

**T.C.
MİMAR SİNAN
GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANA SANAT DALI
RESİM PROGRAMI**

**TÜRK RESMİNDE
EKSPRESYONİZM BAĞLAMINDA
ALİ ÇELEBİ, CEVAT DERELİ, ORHAN PEKER,
BURHAN UYGUR VE YÜKSEL ARSLAN'IN
ÜSLUP YORUMLARINA YENİ BİR SUNUM**

(Yüksek Lisans Eser Metni)

**Hazırlayan
Emin TURAN
20046064**

**Danışman
Prof. Nedret SEKBAN**

İSTANBUL - 2007

Emin Turan tarafından hazırlanan Türk Resminde Ekspresyonizm Bağlamında Ali Çelebi, Cevat Dereli, Orhan Peker, Burhan Uygur ve Yüksel Arslan'ın Üslup Yorumlarına Yeni bir Sunum adlı bu çalışma jürimizce Yüksek Lisans Eser Metni olarak kabul edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi: 28 / 06 / 2007

(Jüri Üyesinin Ünvanı, Adı - Soyadı ve Kurumu) :

İmzası :

Jüri Üyesi: Prof. Bengi BUGAY (MSGÜ Sah. Dek. ve Kos.).....

Jüri Üyesi: Prof. Nedret SEKBAN (Danışman)

Jüri Üyesi: Yrd. Doç. İrfan OKAN



İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	II
ÖZET	III
ABSTRACT	IV
RESİMLER LİSTESİ I	V
RESİMLER LİSTESİ II (ÖZGÜN YAPITLAR)	VII
GİRİŞ	1
1. MODERN BİR SANAT AKIMI OLARAK EKSPRESYONİZMİN BATIDAKİ GELİŞİMİ	3
2. TÜRK RESİM SANATINDA EKSPRESYONİST ÜSLUP ÖZELLİKLERİNİN GELİŞİMİ.....	17
3. GELİŞİM SÜRECİ İÇİNDE ORTAK YANLARI VE FARKLILIKLARIYLA ALİ AVNİ ÇELEBİ, CEVAT DERELİ, ORHAN PEKER, YÜKSEL ARSLAN VE BURHAN UYGUR'UN İFADE BİÇİMLERİNİN DEĞERLENDİRİLMESİ	29
4. SONUÇ	44
5. KENDİ RESMİME İLİŞKİN RAPOR	45
6. ÖZGÜN ÇALIŞMALAR	46
7. KAYNAKLAR	56
8. ÖZGEÇMİŞ	58

ÖZET

Ekspresyonizm modern bir sanat akımı olmakla beraber çok farklı biçim ve üslup özelliklerini içinde taşır. Bu yüzden pek çok sanat tarihçisi ekspresyonizmi bir akımdan ziyade bir yönelim ve tavır olarak tanımlamayı tercih ederler. Türk resim sanatı tarihinin daha çok biçimsel özellikleri itibariyle değil kuşak hareketleri dikkate alınarak değerlendirildiği söylenebilir. Çalışmamda Türk resim sanatı tarihinde önemli yeri olan ve farklı kuşaklardan sanatçılar olan Ali Çelebi, Cevat Dereli, Orhan Peker, Burhan Uygur ve Yüksel Arslan'ın üslup yorumlarını ekspresyonist anlayış ve tutum bakımından değerlendirmek amaçlanmaktadır.

ABSTRACT

Although it is a modern art movement, under the label “expressionism” we can find different artistic attitudes with regard to the form and style. That’s why most of the art historians consider it as a tendency and artistic attitude rather than a definite movement. One can say that the history of Turkish painting is viewed in terms of generations but not in terms of formal traits. In this essay, I’ll try to evaluate the works of Ali Çelebi, Cevat Dereli, Orhan Peker, Burhan Uygur ve Yüksel Arslan from the point of expressionist style and conceptions.

ÖNSÖZ

20. yy'ın başlarında etkinliğini iyice hissettiren ekspresyonist akım, I. Dünya Savaşı sonrasında hızını yitirse de, tezahürleri Avrupa, Amerika ve dünyanın farklı noktalarında başka yollarla etkinliğini devam ettirir. Türk resim sanatında da, Almanya ve Fransa'dakinden farklı bir karakter sergilemekle beraber ekspresyonist anlayış ve üslup özelliklerini takip eden yaklaşımlar görülür. Çalışmamda Türk resim sanatını ekspresyonist üslup özellikleri açısından değerlendirmeye çalışacağım.

Çalışmamın her noktasında içten yardımlarını benden esirgemeyen danışmanım Sayın Prof. Nedret Sekban'a teşekkür ederim.

RESİMLER LİSTESİ I

- Resim 1.1: Edward Munch, The Scream / Çığlık, Ahşap Baskı
- Resim 1.2: Ernst-Ludwig Kirchner, Postdam Alanı, T.Ü.Y.B, 200 x 150 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, Berlin
- Resim 1.3: Erich Heckel, Pechstein Uyuyor, T.Ü.Y.B, 110 x 74 cm, Buchheim Museum, Bernried
- Resim 1.4: Oskar Kokoschka, Herwarth Walden'in Portresi, T.Ü.Y.B, 100 x 69.3 cm, Staatsgalerie, Stuttgart
- Resim 1.5: Wassily Kandinsky, The Blue Horseman / Der Blaue Reiter , T.Ü.Y.B, 52 x 54 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus, Münih
- Resim 1.6: Wassily Kandinsky, Klamm Doğaçlaması, T.Ü.Y.B, 110 x 110 cm, 1903
- Resim 1.7: Otto Dix, Prag Caddesi, T.Ü.Y.B. ve yapıştırılmış öğeler, 101 x 81 cm, Galerie Der Stadt Stuttgart, Stuttgart
- Resim 1.8: Käthe Kollwitz, Die Witwe I / The Widow I, Ahşap Baskı, 38.1 x 22.86, 1922-3, Käthe Kollwitz Museum, Köln
- Resim 1.9: Emil Nolde, Mısırlı Ermiş Maria Söylencesi, Triptik / T.Ü.Y.B, Orta Tablo 105 x 120 cm, Her iki kanat 86 x 100 cm, Hamburger Kunst Halle, Hamburg
- Resim 2.1: Ali Avni Çelebi, Maskeli Balo, T.Ü.Y.B, 138 x 186 cm, 1928
- Resim 2.2: Ali Avni Çelebi, Vitrin (imzalı, 1926), T.Ü.Y.B, 90 x 73 cm
- Resim 2.3: Orhan Peker, Yeşil Örtülü At, T.Ü.Y.B, 75 x 98 cm
- Resim 3.1: Burhan Uygur, Hayal Köşkünün Sakinleri, Karton üzerine akrilik, 59 x 34 cm, 1990
- Resim 3.2: Cevat Dereli, İstihsal (Üretim), T.Ü.Y.B, 200 x 300 cm, MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Kol.
- Resim 3.3: Otto Dix, Metropolis, Triptik /Tahta üstüne karışık teknik, 1927-28, 181 x 402 cm, Staatsgalerie, Stuttgart
- Resim 3.4: Cevat Dereli, Balık-Ekmek, T.Ü.Y.B, 89 x 66 cm
- Resim 3.5: Burhan Uygur, Ayvalıklı Ringo'nun Yalnızlığı, Karton üzerine karışık teknik, 20 x 12 cm
- Resim 3.6: Orhan Peker, Mandalar, T.Ü.Y.B, 82 x 79 cm, MSGSÜ İstanbul

Resim ve Heykel Müzesi Kol.

Resim 3.7: Burhan Uygur, Kapı, Köşk kapısı üzerine karışık teknik

Resim 3.8: Yüksel Arslan, "Le Capital" - arture II A (153), Kağıt üzerine karışık teknik, 49 x 38.5 cm, 1970

RESİMLER LİSTESİ II (ÖZGÜN YAPITLAR)

- Resim 6.1: Cevapsız Arama, T.Ü.Y.B, 140 x 115 cm, 2006
- Resim 6.2: İsimsiz, T.Ü.Y.B, 70 x 60 cm, 2005
- Resim 6.3: İsimsiz, T.Ü.Y.B, 50 x 61 cm, 2006
- Resim 6.4: Yeni Model Aşk, T.Ü.Y.B, 140 x 115 cm, 2005
- Resim 6.5: Cevapsız Arama 3, T.Ü.Y.B, 105 x 130 cm, 2005
- Resim 6.6: İsimsiz, T.Ü.Y.B, 120 x 100 cm, 2005
- Resim 6.7: İsimsiz, T.Ü.Y.B, 140 x 115 cm, 2005
- Resim 6.8: Banyo, T.Ü.Y.B, 50 x 70 cm, 2005
- Resim 6.9: İsimsiz, Kağıt üzerine karışık teknik, 45 x 33 cm, 2004
- Resim 6.10: İsimsiz, Kağıt üzerine çini mürekkebi, 33 x 44 cm, 2005

GİRİŞ

Ekspresyonizm 19.yy.'ın sonlarında Kuzey Avrupa'da ortaya çıkmış, 20.yy'ın ilk çeyreğinde başta Almanya (BERLİN), Fransa(PARİS) sonra da tüm Avrupa'da kendisine birçok takipçi bulmuş etkisi günümüze kadar ulaşmış sanat akımıdır. Öte yandan sanat tarihçileri, ekspresyonizmi başlı başına bir akım olarak benimsemekte tereddütlüdürler çünkü bu akımının pek çok önemli temsilcisinin yapıtlarının hiçbir ortak biçimsel temeli yoktur. Söz gelimi Egon Schile'yle Kirchner'in ya da Kandinsky ile Beckmann'ın birbirlerinden oldukça farklı anlayışları olduğunu yadsıyamayız. Bugün pek çok sanat tarihçisinin ekspresyonizmi, bir akım olmaktan çok bir yönelim, eğilim ve hayatı kavrama biçimi olarak tanımlamayı tercih etmesinin sebebi bu olsa gerektir¹. Ekspresyonizm deyimini aynı anda hem Fransa'daki Fovizm akımını, hem Alman Die Brücke grubunu hem de bir El Greco tablosunu içine dahil edebilir. Bu anlamda ekspresyonist anlayış sanat tarihinin bir dönemi için değil bütün dönemleri için geçerli bir tanımdır.

Eleştirmen Sezer Tansuğ da bu biçimsel çeşitliliğin sanat tarihi açısından yarattığı yorumsal güçlüğü şöyle ifade ediyor: "Çağdaş sanat ikliminde büyük bir hız kazanan geçici akımlar karmaşasına bir çözüm olarak, esasta tümünün üç akıma bağlı tutulması önerilmiştir: Kübizm, ekspresyonizm ve sürrealizm. Bu akımların hiçbirine ideal, kesin, mutlak anlamıyla hiçbir sanatçıda rastlanmadığı da ileri sürülebilir. Dolayısıyla giderek çeşitliliği artan ve geçicilik süresi kısalarak hızlanan sanat akımlarının

¹ Sözen ve Tanyeli'nin hazırladığı sanat kavramları sözlüğünde, ekspresyonist anlayışı karakterize eden bu biçimsel çeşitlilik şöyle ifade ediyor: "Ekspresyonizmin bir modern sanat akımı oluşuna karşılık, tarih boyunca modern sanattaki ekspresyonizme doğrudan ilişkili olmayan, fakat onunla tutum ortaklığı gösteren genel bir ekspresyonist anlayıştan söz edilebilir. Ekspresyonist anlayışın ya da daha doğru bir deyişle, anlayışların ana özelliği resim ve heykel yapıtlarında yer alan betileri amaçlanan bir etkiyi yaratabilmek için bazı deformasyonlara uğratmalarıdır. Örneğin Avrupa Ortaçağ sanatının ekspresyonist anlayışta olduğu söylendiğinde, bu dönem ürünlerinde görülen betileri inceltip uzatma tutumu anlatılmaktadır (Bkz. Metin Sözen-Uğur Tanyeli, *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul: 1999, s. 75)

ön işaretlerini bu ana akımlar içinde bulma olanağı vardır.”²

Türk resmindeki gruplaşma ve akımlara bu perspektiften bakmak konuya ilişkin daha ayrıntılı incelemeler için zemin oluşturabilir. Türk resminde görülen gruplaşma hareketlerinin birbirinden çok farklı üslup arayışlarından doğduğu ve tek bir akım etrafında örgütlendiği söylenemez. Müstakiller ya da Yeniler Grubu'nun doğuşu, daha çok kendilerinden önceki kuşaklara duydukları tepkiye bağlanabilir. Çalışmamda, bu bağlamda sanat tarihimizde kendine yer edinmeyi başarmış beş Türk sanatçısının ifade biçimlerinin ortak yanları ve farklılıklarıyla irdelenmesi ve bu doğrultuda Türk resminde ekspresyonist üslup özelliklerinin gelişiminin araştırılması hedeflenmektedir. Bu çerçevede, Ali Avni Çelebi, Cevat Dereli, Orhan Peker, Burhan Uygur ve Yüksel Arslan'ın üslup yorumlarını ifadeci açıdan değerlendirmeye çalışacağım.

² Sezer Tansuğ, *Türk Resminde Yeni Dönem*, Remzi Kitapevi, İstanbul: 1995, s. 49.

1. MODERN BİR SANAT AKIMI OLARAK EKSPRESYONİZMİN BATIDAKİ GELİŞİMİ

Ekspresyonizm 19.yy.'ın sonlarında Norveçli Edward Munch ve Belçikalı James Ensor ile ortaya çıkmıştır. Bu ressamlardan ilki, James Ensor (1860-1949), oldukça gerçekçi bir teknikle maskeler, iskeletler, hortlaklar ve cadılarla örölü bir korku dünyası yaratmıştır. İçine kapalı bir kişilik olan Ensor, topluma yabancılaşmış bir kişi olarak gerçeği algılamakta zorlanıyordu. Ölümle ve çürüme tehdidiyle dolu resimlerinde kendini dışa vurmak yerine ruhsal durumunu yansıtan bir düş gücüyle hareket ediyordu. Bu durum onu Munch'a ve Van Gogh'a yakınlaştırmıştır.



Resim 1.1: Edward Munch, The Scream / Çığlık, Ahşap Baskı

Edward Munch (1863-1944), Paris'te Van Gogh, Gauguin ve Lautrec'in çevresinden aldığı izlenimleri kendine özgü bir sürüş tekniğiyle ölüm, melankoli, kıskançlık, yalnızlık ve keder dolu figürlü kompozisyonlara dönüştürerek yüzyılın başında ekspresyonistler için bir yol gösterici olmuş aynı zamanda alman ekspresyonizminde baskı sanatının gelişimine önemli katkılarda bulunmuştur. Munch'un 1893 tarihli ünlü *Çiğlik*'i yaşamın tüm acımasızlığını kızıl bir fon önünde bir çocuğun dehşet dolu yüzüyle insanlara anlatır (Resim 1.1).

Van Gogh ve Gauguin dışavurumcu sanatçıları ruhsal olarak etkilemekle kalmamış, teknik açıdan da bu sanatçılara önemli bir referans noktası oluşturmuşlardır. Bu ortak noktayı Uwe M. şöyle belirtiyor: "Çarpıtılmış perspektifi, derinliksizliği ve bozulmuş biçimleriyle 'ham görüntü'...bilinen, alışılmış bütün sanat geleneklerine ters düşer...'ham görüntü' dediğimiz şey kaba tuval üzerine hızlı, geniş fırça vuruşlarıyla kabaca boya sürülmesi ve tuval'in kimi bölümlerinin açık bırakılmasıdır... Bu da resim yapma sürecinin aşamalı karakterini ortaya koyar..."³

1905 yılı ekspresyonizm için önemli bir yıl olacaktır. Daha o zamandan bir grup Fransız sanatçı Alman ekspresyonistlerin de çok ilgi duyduğu, etnolojik sanat örneklerine ilgi duymaya başlamış, atölyeler Afrika mask ve heykelleriyle süslenmişti. Bu hem kent soylu sanat zevkine bir saldırı hem de sanatın bozulmamış ana kaynaklarına ulaşma çabası olarak değerlendirilebilir.

Bununla beraber 1905 yılı bir renk patlamasının da habercisidir. Paris'te 1905 Sonbahar sergisi parlak üslup özellikleriyle Parislileri şaşkına çevirir. Matisse, Vlaminck, Marquet de bu sergiye katılan sanatçılar arasındadır. Gümrükçü Rousso'nun *Aç Aslan* tablosunu sergilemesi

³ Alıntılayan Norbert Wolf, *Dışavurumculuk*, çev. Mehmet Tahsin Yalın, Taschen/Remzi Kitabevi, İstanbul: 2005, s. 15.

dolayısıyla “cage aux fauves” yani “vahşî hayvanlar kafesi” adı verilen bir salonda resimlerini sergilerler. Valtad ve Van Dongen'in başlattığı fovizmi renk ustası Moreau'nun öğrencileri formüle eder. Gauguin ve Van Gogh'un retrospektif sergileri, başını Matisse'nin çektiği bu gruba ilham verir. Fovizme paralel olarak, Dresden'de Die Brücke (Köprü) grubunun kurulması ve ilk sergisini düzenlemesiyle (1906) dışavurumculuk ortaya çıkar. Biçimler, bundan böyle, işlenen konunun gerektirdiği zorunluluktan kesin bir şekilde kurtularak sanatçının duygularını tüm gücü ve yalınlığıyla ifade edecektir. Ekspresyonizm deyişi bu eğilimlerin bütününe kapsar. Fransa'daki Fovizm akımıyla Alman Die Brücke söz konusu eğilimin iki büyük örneğini oluşturur.

Almanya'daki gelişim de Fransa'dakiyle eş zamanlı olmuştur, fakat Paris'te olduğu gibi bir nokta da yoğunlaşmamış; bireyler arasına dağılmış; bağımsız bir gelişim göstermiştir. Kirchner, Heckel, Schmit-routluff ve Fritz Bleyl'den oluşan Die Brücke “Kabuk bağlamış yapıları parçalayın” sloganıyla hareketli ve ışıl ışıl bir sanatı savunurlar. Gauguin ve Van Gogh'u kendilerine usta olarak seçmişler, bunlara Munch'u, gotik usta Grünewald'ı ve Okyanusya sanatının yaratılarını da katarak kendi keskin tekniklerini oluşturmuşlardır. Başta Kirchner olmak üzere, gruba 1906'da katılan Emil Nolde ve Pechstein Die Brücke'nin en ateşli temsilcilerindendir (Resim 1.2, Resim 1.3). Brücke sanatçıları 1911'de Berlin'e taşındı. Herwarth Walden, *Der Sturm* adlı devrimci sanat dergisini çıkarmakta, aynı adı taşıyan sanat galerisini yönetmekteydi. Derginin editörlerinden biri de Kokoschka'ydı (Resim 1.4). Brücke'ciler, *Der Sturm* aracılığıyla edebiyat çevresiyle ve Franz Pfemfert'in 1911'de çıkarmaya başladığı *Die Aktion* dergisi çevresiyle düşünsel alış veriş içine girerek sanat türleri arasındaki sınırları aşmaya ve yaratıcılığın sınırlarını çeşitli disiplinlere taşımaya çalışmışlardır. Ne var ki topluluk içindeki ayrılıklar büyüdü ve Die Brücke 1913'de faaliyetlerini noktaladı.



Resim 1.2: Ernst-Ludwig Kirchner, Postdam Allee, T.Ü.Y.B, 200 x 150 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, Berlin



Resim 1.3: Erich Heckel, Pechstein Uyuyor, T.Ü.Y.B, 110 x 74 cm, Buchheim Museum, Bernried



Resim 1.4: Oskar Kokoschka, Herwarth Walden'in Portresi, T.Ü.Y.B, 100 x 69.3 cm,
Staatsgalerie, Stuttgart

Dışavurumcu sanatçı gruplarının en önemlilerinden biri olan Die Brücke ressamları sadece bir çalışma topluluğu olmakla kalmıyor romantik ülküler çerçevesinde yaşamsal bir ortaklığı da paylaşıyorlardı. Bir nedeni ekonomik de olan bu yaşam tarzının temel motivasyonu kardeşlik ve işbirliğinin onlar için taşıdığı büyük değerdir. Kentlerdeki çalışmalarını yaz aylarında taşraya taşıyor, burada yaptıkları işlerde gündelik yaşantıyı betimliyor, modelleri ve sevgilileriyle eğleniyor, çırılçıplak yüzüyorlardı. “Böylesi bir doğallığa öykünme, 1890’lardan beri *avant-garde* sanatçıların istemleri arasında olan yaşamla sanatın bütünleşmesine olan özlemin yansıtıyordu. Bu yaklaşım da yüzünü bir yeryüzü cenneti ütopyasına çevirerek maddeci dünyayı arılaşırma girişimlerinden biriydi”⁴.

Benzeri akımlar Paula Moderhsohn Becker’in çalıştığı Worpswede’de ve özellikle Münih’te ortaya çıkar. 1909 yılında Kandinsky, Münih Uzaklaşması’na karşı gerçekleştirilen ve Neue Künstler Vereinigung (Yeni Sanatçılar Birliği) ya da NKV olarak adlandırılan hareketin ortaya çıkmasıyla başlayan ayaklanmanın başındadır. Alexei Von Jawlevsky, Alfred Kübin, Gabriele Münter ve sonraki dönemde Franz Marc gibi üyelerden oluşan NKV, özellikle Jugendstil ve dışavurumcu Fovizmi birleştiren bir tarzda ürün veren Münih Avangard’ını temsil ediyordu. Başlangıçta herşey yolundaydı; zamanla uyuşmazlıklar arttı. Birlikten bir jürinin onun bir resmini Aralık 1911’deki sergiye dahil etmemesi üzerine, Kandinsky NKV’den ayrıldı ve Franz Marc’la birlikte Der Blau Reiter’i (Mavi Süvari) kurdu (Resim 1.5).

“... Yalnızca o sanatçılara değer veririm: gerçekten sanatçı olanlara. Onlar bilinçli ya da bilinçsizce, içsel yaşamlarını tümüyle özgün bir biçimde ifade eden, yalnızca bu sona ulaşmak için çalışan ve başka şekilde çalışamayanlardır...”⁵ diyerek Kandinsky üyelerinin bir tarza uymalarını değil,

⁴ Norbert Wolf, a.g.e. s. 12.

⁵ Alıntılayan Richard Stratton, “Önsöz”, *Sanatta Ruhsallık Üzerine*, çev. Gülin Ekinci, Altıkırkbeş Yayınları, İstanbul:2005, s. 13.



Resim 1.5: Wassily Kandinsky, The Blue Horseman / Der Blaue Reiter , T.Ü.Y.B, 52 x 54 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus, Mühnh

yalnızca iç benliklerini ifade etmelerini istiyordu. Der Blau Reiter önemini

yalnızca üyelerinin sergileriyle değil, Arp, Braque, Derain, Klee, Nolde gibi Münihli olmayan sanatçıların yapıtlarını sergilemesiyle de kazandı. NKV'den ayrılmaya neden olan düşünce ve ilkelerin toplandığı, halk sanatı, ilkel sanat, çocuk eskizleri, ortaçağ ahşap baskılarının yanı sıra Schönberg, Bern gibi önemli bestecilerin işlerinin de yer aldığı almanağın yayınlanmasıyla grubun önemi daha da arttı. Kandinsky'nin sorunu, resimde müziğe koşut bir uyum yaratmaktı. Klee bu işleme “ruhsal doğaçtan yaratma” demiştir (Resim 1.6). Resmin içeriği, rengin ve biçimlerin orkestrasyonu olarak değiştirilmişti. Birinci Dünya savaşı bu gelişime son verdi. Kandinsky Rusya'ya döndü. Macke ve Marc Fransa'da öldüler.

Almanya'daki daha genç kuşaktan özellikle Dix, Grosz, ve Meidner kendileri için isyanın başlangıcı olan ekspresyonizmi bir süre daha izlediler. 1918 Dada bildirisinden sonra ekspresyonizm gözden düşmeye başlayan bir hareket haline dönüştü. Savaşın getirdiği yıkım Dix, Grosz gibi sanatçıları toplumsal konulara ve elle tutulur bir gerçeklik anlayışına yöneltti (Resim 1.7).

Van Gogh, Munch ve Ensor gibi ustalarla yüzyılın başında ekspresyonizme öncülük eden İskandinav'ya ve Hollanda'da 1920 ve 1930'lara değin ekspresyonist üslup özellikleri görülmedi. Bu yıllarda Constant Permeke, Albert Servaes, Frits Van den Berghe gibi sanatçılarda öznelğin daha katı bir dışavurumunu görmek mümkündür.

Ekspresyonizm, 1945'ten sonra Almanya dışındaki en büyük çıkışını ABD'de yaptı. Bunun sonucu olarak pek çok ekspresyonist yapıt ABD'de ki müzelerin koleksiyonlarında bulunmaktadır. Örneğin Ali Avni Çelebi'ye asistanı olmasını öneren Hans Hofmann, Almanya'da yükselen milliyetçilik hareketlerinden kaçarak 1932'de akademisini New York'a taşımış, soyut dışavurumculuğun önemli kuramcılarında biri olmuştur.



Resim 1.6: Wassily Kandinsky, Klamm Doğaçlaması, T.Ü.Y.B, 110 x 110 cm, 1903



Resim 1.7: Otto Dix, Prag Caddesi, T.Ü.Y.B. ve yapıştırılmış öğeler, 101 x 81 cm, Galerie Der Stadt Stuttgart, Stuttgart

Modern bir sanat akımı olarak ekspresyonizmin ortaya çıkışı yeni

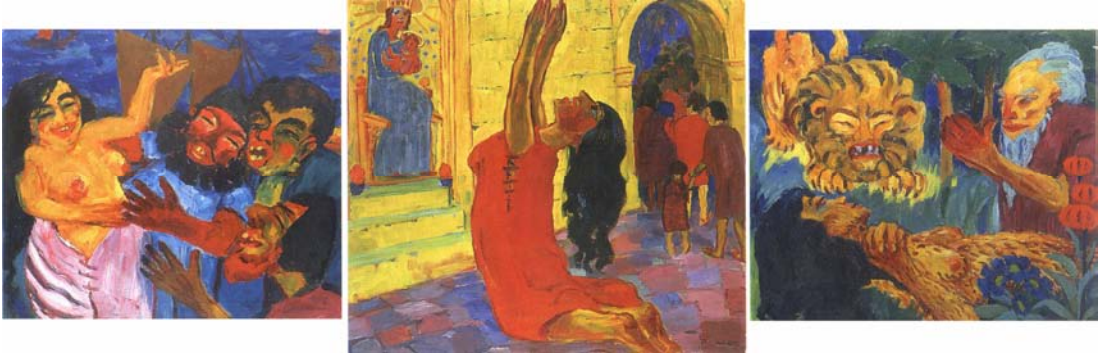
yüzyılın çelişkileriyle, sanayileşmenin sonucunda oluşan sınıf çatışmaları, ahlaki çürüme ve 1. Dünya Savaşı öncesindeki gerilimin genç sanatçılar üzerindeki etkisiyle değerlendirilmelidir. Bu durumu Lionel Richard şöyle ifade ediyor.”Her şeyden önce Ekspresyonizm, bunalımlı bir dönemin duygularından ayırt edilemez. Bu bunalım, 1905-1914 arasında yazan, resim yapan ve oyun sahneye koyan bir kuşağın tüm üyeleri tarafından baştan başa yaşanmış ve dile getirilmiştir. Sanatçılar, bir huzursuzluk ve gerçekleştirme gücü yoksunluğu duyuyorlar, gözleri önündeki gerçekten hoşnut kalmıyorlardı. Temelleri sarsılan Almanya’nın sanayileşmesindeki gelişmesinin sonuçlarının acısını çekiyorlardı.. Kırık dökük insan ilişkileri, kentlerdeki yaşamın delice hızı, köleliğin her çeşidi değer ölçüleriydi. Bireysel girişimlerin yıkımının bir kanıtı olan bu gerçeğin, yıkıp yok etme işlemi için yetkin bir makine olarak görülüyordu. Bu makineyi yok etmek gerekiyordu. Ekspresyonistlerin yapıtlarında seçtikleri konu ve biçim yoluyla yüzeye çıkan şey buydu. Kuşaklar arası bir kopukluk, bir baba oğul çatışması vardı. Bu çatışma Ekspresyonist tiyatro oyunlarında işlenmiştir. Ekspresyonistler ayaklanmadan yanaydı. Hepsi aileye, öğretmene, orduya, imparator’a ve kurulu düzenin tüm yandaşlarına karşıydılar. Öte yandan tüm aşağılanmış yaratıkların, düzenin kıyısında kalanların, ezilmişler topluluğunun, yoksullar, genel ev kadınları, akıl hastaları ve gençlerin dayanışmasını savunuyorlardı”

Franz Marc, Der Blau Reiter’in ikinci yıllığı için hazırladığı, ama yayınlanmayan bir önsöz yazısında, Ekspresyonistlerin sanatsal çabalarıyla, onlara yükledikleri toplumsal anlam arsındaki ilişkiyi kesin bir biçimde dile getirmiştir. Yaratıcılık serüveni, geçmişle olan bağların tümüyle kopmasında yatmaktadır:”Ancak böyle yaparak çağımızın bu zorluklarıyla başa çıkabiliriz. Yaşamı ve ölümü değerli kılan tek etkinlik budur. Bu eylem geçmişe saygı duymamak anlamına gelse de, bizim isteğimiz hala geçmişte yaşayan mutlu mirasçılar gibi olmamaktır. Bunu isteseydik bile yapamazdık. Miras artık öyle büyümüştür ki, geçmişin izini sürmek dünyayı bayağılaştırmaktadır.”

Çok farklı üslup özellikleri gösteren bu hareket ve gruplaşmalar, sanat tarihinin tüm dönemlerinde gözlemlenebilecek ekspresyonist anlayışların, yeniçağın sıkıntı savaş, başkaldırı ve devrimci ortamında bir akım haline dönüşmesinin nüvelerini oluştururlar. Ekspresyonizmin sanatçının gerçeği kendi içinde araması noktasında böyle bir üslup çeşitliliğinin oluşması ekspresyonist grupların manifestolarında yer alan prensiplerle çelişmez, hatta çoğunlukla hedeflenen şey bu çeşitliliğin sanatçıların tüm samimiyetleri doğrultusunda sergilenmesidir. Alman komünist sanatçı Käthe Kollwitz ile dinsel ve ruhsal temaları ele alan Emile Nolde, bu bağlamda aynı akım içinde kendilerine yer bulabilir (Resim 1.8, Resim 1.9).



Resim 1.8: Käthe Kollwitz, Die Witwe I / The Widow I, Ahşap Baskı, 38.1 x 22.86, 1922-3, Käthe Kollwitz Museum, Köln

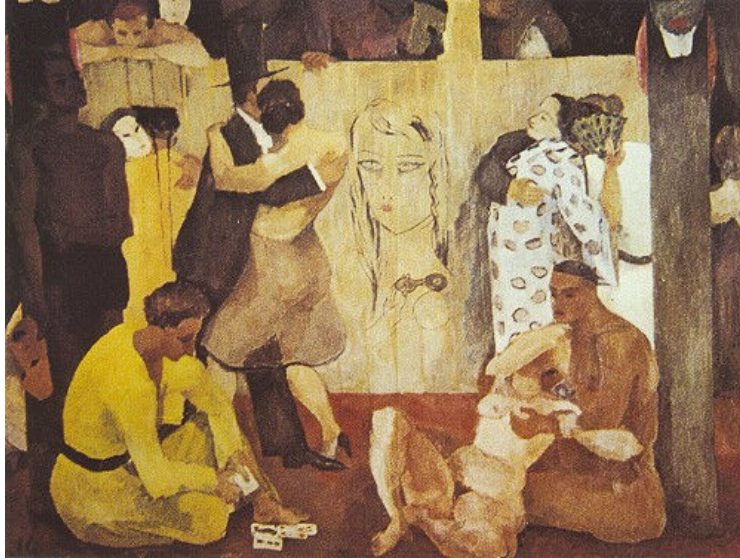


Resim 1.9: Emil Nolde, Mısırli Ermiş Maria Söylencesi, Triptik / T.Ü.Y.B, Orta Tablo 105 x 120 cm, Her iki kanat 86 x 100 cm, Hamburger Kunst Halle, Hamburg

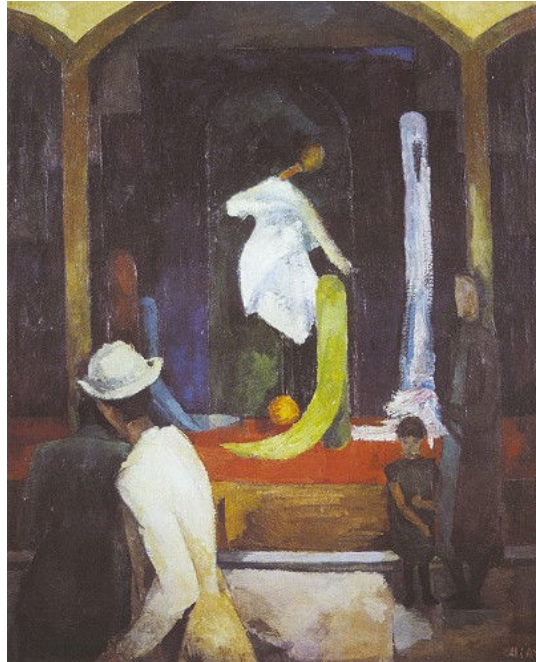
2. TÜRK RESİM SANATINDA EKSPRESYONİST ÜSLUP ÖZELLİKLERİNİN GELİŞİMİ

Türk resminde görülen gruplaşma hareketlerinin birbirinden çok farklı üslup arayışlarından doğduğu ve tek bir akım çevresinde toplandığı söylenemez. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin Müstakiller ve Yeniler Grubunun doğuşu, daha çok kendilerinden önceki kuşaklara duydukları tepkiye bağlanabilir.

Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nin kurucuları Almanya'da bursla eğitim görmüş ve çoğu yurt dışındayken etkilendiği kübist konstrüktivist veya ekspresyonist akımları yeni bir üslupla birleştirerek özgün bir anlayışa ulaşmaya çabalamışlardır. 1927 yılında düzenlenen 11. Galatasaray Sergisi'nde, Münih'te Hans Hofmann atölyesinden yeni dönmüş olan Ali Çelebi ve Zeki Kocamemi bu anlamda modern dönemin ilk temsilcilerindendir. Söz konusu sanatçılarımız genellikle kübizm, konstrüktivizm ve form anlayışı bakımından değerlendirilmiş, kısa süre önce *Mavi Süvari*'ye ve diğer ekspresyonist öncülere ev sahipliği yapmış Münih'in bu sanatçılarımız üzerindeki etkisi yeterince değerlendirilmemiştir. Türk Resminin başyapıtları arasında gösterilen Ali Çelebi'nin *Maskeli Balosu* (1928), ve *Vitrin* (1926) bu anlayışın etkisini yoğun bir şekilde taşır (Resim 2.1. Resim 2.2). Ali Çelebi bu yapıtlarıyla sadece form anlayışı ve inşacı düzenle yetinmeyerek, çağın ruhunu yakalayan özgün bir resim dili oluşturmuştur. Sezer Tansuğ *Çağdaş Türk Sanatı* isimli kitabında buna paralellik gösteren yorumları 1914 Kuşağı için de yapmıştır. Bir yerde kopyacılığa ve kültürel hegemonyaya boyun eğmeyen doğulu sanatçıların sezgileri Kandinsky'nin ruhsallık olarak tanımladığı şeye denk düşüyor, Batı'da resmin görmeyeyle ilgili problemlerini çözmeyeyle ilgili serüvenine özgün katkılarda bulunabiliyordu.



Resim 2.1: Ali Avni Çelebi, Maskeli Balo, T.Ü.Y.B, 138 x 186 cm, 1928



Resim 2.2: Ali Avni Çelebi, Vitrin (imzalı, 1926), T.Ü.Y.B, 90 x 73 cm

Tansuğ'a göre, "Resim sanatçılarımızın daha sonraki aşamalarda peyzaj resimlerinde başvurdukları konstrüktif yöntemler ya da doğa ve kent görünümüne ekspresyonist, hatta fantastik, yani hayal gücünü daha etkin kılmaya çalışan yaklaşımları da yeterince bize özgü niteliktedir. Kısaca batı sanat dünyasından alınan etkileri her zaman dolaylılık düzeyine indiren önemli çabalar, resim sanatçılarımızın başlıca hedefidir."⁶

Öte yandan Ali Çelebi ve Zeki Kocamemi'nin Ekspresyonizmin başkentlerinden sayılan Münih'ten ülkeye getirdikleri yenilik daha çok biçimseldir. Onların resimlerinde üslup ekspresyonist özellikler göstermekle beraber dengeli akademik kompozisyonlar ve kompozisyonun inşasındaki sağlamlık temel meseleleridir. Ülkeye dönüşleri genç cumhuriyetin harf devrimine hazırlandığı bir dönemdir. Türk resmi batıdaki gibi bir mirasa ve kurumsallaşmış akademilere sahip olmadığı gibi resmin izleyicisi ve eleştirisi de oluşmamıştır o yıllarda. Dolayısıyla Ekspresyonizmin kurulu düzene başkaldırısını Ali Çelebi ve arkadaşlarında görmek olası değildir.

Müstakiller grubunun bir diğer üyesi Cevat Dereli de 1924 yılında Avrupa yarışmasını kazanarak Paris'e gitti. Julian akademisindeki hocası Paul Albert Laurens de sonradan asistanlığını yapacağı Nazmi Ziya Güran da bilindiği üzere izlenimci sanatçılardır. Dereli de ilk yıllarında izlenimci yapıtlara imza atar. Giderek, öncelikle geometrik planlarla dokunan resimleriyle tanınır. Ama Dereli'nin asıl duyarlılığı lirik lekeci anlatımlarda zenginleşecektir. Dereli 1970'den sonraki eserlerinde sert geometrik plan düzenlemelerinden bütünüyle uzaklaşarak üslubunda bireysel duyarlılığı ön plana geçirir, bu dönem resimlerinde hayatın coşkusu yakalayan, bir anda yapılmış sanısı uyandıran dingin ama duygu yüklü resimler üretmiştir. Bu çalışmalar Bizans resminden, Hitit sanatından ve Osmanlı minyatüründen izler taşır ama doğrudan bir etkilenmeden de söz edilemez. Yukarıda ekspresyonistlerin sanatın bozulmamış kurallarını yerlilerin üretimlerinde

⁶ Sezer Tansuğ, *Çağdaş Türk Sanatı*, İstanbul, Remzi Kitapevi, 2005, s. 134.

aradıklarına değinmiştik. Dereli'nin de yapıtlarında böyle bir etki olduğu söylenebilir. O, köy kahveleri, balıkçılar, cümbüşler gibi çok çeşitli konularda çocuksu ve arkaik bir etki yakalamayı bilmiştir.

Ali Çelebi ve Cevat Dereli cumhuriyet devrimlerinin tüm hızıyla devam ettiği bir dönemde yurda dönmüşlerdir. Öncelikli amaçları Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliğinin 1929 yılında Ankara'da Etnografya Müzesinde düzenledikleri sergi kataloğunda belirtilmiştir. "Bu sergi ve bunu takip edecek olan sergilerden maksat yeni doğan Türk Resminin inkişaf ve terakkisine yardım etmek, fikir ve teknik sahasında daha kuvvetli eserlerle milli nefis sanatlara emin esaslar dahilinde bir istikamet vererek onu layık olduğu mevkie erdirmektir." Çelebi, Dereli ve çağdaşları için problem geleneğe karşı gelmekten çok bir gelenek oluşturabilmektedir.

"... 1923 sonrası devletin başlattığı sanat hareketlerinin tümü, sanatın ülke çapında yayılması, benimsenmesi ve sanatçıların ülke gerçeklerini tanınması yönünde ulusalcı hareketlerdir. Devletin kültür-sanat politikalarının zayıflaması, bu tür programların sona ermesiyle birlikte, sanatçılar tümenden otonom bir yapıya kavuşurlar. Bu dönemde, Osmanlı dönemi örneğinde gördüğümüz gibi, sanatçıların yine İstanbul'da akademi çevresi ve Pera'da konuşlandıkları görülür..."⁷

1950 Yılı hem ülke rejiminde hem de güzel sanatlar alanında bir devrim niteliğindedir. "Kent" ve "kentli" kavramlarının ortaya çıktığı bu dönem "kentli sanatçı" tipolojisini de oluşturur. Kente göç olgusunun başladığı bu yıllar sanatçılarımızın da çarpık yapılaşma ve işçi hareketleriyle ilgilenmeye başladığı yıllardır. Resim meta haline gelmeye başlamış, sanatçıların üslup değerleri bireysel özellikler kazanmıştır. İşte Peker ve Arslan'ın genç

⁷ Başak Bugay, *1923'ten günümüze sosyo - politik durumun Türk resim sanatında yansımaları*. danışman:Prof. Aydın Ayan, İstanbul, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2006, s. 73.

sanatçılar olarak ortaya çıkmaları bu koşullar altında gerçekleşmiştir. Bu koşullar ekspresyonizmin salt biçimsel olarak değil yaşam tarzı ve tutum olarak da oluşması için daha elverişli koşullardır.

Orhan Peker (1927-1978), sanat anlayışını Bedri Rahmi Eyüboğlu atölyesinde oluşturmaya başlamış, On'lar grubunun kurucuları arasında yer almış, ancak onların motif duyarlılıklarının dışında kalarak lekesele soyutlamaya yakın bir dile yönelmiştir. Avusturya'nın Salzburg kentindeki yaz akademisinde Oskar Kokoschka'nın yanında da çalışan Peker Türk resminde ekspresyonist üslup özelliklerini en fazla taşıyan sanatçılardan biridir. Peker'in şu sözleri sanat görüşünü ortaya koyarken, ekspresyonist akımla olan yakın bağını da açık bir şekilde gösterir:

“... Rüzgârsız, durgun bir havada ormanda gezinirken, ansızın koyu yapraklı küçük bir dalın sarsıldığını görüyorsunuz. İlginizi çekiyor. Yakından bakınca gördüğünüz, kanadını kaşıyan kara bir kuştur. Yani görüntünün (lekenin), içinde yaşayan, devinen bir başka görüntü saklıdır.

Bu anlattığım bilinç altı bir düşün değil. Öyküsel yanı da yok aslında. Salt resimsel bir imaj, gerçek bir görüntüdür.

Açık koyu resminin temelinde bu ilkin ezilmeyen, dış konturların içinde gücünü sonradan kanıtlatan o çekirdeği aramak gerek. Çarpıcı (ekspresif) bir leke bu çekirdeği taşıyamıyorsa inandırıcı olamaz. Başlangıçta uzun bir süre çalıştığım Kara Kuşlar, Kargalar dizisinde bu iç ürpertiye sezme olasılığı. Ardından gelen Mandalar dizisi de aynı tutkunun örnekleriydi. Ve sonra Torbalı Atlar dizisi geldi, giderek hayvanın yaşantısına eğilmek, onun - neredeyse- iç dünyasına bakmak başlamıştı bende. Hüzün ve acıyla kısılmış gözlerinde bu atların ne düşündüğünü anlıyor gibiydim (Resim 2.3). Yani, elime geçirdiğim her koyu lekenin yaşantısını, devinimini saptıyordum. Kendi görüntüleri de aynı içeriğin örnekleridir. İster kendi kitlesel açık koyuşlarında,

ister dış mekânla olan ilişkisinde görünsünler sonuç değişmiyordu...”⁸

Peker için ekspresyonist tavrın esası lekeyi biçim haline getirmeye dayanır. Bu, Peker’in gerçekliği iç dünyasında kavrayış formudur aynı zamanda. Bu noktada kargalar karga, atlar at, mandalar manda olmaktan çıkarak, ressam için gerçekliğin virtüel bir tecrübesinin yeri haline gelirler.⁹ Doğanın çeşitlenerek patlayan çekirdeğidir leke Peker’de. Orhan Peker’in yeğeni olan Prof. Önder Küçükerman’ın aile arşivinden, yukarıdaki ifadeleri



Resim 2.3: Orhan Peker, Yeşil Örtülü At, T.Ü.Y.B, 75 x 98 cm

⁸ Alıntılıyan Sezer Tansuğ, *Türk Resminde Yeni Dönem*, İstanbul: Remzi Kitapevi, 1995, s. 28.

⁹ Franz Marc’ın ifadeleri de benzer bir deneyimi yansıtır: “Hayvanların doğalarında var olan yaşam duygusu, benim içimdeki tüm iyi şeyleri ortaya çıkarırken, çevremdeki dinsiz insanlar (en çok da erkekler), benim gerçek duygularımı çoşturamadılar.”

destekleyen bir biçimde alıntılıdığı 1959 tarihli bir eleştiri yazısı şöyle diyor:

“... 1959'da resimlerini gördüğümüz sanatçılar arasında Orhan Peker'e apayrı ve usta değeri olan bir yer vermek zorundayız. Sanatçı kişiye kendisini zorla kabul ettirmek dileğini taşıyan bütün basmakalıp tarzlardan yakasını sıyrabilmiş ve kendi insanca davranışlarına imkanlar aramış birisidir. Alman ekspresyonizminin çok etkisinde olan bu sanatçıda yerli bir espriyi biçimlerden kovalayıp yakalamak bir araştırmacı için oldukça güç bir serüvendir. Belki Orhan Peker'in gerçek yanına girebilmek için resmin yumuşayıp size sokulmasını beklemek değil, sizin yumuşayıp ona sızmanız gerekecek. Bütün haşın ve ifade keskinliği arayan tarzlarda olduğu gibi Orhan Peker'de de sizi teslim alacak bir yan değil, aksine sizin kavrayışınıza teslim olmaya hazır bir mahviyet karlık gizlidir [...]. Peker'in kuş ve hayvan stilizasyonlarında , dik mağrur gagaları, kuyruklarıyla en ürkek ve öfkeli silkinişlerinde kalmış gibidirler .Sanatçı genel olarak doğayı bir yakından çevriliyor, resim yüzeyini figür dolduruyor, küçültüp bir kenara koyduğu zaman bile bütün bir yüzeyi bir anda doldurmaya hazır bir hareket kazandırıyor figüre[...].Böylelikle bir yandan nesnelin katıldığı sanatçının duyarlılığında yumuşarken, öte yandan sanatçının gerçekten uzaklaşırçasına kendisini duygularına kapıp koyuvermesinin önü alınmış oluyor...”¹⁰

Orhan Peker 1957'de Münih'tedir. Münih'te ekspresyonizm çevresinde toplanan sanatçıları ve gruplarını görür, Lenbach Müzesini, Mavi Süvari grubunu ve W.Kandinsky'i, Alte Pinakothek'te resim sanatının eski ustalarını, Neue Pinakothek'te modern dönemin sanatçılarını incelemiş olmalıdır. 1963'te Madrid'e gönderilir. Uğrak yerlerinin başında Prado müzesi gelmektedir.

Prado Müzesi'nde onu en çok etkileyen ustaların başında ekspresyonist üslup özellikleri sergileyen El Greco gelecektir: “(...) Günlerdir

¹⁰ Önder Küçükerman-İlhan Berk, *Ressam Orhan Peker*, İstanbul: Milli Reüsürans Yay., 1999, p. 25.

dolaşıp durduğum o koca müzede beni en çok saran bir sürü şaheser var. İlk olarak Greco'nun bir portresine göz koydum. Ebatça küçük fakat resim olarak muazzam bir iş iyice bakıp tekniğini kavradığım için sanırım bu kopyayı becerebilirim”¹¹

Kurucuları arasında yer aldığı On'lar grubunun da usta olarak kabul ettiği El Greco'yla Peker'in ilişkisi pekişerek yeni bir boyut kazanacaktır. Kıymet Giray bu noktayı şöyle belirtiyor: “El Greco, artık Orhan Peker için Akademi yıllarına uzanan ve mezun oldukları yıl düzenledikleri serginin sloganı olarak kullandıkları, esin kaynakları için örnek olarak belirledikleri büyük bir ressam ve bu yıllardaki sanat görüşlerinin odağında yer alan bir usta olma sınırını çok gerilerde bırakacak, içselleşecektir. Peker, sanatın odağına oturan Greco portresinin karşısında olmaktan kurtulur, bir ayna olarak gördüğü yüzünü kendi yüzüyle özleştirir, dünyaya sanatın gücünün erdemiyile bakmaya başlar.”¹²

Ekspresyonistlerin kendilerine arkaik, bozulmamış kaynaklar ve ustalar arayışlarından söz etmiştik. 60'lı yıllar Peker'in ve Türk sanat dünyasının Mehmet Siyah Kalem resimleriyle tanıştığı yıllardır. Bu dönemde Peker, Karagözle de yakından ilgilenmiştir. *İtfaiyeciler* serisinde Karagöz gölge oyunu resimlerinin etkilerini görmek mümkündür. “En aza indirgenmiş çevre tasarımı, en aza indirgenmiş ilişki ağına karşın Karagöz, yaşamın bütün ince ayrıntılarını ironik değerlerle özümseyerek yansıtır. Bu nitelikler Peker'in düşünceleriyle örtüşmekte ve ayrıntılardan arındırma, süzme, anlamı vurgulayacak derin yalınlıklar yaratma arayışlarında bütünleşmektedir.”¹³

Peker'in öğrencilik yılları aynı zamanda Siyah Kalem'in de giderek

¹¹ Önder Küçükerman, “Dayım Orhan Peker için”, *Orhan Peker İspanyol Defteri* içinde, İstanbul, 1995, s. 9.

¹² Kıymet Giray, *Orhan Peker*, İstanbul: Beltaş A.Ş. Sanat Yayınları, 2006, s. 23-24.

¹³ Kıymet Giray, a.g.e., s. 117-118.

daha fazla tanıtıldığı ve tartışıldığı yıllardır. Resim sanatıyla ilgili yorumların sıkça Siyah Kalem'in ifadeci ve öznel figüratif deformasyonları da içermesiyle, bu tutum sanatçıların gündemine girer. Bu yayınlardan birinde aşağıdaki yoruma yer verilmiştir.

“... Siyah kalemin resimlerinde incelik ve zarafetten ziyade dehşet veren korkunç şekillerin olduğu görülür. Çehrelerindeki derin buruşukluklar, dışarı fırlamış dişler, yılan ve alev gibi kıvrılan saçlar ve sakallar insanı dehşete düşüren şekillerdir. El ve ayaklarda kuvvetli bir realizm görülmekle beraber tabiattan ayrılan, yani tabiat dışı bir ifade vardır. İfritleri, cinleri, sihirbazları tasvir eden bu resimleri gerek ifade gerek mevzu itibarıyla büsbütün başkadır. Bunların daha ziyade eski arkaik ve klasik Çin sanatı bronzları ve resimlerindeki ejder, taoti, şeytan gibi korkunç şekilleri andırması bu ressamın Çin'le münasebeti olduğunu düşündürür.”¹⁴

Kendi kaynaklarını keşfetme serüveninde Peker de figürsel deformasyon ve figür, boşluk ve mekân ilişkisi bağlamında Siyah Kalem'den esinlenir. Bedri Rahmi Atölyesi'nden arkadaşı Turan Erol bu durumu aşağıdaki ifadesinde şöyle açıklıyor.

“... Ayrıca, Siyah Kalem yapıtlarında arındırılmış çevre ve nesne ilişkisi, yaşamın ayrıntılarını soyutlamak, resimsel anlatımları cılızlaştırmak yerine güçlendirmektedir gerçeğiyle yüz yüze kalınır. Peker'in sanat anlayışıyla çok örtüşen bir görüştür bu. Çevrelerindeki boşlukta., tanımlanmayan mekanlarda yaşanan olaylar içinde yer alan figürsel anlatımlar, zamanlar ve mekanlar ötesine evirilen anlamların varsılığını yaşatırlar...”¹⁵

¹⁴ Celal Esat Arseven, Türk Sanatı Tarihi. Menşinden Bugüne Kadar, Cilt III, 1. fasikül, İstanbul, sf.77.

¹⁵ Turan Erol, *Milli Reüsürans Sanat Galerisi Kataloğu*, İstanbul, 2000, s. 7-11.

Siyah Kalem’le çok yakından ilgilenen bir diğere isim de Yüksel Arslandır, o yıllarda. Akademik bir sanat eğitimi almak yerine İstanbul Üniversitesi’nde sanat tarihi okumuş, sonra da Paris’e giderek çalışmalarını (68’de Türkiye’ye dönüşünü bir tarafa koyacak olursak) günümüze kadar orada sürdürmüştür.

Yüksel Arslan’ın çıkışını çok önemli bulan sanat tarihçi ve eleştirmen Sezer Tansuğ, sanatçının seçtiği özgün yolu, malzeme kullanımını ve uyandırdığı ilgiyi aşağıdaki gibi değerlendiriyor: “1950-60 arası, bazı genç sanatçıların resimlerinde, yarı batı kaynaklarına, yarı yerli kaynaklara dayanarak, gerçeküstücü bir hüner fantezisine bağlandıkları dikkati çeker. Bu alanda başarılı olan bir sanatçı, bir çeşit otodidakt olan ve teknik yönden tuval ve yağlı boya kullanımı gibi zorunlulukları aşarak kendine özgü çizgi ve malzeme ile çizgi ve boya uygulamalarını gerçekleştiren Yüksel Arslan’dır. Bu sanatçı, 1955 ve 1959’da açtığı sergilerde fantastik muhayyilesinden doğan yapıtlarıyla geniş ilgi uyandırmıştır.”¹⁶

Sabahattin Eyüboğlu’nun, Yüksel Arslan’ın 1959 sergisi için yaptığı yorumları *Dünya* gazetesinden Adnan Benk ise şöyle aktarıyor o yıllarda: “Yüksel’in resimlerinde mağara çağını andıran bir hava var, diyor Eyüboğlu. İlk resimlerinden birine *İnsanlı Günler* adını koymuştu; insanın yeryüzüne ilk gelişini, tabiatla ilk karşılaşmasını, daha doğrusu insanoğlunun ilk tepkisini anlatmak istiyordu. Cinsel temalara bu kadar çok yer vermek istemesi de, bu isteğe bağlanabilir. Belki kendinde de, en ilkel tepki, en ilkel davranış olarak bunu görmüş, bunu vermek istemiştir.

“... Az önce, sanatta karşıtların bağdaştırılmasından söz açmıştık. Yüksel’in seçtiği karşıt öğeler belli oluyor: bir yanda yüzeyin soyut resim anlayışına göre işlenmesi bir Klee’nin süsleme ustalığı, öte yandan da, seyirciyi eski çağlara götüren ilkel insan konusu.

¹⁶ Sezer Tansuğ, *Çağdaş Türk Sanatı*, s.248.

'Bu iki kutup arasında' diyor Eyüboğlu, bütün resim okullarını unutuyoruz. Yüksel bizi sanatın son verileriyle ilk verileri arasında sürekli oynatıyor. Bir ara bir biçime takılıyor gözünüz, "Klee" demeye varmadan mağara çağına dönüveriyorsunuz..."¹⁷

1970 sonrasında adını giderek daha fazla duyuran ve ekspresyonist üslup özellikleri gösteren bir başka sanatçımız da Burhan Uygur'dur.

Akademi yıllarıyla hemen sonrasını izleyen dönem arasında, Burhan Uygur'un, Avusturya hükümetinden sağladığı bir bursla, Salzburg yaz akademisine gitmesi, onun batı dünyasıyla ilk karşılaşmasıdır. Orada ressam Cornelle'yle bir süre çalışır. Ancak tekniğinden ve anlatımından fazlaca etkilenmediğini, daha sonraki çalışmalarında da kolayca takip edebileceğimiz Burhan Uygur, hangi anlayış, üslup ve eğilimde olursa olsun, bütün sanat yapıtlarına duyarlı bir gözle yaklaşmış, kendisi gibi Bedri Rahmi Atölyesi'nden yetişmiş olan dönem arkadaşlarının sanatsal endişe ve yorumları karşısında da kendi anlayışını, özgün yorumunu ve sahiplenme duygusunu her zaman korumuştur

Şu ifadeleri Uygur'un sanat görüşünü ve özgün tutumunu sürdürme ısrarı bakımından önemlidir: "İnsanın kafasının içindekileri çizmeye çabalıyorum. İnsanın bilinç altındaki dertlerine fırça atıyorum. İdeolojiyi çizmiyorum. Ama benim resimlerime bakanlar isterlerse ideolojiyi görebilirler.

"... Klee'yi Lautrec'i, Van Gogh'u severim. Ancak seviyorum diye, onlar gibi resim yaparsam, ben, ben olmam ki. Empresyonistleri ve ekspresyonistleri beğenirim. Ama beğeniyorum diye onların izlerini taşırsam ben ben olmam ki. Sanatçı eğitiminin ve görgüsünün verdiği izleri taşır. Ancak fırçası benliğini bulduktan sonra bu izlerin görünenlerini bulmak zorundadır. Bazen bir tuvalde ufak bir mavi, başka bir tuvalde siyah bir gölge

¹⁷ Alıntılan Sezer Tansuğ, a.g.e, s.249.

eskilerden kalmıştır. Sanatçı bu mavilerin gölgelerin üstüne kendi özünden gelenleri vurgulamalıdır...”¹⁸ Burhan Uygur bir çeşit ekspresyonizm tanımı yapmaktadır kendi anlayışına göre. Gerçeği kendi içinde arıyor oluşu, öze vurgu yapması bunun güçlü kanıtlarıdır.

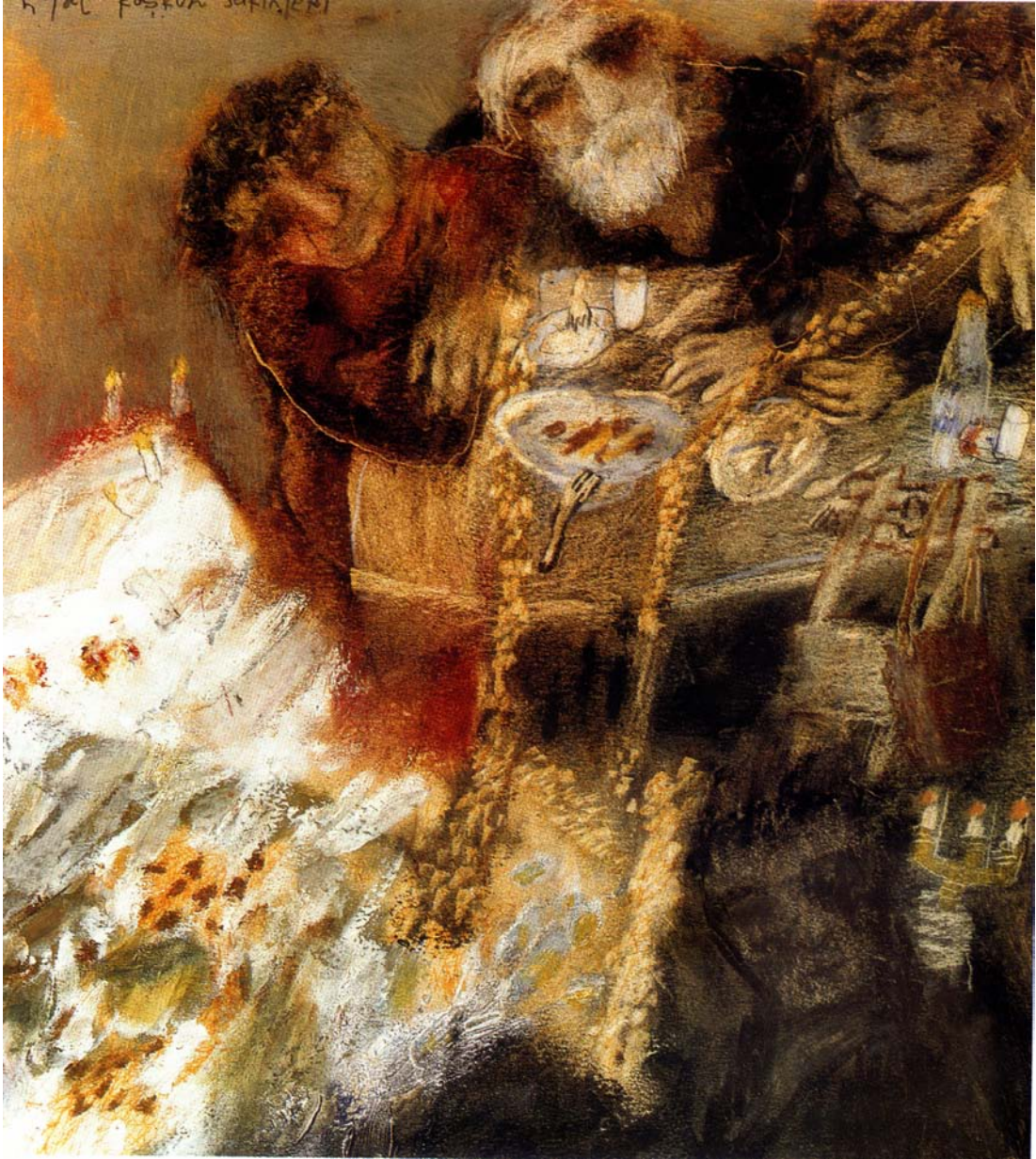
¹⁸ Burhan Uygur, Türkiye’de Sanat. Plastik Sanatlar Dergisi, Kasım-Aralık 1991, Sayı:1, s.5.

3. GELİŞİM SÜRECİ İÇİNDE ORTAK YANLARI VE FARKLILIKLARIYLA ALİ AVNİ ÇELEBİ, CEVAT DERELİ, ORHAN PEKER, YÜKSEL ARSLAN VE BURHAN UYGUR'UN İFADE BİÇİMLERİNİN DEĞERLENDİRİLMESİ

Ali Çelebi ve Cevat Dereli aynı kuşağın sanatçılarıdır. Mizaç ve resimsel üslup olarak çok farklı tavırları olmakla beraber, Müstakiller'in kurucularındandır. Türk Resminde modern dönemin ilk temsilcilerinden sayılan Çelebi ve Dereli, konu ettiğimiz diğer sanatçılara göre çok daha fazla kübist ve konstrüktivist etki taşır. Özellikle ilk dönemlerinde bu inşaacı tasa, ve dengeli akademik kompozisyonlar daha da fazla göze çarpar. Bu sanatçıların aynı zamanda akademi kadrosuna dahil oldukları bu noktada gözden kaçırılmaması gereken bir noktadır.

Orhan Peker de Burhan Uygur da Bedri Rahmi Atölyesi mezunudurlar. ikisi de bu atölyenin motif duyarlılığının dışında kalarak lekesel bir anlayışa yönelmişlerdir. Orhan Peker yaşca daha büyük olmasına rağmen bohem hayata olan yatkınlıkları nedeniyle de bu sanatçılar birbirleriyle benzeştirilebilir. Bu anlamda ekspresyonist öncü sanatçı tipinin bu tür bir tipolojiye yatkın olduğunu hatırlatmakta fayda var. Van Gogh'ta, Munch'ta, Ensor'da ve diğer pek çok ekspresyonist sanatçıda olduğu gibi sıkıntılı, bir çeşit kişilik yarılması yaşayan, toplumla çok da sağlıklı bir ilişki kuramayan, dolayısıyla gerçeği kırgın, öfkeli ve yalnızlık duygusu içinde kendi içinde aramaya mahkum edilmiş kişilerdir. ikisi için de önemli şairlerimiz şiirler yazmıştır. Can Yücel ikisi için de şiir yazmıştır örneğin (Resim 3.1).

Yüksel Arslan ise akademik eğitimi ret ederek bütünüyle bağımsız bir üslup gelişimi gösterir. Onu bir grubun ya da kuşağın içinde değerlendirmek zordur. Paris'e yerleşen yüksel Arslan'ın işleri psikolog Jean Bobon'un ilgisini çekmiş, onu physce-art serisi içine katmıştır.



Resim 3.1: Burhan Uygur, Hayal Köşkünün Sakinleri, Karton üzerine akrilik,
59 x 34 cm, 1990

Çalışmamın bu bölümünde, yukarıda adı geçen sanatçıların

yapıtlarından örnekleri yukarıdaki değerlendirmeyi esas alarak, ifade biçimleri açısından ele almaya çalışacağım.

Öncelikle modern dönemi başlatan kuşağın sanatçıları Çelebi ve Dereli'nin ilk dönem çalışmalarına bir göz atalım. *Vitrin* (1926), *Maskeli Balo* (1928) ve Dereli'nin *İstihsal* isimli yapıtını değerlendireceğim (Resim 3.2).



Resim 3.2: Cevat Dereli, *İstihsal (Üretim)*, T.Ü.Y.B, 200 x 300 cm, MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Kol.

Maskeli Balo ve *Vitrin* isimli çalışmalar yoğun bir şekilde Münih yıllarının etkisini taşırlar. Tüm bu etkilere rağmen Ali Çelebi'nin özgün bir sonuca ulaştığını söyleyebiliriz.

“... Ali Avni 1904 doğumlu olduğuna göre *Vitrin*'i yaptığında 22,

Maskeli Balo'yu gerçekleştirdiğinde ise en fazla 24 yaşındaydı, ve bu iki önemli yapıtta da Almanya'nın, Münih'in etkilerini aramak yanlış olmasa gerektir. *Maskeli Balo*'daki üstü çıplak altı şeffaf etekli figürün ilk akla getirdiği ressam Otto Dix'tir, ve sayfalarını çevirdiğim bu sanatçıya ilişkin kitapta garip bir rastlantı ile yine 1927-1928 tarihli bir resme takılıyorum: Dix'in en önemli yapıtlarından birisi olan *Metropolis* triptiği. Belki yalnızca bir varsayım ama, Çelebi'nin resminin esin kaynağının bu çalışma olabileceğini düşünüyorum; ancak onun son derece özgün bir senteze ulaşarak bu yapıtı bazı tavırlarının çıkış noktaları olarak kullanmakla yetindiğini hemen belirtmekte yarar var. Dix'in 1923 tarihli *Yaşlı Çift* yapıtının da sağdaki ikili figür için çıkış noktası olduğu da belki varsayılabilir. Otto Dix "Metropolis"inin orta panosundaki bazı figürler için yakını kimseleri kullanmıştır; Ali Avni'nin *Maskeli Balo*'sunda ise solda en önde, yerde iskambil falı açan figürün profili şaşılacak denli kendisine, sağdaki çıplak kadına sarılmış çıplak erkek figürü de şaşılacak kadar Zeki Kocamemi'ye benzemektedirler. *Metropolis* triptiğinden pek çok öğenin yorumlanarak *Maskeli Balo*'ya taşındığı söylenebilir, örneğin: Soldaki müzisyenlerin koyu lekesi/soldaki maskesi elinde yukarı bakan adam, dans eden çift (kadınla erkek yer değiştirmişlerdir, ama kadının temel pozu benzeşmektedir), sağdaki elinde tüy tutan ile/yine sağdaki yelpaze ile yüzünü saklayan, sağ panodaki sütunlar/iki yandaki totem gibi direkler, sağ panodaki Çinli kadın ile/soldaki Çinli çift, sağ panodaki öndeki kadının giysisinin dış biçimi ve rengi ile/totem/sütunların tepeleri, her iki yapıttaki maskeler vb..."¹⁹ (Resim 3.3)

Yukarıdaki saptamayı yapan Haşim Nur Gürel, Münih'in ekspresyonizmin başkentlerinden en önde gelenlerinden biri olduğu düşünülecek olursa hiçte haksız sayılmaz. Ancak Ali Çelebi'nin anlatımından

¹⁹ Haşim Nur Gürel, "*Maskeli Balo* üzerine Düşünceler ve Varsayımlar", Eczacıbaşı Sanal Müzesi.



Resim 3.3: Otto Dix, Metropolis, Triptik /Tahta üstüne karışık teknik, 1927-28, 181 x 402 cm, Staatsgalerie, Stuttgart

bu resmin desenlerini faşing eğlenceleri resimlerinden yaptığını tahmin ediyoruz. Öte yandan hangi yapıtın daha önce boyandığı da kesin olarak bilinmiyor. Hangisi daha önce yapılmış olursa olsun Ali Çelebi'nin doğulu genç bir sanatçı olarak önüne açılan bu yeni, ışılı ve hızlı hayattan, özgün kendi kişiliğinden taviz vermeyen bir üretimle döndüğünü kabul etmek zorundayız.

Dereli'nin *İstihsal* isimli resmine dönecek olursak, d grubunun özellikle de Cemal Tollu'nun etkisini bu yapıtta hissedebiliriz. Büyük boyutları olan bu kompozisyon, Anadolu'daki tarımsal bolluğun, halk sanatıyla birleştirilmiş bir allegorisidir. Köylü nakışlarından detaylar ve altta saz çalan figürle beraber tarımsal zenginlikle yerel ve kültürel zenginliğe de işaret etmeye çalışmaktadır Dereli... Sezer Tansuğ, *Çağdaş Türk Sanatı* isimli kitabında Cevat Dereli'nin sanatını şu sözlerle yorumluyor;

“... Cevat Dereli'nin çıkışını hazırlayan etkenler de büyük ölçüde bu kuşağın paylaştığı görüşlerle ilgilidir. Ancak o, bu görüşleri paylaşır görünmekle beraber, şiirsel bir özgürlüğü benimsemekten geri kalmamıştır. Dereli'nin ilk resimleriyle Cemal Tollu'nun kompozisyonları arasında bir takım geçişler, beğeni ortaklıkları bulmak mümkün. Tollu, 1935'den sonra çalıştığı

Ankara Arkeoloji müzesinde, Orta Anadolu Arkeolojisinin tarih öncesi buluntularından esilenmiş ve Hitit tanrılarının yer aldığı büyük boyutlu kompozisyonlarında bu esinlerini, dinamik bir figür oluşumuna temel yapmıştı. Cevat Dereli'nin esin kaynağı ise doğrudan doğruya içinde yaşanan doğanın kendisiydi. Kimi zaman büyük ilgi duyduğu balıkçıların yaşamına eğiliyor, dalyanları, balıkçı ağlarını toplayan balıkçıları ve balıkçı dükkanlarını, kimi zaman da Ürgüp peyzajı önünde üzüm toplayan işçi kadınları, kimi zaman da ıssız تنها kıyı görüntülerini ele alıyor, gönlünün sesine kulak vermeyi ve çoğu zamanda bu sesin esnek çağrışımlarıyla resmini örmeyi daha doğru buluyordu. Bu resimlerde ve ilk dönem çalışmalarında, birbirini enine boyuna kesen sert ve kararlı çizgilerin ortasında, derinlik ve boşluk kavramı kendini kuvvetle belli eder. Ne var ki kübist ve inşaacı eğilim, sonraki resimlerine doğru yavaş yavaş eriyecek ve yerini yumuşak bir dokunuşta eriyip dağılacakmış gibi hafif çizgi ve leke düzenlerine bırakacaktır...”²⁰

Cevat Dereli'nin bu ilk dönem işlerinde ekspresyonist üslup özellikleri olduğunu söylemek güçtür. Ali Çelebi ile bu noktada ayrılırlar Ali Çelebi başından beri gösterdiği ekspresyonist üslup özelliklerini istikrarlı bir şekilde, hatta giderek, en azından görünüşte, daha rahat bir fırçayla sürdürür. Bu noktada Dereli'nin 1963 yılında yaptığı folklor isimli çalışmaya bakacak olursak katı kübist inşaacı, akademik üslubun oldukça rahatlayarak primitif bir etkiyi taşımaya başladığını söyleyebiliriz. Primitif yaklaşımların belli bir ekspresyonist üsluplaşmaya neden olduğunu düşünecek olursak, Ali Çelebi'nin doğrudan ekspresyonizm akımına yaslanarak oluşan üslubuyla farklı bir gelişim gösterdiği daha iyi anlaşılabilir (Resim 3.4).

²⁰ Sezer Tansuğ, Çağdaş Türk Sanatı, s. 178.



Resim 3.4: Cevat Dereli, Balık-Ekmek, T.Ü.Y.B, 89 x 66 cm

Peker ve Uygur'un resimleri Çelebi ve Dereli'nin resimlerinden lekenin ekspresyonundan yola çıkmaları itibariyle ayrılırlar, inşaacı tasa, akademik kompozisyonlar yerini daha ifadeci bir üsluba bırakır. Peker koyu lekeleri çarpıcı bir şekilde düzenlerken, Uygur daha renkçi bir üslubu benimsemiştir. İkisi de figürlerini boşluğun içinde yüzdürürler, Uygur da daha belirgin bir özelliktir bu. Bu sanatçılar kişilik olarak da ekspresyonizm akımına daha yatkındırlar. Gerçeği doğada aramak yerine iç dünyalarına yönelmişlerdir.

“... Burhan, bize insan varlığının değişmeyen duygular dünyasını

anlatır. Kendi deyimiyle, 'ruhunun karanlıkta kalan derinliklerine kolunu daldırıp dipte uyuyan kanlı inciyi arar.' Bilir ki her ruhun derinliklerinde böyle bir 'kanlı inci' vardır. Öylece durur yerinde o inci. Onu bulmak için 'kalbinin gözü'yle bakmak gerekir..."²¹

"... Orhan'ın yaşamı gözlerine vurmuştur. Öte yandan, bu gözlerden vuran ise yalnız ve yalnız hüzündür..."

Sırasıyla Kaya Özsezgin ve Önder Küçükerman'dan yapılan bu alıntılar (bu iki yazarın söz konusu edilen sanatçıların yakın arkadaşları oldukları da göz önünde bulundurulduğunda) hüznün duygusunun bu ressamların eserlerinde ne kadar belirleyici bir rol oynadığına tanıklık ederler (Resim 3.5).

Bu iki sanatçının üslup özelliklerini karşılaştırmasını Peker'in Devlet Resim ve Heykel Müzesi'ndeki *Mandalar*, Uygur'un da İstanbul Modern'deki yapıtı *Kapı*'ya bakarak yapacak olursak Peker'in grafik lekeci anlatıma rengi sonraki işlerinde soktuğunu hatırlamamız gerekecek. Uygur ise başından beri her malzemeyi, her tekniği ve rengi çekinmeden kullanmayı deneyen bir yapıya sahiptir. Peker'de farklı lekelerin oluşturduğu biçimler farklı dokularda boyanırken, Uygur'un daha rastlantısal bir üslubu benimseyerek lekeleri üst üste boyayarak belli bir boya dokusu, pentür lezzeti oluşturmaya çalışması bir diğer önemli farklılıklarıdır (Resim 3.6, Resim 3.7).

²¹ Kaya Özsezgin, "Serigraf Baskılar ve Burhan Uygur", Boyut Plastik Sanatlar Dergisi, Mart 1983, Sayı:2/11, s. 23.



Resim 3.5: Burhan Uygur, Aylıklı Ringo'nun Yalnızlığı,
Karton üzerine karışık teknik, 20 x 12 cm



Resim 3.6: Orhan Peker, Mandalar, T.Ü.Y.B, 82 x 79 cm,
MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Kol.



Resim 3.7: Burhan Uygur, Kapı, Köşk kapısı üzerine karışık teknik

Peker *Mandalar* isimli tablosunda mandaları büyük, ekspresif bir biçim olarak ele almıştır. Resmin arka planından farklı bir boya enerjisi ve doku taşıyan mandalar, boynuzları sayesinde birbirlerinden ayrılabilir ancak. Uygur'un resminde ise figürler nesnelere boşlukta yani resmin arka planı içinde yüzmektedirler. Yer yer Osmanlı minyatürü etkisi (özellikle kapının sol ve sağ kanatlarının üst kısmındaki bölümlerde) sezilebilir. Resmin sağ üst kapağında bir de Karagöz ve Hacivat figürü yer almaktadır. Bu noktada figürlerin boşlukla ilişkisi itibarıyla Mehmet Siyah Kalem ve çok farklı faydalanmış olsalar da, Karagöz gölge oyunundan bu iki sanatçının yararlandığı ortak geleneksel ve arkaik kaynaklar olarak söz etmemiz yanlış olmaz. Bu noktada ikisinin de bu kaynakları özgün ve çağdaş bir yorumla yaklaştırmayı bildiklerini kabul etmemiz gerekir.

İlhan Berk Orhan Peker için şöyle diyor: "Dışavurumculuk Peker'in resminde başından beri ağır basmıştır. Bu ilk resimlerinde daha çok çizgilerde, lekelerde bellidir, renk daha egemen değildir. Ya da bu tek renktir. Orhan Peker tek renkçiliğin tadını çıkardıktan sonra çok renge döner ki, bu da orta döneminde özellikle de son resimlerin de görülür. Böylece dışavurumculuk bütün bütün belirginleşir. Atlar, çocuklar, kapılar, duvarlar, horozlar, çiçekler, güvercinler, kediler böyledir. Ama *Ayçiçekli Kız* ile *Horozlu Çocuk*, *Kedili Duvar*, *Gramofonlu Kedi*, *Yeşil At*, *Atlı Arabalar*'da vurucu, atak çarpıcıdır. Bundan önceki resimlerinde renkler böylesine bağırmasın, çarpmasın, coşturmasın daha çok tek renk çağının resimleridir bunlar. Tek renk egemendir (siyah) [...] Şaşırtıcılık onun yapısında vardı. Biriyle karşılaşacaksa, ilk kez bu yönü vururdu onda. Tek renklilik de öyleydi. Giydiği nesnelere lacivert, siyah, kahverengi olmalıydı. Beyaz gömleklerini bir tarafa bırakırsak, hep koyu şeylerdi giydiği taşıdığı şeyler. Büyük bir coşku, çarpıcılık, kıvanç, şaşırtıcılık bulurdu tek renkte. Bir keresinde uzun bir sopayı siyaha boyayıp duvara asmıştı."²²

Hocası Bedri Rahmi ise Uygur hakkında şu saptamaları yapacaktır:

²²

Önder Küçükerman-İlhan Berk, *Ressam Orhan Peker*, s. 41.

“Peki nedir bu genç ressamın özelliği diye sorarsanız, ‘Beyazı Burhan kadar güzel kullanan ressam çok az tanıdım’, derim. [...] Burhan’da gördüğüm beyaz tadını, kendini dünyaya kabul ettirmiş ressamalarda gördüm. Mesela bir Bonnard, bir Matisse’de.”²³

Bu yorumların ışığında Peker’e siyahın, Uygur’a ise beyazın ustası dememiz yerinde olacaktır.

Yüksel Arslan ise aynı kuşağın sanatçısı olmakla beraber, akademili olmamasıyla, çalışmalarını yurt dışında sürdürmesiyle, ve çalışmalarını günümüzde de sürdürüyor oluşuyla Peker ve Uygur’dan ayrılır. Belki de en önemli farklılıkları Arslan’ın arkaik kaynaklardan, ki bu kaynaklar Peker ve Uygur’un da yararlandığı kaynaklardır, arkaik bir yöntemle yararlanma yolunu seçmiş olmasıdır. Arslan’ın resminde akademik bir ustalık bulmak güç olduğu gibi klasik batı resminin ustalarından ve geleneğinden izler de bulmak oldukça zordur. Bu farklılıklar malzeme seçiminde de kendisini duyurur.

Arslan eserleri ve tekniği hakkında şu açıklamayı yapıyor:

“... Bana sıkça sorulan iki soru hakkında Birkaç söz söylemek istiyorum: 1) Arture nedir? 2) Nasıl bir teknik? 1961’de Paris’e gelir gelmez galerilerde, tablolarımın satışına kolaylık getirmek ve sınıflandırmak için onlara ne ad verilmesi gerektiği soruluyordu bana. Bunlara ne yağlıboya, ne guaş, ne suluboya, ne desen denebilirdi. Bu durumda sorunu kökünden çözümlenmek amacıyla “ART” sözcüğüne (franzızcada peinture ve architecture sözcüklerinde olduğu gibi) URE sonekini katarak çalışmalarımın ana başlığı olarak ARTURE sözcüğünü oluşturdum.

Gelelim tekniğe! Bu daha da basit bir konu! 1950-1953 yıllarında, bilinen yollarla yaptığım çalışmalarını (yani yağlıboya, pastel, guaş, suluboya, vb.) yok ettikten sonra, yakın çevremde, İstanbul’da yaşadığım dış mahallede

²³

Bedri Rahmi Eyüboğlu, “Burhan Uygur’un Sanatı Üzerine”, Türkiye’de Sanat, s. 6

kolayca bulabildiğim ve doğal renkler adını verdiğim malzemeyi kullanmak gibi güzel bir fikir geldi aklıma. Böylece otları, çiçekleri, taşları, tuğla parçalarını ezerek çalışmaya başladım. 1955'te prehistorya sanatı üzerine bir kitapta hazır bir reçeteye rastladım: toprak, bal, yumurta akı, ilik, yağ, kan vb... O zamandan beri kâğıt üzerine bu teknikle çalışıyorum, tabii onu etkinleştirerek...²⁴

Arslan'ın konu ettiğimiz diğer sanatçılardan bir diğer farkı da ilk sergisi İlişki, Davranış, Sıkıntılara Övgü, (1955den sonra 1961'e kadar 'Phallisme' adını verdiği erotik konular üzerinde çalışmıştır), sonrasında toplumcu konulara yönelmiş olmasıdır (Resim 3.8). Bu sıralama Sartre'ın en önemli teorisyenlerinden biri olduğu, Varoluşçuluğu, marksizmle birleştirmeye çalışmasını ve 1.Dünya savaş sonrasında ekspresyonistlerin toplumcu konulara yönelmesiyle ortaya çıkan Yeni Nesnelcilik akımını aklıma getiriyor. Bu değerlendirme sonrasında Arslan'ın doğulu gibi düşünerek, batılı resim akım ve anlayışlarını devşiren kendinden önceki pek çok Türk sanatçının aksi bir tutum sergilediğini söyleyebiliriz. O doğulu, ilkel arkaik bir teknikle ama batılı bir düşünce sistemiyle eserlerini üretmeye çalışmıştır.

²⁴ Yüksel Arslan, "Önsöz", *Sergi Kataloğu: Le Capital*, İstanbul: Dirimart Sanat Galerisi, s. 5.



Resim 3.8: Yüksel Arslan, “Le Capital” - arture II A (153),
Kağıt üzerine karışık teknik, 49 x 38.5 cm, 1970

4. SONUÇ

Türk resminde görülen ekspresyonist üslup özellikleri ve ekspresyonist yaklaşımlar, ekspresyonist anlayış ya da daha doğru bir ifadeyle anlayışlar içinde değerlendirilebilirler. Bahsi geçen sanatçılarımızın ürünleri, sanatçının kendi iç dünyasına yönelmesi ve bu yönelimi arkaik kaynaklarla zenginleştirmesi ya da başka bir şekilde söyleyecek olursak, yoksunlaştırarak ifadeyi güçlendirmesi noktasında batılı ekspresyonist anlayışlarla ortaklaşır. Fakat ekspresyonist üslup özellikleri gösteren sanatçılarımız ekspresyonizm akımı çevresinde gruplaşmamış, bu anlamda bireysel tavırlar sergilemişlerdir. Bu durum lirik, şiirsel, hüznü dolu bir duyarlılıkla kendini gösterir. Batıdaki ekspresyonist anlayışlar ve modern bir sanat akımı olarak ekspresyonizm ise yerleşik kurallara burjuva beğenisine ve akademik sanat anlayışlarına karşı daha saldırgan bir üslup ve ifade arayışındadır. Türk resmi batıdaki gibi devasa bir mirasa sahip olmadığı gibi Türk resmi için akademinin farklı bir rolü vardır.

Sanat akımları her coğrafyada farklı üslup özellikleri gösterir. Tıpkı izlenimcilikten etkilenen 1914 kuşağı ressamlarının kimi yanlarıyla bize özgü bir şiirsellikte yapıtlar üretmesi gibi. Bu anlamda doğunun süslemeci ve dekoratif yaklaşımları da Türk resminde görülen ekspresyonist anlayışları süzerek yumuşatır ve kimi zaman da “acı gerçeğin” yerine dekoratif yaklaşımları ikame eder. Bu noktada belirleyici olan, sanatçının gösterdiği samimiyet ve özendir.

5. KENDİ RESMİME İLİŞKİN RAPOR

Post-empresyonist etkilerin ekspresif üslup özellikleriyle harmanlandığı resimlerimde belirleyici unsur desendir. Resme başlamadan önce yaptığım desenler tasarımı kafamda oluşturmaya yardımcı olmakla beraber, çoğunlukla kesin bir sonuç haline gelmez. Sonuç resim yapma eyleminin sürekliliği içinde oluşur ve resim yapma sürecinin aşamalı karakterini ortaya koyar. Tuvalin kimi alanlarında boya yükselirken başka bir bölümünde ham tuval beziyle de karşılaşılabilir. Amaçladığım şey anlatılan temanın ya da insanlık durumunun saptanmasından başka bu durumu resmi yapış eylemliliği ile de örtüştürmektir.

Seçtiğim konular, genellikle kent insanın itildiği yalnızlık iletişim sistemlerinin yarattığı yabancılaşma, evrensel insanlık problemlerinin çağımızda dönüştüğü hal ile bir hesaplaşma olarak da düşünülebilir. Figürlü kompozisyonlarımda ve portrelerde yer alan figürler yakın çevremde gözlemlene şansı bulduğum insanlar, arkadaşlarım onların hayvanları vb. gibidir. Model onların oluşturduğu evrendir ve karşımda durmaz. Bense modelin içinde yaşayarak resmimi biçimlendiririm. Ekspresyonist üslup özellikleri bu bağlamda resmimde yer bulur. Anlatılmak istenen modelin gerçekte ne olduğundan çok benim o gerçekliği nasıl deneyimlediğim ve duyumsadığımla ilgilidir. Bu da bir anlamda gerçeği kendi içimde aramak ve insanlığı bu yolda tanımaya çalışmaktır.

Resimlerimde figürler ve mekan eş zamanlı olarak oluşur ve organik bir bütünlük oluşturur. Kimi kez terebentin ile inceltilmiş katlar halinde çalışırken kimi kez de pat boya ve geniş fırça hareketleriyle bir sürüş çeşitliliği ve ritmi oluşturmak hedeflenmektedir.

6. ÖZGÜN ÇALIŞMALAR



(Resim 6.1): Cevapsız Arama, T.Ü.Y.B, 140 x 115 cm, 2006



(Resim 6.2): İsimsiz, T.Ü.Y.B, 70 x 60 cm, 2005



(Resim 6.3): İsimsiz, T.Ü.Y.B, 50 x 61 cm, 2006



(Resim 6.4): Yeni Model Aşk, T.Ü.Y.B, 140 x 115 cm, 2005



(Resim 6.5): Cevapsız Arama 3, T.Ü.Y.B, 105 x 130 cm, 2005



(Resim 6.6): İsimsiz, T.Ü.Y.B, 120 x 100 cm, 2005



(Resim 6.7): İsimsiz, T.Ü.Y.B, 140 x 115 cm, 2005



(Resim 6.8): Banyo, T.Ü.Y.B, 50 x 70 cm, 2005



(Resim 6.9): İsimsiz, Kağıt üzerine karışık teknik, 45 x 33 cm, 2004



(Resim 6.10): İsimsiz, Kağıt üzerine çini mürekkebi, 33 x 44 cm, 2005

7. KAYNAKLAR

a. Kitaplar:

- SÖZEN Metin – TANYELİ Uğur (1999), **Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, İstanbul
- TANSUĞ Sezer (1995), **Türk Resminde Yeni Dönem**, Remzi Kitabevi, İstanbul
- WOLF Sezer (2005), **Dışavurumculuk**, Remzi Kitabevi, çev. Mehmet Tahsin Yalım, İstanbul
- KANDINSKY Wassily (2005), **Sanatta Ruhsallık Üzerine**, Altıkırkbeş Yayınları, çev. Gülin Ekinci, İstanbul
- TANSUĞ Sezer (2005), **Çağdaş Türk Sanatı**, Remzi Kitabevi, İstanbul
- KÜÇÜKERMEN Önder – BERK İlhan (1999), **Ressam Orhan Peker**, İstanbul Milli Reasürans Yay., İstanbul
- KÜÇÜKERMEN Önder (1995), **Dayım Orhan Peker için**, İstanbul Milli Reasürans Yay., İstanbul
- KÜÇÜKERMEN Önder (1995), **Orhan Peker İspanyol Defteri**, İstanbul
- GİRAY Kıymet (2006), **Orhan Peker**, Beltaş A.Ş. Sanat Yayınları, İstanbul
- ARSEVEN Celal Esat (2006), **Türk Sanatı Tarihi, Menşeyinden Bugüne Kadar, Cilt III**, Beltaş A.Ş. Sanat Yayınları, İstanbul
- ELGER Dietmar (1991), **Expressionism**, Taschen, Almanya
- WERNER Alfred (1979), **Graphic Works of Edward Munch**, Dover Publications, New York
- ÖZSEZGİN Kaya (2000), **Günümüz Türk Ressamları – 2, Burhan Uygur**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul
- EDGÜ Ferit (1982), **Arslan**, Ada Yayınları, İstanbul
- DUBEN İpek(2007), **Türk Resmi ve Eleştirisi**, Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul

b. Ansiklopediler:

Ezcacıbaşı Sanat Ansiklopedisi (1997), Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul

Thema Larousse (1993-1994), Milliyet Yayınları, İstanbul

RICHARD Lionel (1991), **Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi**, çev. B. Madra - S. Gürsoy – İ. Usmunbaş, Remzi Kitabevi, İstanbul

c. Tezler

BUGAY Başak (2006), **1923'ten günümüze sosyo - politik durumun Türk resim sanatında yansımaları**, danışman: Prof. AYAN Aydın, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul

ç. Süreli Yayınlar:

Türkiye'de Sanat, Plastik Sanatlar Dergisi, 1991 Kasım-Aralık

Boyut Plastik Sanatlar Dergisi, 1983 Mart

d. Kataloglar:

Milli Reasürans Sanat Galerisi Kataloğu, İstanbul

Sergi Kataloğu: Le Capital, Dirimart Sanat Galerisi, İstanbul

Örneklerle Türk Resim ve Heykel Sanatı, İGDSA 2. Sanat Bayramı kapsamında düzenlenen "Fotoğraflarla Türk Resim ve Heykel Sanatı Sergisi" kataloğu, İstanbul

e. İnternet Siteleri:

Ezcacıbaşı Sanal Müzesi, <http://www.sanalmuze.org>

8. ÖZGEÇMİŞ

Emin Turan

1979 – Lapseki`de (Çanakkale) doğdu.

2004 – Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Resim Bölümü`nden mezun oldu.

Kişisel Sergiler :

2006 – Evin Sanat Galerisi, İstanbul

Karma Sergilerden Seçmeler:

2003 - Kalp Vakfı Resim Yarışması Sergisi, İstanbul

2003 - İpek ve Ahmet Merey Resim Yarışması Sergisi, İstanbul

2004 - Maltepe Sanat Galerisi, İstanbul

2004 - 14. İstanbul Sanat Fuarı, Karşı Sanat Çalışmaları, İstanbul

2004 - İpek ve Ahmet Merey Resim Yarışması Sergisi, İstanbul

2005 - 15. İstanbul Sanat Fuarı, Evin Sanat Galerisi, İstanbul

2006 - Evin Sanat Galerisi Yaz Karması, İstanbul

2006 - 16. İstanbul Sanat Fuarı, Evin Sanat Galerisi, İstanbul