T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI
RESİM-İŞ ÖĞRETMENLİĞİ PROGRAMI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

D GRUBU VE YENİLER GRUBU SANATÇILARININ SOYUT ESERLERİNİN İNCELENMESİ

SEMİH YÖNDEŞ

İzmir
2024

T.C.

DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ

EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI
RESİM - İŞ ÖĞRETMENLİĞİ PROGRAMI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

D GRUBU VE YENİLER GRUBU SANATÇILARININ SOYUT ESERLERİNİN İNCELENMESİ

SEMİH YÖNDEŞ

DANIŞMAN
Prof. Dr. Sibel ALMELEK İŞMAN

JÜRİ ÜYESİ	JÜRİ ÜYESİ	JÜRİ ÜYESİ
Prof. Dr. Sibel ALMELEK İŞMAN	Prof. Dr. Çınla ŞEKER	Dr. Öğretim Üyesi Seda AĞIRBAŞ

İzmir

2024

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Yüksek lisans tezi olarak sunduğum "D Grubu ve Yeniler Grubu Sanatçılarının Soyut Eserlerinin İncelenmesi" adlı çalışmanın içerdiği fikri izinsiz başka bir yerden almadığımı; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında ve bölümlerinin yazımında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı, tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada kullanılan her türlü kaynağa eksiksiz atıf yaptığımı ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi, ayrıca bu çalışmanın Dokuz Eylül Üniversitesi tarafından kullanılan bilimsel intihal tespit programıyla tarandığını ve *intihal içermediğini* beyan ederim. Herhangi bir zamanda aksinin ortaya çıkması durumunda her türlü yasal sonuca razı olduğumu bildiririm.

02/05/2024

Ad SOYAD

Semih YÖNDEŞ

DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

YÜKSEK LİSANS/DOKTORA TEZ ÇALIŞMASI ORİJİNALLİK RAPORU

Tarih: 03/05/2024

Tez Başlığı:

D Grubu ve Yeniler Grubu Sanatçılarının Soyut Eserlerinin İncelenmesi

Yukarıda başlığı belirtilen tez çalışmamın a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 137 sayfalık kısmına ilişkin, 03/05/2024 tarihinde **tez danışmanım tarafından** Dokuz Eylül Üniversitesi Kütüphane ve Dokümantasyon Daire Başkanlığı'nın sağladığı İntihal Tespit Programından (**Turnitin**-Tez İntihal Analiz Programı) aşağıda belirtilen **filtreleme tiplerinden biri** (uygun olanı işaretleyiniz) uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin **benzerlik oranı % 12 dir.**

- http://www.kutuphane.deu.edu.tr/tr/turnitin-tez-intihal-analiz-programi/ adresindeki Tez İntihal Analiz Programı Kullanım Kılavuzunu okudum **X**

Filtreleme Tipi 1(Maksimum %15) x **Filtreleme Tipi 2(Maksimum %30)** □

□ Kabul/Onay ve Bildirim sayfaları hariç, □ Kaynakça hariç, □ Alıntılar dâhil, □ Altı (6) kelimeden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç.	□ Kabul/Onay ve Bildirim sayfaları hariç, □ Kaynakça dâhil, □ Alıntılar dâhil.
EK 1- İntihal Tespit Programı Raporu İLK SAYFA Çıktısı. x **EK 2- İntihal Tespit Programı Raporu (Tümü) Cd İçinde.** □	

Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Tez Çalışması Orijinallik Raporu Uygulama Esasları'nı inceledim ve yukarıda belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tez çalışmasının herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini saygılarımla arz ederim.

Adı Soyadı : Semih YÖNDEŞ
Öğrenci No : [redacted]
Anabilim Dalı : Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı
Programı : Resim-İş Öğretmenliği Yüksek Lisans Programı
Statüsü : Yüksek Lisans x Doktora □

ÖĞRENCİ

Semih YÖNDEŞ
03/05/2024

DANIŞMAN

Prof. Dr. Sibel ALMELEK İŞMAN
03/05/2024

Açıklamalar

1: Bu formu teslim etmeden önce sizden istenen bilgileri uygun kutucuğu (□) işaretleyerek doldurunuz.

Kullanıcı şifre vb. konusunda sorun yaşanması durumunda Üniversitemiz Merkez Kütüphanesinde bulunan Turnitin yetkilisine (Ali Taş Tel: +90 [redacted] veya [redacted]) başvurunuz.

2: Yüksek Lisans/Doktora Tez Çalışması Orijinallik Raporu" formu tezin ciltlenmiş ve elektronik nüshalarının içerisinde ekler kısmında yer alır.

3: Tez savunmasında düzeltme alınması durumunda bu form güncellenerek yeniden hazırlanır.

4: Turnitin-Tez İntihal Analiz Programına yükleme yapılırken Dosya Başlığı (document title) olarak **tez başlığının tamamı**, Yazar Adı (author's first name) olarak **öğrencinin adı**, Yazar Soyadı (author's last name) olarak **öğrencinin soyadı** bilgisini yazınız.

TEŞEKKÜR

Her eser ve çalışma, çevrenin yazara etkileri bağlamında kolektif bir özellik arz eder. Bu çalışma da böylesi bir dayanışmanın ürünüdür. Çalışma konusunun tespitinden yöntemine kadar her konuda fikir danıştığım, araştırma ve yazım aşamasında bana yol gösteren, her konuda yardımlarını gördüğüm kıymetli danışman hocam Prof. Dr. Sibel ALMELEK İŞMAN'a sonsuz şükranlarımı sunarım. Tez jüri üyelerimden Prof. Dr. Çınla ŞEKER ve Dr. Öğr. Üyesi Seda AĞIRBAŞ'a değerli katkıları ve katılımlarından dolayı teşekkürlerimi sunarım. Çalışmanın yazım aşaması ve redaksiyonunda katkıları olan arkadaşlarım Dr. Öğr. Üyesi Mustafa UTLU, Dr. Öğr. Üyesi Farız YILDIRIM ve Bilal KETENALPA'ya da teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

ŞEKİLLER LİSTESİ v

ÖZET viii

ABSTRACT ix

BÖLÜM I 1

GİRİŞ 1

1.1. Problem Durumu 1

1.2. Amaç ve Önem 1

1.3. Problem Cümlesi / Alt Problem Cümleleri 2

1.4. Sınırlılıklar 2

1.5. Tanımlar 2

BÖLÜM II 5

KURAMSAL ÇERÇEVE 5

2.1. Soyut Kavramı ve Soyut Resmin Gelişim Süreci 5

2.2. Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihçesi 29

2.2.1. Pirimitifler 36

2.2.2. Asker Ressamlar 37

2.2.3. 1914 Çallı Kuşağı 40

2.2.4. Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği 41

2.2.5. D Grubu Genel Sanat Anlayışı 43

2.2.6. Yeniler Grubu (Liman Grubu) Genel Sanat Anlayışı 46

İLGİLİ ARAŞTIRMALAR 49

BÖLÜM III 51

YÖNTEM 51

3.1. Araştırmanın Modeli / Deseni 51
3.2. Evren / Örneklem 51
3.3. Veri Toplama Süreci ve Araçları 51
3.4. Verilerin Analizi 52
3.5. Araştırmanın Geçerliği ve Güvenirliği 52
3.6. Araştırmacının Rolü 52
BÖLÜM IV 54
BULGULAR 54
4.1. D Grubu Sanatçıları Soyut Resimleri 54
4.1.1. Elif Naci (1898-1987) 54
4.1.2. Fahrelnisa Zeid (1901-1991) 57
4.1.3. Zeki Faik İzer (1905-1988) 61
4.1.4. Sabri Berkel (1907-1993) 66
4.1.5. Bedri Rahmi Eyüboğlu (1911-1975) 70
4.1.6. Abidin Dino (1913-1993) 73
4.2. Yeniler Grubu Sanatçıları Soyut Resimleri 79
4.2.1. Ferruh Başağa (1914-2010) 79
4.2.2. Selim Turan (1915-1994) 84
4.2.3. Nuri İyem (1915-2005) 90
4.2.4. Nejat Melih Devrim (1923-1995) 94
BÖLÜM V 99
TARTIŞMA, SONUÇ VE ÖNERİLER 99
5.1. Tartışma 99
5.2. Sonuç ve Öneriler 100
5.2.1. Sonuç 100
5.2.2. Öneriler 107

KAYNAKÇA 108

Şekiller Kaynakçası 119

EK 1. 123

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1. Claude Monet, Saman Balyaları, 1891, tuval üzerine yağlı boya, 60.5 x 100.8 cm, ... 14
Şekil 2. Vasili Kandinsky, İsimsiz, 1910, kâğıt üzerine suluboya hint mürekkebi ve kalem. 16
Şekil 3. Robert Delaunay, Dairesel Formlar, 1912-1013, tuval üzerine yağlı boya. 100 x 81 cm. 19
Şekil 4. Frantisek Kupka, Newton Diskleri, 1912 tuval üzerine yağlı boya 20
Şekil 5. Francis Picabia, Kilise 1913, tuval üzerine yağlı boya, 300.4 x 300.7 cm. .. 21
Şekil 6. Son Fütürist Sergisi. 22
Şekil 7. Kazimir Malevich, Siyah Kare, 2015, tuval üzerine yağlı boya, 80 cm x 80 cm 23
Şekil 8. Kazimir Malevich, Siyah Kare, Röntgen muayenesinden 24
Şekil 9. Piet Mondrian, Gri Ağaç, tuval üzerine yağlıboya 78,5 x 107,5 cm. 26
Şekil 10. Piet Mondrian, Sarı, Kırmızı, Mavi, Gri, 1920, tuval üzerine yağlıboya ... 28
Şekil 11. Piet Mondrian, Broadway Boogie Woogie, 1942, tuval üzerine yağlıboya, 127 x 127 cm, New York, Museum Of Modern Art 29
Şekil 12. Gentile Bellini, Fatih Sultan Mehmet'in Portresi, 1480, tuval üzerine yağlı boya, 70 x 52 cm, National Gallery. 32
Şekil 13, Nakkaş Sinan Bey, Fatih Sultan Mehmet'in Portresi, 1480, 39 x 27 cm, ... 32
Şekil 14. Elif Naci, Soyut Kaligrafi, tuval üzeri yağlıboya, 27 x 32 cm. 55
Şekil 15. Elif Naci, Soyut Kaligrafi, tuval üzeri yağlıboya, 35 x 50 cm. 56
Şekil 16. Elif Naci, Labirent, 31 x 22 cm. 57
Şekil 17. Fahrelnissa Zeid, Cehennemim, 1951, tuval üzerine yağlıboya, ... 58
Şekil 18. Fahrelnissa Zeid, Geçicilik, Su, Güneş, 1953, tuval üzerine yağlıboya, ... 59
Şekil 19. Fahrelnissa Zeid, Triton Ahtapotu, 1953, tuval üzerine yağlıboya, 181x270 cm, İstanbul Modern Sanat Müzesi. 60
Şekil 20. Fahrelnissa Zeid, Übü Kuşu, 1950, tuval üzerine yağlıboya, ... 61
Şekil 21. Zeki Faik İzer, Endişeli Kuş, 1967, tuval üzerine yağlı boya, ... 63

Şekil 22. Zeki Faik İzer, Jean Goujon Heykeli ve Model, 1968, tuval üzerine yağlıboya, 144 x 96,5 cm, İstanbul Modern Sanat Müzesi. 64
Şekil 23. Zeki Faik İzer, Büyükada'da Lodos, 1968, tuval üzerine yağlı boya, ... 65
Şekil 24. Sabri Fettah Berkel, Kubbeler, 1951, tuval üzerine yağlıboya, ... 68
Şekil 25. Sabri Fettah Berkel, Saf Soyutlama, 1963, tuval üzerine yağlıboya, ... 68
Şekil 26. Sabri Fettah Berkel, Soyut Kompozisyon, 1973, tuval üzerine yağlıboya, 40 x 30 cm. İstanbul Modern Sanatlar Müzesi. 69
Şekil 27. Bedri Rahmi Eyüboğlu, İstanbul, 1955, tuval üzerine yağlıboya, ... 71
Şekil 28. Bedrı Rahmı Eyüboğlu, Sağır Bozlar, 1964, tuval üzerıne karışık teknık,. 72
Şekil 29. Bedrı Rahmı Eyüboğlu, Soğan Kabuğu, 1966, duralit üzerine akrilik kum, 119 X 12.5 cm, Ankara Resim ve Heykel Müzesi. 72
Şekil 30. Bedri Rahmi Eyüboğlu, Kırkayak, kâğıt üzerine guvaş boya,..... 73
Şekil 31. Abidin Dino, Nazım Hikmet'in "Saman Sarısı" isimli şiiri için oluşturduğu desen,..... 75
Şekil 32. Abidin Dino, Antibes, tual üzerine yağlıboya. 77
Şekil 33. Abidin Dino, Antibes, kâğıt üzerine mürekkep, 10 x 10cm 78
Şekil 34. Abidin Dino, Eller, 1976, tuval üstüne yağlıboya, 144 x 112 cm..... 79
Şekil 35. Ferruh Başağa, Aşk, 1948, tuval üzeri yağlı boya, 60 x 85cm. 81
Şekil 36. Ferruh Başağa, Soyut, 1962, tuval üstüne yağlı boya, 45 x 55 cm..... 82
Şekil 37. Ferruh Başağa, Soyut, tuval üzeri yağlı boya, Özel Koleksiyon. 83
Şekil 38. Ferruh Başağa, Soyut (Geometrik Resim), 1987, tuval üzerine yağlıboya, 150 x 200 cm, İstanbul Modern Sanat Müzesi..... 84
Şekil 39. Selim Turan, Kompozisyon, 1951, kâğıt üzerine guaj, 24 x 43 cm..... 87
Şekil 40. Selim Turan, Kompozisyon, 1964, tuval üzerine yağlıboya, 119 x 274 cm87
Şekil 41. Selim Turan, İsimsiz, kâğıt üzerine karışık teknik, 64,8 x 50 cm..... 88
Şekil 42. Selim Turan, İsimsiz, kâğıt üzerine karışık teknik, 64,8 x 50 cm..... 89
Şekil 43. Nuri İyem, Soyut Şizofrenik Cansıkıntısı, duralit üzerine yağlıboya..... 92
Şekil 44. Nuri İyem, İsimsiz, tual üzerine yağlıboya, 89 x 73. 93
Şekil 45. Nuri İyem, İsimsiz, tuval üzerine yağlıboya, 80.5 x 65 cm 94
Şekil 46. Nejad Melih Devrim, Soyut Kompozisyon, 1947-1949, tuval üzerine yağlıboya, 237 x 304 cm, İstanbul Modern Sanat Müzesi. 96
Şekil 47. Nejad Melih Devrim, İsimsiz, 1954, duralit üzerine yağlıboya,..... 97

Şekil 48. Nejad Melih Devrim, Kompozisyon, 1955, tuval üzerine yağlıboya 98

ÖZET

D GRUBU VE YENİLER GRUBU SANATÇILARININ SOYUT ESERLERİNİN İNCELENMESİ

19. yüzyılda geleneksel resim anlayışını terk eden sanatçıların kendi gerçekliklerini keşfettiği bir dönemin sonucu olarak soyut sanat karşımıza çıkmıştır. Kübizm, empresyonizm ve fovizm gibi Avrupa'da ortaya çıkmış akımların renk ve biçimleriyle oynanmış, resim sanatında farklı bir dil oluşturulmuştur. wassily Kandinsky'nin 1910 yılında yapmış olduğu soyut suluboya eseriyle başlayan çalışmaları, geniş bir coğrafyada kabul görmüştür. Avusturya, Fransa, Hollanda gibi Avrupa ülkelerinde, Rusya ve Amerika Birleşik Devletler'inde soyut çalışan sanatçılar olmuştur.

19. yüzyıla kadar geleneksel sanatlardan etkilenen Türk ressamlar, Osmanlının son döneminde askeri alanda gelişmelere katkı sağlamak amacıyla yurt dışına gönderilen asker ressamlarla farklı bir döneme girmiştir. Resim sanatındaki gelişmelerin ilk kıvılcımı olarak kabul edebileceğimiz bu dönemin devamında, Avrupa'da sanat eğitimi almaya gönderilen ya da kendi imkânlarıyla giden ressamların eğitimlerini tamamlayıp yurda dönerek farklı gruplar kurduklarını görüyoruz. Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği, D Grubu ve Yeniler Grubu'nu kuran sanatçılarının eğitimini aldıkları yenilikçi akımların etkisiyle ürettikleri eserlerin, çağdaş Türk resminin gelişimine büyük katkısı olmuştur. Türk resim sanatında soyut eserler üreten sanatçılar dikkat çekmeye başlamıştır.

Bu araştırmada, soyut kavramı, soyut sanatın gelişim süreci ve çağdaş Türk resim sanatı gelişim süreci anlatılmıştır. Avrupa'da doğup soyut sanatın ortaya çıkmasında etkili olan empresyonizm, fovizm, kübizm, fütürizm, dadaizm ve orfizm gibi sanat akımlarına değinilmiştir. Betimsel araştırma ve tarama yöntemleri kullanılarak Türk resim sanatının gelişimine katkıda bulunmuş olan D Grubu ve Yeniler Grubu sanatçılarından soyut eserler üreten; Elif Naci, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Fahrelnisa Zeid, Sabri Berkel, Zeki Faik İzer, Abidin Dino, Ferruh Başağa, Selim Turan, Nuri İyem ve Nejat Melih Devrim'den oluşan sanatçıların hayatı, eserleri ve sanatsal gelişimleri incelenerek çalışma tamamlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Soyut Resim, Çağdaş Türk Resim Sanatı, D Grubu, Yeniler Grubu.

ABSTRACT

INVESTIGATION OF THE ABSTRACT PAINTINGS OF GROUP D AND NEWCOMERS GROUP ARTISTS

In the 19 th century, abstract art emerged as a result of a period in which aertist abandoned the traditional understanding of painting and discovered their own realities. A different language was created in the art of painting, by playing with the colors and forms of movements that emerged in Europe, such as Cubism, impressionism and fauvism.Wasilly Kendiskys woeks, which started with her abstract watercolor painting in 1910, have been accepted in a wide geography. There were artists working abstractly in European countries such as, Austria, France, the Netherlands, as well as Russia an USA.

Turkish painters, who were influenced by traditional aerts until the 19 th century, went to a different field with the soldier painters sent to abroad inorder o contribute to developments in the military field for the last period of Ottoman Empire. In the continuation of this period, which we can consider as the first spark of the developments in the art of painting, we see that the painters who were sent to the Europe or who were there their own possibility, completed their educationand returned to home and established different groups.

The Works produced by the aertists who founded the Independent Painters and Sculptors Union, the Group D and New comers, under the ınfluence of innovative movement in which they were trained, have made a great contribution to the development, of contemporary Turkish painting. Artists who produce abstract Works in Turkish painting have begun to take attention.In this research, the concept of abstract, the development process of contemporary Turkish painting arts are explained.

Art movements such as impressionism, dadaism, cubism, fauvism, futurism and orphism, which were born in Europe and were effective in theemergence of abstract art, were mentioned. Using descriptive research an dscanning methods, Group D and New comers aertists who contributed to the development of Turjish painting art, Elif Naci, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Fahrelnisa Zeid, Zeki Faiik İzer, Sabri Berkel, Abidin Dino, Ferruh Başağa, Selim Turan, Nuri İyem And Nejat Melih Devrim, by examining the lives, Works and artistic developments of the aertists.

Keywords: Abstract Pintings, Group D, Group Newcomers and contemporary Turkish Piainting art.

BÖLÜM I

GİRİŞ

1.1. Problem Durumu

Çağdaş Türk resim sanatının gelişimi, Osmanlı İmparatorluğu'nun Batı'ya açılma politikasının etkisiyle şekillenmiştir. Avrupa'nın kültürel ve ekonomik ilerlemeleri, sanat alanında hızlı bir gelişim sağlarken, Osmanlı İmparatorluğu geride kalmıştır. Ancak, Osmanlı İmparatorluğu bu durumu fark ederek Batı'daki gelişmelere ayak uydurmak için adımlar atmıştır. Türk resim sanatı, 1800'lerin son çeyreğinde Batı'nın sanatsal birikimine ulaşmayı ve ilerletmeyi hedeflemiştir. Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşuyla birlikte bu süreç hız kazanmış, eğitim sistemindeki değişikliklerle birlikte resim dersleri askeri okullara eklenmiştir. Minyatür geleneğinin tuval resim mantığına dönüşmesi, bu değişimin öne çıkan bir örneğidir. Ekonomik, siyasal, toplumsal ve askeri gelişmelerin yanı sıra batılı yaşam tarzına duyulan ilgi, Türk resim sanatına da yansımıştır.

Modernizm, 20. yüzyılın önemli bir akımı olup yaşamı, gerçekliği, varoluşu ve sanatı sorgulamış ve bilimi, felsefeyi ve sanatı soyut bir dile indirgemiştir. Sanat, bu dönemde birçok yenilikçi akıma uyum sağlamak zorunda kalmış ve batı sanatında görülmemiş büyük gelişmelere sahne olmuştur. Doğayla olan bağlarını koparan sanat, yaratma özgürlüğüne kavuşmuş ve soyut kavram ressamlığı gibi beklenmedik gelişmelere yol açmıştır. Soyut sanat, bu dönemlerde büyük bir üslup halini alarak, toplumsal dünyayı şekillendirecek nesillere öncülük etmiştir.

Çalışmanın problem durumu, çağdaş Türk resminde soyut resmin gelişim sürecini incelemek bu bağlamda D Grubu ve Yeniler Grubu soyut eserler veren sanatçıların çağdaşlaşma sürecindeki etkilerini incelemesi ve teknik yorumlamalardan oluşmaktadır.

1.2. Amaç ve Önem

Bu araştırmanın amacı D Grubu ve Yeniler Grubu'nun sanatsal çalışmalarının üretildiği dönemden hareketle, grup üyelerinden soyut eserler üreten sanatçılarının çağdaş Türk resmine olan katkıları açısından incelemektir. Çağdaş Türk resim sanatından ki gelişmeler birçok kaynakta genel olarak ele alındığı görülmektedir. Bu çalışmada genel sanat anlayışından uzaklaşarak soyut resim alnında gelişmelere katkıda bulunan D Gurubu ve Yeniler Grubu sanatçılarının eserleri incelenerek yorumlanmıştır. Sanatçıların bu sürece nasıl bir tarihsel süreç içerisinden geçerek geldikleri titizlikle incelenmiştir. Çağdaş Türk resminde

soyut resim gelişiminin detaylı bir şekilde ele alındığı bu çalışma gelecekteki araştırmalar için bir katalog niteliği taşıyacak ve yol gösterici olacağı düşünülmektedir.

1.3. Problem Cümlesi / Alt Problem Cümleleri

Araştırmanın problemini, soyut kavramı ve soyut resim sanatının tarihsel süreçteki gelişmeler ışığında çağdaş Türk resmindeki gelişim süreci ve D Grubu ile Yeniler Grubu soyut resim çalışan sanatçıların bu gelişime olan katkılarının incelenmesi oluşmaktadır.

a. Soyut resim nedir?

b. Soyut resimde kullanılan renk ve biçim anlayışı nasıldır?

c. Çağdaş Türk resim sanatı oluşum evreleri nasıldır?

d. Çağdaş Türk resminde soyut sanat anlayışı nasıldır?

e. D Gurubunun genel sanat anlayışı nedir? Grup içerisinde soyut resim çalışanlar kimlerdir?

f. Yeniler Gurubunun genel sanat anlayışı nedir? Grup içerisinde soyut resim çalışanlar kimlerdir?

1.4. Sınırlılıklar

Araştırmamızda soyut kavramı, soyut resim gelişim süreci, çağdaş Türk resim sanatında gelişimi incelenmiştir. D Grubu ile Yeniler Grubunun sanatsal gelişim sürecine değinilmiş olup sanatçılarından soyut eserler üreten Elif Naci, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Fahrelnisa Zeid, Sabri Berkel, Zeki Faik İzer, Abidin Dino, Ferruh Başağa, Selim Turan, Nuri İyem ve Nejat Melih Devrim den oluşan sanatçılarının hayatları sanat anlayışları ve ürettikleri soyut eserler incelenmesi ile sınırlandırılmıştır.

1.5. Tanımlar

D Grubu: Zühtü Müridoğlu, Nurullah Berk, Elif Naci, Cemal Tollu, Abidin Dino ve Zeki Faik İzer, gibi isimlerin bir araya gelerek oluşturduğu Güzel Sanatlar Birliği, Türk sanat tarihindeki ilk grup etkinliğidir. Bu birlik, Yeni Ressamlar Cemiyeti, Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nden sonra gelen dördüncü sanat topluluğudur. (Yapı Kredi Kültür yayıncılık, t.y.).

Empresyonizm: İzlenimcilik, olarak da bilinen Empresyonizm Fransa'da doğmuştur. Duygusal izlenimleri anlatmaya çalışan bir sanat akımıdır. Bu akım, doğadaki unsurların bireyde oluşturduğu izlenimleri ve duygusal etkileri yansıtmayı amaçlar (Gazete sanat, 2024).

Ekspresyonizm: Ekspresyonizm, duygusal deneyimden ilham alan ve dışavurumculuk olarak da bilinen bir sanat hareketidir. 19. ve 20. yüzyıllarda önemli bir sanat akımı olan Ekspresyonizm, sanatçının nesnelerin ve olayların insan içinde uyandırdığı öznel duyguları ve tepkileri objektif gerçeklik yerine tasvir ettiği bir sanat tarzıdır (Art Movements, t.y.).

Fovizm: 20'inci yüzyılın başlarında Fransa'da ortaya çıkan bir sanat akımı olarak tarih sahnesine çıkan Fovizm parlak renklerin ve doğal formların yabani hayvanların doğal güzelliğini yansıttığı için Fransızca'daki "fauve" (yabani hayvan) kelimesinden türetilmiştir (Çelik, 2023).

Hat: Yazı anlamına gelir. Hat yazısı ile uğraşana Hattat denilir. Sanat yazıları için eskiden daha çok büsn-i hat "güzel yazı, kalgrafi" deyimi kullanılmıştır. Bilimsel sonuçlara göre Arap yazısı bugünkü Filistin çevresinde Nabati adlı kavminin yazısından çıkmıştır (Alparslan, 1997, s. 766).

Kübizm: Kübizm, fiziksel varlıkların entelektüel bir düzende kavramlara veya ilgiler dizisine dönüşmesini ifade eden bir sanat akımıdır. Bu akım, nesneleri geometrik şekillere ve farklı açılardan bakarak parçalara ayırma ve bunları yeniden bir araya getirme yoluyla gerçekliği yeniden yorumlar. Kübizm, özellikle 20. yüzyılın başlarında Pablo Picasso ve Georges Braque gibi sanatçılar tarafından geliştirilmiş ve popüler hale getirilmiştir. Bu sanat akımı, nesneleri bir araya getirme biçimindeki bu özgünlüğüyle tanınır (Tunalı, 1981, s. 55).

Minyatür: "Minyatür" Latince "miniare" (kırmızıyla boyama) kelimesinden türetilmiş olan İtalyanca "miniatura" kelimesinden Fransızcaya ve ardından da Türkçeye geçmiştir. Osmanlıca'da, minyatür için "nakış" terimi kullanılmıştır ve ustalarına da "nakkaş" ismi verilmiştir. Minyatürler, el yazması metinleri acıklamak amacıyla yerleştirilen görsellerdir. Bu resimler genellikle özenle yapılmış ve detaylıdır, metnin anlamını ve atmosferini vurgularlar (İnal, 1997, s.1262-1266).

Soyut: "soyut" kelimesi Türkçe de "soymak" eyleminin türetilmiştir. Nesnelerin duyularla algılanabilir olma özelliklerinden ayrılmış olanı ifade eder. Soyut resimdeki amaç, aktarılmak istenenin özüne ulaşmak, yani ruhlarını yeni bir formda ifade etmektir. Sanat, gerçeklikten soyutlandığı için bu tarz sanata "soyut sanat" adı verilir (Tunalı, 2011, s. 174)

Soyutlama: "soyutlama" bir kavramın içeriğini azaltma veya sadeleştirme sürecidir. Soyutlama, genellikle bir bütün içerisindeki nesnenin ortak özelliğini belirleyip yalıtmayı veya

nesnelerden oluşan grubun ortak bağlantısını açıklamayı içeren zihinsel bir süreçtir. Bu süreç, karmaşık veya çeşitli durumları daha anlaşılır ve yönetilebilir hale getirmek için kullanılır. Örneğin, bir konsepti anlamak için gereksiz ayrıntıları atlayarak temel unsurları belirlemek soyutlamanın bir örneğidir. Bu şekilde, soyutlama düşünme sürecinin temel bir unsuru olarak kabul edilir. (Uluçay, 2016).

Yeniler Grubu: Batı'daki sanat akımlarının etkisinde kalan sanatçıların oluşturduğu D Grubu'na karşı, toplumsal gerçekçi içeriği savunan bir sanat grubudur. Çağdaş Türk sanatının önemli bir hareketidir. 1940'ların sonunda Türk resminde belirgin bir değişim ve yenilenme isteğiyle ortaya çıkmıştır. Bu dönem, Türk resminde geleneksel anlayışın dışına çıkarak daha çağdaş ve evrensel sanat akımlarına yönelişin başlangıcı olarak kabul edilir. (Arslan, 1997, s. 1939).

BÖLÜM II

KURAMSAL ÇERÇEVE

2.1. Soyut Kavramı ve Soyut Resmin Gelişim Süreci

Soyutlama veya soyut kavram, bir nesnenin herhangi bir özelliğini imgesellik ve düşünce yoluyla diğer özelliklerinden ayırıp ayrı bir şekilde ele almayı içeren bir zihinsel işlemdir. Soyut ve soyutlama terimleri, birbirleriyle yakından ilişkilidir. Soyut kavramı, soyutlama işlemi sonucunda ortaya çıkar. Bu süreçte zihin, bir nesnenin sahip olduğu özellikleri diğerlerinden ayırarak yeni bir özellik kazanır. Yani zihin, bir nesnenin özelliklerini nesneden soyutlayarak kavrar. (Polat, 2019). Soyutlama kelimesi Türkçe soymak kökünden gelmekte olup, nesnelerin özelliklerinden ayrı olan ve duyularla anlaşılabilen bir şeyi ifade etmektedir. Soyut resmin amacı, nesneleri duyusal özelliklerinden ayırarak bir varlığın özünü yeni bir biçimde temsil etmektir. Sanata soyut sanat denmesinin nedeni gerçeklikten kopuk olmasındandır (Tunalı, 2011).

Soyutlama, bir nesneyi, başka bir nesneden ayırma veya pasif olarak iradesi haricinde bir nesneden ayrı bırakma eylemidir (Genç ve Sipahioğlu, 1990). Soyutlama sözcüğü, "abstrahere" sözcüğünden türetilmiştir. Bu fiil, bir şeyi çekip çıkartmak ya da bir şeyden isteği dışında çıkarılmak anlamına gelmektedir. Nesnelerin somutluğunu kavramlarda yansıtabilmek için, soyutlama yoluna gidilmektedir. Bu yüzden soyutlama, yeniden somuta varmak, somut olan bütünün parçalarının birbiriyle olan dengelerini anlamak için kullanılan bir yöntemdir (Aytıs ve Kaya, 2019).

Soyutlama kavramı resim sanatında bir tutumun adıdır. Soyut, soyutlama anlayışıyla biçimlenen görüntünün doğada pek karşılığı olmayan formlarda görüntü kazanmasıdır. Aslında algı kuramlarında soyutlamayı sadece biçimsel şekillendirmelerle kısıtlı tutmak pek doğru değildir. Soyutlama duyumlarla ve düşüncelerle birlikte de bir yaratım sürecine gider. Psikolojide soyutlama genellikle duyusal verilerden yola çıkarak daha sonra bu izlediği yolu terk ederek ilerler. Belirli nesnelerden türetilmiş bazı fikirleri soyutlama amacıyla aldığımız ve onları zaman, yer veya diğer fikirler gibi diğer tüm gerçek varoluşlardan ve varoluş koşullarından ayıran şeydir diyebiliriz (Arnheim, 2007).

Soyut sanat, doğayla benzerliği olmayan 20. yüzyılın sanat anlayışında farklı bir bakış acısına sahiptir. Soyut sanat, canlıların ve nesnelerin görünüşlerinden faydalanmayı terk ederek renk, çizgi ve kendine has düzenlemelerle yaratıcı kurgulara ulaşmayı amaçlar (Turan, 1993).

Bazı araştırmalarda soyut sanat tanımlanırken, soyut ve soyutlama terimlerinin birbirlerinden farklı iki terim olarak ele alındığını görmekteyiz. Soyut sanat ve soyutlayıcı sanatın faklı şeyler olduğunu dile getiren bu anlayışa göre, soyut sanattan bahsediliyorsan öncelikle bunun salt soyut sanat mı, yoksa ortaya konulan eser düzeyinden stilize veya şematize edilen soyutlayıcı sanat mı olduğunun düşünülerek birbirinden ayrılması gerekir (Tunalı, 2010).

Günümüzde soyut sanat ile nonfigüratif sanatı birbirinden ayırma sorunu da oluşmuştur. Başlangıçta sanatçı soyut eserine başlarken, doğayı bir esin kaynağı olarak görebilir ve ortaya çıkan eser soyut görünüşlü olabilirdi. Yani ortaya konan eser başlangıçta doğanın bir parçası gibi başlarken sonuca ulaşıldığında doğadan uzaklaşır şeklinde yorumlanmaktadır. Nonfigüratif resimde ise başlangıçtan itibaren doğadan bağımsız bir çalışmadan söz edilebilir (Turani, 2010).

Soyutlama, duyusal formların yeniden yapılandırılması veya saf hale getirilmesi sürecini ifade eder. Bu, belirli bir anlamda formların basitleştirilmesini içerir. Örneğin, çemberden daireye geçişte, doğanın biçimsel özelliklerinden geometrik olanlara geçilir. Bu süreçte, bir çemberin bir daire olarak algılanması, tuvalin düzlemsel yapısıyla ilgilidir. Perspektif, nesnelerin bir küre şeklinde algılanmasını engellerken, soyutlama veya basitleştirme süreci, tuvalin düz yüzeyine uygun ifadeler bulmayı sağlar. Dolayısıyla, soyutlama, sanatçının görsel dünyadan doğrudan bir şeyler çıkarma sanatı olarak tanımlanabilir (Bonfand, 2015).

Görünür durumda olan esaslarda kimi odak noktasından çıkarken kimi etkiler ise rastlantısaldır. Odak noktasında olan, yani bilinçli yaratılan etkiler ile tesadüfî etkilerin örgütlenmesi soyutlamayı oluşturur. Soyutlama sadece tesadüfî etkilerin kendiliğinden oluşumlarıyla ilgileniyor olsaydı örgütlenmiş olanı anlamak zor olabilirdi. Bu etki geleneksel olanın ötesine geçip, sadece bir parçanın özelliklerine odaklanmayı amaçlamak yerine, bilinç ve bilinç dışının tüm yapısal özellikleriyle ilgilenir. Bu olay resmin her aşamasıyla ilgilenenlerde görülen zihinsel bir betimleme olabilir. Bu duruma dayanarak resimde soyutlama hangi noktada bulunur? Bunu belli bir tarihten başlatıp belli bir tarihle bitirmek pek mümkün görünmüyor; çünkü eski çağlardan itibaren farklı zaman aralıklarında resimlerde soyutlama örneklerine şahit olunabiliyor. Soyutlama, insanın toplum olması tarihi kadar eskidir (Elibol, 2017).

İnsanlık yazmaya başlamadan önce çizmeye ve resim yapmaya başladı. Mağaralarda ve kaya yüzeylerinde keşfedilen resimler ve boyalı çizgiler, insanlığın binlerce yıl önce fikirlerinin nasıl ifade ettiklerini gösterme konusunda iyi bir iş çıkarıyor ancak nasıl

konuştukları hakkında fazla bilgi vermiyorlar. Tarih öncesi insanların düşüncelerini modern düşünceye dayanarak yorumlamak kolay değildir. Tarih öncesi resimlerin sadece modern anlamda kendi resimsel gerçekliğini ifade eden görüntüler olmadığı tespit edilmiştir. Bu tablolara baktığımızda mağara duvarlarını süslemekten çok daha fazlasına hizmet ettiklerini görüyoruz. Tarih öncesi çağlarda, insanların doğaya ve onun canlılarına karşı amansız bir savaş verdiği bu görüntüler, o savaşın bir parçasıydı. Aynı zamanda insanlara olağanüstü büyülü güçler veren araçlar olarak görülüyorlardı. Bu görüntüler, doğa ve hayvanlar üzerindeki kontrolün sembolleri ve başarılı bir avı garanti eden tılsımlar olarak karşımıza çıkıyor (Tansuğ, 2011).

Mezopotamya topraklarında, mağara duvarlarında, Mısırlıların dini betimlemelerinde duvar süslemelerinde soyutlamaya rastlamak mümkündür. Sadece günümüzde değil eski tarihlerden itibaren insanlar soyutlamaya yönelmiştir. Bu sebeple insanlar sadece gördüklerini değil, mevcut olarak varlığına inandıkları şeyleri de tasvir ettiler. Bu da soyutlamayı doğurmuştur. Bu bağlamda soyutlama ile ilgili tarihin aşırı kültürlülüğünü sezmemiz mümkündür. Aynı şeyin soyut sanat için de geçerli olduğunu söyleyenler de vardır. Soyutun kaynakları, aşırı ve çok kültürlüdür; dolayısıyla soyut her daim icat edildiği kadar keşif de edilmiş (Artun, 2013).

Soyut sanat akımı yirminci yüzyıl içinde sadece resim sanatı içinde kalmamış, biçim ve renklerle rahatça oynaması sonucunda mimarlık, heykeltıraşlık, bezeme, süsleme, hatta tiyatrolardaki dekor ve kostümlerde de etkili olmuştur. Günlük hayatta kullanılan ev eşyaları bile bir bakıma soyut anlayışa sahiptir. Aslında her sanat eseri ilk aşamada soyut bir özelliğe sahiptir. Soyut görüntülerin ürünü olmayan resimler, kopyacılık ve taklitten öteye gidemezler. Her resim, doğayı körü körüne taklit etmez. Doğayı yorumlar ve bu sayede en azından yarı soyut bir hal alır. Ama geri kalan yarısı somut unsurlara sahiptir. Seyirci, ressamın çizdiği şekillerde kendi iç dünyalarının akislerini kolayca seçebilir. Doğaya tamamen sırtını dönüş bir görüşte izleyici, renkleri ve çizgileri hiçbir normal şekle, nesneye yakınlaştırmaz. Tablonun somut elemanları yok olarak soyut hale gelmiştir. 20. yüzyılın başlarında, 19. yüzyılın aşırı gerçekçi ve natüralist eğilimine tepki olarak keskinleşen soyut sanat, nonfigüratif estetik sayesinde resim sanatına yeni farklı görünüşler ve özellikler getirmiştir. Uygarlıklar ilerledikçe, özellikle bezeme ve süsleme sanatlarında, doğadaki elemanlardan soyutlanmış ya da doğrudan stilize edilmiş biçimler ve şekiller kullanılmıştır (Berk,1964).

Soyut sanatın ana özelliği kurgusallıktır ve sanatçı kendi yorumunu eserine aktarır. Eski çağlardan itibaren soyut sanatın izlerine rastlanmasına rağmen, 19. yüzyıla gelindiğinde soyutlamadan uzaklaşılmıştır. Ancak, sanatçının eserini istemsizce yorumlaması ve tarzıyla,

hatta yarı soyut resimlerle bile soyut kavramına değinmek mümkündür. Bu süreçte, bazı akımların etkileşimiyle gelişen ve 20. yüzyılda tamamen ortaya çıkan soyut sanat anlatımı, toplum tarafından zorlanmasına rağmen kabul görmüştür. (Güneş, 2021).

20. yüzyılın büyük akımı olan modernizm; yaşamı, gerçekliği, varoluşu, sanatı sorgulamış, bilimi, felsefeyi ve sanatı soyut bir dile indirgemiştir. Sanat, hakikati ve kendi gerçekliğini arayan birçok yenilikçi akıma uyum sağlamak zorunda kalmıştır. 1860'lı ve 1960'lı yılları arasındaki sanatı kapsayan modernist hareketlerde sanatın kendini yenilemesi gerektiğine dair genel bir inanış vardır. Sanat her ne kadar kendini sorgulasa da sanatçılar farklı bakış açıları geliştirmişlerdir ve bu bakış açıları zaman zaman örtüşse de çoğu zaman çelişkili hareketlerle sonuçlanmıştır. Yeni ortaya çıkan hareketlerden farklı olarak hepsi deneysel sanatı destekliyor ve natüralizm ile akademi hakimiyetini reddediyor (Little, 2006). Bazı durumlarda akademizm ilerici görünebilir ama sanat açısından her zaman felaket olarak da yorumlanmaktadır (Berger, 2007).

Birinci Dünya Savaşı'nın çıkmasıyla birlikte, tüm bu gelişmelere ve ilerlemenin insanlara acı çektirmek için kullanılmasına rağmen, içinde yaşadığımız dünyanın gerçekliğinin sorgulanması kaçınılmaz oldu. Bazıları için rüyalar, hayaller ve bilinçaltı artık daha gerçek. Bazıları için gerçek gelecekte, makinelerde, bilim ve teknolojide, bazıları için ise gerçek geçmişte, ilkellerde yatıyor. Görüldüğü gibi ele geçirilmesi gereken çok şey vardır ve savaş kaçınılmazdır. Savaşlarla vahşileşen dünyanın yeni sanatı da soyut dilde ifadesini bulmaktadır. Klee dünya korkunçlaştıkça sanatında soyutlaştığını dile getirmiştir (Antmen, 2019).

İsmail Tunalı (1923-2015), çağdaş sanatın insanoğlunun sorunu olduğunu, sanatın daha önce bu kadar uzun ve çözümsüz bir sorunla karşılaşmadığını belirtiyor. Bazen sanat yok sayılıyor, bazen de yüceltiliyor. Bazı psikolog ve güzellik uzmanları bunu bir tat alma bozukluğu olarak, bazı sosyolog ve güzellik uzmanları sosyal yönelimlerin gevşemesi olarak, bazı psikiyatristler ise psikiyatrik bir olgu olarak açıklamaktadırlar. Sağlam bir sanat kültürüne sahip pek çok aydının, toplumun ve rejimin çağdaş sanatı reddettiğini, tam tersine sanat kültürü olmayan birçok insanın ise sınobizm ile de olsa çağdaş sanatı yücelttiğini görüyoruz. Nasyonal sosyalizmin saf olmayan ırkların ürünü olarak reddetmesine rağmen mevcut Marksist rejimlerin onu burjuva sanatı olarak gördüğünü ve bu çelişkili tutumların çağdaş sanatı tamamen çözümsüz bir sorun haline getirdiğini iddia ediyor (Tunalı, 2013). Modernizm, algı ve düşünce dünyasını keşfetmemizi sağladı. Çünkü çağdaş sanat hakikati ve gerçekliği arar (Ponty, 2014).

Fransız filozof Maurice Merleau Ponty'ye (1908-1961) göre insan, dünyayı kendi gözleriyle gören bir varlıktır. Modern sanatçı gibi o da dünyayı kendi gözleriyle gördü. Modernizm, klasik resmin rasyonalizminden farklı olarak dünyaya, hatta kendine şüpheyle bakan bir dönemdir. Onun yolu daha zordur çünkü katı ve hızlı kurallar yoktur. Bitmiş bir tabloyu yarım tablodan ayırmak zordur, aslında yarım tabloyla bitmiş bir tablo için çabalar ve kabul görmek onun için artık önemli değildir. Bu, bilimin biçim ve içeriğin karışıp birbirini yarattığını söylediği an, klasik resimde desen ve renk ayrı ayrı görülebilirken, modern resimde bunlar birbiriyle bağlantılıdır (Ponty, 2005).

Soyut sanata, 20. yüzyılın başında Alman sanat tarihçisi ve estetik bilimcisi Wilhelm Worringer (1881-1965) tarafından sanat tarihine yeni bir araştırma mantığı getirilmiş ve soyut sanat akımı psikolojik olarak açıklanmaya çalışılmıştır. Soyutlama dürtüsü soyut sanata belli ilkeler aracılığıyla bilinçsizce girerken, modern insanda bu dürtü bilinçli bir duyguya dönüşerek farklı bir nitelik kazanır. Mutlak varlığı arayan insan, bunu soyut sanatın geometrik formları aracılığıyla başarır. Böyle geometrik bir düzende düzenlenen dünya, temel özelliğiyle nesneler dünyasında karşımıza çıkar. Böylece soyut sanat özü itibarıyla metafizik bir sanata dönüşmüştür (Uluçay, 2016).

Teknolojik gelişmeler ışığında fotoğrafın ve sinemanın icat edilmesi, yayınların gelişmesi, haberleşme araçlarının giderek artması, sanatın ve resmin önemini azaltmayacak; ancak sanatın başka bir boyuta geçmesini sağlayacaktır. Resim, belge niteliğinden kurtulacaktır. Doğanın gösterimleri, olayları, hayatın birçok sahnesini ciddi bir samimiyetle gösteren fotoğraf sanatı, ressamın çalışma şekline farklı boyutlar katacaktır.

Sanatçı, giderek daha çok kendi kişiselliğine dönecek, resim sanatı daha kişisel, daha soyut bir kimlik kazanacaktır. Sanat, izlenimcilik akımından bugünkü soyut sanata, normal hayattan yavaş yavaş ayrılarak tamamen farklı bir kimliğe bürünmüştür. Fikir araştırmalarına da bambaşka bir alan açılmıştır. Ressamlar artık bu sayede kolektif anlayışa, topluma seslenmekten vazgeçmiş durumdaydı; sesleniyorsa da bunu, idrak edilmesine özel bir kültür birikimi gerektiren karmaşık bir dille yapıyordu. Bu sayede empresyonizm, kübizm, fovizm, soyut sanat gibi akımlar git gide daha derinleşen sanat özellikleri olmuştur. İlerleyen ve gelişen soyut akımlarla birlikte resim sanatı, objektiflikten git gide uzaklaşmıştır. Çağdaş sanat akımları, biçim ve renklerin kendi dünyalarına göre şekillenmesini gerektiğini söylediler. Renkler ve biçimlerin sanatçının kendi düşüncesinin güzelliğiyle yoğrulması gerekmektedir. Bu kavramların, izleyiciye dış dünyayı hatırlatmaları artık sanata yeni ve farklı yararlar sağlamayacaktır (Berk, 1964).

19. yüzyılın sonunda ve 20. yüzyılın başına gelindiğinde, bazı sanat alanlarında köklü değişimlere sebep olan çeşitli akımlar ortaya çıkmıştır. Bu akımların ortak özelliği, resim sanatını uzun süredir sürmekte olan kısıtlamalardan ve kurallardan kurtarma arzusudur. Fransa'da ortaya çıkan ve bu akımlardan biri olan Empresyonistler, resim sanatında alışılagelmiş kalıplardan çıkarak, tabuları yıkmışlardır. Paletlerindeki renk skalasını değiştirerek, canlı renklerle taze duyguları yansıtan bu sanatçılar, dış etkilerin içe yansımasını ve bu yansımalara dayanarak eserlerin meydana gelmesini savunmuşlardır. Gerçeklikten ziyade, gördükleriyle değil de kendilerinde uyandırdığı duygu ve hislerle tabloya aktaran Empresyonistler, doğayı tüm ayrıntılarıyla değil, iç dünyalarının bir yansıması olarak ele almışlardır. Öte yandan, duygusal ve öznel bir bakış açısına sahip olan ekspresyonist ressamlar, sanat eserlerinde sanatçının ruhsal ve politik durumunu serbestçe yansıtmışlardır. Renk düzeni ve kesin karşıtlıkların ifadeyi şekillendirdiği bu anlayışta, lirik, coşkulu ve karikatürize edilmiş formlar, dramatik bir atmosfer içinde resim plânına yansımıştır (Çelebi, 2013).

Başka bir akım olarak, kübizm 20. yüzyılda ön plana çıkmıştır. Geometrik formları vurgulayan kübizm, resimsel yanılsamayı reddeder ve tek bir sabit noktadan algılanan görüntüye karşı birden fazla bakış açısını resme yansıtır. Doğayı taklit etmeyi değil, nesneleri parçalara ayırarak ve farklı açılardan aynı anda algılanabilir hale getirerek öne çıkar. Bu akım, doğanın taklit edilmesi gerektiği fikrine karşı çıkarak, resimde mevcut olan algısal kuralları altüst etmiştir. Kübizmin uzamsal ve zamansal kural bozmalarına dayanan imge kullanımı, geleneksel estetik anlayışları dönüştürmüş ve Batı sanatının yüzyıllardır süregelen görsel temsil sistemini değiştirmiştir (Tecer, 2014).

Fovizm, 20. yüzyılın ilk sanat akımlarından biridir ve Gustave Moreau'nun atölyesinden ayrılan bir grup ressam tarafından ortaya konmuştur. Paris'teki 1905 Sonbahar Sergisi'nde sergilenen Henri Matisse ve birkaç arkadaşının eserleri, Fransız eleştirmen Louis Vauxcelles tarafından “vahşi hayvanlar” veya “yırtıcı kuşlar” anlamına gelen “fauve” terimiyle tanımlanmış ve bu akım fovizm olarak adlandırılmıştır (Çelebi, 2013). Fovistler, eserlerinde eşyanın biçimi ve rengiyle birlikte optik görüntüsüyle de ilgilenmiyorlardı. Bu nedenle, fovistlerde biçimlerin resim içindeki yerleşimi nedeniyle derinlik algısının ortadan kalktığını görüyoruz (Turani, 2010).

Çağımız sanatının biçim aradığı yıllar 1910’lar ve 1930’lar arasındaki yıllara rastlamaktadır. Sanat yaşamı, bu süreler içinde batı sanatında hiç görülmemiş büyük gelişmelere sahne olmuştur. Sanat, doğayla olan bağlarını koparmış, yaratma özgürlüğüne kavuşmuştur. Soyut kavram ressamlığı, sanat içinde beklenmedik gelişme imkânları

sağlamıştır. Soyut sanat bu çağlarda büyük bir üslup hâlini alarak, soyut sanatçılar evrensel anlayışlar içinde toplumsal dünyayı kuracak olan nesillere öncülük etmeye başlamışlardır (İpşiroğlu ve İpşiroğlu, 1991).

Soyut sanat, 20. yüzyıldan bu yana geniş coğrafyalarda faaliyet gösteren önemli bir sanat akımıdır. Almanya, Fransa, Hollanda, Rusya ve Avusturya gibi ülkelerde etkili olmuştur. Renk, çizgi, kütle, ses gibi çeşitli biçimsel öğeler kullanılarak oluşturulan geometrik veya amorf görüntüler, tanıdık nesnelere benzemeyecek şekilde düzenlenir (Erzen, 1997). Soyut sanatın ortaya çıkışını detaylı bir şekilde açıklamak kolay olmayacaktır. Bunun nedenleri arasında, hemen hemen aynı dönemde ortaya çıkan veya şu anda eser üreten akımların varlığı ve özellikle sanat, felsefe gibi alanlarda birden fazla tanımlamaya ihtiyaç duyulması yer alıyor. Ancak soyut sanat akımının başlangıcını etkileyen faktörleri tartışmak, onları tanımlamak kadar zor olmayacaktır. Bu anlamda 1909-1911 yılları arasında, modern sanat, kübizm ve fovizm alanlarında çalışmalar üreten, Georges Braque (1882-1963) ve Pablo Picasso (1881-1973) tarafından oluşturulan kübik eserler önemlidir. Picasso ve Braque'in, Paul Cezanne (1839-1906) ve Georges Seurat'ın (1859-1891) himayesinde ortaya çıkan ve soyut sanata giden yolda en önemli akımlardan birini temsil eden empresyonizme soyut öncesi, hatta soyut demek daha doğru olur. Bu hareket başlangıçta figürasyonu tamamen terk etmeden mevcut nesnel imajı eritmeyi, dağıtmayı ve parçalamayı amaçladı. Bu anlamda form ve rengin bilinçli olarak reddedilmesinin soyut sanatla ilgili önemli bir amacı da beraberinde getirdiğini görüyoruz (Çelikkan, 2018).

Modernite çağında, ilk motorlu uçağın ortaya çıkması, otomobillerin seri üretimine geçilmesi ve önemli bilimsel gelişmelerle birlikte Güney Kutbu'na ulaşılması gibi birçok gelişme olmuştur. Dünyanın hızla geliştiği bu dönemde ünlü bilimsel fizikçi Albert Einstein (1879-1955) görelilik teorisini geliştirirken modernizmin en önemli noktası sanatçının kendi bakış açısını geliştirmesi olduğunu dile getirmiştir. Dış dünyada gördüklerimiz artık göründüğü gibi olmadığını, biçimlerinin bozuk olduğunu ifade etmiştir. Şekillerin ve renklerin düzeni bazen rüya gibi ve gerçeküstü olduğunu ifade eder. Bu dönemde ayrıca psikanaliz biliminin kurucusu; Sigmund Freud da (1856-1939) Rüyaların Yorumu adlı eserini yayınlamıştır (Antmen, 2019).

Soyut resim, gerçekliğe bağlılığın ötesine geçen, zihinsel bilgiye dayanan ya da onu tamamen dışlayan bir yaklaşımdır. Gerçekçiliği tasvir etmeyi reddedip tanınabilir bir görüntü yaratmaya fazla önem vermeden şekiller ve renkler arasındaki ilişkiyi inceleyerek yeni bir anlayış geliştirilmiştir. Doğada var olanı anlatmak yerine, fiziksel gerçekliğin ötesine geçerek,

nesnelere ve figürlere bağlı kalmadan iç gerçekliği yansıtmaya çalıştığımız söylenebilir (Gönülal, 2008).

Kapitalizm, 19. yüzyılda endüstrinin gelişimiyle birlikte olgunlaşarak, makineleşmeyi, yeni kent yaşamını ve yeni toplumsal sınıfları doğurmuştur. Bu durum yavaş yavaş insanların davranışlarını, duygu ve düşüncelerini değiştirmiş, onları kültür krizinin içinde yabancılaşmış ve yalnızlaşmış bireyler haline getirmiştir. Sanatçılar da bu olumsuzluklara kayıtsız kalamamış, kendilerini ifade etme konusunda farklı arayışlara girmişlerdir. Bu etkilerin tamamı 1900'lerin başından itibaren Fransa, Almanya, Rusya, Hollanda ve Amerika Birleşik Devletleri'ne kadar neredeyse batının tamamında görülmüş ve soyut resmin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Soyut resim sanatı, yalnızca yoğun içeriği sebebiyle değil, aynı zamanda biçimsel yeniliği sebeiyle de en popüler sanat formu olarak kabul edilmiş diyebiliriz. 20. yüzyılda Paris'te Frank Kupka (1871-1957), Robert Delaunay (1885-1954) ve Francis Picabia (1879-1953) ile dinamik ve renkli bir soyutlamanın ortaya çıktığını görüyoruz. Rusya'da, Kazimir Malevich (1879-1935), Münih'te Rus sanatçılar Vasili Kandinsky (1866-1944), Alexei Von Jawlensky (1864-1941) ve Alman ressam Franz Marc (1880- 1916) ile birlikte Mavi Atlı (Der Blaue Reiter) grubunu kurmuş, daha sonradan da gruba İsviçreli sanatçı Paul Klee (1879-1940) dahil olmuştur. Holanda'da ise "De Stijl" gurubunun kuramcısı Piet Modrian (1872-1944) etkili olmuştur. Resim sanatındaki bu gelişmelerin dada'nın yolunu açtığı söylenebilir (Eroğlu, 2007). Fransızcada tahta at anlamına gelen dadaizim I. Dünya Savaşı sonucunda ortaya çıkmıştır. Savaş sonrasında insani değerlerin yıkılmasına ve sanatın kendisine bir tepki olduğunu söyleyebiliriz. Dönemin sanatçılarının eserlerinde kullandıkları obje ve nesneleri parçalayarak eserlerinde kullandıklarını görüyoruz (Acar, 2013).

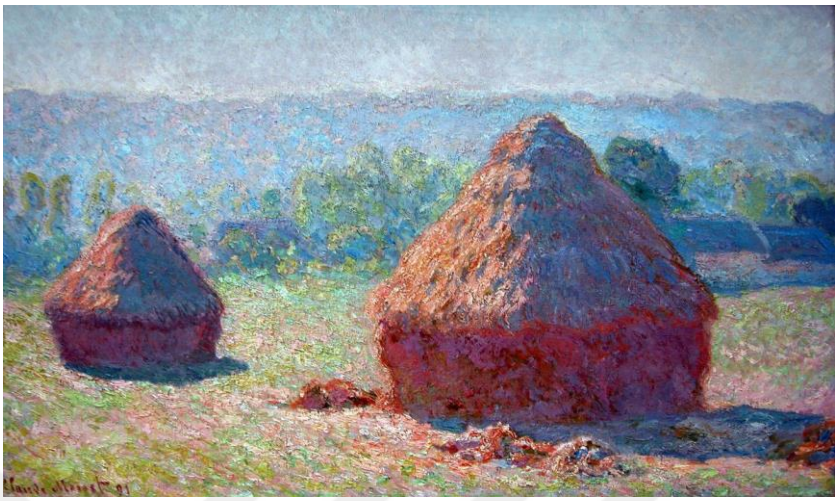
Soyut resim 20. yüzyılın önde gelen sanat akımlarının başında gelir. Tek bir hareket olarak ortaya çıktığını söyleyemeyiz; ancak birden fazla sanat hareketi içinde farklılıklarla varlığını göstermiştir. 1910'lu yıllarda Avrupa'da resim ve heykelde ortaya çıkan bu akım, şekillerin, renklerin, çizgilerin, dokuların ve hareketlerin kullanımıyla gerçeklikten uzaklaşarak ortaya konmuştur (Hasol, 2008). Eğer resimlerde gündelik gerçekliği göremiyorsak, buna soyut diyebiliriz. Soyutlama, duyusal formlardan inşa etmek ve bir anlamda bu formları arındırmak anlamına gelir. Soyut sanat olarak kabul edilen akımları şöyle sıralayabiliriz: sembolizm, art nouveau, ekspresyonizm, fovizm, kübizm, fütürizm, stil, dadaizm, sürrealizm, orfizm ve minimalizm'dir (Erbay, 2013).

Sanat çeşitli disiplinlerin oluşturduğu bir olgudur. Bu disiplinlerden en bilineni hatta ilki şüphesiz ki resim sanatı olduğu söylenebilir. Soyut sanatta odak noktası mantık değil

gerilim ve duyarlılıktır. Bir şeyleri tanımlarken aslında iç dünyamızı ve deneyimlerimizi tanımlıyoruz. Filozof Henri Bergson'un (1859-1941) fikirlerini takip eden sanatçılar, mekân ve madde arasındaki ilişkiden ziyade kişisel formu vurguladılar. Soyut resimde materyal konsepti sezgi konsepti ile birleştirilir. Kandinsky, soyut akımın gerçeklikle bağını koparan ve artık ona gerçeği hatırlatmayan ilk ressamdır (Akay, 2006). Soyut resmin başlangıç noktası doğa olabilir ama ortaya çıkan ilişkiler, doğadan türeyen bir varoluşa işaret etmez. Soyut resimde, bir kompozisyon düzenlenirken genellikle resim kanunlarına göre yalnızca görüntü unsurları düzenlenir. Kübizmin soyut resmin temelini attığını söyleyebiliriz. Soyut sanatın doğuşu, Cezanne'ın doğayı silindir, küp ve koni biçiminde algılamasıyla başlamıştır (Keser, 2005).

Soyut resim, müziğin etkisi altındaki mekânı ve figürü reddeder. Resim, her şeyden önce doğal unsurları dikkate almayan, sanatçının sanatsal olanaklarını kullanarak kendini ifade edebildiğini varsayan bağımsız bir anlayıştır (Güvemli, 2005). Kandinsky soyut resme 1910'da başladı. Moskova'da sanatçıların büyük fırça darbeleriyle yarattığı parlak renk ve dokudan oluşan Empresyonist sergisini gezerken çok etkilenmiştir. Claude Monet'nin (1840-1926) ünlü tablosu "Saman Yığını"ndan (Şekil 1) edindiği izlenimleri şöyle anlatıyor:

> "Resmi yapılan şeyin saman yığını olduğunu katalogdan öğrendim. Ne olduğunu anlayamamış ve bundan tedirginlik duymuştum. Fakat şaşkınlık içinde resmin, beni sarmakla kalmayıp, bir daha silinemeyecek gibi belleğimde yer ettiğini ve tüm ayrıntılarıyla birdenbire her an gözümün önünde canlandığını fark ettim. Paletin, o zamana kadar bana gizli kalmış olan gücünü anlamıştım. Resimden ayrılmaz bir öge olduğuna inanılan konunun artık önemi kalmamıştı benim için (İpşiroğlu, 2001, s. 54-55).''



Şekil 1. Claude Monet, Saman Balyaları, 1891, tuval üzerine yağlı boya, 60.5 x 100.8 cm, Musée d'Orsay, Paris, Fransa.

Soyut anlayışın en belirgin tohumları İzlenimcilerin resimlerinde atılmış olsa da Kandinsky, Sanatta Maneviyat Üzerine adlı kitabında soyutlama arayışının ilk ortaya çıktığı üç grubu listeler. Bunlar, Ön raffaeloculuk akımından Dante Gabriel Rossetti (1828-1882) ve arkadaşları William Holman Hunt (1827-1910), Everett Millaiss (1829-1896). Sembolizm temsilcilerinden Arnold Böcklin (1827-1901) ve Giovanni Segantini (1858-1899) ve takip ettiği fotoğrafçılardır. Kandinsky, sanatta soyutlama arayışına örnek olarak bu üç grubu seçtiğini söylüyor (Kandinsky, 2015).

Kandinsky, 1866 yılında Moskova'da doğmuştur, Rusça adı Kandinski Vasiliy Vasileviç'tir. Yaşamına kültürlü ve müzisyen bir ailenin çocuğu olarak başlayan Kandinsky, müziği resimlerine yansıtmanın temelini ailesinden almıştır. Sanatçının küçük yaşlarda başlayan resim tutkusu babası tarafından teşvik edilse de Moskova Devlet Üniversitesi'nde hukuk ve politik ekonomi okumaya karar verir. Kandinsky'nin, Rusya'nın kuzeyinde, Vologna bölgesinde yaptığı bir araştırma yolculuğu, kendisi için beklenmedik sonuçlar doğuracaktır. Bu bölgeyi ziyaret eden sanatçı, yöre halkının özellikle gelenekleri, canlı ve renkli halk sanatları, rengarenk kostümleri, evlerinin renk zenginliği ve iç dekorasyonundan etkilenecektir. Sanatçı başkente döndükten sonra resmin özüne nüfuz ettiğine inanır. Bu erken deneyim, sanatçının 20. yüzyılın başlarındaki fovist hareketin saf renklerinin sanatçı üzerindeki etkisinin temelini oluşturmuştur (Öneş, 2007).

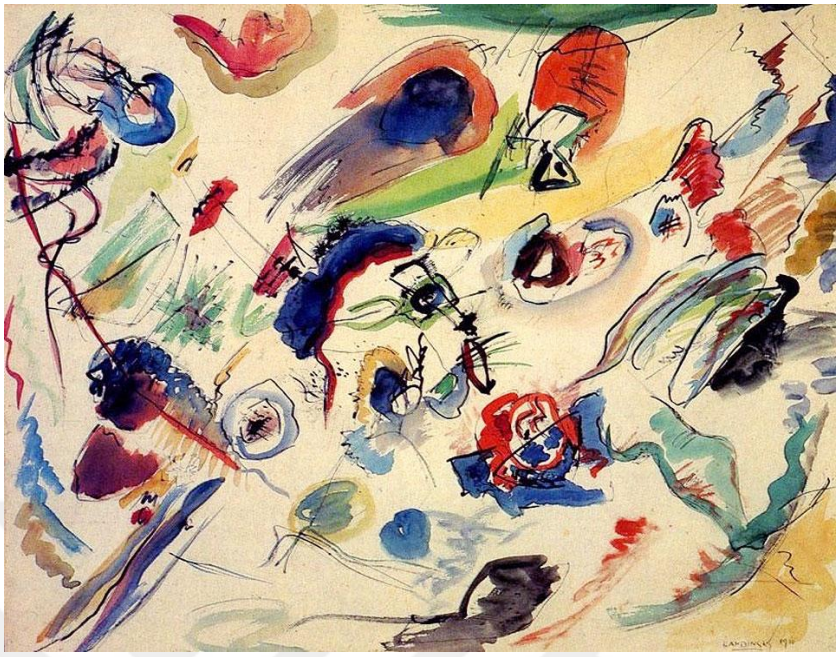
Monet'nin Moskova'daki Fransız İzlenimciler sergisinin açılışında gördüğü Saman Yığınları tablosu ve Moskova'da dinlediği Wagner'in Lobengrin operasının hissettirdiği renkler aracılığıyla paletin gücünü anlaması, hayatında büyük etki yarattı. Tamamen yeni bir

soyut sanat anlayışı, soyut sanata yönelimden ortaya çıkan bir anlayış hem modern sanatın hem de mimarideki modern hareketin başlangıç noktası oldu. Soyut sanatın babası sayılan Kandinsky, sanatın temel amacının sanatçının en derin duygularını aktarmak olduğunu belirtmiştir. Ona göre soyut üçgenlerin, dairelerin, karelerin ve sonsuz geometrik şekillerin kendilerine ait bir tarzı vardır. Kandinsky noktaların, dikdörtgen, üçgen, daire gibi geometrik şekilleri birleştirerek eserlerini oluşturmuştur (Erbay, 2013).

Sanatçı, ilk suluboyalarını 1910 yıllarında oluşturmuştur. Biçimsiz, suratsız resim yapma isteğinin kendisinde nasıl geliştiğini, yazdığı metinlerde anlatmıştır. Tablolarının renk ve biçim güzelliklerini bozmadan görselliği artırmaktadır. Bu durumla karşı karşıya kalan Kandinsky, güzel şekillerin ve güzel renklerin konuya veya gerçekliğe bağlı olmadığı sonucuna varır. Kandinsky, soyut estetiği aniden değil, gerçekçi çalışmalardan sonra benimsemiştir. Kandinsky bu yeni sanatın ve onun temelindeki gerçekçi yaklaşımın temsilcilerinden biridir. Soyut sanatı icat etmedi, ama onu hem teorik yazılarında hem de eserlerinde kullandı. Kandinsky'nin soyut sanata dair teoriler geliştirdiği yazıları, soyut eserleri gibi soyut sanatın gelişimine de katkıda bulunmuştur (Yörük, 2019). 1910 yılında sanatında soyut eserler ürettiğinde, sanatta yeni bir dönem açıldığını, bu dönemin kendine göre çığır açacağını, resim sanatının da bu sayede kendi bünyesine, kendi yapısına özel olan elemanları kullanacağını belirtmiştir. Renkler, çizgiler, renklerin soğuk, sıcak etkileri, düz çizgiler, eğri çizgiler, nokta ve yuvarlak formlar resim sanatının kendine özgü ögeler olduğundan bahseder ve tüm bu formlar, oluşan resim akımının parçalarını oluşturduğunu dile getirir (Berk, 1964).

Soyut sanat hareketi öncelikle içsel deneyimlerin doğrudan ifadesi anlamına gelmektedir. Kandinsky, 1900'lu yıllarda pek çok sanatçının ilgisini çeken teosofik akımdan güçlü bir şekilde etkilenmişti. Bu akımın temel düşüncesine göre madde ve ruh karşıt olmadığı, aksine aynı ilkelerin farklı safhaları olduğu belirtilir. İnsanın duygu ve düşünceleri en üst seviyeye, maneviyata ulaşabilir. Aklın duyularla görülebildiği ve algılanabildiği tek alanın sanat alanı olduğundan bahseder (İpşiroğlu ve İpşiroğlu, 1991).

Kandinsky'nin ilk soyut resmi 1910'da yaptığı suluboyaydı. Bu eserinde (Şekil 2) görüntünün taşıyıcısı olarak rengi geliştiriyor, onu tasvir edilen gerçeklikten ayırıyor ve yeni bir algı türüne yöneliyor (Krausse, 2005).



Şekil 2. Vasili Kandinsky, İsimsiz, 1910, kâğıt üzerine suluboya hint mürekkebi ve kalem. 49.6 x 64.8 cm., Ulusal Modern Sanat Müzesi, Paris.

Resim tarihinin ilk soyut eseri olarak kabul edilen resminde ilk bakışta birbirinden bağımsız çizgisel ve renkli lekelerle karşılaşıyoruz. Sanki bir yerden bir yere gitmenin dinamiği yokmuş gibi. Çizgiler veya lekeler, uzayda yüzen, nesnellikten yoksun ve kendiliğinden varlıklarını sürdüren nesneler gibi görünüyor. Ancak yüzeye yayılmış renkler ve renkler arasındaki küçük boyut farklılıkları, sanatçının yaratmak istediği bütünleşik kompozisyonu yaratıyor. Kandinsky'nin hangi sanatsal ifadeleri kullandığını, hangi nesne tanımlarını kullandığını, nesnel varoluştan söz konusu tabloya nasıl adım adım geçtiğini hatırlarsak, yukarıda eserde (Resim 2) gösterilen soyut resmiyle neyi amaçladığını daha net anlayabiliriz. Bu resimde tanıdık nesneler değil, çizgilerden, renk lekelerinden ve değerlerden ortaya çıkan müzikal kompozisyonun keyfini arıyoruz (Lowry, 1972).

Kandinsky, bir ressamın soyut sanatın katı düşüncesine göre hareket etmemesi, zıtlıkların ve çelişkilerin hâkim olduğu dönemin toplumsal ve ruhsal durumlarına odaklanması ve eserlerini bu etki altında yaratması gerektiğini savunuyor. Dünyevi nesnelere önem vermeden, içsel ihtiyaçları ön planda tutan Kandinsky'nin resminin etkisi, gerici ve dogmatik olandan farklıdır. Sanatçı, içsel duyguların dış görünüşe üstünlüğünü kabul ediyor, ancak bu fikir, Kandinsky'nin çalışmalarındaki tanınabilir unsurların tamamen dışlanmasına yol açmıyor. Sanatçının eserlerindeki nesneler kompozisyonla bütünleşerek tanınmaları oldukça

zorlaşıyor. Nesneler doğada var olanlara benzemezler, çünkü sanatçının hayal gücünün ürünüdür ve manevi anlam taşırlar (Kurt, 2008).

Kandinsky'nin eserlerindeki nesneler kaybolmadı ya da resimlerden tamamen kaybolmak istemediler. Eserlerin bir anda oluştuğunu söylememiz olası değildir. İnsanın zorla form aramasından daha zararlı bir şey yoktur. Sanatçı, insanın içsel motivasyonunun, yaratıcı ruhunun, gerekli gördüğü formları, gerekli gördüğünde yaratması gerektiğine dikkat çekti. Şekiller hakkında felsefe yapabilir ve şekilleri analiz edebilirsiniz ama ne olursa olsun işe doğru zamanda başlanması gerekiyor. Ancak o zaman yaratıcı ruhun gelişimine paralel olarak tamamlayıcı bir form yaratılabilecektir. Bu nedenle Kandinsky soyut formlar yaratmak için doğru anı beklemek zorunda kaldı (Antmen, 2019).

Kandinsky'ye göre soyutlama semptom ve görüntüden doğar. Kandinsky'nin tarif ettiği oluşumlar, resimde görünmeyenin ortaya çıkışıdır. Dünyadaki hayal edilen herhangi bir nesneden bağımsız olan, görüntüdeki bu görünmezliğin algılanmasıdır. Kandinsky'ye göre soyutlama, çizim sürecinin sonunda dünyadan çıkan unsurların ifade edilmesi değil, onların yaratılması anlamına gelir. Burada görüntünün çıktısından kaynaklanan göz bulanıklığı birinci dereceden görünümüdür (Bonfand, 2015). Kandinsky'ye göre soyut sanatın içsel deneyimlerin ifadesinden başka bir anlamı olmasaydı bu sanat Ekspresyonizm içinde bir deneyim olarak kalırdı. Düşünülmeden deneyimlerden yapılan bir sanat, ne kadar ilgi çekici olursa olsun, sanatçının kişiliğiyle sınırlı kalacak ve öznel deneyimlerin anlatımının ötesine geçemeyecektir (İpşiroğlu ve İpşiroğlu, 1991).

Soyutlama, ikinci derecede bir görme eylemidir. Gerçek olduğu için tek taraflı olan bir görüntüyü keşfetmek, görüntüyü hiçbir zaman aynı şekilde iki kez göremeyeceğimiz bir içsel deneyime yol açar. Kandinsky'nin çalışmalarına ve düşüncesine ışık tutan iç ve dış duyguların habercisidir. Kandinsky'in soyutlama algısı, herhangi bir sesi onu belirleyen ilk niyet olmadan duymaktır. Herhangi bir rengi bizim bakışımıza, tabi kılan objelerden koparılmış olarak görmektir (Bonfand, 2015). Kandinsky, Monet'nin resimlerinin yanı sıra Barok resmin öncülerinden Rembrandt Harmenszoon van Rijn'nin (1606-1669) eserlerinden de etkilenmiştir. Özellikle Rembrandt'ın eserlerindeki güçlü renk kontrastları, ışık ve gölgenin ustaca kullanımı, renklere karşı oldukça duyarlı olan Kandinsky'nin ilgisini daha da artırmış ve resim yanında müzik de çoğu zaman dikkatin odak noktasını oluşturmuştur (Sabahat, 2012).

Soyut resme salt estetik bir çalışma olarak bakarsak, soyutlamanın tarih öncesi insanın dehası olduğunu da söyleyebiliriz. Bütün bunlar bizi insan duyularından çok daha fazla etkiliyor. Bu da etkilerin, inançların ve sezgilerin devreye girdiği bir sanat anlayışına yol açar ve burada soyut resmin temeli olarak alabileceğimiz metafizik (doğaüstü) kavramıyla

karşılaşırız (Tunalı, 1981). Evrende görülen nesnelerin ve tüm nesnelerin birer illüzyon olduğu düşüncesi antik çağ filozofu Platon'dan beri tartışılmaktadır. Platon'a göre nesneleri oldukları gibi değil göründükleri gibi tasvir eden resim bir taklittir. Bu bir gerçeklik değil, en iyi ihtimalle bir taklit (Bozkurt, 1995). Platon'a göre gerçekliğin var olabilmesi için görünenin belirli sınırlarının ötesine geçmek gerekir. Çünkü doğadaki hiçbir varlık saf madde değildir. Nesnelerin bize verdiği duyusal niteliklerin yanı sıra, evrende duyuların kavrayamadığı doğaüstü özlerden oluşan bir dünya vardır. İnsan, duyusal gerçekliğe ulaşmak için duyusal tezahürleri ortadan kaldırarak bu özleri elde edebilir. Modern sanatçı, Platon'un asırlık uyarılarına kulak vererek, görünür gerçeklerden ziyade görünmeyen gerçekleri takip etmiştir ve sonunda nesnelerin temsilini içermeyen bir sanat fikrine ulaştığını söyleyebiliriz (Tunalı, 1981).

1911-1913 yılları arasında, Frank Kupka, Delaunay'lar ve Picabia'nın birlikte, hareketli ve renkli bir soyut anlayış oluşturduğunu görüyoruz. 20. yüzyıla damgasını vuran plastik sanatlardaki soyutlama eserler, Paris'te gerçekleşen sanatsal gelişmeleri ve karşıt oluşumları da içinde barındırmıştır. Kübizim, doğal olan her türlü nesneyle bağlantıyı koparması acısından, sanatçılar tarafından gerçeklik olarak nitelendirilmiştir. Ortaya konan eserlerde çözülebilirlilik izinin neredeyse ortadan kaldırıldığı gizli kübizm ile soyutlama arasında görsellik açısından ince bir çizgi olduğunu söyleyebiliriz (Eroğlu, 2007).



Şekil 3. Robert Delaunay, Dairesel Formlar, 1912-1013, tuval üzerine yağlı boya. 100 x 81 cm.

Paris'te yaşayan Kupka 1911'de yaptığı iki resmiyle soyut sanat alanında eserler ortaya koymuştur. Onu takip eden Picabia çok yaratıcı, fakat kararsız bir sanatçıdır. 1909 itibariyle yapmış olduğu soyut desenler ve guajların ardından 1913'te yaptığı resimlerle kesin olarak soyut resme geçmiştir (Eroğlu, 2007).



Şekil 4. Frantisek Kupka, Newton Diskleri, 1912 tuval üzerine yağlı boya 100.3 x 73.7 cm, Loise ve Walter Arensbe



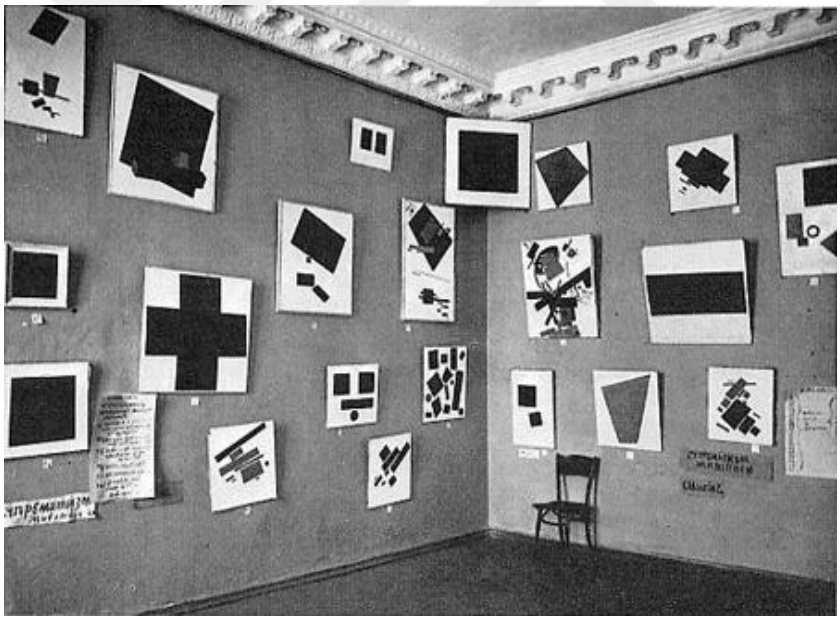
Şekil 5. Francis Picabia, Kilise 1913, tuval üzerine yağlı boya, 300.4 x 300.7 cm.

20. yüzyılın başında Rusya, kelimenin tam anlamıyla bir devrim dönemi yaşadı. Ülkenin art arda gelen savaşlardan, 1905 ve 1917 devrimleri sonrasında iktidar değişikliğinin getirdiği zorluklardan, çalkantılı siyasi yaşamdan ve günlük yaşamın en zor anlarından yıprandığı bir dönemdir. Bu karamsar tabloya rağmen bu dönemde Rusya'da nadir görülen bir sanatsal atılım yaşandı. 19. yüzyılın sonundan 20. yüzyılın ilk zamanlarına kadarki dönem kaynaklarda genellikle Rus avangard sanatı olarak anılır. Avangardın tanımı Fransızca "askerin lideri" kelimesinden gelir ve 1830'lar ve 1840'larda siyasi dilde radikal değişikliklerin savunucularına atıfta bulunur. Türkçede bazen çığır açıcı veya ilerici olarak kullanılan bu tanım, çoğunlukla yerleşik sanatsal değerlere meydan okuyan, değişen dünya karşısında akademinin dayattığı sanata meydan okuyan, yeni ifade biçimlerine yönelen akımları veya sanatçıları tanımlamak için kullanılır. Rusya'da avangard tanımı, yaklaşık 1890 ile 1930 yılları arasında ortaya çıkan ilerici sanatsal hareketleri tanımlamak için kullanılır. Başta soyut sanatçının olmak üzere geniş bir akım yelpazesini içermesine rağmen bu döneme özgü bir üslup içeriği yoktur (Erzen, 1997).

1911 yıllarında Rusya'da Mihail Larionow ve Natalia Gocçarova'nın çevresinde çok farklı bir üsluba sahip bir ressam vardır: Kazimir Malevich (1878-1935). Malevich kübist

gerçeklik araştırmalarından sonra, basit ve mükemmel bir biçim arayışına yönelmiştir. Sanatçı bu arayışı karede bulmuştur. Yapmış olduğu çalışmaları 1915'te "süprematizm" ismi başlığında toplamış, 1918'de beyaz üstüne beyaz isimli resminde doruğa ulaşmıştır. Malevich farklı teknikleri deneyen, geleneksel resmi bilen özel bir sanatçıdır, özellikle Cezanne'ı iyi değerlendirip Matisse'in renk alanı resminin çıkışına verdiği emek ve uzam gayretlerini ileriye götürmüş, sanatçıların açtığı yolu güzel şekilde algılayarak, eserlerini çok daha öteye ve minimale taşımıştır. Kübizmin tüm aşamalarından geçen sanatçı, sanatta "süprematizm" olgusunu ilk kez ortaya koyan kişidir (Eroğlu, 2007).

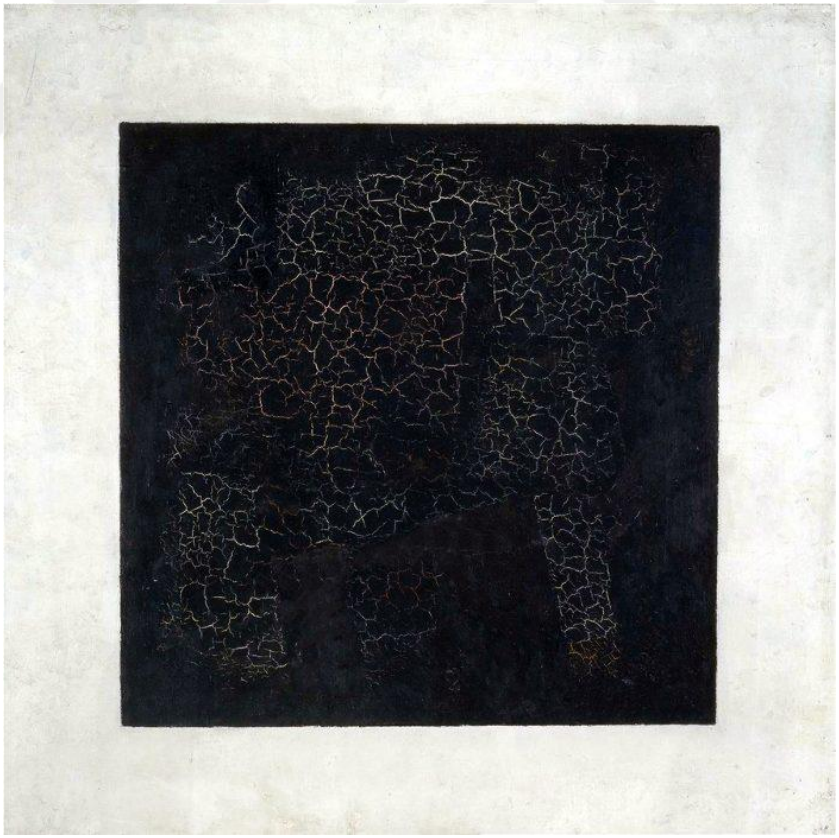
Aralık 1915'te (Şekil 6) Malevich, Petrograd'daki Nadezhda Dobykhina Galerisi'ndeki son Fütürist sergide temsili olmayan 39 eser ve bir manifesto sundu. Odanın kesişen iki duvarına dik açıyla ve üst üste asılan tablolar, benzersiz bir özgünlüğü temsil etmesiyle herkesin dikkatini çekti. Kasimir Malevich Life and Work kitaından (Akt., Bulut ve Kaya, 2019).



Şekil 6. Son Fütürist Sergisi.

Bu resimlerin en radikali beyaz zemin üzerine siyah yağlı boyayla kaplanmış kare yüzeydir. Sanatçının fırça izlerinin görülebildiği, görüntünün düzensiz olduğu, herhangi bir şablon kullanılmadığı veya düzeltme yapılmadığı, yüzeydeki düzensizliğin ancak dikkatli bir incelemeden sonra anlaşılabileceği bir tablodur (Fierna, 1996). Kurşun kalemle incelikle çizilen ve tuvalin dikdörtgenine kadar uzanan çizgiler, maddeselliğini yitirerek sonsuzlukla birleşiyor (Fleming ve Honour, 2016).

Görüntü aslında geometrik olarak mükemmel bir kare değil. Sergide “Dört Köşe” (Şekil 7) adıyla sunulmasına rağmen yan çizgileri paralel değil. Önce karanlık alan ardından beyaz alan boyanmıştır. Beyaz boyanın inceltildiği beyaz alanda sanatçının parmak izleri ve yeşil, lacivert, pembe ve kırmızı renkler beliriyor, karanlık alanda ise birçok renk bulunuyor. Zamanla çatlaklar bazı yerlerde derin sızıntılara neden olmuş ve boya katmanlarında düzensizlikler ortaya çıkmıştır. Kaba çatlağın içinden açık mavi, kırmızı, lacivert, sarı, yeşil, pembe ve mor pigmentler görülebiliyor. Bu da bize tablo yapılmadan önce tuvalin tamamının farklı renklere boyandığını gösteriyor. Uzmanlar, tablonun daha önce tamamlanmış ve verniklenmiş bir tablonun üzerine yeniden yapıldığını, bazı yerlerinin beyazla kaplandığını belirledi. Röntgen muayenesinde bir üçgen, kareler ve kesişen çizgiler ortaya çıktı. Aşağıdaki kompozisyon, Malevich'in “dinamik Süprematizm” olarak adlandırdığı Süprematizm türünün bir kompozisyon özelliğini temsil etmektedir. A Study Of Technique Ten Paintings By Malevich İn The Tretıakov Gallery. (Akt., Bulut ve Kaya, 2019).



Şekil 7. Kazimir Malevich, Siyah Kare, 2015, tuval üzerine yağlı boya, 80 cm x 80 cm



Şekil 8. Kazimir Malevich, Siyah Kare, Röntgen muayenesinden

Dikkatli bir inceleme sonucunda alt tabakada bir yazıtın olduğu anlaşıldı. “Karanlık bir mağarada savaşan zenciler” anlamına gelen yazı ile 1897 de siyah bir tuvalin adını “Gece vakti bir bodrum katında dövüşen zenciler” koyan Fransız yazar ve mizahçı Alphonse Allaise’e (1854-1905) gönderme yapıldığı düşünülmektedir. Bulunan eski fotoğraf, siyah kare fikrinin tesadüfen ortaya çıkmadığını kanıtlıyor. Sanatçının önceki çalışmalarından farklı bir vizyonla oluşturduğu bu özgün kompozisyona, “Siyah Kare” ye birçok eserin oluşumundan sonra ulaşıldığını gösteriyor (Velimirovic, 2016).

Malevich, eserini nihilist bir yaklaşımla, hiçbir şeyin var olmadığını iddia ederek ve her şeye şüpheyle bakarak kurmamıştır. Sanatçı için kare bir noktadır (Neret, 2003). Kare, geometrik soyutlamanın en saf formu ve başlangıç noktasıdır, sıfır noktasına ulaşmak ve nesneleri onları tanımlayan formaliteden kurtarmak için yaratılmıştır. Bilime ve materyalizme karşı çıkmak, nesnel olmayan sanatın simgesinin başlangıcıdır. Geleneksel forma karşı ikonoklazma, saf bir eserdir. Malevich'e göre Siyah Kare sezgisel bir yaratımın ürünüdür.

Siyah Kare'nin içeriğini anlamak zor ve zaman alıcı bir süreçtir. Öğrencisi ve meslektaşı Anna Leporska (1900-1982), Malevich'in bu süreçte yarattığı eserinin anlam ve önemini düşündüğü için yemek yiyemediğini, su içemediğini ve uyuyamadığını anlatmıştır Kasimir Malevich Life and Work kitaından (Akt., Bulut ve Kaya, 2019).

1917 yılında Mondrian ve Theo van Doesburg (1883-1931) önderliğinde kurulan De Stijl, daha sonra, Vilmos Huszar (1884-1960), Bart Van Der Leck (1876-1958), Georges Vantongerloo (1886-1965) ve Gerrit Rietveld (1888-1964) gibi sanatçıların katılımıyla varlığını pekiştiren bir gruptur. Bu akımın öncülerinden Doesburg, adını editörlüğünü yaptığı dergi Hollandacada "stil" anlamına gelen De Stijl'den alıyor (Levitt, 2015).

Soyut çalışmalarının sanat alanını fethetmesinde en entelektüel ve en tinsel atılımlardan birini De Stijl gurubunun kuramcısı Modrian gerçekleştirmiştir. Her türlü yeniliğe açık olan bu Hollandalı sanatçı, 1908' den itibaren, her zaman aynı temalara adanmış, giderek stilize edilen bir dizi eser yarattı. 1911 yılında Paris'e yerleşmiştir. Ünlü kübist sanatçılarla karşılaşması, sanatında dönüm noktası oluşturmuştur. Ele aldığı konuyu giderek daha çok soyutlayan sanatçı, anlatımı giderek yatay ve dikey doğru parçalarına ayırmıştır. Renkleri ise ölü tonlara indirgeyerek, 1912 de bütünüyle soyut bir nitelik kazanmıştır (Eroğlu, 2007).

Sanatçının resim sanatındaki soyut dönem 20. yüzyılın başlarına kadar uzanıyor. Bu yıllarda ele alınan konular çoğunlukla doğa manzaralarıydı. Doğal manzaralı peyzajlarda ağaç temsilleri hakimdir. Sanatçı, 1906'dan 1912'ye kadar olan çalışmalarında soyut resme atıfta bulunmuştur. Doğrusal bir yapının ön plana çıktığı bu resimlerde görüntü dokusu, görsel zenginlik ve doygunluk ön plana çıkarılmıştır. Gri ve pastel tonların hâkim olduğu bu eserlerde (Resim 9) "doğa" büyük bir titizlikle rasyonelleştirilmiştir. Önümüze çıkan şey, onu karakterize eden tüm Mondrian gelişim aşamalarıyla birlikte, doğal formların ortadan kaldırılması yoluyla "tarzı gerçekleştirme" kavramıdır. Ve aslında ünlü sanatçı, doğayı adım adım rasyonelleştirmeye yönelik yıllar süren çabanın ardından, büyük bir özen ve titizlikle, ana renkleri temel alan, dikdörtgen bölme sistemine sahip üslubuna ulaşmıştır (Özer, 1993).



Şekil 9. Piet Mondrian, Gri Ağaç, tuval üzerine yağlıboya 78,5 x 107,5 cm.

Sırasıyla natüralist, sembolist, puantilist ve kübist akıma yönelik eserler ürettikten sonra tam olarak geometrik soyut resimler üreten Mondrian, geometrik soyut sanatın öncü sanatçılarındandır. Mondrian'ın resmindeki soyutlama süreci, 1911'de Paris'te Kübist sanatla tanışmasının ardından başladı. Kübist akımın temel düşüncesinde kendi düşüncelerine karşılık gelen bazı olgular bulur. Özellikle Kübist eserlerin düzeni ve sadeliğinden etkilenmişti. Çalışmalarında biçimlendirme öğelerinin en aza indirilmesi olarak tanımlanabilecek soyutlama sürecine başlar (Gürcüm ve Yıldırım, 2017). Mondrian, resimlerini en basit unsurlarla oluşturmak istiyordu. Doğrular ve yalın renklerle açıklık ve özdenetim, tabiat yasalarının nesnelliği bir manada yansıtabileceği bir sanatı özlüyordu. Çünkü Mondrian da tıpkı Kandinsky gibi gizemli bir ressamdır. Eserlerinin, duyusal görüntüsünün sürekli değişen biçimlerinin ötesinde, şeylerin kalıcı realitesini ortaya koymayı istiyordu. Kâinat sürekli bir devinim içindedir. Onu yöneten gizli dengeleyici güçler vardır. Çeşitli şekil ve renklerdeki gereçleri aşarak, onların ortamda dönüp sallanmalarını sağlamıştır. Buradaki denge olgusu, değişmeceli bir anlam taşımamaktadır. Bu dengenin oluşturulması için birçok düşünce ve deneyim gereklidir (Gombrich, 1986).

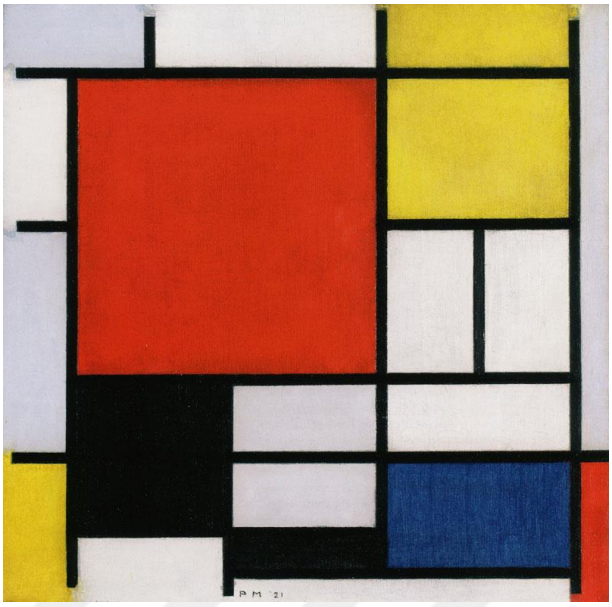
Bir sanatçının yaratım aşamaları boyunca sürekli yenilik içinde olmayı tercih etmesi, kaprisli bir yaklaşımı değil, sanatsal bir gerekliliği gösterir. Bu ihtiyacın kaynağı hiç kuşkusuz kültürel temelin ve toplumsal yapının yani teknolojinin yönetimidir. Bu kültürel tabanın sadece belli bir kesim ve coğrafi sınırları değil, bütünü kapsadığını düşünebiliriz. Her türlü

yeniliğe açık olan sanatçı, 1908'den itibaren giderek daha stilize ve hep aynı konu üzerine çok sayıda transkripsiyon çalışma yapmıştır (Eroğlu, 2007).

Mondrian, ilk soyut resim denemelerini Kandinsky'den dört yıl sonra yapmıştır. Sanatçı, soyut sanatı öznel yaşantıları ifade aracı değil, evrensel bir dil olarak görüyordu. Sanatında da yazılarında da soyutlama sürecinden bahsetmiştir. Mondriana göre sanat sürekli gelişme içinde olup modern çağa ayak uyduracak, natüralist özelliğini kaybedecek ve kendini soyut olana bırakacaktı. Soyut sanat artık bireysel değil, evrensel bir özelliğe sahip olacaktı. Bireysel özellikler gösteren tabiat unsurlarını ve renkleri tekrarlamadan, onlardan soyutlanmış bir evrensel dil oluşturacaktı. Mondrian düşüncelerinde tabiat unsurlarını yıkarak bir dengeye varabileceğini düşünüyordu (İpşiroğlu ve İpşiroğlu, 1991).

Doğal formlardan ve değişimlerden ayrılış birçok sanatçı için en önemli çıkış noktasıydı. Nesnenin kübist vizyonu ve değişim talepleri de Mondrian için heyecan vericiydi. Sanatçı zaten ilk natüralist resimlerinde bu yönde önemli ipuçları ve örnekler vermiştir. Sanatçı, kübizm'in ana felsefesine karşı olmasa da Picasso ve arkadaşlarından farklı bir yaklaşımla eserler yaratmak istiyordu. Bunu akılda tutarak Mondrian, Kübist hareketten esinlenerek görsel sanatlarda yeni bir öğretim biçimi olan neoplastisizmi yarattı. Bu görüş te dikey ve yatay çizgilerin, dengelerini arayan ve ana renkler olan sarı, kırmızı ve maviyi kullanan bir sanat anlayışıdır. Bu görüş tarzı Mondrian tarafından beş yıllık bir çalışmadan sonra ortaya çıkarılmıştır (Turanî, 1992).

Mondrian; kırmızı, sarı, mavi ve griden oluşan kompozisyonunda (Resim 10), bu renkleri mükemmel bir şekilde somutlaştıran dar çizgiler kullanmış ve gerçek ritimleri vurgulamıştır. Kanvas üzerine hassas bir şekilde yerleştirilen dikey ve yatay enine çizgilerle oluşturulur. Bu şekilleri oymak, ana renkler ve renksiz alanlar oluşturmak için orijinal çapraz şekilli siyah çizgiler kullandı. Kompozisyonlar neoplastisizmin en önemli örneklerindendir (Engin, 2013).

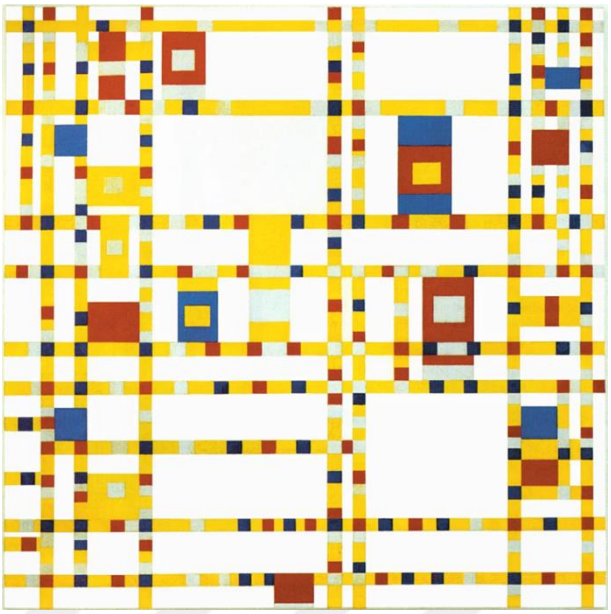


Şekil 10. Piet Mondrian, Sarı, Kırmızı, Mavi, Gri, 1920, tuval üzerine yağlıboya

Mondrian'ın geometrik kompozisyonunda aralarına ana renk kısımları yerleştirilmiş basit bir siyah şerit görünüyor. Mondrian, üç boyutlu mekân ve eğri çizgi üslubundan ayrılarak resimlerini basit elemanlar olan düz çizgiler ve ana renklerle oluşturmayı amaçlamıştır. Bu elemanları tuvalin üzerinde en etkili kompozisyon dengesini bulana kadar dolaştırmıştır. Onun amacı, evrenin yasalarını yansıtan nesnel bir disiplin geliştirmekti. Renk ve çizgilerin kullanımı Mondrian'ın tarzını oluşturmaktadır (Beykan, 2004).

Mondrian'ın resimlerinde gözden kaçırılmaması gereken önemli bir nokta da tuvaldeki beyaz alanların diğer alanlar veya çizgiler için bir zemin oluşturmamasıdır. Resimlerde renklerin yan yana uygulanması sonucunda tek bir düzlem elde edilmiş ve bu sayede kusursuz iki boyut algısı yaratılmıştır. Mondrian'ın salt geometrik soyut eserlerinde bir yere odaklanmak ve bir yere takılıp kalmak olası değildir. Seyirci kusursuzca oluşturulan eserin ritmik ve dengeli yapısına kendini kolaylıkla kaptırmaktadır. Mondrian, deneysel uygulamaları da içine dâhil ettiği resimleriyle, resim alanının dışında moda, heykel ve mimari alanlarında da başka sanatçıları etkileyen geometrik soyut sanatın öncü isimlerinden biridir (Şenol, 2017).

Mondrian'ın Broadway Boogie Woogie, (Şekil 11) adlı eserine baktığımızda ilk olarak belirli renklerden oluşan dikine olan ve yatay olan çizgilerle karşılaşırız. Bu oluşumlar, ana renkler ve açısal şekiller Mondrian'ın resimlerini oluşturan ana unsurlardır. Mondrian'ın resimleri soyut sanatın en önemli değerlerini gösteriyor.



Şekil 11. Piet Mondrian, Broadway Boogie Woogie, 1942, tuval üzerine yağlıboya, 127 x 127 cm, New York, Museum Of Modern Art

Malevich'in eserine yaklaşımına benzer etkiler Mondrian'ın sanatında da görülmektedir. Mondrian, soyut sanatı evrensel bir dil olarak görmektedir. Sanat kuramını, en üst düzeydeki bir farkındalıkla, güzeli açıklamak için yüzeyde, çizgiler ve renk uyumlarını yapıyordur. Tabiat ve gördüğü her şey ona ilham veriyordur. Mondrian'ın sanatıyla birlikte nesneler, mekânla bütünleşmiştir. Dikey ve yatay iki boyutlu çizgi çalışmaları, bütünlük, basitlik, düzen, denge gibi yapılanmaları da içermektedir (Aytıs ve Kaya, 2019).

2.2. Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihçesi

Her milletin sanatının temelleri, kendi tarihsel süreci bağlamında ele alınmalı, Türk sanatının özü, onu üreten toplumsal, kültürel ve coğrafi oluşumlarda aranmalıdır. Ama bugün çağdaş Türk resmi denildiğinde akla ilk gelen şey, batı resim sanatıyla etkileşim halinde olduğudur. Türk resmi Orta Asya'ya, oradan Anadolu'ya, ardından Avrupa ve Afrika'ya yayılan bir süreç geçirmiştir (Naymanlar, 2010).

Sanat eserleri, üretildikleri toplumların sosyopolitik, sosyoekonomik, politik ve kültürel yapılarını anlamamıza yardımcı olur. Sanat alanındaki değişimler, yaşadığımız çağın, toplumun dünyaya, insana bakış açısının ve tutumunun görsel belgeleri gibidir. Geleneksel resim sanatımız 18. yüzyıla kadar minyatür alanında örnek teşkil etmiş olup, kökleri Türk İslam geleneğine göre tezhip sanatına dayanmaktadır. Bu nedenle geleneksel sanatımız olan Osmanlı minyatürünün tanımlanması gerekmektedir. Geleneksel Türk resim sanatının nasıl

ortaya çıktığı ve hangi kültürel birikimler dayandığı gibi konuların açıklığa kavuşması sanatımızdaki gelişim süreci hakkında bizlere bilgi sunacaktır (Baytar, 2010).

Türk resminin gelişim aşaması hiç şüphesiz minyatür sanatına dayanmaktadır. Türk resminin en eski örnekleri İslam öncesi Göktürk döneminde bulunsa da Uygur döneminde gelişmiştir. Uygur Türkleri döneminde (745-840) Orta Asya'da ortaya çıkan Budizm ve Maniheizm'e ait duvar resimleri ve minyatürler tarih boyunca varlığını sürdürmüş, hızla gelişip çeşitlenmiştir. Türk sanatında ön plana çıkan Uygurlar, daha sonraki dönemleri resim, heykel, mimari ve yazı gibi alanlarda etkilemişlerdir. Minyatür, dokuma, hat sanatı, tezhip ve hepsinden önemlisi mimarinin geliştiği İslam dünyasında sanat önem kazanmıştır (Çakar, 2021).

19. yüzyıla kadar Türk resminde hâkim olan tek resim türünün minyatür sanatı olduğunu görüyoruz. Kökenini Türk İslam geleneğinden alan tezhip, genel olarak metni aydınlatmak amacıyla yazma eserlere yerleştirilen açıklayıcı görselleri ifade etmektedir (Alparslan, 1997).

Uzakdoğu felsefesinden ve Orta Asya kültüründeki iki boyutlu resimden etkilenen Türk resmi, “minyatür” adı verilen figüratif bir üslup yaratmıştır (İpşiroğlu, 1973). Türk tarihinde resim sanatının gelişimine Müslümanlığın büyük bir etkisi olduğunu söyleyebiliriz. Kur'an-ı Kerim'de resim yapmayı yasaklayan kesin bir hüküm bulunmamakla birlikte, farklı dönemlerdeki bazı ayetlerin farklı yorumlanması ve ortaya çıkan bazı hadisler, canlı resimlerinin çizilmesinin sakıncalı olarak görülmesiyle batılı resim sanatının gelişmesini engellemiştir (Alparslan, 1997). İnsan betimlemesinin, genel olarak birçok dinde olduğu gibi İslam dinin de yasaklandığı görüyoruz (İnal, 1995).

Osmanlı dönemi sanatına baktığımızda, minyatür, çini vb. iki boyutlu dekoratif eserler yer alıyor. Bilindiği gibi Batı klasik sanatında olan resim ve heykel gibi örneklerin Batıyla temas haline geçtiğimiz dönemde karşımıza çıkmıştır. Sebebi bu tarz eserlerin üretilmesinin Türklerin İslam kültüründe yasak olması nedeniyle sanatçıların bu alanlarda eser üretilmesini reddetmesidir. El yapımı ürünlerin tamamında doğa betimlemeleri görülse de insan figürü tasvirlerine yer verilmemiştir. Görsel anlatım açısından resimlere en yakın örnekleri minyatürlerde görmek mümkündür. Resim ile minyatür arasında biçimsel farklılıklar dışında entelektüel olarak pek bir fark yoktur. Her ikisinin de amacı güzellik yaratmak, hatta yaşadıkları dünyayı güzelleştirmektir. Resim ile minyatür arasındaki sanatsal farklılığın nedeni perspektif eksikliğinden kaynaklanmaktadır. Resim, gördüğümüz dünyayı temsil ederken, minyatür tek düzlemde ölçeği olmayan bir dünya yaratarak tarihi aktarır. Minyatür sanatında nesneler tasvir edilirken gerçek boyutlarına göre değil, figürlerin yaşlarına

ve bulundukları mevkilere göre tasvir edilir. Bu perspektifsiz yöntem İslam sanatına büyük katkı sağlamıştır. Tasavvuf özünden ilham alabilecek bu yöntem sayesinde Türkler, derin bir sanatsal ifade biçiminin uygulayıcıları haline gelmiştir (Ataman, 2020).

Türk minyatür sanatının ilk örneklerinde yer alan saray, av, eğlence ve savaş sahnelerinin yanı sıra peygamberlerin hikâyesi, Osmanlı tarihi, insansız kale, şehir ve liman manzaraları, resepsiyonlar, tören ve düğün merasimleri, sefer ve fetihler minyatür sanatının konuları arasındadır (Renda, 1977).

Osmanlı minyatürü her ne kadar Türk tipini ve Orta Asya çizgisel üslubunu devam ettirse de manzaralar, portreler, resimli ve bilimsel minyatürlerle kendine özgü bir Osmanlı üslubu yaratmıştır. Klasik dönem dediğimiz Kanuni Sultan Süleyman döneminde Türk minyatür sanatının belirli bir üsluba yöneldiğini, yabancı etkileri ortadan kaldırdığını, özgünlüğünü sağlayan belgesel niteliğini güçlendirdiğini görebiliyoruz (Sakaoğlu ve Akbayar, 2000).

Sarayda sergilenen albüm ve portrelerde yer alan figürlerin işlenme aşamalarının büyük oranda yabancı ve azınlık ressamlar tarafından gerçekleştirildiğini görüyoruz. Ancak minyatürlerin hemen hemen hepsinde görülen perspektif denemeleri, Türk resminin gelişiminde daha önemli bir noktaya işaret eder. Bilinçli olarak üçüncü boyutu aradılar. Başlangıçta minyatürlere eklenen doğal kesitlerde keşfedilen gölge, perspektif gibi yenilikler daha sonra peyzaj kompozisyonlarına da uygulanmıştır. Bu nedenle tarihinin ilk dönemlerinde minyatürleri ve diğer sanat örnekleriyle dikkat çeken manzara resmi, Türk resminin deneysel dönemini yansıtmaktadır (Baytar, 2010).

Fatih döneminde İstanbul'daki saray çok önemli bir resim faaliyetine sahne oldu. Fatih sanata, açık fikirli olduğundan çağdaş Batı resmine ilgi duymuş ve Gentile Bellini (1429-1507), Costanzo da Ferrara (1450-1524) gibi ünlü İtalyan sanatçılarını sarayına davet etmiştir. Bu dönemde Bellini, ünlü Fatih Sultan Mehmet'in (Şekil 12) portresini çizmiştir. Fatih Sultan Mehmet'in Batı resmine olan ilgisi Türk ressamların İtalya'ya gönderilmesine ve döneminin en ünlü ressamlarından Nakkaş Sinan Bey'in İtalyan sanatçılardan etkilenmesine neden olmuştur. Ancak bu etkiler genellikle vücut modelleme yoluyla üçüncü boyut olan belirli bir kütle etkisinin araştırılmasının ötesine geçemedi. Sinan Bey'in yapmış olduğu Fatih Sultan Mehmed'i gül koklarken (Resim 13) portre eseri bu dönemde aittir (Tansuğ, 2011).



Şekil 12. Gentile Bellini, Fatih Sultan Mehmet'in Portresi, 1480, tuval üzerine yağlı boya, 70 x 52 cm, National Gallery.



Şekil 13, Nakkaş Sinan Bey, Fatih Sultan Mehmet'in Portresi, 1480, 39 x 27 cm, Topkapı Sarayı Müzesi.

Portre ressamlığı, 15. yüzyılda bir dönüm noktası olmuş, Fatih zamanında başlamış; ancak daha sonra fazla gelişmemiştir. II. Selim'den sonra Batı ile ilişkiler güçlendiğinden, Avrupa'dan yabancı ressamların Türkiye'ye gelişi Türk resminin gelişim aşamasında önemli bir yer tutmuştur. II. Selim ve III. Murat döneminde özel kitaplar sayesinde yeniden canlanmış ve Osmanlı minyatür sanatı, padişah albümleri adı verilen yeni bir tür kazanmıştır. III. Murat'ın getirdiği bir diğer yenilik ise "surname"lerdir (Atasoy, 1997).

Fatih Sultan Mehmet'in (1451-1481) vefatından sonra oğlu II. Beyazıt döneminde (1482-1512) Batı sanat anlayışı yavaş yavaş etkisini kaybetmeye başlamış ve yerini Doğu kültürü etkisine bırakmıştır II. Beyazıt döneminde insan figürlerinin yer aldığı eserler "günah" olduğu gerekçesiyle saraydan çıkartılmış, çarşı, pazar köşelerine atılmıştır (Serdar, 2009). İran, Suriye ve Azerbeycan gibi yerlerden gelen minyatür sanatçıları ile doğu sanatına yönelik bir tavır başlamıştır. Buralardan gelen sanatçıların yapmış oldukları eserler saray tarafından kabul görerek Kanuni Sultan Süleyman dönemine kadar devam etmiş, böylelikle klasik dönem anlayışı başlamıştır (Ataman, 2020).

Resim sanatı yerli ve yabancı sanatkârların yaptığı padişah portreleri ile batılı anlamdaki sanata önemli bir geçiş yapmaktadır. Yaşam şeklinin bir döneme adını verdiği Lale Devri'nde minyatür sanatı, Osmanlı İmparatorluğu'nun Batı'ya açılması ile yepyeni görme ve kavrama biçimleri keşfettiği söyleyebiliriz.

Lale Devri'nin büyük bir desinatör olan Levni (1680-1732), kişilerin karakterlerini yakalayan önemli bir sanatçıdır. Vücut hareketleri, ellerin doğru görüntüye uygun çizimleri, Lale Devri'nin Batı'da olan Barok gözlemine nedenli yakın olduğunu gösteriyor (Turani, 1992). Levni kâğıt üzerine aktardığı Şenlik konulu eserinde, günümüz sinema tekniklerine benzer bir yöntemle tasvir etmiş, anlatımı canlandırmak için tekrar öğesinden ve kendisine özgü bir kompozisyon düzeninden yararlanmıştır. Sayfalar arasında akıcı bir devamlılık sağlayarak sahneleri bir nevi canlandırmıştır (Atıl, 1999).

1700'lü yıllar başladığında köklü bir değişim başlamış ve yoğunlaşan Batılılaşma hareketleri resim alanında da etkisini göstermiştir. Osmanlı Türkiye'sinde ekonomik, siyasal, toplumsal ve askeri alanlarda yaşanan gelişmeler yoğunlaşarak Batılı anlamda yaşama arzusu doğal olarak resim sanatımıza da yansımıştır. 19. yüzyıla kadar Türk resminin genelini, geleneksel tekniklerle yapılan, renk, mekân ve perspektif açısından üsluplaşmış betimlemeler olan duvar resimleri oluşturmaktaydı. 19. yüzyılın sonlarına doğru ise Batı tarzı tuval resimleriyle karşılaşmaktayız. Minyatürlerimizde ilk Batı etkileri 16. yüzyılın ikinci yarısından itibaren görülmeye başlanır. 1558 tarihli "Süleymanname" de Belgrat kalesini canlandıran minyatürlerde, Avrupa tipi kuleli yapılar ve kiliselerin Batı etkisi ile çizilişi, yer

yer dikkati çeken gölgeli boyamalar, Batılı bir ustanın varlığını hissettirmektedir. 17. yüzyılın başlarından sonra kimi nakkaşlarca minyatürlerdeki mimari yapılarda oluşturulan perspektif denemelerinin izlerine rastlanmaktadır. Böylelikle İslam minyatür sanatı için yabancı, fakat Batı resminin en önemli ayırıcı özelliği olan, üç boyutluluk kavramı Osmanlı minyatürüne sızmıştır (Bayrak, 2006).

Türkiye'deki çağdaşlaşma evrelerini incelemek adına en doğru başlangıç noktası Osmanlı'nın 17. yüzyıldaki gerileme dönemi olacaktır. Sonraları adımı atılacak olan Batılılaşma hareketlerine sebep olan bu evre içerisinde, Osmanlı özellikle askeri alanda çöküş içerisindedir. Osmanlı yönetimi içerisinde kaygıya yol açan bu durum için, 1720'lerde yeni bir çözüm geliştirilmiştir. Batılı ülkelerin askeri gücünden faydalanmak için Fransa ile daha yakın ilişki başlamıştır. Bu amacı yerine getirmek üzere Fransa'ya elçiler gönderilmiştir. Bu hamlenin sonucunda yıllar içerisinde sosyal yaşantıdan, mimariye, sanata ve birçok alanda Osmanlı eserlerinde Avrupa etkileri görülmeye başlanmıştır. Bu süreç içerisinde Fransa, Osmanlı'ya hem kurumsal yapılanma hem de toplumsal kurgu bakımından model oluşturmuştur (Sülün, 2019).

Türk sanatında çağdaşlaşma sürecinin başlangıcını kesin bir tarihle belirleme olanağı yoktur. 1795 yılında, Batıdaki modellere uygun modern bir eğitim kurumu olan Mühendishane-i Beri Hümayun'un kuruluşu ve ders programına resim dersleri konularak bu sürecin başlangıcını belirlemede bir kolaylık olarak görülebilir. Ne var ki bu kurumun çağdaşlaşma, yenileşme, modernleşme bilincine büyük katkılarda bulunmuş olmasına karşın, sürecin başlangıç tarihi yönünden tek alternatif olduğu söylenememiştir (Tansuğ, 1990). Mühendishanei-i Berri Hümayun ülkemizde programına ilk defa resim dersi konulan ve Batılı anlamda ilk resim örneklerinin sunulduğu kesin olarak bilinen okuldur. 1793 yılında inşasına başlanan, 1795 yılında da eğitime açılan okul III. Selim tarafından birtakım ıslahatlarla birlikte yaptırmıştır. Askeri amaçlı açılan okulda subaylara teknik çizim, arazi krokileri çizimleri öğretilmekteydi. Batıya eğitim için gönderilen öğrenciler içinde bu okulun öğrencilerinin çoğunlukta olması resim dersinin sadece askeri okulda okutulduğunun bir göstergesi de olmuştur. Mühendishanei-i Berri Hümayun'dan sonra 1834'te Mekteb-i Fünun-u Harbiye-i Şahane adlı bir okul açılarak resim dersleri verilmiştir. 1837'de de Chirnas adında bir İspanyol ressamı bu okulun resim öğretmeni olmuştur. Daha sonra askeri okullar gibi sivil alanlarda da resim derslerine ihtiyaç duyulmuş, bu amaçla 1869 tarihinde Hendes-i Mülkiye Mektebi kurulmuştur. Resme yeteneği olanlar alınmış ve dört yıl boyunca resim dersi verilmiştir (Bayrak, 2006).

Özellikle 18. yüzyıl Osmanlı dönemi yeni bir sanat ortamının oluştuğu önemli bir dönemdir. İmparatorluğun ilk kez Batıya açıldığı bu çağda Avrupa ülkeleriyle kurulan siyasal ve ekonomik ilişkiler kültürel ortamı da büyük ölçüde etkilemiştir. Nakkaşlar kompozisyonlarına ekledikleri doğa kesitlerinde derinlik etkileri oluşturmak istemişlerdir. Lale devrinin en önemli nakkaşı Levni'nin Surname minyatürlerinde ve tek figürlü denemelerinde hacimlendirme kaygısı açıkça görülmeye başlanır. Abdullah Buhari'nin 1729 tarihli cilt kapağına yaptığı manzara resmi Türk resminin bilinen en erken tarihli figürsüz manzara resmi olmuştur (Kılıç, 1990).

Aynı dönemde Batıda da resim sanatında manzara konusu önem kazanmaya başlamıştır. Özellikle John Constable (1776-1837) ve Joseph Mallord William Turner'ın (1775-1851) manzara resimleri batı sanatını büyük ölçüde etkilemekteydi. Batıya paralel manzara resimlerine karşı, ülkemizde ise duvar resimleri ön plana çıkmıştır. Batıda manzara kompozisyonlarının yanı sıra figürlü kompozisyonlara da yer verilirken, ülkemizde 19. yüzyıl sonunda, Osman Hamdi'ye kadar figürlü duvar resimlerine rastlanmaz. Duvarlara ya da kitap ciltlerine, çekmece kapaklarına yapılan manzara ve natürmort resimlerimizde özgün bir üslup görülmediği gibi batının belirli kalıpları uygulanmıştır (Bayrak, 2006).

18. yüzyıl sanat alanı için bir dönüm noktasıdır. III. Selim döneminde haritacılık ve teknik çizim dersleri verilmeye başlanmıştır. İstanbul'da 1795 yılında Batılı anlamda ilk sanat eğitimi verilen Mühendishane-i Berri Hümayun kurularak ders programına perspektif, ışık gölge ve desen dersleri gibi konular koyulmuştur. Ardından II. Mahmut döneminde 1827 yılında Mekteb-ı Tıbbiye, 1834 yılında Mekteb-i Harbiye gibi askeri kökenli yüksekokulları açılmıştır. Resim derslerini ders müfredatına eklenmiş Batılı anlamda sanat eğitiminin temellerini oluşturulmuştur. Alınan bu derslerin meyvesini veren ilk sanatçımız Ferik İbrahim Paşa'dır (1815-1891). Ardından onu takip eden diğer sanatçılar Hüsnü Yusuf Bey (1817-1861), Şeker Ahmet Paşa (1841-1907), Osman Hamdi Bey (1842-1910), Hüseyin Zekai Paşa (1860-1919), Hoca Ali Rıza (1858-1930), Halil Paşa (1857-1939) gibi isimlerdir. Bu sanatçılar karakalem ve yağlı boya alanında porteler, manzaralar ve natürmort resimler yapmaya başlamışlardır. Askeri ressamlar kuşağı olarak anılan bu öğrencilerden bazıları sanat alanında daha iyi eğitim almaları için II. Mahmut'un emri ile Avrupa'ya gönderilir. 1 Ocak 1882 yılında II. Abdülhamit tarafından Sanay-i Nefise Mektebi kurularak başına Hamdi Bey müdür olarak getirilmiştir. Bu okul Osmanlı Devleti'nde güzel sanatlar alanında eğitim veren ilk okuldur. Şu anda Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi olarak eğitim faaliyetlerini sürdürmektedir. Sanay-i Nefise Mektebi'nde Avrupa'dan gelerek görev alan ilk sanatçılar karakalem alanında Joseph Warnia Zerzecki (1850-?), yağlıboya alanında ise Solvatore Valeri'dir (1856-1946).

Desen, portre, figür alanında güçlü isimlerdir. Böylelikle Sanay-i Nefise Mektebi'nin kurulmasıyla Hamdi Bey'in önderliğinde Türk resmine figür giriş yapmış ve söz konusu okul, ilk canlı modelin yapıldığı kurum olmuştur. Hamdi Bey aynı zamanda Türk resminde ilk figür kullanan sanatçı, ilk Türk müzeci ve ilk arkeolojik kazıyı yapan kişi olarak bilinmektedir. Hamdi Bey, özel giysiler giyinip gerekli olan pozlar vererek çektirdiği fotoğraflardan yararlanarak resimler üretmiştir. Kimi resimlerinde kendi görünümünü farklı konumlarda tekrarlayarak kullandığını görüyoruz (Korur, 2008).

2.2.1. Pirimitifler

İlkel toplum sanatı günümüzde birçok sanatçıyı etkilemektedir. İnsanın evren karşısında aldığı tavır sonucunda yaratımlar ortaya çıkar. İlkel sanatta insan, doğa ile kendisi ve doğanın kendi içinde barındırdığı her şey arasında benzerlik ve özdeşlik kurarak İmge ve büyünün gücü ile doğayı evcilleştirme çabası içerisine girmiştir. Primitif sanatta resim, heykel sanatsal bir etkinlik değil, güçlü inançların, umutların, korkuların anlatımıdır. Primitif sanat, doğa ve doğanın gücü karşısında onu kendi gereksinimleri doğrultusunda değiştirme amacı gütmüştür. Doğasal güçler böylelikle bir konumdan başka bir konuma dönüştürülmüştür. Primitif sanatta sanatçının bakış açısı hiçbir zaman gerçekçi değildir, kavramsaldır; yani bir şeylerin gözle görünen değil, saf zihnin bütünsel idraki ile anlaşılan en öz ve en temel yanlarını yansıtmaya çalışır (Worringer, 1985).

Resim eğitiminin Batılı anlamdaki temelleri, 1795'te kurulan Mühendishane-i Berri Hümayun'un ders programına resim dersleri konularak atılmıştır. Dolayısıyla bilinen ilk ressamlarımız bu okuldan yetişmiştir. Batılı anlamdaki resim sanatına dair ilk örneklerini veren asker kökenli ressamlar içerisinden yeteneği yüksek olanlar, II. Mahmut döneminde öğrenim için Avrupa'ya gönderilmiştir. Osmanlıda batı tarzı resmin gelişmesinde kuşkusuz Batıya eğitim için gönderilen sanatçılarımızın etkisi büyük olmuştur. Çeşitli ülkelere ve Fransa'ya resim öğrenimi için gönderilen Türk ressamları için 1860'lı yıllarda Mekteb-i Sultani kurulmuş ve 1874'e kadar hizmet vermiştir. Çoğunlukla manzara (peyzaj) resmi yapan asker ressamlardan ilk akla gelenler; 1835 yılında Viyana'ya gönderilen Ferik İbrahim Paşa, Paris'e gönderilen Ferik Tevfik Paşa (1819-1866), Avrupa'ya gönderilen Hüsnü Yusuf Bey ve diğer önemli ressamlarımızdan olan Hüseyin Zekai Paşa, Süleyman Seyyid (1842-1913), Şeker Ahmet Paşa'dır. Yağlı boya resim dersleri öğrenen ve Batı tarzı resmin öncüsü olarak ülkemizde batı etkili yağlıboya resmin başlamasını sağlayan sanatçılardır. Açılan ilk resim sergisi ise, Şeker Ahmet Ali Paşa'nın öncülüğünde 1873 yılında İstanbul'da açılmıştır. Askeri okul çıkışlı oldukları halde, yurt dışına gitmeden sanatçı kimliklerini öğretmenlikleri sırasında geliştirmiş Fahri Kaptan (1857-1917), Ahmet Bedri (1871-1892), Hüseyin Giritli (1873-?),

Ahmet Münir Ressam (1883-1984), Salih Molla Aşki (1864-1925) ve Ahmet Ziya Akbulut (1869-1938) eserlerindeki ayrıntıya inen titiz çalışma teknikleri ve özellikle de fotoğraftan yararlanma yöntemleriyle, günümüze kadar Batı etkisindeki resim sanatımızın "öncüleri" olarak anılmaktadır. İstanbul'un kıyı semtlerini ve özelliklede Üsküdar yöresini, resimlerinde kendine özgü bir çizgi ve renk anlayışıyla yansıtmış olan Hoca Ali Rıza ve figür üzerine köklü bir geleneğin başlatıcısı olan Hamdi Bey de bu grupla birlikte ele alınabilir (Pişkin, 2020). "Primitifler" olarak da bilinen bu ressamlar, doğa konulu resimlerini, doğayı izleyerek değil, İstanbul' un Yıldız Sarayı, Çinili Köşk, Ihlamur Kasrı gibi tarihsel çevrelerini konu alan fotoğraflardan yapmışlardır. Bu eserlerde aynı fırçadan çıkmış izlenimi veren manzara resimleriyle karşılaşılmaktadır (Renda ve Erol, 1980).

Başlangıçta çekingen bir yaklaşımla kimi manzaralar içerisinde küçük detaylar halinde ele alınan figür, yaşanan kültürel değişim neticesinde yavaş yavaş resmin konusu içerisine girmiş, zamanla da çok farklı yaklaşımlarla Türk sanatçılar tarafından yorumlanmıştır (Kıyar, 2007). İnsan figürü olmayan bir fotoğrafı yorumlarken, sanatçının kendiliğinden birkaç figür serpiştirdiği sanılır; fakat fotoğrafın figürleri kapsayan aslı görüldüğü zaman, insan figürünün basitçe ve naif bir duyuşla resmedilmiş olduğu fark edilir. Manzara ressamlığı figür karşısında gösterilen çekingenlik için bir tema ortamı oluşturma özelliğini bu alanda karşımıza koymuştur. Yüzlerce figür kapsayan bir fotoğraf çekiminin ressam tarafından ıssız bir manzara olarak yorumlanışı da buna başka bir örnektir (Tansuğ, 1999).

Bu sanatçılarımız, renk değerinden ziyade, desen ve perspektife önem vermek suretiyle, saf bir tevazu içinde tabiatı kopya etmeye çalışan, sadelik ve samimiyetleri rahatlıkla izlenebilen ressamlarımızdır. Harbiye çıkışlı ismini bilmediğimiz sanatçılarımızla yukarda açıkladığımız öncülerimizin tuvallerinde basitliği, sadeliği, ölçüyü ve atmosferi aksettiren, Fransız deyimiyle "Naif" durumdaki yağlıboyaları, Türk resminin primitifleri yani iptidaileri olarak kabul etmekteyiz (Bayrak, 2006). Türk Foto yorumcuları olarak da adlandırılan primitifler, Türk sanat tarihinin asker kökenli ilk dönem ressamları olduğunu söyleyebiliriz (Tansuğ, 1999).

2.2.2. Asker Ressamlar

1700'lü yıllarda yaşanan gelişmeler ile Osmanlı batılılaşma ve yenilenme sürecine girmiştir. Batılılaşma Hareketi olarak bildiğimiz bu süreç, başta askeri alanda olmak üzere çeşitli reformları barındıran bir dönem olmuştur. Bu reformlardan biri olarak uygulamaya koyulan askeri eğitim reformları, özellikle sanat alanında etkili olup resim sanatının kabul görüp yaygınlaşmasına da ön ayak olmuştur (Erden, 2012).

19. yüzyılda etkili olmaya başlayan askeri ressamlar kuşağının bu ifadeyle tanımlanmasının nedeni, askeri okullardan mezun olmalarıdır. Batılı modelde eğitim yapan askeri okulların kurulmasına duyulan ihtiyaç çerçevesinde askeri okullarda resim derslerinin zorunlu olması, bir ekolün oluşmasına fırsat sağlamıştır. Askeri öğrencilerin resim sanatıyla tanışmalarına aracı olan Batılı içeriğe sahip resim derslerinin esas amacı, subaylara askerlikle ilgili teknik çizim ve arazi krokileri çizebilme yeteneği kazandırmaktı. Ressam sınıfını oluşturmak için Avrupa'dan resim öğretmenleri getirilirken, mezun olanlar da askeri okullara resim öğretmeni olarak atanmıştır. Asker Ressamlar Kuşağı arasında yurtdışına eğitime gönderilen, yeteneklerini geliştirerek sanatla bağlarını süreklilik içinde devam ettiren ressamlar vardır. Bu ressamlar, Asker Ressamlar Kuşağı olarak sanat tarihinde yerlerini almış olan sanatçılardır (Giray, 2020).

Askeri görevlerinin dışında resim sanatı ile uğraşan askeri ressamlar, teknik, malzeme ve konu olarak Türk resim sanatına birçok yenilik getirmişlerdir. Askeri okullardaki resim derslerinin baş konusu doğa ve arazilerdi. Bu durum, askeri ressamların mimari konulara ve manzaraya eğilim duymalarına etki etmiştir. Konu olarak manzara, portre, mimari tasvirlerin yanında savaşlar ve günlük hayattan sahneler de ele alınmıştır. Minyatürlerdeki konulardan çok farklı olmasa da ele alış biçimleri olarak oldukça ayırt edici olduğu söylenebilir. Minyatürlerdeki manzaralar çoğu zaman asıl konuya hizmet eden tamamlayıcı bir araçken, asker ressamların eserlerinde, manzara kendi duygularını ve sezgilerini yansıttıkları ana temaya dönüşmüştür. 19. yüzyıl resim sanatını etkileyen unsurlardan birisi, fotoğraf makinesinin icadı olmuştur. Askeri ressamlar resim faaliyetlerini yürütürken görsel malzeme olarak fotoğraflardan yararlandıkları gibi aynı zamanda resimlerine kaynak olarak kartpostalları da kullanmışlardır (Bileydi Koç, 2022).

Askeri okullardan yetişen bütün ressamların isimlerini sıralamak uzun bir liste oluşturabileceğinden asker ressamların bir tasnif denemesi şöyle yapılabilir: Doğum tarihleri 1820'ler olanlar, 1. kuşağı oluştururlar. 2. kuşakta ise Şeker Ahmet Paşa, Süleyman Seyyid Bey, Hüseyin Zekâi Paşaların oluşturduğu doğum tarihleri 1840'lar olan ressamlar yer alır. Son olarak 1860 civarında doğmuş olan 3. kuşak asker ressamlar arasında Hoca Ali Rıza, Halil Paşa'nın isimleri sayılabilir. Bu sanatçıların tümü Türk resim tarihine önemli katkılar sunmuştur (Bingül, 2013).

Kara ve Deniz Harp Okullarında resim derslerine önem verilmiştir. Osmanlı'da ilk ressamlar bu askeri okullarda yetiştirilmiştir. Batılılaşma hareketleri sırasında Fransa, her yönüyle Osmanlı için bir model oluşturmaktaydı. Fransa ile olan ticari ve siyasi ilişkiler, Fransa'nın Aydınlanma dönemi sonrasında bir otorite haline gelmesi, bu model alışın temel

nedenlerini oluştururken, Osmanlı topraklarına gelen gezginler, ressamlar, tarihçiler de modeli Osmanlı'nın ayağına getirmekteydi. 19. yüzyılda sarayda ve İstanbul'un seçkin tabakasında Batılılaşma ve Fransız kültürü neredeyse iç içe geçmiş durumdaydı. Bu dönemde Batı'nın teknolojisinden yararlanmak isteyen Osmanlı, bu amaçla açtığı askeri okulların müfredatlarına resim dersleri koymuş ve ilk kez bu okulun öğrencilerini Batı'ya eğitime göndermişti. 1835 yılındaki program gereğince Viyana, Berlin, Paris ve Londra'ya iki yıl içinde on iki kişi gönderilmiş; Harbiye mezunu Ferik Tevfik Paşa bu dönemde Paris'e gitmişti. 1838' de yedi öğrenci Viyana'ya, üç öğrenci Paris'e gönderilmiş, 1849' da Hüsnü Yusuf Bey Paris'e gönderilmiş ve ardından 1860-1961 yılları arasında altmışa yakın öğrencisi bulunan Paris'te Mekteb-i Osmani kurulmuştur. Bu okulun varlığı uygulamanın sürekliliğinin bir göstergesi olarak yorumlanır. 1860 yılında hukuk okumak üzere Paris'e gönderilen Hamdi Bey, sanat eğitimi almaya karar verir. Aynı zamanda askeri okul mezunu Süleyman Seyyid ve Şeker Ahmed Paşa da Paris'te resim eğitimi almıştır. Fransa-Prusya Savaşı'nın patlak vermesi, üç sanatçının 1870'te İstanbul'a dönmesine neden oldu. Bu savaş nedeniyle Paris'teki Mekteb-i Osmani kapatıldı ve sanatçılar geri dönmek zorunda kaldı. Savaşların ve toplumsal değişimlerin bazen sanatta kesintilere veya kısıtlamalara yol açtığı kesindir. Aynı durum, savaşın çıkması nedeniyle eğitimlerini tamamlayamadan geri dönmek zorunda kalan 1914 kuşağı sanatçıları için de geçerlidir (Pelvanoğlu, 2017).

Osmanlı Devleti, denizciliğin gelişmesine katkı sağlayacak düzenlemelerle, özellikle denizcilik eğitim faaliyetleriyle, denizciliği geliştirme çalışmalarına hız verdi. Türk resminde 19. yüzyılın sonlarından itibaren askeri okullarda teknik eğitim esas alınarak askeri ressamlar dönemi başlamıştır. Bu dönemde asker ressamlar arasında deniz temalı resimler yapan bir grup askeri ressam ortaya çıktı. Deniz Harp Okulu'ndan mezun olan ressamların öncelikle deniz, gemiler ve deniz savaşları gibi su unsurlarına odaklandıkları biliniyor. Bu ressamlar su temalı resimler yapmışlardır. Ortaya çıkan bu eserlerde, kültürel yaşamın, denizlerle çevrili coğrafyanın, gemi mühendisliği eğitiminin, yabancı ressamların ülkeye girişinin ve Batı resminin etkisi olduğu söylenebilir. 1835 yılında Donanma'da resim kurslarının açılması bu konuda cesaret verici bir neden olmuş, denizcilik konularına olan tarihsel ilgi ve merak, denizcilik konularına ilişkin resimlerin oluşturulmasını hızlandırmıştır. İstanbul'da sergileri açılan ve Osmanlı Sarayı'ndan tanınan Ayvazovski'nin deniz ve deniz ressamları temasında önemli bir rol oynadığı söylenebilir (Giray, 2020). Askeri ressamların suyla kurdukları bağlantı, yeni bir bakış açısı geliştirerek eserlerinde limanları, gemileri, tekneleri ve deniz manzaralarını kullanmalarına olanak sağladığını görüyoruz.

Resimlerinde su unsuruna yer veren askeri ressamlar, Türk toplumunda modern resmin gelişmesine önemli katkılarda bulunmuşlardır. Deniz resimleri yapan sanatçılar arasında, Mirliva Osman Nuri (1839-1906), Seyyit Ali Efendi (1850-?), Piyaleli Mahmut Efendi (1852-1912), Varnalı Arif Efendi (1856-?), Fahri Kaptan (?-1917), Bahriyeli İsmail (1863-1926) Hakkı Bey (1863-1926), Cevat Göktengiz (1871-1939), Kâtip Hüsnü Tengüz (1874-1950), Seyit Ali Efendi (1498-?), Diyarbakırlı Tahsin (1875-1937), Ressam İhsan (1882-1906), Ali Rıza Beyazıt (1883-1964), Hüseyin Zekai Paşa (1860-1919) ve Osman Halim (?-?) gibi isimler örnek gösterilebilir. Bunları önemli eserler yaratan öncü ressamlar olarak değerlendirmek mümkündür (Giray, 2020).

2.2.3. 1914 Çallı Kuşağı

Batı anlayışı ve tekniğine uygun Türk resim sanatı, 19. yüzyılın ortalarında başlamış olup, 1914'ten sonra çağdaş eğilimlere yönelerek yeni bir nitelik kazanmıştır. Türk resim sanatı Batı ile daha yakın ilişkiler içerisine girmiştir. 1910'da Sanayi-i Nefise Mektebi'nin düzenlediği sınavı başarıyla geçen genç sanatçılar, resim eğitimlerini tamamlamak amacıyla Avrupa'ya gönderilmişlerdir. Ancak, 1914'te I Dünya Savaşı'nın başlamasıyla birlikte bu sanatçılar İstanbul'a dönerek yeni bir sanat anlayışının öncüleri olmuşlardır. Avrupa'da eğitim alan bu ressamlar, gittikleri şehirlerdeki sanat kurumlarında kendilerini geliştirme fırsatı bulmuşlardır. Bu grup sanatçılar; Hikmet Onat (1882-1977), Namık İsmail (1890-1935), Ruhi Arel (1880-1931), Feyhaman Duran (1886-1970), H.Avni Lifij (1886-1927), Nazmi Ziya (1881-1937), Sami Yetik (1878- 1945), İbrahim Çallı (1881-1960) ve Ali Sami Boyar (1880-1967) gibi isimlerden oluşmaktadır. Grup, çeşitli kaynaklarda 1914 Kuşağı, Türk İzlenimcileri ve Çallı Kuşağı olarak farklı isimlerle adlandırılmıştır (Çelebi 2013).

Paris'te Fernand Cormon, Jean-Paul Laurens ve Albert Laurens'in atölyelerinde yetişen Türk ressamları, canlı modelden desen çizimine dayalı, akademik resim eğitimine tabi tutulmuşlardır. Bu sanatçılar, aldıkları disiplinli desen eğitimine rağmen, açık havada çalışarak ve gün ışığının nesneler üzerinde bıraktığı renk etkilerini anlık izlenimlerle resim yüzeyine aktarmak amacıyla empresyonizm akımını benimsemişlerdir. Serbest fırça sürüşleri ve hızlı çalışma ilkesine dayanan bu akımı Türk resmine taşıyan ressamlar, Paris'teki deneyimlerini başarılı bir şekilde Türk sanatına entegre etmişlerdir (Pehlivan, 2019). Çallı Kuşağı Ressamlarının ortak bir sanat anlayışı, İstanbul'un manzaraları ve görüntülerinden ilham almalarına dayanır. Haliç ve çevresi ile Boğaziçi kıyılarını ustalıkla resmederek, Türk resminde "Boğaziçi Manzaraları" olarak bilinen türün öncüleri olmuşlardır. Sanatçıların izlenimcilik akımını tercih etmelerinin bir nedeni, kendilerinden önce gelen kuşaktan ileri bir düzeyi ve anlayışı temsil etmelerine rağmen, onlarla tek ortak noktaları olan ve miras aldıkları

manzara geleneğinin, Fransız izlenimcilerinin de en çok çalıştıkları konu olmasıdır. Ellerinde sehpaları ve sırtlarında boya kutularıyla İstanbul sokaklarına çıkan Çallı Kuşağı, Türk resminde yeni bir dönemin başlamasına öncülük etmiştir. İstanbul manzaralarına kadar evlerin iç detaylarından günlük yaşamı yansıtan içerik çeşitliliğini konu alan sanatçılar, bu şekilde İstanbul'un güzelliklerini ve atmosferini izlenimci bir bakış açısıyla resmetmiş ve Türk resmine yeni bir soluk getirmiştir (Bayrak, 2006).

Çallı Kuşağı ressamları, dönemin edebiyatçılarının "sanat için sanat" anlayışını benimsemiş gibi görünse de uyguladıkları teknikle kendi gerçekliklerini yansıtarak toplum için sanat üretmişlerdir. Edebiyatçıların sembollerle oluşturduğu dünyayı yedi renk aracılığıyla resimlerine taşıyan Çallı Kuşağı ressamları, ruhlarındaki deneyimleri doğadan aldıkları izlenimlerle birleştirerek ifade etmişlerdir. Bu yaklaşım, maddi ve manevi açıdan zorluklarla boğuşan insanlara yaşamın değerini yeniden hissettirmiştir. Türk resmi, Çallı Kuşağı ressamlarının eserleriyle durağan formlardan kurtularak yeni bir atmosfere bürünmüştür. Sanatçılar, saray sahneleri ve natürmortlardan uzaklaşıp, insanların yaşamlarına odaklanarak, toplumun duygusal deneyimlerini ve İstanbul'un çeşitli yönlerini tuvallerine yansıtmışlardır (Buğra, 2007).

Çallı Kuşağı sanatçıları, Türk resim tarihinde önemli bir konumda yer alır ve Empresyonizmin tarihsel sürecinden geometrik-kübist üsluba ve çağdaş-modern soyutlamaya doğru atılan adımların ilk eşiği ve birinci basamağı olarak kabul edilebilir. Bu sanatçılar, Türk sanatındaki değişim eğilimlerini tamamlamakla kalmayıp aynı zamanda çağdaş sanatın yaygınlaşması için her yıl düzenli olarak Galatasaray sergileri açarak Türk Resim Sanatının gelişimine önemli katkılarda bulunmuşlardır (Bayrak 2006).

2.2.4. Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği

Türk resmine baktığımızda sanatçı derneklerinin sanatın gelişmesi ve yaygınlaşmasında önemli ve verimli sonuçlar elde ettiğini biliyoruz. Bunlardan ilki Cumhuriyetin ilan edildiği yıllarda kurulan Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliğidir. Birliğin kuruluş süreci, 1924 ve 1929 yıllarında devlet desteğiyle Batı ülkelerine resim eğitimi almak üzere gönderilen öğrencilerin geri dönmesiyle başlamıştır (Özgür, 2012).

Sanatçı grupları, bireysel çabalar ve devlet destekleri, Türkiye'deki modernist sanat anlayışını şekillendirdiğini söyleyebiliriz. Sanat gruplarının önemini belirleyen faktörlerden biri de düzenli olarak sergiler düzenlenmesi ve bu sergilerin sanat anlayışının yaygınlaşmasına ve kabul görmesine katkı sağlamasıdır. Bu grup etkinlikleri sanatsal konularda tartışma başlattı ve onların daha da gelişmesini teşvik etti. Bu dönemde faaliyet gösteren sanatçı grupları,

özellikle ilerleyen yıllarda sanat camiasında hissedilecek bireysel etkinin temelini attı (Okçuer, 1996).

Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği üyelerinin bir kısmı devlet tarafından sanat eğitimi almak üzere Paris ve Münih'e gönderilmiştir. Bu ressamların, ülkeye döndüklerinde ülkede sanatın gelişmesi için gerekli temelleri atmayı hedefledikleri görüyoruz. Birliğin üyeleri arasında Refik Epikman (1902-1974), Cevat Dereli (1900-1989), Şeref Akdik (1899-1972), Mahmud Cuda (1904-1987), Nurullah Berk (1906-1982), Hale Asaf (1905-1938), Ali Avni Çelebi (1904-1993), Zeki Kocamemi (1900-1950), Muhittin Sebati (1901-1932) ve heykeltıraş Ratip Aşir Acudoğlu (1898-1957) gibi sanatçılar yer alıyor. Bu sanatçılar Cumhuriyet'in ilkeleri gözeterek yaptıkları idealist çalışmalarla göz önünde olmuşlardır. Müstakillerin çalışmaları, Avrupa'nın birinci dünya savaş sonrası kendini bulduğu dönemin özelliklerini, Alman Ekspresyonizmini, geç Kübizmin etkisini ve yapı eğilimlerini yansıtıyor. Grubun temsilcileri model oluşturma kavramına özel önem veriyor ve geometrik kurgu kompozisyonlarla karakterize ediliyor. Resimlerde obje ve figürlerin hacimsel değerleri ön plana çıkarılarak bir yandan kompozisyonda görsel avantaj elde edilirken, diğer yandan eserin anlatımı güçlendirilebiliyor. Ressamların ele aldığı temalar arasında çalışma ortamına ve güncel yaşama ilişkin sahnelerin yanı sıra değişen ve gelişen bir Türkiye imgeleri yer alıyor (Germaner, 1999).

Grubu oluşturan sanatçıların birlikte gittikleri Avrupa'dan okulları bitirmeden eve dönmek zorunda kalmaları ve bu dönemde Türkiye'de sanatın geleceğinin nasıl olacağı gibi konuların tartışılıyor olması, bu sanatçıların bir araya toplanmalarını zorunlu kıldığını söyleyebiliriz. Müstakil sanatçıları, eserlerinde herhangi bir sanat akımını desteklememiş veya yaymamış, aksine farklı sanatsal yaklaşım ve temaları ele almışlardır (Giray, 1997).

Müstakil ressamların çalışmaları o dönemde sanat çevrelerinde tartışmalara yol açtı. Bu tartışmalar kapsamında, yaratmaya çalıştıkları milli sanat anlayışına uymamakla suçlandılar. Yurt dışından yeni dönen bu sanatçılar, Avrupa'da eğitim aldıkları bölgenin etkileriyle eser vermeleri ve yerli konuları işlememelerinden dolayı bazı sanat severler tarafından eleştirilmişlerdir. Bir diğer sanat sever grup ise konunun değil, tablonun ve ressamın dinamizminin ön plana çıktığına inanarak bu çalışmalara destek vermiştir (Germaner, 1999).

Müstakil sanatçılar tek bir üslupta birleşmek istemeseler de yenilikçi bir grup oluşturdular. Yereli beslemek yerine Avrupa'daki çalışmaları sırasında öğrendikleri çağdaş sanat akımlarını Türk sanatına uygulamaya çalıştılar. Yerel içeriğe bağlı kalmak yerine daha geniş bir estetik ölçek seçip dinamik bir yapı oluşturdular (Ersoy, 1998).

Müstakiller, Anadolu'nun birçok şehrinde sergiler açarak sanatın yaygınlaşmasına ve halkla buluşma sıklığının artmasına önemli katkılarda bulundu. Müstakillerin en önemli özelliği, Batı ile kurdukları ilişkiler sayesinde edindikleri sanatsal bilgileri açığa çıkararak Realizm kavramının yanı sıra resim sanatımızda yeni keşiflere, kübizm, konstrüktivizm, ekspresyonizm ve fovizm gibi akımların etkilerinin Türk sanatında uygulanmasına olanak sağlamalarıdır (Özgür, 2012).

Müstakiller estetik ve sanatta empresyonist alışkanlıkların yaygınlaşması nedeniyle neredeyse görmezden gelinen üç boyutlu ve derin uzay olgu ve kavramının önemini vurgulamak, aynı zamanda yapı sorununu entelektüel ve sanatsal düzeyde tartışmak istiyorlardı. Bu durumda Müstakiller dolaylı olarak Türk düşünce ve resim anlayışındaki değişimin kaynağı olarak görülüyorlar. Grup genelinde, plan, modülasyon, mekân ve yapı gibi değerleri vurgulayan radikal bir sanat anlayışı hâkim olduğunu görüyoruz (Sağlam, 2010).

2.2.5. D Grubu Genel Sanat Anlayışı

1926 yılında Çallı dönemi sonrası bir grup öğrenci Batı'ya eğitim amacıyla yollanmıştır. Bu dönem sanatçılarına kadar ülkede empresyonist resmin egemen olduğunu görüyoruz. Bu sanatçılar aldıkları eğitimle farklı sanat anlayışlarıyla ülkeye döndüklerini görüyoruz. Bu sanat alanları, Avrupa'da birbiri ardına ortaya çıkan fovizm, kübizm ve ekspresyonizmdir. Farklı akımlardan olan bu düşünce çizgisiyle ülkeye dönen sanatçılar D Grubu kurarak Batıdaki gibi önceki nesilleri etkileyen empresyonist sanat anlayışını eserlerinde kullanmayıp bunun yerine kübist ve konstrüktivist akımlardan esinlenerek sağlam bir modele dayandırmayı başarmışlardır (Çelebi, 2013).

Paris'te kübizm ruhuyla çalışan ve resim tekniğini yapısal olarak güçlendiren Andre Lhote, Fernand Leger ve Marchel Gromaire gibi sanatçıların özel atölyelerinde ders alan sanatçılar ile yurt dışına gönderilen öğrenciler, eğitimlerinin ardından birer birer yurda döndüler. Dikmen, Müridoğlu, Tollu ve İzer gibi sanatçılar Fransa'da aldıkları eğitim sayesinde akademiye yeni fikirlerle meydan okudular. Avrupa'dan dönen genç ressamların, İstanbul'un Beyoğlu ve Galatasaray Salonlarında sıkışıp kalan ve İstanbulluların ilgisini bile çekmemiş olan resim sanatı ortamını yeniden hayata döndürmek istemeleri, sanatçıları yeni bir grup kurmaya iten nedenlerden biriydi (Çelebi, 2013).

Özellikle Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nin dağılmasının ardından oluşan boşluğu 1933 yılında kurulan D Grubu doldurmuştur (Bulut, 2009). Söz konusu grup, altı sanatçı arkadaşın ki bunlardan biri heykeltıraştır, birleşerek oluşturdukları bir gruptur. Grup, Abidin Dino (1913-1993), Zeki Faik İzer (1905-1988), Elif Naci (1898-1987), Cemal Tollu (1899-1968), Nurullah Berk ve heykeltraş Zühtü Müridoğlu'nun (1906-1992)

katılımıyla kurulmuştur. Zamanla yeni sanatçıların katılımıyla grup üyeleri artmış ve Türk sanatına olan etkileri 1947 yılına kadar devam etmiştir. Sonradan katılan sanatçılar ise Arif Kaptan (1906-1979), Bedri Rahmi Eyüboğlu (1911-1975), Eşref Üren (1897-1984), Fahrünnisa Zeid (1901-1991), Hakkı Anlı (1906-1991), Nusret Suman (1905-1978), Salih Urallı (1908-1984), Sabri Berkel (1907-1993), Halil Dikmen (1906-1964), Ercüment Kalmık (1908-1971), Malik Aksel (1901-1987), Zeki Kocamemi olmuştur. 15 yıllık çalışmalarda bu sanatçılar bir üslup birliği oluşturmak için çaba göstermemişlerdir. Bir arada oldukları 15 yılda grup sergileri açmışlardır. Bu sergiler uzun zaman önceden planlanmamış, kısa süre içerisinde kararlaştırılıp hazırlanmıştır. Modern sanatın farklı üsluplarını bir arada çalışan sanatçılardan oluşan bu topluluk Türk modern sanatının ilk önemli ve etkili adımlarından biri olarak tarihe geçmiştir (Kılıç, 2010).

D Grubu sanatçıların amacı, ülkede görsel sanatları geliştirmek ve ulusal sanatı canlandıracak çözümler aramaktı. Bu amaçla sanatçılar sık sık bir araya gelerek ülkede sanatın gelişmesi için neler yapılması gerektiğini tartıştılar. D Grubu'ndan önce kurulan Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Derneği sanatta fikri bir atılım gerçekleştirememiş, aynı fikir etrafında birleşip birlikte hareket edememişti. Bu durum Türkiye'de sanatın çok yavaş gelişmesine neden oldu. Bunun bilincinde olan sanatçılar, Atatürk'ün önderliğinde Batılılaşma yolunda ilerleyen yeni Türk devletinin fikir ve sanat geriliğine son vermek için D Grubu adı altında toplandılar (Şener, 2010).

D Grubu sanatçıları arasında üslup farkı vardı. Bunlar, fovistler ya da kübistler gibi tek bir tarz üzerine eser ortaya koymamışlardır. Sanatçıların her biri farklı sanat anlayışları, farklı tarzları ve farklı karakter özellikleriyle tanınıyor. Buluştukları ve benzer oldukları nokta, sanatsal anlamda Batı'yı yakalamak ve Cumhuriyet'in kuruluşuyla birlikte Türk sanatına çağdaş bir temel kazandırmak için toplumun sanatı sevmesini istemeleridir. Onları ortak paydada buluşturan şey hepsinin "idealist" olmasıydı (Çelebi, 2013).

Grubun isminin alfabemizin dördüncü harfi seçilmiş olması bir tesadüf değildir. D Grubu sanatçılarından Berk'in önerisiyle sanat alanında kurulan 4 grup olmasından dolayı bu isim seçilmiştir. Sanat tarihçisi Zeynep Yasa Yaman, D harfinin seçilmesinde, harfin geometrik şeklinin de etkili olduğu varsayımında bulunmuştur. Yaman, D harfinde doğadaki şekilleri silindir, küre ve koni gibi geometrik şekillere indirgeyen Cezanne'in anlatımının gizli olduğunu dile getirmiştir (Yasa Yaman, 1995).

Realist akademicilik gelişmeye kapalı bir sistem ve her türlü kurtuluş yoluna kapalı dogmatik bir vizyon iken, Batı'nın özgür eğilimleri her türlü araştırmaya açık bir alan olabilirdi. Diğer taraftan Batı görsel sanatının 1910'lu yıllardan bu yana uyguladığı sentetik,

yorumlayıcı, soyut, süslemeci yaklaşım, Doğu estetiğiyle şaşırtıcı bir yakınlık gösteriyordu. D Grubu'nun açtığı kapılardan elde edilen özgürlüklerin, arasında Türk resminin 1933'ten bu yana soyutlama alanındaki başarısına ve Doğu, Batı uzlaşmasında ilginç sonuçlar elde edilmesi bağlayabiliriz (Berk ve Gezer, 1973).

2. Dünya Savaşı'ndan sonra tekrar bir milli sanat anlayışına dönüş başlamış ve başlangıçta geleneksel değerleri reddeden D Grubu sanatçıları, yeni teknikler kullanarak minyatür, hat gibi geleneksel sanatları çağdaş ve modern bir şekilde sanatlarına aktarmayı başarmışlardır. Berk, minyatür soyutlamalara odaklanırken Tollu, Anadolu uygarlıklarına dair gözlemlerinden yola çıkarak Hitit kabartmalarını ilham kaynağı olarak görmüştür. İzer, soyut renk lekelerinin gizemli görsel algısına odaklandı ve kendini resim sanatında lekeci, taşist eserlere adadı. Naci ise kaligrafiyi benimseyerek Arap harflerini tuvale yansıtmaya başlamıştır. D Grubu sanatçılarının 1947'den sonra farklı üslup anlayışıyla yollarına devam ettiğini görüyoruz (Giray, 1982).

Müstkiller ve D Grubu'nun soyutlama yolunda önerdiği yeni yaklaşımlar, Batı hayranlığının eleştirilmesi ve halkın bu sanat eserlerini anlamakta güçlük çekmesi nedeniyle kabullenilmesini güçleştirmiştir. Müstkiller ve D Grubu'nun Türkiye'de sanatı yayma çabaları sayesinde, eserlerle halk arasındaki karşılaşmaların sıklığının arttığı ve bu iki grubun sanatsal çalışmalarına ilişkin görüşlerin, Türk resim sanatının gelişmesine katkıda bulunduğu düşünülmektedir. Ayrıca Türkiye'de sanatın geleceği için sadece sergi açmanın yeterli olmadığını düşünen Müstakiller sanatçıların kendilerini idare edebilmelerini gerekliliğini sıklıkla dile getirmiştir (Özkan, 2012).

Sanatçıların yaşadıkları coğrafi konuma, tanıştıkları kişilere, katıldıkları sergilere ve aldıkları eğitime bağlı olarak üsluplarında birtakım değişiklikler olabileceği görülüyor. Bundan da sanat alanında çalışan kişilerin sanatsal üretim sürecinde kendilerinde yaratmaya çalıştıkları temel gücün üslup olduğu anlaşılmaktadır. D Grubu sanatçılarının etrafında sıkı bir çember oluşturduğu yerleşik bir tarz yoktu. Tek amaçları çağdaş sanatı topluma kaynaştırmaktı. 1933'ten 1951'e kadar faaliyet gösteren D Grubu, yolculuğuna başlayıp tamamlarken zaman içinde pek çok sanatsal değişime uğradı. Sanata bakışları, sanatsal yaratımları, sanata dair soruları, sanatsal anlamda düzenledikleri sergiler ve grup büyüklüğünün değişmesi gelişimlerine önemli katkı sağladı (Çelebi, 2013).

D Grubu sanatçıları, sanatsal ifadenin özgünlüğünün ancak sanatsal yaratımın temelindeki zihinsel ve duyusal süreçlerin uyumlu birlikteliğinden kaynaklanabileceğine inanmışlardır ve hayal güçlerini bu hedefe göre dizayn etmişlerdir. Bir sanatçının sanatsal eserinin taklidin üstesinden gelebilmesi için kendi düşünce ve kavramlarını geliştirmesi

gerektiğinin bilincinde olan bu sanatçılar, Türk resminde bu yönde bir hareket başlattığını söyleyebiliriz. Grubun sanatçıları başlangıçtan itibaren modernizmin temel düşüncesi olan özgünlük ilkesinden ilham almışlardır. Yerel ile evrenselin birleşiminden yeni sentezler yaratmaya çalışan sanatçıların bu özgünlük arayışı, Türk resim sanatına büyük bir özgüven kazandırmıştır. Dönemin sanatsal ikliminde kendi özgünlüğünü yaratma iddiasında olan D Grubu'nun dinamik etkisinin, yeni ve özgün arayış içinde onları takip eden ressamları da etkilediğini görüyoruz. Türkiye'de 1950'lerden bu yana tartışılan soyut sanat yaklaşımının içerisinde D Grubu sanatçıları da vardır. Bu tartışmalı yılların ardından D Grup üyeleri kolektif bağlılıklarını bırakıp 1947 sergisinden sonra dağılmışlardır (Baysal, 2021).

2.2.6. Yeniler Grubu (Liman Grubu) Genel Sanat Anlayışı

İkinci Dünya Savaşı'nın yol açtığı ekonomik yıkım ve yarattığı sosyal şok, Avrupa'nın kültürel ve sanatsal ortamını da etkiledi (Rona, 1997). Küresel ölçekte yaşanan bu gelişmeler ve Türkiye'de 1940'tan sonra ortaya çıkan yeni toplumsal, siyasal, ekonomik ve kültürel oluşumlar, Türk sanatçıların bireysel üslup çalışmalarını kaçınılmaz hale getirdi. Çok partili dönemin hayata geçmesiyle birlikte Batı tarzı demokratik sistem hayatımıza girdi. Dolayısıyla sanatçılarımız eski model ve uygulama tarzlarını ortadan kaldırarak daha modern dünya görüşlerinin ortaya çıkacağı anlayış ve akımların koşullarını yaratmışlardır. Ülkedeki gelişmelerin sanatsal yaratıcılık ile ifade özgürlüğü acısından yeni imkânlar yarattığı söylenebilir (Özsezgin, 1993).

Bu gelişme nedeniyle Türk ressamlarımız kısa bir süre yurt dışına çıkmak yerine 1940'lardan sonra özellikle Fransa'da soyut akımları ve kavramsal eğilimleri daha yakından takip etme, bunları deneyimlemek için bilgi ve deneyimlerini derinleştirme ihtiyacı hissetmişlerdir. Bu doğrultuda bazı sanatçılarımızın Batı'da geçirdikleri süreninde de uzun olduğunu söyleyebiliriz. Daha önce devlet teşvikleri ve imkânlarıyla Batı'ya giden çağdaş Türk sanatçıları, artık kendi imkânlarıyla yurtdışına giderek çalışmalarını ilerletme veya dünyadaki sanat anlayışlarını test etme olanağına sahip olmuşlardır. Bütün bu olaylar, çağdaş resmi Türk sanatında ulusallık, evrensellik ve bireyselleşmenin sorgulanmasını tetikledi (Bayrak, 2006).

Avrupa'daki ve Türkiye'deki bu gelişmelerin oluştuğu bu atmosferde Yeniler Grubu oluşumunun bir araya geldiğini görüyoruz. Toplumsal gerçekçilik, Yeniler Grubu'nun sanat anlayışında yansıma bulmuştur. Grup 1940'larda, çoğu Levy'nin öğrencileri olan sanatçılar ile dönemin önde gelen sanatçılarından olan Nuri İyem, Selim Turan, Turgut Atalay (1918-2004), Agop Arad (1913-1990), Avni Arbaş (1919-2003), Kemal Sönmezler, Nejat Melih

Devrim ve Abidin Dino tarafından oluşturulmuştur. Batı etkilerinden beslenen D Grubu'nun aksine, izleyicileri ve toplumsal sorunları anlayan bir sanat yaratmaya çabaladılar. Ancak sorun ne kadar yerel ve toplumsal olursa olsun Batı tekniklerinden uzaklaşamadılar. Açmış oldukları ilk serginin ismiyle de anılan gurubun "Liman" isimli sergisinden sonra Turan ile Dino gruptan ayrılmış; Ferruh Başağa, Mümtaz Yener, Fethi Karakaş (1916-1977), Haşmet Akal (1918-1960) gruba dahil olmuşlardır. Zamanla bazı üyelerin toplumsal gerçekçilikten uzaklaştıkları görülmüş olsa da 1951 yılına kadar birçok sergi düzenlemişlerdir (Arslan, 1997).

Yeniler Grubu, Türk resmi alanında kurulan, kolektif özlemleri sanatsal ilgilerin ötesine geçen ilk ve en önemli gruptur. Grubun aynı zamanda sanatçıların ilk kez belirli bir bakış açısı etrafında bir araya gelmesiyle de dikkat çektiğini söyleyebiliriz. Önceki grupların amacı halkı resim sanatıyla tanıştırmak ve onların resim izlemeye aşina olmalarına destek olmaktı. Ancak Yeniler grubu halkın gerçek yaşantılarını eserlerine aktararak gözler önüne serme eğilimindeydi. Modern resim anlayışını takip ederek, Batı etkilerini resmimize katarak hiçbir yere varılamayacağını savunan bu sanatçıların, sosyalist ve gerçekçi bir vizyonda birleştiklerini görüyoruz. Yeniler Grubu kuruluncaya kadar, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti (1908), Türk Ressamlar Cemiyeti (1921), Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği (1929) ve D Grubu (1933) dâhil olmak üzere guruplardaki sanatçılar hep doğanın ve insanın görüntüsüyle ilgilenmişlerdir. Yenilere kadar faaliyet gösteren grup ressamları insan sorunlarına yabancı kalmışlardır. D Grubu'nun biçimci yaklaşımına karsın toplumsal konuların önemini vurgulamak grubun amacı olmuştur. Çoğu akademide Levy atölyesinde öğrenci olan Yenilerin ilk ortak sergisi 1941'in mayıs ayında düzenlenmiştir. "Liman" konulu sergide kurdele yerine kapıya gerilen Ferman Reis'in balık ağının kesilmesi yeniler grubunun farklı bir bakış acısına sahip olduğunun göstergesi olmuş ve gerçeklesen açılış halk ve eleştirmenler tarafından ilgi çekici bulunmuştur (Elmas, 2002).

Yeniler grubu birinci sergisinin ardından ikinci sergisini açtı. Bu sergi 23 Mayıs 1942'de Beyoğlu Matbuat Müdürlüğü'nde açıldı. Ağırlıklı olarak kadın teması konu olarak kullanılmıştır. Sergide başka konulardaki tablolar da sergilenmiştir. Basın ve eleştirmenler sergiye büyük ilgi göstermiş, serginin açılışı, çok sayıda olumlu ve olumsuz yorum yapılmasına neden olmuştur. Yapılan bu eleştirilerin grubu canlandıracağına ve gelişimine katkı sunacağına inanılmıştır (Giray, 1994).

Yeniler Grubu üyelerinin Liman sergilerinden önce, Levy'nin öğrencileri olarak akademi de açtıkları ilk büyük öğrenci sergisi ses getirmiştir. Bu sergiyle Levy atölyesinden çıkan bu öğrenciler bir araya gelerek Yeniler Grubunu kurmuş ve Liman sergileriyle kendilerini göstermiştir diyebiliriz (Tanaltay, 1997).

Yeniler Grubu'nun resim dilinde o dönemin sanat akımlarının tekniğine uygun şekilde hareket ettiğini görüyoruz. Konu seçimleri ise Türk resmindeki yenilikleri konuşulmaya değer bir düzeye getirdiklerini gösteriyor. Yerel temaları seçerek ülke gerçeklerini yansıtmaya çalıştılar. Tipik Anadolu ezgilerini ve şarkılarını da işledikleri konulara dahil ettiler (Buğra, 2007). Sanatçılar bir yandan ülkelerine özgü çalışmalara yoğunlaştı, bir yandan yerellik kavramına önem vermişlerdir. Her iki perspektiften de kamusal hayata ilişkin görseller ürettiler. Gruptaki sanatçıların her birinin yerel temaları kendi üslubuyla ele aldığını görüyoruz. Teknik ve yöntem olarak Batı resminden ilham alıyorlar. İyem'in özellikle portrelerinde farklı bir anlam olduğunu görüyoruz. Eserleri inceleyen izleyiciye eserde verilmek istenen duygunun hızlı şekilde tesir ettiği söylenebilir. İyem toplumsal gerçekçilik ilkesiyle eserler üreten ressamlar arasında ilk akla gelen isimlerdendir. Turgut Zaim yerel konulara yönelerek Yenilere öncülük eden bir diğer isimdir. Bu bakımdan Yenilerin sanatçıyla başlayan bir gelişmeyi toplumsal mesajlar doğrultusunda yeni bir aşamaya ulaştırmış olduğu ve yöre insanına ilk kez yaşayan, üreten bir varlık gözüyle baktığı söylenebilir (Bıçakçı, 2019).

Büyük ilgi ve eleştiri alan sergiler, Yenilerin son sergisi olmayacak. Daha sonraki sergilerde gruptan ayrılan sanatçılar ve gruba katılan yeni sanatçılar yer aldı. Grup ilk dört yılda oldukça aktifti. Bu birlik 1950'li yıllara kadar devam etti. Yılda bir veya iki sergi açıldı ve en sonunda 1952'de grup üyelerinin dağılma kararı almasıyla sona erdi. O zamandan bu yana grup üyeleri arasında soyut sanata yönelik bir eğilim gelişti. 1950'li yıllardan itibaren Türk resmi farklı anlayışların bir arada var olduğu bir döneme girmiştir. Bir yandan ulusal özelliklerin ağır bastığı, diğer yandan evrensel yaklaşımın bir arada var olduğu bir ortamın var olduğunu söyleyebiliriz (Bulut, 2009).

İLGİLİ ARAŞTIRMALAR

Bu bölümde, araştırmanın alt yapısını oluşturan konular, yurt içi ve yurtdışında, dijital ve basılı kaynaklara dayanan ilgili çalışmalar ve yararlanılan kaynaklar detaylı bir şekilde verilmiştir.

Baytar (2010), *Batı'da Eğitim Görmüş Türk Ressamları ve Aldıkları Eğitimin Sanatlarına Yansımaları* isimli yüksek lisans tezinde, Türk resim sanatında egemen olan geleneksel sanatların 19. yüzyıl başlarından itibaren Osmanlının Batılaşma girişimleri çerçevesinde yapmış olduğu ıslahatlarla uğradığı değişimi incelemiştir. Baytar, aynı çalışmada yeni Türk devletinin çağdaşlaşma adına yaptığı yeniliklerin çağdaş Türk resmine olan katkılarını da araştırmıştır.

Naymanlar'ın (2010), *Çağdaş Türk Resim Sanatında Figüratif Soyutlama* isimli yüksek lisans tezi, çağdaş Türk resim sanatında figüratif soyutlama anlayışının nasıl geliştiği ve figürün yapıtlar üzerinde farklılaşarak nasıl soyutlandığının, hangi aşamalardan geçerek bir noktaya geldiğinin anlaşılması açısından incelemeye değer bir çalışmadır. Çalışmada figüratif soyutlama eserler üreten sanatçılar anlatılmıştır.

Tansuğ (2011), *Resim Sanatı Tarihi* isimli kitapta, dünyanın her bölgesinde yaşanan resim sanatının evrelerini ve gelişim koşullarını detaylı bir şekilde ele alır. Tansuğ, Batı odaklı bir bakış açısından farklı olarak, çalışmasında her kültürün resim sanatına eşit düzeyde yer verirken kitabın sonunda bulunan terimler ve isimler sözlüğüyle okuyuculara teknik ve biyografik bilgiler de sunar.

Genç (2012); *D Grubu Ressamlarının Türk Resim Sanatının Gelişimine Olan Katkıları* isimli makalesinde, Batılılaşma sürecindeki Türk resim sanatının gelişim süreci ile D Grubu'na kadar uzanan zamanda kurulan sanat topluluklarına ve sanatsal faaliyetlere değinerek D Grubu sanatçılarının çağdaş Türk resmine olan katkılarını incelemiştir.

Altıntaş (2013); *Soyut Resim Sanatı İçerisinde Piet Mondrian'ın Yeri* isimli makalesinde, madde, ruh ve tin bütünlüğü içinde kendi varlığının bilincine varmış bir sanatçının yaşamına olan bakış açısının değişimini gözlemleyerek bu dönüşümün eserlerine olan yansımasını bizlere sunmaktadır.

Tunalı (2017) *Soyutlama ve Özdeşleyim* isimli kitabı, Wilhelm Worringer'in 1908 yılında yayımladığı kitabından çevirmiştir. Wilhelm Worringer, psikolojiden esinlenerek geliştirdiği "soyutlama" ve "özdeşleme" kuramlarını, Grek sanatından Bizans ve İslam sanatına kadar farklı kültürel zeminlerde inceliyor. Bu yaklaşım, metnin yazıldığı dönemde benzersiz bir bakış açısı sunarken, aynı zamanda modern sanatın düşünsel temellerini oluşturacak akımların habercisi olarak da görülebilir. Soyutlama ve özdeşleme kavramları, modern sanat kuramı üzerine çalışan sanat tarihçileri başta olmak üzere, sanatın bu bağlamdaki anlamını merak eden okurlara bugün de rehberlik etmeye devam ediyor.

Sarğın Güzel (2019), *Soyut Resim Anlayışını Oluşturan Psikolojik Koşullar* isimli yüksek lisans tezinde, insanın sınırlı benliğini aşarak hayatı anlamlandırması, yaşamın zorluklarını hafifletmesi, duygu ve düşünceleriyle geleceğe yön vermesinin sanat yapmasıyla mümkün olacağını dile getirmiştir. Sarğın Güzel, sanat yapma eylemini, içsel bütünlüğü korumanın en etkili yollarından biri olarak öne sürmüştür. Sanatçılar, yüzyıllar boyunca var olan resim sanatını, zaman ve koşullarla bağlı kalarak biçim ve içerik açısından değişime uğratmışlardır. Bu çalışma, sanatçıların psikolojik değişimini çarpıcı bir dille ifade etmeyi amaçlamıştır.

Sezer ve Sezer (2020), *Resim Sanatı Tarihindeki İlk Soyut Resim Üzerine* isimli makalelerinde, Wassily Kandinsky'nin 1910 yılında kâğıt üzerine suluboya, hint mürekkebi ve kalem kullanarak yapmış olduğu ilk soyut resmini biçim ve renk açısından analiz etmişlerdir.

Ataman'ın (2020) *Çağdaş Türk Sanatında Öncü Hareketler* isimli yüksek lisans tezinde, çağdaş Türk sanatının gelişim sürecinde politik, ekonomik ve sosyal faktörlerin etkili olduğu Türkiye tarihinin en çalkantılı dönemlerini kapsayan zaman aralığında sanatsal gelişmeleri güncel dinamiklerle ele alınmıştır. Araştırmacı, bu dönemin yalnızca sanat anlayışını değiştirmekle kalmadığını, aynı zamanda sanatsal çerçevede yeni gelişmelere zemin hazırladığını bizlere sunmuştur.

BÖLÜM III

YÖNTEM

3.1. Araştırmanın Modeli / Deseni

Bu araştırma, betimsel araştırma yönteminin yanı sıra tarama modelini kullanarak gerçekleştirildi. Soyut kavramı, soyut resmin gelişim süreci ve çağdaş Türk resim sanatı araştırılarak, D Grubu ve Yeniler Grubu'nda yer alan sanatçıların soyut eserleri incelendi. Bu eserler betimsel araştırma yöntemiyle analiz edildi. Ayrıca, nitel veri toplama yöntemlerinden biri olan doküman incelemesi kullanılarak, araştırma kapsamında ilgili konuyla ilgili bilgi ve belgeler incelenmiş ve sınıflandırılmıştır. Elde edilen veriler, ilgili konu başlıkları altında sunulmuştur.

3.2. Evren / Örneklem

Bir araştırma için evren, toplanacak verilerin analizi ile elde edilecek sonuçların geçerli olacağı ve yorumlanacağı bir grup olarak tanımlanabilir. Örneklem ise, evrenin özelliklerini belirlemek ve tahmin etmek amacıyla uygun örnekleri seçmeye yönelik süreci ve bu süreçte gerçekleştirilen tüm işleri tanımlar (Çıngı, 2009). Araştırmanın evrenini, soyut kavramı ve soyut resmin gelişim süreci üzerine katkısı bulunan sanatçılar ve ortaya koydukları eserlerden oluşmaktadır. Araştırmanın örneklemi ise D Grubu ve Yeniler Grubu özelinde belirlenen sanatçıları ve bu sanatçıların eserlerinden oluşmaktadır.

3.3. Veri Toplama Süreci ve Araçları

Araştırmamız, çağdaş Türk resminde soyut eserler üreten D ve Yeniler Grubu sanatçılarını ve eserlerini incelemeyi hedeflemektedir. Veri taramaları çerçevesinde online veri tabanları, basılı, yazılı ve görsel kaynaklar taranmıştır. Araştırmada tezler, makaleler, kitaplar, müzeler ve internet siteleri gibi çeşitli kaynaklar kullanılmıştır. D ve Yeniler Grubu sanatçılarının soyut eserlerinin incelenmesi, kavramsal temellerle açıklanmıştır. Elde edilen veriler doğrultusunda, çağdaş Türk resim sanatındaki soyut resim gelişimi hakkında bilgilere ulaşılmıştır. Araştırma sürecinde verilerin çözümlenmesi için betimsel analiz yöntemi kullanılmıştır. Betimsel analiz yöntemi, çeşitli kaynaklardan elde edilen görüş ve gözlem sonuçlarının düzenlenerek yorumlanıp okuyucuya sunulmasını ifade eder (Yıldırım ve Şimşek, 2012). Bu bağlamda, soyut karamı incelenmiş ve tarihsel süreci ele alınmıştır. Avrupa ülkelerinde ortaya çıkan sanat akımlarına değinilerek soyut sanatın gelişim süreci açıklanmıştır. Avrupa da ortaya çıkan sanat akımlarının çağdaş Türk ressamlarının sanatsal

gelişimleri üzerindeki etkileri araştırılmış. Sanatçıların çağdaş Türk resmine olan katkıları belirlenmiştir. Bu incelemeler ışığında Türkiye de kurulan sanat gurupları ele alınmış D grubu ve Yeniler Grubu soyut eserler üreten sanatçılarının çağdaş Türk resmindeki yeri ve önemi kapsamlı şekilde açılanmaya çalışılmıştır.

3.4. Verilerin Analizi

Araştırmada verilerin analizinde, betimsel değerlendirme kapsamında araştırmaya ilişkin elde edilen verilerle çözümlenmiştir. Araştırmaya konu olan D Grubu ve Yeniler Grubu sanatçıları ve eserleri tarihsel süreç içerisinde incelenmiştir. Bu bağlamda soyut resim sanatının tarihsel süreci değerlendirmiş, Türk ressamlarının bu süreçte batılı ülkelerde adlıkları eğitimle çağdaş Türk resminin gelişimindeki rolü örneklem çerçevesinde değerlendirilmiştir.

3.5. Araştırmanın Geçerliği ve Güvenirliği

Güvenirlik açısından, betimsel veri ile yazım arasındaki uyum dikkate alınarak gerekli yorumların yapılmasına özen gösterilmekte ve bu şekilde hem dil hem de içerik açısından temsil yeteneği daha yüksek olan metinler alıntı olarak kullanılmaktadır (Kozak, 2021). Bu araştırma, betimsel değerlendirme kapsamında nitel araştırma yöntemiyle gerçekleştirilmiştir. Çalışma, inandırıcılığın korunması amacıyla güvenilir kaynaklardan geçerli veriler toplanarak, doğrudan ve dolaylı alıntılarla anlamlı bir şekilde yorumlanmıştır. Araştırma sürecinde uzman görüşü alınmış, yapılan düzeltmeler ve öneriler doğrultusunda ilerlenmiştir. Farklı kaynaklardan yapılan karşılaştırmalarla nitel verilerin geçerlik ve güvenirliği amaçlanmıştır. Bu etkenler dikkate alınarak belirlenen sanatçıların otobiyografileri incelenmiş, toplanan bilgilerin bağlantıları karşılaştırmalı olarak incelenip geçerlik sağlanmıştır. Araştırmanın her bölümünde ana konuya bağlılık ve bütünlük esas alınarak tutarlılık sağlanmıştır. Tüm aşamalarda tutarlı bir yaklaşım benimsenmiş ve geçerlilik ile güvenirliliği artırmak adına incelenen eserlerin kaynak ve künye bilgileri sunulmuştur.

3.6. Araştırmacının Rolü

Bir araştırmacı, nitel bir araştırmaya başlamadan önce ulaşabildiği tüm verileri toplamalı ve buna göre bir çalışma planı belirlemelidir. Bu süreçte bir yol haritası çizilmeli, konuya tam anlamıyla hâkim olunmalı ve ana konudan uzaklaşmadan bağlantılar kurulmalıdır. Nitel araştırmacı, bu açıdan araştırma sürecinin doğal bir parçası haline gelmekte ve bir bakıma bilgi toplama aracı işlevi görmektedir (Yıldırım ve Şimşek, 2012). Araştırmacı soyutlama kavramı ve soyut resimle ilgili araştırma yaparken Avrupa da ortaya çıkmış olana birçok sanata akımıyla ilgili dokümanları incelemiştir. Bu bağlamda çağdaş Türk resminin

gelişimi için katkısı olan ve yurt dışında eğitim almış olan sanatçıların aldıkları eğitimleri, etkilendikleri akımlardan faydalanarak oluşturdukları özgün üsluplarla ürettikleri eserleri titizlikle incelemiştir. Çağdaş Türk resminin gelişiminde son derece önemli olan sanat guruplarıyla ilgili çeşitli yazılar incelenmiştir. Grupların açmış oldukları sergiler gözden geçirilmiştir.

Soyut resim alanında D Grubu ve Yeniler Grubunun soyut eserler üreten sanatçılarını ve eserlerini yurtiçinde yazılmış olan kitaplar, tezler, makaleler, özel web siteleri ve resmi tabanlı web sitelerindeki yazılarla desteklemiş, çevirisi yapılmış kaynaklardan da faydalanmıştır. Bu kaynaklar incelenirken araştırmacı büyük bir titizlik göstererek alana katkı sunmayı amaçlamıştır. Alanda önemli isimlerin yazmış olduğu kaynaklarla araştırmayı desteklemiştir. Dikkat ve zaman isteyen bu kısım araştırmacının çalışmayla bütünleşmesini sağlamıştır.

BÖLÜM IV

BULGULAR

4.1. D Grubu Sanatçıları Soyut Resimleri

4.1.1. Elif Naci (1898-1987)

10 Ağustos 1898'de Gelibolu'da doğan Elif Naci, babası Miralay Hacı Hüsnü Bey'in görevi gereği bir yaşına gelmeden Edirne'ye taşındı ve çocukluğunu burada geçirdi. 1905 yılında eğitim hayatına Edirne'deki Dar-ül İrfan Okulunda başladı. Naci, Edirne'de geçirdiği yıllarla ilgili olarak 19. yüzyılı Edirne'de bitirip 20. yüzyıla İstanbul'da girdiğini belirtiyor. Ressam olmaya 20. yüzyıl İstanbul'unda karar verdiğini söylüyor (Naci, 1981).

Naci, 1914 yılında Güzel Sanatlar Akademisinde eğitimine davam etmiştir. (Giray, 1999). O dönemin tüm öğrencileri gibi o da Hikmet Onat'ın (1882-1977) hazırlık sınıfında karakalem dersleri almıştır. Daha sonra yağlıboya atölyesinde resim eğitimine devam eder ve İbrahim Çallı'nın (1882-1960) öğrencisi olur. Resim anlayışı Onat'la başlar ve Çallı'nın güçlü kimliği ve sanatsal yeteneğiyle şekillenir. Empresyonist üslupta yaptığı resimlerden Çallı'dan etkilendiğini söyleyebiliriz (Giray, 2000).

Naci, Cumhuriyet'in ilk kuşak ressamlarından olup esprili kişiliği, entelektüel zekâsı, cesareti ve sanat anlayışıyla her zaman ayrıcalıklı bir yere sahip olmuştur. Dönemin karma sanat ortamında D Grubu'nun kurucularından olmasına rağmen kendi kuşağının kalıplaşmış biçim ve içerik anlayışının ötesine geçerek kendine özgü görsel dilini yaratmış bir sanatçıdır. Kompozisyonlarında Türk sanatının karakteristik özelliği olan soyut geometrik eserler ortaya koymuştur. Geçmişten gelen bir duyarlılıkla Anadolu'ya özgü eserler yaratan Naci, Geçmiş ile gelecek, eski ile yeni, klasik ve modernlik arasındaki çelişkilerin yoğun olduğu bir dönemde, sanatçıydı. Dönemindeki ressamlar Batı'dan etkilenirken o, kendine özgü, özünü yansıtan, ulusal ve yerel değerleri bütünleştirmeyi amaçlayan resimler yapmıştır. Özellikle Türk hat sanatının soyut karakterlerinden yararlanmış ve bunları sanatsal unsurlar olarak resimlerine yansıtmıştır. Batıya olan hayranlığını bir kenara bırakıp Türk resminin oluşması için büyük çaba harcamıştır (Sağ, 2011).

Naci ilk kişisel sergisini Alay Köşkü'nde 1 Eylül 1930 senesinde açtı. Galatasaray sergileri ile Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliğinin açmış olduğu sergilere katılmış olmasına rağmen Naci, 1933 senesindeki D Grubunun ilk sergisine kadar olan resim sergilerini niteliksiz olarak görür. Türk resminin gelişimi D Grubu sergisiyle başlar. Zira onun iddiasına göre D Grubu'na gelinceye değin İstanbul'da Galatasaray Lisesi salonlarında yılda bir kez

sergi açılıyordu ve bu sergilere çok az sayıda ressam katılırken sergilenen eserler de birbirine benzer ve tekrarlanan eserlerden ibaretti (Naci, 1981).

Türk ve İslam Eserleri Müzesi ile Evkaf Müzesi'nin müdürlüğü sırasında Osmanlı hat sanatı, minyatür, tezhip eserlerinin yanı sıra Selçuklu halı ve kilimlerinin soyut geometrik kompozisyonlarını da yakından inceleme imkânı bulan Naci, Türk sanatının bu eşsiz ve köklü eserlerinin büyüsüyle kendini üslubunu aramaya başlamıştır (Giray, 1999).

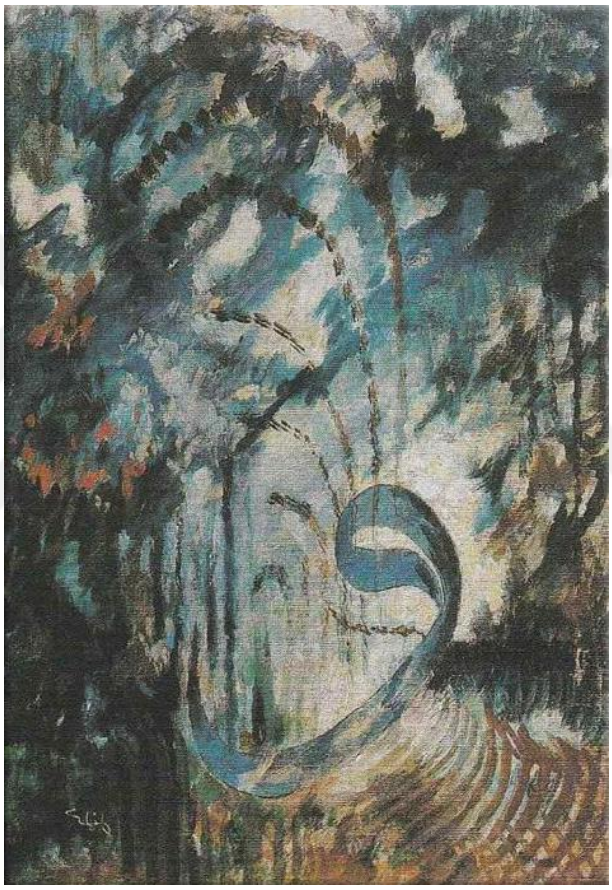
Naci'nin ilk yıllarında yarattığı entimistik üsluptaki resimlerin yerini, Türk İslam Sanatları Müzesi'nin müdürü olmasından sonra, eski yazıların resimsel bir unsur olarak kullandığı eserler aldı. Türk İslam Eserleri Müzesi'nde bulunan Türk halıları, hat, çini, tezhip, ebru eserleri, bunların yanında çanak, çömlek, seramik ve tahta oymacılık eserleri ona ilham olmuştur. Eserlerdeki motiflerden esinlenerek bazı kompozisyonlar yapmıştır. Vâv'ları, Ayın'ları, Gayın'ları, Lam'ları, Elif'leri bir araya getirip birleştirerek tuvallerine yansıttığını görüyoruz (Naci, 1981).

Naci'nin soyut kaligrafi (Şekil 14) eserinde, geometrik formların iç içe karmaşık biçimde kullanılarak resme derinlik verildiği ve aynı zamanda kaligrafinin hâkim olarak biçimlendirildiği görülmektedir. Kaligrafide Arap harflerini deforme etmeden uygulaması, sanatçının geleneksel kültürdeki imgenin geleceğe yenilikçi yaklaşım ve tinsel duygusunun aktarımını yansıttığı söylenebilir.



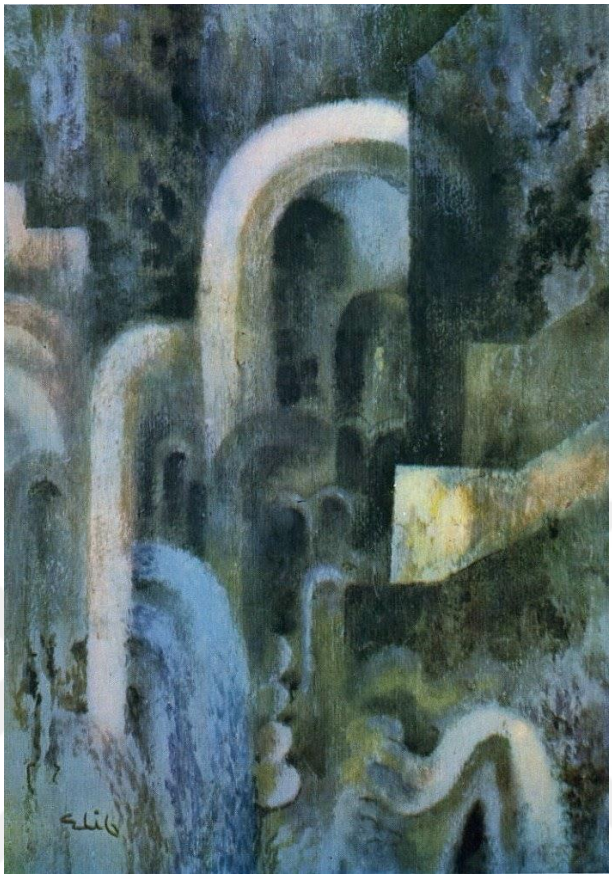
Şekil 14. Elif Naci, Soyut Kaligrafi, tuval üzeri yağlıboya, 27 x 32 cm.

Naci; soyut kaligrafi (Şekil 15) isimli bir diğer eserinde ise ön planda vâv harfinin olduğu, arka planda koyu tonların kaim olduğu fırça darbeleriyle eseri şekillendirmiştir. Arka planda mavi ve beyaz tonların hâkim olduğu görülüyor. Vâv harfinin etrafını çevreleyen fırça darbeleriyle oluşturulmuş lekelerin puslu olduğu ve vâv harfine doğru bir hareket halinde olduğunu görebiliyoruz. Bu hareket sayesinde izleyicinin dikkati vâv harfine çekilmiştir.



Şekil 15. Elif Naci, Soyut Kaligrafi, tuval üzeri yağlıboya, 35 x 50 cm.

Soyut çalışmalarından biri olan Labirent (şekil 16) eserinde sanatçı, geometrik formları iç içe karmaşık biçimde kullanarak resme derinlik vermiştir. Sanatçının geleneksel kültürdeki imgeleri kullandığını görüyoruz. Koyu tonların hâkim olduğu eserde, arka planda yeşil siyah renkler kullanırken, ışığı yansıtmak için ise mavi ve beyaz renkleri kullanmıştır. Naci'nin Labirent eserinde açık kompozisyonu benimsediğini görüyoruz. Eserini geleneksel Türk mimarisinde kullanılan pencere ve sütunları andıran yapılara benzer çizimlerle şekillendirdiğini söyleyebiliriz.



Şekil 16. Elif Naci, Labirent, 31 x 22 cm.

Naci, Türk sanatının ham maddesini teşkil eden soyut sanattan bihaber, kübizm ve fovizm alanında çalışmalar yapan, Picasso, Andre Lhote gibi sanatçıları örnek alanlara, Türk sanatındaki bu köklü güzelliğin farkına varmaları için çağrıda bulunurken hayalinin Türkçe konuşan özgün bir Türk resmi olduğunu ifade eden değerli bir sanatçıdır (Giray, 1999).

4.1.2. Fahrelnisa Zeid (1901-1991)

Fahrelnissa Zeid, soyut sanatın önde gelen temsilcilerinden biridir. 1901'de Büyükada'da doğmuştur. Yazar Cevat Şakir Kabaağaçlı ve ressam Aliye Berger'in kardeşleridir. Yazar İzzet Melih Devrim ile ilk evliliğini yapmış ve bu evliliğinden iki çoğu olmuştur. Bunlar, ressam Nejad Melih Devrim ile yönetmen tiyatro sanatçısı Şirin Devrim'dir. Zeid aynı zamanda seramik sanatçısı Füreya Koral'ın teyzesidir. Sanayi-i Nefise'nin ilk kadın öğrencileri arasında sanat hayatına başlayan sanatçı, resim öğrenimine Paris'teki Academie Ranson'un Stalbach Atölyesi'nde başlar, sonrasında İstanbul'da Namık İsmail Atölyesi'nde devam eder. İkinci evliliğini Irak'ın Ankara temsilcisi Emir Zeid ile 1934 yılında gerçekleştirir ve prenses unvanını alır. 1944'te ilk kişisel sergisini Maçka'daki evinde açar. Zeid, belli dönemlerde yaşadığı Paris, Londra, New York ve Brüksel gibi şehirlerde eserlerini sergiler

(İstanbul Modern, 2023). Bu sergilerden biri de Londra da Institude of Contemporary Art'ta açmış olduğu kişisel sergidir. Bu mekânda eserlerini sergileyen ilk kadın sanatçı unvanına sahiptir (Laidi-Hanieh, 2018). Zeid D Grubu'nun 1944'teki 11. sergisine eser göndererek gruba katılmıştır (Dal, 1997).

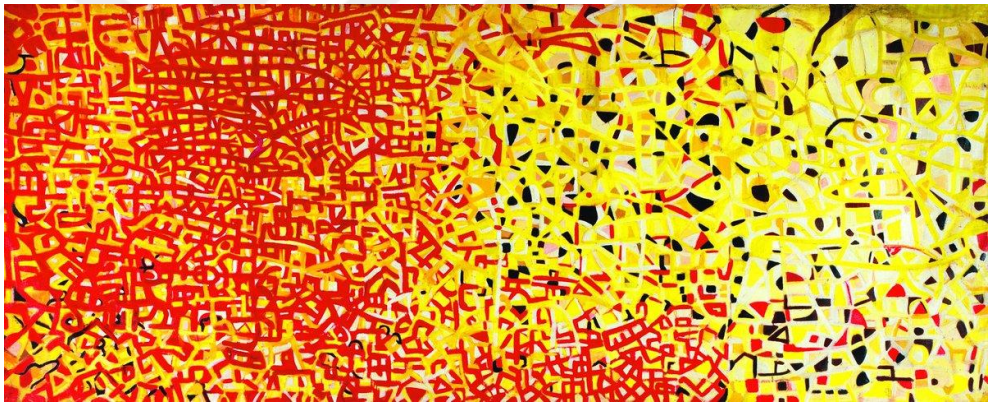
Sanatçının ilk dönem çalışmaları, minyatür bir kurguya gönderme yapan, yoğun sembolik unsurlardan oluşan, net çizgilere sahip çalışmalar içermektedir. Günlük hayattan sahneler, nü'ler, iç ve dış çekimler gibi konulara odaklanmıştır. Bu dönemde Rönesans'ın ilk dönem Flaman ressamlarından olan Hieronymus Bosch (1450-1516) ve Pieter Brueghel'den (1525-1569) çok etkilenmiştir (Güray, 2020).

Zeid'in soyut eserler üretmeye geçiş yaptığı dönemde dışavurum öğelerini eserlerinin odağına aldığını yapıtlarında görebiliyoruz. Cehennemim (şekil 17) isimli tablosunun başlangıcının bir sineğin uçuşundan esinlendiğini dile getirmiş ve eseri ortaya çıkarma anını, sineğin gölgesinin tuvale doğru yansıdığını görmesi ile eline kurşunkalem alarak sineğin ardından kovalarcasına hareket ettirmeye başladığını, bir baştan diğerine adeta koşturduğunu, dile getirmiştir (Laidi-Hanieh, 2018). Bu şekilde ilerleyen yaratıcı süreç, bu dönemin Sürrealist akımının özünü temsil eden sanatçının kendi iradesini hiçe sayarak tamamen dış uyaranların etkisi altında hareket ettiğinin farkına varılmasıyla örtüşmektedir (Güray, 2020). Eserini acık kompozisyon olarak kurgulayan sanatçı geometrik formların ön plana alarak resmini oluşturmuştur. Renklere baktığımızda sıcak renklerin hâkim olduğunu söyleyebiliriz. Sarı, kırmızı, siyah ve gri tonları eserde kullanmıştır. Eserin sol tarafı daha çizgisel ve küçük geometrik şekillerden oluşurken sağ tarafı daha büyük geometrik şekillerden oluşmaktadır. Ortadaki büyük siyah lekenin, dikkati eserin merkezine doğru çektiğini söyleyebiliriz.



Şekil 17. Fahrelnissa Zeid, Cehennemim, 1951, tuval üzerine yağlıboya,
205 x 528 cm, İstanbul Modern Sanat Müzesi.

Soyut lirik kompozisyonlarıyla tanınan Zeid, eserleri tek bir üsluba indirgenemeyecek kadar çeşitli ve zengindir. Zeid'in sanat serüveninde, Minyatür kurgu ruhuyla kurgulanmış mekân ve figürlerden oluşan kompozisyonun yer aldığı dönemi erken dönem, vitray yüzeyleri anımsatan serbest geometrik ve soyut çalışmaların yer aldığı dönemi olgunluk dönemi, daha eski dönemlere ait portreler ve psikolojik anlatılardan oluşan dönemi ise geç dönem olarak adlandırmak mümkündür. Sanatçının olgunluk çalışmalarından biri olan Geçicilik, Su, Güneş (şekil 18) isimli nonfigüratif olarak yaptığı soyut eseri, ilk kez şöhrete kavuştuğu Paris Okulu döneminde yaratılmıştır. Eser; dünyanın, evrenin ve insanın doğasının kaosunu ve dinamizmini vurgulayan renkleri ve hareketleri birleştirmektedir (İstanbul Modern, 2023). Zeid'in bu eserinde de sıcak renklerin hâkim olduğunu görüyoruz. Eserin sol tarafında daha çizgisel ve kırmızı tonu hakimken sağ tarafında geometrik şekillerin ve sarı tonlarının yoğun olduğunu söyleyebiliriz.



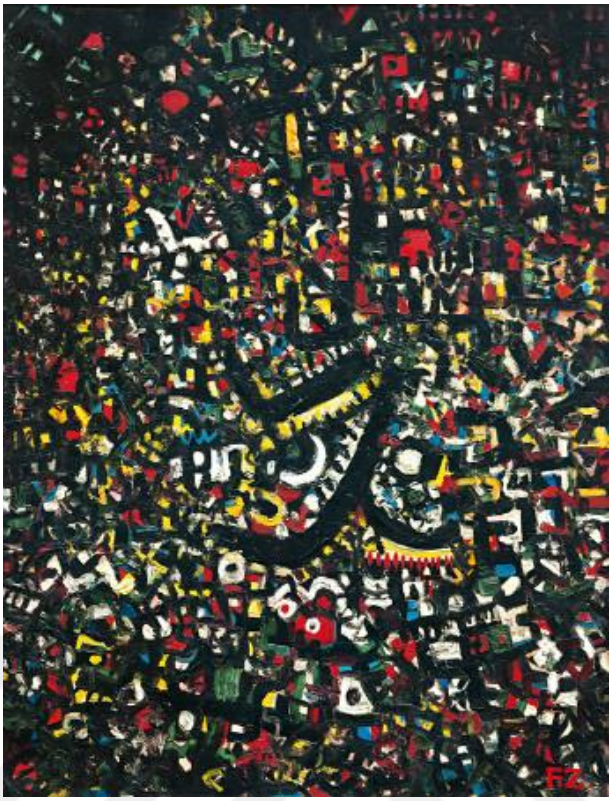
Şekil 18. Fahrelnissa Zeid, Geçicilik, Su, Güneş, 1953, tuval üzerine yağlıboya, 183x451 cm, İstanbul Modern Sanat Müzesi.

Zeid'in Triton Ahtapotu (şekil 19) eserinde, sanatsal yeteneği, minyatür kurgulara göre kurguladığı mekân kompozisyonlarının yanı sıra vitray yüzeyleri anımsatan geometrik ve soyut çalışmalarının da öne çıktığını görüyoruz. Bu eserinin, çizgisel görünümü ve kesiklerden oluşan yüzey parçaları ile vitray sanatıyla resim sanatının sentezlemiş olduğu çalışmalarından biri olduğunu söyleyebiliriz (İstanbul Modern, 2023). Eserde sarı ve kırmızı renkleri ağırlıkla kullanılırken bunun yanında siyah, beyaz ve yeşil tonu kullanılmıştır. Nokta ve çizgilerden oluşmuş bir eser izlenimine sahiptir.



Şekil 19. Fahrelnissa Zeid, Triton Ahtapotu, 1953, tuval üzerine yağlıboya, 181x270 cm, İstanbul Modern Sanat Müzesi.

Zeid'in Übü Kuşu (şekil 20) eserinde kullandığı büyüklü küçüklü fırça vuruşları eseri mozaik havasından çıkarmıştır. Eserin renkli kısımları arasında siyahın hâkim olduğu ana hatların yanı sıra sıcak tonlar arasında kontrast oluşturmak amacıyla kırmızı, sarı, yeşil ve bazen de mavi renkler kullanılmıştır. Übü kuşuna dikkati çekmek için eseri çevreleyen siyah lekeleri merkezdeki daha büyük siyah lekeye bağlamıştır. Eserde izleyicinin bakışlarının tek bir noktaya odaklanamadığını söyleyebiliriz. Sanatçı fırça vuruşları ile oluşturduğu renk armonisiyle, eseri alabildiğine soyutlaştırmıştır.



Şekil 20. Fahrelnissa Zeid, Übü Kuşu, 1950, tuval üzerine yağlıboya, 146 x113 cm, Sema Barbaros Çağa Koleksiyonu.

Zeid, Türk resim sanatı tarihinin önde gelen bir kadın sanatçısı olmanın dışında kalıplara sığmayan evrensel bir kimlikle karşımıza çıkmıştır. Yaşam koşullarının vermiş olduğu deneyim ile birlikte sanatçı kimliği, çok yönlü bir görünüme sahip olan Zeid'in uzun yıllar süren bir emek ve birikim sonucu ortaya çıkan eserleri, aralarında İstanbul Modern Sanat Müzesi'nin de bulunduğu birçok özel koleksiyonda yer almakta, ayrıca İstanbul Modern ve İstanbul Dirimart gibi kurumlarda sanatçıya ithaf edilen özel sergiler belirli zamanlarda düzenlenmektedir (Güray, 2020). Zeid 1976 yılında Amman'a yerleşmiştir. Burada kendi adını taşıyan bir sanat enstitüsü kurar ve yaşamının sonuna kadar bu enstitüyle yakın kalarak iş birliği içinde çalışmalarını sürdürür. Zeid, 1991 yılında Amman'da hayata gözlerini kapatır (İstanbul Modern, 2023).

4.1.3. Zeki Faik İzer (1905-1988)

Zeki Faik İzer, 15 Nisan 1905 İstanbul doğumludur. İlkokulda resim dersiyle tanışması, Agah Efendi'den aldığı eğitimle olmuştur. 1923 yılında Güzel Sanatlar Akademisi resim bölümüne yerleşerek Çallı'nın öğrencisi olarak sanat eğitimine devam etti (Çelebi, 2013). Eğitimini 1928'de birincilikle bitiren İzer Avrupa bursuna hak kazanarak Paris'te

Andre Lhote'nin (1885-1962), atölyesinde öğrenci olarak eğitimini sürdürmüştür (Tansuğ, 1990). İzer, Paris'te Andre Lhote Akademisi yanı sıra ve dekoratif sanatlar alanında eğitim veren Tezyini Sanatlar okulunda eğitim alırken bir yandan da Othon Friesz'nin (1879-1949), atölyesinden çalışmaya devam eder. 1930 yılında yapmış olduğu natürmort resmi ile her yıl tekrarı olan Paris Grand Palais Sonbahar Sergisi'ne katılır. 1932 yılında ülkesine döner ve Ankara Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş Bölümün de öğretmen olarak çalışmaya başlar. Kısa bir süre sonra buradan ayrılarak İstanbul'a taşınır. 1934'te D Grubu kurulma sürecine iştirak eden sanatçı o yıl Paris'e döner. Paris'te Renoir, Cezanne ve Matisse'ten etkilenir ve bu sayede renkçi bir sanat anlayışı geliştirir (Giray, 2020). Paris'teki bu döneminde İzer, İllüstrasyon çalışmaları yapar ve Paris'te ünlü Amerikalı fotoğrafçı Monre'nin öğretilerine dayanarak fotoğraf çekmeye, solarizasyon tekniğini fotoğraflara uygulamaya başlar. Fotoğraf çalışmalarını Türkiye'de sergileme fırsatı bulan İzer'in çalışmaları büyük beğeni toplar. Bu başarısı sanatçının akademide araştırmacı olarak fotoğrafçılık dersleri vermesini sağlamıştır (Çelebi, 2013).

Türk ressamlarının 1939 yılındaki yurt gezisine katılan İzer, ilk sergisini 1945 yılında Beyoğlu'ndaki Oygar Galerisi'nde açtı. 1946 yılında UNESCO'nun Paris'te Palais de Chaillot'ta düzenlediği uluslararası sergide Berk'le birlikte Türkiye'yi temsil etti ve serginin küratörlüğünü yaptı. 1947 yılında British Council'ın isteği üzerine Londra'da Türk resimlerinden oluşan bir sergi açması ile görevlendirildi. Sonraki yıllarda ülkeye dönen sanatçı 1949 yılında Güzel Sanatlar Akademisi'ne müdür olarak atanır ve bu görevinde çok kalmadan araştırma yapmak üzere Fransa, Almanya ve İtalya'ya gönderilir. Yurda döndüğünde akademide Türk Sanat Tarihi Enstitüsü'nü kurmakla görevlendirildi. Bu yıllardaki eserlerinde, renkli bir yaklaşım hakimdir. 1958'de çalışmalarını Brüksel'deki Dünya Sergisi'ne ve Sao Paulo Bienali'ne gönderdi. 1961 yılına geldiğimizde İzer'in sanat hayatının zirvesine ulaştığını söyleyebiliriz (Giray, 2020).

Lhote'un bütünleyici kübist disiplininden rahatsız olmayan İzer, resimsel yüzeyin sorunlarına ilişkin yazılarında daha çok soyut dışavurumca ressam olan Hans Hoffmann'ın (1880-1966) öğretilerinden ilham aldığını söyler. Renk ve yüzeyle ilgili soruların önemli olduğuna inanan İzer, 1960'lardan sonra figüratif ve natüralist bir resim anlayışından ziyade lirik bir soyutlama olarak tanımlayabileceğimiz oldukça özgür ve tutarlı bir dil geliştirir (Sağlam, 2001).

1965'te Paris'e giderek burada Asya, Afrika ve Orta Amerika kültürleriyle ilgilenmeye başladı ve 1970'li yıllarda resimlerinde yine doğa unsurlarını kullandı. 1974'te Joan Miro'nun (1893-1983) halılarıyla tanışan sanatçı, 1981 yılında Çin kaligrafisi çalışmalarına başladı ve

halı çalışmalarının ilk deneyimlerini yaşadı. İzer, 1984 yılında Türkiye'ye döner ve Resim ve Halı Sergisi adıyla Garanti Bankası Sanat Galerisi'nde Paris koleksiyonundan eserleri sergiler. Bu tarihten sonra sanatçı İstanbul ve Ankara'da çok sayıda sergi açmış, ölümünden sonra da eserleri birçok sergide yer almıştır (Giray, 2020).

1947 yılında Matisse ile çalışmaya başlayan İzer, yarı fovist yarı empresyonist bir resim üslubu yarattı. Matisse'in büyük ölçekli kurguları, sanatçıyı büyük ölçekli soyut resimler yaratmaya teşvik etti. İzer'in çalışmalarını bazen lirik bir dokunuş veren, soyutlama arayışını vurgulayan parlak renklerle tasarladığını görüyoruz (Şener, 2010)

İzer'in Endişeli Kuşlar (Şekil 21) isimli eserinde ilk olarak, çalışmanın adının izleyiciye endişe yansıtır nitelikte olduğu söylenebilir. Eserde dinamik havayı yansıtan fırça vuruşları, kuşun kanat hareketleri olarak ifade edilebilir. Eserin merkezindeki yarı oval siyah çizgiler uçuşan kuşların tüylerini andırmakta. Resimde tuvalin tamamına serpiştirilen tüm renkler kasti olarak esere uygulanarak hareket fazlasıyla oluşturulmuştur. Esere yakından bakıldığında boya dokularının fazlalığı her tonun başka bir ton ile bütünleştiğini gösteriyor. Sağ üst köşedeki turuncu tonla oluşturulan leke, fırça vuruşlarıyla farklı alanlara da uygulanmıştır. Turuncu tonu ve sarı tonu kullanan sanatçının, mavi tonlarını da yer yer kullanarak zıt renklerle eserde kendine has bir denge oluşturduğunu söyleyebiliriz.



Şekil 21. Zeki Faik İzer, Endişeli Kuş, 1967, tuval üzerine yağlı boya, 200 x 200 cm.

İzer’in Jean Goujon Heykeli ve Model (Şekil 22) isimli eseri soyutlamaya yöneldiği çalışmalarındandır. Bu eserinin Paris yıllarına ait olduğu düşünülüyor. Çalışmasında belli belirsiz figürlerin varlığı dikkati çekiyor. İzer, gördüğümüz örnekte olduğu gibi bu yıllarda yalnızca soyutlamaya yönelik eserler dışında, tamamıyla soyut resimler de yapmaktadır. Bu durum sanatçının bir arayış içinde olduğunu gösteriyor (İstanbul Modern, 2023). Eserinde büyük renk lekelerini kullanan sanatçının lekeleri birbirlerinden ayırırken soğuk renkleri ağırlıkla kullandığını görüyoruz.



Şekil 22. Zeki Faik İzer, Jean Goujon Heykeli ve Model, 1968,
tuval üzerine yağlı boya, 144 x 96,5 cm, İstanbul Modern Sanat Müzesi.

İzer'in eserlerini yorumlamak için heyecan, hareket, ritim ve dinamizm kavramlarını kullanabiliriz. Sanatçı, eserlerinde gerçekliğin içgüdüsel bir çarpıtılmasını ve kendi bireysel yorumunu kullanıyor. Portreleri, figürleri ve manzaraları gerçeklikten alıp farklı formlara dönüştürüyor. Çalışmalarında yapay ve dekoratif çizgileri ortadan kaldırmak yerine rengi araç

olarak kullanarak daha dışavurumcu ve dinamik çalışmalarda kendini ifade ediyor. İzer, eserlerine içsel duygu hareketlerinin ve çarpıklıkların etki ve izlerini yansıtarak kendi üslup, teknik ve formlarını yaratıyor (Burunsuz 2021).

Sanatçı, Büyükada Lodos (Şekil 23) adlı eserinde, serbest fırça darbeleriyle oluşturulan lekelerin bütünlüğünün boyanın dokusunu ritmik bir döngüye dönüşmesinden gelen soyut dışavurumcu etkiler yaratıyor. Sıcak ve soğuk renklerin ustalıkla kullanılan kombinasyonları, görüntünün lirik dinamiklerini dengeler niteliktedir. Gerçek dünyadan ayrılan şekillerin, eserin genel bütünlüğünün bir parçası olarak kendi değerini yarattığı söylenebilir (Burunsuz, 2021). Eserini tuval üzerine açık kompozisyon olarak tasarlayan sanatçı, sıcak ve soğuk renkleri ustalıkla uygulamıştır. Eserin bir manzara resmini andırdığını dile getirmemiz mümkün. Eserde, siyah çizgisel bölümümün dağları oluşturduğu, hemen üst kısmında mor, turuncu, yeşil, kahve rengi, mavi gibi birçok rengin ise gökyüzünü oluşturduğunu görebiliyoruz.



Şekil 23. Zeki Faik İzer, Büyükada'da Lodos, 1968, tuval üzerine yağlı boya, 33 x 40 cm.

İzer, sanat hayatında dış düşünceleri kullanarak gerçeği bulmaya çalışmıştır. Kendi üslubunu dönemin sanat akımlarının yenilikçi fikirlerini deneyimleyerek geliştirmiş, sanat alanına yeni bir boyut kazandırmıştır. Yarattığı modeller yaptığı işin temellerini güçlendiriyor ve kendini bulmasını sağlıyor. Yenilikçi deneyleri, girişimci ruhu ve dinamik çalışma tarzı

sayesinde Türkiye'de rol model olmuş ve çağdaş Türk soyut sanatının öncülerinden biri olarak ünlenmiştir (Şerbetci, 2006).

4.1.4. Sabri Berkel (1907-1993)

Sabri Fettah Berkel, 21 Mart 1907'de Üsküp, Yugoslavya'da doğmuştur ve Türk kökenli bir ailenin çocuğudur. Üsküp'te Sırp Fransız Okulu'ndan 1927 yılında mezun olduktan sonra eğitimine Belgrad Güzel Sanatlar Okulu'nda devam etmiştir. Ardından, hazırlık diploması almak için 1927-1928 yılları arasında İtalya'ya gitmiş ve 1929-1935 yılları arasında Floransa Güzel Sanatlar Akademisi'nde, Felice Carena'nın atölyesinde klasik anlayışla çalışmalarını sürdürmüştür. Berkel, "Evlad-ı Fatihan" olarak adlandırılan, Fatih Sultan Mehmet'in soyundan gelen Fettah Ağa'nın torunudur (Tatari, 2015).

İtalya'daki çalışmaları onu klasik sanata ve geçmişin önemli sanatçılarına yakınlaştırdı. Tiziano Vecellio (1490-1576) ve Paolo Veronese (1528-1588) gibi büyük Venedikli ustaların hayranı olan Carena'dan etkilenerek Rönesans ressamlarının tekniklerini ve sistemlerini derinlemesine inceledi. Eve döndüğünde gerçekçi ve detaylı çalışmalardan vazgeçerek daha renkli ve özgün bir türe yöneldi. Berkel'in neredeyse on yıldır kullandığı soyut unsurlar, şekil ve renk kombinasyonunun eşdeğerliği, çağdaş sanatın klasik bir yönelimi olarak kabul edilebilir. Fresk, gravür gibi türleri dikkatle analiz eden sanatçı, bu sanatlardan kavradıklarını titizlikle eserleriyle kaynaştırıyor (Berk ve Gezer, 1973).

1935 yılında Türkiye'ye dönen Berkel, İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi müdürü Namık İsmail'in isteği üzerine, akademiyi kabul için Millî Eğitim Bakanlığı'na başvurması gereken bir dosya sunar. Ancak İsmail'in ölümü üzerine bu başvuru gerçekleşmez. Bu dönemde Berkel, akademinin sergi salonunda ilk kişisel sergisini düzenler. Sergide desen, gravür, yağlı boya ve bereli otoportrelerini sergiler. Berkel'in öğretmenlik kariyeri, 1936 yılında Ankara İsmet Paşa Kız Enstitüsü'nde resim dersleri vermesiyle başlar. 1938 yılında ise İstanbul Erkek Terzi Okulu ve Sultanahmet Kız Sanat Okulu'nda resim öğretmeni olarak çalışır. Fransız ressam Leopold Levy (1882-1966), 1949 yılında akademinin resim bölümünün başına getirildiğinde Berkel'i fark eder. Levy aynı zamanda usta bir matbaacıdır ve ülkesinde bu özelliğiyle ün kazanmıştır. Akademide gravür bölümünün şart olduğunu düşünerek uygun bir laboratuvar kurar ve Berkel'i, İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'nde açılan gravür bölümüne asistan olarak atar (Tatari, 2015).

Müstakil'ler Derneği'nin sergilerine ilk kez kabul edilen Berkel, özellikle 1941'den sonra D Grubu'na katılıp 1949'da Levy'nin Akademi kadrosuna atanmasıyla üslup arayışına devam eder ve çağının öncü sanatçılarından olma yolunda ilerler. Bu zamanın sanatçıları Lhote'un kübizmini devam ettirirken, Berkel'in 1930'lu yıllarda ressam olarak ideali gerçekçi

resimler yapmak ve bu resimlerde basit ifadeler kullanarak 1940'lı yıllarda Cezanne'ın geometrik atmosferlerini ve renk noktalarının geometrik desenini incelemektedir. Berkel ve arkadaşları D Grubu sanatçıları, olarak ortak sanatsal vizyonları nedeniyle Picasso ve Matisse'in kübist sanatıyla ilgilidirler. Berkel de Cezanne'ın kübizm'e yol açan sanat anlayışını analiz etmeye ve eserlerinde uygulamaya başlar (Giray, 2020).

Berkel, 1950'li yıllarda figüratif formların geometrik çarpıklıklarının öne çıktığı soyutlamalar yaratmaya başladı. Yapı Kredi Bankası İşletme ve Üretim Yarışması için yaptığı resimlerde Mimar Sinan gibi tarihi figürleri ve kahve, simit, yoğurt satıcıları gibi İstanbul sokak kültürü satıcılarını konu olarak seçmiştir. Çok boyutlu parçalanmayla karakterize edilen geometrik ve amorf formlardan oluşan kompozisyonlar, Berkel'in soyut öncesi son çalışmaları oldu. Bu aşamadan sonra resimleri, formlar arasındaki ilişkilerin belirlediği hareketin yarattığı yapay bir hareketi işaret eden konturlarla, Berkel'in özgün sanatsal vizyonunun kompozisyonları haline gelen daha büyük soyut kompozisyonlara dönüşür. 1955-1960'da kaligrafi deneylerinin yerini soyut resimler aldı. Bu, 1960'lı ve 1970'li yıllar arasında, "Kompozisyon" başlıklı bir dizi soyut çalışmanın yaratıldığı, kendi içinde renk, çizgi, leke gibi öğeler üzerinde değişen derecelerde vurgu ile değişiklikler gösteren, ancak genel olarak tutarlı olan bir dönemdir. Berkel, bulanık soyut ifadelerin temelini oluşturan kaligrafik desenlere dikkat çekmiştir. 1963 ve 1970 yıllarında düzensiz şekilde resim sanatında renk lekeleri ve damlalar kullanarak çalışan sanatçının anlayışı, leke resim olarak ifade edilen Taşist sanat anlayışında eserler ortaya koymasını sağlar. Bu teknikte hareketi araştıran noktaları kullanarak, algıda değişikliklere yol açan görsel renk yanılsamasını temsil eden görüntüler yaratıyor. Berkel'in yaşamının son on beş yılı, onun sanat anlayışını ve en özgün eserlerini kapsayan bir dönem olmuştur. Bu dönemde Berkel soyut resimlerinde renk alanlarının görsel uyumuna yönelmesine rağmen aslında 20. yüzyılın ilk yarısında Avrupa'da öncü bir sanat anlayışının önderlerinden biri olan Fransız heykelci, ressam ve şair Jean Arp'ın (1886-1966) kolaj ve çalışmalarından etkilenir. Berkel için 1970'ler soyut çalışmalarının son dönemidir. Bu dönemde parlak renklere odaklanan tamamen soyut bir kübist akım olan orfizm veya kübizm akımını derinlemesine incelerken aynı zamanda fovizm'in etkilerini de yansıtıyor ve bu özellikleri özgün sanat anlayışına uygular (Giray, 2020).

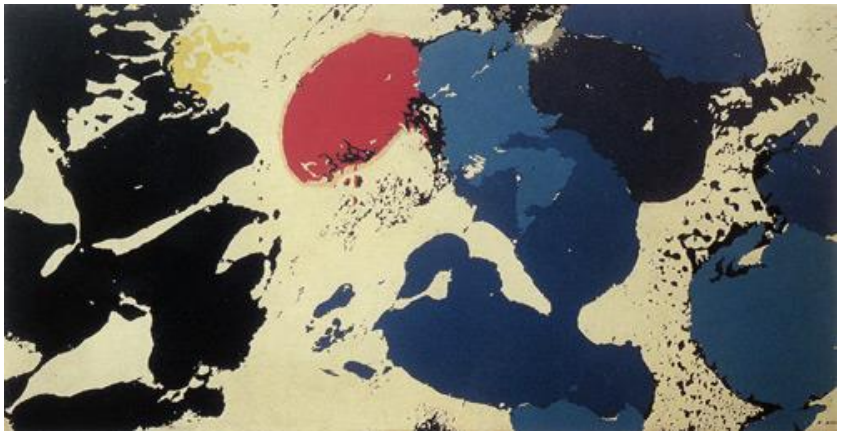
Kubbeler (Şekil 24) isimli eserinde Berkel adeta tuval üzerinde ebru çalışması uygulamıştır. Eserde bağlantılı şekilleri birbirleriyle dans edercesine ilişki içerisinde görüyoruz. Çalışmada açıkça görülen eski ebru tekniklerini de kullanmıştır. Sarı, mavi ve lacivert renkler birlikte uyum içerisindedir. Pürüzsüz renk yüzeylerinde açık ve koyu değerleri ile mekân yaratılarak, soldan sağa doğru kemerler kullanılmış renk

değişimini kubbelerle şekillendirmiştir (Bayraktar, 2011). Eserde kullanılan geometrik şekiller izleyicinin bakışını merkeze doğru kaymasını sağlıyor. Şekillerin tuvalin dışına doğru olan hareketiyle eserin acık kompozisyona sahip oluğunu söyleyebiliriz.



Şekil 24. Sabri Fettah Berkel, Kubbeler, 1951, tuval üzerine yağlıboya, 128 x 130 cm.

Sanatçının Saf Soyutlama (Şekil 25) isimli eserinde kırmızı nokta merkez noktadır ve bu noktadan itibaren göz resmin üzerinde gezinir. Sanatçı, kendi seçtiği çeşitli düzensiz lekesel şekiller üzerinde varyasyonlar ve testler gerçekleştirmiştir. Çalışmasında açık kompozisyon kullanan sanatçının eserinin tuvalin ötesine geçtiği söylenebilir.



Şekil 25. Sabri Fettah Berkel, Saf Soyutlama, 1963, tuval üzerine yağlıboya, 139 x 277 cm, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi.

Berkel’in Soyut kompozisyon adlı resmi (Şekil 26), sanatçının her döneminde hissedilen geometrik kurguya, resme dikkatle baktığımızda matematiksel olarak yapılandırmasına ve motifle zemin arasındaki güçlü ilişkiye örnek oluşturduğunu fark edebiliriz. İki boyutlu olarak kurguladığı kompozisyonunda renk, ton, çizgi, desen ve ritim dengesi önem taşır. Gravür geleneğini bildiğimiz sanatçının baskıyı andıran motif yineleme çalışmalarına bir örnek olan bu eserde, Andy Warhol’un yapıtlarında olduğu gibi canlı renk kullanımı ve grafik tasarımın sanata olan etkisini görüyoruz (İstanbul Modern, 2023).



Şekil 26. Sabri Fettah Berkel, Soyut Kompozisyon, 1973, tuval üzerine yağlıboya, 40 x 30 cm. İstanbul Modern Sanatlar Müzesi.

Berkel’ in sanatında, yaşantısından ve Batı’da aldığı eğitimden dolayı çok yönlülük ve çeşitlilik görülmektedir. Bunun sonucunda sanatını tek bir kalıba, tek bir üsluba sığdırmak yerinde olmayacaktır. Berkel’in 1930'lardaki sanat çalışmalarında ilk olarak eğitiminin etkisi ile doğayı yansıtan benzeşim anlayışı; 1940’larda ise soyuta yönelmelerin izlerini görmek mümkündür. Bunu, 1950’lerde figür stilizasyonu ve geometrik soyutlama ile devam ettirirken, 1960’lar dan, 1970’ler ve sonrasına kadar renk lekeleriyle oluşturduğu soyut kompozisyonları

zaman zaman da kaligrafik biçimleri andıran şekiller haline dönüştürdüğünü söyleyebiliriz (Mercan, 2018).

4.1.5. Bedri Rahmi Eyüboğlu (1911-1975)

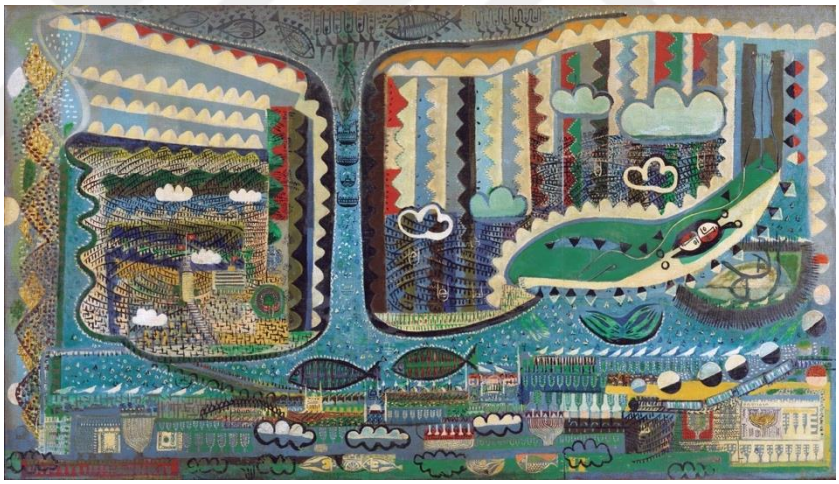
Sanatçı Bedri Rahmi Eyüboğlu, 1911 yılında Trabzon'un Görele ilçesinde dünyaya gelmiştir. Asıl isminin Ali Bedrettin olduğu söylenmektedir. Görele'deki ilk ve orta öğrenimini tamamladıktan sonra, Trabzon Lisesi'nde eğitim gördüğü dönemde Zeki Kocamemi ile tanışmış ve bu tanışma sayesinde resim yeteneğini keşfetmiştir (Çelik, 1996). Trabzon'da başladığı orta öğrenimini yarıda bırakarak, 1929 yılında İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'nin orta öğretim bölümüne kaydolan Bedri Rahmi Eyüboğlu, burada Nazmi Ziya Güran (1881-1937) ve İbrahim Çallı'nın atölyelerinde eğitim görmüştür. 1931 yılında mezun olmadan önce, ağabeyi Sabahattin Eyüboğlu'nun yanına Paris'e gitmiştir (Giray, 2020). Paris'te bulunduğu sürede Bedri Rahmi Eyüboğlu Paris Okulu'ndan Maurice Utrillo (1883-1955) ile tanışmıştır. Bu dönemde Matisse, Chagall, Picasso gibi sanatçıların eserlerini inceleyerek sanatsal birikimini artırmıştır. Andre Lhote'un atölyesinde çalışmalarını sürdüren Eyüboğlu, 1931-1933 yılları arasında Fransa'da bulunduğu süre içinde, Fovist, Empresyonist ve Kübist ressamlardan etkilenmiştir. Özellikle Matisse ve Dufy gibi sanatçıların lirik renk dokunuşlarına olan ilgisi bu dönemde belirgindir (Şerifoğlu, 2011). Eyüboğlu, Lhote'un kübist ve konstrüktivist yaklaşımını benimsemedi ve bu dönemde Dufy ve Matisse gibi sanatçılara daha yakın hissetti. Özellikle Dufy'nin renk ve çizgi anlayışının etkileri, Paris'ten döndükten sonra yaptığı resimlerde belirgin bir şekilde görülür hale gelmiştir. Ancak zamanla bu etkiden uzaklaşarak halk sanatını önemli bir kaynak olarak görmeye başlamıştır. Eserlerinde geleneksel süslemelerle halk işçiliği arasında başarılı bir sentez oluşturmuştur (Bayrak, 2006).

Bedri Rahmi Eyüboğlu, akademik çalışmalarının yanı sıra İstanbul'daki sanat ortamını takip etmekte ve çeşitli etkinliklere katılarak sanat yazarlığı alanında da çaba göstermektedir. İstanbul sanat camiasına yakın olabilmek için 1933-1936 yılları arasında kendi alanıyla ilgili çeşitli mesleklerde bulunmuştur. Bu mesleklerden biri, Kumkapı Ermeni Lisesi'nde resim öğretmenliği yapmaktır (Çelik, 1996). Bu süreçte Nurullah Berk, Abidin Dino, Zeki Faik İzer, Elif Naci, Cemal Tollu ve heykeltıraş Zühtü Müridoğlu'nun iş birliğiyle oluşturulan D Grubu'na katıldı (Berk ve Gezer, 1973). Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun, bu gruba ait otuza yakın tablosuyla 27 Aralık 1934'te Galatasaray Kulübü'nde açılan dördüncü sergide yer aldığı bilinmektedir. 1937 yılında, Güzel Sanatlar Akademisi'nde yabancı profesör olan Fransız ressam Leopold Levy'nin yanında öğretmen olarak çalışmaya başlamıştır (Çelik, 1996).

Eyüboğlu'nun sanatsal üslubunun genel itibariyle Alman Konstrüktivizmi, kübizm ve soyut sanat üzerine kurulduğu doğrudur, özellikle de D Grubu üyeleriyle benzerlikler gösterir.

Ancak, 1950'li yıllardan itibaren Eyüboğlu, insanı konu alan minyatür, halk ve Hitit sanatı gibi daha yerel ve tarihi konulara yönelmiştir. Bu dönemde, sanatının yerel motiflerle ve tarihi temalarla zenginleştiği gözlemlenmektedir (Başkan, 2014). Süslemelerden ve geleneksel halk el sanatlarından motifleri eserlerinde başarıyla kullanan sanatçı hem ülkesinde hem de yurt dışında çok sayıda ödül kazanmıştır. 21 Eylül 1975'te İstanbul'da vefat eden sanatçının, ardında Türk kültür ve sanatına ait çok sayıda özgün eserler bıraktığını söyleyebiliriz (Çelik, 1996).

Eyüpoğlu'nun İstanbul (Şekil 27) adlı eserinde Anadolu'daki kilim motiflerinden, mimarideki çinilere ve geleneksel minyatür sanatımıza ulaşıncaya kadar geniş bir yelpazede kültürel zenginliklerimiz kendini göstermektedir. Eserde kullanılan canlı renklerin geleneksel sanatlarımızda kullanılan renklerle olan benzerliği fark edilmektedir. Eserdeki kurgu tuval içerisine sığdırılarak işlenmiş olup bu yönüyle resmin kapalı kompozisyona sahip olduğu söylenebilir.

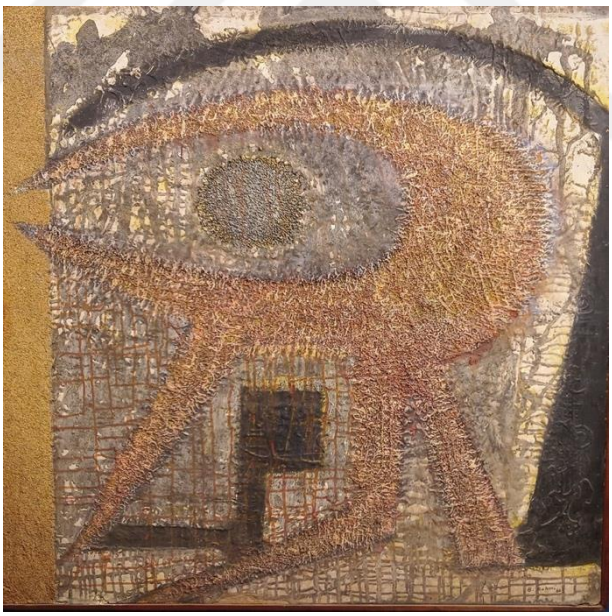


Şekil 27. Bedri Rahmi Eyüboğlu, İstanbul, 1955, tuval üzerine yağlıboya, 191 x 335cm, Eyüboğlu Aile Koleksiyonu.

Sağır Bozlar ve Soğan Kabuğu (Şekil 28 ve 29) adlı resimleri Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun sanatının önemli bir parçasını oluşturur. Bu eserler, Bedri Rahmi'nin sanat yolculuğunda çizgiden desene, desenden yağlı boyaya, yağlı boyadan taşa taşıdığı ve yaşamının sonuna kadar tekrarladığı Bedri Rahmi portreleridir. Soğan Kabuğu ve açık toprak rengi anlamına gelen Boz renkleriyle tasarlanmış olan Bedros portreleri, kendisini Anadolu efsanelerinin kahramanı olarak tanımlayan Bedri Rahmi'yi sembolize etmektedir. (Ankara Resim Heykel Müzesi, 2023).



Şekil 28. Bedrı Rahmı Eyüboğlu, Sağır Bozlar, 1964, tuval üzerıne karışık teknık, 124 x 152 cm, Ankara Resim ve Heykel Müzesi.



Şekil 29. Bedrı Rahmı Eyüboğlu, Soğan Kabuğu, 1966, duralit üzerine akrilik kum, 119 X 12.5 cm, Ankara Resim ve Heykel Müzesi.

D Grubuna katılan Eyüboğlu, kübist eğilimle yerel motif ve temalara ve Anadolu'nun geometrik nakış soyutlamasını kaynaştıran bir sanatçıdır (Berk ve Gezer, 1973). Kendini Anadolu folkloruna adamış, değişmeyen bir vizyon ve çalışma yöntemine bağlı kalarak, klasik süsleme ve halk sanatımızdan seçtiği motifleri başarılı sentez gücüyle yağlıboya, baskı, mozaik ve seramiklerine aktarmıştır. Böylelikle Türk süsleme sanatının çeşitli zengin form ve

renkleri, çağdaş bir sanatçının elinde bambaşka bir görünüm kazanmış, çağdaş Türk sanatının değerine değer katmıştır (Tansuğ, 1999).

Eyüboğlu'nun, Kırkayak (Şekil 30) isimli eserinde, konu bakımında geleneksel kültürel etkiden vazgeçmediğini görüyoruz. Halı ve kilim motifleri olarak kullanılan kırkayak öğesini de resmine yansıtmıştır. Resimde kullanılan öğelerin kendileri dışında anlamlara gönderme yapması sanatsal göstergelerin tezahürü olarak yorumlanabilir. Fotoğraftaki böceklerin ve çıyanların şekilleri kaligrafi etkisi ile işlenmiştir. Renk paletinde ise zıt renkler tercih eden sanatçı, unsurları siyah kontür ile ayırmıştır. Kompozisyon boyunca irili ufaklı böcek şekilleri birbiri ardına dağılmıştır. Birçok inanışta böcekler ve çıyan benzeri canlılar koruyucu ve afrodizyak özellikleriyle bilinir (Köroğlu, 2017).



Şekil 30. Bedri Rahmi Eyüboğlu, Kırkayak, kâğıt üzerine guvaş boya,
30 x 87 cm, Merkez Bankası Sanat Koleksiyonu.

Eyüboğlu'nun resimlerindeki renk ve şekillerin, sanatsal etkisinin yanı sıra, göstergeye değer katan anlamları da barındırdığı açıktır. Özellikle doğadan soyut figürlerin yanı sıra Anadolu popüler kültüründen imge ve sembolleri bilinçli olarak kullanarak sanatsal üslubunu zenginleştirmiştir (Soylu ve Köroğlu, 2017). Sanatıyla Türk milletinin gündelik hikâyelerini, sosyal olaylarını ve kültürel motiflerini ele alır. Bazen düğünlerde eğlenen insanlar, bazen kırsal kesimdeki insanlar, bazen çiftlik hayatı, kahvehaneler ve eğlence mekânları sanatçının ele aldığı konulardır (Başbuğ, 2019).

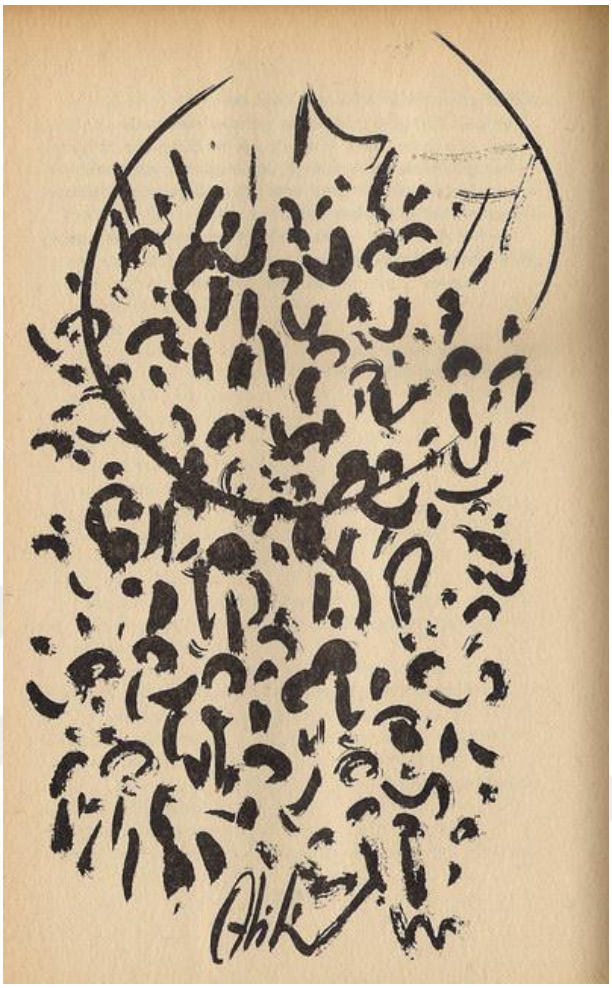
4.1.6. Abidin Dino (1913-1993)

Abidin Dino, 23 Mart 1913'te İstanbul'da doğmuştur. Birinci Dünya Savaşı'nın başlamasıyla birlikte Avrupa'da bulunan ailesinin Cenevre'ye yerleşmek zorunda kalması sonucu, Dino çocukluğunu İsviçre ve Fransa'da geçirmiştir. Orta öğrenimine Robert Kolej'de başlamış, ancak sanata olan ilgisi nedeniyle okulu bırakarak resim, karikatür ve yazarlık alanlarında kendini geliştirmeye başlamıştır. Ağabeyi şair Arif Dino'nun desteğiyle bu alanlarda yetkinlik kazanmıştır. İlk çizimleri Yarın gazetesinde, ilk yazısı ise Artist dergisinde

1930'ların başında yayımlanmıştır. Son yıllarda, Nazım Hikmet'in şiirlerine ve çocuk kitaplarına kapaklar tasarlayan sanatçı, erken yaşta ressam olarak kendini kanıtlamıştır (Çelebi, 2013).

Dino'nun Hikmet'in Saman Sarısı (Şekil 31) isimli şiiri için çizdiği resimde şiir dili kullandığını görüyoruz. Çoğu Dino resminde olduğu gibi karakterler birbirine bağlıdır. Küçüklü büyüklü noktaların kalabalık bir insan topluluğu izlenimi yarattığını söyleyebiliriz. Bu insan topluluğunun şiirde gecen tren garındaki insanları temsil ettiğini söylememiz mümkün. Nazım'ın Saman sarısı şiirinden bir bölümü şu şekildedir:

"Seher vakti habersizce girdi gara ekspres
Kar içindeydi
Ben paltomun yakasını kaldırmış perondaydım
Peronda benden başka da kimseler yoktu
Durdu önümde yataklı vagonun pencerelerinden biri
Perdesi aralıktı
Genç bir kadın uyuyordu alacakaranlıkta alt ranzada
Saçları saman sarısı kirpikleri mavi
Kırmızı dolgun dudaklarıysa şımarık ve somurtkandı
Üst ranzada uyuyanı göremedim
Habersizce usulcacık çıktı gardan ekspres
Bilmiyorum nerden gelip nereye gittiğini
Baktım arkasından
Üst ranzada ben uyuyorum …. (Antoloji, 2002)."



Şekil 31. Abidin Dino, Nazım Hikmet'in Saman Sarısı, isimli şiiri için oluşturduğu desen,

D Grubu'nun 1933 yılında kurucuları arasında yer alan sanatçı, ülkede sanatın gelişmesini ve yayılmasını amaçlayan bir grup içinde yer almıştır. Sanatında çizgi ve zeminin ön planda olduğu resimlerinde işçi ve köylü tiplerini benzersiz bir şekilde resmetmiştir. Başlangıçta Picasso'dan etkilenen sanatçı, zamanla eserlerinde yerel ve tekil bir senteze ulaşmıştır. Geleneksel kültürü temel alan, çevreye ve insana odaklı bir sanat anlayışını benimsemiştir (Bayrak, 2006).

1953 yılında ekonomik zorluklar çeken Dino, öncelikle mali kaynaklarını düzenlemek ve eserlerine yeni biçimler kazandırmak amacıyla Picasso'nun atölyesinde seramiklerinin yapımına yardım için çalışan sanatçılara katılmak üzere Fransa'nın güneyine gidip Vallauris Madura Atölyesine katılır. Bu durum aynı zamanda Dino'ya o yıllarda Picasso, Chagall ve Edouard Pignon ile birlikte sanat eserleri yaratma fırsatı sunmuştur ve seramiklerini ve figüratif ifadelerle dolu motifini geliştirmesine olanak sağlamıştır. Fransa'nın güneyindeki

Antibes sahilinde ilk olarak, özellikle de doğal soyutlamalar yapıldığını görüyoruz. Sanatçımız Fransa'nın güneyinde yeni arkadaşlar edinerek bu coğrafyadaki Antibes görselleri üzerine ön araştırmalar yapmıştır. Dino 1954 yılında Antibes'le Amerika'dan ilgilenen Rus asıllı Fransız Taşist ressam Nicolas de Stael'in (1914-1955) atölyesini kiralamıştır. Burası onun için kutsal bir mekândır. Burayı eserlerinde yeni etkiler yaratacağı bir çalışma alanı haline getirmiştir. Hiç şüphe yok ki Dino, 1959-1971 Antibes serisi olarak bilinen Antibes Taşist resimlerini yaparken, kiraladığı atölyenin eski sahibi olan Stael'in Taşist çalışmalarından etkilenmiştir. Antibes'in Taşist etkilerin hâkim olduğu ve bazı açılardan post minimalist hareketin devamı olarak söyleyebileceğimiz soyut kompozisyonlarını 1959'da Paris'te izleyici ile buluşturur (Giray, 2020).

Dönemin önemli eleştirmenleri, Dino'nun sergideki resimlerini övdü ve bunları, armonileri ve tüy fırçalar ile oluşturulan doku ayrıntılarını belirleyen, şiirsel soyutlamanın tinsel, samimi ve etkili örnekleri olarak tanımladı. Anılarını derlediği "Kısa Hayat Öyküm" isimli kitabında Dino, Fransa'nın sanat ortamından bahseder ve Antibes resimlerinin yaradılış aşamalarını anlatır Dino' 1959'da başlayıp 1976'ya kadar süren yaratıcı döneminde soyut resimlerini, Antibes'teki örnekleri mevcut olan çalışmalarında da görüldüğü gibi doku kullanılarak oluşturulan formlar üzerine kurmuştur. Sanatçı çalışmalarının kanvas yüzeylerinde önce ekru veya beyaz tonlardan geometrik alanlar, düzenler; daha sonra bu alanlara geometrik formlara bağlı olarak yumuşak tüylü fırçalarla dağınık doku grupları oluşturur. Sert ile yumuşak, doğal ile yapay, geometrik ile rastlantısal şekillerin kontrastlarının yan yana geldiği bu kompozisyonlar, 1971 yılında Roma'da Galleria Il Poliedro'da açtığı sergide de yer almıştır. Bu sergi onun 1959'da başladığı Antibes manzaraları ve soyutlamalarından oluşan resimlerinin, 1971'de renklendirilerek yeni armonilerle lirik ve şiirsel mekânsal soyutlamalara dönüştüğünü göstermektedir (Giray, 2020).

Sanatçı Antibeş (Şekil 32) isimli eserini tuval üzerine yağlıboya kullanarak oluşturmuştur. Eserin arka planında gri, mavi, yeşil tonlarının hâkim olduğunu görüyoruz. Eserin orta kısmına tuvale soldan giriş yapan bir nesne eklemiştir. Burada ise siyah kahverengi beyaz ve yer yer kırmızı rengini kullanmıştır. Eserdeki fırça darbelerinin akıcı ve yumuşak bir yapıya sahip olduğu söylenebilir. Eserde gökyüzünde süzülen bir kuşun varlığından söz edebiliriz.



Şekil 32. Abidin Dino, Antibes, tual üzerine yağlıboya.

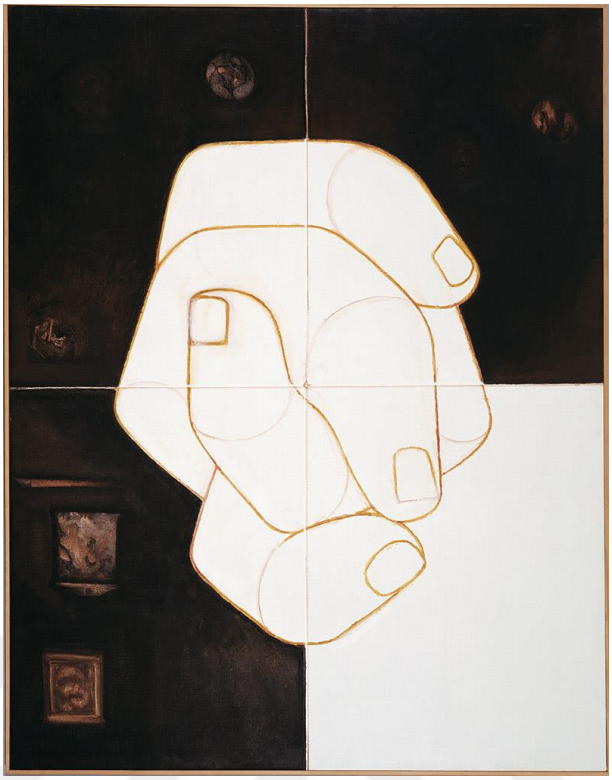
Dino'nun Antibeş (Şekil 33) isimli bir diğer resmi, kâğıt üzerine mürekkep kullanılarak oluşturulmuştur. Ufak boyutlu eserlerinden biri olan bu çalışmada mürekkebi kullanım tarzında sulu boya etkisini gözlemleyebiliyoruz. Dino, mürekkebin tonunu yer yer koyu ve acık tonlara indirgeyerek resmini tamamlamıştır. Resim bir fotoğraf makinesin negatif filmine benzediğini söyleyebiliriz.



Şekil 33. Abidin Dino, Antibes, kâğıt üzerine mürekkep, 10 x 10cm

Dino'nun eser ürettiği bir başka alan ise sürekli üzerinde çalıştığı, başlangıçta tutkulu ve umutsuz olan eller konulu çalışmalarıdır. Zamanla iç içe geçmiş parmaklara dönüşerek soyutlaşan el konulu eserleri, Dino'nun çalışmalarında en sık çalıştığı konulardan biridir. Sanatçı için bu konu o kadar odaklanılmış ve iç içe geçmiş bir konu ki, eller ve parmaklar izleyici için yaşamın her alanında bulunan çok çeşitli kişilikleri ve olayları gösteren görsel bir deneyim yaratıyor. Dino sanat hayatının büyük bir bölümünü el modeli çizerek geçirir. Yağlıboya, akrilik ve sulu boya resimlerinin yanı sıra küçük el heykelleri de üretmiş ve bu eserleri defalarca sergilemiştir. Sanatçının el çalışmaları ile olan uzun macerasının bir sonucu olarak el çizimlerinden faydalanılarak tasarladığı bir anıt, İstanbul Maçka'da sergilenmektedir (Avcı, 2007)

Dino'nun Eller (Şekil 34) isimli eserlerinden biri olan çalışması, tuval üzerine yağlıboya kullanılarak yapılmıştır. Eserin arka zemininde koyu renklerin hâkim olduğunu görüyoruz. Eser dört eşit parçaya çizgiyle ayrılmış sağ alt köşedeki bölüm beyaz olarak bırakılmıştır. Dino'nun el çizimini kendine has şekilde soyutlayarak resmin merkezine yerleştirdiği görülüyor. Eserin arka planına yerleştirilmiş kare ve daire şeklinde lekesel dokuların sanki duvara asılmış birer tablo gibi durduğunu söyleyebiliriz.



Şekil 34. Abidin Dino, Eller, 1976, tuval üstüne yağlıboya, 144 x 112 cm.

Türkiye'de zaman zaman kişisel sergiler düzenleyen döneminin önde gelen sanatçılarından olan Dino, 7 Aralık 1993'te Paris'te tiroid kanserinden hayatını kaybetti. Cenazesi İstanbul aile mezarlığına defnedilmiştir (Giray, 2020).

4.2. Yeniler Grubu Sanatçıları Soyut Resimleri

4.2.1. Ferruh Başağa (1914-2010)

Ferruh Başağa, 1914 yılında İstanbul'da doğmuştur. Sanata olan ilgisi erken yaşlarda başlamıştır. Sanat hayatı 1935 yılında İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'ne girmesiyle başlar. Başağa'nın sanat dolu hayatını üç dönemde anlatabiliriz. Birinci bölüm mezun olduğu 1940 yılına kadar olan dönemi, ikinci bölüm ise kübik yaklaşımı benimsediği 1945 yılından 1970'li yıllara kadar olan dönemi kapsamaktadır (Şener, 2010). Sanatçı, kübik anlayışını benimsediği dönemi ifade etmek için "konkre kübik" tabirini kullanmıştır. Bu dönemde yapmış olduğu çoğu eserde bu anlayış hâkim olduğunu dile getiren sanatçı, 1955 yılında Heybeliada Deniz Harp Okulu için yapmış olduğu 210 metrekarelik eserinin de bu anlayışının sonucu olduğundan bahseder (Tanaltay, 1997). Sanatçının soyutlamalar yaptığı dönemin ise hayatının ve üslubunun olgunlaştığı son dönemini kapsadığını söyleyebiliriz. 1930'lu yılların sonlarında akademilerde yaşanan değişim ve yenilik çabaları sonucunda öğretim üyeleri

değişti ve eğitim sisteminde bir rönesans başladı. D Grubu üyelerinin akademiye gelişiyle yeni bir dönemin başladığı gözlemlenmiştir. Bu değişimle 1947 yılında çağdaş Türk resminde güzel gelişimler olduğunu söyleyebiliriz (Şener, 2010).

Başağa, İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'nde Leopold Levy, Nazmi Ziya Güran ve Zeki Kocamemi gibi değerli ressamların öğrencisi olmuş ve bu üç ustanın aktardığı değerleri özümseyerek kendi özgün üslubunu geliştirmiştir. Sanatçının eserlerinde, bu üç ustadan aldığı eğitimin izlerini görmek mümkündür. Başağa, kendisine özgü bir üslup geliştirirken hem bir çizgi hem de bir renk ustası olduğunu kanıtlamıştır. Eserlerinde bir rengin ve tonların hâkim olduğu eşsiz eserler ortaya koymuştur (Rona, 2000).

Türk sanatındaki bu değişim rüzgârı tüm sanatçıları etkilediği gibi Başağa'nın da sanat anlayışını etkilemiştir ve akademiden mezun olduğunda üslubunu belirlemesinde etkili olmuştur. Sayısız çalışmayla sanatçı kendi dilini yaratır ve soyutlamaya olan ilgisinin rehberliğinde kendini soyut resme adar (Şener, 2010). Başağa, neden soyut resme yöneldiğini cevabını şu sözlerle dile getirir: "soyut resimde resimsel düzenlemeye ilişkin salt resimsel mantık ön plana çıkıyor. Bana göre, bugün, soyut resim, çağımıza uygun düşmektedir. Çağımızın dinamizmini, açıklığını geniş görüşlülüğünü simgelemektedir" (Giray, 2003, s. 72).

Yapılan araştırmalarda anlaşılıyor ki soyut sanatın Türkiye'de ortaya çıkışı ile Batı'da yükselişi arasında 40 yıllık bir zaman farkı vardır. 40 yıl sonra bile pek çok yetkin sanatçının kendini geliştirmesi ve soyut sanat alanında eserler üretmesi Batı ile aramızdaki farkın kapanmasını sağlamıştır. Türk sanatçılarımızdan soyutlamayı deneyen ilk ressamlardan biri olan Başağa, kompozisyonunda renk ve desen unsurlarını kullanarak büyük bir ustalıkla yarattığı lirik ve figüratif olmayan soyutlamalarını yalın bir dille ifade ediyor. Başağa'nın "Aşk" isimli eseri, (Şekil 35) Türk sanat tarihinde bir dönüm noktası olan 1949'daki 10. Ulusal Resim Heykel Sergisi'nde birincilik ödülü almıştır. Bu çalışmanın aldığı ödül soyut çalışmaların çağdaş Türk resminde benimsenmesini sağlamıştır (Yoldaş, 2021). Türk resim sanatında konu olarak pek alınmayan bir yaklaşımla, sanatçının iki sevgilinin yakınlaşmasını görselleştirdiğini görüyoruz. Bu çalışmada Başağa'nın bulanık bir tabloya doğru ilerlediğini görüyoruz. Figürler detaylardan arındırılmış ve renkli lekelere dönüştürülmüştür.



Şekil 35. Ferruh Başağa, Aşk, 1948, tuval üzeri yağlı boya, 60 x 85cm.

Sanatçının Soyut (Şekil 36), isimli eserinde, büyük renk lekelerini kullandığını görüyoruz. Tuvalin geneline hâkim olan koyu renklerin içerisine, sarı, yeşil, mavi renkleri serpiştirilmiştir. Eserde büyük bir leke şeklinde pembe ve kırmızı rengi merkeze yerleştirmiştir. Resmin açık kompozisyona sahip olduğunu söyleyebiliriz. Eserin tarihine baktığımızda Başağa'nın her dönemde üslubunu zenginleştirdiğini, farklı arayışlarla soyut eserler ürettiğini söyleyebiliriz.



Şekil 36. Ferruh Başağa, Soyut, 1962, tuval üstüne yağlı boya, 45 x 55 cm

Başağa'nın figüratif soyutlamayla başlayıp geliştirdiği yeni üslupla, geometrik soyut resme ulaştığını düşünürsek yaratımının her aşamasında kavramlar üzerinde düşünmeyi ilke edinen ve sanatı değerlendirirken bunu yapma ihtiyacı hisseden bir yaklaşıma tanık oluyoruz. Başağa'nın yaşadığı dönemin kavramlarını bildiği için kendi süzgecinden geçirdiği özgün tarzını ve sınırsız hayal gücünü bizlerle paylaştığını söyleyebiliriz. Sanatçının Soyut (Şekil 37) isimli resmin de odaklandığı soyut geometrik kavram; ince, açık ve yarı saydam renklerle elde edilen geometrik şekillerin saydam ve geçirgen yönü, üst üste binen katmanların kristalleşmiş biçimleri tuval üzerine uygulanıyor. Sanatçının, tuvallerinde sıklıkla yatay ve dikey biçimsel kontrastları üst üste bindirerek iki rengin şeffaf, yumuşak ama keskin geçişlerini kullandığını görüyoruz (Ankara Resim ve Heykel Müzesi, 2021).



Şekil 37. Ferruh Başağa, Soyut, tuval üzeri yağlı boya, Özel Koleksiyon.

Başağa Soyut (Şekil 38) isimli bu eserini geometrik resim olarak tanımlamaktadır. Eseri incelediğimizde, sıklıkla kullandığı bir doğruyu izleyen çizgiler, tuvalin sınırlarını aşarak sonsuz mekân izlenimi yaratırken aynı zamanda resmin içinde kesişerek yarı saydam alanlar yaratıyor. Başağa, resimlerinin ana teması olan geometri ve ışığı ustalıkla resmetmektedir. Ayrıca şeffaf, üst üste binen renk katmanlarından oluşan alanlar oluşturarak bu alanların kenarlarını kontrast renklerle ön plana çıkarıyor. Çok sayıda kesişen çizgi ve hassas bir şekilde işlenmiş renk değerleri, dinamik kompozisyonlar yaratmasını sağlıyor. Çizgilerin belirginleştiği koyu noktaların kompozisyonda tekrarlar oluşturarak izleyici bakışlarına tuval üzerinde hareket ederken yön verdiğini söyleyebiliriz. Başağa'nın bu eserini, vitray sanatından ilham alarak gerçekleştirdiği söyleyebiliriz.



Şekil 38. Ferruh Başağa, Soyut (Geometrik Resim), 1987, tuval üzerine yağlıboya, 150 x 200 cm, İstanbul Modern Sanat Müzesi.

Başağa için çağdaş Türk resmindeki düşünceye dayalı soyut resmin öncülerinden tabirini kullanmak yanlış olmayacaktır. Sanatçının, hayatının büyük çoğunluğunu kaplayan sanat sürecinde ortaya koymuş olduğu eserleriyle bu durumu devam ettirmesi, üslubunu, temel sanat öğelerini değiştirmemesi onun kimliğinin ispatıdır (Gürel, 2000).

4.2.2. Selim Turan (1915-1994)

Selim Turan, 1915 İstanbul doğumludur. Babası Dr. Hüseyin Ali beydir. Galatasaray lisesi son sınıftan Güzel Sanatlar Akademisi'ne geçiş yaparak resim öğrenimi gören sanatçı, 1937 yılında ilk yurt dışı gezisine çıkmıştır. Turan bu gezide Batı ülkelerinde resimler ve sanat tarihleriyle ilgili incelemelerde bulunmuştur. 1938'de akademiyi bitirdikten sonra İstanbul'da farklı orta öğrenim kurumlarında resim öğretmenliği yapmış; bu yıllarda da farklı sergilere de katılmıştır (Sözer ve Özdemir, 2001).

Daha ilkokul yıllarında Malik Aksel'den (1901-1987) resim dersleri almış. Bunun yanı sıra akademi eğitimi sırasında Feyhaman Duran (1886-1970), Nazmi Ziya Güran, Leopold Levy ve Zeki Kocamemi gibi önemli hocalardan da dersler almıştır. Fransız hükümetinden burs alarak 1947'de Paris'e gitmiştir. Paris'ten önce Kübizm ve

Empresyonizmin etkisiyle manzaralar ve sosyal içerikli çalışmalar yapan sanatçı, Paris'e yerleştikten sonra kendini soyut sanata adayarak Anadolu motiflerini ve hat sanatı unsurlarını da içeren eserler yaratmıştır (Arslan, 1997). Sanatçının Türkiye'de almış olduğu sanat eğitiminde eserlerine, geleneksel hat, tezhip, kaligrafi gibi süsleme sanatları kaynaklık etmiştir. Eserlerini kültürel sanatlardan esinlenerek oluşturmasından dolayı, sanatçının eserlerinin birer sentez olduğu ifade edilmektedir (Sönmez, 2016). 1937-1941 yılları arasında İstanbul'da akademideki eğitimine paralel olarak Osmanlı hat sanatının yaşayan son kuşak temsilcilerinden Necmettin Hoca (1883-1976) ve Mehmed Kâmil Efendi (1888-1931) gibi ustalarla hat çalışmış olması, Turan'ın soyut kompozisyonlarında sıkça kullandığı dikey kurgu mantığını yakından etkilemiştir. 1960'ların sonlarına kadar devam eden saf soyut kompozisyonlarında, sanatçının Paris ortamında da ilgi gören kendine özgü bir çizgiye sahip olduğu görülür. Ancak daha sonra Turan, semi-figüratif ve gerçekçi resimleri ile sanatını farklı bir yöne evirmiştir (Sönmez, 2000).

Turan'nın 32 yaşında Fransız hükümetinden burs almasıyla 1947 de başlayan Paris'teki hayatı yaşamının sonuna kadar sürer. Askerlik görevini yapmadığı için Türkiye vatandaşlığından çıkarılır ve ülkesine 1980'li yıllara kadar giremez. Resimdeki sanatsal başarıları ve Fransa'da açtığı ilk sergiler, zor yıllarını hafifletir. Türkiye'de yeni yollar arayan ve Andre Lhote'nin kübizm teorisine ve kurallarına bağlı kalarak eserler üretmeye karşı olan Turan, o dönemin düşünsel değişimlerinin getirdiği sorunlarla karşı karşıya kalan Türk ressamlarının kaygılarını geride bırakıp kendini özgür bırakmaya karar verir ve yeni bir üslupla yoluna devam eder. Paris'in sanat ortamında, soyut söylemi kendine yakın bulur. Soyut sanat akımlarını araştırır ve uygular. Araştırmalar, Turan'ın öğrencilik yıllarında zaten soyut eğilimlerin etkisi altında olduğunu gösteriyor. Turan, Paris döneminde figüratif olmayan resim akımına da katılarak soyut kompozisyonlardan oluşan resimler yapmıştır. Turan, Paris'e gitmeden önce, sanatının merkezi olan bu şehirde soyut resimlerinden oluşan karma sergilere kabul edilmiştir. Bu sergilerin ilki, 1946'da Paris'teki Modern Sanat Müzesi'ndeki karma soyut resim sergisidir. Paris'e yerleştikten sonra, Paris'teki Ulusal Güzel Sanatlar Müzesi'ne, 1948'de Galerie Des Deux İles'e ve 1949'da soyut sanat ve resmin merkezi haline gelen Galerie Rosenberg'in Paris sergilerine kabul edilmiştir. Turan'ın Paris'teki ilk kişisel sergisi ise 1950'de, soyut resimden oluşan eserlerini, Breteau Galerisi'nde sergilemesiyle gerçekleşir (Giray, 2020).

Yeniler grubunun da üyesi olan Turan, halk sanatını özümsemiş ve eserlerinde içselleştirmiştir. Her şeyden önce eserlerinin yapısına biçimsel örnekler yerleştiriyor ve varoluşsal bir sorun olarak resimdeki kaligrafik etkileri yeniden incelememize olanak sağlıyor. Ayrıca geleneksel renk yaklaşımlarına gönderme yapan çalışmaları da bulunmaktadır. Bu eserlerinde renk unsurlarını lirik bir mekânda, kişisel üslubuyla yansıtmaktadır. Sanatçının çalışmaları kendi varoluşsal araştırmalarından ortaya çıkıyor. Biçimci yaklaşımı, şekillerin ve sayısız güçlü, tutarlı, kesme çizgiler kullanımı yoluyla soyut bir dinamizmi ustaca yansıtıyor. Sanatçı, belirgin ve koyu tanımlı soyut çizgilerle etkileyici bir etki yaratırken, dolgun bir mekân yerine net bir tarzı tercih etmektedir. Espas üzerindeki hareketlerinde büyük bir özgüven sergilemektedir. Resimsel tutarlılık, yumuşak estetik kıvrımların katkısıyla dengelenmektedir. Renk seçiminde özel bir palet kullanarak belirli bir renkçi yaklaşım benimsemektedir. Yoğun anlatımı, sanatçının dinamizmini yansıtarak resimlerinin deneyselliğini ve tazeliğini vurgulamaktadır. Resimsel serüveni, kaligrafi ile kendi resminin sentezlenmesine dayanmaktadır. Tuval üzerine uyguladığı birçok uygulamayla sanatçının kendine özgün olduğu görülüyor. Sanatçı eserlerindeki görsel tutarlılığı, yumuşak ve estetik kıvrımlarla dengeliyor. Renk kullanımında seçtiği özel renklerin bilinçli ve özenle seçtiğini söyleyebiliriz. Eserlerindeki yoğun anlatım, sanatçının entelektüel dinamizmini olduğu kadar resminin deneysel doğasını ve tazeliğini de yansıtıyor. Onun resimsel serüveninde birçok bağlamda kaligrafi ve resim arasında bir sentez olduğu söylenebilir (Abatay ve Atalay, 2021).

Kompozisyon (Şekil 39) isimli çalışması, Turan'nın hat sanatının kaligrafi çizgilerinden yararlandığı birçok eserinden birisidir. Eser kapalı kompozisyona sahip olup açık tonla boyanmış yüzey üzerine siyah renkte fırça darbeleriyle oluşturulmuş kaligrafik yazının hakimiyeti altındadır. Eserde kırmızı renkteki fırça vuruşlarının ve sarı lekelerin de kullanıldığı görülüyor. Eserinde hocalarından almış olduğu eğitimle hat sanatının inceliklerini ustaca kullanan sanatçının, kendine has bir üslup edindiğini söyleyebiliriz. Kâğıt üzerine guaj boya ile yapılmış olan bu eser, Turan'ın eşsiz eserlerinden biri olarak kabul edilir. Turanın bu eserinde, hat sanatında yaygın olarak kullanılan gemi şeklini andıran bir diziliş olduğunu söyleyebiliriz.



Şekil 39. Selim Turan, Kompozisyon, 1951, kâğıt üzerine guaj, 24 x 43 cm
İstanbul Üniversitesi Selim Turan Koleksiyonu.

Turan'ın resimlerinin büyük bir birikim sürecinin sonucu olarak kendiliğinden ortaya çıkan çalışmalar olduğu söylenebilir. Sanatçının çalışmaları, Turan'ın yeteneğine, düşünce ustalığına, renkleri ve şekilleri algılama yeteneğine dayalı, kusursuz soyut sentezler ortaya koymaktadır (Giray, 2010).

Turan'ın Kompozisyon (Şekil 40) isimli, tuval üzerine yağlıboya olarak oluşturduğu soyut eserini, mavi bir zemin üzerine kapalı kompozisyon olarak oluşturduğunu görüyoruz. Mavi soğuk rengin hakimiyetini kırmak istercesine sarı ve yeşil tonuyla yumuşattığı zemin üzerine sanatçımız kahve rengini kullanarak çizgisel kaligrafik şekiller ekleyerek resmini tamamlamıştır.



Şekil 40. Selim Turan, Kompozisyon, 1964, tuval üzerine yağlıboya, 119 x 274 cm
İstanbul Üniversitesi Selim Turan Koleksiyonu.

Turan, isimsiz (Şekil 41) eserinde, kâğıt üzerine karışık teknik kullanarak yapmış olduğu eserinde kapalı kompozisyonun kullanıldığını söyleyebiliriz. Zemini de kahverengi ve kırmızı renklerin hâkim olduğu kendine has fırça vuruşlarıyla oluşturmuştur. Eserde çizgisel olarak oluşturduğu belli belirsiz bir figürün varlığı görülüyor. Sanatçı, son olarak kırmızı renkle eser üzerine kaligrafik çizimler de eklemiştir.



Şekil 41. Selim Turan, İsimsiz, kâğıt üzerine karışık teknik, 64,8 x 50 cm
İstanbul Modern Sanat Müzesi Koleksiyonu

Sanatçının isimsiz (Şekil 42) olan bir başka eserini ise fırça darbeleri ve spatula kullanarak büyük renk lekeleriyle oluşturduğu görülür. Hareketli eğriler kullanılarak eserin her bir köşesinden merkeze doğru ilerleyen bir akış olduğunu söyleyebiliriz. Soğuk renklerin hâkim olduğu eserde sarı ve kırmızı rengin kullanılması esere odaklanmayı artırmıştır. Kırmızı

renkten sarıya doğru göz hareketimizi tamamlamak için kullanılan açık mavi ton ise izleyicinin resimde gezinmesini sağlamıştır. Turan'ın bu eserinde de kaligrafik çizgilerin olduğunu görebiliyoruz. Kararlı ve tutarlı olan birçok çizgiyi birbirinin üstüne kullanan sanatçının eserlerinde baştan sona bir dinamizmden söz edebiliriz. Çalışmalarındaki güçlü kompozisyonları ve renklere olan hakimiyeti, onun Türk resminde çok önemli bir yere sahip olduğunu göstermektedir.



Şekil 42. Selim Turan, İsimsiz, kâğıt üzerine karışık teknik, 64,8 x 50 cm
İstanbul Modern Sanat Müzesi Koleksiyonu

Yaşamının çoğunu yurt dışında geçiren Turan, Doğu ve Batı kültürünü sentezleyerek soyut dili kullanarak kendi üslubunu yaratmıştır. Çalışmalarının başında aldığı geleneksel sanat eğitiminin bir yansıması olarak eserlerinde hat sanatının sanatsal etkisini görüyoruz

(Abatay ve Atalay, 2021). Turan'ın soyut kompozisyonları, daha sonraki yıllarda gelişen sanatsal dönemlerin bir anlatımıdır. Yavaş yavaş rengarenk armonilere dönüşen ve müzikle bağlantılar öneren sakin ama derin ve çok sesli felsefesini güçlendirerek gelişmiştir. Eser üretirken klasik müzik dinleyen Turan'ın kaligrafik soyutlamaları, doğaçlama desenlere ve müzikal ritimlere karşılık gelen şiirsel şekilleri, renkler ve manevi kurgulardır. Müzik dinleyerek resim yapma alışkanlığı, Turan'ın Paris'te 1994'te ölümüne kadar sürer ve soyut resimlerinin alt yapılarını oluşturur (Giray, 2020).

4.2.3. Nuri İyem (1915-2005)

Nuri İyem, 1915 yılında, Hüseyin Hüsnü İyem Bey'in oğlu olarak İstanbul'da doğmuştur. Sanat tutkusu İyem'in İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'ne yönelmesini sağlamıştır. 1933 yılında Nazmi Ziya Güran'ın öğrencisi olur ve kendisinden resim eğitimi alır. Güran'nın öğrencisi olarak çalışmaları, İyem'in resim yeteneğinde kalıcı değerler oluşturmasını sağlar. Daha sonra 1934 yılının ortalarında Hikmet Onat'ın Atölyesi'ne geçer. Askerlik görevini tamamlayan İyem, 1939 yılında öğretmen olarak Giresun'a atanır. 1940 yılında akademiye giren İyem, Leopold Levy Atölyesi'nde eğitim hayatına devam eder (Giray, 2020). İyem'in 1944 yılında yaptığı Nalbant isimli çalışması, akademiden birincilikle mezun olmasında etkili olur. Birincilik İyeme Avrupa'da okuması için burs alma olanağı sunmuştur. Ancak Nuri İyem ülkede savaş ve kargaşanın hâkim olmasından dolayı bursu kabul etmemiştir (Giray, 1998). İyem, Yeniler Grubu'nun kurucu üyesidir. Yeniler Grubu'nun kurulmasıyla birlikte kendini sosyalist resme adamaya başlamıştır. 1946'dan 1952'ye kadar grubun düzenlediği tüm sergilerde eserleriyle yer aldı. Sergiler sırasında grubun sanatçılarının üsluplarını değiştirdikleri, özellikle o dönemde moda olan figüratif olmayan bir yaklaşıma yöneldikleri fark edilmektedir. Sanat anlayışını geliştiren genç bir sanatçı olan İyem, çağın değişimlerine eşlik eden olayların içinde yer almış, 1947 yılında başlayan çalışmaları, 1949 yılında kendisini tamamen soyut ifadelere adaması ve 1959 yılına kadar soyut resimler yapmasıyla sonuçlanmıştır (Giray, 2020). Sanatçı 1946-1983 yılları arasında yaklaşık kırk kadar kişisel sergi de açmıştır (Evin Sanat Galerisi, 2007). İyem'in sergileri her yıl çok fazla ilgi görmesine karşın, 1966'da soyutlamadan uzaklaşıp realist eserler vermesi sanat izleyicilerini şaşırtmıştır (Özdoğru, 1973)

İyem'in soyut eserler ürettiği dönemdeki eserlerini üç gruba ayırmak mümkündür: Öznel lekeler, geometrik lekeler ve figüratif soyutlamalar. Soyut sanatı anlamak ve kabul etmek elbette kolay değil. 1940'lı yıllar İyem'in toplumsal içerikli, dışavurumcu tonda resim yapmaya kendini adadığı bir dönemdir. Sanatçı kendi bakış açısını oluşturarak yaşadığı zamanın ve ortamın gerçekçiliği arayışına odaklanır. Bu dönemden sonra soyutlamaya

yönelen sanatçı, yaklaşık on yıl soyut tarzda eserler üretmeyi başarır (Tetikçi, 2014). İyem'in 1950'lerden 1970'lere kadar olan dönemdeki soyut resimleri, kültürel kargaşayı geride bırakır ve kendine özgü bir çizgi yakalar. Soyut anlatım biçimleriyle çıktığı yolculuk, işinin önemli bir parçası haline gelir. 1962'den sonra soyut anlatım biçimleri yerini figüratif soyutlama çalışmalarına bırakır (Giray, 1998)

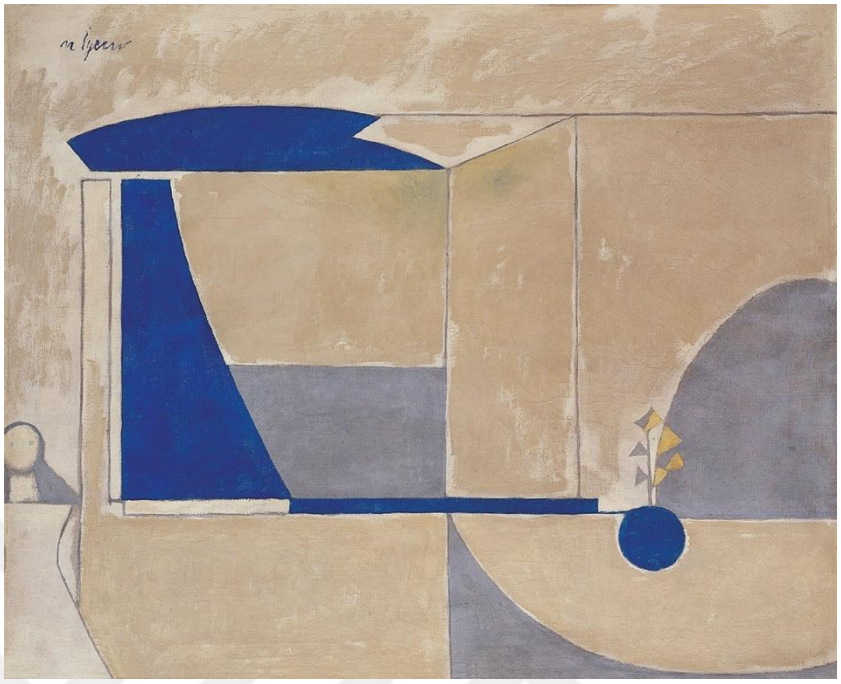
İyem'in 1948-1950 yıllarında yaptığı portreler, biçimsel geometrik yorumlar üzerine gelişen zengin leke dağılımına sahip eserler olarak sunulmaktadır. 1960'lı yılların ortalarında popülerlik kazanan bu soyut çalışmalar, İyem'in mekânsal boşluklar içerisinde rölyef etkisi yaratacak şekilde renklendirilen yumuşak dağılımlarında biçimsel değerleri çağrıştırıyor. 1956'da oluşturduğu nü çalışmalar, İyem'in soyut uygulama arasından figüratif soyutlamalar üzerinde çalıştığını gösteriyor. 1970'li yıllara kadar süren bu dönem İyem'in eserlerine hâkim olmuştur. 1962'den sonra soyut resim çalışmaları yavaş yavaş ivme kaybetmiş ve figüratif soyutlamaya yönelen sanatçı, ülkenin kadın ve erkeklerinin anıtsal portrelerine yer veren eserler üretmiştir. Dönemin sanat anlayışında önemli bir yer tutan kırsal yaşam ve bu yaşamın ana unsuru olan kadın, İyem sanatında anıtsal bir biçimde tasvir edilmiştir. Tüm yaşamını resme adayan İyem, kendine özgü üslubuyla takdir toplamıştır. Sanat kariyerine toplumsal konulardaki figüratif resimlerle başlayan İyem, portre konusunda da uzmanlaşmakla birlikte kendini balıkçılar, sokak müzisyenleri ve özellikle arkadaş portreleriyle ilgili hikayelere adamıştır. Çalışmalarında nü resimlere de yer verdiğini görüyoruz. Başlangıçta geometrik yapısalcılığa yönelen çalışmalarına, sentetik bir kübizm arayışını uygulayan sanatçı soyut yorumlara açılmış ve ardından soyut ifade biçimlerine dönüşen eserler üretmiştir. Boyanın anlamsal gücü ve çizgilerin şaşırtıcı yapısının İyem'in paletinde sanatsal ifadelere dönüştüğünü eserleri aracılığıyla görüyoruz (Giray, 2020).

İyem'in soyut eserlerinin her biri kendi içinde faklı bir anlatım diline sahiptir diyebiliriz. Şizofrenik Cansıkıntısı (Şekil 43) isimli eserinde İyem, duralit üzerine uyguladığı kabartma tekniği ile bir alt zemin oluşturmuştur. Kabartma kısımlarının altında mavi bir yüzey olduğu görünmektedir. Son aşamada sanatçının kabartma alanını kırmızı boya ile boyadığını ve çukurda kalan kısımların bir kısmını siyah boya ile boyadığını görüyoruz. İyem imzası taşıyan eserin neredeyse tamamının kırmızı renkte olmasının izleyicide bir kasvet havası yarattığını söyleyebiliriz.



Şekil 43. Nuri İyem, Soyut Şizofrenik Cansıkıntısı, duralit üzerine yağlıboya
48 x 38 cm,

Sanatçının bazı resimleri isimsizdir, (Şekil 44) örnek soyut eserinin de yapılan araştırma sonucunda bir ismine rastlanmamıştır. İyem'in bu çalışmasını tuval üzerine yağlı boya kullanarak yaptığını görüyoruz. Sanatçı eserini beyaz ve krem tonlarından oluşan bir zemin üzerine inşa etmiştir. Geometrik şekillere böldüğü çalışmasında eserin solundaki şekilleri maviye boyamıştır. Mavi renkte oluşturduğu yuvarlağın hemen üzerinden bir fidanı andıran sarı renkte lekeleri görüyoruz. Eserde dikkatimizi çeken bir diğer şey ise tuvalin sol köşesinde bulunan soyutlanmış bir figürü andıran şekildir.



Şekil 44. Nuri İyem, İsimsiz, tual üzerine yağlıboya, 89 x 73.

İyemin isimsiz (Şekil 45) olan bir başka soyut eserinde, zeminin tamamını krem tonlarında boyayarak, çeşitli materyaller kullanarak farklı dokular oluşturduğunu gözlemliyoruz. Bu dokuları oluşturmak için mor ve siyah renkleri kullanmıştır. Zemin üzerine uyguladığı farklı boyut ve şekildeki plansız koyu lekelerin, izleyicinin esere odaklanmasını sağladığını sağlamıştır.



Şekil 45. Nuri İyem, İsimsiz, tuval üzerine yağlıboya, 80.5 x 65 cm

Kendini soyut resme adamış olsa da kadın teması etrafında da birçok resim yapan sanatçı, 1959 ve 1970 yıllarında çeşitli duvar resimleri de yapmıştır. Sanatçı 18 Haziran 2005'te 90 yaşında hayata gözlerini kapatmıştır. İyem, Türk resminde toplumcu gerçekçilik akımının önemli temsilcilerinden biridir. Ona göre sanatın insanlara ulaşması ve onlar tarafından sevilmesi gerekiyor. Anadolu insanını ve günlük yaşamını anlatan birçok tablo yapmıştır. Kompozisyonlarında motiflerin sağlam bir şekilde anlaşılmasına önem vermiş ve figürlerini bu yapıyı esas alarak oluşturmuştur (Evin Sanat Galerisi, 2007).

4.2.4. Nejat Melih Devrim (1923-1995)

Nejad Melih Devrim, yazar ve bürokrat İzzet Melih ile ressam Fahrelnisa Zeid'in çocuğu olarak 1923 yılında İstanbul Büyükada'da doğmuştur. Batı resmiyle tanışması, annesi ve kardeşi Şirin ile birlikte 1936-1938 yılları arasında Berlin'de yaşadığı döneme denk gelir. 1939'da Galatasaray Lisesi'nde Matisse ve Bonnard'ın etkisiyle resim yapmaya başlayan Devrim, 1941'de İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'ne kaydolmuştur. İlk olarak Leopold Levy'nin öğrencisi olan Devrim, daha sonra asistan olmuştur. Eğitimi sırasında Bizans mozaikleri, Osmanlı hat sanatı ve soyut İslam sanatıyla ilgilenmiş ve bu ilgi daha sonra sanatının şekillenmesinde önemli bir rol oynamıştır. Yeniler Grubu'nun kurucu üyelerinden biri olan Devrim, Türk sanatında önemli bir yer edinmiştir. 1941 yılında Yeniler Grubu'nun

Liman temalı sosyal içerikli eserlerinin yer aldığı sergisine katıldı. 1946 yılında Paris'e yerleşen sanatçı, 1950 yılında Sidney'deki Janis Galerisi'nde açılan Genç Amerikalı ve Fransız Ressamlar sergisinde Rothko, Pollock, Silva ve Reinhardt gibi döneminin en önemli sanatçılarının yanında yer aldı. Devrim, 1945'ten sonra Paris sanat ortamında gelişen "Genç Amerikalı ve Fransız Ressamlar" sergisinin önemli sanatçılarından biriydi. Paris Okulu'nda kendisine yer bulan sanatçının, 1960 yılına kadar çalışmalarını üç döneme ayırabiliriz: Bunlar "Hat Sanatı", "Paris Okulunun Renkçiliği" ve "Siyah Beyaz" dönemidir. Devrim, zamanla lirik soyut resim sanatının uluslararası alanda tanınan isimlerinden biri haline gelmiştir (Galeri Nev, t.y. ve İstanbul Modern, t.y.).

Devrim, Yeniler Grubu kurucuları olan Nuri İyem, Avni Arbaş, Fethi Karakaş, Selim Turan ve Haşmet Akal gibi sanatçıların arasına Abidin Dino'nun önerisi ve Fikret Adil'in isteğiyle katılarak Liman Grubu'nun en genç üyelerinden biri olmuştur. Ankara'da UNESCO'nun 1946 yılında düzenlediği Uluslararası Modern Sanat Sergisi'ne davet edilen Devrim, sanatçı kariyerinin erken dönemlerinde önemli bir tanınma elde etmiştir. İlk kişisel sergisini ise 1944 yılında İstanbul Taksim Galerisi'nde gerçekleştirmiştir (Giray, t.y.)

Devrim, kompozisyonun güçlü bir unsuru olan renk üzerine odaklanarak, resimlerinde doğanın anlamını araştırmaktadır. Rengin sadece kompozisyonu taklit etmekten ziyade kompozisyona katkıda bulunduğu lirik resimlerinde doğanın derinliklerine inmekte ve onun sembolizmini keşfetmektedir. Sanatçı, resimlerini tesadüflerin ve bilinmeyenin keşfedildiği yerler olarak görmekte ve bu bağlamda eserlerini yaratmaktadır. Paris'e geldikten sonra, Ayasofya ve Kariye müzelerinde incelediği Bizans sanatının sembolizmi ile mozaik sanatı, kaligrafi ve diğer tarihi Türk sanatları üzerine yaptığı çalışmaları birleştirerek kendi özgün üslubunu geliştirmiştir. Çizgisel ritimlere ve renk değerlerine olan duyarlılığıyla resimdeki sanatsal sorunlara çözüm bulmaya başlamıştır. Devrimin Soyut Kompozisyon (Şekil 46) isimli eseri kendisini soyut resme adayan ressamın Türkiye'deki ilk resimlerinden biridir. Geometrik bölgelere ayrılan yüzeylerin birbirini ritim ve denge içinde tamamladığı resimde renk, doğa görüntüsünü çağrıştırmayan özgür bir kullanıma sahiptir. Oluşturulan tüm geometrik alanlar, farklı boyama stilleri ile çeşitlendirilerek seviyeler arasında farklı derinlik katmanları oluşmasını sağlamıştır (İstanbul Modern, t.y.). Eserinde sıcak ve soğuk renkleri dengeli bir şekilde dağıtan sanatçı, farklı nesne ve objeleri andıran çizimler de eklemiştir.



Şekil 46. Nejad Melih Devrim, Soyut Kompozisyon, 1947-1949,
tuval üzerine yağlıboya, 237 x 304 cm, İstanbul Modern Sanat Müzesi.

Devrim'in eserlerinde parlak, rengarenk alanların yer aldığı görülür. Sanatçının isimsiz (Şekil 47) eserin de bu özellikleri yansıtan, geometrik soyutlama anlayışını etkileyen eserlerinden biridir. Açık ve koyu renk değerlerinde kontrast kullandığı, eserin ana yapısının çok renkli soyut geometrik yapılar olduğu görülmektedir. Eserde görülen soyut geometrik yapıların kontrollü fırça darbeleriyle oluşturulduğu ve bu yapıların esere hareket kattığı görülmektedir. Renk alanlarını çevreleyen siyah çizgi yapıları, renk ilişkilerini bütünleştirmek ve görsel olarak dinamik bir kurgu oluşturmak açısından önemlidir. Figüratif olmayan bir yapıya sahip olan eser, geometrik renk lekelerinden oluşan soyut bir kompozisyona sahip bir eseri temsil etmektedir (Yılmaz, 2023). Resmin açık kompozisyona sahip olduğunu söyleyebiliriz. Eser tuval dışında da devam eden bir kurguya sahiptir.



Şekil 47. Nejad Melih Devrim, İsimsiz, 1954, duralit üzerine yağlıboya, 130 x 100 cm.

Devrim'in 1955 tarihli Kompozisyon (Şekil 49) adlı eseri, Paris döneminin son tablolarından olması açısından önemlidir. Sanatçının bu tablosu, çekici renk dokunuşları ve geometrik şekillerle kombinlerin yarattığı estetik duyarlılığı yansıtan bir eser olması açısından önemlidir. Birbirine karşıtlıklar oluşturan ve bu noktada siyah çerçevelerle birbirine bağlanan soyut desenlere dönüşen renk noktalarından oluşan bu tablo, Devrim'in 20. yüzyılın ortalarında soyut söylemlerinde geliştirdiği duyarlılığı yansıtıyor (Giray, t.y.).



Şekil 48. Nejad Melih Devrim, Kompozisyon, 1955, tuval üzerine yağlıboya

Sanatçının 1956 yılından sonra gerçekleştirdiği seyahatler, sanat anlayışında çeşitli yeniliklerin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Özellikle 1956 Amerika gezisi, 1963 Çin gezisi, İspanya, Mısır ve İstanbul gezileri, Devrim'in soyut yorumuna giren zengin renk anlayışını güçlendirmiştir. Ayrıca Semerkant, Buhara, Özbekistan ve Japonya gibi bölgeleri ziyaret eden sanatçı, resimlerinde bu seyahatlerden edindiği izlenimleri yansıtmıştır. Devrim'in her imgesi kendine özgü bir armoni, ritim ve müziğe sahiptir. Bu bazen sert, keskin çizgilerle ifade edilirken, çoğu zaman ise lekenin dağılımıyla ortaya çıkar. Tuvaller, resmin hareketlerini ve müzikalitesini yansıtan bir uyum içinde oluşturulmuştur (Giray, t.y.).

BÖLÜM V

TARTIŞMA, SONUÇ VE ÖNERİLER

5.1. Tartışma

D Grubu ve Yeniler Grubu'nun soyut eserler üreten sanatçıları incelendiğinde, sanatçıların hayatlarının icra ettikleri sanat üzerinde önemli farklıkların oluşmasına sebep olduğu görülmektedir. Sanatçıların üretmiş oldukları eserlerdeki farklılıklarda aile yaşantıları ile yaşamlarını sürdürdükleri çevre koşulları ve devamındaki eğitim süreçlerinin etkili olduğu söylenebilir. D ve Yeniler Grubu sanatçılarının yaşamış oldukları tarihlere baktığımızda, İkinci Dünya Savaşı'nın zorluklarının ülke ile birlikte toplumsal gelişime yön veren sanatçıları da önemli ölçüde etkilediğini görmekteyiz.

Çalışmamıza konu olan sanatçıların eğitim hayatlarının sürdürdükleri yerler açısından farklılıklar gösterdiğini görüyoruz. Çoğu sanatçının Türkiye'de doğmasına karşın eğitim hayatlarının önemli ölçüde Avrupa'da tamamladıkları bilinmektedir. Batı'da eğitim alarak sanatını ve üslubunu oluşturan sanatçıların, Avrupa'da ortaya çıkan yenilikçi sanat akımlarının daha çok etkisinde kaldığı görülüyor. Özellikle Batı'daki yenilikçi sanat hareketlerinin merkezi haline gelen şehirlerde ikamet eden ressamlarımızın, farklı Batılı sanatçıların etkisinde kaldığını görüyoruz. Fahrelnisa Zeid, Rönesans'ın ilk dönem Flaman sanatçılarından etkilenirken renkçi bir anlayışa sahip olan Zeki Faik İzer; Renoir, Cezanne ve Matisse gibi sanatçılardan etkilenmiştir. İtalya'da eğitim alan Sabri Fettah Berkel; Tiziano ve Veronese gibi büyük Venedikli ustaların hayranı olan Carena'dan etkilenmiş, Rönesans ressamlarının tekniklerini ve sistemlerini incelemiştir. Fransa'da bulunduğu dönemde Bedri Rahmi Eyüpoğlu; fovist, empresyonist ve kübist ressamlar olan Matisse ile Dufy'den esinlenmiştir. Çocukluğunu İsviçre ve Fransa'da geçiren Abidin Dino başlangıçta Picasso'dan etkilenmiştir. Dino; Fransa'nın güneyindeki Antibes sahilinde doğal soyutlamalar yapıldığı dönemde daha sonra yapacağı Antibeş eserler için ön araştırma yaparken kiraladığı atölyenin eski sahibi olan Stael'in taşist çalışmalarından etkilenmiş, taşist Antibeş soyut eserlerini üretmiştir. Fransa'da eğitim alan Selim Turan; hat, tezhip, kaligrafi, Anadolu motifleri ve süsleme sanatlarını sentezleyerek eşsiz soyut eserler ortaya çıkarmıştır. Batı'da eğitim alan bu sanatçılarımız, bakış açılarını değiştirdiği geleneksel sanatlardan uzaklaşarak kimi zaman modern sanat anlayışında eser üretirken kimi zaman da geleneksel sanatları ve modern sanatları kaynaştırarak eserler üretmişlerdir. D Grubu ve Yeniler Grubu sanatçılarımızdan Zeid ve Nejad Melih Devrim'in sadece Avrupa ülkeleriyle sınırlı kalmayıp farklı coğrafyalara yapmış oldukları ziyaretlerle sanatsal üsluplarını zenginleştirdiklerini görüyoruz. Devrim'in

eserlerinde, Bizans sanatının sembolizmi ile mozaik sanatı, kaligrafi ve hat sanatı etkileri de gözlemlenebilir.

Ülkeden ayrılmayarak sanat eğitimini ve hayatını Türkiye topraklarında geçiren Elif Naci, Ferruh Başağa ve Nuri İyem gibi sanatçıların geleneksel sanatların etkisinde daha çok kaldıklarını söyleyebiliriz. Naci, Batı hayranlığının bir kenara bırakılıp Türk resminin yüceltilmesi için caba harcanması gerektiğini dile getirmiştir. Bu yolda Naci'nin, Türk hat sanatının soyut karakterlerinden yararlanarak ortaya koymuş olduğu eserlerle geleneksel sanatları yaşattığını söyleyebiliriz. Başağa'nın eserlerinde vitray etkileri görülürken, İyem kübist soyutlamalarını bir kenara bırakarak figüratif soyutlamalara yönelmiştir. Kırsal yaşam ve bu yaşamın ana unsuru olan kadın, İyem'in çalışmalarında anıtsal bir tasvire ulaşmıştır. Ülkeden ayrılmayarak sanat eğitimini ve hayatını Türkiye'de tamamlayan sanatçıların Anadolu coğrafyasıyla yakın ilişkiler kurduğunu, geleneksel sanatın etkisinde daha fazla kaldıklarını görüyoruz.

Araştırmamızda görülüyor ki sanatçıların hayatları ve yaşam koşullarının farklı olması, aldıkları eğitimlerin bölgelere gere değişmesi çok renkli eserler üretmelerini sağlamıştır. Bu çeşitlilik ve zenginliğin soyut resim sanatının gelişimine ve çok sesli olmasına büyük katkısı olmuştur. Ortaya çıkan eserlerin, çağdaş Türk resim sanatının oluşmasında ve gelişmesinde etkili olduğunu söyleyebiliriz.

5.2. Sonuç ve Öneriler

5.2.1. Sonuç

Soyut sanat, 19. yüzyılda geleneksel resim anlayışından ayrılan ve sanatçıların kendi gerçekliklerini araştırdığı bir dönemin ürünüdür. Bu süreçte bireysel duygu ve düşüncelerin önemi artmış ve sanatçılar farklı teknikler denemek suretiyle yeni sanat akımlarının ortaya çıkmasına olanak sağlamışlardır. Kübizm, empresyonizm, fovizm, primitivizm gibi yenilikçi akımlar, gerçeğe ulaşmak için renk ve biçimle oynamıştır. Sanatın dili soyut olmuş, Almanya, Avusturya, Fransa, Hollanda gibi Avrupa ülkelerinde ve Rusya, Amerika gibi geniş coğrafyalarda etkisini göstermiştir.

Georges Braque ve Pablo Picasso'nun kübizm ve fovizm eserleri, soyut sanatın oluşumunda önemli bir rol oynamıştır. Georges Seurat ve Paul Cezanne'nin himayesinde gelişen postempresyonizm, soyut sanatın yolunu açan önemli akımlardan biridir. Frank Kupka, Robert Delaunay ve Francis Picabia Paris'te dinamik renkli soyutlamalar yapmıştır. Rusya'da Kazimir Malevich çalışmaları ile soyut sanatı teşvik ederken, Almanya'da Vasili Kandinsky, Mavi Atlı (Der Blaue Reiter) grubunu kurarak soyut sanatı yaygınlaşmasına sebep

olmuştur. Holanda'da Piet Modrian'ın liderliğindeki “De Stijl” grubunun da soyut sanatın gelişimine katkı sağladığını görüyoruz.

Sanatın temellerini anlamak için her milletin kendi sanatını tarihî süreç içinde ele almak önemlidir. Türk milletinin sanat anlayışını anlamak için kendi kültürel ve coğrafi oluşumlarına bakmak gerekir. Türk resim sanatı, geniş bir coğrafyada, Orta Asya'dan Anadolu'ya ve oradan Avrupa ile Afrika'ya kadar uzanan etkileşimli bir süreç içinde gelişmiştir. Çevresel koşullar, komşu ülkelerle olan ilişkiler ve kültürel etkileşim, her milletin sanatsal ve kültürel gelişim sürecinde önemli rol oynamıştır. Çağdaş Türk resmi, Türk ressamlarının batı resim sanatıyla etkileşim içinde olması ve geleneksel sanatlardan uzaklaşarak farklı tarzlarda eserler ortaya koymasıyla şekil alır. Bu, Türk resim sanatının evrimini yansıtan bir süreçtir. Türk ressamları, batı sanatının etkisi altında kalarak geleneksel normlardan uzaklaşmış, farklı ve çağdaş tarzları benimsemişlerdir. Bu süreç, Türk sanatının zenginliğini ve çeşitliliğini ortaya koymaktadır.

Türk resim sanatı, 18. yüzyıla kadar minyatür ve tezhip sanatına dayanmaktadır. Osmanlı döneminde, geleneksel öğeler olan minyatür, çini ve tezhip öne çıkarken, batı tarzındaki eserlere karşı bir tepki vardır, çünkü İslam kültüründeki figüratif eserler yasağa tabiidir. Bu durum, Türk resim sanatını doğa tasvirleriyle sınırlamıştır. Ancak, Kanuni Sultan Süleyman döneminde Avrupa ile diplomatik ilişkilerin artması ve azınlık ressamların saraya girmesi, Türk resim geleneğinde önemli değişimlere yol açmıştır. Bu dönemde perspektif denemeleri ve yeni öğelerin minyatürlerden peyzaj kompozisyonlarına taşınması görülmüştür.

1700'lü yıllarda başlayan Çağdaş Türk resmindeki gelişmeler, Osmanlı Türkiye'sinde Avrupa'daki gelişmelerin takip edilmesiyle şekillenmiş, askeri okullarda resim derslerinin başlaması, Türkiye'de batılı anlamda sanat eğitiminin temellerini atmıştır. Askeri okullardan eğitim alan ilk Türk ressamları, Osman Hamdi Bey, Hoca Ali Rıza, Hüsnü Yusuf Bey, Şeker Ahmet Paşa, Hüseyin Zekai Paşa, Ferik İbrahim ve Halil Paşa gibi isimlerdir. Bu sanatçılar, II. Mahmut'un emriyle Avrupa'ya gönderilerek batılı anlamda resim sanatına dair eğitim almışlardır. Asker Ressamlar Kuşağı olarak anılan sanatçılar arasından bazıları Türk foto yorumcuları ya da Primitifler olarak adlandırılan bir grup oluşturmuştur. Avrupa'da aldıkları eğitimle Çağdaş Türk resim sanatının gelişimine katkı sağlayan bu sanatçılar, figüre pek yer vermeden karakalem ve yağlı boya tekniğiyle portreler, manzaralar ve natürmort resimleri üretmişlerdir. Türk resim sanatında batı etkili yağlıboya resminin başlamasına öncülük eden eserlere imza atmışlardır.

Cumhuriyetin kuruluşunu takiben, Türk resminin gelişimine büyük katkıda bulunan sanatçı derneklerinden olan Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği, 1924 yılında

faaliyetine başlamıştır. Grup, batıda eğitim almış ve Türkiye'ye dönmüş sanatçılardan oluşmuştur. Refik Epikman, Zeki Kocamemi, Şeref Akdik, Mahmud Cuda, Nurullah Berk, Hale Asaf, Cevat Dereli, Ali Avni Çelebi ve Muhittin Sebati gibi önemli isimler, modernist sanat anlayışını bu birlik çatısı altında şekillendirmiştir. Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği, Türkiye'nin çeşitli şehirlerinde düzenlediği sergilerle çağdaş Türk resminin oluşumuna katkıda bulunmuştur. Realizm kavramının yanı sıra Avrupa'da ortaya çıkan çeşitli akımların etkilerini eserlerinde kullanarak, Türk sanatına modernist bir bakış açısı kazandırmışlardır. Grup, yerel sanat anlayışını değil, Avrupa'daki çalışmaları sırasında öğrendikleri çağdaş sanat akımlarını Türk sanatına uygulamaya çalışarak Türk resim geleneğinde önemli bir rol oynamıştır.

Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nin dağılmasının ardından, Türkiye'den yurt dışına gönderilen öğrenciler ve özel atölyelerde eğitim alan sanatçılardan altısının 1933'te bir araya gelerek D Grubu'nu kurduğunu görüyoruz. Abidin Dino, Zeki Faik İzer, Elif Naci, Cemal Tollu, Nurullah Berk ve heykeltıraş Zühtü Müridoğlu gibi sanatçılar bu grupta yer aldı. Grup, empresyonizm yerine fovizm, kübizm ve ekspresyonizm gibi Avrupa akımlarından etkilenerek soyutlama yolunda yeni yaklaşımlar geliştirdi. D Grubu sanatçıları, 15 yıl boyunca birlikte çalışarak grup sergileri düzenlemiş Türk Modern Sanatının ilk önemli adımlarını atmışlardır. Batı hayranlığını eleştirmeleri ve eserlerinin halk tarafından anlaşılmasının zor olması, soyut sanatın kabulünü zorlaştırdı. Grup, özgünlük ilkesinden ilham alarak yerel ve evrensel öğeleri birleştirerek Türk resim sanatına özgüven kazandırdı. D Grubu sanatçılarının soyutlama yolundaki önerileri, Türkiye'de 1950'lerden bu yana tartışılan bir konu olmuştur ve bu süreçte önemli bir etki yaratmıştır. Modern dünyanın yeni sanatı olan soyut sanat alanında çalışmalar yapan D Grubu sanatçılarından Elif Naci, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Fahrelnisa Zeid, Sabri Berkel, Zeki Faik İzer ve Abidin Dino'nun çağdaş Türk resmindeki soyut sanat anlayışının gelişimine katkıları önemlidir.

D Grubu sanatçısı olan Elif Naci'nin, empresyonist üsluptaki resimlerinin Çallı'dan etkilendiğini görüyoruz. Elif Naci, geçmiş ile gelecek, klasik ve modernlik arasındaki çelişkilerin yoğun olduğu dönemde, kalıplaşmış biçim ve içerik anlayışının ötesine geçerek Türk sanatının karakteristik özelliklerini yansıtan soyut geometrik eserler ortaya koymuştur. Türk ve İslam Eserleri Müzesi Müdürlüğü döneminde, Osmanlı hat sanatı, minyatür, tezhip eserlerin yanı sıra Selçuklu halı ve kilimlerinin soyut geometrik kompozisyonlarını inceleyen sanatçı, Türk hat sanatının soyut karakterlerini resimlerinde kullanmıştır. (Şekil 14) örneğinde, bu unsurların sanatsal bir şekilde nasıl uygulandığı açıkça görülmektedir.

Fahrelnisa Zeid, çağdaş Türk resminde önemli bir soyut sanat temsilcisidir. Sanatçı bir ailenin üyesi olan Zeid, Yeniler Grubu üyelerinden soyut eserleriyle tanınan Nejad Melih Devrim'in annesidir. Soyut lirik kompozisyonlarıyla bilinen Zeid, Sanayi-i Nefise'nin ilk kadın öğrencilerindendir. Rönesans'ın ilk dönem Flaman sanatçılarından etkilenen sanatçı, eserlerinde günlük yaşamdan konular, nüler ve portre çalışmaları yapmıştır. Avrupa'nın farklı kentlerinde ve Ortadoğu'da yaşayan Zeid, birçok önemli sergi açmıştır. Soyut eserler üretmeye başladığında dışavurum öğelerini odak noktasına yerleştiren sanatçı, minyatür kurgu ruhunu eserlerine yansıtmış ve vitray yüzeylerini anımsatan serbest geometrik ve soyut unsurları kullanmıştır. Zeid'in eserleri, çeşitliliği ve zenginliği ile tek bir üsluba indirgenemeyecek kadar farklıdır.

Zeki Faik İzer, sanat eğitimine Akademi'de başlamış ve Avrupa bursuyla Paris'te eğitimine devam etmiştir. Renkçi bir anlayışa sahip olan İzer, Renoir, Cezanne ve Matisse gibi sanatçılardan etkilenmiştir. İllüstrasyon çalışmalarının yanı sıra fotoğraf sanatına da katkıda bulunan sanatçı, lirik soyutlama olarak tanımlanabilecek özgür ve tutarlı bir dil geliştirmiştir. Miro'nun çalışmalarını inceleyen İzer, Çin kaligrafi çalışmalarından da etkilenmiştir. 1947'de Matisse ile çalışmaya başlayarak yarı fovizm, yarı empresyonist bir resim üslubu oluşturarak çağdaş Türk resminde soyut sanat alanında önemli çalışmalar ortaya koymuştur.

Üsküp, Yugoslavya doğumlu sanatçı Sabri Fettah Berkel, eğitimini çoğunlukla yaşadığı Avrupa'da tamamladı. İtalya'da yaşadığı dönemde, Tiziano ve Veronese gibi büyük Venedikli ustaların hayranı olan Carena'dan etkilendi ve Rönesans ressamlarının tekniklerini inceledi. Ülkesine döndüğünde gerçekçi ve detaylı çalışmalardan vazgeçerek daha renkli ve özgün bir tarafa yönelmiştir. Fresk ve gravür gibi farklı türleri titizlikle analiz eden Berkel, bu deneyimleri eserlerinde ustalıkla kullanmıştır. Cezanne'ın kübizm'e yönlendiren sanat anlayışını inceleyen Berkel, 1950'lerde figüratif formların geometrik çarpıklıklarını vurgulayan soyutlamalar yapmıştır. 1963 ve 1970 yıllarında renk lekeleri ve damlaları kullanarak taşist sanat anlayışında eserler üreten sanatçı, orfizm, kübizm ve fovizm gibi akımları da yakından incelemiştir. Berkel'in sanat anlayışı, çağdaş Türk resminde soyut eser çalışmalarının zenginleşmesine katkı sağlamıştır.

Soyut eserler üreten bir diğer sanatçımız olan Bedri Rahmi Eyüpoğlu, Fransa'da bulunduğu dönemde fovist, ressamlar Matisse ve Dufy'den etkilenerek eserler ortaya koymuştur. Ancak zamanla bu etkilerden sıyrılarak minyatür, halk motifleri ve Hitit sanatını benimsemiş, geleneksel süslemelerle başarılı bir sentez oluşturmuştur. Ayrıca Anadolu kültüründen imgeleri ve sembolleri bilinçli bir şekilde kullanarak sanatsal üslubunu

zenginleştirmiştir. Bu oluşumları, özellikle "İstanbul" adlı eserinde (Şekil 27) açık bir şekilde görmek mümkündür.

D Grubu sanatçılarından incelediğimiz son sanatçımız olan Abidin Dino, çok yönlü bir ressam olarak öne çıkıyor. Ağabeyi Arif Dino'nun desteğiyle resim, karikatür ve yazarlık alanlarında kendini geliştiren sanatçı, ilk çizimlerini Yarın gazetesinde, ilk yazısını ise Artist dergisinde yayımlamıştır. Nazım Hikmet'in yakın dostu olan Dino, şairin şiirlerine ve kitaplarına çizimler üretmiştir. Sanatının ilk yıllarında çizgi ve zeminin ön planda olduğu çalışmalarında, geleneksel kültürü temel alan işçi ve köylü tiplerini benzersiz bir şekilde resmetmiştir. Fransa'da Picasso, Chagall, Edouard Pignon gibi sanatçılarla çalışma fırsatı bulan Dino, Nicolas de Stael'in atölyesini kiralayarak sanatçının taşist eserlerinden etkilenmiş ve çağdaş Türk sanatına iyi örnekler olan soyut Antibeş serisi eserlerini üretmiştir.

Çağdaş Türk resminde soyut sanat kavramı, Yeniler Grubu sanatçılarıyla önemli bir noktaya taşınmıştır. 1940'tan sonra Avrupa'da eğitim alan sanatçılar, uzun eğitim süreleri boyunca Avrupa'nın sanat bakımından zengin şehirlerinde yaşayarak çağdaş resim sanatını yakından takip etmiş ve soyut resim alanında önemli eserler üretmişlerdir. Dönemin önde gelen sanatçılarından olan Nuri İyem, Agop Arad, Selim Turan, Avni Arbaş, Kemal Sönmezler, Turgut Atalay, Nejat Melih Devrim ve Abidin Dino'nun katılımıyla Yeniler Grubu kurulmuştur. Sonraki dönemde Mümtaz Yener, Fethi Karakaş, Ferruh Başağa, Haşmet Akal da gruba dâhil olmuşlardır.

Yeniler Grubu, Türk resmi alanında kurulan özgün ve önemli grup olup kolektif özlemleri sanatsal ilgilerin ötesine taşıyan bir grup olarak bilinir. Önceki grupların resim sanatındaki amacını ileriye götürmeyi hedefleyen bu grup, batı etkilerini Türk resmine katmanın yeterli olmayacağını öngörmüştür. Eserlerinde halkın gerçek yaşantılarından esinlenerek, sosyalist ve gerçekçi bir vizyonda birleştikleri eserler üretmişlerdir. Grup üyelerinden Ferruh Başağa, Selim Turan, Nuri İyem ve Nejat Melih Devrim'in soyut eserler üreterek çağdaş Türk resminin gelişimine önemli katkılarda bulunduğunu söyleyebiliriz.

Başağa, sanatının ilk yılların kübik anlayışı benimsemiştir. Sanatçının soyut eserler ürettiği dönemin, sanatının olgunluk dönemi olduğunu görüyoruz. Başağa, soyutlamayı deneyen ilk ressamlarımızdandır. Kompozisyonunda renk ve desen unsurlarını kullanan sanatçı, çizgi ve renk ustasıdır. Büyük bir ustalıkla yarattığı lirik ve figüratif olmayan soyutlamaları, Türk resminde önemli bir yere sahiptir.

Önemli soyut eserler üreten Turan'ın da sanatının ilk dönemlerinde kübizm ve empresyonizmin etkisiyle manzaralar ve sosyal içerikli eserler ürettiğini görüyoruz. Fransa bursu kazanarak eğitim amacıyla gitmiş olduğu Paris'te soyut sanata yönelmiştir. Osmanlı

dönemi hat sanatının yaşayan son sanatçılarından olan Turan, eserlerinde geleneksel hat, tezhip, kaligrafi, Anadolu motiflerini ve süsleme sanatlarını sentezleyerek eşsiz soyut eserler ortaya çıkarmıştır.

Dönem sanatçılarından olan İyem, Akademiyi birincilikle bitirir ve Avrupa da eğitim için burs kazanır; fakat ikinci dünya savaşının çıkması dolayısıyla ülkede kalarak sanat çalışmalarına devam eder. Soyut çalışmalarıyla Türk resmine değerli katkıları olan İyemin soyut sanat anlayışında Öznel lekeler, geometrik lekeler ve figüratif soyutlamalar olarak şekillendiğini görüyoruz. Türk resminde toplumcu gerçekçilik akımının önemli temsilcilerinden olan sanatçı çoğu meslektaşının aksine sanatının ilerleyen döneminde soyut çalışmaları bırakarak realist eserler üretmeye başlamıştır. Soyut çalışmalarında geometrik yorumlar üzerine zengin renk lekeleri kullanan sanatçı ‘’Şizofrenik Cansıkıntısı’’ (Şekil 43) eserinde insan ruhunu etkileyen ruhsal değişimleri de işlediğini görüyoruz.

Yeniler Gurubunda soyut eserler üreten son sanatçımız olan Devrim, annesi Zeid gibi eşsiz bir sanat anlayışına sahiptir. Yaşamının büyük bölümünü geçirdiği Avrupa da Ayasofya ve Kariye müzelerinde incelediği Bizans sanatının sembolizmi ile mozaik sanatı, kaligrafi, hat sanatı ve soyut İslam sanatı üzerine yaptığı çalışmaları birleştiren bir üslup geliştirmiştir. Devrim’in “Soyut Kompozisyon” (Şekil 46) isimli eserinde bu sentezin tüm etkilerini görmemiz mümkündür. Amerika, Çin, İspanya, Mısır Semerkant, Buhara, Özbekistan, Japonya ve İstanbul gezileri, Devrim’in soyut yorumuna giren zengin renk anlayışını güçlendirmiş resimlerinde bu bölgelere yaptığı seyahatlerden izlenimleri yansıtarak çağdaş Türk resmine zengin eserler kazandırmıştır.

Çalışmamıza konu olan D Grubu ve Yeni Grubu soyut eserler üreten sanatçılarının Çağdaş Türk resminin gelişimine olan katkıları hem bireysel düzeyde hem de grup düzeyinde olmuştur. D Grubu sanatçılarının arasında üslup farklılıkları varken Yeniler Grubu’nun belirli bir bakış açısı etrafında toplandığını söyleyebiliriz. D Grubu, Batı sanatını taklit ederken Yenilerin modern Batı sanatını taklit eden anlayıştan uzaklaşarak sosyalist ve gerçekçi bir sanat anlayışında birleştiklerini görüyoruz. Her iki grup sanatçılarının da çoğunluğu, Avrupa’da sanat eğitimi almıştır. Avrupa’daki eğitimleri esnasında bu sanatçıların kimi zaman atölyeler kurduklarını, kimi zaman da Avrupa’daki dönem sanatçılarının atölyelerinde çalıştıklarını biliyoruz. Bazı sanatçılar kişisel sergiler açmışken, bazı sanatçılar karma sergilere katılmıştır.

Eyüboğlu, Zeid, Berkel, İzer, Dino, Turan ve Devrim Avrupa’da eğitim alan sanatçılardandır. Bunlardan Zeid, Berkel ve Devrim farklı ülkelerde uzun yıllar yaşayarak birçok sanatsal faaliyette bulunmuşlardır. Naci, Başağa ve İyem ise eğitimlerini Türkiye’de

tamamlamışlardır. Öğrencilik yaptıkları atölyelerde Naci, Eyüboğlu, İzer, Başağa ve Turan empresyonizm, fovizm ve kübizm gibi akımlardan etkilenmiş olup eserlerinde bu akımların etkileri görülmektedir. Zeid, Rönesans'ın ilk dönem Flaman sanatçılarından etkilenirken Berkel, Rönesans ressamlarından etkilenmiştir.

Eserleri yönünden incelediğimizde; Naci, Eyüboğlu ve Turan'ın ilk olarak Anadolu kültürüne ait hat, tezhip, imge ve sembolleri eserlerinde kullandıklarını görüyoruz. Naci, empresyonist üslupla başladığı sanat hayatına soyut geometrik eserlerle devam ederek hat ve kaligrafi sanatıyla zenginleşen eserler üretmiştir. Eyüboğlu; yağlıboya resimleri yanı sıra baskı, mozaik ve seramik çalışmalarıyla da karşımıza çıkıyor. Turan ise kübist ve empresyonist sanat etkisiyle manzara resimleri ve sosyal içerikli eserler üretmiştir. Osmanlının yaşayan son hat sanatı ustalarından dersler alan Turan, sanatı farklı bir seviyeye taşıyarak hat ve kaligrafi sanatı kullandığı soyut eserler ortaya çıkarmıştır.

Zeid'in eserlerinde minyatür ruhunu ve vitray yansımalarını net bir şekilde görebiliyoruz. Sanatçının, eserlerinde figüratif soyutlamaların da önemi büyüktür. Zeid'in ve oğlu Devrim'in farklı ülkelerde yaşamış olmaları, sanatçıların farklı kültürlerden etkilenmeleri ve bu tesirle verdikleri eserleriyle Çağdaş Türk resim sanatına önemli katkılar yapmalarını sağlamıştır.

Renkçi bir anlayışa sahip olan Berkel; renk lekeleri ve renk damlalarını ustaca kullanarak taşist eserler ortaya koymuştur. Diğer sanatçılardan farklı olarak Berkel'in fresk ve gravürlerden etkilenerek gravür alanında da çalışmalar ürettiğini görüyoruz. Empresyonist sanatçılardan etkilenen İzer ise renkçi bir anlayışla lirik soyutlamalar üretmiştir. Paris'te geçirdiği zamanda Asya, Afrika ve Orta Amerika kültürleriyle ilgilenerek çin kaligrafi sanatından etkilerin görüldüğü eserler ortaya koymuştur. Diğer sanatçılardan farklı olarak Paris'te fotoğraf çekmeye başlayan sanatçı, solarizasyon tekniğini fotoğraflara uygulayarak ürettiği çalışmaları Türkiye'de sergilemiştir.

Kübik anlayışta lirik soyut eserler üreten bir diğer sanatçı olan Başağa hem bir çizgi hem de renk ustası olarak karşımıza çıkıyor. Soyut çalışmalarında renk lekelerini ustaca kullanan sanatçı, figüratif soyutlama eserler de üretmiştir. Avrupa'nın ve Ortadoğu'nun çeşitli şehirlerinde zaman geçiren Devrim; Ayasofya ve Kahire müzelerinde incelediği Bizans sanatının sembolizmi ile mozaik sanatı, kaligrafi ve diğer tarihi Türk sanatlarını birleştiren bir üslup geliştirmiştir. Devrimin eserlerinde zengin bir renk anlayışı hâkimdir.

Farklı bir sanat anlayışı geliştiren Dino, karikatür eserler üreterek sanat hayatına başlamıştır. Geometrik formlar ve yumuşak tüy fırçalarla doku oluşturduğu taşist antibeş eserleri ile sanat hayatına devam etmiş, zaman zaman şiirler ve kitaplar için çizimler de

yapmıştır. İyem ise diğer sanatçılardan farklı olarak sanatının sonuna doğru realist eserlere yönelmiş ve figüratif soyutlamalar üretmiştir. Geometrik lekelerle soyutlamalar üreten sanatçı, etkili renk lekeleri kullanmıştır. Eserlerinin bazılarında insanın iç dünyasını ve duygularını yansıtmaya çalışmıştır.

Özverili, girişken, araştırmacı tavırlarıyla D Grubu ve Yeniler Grubu sanatçılarının Çağdaş Türk resmine soyut eserler bağlamında önemli katkılar yaptığını söyleyebiliriz. Sanatçıların üslup ve teknik bakımından benzerlikler ve farklılar gösterdikleri görüyoruz. Her sanatçının renk paletinin zenginliği ürettikleri eserlerle karşımıza çıkıyor. Önemli eserlere imza atan bu kadro, sonraki dönemlerde hem soyut resim alanında hem de faklı sanat anlayışlarına yönelmek isteyen sanatçılara örnek olmuşlardır. Bu kadronun açtığı yolda yürüyen sanatçılar, çağdaş Türk sanatının gelişmesini devam ettirmektedirler.

5.2.2. Öneriler

Türkiye'de soyut sanat, 1900'lü yıllarda başlayan, farklı türleriyle günümüzde de devam eden uzun soluklu bir sanat hareketidir. Bu çalışmada D Grubu ve Yeniler Grubu'nun soyut eserler üreten sanatçılarını inceleme konusu yaptık. Araştırmamızda konu olan sanatçılar dışında birçok sanatçının soyut eser ürettiğini görmekteyiz. 1950'li yıllardan başlayarak 2000'li yıllara doğru gelinen süreçte Adnan Çoker, Lütfü Günay, Ömer Kaleşi, Adnan Turani ve İhsan Cemal Karaburçak gibi sanatçılar da soyut çalışmalar alanında eserler üretmişlerdir. 1960'ların başından itibaren lekesel, lirik, kaligrafik ve geometrik soyut sanat alanında Sadık Altınok, Özdemir Altan, Devrim Erbil ve Tülin Onat gibi sanatçıların kıymetli çalışmaları olduğunu görüyoruz. Saymış olduğumuz bu sanatçıların ve eserlerinin incelenmesini öneriyoruz.

Araştırma konumuz, D Grubu ve Yeniler Grubu'nun soyut resim üreten sanatçılarıyla sınırlı olmuştur. Fakat heykel alanından figüratif gelenekten soyuta yönelimi, bedenin soyutlanarak yani bedeni stilize ederek çok bilinmeyen tinsel yanlarını açığa çıkardığını biliyoruz. Batının ünlü heykeltıraşlardan olan August Rodin, Constantin Brancusi, Alberto Giacometti ve Henry Moore gibi sanatçıların eserlerinde soyutlama anlamında radikal değişiklikler görülmüştür. 1945'lerde sanat alanındaki soyutlanma heykel dünyasında kendini göstermiştir. Ülkemizde 1950'lerde İlhan Koman, Hüseyin Gezer, Mehmet Şadi Çalık, Kuzgun Acar, Saim Bugay gibi önemli isimler soyut heykel çalışmalar üretmiştir. 1970'li yıllarda açtığı düzenli heykel sergileriyle karşımıza çıkan kadın heykeltıraş Füsun Onur, bunun yanı sıra 1978 doğumlu Demet Kaya da önemli heykeltıraşlarımızdandır. Soyut alanda eserler üretmiş olan bu sanatçılarımız da araştırma konusu olarak seçilebilir.

KAYNAKÇA

Abatay, D. ve Atalay, M. C. (2021). Gelenek kavramı ve çağdaş Türk resim sanatçılarının eserleri bağlamında bir inceleme. *Sosyal Bilimler Metinleri, 2021*(2), 85-94.

Acar M. (2013). *Çağdaş Türk resminde soyut ve portre soyutlamaları hareketler* (Yayın No. 348234) [Yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi. https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp

Akay, A. (2006). *Sanatın sosyolojik gözü.* Bağlam Yayınevi.

Alparslan, A. (1997). Tezhip sanatı. Z. Rona & M. Beykan (Ed.), *Eczacıbaşı sanat ansiklopedisi (Cilt 3*). (s. 1768-1769). Yem Yayın.

Alparslan, A. (1997). Hat. Z. Rona & M. Beykan (Ed.), *Eczacıbaşı sanat ansiklopedisi (Cilt 3*). (s. 766). Yem Yayın.

Altıntaş, O. (2013). Soyut resim sanatı içerisinde pıet mondrıan'ın yer. *Gazi Üniversitesi Endüstriyel Sanatlar Eğitim Fakültesi Dergisi,* (31), 24-35.

Ankara Resim Heykel Müzesi. (2023, Aralık). *Bedri Rahmi Eyüboğlu salonu nabist lekeler ve geleneksel kaynaklar.* https://arhm.ktb.gov.tr/repo/uploads/Catalog/22122021120339-ffbd468f-6218-463b-9678-b728a467c962.pdf

Ankara Resim ve Heykel Müzesi, (2021). *Ferruh Başağa salonu soyut dışavurumlar zamanlar mekânlar ve geleneksel kaynaklar.* https://arhm.ktb.gov.tr/brochures/detail/2045/ferruh-basaga-salonu-soyut-disavurumlar-zamanlar-mekanlar-ve-geleneksel-kaynaklar

Antmen, A. (2019). *20. yüzyıl batı sanatında akımlar*. Sel Yayıncılık.

Antoloji, (2002, Haziran). *Saman sarısı 1-2.* https://www.antoloji.com/saman-sarisi-1-2-siiri/

Arnheim, R. (2007). *Görsel düşünme.* Metis Yayınları.

Arslan, N. (1997). Yeniler Grubu. Z. Rona & M. Beykan (Ed.), *Eczacıbaşı sanat ansiklopedisi (Cilt 3*). (s. 1939). Yem Yayın.

Arslan, N. (1997). Turan Selim. Z. Rona & M. Beykan (Ed.), *Eczacıbaşı sanat ansiklopedisi (Cilt 3*). (s. 1827). Yem Yayın.

Art Movements (t.y.) Expresyonizm 26 Mart 2024 tarihinde https://www.artmovements.co.uk/expressionism.htm adresinden edinilmiştir.

Ataman, G. (2020), *Çağdaş Türk sanatında öncü hareketler* (Yayın No. 626904) [Yüksek lisans tezi, Akdeniz Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi. https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp

Atasoy, N. (1997), *Surname-i hümayun*. Koçbank Kültür Yayını.

Atıl, E. (1999), *Levni ve Surname.* Koçbank Kültür Yayını.

Artun, N. A. (2013, 12 Şubat). *Moma'da soyutun icadı.* E-skop. https://www.e-skop.com/skopbulten/momada-soyutun-%20icadi/1151

Avcı, Z. (2007). *A'dan z'ye Abidin Dino.* Yapı Kredi Yayınları.

Aytıs, S. & Kaya, P. (2019). Soyutlama kavramının mekân tasarımı eğitimine yansıtılmasının önemi: 20.yüzyıl soyut resim sanatı ve F.L. Wright'ın yapıtları üzerinden bir inceleme. *Tasarım Kuram Dergisi, 15*(28), 53-64.

Başbuğ, Z. (2019). Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun iki eserinde bulunan Türk kültürü imgeleri. *Manas Sosyal Araştırmalar Dergisi, 8*(1), 201-208.

Başkan, S. (2014). *Başlangıcından cumhuriyet dönemine kadar Türklerde resim.* Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.

Bayraktar, A. (2011). *Sabri Berkel'in Türk resim sanatı içindeki yeri ve önemi* (Yayın No. 321008) [Yüksek lisans tezi, Trakya Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi. https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp

Bayrak, T. (2006). *Çağdaş Türk resminde kübist eğilimler* (Yayın No. 186580) [Yüksek lisans tezi, Atatürk Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi. https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp

Baysal, A. M. (2021). D Grubu'nun Türk resim sanatında özgünlük açısından önemi. *Ankara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi, 3*(1), 29-46.

Baytar, M. (2010). *Batı'da eğitim görmüş Türk ressamları ve aldıkları eğitimin sanatlarına yansımaları* [Yüksek lisans tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi]. YÖK Açık Bilim. https://acikbilim.yok.gov.tr/handle/20.500.12812/216607

Berger, J. (2007). *Sanat ve devrim (B. Berker, Çev.;1. baskı.).* Agora Kitaplığı.

Berk, N. (1943). *Sanat konuşmaları*. Ülkü Basımevi.

Berk, N. (1959). *Soyut sanat üzerine.* Varlık Yayınları.

Berk, N. (1964). *Resim bilgisi.* Varlık Yayınları.

Berk, N. & Gezer, H. (1973). *50 yılın Türk resim ve heykeli.* Türkiye İş Bankası Kültür ve Sanat Yayınları.

Beykan, M. (2004). *Sanat kitabı 500 sanatçı 500 sanat eseri.* Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.

Bileydi Koç, M. (2022). Türk resim tarihinde askeri ressamlar dönemi ve bahriyeli ressam İsmail Hakkı Bey. *Marmara Türkiyat Araştırmaları Dergisi, 9*(2), 162-201. https://doi.org/10.16985/mtad.1102283

Bingül, A. S. (2013). *Türk resim sanatının gelişiminde 19. yüzyıl askeri okul ve askeri ressamların rolleri* (Yayın No. 345292) [Yüksek lisans tezi, Atatürk Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi. https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp

Bıçakçı, Z. (2019). *Toplumsal gerçekçi resim bağlamında Nuri İyem* (Yayın No. 585086) [Yüksek lisans tezi, Yeditepe Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi. https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp

Bonfand, A. (2015). *Soyut sanat.* Dost Kitabevi.

Bozkurt, N. (1995). *Sanat ve estetik kuramları*. Sarmal Yayınevi

Buğra, H. B. (2007). *1914'lerden 1940'lara Türk resim ve romanında gerçeklik*. Ötüken Yayınları.

Bulut, A. (2009). *Çağdaş türk resim sanatında "Onlar Grubu"* (Yayın No. 241717) [Yüksek lisans tezi, Atatürk Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi. https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp

Bulut & Kaya, (2019). Malevich'in siyah kare tablosunun Rus avangardındaki yeri. *Uluslararası Disiplinlerarası ve Kültürlerarası Sanat, 4*(8), 153-170

Burunsuz, M. (2021). Çizgi, renk ve leke bağlamında Zeki Faik İzer eserleri. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, (28), 129-147. https://doi.org/10.18603/sanatvetasarim.1048590

Çakar, M. (2021). *Çağdaş Türk sanatında kavramsal hareketler ve öncü sanatçılar* (Yayın No. 672003) [Yüksek lisans tezi, Afyon Kocatepe Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi. https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp

Çelebi, T. (2013). *D grubu'nun cumhuriyet dönemi çağdaş Türk resmine ve eğitimine katkısı* [Yüksek lisans tezi, Gazi üniversitesi]. YÖK Açık Bilim. https://acikbilim.yok.gov.tr/handle/20.500.12812/358863

Çelik, A. (1996). *Bedri Rahmi Eyüboğlu.* Kültür Bakanlığı Milli Kütüphane Basımevi.

Çelik, F. (2023, 01 Mayıs). Fovizm, primitivizm ve dışavurumculuk akımları hakkında bilmeniz gerekenler. Oggusto. https://www.oggusto.com/sanat/fovizm-primitivizm-ve-disavurumculuk-akimlari-hakkinda-bilmeniz-gerekenler

Çelikkan, G. Ş. (2018). *Modern ve postmodern dönemlerde soyut sanat felsefesi.* Mungan Kavram Yayınevi.

Çıngı, H. (2009). *Örnekleme kuramı*. Erk Yayıncılık.

Dal, E. (1997). Zeid Fahrelnisa. Z. Rona & M. Beykan (Ed.), *Eczacıbaşı sanat ansiklopedisi (Cilt 3*). (s. 1961-1962). Yem Yayın.

Elibol, Ö. (2017, 28 Nisan). Soyutlama, iyisi ve kötüsü: Marx, Althusser, Bhaskar. https://www.sosyalbilimler.org/soyutlama-iyisi-ve-kotusu-marx-althusser-bhaskar/

Elmas, H. (2002). *Çağdaş Türk resminde minyatür etkileri*. T. C. Konya Valiliği İl Kültür Müdürlüğü Yayınları.

Engin, A. (2013). *Neo-plastik sanat akımı bağlamında de Stijl sanat hareketi ve tekstil üzerindeki etkileri* [Yüksek lisans tezi, Haliç Üniversitesi]. YÖK Açık Bilim. https://acikbilim.yok.gov.tr/handle/20.500.12812/90724

Erbay, M. (2013). *Resimden mekâna: Kandinskyı.* Nobel Akademi Yayıncılık.

Erden, O. (2012). *19'uncu yüzyıldan 1960'a kadar Türk resim sanatı hakkında bilmeniz gereken her şey.* Tempo Yayınları.

Eroğlu, B. (2008). *Kazimir Maleviç ve Süprematizm* (Yayın No. 231683) [Yüksek lisans tezi, Ege Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi. https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp

Eroğlu, Ö. (2007). *Sanatın tarihi.* Kolaj Kitaplığı.

Ersoy, A. (1998). *Günümüz Türk resim sanatı (195' den 2000'e).* Bilim Sanat Galerisi.

Erzen, J. N. (1997). Soyut sanat. Z. Rona & M. Beykan (Ed.), *Eczacıbaşı sanat ansiklopedisi (Cilt 3*). (s. 1359). Yem Yayın.

Erzen, J. N. (1997). Avant-Garde sanat. Z. Rona & M. Beykan (Ed.), *Eczacıbaşı sanat ansiklopedisi (Cilt 1*). (s. 163-164). Yem Yayın.

Fleming, J. & Honour, H. (2016). *Dünya sanat tarihi. (H. Abacı, Çev.; 2. Baskı.).* Alfa Basım Yayın.

Evin Sanat Galerisi. (2007). *Nuri İyem göç resimleri*. Mas Matbaacılık.

Galeri Nev. (t.y.). *Nejad Devrim*, https://galerinev.art/tr/nejad-devrim

Gazete Sanat (2024, 26 Mart). Empresyonizm. 26 Mart 2024 tarihinde https://gazetesanat.com/empresyonizm-nedir adresinden edinilmiştir.

Genç, A. & Sipahıoğlu, A. (1990). *Görsel algılama*. Sergi Yayınevi.

Genç, M. A. (2012), D Grubu ressamlarının Türk resim sanatının gelişimine olan katkıları. *İdil Dergisi, 1*(5). DOI: 10.7816

Germaner, S. & Ödekan, A. (Ed.). (1999). *Cumhuriyet'in renkleri, biçimleri*. Tarih Vakfı Yayınları.

Giray, K. (t.y.). *Dönemler, estetik soyutlamalar ve değişen atmosferler Nejad Melih Devrim.* http://www.antikalar.com/nejad-melih-devrim

Giray, K. (1982). *Türkiye iş bankası resim koleksiyonu.* Türkiye İş Bankası Kültür ve Sanat Yayınları.

Giray, K. (1994). Yeniler Grubu ve Leopold Levy. *Türkiye'de Sanat*, (13), 46-49.

Giray, K. (1997). *Müstakil ressamlar ve heykeltraşlar birliği*. Akbank Yayın.

Giray, K. (1998). *Nuri İyem.* Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Giray, K. (1999). *İstanbul resim ve heykel müzesi koleksiyonundan örneklerle manzara*. Türkiye İş Bankası Sanat Yayınları.

Giray, K. (2000). *Çallı ve atölyesi.* Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Giray, K. (2003). *Ferruh Başağa.* Türkiye İş Bankası.

Giray, K. (2010). *Ziraat bankası yüzyılın sergisi*. Başak Matbaacılık ve Tanıtım.

Giray, K. (2020). *Ankara resim ve heykel müzesi başyapıtlar (Cilt 1).* Ofset Basım Yayın.

Giray, K. (2020). *Ankara resim ve heykel müzesi başyapıtlar (Cilt 2).* Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü Yayınları.

Gombrich, E. H. (1986). *Sanatın öyküsü. (E. Erduran & Ö. Erduran, Çev.).* Remzi Kitabevi.

Gönülal, Ö. (2008). Soyut resimden soyut fotoğrafa. *Akdeniz Sanat Dergisi*, (1), 61-66.

Güneş, R. (2021). *Soyut sanatın gelişim evresi içerisindeki geometrik öğelerinin kullanımı* (Yayın No. 663853) [Yüksek lisans tezi, Dokuz Yeditepe Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi. https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp

Güray, E. (2020). Fahrelnissa Zeid'e ışık, renk ve şeffaflık bağlamında yeniden bir bakış: paleokrystal serisi ve vitrayları. *Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi. 8*(8), 46-56.

Gürcüm, B. H. & Yıldırım, R. (2017). Tekstil tasarımında sanatın esin kaynağı olarak kullanılması: Neo-Plastisizm örneği. *İdil Dergisi, 6*(39), 3209-3233.

Gürel, H. (2000). *Ferruh başağa soyutun duayeni- ferruh başağa kataloğu.* Yapı Kredi Yayınları.

Güvemli, Z. (2005). *Sanat tarihi.* Varlık Yayınları.

Hasol, D. (2008). *Ansiklopedik mimarlık sözlüğü*. Yem Yayınları.

İnal, G. (1995). *Türk minyatür sanatı, Atatürk kültür, dil ve tarih yüksek kurumu.* Atatürk Kültür Merezi.

İnal, G. (1997). Minyatür. Z. Rona & M. Beykan (Ed.), *Eczacıbaşı sanat ansiklopedisi (Cilt 3*). (s.1262-1266). Yem Yayın.

İpşiroğlu, N. & İpşiroğlu, M. (2009). *Sanatta devrim*. Hayalperest Yayınevi.

İstanbul Modern, (2023, Ekim). Fahrelnissa Zeid. *İstanbul modern koleksiyonu'ndan bir seçki*. https://www.istanbulmodern.org/tr/sergiler/gecmis-sergiler/fahrelnissa-zeid_2022.html

İstanbul Modern, (2023, Ekim). İstanbul modern koleksiyonu'ndan bir seçki. Sabri Berkel, 1907-1993. https://www.istanbulmodern.org/dosya/2467/sabri-berkel_2467_808256.pdf

İstanbul Modern. (t.y.). İstanbul modern koleksiyonu'ndan bir seçki: Nejad Melih Devrim, 1923-1995. https://interaktif.istanbulmodern.org/dosya/2234/nejad-melih-devrim_2234_7221132.pdf

Kandınsky, V. (2015). *Sanatta ruhsallık üzerine. (G. Ekinci Çev.;3. baskı.)*. Altıkırkbeş Yayınları.

Keser, N. (2005). *Sanat sözlüğü.* Ütopya Yayınevi.

Kılıç, E. (1990). *Levni'nin sürname minyatürleri* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Gazi Üniversitesi.

Kılıç, E. (2010). Türk resminde soyutlama: Çağda çağdaşlaşma sorunu, "Müstakiller ve D Grubu". *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, (9), 100-101

Kıyar, N. (2007). *Çağdaş Türk sanatında figüratif resmin kültürel değişim ile ilintisi* [Yüksek lisans tezi, Selçuk Üniversitesi]. Selçuk Üniversitesi Açık Erişim Arşiv. http://acikerisimarsiv.selcuk.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/123456789/738/neslihan_kiyar_tez.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Korur, A. (2008). *Cumhuriyetin ilk on beş yılında Türk resim ve heykel sanatı* [Yüksek lisans tezi, Ankara Üniversitesi]. ARHM. https://arhm.ktb.gov.tr/repo/uploads/Academics/30122020105902-68ced4dc-2ce5-4bab-a43b-2881be2c2590.pdf

Kozak, M. (2021). *Bilimsel araştırma tasarım yazım ve yayım teknikleri*. Detay Yayıncılık.

Köroğlu, D. (2017). *Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun resimlerinin ve şiirlerinin göstergebilim ilişkisi bağlamında incelenmesi ve temel eğitim ile ilişkilendirilmesi* (Yayın No. 465830) [Yüksek lisans tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi. https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp

Krausse, A. C. (2005). *Rönesanstan günümüze resim sanatının öyküsü (D. Zaptcıoğlu, Çev.;1. baskı.)*. Litaratür Yayıncılık.

Kurt, E. K. (2008). *Çağdaş Türk sanatında soyut resim* [Yüksek lisans tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi]. Alanistanbul. http://alanistanbul.com/turkce/wp-content/uploads/2010/08/7b.pdf

Laidi-Hanieh, A. (2018). *Fahrelnissa Zeid iç dünyaların ressamı.* Dirimart Res Yayınları.

Levitt, C. (2015). *Tarih boyunca sanat dünya sanat tarihinde üsluplar ve akımlar (D. Şendil & S. Evren, Çev.;1. baskı.)*. Yapı Kredi Yayınları

Litte, S. (2006). *İzmler-sanatı anlamak. (D. N. Özer, Çev.;1. baskı.)*. Yem Yayınları.

Lowry, B. (1972). *Sanatı görmek (N. Yurtsever & Z. Güvemli, Çev.;1. baskı.)*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Mercan, A. Ö. (2018). *Çağdaş Türk resim sanatında kültürel imge kullanımı bağlamında Sabri Berkel* (Yayın No. 512349) [Yüksek lisans tezi, Akdeniz Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi. https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp

Merleau-Ponty, M. (2005). *Algılanan dünya. (Ö. Aygün Çev.;1. Baskı.).* Metis Yayınları.

Naci E. (1981). *Anılardan damlalar*. Karacan Yayınları.

Naymanlar, A. (2010). *Çağdaş Türk resim sanatında figüratif soyutlama* (Yayın No. 273392) [Yüksek lisans tezi, Dumlupınar Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi. https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp

Okan, B. (2018). Primitivizm ve günümüz sanatına etkileri. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, *8*(2), 96-109. https://doi.org/10.20488/sanattasarim.529687

Öneş, M. (Ed.), (2007). *Wassily Kandinsky*. Boyut Yayın Grubu.

Özer, B. (1993). *Yorumlar kültür sanat mimarlık*. Yem Yayınları.

Özdoğru, N. (1973). Nuri İyem. *Milliyet Sanat Dergisi*, (26), 8-9

Özsezgin, K. (1993). *Türkiye de plastik sanatlar tarihi*. Anadolu Üniversitesi Yayınları,

Özkan, Ö. (2012). *Çağdaş Türk resminde soyut ve soyutlama yaklaşımları bağlamında yapı ve içerik sorunları* (Yayın No. 331896) [Yüksek lisans tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi. https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp

Pelvanoğlu, B. (2017). *Pek kronolojik olmayan hayatımız*. Corpus Yayınları.

Polat, A. (2019). *20.Yüzyılın ilk yarısında yüzey kurgulamada soyut resmin geometrik dönüşümleri* [Yüksek lisans tezi, Dumlupınar Üniversitesi]. YÖK Açık Bilim. https://acikbilim.yok.gov.tr/handle/20.500.12812/612135

Renda, G. (1977). İtiem'deki zübdet-üt tevarih'in minyatürleri. *Sanat Dergisi*, (6), 58-59

Renda, G. & Erol, T. (1980). *Çağdas Türk resim sanatı tarihi. (Cilt 1).* Tiglat Yayınları.

Rona, Z. (1997). Yeniler Grubu. Z. Rona & M. Beykan (Ed.), *Eczacıbaşı sanat ansiklopedisi (Cilt 3*). (s. 1931). Yem Yayın.

Rona, Z. (2000). *Ferruh Başağa*. Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.

Sabahat, H. (2012). *20. yüzyıl'ın ilk yarısında avrupa sanatı ve soyut resmin öncüsü: Vassily kandisky* [Yüksek lisans tezi, Cumhuriyet Üniversitesi]. YÖK Açık Bilim. https://acikbilim.yok.gov.tr/handle/20.500.12812/599635

Sağ, M. (2011, Ocak). Elif Naci. *Türk Yurdu. 31*(281).

https://www.turkyurdu.com.tr/yazar-yazi.php?id=1370

Sağlam, M. (2001). *İzmirli ressamlar ansiklopedisi*. İzmir Büyük Şehir Belediyesi Kültür Yayınları.

Sağlam, M. (2010), *Türkiye cumhuriyet Merkez Bankası Koleksiyonu'ndan Çağdaş Türk Resim Sanatı*. Mas Matbaacılık A.Ş

Sakaoğlu, N. & Akbayar, N. (2000). *Osmanlı'da Zanaattan Sanata (Cilt 2).* Cereati ve Yayıncılık.

Sarğın Güzel, Z. (2019). *Soyut resim anlayışını oluşturan psikolojik koşullar* [Yüksek lisans tezi, Altınbaş Üniversitesi]. YÖK Açık Bilim. https://acikbilim.yok.gov.tr/handle/20.500.12812/588648

Sezer, A. & Sezer, C. (2020). Resim sanatı tarihindeki ilk soyut resim üzerine. *Akademik Sanat, 5*(6), 6-14. DOİ: 10.34189/asd.5.9.001

Simmen, J., & Kohlhoff, K. (1999). *Kasimir Malevich life and work.* Konemann.

Soylu, R. & Köroğlu, D. (2017). Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun "Aşık Veysel" adlı resminin göstergebilim çözümlemesi. *İdil Dergisi, 6*(35). https://dx.doi.org/10.7816/idil-06-35-07

Sönmez, N. (2000). *Türk ressamları ve Paris okulu*. Yapı Kredi Yayınları.

Sönmez, N. (2016). *Selim Turan, tez, antitez, sentez.* Yapı Kredi Yayınları.

Sözer, Ş. & Özdemir, S. (2001). *T.C. kültür bakanlığı Selim Turan'ın sanatından kesitler*. Milli Kütüphane Basımevi.

Şener, Ş. (2010). *20. yüzyıl soyutlama sürecinde geometrik biçimlemenin Türk resim sanatına yansıması* (Yayın No. 309012) [Yüksek lisans tezi, Trakya Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi. https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp

Şenol, T. (2017). *Görmenin morfolojisi: Soyut-geometrik olasılıklar ve anamorfik oluşumlar* (Yayın No. 481250) [Yüksek lisans tezi, Atatürk Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi. https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp

Şerbetçi, F. (2008). D grubu sanatçılarının Türk resim sanatının gelişim sürecine kazandırdığı farklı bakış açıları. [Yüksek lisans tezi, Trakya Üniversitesi]. YÖK Açık Bilim. https://acikbilim.yok.gov.tr/handle/20.500.12812/414829

Şerifoğlu, Ö. F. (2011). *Bedri Rahmi Eyüboğlu*. Kültür ve Turizm Bakanlığı

Tanaltay, E. (1997). *Sanat ustalarıyla bir gün*. Tekin Yayınevi.

Tansuğ, S. (1990). *Türk resminde yeni dönem*. Remzi Kitabevi.

Tansuğ, S. (1999). *Çağdaş Türk sanatı.* Remzi Kitabevi.

Tansuğ, S. (2011). *Resim sanatı tarihi*. Remzi Kitabevi.

Tatari, A. D. (2015). *Çağdaş Türk resmindeki soyut eğilimler ekseninde Sabri Berkel* [Yüksek lisans tezi, Işık Üniversitesi]. YÖK Açık Bilim. https://acikbilim.yok.gov.tr/handle/20.500.12812/94197?show=full

Tecer, A. (2014). *20. yüzyıl batı resim sanatında geometrik biçimlendirmeler* [Yüksek lisans tezi, Işık Üniversitesi]. YÖK Açık Bilim. https://acikbilim.yok.gov.tr/handle/20.500.12812/94215

Tetikçi, İ. (2014). Yeniler Grubu ressamlarının resimlerinde doğa. *Sanat: AÜGSF Dergisi,* (26), 145-148

Turani, A. (1992). *Dünya sanat tarihi*. Remzi Kitabevi.

Turani, A. (2010). Sanat terimleri sözlüğü. Remzi Kitabevi.

Tunalı, İ. (1981). *Felsefenin ışığında modern resim*. Remzi Kitabevi

Tunalı, İ. (2010). *Tasarım felsefesi tasarım modelleri ve endüstri tasarımı.* Yem Yayınları.

Tunalı, İ. (2011). *Estetik beğeni.* Remzi Kitabevi.

Uluçay, Y. (2016). *Resim sanatında mekânsal ilgiler bağlamında geometrik soyutlama* (Yayın No. 435951) [Yüksek lisans tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi. https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp

Velimirovic, A. (2016, 9 Haziran). Kazimir Malevich / Kasimir Severinovich. https://www.widewalls.ch/artists/kazimir-malevich

Vikturina, M., & Lukanova, A. (1990). *A study of technique ten paintings by malevich in the tretıakov gallery. İn J. D'Andrea, (Ed.) The Kazimir Malevich 1879-1935. (J. E. Bowlt, Cev. 1. Baskı.).* The Armand Hammer Museum Of Art And Kultural Center.

Yaman, Z. Y. (2002). *D Grubu.* Yapı Kredi Yayınları.

Yapı Kredi Kültür yayıncılık (t.y.). D Grubu / 1933-1951. 26 Mart 2024 tarihinde https://sanat.ykykultur.com.tr/sergiler/d-grubu-1933-1951 adresinden edinilmiştir.

Yasa Yaman. Z. (1995) Sanat tarihimizde eski bir konu: Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği, D Grubu mu? *Türkiye Sanat Dergisi,* (20), 34-43

Yıldırım, A. & Şimşek, H. (2012). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Seçkin Yayıncılık.

Yılmaz, U. & Demir Yılmaz, E. N. (2023). İnformel sanat özellikleri bağlamında Nejad Melih Devrim üzerine bir inceleme. *Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 14*(1), 152-160

Yoldaş, H. (2021). *Çağdaş Türk resminde bir ifade biçimi olarak soyut anlayışın mekâna etkisi* (Yayın No. 668329) [Yüksek lisans tezi, Selçuk Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi. https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp

Yörük, N. (2019). *Doğu ve batı sanatında soyut anlayış ve etkilerinin karşılaştırılması* (Yayın No. 562573) [Yüksek lisans tezi, Altınbaş Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi. https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp

Worringer, W. (2017). *Soyutlama ve özdeşleyim*. (İ. Tunalı Çev.). Remzi Kitabevi.

Şekiller Kaynakçası

Şekil 1. https://www.pivada.com/claude-monet-saman-balyalari-yaz-sonu-1891 (Erişim Tarihi 22.07.2023)

Şekil 2. https://www.wassilykandinsky.net/work-28.php (Erişim Tarihi 22.07.2023)

Şekil 3. https://www.meisterdrucke.com.tr/fine-art-baski/Robert-Delaunay/1072389/Dairesel-Şekiller%2C-Güneş-No.-1.html (Erişim Tarihi 22.07.2023)

Şekil 4. https://www.meisterdrucke.com.tr/fine-art-baski/Robert-Delaunay/1072389/Dairesel-Şekiller%2C-Güneş-No.-1.html (Erişim Tarihi 05.08.2023)

Şekil 5. http://birgunbiryerde.blogspot.com/2012/11/hicbir-sey-olabilen-francis-picabia.html (Erişim Tarihi 05.08.2023)

Şekil 6. https://www.meisterdrucke.com.tr/fine-art-baski/Russian-Photographer/500543/Malevich%27in-Kara-Meydan-ve-diğer-Suprematist-

tablolarının-bulunduğu-odanın-görünümü%2C-Son-Fütürist-Resim-Sergisi-0.10%2C-Petrograd%2C-kış-1915-16.html (Erişim Tarihi 05.08.2023)

Şekil 7. https://www.meisterdrucke.com.tr/fine-art-baski/Kazimir-Severinovich-Malevich/33988/Siyah-Kare.html (Erişim Tarihi 11.08.2023)

Şekil 8. https://www.countrylife.co.uk/articles/favourite-painting-zaha-hadid-60040 (Erişim Tarihi 11.08.2023)

Şekil 9. https://hbyazar.com/gri-agac-piet-mondrian-gray-tree/ (Erişim Tarihi 11.08.2023)

Şekil 10. https://www.meisterdrucke.com.tr/fine-art-baski/Piet-Mondrian/1091207/Siyah%2C-kırmızı%2C-gri%2C-sarı-ve-mavi-ile-Bileşim-A.html (Erişim Tarihi 11.08.2023)

Şekil 11. https://www.meisterdrucke.com.tr/fine-art-baski/Piet-Mondrian/685188/Broadway-Boogie-Woogie.html (Erişim Tarihi 11.08.2023)

Şekil 12. https://www.indyturk.com/node/203306/kültür/gentile-bellini'nin-istanbul-günleri-ve-fatih'-portresinin-arkasındaki-büyük-acı (Erişim Tarihi 15.08.2023)

Şekil 13. https://ceotudent.com/gul-koklayan-fatih-sultan-mehmed (Erişim Tarihi 15.08.2023)

Şekil 14. https://www.istanbulsanatevi.com/turk-ressamlar/elif-naci-hayati-ve-eserleri/ (Erişim Tarihi 18.08.2023)

Şekil 15. https://www.istanbulsanatevi.com/turk-ressamlar/elif-naci-hayati-ve-eserleri/ (Erişim Tarihi 18.08.2023)

Şekil 16. http://maksivizyon.blogspot.com/2015/02/elif-naci-eser-ve-biyografi.html (Erişim Tarihi 18.08.2023)

Şekil 17. https://www.istanbulmodern.org/koleksiyon/cehennemim (Erişim Tarihi 10.09.2023)

Şekil 18. https://interaktif.istanbulmodern.org/dosya/2234/fahrelnissa-zeid_2234_7225127.pdf (Erişim Tarihi 10.09.2023)

Şekil 19. https://14b.iksv.org/works.asp?id=46 (Erişim Tarihi 10.09.2023)

Şekil 20. http://www.antikalar.com/cama-hayat-veren-sanatc-emile-galle (Erişim Tarihi 10.09.2023)

Şekil 21. https://tr.linkedin.com/posts/aylinketenci_etkilikonuşma-sanat-iletişim-activity-7111659867903262721-z6wc?trk=public_profile_like_view (Erişim Tarihi 22.09.2023)

Şekil 22. https://twitter.com/istanbulmodern_/status/940548635124781057 (Erişim Tarihi 22.09.2023)

Şekil 23. http://www.antikalar.com/zeki-faik-izer (Erişim Tarihi 22.09.2023)

Şekil 24. https://www.istanbulantiksanat.com/urun/4802406/sabri-berkel-1907-1993-kubbeler-imzali-30-8-x-39-3-cm-mdf-uzeri-akrilik (Erişim Tarihi 29.09.2023)

Şekil 25. http://www.antikalar.com/sabri-fettah-berkel (Erişim Tarihi 29.09.2023)

Şekil 26. http://www.antikalar.com/sabri-fettah-berkel (Erişim Tarihi 29.09.2023)

Şekil 27. http://www.antikalar.com/bedri-rahmi-eyuboglu (Erişim Tarihi 29.09.2023)

Şekil 28. https://arhm.ktb.gov.tr/artists/detail/2105/bedri-rahmi-eyuboglu-1911-1975 (Erişim Tarihi 05.10.2023)

Şekil 29. https://arhm.ktb.gov.tr/artists/detail/2105/bedri-rahmi-eyuboglu-1911-1975 (Erişim Tarihi 05.10.2023)

Şekil 30. http://www.antikalar.com/bedri-rahmi-eyuboglu (Erişim Tarihi 05.10.2023)

Şekil 31. https://evvel.org/saman-sarisi-icin-abidin-dino (Erişim Tarihi 12.10.2023)

Şekil 32. https://artam.com/muzayede/262-cagdas-sanat-eserleri/abidin-dino-1913-1993-antibes-2 (Erişim Tarihi 12.10.2023)

Şekil 33. https://www.devmuzayede.com/urun/4371763/abidin-dino-1913-1993-kagit-uzerine-murekkep-imzali-antibes-10x10-cm (Erişim Tarihi 12.10.2023)

Şekil 34. https://www.santralistanbul.org/tr/eserler/kurulus/ (Erişim Tarihi 12.10.2023)

Şekil 35. https://www.artopol.com/sayfa/cagdas-turk-ressamlari (Erişim Tarihi 26.10.2023)

Şekil 36. https://artam.com/muzayede/383-modern-ve-cagdas-tablolar/ferruh-basaga-1914-2010-soyut-12 (Erişim Tarihi 26.10.2023)

Şekil 37. https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-b/basaga-ferruh/ferruh-basaga-soyut/ (Erişim Tarihi 26.10.2023)

Şekil 38. https://twitter.com/istanbulmodern_/status/1091379364518875141 (Erişim Tarihi 26.10.2023)

Şekil 39. https://www.timeout.com/istanbul/tr/sanat/tez-antitez-sentez (Erişim Tarihi 15.11.2023)

Şekil 40. https://www.gazetebesiktas.com.tr/2017/06/09/kultur-tez-antitez-sentez/ (Erişim Tarihi 15.11.2023)

Şekil 41. https://www.istanbulmodern.org/en/collection/collection/5?t=3&id=2523 (Erişim Tarihi 15.11.2023)

Şekil 42. https://www.istanbulmodern.org/en/collection/collection/5?t=3&id=2523 (Erişim Tarihi 15.11.2023)

Şekil 43. http://www.nuriiyem.com/eser/s130-017/ (Erişim Tarihi 21.11.2023)

Şekil 44. http://www.nuriiyem.com/eser/s763-048/ (Erişim Tarihi 21.11.2023)

Şekil 45. http://www.nuriiyem.com/eser/s763-052/ (Erişim Tarihi 21.11.2023)

Şekil 46. https://www.istanbulmodern.org/koleksiyon/soyut-kompozisyon (Erişim Tarihi 03.12.2023)

Şekil 47. https://www.galerinevistanbul.com/tr/artists/46-nejad-devrim/works/9686-nejad-devrim-isimsiz-1954/ (Erişim Tarihi 03.12.2023)

Şekil 48. http://www.antikalar.com/nejad-melih-devrim (Erişim Tarihi 03.12.2023)

EKLER

EK 1.

ÖĞRENCİNİN AKADEMİK ÖZGEÇMİŞİ

Kişisel Bilgiler			
Adı ve Soyadı	Semih YÖNDEŞ		
E-postası/Web Sayfası			
Bildiği Yabancı Diller	ingilizce		
Uzmanlık Alanı	Grafik Tasarım, Resim Ana Sanat Dalı (Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı)		
Öğrenim Bilgileri			
	Üniversite	Bölüm	Yıl
Lisans	Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi	Güzel Sanatlar Eğitimi Resim-iş Öğretmenliği	2002-2006
Tez Başlığı	D Grubu ve Yeniler Grubu Sanatçılarının Soyut Eserlerinin İncelenmesi		
Tez Danışmanı	Prof. Dr. Sibel ALMELEK İŞMAN		
Akademik Eserler (Makale, kitap, kitap bölümü, bildiri, poster, sergi, konser vb. eserlerden kaynakça yazım kurallarına göre en fazla 10 eser yazılmalıdır.) Tezden üretilen yayınlar * ile işaretlenmelidir.			
Alanıyla İlgili Bilimsel Kuruluşlara Üyelikler			
Alanıyla İlgili Aldığı Ödüller			

