s.11.
- Özsezgin, K. (1975). Sonraki Kuşaklara Ortam Hazırlayan Namık İsmail'in Resimlerinde Boyama Hazzının İncelikleri Egemendir. *Milliyet Sanat Dergisi*, 149, 18-20.
- Özsezgin, K. (1979). Ölümünün 20. Yılında Kocamehi'nin Yapısal Sağlamlığı Çizgi Diriliğini Temel Alan Resimleri Yeni Bir Dönem Açmıştır. *Milliyet Sanat*, 323, s.18-21.
- Özsezgin, K. (1982). *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi* (Cilt 3) İstanbul:Tiglat.
- Özsezgin, K. (1992). Ay Sarhoşu Nereye Gidiyorsun?. *Milliyet Sanat*, 288, 4-7.
- Özsezgin, K. (1996). *Mimar Sinan Üniversitesi İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat.

- Özsezgin, K. (2000). *Burhan Uygur*, İstanbul: Yapı Kredi.
- Özsezgin, K. (2005). “Uyanış”ın Bilinçli Modernizmi. Hasan Fırat (Ed.), *Cemal Tollu:Retrospektif* içinde (s. 7-25). İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat.
- Paksoy, D. (Ed.) (1993). *Madde ve Karanlık*. İstanbul:Teşvikiye Sanat Galerisi.
- Partsch, S. (1991). *Franz Marc 1880-1916*. Köln: Benedikt Taschen.
- Peykoğlu, M. (2015). *20. Yüzyıl Modern Bale Sanatında Öncü Bir Eser Olarak Stravinski "İlkbahar Ayini"*. (Sanatta Yeterlilik Tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi/Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Anasanat Dalı, İzmir.
- PİRHA (2023, 5 Ocak). Ressam Şenol Yoroğlu: Her toplumsal olayda tavrımı sanat ile ifade ediyorum. [video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=7zGKz1Sle9M>
- Read, H. (2014). *Sanatın Anlamı*. İstanbul: Hayalperest.
- Resim Sergisi Dün Açıldı. (1933, 30 Temmuz). Akşam [Ulusal Baskı.]. s.4.
- Richard, L. (1991). *Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi* (2. Basım). Beral Madra, Sinem Gürsoy, İlhan Usmanbaş (Çev.). İstanbul: Remzi.
- Rıfat, S. (Yönetmen) (1993). Cihat Burak [Belgesel]. İstanbul Film Ajansı (Yapımcı), *Simurg: Gerçeğin Peşinde Otuz Yolcu* içinde. Yapı Kredi Kültür Sanat, <https://www.youtube.com/watch?v=WiALEDvPwS0>, Erişim Tarihi: 10 Mayıs 2021
- Rıfat, S. (1999). Defterle Kitap Arası: Burhan Uygur. Ahu Antmen (Ed.), *Burhan Uygur: Bir Kitapta Resim Şart* içinde (s. 7-29). İstanbul: Yapı Kredi.
- Rona, Z. (1992). Namık İsmail. İstanbul: Yapı Kredi.
- Saraçoğlu, G. ve Atasoy, D. (Hazırlayan ve Sunan). (2019). Yavuz Tanyeli [Televizyon Dizisi]. Piece of Art News (Yapımcı), *Beyaz Tuval* içinde. Bölüm: 85. OGÜN TV
- Sarısoy, D. (2005, 8 Şubat). Ressamların Eroine Karşı Direnişi. <http://arsiv.ntv.com.tr/news/308616.asp>, Erişim Tarihi:21 Temmuz 2022
- Schmied, W. (2002). Georg Baselitz’in Dünyası. Ayça Sabuncuoğlu (Ed.), *Bir Baselitz Retrospektifi 1958-2001* içinde (s. 8-28). İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat.
- Schmeisser, I. (2011). *Chronology. German Expressionism: The Graphic Impulse* içinde (s. 269-282). New York: MoMA.
- Schmeisser, I. (2011). *Notes On The Publishers. German Expressionism: The Graphic Impulse* içinde (s. 263-268). New York: MoMA.

- Schulz-Hoffmann, C. ve Weiss, Judith C. (Ed.). (1984). *Max Beckmann: Retrospective*. Munich: The Saint Louis Art Museum in association with Prestel-Verlag.
- Seattle Art Museum, <https://art.seattleartmuseum.org/objects/25473/die-orden-der-nacht>, Erişim Tarihi: 1 Kasım 2021.
- Sheppard, R. (2015). Alman Dışavurumculuğu. Enis Batur (Ed.), *Modernizmin Serüveni Bir "Temel Metinler" Seçkisi 1840-1990* içinde (s. 295-305). İstanbul: Sel.
- Sokul, S. (1992). Ressamlarımız: Yaşama Resimle Bakan Bir Sanatçı: Ali Avni Çelebi. *Akkadın Dergisi*, 53, 12-14.
- Soysal, A. (1993). Madde ve Karanlık. Doğan Paksoy (Ed.), *Madde ve Karanlık* içinde (s.6-11). İstanbul:Teşvikiye Sanat Galerisi.
- Soysal, A. (1997). *Yavuz Tanyeli*. İstanbul: Urart Sanat Galerisi.
- Sönmez, N. (1989). Sahte tablolar Revaçta: Ali Çelebi'niz Taklit Olmasın. *İkibine Doğru*, 29, 50-51.
- Sönmezay, A. (2004). *Güldüğüme Bakma: Mehmet Güteryüz Kitabı*, İstanbul: Türkiye İş Bankası.
- Sönmezay, A. (2014). *Mehmet Güteryüz, Resmi Geçit*, İstanbul: Türkiye İş Bankası.
- Stockhaus, H. (2009). *Yavuz Tanyeli: Katran ve Tüy*. İstanbul: 44A Sanat Galerisi.
- Susak, V. (2020). Alexis Gritchenko: Selam sana İstanbul! Nilüfer Şaşmazer (Ed.), *Alexis Gritchenko-İstanbul Yılları* içinde (s.35-66). İstanbul: Vehbi Koç Vakfı.
- Tanaltay, E. (1989). *Sanat Ustalarıyla Bir Gün (Söyleşiler)*. İstanbul: Sanat Çevresi.
- Tanpınar, A. H. (1979). Sanatkâr Zeki Kocamemi'ye Dair. Adnan Çoker ve Kemal Bilensoy (Ed.), *Zeki Kocamemi Toplu Sergiler 5* içinde (s. 45-47). İstanbul:İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi.
- Tansuğ, S. (1986). *Çağdaş Türk Sanatı*. İstanbul: Remzi.
- Tansuğ, S. (1988). *Türk Resminde Yeni Dönem*. İstanbul: Remzi.
- Tansuğ, S. (1991). Cihat Burak. *Cihat Burak* içinde (s. 9-16). İstanbul: Ada.
- Tanyeli, Y. (t.y.) C.A.M. Gallery <https://camgaleri.com/yavuz-tanyeli/?lang=tr>, Erişim Tarihi: 17 Haziran 2021
- Tanyeli, Y. (2006). *Yavuz Tanyeli*. İstanbul: Terakki Vakfı Sanat Galerisi.
- Tarım, D. S. (1999). *Fikret Mualla Sergi Kataloğu* (s. 7-11). içinde Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.

- The Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munich.
<https://www.wassilykandinsky.net/museum-12.php>, Erişim Tarihi: 24 Ocak 2021.
- Teoman, E. (2014). *Türk Çağdaş Sanatının Devrim Yılları:80'ler*. İstanbul: Piramid Sanat.
- Tifüs (t.y.). *Koleksiyon. Ankara Resim ve Heykel Müzesi*.
<https://arhm.ktb.gov.tr/Artworks/Detail/28/tifus>, Erişim Tarihi: 21 Aralık 2021.
- Tollu, A. (1996). Babam Cemal Tollu. Server Demirtaş (Ed.), *Cemal Tollu* içinde (s. 5). İstanbul: Galeri B.
- Tollu, C. (2005). Kübizm ve Nevileri. Hasan Fırat (Ed.), *Cemal Tollu: Retrospektif* içinde (27-30). İstanbul:YKY.
- Tollu, C. (1954, 15 Eylül). San'at Tenkitçileri ve Bir Netice. Yeni Sabah, s. 2.
- Tollu, C. (1960). Cemal Tollu Anlatıyor. *Varlık*. 537, 9.
- Tollu, C. (1963). Kurtuluş Gününde İzmire Giren Birliklerin İçindeydim. *Hayat*, 37, 12-13.
- Tollu, C. (1996). *Cemal Tollu'nun 1933-1955 Arası Cumhuriyet, Vatan, Tanin ve Yeni Sabah gazetelerinde Yazdığı Yazılardan Seçilmiş Alıntılar*. A. Çoker, N. Koçak ve N. Tollu içinde, Cemal Tollu (s. 20-27). İstanbul: Galeri B.
- Tollu, C. (2005). *Kübizm ve Nevileri. K. Özsezgin içinde, Cemal Tollu Retrospektif* (s. 27-30). İstanbul. Yapı Kredi Yayınları.
- Tollu, C. (2013). *Talimgah'tan Güzel Sanatlara 1921-1923*. İstanbul: Türkiye İş Bankası.
- Tollu, N. ve Koçak, N. (1996). Cemal Tollu'nun Özgeçmişi. Server Demirtaş (Ed.), *Cemal Tollu* içinde (s. 209-215). İstanbul: Galeri B.
- Topuz, H. (1989). Anılarda Mualla. *Sanat Dünyamız*,38, 10-17.
- Topuz, H. (1995). Fikret Mualla'nın sanatı. Zeynep Yasa Yaman (Ed.), *Nakkaş Fikret Mualla* içinde (s. 11-13). Ankara: Vakıfbank Genel Müdürlüğü.
- Toros, T. (1986). *Fikret Mualla 1903-1967*. İstanbul: Akbank.
- Toros, T. (1995). Sanat Dünyasına renk veren Türk: Fikret Mualla. Zeynep Yasa Yaman (Ed.), *Nakkaş Fikret Mualla* içinde (s. 28-30). Ankara: Vakıfbank Genel Müdürlüğü.
- Toros, T. (2002). Yaşamı ve Sanatıyla Aliye Berger (1903-1974), *Antik Dekor*, 72, 84-92.

- Tuna, A. (2017). Bahar Ayini: Diaghilev'in Bale Tarihindeki Epik Macerası. *Sahne ve Müzik Eğitim-Araştırma e-Dergisi*, 5, 16-32. ISSN:2149-7079. DergiPark <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/327950>.
- Turani, A. (1984). *Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatı*. Ankara: Türkiye İş Bankası.
- Türk Ressamları Beynelmillel Sanat Jürisi Karşısına Çıkacak. (1954, 3 Eylül). Cumhuriyet Gazetesi. s,
- Uğurlu, V. (1995). *Fikret Mualla*. İstanbul: Yapı Kredi.
- Uğurlu, V. (Ed.) (1999). *Yavuz Tanyeli*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat.
- Ünver, B. (1989, 21 Nisan). Resimlerini Tem Sanat Galerisinde Sergileyen Ali Avni Çelebi 'Resim Bir Lisandır'. Cumhuriyet, s. 4.
- Üstünipek, M. (1999). Cumhuriyet'in İlk 50 Yılında Sanat Piyasası. Ayla Ödekan (Ed.), *Cumhuriyet'in Renkleri Biçimleri* içinde (s. 188-195). İstanbul: Tarih Vakfı.
- Üstünipek, M. (2007). *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Çağdaş Türk Sanatında Sergiler 1850-1950*. İstanbul: Artes.
- Uygur, B. (1991). Türkiye'de Sanat. *Plastik Sanatlar Dergisi*, 1(5).
- Weimar. (2010). *Weimar Art*. <http://weimarart.blogspot.com/2010/05/conrad-felixmuller.html>, Erişim Tarihi: 20 Mayıs 2021.
- Wheeler, D. (1991). *Art Since Mid-Century: 1945 To the Present*. NY: Thames and Hudson.
- Wolf, N. (2003). *Kirchner*. Köln: Taschen.
- Wolf, N. (2004). *Expressionism. Cologne, Germany*: Taschen.
- Wolf, N. (2005). *Dışavurumculuk (Ekspresyonizm)*. Almanya: Taschen/Remzi.
- Wright, P. (2016). Aynı Hizada Olmanın da Ötesi. Öykü Eras (Ed.), *Eleştirmenlerin Kaleminden Bedri Baykam* içinde (s.91-97). İstanbul:Piramid.
- Wye, D. (2008). *Kirchner and the Berlin Street*. New York: MoMA.
- Yağbasan, E. (2004). *Hanedandan Bir Ressam: Abdülmecid Efendi*. İstanbul: Yapı Kredi.
- Yaman, Z. Y. (1995). Nakkaş Fikret Mualla. Zeynep Yasa Yaman (Ed.), *Nakkaş Fikret Mualla* içinde (s. 33-47). Ankara: Vakıfbank Genel Müdürlüğü.
- Yaman, Z. Y. (2012). Fotoğraftan İzlenimciliğe: 1908-1930. Zeynep Yasa Yaman (Ed.), *Ankara Resim ve Heykel Müzesi* içinde (s.138-225). Ankara: T.C Kültür ve Turizm Bakanlığı .

- Yaman, Z. Y. (2012). Yeni Cumhuriyet ve Sanat: 1930-1960. Zeynep Yasa Yaman (Ed.), *Ankara Resim ve Heykel Müzesi* içinde (s. 226-370). Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü.
- Yapp, N. (2005a). *Batı Cephesi 1910'lar Fotoğraflarla 20. Yüzyılın Sosyal Tarihi*. İstanbul:Literatür.
- Yapp, N. (2005b). *Batı Cephesi 1930'lar Fotoğraflarla 20. Yüzyılın Sosyal Tarihi*. İstanbul:Literatür.
- Yaşamöyküsü. (2005). Hasan Fırat (Ed.). *Cemal Tollu Retrospektif* içinde (s. 155-175). İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat.
- Yılmaz, N. (2013). Weimar Dönemi ve Öncesinde Meydana Gelen Siyasi Çekişmeler ve Ekonomik Krizlerin Alman Sosyal Demokrat Partisi Bağlamında Bir Değerlendirmesi. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 1, 73-87. doi: 10.5578/JSS.6241
- Yılmaz, M. (2016). 1980'ler ve Bedri Baykam. Öykü Eras (Ed.), *Eleştirmenlerin Kaleminden Bedri Baykam* içinde (s.213-216). İstanbul:Piramid.
- Yorozlu, Ş. (1987). Manifesto 1987: Yirmibirinci Yüzyıla Girerken Niçin Resim Yapıyorum? https://yorozlu.com/?page_id=202
- Yorozlu, Ş. (2003). Ş'ART. *Şenol Yorozlu: Hoşçakal İstanbul 1975-2003* içinde (s. 4-5). İstanbul:Antik Sanat Galerisi.
- Yorozlu, Ş. ve Devrim, M. (2003). *Şenol Yorozlu: Hoşçakal İstanbul 1975-2003*. İstanbul: Antik Sanat Galerisi.
- Yüksel, N. ve Kaygalak, M. (2006). *Yorozlu:Fatih Cenikli Koleksiyonu*. İstanbul: Fatih Cenikli Koleksiyonu.

ÖZGEÇMİŞ