İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

107376

ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNDE KÜBİST EĞİLİMLER

107376

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Sertaç IŞIK

Enstitü No : 402971007

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih : 22 Ocak 2001

Tezin Savunulduğu Tarih : 08 Şubat 2001

Tez Danışmanı : Prof. Dr. Afife BATUR

Diğer Jüri Üyeleri Prof.Dr. Ayla ÖDEKAN (İ.T.Ü.)

Prof.Dr. Semra GERMANER (M.S.Ü.)

ŞUBAT 2001

T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ

ÖNSÖZ

Çağdaş Türk Resmi'nde Kübizm akımına bağlı çalışan sanatçıların yapıtlarını ve sanatını değerlendirdiğim bu çalışmanın her aşamasından büyük keyif aldım. Üzülerek ifade etmek isterim ki; Mimar Sinan Üniversitesi Resim ve Heykel Müzesi'nde bu akıma bağlı çalışan sanatçıların yapıtlarının sadece birkaçının teşhir ediliyor olması beni büyük bir hayal kırıklığına uğrattı. Üstelik çalışmam sırasında bu yapıtları kataloglardan değil de, birebir görmem değerlendirme aşamasında daha etkili olurdu.

Tezimin oluşumu sırasında her sorunuma sabırlı yaklaşımı ve değerli yorumlarından dolayı danışmanım Prof. Dr. Afife Batur'a çok teşekkür ederim.

Okul hayatımın her aşmasında olduğu gibi bu çalışmamda da beni destekleyen aileme sonsuz teşekkürler.

Kararlılığımı kaybettiğim zamanlarda manevi desteğini esirgemeyen ve biricik Internet Cafesinde rahatlığım için her türlü imkanı sağlayan canım arkadaşım, Özgür'e, bu çalışmayı armağan etmek isterim.

Ocak 2001 Sertaç Işık

İÇİNDEKİLER iii

RESİM LİSTESİ v
ÖZET vii
SUMMARY viii

1. GİRİŞ 1

2. KÜBİZM 2
2.1. XX Yüzyılın Başında Sanat Ortamı 2
2.2. Kübizm'in Doğuşu ve Etkenler 6
2.2.1. Kübizm'in Dayandığı Düşünce ve Felsefe 6
2.2.2. Cezanne'ın Etkisi 12
2.3. Kübizm'in İlk Devresi 17
2.3.1. Analitik Kübizm 23
2.3.2. Sentetik Kübizm 34

3. TÜRKİYE'DE KÜBİZM AKIMI 45
3.1. Cumhuriyet Dönemi ve Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği 45
3.2. D Grubu 51
3.2.1. D Grubu Sergileri 54
3.2.2. D Grubu Sanatçılarının Başlıca Özellikleri 57
3.3. Kübizm akımını izleyen sanatçılar 60
3.3.1. Nurullah Berk 60
3.3.1.1.Kısa Yaşam Öyküsü ve Sergileri 60
3.3.1.2.Yapıtları 62
3.3.2. Cemal Tollu 70
3.3.2.1.Kısa Yaşam Öyküsü ve Sergileri 70
3.3.2.2.Yapıtları 71
3.3.3. Cevat Dereli 75
3.3.3.1.Kısa Yaşam Öyküsü ve Sergileri 75
3.3.3.2.Yapıtları 76
3.3.4. Salih Urallı 82
3.3.4.1.Kısa Yaşam Öyküsü ve Sergileri 82
3.3.4.2.Yapıtları 83
3.3.5. Sabri Berkel 90
3.3.5.1.Kısa Yaşam Öyküsü ve Sergileri 90
3.3.5.2.Yapıtları 92

4. SONUÇLAR ve TARTIŞMA 100

KAYNAKÇA 102

ÖZGEÇMİŞ 105

RESİM LİSTESİ

		Sayfa No.
Resim 2.1	: Gustave Courbet, Seine Kıyısında Kızlar	8
Resim 2.2	: Paul Cezanne, Sainte Victorie Dağının Belleuve'den görünüşü	14
Resim 2.3	: Paul Cezanne, Yıkananlar	16
Resim 2.4	: Pablo Picasso, Avignon'lu Kızlar	18
Resim 2.5	: Pablo Picasso, Ormandaki Çıplak	21
Resim 2.6	: Geoorges Braque, Estaque'taki Evler	22
Resim 2.7	: Georges Braque, Gitar ve Akordeon	25
Resim 2.8	: Georges Braque, Keman ve Palet	26
Resim 2.9	: Georges Braque, Portekizli	27
Resim 2.10	: Pablo Picasso, Pipo İçen Adam	29
Resim 2.11	: Pablo Picasso, Keman ve Üzümler	30
Resim 2.12	: Robert Delaunay, Eiffel Kulesi	32
Resim 2.13	: Fernand Leger, Tütün İçenler	33
Resim 2.14	: Pablo Picasso, Bambu Sandalyeli Natürmort	37
Resim 2.15	: Georges Braque, Oyun kağıtları ile Natürmort	38
Resim 2.16	: Pablo Picasso, Şişe Bardak ve Keman	39
Resim 2.17	: Juan Gris, Bir Şişe Gül Şarabı	42
Resim 2.18	: Pablo Picasso, Üç Müzisyen	43
Resim 3.1	: Nurullah Berk, İskambil Kağıtlı Natürmort	62
Resim 3.2	: Nurullah Berk, Tayyareciler	63
Resim 3.3	: Nurullah Berk, Oturan Adam (Boyacı İbrahim)	64
Resim 3.4	: Nurullah Berk, Baloncu	65
Resim 3.5	: Nurullah Berk, Çömlekçi	66
Resim 3.6	: Nurullah Berk, Ütücü Kadın	67
Resim 3.7	: Nurullah Berk, Nargile İçen Adam	68
Resim 3.8	: Nurullah Berk, Gergef İşleyen Kadın	69
Resim 3.9	: Cemal Tollu, Toprak Ana	71
Resim 3.10	: Cemal Tollu, Mevleviler	72
Resim 3.11	: Cemal Tollu, Muğla Pazarı	73
Resim 3.12	: Resim Cemal Tollu, İhtiyar Zeytin	74
Resim 3.13	: Cemal Tollu, Anadolu Çobanları	74
Resim 3.14	: Cevat Dereli, Bursa'dan	76
Resim 3.15	: Cevat Dereli, Harman	77
Resim 3.16	: Cevat Dereli, Balıkçı	78
Resim 3.17	: Cevat Dereli, Bursa Kozahan	79
Resim 3.18	: Cevat Dereli, Folklor	80
Resim 3.19	: Cevat Dereli, Tohum Serpen Kadın	81
Resim 3.20	: Cevat Dereli, İstihsal	82
Resim 3.21	: Salih Urallı, Kompozisyon	84
Resim 3.22	: Salih Urallı, Bisikletli	85

Resim 3.23 : Salih Urallı, Kadın Portresi 86
Resim 3.24 : Salih Urallı, Portre 87
Resim 3.25 : Salih Urallı, Portre 88
Resim 3.26 : Salih Urallı, Nü 89
Resim 3.27 : Salih Urallı, Nü 90
Resim 3.28 : Sabri Berkel, Yoğurtçu 93
Resim 3.29 : Sabri Berkel, Nefertiti'li Natürmort 94
Resim 3.30 : Sabri Berkel, Kompozisyon 95
Resim 3.31 : Sabri Berkel, Çukur Cuma 96
Resim 3.32 : Sabri Berkel, Ege'de Tütün 97
Resim 3.33 : Sabri Berkel, Simitçi ve Şerbetçi 98
Resim 3.34 : Sabri Berkel, Kompozisyon 99

ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİ'NDE KÜBİST EĞİLİMLER

ÖZET

Kübizm öne sürdüğü görüşlerle, estetik anlayışta, resim sanatının tümüyle dönüşüm geçirmesine yol açan bir modern sanat akımıdır.

Batı sanatının natüralizmden kopmasında en önemli etkenler sanatçının hayal dünyasının genişlemesi, teknolojik gelişmeler ve fotoğrafçılık olmuştur. Kübizm'in doğduğu yıllarda İtalya'da Fütürizm, Fransa'da Orfizm, Almanya'da Der Blaue Reiter akımları sanat ortamını etkilerler.

Kübizm Empresyonist geleneğe karşı çıkarak, yeni bir biçim dili yaratır. Felsefik bağlamda Kübizm, nesnelerin duyusal görünüşlerini değil, değişmeyen, mutlak bir varlık görünüşünü vermektir. Kübizm'in ilk devresi Picasso'nun Avignon'lu Kızlar adlı tablosuyla başlamıştır. Daha başka bir ifadeyle, Picasso Kübizm'i kışkırtmıştır. Picasso ve Braque Courbet ve Cezanne'dan aldığı mirası kübist temelde bir resimsel sunuşa döktüler. Kübizm ilk devresinden sonra analitik ve sentetik olarak iki döneme ayrılır. Analitik Dönem'de, nesnelerle kişilerin düzlemler halinde ayrıştırılmasıyla deneysel bir yorumlamaya gidilmiştir. Sentetik Dönem'de ise; gazete, muşamba, teneke gibi çeşitli malzemeler resme sokulmuştur. Bu kolaj çalışmalarında biçimlerin bireşimleri dikkati çeker. Kübizm akımı, bu dönemlerinden sonra gelecekteki gelişmeleri etkilemede bir devrim niteliği taşır.

Çağdaş Türk Resmi, Cumhuriyet Dönemi'nde atılan çağdaşlaşma yolundaki atılımlar ile yenilikçi bir döneme girmiştir. Cumhuriyetin ilk yıllarında Avrupa'ya giden ressamlar yeni eğilimlerle dönerek Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'ni kurmuşlardır. Fakat bu grubun dağınık görünümüne karşın D Grubu, Modern Sanatın kapılarının Türkiye'ye açılmasında kararlı bir çizgi izlemiştir.

Kübizm akımına bağlı çalışan sanatçılar, kübist anlayışla köklenmiş, Türk değerlerine uygun olan, kendi üslûplarını oluşturmakla Türk Resmi'ne yeni bir soluk getirmişlerdir.

SUMMARY

CUBIST INCLINATIONS IN CONTEMPORARY TURKISH PAINTING

Cubism is a modern art which caused a total change in painting with the esthetic intellect it proposed.

The most important reason for west art to turn away from naturalism was the expansion of artists imagination and photography art. When Cubism emerged, Futurism in Italy, Orfism in France and The Blue Rider in Germany were the influential movements the art.

Cubism creates a new language form by resisting Impressionism. In cubist philosophy, Cubism shows the absolute stability of the material instead of its emotional profile. The first period of Cubism started with Picasso's "Les Demoisselles d'Avignon". In another word Picasso was the instigating figure in Cubism. Picasso and Braque changed the inheritance, which they received form Cezanne and Courbet, into a cubist based painting representation. After the first period Cubism falls into analytic and synthetic periods. In analytic period objects and people are plattered and separated as an experimental comment. In synthetic period, things like newspaper, tins and linoleum are used in painting.

In these collage works, the gathering of shapes is important. Cubism would have a revolutionary effect after all these periods in the future.

The Contemporary Turkish Painting entered a new age with the contemporaneous steps during the first years of the Republic. In these years, The painters came back from Europe with new tendencies and formed "The Independent Painters and Sculptors Association". Compared to the disorganisation of this group, The D Group certainly opened the doors to modern art in Turkey within a decisive framework.

Cubists artists combining cubism and the national values of the country brought a new understanding to Turkish painting.

1. GİRİŞ

Modern sanat yıllardan beri üzerine yorumlar yapılmış ve gariptir ki, yorumcular arasında tartışmalara sebebiyet vermiş bir sanattır. Bazıları gelenekten tamamen kopuşu, bazıları gelenekçi bir mirasla yenilenmeyi, bazıları da hayal edilemeyecek yaratılar dünyasını düşünmüştür ve düşünürler.

Kübizm de; o dönemde ki hızlı gelişmelere tepki olarak, duygusal dünyayla ilişkisini koparmış nesnelerin,figürlerin ve biçimlerin sorununa eğilmiş bir akımdır.

Çağdaş Türk Resmi'nin D Grubu ile yaptığı başlangıcın – Kübizm akımını çıkış noktası alarak yaptığı yeni başlangıç – öncesindeki sanatçıların dar kaynaklardan faydalanmak durumunda olmaları gibi zorluklar unutulmamalıdır. Bu bağlamda D Grubu'nun bu atılımında, Cumhuriyetin ilanıyla birlikte gerçekleştirilen yenilikler ile beraber bundan önceki dönem sanatçılarının yaptığı çalışmaların büyük payı vardır.

Kübizm akımına bağlı çalışan sanatçıların yapıtlarını, Kübizm akımının öncülerinin özellikleri ile karşılaştırarak, kendi sanat çizgileri altında kübist eğilimlerinin incelenmesi; bu çalışmanın amacını oluşturmaktadır.

İkinci bölümde, XX.Yüzyıl başındaki sanat ortamı ve gelişmelere değinildikten sonra bir sanat akımı olarak Kübizm'in doğuşu ve etkileri ile dönemleri içinde sanatçıları ve yapıtları konu edilecektir.

Üçüncü bölümde, Cumhuriyet Dönemi yenilikleri, Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği ve D Grubu'ndan söz edilerek, kübizm akımına bağlı çalışan sanatçıların yapıtları değerlendirilmeye çalışılacaktır.

2. KÜBİZM

2.1 XX. Yüzyılın Başında Sanat Ortamı

20. yüzyıl başlarında teknolojik ve bilimsel gelişmelerin yanı sıra sanatta da değişimi etkileyecek önemli atılımlar yapılmıştır. Resim alanında gelenekçi eğilimlerin yerini hayal gücünü zorlayıcı köklü yenilikler almıştır. Bu değişim geleneğe bağlı sanatçılar ile yenilikçi ve öncü sanatçılar arasında süregelen bir çekişmeyi de beraberinde getirmiştir. Fakat yine de öncü sanatçı eserlerini belli bir düşünceye bağlı olarak temellendirmeyi başarmıştır.

"Eski eserlerin estetiğinde direnenlere ve eşyaların somut görünüşlerinde sanat eserine giden yolu benimseyenleri, bu sanat öfkelendirmiş ve tatmin etmemiştir. Bu yüzden yarım yüzyıldan bu yana modern sanat için iyi ve kötü şeyler söylenmiş ve hatta kimi ülkelerde devlet gücü bu anlayışı anlamadan onu yasaklamak bile istemiştir. Alışılmış sanatı, içinde bulunan çağın sanatına tercih ederek bir sanat soysuzlaşmasından söz etmek yeni bir şey değildir. Geleneğe ve eskiye bağlı olanlar her yeniliğe itiraz etmişlerdir. Bu yeniye karşı olma insanlık kadar eskidir. Düne kadar itiraz edilen Picasso'nun bugün modern sanatın klasikleri arasına karıştığı düşünülürse, her yeni şeye karşı itirazın yerinde olmayan bir tepki olduğu anlaşılır (Turani, 1992, s. 549)."

"1890 – 1914 arası, tarihte bir benzerine rastlanamayacak sayıda özgün resim kuramının ortaya çıktığı bir dönemdi. Bilim alanında bu dönem birçok yeniliklere tanık oldu. Sözgelişi izafiyet kuramı, kuantum kuramı, psikanaliz, sembolik mantık, radyo, X ışınları ve uçağın icadı gibi. Ama gerek sanat, gerek bilim alanında gelenekçi kuram ve yöntemler yenilerin yanında yerlerini koruyabiliyorlardı. Yeni ve eskinin birlikte yaşaması, tarihteki *co-existence* (birlikte yaşama)ları, sözgelişi Gotik – Rönesans ortak sorunlarını hatırlatıyordu. Hatta geçmişte yapılmış bazı yeniliklerin

yarattığı sarsıcı etki, Empresyonist ve kübistlerin modern çağda eski sanat gelenekleri üzerindeki etkilerinden çok daha güçlüydü (Tansuğ, 1995, s. 240)."

20'nci Yüzyıl sanatçısının ilgi alanı başka kültürlere, kollara, ülkelere ve sanatlara uzanarak; hayal gücü yaratıcı anlatımlar için hayli genişlemiştir.

"Gelenekçi klasik estetiğin ileri sürdüğü Yunan ve Avrupa Rönesans sanatına karşı, onlar zenci sanatlarını, eski Maya sanatını, Kiklad adalarının sanatını vb. keşfettiler ve bunların Batı sanatından aşağı kalır bir yanı olmadığını ispatladılar. Öncü çağdaş sanatçıların bu çabaları onların Avrupa dışı kültürlerin sanatlarından etkilenmelerine yol açtı. Picasso, Matisse, Derain, Modigliani, gibi ressam ve heykelciler, Afrika zenci sanatından; Klee, Kuzey Afrika Müslüman sanatından, yine Matisse, Rouault, Leger gibileri, Bizans sanatından etkilendiler. Ama çağdaş ressamların bu etkilere açılabilmelerini hazırlayan en önemli kaynaklardan biri Japon resminin, özellikle "*estamp*" adı verilen baskı resimlerin Avrupa Empresyonist ressamları üzerindeki etkisidir. Bu etki Avrupa resminin dış dünyaya açılabilmesinde en büyük rolü oynamıştır (Tansuğ,s.240, 241)."

Bu anlamda ki üslup çoğulluğunun en önemli nedenlerinin başında hiç şüphesiz, sanatçıların bu uzanmayla beraber yeni deneyimlere girmiş olması gelmektedir. Modern sanatçı bu bakımdan şanslı fakat bu dönemde en çıplak gerçekleri en etkili şekilde yayan diğer sanat kolu olan fotoğrafçılığın resme meydan okumasında ki başarısı da inkâr edilebilecek gibi değildir.

Fotoğrafçılığın resim sanatını etkilemesinde ki rolü göründüğünden daha karmaşıktır. 1840'larda fotoğraf makinası bulunduğu zaman, fotoğrafçılığın resmin yerini alacağı düşünülmüştür. Oysa ki fotoğrafçılık, sanatçıların yeni deneyimlere girişmesinde önemli bir rol üstlenmiştir. Ancak fotoğrafçılık aynı görünüşü kaydeden resim türlerinin değerini azaltmıştır. Bu türlerin ilk akla gelen örneği, portre resimdir. Çünkü fotoğraf, izlenimleri vermekle resim sanatçısıyla aynı işi görmektedir. Bunun yanında ressamlar, fotoğrafı ışık ve mekân etkileri ile çeşitli düzenlemeler elde etmek için bir araç olarak kullanmışlardır. Bu dönemde, sinema ve televizyon da anlatıda o kadar etkilidirler ki, Rönesans sanatının başarı ölçülerinden olan tarihsel resim hemen hemen ortadan kalkmaya yüz tutmuştur.

"Fotoğrafçılık ayrıca görme biçimimizi, gözün ağ tabakasında beyine giden uyarıları da değiştirmiştir. Çevremizde gördüğümüz yığınlarla fotoğraf da kendisinde bir değer bulduğumuz, doğaüstü bir güce sahip sandığımız görüntü kavramını da bizim için büyük ölçüde ortadan kaldırmıştır. Bu görüntüler aynı zamanda bizim görsel gerçekliği değerlendirmemiz için bilinçaltı bir ölçü niteliği kazanmıştır. İnsanın iki gözüyle bakıp gördüğü şeyler arasında bir seçme yapmasına, fotoğraf makinesinin ise tek gözlü bir bakışı olup herhangi bir seçme yapmamasına rağmen, bu böyle olmuştur. Bu da, doğrudan doğruya yaşantıyla kendi aramıza sadece fotoğraf makinesi ve sinema kamerası değil, ses kayıt aygıtları, ışık, ısı ve ulaşım için kullandığımız görünmeyen enerji, hatta belki de barut ve matbaa makinesi gibi araçları sokma eğiliminin bir sonucudur. Bu durumda kazancımız ve kaybımız ne olursa olsun, bu araçlar sanata yaşantıyı doğrudan doğruya dile getirme gibi özel bir işlev yüklenmişlerdir. Öyle ki, bu araçlar yüzünden bazı sanatçılar da gene bu araçların etkisiyle görünen dünyayı o araçlardan çok daha güçlü ve aslında bağlı bir biçimde betimlemeyi başarmışlardır (Lynton,1982, s. 57)."

Böylece sanatçı sanat yapımını betimlemede yeni anlatımlara ve deneyimlere girişmiştir. Bu yeni girişimlere en büyük etkenler ve etkilenmeler yukarıda[1] sunulmuştur. Bununla birlikte Batı sanatının natüralizminde son gelişme empresyonizm olmuştur. Empresyonizmden sonra sanat bir çıkmaza girmiştir ve daha bu akımla birlikte kendini göstermiştir.

"Yüzyılın bütün tepkisel hareketi, sanat dünyasındaki izlenimciliğin reddedilmesi şeklinde belirdi. Bu değişiklik birçok bakımdan sanat tarihinde, Rönesans'tan beri görülen tüm değişikliklere oranla daha derin bir yara açtı fakat sanatsal doğalcılık eğilimini temelde etkilemedi. Biçimcilikle karşıt – biçimcilik arasında bir gidip – gelme hareketi her zaman var olmuştur, ancak sanatın yaşam için işlevi ve doğaya olan bağlılığı, ilke olarak Ortaçağdan beri hiçbir zaman tartışılmamıştır. Bu bakımdan izlenimcilik doruk noktasıdır ve dört yüzyılı aşkın bir zamandan beri olagelen gelişimin sonudur. İzlenimcilik sonrası sanatı ilke olarak tüm gerçekçilik hayallerini terk eden ve bunun yaşam üzerindeki sonucunu doğal nesnelerin de formasyonuyla ifade eden ilk akımdır. Kübizm, konstrüktivizm, fütürizm,

[1] Bu cümledeki yukarı deyimiyle önceki sayfalarda bahsedilen etkilenmeleri ve gelişmeleri kastettim. Tabii ki bu etkenlerin yanında birçok etkenin de payı vardır. Fakat burada yeniliklere en çok katkıda bulunan gelişmeleri ve etkilenmeleri sunmanın uygun olacağını düşündüm.

ekspresyonizm, dadaizm ve sürrealizm; doğaya bağlı olan ve gerçeği yansıtan izlenimcilikten uzaklaşmak gibi ortak bir noktaya sahip olan akımlardır. Ancak izlenimciliğin doğrudan doğruya kendisi böyle bir gelişime zemin hazırlamıştır. Çünkü izlenimcilik gerçeğin bütünleştirici bir tanımlanmasına, öznenin bir bütün olarak nesnel dünya ile yüzleştirilmesine istek göstermemiş; bunun yerine gerçeğe sanat adına "el konulması" olarak adlandırılan olayların başlangıcını vurgulamıştır. İzlenimcilik sonrası sanat, doğanın yinelemesi olarak adlandırılamaz; bunun doğayla olan ilgisi yalnızca doğaya tecavüz etmekten ibarettir. Gerçeğin kıyısında yer alan nesneleri üreten bir çeşit sihirli doğacılıktan söz edebiliriz, ancak bunun yerini almak da istemeyiz. Braque, Chagall, Rouault, Picasso, Salvador Dali gibi sanatçıların yapıtları karşısında, bunların farklılıkları nedeniyle kendimizi ikinci, üstün dünyadaymış gibi duyarız. Bununla birlikte bu üstün dünyada sıradan gerçeğin birçok özellikleri vardır ve yine bu dünya, söz konusu gerçekle uyuşamayan, ona üstün gelen bir çeşit varoluşu yansıtmaktadır (Hauser, 1984, s. 404, 405)."

Modern sanat bir başka yönden de izlenimcilik karşıtıdır. Modern sanat izlenimciliğin biçimlerinden, ahenginden, tonlarından ve renklerinden vazgeçerek tepkisel bir uzaklaşma göstermiştir. Resimde, resimsel değerleri yıkarak vazgeçilmez unsurları yürürlükten kaldırmıştır.

Doğanın duyularla algılanan dış görünümünü yansıtmayı reddeden Kübizm; bu akımlar arasında natüralizm geleneğini kırarak yeni görünümler yaratan bir akım oluyor. Kübistler duyularla algılanan dış görünümü değil, akılla kavranabilir olan yönünü resmetmek istemişlerdir. Nesnelerin öz ve değişmeyen yapısını ve birçok açılı halini vermişlerdir.

"Kübizm, üç boyutlu realiteyi resmin düz yüzeyine aktarmanın bir yöntemidir. Bu yöntemde nesnenin çeşitli yön ve hareketleri tek bir imge bütünü haline getirilir. Nesne bir çok açıdan görülüyormuşçasına seyirciye sunulmuş olur (Tansuğ, 1995, s. 241)." "Kübizm'in doğduğu yıllarda Avrupa'da sanat ortamını etkileyen ilerici sanatçılar, İtalya'da Fütürizm, Fransa'da Orfizm, Almanya'da "Der Blaue Reiter" adları altında gruplar oluşturmuşlardı. Fütüristlerin 1909'da daha genişbir çevreye seslenebilmek için Paris'te yayınladıkları birinci manifestoda, çağdaş uygarlığın getirdiği tüm yeniliklere, teknik ve bilim alanında çığır açan bulgulara "evet" deniliyordu. Bu manifestoda modern makine dünyası, evrensel dinamizm olarak

tanımlanıyor, etkinlik, devinim ve hız bu dünyanın amblemleri olarak gösteriliyordu. Etkinlik, devinim ve hız teknik dünyada doğadaki ölçülerin sınırlarını aşmış, dev boyutlar kazanmıştı. Manifestoda natüralist sanatların olanaklarıyla, doğmakta olan yeni bir dünyanın verilemeyeceğine işaret ediliyor ve bu yeni dünyanın yaşantılarını sanata eş zamanlı yansıtabilecek yeni bir biçim – dilinin uygulanması isteniyordu. Bu düşünceleri Orfistler ve "Der Blaue Reiter" (Mavi Binici) grubu da benimsemişti. Bu akımlar aynı sanat geleneğinden gelmiyorlardı ve yolları birbirinden ayrılıyordu, Orfistlerin ritim ve renk tınısı, Gauguin'e, Nabiler'e, Neo – Empresyonistlere ve Fovlara çok şey borçluydu (İpşiroğlu, 1993, s. 34, 35)." "Alman Ekspresyonistleri arasından yetişip onların sınırlarını aşan bir başka sanatçı da Franz Marc oluyor. F. Marc, Macke, Klee ve Kandinsky'nin katıldığı "Mavi Binici" diye adlandırdıkları bir grup kurmuştu. Fakat Marc da, Macke'de Birinci dünya savaşı'nda, çok genç yaşta ölüyorlar. Kandinsky ve Klee'nin yolları ise aynı yıllarda Ekspresyonistlerden ayrılıyor. Ötekilere gelince 1939'a kadar aynı doğrultuda ilerliyor. Fakat sanat hayatı üzerindeki etkinlikleri gitgide azalıyor (İpşiroğlu, 1977, s. 160)."

Kandinsky'nin yapıtlarında çok geçmeden konu, rengin içinde silikleşmiştir ve konu nesnel olan önemini yitirip; renk, leke, çizgi resmin dilinin öğelerini oluşturmuştur. Kandinsky'nin bu denemesi "Soyut Sanat" olarak adlandırılan akımı da başlatmış oluyordu. Soyut sanat sadece Kandinsky'nin renk armonisiyle ortaya çıkıp bir akım hakline gelmemiştir. Çünkü aynı yıllarda Kübizm'in kavram ressamlığı soyut sanatın çıkış noktası olmasında ve gelecekteki gelişmeleri etkileme hususunda bir dönüm noktası oluyordu.

2.2 Kübizm' in Doğuşu ve Etkenler

2.2.1 Kübizm'in Dayandığı Düşünce ve Felsefe

"Genellikle sanat tarihinin bize bildirdiği gibi sanat anlayışlarının adları çoğu bir tesadüfe dayanır. Pek çok zaman da bu adlandırmalar, olumsuz nitelendirmelerden kaynaklanır. Söz gelişi, daha önce barok ve impressionizm için geçerli olan bu durum, Kübizm için de geçerlidir. Kübist sanatın "manifesto" sunu yazmış olan şair G. Apollinaire' den alacağımız bir iki cümle ile soruna girmek istiyoruz. "Yeni resim okulu Kübizm olarak adlandırılır. Bu yeni Resim Okulu bu adı 1908 Sonbahar

sergisi'nde Matisse ile alaylı bir şekilde elde eder. Matisse,kübik biçimleri özellikle dikkati çeken evleriyle bir resmi gördüğünde "kübist" sözcüğünü alay olmak üzere kullanır." Apollinaire'e göre, Kübizm adı da bu sanat anlayışına alay olsun diye bir tesadüf eseri verilmiştir. Yine kübist sanatın yayılmasında büyük rol oynayan galerici Daniel Henry Kahnweiller de bu olayı şöyle anlatır: "Gil Blas eleştirmeni Louis Vauxcelles nasıl 1904-1905'te Avangarde ve "les fauves" adlarını bulmuşsa yine olumsuz bir anlamda Kübizm adını da bu sanat akımına o bulup verir. Matisse, 1908'de adı geçen eleştirmene rastlar ve ona, Sonbahar Salonu'nda Braque'ın resimler sergilediğini söyler. Sonra, Louis Vauxcelles Matisse'in "cube"sözünü 1909'da Independants salonu üzerine yazdığı bir makalede kullanılır" Böylece ilkin alaylı ve olumsuz bir anlamda kullanılan "Kübizm" sözcüğü, giderek bu olumsuz ve alaylı niteliği kaybederek, bu sanat anlayışı için bir genel kavram olma niteliğine kavuşur (Tunalı, 1992, s. 164)."

Kübizm sanatın dilinin genişlemesinde ve gelişmeleri etkilemede, izlenimcilikten çok daha fazla şey başarmıştır. Kübizm kendisinden önce gelenlere tepkisel bir sanat yaratmanın ötesinde, imgeyle gerçeklik arasındaki ilişkinin niteliğini değiştirerek, sanatı içinde bulunmadığı yeni fakat devrimci bir duruma sokmuş oldu. Bu devrimin hazırlıkları, 19. yüzyılda iki sanatçı tarafından başlatılmıştır. Bu sanatçılar Cezanne ve Courbet'dir.

Cezanne, genç bir ressama yazdığı metkuplardan birinde doğada ne varsa küreye, koniye ve silindire göre biçimlenmesini öğütlemiştir. Cezanne bu öğüdü ile; resmi düzenlerken özellikle nesnelerin yapısını verirken, bu cisimlerin akıldan çıkmaması gereğini belirtmiştir.

"Courbet'ye gelince, Apollinaire Les Peintres Cubistes'te (Kübistlerce yayınlanan bu ilk bütünlüklü bildiride) şunu söyler "Yeni ressamların babası Courbet'dir". Gerek Courbet, gerekse Cezanne, ressamın doğaya yaklaşımındaki vurguyu değiştirmişlerdi. Courbet, maddeciliğiyle, Cezanne da doğaya bakma sürecini diyaletik açıdan görmesiyle. Courbet'den önce hiçbir ressam, resmetmekte olduğu şeyin yoğunluğunu ve ağırlığını böylesine ödünsüz bir biçim de vurgulayamamıştı. Bunu, onun bir elmayı, bir dalgayı resmedişinde ya da Seine kıyısında yatmakta olan iki kızın (Resim 2.1) rahat gevşediğini ve kırışmış giysilerini resmedişinde görebilirsiniz. Ressamlar gerçeklik yanılsaması vermek, sonra da kendi yarattıkları

fantezilere gerçeklik havası katmak için resim sanatının uzlaşımlarına – cisimliliği vermek için ışık ve gölgeler, espası vermek için de perspektife – yaslanmaya alışmışlardı (Berger, 1989, s. 60 – 62)."

Resim 2.1, Gustave Courbet, Seine Kıyısında Kızlar , 1856, Tuval üzerine yağlı boya, 174 x 200 cm, Musee du Petit Palais, Paris.

Courbet bir güzellik kavramını değil varlıkların sağlam ve algılanabilir gerçeği üzerinde durmuştur. Bu akımı benimseyen sanatçılar; Courbet'nin gerçeğin dolaysız ve ödünsüz betimlenmesi ile, Cezanne'ın tamamen nesnelerin formunun ifade edilmesi savını izliyorlardı. Böylece Courbet'den Cezanne'a, oradan da Kübizm'e giden bir evrim yolunu düşünmemiz haklı bir durumdur.

"Kübizm, evren karşısında, varlık yorumunda yasasını beraberinde getirdiği bir devrimi ifade eder. Bu devrim, her şeyden önce varlıkla olan ilgide somutluk kazanır.

Daha önceki sanatta, insan ile doğa arasındaki ilgiyi kuran "izlenim" (*impression*),şimdi yerini yeni bir ilgi biçimine bırakır. "İmpressionist'lerde egemen olan görme duygusuna karşı, kübistler duyuların aracılığına son veren ve aklın başatlığına dayanan zihnin, aklın gücünü koyar." Aklın kavradığı bir evren artık, soyut, rationel bir evrendir. Böyle bir evrende vaktiyle impressionist' lerin buldukları ve büyülendikleri *"maia"*nın (nesnelerin görünüşünün) büyüsü ortadan kayboluyor, bir anlamda evren dinamizmini, hareketliliğini yitiriyor, statik değişmez ve soyut-mutlak bir ev oluyor. Elbette böyle bir evrende de nesneler vardır. Ama, artık bu objeler, bu nesneler impressiomizm için olduğu gibi, birer duyumlar komplex'i değildir (Tunalı. 1992, s. 165)" Kübizm, izlenimciliğin doğada aradığı izlenimleri değil, nesnelerin özünü, değişmeyen yapısını verme çabası içinde işe başlıyorlar. Kübist ressamlara göre nesnelerin iç yapısı ve değişmeyen yanı duyularla algılanamazdı, akılla kavranabilir ve bir araya getirebilirdi.

"Nesnelerin özünü kavramak, nesnelerin iç yüzünü ve iç yapısını kavramak için, elbette Kübizm, nesneleri, varlığı göründüğü gibi değil de, düşündüğü gibi kavrayacaktır. Bu kendine özgü düşünüş biçimi, nesneleri, varlığı ve onların objektif düzenini bozma, biçimleri parçalama tarzında somutlaşacaktır. Bunun doğal bir sonucu olarak da, varlık düzeni artık alışılmış, biçimsel düzenini yitirecek, biçimi bozulmuş, "deforme olmuş" yeni bir düzen olacaktır. Kübizm için, evrenin alışılmış, objektif düzeninin *deformation*'u kaçınılmaz, zorunlu bir ilke olarak doğar. "objektif olan şey böyle bir şey olarak parçalayıcı bir çözümleme içine girer ve bu çözümleme, nesnelerin en iç ve en gizli sırrını ortaya çıkaracağını öne sürer" Nesnelerin, varlığın iç dünyasını, ama, yine objektif yasal olan bir düzeni yaratmak, Kübizmi bir yandan geometriye, öbür yandan da metafiziğe götürür. Bu bakımdan, Kübizmi salt bir biçim sanatı, salt bir geometri olarak görmek yanlış olur. Bu geometrik düzen içinde bir anlam, bir tinsel varlık da gizlidir. Bu tinsel varlık, görünüşlerin, nesnelerin arkasında bulunan, nesnelerin özünü oluşturan bir metafizik[2] düzenidir (Tunalı, 1992, s. 167)."

[2] Buradaki metafizik deyimiyle yazar; Kuantum Teorisi'nde çıkarılan bir metafizik düzene atıf yapmış olması mümkündür. Bu teoriye göre insanın, kendi geliştirdiği kategorileştirme sisteminin engelleyici ve durağan yararcılığından kurtulmasına yardım eden, atomu ve atom çekirdeğini mikrokozmik açıdan görebilmesidir. Kübistler bu teoride yer alan düşünceyi resim açısından eşdeğer sayılabilecek bir senteze yorumlamışlardır. Başka bir deyişle durağanlığın yerine süreçleri ve eşzamanlılığı göstermişlerdir.

""Kübistler, görüngülerin iç içe geçişini görsel olarak açığa çıkarabilecekleri bir sistem yaratmışlardı. Böylelikle de sanatta,durağan varolma duruları yerine, süreçleri açığa çıkarma imkanını yaratmışlardı. Kübizm, tümüyle etkileşimle ilgilenen bir sanattır: Değişik yönler arasındaki etkileşim, yapı ve hareket arasındaki etkileşim; bir resmin yüzeyine yapılan belirsiz olmayan işaretlerle, onların temsil ettikleri değişken gerçeklik arasındaki etkileşim (Berger, 1989, s. 68)."

"Roger Garaudy, kübist resmin bize, nenelere bakışın daha gerçek koşullarının bilincine ulaşmak olanağı verdiğini öne sürüyor ve çevresinde dönerek baktığımız bir nesneyi, bir tuval üzerinde birbirini izleyen ardışık bir görüşle sergilediğini anlatıyor. Ayrıca bu kişinin ya da bu sahnenin karakteristik öğelerini, bizim belleğimizde ya da düşlerimizde gözümüzün önüne geldikleri gibi tek bir imajda birleştiğini etkiliyor. Yues Duplesis,Kübizmin gerçeği parçalamayı başardığını ve bu şekilde resimde dış görünüşün ötesine ulaşarak varlıkların ve nesnelerin özünü yakalama çabasına girdiğini belirtiyor (Elgün, 1999,s. 54)."

"Arnold GEHLEN "Zeit-Bilder" adlı kitabında, Kübizm'in sanat tarihinde çağ açan büyük bir devrim olduğunu ve sağlam bir dünya görüşü temeline dayanmaksızın böyle bir devrimin düşünülemeyeceğini söylüyor. Bu temeli GEHLEN, Alman İdealist felsefesinde buluyor. Kant ve Fichte dünyayı insan varlığının bir tasarısı olarak görüyorlardı. Kübistlerin de sanatlarında verdikleri dünya böyle bir tasarı değil miydi? Apollinaire, Picasso' dan söz ederken "o yeni insandır, bu dünya onun tasarısıdır" der. Kant "Kritik der Vrteilskraft'ın başında" duyulardan yoksun kavramlar boş, kavramlardan yoksun duyular da körtür" demişti. Gerçekten ilk kübist resimlerin temelinde bu düşüncenin yattığı söylenebilir. Kübistler, empresyonizmin kavramlardan yoksun olan duyumculuğunu, yüzeysel kaldığı için, bir tür körlük olarak görüyorlardı. Buna karşılık kübistlerin kavram ressamlığı "boş" değildi, duyulardan ne kadar soyutlanmış olursa olsun, görsellik düzeyinde (optik düzeyde) düşünce ressamlığıydı ve duyulardan büsbütün yoksun değildi (İpşiroğlu, 1993, s. 31)."

"Kübizmin resim sanatındaki çok özel ve özgün konumunu vurgulayan uzmanlardan biri Kahnweiler'dir. Kübistlerin tek bakış noktası kırarak, kavram ressamlığına ulaştıklarını belirtiyor, ancak doğayla bağlarını koparmadıklarının özellikle altını çiziyor. Kahnweiler'e göre kübistler, hiçbir zaman doğadan ve dış gerçekten

uzlaşmak gibi bir çaba içinde olmamışlardır, onlar nesneleri izleyiciye tanıtan bir takım özel işaretler ve şifreler kullanmışlardır. Örneğin insanın zihninde masa kavramının ouşabilmesi için, masanın kendisine ait pek çok algı belleklerde yer etmelidir. Bu nedenle, bu resimleri inceleyenler bir işaretler topluluğuyla karşılaşıyorlardı ve bu resimleri anlayabilmek için işaretleri çözmek zorundaydılar. Buradaki izleyici o sanat yapıtıyla buluşabilmek, o sanat yapıtının iletilerini anlayabilmek için özel bir çaba ve emek harcamak durumundaydı. Kübistler kullandıkları özel işaret sistemi nedeniyle, birbirleriyle çelişen iki temel niteliğe sahiplerdir. Onların yapıtları, bir yandan soyut düşünce ürünü olan doğadan bağımsız yapıtlardı; bir yandan da doğayı yansıtan ve tanıtan özel yanları andırıyorlardı (Elgün, 1999, s. 54)."

"Bu ve benzeri bağlantılar, yerine göre Platondan Husser'a kadar İdealist felsefenin başka düşünürleriyle de kurulabilir. Juan Gris, Kübizm akımının bu üçüncü büyük ustası, "çivi kavramı olmadan bir çivi bile yapamam"diyor. Bu söz bizi doğrudan doğruya Platonun İdea'lar öğretisine götürüyor. Çevremizde yer alan nesneler birer görüntüdür, gerçek olan bunların İdea'sıdır. Platonun bu düşüncesi, bilindiği gibi mağara benzetisinde en güzel anlatımını bulur (Politeia VII) Bu benzetiye göre, bu dünyanın insanları yeraltında bir mağarada yaşayanlara benzer. Bunlar bağlanmışlardır, ne oturdukları yerden kalkablir, ne de başkalarını geriye çevirebilirler. Bu yüzden mağara dışındaki dünyadan habersizdirler. Onların gördükleri, mağara kapısından içeriye sızan ışıkla dışarıdaki nesnelerin mağara duvarına düşen gölgeleridir. Bu gölgeleri onlar "gerçek" sanırlar. Bağlarını koparıp dışarıya çıkabilen, gerçeğin kendisiyle yani İdea'larla yüz yüze gelebilir ve içerde gördüklerinin gölge olduğunu anlar. Juan Gris, bu düşünceyi benimsemiş gibiydi. Natüralist sanatçıyı gölgelerin ressamı olarak görüyordu. Kendisi görüntüyü değil görüneni, çiviyi değil çivi kavramını, gerçeğin özünü değişmeyen hakikati, idea'yı vermek istiyordu. Onun sanatı İdea' ların sanatıydı (İpşiroğlu, 1993, s. 31 – 32)."

"Kübizm'in dünya görüşüyle idealist felsefenin dünya görüşü arasındaki benzerlikler bir yanlış anlaşılmaya yol açmamalıdır. Kübistler, felsefe teorilerinden hareket etmiyorlardı. Sanat tarihinin hiçbir dönemde felsefeyle sanat yapıldığı görülmemiştir. Sanatçılar, ancak kendi dünyalarına girerse bir dünya görüşüne ilgi gösterirler. Juan Gris'in sanatı İdea'lar öğretisiyle, Braque ve Picasso'nunki Alman

idealist felsefesiyle aynı doğrultuda denilebilir (İpşiroğlu, 1993, s. 32)."

Kübist resim, en yalın ifadeyle, ışık – gölge oyunlarını, güneş ışığının doğa içindeki yansımalarını ve nesnelerin sadece görünen yönünü değil; nesnelerin özünü ve değişmeyen yapılarını resmetmeye önem vermişlerdir. Kübizm, bunları geometrik biçimlerle ve iki boyuta indirgenmiş bir temelle vermeyi amaçlamıştır. Ancak, Kübizm sadece akıl etkinliğiyle bunları vermeyi benimsememiştir. Aynı zamanda, önemli bir başka unsur olan "duyum"la da ilgilenmiştir. Bu açıdan Kübizm, geleneksel bakışı kırarak,yepyeni bir bakış açısı getirmiş denilebilir.

2.2.2 Cezanne'ın Etkisi

Bu dönemde resim sanatında Cezanne nesnelerin yapı sorununa yaklaşan bir sanatçıdır. Kübizm de nesnelerin yapısını ve özünü veren sanat olduğu için, Cezanne'ın Kübizm üzerindeki etkisinden söz etmek yerinde olur.

"Cezanne, akademi yöntemlerinin doğaya aykırı olduğu konusunda Empresyonist arkadaşlarıyla aynı fikirdeydi. Renk ve hacimlendirme konularındaki yeni buluşlardan etkilenmişti .O da kendi izlenimlerini bırakmayı istiyor, daha önceden bildiği yada öğrendiği biçim ve renkleri değil, gözüyle gördüklerini resimlemeyi amaçlıyordu. Ama resim sanatının ilerlemekte olduğu doğrultudan rahatsızdı. Empresyonistler "doğa"yı çizmekte gerçekten ustaydılar, ama bu yeterli miydi? Geçmişin en iyi resimlerini niteleyen uyumlu tasarıma, hacimsel yalınlığa ve mükemmel dengeye ne olmuştu peki? Yapılması gereken, Empresyonist ustaların buluşlarını kullanarak "doğa" dan resim yaparken, aynı zamanda Poussin'in sanatına özgü o düzen ve gereklilik duygusunu da yeniden elde etmekti. Doğada ışığın parıltısı içinde belirsizleşen dış hatlar ve Empresyonistlerin bulduğu renkli gölgeler, yeni bir sorunun doğmasına yol açtılar. Açık seçikliğe ve düzene zarar vermeden bu özellikleri resimde nasıl kullanacaklardı? Daha basit bir dille söylemek gerekirse, Empresyonistler parlak renkli ama dağınıktı. Cezanne ise dağınıklıktan nefret ediyordu. Cezanne biçimlerin yanı sıra, güçlü ve yoğun renklerde istiyordu (Gombrich, 1999, s. 538, 539)."

"Tablo yapısını, Empresyonistlerin renklerinin yanına kattığı siyah ve diğer renklerle kurar. İlk eserlerindeki o romantik hava artık görülmez. Portrelerinde

artık hiçbir duygu, hiçbir iç ifadesi yoktur. Katı, yapısal, düzenli, kuru bir anlatım, anıtsal bir resme götürür. Resim için, paletinde hemen hemen 35 renk kullanmaktadır (Turani, 1992, s. 546 – 547)."

"Nesnelerin oyumsal formlarım, renklerle ifade etmek ister. Yüzeyleri bir renk dokusu ile vermek amacını güder .Bir biçimden bir diğer biçime atlarken, arada ihmal ettiği oylumsal hiçbir yer kalmaz. Natürmortlar, karısının portreleri, banyo yapan kadınlar yeni bir gelişimi gösterir. Ciddi bir tablo düzeni kurma peşindedir. Geometrik bir tablo yüzeyi inşası, artık eserlerinde görülür. İnatla eserinin her noktasını bir bütün etrafında toplar (Turani,1992, s. 547)."

"1885 -1895 arası onun en olgun dônemi olur. Geometrik kuruluş, koni, silindir, küre gibi geometrik biçimlere dönüştürme fikri bir parça daha gelişmiştir. Eserlerin yapımında yeni prensipler bulur. Ve problemini çözmek için ortaya koyduğu prensiplerin yarının resminin yapılmasında önemli esaslar olacağına inanır. Doğa öğelerinin, resim yüzeyinin düzeyi için bir araç olduğunu söyler ve doğayı sanatçının bir lügat gibi müracaat edeceği kitap olarak görür .Doğa unsurlarını, resmin yüzey düzeni için değiştirir. Fırça darbelerini yukarıdan aşağı ve yatay olarak sürer. Peyzajlarında ya da natürmortlarında uzaktaki bir dağ ile yakındaki bir ağacın renk şiddetleri arasında değişiklik yapmaz. Yukarıdan aşağı, sağdan sola renkler bir hacim etrafında toplanmaz. Hacimlerin mantıki sıralanması eserinde yoktur artık hacimler parça ve yan yana tek çıkıntılı yüzeyler halindedir. Natürmortları da ilginçleşir. Bilimsel perspektif eserlerinde tamamen kaybolmuş haldedir. Rönesans'ın getirdiği perspektif esasen böylece tarihe karışmıştır. Ayrıca ilk kez siyah- beyaz değerlerle yapılmış olan hacim yerine renklerin frekanslarına, ahenkli geçiş (*modulation cadencee*) 'e dayanan bir hacim ilk kez tarihte yeni bir aşamada görülür. Eserlerinde nesnelerin yapısal düzeni söz konusu olunca, nesnelerin görüntü izlenimine dayanan eserlerin anlayışı, yerini Cezanne'ın bir çeşit soyutlamasına bırakır (Turani, 1992, 547 – 548)."

"Cezanne, hacim ressamıydı ve hacmin yapısını arıyordu. Resimlerinde her ne kadar küre, koni ve silindir biçimleri görünmüyorsa da, Emile Bernard'a yazdığı mektuptaki sözler, onun doğada geometri biçimleri aradığını gösteriyor (İpşiroğlu, 1993, s. 28)."

"Asıl şaşılması gereken şey ise, Cezanne'ın yapmak istediğini başarması ve tablolarında görünürde olanaksız olan bir şeyi elde etmesidir. Güney Fransa'daki Sainte – Victoire dağının göründüğü manzara (Resim 2.2) her ne kadar ışık içinde olsa da, kütleselliğini kaybetmez. Resim kolay anlaşılan bir motif oluşturmanın yanı sıra, derinlik ve uzaklık izlenimi vermeyi de başarmıştır. Sanatçı, ortadaki su kemeri ve yolun yataylığını, ön plandaki evin ise dikeyliğini vurgulayarak bir düzen ve huzur duygusu yaratmıştır. Resmin hiçbir yerinde, Cezanne'ın bu düzeni doğaya zorla kabul ettirdiği hissine kapılmaz. Sanatçının fırça vuruşları bile, resimde hakim olan dikey ve yataylara göre düzenlenmiş, böylece doğal uyum hissi güçlendirilmiştir (Gombrich, 1999, s. 350, 351)."

Resim 2.2 Paul Cezanne, Sainte – Victorie dağının Belleuve'den görünüşü, 1885, Tuval üzerine yağlı boya, 73 x 92 cm., Barnes Kuruluşu, Pensilvanya

Cezanne'ın bu resminde dağ, evler, ağaçlar ve yol basit ve açık biçimlerle belirlenmiş ve hacim duygusunu elde etmek adına renk ve ışık hatlarının yanında; özellikle ön planda ağaçların ve arkada hacimselliğinin vurgulanması dengeyi oluşturmuştur.Yazarın da belirttiği gibi Cezanne'ın bu dengeyi ve düzeni oluşturmasında bir zorlanma söz konusu değildir.

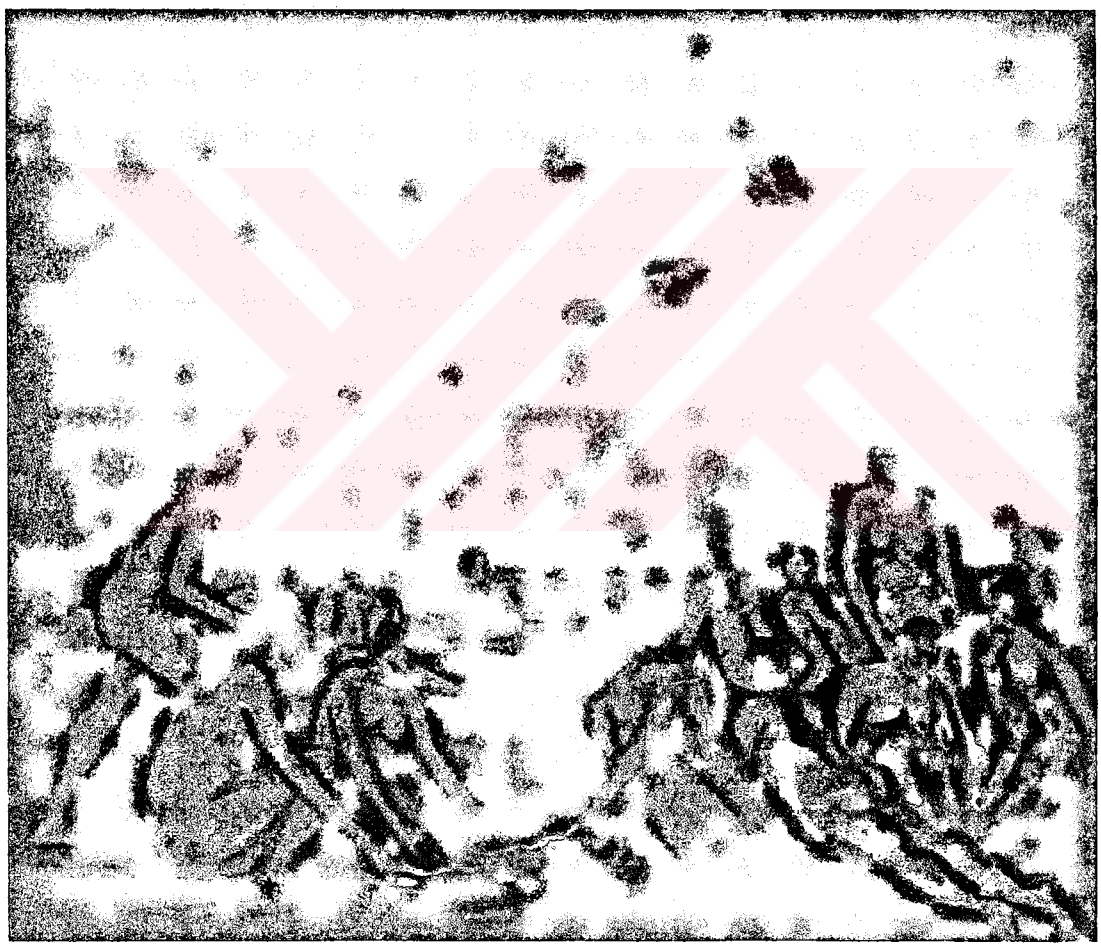
"Cezanne, impressionizmin illüsionist doğa anlayışından geliyordu. Ama, Cezanne için amaç, doğayı ve nesneleri duyusal görüşlerinden soymak ve onlara sağlam, biçimsel bir varlık sağlamaktı. Kübizmin meydana gelişi, o halde Cezanne tarafından uyarılmış teorik düşüncelere dayanıyordu. Bu düşüncelere göre, objeleri sağlam bir yapıya oturtmak gerekir ve objeler arasında ideal ilgileri canlı tutacak bir mahfaza gerek vardır. Gelenekle gelen eski değerleri parçalamak için biçimler parçalanmalıydı. Böylece, Kübizmde "güzel görüntü" dünyası parçalanır ve gerçekliğin, bir güzel renklendirilmesi olarak anlaşılması ortadan kalkar (Tunalı, 1992, s. 164 – 165)."

"On dokuzuncu yüzyılda öncü resim, çoğunlukla açık hava ve cansız doğa resimleri aracılığıyla gelişiyordu. Tarihsel konuları yöneldiği zamanda Cezanne Yıkananlar tablosunda (Resim 2.3) olduğu gibi edebi öğeleri görsel bakımdan en aza indirgenmiş, tarihsel içeriğin genelleştirilmiş[3] ve simgeler aracılığıyla anlamı belirsizleştirilmiş sınırlı bir biçimi yeğliyordu (Lynton, 1982)." Yıkananlar tablosunda ön planda yıkanan figürler bir düzen içinde daha da doğrusu bir simetriyle verilmiştir .Bu simetriye iki taraftan uzanan ağaçlarda yardımcı olmuştur. Bir önceki resim örneğinde olduğu gibi (Bkz. Resim 2.2) burada da yataylar ve dikeyler söz konusudur. Cezanne burada geleneksel eğilimlerden biraz daha vazgeçerek; hacim ile derinlik duygusunu alışılagelmiş doğrularla değil daha araştırıcı ve yaratıcı biçimlerle vermiştir. Biçimlerin alışılagelmiş çizgilerini ve görüş açısını biraz değiştirerek çeşitlemelerle daha da açıkçası değişen ilişkilerle sunmuştur .Tablodaki düzen natüralizmden biraz daha uzak, bir tür yanılsama ve geleneksel çizim tekniklerinden uzak, çeşitlemelerle verilmiştir. Simgesel özelliği, azaltılmış ve doğrudan ilişki kurma söz konusu edilmiştir.

"Teknik anlamda Kübizmin öncülerinden sayılan Cezanne'ın şu görüşü belirleyici olmuştur; "Doğada her şey silindir ve karelerden meydana gelmiştir. Doğaya perspektif (derinlikli) bir görüş içinde silindirler, daireler ve konilerden bakıldığında, bir eşyanın her yüzeyinin, merkezi noktaya yönelen ayrı bir planı olduğu görülür (Elgün, 1999, s. 54)." "Cezanne'ın geometrik volümün önde geldiğini vurguladığı cümle kübistlere verdiği önemi gösterir ve son çalışmalarında yankı yapan formları

[3] Bence; buradaki tarihsel içeriğin genelleştirilmesi söylemiyle yazar; tarihsel içeriğe yönelmemeyi, daha araştırıcı ve yaratıcı olana eğilmeyi kastediyor.

kendi kullanış tarzı, kübistlere eş değer olan en saf damıtmalarını niteler. Aslında, son dönem natürmortlarında perspektifi ve antiperspektifi ele alışında, o dönemde gelişmekte olan Braque ve Picasso'yu çağrıştırıyordu, ama geniş kapsamlı ve önemli bir farkla; küpü, katı dikdörtgeni veya piramidi hiç gündeme getirmedi. Esas olarak kendisine aktarıp kullandığı şekiller olan küre, koni ve silindir hep eğimli ve bükümlü şekillerdi, çünkü doğada hiç dosdoğru çizgiler yoktu. Cezanne sadece yapının yanlısı olarak değil aynı zamanda yapının şekilsel özgürlüğündeki saflığında yanlısı olarak çalıştı; yinede hiçbir şekilde doğanın bünyesinde varolanlardan uzaklaşmadı. Onun için insan, elma, dağ daima esastı, oysa Picasso ve Braque doğru çizgilerin gücünü ve değerini yüceltip övdüler (Schwartz, 1971)."



Resim 2.3, Paul Cezanne, Yıkananlar, 1898 -1905, Tuval üzerine yağlı boya, 210 x 250 cm., Filedelfiya Sanat Müzesi, Filedelfiya

"Kübizm temelde Picasso ve Braque adlı iki genç ressamın, Cezanne'ın resim sanatında dikkatlerini çeken belirli uygulamaların ışığı altında, ilmin mantıktan çıktığını iddia etmelerine yol açan kuramlarıydı. Cezanne'ın peyzaja ve natürmorta olan yaklaşımı bilinçsiz bir duyarlılıkla sadece tecrübeye dayanıyordu ve karşılaştığı

resimsel sunuşa dair problemlere bir çözüm bulabilme duygusunu hiç bir şekilde tadamayarak öldü. Gençliğin bütün o asi kendine güven duygusunu üzerlerinde taşıyarak Picasso ve Braque problemi basitleştirdiler ve en azından kendilerini tatmin eden bir çözüm ortaya koydular. Bununla birlikte çözüm sadece taptaze yeniliklere önderlik eden yeni sorunların gündeme gelmesine sebep oldu (Bowness, 1995, s. 105)."

Cezanne'ın, izlenimciliğin kurallarından ayrılan ve akademik anlayıştan tamamen kurtulmuş, son derece sağlam olan resimlerinde; nesneleri geometrik biçimlere göre düzenlemesi ile rengin anlatımsal gücüne ve yapıya önem veren tutumu, büyük ölçüde kübistlerin araştırmalarının öncüsü olmuştur.

2.3 Kübizm 'in ilk devresi

"1906 yılında ölen ve "doğada ne varsa küreye, koniye ve silindire göre biçimlenir" diyen Cezanne'ın anısına saygı için 1907 yılında Paris'te büyük bir sergi açıldı. Bu sergide onun olgunluk döneminde yaptığı eserlerini sanatçı gençlik inceledi ve yorumladı. Bu inceleme ve yorumlamalar, İspanyol Pablo Picasso ve Fransız Georges Braque'ta modem sanatın gelişimi bakımından ilgi çekici sonuçlar verdi (Turani, 1992, s. 582)."

"Kübist gelişme Picasso'nun 1907'de tamamladığı büyük bir resimle başlamış sayılır. Picasso o yıllarda tanınmış bir sanatçı olduğu halde bu resmi yakınları arasında bile pek yadırganmıştı. Önce Filozofik Genelev adını taşıyan bu resim, sonraları Avignonlu Kızlar (Resim 2.4) adını almıştır .Bu resim pek çok etkiler taşıyan sert bir üslup değişikliğine işaret ediyor ve Kübizmin, empresyonizmin ışığa ve atmosfere ilişkin eğilimlerine ve 19. Yüzyıl sonlarındaki üslubunun rüküş tezyinliğine nasıl karşı olduğunu gösteriyordu (Tansuğ, 1995, s. 244)."

"Picasso'nun Avignonlu Kızlar adlı söz konusu meseleye yaklaşımı açıktır. Bu resim için yapılan bir taslakta, elinde bir kafatasıyla odadan içeri bir adam girerken, bir yandan da çıplak bir kadın tarafından sarılıp sarmalanan bir denizciyi gösteriyor. Bu durum Picasso'nun orijinal düşüncesinin ölüm ve şehvet arasındaki ilişki ve birliği çağrıştırmak olduğunu gösteriyor. Sanatçının bu birlikteliğe ait elementi önemsemek üzere iki erkek figürü bertaraf edip, bunun yerine kadın figürlerini insanlıktan uzak bir açıdan ele alarak vurgulaması dikkat çekicidir (Dorra, 1961 , s. 240)."

Resim 2.4 Pablo Picasso, Avignon'lu Kızlar, 1907, Tuval üzerine yağlı boya, 244 x 235 cm, Modern Sanat Müzesi, Newyork

"Başlangıçta, resimde elinde kafatası tutan adamın bulunması, bazı eleştirmenleri bu konuyu The Temptations of St. Anthony ile (Aziz Antoin'in Günaha Teşviki) karşılaştırmaya götürmüştür. Bunu, Picasso'nun zührevi hastalıkla ilgili olarak duymaya başladığı korkulara kendi gizli göndermelerinden biri olarak kabul etmekte aynı ölçüde geçerli olabilir. Resmin son kopyasında konuyu böyle belirlemek çok güçtür. Yalnızca beş çıplak kadın görürüz; on bir ya da on ikinci yüzyıldan bu yana, kadının et olarak, içinde erkeğin ölünceye kadar acı çekmeye yazgılandığı bedensel cehennem olarak görüldüğü dönemden bu yana, hiçbir kadının resmedilmediği kadar hayvani biçimde resmedilmişti bu kadınlar (Berger, 1989, s. 80)."

"Avignonlu Kızlar tablosunu yaparken Picasso büyük bir yapıt yaratmayı amaçlıyordu. Kendisi daha önceki şiirsel ve kötümser resimleriyle gittikçe artan bir

başarı kazanmıştı, ama artık Paris'in öncü sanatçılarıyla, özellikle de Matisse'le, boy ölçüşmek, aynı zamanda o dönemin büyük boy tablo yapan ressamları arasındaki yerini bulmak istiyordu. Cezanne'ın büyük insan figürlerine yer veren tabloları tanınmaya başlamıştı. Bu tablolar eskiden beri sürüp giden resimde büyük insan figürü kullanma sorununa yeni çözümler bulmaları için genç sanatçılara bir çeşit çağrı sayılıyordu. Bu özellikleri, Picasso'nun bu tablo için yaptığı ilk eskizlerdeki denizci kılığındaki bir takım erkek figürleriyle daha da açıkça anlaşılıyordu. Tablonun sağındaki başları neden oraya koyduğunu bilmiyoruz; bu konuda ancak bazı tahminlerde bulunabiliriz. Picasso'nun yaptığını beğenmediği belliydi; 1907 'de tualini dürüp bir kenara koyduğu zaman da, tam istediğini elde etmişe benzemiyordu. Sanırım Picasso burada başarısızlıkla yüz yüze gelmişti. Kendisi oldukça sert, anıtsal boyutta figürlü bir tablo yapmaya kalkmıştı. Ama ortaya ciddiliği anlaşılmayan büyük bir afiş çıkartmıştı. Soldaki figürü zorlayarak ona daha sert bir görünüm vermiş, yüzeylerin öne çıkmasını sağlamıştı. Figürün yukarı kalkan sol elini biraz büyütmüş, aynı büyütmeyi sol ayakta da yapmıştı. Oturan figürü yeniden ele alarak Cezanne'ın Yıkananlar tablosundaki oturan kadını çizmişti. Picasso'nun resmi bu durumda bırakmak istediğini sanmıyorum. Belki de arkadaşlarının olumsuz tepkileri yüzünden hevesi kırılmış ve tuvali bu anlayışla yeniden ele almaktan vazgeçmişti (Lynton, 1982, s. 52 - 54)."

"1907 ' ye kadar Picasso, resimde, görünüşte kendi yalnız yolunu izlemişti. Paris'teki çağdaşlarını etkilemediği gibi kendisi gibi kendisi de onlardan etkilenmemiş gibidir. Avignonlu Kızlardan sonra Picasso bir gruba dahil oldu. Apollinaire ile diğer yazar arkadaşları, Piccasso'ya neyin peşinde olduklarını açıkladılar. Picasso, Braque'la öylesine yakın bir işbirliği içindeydi ki bazen ikisinin resimleri birbirinden ayırt edilemiyordu. Daha sonra Picasso, Leger , Juan Gris, Marcoussis ve diğerlerinin önderi oldu. Avignonlu Kızlar'ı yapmakla Picasso Kübizm'i kışkırtmış oldu (Berger, 1989, s. 81 – 82)."

"Picasso bu resmi yarıda bırakıp bir kenara koydu, resimde yıllarca öyle kaldı. Ancak bu anlayış ürünü vermekte gecikmedi. Picasso Afrika heykelleri karşısında büyük bir heyecan duymuştu, bu heyecan daha sonra yaptığı resimlerde, önceki döneminin tatlı - sert özelliğinden arınarak daha kaba ve daha heykelsi bir figür anlayışıyla kendini gösterecekti. Ormandaki Çıplak (Resim 2.5) adlı büyük boydaki

tablosu, Picasso'nun Afrika heykellerindeki yalın ve genellikle pürüzsüz biçimleri, yaşama sevincini yansıtan geleneksel bir görüntüyle nasıl irkiltici anlatımla eklendiğini gösterir (Lynton, 1982, s. 54)." Picasso bu resimde Avignonlu Kızlardan farklı olarak tabloya tek bir kadın figürü yerleştirmiştir. Burada şiddet ve sertlikten biraz daha arındırılmış olan kadın figürü geometrik çizgilerle verilmiştir. Geleneksel görme biçiminden tamamen kopmuştur. Figürün hemen hemen bütün elemanları köşeli bir biçimde verilmiştir. Bununla birlikte sanatçı bu biçimlerle figürün ifadesini vurucu bir şekilde ortaya koymuştur. Bu görüş bize sanatçının tutarlı olan bir yaklaşımından koparak çeşitliliği ve değişkenliği olan bir anlatıma doğru gittiğini ve görüş açısının sınırlarını zorladığını gösterir.

"1908 yazında Braque, Cezanne'ın etkisi altında, eleştirmen Vauxelles'in "bizzarrerie cubique" (Kübik Acayiplik) diye isimlendirdiği manzara resimleri (peyzajlar) boyuyordu. 1908 yılında Sonbahar Sergisi'nde bu anlayışı bütünüyle yansıtan Braque'ın "Estaque'taki Evler" adlı tablosunun karşısında küpler görülmekteydi. (Resim 2.6) Bu ve bu anlayışla yapılan resimleri ilk kez kübist resimler olarak adlandıran Matisse olmuş, terim Apollanier tarafından da basında sıkça kullanılınca kısa zamanda benimsenmiştir (Elgün, 1999, s. 52)."

Braque'ın bu tablosunda biçimler geometrik formlara sokularak verilmiştir. Özellikle evler resimlendirilirken küpler ve üçgenlerden yararlanılmıştır. Diğer bir deyişle, hacim ve derinliği vermek adına çarpıltmaya gidilmiştir.

"İlk kübist sanatçılar duyular dünyasıyla ilişkilerini henüz koparmamışlardır. Burada aklın katkısı, duyularla algılanan doğal formları, geometri formlarına sokmaya zorlamakta kalıyorlardı. Braque'ın peyzajlarında ve Picasso'nun natürmortunda bunu görüyoruz. Bu resimlerde biçimler, tüm ayrıntılardan soyutlanarak kenarları yontulmuş büyük bloklarla veriliyor. Her iki sanatçıda doğa illüzyonculuğuna düşmekten kaçınıyorlar ve yapıtlarının özerk bir varlık olmasını istiyorlardı. Resim yüzeyi unutturulmak istenilmiyor, bloklar, gözü resmin içine çekmiyor, ama resimden dışarı fırlayacakmış etkisi de bırakmıyorlar. Bu yüzden resim yüzeyiyle hacim, süjeyle tual arasında ortaya çıkan ikiliği gidermek için, her iki sanatçı da biçimleri çarpıltma (*deformation*) zorunda kalıyorlar (İpşiroğulu, 1977, s. 163)."

Resim 2. 5, Pablo Picasso, Ormandaki Çıplak, 1908, Tuval üzerine yağlı Boya, 200 x 78, Pushkin Müzesi, Moskova

Resim 2.6 Geoorges Braque, Estaque'taki Evler 1908, tuval üzerine yağlı boya, 73 x 60 Rupf Kuruluşu, Bern

"Picasso ve Braque, strüktürel (yapısal) değerleri olan, düz çizgilerin ve düz yüzeylerin imkanlarına dayanan bir üslubu geliştiriyorlardı. Rönesans'tan beri Avrupa resminin hacim ve mekan anlayışı merkezi perspektif ve açık-koyu tonlarının farklılıklarına bağlıydı. Kübist sanatçılar bu sorunu, belli bir nesneyi çeşitli açılardan görüp göstererek çözümlemiş oluyorlardı. Bu bakımdan kübist resim kasıtlı bir çarpıtma değil, bir nesnenin parçalarını yeniden kuran bir konstrüksiyon (inşa) sanatıydı. Bu yolda Picasso ve Braque'ı en çok etkileyen alanlardan biri maskeleri, diğeri de Cezanne'ın, doğadaki nesneleri silindir, küp, küre, koni gibi geometri ana

öğeler olarak görme eğilimi oldu (Tansuğ, 1995, s. 244 – 245)."

"1908 kışında Braque ve Picasso birlikte çalışıyorlardı. 1909 yazını Picasso Horta'da (İspanya) geçiriyor ve oradaki bir fabrikayı resmediyordu (Turani, 1992, s. 582)." "1909'da Horta de Ebro da yaptığı çalışmalarda da olduğu gibi, Picasso ilk kübist eserlerde Cezanne'den güçlü bir şekilde etkilenmiştir; yine doğal bir nesneyi başlangıç noktası olarak alıyordu fakat onu resmin yüzeyinde daha iyi uyum sağlayan basit, başlangıç noktası olarak alıyordu, fakat onu resmin yüzeyine daha iyi uyum sağlayan basit, başlangıç formlarıyla analiz edip, tekrar yapılandırıyordu. Onun kullandığı renkler neredeyse tek bir sahada baskı altında alınıp hafifleştiriyor böylelikle vurgunun daha çok yapı üzerinde olması sağlanıyordu (Sylvester, 1967, s. 107)."

"Braque ise La Roche Guyon'da (Nante'da Seine nehri kenarında) yazını geçiyor ve La Roche Guyon sarayını boyuyordu. Bu çalışmalarda her iki genç ressam, üç boyutun biçimlendirilmesinde resme birlik vermek için Cezanne'ın yaptığı gibi, Rönesans perspektifindeki kaçış noktasına veda etmişlerdi. Bu iki genç ressamda her nesne, kendine özgü bir kaçış noktasına sahipti. Onlar Cezanne'dan, renkten tam manası ile vazgeçmeleriyle ayırıyorlar. Onlarda renklerin yerini siyah beyaz değerler alır. Bu sebeple de fovlardan kesin olarak ayrılırlar. Gerçi Picasso, rengi resmine sokmak için çeşitli deneyler yaptı. Fakat karıştırılmamış renk, yüzeysel bir biçimlendirmeye mecbur ettiğinden bütün bu çalışmalar başarılı olamadılar. Yani renk, resimdeki kübik vücutlaşmaya karşı koyuyordu. Kübizmin ilk dönemi, 1909'da sona erdi (Turani, 1992, s. 582 – 583)."

2.3.1 Analitik Kübizm

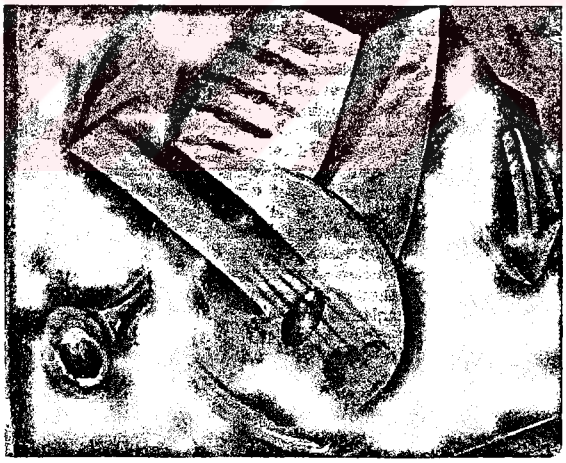
"1910 - 12 yılları arasında Braque ve Picasso'nun Kübizmi, nesneleri binlerce saydam parçaya ayırıştan çözümlemeci bir yolda geliştirdikleri görülür. Bu tarza çözümleyici (Analitik) Kübizm adı verilir (Tansuğ, 1995, s. 245)." "Apollinaire tarafından tanımı yapılan genel görüşün geleneksel çizim metoduyla veya bir modeli tek açıdan resmetmekle kazanılamayacağından, bu sanatçılar konu olarak seçtikleri her bir şekli mümkün olabilecek her avantajlı noktadan analiz etmeye ve çeşitli görüş açılarını tek bir resimsel bütünlükte birleştirmeye başladılar (Croix ve diğ. 1987, s. 959)."

"Bu hareket yapıyla şeklin anatomisinin karşı karşıya gelmesine yol açtı. Yapının mükün olabilen bütün formlarını tekrar incelediler ve Rönesans döneminde sanat için sistemleştirilen gözün normal perspektifinin ne tam olarak hariç tutulması gereken kişiye özgü bir olay ne de ideal görüş şekli olmadığını fark ettiler. Ulaştıkları sonuç şuydu: herhangi bir üçboyutlu şekil, bir insan kafası, şarap bardağı veya bir şapka aynı anda iki veya daha fazla açıdan görülebiliyordu ve saf, katkısız volümlerle, yapısal dinamiklerle bir kez analiz edilince, mümkün olan hal ve imkanlar görme olayındaki hataları ve kazaları ortaya koydu (Schwartz, 1971, s. 228)."

"Kübist sanatçı, bu bölük pörçük elemanlar varlığını bütünlüğü olan, düzeni olan bir varlık haline getirecektir. Ama, meydana getirilen bu bütünsel varlık, artık doğal olarak salt bir görünüş varlığı olmayacak, tersine, doğadan soyutlanmış elemanlarla oluşturulmuş bir düşünsel soyut varlık olacaktır. Böyle düşünsel soyut bir varlık da, şüphesiz artık bir organizma değil, tersine, bir arkitektonik yapıdır. Bu yapı, doğa varlıklarını doğal biçimsel ilgilerinden çözerek, soyutlayarak onları düşünsel – soyut bir biçim düzeyine yükseltir. Böyle bir düşünsel soyut biçim katında, doğal bir varlık olan nesne, şey, doğallığını, duygusallığını ve yüzeyselliğini yitirir ve soyut -üç boyutlu (*stereometrik*) bir yapı olur. 1910'larda Picasso ve Braque'ın evren kavrayışları bu yönde oluşturken, aynı zamanda yeni resmin gelişme çizgisi de belirlenmiş olur. "Analitik Kübizm"'in doruk noktası, 1911 yılı Sonbahar Salonudur. Burada Vollon, Picasso, Braque, Leger, Delaunay, Gleizes, Metzinger, Duchamp, Marcoussis homojen olmamakla birlikte bir ortak çalışmayı gösteren bir program ortaya koyarlar. Analitik olan bir program. Çünkü, bu programda söz konusu olan, biçimi çeşitli elemanlara ayırmak ve örneğini Cezanne'da bulan temel geometrik yapılara geri götürmektir. İki boyutlu bir yüzey üzerinde biçimin üç boyut içinde analizi (Tunalı, 1992, s. 169 – 170)."

"Bu anlayışta, Analitik – Kübizm, doğa resminin kesin reddidir. Bu sistem, eşyayı elden gelidiğince tam olarak, fakat gözü aldatan unsurları bir yana bırakarak resimlemek ister. Bunun için gerçekçi bir tarafı vardır. Gözü yalnız bir yönden gören profilden bakış ona yetmez (Turani, 1992, s. 583)." "Bir insan yüzünü aynı tuval üstünde hem karşıdan, hem yandan görünüyormuş gibi tasvir ederler. Simültaneisme dedikleri bu görüş, ayrı şeylerin veya ayrı görünüşlerin aynı anda olup bitmesi, gösterilmesi, tahlil devresinin başlıca özelliğidir (Güvemli,1968, s. 155)."

"Avignonlu Kızlar tablosu Braque'la Picasso arasında bir işbirliğine yol açmıştır. Bir süre iki sanatçı aynı binada oturdular, birbirlerini ve yaptıkları işleri sık sık gördüler. Birbirlerine benzemeyen iki insan olmakla birlikte, bugün bile o dönemde yaptıkları resimlere bakarak, hangi resmin kimin tarafından yapıldığını söyleyebilmek güçtür. Braquge daha sonra kendilerinin o yıllarda aynı ipe bağlı iki dağcı olduklarını söylemiştir. Çözümsel kübist resimlerinin konuları genellikle atölye içi nesneler ve kişilerdi. Çoğunlukla cansız doğa ve belli bir eşya ile insan resimleriydi bunlar. Bugün resimleri tanımamızı sağlayan adları kolaylık olsun diye galeri sahipleri takmıştı. O resimlerdeki nesneler ve gruplaşmalar sık sık karşımıza çıkar. Bunların ilk örneklerinden biri, belki de müziği konu edinen ilk cansız resim örneği, Braque'ın Gitar ve Akordeon (1908[4]) (Resim 2.7) adlı tablosuydu. Her iki sanatçıda da birtakım müzik aletleri vardı, fakat tabloya bakınca Braque'ın bunu masanın üstüne yerleştirdiği nesnelere bakarak değil de, ezbere yaptığı anlaşılıyor. Bakarak değil de, belleğe dayanarak çalışma yöntemi Braque'ın on sekizinci yüzyıl Fransız cansız doğa resmini ve bunun Rokoko üslubundaki kabartma iç süslemelere yansıyan özelliğini bildiğini gösteriyor (Lynton, 1982, s. 58)."



Resim 2.7 Georges Braque, Gitar ve Akordeon, 1908, Tuval üzerine yağlı boya, 50 x 60 cm, özel koleksiyon, Fransa

Gitar ve Akordeon adlı tablodaki çalgılar tanınamayacak nitelikte değildir (ama bu resme Mandolin ve Akordeon demek daha doğru olmaz mıydı?) Solda sahneyi

[4] Gitar ve Akordeon adlı tablo 1908 tarihlidir. Analitik Kübizmin 1910-12 yılları arasında geliştiği düşünülürse bu tarih çelişki yaratabilir. Fakat yazarın da belirttiği gibi, tablo bu dönemin ilk örneklerinden biri daha doğrusu bu dönemi haber veren ilk örneklerden biridir. Bunun yanında bu döneme aslında başka kaynaklarda farklı yıllarda verilmiştir. Fakat bu yıllarda küçük farklılıklar vardır. Bu dönemi 1910-12 yılları arasına koyan kaynağı seçmemin nedeni ise bu yıllar arasında bu dönemin en parlak yıllarını yaşamış olmasındandır ki zaten bence; resim akımları ve dönemlerini kesin tarihlerle sınırlayamayız. Ancak en belirgin tarihler arasına yerleştirebiliriz.

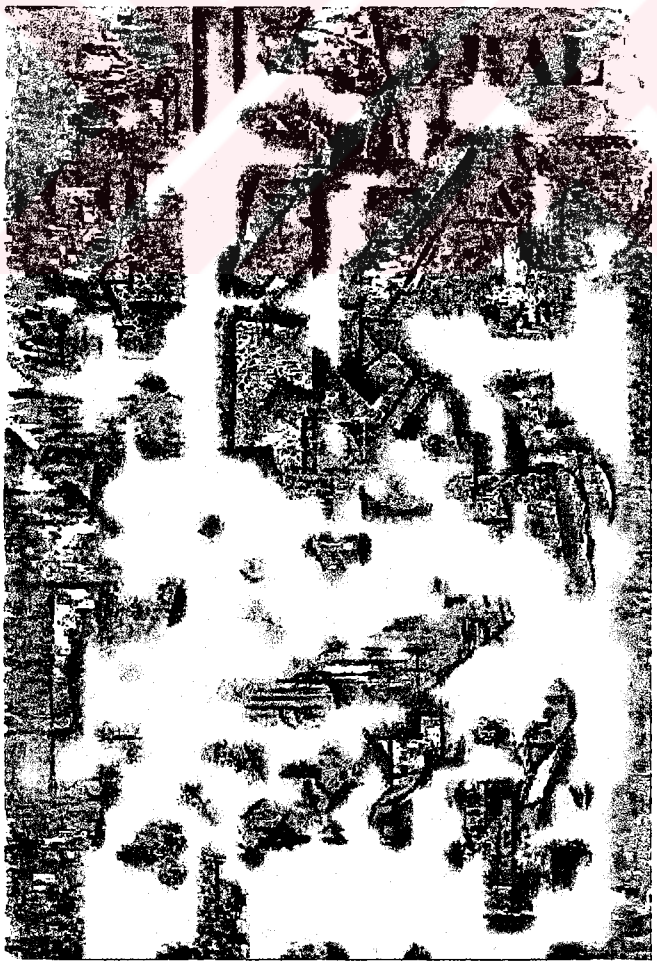
kapayan bir perde ya da köşe ile masa üstünü ve nota kağıdını da tanıyabiliriz.

"Bundan birkaç ay geçmeden, Braque Keman ve Palet (Resim2.8) adlı bir resim yapmıştır. Burada kemanın açıkça değiştirildiği görülür. Kemanda daha önceki resmin mandolininde görülen bütünlük hala vardır; ancak bu bütünlük akordeonun köşeleri ve bükümleriyle kırılmış gibidir. Kemanın sağ ve solunda hiçbir anlam taşımayan, fakat Avignon'lu Kızlardaki titreşen perdeleri anımsatan zikzaklı yüzeyler vardır. Daha yukarıda ise bazı portreleri kağıdın dışına taşan nota ve bir çiviye asılı palet görülür. Bu çivi başka türden bir resme ait gibidir. Burada açıkça betimlenen tek nesne bu çividir. Bu nesnenin ne olduğunu, nerede olduğunu, duvarla, arasındaki açıyı ve büyüklüğünü, üstüne yukarıdan, sağdan ışık vurduğunu söyleyebiliriz. Böylece çivinin gerçekliği vurgulanmakta resmin geri kalan bölümünde ise böyle gerçekliğe rastlanmamaktadır (Lynton, 1982, s. 59 – 61)."

Resim 2.8 Georges Braque, Keman ve Palet, 1909-1910, Tuval üzerine yağlı boya, 92 x 43 cm. Solomon R. Guggenheim Müzesi, Newyork

Kübizmin bu devresinde Braque ve Picasso'nun doğa, nesne ve figür formlarını zihinlerinde parçalayarak, bunları büyüklü küçüklü yüzeyler halinde, tuvalin üzerinde yan yana ve üst üste getirerek yeni bir kuruluş planı haline getirdiklerini görüyoruz. Bu yüzeylerin birbiri üzerine örtüşmesini daha doğrusu yapışmasını önlemek için renk dokusu ve gölgelemelerden yararlanılmıştır. Natüralizmin değişmez ilkesi olan tek noktadan bakış açısını, Analitik Kübizm kırıyor ve nesneleri dört bir yandan gösterme olanağını sağlıyor. Resim doğanın taklidi olmaktan çıkarak, sanatçının beyninde yarattığı özgün bir yapıt olmuştur. Natüralist resmin yerini Kübizmin kavram ressamlığı yer alıyor. Böylece sanatçının yapıtı görülen nesneleri değil, bunların kavramlarını vermiştir. Natüralist resim eğilimindeki nesne kavramın oluşturan parçalı yüzeylerle hacim ve lokal renk yer almıştır.

Yukarıdaki paragrafta belirtilen değişiklikleri özellikle hacim ve renk konusundaki değişiklikleri en iyi biçimde yansıtan örneklerden biri Braque'ın Portekizli (Resim 2.9) adlı tablosudur.



Resim 2.9 Georges Braque, Portekizli, 1911-1912, Tuval üzerine yağlı boya, 117 x 81cm Kunstmuseum Basel Romilly 80

"Avignonlu Kızlarda da rastlanan durumun aksine, Portekizli neredeyse tamamen griler, kahverengiler, siyahlar ve gümüşi beyazlarla icra edilmiştir; mavi, yeşil, pembe ve morun ara sıra kullanılmış olması, kompozisyon temelde tek renk üzerine kurulu özelliğinden hiçbir şey kaybettirmez; onun kıymetini düşürmez. Fasetalar artık görünüş olarak düzgün ve pürüzsüz değildir; genel olarak boya, hem Seuratın küçük noktalarını hem de Cezanne'ın titreşimli (titrek) vuruşlarını hatırlatır bir biçimde paralel hafif dokunuş ve vuruşlarla icra edilmiştir. Dahası figüratif elementler, resminde ötesinde bir yerlerde oldukça sığ bir yüzeyde kalmış gibi görünen tamamen birbirine geçmiş geometrik fasetaların labirentinde çözülürler. Fasetaların bazıları donuk, diğeleri şeffaftır; bir kısmı ışığı yansıtır görünürken, diğerleri o ışığın kaynağıymış gibi görünürler. Sonuç olarak, kişi, bir göz, burun, bıyık ya da bir gitarı fark etmeden önce düzeysel gerçeklerin tuhaf şekilde eterik[5] olan ve hafif hafif ışıldayan düzenlemeleriyle karşılaşır (Dorra, 1961, s. 240)."

"Picasso'nun Pipo İçen Adamı (1911) (Resim 2.10) sanatla gerçeklik arasındaki tartışmada yeni bir aşamayı simgelemektedir. Resimde adamı bulmak oldukça güçtür (hele o dönemde bilinçli ya da bilinçsiz deneyimlerimizden yoksun olduğumuz düşünülürse bu neredeyse olanaksızdır). Adamın başını ve piposunu bulduktan sonra, resmin geri kalan bölümünü çözmeye başlayabiliriz. Adam oturmuş durumdadır; tualin altına almış üçgen görüntüsü çevreleyen biçimlerden bazıları, sandalyesinin parçaları olabilir. Sol elinin yanında ise dört köşe bir şişe ile üzerinde JOURNAL sözcüğünün bazı harfleri olan bir gazete görülmektedir; est (doğu) harflerinden ise bu nesnelerin girişindeki duvarda bazı afişler olabileceği anlaşılmaktadır. Bu harfler, Braque'ın resmindeki çivi gibi, günlük gerçeklikten yapılmış alıntılardı. Resmin geri kalan bölümü, bu saydıklarımızın tersine, gerçekliği betimlemekle ilgisi olmayan bir sistemin gelişigüzel bir araya getirilmiş gösterge ve belirtileridir. Belki de sistemler demek daha doğru olur. Adamın piposu ve bıyığı özlü ve açık seçik bir biçimde gösterilmiştir ve bunların resimde fiziksel bir varlığı vardır. Çizgilerle belirtilen kare biçimindeki şişenin bu çizgileri, şişe konusunda bir fikir vermekle birlikte, onu fiziksel olarak yansıtmaktadır. Resmin öbür bölümlerinde gördüğümüz bunlara benzer işaretlerde yüzün, kolların, sandalyenin parçalarını belirtirler. Bu işaretler açıkça göründükleri halde, tam olarak neyle ilgili olduklarını bilemeyiz. Resmin geri

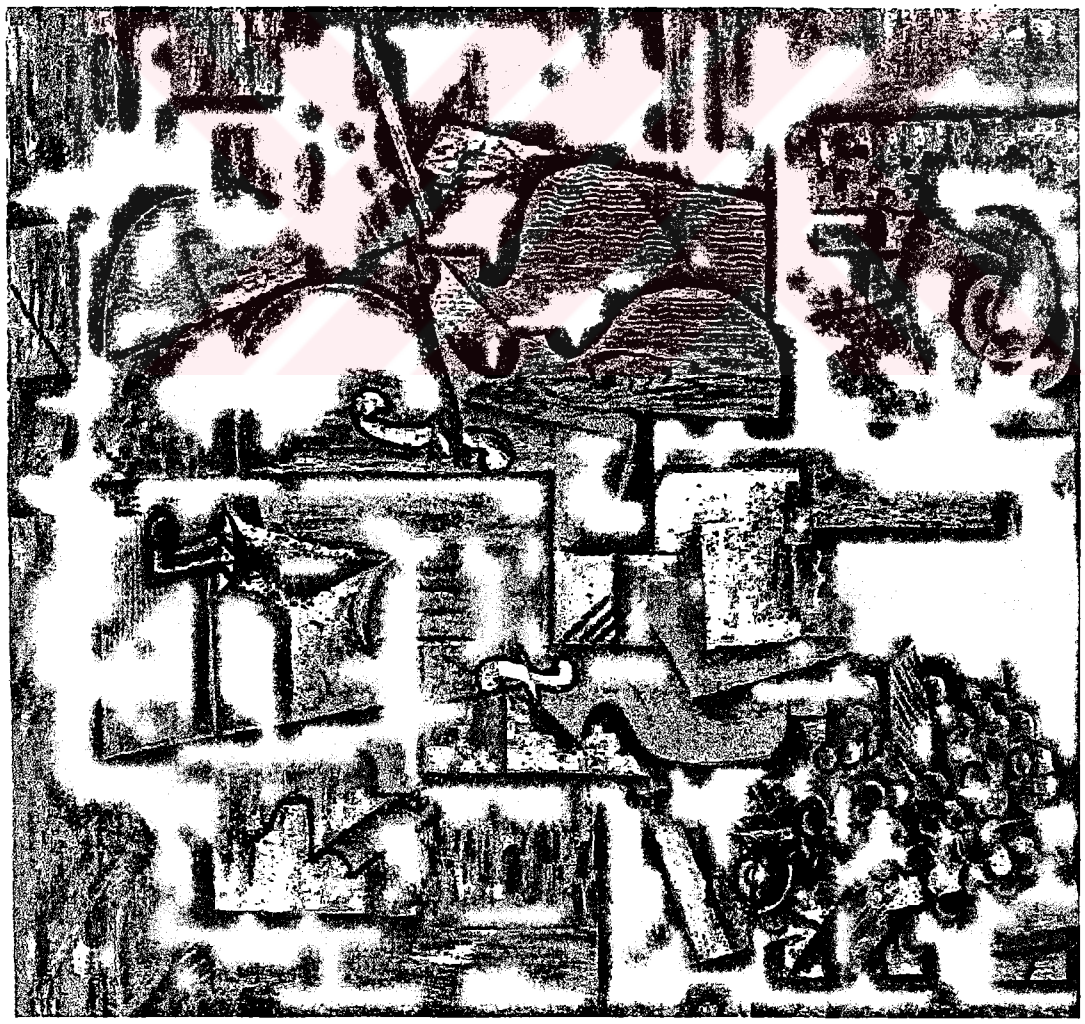
[5] Atomlar arasındaki boşluğu ve bütün evreni doldurduğu varsayılan ağırlığı olmayan, ısı ve ışığı ileten töz. Sanırım, yazar burada eterik söylemiyle boşlukları başka bir deyimle gereken susmaları ve bundan kaynaklanan hafif parçaları belirtmek istemiştir.

Resim 2.10 Pablo Picasso, Pipo İçen Adam, 1911, Tuval üzerine yağlı boya, 90 x 70 cm., Kimbell Sanat Vakfı, Teksas

kalan bölümü, açık koyu tonlara göre şu ya da bu yana yatan kesim çizgili yüzeylerden oluşmaktadır. Çizgilerle renk tonları genellikle birbirini tamamlamakla birlikte resimde belli bir yüzeyin bir yana yattığını gösteren, renk tonları ve ton değişmesiyle ilgisi olmayan boşlukta tele benzeyen bir nesne gibi, sarkan bağımsız çizgiler vardır. Bir bütün olarak ele aldığı zaman bu resim bizim üzerimizde görünen dünyayla ilgisi olmayan, fakat özellikleri yüzünden gözümüze çekici gelen değişken

ve titrek bir biçim ve hiyeroglifler düzenlemesi izlenimi bırakır. Bu resmin konusunun ne olduğunu düşündüğümüz sürece, onun bir bilmeceden başka bir şey olmadığı sonucuna varırız (Lynton, 1982, s. 61)."

Kübizmin kurucularının da çok iyi bildiği gibi, bir nesnenin imgesini bu şekilde oluşturmanın, doğal olarak, bir dezavantajı vardı. Bu yöntem sadece az ya da çok tanıdığımız biçimlerle gerçekleştirilebilir. Bir nesneyi, örneğin bir kemanı düşündüğümüzde, hayalimizde oluşan görüntüsü, gözlerimizle gördüğümüz şeklinden çok farklıdır. Hayalimizde bu nesnenin değişik özelliklerini ayrı zamanda görebiliriz ve görürüz de. Bu özelliklerden bazıları öyle net ortaya çıkar ki, onlara dokunup, onları elimize alabileceğimizi hissederiz. Diğer bazı özellikler ise nedense daha belirsizdir. Sanıyorum, Picasso'nun "Kemanlı Ölü doğa"sı (Resim 2.11) gibi tabloların arkasından yatan düşünce bu oldu.



Resim 2.11 Pablo Picasso, Keman ve Üzümler, 1912, Tuval üzerine yağlı boya, 50.6 x 61 cm, Modern Sanat Müzesi, Newyork

"Keman sapını salyangoz biçimli tipik kıvrımını ve akor vidasını, bir kemanı düşündüğümüzde onları nasıl hayal edersek, o biçimde, yandan görüyoruz. Kemanın gövdesinin deliklerini ise üstten görüyoruz; hem yandan göremezdik zaten. Kemanın gövdesinin kıvrımlı biçimi oldukça abartılmış. Bunun sebebi, kıvrımlar boyunca elimizi kaydırmanın nasıl bir his olacağını hayal ettiğimizde bu kıvrımların eğimini gerçekten de abartmaya olan yatkınlığımız. Keman yayı ve telleri boşlukta geziyor. Teller iki kez çıkıyor karşımıza; bir kere üstten görünümleriyle, bir kere de keman sapının ucuna doğru. Görünürde, bağlantısız biçimlerin oluşturduğu bir karmaşayı andıran bu resmi (ki bu biçimlerin sayısı benim burada açıkladıklarımdan çok daha fazla aslında dağınık görünmüyor bunun sebebi sanatçının resmi az ya da çok benzer biçimlerden kurmuş olması. Resme bakanlar, yapıtın çeşitli parçalarını birbirleriyle ilişkiye sokabilmek için bir kemanın nasıl göründüğünü bilmek zorundadırlar. Kübist ressamların çoğunlukla bilinen motifleri örneğin gitarlar, şişeler, yemiş tabakları ve arada sırada da bir insan figürü seçmiş olmalarının nedeni budur böylece resimdeki değişik biçimleri tanımlamakta ve onların arasındaki ilişkiyi ortaya çıkarmakta zorluk çekmeyiz (Gombrich, 1999, s. 574 – 575)."

"Picosso ile Braque'ın kısa zamanda oluşturdukları bu yeni anlatım uluslararası sanat ve tasarımda bir dizi gelişmeler için bir sıçrama tahtası oldu. Denilebilir ki dünya Kübizmi benimsemeye hazırdı çünkü Kübizm hem çarpıcı ölçüde yeni bir akımdı hem de yakın geçmişin çeşitli eğilimlerini biraraya getiriyordu. Uluslararası kübistlerin en iyilerinden bazılarının örnekleri değişik nitelik düzeyinde, oldukça geniş bir eğilimi ortaya koyabilir. Paris'te Gris, Delaunay ve Leger gibi ressamlar Picasso ile Braque'ın görebildikleri yapıtlarından ayrı ayrı etkilendiler ve onlardan öğrendiklerini değişik amaçlarda kullandılar. Gris "Bireşimsel Kübizm[6]" den açıkça geometrik, neredeyse armacılığı anımsatan bir sanat oluşturdu. Delaunay ise aslında şiddetli renklerin anlatımcılığına öncelik vermekle birlikte, Çözümsel Kübizmin esnek geometrisinde aldığı öğelerle resimlerine belirgin bir güç ve gerilim kazandırmıştır. Bu ressamın Eiffel Kulesi dizisi (Resim 2.12) (1910 – 911) onun renk ve biçimlerle kişisel heyecanını nasıl dile getirdiğini, aynı zamanda da ele aldığı konuyu nasıl inandırıcı bir üslupla betimlediğini gösterir. Daha sonra yaptığı Pencere (1912) dizisin de ise gerilim ve heyecan, resimlerin boyutlarındaki küçülmeye koşut

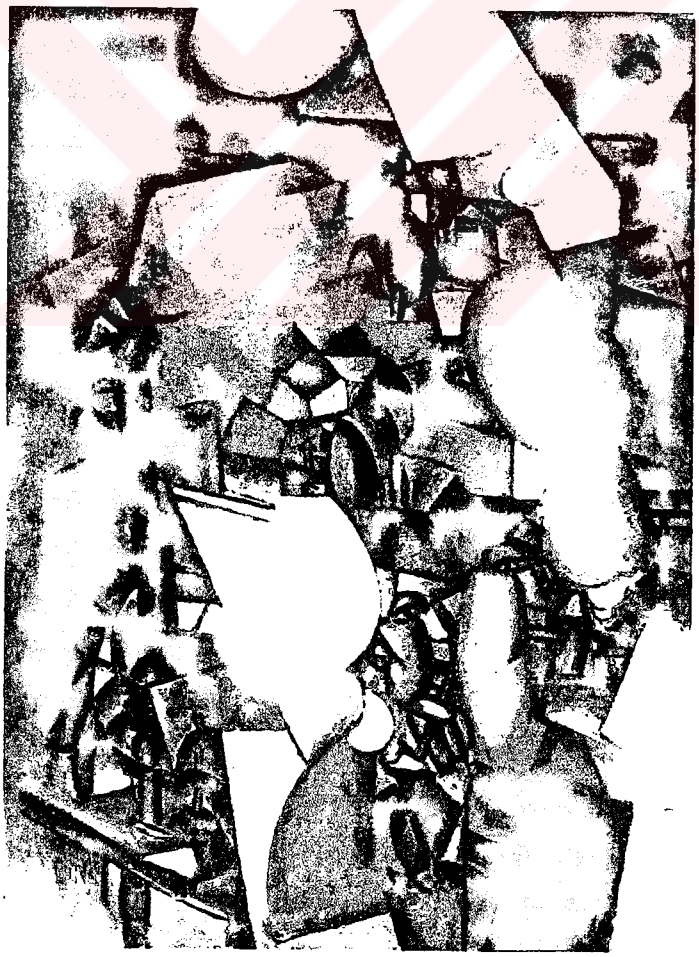
[6] Bireşimsel Kübizm ile yazar burada Sentetik Kübizm'i kastetmiştir. Gris'den ise bir sonraki bölüm olan Sentetik Kübizm'de bahsedilecektir.

bir biçimde azalır. Bu resimler, kuleyle öbür yapıların izlerini yaşayan yumuşak geometrik renk lekeleriyle meydana getirilmiş belli bir incelikle lirik kompozisyonlardır ve o dönemin en güzel, en etkili resimleri arasında yer alırlar (Lynton, 1982, s. 68 – 69)." Delaunay'ın Pencere adlı dizisinde özellikle parlak renkler ve bunun getirdiği şiirsel bir anlatım dikkati çekmektedir. Bu dizi Analitik Kübizm'in eğilimlerinden çok; renk ve biçimlerin oluşturduğu soyut bir yorumu oluşturmuştur. Fakat Eiffel Kulesi dizisini ise yazarın da değindiği gibi Analitik Kübizm'in geometrisinden aldığı öğelerle birlikte betimlerken; Pencere dizisini lirik bir anlatımla betimlemiştir ve yazarın yine değindiği gibi bu sanatçılar Picasso ile Braque'dan etkilenerek öğrendiklerine değişik amaçlarda katarak kullandılar.

Resim 2.12 Robert Delaunay, Eiffel Kulesi, 1911, Tuval üzerine yağlı boya, 200 x 138 cm, Solomon R. Guggenheim Müzesi, Newyork

"Leger 1905'ten 1906'ya kadar genel olarak Matisse ve Fovlar'ın etkisinde kalmıştı, fakat daha sonraları Cezanne'nın önemini de keşfetti. Kendi dönemine ait bütün diğer ressamlardan daha çok Leger O'na harfiyen ve kalpten bağlandı. Bunun göstergesi ise Onun Cezanne'nın silindiri, küreyi ve koniyi kullanarak doğayı ifade etme sözüne olan kalpten bağlılığıdır.

Bugün Hollanda'nın Otterloo'daki Kroller -Müller Müzesi'nde bulunan O'nun bu stilde resmettiği ilk büyük tablosu "Ormandaki Çıplaklar", bu türden geometrik şekillerin bir şekilde bir araya toplandığı bir tablodur. 1911'de bugün New York'ta Solomon Guggenheim Müzesi'nde bulunan Tütün İçenler (Resim 2.13) tablosunu yaptığında kendi sözleriyle şu şekilde çok iyi ifade ettiği daha özgür ve daha kişisel bir deyim bulmuştu: "Özgür olmak ama yine de gerçeklikle bağlantılarını koparmamak, bu; çeşitli şekillerde kaşif, sanatçı veya şair olarak adlandırılan epik figürün dramatizasyonudur (Read, 1974, s. 87 – 88)."



Resim 2.13 Fernand Leger, Tütün İçenler, 1911, Tuval üzerine yağlı boya, 130 x 95 cm. Solomon R. Guggenheim Müzesi, Newyork

"Onun Tütün İçenler (1911) dikey biçimler ve düzlemler Delaunay'in Eiffel Kulesi dizisinin yankılarını taşıyordu. Bulutları, ışığı ve dumanı görünebilir nitelikte katı cisimler halinde resmederken, bu konuda Delaunay'den daha da ileri gitmiş oluyordu. Bu aşamada, Delaunay'in tersine, Leger insanlara öncelik vermektedir. Renk düzenlerinden yararlanan yeni resim diliyle figürleri inandırıcı bir biçimde betimleme sorunu, Leger'yi kıvrımlı düzlemler kullanmaya ve böylece iki boyutlu düzlemler bağlamında bir oylum etkisi yaratmaya yöneltti (Lynton, 1982, s. 71)."

"Bu gerçeklik, gerçeği gösterme tasası Kübizmi, ondan çıkan bütün kollardan ve Fovizmin süslemeci vasıflarından ayırır. Yine bu sırada, 1912'de Gleizes ve Metzinger, "Kübizme Dair" isimli meşhur eserlerini yayınladılar. Ertesi yılda Apollinaire, "Kübist Ressamlar" adlı kitabı yayınladı (Güvemli, 1968, s. 156)."

Diyebiliriz ki, Analitik Kübizm, nesnelerin duyusal ve yüzeysel olan art arda bağlılıklarını çözümleyerek, nesneleri eş zamanlı cisimsel bir varlık olarak yeniden kurmuştur. Hiç şüphesiz bu konstruktiv kuruluş soyut bir varlık ve düşünce olduğu gibi aynı zamanda da somut bir varlık ve düşüncedir. Bu soyut ve somut kuruluş onların yapısından hareketle oluşturulmuştur. Çünkü bu kuruluştaki öğeler doğanın nesnelerin ve figürlerin özünde bulunmaktadır.

2.3.2 Sentetik Kübizm

"1912'de Kübizm gözle görülebilen dünyayla artık bağdaşmayan yeni bir safhaya girdi. Sentetik Kübizm diye adlandırılan bu yeni safhada tablolar ve çizimler bir konunun parçalarını sunmak üzere kağıttan ve diğer materyallerden kesilmiş nesneler ve şekillerle yapılandırıldı (Croix ve diğ. 1987, s. 962)."

Akıl ile eşyanın çevresini dolanan ve görülen yüzeyleri ve formları akla gelen biçimlerle birleştiren Analitik Kübizm, bir yandan tuvalin yüzeyini bağımsız bir organizma haline getirirken, diğer yandan da nesneyi olabildiğince objektif bir şekilde biçimlendirir. Bu kuruluş, diğer taraftan, doğadaki izleniminden, sanatçının kendine ait bir seçimini de ortay koyar. Böylece kuruluşun temelini objektiflik ve subjektiflik biçimlendirerek, sanatçının bir seçime gitmesine yol açar. Yani; nesne ile resim arasında birini tercih etme gereği ortaya çıkar. Bu tercih sanatçının Kübizmin üçüncü dönemi olan "Sentetik Kübizm" içine girmesine neden olur.

"Bu açıdan bakınca, Analitik Kübizm ile Sentetik Kübizm bir prensip karşıtlığı içinde bulunurlar. Birinin çıkış noktası doğa ve doğa biçimleri olduğu halde, öbürünün çıkış noktası düşünce dünyası ve geometridir. Bunu, Wemer Haftmann'ın açıklaması ile söylersek; "Analitik Kübizm'in bir şişeden soyut bir konus biçminden bir şişe meydana getirir. Çünkü Sentetik Kübizm için de nesne dünyası ile olan ilgi büsbütün bırakılmaz" Ne var ki, amaç, doğayı ve nesneleri tüm resim sanatının dışında bırakmaktır. Sentetik Kübizm ile bu hedef doğrultusunda oldukça büyük br mesafe alınmış oluyor. Yukarıda da söylendiği gibi, artık doğadan soyut - düşünsel biçimlere değil, tersine, soyut - düşünsel biçimlerden doğaya gidilir. Başka türlü denildiğinde: Doğa, resim yapıtını değil, soyut - düşünsel yapıt doğa biçimlerini belirliyor. Böyle bir anlayış, felsefeye aktarılıp düşünülürse, Kant Felsefesi ile karşılaşırız. Sözgelişi, Kant'a göre biz nesneleri olduğu gibi değil, sahip olduğumuz düşün biçimlerine, düşünce (zihin) kategorilerine göre biliriz. Eğer insan zihni, başka türlü olsaydı, yani insan deneyden gelmeyen (*a priori*) daha başka zihin kategorilerine sahip olsaydı, doğayı, nesneleri daha başka türlü bilecek ve doğa, bizim için, bugün tanıdığımız doğadan daha başka türlü bir doğa olacaktı. Kant'ı, bir iki cümle ile özetlediğimiz bu düşünceler, çağın düşünürlerini ve sanatçılarını Kübizm üzerinde düşünmeye götürür. "Bu anda, ressamların resimleriyle ne yapmak istediklerini açıklayan kuramcılar ortaya çıkar. Apollinaire, Kübizmi metafizik'in de pay aldığı bir sisteme götürür" Kant Felsefesi ile kurulan bu ilginin dayanağı da, gerek Kant Felsefesine, gerekse Sentetik Kübizme göre, objenin süjeden bağımsız bir realite olarak değil, süje'nin duyu elemanlarının zihin kavramları (kategoriler) ile meydana getirmiş oldukları bir sentez olarak anlaşılmasında bulunur. "Analitik bir tasvir yerine, ressam eğer isterse, bu yolla obje'nin sentezini de yaratabilir; ya da Kant'ın deyimi ile, farklı kavramları (anlayışları) bir araya getirir ve onların türlü çeşitliliğini tek bir algı içinde toplar" (Tunalı, 1992, s. 172 – 173)."

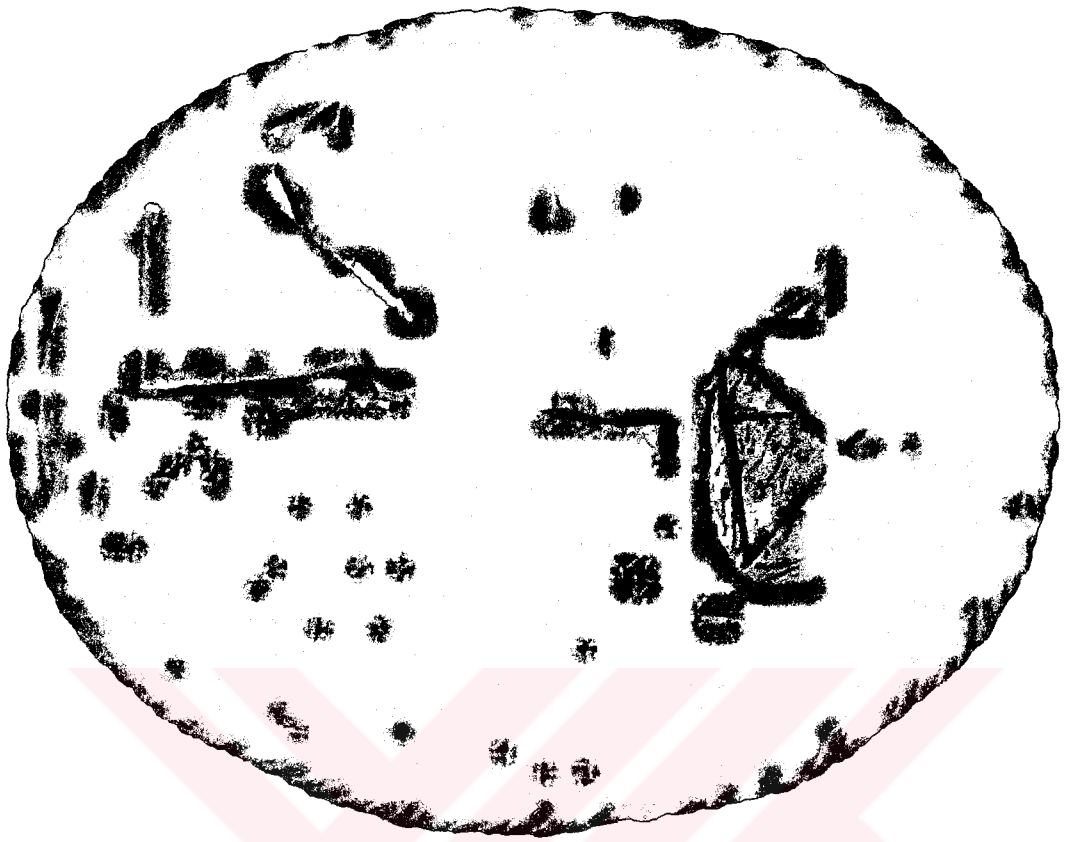
"Sentetik – Kübizmle, resimde kağıt yapıştırmalar ve "*collage*"lar başlar. Ayrıca "*plans superposes*" denilen birbiri üzerine düzenlenmiş planlar da, bu dönemdedir. Yapıştırma kağıt olarak, gazete parçaları, varyete ve benzeri programlarla ilgili afişler, kumaşlar, metal parçaları, oyun kartları hatta ayna parçaları kullanılmıştır. Bu gerçek malzemeler, yalnız resmin yüzey yapısını zenginleştirmek için değil, aynı zamanda gerek materyal ile soyut form arasında bir gerginlik elde etmek için resme sokuldular. Fakat bunlardan önce, kübistler resimlerine gazete kağıtlarını, tahta

elyafını ve mermer desenlerini soktular. Resim yüzeyine canlılık vermek için, bazen kumla karıştırılmış renklerden de yararlandılar (Turani, 1992, s. 583)."

"Bu safhanın başlangıçta ilk önderi 1912 Ağustos'unda Braque olmuş, daha sonraları ise Braque, Picasso ve Juan Gris işbirliği içinde bu safhanın takipçisi olmuşlardır. Gazete, duvar kağıdı, muşamba, kibrit kutusu, vs. parçaları tuvale yapıştırılıp, çizimle biraraya getirilmiştir veya bunların birleştirilmesinde çizim ve yağlı boya bir arada kullanılmıştır. Tuvalin üzerine yapıştırılan malzemenin ikili bir rol oynaması sağlanmıştır. Resmin yüzeyinde, olduğu şekilde aynı zamanda resmin imajında, görünürde olmayan bir boyutta ya da uzayda temsili bir görev üstlenmiştir. Kısa bir süre sonra resimler tamamen yağlı boya ile boyanmaya başladığında, bu safhaya bir belirsizlik eklendi. Daha parlak ve daha güçlü bir kontrasta sahip renkler kullanılmaya başlandı ve Picasso ile Gris boya maddeleri ve diğer malzemelerle kalınlaştırdılar. Daha önceleri ortaya çıkan Analitik Kübizm'de parçalanmış şekillerdeki soyutlardan elde edilen birleştirilmiş ve sabit hale gelmiş resimlere ait kompozisyonların oluşturulması fevkalade önem ve değer kazandı. Suni Kübizm Gris, Picasso ve Braque tarafından paralel yaklaşımlarla geliştirildi (Osborne, 1987, s. 136)."

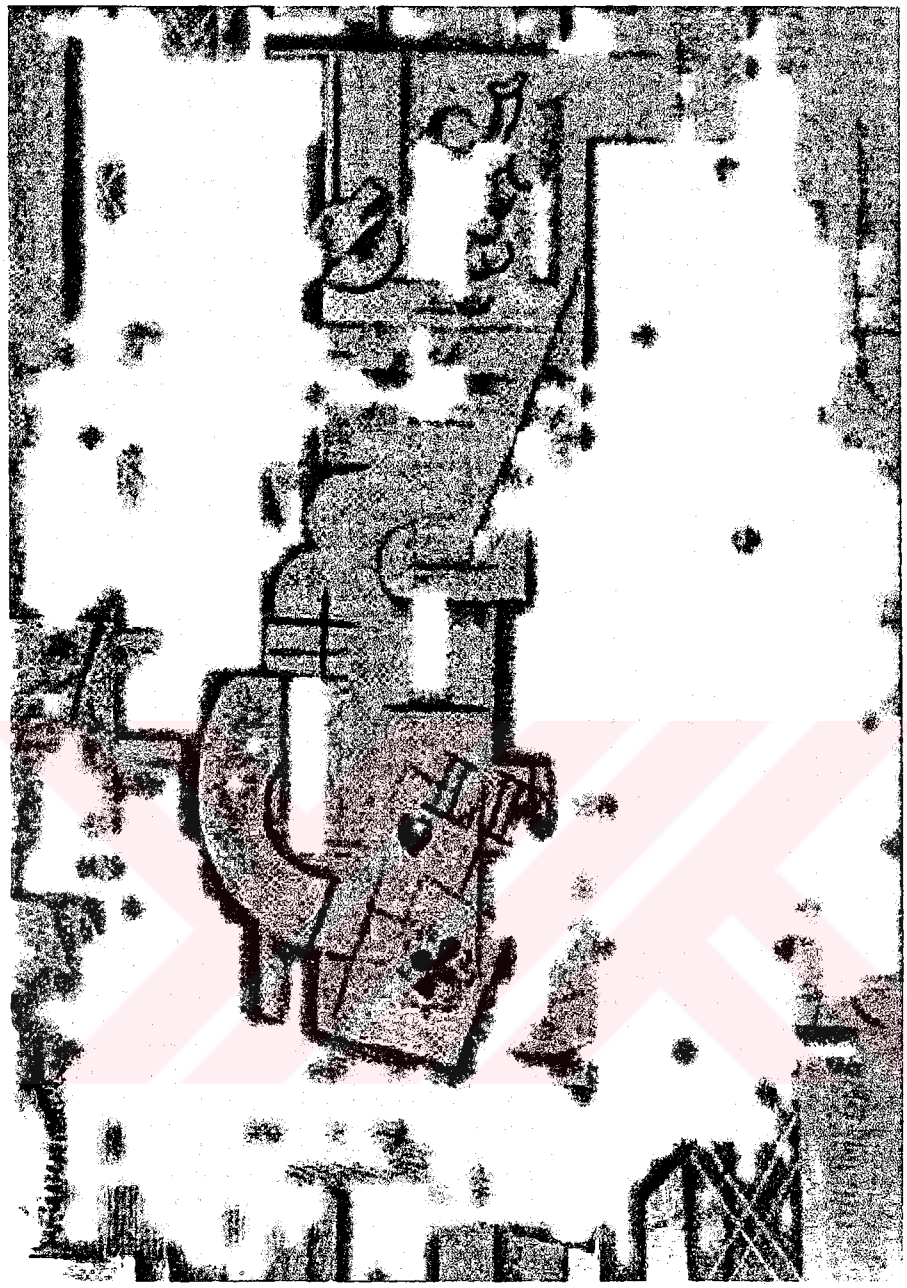
"Bu yeni stili hayata geçiren çıkış noktası; Picasso'nun, bir bambu iskemle modeliyle zihinlere yer eden ve bir parça iple çerçevelenmiş olan muşamba üzerine resmedilmiş "Bambu Sandalyeli Natürmort" (Resim 2.14) adlı tablosuydu. Bu eser illüzyon ve gerçeğin varyasyonları ile görsel oyunlar oynama yöntemleriyle gerçeklendi (Croix ve diğ. 1987, s. 962)."

"Picasso ünlü Bambu Sandalyeli Natürmort'u yaparken gazete, pipo, bardak gibi kübist nesneleri yerleştirdiği resmin üçte bir bölümünde desenli bir muşamba kullanmıştı (Lynton, 1982, s. 63)." "Bu yapıtta, alfabenin üç harfi (ki onlarda başka hiçbir biçimde daha abstre olamazdı) dışında her şey düzlem ve açılara bölünmüştür. Fakat, hasır işlenirken varlığının gerekçesi nedir? Niçin oval bir şekil, niçin "ip" bir çerçeve kullanılmıştır? Aslında, Picasso; bu resmi gerçekte de olduğu gibi, içinde sessiz yaşam sunulan br tepsiye benzetmeyi amaçlamıştır. Onun, boyalı soyut şekilleri; hasır iskemle, kanaviçe ve ip gibi gerçek nesnelerle bir araya getirmedeki ustalığı, ilginçtir (Aytuna, 1979, s. 385 – 386)."



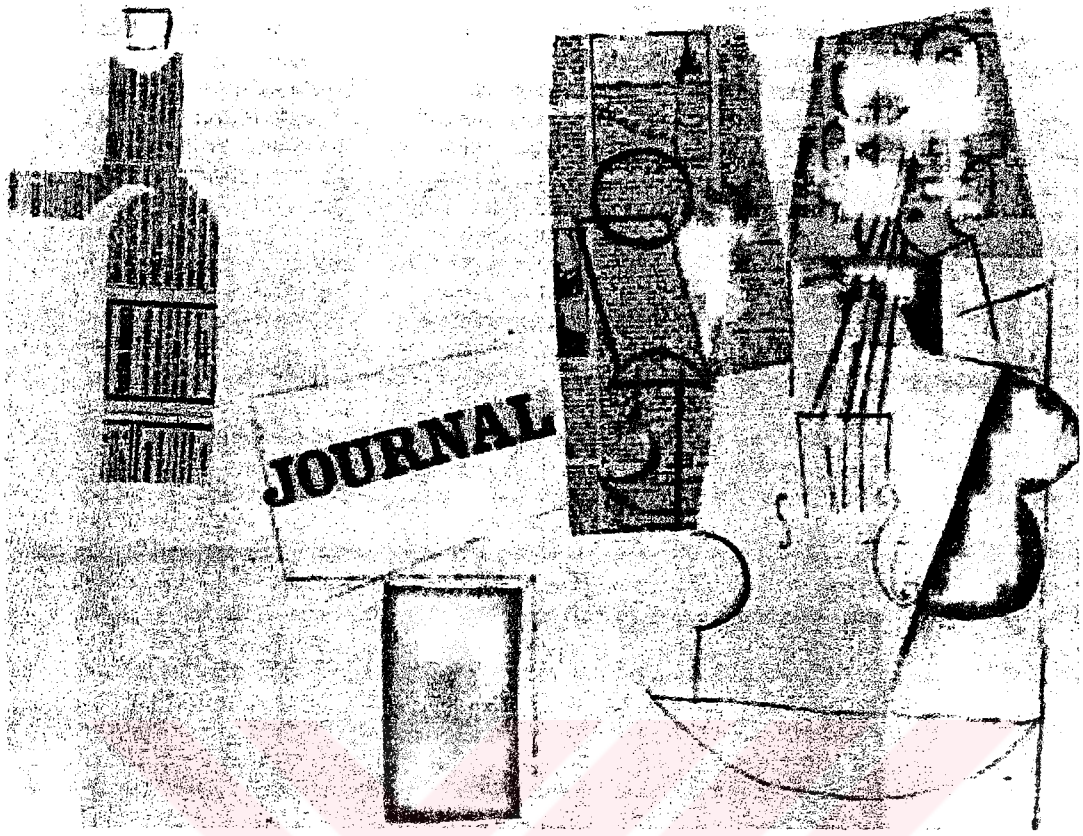
Resim 2.14 Pablo Picasso, Bambu Sandalyeli Natürmort, 1912, Tuval üzerine yağlı boya ve muşamba, 30 x 38 cm., Ulusal Müze, Paris

"Braque ise Pipolu Adam (Eylül 1912) tablosunda, adam için karakalem, arka plan içinde ahşap kaplama izlenimini verecek bir duvar kağıdı kullandı. Aynı zamanda yaptığı Meyve Tabağı ve Bardak tablosunda da aynı malzeme ve aynı üslubu kullanmakla birlikte, doğacı bir anlayışla çizdiği üzümler, resme öbür öğelerle çelişen bir gerçeklik kazandırdı. Duvar kağıdı, Picasso'nun muşambası gibi öne çıksa bile, biz bunun bir yalan olduğunu biliriz. Braque'ın Oyun kağıtları ile Natürmort'u (1913) (Resim 2.15) bir önceki resmin daha işlenmiş bir benzeri gibidir. Fakat bu resimde yalnız karakalem ve yağlıboya kullanılmıştır. Ahşap gibi görünen bölümler duvar kağıdı değil, yağlıboyadır ve ahşap taklidi gibi görünsün diye bu yüzeye bir dekoratörün tarağı ile damarlı bir görünüm verlimiştir. Burada katmerli bir yalanla karşı karşıyayızdır ve bu bize Platon'un dünyayı çok eskiden uyardığı gibi, resimde her türlü betimlemenin bir yalan olduğunu anımsatmaktadır (Lynton, 1982, s. 63 – 64)."



Resim 2.15 Georges Braque, Oyun kağıtları ile Natürmort, 1913, Tuval üzerine yağlı boya ve kara kalem, 80 x 60 cm., Modern Sanat Müzesi, Paris

"Picasso bu oyunu daha da ileri götürmüştür. Onun Şişe, Bardak ve Keman (1912-13) (Resim 2.16) adlı tablosundaki kemanın bir bölümü bir gazete parçasına ve resmin yüzeyi olan bir kağıda çizilmiş, öbür bölümü ise tahta taklid bir biçim olarak yapıştırılmıştır. Onun hemen yanında kemanın çizgilerin belirten başka bir gazete parçasının üzerinde de bir bardak işareti vardır. Soldaki şişe ise bir gazeteden kesilmiştir. JOURNAL sözcüğünün harfleri resmi yapıştırılmış, fakat gazetenin kendisi ise ana çizgileriyle gösterilmiştir. Öyleyse gerçeklik neredeydir?



Resim 2-16 Pablo Picasso, Şişe Bardak ve Keman, 1912-13, karakalem, 47 x 62 cm., Modern Müze, Stockholm

Resimdeki her nesnenin fiziksel varlığı, aşağı, yukarı hayattaki niteliklerinin karşıtı bir nitelikte verilmiştir. (saydam bardak, tahta keman, katlanmış gazete). Bu nesneler resmin yüzeyine öylesine aralıklı bir biçimde yayılmıştır ki, aralarındaki ilişkinin ne olduğunu bir türlü çıkaramayız. İnsan böyle bir yapıtla karşılaşınca, beğenisine göre hoşlanarak ya da kızarak, onun yeniliği üzerinde durulabilir ya da gelenekle arasındaki köklü bağı belirtebilir. Sanatın göreneksel dağarcığının dışında ya da daha değersiz sayabileceğimiz bir kesimden malzeme kullanmak; gerçekle daha ülküleştirilmiş bir güzellik elde etmek için değil de, oyun oynamış olmak için oynamak, aynı resimde birbirleriyle çelişen bilgiler vermek; yapıştırma tekniği olan kolaj (*collage*)'dan yararlanarak her türlü resimsel dili hiçe saymak; resmin yüzeyini içinden düşsel bir boşluğa bırakılan bir pencere olarak kabul eden göreneksel anlayışı tümüyle yadsımak gibi. Elbette daha öncede ortaçağ sanatı ve renkli cam gibi perspektif kaygısı gütmeyen resm türleri vardı. On dokuzuncu yüzyılın sonuna doğru Gaugin, Puuis de Chauennes, Rossetti, Seurat ve Cezanne gibi artarda, gelen pek çok ressam perspektifin etkilerini azaltmanın ya da ortadan kaldırmanın yollarını aramışlardır. Picasso ile Braque da Çözümsel Kübist resimlerindeki daha büyük

biçimleri daha önce kağıt parçalarla denemiş olabilirler. Bu kağıt parçalarını daha sonra da sürekli olarak resim üzerinde bırakmak, bu iki ressamın betimleme konusundaki şakacı tutumlarına uygun düşen bir davranıştır (Lynton,1982, s. 64)."

"Gelişen bu yeni anlatımın bir sonraki aşamasının güzel br örneği de, Braque'ın Sessiz Yaşamı[7] ile "Le Courrier"[8] (Resim 2.17)de görülmektedir. Bu resimde kağıt parçacıkları ve benzeri nesneler; yapıştırma yöntemi ile bir araya getirilmiş ve birkaç çizgi yardımı ile "desen" oluşturulmuştur. Bu yapıtta, tahta taklidi boyanmış şeritler, bir sigara paketi parçası, yapıtla ilgisi olmayan bir posta pulu, yarım bir gazete sütunu, bir oyun kağıdı parçası – kupa birlisi – görülmektedir. Picasso ve Braque niçin ve beraberce; bir çöp sepeti artıklarını resimde kullanır olmuşlardır? Onlar herhalde -tepsi görünümlü resim olarak bilinen -yeni bir düşünceyi oluşturmak çabasıyla gerçekleri; bir tepsi içinde sunmanın en geçerli yöntem olduğunu saptamış olmalıdırlar ki bir "*collage*" elemanlarını, aynı anda, iki yönden etkili bir duruma getirmişlerdir. Ve bu yöntemle bazı şeylerin bir araya getirip, çizilip boyandıktan sonra; bunların, yepyeni bir nitelik kazandıklarını, anlattıklarını göstermek istemişlerdir. Ancak böyle bir yapıtta; gerçek nedir? Anlatım nerededir? Bazı maddelerin ve eşyanın iç içe varlığı ve oluşu içinde, her parçasının biriyle kaynaşması gibi gerçek ve anlatımda olağanüstü bir yöntemle bağdaştırılmıştır (Aytuna, 1979, s. 386)."

"Genç yaşında ölen Juan Gris (esas adı Jose Gonzales) (1887-1927) resimde geometrik düzeni bütün saflığı ve titizliği ile kullanmıştır. "Kim bir şişeyi resimlerken, bir biçimler kompozisyonu yerine, şişenin maddesini boyamak yönüne giderse, o kimsenin ressam olmak yerine şişe imalatçısı olması yerinde olur. Resimde yalnız yapısal öğeler vardır ve onlar kalıcıdır." Juan Gris gerçeğe ulaşmak için, yapısal, bir anlayıştan hareket ediyordu. Oysa, Cezanne, Gris'in dediği gibi yapısal, yani konstrüktif yöne doğru gidiyordu. Bu nedenle Gris, Cezanne'ın gitmek istediği yeri, başlangıç noktası olarak kabul ediyordu. O Sentetik Kübizm de kesin bir yol oynayacaktı (Turani, 1992, s. 588)."

---

[7] Buradaki "Sessiz Yaşam" söylemi, aynı bölümde (2.3.2) Picasso'nun "Bambu Sandalyeli Natürmort" adlı tablosunun açıklamasında geçmiştir (Bkz. Aytuna, 1979). Şöyle ki "resmi -gerçekte de olduğu gibi- sessiz yaşam sunulan bir tepsiye benzetmeyi amaçlamak" olarak yani resmin yüzeyinde gerçek nesnelerle geleneksel biçimi kırarak yeni bir görüntüsel anlatım kazanma ifade edilmiş olsa gerek.

[8] Brauqe'ın Le Courrier adlı tablosu hakkında kütüphane ve internette yapmış olduğum araştırmalar sonucunda bu resme ulaşamadım.

"Gris kübist çalışmasındaki en önemli ve onu diğerlerinden ayıran biri rengi kullanmadaki farklılığıydı; her evrede onun çalışmalarında renk Picasso ve Braque'ın kilerde olduğundan daha güçlü ve daha parlaktı. 1912'de bu yoğunluk azalmış olsa da, asla onların neredeyse tek renkli gri-kahverengi tonları kadar sınırlı hale gelmedi: Bunu takip eden yıl, Gris paletini geliştirdi ve 1913'te "Keman ve Gitar"da olduğu gibi kullanıldığı renkler olağan üstü bir parlaklık kazandı. O yıl, düzenli ve geometrik şekillerden daha düzensiz ve eğilimli, bükümlü ve komplex formlara doğru bir geçiş yaptığından, sanatı daha özgür ve daha duyusal bir platforma taşındı. Bunun en güzel örneği "Armutlu Natürmort"daki bol, bükümlü kumaş ve üzüm salkımlarıdır. Aynı zamanda Kağıt Kolaj tarzını da geliştirdi ve 1914 ve 1915'te kompozisyonların büyük bir bölümü bu yöndeydi (Sylvester, 1967, s. 64 – 65)."

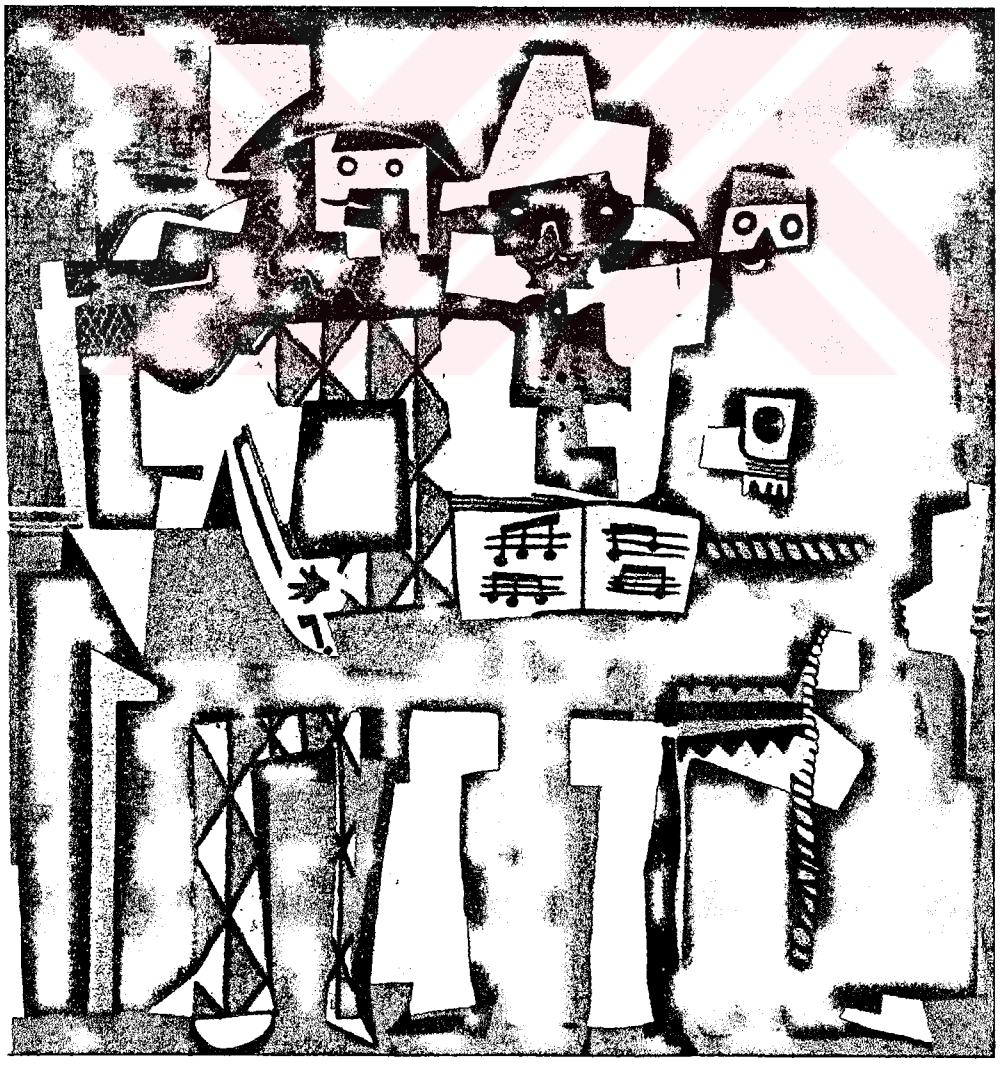
"Aynı yıl boyunca (1914) Gris, aynı inandırıcılığa ve mükemmel bir şekilde işlenerek devamlılığı sağlamış, yağlıboya ve kolajdan yapılmış en dokunaklı tablolardan bir olan "Bir Şişe Gül Şarabı"'nı (Resim 2.18) resmetti. Bu tablonun kusursuz armonisi sadece bir tek noktada bozulmuştur; şişe mantarının şişenin ağzına doğru sürtünmesi ile ani bir şekilde stilize edilmiş bir natüralizmle. Bununla birlikte ahenksizlik önemlidir. Şişe ağzındaki beyaz renkleri kenar aşağıdaki kartın beyaz kısmıyla aynı rengi tutar ve çifte bir değer de bütün tabloyla dağıtır. Eğer bu kısım örtülürse varlığı kaybolur. Şişe mantarının koyu bölümleri daha az önemli değildir, ama bu tanımlayıcı özellik taşıyan ilginin yarattığı ünlem, süzgeçten geçirilmesi gereken mimariden çok, yapılandırmanın soğuk ışığına bizi götürür. Bütün diğer büyük kolajlarında, Gris, O'nun en büyük başarısı olan şekil değiştirebilen saflığını çeşitli seviyelerde sağlayıp koruyabilmiştir ve bu asla "Güller" adlı tablosunda sergilediği (1914) sihri ve büyüyü kaybetmeden kazanılmış bir başarıdır. "Gitar, Bardaklar ve Şişe" deki tüm incelik ve ustalıklar bu tablosunda da eşdeğerdir, ama öte yandan şeffaflıklar ve yansıyan şekiller tamamen alıcı ve neredeyse havada uçuşan bir sentez yaratmıştır (Schwartz, 1971, s. 116)."

"Gris "Bireşimsel Kübizm"den açıkça geometrik, neredeyse armacılığı anımsatan bir sanat oluşturdu. Önce çizgisel desenlerle başlayan kompozisyonları, giderek cansız doğa resimlerine ve zaman zaman da soytarılara dönüştü. Gris'in resimlerindeki geniş yatık düzlemler çatışarak birbirlerini dengelerler. Bir düzlemdeki uzay ve hareket belirtisi karşılığını öbür düzlemde de bulur. Bunun yanısıra Gris'in titiz

düzen duygusu ve süsleme kaygısı resimlerine dingin bir yetkinlik verir (Lynton, 1982, s. 68 – 69)." 1913 ve 1915 yılları arasında yapılan eserlerin zenginliği ve karmaşıklığını nispeten daha basit ve serhatlı tablolar takip etti. Bu tablolarında "analitik" yaklaşımla karşılaştırıldığında "sentetik" olarak ortaya çıkan üslubu geliştirdi. 1920'de onun stili form ve renk olarak daha özgür ve daha duygusal bir hal olarak tekrar yumuşadı -birçok yönden Braque ile paralel giden bir gelişme-. Daha önceleri pek az önem verdiği figürler onun en favori konularından biri oldu (Sylvester, 1967, s. 65)."

Resim 2.18 Juan Gris, Bir Şişe Gül Şarabı, 1914, Tuval üzerine yağlı boya ve kolaj, 44,5 x 26 cm., Tarica Galerisi, Paris

"Kısa bir süre sonra, Picasso ve Braque; bu yeni anlatımlarındaki son aşamaya da ulaştılar ve tıpkı, bazı şeyler yapıştırır gibi, resim yaparak ve yapıştırıcı hiçbir şey de kullanmadan; canlı görüntüsel bir mekan yarattılar. Picasso'nun "Üç Müzisyen"inde (Resim 2.19) bu yöntem; kesin bir sapmazlıkla uygulanmıştır. Bu resim çağımızın en görkemli yapıtlarındandır. Onda büyük bir duvar süslemesinin şekil ve ruhu sezilir... Dikkatle kesilmiş şekiller; yapıtaşları sağlamlığı ile biraraya getirilmiştir.... Ressamın amacı; desen olmayıp eğer öyle olsaydı, giysi ve maskelerinin ardından sezinlediğimiz insan gerçeğini simgelemektedir. Eskilere; Manet'nin "Flütçü" süne bir göz atınca; 1886'ların bu çalgıcısında 1921 Picasso'nun "Üç Müzisyeninin" gerçek atalarını görür gibi olmaz mıyız? İşte böylesine gölgeden yoksun resimler; renk devrimine neden oldu ve Collage Kübizm ile başarının doruğuna erişti. Picasso, bir süre; Braque ile birlikte, Collage Kübizm'ine yöneldiyse de az sonra, tekrar anlatımsal çalışmalara döndü (Aytuna, 1979, s. 389)."



Resim 2.19 Pablo Picasso, Üç Müzisyen, 1921, Tuval üzerine yağlı boya, 200,7 x 222,9 cm., Modern Sanatlar Müzesi, New York

"Braque 1914'te cepheye gidince, Picasso ile çalışması sona erdi. 1915'te ağır yaralandı ve ilk olarak 1917'de tekrar resim yapmaya başladı. Kısa, disiplinli bir geometrik çalışmadan sonra, kendini 1920 yılına doğru Kübizm'den kurtardı (Turani, 1992, s. 587)."

"Leger'in 1911 ve 1918 yılları arasında geliştirdiği resim sanatında bu döneme ait diğer kübist sanatçılarda var olmayan bir doğruluk ve mantıksal yaklaşım vardır. İlk başlarda tereddüt etmiş olabilir ama bir kez kendi stilini keşfettiği anda onu ısrarla ve kararlılıkla geliştirmiştir. Daima görsel bir deneyimden yola çıktı ve çoğunlukla orjinal motifi tanımlamanın zorlaştığı uç noktada bir soyutlamaya ulaştığı halde yine de ilk görsel deneyimi hayata dair şekillerin ve gerçek uzayın genelleştirilmiş bir tasarımına bağlı kaldı (Read, 1974, s. 88 – 90)." "Leger, afiş, tipografi ve film sanatını, balet Mecanrgue ile çok etkilemiştir. O, sert renk armonilerin, kırmızıyı, maviyi, yeşili ve bu renkleri düz yüzeyler halinde kullanmayı seviyordu. Ona vaktiyle alay anlamında "tubiste" (tüp biçimleri yapan) adı verilmesi üzerine silindir ve borular da, yerlerini ağaç ve çiçeklere bıraktılar. İdeal olarak o, doğal yeri duvar olan popüler bir resim sanatı tasarlıyordu (Turani, 1992, s. 589)."

Kübizm akımı; etkinliğini sadece resimde değil, köklü ve geniş bir şekilde; heykel, dekoratif sanatlar ve mimarlık gibi alanlarda da göstermekteydi. Kübizm yine bu dönemde, makineleşmeye doğru bir yol, bir yaklaşım içindedir. Ressamlar bunu aktaracak geçerli yöntemler peşindedir. İtalyan Fütürist akımının da bu yaklaşımı kapsamlı olarak hissettirme çabası içinde olduğu görülmektedir.

3. TÜRKİYEDE KÜBİZM AKIMI

3.1 Cumhuriyet Dönemi ve Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği

Osmanlı İmparatorluğu Dönemi'nde devlet yönetimi monarşi ve teokrasi ilkelerine dayanıyordu. Yurdumuz en ideal devlet yönetimi olan Cumhuriyete, ancak Kurtuluş Savaşı'ndan sonra kavuşabilmiştir. Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte çağdaş yeniliklere açılma süreci daha köklü bir anlam kazanmıştır. Saltanat ve hilafet kavramlarının bıraktığı izlerin silinmesi ve Türk Halkının benimsemeye hazır olduğu devrimlerin uygulanmaya konabilmesinde Türkiye Cumhuriyeti'nin temel ilkelerinden olan halkçılık ve bunun getirdiği ulusal egemenlik ciddi bir etkileşim ve destek göstermiştir. Bu dönemde tanık olunan ulusal birlik ruhu ve yine temel ilkelerden oln halkçılık ve ulusal egemenlik kavramı, devrimci atılımların gerçekleşmesinde özellikle kültür ve sanat politikasının yönelişinin belirlenmesinde etkili olmuştur. Cumhuriyet Dönemi'nde getirilen yenileşme çabalarının içinde sanat eğitimi sonucunda ortaya çıkacak faaliyetlerin ,geniş kitlelere yansıtılması ve ülkenin her yerine ulaşması da bulunuyordu. Genel eğitimin yaygınlaştırılmasının başlıca hedeflerinden biride çağdaş kültürü halk kitlesine yayma çabasıdır. Eğitimi yaygınlaştırma çabalarını, iletişim araçlarının modernleşmesi desteklemiştir. Diğer bir taraftan sanayileşme dogrultusunda girişilen çabalar; egitim ve gelir düzeyi farklı olan kesimlerinde ki uyuşmazlığın ortadan kalkmasına ve çağdaş uygarlaşmanın gereği olan kültür ve sanat alanında bütünleşmeye gidilmesine olanak verecek ekonomik refah sorununun çözümüne yönelik bir sürece girilmesine neden olmuştur.

Cumhuriyet Döneminde, 18. ve 19. Yüzyıllarda saray çevresinde sınırlı kalan kültür değişimi, bu ortaya konan yenileşme çabalarıyla ve devlet politakasıyla ülke düzeyine yayılmıştır. Cumhuriyet'in kurucusu Atatürk, Türkiye'de çağdaşlaşma

sürecenin hızla yayılması için gerçekleştirilecek bir kültür devrimini gerekli görmüştür.

"Değişimlerin kapsamı üzerine doğan devrimci görüşün önderliğini yapan Atatürk, bu görüşü daha Cumhuriyetin kuruluşundan önceki yıllarda başlatmıştı. Ülkedeki dolaşmalarında durmadan şu görüşü tekrarlar; savaş sonuçlandı; fakat asıl bağımsızlık savaşı şimdi başlamaktadır. Bu savaş toptan çağdaş uygarlığa katılma savaşıdır. 1924 nutuklarında sık sık geçen konu, bütünüyle çağdaş uygarlığa katılmaya karşı olan güçleri yenme zorunluğu üzerinedir. *"Çağdaş dünyada var olabilmek, kendimizi değiştirmemize bağlı bir iştir."* (Berkes, 1978, s. 514)." Atatürk, kökünü geleneklere dayayan, Batının modern yöntemleriyle oluşacak her sanat dalı için destekleyici ve koruyucu yaklaşımını sürdürmüştür. İçerik ve üslup açısından sanatçının serbest bırakılması gereğine inanmıştır. Bu nedenle Cumhuriyet döneminde sanat yaratıcı bir döneme girmiştir.

Türk Resim Sanatı, siyasal ve toplumsal açıdan yeni bir devletin oluşmaya başladığı 1920'li yılların daha öncesine uzanır. Fakat Türk Kültür ve Sanatındaki çağdaşlaşma hareketinin geleneklerle ve toplumsal bilincimizle bütünleşerek olgunluk aşamasına varması, yeni sanatçı kuşaklarının bu hareketle yetişmesi ve zenginleşmesi; cumhuriyet yönetiminin getirmiş olduğu yenilikçi ve özgür bir yola girmesiyle mümkün olabilmiştir. Bu dönemde yeni sanatçı kuşaklarının yaratmış olduğu değerlere olan bakış açısı değişmiş ve yeni seçeneklerin kullanılması kolaylaşmıştır. Türk sanatçıları yeni bir uyanışla, çalışmalarını ileriye dönük ve yeni oluşumlar hazırlama çabası içinde sürdürmüşlerdir.

"Olanaklar ve araçlar, toplumsal yapının koşulları doğrultusunda değerlendirilmiş, yarım yüzyılı biraz aşan sınırlı bir süre, çağdaş temel kavramların açılıp işlenmesinde yeterince etkili olabilmiştir. Cumhuriyetin yeniliğe açık kuşakları ise bu taze mirası önlerinde hazır buldular (Berk ve Özsezgin, 1983, s. 9)." "Osmanlı Saltanatından Cumhuriyete geçişte, canlı birer tanık olarak, bu mirasın sahipliğini üstlenmiş olan son kuşak ressamlarının bir bölümü yaşamlarını sürdürmüşlerdir. Sanat ve kültür politikasının değişmesinde ortaya çıkan sorunlar, Türkiye'de batılılaşma süreciyle yaşıttır. Bu bağlamda, Batılı anlamda ki resim sanatının bu dönemde kaynaşması güç olmamıştır.

Çağdaşlaşma yolunda Batı dünyasının ortaya koyduğu örnek verilerin irdelenerek benimsenmesi ise, kaçınılmaz bir tercih olma zorunluluğunu sürdürdü. Bu süreç şüphesiz parlamenter demokratik sistemin[9] Osmanlı devleti aşamasında yaşanan deneyimleri de göz önüne alınarak cumhuriyet döneminde gerçekleşen etkinliğiyle orantılı bulunuyordu. 29 Ekim 1923 tarihi, XX. Yüzyıl tarihinin en büyük günlerinden biridir. Çünkü bu önemli günü izleyen aşamalarda gerçekleştirilen devrimlerin yanı sıra, her alanda bilim ve sanat eğitimi yapan kurumlarda da ileri çağdaş Batı uygarlığını örnek alan yenilikler gerçekleştirilmiştir. Yüksek düzeyde resim, heykel, mimarlık ve süsleme alanında eğitim yapılan Sanayii Nefise Mektebi, Devlet Güzel Sanatlar Akademisi adını alarak ve akademi deyiminin Türk dilinde benimsenmiş olmasıyla Türkiye'de yüksek sanat eğitimi yapılan bir akademinin kurulması şerefli Türk milletine ait olacaktır (Tansuğ, 1993, s. 158)." Bu dönemde ülkenin çağdaşlaşma yolunda büyük bir değişime girdiğini gören Türk ressam, mimar ve heykeltıraşları, bu yenilikleri destekleyen bir birlik anlayışıyla, Batı kurumlarının, Batı dünyasının ortaya koyduğu verilerin ve Batı teknolojisinin, sanat ve kültür sahasında ki gelişmelerin ortaya konmasında başlıca kaynağı oluşturduğunu unutmamışlardır.

1920'li yıllara gelinceye kadar Türkiye'de egemen olan sanat, grup etkinliği paralelinde gelişen ve ortak ya da benzer eğilimlerin güdümü altında grupça paylaşılan görüşleri içermekteydi. İkinci Meşrutiyet döneminin ürünü olan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti (sonraki adıyla Sanayi – i Nefise Birliği ve Güzel Sanatlar Birliği), tarihsel işlevini sürdürdüğü dönemde, asker ve sivil ressamları çevresinde toplayan ve asker ressamların başlattığı doğacı sanat anlayışını giderek daha serbest oluşumlara vardıran bir kuruluş görüntüsündedir (Özsezgin, 1996, s. 79)." Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nin henüz Sanayi-i Nefise olduğu yıllarda, bir yönetim tutarlığına kavuşmamış olan sorunları da çözümlenmiştir. 1926 yılında ressam Namık İsmail, Akademi'ye müdür olarak atanmıştır. Namık İsmail, bu görevinin yanında, resim faaliyetlerini de sürdürmüştür.

[9] Cumhuriyetin ilanından sonra; Cumhuriyet Halk Partisinin bu dönemdeki çalışmalarını içeren; "Ar" dergisinin Eylül – 27 sayısındaki "Cumhuriyet Halk Partisinin Sanat Sahasında Aldığı Mühim Kararlar" başlığı altında yazılmış olan makalede, daha çok piyes ve hikaye müsabakalarında alınan kararlardan bahsedilmiştir. Bunun yanı sıra resim etkinliklerinden de bahsedilmiştir. Sanat hareketine bir başlangıç olmak üzere bir ressamlar memleket gezintisinin tertip edildiğinden söz edilmiştir.

T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ

"Namık İsmail'in temmuz 1933'de ilgili bakanlığa sunduğu raporda sanat ve kültürün ulusal bir nitelik içinde evrensel boyutlara ulaşabileceği söz konusu edilerek, özenle ele alınması gereken hususlara dikkat çekilmiştir. Bu rapor içeriğine göre sanatçılara iş bulunmalı, devletin öngördüğü sanat işleri yabancılara değil, Türk sanatçılara yaptırılmalıdır (Tansuğ, 1993, s. 158)."

"1920'li yıllarda Güzel Sanatlar Akademisinde öğrenimlerini sürdüren bir grup genç, "Yeni Resim Cemiyeti" adı altında bir grup kurarak, bağımsız kişilikler geliştirmeye yönelik bir hareketi başlatsalar da 1924 de üyelerinin yurt dışı sınavını kazanarak Paris'e gitmesiyle, süreklilik sağlanmaz. Türkiye'deki tek sanat etkinliğinin Galatasaray sergileriyle sınırlı kaldığı bir dönemde, yeni yetişmekte olan kuşak, Avrupa'daki sanat dalgalanmalarının dışında kalmak istemediğinden, ilgisini daha geniş bir çevreye açık tutar. Örneğin Türk resminin çağdaş gelişmeleri üzerinde etkisini hep duyura gelmiş olan Fransız sanatı yanında Alman sanatındaki gelişmelere de yabancı kalmak istemezler. (Özsezgin, 1996, s. 79)." "Ama çok sürmedi, Türk resminin bu ilk genç topluluğu. Bakanlık bir Avrupa yarışması açmış kazananlar Paris'in yolunu tutmuşlardı. Refik Epikman'ı, Cevat Dereli'yi, Mahmut Cuda'yı, Muhittin Sebaat'i, ve Ali Karsan'ı 1924'de Paris'te görüyoruz (Berk ve Gezer, 1973, s. 41)."

"İşte, Cumhuriyet döneminin başında bu Avrupa'ya gönderilenler, Batı'da henüz yaşayan fovizm, kübizm hatta dışavurumculuk (ekspresyonizm) gibi kimi çağdaş akımları yurda getirdiler. Böylece, bundan yalnız izlenimciliğin egemen olduğu İstanbul'da, birden çok akımlı bir resim sanatı yaşamı başladı (Turani, 1977, s. 6)."

"1928 de Münih ve Paris atölyelerinde çalışmış olan bir genç kuşak yurda dönmüş ve "Müstakil Ressam ve Heykeltıraşlar Birliği" kurmuştu. Bu birlik, Türkiye'ye yeni sanatı getiren ilk topluluk olarak sanat tarihimize geçmiş bulunmaktadır (Berk, 1972, s. 168)." Müstakiller; ilk sergilerini Beyoğlu'nda boş bir birahane salonunda açarak, Galatasaray sergilerinin antitezi olarak kendilerini göstermişlerdir. Müstakil Ressamlar, empresyonist paleti bırakmış, buna karşıt bir anlayışı savunarak ifadeci bir anlatıma yer vermişlerdir. Biçim ile kütle ağırlığına ve kompozisyon sağlamlığına önem vermişlerdir.

Münih'te Alman ekspresyonistleriyle çalışmış olan Ali Çelebi (1904) ve Zeki Kocamemi (1901 – 1956) kübizm ve ekspresyonizmden devralınmış bir tekikle

desen ve biçim yapısı bakımından insan figürine yeni bir bakış açısı getirmişlerdir. Bu iki ressam sağlam, yeni geleneklere önderlik edecek olgunlukta kübizm ve ekspresyonizm kökenli resimler yapmışlardır.

"Ali Çelebi'nin "Maskeli Balo, Kuş Avcısı, Yaralı Asker" gibi resimlerindeki anıtsal görünümlü figürlerde sembolizm izleri sezilir. Zeki Kocamemi'nin çıplak kadın resimleri ve portreleri yalın kütleleri, renk ve ışık çözümleriyle bir kuşak öncesinin izlenimci fırçasından çok farklıdır. Her iki sanatçı da yapısal kompozisyonları ve güçlü bir ifadecilik anlayışıyla Türk resmine yeni bir soluk getirmişlerdir. 1929'da yasallaşan bu birliğin ortak bir estetik anlayışı yoktu. Amaçları kendi kişisel, özgün üslupları ile bağımsız çalışmalar yapmak fakat sergiler ve yayınlarla Türk resmini yurt çapında tanıtmaktı. Grubun öteki üyeleri Refik Epikman (1898 – 1987), Cevat Dereli (1900, 1990), Refik Epikman (1902 – 1970) Mahmut Cuda (1904 – 1987) ve Hale Asaf (1903 – 1938) gibi sanatçılardı (Renda, 1993, s. 447)."

Refik Epikman ve Cevat Dereli kesin olmamakla beraber yapıtlarında inşacı bir tekniği sergilemişlerdir. Epikman, zamanla soyut bir anlayışa kaymıştır. Bunu yanında Epikman, Çelebi ve Kocamemi, desen mimarisi kaygısı ile birlikte ifadecilik anlayışına yer vermişlerdir. Cevat Dereli, özellikle Anadolu görünümlü düzenlemelerinde renk, çizgi, ışık ve gölge oyunlarında sıcak ve şeffaf bir üslupla geometrik ve sert olmayan bir inşacı tekniği kullanmıştır. Mahmut Cuda ise gerçekçi bir üslupla dikkati çekmiştir. Özellikle hacim duygusu natürmortlarında güçlü bir şekilde hissedilmektedir. Cüda üç boyutlu mekan olgusunda, nesnelerin oylumlarını doğal görünümlerine uygun bir yumuşaklıkla betimleyerek ifadeciliğe ve konstrüktif çalışmalara karşı çıkmıştır. Grubun tek kadın ressamı Hale Asaf geniş fırça vuruşlarıyla oluşturulmuş bir lirizm ile beraber Matisse esintileri göstermiştir. Kısa bir süre Paris'te kaldıktan sonra yurda dönen Turgut Zaim; Batı resmine bağlı olmamakla beraber Türk biçim ve minyatür düzenlemelerine yakın bir istekle, köylülerin günlük yaşamını konu almıştır.

"Bakanlar Kurulu 1926'da Sanayi – i Nefise (Güzel Sanatlar) sergilerinin Ankara'da her yıl açılmasını kararlaştırmıştır. Cumhuriyet döneminde yapımına başlanan ilk müze Ankara'daki Etnoğrafya Müzesi'dir. Yeni başkentte açılan ilk resim sergisi de 1928'de kurulmuş olan "Müstakil (Bağımsız) Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği" adlı sanatçılar birliği tarafından yapımı aynı yıl içinde bitmiş olan bu müzede

düzenlenmiştir. (Alsaç, 1993, s. 43, 44)." "Fakat 1929'da Ankara Etnoğrafya Müzesi'nde açılan 1. Genç Ressamlar Sergisinde de,[10] Müstakil Birligi'ni oluşturan sanatçıların yapıtları, birlik dışından katılan sanatçıların yapıtlarıyla bir arada seyirciye sunuluyor. Genç sanatçıların 1929'da tüzüğü belirlenip yayımlayan bir birlik kurmanın yanısıra, başka isimler altında da sergiler düzenleyerek kendilerini topluma ve yönetime kabul ettirme çabasına girdikleri görülüyor. 4. Müstakiller Sergisi'nin gördüğü geniş ilgiyi, İstanbul'da yayınlanan Türkçe ve Fransızca gazetedeki yazılardan öğrenebiliyoruz. Ve öyle sanıyoruz ki, bu 4. Sergi, Müstakiler'in yeniden aynı ilgileri çekemedikleri bir doruk noktası özelliği taşımıştır. Yapılan eleştirilerde, özellikle ressam Hale Asaf hanım ile heykeltıraş Hadi Bora üzerinde durulduğu görülüyor (Tansuğ, 1993, s. 166 – 167)."

"Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği hakkında Y. Nadi'nin Cumhuriyet gazetesinde yazdığı başyazının son paragrafında yer alan ve sanatçıların maksatlarına ulaşmalarını temenni eden satırları, devletin ve özel kesimlerin pek fazla ilgi göstermeyişi yüzünden, pek fazla anlam taşımamıştır. Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği içinde etkinliklere katılan Zeki Kocamemi ile Ali Avni Çelebi, tutarlı üsluplarıyla atölyelerimizde resim eğitimi gören öğrencilerin yetişmesinde önemli rol oynamışlardır. Hale Asaf ve Muhittin Sebati gibi iki güçlü sanatçının genç yaşta ölümleri, birliğin sarsılma ve dağılma nedenlerinden biri, bir başkası ise aralarındaki anlaşmazlıklar ve çekişmelerdir (Tansuğ, 1993, s. 170)."

1933 yılı sanat tarihimiz için bir dönüm noktası olmuştur. 1928'de Müstakil Ressam ve Heykeltıraşlar Birliği'nin kuruluşu ile oluşan birliğe karşın, Avrupa'dan dönen altı genç ressamın "D Grubu" adıyla toplanarak sergiler açmaya başlaması Müstakil Ressam ve Heykeltıraşlar Birliği'nin belirsiz bir estetikle kurdukları üsluba kesinlik vermiştir. Belirsiz bir estetik diyoruz, çünkü, Müstakiller her ne kadar eski geleneklere tepki olarak yenilikçi bir eğilimle ve çağın estetiğine uygun eserler vermiş oldularsa da, kurdukları ekole kesinlik vermemişlerdir.

"İçlerinde gerçeğe çok bağlı, akademik yetişmenin izlerini taşıyan sanatçılar vardı. Kimi Empresyonizmi, belki biraz daha cesaretle, ama yinede onun kurallarına bağlı

[10] Bu sergiye 1. Genç Ressamlar Sergisi denmiştir. Fakat Sezer Tansuğ aynı adlı eserde; ilk serginin Vahit gazetesi 1928 Mayıs, ayında yayımlanan bir nüshasına göre, 1928'de İstanbul'da açılan sergi olarak benimsendiğini açıklamıştır: Aynı bölüm için (3.1) Nurullah Berk (1972) kaynaklı paragrafta geçen "Beyoğlu'ndaki ilk sergiyle" büyük bir ihtimalle 1928 İstanbul sergisi kastedilmiştir.

olarak, yürütmeye devam ediyordu. Müstakillerin hareketi kuvvetli güçlü sağlam bir başlangıçtı (Berk, 1972a s. 169 – 170)."

3.2 D Grubu

"10. yıl Türkiye'de her sanat alanında etkinliklerin gerçekleştirildiği ayrıcalıklı bir dönem taşır. 1933 Ekim ayında Ankara'da düzenlenen ve temaları çoğunlukla Türk Kurtuluş Savaşı ve Cumhuriyet devrimlerinden oluşan "İnklap Sergisi"ni bu etkinliklerin başında saymak gerekir. Bu sergi bir bakıma ilk on yılın sanat yönünden bir muhasebesidir. Türk sanatı çağdaş evrensel ortamda hangi ulusal düzey kriterine sahip çıkmakta, sanat kültürü ve eğitimi hangi göstergeyi oluşturmaktadır? 10. Yıl şüphesiz bir son değil yeniden başlangıçtır. Bu ilk aşamadır ve bu aşamada Türk Resim ve heykel sanatçıları, Batı sanatıyla eskisinden çok daha yakın ve sıkı ilişkilere girmiştir. Bunun yanısıra kişisel üsluplar kendilerine ait ayrımların daha çok bilincine varmak isteğindedirler (Tansuğ, 1993, s. 179)."

Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nin çalışmaları birkaç yıl sürdükten sonra durmuştur. Bu birlik Türkiye'de çağdaş eğilimlerin kapısını aralarken 1933 yılında "D Grubu" ile daha belirli ve cesaretli bir grubun doğuşunun temelleri atılmıştır. Her ne kadar Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği kesin bir estetiğe dayalı üslup oluşturamamış ve grub dağılmışsa da, sanatçıları çalışmalarını sürdürmüş ve asıl kimliklerini bundan sonra bulmuşlardır. Modern resmin temellerinin atılması konusunda önemli bir başlangıç yapmışlardır.

"D Grubu" Batı'daki yaygın eğilimleri ve üslupları yurda getirmekle Türk Sanatı'nın o dönemdeki yarı akademik havasına yeni bir soluk katmıştır. Bu yeni üsluplarla ilk temaslarını bir süzgeçten geçirerek eserlerinde sunmuşlardır. Önceki çalışmaların üslubuna alışan toplum, bu yeni üsluplarla oluşturulmuş, yeni anlayıştaki yapıtlarla karşı karşıya kalmıştır.

"Modern sanatın çağa uygun biçimleri, Türk resim sanatının batılı karakteri içinde kristalleşmeye başlaması bu grubun sanat hayatımıza atılmasıyla başlar. Fikret Adil 1947'de yayımladığı "D Grubu ve Türkiye'de Resim" broşüründe şunları yazar:

"1933 senesi Eylülünde Cihangir'deki Yavuz apartmanının beşinci katında ressam Zeki Faik İzer'in evinde beş ressam ve bir heykeltraş toplanarak bir sanat cemiyeti teşkil ettiler ve adını "D Grubu" koydular. "D Grubu" ilk sergisini 8 Teşrini-evvel 1933'de Beyoğlu'nda Narmanlı hanının altındaki Mimoza şapka mağazasında açtı. Yalnız desenlerden ibaret olan bu sergi mağazanın alt ve üst salonlarının doldurmuştu. Grubun azaları, daima olduğu gibi alfabe sırası ile şunlardı; Nurullah Berk, Abidin Dino, Zeki Faik İzer, Refik Epikman, Cemal Tollu, ve heykeltraş Zühtü Müridoğlu." (Berk ve Gezer, 1937, s. 50)."

"Cihangir'deki Yavuz apartmanında toplanıp yeni bir sanat eylemine geçmeyi kararlaştıran altı genç sanatçı, plastik sanatların Türkiye'deki ve Avrupa'ya karşı durumunu şöyle görmede birleşmişlerdi: Memleketteki resim ve heykel anlayışı, en azından, elli yıllık bir gecikme gösteriyordu. Gecikme, 19'uncu yüzyıl ortası yağlıboya ressamlarıyla başlamış Sanayi – i Nefise mektebinin uyguladığı eğitim ve Şeker Ahmet Paşa, Hüseyin Zekai Paşa, Süleyman Seyyit'le sürmüş, son olarak İbrahim Çallı ve arkadaşlarının akademik Empresyonizm'iyle sonuçlanmıştı (Berk, 1983, s. 4 – 5)."

Bu son ressamların getirdikleri, taze soluk ve değerler şüphesiz önemli hususlardır, fakat Modern Sanat'ımızın hazırlayıcıları olmakla beraber, Dünya Resim Akımlarını yeterli ilgiyi göstermemiş, akedemizmin ve bir çeşit romantizmin dışına çıkmamışlardır. Oysa ki; 20. Yüzyılın başında Avrupa, yeni teknikler getiren eğilimler ile yeni görüşlerin hızla çoğaldığı bir kültür sahnesi olmuştur. Yine bu yüzyılın başında, Avrupa'dan dünyaya, Kübizm, Konstrüktivizm, Sürrealizm ve Abstre görüş ve duyuşların çeşidi yayılmıştır.

"1933'ü izleyen yıllarda bu altı kişilik kurucu gruba Fahrünnisa Zeid, Eşref Üren, Halil Dikmen, Eren Eyüboğlu, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Nusret Suman, Turgut Zaim, Hakkı Şanlı, Salih Urallı, Sabri Berkel, Zeki Kocamemi, ve Arif Kaptan gibi sanatçılar da katılmış grup peşpeşe sergiler açarak sanat ortamının büyük ilgisini çekmiştir (Kınaytürk, 1983, s. 3)."

"Dünyanın dört bir köşesinden gelen genç sanatçıları Fransa'ya özellikle Paris'e iten neden, devletin akademisi değil, çoğu Montparnasse'da toplanan özel atölyelerinde ders veren ünlü hocalardı. Bunların başında resimde Andre Lhote, Fernand Leger, Marcel Gromaire, Othon Friezs, heykelde Marcel Gimond ve Bourdelle idiler. En

kalabalık atölye Andre Lhote'un Odessa sokağındaki özel akademisiydi. Fernand Leger'ninki gravürcü Marcoussis ile yönettiği atölyeydi. Gromaire, Grande Chavmiere sokağındaki aynı ismi taşıyan atölyede haftada iki gün ders verirdi. Genç ressamların Kübizm yolunda yürümüş, resim tekniğini yapısal temellerle sağlamlaştırmışlardı. Desen gücü, biçimsel araştırma, tablonun arkitektüral yapısı, ayrıntılardan arınmış pürüzsüz formlar plastik bir "inşacılık" her üçünde görülüyordu. Böyle hocaları seçen gençlerin Empresyonist estetikten ayrılmaları, üsluplaştırılmış bir biçim özlemiyle çalışmaya başlamaları doğaldı (Berk, 1981, s. 96)."

Türk Resim Tarihi'nde en çok tartışılan "D Grubu" 1951 yılına kadar sergilerini sürdürmüşlerdir. Bu grup üyelerinden bazılarının Andre Lhote'la çalışmış olması, grubun kübizm temsilcisi bir grup olarak görünmek istenmesine neden olmuştur. Oysa, kübist alt yapı ile köklenen değerleri benimseyenlerin yanında izlenimci çizgiler sürdürenler, hatta ilk soyut ve sürrealist denemeleri yapanlar da vardır. Grup üyelerinin ortak noktası, yeni anlayışlarla şekillenmiş desen güçleri ve en önemli katkıları da sanat yazıları yazmaları, sanata aydınca yaklaşmaları, ülkede sanat tartışmalarını özendirmeleri ile yurt içi ve yurt dışı sergiler açarak, ilerici bir sanat ortamı yaratmış olmalarıdır.

"D Grubu" üyelerinin Kübizm ve Konstrüktivizm eğilimlerinde toplandıkları açıkça görülmektedir. "D Grubu"'nun Müstakillerden en önemli farkı, belli bir estetiğin oluşmasındaki çabalarıdır. Müstakillerin pek belirleyici olmayan sanat eğilimlerine karşın "D Grubu" hangi anlayışı getirmek istedikleri hususundaki kararlarını daha dinamik bir savunuşla ve artarda açılan sergileri, yayınları, konferansları ile güçlendirmişlerdir.

Türk Resim Sanatı'nın 1930'lardan bu yana geçirdiği aşamaları içinde oluşturduğu kişilikler, bir bakıma bağımsız kalabilmenin savaşını içerir. Gerek Müstakiller'in gerek "D Grubu" ressamlarını tarihsel işlevlerini tamamlayıp dağılma aşamasına gelindikten sonra, bağımsız olarak çalışmalarını sürdürdükleri unutulmamalıdır. Türk Resmi'nin geleceğini özgür arayışlar doğrultusunda yönlendiren "D Grubu"; içinde bağımsızlığı savunan ve yeni arayışları kökleştirmeye çalışan bir amacı öngörmüştür.

"Bu amacın, resim sanatımızı yönlendirici bir çizgiye ulaşmasında, başka çabalarla birlikte "D" Grubu deneyinin de kendi payına düşen işlevselliği gerçekleştirilmiş olduğu söylenebilir (Özsezgin, 1983, s. 33)."

3.2.1 D Grubu Sergileri

"1933 senesi Eylül'ünde Cihangir'deki Yavuz Apartmanının 5'inci katında ressam Zeki Faik İzer'in evinde beş ressam ve bir heykeltraş toplanarak bir sanat cemiyeti teşkil ettiler ve adını "D Grubu" koydular. "D Grubu" ilk sergisini 8 Teşrinevvel (Ekim) 1933'de Beyoğlu'nda Narmanlı Hanının altındaki Mimoza şapka mağazasında açtı. Yalnız desenlerden ibaret olan bu sergi mağazanın alt ve üst salonlarını doldurmuştu (D Grubu, 1983, s. 24[11])."

"d" grubu ikinci sergisini (9 Kanunsani (Ocak) 1934'te Beyoğlu Halkevi'nin üst kat salonlarında yaptı. Gene aynı kadro ile 48 parça yağlı ve suluboya eser teşhir olundu."

"Üçüncü sergi 8 Haziran 1934'te Taksim'de Belediye Gazinosunun köşesinde bulunup bugün yıkılmış olan eski Dağcılık Kulübü'nde açılmıştı. Sergide gene bu altı[12] sanatkarın eserleri görülmekte idi. Aynı sergide azadan olmadığı halde gruba sevgi ve yakınlık gösteren rahmetli Cemal Nadir Güler de seçilmiş karikatürleri ile bir köşe yapmış ve sergiye diğerlerinden farklı bir hareket ilave etmiş bulunuyordu ."

"Dördüncü sergi 27 Birincikanun 1934'te Beyoğlu'nda Galatasaraylılar Yurdu'nda açılmıştır. 110 eserle açılan bu sergide grup kadrosunun Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Turgut Zaim'in iltihakiyle[13] sekize balig[14] olduğunu görüyoruz."

"D Grubu'nun Balkan ve Doğu Avrupa ülkelerinde sergileri 1935 yılındadır. (Tansuğ, 1993, s. 182)" "1935 senesi zarfında "d" grubu Atina, Moskova, Peşte, Viyana, Leningrad, Bükreş gibi Avrupa'nın kültür merkezlerinde birer sergi açmış ve beynelminel matbuata[15] büyük akisler uyandırmıştı."

---

[11] 3.2.1 D Grubu Sergileri başlığı altındaki referansı olmayan tüm paragraflar aynı kaynaktandır.
[12] Nurullah Berk, Abidin Dino, Zeki Faik İzer, Refik Epikman, Cemal Tollu ve heykeltıraş Zühtü Müridoğlu
[13] Katılım
[14] Ulaşmış
[15] Uluslararsı Basın

"Sekizinci sergi, 3 Şubat 1940'ta Beyoğlu Halkevi'nin alt kat salonlarında yine on iki kişilik bir kadro ile açılmış fakat yerin kifayetsizliği[16] yüzünden az teşhir edilebilmiştir."

"Dokuzuncu sergi, 25 ikincikanun 1941'de Akademide açılmıştır. Sergi hakkında yazı yazan bütün muharrirler[17] bu serginin grubun en olgun tezahürü olduğunda ittifak etmişlerdi."

"1943 senesinde "d" grubu onuncu sergisini Güzel Sanatlar Akademisi salonlarında 23 kanunisani'de açtı. Bu sene zarfında "d" grubu Londra'da da bir sergi açmaya teşebbüs etmiş lakin bazı müdahaleler yüzünden teşebbüs tahakkuk ettirilememiştir."

"D Grubu'nun 1944'deki 11. sergisi P. Bonnard'a saygı niteliğindedir. Ve sergide Bonnard'ın büyük bir tablosu yer almıştır. Aynı sergiye 1937 – 1947 arasında Akademi resim atölyesi şefi olan Leopold Levy'ninde katıldığı görülür (Tansuğ, 1993, s. 182)."

"Grubun on ikinci sergisi 1945 Şubat ayında Beyoğlu'nda İsmail Oygar Galerisi'nde açıldı."

"Aynı sene temmuz ayında Güzel Sanatlar Akademisi'nde grup on üçüncü sergisini açtı. Milli Eğitim Bakanı Hasan Ali Yücel sergiyi bir nutukla takdim etti."

"1946 senesinde on dördüncü sergisini açan "d" grubu bu sergisi ile en klasik çehresini arzediyordu. Bütün matbuat grubunun[18] bu sergisi ile aleyhindeki dedikodulara nihayet verdiğini müşahade etti (D Grubu, 1983, s. 25) 1946 sergisinde bir çeşit doruk noktasına ulaşan D Grubu'na Zeki Kocamemi de katılmıştır. Bu serginin bütün resmi kurumlar ve basın tarafında benimsenmiş olması, ölü bir noktaya geldiğinin işaretidir. Nitekim 15 kişi ile açılan 1947 sergisinin broşürü, grup hakkında pek çok düşünce ve eleştirileri içeren kapsamıyla bir sonu da vurgulamaktadır (Tansuğ, 1993, s. 182)."

[16] Yetersiz
[17] Yazarlar
[18] Basın

3.2.2 D Grubu Sanatçılarının Başlıca Özellikleri

"Grubun yaşça en büyüğü olan Cemal Tollu'nun Türk resim sanatındaki yeri seçkindir. Sanatta devrimci olan, Tollu, yaşamında ağırbaşlı, kimi prensiplere bağlı değerli bir hoca, bir eğitici, bir sanat yazarı olarak ön plana geçecekti (Berk, 1981, s. 96)."

"D Grubu'nun en dinamik üyelerinden biri olan Cemal Tollu Anadolu – Hitit sanatının biçimlerinden etkilenmiş ve konstrüktivizme yönelmiştir. Tollu, geometrik biçimlere dayanan bir kübizmle ve koyu çevre çizgileriyle dikkat çeker.

"Zeki Faik İzer çeşitli etkilerden geçtikten sonra kendini buldu. Paris çalışmaları içinde belli başlı iki hocadan faydalanmıştı: Othan Friesz ve Andre Lhote. Bu iki hocanın kişilikleri birbirine zıt, aykırıydı. Friesz daha çok bir lirik, Lhote ise matematiğe dayanan ölçü ve düzen sevdalısıydı. Ne var ki, Zeki Faik İzer, Lhote akademisinde başarılı etütlerden sonra kendi mizacının itişine kapılarak renk lekelerinin coşkun ahengini çizgi düzeninin mimarisine tercih etti. Her tablosunda bir bahar havası estiren bu ressam, giderek konudan uzaklaştı ve son on yıl içinde "tachisme – lekecilik" tekniğinde karar kılarak fırça lirizmasını olanca hareketliliği ve sıcaklığıyla dile getirdi (Berk, 1972b, s. 31 – 32)."

İzer, çizgi kıvraklığı, dinamizmi, tablo alanına serpiştirilmiş etkisini uyandıran bir renk cümbüşü içinde romantik bir karakter göstermiştir. Zeki Faik İzer bu desen tutkusunu soyutluluğun belli bir türüne, dış görünüşlerden arınmış renk lekeleri tekniğine götürmüştür.

"D" Grubu'nun ilk sergilerinde kübist nitelikli resimleri ve modele dayalı desen etüdleriyle başlayıp, bu tür çalışmalarını sonradan, biçimleri, stilize ederek, derinlikten yüzeye taşıyarak geliştirdiği ve kendine özgü bir "terkip" çevresinde yoğunlaştırdığı bir üsluba dönüştüren Nurullah Berk (1906 – 1981)'de, bu kuşak üzerinde çok yönlü etkiler uyandırmış olan Andre Lhote atölyesinden gelmekteydi (Özsezgin, 1996, s. 95)." Kübist arayışlarla kendini göstermiş ve çizgi terkiplerinin

egemen olduğu bir tarzı benimsemiştir. Sanat üstüne yazdığı kitap ve makaleleriyle de tanınmaktadır.

Bedri Rahmi Eyüboğlu, Türk işlemeleri ve nakışlarından aldığı motifleri stilize ederek temalarını oluşturmuş, duvar süslemeleri ve iç dekorasyona da merak salmıştır. Daha sonraki evrelerinde deformasyon ve soyutlama eğilimleri göstermiştir.

"Yerli kır kahvelerinden Bursa hanlarına, figürlü kompozisyonlardan çevresindekilerin ve kendinin portrelerine değin çok değişik çalışmalar yaptı. 1960'lara doğru soyut bir non – figüratif anlayışa yöneldi. Ancak gene de figüratif resimlerine arasıra devam etti (Turani, 1977, s. 25)."

"Eren Eyüboğlu (1913) Romanya'dan Fransa'ya Andre Lhote atölyesinde çalışmaya geldiğinde Bedri Rahmi ile tanışacağını, onunla evlenip Türkiye'ye geleceğini türkleşeceğini tahmin edemezdi (Berk, 1981, s. 103)."

Biçimlerinin olgunluğu, deseninin gücü bakımından ve süslemeci olmaktan daha çok plastik değerlere önem vermesiyle Türk Çağdaş Ressamları arasında yer almıştır.

"Abidin Dino (1913 – 1993) 1940'da, kendi gibi Fransız toprağında yaşamayı seçmiş bir grup sanatçının (Avni Arbaş, Selim Turan, Mübin Orhon, Hakkı Anlı, Nejad Devrim) Batı yakasındaki sözcüsü ve temsilcisi olarak ününü, edebiyattan sinemaya uzanan, ama daha çok resimde gerçek yerini bulan etkinliklere borçludur (Özsezgin, 1996, s. 99)." Resimleri, düşünsel ve görsel temeller üzerine oturur. Dönemsel çalışmaları birbirine bağlayan şey de, bu düşünselliğin ve görselliğin sürekliliği ve kendi içindeki organik ilişkisidir (Özsezgin, 1994, s. 122)."

Abidin Dino, daha çok bir çizgi ressamıdır. İlk desenlerinde hafif kübizm etkileri sezilsede sonraları illüstrasyon üslubuna ve kendine has bir organik görselliğe ulaşmıştır.

Sabri Berkel, ilk çalışmalarında Rönesans resminin etkisi ve konstrüktivist tavra yakınlığı görülsede daha sonraları geniş alanlar üstüne yayılmış düz renklerle birbirine eklenen soyut geometrik düzenlemeyi grup dağıldıktan sonra güçlendirmiştir.

"D Grubu"na katılanlardan Salih Urallı (1916), çalışmalarının ilk yıllarında Picasso'nun etkisi altında hayli başarılı ve yarını için umut veren figürlü kompozisyonlar yaptığı halde uzun süredir sergilere katılmamaktadır (Berk, 1981, s. 123)." Berkel, Kübist çizgiye uzun süre bağlı kalmıştır. Birkaç soyut çalışması varsa da, temelde bu çizgiyi korumuştur.

"D Grubu"'nun kurucuları arasında heykeltıraş kimliğiyle karşımıza çıkan tek sanatçı Zühdü Müridoğlu (1906 – 1992)'na gelince, Hadi Bara ile birlikte yaptığı Beşiktaş'taki Barbaros anıtında odaklanan, ama zamanla anıtçılığın dar kapılarını aşarak daha özgür çalışma yolları bulan kişiliğiyle, Cumhuriyet dönemi heykelciliğinin, kapısını açanlardan biridir. Rodin'in öğrencisi olan Gimond'un yanında çalışmıştı. İRHM'deki[19] ahşap çıplakları, bakır dövme rölyefleri, Müridoğlu'nun heykel sanatını, yaşamın bir parçası olarak gördüğünün ve öyle yorumladığının kanıtıdır (Özsezgin, 1996, s. 99)."

"Enerjik, atak mizacıyla yazarlığı, müze yöneticiliği ve ressamlığı bir arada yürütmeyi başaran Elif Naci, "D Grubu"'nun faaliyet yıllarında o topluluğun en hareketli elemanlarından biri olmuştu (Berk ve Gezer, 1973, s. 64)."

Elif Naci'nin, romantik ve duyguya önem veren mizacı gözlerden kaçmamaktadır. İlk çalışmalarında "ev içi" yaşantısı konularını ele almıştır. Daha sonra çini motifleri, eski yazı ve minyatürlerden aldığı elemanları süslemeci motiflerle bağdaştırmıştır.

Eşref Üren grub üyelerinin aksine Batı ekol ve eğilimlerinin hiçbirine uymamıştır. Bir çeşit empresyonist teknikle tabiat görünüşlerini duygulu bir şekilde yansıtmıştır. Andre Lhote'un akademisinde çalıştığı halde kübizm ve konstrüktivizm'in etkisinde kalmamıştır.

"Hikmet Onat ve Ruhi Arel'den, yıllardan sonra meslekten yetişmiş bir denizci, Arif Kaptan, denizciliği bırakarak kendini sanata vermiş, kuruluşundan bir süre sonra "D Grubu"'na katılmıştı. Resim yapmaya başladığı yıllarda Nazmi Ziya ile yakın arkadaşlık ve çalışma beraberliği kuran Arif Kaptan, bu ustayla yaptığı bir dizi görünümden sonra giderek soyutlanmaya yanaştı, mavi, kırmız, yeşil, pembe ana renkleri bir ahenk anahtarı tutarak kıvrak, ama klasik bir hava taşıyan büyük çapta

[19] İstanbul Resim Heykel Müzesi

düzenlemeler meydana getirdi. "D Grubu"'nun on birinci sergisi çağrı kartında Fahrünnisa Zeyit, Hakkı Anlı yıllardır Türkiye için kayıplara karışmış iki isim okunuyor. Eşinin ölümünden sonra Paris'e yerleşen Fahrünnisa, Londra, New York, Zürich, Brüksel, Dublin, Bristol gibi Avrupa şehirlerinde sergiler açtı. Hakkı Anlı daha ressamca ve daha seçici, zevkli bir davranışla ilkin Picasso'dan, daha sonra Metzinger'den etkilendi. İnşacı bir tasayla geniş renk lekelerinde karar kıldı (Berk ve Gezer, 1973, s. 60 – 62)."

Ercüment Kalmık keskin renkleri ve çizgisellikle renkçilik, yüzeycilikle espas arasında gidip gelen hareketli üslubuyla bir bakıma gruplar dışında tutulabilecek bir ressamdır. Bu duruma Şükriye Dikmen, Abidin Elderoğlu, Tiraje Dikmen, Aliye Berger gibi sanatçıları da katabiliriz. Bu sanatçılar, Türk Resmi'nde 1940'lı yıllar da genişleme gösteren üslûp arayışlarına, kendi üslûplarıyla biçimlendirerek bu tür arayışların, sonraki kuşaklarca benimsenmesinde etkili olmuşlardır.

3.3 Kübizm Akımını İzleyen Sanatçılar

3.3.1 Nurullah Berk (1904 – 1982)

3.3.1.1 Kısa Yaşam Öyküsü ve Sergileri

"İlköğrenimini Heybeliada ilkokulunda, ortaöğrenimini Nişantaşı ve Galatasaray Liselerinde tamamladı. 1920'de Sanayi-i Nefise Mekteb-i Alisi Resim Bölümüne girdi. Hikmet Onat ve İbrahim Çallı atölyelerinde çalıştı. 1924 – 28 yıllarında kendi hesabına Paris Güzel Sanatlar Yüksek Okulu (Ecole National des Beaux Arts)'nda Ernest Laurent atölyesine devam etti. 1929'da Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği, kurucuları arasına katıldı. 1930'da bir süre Cağaloğlu Ortaokulu'nda resim öğretmenliği yaptı. Aldığı eğitimi yeterli görmeyerek 1932'de kendi olanaklarıyla ikinci kez Paris'e giderek Andre Lhote ve Fernand Leger'le bir yıl çalıştı (Nurullah Berk, 1997, s. 9)."

"1933'te kurulan "D Grubu"'nun kurucuları arasında yer aldı. 1939'da Cağaloğlu Ortaokulu'nda resim öğretmenliği yaparken Leopold Levy'nin isteği üzerine Akademi'ye asistan olarak atandı. 1940'da, 36 yaşındayken III. Yurt Gezisi'nde Amasya'ya 1943'te VI. Yurt Gezisi'nde Tekirdağ'a gitti. 1946'da bir yıl için Paris'e

gitti ve bir süre serbest çalıştı. Rene Grousset'nin yardım ve teşvikiyle, Cernuschi Müzesi'nde "Geçmişin ve Bugünün Türk Sanatı Sergisi'ni organize etti. 1947'de Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nde Ahmet Çarmıklı Ödülü'nü aldı. 1953'te Prof. Suut Kemal yetkin ile birlikte Milletlerarası Sanat Eleştiriciler Birliği'nin Türkiye Milli Komitesi'ni kurdu. 1954'te ilk kişisel sergisini açtı. 1962 – 1969 yılları arasında İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin Müdürlüğünü yaptı. 1966'da 27. Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nde birincilik ödülünü aldı. Cumhuriyet, Dünya, Milliyet, Vatan gibi gazetelerde, Güzel Sanatlar, Ar, Yaşayan Sanat, Varlık, Kültür ve Sanat, Milliyet Sanat gibi dergilerde yazıları yayınlandı. 1969'da emekli oldu. 1975'te DYO 9. Resim Sergisi Ödülünü aldı. 1977'de Güzel Sanatlar Akademisi'nde retrospektif Sergisi açıldı. 1982 yılında İstanbul'da vefat etti (Erol ve Ural, 1998, s. 95)."

"Resimlerinde başta Cezanne'dan çıkışını bulan bir biçimcilikten hareket etmesine rağmen, sonrasında "D Grubu" nun genel sanat eğilimine yönelmiştir. 1960'lara gelene kadar resimlerinde yapısalcılık, kübizm ve özellikle sentetik kübizmin çıkış kaynaklarını ortaya koyan çlışmalar yapmıştır. Bu çalışamlarında Andre Lhote'dan çok etkilendiğini ortaya koymuştur. Hatta figürü bir obje gibi gördüğü sözkonusu resimlerinde, tema olarak seçtiği biçimleri çeşitli renk alanlarına bölmüştür (Eroğlu, 1997, s. 16)."

Nurullah Berk Türk minyatürlerinden de oldukça etkilenmiştir. Renk ve çizgiyi değişik bir armoni eşliğinde sunmuştur. Resimlerinde, Batı'nın yapısal ve kübist bazı normlarını alarak, bunu Türk ve Doğu formlarıyla birlikte değerlendirerek sunmuştur. Temasal boyutta Türk insanını ve Türkiye kültürünü yansıtması Türk resmi açısından önemli bir husustur.

"Sanatçı da 1932 – 33 arasında Paris'te Lhote ve Leger atölyesinde tekrar, aşağı yukarı bir yıl çalıştıktan sonra yaratılışına uygun yolu bulabilmiş olduğunu söyler. O ne Müstakillerle sergilediği işlerde ne ondan öncekilerle başarılı sonuçlara varabilmiş, ancak D Grubunun kuruluşundan sonra yolunu bulabilmiştir (Erol, 1997, s. 6)."

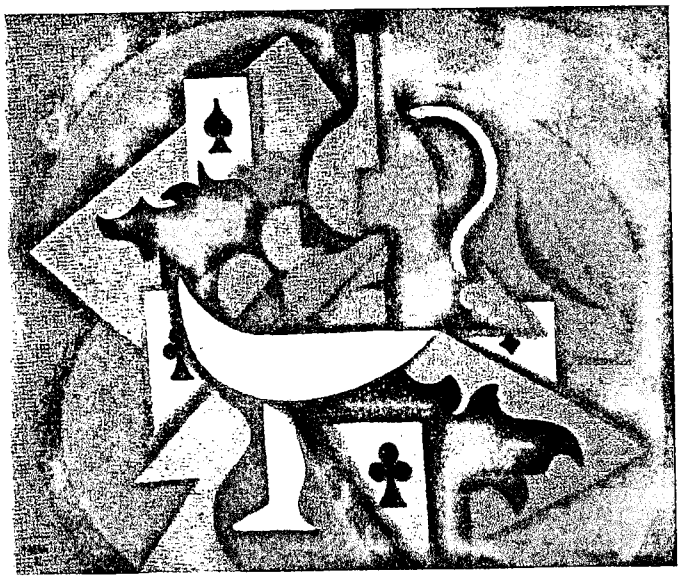
"D Grubu" üyelerinden Zeki Faik İzer Nurullah Berk'in çalışmalarını özetle şöyle ifade ediyor.

"Nurullah Berk'in resimlerinin özelliğini teşkil eden başlıca esasları şöyle sıralayabiliriz sanırım; vuzuh, denge, ölçü, nizam, ve doğuştan gelme bir mimari duygusu. Dizegeldiğim bu temel unsurlarla, dünya sanat akımlarının ve endişelerinin paralelinde, Türk sanatının soyut ya da somut her dalıyla ilgilenerek, doğrusu o akım ve estetikleri kendi ulusal dünyamız da değerlendirerek son çalışmaları safhasına geldi. Ömrünün her çağı bu aşamaları yarattı, güçlendirdi (İzer, 1997, s. 24)."

Nurullah Berk yalnız D Grubu'nun değil, Türkiye'deki resim sanatının gelişmesinde öncü bir sanatçı bir yazar olarak kabul edilmiştir.

3.3.1.2 Yapıtları

Nurullah Berk'in 1933 tarihli İskambil Kağıtlı Natürmort'u (Resim 3.1) kübist çalışmalarının ilk örneklerindendir. Resim'de sürahi, meyveler ve iskambil kağıtları kübist disipline uygun bir şekilde; nesnelerin oylumsal formları renklerle ifade edilmiştir. Geometrik yüzeyler hem renk dokusunu vermede, hem de nesnelerin yapısını vermede, amacını güden bir şekilde kullanılmıştır. Cezanne'dan etkilenen bir kübizm vurgusu resmedilmiştir. Özellikle geometrik tablo yüzeyi inşası kurulması hususunda Cezanne'ın tabloyu geometrik biçimlere dönüştürme fikri başarılı bir şekilde verilmiştir. Hacim yerine, renklerin ahenkli geçişleri ve frekansları biçimlerin egemenliğinde verilmiştir.



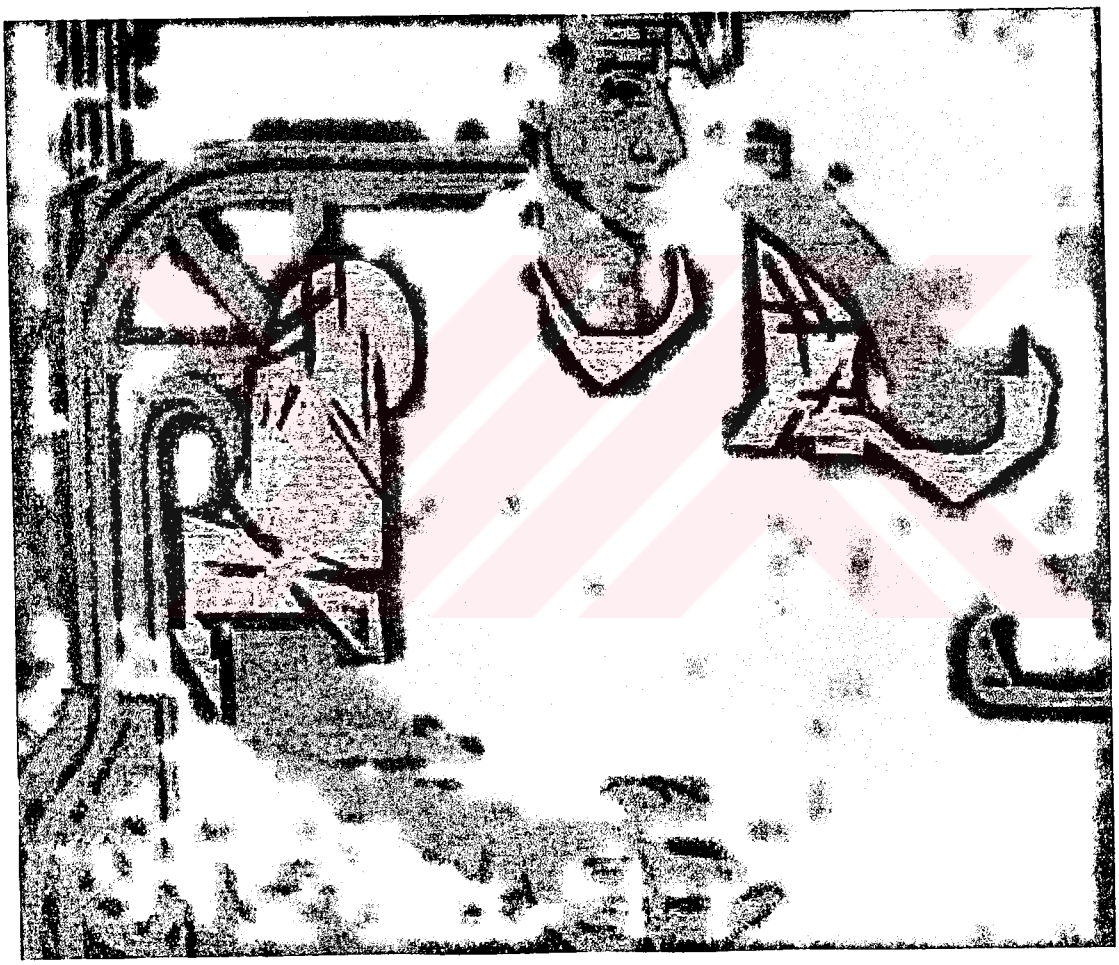
Resim 3.1 Nurullah Berk, İskambil Kağıtlı Natürmort, 1933, tuval üzerine yağlıboya. 64.5 x 80 cm. Mimar Sinan Üniversitesi Resim ve Heykel Müzesi

Yine aynı dönemde Tayyareciler (Resim 3.2) adlı çalışmasında açık ve seçik Kübizme bağlılık görülmektedir. Figüratif olan bu çalışmada tam anlamıyla olmasa da biçimleri parçalama tarzında bir geometriye gidilmiştir. Figürsel anatominin ve nesnelerin yapısının verilmesinde; alışagelmiş olan görünümlerden ve hacimsellikten vazgeçilerek bunların değişmeyen yapısı, iki boyuta indirgenmiş bir temelle resmedilmiştir.

Resim 3.2 Nurullah Berk, Tayyreciler, tuval üzerine yağlıboya. 96 x 96 cm. Mimar Sinan Üniversitesi Resim ve Heykel Müzesi

Fırça darbeleri yukarıdan aşağı ve yatay olarak sürülmüştür. Ve artık sanatçının biçimleri oluşturmada deformasyona gittiği söylenebilir.

Berk'in 1950 tarihli Oturan Adam (Boyacı İbrahim) (Resim 3.3) resminde, yüzeylerin çizgilerle parçalanması ve düz renk alanlarının kullanılması ilk dikkati çeken özellikleridir. Bu özellikler resmi Kübizme bağlayan başlıca özelliklerdir. Düz ve şeffaf renklerin kullanıldığı yüzeyler artık daha kararlı çizgilerle parçalanmıştır. Çizgisel kovalamaca figürün vücudu ve nesnelerin verilmesinde önceki resme göre daha başarılıdır. Figürün baş kısmında ise çizgilerle sınırlandırma figürün vücut kısmına göre daha başarılı verilmiştir. Fakat yine de tuvalin hemen hemen bütün alanı üzerinde iki boyutlu ve parçalanmış yüzeylerin kullanılması söz konusudur.



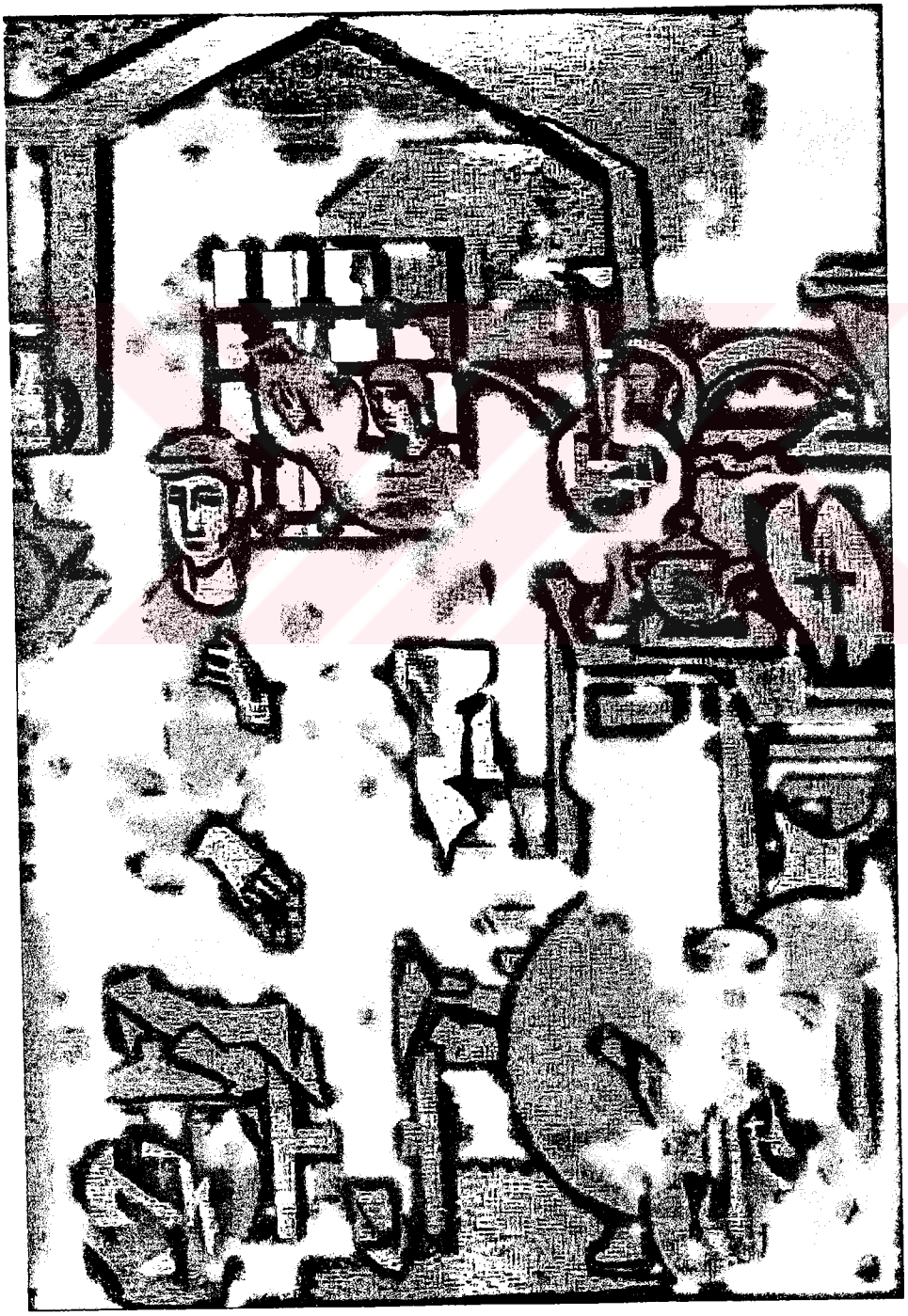
Resim 3.3 Nurullah Berk, Oturan Adam (Boyacı İbrahim), 1950, tuval üzerine yağlıboya. 60 x 73 cm. Mimar Sinan Üniversitesi Resim ve Heykel Müzesi

1957 tarihli Baloncu resminde (Resim 3.4) diğerlerinden farklı olarak Berk kağıt üzerine guaj boya kullanmıştır. Bu resim Analitik dönemde Picasso ve Braque'ın yaptığı çalışmaları hatırlatmaktadır. Tıpkı o dönemdeki gibi bilinen bir görüntüyü (özellikle Türk Halkı'na yakın bir görüntü) "balon satan adamı" tamamen iki boyuta indirgenmiş yüzeylerle analiz etmiştir. Hacimsellik, alıştığımız görüntüden çok uzak, kesin çizgilerin kullanıldığı parçalanmış yüzeylerle resmedilmiştir. Aynı zamanda

evlerin, bulutların ve balonların resmedilmesinde Cezanne'ın doğayı geometrik şekillerle verme ilkesine uyulmuştur. Yine düz ve şeffaf renklerden vazgeçilmemiştir.

Resim 3.4 Nurullah Berk, Baloncu, 1957, kağıt üzerine guvaj, 68 x 48 cm. Mimar Sinan Üniversitesi Resim ve Heykel Müzesi

Bir önceki resim gibi 1957 tarihli olan Çömlekçi (Resim 3.5) resminde Sanatçı Lhote ve Leger atölyelerinde aldığı eğilimlere Türk ve Doğu formlarını katarak üslubuna yeni bir soluk getirmiştir. Kübist formların Türk ve Doğu görselliğiyle paralel gittiği ilk örneklerindendir. Kesin hatlar içinde yer alan renksel uyumun yanında çizgisel bir arabesk göze çarpmaktadır. Fakat bu çalışmasında Berk, arabesk ve hat sanatı öğelerini ele aldığı dönem çalışmalarına nazaran bu öğelerin kullanımını kübist çizgilere daha yakın resmetmiştir.



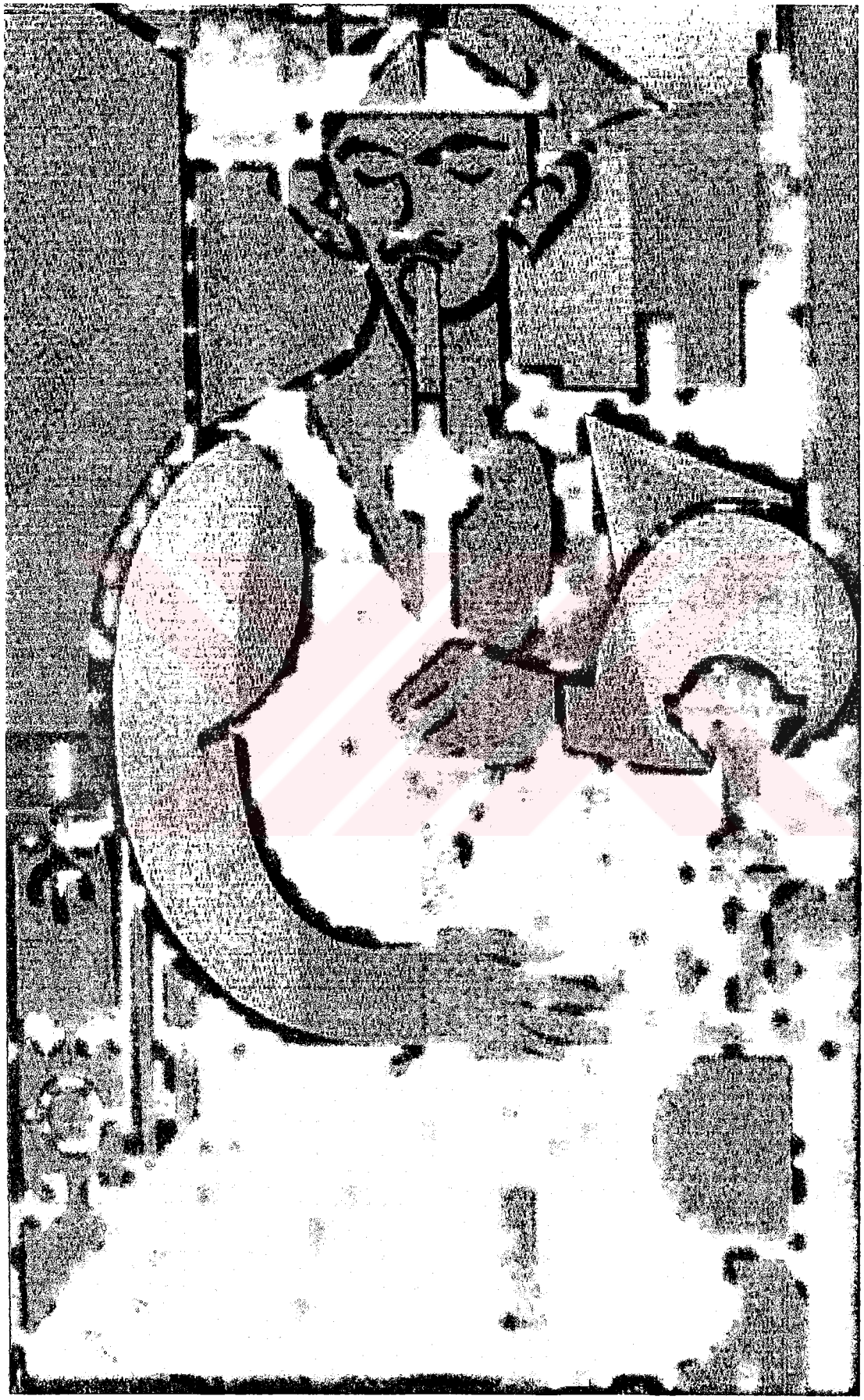
Resim 3.5 Nurullah Berk, Çömlekçi, 1957, tuval üzerine yağlıboya. 131 x 97 cm. Mimar Sinan Üniversitesi Resim ve Heykel Müzesi

Yine çizgisel bir arabeskin söz konusu olduğu örneklerden Ütücü Kadın[20] (Resim 3.6) Berk'in Türk Doğu Sanatı üstüne düşündüğünü açıkça ortaya koymaktadır. Tuvaldeki çiçekler yapraklar ve dallar hem Türk sanatı formatını hem de kübist formunu hatırlatır. Bu yeni biçimde, yerli motifler stilize edilmek suretiyle ve kesik, girintili, çıkıntılı çizgili yüzeylerle değerlendirme sözkonusudur. Bu resimde de kesin hatlar içinde düz renkler kullanılmıştır.

Resim 3.6 Nurullah Berk, Ütücü Kadın, tuval üzerine yağlıboya. 100 x 100 cm. Özel Koleksiyon

Temasal boyutla Türk Kültürünü yansıtan 1958 tarihli Nargile İçen Adam (Resim 3.7) sanatçının tamamen Doğu ve Batı üsluplarını kendi tarzıyla değerlendirdiğini söyleyebiliriz. Figürün arkasındaki korkuluklar bu anlayıştaki önceki örneklere göre daha dekoratif olarak verilmiştir. Nargile ve figürün resmedilmesinde ise geometrik formlar ile kesin çizgili yüzeyler kullanılmıştır.

[20] Nurullah Berk Ütücü Kadın gibi Gergef İşleyen Kadın, Nargile İçen Adam ve Çömlekçi temalarını birçok kez işlemiştir.



Resim 3.7 Nurullah Berk, Nargile İçen Adam, 1958, tuval üzerine yağlıboya. 93.5 x 60 cm. Mimar Sinan Üniversitesi Resim ve Heykel Müzesi

1958 tarihli Gergef işleyen Kadın (Resim 3.8) yine Türk kültürünü yansıtan örneklerdendir. Tuvalde gergefin verilmesinde kıvrık çizgiler kullanılmıştır. Renkler daha düz ve şeffaftır. Fakat kolların özellikle boynun ve devam eden kısmın resmedilmesinde Berk, resimlerinde alışık olmadığımız bir form izlemiştir. Boyun kısmı ve kollar figürün anatomisine uygun olmayan bir şekilde verilmiştir.

Resim 3.8 Nurullah Berk, Gergef İşleyen Kadın, 1958, tuval üzerine yağlıboya, 74 x 60.5 cm. Mimar Sinan Üniversitesi Resim ve Heykel Müzesi

3.3.2. Cemal Tollu (1899 – 1968)

3.3.2.1. Kısa Yaşam Öyküsü

"1899'da İstanbul'da doğdu. 1919'da Güzel Sanatlar Akademisi'ne girdi. 1921 / 23'te Anadolu'ya geçti ve yedek süvari teğmeni olarak İstiklal Harbi'nin sonuna kadar savaştı. 1925'te yeniden Güzel Sanatlar Akademisi'ndeki öğrenimine döndü. 1929 / 32'de Fransa ve Almanya'da Andre Lhote, Gromaire, Leger, Despieau ve Hoffman gibi sanatçıların atölyelerinde çalıştı. 1932'de yurda döndükten sonra Erzincan Askeri Ortaokulu'nda öğretmenlik yaptı. 1983'de D Grubu'nun kuruluşuna katıldı. 1935 / 36'da Ankara Arkeoloji Müzesi Müdür Vekilliği görevinde bulundu. 1937'de Güzel Sanatlar Akademisi Resim Öğretmenliği'ne tayin edildi. İkinci kez Paris'e çalışmaya gitti. İkinci Dünya Savaşı çıkınca yurda döndü. 1940'da II Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nde birincilik ödülünü aldı. 1946'da Paris ve Londra'daki "Türk Resmi" sergilerine katıldı. 1947'de "Oygar Sanat Galerisi"'nde ilk kişisel sergisini açtı. Amsterdam'da açılan sergiye katıldı. 1951'de Atina'da açılan sergiye katıldı (Cemal Tollu, 988, s. 12)." 1954'te Yapı Kredi Bankası'nın düzenlediği "İstihsal" konulu resim yarışmasında altıncı oldu. 1957'de Akademi'de Yüksek Resim Bölümü Şefliğine devamı onaylandı. 1960'ta XXI. Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nde birincilik ödülü aldı. 1967'de Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde "Retrospektif Desen Sergisi" açıldı. 1968 yılında İstanbul'da vefat etti (Erol ve Ural, 1998, s. 180)."

"Cemal Tollu, bütün neslinden olanlar gibi, içtimai hayatımızın sanatkarın önüne yığdığı müşkülatla uzun seneler boğuştu. Maddi mecburiyetler onu uzun devreler, resmi terk etmek mecburiyetinde bıraktı. Avrupaya gitmeye muvaffak olduğu zaman ilk önce Almanya'da, Hoffman'in atölyesinde, sonra Paris'te Andre Lhote, Leger, Gromaire'in atölyelerinde çalıştı (Cemal Tollu, 1937[21])."

"Merhum Refik Epikman "Cemal Tollu'nun ardından" başlığı ile 29 Ağustos 1968'de Cumhuriyet Gazetesi'nde yayınladığı yazısında şunları yazmıştı: *"Bu memleket kaç tane Cemal Tollu yetiştirdi?", "Cihangir'de Yavuz apartmanın beşinci katında (D) Grubu'nu ilk kurduğumuz geceyi düşünüyorum. Saçlarımızda birtek ak*

[21] Bu kaynak Ar Dersisi'nin 1937 tarihli 2. sayısıdır. Fakat dergi'nin sayfa numaralaması yapılmadığı için sayfa numarası veremedim.

yoktu, (D) Grubu'nun yasasını çizdiğimiz geceyi.", "İçinde yorulmak bilmez, usanmaz bir coşkunluk vardı. Fakat dışında donmuş bir heykeldi sanki. Güldüğü pek az görülmüştür. "Tablolarında ağdalı bir atmosfer, sağlam bir konstrüksiyon vardı" Cemal Tollu'nun yapıtları üç dönem gösterir. a) Konstrüktivist ve kübik b) Hitit sanatından esinleme c) Soyut dönem (Tekgil, 1988, s. 39)."

Cemal Tollu ilk dönemde geometrik biçimlere dayanan koyu çevre çizgileriyle belirlenmiş hacimli figürleriyle dikkati çeker. Daha sonra Anadolu Hitit Sanatı'ndan esinlenen örnekler vermiştir. Cemal Tollu resimlerinde gözleme olduğu kadar zihinsel çabaya da önem vermiştir. Değişmeyeni ve form yetkinliğini arayan resimlerinde çizgiler oldukça kararlıdır. Yontulmuş geniş yüzeyleri düz ve eğri çizgilerle parçalamıştır. Tuval alanı üzerindeki desen gücü, biçim – form kuntluğu, gösterişsiz fakat uyumlu renkleri, nesnelerin bilgili bir şekilde dağılımı ve düşünceli bir teknik Cemal Tollu'nun resimlerinin temelini oluşturmuştur. Ayrıca Tollu açık görüşlü bir sanat yazarı olarak da tanınmıştır.

3.3.2.2. Yapıtları

Cemal Tollu 1956 tarihli Toprak Ana (Resim 3.9) resminde Toprak Ana ile birlikte bir çocuğu da resmetmiştir.

Resim 3.9 Cemal Tollu, Toprak Ana, 1956, tuval üzerine yağlıboya, 130 x 95 cm. Mimar Sinan Üniversitesi Resim ve Heykel Müzesi

Resimde dikkati çeken ilk özellik Nurullah Berk'in çizgilerine göre daha kalın ve kesin olan sınırlayıcı hatlardır. Figürlerin oylumsal yapısının verilmesi, uyumlu renk geçişleri ve kararlı çizgilerle sağlanmıştır. Özellikle bu anlamda hacmin verilmesi bize Picasso'nun ahenkli renk geçişlerini hatırlatır. Tollu'nun resimlerinde göstermiş olduğu en belirgin vurgulardan biri olan yontulmuş biçimli yüzeyleri bu resimde de açıkça görebiliriz. Renkler oldukça düzdür. Resim temasal olarak ilk bakıldığında Meryem Ana ve Çocuk kompozisyonunu akla getirir.

1958 tarihli Muğla Pazarı (Resim 3.10) Sanatçı'nın renk ve teknik yönünden Toprak Ana resmine benzemektedir. Fakat belirleyici olarak kalın, kesin çizgiler ve renk geçişlerinin yanında yontulmuş parçalar tamamen değilse de kunt biçimlidir. Kompozisyonda Türk köylüsü hemen hemen bütün özellikleriyle işlenmiştir.

Resim 3.10 Cemal Tollu, Mevleviler, 1958, tuval üzerine yağlıboya, 116 x 81 cm. Mimar Sinan Üniversitesi Resim ve Heykel Müzesi

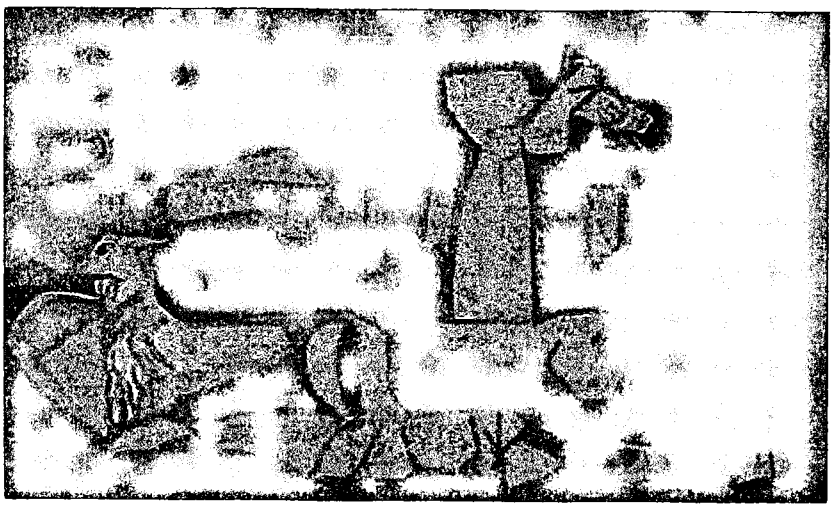
Muğla Pazarı ile aynı yıla tarihlenen Mevleviler (Resim 3.11) Türk kültürünü yansıtan kompozisyon özellikleri taşır. Figürlerin verilmesinde diğer iki resimdeki kuntluğu göremiyoruz. Fakat kalın ve kesin çizgiler kullanılmıştır. Kübist anlayışa uygun olarak parçalanmış yüzeylerle figürlerin yapısı ve giysileri verilmiştir.

Resim 3.11 Cemal Tollu, Muğla Pazarı, 1958, tuval üzerine yağlıboya, 81 x 65 cm. Mimar Sinan Üniversitesi Resim ve Heykel Müzesi

Tollu'nun 1962 tarihli İhtiyar Zeytin (Resim 3.12) adlı resmi teknik açıdan doğanın resmedilmesi hususunda Cezanne etkisi ile dikkati çeker. Dağların, ağaçların ve en arka plandaki yapıların hacmini elde etmede, basit ve açık biçimlerle belirlenmiş hatlar ve renkler kullanılmıştır. Cezanne gibi Tollu'da Empresyonizm'den vazgeçerek doğanın işlenmesinde kübist formları ele almıştır. Nesnelerin ve figürlerin resmedilmesinde çizgiler renkleriyle uyum sağlar biçimde yani aynı tonlarda verilmiştir.

Resim 3.12 Resim Cemal Tollu, İhtiyar Zeytin, 1962, tuval üzerine yağlıboya, 130 x 195 cm. Mimar Sinan Üniversitesi Resim ve Heykel Müzesi

Tollu'nun kübist formlara Anadolu Hitit Sanatı'nın üsluplaştırılmış biçimlerini kattığı 1963 arihli Anadolu Çobanları (Resim 3. 13) adlı resmi Sanatçı'nın Hitit



Resim 3.13 Cemal Tollu, Anadolu Çobanları, 1963, tuval üzerine yağlıboya, 130 x 195.5 cm. Mimar Sinan Üniversitesi Resim ve Heykel Müzesi

sanatından etkilendiğini açıkça göstermektedir. Figürler iri, kunt ve anıtsal boyutta aktarılmıştır. Bu iki üslûbun sentezinin yakalandığı önemli örneklerdendir. Yine düz renk alanları ve kararlı çizgiler söz konusudur. Kübist formların ve Anadolu Hitit esintilerinin sentezlenmesinde Tollu'nun zihinsel yetkinliği oldukça başarılı olmuştur.

3.3.3 Cevat Dereli

3.3.3. 1 Kısa Yaşam Öyküsü ve Sergileri

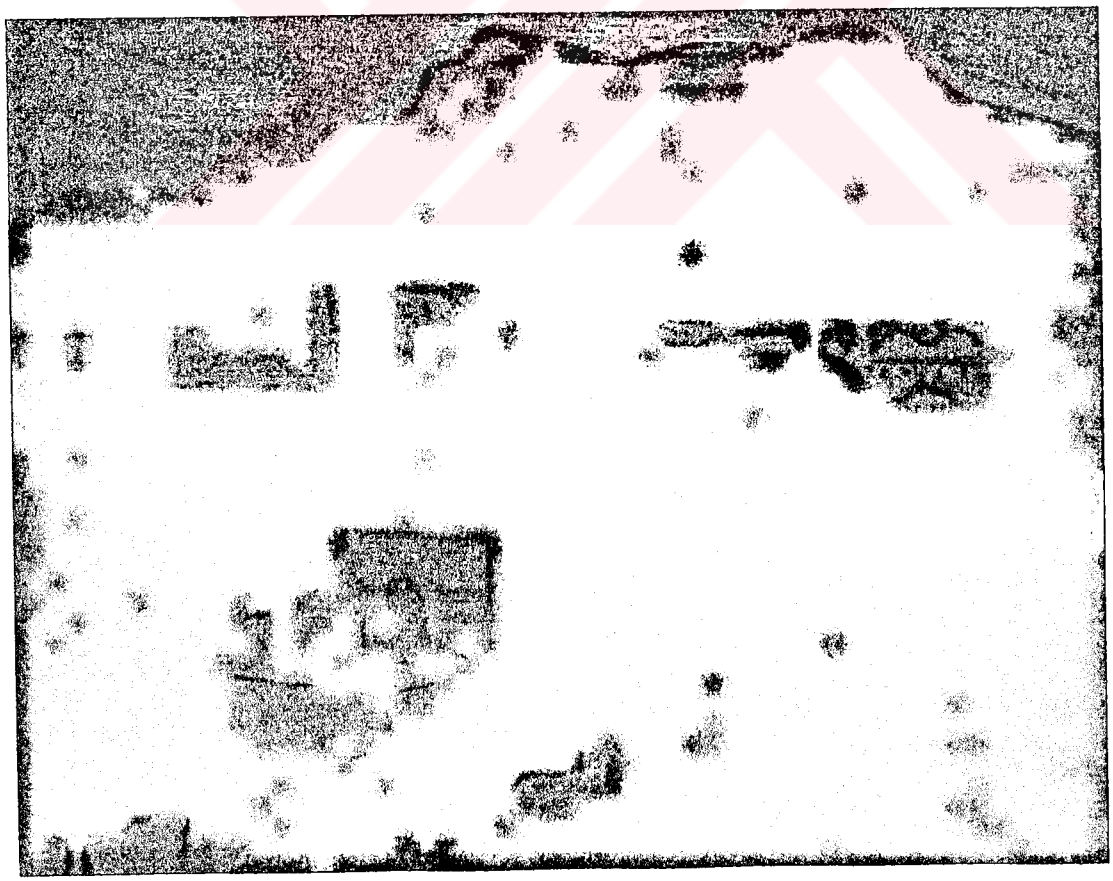
"1900' de İstanbul'da doğdu. Ailesi Rize'de nüfusa kaydettirdi. Fatih İlkokulu'ndan sonra 1907-1914 yılları arasında orta öğrenimini tamamladı. 1915'te Sanayi-i Nefise Mektebi'ne girdi. Hikmet Onat ve İbrahim Çallı'nın öğrencisi oldu.1922-1923 yıllarında Yeni Resim Cemiyeti'nin kuruluşunda çalıştı.1924'te Avrupa sınavını kazanarak Paris'e gitti. Jullian Akademisi'nde Paul Albert Lavrens atölyesinde çalıştı.1928'e yurda döndü ve Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde Nazmi Ziya'nın yanında yardımcı öğretmen olarak çalışmaya başladı.1929'da Müstakil Ressam ve Heykeltıraşlar Birliği'nin kurucuları arasında yer aldı.1932'de Akademiden ayrılarak tıp fakültesinde desinatör olarak çalışmaya başladı.1939'da Akademiye döndü ve İbrahim Çallı'nın atölyesinde görev yaptı.1939'da, 39 yaşında, II. Yurt Gezisi'nde Sinop'a, 1942'de V.Yurt Gezisi'nde Gümüşhane'ye gitti. 1939'da Ankara'da, Devlet Resim ve Heykel sergisiyle açılan Yurt Gezisi sergisinde, Sinop'tan yaptığı resimlerle birincilik ödülünü kazandı.1940'ta II. Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nde birincilik ödülü aldı.1947'de Çallı'nın emekli olması üzerine atölye öğretmenliğine atandı.1970'de ilk kişisel sergisini açtı. Akademi'de portre desenlerini sergiledi. 1976'dan sonra İstanbul'da sekiz sergi açtı. 1977 'de Sedat Simavi Vakfı Ödülü'nü heykeltıraş Zühtü Müridoğlu ile paylaştı. 1981'de Atatürk'ün "100.Doğum Yılı"nedeniyle, Kültür Bakanlığı'nın düzenlediği sergide ödül aldı. 1989 yılında İstanbul'da vefat etti (Erol ve Ural, 1988, s. 6)."

Cevat Dereli içerik yönünden yöresel bir anlayışa, biçim yönünden lekeci bir duyarlığa bağlı olarak bir gelişme evresi göstermiştir.İlk resimleri Kübist çizgiyi yöresel bir bakış açısı ile değerlendirme çabasına yöneliktir.Sonraki resimlerinde;bu çaba daha belirgin bir üslup kazanmıştır.

Dereli'nin yöresel temalı resimlerinin yanında aynı zamanda renkçiliğin lekeci duyarlılığı ile yüklü ve canlı izlenimleri içeren peyzajlarıda önemlidir.Hareketli bir ortam yaratacak biçimde sürülmüş işlek fırça darbeleri, birbirine geçmiş değerler iyimser bir görünteleme ve coşkulu renkler Dereli'nin resimleri için ilk söylenebilecek saptamalardır.

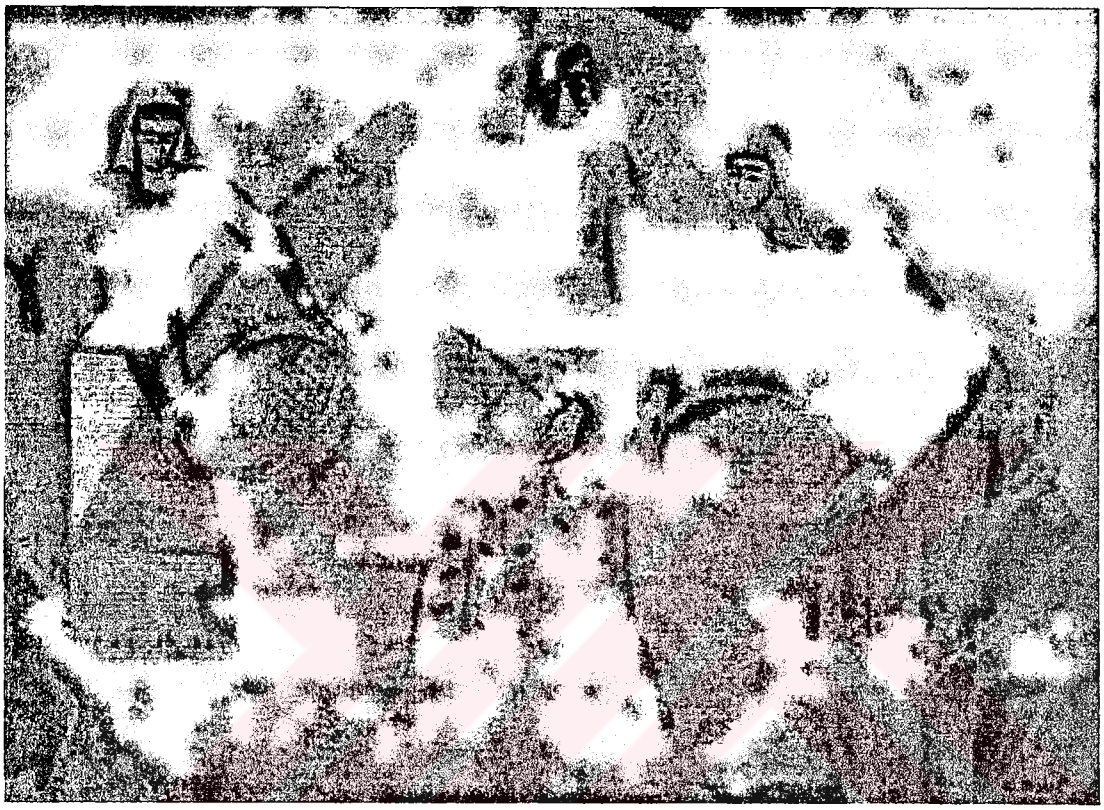
3.3.3.2 Yapıtları

1956 tarihli Bursa'dan (Resim 3.14) adlı çalışmasında geometrik kütlelerle oluşturulmuş bir görünüm söz konusudur. Özellikle evlerin ve çatıların verilmesinde geometrik formlar kullanılmıştır. Resimdeki dağların ve evlerin resmedilmesinde Cezanne'ın Sainte-Victoire dağının göründüğü manzara resmindeki (Bkż. Resim 2.2) basit ve açıkça biçimlenmiş kütleselliğin hatırlandığını söyleyebiliriz. Burada da derinlik ve uzaklık izlenimi kolay anlaşılan bir düzenle vurgulanmıştır. Renk, bu düzenlemeyle ahenkli bir şekilde verilmiştir.



Resim 3.14 Cevat Dereli, Bursa'dan, 1956, tuval üzerine yağlıboya, 72,5 x 91.5 cm. Mimar Sinan Üniversitesi Resim ve Heykel Müzesi

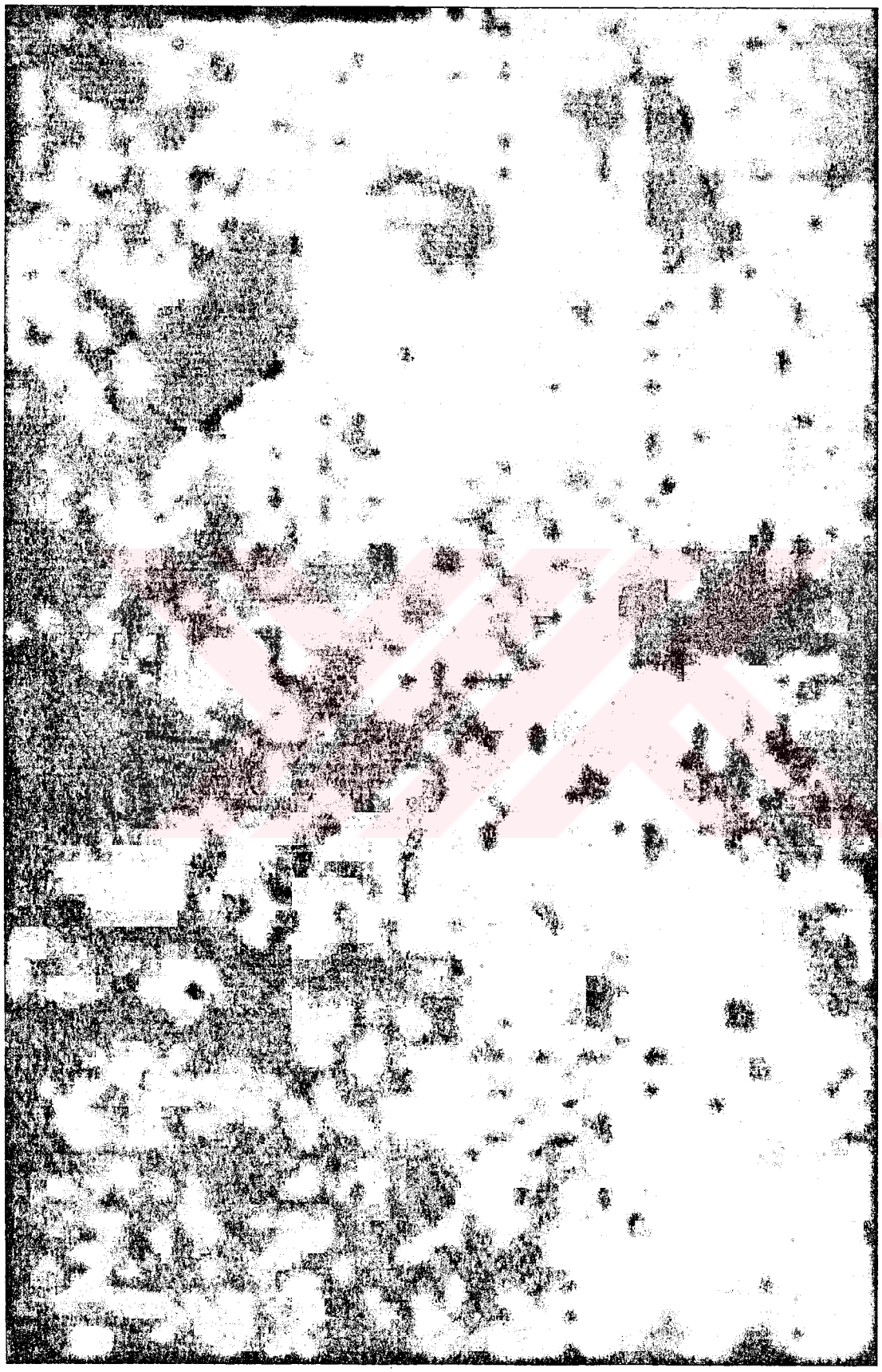
Yöresel bir düzenlemenin resmedildiği 1956 tarihli Harman (Resim 3.15) Dereli'nin kübist anlayışı, yöresel bir kompozisyonla değerlendirdiği çalışmalarındandır. Bu anlamda üsluplaşmaya gittiği ilk resimlerindendir. Resim, çizgi yapısıyla renk ahenginin ince bir figürcülük beğenisiyle birleştiği içten bir anlam yüklüdür.



Resim 3.15 Cevat Dereli, Harman, 1956, tuval üzerine yağlıboya, 85 x 131.5 cm. Mimar Sinan Üniversitesi Resim ve Heykel Müzesi

1957 tarihli Balıkçı resmi (Resim 3.16) yine bir balıkçıyı, çalışırken resmettiği yapıtlarındandır. Kompozisyondaki figür, önceki resimlere göre parçalanmış yüzeyleri daha iyi hissettirir. Figürün yapısının verilmesi, iki boyutluluk ve çizgi üzerinde temellendirilmiştir. Parçalanmış yüzeylerin iki boyutluluk ve çizgi üzerinde temellendirilmiş olması da figür ve nesnelerin bizim duyumsadığımız anlamda ki hacminden uzaklaştırmıştır. Bu uzaklaşma en yoğun şekilde figürün boynu, gövdesi ve kollarında gözlenmektedir. Figürün bu bölümleri diğer bölümlere göre hacmin verilmesinde ağırlığı hissettirmez, tamamen iki boyutluluğu verir. Kalın çizgili çerçevelendirmeler ise figürün hemen hemen tamamında kullanışmıştır.

Rengin verilmesinde ise, Sanatçı, figürde düz yüzeyli renkler kullanmış fakat arka fonun ve balık ağının verilmesinde düz renkler kullanmamıştır.

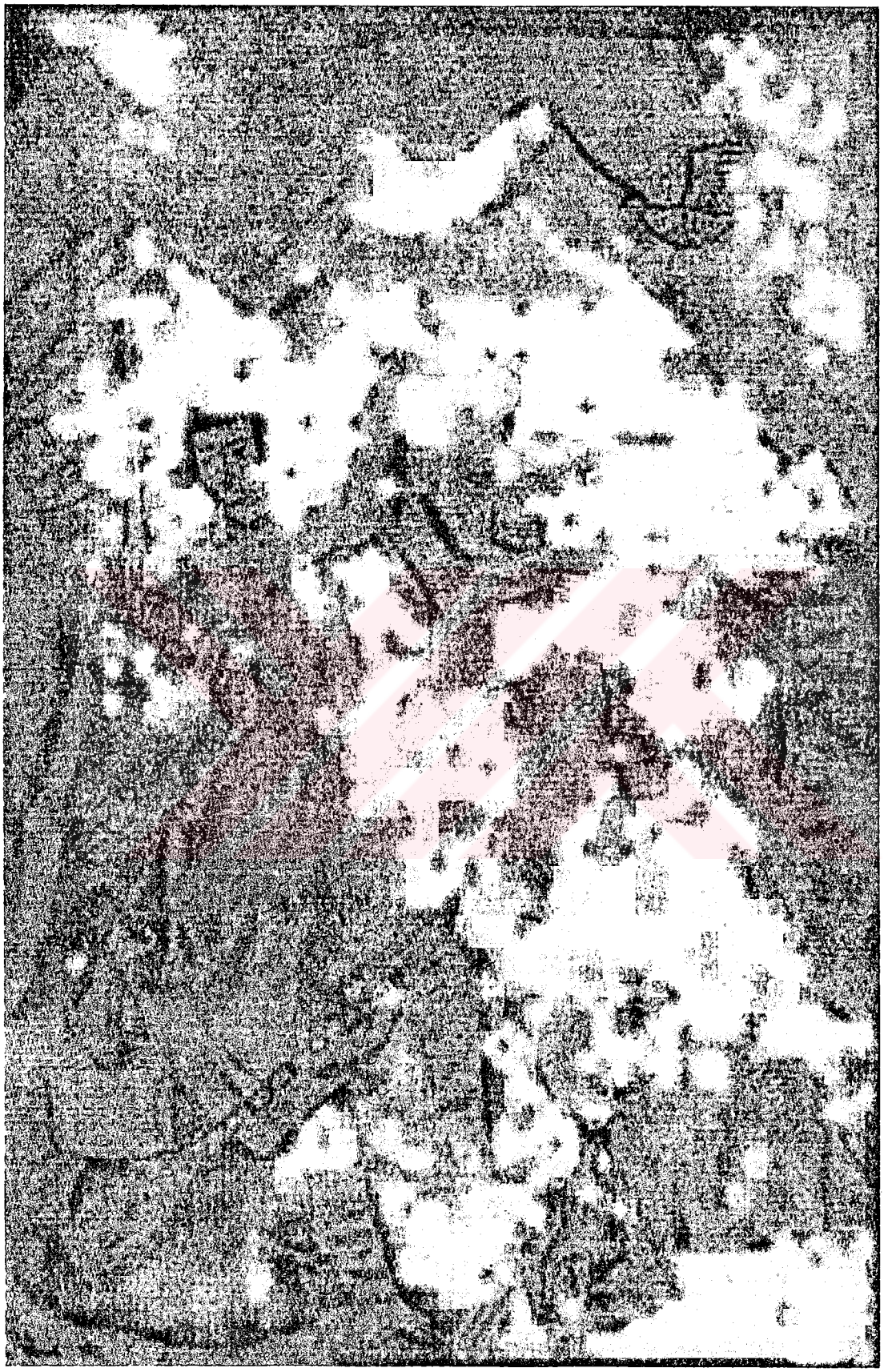


Resim 3.16 Cevat Dereli, Balıkçı, 1957, tuval üzerine yağlıboya, 116 x 89 cm. Mimar Sinan Üniversitesi Resim ve Heykel Müzesi

Dereli'nin yöresel temalardan birini işlediği 1962 tarihli Bursa'da Koza Hanı (Resim 3.17) uçuk mavi tonlarının hakim olduğu çalışmalarındandır. Aynı rengin tonlarından yararlanılarak hareketli bir ortam yaratılmıştır. Aynı zamanda, bu hareketlilik figürlerdeki işlek fırça sürüşleriyle de sağlanmıştır. Yatay ve dikey fırça hareketlerinin gözlendiği resimde, sanatçı, kübist çizgiyle yöresel temanın birleşmesindeki üslubunun oturmasında son derece başarılı olmuştur. Aynı renk tonlarıyla birleşen çizgileme de gözden kaçmamaktadır. Nesnelerin ve figürlerin kübist anlayışla verilmesinde, renk yüzeyleri ve çizgilemeden yararlanılmıştır.

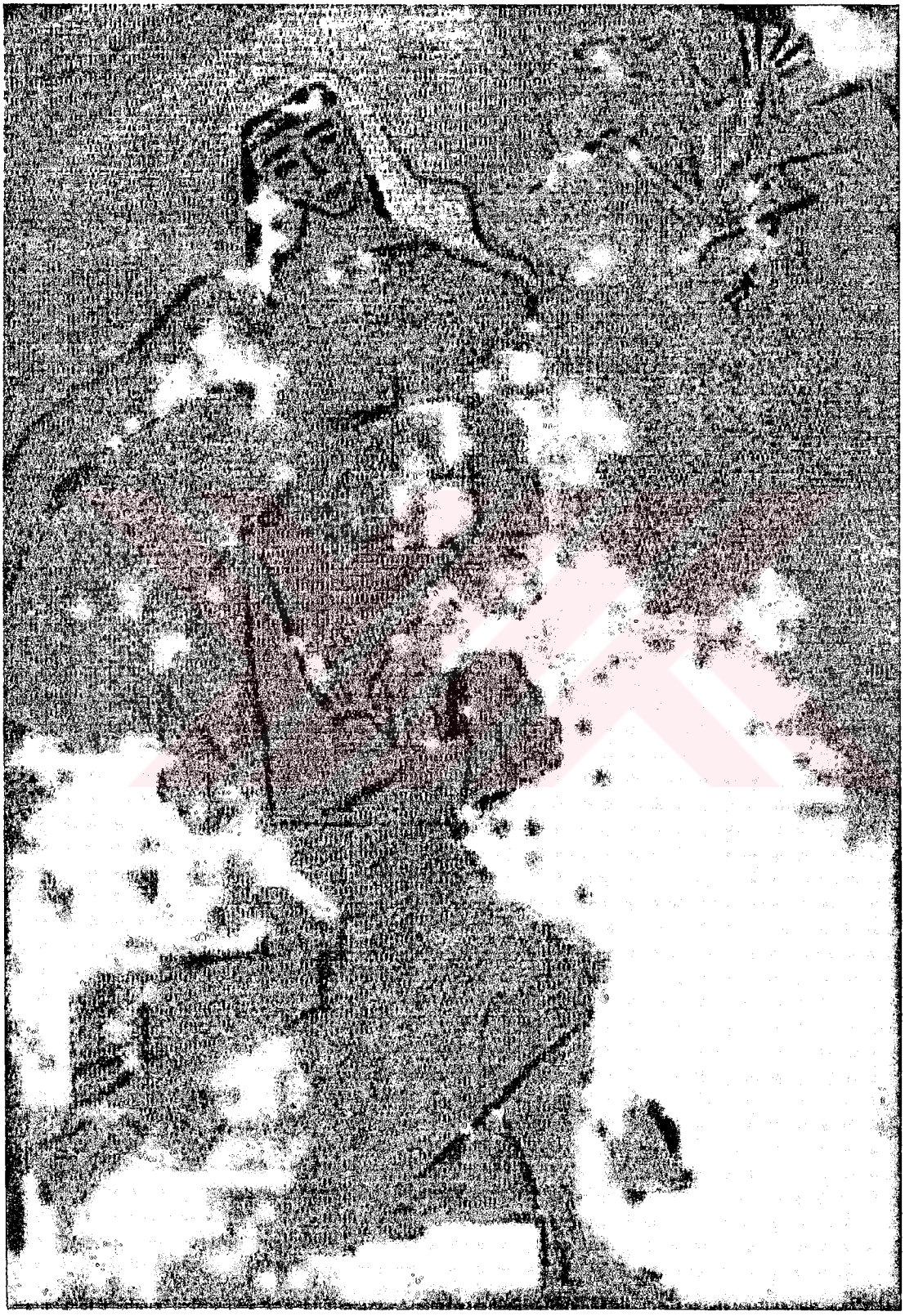
Resim 3.17 Cevat Dereli, Bursa Kozahan, 1962, tuval üzerine yağlıboya, 136.5 x 170.5 cm. Mimar Sinan Üniversitesi Resim ve Heykel Müzesi

Folklorik bir temanın işlendiği 1963 tarihli Folklor (Resim 3.18) adlı resim hareketliliğin ön plana çıktığı bir kompozisyona sahiptir. Çizgiler bazı kısımlarda hissedilir derecede, çizgisel hatların olmadığı kısımlarda ise renk çizginin yerini almştır.Fırça vuruşlarının yönü ve renk tonlarının değişmesiyle sağlanan hareketlilik ve kübist anlayıştaki hacim, rahat bir anlatımla duygulu bir şekilde yer alırlar.



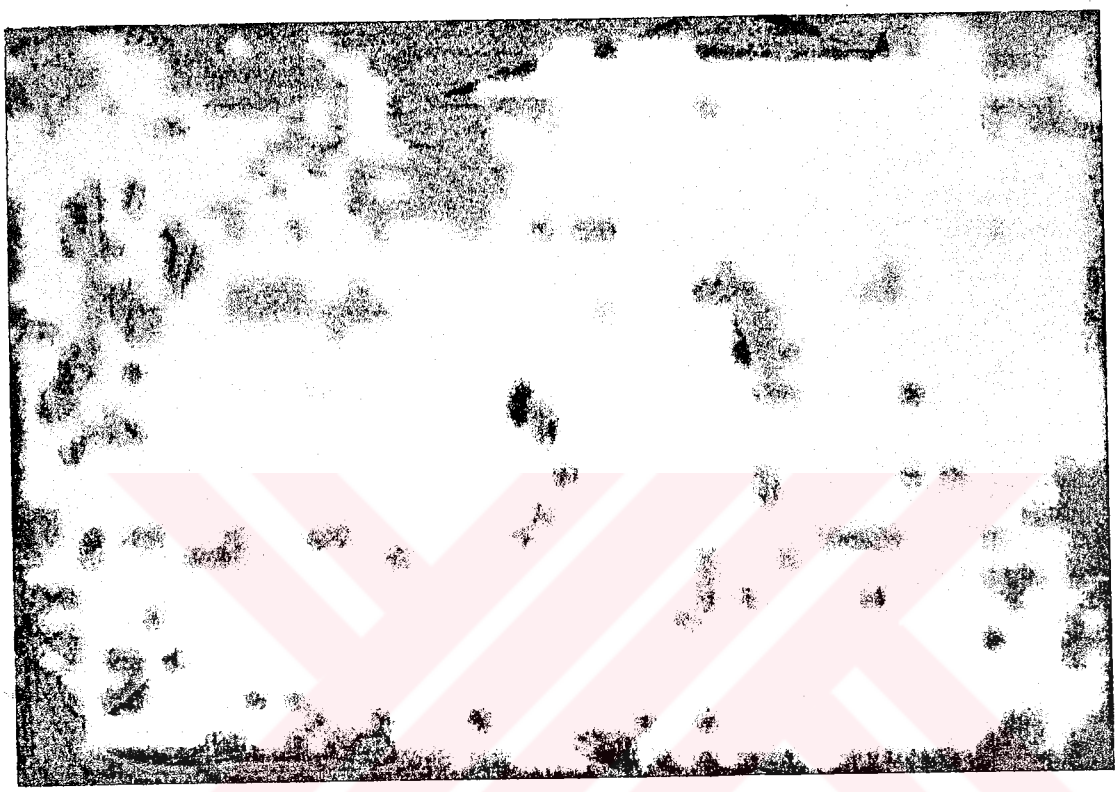
Resim 3.18 Cevat Dereli, Folklor, 1963, tuval üzerine yağlıboya, 180 x 135.5 cm. Mimar Sinan Üniversitesi Resim ve Heykel Müzesi

Tek bir figürle işlenmiş yöresel temalı 1964 tarihli Tohum Serpen Kadın resmi (Resim 3.19) Kübizmin Analitik dönemini anımsatan bir çalışmadır. Özellikle bacak



Resim 3.19 Cevat Dereli, Tohum Serpen Kadın, 1964, tuval üzerine yağlıboya, 170.5 x 132.5 cm. Mimar Sinan Üniversitesi Resim ve Heykel Müzesi

Sanatçının yöresel temayı bol figürlü bir kompozisyonla verdiği İstihsal (Resim 3.20) adlı tarihsiz çalışmasında figürler ince bir formla resmedilmiştir. Figürler ne kadar kübist çizgi ve yüzeylerle verilmiş olsa da artık sanatçının kübizmden uzaklaştığı; canlı izlenimleri yöresellikle işlediği üslubunun oturduğu görülür.



Resim 3.20 Cevat Dereli, İstihsal, tuval üzerine yağlıboya, 201 x 305 cm. Mimar Sinan Üniversitesi Resim ve Heykel Müzesi

3.3.4. Salih Urallı

3.3.3.1. Kısa Yaşam Öyküsü ve Sergileri

"1908 yılında, İstanbul'da doğdu. Bir süre Galatasaray Lisesi'nde okuduktan sonra Nişantaşı İngiliz Okulu'na devam etti. 1928'de Sanayi-i Nefise Mektebi'ne girdi, Namık İsmail atölyesinde ve Dekoratif Sanatlar Bölümü'nde çalıştı. 1931'de mezun oldu ve Paris'e gitti. Andre Lhote ve Fernand Leger ile çalıştı. 1936-38 yılları arasında "D Grubu" içinde yer aldı. Bir grup arkadaşıyla birlikte Ar dergisini yayınladı. Çeşitli okullarda resim öğretmenliğini yaptı. 1941'de 33 yaşındayken IV. Yurt Gezisi'nde Manisa'ya gitti. Tekrar Paris'e giderek Frochot Akademisi'nde Metzinger ile çalıştı. 1961-1973 yılları arasında Devlet Güzel Sanatlar

Akademisi'nde resim teknolojisi öğretmenliği yaptı.1984 yılında İstanbul'da vefat etti (Erol ve Ural, 1998, s. 190)."

Salih Urallı çalışmalarının büyük bir bölümünde Picasso'nun ve Kübizm'in etkisiyle meydana getirdiği figürlere yer vermiştir. Çizgisel hatları, düz renkleri, parçalı yüzeyleri ve iki boyutluluğu, kübist anlayışa olan bağlılığını gösterir.

Nurullah Berk ise D Grubu'ndaki yeri hususunda Urallı için düşüncelerini şöyle ifade ediyor:

"Yıllardır – bu kitabın yayımlandığı sırada- çalışmalarını teşhir etmeyen Salih Urallı üstüne de kesin bir yargıda bulunulamaz. Picasso'nun ve Kübizm'in etkisiyle meydana getirdiği figürler "Bisikletli adam", "Kırmızı figür" vb. gibi başarılı denemelerden sonra ne gibi bir yol tutacağı bilinmiyor" (Berk ve Gezer, 1973, s. 62)."

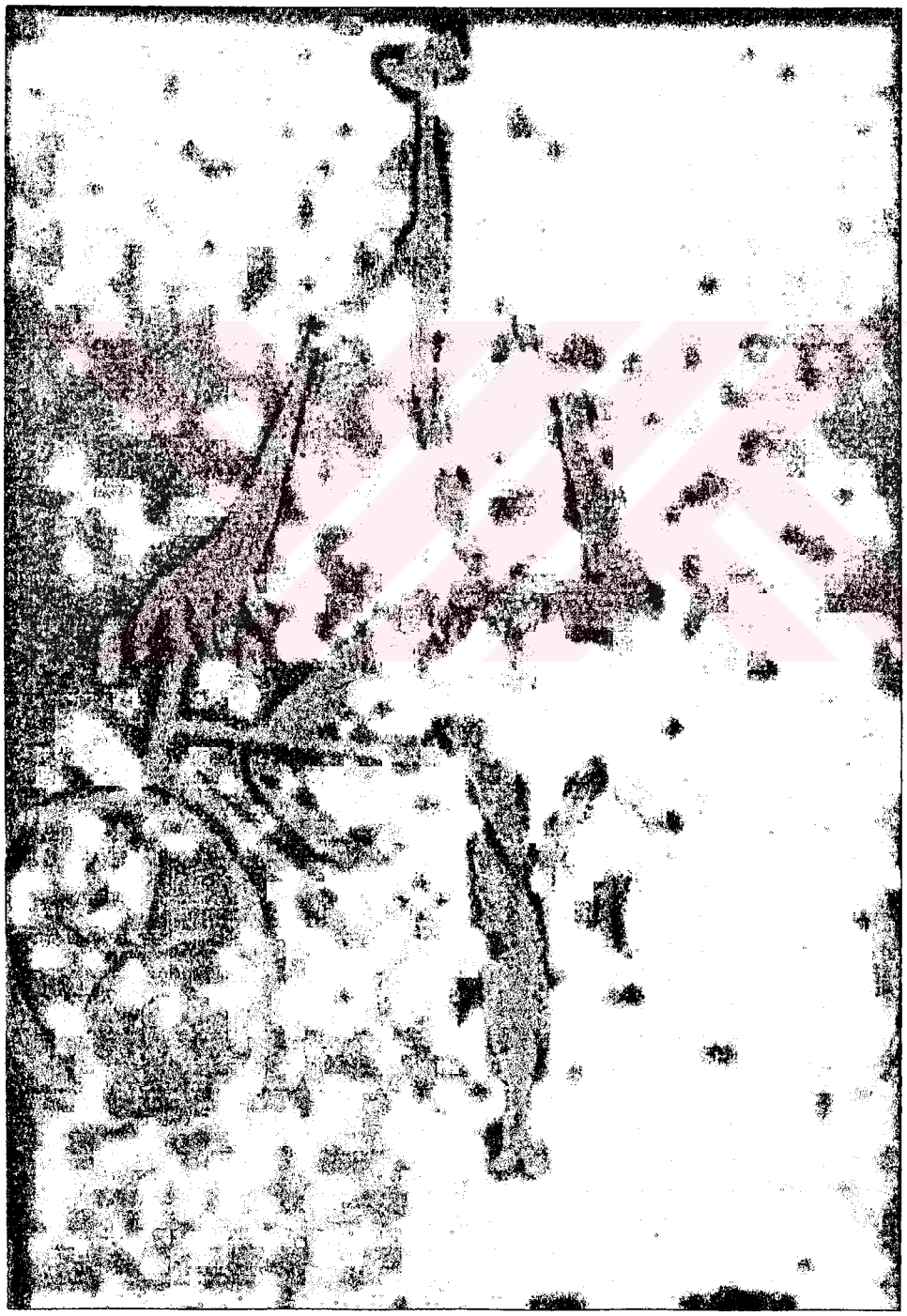
Urallı, Picasso'nun ve Kübizm'in etkisiyle meydana getirdiği kompozisyonlardan sonra uzun süre sergilere katılmamıştır. Birkaç soyut çalışması varsa da, kübist çizgiyi korumuştur. "D Grubu" içindeki çalışmalarından sonra resim faaliyetlerinin yanısıra daha çok resim öğretmenliğine yönelmiştir.

3.3.4.2 Yapıtları

Kübist anlayıştaki ilk çalışmalarından sayılabilecek olan 1944 tarihli Kompozisyon (Resim 3.21'de) adlı resim analitik tarza uygun bir düzenlemeyle resmedilmiştir. Kompozisyonda ilginç olan, bir kafaya rağmen birçok tane bacak, ayak ve kolun verilmiş olmasıdır. Daha da açıkçası karşıya bakan figürden başka yanlarda da figürler vardır. Fakat bunların kafa bölümü açık bir şekilde vurgulanmamıştır. Fiziksel varlıklar, yapısal olarak karmaşık bir parçalanmayla verilmiş olsa da, aslında zihinsel algılanışta bir belirsizlik yoktur. Değişik yönler arasındaki etkileşim kübist çizgiyle açığa çıkartılmıştır.

Resim 3.21 Salih Urallı, Kompozisyon, 1944, tuval üzerine yağlıboya, 92 x 55 cm. Mimar Sinan Üniversitesi Resim ve Heykel Müzesi

Salih Urallı'nın değişik tekniklerle birkaç kez tekrar ettiği 1951 tarihli Bisikletli (Resim 3.22) adlı ve temalı resmi, Picasso etkili çalışmalarındandır. Özellikle figür Picasso'nun kalabalık kompozisyonlu çalışmalarındaki figürlerin yapısallığını hatırlatır. Figürün kollarının, bacaklarının ve gövdesinin ayrı ayrı parçalarla bir araya getirilmesindeki oluşum, tıpkı Picasso'nun eklemeleri gibidir. Ayrıca formlardaki incelmeler ve kalınlaşmalardaki benzerlikte gözden kaçmaz.



Resim 3.22 Salih Urallı, Bisikletli, 1951, tuval üzerine yağlıboya, 81.5 x 65.5 cm. Mimar Sinan Üniversitesi Resim ve Heykel Müzesi

1958 tarihli Kadın Portresi (Resim 3.23) adlı çalışmasında; çizgisel hatların belirginliği dikkati çeker. Cemal Tollu'nun kararlı çizgilerine yakın, bir üslub gözlenir. Resimde, düz renklerle boyanmış yüzeylerle, biçimleme sağlanmıştır.

Resim 3.23 Salih Urallı, Kadın Portresi, 1958, tuval üzerine yağlıboya, 65 x 54 cm. Mimar Sinan Üniversitesi Resim ve Heykel Müzesi

Başka bir portre çalışması olan Portre (Resim 3.24) adlı resminde plastik değerlerden oldukça uzak bir figürleme gözlenir. Nurullah Berk'in Gergef İşleyen Kadın (Bkz. Resim 3.8) adlı çalışmasındaki gibi, anatomiye uygun olmayan bir üslubla fakat kübizme uygun olan bir iki boyutlulukla, figürün yapısı resmedilmiştir. Arka fondaki desenleme dikkati çeker.

Resim 3.24 Salih Urallı, Portre, kağıt üzerine yağlıboya , 64 x 48 cm. Mimar Sinan Üniversitesi Resim ve Heykel Müzesi

Picasso'nun portrelerinde gördüğümüz özelliklere neredeyse tamamiyle uyan Portre (Resim 3.25) adlı çalışması, diğerlerinden farklı olarak karışık teknikle yapılmıştır. Özellikle ince çizgiler Picasso'nun bu anlamdaki üslubunu hatırlatır. Üzüntüyle karışık endişenin verilmesinde, Sanatçı oldukça başarılıdır. Resimde, yüz hatlarının düşünceli çizgilerle resmedilmesi, bu duygunun belirmesinde etkili olmuştuştur.

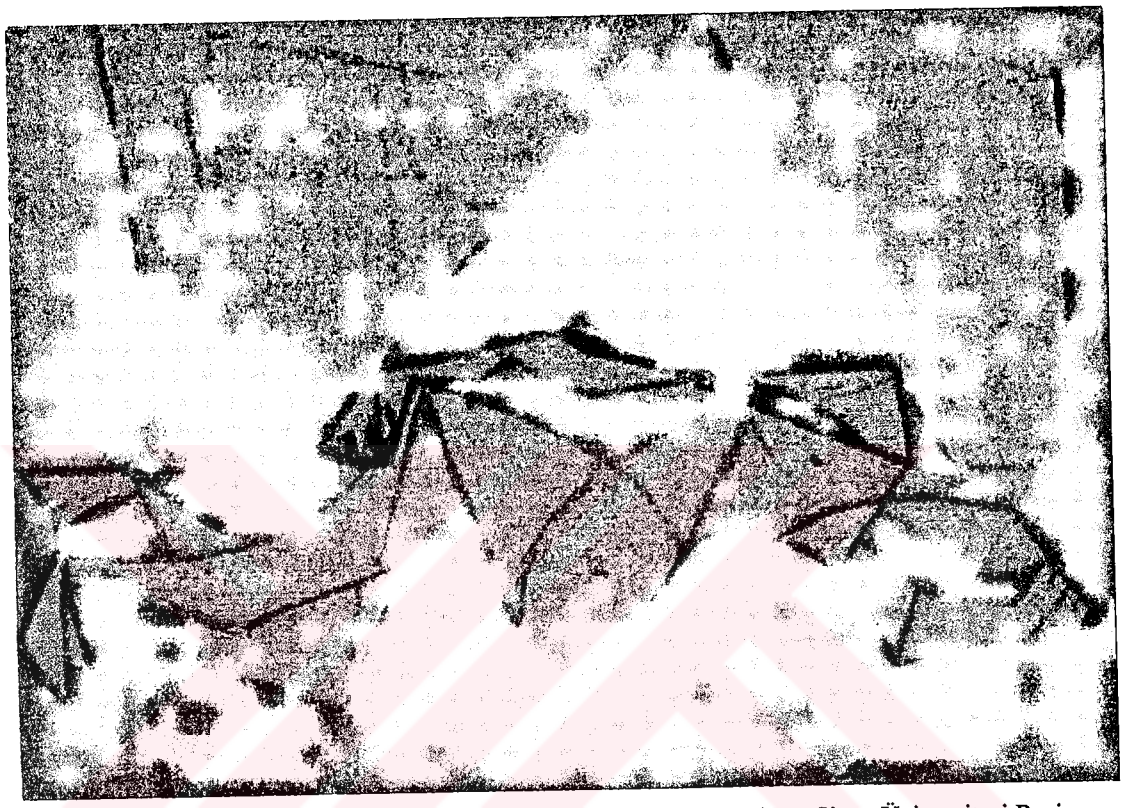
Resim 3.25 Salih Urallı, Portre, kağıt üzerine karışık teknik, 65 x 50 cm. Mimar Sinan Üniversitesi Resim ve Heykel Müzesi

Bu çalışmasında da birbirine eklenen parçalar, kübist anlayışı açığa çıkaracak bir sistemle oluşturulmuştur.

Urallı'nın Nü adlı (Resim 3.26) çalışmasında; Sanatçının, parçaların birbirine eklenmesindeki düzenlemesi, tamamen akılla algılanabilirliğe dayanır. Çizgiler son derece kesindir. Etten ve kemikten olan bir insan figürünün fiziksel varlığı değil; yapısal bir düzenlemesi söz konusudur.

Resim 3.27 Salih Urallı, Nü, kağıt üzerine füzen, 65.5 x 50 cm. Mimar Sinan Üniversitesi Resim ve Heykel Müzesi

Başka bir Nü (Resim 3.27) adlı çalışmasında parçalar arasındaki tutarlılık, birbirine olan göndermelerle oluşturulmuştur. Görüngülerin içiçe geçişinin verilmesi, süreçleri ve değişik yönler arasındaki etkileşimi de açığa çıkarmıştır. Figürün hemen arkasındaki piramit, resim için tamamlayıcı bir öğe olmuştur. Renkler düz ve şeffaftır.



Resim 3.26 Salih Urallı, Nü, kağıt üzerine yağlıboya, 43 x 62 cm. Mimar Sinan Üniversitesi Resim ve Heykel Müzesi

3.3.5. Sabri Berkel

3.3.5.1 Kısa Yaşam Öyküsü ve Sergileri

"1927-28'de Belgrad Güzel Sanatlar Okulu hazırlık bölümünden diploma aldı. Floransa Güzel Sanatlar Akademisi'nde Felice Carena atölyesinde çalıştı. Aynı akademide iki yıl fresk ve gravür dallarında öğrenim gördü. 1935'te Türkiye'ye geldi. Aynı yıl akademi salonlarında ilk kişisel sergisini gerçekleştirdi. İki yıl kadar Ankara'da resim öğretmenliği yaptı. 1939'da Akademi Resim bölümü şefliğine atanmış olan L. Levy'nin isteği üzerine Güzel Sanatlar Akademisi gravür atölyesi asistanlığına atandı. Müstakiller Grubu üyesi olarak devlet sergisine katıldı. 1941 ve onu izleyen yıllarda D Grubu sergilerine resim verdi. 1947'de MEB tarafından, kitap

çerçeveleme söz konusu değildir. Renk parçacıkları arasında direk geçiş söz konusudur. Formaların farklı açılardan verilmesi, bir parça illüzyonist bir görünüme de katkıda bulunmaktadır. Fakat Berkel'in, bu formların verilmesinde oluşturduğu hareketli ortam gözden kaçmamaktadır.

Resim 3.29 Sabri Berkel, Nefertiti'li Natürmort, 1950, tuval üzerine yağlıboya, 162 x 130 cm. Axa Oyak Sanat Galerisi

Farklı bir inşa formuna sahip 1957 tarihli Kompozisyon (Resim 3.30) resminde; değişik şeritsel biçimli formlarla sağladığı hareketlilik sanki tümüyle figüratif öğelerden kurtulmuş, bir başka deyişle nesnelerin ve figürlerin farklı bir konstrüksiyonla verilmesinin ötesine geçilmiştir. Biçim karşıtlıklarının ritmik düzenlemeyle verilmesi, Fernand Leger'nin bu anlamdaki ilkelere göre

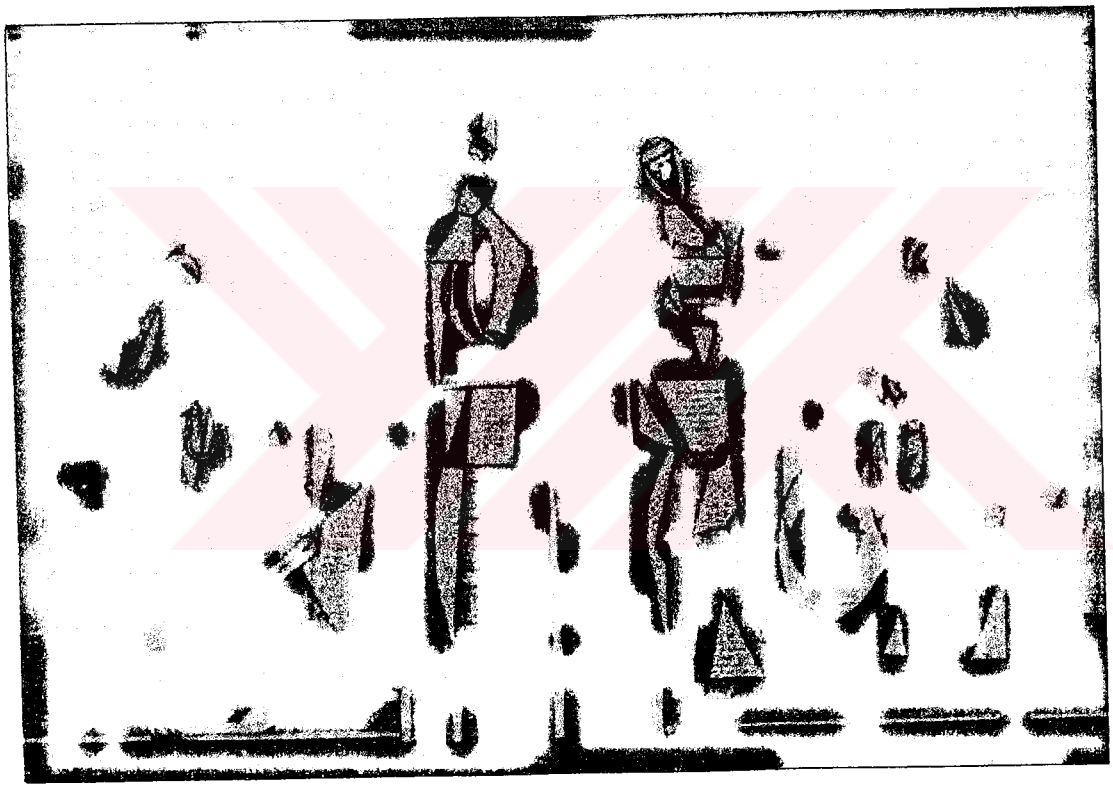
gerçekleştirdiği, belli belirsiz figürlerin gözlendiği çalışmalarını anımsatır. Sol üst tarafta verilen mum ise, varlığının seçilmesinde bu söylediğimiz anlatıma uymamaktadır. Kompozisyonda, bütünüyle düz olarak sürülmüş renkli parçalar, burada diğer iki çalışmadan farklı olarak ince bir şekilde çerçevelenmiştir.

Resim 3.30 Sabri Berkel, Kompozisyon, 1957, tuval üzerine yağlıboya, 162.5 x 130 cm. Mimar Sinan Üniversitesi Resim ve Heykel Müzesi

Berkel'in yine tarihi bilinmeyen Çukur Cuma Mahallesi'nden (Resim 3.31) adlı çalışması; silindir , küp, piramit gibi öğelerle Kübizm'in Cezanne etkili ilk dönem anlayışında yorumlanabilir. Kompozisyonda, her ne kadar renk karışımlarının olduğu dalgalı yüzeyler bulunsa da evlerin ve minarenin verilmesinde geometrik öğelerle kurulmuş hacimsellik ve sağlam bir biçimsellik, Cezanne'nın düzen ve dengesini hatırlamaktadır. İki boyutlulukla ve düz yüzeylerle kompozisyonda karşılaşmasak da, o dönem anlayışı bir eğilim söz konusudur.

Resim 3.31 Sabri Berkel, Çukur Cuma, duralit üzerine yağlıboya, 29.5 x 21.5 cm. Mimar Sinan Üniversitesi Resim ve Heykel Müzesi

1954 tarihli Ege'de Tütün (Resim 3.32) yine Analitik Kübizm anlayışı gösteren bir çalışmasıdır. Düz renk ve biçim parçalarının ince bir şekilde çerçevelenmesi ile bunların farklı görüş açılarından ele alınması; nesnelerin ve figürlerin yapısını oluşturmuştur. Bu kompozisyonda Berkel'in, kullandığı şerit biçimindeki parçacıklar daha da uzamıştır. Yüzün, boynun ve ayakların kısacası anatomik değerlerin verilmesinde bir çarpıtmaya başka bir ifadeyle farklı bir konstrüksiyona gidilmiştir. Fakat buna rağmen figürden bütünüyle uzaklaşılmamıştır. Yer yer bulunan özellikle yeşil renkli parçalar içindeki geometrik şemalar, Berkel'in daha sonra geliştirdiği geometrik düzenlemelerinin de habercisi sayılabilir.



Resim 3.32 Sabri Berkel, Ege'de Tütün, 1954, tuval üzerine yağlıboya, 200 x 300 cm. Mimar Sinan Üniversitesi Resim ve Heykel Müzesi

Sanatçı'nın 1984 tarihli Simitçi ve Şerbetçi (Resim 3.33) adlı resminde, ince şerit parçacıklarıyla oluşturduğu, bu anlamdaki üslubunu daha kararlı bir şekilde oturttuğunu görüyoruz. Burada parçalar arası bir çerçevelenme söz konusu değildir. Figürlerin ve nesnelerin seçilmesinde bir zorluk çekilmemektedir. Yuvarlak geometrik planlamalar kompozisyonda hareketliliği sağlamıştır ve yine yalın biçim ve renk birleşimleri söz konusudur.

Resim 3.33 Sabri Berkel, Simitçi ve Şerbetçi, 1984, tuval üzerine yağlıboya, 200 x 160 cm. Axa Oyak Sanat Galerisi

Sabri Berkel'in tarihsiz, Kompozisyon (Resim 3.34) isimli çalışmasında; siyah, gri ve beyaz renklerin kullanımı ile oldukça sık parçaların bir araya getirilmesi, farklı bir kompozisyon oluşturmuştur. Figürler ve nesneler çok dikkatli bakıldığında seçilebilmektedir. Sanatçının bu çalışmasını; kübizm eğilimli fakat bu anlayıştan çıktığı, savunucusu olduğu soyut anlayışa bir geçiş çalışması olarak değerlendirebiliriz.

T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ

Resim 3.34 Sabri Berkel, Kompozisyon, duralit üzerine yağlıboya, 116 x 88 cm. Mimar Sinan Üniversitesi Resim ve Heykel Müzesi

SONUÇLAR VE TARTIŞMA

Cumhuriyet tarihimizin ilk on beş yılı, Çağdaş Türk Resmi çok hızlı ve dinamik bir değişim temposu izlemiştir.

Çağdaş resim sanatımızın gelişimi tarihinde D Grubu'nun kuruluşu önemli bir hadisedir. D Grubu sanatçıları, Avrupa'da yeni resim anlayışlarıyla temaslarından sonra ülkeye döndükleri zaman, bu yeni edinimleri Türk kültürü ve halkına hitap eden bir kimlikle yapıtlarına dökmüşlerdir. D Grubu'nun kuruluşu öncesinde, Türk resmi akademik özellikler gösteren bir yapı içindedir. Bu Grubun yenilikçi çalışmalarıyla geleneksel anlayış büyük bir ölçüde kırılmıştır.

Bu gelişim dönemecinde Müstakiller hareketi modern akımlarla ilgilenen Türk sanatçılarının ilk kez gösterdikleri bir atılım niteliğindedir. Müstakil Ressam ve Heykeltıraşlar Birliği üyeleri, D Grubunun ortaya koyduğu değişimlere ve yeniliklere yabancı kalmamışlardır ki zaten D Grubu içinde Müstakil Ressam ve Heykeltıraşlar Birliği üyelerinden, bu hareket içinde çalışarak deneyim kazanmış sanatçılarında olduğu gözardı edilmemelidir. Fakat D Grubu, Müstakillerin dağınık görünümünün aksine belli bir anlayış ve estetik çevresinde toplanmıştır.

Dünya resim akımlarına ilgi gösteren D Grubu üyelerinin temel çıkış noktası, Kübizm ve Konstrüktivizm akımları oldu. Bu akımları getirmekle D Grubu sanatçıları, modern sanatımızın hazırlayıcıları olmuşlardır.

Kübizm akımına bağlı çalışan sanatçıların, akımı, tam anlamı ile batılı anlayışta sunmadıkları ve akım sanatçılarının, bu anlayışı, kimlikleri ve Türk Kültürü ile bağdaştırarak, üsluplarının oluşmasında son derece başarılı oldukları gözlenir.

Bu sanatçılar; kübizm çizgisi altında, Türk Kültürü ve Sanatından aldıkları öğeleri, kendi üslupları ile temellendirerek bir resimsel sunuşa gitmişlerdir. Kübist anlayışla ulusal kimliği bağdaştıran bu sanatçıları teker teker ele alırsak;

Nurullah Berk; Türk minyatürü ve Doğu temalı formları, Cemal Tollu; Anadolu-Hitit Sanatının biçim-form kuntluğunu, Cevat Dereli; yöresel temalı figürleri, Salih Urallı; Türk insanını ve desenlerini, Sabri Berkel; Anadolu temalarını, kübizm akımı ve kendi üslupları ile bağdaştırdıkları bir çizgide işlemişlerdir.

Kübizm akımının öncü sanatçıları ile Çağdaş Türk Resmi'nin kübist eğilimli sanatçılarını karşılaştırdığımızda ise; kübizm akımının öncüleri, bilinen figür ve nesneleri evrensel bir kimlikle ele almış , Türk Sanatçıları ise; kübizm akımını ulusal bir kimlikle ele alarak sunmuşlardır.

Sonuç olarak; o dönemde D Grubu sanatçıları bazı haksız eleştirilere maruz kalmış olsalar da, Türk Resmi'nin, kübist anlayışın olgunluğuna erişmesinde, öncü ve köklü adımları attıkları kaçınılmaz bir gerçektir.

KAYNAKÇA

Alsaç, Birsen ve Üstün, 1993. *Türk Resim ve Yontu Sanatı*, İletişim Yayınları, İstanbul

Berger, John, 1989. Çev. Yurdanur Salman ve Müge Gürsoy, *Picasso'nun Başarısı ve Başarısızlığı*, Metis Yayınları, İstanbul

Berk, Nurullah ve Gezer, Hüseyin, 1973. *50 Yılın Türk Resim ve Heykeli*, İş Bankası Yayınları, İstanbul,

Berk, Nurullah, *Resim Bilgisi*, Varlık Yayınevi, İstanbul

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

Berk Nurullah ve Turani Adnan, 1981. *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*, C. 2, Tiglat Yayınları, İstanbul

Berk, Nurullah, 1983. D Grubu, *Sanat Çevresi*, Sayı 60, s. 4-5 Ekim

Berk, Nurullah ve Özsezgin Kaya, 1983. *Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi*, İş Bankası Yayınları, Ankara

Berkes, Niyazi, 1978. *Türkiye'de Çağdaşlaşma*, Doğu – Batı Yayınları, İstanbul

Bowness, Alan, 1995. *Modern European Art*, Thames and Hudson Ltd., London

Cemal Tollu, 1937. *Ar*, Sayı : 2, Şubat.

Cemal Tollu Kronolojisi, 1988. *Sanat Çevresi*, Sayı : 119, s.12, Ekim.

Çoker, Adnan, 1996. *Cemal Tollu*, Galeri "B" Kataloğu, İstanbul

D Grubu Sergileri, 1983. *Sanat Çevresi*, Sayı : 60, s.24 - 25, Ekim.

Dorra, Henri, 1961. *Cubism and Twentieth Century Art*, Abrambs P., New York

Elgün, Tülay, 1999. Modernizm ve bilimle barışık bir sanat: Kübizm, *Türkiye'de Sanat*, 41, s. 52-55, Aralık

Elibal, Gültekin, 1982. Cevat Dereli ile, *Sanat Çevresi*, Sayı:46, s. 9, Ağustos

Ergüven, Mehmet, 2000. *Sabri Berkel*, Axa Oyak Sanat Galerisi, İstanbul

Eroğlu, Özkan, 1997. Nurullah Berk'in Anısına, *Sanat Çevresi*, sayı 219, s. 16, Ocak

Erol, Turan, 1997. Bir Öncü Aydın Kişilik: Ressam Nurullah Berk, *Sanat Çevresi*, Sayı 219, s. 6, Ocak

Erol, Turan ve Ural, Murat, 1998. *Yurt Gezileri ve Yurt Resimleri*, Milli Reasürans Sanat Galerisi, İstanbul

Giray, Kıymet, 1997. *Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği*, Akbank Yayınları, İstanbul

Gombrich, E. H, 1999. Çev. Erol Erduran ve Ömer Erduran, *Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitabevi, İstanbul

Güvemli, Zahir, 1968. *Başlangıçtan Bugüne-Türk ve Dünya Sanat Tarihi*, Varlık Yayınları, İstanbul

Hauser, Arnold, 1984. *Sanatın Toplumsal Tarihi*, Remzi Kitabevi, İstanbul

İpşiroğlu, Mazhar ve Nazan, 1977. *Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi*, Cem Yayınevi, İstanbul

İpşiroğlu, Mazhar ve Nazan, 1993. *Sanatta Devrim: Yansıtmacılıktan Oluşturmaya Doğru*, Remzi Kitabevi, İstanbul

İzer, Zeki Faik, Ocak 1997. Nurullah Berk'in Sanat Kudreti, *Sanat Çevresi*, Sayı 219, s. 24

Kınaytürk, Hamit, 1983. "D" Grubunun Elli Yılı, *Sanat Çevresi*, sayı 60, s. 3, Ekim

Kısakürek, Necip Fazıl, Ekim 1983. "D" Grubu Resim Sergisi, *Sanat Çevresi*, Sayı 60, s. 23

Lhote, Andre, 2000. Çev. Kaya Özsezgin, *Sanatta Değişmeyen Plastik Değerler*, Ankara

Lynton, Norbert, 1982. Çev. Prof, Dr. Cevat Çapan ve Prof. Sadi Öziş, *Modern Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitabevi, İstanbul

ÖZGEÇMİŞ

Sertaç Işık, 1976 yılında İstanbul'da doğdu. Ortaöğrenimini 1993 yılında Kartal Lisesi'nde tamamladı. 1997 yılında Mimar Sinan Üniversitesi - Arkeoloji ve Sanat Tarihi bölümünden mezun oldu. Aynı yıl başladığı İstanbul Teknik Üniversitesi - Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Programında halen öğrenimine devam etmektedir.