

T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT TARİHİ ANABİLİM DALI

**1928-1938 YILLARI ARASINDA
TÜRK RESMİNDE MODERNİZM ARAYIŞLARI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

SERAP ŞİMŞEK

Ankara-2010

T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT TARİHİ ANABİLİM DALI

**1928-1938 YILLARI ARASINDA
TÜRK RESMİNDE MODERNİZM ARAYIŞLARI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

SERAP ŞİMŞEK

Tez Danışmanı
PROF. DR. KIYMET GİRAY

Ankara-2010

T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT TARİHİ BÖLÜMÜ

**1928-1938 YILLARI ARASINDA
TÜRK RESMİNDE MODERNİZM ARAYIŞLARI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Tez Danışmanı: PROF. DR. KIYMET GİRAY

Tez Jürisi Üyeleri

Adı ve Soyadı

İmzası

PROF. DR. KIYMET GİRAY

.....

PROF. DR. ALEV ÇAKMAKOĞLU KURU

.....

DOÇ.DR. MEHMET TUNÇEL

.....

Tez Sınavı Tarihi 10.03.2010

TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Bu belge ile, bu tezdeki bütün bilgilerin akademik kurallara ve etik davranış ilkelerine uygun olarak toplanıp sunulduğunu beyan ederim. Bu kural ve ilkelerin gereği olarak, çalışmada bana ait olmayan tüm veri, düşünce ve sonuçları andığımı ve kaynağını gösterdiğimi ayrıca beyan ederim.(...../...../200...)

Tezi Hazırlayan Öğrencinin
Adı ve Soyadı

SERAP ŞİMŞEK

İmzası

.....

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	III
GİRİŞ.....	V
1. MODERNİTE/MODERNİZM VE SANAT.....	1
1.1. Modern ve Modern Olan.....	8
1.2. Modernite/Modernizm.....	12
1.3. Modernizm ve Sanat.....	17
2. MODERN SANAT VE TÜRK RESİM SANATI İLE İLK ETKİLEŞİMLER.....	35
2.1. Akademik, Romantik ve Gerçekçi Etki.....	38
2.1.1. Şeker Ahmet Paşa	44
2.1.2. Süleyman Seyyid Bey	52
2.2. Oryantalist Etki.....	56
2.3. Empresyonist Etki.....	60
2.3.1. Nazmi Ziya Güran	75
2.3.2. Namık İsmail	81
2.3.3. Avni Lifij.....	86
3. 1928-1938 ARASINDA TÜRK RESMİNDE MODERNİZM.....	90
3.1. Ekspresyonizm, Hans Hofmann ve Öğretileri	91
3.1.1. Ali Avni Çelebi.....	98

3.1.2. Zeki Kocamemi	109
3.2. Kübizm, André Lhote ve Kuramlarının İzinde.....	115
3.2.1. Nurullah Berk.....	126
3.2.2. Hale Asaf.....	129
3.2.3. Refik Epikman	138
3.2.4. Cemal Tollu.....	141
3.3. Nabililer, Fovizm ve Bireysel Üsluplar.....	144
3.3.1. Ziya Keseroğlu.....	148
3.3.2. Cevat Dereli.....	151
3.3.3. Bedri Rahmi Eyüboğlu.....	153
3.3.4. Hamit Görele.....	159
4. KARŞILAŞTIRMA VE DEĞERLENDİRME.....	162
SONUÇ.....	177
ÖZET.....	197
SUMMARY.....	199
BİBLİYOGRAFYA.....	201

ÖNSÖZ

Modern sanatta bir sanat yapını okumak, göndermelerini yeni bulgular olarak, aşama aşama çözümlenmek, bir sanat yapıtından yola çıkarak sanatçısını, dönemini, biçimini ve bunlar üzerinden dünya sanatını keşfetmeye çabalamak, çalışmanın en can alıcı bölümüydü.

Modernizm, 19. yüzyılın başından 20. yüzyılın ortalarına kadar, farklı ülkelerde, farklı tarihsel süreçlerin sonucunda, farklı sanatçılar tarafından, siyasi ve toplumsal olaylardan farklı etkilenmeler ve farklı çıkarımlarla oluşur. Buna bağlı olarak da tanımı, kapsamı, alımlanışı değişen modernizmler ortaya çıkar. Oluşan, hem sanatsal yazın alanında hem de sanatsal üretimde çok geniş bir birikimdir.

Bu çalışma, modernizmlerin oluşturduğu ortak literatüründen çıkarsamalarla oluşmuştur. Tüm dünyada modernizm üzerine 150 yıldır yazılanların tamamına ulaşmak tabii ki mümkün olmamıştır. Ulaşılabilenlerle modernizmin neliğine dair kimi tanımlar ve yargılar ortaya konmuştur.

İnsanlığın 19. yüzyılın başından 20. yüzyıl ortalarına kadar geçirdiği süreçte, ne daha öncesinde varlık göstermiş, ne de günümüz toplumlarında, sanatında, biliminde varlığını sürdüren bir “tarih bilinci”dir. Buna “tarih bilinci” diyoruz; çünkü “zaman” kavramı eksik kalıyor. Bu daha çok şimdinin bilinci; bir geçmişin var olduğu, bir geleceğin var olacağı, ama asal olanın şimdi oluşunun bilincidir. Postmodern bir dönemde yaşarken, tarihin artık yeniden üretilemez oluşuna inancın henüz olmadığı, ilerleme, değişme, dönüşme ve dönüştürme iradesinin var olduğuna

inanıldığı bir döneme, günümüzden doğru bakmak, bir değişimi takip etmek aslında bir inanın ürünü, modernist bir tavidir.

Modernizmin bir tarih, şimdinin bilinci oluşu, modern sanata hareketi katan tarafıdır. Nesne varoluş koşullarını sağlayan üç boyut; mekan, zaman ve harekettir. Hareket, şimdinin bilincidir. Hareketi resmin bir anlatım biçiminden çıkararak bir dil haline getiren Ekspresyonist sanatçılara özellikle vurgu bu nedenle yapılmıştır.

Bilinebilirliğinden bile bir ara ümidimi kestiğim modernizmi kavrama çabalarımda, çoğu zaman sadece akıl karışıklıklarımı dinleyerek anlamamı sağlayan, bana katlandıkları ve her zaman destek oldukları için sevgili aileme, arkadaşım Murat Polat'a, çalışma arkadaşım Yrd. Doç. Dr. Ayşe Pul'a manevi desteklerinden dolayı öncelikle teşekkür etmek isterim.

Türk Tarih Kurumu Yurtiçi-Yurtdışı İlişkiler Şubesi'nin emekli müdürü Sayın Serap Erkut, tüm vazgeçişlerimde engel olarak bu çalışmanın tamamlanmasını sağlayanlardandır. Tabii ki Türk Tarih Kurumu'nun Yurtiçi-Yurtdışı İlişkiler Şubesi ve Kütüphane çalışanları da hiçbir zaman yardımlarını eksik etmediler. Teşekkür ediyorum.

Yüksek lisansım boyunca hayata dair aldığım kararlarımı da etkileyen, yol gösteren, her zaman destekleyen, deneyimini ve birikimini hayatım boyunca takdir ve hayranlıkla karşılayacağım hocam Sayın Prof. Dr. Kıymet Giray'a sonsuz teşekkürlerimi sunuyorum.

GİRİŞ

Avrupa resminde sanatın modern olarak tanımlanmaya başlandığı yıllar ile Türk resminin Batılı bir anlayışa yönelmesi yaklaşık aynı döneme rastlar. 19. yüzyılın ortalarında, Avrupa resim sanatında meydana gelen değişim, çoğu zaman Empresyonizm akımının ortaya çıkışıyla başlatılır. Empresyonizmden Dada Hareketinin etkisini yitirdiği 1930'lara kadar "modern dönem" olarak tanımlanır.

Türk resim sanatının Batılı bir anlatım biçimiyle ortaya çıkışı 18. yüzyıl ortalarında başlar ve gelişimini Osmanlı gençlerinin Avrupa'ya resim öğrenimine gönderilmesiyle ivme kazanır. Bu ressamlar Avrupa resim sanatı ile doğrudan bağlarını kurmaya başlar.

Avrupa'ya sanat eğimi almak için gönderilen ressamlar, aldıkları eğitimle beraber, yaşadıkları yerlerde güncel olan, tartışılan sanat anlayışlarını, Türk kültürüne uyarlayarak yurda taşırlar. Önceleri yalnızca resim yapma isteklerini yönlendirmeyi hedefleyerek çalışan ressamlar, sezgisel olarak resim sanatının akımları içinde kendi biçimlerini yaratmaya başlar. İzlenimci kuramların derinliğini algılamadan yakın durdukları resimsel arayışlar bir yenilik, modernizmle buluşma olarak ortaya çıkar. Ancak modernizm kuramı ve bu kuramın olgu ve kavramları tanımlama, anlamlandırma ve ifade etme biçimlerini, Türk sanatına taşıyan 1928'de Avrupa'da eğitim alarak Türkiye'ye dönen ressam kuşağıdır.

Çalışmamız "1928-1938 Yılları Arasında Türk Resminde Modernizm Arayışları" başlığını taşımaktadır. Türk resim sanatının 1928-1938 yılları arasındaki

örneklerini inceleyerek, bu gelişimi modernizm kuramına göre değerlendirmeleri ortaya koymayı hedeflemektedir.

Çalışmamızın tarihsel sınırları 1928'den 1938'e kadar olan süreçtir. 1928 yılı, bir grup Türk sanatçısının Sanayi Nefise Mektebi'ni başarı ile bitirerek, kazandıkları konuyla ya da kendi olanaklarıyla gittikleri Avrupa'dan döndükleri yıldır. Bu yıl, aynı zamanda Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nin de kuruluşu gerçekleşir. 1933'te kurulan d Grubu ile dönemin iki sanatçı gruplaşmasını oluşturan bu iki topluluğun açtığı sergiler, artık adı Güzel Sanatlar Akademisi olan Sanayi Nefise Mektebi'nde aldıkları eğitimin niteliği ve buradaki eğitimcilikleri, dönemin sanatçılarının koşullarını belirler. Çalışmamız, Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği ve d Grubu üyeleri, bağımsız sanatçılar ile birlikte, Türk resim sanatının yaşadığı gelişimin on yıllık zaman aralığını kapsamaktadır.

1938 hem Türkiye Cumhuriyeti hem de Türk sanatı için özel bir yıldır. Türkiye Cumhuriyeti kurucusu Atatürk'ün ölümüyle sarsılır. Cumhurbaşkanlığı görevini İsmet İnönü üstlenir. Bu değişimle beraber devletin kültür politikalarında da farklı bir yön izlenmeye başlar. Sanat alanında da Halkevleri öncülüğünde gerçekleştirilen Yurt Gezileri'nin ilk sergisi 1938'de açılır¹. 1937'de yurdun dört bir tarafına gönderilen ressamlar, yanlarında memleket resimleriyle geri dönerler. Bu durum, Avrupa izlenimlerini hala canlı tutan kuşaklar için bir yerelleşme, farklı kaynaklara yönelmeyle sonuçlanır. 1938'den 1943'e kadar devam eden Yurt Gezileri ile resim izleyicisinin de resim sanatına dair hafızası yerellekle ve yerel motiflerle tanışır.

¹ Yurt gezileri için ayrıca bkz. Kıymet Giray, "Yurdu Gezen Türk Ressamları-1", *Türkiye'de Sanat*, sayı 18 (Mart/Nisan 1995), s.34-37; Kıymet Giray, "Yurdu Gezen Türk Ressamları-2", *Türkiye'de Sanat*, sayı 19 (Mayıs/Ağustos 1995), s.34-37.

1933 yılında Türkiye’de üniversite reformu yapılır. Ancak Güzel Sanatlar Akademisi’nde bu yenileşme 1936 yılında gerçekleşir. 1936 yılının sonlarında akademideki resim ve heykel bölümlerinin başına Leopold Levy ve Rudolf Belling’in getirilmiş, ülkenin sanat anlayışı yeniden yapılanmaya başlamıştır. Fransız Leopold Levy’nin sanatçılar ve akademi öğrencileri üzerindeki etkisi, hocalığa başladığı 1937 yılından sonra ortaya çıkar².

Böyle bir sanat ortamında gerçekleşen sanatı eksen alan çalışmamızdaki yaklaşımımız bir algılama, tanımlama ve müdahale, belli bir zaman aralığında gelişen bir düşünme biçimi olarak tanımlayıp, çağdaş Avrupa resim sanatı ile Türk resim sanatının bağlarını araştırmak olacaktır. Bu yaklaşım çerçevesinde Türk resmine modern Avrupa resim sanatının değerlerini taşımaya başlayan ilk ressamlarla karşılaştırmalı örnekler üzerinden değerlendirmeler yapılacaktır. Türk sanatçıların resim örnekleri, yer aldıkları ve etkilendikleri akım, ders aldıkları hocaları, eğitimleri sırasında görme olanağı buldukları sanatçılarla beraber değerlendirilecektir. Türk resim sanatının Avrupa kaynaklarını araştırırken karşımıza çıkan ressam ve resimleri, kompozisyon, konu, teknik değerleri açılarından değerlendirilecek, modernist bakış açıları ile modernizme içkin olan yönleri belirlenecektir. Bu nedenle örnek olarak verilen resimler, onlara kaynaklık eden resimlerle beraber metin içinde verilmiştir. Ayrımlar ve sınırlar tarihsel bir sıraya göre değil tematik bir ayrımla gerçekleştirilecektir.

² Üniversite reformu için ayrıca bkz. Horst Widmann, *Atatürk ve Üniversite Reformu* (Çev. A. Kazancıgil, S. Bozkurt), Kabalcı Yayınları, İstanbul 2000; İlhan Tekeli, “Osmanlı İmparatorluğu’ndan Günümüze Eğitim Kurumlarının Gelişimi”, *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, İstanbul 1983, c. 3, s.650-679.

Çalışmamız, “Giriş” bölümünden sonra birinci bölüm “Modernite/ Modernizm ve Sanat”, ikinci bölüm “Modern Sanat ve Türk Resim Sanatı İle İlk Etkileşimler”, üçüncü bölüm “1928-1938 Arasında Türk Resminde Modernizm” başlıklarından oluşmaktadır. Bu bölümlerden sonra “Karşılaştırma ve Değerlendirme” ve “Sonuç” bölümleri yer almaktadır.

Çalışmamızın “Modernite/Modernizm ve Sanat” bölümünde modern, modern olan, modernite, modernizm ve modern sanatın kavramları, bu kavramları açıklayan yayınlar, yapıtlar ve örneklenen tartışmalar anlatılacaktır. Konu ile ilgili literatür çalışması yaparken, sosyolojik değişimlerin sanat kuramları üzerinde yapılandığı olgular ve bu olguları belirleyen terimlere yer verilecektir. Bu bölümün “Modern ve Modern Olan” ilk alt başlığında modernite belirleyen kavramlara değinilecek, “yeni” kavramı ile geçicilik/kalıcılık, klasik/moda kavramları çerçevesinde modern olan anlatılacaktır. “Modernite/Modernizm” alt başlığında kimi zaman birbiri ile eş anlamlı, kimi zamansa birbirinin zıttı olarak düşünülen modernite ve modernizm kavramlarına getirilen bazı yaklaşımlara yer verilerek, modernite içerisinde “estetize edilmiş olan”ı ifade eden modernizmin temel ilkeleri belirlenecektir. “Modernizm ve Sanat” başlığını taşıyan üçüncü alt bölümde, kavramsal olarak moderniteden ayrımı ve ilkeleri belirlenen modernizmin, resim sanatında ortaya çıkışı, belirlenen ilkelerin uygulanışı, bu alana ait olan kavramların kullanılışlarına değinilecektir. Modernizme kaynaklık eden ve bir karşı duruş olarak ortaya çıktığı Klasizm ve Romantizmden başlayarak, ilk modernist akım olan Empresyonizmden, Dada hareketine kadar olan akımlara değinilecektir.

Çalışmamızın “Modern Sanat ve Türk Resim Sanatı ile İlk Etkileşimler” başlıklı ikinci ana bölümünde Türk resim sanatının ilk koşulları, Batılı anlamıyla ilk

yetkin örneklerinin verildiği sanat ortamı anlatılacaktır. “Akademik, Romantik ve Gerçekçi Etki” başlıklı ilk alt bölümünde Akademizm, Romantizm ve Gerçekçilik akımlarının ve özellikle Barbizon Okulu ressamlarının biçimleme özellikleri belirlenecektir. Türk resim sanatında bu akımlar ve okuldan etkilenen ressamlardan Şeker Ahmet Paşa ve Süleyman Seyyid Bey’in resimleri, hocaları Jean François Millet, Jean-Baptiste Camille Corot ve Henri Fantin-Latour, AlexAndré Cabanel’in resimsel değerlerinden etkilenimler ele alınacaktır. “Oryantalist Etki” başlığını taşıyan ikinci alt başlıkta oryantalist sanat anlayışı ve Osman Hamdi Bey ile hocası Jean Leon Gerome’un sanatı anlayışları ve resimleri değerlendirilecektir. “Empresyonist Etki” başlıklı üçüncü alt bölümde ise ilk modern sanat akımı olan Empresyonizme ilişkin kavramlar belirlendikten sonra, Türk resim sanatındaki temsilcilerinin Empresyonist kuramlardan etkilenimi ve bu değerleri ortaya koyma biçimleri anlatılacaktır. İbrahim Çallı, Feyhaman Duran, Hikmet Onat, Nazmi Ziya Güran, Namık İsmail ve Avni Lifij gibi ülkemize Empresyonizmi taşıyan ressamlarla, hocalarının ve Avrupa eğitimleri sırasında izledikleri, etkilendikleri ve edindikleri sanat anlayışları değerlendirilecektir.

Çalışmamızın ana konusu olan 1928-1938 yılları arasındaki resim sanatımız “1928-1938 Yılları Arasında Türk Resminde Modernizm” başlıklı bölümde değerlendirilecektir. Almanya ve Fransa’da farklı okullarda eğitimlerini alıp 1928’de yurda dönen ressamların, beraberlerinde getirdikleri sanat anlayışlarına göre tematik bir ayrımla, dönem Avrupa’sında etkinliğini sürdüren akımların Türkiye’ye ulaşmaları konu edilecektir. Modernizmin “biçimi ele alış tarzları”, “renkleri ve etkilerini kullanışları”, “kompozisyon düzeni oluşma yaklaşımları” “kendine gönderme yapma”, “figür yenilenmesi” gibi kavramlarıyla ve bu kavramların görsel

yeniden üretimi Türk resim sanatı için değerlendirilecektir. Bu bölümün alt başlıkları, sanat anlayışlarının Türk sanatında yer edinişlerine göre tarihsel bir sıra izleyecektir. “Ekspresyonizm, Hans Hofmann ve Öğretileri” başlıklı ilk alt bölüm, Türk ressamlarına hocalık yapmış olan ve Türk resim sanatını derinden etkileyen Hans Hofmann’ın atölyesinde yetişmiş Ali Çelebi ve Zeki Kocamemi’nin sanatlarına etkisi, yaşadıkları dönemde Almanya’da gördükleri diğer sanatçıların resimleriyle kurdukları bağ anlatılacaktır. “Kübizm, André Lhote ve Kuramlarının İzinde” başlığını taşıyan alt bölümde André Lhote’un, Paris’teki atölyesine devam eden Nurullah Berk, Hale Asaf, Refik Epikman, Cemal Tollu gibi ressamların yapıtlarından örneklerle, Kübizmin Türk resmine etkisi değerlendirilecektir. Özellikle kübizmin öğretisiyle yetişen ressamlar Cézanne kaynaklı bir etkinin varlığı tartışılacaktır. “Nabiler, Fovizm ve Bireysel Üsluplaşma” başlıklı üçüncü alt bölümde ise Ziya Keseroğlu, Cevat Dereli, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Hamit Görele gibi ressamlarla, Avrupa resim sanatı içinde isimleri Nabiler ve Fovizm ile birlikte anılan, ancak bireysel üslupları daha belirgin olan Pierre Bonnard, André Derain, Raoul Dufy, Henri Matisse, Maurice Utrillo gibi ressamlar ile bağlantı noktaları belirlenerek, aralarındaki ilişki konu edilecektir.

Çalışmamızın “Karşılaştırma ve Değerlendirme” bölümünde Türk sanatçıları ve yapıtları, modernizm kuramına göre, Avrupalı öncülleri, müdahil oldukları akımlarla ortaklıkları ve farklılaşmaları, önceleri ve sonralarıyla bağlantıları kurulacaktır. Modernizm algılamalarının resme yansıdığı biçimler değerlendirilecek, önceki dönemde yapılan resim sanatı çalışmalarının modernizm açısından belirlenecek, 1938 sonrasında Türk resim sanatının Avrupa modernist resmi ile devam ettirdiği bağlarına değinilerek, dönemsel bir karşılaştırma yapılacaktır.

“Sonuç” bölümünde bahsi geçen üç bölümden elde edilen sonuçlar belirlenecek, Türk resim sanatında modernizmin etkileri, ortaya çıkış biçimleri, üretilen yeni resimsel değerler ortaya konulacaktır.

Türk resim sanatının 1928-1938 yılları arasındaki gelişimini izlerken, ilk olarak modernite ve modernizme dair kaynaklar taranmıştır. Modernite ve modernizme ilişkin kaynaklar, çeşitli modernizmleri tanımlayabilecek kadar çeşitli ve geniş bir literatürü oluşturmaktadır. Bu kadar geniş bir literatürden, sadece ulaşılabilenlere ve konumuzla ilişkili olabilecek olanlara yer verilmiştir.

Modernizme dair çalışmamızda ilk olarak ele aldığımız ve modernitenin bir tanımına ve kaynaklarına yaklaştıran Marshall Berman’ın *Katı Olan Herşey Buharlaşıyor* isimli eseri olmuştur. Charles Baudelaire’in *Modern Hayatın Ressamı* isimli eseri modernite kavramının ilk kullanımı ve ortaya çıkışına dair bizi aydınlatırken, Ali Artun’un giriş yazısı mahiyetindeki makalesi kullanılan kavramları tek tek açıklamakta ve dönemin genel panoramasını çizerek konuyu bütünlüklü kavramamıza yardımcı olmaktadır. 19. yüzyılın başında değişmeye başlayan görme biçiminin, modernizme kaynaklık edişini Jonathan Crary’nin *Gözlemcinin Teknikleri* isimli eserinden izlemekteyiz. Ahmet Çiğdem’in yüksek lisans tezi olan *Aydınlanma Düşüncesi* ve doktora tezi olan *Bir İmkan Olarak Modernite* konuların genel çerçevelerini çizmesi, aydınlanma ve moderniteye ilişkin genel literatürün tanınması konusunda oldukça sık kullanılan eserler olmuştur. David Frisby’in geniş bir makale olarak yazdığı önsözüyle Georg Simmel’in *Modern Kültürde Çatışma* isimli eseri modernist düşünme biçiminin algılanmasında yardımcı olmaktadır. Mehmet Küçük’ün derlediği *Modernite Versus Postmodernite* isimli eser, konu ile ilgili yetkin kişilerin yazdıkları makaleleri bir araya getirmektedir. Philippe Raynaud ve

Stephane Rials tarafından yayına hazırlanan *Siyaset Felsefesi Sözlüğü* isimli eserde yer alan ve her biri birer makale olarak yazılmış maddeler konumuzla ilgili olarak hazırlanmış makaleler, çalışmamızın modernite ve modernizm konularını çözümlerken kullandığımız kaynaklardan başlıcalarıdır³.

Modernizm ve sanat bölümümüzde Norbert Lyndon'un *Modern Sanatın Öyküsü*, Joseph-Emile Muller'in *Modern Sanat*, Lionel Richard'ın *Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi*, Maurice Sérullaz'ın *Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi*, Arnold Hauser'in *Sanatın Toplumsal Tarihi*, Norbert Wolf'un *Dışavurumculuk (Ekspresyonizm)*, Ahu Antmen'in *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar* gibi eserleri konu ile ilgili temel literatürü oluşturmaktadır. Konunun tarihsel sürecini ve toplumsal dönüşümünü temel alarak izlediğimiz yayın ise Eric Hobsbawm'un *Kısa 20. Yüzyıl 1914-1991* isimli eseri olmuştur. Ali Artun'un *Avangard Kuramı* ve *Modern Hayatın Ressamı* isimli eserlere yazdığı geniş "Giriş" yazıları ile Enis Batur'un editörlüğünü yaptığı *Modernizmin Serüveni* isimli eserde yer alan makaleler modern sanat akımlarının tarihsel sıralamaları ile temel özellikleri ve birbirlerinden ayrımları belirlenirken kaynaklar temel alınmıştır.

³ Modernite tartışmaları için ayrıca bakınız: Ahmet Çiğdem, *Bir İmkan Olarak Modernite*, İletişim Yayınları, İstanbul (2. Baskı) 2004; Gianni Vattimo, *Modernliğin Sonu* (Çev. Şehabettin Yalçın), İz Yayıncılık, İstanbul 1999; Martin Jay, *Diyalektik İmgelem*, (Çev. Ünsal Oskay), Belge Yayınları, İstanbul 2005; Peter Wagner, *Modernliğin Sosyolojisi* (Çev. Ahmet Küçük), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2005; Tülin Bumin, *Tartışılan Modernlik*, YKY, İstanbul 2002; Besim F. Dellaloğlu, *Toplumsal Yapının Yeniden Biçimlenmesi*, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul 1987; Yunus Ali Dağbaşı, *Ulus-Devlet*, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2006; Fredric Jameson, *Modernizm İdeolojisi* (Çev. T. Birkan-K. Atakay), Metis Yayınları, İstanbul 2008; William R. Everdell, *İlk Modernler - Yirminci Yüzyıl Düşüncesinin Kökenlerine İlişkin Profiller* (Çev. Hülya Kocaoluk), YKY, İstanbul 2007; Alain Touraine, *Modernliğin Eleştirisi* (Çev. Hülya Tufan), YKY, İstanbul 1994.

Çalışmamızın Türk resim sanatında 1928'e kadar olan süreci için Türk sanatının kaynak kitapları olan, Celal Esad Arseven'in *Türk Sanatı Tarihi*, Nurullah Berk ve Adnan Turanî'nin *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*, Mustafa Cezar'ın *Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi*, Kaya Özsezgin'in *Cumhuriyetin 75. Yılında Türk Resmi*, Sezer Tansuğ'un *Çağdaş Türk Sanatı*, Halil Ethem Eldem'in *Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu*, Selim Pertev Boyar'ın *Osmanlı İmparatorluğu ve Türkiye Cumhuriyeti Türk Ressamları*, Nurullah Berk'in *50 Yılın Türk Resmi*, Kıymet Giray'ın⁴ *Çallı ve Atölyesi ve İstanbul Resim ve Heykel Müzesi*

⁴ Kıymet Giray'ın konu ile ilgili kitaplarının yanında birçok makalesi bulunmaktadır. Çalışmamızda bize yol gösteren ve konu ile ilgili temel bilgilere ulaşmamızı sağlayan makaleler şöyledir: Kıymet Giray, "Mahmut Cûda'nın Sanatının Türk Resim Sanatının Gelişiminde İncelenmesi", *Suut Kemal Yetkin'e Armağan*, H.Ü. Armağan Dizisi 1, Ankara 1980; Kıymet Giray, "Mahmut Cûda'nın Özgün Sanatının Türk Resim Sanatındaki Yeri", *Sanat Çevresi*, Sayı:44, Haziran 1982, s.8-9; Kıymet Giray, "Türk Resim Sanatının Güçlü İmzası Mahmut Cuda", *Yeni Boyut*, Sayı: 1/6, Ekim 1982, s.16-20; Kıymet Giray, "Hale Asaf'ın Yaşamı ve Sanatı Üzerine", *Yeni Boyut*, Sayı:2/16, Ekim 1983, s.24-25; Kıymet Giray, "Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği", *Yeni Boyut*, Sayı:2/17, Kasım 1983, s.3-8; Kıymet Giray, "Cumhuriyet Öncesi Türk Resminden Bir Kesit", *Sanat Çevresi*, Sayı:156, Ekim 1991, s.36-39; Kıymet Giray, "Cevat Dereli ve Cemal Tollu'nun Sanatında Kesişen ve Ayrılan Özellikler", *Kültür ve Sanat*, Sayı:13, Mart 1992, s.53-65; Kıymet Giray, "Yaşamın Hızını Yakalayan Usta Sanatçı: Ali Avni Çelebi", *Sanat Çevresi*, Mart 1992, s.36-38; Kıymet Giray, "Türk Resminde Bir Efsane: Çallı İbrahim", *Sanat Çevresi*, Nisan 1992, s.38-39; Kıymet Giray, "Cevat Dereli ve Sanatı", *Türkiye'de Sanat*, Sayı:8, Mart/Nisan 1993, s.37-39; Kıymet Giray, "Müstakiller Türk Resim Sanatı'nın Renkli Atılımı Gürsesi", *Türkiye'de Sanat*, Sayı:9, Mayıs/Ağustos 1993, s.46-53; Kıymet Giray, "Cumhuriyet Türkiyesi'nin İlk Ressam Birliği Müstakiller", *Sanat*, Sayı:3, Kültür Bakanlığı Yayını, Kasım 1993, s.32-53; Kıymet Giray, "Türk Resminde Müstakiller", *Türkiyemiz*, Yıl:24, Sayı:71, Ocak 1994, s.4-17; Kıymet Giray, "d Grubu ve Türk Resim Sanatında Üslup Güdümünün Başlaması", *Türkiye'de Sanat*, Eylül/Ekim 1994, Sayı:15, s.36-39; Kıymet Giray, "Ali Avni Çelebi'nin Yaşamı ve Sanatı", *Sanat Tarihi Dergisi*, Sayı:7, İzmir 1994, s.99-107; Kıymet Giray, "Resim ve Heykel Sanatımızın Gelişim Çizgisinde Sanat Ortamı ve Pazar Sorunu", *Türkiye'de Sanat*, Sayı:25, Eylül/Ekim 1996, s.28-33; Kıymet Giray, "Cumhuriyet Dönemi Türk Resim ve Heykel Sanatı Gelişim Çizgisi", *Yeni Türkiye*, Sayı 23-34, Cumhuriyet Özel Sayısı IV, Eylül-Aralık 1998, s.3044-3060; Kıymet Giray, "Sunumdan Satışa Türk Resim Sanatında Sanat Pazarının Oluşumu", *Türkiye'de Sanat*, Sayı:36, Kasım/Aralık 1998, s.20-26; Kıymet Giray,

Koleksiyonundan Örneklerle Manzara gibi eserlerin ve makalelerin yanında, bir önceki bölümde Avrupa resim sanatı için yararlanılan kaynaklar kullanılmıştır.

Çalışmamızın 1928-1938 yıllarında Türk resminin gelişiminin anlatıldığı bölümde ise, Kıymet Giray'ın *Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği*, Ali Avni Çelebi, *Cumhuriyetin Ressamları ve d Grubu*, André Lhote'un *Sanatta Değişmeyen Plastik Değerler*, Burcu Pelvanoğlu'nun *Hale Asaf*, Nurullah Berk'in *Modern Sanat ve Sanat Konuşmaları*, İsmail Hakkı Baltacıoğlu'nun *Demokrasi ve Sanat*, Zeynep Yasa Yaman'ın *d Grubu 1933–1951* isimli eserler ile modernizm için kullanılan yayınlar temel alınmıştır. Bu döneme ait pek çok bilgiye, dönemin süreli yayınları olan, *Hayat*, *Ar*, *Ülkü*, *Varlık*, *Yeni Adam* gibi dergilerle, yakın tarihlerde yayımlanan *Türkiye'de Sanat*, *Antik-Dekor*, *P Dünya Sanatı*, *Gergedan*, *Genç Sanat*, *Sanat Çevresi*, *Ankara Sanat*, *Milliyet Sanat*, *Hürriyet Gösteri* gibi dergilerde yer alan makalelerden ulaşılmıştır. Ayrıca kongre ve sempozyum bildirileri de konu ile kaynaklardır. Bir başka araştırma kaynağı da basılmış sergi kataloglarıdır. Sergi katalogları sanatçılara ve resimlerine ait daha belirli bilgiler içermektedir.

Çalışmamızda, 1928-1938 yılları arasındaki resim sanatına bakarken günümüzden doğru bir bakış açısını yansıtmak istedik. Bunun tersi de yapılabilir,

“1914 Kuşağına Adını Veren İbrahim Çallı. Çallı Demek Ressam Demektir”, *Popüler Tarih*, Sayı:12, Mayıs 2001; Kıymet Giray, “Refik Epikman”, *Türkiye'de Sanat*, Sayı:49, Ağustos 2001, s.12-19; “19. Yüzyıl Ressamlarının Üslup Arayışları ve Batının Üsluplarını Türk Resim Sanatına Taşıyanlar”, *Uluslararası Sanat Tarihi Sempozyumu, Prof.Dr. Gönül Öney'e Armağan / Bildiriler*, İzmir 2002, s. 295-308; Kıymet Giray, “Türk Resminde Evrensellik Sorunu” *rh+ Sanat*, Sayı:3, Ocak/Şubat 2003, s.24-27; Kıymet Giray, “Nature-Morte = Ölüdoğa Resimleri”, *Türkiye'de Sanat*, Sayı:59, Mayıs-Ağustos 2003, s. 14-21; Kıymet Giray, “Türk Resim Sanatında Eleştiri”, *Anadolu Sanat*, Sayı:14, Güz 2003, s.65-92; Kıymet Giray, “Ali Avni Çelebi Resim Sanatımızda Deneysel Yaklaşımlar, Modernizm Yaklaşımlarının Kaynakları”, *Tasarım Merkezi*, Sayı:2, Ocak 2007, s.74-79.

modernizmin dönemindeki alımlanışı üzerinden de bir yaklaşım geliştirilebilirdi⁵. Ancak, modern tarih anlayışına göre bir dönem ancak bittikten sonra sebep ve sonuçları ile ortaya konabilir. Bu sebeple günümüzden bakmayı doğru bulduk. Türk resim sanatı konulu yayınlarda kronolojik bir dizge ile ana hatlarını belirleyen içerikler bulunmaktadır. Biz, bu gelişim ve değişim çizgisinin başka bir tarafı olarak akımsal analizler yaparak üslupsal, tematik bir gelişimi takip etmeye çalıştık.

⁵ Türkiye’de modernizme dair yaklaşım çoğu zaman ulaşılmaması gereken muasır medeniyetler seviyesi olarak algılanmış, bunun sonucunda da bir proje olarak uygulanması üzerinden pek çok kitap ve makale yayımlanmıştır. Ayrıntılı bilgi için bakınız; Nilüfer Öndin, *Cumhuriyetin Kültür Politikası ve Sanat 1923-1950*, İnsancıl Yayınları, İstanbul 2004; Fethiye Erbay-Mutlu Erbay, *Cumhuriyet Dönemi (1923-1938) Atatürk’ün Sanat Politikası*, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2006; Selçuk Kantarcıoğlu, *Türkiye Cumhuriyeti Hükümet Programlarında Kültür*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1998; Oğur Arsal, *Modern Osmanlı Resminin Sosyolojisi*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2000; Zeynep Yasa Yaman, *1930-1950 Yılları Arasında Kültür ve Sanat Ortamına Bir Bakış; d Grubu*, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Ankara 1997.

1. MODERNİTE/MODERNİZM VE SANAT

Bir kavram olarak, düşünce sistemleri üzerine geliştirilen otoritelerden bağımsızlık, geniş bakış açısı, özgürlük ve en yeni, en son estetik kuramlara uyarlı görüşleri benimsemek, savunmak ve uygulamak üzerine kazanılan bilgi anlamına gelen “modern” tanımı öncelikle de eskiden farklı, içinde yaşanılan döneme ait olanı ifade eder.

Modern, Latince modernus, Hıristiyanlık döneminin pagan döneminden farklı bir karaktere sahip olduğunu vurgulamak üzere kullanılmıştır ve kökeni olan “modo” kelimesi “hemen şimdi” anlamına gelir⁶.

Modernite, dünya-tarihsel bir sürecin sonucudur. Günümüzde modernite olarak tanımlanan duruma getiren koşulları Marshall Berman şöyle özetlemiştir:

- Fiziksel bilimlerde gerçekleşen, evrene ve onun içindeki yerimize dair düşüncelerimizi değiştiren büyük keşifler;
- Bilimsel bilgiyi teknolojiye dönüştüren, yeni insan ortamları yaratıp eskilerini yok eden, hayatın tüm temposunu hızlandıran yeni tekneli iktidar ve sınıf mücadelesi biçimleri yaratan sanayileşme;
- Milyonlarca insanı atalarında kalma doğal çevrelerinden koparıp dünyanın bir başka ucunda yeni hayatlara sürükleyen muazzam demografik altüst oluşlar;
- Hızlı ve çoğu kez sarsıntılı kentleşme;

⁶ Ahmet Cevizci, “Modernizm”, *Felsefe Sözlüğü*, Paradigma Yayınları, 3. Baskı, İstanbul, 1999, s. 598.

- Dinamik bir gelişme içinde birbirinden çok farklı insanları ve toplumları birbirine bağlayan, kapsayan kitle iletişim sistemleri, yapı ve işleyiş açısından bürokratik diye tanımlanan, her an güçlerini daha artırmak için çabalayan ve gitgide güçlenen ulus devletler;
- Siyasal ve ekonomik alandaki egemenlere karşı direnen, kendi hayatları üzerinde biraz olsun denetim sağlayabilmek için didinen insanların kitlesel toplumsal hareketleri;
- Son olarak da tüm insanları ve kurumları bir araya getiren ve yönlendiren, keskin dalgalanmalar içindeki kapitalist dünya pazarı.⁷

Maddeler halinde belirlenen bu açıklamalarında Berman, modernitenin köklerini, coğrafi keşifler, sanayileşme, demografik altüst oluşlar, düzensiz ve plansız kentleşme, kitle iletişim sistemleri ve ulus-devletler, kitlesel toplumsal hareketler, kapitalist dünya pazarı gibi temel dönüşüm noktalarının tarihsel dizgesine bağlamaktadır.

Ayrıca Berman'a göre, en geniş anlamıyla, dünyanın her köşesinde insanlarca paylaşılan hayati bir deneyim tarzı; başka bir deyişle ben ve ötekilere, yaşamın imkânları ve zorluklarına özellikle de içinde yaşamın aktığı uzam ve zamana ilişkin nitelikleri kapsar. Bu deneyim, yığımı modernlik olarak adlandırılmaktadır⁸.

Moderniteye geçiş, belirleyenlere ayrıştırılarak da tanımlanabilir. Bu belirleyenler dört devrim; bilimsel, teknik-endüstriyel, kültürel ve siyasal

⁷ Marshall Berman, *Katı Olan Herşey Buharlaşıyor* (Çev. Ümit Altuğ-Büent Peker) İletişim Yayınları, İstanbul 1999, s. 28.

⁸ Marshall Berman, *a.g.e.*, s. 27

devrimlerdir. Bu dört devrimin çıkarımlarının bileşkesi olan “modern”, moderniteyi tanımlar ve bu tanımlama ortaya çıkan yeni mantığın savı olur⁹.

Bilimsel devrimi Newton başlatmış ve evrensel yer çekimi kanunu keşfederek eski dünyadan kopuşu belirlemiştir. Doğrudan tinsel güçler tarafından yönetilen bir doğadan, kendini düzenleyen bir doğaya; tanrısal sistemleri yansıtan ve tanrının ihtişamını anlatan bir doğadan, doğanın yasalarının belirleniminden başka bir şeyi dile getirmeyen ve evreni kapsayan, temeli bilimsel verilere dayalı mekanik bir düşünce sistemine geçilir¹⁰. Bilimsel devrim, bilimlerin ayrışması, deney ve gözlem ile ispat edilebilir doğa kanunları ve bu birikime koşut bir teknolojik ilerlemeye kaynaklık etmiştir.

Endüstri devrimi, insanla doğa arasında aracı konumda bulunan teknik yapının gittikçe daha büyük bir özerklik kazanması anlamına gelir. 18. ve 19. yüzyıllarda yeni buluşların üretime uygulanması ve buhar gücüyle çalışan makinelerin, makineleşmiş endüstriyi doğurması, bu gelişmelerin de Avrupa'daki sermaye birikimini arttırmasına endüstri devrimi denir. Bu devrim aletten makineye geçiş olarak değerlendirilebilir. Emek süreci bundan böyle doğrudan üretici insan değil, makineye bağlıdır¹¹.

Kültürel devrim, yeni mekanik dünya görüşünün içine çok güçlü bir şekilde kök salan bir düşünce hareketidir. Bu hareketin adı “Aydınlanma”dır. 17. yüzyıla

⁹ Abel Jeanniere, “Modernite Nedir?”, *Modernite Versus Postmodernite* (Der. Mehmet Küçük), Vadi Yayınları, 3. Baskı, Ankara 2000, s. 97.

¹⁰ Abel Jeanniere, a.g.m., s. 97.

¹¹ Abel Jeanniere, a.g.m., s. 102.

gelindiğinde Aydınlanma Çağı olarak nitelenen bir dönem başlar. Aydınlanma¹² deyince 18. yüzyılda, gerçekleşmesi ve sonuçları itibariyle geleneksel olarak İngiliz Devrimiyle başlayıp Fransız Devrimiyle bitirilen felsefi bir hareket ve bu hareketin sonuçlarıyla belirginlik kazanan toplumsal ve siyasal süreçler tarif edilir¹³.

Aydınlanma hareketinin amacı, insanları, mit, önyargı ve hurafenin temsil ettiğine inanılan “eski düzen”den kurtararak, “akıl düzenine” sokmaktır. Bu nedenle aydınlanma, “akıl çağı” olarak da adlandırılmaktadır. Bu süreçte akıl, bilim, bilgi, din, tanrı, doğa, despotizm gibi kavramlar yeni anlamlar kazanarak yeni değerler ve deneyimler kazandırmakla kalmaz gündelik yaşama da girer¹⁴.

Aydınlanma felsefesi, 18. yüzyılda, özellikle Fransa’da olmak üzere, aklın işlevsel kılınmasının sağladığı bir ortamda bir grup filozofun¹⁵ var olan değerler ve toplumsal kurumların eleştirisini amaçlayan felsefe hareketinin adıdır. Aydınlanma, hem dolaylı ekonomik ve toplumsal sonuçları itibariyle, hem de akılsal devrim denen oluşumun altyapısını sağlayarak “modern toplumun” entelektüel temellerini oluşturmuştur¹⁶.

¹² Almanca *Aufklärung*, İngilizce *Enlightenment* ve Fransızca *Eclaircissement* veya *le siècle de lumière* (Ahmet Çiğdem, *Aydınlanma Düşüncesi*, İletişim Yayınları, 5. Baskı, İstanbul 2006, s.14).

¹³ Ahmet Çiğdem, *a.g.e.*, s.14.

¹⁴ Ahmet Çiğdem, *a.g.e.*, s. 13-14.

¹⁵ Aydınlanma filozoflarının başta gelenleri Montesquieu, Voltaire, Newton, Locke, Buffon, Franklin, Hume, Rousseau, Diderot, Condillac, Helvetius, d’Alembert, Kant, Turgot, Condorcet ve d’Holbach’tır.

¹⁶ A. Çiğdem, *a.g.e.*, s.15-16.

Aydınlatma, felsefe ve düşünce tarihinde ilk kez felsefe dışından ölçütler ve kavramlar getirilerek, felsefeye insanın gündelik yaşamdaki kültürel, düşünsel ve siyasi etkinliklerini katarak oluşturulmuş bir birikimi ifade eder¹⁷.

Siyasal devrimde kopuş, İngiltere ve ardından da Fransa'da gerçekleşen toplumsal hareketler ve Aydınlanmanın getirdiği düşüncelerle ortaya çıkmıştır. Aydınlanma döneminde yeni anlamlar kazanan yasa, hukuk, eşitlik, özgürlük gibi kavramlar, toplumsal hareketler sonucu ortaya çıkan devrimlerle bir demokrasi fikri oluşturmuştur. Demokrasi, yönetim biçimleri arasında yalnızca bir yönetim biçimi olmayıp, artık devletin tek rasyonel biçimi haline gelmiştir. Bu aşamadan sonra “modern devlet” tanımının tek ve asal tanımı “demokratik” olabilir. Demokraside iktidarın kaynağı, tanrı gibi bir atanmışlıktan gelmemektedir. İktidar halka içkindir. İktidar, vatana coşkulu bir bağlılıkla, gelenekte veya soy ilişkisine kök salmamaktadır. Yalnızca ulus haline gelen bir halkın onayıyla meşruiyet kazanabilir¹⁸.

İngiltere'de 17. yüzyılın ortasında gerçekleşen devrim, dünyada yaşanan ilk burjuva devrimi olarak tarihe geçer. Ancak Kıta Avrupa'sını asıl etkileyen Fransız Devrimi olur. Fransız Devrimi kaynağını iki kökten alır. İlki sanayileşme ve değişen ekonomik yapı ile iktidara ortak olmaya çalışan burjuvazi ve yeni aristokrasidir¹⁹.

¹⁷ A. Çiğdem, *a.g.e.*, s.8.

¹⁸ Abel Jeanniere, *a.g.m.*, s. 100.

¹⁹ Devrimin nedenlerini belirlemek üzerine iki yönelim başattır; birincisi, devrimin sosyal, fikri ve ekonomik sebepleri olarak temel başlıklara ayrılırken (F. Armaoğlu, *19. Yüzyıl Siyasi Tarihi*, TTK, Ankara, 1997, s.33), ikinci yönelimde bu sebepler ayrıntılandırılarak 1-Feodalite ve soyluluk, 2-Krallık kurumu, 3- Kilise, 4- Finansal durum, 5- Filozofik düşünce, 6- Burjuvalığın oluşumu, 7-

İkincisi de Rönesans ve Reform hareketlerinden beri değişen koşullara koşut olarak farklılaşan Aydınlanma Dönemi felsefesi²⁰ ve üretilen yeni düşüncelerin localar, salonlar ve kafelerde tartışılmasıyla toplumsal olarak kabul görüp bir hareketliliğe yol açmasıdır.

Fransız Devriminin belirleyici özelliği, burjuva devrimi oluşudur. Artık iktidarda pay sahibi olan burjuvazi, sanayileşme yolundaki en ciddi adımların atıldığı 18. yüzyılın sonunda Fransa’da iktidarın ortağıdır. Fransız Devriminden sonra Kıta Avrupa’sı bir dizi burjuva hareketliliğiyle sarsılmıştır. Hiçbiri Fransız Devrimi kadar etkili olmamasına rağmen sanayileşen Avrupa’da tüm ekonomik ve sosyal sistemler yeniden yapılanmaya başlar.

Avrupalı yöneticiler²¹ asal olarak Fransız aydınlanmasını ve devrimini model almışlardır. Burada üzerinde durulması gereken model belirlemektir. Prusya, Rusya, Avusturya, İspanya, Danimarka gibi ülkelerde yöneticiler tarafından benimsenen “özgürlük, yurttaşlık, yasalılık” gibi kavramlarla ülke sisteminin “yasalara uygun”

Ekonomik gelişme, 8- Mülkiyetin durumu, 9- Kapitalizmin oluşması ve Paris, 10- Sol ve sağ grupların oluşması gibi daha ayrıntılı nedenlere bağlanmıştır.

²⁰ Aydınlanma felsefesi konusunda, bu dönemde felsefeye katılan pratik sebeplerden bahsedilmiştir. Bu pratik sebeplerle felsefenin gündelik yaşama girmesiyle kastedilen daha çok, sosyoloji biliminin öncülleri olan düşünürlerin, toplumsal değişim dönüşümlerle beraber ortaya çıkan yeni olguların çözümlenmesi ve oluşan siyasi krizlere ideal birer çözüm önerileri getirmeleriyle, siyaset felsefesi temelinde yaklaşılabilir söylemler geliştirmeleridir.

²¹ “Aydınlanmış Despotlar” (Çiğdem, *Aydınlanma Düşüncesi*, s. 28) ve “Aydınlanmış Despotlar” (Simone Goyard-Febre, “Aydınlanma”, *Siyaset Felsefesi Sözlüğü*, İletişim Yayınları, İstanbul 2004, s.128-131) gibi adlandırmalarla anılan bu isimlerden bir kaç 1740-86 arasında Prusya’da krallık yapmış II. Friedrich, Rus Çarlığı Katerina, Avusturya’da II. Joseph, İsveç’teki II. Gustav, İspanya’daki III. Carlos, Salvoie’daki III. Charles Emmanuel, Danimarka’daki Struensee’dir (Simone Goyard-Febre, a.g.m., s.129).

olarak yönetilmesi fikri benimsenmiştir. Yasaların böyle yüceltilmesi, akılcı oluşumuyla adaleti ve özgürlüğü sağlayan yurttaşlık düzenini olanaklı kılması açısından önemlidir²².

19. yüzyıla gelindiğinde olgunluklarını kazanan bilimsel bakış açıları, büyük fabrikaları ve metropollerini oluşturabilecek güce ulaşan endüstri, aklın egemenliğini savunan kültürel ve özgürlük, eşitlik, yasalılık gibi söylemler edinen siyasal süreçler ile Avrupa'da yeni bir düşünme sistemi, günlük hayatı, kent yaşamının değerlerini belirleyen yeni bir mantık ortaya çıkmıştır.

Sanayinin hammadde ihtiyacı üzerinden açıldığı yeni coğrafyalar ve buralardan gelen yeni kültürel değerler ve sistemler gözler önüne serilir. Nüfus olarak çoğalmaya karşılık gelişen teknoloji ve kent yaşamının getirdiği iletişim ağı genişler. Ekonominin belirlediği siyasal iktidarın yeni gelen demokrasi kavramıyla aristokrasinin yerini alan burjuvazinin karşısına çıkan işçi sınıfı oluşur. Ve böylece tüm ağı oluşturan kapitalist dünya pazarı ile yeni değerler sistemini belirlenir.

Kültür, kente yayılan, geçmişinden getirdiği ve her gün bir yenisi eklenen değerlerle, kapitalist üretimin temel mantığıyla benzer bir model oluşturmaktadır. Bu mantık üretimin devamlılığını sağlamak için tüketme ve yeniden üretme biçiminde devam eden bir süreci yerleşik hale getirir.

20. yüzyılın ilk yıllarında devam eden bu yapı, Avrupa'nın kültürel ve ekonomik bir sıkışmışlık ile dünyanın coğrafi merkezinin değişimi, Amerika'ya taşınmasından sonra bir savaşlar ve ekonomik bunalımlar çağına girmiştir.

²² Simone Goyard-Febré, a.g.m., s.130.

2.1. Modern ve Modern Olan

Modern terimi ‘yeni’ olanla değişirken “eskiden yeniye geçişi” ifade etmek, çağcıl ve yeni olan şeyleri irdelemek için kullanılmaktadır. Bu nedenle belirli çağları içerdikleri yenilikler açısından değerlendirirken kendilerinden önceki çağlara göre modernlik niteliği atfedilmektedir²³.

Modern, bir tarihsel niteleme olarak ortaçağ ve Rönesans’ın ardından gelen dönem için kullanılır. Ancak sözcüğün en yaygın kullanımı *izlenimcidir*²⁴; geçicilik barındırır, anlık duyumların ya da hislerin geçiciliği temel hareket noktasıdır.

Modern dönem öncesi, sabit toplumsal tabakalaşmalar içinde güvenli konumlarda kök salmış gösterge ve kodlar, Rönesans’la birlikte kalıcılıklarını giderek daha fazla yitirir ve hareketli hale gelir²⁵. Kastlar ve mevkilere göre düzenlenmiş olan bir toplumda moda diye bir şey yoktur, çünkü kişiye sonradan değiştirilmesi mümkün olmayan bir konum verilir. Bu yüzden sınıflar arası bir geçiş yoktur. Göstergeleri koruyan ve onlara mutlak bir netlik kazandıran bir yasak vardır; göstergelerin her biri tartışılmaz bir biçimde statüye gönderme yapar. Kast toplumlarında feodal toplumlarda göstergenin hem sayısı hem de yaygınlığı sınırlıdır; her biri tam değerleriyle bir yasak olarak işlevini yerine getirir ve kastlar,

²³ Nesrin Kale, “Modernizmden Postmodernist Söyleme Doğru”, *Doğu-Batı Dergisi*, Yeni Düşünce Hareketleri Özel Sayısı-Mayıs-Temmuz 2002, s. 17.

²⁴ Abel Jeanniere, a.g.m., s. 94.

²⁵ Jonathan Crary, *Gözlemcinin Teknikleri* (Çev. Elif Daldeniz), Metis Yayınları, İstanbul 2004, s. 24.

klanlar ya da insanlar arasında karşılıklı bir yükümlülük oluşturur. Dolayısıyla göstergeleri rastlantısal değildir²⁶.

Modern, yeninin ya da yakın zamanın eş anlamlısı olarak kullanılır. Gündelik yaşamda ve kültürde modaya uygun tutumlara modern denir. En önemli değişiklikler, kaynaklarını teknik ve bilimsel ilerlemede ve onun emek dünyası ile endüstriyel alanda yol açtığı altüst oluşlarda bulur. Endüstriyel-teknik yapı, tekbiçimleştirici bir sıradüzeni dayatır ve ekonomilerle devletler, ardından, bunun bir sonucu olarak bireyler arasında çözülmez karşılıklı bağımlılıklar yaratır. Modern diye nitelenen bu durumun kendisidir²⁷. İktidardaki netliğin siyasal olarak daha geniş, alışkanlıkları ve geçişlilikleri bir sosyal tabakaya, burjuvaziye geçtiğinde, bu göstergeler de netliklerini yitirerek rastlantısallaşır ve her yeni olanın hükmünü kabul ederek geçicileşir.

Yeni olanın varlığının sürekliliği, kendi geçiciliğine dayandığından, her yeni ortaya çıktığı andan itibaren eskimeye başlar. Göstergelerle belirlenen her yeni, geçici iktidarını yeni bir “yeni”nin ortaya çıkışına kadar sürdürerek yeni “yeni”nin yolunu açar. Yeniliğinin belirlediği, geçiciliğiyle belirsizleşir ve göstergelerin netliğini yitirmesi iktidarın diğer iktidar biçimleriyle, toplumun iktidarla, toplumun kendisiyle, en çok da toplumsal olan bireylerin birbirleri, toplum ve iktidarla aralarındaki ilişkinin çelişik haller alması, sürekli bir karşıtlık, çekişme, çatışma yaşamasını sağlar/yaşamamasına neden olur. Bu durumun sürekliliğini de, her yeninin ortaya çıkışını da sağlayan sürekli yeni bir “yeni”nin varoluşudur.

²⁶ Jean Baudrillard, *Simülarklar ve Simülasyon* (Çev. Oğuz Adanır), Doğu Batı Yayınları, İstanbul 2003, s.23-24.

²⁷ Abel Jeanniere, a.g.m., s. 95.

19. yüzyıl, toplumsal ilişki ağlarının belirtilen düzeye ulaşması, yeni ve yenilik, geçicilik/kalıcılık gibi ayrımların göstergesel boyutta sürekliliğinin netleştiği dönemdir.

19. yüzyılın ortalarında var olan durumu belirlemede kimi söylemler geliştirilmiştir. Bunlardan biri Marx-Engels'in hazırladıkları *Komünist Parti Manifestosu*'nda geçen yaşanan durumu ifade ettikleri bölümdür. 1847-1848 yıllarında yazılmış olan bu manifestoda şöyle anlatılır:

Üretim araçlarında, dolayısıyla üretim ilişkilerinde ve dolayısıyla tüm toplumsal ilişkilerde sürekli devrim yapmaksızın burjuvazi var olamaz. Buna karşılık, eski üretim tarzının değişmeksizin korunması da tüm eski sanayi sınıflarının ilk varoluş koşuluuydu. Üretimde sürekli dönüşüm, tüm toplumsal kesimlerin aralıksız sarsıntıya uğratılması, sonsuz güvensizlik ve hareket, burjuva döneminin tüm ötekilerden ayırt edici niteliğidir. Tüm yerleşmiş ilişkiler, doğurdukları eski değer yargıları ve görüşlerle birlikte çözülüp dağılmakta, yeni oluşarlarsa daha kemikleşmeden eskimektedir. Kalıcı ve duran ne varsa buharlaşıyor, kutsal diye ne varsa kutsallıktan düşüyor ve insanlar nihayet yaşam tavırlarına, karşılıklı ilişkilerine, ayılmış gözlerle bakmak zorunda kalıyorlar²⁸.

Modernin geçici olanla özdeş oluşu, onun tek başına bir kavram olarak kullanıldığında işlevsel bir durumu olduğunu tanımlayamaz. Modern kavramı, beraberinde kullanıldığı kavramın aynı anda iki durumunu tanımlar. Bunlardan biri kavramın ortaya atılışından günümüze kadar geçen süreç iken diğeri de kavramın tam da yaşanan anda ifade ettikleridir.

²⁸ K. Marx-F. Engels, *Komünist Manifesto ve Komünizmin İlkeleri*, Sol Yayınları, İstanbul 2005, s. 126.

Modern fizik denince kuantum-parçacık fiziği ve görecelilik kuramı, modern edebiyat denince bilinç akışı tekniği, modern psikoloji denince psikanaliz akla gelmektedir. Örnekler bu şekilde çoğaltılabilir. Ancak her durumda başına “modern” kavramı getirilerek ulaşılan yeni kavram, doğadan daha çok insanın belirlediği yaşamın, bireyin bir özne olarak kendiyile, doğayla ve toplumla olan ilişkiler ve çelişkiler ağının tanımlanmasıdır.

Modern kavramı, kaynaklık ettiği başka kavramlarla, taşıdığı mantığın işlevini yerine getirir. Bunlar modernite ve modernizm gibi kavramlardır. Bu kavramların farklı disiplinlerde farklı kullanımları vardır²⁹. Birbirleri yerine de kullanılan bu kavramlar birbirlerinin karşısı olduklarına dair söylemler de vardır. Her şekilde modern olana ilişkin kavramlar toplamı sosyolojik veriler üzerinde kendilerine bir hareket noktası oluşturur. Çünkü yaşanan çağda düşünme mantığı, çağın paradigması³⁰, topluma ilişkin olan ile yaşanan çelişik ilişkiler ağını anlama, tanımlama ve bazen de çözüme kavuşturma çabaları üzerine kuruludur.

“Modern”e ilişkin literatür, bilgi ve görüş toplamından modernin yeni olanın deviniminden doğan bir düşünme biçimi, mantığı olduğu sonucuna varılmaktadır.

²⁹ Abel Jeanniere, a.g.m., s. 94-102.

³⁰ Paradigma kavramını ortaya atan Thomas Samuel Kuhn, bilim adamları tarafından kabul görmüş olan inançlar bütününe veya problemlerin nasıl anlaşılması gerektiği konusunda üzerinde hemfikir olunan geleneklere *paradigma* adını vermiştir.

2.2. Modernite/Modernizm

Modernite kavramı ilk olarak Baudelaire'in 1863'te yayımlanan *Modern Hayatın Ressamı* adlı yapıtında ortaya atılmıştır. Baudelaire, moderniteyi, hem modern hayatın bir niteliği hem de sanatsal girişimin yeni bir hedefi olarak görmüştür. Bu nitelik yeni olanla özdeştir³¹.

Baudelaire'in modernite olgusunun temelinde şimdinin yeniliği yatmaktadır: şimdinin temsilinde bize zevk veren şey, sadece o temsilin bürüneceği güzellik değil, aynı zamanda onun, özünde yeni olmasıdır. Ama bu “şimdi”lik geçicidir; moderniteye ayırıcı özelliğini veren de budur. Çünkü moderniteyle kastedilen, bir yarısı sonsuz ve değişmez olan sanatın, gelip geçici, tutulamaz koşullara bağlı olan diğer yarısıdır³². Aslında güzelliğin kendisi de yalnız ebedi olanı değil, koşullara göre değişen görelî bir unsuru barındırır. Bu unsur da yaşanan çağ, o çağın modaları, duygularıdır³³.

Bir yarısı geçici, anlık, koşullara bağlı sanatın diğer yarısını oluşturmak için değişmez, zamandan bağımsız, evrensel olan diğer yarıyla, klasik olanla tamamlanması gerekir; aynı şekilde modernitenin tarihsel bilinci de, karşı-tezi olarak ebedi olanın varlığını gerektirir³⁴.

³¹ Ali Artun, “Baudelaire’de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm”, *Modern Hayatın Ressamı*, İletişim Yayınları, İstanbul 2003, s. 46.

³² C. Baudelarie, *Modern Hayatın Ressamı*, (Çev. Ali Berktay), İletişim Yayınları, İstanbul 2003, s. 104.

³³ David Frisby, “Georg Simmel-Modernitenin İlk Sosyologu” *Modern Kültürde Çatışma*, İletişim Yayınları, İstanbul 2003, s. 10.

³⁴ Hans Jauss’dan aktaran David Frisby, a.g.m., s. 10-11.

Georg Simmel (1858-1918), bir sosyolog olarak, modernitenin iki boyutuna vurgu yapar; metropolü egemenliği altına alan para ve paranın değişim nesnesi olarak aldığı yeni kullanım değeri. Para ekonomisinin bir sonucu olarak pratik hayatın hesaplı kesinliği, iş bölümünün ve toplumsal ve işlevsel farklılaşmanın yabancılaştırıcı etkisi karşısında giderek daha da kayıtsızlaşan, dünyaya yönelik bıkkın bir tavrı sergilemeye, içine kapanmaya yönelen tepkilerin bütünlüğü, modern yaşam olarak görülür³⁵.

Max Weber'de³⁶ (1864-1920), modernite, modern bilinç yapılarının ortaya çıkışı, yeni dünya görüşlerinin ve toplumsal kurumları yaratan insan etkinliklerinin akılcı mantık içinde değerlendirilmesi ile anlatılmaktadır. Weber'in modernite teorisi rasyonalite düşüncesine dayanır. Weber, dünya-tarihsel modernizasyon sürecini aşamalı bir 'rasyonalizasyon' süreci olarak yorumlamaya çalışır. Buna bağlı olarak sonraki süreç çoğalan bürokratikleşme, biçimselleşme, toplumsal bütünlüğün tüm alanlarda araçsallaşması olduğunu iddia etmiştir³⁷. Dinî alanı belirleyen, öznel deneyimler, edinilen ya da geliştirilen fikirler, belirli amaçlara ulaşmak için belirli araçları arayan bireylerin pratikte hedefleri olduğundan hareketle, Weber, din ile toplumsal bir kurum olarak ilgilenmiştir. Weber, yaklaşımında, modern bilinç yapıları ve toplumsal modernleşmenin üzerinde dini modernitenin etkilerini vurgulamış, bunun "kapitalizme ruhunu verdiğini" belirtmiştir. Kapitalizmin gelişimi içinde Protestan dünya görüşünün etkin bir rol oynadığı, dünyevi olana verilen değer

³⁵ David Frisby, a.g.m., s. 27-33

³⁶ Alman düşünür, sosyolog ve ekonomi politik uzmanı. Modern antipozitivistik sosyoloji incelemesinin babası olduğu düşünülür. Sosyolojiyi metodolojik olgunluğa ulaştırmıştır.

³⁷ Ahmet Çiğdem, *Bir İmkan Olarak Modernite – Weber ve Habermas*, İletişim Yayınları, İstanbul (2. Baskı) 2004, s. 77-78.

ile tanrının toplumsal etkisinin zayıfladığı ve bunun da kapitalizm ile ortaya çıkan tüm toplumsal değerler sistemini meydana getirdiğini belirtir³⁸.

Weber'in kültürel modernite tanımına göre, kökleri daha önce birbiri içine geçmiş "üç değer alanı" olan "bilim, etik, sanat"ın modern dönemde birbirinden ayrılıp farklılaşmasında yatmaktadır. Bu da Batı kültürünün akılcılığının temelini oluşturur³⁹.

Habermas'ın estetik moderniteye ilişkin değerlendirmesi, modernitenin dört boyutuna vurgu yapar. Habermas modern olanı, kendinin güncelliğini yenilenerek sağlayan unsur olarak tanımlar. Yeni olan, bir sonraki modanın yeniliğinden ötürü aşılacak, değerini yitirecektir. Ancak salt moda olan, geçmişe, günü geçmişliğe karışırken, modernite klasik olanla gizli bir bağ taşır; klasik, zamanın geçişine karşın bozulmadan kalan unsur olarak tanımlanır⁴⁰.

Habermas'ta ikinci olarak, modernite, zaman bilincinde bir dönüşüme işaret eder. Bunun en bariz görüldüğü yer bir avangard eserdir. Avangard eseri "Ani, sarsıcı karşılaşmalar tehlikesini beraberinde taşıyan, bilinmeyen bir dünyada keşfe çıkma"ya benzetir. Modernite henüz gerçekleşmemiş bir geleceğe yönelmiştir⁴¹.

Habermas, üçüncü olarak, geleceğe doğru bu yönelimde önemli bir diyalektiğe dikkati çeker. Ona göre "geleceğe doğru yönelim" belirsiz ve rastlantısal bir geleceğin sezdirilmesi, yenilik kültü, aslında, her zaman yeni, öznel olarak

³⁸ Max Weber, *Protestan Ahlakı ve Kapitalizmin Ruhu*, Ayraç Yayınevi, Ankara 2008.

³⁹ David Frisby, a.g.m., s. 16.

⁴⁰ David Frisby, a.g.m., s.14-15.

⁴¹ David Frisby, a.g.m., s. 15.

belirlenmiş geçmişlerden doğan bir güncelliğin yüceltilmesidir. Bu yeni zaman bilinci, sadece hareketli bir toplum, giderek hızlanan bir tarih, süreksiz bir günlük hayat deneyiminin ifadesinden ibaret değildir. Geçici, kısa ömürlü olana aşırı değer atfetmede, dinamiğe duyulan hayranlıkta en az bunlar kadar ifade bulan şey, el değmemiş, bozulmamış bir şimdiye duyulan arzudur⁴².

Habermas'ın belirttiği dördüncü boyutta, ahenkli bir şimdiye duyulan bu gizli arzu, “tarih karşısındaki soyut muhalefet” ile açıklar. Bu muhalefetten ötürü, tarih, “belli bir istikamet izleyerek sürekliliği güvence altına alan gelenek” yapısını yitirir. Her dönemde, kendisinden hem uzak hem de en yakın olan dönemlerle arasındaki güçlü bağdan ötürü, kendine özgü özelliklerini yitirir. Başka bir deyişle, şimdi, geçmişe bağlı olmaktan çıkar⁴³.

Oktavio Paz, makalesinde moderniteye ilişkin olarak şöyle söylemiştir:

...anımlar modernitede belirsizlik ve değişiklik içerir. Modern doğası gereği geçicidir ve çağdaş biz moderniteden söz eder etmez haylazlaşan bir nitelik taşır. Modernite din, felsefe, ahlak, hukuk, tarih, ekonomi ve siyasetin eleştirisiyle başlamıştır. Modernitenin ayırt edici niteliği, ortaya çıkışının özel işareti, eleştiridir. Modern çağı oluşturan her şey araştırma, yaratı ve eylemin metodu olarak tasarlanan eleştirinin marifetidir. Modern çağın temel fikirleri ve kavramları –ilerleme, evrim, devrim, özgürlük, demokrasi– eleştiriden kaynaklanmıştır. 18. yüzyılda akıl, eski rasyonalizmi ve aklın zamanla değişmeyen geometrilerini radikal bir şekilde dönüştürdüğü gibi, hem evrenin hem de kendisinin eleştirisini yaptı. Akıl kendisini eleştirmekle, kendisini tanrıyla ya da hakikat ile özdeşleştiren görkemli inşaları reddetti: akıl düşünce evleri

⁴² David Frisby, a.g.m., s. 15.

⁴³ David Frisby, a.g.m., s. 16.

inşa etmeyi bıraktı, bir metot haline geldi: akıl araştırmanın metodu oldu.⁴⁴

Modernitenin temellerini eleştiriye dayandıran Paz, tüm sanat türlerinde ortaya çıkan Romantizm ile akıl arasındaki bağlantıya şöyle değinmiştir:

Eleştiri çağının evladı Romantizmin temeli, ortaya çıkararı ve tanımlayanı değışmedir. Romantizm büyük bir değışmeydi, sadece yazın ve sanat alanında değil aynı zamanda bu alanlardaki imgelemin, duyarlığın, zevkin ve fikirlerin değışmesi anlamında. Romantizm bir ahlak, bir giyinme ve sevmeye, bir yaşama ve ölme biçimi oldu. Asi evlat Romantizm eleştirel aklın eleştirisini yaptı; kesintisiz tarihin zamanıyla, ütopyaların gerçek zamanını karşı karşıya getirdi. Romantizm 18. yüzyılda eleştirel, ütöpik, devrimci aklın tasarladığı büyük bir yadsıma gibi, modernitenin büyük bir yadsınışıdır. Söz konusu olan modern bir yadsımadır, yani bunun modernitenin içinden bir yadsıma olduğunu demek istiyorum. Eleştiri çağı ve sadece eleştiri çağı, bu denli bütünsel bir yadsıma neden olabilmışti.

Romantizm moderniteyle birlikte var oldu ve sadece moderniteyi ihlal etmek için şu ya da bu biçimde moderniteye iştirak etti. Bu ihlaller her türlü biçime girdi, ama çoğunlukla iki tarzda ortaya çıktı; analogi ve ironi⁴⁵.

⁴⁴ Oktavio Paz, “Şiir ve Modernite”, *Modernite Versus Postmodernite* (Der. Mehmet Küçük), Vadi Yayınları, 3. Baskı, Ankara 2000, s. 184-185.

⁴⁵ Oktavio Paz, a.g.m., s. 187.

Scott Lash, makalesinde Weber, Habermas, Daniel Bell, Foucault gibi sosyologların görüşlerinden yola çıkarak estetik modernite kavramının karakteristiklerini şöyle belirlemiştir:

Özgöndergesellik, - Anti-rasyonalizm, - Değer-çoğulluğu, - Erotik olanın yeni önemi,- Bir estetik hale (aura) kavramı, - İlkel olanla yöndeşme,- Daha radikalleşmiş bireycilik, - Mukaddesin gözden yitimi,- Yenilenmiş bir içkinlik,- Köktencilik karşıtlığı, - Genelde teorik olan ve özelde büyük teori karşısında bir kuşkuculuk.⁴⁶

Çoğunlukla sosyolojik literatürün bir kavramı olarak kullanılan modernite, sosyolojinin bir toplum felsefesine dönüştüğü, yeni olanın görüntülerden takip edilebildiği bir çağda, bilimsel olarak ya da sadece bir anlatı olarak birçok alanda kendini var edebilmiştir. Sanatın bir propaganda, iletişim, ifade aracı olarak da kullanıldığı bu çağda, kent yaşamının, siyasi mücadelenin, ideolojik değiştirme süreçlerinin getirdiği görüntü estetiğinin, sanata sosyolojik bir açı ve sosyolojiye estetik bir açı getirmektedir.

2.3. Modernizm ve Sanat

Kavramsal olarak aralarındaki sınır ve farklılaşma, modernite ile çoğu zaman silikleşse de, “estetize edilmiş olan” için kullanılan modernizm ya da estetik

⁴⁶ Scott Lash, “Modernite mi Modernizm mi?”, *Modernite Versus Postmodernite* (Der. Mehmet Küçük), Vadi Yayınları, 3. Baskı, Ankara 2000, s. 154.

modernite, sanat tarihi yazımında bir sanat anlayışı ve dönemi olarak kullanılmaktadır.

Modernizmin tarihsel kökleriyle beraber anlaşılabilinecek yanını Baudelaire, yeni ve geçici olan ile tanımlayarak, yaşadığı çağı anlatmıştır. *Kent, kalabalıklar, flaneur, dandy, burjuvazi, aristokrasi* gibi elemanları, toplum olarak yitirilen değerleri ve yenilerinin gelişini, modernite ile anlatır. Kavramın ismi Baudelaire'e aittir. *Modern Hayatın Ressamı* adlı yapıtını üzerine yazdığı ressam Constantin Guy, erken modern, Romantik bir sanatçıdır. Bu durumda modern sanatı genel literatür, Empresyonizmle başlatırken; Baudelaire Romantizmle tanımlar⁴⁷.

Modernizmin sonraki yıllarda taşıdığı anlam değişime ve genişlemeye uğradığı gibi, yaşandığı süreç sonunda ortaya bir birikim çıkmıştır. Bu birikimi bütünsel değerlendirenlerden biri de Daniel Bell'dir. Daniel Bell modernizm söylemini "modern duyarlık" kavramı üzerine kurmuştur. Bu kavram, toplumdaki yapısal değişimler ve kültürdeki değişimler arasında sıkışıp kalmış tekil toplumsal aktörlerin niteliğini anlatır. Toplumsal alanda, kültürde ve birey düzlemindeki değişmelerin hepsi kurumlara⁴⁸ saldırı yönünde olduğu iddiasındadır.

⁴⁷ Baudelarie'in bu görüşünü Oktavio Paz'ın bahsi geçen makalesinde desteklemektedir. Ancak, Paz'ın bu değerlendirmesi, Romantizmin tüm sanat türlerinde var olarak daha genel bir anlam kazanmasıyla ilgilidir.

⁴⁸ Bahsi geçen toplumsal kurumlar, aile, eğitim, ekonomi, siyaset, din gibi kurumlardır. Bir toplum içinde belli bir ihtiyacı gidermek için, toplumsal ihtiyaçlardan doğmuşlardır. Aynı kurum, toplumlar arasında ve bir toplumda zamanla biçim ve işlev değişikliğine uğrayabilir. Bir toplumsal kurumdaki değişme, diğer kurumlarda da değişmeye yol açar. Yeni ihtiyaçlar, yeni kurumları ortaya çıkarır. İşlevini tümüyle yitiren, toplum içerisinde hiçbir ihtiyacı karşılayamayan kurumlar ortadan kalkar. Her kurumun kendine özgü kuralları vardır.

Bell'e göre modernist kültürün ya da modernizmin iki boyutu vardır. Birincisi "mesafenin karanlığa gömülmesi", ikincisi de "düzene karşı duyulan öfke"dir. Mesafenin karanlığa gömülmesi ifadesiyle, yapan ve izleyen arasındaki estetik mesafenin, sanatçı ile sanat eseri arasındaki ruhsal mesafenin erimesi kastedilmektedir⁴⁹. Bu, özellikle Ekspresyonistlerin, izleyicinin kendini resmin içinde bir yerde bulmasını, resmin içinde hissetmesini sağlayarak kendiyle resim, resim ile izleyici ve sanatçı arasında empatik bir bağ yaratması durumudur. Mesafenin karanlığa gömülmesi yalnızca uzamsal olmayıp, bilinç akışı tekniğinin kullanımıyla ya da sürekliliğin genel olarak reddedilmesiyle anlatının giriş, gelişme ve sonucun ardışıklığının kırılıp ayrılmasında görülebileceği üzere aynı zamanda "zamansal"dır.

Modernizmin kavramları yeniden tanımlayarak ortaya çıkardığı yaklaşım, bilginin ulaştığı ve bulunduğu yerde, estetik yargıların yanı sıra günlük hayatın değişkenliğine karşı geçmiş-şimdi-gelecek şeklinde dikey olarak tanımlanan süremın yanına, an'ın yaşanırken tek tek insanlar tarafından algılanan yatay algısını göz önünde tutar. Bu yüzden modern olan anın bilincidir ve geçmiş süremın dikey algısı sırasında küçük kesitler halinde bilinebilir. Geçmiş algımız geçici olanı ortaya koyarken, yatay olan süremde sonsuzluğa ulaşabilir.

Bell'e göre düzene karşı öfke modernizm için daha temeldir. Burada söz konusu edilen, sadece kutsala karşı olan savaş, modernizmin özsel zorluğu ve izleyiciyi rahatsız etme, burjuvaziye şaşırarak çelmeleme girişimi değildir; yalnızca

⁴⁹ Scott Lash, a.g.m., s. 135-136.

modernizmin anti-temelci⁵⁰ karşı çıkışı ve güncel olan moda karşı öfkesi değildir. Modernizmde kilit nokta kendini sonsuzlaşmaya yönelten itkidir. Kişinin kendi hakkındaki bildikleri, sınırların ötesini aramaya zorlanmış, “kendi kendini sonsuzlaştıran yaratık olarak insan” arayışıyla varoluşunu sorgulamıştır⁵¹. Bu sonsuzlaşmayı da radikalleşmiş bir bireyin bilinciyle, kent-metropol yaşamının hastalıklı, depresif ve sınırlı özbilinciyle izleyeni içine alan ve izleyende yaşamaya devam eden psikozlarının-nevrozlarının sonsuzlaştırıcılığıyla ulaşır.

Modernizmin sanat tarihi terminolojisinde dönemin estetik beğenisini, algısını ve değerlerini ortaya koyan, bu anlamıyla modern sanat adı altında gelişen bir hareketi tanımlar. Modernitenin sürüp gittiği 19. yüzyıl başında sanatta da bir kopma yaşanmış, gelen yeni değerler sisteminin sanata yansıyan yüzü belirlemiş, yeni bir anlayış hüküm sürmeye başlamıştır. İşte bu süreçten 1930'lara kadar olan estetik beğeni, genel anlamda modern sanatı tanımlar.

Her akımın karşı çıktığı akademik olan klasik-geleneksel sanat, bir önceki döneme karşıt yenilikçi akımlardır. 1830–1840 yıllarında ortaya çıkan “avangard” kavramı bu silsilenin birbirine göre konumunu tanımlar. Öncü kimliğin toplumu ve toplumsal olayları yönlendirebileceği fikri üzerinden, sanatında öncü bir kimlik olarak tanımlanması, sanatın öğretici ve ahlaksal yanıyla bağlarını da kurarak bir “ilerleme” ya da “kazanım” sağlayabileceği düşüncesini yaratır.

⁵⁰ Anti-temelcilik; anlam ve açıklamaya nihai ve sorgulanamaz bir temel bulan görüşlere karşı çıkarak, temel kabul edilen her önerme veya inancın, bir başka önerme veya inançtan kaynaklandığını ileri sürerek mutlakçı açıklamaları sorgulayan yaklaşım (Kasım Küçükalp “Anti-Temelcilik”, *Felsefe Ansiklopedisi I*, Etik Yayınları, İstanbul 2003, s. 481–485).

⁵¹ Scott Lash, a.g.m., s. 135-136.

Ali Artun, Peter Bürger'in *Avangard Kuramı* adlı kitabın sunuşunda avangardlığı şöyle anlatır:

Avangard bir askerlik terimi: bir ordunun, birliğin öncü kolu. 1830-1840'ların ütopyalar döneminde siyaset diline giriyor ve köklü dönüşümlerin bayraktarlığı anlamında kullanılıyor. Dönem, 1789 Devrimi'nin evrensel, sınırsız-sonsuz vaatlerinin anlamlandırılmaya çabaladığı, siyasal imgelemin kayıt tanımadığı, havai bir dönem.(...) İnsanlığın hülyalarını, tarihin menzillerini canlandırır ve modernliğin fikir hayatlarını kurarlar. Sosyalist ütopyalar, nihayetinde, insanlığın bir sanat âlemine ulaşacağını vaat ederler. Bu aleme yolculuğun gene sanatın kılavuzluğunda yapılması umulur; yani sanat hem araç hem de amaçtır. 'Avangard' terimi bu büyük toplumsal tasarımın gerçekleşmesinde sanata verilen öncü rolü ifade etmek üzere, ilk kez ütopyacı sosyalist Saint-Simon'un cemaatinde dolaşıma girer. (...) ⁵²

Sanatın toplumsal değişimin öncüsü kimliğini de kazandığı bu yıllarda klasik sanat anlayışındaki değerlerin değişim süreci başlamış olur. Sanattaki yeni anlayış bu dönem için Romantizmdir. Romantizmi geleneksel sanata ilk büyük karşı çıkış olarak nitelememizi sağlayan, bu dönemde başlayan bir hissetme biçimidir.

1848 Avrupa için önemli bir yıldır. Tarihe 1848 Devrimleri olarak geçen süreç 1789 Fransız Devrimiyle başlayan ve dünyanın yeni sistemine doğru kat edilen yolda en az Fransız Devrimi kadar önemli dönüm noktasıdır ⁵³. Bu olaylar arasında büyük

⁵² Ali Artun, "Kuramda Avangardlar ve Bürger'in Avangard Kuramı", *Avangard Kuramı*, İletişim Yayınları, İstanbul 2003, s. 10-11.

⁵³ 1848 yılında Avrupa'nın çeşitli ülkelerinde ortaya çıkan ayaklanma, devrim ve özgürlük hareketleridir. Özellikle İtalya, Almanya, Fransa, Avusturya, Polonya, Romanya ve Macaristan bu dönemde büyük sarsıntılar geçirmiş; dönemin diğer büyük güçleri olan Rusya, Osmanlı Devleti, Birleşik Krallık ve Hollanda ise bu olaylardan nispeten etkilenmemişlerdir. 19. yüzyılın ortalarına

düş kırıklığının ardından sanat ve edebiyat, Baudelaire'in bahsettiği özerkleşme tutkusuna kapılır. Sadece geleneğinden değil, çağdaş ahlak, bilim ve siyaset söylemlerinden, davalarından ve popüler kültürden kendini yalıtır. Yalıtılmakla kalmaz, hepsine ve dile getirdikleri burjuva zihniyetine düşman olur. 'İyi', 'doğru', 'güzel' artık onun sorunu değildir; tersine metropolün 'kötü', 'sahte', 'çirkin' temsilleri üzerinden bir karşı estetik inşa eder. İlerlemenin öncülüğü *avant* misyonlara itiraz etmekle almaz, egemen "ilerleme" dogmasıyla alay eder; vahşi olanı, primitif olanı yüceltir. Bu dogmanın dayattığı modernleşmenin karşısında kendi modernizmini kurar. Sanat artık herhangi bir hakikati, değeri veya savı temsil etmez, sadece kendisini temsil eder⁵⁴.

Birbirine karşı çıkışlar silsilesi olarak Yeni-Klasikçilik, Romantizm, Gerçekçilik (Natüralizm–Sosyalist Gerçekçilik), Empresyonizm, Post-Empresyonizm, Neo-Empresyonizm, bir öncekinden daha fazla dünyayı değiştirme, ona anlam ve biçim verme isteğiyle 19. yüzyıl boyunca varlık gösteren sanat akımları olduğu kadar, bir anlayış, algılayış, sunuş ve müdahale tarzlarıdır.

gelindiğinde Avrupa'da Sanayi Devrimi büyük ölçüde tamamlanmış, sanayicilerin ve şirketlerin gelirlerinde büyük bir artış görülmesine karşılık köylerde ve kentlerde yaşayan fakir halk bu zenginlikten nasibini almamıştı. İşçiler günde 13-15 saat çalışıyorlar, sağlıksız ve kirli konutlarda zor koşullarda yaşamaya devam ediyorlardı. Köylerde artan nüfus işsizliğe ve toprak yetersizliğine yol açmış, alt yapının yetersiz kalmasına neden olmuştu. 1845 ve 1846 hasat mevsimlerinde Belçika'da ortaya çıkarak diğer Avrupa ülkelerine yayılan Patates Hastalığı (*Phytophthora infestans*) Avrupa'da büyük bir açlık salgınına yol açmış toplumun yoksul kesimlerinde büyük bir tatminsizlik duygusuna neden olmuştu. Aynı yıllarda Alman Karl Marx ve Friedrich Engels'in birlikte yazdığı ve 1 Şubat 1848 tarihinde yayınlanan Komünist Manifesto özel mülkiyeti bir devrimle ortadan kaldırarak sınıfsız ve devletsiz bir toplum düzenini gerçekleştirmesi gerektiğini iddia etmekteydi. Bu koşullar altında devrim düşüncesi toplumun çeşitli kesimlerinde çok sayıda taraftar bulmuş ve sonunda 1848 yılında bu devrimler bütün şiddetiyle patlak vermiştir.

⁵⁴ Ali Artun, a.g.m., s. 11.

Lynton, *Modern Sanatın Öyküsü* adlı kitabında 1870-1880'lerde hemen hemen herkesin küçümsediğini söylediği Empresyonizme dair, doğadaki realiteyi yansıtmaktan uzaklaştıkça insan usuna ve hayal gücüne yönelen sanatın, renk, biçim, ölçü gibi soyut öğeleri ve bu öğelerin gerek sert, gerekse yumuşak, ritmik tekrarlar ya da sessizce kullanımıyla yüzeysel bir eğilimin anlayışını aşarak, bunun altındaki doğal insanın sezgilerine ulaşabileceğini söylemiştir⁵⁵.

19. yüzyıl sanatının bir kırılma yaratırken en ciddi alt yapısını, beslendiği kaynakların değişmesinden alır. Artık sadece Yunan ve Roma sanatlarının mükemmel dengeli ve açık anlatım dilinin yanında Uzakdoğu ve Afrika sanatları gibi doğayı başka bir görme ve aktarma biçiminin dilleri de sanata kaynaklık eder. Bu modernizmin temelde bir tarih anlayışının sanatın köklerini aramanın doğurduğu sonuçlardan biridir.

19. yüzyıl biterken sanat, öğretici ve zevk verici olmaktan çok bireyselliğin ifadesi, köklerini dünyanın başka yerlerindeki görme ve anlatma biçimlerine bağlayan, fotografik bir gerçeklikten çok zamana, algıya, ışığa göre değişen görünümün başat olduğu bir hal almıştır. Greenberg, konuya şöyle yaklaşır; "Eski ustaların tablolarından birine bakan, onu resim olarak görmeden önce onda ne olduğunu görmeye çalışır. Modernist bir tablo ise önce resim olarak görülür."⁵⁶

19. yüzyılın sonuna gelindiğinde, sanatın Greenberg'in daha sonraları belirttiği bu anlamı, bir yenilikle sunulur. Maurice Denis'in 1890'da yayımlanan denemesinin

⁵⁵ Norbert Lynton, *Modern Sanatın Öyküsü*, (Çev. Cevat Çapan, Sadi Öziş), Remzi Kitabevi, İstanbul 1991, s. 16.

⁵⁶ Clement Greenberg, "Modernist Resim" *Modernizmin Serüveni* (Ed. Enis Batur) Alkım Yayınları, İstanbul 2006, s. 356-362.

ilk cümlesi 20. yüzyıl sanatının da üzerine yükseldiği anlayışı ortaya koyar; “Unutmayın ki bir resim –bir savaş atı, çıplak bir kadın ya da herhangi bir öykü olmaktan önce- üstü renklerle belli bir düzene göre boyanmış düz bir yüzeydir”⁵⁷.

Denis’in bu ifadesi, bir nesne olarak resmin neliğini tanımlamakla, sanatın anlamına da başka bir ciddi içeriği kazandırmıştır. Greenberg’in de makalesinde “yassılık” olarak tanımladığı bu durum, Cézanne’dan başlayarak tüm 20. yüzyıl sanatının başına biçimin analizi sorununun yerleşmesinin kaynağını göstermektedir.

Sanatın modernizmle olan bağlarının nesnel karşılıklarının yanında ulaşılan temel değerler toplamı da modern sanatın bir özbilinçle yaklaşım geliştiren durumunu ortaya koymaya yardımcı olacaktır. Modern dönemin kendinde olan bir özelliği ile bir teoriye ulaşmış olması yadsınamaz bir gerçekliktir. Bu koşullarda oluşan teorinin ise genel çerçevesi şöyledir:

Modern sanatta doğa ve insan anlayışı tamamen değişmiştir. Modern sanatçı doğadan, onu taklit etmekten kaçınmış; doğada gözle görülen şeylerin bir konunun, bir tasvirin, bir hikâyenin şartlarına göre değil, ancak resimle ilgili (pictural) olan özelliklere, yaratmaya ait artistik niteliklere ve plastik şeklin şartlarına tabi olmuştur. Bu nedenle modern sanatçı, şekilleri ve çizgileri saf ve bağımsız bir görüşle düzenlemeye, başka bir deyişle ancak “şekilleri analiz etmeye ve düzenlemeye” bu suretle kendi kişiliğini, iç dünyasını ve dünya görüşünü plastik bir şekil içinde hür bir tarzda ifade etmeye önem vermiştir⁵⁸.

⁵⁷ Ahu Antmen, *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, Sel Yayıncılık, İstanbul 2008, s. 31.

⁵⁸ Joseph-Emile Muller, *Modern Sanat*, (Çev. Mehmet Toprak) Remzi Kitabevi, İstanbul 1972, s. 16.

Modern sanatın natüralizmi ve optik realizmi (yalnız görmeye dayanan gerçekçiliği) terk etmesinde modern bilimin önemli bir etkisi olmuştur. Çünkü modern bilim, artık ancak duyuların verilerine dayanan objektif kavramlarla yetinmemiş, görünüşlerin ve duyularla kavranan şeylerin ötesine nüfuz ederek doğanın özünü ve gerçeğini araştırmaya gayret etmiştir. Bu nedenle “modern bilim”in, bütün araştırmalarında, gözlemden daha çok, teorik düşünceye, hesaba dayanması modern sanatın soyutlamaya son derece önem vermesinde büyük bir rol oynamıştır. Bundan dolayı, modern sanatçıya göre “doğa, ancak bir veridir”. Modern sanatçı, bu veriden itibaren tablosunu hür ve bağımsız bir şekilde düzenler ve yaratır. Doğada gördüğü renkleri, şekilleri, insan vücutlarını ve yüzlerini, kendi arzusuna ve düşüncesine göre, tamamıyla değiştirir, serbest bir şekilde döndürür. Bu nedenle modern sanatçı, doğada gördüğü şeyleri aynen benzetmek suretiyle resmetmeye önem vermemiş, onları benzerliklerinden -yani, bir konu, bir tasvir ve bir hikaye olarak ifade ettikleri anlamlardan ve özelliklerden- uzaklaştırmış, renk ve şekil araçlarını hür bir tarzda kullanarak, tamamıyla plastik bir düzen içinde değişik şekillere sokmuş, böylece, doğada görülen bu objeleri bu plastik düzen içinde tanımak imkansız bir hale gelmiştir⁵⁹.

Modern sanat, daha önceki sanat şekillerinden kesin olarak ayrılmaz. Modern sanatın natüralizmden kaçma eğilimi doğayı reddetmek anlamına gelmemiştir. Modern sanat, natüralizmden ve optik realizmden uzaklaşmakla, doğayı tamamıyla inkâr etmeye değil, doğanın görünüşlerinin arkasında bulunan özünü, yani gerçek

⁵⁹ Joseph-Emile Muller, *a.g.e.*, s. 17.

doğayı araştırmaya yönelmiştir. Özellikle soyut sanat, doğanın karşısında gayet özgür, yaratıcı ve etkin bir tavır takınmıştır⁶⁰.

Doğa ile bağları bu kadar güçlüyken bile, anlamak için bakıldığında ciddi eleştiriler alan modern sanat için Picasso'nun sözleri ilgi çekicidir:

İnsan doğayı ister sevsin ister sevmesin, onun bir aletidir. Doğaya karşı koyamayız, o insanların en kudretlisinden daha güçlüdür. Onunla iyi geçinmeye mecburuz. Kendimize ancak bazı hürriyetler verebiliriz... Herkes resmi anlamak istiyor, niçin kuşların şarkılarını anlamaya kalkmıyorlar? Niçin geceyi, çiçekleri, etrafındaki her şeyi sevmekle yetinmiyorlar da resme gelince, mutlaka anlam çıkarmak istiyorlar?..⁶¹

20. yüzyıl sanatı resmin yüzeyinde görülen formların anlattığından daha çok, kendini kendiyile ifade eden resmin, istenenin biçimlerle, biçimlerin dizilimi, renkleri, geometrisi ve ritmiyle açığa çıkarıldığı diller oluşturmuştur.

Oluşturulan bu diller, üreticileri kendileri bu şekilde tanımlamasa da 20. yüzyılın ilk yarısında, tutarlı bütün ve anlayışlarıyla isimlerini yazdıran Neo-Expresyonizm, Post-Expresyonizm, Fovizm, Kübizm, Fütürizm, Konstrüktivizm, Geometrik Soyut, Ekspresyonizm, Birinci Dünya Savaşı sonrasında Dada ve Sürrealizm, II. Dünya Savaşı sonrasında Soyut Ekspresyonizm ve Lirik Soyut akımlarıdır. Bu akımların ya da bu resimleri üreten sanatçıların yaklaşımlarını belirleyen “biçimi ele alış tarzları”, “renkleri ve etkilerini kullanışları”, “kompozisyon düzeni oluşma yaklaşımları”dır.

⁶⁰ Joseph-Emile Muller, *a.g.e.*, s. 17.

⁶¹ Aktaran: Joseph-Emile Muller, *a.g.e.*, s. 18.

Bu akımlardan Neo-Empresyonizm, Georges Seurat (1859-1891) ve Paul Signac (1863-1935) resimlerinde küçük noktaların ya da fırça vuruşlarının oluşturduğu bütünlükle formu ele alışları, bütünlüğü oluşturan temel öğeleri renk dokunuşlarının, kendi başlarına anlam ve duygu aktarabileceğine olan inancı yansıtır.

Post-Empresyonizm Paul Cézanne (1839-1906), Paul Gauguin(1848-1903) ve Vincent Van Gogh (1853-1890) ile beraber anılır. Cézanne'nin resimsel problemi nesnelere kavrama, bunların fiziksel varlıklarını gösterme ve aralarındaki çok yüzeyli ilişkilerle gerilimi ortaya koymaktır. Bunun sonucu olarak da ortaya çıkan doğayı küre, koni, küp ve silindir biçimleriyle işleme, resme geometrik ritmi getirmiştir. Bu işleme biçimi tüm Avrupa'nın 20. yüzyılda etkili olacak anlayışını oluşturur⁶².

20. yüzyılın en etkili gruplarından biri olan Fovları oluşturan Henri Matisse (1869-1954), Maurice de Vlaminck (1876-1958) ve André Derain (1880-1954), ressamlarının kullandıkları parlak ve çoğunlukla doğalcı olmayan renkler ve bu renklerin tuval üzerinde hoyrat ve kaba bir şekilde sürülmüş olması yüzünden bu ismi almıştır. Fovizmin biçim ve renk anlayışı, daha çok gösterdiği formlar ile resmin dili arasında açığı vurgulayacak bir şekilde yan yana gelmiş görünenden çok yarattığı etkiyle önem kazanır. 20. yüzyılın adı konmuş ilk dışavurumcu akımı olarak tarihe geçmiş olan Fovların özelliği son derece parlak ve zıt renklerin anti-natüralist kullanımınıdır. Renk ve dokunun ön planda olduğu bu resimlerde genellikle manzara, natüremort ve portreyle sınırlı olan içeriğin hemen hiçbir önemi yoktur. Önemli olan resmin renk ve doku yoluyla iki boyutlu bir yüzey olduğunun vurgulanmasıdır⁶³.

⁶² Lynton, *a.g.e.*, s. 23.

⁶³ Ahu Antmen, *a.g.e.*, s. 36.

Kübizm, Pablo Picasso (1881-1973) ve George Braque'ın (1882-1963) yarattığı yeni biçim dili salt bir yeni arayışı, çağcılılarıyla süren bir mücadelenin ve yaratmanın ortaya çıkardığı yeni bir biçemdir⁶⁴. Matisse'in figür ve kompozisyon anlayışı ile Cézanne'ın doğa tasımından köklerini alır. Yapılan bir tür soyutlama stilize etmedir.

Fütürizm, Filippo Tommaso Marinetti (1876 - 1944), Carlo Carrà (1881-1966), Umberto Boccioni (1882-1916) tarafından meydana getirilir. İtalya merkezli bir sanat anlayışıdır ve kaynağında Kübizmin biçim dilini barındırır. Hız, şiddet ve kent yaşamının modern insanın sorunsalı olarak gören Fütüristler, bir savaşlar döneminde ortaya çıkmış, savaşın yıkımından oluşacak dünyanın yeni değerlerin, insanlığın yeni hayatları olduğunu savunmuşlardır. Buna göre hayatın hızla ve acımasızca sürdüğü metropoller, modern olanın yaşandığı, ortaya çıktığı yerdir. 1910'ların başında ortaya çıkan bu anlayışın, temsilcilerinin ciddi bir kısmının I. Dünya Savaşı'nda ölmesi üzerine etkinliği azalır. Ancak İtalya'nın faşizm yıllarında Fütürist söylem tam anlamıyla siyasetle örtüşür ve bir tür ulusal sanat anlayışı halini alır.

Konstrüktivizm de Fütürizm gibi ulusal bir biçemdir. Ortaya çıkışı 1915 civarı bir tarih olsa da Sovyet Rusya'nın bir dönem sanat anlayışı olmuştur. Nesnelerin uzay boşluğunda kendi yapısal sağlamlıklarıyla durmalarını temel alan anlayış, Kübizm ve Fütürizmden biçimsel temellerini alır.

⁶⁴ Lynton, *a.g.e.*, s. 52-55.

Ekspresyonizm terimi, genel olarak, üsluplaşma, çarpıtılma ve biçimlerin zorlanarak yalınlaştırılması anlamında kullanılmıştır⁶⁵. Karışıklığına rağmen, bu üslup sanatçının yaşama karşı içten gelen tepkilerinin ortaya çıkarılışı olarak belirginleşmiştir; resimsel gereçlerin ve biçimlerin abartılmasından uzaklaşmış; en derin içsel duyguların anlatımına dönüşmüştür. Bu terimin genel özellikleri, çeşitli sınıflandırmaların kapsamına girmeleri zor olan, buna karşılık bastırılmış duyguları, coşkuları ve güçlü istekleri için bir çıkış arayan ressamı sınıflandırmaya yaramıştır⁶⁶.

Almanya'nın ilk büyük sanat akımı olması, burada özel bir önem atfedilmesinin yanında⁶⁷, Ekspresyonizm, tüm Avrupa'da etkinlik göstermiş bir sanat akımıdır. Birinci Dünya Savaşı'ndan önce ve savaş yıllarında etkinliği sürdüren Ekspresyonizm, hızının yavaşladığı 1930'lu yılların sonlarında büyük bir tartışmaya sahne olmuş ve modern dönemin sanatının artık toplum ve siyasetle beraber düşünülmesinden başka bir yol olmadığını göstermiştir⁶⁸. Bu tartışmalarda ileri sürülen savlar, esasında, yenilikçiliğin (modernizm) tarihsel anlamı üzerinde açılmış bir tartışmadır⁶⁹.

1914, Avrupa kültür hayatı için de bir başlangıçtır. Hobsbawm'ın "1914'te neredeyse her şey, "modernizm" in geniş ve oldukça belirsiz gölgesi altında kendine

⁶⁵ Richard, *a.g.e.*, s. 23.

⁶⁶ Richard, *a.g.e.*, s. 7-23.

⁶⁷ Fredric Jameson, "Sunum I", *Estetik ve Politika*, Alkım Yayınları, İstanbul 2007, (s. 14-52) s. 22.

⁶⁸ Bu konudaki polemik yazıları için bkz. E. Bloch - G. Lukacs - B. Brecht - W. Benjamin - T. Adorno, *Estetik ve Politika*, Alkım Yayınları, İstanbul 2007.

⁶⁹ Fredric Jameson, *a.g.m.*, s. 22.

bir yer bulabilmiştir; Kübizm, dışavurumculuk, fütürizm; resimde saf soyutlama; işlevselcilik ve mimaride süslemecilikten kaçış; müzikte tonalitenin terk edilmesi; edebiyatta gelenekten kopuş.” şeklinde ifade ettiği yılların ardından avangard sanatı iki yeni biçimsel yenilik olduğunu savunur; ilki Dada ve Gerçeküstücülük’tür; ikincisi ise Konstrüktivizm⁷⁰.

Dada, dünya savaşına ve bu savaşı yaratan topluma ve bu toplumun sanatına karşı acılı ama ironik bir nihilist protesto olarak biçimlenmiştir⁷¹. Dada, 1916’da Zürih’te doğmuş olan sanat akımıdır. Jean Arp (1887-1966), Tristan Tzara (1896-1963), Marcel Janco (1895-1984) ve Emmy Hennings’in (1885-1948) aralarında bulunduğu bir grup genç sanatçı ve savaş karşıtı 1916 yılında Zürih’te Hugo Ball’in açtığı kafede toplandı. Dada burada ortaya çıktı. I. Dünya Savaşı’nın katliamlarına ve budalalığına duyulan nefretten doğan bu hareket, şok etkisi yaratan taklitlerle ve alay ederek, teknolojik ilerlemeye körü körüne bağlanmanın yüzeyselliğini, Avrupa toplumunun yozlaşmasını, sanat toplum, gelenek, din ve savaş gibi tüm yerleşik değerleri protesto etmekteydi. Dada hareketi yaratıcı sanatı cezalandırmak amacıyla yeni deneysel ifade formları bulmak için çaba göstermiştir⁷².

Dada, sanata karşı doğanın yanındadır. Dadaya göre doğanın anlamı yoktur, öyleyse sanatta da anlam olmamalıydı. Ancak Dadacılar her ne kadar sanata karşı olduklarını, geleneği reddettiklerini ve sadece yozlaşmış bir toplumla alay edip

⁷⁰ Eric Hobsbawm, *Kısa 20. Yüzyıl 1914-1991* (Çev. Yavuz Aloğan), Sarmal Yayınları, İstanbul 2002, s. 222.

⁷¹ Eric Hobsbawm, *a.g.e.*, s. 223.

⁷² Adil Bilhan Altay, “Dadaizm”, *Desen Yazıları*, S. 1. Haziran 2004. (http://mimoza.marmara.edu.tr/~avni/dersbelgeligi/desen_yazilari/1sayi/adil.html)

aşğıladıklarını ifade etmiş olsalar da çalışmalarında fütürizmin görsel alfabesini zenginleştirmişlerdir. Kural ve dogmalardan kurtulmak sanatçıyı kendi gerçeğine yaklaştırmıştır. Dada hareketinin en önemli tartışmalarından biri Dadanın gerçekten de sanata karşı olup olmadığıdır. Bu tartışmanın sebebi Dadacıların genel olarak sanat konusunda fazla eleştirel olmalarıydı. “Yüksek ve Güzel” olduğu düşünülen toplumla, I. Dünya Savaşı’na neden olan ne de olsa aynı toplumdur. 1916’da sanat aşğı olmak, Dadacılar için, katıksız ikiyüzlülük demektir. Dadacılara göre sanat dolaylı yoldan da olsa suçludur⁷³.

Dada hareketi üzerinden şekillenen Gerçeküstücülük, alanını “sihir, rastlantı, akıldışılık, simgeler ve rüyalara duyulan yeni ilgiyle birlikte, psikanalizin açığa vurduğu kadarıyla bilinçdışını temel alarak yeniden canlanan imgeleme bir başvuru”⁷⁴ söylemiyle oluşturur. Önemli olan tutarsızlıktan tutarlılık üretmek, açıkça akıldışı, hatta imkansız olandan görünüşte zorunlu bir mantık çıkarmak için, akılcı denetim sistemleriyle değişikliğe uğratılmamış kendiliğinden imgelemenin kapasitesini tanıtmaktır. Gerçeküstücülük avangard sanatların repertuarına sahici bir katkı olarak görülmüştür⁷⁵.

20. yüzyıl anlatılanların yanında pek çok sanatsal anlayışa ve anlatıma tanıklık etmiştir. Batıya taşınan Doğu ve Doğuyla tanışan Batı, yer değiştirmeler, altüst olan ekonomik yapılar ve buna bağlı değişen sosyal oluşumlar, ama en çok da fiziksel koşulları değiştiren savaşlar, tamamen değişen iktidar kavramına göre yeni bir konumlanmış biçimi üreten insanlar... 20. yüzyılın ilk yarısını dönemler halinde

⁷³ Adil Bilhan Altay, a.g.m.

⁷⁴ Eric Hobsbawm, *a.g.e.*, s. 223.

⁷⁵ Eric Hobsbawm, *a.g.e.*, s. 224.

incelemenin yolu savaşları belirleyen olarak almak, dönemin toplumsal durumunun da açık bir ifadesidir.

Modern sanat ya da modernizm içinde Gerçeküstücülüğe özel bir önem atfederek, asıl etkisini sinema gibi yayılma, görülme olanakları çok daha geniş bir sanat alanında gösterişini avangard sanatlarda bir “abartılı” da olsa bir devrim olarak niteleyen Hobsbawm, 20. yüzyılda sanatın toplumsallığına şöyle yaklaşır:

(...) Bu devrim, çöküşü parçalara ayrılarak ifade edilen bir dünyanın önünde henüz gerçekleştirilmişti. Tufanlar çağında yaşanan bu devrim hakkında üç şey kaydedilebilir: avangard, olduğu kadarıyla, yerleşik kültürün bir parçası haline geldi; hiç olmazsa kısmen gündelik hayatın dokusu içinde özüksendi ve –belki de en önemlisi- Devrim Çağı’ndan beri yaşanan herhangi bir dönemdeki yüksek sanatlardan belki de çok daha fazla dramatik bir biçimde siyasallaştı. Ve gene, asla unutmamalıyız ki, bütün bu dönem boyunca batı kamuoyunu oluşturan kitlelerin bile zevk ve ilgilerinden, bu kitlelerin bildikleri düzeyi artık açmış olsa da, soyutlanmış durumdaydı. 1914 öncesine kıyasla bir ölçüde daha geniş bir azınlık dışında çoğu insanın gerçekten ve bilinçli olarak hoşlandığı bir şey değildi.

Yeni avangardın yerleşik sanat dalları için önemli hale geldiğini söylemek, onun klasik ve moda ya uygun olanı ortadan kaldırdığını iddia etmek değil, bu ikisinin tamamlandığını ve kültürel meselelerle ciddi bir ilginin kanıtı haline geldiğini öne sürmektir.⁷⁶

Sonuç olarak, 20. yüzyılda sanat, iki boyutlu bir yüzeyde görülen formların anlattığından daha çok, kendini kendiy le ifade eden bir anlayışa ulaşmış ve neyi

⁷⁶ Eric Hobsbawm, *a.g.e.*, s. 225.

anlattığından çok nasıl anlattığının vurgusuyla dünyaya yeniden bir biçim vermeye çalışmıştır. Bunun için kullandığı temel yöntem ise “biçimin analiz”idir.

19. yüzyılın başından beri bir şekilde siyasal yaşantının bir parçası olan sanat, gündelik yaşamın içine girmiştir. Ancak bu, avangard sanatın ortaya çıkışında söylendiği gibi bir siyasal dönüştürücülük atfedilerek olmamıştır. Sanatı, müze ve galerilerin salonlarından dışarı çıkarıp yaşamın içinde özümseten, 100 yıl önce kurulan “barış içinde beraberce yaşama hayalleri”nin yok oluşu, Dadacı sert bir ifade ile “Daha da kötüsü, eğer Alman erkekleri, Fransızları ve Rusları süngüleriyle şişlemeye, sırt çantalarında Goethe’nin kitabıyla gidiyorlarsa, bunu sanat insanlığı aptal yerine koyduğu, insanların dünyayı olduğundan daha güzel bir yer olarak görmelerine sebep olduğu için yapıyorlardı”⁷⁷ demeleriyle, dünyaya olan güvenlerini yitirmeleriyle anlaşılabilir. 20. yüzyıl sanatına dair sıralanan bu anlayışların yalnız resim ve heykel gibi plastik sanatlar alanında olmayışları, müziğin, dansın, edebiyatın, şiirin ama özellikle de sinemanın oluşturduğu bütün bir entelijansiya içinde değerlendirilmesi ve toplumsal olana yansması 20. yüzyılın ilk yarısında modern sanatın belirleyicilerini oluşturmuştur.

Yüzyıllık Avrupa sanatının çağdaşı olan Osmanlı İmparatorluğu ve Türkiye Cumhuriyeti dönemleri de bu süreçlerden etkilenmiştir. Sanatçılarımızın 19. yüzyılın ortalarından itibaren Avrupa’da almaya başladıkları sanat eğitimleri, geliştirdikleri gözlemler, edindikleri izlenimler ile bunların sanatlarına yansması kaçınılmazdır. Yakın coğrafyaların, tarihsel olarak geçirdikleri evreler, toplumsal yapılarındaki değişimler, dünyayı algılayış ve müdahale edişleri birbirinden çok farklı olsa da

⁷⁷ Adil Bilhan Altay, a.g.m.

dünyanın yeni yaşam biçimine dahil oluşları, Osmanlı gençlerinin ve cumhuriyetin sanat hocalarının, genç sanatçıların süregelen dışında, yeni olanla tanışmaları, bunları sanatlarına yansıtmaları izlenmektedir. Sanatlar arasında evrensel bağların kurulduğu, sanatın vatansızlaşmaya başladığı bu dönemde aldıkları eğitimle dönemin Avrupa'sının sanatını ülkemize taşımışlardır. Avrupa modern sanatının yeniyi tanımlarken kullandığı "biçim analizi" Türk resminin ilerleyen yıllarında başat öğe olmuştur.

2. MODERN SANAT VE TÜRK RESİM SANATI İLE İLK ETKİLEŞİMLER

Türk resminin Batılı anlamıyla ilk örneklerini vermesi 19. yüzyılın ortalarına denk gelir. 18. yüzyıldan 19. yüzyıla uzanan bir süreçte Osmanlı İmparatorluğu'nun başkenti İstanbul'da yaşanan bir dizi sanat olayı, Avrupa resim sanatı ile bağlar kurulmasını sağlar. Osmanlı topraklarına gelen ve burada resim yapan Batılı ressamlar, Türk resim sanatının oluşumunu hazırlayan etmenler arasında ilk sırayı alır.

Türk resim sanatının Batılı anlayış ile tanışması, Osmanlı'nın Batı ile arasındaki güç dengelerin değişmesinin bir sonucu olarak, Batı ve saraylarıyla elçilikler⁷⁸ yoluyla kurulan bağ ile olmuştur⁷⁹. Bu döneme kadar Batılı sanatçılar Osmanlı'da kimi etkinlikler gösterebilir ve İstanbul ve Boğaz'ın manzaralarını tuvallerine ve gravürlerine aktarsalar da, bu dönemden sonraki ilgi, sarayın iradesine girerek resmî bir durum almıştır⁸⁰.

⁷⁸ Sürekli diplomasi uygulaması III. Selim döneminde başlamıştır. Daimi Türk elçileri, III. Selim'in tahta geçmesinden sonra önce Londra ve Paris olmak üzere diğer büyük devletlerin başkentlerine gönderilmişlerdi. Daha önce daimi elçi gönderilmesi adeti yukarıda da belirtildiği üzere yoktu.

⁷⁹ 1720'de III. Ahmet döneminde Paris'e kalabalık bir heyetle elçi olarak giden Yirmisekiz Mehmet Çelebi, vakanüvislerce tutulan notlarından anlaşıldığı üzere Fransa'da gördüklerini, özellikle o ülkenin yapılarına, eşyalarını, bilgi durumuna dair pek çok bilgi getirmiştir (Mustafa Cezar, *Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 1974, s. 4).

⁸⁰ 16. yüzyıldan itibaren Osmanlı sarayını ve topraklarını resimlemiş sanatçılarla ilgili ayrıntılar için bkz. Semra Germaner-Zeynep İnankur, *Oryantalistlerin İstanbul'u*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2002.

Osmanlı'da Batı ile kültürel ilişkilerin oluşmaya başladığı süreç olarak Lale Devri (1718-1730) gösterilir. Yirmisekiz Mehmet Çelebi'nin Paris'e elçi olarak gittiği 1720 yılı civarında hazırlanan Paris sefaretnamesi, dönemin Fransa'sını opera salonlarının dekorasyonuna kadar ayrıntılı gözlemlerini Osmanlı'ya taşımıştır⁸¹. İstanbul'a döndükten sonra Fransa'daki hayatı, başta Versailles olmak üzere Paris dolaylarındaki saray bahçeleri, Fransız krallarının saray yaşantısı ve törenleri ayrıntıları ile anlatılmıştır. Bundan sonra Osmanlı saray çevresinde Fransız saray yaşantısına karşı duyulan özentinin yankıları görülmüştür. III. Ahmet⁸² 1722'de Sadabad Kasırlarını yaptırırken 17. yüzyılda Fransa'da ve Avrupa'da büyük güç sahibi olan XIV. Louis'nin saraylarıyla kıyaslanabilecek planlar hazırlatmış, özellikle fiskiyeli havuzları ve eşsiz bahçeleri ile haliç tam bir zevk ve sefa yeri olmuştur. Kağıthane kasırları 18. yüzyıl boyunca İstanbul'a gelen bütün gezginlerin dikkatini çekmiş ve ünü Avrupa'ya yayılmıştır⁸³.

Bu dönemde gelişen bir dizi kültürel dönüşüm de sanat çevrelerine bakış açısını değiştirmiştir. Bunun en belirgin göstergelerinden biri de resim alanında olmuştur. Elçilerle birlikte gelen ve Pera'da çalışan yabancı ressam, çevrenin değişiminde etkilidir. Daha 17. yüzyılın sonlarında Fransız elçisi M. De Feriol'un desteğiyle İstanbul'a yerleşen ressam Van Mour⁸⁴ bunların en önemlilerindedir.

⁸¹ Mustafa Cezar, *a.g.e.*, s. 4.

⁸² III. Ahmet, (1673-1736) 23. Osmanlı padişahıdır. 1703-1730 yılları arasında padişahlık yapmıştır.

⁸³ Günsel Renda, *Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı 1700-1850*, Hacettepe Üniversitesi Yayınları, Ankara 1977, s. 17.

⁸⁴ Van Mour'un İstanbul yıllarına ait bilgiler için bkz. Auguste Boppe, *XVIII. Yüzyılda Boğaziçi Ressamları* (Çev. Nevin Yücel Celbiş), Pera Yayıncılık, İstanbul 1998.

Özellikle İstanbul'a gelen yabancıların hoşuna gidecek Boğaziçi manzaralarını, değişik giysili Türk kadınlarını, III. Ahmet'in saray hayatını, derviş tekkelerin resimlerini ve gravürlerini yapan Van Mour'un Pera'daki atölyesinin İstanbul sosyetesinin ve elçilik çevrelerinin uğrak yeri olduğu bilinmektedir⁸⁵.

Ayrıca Lale Devri büyüklerinin yabancı resamlara portrelerini yaptıkları da bilinmektedir. Bu da III. Ahmet döneminde toplumda meydana gelen değişikliklere ve Batı sanatına karşı beliren hoşgörüye işaret etmektedir. Böylelikle 18. yüzyıl boyunca ülkeye gelen Batılı sanatçıların, ülkede gelişecek yeni sanat beğenisine önemli katkıları olmuştur⁸⁶.

Elçilikler yoluyla Avrupa'ya taşınan Osmanlı, kültürel meraklar ve Fransa'da başlayan "Turquiere" modası ile pek çok Avrupalı sanatçı, Osmanlıyı hiç görmeden, Osmanlı sarayını ve buradaki yaşantıyı anlatan resimler üretmişlerdir⁸⁷.

19. yüzyılda saray ve elçilikler tarafından çağrılan ya da İstanbul'u merak eden Oryantalist sanatçılar ve yazarların ilgisi, Pera'da bir takım özel atölyelerin oluşmasında, yerli ve yabancı sanatçıların arasında yeni diyalogların başlatılmasında ve dolayısıyla bir üslup birikiminin biçimlenmesinde yararlı olmuştur⁸⁸.

Avrupa sanatı için de bir dönüm noktası olan 19. yüzyıl, modern yaşamın, modern sanata dönüşmesine tanıklık eder. Avrupa resmiyle Türk sanatının ilk kurulan bağları da Avrupa resminin modern dönemini başlatan Klasizm, Romantizm

⁸⁵ Günsel Renda, *a.g.e.*, s. 18.

⁸⁶ Günsel Renda, *a.g.e.*, s. 18.

⁸⁷ Semra Germaner-Zeynep İnankur, *a.g.e.*, s. 18.

⁸⁸ Kaya Özsezgin, *Cumhuriyetin 75. Yılında Türk Resmi*, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul Tarihsiz, s. 13-14.

ve Gerçekçilik ile olmuştur. Resim öğrenimi için Avrupa'ya giden ve bundan sonra da gidecek olan her kuşak, Avrupa sanatından edindikleri izlenimleri ülkelerine taşıyacaklardır.

Şeker Ahmet Paşa ve Süleyman Seyyid Bey, Türk resmin ilk olgun Batılı resimlerini veren kuşaktandır. Portre, natüremort, manzara gibi türlerde eserler veren sanatçılar çalışmaları ile Türk resmine Avrupa resminin güncel değerlerini taşımışlardır.

2.1. Akademik, Romantik ve Gerçekçi Etki

Akademik sanat, Avrupa'da 17. yüzyıldan 19. yüzyıla kadar etkin olan sanat hareketidir. Çeşitli Avrupa akademilerinin etkisi altında gelişen sanat hareketi olduğu söylenmesine rağmen, özellikle Fransız Güzel Sanatlar Akademisi (Ecolé beaux-arts) tarafından etkilenen sanatçıları işaret eder.

Akademik sanat, hem görünüş hem de düşünce yapısı olarak aristokrasinin anlayışını yansıtan soylu bir ideal olarak biçimlenmiştir. Bu idealin ilkeleri; erdem, mantık, sağduyu, ağırbaşlılık, ölçülülük, kurallara bağlılık, görkemlilik, denge gibi Antik Yunan ve Roma anlayışını simgeleyen kavramlardır.

17. yüzyılda Klasizmin kurucularından olan Boileau'nun⁸⁹ oluşturduğu doktrinlerin temeli şöyledir: "Sanat doğayı taklit etmektir". Ama burada söz konusu olan yalnızca insan doğasıdır. Doğayı taklit etmek için iki yol izlenmelidir: Birincisi

⁸⁹ Nicolas Boileau-Despréaux (1636-1711), Fransız şair ve eleştirmendir.

eskileri örnek almak, ikincisi ise mantık ve sağduyudur. Dolayısıyla doğru olan şey, bireysellik değil, ancak mantığın kabul edebileceği evrensel bir doğrudur⁹⁰.

Umberto Eco, Klasik güzellik anlayışının Antik Yunan ve Roma'da kendini bulan köklerini belirlerken şunları söylemiştir:

Burjuva anlayışının bir ifadesi olan iki farklı, ama aynı noktaya yönelik talep, Yeniklasikçilikte bir araya gelir; bu iki talep bireyci katılık ve arkeolojiye olan tutkudur. Çağdaş insanın tipik özelliği olan bireyciliğin ifadesi olarak, özel hayata ve eve gösterilen özen, somut biçimini son derece katı normlarının aranmasında ve uygulamasında buldu... Yeniklasikçilik akımı “gerçekten” klasik bir güzelliğin bir kanonu olarak, yeni Atina'nın en gerçek Yunan kenti olarak adlandırılmasıyla ve yakın geçmişe doğru alıp götürülen Akıl Tanrıçası Athena'da yeniden vücut bulmasıyla ön plana çıktı.⁹¹

Akademik sanattan kopuşu gerçekleştirerek modern sanatın yolunu açan, 19. yüzyıl Avrupa'sında oluşan, ilk ciddi hareket Romantizmdir. Romantizmin kökleri 1780 yılına kadar uzanır. Bu akımın ortaya çıkmasında Fransız İhtilali (1789) sonrası hareketliliğin, özgürlükçü ve milliyetçi akımların etkisi büyüktür. Gizem ve yapaylıktan arınmışlığın temelini oluşturduğu Romantik hareket içinde bilinmeyene, tarihe, tarihi olaylara, mitolojiye ve kahramanlık hikayelerine, doğa ve egzotik uzak ülkelere karşı büyük bir ilgi vardır.

Durağanlığın yerine hareket ve enerji geçerken devamlı değişen ve esrarengiz bir kaynak olan doğa görüntüleri büyük önem kazanmıştır. Bunun sonucu renklere ve

⁹⁰ Zeynep İnankur, *XIX. Yüzyıl Avrupasında Heykel ve Resim Sanatı*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 1997, s. 13-27.

⁹¹ Umberto Eco, *Güzelliğin Tarihi*, Doğan Kitapçılık, İstanbul 2004, s. 244.

doğanın ışığına karşı bir yönelme olmuş ve Neo-Klasik anlayıştaki dengeli kompozisyon şeması kırılarak yerine asimetrik bir enerji kurulumu geçmiştir.

Klasik sanat, insan yaşamında, insan kalbinde ve doğada genelleşmiş ve sürekli olan değerlerin akıl ve disiplin ile dile getirilmesini öngörür, temel ilke sayar; ışık, huzur ve denge arar. Buna karşın Romantik sanat duyguya seslenir, ihtirası körükler, kişiliği öne sürer, ahenk yerine heyecanı, ideal güzellik yerine ifadeyi, karakterin abartılarak belirtilmesini tercih eder. Genellikle, değişmeyen, belirgin şeyler yerine belirgin olmayan, sürekli değişen şeyler geçerli sayılır.

Romantizmi geleneksel sanata ilk büyük karşı çıkış olarak nitelememizi sağlayan, bu dönemde başlayan bir hissetme biçimidir. Baudelaire 1846 Salonu için yazdığı broşürde Romantizmi şöyle tanımlar:

Romantizm sanatçının ne konu tercihinde, ne de gerçekliği bire bir kopyalamasında yatar – Romantizm sanatçının hissetme biçimindedir. Onlar Romantizmi dışarıda aradı, oysa ancak içeride bulunabilirdi. Benim için Romantizm güzelliğin en son, en güncel ifadesidir.

Mutluluğu aramanın ne kadar çok sayıda alışıldık biçimi varsa, o kadar çok güzellik vardır. İlerleme felsefesi bunu çok net biçimde açıklar; onlar için maneviyatı, aşkı, dini, vb. anlama biçimleri kadar çok sayıda ideal olduğuna göre, Romantizm teknik mükemmelliğe, çağın maneviyatıyla benzeşen bir anlayışa dayanacaktır.

(...) Romantizm ve modern sanat bir ve aynı şeydir - yani, sanatların içerdiği tüm araçlarla ifade edilen içtenlik, tinsellik, renk, sonsuza duyulan özlem.

O halde, Romantizm ile önde gelen vaizleri arasında açık bir çelişki vardır. Rengin modern sanatta çok önemli bir rol oynamasında şaşılacak ne var? Romantizm kuzey'in oğludur, kuzey koloristtir; düşler ve peri masalları sizin çocuklarıdır. Ateşli koloristlerin vatani İngiltere ve

Fransa'nın yarısı Flandre sislerine gömülmüştür; Venedik de suların altındadır. İspanyol ressamalara gelince, onların etkisi renkten daha çok kontrasta dayanır.

Buna karşılık güney natüralisttir, çünkü doğa orada öyle güzel ve durudur ki, hiçbir şeyin özlemini çekmeyen insan, gördüklerinden daha güzelini yaratamaz: orada, sanat açık havadadır – birkaç yüz fersah yukarıdaysa, sonsuzun derinliklerinde kaybolup atölyede yeniden kurulan düşler, gri ufuklar içinde yiten düşlemin bakışları...⁹²

19. yüzyıl Fransa'sında Romantizmin etkisini yeni boyutlarla anlamlandıran sanatçılar ortaya çıkmaya başlamıştır. Klasikçi ve Romantik gelenekten ayrı olarak ortaya çıkan Gerçekçilik akımı 1840'lardan 1880'lere kadar etkinliğini sürdürmüştür. Klasik ve Romantik dünyadan somut gerçeklere dayanan bir dünya uğruna vazgeçilmiştir. Klasik sanatçılar geçmişi örnek almış, Romantik sanatçılar ise hayal güçlerine sığınarak dış dünyadan kaçmaya çalışmışlardır. Yüzyılın ortasında ortaya çıkan Gerçekçilik akımı ise şimdiki anı yüceltmış, gerçeği olduğu gibi yansıtmaya çalışmıştır. Gerçekçiler ilerlemeye, gelişmeye inanmış ve yapıtlarına nesnel bir bakışla yaklaşarak gerçeği olduğu gibi yansıtmışlardır⁹³. Bu dönemde gerçekçi akım içinde konusal iki yönelim söz konusudur. Bunlardan biri proletaryanın zanaatçının yerini almasıyla iş ve işçilik temaları dinsel ve edebi konuların yerini almış olmasıdır. Bir diğeri ise doğalcı bir anlayışla yapılan manzara resimleridir.

Gerçekçi akım içinde manzara resmine yönelen en önemli sanatçılar Barbizon Okulu ressamlarıdır. 1830-1850 yılları arasında, Fransa'da Fontainebleau Ormanı

⁹² Charles Baudelaire, *a.g.e.*, s. 50-51.

⁹³ Zeynep İnankur, *a.g.e.*, s. 53.

kıyısındaki Marlotte, Chailly ve Barbizon köylerine yerleşen ya da söz konusu köylerde dönem dönem kalan manzara ve hayvan ressamı topluluğuna Barbizon Okulu denmektedir. Akademik ve Romantik anlayıştaki manzara resmini, şatafatlı ve yapmacıklı tarih ya da kahramanlık konularından uzaklaştırma ve manzara resmi sanatını yenileme isteği, 19. yüzyıl burjuva sanatına karşı çıkan sanatçıları bir araya getirmiştir. Barbizon'daki "Ganne Baba"nın hanında uzun süre kalan ve orada ateşli tartışmalara girişen bu ressamın en tanınmışları Charles-François Daubigny (1817 –1878), Jean-François Millet (1814 –1875), Narcisse Virgilio Díaz de la Peña (1807–1876) ve Jules Dupré (1811?-1889)'dir. Söz konusu ressamlar, özellikle doğanın incelenmesine açık yürekli yeni bir gözlem getirmeleri açısından önemlidirler.

Çalışan köylülerin ya da hayvanların canlandırıldığı gerçek köy havası duyulan resimlerdeki nesnellik eğilimi nedeniyle, bu ressamlar, Hollandalı ustaların izleyicileri sayılırlar. Bu ressamın yapıtları, doğanın doğrudan ve içtenlikle incelenmesine dayanan ilk açık hava resimleridir. Barbizon Okulu ressamı ormanlara girip açık havada dolaşmış, notlar alıp eskizler yapmışlar ve doğayı yücelten gerçekçi manzaralar resmetmişlerdir.

Türk resim sanatının başlangıç döneminde Akademik, Romantik ve Gerçekçi sanatın etkileri saptanır. Natüralist⁹⁴ olarak da nitelendirilen bu sanatçıları,

⁹⁴ Natüralizm, her şeyin olduğu gibi betimlenmesi biçiminde ortaya çıkmıştır. Natüralizm terimi ilk kez 17. yüzyılda kullanılmıştır. Bu yüzyılda yaşayan Natüralist ressamlar doğayı, güzelliği ve çirkinliğiyle olduğu gibi yansıtmakta birleşmişlerdir. 1830'larda, doğanın tüm yönleriyle, olduğu gibi betimlenmesi gerektiğini savunan İngiliz John Constable, Fransa'daki Barbizon Okulu üzerinde etkisi ile yeni Avrupa Natüralizminin manzara resmindeki temsilcileridir. Bu yıllarda Jean-Baptiste Camille Corot ve İzlenimci dönemleri öncesinde Alfred Sisley, Camille Pissarro ve Claude Monet de Natüralist yapıtlar vermişlerdir. Natüralizm, kısa ömürlü bir akım olmakla birlikte Gerçekçilik'in

öğrenimleri ile pekişen sanat anlayışlarını, doğayı algılama ve yansıtma, atmosfer yaratma, konu seçimi gibi bağlamlarla kendi çalışmalarıyla ilişkilendirmişlerdir.

Türk resmine Avrupa'daki güncel sanatı taşıyan Tanzimat döneminde öğrenim görmek için Paris'e gitmiş olan bir grup askeri okul öğrencisidir. İlki 1836'da ikincisi 1864'te olmak üzere Avrupa'ya öğrenci gönderilen öğrenciler arasında sanat eğitimi almak için gidenler vardır. Sanat eğitimi ve öğrenimi için 1836'da yurt dışına gönderilen ilk öğrenciler İbrahim ve Tefvik Beyler, 1840 senesinde geri dönerler⁹⁵. 1864'te gidenler arasında Şeker Ahmet Paşa (1841-1907) ve Süleyman Seyyid (1842-1913) isimleri yer alır. Bu yıllarda Osman Hamdi Bey (1842-1910) de Paris'te öğrenimini sürdürmektedir. Aynı zaman diliminde, aynı okullarda öğrenime başlayan bu sanatçılar, Avrupa'da katıldıkları atölyeler ve izledikleri sanat etkinlikleri çerçevesinde edindikleri bilgileri sanatlarına yansıtarak zamanlarının Avrupa sanatçılarıyla da bağlar yakalamışlardır⁹⁶. Bu kuşaktan Şeker Ahmet Paşa Türk resmi içinde özel bir yer tutar.

zenginleşmesini, yeni konuların bulunmasını, biçime öncelik tanımayan ve yaşama yakın olan bir anlatımın gelişmesini sağlamıştır.

⁹⁵ Halil Ethem Eldem, *Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu* (Çev. Gültekin Elibal), Milliyet Yayınları, İstanbul 1970.

⁹⁶ Kıymet Giray, *İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonundan Örneklerle Manzara*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 1999, s. 133

2.1.1. Şeker Ahmet Paşa



Resim 1: Şeker Ahmet Paşa, *Ormanda Oduncu*, Tuval Üzerine Yağlıboya, 140 x 181 cm, MSGSÜ İstanbul Resim Heykel Müzesi (<http://www.sanalmuze.org/retrospektif/>)



Resim 2: J. F. Millet, *Greville Yolu*, 1855, 71,5 x 91,5 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, Musée des Beaux Arts / Reims – Fransa (<http://commons.wikimedia.org/>)

Şeker Ahmet Paşa⁹⁷, sanata düşkün bir padişah olan Abdülaziz çalışmalarını gördükten sonra onu resim eğitimi alması için 1861-62 yıllarında Paris'teki Mekteb-i Osmani'ye göndermesiyle, Türk resim sanatı yeni bir ivme kazanır⁹⁸. Ahmet Ali, Mekteb-i Osmani'ye devam ederken Ecole des beaux-Arts (Güzel Sanatlar

⁹⁷ Asıl adı Ahmet Âli olan Şeker Ahmet Paşa, 1841 yılında Üsküdar'da doğar. Beş yaşındayken Üsküdar İlkokulu'na başlar ve 1855 yılında Tıbbiye Mektebi'ne kaydolar. 18 yaşında, Tıbbiye Mektebi'nde öğrenci olduğu sırada, resme olan yeteneği nedeniyle okulun resim öğretmenini yardımcılığına getirilir. Ahmet Âli, Tıbbiye Mektebi'nde dört yıl eğitim gördükten sonra, tıp eğitimi almak istemediğinin farkına vararak Harbiye Mektebi'ne geçer. 1861 yılında, Mekteb-i Tıbbiye'de resim öğretmeni olarak görev yaparken yeteneği, güzel sanatlarla yakından ilgilenen Abdülaziz'in kulağına gider ve Abdülaziz tarafından resim tahsili için Paris'e gönderilir. Bir yandan Mekteb-i Osmani'ye devam ederken diğer yandan Gustave Boulanger atölyesinde eğitim görür; daha sonra Gérôme'un öğrencisi olur. Bu arada Paris'te açılan 1867 Uluslar arası Sergi'de yabancı sanatçı olarak, bazı resimleri ve Abdülaziz'in karakalem, büyük boyutlu bir portresini sergiler. Böylelikle Ahmet Âli, yurtdışında eserlerini sergileyen ilk Türk sanatçısı olur. Bu sergi sonrasında Abdülaziz, Ahmet Âli'ye, Dolmabahçe ve Çırağan Sarayları'nda oluşturmak istediği resim koleksiyonu için resim satın alma görevini verir. 1870 sonunda Ecole des Beaux-Arts'dan üstün başarı ile mezun olan Ahmet Âli, 1870 Salon'una katılarak Prix de Rome'a (Roma Ödülü) hak kazanır ve okul idaresi tarafından üç aylığına İtalya'ya gönderilir. Fransa ve Prusya arasında çıkan savaş üzerine 1871 yılında Paris'teki Mekteb-i Osmani kapanır. Bu yıllarda burada eğitimlerine devam eden Süleyman Seyyid ile Osman Hamdi gibi Şeker Ahmet de İstanbul'a döner. İstanbul'a döndüğünde yüzbaşı rütbesiyle yeniden Mekteb-i Tıbbiye'ye resim öğretmeni olarak atanır. 1884'te paşa, 1890'da ferik olan Şeker Ahmet, 1892 yılında, sarayın yabancı misafirler teşrifatçılığına atanır ve aynı zamanda Sanayi-i Nefise Mektebi jüri üyesi olur. 1907 yılında İstanbul'da ölen Şeker Ahmet Paşa'nın Mercan'da bir atölyesinin bulunduğu ve burada bir sergi açtığı da bilinmektedir (<http://www.sanalmuze.org/retrospektif/view.php?type=2&artid=291>)

⁹⁸ Mekteb-i Osmani Paris'e eğitim için gönderilen gençlerin dersleri izleyebilecekleri bir düzeye getirilmeleri ve disiplin altında tutulmaları için açılan bir okuldur. Öğretim kadrosunun çoğunluğu Fransızlardan oluşan bu okul 1860'da kurulmuş ve 1878'de Fransa-Prusya Savaşı sonrasında kapanmıştır.

Okulu)'nda Jean-Léon Gérôme⁹⁹ (1824 –1904) ve Louis Boulanger (1806 - 1867) atölyelerine de katılır.

Paris'te kaldığı yıllarda Neo-Klasizm, Romantizm akımları etkisini sürdürürken Courbet ve Millet gibi Gerçekçi ressamlar resim yapmaktadır. Şeker Ahmet Paşa aldığı akademik eğitime rağmen, kendini Barbizon Okulu ressamlarına yakın hissettiği ve onlarla ilgilendiği Jean François Millet resimleriyle benzer bir etki yaratan resimlerinden anlaşılmaktadır.

Ormanda Oduncu resminde ormanın gizi ve ağaçlar Romantik bir ışıkla verilmiştir. Mistik bir atmosferin hakim olduğu ve doğanın yüceltiildiği titiz bir çalışma örneği olan kompozisyonda zaman durmuş gibidir. *Ormanda Oduncu*, John Berger'in kafasını kurcalayan, üzerine yazı yazmasına neden olan resimdir. John Berger, yazısında: "...Daha bakar bakmaz beni ilgilendirmeye ve aklımı kurcalamaya başladı bu resim. Aslında bilmediğim bir ressamı tanımama yol açması

⁹⁹ Jean Leon Gerome, 11 Mayıs 1834'de Fransa'nın Vesoul kasabasında dünyaya gelmiştir. Zamanın en ünlü ressamı Paul Delaroche'e (1797-1856) bir tavsiye mektubu ile Paris'e gider. 1843-1844 arasında Paul Delaroche ile çalışır. 1844'de Paris'e döner ve Charles Gleyre'nin (1806–1874) atölyesine katılır. Kendisi klasik ve mitolojik konulara çok ilgi duyan bir hoca olduğu için Gerome da aynı şekilde etkilenir ve özellikle tablolarının detaylı olması hususunda yönelir. Aynı zamanda Orta Doğu bölgesine de özel bir ilgi duymaya başlar. 1855'te Osmanlı topraklarına 1857'de ise Mısır'a gider ve buralarda yapmış olduğu tablolar ilgi ile karşılanır ve kendisine Oryantalist Ressam kariyerini kazandırır. 1868 yılında yeni bir Orta Doğu turuna çıkar ve bu sefer Arapça da konuşabiliyor olarak dolaşır ve birçok eserler yaratır. 1871 kışında Osmanlı'ya, 1873'te Cezayir'e, 1874'te Hollanda'ya, 1879'da tekrar Osmanlı'ya, 1880'de Mısır'a, 1881'de Yunanistan'a gider ve devamlı seyahat eder. Hayatının son evresinde Empresyonist resme şiddetle karşı çıkar ve hatta bu konuda birçok skandala sebep olur. 10 Ocak 1904'te kendisini sabah saatlerinde Rembrandt'ın ve kendi tablosunun dibinde ölü olarak bulmuşlardır. Jean Leon Gerome zamanının en popüler ve ünlü Oryantalist ressamıdır (<http://www.jeanleongerome.org/>).

değil, resmin kendisiydi bu ilginin kaynağı.”¹⁰⁰ der. Berger, yazısında resmin neden bu kadar inandırıcı olduğu ve Şeker Ahmet Paşa’nın bu resmi nasıl olup da böyle yapabildiği sorularından yola çıkar. Şeker Ahmet Paşa’nın resmindeki renklerin, boya dokusunun, ton değişikliklerinin bir Rousseau’yu, bir Courbet’yi, bir Diaz’ı anımsattığını söyler ve ilk bakışta, Empresyonizm öncesi döneme ait, tipik bir Avrupa resmi olarak görülen, ancak resimde bir ağırbaşlılığın olduğunu ve bu ağırbaşlılığın giderek bir özelliğe dönüştüğünü de ekler. Berger, bu resmin perspektifini sorgulamaya başlar. “Resmin perspektifinde, oduncu ve katırıyla resmin sağ üst köşesindeki ormanın sınır çizgisi arasında var olan ilişkide kendini hissettiren oldukça belirgin ve ince bir özellik bu. Sınır çizgisinin hem ormanın en uzak köşesi olduğunu, hem de uzaktaki ağacın (bir kayın ağacı belki) resimde bize en yakın görünen nesne olduğunu görüyorsunuz. Aynı zamanda bizden uzaklaşan ve bize yaklaşan bir ağaç bu.”¹⁰¹ Şeker Ahmet Paşa’nın *Ormanda Oduncu* resminin Avrupa’nın güncel resim anlayışıyla kurduğu bağı tanımlarken Jean François Millet’in resimleri bize yardımcı olur. Örneğin Millet’in *Graville Yolu* isimli resmi de Şeker Ahmet Paşa’nın resminde olduğu gibi bir mistik doğa ortamını betimler. Doğaya mistik görünümünü katan akşamüzerinin yaygın ışığıdır. Her nesne açıkça görünmemektedir. Nesnelerin gölgelerin altında kalan taraflarıyla, gölgelerin oluşturduğu başka uzam, Şeker Ahmet Paşa’da da örneği görülen bir perspektifle düşsel bir mekan algısına yol açmaktadır.

¹⁰⁰ John Berger, “Şeker Ahmet Paşa ve Orman”, Çev. Cevat Çapan, P Dünya Sanatı Dergisi, S.34, Yaz 2004, s.124

¹⁰¹ <http://www.sanalmuze.org/retrospektif/>

Şeker Ahmet Paşa'nın diyagonal hatlarla kurduğu kompozisyona karşılık, Millet'nin düşey alanlarla kuruşu; Şeker Ahmet Paşa'da ağaçların büyüklüğü ve görkemi altında ezilen figürlere karşılık, Millet'de eksene yerleştirilmiş figürler, Şeker Ahmet Paşa'nın gözlemlediğini düşündüren bu sanat anlayışına kattığı kendi yorumu olarak düşünülebilir.



Resim 3: Şeker Ahmet Paşa, *Manzara*, Tuval Üzerine Yağlıboya, 89x130, ARHM (www.sanalmuze.org)

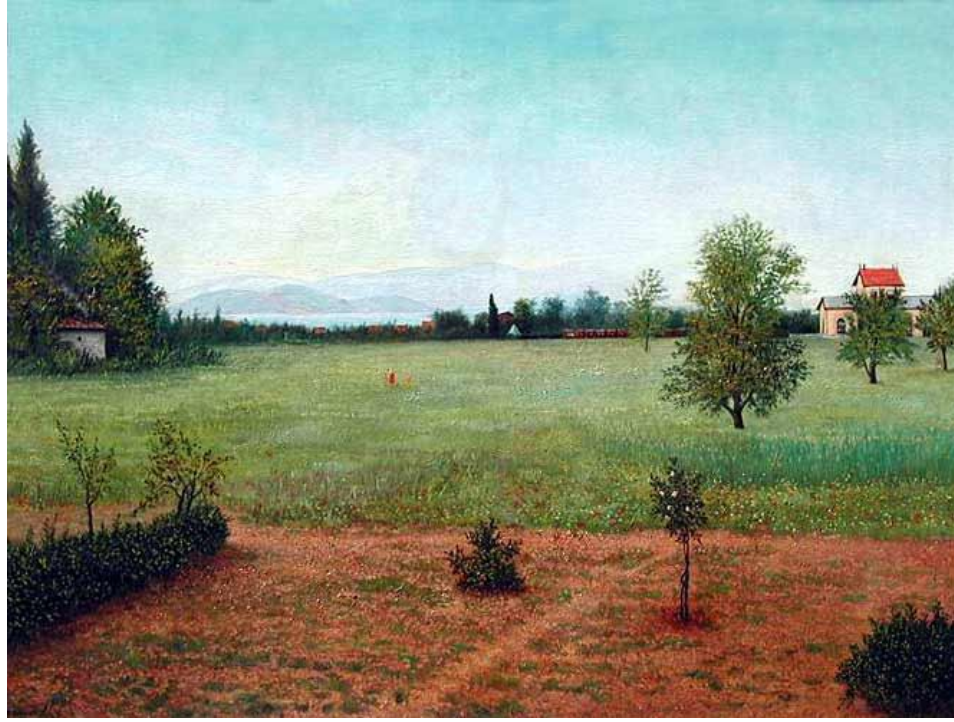


Resim 4: Jean François Millet, *Spring*, 1868-1873, Tuval Üzerine Yağlıboya, 86x111, Musee D'orsay, Paris (www.musee-orsay.fr)

Şeker Ahmet Paşa'nın resimlerinden izleyebildiğimiz bir başka Avrupalı sanatçı da Jean-Baptiste Camille Corot'dur¹⁰². Corot'nun resimlerindeki çok kesin ve dengeli desen anlayışını, formları tuvale güçlü biçimde yerleştirmesini, çok ince ve etkili bir renk anlatımını Şeker Ahmet Paşa resimlerinde bir arayış olarak buluyoruz. Formların, renklerin, doğa algısının benzeştiği yerde, Şeker Ahmet Paşa resimlerinde ortaya çıkan naif tavır, Corot etkisini vermekten uzaktır. Ancak Şeker Ahmet Paşa'nın Corot ile benzer bir duyarlılıkla doğraya yaklaştığı, renk seçiminden, güçlü deseninden ve uçsuz bucaksız manzaralarındaki perspektif etkisinden anlaşılmaktadır.

¹⁰² Jean-Baptiste Camille Corot (1796-1875) Parisli bir esnafın oğlu olarak doğdu. Ailesi sanatçı olmasına karşı çıktığı için 26 yaşına kadar bir kumaş satıcısının yanında çalıştı; o tarihte, ailesini razı ederek ressam Michallon'un atölyesine öğrenci olarak girdi. Daha sonra, Jean Victor Bertin'den aldığı derslerle ve Roma'ya 1825 yılında yaptığı ilk yolculuk sırasında, sanatını geliştirdi. Ünlü İngiliz manzara ressamı Constable (1776-1837) ve Bonington'un (1802-1828) yapıtlarını sergileyerek, atmosferdeki berraklıkların betimlenmesine dayalı bir manzara resmi anlayışını Fransa'da tanıtımlarından kısa süre sonra, 1827 sergisine Narni Köprüsü adlı tablosunu yolladı. Bu tabloda, Yeniklasisizm akımını benimsemiş Fransız ressamlarının "manzaracı görüşlerin"den ayrılan Corot'nun, son derece şiirsel, akıcı ve işlek üslubunun ilk özellikleri gözlenir. Barbizon Okulu ressamlarıyla zaman zaman bir araya gelmesine ve çeşitli sergilerine katılmasına karşın, bağımsızlığını korumayı başarıp, Ville d'Avray'nin puslu göllerini, Normandiya ve Limousin görüntülerini, Roma'nın kırsal kesiminin ışıltılı görüntülerini işlemeyi yeğledi. 1834-1843 yıllarını yeniden İtalya'da geçirerek, Roma, Toscana ve Veneto ortamında kendine özgü bir atmosfer yarattı. Corot, motif ve atmosfer incelemesine yönelmiş olmasıyla 19. yüzyıl Gerçekçi akımı içinde yer alır. Gerçekten, renge kendini kaptırmayan sanatçı, Romantizmden son derece uzaktır ve resim alanında yeni ufuklar açılmasını sağlamış, izlenimciler onun ışığı kullanım biçiminden yararlanmışlardır. Başlıca özellikleri arasında çok kesin ve dengeli desen anlayışını, formları tuvale güçlü biçimde yerleştirmesini, çok ince ve etkili bir renk anlatımını sayabileceğimiz sanatçının tabloları, açık seçik yalnızlıkları içinde, sonraki dönemlerde en çok taklit edilen, en çok kopya edilen yapıtlar olmuştur (<http://www.abcgallery.com>).

Benzer bir etki *Tarlada Koyun Sürüsü* ve *Landscape at Coubron* resimlerinde de görülür. Buradaki ortaklaşma gökyüzü eksenlidir. Katmanlaşmadan, alabildiğine uzanan bir doğa ile baş başa bırakılır izleyici. Her iki resimde de hareket eden sadece gökyüzüdür. Yağmur öncensin karmaşıklaşan, koyulaşan ve toprağa doğru yaklaşan gökyüzünün hareketi diğer her şeyi donuk kılar.



Resim 5: Şeker Ahmet Paşa, *Manzara*, 1876, Tuval Üzerine Yağlıboya 43 x 60 cm., Özel Koleksiyon (<http://www.sanalmuze.org/retrospektif/>)



Resim 6: Jean-Baptiste-Camille Corot, *Landscape with a Boy in a White Shirt*, c. 1855-1860. Tuval Üzerine Yağlıboya, The Hermitage, St. Petersburg, Russia (<http://www.abcgallery.com/C/corot/corotbio.html>)

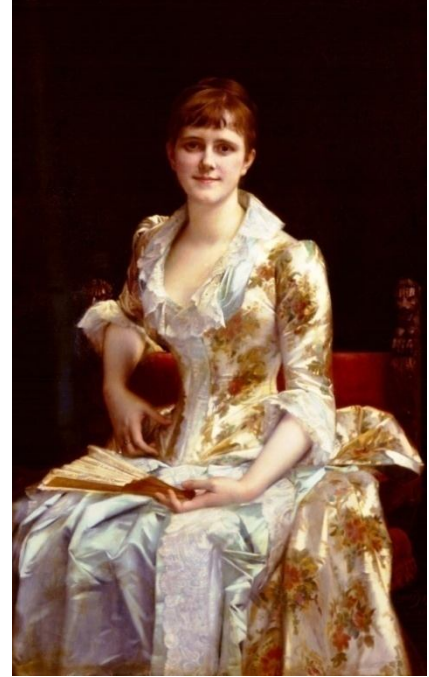
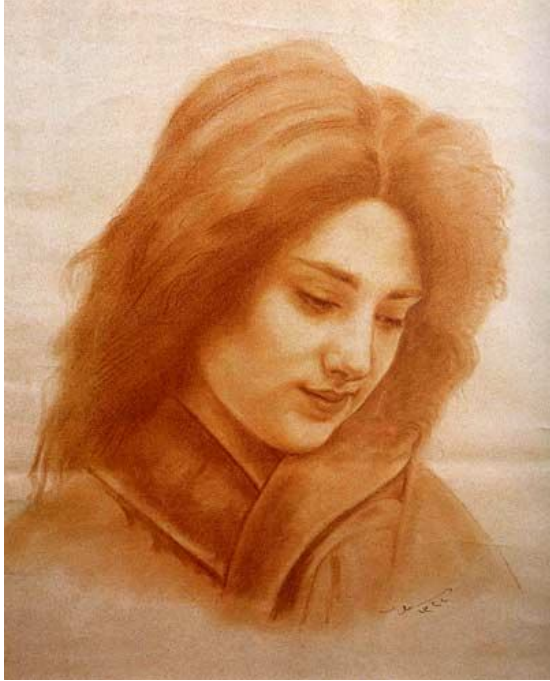


Resim 7: Şeker Ahmet Paşa, *Tarlada Koyun Sürüsü*, Tuval Üzerine Yağlıboya, 116x89 cm, Özel koleksiyon, (www.sanalmuze.org)



Resim 8: Jean-Baptiste Camille Corot, *Landscape at Coubron*, c. 1870 - 1872, Tuval Üzerine Yağlıboya, 40 x 54 cm., National Galery of Scotland (www.nationalgalleries.org)

2.1.2. Süleyman Seyyid Bey



Resim 9: Süleyman Seyyid Bey, *Genç Kız Portresi*, 1321 (1905) Kağıt / Renkli Kalem, 52 x 40 cm., Türkiye İş Bankası Koleksiyonu (www.sanatmuze.org)

Resim 10: Alexandre Cabanel, *Portrait Of Young Lady*, Tuval Üzerine Yağlıboya, 127 x 78 cm, Formerly in the Collection of Fred and Sherry Ross (<http://www.kevinalfredstrom.com>)

Süleyman Seyyid Bey¹⁰³, Türk resminin öncü isimlerindedir. Türk resminde daha çok natürcüleriyle anılır. Yanında 9 yıl çalıştığı hocası Alexandre

¹⁰³ Süleyman Seyyid Bey, 1842'de doğmuştur. İdadi ve Harbiye'de iken yaptığı karakalem ve suluboya etütleri ile hocaları Schranz ve Kes'in dikkatini çekmiştir. 1862'de Paris'te açılan Mekteb-i Osmani'ye Seyyid Bey de ilk talebeler arasında katılmış ve bu okulda eğitim görmüştür. Bu okulun 1875'te kapanmasından sonra dönemin ünlü hocalarından ressam Alexandre Cabanel'in atölyesine girerek burada 9 sene çalıştıktan sonra İstanbul'a geri dönmüştür. Süleyman Seyyid 1875'de Paris'ten geri döndükten sonra Harbiye Mektebi resim öğretmenliğine tayin edilmiş, ancak buradaki görevinden istifa ederek 1880'de Kuleli Askeri İdadi'sine geçmiştir. 1884 yılında ise Askeri Tıbbiye İdadisi resim öğretmenliğine geçerek, 1910'a kadar burada hocalığı sürdürür. Miralaylık rütbesine kadar yükselmiştir. Seyyid Bey maddi düşüncelerden daima uzak olmuş ve sanatın manevi zevkleri için yaşamıştır. 1913'te vefat etmiştir (Selim Pertev Boyar, Osmanlı İmparatorluğu ve Türkiye Cumhuriyeti Türk Ressamları, Jandarma Basımevi, Ankara 1948, s. 42-44).

Cabanel¹⁰⁴, den ayrılan tarafını, bir Osmanlı olarak figürden uzak duruşunu gösterir. Süleyman Seyyid Bey'in bilinen portresi neredeyse yoktur¹⁰⁵. Ancak Türkiye İş Bankası Koleksiyonu'nda bulunan *Genç Kız Portresi* bize Süleyman Seyyid Bey'in figüre yaklaşımı konusunda fikir verir.

Bu resmin izlerini aramak için seçilen örneğin, kökeni Rafaello'nun (1483-1520) Meryem resimlerinde yarattığı biçimsel değerlerin devamını belirleyen, Alexandre Cabanel'den birçok portresi içinden *Portrait Of Young Lady* isimli resim olmasının nedeni ise figürlerin yüzlerindeki masumane ifadenin ortaklığıdır.

¹⁰⁴ Alexandre Cabanel (1823–1889), Fransız ressam. Cabanel, Montpellier'de dünyaya geldi. Tarihi, klasik ve dini konularda akademik stilde tablolar yaptı. Ayrıca, portre ressamı olarak ünlendi. On yedi yaşındayken Paris'teki Güzel Sanatlar Okulu'na girdi. François-Édouard Picot ile çalışan ressam Paris Salonu'na ilk kez 1844 yılında kabul edildi. Prix de Rome'u ise 1845 yılında 22 yaşındayken kazandı. 1863 yılında enstitüye üye olarak seçildi ve aynı sene Güzel Sanatlar Okulu'nda profesör olarak çalışmaya başladı. 1865, 1867 ve 1878 yıllarında Paris Salonu'nda Büyük Onur Madalyası'na layık görüldü. Paris Salonu ile yakın ilişkisini her zaman sürdürdü. Çoğunlukla jürisine seçildiği sergide öğrencilerinin yüzlerce tablosu sergilendi. 1863 yılında, William-Adolphe Bouguereau ile birlikte izlenimciliğin öncüsü olan ressam Édouard Manet ve diğerlerinin tablolarını Salon'a kabul etmemesi Reddedilenler Salonu'nun kurulmasına sebep oldu (http://tr.wikipedia.org/wiki/Alexandre_Cabanel).

¹⁰⁵ Bu izlenime Eczacıbaşı Sanal Müzesi'nde açılan Süleyman Seyyid retrospektif sergisinin katalogunda Haşim Nur Gürel karşı çıkar ve duruma açıklığı şu sözleriyle dile getirir; “...*Seyyid Bey'den günümüze kalan, çeşitli müze ve özel koleksiyonlarda ve müzayede kataloglarında rastladığımız yapıtların büyük çoğunluğunun meyvaları, çiçekleri ve günlük eşyaları konu alan natüremortlar olması, günümüzde kendisinin yalnızca bu alanda resim ürettiği yanlış izlenimini yaratmıştır. Ne var ki bunun böyle olmadığını, ressamı atölyesinde çalışırken gösteren fotoğraf belgelemektedir. Bu fotoğrafta iki kadın portresi, bir yatan çıplak kadın, tek ağaçlara odaklanan 3-4 manzara resmi net olarak seçilebilirlerken, ortalıkta hiç bir meyva veya çiçek resmi görülememektedir.*”

Bu resimle Süleyman Seyyid Bey'in deseni, anatomiyi çözümlendiği belirlenir. Askeri okullarda atölye düzeni ve model karşısında çalışma yapılmadığı göz önüne alındığında, Paris eğitiminden getirdiği figür anlayışıdır. Süleyman Seyyid Bey'in figürüne ideal bir güzellik anlayışı yüklediği açıktır. Figürün bakış ve duruşundaki masum, utangaç tavır, yüz hatlarının klasik resim sanatının gelişiminde genç kız biçimlemesinin anlayışındaki ideal olan güzelliğe yaklaşması bunu ortaya koyar.



Resim 11: Süleyman Seyyid Bey, *Natürmort*, 1310 (1894) Tuval Üzerine Yağlıboya, 51 x 35 cm. (www.sanalmuze.org)

Resim 12: Henri Fantin-Latour, *Nature morte aux fiancailles*, 1869, Tuval Üzerine Yağlıboya, Musée d'Orsay, Paris (<http://www.abcgallery.com>)



Resim 13: Süleyman Seyyid Bey, *Natürmort*, 1310 (1894, Tuval Üzerine Yağlıboya, 51,5x42 (www.sanalmuze.org)

Resim 14: Henri Fantin-Latour, *Stillife*, 1866, Tuval Üzerine Yağlıboya, 61,9 x 75 cm, National Gallery of Art Washington (<http://commons.wikimedia.org/>)

Süleyman Seyyid Bey'in natürmortlarında da klasik resim anlayışını örnekleyen resimsel değerlere rastlanır. Klasik resim anlayışının Gerçekçilik ile bağ kuran ve ona kaynaklık eden nesneye ve figüre yaklaşımı, bir Osmanlı ressamının, Türk kültürünün ve resmin gelenekleri çerçevesinde Batılı bir anlayışı ortaya koyuşunu belgeler.

Süleyman Seyyid Bey'in natürmortlarında Henri Fantin-Latour'un¹⁰⁶ yoğun bir etkisine rastlanır. Nesnelerin geometrik bir düzen içinde kompozisyona yayılmaları,

¹⁰⁶ Henri Fantin-Latour (1836 - 1904), Fransız ressam ve grafiker. Tam ismi Ignace Henri Jean Théodore Fantin-Latour olan ressam Grenoble'da dünyaya geldi ve Paris'te *École des Beaux-Arts*'ta (Güzel Sanatlar Okulu) okudu. Sanatçı, çiçek tabloları ve Parisli ressam ve yazar arkadaşlarının grup portreleri ile ünlendi. James McNeill Whistler, Fantin'in İngiltere'de de tanınmasını sağladı. Tablolarının yanı sıra klasik bestecilerin müziklerini canlandırdığı ustaca yapılmış taşbaskıları da yarattı. 1876 yılında Henri Fantin-Latour kendisi gibi ressam olan Victoria Dubourg ile evlendi. Çift yaz aylarını Dubourg'un ailesinin Orne'de bulunan kır evinde geçirmeye başladı. Ressam, orada Lyme hastalığı sebebiyle 25 Ağustos 1904'te hayatını kaybetti. Henri Fantin-Latour, Paris'teki Montparnasse Mezarlığı'na gömüldü (http://tr.wikipedia.org/wiki/Henri_Fantin-Latour).

canlılıkları arasında bir ortalık bulunmaktadır. Bunun yanında Süleyman Seyyid Bey'in bir meyve olarak parçalanmış hallerinde dolgun ve sulu bir etki yaratmadan, sadece nesnenin geometrik olarak bir parçalanmışlıkla kattığı izlenimin kaynağı da açığa çıkmış olur.

2.2. Oryantalist Etki

Napolyon'un 1789 yılında yaptığı Mısır Seferi, Batının Doğuya yeni bir gözle bakmasına neden olmuş ve tüm sanat dallarında Doğunun gizemli yaşamı ve zengin kültürel mirası, sanatçıların ilgi alanını oluşturmuştur. Yazarlar ve ressamlar Doğunun topraklarına gitmek ve bu esinleri yapıtlarına taşıma isteği duymuşlardır. Osmanlı topraklarındaki seyyahların sayısında artış olur. Sanatçılar yazarların kaleminde anlatılan Doğuyu resimlemeye başlarlar. Lord Byron'un *Türk Epikleri* ve Viktor Hugo'nun *Les Orientales*'i gibi kitaplar artmaya ve sanatçılara esin kaynağı oluşturmaya başlamıştır¹⁰⁷.

Bu yıllarda Paris'te hukuk öğrenimini sürdürürken katıldığı resim dersleri ile Oryantalist resimler yapan Osman Hamdi Bey¹⁰⁸, Türk resmine Oryantalizmin

¹⁰⁷ Zeynep İnankur, *a.g.e.*, s. 48-50.

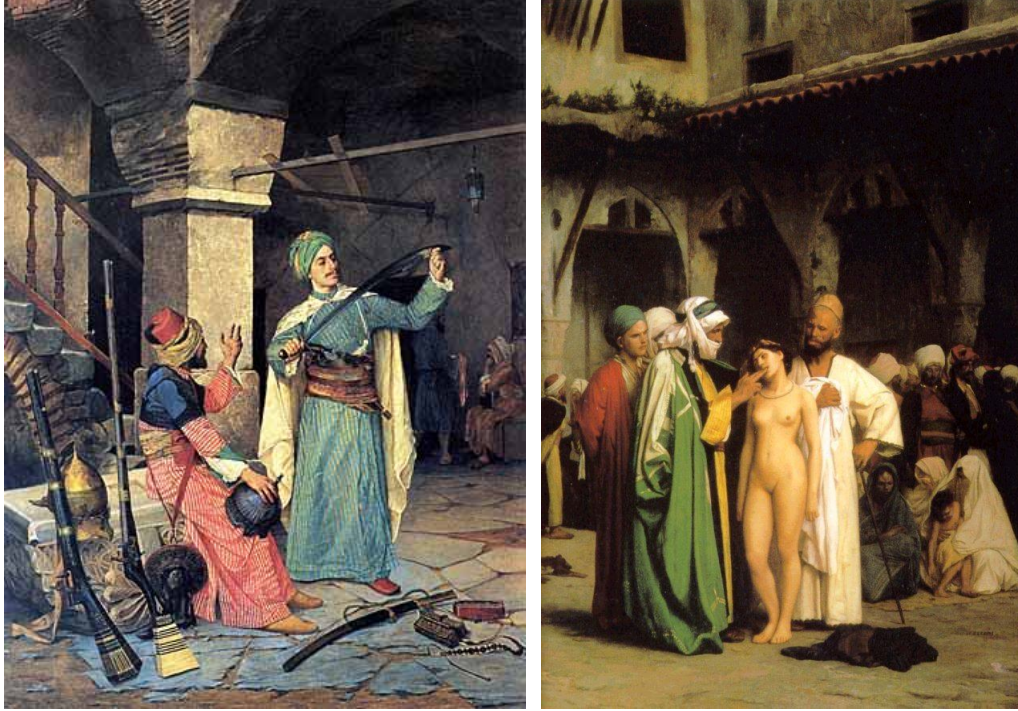
¹⁰⁸ Osman Hamdi Bey, eğitimli bir ailenin çocuğu olarak 1842 yılında İstanbul'da doğdu. İlkokul eğitimini Beşiktaş'ta bir okulda alan Osman Hamdi, 1856'da Mekteb-i Maarif-i Adliye'ye devam etti. 1857 yılında hukuk eğitimi alması için babası tarafından Paris'e gönderildi ve burada 12 yıl kaldı. Paris'te iken aralarında ünlü ressam Jean-Leon Gerome'un da bulunduğu atölyelerde çalışma fırsatı buldu. 1869 yılında İstanbul'a döndüğünde Bağdat İli Yabancı İşler Müdürlüğü'ne getirildi. Ardından 1871'de Saray Protokol Müdür Yardımcılığı'na atandı. 11 Eylül 1881 tarihinde Müze-i Humayun'da müdürlük görevine atandı. Burada birçok reform yaparak batılı anlamda müzeciliği

etkilerini getirir. Ayrıca Türk resminde figüre yönelik ilk çalışmalar da, Osmanlı'nın tek resmî güzel sanatlar okulu olan Sanayi-i Nefise-i Mekteb-i Ali-i Şahane'nin açılmasını sağlayarak Türk resminin disiplinli bir yaklaşımla Batılı çağdaşlarını yakalaması da Osman Hamdi Bey ile beraber olmuştur.

Osman Hamdi Bey, bireysel üslubunun belirme aşamasında, Paris'te öğrenim gördüğü hocaların ve atölyelerin etkisiyle Oryantalizme yönelir. Batılı ressamların, Doğunun egzotik dünyasına açılan tuvallerine karşın Osman Hamdi Bey, kendi toplumunun yaşam özelliklerine ilişkin, bildiği ve hatta yaşadığı değerleri yorumlayan bir çizgide Oryentalist değerleri yansıtan yapıtlara imza atar. Bu yaklaşımla da Batının Oryentalist eğilimli yapıtlarından ayrılan değerlere ulaşır. Osman Hamdi'nin resimlerinde Oryantalizmin genel duyarlılığı gözlemlenirken, kompozisyonlar içine katılan mimari değerler ve giysiler dikkat çekicidir. Türbelerin iç mekânları, camii medrese kapıları, evlerin iç mekânları ve hatta Topkapı Sarayı'nın köşklerinin, özellikle de Bağdat Köşkü'nün iç mekânlarını gözlemlediği büyük olasılıkla da fotoğrafladığı bu mekânlardan yaptığı etütleri resimlediği

Osmanlıya getirdi. 1883 yılında kuruculuğunu üstlendiği Sanayi-i Nefise Mekteb-i Aliye'nin müdürlüğünü yaptı. Yaptığı arkeolojik kazılar ve ülkenin topraklarına ait kültürel değerleri sahiplenme bilinciyle çıkarttığı Asar-ı Atfika Nizamnamesi ile Türk tarih ve arkeolojisine büyük katkılarda bulundu. Resimlerinde Paris'te bulunduğu dönem eğitim aldığı Gerome ve Boulanger'in etkileri görülmektedir. Türk resminde ilk kez figürlü kompozisyonu kullanan ressamdır. Eserlerinde ayrıca Oryantalizm etkileri de görülmektedir. Osman Hamdi Bey'in resimleri bir anlamda batının Oryantalizmine bir bakış açısidir. Batılı üslubu kullanırken, konu olarak kendi kültürünü seçmiştir. 24 Şubat 1910'da İstanbul, Kuruçeşme'de vefat eden Osman Hamdi Bey'in mezarı Çinili Köşk'te bulunmaktadır (Mustafa Cezar, *a.g.e.*).

gözlemlenir. Resimlerinde yer alan figürleri de ön çalışmalar olarak fotoğrafladığı ve konusal anlatımlar gereğince bu fotoğraflardan yararlanması dikkat çeker¹⁰⁹.



Resim 15: Osman Hamdi, *Silah Taciri II*, 1908, Tuval Üzerine Yağlıboya, 175 x 130 cm. ARHM (www.sanalmuze.org)

Resim 16: Jean-Léon Gérôme, *The Slave Market*, 1860'ların Başı, Tuval Üzerine Yağlıboya (<http://www.jeanleongerome.org/Slave-Market>)

Silah Taciri resminde Osman Hamdi Bey'in kendisini ve oğlunu bir arada resimlediği görülür. Osman Hamdi Bey'in bu resminde gençlik-yaşlılık, yaşam-ölüm dualitelerini işlediği yorumları bulunmaktadır¹¹⁰. Bir akım olmaktan çok, konusal bir tarz olan Oryantalist bakışın öğelerini kendinde toplayan bu resim, Avrupa'da yapılmış bir Oryantalist resim örneğinden görsel olarak ayırt edilemez özelliklere sahiptir.

¹⁰⁹ Mustafa Cezar, *a.g.e.*

¹¹⁰ <http://www.sanalmuze.org/retrospektif/>

Gerome, Osman Hamdi'nin atölyesine devam ettiği hocalarından biridir. 19. yüzyılın en önemli Oryantalist ressamlarında biri olan Gerome'un *Köle Ticareti* resmi ile Osman Hamdi'nin *Silah Taciri II* resmindeki figürler, betimlenen mekan ve yaratılan atmosfer ile bağlar kurulabilmektedir. Osman Hamdi Bey de Gerome gibi atölyesinde Doğulu kıyafetleri, Doğuya ait eşyaları bulundurup, modellerine giydirip çalıştığı, aynı figürü defalarca kez etüt ettiği, poşadlarını hazırlayıp, kompozisyonlarına öyle yerleştirdiği¹¹¹ için figüre, figürlerin ilişkisine, duruş ve hareketlerine, mekana ve atmosfere sinmiş bir Oryantalist anlayış izlenmektedir.



Resim 17: Osman Hamdi Bey, *Sultanahmed Camii Girişinde Kadınlar*, Tuval Üzerine Yağlıboya, Özel Koleksiyon (www.sanalmuze.org)

Resim 18: Jean-Lion Gerome, *Harem Women Feeding Pigeons In A Courtyard*, 1894, Tuval Üzerine Yağlıboya (www.orientalist-art.co.uk)

¹¹¹ Kıymet Giray, "Kaplumbağa Terbiyecisi ve Osman Hamdi Bey", *Antik Dekor*, S. 87, Şubat-Mart 2005, s. 104-111.

2.3. Empresyonist Etki

Empresyonizm (İzlenimcilik), 19. yüzyılın ikinci yarısıyla yirminci yüzyılın ilk çeyreğinde etkinliğini sürdüren, Fransa'da başlayan ve daha sonra diğer ülkelere yayılan sanat akımıdır¹¹².

Empresyonizm akımı Paris'te 1874 yılında ünlü fotoğrafçı Nadar'ın (1820-1910) Capucines Bulvarındaki stüdyosunda Adsız Sanatçılar Birliği adı altında bir araya gelen bir grup sanatçının resmî salona alternatif olarak düzenledikleri sergide ortaya çıkmıştır. Akıma adını veren akademik resme alternatif arayışları duyurmaları, bu anlamda aykırı bir duruşu sergilemeleridir. Bu aykırı duruşun izlenimcilik olarak adlandırılmasında Claude Monet (1840–1926)'nin sergide yer alan *İzlenim: Gündoğumu* başlıklı resmiyle ilgili olarak eleştirmen Louis-Joseph Leroy (1812-1885)'nin *La Charivari* gazetesinde yazdığı yorumlar etkili olmuştur. Leroy, Monet'nin resimlerinin bitmemişlik duygusu uyandırdığını, bu anlamda düpedüz izlenimden ibaret kaldığını yazmıştır. Sergide yer alan Claude Monet, Pierre Auguste Renoir (1841-1919), Edgar Degas (1834-1917), Camille Pissarro (1830-1903), Paul Cézanne (1839-1906) gibi sanatçıların resimleri o dönemin egemen sanat beğenisi olan akademik resimlerden tamamen farklıdır¹¹³.

Akademik resimlerin kuralcı, Neoklasik üslubuyla karşılaştırıldığında Empresyonist resimler kuraldan ve sağlam desen temelinden, hatta biçimden yoksun görünür. Karanlık tonların yerini aydınlık, parlak renkler almış, ışık sanki başlı

¹¹² Maurice Sérullaz, *Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi*, (Çev. D. Erbil), Remzi Kitabevi, İstanbul 1983, s. 7.

¹¹³ Ahu Antmen, *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, Sel Yayıncılık, İstanbul 2008, s. 21.

başına bir konu haline gelmiştir¹¹⁴. Doğal ve içsel özellikler taşıyan ancak Newton'un ışık kuramının prizmadan kırılarak ortaya çıkan yedi rengini kabul eden ve ışığın görsel değerler üzerinde yarattığı değişken etkiyi aktarmaya özen gösteren ressamlar, Empresyonizmin kuramını belirlerler. Empresyonist ressamlar, ışığı izlerler ve ışık kuramının izine düşerler. Kırılma koşulları, prizmadan süzülen ışığın ayrıştığı renkleri öğrenirler ve sanat alanında bir biçim yaratırlar. Değişen renkler gökkuşağının yedi rengiyle örtüşen anlamlar kazanır. Beyaz ve siyah kendilerini yaratan renklerle özümser¹¹⁵.

Rönesans'tan beri kullanılan bilimsel perspektifin yerini çizgiye dayanmayan ve renkle elde edilen derinlik, hava perspektifi almaya başlamış, uzaklıklar da yakınlıklar da renklerle ifade edilmeye başlanmıştır. Bir izlenimi aynı etkiyle tuvale aktarabilmek için gereken çabukluk, akademik resimlerdeki ayrıntıcılıktan feragat etmeyi, onun yerine resmin bütüncül etkisine odaklanmayı gerektirmiştir. İzlenimcilerin, bir izlenimi etkisini yitirmeden tuvale aktarabilmesi için gereken hız, çabuk ve keskin fırça vuruşlarıyla, sonradan gözün birleştirebileceği renk tuşeleriyle sağlanmış, akademik resimlerin vernikli ve cansız görüntüsünün çok ötesinde bir canlılık yakalanmıştır. Resim yüzeyine az önce dokunulmuş hissi uyandıran bu canlılık, akademik resimlerle karşılaştırıldığında elbette ki bitmemiş gibi görünür ve algılanır¹¹⁶.

¹¹⁴ Ahu Antmen, *a.g.e.*, s. 22.

¹¹⁵ Kıymet Giray, "Nazmi Ziya ve Hikmet Onat Resimlerinde İzlenimci Sanatın Estetik Duyarlığı", *XI. Ortaçağ-Türk Dönemi Kazı Sonuçları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu Bildiriler*, Ege Üniversitesi Basımevi, İzmir, 2009, (s.221-235) s.225.

¹¹⁶ Ahu Antmen, *a.g.e.*, s. 22.

Empresyonistler açık hava resminin öncülleri olan Barbizon Ekolü ressamları gibi, atölyede değil doğrudan doğa karşısında çalışmayı seçerek atölye ortamında çok farklı koşulların yaratacağı güçlüklerin üstesinden gelmeye kararlı davranmışlar, başta Monet olmak üzere pek çoğu, doğanın bizzat içinde çalışabilmek için yüzen bir atölye haline getirdikleri kiralık sandallarda yaptıkları resimlerde ışığın anlık değişmelerini, doğadaki farklı renkleri olanca çabukluğuyla kaydetmeye çalışmışlardır¹¹⁷.

Empresyonist ressamların açık havada çalışabilmelerinin yeni teknik olanaklarla mümkün olduğunu vurgulamak gerekir. 1840'lı yıllarda yağlıboyanın metal tüpte satın alınabilmesi, ressamların doğada çalışabilmesini ciddi anlamda kolaylaştırmıştır. Empresyonistlerin bazıları renk algısı konusunda bilimsel gelişmelerle de ilgilenmişlerdir¹¹⁸.

Empresyonistlerin çağları ile içinde buldukları toplumsal bağları Hauser şöyle açıklamıştır:

Teknolojik ilerlemenin doğurduğu en göze çarpan olgu, kültür merkezlerinin, çağdaş anlayışa göre yapılmış büyük kentlere dönüşmüş olmasıdır. Sanatın kökleri bu toprakta gelişmiştir. Empresyonizm bir “kent sanatı”dır çünkü bu akımın sanatçıları, resmi, köy ve kır yaşamında kurtararak kente sokmuşlardır. Bunun diğer bir nedeni ise, bu sanatçıların dünyayı kentsoylunun gözü ile görmeleri ve dıştan gele izlenimle, çağdaş, teknik insanın gerilmiş sınırları ile tepki göstermeleridir. Bu sanat kente özgü bir üsluba sahiptir çünkü kent yaşamının değişkenliğini, asabi ritmini, ani, keskin fakat daima gelip geçici olan izlenimlerini anlatırlar. Ve böyle olduğu için de duyumsa kavrama yeteneğinin aşırı

¹¹⁷ Ahu Antmen, *a.g.e.*, s. 22.

¹¹⁸ Ahu Antmen, *a.g.e.*, s. 22.

derecede geliştirilmesi, duyarlılığın yeni baştan keskin duruma getirilmesini ve yepyeni bir huzursuzluk ortamı gerektirir. Böylece Gotik ve Romantizm akımları gibi, batı Avrupa'nın sanat tarihinde en önemli dönüm noktalarından biri olur. Resim tarihinin temsil ettiği diyalektik süreç içinde, durağanın yerine dinamizmin, desenin yerine rengin, soyut düzenin yerine organik yaşamın gelmesinde, izlenimcilik, deneyin dinamik ve organik öğelerine öncelik tanıyan ve ortaçağ dünya görüşünü tümüyle yıkan bir gelişimin doruk noktasıdır¹¹⁹.

19. yüzyıl boyunca teknolojik ve endüstriyel gelişmenin etkileri de yaşanan toplumsal modernleşme aracılığıyla sanata yansımış, teknik anlamdaki yeniliklerin yanı sıra sanatsal içerik anlatımında da büyük bir kırılma yaşanmıştır. İzlenimci olarak adlandırılan ressamların konusu, her şeyden önce kendi izlenimleridir ki bu, sanatı bireyin dünyayı gördüğü ve duyduğu şekliyle resmetmesi anlamına gelir. Akademik ressamların belli bir kurala göre resmettiği tarihsel ya da mitolojik sahnelerden yola çıkarak izleyiciye belli yüce değerler aşılama yönelik anlatı resimlerinin yerini, sanatçının yaşadığı dünyanın, gördüğü manzaraların, gezdiği sokakların, oturduğu barların, kafelerin izlenimleri alır. Empresyonist resamlardan etkilenmiş Fransız ressam Eugene Boudin'in (1824-1898) sözleriyle, gördüğünü değil ideali çizmeyi öğütleyen akademik öğretinin aksine "Kendi gözlerinle görmek" esastır. Empresyonizmin bu öznel yönünü vurgulayan ve nesneyle özne arasındaki hızlı etkileşime değinen eleştirmen Jules Farogue (1860-1887) Empresyonist

¹¹⁹ Arnold Hauser, *Sanatın Toplumsal Tarihi* (Çev. Yıldız Gölönü), 2. Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul 1995, s. 151.

resimlerde nesneyle öznenin adeta birlikte hareket ettiğini, bu tür resimlerin esas özelliğinin “özneyle nesne arasındaki gelgit” olduğunu iddia etmiştir¹²⁰.

Geçirilmekte olan anların sürekliliğe ve değişmezliğe üstün tutulması, Empresyonizmi anlatan en iyi formüldür. Empresyonizmin tüm yöntemleri, tüm sanat olanakları ve hileleri, gerçeğin bir varlık değil bir oluşum, bir koşul değil, bir süreç olduğunu anlatabilme amacına yönelir. Her Empresyonist resim, sürekli devinim durumunda olan varlığın bir tek anını yakalamış ve çatışma halindeki güçlerin arasında, er geç bozulacak olan, nazik bir dengenin temsilcisidir. Empresyonist ‘görme’, doğayı bir gelişim ve bozulma haline dönüştürür. Dengeli ve tutarlı olan her şey metamorfoz (başkalaşım) sonucu bozulur ve bitmemiş, eksik kalmış olma özelliğine bürünür. Görülene göre hareket etmek yerine öznel hareket etmek bu akımla doruk noktasına erişir. Modern perspektif resmi de böyle başlamıştır. Işık, hava ve atmosferin temsil edilmesi, düzgün olarak boyanmış yüzeyin renk noktacıklarına ve fırça darbelerine dönüşmesi, işlenen yöresel özelliklerin *valeurs*lere¹²¹ perspektif ve bakış açısı değerlerine dönüşerek değişmesi, yansıyan ışıkların ve ışıklı gölgelerin oyunu, titreşen, hareket eden noktacıklar ve süratli, gevşek ve ansız vurulmuş fırça darbeleri, hızlı ve kabaca yapılmış taslakları ile tümüyle içten geldiği gibi resim yapma tekniği, nesnelerin çabucak, dikkatsizce kavranması ve resmin rastgele ve kayıtsızca yapıldığı izlenimi, perspektifin

¹²⁰ Ahu Antmen, *a.g.e.*, s. 23.

¹²¹ *Valeurs*, Türkçede “valör” olarak kullanılan ve renk değerleri anlamına gelen Fransızca sözcüktür. Her rengin, beyaz ve siyaha doğru çeşitli kademeleri vardır. Bir rengin çeşitlerine "ton", bir renk tonunun açıklık koyuluk derecesine de "valör" (ton değeri, değer) denir.

kullanılmasıyla yeni bir düzenlemeye girmiş olan resim ile başlayan dinamik, hiç durmadan değişen ve kaynayan gerçeklik duygusunun ifadesi sayılmalıdır¹²².

1874-1886 yılları arasında çeşitli mekanlarda ama her seferinde akademik salon sergilerine ve akademik sanata muhalif bir ruh içinde sekiz sergi düzenleyen bağımsız sanatçılar arasında üslupsal anlamda izlenimci olarak dikkat çekenler Claude Monet, Edgar Degas, Camille Pissaro, Pierre-Auguste Renoir, Alfred Sisley (1839-1899), Berthe Morisot (1841-1895), Paul Cézanne gibi sanatçılardır. Empresyonistlerin sergilerine katılmamasına karşın onları etkilemiş daha olgun bir muhalif olarak Edouard Manet de grup içinde adı geçenlerdir. Cézanne ise esas olarak Empresyonizm sonrası dönemin sanatçısı olarak adlandırılır. Birbirinden farklı eğilimleri olan bu sanatçıları birleştiren, görünen dünyayı olduğu gibi resmetmek yerine, kendi izlenimlerine öncelik vermeleridir¹²³.

Dönemin yenilikçi ressamlarını ortak harekete yönlendiren etkilerin arasında, ortak merakları ve ilgi alanları vardır. Empresyonist ressamlar fotoğrafın icadından etkilenmiş, fotoğrafı yeni resimsel araştırmalara kaynaklık edecek bir araç olarak görmüşlerdir. Bu ilgiyi özel merak haline getirenlerin başında Edgar Degas gelir; diğer izlenimcilerin aksine ışıkla değişen atmosferi yakalamaktan çok sanki fotoğrafla yakalanmış izlenimi veren anlık görüntülere ilgi duyan Degas, yıkananları, balerinleri, kent ortamında gezenleri yansıttığı resimlerinde kesik figürler, değişik açılar kullanarak adeta fotoğraf karesi etkisi uyandırmıştır.

¹²² Arnold Hauser, *a.g.e.*, s. 151.

¹²³ Ahu Antmen, *a.g.e.*, s. 24.

Empresyonistlerin bir diğerk ortak merakı da 19. yüzyılda Avrupa'nın Japonya ile ticarete başlamasının bir etkisi olarak Batıda görölmeye başlanan akademik kurallara aykırı tekniğıyle yenilikçi ressamların ilgisini çeken Japon estamplarıdır. Bu estampların yanı sıra porselenler, yelpazeleri, kimonolar ve Uzakdoğı'ya özgü başka nesnelere de sanatçıların atölyelerini süslemiş, resimlerine konu olmuştur.

Divizyonist ve Pointilist tekniğıyle tanınan George Seurat'yı (1859-1891) Empresyonistlerden bir ölçüde ayıran ise, renk kuramcılarının bilimsel görüşlerine kendi sezgileriyle varan Empresyonistlerin aksine bu tür görüşleri deneme ve uygulama çabasına girmiş olmasıdır. Empresyonizme getirdiğı yeni boyut nedeniyle Neo-Empresyonist olarak anılan Seurat gibi Paul Signac (1863-1935) da resmin yüzeyine yayılan küçük renk tuşelerinin belli bir mesafeden bakıldığında bütünleşmesiyle adeta titreşimli bir ışık elde etme çabasına girmiştir.

Empresyonist eğilim Türk resminde 1914 Kuşığı ile birlikte başlar. 1909'da Avrupa'ya eğitime giden, Çallı ve Kuşığı, 1914 Kuşığı gibi isimlerle anılan kuşak, Türkiye'de resim alanında ilk modern söylem olarak nitelenen Empresyonizmi ülkeye taşıyan modern söylemlerdir¹²⁴. Empresyonizm de Romantizm ve

¹²⁴ Bu durum Romantizmi modern bir söylem olarak saymamak anlamına da gelir. Ancak, Avrupa sanatında klasik sanattan modern sanata geçişte Romantizmin yarattığı kırılma önem taşır. Romantizmin bu değerini vurgulayan öncü bir değerlendirme Charles Baudelaire tarafından *Modern Hayatın Ressamı* adlı eserinde Constantin Guys adlı Romantik bir ressamın yarattığı olağan üstü etkiyi anlatmıştır. Konuyla ilgili olarak, 19. yüzyılın başında değışen görme biçiminin yönünü ve bu değışimin kendisini anlatan Jonathan Crary'nin *Gözlemcinin Teknikleri* isimli eseri de modern sanatın asıl kırılma noktasıyla ilgi aydınlatıcı yayınlardır. İlk modern söyleminin empresyonizm olduğunun söylenmesi Şeker Ahmet Paşa, Süleyman Seyyid, Şehzade Abdülmecit gibi Türk ressamların kimi zaman Klasizm kimi zaman Romantizm akımı içinde değerlendirilerek modern söyleme uzak kaldıkları ortaya konmaktadır.

Oryantalizm gibi bir Osmanlı'nın dünya görüşünden süzülerek Türk resminde yer edinir.

Bu kuşağın temsilcileri Avrupa'da aldıkları eğitim sırasında klasik olana tabi oldukları halde¹²⁵, gezdikleri sergiler, gittikleri müzeler, kendi kuşaklarından hemen hemen birkaç kuşak önce Empresyonizmi yaratan, ışık, renk ve kompozisyon değerlerini benimsemişlerdir.

Empresyonist Avrupa resmi geleneğini ülkemize taşıyan 14 Kuşağı, 1930'lara kadar etkinliğini sürdürecektir ve Cumhuriyetin ilk ressamı olacaklardır. Hikmet Onat (1882-1977), Mehmet Ruhi Arel (1880-1931), İbrahim Çallı (1882-1960), Avni Lifij (1886-1927), Nazmi Ziya Güran (1881-1937), Namık İsmail (1890-1935) ve Feyhaman Duran (1886-1970) 1914 Kuşağı ressamlarının öncü isimlerini oluşturmaktadır. Sanayi Nefise Mektebi'ni bitirerek, 1909-1910'da Avrupa'ya eğitime gitmiş ya da gönderilmiş olan bu ressamlar, 1914'te I. Dünya Savaşı'nın başlamasıyla ülkeye dönmüşlerdir¹²⁶.

¹²⁵ Ders aldıkları Cormon ve Cabanel'in klasist eğitiminden sonra Empresyonist bir tarzla resim yapmaları bir tür "asilik" olarak değerlendirilmektedir (Oğur Arsal, *Modern Osmanlı Resminin Sosyolojisi*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2000, s. 77). Berk, bu konuda Hikmet Onat'ın sözlerini şöyle aktarır: "Türkiye'nin havası bizi başka yollara götürdü." (Nurullah Berk, *50 Yılın Türk Resmi*, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul 1973, s. 22). Ancak, dönemin Avrupa'sının sanat ortamından etkilenmeden gelmelerinin daha şaşırılacak bir durum olduğunu düşünmekteyiz.

¹²⁶ Nurullah Berk, *a.g.e.*, s. 22.

Cumhuriyetin ilk kuşak ressamlarının sanatçı kimliği kazanmalarında, hem hoca, hem de öncü olarak önemli bir işleve sahip olan 1914 Kuşağı, Osmanlılıktan Cumhuriyet Türkiye'sine geçişin ara dönemini oluşturur¹²⁷.

Çallı ve kuşağının Empresyonizmi¹²⁸, aslında Avrupa'da etkisini yitirmiş bir olan bir akımı, Klasik ya da Romantik bir sanatı henüz tam anlamıyla tanımamış olan Osmanlı toplumunda başta yadırganmış, ancak bu kısa sürmüştür. Bu ressamların açtıkları sergiler, Sanayi Nefise Mektebi'nde aldıkları görevler ile yeni resim anlayışının içselleştirilmesiyle sonuçlanmıştır.

1914 Kuşağı ressamları, yurda döndüklerinde, ilkin toplanma ve sergi açma isteği duymuş, gençlere Osmanlı Ressamlar Cemiyeti yardımcı olmuştur. I. Dünya Savaşı'nın başlaması ile İstanbul'daki yabancı okul, kulüp ve lokallerin idaresi Osmanlı'ya geçmiş, bu arada İtalyanların "Societa Operaia" lokalini Galatasaraylılar olarak yurt haline getirmişleridir. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti yalnız Türk

¹²⁷ Kaya Özsezgin, *75. Yılında Türk Resmi*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul (Tarihsiz) s. 17.

¹²⁸ Çallı ve arkadaşlarının yurda döndüğü yıl olan 1914, sürrealist bir sanatçı olarak bildiğimiz Dauchamp'ın da ünlü Pisuar'ını yapmasından sadece 3 yıl öncedir. Kendisinin de jürisinde bulunduğu bir yarışmaya, sahte bir isimle gönderdiği Pisuar'ın, jüride ve daha sonra daha geniş bir alanda sanatın neliği, sanat eseri, sanatçı gibi kavramların sorgulandığı ve tartışıldığı bir dönemde, Çallı ve arkadaşları empresyonizmle yurda dönmüşlerdir. Konuyla ilgili olarak *Sanat Çevresi* dergisinin 1990 yılında 145. sayısıyla birlikte verdiği ek ilginçtir. "Çallı, Paris'te Dauchamp ile tanışsaydı ne olurdu?" sorusuna bir yanıt arayan ek, kurgusal olduğundan aydınlatıcı değildir tabii ki. Ancak bu durumu sorgulama açısından ortaya attığı sorularla ilgi çekicidir. Kemal İskender, "Eğer Çallı 1914'de Türkiye'ye Empresyonizm Yerine Bir "Ready-Made" ile Dönseydi" *Sanat Çevresi*, İstanbul (145) 1990, s. 68-71.

ressamların eserlerinden kurulu ilk sergilerini 1914–1915 yıllarında burada açmışlardır¹²⁹.

Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin öncülüğü altında her yıl tekrarlanmak üzere, önceleri Galatasaraylılar yurdunda, daha sonra ise Galatasaray Lisesi'nin resim dershanesiyle yanındaki iki sınıfta düzenlenen geleneksel Galatasaray Sergileri¹³⁰, Türkiye'de gerçekleştirilen ilk düzenli sergi olması bakımından önemlidir¹³¹.

Fransız akademizminin ünlü hocalarının atölyelerinde dört yıl çalıştıktan sonra başka bir anlayışla ortaya çıkan yeni ressam, halkın o güne kadar alıştığı Batı tekniğindeki Türk resminin geleneğine de uymamaktadırlar¹³².

Galatasaraylılar yurdundaki sergide göze çarpan, ilkin, konulardaki genişleme, ressamların açık havaya çıkıp, İstanbul'un çeşitli görünümünü izleyip, şövalelerini diledikleri yere kurmuş olmalarıdır. Osman Hamdi'nin dışında pek az Türk ressamın yanaştığı figür ve portre türleri gelişmiştir. Bundan böyle sanatçının ilgisini çeken, yaşayan insanların, kadın ve erkeklerin yüzleri olacaktır. Saray sahneleri, yemiş, çiçek ve bahçeler gibi dondurulmuş konularla daha az ilgilenmiştir. Toplumun keder ve sevinçleri, tükenmez bir konu-tema kaynağı olan İstanbul görünümüleri plastik sanatımızda yerini edinmiştir¹³³.

¹²⁹ N. Berk, *a.g.e.*, s. 22.

¹³⁰ Galatasaray sergileri ve sergilenen eserler ile ayrıntılı bilgi için bkz. Ömer Faruk Şerifoğlu (Ed), Galatasaray Sergileri 1916-1951 [Sergi kataloğu], YKY, İstanbul 2003.

¹³¹ K. Özsezgin, *a.g.e.*, s. 14. Ayrıca Özsezgin bu sergilerin ilkinin, Berk'in söylediğinin aksine 1916'da gerçekleştiğini söylemektedir.

¹³² N. Berk, *a.g.e.*, s. 23

¹³³ N. Berk, *a.g.e.*, s. 24.

Sergide dikkatini çeken başlıca değişim, yeni ressamaların tekniği olmuştur. Doğanın küçük ayrıntılarına önem vermemiş, gevşek, biçimleri topluca saran çizgiler, parlak, şeffaf, güneşin parıltıları, akislerini yansıtan renkler uygulamışlardır. İncecik samur fırçalarıyla eskilerin aksine, boyaaları, geniş fırçalarının sinirli vuruşlarıyla tuvale sürmüşlerdir. Paletleri koyu, kara karışımlardan temizlenmiştir¹³⁴.

Bu kuşak ressamalar, aydınlanma çağının, rasyonel düşüncenin ve bilimin önderliğinin sanata getirdiği değişimi ancak biçimsel olarak yakalamış ve resimlerini bu seçim üzerinde kurmuşlardır¹³⁵. Aydınlanmanın resim sanatına getirdiği biçimsel etki, görme, dünyayı anlama biçimlerinde olmuştur. Yenilik ve yenileşmeyi bir açılım olarak gören sanatçılar, Avrupa sanatında 1860'lardan itibaren izlenen bir değişimi sanatlarına taşımışlardır. Rasyonel dünya algısını, mistik ve değişmez olandan; insan gözünün algıladığı renk etkilerini biçimin nesnel duruşundan; sanatçının bir özne olarak doğaya müdahale etme tarzını bir yansıtmaya düşüncesinden ayırmışlardır.

Empresyonizmin etkisini sürdüğü ve Akademi derslerinde eğitimine devam edildiği bu dönemde Sanayi Nefise Mektebi'nde sanat tarihi hocalığı yapan Vahid Bey'in¹³⁶ *Hayat* dergisinde yayımlanan makalesi, dönemin sanat eğitiminde

¹³⁴ N. Berk, *a.g.e.*, s. 24.

¹³⁵ K. Giray, *Manzara*, s. 226.

¹³⁶ Vahid Bey (1873-1931), Cumhuriyet dönemi öncesinde ve Cumhuriyeti takip eden yıllarda güzel sanatlar, sanat tarihi, estetik ve sanat eleştirisi üzerine çeşitli kitap ve makaleler yazdığı gibi, askerlik sanatı hakkında da makale ve çevirileri olan özel bir kişiliktir. 1908'den 1931 senesine kadar Sanayi Nefise Mektebi'nde, 1915'ten 1922'ye kadar Darülfünun edebiyat Fakültesi'nde profesörlük yapmıştır. 30 Temmuz 1931'de bir sinir krizi sonucunda, intihar etmiştir. Aynı zamanda Osman Hamdi Bey'in de damadıdır. (Kahraman Bostancı, *Mehmet Vahit Bey ve Güzel Sanatlar Üzerine Bir Terminoloji Risalesi*, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul 2003, s. 1-3.)

Empresyonizmin nasıl anlatıldığına cevap vermektedir. Makalesinde Vahid Bey, Empresyonistlerin sanata yaklaşımlarını şöyle anlatmıştır:

Acaba bu intibaiyunun istedikleri ne idi? Ortaya yeni olarak ne koymuşlardı? Kısaca bir tabirle ifade etmek lazım gelse denilebilir ki bunlar, hareketin ve parlak ziyanın nakışlarıdır!

...İşte bunun içinde itibaîler anladılar ki bu çalkanan ancak sathi ve muhtasar bir surette çizilmiş şekiller, mütemadiyen değişen aydınlıklar, renkleri sabit olmayan lekeler vasıtasıyla kabil-i tasvirdir. Gördüler ki hakikatin tesir ve intibamı husule getirmek için eşya ve mevcudatı bunların sükun halinde aldıkları şekil tahtında değil ancak bize göründükleri tarz ve heyetde nakş etmek, hülâsa o geçici o seri ül zeval tesiri ve bu intibai virebilmek lazımdır.

...Halbuki intibailerden olan nakış, böyle bir manzaranın karşısına gelince ancak elce(?) basirde güne ilişen ne ise onu tesbit eder: atlayarak, koşarak, sıçrayarak gelen atlar bize bir saniyenin ufak bir cüzi içinde nasıl görünür ise öyle bir şekilde yani insan ve hayvanlardan mürekkep fevkalade müteharrik ve canlı bir heyet halinde nakş eder ve bu koşunun etrafından ve birbirine sıkışmış halde toplu duran seyircileri tasvir eyer, müteharrik şekiller için böyle!

...İntibailer yeni bir şey daha ortaya koydular; berraklık! Eski üstadlar kır manzaralarını nakş ve tasvir için evvel emirde tabiata tevkifan taslakları yapar ve sonra bunları karanlık atölyeleri dahilinde ikmal eylemek suretiyle ihdas ederlerdi.

İntibailer ise günün revnakini ve kudret-i ziyaiyesini dışarıda kırların ortasında levha üzerinde tesbid ederler, renkleri gayet keskindir, bunlar tamamıyla berrak, saf, ve şahsî elvan ile çalışırlar.

Elhasıl intibailerin istedikleri şey, ziyayi nakş etmek ve bunun derin sema dahilinde kudretli ışıklarla nasıl münteşir bulunduğunu, günün muhtelif saatlerinde ne halde olduğunu, eşya ve mevcudat

üzerinde nasıl yapıldığını nakş eylemektir. Bizzat eşyanın mahiyetleri ve kendilerine mahsus olan şekilleri ise sanatkârları müteessir itmez.

...Bu artistler rengin anasını tahlil iderek onları ve levhaları üzerine yanyana dizdiler ve bu suretle –ve ihtilat-i basir tarihiyle- daha ziyade şeffaf ışıklar ve daha hafif ihtizazlar istihsaline muvaffak oldular.

Bunun içindirki intibakari bir nakşa uzakdan bakmalıdır. Mesela bir (Rusdal)a yaklaşınız. Fakat bir Kılod Moneden birkaç adım uzakda durunuz. Çok yakınlaşırsanız ufak ufak renk kümelerinden yeşil veya al mai veya sarı gayri mutarrad(?) ve gayri muntazam boyalardan başka bir şey görmemişsiniz. Lakin biraz geri gelerseniz; işte o zaman sema alevler saçar, yapraklar hava içinde titrer, sular müteharrik sutuh-ı münakise halinde yayılır, ziyanın ihtizaz eylemekte olduğu müşemmes(?) ufuklar ansızın nazarına çarpar!...¹³⁷

Sanayi Nefise Mektebi'nin öğrencileri olarak gittikleri Paris'ten dönüşlerinde, okulun hocaları olan 1914 Kuşağı ressamaları, cumhuriyetin ilk yıllarının resimsel görüşünü belirleyen sanatçı topluluğudur. 1928'de kurulan Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nin getirdikleri yeni sanat anlayışlarına kadar Türk resmine yön veren de 1914 Kuşağının Empresyonizmi olmuştur.

Hikmet Onat, sanat anlayışlarını oluşturduğu Paris'teki öğrenimi sırasında klasik öğrenim görmesine karşın, izlenimci ışık ve renk değerlerine ilişkin araştırmalarda bulunur. Düşünsel ve sanatsal eğilimi, manzara resmi tutkunları ve ışık- renk oyunlarının görsel etkisinde yoğunlaşır. Tuvallerinde açık havaya, canlı ve ışıklı renklere, doğal görünümlere ve gün ışığına yer verir. İstanbul'un panoramik görünümünde, portrelerinde, figürlü kompozisyonlarında, mimari yapıları

¹³⁷ Vahid, "Empresyonizm Yani Nakşda İntiba Mesleği", *Hayat*, 30 Haziran 1927, Sayı: 31, s. 88. Makaleyi günümüz Türkçesine aktaran Yrd. Doç. Dr. Ayşe Pul'a teşekkür ediyoruz.

resimleyen kompozisyonlarında vazgeçmediği en önemli ayrıcalığı, güçlü perspektif uygulamadır. Renkler bu anlatıma serbest fırça vuruşlarının dinamik lekeselliğiyle katılır. Lekeler bozulmayan bütünsellik içinde coşkun ve canlı renklerle buluşur¹³⁸.

İbrahim Çallı, kendi kuşağına ismini verecek kadar önemli bir sanatçıdır. Çallı'nın resimlerinde ışık ve renk arayışları ve yarattığı görsel etki ön plana çıkar. Çallı, kuralların, formüllerin ressamı değildir. Onun yaşamında sanatın anlamı yenilik adına bilinçsizce belli başlı kurallara saplanmak anlamına gelmez. Çallı, yalnızca bir ressam olarak değil, Sanayi Nefise Mektebi'ndeki hocalığı, buradaki sanat öğretisi ile de dönemine ve gelecek kuşaklara yön veren bir sanatçıdır. Atölyesi de özgür düşüncenin sağladığı yararı sergileyen bir mekan olması nedeniyle önemlidir¹³⁹. İbrahim Çallı resim sanatımızı zengin konu çeşitliliğini kazandıran bir kuşağa mensuptur. Saray bahçeleri ve natüremortlar arasında sıkışıp kalan resim sanatımız, Çallı ve kuşağıyla güncel olaylara kadar varan bir konu çeşitliliğine kavuşur. Sokaklar, evler, yaşamın tüm ayrıntılarını içeren konular resim sanatımıza katılmaya başlar¹⁴⁰. İbrahim Çallı, hızlı ve çarpıcı paletiyle İstanbul'u resimler. İstanbul'un çeşitli mekanlarını belgeleyen bu resimlerde Çallının öznel duyarlılığı göze çarpar. Peyzajlarında zorlamasız, rahat tekniği, doğal ve içten yorumu, özenli işçiliği, bol ışıklı fırça vuruşları ile gerçekleştirdiği devingen aktarımı, Çallı resimlerinin özgünlüğünü belirler¹⁴¹.

¹³⁸ Kıymet Giray, *Manzara*, s. 252.

¹³⁹ Kıymet Giray, *Çallı ve Atölyesi*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 1997, s. 116.

¹⁴⁰ Kıymet Giray, *Manzara*, s. 243.

¹⁴¹ Kıymet Giray, *Manzara*, s. 244.

Feyhaman Duran, portrelere ağırlık verdiği resimlerinde kompozisyon ve anlatımın kusursuzluğuna dayanan bir anlayışa yönelmiş, renk ve ışıkla kurduğu lekesele yorumlara ulaşmıştır¹⁴².

Türkiye’de ressamların, Empresyonizm ile kurduğu ilişkide Empresyonizmin ışık ve renk değerlerini uygulamada başarılı olmaları, aynı manzara karşısında değişen ışığın etkilerinin yansıtılması ile geçici olanın duyumsatılması, daha önce Türk resminin konusal içeriğinde bulunmayan günlük hayatın resme dâhil edilmesi, kent yaşamına ait alışkanlıkların resme taşınması, akademik olandan daha çok bireysel olanın belirmesi öne çıkan etkiler olmuştur.

Çalışmamızın konusu olan 1928–1938 yılları arasında da bu ressamların, hem akademideki çalışmalarında hem de özel alanlarında çalışmalarında bu eğilim devam etmiştir. Empresyonizm, kurulan iki sanatçı topluluğunun etkinliklerinin içinde yerini almış, Müstakillerden Mahmut Cûda, Hale Asaf, Muhittin Sebati, Şeref Akdik, Fahrettin Akhunlar; d Grubu’ndan Elif Naci, Malik Aksel, Ayetullah Sümer, Halil Dikmen, Ali Karsan gibi isimler Empresyonizme ya da Gerçekçi tarza yakınlıklarını sürdürmüşlerdir. Ancak, dönemin sanatçılarının birçoğunun isminin bu eğilimde yer alması, yoğunluğun Empresyonizmle devam etmesi, dönemde tartışmalara yol açan, bir değişimi ve günceli yakalamayı öngören bir eğilim olmaması yüzünden belirleyici olmamıştır. Bu nedenle daha az gerilimli, hareketli ve geleneksel bir resimsel anlatım biçiminin ifadesidir.

¹⁴² Kıymet Giray, *Çallı ve Atölyesi*, s. 116.

2.3.1. Nazmi Ziya Güran

Nazmi Ziya Güran¹⁴³, 1908’de Sanayi Nefise Mektebi’nden mezun olduktan sonra kendi olanaklarıyla gittiği, döneceği yıl olan 1913’e kadar, Paris’te Julian Akademisi, Marcel Bachet, Royner atölyeleri ve Ecole National Superieur des Beaux Arts’da Fernand Cormon¹⁴⁴ atölyesinde çalışır. Nazmi Ziya Güran’ın 1907’de Hüseyin Zekai Paşa’nın davetlisi olarak İstanbul’a gelen Paul Signac¹⁴⁵ ile

¹⁴³ Nazmi Ziya Güran 1881’de İstanbul’da doğar. Resim eğitimi almak için Fransa’ya gitmiş ve 1914 yılında I. Dünya Savaşının patlak vermesiyle eğitimini yarıda bırakarak Türkiye’ye dönmüştür. 1914 kuşağı arasında, Empresyonist nitelemesine en yakın olan isimdir. Tüm yaşamı boyunca tutkuyla yöneldiği İstanbul peyzajlarında Türk resmindeki önemli yerini almıştır. 1902’de Nazmi Ziya Güran Sanayi-i Nefise Mektebine girer. Okulundaki hocaları Salvatore Valeri, Vernier ve Osgan Efendi’yle birlikte çalışma fırsatını yakalayarak, Hoca Ali Rıza’dan özel resim dersleri alır. 1905’te İstanbul’u ziyaret eden ünlü Fransız ressam Paul Signac ile tanışır. Bu tanışma sanatında köklü dönüşümlere yol açar. 1908’de öğrenimini tamamlayarak kendi imkânlarıyla Paris’e gider. Burada yaklaşık üç yıl Julian Akademisi’ne devam ederken Marcel Bachet ve Royer gibi hocalardan özel resim dersleri aldı. O dönemin en gözde hocası olan Cormon’un atölyesindeki çalışmaları esnasında, peyzaj resmine olan ilgisi belirginlik kazanmaya başlar.

¹⁴⁴ Fernand Cormon (1845-1924), resim öğrenimine Brüksel’de Portaels’te başladı. Daha sonra 1863’te l’Ecole Nationale supérieure des Beaux-Arts’a girdi; burada Cabanel’in öğrencisi oldu. Ayrıca Fromentin’den de derler aldı. Aynı yıllarda Osman Hamdi Bey, şeker Ahmet Paşa, Süleyman Seyyid Bey de bu okulun öğrencisiydiler. 1898’de enstitü üyeliğine seçildi. Ölünceye kadar görevini sürdürdü. Uzun yıllar hocalık yapan Cormon’un atölyesinde Batı sanatının büyük ustaları öğrenci olarak bulunmuşlardı. Bunlardan Vincent Van Gogh, Toulouse-Lautrec (1864-1901), Henri Matisse (1869-1954), Francis Picabia (1879-1953) sayılabilir. Akademideki görevi dışında kurduğu okulu Atelier Libre’de de derslerine günümüzün ünlü ressamları eğitim almışlardır. Türk resminin ünlü isimleri İbrahim Çallı, Avni Lifij, Hikmet Onat, Mehmet Ruhi Arel (1880-1931), Nazmi Ziya Güran, Ali Sami Boyar (1880-1967) da Cormon Atölyesinde yetişen sanatçılardır. (Ahmet Kamil Gören, “Profesör Cormon: Türk Ressamlarının Paris’teki Hocası”, *Artist*, Mart 2003, S. 6 , s. 8-15.)

¹⁴⁵ Paul Signac’ın İstanbul’a gelişi aslında tartışmalı bir konudur. Haşim Nur Gürel Nazmi Ziya Retrospektif Sergisi Katalogu için yazdığı yazıda bunu şöyle dile getirir: “*Nazmi Ziya araştırmacılarının kesinlikle aydınlatmaları gereken bir olgu da "Signac’ın İstanbul Ziyareti"*

karşılaşması ve etkilenmesiyle başlayan Empresyonizme ilgisi klasik bir eğitimden geçmesine rağmen değişir, hatta Cormon'un atölyesinde, hocasının doğadan daha büyük bir hoca olmadığını vurgulayan öğretimiyle pekişir¹⁴⁶. Küçük ve canlı renklerden oluşan tuş tekniği, ışığın renkleri ve biçimleri üzerinde yaptığı etkiyi duyumsatır.

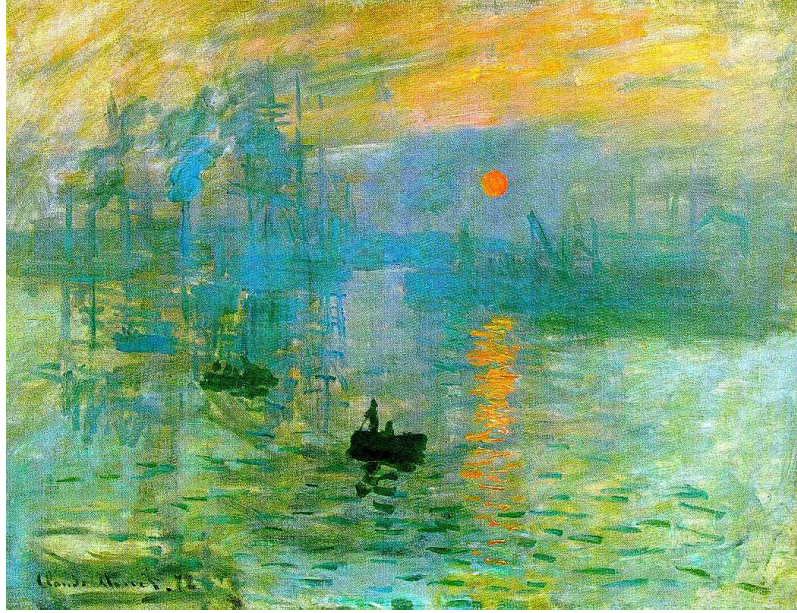
Nazmi Ziya Güran, Türkiye'de Empresyonist sanatçılar arasında Empresyonist resim biçim özelliklerini en çok yansıtan sanatçı olarak değerlendirilir. Güran'ın *İstanbul* adı resmi, taşıdığı Empresyonist değerler açısından dikkat çekicidir. Batan güneşin ışığının soluk etkisi ile eriyen bir İstanbul manzarasında Empresyonistlerin gün ışığının değişen etkisini yansıtan, havanın belirsizleştirdiği görünümde, suyun yüzeyinden yansıyan ışık dalgalanmaları ile Türk resminin Empresyonizmde özel bir yer tutar.

meselesidir. Burada bu ziyaretin tarihinin kesinleştirilmesi öncelikle gerekmektedir. İkinci önemli nokta tuttuğu günlüğünden ve yazışmalarından Signac'ın bir Claude Monet hayranı olduğunu bilmemizdir. İstanbul'un köklü bir ailesinden ve Mülkiye mezunu olan Nazmi Ziya'nın iyi Fransızca bilmesinin de Signac'le iyi bir iletişim kurmasına olanak tanıdığı varsaymak yanlış olmayacaktır. Hoca Ali Rıza etkisi ve doğaya yönelik resim anlayışı nedeniyle Akademi'deki hocaları ile çatışan genç ressamın bu önemli Post-Empresyonist ressamın -en azından arayışlarını sürdürebilmesi için- cesaret ve Paris'in sanat ortamı ile ilgili bilgiler verdiği bu meyanda da Claude Monet'den ve onun resim anlayışından da bahsettiği varsayılabilir." Ayrıca tarih tartışmaları için de aynı yazı içinde şu dipnotu düşmüştür. "Bu ziyaretin tarihi Bedri Rahmi'ye göre 1905'tir; Turan Erol'un "Nazmi Ziya" kitabında sözünü ettiği "Signac" monografisine (George Besson, Signac, Edt. Rombaldi. Paris 1935) göre ise bu gezinin tarihi 1907'dir." (<http://www.sanalmuze.org/retrospektif>)

¹⁴⁶ Kıymet Giray, *Manzara*, s. 227.



Resim 19: Nazmi Ziya Güran, *İstanbul*, 24x16, Kontrplak Üzerine Yağlıboya, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi (<http://www.sanalmuze.org/retrospektif/>)



Resim 20: Claude Monet, *Gün Doğumu: Impression*, 1872, 48 x 63 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, Özel Koleksiyon (<http://www.abcgallery.com/M/monet/monet-2.html>)

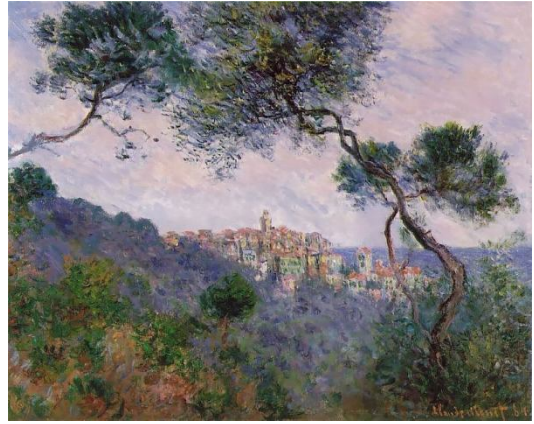
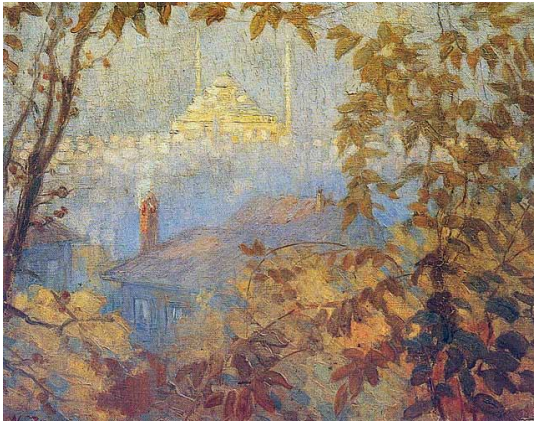
Desenin eridiği, biçimin lekeler aracılığıyla sağlandığı resimde, ışık gökyüzünün ve denizin asal rengi olan mavinin tonları içine yerleştirilmiş beyazlıklarla sağlanır. Deniz ve gökyüzü dışındaki her şey manzarayı tamamlayan ayrıntılara dönüşür. İki mavilik arasındaki İstanbul manzarası ışıklı bir gökyüzünün altında soluklaşan adeta bir izlenim olarak kalır. Renklerin tuvale kalın boya dokuları

olarak sürülmesiyle bir canlılık ve hareket kazanır. Ressamın karşısına şövaesini koyup resmettiği manzara, sadece bir an için ve sadece orada olan bir manzaranın etkisinin teklifiğini ve geçiciliğini duyumsatır.

Claude Monet'nin¹⁴⁷ Empresyonizme adını veren resmi *Gündoğumu: İzlenim* resmi ile ortaklıklar barındıran Nazmi Ziya'nın bu resmi, Empresyonist tekniğinin de Türk ressamlar tarafından ne denli algılanabildiğine dair önemli bir örnektir.

¹⁴⁷ Claude Monet (1840-1926) İzlenimcilik akımının başlatıcısı, önderi ve kararlı savunucusu Fransız ressam. Monet, ilk kez 1659-60'ta gittiği Paris'te Manet, Barbizon Okulu ressamlarından Charles Daubigny ve Constant Troyon'nun resimlerinden etkilendi. Kısa bir süre sonra askere alınıp gittiği Cezayir'de Afrika'nın ışığına ve renklerine hayran kaldı. Monet 1862'de eğitimine devam etmek için Paris'e döndü. Bu kez akademik bir ressam olan Charles Gleyre'in atölyesine girdi. Frederic Bazille, Alfred Sisley ve Pierre-Auguste Renoir ile burada tanıştı. Öğretmenleri ile anlaşamayan bu grup Fontainebleau Ormanı'nda, Barbizon yakınlarında küçük bir köy olan Chailly-en-Biere'e taşındı. Monet bu dönemde Japon baskılarını keşfetti. Bu resimlerin bezemesel niteliği ve derinliksiz betimlemeleri Fransa'da modern resmin gelişmesi üzerine büyük bir etki yarattı. 1860'larda Monet para sıkıntısı içinde yaşadı. Henüz tam anlamıyla izlenimci sayılamayacak resimleri yıllık Salon sergilerine kabul ediliyordu. Monet'in bu dönemi Renoir ile birlikte çalışmaya başlamasıyla sona erdi. Yüzen insanları, sandalları, dalgalanan suyun içindeki titreşimleri yansıtan bu resimler, Monet'in "kötü taslaklar" diye nitelemesine karşın, onun ilk izlenimci yapıtlarıydı. İkisi de izlenimlerini kesik fırça vuruşlarıyla tuvale yansıtıyorlardı. Fransız-Alman Savaşı'ndan uzaklaşmak için Londra'ya giden Monet orada Pissaro ile birlikte İngiliz ustaların yapıtlarını gördü. 1871 ve 1872 yıllarında Hollanda'da kanalların, sandalların, yel değirmenlerinin resmini yaptı. Dönüşünde Paris yakınlarında Sen ırmağı kıyısındaki Argenteuil'de bir ev kiraladı. Onun Argenteuil'de yaşadığı yıllar izlenimcilik akımının da doruğa ulaştığı dönem oldu. İzlenimciliğinin son dönemi.1876-77 kışında Paris'teki Saint-Lazarre Garı'nda yaptığı bir dizi resim Monet'in aynı temayı farklı ışık ve hava koşullarında tekrar işleme uygulamasının ilk örnekleri idi. Turner'in "Yağmur, Buhar ve Hız-Büyük Batı Demiryolu" (1844) adlı resminden esinlenmiş, bacalarından duman ve buhar püskürten makineleri ele alarak geleneksel izlenimci konulara sırt çevirmişti. 1881'de izlenimciler çözülmeye başladılarsa da iki sergi daha düzenlediler. 1890'da Monet evinin ve bahçesinin karşısında Epte Irmağının kollarından birinin aktığı bir bataklık parçası satın aldı. Akıntının yolunu değiştirerek burada bir nilüfer bahçesi oluşturdu. Nilüferler, su ve Japon köprüsünün yer aldığı tablolarını büyüklüğü 1 metrekaresi bile bulmuyordu, ama bunlarda daha önce görülmemiş bir açık kompozisyon düzeni vardı. 1926'da burada öldü.

Monet'nin ve Empresyonizmin, Paris'teki öğrenim yıllarında takipçisi olan Güran, yaptığı resimlerle modernist ilk akımı Türk izleyicisinin beğenisine sunar. Değişen algısını, resimlerin kompozisyon düzenlemeleri de açığa vurur. Monet ve Nazmi Ziya resimlerinin ilişkisine dair bir başka örnek de *Evinden Cami* ve *Bordighera İtaly* resimleridir.



Resim 21: Nazmi Ziya Güran, *Evinden Cami*, Tuval Üzerine Yağlıboya, 73x60, Türkiye İş Bankası Koleksiyonu (<http://www.sanalmuze.org/retrospektif/>)

Resim 22: Claude Monet, *Bordighera İtaly*, 1884, Tuval Üzerine Yağlıboya 60x73, Özel Koleksiyon (http://www.artchive.com/ftp_site.htm)

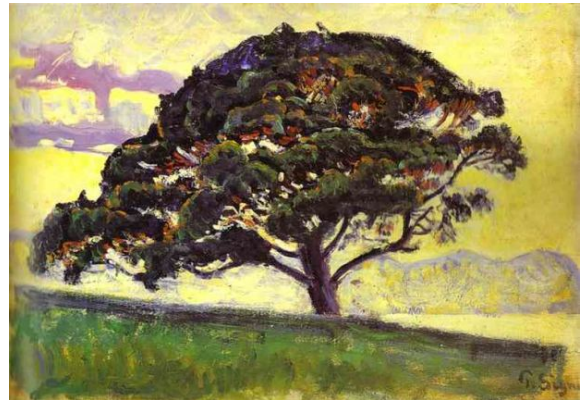
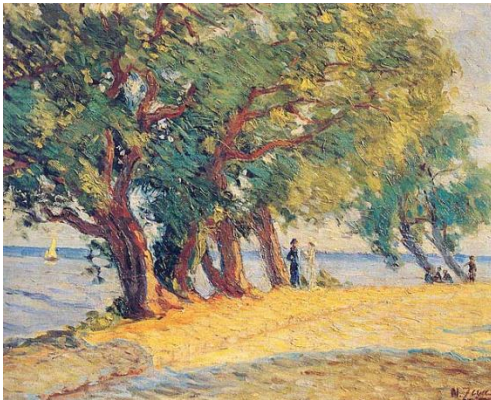
Fotoğraf karesinin anlık yakalamışlığı etkisini duyumsatan, sanki önünden geçerken bir an göze ilişmiş gibi görünen bir kompozisyon oluşturur. Bu resim aynı zamanda Türk resim sanatı içine empresyonizmin hava perspektifini kullanımına dair de önemli bir örnektir.

Nazmi Ziya resimlerinin bir başka kaynağı Paul Signac'tır. Signac, resim yüzeyine yayılan küçük renk tuşelerinin oluşturduğu dengenin belli bir mesafeden bakıldığında göz tarafından bütünleştirilen etkisi olarak anlam kazanan, Neo-Empresyonizm ve Pointilizm olarak adlandırılan akımın en önemli temsilcisidir.

İnsan gözünün kompozisyon ve formu, algıda bütünlemesi, resmin bilişsel süreçleri üzerine yapılan bilimsel araştırmalar sonucu elde edilmiş bilginin ürünüdür. Bu biçimleme özelliği aynı zamanda ışığın prizmadan süzülerek oluşturduğu renkler üzerinde yapılan araştırmaları içerir.

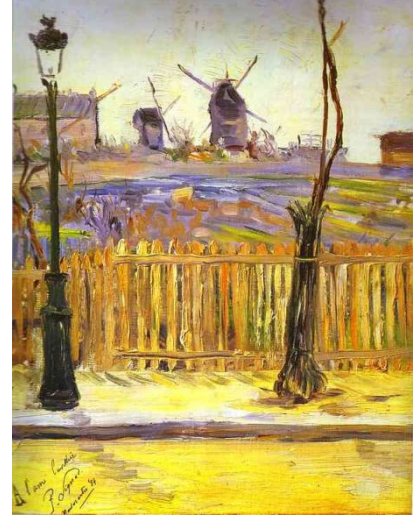
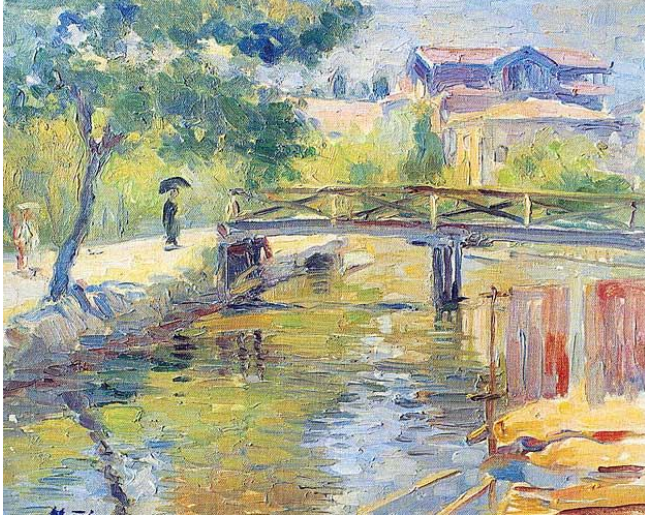
Nazmi Ziya resimlerindeki Signac etkisini belirlemek için seçilen ilk örnek *Peyzaj ve The Pine, St. Tropez* resimleridir. Yalın bir doğa görünümünün içine yerleştirilen tekil ağaçlar, geniş fırça darbelerinin sağladığı hareketle bir canlılık hissi bırakır.

Pointilizm, Seurat'ın etkisiyle geliştirdiği bu teknik 1908-1909 yılları civarında ortaya çıkar. Signac'ın, Pointilist tekniği, Güney Avrupa'nın sahillerini gezerek ulaştığı İstanbul'a geldiği yıllardan sonra oluşur. Signac'ın İstanbul'a geldiği yıllarda, Empresyonizm daha belirgin fırça tekniği ve diğer biçimleme özellikleri kullanmaktadır. Bu durumda Nazmi Ziya'nın izlediği ve etkilendiği, nesnenin ya da doğanın üzerindeki ışık etkisini araştıran, anlık görünümlere eğilen, renk lekeleriyle kurduğu ışıklı kompozisyonlarıyla belirlenen bir Signac'tır.



Resim 23: Nazmi Ziya Güran, *Peyzaj*, 1930'lar, Tuval Üzerine Yağlıboya, 38,5x46, Sakıp Sabancı Müzesi Koleksiyonu (<http://www.sanalmuze.org/retrospektif/>)

Resim 24: Paul Signac, *The Pine, St. Tropez*, c. 1892-93. Ahşap Üzerine Yağlıboya, Collection of Otto Krebs, Holzdorf. The Hermitage, St. Petersburg, Russia (<http://www.abcgallery.com/S/signac/signac.html>)



Resim 25: Nazmi Ziya Güran, *Kurbağalıdere*, Prestuval Üzerine Yağlıboya, 35x41, Özel Koleksiyon (<http://www.sanalmuze.org/retrospektif/>)

Resim 26: Paul Signac, *Rue Caulaincourt: Mills on Montmartre*, 1884, Tuval Üzerine Yağlıboya, 35 x 27 cm. Musée Carnavalet, Paris (<http://www.abcgallery.com/S/signac/signac.html>)

2.3.2. Namık İsmail

Akademiden mezun olduğu yıl gittiği Fransa'da edindiği Empresyonist etkilerinin yanında Almanya'da olduğu yıllarda Ekspresyonizme dair bir görsel hafıza edinen Namık İsmail¹⁴⁸, kompozisyonlarında boya dokusunun sağladığı bir

¹⁴⁸ Namık İsmail, 1890 yılında Samsun'da doğar. 1911 yılında Paris'e giden Namık İsmail, kısa bir süre Académie Julian'e devam etmiş daha sonra İbrahim Çallı'nın yönlendirmesiyle 1912 yılında Fernand Cormon atölyesine girmiş ve 1914 yılına kadar Mehmet Ruhi Arel, Nazmi Ziya, İbrahim Çallı, Avni Lifij, Feyhaman Duran ve Hikmet Onat ile birlikte burada çalışmıştır. 1914 yılında tatil için bir süreliğine İstanbul'a gelen Namık İsmail, aynı yıl I. Dünya Savaşı'nın patlak vermesi nedeniyle yeniden Paris'e dönmemiş ve askere alınarak Kafkas Cephesi'ne gönderilmiştir. Kafkas Cephesi'nde tifüse yakalanması sonucu İstanbul'a dönen Namık İsmail, 1917 yılında Harbiye Nazırı Enver Paşa tarafından kurulan Şişli Atölyesi'ne katılır. Bu atölyede gerçekleştirilen savaş konulu resimlerin, 1918 yılı Galatasaray Sergisi'nden sonra Viyana ve Berlin'de sergilenmesi gündeme gelince Celal Esad Arseven ile birlikte sergi komiseri olarak Viyana'ya ve Berlin'e gitmiştir. Savaşın

etki ile anlatımını pekiştirir. Renkçi bir anlayışla doğa karşısında edinilen izlenimlerle yoruma ulaştıran resimler yapmaya özen gösterir. Portrelerinde, nü'lerinde, peyzajlarında lekeler ve bu lekeleri harekete geçiren renk ve ışık kaymaları başattır. Güçlü ve parlak ışıklar, parlak ve vurucu renkler ve yoruma ağırlık veren resimleme yetisi Namık İsmail'i dönemindeki diğer resamlardan ayırır. Bu cesur uygulamalar, atılımcı seçimler Namık İsmail'in temelinde soyutlamannın egemen olduğu lekeci bir anlatıma önem verdiğini gösterir¹⁴⁹.

Namık İsmail adı 1914 Kuşağının Empresyonistleri ile beraber anılsa da eğitiminin de etkisiyle Empresyonizm ve Ekspresyonizmi birleştirmiş ve özellikle de çeşitli konular üzerinde çalışmasıyla da kendine özgü bir biçim dilini yaratmıştır. Uzun ve çok farklı akımların etkisinde gelişen bir öğrenim hayatı olmuştur. Paris'te kaldığı yıllarda akademik-klasik bir eğitim alırken, Almanya'da Ekspresyonist sanatçıların yoğunlukta bulunduğu bir ortamda çalışmıştır. Eğitiminin başlangıcındaki ve çeşitli zamanlarda tekrarlanan Paris seyahatleri de Namık İsmail'in sanatında, diğer etkilerin yanında Empresyonizm eğilimi belirginleştirir.

sona ermesi üzerine İstanbul'a dönmeyerek Berlin'de kalmış ve burada Lovis Corinth ile Max Liebermann atölyelerinde çalışmıştır. 1921'de Sanayi-i Nefise-i Mekteb-i Âlisi'ne müdür yardımcısı olarak atanmış, fakat bir yıl kadar sonra bu görevinden de istifa ederek 1922 yılında yeniden Paris'e gitmiştir. Namık İsmail, İstanbul'a döndüğünde, 1926'da resim eğitimini denetlemekle yükümlü müfettişliğe getirilmiş, 1927'de ise, Sanayi-i Nefise Mektebi'nde müdür olarak göreve başlamıştır. Bu kurumda yapmış olduğu reformlar nedeniyle okulun II. kurucusu olarak anılan Namık İsmail, 1935 yılında Kadıköy-Köprü vapurunda geçirdiği ani bir kalp krizi sonucunda genç yaşta yaşama veda etmiştir.

¹⁴⁹ Kıymet Giray, *Manzara*, s. 278.



Resim 27: Namık İsmail, *Peyzaj*, 1928, Mukavva Üzerine Yağlıboya, 40,5x33 cm
(<http://www.sanalmuze.org/retrospektif/>)



Resim 28: Lovis Corinth, *Tirolean Landscape With Bridge*, 1913, Tuval Üzerine Yağlıboya,
95,5x120,5 cm, Belvedere, Viyana (http://www.artknowledgenews.com/Lovis_Corinth)

Alman Empresyonizminin en önemli isimlerinden biri olan Lovis Corinth¹⁵⁰ Namık İsmail'in hocalarından biri olmuştur. Namık İsmail resminde fırça vuruşları daha ifadeci bir hal olsa da Corinth'in *Peyzaj*'ındaki renk ve perspektif etkisi, fırça vuruşları Namık İsmail resimlerini anımsatmaktadır. Gözü tuvalin içinde dolaştıran bir perspektif, fırça darbelerinin yüzeyler oluşturması benzer bir doğa algısını yansıması olarak karşımıza çıkar.

¹⁵⁰ Asıl adı Franz Heinrich Louis Corinth olan Lovis Corinth, Alman Empresyonizminin en üst temsilcilerinden biriydi. Sanat eğitimine Königsberg'de Professor Otto Günther'in akademisinde başladı. Corinth, Otto Günther birkaç yolculuğuna katıldı. 1880'de Münih'e gitti, burada Franz von Defregger ve halefi Ludwig Löffitz ile çalışmaya devam etti. Bu dönemdeki çalışmaları Münih 'Leibl-Kreis'in natüralist resimlerinin etkisi altındadır. Daha sonra kısa bir süre Antwerp'te kaldıktan sonra Paris'e taşındı. Paris'te tanınmış Académie Julian'e katıldı, burada Bouguereau ve Robert-Fleury'den eğitim aldı. 1891'de Münih'e döndü, burada Münih 'Sezession'a üye oldu. Daha sonra grup dağıldı. Bazı sanatçılar 'Freie Vereinigung' biçiminde ana grupla ilişkisini kesti. Çalışmalarının eksikliğinden dolayı sanatçı 1901'de Berlin'e gitti, burada kadınlar için bir resim okulu açtı. İlk kadın öğrencilerinden biri Charlotte Berend gelecekteki karısı olacaktı. Corinth Berlin 'Sezession'unun üyesi oldu. Liebermann başkanlıktan ayrılmaya mecbur bırakılınca, Corinth onun yerini aldı. 1911'de Corinth bir kavgada zarar gördü ve sol tarafına geçici bir felç geldi. Corinth'in hastalığı sırasında, Paul Cassirer Berlin 'Sezession'unun başkanı oldu ve 1913'te 228 yağlıboya resmin sergilendiği bir retrospektif sergi açtı. 1915'te Sezession'un başkanı seçildi. 1917'de Berlin'de 'Akademie der Künste'te profesörlük unvanı ile ödüllendirildi. Urfeld'deki Walchensee Gölündeki yaz tatilinden sonra, 1918'de Corinth burada bir yer satın aldı ve 1919'da kendi evini inşa etmeye başladı. 1924'e kadar Urfeld'deki 'Haus Petermann'de defalarca kez aylarını harcadı. Eski öğrencileriyle katıldığı, 1925'teki Amsterdam gezisinde Rembrandt ve Frans Hals resimlerini gördü. Hollanda yolculuğu sırasında zatürreden öldü (<http://www.loviscorinth.com/>).



Resim 29: Namık İsmail, *Manzara*, Mukavva Üzerine Yağlı Boya, 26x19 cm, Rasih Nuri İleri Koleksiyonu (<http://www.sanalmuze.org/retrospektif/>)

Resim 30: Paul Cézanne, *Canyon of Bibemus*, 1898, Tuval Üzerine Yağlı Boya Barnes Foundation, Lincoln University, Philadelphia, PA, USA (<http://www.abcgallery.com>)

Namık İsmail'in sanatında önemli belirlemelerden biri de Cézanne ile olmuştur. Cézanne'a göre daha ekspresif bir tarzda yaptığı resimlerinde, perspektif, kompozisyon kurulumu nesneyi ve doğayı algılayışı Cézanne resimleri ile bağ kurmamızı sağlar. Namık İsmail'in kalın bir boya dokusu ile işlenmiş *Manzara*'sı soyut bir manzarayı andırırken, resmin ön planında bir yol olduğunu anladığımız alana düşmüş gölgelerle, Gerçekçi anlatıma yaklaşır. Bir tepenin eteğinde üst üste duruyor gibi görünen evler Cézanne'ın perspektifini hatırlatır. Bu durumun bir başka örneği, Namık İsmail'in *Peyzaj*, Cézanne'ın *The Banks of the Marne* resimlerinde de ortaya çıkmaktadır.



Resim 31: Namık İsmail, *Peyzaj*, Mukavva Üzerine Yağlıboya, 41,5x40 cm, Özel Koleksiyon (<http://www.sanalmuze.org/retrospektif/>)

Resim 32: Paul Cézanne, *The Banks of the Marne*, 1888, Tuval Üzerine Yağlıboya The Pushkin Museum of Fine Art, Moscow, Russia (<http://www.abcgallery.com>)

Empresyonist biçimleme içinde vazgeçilmez temaların başında köprü ve akan su görünümleri gelir. Bu temaların kaynağı Empresyonist sanatçıların yaşadıkları bölgelerde sık karşılaşılan bir manzara olmasının yanında, renk, ışık, yansıma, kompozisyon düzeni oluşturma ve perspektif için eşsiz kaynakları olmasıdır. Pek çok ressamın kaynağı olan bu tema, Namık İsmail'in resimlerini tematik olarak da Empresyonizme bağlar. Cézanne'a göre daha serbest fırça vuruşları ve bol ışıklı görünümleriyle, gökyüzünün koyu renkli hareketliliği ile de ilişki kurulabilir.

2.3.3. Hüseyin Avni Lifij

Hüseyin Avni Lifij¹⁵¹, Fransız Neoklasiklerinin üzerine yoğunlaşmış, onların kahramanlık resimleri, mitolojik sahneleri, simgesel anlatımlarından etkilenmiştir¹⁵².

¹⁵¹ Hüseyin Avni Lifij (Samsun-Kavak, 1889 - İstanbul, 1927), 93 Savaşı sırasında Kafkasya'nın Kuban bölgesinden Türkiye'ye göç eden bir ailenin çocuğudur. Numune-i Terakki'de okuduğu yıllarda, sanata yeteneği biçimlenmeye başladı. Karakalem otoportreleri, çevresindekilerin dikkatini çekti. Ayasofya'da o yıllarda mimari çizimler yapan Henry Prost ile tanışması, sanat

Avni Lifij, içinde yer aldığı 1914 Kuşağının sanat anlayışını tam olarak paylaşmaz. Düşünsel içerik, şiirsel alegori, onun resimlerini, daha çok Fransız Sembolistlerinin ya da Romantiklerinin sanat anlayışına yaklaştırır¹⁵³. Ancak, kullandığı renk ve ışık değerleriyle döneminin eğilimi olan Empresyonizme yaklaşıır.

Hüseyin Avni Lifij'in Türk resim sanatındaki yerini belirleyen, ona ayrıcalıklı bir yer kazandıran resimlerinden biri *Kurukafalı, Kitaplı Ölüdoğa* olarak bilinen resmidir¹⁵⁴. Henüz on dokuz yaşında olan ve kırk bir yaşında yaşama veda edecek

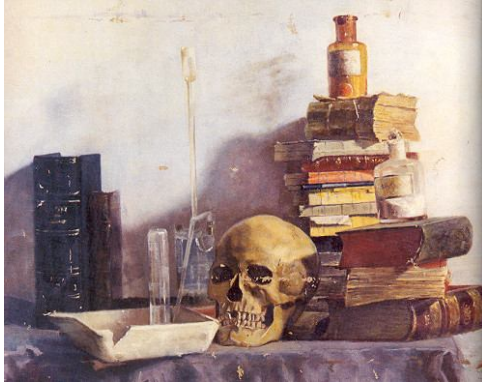
öğrenimi için Sanayi-i Nefise'ye başvurmasına yol açtı. Osman Hamdi, onun resimlerini, Avrupa'ya öğrenci göndermek isteyen şehzade Abdülmecit'e gösterince, Hüseyin Avni'ye Avrupa'nın kapıları açılmış oldu. Ancak Avrupa'ya gitmek için, Sanayi-i Nefise'de kısa da olsa okumak gerekiyordu. Bir yıl kadar süren bir eğitimden sonra Paris Güzel Sanatlar Okulu'na gönderilen Hüseyin Avni, Cormon'un atölyesine yazıldı. Ancak Paris'te bulunduğu yıllarda daha çok simgeci resamlara ilgi duydu. 1912'de İstanbul'a dönünce bir süre öğretmenlik yaptı. Akademi'de süsleme sanatı bölümünün kurulması için çaba gösterdi. Bölüm kurulunca, buraya hoca olarak atandı. Bölüm ilk mezunlarını Hüseyin Avni'nin öldüğü yıl verdi. İlk sergisi, 1931'de, sanatçının bir ara genel yazmanlığını yaptığı Sanayi-i Nefise Birliği Salonu'nda (Alay Köşkü) düzenlendi. (Kaya Özsezgin, "Hüseyin Avni Lifij", *Türk Plastik Sanatçıları - Ansiklopedik Sözlük*, YKY Yayınları 2. Baskı Haziran 1999, s. 332.)

¹⁵² Kıymet Giray, *Çallı ve Atölyesi*, s. 117.

¹⁵³ Kaya Özsezgin, "Hüseyin Avni Lifij", *Türk Plastik Sanatçıları - Ansiklopedik Sözlük*, YKY Yayınları 2. Baskı Haziran 1999, s. 332.

¹⁵⁴ Hüseyin Avni Lifij'in bu resminin Avrupa sanatında adlandırılışı "vanitas"tır. 16. yüzyılda gelişen ve 17. yüzyılda giderek yaygınlaşan, yaşamın kısıtlılığını, dünyanın geçiciliğini, ölümün kaçınılmazlığını çeşitli simgelerle anlatan ölüdoğa türündeki resimlere, boşlukların boşluğu/hıçlıkların hıçlığı anlamına gelen Latince kökenli 'vanitas vanitatum' ifadesinden türeyen sözcükle 'vanitas' adı verilmektedir. Çiçek, meyve, ölü hayvan ve kurukafayla betimlenen vanitaslar, yaşamın kısıtlılığı, hıçlığı, geçiciliğini vurgulayan 'momento mori' (öleceğini/ölümlü olduğunu unutma) gerçeğini hatırlatmaktadırlar. Vanitaslar, "töre resmi" içinde değerlendirilmektedir. Vanitasların bir anlamda, ölümü ürkütücü biçimde çeşitli açılardan ele alarak ayrıntılı olarak yansıtan "macabre" olarak tanımlanan kompozisyon türünün, ölüdoğaya uygulanmış biçimi olarak da değerlendirilmesi olanaklıdır. Vanitasların Leiden'de ortaya çıktığı dönemde kilisenin tanıklığını kabul etmekle birlikte kilise öğretisini sadece Kutsal Kitap'ın otoritesine dayandırmayı amaçlayan Martin Luther (1483-1546)'in izinden giderek ancak, bazı konularda öne sürdüğü değişik düşüncelerle

olan bir gencin, belki de sezgisel olarak bizlere, kurukafa ve kitaplı bir kompozisyonla iletmek istediği şey: dünyanın hiçliği, geçiciliği, geriye kalanın ise, bilim ve sanatın (ki bunlar buradaki tüp, eviye vb. kimyasal analiz aletleri, çeşitli kimyasal sıvıların bulunduğu şişeler ve kitaplarla simgelenmiştir) kalıcı olduğu mesajıdır."¹⁵⁵

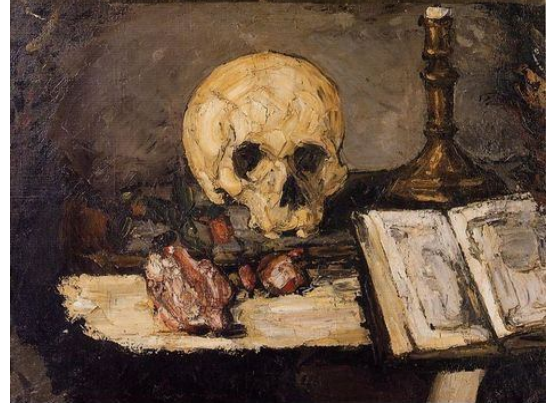
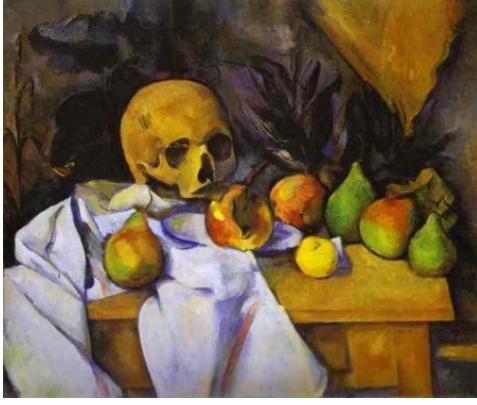


Resim 33: Avni Lifij, *Kurukafalı, Kitaplı Ölüdoğa*, 1323-1905 imzalı 44,5x53,5, Tuval üzerine Yağlıboya, B. Aksoy Koleksiyonu (<http://www.antikalar.com/v2/konuk/konuk0502.asp>)

Resim 34: Pieter Claesz, *Vanitas*, 1630, 39,5x56, Tuval Üzerine Yağlıboya, The Hague Mauritshuis (<http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/c/claesz/vanitas.html>)

(önceden takdir ve inayeti oluamlamak gibi) kendi öğretisini geliştiren John (Jean) Calvin (1509-1564) etkisinin yaygınlık kazandığı ve Reformasyon hareketinden sonra giderek dinsel resmin azaldığı dikkat çekmektedir. Bunun nedenleri arasında, hiç kuşkusuz, ekonomik gücünü kısmen kazanan bir orta-sınıfın ya da diğer bir tanımla burjuva/kentsoylu sınıfının ortaya çıkarak, bu tür resimlerin yapılmasındaki taleplerinin, karşılığında önemli bir arzı da oluşturduğu göz ardı edilmemelidir. Vanitaslar için Pieter Claesz`in 1630 tarihli "Vanitas"ı, Antonio Pereda`nın 1640-50 tarihli "Dünyanın Geçiciliği" adlı tablosu, Maria Van Oosterwyck`in 1668 tarihli "Vanitas"ı, Jacques de Claeuv`un 1677 tarihli "Vanitas"ı uygun örnekleri oluşturmaktadırlar. (Ahmet Kamil Gören, "Avni Lifij ve Türk Resminde İlk Vanitas", <http://www.antikalar.com/v2/konuk/konuk0502.asp>)

¹⁵⁵ Ahmet Kamil Gören, "Avni Lifij ve Türk Resminde İlk Vanitas", <http://www.antikalar.com/v2/konuk/konuk0502.asp>



Resim 35: Paul Cézanne, *Still Life with a Skull*, 1895-1900, Tuval Üzerine Yağlıboya, Barnes Foundation, Lincoln University, Philadelphia, PA, USA (<http://www.abcgallery.com/>)

Resim 36: Paul Cézanne, *Still Life With Skull And Candlestick*, c. 1866, Tuval Üzerine Yağlıboya, 47.5 x 62.5 cm, Özel Koleksiyon, İsviçre (http://www.artchive.com/ftp_site.htm)

Hüseyin Avni Lifij'in bu resmi, Avrupa resim sanatında 17. yüzyıldan sonra kendine yer edinmiş ve en yoğun alegorilerini barındıran bir resim geleneğinin bir parçasıdır. Henüz Avrupa'daki eğitimine başlamamışken resmi yapması da ayrıca ilgi çekicidir. Cézanne gibi ustaları tarafından da sıklıkla konu edilen vanitas resmi, modern sanatın da vazgeçilmez anlatımlarından biri olmuştur. Lifij'in bu resmi onun geleneksel Avrupa sanatının bir parçası olarak addetmemizi sağlar.

Örnek olarak seçilen resim, 19 yaşında bir Türk ressamın 1905 yılında Avrupa'ya henüz gitmeden Avrupa resmini incelediğinin ve tanıdığının bir kanıtı olarak görülmüş ve bu nedenle seçilmiştir. Sembolizmin göndermecî özelliklerini, Empresyonizmin fırça tekniği ve geçicilik hissini, Alman Romantiklerinin gizemli ve karanlık havasını Lifij resimlerinde izlemek mümkündür. Lifij'in bu kompleks ve çok zengin etkilenimleri, onu, bağlı olduğu bir akımdan çok, güncel ve modernizmin kaynaklarını oluşturan bir bütünde düşünmemizi sağlar.

2. 1928-1938 YILLARI ARASINDA TÜRK RESMİNDE MODERNİZM

Türk resminin, Avrupa modern sanatıyla Klasizm, Romantizm, Oryantalizm ve Empresyonizmle ilişkilendirilerek, ressamların çağdaşı oldukları sanat anlayışlarıyla kurdukları görsel ilişki, modern ile olan bağı örneklendirilmiştir. Kurulan ilişki, bu dönem boyunca modern olanı aramanın ve bulmanın mümkün olduğunu göstermekten öte; kendine gönderme yapmadan, anlatımına gönderme yapan; biçimin kendini anlatmasını göz ardı eden; akademik kriterler üzerine oturmuş; kendi için mücadele vermemiş; temel mücadele olan doğa insan çelişkisini yaşamamış; nesnenin yeniden tarifinden kaçınmış ya da buna gerek duymamış; resim ile izleyici arasında mesafe oluşturmuş, resim ile izleyici arasında bir etkileşime yol açmamış olması gibi belirlemeler ortaya koymaktadır. Bu döneme kadar üretilen resimlerin modernizmle çoğunlukla görsel bir ilişki olduğunu sonucuna yöneltmektedir.

1928 sonrası ise Türk resminin modern dönemi olarak tanımlanacak olan, aranacak kriterlerde, öncesi için modern olamamayı tanımlayan durumlardır. Sanat, artık, öğretici ve zevk verici olmaktan çok bireyselliğin ifadesi, köklerini dünyanın başka yerlerindeki görme ve anlatma biçimlerine bağlayan, fotografik bir gerçeklikten çok zamana, algıya göre değişen, tuvalin üzerindeki renklerin, dokuların, formların kendini kendiyile anlattığı değerlerle tanımlanmaktadır.

1928 sonrasında Türk resim sanatının etkilendikleri akımlardan Ekspresyonizm, Kübizm, Fovizm ve Nabiler ile kurulan ilişkiler önem kazanır. Bu akımlar da Türk resmine en az diğerleri kadar bir gecikme ile ülkemize gelmişlerdir. Ancak tartışılan, aradaki bu gecikmişlik değil, bahsi geçen akımlardaki dünyayı,

figürü, biçimi yeni anlama yolunun varlığı olmalıdır. Bu yeni anlama yolu, biçimin yeniden analizine, figürün, rengin, desenin, konunun, tekniğin yeniden tanımlanmasına götürecektir.

Modern Avrupa resim sanatının modernliğini belirlerken öne sürdüğümüz biçim analizi kavramı, oluşturduğu görsel etki ile bir resmin modernizmle beraber okunmasında en etkin boyut olarak, 1928 sonrasında Türk resmine dahil olabilmıştır. Bahsi geçen dönem en çok da bu kriter üzerinden modern nitelmesi kazanmıştır.

3.1. Ekspresyonizm, Hans Hoffman, Öğretileri ve Diğer Kaynaklar

Ekspresyonizm (Dışavurumculuk) sözcükleri sanat söyleminde ilk kez 1911 dolaylarında, 20. yüzyılın dönemindeki Avrupa'nın avangard sanat devrimini kapsayacak bir şekilde ortaya çıkmıştır. Berlinli galerici Paul Cassirer'in (1871-1926) Ekspresyonist sözcüğünü ilk kez Norveçli sanatçı Edvard Munch'un (1863-1944) duygu yüklü resim ve baskılarını Ekspresyonist yapıtlardan ayırmak amacıyla kullandığı söylenir. Aynı sözcüğü Wilhelm Worringer (1881-1965) *Sturm* dergisinin Ağustos 1911 sayısında Cézanne, Van Gogh ve Matisse'in resimlerini nitelerek için kullanmıştır¹⁵⁶.

¹⁵⁶ Norbert Wolf-Uta Grosenick (ed.), Dışavurumculuk (Ekspresyonizm), (Çev. Mehmet Tahsin Yalım), Taschen/Remzi Kitabevi, İstanbul 2005, s.6.

Ekspresyonizm terimi, genel olarak, üsluplaşma, çarpıtılma ve biçimlerin zorlanarak yalınlaştırılması anlamında kullanılmıştır¹⁵⁷. Hareketin doğuş tarihi tam olarak saptanamasa da, bazı kesin etkilerden kalkarak oluştuğundan da kuşku yoktur: Fovlarla, Gauguin'le ve Matisse'le başlayan Empresyonizme tepki; Berlin'de Munch'un yapıtlarının keşfedilmesi; birçok Alman sanatçının James Ensor'un (1860-1949) tablolarıyla karşılaşması; önceki estetik anlayışa en şiddetli tepkilerden birini oluşturan Fransız yapıtlarının halka tanıtılmasını sağlayan Berlin sergileri¹⁵⁸.

Karışıklığına rağmen, bu üslup sanatçının yaşama karşı içten gelen tepkilerinin ortaya çıkarılışı olarak belirginleşmiştir; resimsel gereçlerin ve biçimlerin abartılmasından uzaklaşmış; en derin içsel duyguların anlatımına dönmüştür. Ekspresyonist ressam, kaygı, sıkıntı, sinirlilik, cehennem korkuları sanatının, kısacası birdenbire kendiliğinden ortaya çıkan bir yaratıcılık biçiminde yansıtılan fantezi sanatının yaratıcısı olmuştur. Resmin yöntemi ne olursa olsun, dışsal gerçekler, bunların içe yansıyan görüntülerinin yararına kurban edilmişlerdir. Bu terimin genel özellikleri, çeşitli sınıflandırmaların kapsamına girmeleri zor olan, buna karşılık bastırılmış duyguları, coşkuları ve güçlü istekleri için bir çıkış arayan ressamı sınıflandırmaya yaramıştır¹⁵⁹.

Empresyonizme ve daha genelde Natüralizme (Doğalcılığa) karşı olan bu başkaldırış, yeni estetiğin kilit noktası olmuştur. Empresyonizmin amacı tanıttığı

¹⁵⁷ Lionel Richard, *Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi*, (Çev. Beral Marda) Remzi Kitabevi, İstanbul 1984, s. 23.

¹⁵⁸ Jean-Michel Palmier, "Dışavurumculuk ve Sanatlar" (Çev: Mehmet Rifat), *Modernizmin Serüveni*, Alkım Yayınları, İstanbul 2007, s. 250-262.

¹⁵⁹ Lionel Richard, *a.g.e.*, s. 12-36.

nesnedir: Resimde görülen şey, aynı zamanda resmin anlamıdır. Dış dünyadaki bir şeyin aynısının yapılmasıyla, o şeyin evreni somut bir ortamla sınırlanmıştır. Ekspresyonizmde ise, resmin anlamı ve yansıtılan nesne birbirinden tümüyle kopuktur. Yansıtılan nesne, artık anlatılmak istenen değildir. Bu yansıtma (somut öge), anlatılanı anlamak için yapılan bir çağrıdır. Bir bakıma, anlatılmak istenen şey resmin, tiyatro oyununun ve şiirin ötesinde başlar.

Ekspresyonist için salt gerçek, kişinin içindedir: “Dışarıdan görünen gerçek özgün olamaz. Gerçek bizim tarafımızdan yaratılmalıdır. Bir olaya inanarak, onu düşleyerek ya da belgeleyerek doyuma eremeyiz.”¹⁶⁰

Almanya'nın ilk büyük sanat akımı olması ile özel bir önem atfedilmesinin yanında¹⁶¹, 1940'lara gelindiğinde Avrupa modern sanatının üzerinden tartışıldığı bir hal alan, uzun süren polemiklere sahne olan¹⁶² Ekspresyonizm, tüm Avrupa'da etkinlik göstermiş bir sanat akımıdır.

Türkiye'den Avrupa'ya sanat eğitimine giden gençlerden bir kaçı da Almanya'da eğitim almış ve Ekspresyonizmden etkilenmişlerdir. Ali Avni Çelebi ve Zeki Kocamemi bu öğrencilerdendir¹⁶³. Münih'te Hans Hofmann'ın¹⁶⁴ atölyesinde

¹⁶⁰ Lionel Richard, *a.g.e.*, s. 17-18.

¹⁶¹ Fredric Jameson, “Giriş”, *Estetik ve Politika*, Alkım Yayınları, İstanbul 2007.

¹⁶² Ayrıntılı bilgi için bkz. Teodor W. Adorno, Walter Benjamin, Bertolt Brecht, George Lukacs, Ernst Bloch, *Estetik ve Politika*, Alkım Yayınları, İstanbul 2007.

¹⁶³ Hale Asaf ve Mahmut Cûda da Almanya'da aynı atölyede eğitim almışlardır. Fakat Hale Asaf, Paris yıllarına başka etkilenim alanlarına kaymıştır. Mahmud Cûda ise Hofmann ile ilişkisini şöyle anlatır: “... Hofmann'dan yararlandım; çok yararlandım... Ama etkisinde kalmadım; yani biçimsel olarak onun etkisinde kalmadım. Yoksa volüm, hareket, istif, kompozisyon, ritim ve bunun gibi şeylerde büyük ölçüde yararlandım.” Mehmet Ergüven “Mahmut Cûda ile Hans Hofmann Üzerine Söyleşi”, *Gergedan*, 1987, S. 3, (s. 39-43) s, 40.

öğrenimlerini geçiren bu iki sanatçı, yurda döndüklerinde Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği içinde yer almışlardır.

Türk resim sanatını doğrudan etkileyen en önemli Ekspresyonist sanatçı Hans Hofmann olmuştur. Ali Avni Çelebi, Hans Hofmann'ın 1914'te Münih'te açtığı Hans Hofmann Güzel Sanatlar Okuluna girer. Bu okul Münih'te en iyi çalışan ve sanat dünyasına yeni isimler kazandıran öğrenim sistemiyle tanınmaktadır. Çelebi'nin, resim öğretimini Zeki Kocamemi ile paylaştığı atölyenin o yıllardaki yapısı bu özellikleri taşımaktadır¹⁶⁵.

Hofmann, sanat öğretimi için hazırladığı program burada önemlidir. Kübizmin analitik çözümlerine dayalı kuramını geliştiren programı ile avangard kimliği taşıyan bu okul Soyut Ekspresyonizmin de temellerini atmaktadır. Özellikle figür ve peyzajları üzerinde Analitik Kübizm araştırmaları geliştiren Hofmann, yeni yetişen ressamı, insan vücudunun analitik çözümlenmesi üzerinde yoğunlaşan özel bir programla eğitir. Ali Avni Çelebi ve Zeki Kocamemi Hofmann'ın Analitik Kübizm ve Soyut Ekspresyonizm temelli öğretisi içinde yetişir¹⁶⁶.

¹⁶⁴ Hans Hofmann, 1880'de Baviera'da doğmuş, oradan Münih'e gelmiş ve 1893'te de resim çalışmalarına başlamıştır. 1904-1914 yılları arasında Paris'te yaşadığı yıllarda Delaunay'den, Kübizmden ve Matisse'ten etkilenen sanatçı ilk sergisini Berlin'de düzenlemiş, sonradan da 1915'te Münih'te kendi okulunu açmıştır. 15 yıl sonra 50 yaşında iken Kaliforniya'ya taşınarak Berkeley Üniversitesinde öğretim üyeliği yapan Hofmann, daha sonra Amerika'ya yerleşerek çeşitli üniversite ve sanat okullarında dersler vermiştir. 1956'da hayatını kaybetmiştir. (Belkis Soran (Der.) "Hans Hofmann", *Ankara Sanat*, Şubat 1971, S. 58, s. 16-17. Sanatçının hayatı ile ilgili daha ayrıntılı bilgi için ayrıca bkz. Özkan Eroğlu, "Hofmann-Cûda İlişkisi", *Sanat Çevresi*, Mart 2002, S. 281, s. 10-19.)

¹⁶⁵ Kıymet Giray, *Ali Avni Çelebi*, BELTAŞ A.Ş. Sanat Yayınları, İstanbul 2008, s. 27.

¹⁶⁶ Kıymet Giray, *Ali Avni Çelebi*, s. 28.

Çelebi, Hofmann'ın atölyesinde öncelikle sağlam bir desenin resmin asal değeri olduğu gerçeğiyle yüzleşir. Burada sözü edilen sağlam desen, biçimin analitik çözümlenmelerini irdeleyen resimsel alanlar yaratan plastik değerleri özümseyen bir resim dili yaratımıdır¹⁶⁷.

Çelebi'nin Hofmann atölyesinde kendine kattıklarını Kıymet Giray şöyle anlatır:

Çelebi desen çalışmalarının önemle ele alındığı etütlerle biçimin plastik değerlerinin resimsel alanının önemini kavrar. Biçimin anlatım gücünü pekiştiren geometrik düzlemlerin, kavisler yapan çizgisel düzenin, derece derece katmanlaşan ton değerlerinin, hareket ve algısının farkına varır. Sert geometrik konturların ve çizgi dokusunun biçim üzerine yarattığı etkiye tanık olur. İfadenin deformasyonlarla kazandığı değerlerle tanışır.¹⁶⁸

Desen çözümlenmeleri üzerinde yoğunlaşan resim çalışmalarının ikinci önemli aşaması renk üzerine gelişen Hans Hofmann'ın kuramlarıdır. Hofmann'a göre plastik değerlerin yaratılmasında en güçlü araç renktir. Değişik renkler yeni biçimlerin yaratılmasını sağlar.

Hofmann'ın İtme ve Çekme Kuramı iki boyutluluktan üç boyutluluğa geçişin plastikitesinin tanımlanması konusundaki düşüncelerinin bir sonucudur. Şekiller, renkler, çizgiler, kaligrafik eğri çizgiler ve uzayın kullanımı her zaman doğada gerçekliğini bulan bir yansımadır, çünkü bu konstrüksiyon gerçekte görünenden daha çok tercih edilir. Gerçeklik araştırmalarında (*Gerçek ve Diğer Denemeler İçin Bir*

¹⁶⁷ Kıymet Giray, *Ali Avni Çelebi*, s. 28.

¹⁶⁸ Kıymet Giray, *Ali Avni Çelebi*, s. 28.

Araştırma, 1948 adlı kitabı), Hofmann, ağaçlar ve toprak ile değil, planlar, renk, form ve uzay arasındaki gerilimi kompoze ettiği manzaranın yeni türünü oluşturmuştur.

Hofmann'ın resminin anahtarı düşlemedeki ya da hafızadaki yerini hissettiği doğa tutkusudur. O, sürekli negatif ve pozitif uzaydaki geometrik formları ve hacimlerin odağını, doğal elemanları araştırmıştır. Bu nesne, negatif ya da pozitif uzayın yarattığı, geleneksel olarak anlaşılan gibi değildir. Nesne bir uzayda yer kaplar. Eğer bir nesne uzayda yaratılırsa, ışık yaratır. Benzer bir şekilde, ışık doğadaki renktir, resimde renk ışık yaratır¹⁶⁹.

Hofmann'da bazı resimsel değerlerin tanımları şöyledir:

Doğa; tüm esinlerin kaynağı. Sanatçı doğrudan doğruya ne doğa, ne bellek ne de düşünme gücünden yola çıkarak çalışır; doğa sanatçıdaki yaratıcı gücün özüdür.

Yaratma; sanatçının bakış açısından madde, mekan ve rengin birleşimi. Yaratma, gözlemlenen gerçeğin yeniden üretimi değildir.

Olumlu (pozitif) mekan; görülebilir maddenin varlığı.

Olumsuz (Negatif) mekan; görülebilir bir maddenin parçaları arasında ve çevresindeki boşluğun biçimi ya da konumu.

Renk; bilimsel anlamda ışığın özel durumu; sanatsal anlamda ışığın niteliğindeki plastik ve ruhsal ayrımları algılama. Bu ayrımlar renk aralıkları (intervals) olarak kavranır ve gerilimlere (tension) benzer. Gerilim iki veya daha fazla som biçim arasındaki birbirine bağımlı gücün anlatımıdır. Işık doğada renk duyumunu yaratır; resimde ise ışığı yaratan renktir.

¹⁶⁹ <<http://www.hanshofmann.net>> adresli siteden çeviridir.

Dışavurum aracı; idea ve coşkuların, kendisine görünebilir bir biçim verdiği araç. Her dışavurum aracının görsel kılınmış yaratıcı güdülere göre, kendine özgü bir doğası ve yaşamı vardır. Sanatçı yalnızca doğaya ilişkin deneyimlerini yaratıcı olarak yorumlamamalı, doğa karşısındaki duygusunu da dışavurum aracının yaratıcı bir yorumuna dönüştürebilmelidir. Aracın doğasını araştırma, hem yaratıcı sürecin, hem de doğayı anlatmanın bir bölümüdür.

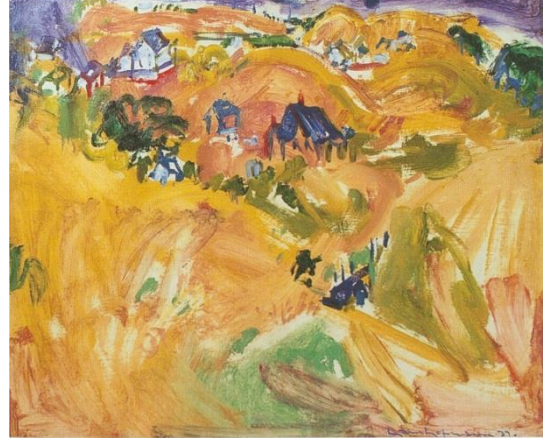
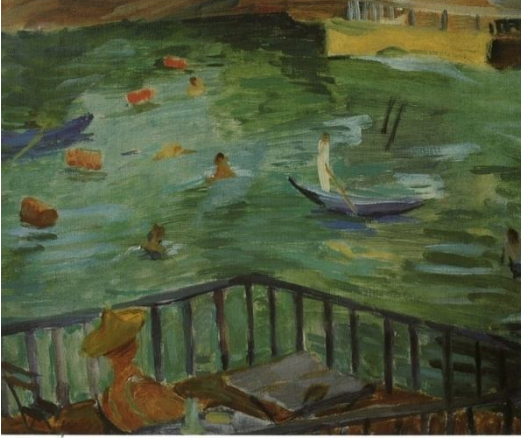
Resim düzlemi; resmin varolduğu düzlem ya da yüzey. Resim düzleminin özü yassılıktır. Yassılık iki boyutlu olmayla eşanlamlıdır.¹⁷⁰

Çelebi, bu temel görüşten yola çıkarak parlak ve canlı renkler kullanmaya ve hacim yaratan renk geçişleriyle plastik değerler kazanmaya özen gösterir. Yapıtlarında geniş renk lekelerinin yarattığı hareket gücünü vurgulayan uygulamalara girer. Çelebi, biçimin özellikle de figürün analitik çözümlemesi konusunda aydınlanırken ifadeci gücün vurgulayıcı etkisini pekiştiren deformasyonların resme katacağı değerleri belirler¹⁷¹.

¹⁷⁰ Hans Hofmann, "Hans Hofmann'dan Seçmeler" (Çev. Can Ayan-Mehmet Ergüven), *Gergedan*, 1987, S.3, s. 69.

¹⁷¹ Kıymet Giray, *Ali Avni Çelebi*, s. 29.

3.1.1. Ali Avni Çelebi



Resim 37: Ali Avni Çelebi, *Deniz Banyosu*, Tuval Üzerine Yağlıboya, 38x36, İstanbul Resim Heykel Müzesi (K. Giray, *Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği*, s. 110)

Resim 38: Hans Hoffman, *Provincetown Number One*, 1937, Mukavva Üzerine Yağlıboya, 63.5 x 76.2 cm, Beaux Arts Society Fund (www.hanshofmann.net)

Bu resim Ali Avni Çelebi'nin¹⁷² sanatında Ekspresyonizmin özümsemiğinin kanıtı, doğa ve geometrik leke düzeninin ulaştığı başarının hocası Hans Hofmann'ın İtme ve Çekme Kuramının bir uygulaması olarak görülebilir.

¹⁷² Ali Avni Çelebi (1904-Ağustos 1993) Suphi Bey ve Raziye Hanım'ın on iki çocuklarının dokuzuncusu olarak İstanbul'da dünyaya gelir. Çelebi'nin resim yeteneği çocukluk yıllarından başlayarak ailesi ve çevresinin ilgisini çeker. Sanata karşı büyük bir ilgi duyan babası, Çelebi'nin yeteneğinin öğrenimle pekiştirilmesini gerçekleştirmek amacıyla Sanayi-i Nefise Mekteb-i Âlisi'ne girmesine önayak olur. İki yıl Hikmet Onat ve iki yıl da Çallı atölyelerinde çalışır. 22 Mayıs 1922 yılında bireysel olanaklarıyla Münih'e gider. Kısa bir süre Heineman'ın özel atölyesine devam eder. Bir sömestr katıldığı Münih Akademisi Grober atölyesinden ayrılır. Mahir Tomruk'un önerisiyle katıldığı Hans Hofmann atölyesinde ancak iki ay çalışır. Bu kez ekonomik yetersizlikler nedeniyle Berlin'de aile dostlarının yanında, Berlin Akademisi Kleve atölyesinde çalışmaya başlar. Kısa bir zaman içinde edindiği atölye deneyimleri arasından bir seçim yapması gerekir. Bireysel duyarlılığına, sanat anlayışına, özgür ve titiz kişiliğine en uygun bulunduğu çalışma mekânı Münih ve Hans Hoffman atölyesidir. Hofmann, atölyesinde başarısıyla sivrilen Çelebi'ye asistanlık önerir. Devlet bursunun karşılığı olan zorunlu hizmete çağırılması nedeniyle Çelebi bu öneriyi değerlendiremez. 6 Haziran 1927'de Türkiye'ye dönen Çelebi, Konya Kız Öğretmen Okulu'na atanır. 1930 yılında Almanya'ya Hofmann okuluna giderek yardımcılığını üstlenir. Ancak Almanya'da ekonomik krizin, politik

Renkler, formlar, çizgiler kadar uyguladığı planlarla, resimde soyuta yaklaşan formlarla, figürden çok kompozisyona dikkati çeken, gözün resmin içinde verev hatlarla dolaşmasını sağlayan bir perspektif ve tabii ki lekeler resimsel değerleri oluşturur.

Hofmann'ın İtme ve Çekme Kuramını oluştururken planlar oluşturması ve nesnenin uzayda bir yer kaplıyor ve gözlemlenebiliyorsa bunun ışıkla oluşundan hareketle, resmin ışığını oluşturan rengin, kompozisyonun merkezine yerleştirilmiş iki figürün kayalıklar üzerine oturarak izlediği deniz manzarası, gün batımının ışığı altında oturmaları, bu eylemlerinin daha çok hissinin yansıtılmasıyla, ekspresif bir tarz alır.

Ali Avni Çelebi'nin bu resmi, yüzeyleri yönü belirgin fırça vuruşlarının oluşturduğu düz lekeler olarak yaratılarak Ekspresyonizmle, uzaklarda formu

değişimin zor günleri yaşanmaktadır. Hofmann'ın Amerika'ya yerleşme planı Çelebi'nin yurda geri dönmesine neden olur. Çelebi ve Kocamemi'nin resimleri ancak 1928 yılında yurda dönen ve Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği adı altında birleşmeyi karar altına alan genç ressamların Ankara Etnografya Müzesi'ndeki sergilerinde ait oldukları ortamı bulacaklardır. Çelebi, 1931 yılında atandığı Akademi muallim yardımcılığı görevinden aynı yıl uzaklaştırılır. Mesleği dışında, başka bir görev kabul etmeme kararı nedeniyle 1934 yılına dek işsiz kalan Çelebi, Zeki Kocamemi ile birlikte kuş kafesi yaparak yaşamını sağlamaya çalışır. 1934'te, o da Mahmut Cüda gibi İstanbul Üniversitesi'nde bir görev bulacaktır. Arkeoloji bölümü desinatörü olan Çelebi ancak Levy'nin Akademi'de görev almasından sonra, 1938'de tekrar Akademi'de göreve çağrılır ve 1968 yılında emekli oluncaya dek resim sanatına yeni temsilciler yetişmesine katkıda bulunur. Otuz yıl emek vererek Türk resim sanatına birçok öğrenci kazandırdığı Akademi'den ayrıldıktan yıllar sonra Ali Avni Çelebi'ye 3 Mart 1987'de Mimar Sinan Üniversitesi senatosunun kararıyla fahri profesörlük unvanı verilmiştir. Türk resim sanatında çağdaş bir çığır açan Müstakiller'in kurucu üyelerinden Ali Avni Çelebi, ne yazık ki bir atölye sahibi bile olamadan, Ağustos 1993'te sessizce aramızdan ayrılmıştır. (Kıymet Giray, *Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği*, Akbank Kültür Sanat Yayınları, İstanbul 1997, s. 92-103).

tamamen kaybolmuş figürlerin soyuta yakın bir anlatımla sunulmasıyla çağının biçimsel değerlerini taşıdığı görülmektedir.



Resim 39: Ali Avni Çelebi, *Desen* (K. Giray, *Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği*, s. 102)

Resim 40: Hans Hofmann, *Reclining Nude*, 1935, Kağıt Üzerine Mürekkep, 21,6 x 28 cm, Artists Rights Society (ARS), New York (www.hanshofmann.net)

Çelebi'nin Hofmann'dan etkilenmesi, resmin temeli olan desenlerini izlerken de ortaya çıkmaktadır. Figürün içinde yer aldığı mekan, yalın, ayrıntıdan uzak anlatım, figürün kütleli duruşunu ve hacmini belirlemek için geliştirilmiştir. Hofmann'ın deseninde negatif bir uzayı oluşturan figür, Çelebi'de keskin hat ve konturlarla yalın bir belirleme ile meydana getirilmiştir.



Resim 41: Ali Avni Çelebi, *Vitrin*, 1926, Tuval Üzerine Yağlıboya, 90x73 cm, Kemal Bilginsoy Koleksiyonu (<http://www.resimsergileri.com/unluler/celebi/celebi.htm>)

Resim 42: August Macke, *Şapka Mağazası*, 1914, Tuval Üzeri Yağlıboya, 60,5 x 50,5 cm, Essen, M. Folkwang ([http://www.augustmacke.org/Hat-Shop-\(Hutladen\)--1914.html](http://www.augustmacke.org/Hat-Shop-(Hutladen)--1914.html))

Çelebi, Hofmann atölyesinde edindiği teknik beceri ve temel kuramsal bilgileri sanat anlayışıyla bütünleştirerek önemli resimler üretmeye başlar. 1926 yılında ilk büyük ve önemli yapıtı olan *Vitrin* adlı tablosunu gerçekleştirir. Bu resim Çelebi'nin edindiği sanat biçiminin gelişimini ve bu dönemin sanatına yansıyan değerlerini belirler¹⁷³.

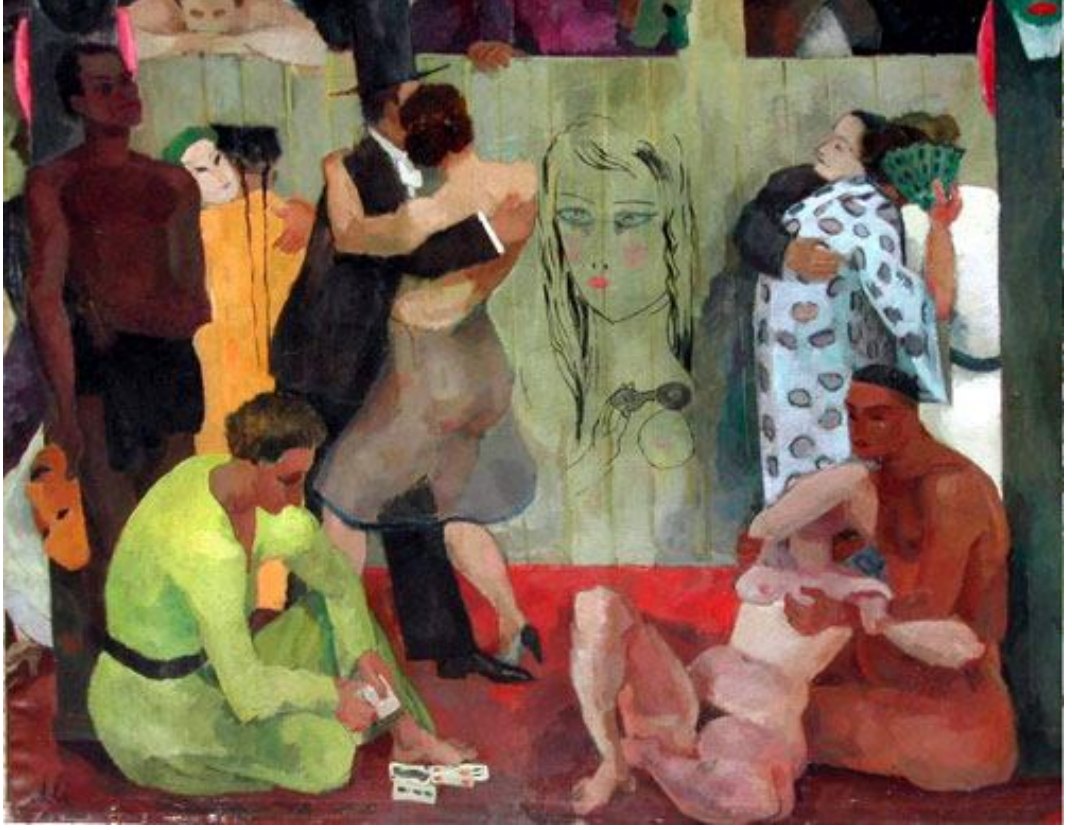
Ali Avni Çelebi'nin Almanya yıllarında yaptığı bu resim, eğitim aldığı yıllarda etkilendiği ressamı örneklemesi açısından önem taşımaktadır. 1927 yılında 11. Galatasaray Sergisi'nde sergilenen resim, izleyici sunulduğu zaman da büyük ilgi toplamıştır.

¹⁷³ Kıymet Giray, *Ali Avni Çelebi*, s. 29.

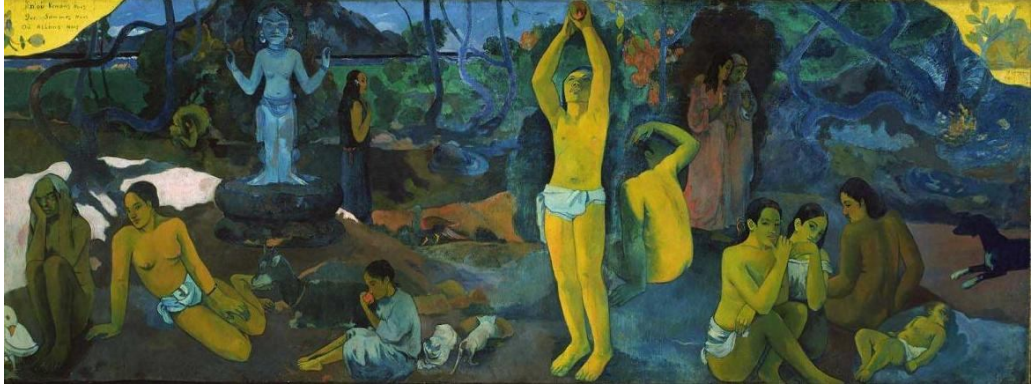
Renk ve leke değerlerinin dağılımı, mekan etkisi, figürlerin alışılmışın dışındaki konumları ve hız kavramını resme taşıyan etkisi modernist bir anlatım sağlamaktadır. Oluşturulan leke alanlarıyla soyutlamacı bir yaklaşımında izlendiği resimde, durağanlık ve hız arasındaki karşıtlık, vitrinde duran manken, vitrinin önündeki bir anlık bakışları yakalanmış iki figür ile vurgulanmıştır. Hareket eden sadece ön plandaki iki figürdür. Resimsel bir değer olarak mimarinin kullanımı, yatay ve dikey kurulumun oluşturduğu yapı ile üç ayrı planda kurgulanarak gözün dolaşması sağlanmıştır. Oluşturulan üçlü plan bakışların yönü ile de sabitlenmiştir.

Resme bakıldığında ilk göze çarpan renk alanlarıdır. Ayrıntıların erimesiyle beraber lekelerden biçimler oluşur. Her yatay ya da dikey yüzey ayrı lekeler ile oluşturulmuştur. Resmin odağına ise parlak renkle oluşturulmuş vitrinin zemini oturmaktadır. Bu da Hofmann'ın renklerle oluşturduğu planimetrik espas mantığı ile uyulmaktadır.

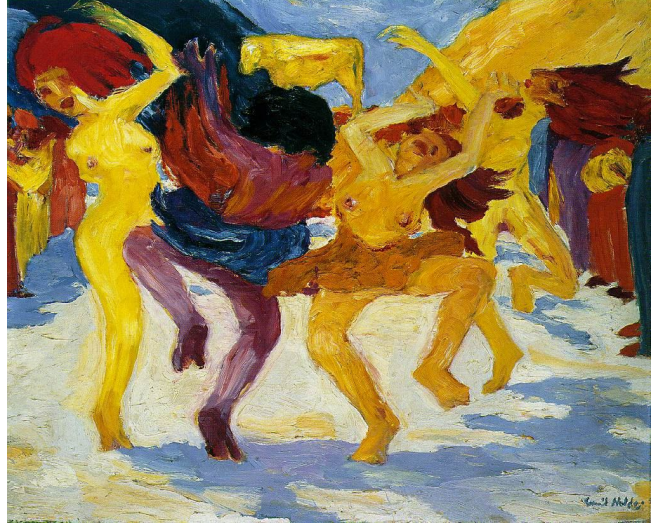
August Macke'nin (1887-1914) 1910'lu yıllarda yaptığı bir dizi vitrin resmi vardır. Macke'nin, Çelebi'nin Almanya yıllarından kısa bir süre önce ürettiği bu resimler, kent yaşamındaki renkli alışkanlıkları, Kübik ve Ekspresyonist bir anlatımla ortaya koyduğu resimlerdir. Çelebi'nin *Vitrin* resmiyle çok açık benzerliklere sahiptir.



Resim 43: Ali Avni Çelebi, *Maskeli Balo*, 1928, 138x186 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, M.Ü.İ.R.H.M. (K. Giray, *Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği*, s. 107)

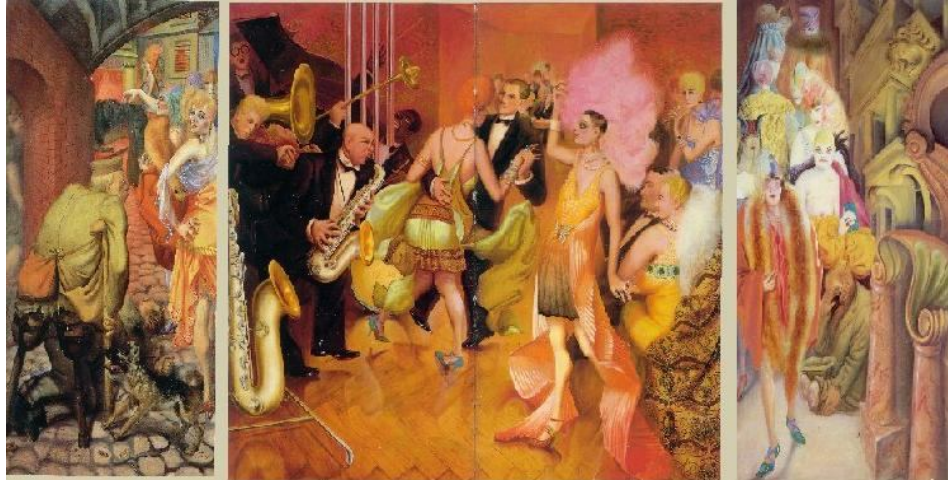


Resim 44: Paul Gauguin, *Where Do We Come From? What Are We? Where Are We Going?* 1897, 139.1x374.6 cm , Tuval Üzerine Yağlı Boya, Museum of Fine Arts, Boston (<http://www.mfa.org/>)



Resim 45: George Grosz, Prost, 1921

Resim 46: Emil Nolde, *Dance Around the Golden Calf*, 1910, Tuval Üzerine Yağlıboya, 88 x 105,5 cm, Staatsgalerie moderner Kunst, Munich (http://www.artchive.com/ftp_site.htm)



Resim 47: Otto Dix, *Metropolis*, 1928 (K.Giray, *Ali Çelebi*, s. 71.)

Türk resim sanatının başka bir ivmeyle hareket etmeye başlamasına milat olarak kabul edilen Ali Avni Çelebi'nin *Maskeli Balo*¹⁷⁴ isimli resmi, taşıdığı Ekspresyonist etkilerle bu unvanı kazanmıştır¹⁷⁵.

Konusu, şimdiye kadarki kapalı, sakin ve gündelik anlatım tarzından tamamen bir kopuş içinde olan resimde, bohem, radikal ve kendi içinde insanın özüyle kurduğu bağlar modernizmin konusal bir yorumu olarak belirlenir. İnsanların maskeleriyle birlikte dans ettikleri, kâğıt oyunu oynadıkları, bakanlardan gizlendikleri ya da öylece durdukları bir mekân olarak bohem bir eğlence ortamının atmosferi resme taşınmıştır. Maskeler bir taraftan yüzlerini gizlerken, diğer taraftan onlara yaşamsal rahatlıklarını, en radikal isteklerini yerine getirme rahatlığını verir¹⁷⁶.

Türk resim sanatında modernizm algılamaları konusunda belirlenen kimi başlıklar vardır. Bunlardan biri sanata entelijansiya getirdiği, artık sanatın düşünsel bir boyutla var olduğudur¹⁷⁷. Sanatçısının kurguladığı resmin konusudur; görünen değildir sadece. Bu gibi bir yaklaşımla ele alındığında, *Maskeli Balo* isimli resim,

¹⁷⁴ Haşim Nur Gürel makalesinde Turan Erol'un resmin 1928'de ilk kez *Bar* ismi ile sergilendiğini aktarmaktadır (Haşim Nur Gürel, "Maskeli Balo Üzerine Düşünceler ve Varsayımlar", *Genç Sanat*, 1999, S. 53, s. 11-13).

¹⁷⁵ Bu resim Türk resim sanatı içinde üzerine en çok konuşulan yapıtlardandır. Kemal İskender ve Haşim Nur Gürel gibi sanat eleştirmenlerince "Başyapıt" nitelemesi edinmiştir (Gürel, a.g.m., s.11)

¹⁷⁶ Resmin daha ayrıntılı çözümlemesi ve değerlendirmesi için bkz. Kıymet Giray, *Ali Avni Çelebi*, s. 62-71. Giray, kitabında, Çelebi'nin sanatının, eğitim aldığı hocalarının, Almanya'da bulunduğu sırada içinde yaşadığı, orada gördüğü sanatsal ortamın ayrıntıları üzerine çalışmıştır.

¹⁷⁷ Nurullah Berk, "D Grubunun On Yılı", *Sanat Konuşmaları*, AB Neşriyatı, 1943, s. 79-81. Nurullah Berk'in konu ile sözleri, aslında d Grubu ile ilgilidir. Ancak, aynı makalesinde Berk, Türkiye'deki modernizmi d Grubu ile eş tutmuştur (s.75).

toplumun kurguladığı ahlaksal değerlerin diğer tarafını yansıtmakla kalmayıp, insanın kimse görmediğinde yapacaklarını konu edinerek, toplumdan kendini soyutladığında olabilecekleri kurgulamaktadır.

Mahmut Cûda, 1937 yılında yazdığı bir makalesinde modern sanatın bize güzel görünmesinin nedenini geometrik sistemle kompozisyon kurulmasının olduğunu şeklinde anlatır¹⁷⁸. Figürlerin tuvale geometrik olarak yayılmasıyla oluşan yaklaşık simetrik denge, modernizmin hayat bulmaya başladığının kanıtıdır.

Figürler, mekân ve ayrıntılar özsel olan ile toplumsal olanın arasındaki gerilimi yansıtır biçimde sert hatlarla, kunt duruşlarla, hareketlerin aniliği ile yine gerilimli bir dille yansıtılmıştır. Figürlerin hacimlerini, taşıdıkları ağırlığı ve kompozisyonu, figürlerin psikolojik durumlarını, ifadenin baskın olduğu bir tarzla anlatılarak dışavurumcu bir yaklaşım sergilenmiştir.

Bu resmin Türk resim sanatında bir çığır açması, bu denli radikal bir konunun yine aynı oranda radikal bir dille anlatılmış olmasında yatmaktadır.

Ali Avni Çelebi'nin bu resminin, hem kompozisyon hem figürler açısından çok benzer bir örneğini Paul Gauguin *Where Do We Come From? What Are We? Where Are We Going?* tualinde bulabiliyoruz. Ekspresyonizmin öncüllerinden biri olarak kabul edilen Gauguin'in resminde konu ve mekan değişmiş olsa da benzer primitif etkiyi yaratan resimlerdendir. Benzer bir primitif etkiyi, figür anlayışı açısından Emile Nolde (1867-1956) resimlerinde de bulmak mümkündür. 19. yüzyılda Avrupa'nın büyük kentlerinde açılan sergiler ve Afrika ve Okyanusya sanatlarının Avrupa'ya taşınması ve tanıtılması, siyasal ve ekonomik pek çok anlamının

¹⁷⁸ Mahmud Cuda, "Modern Sanat", *Ar Dergisi*, Birinci Teşrin 1937, S.10 (s. 13-15) s. 15.

yanında¹⁷⁹, kapitalizmin yarattığı yeni insan tipi ve toplumsal ortamda, daha özsel ve saf olana, el değmemiş ve art niyetsiz olana ilgi, 20. yüzyılın başına başka bir primitif sanat doğurmuştur. Dışlanan ve medeniyet götürülen “ilkel” olandan, saf ve kirlenmemiş olduğu için bir yönelme söz konudur. İlkel olanla yöndeşmenin modernist sanata içkin tarafı burada ortaya çıkmaktadır. Modernizmin yeni arayışı, kurumlara saldırı, mesafenin karanlığa gömülmesi, düzene karşı duyulan öfke, zamansallık gibi kavramlarıyla örtüşmesi ve ilkelik arasında kurulan bağ ile örtüşmektedir.

Maskeli Balo kent alışkanlığı olan bir sahneyi ele alır. Balolar, toplantılar, cinsellik ve eğlence, kent alışkanlığıdır. *Maskeli Balo* Türk resim sanatında adı en çok geçen resimlerden biri olarak Otto Dix’in (1881-1969) *Metropolis* isimli resmi ile bağları kurularak Alman Ekspresyonizmine yakınlaştırır. Ancak, yapılan araştırmalar, Çelebi’nin Dix resimlerinden etkilenecek kadar karşılaşma alanlarının bulunmadığını göstermektedir¹⁸⁰. Kompozisyonda yer alan kimi figürlerin benzerlikleri üzerinden kurulan bağ ise bu durumda bir etkilenimden söz ettirmemektedir. Ancak Alman Ekspresyonizminin ve Berlin Dada hareketinin öncü isimlerinden biri olan George Grosz (1893-1954), Çelebi’nin Almanya yıllarında açılan büyük sergileri olmasa bile savaşın yıkımını yeni yaşamış bir ülkenin koşullarını anlatırken kullandığı karikatürlerini dosyalar halinde basılarak yaygın bir izleyiciye sunma olanağı bulmuştur. 1921’deki *Prost* isimli karikatürünün yer aldığı “*Gott Mit Us*” (*Tanrı Bizimle*) albümün, Çelebi’nin eline geçmiş olma ihtimali daha

¹⁷⁹ Emperyalist amaçlarla Asya ve Afrika’nın büyük bir kısmını hegemonyası altına alan Batı’nın, Avrupa’nın rasyonalist dünya anlayışının dışında olduğu için kapitalizmle medeniyet götördükleri iddiasının bir parçası olarak da düşünölmektedir.

¹⁸⁰ Kıymet Giray, Ali Avni Çelebi, s. 70-71.

yüksektir. Karikatürde yer alan gerideki arkası dönük figürün giydiği şeffaf elbise, ön plandaki kadının kendi göğsünü tutması, elinde kadeh tutan figürün bir eğlence ortamında olduklarına dair kattığı izlenim gibi benzerlikler bu ihtimali var saydırabilir.



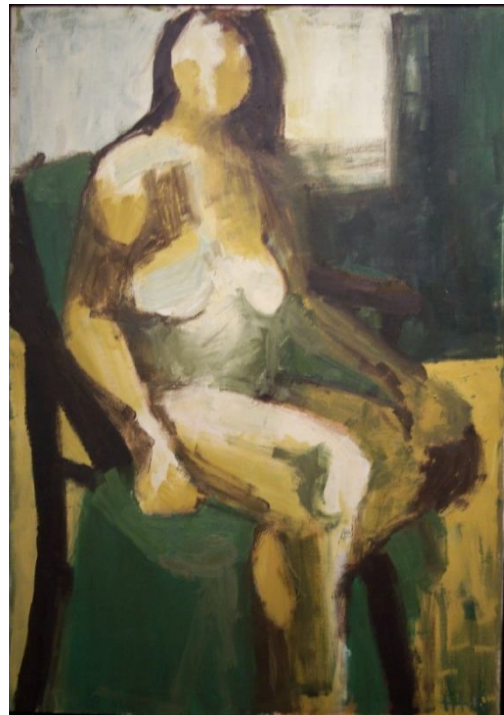
Resim 48: Ali Avni Çelebi, *Kediler ve Sincap*, (imzalı, 1967), Tuval Üzerine Yağlıboya, 115x100 cm, İstanbul Resim Heykel Müzesi (<http://www.resimsergileri.com/>)

Resim 49: Franz Marc, *Three Cats*, 1913, Tuval Üzerine Yağlıboya, 72 x 101, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Dusseldorf (<http://www.artchive.com>)

Ali Çelebi'nin Münih'te olduğu yıllarda, Franz Marc (1880-1916) resimlerini de incelediği *Kediler ve Sincap* resminden hareketle düşünülebilir. Konusu açısından kedilerin ortaklıklarından öte kullandığı lekesel değerler Marc resimleriyle örtüşmektedir. Derinliğin kaybolduğu, iki boyutlu bir mekan algısının yaratıldığı resimlerde, gözün izleyebildiği değerler tamamen lekelere dönüşmüştür. Alanları birbirinden ayıran ve onları yaratan sadece renklerdir. Bu iki resmin kompozisyon düzenleri de örtüşmektedir. İki diyagonal hattın kesiştiği, sol üst köşenin bir başka form tarafından tamamlandığı resimlerde, Çelebi'nin soluk renklerine karşılık,

Marc'ın parlak renkleri en önemli ayrımı belirler. Keskin bir anlatım, anlık bir hareketi yansıtmak için kullanılmıştır. Çelebi resmine Türk resmi içinde ayrıcalık kazandıran, bu resimde de bir örneğini gördüğümüz harekettir¹⁸¹. Bu resim aynı zamanda Ali Avni Çelebi'nin hayatının son yıllarına kadar Ekspresyonist eğilimden uzaklaşmadığının da kanıtıdır.

3.1.2. Zeki Kocamemi



Resim 50: Zeki Kocamemi, *Nü*, Milli Kütüphane Koleksiyonu (<http://quake.mkutup.gov.tr/>)

Resim 51: Hans Hofmann, *Nü*, Buchanan Müzesi (<http://buchananmuseum.org/expressionism-exhibit.html>)

¹⁸¹ Ali Avni Çelebi'nin sanatında hareket ve hızın değerlendirilmesi için bkz. Kıymet Giray, "Yaşamın Hızını Yakalayan Usta Sanatçı: Ali Avni Çelebi", *Sanat Çevresi*, Mart 1992, S. 161, s. 36-38.

Zeki Kocamemi¹⁸² de Ali Avni Çelebi gibi Hans Hoffman'ın öğrencisi olmuştur. Hofmann'ın bu iki isme hocalık yıllarında yaptığı resimlerden olan resmi *Nü* ile Kocamemi'nin *Nü*'sü benzer bir tarzın izlerini taşımaktadır. Figüre yaklaşım ve kompozisyon düzeni, benzer bir dünyayı anlama biçiminin göstergesidir.

Yüzleri olamayan bu iki figür, yarattığı tamamlanmamışlık hissi ile birbirine yakınlaşmıştır. Belirsiz bir mekanda, oturan bu iki figürden, Hofmann'ınki Analitik Kübizmin kütleli duruşunu taşıırken, Kocamemi'ninki bir yüzey resmi olarak kalmıştır.

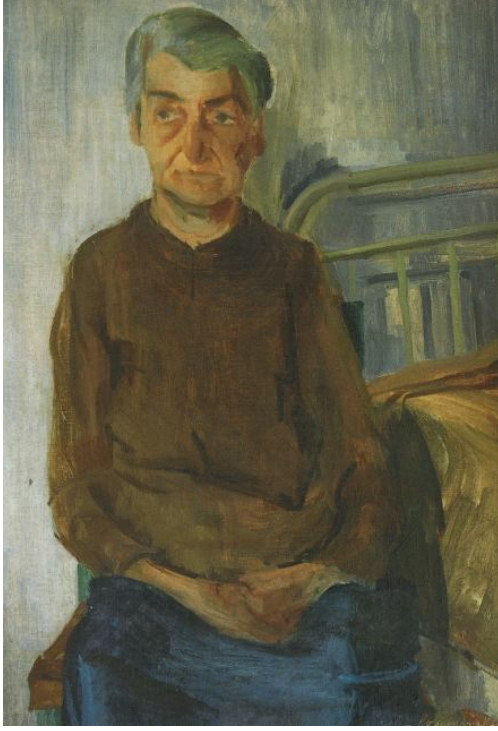
¹⁸² Zeki Kocamemi (1900-1959), 1900 yılında İstanbul'da dünyaya gelir. Babası Abdüllatif Suphi Paşa'dır. 1916 yılında babasının ölümü üzerine ağabeyi ve kardeşiyle birlikte, büyükbabası Abdüllatif Paşa'nın konağına yerleşir. Aynı yıl Sanayi-i Nefise Mekteb-i Âlisi'ne girer. Akademi'de Hikmet Onat ve İbrahim Çallı atölyelerinde çalışır. Öğrencilik dönemi içinde 22 Mart 1918-1 Şubat 1919 tarihleri arasında ilk askerlik görevini yapar ve Çallı atölyesine geri döner. Öğrencilik yıllarında Galatasaray Sergilerine katılan Kocamemi, atölyenin en başarılı öğrencilerindendir. Zeki Kocamemi 1922 yılının aralık ayında Türk Ocağı hesabına Almanya'ya resim öğrenimine gönderilir. Heinemann ve Klene atölyelerinde çalışır. Zeki Kocamemi 1927 yılı Mayıs ayında İstanbul'a dönene kadar aralıksız olarak Hans Hofmann okulunda eğitimini sürdürür. 1928 yılında Fransa'dan yurda dönen genç sanatçıların Ankara Etnografya Müzesi'nde açtıkları sergiye de katılan Kocamemi, sanatı için uygun bir sanatçı topluluğu içine katılır. 1929'da kurulan *Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nin* kurucu üyeleri arasında yer alır. 1927 yılının 14 Kasımında Zeki Kocamemi Trabzon Lisesi'nde resim muallimi olarak göreve başlamıştır. Müstakiller'in sergilerinde sanatıyla büyük bir ilgi toplayan Zeki Kocamemi 1928 yılında bu görevinden ayrılır. 1930'da iç mimari bölümünde Prof. Günther'in yardımcılığına atanır. Aynı yıl Emilya ile evlenir. 1936 yılında Güzel Sanatlar Akademisi Dahili Mimari ve Mobilya muallimliğine atanır. Leopold Levy'nin Akademisi'nde görev almasından sonra, 10 Ağustos 1936'da Kocamemi resim atölyesi öğretmenliğine atanır. Zeki Kocamemi, Müstakiller'in Ankara, İstanbul, Balıkesir, Samsun, Zonguldak, İzmit ve yurtdışında Moskova, Atina, Belgrad, Bükreş sergilerine katılır. CHP'nin düzenlediği "Yurt Gezileri" programına da katılan Kocamemi, 1938'de Rize'ye, 1944'te da Konya'ya gönderilir. Bu illerin doğa, çevre ve yaşam özelliklerini belgeleyen eserleri 1942 ve 1944 yıllarında Ankara'da "Yurt Gezileri" sergilerinde yer alır. Türk resim sanatının önemli sanatçısı Kocamemi, 3 Mayıs 1959 tarihinde ani bir kalp krizi ile yaşama veda eder Kıymet Giray, *Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği*, s. 116-126).



Resim 52: Zeki Kocamemi, *Genç Kız Portresi*, 1931, 55x46, Tuval Üzerine Yağlıboya, İstanbul Resim Heykel Müzesi (www.sanalmuze.org)

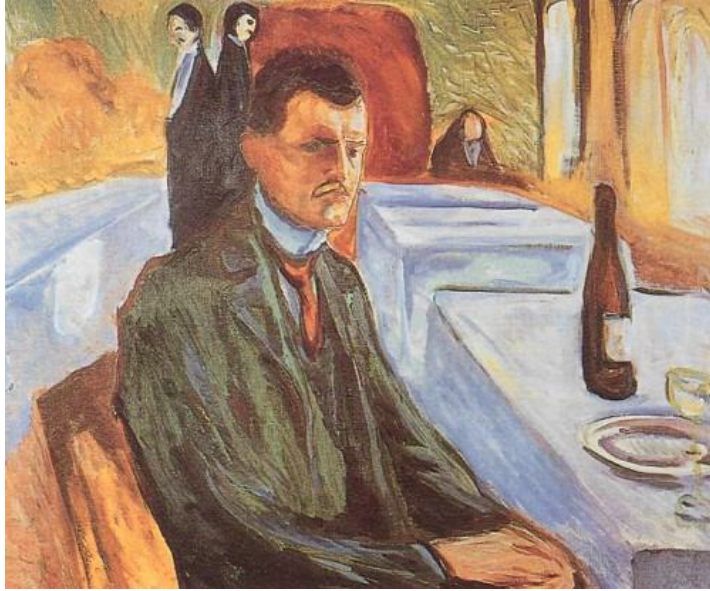
Resim 53: Hans Hofmann, *Japanese Girl*, 1935, Kontrplak Üzerine Kazein ve Yağlıboya, 35,5 x 43,5 (www.hanshofmann.net)

Kocamemi'nin portreleri, lekesele dengelere dayalı, Kübizm kaynaklı bir soyutlama içermektedir. Hocası Hofmann'dan öğrendiği değerlerin başka bir örnek de bu portresidir. Oturan iki her figürün boşluktaki (negatif uzaydaki) yerini, lekesele dağılımla anlatmanın örneklerini oluştururlar. Her iki resimde de önemli olan renktir. Fon ile bir çatışmaya girmeden, yalnızca fırçaların vuruluş yönü ile ayrımlar belirlenir. Benzer renklerin bir arada kullanımının yanında, Kocamemi resminde yeşil-mavi birlikteliği, Hofmann resminde ise mavi hakimdir. Resmin ışığı, aynı rengin farklı tonları arasındaki gerilimden gelir. Her iki resimde hareketi sağlayan renklerin farklı açılarla sürülüşünün yanında, Hofmann resminde hakim olan mavi rengin arasına eklenen ve düzlemsel bir farklılaşma yaratan sarı, yeşil ve kırmızı gibi canlı renklerin kullanımıyken, Kocamemi resminde fonun farklı ama parlak olmayan kırmızının kullanımınıdır. Bu değerler resmin düzlemini belirler.



Resim 54: Zeki Kocamemi, *Sanatçının Annesi*, 1939, Tuval Üzerine Yağlıboya, İstanbul Resim Heykel Müzesi (K. Giray, *Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği*, s. 131)

Resim 55: Paul Cézanne, *Portrait of Mme Cézanne*, 1885-87, Tuval Üzerine Yağlıboya, Barnes Foundation, Lincoln University, Philadelphia (www.abcgallery.com)



Resim 56: Edvard Munch, *Self-Portrait with a Bottle of Wine, Self-Portrait in Weimar*, 1906, Tuval Üzerine Yağlıboya, 110,5 x 120,5 cm. Munch Museum, Oslo (www.abcgallery.com)

Kocamemi'nin ekspresyonlara portrelerinde eğildiğinin bir başka örneği, Cézanne'ın *Mme Cézanne'ın Portresi* ve Almanya'da birçok sergi açarak tanınmış olan Edvard Munch'ın *Otoportre*'sidir. Bu üç resmi birbirine bağlayan, figürlerin yaşam ağırlıklarının yüzlerine yansıyan ifadesidir. Bu resimlerde, solgun bakışlar, birbirine bağlanan eller, çökmüş omuzlarla dramatik bir etki yaratılmıştır. Belirli bir noktadan yansıyan ışık, figürlerin yüzlerinin bir kısmıyla mekanda yer alan kimi öğeleri kısmen aydınlatır, onlara parlaklık kazandırır. Bu da dramatik etkiyi güçlendiren öğelerdendir. Munch'un tek kaçırlı bir perspektifteki geniş mekanına karşılık, sırtı duvara neredeyse yaslanmış olan Kocamemi figürü, bir derinlik yaratmamaktadır. Kocamemi'nin kompozisyonu Cézanne'ınki ile daha çok örtüşmektedir. Üst üste vurulan fırça darbeleri, açıklı koyulu renk dalgalanmalarıyla ve dramatik etkisiyle ekspresif bir hal almıştır.

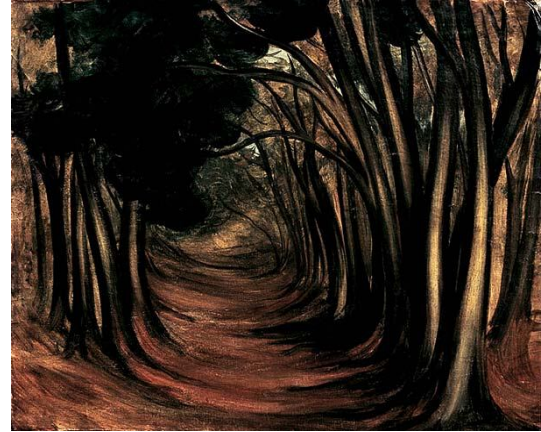
Bu resimlerdeki dramatik etki için, S. Freud¹⁸³ ve psikanaliz teorilerine başvurulması gerekmektedir. Modernizmin mesafenin karanlığa gömülmesi söyleminin çıkış noktası da burasıdır. Aslında bu bir tür hayata karşı boyun eğıştır. Mekanik bir dünya görüşünün uzakta kalışıyla, daha radikal bir bireyin ortaya çıkışı ya da bireyin nesne olarak tek başına var oluşu, zihinsel bir devrim de yaratmıştır¹⁸⁴. Bireylerin yaşantıları, ama en çok geçmişten getirdikleriyle hesaplaşmaları içinde bulunulan düzende kendilerini konumlandıkları yeri belirler. Ekspresyonizmi 20. yüzyılın başında çok da belirgin olmayan kriterlerle ortaya çıkaran izleyici ve sanat

¹⁸³ Sigmund Freud (1856- 1939), psikanaliz öğretisini geliştirmiş olan Yahudi kökenli Avusturyalı nörolog.

¹⁸⁴ 19. yüzyılın sonu ve 20. yüzyılın başında yaşanan bu zihinsel dönüşüm için bkz. James McFarlane, "Modernizm ve Zihin", *Modernizmin Serüveni* (Ed. Enis Batur), Alkım Yayınları, İstanbul 2007, s. 211-223.

eseri, sanat eseri ve sanatçı arasındaki mesafenin, yapan ve izleyen arasındaki estetik mesafenin, sanatçı ile sanat eseri arasındaki ruhsal mesafenin erimesidir¹⁸⁵. Bu, Ekspresyonistlerin, izleyicinin kendini resmin içinde bir yerde bulmasını, resmin içinde hissetmesini sağlayarak, kendiyle resim, resim ile izleyici ve sanatçı arasında empatik bir bağ yaratması durumudur. Mesafenin karanlığa gömülmesi yalnızca uzamsal olmayıp, bilinç akışı tekniğinin kullanımıyla psikanalitik bir çözümleme de içerir.

Kocamemi, Cézanne ve Munch portrelerinin dramatik vurguları, kendileri ya da en yakınlarındaki kişilerin tuval üzerinde psikanalitik, öztarihsel bir çözümlemelerini barındırır.



Resim 57: Zeki Kocamemi, *Peyzaj*, 31x39,5, Tuval Üzerine Yağlıboya, İstanbul Resim Heykel Müzesi (www.sanalmuze.org)

Resim 58: Andre Derain, *Ağaçlı Yol*, Tuval Üzerine Yağlıboya, 46x56 (www.sanalmuze.org)

¹⁸⁵ Scott Lash, a.g.m., s. 135-136.

Zeki Kocamemi'nin *Peyzaj*'ı daha çok kompozisyonu açısından Andre Derain¹⁸⁶'ın *Ağaçlı Yol*'uyla benzer bir kompozisyona sahiptir. Fovizmin renk değerlerini izlediğimiz Derain resminden farklı olarak Kocamemi'nin daha ifadeci fırça vuruşları, kütleleri ve renk alanlarıyla oluşan bir derinliği sağlaması izlenmektedir. Kocamemi'de daha yoğun ve hareketli bir atmosfer oluşurken, Derain resminde Fovist tarzdan beklenmeyecek bir sakinlik izlenmektedir. Bu resmi Derain'e özgü Fovizme yaklaştıran ağaçların ve etrafına sıralandıkları yolun ürkütücü ve saldırgan havası olmalıdır. Kocamemi resminde de izlenen, ağaçların, gökyüzünün hissedilen hareketi dışında Fovist etkiyle benzer bir ürkütücülük ve saldırganlık etkisidir.

3.2. Kübizm, André Lhote ve Kuramlarının İzinde

Kübizm, Paris'te 1908'den itibaren İspanyol ressam Pablo Picasso ile Fransız ressam Georges Braque'in öncülüğünde ortaya çıkan bir sanat akımıdır. Kübizm yeni bir resimsel dil, yeni bir görme biçimi, dünyayı temsil etmenin yeni bir yöntemi

¹⁸⁶ Andre Derain, 1880 yılında Chatou'da doğdu. Matisse ile tanışması Carriere Akademisine başladığı yıllara rast geldi ve kendi gibi Empresyonist ressamlarla tanıştı. 1900 yılında Vlaminck ile tanıştı. 1903-1904 yıllarında Vlaminck'in etkisinde kalarak o yıllarda Paris'te yeni keşfedilen negro sanatına yöneldi. Derain, 1905 yılları civarında "Collioure", "Matisse'in Portresi", "Suyun Üzerinde Titreşimler", "Pecp'de Seine Nehri Kıyıları" gibi kendisi de Fov estetiği için önemli eserler verdi. 1908 yılında Picasso, Braque, Van Dongen, Vlaminck gibi Montmartre ressamlarının arasına katıldı. Fransız primitiflerini, gotikleri ve zengin heykel sanatının etkisiyle 1913-1914 yılları arasında dini figürler, sade, ağırbaşlı natüremortlar verdi. Bu Derain'in 'gotik' dönemini oluşturur. Başlayan Birinci Dünya Savaşı ile Derain yeniden silâh altına alındı. 1908'den beri resmi sergilerle ilişkisi olmadığı halde 1937'de açılan Bağımsız Sanat Ustaları Sergisi'ne katıldı. 8 Eylül 1954 günü bir kaza sonucu hayatını kaybetti (Lionel Richard, *a.g.e.*, s.49-50).

olarak dönemine damgasını vurmuştur. Geleneksel perspektif kurallarına başvurmadan nasıl bir resimsel kurgu yapılabileceği sorusundan hareketle Batı sanatının yüzlerce yıllık görsel temsil sistemini yerle bir eden Kübizm, bir anlamda 20. yüzyılın en radikal sanat akımlarında biri olarak nitelenir. Doğanın betimlemeci değil kavramsal bir yorumunu yansıtan Kübistler, resimsel yüzeyde üç boyutluluk yanılması yaratmak yerine, resim yüzeyinin iki boyutluluğunu vurgulamış, eş zamanlı olarak bir nesneyi bir değil birçok açıdan göstererek bir tür dördüncü boyut kavrayışı geliştirmiş, 19. yüzyıldan itibaren temsili gerçeklikten resimsel gerçekliğe uzanan yoldaki adımları hızlandırarak görsel bir devrim yaratmışlardır¹⁸⁷.

Kübizmin Türkiye'ye taşınması da Paris'e eğitimlerini tamamlamak amacıyla giden genç sanatçılardır. André Lhote¹⁸⁸, Fernand Léger (1881-1955) gibi

¹⁸⁷ Ahu Antmen, *a.g.e.*, s. 45-46.

¹⁸⁸ André Lhote 5 Temmuz 1885'te Bordeaux'da doğdu. Burada 13 yaşında iken mobilya yapım stüdyosunda ahşap işlemeyi öğrendi. Kısa bir süre sonra 'Ecole des Beaux Arts'ın heykel bölümüne girdi. 1905'te ailesinden ayrılırken küçük bir stüdyo kurdu, resme odaklanmak istiyordu. Kendi stüdyosuna başlayıncaya kadar, otodidaktiklikle resme tutkusunu pratik etti. 1910'da Druet'deki ilk kişisel sergisine sunduğu yeteneğini belli eden janr çalışmalarıyla katıldı. 4 yıl sonra Paris'e taşındı. Sanatçı resmin sadece pratik alanıyla ilgilenmedi, aynı zamanda teorik kurulumuyla da ilgilendi. Lhote 'Nouvelle Revue Française' gazetesinin kurucu ortağı olma fırsatını yakaladı. 1940'a kadar sanat üzerine eleştirel düşüncelerini yayımladı. Sanatçı 1912'de 'Section d'Or' sanatçı grubuna katıldı ve stilistik açıdan Kübizme yaklaştı. Savaş patladığında zorunlu olarak askere alındı. Bu onun yaratıcı çalışmalarının üç yıl kesti. 1918'de Lhote Paris'te bir resim okulu kurma planını gerçekleştirdi. 1920'den sonra kendi teorik buluşlarını Fransa'da ve yurtdışında bir dizi konferans turu sırasında ilgilenen dinleyicileri etkiledi (Bu konferansların notları *Sanatta Değişmeyen Plastik Değerler* [İmge Kitabevi, Ankara 2000] isimli bir kitap olarak Türkçede de yayımlanmıştır). 1938'de ressam Gordes'te eski bir ev satın aldı, burada meslektaşı Marc Chagall ve eşiyle birlikte savaşın başlamasını yaşadılar. İkisi de 1942'ye kadar Gordes'te kaldılar, sonra Paris'e döndüler, burada Lhote resim okulunda öğretmeye dönmeyi istedi. Savaşın sonunda André Lhote konferans turuna geri döndü, Belçika, İngiltere, İtalya ve 1950'de bir kez de Mısır'a seyahat etti, burada Kahire Sanat Akademisinde bırakmadığı konferansına bir yıl sonra döndü. 1952'de sanat teorisi üzerine bilimsel

Kübizmin önde gelen isimlerinden dersler alarak yurda dönen ressam, bu sanatçılardan edindikleriyle Türk resmine yeni bir yön vermişlerdir.

André Lhote, Geç Kübizm biçim dilini benimserken bunu Cézanne kaynaklı bir kuramsal temele oturtmuştur. Lhote, Cézanne'ın formüllerini incelemiş; öğretilerine form, hacim, plan, espas gibi değerleri de katmış ve tuvallerinde de bu plastik değerleri ön plana çıkararak nesne kavramının vurgulandığı bir dil kullanmış¹⁸⁹ ve öğrencileri de doğayı geometrik düzen içinde değerlendirerek onun birebir görünümünü yansıtmaktan kaçınmışlardır¹⁹⁰.

Aslında, Cézanne estetiği ve dünya algısı, Lhote üzerinden, onun kuramlarıyla ve değerlendirmeleriyle Türk resmindeki yerini almıştır demek yanlış olamayacaktır. Çünkü Türk ressamlarının, Lhote atölyesinde çalıştığı yıllar, onun 1920'den sonra kendi teorik buluşlarını Fransa'da ve yurtdışında bir dizi konferans turu ile ilgililere sunduğu yıllarla aynı dönemdir. Lhote'un Cézanne araştırmalarının ve onun resimlerinden ulaştıklarıyla kuramsal bir temel oluşturma çalışmalarının yoğunlaştığı döneme denk gelir. Lhote bu yıllarda Cézanne resimlerinin kuramını şöyle temellendirmektedir:

incelemesini Rio de Janeiro, Sao Paulo, Bel Horizonte ve Bahia'ya götürdü. Paris'e döndüğünde, dersleri Valley of the Kings'de Mısır sanatında odaklandı. 1955'te çalışmaları Grand Prix National de Peinture ile ödüllendirildi. UNESCO heykel komisyonu 'International Association of Painters, Engravers and Sculptors'ın başkanı olarak atadı. 1957'de Musée d'Art Moderne gibi çoklu uluslararası sergilerde çalışmalarını sergileyen sanatçının, sanat eleştirileri ve resmi saygı gördü (André Lhote, *Sanatta Değişmeyen Plastik Değerler*, (Çev. Kaya Özsezgin), İmge Kitabevi, Ankara 2000, s. 1).

¹⁸⁹ André Lhote, *Sanatta Değişmeyen Plastik Değerler*, (Çev. Kaya Özsezgin), İmge Kitabevi, Ankara 2000, s. 35.

¹⁹⁰ Burcu Pelvanoğlu, *Hale Asaf*, YKY, İstanbul 2007, s. 127

Amacını gerçekleştirebilmek ve uçup giden görünümünün avcılığını “günü gününe” gerçekleştirmeye çalışan izlenimcilerin yapısal ve törel atmosferine girebilmek için Cézanne, Emerson’un dediği gibi, “dünyanın kullanıma ilişkin yapısını bozma”nın yeterli olmayacağını, bunun yanı sıra evrensel ve insani bir algı geliştirmek gerektiğinin farkındaydı. Boydan boya çiçeklerle süslü çayırlarda delice koşturmak ve gelip geçici ayrıntılar üzerine bakışını gezdirmek yerine “dünyanın ekseni ile uyuşan göz kutupları nasılsa, öyle bir usa yatkınlık durumunu” onaylamak gerektiğini kabul etmiş görünüyordu. Bu tür bir yönelişte sanatçı, beklenmedik olgulara kendini hazır hissedebiliyordu. Büyük kozmik yasaların simgesel dili, onun açısından bir zorunluluktan aynı zamanda. Görkemli bulgular, güçlü bir yetenek karşısında dize gelmiştir her zaman.(...) Cézanne’a gelince, o, eksiksiz bir bilgelik içinde, ağır başlı bir sorun çözünme adar kendini, kesin ve anlamlı bir yanıt yakalar. Gökyüzüne pek aldırmayan izlenimciler, egemen durumdaki gökyüzünün toprak üzerindeki yansımasını sorgulamakla yetinmişlerdi. Toprağa yansıyan ışığın ve gölgenin devinimleri, üst düzeydeki bir yasanın devinimsizliğini gizler kendi içinde.

(...) Genişlik, izlenimcilerin yapıtlarında durmaksızın yinelenen, yerini bir başka şeye terk etmeyen ve Cézanne’a özgü bir biçimde katılaştıran değişken bir kaynama. Başka ressamalarda kararsızlığın bir ifadesi olan kıvrımlı çizgi, burada yerini madde (yatay) ve ruh (dikey) arasındaki dengeyi simgeleyen düz çizgiye bırakır. Başlangıçta fırça darbeleriyle henüz biçimlenmemiş olan geometri, giderek saf bir biçim olarak ortaya çıkar.¹⁹¹”

Lhote’un bu anlatımından ulaşılan ise, Kübizmin biçim dili oluşmadan önce, Cézanne’ın ulaştığı geometrik biçimlemenin ve simgesel dilini kaynağını belirlemesidir.

Türk resim sanatının gelişiminde önemli bir rolü olan ve Kübizmi Türk ressamlarına tanıştıran André Lhote’un atölyesinde Nurullah Berk, Cemal Tollu, Refik Epikman, Bedri Rahmi, Hamit Görele, Zeki Faik İzer, Hale Asaf gibi

¹⁹¹ Andre Lhote, *a.g.e.*, s. 53-54.

ressamlar yetişmiştir. Lhote'un Paris'te, Odessa sokağındaki ünlü atölyesine koşan her ulustan ressamın arasında, Türk ressamların da bulunması Lhote'un akademisyen olarak o tarihlerde, güven uyandırıcı bir üne sahip olduğunu kanıtlamakla kalmaz, Türk ressamlarının yenilik arayan eğilimlerinde Lhote'un bir hoca olarak karşılık veren işlevini açığa vurur¹⁹².

Türk resminde Empresyonizm karşıtı modern arayışlar, büyük ölçüde Lhote'un yönlendirici önerileri doğrultusunda gelişmiş, en azından bu arayışlara bir kaynak oluşturmuştur¹⁹³. Kübist sanatın kuramcıları arasında Lhote ağırlıklı bir yere sahiptir. Lhote, kübist akımın yandaşı ve savunucusu olarak görünmüş olmasına karşın, çıkış noktası sanatın genel sorunlarından bağımsız değildir. Kendini klasik bir resim okulu çırağı olarak görür, sanatın temelinde saklı olan gizleri zaman içinde değişmez değerleri bulup ortaya çıkarmak ister. Müzeleri dolaşır, primitif sanattan izlenimcilere ve daha sonrakilere uzanan çizgi üzerinde, sanat yapıtını saygın kılan ölçüleri aramaya çalışır. Kübist sanatın koşullanmış bir tutkunu, bu akımın bir fanatiği gibi davranmaktan kaçınır. Ama, Cézanne'ın kişiliğinde, neredeyse bütün modern ressamların saygı duydukları bir öncü bulmuş olan Kübizm akımına, bütün öteki gelişmeler yanında özel bir anlam yükler. Kübizmi izleyecek olan bütün yenilikçi çıkışların, bu akımla ilişkili oldukları ölçüde başarılı olabileceklerini vurgulamaktan geri kalmaz¹⁹⁴.

¹⁹² Kaya Özsezgin, "André Lhote ve Biz", *Sanatta Değişmeyen Plastik Değerler*, İmge Kitabevi, Ankara 2000, s. 9.

¹⁹³ Kaya Özsezgin, a.g.m., s. 9.

¹⁹⁴ Kaya Özsezgin, a.g.m., s. 8-9.

Lhote ve Léger gibi hocaların okullarında eğitimini tamamladıktan kısa bir süre sonra Kübizmin dönemindeki algısını, alımlanışını Nurullah Berk şöyle anlatır:

Kübizm, volümlerin, yani cisimlerin mübalağ ve şiddetli bir şekilde resmedilmesi prensibini güden bir sanat cereyanıdır.

Kübizm, Empresyonizmin tam bir aksülameldir.

...Cisimlerin bizatihi kıymetine ehemmiyet vermeyip ancak onlara çarpan ziyanın değişikliklerine dikkatini veren, “desen”i üçüncü plana atan Monet, renklerle oynardı. Ve yalnız bunu yaptı. Desen vasıtası ile, cisimlerin havada kapladıkları boşluğu ifade etmek istemedi, ve çizgi kuvvetinin tabloda verdiği ebedi sağlamlığa ehemmiyet vermedi.

Cisimleri, ve onların tercümeyle ancak muktadir olan çizgiye birinci planı vermek: İşte Empresyonizmin yumuşaklığına karşı aksülamel olarak Kübizmin birinci endişesi.

Nurullah Berk Kübizmin biçim dilinin ortaya çıkışını Cézanne’a şöyle bağlamaktadır:

Fakat gariptir ki Kübizmin menşeyini, Empresyonizm mektebine yakın bir sanatkârda, Paul Cézanne’da aramak lazım geliyor.

Bu büyük artiste ait sahifelerde izah ettiğim gibi, Cézanne gerçi tam bir Empresyonist değildir. Claude Monet’nin nazariyelerinden istifade etmekle beraber, inşaaya, satırlara ve cisimlere ehemmiyet veriyordu. Ve çizginin güzelliğini, olgunluğunu tablolarında tebayüz ettiriyordu. Hatta Cézanne’nın cisimlerinin ağırlıklarını, yuvarlaklıklarını göstermek son derecede idi. Yalnız Cézanne bu maksada varmak için füzeyi değil, rengi kullanmıştı.

Cézanne, “tabiatte her şey, mahruta, küreye, üstüvaneye tabiidir.” derdi. Bu kübist anlayışın ifadesidir, ve bunu söyleyen Cézanne,

hendesenin resimde oynadığı rolü sezmele, Kübizmin hakiki babasıdır. Cézanne 1906'da öldü. Kübizm 1908'de doğdu.¹⁹⁵

Kübitlerin getirdikleri en büyük yenilik, hendese mefhumunu aşırı dereceye çıkarmak, ve ondan başka hemen hiçbir şeyi nazarı itibara almamak oldu.¹⁹⁶

İsmail Hakkı Baltacıoğlu'nun 1931'de yayımlanan *Demokrasi ve Sanat* adlı kitabı, Cumhuriyet Türkiye'si sanatının nasıl olması gerektiğini, niçin böyle olması gerektiğini; 'demokrasi' 'sanat' ilişkilendirmesi içinde ele almakta ve demokrasi sanatının “Kübizm” olması gerektiği yanıtıyla sonuçlandırmaktadır¹⁹⁷. Türkiye Cumhuriyeti sanatının “Kübizm” olması düşüncesi, 1920'li yılların sonunda geliştirilmiştir. İsmail Hakkı Baltacıoğlu, *Sanat ve Demokrasi* adlı kitabında, Kübizm'i değerlendirmekte ve Kübizm'in çağdaş demokratik ulusların sanatı olduğunu kanıtlamaya çalışmaktadır. Baltacıoğlu'ya göre 19. yüzyıl Avrupa sanatını Akademizm ve Empresyonizm belirlemektedir. Biri geçmişin ikinci elden taklidini denemiş, diğeri ise biçim ve oylumla ilişkisini keserek renk ve ışık oyunları ile yetinmiştir. Kübizm ise bu iki karşıtlığın arasından çıkmıştır ve çağımıza uygun bir karakter gösterilmektedir¹⁹⁸.

¹⁹⁵ Nurullah Berk, *Modern Sanat*, Semih Lütfi Bitik ve Basım Evi, İstanbul 1936, s. 82-83.

¹⁹⁶ Nurullah Berk, *Modern Sanat*, s. 89.

¹⁹⁷ Zeynep Yasa Yaman, “Demokrasi ve Sanat”, *Anadolu Üniversitesi Dergisi*, Aralık 1993, Sayı: 1, (s. 183-196) s. 184

¹⁹⁸ İsmail Hakkı Baltacıoğlu, *Demokrasi ve Sanat*, Kanaat Kütüphanesi, İstanbul 1931, s. 127-128.

Kübizm, milli bir sanat anlayışı haline getirilmeye çalışılmıştır. İsmail Hakkı Baltacıoğlu'nun Kùbizme övgüsünü ve bunu yerelleştirmeye çalışmasını, Sovyetler Birliği'nin Konstrùktivizm, İtalya'nın Fütürizm gibi Kùbizm kaynaklı sanat anlayışlarının devlet tarafından desteklenerek milli anlayışlar haline gelmeleri ve bu durumda Kùbizmin yeniliğin ve değişen dünya algısının-düzenin bir simgesi haline gelmesi beklentisi olduğu düşünülebilir.

Bedri Rahmi Eyüboğlu, 1938'de yazdığı bir yazısında Kùbizme ve dönemin sanat anlayışlarına dair şunları söylemiştir:

...Fakat maalesef yeni resim deyince akla gelen Sezan ve onun yolundan gidenler değil, Sezanın arayışlarından bir tanesine saplanarak Pikassonun ortaya çıkardığı göstermeden türeyen Dadaistler, Fütüristler, Sürrealistlerdir.

Yeni resme kötü bir şöhret kazandıran bütün bu cereyanlar ileride resim tarihinde ancak birer virgöl kadar yer tutabileceklerdir.

Kùbizm azmanlarının modası bütün dünyayı bir nezle mikrobu gibi dolaşmış ve kolay olan her şey gibi mukavvat bir zaman içinde çok yerlerde moda haline gelmiş ve kadın şapkaları modası kadar yaşadıktan sonra bu gün hemen hemen göçüp gitmek üzeredir.¹⁹⁹

Kùbizmin hiç de hoşuna gitmediği anlaşılan yazısında Bedri Rahmi, Cézanne'ı ve onun dünyayı tanımlarken kullandığı geometrik anlayışının, Picasso'nun anladığının sadece bir kısmını oluşturduğunu, Cézanne'ın bunu yaparken sadelik, sayfiyet ve tazelik hissiyle hareket ederken, Picasso'nun sadece yeni bir macera ve

¹⁹⁹ Bedri Rahmi Eyüboğlu, "Yeniler ve Yeni Resim", *Ar*, Mart 1938, sene 2, S.3, (s. 6-9) s. 7-8.

plastik bir eğlence olduğunu söylemektedir²⁰⁰. Kübizme dair bu hoşnutsuzluğunun devamında da Dadaizme ve sürrealizme dair de kimi eleştirilerde bulunmuştur:

Yeni resim denildiği zaman bu türedilerin ve azmanların karalamaları gelmemelidir.

Bunlar sırf yenilik yapmak için kendilerinden önce gelenleri inkar etmek, eskilere hiç bir şey borçlu olmadıklarını ilan etmek, onlardan hiç birisine benzememek gibi gülünç iddialarının kurbanı olmuşlar ve yeni resmin üzerine titrediği tevazuu, sadeliği, sayfiyeti, çiğnemişlerdir.²⁰¹

Fikret Adil bir yazısında d Grubunun ilk sergisini açtığı 1933 yılı civarında yaygınlaşan Kübizm için şunları söylemiştir:

Fakat o esnada ortalığa ilk kübik salgını yayılmıştı. Anlayan, anlamayan her gördüğüne kübik diyor, bu sıfatı bazen takdir, ekseriya da tezyif için kullanıyordu. Takdir için kullananlar yenilik taraftarı, tezyif için kullananlar kendilerini hakiki!! ve klasik san'at mensubu telakki ediyorlardı.²⁰²

Kübist anlayışın Türk resminde yer etmesini sağlayan isimler 1920'lerin sonlarından itibaren resimlerinde bu etkiyi izleyebildiğimiz Hale Asaf, Cevat Hamit Dereli, Cemal Tollu, Refik Epikman ve Nurullah Berk gibi ressamlardır.

Kübizmin Türk resmine uyarlanması resim dünyası ile bir hesaplaşma, resimsel yaratımın görme biçimleri üzerindeki bir tartışma değil, Türkiye'ye özgü koşullara

²⁰⁰ Bedri Rahmi Eyüboğlu, a.g.m., s. 8.

²⁰¹ Bedri Rahmi Eyüboğlu, a.g.m., s. 8-9.

²⁰² Fikret Adil, “ ‘d’ Grubu ve Türkiye’de Resim” *Sanat Çevresi*, s. 23.

uyan ve “gelecekçilik” anlayışını yansıtmada kullanılan bir biçim dili olarak seçilmiş olmasıyla ilgilidir²⁰³.

Zeynep Yasa Yaman bir makalesinde Kübizmin Türkiye’deki yeri için şunları söylemiştir:

Tanzimat’tan bu yana batılılaşmak olarak görülen, gerektiğinde bu amaç için devşirilen ve doğu-batı karşıtlığında somutlanan kültür sorunu, yerini çağdaşlaşma sorununa bırakıştır. Böylelikle “batılılaşma” ve “çağdaşlaşma”, “imparatorluk” ve cumhuriyet karşıtlığında amaçta ve sonuçta farklılaşmıştır. Plastik sanatlar açısından, zaten köklü bir geçmişten yoksun olduğu düşünülerek çağdaş tutum, ilkin Kübizm’i anlamakla eş tutulmuştur. Kübizm sanatın ussal çözümü olarak anlaşılıyor, fütürizm ve konstrüktivizm akımları ile kurduğu bağ açısından gelecekçi ve yapısalcı nitelikleri ile yeni Türkiye cumhuriyetinin ruhuna uygun düşüyordu. Pozitivist bir temele oturtulmak istenen kültür politikası açısından Kübizm’in biçim dili ulusun çağdaş sanatı olarak en uygunuydu. Kübizm; bir bakma, görme, anlama anahtarıydı, bir sözlüktü. Ve bu sözlüğü iyi kullanan herkes iyi bir yaratıcı olabilirdi. Bir başka deyişle usa dayalı bir teknik sorundu “Kübizm”. Böylelikle yeni Türkiye cumhuriyeti sanatçısı, artık devrilmiş olmuyor; aynı dili kullanarak, aynı sözlüğe başvurarak, ikinci elden uyarlama yerine ‘çağdaş’ bir yaratım gerçekleştirmiş oluyordu.

Bu tutum, sanatta evrensel bir boyut getiriyor, ancak ulusal tadın yakalanmasına olanak sağlamıyordu. Oysa devletin ana ilkelerinden biri toplumu dinsel bir bağlayıcı yerine ulus bilinciyle bir arada tutmaktı. Öyleyse oluşacak yeni kültürel ortamda, Türk sanatının, evrensel bir dille ulusal konulara yönelmesi gerekirdi.²⁰⁴

²⁰³ Zeynep Yasa Yaman, “Modernizmin Siyasal/İdeolojik Söylemi Olarak Resimde Köylü/Çiftçi İzleği”, *Türkiye’de Sanat*, (s.29-37), s. 29.

²⁰⁴ Zeynep Yasa Yaman, a.g.m., s. 30

O yıllarda Kübizmin biçimsel tarafı ve tekniği ile ilgili olarak nesnelere parçalayıp, ayrıştırma ve yeni bir anlam ve görünüm altında, sanatsal bir nesnel değer yaratmak yerine biçimlerin konturlarını ve hacmin değerlerini geometrik olarak yorumlamak yoluna gidilecek kübik bir anlatım dili yakalanmaya alıřılmıştır²⁰⁵.

Kübizmin Türk resminin köklü bir anlatım dili haline gelmesi 1940'ların sonlarından itibaren dir. 1930'larda çok da benimsenmediği, hatta çok da sevilmediği dönemin yayınlarındaki tartişmalardan anlaşılmaktadır.

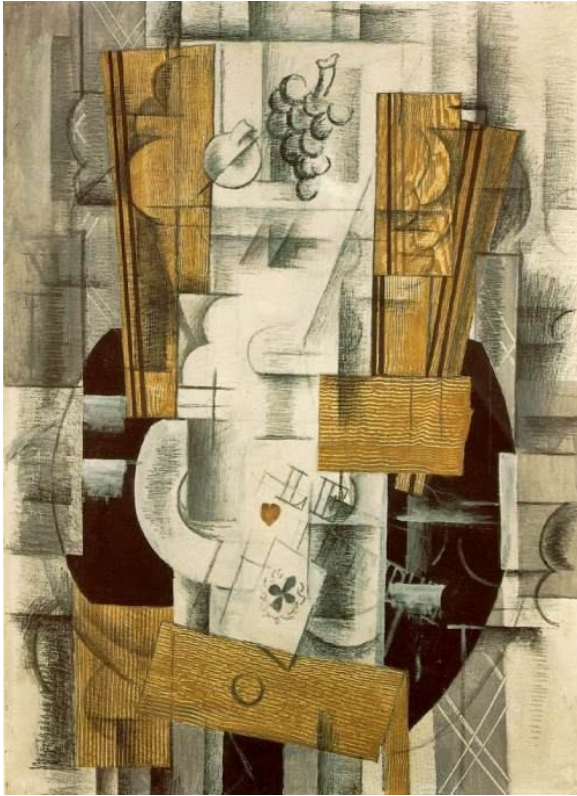
²⁰⁵ Kıymet Giray, *d Grubu*, Merkez Bankası, Sergi Katalogu, 2006, s. 15.

3.2.1. Nurullah Berk



Resim 59: Nurullah Berk, *İskambil Kağıtlı Natürmort*, 1933, Tuval Üzerine Yağlıboya, 60x80 cm, İstanbul Devlet Resim Heykel Müzesi (Z. Yasa Yaman, *d Grubu*, YKY, İstanbul 2002, s.91)

Resim 60: Fernand Leger, *Le cinq de trèfle*, 1947, Tuval Üzerine Yağlıboya, 49.2 x 65.4 cm (www.flickr.com)



Resim 61: George Braque, *Oyun Kağıtları ile Natürmort*, 1913, Tuval Üzerine Yağlıboya ve Karakalem, 60x80 cm, Paris Modern Sanatlar Müzesi (www.remediosvaro.biz)

Resim 62: Kazimir Malevich, *Havacı*, 1914, Tuval Üzerine Yağlıboya, 125x65, Devlet Tretyakov Galerisi, Moskova (www.sanalmuze.org)

Nurullah Berk²⁰⁶'in *İskambil Kartlı Natürmort*'u, modern Avrupa resmi içinde sık kullanılan bir tema ile karşımıza çıkar; iskambil kartları. Kübizm anlayışı içinde iskambil kartlarını kullanan Braque²⁰⁷'in aynı isimli resmi ile görsel olarak birbirinden çok farklı Kübizmler içerir. İskambil kartları, metropolün arka sokaklarında oynanan oyunları, gündelik yaşamı ve daha halktan olanı anlatır. Braque'ın bu resminde göndermede bulunulan bu tema olduğunu düşündüğümüzde benzer nesnelere bambaşka bir uğraşı karşımıza çıkar. Temelde sıklıkla

²⁰⁶ Nurullah Berk (1906-1982), Sanayi-i Nefise Mektebi'nde İbrahim Çallı ve Hikmet Onat'ın öğrencisi oldu. 1924'te Fransa'ya gitti ve Paris Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'nda Ernest Laurent'la çalıştı. 1928'de öğrenimini tamamlayarak Türkiye'ye döndü ve bir grup arkadaşıyla "Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nin kurucuları arasında yer aldı. Beş yıl sonra yeniden Paris'e giden sanatçı, André Lhote ve Fernand Léger'nin yanında çalıştı ve 1933'te Türkiye'ye döndü. Aynı yıl Abidin Dino, Elif Naci, Zeki Faik İzer, Cemal Tollu ve Zühtü Müridoğlu ile birlikte "Türkiye'ye egemen izlenimci tutuma karşı, biçim olarak Batı'daki çağdaş akımlara paralel Kübist ve Konstrüktivist teknik" şeklinde tarif edilen yeni bir anlayışın öncülüğünü yaptı. Berk'in önerisiyle bu grup "D Grubu" ismini aldı. Yurtiçi ve yurtdışında birçok sergi açan Berk, 1947'de Ahmet Çanaklı Ödülünü, 1966'da 28. Devlet Resim ve Heykel Sergisi birincilik ödülünü ve 1975'te DYO Ödülü Resim Yarışmasını kazandı. Berk'in son 15 yıllık çabası ise "Doğu ile Batı esprilerini kaynaştırmak, geleneksel sanat biçimlerini Batı anlayışıyla bağdaştırmak" biçiminde yorumlandı. 1953'te Suut Kemal Yetkin'le birlikte UNESCO'ya bağlı Uluslararası Sanat Eleştirmenleri Birliği'nin Türkiye ulusal komitesini kuran Berk'in sanat tarihi, resim ve heykel sanatı konulu çok sayıda yayınlanmış kitap ve makalesi vardır.

²⁰⁷ Georges Braque (1882 – 1963) Fransız ressam ve heykeltıraş. Picasso ile Kübizm akımını başlatmıştır. Le Havre'da Belediye Güzel Sanatlar Okulu'nda öğrenim görmüştür. 1900'de Paris'e gitmiş, 1902 –1904 arası Humbert Akademisi'ne devam etmiştir. Cézanne'in eserlerinin etkisiyle geometrik çizimlere yönelmiştir. 1907'de tanıştığı ressam Picasso ile birlikte Kübizm akımının temellerini oluşturmuştur. Picasso ile I. Dünya Savaşı'nın başlamasına değin birlikte çalışmıştır. Savaşta başından aldığı ağır yaralar nedeniyle 1915'te tedavi altına alınan Braque, bu dönemi, sanat olgusunu ve sanatın ilkelerini irdelemekle geçirmiş, düşüncelerini "Gündüz ve Gece, Defterler" (1917-1952) (Le tour et la Nuit, Cahiers) adıyla 1952'de yayımlamıştır. Braque'ye, 1948 Venedik Bienali'nde resim dalında Büyük Ödül verilmiş; 1951'de de Légion d'Honneur nişanı verilmiştir (Lional Richard, *a.g.e.*, s. 42-43).

karşılaştırılan bu iki resim arasında iskambil kartlarının kullanımı dışında bir ortaklaşma yoktur.

Kübist kolaj, sanat nesnesinin statüsüne ilişkin bir tartışma alanı açmaktadır. Kübizmin dünyayı anlama biçiminde malzemelerin ötesinde kitle kültürüne özgü gündelik, sıradan malzemelerin sanat yapıtının bir ögesi haline gelmesi, sanatı gündelik hayata dahil etme çabasını da gösterir²⁰⁸.

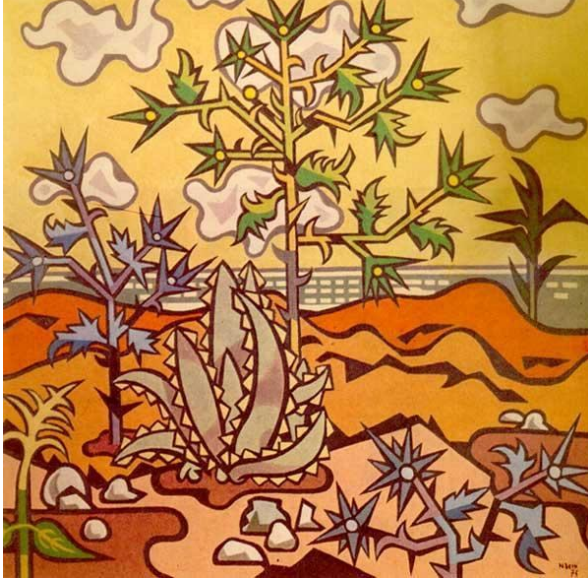
İskambil kartları, Braque'nin yanında Kazimir Malevich (1878-1935), Fernand Léger²⁰⁹ gibi kübist sanatçıların da kullandıkları bir öge olmuştur.

Renk alanları ile oluşturulmuş olan *İskambil Kartlı Natürmort*, nesnelere önde ve arkada oluşlarıyla da bir perspektif yaratırken, Kübizmin temel tarzında olan zamansallığa karşı çıkar. Kübizmin bir yüzey resmi mantığına karşı çıkarken, Léger'nin sert konturlu, kıvrımlı estetiğine yaklaşır. Ancak Léger'nin buradaki resmi 1944 tarihli. Doğalcı resim ile soyut resmin bir akıl karışıklığı gibi

²⁰⁸ Ahu Antmen, a.g.e., s. 49.

²⁰⁹ Fernand Leger (1881-1955) Fransız ressam ve tasarımcı. Leger Kübist harekete öncülük eden ressamlardan biri olarak ün kazandı. Tabloları, Pablo Picasso ve Georges Braque gibi Kübist ressamların eserlerinden daha az parçalara ayrılmıştır. Formların Kontrastı başlıklı kurumsal çalışmalarından oluşan bir seriyi 1913 yılında tamamladı. Kıvrımlı şekillere olan saplantısı nedeniyle, düz yüzeyleri ve üç boyutlu formları çalıştığı bu seri ile kendisine 'Tubist' takma adı verildi. Leger I. Dünya Savaşı'nda görev aldı ve bu sırada birlikte çalıştığı insanlar, resme olan yaklaşımını etkiledi. Resimlerinin sıradan izleyiciler için anlaşılır olabilmesine çalıştı. Savaştan sonraki çalışmaları, içerik ve form bakımından daha mekanikleşti. Stili mekanik parçaların hassaslığı ve parlaklığını içeriyordu. Leger, Pürist hareket ile de ilgilendi. Bu akım, duygulardan ziyade biçimsel kompozisyonları kullanmayı tercih eden "matematiksel lirizme" önem veriyordu. II. Dünya Savaşı süresince Amerika'da yaşadı ve Kaliforniya'da sanat eğitimi verdi. Bu süreçte çalışmalarının ana konusu bisikletçiler ve akrobatlar oldu. Çalışmalarındaki koyu siyah kontürler, koyu renkler ve dikdörtgenler ile silindirik formlar arasındaki kontrastlar hiç değişmedi.

görünürken, 1933 yılında yapılmasıyla, Türkiye modern sanatının Kübizm algılamaları arasında özgün bir yer tutmaktadır.



Resim 63: Nurullah Berk, *Dikenler*, 1976, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100x70 (www.turkishpaintings.com)



Resim 64: Fernand Leger, *Two yellow butterflies on a ladder* (http://wahooart.com/)

Nurullah Berk'in sanatında Léger etkisi, 1930'lardan başlayarak etkisini artırmıştır. Berk, hayatının sonuna kadar yaptığı resimlerde, Léger'in koyu siyah konturları, koyu renkleri ve dikdörtgenler ile silindirik formlar arasındaki kontrastları yerini korumuştur.

3.2.2. Hale Asaf

Hale Salih Asaf, on dört yaşındayken Roma'ya gittiğinde teyzesi Mihri Hanım'ın yanında resim eğitimine başlamış ve bir yıl sonra gittiği Paris'te, kısa bir süre Namık İsmail'in özel öğrencisi olmuştur. 1921 yılında Berlin Güzel Sanatlar Akademisi'ne girme hakkını elde eden Asaf, burada Prof. Arthur Kampf'ın (1865-

1950) öğrencisi olmuştur. Kampf'tan almış olduğu akademik eğitim, onun güçlü desen anlayışının temellerinden birini oluşturmuştur²¹⁰.

Hale Asaf, Akademi'den mezun olduğu 1925 yılının Avrupa konkurlarıyla Almanya'ya gönderilmiş ve Münih'te Lovis Corinth'in öğrencisi olduğu düşünülmektedir²¹¹. Bir dönem ders aldığı Namik İsmail'in de hocası olan Corinth'in, önceleri Empresyonizmin bir temsilcisi iken, 1911 sonrasında Ekspresyonizme yakınlığı ile dikkati çeker²¹². Gerçekten Hale Asaf Corinth'in öğrencisi olmuşsa bunun pek uzun bir süre olmadığını 1925 yılı Nisan ayında sanatçının ölmesi ile sonuçlandığını düşünebiliriz²¹³.

Hale Asaf'ın sanat anlayışının biçimlenmesinde en büyük pay, André Lhote'un olmuştur. Sanatçı 1927 yılında Paris'e gitmiş, burada, diğer arkadaşları Paris Güzel Sanatlar Akademisi ya da Académie Julian'da çalışırken, o, Grande Chaumière Akademisi'ne devam etmiş ve André Lhote'un öğrencisi olmuştur²¹⁴.

²¹⁰ Burcu Pelvanoğlu, *a.g.e.*, s. 72-73.

²¹¹ <http://www.sanalmuze.org/retrospektif/view.php?type=1&artid=361>

²¹² Norbert Wolf, *a.g.e.*, s. 34.

²¹³ Hale Asaf'ın hayatı ve sanatı ile ilgili monografik bir yayın olarak Burcu Pelvanoğlu'nun 2007'de yayımlanan *Hale Asaf* isimli kitabında, Asaf'ın Sanayi Nefise Mektebi'nden 1925 yılında mezun olduğu ve okulu derece ile bitirdiğinden Avrupa konkurunu kazanarak Münih'te Lovis Corinth atölyesinde çalışmaya gittiğinden bahsetmektedir. Ancak Corinth ile ilgili ulaşılabilen bilgilere göre sanatçı, 1925 yılında eski öğrencileri ile birlikte bir Hollanda gezisi düzenlemiş ve burada yakalandığı zatürre sonucu ülkesine geri dönememiştir. 1925 yılının Nisan ayına rastlayan bu olay Asaf'ın Avrupa konkurunu kazanmasında önce bir tarite gerçekleşmiş olmalıdır.

²¹⁴ Burcu Pelvanoğlu, Hale Asaf'ı konu alan çalışmasında Lhote'un 1922'de açtığı özel atölyesinde de ders almış olma ihtimalinden bahseder. Burcu Pelvanoğlu, *a.g.e.*, s. 82.

Grande Chaumière, bu dönemde orada hocalık yaptıkları bilinen Othon Friész (1879-1949), Henri Goetz (1909-1989), Lucien Simon (1861-1945), Pierre Vaillant ve André Lhote ile daima modern sanat anlayışlarına açık bir okul olmuştur. Okulun hocalarından Othon Friész'in çevresinde bulunduğu G. Braque, R. Dufy (1877-1953), H. Matisse, A. Marquet (1875-1947), G. Rouault (1871-1958) ve birlikte incelemiş oldukları Gauguin ve Cézanne Hale Asaf'ın da başvuru kaynaklarını oluşturmuştur.

Hale Asaf, Paris'te bulunduğu dönemde asıl olarak Kübist ressamlarla ilgilenmiştir. Geç Kübizm dendiğinde Fransa'da ilk akla gelen isimlerden biri olan hocası André Lhote ve onun kendisiyle aynı yoldan yürüdüğünü söylediği Roger de la Fresnaye (1885-1925), arkadaş grubu içerisinde yer alan Fernand Léger (1881-1955) sanatçının etkileşimde bulunduğu sanatçıların başında gelmektedir. Kübizm'e renkçi yaklaşım, nesnelerin parçalanması ve planimetrik espasın kullanımı konusunda özellikle Lhote ve Fresnaye'nin sanatçı üzerinde yoğun etkilerinin olduğu bilinmektedir²¹⁵.

²¹⁵ Burcu Pelvanoğlu, *a.g.e.*, s. 127-133.

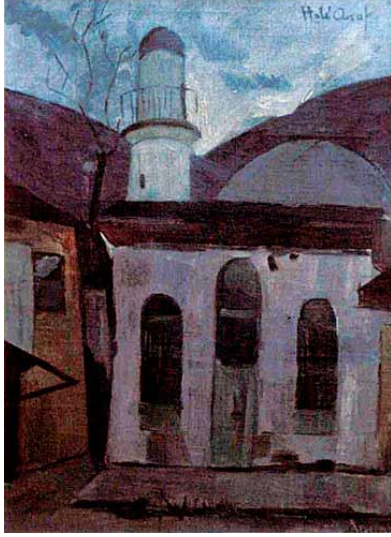


Resim 65: Hale Asaf, *Kendi Portresi*, 1938, Tuval Üzerine Yağlıboya, Paris (K. Giray, *Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği*, s.181)

Resim 66: André Lhote, *Head of a Woman*, 1921, Tuval Üzerine Yağlıboya, 61 x 46 cm, Philadelphia Art Museum (www.philamuseum.org)

Sanatçının, Lhote atölyesinde ya da Lhote etkisiyle gerçekleştirmiş olduğu portrelerinde ve natüremortlarında “sıkıştırılmış mekan” etkisi görülmektedir. Genellikle, tablonun arka planı, ikiye bölünür ve bu bölünmüş olan kısım, biri daha açık biri daha koyu olmak üzere renklendirilir. Bu durum, Lhote’un, “Büyük ressamalarda, kompozisyonların arka planı, her zaman açık ve koyu renk değerlerinin yer aldığı ara renklerle donatılmıştır.” şeklindeki ifadesiyle de örtüşmektedir. Yine Lhote’un “Sehpa resmini, duvarın bir örtüsü haline getiren bu süslemeci karakter, tuvalin yüzeyi üzerinde görünümü tersyüz etmeyi amaçlayan, neredeyse gizemsel bir işlemden kaynaklanır. Göze yansıyan ya da imgelemsel olarak sunulan bu görünümün, gözden en uzakta kalan bölümleri, ilk plandakiler kadar net çizgilerle,

kompozisyonun en dikkat çeken yerine yerleştirilir.” satırları, Lhote’un Hale Asaf’ın sanatına en iyi yansımış kuramlarından biri olmuştur²¹⁶.

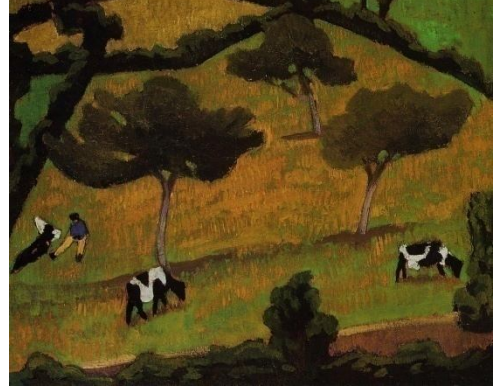


Resim 67: Hale Asaf, *Bursa, Karşeyh Camii*, Tarihsiz, Tuval Üzerine Yağlıboya, 47x40, Lale-Cengiz Akıncı Koleksiyonu (www.sanalmuze.org)

Resim 68: André Lhote, *View Of Venice*, 1934 (www.artexpertswebsite.com)

Hale Asaf’ın manzaraları da hocası Lhote’un izlerini taşır. Asaf’ın resim öğretmeni olarak atandığı Bursa’da yaptığı resimlerden biri olan *Bursa Karşeyh Camii* Kübist anlatım dilinin bir uygulamasıdır. Bir akşamüzerinin solgun ışığında tüm yüzeyler katmanlaşmıştır. Silikleşen, eriyen hatları, önde bulunan yapılar ve sokak, bir arkasında dağlar, daha gerilerde ise gökyüzü, kendi yüzeysel katmanlarını oluşturur. Ön plandaki yapılar ve sokak, aralarındaki derinlik yitmiştir. Lhote’un Asaf’a göre daha ayrıntıcı yaklaşımı ile bir akşamüstünün Venedik manzarasında ortaklaşmış bir atmosfer hissini yaratansa katmanlar halinde görünen kent ve tüm kenti, ağırlığı altında ezen gökyüzünün dâhil olduğu bir çokboyutluluktur.

²¹⁶ Burcu Pelvanoğlu, *a.g.e.*, s. 142-143.



Resim 69: Hale Asaf, *Bursa*, Tarihsiz 1928-29, Tuval Üzerine Yağlıboya, 42x60, Özel Koleksiyon (www.sanalmuze.org)

Resim 70: Roger de la Fresnaye, *Cows in a Meadow*, 1909 Tuval Üzerine Yağlıboya, Özel Koleksiyon (www.the-athenaeum.org)

Asaf'ın resimlerinin bir başka kaynağının da Roger de la Fresnaye²¹⁷ olduğu düşünülebilir. Hocası Lhote ile aynı sanat ortamını paylaşan ve beslendikleri kaynaklarda ortaklık bulunan Roger de la Fresnaye, Kübist ve Fovist eğilimiyle tanınır. Daha çok düzlemsel bir yöndeşme ile bir araya gelebilecek Asaf ve Fresnaye resimleri iki boyutlu bir doğa algısının ürünüdür. Lhote'un öğrencisi olduğu yıllarda yöneldiği Art-Deco ve Fovist biçimleme özelliklerini Cézanne kaynaklı bir Kübizme yönelen Roger de la Fresnaye'den de etkilenecek de ortaya koyduğu düşünülebilir. Daha çok boyut ve kütle etkisi Fresnaye ile bağlarını belirler.

²¹⁷ Roger de La Fresnaye, Fransız ressamı (Le Mans 1885-Grasse 1925). Julian Akademisi'nde ve M. Denis ile P. Serusier'nin öğrencisi olarak Ranson Akademisi'nde eğitim gördü. Cézanne'dan etkilendi, Kübizmi benimsemekle birlikte, ilkelerini aşırılığa kaçmadan uyguladı. 1912'de klasik Kübizmden farklı, daha çok ideal ölçülere ve saf renklere ağırlık veren Section d'Or hareketinin Paris'teki sergisine katıldı. Giderek dekoratif-renkli bir Kübizmin önde gelen temsilcilerinden biri oldu. 1921'den sonra Yeni-klasikçi biçimle ile yaptığı desenleri ile tanınır.



Resim 71: Hale Asaf, *Paletli Otoportre*, tarihsiz (1925?) Tuval Üzerine Yağlıboya, 60 x 50 cm., İstanbul Üniversitesi, Feyhaman - Güzin Duran Müzesi (www.sanalmuze.org)

Resim 72: Roger de la Fresnaye, *Self Portrait*, c.1907, 37,5x 30 (www.kunstkopie.ch)

Sanatçı, hocasının kurallarını uygulama yoluna giderken aslında Kübizm kaynaklı olan Art Déco resmiyle de ilgilenmiş; yenilikleri takip etmiş ve tüm bunları on dört yaşından beri öğrenmekte olduklarının içinde eriterek kendine özgü bir tarz geliştirmiştir²¹⁸. Art Deco, 1920'ler ve 1930'larda mimaride, uygulamalı sanatlarda, iç tasarımda, tasarımda etkili olan ve geç Art Nouveau'nun dekoratif öğeleri ile, devam etmekte olan endüstri tasarımından esinlenen aerodinamik geometrik biçimleri birleştiren akımdır. Art Déco'nun kaynağı Fransa'dır. Daha sonra Avrupa ve ABD'ye yayılmıştır. Art Déco, gökdelenler, büyük mağazalar ve sinemalardan mobilyaya ve mutfak aletlerine kadar birçok bina ve eşyayı etkilerken, Barok, yeni Klasik ya da Yeni Gotik süsleme öğelerinden yararlanmıştır. 1930'larda Art Déco batı dünyasının gözdesi olmuştur.

²¹⁸ <http://www.sanalmuze.org/retrospektif/view.php?type=1&artid=361>



Resim 73: Hale Asaf, *Genç Adam-İsmail Hakkı Oygur Portresi*, Tarihsiz (1929?), Malzeme, Boyut ve Yeri Bilinmiyor (Uyanış Dergisi, S. 66, s. 42, 20 Eylül 1929'dan alınmış)

Resim 74: Tamara de Lempicka, *Tadeusz de Lempicka*, 1928 (www.tamara-de-lempicka.org)

André Lhote öğrencisi olan Tamara De Lempicka'nın sanatında Art Déco, Kübizmin yeni bir anlatımı olarak ortaya çıkmıştır. De Lempicka figürlerini küre ve silindir benzeri şekillerle hafif gölgelendirmeler kullanarak modle etmeye özen göstermiştir. Figürler adeta kabartma izlenimi yaratmaktadır²¹⁹.

De Lempicka, Hale Asaf ile aynı yıllarda Paris'tedir, Asaf'tan önce Lhote'un öğrencisi olmuştur. Asaf'ın öğrenciliğinin ilk yıllarında De Lempicka başarılar kazanmış ve tanınmış bir ressamdır.

²¹⁹ Alain Blondel, "Art Deco'nun Ölçülü ve Taşkın İkonu Tamara De Lempicka", *P Dünya Sanatı Dergisi*, Kış 2005, S. 36, s. 88-99.



Resim 75: Hale Asaf, *İsmail Hakkı Oygur Portresi*, Tarihsiz, Tuval Üzerine Yağlıboya, 91x72, İstanbul Resim Heykel Müzesi (www.sanalmuze.org)

Resim 76: Tamara De Lempicka, *Marquis De Somni Portresi*, 1925 (www.tamara-de-lempicka.org)

İki ressamın çok yakın tarihlerde, aynı şehirde ve aynı sanat ortamında ürettikleri bu resimlerde figürün geometrisi, koniler, silindirler gibi Kübizmin asal elemanları, kütleli ve konstrüktif duruşlarında bir ortaklaşma izlenmektedir. De Lempicka'nın resimlerinde kabartma hissi bırakan modle ediş, Hale Asaf resimlerine daha serbest vuruşları, daha gerçekçi ancak stilize figür ve mekanlar izlenmektedir. Resimlenen figürlerin birbirlerine benzerlikleri de ayrıca dikkat çekmektedir.

3.2.3. Refik Epikman



Resim 77: Refik Epikman, *Bar*, 1928, Tuval Üzerine Yağlıboya, 46x55 cm, İstanbul Resim Heykel Müzesi (K. Giray, *Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği*, s.166)



Resim 78: André Lhote, *La danse au bar - Gypsy Bar*, 1920 – 1925,. Tuval Üzerine Yağlıboya, 114,1 x 174,3 cm (www.artnet.com)

Refik Epikman²²⁰ da Paris'te Julian Akademisi'nde Paul-Albert Laurents atölyesinde çalışmıştır. Öğrenimini tamamlayıp Türkiye'ye döndüğü ilk yıllarda çalışmalarında Kübizmin etkisi gözlemlenir. Sanat yaşamının sonraki yıllarında Soyut Dışavurumcu bir tarz benimseyen sanatçının 1930'lara ait resimlerini Lhote'un etkisinde yaptığı açıktır. Aynı zamanda dışavurumcu bir etkilenimle hareketi ve hızı resimlerinde yansıtan Epikman, çoğu zaman bu eğilimiyle anılır olmuştur. Kompozisyonlarında nesnelere ve figürler hacim değerleri, konumları ve devinimleriyle, sağlam desen kuruluşlarıyla üç boyutlu bir mekanda betimlenmiştir²²¹. Lhote'un resmiyle kompozisyon benzerliğinin ötesinde getirdiği bakış açısı *Bar* resmine yansır. Daha çok konusuyla ve Ali Avni Çelebi'nin *Bar* isimli resmiyle karşılaştırılmasıyla gündeme gelen bu resim, oturmuş bir Kübist dünya algısının ürünüdür. Figürler her ne kadar dans ediyor bile olsalar, olmayan yüzleri ve elleriyle, kurt yapılarına rağmen hareketli bir anlatıma sahiptir.

²²⁰ Refik Fazıl Epikman (1902-1974) Davutpaşa İdadisi'nden sonra 1918 yılında Sanayi-i Nefise Mektebi'ne girdi. 1924 yılında Milli Eğitim Bakanlığı'nın açmış olduğu Avrupa sınavını kazanarak öğrenimine devam etmek üzere Paris'e gitti. 1928 yılında öğrenimini tamamlayıp yurda döndüğünde İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'ne öğretmen olarak atandı. 1931 yılında askerlik nedeniyle Akademi'deki görevinden ayrılan sanatçı, askerde olduğu dönemde Akademiye egemen olan, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti üyelerinin engellemeleri nedeniyle, 1933 yılında askerlik görevinden döndüğünde, yeniden Akademiye kabul edilmedi. Bunun üzerine Ankara Atatürk Lisesi'nde resim öğretmeni olarak göreve başladı. 1939 yılında ise Ankara Gazi Muallim Mektebi ve Terbiye Enstitüsü Resim-İş bölümüne atölye hocası olarak atandı. 1966 yılına kadar bu görevde kalan Refik Epikman, emekli olduktan sonra Halkevlerinde Güzel Sanatlar kolu başkanlığına getirildi. Resim uygulamalarının dışında çeşitli yayın organlarında yazdığı yazılar ile sanat olgusu adına önemli etkinlikler gerçekleştirdi. 1944'te düzenlenen 6. Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nde üçüncülük ödülünü alan sanatçı, 1974'te 35. Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nde ise şeref ödülüne layık görüldükten 1 gün sonra 17 Mayıs 1974 tarihinde ölmüştür.

²²¹ Kıymet Giray, "Refik Epikman" *Türkiye'de Sanat*, 2001, Sayı:49, s. 13-19.



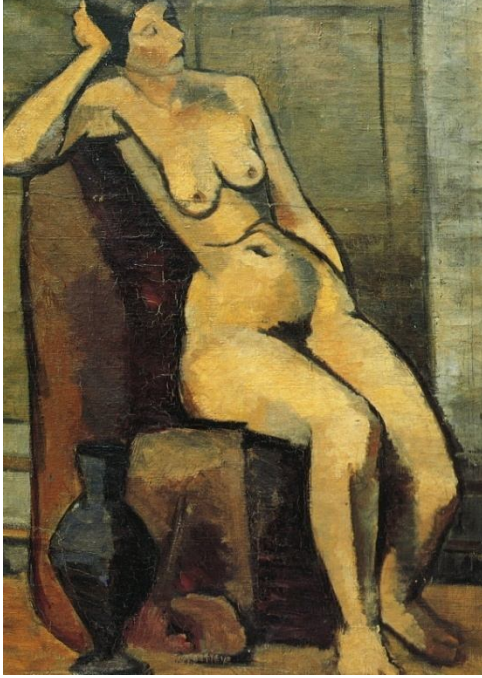
Resim 79: Refik Epikman, *Manzara*, 1936, Tuval Üzerine Yağlıboya, İstanbul Resim Heykel Müzesi (www.sanalmuze.org)

Resim 80: Paul Cézanne, *Bellevue'deki Güvercin Kulesi*, 1889-90, Tuval Üzerine Yağlıboya, 65,6x81,5 cm, Cleveland Sanat Müzesi (www.sanalmuze.org)

Refik Epikman resimlerini belirleyen asal olarak Cézanne kaynaklı bir Kübizm olmuştur. Epikman resimlerindeki formların doğada yer alış tarzları, kütleler, kübik formlar, soluk renkler Cézanne'ı anımsatmaktadır.

Bu resimlerde dikkat çekmesi gereken küttedir. Cézanne'da ağaçların, doğanın ve mimarinin, Epikman resimlerinde dağların ve ağaçların hareketlerini yitirerek durağanlaşarak birer küttelye dönüşmelerini izliyoruz. Renkler, ışığın etkisiyle soluklaşmış, gölgeler formların küttelerini ele vermek için birer araca dönüşmüştür. Epikman'ın 1960'lardan sonra soyut anlayışa yönelmesi, kaynağını Cézanne'dan alan Kübizmin soyutlaması haline gelmiştir.

3.2.4. Cemal Tollu



Resim 81: Cemal Tollu, *Nü*, Tuval üzerine Yağlıboya, 65x46, İstanbul Resim Heykel Müzesi (Z. Yasa Yaman, *d Grubu*, s.105)



Resim 82: André Lhote, *Nu Cubiste*, c. 1920, Tuval Üzerine Yağlıboya, 64,8x53,8, Trigg Ison Fine Art Galerisi (www.artnet.com)

Cemal Tollu²²² da birçok Türk sanatçısı gibi André Lhote'un öğrencisi olmuştur. Türk resminde Kübizm denilince ilk akla gelen isimlerden olan Cemal

²²² Cemal Tollu (1899-1968) 1919 yılında Sanayi-i Nefise Mektebi (Güzel Sanatlar Akademisi)'ne kayıt yaptırdıysa da işgal yılları olması sebebiyle okuluna ara verdi. Tollu Ankara'da Zabıt Namzetleri Talimgahına katıldı ve aldığı askeri eğitimle Konya'daki süvari alayına gönderildi. Savaş yıllarının ardından 1926'da İstanbul'a döndü ve eğitimine kaldığı yerden devam etti. Elazığ ve Erzincan'da bir süre öğretmenlik yaptıktan sonra sanatını geliştirmek için Münih ve Paris'e gitti, orada André Lhote, Hans Hoffmann, Fernand Leger ve Gromaire gibi ünlü sanatçıların yanında çalıştı. Türkiye'ye döndükten sonra ilk sergisini Elazığ'da açtı. Tollu 1933'te d Grubu kurucuları arasında bulundu. Sonraki yıllarda Anadolu Medeniyetleri Müzesi'nde (eski adı: Ankara Arkeoloji Müzesi) yöneticilik yaptı. 1964 yılında Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nden emekli oldu. Sanat hayatı boyunca pek çok sergi açtı ve ödül aldı. Cemal Tollu ressamlığının yanı sıra heykel sanatçısıydı ancak bu alanda çok fazla eser vermemişti. Sanat yazarlığı da yapan Tollu, *Yunan Mitolojisi* (ders kitabı) ve

Tollu'nun resimsel anlayışı, kunt ve hacimli figürler, geometrik anlayışa dayalı bir doğa ile özdeştir.



Resim 83: Cemal Tollu, *Alfabe Okuyan Köylüler*, 1933, Tuval Üzerine Yağlıboya, 92x73,5, İstanbul Resim Heykel Müzesi (Z.Yasa Yaman, *D Grubu*, s. 103)

Resim 84: André Lhote, *Bacchante*, 1910, Tuval Üzerine Yağlıboya (www.oceansbridge.com)



Resim 85: Fernand Léger, *The pleasure of leisure* (<http://wahooart.com>)

Şeker Ahmet Paşa (monografi) kitaplarının yanında başta *Yeni Sabah* gazetesi başta olmak üzere değişik yayın organlarında sanat üzerine görüşlerini yazdı.

Tollu'nun figür anlayışının çeşitli kaynakları vardır. Biri tabii ki André Lhote iken diğeri de Fernand Léger'dir. Cemal Tollu resimlerinde Lhote ve Léger etkisi Kübizmin biçim diliyledir. Silindirler, koniler her formu tanımlamak için başat elemandır. Birbirlerinden çok farklı evrenlere sahip *Alfabe Okuyan Köylüler*, *Bacchante* ve *The pleasure of leisure* resimlerini ortaklaştıran da budur. Kübik dilin keskin ve kırılmış gibi görünen çizgilerinin dışında konstrüktif bir etki yaratan silindirik formlar, figürleri ve doğa elemanlarını tanımlayan başka bir algı yaratmışlardır.



Resim 86: Cemal Tollu, *Kedili Çıplak*, 1929, Tuval Üzerine Yağlıboya 27x40.5, Ahmet Tollu Koleksiyonu (www.turkresmi.com)

Resim 87: Marcel Gromaire, *Les Paysannes au Bain*, Tuval Üzerine Yağlıboya, 81x101, 1925 (www.artnet.com)

Tollu'nun çağdaşlarından ayrılan bir yanı resimde yarattığı dokudur. Tollu'nun Paris yıllarında hocası olan Marcel Gromaire'den (1872-1971) konstrüktif ve geometrik yaklaşımının yanında renk ve resim yüzeyinde oluşturduğu pürüzlü ve kirlenmiş gibi görünen bir doku edinmiştir. Geometrik anlayışına ekspresif bir görünüm kazandıran bu dokunun, Tollu resimlerini bir yüzey resmi olmaktan çıkardığı izlenmektedir. Ancak hiçbir akıma katılmadığı halde ismi Ekspresyonizm ile anılan Gromaire'in işçiler, köylüler, savaş, yıkım gibi konularından etkilenmediği açıktır.

3.3. Nabiler, Fovizm ve Bireysel Üsluplar

Nabiler Fransa'da Paul Serusier (1864-1927) öncüsünde oluşan bir gruptur. Serusier, Pont-Avent Okulundan²²³ Gauguin ile birlikte çalışmış, 1888'de Paris'e döndükten sonra burada edindiği deneyimler ve geliştirdiği kuramlar çevresinde toplanan sanatçıları etkilemiştir. Jean-Édouard Félix Vuillard (1868 –1940), Pierre Bonnard (1867 –1947), Paul Séruseir (1864-1927), Maurice Denis (1870 –1943), Paul Ranson (1862-1909), Ker-Xavier Rousel'in (1867-1927) içinde yer aldığı bir grup oluşmuştur. Grup 1889'dan başlayarak İbranice peygamber anlamına gelen Nabiler adıyla anılmaya başlanmıştır²²⁴. 1892-1899 yılları arasında Paris'te özel galerilerde sergiler açan Nabiler sık sık bir araya gelmiş, simgecilik, Katoliklik ve mistisizm üzerine derin tartışmalar yapmışlardır. Nabiler, izlenimcilerin renk ve biçim aracılığıyla doğayı taklit ettiklerini ileri sürerek bu tavra karşı çıkmışlardır. Onlar için sanat ruhun ve duyguların dışa vurmasıdır²²⁵. Grup, 1892-1899 yılları

²²³ Pont-Avent Okulu, Gauguin, 1888'de Emile Bernard ile beraber oluşturdukları sanat okuludur. Bernard 1855'ten itibaren, resim konusunda incelemeler yapmış ve yeni bir estetik anlayışa varmıştı. Bu anlayış, biçim ve renk aracılığıyla, sadece duyumun gerçekliğini değil (izlenimcilerin amacı buydu), düşüncenin özünü ve şiirini de dile getirecekti. Pont-Avent ve Pouldu'ye yerleşmiş olan sanatçıların arasında, Paul Serusier, Maurice Denis, Henri Moret, Maxime Maufra, Gustave Loiseau, Charles Filiger, Charles Laval, Meyer de Haan, Jan Verkade ve Armand Seguin gibi ressamlarla, heykeltıraş ve ressam Georges Lacombe'un adları anılmaktadır.

²²⁴ Paul Gauguin (1848-1903)'in modern yaşamda uzak diyarlarda, kendi deyimiyle medeniyet hastalığından arınmış olarak sürdürdüğü yaşantısında hayal ettiği dünyaları resimler. Gauguin resimlerindeki dekoratif ve anti-natüralist renk kullanımıyla oluşturduğu ifadeci yaklaşımına yakınlık duyan Nabiler'in Gauguin'in resim öğretilerine bağlılıkları nedeniyle de bu ismi aldığı iddia edilir (Ahu Antmen, *a.g.e.*, s. 26)

²²⁵ Zeynep Rona, "Nabiler", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, c. 2, s. 1331.

arasında açıkları sergilerde doğrudan temsil yerine simgesel ve dekoratif öğelere yer vermiş, böylece doğrudan doğadan çalışan izlenimcilerden ayrılmışlardır²²⁶.

Grubun kurucularından olan Maurice Denis, resimsel simgeciğin manifestosu olarak nitelediği “Yeni Gelenekçiliğin Savunucusu” gibi metinler kaleme almış, resimleri kadar kuramsal yazılarıyla da dikkati çekmiştir. Denis’in bu makalesinde dile getirdiği resmin belli bir düzende bir araya getirilmiş renklerle kaplı düz bir yüzey oluşu, modern sanatın en çok alıntılanan cümleleri arasındadır. Bu aynı zamanda üç boyutlu yüzeyin boşluğa yerleştirilmesi ilkesine dayanan Rönesans resim anlayışının sonunu haber verdiği gibi soyut sanata da bir çağrı olarak yorumlanmıştır. Ancak bu tutum figür ve anlatım öğelerini olduğu kadar perspektif ve model kullanma olanağını da ortadan kaldırmayı amaçlamıştır²²⁷.

Denis, “Sübjektif ve Objektif Deformasyon” isimli makalesinde yeni sanatı şöyle tanımlar:

Sanat artık, doğa karşısında kaybettiğimiz bir duyarlılık, bir fotoğraf değildir yalnızca. Sanat, doğanın vesile olduğu ama kendi ruhumuzu şekillendirdiği bir yaratıdır. Gauguin’in dediği gibi “gözümüzle çalışmak yerine, düşüncelerimizin gizemli odağını aramalıyız.” Böylece, tıpkı Baudelaire’in arzuladığı gibi, hayal gücü yeniden tüm yetilerimizin ecesi haline gelir. Böylece duyarlılığımızı serbest bırakırız ve sanat, doğanın kopyası olmaktan ziyade, onun sübjektif deformasyonu olur.²²⁸

²²⁶ Ahu Antmen, *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, Sel Yayıncılık, İstanbul 2008, s. 26.

²²⁷ Norbert Lyndon, *Modern Sanatın Öyküsü*, (Çev. Cevat Çapan, Sadi Öziş), Remzi Kitabevi, İstanbul 1991, s. 18.

²²⁸ Aktaran; Ahu Antmen, *a.g.e.*, s. 31.

Nabiler ile benzer bir görsel etkiyi paylaşan Fovizm 1905 - 1907 yılları arasında etkinlik gösteren bir sanat akımıdır. Belirli ve kesin kuralları olan bir sanat ekolü oluşturulmamıştır. Sadece iki yıl gibi kısa bir süre etkinlik gösteren akıma dahil olan sanatçılar, daha sonra kendi yollarına ayrılmışlardır. Arı renklerin abartılarak kullanılması istemi bir grup sanatçıyı, sadece bir süre ilgilendirmiştir. Empresyonizm ile bağı, daha çok Nabiler gibi, Gauguin, Van Gogh gibi sanatçıların geliştirdikleri anlayışlarından etkilenmeleri ile kurulabilir. Bu anlamıyla hem Empresyonizmin, hem de Nabilerin bir devamı sayılabilir. Empresyonistlerde pastel ve yumuşak olan renk tonları, Fovistlerde parlaklaşmış, küçük fırça darbelerine ağırlık veren teknik ise, geniş ve tek defada sürülen renk lekeleri oluşturma anlayışına dönüşmüştür. Empresyonistlerin aksine, Fovistler resimlerinde nesnelere deformasyona uğratarak resmetmeyi amaçlamışlardır.

1905 yılında Paris'te Salon d'Automne'da sergilenen bir grup esere sanat eleştirmeni Louis Vauxelle (1879-1943) tarafından Fransızca vahşi hayvan anlamına gelen *fauve* sıfatı, bu eserlerin temsil ettiği sanat hareketine de *fauvisme* adı verilmiştir. Henri Matisse ve arkadaşlarının alışılmamış nitelikte güçlü ve değişik renklerle yaptıkları resimleri Vauxelle ve seyirciler çok yadırgamışlardır.

Fovizm renk, sentez ve dekor sanatıdır. Henri Matisse'e göre kompozisyon; sanatçının duygularını elinde bulunan çeşitli elemanları dekoratif biçimde düzenlemesi işlemidir. Bu görüş, Fovların kompozisyon anlayışlarını tümüyle dile getirmektedir. Tasvirlerde perspektif ve modleye değer verilmemiş; iki boyut, tabloda, tasvire yettiğini düşünmüşlerdir. Gerçek obje de, deforme edilebilmektedir. Peyzaj, natürmort ve insan figürleri sanatçıların değerlendirdikleri tasvir konularıdır.

Grubun başlıca sanatçıları Henri Matisse (1869 - 1954), Albert Marquet (1875 - 1947), André Derain (1884 - 1954), Maurice Vlaminck (1876 - 1958), Othon Friesz (1879 - 1949), Raoul Dufy (1877 -1953), Van Dongen (1877 - 1968) dir. Georges Roulaout (1871 - 1958) değişik nitelikteki tasvir konuları ve renk uygulamalarıyla grupta özel bir yer alır. Kübizm kurucusu Georges Braque da, bir dönem Fovizm denemeleri yapmıştır.

Resimde çığ ve sert renkler kullanmak, bu akımın başlıca özelliğidir. Bir resimde gerek ışık alan yerler, gerek mesafe bakımından uzaklıklar, sadece renk değiştirmekle gösterilir. Bu akımın sanatçılarına göre resim, düz bir yüzeye yapıldığı için derinlemesine bir arayıştan ibarettir. Resim elden geldiğince sade ve temiz boyanmalıdır. Bu özellikleri ile Fovizm pek çok kuralı yıkmış olur. Derinlik hissi, ışık, gölge, kabartma, belirli kenar çizgileri bir tarafa bırakılır. Resim iki ana özellik üzerinde yoğunlaşır: Renk şiddeti ve bunların yan yana konuluşudur. Fovizm'de hafiflik ve sevinç gözlenir.

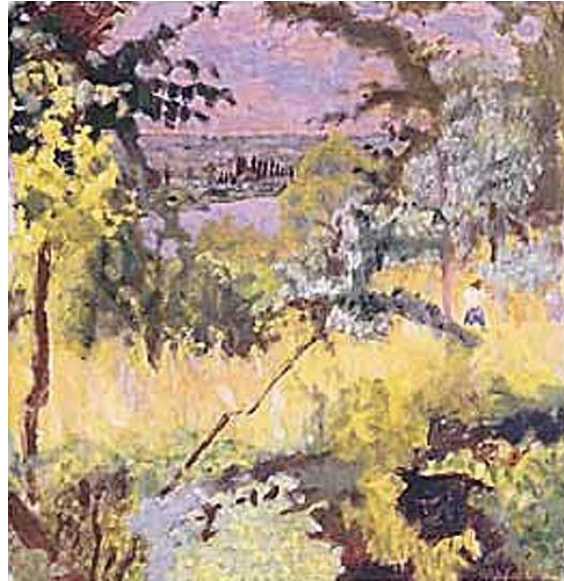
Nabiler, Türk resim sanatı tarihi içinde adlarına çok rastlanmayan bir gruptur. Bunun birkaç nedeni olabilir. Bunlardan biri Türk ressamaları Paris'te eğitimlerine devam ederken grubun etkinliğini yitirmiş olması, Empresyonizm ev Fovizmle olan görsel bağların çok da ayırt edilemezliği nedeniyle olabilir. Ancak daha olası olan, Nabilerin resimleri ile Fovistlerin resimlerinin birbirlerine olan benzerliği olmalıdır. İzini ancak, ressamaların biyografilerinden takip edebildiğimiz etkilenim alanlarında, özellikle üzerine monografik bir çalışma yapılmadıysa ulaşamadığımız bilgiler, Nabilerin Türk resmine etkisini bilmemizde önemli bir engel teşkil etmektedir.

Fovizm, Türk resminde, etkisi görülen diğer akımlar gibi bir yer edinmemiştir. Türk resminde bu akımın temsilcileri, ülke dışında buldukları yıllarda gezdikleri

galeri ve sergilerdeki etkilenimleri ile bu akıma, ama daha çok akımın sanatçılarının Fovist dönemlerindeki çalışmalarına yönelmiş olmalıdırlar. Çünkü eğitimlerinin hiçbir yerinde Fovizm akımının temsilcilerinin öğrencileri olmamışlardır.

Türk resminde Zeki Kocamemi, Cevat Dereli, Hamit Görele, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Ziya Keseroğlu gibi sanatçılar Nabilerin ve Fovizmin temsilcilerinin etkisinde resimler yapmışlardır. Bu çıkarsama, ressamın çalışmalarının resimsel değerler bağlamında özdeşlikler oluşturduğu Avrupalı örnekleri ile karşılaştırılmaları sonucu edinilmiştir.

3.3.1. Ziya Keseroğlu



Resim 88: Ziya Keseroğlu, *Bahar*, Tuval Üzerine Yağlıboya, 61x69 (www.turkishpaintings.com)

Resim 89: Pierre Bonnard, *View of the River*, 1923, Vernon (<http://en.easyart.com/>)

Ziya Keseroğlu²²⁹, resimlerinde Türk resim sanatı içinde çok bahsi geçmeyen bir grubun etkisi, Nabilerin etkisinden söz etmek mümkündür. Pierre Bonnard²³⁰,a ait olan resmin bir kesitinin alınması gibi görünecek kadar benzerlik taşıyan bu resimle Keseroğlu, Nabiler'in de Türk resminde etkin bir anlayış olduğunu göstermektedir.

²²⁹ 1906 yılında İstanbul'da doğan Ziya Keseroğlu 1922 yılında Sanayi Nefise Mektebi'ne girer ve Hikmet Onat, İbrahim Çallı atölyesinde eğitimini 1930'da tamamlar. 1932 yılında Viyana'ya gider, burada çalıştıktan sonra aynı yıl yurda döner ve Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'ne katılır. 1946'da İstanbul Yüksek Teknik Okulu'na atanır. Yapıtları arasında manzara resimleri ağırlık kazanan Keseroğlu ilk yapıtlarında Corot ve Bonnard esinlerine yönelir (Kıymet Giray, *Manzara*, s. 356).

²³⁰ Pierre Bonnard (1867 –1947) Fransız ressam ve Nabiler grubunun kurucusudur. Fontenay-aux-Roses'de doğdu. Babasının ısrarıyla hukuk eğitimi aldı, mezun olduktan kısa bir süre sonra ceza avukatlığına başladı. Bu arada, sanat sınıfında devam etmişti ve sanatçı olmaya karar vermişti. 1891'de Toulouse-Lautrec'le tanıştı ve resimlerini Société des Artistes Indépendants'ta sergilemeye başladı. 1896'da Galerie Durand-Rue'de ilk sergisini açtı. Yirmili yaşlarında Les Nabis'in bir parçası oldu, genç sanatçı grubu ruhsal ve sembolik dünya çalışmaları yaratmayı üstlendi. Nabis'in diğer üyeleri Édouard Vuillard ve Maurice Denis'dir. 1910'da güneye gitmek için Paris'ten ayrıldı. Bonnard, renkleri yoğun kullanımıyla bilinir, özellikle yakın değerler ve küçük fırça izleriyle alanını inşa eder. Onun karmaşık kompozisyonları sıklıkla – odaların güneşli iç mekanları ve aile üyeleri ve arkadaşlarıyla toplandığı bahçeler- otobiyografik ve öykülemecidir. On yıllarca karısı Marthe resminin vazgeçilmez konusudur. Karısı, yemekten kalanlarla, mutfak tezgahında oturduğu ya da çıplak, banyoda çıplak yatarken resim serisinde görülür. Bonnard, otoportreler, manzaralar, natüromortlar, genellikle çiçekler ve meyveler resimledi.1938'de Art Institute of Chicago'da Vuillard ile birlikte kendi çalışmalarında oluşan büyük bir sergi açtı. 1947'de, ölümünden bir hafta önce taşındığı Fransız Riviera'sında Le Cannet yakınlarındaki La Route de Serra Capeou'a son resmi *The Almond Tree in Flower*'i tamamladığı kulübesinde tamamladı. Ölümünden sonra 1948'de New York Modern Sanat Müzesi'nde retrospektif sergi düzenlendi.



Resim 90: Ziya Keseroğlu, *Natürmort*, Kontrplak Üzerine Yağlıboya, 26x33 (www.turkishpaintings.com)

Resim 91: Pierre Bonnard, *The Checkered Tablecloth*, 1916, Tuval Üzerine Yağlıboya 50.5 x 67 cm (www.metmuseum.org)

Bu iki resim ise Keseroğlu ve Bonnard arasındaki perspektif anlayışındaki güçlü bağı ortaya koymaktadır. Cézanne'da da benzer bir doğa algısını bulmamıza rağmen, Keseroğlu resimlerindeki kompozisyon düzeni, nesnelerin yüzey üzerindeki dağılımı, rasyonel dünya algısının dışında gelişen bir perspektife dönüşür. Bunun en benzer örnekleri de Bonnard'da karşımıza çıkar.

3.3.2. Cevat Dereli



Resim 92: Cevat Dereli, *Manzara*, 1940, II. Devlet Resim Heykel Sergisi Birincilik Ödülü (K. Giray, *Cumhuriyetin Ressamları*, s. 89)

Resim 93: Paul Cézanne, *Bellevue'den Sainte-Victorie Dağı Görünümü*, 1882-85, Tuval Üzerine Yağlıboya, 64,5x81,6, Metropolitan Müzesi, New York (www.sanalmuze.org)

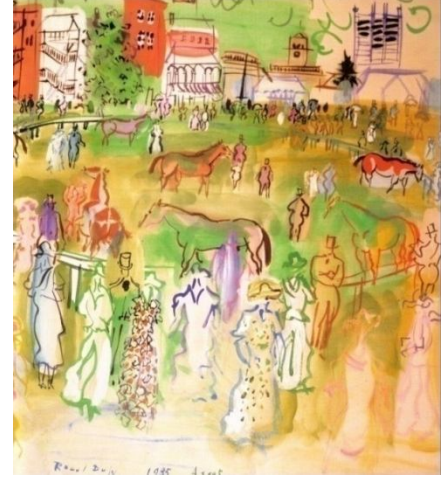
Cevat Dereli'nin²³¹ eserlerinde, konu olarak seçtiği köy hayatını yöresel olma kaygısından uzak, içten bir duyarlılıkla ve güçlü bir teknikle resimler. Bu yıllarda ürettiği eserlerinden başlayarak yöresel konuların ağırlık kazandığı kompozisyonlarında, biçim, hacim ve mekân anlayışı yeni bir senteze ulaşır. Sanatçımızın eserlerinde konuya katılan bütün nesnel değerler ve figürler, hacimlerini belirgin kılan sert geometrik konturlar ve buna katılan geometrik leke dağılımıyla aktarılır. Bu aşamada, mekân derinliğini araştıran bir resim anlayışı yerini açık-koyu renk lekelerinin dağılımıyla vurgulanan plan değişikliklerine

²³¹ Cevat Dereli (Cevat Hamit Dereli) (1900-1989). 1924 yılında Sanayi Nefise Mektebi'ni bitirdi. Devlet Resim Yarışması'nı kazanarak Paris'e gitti. 1924 ile 1928 yılları arasında Julian Akademisi'nde çalıştı. 1929'dan sonra Güzel Sanatlar Akademisi'nde resim öğretmeni olarak görev aldı. Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nin kurucularındandır. D grubu ressamları arasına katıldı. İkinci Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nin birincilik ödülünü kazandı. Türkiye içinde ve dışarıda birçok sergiye katıldı. İstanbul'un doğasını konu alan figüratif anlayıştaki resimleriyle tanınan ressam Cevat Dereli 23 Temmuz 1989'da İstanbul'da öldü.

bırakır. Sert konturlar ve açık-koyu geometrik leke dağılımı yüzey dalgalanması diyebileceğimiz, bir mekân derinliği ortaya koyar. Bu mekân kuruluşunda, bir konu çevresinde toplanan figürler, hacim ve boşluk etkisini vurgulayan heykelsi kuruluşlarıyla ön planda mitolojik kahramanlara dönüşürler²³².



Resim 94: Cevat Dereli, *Marmaris Martı Motel*, Tuval Üzerine Yağlıboya, 60x73, Nadir Erenler Koleksiyonu (K. Giray, *Cumhuriyetin Ressamları*, s. 100)



Resim 95: Raoul Dufy, *Ascot*, 1935, 46x33 (www.artunframed.com)

Cevat Dereli'nin *Marmaris Martı Motel* isimli resminde izlediğimiz çizgilerin dışına taşan boyalar, boşluktaymişçasına hareket eden, ağırlıklarını yitiren nesnelere etkisini Raoul Dufy²³³ resimlerinde de izlemek mümkündür. Denizi, ağaçları,

²³² Kıymet Giray, *Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği*, Ak Bank Yayınları, İstanbul 1997 s. 94.

²³³ Raoul Dufy (1877-1953), on dört yaşında, Havre'deki güzel sanatlar okulunun gece derslerini izlemeye başlayınca Braque'la tanıştı. Bir burstan yararlanıp Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'na girmeyi başararak, önceleri izlenimciliğe ve Toulouse-Lautrec'in çalışmalarına ilgi gösterdi; sonra Matisse'in etkisiyle fovizme yönelerek (1905-1908), her şeyi renkle anlatmayı denedi; Cézanne'ın yapıtlarını gördükten sonra da, geometrik biçimlerinde bu tutumunu kesinleştirdi. Kübist dönemi aşan Dufy, Orgeville'deki Villa Medicis de Guillaume Apollinaire'in Bestiaire (hayvan öyküleri) adlı yapıtını yansıtan gravürler yaptı (1911). Halk gravürlerinden esinlenerek, Paul Poiret için duvar kaplamaları bastı. Bir ipekli kumaş dokumacı hesabına çalıştı (1912-1930). Sonra, yavaş

objeleri ve figürleri oluşturan leke alanları ve üzerindeki kimi zaman hangi ögeye ait olduğunu bilmediğimiz çizgilerle resmin iki boyutluluğunun içinde kendi aralarında bir çift yüzeylilik; renkler ve çizgilerden oluşmuş bir katmanlaşma yaratılmıştır.

3.3.3. Bedri Rahmi Eyüboğlu

Bedri Rahmi Eyüboğlu²³⁴, Paris'teki eğitimi sırasında pek çok sanatçının resimlerini görme ve inceleme fırsatı bulmuştur. Kısa bir süre André Lhote atölyesinde çalışmasına rağmen Kübizme ilgi duymamıştır²³⁵. Onu resim sanatına bağlayan, Vincent Van Gogh (1853-1890), Eugène Henri Paul Gauguin (1848-1903), Paul Cézanne (1839 - 1906), Henri Matisse (1869 –1954), Georges Braque (1882 –

yavaş kişisel üslubunu bularak hafif ve ışıklı, doğal bir incelik ve neşeyle dolup taşan kesin bir özgürlük havasının egemen olduğu resimler yapmaya yöneldi. İtalya'ya (1922-1923) ve Fas'a (1925) yaptığı yolculuklardan sonra, salon toplantılarını, at yarışlarını, rihtimları, plajları, kırları, orkestraları, kısacası ele aldığı bütün konuları büyük bir kolaylık içinde canlandırdı. Tedavi olmak için Amerika'ya gitti ve ülkesine dönünce de öldü (Lionel Richard, *a.g.e.*, s.52-53).

²³⁴ Bedri Rahmi Eyüboğlu (1911-1975), Bedri Rahmi Eyüboğlu, Trabzon'un Görele ilçesinde (bugün Giresun iline bağlı), 1911 yılında doğdu. 1929 yılında, İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi, Resim Bölümü'ne girdi. Nazmi Ziya Güran ve İbrahim Çallı'nın öğrencisi oldu. 1931 yılında, diplomasını almadan Paris'e gitti. Dijon ve Lyon'da Fransızca dilini öğrenmek üzere çalıştı. 1932 yılında, Paris'te bir ay kadar André Lhote Atölyesi'nde çalıştı. 27 Aralık 1934 tarihinde 30 resim ile D Grubu Sergisi'ne katıldı. Güzel Sanatlar Akademisi'nin 1936 yılında diploma yarışmasında "Hamam" adlı çalışması ile birinci oldu. 1937 yılında, Akademide Leopold Levy'in asistanı oldu. CHP Yurt Gezisi programı kapsamında Eylül 1938'de Edirne'ye, 1942 yılında Çorum'a gitti. 1961 yılında Amerika'ya gitti. Bu dönemde zengin renklerle soyut biçimlere yöneldi. University of California at Berkley'de iki yıl misafir profesörlük yaptı. 21 Eylül 1975 tarihinde yaşama veda etti (<http://www.bedrirahmi.com>).

²³⁵ Bu durum, çalışmamızın kübizm ile ilgili bölümünde 1938 yılında yazdığı bir makalesinden alıntılanan bir bölümle de gösterilmiştir. Bkz. Bedri Rahmi, *a.g.m.*, s. 6-9.

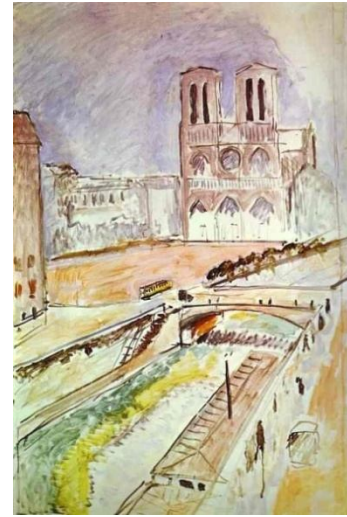
1963) Maurice Utrillo (1883-1955) ve Marc Chagall (1887 –1985) gibi ustalar olmuştur.

Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun biçim, renk ve perspektif anlayışlarının kökleri, yukarıda adı geçen ressamalarda, etkilenim alanını Neo-Empresyonizmden, Kübizmden, Fovizmden, Ekspresyonizme kadar geniş bir alanda aramak gerekmektedir. Ancak bu sanat anlayışları ve sanatçılar arasında Matisse'in²³⁶ ayrı

²³⁶ 31 Aralık 1869 tarihinde Le Cateau Cambresis'de (Kuzey Fransa) doğan Matisse, 1887 yılında hukuk öğrenimi görmeye başlar. 1895'te Güzel Sanatlar Okulu'nun (Ecole des Beaux Arts) sınavını kazanarak Moreau'nun atölyesinde çalışmaya başlar. Sanatçı hocasının önerisiyle pek çok doğa resmi yapar ve Louvre'ü ziyaret ederek Poussin ve Chardin gibi eski ustaların yapıtlarından kopyalar çıkarır.1897'de Pissarro ve 1899'da Derain ile tanışır. 1899'da Vollard'ın galerisinden bir Rodin büstü, küçük bir Gauguin resmi, bir Van Gogh deseni ve ona göre çok önemli olan Cézanne'ın "Yıkılanlar" resmini alır. Bu sanatçılar Matisse'in o yıllarda üzerinde durduğu değişik sanat türlerini kaynaştırma konusundaki çalışmalarına kılavuzluk ederler. 1904'de Vollard'ın galerisinde ilk kişisel sergisini açar. Aynı yıl St. Tropez'de Signac ile tanışır. Signac'ın renklerin ayrıştırılması konusunda yaptığı çalışmaları incelemektedir. 1905 yılı yazını Derain ile birlikte Akdeniz kıyısında bir balıkçı kasabası olan Collioure'da geçirir. Bu dönemde yaptığı resimlerde nesnelere, renkli lekelerle betimler. 1905'de Derain, Vlaminck ve Marquet ile birlikte Paris Sonbahar Salonu'nda bir sergiye katılır. Sonraki yıllarda yaptıkları çalışmalar birbirinden çok farklı olsa da sanatçıların bu sergiye verdikleri resimler birbirine paralellik göstermektedir. Resimler halkın tepkisini çeker. Eleştirmen Louis Vauxcelles bir yazısında onları sınırsız renk kullanmaları nedeniyle "Fauves" (Vahşiler, Barbarlar) olarak adlandırır. Zamanla bu ifade akımın adı olarak kullanılmaya başlanır. Matisse'in bu sergiye verdiği resim "Şapkalı Kadın"dır. 1906'da Cezayir'e giderek Biskra Vahası'nı ziyaret eder. Ressam bu arada 1907-1909 yılları arasında ders verdiği bir sanat okulu açmıştır. Ama resim çalışmalarına gereğince ağırlık veremediği düşüncesiyle okulu kapatır.1911-12 kışını Fas'da geçirir. Matisse 1917'den itibaren zamanının büyük bir bölümünü Nice'de geçirir. Ressam özellikle 1918-28 yılları arası "odalık" temasına ağırlık vermiştir. 1944-47 yılları arasında "Jazz" adlı kitap için hazırladığı kesilmiş kağıt üzerine uyguladığı guvaş tekniğindeki çalışmalar, ressamın hastalığı nedeniyle yatakta yatarken de rahatlıkla çalışmasına olanak veren yapıtlardır. 1927'de Pittsburg'daki Carnegie Uluslararası Sergisi'nde ve 1950'de Venedik Bienali'nde birincilik ödülleri alır. 1954'te Vence'de ölür. (A. Hande Orhan, "Henri Matisse'in Sanatında Zaman ve Mekân Kavramı", *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 2007, S. 47, s. 77-93)

bir yeri olduğu, Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun yaşamının sonuna kadar ürettiği yapıtlardan anlaşılmaktadır.

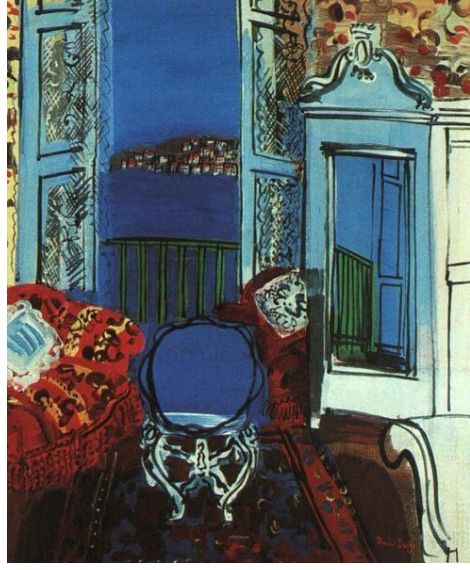
Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun *Tramvaylı Alan* ve Matisse'in *Notre-Dame* resimleri, bu iki sanatçı arasındaki perspektif ve mekân algısını ve bu kompleks yapı içinde figür anlayışını değerlendirmek için ele alınmıştır. Her iki resim de birer lekeye dönüşen figürün etrafındaki boşluğu sezme olanağı yaratır. Bu bir anlamda Hans Hofmann'ın bahsettiği negatif uzaydır. Belli bir açı ve yöndeşmeyle kentin yükselen, giderek uzaklaşan ve eriyen görüntüsü altında boşluğa asılı figürlerin edindiği yeri belirliyor bu resimlerin ikisi de.



Resim 96: Bedri Rahmi Eyüboğlu, *Tramvaylı Alan*, 1935, Tuval Üzerine Yağlıboya, 50x65 (Turan Erol, *Bedri Rahmi Eyüboğlu*, Cem Yayınevi, İstanbul 1984, s.181)

Resim 97: Henri Matisse, *Notre-Dame*, 1914, Tuval Üzerine Yağlıboya, Özel Koleksiyon. (www.abcgallery.com)

Ancak, Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun resimlerindeki Matisse, resimsel etkisinin daha çok görüldüğü daha çok Matisse'in 1918-1928 yılları arasında ağırlık verdiği çalışmalarını olan odalık resimlerinden anlaşılmaktadır.



Resim 98: Bedri Rahmi Eyüboğlu, *Karpuzlu ıplak*, 1932, Suluboya, 25x17cm (Turan Erol, *Bedri Rahmi Eyüboğlu*, Cem Yaynevi, İstanbul 1984, s.169)

Resim 99: Raoul Dufy, *Open Window at Nice* 1928, Tuval Üzerine Yağlıboya, 65,1x53,7 (www.artinthepicture.com)



Resim 100: Henri Matisse, *The Dessert: Harmony in Red*, 1908, Tuval üzerine yağlıboya, 180,5 x 221 cm, The Hermitage Museum, St. Petersburg (A. Hande Orhan, a.g.m., s. 89)

Bedri Rahmi Eyüboğlu, 1931-1933 yılları arasında Paris'te Lhote Atölyesinde çalışmaktadır. Pek çok ressamı tanıyan, izleyen ve bu nedenle Paris'te bulunan

Eyüboğlu'nun *Karpuzlu Çıplak* resmi, sanatçının bu dönem resimleri arasında çok ayrıcalıklı bir yer tutmaz.

Raoul Dufy'nin 1928-1930 yılları itibariyle hafif ve ışıklı, doğal bir incelik ve neşeyle dolan, bir özgürlük hissiyle beraber izlenmesine neden olan resimler yapmaya başladığı yıldır. Matisse'in dekoratif yaklaşımının etkilerini izlediğimiz *Kırmızı Oda (The Dessert: Harmony in Red)* isimli resmi ise Sergei Shchukin'in²³⁷ yemek salonunu çoktan süslemeye başlamıştır. Bu resimler arasında kökten iki bağlılık vardır; mekan algısı ve içeri-dışarı zıtlığı. Resimlerde kapalı bir mekanın çeşitli objeler tarafından doldurulduğu hissi yaratılmıştır. Dekoratif olarak tabloya eklenen süslemeler, aslında ait olamadıkları nesnelerin olmayan varlıklarıyla "içeride" olmanın yoğunluğunu hissettirir. Resimlerde dışarının varlığını izleyiciye hatırlatan bir açıklıktan gözlenebilen doğa, dekoratiflikle üretilen iki boyutluğun tersi durumu oluşturarak "dışarı" ile olan karşıtlığı vurgulamaktadır.

Bedri Rahmi Eyüboğlu için bu durum kısa bir süre atölyesinde çalıştığı Lhote'un söylemleriyle de örtüşür.

...Sonuç olarak kendi döneminin ressamı tarafından küçümseyici bir ifade olarak sık sık dile getirilen "décoratif" terimini reddetmez Lhote. Ayrıca bu terimi benimsemekle kalmaz, onu yüceltir de... Tual resmi, özü gereği duvara asılmak içindir ve bu işleviyle mutlak anlamda dekoratiftir. Süsleme terimi, aynı zamanda "anlatımcı bir süs" olma işleviyle de örtüşür. Resim, duvar üzerinde yerini aldığı andan itibaren, işlevini de bulmuş demektir. Orada, yani bulunduğu yerde, düzlem üzerinde, artık ilkelerden çok, karşıt değerlere göre kendi

²³⁷ Sergei Shchukin (1854-1936), Rus işadamı ve sanat koleksiyoncusu.

varlığını, saf algısının yollarına ve araçlarına bağlı kalarak oluşturur; direşken elemanlarla kendini açığa vurur.²³⁸

Kübizmin ilkelerini hiçbir zaman diğer arkadaşları kadar benimsemeyecek olan Eyüboğlu, Matisse'ten 24 yıl sonra, öğrencilik yıllarında bu resimle Matisse resminden kendi resimlerini ayırt edecek bir özelliklerle belirmiştir. O da harekettir. Doğu sanatının etkilenimdeki Matisse, resimlerinde hissedilen doğuya özgü durağanlık ya da zamansızlık²³⁹, yine “boşluk-doluluk” dengesi üzerinden kurulan ancak, durağanlıktan çok devingen bir yapıya sahip olan resimsellik kazanır. Eyüboğlu resmine daha yakın tarihli Dufy resminde ise üzerine eğilinen bu değerler *Karpuzlu Çıplak* resmindekine daha yakın özellikler gösterir.



Resim 101: Bedri Rahmi Eyüboğlu, Tramvaylı Yol, 1938, Yağlıboya, 50x60 cm (Turan Erol, a.g.e., s.196)

Resim 102: Maurice Utrillo, Suburban Street Scene, 50.5 x 65.1 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, Museum of Fine Arts, Boston (www.mfa.org)

²³⁸ Jean Cassou, “Giriş”, *Sanatta Değişmeyen Plastik Değerler*, (Çev. Kaya Özsezgin), İmge Kitabevi, Ankara 2000, s. 15.

²³⁹ A. Hande Orhan, a.g.m., s. 81.

Bedri Rahmi Eyüboğlu, Paris’te kaldığı yıllarda pek çok sanatçının resimleri üzerinde çalışmıştır. Bunlardan biri de Maurice Utrillo²⁴⁰’dur. Ekspresyonizme yakınlığının yanında kendi özgün tarzını da yaratan Utrillo resimlerinde en dikkat çekici yön perspektif anlayışıdır. Paris’in sokaklarını resimleyen sanatçının birkaç katlı evleri ve kıvrımlı sokakları, sanatının ayırt edilmesini sağlar. Bedri Rahmi Eyüboğlu resimlerinde de bu anlayışın izlerine rastlanır.

3.3.4. Hamit Görele

Hamit Görele²⁴¹ de Güzel Sanatlar Akademisi’nden sonra gittiği Paris’te André Lhote’un öğrencisi olmuştur. Diğer Lhote öğrencileri gibi, o da, Cézanne kaynaklı

²⁴⁰ Maurice Utrillo (1883 - 1955) asıl adı Maurice Valadon’dur. Doğduğu yıl henüz 18 yaşında olan annesi Marie Clementine Valadon o sırada sirk akrobatlığı yaparak geçimini sağlamaya çalışıyordu. Bir sonra resamlara modellik yapmaya başladı ve kısa zamanda da Montmartre'in popüler modellerinden biri oldu. Annesi, ressamlarla yakın ilişkisi nedeniyle ve onların teşvikiyle resim yapmaya başladı ve kısa zamanda aşama kaydederek o dönemin tanınmış kadın resamları arasına girdi. Küçük yaşta alkol bağımlısı olan Maurice'i annesi kendisi gibi bir ressam yaparak bağımlılığın vazgeçirmeye çalıştı ve bu çabası başarıya ulaşarak Maurice'i bir ressam yaptı. Maurice çalışmalarında Montmartre sokaklarını tuvale aktarmaya başladı. 21 yaşındayken 1 yıl içinde 100'den fazla resim yaptı. Fakat alkol bağımlılığının devam etmesine rağmen 1909 yılında bir yılda yaptığı ortalama tablo sayısı 200'ü aşmıştı. 1908-1912 yılları arasında yaptığı resimler, en iyi resimleri olarak kabul edilerek bu dört yıla “Beyaz Dönem” adı verilmiştir. 1928'de Fransız Hükümeti tarafından Légion d'honneur nişanına uygun görüldü. 5 Kasım 1955'te Paris'te hayatını kaybetti.

²⁴¹ Hamit Görele, 1900 yılında Görele’de doğdu. İlk ve ortaokulu Gümüşhane’de okudu. Lise öğrenimini İstanbul’da bitirdi. 1922 yılında girdiği mühendis mektebinden 2 yıl sonra ayrılarak Güzel Sanatlar Akademisi’ne girdi. 1928 ‘de Akademi'den mezun olduktan sonra Hikmet Onat ve Çallı İbrahim ile çalışmalar yaparken Amerikan Kız Koleji’nde ve Galatasaray Lisesinde Resim Öğretmenliği yaptı. 1928 yılında Avrupa Resim Yarışmasını 2.likle kazanınca Maarif Vekaleti tarafından Fransa’ya tahsile gönderildi. 1930’da Montparnasse Bulvarı “Grand Galerie Moderne” de açılan karma sergide *Firavunun Eşi* ve *Odalık* adlı resimleriyle Cézanne, Matisse, Picasso, Bonnard ve Lhote gibi çağımızın dev resamlarıyla yan yana yer aldı. Görele, André Lhote atölyesinde ve Akademie Moderne’de dört yıl çalıştı. 1933’te yurda döndü. 1934 ile 1940 yılları arasında İstanbul,

bir Kübizmin biçim dilini kullanan eserler vermiştir. Ancak Hamit Görele'nin sanatını ayırmalı kılan, resimlerindeki Fovizm etkisidir.



Resim 103: Hamit Görele, Heybeliada, 32x53, Karton Üzerine Yağlıboya, Özel Koleksiyon (www.turkishpainting.com)

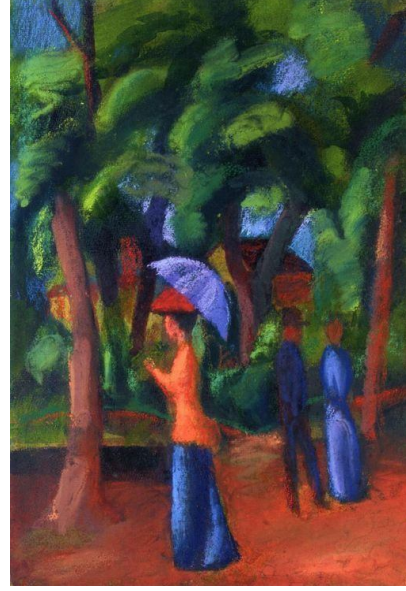
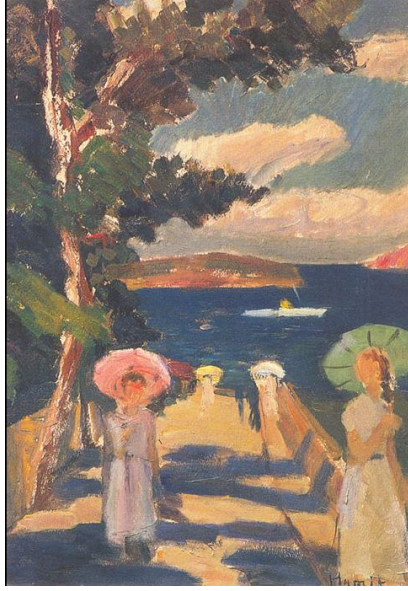
Resim 104: Maurice de Vlaminck, *Restaurant La Machine at Bougival*, Circa 1905, Tuval Üzerine Yağlıboya, 60x81.5 cm, Paris, Musée d'Orsay (www.dorsaymuseum.org)

Ekspresyonizmin biçim dili ile Fovistlerin renk dilini bir arada bulabildiğimiz Görele'nin Peyzaj resmi, renk alanlarının yüzeyi kaplayan renklere dönüştüğü, ifadeci bir anlatımın başat olduğu bir dille sunulur.

Hamit Görele'nin sanatı iki temel değer üzerine yükselir; renk ve leke. Doğayı renk olarak görebilen, nesnelere leke olarak tanımlayabilen özgür bir ruha sahip olan ender ressamlardan biridir. Denizler, özellikle dalgalı denizlerin devingenliği, kadınlar özellikle şemsiyelerinin gölgesinde oluşan pembe lekeler altında kıpırtılı yürüyüşleriyle kadınlar, ışıklı renk kümeleri halinde gökyüzüne uzanan yapraklarında gezinen ışıltı ile hışırdayan ağaçlar, sonsuz özgürlüklere açılan

Ankara ve Anadolu'nun çeşitli illerinde (Antalya, Erzurum, Çankırı, Sivas) resim öğretmenliği yapan Görele çeşitli sergilerle sanat yaşamını sürdürdü. Türk resim sanatının önemli yapı taşlarından biri olan Hamit Görele 6 Haziran 1980 tarihinde aramızdan ayrıldı. (<http://www.hamitgorele.com>)

maviliklere dağılan beyaz, pembe, sarı yumaklar oluşturan özgür bulutlar, pembe tepeler, mor dağlar, sanatçının peyzaj duyarlılığını yansıtır²⁴².



Resim 105: Hamit Görele, *Ada'da Şemsiyeli Kadınlar*, 49x36, Karton Üzerine Yağlıboya, Özel Koleksiyon (www.hamitgorele.net)

Resim 106: August Macke, *Walking in the Park* (http://www.augustmacke.org/)

Hamit Görele'nin resimleri denince akla gelen imgelerden biri de şemsiyeli kadınlardır. İşlevinden çok toplumsal olarak taşıdığı anlamı resimlerinde sıklıkla işleyen August Macke resimleri de benzer bir imge ile hatırlanır. Ekspresyonizmin önde gelen isimlerinden Macke'nin resim anlayışının imgelerini Görele resimlerinde bulmak mümkündür. Bu imge daha çok kentlilik üzerinedir. Fov renklere çok yakın olmayan *Ada'da Şemsiyeli Kadınlar* resmi, Macke'ninki gibi bir kaçılan, uzaktan izlenen, parkları sayfiye yerleri ile kentliliğin bir gereği bu olan duruma gönderme yapar.

²⁴² Kıymet Giray, *Manzara*, s. 342.

5. KARŞILAŞTIRMA VE DEĞERLENDİRME

Modern, düşünce sistemleri üzerine geliştirilen otoritelerden bağımsızlık, açıklık, özgürlük ve en yeni, en son kuramlara uyarlı görüşleri benimsemek, savunmak ve uygulamak üzerine kazanılan bilgi anlamına gelir. Modern öncelikle eskiden farklı, içinde yaşanılan döneme ait olanı ifade eder.

Modernizm ise, 19. yüzyılın ortasından 20. yüzyıl ortasına kadar modern olanı, moderniteyi estetize ederek ulaşılan sanattır. Bu tarih aralığı Empresyonizmin ortaya çıkışı ile Dada hareketinin sönmesine kadar geçen süreçtir.

Modern olan sanatı tanımlayan ve modern olanı akademik olandan ayıran, ona modernizm adı altında başka bir kimlik tanımlayan kimi kriterler saymak mümkündür. Bunlar, bireysellik, kendine gönderme yapma, dışavurma antirasjonalite (akıldışılık) gibi genellenebilir. Modern, aklın ve mantığın sınırları içinde temel çelişkilerini göremeyen insanın, doğa ile karşı karşıya gelmesinin bir biçimidir. Temel çelişki doğa ile insan aklı arasındaki çelişkidir. Yiten değerlerin, ahlaki bunalımların, taşları yerinden oynanmış toplumsal düzenlerin ve bütün bunlara karşı olan memnuniyetsizliğin karşısında denge kurma çabasıdır. İzleyici ile arasındaki mesafe (ya da mesafesizlik) üzerine kurulu sanat eseri, kendini yalnızca kendisiyle anlatacağının bilinciyle “biçim”i temel araç olarak belirler. Biçimin ve resmin analizi, formun, figürün, doğanın analizi bir tanımlama, dahil olma çabasının ürünüdür.

Çalışmamızın modernizmin içeriğinin ve neliğinin çalışıldığı bölümde modern sanata dair kimi belirlemelerde bulunulmuştur. Bunlar, geçici olma; yeni arayışı; kurumlara saldırı; mesafenin karanlığa gömülmesi; düzene karşı duyulan öfke;

zamansallık; günlük hayata gönderme yapma, günlük hayatın temsili; kent-metropol yaşamı ve getirdiği hız; radikalleşmiş birey; gelenekten kopuş; vahşi ve primitif olanı yüceltme; sanatın artık herhangi bir gerçeği, değeri ya da savı temsil etmesinden daha çok sadece kendini temsil etmesi; renkler ve etkileri; nesnelere kavrama, varlıklarını gösterme, aralarında çok yüzeyli ilişkilerdeki gerilim; doğada aranan geometri ve doğanın anti-rasyonalizasyonu; stilize etme-soyutlama olarak sıralanmıştır. Türk resim sanatının modernizmi arayışında bu kavram ve durumları ne kadar bulduğu ya da bulamadığı önem kazanmaktadır.

Türkiye modern sanatı, modernizmin biçim dilinin biçim analizi ve kendine göndergesellik olduğunun farkına varışı ile 1930'larla başlar. Modernlik arayışı Avrupa resminin güncel sanat akımının yakalanması olarak değil, modernist düşünme ve ifade etme tarzının, modernist mantığın yakalanması olarak düşünülmelidir.

Modernist düşünme ve ifade etme tarzı var olan bir grup ressamın ürettikleri resimlerin analizleriyle ortaya çıkabilir. Bu süreci başlattığı ya da tohumlarını attığını düşündüğümüz sanatçılar ise Şeker Ahmet Paşa, Süleyman Seyyid Bey, Osman Hamdi, Nazmi Ziya, Namık İsmail, Avni Lifij gibi, Nurullah Berk'in deyimiyle Türk resminin klasiklerinin²⁴³ açtığı yolla devam eden bir grup sanatçıdır. Ali Avni Çelebi, Zeki Kocamemi, Nurullah Berk, Hale Asaf, Refik Epikman, Cemal Tollu, Ziya Keseroğlu, Cevat Dereli, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Hamit Görele gibi sanatçılarla örneklediğimiz Türk resminin yeni bakış açısı, André Lhote, Laurent, Hofmann gibi hocaları ile şekillenmiştir. Yalnızca eğitim aldıkları hocaları değil, hocalarının devam

²⁴³ Nurullah Berk, *Sanat Konuşmaları*, AB Yayınları, İstanbul 1943, s. 42.

ettirdikleri gelenekler, buldukları şehirlerde açılan sergilerde, müzelerde gördükleri, tanıştıkları insanlar ve dahil oldukları sanat ortamları, sanatçıların modern algı ile Paris ve Münih'te aldıkları eğitimlerinden sonra yurtlarına dönmelerini sağlamıştır.

1928'e kadar Türk resim sanatına hâkim olan Güzel Sanatlar Akademisi (Sanayi Nefise Mektebi) çevresi, aslında çok da ortaklaşamamış tanımlarla Empresyonist-akademik Empresyonist, gerçekçi, Empresyonizmin ışığını ve rengini kullanan gibi nitelendirmelerle belirlenen bir sanat anlayışı içindedirler. Ancak genel itibariyle Avrupa'da 1870–1900 yıllarında etkinliğini sürdüren, fotoğrafın ortaya çıkışından etkilenen, edinilen bilimsel ilerlemenin birikiminden, Avrupa'nın batısı dışındaki kaynaklardan beslenen, merkezine yerleştirdiği değişen dünya algısına koşut, sanat anlayışını güncel ve geçici olana, resimsel değerlerini ışığın değişen etkisine göre kuran Empresyonizm, ülkemize 1914'te ancak ulaşabilmiştir. Avrupa için 1914 ise, post-Empresyonizmin, neo-Empresyonizmin sürdüğü, Fovizmin, Kübizmin ortaya çıkmış olduğu, hatta Kübizmin çeşitlemelerinin başladığı, Fütürizmin sürdüğü hatta yavaş yavaş söndüğü dönemdir. 1928'e kadar Avrupa sanatı tüm bunların yanında Ekspresyonizm, Sürrealizm, Dada, Konstrüktivizm gibi sanat hareketlerini de ortaya çıkarmıştır²⁴⁴.

²⁴⁴ Bunlarla beraber, modern sanata dair genel kanı modern sanatın Empresyonizmle Dadaizm arasındaki dönem için kullanıldığıdır. Bu durumun Türk modern sanatı içinde yeterince anlaşılmadığı, “modern” ve “çağdaş” kavramlarının sıklıkla birbirine karıştırıldığı söylenmektedir. Bkz. Kemal İskender, “Ayın Yazısı: Bir Strasbourg Deneyimi ve Modernizmin Türkiye'deki Algılanışı Üzerine...”, *Genç Sanat*, S. 56, s. 10-13.

Bunlarla birlikte tüm bu akımlar ve sanat anlayışları birbirleriyle ve yaşadıkları toplumla bir tür mücadele vermek zorunda kalmışlar, ortaya çıkışları ve kabul edilimleri kendi varoluşsal koşullarını yaratmıştır.

Türkiye’de Empresyonizm, ne ilk kez izleyiciye sunulduğu 1916 yılında yapılan Galatasaray Sergisi’nde ne de sonraki yıllarda oluşmak, gelişmek, yenilenmek için ciddi bir çatışma yaşamamıştır. Ancak, Empresyonizmi Türkiye’ye taşıyan kuşak, ülkenin tek resmi sanat okulunu, Sanayi Nefise Mektebi’ni daha özgür bir sanat eğitimi alınacak bir kurum haline getirmiş ve 1928’de bir sıçrayış yakalayan genç sanatçılara hocalık yaparak yetişmelerini sağlamışlardır.

Cumhuriyetin birinci yıl kutlamaları çerçevesinde yurt dışına sanat eğitimi almaya giden genç ressam, bu yılın Temmuz ayında dönmüş ve Ankara Etnografya Müzesi’nde I. Genç Ressamlar Sergisi’ni açmışlardır. Daha sonra Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği’ne dönüşen bu birliktelik, 1924’te kurdukları Yeni Resim Cemiyeti’nin bir uzantısı olarak da görülmüştür.

1929 yılının Nisan ayında Ankara Etnografya Müzesi’nde büyük bir sergi düzenlenir. Sergide yüz civarında resim ve altı heykel tanıtılır. Sergi açılışında milletvekilleri ve elçiler hazır bulunurlar. Hale Asaf, Şeref Kamil (Akdik), Ahmet Zeki (Kocamemi), Ali Avni (Çelebi), Cevat Hamid (Dereli), Ali Munip (Karsan), İvon (Karsan), Refik Fazıl (Epikman), Nurullah Cemal (Berk) ve Sabiha (Bengütaş) yapıtlarıyla yeni Türk resminin örneklerini sunarlar²⁴⁵.

²⁴⁵ Kıymet Giray, “1920’li Yıllarda Sanat Politikası ve Yurtdışına Gönderilen Sanatçılar”, 80. Yılında Cumhuriyetin Türkiye Kültürü, TMMOB-Sanart Yayımı, Ankara 2007, s. 19-20.

Türk ressamaları tarafından o güne kadar hiç ele alınmamış, değişen toplumsal yapının izlerini yansıtan, güncel hayatın içinden seçilen konularda resimler üreten ve yepyeni teknikler ve anlayışlar sergileyen genç sanatçıların eserleri kuşkusuz hayranlık yaratacaktır. Bu hayranlık yersiz değildir. Sergi, genç sanatçılarla Türk resim sanatına katılacak olan yepyeni çağdaş boyutların ilke tanıtımını oluşturur. Münih ve Paris'ten yurda yeni dönen sanatçılar, çalışmalarının ve sanat anlayışlarını içeren resimleriyle topluma ilk kez tanıtılmaktadır. Genç sanatçılar ilk kez eserleri bir sergi ortamında toplu olarak sergilemektedirler²⁴⁶.

Aralarında hocası Zeki Kocamemi'nin de bulunduğu bu gençleri Adnan Çoker şöyle anlatır:

Münih'te Hans Hofmann ve Paris'te André Lhote özel atölyelerine Hofmann'ın analitik öğretileri ile Kübizmin kuramcısı Lhote'un öğretileri temelde Cézanne'ın getirdiklerine dayanmaktaydı. Genç Türk sanatçıların yurda dönüşlerinde dillerinden düşürmedikleri "Cézanne'a dayanma" öğrenim gördükleri atölyelerden kaynaklanır. Yüzyılın ilk çeyreğinde Cézanne'la yıkanmış kübist bilgiler artık geçmiş görgülerin yerine geçiyor, sokaklarda verilen savaşım atölyelerde uygulanıyordu. Bizim gençlerin müzelik olmayan bilgilerle donanarak Türkiye'ye gelmeleri resim sanatı açısından Türkiye'nin 1927'lerden sonra 20. yüzyıla girişini belgelemektedir. İşte Türkiye'nin 20. yüzyıla girişi de resim sanatımızda "figür yenilenmesi" ile olmuştur.²⁴⁷

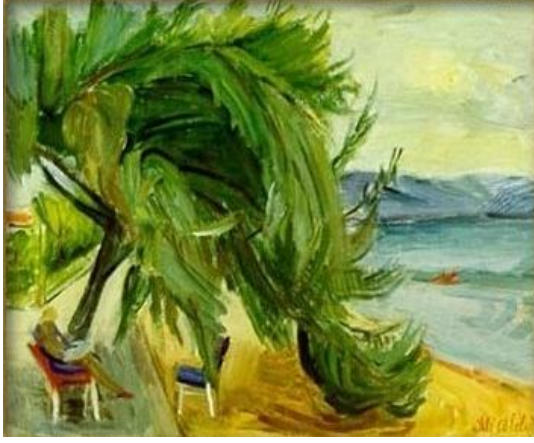
²⁴⁶ Kıymet Giray, "1920'li Yıllarda Sanat Politikası ve Yurtdışına Gönderilen Sanatçılar", s. 20.

²⁴⁷ Adnan Çoker, *Cemal Tollu*, İstanbul, Galeri B Yayınları, 1996, s.11.

Çoker'e göre Çallı ve kuşağı, Ayetullah Sümer (1905 - 1979), Şeref Akdik (1899-1972), Fahri Arkunlar gibi sanatçılar da dahil olmak üzere, bu yenileşmenin içinde ancak konuları ile yer alabilir. Modernizmin, sanat dilini de bir bakıma yakaladıklarını düşündüren bu durum, "ne yaptıkları"ndan daha çok "nasıl yaptıklarını"nın, bir "biçim dili" kazandıklarının göstergesi olarak düşünülebilir.

Yurt dışından döndüklerinde asıl fark yaratan Ali Avni Çelebi ve Zeki Kocamemi'dir. Almanya'da çeşitli okullarda eğitim alan sanatçılar son olarak Hans Hoffman'ın okulunda bulunmuşlardır. Hans Hoffman, Kübizmin analitik çözümlenmeye dayalı kuramını geliştiren öğretim programı ile avangard kimliği taşıyan okulu, soyut Ekspresyonizmin de temellerini atar. Özellikle figür ve peyzaj resimleri üzerinde Analitik Kübizm araştırmalarını geliştiren Hofmann, yeni yetişen ressamları, insan vücudunun analitik çözümlenmesi üzerinde yoğunlaştıran özel bir eğitim çalışması izlemiştir²⁴⁸. Böyle bir eğitimden geçen Ali Avni Çelebi ve Zeki Kocamemi'nin resimlerinde bu Kübist-Ekspresyonist yaklaşım izlenmektedir. Bu iki sanatçı da hayatları boyunca anlayışlarını sürdürmüşlerdir. Aldıkları eğitim ve benzer yaşam koşulları, ortaklaştıkları mali sıkıntılarla birbirlerine daha yakın olan bu iki ressamın resimlerindeki üslupsal benzerlik de dikkate değerdir.

²⁴⁸ Kıymet Giray, *Ali Avni Çelebi*, s. 27



Resim 107: Ali Çelebi, *İğde Ağacı*, 45x55, Tuval Üzerine Yağlıboya, Özel Koleksiyon (www.turkresmi.com)

Resim 108: Zeki Kocamemi, *Manzara*, 35,5x40,5, Tuval Üzerine Yağlıboya (www.turkishpaintings.com)

1930'lardan sonra yapılmış bu iki resim Ali Çelebi ve Zeki Kocamemi'nin sanatlarının üslupsal yakınlığını ortaya koymaktadır. Her iki resimde de dikkati öncelikle perspektif anlayışındaki ortaklıktır. Renklerin geniş fırça darbeleri ile yüzeyler yaratacak biçimde sürülüşü ve gözün izlemesi gereken yolu fırça darbelerinin belirlemesi ile birbirine yakınlaşır. Özellikle renklerin kullanımı, yeşilin her tonunu içeren bu çok yüzeyli iki resim sanatçıların birbirleriyle olan üslupsal bağlarını kanıtlamaktadır.

Ali Avni Çelebi ve Zeki Kocamemi'nin resimsel tavrı modernizm çerçevesinde incelenebilecek, hem çağcıl olana, hem de Empresyonizm sonrasında, Cézanne ile birlikte çözülen, modernizmin 20. yüzyıldaki resimsel anlayışını dile getiren "biçim analizi"ne ulaşılmış olur.

Ali Çelebi'nin *Maskeli Balo* isimli resmi 1929'da açılan Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nin ilk sergisinden itibaren geniş bir yankı uyandırır. Hem

konu seçimi hem de işleniş bu ilginin sebebidir²⁴⁹. Türk resminde ilk kez bir bar resmi, açık seçik, çarpıcı bir yorumla sergilenmektedir. Balo salonları, eğlence anı, daha önceki balo resimlerinden çok farklıdır ve izleyiciyi, içe kapalı, saklı gizli bir eğlence anına tanıklık ettirmektedir²⁵⁰. Sanatçının metropol yaşamına ilişkin gözlemlerinin bir parçası olan ve Ekspresyonist sanatçılardan da izleyebildiğimiz anlatımıyla sunulur.



Resim 43: Ali Avni Çelebi, *Maskeli Balo*, 1928, 138x186 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, İ.R.H.M. (K. Giray, *Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği*, s. 107)

Resim 77: Refik Epikman, *Bar*, 1928, 46x55, Tuval Üzerine Yağlıboya, İstanbul Resim Heykel Müzesi (K. Giray, *Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği*, s. 166)

Refik Epikman'ın 1937 tarihli *Bar* ya da *Dans* adlı resmi, Ali Avni Çelebi'nin resmi gibi bir metropol alışkanlığının yansımasıdır. Ancak bu resimde Çelebi resminde gördüğümüz bohem bir dünyadan, çarpıcı bir anlatımdan bahsedemeyiz. Sakin bir ortamda müziklerini dinleyip dans ederek eğlenen insanların olduğu resimde, olağan insanların olağan halleri gözler önüne serilir. Resim bu haliyle de kent yaşamının parçalarından birini sunar. Ancak, gerçekçi anlatımdan uzaklaşan,

²⁴⁹ Berk-Gezer, s. 43.

²⁵⁰ Kıymet Giray, *Ali Avni Çelebi*, s. 62.

yüzleri belli olmayan figürlerin, vurgulanmak istenenin hareket ve yüzeysellik olduğu, renklerin kimi alanlar yaratılmak için kullanılmasıyla oluşan Ekspresif ve Kübist bir tarz egemenlik kazanır.

Türk resim sanatını Lhote ve kuramları üzerinden etkileyen en önemli sanatçı Cézanne olmuştur. 1930'larda etkinli gösteren sanatçıların çoğunda Cézanne'a dair biçimleme özellikleri görülür. 20. yüzyıl Avrupa sanatını bu kadar derinden etkilemiş bir ressam olarak, Türk sanatçıların hocaları olan Hofmann ve Lhote da Cézanne'dan etkilenmişlerdir. Lhote, *Sanatta Değişmeyen Plastik Değerler* isimli konferans notlarından oluşan eserinde Cézanne'ın sanatına dair görüşlerini bildirmiştir. Cézanne'ı “nesnelere kuracağı ilişkiyi bulup ortaya çıkararak, o nesnelere gerçek anlamını veren büyük mimar, yapı ustası, malzemelerin gizlerini ele geçirerek, evren modelini temel alarak, yeni bir tapınak planı çizen²⁵¹” olarak tanımlayan Lhote, onu şöyle anlatır:

...tanrıların yurduna girebilmek için, bütün nesnelere ve nesne grupları ayrıntılar arasında asıl saf forma, geometrik bir düzene ulaşmayı esinlendirici bir nitelikte olmalıdır. Sürekli değişim içinde bulunan görünüşler çemberi, sanki sabahtan akşama silinerek, belli bir noktada, sakinleşmenin kıyısına varırlar. İşte o anda, nesnelere, sanatın sınırları içine girebilecek düzeye gelmişler demektir. Saltık olanla kurulan bu yakın ilişki, daha önce Paolo Uccello'ya ve Greco'ya görüldüğü gibi, imgelem düzleminde birdenbire, beklenmedik bir anda ortaya çıkarılır. Bu tür gelişimi destekleyici ilişkiyi doğuracak bir nesneyi ifade olanağı, böylece Cézanne için doğmuştur: Küre, koni, silindir ya da sanatçının kendi çözümünden kaynaklanan karmaşık bir biçim yapısı kendini gösterir burada. Değişimin ifadesi anlamına gelen duyumun kendisidir bu

²⁵¹ André Lhote, *Sanatta Değişmeyen Plastik Değerler*, s. 52.

biçim. Cézanne, nesneyi ölçüm açısından değerlendirerek, kendine özgü duyumuna yol açan seçkin dünyada, kendisiyle eşanlı görsel bir metafor yaratmış olur böylece. Kökleri çok derinde, insanî bilincin en gizemli katmanlarında yer alan yeni bir nesne yorumuna ulaşır. ...böyle bir ideal tümüyle geometriyi içerir, sanat yapıtının içinde de geometrinin her zaman karşımıza çıkabileceğini kanıtlamış olur.²⁵²

Bu alıntıdan da anlaşılacağı üzere, Lhote'a göre doğayı geometrize ederek bir resimsel dil yaratan Cézanne'ın izinden giderek, Kübizmin ötesinde bir anlayışa sahip olduğunu gösterir. Öğrencileri Nurullah Berk, Hale Asaf, Cemal Tollu, Refik Epikman, Cevat Dereli, Hamit Görele de Lhote'un izinden giderek yeni bir nesne algısının peşinden giderler. 20. yüzyıl sanatı için belirleyici olan biçimin analizi de burada ortaya çıkar.

Nurullah Berk, kendi olanaklarıyla 1924 yılında gittiği Paris'te Albert Laurents atölyesinde çalışır. 1928'de Türkiye'ye döner ve Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nin kurucuları arasında yer alır. Sanatçı bir çeşit dayanışma isteğinden öte herhangi bir akım felsefesi ortaya atamamasından dolayı birlikten ayrılmıştır. 1933 yılında tekrar Paris'e gider. André Lhote ve Fernand Léger'in yanında çalışır. Aynı yılın sonunda yurda dönünce, kübist-konstrüktivist bir anlayışla çalışmalarını bir grup olarak sürdürebileceği arkadaşları Abidin Dino, Zeki Faik İzer, Elif Naci, Cemal Tollu, Zühtü Müridoğlu ile beraber d Grubunun kurulmasına öncülük eder. Lhote'un atölyesi dönemde Paris'e eğitim almak için giden tüm Türk ressamın ortaklaştığı noktadır. Ancak Berk'in sanatında Léger'in kübist-konstrüktivist anlayışın izleri daha belirgindir. Berk resminde, geometrinin belirlediği formlar kesin konturlarla birbirinden ayrılır; kütlesi renk bloklarının

²⁵² André Lhote, *a.g.e.*, s.58.

tonlamasız, gölgenin çoğu zaman alan derinliği için kullanıldığı resimler yapar. 1930'larda yaptığı resimler, Braque'ın esinlerini izlediğimiz *İskambil Kağıtlı Natürmort*, dönemin ulus yaratma projesinin gelişme, ilerleme fikirlerinin de izlendiği *Tayyareciler*²⁵³ gibi eserleri bulunmaktadır.



Resim 109: Nurullah Berk, *Tayyareciler*, Tuval Üzerine Yağlıboya, 90x96, İstanbul Resim Heykel Müzesi (Z. Yasa Yaman, *d Grubu*, s.90)

Resim 110: Nurullah Berk, *Ütü Yapan Kadın*, 1950, Tuval Üzerine Yağlıboya, 60x91,5, İstanbul Resim Heykel Müzesi (Z. Yasa Yaman, *d Grubu*, s.92)

Nurullah Berk, bir sanatçı olarak resimleriyle olduğu kadar, yazdıklarıyla da dönemini anlatmıştır. 1936'da yayımlanan *Modern Sanat* isimli eseri ile döneminde tartışılan modernizme, modern sanat akımlarını ve temsilcilerini anlatarak açıklık getirmeye çalışmıştır. Bu dönemde yayımlanan *Varlık*, *Ar* gibi dergilerde yazıları yayımlanan Berk'in, dahil olduğu d Grubu üzerine yazdığı yazılar, modernizmin döneminde nasıl anlaşıldığına dair veriler sunmaktadır.

²⁵³ Bu resimle ilgili olarak Kemal İskender, "...Nurullah Berk'in Luc Albert-Moreu'nun bir resminden ufak bir iki ayrıntı değişikliğiyle aktardığı "Tayyareciler" adlı yapıtlarının..." şeklinde bahsetmektedir. Ancak Albert-Moreu'nun bahsedilen resmine ulaşamamıştır. Kemal İskender, "Türk Resminde Kopya/cılık ve Taklit/çilik Tartışmaları Üzerine", *Türkiye'de Sanat*, S. 17, s. 24-29.

Berk'in 1943'te yayımlanan *Sanat Konuşmaları* isimli makalelerden oluşan kitabında o zamana kadar oluşan Türk sanatı geleneğini betimlemiştir. “‘D’ Grubunun On Yılı” başlığını taşıyan makalesinde;

D grupunu anlatmak biraz da modern türk resminin tarihçesini çizmek olduğundan bu, bir sanat topluluğunun kadrosundan çıkarak daha geniş bir mana almaktadır.²⁵⁴

diyerek, modern sanatı d Grubu ile başlatmıştır. Aynı yazısında;

d grubunun 1933 de getirdiği sanat anlayışı, eserlere şöylece bakıveren sathi görüşleri için, ihtilalci bir karakter taşımakta idi. Klasiklerden yapılmış birkaç kopya istisna edilirse resimlerin heyeti umumiyesi ya kübist ve konstrüktivist, geniş kütleleri arayan ve ilk bakışta kaba görünen denemeler, yahut tam manasiyle mücerret veya sürrealist araştırmalardan teşekkül ediyordu. Hoşa, sevimliliğe, hikayeye, tabiate, fotografik sadakate adeta düşman, doğrudan doğruya spekülatif bir görüşün mahsülleri olan bu desenler, son otuz senelik garp resmini birden bire beyoğlu caddesinin ortasına sermiş, hayret, adeta dehşet uyandırmıştı. Halkın o zamana kadar “modern” dediği resim, geniş fırça vuruşlarından çiğ veya parlak renklerden, gevşek ve hacimsiz desenden ileri gitmiyordu. Grup dergi ve gazetesinde son sanat telakkilerini öğrenmemiş olanlar bu araştırmaları ilk defa olarak gözleriyle görüyorlardı. Bu araştırmaların otuz yıl evvel Avrupada uyandırdıkları aksülameller 1933 de İstanbulda, ilk defa “D” grubu sergisi ile tekrarlanmış ve türk sanatında beliren bu inkılap, bir isyan ve ihtilal şeklini aşmıştır.²⁵⁵

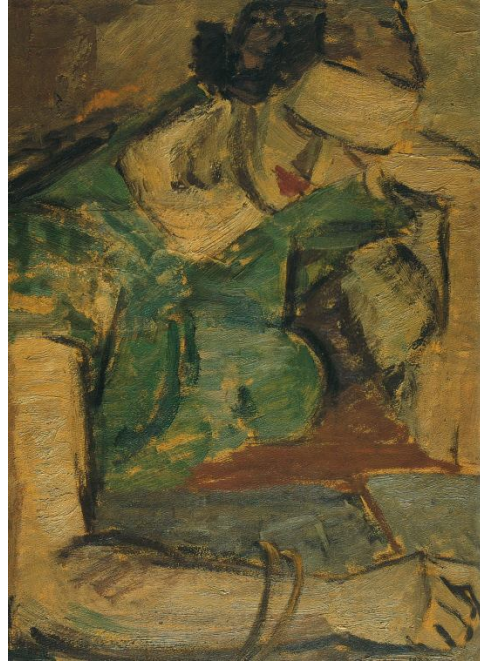
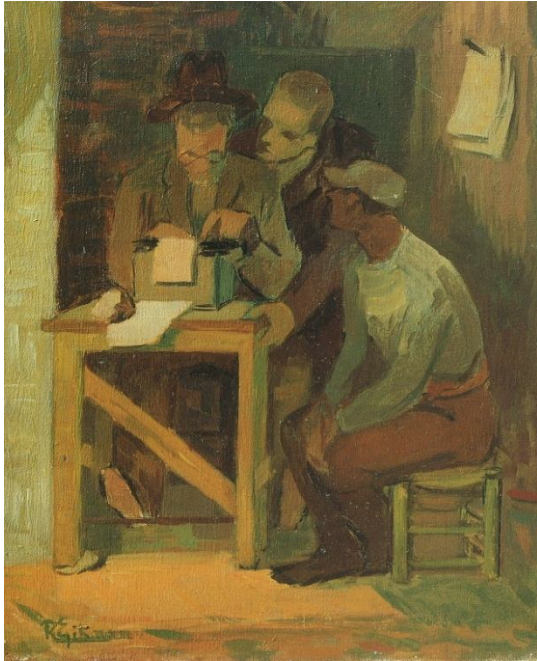
şeklideki ifadesiyle döneminde modern sanata nasıl bakıldığını da anlatmıştır.

²⁵⁴ Nurullah Berk, “D Grubunun On Yılı”, *Sanat Konuşmaları*, AB Yayınları, İstanbul 1943, s. 75.

²⁵⁵ Nurullah Berk, “D Grubunu On yılı”, s. 77-79.

Hale Asaf'ın özellikle portrelerinde ortaya çıkan biçimleme özellikleri, sağlam bir desen bilgisinin üzerine kurulmuş ve çeşitli modernist akımların ve sanatçılardan etkilenim ya da beslenme ile birlikte görülür. Özgünlüğü ve modernist yaklaşımı, kaynaklarının çeşitliliğinden ileri gelir. Bunun yanında yaşam tarzı, çektiği sıkıntılarla birlikte, Paris'in modernist sanatının üretim mantığı, bohem yaşantısı ile uyumaktadır. Hale Asaf resimlerini izlerken, André Lhote, Roger de la Fresnaye, Tamara de Lampicka resimlerinin tatlarına ulaşmak mümkündür.

Refik Epikman ve Cemal Tollu, Cézanne kaynaklı Kübizme yönelmiş sanatçılardır. Türk sanatına resimlerin yanında Cumhuriyet Türkiye'si için aldıkları görevlerle de isimlerini yazdıran bu sanatçılar, özgün yönelimleri ve zengin konu çeşitlilikleriyle iz bırakmışlardır.



Resim 111: Refik Epikman, *Arzuhalci*, Tuval Üzerine Yağlıboya, İstanbul Resim Heykel Müzesi (K. Giray, *Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği*, s. 167)

Resim 112: Cemal Tollu, *Sacide Hanım Portresi*, 1933, Kartona Yapıştırılmış Kağıt Üzerine Yağlıboya, 47x37,5, Adnan Çoker Koleksiyonu (Z. Yasa Yaman, *d Grubu*, s.4)

Ziya Keserođlu, saydığımız diđer ressamılar kadar varlıđını hissettirmez. Ancak Tůrk resim sanatında, Avrupa modern sanatı içinde bir ařama olarak dűřűnűlen Nabiler'den kaynađını alıřı ۆnemlidir. Keserođlu, gۆrsel bađları çok gűlű olması nedeniyle Nabiler ile Fovlar arasındaki ince ayrımanın farkına varmamızı sađlamaktadır.

Cevat Dereli, daha çok geç dۆneminde verdiđi yapıtlarla bilinir. ۆđrencilik yıllarının bitip bir ressam olarak varlıđını ortaya koydu yıllarda, Tůrk resim sanatının diđer pek çok ressamı gibi Cẻzanne kaynaklı bir Kűbizmin etkisi altındadır. ۆzellikle manzaralarının gűlű ve mistik etkisi bu dۆneminin ۆrűnűdűr. Daha sonra biimlemelerinde deđiřimler meydana gelmiř, bireysel ۆslubuyla Tůrk resim sanatında ۆzel bir yer edinmiřtir.

Bedri Rahmi Eyűbođlu'nu yalnızca aldıđı eđitim ve hocası ile birlikte deđerlendirmek eksik kalacaktır. Hem Gűzel Sanatlar Akademisi'nden hemen sonra gittiđi Paris'te hem de hayatının sonraki dۆnemlerinde gezdiđi ve çalıřtıđı pek çok ۆlkede sanatının kaynaklarını bulmuřtur. Biçimleme anlayıřında Henri Matisse, perspektif anlayıřında Utrillo, kompozisyonlarında Raoul Dufy estetiklerini izlemek műmkűndűr. Sűslemeciliđe yaklaşan ve yerellekle kurduđu bađlar, onu Tůrk resim sanatı içinde sűrekli bir yeni arayıřı içinde ۆzel bir yere koymamızı sađlar.

Hamit Gۆrele de Andrẻ Lhote'un ۆđrencisi olmuřtur. ۆzellikle renklerinde Fovist ۆđeler, Paris eđitiminden dۆřűnden itibaren egemendir. ۆzellikle Maurice de Vlaminck ile renk kullanımının ortaklıđı dikkat çekicidir.

Ressamlar ve resimlerinde bir taraftan geleneksel olan Gerçekçi-Empresyonist tavrın izinden gitmeyen, Kűbizm, Ekspresyonizm, Fovizm gibi akımların peřinden

gittiğini söylemekle Türk resminin modernliğini devam eden bir taklit süreci olarak tanımlamaya devam etmiş oluruz. Bu Türk resminde kavramsal olarak tamamen eksik, bu anlamıyla da yanlış bir modernizm tanımı üretilir ki, 1930'lu yıllarda yapılan resimlerin okunmasını, gerçekte kurulmuş bir dilin inkarı olacağından, olanaksız hale getirirdi.

Çalışmamızın temel aldığı 1928-1938 yılları arasında modernizmin resme yansıdığı yönü olarak belirlediğimiz, Türk resminin yetiştirdiği sanatçılar, bu sanatçıların resmi, rengi, mekanı, figürü algılayışıyla, nesneye ve doğaya yaklaşımlarıyla ortaya çıkan değişimine dair olan farklılaşmada, “anlatma”dan “ifade”ye geçişi izleyebiliyoruz. Bu durum bu dönemde modernizmin anlaşıldığı, modernist bir sanat üretildiği sonucuna görülmektedir.

SONUÇ

Eskiden farklı, içinde yaşanılan döneme ait olanı ifade eden “modern” kavramı, belli bir zaman aralığında tüm dünyada yaşanan ve değerleri oluşturan sistemin bütünüdür.

Modernitenin dünya-tarihsel kökleri coğrafi keşifler, sanayileşme, demografik altüst oluşlar, düzensiz ve plansız kentleşme, kitle iletişim sistemleri ve ulus-devletler, kitlesel toplumsal hareketler, kapitalist dünya pazarı gibi temel dönüşüm noktalarının dizgesine dayanmaktadır.

Moderniteye geçişi, bilimsel, teknik-endüstriyel, kültürel ve siyasal olmak üzere dört devrim olarak nitelenen süreler belirler. Bu dört devrimin çıkarımlarının bileşkesi olan “modern”, moderniteyi tanımlar ve bu tanımlama ortaya çıkan yeni mantığın savı olur.

Modern teriminin içeriği ‘yeni’ olanla değişirken “eskiden yeniye geçişi” ifade etmek, çağcıl ve yeni olan şeyleri irdelemek için kullanılmaktadır. Kavramın en yaygın kullanımı bireysel duyuma dayanır; geçicilik barındırır, anlık algıların ya da hislerin geçiciliği hareket noktasıdır.

Modern, kaynaklık ettiği başka kavramlarla, taşıdığı mantığın işlevini yerine getirir. Bunlar modernite ve modernizm gibi kavramlardır.

Modernite kavramı ilk olarak Baudelaire’in 1863’te yayımlanan *Modern Hayatın Ressamı* adlı yapıtında ortaya atılmıştır. Baudelaire moderniteyi hem modern hayatın bir niteliği hem de sanatsal girişimin yeni bir hedefi olarak görmüştür. Bu nitelik yeni olanla özdeştir.

Baudelaire'in modernite olgusunun temelinde şimdinin yeniliği yatmaktadır: şimdinin temsilinde bize zevk veren şey, sadece o temsilin bürüneceği güzellik değil, aynı zamanda onun, özünde yeni olmasıdır. Ama bu "şimdi"lik geçicidir; moderniteye ayırıcı özelliğini veren de budur. Çünkü moderniteyle kastedilen, bir yarısı sonsuz ve değişmez olan sanatın, gelip geçici, tutulamaz koşullara bağlı olan diğer yarısıdır. Aslında güzelliğin kendisi de yalnız ebedi olanı değil, koşullara göre değişen görelî bir unsuru barındırır. Bu unsur da yaşanan çağ, o çağın modaları, duygularıdır.

Bir yarısı geçici, anlık, koşullara bağlı sanatın diğer yarısını oluşturmak için değişmez, zamandan bağımsız, evrensel olan diğer yanıyla, klasik olanla tamamlanması gerekir. Modernitenin tarihsel bilinci, karşı-tezi olarak ebedi olanın varlığını gerektirir.

Estetik modernite, modernizmin kavramına içkin olan özellikler şöyle belirlemiştir: özgöndergesellik; anti-rasyonalizm; değer-çoğulluğu; erotik olanın yeni önemi; bir estetik hale (aura) kavramı; ilkel olanla yöndeşme; daha radikalleşmiş bireycilik; mukaddesin gözden yitimi; yenilenmiş bir içkinlik; köktencilik karşıtlığı; genelde teorik olan ve özelde büyük teori karşısında bir kuşkuculuk.

Kavramsal olarak aralarındaki sınır ve farklılaşma, modernite ile çoğu zaman silikleşse de, "estetize edilmiş olan" için kullanılan modernizm ya da estetik modernite, sanat tarihi yazımında bir sanat anlayışı ve dönemi olarak kullanılmaktadır.

Modernizmin sanat tarihi terminolojisinde dönemin estetik beğenisini, algısını ve değerlerini de ortaya koyan bu anlamıyla modern sanat adı altında gelişen

hareketini tanımlar. 19. yüzyıl başında sanatta da bir kopma yaşanır. Yeni değerler sisteminin sanata yansıyan yüzü belirir, yeni bir anlayış hakim olmaya başlar. İşte bu dönemden 20. yüzyıl ortalarına kadar olan estetik beğeni, genel anlamda modern sanatı tanımlar.

Her akımın karşı çıktığı akademik olan klasik sanat, bir önceki döneme karşı yenilikçi akımlardır. 1830–1840 yıllarında ortaya çıkan “avangard” kavramı bu silsilenin birbirine göre konumunu tanımlar.

Birbirine karşı çıkışlar silsilesi olarak Yeni-Klasikçilik, Romantizm, Gerçekçilik (Natüralizm–Sosyalist Gerçekçilik), Empresyonizm, Post-Empresyonizm, Neo-Empresyonizm, bir öncekinden daha fazla dünyayı değiştirme, ona anlam ve biçim verme isteğiyle 19. yüzyıl boyunca varlık gösteren sanat akımları olduğu kadar, bir anlayış, algılayış, sunuş ve müdahale tarzlarıdır.

19. yüzyıl sanatında yaşanan kırılma, beslendiği alanların değişmesi ile gerçekleşir. Artık sadece Yunan ve Roma sanatlarının mükemmel dengeli ve açık anlatım dilinin yanında Uzakdoğu ve Afrika sanatları gibi doğayı başka bir görme ve aktarma biçiminin dilleri sanata kaynaklık eder. Bilimsel ilerlemeler, sanatın bir başka etkileyeni olur. Ancak, en önemli gelişme bireyselliğin radikal bir biçim alışıdır.

Bu yeni anlayışa öncülük eden modern sanatın ilk akımı Empresyonizmdir. Empresyonizm, doğadaki realiteyi yansıtmaktan uzaklaştıkça insan usuna ve hayal gücüne yönelen sanatın, renk, biçim, ölçü gibi soyut öğeleri ve bu öğelerin gerek sert, gerekse yumuşak, ritmik tekrarlar ya da sessizce kullanımıyla yüzeysel bir

eğilimin anlayışını aşarak, bunun altındaki doğal insanın sezgilerine ulaşabileceği fikri üzerine şekillenir.

20. yüzyıl sanatı resmin yüzeyinde görülen formların anlattığından daha çok, kendini kendiyile ifade eden resmin, istenenin biçimlerle; biçimlerin dizilimi, renkleri, geometrisi ve ritmiyle açığa çıkarıldığı diller oluşturmuştur. Sanat, iki boyutlu bir yüzeyde görülen formların neyi anlattığından çok nasıl anlattığının vurgusuyla dünyaya yeniden bir biçim vermeye çalışmıştır. Bu akımların ya da bu resimleri üreten sanatçıların yaklaşımlarını belirleyen “biçimi ele alış tarzları”, “renkleri ve etkilerini kullanışları”, “kompozisyon düzeni oluşturma yaklaşımları”dır.

Oluşturulan bu diller, üreticileri kendileri bu şekilde tanımlamasa da 20. yüzyılın ilk yarısına tutarlı bütün ve anlayışlarıyla isimlerini yazdıran Neo-Empresyonizm, Post-Empresyonizm, Fovizm, Kübizm, Fütürizm, Konstrüktivizm, Geometrik Soyut, Ekspresyonizm, Birinci Dünya Savaşı sonrasında Dada ve Sürrealizm, II. Dünya Savaşı sonrasında Soyut Ekspresyonizm ve Lirik Soyut akımlarıdır.

Yüzyıllık Avrupa modern sanatının çağdaşı olan Osmanlı İmparatorluğu ve Türkiye Cumhuriyeti dönemleri de bu süreçlerden etkilenmiştir. Sanatçılarımızın 19. yüzyılın ortalarından itibaren Avrupa’da almaya başladıkları sanat eğitimleri, geliştirdikleri gözlemler, edindikleri izlenimler ile bunların sanatlarına yansımaları kaçınılmazdır. Sanatlar arasında evrensel bağların kurulduğu, sanatın vatansızlaşmaya başladığı bu dönemde aldıkları eğitimle dönemin Avrupa’sının sanatını ülkemize taşımışlardır.

Türk resminin ilk örnekleri 19. yüzyılın ortalarında oluşmaya başlar. Osmanlı İmparatorluğu'nun başkenti İstanbul'da yaşanan bir dizi sanat olayı, Avrupa resim sanatı ile bağlar kurulmasını sağlar. Osmanlı topraklarına gelen ve burada resim yapan Batılı ressam, Türk resim sanatının Batı sanatıyla olan ilk etkileşimini sağlar.

Türk resim sanatının Avrupa resmiyle kurduğu ilk bağlar Klasizm, Romantizm ve Gerçekçilik ile olmuştur. Akademik sanat, hem görünüş hem de düşünce yapısı olarak aristokrasinin anlayışını yansıtan soylu bir ideal olarak biçimlenmiştir. Bu idealin ilkeleri; erdem, mantık, sağduyu, ağırbaşlılık, ölçülülük, kurallara bağlılık, görkemlilik, denge gibi Antik Yunan ve Roma anlayışını simgeleyen kavramlardır.

Akademik sanattan kopuşu gerçekleştirerek modern sanatın yolunu açan ilk ciddi hareket Romantizmdir. Durağanlığın yerine hareket ve enerji geçerken devamlı değişen ve esrarengiz bir kaynak olan doğa görüntüleri büyük önem kazanmıştır. Bunun sonucu renklere ve doğanın ışığına karşı bir yönelme olmuş ve Klasik anlayıştaki dengeli kompozisyon şeması kırılarak yerine asimetrik bir enerji kurulumu geçmiştir.

19. yüzyıl Fransa'sında Romantizmin etkisini yeni boyutlarla anlamlandıran sanatçılar ortaya çıkmaya başlamıştır. Bu sanatçılar etkinliklerinden biri de Barbizon Okulu ressamlarıdır. Akademik ve Romantik anlayıştaki manzara resmini, şatafatlı ve yapmacık tarih ya da kahramanlık konularından uzaklaştırma ve manzara resmi sanatını yenileme isteği, 19. yüzyıl burjuva sanatına karşı çıkan sanatçıları bir araya getirmiştir. Özellikle doğanın incelenmesine açık yürekli yeni bir gözlem getirmeleri açısından önemlidirler.

Şeker Ahmet Paşa aldığı akademik eğitime rağmen kendini Barbizon Okulu ressamlarına daha yakın hissettiğini Jean François Millet ve Jean-Baptiste Camille Corot resimleriyle benzer bir anlayışla yaptığı resimlerinden anlaşılmaktadır.

Süleyman Seyyid Bey, Türk resminin öncü isimlerindedir. Türk resminde daha çok natürmortlarıyla anılır. Bu da aslında yanında 9 yıl çalıştığı hocası Alexandre Cabanel'den ayrılan tarafı, bir Osmanlı olarak figürden uzak duruşunu gösterir. Süleyman Seyyid Bey'in bilinen portresi neredeyse yoktur. Süleyman Seyyid Bey'in natürmortlarında da klasik resim anlayışını örnekleyen resimsel değerlere rastlanır. Süleyman Seyyid Bey'in natürmortlarında Henri Fantin-Latour'un yoğun bir etkisi görülür. Klasik resim anlayışının gerçekçiliğe yaklaşan ve ona kaynaklık eden nesneye ve figüre yaklaşımı, bir Osmanlı ressamının, Türk kültürünün ve resmin gelenekleri çerçevesinde Batılı bir anlayışı ortaya koyuşunu belgeler.

Batının Doğuya yeni bir gözle bakmasına neden olan ve tüm sanat dallarında Doğunun gizemli yaşamı ve zengin kültürel mirası, Oryantalizm ile ortaya konur. Paris'te hukuk öğrenimini sürdürürken katıldığı dersler ile Osman Hamdi Bey, Türk resmine Oryantalizmin etkilerini getirir. Ayrıca Türk resminde figüre yönelik ilk çalışmalar Osman Hamdi Bey ile beraber olmuştur.

Osman Hamdi'nin atölyesine devam ettiği hocalarından biri Jean-Leon Gerome'dur. 19. yüzyılın en önemli Oryantalist ressamlarında biri olan Gerome'un ve Osman Hamdi'nin resimlerindeki figürler, betimlenen mekan ve yaratılan atmosfer ile bağlar kurulabilmektedir. Osman Hamdi Bey'de figürlerin aralarındaki ilişkiye, duruş ve hareketlerine, mekana ve atmosfere sinmiş bir Oryantalist anlayış izlenmektedir.

Avrupa modern sanatı Empresyonizm ile başlar. Empresyonizm, 19. yüzyılın ikinci yarısıyla yirminci yüzyılın ilk çeyreğinde etkinliğini sürdüren, Fransa’da başlayan ve daha sonra diğer ülkelere yayılan sanat akımıdır. Empresyonist resimler kuraldan ve sağlam desen temelinden, hatta biçimden yoksun görünür. Karanlık tonların yerini aydınlık, parlak renkler almış, ışık sanki başlı başına bir konu haline gelmiştir. Empresyonist ressamı ışığı izlerler ve ışık kuramının izine düşerler. Kırılma koşulları, prizmadan süzülen ışığın ayrıştığı renkleri öğrenirler ve sanat alanında bir biçem yaratırlar. Değişen renkler gökkuşağının yedi rengiyle örtüşen anlamlar kazanır. Beyaz ve siyah kendilerini yaratan renklerle özümser. Bir izlenimi aynı etkiyle tuvale aktarabilmek için gereken çabukluk, akademik resimlerdeki ayrıntıcılıktan vazgeçmeyi, onun yerine resmin bütüncül etkisine odaklanmayı gerektirmiştir. İzlenimcilerin bir izlenimi etkisini yitirmeden tuvale aktarabilmesi için gereken hız, çabuk ve keskin fırça vuruşlarıyla, sonradan gözün birleştirebileceği renk tuşeleriyle sağlanmış, akademik resimlerin vernikli ve cansız görüntüsünün çok ötesinde bir canlılık yakalanmıştır.

Empresyonist eğilim Türk resminde 1914 kuşağı ile birlikte başlar. 1909’da Avrupa’ya eğitime giden ve Çallı kuşağı, 1914 Kuşağı gibi isimlerle anılan kuşak, Türkiye’de resim alanında ilk modern söylem olarak nitelenen Empresyonizmi ülkeye taşımışlardır. Empresyonizm bir Osmanlı’nın dünya görüşünden süzülerek Türk resminde yer edinir.

Bu kuşağın temsilcileri Avrupa’da aldıkları eğitim sırasında klasik olana tabi oldukları halde, gezdikleri sergiler, gittikleri müzeler, Empresyonizmin ışık, renk ve kompozisyon değerlerini resimsel değerler olarak belirlemişlerdir. Bu değer sistemi

içinde klasikleşebilen eserler üreten bir grup ressamların sergilerini görme imkânı bulmuşlardır.

Empresyonist Avrupa resmi geleneğini ülkemize taşıyan 14 Kuşağı, 1930'lara kadar etkinliğini sürdürecektir ve cumhuriyetin ilk ressamları olacaklardır. Hikmet Onat, Mehmet Ruhi Arel, İbrahim Çallı, Avni Lifij, Nazmi Ziya Güran, Namık İsmail ve Feyhaman Duran 1914 Kuşağı ressamlarının çekirdeğini oluşturmuşlardır. Cumhuriyetin ilk kuşak ressamlarının sanatçı kimliği kazanmalarında, hem hoca, hem de öncü olarak önemli bir işleve sahip olan 1914 kuşağı Osmanlılıktan cumhuriyet Türkiye'sine geçişin ara dönemini oluşturur.

Hikmet Onat, sanat anlayışlarını oluşturdukları Paris'teki öğrenimi sırasında, izlenimci ışık ve renk değerlerine ilişkin araştırmalarda bulunur. Düşünsel ve sanatsal eğilimi, manzara resmi tutkunları ve ışık-renk oyunlarının görsel etkisinde yoğunlaşır. Tuvallerinde açık havaya, canlı ve ışıklı renklere, doğal görünümlere ve gün ışığına yer verir. İstanbul'un panoramik görünümlerinde, portrelerinde, figürlü kompozisyonlarında, mimari yapıları resimlen kompozisyonlarında vazgeçmediği en önemli ayrıcalığı güçlü bir perspektif uygulamadır. Renkler bu anlatıma serbest fırça vuruşlarının dinamik lekeseiliğiyle katılır. Lekeler bozulmayan bütünsellik içinde coşkun ve canlı renklerle buluşur.

İbrahim Çallı, kendi kuşağına ismini verecek kadar önemli bir sanatçıdır. Çallı'nın resimlerinde ışık ve renk arayışları ve yarattığı görsel etki ön plana çıkar. Çallı, kuralların, formüllerin ressamı değildir. Sokaklar, evler, yaşamın tüm ayrıntılarını içeren konular resim sanatımıza katılmaya başlar. İbrahim Çallı, hızlı ve çarpıcı paletiyle İstanbul'u resimler. Peyzajlarına zorlamasız, rahat tekniği, doğal ve

içten yorumu, özenli işçiliği, bol ışıklı fırça vuruşları ile gerçekleştirdiği devingen aktarımı Çallı resimlerinin özgünlüğünü belirler.

Feyhaman Duran, portrelere ağırlık verdiği resimlerinde kompozisyon ve anlatımın kusursuzluğuna dayanan bir anlayışa yönelmiş, renk ve ışıkla oluşturduğu lekesele yorumlara ulaşmıştır.

Nazmi Ziya Güran'ın 1907'de Hüseyin Zekai Paşa'nın davetlisi olarak İstanbul'a gelen Paul Signac ile karşılaşması ve etkilenmesiyle başlayan Empresyonizme ilgisi klasik bir eğitimden geçmesine rağmen değişmemiştir. Paris'te eğitim aldığı hocası Cormon'un atölyesinde, hocasının doğadan daha büyük bir hoca olmadığını belirleyen öğretimiyle pekişir. Küçük ve canlı renklerden oluşan tuş tekniği, ışığın renkler ve biçimler üzerinde yaptığı etkiyi duyumsatır.

Fransa'da edindiği Empresyonist etkilerinin yanında Almanya'da olduğu yıllarda Ekspresyonizm için de bir görsel hafıza edinen Namık İsmail, kompozisyonlarında boya dokusunun sağladığı bir etki ile anlatımını pekiştirir. Renkçi bir anlayışla doğa karşısında edinilen izlenimlerle yoruma ulaştıran resimler yapmaya özen gösterir. Portrelerinde, nü'lerinde, peyzajlarında lekeler ve bu lekeleri harekete geçiren renk ve ışık kaymaları başattır. Güçlü ve parlak ışıklar, parlak ve vurucu renkler ve yoruma ağırlık veren resimleme yetisi Namık İsmail'i dönemindeki diğer ressamlardan ayırır. Bu cesur uygulamalar, atılımcı seçimler Namık İsmail'in temelinde soyutlamanın egemen olduğu lekeci bir anlatıma önem verdiğini gösterir.

Hüseyin Avni Lifij, Fransız Neoklasiklerinin ve Sembolistlerinin üzerinde yoğunlaşmış, onların kahramanlık resimleri, mitolojik sahneleri, simgesel

anlatımlarından etkilenmiştir. Avni Lifi, içinde yer aldığı 1914 Kuşağının sanat anlayışını paylaşmaz. Düşünsel içerik, şiirsel alegori, onun resimlerini, daha çok Fransız Sembolistlerinin ya da Romantiklerinin sanat anlayışına yaklaştırır. Ancak, kullandığı renk ve ışık değerleriyle döneminin eğilimi olan Empresyonizme yaklaşır.

Türkiye’de ressamın, Empresyonizm ile kurduğu ilişkide Empresyonizmin ışık ve renk değerlerini uygulamada başarılı olmaları, aynı manzara karşısında değişen ışığın etkilerinin yansıtılması ile geçici olanın duyumsatılması, daha önce Türk resminin konusal içeriğinde bulunmayan günlük hayatın resme dâhil edilmesi, kent yaşamına ait alışkanlıkların resme taşınması, bireysel olanın belirmesi öne çıkan etkiler olmuştur.

Türk resmi, Avrupa modern sanatıyla Klasizm, Romantizm, Oryantalizm ve Empresyonizmle ilişkilendirilerek, ressamın çağdaşı oldukları sanat anlayışlarıyla kurdukları görsel ilişki, modern ile olan bağı örneklendirilmiştir. Kurulan ilişki, modern olanı aramanın ve bulmanın mümkün olduğunu göstermekten öte; biçimin kendini anlatmasını göz ardı eden; akademik kriterler üzerine oturmuş; varlığı için sanat ortamında bir çaba harcamamış; nesnenin yeniden tarifinden kaçınmış ya da buna gerek duymamış; resim ile izleyici arasında mesafe oluşturmuş, resim ile izleyici arasında dışavurumsal bir etkileşime yol açmamış olması gibi nedenler, bu döneme kadar üretilen resimlerin modernizmle çoğunlukla görsel bir ilişki olduğunu sonucuna yöneltmektedir.

1928 sonrası ise Türk resminde modernizmin değerleri oluşmaya başlar. Sanat, artık, öğretici ve zevk verici olmaktan çok bireyselliğin ifadesi, köklerini dünyanın başka yerlerindeki görme ve anlatma biçimlerine bağlayan, fotografik bir

gerçeklikten çok zamana, algıya göre değişen, tuvalin üzerindeki renklerin, dokuların, formların kendini kendiyile anlattığı değerlerle tanımlanmaktadır.

Avrupa resim sanatını belirlerken öne sürdüğümüz biçim analizi kavramı, oluşturduğu görsel etki 1928 sonrasında Türk resmine dahil olabilmıştır. Bahsi geçen dönem en çok da bu kriter üzerinden modern nitelemesi kazanmıştır.

1928 sonrasında Türk resim sanatının etkilendikleri akımlardan Ekspresyonizm, Kübizm, Fovizm, Nabililer ve diğer bireysel üsluplar ile kurulan ilişkiler önem kazanır. Bu akımlar da Türk resmine en az Ekspresyonizm kadar bir gecikme ile gelmişlerdir. Ancak tartışılan aradaki bu gecikmişlik değil, bahsi geçen akımlardaki dünyayı, figürü, biçimi yeni anlama biçiminin varlığıdır. Bu yeni anlama biçimi, biçimin yeniden analizine, figürün, rengin, desenin yeniden tanımlanmasına götürecektir.

Dışavurumculuk (Ekspresyonizm) sözcükleri sanat söyleminde ilk kez 1911 dolaylarında 20 yüzyılın dönemecindeki Avrupa'nın avangard sanat devrimini kapsayacak bir şekilde ortaya çıkmıştır. Ekspresyonizm terimi, genel olarak, üsluplaşma, çarpıtılma ve biçimlerin zorlanarak yalınlaştırılması anlamında kullanılmıştır. Karışıklığına rağmen, bu üslup sanatçının yaşama karşı içten gelen tepkilerinin ortaya çıkarılışı olarak belirginleşmiştir. En derin içsel duyguların anlatımına dönmüştür. Ekspresyonist ressam, kaygı, sıkıntı, sinirlilik, cehennem korkuları sanatının, kısacası birdenbire kendiliğinden ortaya çıkan bir yaratıcılık biçiminde yansıtılan fantezi sanatının yaratıcısı olmuştur. Resmin yöntemi ne olursa olsun, dışsal gerçekler, bunların içe yansıyan görüntülerinin yararına kurban edilmişlerdir. Bu terimin genel özellikleri, çeşitli sınıflandırmaların kapsamına

girmeleri zor olan, buna karşılık bastırılmış duyguları, coşkuları ve güçlü istekleri için bir çıkış arayan ressamı sınıflandırmaya yaramıştır.

Türkiye'den Avrupa'ya sanat eğitimine gönderilen gençlerden bir kaçı da Almanya'da eğitim almış ve Ekspresyonizmden etkilenmişlerdir. Ali Avni Çelebi ve Zeki Kocamemi bu öğrencilerdendir. Münih'te Hans Hofmann'ın atölyesinde öğrenimlerini geçirmişlerdir. Çelebi, Hofmann'ın atölyesinde öncelikle sağlam bir desenin resmin asal değeri olduğu gerçeğiyle yüzleşir. Burada sözü edilen sağlam desen, biçimin analitik çözümlenmelerini irdeleyen resimsel alanlar yaratan plastik değerleri özümseyen bir resim dili yaratımıdır.

Çelebi, bu temel görüşten yola çıkarak parlak ve canlı renkler kullanmaya ve hacim yaratan renk geçişleriyle plastik değerler kazanmaya özen gösterir. Yapıtlarında geniş renk lekelerinin yarattığı hareket gücünü vurgulayan uygulamalara girişir. Çelebi, biçimin özellikle de figürün analitik çözümlenmesi konusunda aydınlanırken ifadeci gücün vurgulayıcı etkisini pekiştiren deformasyonların resme katacağı değerleri belirler.

Renkler, formlar, çizgiler kadar uyguladığı planlardan alan, resimde soyuta yaklaşan formlarla figürden çok kompozisyona dikkati çeken, gözün resmin içinde verev hatlarla dolaşmasını sağlayan bir perspektif ve tabii ki lekeler, resimsel değerleri oluşturur.

Zeki Kocamemi de Ali Avni Çelebi gibi Hans Hoffman'ın öğrencisi olmuştur. Hofmann'ın bu iki isme hocalık yıllarında yaptığı resimlerden olan resmi Nü ile Kocamemi'nin Nü'sü benzer bir tarzın izlerini taşımaktadır. Figüre yaklaşım ve kompozisyon düzeni, benzer bir dünyayı anlama biçiminin göstergesidir.

Kübizm, Paris'te 1908'den itibaren İspanyol ressam Pablo Picasso ile Fransız ressam Georges Braque'ın öncülüğünde ortaya çıkan bir sanat akımıdır. Kübizm yeni bir resimsel dil, yeni bir görme biçimi, dünyayı temsil etmenin yeni bir yöntemi olarak dönemine damgasını vurmuştur. Geleneksel perspektif kurallarına başvurmadan nasıl bir resimsel kurgu yapılabileceği sorusundan hareketle Batı sanatının yüzlerce yıllık görsel temsil sistemini yerle bir eden Kübizm, bir anlamda 20. yüzyılın en radikal sanat akımlarında biri olarak nitelenir. Doğanın betimlemeci değil kavramsal bir yorumunu yansıtan kübistler, resimsel yüzeyde üç boyutluluk yanılması yaratmak yerine resim yüzeyinin iki boyutluluğunu vurgulamış, eş zamanlı olarak bir nesneyi bir değil birçok açıdan göstererek bir tür dördüncü boyut kavrayışı geliştirmiş, 19. yüzyıldan itibaren temsili gerçeklikten resimsel gerçekliğe uzanan yoldaki adımları hızlandırarak görsel bir devrim yaratmışlardır.

Kübizmin Türkiye'ye taşınması da Paris'e eğitimlerini tamamlamak amacıyla giden genç sanatçılardır. André Lhote, Fernand Leger gibi Kübizmin önde gelen isimlerinden dersler alarak yurda dönen ressamlar, bu sanatçılardan edindikleriyle Türk resmine yeni bir yön vermişlerdir. Kübizm Türkiye'deki asıl etkisini 1940'lardan sonra göstermiştir.

André Lhote, Geç Kübizm biçim dilini benimserken bunu Cézanne kaynaklı bir kuramsal temele oturtmuştur. Lhote, Cézanne'ın formüllerinden incelemiş; öğretilerine form, hacim, plan, espas gibi değerleri de katmış ve tuvallerinde de bu plastik değerleri ön plana çıkararak nesnenin kavramının vurgulandığı bir dil kullanmış ve öğrencileri de doğayı geometrik düzen içinde değerlendirerek onun birebir görünümünü yansıtmaktan kaçınmışlardır.

Türk resim sanatının gelişiminde önemli bir rolü olan ve Kübizmi Türk ressamlarına tanıstıran André Lhote'un atölyesinde Nurullah Berk, Cemal Tollu, Refik Epikman, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Hamit Görele, Zeki Faik İzer, Hale Asaf gibi ressamlar yetişmiştir.

Hale Asaf'ın sanat anlayışının biçimlenmesinde en büyük pay, André Lhote'un olmuştur. Hale Asaf, Grande Chaumière Akademisi'ne devam etmiş ve André Lhote'un öğrencisi olmuştur. Grande Chaumière, bu dönemde orada hocalık yaptıkları bilinen Othon Friész, Henri Goetz, Lucien Simon, Pierre Vaillant ve André Lhote ile daima modern sanat anlayışlarına açık bir okul olmuştur. Hale Asaf, Kübizm'e renkçi yaklaşım, nesnelerin parçalanması ve planimetrik espasın kullanımı konusunda özellikle Lhote ve Fresnaye'nin sanatçı üzerinde yoğun etkilerinin olduğu bilinmektedir.

Asaf'ın, Lhote etkisiyle gerçekleştirmiş olduğu portrelerinde, natürmortlarında da sıkıştırılmış mekan etkisi görülmektedir. Genellikle, tablonun arka planı, ikiye bölünür ve bu bölünmüş olan kısım, biri daha açık biri daha koyu olmak üzere renklendirilir. Bu durum, Lhote' un, "Büyük ressamalarda, kompozisyonların arka planı, her zaman açık ve koyu renk değerlerinin yer aldığı ara renklerle donatılmıştır." şeklindeki ifadesiyle de örtüşmektedir. Yine Lhote'un resim sanatına dekoratifik atfetmesi Hale Asaf'ın sanatına en iyi yansımış kuramlarından biri olmuştur. Sanatçı, hocasının kurallarını uygulama yoluna giderken aslında Kübizm kaynaklı olan Art Déco resmiyle de ilgilenmiş; yenilikleri takip etmiştir.

Refik Epikman'ın çalışmalarında Kübizmin etkisi gözlemlenir. Sanat yaşamının sonraki yıllarında soyut dışavurumcu bir tarz benimseyen sanatçının 1930'lara ait resimlerini Lhote'un etkisinde yaptığı açıktır. Kompozisyonlarında

nesneler ve figürler hacim değerleri, konumları ve devinimleriyle, sağlam desen kuruluşlarıyla üç boyutlu bir mekanda betimlenmiştir.

Cemal Tollu da birçok Türk sanatçısı gibi André Lhote'un öğrencisi olmuştur. Türk resminde Kübizm denilince ilk akla gelen isimlerden olan Cemal Tollu'nun resimsel anlayışı, ders aldığı Fernand Leger'nin de etkisiyle kurt ve hacimli, konstrüktif anlayışı, yine hocası olan Marcel Gromaire'dan konstrüktif yaklaşımının yanında renk ve resim yüzeyinde oluşturduğu pürüzlü doku ve Lhote'un kübist öğretisinin etkisinde oluştuğu görülmektedir.

Nabiler Fransa'da Paul Serusier öncülüğünde oluşan bir gruptur. Nabiler, izlenimcilerin renk ve biçim aracılığıyla doğayı taklit ettiklerini ileri sürerek bu tavra karşı çıkmışlardır. Onlar için sanat ruhun ve duyguların dışı vurmasıdır. Grup, 1892-1899 yılları arasında açıkları sergilerde doğrudan temsil yerine simgesel ve dekoratif öğelere yer vermiş, böylece doğrudan doğadan çalışan izlenimcilerden ayrılmışlardır.

Grubun kurucularından olan Maurice Denis, resimsel simgeciğin manifestosu olarak nitelediği "Yeni Gelenekçiliğin Savunucusu" gibi metinler kaleme almış, resimleri kadar kuramsal yazılarıyla da dikkati çekmiştir. Denis'in bu makalesinde dile getirdiği resmin belli bir düzende bir araya getirilmiş renklerle kaplı düz bir yüzey oluşu, modern sanatın en çok alıntılanan cümleleri arasındadır. Bu aynı zamanda üç boyutlu yüzeyin boşluğa yerleştirilmesi ilkesine dayanan Rönesans resim anlayışının sonunu haber verdi gibi soyut sanat da bir çağrı olarak yorumlanmıştır. Ancak bu tutum figür ve anlatı öğelerini kadar perspektif ve model kullanma olanağını da ortadan kaldırmayı amaçlamıştır.

Nabiler ile benzer bir görsel etkiyi paylaşan Fovizm 1905 - 1907 yılları arasında oluşan bir sanat akımıdır. Belirli ve kesin kuralları olan bir sanat ekolü oluşturulmamıştır. Sadece iki yıl gibi kısa bir süre etkinlik gösteren akım dahil olan sanatçılar, daha sonra kendi yollarına ayrılmışlardır. Arı renklerin abartılarak kullanılması istemi bir grup sanatçıyı, bir süre ilgilendirmiştir. Empresyonizm ile bağı, daha çok Nabiler gibi, Gauguin, Van Gogh gibi sanatçıların geliştirdikleri anlayışlarından etkilenmeleri ile kurulabilir. Bu anlamıyla hem Empresyonizmin, hem de Nabilerin bir devamı sayılabilir. Empresyonistlerde pastel ve yumuşak olan renk tonları, Fovistlerde parlaklaşmış, birincilerde küçük fırça darbelerine ağırlık veren teknik ise, geniş ve tek defada oluşmuş renk lekeleri oluşturma anlayışına dönüşmüştür. Yine izlenimcilerin aksine, Fovistler resimlerinde nesnelere deformasyona uğratarak resmetmeyi amaçlamışlardır.

Fovizm renk, sentez ve dekor sanatıdır. Henri Matisse'e göre kompozisyon; sanatçının duygularını elinde bulunan çeşitli elemanları dekoratif biçimde düzenlemesi işlemidir. Bu görüş, Fovların kompozisyon anlayışlarını tümüyle dile getirmektedir. Tasvirlerde perspektif ve modleye değer verilmemiş; iki boyut, tabloda, tasvire yetmektedir. Gerçek obje de, deforme edilebilmektedir. Peyzaj, natüremort ve insan figürleri sanatçıların değerlendirdikleri tasvir konularıdır. Resimde çığ ve sert renkler kullanmak, bu akımın birinci özelliğidir. Bir resimde gerek ışık alan yerler, gerek mesafe bakımından uzaklıklar, sadece renk değiştirmekle gösterilir. Bu akımın sanatçılarına göre resim, düz bir yüzeye yapıldığı için derinlemesine bir arayıştan ibarettir. Derinlik hissi, ışık, gölge, kabartma, belirli kenar çizgileri bir tarafa bırakılır. Resim iki ana özellik üzerinde yoğunlaşır. Renk şiddeti ve bunların yan yana konuluşudur.

Nabiler, Türk resim sanatı tarihi içinde adlarına çok rastlanmayan bir gruptur. Bunun birkaç nedeni olabilir. Bunlardan biri Türk ressamaları Paris'te eğitimlerine devam ederken grubun etkinliğini yitirmiş olması ve Empresyonizmle olan resimsel bağlanın görsel olarak çok da ayırt edilemezliği nedeniyle olabilir. Ancak daha olası olan, Nabilerin resimleri ile Fovistlerin resimlerinin birbirlerine olan benzerliği olmalıdır. Fovizm, Türk resminde, etkisi görülen diğer akımlar gibi bir yer edinmemiştir. Türk resminde bu akımın temsilcileri, ülke dışında buldukları yıllarda gezdikleri galeri ve sergilerdeki etkilenimleri ile bu akıma, ama daha çok akımın sanatçılarının Fovizm sonrasındaki çalışmalarına yönelmiş olmalarıdır.

Türk resminde Zeki Kocamemi, Cevat Dereli, Hamit Görele, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Ziya Keseroğlu gibi sanatçılar Nabilerin ve Fovizm'in temsilcilerinin etkisinde resimler yapmışlardır. Bu çıkarsama, ressamaların çalışmalarının resimsel değerler bağlamında özdeşlikler oluşturduğu Avrupalı örnekleri ile karşılaştırılmaları sonucu edinilmiştir.

Ziya Keseroğlu, resimlerinde Türk resim sanatı içinde çok bahsi geçmeyen bir grubun etkisi, Nabilerin etkisinden söz etmek mümkündür. Pierre Bonnard'a ait olan resmin bir kesitinin alınması gibi görünecek kadar benzerlik taşıyan bu resimle Keseroğlu, Nabiler'in de Türk resminde etkin bir anlayış olduğunu göstermektedir.

Cevat Dereli'nin resimlerinde izlediğimiz çizgilerin dışına taşan boyalar, boşluktaymişçasına hareket eden, ağırlıklarını yitiren nesnelerin etkisini Raoul Dufy resimlerinde de izlemek mümkündür. Denizi, ağaçları, objeleri ve figürleri oluşturan leke alanları ve üzerindeki kimi zaman hangi öğeye ait olduğunu bilmediğimiz çizgilerle resmin iki boyutluluğunun içinde kendi aralarında bir çift yüzeylilik; renkler ve çizgilerden oluşmuş bir katmanlaşma yaratılmıştır.

Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun biçim, renk ve perspektif anlayışlarının kökleri, neo-Empresyonizmden, Kübizmden, Fovizmden, Ekspresyonizme kadar geniş bir alanda aramak gerekmektedir. Ancak bu sanat anlayışları ve sanatçılar arasında Matisse'in ayrı bir yer olduğu, Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun yaşamının sonuna kadar ürettiği yapıtlardan anlaşılmalıdır.

Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Matisse resimleri, aralarındaki perspektif ve mekân algısını ve bu kompleks yapı içinde, birer lekeye dönüşen figürün etrafındaki boşluğu sezme olanağı yaratır. Bu bir anlamda Hans Hofmann'ın bahsettiği negatif uzaydır. Belli bir açı ve yöndeşmeyle uzamın yükselen, giderek uzaklaşan ve eriyen görüntüsü altında boşluğa asılı figürlerin edindiği yeri belirlenmiştir.

Bedri Rahmi Eyüboğlu, Raoul Dufy ve Matisse arasında ortaklık vardır; mekan algısı ve içeri-dışarı zıtlığı. Her iki resimde de kapalı bir mekanın çeşitli objeler tarafından doldurulduğu hissi yaratılmıştır. Dekoratif olarak tabloya eklenen süslemeler, aslında ait olamadıkları nesnelerin olmayan varlıklarıyla "içeride" olmanın yoğunluğunu hissettirir. Her iki resimde de dışarının varlığını izleyiciye hatırlatan bir açıklıktan gözlenebilen doğa, dekoratiflikle üretilen iki boyutluğun tersi durumu oluşturarak "dışarı" ile olan karşıtlığı vurgulamaktadır.

Kübizmin ilkelerini hiçbir zaman diğer arkadaşları kadar benimsemeyecek olan Eyüboğlu, Matisse resminden kendi resimlerini ayırt edecek bir özellikle belirlemiştir. O da harekettir. Doğu sanatının etkilenimdeki Matisse, resimlerinde hissedilen doğuya özgü durağanlık ya da zamansızlık, yine "boşluk-doluluk" dengesi üzerinden kurulan ancak, durağanlıktan çok devingen bir yapıya sahip olan resimsellik kazanır.

Modernizmin “estetize edilmiş modernlik” anlamı, 20. yüzyılın ilk yarısında, yeni bir dünyayı algılayış, ona karşı çıkış ve ifade ediş biçimleri yaratmıştır. Bunun ortaya çıkış biçimleri, günümüzde de etkilerini sürdüren Kübizm, Ekspresyonizm ve soyut akımları ile olmuştur. Bu akımların ortaya çıkışları da, kendilerini ifade edişleri de kendileri ile olan, resim yüzeyini kullanışlarıyla olmuştur.

Ortaya çıkan bu yeni yaklaşımın temel kavramı “biçim analizi”dir. Resmin yüzeyinin iki boyutlu dünyasında renklerin, formların, çizgilerin, alanların, lekelerin oluşturduğu bütünlük, anlatmanın başka bir biçimi olarak kendini gösterir.

Dönemin ressamlarının bu yıllarda yazdıklarında, modernizme dair söylenenler genel olarak; bir değerler değişimi döneminde olduğu; yapılan resimlerin bir “yeni”yi tariflediği; sanata modernizmle beraber entelektüelliğin ve hissin girdiğini, böylece doğayı taklit etmekten kurtulduğunu sıklıkla belirtmişlerdir. Bu evrensel değerlere ulaşma fikrinin yanında baskın olan bir başka nokta ise öz değerlerimize sahip çıkmanın da bu ortamdaki gerekliliğidir.

Kaynaklarını Avrupa resminden alan Türk resim sanatının, ilk örneklerini verirken benzerlik sınırlarını aşamayan, yalnızca gördüğünü resimleyen bir sistem geliştirilmiştir. Çallı kuşağıyla birlikte sanat akımlarının izinde yürüme çabası görülmeye başlamış, Ekspresyonizme yaklaşımları kurumları ele alan ulusal yaklaşımlarla benzerlik göstermiştir. Düşünsel anlamda Avrupa resim sanatının modernleşme süreciyle bağları 1928’de kurulan Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği ve 1933’te kurulan d Grubu sanatçılarının öğretmenleri ve çalıştıkları atölyelerdeki öğrenimleriyle pekişen bilgiler ile ileri bir yön kazanmış ve modernleşmeleri burada başlamıştır. Cumhuriyet Türkiye’sinin bilimsel düşünme ve analitik çözümlmelerine dayalı kültür programına uyarak, cumhuriyetin ilk

ressamlarını bu iki sanat topluluğu oluşturmuştur. Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nin üyeleri, farklı eğitimlerden geçerek, Avrupa'nın farklı güncel akımlarına, Cézanne kaynaklı bir Kübizme ve Hofmann kaynaklı bir Ekspresyonizme yönelmişlerdir. Bu sorun d Grubu'nda Kübizm çözümlmelerine yönelen Lhote ve Léger'yi hedef almıştır. 1930'lara hakim olan bu Kübist yönelim, sonraki yıllarda Kübizmden uzaklaşmış, bir kısmı soyut akımlara geçiş yapmıştır. Ancak Ekspresyonist eğilimdeki sanatçılar hayatları boyunca bu çizgilerini sürdürmüşlerdir.

1928-1938 yılları arasında Türk resmini, güncel Avrupa sanatıyla organik bağlar kurmaya başladığını ifade eden, biçim analizlerine yönelmiş, çağdaşı oldukları algı ve anlatım dilini, Avrupa sanatıyla ilişkilendirdikleri, buna koşut bir evrenselleşme çabası içinde olmaları, modernizmi arayan bir sanatçı kuşağı olarak tanımlamamızı sağlamaktadır.

ÖZET

Modernite terimi, Avrupa'nın Rönesans'tan itibaren geçirdiği süreci, değişen algılama ve tanımlama biçimi tanımlamak için kullanılmıştır. Modernizm ise, bu süreçte ortaya çıkan yeni anlama biçimlerinin ürettiği, estetize edilmiş modernlik olarak tanımlanan, sanattaki yansımasıdır. Daha özel anlamda Avrupa sanatında Empresyonizm ile Dada hareketi arasında gelişen sanat anlayışları olarak kullanılır.

Osmanlı'da 19. yüzyılın ortalarından itibaren Batılı anlamda resimler üretilmeye başlanmıştır. Avrupa'ya eğitim almak amacıyla giden her sanatçı kuşağı, ülkelerine döndüklerinde yeni sanat anlayışlarını taşımışlardır. Akademizm, Klasizm, Romantizm, Oryantalizm ve Empresyonizm gibi akımlardan etkilenerek gelen kuşaklar, cumhuriyet döneminin ilk yıllarına kadar, Batılı örneklerini takip ederek, Türk resim sanatına bir gelenek oluşturmuşlardır.

Türk resim sanatının modernizmin, temel kavramlarıyla tanışması ve bir anlama biçimi olarak bunu resimlerine yansıtmaları 1928'de Almanya ve Fransa'da eğitimlerini almış olan kuşakla gerçekleşmiştir.

Modern sanatın ya da modernizmin, önceki dönemlerinden farklı olarak oluşturduğu "biçim analizi", "kendine gönderme yapma", "figür yenilenmesi" gibi kavramlarla ve bu kavramların görsel yeniden üretimi ile Türk resmini tanıştıran bu kuşak olmuştur.

1928-1938 yılları arasında sanat ortamının oluşturan ressamlar, etkinin geleneksel olarak Türk resim sanatında akademi kaynaklı bir yenileşmenin de önüne geçmiş, akademi dışında var olabilen bir resim geleneği yaratmışlardır.

Osmanlı'nın son döneminden itibaren bir gelenek oluşturan Türk sanatının, modernizmle bağları, Avrupa sanatın ile tarihsel bir eşzamanlılık üzerinden değil, anlama ve anlamlandırma biçimleri üzerinden, tematik bir değişim ile tanımlanmıştır.

SUMMARY

The term “modernity” has been used to describe to changes Europe had seen beginning with the Renaissance period as the format of constant change and identification. Modernity, on the other hand, is the reflection in the arts of these newly emerging identified formats, and defined as the aesthetical modernism. In more specific terms, modernity is used as the understandings in arts which has developed between the impressionism in the European Art and the Movement of Dada.

In the Ottoman Empire, paintings in the Western style had started to come up from the midst of the 19th century. Each generation of artists, who went to Europe in order to get education, held a new style of art after they returned to their countries. The generations that returned, were impressed by the trends such as academism, classicism, romanticism, orientalism and impressionism; they followed the Western examples until the first years of the Republic and this way, they created a tradition in the Turkish Paintings.

The generation which took their education in 1928 in Germany and France had introduced the Turkish Art with the modernity and its basic definitions. This generation had reflected this modernity idea as an understanding in their paintings.

This generation had also introduced different concepts such as “format style”, “sending to self” and “figure renewal”, unlike the previous periods, with the visual reconstruction of these concepts with the modern art or modernity,

The Turkish art that has become a tradition from the last period of the Ottoman Empire and its connection with the Modernity, has not been defined upon the

European Art with a historical isochronism but rather identified as a thematic change upon the styles of understanding and explanations.

BİBLİYOGRAFYA

- ADİL, Fikret, “ ‘d’ Grubu ve Türkiye’de Resim” *Sanat Çevresi*, s. 23.
- ALTAY, Adil Bilhan, “Dadaizm”, *Desen Yazıları*, S. 1. Haziran 2004.
(<http://mimoza.marmara.edu.tr>)
- ANTMEN, Ahu, *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, Sel Yayıncılık, İstanbul 2008.
- ARMAOĞLU, F., *19. Yüzyıl Siyasi Tarihi*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara, 1997.
- ARSAL, Oğur, *Modern Osmanlı Resminin Sosyolojisi*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2000.
- ARSEVEN, Celal Esad, *Türk Sanatı Tarihi*, Cem Yayınevi, İstanbul 1983.
- ARTUN, Ali, “Baudelaire’de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm”, *Modern Hayatın Ressamı*, İletişim Yayınları, İstanbul 2003.
- , “Kuramda Avangardlar ve Bürger’in Avangard Kuramı”, *Avangard Kuramı*, İletişim Yayınları, İstanbul 2003.
- BALTACIOĞLU, İsmail Hakkı, *Demokrasi ve Sanat*, Kanaat Kütüphanesi, İstanbul 1931.
- BAUDELARİE, Charles, *Modern Hayatın Ressamı*, (Çev. Ali Berktaş), İletişim Yayınları, İstanbul 2003.
- BAUDRİLLARD, Jean, *Simülarklar ve Simülasyon*, (Çev. Oğuz Adanır), Doğu Batı Yayınları, İstanbul 2003.
- BERGER, John, “Şeker Ahmet Paşa ve Orman” (Çev. Cevat Çapan), *P Dünya Sanatı Dergisi*, S.34, Yaz 2004, s.124.

BERK, Nurullah, *Modern Sanat*, Semih Lütüfi Bitik ve Basım Evi, İstanbul 1936, s. 82-83.

-----, “D Grubunun On Yılı”, *Sanat Konuşmaları*, AB Neşriyatı, İstanbul 1943, s. 79-81.

-----, *50 Yılın Türk Resmi*, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul 1973.

-----, *Sanat Konuşmaları*, AB Yayınları, İstanbul 1943.

BERK, Nurullah-Adnan TURANÎ, *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*, Tıglat Sanat Galerisi, İstanbul 1981.

BERMAN, Marshall, *Katı Olan Herşey Buharlaşıyor*, (Çev. Ümit Altuğ-Bülent Peker) İletişim Yayınları, İstanbul 1999.

BLOCH, Ernst, LUKACS, George, BRECHT, Berthold, BENJAMİN, Walter, ADORNO, Teodor, *Estetik ve Politika*, (Çev. Ünsal Oskay) Alkım Yayınları, İstanbul 2007.

BLONDEL, Alain, “Ard Deco’nun Ölçülü ve Taşkın İkonu Tamara De Lempicka”, *P Dünya Sanatı Dergisi*, Kış 2005, S. 36, s. 88-99.

BOPPE, Auguste, *XVIII. Yüzyılda Boğaziçi Ressamları* (Çev. Nevin Yücel Celbiş), Pera Yayıncılık, İstanbul 1998.

BOSTANCI, Kahraman, *Mehmet Vahit Bey ve Güzel Sanatlar Üzerine Bir Terminoloji Risalesi*, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul 2003.

BOYAR, Selim Pertev, *Osmanlı İmparatorluğu ve Türkiye Cumhuriyeti Türk Ressamları*, Jandarma Basımevi, Ankara 1948.

BUMİN, Tülin, *Tartışılan Modernlik*, YKY, İstanbul 2002.

CEVİZCİ, Ahmet, “Modernizm”, *Felsefe Sözlüğü*, Paradigma Yayınları, 3. Baskı, İstanbul, 1999, s. 598.

CEZAR, Mustafa, *Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 1974.

CRARY, Jonathan, *Gözlemcinin Teknikleri* (Çev. Elif Daldeniz), Metis Yayınları, İstanbul 2004.

CUDA, Mahmud, “Modern Sanat”, *Ar Dergisi*, Birinci Teşrin 1937, S.10 (s. 13-15) s. 15.

ÇİĞDEM, Ahmet, *Aydınlatma Düşüncesi*, İletişim Yayınları, İstanbul (5. Baskı) 2006.

-----, *Bir İmkan Olarak Modernite – Weber ve Habermas*, İletişim Yayınları, İstanbul (2. Baskı) 2004.

ÇOKER, Adnan, *Cemal Tollu*, İstanbul, Galeri B Yayınları, 1996.

DAĞBAŞI, Yunus Ali, *Ulus-Devlet*, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2006.

DELLALOĞLU, Besim F., *Toplumsal Yapının Yeniden Biçimlenmesi*, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul 1987.

ECO, Umberto, *Güzelliğin Tarihi*, (Çev. Tankut Gökçe) Doğan Kitapçılık, İstanbul 2004.

ELDEM, Halil Ethem, *Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu* (Çev. Gültekin Elibal), Milliyet Yayınları, İstanbul 1970.

- ERBAY, Fethiye, ERBAY, Mutlu, *Cumhuriyet Dönemi (1923-1938) Atatürk'ün Sanat Politikası*, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2006
- ERGÜVEN, Mehmet, “Mahmut Cûda ile Hans Hofmann Üzerine Söyleşi”, *Gergedan*, 1987, S. 3, s. 39-43.
- EROĞLU, Özkan, “Hofmann-Cûda İlişkisi”, *Sanat Çevresi*, Mart 2002, S. 281, s. 10-19.
- EROL, Turan, *Bedri Rahmi Eyüboğlu*, Cem Yayınevi, İstanbul 1984.
- EVERDELL, William R., *İlk Modernler - Yirminci Yüzyıl Düşüncesinin Kökenlerine İlişkin Profiller* (Çev. Hülya Kocaoluk), YKY, İstanbul 2007.
- EYÜBOĞLU, Bedri Rahmi, “Yeniler ve Yeni Resim”, *Ar*, Mart 1938, sene 2, S.3, s. 6-9.
- FRİSBY, David, “Georg Simmel-Modernitenin İlk Sosyologu” *Modern Kültürde Çatışma*, İletişim Yayınları, İstanbul 2003.
- GERMANER, Semra- İNANKUR, Zeynep, *Oryantalistlerin İstanbul'u*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2002.
- GİRAY, Kıymet, “Yaşamın Hızını Yakalayan Usta Sanatçı: Ali Avni Çelebi”, *Sanat Çevresi*, Mart 1992, S. 161, s. 36-38.
- , “Yurdu Gezen Türk Ressamları-1”, *Türkiye'de Sanat*, Mart/Nisan 1995, S. 18, s.34-37.
- , “Yurdu Gezen Türk Ressamları-2”, *Türkiye'de Sanat*, Mayıs/Ağustos 1995, S. 19, s.34-37.

- , *Çallı ve Atölyesi*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 1997.
- , *Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği*, Akbank Kültür Sanat Yayınları, İstanbul 1997.
- , *İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonundan Örneklerle Manzara*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 1999.
- , “Refik Epikman” *Türkiye’de Sanat*, 2001, S.49, s. 13-19.
- , “Kaplumbağa Terbiyecisi ve Osman Hamdi Bey”, *Antik Dekor*, Şubat-Mart 2005, S. 87, s. 104-111.
- , *d Grubu*, Merkez Bankası, Sergi Katalogu, Ankara 2006.
- , “1920’li Yıllarda Sanat Politikası ve Yurtdışına Gönderilen Sanatçılar”, *80. Yılında Cumhuriyetin Türkiye Kültürü*, TMMOB-Sanart Yayını, Ankara 2007, s. 19-20.
- , *Ali Avni Çelebi*, BELTAŞ A.Ş. Sanat Yayınları, İstanbul 2008.
- , “Nazmi Ziya ve Hikmet Onat Resimlerinde İzlenimci Sanatın Estetik Duyarlığı”, *XI. Ortaçağ-Türk Dönemi Kazı Sonuçları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu Bildiriler*, Ege Üniversitesi Basımevi, İzmir, 2009, s.221-235.
- , “Mahmut Cûda'nın Sanatının Türk Resim Sanatının Gelişiminde İncelenmesi”, *Suut Kemal Yetkin'e Armağan*, Ankara 1980.
- , “Mahmut Cûda'nın Özgün Sanatının Türk Resim Sanatındaki Yeri”, *Sanat Çevresi*, Haziran 1982, S. 44, s.8-9.

- , "Hale Asaf'ın Yaşamı ve Sanatı Üzerine", *Yeni Boyut*, Ekim 1983, S.2/16, s.24-25.
- , "Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği", *Yeni Boyut*, Kasım 1983, S. 2/17, s.3-8.
- , "Cumhuriyet Öncesi Türk Resminden Bir Kesit", *Sanat Çevresi*, Ekim 1991, S. 156, s.36-39.
- , "Cevat Dereli ve Cemal Tollu'nun Sanatında Kesişen ve Ayrılan Özellikler", *Kültür ve Sanat*, Mart 1992, S.13, s.53-65.
- , "Yaşamın Hızını Yakalayan Usta Sanatçı: Ali Avni Çelebi", *Sanat Çevresi*, Mart 1992, s.36-38.
- , "Türk Resminde Bir Efsane; Çallı İbrahim", *Sanat Çevresi*, Nisan 1992, s.38-39.
- , "Cevat Dereli ve Sanatı", *Türkiye'de Sanat*, Mart/Nisan 1993, S. 8, s.37-39.
- , "Müstakiller Türk Resim Sanatı'nın Renkli Atılımı Gürsesi", *Türkiye'de Sanat*, Mayıs/Ağustos 1993, S. 9, s.46-53.
- , "Cumhuriyet Türkiye'si'nin İlk Ressam Birliği Müstakiller" *Sanat*, Kasım 1993, S.3, s.32-53.
- , "Türk Resminde Müstakiller", *Türkiyemiz*, Ocak 1994, S. 71, s.4-17.
- , "d Grubu ve Türk Resim Sanatında Üslup Güdümünün Başlaması", *Türkiye'de Sanat*, Eylül/Ekim 1994, S. 15, s.36-39.

- , “Ali Avni Çelebi’nin Yaşamı ve Sanatı”, *Sanat Tarihi Dergisi*, S. 7, 1994, s.99-107.
- , “Resim ve Heykel Sanatımızın Gelişim Çizgisinde Sanat Ortamı ve Pazar Sorunu”, *Türkiye’de Sanat*, Eylül/Ekim 1996, S. 25, s.28-33.
- , “Cumhuriyet Dönemi Türk Resim ve Heykel Sanatı Gelişim Çizgisi”, *Yeni Türkiye*, Sayı 23-34, Cumhuriyet Özel Sayısı IV, Eylül-Aralık 1998, s.3044-3060.
- , “Sunumdan Satışa Türk Resim Sanatında Sanat Pazarının Oluşumu”, *Türkiye’de Sanat*, Kasım/Aralık 1998, S. 36, s.20-26.
- , “Refik Epikman”, *Türkiye’de Sanat*, Ağustos 2001, S. 49, s.12-19.
- , “19. Yüzyıl Ressamlarının Üslup Arayışları ve Batının Üsluplarını Türk Resim Sanatına Taşıyanlar”, *Uluslararası Sanat Tarihi Sempozyumu, Prof.Dr. Gönül Öney’e Armağan / Bildiriler*, İzmir 2002, s. 295-308.
- , “Türk Resminde Evrensellik Sorunu”, *rh+ Sanat*, Ocak/Şubat 2003, S. 3, s.24-27.
- , “Nature-Morte = Ölüdoğa Resimleri”, *Türkiye’de Sanat*, Mayıs-Ağustos 2003, S. 59, s. 14-21.
- , “Türk Resim Sanatında Eleştiri”, *Anadolu Sanat*, Güz 2003, S. 14, s.65-92.

- , “Ali Avni Çelebi Resim Sanatımızda Deneysel Yaklaşımlar, Modernizm Yaklaşımlarının Kaynakları”, *Tasarım Merkezi*, Ocak 2007, S. 2, s.74-79.
- GOYARD-FEBRE, Simone, “Aydınlanma”, *Siyaset Felsefesi Sözlüğü*, İletişim Yayınları, İstanbul 2004, s.128-131.
- GÖREN, Ahmet Kamil, “Profesör Cormon: Türk Ressamlarının Paris’teki Hocası”, *Artist*, Mart 2003, S. 6, s. 8-15.
- GÖREN, Ahmet Kamil, “Avni Lifij ve Türk Resminde İlk Vanitas”, <http://www.antikalar.com/v2/konuk/konuk0502.asp>
- GREENBERG, Clement, “Modernist Resim” *Modernizmin Serüveni* (Ed. Enis Batur) Alkım Yayınları, İstanbul 2006, s. 356-362.
- GÜREL, Haşim Nur, “Maskeli Balo Üzerine Düşünceler ve Varsayımlar”, *Genç Sanat*, 1999, S. 53, s. 11-13.
- HAUSER, Arnold, *Sanatın Toplumsal Tarihi* (Çev. Yıldız Gölönü), 2. Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul 1995.
- HOBSBAWM, Eric, *Kısa 20. Yüzyıl 1914-1991*, (Çev. Yavuz Algan) Sarmal Yayınları, İstanbul 2002.
- HOFMANN, Hans, “Hans Hofmann’dan Seçmeler” (Çev. Can Ayan-Mehmet Ergüven), *Gergedan*, 1987, S.3, s. 69-71.
- İNANKUR, Zeynep, *XIX. Yüzyıl Avrupasında Heykel ve Resim Sanatı*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 1997.

İSKENDER, Kemal, “Ayın Yazısı: Bir Strasbourg Deneyimi ve Modernizmin Türkiye’deki Algılanışı Üzerine...”, *Genç Sanat*, S. 56, s. 10-13.

-----, “Eğer Çallı 1914’de Türkiye’ye Empresyonizm Yerine Bir "Ready-Made" ile Dönseydi” *Sanat Çevresi*, İstanbul, (145), 1990, s. 68-71.

-----, “Türk Resminde Kopya/cılık ve Taklit/çilik Tartışmaları Üzerine”, *Türkiye’de Sanat*, S. 17, s. 24-29.

JAMESON, Fredric, “Giriş”, *Estetik ve Politika*, Alkım Yayınları, İstanbul 2007.

-----, “Sunum I”, *Estetik ve Politika*, Alkım Yayınları, İstanbul 2007, s. 14-52.

-----, *Modernizm İdeolojisi* (Çev. Tuncay Birkan-Kemal. Atakay), Metis Yayınları, İstanbul 2008.

JAY, Martin, *Diyalektik İmgelem*, (Çev. Ünsal Oskay), Belge Yayınları, İstanbul 2005.

JEANNIERE, Abel, “Modernite Nedir?”, *Modernite Versus Postmodernite* (Der. Mehmet Küçük), Vadi Yayınları, 3. Baskı, Ankara 2000, s. 97-104.

KALE, Nesrin, “Modernizmden Postmoderist Söyleme Doğru”, *Doğu-Batı Dergisi*, Yeni Düşünce Hareketleri Özel Sayısı-Mayıs-Temmuz 2002, s. 16-27.

KANTARCIOĞLU, Selçuk, *Türkiye Cumhuriyeti Hükümet Programlarında Kültür*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1998.

KÜÇÜKALP, Kasım, “Anti-Temelcilik”, *Felsefe Ansiklopedisi I*, Etik Yayınları, İstanbul 2003, s. 481–485.

- LASH, Scott, “Modernite mi Modernizm mi?”, *Modernite Versus Postmodernite* (Der. Mehmet Küçük), Vadi Yayınları, 3. Baskı, Ankara 2000, s. 149-162.
- LHOTE, Andre, *Sanatta Değişmeyen Plastik Değerler*, (Çev. Kaya Özsezgin), İmge Kitabevi, Ankara 2000.
- LYNDON, Norbert, *Modern Sanatın Öyküsü*, (Çev. Cevat Çapan, Sadi Öziş), Remzi Kitabevi, İstanbul 1991.
- MARX, Karl- ENGELS, Fredrich, *Komünist Manifesto ve Komünizmin İlkeleri*, Sol Yayınları, İstanbul 2005.
- MCFARLANE, James, “Modernizm ve Zihin”, *Modernizmin Serüveni* (Ed. Enis Batur), Alkım Yayınları, İstanbul 2007, s. 211-223.
- MULLER, Joseph-Emile, *Modern Sanat*, (Çev. Mehmet Toprak) Remzi Kitabevi, İstanbul 1972.
- ORHAN, A. Hande, “Henri Matisse’in Sanatında Zaman ve Mekân Kavramı”, *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 2007, S. 47, s. 77-93.
- ÖNDİN, Nilüfer, *Cumhuriyetin Kültür Politikası ve Sanat 1923-1950*, İnsancıl Yayınları, İstanbul 2004.
- ÖZSEZGİN, Kaya, “Hüseyin Avni Lifij”, *Türk Plastik Sanatçıları - Ansiklopedik Sözlük*, YKY Yayınları 2. Baskı Haziran 1999, s. 332.
- , *Cumhuriyetin 75. Yılında Türk Resmi*, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul Tarihsiz.

- PALMIER, Jean-Michel, “Dışavurumculuk ve Sanatlar” (Çev. Mehmet Rifat), *Modernizmin Serüveni*, Alkım Yayınları, İstanbul 2007, s. 250-262.
- PAZ, Oktavio, “Şiir ve Modernite”, *Modernite Versus Postmodernite* (Der. Mehmet Küçük), Vadi Yayınları, 3. Baskı, Ankara 2000, s. 184-185.
- PELVANOĞLU, Burcu, *Hale Asaf*, YKY, İstanbul 2007.
- RENDA, Günsel, *Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı 1700-1850*, Hacettepe Üniversitesi Yayınları, Ankara 1977.
- RİCHARD, Lionel, *Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi*, (Çev. Beral Marda) Remzi Kitabevi, İstanbul 1984.
- RONA, Zeynep, “Nabiler”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, c. 2, s. 1331.
- SÉRULLAZ, Maurice, *Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi*, (Çev. Devrim Erbil), Remzi Kitabevi, İstanbul 1983.
- SORAN, Belkıs (Der.), “Hans Hofmann”, *Ankara Sanat*, Şubat 1971, S. 58, s. 16-17.
- ŞERİFOĞLU, Ömer Faruk (Ed), *Galatasaray Sergileri 1916-1951* [Sergi kataloğu], YKY, İstanbul 2003.
- TEKELİ, İlhan. “Osmanlı İmparatorluğu’ndan Günümüze Eğitim Kurumlarının Gelişimi”, *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, İstanbul 1983, c. 3, s.650-679.
- TOURAİNE, Alain, *Modernliğin Eleştirisi* (Çev. Hülya Tufan), YKY, İstanbul 1994.
- VAHİD, “Empresyonizm Yani Nakşda İntiba Mesleği”, *Hayat*, 30 Haziran 1927, Sayı: 31, s. 88.

VATTİMO, Gianni, *Modernliğin Sonu* (Çev. Şehabettin Yalçın), İz Yayıncılık, İstanbul 1999.

WAGNER, Peter, *Modernliğin Sosyolojisi* (Çev. Ahmet Küçük), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2005.

WEBER, Max, *Protestan Ahlakı ve Kapitalizmin Ruhu*, (Çev. Zeynep Gürata) Ayraç Yayınevi, Ankara 2008.

WIDMANN, Horst, *Atatürk ve Üniversite Reformu* (Çev. A. Kazancıgil, S. Bozkurt), Kabalcı Yayınları, İstanbul 2000.

WOLF, Norbert, , *Dışavurumculuk (Ekspresyonizm)*, (Çev. Mehmet Tahsin Yalım) (ed. Uta GROSENİCK), Taschen/Remzi Kitabevi, İstanbul 2005.

YASA YAMAN, Zeynep, “Demokrasi ve Sanat”, *Anadolu Üniversitesi Dergisi*, Aralık 1993, S. 1, s. 183-196.

-----, “Modernizmin Siyasal/İdeolojik Söylemi Olarak Resimde Köylü/Çiftçi İzleği”, *Türkiye'de Sanat*, s.29-37.

-----, *1930-1950 Yılları Arasında Kültür ve Sanat Ortamına Bir Bakış; d Grubu*, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Ankara 1987.

-----, “d Grubu (1933-1951)”, *d Grubu*, YKY, İstanbul 2002, s. 7-42.

(<http://commons.wikimedia.org/>)

(<http://quake.mkutup.gov.tr/>)

(<http://buchananmuseum.org/expressionism-exhibit.html>)

(<http://tr.wikipedia.org>)

(<http://wahooart.com/>)

(<http://www.abcgallery.com>).

(http://www.artchive.com/ftp_site.htm)

(http://www.artknowledgenews.com/Lovis_Corinth.html)

(<http://www.antikalar.com/v2/konuk/konuk0502.asp>)

([http://www.augustmacke.org/Hat-Shop-\(Hutladen\)--1914.html](http://www.augustmacke.org/Hat-Shop-(Hutladen)--1914.html))

(<http://www.hamitgorele.com>)

(<http://www.jeanleongerome.org/>).

(<http://www.kevinalfredstrom.com>)

(<http://www.loviscorinth.com/>)

(<http://www.mfa.org/>)

(<http://www.resimsergileri.com/unluler/celebi/celebi.htm>)

(<http://www.sanalmuze.org/retrospektif/>)

(<http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/c/claesz/vanitas.html>)

(www.artinthepicture.com)

(www.artnet.com)

(www.artunframed.com)

(www.dorsaymuseum.org)

(www.flickr.com)

(www.kunstkopie.ch)

(www.metmuseum.org)

(www.nationalgalleries.org/collection)

(www.oceansbridge.com)

(www.orientalist-art.co.uk)

(www.philamuseum.org)

(www.remediosvaro.biz)

(www.tamara-de-lempicka.org)

(www.the-athenaeum.org)

(www.turkishpaintings.com)

(www.turkresmi.com)

(www.hanshofmann.net)

(<http://en.easyart.com/>)