

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

DOKTORA TEZİ

HOFMANN ATÖLYESİNDE ÇALIŞAN  
TÜRK RESSAMLARI VE TÜRK RESMİNE  
KATKILARI

ÖZKAN EROĞLU

2502920028

TEZ DANIŞMANI  
DOÇ. DR. AHMET KAMİL GÖREN

İSTANBUL 2011



## TEZ ONAYI

Enstitümüz SANAT TARİHİ ANABİLİM Dalında 2502920028 numaralı ÖZKAN EROĞLU'NUN hazırladığı "HOFMANN ATÖLYESİNDE ÇALIŞAN TÜRK RESSAMLARI VE TÜRK RESMİNE KATKILARI" konulu ~~YÜKSEK LİSANS / DOKTORA TEZİ~~ ile ilgili TEZ SAVUNMA SINAVI, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin 28.Maddesi 15.02.2011 SALI günü saat: 11.00'da yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin *kabulü*.....'ne\* OYBİRLİĞİ ~~/OYÇOKLUĞUYLA~~ karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYESİ	KANAATİ(*)	İMZA
PROF. DR. UŞUN TÜKEL	Kabulü	
PROF.DR. ZÜHRE İNİRKAŞ	Kabulü	
PROF. DR. ENGİN AKYÜREK	Kabulü	
DOÇ. DR. AHMET KAMİL GÖREN	Kabulü	
YRD. DOÇ. DR. ABDULLAH SİNAN GÜLER	Kabulü	

# HOFMANN ATÖLYESİNDE ÇALIŞAN TÜRK RESSAMLARI VE TÜRK RESMİNE KATKILARI

Özkan Eroğlu

## ÖZ

“Hans Hofmann Atölyesinde Çalışan Türk Ressamları ve Türk Resmine Katkıları” konusunu ele alan bu tez çalışması, beş ana bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde Hofmann ve Türk Ressamları’nın (Ali Çelebi, Zeki Kocamemi, Mahmut Cûda ve Cemal Tollu) yaşamları ve sanatlarının gelişimi ele alınmıştır. İkinci bölümde Hofmann’ın zamandaşı ve benzer sanat eğitimine sahip olan Paris’teki André Lhôte Atölyesi ve bu atölyede çalışan Türk ressamı ortaya konulmuştur. Üçüncü bölümde, Türk ressamı Almanya ve Fransa’da iken dünyadaki sanatın durumu, olanca açıklığıyla değerlendirilmiştir. Dördüncü bölümde ise Türk Resim Sanatının Tarihi Gelişimi kapsamında, sırasıyla dört Türk ressamından Ali Çelebi, Zeki Kocamemi ve Mahmut Cûda’nın içinde bulunduğu “Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği Oluşumu” ile Cemal Tollu’nun içinde bulunduğu “d Grubu” Oluşumu ve Türk ressamlarının Türk dışavurumculuğu, kübizmi ve inşacılığı ile olan ilişkileri irdelenmiştir.

Çalışmanın gelişme kısmının temelini oluşturan beşinci bölümde ise, karşılaştırmalar eşliğinde, Hofmann’ın sanat felsefesine dair açıklamaları göz önünde tutularak, bir değerlendirme yapılmıştır. Bu bölümde Hofmann’ın felsefi görüşlerinden Türk ressamlarının ne gibi etkiler aldığı konusu, yapıtlarla örneklendirilerek ele alınmıştır. Çalışmanın, beş bölümden oluşan gelişme kısmı için gerek duyulan noktaları belirtmek amacıyla sonuna bir de “Ekler” bölümü yerleştirilmiştir.

Bu çalışmayla, Cumhuriyet dönemi Türk resim sanatı tarihinin şekillenmesine katkıları olan Hofmann Atölyesi’nde eğitim gören dört Türk ressamının, hocalarından aldıkları etkiler ortaya konulmuştur.

TURKISH PAINTERS WHO STUDIED AT HOFMANN'S ATELIER  
AND THEIR CONTRIBUTION TO TURKISH PAINTING

Özkan Eroğlu

**ABSTRACT**

This thesis study is composed of five main chapters. In the first chapter biographies and artistic improvement of Hofmann and the Turkish Painters Ali Çelebi, Zeki Kocamemi, Mahmut Cda and Cemal Tollu and in the second chapter André Lhte's Atelier in Paris and the Turkish Painters who have attended his atelier are examined. In the third chapter, world art during that period is distinctively interpreted. The four Turkish Painters in turn, Ali Çelebi, Zeki Kocamemi and Mahmut Cda in the context of the "The Autonomous Painters and Sculptors Union" formation, Cemal Tollu in the context of the "d Group" formation and the connection of the Turkish Painters with the Turkish expressionism, cubism and constructivism are analysed in the fourth chapter.

In the fifth chapter in which the basis of the development part is formed, subjective comparative evaluations are made in the view of Hofmann's declarations on art philosophy. In this chapter, Hofmann's philosophical influence on Turkish Painters is displayed by an analogical analysis of the works. There is also an "appendix" chapter including some necessary points in detail considering the development part.

By this thesis study, the influence of Hans Hofmann on these four Turkish Painters and their contribution to the formation of the Turkish Art History is put forward.

## ÖNSÖZ

Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasıyla birlikte sanat alanında da yeni bir süreç başlamıştır. Bu dönemde resim sanatı alanında Avrupa'ya bilgi ve görgülerini arttırmak üzere giden ressamalar, genellikle Fransa'yı ya da Almanya'yı tercih etmişlerdir. Bu çalışmada Almanya'da dönemin ünlü hocası Hans Hofmann'la çalışan ressamlarımızın bu deneyimleri, Türk resim sanatına getirdikleri katkılar ele alınıp, incelenmiştir. Bu sanatçılar Ali Çelebi, Zeki Kocamemi, Mahmut Cûda ve Cemal Tollu'dur.

Çalışma boyunca sanatçıların gerek bireysel, gerek bağlı buldukları sanatçı grupları yoluyla nasıl yeni bir dil, yeni bir biçem, yeni bir teknik geliştirme çabaları içinde oldukları, görünen dış dünyayı yeniden bir imgeye dönüştürme aşamasında ortaya attıkları yeni görüşler ele alınmıştır. Ayrıca sanatta yeni bir yapılanma sürecinin başladığı Cumhuriyet dönemi ile birlikte Almanya'ya giden ve dönemin etkin hocası Hofmann'la çalışan dört Türk ressamının Türk resim sanatındaki önemi, dönemin sosyal, kültürel, düşünsel, sanatsal v.d. alanları gözetilerek değerlendirilmiştir.

Bu çalışma, ilk defa 1994-1997 arasında yazılmaya başlanmış; ancak, sonuca vardırılmamıştı. Aradan geçen on yılı aşkın bir süre sonra 2008'deki öğrenci affıyla çalışmaya yeniden başlanmış ve tez konusunun Türk resim sanatı tarihi'nde halen doldurulmamış bir boşluk olarak kaldığını; mutlaka yenilenerek devam edip tamamlanması gerektiğini söyleyerek güçlü bir motivasyon sağlayan ve çalışmanın baştan sona danışmanlığını severek üstlenen, her türlü yardım ve fedakârlığını tüm enerjisiyle hiç esirgemedi veren Doç. Dr. Ahmet Kamil Gören'e çok müteşekkir olduğumu belirtmeliyim. Danışmanla beraber tezin izleme jürisini oluşturan Prof. Dr. Uşun Tükel ve Yrd. Doç. Dr. Abdullah Sinan Güler'in de yerinde ve zamanında yaptıkları eleştiri ve önerilerle çalışmalarına büyük katkıları olmuştur. Her ikisine de minnettarlığımı belirtmeliyim. Ayrıca tez jürisinde yer alan Prof. Dr. Engin Akyürek ve Prof. Dr. Zühre İndirkaş'a da sağladıkları katkılar için teşekkür ederim.

Çalışmanın gelişme aşamalarında aşağıda adı geçen bazı kişilerin katkıları olmuştur: Çalışma ile ilgili, özellikle Hofmann'ı açığa çıkarmada İngilizce'den

Türkçe'ye yaptığı çevirileriyle Çiğdem Karatepe'ye ve Gizem Tatlıcı şahsında Burcu Delen'e; Almanya'daki araştırmalarım sırasında yardımlarda bulunan Çetin Güzelhan'a; sanatçı yapıtlarının fotoğraflanması sırasında emeğini esirgemeyen Cengiz Demircioğlu'na ve Coşkun Sami'ye; çalışmamı sürekli teşvik ederek bana destek sağlayan sevgili hocam Dr. Mehmet İhsan Tunay'a, tez metninin son okumasını yapan Özlem Kalkan Erenus ve Ayşegül Utku Günaydın'a, tezle ilgili her türlü yardımlarda desteklerini esirgemeyen İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü Genel Sanat Tarihi Anabilim Dalı araştırma görevlilerinden Seda Yavuz Erol'a, Dr. Serap Yüzgüller Arsal'a, kat görevlisi Cemal Çetinkaya'ya, sahaf Lütfi Bayer'e, Semra Göney'e, Çimen Sökmensüer Bayburtlu'ya, Çınar Sökmensüer'e, Sonat Gökdel'e, Tuğrul Erkuş'a, Ekber Sürsal'a, Vildan Ertürk'e, Melis Coşkun'a, Ceyhun Camadanlı'ya, Öznur Kepçe'ye, Pelin Kilimci'ye, Melahat Akşahin'e, eşim Oya'ya, sevgili annem ve babama sonsuz teşekkür ederim.

# İÇİNDEKİLER

ÖZ.....	iii
ABSTRACT.....	iv
ÖNSÖZ.....	v
İÇİNDEKİLER .....	vii
RESİM LİSTESİ.....	x
GİRİŞ .....	1
<b>1. HANS HOFMANN ve TÜRK RESSAMLARI .....</b>	<b>6</b>
1.1. Hans Hofmann'ın Yaşamı ve Sanatı .....	8
1.1.1. Münih ve Paris Yılları .....	8
1.1.2. Amerika Yılları .....	16
1.2. Türk Ressamlarının Yaşamı ve Sanatı .....	24
1.2.1. Ali Çelebi .....	24
1.2.2. Zeki Kocamemi .....	33
1.2.3. Mahmut Cûda .....	39
1.2.4. Cemal Tollu .....	45
<b>2. KARŞI TARAFTAKİ OKUL: ANDRÉ LHÔTE VE</b>	
<b>TÜRK RESSAMLARI .....</b>	<b>50</b>
2.1. André Lhôte .....	52
2.2. Türk Ressamları .....	56
2.3. Hofmann ve Lhôte'un İnanışları Ortak Yolun	
Felsefesi Üzerine Bir Değerlendirme .....	62

### **3. TÜRK RESSAMLARI ALMANYA VE FRANSA'DAYKEN**

<b>DÜNYADA SANATIN DURUMU (1920-1930)</b> .....	68
3.1. On Yılın (1920-1930) Avrupa'daki Genel Sanat Panaroması .....	68
3.1.1. İnşacılık (Konstrüktivizm) .....	73
3.1.2. Bauhaus .....	79
3.1.3. Yeni Nesnelcilik (Neue Sachlichkeit).....	85

### **4. TÜRK RESİM SANATININ TARİHİ GELİŞİMİ** .....

4.1. Ali Çelebi, Zeki Kocamemi ve Mahmut Cûda'nın İçinde Buldukları "Müstakil Ressam ve Heykeltıraşlar Birliği Oluşumu" .....	93
4.2. Cemal Tollu'nun İçinde Bulduğu "d Grubu" Oluşumu .....	98
4.3. Ali Avni Çelebi, Zeki Kocamemi, Mahmut Cûda ve Cemal Tollu'nun Türk Dışavurumculuğu, Kübizmi ve İnşacılığı İle Olan İlişkileri.....	104
4.3.1. Ali Çelebi .....	108
4.3.2. Zeki Kocamemi.....	114
4.3.3. Mahmut Cûda.....	120
4.3.4. Cemal Tollu .....	124

### **5. DEĞERLENDİRME**

<b>HANS HOFMANN'IN TÜRK RESSAMLARI ÜZERİNDEKİ ETKİLERİ</b> .....	128
5.1. Hofmann ile Türk Ressamlarının Karşılaştırılması .....	129
5.1.1. Ali Çelebi .....	130
5.1.2. Zeki Kocamemi .....	148
5.1.3. Mahmut Cûda .....	158
5.1.4. Cemal Tollu.....	161

<b>SONUÇ</b> .....	170
--------------------	-----

<b>KAYNAKÇA</b> .....	182
-----------------------	-----

<b>EKLER</b> .....	197
Ek.1.....	197
Ek.2.....	201
Ek.3.....	233
<b>RESİMLER</b> .....	246
4. Bölüm Resimleri.....	246
5. Bölüm Resimleri.....	264
5. Bölüm Karşılaştırma Tabloları.....	330
<b>ÖZGEÇMİŞ</b> .....	394

## RESİM LİSTESİ

### 4. Bölüm Resim Listesi

- Resim 1:** Mieczyslaw Szczuka (1898-1927), “Kemal Paşa: Kemal’in İnşa Programı”, 1924, Foto-kolaj, (Lodz Güzel Sanatlar Müzesi, Polonya ve International Center of Photography, NewYork)
- Resim 2:** Ali Çelebi, “Maskeli Balo”, 1928, Tuval üzerine yağlıboya, 139x187 cm, (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi)
- Resim 3:** Ingres, “Türk Hamamı”, 1862, Ağaç üzerine yağlıboya, Çap: 108 cm, (Louvre Müzesi)
- Resim 4:** Ali Çelebi, “Vitrin”, 1926, Tuval üzerine yağlıboya, 92x76 cm, (Kemal Bilginsoy koleksiyonu)
- Resim 5:** August Macke, “Moda Dükkanı”, 1914, Tuval üzerine yağlıboya, 51x61 cm, (Münih, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte)
- Resim 6:** Ali Çelebi, “Silah Arkadaşları”, 1932, Muşamba üzerine yağlıboya, 150x100 cm, (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi)
- Resim 7:** Ali Çelebi, “Kuşbaz”, 1960, Tuval üzerine yağlıboya, 97x131 cm, (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi)
- Resim 8:** Ali Çelebi, “Berber”, 1931, Tuval üzerine yağlıboya, 56x46 cm, (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi)

- Resim 9:** Ali Çelebi, “Kelebek Yakalayan (Detay)”, 1963, Tuval üzerine yağlıboya, 139x142 cm, (Ankara Resim Heykel Müzesi)
- Resim 10:** Ali Çelebi, “Balıkçılar”, Tuval üzerine yağlıboya, 90x75 cm, (Taviloğlu koleksiyonu)
- Resim 11:** Zeki Kocamemi, “Saksıda Yeşillik”, Tuval üzerine yağlıboya, 79x60 cm, (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi)
- Resim 12:** Zeki Kocamemi, “Mekkare Erleri (Nakliye Kolu)”, Tuval üzerine yağlıboya, 124x196 cm, (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi)
- Resim 13:** Zeki Kocamemi, “Kadın Portresi”, Tuval üzerine yağlıboya, 55x46 cm, (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi)
- Resim 14:** Zeki Kocamemi, “Oygar’ın Portresi”, 1935, Tuval üzerine yağlıboya, 100x70 cm, (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi)
- Resim 15:** Zeki Kocamemi, “Poz Veren Çıplak”, 1950, Tuval üzerine yağlıboya, 56x46 cm, (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi)
- Resim 16:** Zeki Kocamemi, “Otakçılar”, 1926, Tuval üzerine yağlıboya, 62x75 cm, (Rıdvan Mentеш koleksiyonu)
- Resim 17:** Zeki Kocamemi, “Gazete Okuyan Çıplak”, 1926, Kâğıt üzerine çini mürekkebi, 25x32 cm, (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi)
- Resim 18:** Mahmut Cûda, “Zonguldak Kara Elmas Desenleri”, 1937, (Murat Balkan koleksiyonu)
- Resim 19:** Mahmut Cûda, “Zonguldak Kara Elmas Desenleri”, 1937, (Murat Balkan koleksiyonu)

- Resim 20:** Mahmut Cûda, “Aydın Yangını (Detay)”, 1930-34, Tuval üzerine yağlıboya, 124x145 cm, (Antalya Devlet Güzel Sanatlar Galerisi)
- Resim 21:** Mahmut Cûda, “Kırk Haramiler”, 1935, Desen, 124x145 cm, (Nadiya Düren koleksiyonu)
- Resim 22:** Mahmut Cûda, “Nü”, 1927, Tuval üzerine yağlıboya, 88x68 cm, (İzmir Resim ve Heykel Müzesi)
- Resim 23:** Mahmut Cûda, “Nü”, 1927, Tuval üzerine yağlıboya, (İsmail Yalçın koleksiyonu)
- Resim 24:** Mahmut Cûda, “Doğa ve İnsan”, 1939-1942, (Yeni Adam kapaklarından)
- Resim 25:** Mahmut Cûda, “Türk Askeri”, 1939-1942, (Yeni Adam kapaklarından)
- Resim 26:** Mahmut Cûda, “Trabzon Kanite Kalesi”, 1938, Tuval üzerine yağlıboya, 50x60 cm, (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi)
- Resim 27:** Mahmut Cûda, “Soyut”, 1955, Duralit üzerine yağlıboya, 27x34 cm, (Nadiya Düren koleksiyonu)
- Resim 28:** Cemal Tollu, “Alfabe Okuyan Köylüler”, 1933, Tuval üzerine yağlıboya, 92x74 cm, (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi)
- Resim 29:** Cemal Tollu, “Manisa’nın Kurtuluşu (Detay)”, 1968, Tuval üzerine yağlıboya, 136x224 cm, (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi)
- Resim 30:** Cemal Tollu, “Balerin”, 1935, Tuval üzerine yağlıboya, 65x54 cm, (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi)

- Resim 31:** Cemal Tollu, “İstihsal (Üretim)”, 1954, Tuval üzerine yağlıboya, 200x300 cm, (İş Bankası koleksiyonu)
- Resim 32:** Cemal Tollu, “Mevleviler”, 1931, Tuval üzerine yağlıboya, 116x81 cm, (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi)
- Resim 33:** Cemal Tollu, “Erkek Başı”, 1931, Kâğıt üzerine füzen, 63x47 cm, (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi)

## 5. Bölüm Resim Listesi

- Resim 1:** Hans Hofmann, “Model”, 1898, Kâğıt üzerine karakalem, 26x22 cm, (New York Andre Emmerich Gallery)
- Resim 2:** Hans Hofmann, “Model”, 1898, Kâğıt üzerine karakalem, 29x20 cm, (New York Andre Emmerich Gallery)
- Resim 3:** Hans Hofmann, “Model”, 1898, Kâğıt üzerine karakalem, 29x21 cm, (New York Andre Emmerich Gallery)
- Resim 4:** Hans Hofmann, “Model”, 1898, Kâğıt üzerine karakalem, 29x21 cm, (New York Andre Emmerich Gallery)
- Resim 5:** Hans Hofmann, “Model”, 1898, Kâğıt üzerine karakalem, 16x10 cm, (New York Andre Emmerich Gallery)
- Resim 6:** Hans Hofmann, “Kadın Portresi”, 1929, Kâğıt üzerine mürekkep, 35x28 cm, (New York Andre Emmerich Gallery)

- Resim 7:** Hans Hofmann, “Portre Çalışması”, 1926, Kâğıt üzerine mürekkep, 35x28 cm, (New York Andre Emmerich Gallery)
- Resim 8:** Hans Hofmann, “Portre Çalışması”, 1930, Kâğıt üzerine mürekkep ve kolaj, 38x32 cm, (Jeanne Bultman collection)
- Resim 9:** Ali Çelebi, “Nü”, 1926, Desen, 79x60 cm, (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi)
- Resim 10:** Ali Çelebi, “Oturan Kadın”, 1927, Desen, 79x59 cm, (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi)
- Resim 11:** Ali Çelebi, “Erkek Portresi”, 1926, Kâğıt üzerine füzen, 76x57 cm, (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi)
- Resim 12:** Ali Çelebi, “Balıkçı”, 1966, Desen, 34x29 cm, (Nerede olduğu bilinmiyor)
- Resim 13:** Ali Çelebi, “Kuşçu”, 1960, Kâğıt üzerine desen, 11x13 cm, (Nerede olduğu bilinmiyor)
- Resim 14:** Ali Çelebi, “Seyyar Satıcı”, Eskiz, 19x14 cm, (Nerede olduğu bilinmiyor)
- Resim 15:** Ali Çelebi, “Balıkçılar”, 1963, Desen, 22x28 cm, (Nerede olduğu bilinmiyor)
- Resim 16:** Ali Çelebi, “Kelebek Yakalayan”, 1963, Kâğıt üzerine keçeli kalem, 24x30 cm, (Nerede olduğu bilinmiyor)
- Resim 17:** Ali Çelebi, “Balıkçı”, 1966, Desen, 29x35 cm, (Nerede olduğu bilinmiyor)

- Resim 18:** Ali Çelebi, “Kır Kahvesi”, 1981, Desen, 22x28 cm, (Nerede olduğu bilinmiyor)
- Resim 19:** Hans Hofmann, “Stüdyo İçin Desen”, 1914, Kâğıt üzerine suluboya ve kalem, 21x27 cm, (New York Andre Emmerich Gallery)
- Resim 20:** Hans Hofmann, “Kendi Portresi”, 1942, Kâğıt üzerine yağlıboya ve mürekkep, 28x22 cm, (New York Andre Emmerich Gallery)
- Resim 21:** Hans Hofmann, “Kendi Portresi”, 1942, Kâğıt üzerine yağlıboya ve mürekkep, 28x22 cm, (Dr. Harold ve Elaine L. Levin collection)
- Resim 22:** Hans Hofmann, “St.Tropez Manzarası”, 1929, Kâğıt üzerine mürekkep ve kalem, 27x35 cm, (New York Andre Emmerich Gallery)
- Resim 23:** Hans Hofmann, “St.Tropez Manzarası”, 1928, Kâğıt üzerine mürekkep, 23x31 cm, (New York Andre Emmerich Gallery)
- Resim 24:** Hans Hofmann, “St.Tropez Manzarası”, 1928, Kâğıt üzerine mürekkep, 25x33 cm, (New York Andre Emmerich Gallery)
- Resim 25:** Hans Hofmann, “St.Tropez Manzarası”, 1929, Kâğıt üzerine mürekkep, 27x34 cm, (New York Andre Emmerich Gallery)
- Resim 26:** Hans Hofmann, “California Petrol Yatakları”, 1930, Kâğıt üzerine mürekkep, 23x28 cm, (New York Andre Emmerich Gallery)
- Resim 27:** Hans Hofmann, “California Petrol Yatakları”, 1930, Kâğıt üzerine mürekkep, 21x28 cm, (New York Andre Emmerich Gallery)

- Resim 28:** Hans Hofmann, “Manzara”, 1917, Kâğıt üzerine suluboya ve pastel, 20x25 cm, (Orleans Museum of Art; The Muriel Bultman Francis Collection)
- Resim 29:** Hans Hofmann, “Manzara”, 1914, Kâğıt üzerine suluboya ve kalem, 17x22 cm, (New York Andre Emmerich Gallery)
- Resim 30:** Hans Hofmann, “Manzara”, 1914, Kâğıt üzerine suluboya, 20x27 cm, (New York Andre Emmerich Gallery)
- Resim 31:** Hans Hofmann, “Şehir Manzarası”, 1914, Kâğıt üzerine suluboya, 21x27 cm, (New York Andre Emmerich Gallery)
- Resim 32:** Hans Hofmann, “Manzara”, 1914, Kâğıt üzerine suluboya, 20x27 cm, (New York Andre Emmerich Gallery)
- Resim 33:** Ali Çelebi, “Peyzaj”, 1940, Duralit üzerine yağlıboya, 50x60 cm, (İzmir Resim ve Heykel Müzesi)
- Resim 34:** Ali Çelebi, “İğde Ağacı”, 1979, Tuval üzerine yağlıboya, 47x55 cm, (Özel koleksiyon)
- Resim 35:** Ali Çelebi, “Deniz Hamamı”, 1944, Tuval üzerine yağlıboya, 38x46 cm, (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi)
- Resim. 36:** Ali Çelebi, “Peyzaj”, 1972, Tuval üzerine yağlıboya, ?, (Özel Koleksiyon)
- Resim 37:** Ali Çelebi, “Çınarcık’tan Peyzaj”, 1980, Tuval üzerine yağlıboya, ?, (Özel koleksiyon)

- Resim 38:** Ali Çelebi, “Ağaçlar”, 1975, Tuval üzerine yağlıboya, 68x44 cm, (Özel koleksiyon)
- Resim 39:** Ali Çelebi, “Balıkçılar”, 1961, Tuval üzerine yağlıboya, 133x170 cm, (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi)
- Resim 40:** Ali Çelebi, “Kır Kahvesi”, 1979, Tuval üzerine yağlıboya, 56x68 cm, (Özel koleksiyon)
- Resim 41:** Ali Çelebi, “Avcı”, 1978, Tuval üzerine yağlıboya, 90x76 cm, (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi)
- Resim 42:** Ali Çelebi, “Piknik”, 1979, Tuval üzerine yağlıboya, 78x99 cm, (Özel koleksiyon)
- Resim 43:** Hans Hofmann, “Kendi Portresi”, 1942, Ağaç üzerine kazein<sup>1</sup>, 76x64 cm, (New York Andre Emmerich Gallery)
- Resim 44:** Hans Hofmann, “Jeannette Carles”, 1934, Ağaç üzerine yağlıboya, 138x102 cm, (Mr. and Mrs. Jeffrey Glick collection)
- Resim 45:** Bkz. 4. Bölüm Resim 8
- Resim 46:** Bkz. 4. Bölüm Resim 7
- Resim 47:** Hans Hofmann, “Sarı Masa”, 1936, Tuval üzerine yağlıboya, 152x113 cm, (Howard E. Rachofsky collection)

---

<sup>1</sup> Kazein: Kireç ve taze lor'un karıştırılması ile oluşan kazeini, toz boyalarla karıştırarak yapılan bir resim tekniğidir. (Almancası: Kazeinfaiben).

- Resim 48:** Hans Hofmann, “Pembe Masa”, 1937, Tuval üzerine yağlıboya, 149x113 cm, (Mr. and Mrs. Preston Robert Tisch collection)
- Resim 49:** Ali Çelebi, “Sobalı Natürmort”, 1933, Tuval üzerine yağlıboya, 45x59 cm, (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi)
- Resim 50:** Ali Çelebi, “Nü”, 1942, Tuval üzerine yağlıboya, 43x25 cm, (Sanatçı koleksiyonu)
- Resim 51:** Bkz. 4. Bölüm Resim 4
- Resim 52:** Bkz. 4. Bölüm Resim 2
- Resim 53:** Bkz. 4. Bölüm Resim 6
- Resim 54:** Ali Çelebi, “At Yarışı”, Tuval üzerine yağlıboya, 46x60 cm
- Resim 55:** Ali Çelebi, “Plaj”, 1977, Tuval üzerine yağlıboya, 54x48 cm
- Resim 56:** Ali Çelebi, “Hava Alanı”, 1937, Tuval üzerine yağlıboya, 145x182 cm, (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi)
- Resim 57:** Zeki Kocamemi, “Sırttan Çıplak Etüdü”, 1925, Kâğıt üzerine kurşunkalem ve suluboya, 31x23 cm, (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi)
- Resim 58:** Zeki Kocamemi, “Yürüyen Çıplak Etüdü”, 1925, Kâğıt üzerine suluboya, 31x23 cm, (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi)
- Resim 59:** Zeki Kocamemi, “İki Çıplak Etüdü”, 1925-26, Kâğıt üzerine kurşunkalem, 28x21 cm, (Cengiz Akıncı koleksiyonu)

- Resim 60:** Zeki Kocamemi, “Ayakta İki Çıplak Etüdü”, 1925, Kâğıt üzerine kurşunkalem, 31x23 cm, (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi)
- Resim 61:** Zeki Kocamemi, “Peyzaj ve Kadın”, 1925-26, Kâğıt üzerine kurşunkalem ve suluboya, 14x18 cm, (Cengiz Akıncı koleksiyonu)
- Resim 62:** Zeki Kocamemi, “Genç Kız Başı”, 1925-26, Kâğıt üzerine kurşunkalem, 9x6 cm, (Cengiz Akıncı koleksiyonu)
- Resim 63:** Zeki Kocamemi, “Ağaçlı Yol (Münih)”, 1925-26, Kâğıt üzerine kurşunkalem, 7x9 cm, (Cengiz Akıncı koleksiyonu)
- Resim 64:** Zeki Kocamemi, “Münih’ten Görüntü”, 1925-26, Kâğıt üzerine kurşunkalem, 28x21 cm, (Münip Özmen koleksiyonu)
- Resim 65:** Zeki Kocamemi, “Kadın Ressam ve Modeli”, 1925-26, Kâğıt üzerine kurşunkalem, 12x9 cm, (Cengiz Akıncı koleksiyonu)
- Resim 66:** Zeki Kocamemi, “Ev Etütleri”, 1925-26, Kâğıt üzerine kurşunkalem, 28x21 cm, (Cengiz Akıncı koleksiyonu)
- Resim 67:** Zeki Kocamemi, “Parktaki Kadın ve Çocuğu”, 1925-26, Kâğıt üzerine kurşunkalem, 6x8 cm, (Cengiz Akıncı koleksiyonu)
- Resim 68:** Zeki Kocamemi, “Ev Etüdü”, 1925-26, Kâğıt üzerine kurşunkalem, 8x9 cm, (Cengiz Akıncı koleksiyonu)
- Resim 69:** Zeki Kocamemi, “Keçi ve Koyun Etütleri”, 1925-26, Kâğıt üzerine kurşunkalem, 21x23 cm, (Cengiz Akıncı koleksiyonu)
- Resim 70:** Zeki Kocamemi, “İki Çıplak Etüdü”, 1925, Kâğıt üzerine kurşunkalem, 28x21 cm, (Münip Özben koleksiyonu)

- Resim 71:** Zeki Kocamemi, “Çıplakta Dikey Araştırması”, 1925-26, Kâğıt üzerine kurşunkalem, 28x21 cm, (Cengiz Akıncı koleksiyonu)
- Resim 72:** Zeki Kocamemi, “Çömelmış Kadın”, 1925-26, Kâğıt üzerine kalem, 28x21 cm, (Cengiz Akıncı koleksiyonu)
- Resim 73:** Zeki Kocamemi, “Plan Araştırması”, 1925-26, Kâğıt üzerine kalem, 10x9 cm, (Cengiz Akıncı koleksiyonu)
- Resim 74:** Zeki Kocamemi, “Bisikletli Peyzaj”, 1925-26, Kâğıt üzerine kurşunkalem, 16x15 cm, (Cengiz Akıncı koleksiyonu)
- Resim 75:** Zeki Kocamemi, “Saksı”, 1925-26, Kâğıt üzerine kurşunkalem, 21x22 cm, (Cengiz Akıncı koleksiyonu)
- Resim 76:** Zeki Kocamemi, “Atölye’de Önden Çıplak”, 1921, Kâğıt üzerine füzen, 63x48 cm, (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi)
- Resim 77:** Zeki Kocamemi, “Ayakta Çıplak Erkek Etüdü”, 1921, Kâğıt üzerine füzen, ?, (Nerede olduğu bilinmiyor)
- Resim 78:** Zeki Kocamemi, “Genç Erkek Başı”, 1925-1926, Kâğıt Üzerine Karakalem, 9x7 cm, Cengiz Akıncı Koleksiyonu
- Resim 79:** Zeki Kocamemi, “Genç Kadın Başı”, 1925-1926, Kâğıt üzerine karakalem, 9x7 cm, (Cengiz Akıncı koleksiyonu)
- Resim 80:** Zeki Kocamemi, “Portre”, 1925-1926, Kâğıt üzerine karakalem, 28x21 cm, (Cengiz Akıncı koleksiyonu)
- Resim 81:** Zeki Kocamemi, “Yuvarlak Yakalı Kadın”, 1926, Kâğıt üzerine füzen, ?, (Nerede olduğu bilinmiyor)

- Resim 82:** Zeki Kocamemi, “Figürde Plan Araştırması”, 1926, Kâğıt üzerine füzen, ?, (Nerede olduğu bilinmiyor)
- Resim 83:** Zeki Kocamemi, “İhtiyar Adam Başı”, 1926, Kâğıt üzerine füzen, ?, (Nerede olduğu bilinmiyor)
- Resim 84:** Zeki Kocamemi, “Oturan Çıplak Etüdü”, 1925, Suluboya, 28x21 cm, (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi)
- Resim 85:** Zeki Kocamemi, “Oturan Çıplak Etüdü”, 1925, Suluboya, 28x21 cm, (Münip Özmen koleksiyonu)
- Resim 86:** Zeki Kocamemi, “Açık Yakalı Kadın”, 1932-1933, Kâğıt üzerine füzen, 64x48 cm, (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi)
- Resim 87:** Zeki Kocamemi, “Kolu Dayalı Ayakta Çıplak”, 1933-1934, Tuval üzerine yağlıboya, ?, (Nerede olduğu bilinmiyor)
- Resim 88:** Zeki Kocamemi, “Ayakta Çıplak Etüdü”, 1933-1934, Kâğıt üzerine çini mürekkebi, 35x25 cm, (Nerede olduğu bilinmiyor)
- Resim 89:** Bkz. 4. Bölüm Resim 15
- Resim 90:** Zeki Kocamemi, “Çıplak”, Tuval üzerine yağlıboya, 90x70 cm
- Resim 91:** Zeki Kocamemi, “Piknik İçin Üç Etüd”, 1925-1926, Kâğıt üzerine karakalem, 9x27 cm, (Cengiz Akıncı koleksiyonu)
- Resim 92:** Zeki Kocamemi, “Çırpıcı’dan”, 1946, Tuval üzerine yağlıboya, 38x55 cm, (Ankara Milli Kütüphane)

- Resim 93:** Zeki Kocamemi, “Konya’dan”, Tuval üzerine yağlıboya, 27x42 cm, (Turan Erol koleksiyonu)
- Resim 94:** Zeki Kocamemi, “Ağaçlı Yol”, 1939, Tuval üzerine yağlıboya, 32x39 cm, (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi)
- Resim 95:** Zeki Kocamemi, “Pembe Kompozisyon”, 1959, Mukavva üzerine yağlıboya, ?, (Nerede olduğu bilinmiyor)
- Resim 96:** Zeki Kocamemi, “Mobilya Krokileri”, 1955, Kâğıt üzerine mavi mürekkep, 35x50 cm, (Dündar User koleksiyonu)
- Resim 97:** Hans Hofmann, “İsimsiz”, 1942, Kâğıt üzerine füzen, 64x48 cm, (New York Metropolitan Museum of Art)
- Resim 98:** Bkz. 4. Bölüm Resim 26
- Resim 99:** Hans Hofmann, “Kendi Portresi”, 1902, Tuval üzerine yağlıboya, 42x51 cm, (New York Andre Emmerich Gallery)
- Resim 100:** Hans Hofmann, “Yaşam Stili”, 1902, Tuval üzerine yağlıboya, 42x51 cm, (New York Andre Emmerich Gallery)
- Resim 101:** Hans Hofmann, “Kadın Portresi”, 1902, Tuval üzerine yağlıboya, 41x38 cm, (New York Andre Emmerich Gallery)
- Resim 102:** Bkz. 4. Bölüm Resim 25
- Resim 103:** Bkz. 4. Bölüm Resim 24
- Resim 104:** Hans Hofmann, “Buket”, 1932, Kâğıt üzerine guvaş, 40x29 cm, Özel koleksiyon)

- Resim 105:** Mahmut Cûda, “Yemişler”, 1958, Tuval üzerine yağlıboya, 50x61 cm
- Resim 106:** Bkz. 4. Bölüm Resim 33
- Resim 107:** Hofmann, “Kadın Portresi”, 1929, Kâğıt üzerine çini mürekkebi, 35x28 cm, (New York Andre Emmerich Gallery)
- Resim 108:** Cemal Tollu, “Portre”, Litografi, 39x31 cm, (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi)
- Resim 109:** Cemal Tollu, “Kadın Başı”, 1931, Kâğıt üzerine füzen, 63x47 cm, (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi)
- Resim 110:** Cemal Tollu, “Oturan Çıplak 1”, 1931, Kâğıt üzerine füzen, 64x44 cm, (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi)
- Resim 111:** Cemal Tollu, “Oturan Çıplak 2”, 1931, Karton üzerine füzen, 61x45 cm, (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi)
- Resim 112:** Cemal Tollu, “Oturan Çıplak 3”, 1931, Kâğıt üzerine füzen, 57x35 cm, (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi)
- Resim 113:** Cemal Tollu, “Oturan Çıplak 4”, 1931, Kâğıt üzerine füzen, 64x48 cm, (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi)
- Resim 114:** Cemal Tollu, “Oturan Çıplak 5”, ?, Kâğıt üzerine füzen, ?, (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi)
- Resim 115:** Cemal Tollu, “Oturan Çıplak 6”, 1931, Kâğıt üzerine karakalem, 29x23 cm, (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi)

- Resim 116:** Cemal Tollu, “Ayakta ıplak 1”, 1931, Kâğıt üzerine fūzen, 64x48 cm, (İstanbul Resim ve Heykel Mūzesi)
- Resim 117:** Cemal Tollu, “Ayakta ıplak 2”, 1931, Kâğıt üzerine fūzen, 63x46 cm, (İstanbul Resim ve Heykel Mūzesi)
- Resim 118:** Cemal Tollu, “ıplak Erkek Figūrū”, 1931, Kâğıt üzerine fūzen, 63x46 cm, (İstanbul Resim ve Heykel Mūzesi)
- Resim 119:** Cemal Tollu, “Bir Őğretmen Portresi”, 1933, Tuval üzerine yađlıboya, 65x50 cm, (İstanbul Resim ve Heykel Mūzesi)
- Resim 120:** Cemal Tollu, “Kendi Portresi”, 1933, Tuval üzerine yađlıboya, 73x54 cm, (İstanbul Resim ve Heykel Mūzesi)
- Resim 121:** Max Beckmann, “Sigaralı Otoportre”, 1923, Tuval üzerine yağlıboya, 60x40 cm, (New York The Museum of Modern Art)
- Resim 122:** Rudolf Schlichter, “Bertolt Brecht”, 1926, Tuval üzerine yađlıboya, 76x46 cm, (Mūnih Galerie im Lenbachhaus)
- Resim 123:** Rudolf Schlichter, “Egon Erwin Kisch”, 1928, Tuval üzerine yağlıboya, 88x62 cm, (Kunsthalle Mannheim)
- Resim 124:** Cemal Tollu, “Sacide Hanım”, 1933, Kâğıt üzerine yağlıboya, 47x38 cm
- Resim 125:** Cemal Tollu, “Kolu Dayalı Kadın”, 1933, Tuval üzerine yađlıboya, 61x50 cm, (İstanbul Resim ve Heykel Mūzesi)
- Resim 126:** Bkz. 4. BŐlūm Resim 30

**Resim 127:** Cemal Tollu, “Manzara”, 1942, Kâğıt üzerine suluboya, 19x17 cm,  
(Nerede olduğu bilinmiyor)

**Resim 128:** Cemal Tollu, “Bursa Ovasına Bakış”, 1944, Kâğıt üzerine suluboya,  
21x28 cm, (Ahmet Tollu koleksiyonu)

**Resim 129:** Cemal Tollu, “Bursa Çevresinden”, 1944, Kâğıt üzerine suluboya,  
18x24 cm, (Ahmet Tollu koleksiyonu)

**Resim 130:** Cemal Tollu, “Bursa’dan Manzara”, 1944, Kâğıt üzerine suluboya,  
21x29 cm, (Ahmet Tollu koleksiyonu)

## **5. Bölüm Karşılaştırma Tabloları Listesi**

**Karşılaştırma 1:** 5. Bölüm Resim 1, 2, 3, 4, 5 ile Resim. 6, 7, 8

**Karşılaştırma 2:** 5. Bölüm Resim 9, 10, 11

**Karşılaştırma 3:** 5. Bölüm Resim 12, 13, 14, 15 ile Resim. 16, 17, 18

**Karşılaştırma 4:** 5. Bölüm Resim 5, 6, 7, 8 ile Resim. 9, 10, 11

**Karşılaştırma 5:** 5. Bölüm Resim 8 ile 11

**Karşılaştırma 6:** 5. Bölüm Resim 3, 4, 5 ile 9, 10

**Karşılaştırma 7:** 5. Bölüm Resim 6, 19 ile 14

**Karşılaştırma 8:** 5. Bölüm Resim 7 ile 15

- Karşılaştırma 9:** 5. Bölüm Resim 5 ile 10
- Karşılaştırma 10:** 5. Bölüm Resim 1, 2, 3, 4, 5 ile 6, 7, 8
- Karşılaştırma 11:** 5. Bölüm Resim 12, 13, 14, 15 ile 16, 17, 18
- Karşılaştırma 12:** 5. Bölüm Resim 8 ile 9
- Karşılaştırma 13:** 5. Bölüm Resim 7, 8 ile 11
- Karşılaştırma 14:** 5. Bölüm Resim 9 ile 21
- Karşılaştırma 15:** 5. Bölüm Resim 11
- Karşılaştırma 16:** 5. Bölüm Resim 2 ile 16
- Karşılaştırma 17:** 5. Bölüm Resim 1, 2, 3, 4 ile 9, 10, 11
- Karşılaştırma 18:** 5. Bölüm Resim 6 ile 9
- Karşılaştırma 19:** 5. Bölüm Resim 1 ile 10
- Karşılaştırma 20:** 5. Bölüm Resim 18 ile 22
- Karşılaştırma 21:** 5. Bölüm Resim 12, 15, 16 ile 23, 24, 25, 26, 27
- Karşılaştırma 22:** 5. Bölüm Resim 30 ile 33
- Karşılaştırma 23:** 5. Bölüm Resim 28, 29, 30, 31, 32 ile 33, 34
- Karşılaştırma 24:** 5. Bölüm Resim 28, 29, 30, 31, 32 ile 39, 40, 41, 42

- Karşılaştırma 25:** 5. Bölüm Resim 34, 35, 36, 37, 38
- Karşılaştırma 26:** 5. Bölüm Resim 30 ile 35, 36
- Karşılaştırma 27:** 5. Bölüm Resim 29 ile 34, 36
- Karşılaştırma 28:** 5. Bölüm Resim 29 ile 37, 38
- Karşılaştırma 29:** 5. Bölüm Resim 32 ile 33, 38
- Karşılaştırma 30:** 5. Bölüm Resim 31 ile 34
- Karşılaştırma 31:** 5. Bölüm Resim 29 ile 35
- Karşılaştırma 32:** 5. Bölüm Resim 31 ile 35
- Karşılaştırma 33:** 5. Bölüm Resim 43, 44 ile 45, 46
- Karşılaştırma 34:** 5. Bölüm Resim 47, 48 ile 49, 50
- Karşılaştırma 35:** 5. Bölüm Resim 19 ile 51, 52, 53, 54, 55
- Karşılaştırma 36:** 5. Bölüm Resim 43, 44 ile 50
- Karşılaştırma 37:** 5. Bölüm Resim 1, 2, 3, 4 ile 76, 77
- Karşılaştırma 38:** 5. Bölüm Resim 6, 7, 8 ile 78, 79, 80, 81, 82, 83
- Karşılaştırma 39:** 5. Bölüm Resim 20, 21 ile 78, 79, 80, 81, 82, 83
- Karşılaştırma 40:** 5. Bölüm Resim 5, 6, 19 ile 78

- Karşılaştırma 41:** 5. Bölüm Resim 6, 20 ile 79
- Karşılaştırma 42:** 5. Bölüm Resim 7, 6 ile 80
- Karşılaştırma 43:** 5. Bölüm Resim 7 ile 81
- Karşılaştırma 44:** 5. Bölüm Resim 21 ile 82
- Karşılaştırma 45:** 5. Bölüm Resim 8 ile 83
- Karşılaştırma 46:** 5. Bölüm Resim 20, 30, 31 ile 84, 85
- Karşılaştırma 47:** 5. Bölüm Resim 22, 23, 26, 27 ile 91
- Karşılaştırma 48:** 5. Bölüm Resim 30, 31, 32 ile 92, 93, 94, 95
- Karşılaştırma 49:** 5. Bölüm Resim 96 ile 97
- Karşılaştırma 50:** 5. Bölüm Resim 98
- Karşılaştırma 51:** 5. Bölüm Resim 9, 100, 101 ile 102, 103
- Karşılaştırma 52:** 5. Bölüm Resim 100, 104 ile 105
- Karşılaştırma 53:** 4. Bölüm Resim 21 ile 5. Bölüm Resim. 19
- Karşılaştırma 54:** 5. Bölüm Resim 5, 7, 8 ile 106
- Karşılaştırma 55:** 5. Bölüm Resim 107 ile 108
- Karşılaştırma 56:** 5. Bölüm Resim 8 ile 109

- Karşılaştırma 57:** 5. Bölüm Resim 110, 111, 112
- Karşılaştırma 58:** 5. Bölüm Resim 5 ile 113, 114, 115
- Karşılaştırma 59:** 5. Bölüm Resim 8, ile 116, 117
- Karşılaştırma 60:** 5. Bölüm Resim 118
- Karşılaştırma 61:** 5. Bölüm Resim 119, 120 ile 121, 122, 123
- Karşılaştırma 62:** 5. Bölüm Resim 44 ile 124, 125, 126
- Karşılaştırma 63:** 5. Bölüm Resim 28, 29, 30, 31, 32 ile 127, 128, 129, 130

## GİRİŞ

Türk resim sanatının gelişim evrelerinde Cumhuriyet'in kuruluşuyla birlikte yeni bir dönemin başladığı ve bu süreçte özellikle "Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği" ve "d Grubu"nun etkin olduğu göz önüne alındığında, Ali Çelebi, Zeki Kocamemi, Mahmut Cûda gibi "Müstakiller" in kurucuları ve Cemal Tollu gibi "d Grubu" nun önemli bir temsilcisinin sanatının şekillenmesinde Hans Hofmann'ın önemli bir yeri bulunmaktadır.

Bu atölyeden eğitim alan Türk ressamlarının, Türkiye'ye döndükten sonra hocaları Hofmann'dan öğrendikleriyle büyük bir değişime ve dönüşüme neden oldukları düşünülmektedir. Bu çalışma, temel olarak söz konusu değişim ve dönüşümü sağlayan Hofmann çıkışlı ilkelerin nasıl ve ne şekilde Türk ressamlarının yapıtlarına yansıdığı konusu üzerine odaklanmaktadır. Hofmann, zamanının Paris'indeki gelişmelerden de etkilenerek yepyeni bir yapıyı atölyesinde öğrencilerine önerirken, diğer taraftan ondan eğitim alıp Türkiye'ye dönen ressamlar, Türk resmini yepyeni ufuklara taşıma gayretleri içinde olmuşlardır. Bu çalışmamızda Hofmann ve Türk ressamları arasındaki ilişki, yanı sıra Türk ressamlarının yeni bir yapı, dil ve atılım öneren Cumhuriyet dönemi Türk resim sanatına neler kattığı ele alınmaktadır.

Hofmann'ın ve Türk ressamlarının yaşam ve sanat gelişmelerini ortaya koyan çalışmanın birinci bölümünde, özellikle Hofmann ve Türk ressamlarının nasıl olgunlaştıkları, bir anlamda Hofmann'ın ve Türk ressamlarının bir isim olma öncesinde ne gibi aşamalardan geçtiği ele alınmaktadır. İkinci bölümde ise Hofmann'a hem çok benzeyen, hem de Paris'te Türk resmi açısından rakip bir atölye olan Lhôte atölyesinin de varlığından söz edilerek, Cumhuriyet dönemi Türk resminin temsilcileri üzerindeki bu iki ustanın öğretisinin ayrılan ve benzeşen yönlerine göz atılmaktadır.

Hofmann atölyesinde eğitim alan Türk ressamların taşıdığı etkilerin sadece Hofmann'la sınırlı kalmadığı düşüncesinden hareketle, Türk ressamlarının Almanya'da buldukları zaman dilimi olan 1920-30 arasında dünyadaki sanatın

durumuna da değinmenin çalışmayla ilgili bazı olguları değerlendirmede yararlı olacağı düşünöldüğünden, özellikle konuyla ilgili bilgilere çalışmanın üçüncü bölümünde yer verilmiştir. Nitekim bu bölümde açıklanan İnşacılık, Bauhaus ve Yeni Nesnelcilik tavırlarının yer yer Türk ressamlarına biçim ya da tavır anlamında katkı sağladığı düşünölmektedir.

Dördüncü bölümde ise, Hofmann'dan eğitim alan Türk ressamlarının Türk resim sanatının gelişimini hangi açılardan etkilediğine ilişkin görüşlere yer verilmiştir. Bu anlamda, Türk ressamlarının, özellikle “Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği” ve “d Grubu” gibi oluşumlarla açtıkları pencereler ve bu açılımların getirdikleri değerlendirilmiştir.

Hofmann öğretisinin inşacı ve dışavurumcu sanat anlayışlarından ve bunlara bağlı bir ön kübist tavidan etkilendiği düşünölmektedir. Bu nedenle çalışmanın, özellikle beşinci bölümü olan “Değerlendirme” bölümünde, Hofmann'ın sanatı ve yapıtlarını belirleyen çeşitli kavram ve ilkeler üzerine olan düşünceleri de gözetilerek, çalışmanın diğer dört bölümünden elde edilen bilgiler ışığında bazı karşılaştırmalara da yer verilerek bir değerlendirme yapılmıştır. Ayrıca çalışmaya katkı sağlayan bazı metinler ise, “Ekler” bölümünde verilmiştir.

İncelediğimiz sanatçıların eğitim gördükleri ülkenin Almanya olması, tarihteki Türk-Alman ilişkilerinin durumuna da değinmenin yararlı olacağını düşöndürmüş; böylelikle Türk ressamlarıyla 20'li yıllarda bir araya gelen ve onların sanat görüşlerinin şekilenmesinde önemli bir rol oynayan Hofmann'ın da içinde bulunduğu Almanya'nın, ölkemizle olan ilişkisinin tarihsel köklerine ilişkin durumlara da aşağıda yer verilmiştir. Bu bağlamda, Türkiye-Almanya ilişkilerinin tarihçesinin, 800 yıl öncesine kadar uzandığı dile getirilmelidir. İki öлке arasındaki bu ilişkinin yanında, yirminci yüzyıl başlarından itibaren çağdaş sanat dünyasında etkili olmaya başlayan Alman sanatçılarının varlığının, Türk ressamlarının sanat deneyimlerini zenginleştirmek için bu öлкеye yönelmelerinde etkili olduğu düşünölebilir. Konuyla ilgili 18. yüzyıldan bu yana iki ülkenin ilişkilerine kısaca bir göz atmak gerekirse:

18. yüzyılda Alman olgusu bağlamında Prusya'nın varlığıyla, yeniden bir askeri güç kendini göstermeye başlamış, bu krallığın kuruluşu Osmanlı için büyük bir önem taşımıştır. Bu krallığı ilk tanıyan da Osmanlı olmuştur. Böylece iki ülke arasında resmî ilişkiler yeniden başlamıştır. Osmanlı için Prusya, Avusturya ve Rusya'ya karşı her an birleşilebilecek bir güç olarak görülmüştür. Prusya da Osmanlı'nın bu stratejisine olumlu yaklaşmış, resmî ilişkiler hız kazanmıştır. İki ülke arasında elçilikler oluşturulmuş, hatta aralarında bir barış ve dostluk anlaşması da imzalanmıştır. 18. yüzyılın sona ermesine çok az kala, bu anlaşma yenilenecek devam ettirilmiştir. Kemal Beydilli, "Büyük Friedrich ve Osmanlılar" adlı kitabında iki ülke arasındaki ilişkilerin tarihine kapsamlı bir şekilde yer vermiştir.<sup>1</sup>

19. yüzyıl ile birlikte Türk-Alman ilişkilerinde yeni bir döneme girilmiştir. Bu ilişkiler, askeri ve teknik işbirliğin ötesinde, kültürel ve ticari ilişkilere de yansımıştır. Böylece 18. yüzyılda Osmanlı'da baş göstermiş Fransız hayranlığı, yerini Alman hayranlığına bıramıştır. Bir çok Alman askeri uzman Osmanlı'ya gelmiş, sonrasında bilim ve teknik alanlarda ilişkiler yoğunlaşmış, arkeoloji alanında araştırmalar yapmak üzere araştırmacılar Osmanlı'ya gelmiştir. Bu arada önemli tarihi eserlerimiz de bu dönemde yurtdışına kaçırılmıştır. II. Wilhelm ile beraber Osmanlılar'ın, Rus ve İngiliz ittifakına karşı Almanya ile yakınlaştığı görülmüştür. Bağdat Demiryolu projesi iki ülkeyi birbirine daha da yakınlaştırmıştır. Bu dönemdeki yakınlaşmalar, eğitim ve sağlık alanlarında kurulan ilişkilerle arttırılmıştır. Cemil Koçak'ın "İki Dünya Savaşı Arasında Türkiye ve Almanya" başlıklı konferans metninde Türk-Alman ilişkilerinin 19. yüzyılda yeni bir başlangıca sahne olduğu konusu ele alınmıştır.<sup>2</sup>

20. yüzyılın hemen başında Osmanlı'da beliren Jöntürk anlayışıyla beraber Almanlar'la tekrar yakınlaşma sağlanmıştır. Türkler, Avrupa'da varlık göstermeye başlamış ve özellikle Alman ekonomisine bir iş gücü olarak da katkı vermiştir. Bu katkılar, Birinci Dünya Savaşı öncesinden başlayarak, sonrasında da devam

<sup>1</sup> Kemal Beydilli, **Büyük Friedrich ve Osmanlılar**, İstanbul, İ.Ü Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1985, s. IX-XIII

<sup>2</sup> Cemil Koçak, "İki Dünya Savaşı Arasında Türkiye ve Almanya", Konferans Metni, (Çevrimiçi), <http://www.btsonline.de>, 20 Ocak 2007

etmiştir. 1913’de Almanya’da iki Türk gazetesinin varlığını görmek, iki toplumun kaynaşması bağlamında önemli bir kanıttır. 1917’de de iki dilde yayın yapan bir derginin olması, söz konusu kanıtın bir başka parçasıdır. Abdülhamit’in gösterdiği yakınlık, İkinci Meşrutiyet ve sonrasındaki İttihat ve Terakki Partisi tarafından da devam ettirilmiştir. Parti, çıkardığı “Osmanlı” isimli dergiye Almanca ek de koymak durumunda kalmıştır. Bütün bu gelişmeler karşısında Almanlar, her fırsatta Türklerin yanında oldukları görüntüsünü vermeye çalışmışlardır. Birinci Dünya Savaşı öncesinde, önce tarafsızlığını koruyan Osmanlılar, sonrasında bilinen nedenlerden ötürü Almanya ile savaşa girmek zorunda kalmıştır.<sup>3</sup>

Türk-Alman ilişkileri, Mondros Mütarekesi’yle kesintiye uğrasa da, özellikle Cumhuriyet’in kuruluşu ile beraber hemen her alanda yükselişe geçmiştir. Bunun ilk göstergesi 1924’de bir dostluk anlaşmasının yapılmasıdır. Bu anlaşmayla, Türkler Almanlar’la tekrar diplomatik ilişkiler kurmaya başlayabiliyordu. Böylece elçilikler kurdular. Birinci Dünya Savaşı’ndan sonra her ülke de kendi iç sorunları ve özellikle kalkınma planları belirleyip, atağa geçmelerinden ötürü, ikili ilişkilere pek girememişlerdir. Sadece “Konsolosluk” ve “Ticaret” adlı antlaşmalar yapılmıştır. 1933’den itibaren Almanya’daki faşist ortamdan kaçan birçok bilim ve sanat adamı Türkiye’ye sığınmıştır. Bu durum, Türkiye’nin atılım zamanı olan Cumhuriyet dönemine çok katkılar vermiş, özellikle birçok “yeni” olanın ülkeye girmesini sağlamıştır. Özellikle Alman dili ile yakın temaslar bu sıralarda başlamıştır.<sup>4</sup>

Buraya kadar özetlenen tarihsel ilişkilerin özellikle en önemli dönemi, 1923-1933 arasına denk gelen Weimar Cumhuriyeti döneminde gerçekleştirilmiştir. Aynı dönemde Alman sanat eğitimcisi Hofmann ile dört Türk ressamı arasında kurulan ilişki ise konumuzun odak noktasını oluşturmaktadır. Oluşan bu ilişkinin hem sanat tarihsel, hem plastik, hem de eleştirel boyutlarını ele alan bu çalışmada, konuyla ilgili kapsamlı bir araştırma yapılmıştır.

---

<sup>3</sup> Mustafa Gencer, **Jöntürk Modernizmi ve Alman Ruhu**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2003, s. 41-60

<sup>4</sup> Cemil Koçak, **Türk-Alman İlişkileri (1923-1939)**, Ankara, Türk Tarih Kurumu Yayını, 1991, s. 4-86

Bu kısa tarihsel arka plandan sonra Türk ressamlarının Almanya'da buldukları dönem sürecinde Almanya'nın muhatabı artık Osmanlı Devleti değil, yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti'dir. Bu durum ilişkiler açısından önemlidir. Çünkü yeni ve yeniden bir yapılanmayı hedefleyen Türkiye'ye karşı Almanlar'ın daha modernist bir bakış açısıyla yaklaştıkları gerçeği ortaya çıkmaktadır.

Hofmann, Cumhuriyet bozulup, yerini faşist bir yönetim alınca Amerika'ya kaçmak zorunda kalmış ve orada yeni bir yapı-yaşam kurmuştur. Türk ressamları da Türkiye'ye döndüklerinde Türkiye Cumhuriyeti'yle beraber yeni bir yapı-yaşam oluşturmuştur. Böylece hoca ve öğrencilerinin bu yönde kaderleri benzer bir hal alarak dikkat çeker. Ayrıca her iki devletin de Birinci Dünya Savaşı'ndan birer müttefik ve yenik taraf olarak çıkmaları, aralarında kadercı bir birlikteliği de zorunlu kılmıştır.

Özellikle Ali Çelebi, öncelikle yukarıda anlatılan ilişkilerin Almanya'daki odak noktası olan Berlin'de sanat çalışmalarında bulunmuş ve kendi olanaklarıyla Berlin'de sanat eğitimi sürdürmüş, buradan tam olarak verimli bir sonuç alamayınca Münih'e yönelerek Hans Hofmann Atölyesi'nde kendine bir yer bulmuş; daha sonra yanına Zeki Kocamemi ile Mahmut Cûda da gelmiştir. Çelebi, Kocamemi ve Cûda Türkiye'ye döndükten sonra ise, Cemal Tollu Hofmann Atölyesi'ne kaydolarak sanatsal eğitimi sürdürmüştür.

Çalışmada, konumuzun odak noktasını oluşturan Çelebi, Kocamemi, Cûda ve Tollu'nun biçemlerini, sanatsal görüşlerini, gelişim süreçlerini belirleyen etmenler gerek Türkiye'de, gerekse Almanya'daki eğitim süreçleriyle birlikte değerlendirilmekte; bu arada, Paris'te André Lhôte Atölyesi'nde eğitim gören Cemal Tollu'ya bağlı olarak da Fransa'daki sanat ortamına yer verilmektedir.

## 1. HANS HOFMANN ve TÜRK RESSAMLARI

Cumhuriyetin 1923’de kurulmasıyla birlikte çağdaşlaşma atılımlarının başlaması ve bu atılımların kapsamında yurtdışına gönderilen Türk ressamı, özellikle Fransa (Paris) ve Almanya’yı (Münih, Berlin) tercih etmişlerdi. Bunlardan Ali Çelebi ve Zeki Kocamemi yaklaşık dört yıl, Mahmut Cûda bir buçuk yıl ve Cemal Tollu ise bir buçuk ay Münih’teki Hans Hofmann Sanat Okulu’nda (Çalışma bağlamında bu tanım, genellikle “Hofmann Atölyesi” şeklinde kullanılacaktır.) öğrenim görmüşlerdir. Kaynaklarda Hofmann Atölyesi’nde eğitim gördüğü öğrenilen, fakat yine kaynaklardan Hofmann’la ciddi bir bağıntısı olmadığı anlaşılan iki ressam da Hasan Hayrettin Çizel ve Ali Sermet’tir. [Burada, yer alan bilgiler, A. K. Gören’in henüz yayımlanmamış çalışmasından aynen aktarılmıştır. (Bkz.: Ek 1)]

Bu bölümde ilk olarak Hans Hofmann’ın, sonrasında onun yanında çalışan Türk ressamı Çelebi, Kocamemi, Cûda ve Tollu’nun sanat yaşamındaki gelişmeler ortaya konulacaktır. Bu yapılırken, ressamların doğrudan kendi açıklamalarına, ressam arkadaşlarının çeşitli demeçlerine, yazar ve eleştirmenlerin görüşlerine dayanarak, aynı zamanda ressamların yetişme, gelişme dönemlerine ve bu süreçlerden geçerken, nerelerden, hangi akımlardan ve ustalardan etkilendikleri de göz önünde tutulacak; ayrıca, Hofmann Atölyesi’nde eğitim alan Türk ressamlarının çalışmalarında hocalarına bağlanabilecek çeşitli etkiler üzerinde de durulacaktır.

Bu bölümde Hofmann’ın Paris sanat ortamı ve sanatçılarıyla kurduğu ilişki ve bu ilişkisini sanat eğitimciliğine bir teorisyen olarak nasıl yansıttığı da izlenebilecektir. Hofmann’a göre, Paris’te bulunduğu yıllar içinde, görsel sanatlar alanında ortaya çıkmış bütün devrimci değişiklikler iç içeydi. Bu sıralarda Fransa’da Fovizm ve Kübizm, İtalya’da Fütürizm, Almanya’da ise Dışavurumculuk akımı yayılmaya başlamıştı. Hofmann’ın güçlü bir deseni olmasına rağmen, özellikle Amerika’da yaptığı resimlerde öne çıkardığı renkçiliğini, Matisse ile olan ilişkisi sonucunda [Hakkında yapılan araştırmaların

bir çoğunda belirtildiği gibi Hofmann, Matisse'in de devam ettiği Academia de la Grande Chaumiere'de, taslak kurslarına gitmiştir.] elde ettiğini ve bunu hem Türk ressamlarına, hem de Amerika sanat ortamına taşıdığı görülmektedir (Sanatçı, Amerika'da 30'lu yıllarda Matisse'in renk derslerini, Matisse kadar iyi öğretebilmiştir). Aslında Hofmann'ın özde -gençlik yıllarının öğrettiği- bir bilim adamı yapısına sahip olduğu ve sanat yaşamını böyle bir yapıyla genişlettiği de dile getirmelidir.

Türk ressamları gibi Hofmann da özel bir sanat okulunda (Moritz Heymann) eğitim almıştır. Hofmann, hocasından geleneksel boyutu sağlam olan bir eğitim almış, Türk ressamlarına da bu eğitimi yansıtmıştır.

Hofmann, Cézanne'ın “doğada her bir nesnenin bütün yüzeylerini, perspektifte merkezi bir noktada, bir silindire, bir küreye ve bir koniye göreceli olarak indirgeyebiliriz ve derinlikte hareket eder görürüz” şeklindeki sanat felsefi özünü çok iyi kavramış, bunu öğrencileriyle de sık sık paylaşmıştır. Hofmann öğretileri, düşünceleri ve yazıları gibi, hiçbir zaman tek bir sanat akımına bağlı kalmamıştır. Hofmann'ın üslubu, daha çok hayranı olduğu filozof ve sanatçı teorilerinin bir karışımı olmuştur.

Türk ressamlarının, özellikle Türkiye'ye döndükten sonraki çetin mücadelelerinde, onlara özellikle Birinci Dünya Savaşı'nın zorluklarını yoğun şekilde yaşayan Hofmann'ın bir örnek teşkil ettiği söylenebilir. Hofmann için sanat hem özel, hem de genel sorunlara karşı bir panzehir olarak kabul edilmiştir. Bu yanının, Türk ressamları tarafından algılandığı düşünülebilir.

Hofmann, Avrupalı modern sanatçıları Amerika'da temsil eden ve Paris Okulu'nu ilk elden, gerçek anlamda Amerika'ya götürürken, bu öğretileri ondan alan Türk ressamları da bu öğretileri Türkiye'ye taşıdılar.

## 1.1. Hans Hofmann'ın Yaşamı ve Sanatı

### 1.1.1. Münih ve Paris Yılları

Hans Hofmann'ın doğumu ve sonrasındaki çocukluk ve gençlik yıllarında oluşan hayal dünyasının şekillenmesinde, Bavyera bölgesinde büyümesi ve özellikle büyükanne ve büyükbabasından gördüğü yakın ilgi, bu erken yıllarını onların yanında geçirerek yaşamını sürdürmesi, biyografisinde önemli bir yer tutmaktadır. Hofmann'ın yaşamına dair bu ilk bilgiler Bultman'dan alınabiliyor: Hofmann, 1880'de Almanya'da Weissenburg'da doğmuştur. Ailesi, altı yaşındayken, babasının hükümette yönetici olması üzerine Münih'e taşınmıştır. Hofmann, Bavyera'da büyükanne ve büyükbabasının çiftliğini ziyarete gittikçe sık sık resim yapmıştır.<sup>5</sup>

Müziğe olan kökten ilgisi, Hofmann'ın Kandinsky'e yaklaşmasını sağlamış ve onu Kandinsky'nin ileri sürdüğü “Stimmung”<sup>6</sup> kavramına götürmüştür. Sanatçı, ayrıca müzik öğrenimi görmüş; keman, piyano ve org çalmada ustalaşmıştır.<sup>7</sup> Hofmann, erken denecek bir yaşta- on altı yaşında- büyük cesaret göstererek bir mühendislik firmasında sorumluluk almıştır. Bu sorumlulukla beraber, özellikle mekanik konularda dikkati çeken bazı buluşlarda bulunmuştur. Ailesinin de bu yönünü desteklediği görülmektedir. Fakat Hofmann, gene de içindeki sanat aşkına engel olamamıştır. Yaratıcı boyutun ressamda küçük yaşlarda var olduğunu gösteren bu önemli kanıt, bilim ve sanat gibi düşünsel iki alanının, onda nasıl birleştiğinin iyi bir göstergesidir. Bu konuda Bultman'dan şunları öğreniyoruz: Hofmann, onaltı yaşındayken evden ayrılmış ve Bavyera Eyaleti Kamu İdaresi Başkanlığı'nda bulunduğu, mühendislik ve inşaat projeleri alan bir iş'te çalışmaya

---

<sup>5</sup> Fritz Bultman, **Hans Hofmann Lecture**, New York, Parsons School of Design Press, December 11, 1980.

<sup>6</sup> Almanca olan bu kelime-kavrama, tarafımızca, Türkçe'de düşünülmüş ve önerilmiş karşılık “Derin His” olmuştur (Özkan Eroğlu, **Derin Hislenme Kavramına Giriş**, İstanbul, Nelli Sanatevi Yayını, 2006). Kandinsky'nin “Sanatta Ruhsallık Üzerine” isimli teorisinde geçen bu kelime-kavrama, söz konusu teorisinin Türkçe'ye çevirisini yapanlar, his/duygu kelimesinin taşıdığından daha derin bir anlam taşıdığına dair işaretlerde bulunmuşlardır. Bu konuda daha kapsamlı bilgi için, çalışmanın Ekler bölümündeki Ek 3'e bakılabilir.

<sup>7</sup> Claude Marks, **The World Artists between 1950-1980**, New York, Publisher H. W. Wilson, 1985, s. 385.

başlamıştır. Sanatçının burada edindiği deneyim, mekanik konularda teknik bilgisini geliştirmesine yardım etmiş, bu süreçte aralarında bir tür hesap makinesi, elektronik bir kaç aletin de bulunduğu bazı buluşlar gerçekleştirmesini sağlamıştır. Oğlunun bilimle uğraşmasını isteyen babası, aralarındaki ilişkinin pek de iyi olmamasına rağmen, başarılı buluşlarından dolayı Hofmann'a hediye olarak bin Mark vermiş, o da bu parayı Moritz Heymann'ın sanat okuluna yazılmak için kullanmıştır.<sup>8</sup>

Hofmann, İlkçağın önemli filozofu Aristoteles'in görüşlerinden çok etkilenmiştir. Ona ilk temel bilgileri veren öğretmenleri, bu görüşleri kazanmasında önemli rol üstlenmiştir. Böylece Hofmann, felsefe sahibi olamayan bir sanatçının derinlemesine bir şey yapmasının olanaksız olacağının kanıtlarından biri haline gelmiştir. Geleneksel olguları kavrayan Hofmann, modern sanatla ilgili olarak, ilk izlenimcilik akımıyla tanışmıştır. Münih'in sanat ortamından da katkılar elde etmiştir. Bu konuda Marks'tan şunlar öğreniliyor: Yaşamında onu çelişkiler bütünü olarak gören hayat arkadaşıyla da bu sırada tanışarak, en büyük manevi destekçisini elde etmiştir. Hofmann'ın daha sonra öğrencilerine de söylediği üzere, kendisi "Aristoteles Mantığı'na dayalı, bir bilim adamı olarak yetiştirilmiştir." Ona temel bilgileri öğreten hocaları ise, sürekli geleneksel yaklaşımlar içinde bulunmuştur. 1898'de, onu izlenimcilikle tanıştıran Willi Schwartz ile karşılaşmıştır. Hofmann, yüzyılın sonunda Münih'te yaygın olarak görülen Secessionist (Ayrılıkçı) akımından etkilenmiştir. 1900'de gelecekte evlenmeyi düşündüğü ve ertesi yıl portresini de yaptığı Maria (Miz) Wolfegg ile karşılaşmıştır.<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> Bultman, A.e.

<sup>9</sup> Marks, a.g.e., s. 386.

Secession Hareketi, 1890-1910 yılları arasında önce Van Gogh, Gauguin, Vlaminck ve Bonnard ile başlamıştır. Bu dönemde genç Alman sanatçıların sorunları ilk kez ortaya atılmıştır. Hatta yapıtları 1908'den başlayarak sergilere kabul edilmiştir. 1910'da Manet, Secession'nun Berlin'deki galerisinde "İmparator Maximillien'in Kurşuna Dizilişi" yapıtını da sergilemiştir. Bu sergide yirmiyedi Alman sanatçının yapıtları geri çevrilmiştir. Bunun üzerine Pechstein ve arkadaşları, "Die Brücke (Köprü)" ve geleceğin "Der Blaue Reiter (Mavi Süvari)" sanatçılarının da yardımıyla Yeni Secession'u 1910'da kurmuşlardır. Secession Grubu, yayımları ve galerisi ile Der Sturm (Fırtına) Dergisi tarafından da desteklenmiştir.

Sanatın hemen her döneminde önemli olan sanat koruyuculuğu konusunda da oldukça şanslı olarak görülebilecek Hofmann, Berlinli bir tüccarın desteğini alarak yoluna devam etmiştir. Bu destek, özellikle 20. yüzyılın başında önemli bir sanat merkezi olan Paris'te yaşamasını sağlamıştır. Bu yaşam, Hofmann'ın sanat görüşlerinin gelişme kazandığı, sanatsal dostluklarının ve ilişkilerinin yoğunlaştığı bir zaman dilimidir. Bu şehirde, sanat üzerine olan tüm köklü gelişmeleri izleme olanağı bulmuş, özellikle izlenimciliğin, yeni izlenimcilik boyutu başta olmak üzere, Almanya'daki dışavurumculuğa karşılık, Fransa'da gelişme kaydeden Fovizm'i inceleme ve irdeleme olanağı yakalamıştır. Böylece modern sanatın ilk tutarlı ataklarını karşılaştırma yoluna giderek, sanatçılığını ve sanat eğitimciliğini sorgulama zeminini oluşturmuştur. Bu konuda Seitz'dan şunlar öğreniliyor: Hofmann, kendisini Berlinli zengin süpermarket sahibi Philip Freudenberg'in yeğeni ile tanıştırmış olan Willi Schwarz sayesinde, ilk kez 1904'de Paris'e gitmiştir. Freudenberg, ona Paris'te yaşayacak ve öğrenim görece kadar parayı vermiştir. Hofmann Bu şehirde yirminci yüzyılın sanatına şekil verecek olan pek çok sanatçıyla tanışmış ve arkadaş olmuştur. Hofmann'a göre, Paris'te bulunduğu yıllarda, görsel sanatlar alanında ortaya çıkmış bütün devrimci değişiklikler iç içe bir gelişme göstermiştir. Buna örnek olarak daha önce de değindiğimiz gibi Fransa'daki Fovizm ve Kübizm, İtalya'daki Fütürizm, Almanya'daki Dışavurumculuk akımlarının bir arada yürümesi gösterilebilir.<sup>10</sup>

Paris'te bulunduğu süre içindeki durumu üzerine Olivier'in anılarından yararlanılmaktadır. Hatta bu anılar, Hofmann'la ilgili tek yazılı kaynak olarak gösterilmektedir. Paris'te yapıtlarının pazarlanması konusu üzerine de eğildiği görülmektedir. Hofmann'ın 1904 sonrasındaki aktif rolü ile ilgili elimizdeki kesin ipuçları, daha çok çeşitli arkadaş, öğrenci toplantıları ve sohbetlerinde edinilen izlenimler üzerine kuruludur. Olivier; Picasso ile beraber gittiği sanat yapıtları pazarlamacısı Richard Goetz'in evindeki partilerde, Hofmann ile karşılaştığını yazmıştır.<sup>11</sup>

<sup>10</sup> William Seitz, **Hans Hofmann as Teacher, in Selected Writings on Art**, New York, MoMA Library, 1963, s. 2.

<sup>11</sup> Fernande Olivier, **Picasso and His Friends**, New York, Appleton Century, 1955, s. 121-122.

Hofmann, Paris'te onu değiştirip, dönüştüren asıl etkileri Matisse'den elde etmiştir. Matisse'in de devam ettiği okulda kurslara katılmıştır. Hofmann deyince, Matisse ile arasındaki ilişkiye de dikkat çekilmekte, hatta Matisse'in Berlin'e gittiği bir sırada Hofmann'ın sanatını merak ederek, tanımak istediği ve grdği konusu da önemlidir. Bu bağlamda, çok kaynakta Hofmann'ın Amerika'ya giderken, Matisse'in özellikle renk felsefesine dair görüşlerini de benimseyerek yanında gtrdği ve uyguladığının dile getirilmesi konusu da dayanaklı bir duruma dönüşmektedir. Wight bu konuda şunlara değinir: Pek çok biyografiye göre Hofmann, yukarıda da değindiğimiz gibi Matisse'in devam ettiği Academia de la Grande Chaumiere'de, taslak kurslarına gitmiştir. Bir biyografide Hofmann'ın Matisse ile yan yana çalıştığı, hatta bir defasında, Matisse'in kaldığı ve resim yaptığı Hotel Bison'da resim çalıştığından da söz etmiştir.<sup>12</sup> 1908'de Matisse, o zamanlar Paul Cassier Galerisi'nde bulunan bir çalışması için Berlin'e gittiği ve bu gidişte Matisse'in, Freudenberg'deki Hofmann çalışmalarından oluşan koleksiyonu grdği söylenmiştir. Matisse'in duyduğu oşku, Hofmann'ın hamisi üzerinde desteğine devam etmesi yönünde, olumlu ve cesaret verici bir etki yaratmıştır.<sup>13</sup> Hofmann'ın Matisse ile olan ilişkisi konusuna, İkinci Dünya Savaşı sonrasında ortaya çıkan Amerika'daki soyut dışavurumcu akımın en önemli eleştirmeni olan Clement Greenberg de yaklaşımlarda bulunmuştur. Daha önemlisi bu yaklaşımların, Hofmann'ın çalışmalarını ve sanat felsefesini yaşam boyunca etkilemiş olmasıdır. Greenberg şunu<sup>14</sup> söylemiştir: "Amerika'da 30'lu yıllarda Matisse'in renk derslerini, Matisse kadar iyi ğretebilmiştir." Bu açıklamalar, doğrudan Hofmann ile Matisse arasındaki sanat ilişkisine de değinmeyi zorunlu kılıyor. Bu ilişki, daha sonra Amerika'da Matisse'i belki de Matisse'ten daha iyi şekilde temsil eden Hofmann'ın, bu anlamda elde ettiği kazanımları daha iyi algılayabilmek için Matisse'in notlarına baş vurmak da gereklidir.

---

<sup>12</sup> Frederick S.Wight, **Hans Hofmann** (exhibition catalogue), New York, Whitney Museum Press, 1957, s. 30.

<sup>13</sup> **A.e.**, s. 30-31.

<sup>14</sup> Clement Greenberg, **The Late Thirties in New York, in Art and Culture**, Boston, Beacon Press, 1961, s. 232.

Hofmann'ın Delaunay ile arkadaşlığı konusundaki bilgiler, Picasso ve Matisse ilişkisi hakkında olanlara benzer ve bazı değişiklikler gösterir. İlk öğrencilerinden biri, Delaunay'ın Hofmann'ın oda arkadaşı olduğunu iddia etmiştir.<sup>15</sup> “Hofmann'ın iki eski öğrencisi Fritz Bultman ve Lilian Kiesler, Hofmann'ın kendilerine, Delaunay Atölyesi'nde onlarla beraber nasıl kravat, eşarp ve şapka boyadıklarını anlattığını söylemiştir.<sup>16</sup> Delaunay ile beraber gerçekleştirilen bu çalışmalar, Hofmann'ın özellikle malzemeyi tanıma ve elemana dönüştürme sürecinde kazanımlar elde etmesini sağlamıştır. Hofmann'ın Delaunay ile arkadaşlığının bir başka önemli yanı da, birbirlerini etkilemiş olabilecekleri gerçeğidir. Hofmann, “kendisini Seurat konusunda bilinçlendiren kişinin Delaunay olduğunu” ifade etmiştir.<sup>17</sup> Bu noktada, Hofmann ile Seurat arasında kurulan ilişkinin renk kadar, inşacı düşünceyle olan bağlarına da dikkat çekilebilir. Burada beliren Seurat, Delaunay ve Hofmann üçgeninin renk ve özellikle renkle bir inşa oluşturma boyutlarında bir ortak nokta teşkil ettikleri ifade edilebilir.

Hofmann'ın Paris'te yaptığı resimlerinden biri bile günümüze ulaşmamıştır. Hofmann, Birinci Dünya Savaşı çıktığında Almanya'daki evinde bulunduğundan, Paris'te bırakmış olduğu bütün çalışmaları yok olmuştur. 1902-1914 arasında yaptığı çalışmalar hakkındaki bilgi kaynağı, sadece yakınları ve Paris'ten Münih'e getirdiği resimleri görmüş olan öğrencilerinin anıları olmuştur. Bu konuda, “Münih'te Hofmann ile çalışan Vacla Vtylacil, hocasının gösterdiği çalışmaları, Kübizm'in ilk örnekleri olarak anlatmıştır.”<sup>18</sup> Ön-inşacı olan bu çalışmaların, bir anlamda kübizme giden yolu açan kişilerden birinin de Hofmann olduğu durumu gündeme getirmesi önemlidir. Sanatçının 1914'de Almanya'ya döndükten hemen sonra kâğıt üzerine yapmış olduğu birkaç çalışma, bugün eldedir. Hofmann, bu yıllarda yaptığı çalışmalarında, ifade gücünün temel güdüsü olan “doğa”ya ve “sanatın temelleri”ne geri dönüş yapmıştır.<sup>19</sup> Burada dile getirilenler tipik bir filozof bilincinin yansımasıdır: Bir noktaya ulaşarak, zaman

---

<sup>15</sup> Suzanne B. Reiss, **Gleen Wessels: Education of an Artist** (unpublished interview), Berkeley, Bancroft Library, University of California, 1967, s. 111.

<sup>16</sup> Lilian Kiesler, “Interview with the Author”, **New York Times**, October 18, 1976.

<sup>17</sup> William Seitz, **Hans Hofmann** (exhibition catalogue), New York, MoMA Press, 1963, s. 7.

<sup>18</sup> Wight, **a.g.e.**, s. 30.

<sup>19</sup> Bultman, **a.g.e.**, s. 2.

zaman tekrar o noktaya aynı heyecan ve istekle yönelmek. Bu, tipik bir tekrar değil, aradan zamanın geçmesinden ötürü, bazı değişiklikleri görebilmeyi, yeni katkılara ulaşabilmeyi sağlayan bir durumdur.

Hofmann'ın ilişkiye geçtiği bir başka sanatçı da Cézanne'dır. Paris'te karşılaştığı bir Cézanne sergisinin onu etkilemesi önemlidir. Bir teorisyen de olan Hofmann, sıklıkla Cézanne'ın düşünsel vurgularına göndermelerde bulunmuştur. Cézanne'ın sanat tarihinde yepyeni bir duruma neden olduğu konusunun altını sıklıkla çizmiştir. Bu konudaki gelişmeler Hofmann'ın kendi düşüncelerinden öğrenilmekte: Hofmann, Paris'e ilk gittiği zaman 1910'da Salon d'Automme'de, Cézanne'ın otuz üç yapıtının bulunduğu sergiyi gezmiştir. O zamanın en önemli sanat olaylarından biri olan bu sergide ve bunu takip eden yıllarda, resimleri sanat galerilerinden hiç eksik olmayan Cézanne'ın, Hofmann'ın hem felsefesine, hem de resmetme yeteneğine önemli etkileri olmuştur. Hofmann, basılmamış olan "Biçim ve Renkte Yaratıcılık (Creation in Form and Color)" isimli sanat eğitimi el kitabında Cézanne'ın sıklıkla tekrarlanan sözlerini aktarmıştır. Cézanne: "Doğada her bir nesnenin bütün yüzeylerini, perspektifte merkezi bir noktada, bir silindire, bir küreye ve bir koniye göreceli olarak indirgeyebiliriz ve derinlikte hareket eder görürüz"<sup>20</sup> demiştir ve bunun da resim sanatında, tamamen yeni bir durum ve dolayısıyla felsefe olduğunu savunmuştur.

1915, Hofmann için önemli bir yıldır, bu yılda onu koruyan tüccarın desteği kesildiğinden ötürü, peşinden sanat tarihinin özellikle modern sanat devresindeki en önemli özel sanat okullarından birini kurar. Kendine tutarlı bir uygulama ders programı oluşturur, yanı sıra bu uygulama çalışmalarını teorik derslerle pekiştirir. Bu anlamda Hofmann'ın okulundaki öğretileri, vermek istediği düşünceler ve kaleme aldığı yazıları hiçbir zaman tek bir sanat akımına bağlı kalmaz. Hofmann'ın sanat eğitimcisi üslubu, daha çok hayranı olduğu filozof ve sanatçı teorilerinin karışımından meydana gelmiştir. Kurduğu okul, Paris'teki tüm görsel ve teorik edinimlerini aktarma yeri olur, bundan ötürü de bu okuldan eğitim alan öğrenciler olumlu olarak çok etkilenir, hocalarına hayran olarak çalışmalarına devam eder.

---

<sup>20</sup> Hans Hofmann, **Creation in Form and Color: A Textbook for Instruction in Art**, (typscript, estate of the artist), New York, MoMA Library, 1931, s.1.

Bilindiği üzere Hofmann'ın Münih'te gördüğü bu ilgi, onun sonradan Amerika'ya davet edilmesinde de büyük bir etken olacaktır. Bu yönde Reiss'tan şunlar öğreniliyor: Hofmann, akciğerindeki rahatsızlığından dolayı askere alınmamıştır. 1915'de, hamisinin mali desteğini kaybetmiş ve para kazanmak amacıyla "Schwabing" olarak bilinen Münih'in sanatçılar bölgesinde, "Hans Hofmann Resim Okulu (Hans Hofmann Schule für Bildende Kunst)"nu açmıştır. Bu okulun günlük ders programı üçe ayrılmıştır: "Sabahları canlı model ve baş üzerine çalışmalar", "öğleden sonraları baş ve giysi üzerine çalışmalar", "akşamları ya tek, ya da bir grup modelle canlı çalışmalar". Hofmann öğretileri hem Alman, hem de Fransız sanat doktrinlerinden etkilenmiştir. Sanatçının sık sık sözünü ettiği Hegel, Wölfflin ve Goethe, ders verdiği sınıf ortamının, Fransız Kübist'ler ve Fov'lar kadar önemli bir parçası haline gelmiştir. Aynı zamanda çağdaş Alman sanat anlayışları olan "Der Sturm", "Die Brücke" ve "Bauhaus"tan da haberdar olmuştur.<sup>21</sup> Whistler, Lorenzo Lotto ve Gauguin gibi farklı kaynaklardan ilham alıp, onları kendi süzgecinden geçirerek kendi düşüncelerini oluşturmuştur. Münih'te verdiği derslerde, daha önceleri yaptığı gibi genellikle öğrencileriyle Pazar günleri düzenli olarak gittiği Alte Pinakotek'deki Rembrandt, Piero della Francesca, Giotto ve diğer ressamlardan esinlendiği hareket ve kompozisyon diyagramlarını kullanmıştır.<sup>22</sup>

Hofmann, yukarıda dile getirilen sanat eğitimciliğinde, fotoğraflar ve röprodüksiyonlardan da çok yararlanmıştı. Hacimlerin birbirine olan karşılıklı ile aktif boşluklar yaratmak üzerine kurulu düşüncesini resmetmek için küplerden ve onları çevreleyen boşluğa olduğu kadar, bir grup küpten diğerine oklar çizerek oluşturduğu bir takım şemalardan da eğitiminde yararlanmıştı. Teorilerini eski

---

<sup>21</sup> Reiss, *a.g.e.*, s. 111.

Der Sturm (Fırtına); Almanya'da Dışavurumculuğun başladığı yıllarda ortaya çıkan öncü dergilerin en ünlüsüdür. Derginin ilk sayısı 3 Mart 1910'da yayımlanmıştır. Dergi bir eleştirmen ve öncü bir sanatçı olan Herwarth Walden tarafından kurulmuştur. Dergi, genç yazarları ve sanatçıları bir araya toplayarak, sanat alanında bir bileşime ulaşmaya çalışmıştır.

Die Brücke (Köprü); Dresden'de 1905 yılında kurulmuş olan bir sanat grubu olarak, Almanya'nın kültür yaşamında çok etkili olmuştur. Grubu Alman sanatçı Ernst Ludwig Kirchner kurmuştur. Kirchner ve arkadaşları anlaksal güçlerin önemini saptamaya ve salt biçimle ilgilenmeye çalışmışlardır.

<sup>22</sup> Harry Brown, "Interview with the Author", *New York Times*, July 10, 1978, s.7.

ustaların yapıtlarıyla olduğu kadar modern yapıtlarla da örneklendirmesine rağmen, insanlar daha inandırıcı bulduğu için, eski ustaları tercih ettiğini de kabul etmiştir.<sup>23</sup>

Hofmann'ın savaş boyunca çok fazla öğrencisi olmamıştır, fakat savaş sonrasında uluslararası ünü çabuk yayıldığından, başta Amerikalı öğrencileri olmak üzere, diğer ülkelerden öğrencilerin katılımıyla da okuluna duyulan ilgi çok artmıştır. Ülkelerinde bir isim olmuş öğrencileri de olmuştur. Yaz kursları açarak sanat eğitimi konusunun ara vermeden hız kazanmasına neden olmuştur. Bütün bu öğrencileri çekmesindeki temel neden Paris ile kurduğu sıkı sanat bağıdır. Gösterilen talep karşısında artık okulunun fiziki şartları bile yetmez hale gelmiştir. Öğrencilerinden, daha sonra ünlenmiş olan Vaclac Vytlačil, Louise Nevelson, Alfred Jensen, Wolfgang Paalen, Ludwig Sander, Carl Holty, Cameron Booth v.d. isimler sayılabilir. 1918'den itibaren her yaz, Avrupa'nın belli beldelerinde kurslar açmıştır. Kurslarına mekân olarak güzel manzaralı Alpler'i (Murnau ve Herrsching), Ragusa, Capri ve St. Tropez'i seçmiştir. Hofmann'ın Paris ile olan ilişkisi önce Avrupa'da, sonra Amerika'da, okuluna öğrenci çekmede önemli rol oynamıştır. Artan ilgiyle, 20'lerin sonlarına doğru, okulun fiziksel olanakları yetmez hale gelmiştir. California Berkeley Üniversitesi'nden, Hofmann ile çalışabilmek için atölyesine gelen Gleen Wessels: "Hofmann'a atölyesinde İngilizce öğretirken, hocasının üşümek için natüromortlara fon olarak kullanılan perdeler sarındığını" dile getirmiştir.<sup>24</sup>

Hofmann sanat eğitimine bu kadar yoğunlaşınca, ister istemez sanatçı boyutu bundan yara almış ve bu tarihlerde az yapıt üretmiştir. Okulun yanı sıra, bir de Alman toplumundaki Birinci Dünya Savaşı'nın sıkıntılarının baş göstermesi az iş üretmesi konusunda etkili olmuştur. Hofmann'ın zaman zaman teknik bir ressam olarak görülmesine karşılık öğrencisi Bultman, hocasının Münih'te yaptığı resimlerinden: "Üst üste yüzeylerde uygulanan boyanın oluşturduğu ustaca yükselti ve

---

<sup>23</sup> Hans Hofmann, **1938-1939 Lecture Series** (typescript, estate of the Artist, Lecture IX), New York, MoMA Library, s. 2.

<sup>24</sup> Reiss, **a.g.e.**, s. 106

çukurlarla Fransız ve Alman etkilerinin renklerle birlikte açığa çıktığı önemli bir adımdı.”<sup>25</sup> şeklinde söz etmiştir.

Hofmann için öğrencilerine de önerdiği üzere, “baş” çizimi derin bir anlam içeriyordu. Bu nedenle, baş çizimini sanat eğitiminin uygulama tarafında çok önemsemiştir. Hofmann için baş, plastik bir şekildi. Bu plastik şekil, sadece dış yüzeyi temsil etmemiş; plastik şeklin boyutları olmuştur. Bu nedenle sanatçı, portreyi fotoğraf anlamında değil, plastik anlamda benzerlik ve değişik mekân boyutları oluşturmak için bir olanak yaratmak olarak görmüştür.<sup>26</sup> Bu nedenle, Hofmann portre çalışmalarında çok sıradan ve ilginç olmayan modeller kullanmıştır. “Portrenin ilginç ve önemli olan plastik tüm karmaşıklıklarını ortaya koymuş, çizgileri ise her zaman açık ve kendini ele verir bir şekilde olmuştur.”<sup>27</sup>

Stephan Polcari, 30’lu yıllardaki Hofmann’ın sanatını geriye dönük boyutunu da kastederek şöyle irdelenmiştir: “Hofmann’ın üslubu, Ön kübist yapılandırma ile Fov renk etkileşiminin bir karışımı olmuştur. Bu dönem resimlerindeki canlı renk karşıtlıkları Kübist düzende yapılan erken modernizme bağlılığını göstermiştir.”<sup>28</sup>

### 1.1.2. Amerika Yılları

Amerika’ya ilk defa, Münih’te öğrencisi olmuş Worth Ryder’in davetiyle 1930’un Yaz Dönemi’nde California Berkeley Üniversitesi’ne öğretim elemanı olmak üzere gitmiştir. Böylece İkinci Dünya Savaşı öncesi, Avrupa’nın huzursuz atmosferinden kaçıp, Amerika’ya sığınmak isteyen çok sayıda sanatçı ve entelektüelin arasına o da katılmıştır. Avrupa’da savaşın verdiği rahatsızlıktan

---

<sup>25</sup> Bultman, **a.g.e.**, s. 3.

<sup>26</sup> Hans Hofmann, **1938-1939 Lecture Series** (typescript estate of the Artist, Lecture IX), New York, MoMA Library, s. 4.

<sup>27</sup> Carl Holty, **Hans Hofmann Students**, New York, MoMA Library, 1963.

<sup>28</sup> Lale Uğur Çağır, **Hans Hofmann’ın Sanatı ve Modern Sanattaki Yeri**, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, İzmir, 1997, s. 61.

doğrudan doğruya etkilenmese de, bu etkinin ruhuna işlediği düşünülmüştür. Bu bağlamda, savaşın verdiği olumsuz etkiye rağmen Hofmann, “Sanat hayatta kalmalı ve etrafta gelişen bunca olay onu hapsedemeli” sonucuna varmış, eskiden yaptığı gibi işinde iyice sakinliğe ulaşmıştır. “Birkaç iyi resim, belki de böyle bir zamanda üretebileceğinin en iyisi olur diyerek, esin benimle olsun” şeklinde sıkça dua etmiştir.<sup>29</sup>

1930-1931 Kış Dönemi’nde, Münih’e kendi okulunda çalışmak için tekrar döndükten sonra, 1931’in yılı Bahar döneminde, Amerika’ya bu kez Los Angeles “Chourinard Sanat Okulu” için gitmiştir. 1931 Sonbaharı’nda da New York’taki “The Art Students League”de öğretim üyesi olmuştur. 1937 Eylül’ünün sonlarında, Provincetown’da meydana gelen bir kasırgadan sonra, “huzursuz beyinlerin sakinleşmesi için, bütün Avrupa’nın böyle bir kasırğa etkisi altında kalmasını”<sup>30</sup> dilemiştir.

1933’e kadar “Art Students League”de çalışan Hofmann, 1933’den sonra kendi okulu “Hofmann School of Fine Arts”da (Hofmann Güzel Sanatlar Okulu) eğitim vermeye başlar. Bu okulda da, Avrupa’da yaptığı gibi yaz dersleri verir. Cape Cod’un kum tepelikleriyle kaplı kumsallarını, her yıl biraz daha ilgi çekici bulur. California’daki derslerinde de diyagramlar ve röprodüksiyonlardan yararlanır. New York’da zengin sanat galerilerini ve müzelerini derslik olarak kullanır, öğrencilerini sık sık okulunun yakınındaki, “The Museum of Living Art at New York University”ye götürür. Bu müzede 1943’e kadar sergilenen Albert E. Gallatin Koleksiyonu kapsamında yer alan Seurat, Braque, Picasso, Miro, Léger ve Delaunay’ın yapıtları, modern sanatın evrimini sergilerken, Hofmann’ın da eğitim araçlarından biri haline gelir. 1935-1936 öğretim yılı için müzelerde ve özel sanat galerilerinde açılacak olan önemli sergilerin listesini öğrencileri için hazırlaması, onun bu tür faaliyetleri eğitim için ne kadar önemli bulduğunu gösterir. Onun bu yaklaşımı sayesinde öğrencileri, modern Avrupa’nın ustalarını, diğer Amerikalı sanatçılardan önce tanıma olanağı yakalar.<sup>31</sup>

---

<sup>29</sup> Peter Frederick (Ed.) “Hans Hofmann to Alice Hodges, September 27, 1938”, **Art in America**, Nr: 60, November 1976, s. 40.

<sup>30</sup> **A.e.**, s. 42

<sup>31</sup> Robert C. Hobbs, **Early Abstract Expressionism: A Concern with the Unknown** (Abstract Expressionism: The Formative Years, exhibition catalogue), New York, Whitney Museum of American Art, 1978, s. 15.

Hofmann için sanat hem özel, hem de genel sorunlara karşı bir panzehirdir. Onun nasıl bir öğretmen olduğu, önceleri Amerikalı öğrencileri tarafından iyice duyurulmuştur. Amerika’da hoca olduğu sıralarda, bulunduğu okul, tutucu bir sanatı savunmuştur. Hofmann, buna rağmen Avrupalı modern sanat ustalarını Amerika’da temsil eden ve Paris Okulu’nu ilk elden, gerçek anlamda Amerika’ya götüren kişi olmayı başarır. Amerika’da Paris Okulu’nu yansıtmada odak noktası haline gelir. Hofmann’ın “Art Students League”deki dersleri “kübizmi öğrenmek için mükemmel bir atmosferdir.”<sup>32</sup>

Hofmann, 1932’de “Art Students League”de öğretmenlik yapmaya başladığında Barbizon Otel’de kalmıştır. Buradaki odasında suluboya ve yağlıboya çalışmaya başlamıştır. Boyanın ustaca kullanımı, aynı zamanda izlenimciliğin kalıcı etkisinin ve yoğun biçimde boyanmış Münih resimlerinin pek çoğunun bir devamı olarak geliştirmiştir. Sanatçı düşüncelerini şöyle açıklamıştır: “Bir elma düşünün. Elma, sadece cansız bir biçim değildir. Elma yaşamdır ve siz, bu yaşamı hissedersiniz. Elma, uzun bir gelişim sürecinin ürünüdür. Elmanın biçiminde iç gerilim vardır. Bu biçim başka bir deyişle, dışardan durağanmış gibi görünür, fakat içindeki elmayı yaratan bütün gücü hissedersiniz.”<sup>33</sup> Bu düşünceler 50’lilerin ortalarına kadar yaptığı ve pek çoğu yoğun bir mozaik etkisi bırakan cansız nesne çalışmalarıyla da ilgili olmuştur.<sup>34</sup>

40’lı yıllarda Hofmann’ın bir üstünlüğü göze çarpar. Aksiyon resminin, boyayı damlatma ve dökmeye dayanan deneme yanlarını, Pollock’tan daha önce uygular ve bu doğrultudaki ilk örneğini 1940’a tarihlenen ve New York MoMA’da (The Museum of Modern Art) bulunan “Spring” isimli yapıtıyla ortaya koyar (Pollock’un söz konusu aksiyon resmi yönündeki ilk yapıtı, 1943’e tarihlenen ve Washington DC, Hirshorn Museum and Sculpture Garden’da bulunan “Composition with Pouring II” olarak görülür.<sup>35</sup>

---

<sup>32</sup> Peter Busa, **The Art of Hofmann’s Teaching**, (typescript, n.d., estate of the artist), New York, MoMA Library, s. 1.

<sup>33</sup> Hans Hofmann, **1938-1939 Lecture Series** (typescript, estate of the Artist, Lecture I), New York, MoMA Library, s. 4.

<sup>34</sup> Reiss, **a.g.e.**, s. 134.

<sup>35</sup> Leonhard Emmerling, **Jackson Pollock**, Köln, Taschen, 2009, s. 63

40'ların ortalarına kadar Hofmann, "Hofmann School of Fine Arts"da öğrencilere üç kategoride ödev vermiştir: Bunlar, "portreler ve figür çalışmaları", "manzaralar ve iç mekânlar", "natürmortlar" şeklinde olmuştur.<sup>36</sup> Bir kez daha yoğun öğretmenlik yaşamı ve tamamen yeni olan sosyal bir yaşama uyum sağlamak zorunda kalması, sanatsal başarısını olumsuz yönde etkilemiştir. Aslında 1952'nin sonuna doğru bir Avrupalı olarak hâlâ sürekli değişen yaşamına, Amerikan usulü bir esneklikle de uyum sağlayamadığından ve okuldaki yoğun işlerin kendi çalışmalarını engellediğinden şikâyet etmiştir.<sup>37</sup>

Avrupa'da ve California'da yaptığı gibi, New York'daki sınıfında da binlerce parça mürekkep ile model ve natürmort çalışmaları yaptıysa da, bunların sadece bir kaçına tarih attığından, bunlar üzerinde bir kronoloji oluşturmak olanaksızlaşmıştır. Hofmann, insan vücuduna da, diğer nesnelere baktığı gibi doğrusal bir biçim olarak bakmıştır. Onun resimlerinde kullandığı bazı figürleri simgesel olmaya daha yakın dururken, bazıları da insan biçimi üzerinden özgürce biçim bozmaya yönelik olmuştur. Bu düşünceler içindeyken öğrencilerine, "Yüzeyleri figürlerle ilişkili olarak düşünün. Bir yüzeyi hareket ettirdiğinizde alın ile göğüs arasında daha büyük bir boşluk yaratabilirsiniz"<sup>38</sup> demiştir.

Hofmann'ın çok farklılık gösteren resim uygulama üslupları, aslında onun "neyi, nasıl resmetmeliyim" şeklindeki yaklaşımlarıyla ilişkili olmuş ve bu konuda da uyumlu bir çalışma planı ortaya koymuştur. Fakat farklı üslupları kullanması, yoğun eleştiriler almasına neden olmuş ve sanatının anlaşılması noktasında olumsuz etkiler yaratmıştır. En önem verdiği nokta, nesne ile onun etrafındaki boşluğun ilişkisiydi. Gleen Wessels, hocasının tekniğini şöyle açıklamıştır: "Onun model kullanmaktaki amacı, bir fon hazırlamak içindi ve öğrenciler sadece figürü değil, figürle beraber onun ilişki içinde olduğu diğer şeyleri de çizmek zorundaydı. Çünkü Hofmann hep nesnelere, çevresiyle ilişki içinde var olabilirler"<sup>39</sup> demiştir. Ona göre bir poz, her ortamda değişik bir kompozisyon oluşturmuştur. Bu görüş, o günlerin

<sup>36</sup> John Haley, **Interview with Lawrence Dinnean**, Berkeley, (typescript, Berkeley University Library), 1973, s. 2.

<sup>37</sup> Frederick, **a.g.e.**, s. 43.

<sup>38</sup> Hans Hofmann, **1938-1939 Lecture Series**, (typescript, estate of the Artist, Lecture III), New York, MoMA Library, s. 2.

<sup>39</sup> Reiss, **a.g.e.**, s. 135.

sanat ortamına pek normal gelmemiştir. Çünkü geleneksel yöntemde, model sadece odanın ortasındaki podyumda, bir model olmuş olmak için kullanılır ve figür kapalı bir biçim içinde çizilirdi. Şekillerin, çevreleriyle ilişkileri bağlamında var oldukları gerçeği, o zamanki sanat eğitiminin bir parçası değildi. Bu noktada Hofmann'ın, ne kadar ilerici ve zamanının önünde plastik önerilerle toplumun karşısında var olduğu anlaşılmaktadır. Figür, natürmort ya da iç mekân olsun, Hofmann'ın amacı, kompozisyona yaşam veren karşıtlıklarla dolu boşluklar yaratmaktır. Karşıtlık, Hofmann'ın yaşamında ve başarılarında yansıttığı paradoksal anlayış tarzının bir gereğiydi. Öğrencisi Bultman, Hofmann'ın eşi Miz'in, kocasını “bir çelişkiler bütünü olarak ifade ettiğini” dile getirmiştir. Hofmann bu paradokslara dayalı anlayışı sayesinde yapıtlarını geliştirmiştir. Yapıtları başından sonuna kadar soyut ile gözlenen arasındaki iletişime dayanmaktaydı. Daha önceden planlanmış bir görüntüyü resmetmeyi reddetmiştir. Her resim onun, renk ve şekil, boşluk ve perspektifsizlik, hacim ve iki boyutluluk arasındaki ikililiği çözmeye uğraştığı yeni bir başlangıç olarak kabul edilmiştir.<sup>40</sup>

Hofmann, 1941'de Amerikan vatandaşı olmuş ve özellikle sanat eğitimciliğinin yanı sıra artık kendini sanatıyla da göstermeye başlamıştır. Hofmann, 30'lu yıllarda Matisse renkçiliği ve Cézanne biçimciliği sentezinde resimler yapmış; bu aşamada, Bauhaus ve İnşacılık öğretilerini de devreye sokmuştur. Sanatçının bu yıllardaki resimleri natürmortlar, portreler ve manzaralar olarak şekillenmiştir. 1938-1939'da derslerinin teorik bir dökümünü ortaya koyan Hofmann'ın, Amerika'da yaptığı sanatın en vurucu yanı, renk ve bununla sağladığı karşıtlık ilkesine dayanmıştır. Sanatçı özellikle Kandinsky ve Mondrian'ın resim bulgularını değerlendirmiş ve bu yönde renk alanları ve boşluk konularını tartışmaya almıştır. Bu doğrultuda sanat eleştirmeni Greenberg, Hofmann'ın, özellikle Klee parçalamacılığı ve Soutine'in boyayla biçim bozmalarına çok benzeyen yanlarını, bir senteze götürdüğünü dile getirmiştir. Özellikle Mondrian'ın saf sanat yaklaşımlarını 1942'den itibaren iyice değerlendirmeye almıştır. Amerika'daki resimlerinde, kompozisyonların plastik yapıları kadar, resimlerinin isimleri de önem taşımıştır: “Magnum Opus”, “The Ocean”, “Prelude

---

<sup>40</sup> Bultman, a.g.e., s. 5.

of Spring” v.d. Bu isimler noktasında, yine Kandinsky’nin “derin hislenme (stimmung)” kavramından yoğun bir şekilde etkilendiği gözlenir. Özellikle yapıtlarının biçim dilini, içeriğini, hatta konularını ve isimleri bile etkileyen söz konusu “derin his” kavramı olmuştur.<sup>41</sup>

Renk, Hofmann’ın Amerika’daki yaşamında ve çalışmalarında çok önemli bir yere sahip olmuştur. Hofmann’ın Provicetown’daki evini ziyaret edenler, eşi Miz’in kocasının resimlerinden esinlenerek boyadığı kadmiyum kırmızısı, fosforlu renkler ve kobalt mavisi duvarlar, tabanlar ve mobilyalarla karşılaşmıştır. Hofmann bir odaya Matisse Odası ismini vermiştir. Bir diğer odanın ismi de Mondrian Odası’dır.<sup>42</sup> Bu aşamada, sözü edilen iki sanatçı isme ne kadar önem verdiği de anlaşılmaktadır. Matisse’te renk olgusunu ve bunun dışavurumcu bir tavırla nasıl bulunduğunu irdelerken, Mondrian’da da özellikle soyut yüzey düzenlenmesi konusunu irdlemiştir.

Yazları, çalışmalarını deniz ve kara manzaraları üzerinde yoğunlaştırmıştır. Mürekkep, suluboya, mum boya ve yağlıboya kullanmıştır. Bu çalışmalardaki üslubu çok küçük ayrıntılarla uğraştığı simgesel resimlerden, arada bir tanımlanabilen nesnelere süslenebilen, yuvarlak şekilli fırça darbelerine kadar değişiklikler gösterir. Hofmann, “Haziran ayını çok sevmiş ve bu ayda yeşilin tatile gittiğini”<sup>43</sup> söylemiştir.

Hofmann, “resim yapmaya her zaman hazır olmak”<sup>44</sup> istemiştir. Hava elverdiğince doğada çalışmıştır. Kara manzaralarında güçlük çektiğini kabul etmiş olmasına rağmen, “El Greco’nun Toledosu’ndaki gibi bir manzara cennete benzer”<sup>45</sup> demiştir.

Hofmann için her zaman boya ile çalışmak kolay değildi. Arada bir ya dinlenmek için, ya da pratik yapmak için kara kaleme dönmüş, bazen bir boyama kompozisyon için yüzlerce karakalem çalışması yaptığı olmuştur. Bu bağlamda

---

<sup>41</sup> Helmut Friedel-Tina Dickey, **Hans Hofmann**, New York, Hudson Hills, 1998, s. 7-8.

<sup>42</sup> Frederick, **a.g.e.**, s. 44

<sup>43</sup> **A.e.**, s. 45.

<sup>44</sup> **A.e.**, s. 41.

<sup>45</sup> **A.e.**

Hofmann, “insan olanaksızlıklarla çok şey yapabilir”<sup>46</sup> demiştir. Renkli çizgiler, Hofmann’ın sanatsal gelişimi açısından çok önemliydi. Bu, onu önce kara kalemle şekillerin kenarlarını, kenar çizgilerini çizip sonra boyama zorunluluğundan kurtarmıştır.<sup>47</sup>

1944, Hofmann’ın gelişiminde önemli bir yıldır. Sağlık sorunları nedeniyle manzara resimleri yapmayı bırakmak zorunda kalmakla beraber, kompozisyonları giderek daha soyut hale gelmiştir. Bu yıldan itibaren ilkel görüntülerle olduğu kadar, mitolojiyle de uğraşmaya başlamıştır.<sup>48</sup>

“Soyut Dışavurumculuk (Abstract Expressionism)” terimi ilk kez, Hofmann’ın 18-30 Mart 1946 tarihleri arasında New York, Mortimer Brandt Galerisi’ndeki kişisel sergisi üzerine yazılmış bir metinde kullanılmıştır.<sup>49</sup>

1948’de Addison Sanat Galerisi’ndeki kişisel sergisi, Soyut Dışavurumcu bir ressamın, söz konusu galerideki ilk sergisi olması yönünde önem taşır. 40’ların sonlarına doğru Hofmann’ın pek çok Amerikalı meslektaşı Avrupa etkisinden uzaklaşmak istemiştir. Fakat bu meslektaşlarının, çoğunun Avrupalı modern ustalara karşı tutumları da belirgin değildir. Bir yandan ustalara şükran duyar ve onlardan ilham alırken, diğer yandan da kendi bağımsızlıklarını sağlamak için onlarla savaşımlardır. Hofmann ise, Avrupa geleneğini asla elden bırakmamış ve buna bağlı kalmıştır. “1945 yılındaki bir görüşmesinde, Arp, Miro, Kandinsky ve Mondrian’dan modern sanatın yenilikçileri”<sup>50</sup> olarak söz etmiştir. 40’lı yılların sonlarına doğru Hofmann, Paris Okulu’na bağlılığını tekrarlamıştır. 1950’deki bir panel tartışmasında, sanatta Fransız mirasının üstünlüğünü vurgulayarak şöyle

---

<sup>46</sup> A.e., s. 44.

<sup>47</sup> A.e.

<sup>48</sup> Cynthia Goodman, **For Hofmann and Pollock**, New York, Abbeville, 1986, s. 49-52.

<sup>49</sup> Robert Coates, “The Art Galleries Abroad and at Home”, **The New Yorker**, December 23, 1944, s. 51.

<sup>50</sup> <sup>50</sup> Peter Busa, “The Digest Interviews Hans Hofmann”, **Art in America**, April 1978, Nr. 85, s. 52.

demidir<sup>51</sup>: “Evet bence, her zaman bir miras üstünlüğü söz konusu olmuştur. Fransız resim sanatı, kültürel mirası günümüze taşır. Fransızlar buna en başından beri sahiptir.”

Hofmann, 1942-1965 arasında, kendini iyice ortaya koymuştur. Bu süreç içerisinde önce meseleye soyut dışavurumculuğun aksiyon resmi boyutuyla giriş yapmıştır. Daha sonra, soyutun içinden somut veriler olarak çıkan geometrik öğeler dikkati çekmeye başlamış ve bu yanının 50’li yıllarda derinleştiği görülmüştür. Böylece Hofmann resmi kendi içinden, bir süreklilik halinde doğmaya başlamıştır. Bundan böyle aksiyon ve aksiyonsuzluk temel konu çifti olarak ele alınmıştır. Bu süreçte doku ve dokusallık konularıyla da yakından ilgilenmiştir. Pütürlü ve düz dokuların karşıtlığı, ilgisini çok çekmiştir. Kontrollü olanla, kontrolsüz olanın yan yana gelme durumu, resimlerindeki soyut kompozisyonlarla dışa vurulmuştur. Ayrıca ruhsallığa dayalı tınsal yanları da gündeme getirmiş ve böylece resimleri, müzik ve kendine dönüklük içeren kişisel mitolojisine bağlanmıştır. Özellikle bu aşamada Kandinsky ile ruhsal anlamda iletişimde olması konusu gene devreye girmiştir. Resimlerinde saf sanat elemanları, dışavurumcu elemanlarla; dışavurumcu elemanlar da da saf sanat elemanlarıyla sık sık bir mücadeleye girişmiştir. Böylece Hofmann’ın Amerika’daki yıllarına ait en öz vurgularından biri ortaya çıkmıştır. Yüzey, yüzey oluşturma ve onların kaplama alanları ve bu alanlar arasındaki farklı organizmalar, Hofmann resminin çekim noktaları haline gelmiştir. Resimlerinde itme ve çekme (push and pull) vurgularının sıklıkla kullanıldığı da görülmüştür. Amerikan sanatına, özellikle 1950 sonrasında kattığı bu özellik, ressamın da temel özelliklerinden biri olmuştur. Böylece Hofmann, tüm alıntılıdığı ve bulguladığı resim özellikleriyle Amerika’da kendi derinliğini yaratmıştır. Bu derinliğin en belirgin yanı, daha önce de vurguladığımız “derin his” kavramı olur. Başka yanlarından biri de, boşluk ve dolulukla ilgili getirdiği kompozisyon önerileridir. Bu anlamda sınırları belli ve belirsiz olan elemanları yan yana getirerek, kompozisyonlarında gizemli noktalar oluşturmuştur. Bu yönde Hofmann ilk bakışta, içi felsefe ve içsellik tınlarıyla dolu, dıştan bakıldığında biçimci bir sanatla ilgilendiğini göstermiştir. Kontrol mekanizması onun resimlerinde sürekli

---

<sup>51</sup> Robert Motherwell (Ed.), **Quoted in Artists Sessions at Studio 35, in Modern Artists in America**, New York, George Wittenborn, 1951, s.121.

işlenmiştir. Aslında en kontrolsüz soyut bir kompozisyonunun bile kontrollü olduğu çok açıktır. Fakat bunu çok doğal gelişen bir “perfectionism” ile ele almıştır. Bu anlamda kimi resimlerinde rastlantı düşüncesinin yeri vardır denildiği anda, akla söz konusu “perfectionism” de gelince, rastlantı düşüncesinden uzaklaşıldığı anlaşılmaktadır. Hofmann’ın Amerika’da yaptığı soyut resimlere olan ilgisine hep bir deneysellik bağlamında yaklaşılmıştır. Ressamın deneye yakın olması, hemen her şeyin, her an olanaklı olduğu konusunun da altını çizmesine neden olmuştur. Buradan ressamın, sürprizlere açık olduğu konusuna da dikkat çekilebilir. “Ressam, ritim ve doğallık olduğu sürece her şey olanaklıdır” demiştir. Hofmann’ın Münih’teki resim okulu, 20’li yıllarda dünyada kurulan ilk ve önemli modern sanat okullarından biri olmuştur. Okul, bilindiği üzere 20’lerin sonlarında uluslararası bir boyut kazanmış (okulda Çinli, İsveçli, Amerikalı, Türk, Fin, Ermeni, Rus, İngiliz, Çek, İtalyan ve Fransız öğrenciler bulunmaktaydı), elde ettiği başarıyla da 30’lu yıllarda Amerika’ya taşınmıştır.<sup>52</sup>

1958’de, kırküç yıl yaz-kış, sürekli olarak eğitim verdiği okulunu kapatmış ve yaşamının geri kalan kısmını resim yapmaya adanmıştır. O zamanlarda, o günlere gelene kadar Amerika’daki en iyi sanat eğitimcisiydi.<sup>53</sup>

Hans Hofmann, 1966’da yaşama veda etmiştir.<sup>54</sup>

## 1.2. Türk Ressamlarının Yaşamı ve Sanatı

### 1.2.1. Ali Çelebi

Ali Çelebi, 1904’de İstanbul’da doğmuştur. Kalabalık bir ailede büyüyen ressam, on bir kardeşin dokuzuncusuydu. Konyalı olan Çelebi’nin soyu Selçuklular’a kadar uzanmaktaydı. Çelebi’nin babası, Bağdat ili maliyesinden emekli olmuş, annesi ise köklü bir aileye mensuptu. İlköğrenimini, İstanbul’da

---

<sup>52</sup> A.e., s. 81-91.

<sup>53</sup> Cynthia Goodman, **Hans Hofmann**, New York, Prestel, 1990, s. 190.

<sup>54</sup> A.e.

çeşitli mahalle mekteplerinde tamamlayan ressam, 1914’de Vefa Lisesi’ne başlamıştır. Resme olan tutkusu, çevresinin dikkatini çekmiştir. Arkadaşlarının da ısrarı üzerine okulunun orta kısmını bitirdikten sonra, 1918’de Sanayi-i Nefise Mekteb-i Âlisi’ne (Güzel Sanatlar Akademisi) girmiştir. Okuldaki iki yıllık hazırlık eğitimini Hikmet Onat Atölyesi’nde almıştır. Burada, antik heykellerden desen çalışmaları yapmıştır. 1920’de de İbrahim Çallı Atölyesi’ne geçmiştir. Bu atölyede modelden çalışmalara başlamıştır. O günler için, “O zaman Çallı Atölyesi’nden başka atölye yoktu” demiştir. O sırada okul binasını işgal devletleri kullandığından dolayı, öğrenim Sultanahmet’teki Sağlık Müzesi binasında gerçekleştirilmektedir. Her gün okul saatlerinden önce, yakın çevresinde etütler yapmış, öğleye kadar atölye çalışmalarına, öğleden sonra da teorik derslere katılmış, sonra eskiz çalışmalarına devam etmiştir. Neredeyse zamanının tümünü okul çalışmalarına ayırmıştır.<sup>55</sup>

Hocası Çallı’nın, ona ve arkadaşlarına resim sanatını sevdirdiği bilinmektedir. Çallı Atölyesi’ndeyken, yıl sonu sergisine hocası tarafından çok beğenilen bir natüromortunu vermiş ve hocasının ısrarı üzerine, aynı resimle birkaç sergiye de katılmıştır. Fakat okuldaki çalışmaları geleneksel nitelikteydi. Çelebi, “O zaman okuldan mezun olmak, belli bir zaman ve programa bağlı değildi. Bu süre uzun yılları alabiliyordu. Öğrencilerin sanat gelişimlerini ve yeterliliklerini kanıtlamaları, ancak bir fırsat çıkmasına bağlıydı. Çelebi, zamanımızda mezuniyet, ancak Avrupa konkurunu (yarışmasını) kazanmakla mümkündü”<sup>56</sup> demiştir.

Çelebi, 1922’de Avrupa müzelerini gezmek, sanat akımlarını yakından izlemek ve resim çalışmak düşünceleriyle okuldan ayrılmıştır. Kendi olanaklarını zorlayarak, 22 Mayıs 1922’de, arkadaşları Heykeltıraş Ratip Aşır Acudoğlu (1897-1958) ve Heykeltıraş Kenan Yontunç (1904-1995) ile birlikte Münih’e gitmiştir. Bu şehre 1919’da giden ressam Sabiha Bozcalı’nın (1903-1987) yardımıyla Heinemann’ın özel atölyesine girmiştir. Sanatsal görüşlerine uygun gelmeyen bu atölyeden kısa bir süre sonra ayrılmıştır. Sonra Acudoğlu ve Kadri Atamal (1903-?) ile birlikte Münih Akademisi’ne başlamıştır. Burada hocası Grober için şöyle

<sup>55</sup> Gönül Gültekin, **Ali Çelebi**, Ankara, İş Bankası Yayınları, 1984, s. 6.

<sup>56</sup> **A.e.**, s. 7.

demıştır: “Hoca akademikti. Donmuş halde, özgürlüğü olmayan biriydi.” Buradaki çalışmaları da bir sömestr devam etmiş ve sonra oradan da ayrılmıştır. Heykeltıraş Mahir Tomruk (1855-1954), o sırada Hans Hofmann Resim Okulu’na devam ettiğinden, Çelebi’ye bu atölyeyi önermiştir. Ancak ressam burada iki ay gibi kısa bir süre çalışmış; ekonomik durumu iyi olmadığından, Berlin’de bulunan akrabalarının yanına gitmiş ve Berlin Akademisi’ne başlamıştır. Buradaki hocası Kleve, desen yönünden güçlüydü, fakat renkli resim konusunda Çelebi’yi tatmin etmediği için ressam, tekrar Münih’e dönmüştür.<sup>57</sup> Çelebi, Münih’te önce üç ay Heinemann’ın özel atölyesine devam etmiş, daha sonra Münih Güzel Sanatlar Akademisi’ne girmiştir. Bu akademide Gröber Atölyesi’ne katılmıştır. Bir sömestr devam ettiği Münih Akademisi Gröber Atölyesi’nden, Gröber’in akademik kurallara katı bağlılığı ve yeni sanat eğilimlerine olanak tanımayan sistemi, Çelebi’nin sanat anlayışına ters geldiği için ayrılmıştır.<sup>58</sup>

Sonrasında Hofmann atölyesini bulacak ve burada dört yıl kalacaktır. Bu atölyeye başladığı 1922-23’lü yıllar, Türk Resim Sanatı Tarihi’ne kazınacak, Çelebi’nin kendi kuşağı içinde, uzun süreli bir programla yurtdışına giden ilk ressamlarımızdan biri olmasını sağlayacaktır. Almanya’da gece trenleri ile geliş gidişlerde kendi yolunu bulmaya çalışırken büyük bir vefa örneği olarak İstanbul’daki arkadaşlarına düzenli mektuplarla durumunu anlatmıştır. Çelebi’nin mektupları, hatta üç beş satırlık kartları İstanbul’daki eski atölye arkadaşlarını çok etkiler ve bu mektuplar elden ele dolaşır, herkes okur.<sup>59</sup>

Çelebi, Hofmann Atölyesi’ndeki zamanını şöyle anlatmaktadır:

“Hofmann Resim Okulu’na girmiştım. Fakat onu çok yadırgadım, çok aykırı gelmişti. Aykırı gelen yapılar, karakterler ve ekzajare edilen hareketler, terkiplerdi. Yani taşkınlığa varan hamleler. Yumuşak değil, sert bir ifadesi vardı. Sonra biz o sertliği bir yerde yumuşak görmeye alıştık ve yadırgadığımız o sertliği, o dobra dobra olan şeyleri zamanla anlamaya başladık. Hofmann atölyesinde sabah dokuzdan onikiye kadar kurdesuar vardı. Üç model poz

<sup>57</sup> A.e., s. 8 (Heinemann, Almanya Münih’te kendi ismine kurulmuş bir resim atölyesinin sahibi olan Musevi bir ressamdır. Ali Çelebi 1922 yılında Münih’e gidince, ilk bu ressamın atölyesine girmiş ve bir süre bu atölyeye devam etmiştir).

<sup>58</sup> Kıymet Giray, **Ali Avni Çelebi**, İstanbul, Beşiktaş Çağdaş Yayınları, 2008, s. 20.

<sup>59</sup> Erhan Karaesmen, **Gözün ve Kulağın Düğünleri**, İstanbul, Literatür Yayıncılık, 2010, s. 86.

verirdi, bunları onbeş dakikada çizmek icap etmiştir. Gerek proporsiyon, karakter, gerekse ekzajere, bize verilen bir etüt eğitimiydi. Almanca dil durumunu soranlara, Almanya’da sanat eğitimi gördüğü sıralarda dilinin o kadar iyi olmadığını, dil öğrenmenin ancak kitaplarla olabileceğini, fakat bir ressamın işinin kitaplar değil, resimler olduğunu söylemiştir.”<sup>60</sup>

Çelebi, 6 Haziran 1927’de Türkiye’ye dönmüştür. Bu yıl, kendisine yurda dön çağrısını içeren belge gelmiştir. Aradığı bütün özellikleri bulduğu Hofmann Atölyesi’nde, sanatının önemli gelişmelerini yapılandığı bir dönemde, bu belgeyi alması Çelebi için üzücü olmuştur: “Yurda dön bildirisini bir yaz öğleninde aldım. Güneşli dünya birden karardı. Daha yapacak ve öğrenecek çok şey vardı”. Bu çağrı geldiği sıralarda Hofmann, atölyesinde başarıyla sivrilen Çelebi’ye asistanlık önermiş, ancak Çelebi sanat yaşamı için büyük şans sayılabilecek bu öneriyi geri çevirmek zorunda kalmıştır. Devlet bursunun karşılığı olan zorunlu hizmete çağrılması nedeniyle, Hofmann’ın asistanlık önerisini değerlendirememiş ve şöyle demiştir<sup>61</sup>: “Hofmann’ın yanında kalamazdım. Çünkü devlet hesabına okuyordum. 1927 yılında gelen bildiri uyarınca geri dönmemiz gerekiyordu.”

Çelebi, Türkiye’ye döndüğünde Münih’te yaptığı çalışmalarını da birlikte getirmiştir. Bunlar, “Vitrin”, “Nü”, “Oturun Kadın” v.d. desen çalışmalarıdır. Fakat döndüğünde getirdiği sanat anlayışı, sanat çevrelerinde yadırganmıştır. Çünkü Türk resminde o güne kadar en ilerici görüşün izlenimcilikten öteye gitmediği bilinmektedir. Birinci Galatasaray Sergisi’nde yağlıboya yapıtlarını sergilemiş, “Vitrin” ve “Natürmort” isimli çalışmaları çevrede büyük tepki yaratmıştır. Bunlar “Türk resim sanatındaki inşacılığa dayalı ilk kübist ve dışavurumcu anlayıştaki yapıtlar”dır. Bu anlayışı ile akademideki hocalarına da karşı çıkan Çelebi, kadro yokluğu nedeniyle Konya Kız ve Erkek Öğretmen Okulu’na atanmıştır.<sup>62</sup>

Çelebi, kübizm sonrası yorumların yapıldığı Batı sanatında, hocasının Alman olmasından kaynaklanan bir özellik, Dışavurumculuğun ve Sentetik Kübizm’in farklı uçlarını tanıma, onları resmine katma şansı bulmuştur. Özellikle bu noktada

<sup>60</sup> Necmi Sönmez, “Dönem Dönem Ali Avni Çelebi”, **Milliyet Sanat Dergisi**, Sayı: 216, 15 Mayıs 1989, İstanbul, s. 33.

<sup>61</sup> Giray, **a.g.e.**, s. 29.

<sup>62</sup> Gültekin, **a.g.e.**, s. 14.

da “Vitrin” isimli resmi, taşıdığı dinamizm itibariyle izlenimcilik sonrası manzara resimlerinin yapıldığı, 20’lerin Türkiye’sine göre oldukça ileri düzeyde olmuştur. Resim serüvenine böyle başarılı bir noktadan başlayan Çelebi’nin 1928’de yaptığı “Maskeli Balo” isimli çalışması, onun bu çıkışını Türkiye’de de sürdürdüğünü göstermektedir. 1928’den 70’lerin sonuna kadar, özellikle “resimsel mekânda boşluk” sorununu çözümlenmeye çalışan yapıtlar üretmiştir.<sup>63</sup>

Çelebi’nin sanatsal çıkışına neden olan “Maskeli Balo” için, Giray’ın, Çelebi ile yaptığı bir görüşmede, ressamın kendi deyişiyle, “Münih’te Faşing’lerden edindiği izlenimler üzerine kurduğu bir kompozisyon olduğunu” ifade edilmiştir. Bu resim, Çelebi’nin orada yaşadığı süreçteki şehir yaşamından edindiği gözlemlerin resme bir yansımasıdır. Çelebi’nin “Maskeli Balo”su Almanya’da, özellikle savaş sonrasında yaygınlaşan Jazz Band’ları tanımlar ve temsil eder. Bu durum ressamın kendi ağzından da teyit edilmiştir.<sup>64</sup>

Çelebi’nin Türkiye’de çevresinde bulunan hocalar, Batı Resim Sanatı’ndaki İzlenimcilik akımını akademikleştirerek ve formülleştirerek kullanan “1914 Dönemi Türk Ressamları”ydı. Bu kişiler, Sanayi-i Nefise Mekteb-i Âlisi’ne hoca olunca, öğrendikleri estetik ve teknik bilgileri Türkiye’de de okutmak ve uygulamak istemişlerdi. Desen denilen, salt çizgi oluşumlu resimler yapmak, doğal görünümünün resmedilmesine çizgi ile başlamak, Türk izlenimci ressamları tarafından ikinci plana atılmıştı. Berk bu konuda şunları ifade etmekte<sup>65</sup>: “Böyle olunca, resim ve fırça oyunlarının yanılmalı görünüşleri altında temelsiz, iskeletsiz bir pırıltı ve yanılama oyunu oluşturmaktan da ileri gidememişlerdi. Avni Lifij bir yana alınırca, “1914 Dönemi Ressamları”nda dikkati çeken başlıca eksiklik, canlı ve çekici renklerin örttüğü desen iskeletinin belirsizliği ve yumuşaklığıdır. “İbrahim Çallı’nın, Namık İsmail’in figürlü yapıtlarında, giysilerin altında sanki hava boşluğu ve yumuşak,

---

<sup>63</sup> Sönmez, **a.g.e.**, s. 32-33 (Sentetik Kübizm, 1913-1914 yıllarında Kübizm’in gelişiminde önemli bir evreyi belirlemiştir. Bu dönemde Çözümsel Kübizm, Picasso, Juan Gris ve daha geç olarak Braque’ın çalışmalarında Sentetik Kübizm’e dönüşmüştür. Bu üslupta, bir kübist tavırda resim yüzeyinde boyanın yerini üç boyutlu objeler almıştır. Kolaj tavırlar çok dikkati çekmiştir. Böylece bir anlamda fırça olgusu da yadsınmıştır.

<sup>64</sup> Giray, **a.g.e.**, s. 63.

<sup>65</sup> Nurullah Berk, “Ali Avni Çelebi Üstüne”, **Sanat Çevresi Dergisi**, Sayı: 24, Ekim 1980, İstanbul, s. 6.

kemiksiz mankenler yaşar gibiydi. Picasso ve Braque'ın Batı Resim Sanatı'nda yaptıkları, Monet, Pissarro ve Sisley'in ihmal ettikleri bir yanı doldurmak değil midir? Batı'da İzlenimcilik, bir takım akademik formüller yoluyla, yavaş yavaş doğuş niteliklerini kaybetmiş, sonrasında ise, adeta formülleşmeye dönüşmüştü. İşte 1914 dönemi Türk ressamları da bu formülleri alarak, Türkiye'ye gelmiş ve resim çalışmalarına başlamışlardı.”

Tüm bu gelişmelere karşın Çelebi, resmin izlenimci bir yansıtmadan çok, bir buluş olduğu görüşünü savunmuştur. Kendi söyleyişiyle: “Resim bir yapı gibi ele alınmalı, bir abide gibi örülmeliydi”. Resmin bir anıt gibi örülmesi ne anlama geliyordu? Her resim, bir bakıma bir örgünün ürünüdür. Fakat örgü bir mimarlık anıtı gibi inşa karakteri gösteriyorsa, yapının sağlamlık duygusunu temel öge olarak değerlendiriyorsa, orada örgünün niceliği kadar, niteliği de değişmiş demektir. Üstelik bu örgü, Çelebi'nin resimlerinde doğaya eklenmiş bir değer olarak görünmüştür. Çelebi, tıpkı Batı'nın bireşimci kübistleri gibi, doğadışı elemanlarla doğayı anımsatan resimler üzerinde durmuştur. Renk, ressam için biçimin inşa sağlamlığını oluşturmakta bir araç olmuştur. Desen ise boya ile kapatılırken, resmin çizgisel ve inşacı yapısını bozmamalıdır. Bu yapı, Çelebi'nin resimlerinde, mimariye özgü bir sağlamlıkla daha da belirginleştirilmiştir.<sup>66</sup>

Bilindiği üzere Akademi'de yer bulamayan Çelebi, Konya'ya öğretmenlik yapmak için gitmiş, sonrasında kısa bir zaman sonra askerlik için İstanbul'a çağrılmış, bir yıl Yıldız Harp Akademisi'nde desinatör olarak askerlik görevine devam etmiştir.<sup>67</sup> Daha sonra resim çalışmalarını yeterince yürütemeyeceği gerekçesi ile Konya'daki öğretmenlik görevinden de ayrılmıştır. 1930'da yeniden Münih'e gitmiştir. Fakat o sırada hocası Amerika'ya gitmek için hazırlıklarını tamamlamıştır.<sup>68</sup> Hofmann, Almanya'da savaş rüzgârları altında güvensiz olduğu için Amerika'ya gitmektedir. Çelebi, tam o anda kararsız kalır. Amerika'ya gidecek maddi olanaklara sahip değildir, önemlisi cesaret gösterecek gücü de kendisinde

<sup>66</sup> Kaya Özsezgin, “Ali Avni Çelebi Hızır Gibi Genç Kalan”, **Milliyet Sanat Dergisi**, Sayı: 278, 15 Aralık 1991, İstanbul, s. 33.

<sup>67</sup> Gültekin, **a.g.e.**, s. 15.

<sup>68</sup> **A.e.**, s. 17.

bulamadığından İstanbul'a döner.<sup>69</sup> Dönüşünde Güzel Sanatlar Akademisi'nde görevlendirilir. Fakat kısa bir süre sonra da ayrılmak zorunda kalır. Çelebi, 1931'de Paris'te açılan Bağımsızlar Sergisi'ne "Maskeli Balo" isimli çalışmasını gönderir. İlk kişisel sergisini, 1932'de İstanbul Glorya Sineması Salonu'nda açar.<sup>70</sup>

1930-1934 arasının işsiz geçmesine rağmen, bu yıllarda baş yapıt niteliğinde çalışmalar ortaya koymaya devam eder. O yıllarda, arkadaşı Zeki Kocamemi geçimini kuş kafesleri yaparak sağladığından, Çelebi de ona yardım eder. "Kuş kafeslerinin parmaklıklarını ben yapardım" demiştir. Sıkıntılı geçen o günlerin nedeni, sanatının anlaşılabilmesidir. Hatta bu sıralarda kendisini işe yerleştirmek isteyen bir yakınına, "Ben ressamım, her zaman da ressam olarak kalacağım, ressamlık doğanın bana vermiş olduğu bir güç. Başka bir desteğe dayanarak yükselmektense, doğanın bana verdiği bir güce bağlı kalmayı tercih ederim" demiştir. 1934'de, İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Arkeoloji Bölümü'ne desinatör olarak atanmıştır. Bu görevi, sadece geçimini sağlamak için yürütmüş, arkeoloji konusu hiçbir zaman ilgisini çekmemiştir.<sup>71</sup>

9 Haziran 1937'de Ankara Halkevi'nde açılan Birinci Birleşik Plastik Sanatlar Sergisi'nde Çelebi'nin yapıtları önemli bir yer tutmuştur.<sup>72</sup> Nurettin Ergüven bu sergiyle ilgili yazısında şöyle demiştir: "Ali, her yapıtında arayış içinde olan bir güçtür. Kübik kitlelerden oluşan detayların, hacim ve plan karşıtlıklarının tümünden anıtsal bir izlenim yaratmıştır." Cumhuriyet Halk Partisi, kültür ve sanat politikası olarak programa aldığı Yurt İçi Ressamlar Gezisi'ni, 1938'den başlayarak altı yıl süre ile uygulamıştır. Toplumun kültür ve sanat gelişimine katkıda bulunmak, sanatçılara halkı ve ülkenin çeşitli bölgelerini tanıtmak amacı ile hazırlanan bu altı yıllık programa göre, altmış üç kente, altmış üç sanatçı gönderilmesi öngörülmüştür. Her sanatçı gittiği kentte iki ay kalmış ve bu sürede hazırladığı yapıtları bir ay içinde parti genel sekreterliğine teslim etmiştir. Ressamlar, konu yönünden serbest olmakla birlikte, gittikleri yörelerden çevrenin özelliklerini yansıtan çalışmalar yapacaklar, bu süre içinde oluşturulan etütleri,

---

<sup>69</sup> Giray, a.g.e., s. 23.

<sup>70</sup> Gültekin, a.g.e., s. 17.

<sup>71</sup> A.e., s. 18.

<sup>72</sup> A.e., s. 19.

Ankara, İstanbul ve İzmir Halkevleri Atölyeleri'nde tamamlayacaklardı. Çelebi, bu program kapsamında Malatya'ya gönderilmiştir. Gezi dönüşünde 29 Ekim 1938'de Halkevi'nde açılan "Birinci Resim Yarışması Sergisi"ne Çelebi de katılmış ve bu yapıtları ödüllendirilmiştir. Çelebi, 12 Temmuz 1938'de Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümü'ne hoca olarak atanmıştır. Önce Leopold Levy'ye (1882-1966) asistan olur, sanat görüşleri konusunda anlayamadığı için, bir süre sonra Feyhaman Duran'ın (1886-1970) asistanlığına geçer. Çelebi, akademide gösteriştense uzak, alçak gönüllü hocalardan birisi olmuştur. Öğrencisi Ünsal Toker: "O kendisini hiçbir zaman reklâm etmemiştir" demektedir.<sup>73</sup>

Yurt sergileri kapsamında Malatya ve Bilecik'te ortaya koyduğu çalışmaların anıtsal bir etki bırakmasının yanı sıra, renkle ilgili vurucu yanlarının dikkat çekici olduğu dile getirilebilir. 1947-1953 arasında Çelebi, Devlet Resim ve Heykel sergilerine katılmamış, 1953'deki On dördüncü sergiye katılmış, sonrasında on beşinci sergiye katılan Çelebi 1956'da, Yüz Yıllık Türk Resim Sanatı Sergisi'nde dikkatleri üzerinde toplamıştır. Malik Aksel, o günler için şunu söylemektedir: "Resimlerinde aynı renkleri tekrarlamış. Kendisine özgü koyu mavi renklerin uyumları içinde yüzen balıkçıları, anıtsal bir etki bırakmakla birlikte, portre çalışması çok daha duygulu ve zevklidir. "Plaj" isimli yapıtında görülen renk titreşimleri, mavi yeşil renklerde, pembe vücutların kıvıldaışları, incelenmiş bir plaj resminden çok plaj izlenimi verir. Bu yapıtın renk anlayışı, çok kuvvetli bir ressamın elinden çıktığını anlatmaktadır." Yapıtları için Refik Epikman da şunu vurgular: "Her zaman olduğu gibi sağlamlığından birşey kaybetmeyen yapıdaydılar" Onbeşinci Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nde Çelebi'nin yapıtlarına ilişkin olarak Lütfü Günay şunları söylemiştir: "Bu sergideki üç peyzajı yeşil, gri renklerin etkisinde, sağlam bir desen anlayışına dayanan güzel resimlerdi. Bir resim, kendini ya desen, ya da renkle kurtarabilir. Ali Çelebi deseni seçmiş, böyle olunca desenin en iyi verilebildiği şeyi, ağaçları bize vermiştir."<sup>74</sup>

Çelebi, öğretim yönteminde desen çalışmaları üzerinde önemle durmuştur. Öğrencilerini sıkı bir disiplin eşliğinde doğayı tanımaya, araştırma yapmaya yöneltmiş ve işin kolayına kaçmamalarını tavsiye ederek, çok sayıda etüt

---

<sup>73</sup> A.e., s. 20.

<sup>74</sup> A.e., s. 21-23.

yapmalarını öğütlemiştir. Sanat eğitimi ile ilgili olarak görüşlerini şöyle dile getirmiştir:

“Sanat yolculuğu durmadan didinmek ister. Ortalama bir ressam, günde sekiz saat çalışmalıdır. Başka bir deyişle paleti kurumamalıdır. Başarı yolu buradan geçer. En büyük hoca doğadır. Oradan bol bol etüt yapmak, desen çizmek gerekir. Ressam, deseni anlayabildiği oranda boyama yapar. Çünkü desende hareket, konstrüksiyon ve ahenk vardır. Desen her şeydir ve resim sanatının temelidir. Dünyanın her tarafında, büyük ustaların bunu önerdiklerini unutmamak gerekir. Öğrencinin doğayı doğru olarak öğrenmesini arzu etmekteyim. Onların fantazi ile olan ilişkilerini de kesmek istemiyorum. Bozulmuş biçim hakkı konuyu yıkmayacak biçimde olmalıdır. Öğrencinin önüne resim sanatının bütün olanaklarını sunmak suretiyle işin sevdirebileceğine inanmaktayım”.<sup>75</sup>

Çalışmamızın bu kısmında ele alınan Çelebi'nin yaşamı ve sanatının ana hatları, Hofmann Atölyesi'nden arkadaşı da olan Mahmut Cûda'dan alıntılanan şu sözlerle sonlanabilir:

“Ressam Çelebi ile sanatın temel teorilerinde ayrıcalığımız, uyumsuzluğumuz yoktur diyebilirim. Çünkü o da, güzelin hem nesnel, hem de öznel olduğunu savunan estetik tezden yanadır. Bir başka söyleyişle güzelin doğada var olduğuna inanır. Tüm yalınlığıyla algılanabilmesi için de ressamın ayrıcalığını zorunlu sayar. Ancak aracılığın tanımlanması eyleminin açıklığa kavuşturulması gibi, yüzeysel konularda da uyuştüğümüzü söyleyemem elbet. Çelebi'nin özgün deyişleriyle ressam, renk, çizgi, oylum ve daha başka doğal öğeler arasındaki orantıları saptayarak, düzenli bir biçimde sunan bir tür raporçudur. Güzel bir yakıştırma. Fakat adını ettiği orantılarda kullanılacak ölçütler düzenlemede uyulacak yöntem, uygulanacak teknik nedir ve nasıl olacaktır? Bence bunun yanıtı, her sanatçıya göre değişik, hatta çelişik olacaktır. Fakat yine de sormakta büyük yararlar vardır. Yeter ki tartışmalar çekişmeye dek vardırılsın. Yazık olur. Çünkü sanatçıların bu tür uyumsuzlukları kişiliklerinin gereğidir. Doğaldır. Yok edilmeli değil, korunmalıdır. Azıcık hoşgörü yeter. İşte Çelebi ile meslektaşlığımız böylesi bir hoşgörüyeye dayandığı için, öğrencilikten başlayarak sarsılmadan sürmüş, gerçek dostluğa dek ulaşmıştır. Ne var ki altmışiki yılı doldururken yavaş yavaş seyrelerek yoğunluğunu yitirmiştir. Fakat ahiret kardeşliği gibi, anlatılması güç bir sezi gücüne erişmiştir. Artık birbirimizi görmesek de, sormasak da oluyor. Yalnız anımsamazlık olmuyor. Kimi zaman gençlik yıllarımız tütüyor gözümde, özlemini çekiyorum. Kimi zaman da sızı giriyor içime, veryansın ediyorum. Sanki yeniden ve gerçekten yaşıyormuşçasına.”<sup>76</sup>

Ali Çelebi, 1993'de yaşama veda etmiştir.

<sup>75</sup> A.e., s. 30-31.

<sup>76</sup> Mahmut Cûda, “Ahiret Kardeşi Ali Avni Çelebi”, *Sanat Çevresi Dergisi*, Sayı: 24, Ekim 1980, İstanbul, s. 5.

## 1.2.2. Zeki Kocamemi

Zeki Kocamemi, 1900'de İstanbul'un Fatih Semti'nde dünyaya gelmiştir. O da, tıpkı Çelebi gibi köklü bir aile yapısına sahiptir. Eski bir aile olan Sami Paşa soyuna mensuptur. İlköğrenimini Hadika-i Meşveret Mektebi'nde yapmıştır. Orta öğrenimini ise özel yollarla tamamlamıştır. 1916'da Sanayi-i Nefise Mekteb-i Âlisi'ne girmiş, burada önce Hikmet Onat'ın öğrencisi olmuştur.<sup>77</sup>

Onat'ın yanında önce modelden desen çalışmaları, figür etütleri ve süsleme motifleri yapmış, kısa bir süre sonra da Çallı Atölyesi'ne geçmiştir. Okulu bitirmeye fırsat bulamadan, 22 Mart 1918'de ilk askerlik hizmetine piyade olarak başlamıştır. 1 Şubat 1919'da, "İhtiyat Namzeti" yedek subay adayı olarak terhis edilmiş, sonrasında akademide yarım bıraktığı öğrenimine dönmüştür. Bir yandan Çallı Atölyesi'nde çalışmalarını sürdürmüş, bir yandan da Galatasaray Sergileri'ne katılmıştır. 1921'de "Türk Ressamlar Cemiyeti"nin Üçüncü Galatasaray Sergisi'ne bir manzara ve üç etütle katılmıştır. 1922'de Sanayi-i Nefise'yi bitirince, aynı yılın Aralık Ayı'nda Türk Ocağı hesabına Münih'e gönderilmiştir. Kendisinden birkaç ay önce, ressam Ali Çelebi ile heykeltıraşlar Ratip Aşir ve Kenan Yontunç da Münih'e öğrenim amacı ile gitmiştir, daha önce orada bulunan Sabiha Bozcalı'nın yardımıyla Heinemann'ın özel atölyesinde çalışmaya başlamışlardır. Kocamemi de arkadaşlarına katılmış ve onlarla birlikte Heinemann'ın atölyesine bir süre devam etmiştir. Ancak gerçek amacı, Münih Akademisi'ne girmek olmuştur. 1923'de bunun için bir girişimde bulunmuş ve sınavı kazanamayarak yeniden Heinemann Atölyesi'ne dönmüş, atölye ücretleri artınca da oradan ayrılıp Münih'teki Hofmann Atölyesi'ne geçmiştir. Kocamemi, bu dönemde çok bilinen yapıtlarından üçünü "Saksılı Tabure", "Poz Veren Çıplak" ve 1946'da Paris'te düzenlenen uluslararası bir karma sergiye de "Otakçılar"ı vermiştir. 1927'de Kocamemi'nin, Galatasaray Sergisi'ne verdiği yedi resmi, o zamana kadar izlenimci kuşağın resimlerine alışmış olan sanat çevresinin tepkisiyle karşılaşmış, öte yandan kitle ve hacim kaygılarını ön plana çıkaran bu yeni çalışmalara, çağdaş Türk resminin öncüsü yapıtlar, gözüyle bakılmıştır. Ankara'da dördüncüsü düzenlenen geleneksel

<sup>77</sup> Kaya Özsezgin, "Zeki Kocamemi Yaşam Öyküsü-Sanattı", **Milliyet Sanat Dergisi Eki** (Tarihi belli değil).

Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nde yeni bir anlayışı paylaşan Kocamemi ve Çelebi'nin resimleri, önemli bir yer tutmuştur. Bu arada Kocamemi, Trabzon'a öğretmen olarak atanmış, orada bir yıl çalıştıktan sonra İstanbul'a dönmüştür. Ressam, 1930-1933 yılları arasında, akademi iç mimarlık bölümünde, Profesör Günther'in asistanı olmuştur. Bu arada Münih'te tanıştığı Emilia ile evlenmiş, "Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği"nin Ankara'daki üçüncü sergisine katılmış, "Berele Kadın" resmini yapmış ve ayrıca bu yapıt ile grubun beşinci sergisine de katılmıştır. 1933'de Kocamemi, üç yıl süreyle Dahili Mimari ve Mobilya öğretmeni olmuştur. 1935'de en önemli yapıtlarından biri olan "Mekkâre Eleri" ve "Oygar Portresi" isimli çalışmalarını gerçekleştirmiş ve 1936'dan ölümüne dek sürdüreceği atölye öğretmenliği görevine atanmıştır.<sup>78</sup>

1936-1937'ler Akademi'de reform yılları olmuş, bu reform hareketleri sırasında Leopold Levy, Kocamemi'yi şef yardımcısı yapmıştır.<sup>79</sup> "Levy ile kişilik yapılarının farklı olmasına rağmen çalışmış, bu çalışma ortamının sonucu olarak da, 1939-1940 yılları arasında gravür çalışmaları yapmıştır. Bu tarihlerde akademide, Münih ve Paris çıkışlı hocalar birer grup oluşturmuşlar, tek ortak noktaları da Cézanne olmuştur. Buradan anlaşıldığı üzere Levy, Kocamemi'nin içsel resim yapısını değil, ancak dışsal resim yapısını etkilemiştir. 1945'de atölye seçimi için kendisinden yardım isteyen iki öğrenciye Levy şunları söylemiştir; "Eğer resim sanatını öğrenmek istiyorsanız Kocamemi Atölyesi'ne gidin. O alçakgönüllü bir ressamdır". Çoker, öğrencilik yıllarında Kocamemi'nin bazı sözlerini hatırladığını ve şunları ifade ettiğini söyler: "Bugün Levy yine bana resimlerini gösterdi. Fakat resimlerine çerçeve takıp göstermeyi daha çok önemsiyor". Yine Çoker, Kocamemi'nin Levy ile olan ilişkisinden ortaya çıkan sonuçlarından birinin, tarihsel bir belge niteliği taşıdığını söyleyerek, bu durumu Kocamemi'nin ağzından verir: "Levy, benim (Zeki Kocamemi) Almanya'da yaptığım resimleri görmek istemişti.

---

<sup>78</sup> A.e.

<sup>79</sup> Kaya Özsezgin, "Kocamemi'nin Yapısal Sağlamlığı Çizgi Diriliğini Temel Alan Resimleri: Yeni Bir Dönem Açmıştır", **Milliyet Sanat Dergisi**, Sayı: 323,14 Mayıs 1979, İstanbul, s. 21.

Onların çoğunu Akademi'ye getirmiştım, fakat hepsi 1 Nisan 1948'deki yangında yandı.”<sup>80</sup>

Kocamemi, “Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği”nin yurtiçi ve yurtdışı sergilerinin yanı sıra, 1936 Ağustosunda “Mekkâre Erleri” resminin de yer aldığı “Elli Yıllık Türk Resim ve Heykel Sergisi”ne de katılmıştır. 1938’de Cumhuriyet Halk Partisi’nin düzenlediği yurt gezileri programında Rize’ye gitmiş, aralarında “Müftü Camisi” isimli çalışmasının da bulunduğu altı resimle dönmüştür. Bir yıl sonra sekiz resimle katıldığı ilk devlet sergisinde “Atatürk’ün Cenaze Töreni” isimli resmiyle birincilik ödülünü kazanmıştır. Kocamemi’nin bu sıralarda kısa süreli askerlik hizmetleri olmuştur, bunların ilki 1937’de, ikincisi ise, piyade teğmeni olarak 1941’dedir. 1944’de son yurt gezisi için Konya’da bulunmuştur. Bir ay kaldığı bu kentte, halkevi resim kurslarını yönetmiş ve yurt gezileri resim sergisinin komiserliğini yapmıştır. 1944’teki Devlet Resim ve Heykel Sergisi’ne, Konya’da yaptığı “Bir Mahalle” ve “Meram” isimli çalışmalarıyla katılmıştır. 1944’de UNESCO’nun Paris’te düzenlediği, Uluslararası Modern Sanat Sergisi’nde Kocamemi’nin dört resmi yer almıştır. 16 Aralık 1946’da ise İstanbul’da İsmail Oygur Galerisi’nde ilk kişisel sergisini, bir yıl sonra da Asmalı Mescit, Balyoz Sokak’ta, Eski Bedri Rahmi Atölyesi’nde kırka yakın çalışmasıyla ikinci kişisel sergisini açmış, aynı yıl Sekizinci Devlet Resim ve Heykel Sergisi’ne, çoğunluğu İstanbul manzaralarından oluşan on resim vermiştir. Kocamemi, “d Grubu”nun Onbeşinci Sergisi’nde gruba katılan son üye olmuştur. Amsterdam’daki Çağdaş Türk Sanatı Sergisi’nde “Portre” çalışması yer almıştır. Bu dönem, Kocamemi’nin sıkı çalıştığı, olgun bir dönemi olmuştur. Bu dönemi içinde de İstanbul’un değişik köşelerinden oluşturduğu manzara resimleri ve natüremortları önemli bir yer tutmuştur. Zaman zaman çıplak etütleri ve oda içi görünümelerini ele alan çalışmaları da olmuştur. 1950’de ressamı üzen bir olay, ona bir daha sergi açmama kararı aldırılmıştır. Resimleri, İzmit Valisi tarafından, müstehcen bulunduğu için, İzmit’te sergi açmasına izin verilmemiştir. 1951’de son kez katıldığı Devlet Resim ve Heykel Sergisi’nin yanı sıra, daha çok karma

---

<sup>80</sup> Adnan Çoker, “Kocamemi ve Leopold Levy”, **Zeki Kocamemi DGSA Toplu Sergiler-5 Kataloğu**, İstanbul, İDGSA Yayınları, 1979, s. 5.

sergilere birer, ikişer yapıt vermekle yetinmiştir. 1954'de Beyoğlu Olgunlaşma Enstitüsü Salonları'nda ressam Çoker tarafından "Kocamemi Atölyesi Talebe ve Mezunları Sergisi" düzenlenmiştir. Kocamemi'nin ölümüne kadar geçen on yıla yakın süre içinde birkaç yapıtını saymazsak sürekli bir çalışması olmamıştır. Ölümünden kısa bir süre önce soyut denemelere geçmiş, fakat ölümü, söz konusu çalışmalara geçmesini engellemiştir.<sup>81</sup>

Kocamemi ile ilgili çeşitli sanat adamlarının görüşleri bulunmaktadır. Burada öncelikle kendi ağzından Elibal'a yaptığı açıklamada arkadaşı Çelebi gibi resmi bir inşa meselesi gibi gördüğü anlaşılmaktadır. Gültekin Elibal, Kocamemi ile ilgili bir özelliği onun söyleyişiyle şöyle nakletmiştir<sup>82</sup>: "Resim yapmak demek, icat etmek demektir, taklit etmek değil. Resim bir yapı gibi yoktan var edilir, bir abide gibi örülür."

Teorik bir kişilikten ve bir resim zanaatkârı olduğu yönünden durumu değerlendiren Nurullah Berk şunları söylemektedir: "Kocamemi kuru, teorik bir kişiliğinin yanında, sağlam bir resim işçisi, sanatının bütün sırlarını bilen bir zanaat adamı ve teknisyen olmuştur."<sup>83</sup>

Öğretisi hakkında bildirimlerde bulunan ve kolay sanata karşı olduğunu ifade eden Çoker, Kocamemi hakkında şunları vurgular:

"Onun öğretisi, kesin ve açık olduğu kadar, kolay ve ucuz olana karşıydı. Bazen eline bir palet alır, üzerinde iki renk karışımı ile neler olabileceğini gösterir, bir başka gün ise, nasıl desen yapılması gerektiğini vurgulayarak, uygulama olarak anlatırdı."<sup>84</sup>

Hofmann Atölyesi'nden arkadaşı Mahmut Cûda, Kocamemi'nin kübizmi getirdiğine dikkat çeker, inşa ve volüm merakından bahsederek, kübizmden uzaklaştığını ve dışavurumculuğa yaklaştığının altını çizer:

---

<sup>81</sup> Özsezgin, **a.g.e.**

<sup>82</sup> Gültekin Elibal, **Atatürk ve Resim, Heykel**, İstanbul, İş Bankası Yayınları, 1973, s. 128.

<sup>83</sup> Nurullah Berk, **Resim ve Heykel Müzesi**, İstanbul, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Yayını, 1972, s. 25-26.

<sup>84</sup> Adnan Çoker, "Anılar ve Öğretisi", **Zeki Kocamemi DGSA Toplu Sergiler-5 Kataloğu**, İstanbul, İDGSA Yayınları, 1979, s. 3.

“Kocamemi’den söz edilirken Kübizm’in öncüsü olarak övülürdü yaşamı boyunca. Neden marangozluk yaptığına kimse değinmez. Oysa Zeki, Kübizm’i getirdiğinde gencecikti. Eğer hemen ölüverseydi, yine de bu akımı ilk benimseyen ve deneyen ressam olarak kalacaktı. Öyle de tanımlanacaktı. Ölmedi, otuz yıl daha yaşadı. Gerçi inşa ve volüm tutkusu yapıtlarının başlıca ögesi olarak kalmıştır. Fakat kübizmden uzaklaşarak, Dışavurumculuğa yönelmiştir. Gelgelelim marangozluğu bırakmadığı için, o kadar seyrek çalıştı, o kadar az iş çıkardı ki yakınları bile bu değişimi pek sezemediler.”<sup>85</sup>

Ahmet Hamdi Tanpınar ise Kocamemi’yi İlk Rönesans Dönemi sanatçısı Fra Angelico’ya benzeterek, sanatındaki işçi yanı öne çıkarır ve piyasa koşullarına itibar etmediğine dikkat çeker:

“Onunla birkaç yıl arkadaşlık yapıp da, ressamın ahlakı karşısında insanın kendisini küçülmüş görmemesi, o şuurulu vazgeçmeye, tahammüle hayran olmaması mümkün değildir. İtalyan Rönesansı’nın başında, Ortaçağ’ın rahmaniliğini kimliğinde taşıyan bir ressam vardır ki, sadece ismi, o kadar sevdiği yıldız ve lacivert parıltılarıyla insanın üzerinde bir köşesinden görülmüş cennet manzarası etkisi yapar. Zeki’yi tanıdığımın ikinci haftasında onun için, bizim Fra Angelico’muz olduğunu düşünerek, yeni sanatımızın kapısının böyle mübarek bir insan eliyle açılmasını adeta uğurlu saymıştım. Zeki’nin sanatındaki namuslu işçi özelliği, en iyi özelliğidir.” Tanpınar, ressam ile ilgili bir diyaloga şahit olduğunu söyleyerek, sözlerine şöyle devam eder: “Ressam, Oygur Atölyesi’nde açmış olduğu sergisinde “Laleli Camisi” isimli resmine 150 Lira fiyat koymuştu. Bir arkadaşı da bu fiyatı az bulmuş ve Kocamemi’ye ‘niye daha fazla koymadın’ deyince, Zeki’de ona ‘her gün gözümün önündeki bir manzara. Evimin penceresinden yaptım. Fazla istemeye hakkım yok’ cevabını vermişti. Bunu duyduğum zaman kendimi 17. yüzyılda, henüz pazarlarımızın yıkılmadığı ve İstanbul’a saray ve ocak müesseselerinin üstünde, esnaf loncalarının hakîm olduğu bir devirde sandım. Çünkü Kocamemi, tıpkı eski ustalarımız gibi konuşmuştu. Temiz işçilik özelliği ressamın yapıtlarında bir düğüm noktasıdır.”<sup>86</sup>

Çoker de Kocamemi’nin Paris’le dolaylı da olsa ilişkisine değinerek, Levy’den ötürü gravürle ilgili yanına vurgu yapar:

“Akademi’de Kocamemi ve Çelebi gibi, Münih kökenli eğitimi olanlar, Paris kökenli eğitimliler yanında azınlığı oluşturuyordu. Buna Cézanne, Matisse, Derain gibi ressamların etkileriyle (o zamanlar Türk ressamlarının dillerinden hiç düşürmedikleri) sanat merkezi Paris’in katkısını eklemek gerek. Kocamemi’nin, Levy ile işbirliği sonucu 1939-40’larda bir yıl kadar da gravür yaptığını

<sup>85</sup> Mahmut Cûda, “Zeki Kocamemi’yi Anarken”, **Zeki Kocamemi DGSA Toplu Sergiler-5 Kataloğu**, İstanbul, İDGSA Yayınları, 1979, s. 12.

<sup>86</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, “Sanatkar Kocamemi’ye Dair”, **Zeki Kocamemi DGSA Toplu Sergiler-5 Kataloğu**, İstanbul, İDGSA Yayınları, 1979, s. 45-46.

biliyoruz. Bunun dışında ise Kocamemi, özellikle peyzaj ve natürmortlarında taşıdıkları niteliklerin topuyla Fransızlaştırılmak istenmiş ya da kendisine bu gözle bakmak alışkanlık haline getirilmiştir.”<sup>87</sup>

Sanatçının marangoz olarak yetkin oluşu, sanatındaki değerli yanlarının kökleri olarak önemsenmiştir. Hofmann Atölyesi’nde klasik sanat ve sanatçılar üzerine incelemelere teşvik edilmiş olması, söz konusu klasik sanat ve sanatçıların matematik, geometri, mantık gibi konulara olan yakınlığı, Kocamemi’nin incelik ve titizlik gerektiren marangozluk mesleğine yakınlık duymasına neden olarak gösterilmektedir. Bu zanaatkâr yanının gelişmesinde, günün sosyolojik durumlarının da bir etkisi olduğu düşünülerek şu söylenmiştir<sup>88</sup>: “Resim yapmak için kullanılması gereken saatleri marangoz atölyesinde, bilimsel tartışmalar için ayracağı zamanı değer çekişmelerinin kırıcı döngüsünden kaçmak için kaybetmesi bile Kocamemi’nin Türk resim sanatındaki güçlü yerini ve üstün vasıflarla donatılmış sanatını kanıtlayan resimler üretmesini engellemeyecektir.” Kocamemi’nin marangozluğa olan ilgisi ve dolayısıyla elinin zanaata olan yakınlığı üzerine şunlar dile getirilmiştir<sup>89</sup>: “O sıralarda onaltı yaşında olan Kocamemi, babasının ölümü üzerine marangoz olan ağabeyinin yanında çalışmaya başlamış ve öğrenimi süresince bu çalışmalarına devam etmiş olduğundan Sanayi-i Nefise Mektebi’nde “Marangoz Zeki” olarak anılmıştır.” Kocamemi, geçim sıkıntısı nedeniyle zaman zaman resmi bırakmak zorunda kalmıştır. Bundan dolayı az sayıda yapıt vermesine rağmen, Çağdaş Türk Resim Sanatı’nın sağlam noktalarından biri olmayı başarmıştır.<sup>90</sup>

Nurullah Berk, Kocamemi’nin marangozluk mesleğine olan ilgisini şöyle açıklamıştır<sup>91</sup>: “Kocamemi marangozluğu sanat biçimine sokmuş, yaptığı işlerde resimden ayrılmamıştır. Çerçeveler, şasiler, sehpa, şövaleler, paletler ve boya kutularını o kadar temiz yapardı ki, Avrupa mallarından kat kat üstündü ürettikleri. Bugün çoğumuz halen Kocamemi’nin yaptığı şövaleler üzerinde çalışırız.”

<sup>87</sup> Kıymet Giray, **Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği**, İstanbul, Akbank Yayınları, 1997, s. 125.

<sup>88</sup> A.e., s. 125-126.

<sup>89</sup>Nüzhet İslimyeli, **Türk Plastik Sanatçıları Ansiklopedisi**, C.II, Ankara, Ankara Sanat Yayını,1971, s. 240.

<sup>90</sup> A.e., s. 420-423.

<sup>91</sup> Nurullah Berk, “Zeki Kocamemi’nin Sanatı”, **Zeki Kocamemi Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Toplu Sergiler-5 Kataloğu**, İstanbul, İDGSA Yayınları, 1979, s. 9.

Kocamemi'nin başta Münip Özben ve Cengiz Akıncı olmak üzere, belirli koleksiyonlara dağılmış, küçük boyutlu resimlerini saymazsak, tüm yapıtlarının toplam sayısı onikidir. Bunların dokuzu Resim Heykel Müzesi'nde, üçü Ankara Milli Kütüphane'dedir.<sup>92</sup>

Zeki Kocamemi, 1959'da yaşama veda etmiştir.

### 1.2.3. Mahmut Cûda

1904'de Fethiye'de doğmuştur. Onun da, diğer iki arkadaşı gibi ailesi köklü bir geçmişe sahip olup, Karamanoğulları'na kadar uzanmaktaydı. Mahmut Cûda, 1910'da ailesiyle birlikte İstanbul'a gelmiş ve yerleşmiştir. Yaşantısının daha çocukluk yıllarında büyüklerini arka arkaya kaybetmesi, Cûda'nın yaşam mücadelesine erken atılmasına neden olmuştur.<sup>93</sup> Sonraki yıllar Darüşşafaka'da beş yıl okuyarak eğitimini sürdüren Cûda, okul müdürü Fuat Şemsi Bey tarafından, ressamlığa yönlendirilmiştir. On iki yaşında olağanüstü yeteneği nedeniyle "Cemiyet-i Tedrisiye-i İslamiye", resim öğrenimi için Almanya'ya gönderilmesine karar vermiştir. Fakat Birinci Dünya Savaşı'ndan yenik çıkılması, kararın uygulanmasına engel olmuştur.<sup>94</sup>

Sanat eğitimi için 1918'de Sanayi-i Nefise Mektebi-î Âlisi'ne girmiştir. Cûda, okulun hazırlık bölümünde, Hikmet Onat'ın öğrencisi olmuş, daha sonra eğitimine Çallı atölyesinde devam etmiştir. 1923'de Münih'e gitmiş, burada Hofmann Atölyesi'nde birbuçuk yıl çalışmıştır. İstanbul'a döndüğü yıl Avrupa yarışmasını kazanarak, Akademi'yi bitirmiş (1924) ve sonra Fransa'da Paris Ulusal Güzel Sanatlar Yüksek Okulu, Lucien Simon Atölyesi'nde eğitimini tamamlamıştır.<sup>95</sup> "Hans Hofmann, Lucien Simon, Lhôte atölyeleri, hepsi iyi hoş. Ama

<sup>92</sup> Özsezgin, **a.g.e.**, s. 21.

<sup>93</sup> Kıymet Giray, **Mahmut Cûda**, Ankara, İş Bankası Yayınları, 1982, s. 4.

<sup>94</sup> Mahmut Cûda, **Kılavuz'un Böylesi**, İstanbul, Sanat Çevresi Yayınları, 1978, s. 26.

<sup>95</sup> Kıymet Giray, "Mahmut Cûda'nın Sanatının Türk Resim Sanatının Gelişiminde İncelenmesi", **Suut Kemal Yetkin'e Armağan**, H.Ü Armağan Dizisi.1, Ankara, H.Ü. GSF Yayınları, 1984, s. 157.

1925'ten 29'a dört uzun sene. Yaşça yirmiden yirmi beşe gelerek ve fikirce kendim büyüyorum. Asıl önemlisi bu. Kopyayı, kopyacılığı sevmiyorum"<sup>96</sup> demiştir.

1928'de İstanbul'a dönen Cûda, Güzel Sanatlar Akademisi'nde Namık İsmail'in yanında, yardımcı öğretmen olarak göreve başlamıştır. İlk toplumsal girişimleri bu yıllarda başlar. Yurt dışından gelen arkadaşlarının, resim öğretmeni olarak değil de, resim üreten ve ülkenin sanatına katkıda bulunan ressamlar olarak hizmet vermelerinden yana olur.<sup>97</sup>

Cûda, 1928'de "Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği"nin kurulmasında önemli bir rol üstlenmiştir. Bu yıllarda ressam Hale Asaf, Bursa'da öğretmenlik yapıyor ve o kapalı çevrede sıkılıyordu. Bunun üzerine Cûda, akademiden ayrılarak, arkadaşının sorunlarına hizmet amacıyla, Asaf ile yer değiştirmiştir. Cûda, ilk anatomi çalışmalarına da Bursa'da başlamıştır.<sup>98</sup> Bursa'daki görevinden bir yıl sonra istifa eden Mahmut Cûda, İstanbul'a dönmüş, altı ay sonra Kırklareli Ortaokulu resim öğretmenliğine atanmış ve aynı yıl askere alınmıştır (1933). Kırklareli'nde "Aydın Yangını" isimli büyük yapıtını tamamlamıştır. 1935'de İstanbul'a dönen Cûda, İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Coğrafya Enstitüsü'nde, kartograf olarak göreve başlamıştır. Aynı yıl "Haramiler" isimli büyük resmini bitirmiştir. Heykel çalışmalarına da, 1935'de başlamıştır.<sup>99</sup>

Ressam, İsmail Hakkı Baltacıoğlu'nun çıkartmakta olduğu, düşün ve sanat dergisi "Yeni Adam" için kapak desenleri hazırlamıştır (1939-1942). Resimlerinde düşünsel içerikler taşıyan ve yaşam izlenimleri sunan ve resim altı açıklamaları da bulunan kapak resimleri yapmıştır (1942-1950).<sup>100</sup> Doğan Hızlan ressam hakkında şunları söylemiştir<sup>101</sup>: "Baltacıoğlu'ndan bir kuruluş almadan yaptığı kapaklar, bir vefa borcunun bitmeyen yüksek gönüllülüğünde çizilmiştir."

---

<sup>96</sup> Erhan Karaesmen, **Gözün ve Kulağın Düşünleri**, İstanbul, Literatür Yayıncılık, 2010, s. 81.

<sup>97</sup> Giray, **a.g.e.**, 1982, s. 8.

<sup>98</sup> **A.e.**, s. 10.

<sup>99</sup> **A.e.**, s. 12.

<sup>100</sup> **A.e.**, s. 14.

<sup>101</sup> Doğan Hızlan, "Yaşayan Doğa Üzerine", **Mahmut Cûda İzmir-Ankara-İstanbul Resim Sergileri Kataloğu**, Sanat Çevresi Yayınları, 1980, s. 22.

Zeki Çakaloz ise ressamın söz konusu illüstrasyonları için şunları ifade eder:

“Cûda'nın Yeni Adam illüstrasyonları, sanırım sanatımızda uygulanan ilk plastik illüstrasyonlardır. Bunlarda, Daumier'de izlenen plastiğin, bizim yerelliğimizdeki ustalıklı örnekleri sergilenmiştir. Ayrıca belli kişilere özgü desen portrelerde, karakteristik ayrıcalıklara, yazısal bir taşlamanın da soluğu katılmıştır. Bu portreler, insanlar, aynı zamanda ressamın çevresinin ve yaşam kesitinden kimi pasajların sanatsal belgeleridir de aynı zamanda.”<sup>102</sup>

1941'de, ikinci kez askerlik görevine çağırılmıştır. İşte bu yıllarda “Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği”nin etkinlikleri de durağanlaşmıştı. Cûda, büyük bir kudretle bildiriler yayımlamış, toplantılar düzenlemiş ve sanatçılarla da tek tek konuşarak, 3 Mart 1942'de “Türk Ressamlar ve Heykeltıraşlar Cemiyeti”nin kuruluşunu gerçekleştirmiştir. Aynı yıl Cumhuriyet Halk Partisi'nin kültür girişimleri kapsamında, Trabzon'a gitmiş ve burada dört hafta kalarak kentin görünümünü resme aktarmıştır. Yine aynı partinin girişimiyle, 1943'de, bu kez de Bitlis'e gitmiştir.<sup>103</sup>

1945'de Cûda, onsekiz ay sürecek olan üçüncü askerlik görevine çağırılmıştır. Türkiye Büyük Millet Meclisi'nin, yurdun çeşitli yörelerinden, resimler yaptırmak amacıyla, seçtiği ressamlar arasında yer alan Cûda, 1949'da Edirne'ye gitmiş, burada beş hafta kalarak çalışmalarını sürdürmüştür.<sup>104</sup>

1952'nin sonlarında “Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği”nden ayrılan Cûda, bu yıldan sonra, hiç bir toplumsal girişimde bulunmadığı gibi, Devlet Resim ve Heykel Sergileri'ne ve sanat kurumlarının karma sergilerine de katılmamıştır. Ancak müzelerin koleksiyonlarında bulunan resimleri, yurt dışında açılan sergilerde yer almıştır.<sup>105</sup>

Cûda, aldığı sanat eğitimi üzerine şunları aktarır:

“Sanat doğuştan gelen bir yetenektir. Yetenekli öğrencilerin eğitimi sırasında, teorik ve uygulamalı dersler, sanat tarihi denetiminde öğrenciye aktarılmalıdır.

<sup>102</sup> O. Zeki Çakaloz, “Mahmut Cûda ve Sanatı”, **Mahmut Cûda İzmir-Ankara-İstanbul Resim Sergileri Kataloğu**, Sanat Çevresi Yayınları, 1980, s. 12.

<sup>103</sup> Giray, **a.g.e.**,1982, s. 14.

<sup>104</sup> **A.e.**, s. 15.

<sup>105</sup> **A.e.**, s.17.

Atölye öğretmenin görevi, bu teorik bilgilere göre model karşısında çalışan öğrencilerin kişiliklerine uyacak yönlendirmeler yapmaktır. Eğitim sırasında öğrencilerin kişilikleri, karakterleri ve gelişme süreleri saptanmalı ve bu özellikler göz önüne alınarak uyarılmalıdırlar. Uygulamalarının ayrı ayrı eleştirilmeleri gerekmektedir. Sanatçıların kişiliklerine uygun ilerlemeleri esastır. Tutkularına göre renk, desen, biçim, hareket ve ifade gibi özellikler, farklı sanatçıların yapıtlarında belirginlik kazanacaktır.”<sup>106</sup> Bir başka açıklamasında da şöyle demiştir: “Bu yöntem sonucunda, farklı sanat uygulamaları yapanlar, resim sanatını tek düzelikten ve klişecilikten uzaklaştıracaktır.”<sup>107</sup>

Yoğun çalışmaları ve yaşamını kazandığı İstanbul Üniversitesi’ndeki görevi arasında yorucu yıllar geçiren Cûda, 1969’da Coğrafya Enstitüsü kartografliğinden emekli olmuştur.<sup>108</sup> 1977’de Avrupa sanatındaki gelişmeleri incelemek için Viyana, Münih, Paris ve Floransa’yı kapsayan bir geziye çıkmıştır. Bu kentlerde müze ve güncel sanat olaylarının araştırmalarına girişmiştir.<sup>109</sup>

Levy’in vermiş olduğu olumsuz etkiye değinen Özdemir Altan, bu etkiden en az etkileneni Cûda olduğuna dikkat çekerek, içine kapanıklığına işaret ederek, Lhôte öğretisine de Cûda’nın katılmadığını, figürsüz sanata da bir iki denemenin dışında dahil olmadığını altını çizerek, hiç bir zaman albeniye kapılmadığını söylemiştir:

“Levy’nin ortalamacı resminin etkisinde bulunan ressamlar, sonraları daha özgün ve daha çağdaş bir eğilime yönelmek istedikleri zaman, içlerinde belki de tek kişi, Cûda, ne bir önceki, ne sonraki harekete katılmamıştır. Hatta bütün olanlardan habersizmişçesine bir tutum takınmıştır. Belki özel yaşamı gereği içine kapanması ve çevresiyle ilişkilerinin mesafeli oluşunun da bunda rolü olmuştur. Ayrıca Cûda, varlığını gecikerek duyuran Kübizm’e ve Lhôte öğretisinin uzantısı, deyişlerden hiç birine katılmamıştır. Daha sonra Türkiye’ye giren, önce tepki, daha sonra olağanüstü bir saygı görmüş, tek ve mutlak çağdaş resim deyişi kanısı yaratmış, non figüratif resme de bir iki deneme dışında hiç yanaşmamıştır. Ne sanatçılar ortamına hesap verme, ne satış kaygısı, ne seyirciye beğendirme isteği Cûda’da olmamıştır. İnanç, Cûda’nın resimlerinin egemen öğesi olmuştur. Bu resimlerdeki puslu, dolgun ve hareketsiz kitleler, uzun uzadıya bir yerleştirme işleminden geçmemiş izlenimi uyandıracak kadar kendiliğinden ve doğal olarak bütün içinde yerlerini almışlardır.”<sup>110</sup>

---

<sup>106</sup> A.e., s.18.

<sup>107</sup> Mahmut Cûda, **Bir Bardak Yağmur Suyu İçiverin Gitsin**, İstanbul, Sanat Çevresi Yayınları, 1973, s. 7-11.

<sup>108</sup> Giray, a.g.e., s. 18.

<sup>109</sup> A.e., s. 20.

<sup>110</sup> Özdemir Altan, “Mahmut Cûda”, **Mahmut Cûda İzmir-Ankara-İstanbul Resim Sergileri Kataloğu**, Sanat Çevresi Yayınları, 1980, s. 7-8.

Cûda'nın gerçek bir sanatçı olduğunu ifade eden Zeki Çakaloz, onun toplumcu yönüne kuvvetle vurgu yapılmasını isteyerek şu açıklamaları yapar:

“O, kendi kuşağından ve bugün ne acıdır ki ülkemizde sanatın bir tasa olmadığı, sayıları bir elin beş parmağını geçmeyecek kadar azalmış sanatçıların arasından, sanatçıların hünerli ve oyuncu sayıldığı dönemleri de yaşayarak ve atlatarak bugünlere gelen ustalarımızdan biridir. Cûda'nın sanatımızdaki yerini, özellikle 1960'lardan sonra tartışması yoğunlaşan, “Bireyci sanat”, “Toplumcu sanat” çekişmesinde ve ayrımında yerini iyi saptamış olmalıyız. Cûda her iki görüşte de, uğraşma disiplini ve ciddiliğiyle, hatta bilinciyle belli bir yere gelmiş ve yapıt üretmiştir. Örneğin Yeni Adam illüstrasyonları, toplumcu sanat üslubunun kanıtları olduğu gibi, sıradan bir natürmortunda öge çatışmasından doğan bir toplumsal tasayı, iletimi, taşlamalı bir kurgulamayı görebilirsiniz.”<sup>111</sup>

Onunla belki de Türk Sanatı Tarihi'ndeki önemli görüşmelerden birine de imza atan Mehmet Ergüven, Cûda ile ilgili şunları ifade eder:

“Yaşamı boyunca dünyayı değil, kendisini aramış, rastladığı yerde ise çevresiyle nasıl buluşacağı sorusuna eğilmiştir. Cûda, özellikle ilerici kesimde ‘niçin’ ya da ‘neyi’ söylediğini tartmamış bir kişi olarak eleştirilir. Burada önemli bir nokta göz ardı ediliyor. Öyle ya, ressam bu konuda kesin karar almış bile olsaydı, son çözümde yine ‘nasıl’a takılıp kalmış olacaktı. Cûda’ya göre sanatçı, doğrunun bilgisini değil, ortaklaşa duyarlılığın dilini araştıran kişidir. Bu bağlamda, ulusal kültür ve duyarlılığın birlikte paylaşılan yapıtlarla oluştuğuna göre Cûda'nın ilk bakışta bireysel görünen tavrına karşın, nice toplumcu sanatçıdan çok daha tutarlı ve insancıl bir tutum içinde bulunduğu açıkça görülmüştür. Cûda, gerçek sanat yapıtının hiç değilse üç yüzyıl öncesi ve sonrasını kucaklamak zorunda olduğuna inanmış, bu kaygısından ötürü, çağdaşlık adına başkasının ağzından konuşmaya karşı çıkmıştır. İşte böyle bir ortamda yetenek ve duyarlılığını tartan ressam için ‘ölü doğa’, bireysel başkaldırının simgesi olmuştur. Cûda'nın ayrıca nesne ile bütünleşen bir tutum içine girmiş olması, İslam felsefesinde, kendisini dış dünyaya karşı bağımsız bir özne olarak göremeyen bireyin, çağımızdaki açmazını sergilemektedir. Bu özellik, ressamın içinde yaşadığı topluma derinden kök saldığını gösteren, ilginç bir belge niteliği taşımaktadır.”<sup>112</sup>

Marangozu Kemalettin Uzunkaya da, Cûda'yı şöyle anlatır:

“Cûda yaş ve sosyal durumu ne olursa olsun, herkesle akranı, dengi gibi konuşan, tartışan, sırasında uyarıcı, sırasında uyarıldığında teşekkür eden, alçak gönüllü, başı eğik, fakat dolgun bir başak kadar, olgun bir insandır.”<sup>113</sup>

<sup>111</sup> Çakaloz, a.g.e., s. 10.

<sup>112</sup> Mehmet Ergüven, “Mahmut Cûda'nın Gizemli Dünyası”, **Mahmut Cûda İzmir-Ankara-İstanbul Resim Sergileri Kataloğu**, Sanat Çevresi Yayınları, s. 18-19.

<sup>113</sup> Kemalettin Uzunkaya, “İyi İnsan Mahmut Cûda”, **Mahmut Cûda İzmir-Ankara-İstanbul Resim Sergileri Kataloğu**, Sanat Çevresi Yayınları, s. 30.

Biçimin bilgisi olmadan biçimi yeniden üretebilme olanağı yoktur. Sanatsal alanda ise biçimin bilgisi, işin tekniğine ilişkin pratik bilgi ve beceriden soyutlanamaz, diyen Hilmi Yavuz, bu vurgularını Cûda'nın sanatsal yapısıyla şöyle bir senteze götürmüştür:

“Cûda, çağdaş Türk resminde teknik bilgi ve becerisini biçim anlayışına en açık ve en etkin biçimde geçirmiş ressamlarımızdan biridir. Cûda, sınırlı nesnelere evreninde, sürekli olarak sınırsız yüzey örüntüleri kurmaya çalışmıştır. Sınırlı nesnelere sınırsız örüntüler kurmak demek, Cûda'nın zanaatkâr sanatçılığı demek olmuştur.”<sup>114</sup>

Ressamın en çok işlediği konu natürmortlarıdır. Bu nedenle Cûda, Türk resim sanatında “natürmort yorumcusu”, “natürmort ustası” gibi sözcüklerle anılmıştır. Cûda'nın natürmortlarında bir atölye köşesinde, kumaşlar arasına bırakılan çeşitli yemişler, çiçekler, saksılar, yontular, tuval araçları gibi ayrımlı nesnelere, gerçekçi bir üslupta irdelenmeden, düzenlenmeden, doğal görünüşleriyle betimlenmiş sanısı uyandırmalarına karşın, bir mekân ve düzen disiplini sunulmuştur. Portrelerinde ise, çeşitli yaş ve karakterdeki kişilerin, fiziksel özelliklerini ayrıntılarıyla betimlerken, yaptığı duyarlı psikolojik incelemelerle de ruhsal değişimlerinin izlenimini ve iletimini aktarmıştır. Peyzaj ve desenleri de vardır.<sup>115</sup> Cûda'nın diğer sanat dallarıyla da ilişkileri olmuştur. Bunlar karikatürleri, illüstrasyonları, heykelleri ve şiirleridir.<sup>116</sup> Karikatürleri konusunda Cûda şunları söylemiştir<sup>117</sup>: “Karikatürü hep sevdim ve yaptım. Öyle ciddi incelemeler filan yapmadım. Gromaire'leri falan fazla etüd etmedim. Ama güldürü unsuru içeren afiş kitap ve dergi kapakları ta Paris'ten beri beni ilgilendirdi.” Onun bir de sosyal çalışmaları vardır. Bunlar ise dernekçiliği, yayımcılığı ve verdiği konferansları şeklinde gruplanabilir.<sup>118</sup>

Mahmut Cûda, 1987'de yaşama veda etmiştir.

<sup>114</sup> Hilmi Yavuz, “Bir Zanaatkar Mahmut Cûda”, **Mahmut Cûda İzmir-Ankara-İstanbul Resim Sergileri Kataloğu**, Sanat Çevresi Yayınları, s. 31.

<sup>115</sup> Giray, **a.g.e.**, 1982, s. 32-37.

<sup>116</sup> **A.e.**, s. 44-52.

<sup>117</sup> Karaesmen, **a.g.e.**, s. 82.

<sup>118</sup> Giray, **a.g.e.**, s. 53-64.

#### 1.2.4. Cemal Tollu

Cemal Tollu, 1899'da İstanbul'da doğmuştur. Onun da kökleri baba tarafından Konya'nın önemli ailelerinden Hamdizadeler'e uzanmaktaydı. Orta öğrenimini İstanbul'da yaptıktan sonra önlenemez sanat tutkusunu, 1919'da Sanayi-i Nefise Mekteb-i Âlisi'ne girmesine neden olmuştur.<sup>119</sup>

Doğal bir eğilimle, çok küçük yaşta resim yapmaya başlayan Tollu, Avrupalı ustaların (1928'de Lhôte, 1931'in 2 Ekim-16 Kasım tarihleri arasında Hofmann, 1932'de sırasıyla Léger, Marcouissis, Gromaire, Despieau) öğrencisi olduktan sonra, sanat eğitimciliği yönünü çok güçlendirmiştir. İstanbul'da, Akademi işgal yıllarında kapanınca<sup>120</sup>, 1921'de gönüllü olarak Anadolu'ya geçen Tollu, İstiklal savaşının sonuna kadar yedek süvari teğmeni olarak görev yapmıştır.<sup>121</sup>

Tollu, doğumu 19. yüzyıl sonlarına geldiğinden, sürekli “geçen yüzyılın adamıyım” demiştir. Öğrencilik yılları savaşa denk düşmüş, bu yüzden Türkiye'deki eğitimi kesintili olmuştur.<sup>122</sup>

Tekrar Güzel Sanatlar Akademisi'ne devam ettikten sonra, 1927'de Elazığ Öğretmen Okulu, resim öğretmenliğine tayin edilmiştir<sup>123</sup> ve ilk sergisini de burada açmıştır. Bu sergi ile resim tarihimize geçecek bir olay yaşanmış: Tollu, Şeyh Sait isyanının henüz bastırıldığı bir sırada, Elazığ'da çıplak etütler sergilemiştir. Bu ilk kişisel sergisinden sonra Tollu, İstanbul Galatasaray Lisesi Salonları'nda, Güzel Sanatlar Birliği'nin sergisine misafir sanatçı olarak katılmıştır. İşte bu serginin basın ve sanatseverler karşısında aldığı olumlu tepki, “d Grubu”nun kurulmasını sağlamıştır.<sup>124</sup>

---

<sup>119</sup> Nurullah Berk, “Cemal Tollu”, **İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Sergi Kataloğu**, İstanbul, İDGSA Yayınları, 1956, (sayfa no yok). Veysel Uğurlu (Ed.), **Cemal Tollu**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2005, s.155

<sup>120</sup> Özdemir Altan, “Cemal Tollu”, **Akademi Mimarlık ve Sanat**, Sayı: 2 Temmuz 1964, s. 19. Uğurlu, **a.g.e.**, s. 157.

<sup>121</sup> Berk, **a.g.e.**

<sup>122</sup> Nurullah Berk, “Çağdaş Sanatımızın Temsilcileri-I Cemal Tollu”, **Sanat Dünyamız**, Sayı: 7, Mayıs 1976, s. 41.

<sup>123</sup> Berk, **a.g.e.**, 1956.

<sup>124</sup> Altan, **a.g.e.**, s. 19.

1932-1935 arasında Erzincan Askeri Ortaokulu'nda öğretmenlik, daha sonra, 1937'ye kadar Ankara Arkeoloji Müzesi Müdür Muavinliği ve Müdür Vekilliği'nde bulunmuştur.<sup>125</sup>

1933'de Tollu, Zeki Faik İzer ile birlikte onyedinci Galatasaray Sergisi'nde Çelebi ile Kocamemi'nin onbirinci Galatasaray Sergisi'nde gerçekleştirdikleri patlamadan sonra, ikinci biçim patlamasını gerçekleştirmiştir.<sup>126</sup>

1938'de Cumhuriyet Halk Partisi'nin düzenlediği resim gezileri nedeniyle, Antalya'ya gönderildikten sonra, gelişen yurt görünümleri ve düzenlemelerinde de sağlam deseni, kurgucu ve bireşimci tekniğiyle, yöresel renkleri ustaca kaynaştırmıştır.<sup>127</sup>

1940'da düzenlenen İkinci Devlet Sergisi'nde bir kompozisyonu ile ikincilik almıştır. 1960'daki Yirmibirinci Devlet Sergisi'nde "Hasat" isimli resmiyle birincilik kazanmıştır.<sup>128</sup> Bu tarihte Güzel Sanatlar Akademisi, Resim Atölyesi Öğretmenliği'ne tayin edilmiş, aynı görevde ve resim bölümü başkanlığında bulunmaktayken, 19 Nisan 1964'de emekliye ayrılmıştır.<sup>129</sup>

Kendisinden önce resim öğrenimi için Paris'e gidenlerin hemen hepsi Akademi Julienne'e devam etmişler, Tollu ise Fransa'da tam dört atölyede eğitim görmüştür. Almanya'da Hofmann'da çalışan Çelebi ve Kocamemi'nin resimleri inşacı yönleriyle Tollu'nun ilgisini çekince, ressam belki de ilk defa kendine ait olan niteliklerin peşine düşme duygusuyla Hofmann atölyesinde bir buçuk ay çalışmıştır. Gerçekten Fransa ve Almanya'daki araştırmaları, Tollu'nun sanat karakteri hakkında kesin görüşlere varmaya yarar. Onun Avrupa'ya gidişi bazı tesadüflere değil, aradığını keşfetme içgüdüsüne dayanmıştır.<sup>130</sup>

Özdemir Altan, Tollu'nun yaşam felsefesine dönük şu açıklamaları yapmıştır:

"Belki yaşam şartları veya görevinin vermiş olduğu sınırlı çalışma olanağı, Avrupa'da elde ettiği öğrenimini geliştirme fırsatı vermemiştir. Fakat burada

<sup>125</sup> Berk, a.g.e., 1956.

<sup>126</sup> Adnan Çoker, **Cemal Tollu**, İstanbul, Galeri B Yayını, 1996, s. 61.

<sup>127</sup> Ahmet Köksal, "Yerel, geleneksel, özelliklerle yapı sağlamlığını ustaca kaynaştıran ressam: Cemal Tollu", **Milliyet Sanat Dergisi**, Sayı: 273, 7 Nisan 1978, s. 33.

<sup>128</sup> Çoker, a.g.e., s. 102.

<sup>129</sup> Berk, a.g.e., 1956.

<sup>130</sup> Altan, a.g.e., s. 19.

üzerinde önemle durulması gereken bir gerçek var: Çoğunlukla bir ressamımız, yapmaya zorunlu olduğu bir iş dolayısıyla, ya da başka nedenler yüzünden resim yapmıyor veya yapamıyorsa, bu süre içindeki boşluğun verdiği gerilemeyi daima yapmacık görünüşlerle örtmek istemiştir. İşte Tollu böyle bir süre içinde her fırsattan faydalanıp doğa etütleri yapmıştır. Bu doğa etütleri ressamın sanata olan bağlarını devam ettirmektedir.”<sup>131</sup>

Tollu, Ankara Arkeoloji Müzesi’nde görev aldığı yıllarda, arkeoloji ve Sümeroloji üzerinde çalışmıştır. Oradaki çalışmaları, Mezopotamya ve Hitit sanatını yakından inceleme fırsatı sağlamıştır.<sup>132</sup> Tollu, bu müzede küçük bir odada, Hitit vazoları, paraları, heykelcikleriyle iki yıl geçirmiştir. Altınok şunları söylemiştir<sup>133</sup>: “Görmüştüm onu, o küçük odasında, öteden beri düşküdü arkeolojiye, antik çağların yapıtlarına. Hiyerogliflerin, çivi yazılarının, antik çağlardan kalma toprak vazoların, cam işlerinin üstüne sevgiyle eğilişini görmüştüm.”

Tollu’ya, 1942 Ağustosunda memleketi Burdur’da rastladığını ifade eden İsmail Altınok aracılığıyla, ressamın bu tarihte Burdur’a resim yapmak için gittiği anlaşılıyor.<sup>134</sup>

1950, sanatının büyük üslubunu ortaya koyduğu yıldır ve Yapı Kredi Bankası’nın düzenlediği yarışma için yapmış olduğu “İstihsal (Üretim)” kompozisyonu bu yolda atılmış ilk adım olmuştur.<sup>135</sup>

Tollu’nun kendi ağzından felsefesi şu şekilde anlatılmıştır:

“Sanatın doğa ve insan yaşamıyla sıkı bir ilişkisi bulunduğunu kabul etmekle beraber, bunlardan ayrı bir varlık olduğunu reddedemeyiz. Yüz yıllar boyunca, meydana gelen yapıtlar, bunu gösteriyor. Doğa ve insandan ilham alan her devrin ve her toplumun sanatında temsil edilen doğa ve insan unsurunun dışında kalan, taklitten uzak çeşitli düşünce ve zevk ürünlerini incelemek bu düşüncemizi kuvvetlendiriyor”. “Günümüzün çoğu sanatçıları, 20. yüzyılın yarısına kadar süregelen geleneklerden, doğa ve insan sevgisinden ayrılarak sanata yepyeni bir yön vermişlerdir. Bu çabalardan hiç şüphesiz olumlu yapıtlar kalacaktır. Fakat, ben bir seyirci olarak, bu yapıtların pek azından zevk alıyor, bir sanatçı olarak da, bu yolda bir deneme yapmaya şimdilik lüzum görmüyorum. Çünkü geçmişten aldığım derslerle beslenen sanat anlayışına

<sup>131</sup> A.e., s. 19-20.

<sup>132</sup> A.e., s. 20.

<sup>133</sup> Berk, a.g.e., 1976, s. 41.

<sup>134</sup> İsmail Altınok, **Bugünkü Türk Resmi**, Ankara, Kendi Yayını, 1971, s. 51-52.

<sup>135</sup> Altan, a.g.e., s. 20.

göre, yapmak istediklerimden bıkmış, bu yolda yorulmuş değilim. Bu devrin sanatını temsil eden Matisse, Picasso, Bonnard ve diğerlerinin yanında daha ileri gidildiğini iddia edenlerin zayıf taraflarını görürken, geleneklerden ve doğadan başka dayanak ve ilham kaynağı aramayı gereksiz bulmaktayım. Bu nedenle geçmişe tamamen sırt çevirmeye, dikkati çekecek tuhafliklar icat etmek için, gayretler harcamaya hiç bir arzu duymadım. Sanatta değişmeyi, zıt yönlerde değil, eş anlamlı yönlerde bilgi ve tecrübeyle artan bir yaşatma gücünde aramak isterim. Sanatın moda uymak kadar kolay ve basit bir iş olduğunu, samimiyetle inanılmış bir din ve imanın her rüzgârla derhal değişebileceğini zannetmiyorum”. “İnsan yetişmesinde önemli rolü olan, görgü ve kültürün dışında yaratılıştan sahip bulunduğu karakter ayrılıklarının da etkisi altındadır. Küçümsemiyorum fakat, bir caz müziği ile senfonik orkestranın icra ettiği yapıt arasındaki fark benzeri, bir Cézanne ile herhangi bir informel arasında da büyük farklar vardır. Örneğin taşızmin en güzel örneklerine, resimlerinin detaylarında rastladığımız Cézanne'nin endişesi, bugünkü anlamda bir taşist olmak değildir. Daima yüksek planlı bir plastik yapıt yaratmak endişesiyle hareket etmiştir”. “Bu düşüncelerimle ileriye görememiş, zaman dışında kalmış olmakla suçlanabilirim. Fakat, plastik bir anlayışla, doğanın taklidi olmayan güzel ve sağlam bir el çizmekten aciz kimselerin, malzeme oyunları ve tuhaf icatları ile zaman geçirmelerine, kolay işlerle şöhret peşinde koşmayı tercih etmelerine şaşırıyorum”. “Yenilik iddiası tartışılacak bir konudur. Örneğin, moda akımlarının ötesinde iyi bir yapıt bırakabilmektir. Bana gelince hiç bir zaman iddialı olmadım. Memleketimin bana verebildiği olanaklar içinde elimden geleni yapmaya çalıştım. Daha çok çalışma fırsatı bulamadığıma üzülüyorum”. “Cemal Tollu'nun sanat görüşleri ve kişiliği, yaratılışının verdiği özellikler ile inandığı düşünceler dışındaki heves ve meraklara inanmadığını gösterir. O Bonnard'ı da sever, Van Eyck'i de, fakat tuvalinin başında Tollu'dur.”<sup>136</sup>

Altınok, Tollu'yu şu şekilde değerlendirmiştir:

“Bir resim her şeyden önce kapladığı yüzeyin doğadan ayrı bir bileşimdir. Orada ne fazla, ne eksik bir şey bulunmamalıdır. Rastlantılara yer verilmemelidir”. “Hangi yolda olursa olsun, resimde bugün de eskilerin bağlı kaldıkları nizamın hâkim olması istenmelidir. İyi bir resim dengeli bir şekilde, renk ve ton bölgelerine ayrılmalı ve birbirinden açıkça ayrılan bu bölgeler, resmi kuran elemanların ton veya çizgileriyle bağlanmalıdır. Bu elemanların aynı zamanda koyu üzerinde açık, açık üzerinde koyu lekeler olması ve geçişlerde birbirine bağlanması resmi bütünleştirmesi, sıkıcı olmaktan kurtarması gerekir.” “Resmin organizasyonuna ve inşasına önem veren Cézanne ve bir kaç arkadaşının dışında izlenimciler, her zaman düşünülmesi gereken bu genel kuralları umursamamışlardır. Kübizm bu gerçekleri yeniden ortaya koymuştur”. “Bir sanatçının her şeyden önce ne yapmak istediğini önceden belirlemesi şarttır. Modern sanatçı kendini esinti ve coşkuya bırakamaz ve klasik dönemlerden gelen temel kurallardan ayrılamaz”. “İki esaslı yoldan birini seçmek gerekiyor. Birincisi ışık gölge ve modüle yolu, ikincisi resmi düz renklerle düzenleme yolu. Fakat her iki yolda da, siyah-beyaz düşüncesi ile resminin bölmelere ayrılması, karşılık ve geçişlerle elemanların birbirine bağlanarak bir bütünlük elde edilmesi gerekir”. “Eskileri iyi tanımak ve kendine iyi bir yol bulabilmek için,

<sup>136</sup> A.e., s. 20-22.

müzelerden ya da renkli baskılardan, resimlerin kuruluşunu, ritmini, siyah-beyaz lekelerin dağılımını belirleyen şemalar yapmalıdır. Bu analitik çalışmalar sonucu elde edilecek bir kompozisyon anlayışı, figüratif, non-figüratif, kübist, realist, isterse taşist olsun, sanatçının yapıtını sağlam bir temele oturtacaktır”. “Dikkatli, göz hafızası güçlü, eli her işe yatkın, özellikle yaratıcı insanlar yetiştirmeyi amaç edinen uluslar, çocuklarına resim ve heykel derslerinin de yardımı ile ciddi bir sanat eğitimi vermek zorundadır.”<sup>137</sup>

1937’den beri Akademi’deki görevi süresince, birçok değerli ressam ve sanatsever yetiştirmesi, resim bölümü şefliğindeki dengeli tutumu ve yıllardır yazdığı makaleler, Türk resmindeki hizmetlerinin bir bölümü olmuştur. Devlet sergisinde aldığı ödüller, yurt dışında katıldığı sergiler, Türk resim sanatındaki gelişmede, nasıl olumlu rolü olduğunu göstermiştir.<sup>138</sup>

Tollu, ne körü körüne sanat geleneklerine, ne de gözü kapalı çağdaş akımlara bağlanmıştır. Geleneklerden gelen sanat, eğitim ve öğretimin yararlarını bilmekle beraber, çağın estetiğine uymayı da öğütlemesini bilmiştir. Böylece hem doğu-batı, hem de eski-yeni sentezine ulaşabilmiş, öğrencilerine de o yolu açmıştır.<sup>139</sup>

Sanat yaşamı süresince elliye yakın “çok figürlü kompozisyon” gerçekleştiren Tollu’nun 1950’ye kadar, örneğin “Harf Devrimi”, “Müzik-Dans-Tiyatro”, “Kent Yaşamı-Dinlenme” ve “Cumhuriyet Öncesi Yakın Tarih” temalarına birer ikişer dokunmakla birlikte, özellikle üzerinde durduğu ve 1950’lerden sonra da defalarca ele alacağı “İstihsal” temasını işlediğine tanık olunur. 1950 öncesi ve sonrası arasındaki fark da böylece ortaya çıkar: Önce konularda çeşitlemelere girişilmiş, sonrasında ise temel konu mantığından hareketle plastik derinlik tartışmaya alınmıştır. Bozulmuş biçim ve hacimle ilgilerin korunduğu 1950 öncesi gerçeği, doğa kaynaklı yorumla bütünleşirken, bozulmuş biçim tutkusuyla birlikte 1950 sonrası gerçek, parçalanmış geometri ile senteze giren güncel bir yerelliği içermiştir.<sup>140</sup>

Resim derslerinde, taş basma örneklerden kopyalar yapıldığı bir dönemde, Anadolu’ya resim öğretmeni olarak giden Tollu, oralarda yaptığı çalışmalarla çağdaş resim öğretmenliği konusundaki ilk örneklerden biri olmuştur.<sup>141</sup>

Cemal Tollu, 1968’de yaşama veda etmiştir.

---

<sup>137</sup> Altınok, **a.g.e.**, s. 52-54.

<sup>138</sup> Altan, **a.g.e.**, s. 20-22.

<sup>139</sup> Berk, **a.g.e.**, 1976, s. 41.

<sup>140</sup> Çoker, **a.g.e.**, s. 149.

<sup>141</sup> Altınok, **a.g.e.**, s. 53.

## 2. KARŞI TARAFTAKİ OKUL: ANDRÉ LHÔTE VE TÜRK RESSAMLARI

Çalışmayla ilgili Münih'teki Hofmann Resim Okulu, yapı olarak Almanya'daki sanat gelişmelerinden daha çok Fransa'daki kozmopolit açıklığın getirdiği sanat gerçeklerine bağımlı kalmıştır. Öncelikle bunu belirtmekte yarar var. Bu bağımlılık, Hofmann ile ilgili bölümde tüm açıklığı ile vurgulanmıştır. Geçmişteki sanat tarihi gelişmelerini kendine öncelikli öğreti olarak alan Hofmann, bu haliyle benzer hoca disiplini ile hareket eden Lhôte ile bir paralellik taşımaktadır. Bu benzerlik, Hofmann karşısında Paris'teki sanat eğitimi olgusunu temsil eden Lhôte'a ve bu hocadan eğitim gören Türk ressamlarına da temel hatlarıyla çalışmada yer vermemizi zorunlu hale getirmiştir.

Hofmann ve karşı taraftaki okul Lhôte'un yan yana getirilmesi, bir anlamda 20. yüzyılın ilk çeyreğinde Avrupa'da sanat eğitimi konusunun tam anlamıyla açıklığa kavuşturulması, yanı sıra bu atölyelerde eğitim alan Türk ressamlarının yan yana getirilmesi ve bu durumdan doğacak farklı yenilikleri ve gene bunların Türk resim sanatını nasıl etkilediğini göstermesi açısından önem taşımaktadır.

Bu bölümdeki yan yana oluşu ilk akla düşüren, çalışmanın direkt ilgilendiği Türk ressamlarından “Cemal Tollu” olmuştur. Çünkü Tollu, hem Hofmann'da, hem de Lhôte'ta çalışmakla, her iki hocayı birbirine bağlamakla kalmamış, her iki hocanın yetiştirdiği Türk öğrencilerin de yan yana gelmesini sağlamıştır. Bu anlamda Lhôte ve bu hocadan eğitim almış Türk ressamlarına dokunarak, karşı taraftaki okul başlığına dair bazı anekdotlar sağlamaya girişilecektir.

Bu anekdotları elde etmeye girişmeden önce bazı vurgulamalarda bulunmakta yarar var: Lhôte da Hofmann gibi, “sanat sorunları karşısında, aynı zamanda bir düşünür olarak etkinliğini ortaya koyma sorumluluğunu üstlenmekten kaçınmayan, duyarlılığını bu yönde de sergilemekten haz duymuş sanatçı-yazarlardan olup, bir anlamda yaşadıkları döneme tanıklık etmiş, kendi yapıtları kadar, çağdaşları üzerine sanat tarihçilerine kaynak oluşturacak belge ve yazılar da

bırakmıştır.<sup>142</sup> Her iki hoca da kuramcı gibi davranmaktan çekinmemiş, bir takım ayrıntıları kurcalamanın ötesinde, alanlarında bir kuramcı gibi derinleşip, öğrencilerini etkilemişlerdir. Örneğin bu bağlamda Hofmann'ın “Şekil ve Renkte Yaratıcılık (Creation in Form and Color)” başlıklı teorisi gibi, Lhôte'un da “Sanatta Değişmeyen Değerler (Les invariants plastique)” teorisi bulunmaktadır. Lhôte da Hofmann gibi klasik sanata bağlı kalmış, hatta Lhôte, bu yönde “kendini klasik resim okulu çırağı”<sup>143</sup> olarak bile nitelemiştir. Lhôte da Hofmann gibi öğrencilerine derinlikli etkilerde bulunabilmek için müzeleri dolaştırmış, incelemelerde bulundurmuş, primitif sanattan, izlenimcilere ve daha sonrakilere uzanan çizgi üzerinde, sanat yapıtını saygın kılan ölçütleri saptamaya çalışmıştır.<sup>144</sup>

Yenilik arayan Cumhuriyet döneminin ressamları ya Hofmann'ı ya da Lhôte'u tercih etmişlerdir denebilir. Bu çalışmayla ilgili en enteresan tespit noktası da burada saklıdır. Bu durumda genel anlamda Hofmann ve Türk ressamları ilişkisini gözeten çalışmada, Lhôte ve Türk ressamları arasındaki ilişkinin hatırlanıp, çalışmanın bir bölümünde gündeme getirilmesi danışman tarafından önerilmiş ve şimdi bu önerinin, özellikle 20. yüzyılın ilk yarısını bağlayan bir olgunluğa doğru yönelmede ne kadar önemli olduğu anlaşılmaktadır. Böylece, belki de 20. yüzyılın iki düşünsel boyutlu sanat eğitimci-sanatçısı, Türk resmini etkilemeleri konusu üzerinden, dolayısıyla bu çalışmayla gündeme getiriliyor.

Lhôte sanat eğitimi anlayışında tıpkı Hofmann gibi, “saatler boyu öğrencileri ile söyleşmiş, haftanın iki gününü bu konuşmalara ayırmıştır.”<sup>145</sup> Burada bir anlamda iki hocanın da birer stoacı gibi davrandıkları çok açıktır. Her iki hoca da eğitim verdikleri zamanda birer “modern klasik”tirler. Her iki ressam hoca için de Cézanne'dan etkilenme aynı yıl olmuştur: “1910”. Bu yılda Cézanne'ın Salon d'Automne'da Retrospektif Sergisi düzenlenmiştir. Bu sergiden önce Hofmann, daha sonra Amerika'da da temsilciliğini yapacağı Matisse'in öğretilerini kavramakla meşguldü. Hatta buna paralel gene renkçi eğilimler içinde

<sup>142</sup> André Lhôte, **Sanatta Değişmeyen Plastik Değerler**, Çev. Kaya Özsezgin, Ankara, İmge Yayınları, 2000, s. 7.

<sup>143</sup> A.e., s. 8.

<sup>144</sup> A.e.

<sup>145</sup> A.e., s. 10.

olan Delaunay'larla da sıkça birlikte oluyordu. Tamamen renkçi öğretiden yana olan Hofmann da çizgi ile ilgili yanını da Cézanne'dan almıştır. Belirtmek gerekir ki, tüm sanat yaşamları gözetildiğinde Hofmann'ın renkçi, Lhôte'un da çizgici prensiplerle hareket ettikleri söylenebilir. İki hocanın arasındaki bariz fark budur. Benzer tipte öğrenciler yetiştirmemeleri açısından bu fark değerlidir. Karşı taraftaki okul olarak gösterdiğimiz Lhôte öğretilerine karşılık, "karşı taraftaki okul" tanımı, zaman zaman "karşı okul" tanımına da dönüşür. Nedeni de Hofmann'ın öğrencilerinden Çelebi ve Kocamemi'nin Paris yerine, Münih'i tercih etmeleri, sonrasında da meraklı ve kendini yetiştirmek isteyen öğrencilerine etkide bulunmuş olmalarıdır. Aslında Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'ne bir tepki olarak kurulduğu düşünülen "d Grubu"nun bu yönüyle, Türkiye'deki Hofmann Eğitimli Türk Ressamları'na karşı olarak Türkiye'deki Lhôte Eğitimli Türk Ressamları hareketi olduğu da dile getirilebilir. Bu, bir anlamda Alman Ekolü'ne karşı Fransız Ekolü önermesidir. Hatta kendilerine "Müstakilledeler" bile denmişti. Avrupa'dan dönen genç ressamlarla eski ressamlar arasında başlayan tartışmalarda eskiler Lhôte'a saldırırken, yeniler de "bu seneki resim sergisinde kumaş kıvrıntısı ve el yoktur"<sup>146</sup> diyorlardı.

## 2.1. André Lhôte

5 Temmuz 1885'te Bordeaux'da dünyaya gelen Lhôte, 1902'de ahşap heykeller yapmak için bir mobilya fabrikasında çırak olarak çalışmaya başlamıştır. 1905'ten beri tek başına Bordeaux'lu bir yalnız sanatçı ürkünçlüğü içerisinde resim yaptığı atölyeyi ve bu yöndeki eğilimine karşı çıkan aile ortamını terk etmiştir. 1906'da zenci fetişleri ve maskları alıp satan bir koleksiyoncu Gabriel Frizeau aracılığıyla Bordeaux'nun sanat ortamına girmiştir. O ortam içinde Gauguin'in büyük kompozisyonu "Nereden Geliyoruz? Nereye Gidiyoruz? Neredeyiz?"i tanıma olanağı bulmuştur. 1910'da Lhôte, katalog yazısını Charles Morice'in yazdığı Druet Galerisi'ndeki ilk özel sergisini açmıştır. 1912'de Albert

---

<sup>146</sup> Nihal Elvan (Ed.), **d Grubu (1933-1951)**, İstanbul, YKY Yayınları, 2002, s. 17.

Gleizes ve Jean Metzinger'in ortaya koyduğu "Kübizm Teorisi" ile ilgili gene Charles Morice'in düzenlediği sergiye katılmıştır. Bu sergiye katılımı, sanatçının bir anlamda resmî anlamda kübistler ve onların felsefesi içine kabul edildiğinin göstergesidir. Arkasından 1913'te Apollinaire'in New York'ta düzenlediği "Kübist Resimler ve Estetik Meditasyonu" başlığı ile Armory Show'da yer alması, Lhôte'un kübizmle olan bağlarını iyice tescillemiştir. 1917'de Sentetik Kübizm tavrına katılması ve tabii en önemlisi 1940'a kadar sanat eleştirmeni olarak çalışacağı "La nouvelle Revue Française"nin kendine ayrılan köşesinde yazmaya başlamasıdır.<sup>147</sup>

1917'de sentetik Kübizm'e yönelen Lhôte, 1920'lerde ise "Yeni Klasisizm" olarak adlandırdığı "daha az bozulmuş biçimli, daha az mekanik ve hassasiyete daha fazla yer ayırarak olgunlaşan, genişleyen" bir tavır sergiler. Hofmann'da olduğu gibi Kübizm'e renk getiren, resimlerinde karşıt renkleri kullanmayı tercih eden, çizgi ile sınırlandırılmış açık, gölgesiz renkleri seven Lhôte, resimde salt duyguyu, ruhu, romantik izlenimleri yeterli görmez; salt duygunun gelip geçici olduğunu, ilham perisine bel bağlamanın sanatçıyı tehlikeli sislerde boğabileceğini söyler. Lhôte'un resimlerinde insan ögesi nesnel olarak değerlendirilir, duyguya yer yoktur. Figürler yalnızca kompozisyonu oluşturan öğelerdir. Lhôte'da konu yalnızca bir araçtır. Desen gücü önemlidir onun için. Geometrik kesinliğe tutkundur Lhôte. Geometri ve ritim onun yapıtlarında başat unsurlardır. Nurullah Berk, Cézanne ve Seurat'dan sonra teoriye fazlasıyla bağlanan ressamlardan hocası Lhôte'u: "Matematiğe dayanan ölçü ve düzen sevdalısı" olarak tanımlar. Sanatı ile öğretileri, biçim, hacim, plan ve boşluk gibi değerler üzerine temellenen Lhôte hakkında şunları söyler: "Lhôte'un tatlı kıvrımlı dekoratif çizgisi, izlenimcilere yakın sıcak ve soğuklarla ustaca oynayan bir paleti vardır. Görünü olsun, portre, figür, her hangi bir konu olsun ilkin gerçekçi bir prensibe dayanan sıkı etütler yapardı... Sonra bu renkli renksiz etütlerle atölyesine kapanır, resmi onlara dayanarak geometrikleştirilmiş, stilize edilmiş düzenlemelerin kesin ağlarına vururdu." Berk, Lhôte'un öğretisinde klasiklere de büyük önem verdiğini belirtir ve şöyle der: "Hocanın bu atölyede uyguladığı öğretim sistemi resmî akademiler sisteminin karşıtı

---

<sup>147</sup> Lhôte, **a.g.e.**, s. 29-31.

sayılabılırdi. Hamle yapmış bir hocanın öğrencilerini hamleye iten bir sistemdi. Ama bu hamle, körü körüne yenilik peşinde koşan düşüncesiz bir atılganlık olmaktan çok uzaktı. Aksine gerçek klasisizm öğretiliyordu. Çıplak modelin pozu bir Rubens'i, bir Tintoretto'yu mu hatırlatıyordu? Hemen hoca, Rubens'ten, Tintoretto'dan örnekler gösterir, o baş döndürücü, ustaca incelemelerini dökerdi.” Lhôte'un öğrencilerinden Zeki Faik İzer de, Nurullah Berk'in söylediklerine katılarak: “Lhôte atelyesinde garip görünen fakat bugünün isteğiyle gayet tabii olan resimler yapılır, belki ilk bakışta da mazi ile olan alakayı kırmış gibi durur. Buna rağmen tedrisat klasik, hem de bir iki kavmin değil, bütün dünyanın klasik sanatıdır!”; “Atölyenin duvarlarının bir kısmı beynelmilel eski resamlara tahsis edilmiştir. Modelin sanatkâra verdiği heyecana göre bu başyapıtlardan biri tercih edilir ve izleri üzerinde yürünür.” demiştir. İzer, Lhôte'un öğrencilerinin gördüklerini körü körüne taklit etmemeleri için uyguladığı bu yöntemdeki kararlılığını da atölye anılarından birini aktararak örnekler: “Birgün Lhôte, bir türlü lâf anlamayan bir talebesine sordu: Modele niçin bu kadar ısrarla bakıyorsunuz? Model aradıklarınızın hepsini size veremez! Onu, kendiniz bulup çıkaracaksınız. Fakat bunun için de tükenmez bir sermayeniz olmalı değil mi? İşte duvara astığımız yapıtlar sizin arayışınızı kolaylaştırmaya yarar. İstifade ediniz...” İzer, “Lhôte her sene tedrisatını yenilerdi. Yerleşmiş bir eğitimi yok. Paris'teki diğer sanat okulları gibi A.B.C.den başlamıyordu. O esnada Paris'teki akımlar, kuvvetli sanatkârlar, cereyanlar ne ise onları kendi estetiği içinde inceliyordu. Bu estetik Rönesans'a dayanıyordu. Bunun yanısıra primitiflerin de modernlerin de üzerinde duruyordu. Lhôte'daki bu eğitim gündüz muayyen Rönesans sanatkârlarının estetikleri ve pek az da teknikleri üzerineydi.” diyerek Lhôte'un eğitim anlayışını açık ve net bir biçimde özetlemiştir.”<sup>148</sup>

Lhôte, 1922'de Montparnesse'da Odessa Sokağı'nda kendi adını taşıyan okulunu kurdu. Kabul etmek gerekir ki, Lhôte'u ve ondan eğitim almış Türk ressamlarını da yakından ilgilendiren hocanın teorik çalışmalara olan ilgisi ve bu yönde 1923'de Brüksel'de Fransız kolejinde verdiği “Doğa-Resim, Resim-Şiir” başlıklı bir konferansın 1945'ten sonra Sorbonne'da yapacağı “Değişmez Plastik İlkeler” başlıklı konuşmalarının temelini oluşturması önemli gelişmelerdir. 1937'de “Palais de la decouverte” için “Le gaz” isimli dekorasyonu

<sup>148</sup> Zehra Canan Bayer, **Hans Hofmann ve André Lhôte Atölyelerinin Modern Türk Resminin Oluşum ile Gelişim Sürecinde Türk Ressamları Üzerindeki Etkileri**, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sanatta Kimlik ve Etkileşim Uluslararası Sempozyum'unda Sunulan Metin, İstanbul, 10-13. 05. 2010.

gerçekleştirmiştir (Aynı yıl Picasso da, Guernica'yı tamamlamıştır). 1950'de Mısır'a yaptığı geziden ve Mısır sanatındaki freskolardan etkilenerek bir kitap yayımlamıştır. 1951'de Kahire Güzel Sanatlar Okulu'nda bir dizi kurs düzenlemiştir. 1952'de Montparnasse Okulu'nun bir şubasını açmak üzere Rio de Janerio'ya gitmiştir. 1955'de Bordeaux Tıp Fakültesi için büyük kompozisyonlar hazırlamış ve bunlarla Ulusal Resim Ödülü'nü kazanmıştır. 1958'de Paris Modern Sanatlar Müzesi'nde bir Lhôte Retrospektifi düzenlenmiştir. Sanatçı, 1962'de yaşama veda etmiştir.”<sup>149</sup>

Lhôte'un bu çalışmaya Hofmann ile birlikte karşı taraftaki okul olarak yerleşmesindeki en önemli ortak konulardan biri de, öğretisindeki temel yapı taşının Cézanne olmasıdır. Lhôte, “Cézanne'cıyım” diyen o günlerin birçok ressamının, aslında Cézanne'la hiç ilgilenmediğini, ilgilenir gibi yaptığını sıklıkla dile getirmiştir. Bu noktada Lhôte'un da üstüne gittiği ve öğretisindeki temel prensiplerden biri olan kübizmi dillendirmesi de değerlidir. Bu noktada Cézanne öğretisinden çok yararlanmıştır. Fakat Cézanne'ın Emile Bernard'a göre şöyle bir durumu bulunmaktaydı: “Cézanne'ın suçu, “Kendi yöntemini, gene kendine özgü bir görüş temeline” dayandırması olmuştur. Sanatı değiştirmenin tohumlarını kendi içinde taşıyan bu formüle karşı tek çözüm yolu, büyük klasik geleneğe hiç bir pişmanlık duymaksızın geri dönüş olabilirdi; Puvis de Chavannes, Delacroix, Rubens, Leonardo da Vinci, Michelangelo...”<sup>150</sup> İşte Lhôte'un Hofmann ile yan yana gelmesini sağlayan Cézanne'a olan bu koyu bağlılığı da önemlidir.

Lhôte da öğrencilerine Cézanne'ın öğretilerini veriyordu. Onda eğitim gören Türk ressamı da kuşkusuz hoca tarafından böyle bir öğretilerle eğitildiler. Lhôte da Hofmann gibi geçmişin sanatından yararlandı, fakat öğrencilerine yeni bir damar bularak çalışmalarını önerdi. Nitekim her iki hoca da -Hofmann ve Lhôte- bir şeye çok dikkat ediyorlardı: O da tam bir kübizme düşmeden, radikal bir inşacılığın ya da analitik kübizmin elemanlarıyla hareket etmeleri. Hofmann'ın, özellikle söz konusu inşacı çizgi hacmi konusunda Çelebi ve Kocamemi'yi sağlam şekilde bilgilendirdiği, bu bilgiyi kendisinden daha kısa bir eğitim alan Tollu'ya da aşıladığı ve bu aşımın kesinlikle tuttuğu ve daha sonra Tollu'nun bu başlangıçla,

---

<sup>149</sup> Lhôte, **a.g.e.**, s. 29-31.

<sup>150</sup> **A.e.**, s. 46-47.

resimlerinin bazılarında tamamen Lhôte'un analitik kübizme ilgili öğretisini ileri sürerek, analitik kübizme dönük, radikal diyebileceğimiz inşa örnekleri önerdiğini dile getirebiliriz. Lhôte'u Hofmann'dan ayıran yegâne şey Karşı Taraftaki Okul olması bağlamında, sadece Hofmann'a göre daha radikal bir inşacılığı, dahası analitik kübizme şiddetle dönmeye gayret eden bir çizgi hacmini ve kübik bir yüzey düzenlemesini tercih etmesidir. Bu fark da zaten Hofmann'dan eğitim alan Türk ressamlarıyla Lhôte'tan eğitim alanlar yan yana getirildiğinde çok açık bir şekilde görülmektedir. Lhôte'tan eğitim alan Türk ressamları, o dönem Paris sanat ortamında sentetik kübizm yönünde etkiler aldıkları Fernand Léger'den de zaman zaman etkilendiklerini dışa vururlar.

## 2.2. Türk Ressamları

Paris'te André Lhôte atölyesine devam eden Türk ressamları ise bu oluşuma katkıda bulunmakla birlikte modern Türk resminin gelişmesinde de büyük rol oynarlar. Bu sanatçıların belli bir dönem etkisinde kaldıkları André Lhôte'un sanat hayatına göz gezdirecek olursak, Lhôte'un sanatla ilişkisinin heykel çalışmalarıyla başladığını görürüz. Lhôte, 1898'de Bordeaux Güzel Sanatlar Akademisi'ne girerek burada dekoratif heykel eğitimi alır.<sup>151</sup>

“d Grubu”nu kuran öncü ressamların çoğu Lhôte'tan eğitim almış veya onun sanatından etkilenmişlerdi. Hofmann ve onun Türk öğrencilerinin Türkiye'deki yansımaları nasıl Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği olarak şekillenmişse, Lhôte'tan etkiler alan Türk öğrencilerinin de yansımaları “d Grubu”nu oluşturmuştur. Bu aşamada gözlem altına alınması gereken, “d Grubu”na katkı veren ressamların mercek altına alınması olacaktır.

“d Grubu” üyelerinin çoğu Paris'te çeşitli atölyelerde çalışmış, özellikle Lhôte'un “kübist” ve “inşacı” anlayışlarını “yaşayan sanat” söylemiyle Türk sanat ortamına sokmuş, Hofmann'ın öğrencilerinden oluşan “Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği”yle birlikte 1914 İzlenimcileri olarak andığımız ve çoğu

---

<sup>151</sup> Nurullah Berk, **Ustalarla Konuşmalar**, Ankara, Ankara Sanat Yayınları, 1971, s. 48.

Güzel Sanatlar Akademisi'nde hocalık yapmakta olan bir kuşağın akademik izlenimciliğine karşı çıkmışlardır.<sup>152</sup>

Lhôte'tan etkiler alan Türk ressamaları, hatta "d Grubu"nun logosunun üzerinde bile, bilindiği üzere Lhôte'a bağlı olarak Cézanne'ın doğadaki tüm biçimleri "küre, koni, silindir" gibi geometrik biçimlere indirgeyen "oylum" tanımının bir anlatımını vurgulamışlardır. İçi dolu bir dairesel düzlem, stilize bir küreyi, aynı biçimin dış sınırları daireyi; çemberin, merkezinden çıkan bir dikeyle yüzeysel sarmalanması koniyi; daireye teğet dikdörtgenin daire ya da kendi çevresinde sarmalanması silindire ulaşmaktaydı. Dikdörtgenin içinde matematik olarak iki kare de bulabiliriz. Bir yandan da Léger'yi anımsatan yüzeysel bir geometridir bu. Hiç kuşku yok ki "d" harfinin özellikle başlangıçta Dada hareketinin sergi afişlerinde ve broşürlerinde kullanılan grafiği anımsattığı da gözden kaçmamıştır. Lhôte yanlısı ressamlarımız söylemlerini modernizmle açıklamış, "dadacı" anlayış üzerine kurmamışsa da, o günün koşullarında tavır olarak, çağdaş Türk sanat ortamında benzer radikal bir duruşu benimsedikleri anlaşılmaktadır.<sup>153</sup>

O zaman şu formül rahatlıkla dile getirilebilir: Türkiye'ye, Hofmann ve öğrencileri aracılığıyla getirilen; "sanat"a, Lhôte ve öğrencileri aracılığıyla getirilen ise "karşı sanat"a benzetilebilir. Böylece Cumhuriyet dönemi sanat ortamında gündeme gelen bir karşıtlık, dolayısıyla bir reaksiyon alma ve verme durumlarının olması, bu dönemdeki enerjiyi göstermesi açısından çok önemlidir. Zaman zaman karşı okul, zaman zamansa karşı taraftaki okul olarak gördüğümüz Fransa-Paris tarafındaki Lhôte olgusunun yarattığı yararlı noktalardan biri de bu durumdur.

Bu ressamların getirmek istediği yeniliklerle, Cumhuriyet ülkesi örtüşmekteydi. Her iki olgu da "yeni"yi hayal ediyor ve bunları gerçeğe dönüştürmek istiyordu. Kendine özgü yeni bir dünya görüşü getiren Cumhuriyet'in kültürel ortamı, sanatı, teknolojisi de eskiden farklı olacaktı. Bu nedenle, özünde Kübizm'in biçim dilini kullanan; sanatta devrimi ve dinamizmi vurgulayan "Gelecekçi (Fütürist)" yaklaşımlar, bu bölümde ele alınan Türk ressamlarınca

---

<sup>152</sup> Elvan, a.g.e., s. 8.

<sup>153</sup> A.e., s. 19.

kabul görmüştür. İtalyan ve Rus Fütüristlerinin “Fütürizm”i kendi toplumsal ve siyasal gerçeklerine uygun olarak yorumlamalarına koşut olarak, Türk ressamları da “Fütürist” felsefeyi Cumhuriyet’in devrimler ideolojisine uyarlamıştır. Öte yandan akla getirebileceği olumsuzluklar yüzünden olsa gerek “Fütürizm” adının açık olarak telaffuz edilmesiyse tercih edilmemiştir.<sup>154</sup>

1933-1936 arasında Lhôte’un Türk öğrencileri veya bu öğretiyi benimseyenler, “d Grubu”nu oluşturmanın yanı sıra, Kübizm’in biçim diline dayalı yeni bir görme ve oluşturma biçimini denemişler; “1914 Dönemi Türk Resmi”ne karşı kullandıkları bu biçimin, Batıda doğal bir evrimin sonucu olarak tarihin içinden süzülüp çağını yakaladığını düşünmüşlerdir. Yanı sıra çağdaş bir tekniği deneme aşamasında, “konu” ile sınırlandırılmayı da yanlış buluyorlardı. Bu nedenle tekniği öne çıkarıyorlardı. Nitekim sanatı, “konu”dan ayıklayarak, daha çok “biçim”, “teknik” ve “düşünce” işi olarak görüyorlardı.<sup>155</sup>

Lhôte öğretili Türk ressamların da içinde buldukları 1933-1934’de düzenlenen dört sergiden sonra yakınmalar, yeterince ilgi görmediklerine dair düşünceler gelişmeye başladı. Aralarındaki aykırılıklar dikkat çekmeye başladı, yarı aydınlar ve karikatüristlerce bu ressamlarımız “kübik” diye isimlendirildiler. Fikret Adil’e göre; bu “kübik” sıfatı öyle bir aldı yürüdü ki, Mahmutpaşa’da kübik fanila satanlar türedi, hatta bir gün bir manav bana, yaylı bir telin ucuna taktığı kavunu, sergilediklerinden daha fazla fiyata “kübik” diye satmaya kalkışmıştı. Artık çoğu akademili olan ressamlar biraz da ince bir alaya uğramaktaydılar. Bu bağlamda, 1936’da Akademi’nin resim bölümü başkanı Lévy ile Heykel bölümü başkanı Rudolf Belling de Lhôte öğretili ressamların savundukları “yaşayan sanat” anlayışına uygun bir eğitim-öğretim programı hazırlamışlardır. Böylelikle Lhôte görüşleri “d Grubu” bünyesinde, Akademi’de yalnız kalmamış oluyordu. Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Cemal Tollu’nun 1937’de Belling’e çevirmen olarak Akademi’ye alınmaları bu yakınlaşmayı arttırmıştır.<sup>156</sup> Tollu ve Eyüboğlu’ndan kaynaklanan Lhôte etkileriyle buluşan Akademi içindeki Lhôte öğretisi iyice güçlenme olanağı bulmuştur.

---

<sup>154</sup> A.e., s. 23.

<sup>155</sup> A.e., s. 24.

<sup>156</sup> A.e., s. 24-25.

Bir başka önemli konu da Akademi’de Lhôte öğretisi karşısına dikilen Lévy etkileridir: “Lhôte, kübiklerin çağdaşı olarak öğrencilerine Picasso ve Braque’ı değil, onların başvurduğu Cézanne’ı ve izlenimcilik sonrasını öğretiyordu. Bu nedenle Lhôte öğretisine dayalı “d Grubu” ile, yaptığı tüm göndermelerde doğa sevgisi, doğayı yeni bir bakış açısıyla yorumlamayı öğütleyen Cézanne’a karşı olan Lévy arasında başlangıçta tam bir anlaşma seziliyordu. Paris’ten gelen Lévy’nin söyledikleri ile Lhôte arasındaki kimi çelişkileri de çevirmenleri Eyüboğlu ve Tollu, Lévy’den yana düzeltiyorlardı. Cézanne’a dayalı bir sanat eğitiminde düşün birliğine varan Akademi ve Lévy ile uyum içinde olan Lhôte öğrencileri, kimi aşırılıklarını törpülüyor, elde ettiği ayrıcalıkları daha akıllı bir söylemle kullanmaya karar veriyordu.<sup>157</sup>

Bu aşamada Lhôte eğitiminden geçen Türk ressamlarıyla Hofmann eğitiminden geçen Türk ressamları arasındaki tarihi fark da ortaya çıkmış oluyordu: O da Lhôte’tan olanların daha politik davranarak, sanat yapılarının etkilenmesi pahasına bu işten kaçınmamalarıydı. Oysa Hofmann’dan olanlar (Çelebi, Kocamemi) böyle bir yolu denemediği gibi, Cûda da kendi inandığı bireysel üslubunda ilerlemeyi tercih etmiştir.

Lhôte disiplininden geçen otuz ressamdan<sup>158</sup> özellikle Hale Asaf’ın portrelerinde, Halil Dikmen’in, Hamit Görele’nin, Zeki Faik İzer’in, Cemal Tollu’nun, Eşref Üren’in ve Salih Urallı’nın portre ile nülerinde, Eren Eyüboğlu’nun portre ve peyzajlarında, Nurullah Berk’in nüleri ve natürmortlarında, Ercüment Kalmık ile Maide Arel’in nüleri ve portrelerinde, Hasan Kavruk’un peyzajlarında, Şemsi Arel, Hasan Hulusi Mercan, Şevket Arman ve Leyla Gamsız Sarptürk’ün portrelerinde, Nedim Günsur’un ise nülerinde Lhôte etkisini görmek

---

<sup>157</sup> A.e., s. 25.

<sup>158</sup> Bayer, a.g.e., Bu ressamlar -Lhôte atölyesinde çalıştıkları dönem parantez içinde belirtilmek üzere- Seyfi Toray (1925-1935), Hale Asaf (1927-1928/1931), Halil Dikmen (1928-1932), Hamit Necdet Görele (1928-1932), Zeki Faik İzer (1928-1932), Cemal Sait Tollu (1928-1932), Edip Hakkı Köseoğlu (1928-1932), Eşref Üren (1928-1929/1938-1939), Melahat Üren (1928-1929/1938-1939), Nusret Karaca (1928-1929), Eren Eyüboğlu (1929-1932), Abidin Elderoğlu (1930-1932), Kemal Zeren (1930), Salih Urallı (1931-1936), Nurullah Berk (1932-1933), Bedri Rahmi Eyüboğlu (1932-1933), Ercüment Kalmık (1939-1940), Şemsi Arel (1945-1950), Maide Arel (1945-1950), Avni Arbaş (1946), Sabri Berkel (1947), Hasan Kavruk (1947-1949), Arif Kaptan (1947-1949), Hasan Hulusi Mercan (1947-1950), Neşet Günal (1948), Nedim Günsur (1948-1952), Cemal Bingöl (1949), Şevket Arman (1949-1951), Leyla Gamsız Sarptürk (1952-1953) ve Adnan Çoker’dir (1956-1957).

mümkündür. Öte yandan bu etki, adı geçen sanatçıların Lhôte atölyesinde çalıştıkları dönem ve hemen sonrası için karakteristiktir; zaman içinde her sanatçı bu etkiden sıyrılarak özgün bir biçim dili oluşturmuştur.<sup>159</sup>

Çalışmada önemli bir yeri olan ve aşağıdaki Lhôte öğrencilerinden konuya hakîm olanlarını da gene çalışmaya bağlayan Tollu dışındaki önemli Lhôte öğrencileri ise sırasıyla şunlardır:

### **Nurullah Berk (1904-1982)**

1924-1928 arasında Fransa’da Paris Güzel Sanatlar Akademisi’nde Henri Laurens atölyesinde eğitim aldıktan sonra, yurda dönmüş, hatta “Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği” içinde bile yer almış, ikinci kez Paris’e 1932’de gittiğinde de bir yıl kadar Lhôte ve Léger’de eğitim görmüştür. Bu eğitimi, sanat yaşamında uzun süre devam edecek derin etkiler bırakmıştır. Bu dönemden “İskambil Kâğıtlı Natürmort”, “Liman” ve “Damlar” kübist-inşacı bir sanat anlayışının tipik örnekleri olarak bu dönemde oluşmuştur.<sup>160</sup>

O da hem ressam, hem teorisyen olma bağlamında, çok açık seçiktir ki hocası Lhôte’tan etkilenecek ve içinde taşıdığı birikimin de bir sonucu olarak kuramsal çalışmalara atılmıştır (Günlük gazete, periyodik dergilerde yazmak ve kitaplar kaleme almak. Suut Kemal Yetkin’le beraber AICA’nın Türkiye Ulusal Komitesi’ni kurmak. Yurt dışına toplu sergi götürmek v.d.).

### **Zeki Faik İzer (1905-1988)**

İzer de, 1928-1932 arasında Lhôte Atölyesi’nde eğitim alanlardandır. “d Grubu”nu kuranlardan biri de odur. “d Grubu”, Türk sanatının, kendi doğulu kimliğini koruyarak Batı sanatına yaklaşamayacağını düşünmekteydi. Nitekim Zeki Faik’e göre Türk resim ve heykeltıraşlığının geçmişinde Batılı bir öz yoktur. Oysa Türkiye çağdaş olmaya karar vermiştir. Bu anlamda yeni bir üslup ve okul yaratmak olası olmadığı gibi, buna gerek de yoktur. Sanat devinimleri tek kuşağa

---

<sup>159</sup> Bayer, a.g.e.

<sup>160</sup> Kaya Özsezgin, **Türk Plastik Sanatçıları Ansiklopedik Sözlük**, İstanbul, YKY Yayınları, 1999, s. 109.

bağlı bir iş değildir. Bunun için şimdiki ortamın, birçok kuşak tarafından buna hazırlanmış olması gerekmektedir. Dolayısıyla özgün bir biçem yaratmak için beklemek; duyumsanan, aynı zamanda istenen, gereksinilen bir ortaklığı oluşturmak zorunludur. Öte yandan, zengin bir çeşitlilik gösteren kültürel coğrafya ve kalıtımız içinden “ulusal” bir sanat yaratmak, gerçek anlamda Batılı olmayı başarmak bir bireşime varmakla olasıdır ve bu kuşakların işidir.<sup>161</sup>

### **Bedri Rahmi Eyüboğlu (1911-1975)**

Trabzon’da, ortaöğrenimi sırasında okulda resim öğretmeni olan Zeki Kocamemi sayesinde resme yönelen Eyüboğlu, 1927’de İstanbul’a gelerek Güzel Sanatlar Akademisi’ne kaydını yaptırmıştır. Burada bir süre Nazmi Ziya’nın yanında eğitim görmüştür. 1932’de ikinci kez gittiği Paris’te Lhôte atölyesinde çalışmıştır. Daha çok, burada Matisse ve Dufy’dan etkilenmiştir.<sup>162</sup>

Belki de Matisse ile olan bağlantısı renkçi yönü ondan algılayan Hofmann öğretisiyle kısmen de olsa Eyüboğlu’nu bir araya getirir.

### **Eren Eyüboğlu (1913-1988)**

Romanya’da Yaş Güzel Sanatlar Akademisi’nde eğitim gören ressam, 1930-1932 arasında Paris’te Lhôte Atölyesi’nde çalışmıştır.<sup>163</sup> Bir Lhôte’lu olarak ressamın şu açıklamaları hayli ilginçtir: Kandinsky’i modern saymamış, Cézanne, Renoir, Manet, Dérain gibi izlenimci, izlenimcilik sonrasını ve Fov’ları Akademililer’in elinde ölen klasik değerleri yeniden yaşama geçiren sanatçılar olarak övmüş, “modern”i, klasiklerin, primitiflerin en iyi biçimde anlaşılabilir yorumlanması, gereksiz anatomi bilgisi ve edebiyatın sanat dışı tutulması olarak tanımlamıştır.<sup>164</sup>

---

<sup>161</sup> Elvan, **a.g.e.**, s. 23.

<sup>162</sup> Özsezgin, **a.g.e.**, s. 214.

<sup>163</sup> **A.e.**, s. 216.

<sup>164</sup> Elvan, **a.g.e.**, s. 26.

### **Sabri Berkel (1907-1993)**

1927-1928'lerde Belgrad Güzel Sanatlar Akademisi'nin Hazırlık Bölümü'nden mezun olmuş, sonra Floransa Güzel Sanatlar Akademisi Felice Carena Atölyesi'nde çalışmıştır. Aynı okulda fresk ve gravür dallarında eğitim görmüştür. 1935'de Türkiye'ye gelmiş, 1939'da Akademi Resim Bölümü Şefliği'ne atanmıştır. 1947'de Milli Eğitim Bakanlığı tarafından Paris'e gönderilince, orada kaldığı süre içerisinde Lhôte atölyesinde çalışmıştır.<sup>165</sup>

### **Salih Uralı (1908-1984)**

Güzel Sanatlar Akademisi, Namık İsmail Atölyesi'nde ve Süsleme Sanatları Bölümü'nde çalışan ressam, 1931'de gittiği Paris'te, Lhôte ve Léger atölyelerinde çalışmıştır.<sup>166</sup>

## **2.3. Hofmann ve Lhôte'un İnanışları Ortak Yolun Felsefesi Üzerine Bir Değerlendirme**

Aslında dile getirmeye çalıştığımız her iki ressam-eğitimci kimliğin neredeyse coğrafi farklılıkları dışında, inanç gösterdikleri şeyler çok örtüşmektedir. Onları yan yana getiren, en çağdaş bakışla, belki de en önemli ortak nokta, modernizm ve ileri modernizm arasındaki geçiş döneminde yer almalarıdır. Her iki sanatçının da beslenmelerine karşın, 19. yüzyıl sonlarında etkili hale gelen bilim ve teknolojiyle zihinsel meşguliyetin doğal sonucu olarak ortaya çıkan, izlenimciliğe karşı olmalarıdır. Emprizm gerekleriyle uyum içindeki izlenimciler, gerçekliği temel parçacıklarına indirmekle meşgul olurken, örneğin resim, nesnelere “onları oluşturan madde parçacıklarıyla” yeniden üretirken, Hofmann ve Lhôte, günün

<sup>165</sup> Özsezgin, a.g.e., s. 110-111.

<sup>166</sup> A.e., s. 470.

sınırlarını, basmakalıplıklarını üzerlerinden nasıl atabiliriz diye düşünmüşlerdir. Her ne kadar biçimsel yönde çalışmalar gerçekleştirip, inşacılık temelli çıkışlara neden olmuşlarsa da, derinlikli düşünceyi besleyen derin hislenme düşüncesi üzerinden genleşmelere yönelmişlerdir.<sup>167</sup>

Onların bakış açılarına göre sanatın amacı, saf maddenin açığa çıkması için kavramsallaşmayı algıdan üretmek, resmi, gene de resim gibi görmeyi zorunlu hale getirmiştir. Bu da doğal olarak tema etrafında dolaşmadan, biçimlerin zenginliğine yönelen çalışmalara her iki hocayı da itmiş ve bu özelliği öğrencilerine aşlamak için de çaba sarf etmişlerdir.

Gözün uyarımına bel bağlamaları sonucunda izlenimciler, tutkularla kirletilmemiş gerçekliğin kavranabileceğini varsayıyorlardı. Sanatın bu tarzda nötralize edilmesinin, estetiği bilimselleştireceği farz ediliyordu. Buna binaen, doğanın kurnazlıkları önlenebilecek ve bilgi bütün topluma yayılacaktı. İşte her iki hoca da bu tezin de karşısında durmuştur. İzlenimcilik karşıtı sanat, izlenimcilere göre doğayı korumaz, bozardı. Bu görüşün de karşısında olan Hofmann ve Lhôte, hiç de olayın böyle olmadığını ortaya koydukları gelişmelerle kanıtlamıştır. Bu bağlamda, özellikle Hofmann'ın Amerika yıllarında kat ettiği yol ilerlemiş, adeta bir kartezyene yol açmış, hatta action painting felsefesinde bile attığı adımlarla konu üzerinde ne denli genleşebildiğini göstermiştir.<sup>168</sup> Eğer Çelebi, kendi deyimiyle olanak olsa ve hocasının arkasından Amerika'ya gidebilse, işler çok değişebilecekti.

Sanat için temel olan taklit yerine ifade etmektir. O nedenle her iki hoca da izlenimciliğin önünü açan doğaçlamanın, iyice özgürleşmesi girişiminde bulunmuştur. Özellikle “ifade” onların en önem verdikleri kavram durumuna gelmiştir.<sup>169</sup> Peki bu ifade denen şey ne ile genişletilebilirdi? İşte bu soru etrafında “derin his” olgusuna<sup>170</sup> gerek teorik, gerekse uygulama çalışmaları bağlamında

---

<sup>167</sup> Stefan Wilsmann, **Kritischer Kunst**, Berlin, Cantz, 2004, s. 100.

<sup>168</sup> Jochen Gerz, **Die Anthologie der Kunst**, Köln, Cantz, 2004, s. 280.

<sup>169</sup> Gerz, **a.g.e.**, s. 292.

<sup>170</sup> Özkan Eroğlu, **Derin Hislenme Kavramına Giriş**, İstanbul, Nelli Sanat Evi Yayını, 2006

Hofmann ve Lhôte'un sözlüğünde yer verilmişti ve ancak, derin hislenmenin sağlayacağı olanaklarla sanatın hız alabileceğine inançları tamdı.

Sanatın, “sanat yoluyla sanatın dışında” konumlandığını dile getiren Kristeva, bu temayı tekrarlar. Evet bu bağlamda her iki ressam hoca, modernden ileri moderne geçişteki noktada bulunmakla, daha da hassas bir konum ileri sürmekteydi ve sonuç olarak hem sanat yolundaydılar, hem de sanatın dışına her an çıkabilmekte, bununla görüngüler felsefesi yönünde her an istedikleri vurgulamaları yapabileme olanağına sahiptiler.<sup>171</sup>

İzlenimcilik karşıtlarına benzer bir şekilde ileri modernistler de, bazı teknikler mükemmelleşir mükemmelleşmez, gerçekliğin kavranabileceği fantezisini reddediyorlardı. Bu bağlamda izlenimcilik karşıtı olan her iki hoca da bu yönleriyle modern olmaktan çok ileri modern gerçekliklere bağlı bir havada eğitimlerini vermişlerdir. Her iki hocanın hemen hiçbir açıklamasında tekniğe yönelik bir övgü ya da övünme içinde olmadıklarını söyleyebiliriz. Bu bağlamda gerek Hofmann, gerekse Lhôte birer ileri modern sanat eğitimcisi olarak da nitelenebilir. İleri modern sanatın amacı yaşamı onaylamaktır; gerçekleşmesi beklenen bir kaderi tasvir etmek değil. Her iki hocanın da hiçbir yapıtında veya düşünsel önermesinde kaderci olmadıkları açıktır. Kaderci olmayan kimse de mutlak surette yaşam onaylamaya dönük davranış bütünlüğü ortaya koyar. Her iki hocanın da gelişim çizgileri irdelendiğinde bu konudan sapma göstermedikleri dikkat çekicidir.

Deleuze, “sanat yapıtı meydana çıkardığı doğrularla beslenir” der. Bu noktada yapılan bu açıklamanın Hofmann’da da, Lhôte’ta da ortak olarak değerlendirildiğini dile getirebiliriz. Sanat hakkında kendi doğrularına her iki hoca da, sanat yapıtları aracılığıyla ulaşmıştır. Bir anlamda burada her iki hocanın da asıl alanları yapıtları, yan alanları da sanat görüşleridir.<sup>172</sup>

---

<sup>171</sup> Marion Hövelmeyer, **Pandoras Büchse**, Berlin, Cantz, 2007, s. 122.

<sup>172</sup> Sebastian Egenhofer, **Abstraktion, Kapitalismus, Subjektivität**, Berlin, Cantz, 2008, s. 421.

John Cage, “gerçekleşen her ne olursa olsun, onda zımmen var olduğumuz” konusunda ısrar eder.<sup>173</sup> Yaptıkları her harekette Hofmann da, Lhôte da bire bir bulunmaktadır. İleri modernizme göre esin, gerçekliğe bağlı değildir. Bundan dolayı izlenimcilik ve diğer realizm türleri Hofmann ve Lhôte tarafından erken dönemlerinde kullanılmış, fakat bir tutsaklık halini almamış, bu yönleriyle ileri bir modernliğe yabancı olmayan iki sanatçı-kuramcı-eğitimci tipine dönüşmüşlerdir.

İzlenimcilik karşıtlığının, genellikle Cézanne’ın çalışmalarıyla başladığı görüşü geçerlidir. Bu bağlamdan bakıldığında Cézanne’ı, eğitimcileri olarak görmüş iki eğitimci de izlenimcilik karşıtlığına kendilerini bağlar ve bu bağlanma onların birer ileri modern olmalarına dek gider. Hakikaten Cézanne gibi Hofmann ve Lhôte’un da yapıtlarında uzay artık üç boyutlu değil, çok boyutludur. Bir nesnenin parametreleri Hofmann’da renk değişiklikleriyle, Lhôte’ta ise çizgi değişiklikleriyle tanımlanır.

Merleau-Ponty, “Cézanne resimlerinin renk ve çizgi planları, onların hareketlerini yumuşatacak bir izleyiciyi gerektirdiği için somut ve gözlenebilirdir.”<sup>174</sup> der ve çok haklıdır. Aynı durum renk bağlamında Hofmann’da, çizgi bağlamında da Lhôte’ta yer aldığından, artık yapıt ve özel izleyici, bir başka deyişle her iki sanatçı için bilinçli izleyici tanımı da kendiliğinden gelişir.

Gaston Bachelard’a göre, “Varlık küreseldir. Uzay tarihsel ve bu bakımdan mükemmel değildir. Gerçekten de Cézanne, daha sonra kübistlerce altı çizilen şeyi kabul ediyordu uzay homojen değildir; ressamın görüş alanına göre inşa edilen bir şeydir.”<sup>175</sup> Aynı şekilde Hofmann ve Lhôte’un da sanat ve eğitimcilik yönleri, ancak bu kadar öz tarif edilebilir ve formülleşebilir.

Matisse her ne kadar kübist yöntemi kullanmamışsa da hem “Dans”ında, hem de “Kırmızı Stüdyosu”nda, açıkça insanların yalnızca uzaya sıkıştırılmadıklarını göstermiştir. Uzay, “canlı ortam”dır. Hofmann ve Lhôte’da da konuya bakış bire bir aynıydı. Kandinsky’nin kompozisyonları uzayı bütünüyle

---

<sup>173</sup> A.e., s. 380.

<sup>174</sup> A.e., s. 278.

<sup>175</sup> A.e., s. 221.

nesnesizleştirmektedir. Hofmann özellikle Amerika yıllarında Kandinsky gibi, uzayı duygu patlamalarıyla dolduracaktır. Kandinsky, nesnelere eriterek izleyicinin resimlerinde ağır ağır dolaşmasına zemin hazırlamıştır. Genelde izlenimcilik karşıtlarının amacı, Newton'ın ortaya koyduğu mekanik dünya görüntüsünü gayri-meşru hale getirmek ve uzayın bir insanî yapıt olduğunu göstermektir.<sup>176</sup> Nitekim her iki hocadan da eğitim alan Türk ressamları yurda döndüklerinde, var olan sanata karşı çıkarak, kendi sanat anlayışlarına yönelik bir görüngüler dünyasını kurmak için ellerinden ne gelirse yapmaya çalıştılar. Cumhuriyet Türkiye'sinin sanat ortamı da buna çok uygundu.

Az önce sözü edilen Cézanne ve diğer 19., 20. yüzyıl ressamlarınınca dile getirilen görüşler, kesinlikle radikal görüşler ise de, uzay pekâla çok farklı yönlerden bakılan bir şey olarak ele alınabilir. İleri modern dilde, iç-dış ayrımı ortadan kaldırılır. Gerçekten her iki hoca ve Türk öğrencilerin de artık görünenler değil de, görünenlerin ardındaki değer verdikleri aşikârdır. Başka bir söyleyişle sanatın “tadın dile akışını temsil etmeye” başladığını öne süren<sup>177</sup> Kristeva'ya tam bir uygunluk, gerek “Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği”, gerekse “d Grubu”nda söz konusu idi.

Her iki hocaya göre de açıklamalarından anladığımız haliyle, gerçeklikle rüyalar kolayca birbirlerinden ayrılmamaktaydı. Hayal gücüyle yaralanmadan doğan hiçbir bilgi biçimi olamayacağından, “gerçeklik icat edilmelidir” benzeri öne sürüşlerde bulundular.

Örneğin, Cage'e göre ses, “yaratıcılıkla anlamlı bir şeye dönüştürülmedikçe doğası gereği gürültüdür”.<sup>178</sup> Buradan Hofmann ve Lhôte için anlam peşinde koşmanın boşa bir çaba olmadığı tezi kuvvet kazanır. Her iki eğitimci de kaderden mahrum bırakılmış insanların başka bir tercihleri olmadığını bilerek ona göre davranmışlar; kendi var oluşlarını bir belirsizlikten çıkarmayı başarmışlardır. Bu başarılı oluşun gerektirdiği şekilde deneyimlerini de öğrencilerine birebir aktaran özverili iki yapı olduklarına -Hofmann ve Lhôte'un- dair en ufak şüphe bulunmaz.

---

<sup>176</sup> A.e., s. 290.

<sup>177</sup> Hövelmeyer, a.g.e., s. 140.

<sup>178</sup> Egenhofer, a.g.e., s. 279.

Paul Klee'nin öne sürdüğü gibi, ileri modernizm, enerjisini “görünebilirin tarihöncesi”ni gözden geçirmeye adar. Merleau-Ponty, bunu “görünmeyen” diye adlandırır.<sup>179</sup> Başka bir şekilde dile getirmek gerekirse, dikkat sanatın beşeri yanına, yorumu gerçekliğe sokan “unsur”a harcanır. Bu bağlamda unsurlara her iki eğitimci hocanın da önem verdiğini, yaptıkları teorik çalışmaların prensiplere dayanmasından anlıyoruz. Sözün gelişi boşluk, artık sıkıntı verici bir şey olarak tasarlanmaz, bir amaca hizmet eder Hofmann ve Lhôte'da. Miro'nun yaklaşımıyla “özgürlük ışığı”<sup>180</sup> ile aydınlatılan bir şey olarak düşünülür bundan böyle. İnsani durum, onlara göre bir gözlükten bakış gibi bir şey değil, sürekli bir yaratıştır.

Hofmann ve Lhôte, yaratma arzusunun var oluşun temelinde yer aldığını ve asla unutulmaması gerektiğini düşünür. Barthes'a göre bütünüyle doğru olan, sanatın doğuşunun hem sanatçının hem de tüketicinin veya ifadeyi sınırlayan başka herhangi bir soyutlamanın ortadan kalkmasını gerektirmesidir.<sup>181</sup> Ionesco'nun öne sürdüğü gibi, eğer sanatın lüzumsuz olması gerekiyorsa, gerçeklik yaratma eylemine olanak vermelidir. Gerçeklik süngerimsi olmalıdır.<sup>182</sup>

Her ikisi de, bir gerçeklik keşfi peşinden gitmişlerdir. “Sanatın Yeniden Tanımlanması (The Re-Definition of Art)” isimli çalışmasında<sup>183</sup> Harold Rosenberg, ileri modern bir tarzda, şu alıntıyı yapar: “Nesneleri oluşturmayı tercih etmiyorum. Bunun yerine, kendisini dünyada konumlandıran bir tecrübe türünü yaratmayı deniyorum”. Bu açıklama da Hofmann ve Lhôte için çok yerindedir. Sözün gelişi, sanatçı artık sadece sanatla yetinemez. Mesela tuval üzerindeki ilk kalem darbesi, bir şehrin ufkunu veya arka planını ifade etmez. Bu başlama eylemi, içinde gerçekliğin ima edilebileceği çevreyi ya da çerçeveyi belirler. Ressam hareket ederken, gerçeklik de devinir. Sanat çalışmasının odağı, gerçeklikten çok insanî varlıktır. Ancak, bu tarzda algılandığında, bir sanat nesnesi hiç de bir nesne değildir. Bu konuya Miro'nun şu önerisi kesinlikle uygundur: “Sanatsal çabanın ürünü, özgürlüğün ortaya çıkışıdır”.<sup>184</sup> İleri modern sanatçı, kurallar ve nesnelere ya da basitçe dile getirmek gerekirse, sınırlamalar bulunmaksızın çalışır. Yüceltme ve tecrübe ve dolayısıyla gerçekliğin üretimi.

---

<sup>179</sup> A.e., s. 389.

<sup>180</sup> A.e., s. 293.

<sup>181</sup> A.e., s. 132.

<sup>182</sup> A.e., s. 143.

<sup>183</sup> Gerz, a.g.e., s. 292.

<sup>184</sup> A.e., s. 294.

### **3. TÜRK RESSAMLARI ALMANYA VE FRANSA'DAYKEN DÜNYADA SANATIN DURUMU (1920-1930)**

Türk ressamlarının Almanya'da ve Fransa'da buldukları dönemde dünya sanatına egemen olan iki genel gelişme söz konusu: Rusya'da "Rus İnşacılığı" ve Almanya'da "Bauhaus". Fransa'da ise, bir taraftan kendi merkezleri etrafında toplanan Fov'lar, özellikle André Lhôte çıkışlı kübistler, yanı sıra dadaistler ve sürrealistlerle sanat gelişmeleri devam etmiştir. Diğer bir gelişme ise İnşacılık felsefesi kapsamında ve Bauhaus'ta hocalık yapan isimlerin, özellikle Paris'i ziyaret etmeleri ve çeşitli ilişkileri geliştirmeleridir. Gerek İnşacılık'ta, gerekse Bauhaus'ta temel felsefe, "biçimi belirleyen işlev"dir düşüncesiydi. Geriden bir de, gene Almanya'da ortaya çıkan "Yeni Nesnelcilik (Neue Sachlichkeit)" gelmekteydi.

#### **3.1. On Yılın (1920-1930) Avrupa'daki Genel Sanat Panaroması**

Ana hatlarıyla da olsa Türk ressamlarının Almanya'da bulunduğu söz konusu on yılı ele almak, Hans Hofmann ve Türk ressamlarının nasıl bir dünyada hareketlendiklerini gözler önüne sereceğinden ötürü önemlidir. Sırasıyla bu on yılın bir faaliyet raporu:

1920 yılında Tatlin'in manifestosuna cevap olarak Gabo ve Pevsner, sadece heykelle ilgili olan "Realist Manifestoları"nı hazırlamışlardır. Katherina Drier, Marcel Duchamp ve Man Ray, New York'ta "Société Anonyme"i kurarlar. Piet Mondrian, "Neo-Plastisism" isimli kitabını Paris'te Fransızca olarak yayımlar. Paul Klee, "Yaratıcı Açıklamalar"ını "Tribüne der Kunst und der Zeit" isimli dergide ortaya koyar. Alman Dışavurumculuğu'nun savaş sonrası etkileri kendini kuvvetle hissettirirken, bu durum 10 Haziran-30 Eylül 1920 arasında bir sergiyle gündeme getirilir. Berlin Kunsthalle'deki bu sergi, dışavurumculuğun Birinci Dünya Savaşı

sonrasındaki durumunu gözler önüne sermesi açısından çok önemlidir. Alexander Rodçenko “Sloganlar”ını ortaya koyar. Bu yılın diğer çok önemli olayları, Richard Huelsenbeck’in “Dadaist Manifesto”yu, Tristan Tzara’nın “Sıradan Aşk İle Kalbi Vuran Aşk Üzerine Dada Manifestosu”nu, Francis Picabia’nın “Dada Manifestosu”nu ve “Yamyam Manifestosu”nu, yanı sıra Kurt Schiitters’in “Merz’den”ini yayımlamasıdır.<sup>185</sup>

1921 yılında van Doesburg, Weimar’daki Bauhaus’u ziyaret etmiş ve burada De Stijl üzerine dersler vermiştir. Hans Richter, “Rhytym 21” isimli soyut filmini çekmiştir. Ossip Zadkine, Henri Laurens, Raymond Duchamp-Villon, Archipenko ve Jacques Lipchitz “Kübist heykel nerede duruyor?” sorgulamasını yapmıştır. Mimaride Mies van der Rohe, geleceğin kulesi olarak gösterdiği camdan “Skyscraper” projesini Berlin’de ortaya koyar. Bu yılda, Moskova’daki “Genç Sanatçılar Birliği”nin sergisi de ayrıca çok dikkat çeker. Bu sergide yer alan soyut metal heykellerin “sanat yapıtı” değil, “deneysel obje” oldukları savı ileri sürülür. Bu, devrimci bir tavidir. Bir anlamda deneysel obje vurgusu, sanatı bilimselleştirmiştir. Böylece işleve biçimsellik de yüklenmiştir. Juan Gris, “Anket Yanıtları”nı yayımlar. Burada estetik sistemi ve çalışma yöntemi hakkında açıklamalarda bulunur. F. Picabia’nın “Bay Picabia Dada’cılardan Ayrılıyor”u ve Andre Breton’un “Yapay Cehennemler Dada Sezonu Açılışı”nı yayımlaması.<sup>186</sup>

1922 yılının en önemli olaylarından biri Lissitzky ile Ilya Ehrenburg’un Berlin’de İnşacı bir dergi olan “Vesch/Objet/Gegenstand”ı hazırlamalarıdır. Bu yolla Bauhaus ile iletişime geçerler. “Suprematism”, “Non-Objectivism” ve “Constructivism” hem resim, hem de heykel için kullanılan terimler haline gelmiştir. İlk kez Berlin’de Galerie van Diemen’de, sonra da Amsterdam’da Rus İnşacıları’nın sergisi açılmıştır. Kandinsky, Bauhaus’ta ders vermeye başlar. Lissitzky, “İki Karenin Öyküsü”nü Rusça ve De Stijl dergisinde ise Flamanca olarak yayımlar. Rodçenko ve Stepanowa, “Birinci İnşacılar Çalışma Grubu Programı”nı ortaya koyar. Alexander Gan, “İnşacılık Üzerine Açıklama”sını

<sup>185</sup> Jean Louis Ferrier-Yann Le Pichon, **Art of the 20th Century, The History of Art Year by Year from 1900 to 1999**, Milano, Chene Publication, 2002, s. 200-209.

<sup>186</sup> A.e., s. 210-217.

yayımlar. Önemli gelişmelerden biri de, Hans Prinzhorn'un "Akıl Hastanesi Resimleri" başlığı altında, hasta resimlerini yayımlayarak, dünyada şizofrenik izlenimciliğin nasıl bir boyut taşıdığını göstermesidir. André Lhôte Akademisi'nin açılması ve inşacılığın bir okul mantığı kapsamında Paris'te ele alınmaya başlanması da ayrıca önemli gelişmelerdir.<sup>187</sup>

1923 yılında Moholy Nagy, Bauhaus'a katılmış ve eski bir Bauhaus öğrencisi olan Josef Albers ile ikinci dönem derslerini paylaşmıştır. Doesburg, Paris'tedir ve Galerie Léonce Rosenberg'de De Stijl sergisi açılmıştır. Vladimir Mayakovski, "LEF kime sesleniyor"u yayımlamış; Le Corbusier, bu yayından çok esinlenmiştir. Lissitzky, Doesburg ve Moholy Nagy ile temasa geçmiş, böylece Bauhaus'da İnşacılık ilkeleri öğretilmiştir. Walter Gropius, "Bauhaus Manifestosu"nu yayımlamıştır. Pevsner, Rusya'yı terk ederek Paris'e yerleşmiş ve ölene dek burada kalmıştır. New York'tan Duchamp, "artık sanatta başyapıt sona ermiştir" açıklamasını yapmış ve böylece sanatta farklı bir dönem başlamıştır. Gaston de Pawlowsky'nin "Dördüncü Boyut" isimli yapıtı yayımlanmıştır. Bu yapıt, 1912 yılında Duchamp tarafından yapılan "Büyük Cam"ın başlattığı dördüncü boyut sorununu ele almıştır. Pablo Picasso'nun "Picasso Konuşuyor"u yayımlanmıştır.<sup>188</sup>

1924 yılında Sürrealizm akımı sanat alanına girmiş ve André Breton sormuştur: "Sürrealizm Nedir?" diye. Bir başka çıkış ise, "sanat bir bilimdir" teorisini ortaya koyan Juan Gris'den gelmiştir. Duchamp, "Çıplak Objeler" düşüncesini ileri sürer. Klee, Weimar'da meşhur "Kukla"larını yapar. Chagall, Paris'te ilk sergisini açar. A. Breton'un "Sürrealizm Manifestosu"nu yayımlaması.<sup>189</sup>

1925 yılında Louis Aragon, "Gerçeküstücü Araştırmalar Bürosu Deklarasyonu"nu ortaya koyar. Bauhaus, Mondrian'ın "Neo Plastisim"ini yayımlar. Lissitzky, Rusya'ya döner. Art Deco akımı kendini göstermeye başlar.

---

<sup>187</sup> A.e., s. 218-225.

<sup>188</sup> A.e., s. 226-233.

<sup>189</sup> A.e., s. 234-243.

Özellikle bu akımın içinde Roger de Fresneya, Lempica v.d. ressamın varlık gösterir. Bu akımla birlikte sanatta dekoratif ve üst sınıfa yönelik eğilimler gündeme gelir. “Yeni Nesnelcilik (Neue Sachlichkeit)” akımı ortaya çıkar. Bu akımla, özellikle Almanya’da Georg Grosz ve Otto Dix gibi ressamın başını çekerek ele aldığı sosyal içerikli konular, dışavurumcu bir üslupla yeniden ele alınmaya başlar. Sonia Delaunay’ın “Overlapping Dresses”leri ortaya çıkmıştır. Artaud, Breton, Eluard, Naville, Soupault, Aragon, Ernst, Masson ve diğerlerinin “Sürrealist Araştırmalar Bürosu Bildirisi”ni ve Antonin Artaud’nun “Papa’ya, Dalai Lama’ya Buda Okullarına Mektup”unu yayımlaması.<sup>190</sup>

1926 yılında, Malevich Almanya’ya gelir, “Non Objective World” isimli kitabını Bauhaus yayımlar ve sonra Rusya’ya döner. Bauhaus, Gropius’un De Stijl ve İnşacılıktan esinlenerek yaptığı Dessau’daki binasına taşınır. Doesburg, De Stijl dergisinde “Elementarism” manifestosunu yayımlar. Mondrian, Amerika’da sergiler açmaya başlar, resimlerinin çoğunu da Katherine Drier satın alır. Doesburg, Arp ve Arp’ın eşi Sophie Taeuber, Strassburg’daki Restaurant l’Aubette’in tasarımlarını yapmaya başlar, bu tasarımlar 1928’de tamamlanır. Antoni Gaudi’nin “Biçimler ve Semboller”i sanat ortamına girer. Max Ernst, “Doğal Tarih”, Kandinsky “Resim ve Müzik” teorilerini ortaya koyar. Breton ve Chirico karşıtlığı gündeme gelir.<sup>191</sup>

1927 yılında, Max Bill, Bauhaus’ta mimarlık dersleri vermeye başlar. Monet, “Nilüferler” serileri konusunda zirve noktaya ulaşan çalışmalar ortaya koyar. Elie Faure, “Biçimlerin Ruhu” teorisini gündeme getirir. Juan Gris’nin, “Açık Dersler”i devreye girer. Bauhaus tasarımları tüm dünyada tam olarak tanınmaya başlar.<sup>192</sup> Sanat yapıtının kökeni ile ilgili sorunları açığa çıkaracak Heidegger’in “Varlık ve Zaman”ı ilk kez 1927 yılı baharında E. Husserl tarafından

---

<sup>190</sup> A.e., s. 244-251.

<sup>191</sup> A.e., s. 252-259.

<sup>192</sup> A.e., s. 260-269.

çıkarılan Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung'un hem sekizinci cildi, hem de ayırbaşım olarak yayımlanmıştır.<sup>193</sup>

1928 yılında Gropius, Moholy Nagy ve Bayer Bauhaus'tan ayrılır. Hans Meyer, Bauhaus'un başına geçer. Miro'nun "Gelenekselin Metamorfozları" Breton'un "Yabanıl Göz" ve Max Ernst'in "Sıkıntılar"ı gerçekleşir.<sup>194</sup>

1929 yılında, Vasarely, Budapeşte Bauhaus'ta Moholy Nagy'den ders alır; Malevich, Mondrian, Gropius, Kandinsky ve Le Corbusier'in çalışmalarını görür. New York MoMA kurulur. Demuth'un "Makine Dönemi Resimleri", New York'da Georgia O'Keefe resimlerinin tanınmaya başlanması gibi gelişmeler dikkat çeker. Salvador Dali sanat ortamına giriş yapar. Roma'da "Yeni Nesne Sanatı" gündeme gelir.<sup>195</sup>

1930 yılında Seuphor ve Torr s-Garcia, Paris'te "Cercle et Carr "yi kurarlar. Bununla, bir anlamda Gerçeküstücü biçimler üç boyut kazanmış olur ve mobilize hale gelir. Calder, Mondrian'ın stüdyosunu ziyaret eder, ayrıca sanatçının mobil heykelleri dikkati çekmeye başlar. Moholy Nagy'nin boşluk ve ışık modülatörleri kendini gösterir. Mies van der Rohe, Bauhaus'un başına geçer ve 1933 yılına kadar orada kalır. İnşacılık atağının önemli isimlerinden Mayakovski yaşama veda eder. "Amerikan Gotiği" olarak bilinen resim üslubu başlar. Dünya sanatına kendini kabul ettirecek bir Belçika çağdaş sanatı Constant Permeke ile gündeme gelir. Kıta Avrupa'sının önemli atölyelerinden birini oluşturmuş olan Marcel Gromaire, Amerika'ya gider. Matisse, heykel yapmaya başlar. Louis Aragon, "Makas ve Kâğıt" başlıklı çalışmalarını sergiler.<sup>196</sup>

---

<sup>193</sup> Martin Heidegger, **Varlık ve Zaman**, Çev. Kaan H. Öktem, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2008, s. XI.

<sup>194</sup> Ferrier, **a.g.e.**, s. 270-279.

<sup>195</sup> **A.e.**, s. 280-287.

<sup>196</sup> **A.e.**, s. 290-299.

### 3.1.1. İnşacılık (Konstrüktivizm)

İnşacılığın başlamasını sağlayan temel ilkeler, Naum Gabo ve Antoine Pevsner tarafından 1920’de ileri sürülmüştür. Rusya’da mimarlık üzerinden atılan bu adımlar, Moskova’da “Realist Manifesto” olarak yayımlanmıştır. Seçtikleri elemanlarda dokunsal ve optik çekicilikler önemli roller üstlenmiştir. Bu elemanların, endüstriyel ürünler olması en büyük özellikleridir. Söz konusu Realist Manifesto, beş temel ilke üzerinde şekillenmiştir:

1. Mekânın şekillendirilmesinin plastik anlatımı olarak kapalı mekânsal çeperi reddediyoruz. Mekânın dıştan içe doğru oylumuyla değil, ancak içten dışa doğru kendi derinliğiyle biçimlendirilebileceğini öne sürüyoruz. Mutlak mekân, eşsiz, tutarlı ve sınırsız bir derinlikten başka nedir ki?
2. Mekân içinde üç boyutlu ve arkitektonik cisimlerin oluşturulmasında tek öğenin kapalı kitle olmasını reddediyoruz. Buna karşılık plastik cisimlerin stereometrik olarak üretilmesini istiyoruz.
3. Üç boyutlu konstrüksiyonda resimsi bir öge ve bezeme unsuru olarak renk kullanımını reddediyoruz. Somut malzemenin resimsi bir öge olarak kullanılmasını istiyoruz.
4. Bezeme unsuru olarak çizgiyi reddediyoruz. Sanat yapıtındaki her çizginin yalnızca betimlenen cismin içindeki kuvvet yönlerini tanımlamak için kullanılmasını istiyoruz.
5. Plastik sanattaki statik biçim öğeleri artık bizi tatmin etmiyor. Yeni bir öge olarak zamanın katılmasını istiyoruz ve salt yanılsamacı değil, devinimsel ritimlerin de kullanılabilmesini sağlamak için, plastik sanatlarda gerçek devinime yer vermek gerektiğini ileri sürüyoruz.<sup>197</sup>

İnşacılık, dünyayı yorumlamak değil, değiştirmek için bir şeyler yapılması gerektiği yolundaki felsefi çağrıyla yanıtlanmak için girişilmiş bir sanat atağı olarak dikkat çekmiştir.

Söz konusu beş ilke irdelendiğinde, alışılmış terimlerin yerine, Batı sanatı içinde o güne dek yerleşmiş olan değerler dizgesinin tersine çevrildiği görülür.

<sup>197</sup> Ulrich Conrads, **20. Yüzyıl Mimarisinde Programlar ve Manifestolar**, Çev. Sevinç Yavuz, 1991, Şevki Vanlı Yayınları, Ankara, s. 43.

Akımın en önemli özelliğinin konstrüksiyona dayalı “mühendis-sanatçı” tipinin yaratılması olduğu anlaşılır. Bilim ve tekniğin öngördüğü bir tasarımcı anlayışına yönelme söz konusudur. O nedenle inşacı ressamların sloganı; “Resim sehpasından makineye” şeklindedir.

Dönemin sanat eleştirmeni Aleksei Vasilevich Filoppov, “Iskusstvo Proizvodstva (Üretimde Sanat)” isimli dergide 1921’de şunları ifade etmeye çalışır: Sanat psikolojisi iki sanatsal düşünce oluşturmuştur: “Betimsel” ve “İnşacı”. Bunlardan birincisi, zaten var olan hazır biçimlerin görsel sanatın bozuk aynasında betimlenmesiyle verilir. İkincisi ise yaşamın iç ifadesi, güzelliği ve enerjisiyle, doğanın ve insanın yarattığı hazır biçimlerin yansımalarının tamamen tersine, doğanın merkez noktası olan insanın sembolü ve göstergesi olan yeni biçimler yaratır. Dikilitaşlar, vazolar, portikolar, halılar, mobilyalar, tapınaklar, giysiler ve dinsel inanç sembelleri birincinin sanatsal biçimlerinin prototipidir, sanatın tipik betimlenmesidir. Bu birinci türden sanata biz “Taklidi sanat” diyoruz. İkincisine ise “Üretici Sanat”. Filoppov düşüncelerini açıklamak için geleneksel sanatın gelişim evrelerini ise şöyle açıklamaktadır: “Rönesans denen dönemden sonra sanat, akademi patronlarının ve sanat otoritelerinin eline geçerek edilgen, figüratif bir taklide dönüşmüştür. Kurgusal düşünce, zayıflamış ve süregelen bir pragmatizm içinde kurumuştur. Yaratıcı bakış açısından, yaşam biçimleri ve gerçeklik saptırılıp, yozlaştırılmıştır.”<sup>198</sup>

Rus Bilimler Akademisi’nin Sanat Bölümü üyesi olan ve Malevich’in de öğreticilik yaptığı Sanatsal Kültür Enstitüsü’nde çalışan, aynı zamanda dönemin en önemli dergilerinden biri olan Lef Dergisi’nde yazan Boris Arvatov 1923’de kendi yayını olan “Sınıf ve Sanat” isimli dergisinde İnşacılık anlayışını, “Resim Sehpasından Makineye” isimli yazısında şöyle açıklamıştır: “Modern resim taklitten soyuta dönüştü. Bu yöntem iki yönde gelişti; birincisi aşırı idealist bireycilikle biçimlerini gerçekleştiren Dışavurumculuk, diğeri bunun tamamen karşısında olan ve soyut ressamlarca (Cézanne, Picasso, Tatlin) gerçekleştirilen İnşacılıktır. Ressamlar ilk ve son olarak perspektif yanılması resimlerinden kovdular. Çünkü bu, materyallerin gerçek

---

<sup>198</sup> Gustav Niebuhr, **The Tradition of Constructivism**, Londra, Da Capo Press, 1990, s. 22.

nitelikleriyle ilişkiye giremeyen bir yöntemdi. Sanatçılar iki boyutlu resimden, gerçek üç boyutlu inşalara döndüler.”<sup>199</sup>

Bu sözlerden de anlaşılacağı gibi dönemin sanatçıları kendilerine uygun bir gerçeklik peşindeydiler. Bu gerçekliği hangi kuramlara dayanarak, neden ve nasıl bulmuş olurlarsa olsunlar kesin olan şey, resim sanatı, bu tarihten sonra yanılısamalı gerçekliğe artık dönmeyecekti. Sanatta ilk kez bu denli kesin olarak toplum ve sanat birlikteliği uğruna, sanatsıza doğru adım atılmaktaydı. Rus sanatçıları, sanatçının görevinin değişen dış koşullara sonradan uyumlu bir hale gelecek bir sanat aramak olmadığını, tarihte ilk kez kendi elleriyle değiştirdikleri toplumsal, siyasal ve ekonomik koşulların doğallıkla içinden doğmuş olan bir sanatın kuramlarını ve biçimlerini oluşturmaktaydı. Bu sanatçıların kendi toplamlarının değişimi kadar, dünyanın değişimine de katkıları olmuştur ve yeni olan bu sanatın kuramlarını oluşturmak tamamen onlara aitti. Bu nedenle İnşacılığın anlamı onlar için çok açıktı. Rusya’da 20’lerin başında bu sözcüğün hiçbir belirsizliği, esnekliği yoktu. Onlar için (Batılı pek çok yazarın ileri sürdükleri gibi) İnşacılık, resmin salt biçimsel kurgusu anlamına gelmemekteydi. Pek çok sanatçı ve yazar tarafından hayli belirsiz ve yanlı olarak, biçim odaklı sanat akımı olarak kullanılan bu sözcük, gerçekte bir dönemin, bir ülkenin ve bir toplumun geçirdiği büyük değişimle yeniden yapılanması aşamasında önerilen, amaçları saptanmış bir sanat siyasetini belirtiyordu. İnşacılık, henüz 1913 gibi erken bir tarihte Tatlin’in denemeleriyle oluşmuş ve 1920’de ülkenin resmî sanatı olarak onaylanmış, 1922’de bütün dünyada aynı koşutlukla kabul edilmiş olan belli bir ideoloji temelli bir sanat akımıdır ve günümüze kadar olan yansımaları, kavramı genişletmiş ve inşacı sanatı açıklamak üzere kullanılan genel bir kavram haline sokmuştur. Ancak o dönemde sözcüğü Marksist temelden ayırmak ve bugünkü gibi genişletilmiş anlamıyla ele almak olanaksızdı. İnşacılığı, “Vesch” adlı dergisinde Lissitzky şöyle açıklamaktaydı: “İnşacı olan sanat yaşamı süslemeyecek, örgütleyip düzenleyecektir. Toplumunu yaşamdan koparmayacak, onların yaşamı örgütleyip düzenlemelerine katkıda bulunacaktır.”<sup>200</sup>

<sup>199</sup> Charles Harrison-Paul Wood, **Art in Theory 1900-2000**, Oxford, Wiley-Blackwell Publication, 2003, s. 345.

<sup>200</sup> Stephen Bann, **The Tradition of Constructivism**, New York, Thames and Hudson 1974, s. 63.

Yüzyılın başında Batı sanat merkezleriyle Rusya arasında gelişen düşünsel, sanatsal ve kültürel ilişkiler, Rusya'yı da bir merkez haline getirmişti. Rus sanatçılarının Batı sanatının en yeni yapıtlarını anında görebilmelerini sağlayan iki önemli koleksiyoncu Morosov ve Schukin kadar, başka yollarla da Batı sanatıyla kurulan birebir ilişkiler Rus sanatçıların gelişimlerini hızlandırmıştır. Ancak Avrupa ile Birinci Dünya Savaşı nedeniyle ilişkilerin kesilmesiyle, ülke sanatçıları kendi içlerine kapanmak zorunda kalmışlardır. Aslında ülkenin düşünsel temelinde zaten var olan zenginlik kendi kaynaklarına dönen bu sanatçıların savaş bitiminde dünyaya büyük etkisi olacak yeni sanat tavırlarını yaratmalarına olanak vermişti. Berlinli Dadaistleri, Hollandalı De Stijl'cileri ve Bauhaus Okulu kurucularını etkileyen bu atılımlar, yeni dünyaya ilişkin görüşlerin sanatsal biçimlerini oluşturmuştur. Kuşkusuz bu, yalnızlaşma içinde birdenbire oluşan bir şey değildi. Yukarıda belirttiğim gibi iki koleksiyoncu tarafından taşınan Picasso ve Matisse'in en yeni işlerini yakından görmüş olmaları, kendilerinden önceki Rus sanatçılarından Larianov ve Goncharova ikilisinin çalışmaları, her şeyden önce de Fütürizm ve Kübizm'in etkisiyle sadece buraya özgü bir Kübo-Fütürist sanatın yaratılmış olması, gerek müzik, edebiyat ve şiir, gerekse felsefe bağlamında ülkenin zengin kültürel yapısı yeni araştırmalar için yeterli birikimi sağlamıştı. Belirtmek gerekir ki, Rusya'da oluşan Kübo-Fütürist akımın, Avrupa kaynaklı akımlardan farkı vardı; Rusya'da Fütürist resim, İtalyan ve Fransız okulundan tamamen farklıydı. Her ne kadar Malevich "Bileyici", Olga Rosanova "Coğrafya" isimli yapıtlarıyla İtalyan Fütüristlerine yaklaşmışlarsa da, bu iki işin İtalyan akım ve ideolojisiyle ilişkisi olmadığını göstermek istediğini belirten Camilla Gray yorumunu şöyle yapmıştır: "Coğrafya" isimli yapıtta makine parçalarının saat gibi karışık bir iç görüntüsüyle karşılaşırız. Makinenin dişlileri durmaktadır. Bu acımasız, insanlık dışı organizmanın işleyişiyle yakından yüzleşiriz. Ancak onun işleyişine katılmaksızın dururuz. İtalyan sanatçılarının resimlerindeki hızdan sarhoşluk, devinime coşkulu biçimde teslimiyet, yatıştırılmaz ritim özellikleri bu resimde kesinlikle bulunmaz. Burada egemen oluş, ya da üstünlükle etkilemenin tersine makine, patetik, uzak, yabancı, gizli bir dünyada durmaktadır. Böylece yeni resimsel bir elemandan daha çok, sadece bir makine karşımıza çıkar. Malevich'in "Bileyici"si de Rusya'daki Fütürist akıma ait en iyi örneklerden biridir. Bununla

birlikte bu resim, makine ile insan hareketinin bir analizidir. Burada hızın gösterilişine kalkışmak yoktur. Makine ve insan, hareketin durdurulmuş bir anının ritmini gösterir. Değişik bir açıdan zaman ve mekân içinde hareket dizilerinin biçimini resmeder. Yine de bu makine insana egemen olan bir makine değildir, idealize edilmemiştir, tersine oldukça ilkel bir makinedir. Görülüyor ki Malevich, makine gücünden yaratılan yeni insan düşüncesiyle ilgili değildir. Üstün insan, makineleşen insan gibi Severini'nin yapıtlarında bulduğumuz gibi kişisel bir heyecan, Boccioni'deki gibi boşluk içinde devam ettirilen güç çizgileri bulunmaz. İnsan buradaki gibi yeni öz ve ritmin içinde zorlanır, bilinmeyen yeni hareketlere itilir. Makinenin bu ritmi, ilerdeki merdivenlerde de devam etmektedir. İnsan eğer bu olaya fiziki olarak hiç katılmıyorsa, o makinenin efendisidir, İtalyan hareketinde olduğu gibi dünyanın yeni bir güç merkeziyle insanın ister istemez yerinden olmaya başlamasıyla bir ilgisi yoktur. Daha çok insanın yarı tanrı olması, kendisine ait yeni dünyayı kurmak için doğanın elinden dünyayı kavraması için, eline geçirdiği yeni bir silahtır. Rus sanatçılara göre doğa, insan için bir düşman güçtür. Yine Malevich'in dediği gibi, "doğa kendi görüşünü, insanın biçimlerine karşı yaratır." Yaratıcı ressamın tuvali, kendi sezgilerinin dünyasını kurduğu yerdir." Böylelikle Ruslar için makine, doğanın tiranlığından özgür insana, sonunda efendisi olacağı tümüyle insan yapımı bir dünya kurma olanaklarını vererek özgür bir güç haline gelir.<sup>201</sup>

Bu sırada Berger'in şu sözleri dile getirilebilir:

"Bir gözüm ben, mekanik bir göz. Ben makine. Size ancak benim görebileceğim bir dünyayı açıyorum. Kendimi bugün ve bundan sonra insana özgü o hareketsizlikten kurtarıyorum. Hiç durmadan hareket ediyorum. Nesnelere yaklaşıp onlardan uzaklaşıyorum. Onların altına süzülüp giriyorum. Koşan bir atın ağız boyunca koşuyorum. Düşen ve yükselen nesnelere birlikte düşüp kalkıyorum. Karmakarışık hareketler içinde hareketleri sırayla kaydederek dönen benim; makine. Zaman ve yer sınırlamalarından kurtulmuşum. Evrenin her bir noktasını, bütün noktalarını nerede olmalarını istersem ona göre düzenliyorum. Benim yolum dünyanın yepyeni biçimde algılanmasına giden yoldur. Böylece size bilinmeyen bir dünyayı açıyorum."<sup>202</sup>

<sup>201</sup> Camilla Gray, **The Russian Experiment in Art (Rus Deneme Sanatı)**, Londra, Annely Juda Fine Art Publication, 2009, s. 185.

<sup>202</sup> John Berger, **Görme Biçimleri**, Çev. Y. Salman, İstanbul, Metis Yayınları, 1988, s. 17.

İnşacılığın önemi bütün dallarda aynı anda benimsenen bir sanat anlayışı olmasından öte, Avrupa sanat ortamıyla savaş boyunca yalnızlığa itilmiş olan Rusya'nın arasında yeniden bağların kurulmasında etkili olmasından ileri gelir. 1920'de Berlin Dadacıları Tatlin'in sanatını yüceltmekte ve ona ithaf ederek açtıkları sergilerinde "Yaşasın Tatlin'in Makine Sanatı" yazılı pankartlar kullanmışlardır. Rusya'da yeni toplumun yeni sanatçısını yaratmak için Çarlık rejiminin geleneksel sanat akademileri yerine açılmış olan "Vkutemas", ilerici okul sistemine örnek olmuş ve burada yaratılmış ürünlerle de inşacı tasarımın belgeleri sunulmuştur. Vysshiye Khudozhestvenno Tekhicheskiye Masterskiye'nin kısaltılması olan "Vkutemas", Bauhaus'un da bir anlamda prototipidir. Gerçekte 1918'de Malevich, Tatlin gibi pek çok öncü Rus sanatçısının öğreticilik yaptığı "Serbest Sanat Stüdyoları" kısa bir süre sonra resmîleşmiş bir okul sistemine dönüşmüşlerdi. Almanya ve Rusya'da benzer ideallerle kurulmuş olan bu iki okul, "Vkutemas" ve "Bauhaus", ilginçtir açılma ve kapanmalarıyla benzer yazgıyı paylaşmışlardır.<sup>203</sup>

İnşacılık, resmin geleneksel yanılsama yöntemleri yerine nesnelere dünyasında, yeni nesnelere yaratmayla ilişkili ve gerçekte işlevsel bir sanatın kurgu prensiplerine bağlıydı. Bu günümüzün tasarımcısını işaret ediyordu. Nikolai Tarabukin'in 1923'de yazdığı "Resim Sehпасından Makineye" isimli yazısının salt bir bildiri değil 'aynı zamanda bir tarih' olduğunu yazan J. Elderfield, "Resim sehпасından makineye bakışın teorik yazısı daha sonra Moholy-Nagy'ye yararlı olmuş, sanatla bağlantılı bazı değerlerin yeni makineci çabalara dönüşmesine yardımcı olmuştur" diyordu.<sup>204</sup>

İnşacıların dediği gibi bu akım, 20'lerin ressam ve düşünürlerinin de katıldığı kitle eylemleri sırasında doğmuş bir yirminci yüzyıl olayıdır.

---

<sup>203</sup> Canan Beykal, "Vkutemas ve Bauhaus", **Yapı Dergisi**, Haziran-Temmuz 1976, s. 100.

<sup>204</sup> John Elderfield, "Constructivism and Objective World", **Studio Enternational**, Eylül 1970, s. 80.

### 3.1.2. Bauhaus

Bu oluşumun düşünsel döngüsü Weimar'da başlayıp, Dessau'da sürüp, Berlin'de noktalanır (1919-1933). Fakat oluşumun etkileri Amerika'ya ve başka ülkelere yayılır. Bauhaus, öze ve insana, dahası topluma döner, kapsamlı ve işlevsel bir düşünce sistemi sunar. Teorik düşünmenin pratiğe nasıl dönüşmesi gerektiği konusunda karar mekanizmaları yaratır. Bahsetmeye çalışılan düşünsel döngü on dört yıl sürer. Fakat dile getirilmeye çalışıldığı gibi Bauhaus Sonrası süreç ve etkileri bugünlere dek gelir. O zaman sadece on küsur yıllık bir oluşumla karşılaşmaz, tersine geniş bir hareket alanı ile baş başa kalınır. Bauhaus, Birinci Dünya Savaşı ile 30'ların otoriter politik hegemonyası arasında varlık gösterir. Bu noktada Bauhaus, zamanının yenilik arayışları ve öncü çıkışlarına pek de kulak asmayarak başlayan bir projedir.<sup>205</sup>

Burada bir şeye dikkat çekmek gerekir ki Weimar'a 1901'de davet edilen Belçikalı sanatçı Henry van de Velde (Yüz yirmi beş yıl önce de aynı şekilde Goethe davet edilmiştir), bu kez bir edebiyatçı yerine bir uygulamalı sanatçı olarak dikkat çeker. İşte bu hareket Bauhaus ateşini yakan ilk kıvılcım olur. Böylece Bauhaus olgusu, ilk defa tinsellikten maddeye, ulusallıktan uluslararasılığa doğru yönelir. Velde'den beklenen; sanat ve yaratıcılık aracılığıyla Weimar'ın kültürel ve maddi hayatına canlılık getirmesidir. Ondan uygulamalı sanatın aracılığıyla şehrin zanaat kapasitesini harekete geçirmesi beklenir.<sup>206</sup>

Öyle de olur. Bauhaus'un iş yapacağı binalar 1907'de kurulur. Atölye ve zanaat düşünceleri birlikteliği harekete geçer. Birinci Dünya Savaşı, Velde'yi zedelemiş, o da ayrılmadan yerine 1916'da Walter Gropius'u önermiştir. Gropius, ilk olarak şantiye düşüncesiyle hareket ederek, sanatçılarla teknikerleri ve tüccarları bir araya getiren bir mantık üzerinden yürümüştür. 1919'da Tatbiki Sanat Okulu ile Sanat Yüksek Okulu'nu birleştirerek kurduğu okula Bauhaus ismini vermiştir. Bu okul "Ekspreyonist Bauhaus" olarak adlandırılmıştır.<sup>207</sup>

---

<sup>205</sup> Barry Bergdoll-Leah Dickerman, **Bauhaus, 1919-1933**, New York, MoMA Publication, 2009, s. 20.

<sup>206</sup> Ali Artun-Esra Aliçavuşoğlu (Der.), **Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2009, s. 100.

<sup>207</sup> Magdalena Droste, **Bauhaus**, Köln, Taschen, 2002, s. 21.

Bauhaus, “van de Velde’ninki gibi esas olarak cam, metal, baskı, çömlekçilik, dokuma gibi geleneksel iş kollarını esas alan atölyeler üzerine inşa edilmiştir. Ancak bunların yanı sıra, sahne ve duvar resmi gibi, zanaat ile sanat arasında salınan atölyeler de mevcuttur. Biçim ve renk bilgisi gibi kurslar ise, van de Velde’nin klasik resim ve perspektif öğretilerine oranla deneye, soyutlamaya ve dışavuruma daha açık alanlara işaret etmiştir. Sadece Johannes Itten gibi karizmatik bir radikalın giriş kurslarını üstlenmesi değil, Vasili Kandinsky ve Paul Klee gibi modernin tinsel imgelerine damgasını vuracak kişilerle, Moholy-Nagy ve Oskar Schlemmer gibi maddenin ve devrimin modern hallerinin temsillerine öncülük etmiş kişilerin daha başından okuldaki atmosferi belirlemesi, okulun Velde zamanındaki gibi kendi yağıyla yetinmeyeceğinin habercisi olmuştur.”<sup>208</sup>

Bauhaus, Dessau yıllarından başlayarak deneyden sisteme, dışavurumdan inşacılığa, sanat ve zanaattan endüstriye doğru eğilim göstermiştir. Bu bir noktada Bauhaus’un, Dessau yılları ile beraber Zeitgeist gereği İnşacı eğilime ve dolayısıyla İnşacılık akımının ortaya çıkışına doğru yaklaştığının da bir göstergesi olmuştur. Bir çeşit romantizmden, rasyonalizme kayış söz konusudur denebilir. İşte tam bu noktada Münih’teki Hofmann öğretisinde de tamamen rasyonalizmin kendini gösterdiği dile getirilirse, Zeitgeist bağlamında Bauhaus’taki temel mantıkla, Hofmann’ın temel mantığının çok sıkı şekilde örtüştüğü dile getirilebilir.

Bauhaus, faaliyeti gereği sanayinin, piyasanın kıyısında gezmesine, üstelik bu ortamlarla ilişkisi iddialı önermeler aracılığıyla gerçekleşmesine karşın, kendisini öncelikle fonksiyonun ya da biçimin, ya da sanayinin işini kolaylaştırmanın, ya da mesela “sanat için sanat”ın ya da “toplum için sanat”ın sözcüsü haline getirecek hamlelerden sonuna kadar uzak durmayı bilmiştir.<sup>209</sup>

Bauhaus’un bu yanı son derecede önemlidir. Çünkü Hofmann öğretisi de benzer durumlara sahiptir. Bir anlamda burada ortaya şöyle bir formül çıkmaktadır: “Öğretim için sanat”. Bunun için tüm gelişmeleri tam açıklığıyla iki program ortaya koyar: Bunlardan biri 1919’daki Bauhaus programı ve Dessau’da 1926’da yayımlanan Bauhaus Üretiminin İlkeleri konularıdır.

---

<sup>208</sup> Artun-Aliçavuşoğlu, a.g.e., s. 1.

<sup>209</sup> A.e., s. 108.

İnşacı bir eğilim gösteren Bauhaus'un, Hans Hofmann'ı da etkilediği çok açıktır. Gerek eğitim boyutunda, gerekse düşünce boyutunda Alman sanat eğitimcisi, 20'li yıllardaki Bauhaus rüzgarından epey alımlamada bulunmuştur. En başta Bauhaus'un biricik emeli olan yapı ve yapının bir bütün olması konusu, neredeyse bire bir olarak Hofmann'ın da temel ilkesi olmakla beraber, Türkiye'ye döndükten sonra Çelebi ve Kocamemi'nin de temel ilkeleri haline gelmiştir. Sanat ve zanaat Hofmann'da birleşmiyor gibi görünse de, Çelebi ve Kocamemi'de birleşmiştir; bu bağlamda Çelebi bir dönem çok güzel kuş kafesleri yapar, Kocamemi de Akademi'nin marangozhanesinde bugün halen kullanılan sandalye v.d. kullanım araçları yapar. Ayrıca en önemlisi her iki Türk ressamı için de resmin, bir yapı gibi yoktan var edilmesi ve bir bina gibi örülmesi sonucuna ulaşılması da, Bauhaus'un her iki ressamı ne denli yakından etkilediğine dair önemli bir vurgudur. Bu bağlamda Hofmann aracılığıyla olmasa bile, o günkü Almanya'nın sanat ortamından her iki ressamın etkilendiğini gösteren en güzel kanıtlardan biri ile karşı karşıya kalınır.

Bauhaus, sanatçı ve zanaatçı arasında bir fark olmadığına inanır, fakat Hofmann bu farka pek inanmamakla birlikte, Almanya yıllarında gerek Picasso, Matisse ile olan tanışmasında ve özellikle Delaunay'larla direkt yaptığı çalışmalarda sanatın öğrenilebileceğini gösterir. Bu paralelde uygulamalı olarak Delaunay'ların atölyesinde Paris'te giriştiği uygulamalı çalışmalarla, sanatın öğrenilebileceği dürtüsünü devreye sokarak, adeta Bauhaus ruhunu canlandırmayı bilir. Mutlak surette öğrencilerine atölyesinde anlattığı bu yönü de, onları etkilemiş olmalıdır. Fakat sonunda sanatın hem bir meslek, hem de özellikle Amerika yıllarında ortaya koyduğu çalışmalarıyla bir meslek olmadığını gözler önüne serer. Hofmann, eşi Miz'in yorumuyla bir çelişkiler bütünü olduğunu tam bu noktada ortaya koyduğu gibi, bu özelliğini de gene kanımca öğrencilerine yansıtmış ve kazandırmayı bilmiştir.

“Sanatçı yüceltilmiş bir zanaatçıdır” düşüncesi Hofmann'da dikkat çeker: Hofmann, özellikle Avrupa'daki halinin bir kısmını ve en çok da Amerika'daki boyutunu, Bauhaus'un aynen şu cümlesiyle pekiştirerek kullanmasını bilmiştir:

Sanatçı ve zanaatçı arasında önemli bir ayırım yoktur. Sanatçı yüceltilmiş bir zanaatçıdır. İstencinin bilincini aşan o ender esinlenme anlarında, ilahi bir güç, yaptıklarının sanata dönüşmesine neden olabilir.<sup>210</sup>

Hofmann bu zanaat etkisini belki yaşamının başlarında resimle olmasa da başka buluşlara duyduğu merakla ortaya koymasını bilmiştir. Bu özelliği de Bauhaus'un temel düşünce ve ilkeleriyle görüldüğü gibi örtüşür. Buradan hayal gücünün gelişmesini ve pekişmesini sağlamıştır. O nedenle Hofmann'ın gençliğinde icat ettiği aletler, Çelebi'nin kuş kafesi ve Kocamemi'nin bir taburesi veya şövalesinin herhangi bir yapıttan farkı olmadığı durumunun ortaya çıkması, her şeyden önemlisi bu durumun mimarlık, resim ve heykeli bir bütün olarak gören Bauhaus düşüncesiyle çok örtüştüğü görülür.

Tabii bir birlik kurma düşüncesi, Hofmann'da, o günkü Almanya koşullarında olamazdı. Fakat Türk ressamlarının yurda döndükten sonra gruplar kurup, etkin olmalarına da Bauhaus'un 20'li yıllarda Almanya'ya yayılan birlikçi ruhu etkili olmuştur demek pek de yanıltıcı olmasa gerektir. Gerçekten de kurulan bu birliklerde Bauhaus'un da dilediği ve istediği her düzeyden sanat insanını görmek, özellikle Türk ressamlarının Almanya'da buldukları süre içinde oradaki Zeitgeist sürecinden gene ne denli kuvvetli etkilendiklerinin açık bir göstergesidir. Nitekim Türk ressamlarının içinde bulunduğu gerek "Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği", gerekse "d Grubu", Bauhaus'un bir yargıyla elde ettiği şu amaç maddesine uygun davrandıklarını da ortaya koyar: "Ruhen birbirlerine yakın olan bu kişiler, yapısı, ince işleri, bezemesi ve donatımı ile bütünü içinde uyumlu binalar tasarlamayı bileceklerdir."<sup>211</sup> Ayrıca böyle bir ruhla yurtda sanat etkinliklerinin her şeklini ortaya koyan bu Türk ressamları, gene Bauhaus'un ilkelerinden biri olan "Sergiler ve diğer etkinlikler yoluyla kamu yaşamı ve halkla ilişki"<sup>212</sup> konusunda da oldukça atak davranmışlardır. Bu ilkelerden bir başkası da gerek Almanya'dan o dönemde dönenlerin yenilik arayışları içinde olmaları, dahası dışavurumcu davranışları içermesi, "1914 Dönemi Türk Ressamları" ile

---

<sup>210</sup> Conrads, a.g.e., s. 36.

<sup>211</sup> A.e., s. 37.

<sup>212</sup> A.e.

reaksiyona girme ve özellikle bir ressam günde en az sekiz saat çalışmalıdır diyen Çelebi'yle örtüşmektedir: “Katı olmaktan kaçınma; yaratıcılığa öncelik verilmesi; bireyselliğin özgür olması, fakat sıkı bir çalışma disiplini.”<sup>213</sup> Böylece Türk ressamlarıyla Bauhaus arasında ortak bir nokta daha oluşturmaktadır. Cûda'nın da, özellikle atölye hocalığına ağırlık vermesi, dolayısıyla Bauhaus'un ilkelerinden “öğrencilerin, ustaların çalışmalarına katılımı”<sup>214</sup> durumuna ilgi duyması da çok önemli bir etkileşimi gösterir. Özellikle Hofmann'dan eğitim alan ressamların kuşağı ile pekişen bir özellik olarak da akademide ve toplumda tıpkı Bauhaus'un pekiştirmek istediği bir özellik olan; “İş dışında ustalar ve öğrenciler arasında dostluk ilişkilerinin özendirilmesi; bu amaçla tiyatro oyunları, konuşmalar, şiir, müzik, kıyafet baloları düzenlenmesi. Bu toplantılara eğlenceli bir tören havası verilmesi.”<sup>215</sup> durumu da devreye girmiştir.

Bauhaus'un öğretim kapsamı içinde Çelebi'nin parasal zorunlulukla da olsa ahşap kuş kafesleri yapması, “Heykeltıraşlar, taş ustaları, stuko ustaları, ağaç oymacıları, seramikçiler, alçı kalıpcıları”<sup>216</sup>, Kocamemi'nin yaptığı mobilyalarla “Marangozlar (mobilyacılar)”<sup>217</sup>, Cûda'nın öğrenci yetiştirmeye yönelik yanıyla pekişen Bauhaus'un öğretim kapsamı özelliklerinden “resim ve çizim eğitiminin içerdikleri”<sup>218</sup>, Tollu'nun gerek Hitit kültürü, gerek mitoloji, gerekse müzecilik konularındaki atılımlarının altında da gene Bauhaus'un öğretim kapsamı vardır. “Sanat tarihinin bir üsluplar tarihi anlamında değil, tarihsel çalışma yöntemlerini ve tekniklerini kavramaya yönelik”<sup>219</sup> durumu da Tollu için çok geçerlidir.

Hofmann, atölyesinde uygulamaya yönelik eğitimi daha kapsamlı olarak ele alırken, teorik boyutu da müzelerde dolaşp, sanat tarihini yapıtların başında öğrencilerine anlatmayı tercih etmiştir. Bazı klasik röprodüksiyonlar üzerinde diyagram çalışmaları yaptırarak, bilgisini en detaylı şekilde öğrencilerine aktarmaya çalışmıştır. Bu anlamda Bauhaus'un eğitim ruhunu atölyesinin sistem

---

<sup>213</sup> A.e.

<sup>214</sup> A.e.

<sup>215</sup> A.e s. 38.

<sup>216</sup> A.e.

<sup>217</sup> A.e.

<sup>218</sup> A.e.

<sup>219</sup> A.e.

düzenine için tercih ettiğini de tüm açıklığıyla ortaya koymuştur. Bu düzen, daha sanatsal olan bir senteze; Bauhaus'un öğretim kapsamı altındaki resim ve çizim eğitiminin içerdikleri ile bilim ve kuram eğitiminin içerdikleri bağlamında ulaşmıştır.

Hofmann'ın, okula kabulde belli bir parayı öğrencilerinden talep etmesine karşın, Türk öğrencilerinden, özellikle Almanya'da kendisine uygun atölye ve maddi gelir sağlamakta zorlanan Çelebi'nin çalışmalarını beğendiği için "ücret konusunu önemsememiştir."<sup>220</sup> Bunun altında, gene Bauhaus'un ruhu; parayı dışarıda bırakıp, eğitime önem veren yanı vardır.

İnşacılığın Rusya kökenli olması Zeitgeist kavramı altında Hofmann ve Türk ressamlarını direkt olarak etkilememiş, dolaylı yollardan Bauhaus üzerinden etkilerde bulunmuştur. Özellikle totaliter sanat, Hofmann'ın Amerika'ya kaçarcasına göç etmesine neden olmuş ve bundan ötürü Avrupa'lı tüm öğrencileri ve yanı sıra Türk öğrencilerinin ona kolayca ulaşmasını engellemiş ve böylece eğitim sonrası ilişkilerin sürdürülmesi bağlamında zararlı olmuştur. Bir başka tavır olan Yeni Nesnelcilik ise, daha toplumsal bir sanat üslubu olarak dikkati çekmiştir. Böylesi bir toplumsal sanattan, Türk ressamlarının etkilenmemesi olası değildir. Çünkü onlar da Türkiye'ye döndüklerinde, ele alacakları toplumsal konular bulacaklardır. Fakat Almanya'da Yeni Nesnelcilik'in yaptığı gibi, ironik, grotesk, v.d. olamayacaklardır. Kısacası Hofmann kökenli Türk ressamlarının pek protest bir tavırları olmayacaktır. Fakat özellikle Çelebi ve Cûda karikatürel çizimlerinde, kitap kapaklarında, Tollu da yaptığı portrelerinde Yeni Nesnelcilik'ten etkileneceklerdir.

---

<sup>220</sup> Gültekin, a.g.e., s. 9

### 3.1.3. Yeni Nesnelcilik (Neue Sachlichkeit)

Yeni Nesnelcilik akımı Weimar'da bir kültür ve politika hareketi olarak 1919-1933 arasında varlık göstermiştir. Akımın üslubu, anlatımcılığın taşkınlıklarının tersine, soğukkanlı bir gerçekçilikle kendini belli eder. Kimi ressamalarda bildik eşyaların ya da sanayi ortamının ayrıntılı bir tasvirinin ötesine geçmeyen bu gerçeklik anlayışı, sonunda büyüsel bir bakışa ya da kinik bir keskinliğe dönüşmeyi bilmiştir. Özellikle içlerinde “Verizm”ciler olarak bilinenleri, Alman toplumundaki kusurları çoğun acımasız bir şekilde gözler önüne sermişlerdir.

Yeni Nesnelcilik akımının saldırgan toplumsal yönü, onu diğer Batı ülkelerinde görülen gerçekçi sanattan ayıran en önemli özelliğiydi. Birinci Dünya Savaşı'nın sona ermesinden sonra Kasım 1918'de kurulan Weimar Cumhuriyeti, ülke içinde ve dışında birçok sorunla başa çıkmak zorunda kalmıştır. Versailles Anlaşması'nın ülkeye getirdiği ağır ipoteğin yanında, 1919 Baharı'nda solcuların hükümeti devirmek için gerçekleştirdikleri başarısız darbe girişimi ve iç politikada görülen çatışmalar, cumhuriyete zor günler yaşatmıştır. Hem aşırı sağın, hem de solcu kanadın rejim karşıtı muhalefetine maruz kalan yönetim, 1919 Yazı'nda Weimar Anayasa'sını çıkarmıştır. Barış anlaşmasının imzalanması ve anayasanın çıkarılmasından sonra 1923'e kadar cumhuriyet birkaç defa dağılma tehlikesi atlatmıştır. Fakat 1923'de bunalım, doruk noktasına eriştikten ve bu aşıldıktan sonra iç düzende bir istikrar dönemi başlamış, dış ilişkilerde gerilim azalmıştır. 1924'de Davos Planı ile Almanya'nın savaş borçları yeniden düzenlenmiş, hiç olmazsa 20'li yılların sonuna kadar ekonomi belli bir düzene girmiştir. 1925'de Paul von Hindenburg Cumhurbaşkanı seçilmiştir. Sözü edilen bu gelişmeler Alman sanatına da yansımış, düzen ve istikrara duyulan özlem, sanatçıların dışavurumcu sanata veda etmelerine neden olmuştur. Fakat bu hemen gerçekleşmemiş, dışavurumcu sanat bir süre daha varlığını sürdürmüştür.<sup>221</sup>

---

<sup>221</sup> Sergiusz Michalski, *Neue Sachlichkeit*, Köln, Taschen, 1994, s. 8.

Toplumsal bir eleştiriyi kendine yön olarak seçen Yeni Nesnelcilik'e ilk destek Mannheim Müze Müdürü ve Eleştirmen Gustav Friedrich Hartlaub başta olmak üzere, sanat tarihçilerinden gelmiştir. Hartlaub, 20'li yılların resim sanatında beliren gerçekçi eğilimlerin tümünü, ortak bir isim altında toplayarak "Yeni Nesnelcilik" kavramını ortaya atmıştır. Göreve geldikten hemen sonra 1923'de aynı isimle bir sergi düzenlemek amacıyla girişimde bulunan Hartlaub, bu isteğini ancak 1925'te gerçekleştirebilmiştir. Sonuçta otuz iki sanatçının, yüzyirmidört yapıtı söz konusu sergide yer almıştır. Hartlaub'un bir diğer katkısı da akım içinde belirgin olan iki yönelişe dikkat çekmesidir. Doğruculuk (Verizm) ve Yeni Klasikçilik (Neoklasizm) şeklinde yaptığı bu ayırım, kendisinden sonraki araştırmacılar tarafından da kabul görmüştür. Verizm'ciler diye anılan sol grup, daha çok Berlin, Dresden ve Karlsruhe'de toplanmıştır. Buradaki sanatçılar, siyasi açıdan angaje sanatçılardır. Genelde çağdaş yaşamın negatif yönleriyle ilgilenmişler, eleştirel tarzı benimsemişlerdir. Bu sanat, 1917'de etkin olan Berlin Dada akımının, zamanın kültürel değerlerini hiçe sayan tavrından destek bulmuştur.<sup>222</sup>

Yeni Nesnelcilik, hiç bir zaman homojen bir eğilim olmamıştır; kapsamında türdeş, hatta karşıt özellikler bulma olanağını yakalayan bir akım olmuştur: Grosz ve Dix'in radikal gerçekçiliği, Raderscheidt'ın ve Kanoldt'un büyüsel ve agnostik gerçekçiliği, başka ressamın yavan gerçekçiliği, v.d. Hans Adolf Bühler, Karl Diebitsch, Adolf Wissel gibi sanatçılar, kırsal sahneleri, köylü ailelerini, anneleri ve çocukları, sağlıklı yaşantının bilinen övgü konularını, verimli toprakları, vatanın geleceği için gülbüz çocuklar yetiştiren Germen annelerini resimlemeyi tercih etmişlerdir. Fakat bu resimlerin hiç birinde güçlü bir anlatım, yaratıcı bir atılım yoktur. Bu sanatçıların arkasında, bir bakıma yeni nesnelciliğin anıları durur; oysa hiç bir değeri olmayan, renksiz, cansız, tanınmaz hale gelmiş anılardır bunlar. Berlin'de en kuvvetli Verizm yanlıları yer almıştır. Bunlar, güncel olayları dışavurumculuktan uzaklaşmadan, soyutlamacı bir tavra da girmeden, doğrucu (nesnel), fakat eleştirel bir bakış açısıyla betimleme çabası içindeydiler. Verizm'in en önemli temsilcileri hiç şüphesiz Dix ve Grosz'tu. Bunlar, savaş

---

<sup>222</sup> A.e., s. 7.

sonrasında ortaya çıkan Alman toplum yapısına reaksiyon gösteriyor, düzenin aksaklıklarını ve kişilerin aç gözlülüklerini, ironik ve eleştirel bir gözle ele alıyorlardı. Bu sanatçıları, özellikle Berlin sanat ortamının tiyatro, müzik, edebiyat, mimarlık ve film alanlarındaki gelişmeler çok etkilemiştir. Paris’le de iletişimleri vardı. Grozs, Berlin’de bambaşka bir havanın estiğini, Matisse gibi bir Akdenizlilikle işlerinin olmadığı yönünde sözler sarf ediyordu. Özellikle Verizm’in gelişmesi konusunda Sturm Galeri’nin sahibi Herwarth Walden’den destek alıyorlardı.<sup>223</sup>

Resim, grafik ve fotoğraf sanatlarını çok etkileyen Yeni Nesnelcilik akımının kapsamında, Verizm’le beraber dikkati çeken başka okullar da vardı. Bu bağlamda Otto Dix’in Dresden’de araladığı ve açtığı kapı kapsamında emekçi gerçekliği de ele alınmıştır.<sup>224</sup>

Münih’te daha farklı olarak aile konularına girilmiştir. Burada sanatçıların kendilerine özgü bir atmosfer ve figür arayışı içinde oldukları gözlenebilir. Özellikle insan figürlerini değiştirip dönüştürme yaklaşımlarıyla kendilerini belli ediyorlardı.<sup>225</sup>

Karlsruhe Yeni Nesnelcileri’nde desenin en ön plana getirildiğine tanık olunur. Boyayı azaltan bir bakış kapsamında kalemin gücü ortaya iyice çıkarılmıştır.”<sup>226</sup>

Bir anlamda Bauhaus, diğer anlamda İnşacılıkla, Yeni Nesnelciler arasındaki kuvvetli bağ Köln Okulu ile kurulur. Çünkü burada da figüratif bir inşacılık boy gösterir. Bir progresif sanatçılar grubu oluşur. Temeli geometri olan bir plastik gelişme, merkez noktaya yerleştirilir.<sup>227</sup>

---

<sup>223</sup> A.e., s. 23-24.

<sup>224</sup> A.e., s. 65.

<sup>225</sup> A.e., s. 73.

<sup>226</sup> A.e., s. 89.

<sup>227</sup> A.e., s. 113.

Düsseldorf'da anne, aile ve genç olguları üzerinden yüründüğü dikkat çeker.<sup>228</sup> Hannover'de kendine özgü yeni bir resim dili üzerinden yürünerek, bu bağlamda, belli bir üslup arayışları çabası kendini göstermeye çalışır.<sup>229</sup>

Bu aşamada Yeni Nesnelciler'i, dışavurumcularla karşılaştırmaya götürerek felsefelerinin de ana hatları ortaya koyulacak olursa; dışavurumcular her yönden daha dinamik iken, onlar statik kabul edilmektedirler. Yüksek sesle durumları ortaya koyan dışavurumculara karşı Yeni Nesnelciler'in sessiz bir yöntem tutturdıkları dile getirilmelidir. Dışavurumcuların tersine, süreklilik Yeni Nesnelciler'de çok önemlidir. Ele alınan ne ise, bunu apaçık yapmayı sevmelerinin yanında, gizemliliğe de son derece önem vermektedirler. Anıtsallıktan hoşlanmayan düz bir anlatım yanlısı olan Yeni Nesnelciler, hemen her uygulamalarında sıcak yerine soğuşu tercih etmişlerdir. Kalın boyalar kullanıp, slogancı bir hal almak yerine ince renk kullanımından yana durmuşlardır. Bu anlamda klasik resim sanatının düsturlarına daha açık oldukları söylenebilir. Pürüzlü olmayandan yana tavır alırlar, oysa dışavurumcular pürüzlü olandan yana durmuşlardır.

Düz nesnelere kullanan Yeni Nesnelciler, dışavurumcular gibi kendinden geçmiş nesnelere uzak dururlar. Dışavurumcular birçok dini temadan yana bir bakış açısı geliştirebilirlerken, Yeni Nesnelciler bir kaç dini temayla bağıntılı bir hal ortaya koyarlar. Dışavurumcular nesne konusunda salt nesne olgusundan hareket ederlerken, Yeni Nesnelciler açıklayıcı nesne tanımıyla çok yakından ilgilenirler. Düşündürmeyi de seven Yeni Nesnelciler, diğer taraftan saf nesne, yani etkileyici bozulmuş biçimlere tabi nesnelere uzak durmaya gayret ederler. Dışavurumculara göre, Yeni Nesnelciler daha uygardır tanımlaması kabul görmektedir.

Sonuç olarak:

1922-1931 arasında Almanya yoğun siyasal ve toplumsal değişim geçirmekte, bu arada da çok çeşitli sanat olaylarına sahne olmaktadır. Yeni

---

<sup>228</sup> A.e., s. 125.

<sup>229</sup> A.e., s. 135.

Nesnelciliğin ilginç örnekleri, geleneksel Alman Dışavurumculuğun ulaştığı yeni boyutlar ve kökeni kübizme dayanan yeni araştırmalar, dinamik bir sanat ortamı yaratmaktadır. Çok farklı bir toplumun kültürel ortamından gelip geçici olarak katıldıkları dinamik sanat ortamından öznel etkiler alırlar. Kökeni kübizme dayanan resimsel sorunların dışavurumcu bir anlatımla yüklenmesi, Hofmann ve Türk ressamlarının ilgi alanının doruğunu oluşturmasına rağmen, sanat anlayışları arasındaki bireysel ayrımlar da iyice belirginleşecektir. Özellikle Çelebi, Kocamemi ve Tollu'nun resimleri, üç boyutlu mekân etkisi ve hacimsel değerlerin belirginliği, resmin geometrik alt yapısı ve planlarıyla ilişkisi nedeniyle inşaya dayalıdır. Bu etki ancak Cézanne ve kübizmin inşacı sorunlarıyla ilgili lekesel değerlerle açıklanabilir. Tezimizle ilgili amaçlar doğrultusunda Türk ressamlarında ortaya çıkan inşa düşüncesi, Cézanne kaynaklı zaman, alan ve boşluk etkisini kurgulayan öğelerdir. Türk ressamları bu etkileri kendi dünya görüşünün süzgecinden geçirerek sanatlarına katar... Nikolai Tarabukin, 1928'de kaleme aldığı "Resim Teorisi Üzerine" isimli makalesinde İnşacılığı, "Sanat yapıtının biçimi iki ilkeyle düzenlenmiştir; renkler, sesler ve sözcüklerden oluşan gereç ve inşa. Bunlar kendini bir bütünlük içinde düzenler ve sanatsal mantıkla derin anlam kazanır". Bu bağlamda İnşacılık, Rusya'da Ekim Devrimi'nin hemen ardından ortaya çıkan, plastik sanatlar ve özellikle de mimaride aktif bir gelişme gösteren bir sanat hareketi olarak dikkatleri çeker. Bu hareket sanatın arı yapısını reddeder ve sosyal durumlar için sanatın bir eleman olarak kullanılabileceğini kabul eder. Özellikle de sosyalist sistemin inşası için yaratılan bir seçki olarak belirlenir. İnşacı hareket Sosyalist realizmi desteklemeden önce Weimar Cumhuriyeti'nin de gelişmesinde çok önemli bir rol oynar. Türk ressamları ve sanat anlayışı arasında İnşacılık ile kurulan ilişkinin bir nedeni de bu yıllarda, yalın geometrik biçimler ve endüstriyel malzemedan yararlanan sınırsız boşluk ve hacim etkilerini irdeleyen Rus inşacılarının bir kısmının Almanya'ya yerleşmiş olmalarıdır. 1922-23'lerde Berlin, Düsseldorf, Hannover ve Amsterdam'da açılan grup sergileri, sınırsız bir boşlukta yer çekiminden kurtulmuş, özgür bir dolaşım içinde var olduğu sanısı uyandıran ve bir tür heykel, mimari özellikler taşıyan biçimlerden oluşan yapıtları tanıtmaktadır. Müzik, sinema ve edebiyat dünyasını da etkisine alan bu akım hakkında konferanslar verilip, çeşitli dergiler çıkarılmaktadır. Türk ressamlarının

çalışmanın konusu ile ilgili tüm yaklaşımları içeren yapıtlarının, yeni bir tartışma ortamı yaratmasının nedeni bu farkındalıkları bünyesinde barındırdığı düşüncesidir.<sup>230</sup>

---

<sup>230</sup> Giray, **a.g.e.**, s. 60-61.

## 4. TÜRK RESİM SANATININ TARİHİ GELİŞİMİ

Yirminci yüzyılın ilk çeyreğinde Balkan Savaşları, Çanakkale Savaşları, Kurtuluş Savaşı ve ardından kurulan Türkiye Cumhuriyeti aşamalarında resim sanatımızdaki konular genellikle savaş konularını içeriyordu. Yanı sıra ölü doğa, manzara ve portre çalışmaları da bulunmaktaydı. 1916'dan başlayarak Osmanlı Ressamlar Cemiyeti tarafından açılmaya başlanan “Galatasaray Sergileri”nin sanat ortamına getirdiği canlılığın yanı sıra, bu nedenle hazırlanan yayınlar ve dolayısıyla kaleme alınan yazılar, bugünler için birer belge de oldu. 1917'de açılan Şişli Atölyesi ve 1918'de ilk toplu yurtdışı sergisi olan Viyana Sergisi de gelişmenin önemli birer parçasıydı.<sup>231</sup>

Cumhuriyet döneminin ruhunu yansıtma bağlamında burada kullanılan bir foto-kolaj (Resim 1), içinde barındırdığı göstergeler açısından olağanüstü bir belge niteliğine bürünmektedir. Sanatçı burada, anlatımı sayfalarca sürebilecek bir “dönem ruhu”nu (zeitgeist) ustaca bir kompozisyonla en yalın biçime indirgemıştır. Döneme ilişkin sözle veya yazıyla aktarılabilecek her şey, adeta burada imgeler halinde karşımızda durmaktadır. Hatta, bu çalışmaya baktığımızda Onuncu Yıl Marşı'nın “Demir ağlarla ördük anayurdu dört baştan” gibi bazı mısraları da anımsanabilir. Sözüünü ettiğimiz foto-kolaj, yaklaşık 1928'e ait Szczuka'nın “Kemal Paşa: Kemal'in İnşa Programı” isimli bir yapıtıdır. Dönemin Türkiye'sinin Mustafa Kemal önderliğinde başlatılan inşacı dönüşümünü, güncel olarak yansıtan sanatçı, öte yandan yapıtını da ismine uygun bir anlayışla kurmuş/inşa etmiştir. Cumhuriyet döneminin ilk yıllarındaki köklü değişimlerin, dönemin sanatçılarının üzerindeki etkisini ve aynı dönemde Türkiye'deki eğitimlerinin üstüne Fransa ve Almanya'da sanat eğitimlerini daha da geliştirerek yurda dönen genç sanatçıların sahip oldukları donanımlarla, yeni ortamın dinamizmini bir sanat diline çevirdikleri söylenebilir.<sup>232</sup>

<sup>231</sup> Ahmet Kamil Gören, “Değişen Tarihsel Süreçler, Değişen Kavramlar Bağlamında Türk Resim Sanatı Tarihi Yazımına İlişkin Oluşan Sorunlar Üzerine Bir Deneme”, **Uluslararası Türkiye Estetik ve Sanat Kongresi**, Ankara Üniversitesi 24-26 Mayıs 2006, s. 67-68.

<sup>232</sup> Ahmet Kamil Gören, “Cumhuriyet'in İlk Yıllarında Türk Resim Sanatı-2: Yeniden Yapılanmaya Koşut Resim İnşa Etmek”, **Rh+ Dergisi**, Ocak-Şubat 2003, Sayı: 3, İstanbul, s. 50-51.

Cumhuriyet dönemiyle birlikte kurulan “Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği”, “d Grubu”, “Yeniler Grubu” v.d. gibi oluşumlar, başlı başına bir inceleme alanı olan “Yurt Gezileri” ve buna bağlı olarak açılan “Yurt Sergileri” (1938-1943), “İnkılap Sergileri” (1933-1936), “Devlet Resim ve Heykel Sergileri”nin (1939’dan günümüze) ve 1950’lere doğru kendini artık iyice duyumsatmaya başlayan soyutlamayla başlayıp soyutla sonlanan ifade biçimlerinin açılan sergilerle gösterime girmeye başlamasının, sanatçıların artık yavaş yavaş resmin kendi sorunsalını oluşturan biçim, içerik, konu, desen, boya, gölge-ışık, plan, modülasyon, yüzey, hacim, boşluk v.d. gibi kavramlar etrafında düşünmeye başladıklarını göstermekteydi.<sup>233</sup>

Cumhuriyet’in ilk yıllarında kurulan “Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği” ve “d Grubu”nun başı çektiği sanat ortamında sanatsal hareketlenmeler önceki döneme göre daha yoğundu. Böyle bir ortamda çeşitli sergilerin gerçekleştirilmesi için özel olarak bir sergi binası olarak tasarlanan ve Ankara’da 1938’de açılan “Sergievi”, bir dönemler sanat adına çok önemli işlevleri olan yapılar içinde ilk sıralarda gelmektedir. Ankara’daki Sergievi’nden sonra İstanbul’da ilk girişim olarak 1939’da Taksim Meydanı’na bakan bir cephede ve bu konuda kaleme alınan yazılardan anlaşıldığına göre büyük bir olasılıkla Ayaspaşa’ya giden yol üzerinde sol tarafta kalan ünlü Taksim Kışlası’nın ahırlarının önünde yer alan mekânda inşa edilen tek katlı binalardan birinde bir iki yıllığına kiralanan galerinin “Daimi Sergi Salonu”dur.<sup>234</sup>

Gerek Sanayi-i Nefise’de, gerek Avrupa’da resim eğitimlerini sürdüren gençler 1929’da Cumhuriyet’in ilk sanatçı topluluğu olan “Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği”ni kuruyorlardı. Bu kuşak sanatçılarının da ilk çalışmalarında ülkenin yaşanan atmosferinin izleri görülmektedir. Cumhuriyet’in ilk yılları Atatürk ve arkadaşlarının öncülüğünde yeni bir ruh, yeni bir ulus ve daha birçok kavramı içeren yeni bir yapılanmanın yaşandığı dönemdir ki sanatçıların da

---

<sup>233</sup> A.e., 68

<sup>234</sup> A.e., s. 68-69.

yapıtlarında bu yeni kavramların varlığını, yeni bir biçim ve içerik eşliğinde yansıtmaması düşünülemezdi.<sup>235</sup>

#### **4.1. Ali Çelebi, Zeki Kocamemi ve Mahmut Cûda'nın İçinde Buldukları “Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği Oluşumu”**

“Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği”, 1929-1950 yılları arasında Türk resim sanatının yurt içinde yaygınlaştırılması, geliştirilip, özgünleştirilmesi amacı uğruna çalışmalar yapan bir ressam birliği olarak tanınmış ve önem kazanmıştır.<sup>236</sup>

12 Eylül 1926'da Bakanlar Kurulu, resim sergilerinin Ankara'da açılmasını kararlaştırmıştır. Bu kararname uyarınca, resmî sayılan, Sanayi-i Nefise Sergisi Ankara'da da açılmış ve başka sergilerin düzenlenmesi için ise Türk Sanatçılar Birliği görev üstlenmiştir. 1926'da, “Güzel Sanatlar Birliği” isminin, “Türk Sanayi-i Nefise Birliği” olduğu anımsanacak olursa, Başkent'te açılacak resim sergilerinin de bu birliğin egemenliğine bırakıldığı, açıkça ortaya çıkmış olmaktadır. “Güzel Sanatlar Birliği”, Türk resim sanatının bu ilk yıllarında; az sayıda ressam ve heykel sanatçısının yetiştiği bir dönemde, tüm sanat etkinliklerini üstlenmiş ve bunları başarıyla ele almıştır. Ancak sanatçı sayısında görülen doğal artışlar yeni gereksinimleri beraberinde getirmiştir.<sup>237</sup>

Bu yıllarda, Güzel Sanatlar Akademisi'nde öğrenimlerini sürdüren gençler, “Yeni Resim Cemiyeti” ismi altında birleşmişlerdir. Mahmut Cemâlettin (Cûda), Şeref Kamil (Akdik), Büyük Saim (Özeren), Refik Fazıl (Epikman), Elif Naci,

---

<sup>235</sup> A. K. Gören, “Cumhuriyet'in İlk Yıllarında Türk Resim Sanatı”, **Rh+ Dergisi**, Kasım/Aralık 2002, Sayı: 2, s. 39.

<sup>236</sup> Kıymet Giray, “Cumhuriyet Türkiye'si'nin İlk Ressam Birliği Müstakiller”, **Sanat** (T.C Kültür Bakanlığı), Sayı: 3, Kasım 1993, s. 32.

<sup>237</sup> Giray, **a.g.e.**, s. 33.

Muhittin Sebati, Ali Avni (Çelebi), Ahmet Zeki (Kocamemi)'nin kurduğu cemiyet, bir de sergi açmayı başarmıştır.<sup>238</sup>

1923'de Çelebi ve ardından Kocamemi'nin Almanya'ya öğrenime gitmeleri ve hemen arkasından 1924'de Maarif Vekâleti'nin düzenlediği Avrupa Konkuruunu kazanan ve cemiyetin etkin üyeleri olan Cûda, Epikman ve Sebati'nin Ocak 1925'de Paris'e öğrenime gönderilmeleri ile dernek dağılmıştır. "Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği"nin kurucu üyeleri de olan bu sanatçılar şöyle bakıldığında, 1914'den sonra Sanayi-i Nefise Mektebi Âlisi'nde öğrenime başlamışlardır. Bu sanatçıların yaşamları ve öğrenim dönemleri Osmanlı İmparatorluğu'nun yıkılışı, Birinci Dünya Savaşı, Kurtuluş Savaşı ve Cumhuriyet'in kuruluş yıllarına rastlar. Özellikle de Sanayi-i Nefise Mektebi'ndeki öğrenimleri, İstanbul'un işgal yıllarının sıkıntı dolu ortamında, okulun sürekli bina değiştirmek zorunda bırakıldığı bir dönemde geçmiştir. Bu nedenle yaşadıkları toplumun hızla gelişen ve değişen siyasal, ekonomik ve kültürel oluşumlarının içinde, bu gelişmelere tanık olarak, okuyarak ve düşünerek yetişmişlerdir. Türkiye Cumhuriyeti'ne inanç, güven ve gururla bağlanan, onun devrimlerini yüreklerinde taşıyan ilk ressam kuşağı olmuşlardır.<sup>239</sup>

Türkiye'de resim sanatı henüz elli yıllık bir birikime sahiptir. Saray çevresinde başlayarak çok ağır bir gelişme ile ancak İstanbul'da küçük kıpırtılar oluşturmuş, belli bir toplum kesimine yayılan bir sanat ortamı ve ilgi söz konusu olmuştur. Bu yıllar içinde tek ve en önemli etkinlik ancak yılda bir kez tekrarlanan "Galatasaray Sergileri" olmuştur. Bu sergiler doğrultusunda basına yansıyan çok az sayıdaki eleştiri-haber yazısı incelendiğinde ressamların, üsluplarına ve sanat anlayışlarına ilişkin açıklamalardan kaçınıldığı, incelemelerin, yüzeysel övgülerin sınırlarını aşmadığı dikkati çekmiştir. En önemlisi de ne sanatçının emeğine parasal bir değer verilmiş, ne de sergilerin ticari bir yanı bulunabileceği düşünülmüştür. Avrupa'da resim ve heykel çalışmalarını sürdüren sanatçılarımız,

---

<sup>238</sup> Elif Naci, **10.Yılda Resim, 1923-1933**, İstanbul, Bilim Sanat Galerisi Yayını (Tıpkı Baskısı), 1933, s. 8-9.

<sup>239</sup> Giray, **a.g.e.**, s. 33.

Temmuz 1928’de yurda dönmüşlerdir. 15 Nisan 1929’da, Ankara Etnografya Müzesi’nde, Birinci Genç Sanatçılar Sergisi’ni düzenlemişlerdir.<sup>240</sup>

15 Temmuz 1929’da, yasal olarak “Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği”nin kuruluşu gerçekleştirilmiştir. Birliğin kurucu üyeleri, nizamnamelerinde şu sıra ile yer almıştır: Ressamlar Refik Fazıl Epikman, Cevat Hamit Dereli, Şeref Kamil Akdik, Mahmut Cemâlettin Cûda, Ahmet Zeki Kocamemi, Ali Avni Çelebi, ressam ve heykel sanatçıları Muhittin Sebati, Ratip Aşir Acudoğlu, Dekorator Fahrettin Arkunlar. Üyelerinin sanat anlayışlarına özgürlük tanıyan özelliğiyle ve grubun ismi Paris’te o yıllarda etkinliklerini sürdüren, “La Societe des Artistes Independants”tan alınmıştır. Gelişmekte olan resim sanatımızın düzenli ve kalıcı temellere kavuşturulması ve halk tarafından benimsenip yaygınlaşması için, çalışmaya karar verilmiştir. “Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği”, öncelikle sanatçıların güvence altına alınmaları ve bireysel sanat anlayışlarına özgürlük tanıyan bir ortamda çalışabilmelerini sağlamaya uğraşmışlardır. Bu ortamın oluşabilmesi için de sanatçı olarak öğrenim görmüş, yetiştirilmiş kişilerin her meslek dalında olduğu gibi, kendi alanlarında verdikleri emekle yaşamlarını kazanmaları konusu üzerinde çalışmaları, bu sorunu çözümlenmeye gayret eden ilk girişimdir. Bu amaçlar doğrultusunda kurulan grup, ilk sergisini Nisan 1929’da Ankara Etnografya Müzesi’nde düzenlemiştir. İkinci sergileri, İstanbul Türk Ocağı salonlarında açılmıştır. “Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği” sergilenen yapıtları, Türk resim sanatına, Batı resim sanatının hızlı değişim evrelerinin sanat uygulamalarına koşut, yeni, fakat birbirinden farklı yorum ve teknikleri kazandırmıştır. Bu bağlamda grup sanatçıları, sanatlarıyla Türk resim sanatına yepyeni bir atılım getirmiş ve bir çığır açmayı başarmışlardır. Öncelikle ilk sanatçı birliği olan Güzel Sanatlar Birliği üyelerinin, her yıl Galatasaray Sergileri’nde tanıtılan resimlerinde egemen olan resim anlayışlarına karşıt bir değer anlayışına ulaştıklarını kanıtlamışlardır.<sup>241</sup>

“Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği”nin üyeleri İstanbul ve Ankara’da her yıl düzenlenen sergilerinde yapıtlarını tanıtma olanağı bulmuşlardır.

---

<sup>240</sup> A.e., s. 37.

<sup>241</sup> A.e., s. 38.

Bu arada bütün zorlukları karşılıksız bir özveriyle göğüsleyerek, Anadolu’da gezici sergiler zinciri oluşturmuşlardır. Zonguldak, Bursa, Samsun, Balıkesir ve İzmit Halkevleri sergilerinde açılış konuşmaları, konferanslar ve halk sohbetleri düzenleyerek, kültürel düzeyi yükseltmeye çalışmaları önemlidir. Bu illerde açılan sergileri için sanatçıları ve yapıtlarını tanıtan kataloglar da hazırlanmıştır. 1937’de Zonguldak’ta açılan sergilerinde Cûda, “Modern Sanat ve Bugünkü Türk Sanatı” isimli bir konferans vermiştir. Mart 1937’de ise Bursa Halkevi, grubun yapıtlarıyla donatılmış, birlik önderi Cûda, burada da aynı konuyu içeren bir konferans vermiş ve konferansın metni, Ar Dergisi’nin Nisan sayısında yayımlanmıştır. 9 Mayıs 1937’de açılan Balıkesir Halkevi sergisini, yirmiiki sanatçının yüzyirmibir yapıtıyla katıldığı Samsun sergisi izlemiştir. 1939’da ise İzmit’te onaltı sanatçının katıldığı sergide, yüzelli yapıt Vali Ziya Tekeli’nin konuşmasıyla açılmıştır. Aynı gün İsmail Hakkı Baltacıoğlu, “Sanatın Cemiyet Hayatına Hizmeti” konulu bir konferans vermiştir. Bu sergide grubun özverili hareketlerine, Müdde-i Umumi’nin (Savcılık) resimlerini müstehcen bulup kaldırtması ile gölge düşmüştür. Günün ulaşım sorunları da düşünüldüğünde grubun salt sanat tanıtımını amaçlayan Anadolu sergisi zincirleriyle, büyük bir başarı kazandıkları yadsınamaz bir gerçektir.<sup>242</sup>

Tarihsel anlamda akademiye egemen olan “Güzel Sanatlar Birliği” ile “d Grubu” arasında konumlanan “Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği”nin, Türk resim sanatına kattıkları ve sanatçıların sosyal güvencelerini sağlayıcı girişimleri, ayrıca resim birikimlerinin ulaştığı sanatsal değerler, müzelerimizin salonlarında ve özel koleksiyonlarda yoğunlaşan örnekleriyle güçlerini tartışmasız biçimde ortaya koyar. Günümüzde resim yaparak hayatını sürdüren Türk sanatçılarının bugünkü sanat ortamlarının hazırlanmasında, “Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği”nin, 1929’dan başlayarak verdikleri mücadelenin büyük payı vardır. Özel ve tüzel kişilerin resim alımı için düzenlediği yarışmalarda grubun başlattığı bir yolun devamını izlemek olasıdır. Üyelerinin, bireysel sanatlarının gelişmesine verdikleri önem kadar, Türk resim ve heykel sanatçılarının gelişip yücelmesine verdikleri önem ve bu konuda giriştikleri mücadelelerle önemli

---

<sup>242</sup> A.e., s. 41-42.

çözümlere ulaşmaları, Türk resim sanatı tarihinde özgün ve önemli bir yer kazanmalarını sağlamıştır. Bu arada, birlik üyesi sanatçıların, kendi sanat anlayışlarını titizlikle koruyarak ve yücelterek özgürce çalışmaları sonucunda Türk resim sanatına çoğulcu bir resim anlayışı, titiz teknik arayışlar ve özgün sanat anlayışları kattığı da dile getirilmelidir. Bu nedenlerdir ki “Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği”nin kurucu üyeleri ile Türk resim sanatının en güçlü imzaları bir anlamda özdeşleşmişlerdir.<sup>243</sup>

Grubun dernek olarak Türk resim sanatına katkıları düzenli sergiler açarak bunu bir alışkanlık haline de getirmeleridir. Anadolu’ya sergi götürülen ilk ve tek ressam derneği olarak resim sanatını İstanbul çevresinden çıkartıp, halka tanıtmak girişimini başlatmış ve başarmışlardır. Sergi açılışında yapılan konuşmalar ve konferanslarla resim sergilerini kültürel bir bütünlüğe ulaştırmaları önemlidir. Çeşitli gazete ve dergilerde yazdıkları yazılarla sanat yayınlarını arttırmışlar ve sanat konusunu içeren yazıların topluma yansımaları sağlamışlar ve en önemlisi de Türk resim sanatçılarının çalışma koşullarının iyileşmesi için girişimlerde bulunmuşlardır. Sanatçıların, sanatlarına verdikleri emek karşılığında yaşamlarını sağlamalarının gerektiğini ve ancak koşulları sağlanmış olan sanatçılarla Türk resim sanatının gelişebileceğine olan inançları için durmaksızın mücadele etmişlerdir. Bir sanatçı, sanatı için günde sekiz saat çalışmıyorsa, gelişme çizgisinin erken kırılacağını ve istenilen düzeye ulaşamayacağını savunan “Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği”nin, Türk resim sanatının gelişmesinin de sürekli resim üreten, sanat hakkında yayınlar izleyebilen sanatçılarla gelişeceğini savunmuşlardır. Bu arada devlet ve özel kuruluşların resim isteklerinden tüm resim sanatçılarının hakça ve eşit yararlanmalarını sağlamaya yönelik çaba göstermişler ve yarışmalı seçimlerin gerçekleştirilmesine ön ayak olmuşlardır. Bu arada birlik üyesi olan sanatçıların kendi sanat anlayışları doğrultusunda özgürce çalışmasını destekleyen anlayışları nedeniyle de Türk resim sanatına çoğulcu bir anlayış katmayı başarmışlardır.<sup>244</sup>

---

<sup>243</sup> A.e., s. 45.

<sup>244</sup> Kıymet Giray, **Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği**, İstanbul, Akbank Yayınları, 1997, s. 284.

## 4.2. Cemal Tollu'nun İçinde Bulunduğu “d Grubu” Oluşumu

“d Grubu” oluşumunun, bu çalışmayla ilişkisi, “d Grubu”nun dönemlerinden; “Başkaldırı Dönemi” (1933-1936) ile sağlamaktadır. Bu dönemin özünde, Kübizm’in biçim dilini kullanan, sanatta devrimi ve dinamizmi vurgulayan “Fütürist” yaklaşımlar vardır. İtalyan ve Rus Fütüristleri’nin “Fütürizm”i kendi toplumsal ve siyasal gerçeklerine uygun olarak yorumlamalarına koşut olarak “d Grubu” sanatçıları, “Fütürist” felsefeyi Cumhuriyet’in devrimler ideolojisine uyarlamıştır. Öte yandan akla getirebileceği olumsuzluklar yüzünden olsa gerek “Fütürizm” adının açık olarak dile getirilmesi de grup üyeleri tarafından tercih edilmemiştir. “d Grubu”, Türk sanatının, kendi Doğulu kimliğini koruyarak Batı sanatına yaklaşamayacağını düşünmektedir. Bu anlamda yeni bir üslup ve okul yaratmak olası olmadığı gibi, buna gerek olmadığı grup üyelerinin ortak düşüncelerinden biridir. “d Grubu” üyeleri, Kübizm’in biçim diline dayalı yeni bir görme ve oluşturma üslubunu denemiştir. Bu deneme aşamasında “konu” ile sınırlandırmaya karşı çıkmış, biçime, tekniğe ve düşünceye önem verilmiştir.<sup>245</sup>

Eylül 1933’de, İstanbul Cihangir’de Yavuz Apartmanı’nın beşinci katında, Ressam Zeki Faik İzer’in evinde beş ressam ve bir heykeltıraş toplanarak, “d Grubu”nu kurmuşlardır. Söz konusu topluluğu oluşturan ressamlar Nurullah Berk, Abidin Dino, Zeki Faik İzer, Elif Naci, Cemal Tollu ve heykeltıraş Zühtü Müridoğlu’dur.<sup>246</sup> Daha sonraki bir toplantıda İzer’in teklifiyle, Tollu ve Berk’in önerisiyle Abidin Dino da kurucular arasına katılmıştır. Bu toplantıda, uluslararası alfabenin dördüncü harfi, Berk’in önerisiyle grubun ismi ve simgesi olarak benimsenmiştir.<sup>247</sup>

<sup>245</sup> Nihal Elvan (Ed.) **d Grubu**, İstanbul, YKY, 2002, s. 23-24.

<sup>246</sup> Fikret Adil, **d Grubu ve Türkiye’de Resim**, İstanbul, 1947, s. 18.

<sup>247</sup> **A.e.**, s. 17.

Grubun söz konusu harfi seçmesinin nedeni, kendilerini Türkiye’deki resim gruplarının dördüncüsü görmelerinden ötürüdür. “d Grubu”nun kurucuları arasında “Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği’nden ayrılanlar da yer almıştır.”<sup>248</sup>

Sanatçıları yeni bir grup kurmaya iten nedenlerin en başında, bir kısmı Avrupa’dan yeni dönen genç ressamın, İstanbul’da Beyoğlu’nda, Galatasaray Salonları’nda sıkışan ve değil İstanbul halkının, Beyoğlu’ndan gelip geçenlerin bile dikkatini çekmeyen resim yaşamını canlandırmak istemeleri gelmekteydi. “d Grubu”nun kuruluş nedenlerini “ruhi” ve “ideolojik” olarak iki bölümde açıklayan Berk, ruhi nedenleri, “Resmî cemiyetlerin kırtasiyeciliğinden kaçınarak, birbirini anlayan ve seven bir kaç arkadaşın çok sınırlı bir kadro ile bir grup kurarak birliği, topluluğu temin etmek arzusu” olarak açıklarken, ideolojik nedenleri, “Hakiki bir yaşayan sanatı memlekete yaymak. Yani formüle dökülen akademizmin iktidarsızlığını gizleyen sözde modernizmin tam karşıtı: Tekniği ve bilgisini klasik kaynaklardan aramakla birlikte, doğaya olan temasta duyulan lirizmi, hiç bir şeyden korkmayarak, hatta aşırı bile görünmekten ürkmeyerek, tercüme etmek” olarak açıklamıştır.<sup>249</sup>

Elif Naci’ye göre, “Resimde devrime susamış olanlar ara sıra toplanıp dertleşmekte, bu konudaki üzüntüleri paylaşmakta ve ülkede plastik sanatların gelişmesi uğrunda neler yapılması gerektiğini düşünmektedirler.”<sup>250</sup> Bu düşünceler ve görüşler sonucu oluşan “d Grubu” sanatçıları “Çalışmak ve bunları sık sık sergilemek” biçiminde karar almışlardır.<sup>251</sup>

Grubu oluşturan sanatçılar da tıpkı Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği gibi, Sanayi-i Nefise’de daha çok Çallı kuşağı öğrencileri olan ressamın ve Avrupa’ya gidişlerinde çoğunlukla Paris’teki kimi ressamın atölyelerinde çalışmışlardı. Berk, 1924-1928 arasında Fransa’da Laurent, 1932-33’te Lhôte ve Léger’in atölyelerinde, 1932’ye dek birkaç kez yurtdışına gidip gelen Tollu, Almanya’da Hofmann, Fransa’da Lhôte, Gromaire, Léger, Despiau’nun; İzer,

---

<sup>248</sup> A.e., s. 7.

<sup>249</sup> Nurullah Berk, d Grubu’nu Takdim-d Grubu Sergi Broşürü, İstanbul, 1939.

<sup>250</sup> Naci, a.g.e., s. 17.

<sup>251</sup> Esin Yarar Dal, “d Grubu ve Türk Resmindeki Yeri”, **Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi**, Eylül 1983, Sayı: 15, s. 3.

Fransa’da Friesz ve Lhôte’un; Müridoğlu ise heykeltıraş Gimond’un atölyelerinde çalışmışlardı.<sup>252</sup>

Grup üyeleri, 1928’de “Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği”nin başlattığı yeni anlayışları geliştirmeye çalışırken, Berk başta olmak üzere çeşitli gazete ve dergilerde görüşlerini tanıtmaya, sevdirmeye çalışan yazılar da yayımlamışlardır.<sup>253</sup>

İzlenimcilerin yok ettiği desen yapısını ve küteselliği yeniden kurmak için de Rönesans ustalarına dönmek gereğine inanmışlar, bu noktada Leonardo da Vinci’nin “resim aklın ürünüdür” anlayışını benimsemişlerdir.<sup>254</sup> Gerçi “Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği”nde de izlenimcilere tepki olarak kübizme ve inşacılığa yönelenler ve resme hacim, plan, kütle anlayışını getirenler olmuştur, ancak “d Grubu”na göre teknik ve işçilik açısından görülen bu devrime, bir entelektüel yenilenme ve yönlendirme de gerekmektedir. “d Grubu” üyelerini, farklı anlayışlara sahip olsalar da, Türk resmine yeni bir entelektüel boyut getirmeleri, sanat yapıtında ustalıkla tekniği, düşünceyle birleştirmek gibi ortak ideoloji ve estetikle birbirlerine bağlı olmaları dikkat çekicidir.<sup>255</sup> Bununla birlikte “d Grubu” üyeleri, akademizme ve körü körüne doğa kopyacılığına da karşı olmuşlardır.<sup>256</sup>

Bu anlayışlarla grup, İstanbul’da 1933’den başlayarak, 1947’ye dek her yıl olmak üzere on beş grup sergisi açmıştır.<sup>257</sup> Elif Naci, söz konusu sergilerin önceden planlı olarak düzenlenmediğini, gazetelerde grubun sergi açacağı hakkında çıkan haberlerden sonra açılışların planlanıp uyguladığını belirtmiştir.<sup>258</sup> Bir şapka mağazasında açılan ilk sergi, Türkiye’de parasız gezilebilen sergilerin de ilki olur ve kurucuların tümünün yapıtları sergilenir.<sup>259</sup> Yüz altmış desen çalışmasının yer aldığı bu sergi, grup üyesi olan sanatçıların eğilimlerinin tanıtıldığı ilk etkinlik

<sup>252</sup> Berk- Gezer, **a.g.e.**, s. 54, 61, 66.

<sup>253</sup> Nurullah Berk, **Sanat Konuşmaları**, İstanbul, Ankara Sanat Yayınları, 1943, s. 79.

<sup>254</sup> Nurullah Berk, **La Peinture Turque** (Türk Resmi), Ankara, 1950, s. 26.

<sup>255</sup> Berk, **a.g.e.**, s. 26.

<sup>256</sup> Berk-Gezer, **a.g.e.**, s. 51-52.

<sup>257</sup> Adil, **a.g.e.**, s. 8.

<sup>258</sup> Naci, **a.g.e.**, s. 18.

<sup>259</sup> Dal, **a.g.e.**, s. 4.

olmuştur. Lhôte, Léger ve Gromaire'in etkisinde, kübik biçimlerin yer aldığı bu sergi, basında yer alan yazı ve karikatürler aracılığıyla eleştiriler alırken, bir grup yazar da Batı'nın modern akımlarının bilinmemesi ve alışılmış çizginin dışına çıkılmasının bu eleştirilere neden olduğunu savunmuştur.<sup>260</sup>

Grup, 19 Ocak 1934'de Beyoğlu Halkevi'nde ikinci sergilerini açmıştır. Kırksekiz yapıta yer verilen bu sergide yağlıboya ve suluboya yapıtlar sergilemiştir. Bu sergide sanatçıların öğrenim gördükleri batı kentlerinde ürettikleri resimler çoğunluğu oluşturmuştur. Üçüncü sergileri, 8 Haziran 1934'de İstanbul Dağcılık Kulübü'nde açılmıştır.<sup>261</sup> Zamanla gruba yeni sanatçılar katılmış ve dördüncü sergi, 27 Aralık 1934'de Galatasaraylılar Yurdu'nda, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Turgut Zaim'le birlikte sekiz kişi olarak açılmıştır. Yedinci sergiye Halil Dikmen, Eşref Üren, Eren Eyüboğlu, Arif Kaptan ve Salih Urallı'nın katılımıyla grup on iki kişi olmuştur.<sup>262</sup>

20 Temmuz 1935'de Eski Fransız Tiyatro Salonu'nda "d Grubu"nun beşinci sergisi düzenlenmiştir. İşte bu sergide Bedri Rahmi Eyüboğlu, geleneksel el sanatlarına öykünen arayışlarına başlamış ve minyatür esinli resimlerini sergilerken Turgut Zaim de minyatür tarzına yaklaşımıyla, yaptığı alışlagelmiş anıtsal figürlerin yer aldığı yerel konulu resimlerini sergilemiştir. Berk ve Tollu ise resimsel çizgilerini koruyan yapıtları ile dikkati çekmişlerdir. Grubun altıncı sergisi, İstanbul dışında gerçekleştirdikleri ilk ve tek sergileri olmuştur. Bu sergiden sonra "d Grubu", sergi etkinliklerine bir süre ara vermiştir. Yedinci sergileri, ancak 28 Ocak 1939'da Akademi salonlarında açılmıştır. Bu sergi ile grubun sayısı onbeşe yükselmiştir. Berk, bu sergide, "d Grubu" sanatçılarının başarısının özünde "Klasik Nizam vardır" tanımlamasını yapmıştır. İki yıl aradan sonra 3 Şubat 1940'da, Beyoğlu Halkevi Salonu'nda sekizinci sergi

---

<sup>260</sup> Kıymet Giray, "d Grubu ve Türk Resim Sanatında Üslup Güdümünün Başlaması", **Türkiye'de Sanat Dergisi** Eylül-Ekim 1994, Sayı: 15, s. 37.

<sup>261</sup> **A.e.**, s. 37.

<sup>262</sup> Dal, **a.g.e.**, s. 4.

gerçekleştirilmiş ve “d Grubu”nun resim anlayışıyla halkın beğenisinin örtüştüğü izlenmiştir.<sup>263</sup>

Dokuzuncu sergide gruba Hakkı Anlı, Sabri Berkel, Fahrünnisa Zeid gibi ressamların yanı sıra heykeltıraş Nusret Suman da girmiş ve onuncu sergiden sonra, birkaç sanatçının eksilmesiyle, grup sayısı on kişinin altına düşmeden, on beşinci sergiye kadar gelinmiştir. On beşinci sergide gruba en son katılan sanatçı, Kocamemi olmuş ve grup bu sergiden sonra da dağılmıştır. “d Grubu” sergilerinin ilginç yanlarından biri, genellikle açılışlarda dönemin ünlü şair, yazar ve grup üyelerinden birinin konferans vermesidir: Örneğin birinci sergide konferans verilmemiş, fakat sergi broşüründe Peyami Safa’nın, grubun felsefesini aktaran bir yazısı yer almıştır. Yazının bir bölümünde şunlar söylenmektedir: “Ayna, öküz ve fotoğraf aynı şeyi görürler. Hiçbir insan başka bir insanla aynı şeyi göremez. Heraklit aynı suda iki defa banyo yapılamayacağını söylemiyor mu? Bir göz de aynı şeyi iki defa göremez. Nazariye yapmıyorum. Bilinen şeyler. ‘d Grubu’nun altı ayrı bakışı olduğunu bir kere daha söylemek istedim. Altı çift göz ki maddenin içine bakıyor ve ölüde bile gizlenen canı arıyor gibidir.”<sup>264</sup>

Üçüncü sergi açılışında, Nurullah Berk ve Necip Fazıl Kısakürek konuşmalar yapmışlar ve Cemal Nadir Güler, gruba karşı sevgi ve yakınlık duyduğu için karikatürleri ile de bir köşe düzenlemiştir. Dördüncü sergi Peyami Safa’nın akademik ve yeni resmi karşılaştıran “Yeni Resim” başlıklı konferansıyla, beşinci sergi Necip Fazıl Kısakürek’in “Beklenen Sanatçılar” başlıklı, Elif Naci’nin grubun çalışmalarını anlatan bir yazısına yer vermiş ve Ankara’da açılan altıncı sergi, Kısakürek’in bir önceki konferansın tekrarı ve Berk’in grup çalışmalarını tanıtan bir konuşmasına yer vermiştir. Güzel Sanatlar Akademisi’nde açılan yedinci sergi akademi müdürü Burhan Toprak’ın sunusu, onuncu sergi yine akademi salonlarında ve Burhan Toprak’ın “Türk Resmi ve d Grubu” başlıklı konuşmasına tanıklık etmiştir. On üçüncü sergi Milli Eğitim Bakanı Hasan Ali Yücel’in, on beşinci ve son sergi ise Elif Naci’nin ve Ahmet Hamdi Tanpınar’ın “Sanat ve d Grubunun Getirdikleri”ni konu alan konuşmalarıyla açılmıştır. On beşinci serginin

---

<sup>263</sup> Giray, a.g.e., s. 37.

<sup>264</sup> Dal, a.g.e., s. 4.

açılış günü akşamı Elif Naci, İstanbul Radyosu'nda "d Grubu"nun on beş yıllık etkinliklerini anlatmış ve bundan sonra da grup resmen dağılmıştır.<sup>265</sup>

On beş yıl boyunca grubun değerlendirilmesi, söylenenlere göre, zamanın tanınmış yazar, şair ve kimi sanat tarihçileri, grubun savunduğu fikirleri ve yaptığı resimleri desteklemiş, ya da en azından hoş görüşle karşılamışlardır. Fikret Adil, İsmail Hakkı Baltacıoğlu, Ahmet Muhip Dranas, Lütfi Emiroğlu, Sabahattin Eyüboğlu, Celaleddin Ezine, Eşref Fehim, Mazhar Şevket İpşiroğlu, Necip Fazıl Kısakürek, Hikmet Münir, Peyami Safa, Sabri Esat Siyavuşgil, Ercüment Ekrem Talu, Ahmet Hamdi Tanpınar, Burhan Toprak, Vedat Nedim Tör, Mustafa Şekip Tunç, Suut Kemal Yetkin bu grubu oluşturmuşlardır.<sup>266</sup>

1947'de "Sanat-Edebiyat Dergisi"ne yansımından anlaşıldığına göre, "d Grubu" ile ilgili değerlendirmeler, kimi ressam ve yazarlar arasında sen-ben kavgasına dönüşmüş ve anlamsız bir biçim almıştır. Konuyu, her iki taraf açısından bakarak değerlendirmeye çalışan Malik Aksel, aynı dergide bir dizi yazı yayımlamıştır. Ona göre, "Paris'te bile soyut sanatın bütün olanakları ortaya konulmuş ve artık onlara da cephe alanlar çoğalmıştır. İstanbul'da Batılı modalar hemen uygulanmaya başlamıştır. Özellikle 1933'den başlayarak resimde yerli Matisse ve Picasso'lar çoğalmıştır. Oysa Picasso'nun yaptığı resimlerin Paris'te bir anlamı vardır. Türkiye'de d Grubu, halk için resim yapma iddiasıyla yola çıkmış, ancak onların eğilimlerinin karşısı şeyler yaparak, halkın resim zevkini geliştirmeyip tepki yaratmıştır. Resim gelenekleri yerleşmiş ülkelerden bile çok daha fazla bir anlayış ortaya konulmuştur. Ancak zaman, sanat yapıtının gerçek değerini ortaya koymada ölçü olabilecektir."<sup>267</sup>

1947'de grubun dağılmasıyla, gruba ilişkin yazılar da azalmış ve üyeleri kişisel çalışmalarını sürdürmüşlerdir. Ancak Tollu, Berk, Berkel, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Eşref Üren gibi isimler birkaç yıl sonra 1949'da yeniden bir araya gelmiş, "ölü ve akademikleşmiş" sanata karşı bir dergi çevresinde güç birliği oluşturmuşlardır. "d Grubu"nu değerlendirirken, Nurullah Berk, grubun "Bir

---

<sup>265</sup> Naci, **a.g.e.**, s. 18-19.

<sup>266</sup> Adil, **a.g.e.**, s. 25-32.

<sup>267</sup> Dal, **a.g.e.**, s. 5.

yandan müzeye dayanan arkitektural yapı, bir yandan modern estetiği yürütmeye çalışmasıyla yeni bir anlayışa yol açtığını” belirtmiştir.<sup>268</sup>

“d Grubu” sanatçılarının ortaya çıktığı tarihsel dönem, yeni Türkiye Cumhuriyeti’nde kurulmak istenen kültürel ortamın koşullarının yaratılmaya çalışıldığı dönemin içindedir. “d Grubu” sanatçıları özellikle grubun dağılışımdan sonraki çalışmalarıyla Türk resminde ulusal ve özgün olana ulaşmayı amaçlamışlardır. Böylece bireysel çalışma ve araştırmalara ortam hazırlamışlardır. Tek tek başarılı olup olmadıkları tartışması bir yana bırakılırsa bu amacı yaratmada ve ortamı hazırlamada grup deneyiminin yararı olmuş, kendilerinden sonra gelen ressamalara da bir bakış açısı kazandırmışlardır.<sup>269</sup>

### **4.3. Ali Çelebi, Zeki Kocamemi, Mahmut Cûda ve Cemal Tollu’nun Türk Dışavurumculuğu, Kübizmi ve İnşacılığı İle Olan İlişkileri**

Çalışmada Hofmann ile sanatsal bağlantıları irdelenen dört Türk ressamının, Hofmann atölyesinden sonra Türkiye’deki sanat durumlarının bir özeti şöyle dile getirilebilir:

İzlenimcilik çevresinde gelişen ve Çallı Kuşağı’nın öğretisiyle anlaşılmaya çalışılan sanata, söz konusu dört Türk ressamının resimleri üzerinde yaratılan tartışmanın geliştirdiği araştırmalar yeni bir literatür kazandırır: Kübizm, Dışavurumculuk, İnşacılık ve Fütürizm.”<sup>270</sup>

“d Grubu”ndan önce Batı’ya yollananların Türkiye’ye dönüşlerinde yaşadıkları çok önemlidir. 1927’de dönenler, 1928’de ve 1933’de dönenler vardır. 1927’de dönenler Almanya’ya gönderilen iki kişidir. Hem fırça üstünlüğü

---

<sup>268</sup> A.e., s. 6.

<sup>269</sup> Dal, a.g.e., 1984, s. 117.

<sup>270</sup> Kıymet Giray, **Ali Avni Çelebi**, İstanbul, Beşiktaş Çağdaş Yayınları, 2008, s. 61.

gösterirler, hem de yenilikleri getirirler. Nedir o yenilik, Hofmann atölyesinden gelen yeniliklerdir. Peki Lhôte'a gidenler ne yapacaklardır? Onlar da yenilik getireceklerdir. Peki Lhôte'la Hofmann atölyelerinden dönüşte ağızlarından düşürmedikleri bir isim vardır: "Cézanne". Her ikisinin de ağzında bu. Bir kısmının yazılarında, gazetelere de yansımıştır. Hocam Kocamemi, 1927'de dönenlerdendi ve onun da ağzındaydı Cézanne. Hofmann atölyesinde de, Lhôte atölyesinde de durum böyledir. Bakınız birisi Fransız, diğeri Alman. İki de aynı dönemin adamları. Kübizm'den Hofmann'a gelen bir konstrüksiyon sorunu var. Kübizm'in bir adım gerisinde Cézanne'a kadar gidiyor. Kübizm'in kuramcısı Lhôte, atölyesi de Picasso ve Kübizm'le Cézanne'a dayanmakta. Peki Cézanne'a dayanmanın içinde ne var? Her şeyin başında biçim analizi var. Türkiye için büyük yenilik olur. Burada bir kere daha tekrarlamaktan gurur duyarım. Celal Esat Arseven'in 1927'de söylediği söz çok önemli: "İstanbul'a modern resmin girişi, Münih'te Hans Hofmann'ın atölyesinde çalışıp, Türkiye'ye gelen ve Galatasaray sergilerinde yapıtlarını sergileyen Zeki Kocamemi ve Ali Çelebi ile başlar" diyor. Bu bilinçli olsa da, olmasa da çok doğru bir sözdür. Gerçekten Türkiye ilk defa biçim analizleriyle karşılaşır. "d Grubu"nda da biçim analizine iştirak eden Cemal Tollu'dur.<sup>271</sup>

Zeki Kocamemi ve Ali Çelebi Münih'teki hocaları Hofmann'ın da etkisiyle resmin biçim, yüzey, boşluk, plan, modülasyon gibi kendine özgü öğelerini kendi bağlamlarında ele alarak değerlendirip, bu kavramlarla nasıl resim yapacaklarını ciddi bir sorun olarak düşündüler. Kuşkusuz, sözü edilen bu kavramları dönemin diğer ressamaları da gözetiyorlardı. Ancak, bu iki ustanın çalışmalarında resim sanatının o zamanki dilini oluşturan kavramların çok çeşitli örneklerle irdelendiği görülmektedir. Aslında, Türk resim sanatının bu döneminde sanatçıların çoğu, bazı farklılıklar gösterebilir de, temelde doğa kaynaklı ve Cézanne'a dayanan bir resim dili geliştirmeye çalışmışlardır. Çelebi, doğaya bağlı kübist anlayıştan yola çıkarak geliştirdiği çalışmalarında, nesnelerin niteliklerini bozmamaya ve Kübizm'in bireşimci yönünden yararlanmaya çalıştı. Sanatçının yapıtlarında çizginin gücü önem kazanırken, nesnelerin hacimleri ve ağırlıkları özellikle vurgulandı. Sanatçının biçimleri bozma anlayışı, hocası Hofmann'ın bir önerisiydi. Hofmann,

---

<sup>271</sup> Elvan, a.g.e., s. 53-54.

öğrencilerine nesnelerin plastik niteliklerinin yanında, psikolojik özelliklerinin de önemsenmesi gereken öğeler olduğunu öğretiyordu. Aynı hocanın öğrencisi olan Kocamemi de çalışmalarında nesnelerin ağırlığını ve hacmini vurguluyor, yapı ve boşluk kavramlarına özel bir önem veriyordu. Kuşkusuz renk her sanatçı için ifade gücünü doğrudan etkileyen bir öğeydi. Teknik yönden çok daha değişik açılardan ele alınıp değerlendirilebilecek bu dönem ustalarının belki de en önemli yönleri, resim çalışmalarını, resim sanatının serüveninde değer bulabilecek sağlam düşünsel kaynaklara dayandırmaktı. Belki de bu yüzden Türk resim sanatının bu dönemi, adeta bir laboratuvar deneyi sonucu elde edilmiş yapıtlarla doludur. Birlik üyelerinden sessiz sakin yaşamı yanında, kendi özgün dilini yaratmış ustalardan biri de Mahmut Cûda, Türk resim sanatında natüremort konusunun önemli temsilcilerinden biridir.<sup>272</sup>

50'li yıllara kadar sanat dünyasında etkisini sürdüren Cemal Tollu'nun da içinde bulunduğu "d Grubu"nu, "Müstakiller"den ayıran en belirgin özellikler, belli bir estetik anlayışta birleşmeleri, eylemlerinde dayanışma göstermeleri, sanat dünyasına sunmak istedikleri yeni anlayışı kararlı bir biçimde savunmalarıydı. "d Grubu"nun ağırlıklı olarak Kübizm ve konstrüktif anlayışa yöneldiği görülmektedir. Aslında, "d Grubu" üyeleri, tıpkı "Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği"nde de izlediğimiz gibi, İzlenimcilere karşı olmaları ve kurmacı bir anlayışla kompozisyonlarını ele almaları açısından aynı tutumu sergilemektedirler. "d Grubu" üyeleri Akademili olmalarının avantajlarını kullanarak "Yaşayan Sanat" anlayışı çerçevesinde zaman içinde değişen görüşlerini açıklama olanağı bulmuşlardır. Bu açıdan bakıldığında "Müstakiller"de böyle bir gelişme olmamış; "Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği", "yeni"yi tanımlamaktan çok yeni olmaya çalışmışlardır. "d Grubu" üyeleri ise bir çok araştırmacı tarafından sık sık vurgulandığı gibi sanatın kavgasını yapmalarıyla "Müstakiller"den belirgin biçimde ayrılmaktadır. Aralarında oluşan farklara karşın, Cumhuriyet döneminin ilk yıllarında yetişen sanatçılar tarafından kurulan bu iki

---

<sup>272</sup> Gören, a.g.e., Ocak-Şubat 2003, s. 52-53.

grubun aynı sanat atmosferinde var olmaları ve açık hava ressamlığı yerine modern sanatın kuramlarla ulaşılan sonucunda buluşmaları en önemli ortak noktalarıydı.<sup>273</sup>

Çelebi, Kocamemi ve Cûda, Almanya’da, Hans Hofmann atölyesinde eğitim gördükleri sırada (1922-1928), Münih ve Berlin, Paris’ten sonraki en önemli sanat merkezleridir. Yüzyıl başından beri modern sanat akımları, en etkin dönemlerini bu merkezlerde yaşamışlardır. Henüz 1888’lerde Vincent Van Gogh (1853-1890), James Ensor (1860-1949), Edward Munch (1863-1944), Emil Nolde (1867-1956) ile başlayan Dışavurumculuk 1905’de Die Brücke (Köprü) grubuyla bir ekol haline gelmiştir. Grup üyelerinden, Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938) Paris’te renk değerlerini ön planda tutan Fov’larla birlikte, 1900’lü yılların başında Afrika Zenci Sanatı’nın etkisinde kalmışlardı. Resim sanatında, yalın anlatım biçimine açılmakla Die Brücke sanatçıları akademizme de karşı çıkmışlardı. Kirchner, çarpıcı renkleri ve belirgin fırça darbeleri ile dışavurumcu anlayıştaki yapıtlarını sergilemiştir. Dışavurumcu anlayış, Birinci Dünya Savaşı yıllarında, Almanya’da en etkin ortamını yaşamıştır. Bu anlayış, 1910-20 yılları arasında bütün devrimci sanat anlayışları ile birlikte dönemine egemen olmuştur. Avrupa’da aynı yıllarda Kübizm (1907-1914), tüm dünya sanatçıları, yeni sorunlarla beraber çeşitli araştırmalara yöneltmiştir. Kübistler, objelerin özüne inmek ve onları düşünsel olarak yansıtmak için, biçimleri geometrik düzende değerlendirmişlerdir. Kübist anlayış birçok Avrupa sanatçısını etkilediği gibi Alman dışavurumcularını da etkilemiştir. Kübizm’den inşacı nitelikler alınmış, 1913’de Rusya’da gelişen İnşacı akımın birçok üyesi, 1920’den sonra Berlin’e yerleşmiş, ayrıca “Büyük Rus Sanatı Sergisi” de Berlin’de açılmıştır. İnşacı tavır, 1930’a kadar etkisini sürdürmüştür.<sup>274</sup>

---

<sup>273</sup> A. K. Gören, “Cumhuriyet’in İlk Yıllarında Türk Resim Sanatı-3: Ulusal Sanat Bilincinin Yaygınlaşması”, **Rh+ Dergisi**, Mayıs-Ağustos 2003, Sayı: 5, s. 57-58.

<sup>274</sup> Gültekin, **a.g.e.**, s. 11-12.

### 4.3.1. Ali Çelebi

Çelebi, 1927’de Almanya’dan döndüğü sıralarda Türkiye’de yaygın olan akademik bir izlenimcilikti. Alman Dışavurumcularının, akademik tavırlar içeren resim sanatına gösterdikleri tepkinin, bir benzerini de Türk resminde Çelebi ve Kocamemi Türk Akademik İzlenimciliği’ne karşı yapmıştır. Çelebi’nin resmimize getirdiği iki önemli değer bir “plan görüşü”, öteki “düzen” çabası olmuştur. Plan ve kompozisyonu bir araya getirince meydana çıkan başlıca kaygı, resmin kare ya da dikdörtgeni içine yerleşecek yapı kaygısı olmuştur.<sup>275</sup>

Çelebi’nin Birinci Genç Ressamlar Sergisi’ne katıldığı “Maskeli Balo” isimli yapıtı için Nurullah Berk şöyle demiştir: “Maskeli Balo” (Resim 2) Türk resmine inşacı bir tasa getirmiştir”.<sup>276</sup>

“Maskeli Balo” resminin ön planında uzanan çıplak, Ingres’in “Türk Hamamı” isimli 1862’ye tarihli resmindeki (Resim 3) sol bölümde uzanan çıplakla benzer özellikler taşır. Bu durum, Çelebi’nin sanat tarihinde yaptığı araştırmaların derinliğini ortaya koyar.<sup>277</sup> Ingres’in “Türk Hamamı”yla olan karşılaştırma ya da yapılabilecek başka benzeri değerlendirmeler Çelebi’nin, hocası Hofmann gibi sanat tarihinden bize ulaşan bazı yapıtlar üzerinde grafiksel düşünmelere yöneldiğinin kanıtlarını gündeme getirir. Bu derinlik hocası Hofmann’ın da önem verdiği klasik sanata bir gönderme olarak yorumlanabilir. Bunun ötesinde biçimlerin bozulan halleri, Çelebi’nin dışavurumculuğa bağlanabilecek bir özelliğidir. Dolayısıyla “Maskeli Balo” resmi kanalıyla dışavurumcu sanat akımıyla bir bağlantı kurulur. Sadece bir hocadan biçim dili yönünde etkilenildiği durumunu gözler önüne serer. “Maskeli Balo” resminin İstanbul dışında Konya’da yapılmış olması da ayrıca dikkati çeken, ruhsal anlamda Çelebi’nin hissettiği ne ise, onu mekân ve zaman kavramlarını da yok sayarak ele almasının bir göstergesidir.

<sup>275</sup> Nurullah Berk, “Ali Çelebi Üstüne”, **Sanat Çevresi Dergisi**, Sayı: 24, Ekim 1990, s. 6.

<sup>276</sup> Berk- Gezer, **a.g.e.**, s. 43.

<sup>277</sup> Giray, **a.g.e.**, 2008, s. 63-68.

1927’de açılan Onbirinci Galatasaray Sergisi’nde gözler, Çelebi’nin “Vitrin” resmi çok dikkat çekmiş ve izleyenleri şaşırtmıştır. Çelebi’nin 1926 yılında ürettiği bu resim, Türkiye Cumhuriyeti’nin çağdaş sanat anlayışına yeni boyutlar katan evrensel düzeni sayesinde, sanatçının gelişen sanat üslubunu ortaya koyar ve güçlü sanat anlayışının bir göstergesi olur. Yukarıda da dile getirildiği üzere vitrin önündeki figürün, hareketiyle birlikte verilmesi, geçip gitme eylemine işaret eder ve anlık bir vurgulamadır. Dolayısıyla bu resim, algının anlık gösterimidir.<sup>278</sup> Nurullah Berk Mayıs 1928’de kaleme aldığı Vakit Gazetesi’ndeki yazısında, Çelebi’yi Alman Dışavurumculuğu’nun bir üyesi olarak yorumlar.<sup>279</sup> Buna da en yakın yapıtı kuşkusuz “Vitrin”dir (Resim 4). Burada sanatçı, açık bir şekilde Alman dışavurumcu ressam August Macke’nin “Şapkacı Vitriini” resimlerinden (Resim 5) etkilendiğini ortaya koyar. Boya sürüş tarzı ve kompozisyonun şekillenışı itibariyle Macke düşünüldüğü anda, Çelebi’nin bir kalıp üstünden gitse bile, bu kalıbı kendi yorumu bağlamında ele almasını göstermesi önemlidir. Ayrıca vitrin önündeki figürün hareketiyle birlikte verilmesi de bir fütürist kaygıya işaret eder. Macke-Çelebi etkileşimini ortaya koymak demek, Hofmann dışında, Çelebi’nin aracılığıyla Alman Dışavurumculuğunun, Türk Dışavurumculuğunu nasıl ve ne şekilde etkilediğini gösterir.

Çelebi’nin 1932’de tamamladığı “Silah Arkadaşları” isimli yapıtı (Resim 6), öz ve biçim açısından Türk resminin başyapıtlarından biridir.<sup>280</sup> “Silah Arkadaşları”, Çelebi’nin “İnkılap Resimleri” konulu etkinlik için ürettiği yapıtlar arasında yer alır. Fakat bu etkinlik kapsamında diğer ressamların yaptığı resimlerden çok farklı bir kompozisyondur. Çünkü Çelebi, doğrudan savaş alanının gerçekliğini yansıtır. Yapay kurgudan çok uzaktır. Kıyasıya bir savaş ortamının yaşandığı cepheyle, resmin arka planında savaşın acımasız yüzü yansıtılır.<sup>281</sup> Fakat bu söylenenlerin yanı sıra resmin kompozisyonunda dışavurumcu bir boya sürüşünün genele yayılarak dikkati çekmesi yapıtın en büyük özelliğidir. Bu özellik dışavurumculukla özdeşleşirken, yaralı askerin

---

<sup>278</sup> Giray, **a.g.e.**, s. 52.

<sup>279</sup> Berk-Gezer, **a.g.e.**, s. 43.

<sup>280</sup> Gültekin, **a.g.e.**, s. 17.

<sup>281</sup> Giray, **a.g.e.**, s. 88.

ayakta kalan asker tarafından taşınması da inşacı bir kaygıyı gözler önüne serer. “Silah Arkadaşları”nda dışavurumcu etki en belirgin olanıdır. Böylece ilk çalışmalarında egemen olan düşünsellik, sonrakilerde yerini duyguya bırakmıştır. Fakat onun dışavurumcu anlayışının en belirgin olduğu yapıtlarında bile düşünce hiç bir zaman yok olmamıştır. Ayrıca Cumhuriyet dönemi Türk resminin büyük boyutlu anıtsal yapıtlarından biri olmakla da resim ayrıca bir önem taşır. Bu, v.d. resimlerde, Çelebi’nin bir Hofmann aktarmacısı olmadığı görülür. Turgay Gönenç’in, “Çelebi’nin bir Hofmann aktarmacısı olmadığını” savunduğu görüşü<sup>282</sup> bu bağlamda ileri sürülmüş önemli bir düşünce olarak belirir. Ayrıca bu görüş, Çelebi’nin, Hofmann’la ilişkisi yönünde incelemeye alınıp, değerlendirilebilecek bir görüş olarak da görülebilir. Nurettin Ergüven, “Ali, her yapıtında arayan bir güçtür. Kübik kitlelerden oluşan detayların, plan ve karşıtlıkların tümünden anıtsal bir izlenim yaratıyor” derken<sup>283</sup>, hem “Silah Arkadaşları”nı tarif eder, hem de bu resimdeki inşacı tasaya dikkat çeker. Fakat gene de şöyle bir görüş değer taşır: “Çelebi, Kübizm, Dışavurumculuk ve İnşacılık anlayışlarından etkilenmekle birlikte, ne tam bir kübist, ne de tam anlamıyla bir dışavurumcu olmuştur. O, yapıtlarında üç anlayışı da, çeşitli oranlarda, o andaki ruhsal durumuna göre, kişiliğine uygun bir bileşimle oluşturmaya çalışmıştır.”<sup>284</sup>

Çelebi, duygusal coşkusu, kübizmin düşünsel yanı ile dengelemeye çalışmıştır. İlk çalışmalarında dışavurumcu etkiler yer yer görülmekle beraber, geometri, inşa ve renk anlayışı boyutundaki kübist düzen yapıtlarına egemen olmuştur. Desen çalışmaları dışındaki çalışmalarında, kübist anlayıştaki sert ve kesin hatlara sahip geometri yumuşatılarak verilmiştir. “Maskeli Balo”daki ön kübist yorum, biçim, düzen ve yapı sağlamlığı bağlamında değerlendirilmiştir. Renk düzeni bakımından hem dışavurumcu, hem de ön kübist anlayışın dengeli olarak verildiği görülür. Çelebi, 1928’den sonra, ön kübist etkiyi, dışavurumculukla birlikte dengeli olarak ele aldığı çalışmalar ortaya koymuştur.<sup>285</sup>

---

<sup>282</sup> Sezer Tansuğ-Turgay Gönenç, “Ali Avni Çelebi Üzerine Bir Söyleşi”, **Sanat Çevresi Dergisi**, Sayı: 24, Ekim 1990, s. 8.

<sup>283</sup> Gültekin, **a.g.e.**, s. 20.

<sup>284</sup> **A.e.**, s. 33.

<sup>285</sup> **A.e.**, s. 34.

Buraya kadar dile getirilenlere farklı ve ironik bir görüş de şöyle eklenebilir: Almanya'daki dışavurumculukla ilişki kurması mümkün olmayan- dışavurumculuk, Kuzey ülkelerine özgü son derece karışık ve kökeni hayli derinlerde yatan bir ruh halinin ürünüdür- Çelebi'nin "Maskeli Balo"su ya da "Vitrin"i, başta Kirchner olmak üzere Macke'den, Marc'a kadar bir dizi ressamdan, yoğun şekilde esinlenmiş çeşitlenmelerdir. Bu bakış açısıyla Çelebi'nin Almanya yerine İtalya'ya gitse fütürizmi, Rusya'ya gitse suprematizmi pekâla getirmesi mümkündür.<sup>286</sup>

Özellikle Kocamemi ve Çelebi'nin öne çıkma nedenlerine bakıldığında, bu iki sanatçının, kübist ve dışavurumcu üslubuyla bilinen hocaları Hofmann'ın etkisiyle resmin biçim, yüzey, hacim, boşluk, plan, modülasyon, hareket gibi kendine özgü öğelerini kendi bağlamlarında ele alarak değerlendirip, bu kavramlarla nasıl resim yapacaklarını ciddi bir sorun olarak düşünmeleri konusu temel özellik olarak dikkati çeker.<sup>287</sup> Ayrıca Çelebi'de, salt kuru bir geometrinin ve inşacılığın izleri yoktur.<sup>288</sup>

Çelebi, Hofmann okuluna girdiği zaman, kübist anlayışı etüt etmeye başlamış ve desen üzerinde çalışmalarını yoğunlaştırmıştır. Kübist görüşünde, nesnelere niteliklerini kaybettirmeden, geometrik bir anlayışa yer verirken, Kübizm'in bireşimci yönünden yararlanmış, bu anlayışı kübizmin inşacılığa verdiği konstrüktif yön ile doğa biçimleri üzerinden çalışmıştır. Nesnelere hacim, ağırlık ve planlarını değerlendiren inşacılığı daima çalışmalarında uygulamıştır.<sup>289</sup>

"Kuşbaz" isimli yapıtında (Resim 7), kırmızı ve yeşil renk yüzeylerinin karşıtlığı ile renklerin canlı, düz ve ince dokulu işlenişi, biçim bozular ve fırça darbelerinin kesin düz ve geniş hareketlerle kullanımı, aşırı duygusallığa işaret etmektedir.<sup>290</sup> Bu yapıtta da, boyayı sürüş şekline dönük doğan dışavurumcu yanı görebilmek olasıdır. Özellikle dışavurumculuğun ironik ve grotesk yanlarına bu

<sup>286</sup> Nihal Elvan, **d Grubu**, İstanbul, YKY, 2006, s. 85-86.

<sup>287</sup> A. K. Gören, "Tuval Üzerinde Mantık Yansımaları", **Antik Dekor Dergisi**, Eylül-Ekim 2003, Sayı: 78, s. 104-106.

<sup>288</sup> Tansuğ-Gönenc, **a.g.e.**, s. 8.

<sup>289</sup> Gültekin, **a.g.e.**, s. 33.

<sup>290</sup> **A.e.**, s. 34-35.

yapıtta da rastlanıyor. Resmin kompozisyonunda oluşturulan çok özel resimsel alan Çelebi'nin, Cézanne ve Hofmann ilkelerini ne denli öznellediğini kanıtlar.<sup>291</sup>

“Berber” (Resim 8) isimli yapıtta da dikkat çekici özellikler bulunmaktadır: Bu resimde Çelebi'nin, dışavurum ve ifade bağlamında ulaştığı nokta ele alınmaktadır.<sup>292</sup> Çelebi'nin dışavurumculuk bağlamındaki bir baş yapıttır: “Berber”. Kompozisyonundaki hemen her şey, dışavurumcu biçim diline hizmet etmektedir. Tüm formların soyuta yakın duran soyutlanma biçimleri, nesne ve öznelerin, kompozisyon kapsamında sanatçının ifade biçimlerine feda edildiklerini göstermektedir. Boyasal sürüşteki hız da, fov bir tekniği düşündürmektedir. Ayrıca fırça sürüşlerinin belli bir ritim eşliğinde tuşlar şeklinde ele alınması ise, bir inşacı yana işaret etmektedir.

Çelebi'nin desenlerinde düşünsel mekân yaratımının olması, temelde kübizme bir gönderme sayılabilir. Benzeri bir özellik, bazı desenlerinde figürlerin köşeli işlenişleriyle, gene kübizm görüşüne uygun olarak ele alınmıştır.<sup>293</sup>

Yapıtlarındaki kesin, düz çizgiler ve eğrilerin karşıtlığı içinde kurulan geometrik yapılar, “Kelebek Yakalayanlar” (Resim 9) veya “Uçurtma Uçuranlar”, v.d. konularda iyice öne çıkmaktadır. Bu tür kompozisyonlardaki üçgen lekeler kübist görüşü vurgular. 1960'dan sonra yaptığı “Balıkçılar” (Resim 10) v.d. yapıtlarında, figürler daha çok eğri çizgilerle oluşturulmuş, böylece kitlesel; inşacı bir yapı kurgulanmıştır. Gene bu kompozisyonların da fonunda düzgün üçgenler halinde uyarlanan değişik tondaki lekelerin varlığı, bir kübist niteliği yansıtır.<sup>294</sup>

Çelebi, Gönül Gültekin ile 7 Eylül 1977'de, “Almanya'daki Sanat Eğitimi” üzerine yaptığı görüşmesinde, “Resim boya kokmamalı” demiştir ve böylece bir anlamda rengi gizlemeye çalışmıştır. Aslında bu uygulama, kübist renk anlayışını açıklar. Ancak dışavurumcu anlayışta ortaya koyduğu ve duygusal coşkunu

---

<sup>291</sup> A.e., s. 36.

<sup>292</sup> Giray, a.g.e., s. 38-41.

<sup>293</sup> Gültekin, a.g.e., s. 37-38.

<sup>294</sup> A.e., s. 41.

gizleyemediği çalışmalarında rengin, çarpıcı ve parlak olarak kullanımını ele alır.<sup>295</sup>

Çelebi; “Almanya’da gördüğümüz sanat öğretimi, kübizm, dışavurumculuk ve inşacılık üzerine kurulmuştu. Dışavurumculuk, içerik ve psikolojik yönden hacimleri kendisinde, çevresiyle birlikte akort edip, armoniye bağlamıştır. Özü de içine alan inşacı yol ile hacimlerin ağırlıklarını, planları değerlendirip mekân sorununu çözmüştür”. Yaptığı bu açıklama ile kübist ve dışavurumcu bir bireşimi dile getirmiştir. Özellikle 1937’den sonra coşkulu renkleri, köşeli biçimleri ve belirgin fırça darbeleri dışavurumcu anlayışında, güçlü bir yoruma ulaşmıştır.<sup>296</sup>

Çelebi, aksiyon halindeki insan figürlerini de ele aldığından, dışavurumu çok daha güçlü bir üslup anlayışı içinde olmuştur.<sup>297</sup> Çelebi, dışavurumcu sanat yaklaşımının daha sert olduğunu vurgulamasına rağmen, kendi çalışmalarının bir dışavurum olduğunu kabul etmiştir ve şöyle demiştir: “Maddeyi ve cismi parçalamaya uğraşıyorum, cismi hacmiyle beraber ortaya koymak, fakat bunu hiç bir zaman yumuşak olarak yapmamak istiyorum.”<sup>298</sup>

Çelebi, Kocamehi’ye göre resim bir yapı gibi ele alınmalı, bir abide gibi örülmeliydi. Resmin bir anıt gibi örülmesi ne anlama geliyordu. Her resim bir bakıma, bir örgünün ürünüdür. Eğer bir örgü, mimarlık anıtı gibi inşacı bir karakter gösteriyor ve inşasının sağlamlık duygusunu temel öge olarak değerlendiriyorsa, orada örgünün niceliği kadar, niteliği de değişmiş demektir. Üstelik bu örgü, Çelebi’nin resimlerinde doğaya eklenmiş bir değer olarak görünür. Yani Çelebi, tıpkı Batı’nın Bireşimci Kübistleri gibi, doğa dışı elemanlarla, doğayı anımsatıcı resimsel olgular üzerinde durmuştur. Renk onlar için biçimin, sadece inşacı sağlamlığını oluşturmakta bir araçtı. Desen boya ile kapatılırken, resmin çizgisel ve inşacı yanı bozulmuyordu, aksine bu yan, mimariye özgü bir sağlamlıkla daha da belirginleşiyordu. Doğa kökenli biçimlerin

---

<sup>295</sup> A.e., s. 43.

<sup>296</sup> A.e., s. 55-56.

<sup>297</sup> Canan Çoker, “Ali Avni Çelebi İle Sözsüz Bir Diyalog”, **Sanat Çevresi Dergisi**, Sayı: 24, Ekim 1990, İstanbul, s. 11.

<sup>298</sup> Necmi Sönmez, “Dönem dönem Ali Avni Çelebi”, **Milliyet Sanat Dergisi**, Sayı: 216, 15 Mayıs 1989, İstanbul, s. 33.

çarpıtılmasından tutun, cesur ve atak fırça vuruşlarına, konunun psikolojik uzantılarını belirgin kılacak yorum özelliğine varıncaya kadar, bir resmi oluşturan bütün elemanlar, bir bakıma bu dışa vurumun çerçevesiyle tamamlanır. Örneğin “Silah Arkadaşları” ya da “Kuşbaz”da, ortalama otuz yıl arayla yapılmış olan bu iki resim, anlatımcılığın izlerini, eşit oranlarda yansıtır. Biçimlerin kitlesel etkileri kadar, bunların özgürce uzatılmış ya da kısaltılmış imgesel değerleri de, anlatımcı ya da dışa vurumcu öğenin, Çelebi’deki merkezci yönünü açıklamaya yeter.<sup>299</sup>

Türk resminde yukarıda sözü geçen kavramların irdelenmesini, Kocamemi ve Çelebi’ye borçluyuz. Çelebi doğaya bağlı kübist anlayıştan yola çıkmış ve resmine konu olan nesnelere niteliklerini koruyarak, kübizmin bireşimci yönünden yararlanmıştı. Nesnelere ağırlık ve hacimlerinin vurgulanmasına özel bir önem verildiği açıkça görülen çalışmalarında, Çelebi’nin, öne çıkan çizgi gücü de önem kazanmıştır. Ali Çelebi’de karşımıza çıkan ve hemen dikkat çeken bozulmuş biçimlerin varlığının kökeninde, hocası Hofmann’ın öğretisi yatmaktadır.<sup>300</sup>

### 4.3.2. Zeki Kocamemi

Modern resmin İstanbul’a girişi, Münih’te Hans Hofmann’ın Sanat Okulu’nda çalışan Kocamemi ve Çelebi’nin İstanbul’a dönerek Galatasaray Lisesi Salonları’nda yapıtlarını sergilemeleri ile başlar.<sup>301</sup>

Kocamemi’nin renkten çok inşacı biçimlemeye, mimari değerlere açık resmi, Türk resim sanatı tarihi içinde bir yeniliğin ve değişikliğin habercisi olarak nitelendirilmiş, inşacı eğilimlerini ise hocası Hofmann’dan almıştır.<sup>302</sup> Hofmann

<sup>299</sup> Kaya Özsezgin, “Ali Avni Çelebi: Hızır gibi ‘genç’ kalan”, **Milliyet Sanat Dergisi**, Sayı: 273, 15 Aralık 1991, İstanbul, s. 33-34.

<sup>300</sup> A. K. Gören, “Resmi Kavramlarla İnşa Eden Sanatçı: Zeki Kocamemi”, **Antik Dekor Dergisi**, Yaz 2005, Sayı: 89, s. 88.

<sup>301</sup> Adnan Çoker, “Anılar ve Öğretisi”, **Zeki Kocamemi DGSA Toplu Sergiler-5 Katalog**, İstanbul, İDGSA Yayınları, 1979, s. 1.

<sup>302</sup> Kaya Özsezgin, “Kocamemi’nin Yapısal Sağlamlığı, Çizgi Diriliğini Temel Alan Resimleri Yeni Bir Dönem Açmıştır”, **Milliyet Sanat Dergisi**, Sayı: 323, 1979, s. 20.

ise bilindiği gibi öğrencilerine Cézanne’ın ön kübist formülünü öğütlemiş, böylece Kocamemi için Cézanne, örnek alınacak bir hoca olmuştur.<sup>303</sup>

Sanatçının gençlik yıllarında ağabeyinin yanında marangozluk mesleğinin inceliklerini öğrenmiş olması, onda somut biçimlere, özellikle boşluk içinde yer kaplayan cisimlere karşı bir ilgi uyandırmış olmalıdır.<sup>304</sup>

Zeki Kocamemi’nin yurda döndükten sonra Galatasaray Lisesi Salonları’nda açtığı ilk sergisi üzerine Arseven şunları söylemiştir: “İzlenimci gelenekten ayrılan ve kübist biçimlere dayanan bu resimler ilgi çekmiştir”.<sup>305</sup> Kocamemi’nin ele aldığı yine de tam bir kübizm değildir. Çünkü doğadan bütünüyle kopmamıştır. Sadece soyut ve hacimsel biçimlerin doğadan kopuk sentezine dayanmıştır. Kocamemi, Çelebi ile birlikte ilk kübist ve inşacı Türk ressamı olmuştur. Sanatçının “Saksıda Yeşillik” (Resim 11) isimli yapıtı inşacı anlayışının ilk ürünüdür.<sup>306</sup> Sanatçı belki de marangozluğu nedeni ile, masalı natüremortlarında, örneğin Cézanne’da görülen masayı örten, bol kumaşları en aza indirgemiş, böylece masanın inşacı değerlerini vurgulamıştır.<sup>307</sup>

Güçlü bir desene sahip olan Kocamemi’nin 1935’e ait “Mekkare Erleri” (Resim 12) isimli çalışması, sanatçının en çok konuşulan başyapıtlarından birisidir. Önde iki süvariye ve geri planda onları izleyen askerleri gösteren bu resim, konu olarak Kurtuluş Savaşı’ndan bir sahneyi içermektedir. Yakın tarihle ilgili bir konuyu yansıtmasına karşın resimde, plastik kaygının ön planda olduğu sezilmektedir. Gri, mavi ve mor tonlarının hakim olduğu resimde, yüzeyler kalın ve hareketli fırça darbeleriyle oluşturulmuştur. Figürlerin hacimli işlenişi ise Kocamemi’nin özgün tarzını ortaya koymaktadır.<sup>308</sup>

Kocamemi, doğaya bağlı ve doğadan üretilen kübizm ve özellikle inşacılıkla ilgili anlayışını, “biçim ve çevre” ya da “biçimin sınırlı boşlukta yer

---

<sup>303</sup> Kaya Özsezgin, “Zeki Kocamemi, Yaşam Öyküsü-Sanatı”, **Milliyet Sanat Dergisi Eki** , Yılı yok.

<sup>304</sup> Özsezgin, **a.g.e.**, s. 20.

<sup>305</sup> Celal Esad Arseven, **Türk Sanatı Tarihi**, Cilt.3, İstanbul, s. 3.

<sup>306</sup> Özsezgin, **a.g.e.**, s. 21.

<sup>307</sup> Çoker, **a.g.e.**, s. 4.

<sup>308</sup> Özsezgin, **a.g.e.**, s. 21.

alması” ile açıklamıştır. Kocamemi’nin öğretisi içinde, volüm ve planın önemli bir yeri olmuştur.<sup>309</sup>

Hofmann’ın doğa çıkışlı renkli kübizme, giderek Cézanne’a kadar inen öğretisi, yalnızca doğanın dış görüntüsünü yansıtan natürmort, peyzaj gibi sanatın temel kategorileri ya da sanat biçimlerini değil, özü; plan, modülasyon, boşluk ve yapı v.d. değerleri kapsıyordu. Kocamemi bu bilgilerin, kavram algısını ve uygulamalarını Türkiye’ye getirdi. Sanatçının ilgi alanı içinde bulunan Cézanne ile karşılaştırılması, soruna açıklık getirir. Cézanne’ın olağanüstü akıl ve duygu dengesini Kocamemi’de bulamıyoruz. Kocamemi’nin nesnelere volüm ve plan açısından daha ağırdır. Cézanne, izlenimcilikten geliyordu. Planlarını küçük dörtgen tuşlarla elde ediyor, planların bütünü ise boşluğa yeni bir boyut kazandırıyor. Boşluğu yassılatıyordu. Kocamemi’de bu oranlar başkadır. Bu başkalık natürmort ve peyzajlarında daha fazla derinlik yanılması yaratır.<sup>310</sup>

Kocamemi’nin sanatının kaynakları üzerine, Çoker’in şu vurguları dikkat çekicidir:

“Doğanın dış görünüşü altında yatan geometri, boşluksal değerlerle birlikte geleneksel dilin temel taşı olmuş, sanatçı bu ilkeyi dikkate almıştır”-“Doğanın altındaki geometrinin küre, silindir, koniye indirgenmesi, nesnelere renkli tuşlarla örülüp kurulması, modülasyon gibi Cézanne’ın ortaya koyduğu sorunlara, Kocamemi duyarlı kalmıştır”. “Nesnenin çözümsel sorunları, plan, volüm ve boşluğu vurgulama yöntemleri, kübizmin çevreye yaydığı bilgi ve deneyler olmuştur”- “Kocamemi, Hofmann dolayısıyla, Matisse’in dışavurumcu geniş yüzeyli renk düzenlemelerinden de etkilenmiştir”-“Kübizm çevresindeki bazı sanatçılar, nesneyi çözümlenmişlerdir. Kocamemi’de de dolu biçimler parçalanmış, boşluksal oranlara yeni boyutlar kazandırılmıştır”-“Nesnelere inşacı biçimlerini yakalamak için, bir çeşit soyutlamaya gidilmiş, yüzeyler örtülerek ve üst üste koyularak, geleneksel perspektif kuralları altüst edilmiştir. Cézanne’dan beri biçim bozmanın çağdaşlaşması Kocamemi çıplaklarında da görülmüştür” -“Alman dışavurumculuğu, önceleri daha savrukken, daha sonra Kübizm’in etkisiyle daha düzenli bir hale gelmiştir. Zeki Kocamemi bu anlayışa bütünüyle yönelmemiştir. Örneğin “Kadın Portresi” (Resim 13) isimli yapıtının renkle anlatımında, “Mekkâre Erleri” ve “Oygar’ın Portresi” (Resim 14) gibi yapıtlarındaki inşacı değerlerle bir sentez haline ulaşır. Rize peyzajlarında fırça savrukluğunun izleri görülür. Daha sonraki peyzajlarında ise bu davranış, devrim gereksinmesi saklı tutularak düzene sokulmuştur.”<sup>311</sup>

<sup>309</sup> Çoker, a.g.e., s. 3-4.

<sup>310</sup> A.e., s. 4.

<sup>311</sup> A.e.

Kocamemi, bir Hofmann öğrencisi olarak desen kaygısı taşımıştır. Doğayı önemsiz ayrıntılarıyla değil, geometrik yapı içinde işlemiştir. Böylece Kocamemi, inşacı karaktere Hofmann atölyesinde ulaşmıştır. İnşacı desenden, boyaya geçince, daha doğrusu bu deseni boya ile örtmek gerekince, Kocamemi yapıtlarının çizgi yapısını bozmamıştır. Boya, geometrik biçimleri değerlendirme altına almıştır. Renkler, renklerle elde edilen ışık-gölge oyunları, nesnelere ağırlığını, boşluk içinde tuttukları yeri, yakınlık ve uzaklık farklarını değerlendirmiştir.<sup>312</sup>

Sanatçının Hofmann atölyesinde gerçekleştirdiği “Saksılı Tabure”, “Poz Veren Çıplak” (Resim 15) ve “Otakçılar” (Resim 16) isimli çalışmalarından başka, İstanbul Devlet Resim Heykel Müzesi’nde 1926’ya ait “Gazete Okuyan Çıplak” (Resim 17) isimli deseni de olasılıkla bu dönem çalışmalarının bir örneğidir. Kübist ve heykel anlayışıyla ele alınmış olan bu desen, Kocamemi’nin çıplak konusuna ilgisinin de ilk örnekleri arasındadır.<sup>313</sup>

1928’de Trabzon Lisesi’nde resim öğretmenliğine atanan Kocamemi, yaklaşık bir yıl bu görevde kalmıştır. Onun lise öğretmenliği döneminde öğrencisi olma şansını yakalayan Bedri Rahmi, hocasıyla ilgili anılarını şöyle ifade etmiştir:

“Hiç unutmam Kocamemi ilk derse bir Cézanne kitabı ile girdi. Bize birkaç reproduksiyon göstererek: ‘Bakın çocuklar nasıl dönüyor.’ dedi. Bize ünlü Fransız ressamının anlayışını (çepçevre dönüyor) diyerek anlatmak istiyordu. Bununla ne demek istediğini daha sonra, lise son sınıf öğrencilerinin oynadıkları Eşber Piyesi için yaptığı dekorları görünce anladık. Tiyatro dekorlarının bel kemiğini kuran kale, burçlar, ağaçlar fırıl fırıl dönüyorlardı. Kocamemi’nin fırçasından çıkan bütün nesnelere önü, yanları, üstü, arkası vardı. Tümünde de boşlukta tüm ağırlıklarıyla yer alıyorlardı. Resimde dört başı mamur heykel anlayışına bundan daha güzel örnek olamazdı.”<sup>314</sup>

---

Modülasyon: Müzikten resim diline geçen bir özelliktir. Formu renkle anlatmaktır. Modern çağda modlenin yerini almıştır. Cézanne modülasyonun en önemli kişisidir. Modülasyon, hacimleri birbirinin gerisine değişik tuşlarla yerleştirmektir. Modülasyon yoluyla, açık koyunun etkisini, açık koyu kullanmadan kontrastlar da yapabilir. Gölgenin ışıkla bir hizaya getirilerek, açık tonların doyurulması, valörlerin bir hizaya getirilmesi, bu teknik metot ile olmaktadır. Bir yapıtın gölge ışıkla ağırlaşması yerine, hafif ve saf tonlara gitmek, modülasyon ile mümkündür.

<sup>312</sup> Nurullah Berk, “Zeki Kocamemi’nin Sanatı”, **Zeki Kocamemi DGSA Toplu Sergiler-5 Katalog**, İstanbul, İDGSA Yayınları, 1979, s. 8.

<sup>313</sup> Kıymet Giray, **Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu**, İstanbul, İş Bankası Yayınları, 1998, s. 242.

<sup>314</sup> Münip Özben, “Dokuzuncu Ölüm Yıldönümünde Zeki Kocamemi’nin Sanatı”, **Ankara Sanat**, 1 Mayıs 1968, Yıl. 3, s. 10.

Eyüboğlu'nun aktardığı anılarda şu ifadeler, Kocamemi'nin konuyla ilgili yanlarını ortaya koyan bilgiler taşımaktadır:

“Sınıfta adı ressama çıkmışların işlerini hiç mi hiç tutmadı öğretmenimiz Kocamemi. Dönmüyor kardeşim, dönmüyor diyordu bu resimleri incelerken. Öğretmenimizin dönmüyorla neyi kastettiğini kavramak kolay değildi. Bununla hacimi, içi dolu biçimleri, bir çeşit heykel anlayışını ve o günler Avrupa'da kök salan kübizmi tanımlamak istiyordu... Hocası Hofmann, kübizmi Fransızcadan Almancaya aktaranların başında geliyordu. Fakat bu aktarmada renk tamamıyla dışarıda kalıyor, Hofmann'ın kübizmi, yalnız biçime ve desene bağlı kalıyordu. Kocamemi, Hofmann'dan öğrendiği sağlam biçim anlayışını kendine has renklerle donatarak, ustasından edindiği temel üstüne eşine az rastlanan bir yapı kuracaktı.”<sup>315</sup>

A.K.Gören de özellikle Kocamemi'nin yapı ve boşluk kavramlarına işaret ederek, Kocamemi'de varlığını gösteren geniş yüzeyli renkli düzenlerine dikkat çekmekte, bu konunun dışavurumcu resmin kapsamına özgü özellikler taşıdığını dile getirmektedir:

Kocamemi'nin yapıtlarında resme konu olan nesnelerin ağırlığı ve hacmine yapılan vurguların yanında, özellikle yapı ve boşluk kavramları ele alınmaktadır. Sanatçının renk kullanımı, resmin ifade gücünü doğrudan belirleyen, geri plana atılmayan bir özellik olarak kendini göstermektedir. Kocamemi'nin çalışmalarında görülen geniş yüzeyli renkli düzenlerin kökeninde, yine Münih'teki hocası Hofmann'ın öğretisi yatar. Kocamemi'nin çalışmalarında deseni örten renkler, renklerin değişik kullanılmasıyla elde edilen gölge-ışık oyunları yardımıyla, nesnelerin ağırlığını, boşlukta kapladıkları yeri, mesafe ayrımlarını yansıtan işlevleri karşılayan görevler üstlenirler. Kocamemi'nin çok yaygın olarak resim sanatımızda bilinen konstrüktif, inşacı özelliklerini korumakla birlikte, yaşamının sonlarına doğru, yeni heyecanlar peşinde koşma arzusunun yeniden canlanarak dışavurumcu (ve soyut) bir anlayışı benimsemeye başladığını gösteren çalışmalar yapmaya başladığını meslekdaşı Mahmut Cuda'dan öğreniyoruz...<sup>316</sup>

Çoker, “Kocamemi'nin Kaynakları” başlıklı yazısında<sup>317</sup> sanatçının, özellikle Alman sanat ortamı, Cézanne ve hocası Hofmann'ın da eğilimlerine bağlı, şu önemli özelliklerine vurgu yapmakta ve bu vurgular konumuzla ilgili büyük bir önem arz etmektedir:

<sup>315</sup> Gören, a.g.e., Yaz 2005, s. 87.

<sup>316</sup> A.e., s. 87-90.

<sup>317</sup> Çoker, a.g.e., s. 6-7.

“Rönesans’la başlayan ‘derinlik yanılması’ Almanya’da Dürer ile plan geometrisine karşı, boşluk geometrisi olan stereometrik kavrama erişiyor. Doğanın dış görünüşünün altında yatan geometri, boşluksal değerlerle birlikte geleneksel dilin temel taşı oluyor. Kocamemi sürekli olarak bu ilkeyi dikkate almıştır. Doğanın altındaki geometrinin küre, silindir, koniye indirgenmesi, nesnelerin renkli tuşlarla örülüp kurulması, kontrpuan sistemi ve modülasyon gibi Cézanne’ın ortaya koyduğu sorunlara Kocamemi duyarlıydı. Sanatçının Matisse’le doğrudan bir ilgisi olmamıştır. Bir batılı eleştirmen ‘Matisse’in renklerini Matisse’in kendinden çok Hofmann’dan öğrenebilirsiniz’ diyordu. Kocamemi’nin Münih dönemindeki geniş yüzeyle renkli düzenleri, Hofmann öğretisinin uzantılarıdır. Nesnenin çözümsel sorunları, plan, volüm ve boşluğu vurgulama yöntemleri, kübizmin çevreye yaydığı dikkate değer bilgi ve deneylerdir. Bu bilgiler, Münih Hofmann Sanat Okulu’nda da, kişisel deneylere yönelik olarak değerlendiriliyordu.

Kübizm çevresindeki sanatçılar, örneğin Mondrian kendi portresinde, doğa çıkışlı laboratuvar çalışmasıyla nesneyi çözümler. Burada, dolu biçimler parçalanarak, boşluksal oranlara yeni boyutlar kazandırılır. Kocamemi’de de plan temeli oluşturur, çevreleyen boşluk ise devinimle eşdeğerdir. Nesnenin inşacı biçimini yakalamak için bir çeşit soyutlamaya giden Derain, yüzeyleri örtterek ve üst üste koyarak geleneksel perspektif kurallarını altüst eder. Cézanne’dan bu yana biçim bozmanın çağdaşlaşması, Kocamemi’nin özellikle “çıplaklarında” zaman zaman görülür. Die Brücke’nin dışavurumculuğunu ve savrukluğunu izleyen Der Blaue Reiter grubu, kübizmin etkisiyle daha düzenli bir dışavurumculuğu sürdürüyordu. Kocamemi bu anlayışa bütünüyle yönelmedi. Dışavurumculuk, örneğin “Kadın Portresi”nin (Resim 13) renkle anlatımında, “Mekke Erleri” (Resim 12), “Oygar Portresi” (Resim 14) gibi yapıtlarındaki inşacı değerle sentez halinde ve Rize peyzajlarının fırça savrukluğunda görülür. Daha sonraki peyzajlarında ise davranış, devinim gereksinmesi saklı tutularak düzene sokulmuştur. Önce Fov olan ve sonra kübizmin deneylerinden geçen Derain, doğaya Cézanne’ın öğütlerini izleyerek yaklaşıyordu. “Doğadan yeniden Poussin’i yapmayı denemek”, yeni bir gelenekçilik yolu açmaktaydı. 1939’lardan sonra ise Kocamemi’de “Doğa-Müze” anlayışına eğilim gözden kaçmamaktadır. Yeni Nesnelcilik’in (Die Neue Sachlichkeit) bir kısım sanatçısı İtalya’da 1915’lerden sonra gelişen ‘Valori Plastici’ye yakın bir eğilim gösterirler. Gelenek aracılığıyla yeniden düzene dönüşü amaçlayan bu anlayış, yeni verileri açığa çıkarır. Biçimlerin ve boşluğun netliği, kapalılığı ve saf gerçek.”

1939-40’lara kadar Kocamemi, Hofmann’ın kübizm ve Cézanne temelli öğretisine bağlı kaldı. Resimlerinde plan, boşluk, yapı, modülasyon gibi öğeleri işledi. Peyzaj ve kompozisyonlarda geniş kapalı boşluklar yarattı. 1936’ya kadar boşluk, oylum ve yüzeylerde üslubu sert olan Kocamemi, 1936’dan sonra yumuşamış, ama hiçbir zaman bu sorunlara ilgisini bütünüyle kaybetmemiştir.<sup>318</sup>

<sup>318</sup> İpek Duben, **Türk Resmi ve Eleştirisi (1880-1950)**, İstanbul, Bilgi Ü. Yayınları, 2007, s. 101.

### 4.3.3. Mahmut Cûda

Plastik olarak Hofmann'dan fazlaca etkilenmeyen Cûda, hocasından zihinsel olarak etkilendiğini, Mehmet Ergüven ile yaptığı görüşmesinde<sup>319</sup> açıkça ortaya koyar.

Sanatçının, dışavurumcu resim ile ilgisi bazı çalışmalarında ortaya konmuş ve kübizme biçimsel bir dil olarak katılmadığı görülmüştür.<sup>320</sup> Fakat Özdemir Altan her ne kadar böyle söylese de, sanatçının özellikle “Zonguldak Kara Elmas Desenleri”nde (Resim 18, 19) çizgi gücüyle gelen bir dışavurumculuğun kompozisyon planlarında dikkati çektiğini fark ediyoruz. Bu resimlerde, planları analitik yönde ele alma, basit parçalara indirgemeye dayalı yanları vurgulama gibi durumlar sezilmektedir. 1937'ye ait bu desenler, bu nedenlerden dolayı önemlidir. Bu desenler, sanatçıya Cumhuriyet Halk Fırkası'nın ısmarladığı resimlerdir. Bu resimlerde, anlaşma gereği konular; Atatürk'ün, İnönü'nün, Celal Bayar'ın, Çetinkaya'nın Zonguldak'a gelişlerinden, madenleri tetkiklerinden, antrasit fabrikasının, demiryolunun, demir ve çelik fabrikalarının törenlerine ait resimlerle, kömürün keşfine ve Türk kömürünün trenle Ankara'ya naklinden, kömür-demiryolunun ilk temel atımından oluşmuştur.<sup>321</sup>

Cûda'nın kübizm ile ilişkisi üzerine Zeki Çakoloz şunları söylemiştir:

“Sanatçının natürmotlarına bakınız. Bu türde bir yapıtını biçimsel tasalar açısından bir irdeleyiniz. Elmaların, kavunların, hatta doğası gereği girintili çıkıntılı ayvaların bile olası ölçüde kusursuz bir yuvarlatılmaya, giderek bu geometrinin kusursuz ve bu anlamda en duru ve soyut biçimleri olan küreye, elips oylumlara dönüştüklerini, indirgendiklerini görürsünüz. Bunları sınırlayan ya da betimleyen çizgi, tüm bağımsızlığıyla, her öğede ve nesnede, ödün vermez ve şaşmaz bir disiplinle ve doğrulukla dolanırken, örneğin bir Barok yorumda görüldüğü ölçekte, nesnelere arası keskin, ışık-gölge pasajlarına da yer verildiği

<sup>319</sup> Mehmet Ergüven, “Mahmut Cûda ile Hans Hofmann Üzerine Söyleşi”, **Gergedan**, Mayıs 1987, No. 3, s. 39-43.

<sup>320</sup> Özdemir Altan, “Mahmut Cûda”, **İzmir-Ankara-İstanbul Resim Sergileri Kataloğu**, İstanbul, 1980, s. 7.

<sup>321</sup> Kıymet Giray, **Mahmut Cûda**, İstanbul, İş Bankası Yayınları, 2002, s. 25-27.

halde, çizginin soyutlandığını, görsel olarak eridiğini, avucunuzdan kaydığını duyarsınız.”<sup>322</sup>

Cûda, üç boyutlu mekân olgusunda nesnelerin oylumlarını, doğal görünümlerine koşut bir yumuşaklıkta düzeltilmiş biçimlerle betimleyerek, kübizmin inşacılıktaki abartıcılığına, dışavurumculuğuna karşı çıkmıştır.<sup>323</sup>

Her ne kadar Cûda'nın Hofmann'dan pek fazla etkilenmediği görülse de, bilhassa önemli kompozisyonlarından biri olan “Aydın Yangını”nda (Resim 20) inşacılığın kuvvetle dikkati çektiği görülmektedir. Resim, Aydın'daki Yunan saldırısını anlatmaktadır. Yunanlılar kente girmiş ve yangın çıkarmışlardır. Arka planda kübik biçimli mimari dokuyla örülen kentin üstünden yükselen kara dumanlar, tarihin kara lekesi olarak tuval yüzeyine dağılmaktadır.<sup>324</sup> Bu resmin, özellikle ön plandaki erişkin figürlerinde bir kütle ve buna bağlı bir inşa anlayışı kuvvetle dikkat çekmektedir. Bu noktada, Türk resmine inşacı bir başyapıt daha eklenmiştir. Bazı alegorik yaklaşımlara gelince, Cûda'nın teorik bir usunun olmasından ötürü, “St. Georg ve Ejderha”, “Laokoon” v.d. konuları, ayrıca Alman dışavurumcu ressamı Ludwig Meidner, “1914 Dönemi Türk Ressamları”ndan Avni Lifij gibi apokaliptik içeriklere yönelen sanatçıları hatırlatmaktadır.

Aydın Yangını gibi çok önemli bir başyapıtından sonra “Haramiler” resmini üretir. Haramiler çalışmasıyla, Ali Baba ve Kırk Haramiler öyküsü, Cûda'nın yorumunda yeni bir anlam kazanır. Yarı kapalı bir mekânda resimlenen olay, büyük kemerli bir pencerenin boşluğundan izlenmektedir. Bu resmin yapılması Cûda'nın çevresinde gördüğü kişiler üzerinde ele aldığı etütlerle gerçekleşir. Ankara Halkevi Koleksiyonunda bulunan bu başyapıt, Halkevlerinin kapatılması sürecinde kaybolmuştur.<sup>325</sup> Bu yapıtın bir desenine (Resim 21) baktığımızda, yukarıda söylenenlere katılmakla birlikte, yanı sıra sanatçının çizgi denen unsuru

<sup>322</sup> O. Zeki Çakaloz, “Mahmut Cûda”, **İzmir-Ankara-İstanbul Resim Sergileri Kataloğu**, İstanbul, 1980, s. 11.

<sup>323</sup> Kıymet Giray, “Mahmut Cûda'nın Sanatının Türk Resim Sanatının Gelişiminde İncelenmesi”, **Suut Kemal Yetkin'e Armağan Dizisi No. 1**, Ankara, 1984, s. 158.

<sup>324</sup> Giray, **a.g.e.**, s. 50-52.

<sup>325</sup> **A.e.**, s. 54-55.

inşalaştırdığına tanık olunur. Çizgiden başlayan olay, tümele doğru bir inşa ortaya koymuştur. Kısaca vurgulamak gerekirse Cûda, “Haramiler”de inşacı bir üslubu kullanmaktan kaçınmamış, Türk resim sanat tarihine inşacılık yönünde bir yapıt katmıştır.

Sanatçının 1927’ye ait, iki adet “Nü” çalışmasında (Resim 22, 23), inşacılığın, o kunt ve sert hatlı çizgileri görülebilmektedir. Figürler, figür olduğu kadar birer yapı olduklarını da burada izleyene kabul ettirmektedir. Bu anlamda yıl itibariyle de Hofmann’la bağıntının en sağlam olduğu bir zaman olduğu düşünülünce, söz konusu klasik etkili alt yapılarına rağmen, her iki resim de inşacı strüktürlerini sıkı bir şekilde ortaya koymaktadır.<sup>326</sup>

Cûda, Ergüven ile yaptığı görüşmesinde, “renkleri çamurdan heykel yapar gibi hacim ile yoğurup koymak istiyorum” derken, ciddi bir inşacı ruha işaret etmektedir:

“Ressamların kendine özgü bir güzellik anlayışları ve el yordamları vardır. Kimi ressam harekete önem verir ve hareket ana öge olur. Kimisinde biçimler, kimisinde derinlik (perspektif), bunlar çizgi inşasına girer. Bir de bunlar biraz arka planda tutularak renkler ağırlık kazanır. Bende renk, ikinci plana kalır. Çarpıcı renkler yoktur, ama buna karşın derinlik ve atmosfer kaygısı vardır. İçinde yaşadığımız mekân, doğanın bir devamıdır. Perspektif, çizgilerle derinliğin, üçüncü boyutun sağlanmasıdır. Bunun için de renklerin bu plana uyması gerekir. Renk neredeyse olduğu yerde görünmelidir. Renkler, mesafenin saptanmasına yardım eder. Çalışırken heykel yapar gibi, düz yüzey olmasına rağmen, nesnelerin görünmeyen yüzlerini de yapma isteği duyuyor ve sanki elimi arkalarında dolandırabilecek kıvama getirmek istiyorum. Kısaca renkleri, çamurdan heykel yapar gibi, hacim ile yoğurup koymak istiyorum.”<sup>327</sup>

Benzer bir yaklaşım da şöyledir: Sanatçının yapıtlarında en belirgin ve kişisel özelliği olan üç boyutlu mekân olgusunda nesnelerin oylumlarını belirtme amacı, Cézanne’ın renklerle oylum arasındaki ilişkisinden yola çıkarak elde edilen cisimsellik ve derinlik duygusu yaratmak amacıyla birleştirilebilir. Cézanne renk parlaklığı, derinlik, düzen etkisi elde etmek için geleneksel kenar çizgisinin

<sup>326</sup> Giray, a.g.e., s. 150-151.

<sup>327</sup> Mehmet Ergüven, “Mahmut Cûda İle Bitmemiş Görüşmeler”, **Sanat Çevresi Dergisi**, Sayı: 26, Aralık 1980, s. 29.

doğruluğundan uzaklaşmaktadır. Buna karşın Cûda nesnelere, nesnel değerleri doğrultusunda yaklaşmıştır.<sup>328</sup>

Cûda'nın, özellikle "Yeni Adam İllüstrasyonlar"ındaki noktacı vurgulamaları içeren kompozisyonlarının (Resim 24, 25) yanı sıra "Kanite Kalesi"ndeki (Resim 26) Cézanne'ci bakış açısının irdelenmesi, sanatçının biçim dilinde inşacılığa ne denli önem verdiğinin göstergeleridir. 1938 yılına ait olan bu manzarasında sanatçı, denizin kütleli hareketi, doğanın yay gibi kıvrılan kesiti, geometrik bir kurgu içinde aktarılan mimari dokusunu daha dışavurumcu bir kompozisyon yaklaşımı içinde resimlemiştir.<sup>329</sup> Kanite Kalesi resmi, tipik bir Cezanne resmi gibidir. Bunun kanıtı, kompozisyondaki elemanların geometrik formlara dönüşme eğilimi içinde olması, hatta ötesinde dönüşmüş olmasıdır.

Sanatçı, her ne kadar bir natürmort ve portre ustası olarak bilinse de, 50'li yıllarda soyut denemelere de (Resim 27) girişmiştir. Fakat bu resimlerinin devamı gelmemiştir. Bu konudaki yaklaşımlar ise şöyledir: 1950'den başlayarak Türk resminde soyut eğilimler görülmektedir. Bu yıllarda sanat çalışmalarına yeni başlayan sanatçılar arasında yaygınlaşan bu tavırlar, belirli bir sanat anlayışını benimsemiş olan sanatçılarımızı da etkilemiş ve birçok sanatçı bireysel sanat anlayışından uzaklaşarak, soyut çalışmalara yönelmiştir. Cûda da bu eğilimi, bireysel sanat anlayışının doğrultusunda yorumlamıştır. Soyut kompozisyonlar için ön çalışmalar ve yağlıboya örnekler üretmiştir. Bu yapıtlarda, özellikle soyutlamalar yerine doğrudan soyut kompozisyonlar tasarlaması, sanata bakışının kanıtıdır. Cûda'nın soyutlamaları birkaç ünük örnekle sınırlı kalmıştır.<sup>330</sup>

Sonuç olarak;

Cûda'nın, girdiği sanat eğitiminin sonunda, bireysel duyarlılığının çağrışımı ile ağırlıklı olarak gerçekçi bir üsluba yönelen yapıtlar ürettiği izlenmektedir. Oysa Cûda ile birlikte Avrupa'ya giden öğrenciler, renk ve ışık özelliklerine önem veren Türkiye'deki izlenimci dönem ressamlarının eğitiminde yetişmişlerdi. Dönüşlerinde de biçim, oylum ve desen uygulamalarındaki yeniliklerle hocalarının

<sup>328</sup> Kıymet Giray, **Mahmut Cûda**, Ankara, İş Bankası Yayınları, 1982, s. 43.

<sup>329</sup> Giray, **a.g.e.**, s. 158.

<sup>330</sup> **A.e.**, s. 182.

izlenimci anlayışlarına ters düşen görüşler getirmişlerdi. Cûda, arkadaşlarından farklı olarak üç boyutlu mekân olgusunda nesnelere oylumlarını doğal görünümüne koşut yumuşaklıkta, düzeltilmiş biçimlerle betimleyerek kübizmin inşacılıktaki abartıcılığına, dışavurumculuğuna karşı çıkıyordu. Sanatçımızın doğaya yaklaşımı, izlediği güzellikleri yorumlayarak yapıtlarında yansıtması, doğayla öznel bağlar kurduğunu kanıtlamaktadır. Doğaya özgü görünümünün, özgün değerlerini koruyarak çevrelerinde oluşan anlamlı bir mekân olgusunda usu aşan anlatımlara evrilmeleri, Cûda'nın batı tekniğini, Doğu-İslam dünyasının felsefesine, geleneğine bağlı kalarak yorumladığını göstermektedir. Bu özelliği ise, iç dünyasını irdelediğini ve neyin, neden kendisine güzel geldiğini araştırdığını vurgulamaktadır.<sup>331</sup>

#### 4.3.4. Cemal Tollu

Öncelikle Tollu, bir figür ve kompozisyon sanatçısıdır. İlk kompozisyonu “Alfabe Okuyan Köylüler”den (Resim 28) sonra, bir başka büyük yapıtı “Manisa'nın Kurtuluşu”na (Resim 29) kadar çok sayıda kompozisyon üretmiştir. Örneğin Tollu'ya göre “natürmort, bir atölye adabıdır, bir ressam arada bir bu türe de eğilmelidir”. Manzara ise, sanatçı için sadece maddi olanakları yakalamak içindir.<sup>332</sup>

Sanatçının güçlü figürleri ilgi odağıdır. Birden fazla figürlü “Alfabe Okuyan Köylüler” kompozisyonu, yalnız Tollu'nun değil, Türk resim sanatının da önemli yapıtlarından biridir. Burada sanatçının istediği, konturla çevrili kaba figürlerin, Cézanne deformasyonu ile senteze girmiş bir görünüşünü de elde etmek değildir. Sadece inşası ön plana çıkmış konunun, masif değerlerle verilidir.<sup>333</sup> Cemal Tollu çağdaş bir resmin peşindeydi. O portrelerinde de inşacı değerleri arıyordu.<sup>334</sup>

---

<sup>331</sup> A.e., s. 181.

<sup>332</sup> Adnan Çoker, **Cemal Tollu**, İstanbul, Galeri B Yayını, 1996, s. 13.

<sup>333</sup> A.e., s. 14.

<sup>334</sup> A.e., s. 12.

Bu noktada, Çoker ve Altan söyledikleri önem taşımaktadır:

“Özellikle akademide hoca olan Levy, Tollu, Kocamemi ve Çelebi kadar Cézanne’a, konstrüksiyona, kontrpuana, modülasyona, biçim bozmaya ve boşluk kavramlarına ilgi göstermemiştir.”<sup>335</sup>

“Bu da şunu gösteriyor: Levy’nin hoca olduğu dönemlerde asistan olanlar, hocadan daha önce çok önemli çözümlenmelere ulaşmışlardı bile. Bu da inşa ve kübist algılamalar yönünde olmuştur. Tollu’nun resimleri tamamen inşacılık ve kübizmin özellikleri olan ‘çözümlemecilik’ ve ‘bileşimcilik üzerinde başlar, genişler ve sonlanır. Sanatçının, üç aşamada ele alınabilecek yapıtları dikkatle incelendiğinde, yurtdışından Türkiye’ye döndüğü yıllarda, ilk örneklerini verdiği birinci aşamasında, biçimler ısrarla yontulmuş, bir heykeltıraşın hacim ve mesafe isteklerini karşılayacak kadar, resimlerinin her elemanı tuvale yüzeyden izleyicinin gözüne doğru yaklaşan bir rölyef yığını olarak yerleştirilmiştir. Tollu, bu sıralarda renk olanaklarını, hacim ressamlığının izin verdiği ölçüde zorlamıştır. Resimlerindeki içi hayat dolu renkli hacimler, yüzeylerin birleşmeleriyle elde edilmiş ve bu renkli yüzeylerin dışını nötr bir kontur çevrelemiştir. Bu konturlar grenli ve yumuşaktır. İyi organize edilmiş biçimlerin dışında, ton değerlerinin koyu alanlarına bağlanarak hacim etkisini kuvvetlendirmişlerdir. “Balerin” isimli yapıtı (Resim 30) bu grubun içinden olup, rengi ve yüzeyci tutumundan dolayı, dışavurumcu bir değer taşır. Küçük bir balerin ince yapısı burada sanatın inşacı kanunlarıyla uzlaştırılmış, tam bir plastik sonuca da varılmıştır.”<sup>336</sup>

Paris’te çalıştığı Gromaire, Despieau ve Gimond atölyelerinden kendine yetecek kitle inşası düşüncesini almıştır. 1950’den sonraki doğaya yönelmiş resimlerinin içine, Lhôte etkili geometrik bölmeler sokmuştur. Bunlar zamanla genişleyip yayılmaya başladıkça biçim bozma halini almışlardır. Bu grubun ilk örneği “İstihsal” isimli yapıttır (Resim 31). Bu yönde Kübizm duyarlılığını taşıyan yapıtlarından biri de “Mevleviler”dir (Resim 32). Bu resimde biçimi bozulmuş figürler, soyut hacimlerle kaynaşmaktadır.<sup>337</sup>

Tollu, Alman hocası Hofmann’ın kübizmini sert, köşeli, aşırı inşacı, biraz da karikatüre yöneldiğinden ötürü örnek almamıştır, Hofmann, Tollu’ya sanatın kuramlarını aşlamış ve çalışmalarını desen sisteminin sağlam temellerine dayandırmasını sağlamıştır.<sup>338</sup>

<sup>335</sup> A.e., s. 17.

<sup>336</sup> Özdemir Altan, “Cemal Tollu”, **Akademi Mimarlık ve Sanat**, Sayı: 2, Temmuz 1964, s. 19.

<sup>337</sup> A.e., s. 20.

<sup>338</sup> Nurullah Berk, **Cemal Tollu**, Güzel Sanatlar Akademisi Yayını, İstanbul, 1956.

Tollu'nun sanatında, gene de Hofmann inşacılığının en önemli özelliği olan köşeli ve kesin çizgi yöntemi uygulanmıştır.<sup>339</sup> Bu da belirgin şekilde desenlerinde ve bazı suluboyalarında görülür. Ayrıca bazı suluboyalarında Hofmann'ın rahat dışavurumcu yanı kapsamlı bir şekilde Tollu tarafından değerlendirilmiştir. Bu durum, çalışmanın karşılaştırmalar bölümünde ele alınmıştır.

20'li yılların sonunda ve 30'lu yılların başında yaptığı çıplaklar, desenden boya resimlere uzanan analitik çalışmalar olarak dikkat çeker. Lhôte ve Hofmann atölyelerinde arayıp buldukları, kendi düşündükleriyle ortak düzeye ulaşır. Çarpıcı bir “plastik dil” edinmenin yolu, bu analitik çalışmalardan geçmiştir. Doğa görünümünün cinsini göz önüne almaksızın, onlar aracılığıyla bir takım sonuçlara varan eski ressamın “genel karakter”i bulup ortaya çıkarmakta fazla zorlanmamaları, ustaların onlara kasları biçimlendirme sanatını iyi öğretmiş olmalarından kaynaklanıyordu. Su dalgalarının ve gökyüzündeki bulutların nasıl akıp durduklarını da öylece öğrenmişlerdi onlar. Tollu'nun ilk desenlerinde, Avrupalı hocaların ona öğrettikleri de bu uygulamalı analitik disiplin çerçevesindeydi. 1931'e tarihli “Erkek Başı”nda (Resim 33) tipik halini bulacağımız bu disiplin, ele alınan konuyu çizgisel ve hacimsel ilkelerle çözümleme yeteneği üzerine kurulu olduğunu ortaya koymuştur. Lhôte'un “plastik değerlerin değişmezliği” ana başlığı altında topladığı ve kuramsal temele oturttuğu disiplin de bundan başka bir şey değildir. Resimde analiz, olabildiğince derinlere götürülmeli, kompozisyonda parçaların bütünle ilişkileri iyi saptanmalı, resimde hem “rasyonel”, hem “duyarlı” bir değerler sıralaması oluşturmak için, elemanların bir araya getirilmesiyle kurulan “karmaşık yapı” iyi çözümlenmeliydi. Tollu da, yazılarında ısrarla üzerinde durmuş olduğu gibi, arkamızdaki köklü geleneği görmezden gelmenin yanlışlığına değinmiş ve böylece hem önünü görmeye, hem de sanatın ana damarlarını gözden uzak tutmamaya çalışmıştır.<sup>340</sup>

Nurullah Berk'in, Kocamemi'nin sanatını ele aldığı yazısındaki şu bölüm, Hofmann Sanat Okulu'nda eğitim gören dört Türk ressamından üçünün Türkiye'ye getirdikleriyle yakından ilgilidir: “Temel sağlam olduğundan Çallı yumuşaklığından Hofmann kesinliğine geçiş kolay oldu. Geometrik düzen olanca canlılığıyla

<sup>339</sup> Köksal, a.g.e., s. 19.

<sup>340</sup> Veysel Ugurlu (Ed.), **Cemal Tollu Retrospektif Sergisi Kataloğu**, İstanbul, 2005, s. 16-17.

Kocamemi'nin etütlerinde belirmiştir. Yanılmıyorsam Hofmann öğrencilerine Cézanne'ın formülünü tekrarladı: Doğada her şey kareye, üçgene, yuvarlağa ve silindire bağlanabilir. Doğayı önemsiz ayrıntılarıyla değil de geometrik düzeni içinde incelemeye alışan öğrenci desenin temelini kavramış oldu. Nitekim Türk ressamaları arasında Hofmann da çalışmış olanların desen bakımından eşit bir kaygıya sahip oldukları görülür: Kocamemi, Çelebi, Tollu".<sup>341</sup>

---

<sup>341</sup> Nurullah Berk, "Sanatçı Zeki Kocamemi'ye Dair", **Zeki Kocamemi DGSA Toplu Sergiler-5 Kataloğu**, İstanbul, 1979, s. 8-9.

## 5. DEĞERLENDİRME

### HANS HOFMANN'IN TÜRK RESSAMLARI ÜZERİNDEKİ ETKİLERİ

Hofmann'ın Türk ressamı üzerindeki etkilerini algılamak ve burada, değerlendirme bölümünde yapılan karşılaştırmaları ve bu karşılaştırmaların içerdiği düşüncelerin farkına varmak için, Hofmann'ın sanat felsefesine hakim olmak gerekiyor. Karşılaştırmalar yapılırken, bir taraftan bu çalışmanın hazmı ve en önemlisi de Hofmann'ın felsefesi yeniden gerçekleştiriliyor. Bu anlamda sanat tarihi disiplininin ayrılmaksızın, sanat eleştirisinin de yorum zenginliklerini ve dilini kullanarak, bir karşılaştırma sistemi oluşturulmak isteniyor.

Öncelikle Türk ressamı, Almanya'daki Hofmann Atölyesi'nden şu genel kazanımları elde etmiştir: “Resim öğrenimlerini pekiştirmişlerdir. Hızlı ve sistemli çalışan Hofmann'ın, sanatı dışında bir iş adamı kimliği taşıyarak geliştirdiği resim kursları sisteminin içinde yetişmişlerdir. Önemlisi Hofmann'ın, okulunun sanat öğretisi için hazırladığı program olmuştur. Kübizmin, çözümlenmeye dayalı kuramını geliştiren bu öğretim programı ile avantgard kimlik taşıyan bu okul, soyut dışavurumculuğun temellerini de atmıştır. Özellikle figür ve peyzaj resimleri üzerinde analitik kübizm araştırmalarını geliştiren Hofmann, yeni yetişen ressamı, insan vücudunun çözümlenmesi üzerinde yoğunlaşan özel bir programla eğitmiştir.”<sup>342</sup>

Türk ressamı, Hofmann atölyesinde öncelikle sağlam bir desenin resmin temel değeri olduğu gerçeğiyle yüzleşmiştir. Burada sözü geçen “sağlam desen”, biçimin analitik yanlarını irdeleyen ve resimsel alanlar yaratan ve plastik değerleri özümseyen bir resim dili yaratmaya dayalıdır. Türk ressamı, desen çalışmalarının önemle ele alındığı etütlerde biçimin plastik değerleri ve resimsel alanların değerini kavramışlardır. Biçimin anlatım gücünü pekiştiren geometrik düzlemlerin, kavisler yapan çizgisel düzenin, derece derece katmanlaşan ton değerlerinin, hareket ve zaman algısının farkına varmışlardır. Sert geometrik

---

<sup>342</sup> Kıymet Giray, **Ali Avni Çelebi**, İstanbul, Beşiktaş Çağdaş Yayınları, 2008, s. 27.

konturların ve çizgi dokusunun biçim üzerinde yarattığı etkiye tanık olmuşlardır. İfadenin, biçim bozmalarla kazandığı değerlerle tanışmışlardır. Desen çözümlenmeleri üzerinde yoğunlaşan resim çalışmalarının ikinci önemli aşaması da “renk” üzerinde gelişmiş ve Hofmann kuramının öğretisi de tam bu anda kurulmaya başlamıştır.<sup>343</sup> İşte bu bağlamda Hans Hofmann’ın öğretilerini masaya yatırmak gerekiyor ve bunun için de, onun bir sanat eğitimcisi olarak öğretilerine ve önemli saydığı kavramlara yer verilmesi de (Bkz.: Ek 2) önem kazanıyor. Zira çalışmanın bu bölümündeki metinlerin çoğu Hofmann’ın ağzından çıkan yazıların yer aldığı Weeks-Barlett’in ortaklaşa editörlüğünü yaptığı “Search for the Real Hans Hofmann” isimli kaynaktan izlenerek değerlendirilmiştir.

### **5.1. Hofmann ile Türk Ressamlarının Karşılaştırılması**

Bu bölüme, Hofmann’ın karşılaştırma düşüncesine ilişkin şu görüşlerle başlamak istiyoruz: “Bir yapıttaki temel biçimler, diğer biçimlerle ilişkilendirilerek vurgulanabilirler. Bu temel biçimler sanatçının konu hakkındaki hislerine bağlıdır. Sanatçının hisleri, karşılaştırmalardan türer. Karşılaştırma da karşıtlık ve ilişkilere dair bir bakış açısı sağlar. ‘Biçim değişken ve özgün boyutunda sadece karşıtlık ve ilişkilendirme yoluyla tanımlanabilir.’<sup>344</sup>

Aşağıda, bu görüş çerçevesinde Hofmann’dan eğitim alan Türk ressamlarının hocalarından aldıkları etkileri ele alarak bir karşılaştırma gerçekleştirildi.

---

<sup>343</sup> Giray, **a.g.e.**, s. 28.

<sup>344</sup> Sara T. Weeks-B. H. H, Jr., **Search for the Real Hans Hofmann**, Londra, M.I.T Press, 1967, Çev. Burcu Delen, s. 50.

### 5.1.1. Ali Çelebi

#### Karşılaştırma-1:

Burada, Hofmann tarafından ele alınmış beş figür (Resim 1, 2, 3, 4, 5) ve üç portre deseni (Resim 6, 7, 8) ile Çelebi tarafından değerlendirilmiş, üç figür deseni ele alınmaktadır. Bu ele alış sırasında, malzemenin hiçbir değer taşımayacağı, sadece ortaya çıkan resimsel anlamın değerlendirileceği belirtilmelidir. Buradan, Hofmann'ın beş figür deseninden dördü (Resim 1, 2, 3, 4) klasik estetik boyut içinde değerlendirilmiştir. Bu desenler, 1898'e aittir. Öncelikle arkasını dönmüş (Resim 1), önden (Resim 2), bir ayağını altına alarak sandalyede oturan (Resim 3), ellerini havaya kaldırmış bir yere yönelmeye çalışan; hareket halinde olan figürler görülür (Resim 4). Bu desenlerde "temsil edilen öge" modeldir ki, her bir kompozisyonda, ressamın isteği doğrultusunda şekil almıştır. Temsil edilen dört figürün de bir dışavurum ifade etmedikleri söylenebilir. Fakat beşinci desende (Resim 5) bir inşacı vurguya ve temsil edilen öğelerin "çarptığı" gerçeğine vurgu yapılmaktadır. Söz konusu bu desenlerde Hofmann'ın çok önem verdiği "biçim ve ışık birlikteliği" konusu görülmektedir. Böylece "biçim ve ışık birlikteliği"<sup>345</sup>, Hofmann'ın plastik ifadesinde kendini bulur. Bu desenlerde, Hofmann'ın çok önem verdiği "dinamik çizgi"<sup>346</sup> yaklaşımı da hissedilmektedir. Beşinci desende (Resim 5) Cézanne'ın ortaya çıkardığı, "Doğada her bir nesnenin bütün yüzeylerini, perspektifte merkezi bir noktada, bir silindire, bir küreye ve bir koniye göreceli olarak indirgeyebiliriz ve derinlikte hareket eder görürüz" prensibi hissedilmektedir. Hofmann, bütünüyle bu, modele dayalı

<sup>345</sup> A.e., s. 53: Hofmann'ın sanat felsefesinde biçim ve ışık, onların birlikteliği, bir çalışmanın boşluksal sınırları dahilinde plastik bir bütünlüğe ulaşmak için kullanılmıştır.

<sup>346</sup> A.e., s. 66: Derinlik ve devinim resim düzlemindeki yüzey ve çizgilerin hareketlendirilmesiyle (dinamik çizgi) biçimsel ifade kazanmışlardır.

A.e., s. 66: "Dinamik çizgi"nin oluşumu Hofmann'a göre şu arka planları bünyesinde toplar: Çizgi kavramına dayanan bir iş, neredeyse illüstrasyondan öte değildir, çünkü resimsel yapıdan yoksundur. Resimsel yapı yüzey kavramına ilişkindir. Çizgi iki yüzeyin kesişiminde oluşur. Boşluksal olarak oluşmuş bir çizginin yönü çoklu yüzeylerin değişik konumlarından türer. Kendi kendine bir çizgi, ancak matematiksel anlamda düşünülebilir. Yaratıcı anlamdaysa çizgi, yüzeylerin kaynaşmasından doğduğu için çoklu anlamların taşıyıcısıdır. Çizgi ve yüzey serbest konumlandırmanın da araçlarıdır.

çalışmalarını sabah ve akşam yaptırırdı. Hofmann için “baş”<sup>347</sup> çizimi çok önemliydi. 1940’ın ortalarına kadar öğrencilerine ödev verdiği üç kategoriden ilki “portre ve figür” çalışmalarındır. Figürlerine, özellikle desenin son aşamasında, bir “hacimler dizgesi mantığı”<sup>348</sup>, sezgisel olarak yüklemiştir. Bu aşamada figürü yüzeylerle, yüzeyi de figürlerle ilişkili olarak ortaya koymuştur. Hofmann’ın desenlerinde “hareket hayatın ifadesidir”<sup>349</sup> prensibi de böylece yerini bulur.

Hofmann’ın portrelerinde, simgeci, yeni izlenimci, fov, kübist etkilerin bir toplamı vardır. Böylece portrelerinde dışa vurumcu bir yan bulunmaktadır. Hofmann, çalışmalarında, “dışavurum, gerçeklik karşısında bilinçli bir duygunun ürünüdür” prensibini<sup>350</sup> tam olarak ortaya koyar. Portrelerinde devinim, dolayısıyla Hofmann'a göre bir yaşam vardır. Hofmann’da, devininin devamı mekândaki ritimdir. Yukarıda dile getirdiğimiz desen çalışmalarında da ritim vardır. Gene bu desenlerde ışık ve biçim birlikteliğinin olduğu bir gerçektir. Örneğin Hofmann’ın

---

<sup>347</sup> A.e., s. 50: Hofmann’a göre “baş”ın önemine dair vurgular: “Baş” temel biçimi açısından diğer bir öğeyle karşılaştırılmadan “kare” ya da “yuvarlak” değildir. “Biçim”, değişken ve özgün boyutunda sadece karşıtlık ve ilişkilendirme yoluyla tanımlanabilir.

<sup>348</sup> A.e., s. 50: “Hacimler Dizgesi Mantığı”na şöyle bir açıklama getirilir: Tüm temel biçimler hacimlerden oluşur. Hacim, düzlemlerin karmaşık bir şekillenmesidir. A.e., s. 51: Hacimler iç içe geçerek, tekil oluşumlarının ötesine geçerler. İki ya da daha fazla hacim iç içe geçtiğinde, yepyeni bir biçim ortaya çıkar. Bu yeni biçimin yapı elemanları (bu durumda temel hacimleri) kısmen ya da tamamen özümseir, yepyeni bir görünüşü ortaya getirir.

<sup>349</sup> “Hareket hayatın ifadesi” konusuna dair Hofmann açıklamaları: A.e., s. 66-67: Yaşam hareketsiz, hareket de yaşamsız var olamaz. Hareket yaşamın ifadesidir. Tüm hareketler boşluksal bir doğanın parçasıdır. Hareketin boşluktaki devamlılığı ritimdir. Bu nedenle ritim yaşamın boşluktaki ifadesidir. Hareket derinlik algısından gelir. Hem biçim, hem renkle boşluğa giren ve boşluktan çıkan hareketler vardır. Algıladığımız haliyle hareketin iki veya üç boyutlu yönü olabilir. Resim düzlemindeki hareketin sadece iki boyutlu bir yönü olabilir. Sanatçı resim düzleminde gerçek derinliği değil, derinlik duygusunu yaratabileceği için resim düzlemindeki üç boyutluluk da ancak iki boyutluluk üzerinden anlatılabilir. Aynı sebeple sanatçı resim düzleminde gerçek bir devinim değil, devinim duygusu yaratabilir. Derinlik ve devinim resim düzlemindeki yüzey ve çizgilerin hareketlendirilmesiyle biçimsel ifade kazanırlar. Hareket ve ters hareketin gerilimi, plastik düzen ve bütünlükle elde edilir ve bu gerilim sanatçının yaşam deneyimine, sanatsal ve insanî disiplinine paraleldir. Bu gerilim izleyicinin ruhunda duygudaş bir tepki uyandırır. Çelişen etkenlerin dengesi çok yüzölçümlü, ama aynı zamanda birleşik bir yaşam yaratır. Hareket ve ritmi olmayan plastik bir sunum cansızdır ve bu nedenle de ifadeci değildir. Biçim yaşamın kabuğudur. Biçim yüzey gerilimleriyle yaşayan bir şey olarak açığa çıkar. Bu gerilimler yaşayan kuvvetlerin içindedir. Ancak yaşamla doldurulmuş bir biçim, kendisinin üstün yüzey gerilimini gösterir. Canlılığı bittiğinde biçim küçülür, çözünür ve ortaya soğuk, durağan bir boşluk çıkarır. Biçimin tamamı çözüldüğünde geriye ifade edilemeyen bir hiçlik kalır.

<sup>350</sup> “Dışavurum, gerçeklik karşısında bilinçli bir duygunun ürünüdür” prensibini Hofmann direkt algıya bağlar ve şeylerle ilişkilendirerek şu açıklamaları yapar: A.e., s. 54: Algı donanımının tüm araçlarıyla kazanılan gerçeklik bilgisi, ortamın koşullarında sanatsal olarak anlatılmalıdır. Ortamın koşulları sadece göz yoluyla algı deneyiminin tümüne hizmet etmelidir. A.e., s. 62: Bu ruh hali şeylerin ayrı gerçekliklerinden değil, birbiriyle olan ilişkilerinden doğar.

1930'da yaptığı portre çalışmasında (Resim 8), iki ile üç boyutluluk<sup>351</sup> hissi bir arada yer alır. Portrelerinde dikkat edildiğinde, “doğrusal öge”<sup>352</sup> kullanımı da vardır.

Hofmann, Cézanne’cı felsefeyi 1930’a ait desen çalışmasıyla (Bkz.: Resim 8) tam olarak ortaya koymuştur. Hofmann, insanla ilgili portre ve model çalışmalarında, doğanın bir parçası olan insanı kullanmakla, doğayı gündeme getirir. Gene bu portrede birbiri üzerine binen yüzeyler bulunduğundan, dış dünyanın (izleyici tarafı) görebileceği bir “boşluksal görüntü”<sup>353</sup> yaratılır. Hofmann’ın çizgileri direkttir ve kuvvetlidir. Bu özelliğini portre çalışmalarında da görürüz. Hareket, gene değişmeyen bir özellik olarak yerini alır.

### **Karşılaştırma-2:**

Çelebi’nin figüratif desenlerine baktığımızda ilk dile getirilecek şey, kübizm, dışavurumculuk, inşacılık akımlarının toplamının bulunmasıdır. Cézanne’cı prensip Çelebi’nin desenlerinde de görülür (Resim 9, 10, 11).

Çelebi’nin çalışmalarında kübizmin, inşacı sanattan aldığı yapısal yön dikkati çeker. Sanatçının desen ve portrelerinde bulunan, ağırlık, hacim ve plan değerlendirmesi belirgindir. Söz konusu çalışmalarda, bir özellik olarak çizgi

---

<sup>351</sup> “İki ile üç boyutluluk hisleri” hakkında da sanatçının şu açıklamaları dikkat çeker: **A.e.**, s. 64: Resim düzleminin esası iki boyutludur. Öyleyse resim düzlemi resmin tamamlandığı nihai dönüştürülmeye kadarki yaratım süreci boyunca iki boyutluluğunu korumalıdır. Bu birinci kural ikinci bir kuralı ortaya koyar; resim yanılmadan ayrı olarak, yaratım sürecinin bir parçası olarak üç boyutluluk etkisine ulaştırılmalıdır. Bu iki kural hem renk hem biçim için geçerlidir. **A.e.**, s. 65: Doğadaki üç boyutlu nesnelere görsel olarak iki boyutlu kaydedilir. Bu imgeler resim düzleminin iki boyutlu nitelikleriyle tanımlanır. Üç boyutluluğun en yetkin temsili, tüm üç boyutlu parçaların bir bütün olarak özetlendiği resimsel iki boyutlulukla sonuçlanır.

<sup>352</sup> ‘Doğrusal öge’ konusuna şöyle açıklık getirilmiştir: **A.e.**, s. 64: Bir resimde direkt sonuca götüren öge; bir direktlik etkisi yaratmak.

<sup>353</sup> “Öğenin boşluklaşması” konusu hakkında: **A.e.**, s. 65-66: Boşluk deneyimi şeylerin “yaşayan” özyüklerini anlamaya bağlıdır. Plastik öğeler bütününe yarattığı etkilerden doğan öznel duyguya bağlıdır. Biçim boşluk, boşluk biçim üzerinden varolur. Biçim boşluğun bir parçasını temsil ediyorsa kendi kendine varolmamalıdır. Nesnelere varlığı üzerinden boşluk üç bölüme ayrılır: Nesnenin önündeki boşluk, nesnenin içindeki boşluk ve nesnenin arkasındaki boşluk. Nesnenin içindeki boşluk sınırlı, önündeki ve arkasındaki boşluksa sonsuzdur.

Boşluk hacimler sayesinde açığa çıkar. “Nesnelere” pozitif boşluğu oluşturur. Negatif boşluk da nesnelere ilişkileri sayesinde ortaya çıkar. Sanatçı için negatif boşluk, nesnelere, pozitif boşluk kadar somuttur ve eşit üç boyutluluğa sahiptir. Negatif boşluk ve nesnelere pozitif boşluk birbirini tamamlar, her ikisi de boşluğun bütünlüğünde çözünür.

yönlerinde zıtlıklar ve ton değişimleri vardır. Böylece ortaya kütleli bir yapı oluşumu çıkmaktadır. İşte tam bu noktada Hofmann tarafından üç boyutluluk düşüncesine dair ne var, ne yoksa sorgulanmaya alınmıştır. Bu sorgulamalarında Hofmann, sanatında düşüncelerinden tamamen etkilendiği heykeltıraş Adolf von Hildebrand'ın (1847-1921), 1893'de yayımlanan "Das Problem der Form in der bildenden Kunst (Yaratıcı Sanatlarda Biçim Problemi)" isimli kitabından çok etkileniyor. Hildebrand'ın en temel amacı heykel sanatını, resmin estetik değerlerinden bağımsızlaştırmaya çalışmasıdır. Hofmann'da resmini hep bir üç boyutlu duyarlık içinde değerlendirmekle, bu yayından ne kadar etkilendiğini göstermiştir. Çünkü üç boyutluluk, yaratıcı sanatın temelidir Hofmann'a göre.

### **Karşılaştırma-3:**

Çelebi'de desen gücü yoğundur ve ön planda yer alan ilk öğedir. Sanatçıda çizginin çok çeşitli kullanımı dikkat çeker. Bu, bir anlamda ele alınıp incelecek birçok çizgi olduğunu ortaya koyma isteği gibi bir durumu gösterir (Çizgi volümü). Çelebi'de düz ve eğri çizgi mücadelesi vardır. Çizgi devingenliğini de severek kullanmıştır (Resim 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18). Çelebi'de dinamik bir biçim bozma, doğal görünümünden uzaklaşma, çizgi ve plan ritmi söz konusudur.

Çelebi'de resimler kendi ekseni etrafındaki hareketliliğiyle işlenmekte, statiklik içinde yakalanmaya çalışılan bir dinamizm bulunmaktadır. Sanatçıda düzensiz gibi görünen ortam durumu, aslında düzenli bir plana bağlıdır. Detaylar olsun diye yoktur. Cismi hacmiyle ortaya koyma ve parçalamaya çalışma gibi durumlar söz konusudur.

Çelebi, resimlerinde anıtsallığı<sup>354</sup> göreceli olarak değerlendirmiştir.

Çelebi'nin desenlerinde ışık ve biçim birlikteliği vardır. Bu durum doğrusal çizgilerin kullanılmasıyla daha da artmaktadır.

Çelebi, kadın vücutlarını küp veya kübe yakın olarak çizmiştir. Ressam, resimlerindeki öge yerleştirimlerini çok büyük bir titizlikle uygulamıştır.

Çelebi öğretisinde birinci sırayı "portre ve figür çalışmaları" almaktadır.

---

<sup>354</sup> A.e., s. 62: Anıtsallık göreceli bir meseledir. Gerçek anıtsallık, parçalar arasındaki kesin ve damıtılmış bir ilişki sayesinde oluşur.

Çelebi'nin resimlerine dikkatle bakılırsa, bir figür oluşumu bazen bir hacimler dizgesi, bazen doğrusal bir biçim olarak değerlendirilmiştir.

Çelebi'nin resimlerinde, figür-yüzey<sup>355</sup> ve yüzey-figür ilişkileri çok yoğun yaşanmaktadır.

Çelebi'nin çizgi kullanımlarında bir başka dikkat çekici yön de kütleli ama dinç ve sağlam çizgilerin kullanılmasıdır.

Bu aşamada Hofmann'ın Çelebi'nin sanatına olan etkisi bölümünün ilk kategorisi olarak ele almaya çalıştığımız desen yönünde ortaya çıkan benzerlikler, aşağıdaki karşılatırmalarda ortaya konmuştur.

#### **Karşılaştırma-4:**

Cézanne'ın sözü olan 'doğadaki bütün nesnelere kübe, kareye dönüşmesi'<sup>356</sup> ilkesi hem Hofmann'da (Resim 5, 6, 7, 8) hem de Çelebi'de (Resim 9, 10, 11) görülebilmektedir. Böylece bu özellik, Cézanne'dan Hofmann'a, ondan da Çelebi'ye geçmiştir.

#### **Karşılaştırma-5:**

Her iki ressamda da, kübizm<sup>357</sup> yönünde inşacılık araç olarak, fakat olgun bir biçimde kullanılmıştır (Resim 8 ve 11).

---

<sup>355</sup> A.e., s. 65: Eğer yüzey kavramını yitiriyorsak, çizgi yığımında kendimizi kaybedebiliriz. Eğer hacimleri algılayamıyorsak, yüzeyler içinde kendimizi kaybedebiliriz. Ve eğer algımız boşluksal bir bütünlüğe dair sınırlandırılmamışsa da, hacimlerin yığımında kafamız karışabilir.

<sup>356</sup> Özkan Eroğlu, **Sanatın Tarihi**, İstanbul, Kolaj Yayınları, 2007, s. 349-350: Bu klasik Cézanne'cı yaklaşım, sanatçının sanatı evrim geçiren bir varlık görmesinden kaynaklanır. Doğayı silindireler, küreler, koniler halinde resmetmek gerekiyordu. Bu kübizme de yaklaşımı sağlamıştır. Bu yaklaşımını eleman ve boşluk meselesini meydana getiren biçim olgusunu tartışmaya açmak için yaptı. Böylece inşacı sanatın yolunu açtı; inşacı bir soyuta dönüşümün felsefesi yarattı. Böylece buradaki klasik ve bilinen yaklaşımı da ortaya çıkmış oldu.

<sup>357</sup> Weeks, a.g.e., s. 46: Görsel sanatlarda birbirlerine kesişen iki devrimden bahsedebiliriz. Bu devrimlerden biri izlenimciliğin reddi ve kübizmin doğuşu ile başlamıştır. Kübistleri yönlendiren izlenimciler, iki boyutlu resim düzleminin plastik önemini tekrar keşfetmişlerdir. Bu keşfin tekrarlanmasının nedeni renk üzerinden ışığın ifade edilmesi arayışıdır ve bu durum, resim düzleminin iki boyutluluğunun yeniden düzenlenmesiyle sonuçlanmıştır. Kübizm ise sanatçının çizgiyi düzlemlerle değiştirerek gelenekten koptuğu devrimdir.

### **Karşılaştırma-6:**

Her iki ressamda da ağırlık, hacim<sup>358</sup> ve plan<sup>359</sup> özellikleri belirginlik kazanmakta ve desenlerinde de çok açık biçimde ortaya konulmaktadır (Resim 3-4-5 ve 9-10).

### **Karşılaştırma-7:**

Her iki ressamda da çizgi yönlerindeki zıtlıklar ve ton değişimleri bulunmaktadır. Bu özellik sayesinde her iki ressamda da kütleli bir inşa söz konusudur (Resim 6,19 ve 14).

### **Karşılaştırma-8:**

Her iki ressamda da bütün çizgi türüne rastlamak neredeyse olasıdır (Resim 7 ve 15).

### **Karşılaştırma-9:**

Düz ve eğri çizgilerin mücadelesi her iki ressamda da yer alır (Resim 5 ve 10).

### **Karşılaştırma-10, 11:**

Her iki ressamda da biçimler sık sık değişmekte ve böylece her ikisinde de tekdüzeliği kabullenmeme ve monotonluğu kırıcı tavırlar söz konusu olmaktadır. Her iki ressamın da desenlerinde dinamik bir biçim bozma, doğal görünümünden

---

<sup>358</sup> A.e., s. 50: Hofmann'a göre tüm temel biçimler hacimlerden oluşur. Hacim, düzlemlerin karmaşık şekillenmesidir. Bir düzlemin ayırt edici özelliği, onun iki boyutlu yüzeyidir. Düzlemler yer değiştirerek temel bir biçimi tanımlarlar. Temel biçimin özünü saran düzlemlerin çeşitli hareketleri hayati ve aktif plastik bir hacim yaratırlar.

<sup>359</sup> A.e., s. 71: Hofmann için resim planı, rsmın var olduğu düzlem ya da yüzeydir. Resim düzleminin özü yassılıktır. Yassılık, iki boyutlu olmayla eşanlamlıdır.

uzaklaşma, çizgi ve plan ritmi<sup>360</sup> vardır. Her ikisi de desenlerinde ele almak istediği şeyi, statiklik içinde yakalanmaya çalışılan bir dinamizm şeklinde, ekseni etrafındaki hareketliliğiyle beraber işlemiştir. Her ikisinin de resimlerinde, ortamlar düzensiz gibi görünmesine rağmen, aslında düzenli bir plana sahiptir. Her iki ressamda da bir çizgi devingenliği söz konusudur. Her iki ressam için de ayrıntılar olması gerektiği için yoktur. Bu özellik, iki ressam için en net anlaşılan özelliklerdendir. Çelebi'nin de çizgileri Hofmann'ınkiler gibi dinç, sağlam ve kütlelidir (Resim 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 ile 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18).

### **Karşılaştırma-12:**

Her ikisi de cisimleri hem hacmiyle ortaya koyma, hem de çizimi parçalamaya çalışma gibi bir ortak yana sahiptir (Resim 8 ve 9).

### **Karşılaştırma-13:**

Her ikisi de anıtsallığın göreceli olduğuna inanır (Resim 7, 8 ile Resim 11'deki iki figürün durumu).

Her ikisinin de desenlerinde ışık ve biçim birlikteliği söz konusudur. Doğrusal çizgi kullanımı görülür.

### **Karşılaştırma-14:**

Hofmann bir süre, desenlerini bir dizi küp olarak çalışmıştır. Aynı durum Çelebi'de de vardır (Resim 9 ile 21).

---

<sup>360</sup> Çizgi ve plan ritmi konusunda Hofmann şunları söylemiştir: **A.e.**, s. 51: İççe geçmişlik fenomeni tüm evreni kucaklar. Sanatçı farkında olarak ya da farkında olmaksızın duygusal olarak bu iççe geçmişlikle ilgilenir. İççe geçmişliğin yokluğunda, hayati bir işlev ve ritim olmaksızın yaşamın kendini ortaya koyması mümkün değildir. **A.e.**, s. 66: Hareketin boşluktaki devamlılığı ritimdir. Bu nedenle ritim yaşamın boşluktaki ifadesidir.

### **Karşılaştırma-15:**

Hofmann'ın 'sanal görüntü yaratma' felsefesi, Çelebi'nin 1926 yılında yapılmış Erkek Portresi'nde de değerlendirilmiştir (Resim 11).

### **Karşılaştırma-16:**

Her iki ressam da, desen öğelerini boşlukla buluşturmada benzer eğilimler göstermiştir (Resim 2 ile 10).

### **Karşılaştırma-17:**

Her ikisinin de sanat yaşamlarında birinci kategoriye portre ve figür çalışmaları almıştır (Resim 1, 2, 3, 4 (1898) ile (Resim 9, 10, 11 (1926-1927-1926)).

### **Karşılaştırma-18:**

Hofmann, bir figüre bazen hacimler dizgesi, bazen de bir biçim olarak bakmakta, aynı durum Çelebi'nin de birincil özelliklerinden biri olmaktadır (Resim 6 ve 9).

### **Karşılaştırma-19:**

Hofmann'ın bir özelliği olan figür-yüzey ya da yüzey-figür ilişkilerine yoğun ilgi gösterme, Çelebi'nin de temel özelliklerinden biridir (Resim 1 ve 10)

### **Karşılaştırma-20:**

Hans Hofmann'ın tek renge dayalı "S. Tropez" manzarası (Resim 22) (1929) ile Çelebi'nin 1981'de yaptığı "Kır Kahvesi" isimli resmi (Resim 18) karşılaştırılacak olursa, her ikisinde de öncelikle rahat çizgilerin bir mücadelesi görülür. Çelebi'nin deseninin bir ön çalışma kabullenmesi altında, Hofmann'a göre daha rahat olmasına rağmen, rahat çizgiler gene de sonunda muhteşem bir bileşkeye yönelmiştir. Her iki çalışmada da yer alan birim öğelerin gösterimi çok ustaca bir anlam taşımaktadır. Bunun için, her iki resimde de bulunan dik çatılı ev yerleştirmelerindeki benzerliğe bakmak yeterli olur. Her iki evin de ışıklı ve gölgeli cephe gösterimleri, bunların benzer beyinlerin ürünü olduğunu rahatlıkla ortaya koyar.

### **Karşılaştırma-21:**

Çelebi'nin "Balıkçılar" (Resim 15) (1963), "Kelebek Yakalayan" (Resim 16) (1963) ve "Balıkçı" (Resim 12) (1966) desenlerine dikkatle bakılırsa, birçok yöne doğrulan çizgiler, Hofmann'ın 1928 tarihli "S. Tropez" manzaralarında da (Resim 23, 24) rahatlıkla görülebilir. Fakat Hofmann'ın çini mürekkepli çalışmalarında biraz daha resimsel olana dönük bir kontrolün yer aldığı gözden kaçmaz (Resim 25, 26, 27).

### **Karşılaştırma-22:**

Temsil edilen öge, yani konunun manzara olarak ele alınışı Hofmann'da nasıldır? ve bu manzaralarda temsil eden öğelerin (çizgi, yüzey, renk) durumu nedir? gibi sorulara yalnız Hofmann tarafında değil, Çelebi tarafında da cevap aramak gereklidir. Hofmann'ın söz konusu manzaralarında bir dışavurumu vardır. Hofmann için dışavurum, gerçeklik karşısındaki bilinçli bir duygunun ürünüdür. Benzer bir ifade biçimi Çelebi'de de vardır. Çelebi'nin renkli manzaralarında, temelde Hofmann'da da olan dışavurumcu kompozisyon uyarlamaları yer alır. Fakat Hofmann'ın manzaralarını oluşturan dışavurumcu leke ve çizgi tanımına

uyan öğeler, daha denemeden uzak, etüt tanımlamasına pek uymamaktadır (Resim 30). Yanı sıra Çelebi’de ışık ve gölgenenin klasik bir seçkiye götürülmesini güçleştiren ilginç bir dışavurumcu inşa da dikkati çekmektedir (Resim 33). Kısaca Hofmann’ın dışavurumu daha dingin, zorlamalara pek fazla yer vermeyen bir hal ortaya koyar.

### **Karşılaştırma-23:**

Hofmann leke kullanımlarında daha açık, görünen bir dışavurumu tercih etmiştir (Resim 28, 29, 30, 31, 32). İki ressamın da dışavurumcu kozmos anlayışları farklıdır. Çünkü, Hofmann daha yakın görünümle eşliğinde, adeta soyuta her an dönüşebilecek tarzda bir manzaradan yana dururken (Resim 29, 30), Çelebi’de böyle birşey görülmez. Çelebi’de, o klasik duyum hep algınırken (Resim 33), Hofmann’da daha modern bir dışavurum dikkati çeker (Resim 28). Hofmann’daki bilinçli duyum, acaba Çelebi’de ne orandadır? Bu aşamada sanki Hofmann’ın amacı manzaranın kendisi değil, manzarayı<sup>361</sup> resimde oluşturanlar olurken (Resim 30, 31), Çelebi’de manzarayı oluşturan tüm resimsel öğeler kadar, manzara albenisinin bulunması da önemlidir (Resim 33, 34). Bu, bir anlamda Hofmann’ın manzaralarında izlenimci<sup>362</sup> duyumun yok denecek kadar azalması, buna karşın Çelebi’de bu duyumun tam anlamıyla yok edilmemesidir (Resim 33’deki gibi). Burada Kandinsky’nin, “Sanatta Ruhsallık Üzerine”de<sup>363</sup> yaptığı tüm açıklamaların özünü teşkil eden “İzlenim”, “Doğaçlama” ve “Kompozisyon” mantıkları akla gelmektedir.

---

<sup>361</sup> A.e., s. 62: Hofmann manzara olgusu için şöyle bir ifadede bulunmuştur: Bir manzara karşısındaki deneyimimizin ruh halidir elde edilen.

<sup>362</sup> A.e., s. 67: İzlenimciler, ışık bütünlülüğü yaratarak resmin iki boyutluluğuna yeniden öncülük etmişlerdir. Ancak onların renk açısından atmosfer ve boşluksal etkinlik yaratma girişimi, işlerine resmin transparanlığıyla eş anlamlı olan yarı saydamlığı kazandırmıştır.

<sup>363</sup> Wassily Kandinsky, **Sanatta Ruhsallık Üzerine**, Çev. Gülin Ekinci, İstanbul, Altıkırkbeş Yayınları, 2001, s. 139 (Bu kitabın, Wassily Kandinsky, **Sanatta Manevîlik Üzerine**, Çev. Ahmet Necati Bigalı İstanbul Wassily Kandinsky, **Sanatta Zihinsellik Üzerine**, Çev. T. Turan, İstanbul, Hayalbaz Yayınları, 2009 olmak üzere üç çevirisi daha bulunmaktadır) : Kandinsky, tamamen sanatsal bir formla ifade edilmiş, dış doğanın doğrudan bir izlenimi. Buna ‘izlenim’ ismini vermektedir. İçsel karakterin, maddi olmayan doğanın, büyük ölçüde bilinçsiz kendiliğinden bir ifadesi. Buna ‘doğaçlama’ ismini vermektedir. Yavaş yavaş biçimlenen ve yalnızca uzun süren olgunlaşmadan sonra dile gelen içsel duygunun ifadesi. Buna ‘kompozisyon’ ismini vermektedir.

#### **Karşılaştırma-24:**

Hofmann bir manzaraya bakarken, algılanan farklı bir ruh durumu gerçeğinin varlığından emindir. Bu ruh durumu, belirli şeylerin ayrı gerçekliklerinden değil, onların ilişkilerinden kaynaklanır. Bu Hofmann özelliği, Çelebi’de yoktur. Çünkü dışavurum anlamında farklı durumu ve onun gerçek bir biçimde yansımaları, doğal olan halleri kırmayı gerektirir. Böyle bir durum doğada görünen biçimleri belli bir kategoriye uğramış olmaktan çıkarır. Daha doğru bir söyleyişle, doğadaki biçimlere uyan durumların bir tekrarı olmamalıdır resimler. İşte bu tarz bir tekrar ediş, Hofmann’a göre Çelebi’de daha yoğundur (Resim 39, 40, 41, 42). Rahatlıkla şu yaklaşım içinde olunabilir: Hofmann’da tekrar ediş, biçimlere yansırken, Çelebi’de doğaya yansır. Çünkü Çelebi, estetik tat veriğine inandığı her doğa köşesini, salt Batı’nın bilinegelen dışavurum biçimleriyle inşa etmiştir (Birçok piknik, balıkçı v.d. resimler yapmıştır). Gene de onun resimleri bir ruh durumunun sonucunda ortaya çıkmışlardır, buna da kuşku duyulmaz. Fakat ilginç bir rutinleşmenin olduğunu da kimse red edemez. Dışavurumsal gizemi yoğun olan Hofmann’ın, ayrıca bu gizem sonucu resimlerini tutarlı bir inşacılığa da taşıdığı söylenebilir (Resim 28, 29, 30, 31, 32). Buna karşın Çelebi’de, ne Hofmann’daki dışavurumsal gizem, ne de o enteresan inşa bulunmaz. Fakat benzer biçimsel kuramlaştırmanın, Çelebi’ye Hofmann’dan geçtiği ve aralarındaki en önemli etkileşim noktasının da bu olduğu vurgulanmalıdır.

#### **Karşılaştırma-25:**

Hofmann’ın manzaralarında, “sanat yapıtı<sup>364</sup> sanatçının duyu ve coşkularını dile getirmelidir” prensibi, açık şekilde ortaya koyulmaktadır. Her iki ressamın

---

<sup>364</sup> Weeks, **a.g.e.**, s. 43: Sanat yapıtının haricindekiler dış dünya, içerisindekiler sanatçının dünyasıdır. **A.e.**, s. 45: Bir sanat yapıtında rengin gizemliliği de ifade edilmelidir. **A.e.**, s. 47: Her sanat yapıtı sanatçının farkındalığının gücünün, doğadaki yaşam ve sanatçının aracının sınırları dahilindeki yaşamın ürünüdür. **A.e.**, s. 49: Bir sanat yapıtının yanlış anlaşılması, genellikle yapıtın manevi içeriğinin ve teknik araçlarının gözden kaçırılmasından kaynaklanır. Bizi derin duygulara sevk eden dürtüler, bir ifade ortamına entegre edildiğinde ruhun her görüşmesi bir sanat yapıtına dönüşebilir. Bu ortamın kullanılmasındaki ustalığa bağlıdır. Bir sanat yapıtı bir çok gelişim aşamasından geçer, ama her aşamada bir sanat yapıtıdır (Eskizlerin önemi buradadır). Bir sanat yapıtı, sanatçıya göre duyu ve algı, manevi bir sentezle tamamlandığında biter.

duyu ve coşkularını manzaralarında ne kadar hissettirdiği durumuna gelince, Hofmann'ın bunu resimlerin yüzeyinde belirenler yönünde, daha özgür davranarak ortaya koyduğu söylenebilir. Çünkü bir ağaç, bir tepe olarak atılan lekelerin, biçim olarak duyu ve coşkuları ortaya koyduğu ve bunların bir istençli sınıra başkaldırdığı açıktır. Fakat böyle bir başkaldırının Çelebi'de pek görülmediği dile getirilebilir. Ancak biçimleri karakterize etmek için kullandığı biçim bozma ile anlatımı güçlendirip, bu yolla da duyguları dile getirmeye çalıştığı söylenilebilir (Resim 35, 36, 37, 38).

Manzaralarında, görünümünün rastlantısal olanını, bağımsızca kullanmaya çalışan Hofmann'ın bu özelliği, Çelebi'de ne yazık ki görülmez. Bağımsızlık, Çelebi'de zaten olamaz, çünkü ressam yaptığı manzaralarında doğanın gerçekçi görünümüne sıkı sıkıya bağlı (Resim 34 ve 37), fakat bunu biraz dışavurumsal bir stilizasyona taşır (Resim 36). Bir de o, işin duygusal yönü açısından, Kübizm'i araya sokmakta, işi böylece hem bu yolla dengelemekte, hem de tamamen duygusallığa bağlı sınırsız bir rastlantısallığa açık bırakmamaktadır. Dışavurumculuğun en belirgin olduğu yapıtlarında bile düşünce hiçbir zaman yok olmamıştır. Yani doğa ile resmedilen arasında, kökten bir değişme olmaz. Buna karşın Hofmann'da tam tersi gerçekleşmiştir. Renk seçkisinde zaman zaman bağımsız davranabilen Çelebi (Resim 35), böylece Hofmann gibi irreal ifadelendirilmenin sınırlarını da delebilmektedir (Resim 30). Çelebi rastlantı değil, sadece iç hoşluğunun doğayla kurduğu birtakım yansıtımlarını ele almıştır (Resim 34).

Hofmann'ın manzaralarında renk yoluyla en derin ruhsal durumları<sup>365</sup> ifade etmesi önemlidir. Çelebi'nin böyle bir teori ve bu teorinin ruh durumlarıyla derin

---

<sup>365</sup> Kandinsky, **a.g.e.**, s. 75-79: Kandinsky Renk Teorisi, örneğin kırmızı renk bir alevin rengi olduğu için aleve benzer bir ruhsal titreşim yaratabiliyor. Sıcak kırmızı renk, canlandırıcı bir etki yapar ve bu, belki de akan kana benzeyişinden ötürü, can acıtıcı bir duyuma kadar ilerleyebilir. Demek ki renk bu durumda başka, ruh üzerinde kesin biçimde acı etkisi yapan bir fiziksel etkenin anısını duyumsatabilmektedir. Açık sarının limon çağrışımı yoluyla ekşi bir etki yaptığı kabul edilebilir. Bazı renkler pürüzlü, batıcı görünümündedir, buna karşın başka renkler de düzgün, kadifemsi birşey olarak algılanır, öyle ki insanın içinden bunları okşamak gelir. Örneğin, koyu ultra marin mavisi, krom-oksit yeşili, vişneçürüğü kırmızısı gibi. Rengin sıcaklığı ve soğukluğu demek bir şekilde sarıya ve maviye yönelim de demektir. İlk büyük karşıtlık budur. İkinci karşıtlık ise, beyaz ve siyah arasındadır. Burada da ortaya çıkan açık ve koyuluktur. Sarıya beyaz katıldığında etkisi çok fazlalaşır. Maviye ise siyah katıldığında etkisi çok artar. Mavi ile sarı birbirine karıştırılarak elde edilen yeşil ile beyaz ve siyah birbirine karıştırılarak elde edilen gri, manevi

ilişkiler kurmasını düşünmek biraz yanıltıcı olabilir. Fakat özellikle kırmızı ve yeşil karşıtılarıyla renkleri canlı, düz, ince işlenmiş ve fırça darbelerinin kesin ve geniş hareketleriyle aşırı duygusallığıyla ortaya koymaya çalıştığı da bir gerçektir. Çarpıcı renkleri ve coşkulu biçimlerin etkili yorumlarını 1979’da yapmış olduğu “İğde Ağacı” isimli çalışmasında (Resim 34) gündeme getirmiştir. Doğaldır ki renk seçkisindeki bağımsız arayışları, söz konusu Hofmann özelliğine bir pay çıkartabilir. Çelebi’de, rengin coşkulu kullanımı, duygusallığı arttırıcı bir faktör olarak karşımıza çıkar.

Hofmann, manzaraları için doğada çalışmıştır. Bu manzaralar sayesinde hem görmeyi, hem de görsel deneyimini arttırmayı başarmıştır. Bu aşamada, Çelebi’nin doğada bir süre çalıştığı, hatta çalışmasa da İbrahim Çallı’nın hocası olmasından dolayıdır ki bir izlenimci tarafı kabul ettiği hissedilebilir (Resim 37). Manzaralarında doğa, bir tutku sanısını verir. Manzara yaşamın bir kesitidir. Ali Çelebi’ye göre yaşam devinimsiz, devinim de yaşamsız olmaz (Resim 34). Devinim Hofmann’a göre yaşamın, dolayısıyla da bir manzaranın anlatımıdır.

Bu manzaralarda renk bir plastik araçtır. Bunu da sağlayan renkler arasındaki gerilimdir. Rengi salt plastik araç olarak gören Hofmann’a, bu konuda Çelebi’nin benzer bir yaklaşımla yöneldiği söylenebilir. Çelebi “resim boya kokmamalı” prensibinden yola çıkarak, renkleri gizlemeye çalışır (Resim 33). Bu durum iki ressamın da kübizme bakışlarının aynı paralelde olduğunu ortaya koyar. Çünkü kübizmin, özellikle analitik tarafında boya değil, boya kanalıyla ön plana çıkan renklerin biçimsel platformdaki kabul edilişleri söz konusudur (Resim 35). Dışavurumculuğa olan ilgisini, renkleri zaman zaman tüpten çıkmış parlaklığıyla bile kullanarak ortaya koyan Hofmann’a bu konuda, rengi çarpıcı ve parlak olarak kullanan “ Çelebi’nin (Resim 36) ayak uydurduğu ifade edilebilir.

---

bakımdan birbirlerine çok yakındır. Sarı doğrudan bakıldığında insanı huzursuz eder, dürter, heyecanlandırır. Sarı tipik bir dünyevi renktir. Mavi tipik göksel renktir. Yeşil renk ise renklerin en dinginidir. Beyaz, arı sevincin ve lekesiz arılığın, Siyah ise, en büyük, en derin acının, ölümün simgesi olarak seçilmiştir. Kırmızı, sınır tanımayan tipik sıcak bir renktir. İçsel olarak çok canlı, hareketli, huzursuz bir etki yapmaktadır.

### **Karşılaştırma-26:**

Hofmann'da renk yönünde, Çelebi'de de bulunan, önemli bir özellik, ikisinin de boyayı resim yüzeyine düz ve kesin fırça darbeleriyle aktarmasıdır (Resim 30 ve 35). Bu Hofmann kadar Alman Dışavurumcu ressam Ludwig Kirchner'i de hatırlatır. Her ikisi de fırçayı yüzeylerin eksenine bağlı olarak hareket ettirir. Her ikisi de nötr renkler olarak kabul edilen siyah ve beyaza da yer vermiştir (Resim 30 ve 36).

### **Karşılaştırma-27:**

Hofmann'ın manzaralarında biçim ve ışık birlikteliği vardır (Resim 29). Çelebi'de konu, dolayısıyla bunu oluşturan biçimler ton değerleriyle başarılı düzenlemelere gider (Resim 34). Işığa bağlı olarak meydana gelen geniş aralıklı ton derecelerinin bitişik olarak tekrarı güçlü kontrast oluşumlarına yönelir (Resim 36). Biçim ve ışık faktörlerinin dengeli beraberliği, olumlu estetik derecelendirmeyi hem Hofmann'da, hem de Çelebi'de başarılı kılar.

### **Karşılaştırma-28:**

Hofmann'ın manzaralarında dikkati çeken bir başka özellik de mekân ve biçim bütünlüğü ile ışık ve renk bütünlüğüdür (Resim 29). Böylece resmin iki boyutlu yaratımı oluşur. Gene ressam böylece, gerçek zıtlığın iki boyutlu düz yüzey düzlemi ile üç boyutlu derinlik arasında olan karşıtlıkta yattığına inandığını ortaya koyar. Çelebi'nin manzaralarında tamamen aynı felsefeye uymasa da değişik kuruluş düzenleri yaratarak kompozisyonların ayarlanması söz konusudur (Resim 37 ve 38).

### **Karşılaştırma-29:**

Hofmann'ın manzaralarında “aktif çizgi”, “derin renk”<sup>366</sup> ve “belirgin boya uygulaması”<sup>367</sup> ve oluşan bu bileşkenin hissettirilmesi önemlidir (Resim 32). Çelebi’de ise, geniş planlar dahilinde çizgi yönlerindeki ve tonlarındaki dinamik değişimler, aktif çizgi kullanımlarını ortaya koyar (Resim 38). Yönü ne olursa olsun Çelebi’de çizginin aktif oluşu hiç değişmez. Böylece renklerdeki başarılı seçkileme ve kontrastlarla gelen derin renk kavramının Çelebi’de de bulunduğu söylenebilir. Armoniyi, dolayısıyla renkleri, anlatımı da güçlendirmek için konuya göre seçmiştir. Yani belirgin bir boya uygulamasından yanadır (Resim 33).

Hofmann'ın 1914 ve 1917’de yaptığı manzaraları (Resim 28, 29, 30, 31, 32), kendi içinde değiştiği gibi, aralarında da değişikliklere yönelmişlerdir. Bu durum Hofmann'ın yüzeyden yüzeye değiştiğini gösterir. Gerçekten de sözü edilen bu değişim, ressamın en büyük özelliklerinden biri olur. Hofmann manzaraları, hiçbir zaman konuya teslim olmamıştır. Hofmann’da sadece “Köy Manzarası” olarak isimlendirilen manzaralar, Çelebi’de ise “Çınarcık”ta, “İğde Ağacı” şeklinde isimlendirilmiştir. Fakat Çelebi’de manzara konuya teslim olmuştur. Belki resimden resme biçimlerde, düzenlerde değişmeler söz konusudur, fakat Çelebi’nin manzaralarında konu seçkileri hemen hemen aynıdır (Balıkçılar, Kelebek Yakalayanlar, Piknik Yapanlar gibi).

---

<sup>366</sup> Weeks, **a.g.e.**, s. 72: Hofmann'ın derin renk ile ilgili açıklamaları şöyledir: Doğadan ve öznenen aldıklarını, kütlelerin veya nesnelerin boşluğunu da birlikte renk düzlemleriyle aktarmaya çalışmıştır. Daha sonra bu düzlemleri, her parçayla ve bütünle ilişkili ortaya çıkacak bir varlık olarak ‘kompleks yapılar’ haline getirmiştir. Bu varlık plastik olmalıydı, üçüncü boyutun derinliği ve kütlesiyle fiziksel düzlükten feda etmeden duyumsanmalıydı.

<sup>367</sup> **A.e.**, s. 46: ‘Belirgin boya uygulaması’ konusunda, Hofmann gene Cézanne’dan çok etkilenmiştir: Cézanne, hayatının sonunda, kapasitesinin en yüksek olduğu zamanda rengin bir itme-çekme kuvveti olduğunu anlamıştır. Resimlerinde rengi kullanarak nefes alan, kalbi atan, genişleyen ve küçülen büyük bir hacim etkisi yaratmıştır. Suluboyaları bu yönde yaptığı egzersizlerdir. Sadece en mükemmel resimler plastik anlamda bu kadar hassas olabilirler, çünkü hiç beklenmedik ve şaşırtıcı bağlar oluşturarak insanın derinliklerindeki ifade ederler.

### **Karşılaştırma-30:**

Hofmann'ın manzaralarında kuvvetli kompozisyonlar<sup>368</sup> çok dikkat çeker. Çelebi'nin resimlerinde ise geometrik eksenler üzerine yerleştirilen biçimler sayesinde dinamik düzenler yaratılmıştır. Hareketlerdeki zıtlıklarla denge oluşturulmaya çalışılmıştır. Bir kompozisyonun kuvveti, bir anlamda her resimde değişimler sunmasından geçer. Çelebi'nin her resminde yeni bir biçim ve rengin etkisi muhakkak derecede hissedilebilmektedir. Onun kompozisyonları Hofmann gibi dengeyi ve buna bağlı olarak ritmi de aramaktadır (Resim 31 ve 34).

Hofmann'ın manzaralarında resim yüzeyi değişik renklerle bölünmüştür. Bu kübist bir renk anlayışının ta kendisidir. Yanı sıra hemen aynı özellik Çelebi'de de söz konusudur (Resim 30 ve 35).

Hofmann'ın manzaraları 1914'te Almanya'ya döndükten sonra dışavurumcu bir şekilde ele alınmıştı. Çelebi ise yaşamı boyunca dışavurumcu manzaraları değerlendirmişti. Hofmann, özellikle soyut dışavurumculuğa geçiş yaparken, Çelebi'nin buna yaklaşım göstermediği biliniyor. Bu bağlamda, Hofmann resim yaşantısını daima genel anlamıyla dinamik kılarken, bu yönden Çelebi, oldukça statik kalmıştır.

Hofmann'ın manzaralarında her öğenin titizlikle yerleştirilmesi onun dışavurumcu yanının plastik yaratıcılık ile nasıl örtüştüğünü gösterir. Öğe seçimine dayalı bir titizliğin Hofmann kadar olmasa da Çelebi'de de olduğu kesindir.

Hofmann'ın manzaralarında birbiri üstüne binen yüzeyler, dış dünyada görülebilecek boşluksal bir sanal görüntü yaratır. Aynı özellik Çelebi'de de vardır. Fakat burada bir noktayı açıklığa kavuşturmakta sanırım yarar olacaktır, o da Çelebi, daha klasik bir biçime sahip olduğundan, Hofmann gibi daha soyut bir dili de kullanmadığından, birbiri üzerinde görünenler, kısıtlı çağdaş bir alan kurgusu yerine, daha geniş bir alan kurgusunu tercih etmesine neden olmuştur. İşte o

---

404 Hofmann'a göre kuvvetli kompozisyonun resimsel homojenliği (plastik bütünlüğü) içsel gerekliliklerin kuralları dahilinde oluşur. Bu içsel gereklilikleri ortamın doğası belirler. Bu içsel gerekliliklerin, orkestra gibi düzenlenmesi sonucu biçimsel hareket, gerilimler, birbirini tamamlayan ilişkiler, zıtlıklar ve karmaşıklıklar ortaya çıkar.

zaman da, sanal görüntü ya da görünüm denen özelliğin, belirme derecesi de farklı olmaktadır.

### **Karşılaştırma-31:**

Hofmann için, “şekil sadece renkle, renk de sadece şekille vardır”, diye belirttiği özelliği<sup>369</sup>, manzaralarında görülür. Aynı renk seçileme istencine sahip olmasalar da, Çelebi de, aynı felsefeye inanç gösterdiğini ortaya koyar (Resim 29 ve 35).

### **Karşılaştırma-32:**

Hofmann, manzaralarında renk skalasının varlığını hissettirir. Çelebi’de de bu görülür. Genellikle sıcak renkler kapsamında sarı ve turuncu renk tonları, soğuklarda ise yeşil ve mavi kullanılmıştır. Hemen hemen bu palet seçkisi, Hofmann’ın da benimsemiş olduğudur (Resim 31 ve 35).

Hofmann, eşi tarafından bir ‘çelişkiler bütünü’ olarak nitelendirilmişti. Söz konusu çelişkiler, onun manzara yapılanmalarında da görülmektedir. Bu durum, kişiye özel bir unsur olarak belirginlik gösterir. Çelebi’de böylesi bir özellik yoktur.

Hofmann’ın boyayı başarıyla kullanması, sanatçının Münih resimlerine borçlu olduğu bir özelliğidir. Aslına bakılırsa, Çelebi de bütün resim yaşantısını aşağı yukarı Münih’e borçludur. Çünkü resme yaklaşımını sağlayan kişisel biçimi burada, Hofmann’ın atölyesinde çalıştığı yıllarda belirlenmiştir.

---

405 A.e., s. 53: Hofmann sıklıkla notlarında ışıkla rengi özdeşleştirir ve ışıktan renge ulaştırabileceğimiz şu açıklamalar yapar: Görüntünün yardımıyla, görsel deneyimimiz sonucunda gerçeğe ulaşırız. Görüntü ise ışık sayesinde bize ulaşır. Işık, aslında varolmayan biçim ve şekiller yaratır. Bu biçim ve şekiller yalnızca görüntülerinde varolurlar. Eğri bir düzlem, tek bir şekil olmasına rağmen, ışığı bir çok düzlemin biraraya gelmesiyle mümkün olacak şekilde çok yönlü kıracağından, tek bir düzlem işlevinin ötesine geçer.

### **Karşılaştırma-33:**

Belirgin konulara ait resimler açısından Hofmann'ın durumu açıktır ve resimlerinin konuya hiçbir zaman teslim olmadığına vurgu yapıldı. Fakat Çelebi'de konulu dışavurumcu resimler, hele 80'li yıllarda büyük bir artış ortaya koyarak gerçekleşmiştir. Özellikle figüratif ağırlıklı çalışmalarında, portre, poz veren figür gibi çalışmalarında mantıklar çok farklıdır. Hofmann, bu gibi durumlarda teknik olanaklarının sınırlarını zorlarken (Resim 43, 44), Çelebi'de böyle bir kaygı pek görülmemektedir. Hofmann, yüzlerde kübist arayışlar peşinde koşarken, Çelebi'de ironiye yönelen, gülmece bir yapıyı da ortaya koyan, yüz ifadesini yüz ifadesinden alıp koparan “Berber” veya “Kuşbaz” isimli çalışmalarındaki (Resim 45 ve 46) gibi durumlar görülür.

### **Karşılaştırma-34:**

Örneğin masa üstünde duran vazo, çiçekler ve diğer bazı nesne kullanımları Hofmann'da hiç göze batmaz, çünkü ressam, resmin bütünü dahilinde yüzeylerinde neler yapılabileceğini ve renk seçkisinden, değişimlerine kadar fon-fon önü ilişkilerinin çoğul değişimlerini, soyuta varan çağrışımların istediği boşluk oluşumlarıyla ortaya koyarken (Resim 47, 48), Çelebi'de bu olgun kaygıların pek bulunmadığı söylenebilir (Resim 49 ve 50).

### **Karşılaştırma-35:**

Çok figürlü kompozisyonlarından birinde Hofmann (Stüdyo için bir desen) gene bir deneme ortaya koyduğunu imlerken (Resim 19), Çelebi'de çok figürlü kompozisyonlar, yine konuya teslim olmuştur (Resim 51, 52, 53, 54, 55, 56).

### **Karşılaştırma-36:**

Poz olayına dayalı çalışmalar açısından karşılaştırılan her iki ressamda da görülen olumlu ve olgun örneklerden biri klasik resim geleneklerini hiçbir zaman

unutmaksızın uygulamaya sokmuş olmalarıdır. “Jeannetta Carles” (Resim 44) ile “Kendi Portresi” (Resim 43) olarak isimlendirilen Hofmann çalışmalarıyla, Çelebi’nin bir “Nü”sü (Resim 50) karşılaştırılacak olursa, proporsiyon ve duruş (poz veriş) açısından ufak değişimler sezilmesine rağmen, Hofmann’da fon ve fon önünde olmak üzere değişimler, arayışlar, mekândan en iyi nasıl yararlanılır, işi nasıl estetize ederim gibi düşünceler bulunur; benzer düşünceleri Çelebi’nin taşımadığı söylenebilir.

### 5.1.2. Zeki Kocamemi

Hofmann ile ilişkisi olan dört Türk ressamından, etkileşim bağlamında Ali Çelebi’den sonra en çok Zeki Kocamemi dikkat çekiyor. Sanatçının geneli itibariyle bütün resimlerine bakıldığında, görünen o ki, tam bir konstrüksiyona dayanan inşacı görünüm sunuyor.

Hofmann’dan eğitim aldığı zamanlarda ve Türkiye’ye döndükten sonra, aslına bakılırsa radikal denilebilecek etkilenmeleri tek başına yüklenen bir ressamdır Kocamemi. Bu aşamadaki en önemli olumsuz etken, hocası Hofmann’ın Amerika’ya giderek uzaklaşması ve hocası gibi soyutu algılamaya başladığı zamanlarda da Kocamemi’nin yaşama veda etmesidir. Sanata biçimsellik bağlamındaki ilerici bakışları, hocasıyla aynı düzeyde olan Kocamemi, en belirgin Hofmann özelliklerini kunt bir şekilde ortaya koyan ressam olmasıyla da dikkat çeker. Özellikle çizginin yanı sıra boyayı sürüşteki rahatlığı ve bu rahatlığın soyut resme davetiye çıkarması boyutu Kocamemi’de bulunmaktadır. Özellikle boyasal alanların itme ve çekme<sup>370</sup> yönünde katettiği ilerlemeler, Hofmann benzeri bir rahatlığa işaret eder. Bu rahatlık, özellikle ressamın Münih Defteri’nde görülebilir (Resim 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75).

<sup>370</sup> A.e., s. 44: Düz bir yüzeyde itme-çekme etkisi yaratmak için, resim düzleminin otomatik olarak uyarının (stimulus) tersine tepki verdiğini bu yüzden de yaratım süreci boyunca uyarıların eklenmesiyle hareketin sürdürülebileceğinin bilinmesi gerekir. Çekme itmeye, itme çekmeyle karşılık verir. Örneğin bir balonun içindeki hava basıncı her yönde eşittir. Balonun bir tarafına bastırarak bu dengeyi bozarsınız. Sonuçta balonun diğer tarafı uyguladığınız basınç kadarını içine çeker. Bu durumun ters yönde de aynı olacağını söylemeye gerek bile yok.

Bütün bu resimlerde Hofmann benzeri bir rahatlığın yanı sıra, hocasındaki gibi araştırmacı bir ruh da aynı anda görülür. Her hangi bir iz'in veya rahatlamasına atılmış bir lekenin tikel anlamda sanat değeri taşıması demenin ne anlama geleceğini dört Türk ressamı içinde en belirgin şekilde gösteren Kocamemi'dir. Bu, bir anlamda hocası Hofmann'ın sanat ruhunu ne denli etkin bir şekilde algıladığını gösterir. Bu algısının derinlikli bir şekilde gün yüzüne çıkması olayının gündeme gelebileceğini, eğer daha fazla yaşasaydı Kocamemi gösterebilirdi. Bir Münih Defteri oluşturması ve bunu koruyup, Türkiye'ye taşıması Kocamemi'nin oradaki öğrencilik yıllarını ne denli önemseydiğini ve en önemlisi göğsünü gere gere bunları savunduğunu ortaya koyar. Bu göstergelerde rahat çizgi, sıradanlığın ve kabalığın en yüksek noktada kabullenilmesi, gördüğünü ya da düşündüğünü kağıda çok çabuk geçirme, dolayısıyla içten gelirliliğin en yüksek seviyelere ulaştırılması, dolayısıyla algı gücünün durumları hakkında bilgiler sunmaktadır. Bu bilgilerle Kocamemi'nin Türk Resim Sanatı Tarihi'nde özgün bir yere oturduğu ve bu konumunu hocası Hofmann'a borçlu olarak elde ettiği anlaşılır.

Özellikle en çok üzerinde durulacak yanı da modelden yaptığı çalışmaların, Hofmann'ın 1898 yılına ait modelden yaptığı çalışmalarla örtüşüyor olmasıdır. Bu nedenle Hofmann'ın desen ve boya olarak yaptığı modelden çalışmalarına bir kez daha dönüp, onlar Zeki Kocamemi çalışmalarıyla karşılaştırılabilir.

### **Karşılaştırma-37:**

Hofmann'ın beş figür deseninden dördü (Resim 1, 2, 3, 4), bilindiği üzere klasik estetik çaba içinde değerlendirilmişti. Böyle değerlendirmeleri, Kocamemi'nin henüz Hofmann Atölyesi'ne girmeden önce, Çallı Atölyesi'nde aldığı eğitimle yansıtabildiğine dikkat çekilebilir. Sanatçının "Atölye'de Önden Çıplak Erkek Etüdü" (Resim 76) ve "Ayakta Çıplak Erkek Etüdü" (Resim 77) isimli çalışmaları, Hofmann'ın 1898'deki desen eğilimlerine çok yakın durmaktadır. Bu yakınlık, dönüp dolaşp sanatçının en sonunda Almanya'da Hofmann Atölyesi'nde süreklilik göstermesi açısından önemli bir durum verisi olarak kayda geçer. Buradan Hofmann'ın da resme ilk başladığı yıllarda klasik

resim eğitimine önem verdiği bir kez daha kanıtlanmış olur. Yani bir figürün önden, arkadan, otururken, çömelirken v.d. pozisyonlardan resmedilmesi. Özellikle Hofmann'ın biraz daha inşaacı havada ve biçim bozarak değerlendirdiği 1898 yılı model çalışmasına (Resim 5) benzer Kocamemi çalışmaları olarak altı desen ele alınıp (Resim 78, 79, 80, 81, 82, 83), özellikle bu desenler bir de Hofmann'ın (Resim 6, 7, 8 ve 20, 21) nolu resimleriyle karşılaştırılacak olursa: Kocamemi'nin Hofmann ile birlikte önce dışavurumculuğa, sonra inşaacılığa ve daha sonra da kübist denemelere giriştiği çok açıktır. Ressamın, Hofmann'ın da çok dikkat ettiği biçim dengeleme ve biçimlerin yerli yerinde kullanımlarına önem verdiği söylenebilir. Hofmann'ın diğer önemli özelliği olan aktif çizgi kullanımına da girişmiştir. Özellikle Hofmann'ın bütün desen (Resim 5, 6, 7, 8) ve deseni hissettiğimiz boya resimlerinde (Resim 20, 21) bu özellik benimsenerek kullanılmıştı.

#### **Karşılaştırma-38, 39:**

Aynı özellikler, Kocamemi'nin "Genç Erkek Başı" (1925-26) (Resim 78), "Genç Kadın Başı" (1925-26) (Resim 79), "Portre-Münih Defteri'nden" (1925-26) (Resim 80), "Yuvarlak Yakalı Kadın" (1926) (Resim 81), "Figürde Plan Araştırması" (1926) (Resim 82), "İhtiyar Adam Başı" (1926) (Resim 83) isimli resimlerinde görülmektedir. Şimdi bu resimlerden yola çıkarak açıklamalarda bulunulabilir. Yukarıda numaraları verilen (Resim 5, 6, 7, 8 ile 20, 21) Hofmann resimlerinde görülen insan figürü yaklaşımlarında baş çiziminin büyük önemi vardı.

#### **Karşılaştırma-40:**

Kocamemi'nin "Genç Erkek Başı" isimli çalışmasında (Resim 78) isme iyice odaklanılarak, baş çizimine dikkatle eğilindiği görülüyor. Öğrencilerine ödev olarak verdiği çalışmaların başında portre ve figür çalışmalarının geldiğini bildiğimiz Hofmann'ın, bu önem sıralamasına değer bir amaçla ele alınan bu çalışmada yüzey-figür ilişkisi çok iyi değerlendirilmiş ve böylece Hofmann'ın

vermek istediğini, Kocamemi'nin olumlu bir şekilde ele aldığına tanık olunmaktadır. Hofmann için önemli olan bir başka özellik de, hareketin burada başın profilden verilen bedene göre neredeyse cepheye doğru yönelmesiyle ilginç ve o denli başarılı sunulmasıdır. Portrede hem dışavurumcu bir yan, hem de dikey, yatay ve eğimli çizgilerin bir araya gelerek, sanki bir bina inşa ediyormuşcasına inşacı bir amaçla ele alınması önemlidir. Portrede devinim vardır. O zaman Hofmann'a göre yaşam da vardır sonucuna ulaşılabilir. Gene Hofmann'a göre, devinimin devamı ritimdir. Öyleyse Kocamemi'nin bu baş çalışmasında devinim olduğu için ritim de bulunmaktadır. Işık ve biçim birlikteliği vardır, bunu belirlerken de çizgilerin biçimleri, çizgilerin dışındaki beyaz alanların da ışığı temsil ettiğine ve böylece her ikisinin de ne kadar dengede bulunduğuna tanık olunur. Hofmann'ın çok kullandığı doğrusal öge kullanımından bu baş çalışmasında da kaçılmamıştır. Bu portrede dışavurum ve inşacılık birleşmesinin görüldüğü söylenebilir. Tıpkı Hofmann'ın Resim 6'daki "Kadın Portresi"nde olduğu gibi. Kocamemi'nin baş çalışmasında çizgi yönündeki zıtlıklar ve ton değişimleri sayesinde kütleli bir inşa etkisi alınmaktadır; tıpkı Hofmann'ın Resim 6 ve 19'daki çalışmalarında olduğu gibi. Düz ve eğri çizgilerin mücadelesi kanununa uyum gösteren Hofmann'ın bu özelliği (Resim 5), Kocamemi'nin söz konusu "Baş" (Resim 78) çalışmasında da görülmektedir. Hofmann'da görülen statiklik içinde dinamiklik<sup>371</sup> özelliği, Kocamemi'nin değerlendirmeye çalışılan bu resminde de yer alır.

#### **Karşılaştırma-41:**

Resim 79'da Kocamemi, gene Hofmann'ın çok önem verdiği aktif çizgi özelliğiyle izleyeni karşı karşıya bırakır. Özellikle burada figürün başı ve baş üzerindeki duyu organları bir desende olabilecek oranda gösterime götürülmüştür. Söz konusu bu Kocamemi desenine benzer; Hofmann'ın 1929'da yaptığı "Kadın Portresi" (Resim 6) ve daha ileriki yıllarda boyayı da desene soktuğu "Kendi

<sup>371</sup> A.e., s. 52: Karşıt kuvvetler statik ve dinamiğin sınırları içinde işler. Dinamik, nihai statik olarak çözümlenir. Böylece karşıt kuvvetlerin sonucunda, boşluğun sınırları içerisinde güçlü bir plastik çalışma ortaya çıkar ve zamanı eş zamanlı bir deneyim olarak sunar.

Portresi” (Resim 20) önemli yer tutar. Kocamemi ve Hofmann’ın bu portrelerinde hareketin temel kaynağı figürlerin, adeta soyutlama disiplini içerisine girmiş bakışlarıdır. Çünkü figürlerin bu bakışları ile izleyici göz arasında oluşan boşluk, bir anlamda Hofmann’ın bir prensibi olan boşluksal-sanal görüntü gerçeğinin de ta kendisidir. Aslında Kocamemi de tıpkı Hofmann gibi dinamik bir biçim bozmadan yararlanarak, istediği inşaacı ve dışavurumcu resme yönelmiştir. Söz konusu üç portrede de (Resim 6, 20 ve 79) sanal bir dışavurumun yakalandığına dikkat çekilebilir. Hofmann’da dikkatle değerlendirilen ışık ve biçim birlikteliği Resim 79’da da vardır. Kimi yerde üzerinden geçilerek kalınlaştırılan çizgiler, kimi yerde yerini daha hafiflemesine, belirginliği azaltılmış çizgilere bırakmıştır. Böylesi bir modle ediş disiplinini Kocamemi, Hofmann’dan elde etmiştir. Söz konusu Kocamemi portresinde çizgi yön zıtlıkları da hayli fazladır. Bu da desenin bütünsel dinamizmine, tıpkı Hofmann’da olduğu gibi katkıda bulunmakta ve ayrıca resimdeki insanın küteselliğini olgunlaştırmaktadır. İnşacı desen anlayışı bakımından Kocamemi’nin Hofmann’a en yakın olan Türk ressamı olduğunu söylenebilir. Duruş itibariyle statik olan Kocamemi deseni, plastik anlamda oldukça hareketlidir. Resim 79’un Hofmann ile ilişkisi yönünde en belirgin özelliklerinden biri de, tıpkı Hofmann’daki gibi, detayların salt yapılmak için yapılmaması, özellikle yukarıda da belirtildiği üzere yüzdeki duyu organlarının belirginleştirilmesi için gösterilen çabadır. Kocamemi’nin de isteği doğrultusunda, detaylara ne kadar önem verdiğinin işaretidir. Gene de Kocamemi deseninde portreyi parçalama isteği, böylece kendiliğinden öne çıkmış oluyor. Dikkat edilirse Hofmann için önemli bir özellik daha olan figüre hacimler dizgesi olarak bakma, Kocamemi deseninde de kendini gösterir. Hofmann’da sevilerek kullanılmış figür-yüzey ya da yüzey-figür ilişkisi, Resim 79’da başın bir dışavurumcu çerçeveye alınmasıyla vardır. Çünkü böylesi bir çerçeve, bir arka plan, dolayısıyla portreye bir yüzey oluşturmakta, gene böylece figür-yüzey ilişkisi meydana gelmektedir.

### **Karşılaştırma-42:**

Kocamemi'nin Münih Defteri'ne ait bir başka deseni, Hofmann'ın resim mantığıyla karşılaştırılmaya devam edilirse: Bu portre (Resim 80), sanki üzerinde çizgi, plan denemelerinin yapıldığı bir çalışma görünümündedir. Benzeri Hofmann çalışması olan Resim 7'de de aynı yaklaşım söz konusudur. Sadece bir baş'tan ibaret olan bu çalışma, yüzdeki oranlar, dolayısıyla inşaacı gösterimler hissettirilerek ele alınmıştır. Bu desende her şeyden önce, sürekli sözü edilen Cézanne prensibi alımlanabilir. Bir de Hofmann'ın çok önem verdiği baş çizimine bu denli değer tanıyan ve bu özelliği kuşkusuz Hofmann'dan aldığı imleyen bir Zeki Kocamemi vardır. Bütünüyle ağız, göz, kaş gibi anatomik özelliklerin hepsinin hareket yönleri üzerine bizi bilgilendiren Kocamemi'nin bu çalışması, böylece hem bir ritme sahip olduğunu, hem de Hofmann'ın Resim 6'sıyla bir etkileşime gittiğini göstermektedir. Hofmann'da kendini gösteren doğrusal öge kullanımı bu çalışmada kendini daha fazla hissettirmektedir. Hareketin gösterimine bağlı çizgi yön değişimleri ve zıtlıkları, tıpkı Hofmann'ın Resim 6 ve 7'lerinde olduğu gibidir. Bu portrede de bir parçalama isteği algılanmaktadır. Proporsiyon ve yüzün gerektirdiği hareketler için kullanılan çizgiler, söz konusu parçalanmayı ve inşaacı yönü ister istemez ortaya sermektedir. Hofmann da portrelerini araştırmacı bir amaç için parçalayıcı-analiz edici bir tavır ve tutarlılıkla değerlendiriyor. İşte bu aynı amaç Kocamemi'nin bu deseninde de söz konusudur. Özellikle desenin gerektirdiği tüm öğeleri, Kocamemi de Hofmann gibi yerli yerinde kullanmıştır. Hofmann'ın bir başka özelliği olan hacimler dizgesi yaklaşımı, Kocamemi'nin yüzünde belirlenmiş geometrik alanlarla oluşturulmuştur. Yüz'de yan yana veya üst üste gelişler söz konusudur ve bunların hepsi birer hacmi temsil etmektedir.

### **Karşılaştırma-43:**

Kocamemi'nin Almanya'da yaptığı bir başka deseni de "Yuvarlak Yakalı Kadın" isimli çalışmadır (Resim 81). Bu desenin en önemli yanı Hofmann özelliklerinden olan "yüzey-figür" ya da "figür-yüzey" ilişkisini

değerlendirmesinden anlaşılabilir. Çünkü portrenin arka planında bir yüzey yaratma, ressamın henüz desen aşamasında bile ciddi bir hacim yaratma isteği bulunmaktadır. Dikkatin çekilebildiği detaylara önem verildiği de bellidir. Özellikle portrenin yakasındaki dairesel vurgunun hareket ivmesi oldukça yüksektir. Bu da yüzdeki statikliğe karşı, yakayla gelen bir dinamikliği imlemektedir ki, statikliğe ayrılan büyük oran böylece kırılmış olmaktadır. Bu portrenin, özellikle Hofmann'ın Resim 7'deki çalışmasıyla bir bağlantısı vardır. Bunlar, plastik ayrıntıların dinamizmi açısından birbirlerine oldukça benzeyen iki çalışmadır.

#### **Karşılaştırma-44:**

Kocamemi'nin Resim 82'deki çalışmasında, gene Almanya yıllarına ait olan önemli bir yapıtla karşılaşılır. Bir kere bu çalışma Hofmann'ın Resim 21'deki mantığıyla tamamen örtüşmektedir. Bu Kocamemi deseniyle, tam bir inşaacılık örneği ortaya koyulurken, aynı zamanda Cézanne teorisine de tam bir yaklaşım görülür. Dikey bir gelişmeyle tam bir inşa olan bu desenden, kübist çağrışımlar alınmaktadır. Bu çağrışımları almayı sağlayan bir araçtır; İnşacılık. Hacim ve plan özellikleri bakımından tam bir belirginlik gösteren bu desen, Hofmann prensiplerine uyduğunu bir kere daha göstermektedir. Desenin tamamı statik, fakat parça parça olarak değerlendirildiğinde dinamiktir. Böylece geneli itibarıyla statik kabullenme olduğu için statiklik içinde dinamiklik prensibine de ulaşılmış olmaktadır. Analitik bir insanın da bu desende olduğu reddedilemez bir gerçek olduğu için, kübizme bir de bu taraftan açılım sağlanır.

Diğer Kocamemi portreleri düşünüldüğünde ve bu portreyle karşılaştırıldığında, sanatçı için anıtsallığın ne kadar göreceli olduğu ortaya çıkmakta ve Hofmann'ın bir özelliği daha Türk ressamında görülmüş olmaktadır. Hofmann'ın bir dizi küp şeklinde çalıştığı resimlerine bu Kocamemi resmiyle bir etkileşim mantığı çerçevesinde gönderme yapıldığına işaret edilebilir. Portrenin görünümü kübist resim mantığı içerisinde, izleyicinin alımlama gücüne bırakıldığı için, bir anlamda Hofmann'ın sanal görünüm felsefesi de kullanılmış olmaktadır.

#### **Karşılaştırma-45:**

Bir başka Kocamemi deseninde farklı bir biçim bozma ve parçalamaya dayalı bir resim diliyle karşılaşılr (Resim 83). Bu desende, artık tamamen inşaacı tanımın, kübist tanımlamayı yaratmak için aracı olduğu görülür. Benzer bir Hofmann çalışması da Resim 8’de bulunur. Fakat burada biçim bozma ve inşaacılık bir arada daha yoğun kullanılmışken, Hofmann’da biçim bozma ve kübizm yoğundur. Kocamemi’nin sanal görünüm mantığı içinde ne denli kuvvetli yanılısamalara, çelişik görünümlere portreyi ittiği açıktır. Zaten Hofmann, eşi tarafından da bir çelişkiler bütünü olarak nitelendirilmişti; bilindiği gibi, öyleyse bu çelişik yapının da Kocamemi üzerinde etkisi olmuştur. Sanatçının bu deseni tam bir komplekstir. Bir araya getirilmesi güç öğeler bir araya uyumlu bir şekilde getirilmiştir. Bu da Hofmann’da belirgin olan desen öğelerinin bir araya getirilişindeki uyumun bir göstergesidir. Bu aşamada, portrede yer alan figüre hem bir hacimler dizgesi, hem de bir biçim olarak bakabilmeyi sağlar. Hofmann’ın bu özelliğinin, Resim 6’da da değerlendirildiği belirtilmişti.

#### **Karşılaştırma-46:**

Sanatçının Münih yıllarında yaptığı iki “Oturan Çıplak” çalışması (Resim 84, 85). Plan ve kuruluşları itibariyle tam olarak inşaacı anlam taşıyan bu resimlerde, iri tuşların yan yana gelerek kompozisyonu şekillendirdiği görülür. Benzer fırça sürüşleri, bir teknik detay olarak Hofmann’ın bazı manzaralarında da görülmüştü (Resim 30, 31). Benzeri teknik yaklaşım, Resim 20’de de bulunmaktadır. Böylece Kocamemi’nin boyanın bile nasıl sürüleceği konusunda hocasına çok şeyler borçlu olduğu anlaşılmaktadır.

Hofmann gibi Kocamemi’nin de uzun süre bol bol denemelere giriştiğini, adeta bir laborant gibi en doğruyu bulabilmek için deneyler gerçekleştirdiği görülüyor. Bunu anlayabilmek için, Hofmann’ın Resim 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 ile Resim 20, 21 ve gene Kocamemi’nin Resim 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83 ile Resim 86, 87, 88, 89, 90 karşılaştırmak yeterli olacaktır. Bu karşılaştırma, bir

anlamda Hofmann için 1898-1930 arasıyla 1942 yılı içindekileri karşılaştırmak olurken, Kocamemi için ise, 1921-1926 arasıyla 1932-1933 yıllarını karşılaştırmak demektir. Her ikisi de önce denemelerini yıllara yaymışlar; bunun olgun sonuçlarını ise, bir iki yıla sığan zamanlar kapsamında yeniden ele almışlardır.

Kocamemi de (Resim 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83) tıpkı Hofmann gibi (Resim 1, 2, 3, 4, 5) yaşamında birinci kategoriyi ‘portre ve figür’ çalışmalarına ayırmıştır.

### **Karşılaştırma-47:**

Hofmann’ın desen boyutundaki manzaralarıyla (Resim 22-23-26-27), Kocamemi’nin “Piknik için üç etüd” isimli Almanya yıllarına ait çalışması (Resim 91’i karşılaştırılacak olursa, öncelikle her iki ressamın da kompozisyonlarında rahat çizgilerin mücadele ettiği görülür. Söz konusu rahat çizgiler, sonraki aşamada bir senteze yönelmekte. Her iki ressam için de “birim öge gösterimi”<sup>372</sup> ön plandadır. Yuvarlak biçimli çizgiler dikey ve yataylara göre daha göze çarpıcı bir kimlikle öne sürülmüşlerdir. Her iki ressam için de dışavurumun varlığını izleyici kabullenir. Hofmann’ın dışavurumu daha dingin, zorlamaların pek fazla olmadığı bir dışavurumdur. Hofmann’da desen anlayışı daha resme dönüktür. Bu aşamada belirtilmelidir ki, her iki ressamın da söz konusu desenlerinde amaç manzaranın kendisi değil, manzarayı oluşturan, sanatçıların kendileri tarafından tercih edilen öğelerdir.

Bu durum, bir anlamda her iki ressamda da sanata hiç yakışmayan albeniyi önlemiştir. Her ikisinde de duyu ve coşkuların önü açılmıştır. Atılan her çizgi, her leke isterikleşmiş ve bir sınır güdüsüne başkaldırmıştır. Her iki ressam için de biçimleri çarpıtıp bir biçim bozma yaratma isteği bulunmaktadır. Hofmann’da, en önemli özelliklerden biri olan; “sanatçı bir manzaraya bakarken, farklı bir ruh

---

<sup>372</sup> A.e., s. 57: Müzikte bir sanatçı nasıl müziksel birimlerin armonik ilişkilerini önemsiyorsa, plastik sanatlarda da sanatçı plastik birimlerin müzik gibi ilişkilerini önemser. A.e., s. 56: Ritmik olarak düzenlenmiş manevi birimlerin yarattığı duyguyla ortaya çıkan her şey gerçek ve canlıdır; kendi içinde canlıdır. A.e., s. 57: Her ifade aracının kendine has bir düzeni ve kendine ait birimleri vardır.

durumu gerçekliğinin varlığı”ndan emindir özelliği hatırlatılabilir. İşte bu özelliğin Kocamemi'nin etüdünde de bulunduğu söylenebilir. Doğada bulunan bütün biçimler her iki ressam için de eş değerdedir. Onlar için doğa biçimleri, aynen tekrar edilmemelidir.

#### **Karşılaştırma-48:**

Örneğin Kocamemi'nin üç manzarasına (Resim 92, 93, 94) daha görmede bulunulacak olunursa: Bunlar birbirine asla benzememektedir. Çünkü burada doğanın bir tekrara düşmediği görülür. Burada Kocamemi'nin bildiği ve uyguladığı inşacı öğeler bile ruh durumuna bağlı kalarak, gene kimi zaman daha klasik, kimi zamansa daha dışavurumcu olabilmıştır. Böylece Hofmann'a oldukça yaklaşan bir yanıyla, yani Kocamemi'nin manzaraya bakışı çerçevesinde rutinleşmediği söylenebilir. Böylece Hofmann'ın manzara resimlerinde ulaştığı gizemin benzeri, hatta ona çok yakını Kocamemi'de de vardır. Manzaralarında rastlantısal olanı bağımsızca kullanan Hans Hofmann'a bu özelliğiyle ayak uyduran Kocamemi, Resim 92, 93, 94'te farklı üç manzarayı ortaya koyabilen bir yapıyla ayak uydurduğunu gösterir. Örneğin Resim 94'te, tıpkı Hofmann'da da olduğu gibi doğa kökten değişime uğrayabilmiştir. Zaten Kocamemi'nin Hofmann'la olan bu ilişkisi, eğer biraz daha yaşasaydı, tıpkı Hofmann gibi soyut resme yöneleceğini ortaya koyar. Bunun bir belirtisini de 1959'da ölmeden az zaman önce yaptığı “Pembe Kompozisyon” isimli çalışmasından (Resim 95) alıyoruz. Hofmann gibi renkler arasındaki gerilimden Kocamemi de manzaralarında yararlanmıştı (Resim 94). Hofmann'ın manzaralarında dikkati çeken mekân-biçim ile renk-ışık birlikteliklerini, Kocamemi de değerlendirmiştir. Örneğin Kocamemi'nin Resim 94'te de olduğu gibi Hofmann'ın önemli özelliklerinden biri olan aktif çizgi, derin renk ve belirgin boya uygulamasını kullandığı görülür. Kocamemi'nin manzara kompozisyonlarında, tıpkı Hofmann'da da olduğu gibi “kuvvetli kompozisyon” uygulaması hissedilir. Hofmann'ın manzaralarında (Resim 30, 31, 32) yüzeyin soyut resim doğrultusunda renk alanlarına yönelik bölündüğü görülür. Kocamemi'de ise, bu bölünmeler soyut değil, daha çok somut resim doğrultusundadır.

Hofmann'ın dışavurumsal manzara (Resim 30, 31, 32) sevgisine benzer bir sevginin gösterisine Kocamemi'nin Resim 94'ünde rastlanılır. Hofmann'ın manzaralarına öge yerleştirirken, her ögeyi ne kadar düşünerek, hesap ederek konumlandığına tanık olurken, benzeri plastik hesap ediş, Zeki Kocamemi'nin genel resim felsefesi içinde de bulunmaktadır. Hofmann'ın sözü edilen boya manzaralarında, üst üste binen yüzeyler bir sanal görüntü yaratmaktadır. Buna karşın, benzer özelliğe Kocamemi'nin Resim 94'ünde rastlanılmaktadır. Aynı Kocamemi resminde Hofmann için önemli bir özellik olan şekil renkle, renk de şekille vardır felsefesi yer almaktadır.

#### **Karşılaştırma-49:**

Kocamemi'nin Resim 96 ve Hofmann'ın Resim 97'si, karşılıklı olarak her iki ressamın da tasarımcı yanına çok iyi birer örnek teşkil eder.

Görüldüğü üzere Hofmann ile Kocamemi, belli temalar açısından birbirleriyle ilişkiye girmektedir. Bu daha çok portre, figür ve manzara bağlamında olmaktadır. Fakat ortaya çıkan etkileşim öyle yabana atılacak cinsten değildir. Aksine tam bir etkileşim mantığının olduğunu göstermektedir.

#### **5.1.3. Mahmut Cûda**

Cûda, Hofmann'ın resim ve kültür bağlamında söz ettiklerinden oldukça beslendiğini Ergüven ile yaptığı görüşmede tüm açıklığıyla ortaya koymuştur. Fakat bu görüşmede, kendisi ve diğer üç Türk ressamının da Almanca bilmeyerek durumu idare ettiklerini belirtmekle gerçekçi bir eleştiride bulunmaktan da kaçınmamaktadır. Hofmann ile dil anlamında tam bir bağlantı kuramayan Türk ressamı, yaptıkları atölye çalışmalarının üzerinde, düzeltmeler yoluyla Hofmann'ın resim diliyle, onlarla bağlantı kurduğu konusuna dikkat çekmektedir. Gerçekten de Cûda'nın yaptığı resimlerin pek azının Hofmann plastisitesi ile ilgisi vardır. Bir atölye hocası olarak öğrenci yetiştiren Cûda, eğitimlik yönünde,

özellikle hocasının ilkelerini kullanmayı tercih etmiştir. Bunu da ek bölümünde verilen Ergüven'in gerçekleştirdiği görüşmeyle çalışma kapsamında sabitliyoruz.

Cûda-Hofmann ilişkisine yönelik, plastik boyutlu karşılaştırma çalışmasına geçmeden, belki de Türk resim sanatı tarihinde eşi ve benzerine rastlanılmayan bir görüşme olan; ayrıca da çalışmayla birebir bağlantısı olan Cûda ile Hofmann üzerine yapılmış görüşme notlarının elde olması önemli ve bir sanat eğitimcisi de olmuş olan söz konusu Cûda'yı yakından ilgilendirmektedir. Bu hem çalışmayla ilgili bir belgedir, hem de Türk Sanat Tarihi'ni yakından ilgilendirmektedir. Bu görüşmenin tamamına burada yer verilmek istendi. Buna yönlendiren neden, bu önemli belgenin yitip gitmesine engel olmaktı (Bkz.: Ek 3).

Hemen söylenmelidir ki Hofmann, Cûda'nın resmini etkilemiştir. Fakat bu etki görülmeye değil de us'a yansımıştır. Mahmut Cûda, Hofmann'ın atölyesine, Münih Akademisi'nin sınavını kazanamayıp, Heinemann Atölyesi'ne uğradıktan sonra gitmiştir. Gerçekten Cûda'nın resimlerine bakınca, Hofmann'a dair bazı küçük ve önemli plastik etkiler alınmıyor değildir.

Onun için, Hofmann'la direkt etkileşimi bulunduğu yapıtların bugün ne yazık ki ele geçmemesi üzücü ve doğal olarak bazı gerçeklere ulaşmayı engelliyor. Ressam, Türkiye'deki sanat eğitimi ile Hofmann'ın eğitimi arasındaki farkın çok büyük olduğunu, Hofmann'da, özellikle Türkiye'de okurken kendilerinin önemli sorunu olan sanat terminolojisi sorununu hallettikleri yönünde açıklamalarda bulunuyor. Cûda Hofmann'dan öğrenilenlerin, dönünce Türkiye'de büyük tepkilerle karşılandığını söyleyerek, hocaları İbrahim Çallı'nın, öğrendikleri bütün şeyleri inkâr ettiğini söylüyor. Hatta Ali Çelebi'ye "Kübik Ali" isminin takılmasının da nedeninin bu tepkilerden kaynak bulduğuna vurgu yapıyor.<sup>373</sup>

Cûda kendisi ve diğer arkadaşlarının değerlendirecekleri, üslupta serbest olacaklarının sözünü birbirlerine verdiklerini ifade ediyor. Hatta zor duruma düşen bir arkadaşları olursa, ona da hemen sahip çıkacaklarını da dile getiriyor.

Cûda'ya göre dışavurum, bir portrenin gerçekçi duruşu ve bakışı, gene bir natüremort'un da yerleştiği biçimlere sadık halini resme yansıtma gibi bir şeydir.

---

<sup>373</sup> Ergüven, a.g.e., s. 40

### **Karşılaştırma-50:**

Hofmann ile ilişkisi olan diğer üç Türk ressamına göre, Cûda çok farklı bir ressam kimliği ortaya koyuyor. Cûda'nın sanatında görünenler itibariyle Hofmann etkisi pek alınamıyor. Fakat gene de onun birkaç resmindeki atmosferik değişimin Hofmann'a bağlanabileceği hissettirilmek isteniyor. Örneğin bu resimlerden biri 'Trabzon-Kanite' isimli yapıtıdır (Resim 98). Bu resimde gerek gökyüzünde, gerekse deniz vurgularında, ister istemez bir Hofmann dışa vurumu seziliyor. Hatta çevrede bulunan binalarda da inşaacı tavrı algılamamak mümkün değil. Bu durum, akla Hofmann'ın da çok bağlı bulunduğu Cézanne prensibini getiriyor.

### **Karşılaştırma-51:**

Bilindiği üzere Hofmann, özellikle 1902 yılına ait üç çalışmasında da resimlerine puantilist ölçütleri yerleştirmeye çalışmıştı (Resim 99, 100, 101). Buna paralel, Cûda'nın da özellikle "Yeni Adam" çizimlerinde puantilist olduğu görülüyor (Resim 102). Hatta figürlerin çevrelerini boş bırakmama, dolayısıyla figürü mutlaka çevresiyle birlikte düşünme gibi bir Hofmann özelliği, Hofmann'ın "Kadın Portresi" çalışmasıyla (Resim 101) Cûda'nın bir Yeni Adam deseni (Resim 103) yan yana koyulduğunda görülmektedir.

### **Karşılaştırma-52:**

Ayrıca Hofmann'ın Resim 100 ve 104'teki iki natürmortu Cûda'nın bir natürmortuyla (Resim 105) karşılaştırmalı olarak ele alınırsa: Bütünüyle üç natürmort da tekniğe dayalı olarak çok farklı üsluplarla izleyicinin önüne gelir. Fakat tek ortak yanları, odak noktası olarak seçilmiş olan bölgenin çevresi ile birlikte değerlendirilmiş olmasıdır. Üç resim de farklı bir dışavurum gösterir. Burada seçilen konular itibariyle Hofmann ile Cûda arasında pek de kopukluk yoktur. Özellikle Resim 104 ile 105'e bakılacak olursa, her iki resmin de mekânı, ön ve arka plan bağlamında ikiye bölünmüştür. Fakat Hofmann natürmortunda çağdaş bir resim algılamasına uğrayan göz, Cûda'nın resminde klasik bir

algılamaya sürüklenir. Fakat her iki resmin de kompozisyon şemalarında pek bir fark olmadığı görülür.

### **Karşılaştırma-53:**

Bu noktada 4. Bölüm Resim 21’de yer alan Cûda’nın “Kırk Haramiler” deseni ile, Hofmann’ın 5. Bölüm Resim 19’da yer alan deseni yan yana getirilirse, birçok bakımdan yakın ilgiler kurulabildiği görülür. Öncelikle dairesel bir kompozisyon şeması kendini belli eder. Cézanne’ın “Yıkılanlar” kompozisyonlarının etkisinin alındığı Cûda resmine oranla, Hofmann’ın kullandığı figürler havada asılı ve belirsiz mekândan hareket edencesine bir Michelangelo ya da Delacroix boşluk anlayışını, dolayısıyla klasik dürtüleri daha çok düşündürmektedir. Hofmann’ın öğrencilerine klasik resmi de en ince ayrıntısına kadar anlatmayı görev edinmesi de bilinen bir gerçektir.

### **5.1.4. Cemal Tollu**

Kocamemi’nin “Münih Defteri” çalışmalarında olduğu gibi, Tollu’nun da Hofmann Atölyesi’nde bulunduğu birbuçuk ay süre içerisinde yaptığı desenler, hocasıyla yakın ilişkiler kurduğunu gösteriyor. Tamamen inşacı bir üslupla, kimi zaman ön kübist denilebilecek bir tarzda işlenen bu desenler, kütle olarak Hofmann etkilerini bir bütün halinde taşımaktadır.

Tollu, öncelikle 1931’e ait desen çalışmalarıyla Hofmann’la sıkı bir bağ kurar. Bu bağ önemlidir. Çünkü bu bağdaki Hofmann inşacılığı en kuvvetli haliyle kendini gösterir.

Cemal Tollu, Hofmann Atölyesi’nin son Türk öğrencisi olmuş ve o atölyede en kısa süre kalmış ressamdır. Bu atölyede, özellikle, Hofmann’dan doğa etütlerinde nesneyi yuvarlatmayı ön gören anlayışa karşı çıkmayı öğrenmiştir. Münih’teki kısa bir eğitim bile ressamın biçim sorunlarındaki yeteneğini ortaya koymaya yetmiştir. 1931’de Hofmann Atölyesi’nde bulunan Tollu, burada

meydana getirdiklerini iki yıl sonra İstanbul'da ilk "d Grubu" Sergisi'nde (Ekim 1933) sergilemiştir. Bu çalışmaların çoğu analitik öğretilere dayanır. Tollu'nun Almanya'da yaptığı çalışmalardan başlanarak, söz konusu on bir resim üzerinden irdemelerde bulunulabilir (Resim 106, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118).

#### **Karşılaştırma-54:**

Hofmann'ın resim felsefesine göre Resim 106 yorumlanacak olursa, ilk göze çarpan bir erkek başı gösterilmiş olmasıdır. Boyun yere bakar pozisyonda, hafif aşağı doğru eğiktir. Bir inşacı vurgu, çalışmanın geneline hakimdir. Deseni oluşturan bütün şekillerin geometriye dönüşüm gösterme çabaları dikkat çeker. Özellikle Hofmann'ın Resim 5, 6 ve 8'inde olanlara benzer bir izlenim alınır. Çizgilerin kontrollü olması, sözü edilen geometrik bir disipline yönelmelerindedir. Hofmann'ın da bir prensibi olan Cézanne'ci prensip, "Doğada her bir nesnenin bütün yüzeylerini, perspektifte merkezi bir noktada, bir silindire, bir küreye ve bir koniye göreceli olarak indirgeyebiliriz ve derinlikte hareket eder görürüz" bu karşılaştırmada da bulunur. Çünkü Hofmann da bir süre desenlerini bir dizi küp olarak oluşturmuştu (Resim 5, 6 ve 8). Bilindiği üzere Hofmann için baş çiziminin büyük önemi vardı. Bu Tollu deseninde de başın çok ön planda kabul gördüğü gerçeği bulunmakla, Tollu'nun da bu konuyu ne kadar önemseydiği belli olur. Bu ve diğer on resim de Hofmann için birinci derecede önemli olan portre ve insan figürü çalışmalarına dayanmaktadır. Hofmann için değerli olan hacimler dizgesi durumu, bu desende de bulunmaktadır. Tollu'nun hem bu desende, hem de başka resimlerinde, tıpkı Hofmann gibi inşacılığı, kübizm için araç olarak değerlendirildiği anlaşılmaktadır. Hacimler dizgesi yanında, bir plan ve ağırlık yaklaşımı gibi konular Hofmann etkisi taşıyan önemli özelliklerdir. Çizgiler belli bir disiplini ifade etmek için vardır. Bütün desenlerin ve söz konusu desenin de farklı olması, Tollu'nun tek düzeliği kabul etmediğini, tıpkı Hofmann gibi monotonluğu kırıcı tavırlar içinde olduğunu gösterir. Hofmann'ın gene çok sevdiği bir özellik olan doğal görünümünden mümkün olduğunca uzaklaşma, Tollu'nun bu deseninde dikkat çeker. Başın hafif öne eğik olması genel sakinlik içinde, tıpkı

Hofmann'ın da kullandığı benzer bir harekete işaret etmektedir. Portredeki ayrıntılar, olması için bulunmaz. Portreyi oluşturan hacimler, gene portreyi parçalayan öğeler durumundadır. Resmin yüzeyinde betimin bitmiş boyutu, dikkat edilirse Hofmann gibi Tollu'da da değişmektedir. Bu duruma göre, Tollu da Hofmann gibi anıtsallığa göreceli bakmaktadır.

### **Karşılaştırma-55:**

Tollu ve Hofmann'ı büyük bir benzerlik içererek yan yana getiren iki portre çok önemlidir: Resim 107 ve Resim 108 dikkatle irdelendiğinde, Tollu'nun, hocasının modelinden, adeta onun tekniğine de öykünerek, nasıl kuvvetle etkisi altında kaldığını gösterir. Tollu'nun Hofmann'dan, yanında çok kısa kalmasına rağmen, diğer hocalarından daha fazla etkilendiğini gösteren bir kanıttır; bu yan yana getirme olayının göstermeye çalıştığı. Aslına bakılırsa ilksel olana ilgi açısından Hitit kültürüne de yakın olan bir ressam olarak Tollu'nun, ön kübist bir Hofmann'dan etkilenmesi çok doğal olsa gerektir.

### **Karşılaştırma-56:**

Tollu'nun bir diğer "Kadın Başı" desenine (Resim 109) gelince, bu daha karmaşık bir görüntü sunar. Çizginin bütün çeşitleri burada kullanılmıştır. Bu da bir Hofmann özelliğidir. Figür-yüzey ilişkisi Hofmann'daki kadar net değildir. Ressam bu deseni kendince parçalamış, sadece yaka kısmında ve yüzde geometrik bir tanıma ulaşma çabası göstermiştir; işte bu kısımlarda Hofmann'ın, dolayısıyla Cézanne'ın prensibi gene gündeme gelir. Kendince biçim bozma, inşacılıkla birleşince, izleyen Hofmann'ın bir özelliği olan sanal görüntü yaratma felsefesine yönelir. Kendince oluşturduğu parçalama ile Tollu, işi bir ışık-biçim ilişkisine de dayamıştır. Bu çalışmada doğrusal çizgi kullanımı daha çoktur ve bu portrenin Hofmann'a yaklaşımı daha fazladır. Her ayrıntı resmin betimlenmesi için vardır. Bir önceki çalışmaya göre bu çalışmada çizgiler daha devingendir. Hofmann'ın çok benimsediği dinamik biçim bozma, doğal görünümünden uzaklaşma ve çizgi ritmi bu çalışmada oldukça ön plandadır. Hofmann'ın çok sık kullandığı çizgi

yönlerindeki zıtlıklar, bu desen çalışmasında da yer alır. Kübist belirtiler kendini figürün yüzünde çok hissettirir, böylece inşacılığın bir kez daha hem Hofmann'da, hem de Tollu'da araç görevi üstlendiği görülür.

### **Karşılaştırma-57:**

Sanatçı Almanya'daki Hofmann Atölyesi günlerinde, bir dizi "Oturan Çıplak" desenleri de çalışmıştır (Resim 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116). Bu desenler yan yana koyularak bakıldığında, Hofmann'ın temel prensiplerinden biri olan 'biçimlerin sık sık değişmesi ve böylece tek düzeliğin kabullenilmemesi, monotonluğu kırıcı tavırlar içinde olmak' yaklaşımları görülebilir. Buradan, Resim 110'un, önden oturan bir kadın figürüne işaret ettiği, özellikle dizler, karın ve göğüs bölgelerinde inşacı ayrıntılar bulunduğu görülür. Bir poz verme eyleminden biri olan oturarak verilen bu duruşun, mekân içinde değerlendirilmiş olması, Hofmann'ın figür-yüzey, yüzey-figür ilişkisine verdiği öneme gene bir gönderme yapar. Bu ve diğer desenlerde çizginin bütün türlerini görmek mümkün oluyor. Özellikle ayrıntılar, yani diz, karın ve göğüs bölgesindeki inşacı gösterimin olması gerektiği için uygulandığı anlaşılıyor. Resim 111'e gelince, sanki hem Resim 110'un bir ileri aşaması, hem de Resim 112'nin bir geri aşaması durumunu ortaya koymaktadır. Zaten geneli itibariyle birbirine oldukça benzeyen Resim 111 ve 112'de anatomiler, bütünü itibariyle Cézanne prensibine uyar. Bu iki desende de tamamen inşacı estetik gelişmeler gözlenmektedir. Her ikisi de mekân içinde kullanılmıştır, böylece Hofmann'ın çok üstünde durduğu figür-yüzey ilişkisi bulunur. Her iki desende de dinamik biçim bozma tercihi çok açık şekilde kendini hissettirmektedir. Yalnız adı geçen bu biçim bozma volümlenebilen, yönetimi de Tollu'nun elinde olan bir biçim bozmadır.

### **Karşılaştırma-58:**

Resim 113'te inşacı bir desenden çok, dışavurumsal bir desenle karşı karşıya gelinir. Hofmann'ın böylesi bir deseni, Resim 5'te de görülmekteydi. Tollu, dışavurumcu yani için Hofmann'a çok şey borçludur. Fakat bu desende de

figür, geri planıyla bağlantılı figür-yüzey ilişkisi ile var olduğunu göstermektedir. İnşacılık, kübizm için değil de, bilinçli bir dışavurum mantığı için araç edilmiştir. Ağırlık, plan ve hacim özellikleri, adeta soyutlamaya uğramış gibidir. Bu, bir anlamda Hofmann'ın doğal görünümünden uzaklaşma mantığıdır. Özneyi asıl anlamından uzaklaştırma çabalarıyla karşılaşmaktayız. Bütün çizgilerin bir mücadele içinde oldukları görülebilir. Aslında pek hareketli olmayan figürler, yüzeyde plastik öge olan çizgilerin hareketliliğiyle dinamik hale gelmiştir.

Resim 114'deki oturan çıplak konulu desenin, dokusu itibariyle figür ve yüzeyin birbirine karıştığı tek bir atmosferi içerdiği görülür. Diğer desenler için söylenenler bu desene de söylenebilir, fakat burada biçim bozma kuntlaşmış ve sert bir dışavuruma araç olmuştur. Ağırlık ve dolayısıyla hacim burada kendini daha da hissettirmektedir. Anatomi yan yana gelen geometrik öğelerle oluşmuştur. Yuvarlak biçimler yerini köşeli biçimlere bırakarak, Cézanne prensibini gene hatırlatır. Hofmann'ın “bir figüre hacimler dizgesi” ya da “bir biçim olarak bakabilme” durumlarından, birincisi görülmektedir. Anıtsallığın Hofmann gibi Tollu'da da ne kadar göreceli olduğu durumu bir kez de bu desende görülür. Resim 115, gene oturan bir çıplağı göstermekte, fakat bu desende çok az inşacı öge gösterimine gidilerek, tıpkı Hofmann'ın Resim 5'inde olduğu gibi klasik bir açılım hedeflenmiştir. Rahat çizgiler, hacim, plan ve ağırlık yönündeki mütevazılık bir Hofmann özelliği olarak desende anımsanabilir. Sözü edilen Tollu deseni tamamen, monotonluğu kırıcı bir içsellikle nasıl değişilebileceğin örneği olarak kabul edilebilir.

### **Karşılaştırma-59:**

Ayakta Çıplak 1-2 olarak çalışılmış Münih desenlerinden olan Resim 116 ve 117, birbirine çok benzemekle birlikte, Resim 113'ün de teknik özelliklerini gösterir. Dışavurumcu bir tutarlılıkla ele alınmış bu resimlerde en önemli özellik, dinamik bir biçim bozmayla doğal durumdan uzaklaşmadır. Bu çok önemli bir Hofmann resim prensibidir. Çizginin bütün şekilleri kullanılmış, mekân hissettirilişi, dolayısıyla figür-yüzey ilişkisi de yoğundur. Hofmann'ın Resim 8'de yapmak istediklerinin bir değişik olanı burada meydana gelmiştir. Nedir bu?

“Figür dışından figüre etkide bulunan plastik etmenler, figürü kübist tavırlara iter.” Hofmann’ın bu resminde söz konusu özellik daha belirgindir, fakat Tollu’da yenilenecek ve sonuçta bir plastik zafer olarak öne çıkacak bir özelliktir. Her iki resmin de önce dışavurum, sonra inşacılık, daha sonra kübizm mantıklarına göre biçimlendiğini söylemekte yarar var. Bu durum Tollu’nun deneye yanlı birçok şeyi bulduğunun bir kanıtıdır.

### **Karşılaştırma-60:**

Bu desende (Resim 118) daha karmaşık bir hava bulunur. Arka planda iç içe mekân hissettirimleri, yanı sıra figürde aşağıdan yukarıya veya tam tersi bir gelişmeyle kat kat inşacı gelişme dikkati çekmektedir. Diğer bütün desenlerin tam bir sentezini sergiler ve bütünüyle Hofmann mantıkları bu desende bulunur.

Her türlü çizgi zıtlıklarının görüldüğü bir desen olarak, çok dinamik bir biçim bozmaya da hayır denmemiştir. Tollu’da çok belli olan dinamizm daha çok figüratif aksiyonla değil, desenin yüzeyinde çok hareketli olan -başta çizgiler-plastik öğelerle gerçekleşmiştir. Doğal görünümünden uzaklaşma olarak adlandırılan bu özellik, bir Hofmann özelliği olarak, sanki Tollu’nun bu deseninde tam bir soyutlamaya ulaşmıştır denebilir.

### **Karşılaştırma-61:**

Bir grup Tollu portresi. Bunlardan özellikle “Bir Öğretmen Portresi” (Resim 119) ve “Kendi Portresi” (Resim 120) isimli resimlerinde, ilginç bir özellik olarak şu yakalanır. Bu portrelerde, belki direkt Hofmann etkisi yoktur, fakat 1925-1935 arasında Almanya’da Yeni Nesnelciler, böylesi proporsiyonlara sahip, anlık duruşlar altında portreler yapmaktadır (Resim 121, 122, 123). Portrelerdeki duruşlar itibariyle benzer etkiler alınır. Yeni Nesnelcilerin aşırı derecede önem verdiği ve izleyiciyi mutlak bir düşünmeye iten duruş ve portredeki figürlerin izleyici ile kurdukları bağlantı meselelerine, Tollu’nun da söz konusu iki portresinde dikkat çektiği görülüyor. Almanya’da Tollu’nun bulunduğu 1931 yılı

içinde böyle bir etkileşime sürüklenmesi hem çok enteresan ve diğer üç Türk ressamından onu ayıran önemli bir özellik olurken, hem de Hofmann dışında, Almanya'da başka bir kaynaktan etkilendiğine dair önemli bir belge olarak görülebilir.

### **Karşılaştırma-62:**

Portre olgusundan söz açılmışken, Hofmann'a ait Resim 44 ile Tollu'ya ait Resim 124, 125, 126 ile karşılaştırılabilir: Her şeyden önce bu resimlere konu olanlar birer şahsiyettir aynı zamanda. Özellikle teknik anlamda birbirine oldukça benzeyen dört çalışmayla karşı karşıya kalındığında, bu resimlerin dışavurum yanları, yani boya sürüşleriyle renk seçkileri bakımından benzer yaklaşımlar içinde oldukları bellidir. İnşacı tavır, Hofmann'da daha gizlenmiş, Tollu'da daha öne getirilmiştir. Tollu da Hofmann'ın çok önem verdiği bir özellik olan figür-yüzey ya da yüzey-figür ilişkisine çok önem verir. Onun için de Hofmann resminde var olan plan, hacim ve ağırlık kendini hissettirir. Özellikle Tollu'da kütesel yapı, Resim 124, 125'de salt figürle gelirken, Resim 126 ve Resim 44'deki Hofmann resminde mekânı, yani çevresiyle birlikte gelmektedir. Tollu, Hofmann'ın gene önemli bir özelliği olan boya lekelerindeki zıtlıklar prensibini burada da kullanmıştır.

Lekelerin meydana getirdiği zıtlıklar, bir anlamda ışık ve gölge yaratımına da yardımcı olmaktadır. Her iki ressamda da dinamik bir biçim bozma bulunmaktadır. Tollu, tıpkı Hofmann gibi, teknik özelliklerle dinamizme yönelmiş, bunu resmin bütününe yaymıştır. Özellikle Tollu'nun Resim 126'da arka planda yer alan balerin resmiyle ön planda resme konu olmuş balerin arasında, Hofmann'ın önemli bir özelliği olan sanal görünüm felsefesi kullanılmıştır. Hofmann bir figüre bazen hacimler dizgesi olarak, bazen de bir biçim olarak baktığına göre, denilebilir ki karşılaştırma için kullanılan üç Tollu resmi ile bir Hofmann resminde bu bağlamda olaya bir biçim olarak bakıldığı çok açıktır.

### **Karşılaştırma-63:**

Tollu-Hofmann bağlantısında, önemli bir nokta da suluboya teknikli resimlerde ortaya çıkıyor: Hofmann'ın beş suluboya resmiyle (Resim 28, 29, 30, 31, 32), Tollu'nun (Resim 127, 128, 129, 130) suluboya resimleri enteresan benzerlikler gösteriyor. Hofmann, bu suluboyalarının dördünü 1914 yılında, birini 1917 yılında yapmıştır. Tollu ise birini 1942 yılında, üçünü de 1944 yılında meydana getirmiştir. Tollu'nun suluboyaları yaptığı yıllar, tabii ki Almanya'dan döndükten 11 ve 13 yıl sonra gerçekleşmiştir. Bir kere Hofmann'ın yaptığı gibi dışavurumcu, hatta soyutlamacı bir havaya sokmak istediği manzaralardır bunlar. Hofmann'ın bir resim felsefesi olan ve manzaralarında kullandığı “dışavurum gerçeklik karşısındaki birlinçli bir duygunun ürünüdür” görüşü, Tollu'nun dört manzarasında da yer alır. Hatta Hofmann'ın beş manzarasına da bakacak olunursa, görülebilir: Hofmann manzaralarını enine olmak üzere, sanki ikiye bölmüş, alt tarafta kalan kısımda atmosferi daha soyut ve anlaşılmaz kılmış, üst tarafta ise algılamayı kuvvetlendirici daha somuta dönük öğeleri koymuştur. Bu bağlamda, Hofmann'ın bütün manzaralarında geçerli olan, söylemeye çalışılan bölünme, Tollu'nun Resim 127'deki manzarasında çok belirgindir. Genelde Hofmann, manzaralarında atmosferi resmin her yerine homojen dağıtmayı benimsemiş, bunu da başarmıştır. Dikkat edilirse benzer özellik Tollu'nun Resim 128 ve 130'unda da görülmektedir. Bunların ikisi de, tıpkı Hofmann'da olduğu gibi, dışavurumsal kompozisyon uygulamalarıdır. Hofmann'da bulunan denemeden uzak bu dışavurumcu resim vurguları, aynı bilinçte Tollu'da da vardır. Hofmann'da asla görünmeyen, hareketli ve zorlamalara pek yer verilmeyen manzara karakteri Tollu'da da kullanılmıştır. Hofmann volümüne oldukça yakın bir leke volümüdür Tollu'nunki de. Benzemenin en yakın noktası şudur: Hofmann'da her an soyuta dönebilecek suluboya manzaralar vardı. Tollu da her an soyuta dönebilecek bir şekilde suluboyalarını gerçekleştirmiştir. Her iki ressamda da temel benzerlik, manzaranın kendisi değil manzarayı oluşturan öğelerin tercih edilmiş olmasıyla gelir. Hofmann manzaralarında, sanatçı olarak kendisinin duyu ve coşkularına da oldukça fazla yer vermiştir. Aynı özellik Tollu'da da bulunur. Hofmann'da özgürlüğe sınır getirmeyen yan Tollu'da da yer alır. Tollu'da Hofmann'ın felsefi

taraflarından biri daha bulunmaktadır, o da şudur: “Bir manzaraya bakarken, algılanan farklı bir ruh durumu gerçeğinin varlığı. Bu ruh durumu belirli olan şeylerin ayrı gerçekliklerden değil, onların ilişkilerinden kaynaklanmaktadır”. Her iki ressamda da resimler doğadaki biçimlere uyan durumların bir tekrarı değildir. Hofmann, manzaralarında görünenlerin rastlantısal olanını özgürce, tıpkı Tollu’nun manzaralarında da olduğu gibi kullanmıştır. Hofmann kadar olmasa da renk yoluyla ruhsal durumları etkileme durumu Tollu’nun da manzaralarında yerini alır (Kandinsky Renk Teorisi). Özellikle Tollu’nun üç manzarası Bursa’dandır. Bu da göstermektedir ki sanatçı, manzaralarının, en azından temelini doğada atmıştır. Bu yönüyle Tollu, manzaralarını doğada çalışan Hofmann’a gene uyum göstermektedir. Gerçekten de Hofmann rengi bir plastik araç olarak görmekte, buna karşın Tollu’nun da bu kadar etkileyici suluboyaları karşısında rengin bir plastik araç olduğuna kanaat getirilebilir. Her iki sanatçıda da mekân ve biçim bütünlüğü ile ışık ve renk bütünlüğü bulunmaktadır. Hofmann ile Tollu’nun söz konusu manzaraları için, önemli bir etkileşim aşaması da aktif çizgi, derin renk ve belirgin boya uygulamasıdır. Bu bileşkenin hissettirimi Hofmann için çok gerekli ve o denli de önemliydi. Hofmann gibi Tollu da suluboyalarında yüzeyden yüzeye teknik yönde değiştiğini göstermektedir. Her iki ressamda da resim yüzeyinin değişik renklerle bölümlendiğine tanık olunur. İşte bu özellik, kübist renk anlayışının tamamen kendisidir. Hofmann’da her öge titiz bir şekilde yerleştirilmekteydi. Böylesi bir durum da dışavurumcu yanla, plastikliğin ne denli bütünlüştüğünü göstermekteydi. Aynı durumun Tollu’da da bulunduğu rahatlıkla görülebilir.

Hofmann için çok önemli bir yaklaşım olan renk şekille, şekil de renkle vardır felsefesine Tollu’nun da uyduğu görülmektedir. Hofmann manzaralarında renk skalasının varlığı yoğun biçimde hissediliyordu. Buna karşılık, aynı hissettirimi Tollu’nun da yaptığına tanık olunuyor.

## SONUÇ

Batılı anlamda Türk resim sanatı tarihinde Cumhuriyet döneminin iki önemli sanatçı oluşumu 1929'da kurulan "Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği" ve 1933'te kurulan "d Grubu" yaklaşık olarak 1930'un başlarından 1950'ye kadar Türkiye'de yeni bir sanat anlayışının yerleşmesinde önemli bir rol oynamıştır. Konumuz bağlamında anılan bu iki birlik/grup üyelerinden Ali Çelebi, Zeki Kocamemi, Mahmut Cûda ve Cemal Tollu'nun sanatsal gelişiminde önemli etkileri olan Hans Hofmann'ın ve dolayısıyla dönemin Alman sanat ortamının varlığı yanında, yine anılan iki birlik/grup üyelerinden diğerlerinin (Tollu iki atölyede de eğitim almıştır.) sanatsal gelişiminde önemli katkıları olan Andre Lhôte'un ve dönemin Fransız sanat ortamının konumu önem taşımaktadır. Türk resminin çağdaş bir ortama evrilmesinde öncü bir rol üstlenen anılan bu iki birlik/grubun üyeleri bir arada dönemin sanat atmosferine egemen olurlarken, Hofmann Atölyesi çıkışlı Mahmut Cûda, Cemal Tollu yanında özellikle Çelebi ve Kocamemi'nin, Arseven'in de vurguladığı gibi, çağdaş sanatın Türkiye'ye getirilmesi aşamasında öne çıkması, araştırmamızda öncelikle Hofmann'ın daha ayrıntılı ele alınmasını gerektirmiştir.

Hofmann'ın, Matisse'in de devam ettiği Academia de la Grande Chaumiere'de taslak kurslarını takip ettiği, özellikle salınımsal, dışavurumcu ya da fov çizgi geleneklerini burada öğrendiği, Türk ressamlarına da böyle bir çizgiyi bu köklerden beslenerek öğrettiği söylenebilir. Bu dönemden sonra, Matisse'i sıkı şekilde takip eden Hofmann'ın, renkçiliğe dayalı yanını da, Matisse'in izdaşı olarak elde ettiğini, böylece Türk ressamlarının renkçi yanlarında da bir Matisse etkisinin, dolaylı da olsa yer aldığı diğer bir gözlem olarak ileri sürülebilir. Bu bağlamda eleştirmen Clement Greenberg'in şu sözü<sup>374</sup> önemli olmuştur: "Hofmann, 30'lu yıllarda Amerika'da Matisse'in renk derslerini, Matisse kadar iyi öğretebilmiştir". Bu bağlamda örneğin Hofmann'ın yeniizlenimci Seurat'dan inşacılık yönünde çok etkilendiği, Türk ressamlarının da inşacılığa dönük

---

<sup>374</sup> Greenberg, a.g.e., s. 232.

Seurat'ya kadar uzanan etki alanı içinde hareket etikleri olduğu düşünülebilir. Buna örnek olarak Mahmut Cûda'nın "Yeni Adam"daki çizimleri gösterilebilir.

Hofmann'ın Münih'teki öğrencilerinden Vacla Vtylacil'in şu vurgusu da çok önemli oldu: "Bu kişi, hocasının kendisine Münih'te gösterdiği çalışmaları, Kübizm'in ilk örnekleri olarak yorumluyordu."<sup>375</sup> Bu durum, Türk ressamların da kübist etkileri Münih'te buldukları yıllarda aldığı bir göstergesi olmuştur. Özellikle Hofmann'ın kübist tarafını besleyen en önemli kaynak Cézanne'dır. Hatta Hofmann'ın Münih'teki atölyesinde ele aldığı "Biçim ve Renkte Yaratıcılık (Creation in Form and Color)" isimli ders notlarını, Türk ressamları canlı olarak hocalarından dinlemiş ve buradaki Cézanne'a dönük düşüncelerden beslenmişlerdir. Bunun böyle olduğu, söz konusu ders notlarına dayalı metinlerden yararlanılarak yazılan değerlendirme bölümünde etraflıca ele alınmış ve ortaya ilginç saptamalar çıkmıştır.

Hofmann'ın en önemli özelliklerinden biri de teoriye verdiği önemdi. Bu yanıyla sadece uygulama olarak değil, Türk ressamlarını teorik açıdan da beslemiş, o nedendir ki ressamlar, Türkiye'ye döndükten sonra düşünsel atılımlara (grup oluşturmak, konferanslar vermek, kataloglar hazırlamak v.d.) yönelebmişlerdir.

Türk ressamlarının renk kullanımları Bultman'ın işaret ettiği Hofmann'ın şu özelliğine tamamen uygunluk gösterir:

"Hocanın Münih'te yaptığı resimler, üst üste yüzeylerde uygulanan boyanın oluşturduğu ustaca yükselti ve çukurlarla Fransız ve Alman etkilerinin renklerle birlikte açığa çıktığı önemli bir adımdır."<sup>376</sup> Bu durumdan çok etkilenen Türk ressamları, bu özelliği çoğu resminde uygulamıştır.

Çalışmada, Hofmann'ın eşi Miz'in söylediği gibi, "o bir çelişkiler bütünüdür"<sup>377</sup> sözünün temel saptamalardan biri olduğunun da altı çizilmiştir. Çünkü temelinde dışavurumculuk ve inşacılığa dayalı bir ön kübist sanat yapan

---

<sup>375</sup> Wight, **a.g.e.**, s. 30.

<sup>376</sup> Bultman, **a.g.e.**, s. 3.

<sup>377</sup> **A.e.**, s. 5.

hocanın, öğrencilerine bu sanatı öğretirken, çelişkiler bütünü olmanın ne denli etkili bir durum yarattığı konusuna da dikkat çektiği görülmektedir.

Hofmann, Amerika'ya gittikten sonra çok değişmiş, olgunlaşmıştır. Bu nedenle, kanımızca eğer Türk ressamlarından, en az biri onun peşinden gidebilse, bugün Türk resim sanatının gelişimi çok daha farklı olabilirdi. Kaldı ki Hofmann'ın Ali Çelebi'ye asistanlık önerdiği bilinmektedir. Fakat Çelebi çeşitli nedenlerle bu şansı kullanamamıştır. Hofmann, Amerika'ya gittikten sonra bir sanat eğitimcisi olmanın yanında, sanatçı yönünü de üst düzeylere taşımıştır. Hofmann'ın sanat yaşamındaki bu gelişmeler Türk ressamlarının nasıl bir sanat eğitimcisi ile çalıştıklarının iyi bir göstergesi olarak değerlendirilebilir.

Hofmann'da, renkle karşıtlık sağlama, temel ilkelerden biridir ve bunu Amerika yıllarında çok iyi ortaya koymuştur. Böyle bir karşıtlığı, Çelebi çalışmalarında çok iyi uygulamıştır. Hofmann, Kandinsky'nin “derin hislenme (stimmung)” kavramından oldukça etkilenmiş, yanına bir de Hildebrand'ın “Yaratıcı Sanatta Form Problemi” isimli kitabında yer alan düşüncelerinden de yararlanarak ilgi çekici bir sanat düşüncesini Amerika yıllarında harekete geçirmiştir. Böyle bir sanat görüşüyle Türk ressamlarının bir ilişkisi olduğu pek söylenemez. Sadece Kocamemi ve Cûda'nın bazı çalışmalarında bunun ufak tefek etkilerinin sezildiği söylenebilir.

Hofmann mitolojiyle de yakından ilgilenmiştir. Bu bağlamda benzer (hatta bir kitap yazacak boyuta taşınan) bir ilgiyi, Cemal Tollu'da da görmek dikkat çekmektedir. Fakat bu mitoloji Hofmann'da daha soyut bir haldeyken, içeriği etkilerken ve özellikle Amerika yıllarında ortaya çıkarken, Tollu'da geç dönem işlerinde, daha somut ve didaktik bir tavır şeklinde kendini göstermektedir.

Ali Çelebi, Hofmann atölyesi öncesi aldığı eğitimde önce Hikmet Onat, sonra da İbrahim Çallı ile çalışmıştı. Genellikle kabul edildiği gibi, bu çalışmalardan elde edebildiği kuru bir izlenimcilikti. Yani niteliği düşük de olsa, ışığın belirlediği bir renk disiplininin hakim olduğu bir sanat eğitiminden geçerek Almanya'ya gitmişti. Çelebi: “O zaman Çallı atölyesinden başka atölye yoktu”

açıklamasını yaparak, okuduğu okulda tek tip bir sanat üslubunun olduğunu vurgulamaya çalışmıştır. Okuldaki çalışmaları çok geleneksel nitelikteydi ve bunu vurgulamaktan da kaçınmıyordu. Hatta buna ek olarak: Zamanımızda mezuniyet ancak Avrupa Konkuru’nu kazanmakla mümkündü demiştir. Bu durumdaki bir öğrencinin Hofmann atölyesinden önce, Almanya’da başka atölyelere de girip çıktığı ve mutlu olamadığı düşünülürse, sonrasında Hofmann’dan, bir sanat istenciyle beraber çok şeyler kazandığı anlaşılabilir. Hofmann’ın öğrenim sistemi açısından sert bir ifadesi olduğunu söyleyen Çelebi, daha sonra yavaş yavaş yadırgadıkları bu durumu anlamaya başladığını dile getirmiştir. Bu durum, sanatçının Hofmann’a ısındığının bir göstergesidir. Çelebi’nin inşaaya dayalı ilk kübist ve dışavurumcu anlayıştaki yapıtlarının altında Hofmann gerçeğinin yattığını bu çalışma ortaya koymaktadır. Resimsel mekânda boşluk sorununu çözümlenmeye çalıştığı “Maskeli Balo” başta olmak üzere, “Silah Arkadaşları”, “Berber” ve “Vitrin” isimli çalışmaları, Hofmann’ı en iyi etüt ettiği yapıtları olarak dikkati çekmektedir. Özellikle “Vitrin” çalışması, sadece Hofmann’la sınırlı kalmaz, kapsamlı Alman dışavurumculuk akımıyla da bağlantı kurar; en başta da August Macke ile. Örneğin Hofmann’dan eğitim aldığı yıllarda Almanya’da görmüş olduğu Faşing’lerin etkisiyle “Maskeli Balo”yu oluşturduğu söylenebilir. Üstelik bu resmini çelişkili bir durum yaratan Konya’da gerçekleştirmesi de hayli ilginç bir durumdur. Bu durum, bilinç ve bilinç altının bir ressamdaki etkilerinin izlenmesi açısından ilginç bir örnek olarak değerlendirilebilir.

Çelebi’nin temel ilkesi olan: Resim bir yapı gibi ele alınmalı, bir abide gibi örülmeli vurgusu, aslında kökünü Hofmann’ın da Cézanne’dan aldığı etkilerin kuvvetle izlerini taşır. Kompozisyona dayalı sağlamlığın ve bu sağlamlığı oluşturan biçimsel dildeki renk olgusunun, tamamen Cézanne’a bağlı bir Hofmann özelliği olduğu söylenebilir. Çelebi, Almanya’dan döndüğünde Güzel Sanatlar Akademisi’nde görevlendirilmiş, bu bağlamda umduğunu bulma konusunda ne yazık ki kendisine uygun bir sanat ortamı yaratamamıştır. Hatta o dönemde arkadaşı Zeki Kocamemi, geçimini kuş kafesleri yaparak sağlamakta, Çelebi de ona yardım etmektedir.

Hofmann ile Çelebi ilişkisinde en göze çarpan yan, doğaya olan bağlılıktır. Bu da: Ben ressamım, her zaman da ressam olarak kalacağım, ressamlık doğanın bana vermiş olduğu bir güçtür. Başka bir desteğe dayanarak yükselmektense, doğanın bana verdiği bir güce bağlı kalmayı tercih ederim şeklindeki ifadelerinden anlaşılmaktadır. Sanatçının Hofmann'dan öğrendiği ve bu çalışmada ortaya koyulan en önemli yanlardan biri de, kübik kitlelerden oluşan detayların, hacim ve plan karşıtlıklarının tümünden anıtsal bir izlenim yaratması olmuştur.

Hofmann atölyesinde çalışan bir diğer Türk ressamı da Zeki Kocamemi'dir. O da İbrahim Çallı atölyesinde eğitim görerek, Hofmann atölyesi öncesinde kuru bir izlenimci eğitimden geçmiştir. Bu eğitimden sonra Almanya'ya gitmiş, Heinemann atölyesi ve Münih Akademisi'ne girme çabalarından sonra, Hofmann atölyesinde çalışmaya başlamıştır. Kocamemi, Hofmann'ın sağlam inşacı çizgisini kuvvetle elde etmiş, bunu ön kübist bir senteze yönlendirmiş ve inşacı sağlamlığa iyice önem vermiştir. Kocamemi de, arkadaşı Çelebi gibi, resmin bir yapı gibi yoktan var edildiğine ve bir abide gibi örüldüğü düşüncesine inanmış: Resim yapmak demek, icad etmek demektir, taklit etmek değil şeklindeki ifadesiyle bunu ortaya koymuştur. Vurguladığı bu cümleyle Kocamemi, Hofmann'ın erken yaşlarda ve yaşamı boyunca, tıpkı bir bilim adamı gibi davranan kişiliğinin bir benzerini göstermiştir. Bu yönde de hocasıyla sıkı bir şekilde örtüşmektedir.

Hofmann'ın önem verdiği konstrüksiyon ve volüm tutkusu, yapıtlarının başlıca özelliği olmuştur. Fakat Kocamemi, kübizmden uzaklaşarak gene başta Hofmann ve Alman sanat ortamı olmak üzere öğrendiği dışavurumculuğa yönelmiştir. "Marangoz Zeki" olarak anılmış, bu bağlamda çok sağlam ve kalıcı mobilyalar üretmiş; bu yönüyle de Bauhaus'un zihin yapısını, Almanya yıllarında nasıl da kuvvetle algıladığını ortaya koymuştur.

Zaman zaman bazı yazarların, Kocamemi'nin, resimlerini Fransızlaştırdığı iddiasıyla yargılamaları, hem Hofmann'ın Paris'ten beslenen yanını göstermesi, hem de sadece inşa ile işin halledilemeyeceğini, yanı sıra özellikle fovizmin renkçi

yanının da varolan çizgiyi, bir resimde sağlamlaştıracağını dile getirmesi yönünden önemlidir.

Hofmann'ın Cézanne'a dayanan biçim bozma, inşa, hacim endişeleri, biçim analizi, desenin sağladığı yıkılmaz yapı, Kocamemi'nin yapıtlarında bariz bir şekilde göze çarpar. Yanı sıra Çelebi de aynı özellikleri göstermiştir. Hem Çelebi, hem de Kocamemi'nin, yaşamları boyunca inşacı kaygıyı taşımaları temel bir Hofmann özelliğidir. Bu bağlamda her iki ressam da kübizmin bireşimci özelliğinden yararlanmışlardır. Çelebi, Hofmann'ın renk kullanımına ve dışavuruma dayalı çalışmalarından etkilenmiş, bu nedenle Kocamemi'ye göre daha lirik, daha duygulu kalmış; Kocamemi ise daha teknik yanlısı olmuştur.

Mahmut Cûda da, Hikmet Onat ve İbrahim Çallı atölyelerine devam ettikten sonra 1923'te Münih'e gitmiş ve Hofmann atölyesinde bir buçuk yıl eğitim görmüştür. Onun Hofmann Atölyesi sonrasında, Paris'te Ulusal Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'nda Lucien Simon Atölyesindeki eğitimi de dikkat çeker. Aslında çalışmamız kapsamında Hofmann'dan en az etkilenen sanatçının Cûda olduğu anlaşılmıştır. söylenebilir. Özellikle Cûda'nın "Yeni Adam" çizimleri, "Kanite Kalesi" v.d. bazı çalışmalarında Hofmann'ın inşacı anlayışının yanı sıra dışavurumcu yanına da dikkat çekmiştir.

Cûda'nın Mehmet Ergüven'le yapmış olduğu Hofmann'la ilgili bir söyleşiden, hocasının, özellikle sanat eğitimcisi tarafından ve düşünsel duruşundan kuvvetle beslendiği anlaşılmaktadır. Sanatçının bu yanı da çalışmamız için önemli bir noktayı oluşturmuştur, çünkü, uzun yıllar Cûda, bir sanat eğitimcisi olarak atölyesinde ressam yetiştirmiş; sanatsal bilgiye önem vermiş ve bu yanını da Hofmann'dan almış olmalıdır. Sanatçı, Biçimin bilgisi olmadan, biçimi yeniden üretebilme olanağı yoktur derken, hocasından ne kadar etkilendiğini açık seçik ortaya koymaktadır.

Cemal Tollu, Güzel Sanatlar Akademisi'nden sonra, 1929-32 arasında Fransa'da Lhôte, Gromaire, Léger, Despieau gibi hocalardan eğitim aldıktan sonra Münih'te Hofmann atölyesine, hoca tam da Amerika'ya gitmek üzere iken sadece

bir buçuk aylığına girmiştir. Her ne kadar Hofmann'ın Tollu üzerinde kısa süreli bir eğitimciliği söz konusu olsa da, inşacı ve ön kübist mizacı, hocasından etkiler almasına neden olmuştur. Ayrıca hoca, belirtildiği gibi mitolojiye ve sanat tarihine düşkündür, Tollu bu özelliğini, önce Lhôte sonra da Hofmann'dan alarak pekiştirmiş olmalıdır.

Tollu, her olanaktan yararlanıp, doğa etütleri yaparak, doğa ile olan bağlarını devam ettirdiğine inanmış, böylece bu konuda da hocası Hofmann'a bağlılığını ortaya koymuştur. Tollu'nun Hofmann'dan daha ziyade, Alman sanat ortamını ve müzelerini iyi etüt ederek (Ressam Arkeoloji Müzesi Müdürlüğü de yaptığına göre), özellikle yeni nesnelcilerden çok etkilendiği ve onların, bilhassa portre sanatına bakışından çok yararlandığı anlaşılmaktadır.

Hofmann atölyesini ve bu atölyeden eğitim alan Türk ressamlarının, onunla olan ilişkisini felsefi ve plastik yönden ele alan çalışmamızda dönemin Türk ressamlarının yetişmesinde önemli bir yeri olan diğer bir mecra ise "Karşı taraftaki okul: Andre Lhôte" başlığıyla değerlendirdiğimiz Paris'teki Lhôte Atölyesi'dir. Böyle bir bölümü çalışmaya yerleştirerek, Hofmann Atölyesi karşısında Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi'ni en çok etkileyen bir diğer atölyeye de dikkat çekilmiş; Hofmann'la Lhôte'un verdikleri eğitimin benzerlikleri üzerinde de durulmuştur. Gerçekten her iki hoca da birbirine çok benzemekte, teoriyi baş koşul olarak kabul etmekte, teorilerini yazıya dökmekten kaçınmamakta ve her şeyden önemlisi klasik sanatı çok iyi bilerek, sanatsal amaca ulaşılabilmesine dikkat çekmektedir. Nitekim gerek Hofmann, gerek Lhôte atölyeleri birbirine benzer eğitimler sunduklarından ötürü aynı koşutlukta, neredeyse Cumhuriyet dönemi Türk resmini birlikte etkiledikleri ve yönlendirdikleri görülmektedir. Hofmann ve Lhôte'un benzer sanat eğitimcisi yanlarını pekiştiren bir alt bölüme de çalışmada yer verilmiş; Hofmann ve Lhôte'un inandıkları ortak yolun felsefesi üzerine bir değerlendirmenin yapıldığı bu bölümde, her iki hocanın epeyce benzeyen kişilikleri ve eğitimciliklerinin benzerliği konusu üzerinde durulmuştur.

Temelde birbirine oldukça yakın bir öğretiyeye bağlı kalarak eğitim veren iki hoca arasındaki belki de tek fark Hofmann'ın, Lhôte'a göre özellikle Amerika

yıllarında büyüyen sanatçı kişiliği ve böylece Hofmann'dan eğitim alanların böyle büyük bir sanatçı hocayla çalışma olanağı yakalamış olmalarıdır. Çalışmamızın üçüncü bölümünde Türk ressamı Almanya'dayken dünyada sanatın durumu üzerine bazı bilgilere yer verilmiştir. Bu bölümün amacı, gerek Hofmann, gerekse Türk öğrencileri açısından onların sanatını tanımlarken ve onlarla ilgili açıklama ve saptamalarda bulunurken, çalışmayı destekleyecek bambaşka bilgilere de ulaşabilmektir. Özellikle 1920-30 yılları arasındaki genel sanat panoramasını yıl yıl önemli gelişmeleriyle ortaya koyarak, peşi sıra dönemin en etkin akımlarından İnşacılık, Bauhaus ve Yeni Nesnelcilik'in üzerinde durarak, bu akımların, anlam ve önemine de dikkat çekilmiştir.

Çalışmanın dördüncü bölümünde yurda dönen Türk ressamlarının Cumhuriyet dönemindeki resim sanatını nasıl etkiledikleri ve yönlendirdikleri ortaya konuldu. Çelebi, Kocamemi ve Cûda'nın içinde buldukları ve kuruculuğunda büyük rol üstlendikleri "Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği" oluşumu ana hatlarıyla gözler önüne serildi. Sonrasında Tollu'nun içinde bulunduğu "d Grubu" oluşumu ana hatlarıyla ele alındı. Sergiler, konferanslar, konuşmacılar, başka illere sergi taşımalar, kataloglar v.d. atılımların, bu grupların oluşumu ile birlikte kuvvet kazandığı ve sanatın, topluma yayılır hale geldiği söylenebilir.

Dördüncü bölümde dikkati çeken bir başka konu da, Hofmann'dan eğitim alan ressamların, Türk resim sanatına dışavurumculuğu, kübizmi ve inşacılığı taşımaları ve bu kavramları dönüştürme biçimleriydi. Ressamların, özellikle Hofmann'dan aldıklarıyla Türk resim sanatı tarihindeki söz konusu üslupları nasıl ortaya koydukları ve ne şekilde yaymaya çalıştıkları kaynaklar eşliğinde irdelendi. Özellikle Çelebi'nin "Maskeli Balo", "Vitrin", "Silah Arkadaşları", "Berber" ve "Kuşbaz" adlı Hofmann etkilerinin yoğun olduğu yapıtlarının, bilhassa üzerinde durularak, bunlarla ilgili bazı görüş ve düşünceler aktarıldı. Hofmann, teknik olanaklarının sınırlarını zorlarken, Ali Çelebi'de böyle bir kaygı pek görülmemektedir. Hofmann, yüzlerde kübist arayışlar peşinde koşarken, Çelebi'nin figür yüzlerinde ironiye yönelen, gülmece bir yapıyı da ortaya koyan,

yüz ifadesini yüz ifadesinden alıp koparan “Berber” veya “Kuşbaz” isimli çalışmalarındaki gibi durumlar görülür. Birden fazla figürün yer aldığı Çelebi resimlerinin Hofmann’ın benzer kompozisyonlarıyla bağlantısı yönünde, Hofmann söz konusu çalışmalarında bir deneme mantığı ortaya koyduğunu işaret ederken, Çelebi’de çok figürlü kompozisyonlar, konuya teslim olmuştur.

Kocamemi’nin “Saksıda Yeşillik”, “Mekkare Erleri”, “Kadın Portresi”, “Oygar’ın Portresi”, “Poz Veren Çıplak”, “Otakçılar”, “Gazete Okuyan Çıplak” v.d. birçok yapıtına dikkat çekerek, şu tespitlerde bulduk: Hofmann’dan eğitim aldığı zamanlarda ve Türkiye’ye döndükten sonra Kocamemi, aslına bakılırsa radikal denilebilecek etkilenmeleri tek başına yüklenen bir ressamdır. Sanata biçimsellik bağlamındaki ilerici bakışları, hocasıyla aynı düzeyde olan Kocamemi, en belirgin Hofmann özelliklerini kurt bir şekilde ortaya koyan bir ressam olmasıyla da dikkat çekti. Özellikle çizginin yanı sıra boyayı sürüşteki rahatlığı ve bu rahatlığın soyut resme davetiye çıkarması boyutunun Kocamemi’de bulunduğu anlaşıldı. Özellikle boyasal alanların itme ve çekme yönünde katettiği ilerlemeler, Hofmann benzeri bir rahatlığa işaret etti. Bu rahatlık, özellikle ressamın Münih Defteri’nde görüldü. Resimlerinde Hofmann benzeri bir rahatlığın yanı sıra, hocasındaki gibi araştırmacı bir ruh da aynı anda görüldü. Her hangi bir izin veya rahatlama atılmış bir lekenin tikel anlamda sanat değeri taşıması demenin ne anlama geleceğini dört Türk ressamı içinde en belirgin şekilde gösterenin Kocamemi olduğunu düşünüyoruz. Bu, bir anlamda hocası Hofmann’ın sanat ruhunu ne denli etkin bir şekilde algıladığını da göstermiştir. Bu algısının derinlikli bir şekilde gün yüzüne çıkması olayının gündeme gelebileceğini, eğer daha fazla yaşasaydı Kocamemi gösterebilirdi diye düşünüyoruz. Oluşturmuş olduğu Münih Defteri ve bunu koruyup, Türkiye’ye taşınması Kocamemi’nin Hofmann’daki öğrencilik yıllarını ne denli önemseydiğini ve en değerlisi göğsünü gere gere bunları savunduğunu ortaya koymasından önemlidir. Bu göstergelerde rahat çizgi, sıradanlığın ve estetik kabalığın en yüksek noktada kabullenilmesi, gördüğünü ya da düşündüğünü kâğıda çok çabuk geçirme, dolayısıyla içten gelirliliğin en yüksek seviyelere ulaştırılması, dolayısıyla algı gücünün durumları hakkında bilgiler

sundu. Bu bilgilerle Kocamemi'nin Türk Resim Sanatı Tarihi'nde özgün bir yere oturduğu ve bu konumunu hocası Hofmann'a borçlu olduğunu anladık.

Cûda'nın "Zonguldak Karaelmas Desenleri", "Aydın Yangını", "İki Nü Çalışması", "Yeni Adam Desenleri", "Kanite Kalesi" ve "Soyut Deneme" isimli bazı çalışmalarına başvurularak, Hofmann kanalıyla Türk resmine kazandırdıkları da ortaya koyuldu. Tollu'nun ise "Alfabe Okuyan Köylüler", "Manisa'nın Kurtuluşu", "Balerin", "Üretim", "Mevleviler", "Erkek Baş" v.d. çalışmalarında Hofmann'la ilgili şu bağıntılar dikkat çekti: Cûda'nın yaptığı resimlerin pek azının Hofmann plastisitesi ile bir ilgisi olduğu anlaşıldı. Bir atölye hocası olarak öğrenci yetiştiren Cûda, eğitmenlik yönünde, özellikle hocasının ilkelerini kullanmayı tercih etti (Bkz.: Ek 3). Hofmann, Cûda'nın resmini etkilemiştir. Fakat bu etki görünene değil de usa vurmuştur. Cûda, Hofmann'ın atölyesine, Münih Akademisi'nin sınavını kazanamayıp, Heinemann Atölyesi'ne uğradıktan sonra gitmişti. Gerçekten Cûda'nın resimlerine bakınca, Hofmann'a dair bazı küçük ve önemli plastik etkiler alınmıyor değildir. Onun için, Hofmann'la direkt etkileşimi bulunduğu yapıtların bugün ne yazık ki ele geçmemesi üzücü ve doğal olarak bazı gerçeklere ulaşmamızı da engelledi. Ressam, Türkiye'deki sanat eğitimi ile Hofmann'ın eğitimi arasındaki farkın çok büyük olduğunu, Hofmann'da, özellikle Türkiye'de okurken kendilerinin önemli sorunu olan sanat terminolojisi sorununu hallettikleri yönünde açıklamalarda bulunmuştur. Cûda'ya göre dışavurum, bir portrenin gerçekçi duruşu ve bakışı, gene bir natürmort'un da yerleştiği biçimlere sadık halini resme yansıtma durumudur.

Hofmann'ın eğitim anlayışında sanat kavramları üzerinde düşünmek önemli bir yer tutmaktadır. Bu bağlamda Hofmann'ın sanatı ve yapıtlarını belirleyen bir çok kavram ve ilkeler üzerine düşüncelerini, dolayısıyla felsefesini en iyi şekilde yansıtan Sara T. Weeks ve Barlett H. Hayews tarafından hazırlanan "Search for the Real Hans Hofmann" adlı kaynaktaki bilgilere göre Hofmann öğrencilerini yetiştirirken, bir sanat felsefecisi gibi davranmıştır.

Hofmann kendine özgü "hareketli çizgi"yi kullanmıştı. Çünkü onun yapıtlarında "hareket hayatın ifadesi" olarak yorumlanmıştır. Bu tip bir çizgi kullanımının, Türk ressamalarını da etkilediği söylenebilir. Hofmann'ın, adeta

taptığı bir isim olan Cézanne'ın geometrik olguyla olan bağıntısının hem hocanın, hem de öğrencilerin yapıtlarında kendini gösterdiği anlaşılmaktadır.

Çalışmamız sonucunda Hofmann ve Türk ressamlarının belli başlı ortak üç görüş etrafında birleştikleri söylenebilir:

1. Onlar için bir yapıt, içerdiği tüm parçaların birbirleriyle iletişim kurduğu noktada bitiyordu.
2. Konu, plastik elemanların nasıl kullanılacağına bağlıydı. Bu elemanlar lirik ve dramatik tarzda kullanabilirdi. Bu, ressamın kişiliğiyle ilgili bir özelliktir ve herkes kendi hakkında açık düşünceye sahiptir; nereye ait olduğunu ve estetik zevki nasıl vereceğini bilir. Yapıt ortaya koyulduğunda, ruhsal durum ressamın büyük hazzını yansıtabilir.
3. Sanatta, her dışavurumun görece olduğuna inanıyorlardı ve bu, eğer ilişkinin dışavurumu değilse, mutlak biçimde tanımlanmamış demektir. Her şey değiştirilebilirdi. Burada, yalnızca araçlardan söz ediliyordu, ama önemli olan bu araçların uygulanmasıydı. Şeylerin ilişkisiyle, bir şeyi, başka bir şeye çevirebilirsiniz. Bir biçimin, diğer biçimlerle ilişkisi, “dışavurum”u ortaya koymakta; “anlam”ı, şu veya bu biçim değil, söz konusu ilişki yaratmaktadır.

Hofmann'a ait olan ve sanatçı için geçerli olan şu özellik: Dışavurum, gerçeklik karşısında bilinçli bir duygunun ürünüdür sözü, Hofmann'ın sanat eğitiminde temel bir rol üstlenmiştir. Böyle bir özellikten tüm öğrencileri gibi, Türk ressamlarının da etkilendiği söylenebilir. Örneğin Kocamehi'nin 5. Bölüm Resim 71'deki dikeyliğe dair araştırması, Hofmann'ın “doğrusal öge” ismini verdiği vurgunun kendisiydi. Hiç umulmadık zamanda ve mekânda, hoca ve öğrencilerinin kesişen yolları, çalışmanın sonuçlarından biri olarak belirginlik kazanmıştır.

Hofmann'ın sanat felsefesinde en belirgin noktalardan biri olan kübizm, dışavurumculuk, inşacılık formülünün, dört Türk ressamı için de geçerli olduğu anlaşılmıştır.

Hofmann, heykeltıraş Hildebrand'ın "Yaratıcı Sanatta Form Problemi" isimli kitabındaki düşüncelere bağıntılı olarak, yaratıcı sanatta biçim duyarlılığının ne anlama geldiği konusu üzerine de kafa yormuş, bunu sıklıkla öğrencilerine de öğütlemiştir. Bu nedenle dört Türk ressamının da sıklıkla, çizgi ve renge dayalı denemelere giriştiğinin görülmesi, hocalarıyla gene bir başka ortak noktanın daha oluştuğuna işaret etmektedir. Hofmann için üç boyutluluk, yaratıcı sanatın değişmez yanıdır. Çağdaş resimde bu üç boyutluluğu sağlayan ise, boşluk ve doluluğa bağlı gelişen itme ve çekme olanaklarının yaratılmasıdır. Bu özellik gelişerek, Hofmann'da tam olarak Amerika'da yapacağı sanatta ortaya çıkarken, Türk ressamlarının da geç dönem bazı soyut, soyutlama yapıtlarında minimum düzeyde de olsa gözükmektedir.

Hofmann, desen gücüne çok inanmış ve bunu öğrencilerine sıklıkla öğütlemiştir. Bu durumda aralarında oluşan etkileşime bağlı olarak desenin, en ön planda dikkati çekmesi de yadırganmaz. Çizginin, volüm anlamındaki her çeşidi Hofmann'da ve öğrencilerinde kuvvetle yerini almıştır. Çizgi volümü, kendiliğinden doğal olarak bir çizgi devingenliğine neden olmuş; böylece hoca ile öğrencileri arasında temel bir ortak noktanın daha oluşmasını sağlamıştır.

"Hofmann Atölyesinde Çalışan Türk Ressamları ve Türk Resmine Katkıları" başlığını taşıyan bu çalışmada, Türk resminin çağdaşlaşması sürecinde önemli bir yeri bulunan dört Türk ressamının sanat anlayışlarındaki dönüşüm evreleri, bunun, dönemin sanat ortamındaki etkileri irdelenirken; bu gelişmelerde Hofmann Atölyesi'nin göz ardı edilemeyecek rolü de ortaya konulmaktadır.

## KAYNAKÇA

- Adil, Fikret: **d Grubu ve Türkiye’de Resim,** İstanbul, 1947.
- Altan, Özdemir: “Cemal Tollu”, **Akademi, Mimarlık ve Sanat Dergisi**, Sayı: 2, Temmuz 1964, s.19-22.
- Altınok, İsmail: **Bugünkü Türk Resmi**, Ankara, Kendi Yayını, 1971.
- Arseven, Celal Esad: **Türk Sanatı Tarihi**, Cilt. 3, İstanbul, 1955-1959.
- Artun Ali- Esra Aliçavuşoğlu (Der.): **Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2009.
- Bann, Stephen: **The Tradition of Constructivism**, New York, Thames and Hudson, 1974.
- Bayer, Zehra Canan: **Hans Hofmann ve André Lhôte Atölyelerinin Modern Türk Resminin Oluşum ile Gelişim Sürecinde Türk Ressamları Üzerindeki Etkileri**, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sanatta Kimlik ve Etkileşim Uluslararası

- Sempozyum’unda Sunulan Metin,  
İstanbul, 10-13. 05. 2010.
- Bergdoll, B- Dickerman: **Bauhaus 1919-1933**, New York,  
MoMA Publication, 2009.
- Berger, John: **Görme Biçimleri**, Çev. Y. Salman,  
İstanbul, Metis Yayınları, 1988.
- Berk, Nurullah: **d Grubunu Takdim, d Grubu Sergi  
Broşürü**, İstanbul, 1939.
- Berk, Nurullah: **Cemal Tollu**, İstanbul, İstanbul  
Devlet Güzel Sanatlar Akademisi  
Yayımları, 1956.
- Berk, Nurullah: **Ustalarla Konuşmalar**, Ankara,  
Ankara Sanat Yayınları, 1971.
- Berk, Nurullah: **Resim ve Heykel Müzesi**, İstanbul,  
Akbank Yayını, 1972.
- Berk, Nurullah: “Çağdaş Sanatımızın Temsilcileri 1-  
Cemal Tollu”, **Sanat Dünyamız**, Sayı:  
7, Mayıs 1976, s. 40-43.
- Berk, Nurullah: **“Ali Çelebi Üstüne”**, **Sanat Çevresi  
Dergisi**, Sayı: 24, Ekim 1980, s. 6-7.
- Berk, N.- Hüseyin Gezer: **50 Yılın Türk Resim ve Heykeli**,  
İstanbul, İş Bankası Yayınları 1973.

- Beydilli, Kemal: **Büyük Friedrich ve Osmanlılar**, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1985.
- Beykal, Canan: “Vkusmeta ve Bauhaus”, **Yapı Dergisi**, Haziran-Temmuz 1976, s. 100-104.
- Brown, Harry: “Interview with the author”, July 10, **New York Times**, 1978, s. 7.
- Bultman, Fritz: **Hans Hofmann Lecture**, Parsons School of Design, December 11, New York, Parsons School of Design Press, 1980.
- Busa, Peter: **The Art of Hofmann’s Teaching**, (typescript, n.d., estate of the artist), New York, MoMA Library, 1960.
- Busa, Peter: “The Digest Interviews Hans Hofmann”, **Art in America**, Nr. 85, April 1978, s. 50-55.
- Coates, Robert: “The Art Galleries Abroad and at Home”, **The New Yorker**, December 23, 1944, s. 50-54.
- Conrads, Ulrich (Der.): **20. Yüzyıl Mimarisinde Programlar ve Manifestolar**, Çev. S. Yavuz, Ankara, Şevki Vanlı Vakfı Yayınları, 1991.

- Cûda, Mahmut: **Bir Bardak Yağmur Suyu İçiverin Gitsin**, İstanbul, Sanat Çevresi Yayını, 1973.
- Cûda, Mahmut: **Kılavuzun Böylesi**, İstanbul, Sanat Çevresi Yayını, 1978.
- Cûda, Mahmut: “Ahiret Kardeşi Ali Avni Çelebi”, **Sanat Çevresi Dergisi**, Sayı: 24, Ekim 1980, s. 5-6.
- Cûda, Mahmut: **İzmir-Ankara-İstanbul Resim Sergileri Katoloğu**, İstanbul, Sanat Çevresi Yayını, 1980.
- Çağır, Uğur Lale: **Hans Hofmann’ın Sanatı ve Modern Sanattaki Yeri**, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, İzmir, 1997.
- Çelebi, Ali Avni: “Ben ve Görüşlerim”, **Sanat Çevresi Dergisi**, Sayı: 24, Ekim 1980, s. 4-5.
- Çoker, Adnan (Ed.): **Zeki Kocamemi, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Toplu Sergiler-5 Kataloğu**, İstanbul, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yayını, 1979.

- Çoker, Adnan: **Cemal Tollu**, İstanbul, Galeri B Yayını, 1996.
- Çoker, Canan: “Ali Avni Çelebi İle Sözsüz Bir Diyalog”, **Sanat Çevresi Dergisi**, Sayı: 24, Ekim 1980, s.10-11.
- Dal, Yarar, Esin: “d Grubu ve Türk Resmindeki Yeri”,**Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi**, Sayı: 15, Eylül 1983, Ankara, s. 3-5.
- Dal, Yarar, Esin: “d Grubu ve Türk Resmindeki Yeri”, **Kemal Suut Yetkin’e Armağan**, Ankara, 1984, s. 107-123.
- Droste, Magdalena: **Bauhaus**, Köln, Taschen, 2002.
- Duben, İpek: **Türk Resmi ve Eleştirisi (1880-1950)**, İstanbul, Bilgi Ü. Yayınları, 2007.
- Egenhofer, Sebastian: **Abstraktion, Kapitalismus, Subjektivität**, Berlin, Cantz, 2008.
- Elibal, Gültekin: **Atatürk Resim ve Heykel**, İstanbul, İş Bankası Yayınları, 1973.
- Elvan, Nihal (Ed.): **d Grubu**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2006.

- Emmerling, Leonhard: **Jackson Pollock**, Köln, Taschen, 2009
- Ergüven, Mehmet: “Mahmut Cûda İle Bitmemiş Görüşmeler”, **Sanat Çevresi Dergisi**, Sayı: 26, Aralık 1980, s. 28-29.
- Ergüven, Mehmet: “Mahmut Cûda ile Hans Hofmann Üzerine Söyleşi”, **Gergedan**, Mayıs 1987, No. 3, İstanbul, s. 39-43.
- Eroğlu, Özkan: **Derin Hislenme Kavramına Giriş**, İstanbul, Nelli Sanat Evi Yayınları, 2006.
- Eroğlu, Özkan: **Sanatın Tarihi**, İstanbul, Kolaj Yayınları, 2007.
- Ferrier J, L-P. Le Y.: **Art of the 20th Century, The History of Art Year by Year from 1900 to 1999**, Milano, Chene Publication, 2002.
- Frederick, Peter (Ed.): “Hans Hofmann-Letters”, **Art in America**, No: 60, November 1976, s. 40-50.
- Friedel, H- T. Dickey: **Hans Hofmann**, New York, Hudson Hills Press, 1998.

- Gencer, Mustafa: **Jöntürk Modernizmi ve Alman Ruhu**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2003.
- Gerz, Jochen: **Die Anthologie der Kunst**, Köln, Cantz, 2004.
- Giray, Kıymet: **Mahmut Cûda**, Ankara, İş Bankası Yayınları, 1982.
- Giray, Kıymet: “Mahmut Cûda’nın Sanatının Türk Resim Sanatının Gelişiminde İncelenmesi”, **Suut Kemal Yetkin’e Armağan Hacettepe Üniversitesi Armağan Dizisi:1**, Ankara, 1984, s.157-161.
- Giray, Kıymet: “Cumhuriyet Türkiye’si’nin İlk Ressam Birliği Müstakiller, **Sanat**, Sayı: 3, Kasım 1993, s. 32-34.
- Giray, Kıymet: “d Grubu ve Türk Sanatında Üslup Güdümünün Başlaması”, **Türkiye’de Sanat Dergisi**, Sayı: 15, Eylül-Ekim 1994, s. 37-38.
- Giray, Kıymet: **Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği**, İstanbul, Akbank Yayınları, 1997.

- Giray, Kıymet: **Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu**, İstanbul, İş Bankası Yayınları, 1998.
- Giray, Kıymet: **Mahmut Cûda**, İstanbul, İş Bankası Yayınları, 2002.
- Giray, Kıymet: **Ali Avni Çelebi**, İstanbul, Beşiktaş Çağdaş Yayınları, 2008.
- Goodman, Cynthia: **For Hofmann and Pollock, see Cynthia Goodman, “Hans Hofmann”**, New York Abbeville Press, 1986.
- Goodman, Cynthia: **Hans Hofmann**, New York, Prestel, 1990.
- Gören, Ahmet Kamil: “Cumhuriyet’in İlk Yıllarında Türk Resim Sanatı-1: Günceli Yansıtan Konular”, **Rh+ Dergisi**, Sayı: 2, Kasım-Aralık 2002, s. 32-39.
- Gören, Ahmet Kamil: “Cumhuriyet’in İlk Yıllarında Türk Resim Sanatı-2: Yeniden Yapılanmaya Koşut Resim İnşa Etmek”, **Rh+ Dergisi**, Sayı: 3, Ocak-Şubat 2003, s. 48-55.
- Gören, Ahmet Kamil: “Cumhuriyet’in İlk Yıllarında Türk Resim Sanatı-3: Ulusal Sanat Bilincinin Yaygınlaşması”, **Rh+**

- Dergisi**, Sayı:5, Mayıs- Ağustos 2003, s. 56-61.
- Gören, Ahmet Kamil: “Tuval Üzerinde Mantık Yansımaları Ali Avni Çelebi”, **Antik Dekor Dergisi**, Sayı: 78, 2003, s. 100-108.
- Gören, Ahmet Kamil: “Resmi Kavramlarla İnşa Eden Sanatçı: Zeki Kocamemi”, **Antik Dekor Dergisi**, Sayı: 89, Yaz 2005, s. 82-90.
- Gören, Ahmet Kamil: “Değişen Tarihsel Süreçler, Değişen Kavramlar Bağlamında Türk Resim Sanatı Tarihi Yazımına İlişkin Oluşan Sorunlar Üzerine Bir Deneme”, **Uluslararası Türkiye Estetik ve Sanat Kongresi** Ankara Üniversitesi 24-26 Mayıs 2006, s. 63-82.
- Gray, Camille: **The Russian Experiment in Art**, Londra, Annely Juda Fine Art Publication, 2009.
- Greenberg, Clement: **The Late Thirties in New York, Art and Culture**, Boston, Beacon Press, 1961.
- Gültekin, Gönül: **Ali Çelebi**, Ankara, İş Bankası Yayınları, 1984.

- Haley, John: **Interview with Lawrence Dinnean**, 1973, (typescript), Berkeley, University Library, 1973.
- Harrison, Charles-Wood, P, **Art in Theory 1900-2000**, Oxford, Wiley-Blackwell Publication, 2003
- Heidegger, Martin: **Varlık ve Zaman**, Çev. K. H. Öktem, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2008.
- Hobbs, C, Robert: **“Early Abstract Expressionism: A Concern with the Unknown”, Abstract Expressionism: The Formative Years**, (exhibition catalogue), New York: Whitney Museum of American Art, 1978.
- Hofmann, Hans: **Hans Hofmann, “Creation in Form and Color: A Textbook for Instruction in Art”**, (typescript, 1931, estate of the artist), MoMA Library.
- Hofmann, Hans: **1938-1939 lecture series**, (typescript, estate of the Artist Lecture), New York MoMA Library.

- Holty, Carl: **In Hans Hofmann Students Dossier** compiled by William Seitz, New York, Library The Museum of Modern Art Library, 1963.
- Hövelmeyer, Marion: **Pandoras Büchse**, Berlin, Cantz, 2007
- İslimyeli, Nüzhet: **Türk Plastik Sanatçıları Ansiklopedisi**, C.I-II-III, Ankara, Ankara Sanat Yayını,1971.
- Kandinsky, Wassily: **Sanatta Ruhsallık Üzerine**, Çev. G. Ekinci, İstanbul, Altıkırkbeş Yayınları, 2001.
- Karaesmen, Erhan: “Atölyelerin İçinden-3: Ali Avni Çelebi”, **Gösteri Dergisi**, Sayı: 11, İstanbul, 1981, s. 27-28.
- Karaesmen, Erhan: **Gözün ve Kulağın Düğünleri**, İstanbul, Literatür Yayıncılık, 2010.
- Kiesler, Lilian: “Lilian Kiesler, interview with the author”, **New York Times**, October 18, 1976.
- Koçak, Cemil: **Türk-Alman İlişkileri (1923-1939)**, Ankara, Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1991.

- Koçak, Cemil: “İki Dünya Savaşı Arasında Türkiye ve Almanya” (Çevrim içi), <http://www.btsonline.de>, 20 Ocak 2007.
- Köksal, Ahmet: “Yerel, Geleneksel Özelliklerle Yapı Sağlamlığını Ustaca Kaynaştıran Ressam Cemal Tollu”, **Milliyet Sanat Dergisi**, Sayı: 273, 7 Nisan 1978, s.18-19 ve 33.
- Lhôte, Andre: **Sanattta Değişmeyen Plastik Değerler**, Çev. K. Özsezgin, Ankara, İmge Yayınevi, 2000.
- Marks, Claude: **The World Artists between 1950-1980**, New York, Publisher H.W.Wilson, 1985.
- Michalski, Sergiusz: **Neue Sachlichkeit**, Köln, Taschen, 1994.
- Motherwell, Robert (Ed.): **Quoted in Artists Sessions at Studio 35, in Modern Artists in America**, New York, George Wittenborn, 1951.
- Müeller, E, Joseph: **Expressionismus Lexikon**, Köln, Taschen, 1974.
- Naci, Elif: **10. Yılda Resim 1923-1933**, İstanbul Bilim Sanat Galerisi Yayını (Tıpkı Baskısı), 1933.

- Niebuhr, Gustav: **The Tradition of Constructivism**, Londra, Da Capo Press, 1990.
- Olivier, Fernande: **Picasso and His Friends**, New York, Appleton Century, 1955.
- Özben, Münip: “Dokuzuncu Ölüm Yıldönümünde Zeki Kocamemi’nin Sanatı”, **Ankara Sanat**, 1 Mayıs 1968, Yıl. 3.
- Özsezgin, Kaya: “Kocamemi’nin Yapısal Sağlamlığı, Çizgi Diriliğini Temel Alan Resimleri: Yeni Bir Dönem Açmıştır”, **Milliyet Sanat Dergisi**, Sayı: 323, 14 Mayıs 1979, s.18-21.
- Özsezgin, Kaya: “Ali Avni Çelebi; Hızır Gibi Genç Kalan”, **Milliyet Sanat Dergisi**, Sayı: 278, 15 Aralık 1991, s. 32-34.
- Özsezgin, Kaya: “Zeki Kocamemi Yaşam Öyküsü-Sanatı”, **Milliyet Sanat Dergisi Eki**, Tarih ve sayfa no yok.
- Özsezgin, Kaya: **Türk Plastik Sanatçıları Ansiklopedik Sözlük**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1999.
- Reiss, B, Suzanne: **Gleen Wessels quoted in Suzanne B. Reiss, “Gleen Wessels: Education of an Artist”**, (unpublished interview), Berkeley, Bancroft Library, University of California, 1967.

- Richard, Lionel: **Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi**,  
Çev. B. Madra, S. Gürsoy, İ.  
Usmanbaş, İstanbul, Remzi Kitapevi  
Yayınları, 1984.
- Seitz, William: **Quoted in Hans Hofmann as  
Teacher in Selected Writings on  
Art**, (typescript compiled by William  
Seitz), New York, MoMA Library,  
1963.
- Seitz, William: **Hans Hofmann** (exhibition  
catalogue), New York, MoMA Press,  
1963.
- Sönmez, Necmi: “Dönem Dönem Ali Avni Çelebi”,  
**Milliyet Sanat Dergisi**, Sayı: 216, 5  
Mayıs 1989, s. 32-34.
- Tansuğ, S- T. Gönenç: “Ali Avni Çelebi Üzerine Bir  
Söyleşi”, **Sanat Çevresi Dergisi**,  
Sayı: 24, Ekim 1980, s. 8-9.
- Uğurlu, Veysel (Ed.): **Cemal Tollu Retrospektif Sergisi  
Katalogu**, İstanbul, Yapı Kredi  
Yayınları, 2005.
- Weeks, S. T. - H. H Jr., Barlett: **Search for the Real Hans Hofmann**,  
Londra, The M.I.T Press, 1967.

Wight, S. Frederick:

**Hans Hofmann**, (exhibition catalogue) New York, Whitney Museum Press, 1957.

Wilsman, Stefan:

**Kritischer Kunst**, Berlin, Cantz, 2004.

Yalkut, Aydın (Ed.):

“Mahmut Cûda”, **Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi**, C. 5, 1986, Milliyet Yayınları, s. 2499.

## EKLER

### Ek-1:

Aşağıdaki ekte yer alan iki Türk ressamı da Hofmann'dan eğitim aldıkları bilinmekle beraber, bu eğitimlerine dair belgelere ne yazık ki rastlanamayan isimlerdir. İki ressamla ilgili bilgileri burada vermenin yararlı olacağı düşünülmüştür.

Hayri (Hasan Hayrettin) Çizel (1891-1950): Edirne ilinin Dimetoka köyünde doğdu. Tam adı Hasan Hayrettin'dir; ancak, kısaca Hayri olarak tanınmıştır. Çizel, ilk ve ortaöğrenimini Dimetoka'da tamamladıktan sonra, Edirne İdadisi (Lisesi)'ne girdi ve ilk resim bilgilerini bu okulda resim öğretmeni olarak görev yapan (Şehid) Hasan Rıza Bey'den aldı. (Kayıtlarda Hasan Rıza'nın, Nümune-i Terakki Mektebi ve Hamidiye Mektebi'nde resim öğretmeni olarak görev yaptığı yazmaktadır.) Hasan Rıza'nın öğrencilerine yapmış olduğu telkinler içinde ressamların geçmiş kültürlerini gözeterek çalışması, ülkenin yetiştirmiş olduğu büyük insanların yaşamlarını önemsemesi yer alıyordu. Çizel de hocasının bu görüşlerini önemseydiğini sanat yaşamının çeşitli dönemlerinde göstermiştir. Çizel, resme karşı oluşun ilgisini daha da geliştirmek için lise eğitimini Edirne'de tamamladıktan sonra olasılıkla 1909-1910 yıllarında Sanayi-i Nefise Mekteb-i Âlisi'ne girdi. Burada mektebin ilk eğitim kadrosunda yer alan ve her ikisi de 1883-1915 yılları arasında otuz iki yıl görev yapan karakalem hocası Polonyalı Warnia-Zarzecki/Varniye (1850-1915 sonrası) ve yağlıboya hocası İtalyan Salvatore Valeri/Valery (1856-1946)'den ve daha sonra Ömer Adil Bey (1868-1928)'in öğrencisi olarak 1914 yılında mezun oldu. Çizel'in mezun olduğu yıl patlak veren Birinci Dünya Savaşı ve savaşa giren Osmanlı devletinin çeşitli cephelerde savaşa girme hazırlıkları Çizel'in de sanat yaşamında önemli bir yer tutan olaylar içinde sayılabilir. Çizel, 1915'te Çanakkale Savaşları başlayınca kısa bir yedek subay eğitiminden sonra Çanakkale'ye görevli olarak yollandı ve burada

askerlik görevinin yanında, temasını savaş alanlarının oluşturduğu birçok kroki ve suluboyalardan oluşan bir albüm hazırladı. Bir savaş günlüğü niteliğindeki bu resimlerde, sağlam bir desen ve doğal renklerle, yaşananları gözlemleyerek görsel bir etkinlik ve belge düzeyine ulaştırmayı başardı. Bu nedenle ressam, Çanakkale Savaşları'nın ressamı olarak ünlendi. Şevket Rado "Mustafa Kemal Çanakkale'yi Anlatıyor" kitabında Çizel'le ilgili anılarını şu şekilde aktarmaktadır: "... Hayri Çizel Atatürk'ün Çanakkale hatırasına yaptığı suluboya resimleri hayalinde kurarak değil, Çanakkale'de yedek subay olarak savaştığı sırada yapmıştır. Yani aziz ressamımız bir yandan silahına sarılıp düşmanla vuruşurken, bir yandan da boş kaldığı günlerde, belki de dinlenme saatlerinde, tüfeğini bırakıp fırçasını alarak bu tatlı yurt parçasının ruha şevk veren güzel manzaralarını defterine geçiriyor, içine girip savaştıkları istihkâmların, arkadaşlarıyla buluştukları karargâhların, yatıp kalktıkları çadırların, cefakâr atların, atlarına su verdikleri çeşmelerin, gölgesinde dinlendikleri ağaçların ve cesaretleriyle bütün dünyaya ün salmış olan kahraman Türk askerlerinin resimlerini yapıyor, onları sanatkâr fırçasıyla ebedileştiriyordu." Çizel'in yine Çanakkale Savaşları döneminde 1915'te gerçekleştirdiği 'Çanakkale Boğazi'nda Denizaltı Ağ Maniası', 'Anafartalar'da Bomba Savaşı', 'Çanakkale Hasan Tabyasının Önü' isimli çalışmaları İstanbul Deniz Müzesi'nde yer almaktadır. Askerlik görevi dönüşü, devlet tarafından bir süreliğine Almanya'ya gönderildi ve burada Münih'te Hans Hofmann Resim Okulu'nda çalışarak teknik becerisini ve estetik anlayışını güçlendirmeye çalıştı. Yurda döndüğünde Bab-ı Âli'de Şark Sanayi-i Nefise adında bir fotoğraf atölyesi açtı. Daha sonra Erenköy Kız Lisesi, İstanbul Erkek Lisesi, Kuleli Askeri Lisesi, Halıcıoğlu Askeri Lisesi, Hayriye Lisesi, Davutpaşa Ortaokulu ve son olarak da İstanbul Erkek Lisesi'nde olmak üzere toplam kırk yıl boyunca resim hocalığı yaptı ve görevi başındayken yaşama veda etti. 1921, 1922, 1925, 1926 yıllarında ve 1935-1951 yılları arasında birkaçı dışında düzenli olarak Galatasaray Sergileri'ne katıldı. Yapıtlarında İstanbul, Edirne, Bursa ve Ankara'dan gerçekleştirdiği izlenimci anlayıştaki çalışmaları dikkat çekicidir. Seçtiği temalar içinde portre, manzara, iç mekân ve natüremortlar ağırlıktadır. Çizel'in ele aldığı konularla döneminin günlük yaşantısına ilişkin mekânlarının, insanların ve onların yaşamlarının görsel bir tanıklığını yaptığı söylenebilir. Ressamın, İstanbul

Askeri Müze’de yer alan 1933 tarihli ‘İzmir’e Doğru’ isimli kompozisyonunda Kurtuluş Savaşı simgesel bir anlayışla aktarılmıştır. Çizel, tıpkı lisedeki hocası Hasan Rıza Bey’in de ilgilendiği gibi, Fatih’in İstanbul’a yürüyüşü çerçevesinde iki figürlü çalışma gerçekleştirmiştir. Çizel, yaşadığı çevreye bağlı olarak gerçekleştirdiği manzara çalışmalarında ise izlenimci tekniğe kendi kişisel gözlemlerini de katarak çalışmıştır. Savaş ressamlığından, tarihsel mekânların yansıtılmasına, günlük yaşamın çeşitli görünümünden açık hava ressamlığına ilişkin resimlerine kadar Çizel’i yaşadığı çevrenin değerlerini önemseyen bir ressam olarak değerlendirebiliriz. Çizel’in Bursa’dan gerçekleştirdiği ‘Bursa’da Ulucami’ çalışması; Edirne’den II. Sultan Bayezid tarafından 1484-1488 yılları arasında mimar Hayrettin’e yaptırılan, cami, imaret, hastane, medrese, hamam, mutfak ve ambarlardan oluşan II. Sultan Bayezid Külliyesi ve Hacılar Divanyolu’nda bulunan bir mezarlık çalışması ressamın İstanbul dışından da çeşitli yerlere ilgi duyduğunu gösteren örnekler arasındadır. Çizel’in özellikle İstanbul’un pitoresk değeri yüksek çeşitli köşelerine yönelmesi de onun İstanbul kentine verdiği önemin bir göstergesi olarak görülebilir.

Ali Sermet (1903-Yakl.1936): İstanbul’da doğdu. Kolej eğitiminden sonra 1923’te Sanayi-i Nefise Mekteb-i Âlisi’ne girdi. Mektebi bitirdiği 1929 yılında açılan Avrupa konkurunu birincilikle kazanarak Almanya’ya gönderildi. Burada Hans Hofmann Resim Okulu’na devam eden Ali Sermet 1934’te yurda döndü ve birkaç yıl sonra çok genç yaşta yaşama veda etti. Döneminin en ünlü hocalarından Hofmann’dan dersler alan ressamın kübist bir anlayışla titiz çalıştığı ve kompozisyonlarda güçlü olduğu aktarılmaktadır. Ölümünden sonra yakınlarının girişimiyle 1939’da ilki açılan Devlet Resim ve Heykel Sergisi’nde üç yapıtı sergilendi. Ali Sermet’in kısa süren sanat yaşamını belirleyen özellikle birkaç olgudan söz edilebilir. Bunlardan ilki Sanayi-i Nefise ve Hofmann Resim Okulu’nda aldığı ve onun biçimini oluşturan sanat eğitimi ise, diğerleri Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği’nin kurulduğu 1929’da Sanayi-i Nefise Mekteb-i Âlisi’ni bitirerek Avrupa’ya gitmesi; ardından d Grubu’nun kurulduğu 1933’ten bir yıl sonra Hofmann Resim Okulu’nda eğitimini tamamlayıp yurda dönmesi ve Cumhuriyet’in kuruluşundan, özellikle de 1930’lardan sonraki süreçte sanat ortamını şekillendiren bu iki sanat hareketinin temsilcileriyle (kısa bir süre

de olsa) aynı sanat ortamını paylaşmasıdır. Bu bağlamda Ali Sermet, Türk resim sanatında resmin bir beceri sayıldığı ve bu nedenle çizgisel bir ustalığı, perspektif bilgisiyle destekleyerek derinlik yanılması yaratmayı/üç boyutlu göstermeyi hedefleyen ilk manzara örneklerini sunan ressamlar arasında değil; 1930'ların çağdaş Batı akımlarının uygulayıcısı ve resmi yine resme ilişkin kavramlarla inşa eden isimler arasında sayılmalıdır. Ressamın, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nde yer alan 'Deniz Feneri' isimli çalışmasında içinden geçilen sürecin benimsenen ifade biçimi olan inşacı anlayışın izleri özellikle fırça tuşlarında kendini duyumsatır. Yetenekli ve iyi bir eğitim almış ressam olarak en verimli çağında yaşamını yitiren Ali Sermet'in İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nde yer alan bir yapıtı dışında herhangi bir yapıtına ulaşamamıştır.

## **Ek-2:**

Aşağıda, Hans Hofmann'ın kendi usundan çıkan ve kendisi tarafından kaleme alınmış öğretilerinden ve önemli saydığı kavramlarının da yer aldığı, aşağıda ismi geçen kaynağın<sup>378</sup> “The Search for the Real”, “Excerpts from the Teaching of Hans Hofmann” ve “Terms” başlıklarının altında yer alan metinlerin çevirisi aşağıda verilmiştir.

### **Hans Hofmann'ın Önemli Öğretileri**

#### **Görsel Sanatlar**

“Sanat sihirdir” der gerçeküstücüler. Peki neden sihirdir? Sanatın soyut bir oluşumu mu vardır? Yoksa sonsuz başkalaşımın onu sihirli bir gerçekliğe mi dönüştürür? Aslında biri olmadan diğeri söz konusu olamaz. Yaratım sihirli değilse, ortaya çıkarılan da sihir olamaz. Yalnızca yapıta taparak, onun gelişimini görmezden gelmek, sanat karşısında gerici tepkileri ve amatör yaklaşımları beraberinde getirir. Ukalaca, uçarı ve yüzeysel uygulamalar sanat ile sonuçlanamaz.

O zaman bir sanat yapıtının anlamlılığını, sanat yapıtının geliştirilme sürecindeki nitelikler belirler. Bu nitelikler ister istemez gelişim sürecini etkileyen manevi etkileri de barındırır. Bu manevi etkiler gerçeküstü olsa da (çünkü doğaları gereği fiziksel gerçekliğin ötesindedirler) fiziksel araçlara (physical carrier) bağlıdır. Fiziksel araçlar (genel olarak heykel ya da resim) gerçeküstünün ifade edildiği ortamlardır. Bu nedenle bir düşünce, gerçeküstünün nesnel olana dönüştürülmesiyle iletilebilir. Bu noktada sanatçının teknik sorunu, anlamlandıracağı nesneyi “nasıl” dönüştüreceğidir. Bu çift yönlü dönüşüm soyut algılar üzerinden gerçekleşir. Soyut düşünce gerçekliğin doğal özünün arayışıdır. O zaman yaratı, bir “şeyin” dışarıdan bakıldığındaki fiziksel görünüşünün

---

<sup>378</sup> Sara T. Weeks-Barlett H. Hayews, Jr., **Search for the Real Hans Hofmann**, Çev. Burcu Delen, Londra, The M.I.T Press, 1967, s. 40-72.

bağımsız ve manevi bir gerçekleliğe dönüştürülmesidir. Sihirli etkiler de yapıtın geliştirilme süreci boyunca devam eder. Yaratım yalnızca buna dayanır.

Fizikselden maneviye geçişin sağlanabilmesi için kullanılan ortamın karmaşık niteliklerinin nasıl olması gerektiği kesin değildir. Soyut olarak, bir “şey” kendi başına hiçbirşey ifade etmez. Şeylere anlam kazandıran ve düşünceleri tetikleyen, ‘şeylerin’ aralarındaki ilişkidir. Bir düşüncenin ifadesinde düşünceler, yalnızca parça parça yer alırlar.

Plastik ifade kazanan bir düşünce, plastik üslubu dahilinde genişlemeye devam eder. Müziksel bir düşüncenin müziksel araçlarla, edebi bir düşüncenin sözsöz araçlarla ifade edildiği gibi, plastik bir düşünce de ancak plastik araçlarla ifade edilebilir. Ne müzik, ne de edebiyat başka sanat biçimlerine dönüştürülemez. Plastik sanat edebi anlatımı güçlendirmek amacıyla yaratılamaz. Buna yeltenen sanatçı bir gösteri çadırı (show booth) yaratmaktan öteye geçemez. İçeriğini görsel öykücülük oluşturur ve böylece sanatçı, kendisini parçalanmaya neden olan mekanik bir düşünce sistemine hapseder.

Bir plastik sanat yapıtının tutarlı olması için, benzer ifade biçimleriyle anlatılanların aralarındaki ilişki ve bağların kurulması gerekir. Böylelikle sezgileri güçlü sanatçının düzenlediği bu ilişki ve bağların tümü, yapıtının ifade ettikleriyle eşanlamlılık kazanır.

Müzikte iki sesi aynı anda duyduğumuzda, onu farklı bir üçüncü ses olarak algılayabiliriz. İki somut olgunun birbirine bağlı anlamlarının kontrollü ilişkisi de üçüncü bir olguyu ortaya çıkartır. Bu daha karmaşık üçüncü olgu doğası gereği soyuttur; bir anlamda sihirdir. Bu olağanüstü durum her zaman, onun ortaya çıkmasını sağlayan maddi ve sınırlı temel değişkenleri gölgede bırakır. Bu nedenle de sanat gerçek üstü doğası sayesinde en değerli manevi nitelikleri ifade eder. Görsel sanatlarda da yapıtın gerçeküstü plastik bir doğası vardır.

Felsefi algılarımızı pratik bir örnekle açıklamaya çalışalım: Bir kağıdın üzerine bir çizgi çizin, kim bu çizginin uzun ya da kısa olduğuna karar verebilir? Kim bu çizginin yönünü söyleyebilir? Ama aynı kağıda daha kısa bir çizgi çizdiğiniz anda, ilk çizgi daha uzun olan çizgiye dönüşür. İkinci çizgiyi ilkinin tam altına çizmediyseniz, ilk çizginin yönüyle ona karşı konumlanan ikinci çizginin yönünü belirleyerek bir hareket duygusu yaratmış olursunuz.

İlk çizginin uzun çizgi olması için onu büyütmeniz gerekti mi? Hayır, ilk çizgide hiç bir değişiklik yapmanız gerekmedi. İlk çizgiyi yeni bir çizgiyle ilişkilendirerek ona anlam kazandırmış oldunuz. Aynı zamanda yeni çizgiye de tek başına olsa sahip olamayacağı anlamlar kazandırdınız. Her hangi bir ilişkide baskın olan düşünce her zaman çift yönlüdür. Ancak bu baskın düşünce, genel düşüncedense, belirli bir düşüncenin birden çok yansımalarını ortaya çıkartarak sanat ifadesini sihirli bir noktaya taşır. Başka bir deyişle, yapıtın fiziksel temelini ve yapısını gölgeleyerek onun gerçeküstü içeriğini oluşturur. Manevi nitelik malzemedir baskındır.

Tüm bunlar iki çizgi çizmenizle ortaya çıkmadı. Kağıda ne oldu; kağıt hâlâ üzerinde iki çizginin olduğu boş bir kağıt mıdır? Elbette hayır. Boş bir kağıtla başladınız ve bu kağıt artık boş değildir. İlk çizgiyi çizmenizle kağıdın kenarları ve çizgi arasında özgün bir ilişki yarattınız (Büyük olasılıkla bu kenarların kompozisyonunuzun ilk çizgileri olduğunun farkında bile değildiniz). Kağıdınıza ikinci bir çizgi ekleyerek hem iki çizginin arasında, hem de iki çizginin bütünü ile kağıdınızın kenarları arasında belirli bir gerilim yaratmış oldunuz. Çizgilerin birbirleriyle ve kağıtla olan özgün ilişkisi, kağıdı ve çizgileri bir bütün haline getirir. Kağıt ve çizgiler fiziksel olarak farklı şeyler olduğundan bahsettiğimiz bu bütünlük tamamen algımızdadır.

Başlangıçtan itibaren tüm geometrik şekiller gibi kağıdınız da sınırlıdır. Yaratıcı mesajın bütünlüğü de kağıdın dış çizgileri içindedir. Yaptığınız her şey, tamamiyle kağıda bağlıdır. Dış çizgi kompozisyonunuzun temelini oluşturur. Bir sınır olarak kağıdın anlamı iki çizginin çoklu anlamlarına bağlıdır. Yapıt geliştikçe daha fazla tanımlanır ya da nitelik kazanır. Yapıt gittikçe daha fazla kendini sınırlar. Yayılmada paradoksal bir şekilde daralma olur.

Genişlemenin ve daralmanın eşzamanlı varlığı, boşluğun özelliğidir. Kağıdınız aslında bir boşluğa dönüşmüştür. İki çizginin kağıda bağlı konumları sayesinde bir hareket ve aynı zamanda ters yönde bir hareket hissi yaratılmış oluyor. Hareket ve ters yönde hareket gerilimle sonuçlanır. Gerilimler kuvvetlerin ifadesidir. Kuvvetler de hareketlerin ifadesidir. Çizgiler gerçeküstü ilişkileri sayesinde evrende hızla ilerleyen iki kuyruklu yıldız dönüşebilirler. Boş kağıdınız basit bir grafik anlatımla hareket halindeki evrene dönüşmüş oldu. İşte

bu gerçekten sihirdir. Kağıdınız kendi başına bir dünyadır diyebiliriz. Daha alçak gönüllü ifade edecek olursak, kağıt bir nesne, yaşamı olan bir resimdir. Kağıt manevi bir hayat kazandırılarak sanat yapıtına dönüşebilir.

İki çizgi çoklu anlamlar taşır:

Birbirlerine göre hareket ederler.

Kendi içlerinde gerilimleri vardır.

Karşılıklı etkin kuvvetleri ifade ederler.

Böylece iki çizgi yaşayan bir bütün oluşturur.

Çizgilerin oluşturduğu bütün ve bu bütünün kağıtla ilişkisi kesindir.

Böylece daha yüksek bir düzenin gerilimleri oluşur.

Bu gerilimler üzerinden görsel ve manevi hareketler aynı anda ifade edilir.

Bu görsel ve manevi hareketler kağıdın anlamını değiştirir; boşluğu somutlaştırır ve tanımlar.

Boşluk önemli ve etkin olmalıdır: Yaşayan, manevi ve bütünsel varlık olarak sunulan kuvvetlerin getirdiği resimsel bir boşluk.

Boşluğun varlığı, manevi bir yaşamı yoksa sanattan söz edilemez. Sanatçı dış dünyayla olan hassas ilişkisi üzerinden yaratıcı zihniyle boşluğa yaşam verir.

Sanat yapıtı kesinlikle bağımsız bir nesne olarak resme dönüşür.

Sanat yapıtının haricindekiler dış dünya, içerisindekiler sanatçının dünyasıdır.

Sonsuz olanı ifade edebilmek için sınırların bilincinde olmak şarttır. Beethoven, senfonilerinde fiziksel sınırlamalar dahilinde bir sonsuzluk yaratmıştır. Herhangi bir sınırlama sonsuz parçalara ayrılabilir. Bu durum zaman ve görecelilik sorununu içinde barındırır. Gökteki takımyıldızına ya da tek bir yıldıza anlık bir bakış sonsuzluk düşüncesini akla getirebilir; asıl sınırlama bizim bakışımızdır. Görsel deneyimimiz üzerinden tanıdığımız evren sınırlıdır. Maddenin biçimlenmesiyle varolmuştur ve maddenin tamamen dağılmasıyla bitecektir. Evrende madde, hareket ve boşluk vardır.

Resimsel boşluk iki boyutludur. Resmin iki boyutluluğu yok edildiğinde, resim parçalanır ve doğal bir boşluk etkisi yaratır. Bir resim sadece doğal boşluğu taşırırsa, üç boyutlu deneyimlerin içinden bir parçayı, özel bir durumu anlatır. Bu yüzden de sanatçının ifadesi eksik kalır.

Bir acemi bu plastik yaratımı bir düzlem üzerinde, düzlemin kendisini yok etmeden anlamakta çok zorlanır. Ancak plastik bir deneyimin kavramsal bütünlüğü iki boyutluluğun sürdürülmesinin tek garantisidir. Kavramsal olarak tamamlanmamış bir plastik yaklaşım, iki boyutluluğu bozar. Kavramda eksik olan yaratım yetersiz kalır.

Resimsel ve plastik anlamda derinlik, Rönesans perspektif anlayışında olduğu gibi nesnelerin bir kaçış noktasına göre art arda düzenlenmesi değildir. Bu öğretinin tam tersine kuvvetlerin “itme-çekme” hissiyle yaratılmasıdır. Diğer bir öğretinin önerdiği üzere ışığı ve karanlığı anlatmak için kullanılan tonların derecelendirilmesiyle de derinlik yaratılamaz.

Resmin üzerinde bir delik delerek gerçek anlamda derinlik, ya da derecelendirmeye derinlik hissi yaratılmamalıysa, plastik bir gerçeklik olarak derinlik biçimsel ve renksel anlamda iki boyutlu olmalıdır. Derinlik bir düzlem üzerinde yaratılan bir yanılsama değil, plastik bir gerçekliktir. Resim düzleminin doğası iki boyutluluğu bozulmadan derinliğe ulaşmayı mümkün kılar. Ancak, sanatçı çizgi ve yüzeyi birbirinden ayırt edebilmenin gerekliliğinin farkında olmalıdır.

Düzlem boşluğun mimarisinde bir parçadır. Karşılıklı bir çok yüzey oluşturulduğunda üç boyutluluk etkisi yaratır. Bir yüzeyin işleyişi binanın duvarları gibidir. Birçok duvarın karşılıklı ilişkisi de yaratıcısı olan mimarın belirlediği mimari bir boşluk oluşturur. Resim içerisinde düzenlenmiş yüzeyler resmin kompozisyonunun resimsel boşluğunu yaratırlar. Önemli eski kompozisyonlardan birinde figürün dış çizgisi yüzey olarak düşünülmüş ve böylece figür plastik olarak etkin hale gelmiştir. Eski ustalar düzlemin bilincindeydiler. Bu yüzden resimleri canlı ve durgundu ancak dramatik vurgudan yoksundu.

Resimsel boşluk çizgi kavramıyla tam anlamıyla yönetilmez. Çizgi boşluktan içeri ve dışarı özgürce akabilir ama plastik yaratımın gerekliliği olan itme-çekme fenomenini tek başına yaratamaz. İtme-çekme, görsel hareketin taşıyıcılarıyla etkinleştirilen, genişleyen ve daralan kuvvetlerdir. Yüzeyler en önemli taşıyıcılarıdır, çizgiler ve noktalarsa daha az önemlidirler.

İtme-çekme kuvvetleri iki boyutlu kuvvetlere zarar vermeden üçüncü boyutta işlerler. Düz bir yüzey üzerinde taşıyıcının hareket etmesi sağa, sola veya yukarı, aşağı kaydırılmasıyla sağlanabilir. Düz bir yüzeyde itme-çekme etkisi yaratmak için, resim düzleminin otomatik olarak uyarının tersine tepki verdiğini bu yüzden de yaratım süreci boyunca uyarıların eklenmesiyle hareketin sürdürülebileceğinin bilinmesi gerekir. Çekme itmeye, itme çekmeye karşılık verir. Örneğin bir balonun içindeki hava basıncı her yönde eşittir. Balonun bir tarafına bastırarak bu dengeyi bozarsınız. Sonuçta balonun diğer tarafı uyguladığınız basınç kadarını içine çeker. Bu durumun ters yönde de aynı olacağını söylemeye gerek bile yok. Resimsel düzlemde de manevi anlamda tam olarak aynısı söz konusudur. Resimde bir yerde itme etkisiyle uyarıcı bir kuvvet yaratıldığında, resimsel düzlem kendiliğinden çekme etkisiyle bu kuvvete cevap verir, ya da tam tersi şekilde.

İtme-çekmenin biçimsel anlamdaki işlevi Michelangelo'nun anıtsallığını, Rembrandt'ın evrenselliğini içerir. Cézanne hayatının sonunda, kapasitesinin en yüksek olduğu zamanda rengin bir itme-çekme kuvveti olduğunu anlamıştır. Resimlerinde rengi kullanarak nefes alan, kalbi atan, genişleyen ve küçülen büyük bir hacim etkisi yaratmıştır. Suluboyaları bu yönde yaptığı egzersizlerdir. Sadece en mükemmel resimler plastik anlamda bu kadar hassas olabilirler, çünkü hiç beklenmedik ve şaşırtıcı bağlar oluşturarak insanın derinliklerindeki ifade ederler.

Grafik sanatı, sadece biçimin temel sorunlarıyla ilgilenir. Resimse, resimsel düzlemin doğası kadar rengin işlevine de dayanan bir biçim sorununu içerir. Bir resim (renk ile biçimlendirmek demek olan resim) bir grafik yapıtıyla aynı görüntüleri biçimlendirerek somutlaştırabilir, ama bilinmelidir ki kendine özgü karmaşık yaşayışıyla renk, resmi farklı kılar. Resimde çift yönlü “görünen” bu renk ve biçim sorununu anlamak için önce rengin karmaşıklığının ne olduğunu ve neyin onu plastik yaratımda bu kadar hayati kıldığını netleştirmemiz gerekir.

Renk, aralıklar yaratmanın plastik yoludur. Aralıklar ise farklı ilişkiler ve gerilimler kurularak oluşturulan renk uyumlarıdır. Müzikte kontrpuan ve armoni birbirinden farklı olduğu gibi biçimsel ve renksel gerilimler de birbirinden farklıdır. Armoni ve kontrpuan nasıl ritimsel ve hareketsetel olarak farklı kuralları

izliyorsa biçimsel ve renksel gerilimler de doğalarındaki kurallarla birbirlerinden farklı yapıdadırlar. Ancak daha önce de belirttiğimiz gibi her ikisi de aynı görüntünün gerçekleştirilmesi amacıyla ve ikisi de derinlik sorununu çözmekte kullanılır.

Rengin sunduğu yaratıcılık olasılıkları, sadece plastik ifadesiyle sınırlı değildir. Renk kompozisyonu ve rengin işlevi bir resmin niteliksel içeriğini belirleyen iki temel faktördür. Renklerin karşılıklı ilişkilerinin doğurduğu fenomenin daha gizemli bir düzeni vardır. Bu fenomen psikolojiktir. Yaratıcılığı kaybetmeden rengi gerçeküstü bir alana yaymak için çok yüksek bir duyarlılık gereklidir. Renk insanda belirli duygular uyandırır; örneğin kullanılışına göre neşe veya korku uyandırabilir. Aslında dünyayı görsel olarak yaşarken, onu renklerin gizemli yollarıyla algılarız. Varlığımızın tamamı renk ile beslenir. Bir sanat yapıtında rengin gizemliliği de ifade edilmelidir.

Renk ve biçim hakkındaki kararlardan ayrı olarak, bir ifadenin ortamıyla ilgili temel farklılıkları olan iki yaklaşım vardır. Birincisi dış fiziksel öğelerin uyum içinde düzenlenmediği ve dolayısıyla da manevi etkiden yoksun, salt süs olarak kaldıkları yaklaşım. İkinci yaklaşım ise, sanatçının empati gücüne dayanır. Bu empati gücü, anlatım ortamının karmaşık özelliklerini hissetmek için gereklidir. Ortam, bu özellikler ile yaşam bulur ve bir düşünce geliştikçe plastik olarak çeşitlenir.

Grafik sanatının tamamı ve uygulamalı sanatların çoğu birinci yaklaşımın ürünleridir ve aslında dekoratif bir düzenleme oluştururlar. Güzel sanatlarsa ikinci yaklaşımdandır. Burada sanatçı duygusal dünyasını bütünüyle sunar ve iç dünyasını açar.

Görsel sanatlarda birbirleriye kesişen iki devrimden bahsedebiliriz. Bu devrimlerden biri izlenimciliğin reddi ve kübizmin doğuşu ile başlamıştır. Kübistleri yönlendiren izlenimciler iki boyutlu resim düzleminin plastik önemini tekrar keşfetmişlerdir. Bu keşfin tekrarlanmasının nedeni, renk üzerinden ışığın ifade edilmesi arayışıdır ve resim düzleminin iki boyutluluğunun yeniden düzenlenmesiyle sonuçlanmıştır.

Kübizm ise sanatçının çizgiyi düzlemlerle değiştirerek, gelenekten koptuğu devrimdir. Önceki okullarda renk, kompozisyonun dış çizgilerinin arasında

kullanılıyordu. Yeni okuldaysa düzlem bilinci vardı. Daha önce de belirtildiği üzere bu devrim çökmekte olan, yalnızca beğenin vurgulanmasına karşı ortaya çıktı. Güzel sanatlarda hayati ve sınırsız ifadenin anahtarı olan devrimin farkına varan uygulamalı sanatların ve mimarının önde gelenleri bu yaklaşımın kendi alanları için de bir anahtar olduğunu farkettiler. Böylece ikinci devrim başlamış oldu. Uygulamalı sanatlarda da çizgi ve düzlem kavramlarının ayrımı farkedilerek temelleri değişmiş oldu.

Özellikle Almanya'da Bauhaus'un önce Weimer'da sonra Dessau'daki kurucusu Gropius, Klee ve Kandinsky gibi çok yetenekli ve gelişmiş sanatçıları bir araya getiriyordu. Çünkü, özellikle modern mimariye göre uygulamalı sanatların iyileştirilmesinde bu okulun başı çekmesini istiyordu. Ancak o noktada görsel sanatları ikiye ayıran ve özelleştiren temel farklılıklar henüz belirsizlik içindeydi.

Bauhaus'un trajedisi, oluşumunun en başında güzel sanatlar ve uygulamalı sanatlar kavramlarını birbirine karıştırmasıydı. Daha önce de belirtildiği gibi birincisi insanın derinliklerine hizmet eder, insanın manevi bir varlık olarak dünyayla ilişkisiyle ilgilenir. İkincisi ise faydalı amaçlara hizmet eder. Ancak Bauhaus, önceleri sanatın ve zanaatın harmanlanması çabasıındaydı. Bauhaus ismi, ortaçağda toprağın bütün sanat ve zanaatlarını uyum içinde yönetecek katedral mimarı idealinden geliyordu. Ne var ki çok geçmeden Bauhaus'un prensiplerinin, günün endüstriyel ve mekanik ihtiyaçlarına göre ayarlanması gerektiği farkedildi. Bundan sonra Bauhaus doğru yola girmiş oldu. Uygulamalı sanatlarda başlattığı devrimi anladı. Amerika'daki Bauhaus da bu anlayışla kesişiyordu. Amerika'nın mühendis ve faydacı dehasının kavramsal fakültesi, işlevsel tasarıma ve onun nihai standardizasyonuna kucak açtılar.

Bu devrim tasarıma yeniden estetik bir temel kazandırmış oldu. Genel olarak Bauhaus'un estetik keşifleri soyut bir tasarım üzerinden yüzeylemin hareketlendirilmesidir. Bunun için plastik empatiye ihtiyaç yoktur, bu yalnızca bir yüzey ilişkisidir ve dekoratiftir. Ancak doku farklarının, desen zıtlıklarının ve bunun da ötesinde tasarımdaki denge ve ritim duygusunu çok derinden anlamayı gerektirir. Bunların tümü çok duyarlı bir birey tarafından hissedilebilir.

Bauhaus düşüncesi, nesnel olmayan sanatta (non-objective art) daha ileri ifadeler buldu. Klee ve Kandinsky, bu grubun öncüleri olarak görülürler. Ancak

Bauhaus'u başlatanlar olarak görülmemelidirler. Onların iki boyutlu plastik anlayışları, mükemmelliğin en yüksek noktasındaki sanatları, Bauhaus'un temel düşüncesine hız kazandırmıştır.

Plastik anlamda ve plastik anlamda olmayan dekoratifi birbirinden ayırmamız gerekir. Bu iki sanatçının yapıtları tamamıyla süse karşı çıkan soyut tasarımlardır. Herhangi bir plastik yapıtın iki boyutlu bütünlüğü içinde dekoratif olması, düz bir yüzey üzerindeki herhangi bir tasarımın plastik bir yaratım olduğu anlamına gelmez. Plastik hareket fenomeni, yapıtın güzel sanatlara mı uygulamalı sanatlara mı ait olduğunu belirler. İnsanların Mondrian'ın yapıtlarında, bu yapıtları karakterize eden plastik mükemmellik yerine, bir plastik körü olarak, sadece dekoratif bir tasarım olarak görmeleri Mondrian'a yapılan en büyük haksızlıktır. Mondrian'ın sanatından türeyen tüm De Stijl grubunun en temel amacı, bu körlüğe karşı çıkış olmuştur. Bu grup, en saf plastik mükemmeliğe ulaşmayı amaçlamıştır.

Resimde ikili görünen sorundan bahsetmiştik. Tarihte sayılı ressam, bu ikili görünme kavramına nasıl yaklaşacağını anlamıştır. Burada “görünen”i vurguluyorum, çünkü bu çift, daha doğrusu çoklu sorun, resmin doğasının ayırt edici bir özelliğidir. Resmin ulaştığı en iyi nokta, onun çoklu sorunlarında ustalaşarak varılan bir sentezdir. El Greco ve Rembrandt gibi renk ile hem kompozisyon kurabilen, hem de insanın derinliğini anlatabilen sayılı sayıda sanatçı ve ressam vardır. Cézanne hayatı boyunca bu sentezde bocalamıştır. Renoir, bu sentezi büyük ölçüde içgüdüleriye öğrenmiştir. Van Gogh ve birçoğuyusa ümitlerini yitirmişlerdir. Amerika, yaratıcı aydınlanmanın arayışı için büyük bir potansiyeldir ve modern sanatın kurucuları olan yanlış anlaşılmiş trajik bir kuşağı anlama olanağına da sahiptir.

Büsbütün insanî bir değer olan nitelik, empati yetisinin, “şeylerin” karmaşık hayatlarında, onların gizemini ayırt edebilme yetisinin sonucudur. Sezgisel bir sanatçı, şeylerin bu karmaşık hayatındaki duygusal ve önemli içeriği keşfeder. Zaman geçtikçe bir yapıtın görünen mesajı ilk anlamını yitirebilir, ancak var olduğu sürece duygusal ve önemli içeriğinin iletişimsel gücü sürecektir. Bir sanat yapıtına yaşam veren can, onun niteliksel içeriğine gömülüdür. Sanattaki “gerçek” hiçbir zaman ölmez, çünkü doğasının maneviyatı baskındır.

## Heykel

### I

Heykel anlatımının üç temel kategorisi vardır:

Dekor ya da süs olarak uygulamalı işlevi olan heykel.

Mimarinin önemli bir parçası olarak bütünleyici işlevi olan heykel.

Kendine ait bağımsız yaşamıyla bağımsız bir varlık olarak müstakil işlevi olan heykel.

“Heykel anlatımı” ifadesiyle bir düşüncenin heykel aracılığıyla farkedilmesini kast ediyoruz. Heykelin biçimsel söylemi, manevi mesajı somutlaştırır. Yapıtın gelişim sürecine bağlı olarak oluşan yeni bir gerçeklikte, düşünce tamamıyla gerçekleştirilmiş olur.

Birinci kategoriye ait olan heykel, yalnızca bir nesnedir; onun yegane estetik işlevi dekoratiftir, yani uygulamalı sanatlara aittir.

İkinci kategoriye ait olan heykel, bütünleyici bir parçayı oluşturur. Bu yüzden de hizmet ettiği düşünceye uyum sağlamalıdır. Düşünce ile örtüşen, bir estetik işlev sağlamak zorundadır. İletişimsel değeri fiziksel sınırlarla kısıtlı değildir. Önemli bir varlığa entegre olmuş önemli bir parçadır. Bulunduğu mimari yapıya bağlı olarak hem kendi başına bir sanat yapıtı, hem de mimarinin bir parçası olabilir. Örneğin heykel ile değiştirilmiş bir sütun, silindir biçiminin sınırları dahilinde olmak zorundadır; bir levhanın olanak verdiği ölçüde yarım kabartmadır. Bir parçası olarak yaratıldığı mimari bloğun boyutsal sınırları dahilinde mimari bir düzlem, heykelsi bir anlatımdır.

Bir heykel anlatımı, mimari bütündeki anlamını kaybettiğinde, üçüncü kategoriye ait olur. Böyle bir yapıt bağımsızdır. Başlıbaşına varlığını temsil eder. Manevi kapsamı fiziksel çemberinde son bulmaz. Çevresine hayat veren güce sahiptir. Gövdesi sadece bir kabuktur, ama bu kabuk manevi bir gerçekliği somutlaştırır.

Her sanatın kendine özgü bir dili vardır, ama ifadenin tüm araçları benzer şekilde çalışır; fiziksel aracı bir ilişkiyle gölgelenir. Bu ilişki anlatılan düşünceyi oluşturur. Düşünce, fiziksel aracıya sinmiştir. Düşünce yaratımın araçlarını birdenbire manevi bir gerçekliğe dönüştürür. Böylece yaratının gizemi çözülür.

## II

Heykel temel biçimlerle ilgilidir. Küp, koni, küre ve piramid temel biçimlerdir. Her konunun kendine özgü temel bir biçimi vardır. Bir yapıttaki temel biçimler, diğer biçimlerle ilişkilendirilerek vurgulanabilirler. Bu temel biçimler sanatçının konu hakkındaki hislerine bağlıdır. Sanatçının hisleri, karşılaştırmalardan türer. Karşılaştırma da karşıtlık ve ilişkilere dair bir bakış açısı sağlar. Örneğin “baş” temel biçimi açısından diğer bir öğeyle karşılaştırılmadan “kare” ya da “yuvarlak” değildir. ‘Biçim değişken ve özgün boyutunda sadece karşıtlık ve ilişkilendirme yoluyla tanımlanabilir.

Boyut kütlelerin ilişkisi sonucu ortaya çıkar. Bir heykel yapıtı, tekdüze hacimlerin monoton dizilişinden ibaret olmamalıdır. Farklılaştırılmış ve boyutlarıyla ilişkilendirilmiş temel biçimler, önemli bir plastik yaratının ön koşuludur.

Tüm temel biçimler hacimlerden oluşur. Hacim, düzlemlerin karmaşık şekillenmesidir. Bir düzlemin ayırt edici özelliği, onun iki boyutlu yüzeyidir. Düzlemler yer değiştirerek temel bir biçimi tanımlarlar. Temel biçimin özünü saran düzlemlerin çeşitli hareketleri hayati ve aktif plastik bir hacim yaratırlar. Düzlemin hareketi biçimin esas niteliklerini ve genel hareketi bozmamalıdır.

Her düzlemin diğer düzlemlere olduğu kadar esas biçimin özüne de bağlı olan özgün bir derinliği vardır. Temel biçimler bu derinlik ilişkilerinin sonucunda genişler ya da daralırlar. Bu sayede varolan ya da yaratılan biçimin içsel hayatını anlatan düzlemsel gerilimler oluşur. Esas biçimin temelinde dayanarak oluşturulan, genişleyen ya da daralan biçimlerin çeşitliliği bir işe özgünlük kazandırır.

Fiziksel hacmi, düzlemlerin karmaşık şekillenmesi olarak tanımladık. Oluşturulan hacimlerin çokluğu, yapıtın plastik çözümlemesini de zorlaştırır. Bunun sonucunda şu soru ortaya çıkar: Farklı ya da çeşitli hacimlere ait düzlemlerin birbirleriyle ilişkilerine bağlı işlevleri nasıldır? Bir düzlem, yalnızca hacmine değil, parçası olduğu plastik bütüne bağlı olarak bir işleve sahiptir. Yani belirli bir düzlem, yalnızca ait olduğu hacimle değil, farklı hacimlere ait diğer düzlemlerle de ilişkilidir.

Hacimler içiçe geçerek tekil oluşumlarının ötesine geçerler. İki ya da daha fazla hacim içiçe geçtiğinde, yepyeni bir biçim ortaya çıkar. Bu yeni biçimin yapı

elemanları (bu durumda temel hacimleri) kısmen ya da tamamen özümser, yepyeni bir görünüşü ortaya getirir. Tamamıyla yeni bir oluşumla, yeni bir uzaysal düzen ortaya çıkar (space constellation). Yeni oluşumun yaşamı, boşluksal düzenin yaşamıdır. Birine ait kuvvetler, diğerinin kuvvetlerine koşulludur. Biri biçimin varolduğu gerilimleri, diğeryse boşluğun varolduğu gerilimleri yaratır. İkisi de birbirine bağlıdır ve ancak ikisinin birlikteliğiyle hayati plastik bir heykel öznesi yaratılabilir.

Boşluk, hacimlerin içiçe geçmesiyle yaratılır. Mekânın her parçası bu içiçe geçmişliğin sonucunda ortaya çıkar. İçiçe geçmişliğin güçleri, sürekli olarak dünyayı yeniden şekillendirir. Sürekli değişimin sonsuz döngüsünde, yaşam devamlılığını ortaya koyar.

İçiçe geçmişlik fenomeni, tüm evreni kucaklar. Sanatçı farkında olarak ya da farkında olmaksızın duygusal olarak bu içiçe geçmişlikle ilgilenir. İçiçe geçmişliğin yokluğunda, hayati bir işlev ve ritim olmaksızın, yaşamın kendini ortaya koyması mümkün değildir. İçiçe geçmişliğin devamlılığı ve özümsemişliğiyle, doğa bize bir anahtar sağlar. Bu nedenle içiçe geçmişlik olmadan fiziksel kuvvetler, zihinsel olgunlaşma, anlamlandırma, ilişkilendirme, soyut kurgu söz konusu olamaz.

### III

Aslında heykelde hareket, zamana bağlı olarak oluşmaz. Hareket, ortamın sınırlarıyla deneyimlenir. Heykelde sınırlar pozitif ve negatif boşluklara bağlı karşıt kuvvetlerin uyumundadır.

Pozitif boşluğun hacimleri temel biçimlerdir. Negatif boşluk, bu pozitif boşluğun hacimlerinin karşıtlığında ortaya çıkar. Pozitif boşluk yaşamla doldurulur, negatif boşluk kuvvetlerin sonucudur. İkisi eşzamanlı ve birbirine bağlıdır. Plastik bütünlük, eşzamanlı bu pozitif ve negatif boşluklar olmaksızın yaratılamaz.

Tüm hacimlerin dikey ve yatay eksenleri olduğu varsayılır ve tüm hacimler, bu eksenler üzerinde hareket eder. Eksenlerin her biri bir diğer eksene karşıt kuvvetlerin oluşturulmasını da sağlar. Sonuçta yüzeylerdeki karşıtlık, “hareket” ve “ters hareketi” ortaya çıkartır.

- a. Hareket ve ters hareket negatif boşluğu hacim haline getirir. Hacim boşluktur.
- b. Hareket ve ters hareket gerilimler yaratır.
- c. Boşluk gerilimlerle hayat bulur.
- d. Gerilimler kuvvetlerin ifadesidir.
- e. Kuvvetler yaşamın ifadesidir.

Hareketin devamlılığı objenin ve tamamlayıcısı olan negatif boşluğun her ikisine birden bağlıdır. Nesneye hayat veren gerilimlerin yaratılması için tüm düzlemler ve kuvvetler sonucu ortaya çıkan dışsal boşluk gerilimleriyle ilişkilendirilmelidir. Yüzey gerilimi, biçimin içsel yaşamını besler ve plastik öznenin yaşamını oluşturur.

Hareketin devamlılığı hem pozitif, hem negatif boşluğa bağlı olduğu, hareket ve ters hareketin sonucunda ortaya çıktığı için, tek bir gerilim zıt gerilimi olmaksızın varolamaz.

Hareket ve ters hareketin yoğunluğu, gerilimleri birbirinden ayırır ve böylece plastik bir çalışmanın var olduğu ritmik bir oyun yaratır.

Karşıt kuvvetler statik ve dinamiğin sınırları içinde işler. Dinamik, nihai statik olarak çözümlenir. Böylece karşıt kuvvetlerin sonucunda, boşluğun sınırları içerisinde güçlü bir plastik çalışma ortaya çıkar ve zamanı eşzamanlı bir deneyim olarak sunar.

#### IV

Eksiksiz bir plastik bütünün, ışık bütünlüğü de olmak zorundadır. Bir heykel çalışmasında asıl biçim, ışığa bağlı olmalıdır.

Her düzlem, ışığı yansıtır ya da emer. Her düzlemin ışık kaynağına göre konumu farklı olduğundan, düzlemin ışık yoluyla plastik bütünlüğü yaratmaktaki rolü de farklılık gösterir. Bu şekilde derinlik yaratılmış ve vurgulanmış olur.

Biz iki boyutlu görürüz. Diğer algılarımızın yardımıyla iki boyutlu gördüklerimizi üç boyutlu olarak deneyimleriz. Görüntünün yardımıyla, görsel deneyimimiz sonucunda gerçeğe ulaşırız. Görüntü ise ışık sayesinde bize ulaşır. Işık, aslında varolmayan biçim ve şekiller yaratır. Bu biçim ve şekiller yalnızca görüntülerinde varolurlar. Eğri bir düzlem, tek bir şekil olmasına rağmen, ışığı bir

çok düzlemin biraraya gelmesiyle mümkün olacak şekilde çok yönlü kıracağından, tek bir düzlem işlevinin ötesine geçer.

Derinlik, ışığı emer. Çıkıntılı bir biçim ışığı yansıtır. Bir heykel çalışması ışığı yansıtma ve emme yoğunluğu açısından dengeli olmalıdır. Bu denge boşluk gerilimlerinin genişlemesinin ve negatif boşluktaki kuvvetlerin daralmasının dengelenmesiyle sağlanabilir.

Dengeli olmayan bir heykel çalışması olması gereken gibi, her bakış açısından algılanabilecek iki boyutluluğu yaratamaz. Onun yerine rahatsız edici ve dengesiz üç boyutlu bir etki yaratır, çünkü üç boyutluluğu tam anlamıyla sindirilmemiştir ve eksiktir.

Işık, düzlemlerin yüzeyinin işlenmesiyle de çeşitlendirilir. Yüzey, malzemenin potansiyeliyle işlenebilir. Her malzemenin sert ya da yumuşak, parlak ya da mat, kaygan ya da pürüzlü olmasını sağlayan kendine özgü bir yapısı vardır. Her malzemenin yine kendine özgü bir dokusu ve rengi vardır. Malzemenin öz nitelikleri, ışığın yüzeyler üzerinde kullanılabilmesi için özümsemeli ve anlaşılmalıdır.

Heykelde içbükeylik dışbükeyliği, yansıma karşıtı olan emiciliği, yoğunluk derinliği gerektirir. Bir heykel çalışması her türlü aydınlatmayla seğilenebilir, çünkü tamamlandığında özündeki ilişkilendirmeler belirlenmiştir. Farklı aydınlatmalar, yalnızca görüntüyü değiştirir ancak içsel ilişkilendirmeleri etkilemez. Bu ilişkilendirmeler dış koşulların değişmesine rağmen tasarlandıkları şekilde tepki verirler. Bu yüzden bir heykel çalışması ilişkilendirmelerinin toplamında, ışıksal bütünlüğü üzerinden algıladığımız plastik bir varlıktır.

Biçim ve ışık, çalışmanın boşluk sınırları dahilinde plastik bir bütünlüğe ulaşmak için kullanılır. Heykelin bütün işlevlerinin ritmik birleşimi, yaratıcısı olan sanatçının öznel deneyimini anlatır.

## **Resim ve Kültür**

Kişinin bir başkasını sanatçı yapamayacağı, ama sanatı öğretebileceği kabul görmüştür. Çünkü her tür sanat belirli bir düzenin kurallarına; uygulamada sanatın doğasından doğan bir armoniye ve uyuma sahiptir.

Yüzeysel anlatımlar ve görünüşlerin kopyalanmasıyla yaratıcı çizim ve resmin, armonisi ve uyumu Rönesans sonrasında kaybolmuştu.

Resmin biçimsel öğeleri; çizgi, düzlem, hacim ve sonuçta ortaya çıkan biçimsel bileşkelere. Yapı elemanlarını oluşturan bu öğeler doğru kullanıldığında biçimi oluştururlar.

Sanatın amacı biçime hayat vermektir. Canlılık biçimler arası organik bağlarla yakalanabilir. Bu organik bağlar ortamın doğasında bulunan niteliklerin ilişkilendirilmesi ve ayrıştırılmasıyla oluşturulur, kısaca ışık ve rengin düzleme entegre edilmesiyle oluşturulur.

Doğa nitelikleri ve miktarlarıyla bir bütün olarak; çeşitlilik, ilişkilendirme ve ayrımlarıyla üç boyutludur. Resimse iki boyutludur, ancak görsel düzlemlerin bölünmesine el verir.

Algı donanımının tüm araçlarıyla kazanılan gerçeklik bilgisi ortamın koşullarında sanatsal olarak anlatılmalıdır. Ortamın koşulları, sadece göz yoluyla algı deneyiminin tümüne hizmet etmelidir.

Doğa algıların çeşitli yollarıyla deneyimlenirken, resim yalnızca görsel izlenimin araçlarıyla deneyimlenir. Bir resim gözü etkilemesiyle ayakta durur ya da durmaz. Ancak gözü etkileyebilmesi ve uyarabilmesi için hassas bir izleyicinin diğer algılarıyla deneyimleyip bilinçaltında saklamış olduklarını, niteliklerinin kurduğu ilişkilerle ortaya çıkarması gereklidir.

Resmin görsel uyarıcılığı bellekle desteklenebilir. Bunu sağlamak için yalnızca doğa görüntülerinden var olan öğelerin belirgin bir biçimde uyarlanması ve düzenlenmesi gerekir.

Işık ve gölge her zaman doğadaki biçimleri gerçek bir şekilde yansıtmaz. Ancak diğer algılarımızın da yardımıyla doğadaki biçimleri tam anlamıyla anlayabiliriz.

Şekilleri doğadaki sayısız ilişkilerinden ya da algılarımız sayesinde oluşan zihinsel çağrışımlarından kopardığımızda onların özgünlüklerini doğal olarak değil, resimsel bir şekilde algılamamız gerekir. Resmin yeni ilişkilendirmelerle doğabilecek yanılsamalardan uzak durabilmesi için kendi içinde istikrarlı olması gerekir. Öyleyse gerçeği yeniden yaratma işlemi sadece doğaya benzetme işleminden ibaret değildir.

Sanatın yalnızca yüksek derecede geliştirilmiş nitelik hassasiyeti üzerinden öğretilbileceği açıktır.

Sanatı anlayan bir amatör ile sanatı yaratan sanatçı arasındaki fark; deneyime açık bir amatör ya da eleştirmenin pasif bir biçimde sanatçının üretken deneyimiyle hissettiklerini ve yarattıklarını paylaşmasıdır.

Yaratı tamamen birbirinden farklı üç etken tarafından yönetilir: Birincisi bizi yasalarıyla etkileyen doğa, ikincisi sanatçının doğa ve öğeleriyle kurduğu ilişki, üçüncüsü de sanatçının iç dünyasını yansıtmayı sağlayan anlatım aracıdır.

Yaratı işlemi doğayı taklit etmekte değil doğaya paralel olmakta; doğadan gelen etkiyi anlatım ortamına dönüştürmekte böylece bu araca yaşam kazandırmakta yatar. Resim, heykel, her sanat yapıtı canlı olmalıdır.

Her sanat yapıtı, sanatçının farkındalığının gücünün, doğadaki yaşam ve sanatçının aracının sınırları dahilindeki yaşamın ürünüdür.

Bir sanat yaratısının derinliği insanlığın gelişimine dair sorulan bir sorudur. İnsani içerik ne kadar derin olursa, aracın anlayışı da o kadar derin olur.

Beethoven'ın Dokuzuncu Senfonisi ya da diğer herhangi bir polonez müziği de aynı ilkeye dayanır. Zıtlıklar insanî içeriğin farklılıklarında yatar. Biri dünya, diğeri yalnızca dünyanın bir ögesidir.

Bir senfoninin adamaklı yorumlanması teknik beceriden çok içeriğine dair derin bir insanî hissiyatı gerektirir. En üstün teknik bu hissiyatla gelişir.

Ortamın olanakları algının kapasitesinin olanakları kadar sınırsızdır.

Her kültürel arayışın amacı hayata derin anlamlar kazandırmak ve onu zenginleştirmektir.

Dahi; duyguların yeni dünyalarının keşfiyle yaşamın zenginliğini arttıran bir canlılık yetisine sahiptir. Sanat ve bilim materyal yaşamı dengeler ve yaşam deneyimi dünyasını genişletir. Sanat, daha derin bir yaşam kavramı ortaya koyar, çünkü sanatın kendisi duyguların derin anlatımıdır.

Sanatçı doğar ve sanatı onun coşkun ruhunun ifadesidir. Sanatçının ruhu zengin olduğundan, sanatçı materyal dünyanın yüzeysel zorunluluklarını nispeten daha az önemser. Sanatçı materyal meselelerin baskısını sanatsal bir deneyimle artırır.

Sanat mutlak ve pozitifdir; besinin güç verdiği gibi sanat da güç verir.

Yaratıcı bilim zihinin besiniyse, sanat da ruhun tatminidir.

Sanatı dışlayan bir materyal dünya sorunlu olmaya tutsaktır. Materyalist insan tatminsiz ruhunun haykıran ihtiyaçlarından kaçarak ‘günlük işler’in düzenine sürüklenir. Fiziksel tatmin, her zaman manevi tatmini de getirmediğinden toplamda yaşamı tatminsiz kalır. Böyle bir insan içsel boşluk duygusuyla sıkıntıya düşer ve bir noktada düşüncenin ve tasarımın getirdiklerinden mahrum kalmaya başlar.

Spinoza, “Yalnızca tasarlanan deneyim gerçek deneyime dönüşür” der. Bu ‘bir yerlere gidip birşeyler yapalım’ın tam tersidir. Materyalist insan, değişen yanılısamların güvensiz dünyasına kaçar, ancak hiçbir kalıcı gerçeklik bulamaz.

Boş zaman işleri üzerinden yenilenmiş bir yaşama ulaşmak zekâ, çalışma, öz disiplin ve ince bir hassasiyet gerektirir. Amerika manevi yoksulluk sıkıntısındadır ve boşzaman/ aylaklık Amerika’nın kültürü haline gelmeden, sanat Amerikan hayatına daha etraflıca girmelidir.

Amerika için sanat eğitimi önemlidir ve daha belirgin ve yaygın olmalıdır. Bu koca ülkenin medenileştirilme sorunu henüz tamamlanmamıştır. Sanat eğitimi öğrencinin hayatını zenginleştirecek yönde ele alınmalıdır. Öğretmen öğrencisi için rehber bir kişilik olmalı, öğrencinin hassasiyetini geliştirmeli ve şeyleri ilgiyle canlılaştırma ya da cansızlaştırma hissini kazandırmalıdır.

Öğretmenin öğrencinin şüphe duyduğu düşünceleri, hızlı bir şekilde anlayabilecek güce sahip olması şarttır. Böyle bir güç her insanî nitelik gibi geliştirilmelidir. Sanat eğitimi sorunu sanatsal gelişim problemiyle sınırlı değildir. Sanat eğitimi sorunu; sanatçıların ve bilinçli öğretmenlerin nasıl yetiştirileceğini, genel sanat anlayışını ve özellikle sanatsal hazzı içerir.

Bir sanat yapıtının yanlış anlaşılması, genellikle yapıtın manevi içeriğinin ve teknik araçlarının gözden kaçırılmasından kaynaklanır. İzleyici sanatsal üsluba dair belirli bir düzeyde eğitilmemişse, resmin estetik içeriğiyle ilgili şeyleri arayamama eğilimini gösterir. İzleyici, muhtemelen asıl vurgu müziksel ilişkilerdeyken, tamamiyle temsili değerleri arayacaktır.

Ritmik olarak organik olan her şey gerçektir. Ritmik olarak düzenlenmiş manevi birimlerin yarattığı duyguyla ortaya çıkan her şey gerçek ve canlıdır; kendi içinde canlıdır. Gerçek güzelliğe olan hassasiyetimizi kaybettiğimizde, tüm esin

kaynağı işlerin temelinde yatan yaşamın zengin tadlarına olan doğal hassasiyetimizi de kaybederiz.

Genelde güzel olarak kabul gören şeyler kalıplaşmış ürünlere, stereotip tatlara, steril kurallara ve dış görünüşleriyle ilgili yargılara dayanır.

Oryantal sanatta, çoğu zaman plastik içerik anlaşılmadan benzetilen iki boyutluluk, böyle mekanik bir stilizasyonun örneğidir. Herhangi bir üslubun, onun yaratıcı etkilerinin önemli niteliklerini anlamaksızın kopyalanması steril bir işle sonuçlanır.

Yazınsal içerik, tarafsız “öykü değeri”dir.

Sanattaki plastik değer, boşluktaki hacimlerin ilişkileri sonucunda ortaya çıkar.

Edebi sanatçı, nesnenin “öykü değeri”nde durma eğilimi gösterir.

Müzikte bir sanatçı nasıl müziksel birimlerin armonik ilişkilerini önemsiyorsa, plastik sanatlarda da sanatçı, plastik birimlerin müzik gibi ilişkilerini önemser.

Plastik sanatçı, gerçeğin yüzeysel bir görüntüsünü sunma derdinde olabilir ya da olmayabilir. Ancak plastik sanatçı, her zaman gerçeğin plastik değerlerinin temsiliyle değil sunumuyla ilgilenir.

Sanatlar arasındaki fark, ifade araçlarının doğalarındaki farktan ve bu doğanın sağladığı vurgulardan ileri gelir. Her ifade aracının kendine özgü bir düzeni ve kendine ait birimleri vardır.

Anlamanın anahtarı; sınırlamaların, niteliklerin ve olasılıkların ve bu sunum öğelerinin ilişkilerinin değerlendirilmesidir.

İnsan harfleri tanımadığı takdirde okuyamaz.

Konuşma ifade ihtiyacı sonucunda doğmuştur. Belirli faktörler, konuşmayı en yararlı ifade metodu kılmakta etkili olmuştur. Sözcüklerle düşünceler ve şeyler ifade edilebilir, ancak deneyimler müzikle daha iyi ifade edilir. Müzik kulağı ya da müzik diline dair disiplini olmayan bir kişi, müziksel dünyanın kapılarını açan anahtardan yoksundur. Ancak hacmin ve boşluğun dünyasında yaşarken, boşluğu göremeyen ya da hacmi duyamayan bir insan düşünülemez. İnsanların çoğu plastik güzelliğe yaklaşmayı sağlayan araçlara doğal donanımlarının bir parçası olarak

sahiptirler. Öğretmen, bu doğal yetiyi bir zorunluluk olarak geliştirebilir. En üstün öğretmen de konuşmayı geliştirmiştir.

Öğretmenler, disiplin sayesinde anlama süresini kısaltanlardır, ama ancak doğal becerileri geliştirerek çalışabilirler.

Görsel güzelliğin dünyası, kendini çalışmaya adayarak, bu dünyanın dilini anlama çabasını gösterenlere açıktır.

Bu görsel dünya, müziğin ve sözcüklerin dünyası gibi kültürel olarak önemlidir. Benim idealim Schubert'in şarkılarını söylediği gibi, Beethoven'ın sesleriyle kendi dünyasını yarattığı gibi biçimlendirmek ve boyamaktır. Yani aynı insanî ve sanatsal disiplinle kişinin iç dünyasının yaratılmasıdır.

İçsel bir duyum, ancak manevi bir farkındalık sayesinde görülür bir ifade kazanabilir.

Bizi derin duygulara sevk eden dürtüler, bir ifade ortamına entegre edildiğinde ruhun her görüşmesi bir sanat yapıtına dönüşebilir. Bu, ortamın kullanılmasındaki ustalığa bağlıdır. Resimsel bir süs düzenlemesi, sadece zevkle yönetilir ve nihayetinde sadece geçici bir heves ve modadan ibarettir. Kompozisyonun resimsel homojenliği (plastik bütünlüğü) içsel gerekliliklerin kuralları dahilinde oluşur. Bu içsel gereklilikleri ortamın doğası belirler. Bu içsel gerekliliklerin, orkestra gibi düzenlenmesi sonucu biçimsel hareket, gerilimler, birbirini tamamlayan ilişkiler, zıtlıklar ve karmaşıklıklar ortaya çıkar.

Belirli bir ortamın sunduğu kurallarla, doğanın etkisinin sanatçının kişiliğiyle kaynaşması, ortaya çıkan işin ritmik ve kişisel ifade sahibi olmasını sağlar. Böylece kompozisyonun hayatı manevi bir bütünlüğe dönüşür.

Sanatsal ifade ve sanatsal değerlendirme, dengeli bir hayat için gereklidir ve ulusal veya etnik kültürlerin sürdürülmesinde tamamlayıcı bir unsur olmalıdır.

Amerika ekonomik zenginliğine, gelişmiş bir kültürü eklediğinde dünyanın en mutlu ülkelerinden biri haline gelecektir. Öğretmenlerin önderliği ve gelişen sanatçılara verilecek destek, ulusal bir görev, manevi birliğin güvencesidir. Sanat için yaptıklarımız, kendimiz, çocuklarımız ve gelecek için yaptıklarımızdır.

## **Sanatın Doğası ve Amacı Üzerine**

Sanatın amacı, eğer bir amaçtan bahsedilebilirse, hep aynı olmuştur: Hayatta kazanılan deneyimin sanat ortamının doğal nitelikleriyle harmanlanması.

Sanatsal sezgi, ruhun güvenilirliğinin temelidir. Sanat ruhun yansımasıdır; ortamının doğasında ifade bulan iç gözlemin sonucudur.

Sanatçının farkındalık, hafıza ve dengeli hassasiyetlerinin donanımı iyi olduğunda, içe işlemiş konusuyla ve deneyimini kendi içinde bir bütün oluşturan ruhun gerçekliğine dönüştürerek kavramlarını yoğunlaştırması mümkündür. Böylece ortamın koşullarıyla yeni bir gerçeklik yaratılır. Ortam, ancak sanatçı onun ilkelerine ve doğasındaki esaslara hakimse ve sanatçının sevgileri güçlüyse sanat yapıtına dönüşür.

Bir sanat yapıtı, sanatçının dünyasındaki duyguları ve algıları yansıtan kendi içinde bir dünyadır.

Bir çiçek bütün bir organizma olarak varlığında kendi rengi, biçimi ve dokusuyla, sadece bir süstür. Sanatsa, özgün varlığında bir süsten ötedir.

## **Fiziksel Öğelerin Sınırlamaları Üzerine**

Her gerçek nesnenin biçimi, rengi ve dokusu vardır. Bu temel niteliklerin ilişkilendirilmesi belirli bir nesneyi karakterize eder.

Bu ilişkiler, düzenli bir içsel gelişim sürecinin görünen ifadesidir. Öyleyse içsel gelişim sürecinin sonucu sanattır. Ortamın ifadesine dönüştürülen, deneyim sırasında oluşan başkalaşım, o ortamın özsel, ancak sınırlı nitelikleriyle belirlenen plastik bir eylemdir. Sonsuzluk, ancak sınırlılığın temelleri üzerinden yaratılabilir.

Evrenin kendisi karmaşıklık içinde sınırlıdır. Yalnızca mutlak hiçlik sınırsız, düşünülemez, el konulamaz, şekilsiz, kuvvetsiz ve var olmayandır.

Bir resmin yapısı, resim düzleminin sınırlamalarına bağlıdır.

Kompozisyonun ilk çizgisi, yaratıcı biçimlendirmenin kurucusudur. Resmin fiziksel sınırlamaları, ruhun iletişiminin başlangıcı ve bitişi haline gelir.

## **Standartlar ve Değerler Üzerine**

Etrafımızda olup bitenlerin farkında olduğumuz sürece, çağımıza bağlıyız ve çağın özünü anlıyorsak, ancak o zaman geleceği etkileriz.

İnsan, yalnızca görünürdeki değerlerin arayışındaysa, bu değerler içsel gelişiminin ya da iç gözleminin son aşaması olmadığı sürece asla içsel üstünlüğe kavuşamaz. Bir sanat yapıtını üstün kılan değerler, yalnızca duygusal ve algısaldır. Algısal ham malzeme ve ortamın yerinde kullanılmasıyla gelen manevi bütünlük harmanlanarak oluşmuştur. Duyarlı bir sanatçı boşluk anlamı, biçimlendirmenin her boyutunda sınırsızca oluşturabilir.

Bir çizginin genişliği sonsuzluk düşüncesini sunuyor olabilir ve kendine ait bir dünya oluşturabilir. Aynı şekilde küçük bir resim biçimi de metrekarelerce duvar alanından daha canlı, çok daha etkileyici, heyecan verici ve kışkırtıcı olabilir.

İki boyutlu resim düzlemindeki imgelerin milimetreden küçük farklılıkları, belirli durumlarda sanatsal sonsuzluğun anlatımına dönüşebilir.

Resmin manevi ve zihinsel içeriği, alegoride ya da nesnelere sunulan simgesel anlamında değil, onun resimsel üstünlüğündedir.

Derinlik yanılmasına karşı resimsel derinlik etkisiyle belirlenen ve sınırlandırılan içsel üstünlük, sanatçının amacına hizmet eder.

Doğal anlamda kullanılan dekoratif kelimesi, sadece tasvirici anlama bağlı olarak nesnelere hayalî ve keyfî kullanılması durumunda geçerlidir. Tuvali propoganda ve tarihle doldurmak, resmi daha iyi bir sanat yapıtı yapmaz. Böyle bir yüklem çoğu zaman işin niteliğini azaltır; işin görsel sanata özel içiçe geçmiş, salınan boşluklarını ve canlılığını yok eder. Bir resmi değerlendirmek için tüm edebi ve medyatik etmenler tamamiyle göz ardı edilmelidir.

Resimsel anlamdaki dekoratiflikle, doğal anlamdaki dekoratifliği ayırt etmemiz gereklidir. Resimsel anlamda dekoratif bir etki boşluk tarafından koşullanan ve belirginleştirilen ritmik ilişkilendirmelerle elde edilir. Bu durum, nesnel değerlerin hiçbir şekilde saf dışı bırakılmadığı, buna karşın ritmik ilişki sayesinde güçlendirildiği soyutlamayı gündeme getirir.

Bir sanatçı, geleneklere uyduğu için değil, kişisel anlayışının içgörüsü sayesinde saygınlık kazanır. Öyleyse, bir sanatçının işi bir diğerinkiyle karşılaştırıldığında, bilgi daima değişken olacaktır. Nitelik nerede olursa olsun niteliktir. Sanatçı geçici heveslerden ve modalardan bağımsız bir şekilde içsel dürtülerini takip etmelidir.

## Yaratım Üzerine

Kuşatıcı olan yaratıcı zekâ sınır tanımaz. Yaratıcı zihnin idaresinde akıl şimdiye dek yepyeni dünyalar getirmiştir.

Tüm deneyimlerimiz, insanın merkezinde olduğu bir evrenin algılanmasıyla sonuçlanır.

Görsel deneyim yalnızca duygu veya algıya dayanmaz. Şeylerin özleriyle arıtılmamış duygu ve algılar duygusal olanda kaybolur.

Tüm derin sanatsal anlatımlar gerçekliğe dair bir farkındalık sonucunda oluşur. Bu durum doğanın ve de kullanılan ortamın öz yaşamının gerçekliğiyle ilgilidir.

Çocukların yarattığı sanatla büyük sanat yapıtları arasındaki fark, ilkinin tamamıyla bilinçaltına bağlı ve duygusal olması, diğerininse işin gelişimi boyunca deneyime dair farkındalığını koruması ve ifade ortamının etkisiyle duygusal anlamının genişlemesidir.

Görsel anlamda deneyimlemek ve bu deneyimi plastik ifadeye dönüştürmek empati gücünü gerektirir.

Düşler ve gerçek hayal gücümüzde birleşir. Sanatçı hayal gücüyle aynı zamanda geliştirmiş olması gereken empati gücünü yönetebiliyorsa, yaratma araçlarına sahiptir.

Yaratma süreci iki fiziksel etkene dayanır:

1. Empati yetisiyle deneyimleme gücü.
2. Bu güç sonucunda ifade ortamının manen yorumlanması. Kavram ve yerine getirme eşit derecede birbirinin koşuludur. Kavram genişledikçe, ifade aracının manevi canlılığı derinleşir ve yoğunlaşır. Böylelikle işin önemi ve etkileyciliği artar.

Yaratıcı resimde iki teknik etmeni ayırt ediyoruz:

1. Resim düzleminin senfonik olarak canlandırılması (şövale resmi, baskı, gravür, oyma baskı ya da renkle ilgili diğer yöntemlerdeki gibi),
2. Resim düzleminin duvar resminde olduğu gibi dekoratif anlamda canlandırılması.

Gerçek anlamda ele alındığında 'şövale resmi' ve 'duvar resmi' deyişleri yalnızca görünürdeki dış özellikleri belirtir. Felsefi anlamda, içsel üstünlüğe sahip her iş, bir noktada dekoratif, senfonik olarak odaklı ve entegredir.

Her yaratıcı girişim için eleme ve yalınlaştırma gereklidir. Yalınlaştırmaya, esas olanın farkındalığı sonucunda ulaşılır.

### **Deneyim ve Görünüşler Üzerine**

Görünüş iki boyutludur. Gerçeklik üç boyutludur. Bu nedenle iki ve üç boyutlu kavramlar gerçeklik ve görünüşle tanımlanır. Görme işlemi deneyime dayalı görünüşün üzerimizdeki etkisine dayalıdır. Nihai etki görünüşün kendisinden tamamen farklıdır.

Boşluksal doğa öyle gözükmeye karşın iki boyutlu değildir ve görünüş de üzerimizde öyle bir etkisi olmasına rağmen üç boyutlu değildir. Duygusal anlamda boşluğu üç boyutlu olarak deneyimleriz. Eğer şeyler göründüklerinden farklıysa, içsel görümümüzün duyularımızın sınırlı kapasitesiyle birleşmesi gerekir. Empati bu içsel görünüşün sonucudur.

Empati gücü sayesinde, şeylerin özünü salt algısal deneyimden öte içsel olarak algılamamızı sağlayan duygusal deneyimleri birleştirir. Fiziksel olarak göz sadece kabuğu ve dış görünümü görür; iç göz ise çekirdeği görür, şeylerin özünü ve karşılıklı kuvvetleri yakalar. Bunların birbiriyle olan ilişkisinde ve bağları gerçekte üç boyutlu olmayan ancak algı üstü ve bu nedenle de doğaüstü etkileri görmemizi sağlar. Öyleyse, şeylerin özü algı üstü kavramlarda yatar.

Gerçeği algılarımız üzerinden yönetiyoruz ve dünyaya dair tüm düşüncelerimiz duygusal deneyimlerimize dayanıyor.

Doğa algılarımızı bilgece sınırlandırır çünkü algılarımızın izlenimlerinin manevi deneyimlere dönüşmesi ancak bu sınırlamalarla mümkündür.

### **İlişki Üzerine**

Anıtsallık, göreceli bir meseledir. Gerçek anıtsallık parçalar arasındaki kesin ve damıtılmış bir ilişki sayesinde oluşur. Her parçanın hem kendi içinde anlamı hem de diğerleriyle ilişkileri sonucu ortaya çıkan anlamları olduğundan onun esas değeri görecelidir. Bir manzara karşısındaki deneyimimizin ruh halinden

söz ediyoruz. Bu ruh hali şeylerin ayrı gerçekliklerinden değil birbiriyle olan ilişkilerinden doğar. Bunun nedeni nesnelere, kendi kendine değil, birbirleriyle olan ilişkileri sonucu bir etkiye sahip olmalarıdır.

Benzer bir şekilde, temsili öğeler (ana konu) ve sunum öğeleri (çizgi, yüzey, renk) ilişkilendirildiklerinde ortaya çıkarttıkları nihai işin etkilerini birbirlerinden ayrı ayrı ortaya çıkartamazlar. Yaratılan etki ilişkinin özünün özüdür.

Akıl, gerçek üstü etkinin yaratılması için ana konuyu araç olarak kullanır. Bu gerçek üstü etkilerin toplamı işin duygusal özünü oluşturur.

Nesnelerin temsilinin estetik derinliğin dışında olduğunu düşünmek yanlıştır. Tam tersinin doğru olduğunu düşünüyorum. Sanatçının yarattığı estetik biçimin üstünlüğü, işin estetik gelişimini etkilemeksizin nesnelere resimsel kavrayışıyla sonuçlanabilir. Eski ustaların yapıtları buna örnektir.

Sanatçı esin kaynağı olan doğadan kazandığı deneyimlerin birikimini kullanarak doğadaki tesadüfi görünüşten bağımsız çalışır. Bu durumdaki sanatçı, doğrudan doğadan beslenen bir sanatçıyla kullandığı ortam açısından aynı estetik sorunlarla karşı karşıya kalır. İşinin doğacı veya soyut olması fark etmez, tüm görsel anlatımlar aynı temel kurallara tabidir.

Her ifade aracının kendine ait bir yaşamı vardır. Belirli kuralların yönettiği bu ortam/araç konusunda yalnızca yaratım girişimindeki sezgi sayesinde ustalaşılabilir. İfade ortamını yöneten kuralların doğasındadır ki: İki oluşumun empati yoluyla ilişkilendirilmesiyle tamamiyle manevi üçüncü bir doğa oluşur. Üçüncü maneviyat kendisini duygusal içeriği taşıyan nitelik olarak ortaya koyar. Bu nitelik yanılısamanın tam tersi, ruhun gerçekliğidir. Manevi nitelikler ilişkilendirilmelerine (yaratım yönü) göre birbirlerini etkiler.

Bu algılama zorunlu olarak “aralıklı” sanat kavramına öncülük eder. Aralıklı bir ilişki sonucu doğar. Bir ilişkide ilişkinin anlamı olan birleştirilmiş ve yüksek bir ‘gerçek’ üstü yaratmak için en az iki fiziksel taşıyıcıya ihtiyaç vardır. Gizemli alt anlam taşıyıcıları gölgeler. İlişkinin kendisi oluşuna eşittir. Bir işe daha yüksek bir düzen olan bu aşkın ilişkiler manevi karakterini kazandırır. Bu manevi karakter plastik ifadenin nihai doğasını belirler.

Bilimsel yasalar ve yaratıcı süreç arasında sınırlı bir ilişki vardır. Bilimsel yasalar aynı biçimde tekrarlayan deneyimlerle ilgilenir. Yaratımsa bir sonuçtan

diğer bir sonuca varılan süreçte gelişir. Bir sanat yapıtı bir çok gelişim aşamasından geçer, fakat her aşamada bir sanat yapıtıdır (Eskizlerin önemi buradadır). Bir sanat yapıtı sanatçıya göre duygu ve algı manevi bir sentezle tamamlandığında biter.

### **İfade Ortamı Üzerine**

Bir düşünce ancak bir ifade ortamının yardımıyla fizikselleştirilebilir. Düşüncenin taşıyıcısı olabilmek için bu ortamın öz niteliklerinin hissedilmesi ve anlaşılması şarttır. Düşünce, ortamın görünür yanıyla değil, içsel özellikleriyle dönüştürülür, uyarlanır ve taşınır. Aynı biçimlendirici düşüncenin farklı ortamlarla ifade edilebilmesinin nedeni bundandır.

İfade edilen düşünce doğal deneyim, fantazi ya da soyut kavramlarla ilgili olabilir. Bu etkilerinin tümünün akıl üzerinde dönüştürülerek ifade ortamına uyumlu heyecanları oluşturan etkileri vardır.

İfade ortamının ulaşacağı canlılığın yoğunluğu tamamiyle yansıtılan maneviyatın derecesini de belirleyen, sanatçının duygusal deneyimleme yetisine bağlıdır. İfade ortamının canlılığı plastik yaratının birincil ihtiyacıdır. Bu ihtiyaç daima “Ne anlatılmalıdır?” sorusunu ön görür.

Doğaya ilişkin çalışan bir sanatçı en başından itibaren ikili bir sorunla karşı karşıyadır. Görmeyi öğrenmeli (insanların neleri göremedikleri inanılmazdır) ve görsel deneyimini plastik bir deneyim olarak yorumlamayı öğrenmelidir. Sanatçının yaratabilmesi için yalnızca bunlar yeterli değildir çünkü yaratım eylemi ifade ortamıyla sınırlıdır. Sanatçı ifade ortamının plastik doğasını anlamalı ve kendi deneyimini buna dayanarak dönüştürmelidir. Plastik yaratının anlamı budur.

Plastik yaratıyı önemsemeyen sanatçı yaratıcı değil, kopyacı olur ve işleri asla estetik bir temele sahip olamaz.

## **Resimler Kurallar Üzerine**

Resmin temel kuralları vardır. Bu kuralları temel algılar belirler. Bu algılardan biri, resmin esasının resim düzlemi olmasıdır. Resim düzleminin esası iki boyutludur. Öyleyse resim düzlemi resmin tamamlandığı nihai dönüştürülmeye kadarki yaratım süreci boyunca iki boyutluluğunu korumalıdır. Bu birinci kural ikinci bir kuralı ortaya koyar; resim yanılısamadan ayrı olarak yaratım sürecinin bir parçası olarak üç boyutluluk etkisine ulaştırılmalıdır. Bu iki kural hem renk hem biçim için geçerlidir.

## **Resim Düzlemi Üzerine**

Doğadaki üç boyutlu nesnelere görsel olarak iki boyutlu kaydedilir. Bu imgeler resim düzleminin iki boyutlu nitelikleriyle tanımlanır.

Üç boyutluluğun en yetkin temsili, tüm üç boyutlu parçaların bir bütün olarak özetlendiği resimsel iki boyutlulukla sonuçlanır.

Yaratma eylemi resim düzlemini kısıktır. Ancak iki boyutluluk kaybedildiğinde resimde delikler oluşur ve sonuç resimsel olmaz, doğanın kopyalanmasına dönüşür.

Düzlem tüm plastik sanatlarda; resim, heykel, mimarlık ve ilgili sanatlarda yaratıcı bir öğedir. Renkler, genellikle renkle yön verilmiş düzlemler resmin yaratıcı öğeleridir.

## **Çizgi ve Yüzey Üzerine**

Çizgi kavramına dayanan bir iş neredeyse illüstrasyondan öte değildir, çünkü resimsel yapıdan mahrumdur. Resimsel yapı yüzey kavramına ilişkindir. Çizgi iki yüzeyin kesişiminde oluşur. Boşluksal olarak oluşmuş bir çizginin yönü çoklu yüzeylerin değişik konumlarından türer. Kendi kendine bir çizgi ancak matematiksel anlamda düşünülebilir. Yaratıcı anlamdaysa çizgi, yüzeylerin kaynaşmasından doğduğu için çoklu anlamların taşıyıcısıdır. Çizgi ve yüzey serbest konumlandırmanın araçlarıdır.

Eğer yüzey kavramını yitiriyorsak çizgi yığnında kendimizi kaybedebiliriz. Eğer hacimleri algılayamıyorsak da, yüzeyler içinde kendimizi kaybedebiliriz. Ve

eğer algımız boşluksal bir bütünlüğe dair sınırlandırılmamışsa hacimlerin yığılmasında kafamız karışabilir.

### **Boşluk Üzerine**

Boşluk deneyimi şeylerin ‘yaşayan’ özlerini anlamaya bağlıdır.

Plastik öğeler bütününe yarattığı etkilerden doğan öznel duyguya bağlıdır.

Biçim boşluk, boşluk biçim üzerinden varolur. Biçim boşluğun bir parçasını temsil ediyorsa kendi kendine varolmamalıdır. Nesnelerin varlığı üzerinden boşluk üç bölüme ayrılır: Nesnenin önündeki boşluk, nesnenin içindeki boşluk ve nesnenin arkasındaki boşluk. Nesnenin içindeki boşluk sınırlı, önündeki ve arkasındaki boşluksa sonsuzdur.

Boşluk hacimler sayesinde açığa çıkar. “Nesneler” pozitif boşluğu oluşturur. Negatif boşluk da nesnelerin ilişkileri sayesinde ortaya çıkar. Sanatçı için negatif boşluk, nesnel pozitif boşluk kadar somuttur ve eşit üç boyutluluğa sahiptir. Negatif boşluk ve nesnel pozitif boşluk birbirini tamamlar, her ikisi de boşluğun bütünlüğünde çözünür.

İki boyutlu ifade ancak pozitif ve negatif boşluğun beraberliğinde yaratılabilir.

Statik ve dinamiği oluşturan yaşamla doldurulmuş biçimi ve kuvvetle devinen boşluğu birbirinden ayırt ediyoruz.

Üç boyutluluğun toplamını iki boyutlu algıladığımız gibi statikliği de dinamiklerin toplamı olarak algılarız.

Üç boyutluluk dışlandığında iki boyutluluktan bahsedemeyeceğimiz gibi, dinamik dışlandığında da hiçbir şey statik olamaz. Bunun tam tersi de geçerlidir. Böylece doğayı zıtlaşan ilişki kuran kuvvetler olarak algılarız.

Biçim boşlukla dengelenmelidir. Biçim boşluk, boşluk biçim sayesinde oluşur. Bu yüzden de biçim ve boşluk üç boyutlu bir bütün içinde beraberce var olurlar. Bu bütün plastik anlamda resim düzleminin iki boyutlu bütünlüğünde temsil edilir.

Boşluk var olduğu gerilimler ve işlevler içerisinde daralır ve genişler. Boşluk statik ve durağan değildir. Boşluk yaşar, dinamiktir; kuvvetler ve zıt

kuvvetlerin ifade ettiği hareketle doludur. Boşluk renk, ışık ve biçimle yaşamın ritminde salınır ve yankılanır.

### **Hareket Üzerine**

Yaşam hareketsiz, hareket de yaşamsız var olamaz. Hareket yaşamın ifadesidir. Tüm hareketler boşluksal bir doğanın parçasıdır. Hareketin boşluktaki devamlılığı ritimdir. Bu nedenle ritim yaşamın boşluktaki ifadesidir.

Hareket derinlik algısından gelir. Hem biçim hem renkle boşluğa giren ve boşluktan çıkan hareketler vardır.

Algıladığımız haliyle hareketin iki veya üç boyutlu yönü olabilir. Resim düzlemindeki hareketin sadece iki boyutlu bir yönü olabilir. Sanatçı resim düzleminde gerçek derinliği değil, derinlik duygusunu yaratabileceği için resim düzlemindeki üç boyutluluk da ancak iki boyutluluk üzerinden anlatılabilir.

Aynı sebeple sanatçı resim düzleminde gerçek bir devinim değil devinim duygusu yaratabilir. Derinlik ve devinim resim düzlemindeki yüzey ve çizgilerin hareketlendirilmesiyle biçimsel ifade kazanırlar.

Hareket ve ters hareketin gerilimi, plastik düzen ve bütünlükle elde edilir ve bu gerilim sanatçının yaşam deneyimine, sanatsal ve insanî disiplinine paraleldir. Bu gerilim, izleyicinin ruhunda duygudaş bir tepki uyandırır. Çelişen etkenlerin dengesi çok yüzlü ama aynı zamanda birleşik bir yaşam yaratır.

Hareket ve ritmi olmayan plastik bir sunum cansızdır ve bu nedenle de ifadeci değildir. Biçim yaşamın kabuğudur. Biçim yüzey gerilimleriyle yaşayan bir şey olarak açığa çıkar. Bu gerilimler yaşayan kuvvetlerin içindedir. Ancak yaşamla doldurulmuş bir biçim kendisinin üstün yüzey gerilimini gösterir. Canlılığı bittiğinde biçim küçülür, çözünür ve ortaya soğuk durağan bir boşluk çıkartır. Biçimin tamamı çözüldüğünde geriye ifade edilemeyen bir hiçlik kalır.

### **Işık ve Renk Üzerine**

Biçimi ancak ışık, ışığı da ancak biçim üzerinden algılarız. Rengi de ilişki kurduğu ışık ve özündeki dokusu üzerinden algılarız. Doğada ışık rengi yaratır; resimdeyse renk ışığı yaratır.

Senfonik bir resimde renk gerçek yapı aracıdır. “Rengin en zengin olduğu noktada biçim de zenginliğinin en üst noktasına ulaşır.” Cézanne’ın bu açıklaması ressamlar için bir rehberdir.

Biçimi ve bileşenlerini titreştirip canlandırmanın, boşluğu yankılandırmanın özü renk aralıklarındadır. Bir renk aralığında rengin en hassas farklılaşmaları güçlü zıtlıklar oluştururlar. Renk aralığı biçim ilişkileriyle oluşan gerilimle karşılaştırılabilir. Gerilimin biçim bakımından gösterdiklerini, aralık da renk bakımından gösterir. Aralık rengin plastik bir araç olmasını sağlayan renkler arası gerilimdir.

Bir resmin renk ve ışık bütünlüğü olmalıdır. Resim içinden rengin getirdiği öz niteliklere kadar ışmalıdır. Resim yüzeysel efektlerle dışarıdan aydınlatılmamalıdır. Resim içeriden ışıdığına, resmin dalgalanmasını ve hareketlenmesini sağlayan aralık ilişkileriyle boyalı yüzey nefes alır.

Boyalı bir yüzey bir cevher gibi transparanlığını korumalıdır. Böylece hem tamamiyle kesin bir biçimin prototipi hem de en üstün ışık yayılma prototipi olarak duracaktır.

İzlenimciler ışık bütünlüğü yaratarak resmin iki boyutluluğuna yeniden öncülük etmişlerdir. Ancak onların renk açısından atmosfer ve boşluksal etkinlik yaratma girişimi işlerine, resmin transparanlığıyla eş anlamlı olan, yarı saydamlığı kazandırmıştır.

Işık aydınlatma olarak algılanmamalıdır. Işık kendini renk üzerinden resme sokar. Aydınlatma yüzeyseldir. Işık yaratılmalıdır. Bu biçimde bile ışığın dengesi mümkündür.

Işığın oluşumu resmin iki boyutluluğuyla tanımlanır. Böyle bir oluşumu yaratmak için ışığın karmaşıklığını çok iyi kavramak gerekir. Aynı şekilde renk bütünlüğü de resmin iki boyutluluğuyla tanımlanır. Renk bütünlüğü, renk aralıklarının yarattığı renk gerilimlerinin sonucudur. Bu nedenle bütün renk aralıklarının son ürünü iki boyutluluktur.

Boşluksal ve biçimsel bütünlük ile ışık ve renk bütünlüğü resmin plastik iki boyutluluğunu yaratır.

Işık en iyi renk farklılıklarıyla ifade edilir. Renk ışık etkisi yaratmak için kullanılan tonlama olarak algılanmamalıdır.

Rengin psikolojik ifadesi, beklenmeyen ilişki ve bağların kurulmasında yatar.

### **Haz Üzerine**

“Estetik haz gizli kuralların algılanmasından kaynaklanır... Estetik haz, herhangi bir amacın düzenlenmesiyle ortaya çıkan başlı başına bir keyiftir. Bu nedenle de estetik haz hem doğanın hem de sanatın hazzını kucaklar.” (Walter Rathenau: Sanat Üzerine Notlar). Sanatın amacı, hangi ortam/araçla olursa olsun, bize bu hazzı sağlamaktır. Haz alabilme yetisi izleyenindir.

### **Hofmann’ın Önemli Saydığı Kavramlar**

Hofmann için bazı kavramlar, sanat felsefesinin belirleyici öğeleri olmuştur. Bir de geniş bağlamda sanat felsefesine farklı açılardan bakabilmeyi sağlamıştır. Bu kavramların farkında olarak hareket etmek, Türk ressamlarıyla Hofmann arasında aşağıda yapılan karşılaştırmalar için çok gereklidir. İşte o kavramlar:

**Doğa (Nature):** Tüm esinlerin kaynağı. Sanatçı, doğrudan doğruya ne bellek, ne de düşünme gücünden yola çıkarak çalışır; doğa, sanatçıdaki yaratıcı gücün özüdür.

**Sanatçı (The Artist):** Aklında, doğayı yeni bir yaratı’ya dönüştüren kişidir. Sanatçı, sorunlarına metafizik açıdan yaklaşır. Şeylerin doğasında bulunan nitelikleri sezgisiyle duyma yeteneği, yaratıcı güdüsüne egemendir.

**Yaratma (Creation):** Sanatçının bakış açısından madde, mekân ve rengin bir bireşimidir. Yaratma, gözlemlenen gerçeğin yeniden üretimi değildir. Yaratma konusunda Hofmann’ın en dikkat çektiği konu derin hislenme denilen meseleydi.

**Pozitif Mekân (Positive Space):** Görülebilir maddenin varlığı.

**Negatif Mekân (Negative Space):** Görülebilir bir maddenin parçaları arasında ve çevresindeki boşluğun biçimi ya da konumudur.

**Renk (Color):** Bilimsel anlamda, ışığın özel durumudur; sanatsal anlamda, ışığın niteliğindeki plastik ve ruhsal ayrımları algılamadır. Bu ayrımlar renk

aralıkları olarak kavranır ve gerilimlere benzer. Gerilim, iki veya daha fazla biçim arasındaki, birbirine bağımlı gücün anlatımıdır. Işık, doğada renk duyumunu yaratır, resimde ise ışığı yaratan renktir.

**Görünüş (Vision):** Optik sinirin ışıktaki uyarıcısıdır; sanatsal açıdan, uyarıcının doğasındaki değişimlerin ayırımına varmadır; bu, mekân ve renge olumlu ile olumsuzu birbirinden ayırma olanağı verir.

**Özdeşleyim (Empathy):** Kişinin, kendi bilincini herhangi bir oluş ya da şeye, imgelem gücüyle yansıtmasıdır. Görsel alanda, biçim ve mekâna yönelik ilişki ya da gerilimlerin niteliğini sezgiyle duyma yeteneğidir; biçim ile rengin plastik ve ruhsal niteliklerini bulmadır.

**Dışavurum Aracı (Expression Medium):** İdea ve coşkuların, görülebilir biçimlere dönüşmesindeki araçtır. Her dışavurum aracının, görsel kılınmış yaratıcı güdülere göre, kendine özgü bir doğası ve yaşamı vardır. Sanatçı, yalnızca doğaya ilişkin deneyimlerini yaratıcı olarak yorumlamamalı, doğa karşısındaki duygusunu da dışavurum aracının yaratıcı bir yorumuna dönüştürebilmelidir. Aracın doğasını araştırma, hem yaratıcı sürecin, hem de doğayı anlamanın bir bölümüdür.

**Resim Düzlemi (Picture Plane):** Resmin var olduğu düzlem ya da yüzeydir. Resim düzleminin özü yassılıktır. Yassılık, iki boyutlu olmayla eşanlımlıdır.

**Plastisite (Plasticity):** Üç boyutlu olan şeye ilişkin deneyimin iki boyutluya dönüşümüdür. Sanat yapıtının plastik nitelemeye hak kazanabilmesi için, hem resimsel mesajın resim düzlemiyle bütünleşmesi, hem de doğanın dışavurum aracına bağlı nitelikler kapsamında varlık kazanması zorunludur.

**Tinsellik (Spirituality):** Doğada, us ya da sezgi yoluyla algılanan ilişkilerin coşkusal ve entelektüel bireşimidir. Sanatsal anlamdaki tinselliği dinsel anlamıyla karıştırmamak gerekir.

**Gerçeklik (Reality):** İki türlü gerçeklik vardır: Biri, duyular yoluyla kavranan fiziksel gerçeklik; diğeri ise aklın bilinç ya da bilinçaltı gücüyle coşkusal ve anlksal olarak yarattığı tinsel gerçekliktir.

Hofmann, bilindiği üzere çağdaş Avrupa sanatı ile beslenmişti. Ona göre evren diyalektik kanunlarına göre çalışmaktadır. Resmin hedefi ise evrenselliği temsil etmektir. Hofmann'ın düşüncesi şöyledir: Her resim kendi içinde zıtlıklar taşır. Yağlıboya resim zıtlıkları karşılar. Doğa ile soyut, maddi ile manevi, anında

olanla önceden olan v.d. zıtlıklar içerir. Ona göre sanattaki ana diyalektik süreç üç boyutlu doğal fenomenin, iki boyutlu resimde senteziydi. Hofmann resme görsel bir gerçeklikle başlasa bile, özneyi olduğu gibi almamıştır. Doğadan ve öznenen aldıklarını, kütlelerin veya nesnelere boşluğunu da birlikte renk düzlemleriyle aktarmaya çalışmıştır. Daha sonra bu düzlemleri, her parçayla ve bütünle ilişkili ortaya çıkacak bir varlık olarak “kompleks yapılar” haline getirmiştir. Bu varlık plastik olmalıydı, üçüncü boyutun derinliği ve kütlesiyle fiziksel düzlükten feda etmeden duyumsanmalıydı.

Hofmann, Alman felsefesinden etkilenmiştir. Alman filozof Adolf von Hildebrand’ın “Yaratıcı Sanatlarda Biçim Problemi” isimli kitabında yazdıkları onun anahtar metni haline gelmiştir. Hildebrand, “iki boyutlu varsayılan imajlar üçüncü boyutta nasıl türetilir?” sorusuna cevap aramıştır. Bu konu, Alman metafiziği için oldukça önemli bir konuydu. Çünkü ‘sanatçının algı gücü insanın algı gücünün en üst noktası olduğu ve en çok açıklığa ve arınmışlığa ulaştığı düşünülürdü. Bu açıklık ve tamamlanmışlık hali üçüncü boyutun tamamlanmasıyla ilgiliydi. Hildebrand’tan volümün resim düzlemine paralel, üst üste çakışan düzlemlerle yapılacağını da öğrendi. Bu tarz resim yapmayı Cézanne ve kübistler de kullanmıştır.

Hofmann’ın derinlik duygusu üzerinde durduğu konu düz yüzeyin hareketlenmesiydi. Ancak derinlik onun için fiziksel bir özellik taşıymıyordu. Onun yerine transmateryal, yani manevi olanı maddenin içinde anlatan bir boyuttu. Hegel diyalektiği ile düşünen Hofmann için iki gerçekliğin ilişkisi her zaman daha yüksek ya da daha fazla, daha saf olan üçüncüsünü üretti. Bu üçüncü durum sade bir efektle ortaya çıkar düşüncesine sahipti.<sup>379</sup>

---

<sup>379</sup> Çağır, a.g.e., s. 27-28

### Ek-3:

Hofmann'dan, plastik olarak -diğer üç ressama oranla- biçimsel anlamda az etkilenen Mahmut Cûda'nın hocası ile ilgili, -belki de eldeki en önemli kaynak-, görüşlerinin yer aldığı söyleşi<sup>380</sup> aşağıda ek olarak verildi.

“Soru.: Sayın Cûda, ülkemize modern sanatın girişi söz konusu olduğunda adımı en çok duyduğumuz sanatçılardan biri Hofmann. Kendisiyle ilk karşılaşmanız nasıl oldu? Yanında ne kadar öğrenim gördünüz ve bu öğrenim sırasındaki izlenimleriniz nelerdi? Anımsayabildiğiniz kadarıyla ayrıntılı bilgi verebilir misiniz?”

Cevap.: Ben Münih'e gittiğim zaman orada Ali ile Zeki'ye rastladım. Onlar bir sene daha önce gitmişlerdi. Heimann isimli bir Musevi ressamın atölyesinde çalışıyorlardı; ben de onlara katıldım.

S.: Yani Münih'e gittiğinizde ilk önce Hofmann'la herhangi bir ilişkiniz olmadı. Peki Akademi'ye girmek için mi Heimann'ın atölyesine devam etmişsiniz? Bir ön hazırlık gibi miydi bu?

C.: Evet. Sonra Akademi imtihanına girdik, fakat hiç birimiz kazanamadık. O sene okula bir öğrenci aldılar zaten; o da Çekoslavaktı. Tekrar döndüğümüzde Heimann fiyatları yükseltmişti; biz o kadar parayı verecek durumda değildik. Sonra Hofmann'a haber yollattık. Heykeltıraş Mahir Bey'e, o da oradaydı o zaman. Onun aracılığıyla haberleştik Hofmann'la. Hofmann 'Ne verirlerse versinler, gelsinler kabul ederim' demiş, biz de kalktık ona gittik. Orada başladık. Hofmann'ın atölyesi şöyle ona sekiz, ya da ona on bir mekân. Talebeler orada çalışıyorlardı.

S.: Kaç öğrenci vardı o atölyede?

C.: Aşağı yukarı onbeş yirmi kadar.

S.: Her gün muntazam gidiliyor muydu?

---

<sup>380</sup> Mehmet Ergüven, “Mahmut Cûda İle Hans Hofmann Üzerine Söyleşi”, **Gergedan**, Mayıs 1987, No. 3, s. 39-43

C.: Her gün; çoğu da ecnebiydi öğrencilerin. Her gün sabah gidilir, öğleye kadar; öğleden sonra da portre durur. Öğleye kadar çıplak model. Öğleden sonra da portre. Hofmann da aşağı yukarı her gün bir kere uğrardı atölyeye.

S.: Devamlı bulunuyordu yani.

C.: Devamlı bulunmuyordu, ama her gün geliyordu. Yardımcısı vardı; o idare ediyordu pozu mozu falan. Ve o şekilde idare ediyorduk. Tabi Hofmann o zamanlar genç bir adamdı; nihayet kırk yaşında falan ya var, ya yoktu; ve on sene Fransa'da kalmış, biraz Fransızlaşmış, yani Fransız inceliği, zerafeti sinmiş gibiydi üzerine. Ben, hiç Almanca bilmiyordum; çat pat Fransızca konuşuyorduk ve arkadaşlara da Fransızca tercümanlık yapıyordum. Ama ne kadar! Yavaş yavaş Almanca öğrenince “correction”larını dinlemeye başladık; daha çok hareketleriyle tarif ediyordu; böyle bir çalışmaydı o.

S.: Peki düzeltmeler yapıp düşüncelerini söylerken bu arada kuramsal bilgiler de veriyor muydu? Gerçi dil sorunu olduğu için belki çok zor olacaktı bu; ama yeterince dil bilginiz olsaydı sizlere o atölye içinde kuramsal bilgiler de verir miydi? Bu yönde bir isteği var mıydı?

C.: Şimdi kuramsal açıdan deyince, tabi size anatomi yahut perspektif dersi veremezdi; olsa olsa sanat tarihinden bazı bölük pörçük bilgiler verecekti. O günün sanatı ve sanatçıları hakkındaki bilgiler olacaktı bunlar. Fakat buna ancak “correction” yaparken başvuruyordu. Bir hata bulunduğu zaman, o hatayı düzeltebilmemiz için o konuda çok başarılı olan bir sanatçıyı örnek veriyordu.

S.: Hayır, benim sormak istediğim bu değil. Örneğin resimde renk nedir, düzlem nedir, bunlardan ne anlıyorsunuz? gibi açıklamalar da yapıyor muydu?

C.: Şimdi sizin söylediğinize göre ben şöyle anlıyorum. Düzlem nedir? Yani model ve modele bakılarak yapılan resim bir kenarda dururken şifahi nitelikte bir ders yapılacaktır. Öyle bir ders yoktu. Resimlerin tashihi esnasında ve bulunan hataların yaptığı çağrışıma göre bir takım şeyler söylerdi yalnızca.

S.: Bir yıl boyunca böyle devam etti hep.

C.: Evet.

S.: Peki Hofmann'ın okulu yerine Akademi'nin sınavlarını kazanıp oraya girebilmiş olsaydınız, sizce daha farklı şeyler öğrenmeniz mümkün olur muydu? Yoksa, sizin için Akademi'ye girmemiş olmak herhangi bir kayıp olmadı mı?

C.: Kendi şahsım adına söylersem bir kayıp olmadı; hatta kârlı çıktım. Hofmann'da da kalsaydım, Akademi'ye de girseydim kâr olurdu. Şu açıdan: Hofmann'dan yararlandım; çok yararlandım.

S.: Somut olarak açıklar mısınız? Neler öğrendiniz?

C.: Müsaade edin, onu söyleyeceğim. Ancak etkisinde kalmadım; yani biçimsel anlamda onun etkisinde kalmadım. Yoksa volüm, hareket, istif, kompozisyon, ritim ve bunun gibi şeylerde büyük ölçüde yararlandım. Akademi'ye girseydim, oradaki hocadan da bir takım faydalar sağlayacaktım, ama hocanın etkisinde kalmayacaktım. Hofmann'ın öğretim tarzı biraz zorlayıcı oluyordu. Kağıt üzerine gelip çizirdi; hem öylesine çizirdi ki, füzün olmasına rağmen bir daha silme olanağı olmazdı. Çoğu kez Zeki bile kağıdı değiştirirdi. O gidince. Şöyle "So Bewegung!" dedi mi, bastıra bastıra kâğıt giderdi. Hani Ali ile Zeki'nin onun etkisi altında kalmalarının başlıca nedenlerinden biri, Hofmann'ın kağıt üzerinde correction yapmış olmasıdır. Hiç dokunmaması lazım aslında; ama hocayı kötölemek için söylemiyorum bunu. Hofmann hoca olarak çok iyiydi, ancak mecburdu buna; çünkü karşısındaki dil bilmiyordu. Bir de Hofmann'ın kompozisyon, hareket ve bunun gibi şeyleri öğretebilmesi için bir yöntemi vardı: Çift model çıkartırdı. Fonda gözüken kapı çizgileri, duvar çizgileri gibi eşyaları da çoğu kez birlikte resme çizdirirdi.

S.: Biraz daha açıklar mısınız bunu?

C.: Bu şöyle bir şey: Şimdi sade model, diyelim ki ayakta duran bir insan. Bu insanı yaparken arka tarafta gözüken duvar, kapı ve pencere gibi şeylerin de çizgileri yer alınca, bir bütünleşme oluyor, kâğıt doluyor. Ve kağıt dolunca, sade vücuttan gayrı birçok çizginin istif edilmesi de gerekiyor, daha yararlı oluyor. İki model olunca hareketlerin birbirleriyle karşılıklı olmaları; mesela çizgiler bazı yerlerde paralel, bazı yerde de zıt olur. Bunları karşılaştırarak çizme ve kâğıda istif etme büyük ölçüde yarar sağlıyordu.

S.: Peki oradaki çalışmalarınıza gelelim. Sanıyorum yüzlerce desen yaptınız o dönemde. Bu desenleri sonunda Türkiye'ye getirmediniz mi? Ne oldu bunlar?

C.: Akademi'de, İstanbul'daki Akademi'de bir ara öyle olmuştu ki, duvarda sade benim resimlerim kalmıştı. Çünkü her hafta Çallı bakar, en iyi

resimleri duvara astırırdı. Bir sabah geldim duvarlarda bir tane resim yok! Mühüh'te yaptığım resimleri de alıp İstanbul'a geldim. Paris'e gideceğim zaman, saklasın diye, İstanbul'da birisine verdim; veriş o veriş, o desenlerden de eser kalmadı. Verdiğim adam onları heder etti!

S.: Peki yine Hofmann'a dönelim. O dönemde Mühüh'te yoğun bir kültür hayatı vardı. Bir tarafta Berlin'de dışavurumcular sergiler açıyorlar; öte yandan Mühüh'e yerleşip, orada çalışan Kandinsky, dikkatleri üzerine çekiyor; "Mavi Sürücü"nın üyeleri birbirinin ardından yeni yapıtlar üretiyorlar v.d. Hofmann'ın okuluyla, o dönemde Almanya'da yaşanan kültür arasında sizce yakın bir bağ var mıydı? Mühüh'teki eğitiminiz sırasında okul dışında bu kültürün de etkisi oldu mu üzerinizde? Müzelere ve sergilere gidiyor muydunuz?

C.: Sergilere, müzelere gidiyorduk; ancak daha evvel bir şey söylemem lazım. Geçen gün bir konuşmamız oldu: Bugünkü Türkiye ile 60 sene evvelki Türkiye arasında fark. Hem uygarlık, hem de bilim ve kültür açısından büyük bir fark var. Mühüh'e gittiğim zaman ondokuz yaşındaydım, fakat bugün ondokuz yaşındaki bir akademi talebesi benim o zaman edindiğim bilginin çok üstünde bilgiye sahip. Çünkü, bilgi, kültür ve sanat alanında da büyük gelişme oldu. Teknik ve estetik açıdan çok daha fazla bilgiye sahip bugünkü gençler. Bizim o zaman hiç bir şeyimiz yoktu! Evet sanat tarihi okuduk ama papağan ezberlemesi gibi bir şeydi o. Çok iptidaiydi bilgilerimiz. Yani Nallıhan'daki Türk okulu ile Ermeni okulu arasındaki fark gibi bir şeydi...

S.: İstanbul'da Çallı'nın yanında öğrenim gördünüz. Burada öğrendiklerinizle, daha sonra Hofmann'da gördükleriniz arasında çok büyük bir fark var mıydı? Söylediklerinizden şunu çıkarıyorum ben: Türkiye'de daha köklü ve oturaklı bir eğitimden geçerek oraya gidebilseydiniz, çok daha farklı biçimde yararlanacaktınız Hofmann'dan. Öyle değil mi?

C.: Elbette. Mesela birçok ismi bilerek gidebilirdik değil mi? O günün Avrupasında yaşayan ve ün yapmış sanatçıların birçoğunu tanıyarak gidebilirdik. Hiç değilse birkaç reproduksiyonunu görmüş olarak gidebilirdik. Maalesef böyle bir şey yoktu. izlenimcilikten gayrı bir akım da söz konusu değildi. Çünkü o şekilde önümüze bir perde çekilmişti. Yalnız şu var ki, buradaki öğretimle Hofmann'ın öğretimi arasındaki fark çok büyüktü. Buna bir örnek olarak da şunu

söyleyeyim: Mouvement. Bir mouvement'dir gidiyor; Mouvement'i var, Mouvement'i yok. Nedir bu? Çallı resimlerini beğeniyor, duvara astırıyor, iyi ama ben Mouvement nedir bilmiyorum ki.

S.: Hofmann'a gidince bunu öğrendiniz mi?

C.: Evet, bir hafta içinde öğrendim ve şaşırđım kaldım, Mouvement bu kadar basit bir şey miydi diye! Ama bunu nasıl anlattı: Hofmann, sandalye üstüne çıktı, sandalyeyi havaya kaldırdı, bir takım hareketler yaptı, çizgiler üstünde gösterdi. Bir hafta sürmedi, ben Mouvement'i anladım. İşte aradaki fark bu.

S.: Hofmann'dan birçok yeni şey öğrendiğinize göre farklı bilgilerle geri geldiniz İstanbul'a. Döndükten sonra Çallı ile karşılaşp bunları konuşma olanağı buldunuz mu? Çallı nasıl karşıladı bu değişikliği? Yani bir yenilik olarak mı kabul etti, yoksa orada gördüklerinizi döndükten sonra kuru kuruya taklit ettiniz gerekçesiyle inkar yoluna mı gitti?

C.: Tabi inkar etti, üstelik de Ali ile Zeki çok güç durumda kaldılar. Çünkü, onların sanatı adeta bir alay konusu olmuştu. Hatta Ali'ye "Kübik Ali" adı takıldı. Ancak, biz Müstakiller, o zaman kendi aramızda, aşağı yukarı Münih'e gittiğimizden bu yana dört beş sene geçmişti, daha bir bilinçlenmiştik, daha bir iyiyi kötüyü fark edebiliyorduk. Biz kendi aramızda şöyle bir karar verdik: Arkadaşlar, tutacakları üsluplarda serbesttirler, istedikleri üslubu tutabilirler ve onların da koruyucusu biz olacağız. Sanatçı, çalışmalarında, eğiliminde tamamen özgürdür, istediğini yapar ve bunu yapabilmesi için biz de maddi, manevi desteği sağlayacağız. Bunun için Ali'yle Zeki'yi biz çok tuttuk ve övdük. Ben, mesela kübizmi kabul etmem, etmedim de hiç bir zaman, ama kübizmin de bir eğilim olduğunu, kübizme bağlanıp çalışan bunca sanatçı olduğunu inkarlar yoluna gitmedim. Zaten sanat sadece bir üslup değil, aşağı yukarı ne kadar üslup varsa o kadar sanat var demektir. Herkes kendi eğilimine, kendi mizacına göre birini seçip, o yolda yürüyecektir. Onun için Ali ile Zeki'yi biz çok tuttuk ve koruduk, Yoksa tek başlarına kalsalardı hiç bir zaman elde ettikleri başarıya ulaşamazlardı.

S.: Çallı ile sizin kuşak arasındaki bu sürtüşme hep böyle mi devam etti? Daha sonra bir uzlaşma, bir ortak payda bulunamadı mı? Yani Çallı dışavurumu hiç bir zaman ciddiye almadı mı?

C.: Hiç bir zaman. Yalnız şu oldu: Emekliye ayrıldıktan sonra onlar, yani akademideki hegemonyaları elden gittikten sonra, gelip bizim birliğe, benim kurduğum ressamlar ve heykeltıraşlar cemiyetine girecek kadar da mahviyyetkar olabildiler; ama evvelce böyle değildi. Sanat eğilimi açısından da onlar hiç bir zaman ne kübizme ne de ondan sonra gelen üsluplara sevgiyle yaklaştılar.

S.: Hofmann'da eğitim görmüş üç öğrenci: Rahmetli Zeki Kocamemi, Ali Avni Çelebi ve siz. Bu üçü arasında siz biraz daha farklı bir kimlikle ortaya çıkıyorsunuz. En azından, o dönemde size aktarılan değil, kendi öngördüğünüz üslup doğrultusunda çalıştığınız açıkça ortada. Hofmann ne diyordu buna? Herkes dilediğini yapmakta özgür müydü? Örneğin, sizin de Çelebi, Kocamemi doğrultusunda çalışmalar yapmanız için satır aralarında da olsa bazı imalarda bulunuyor muydu?

C.: Şimdi Ali'yi bir yana bırakıyorum; fakat, Kocamemi'nin sanat konsepti ne ise, o sanatta neleri arıyorsa ben de aynı şeyleri arıyorum. Ancak tekniklerimiz değişik.

S.: Yani görünürdeki üslup değişikliği, aslında teknikten kaynaklanıyor.

C.: Şekil değişikliği değil, fakat esasta aynı şeyleri arıyoruz. Şimdi, Hofmann kendisini empoze edip, bütün öğrencileri bir yöne doğru mu itelerdi? soru buna dayanıyor değil mi?

S.: Evet.

C.: Şimdi, Ali'yle Zeki onun yoluna girmediler; Hofmann'ın correction'ları sonucu bu noktaya vardılar. Her ikisi de Hofmann gibi resim yapmadılar hiç bir zaman. Ancak, onun correction'ları sonunda böyle bir şekil aldılar. Bir başkası, daha başka şekil aldı. Ben almadığıma göre, bütün talebeleri böyle bir yöne sevk ediyordu denemez. Yalnız bir de şu var; ben, İstanbul'daki hocalarımın etkisiyle İzlenimciliğe de sapmadım hiç bir zaman. İzlenimci olmadım hayatımda; Hofmann'da da kübik olmadım; Lucien Simon'a gittiğim zaman o da izlenimciydi, tekrar İzlenimciliğe dönmedim.

S.: Peki, Hofmann, Amerika'ya gittikten sonra, Münih'te söylediklerinin daha ötesinde çalışmalar yapıyor. Hatta bugün, çağdaş Amerikan resminin kurucusu olarak geçiyor her yerde. Öte yandan, Çelebi'ye bakınca -ki sanıyorum, o zamanlar Amerika'ya gitmesi söz konusuydu- Türkiye'ye döndükten sonra

yaptığı resimlerde, orada öğrendiklerinin bir tür çeşitlemesini görüyoruz yalnızca; bir açılım, bir ilerleme söz konusu değil. Çünkü, Çelebi, kendisiyle yaptığımız bir söyleşide bugünkü modern resmi, edebiyat yapmakla, hikaye anlatmakla suçladı. Ve düzlemler ilkesinden yola çıkılarak yapılmış, yüzey etkisinin ağırlıkta olduğu resimlerin tümünü bağınazlıkla, yanlış modernizmle suçladı. Kısacası, orada öğrendiklerine, daha sonra hiç bir şey ekleyemiyor...

C.: Fikir açısından da, düşünce açısından da kabul etmiyor.

S.: Bu, aşağı yukarı hep böyle bizde. Soru soruyu açıyor. Demek ki, ister sizin kuşak, ister sizden sonrakiler olsun belli bir sanatçı yeteneğiyle oraya giden insanlar doğru ile eğriyi öğrenmelerine karşın, bunun altında yatan felsefeyi, düşünsel içeriği bir türlü kavrayamıyorlar. Kendi yaratıcı çabaları ve yetenekleriyle bir yerlere vardıldıktan sonra, işin felsefi kısmını bırakıp, başarıyla uyguladıkları örneği, sürekli olarak çoğaltıyorlar yalnızca. Ama, bundan öte benim üzerinde durmak istediğim sorun şu: Çelebi, Türkiye'ye dönmeyip orada kalsaydı, bugün hala aynı resmimi yapardı? Bunu sordum, ama ne söyleyeceğinizi biliyorum: "Muhakkak ki çok daha farklı resimler çıkardı ortaya." Peki, o zaman kendi yaratıcılığı, özgürlüğü nerede kalıyor bu sanatçının? Yani sürekli olarak, Batıda gördüğünü kabul edip, onu yapan, ama Türkiye'ye döndükten sonra, yalnızca orada gördüğünü yineleyen bir tavır! Sizce doğru mu bu? Hemen ardından bir soru daha var: Madem ki Kocamemi ve Çelebi, Türkiye'ye modern resmi getirdiler -bunu hiç kuşkusuz söylemek zorundayız: Çünkü çok yaygın ve kemikleşmiş bir yargı bu- bu sanatçılarımız kendilerini izleyen kuşaklara orada öğrendiklerini aktarıp, etkileyebildiler mi? Yani bugün Türkiye'de Çelebi'nin modern resmin başlangıcını temsil ettiğini kabul edersek, bu sanatçıdan günümüze doğru uzayan bir zinciri saptamamız mümkün mü?

C.: Saptamamız mümkün; şu şekilde: Ali, Zeki de öyleydi. Burada teknik ve estetik eğilimlerinden hiç ödün vermediler, değiştirmediler hiç. Ancak bu bir suç mudur? Bu sanatçının yerinde saydığını mı gösterir? Az önce de söylediğim gibi, Zeki ile aramızda teknik açıdan farklar var. Fakat konsept olarak aynı şeyleri düşünüyoruz. Şimdi ben de hiç değişmedim... Ama ilerlemedim mi ben. Biliyorsunuz ben bir kuşku ile bu noktaya geldim; çünkü, değişmek efendim, değişmek lazım diye bir kanı var, neyi değiştireceğim? Ben, bugün böyle keman

çalarken, yarın şöyle keman çalabilir miyim? Yoksa, keman çalıyorsam, kemanda ilerlemeye mi bakarım? Bu değişme biraz da yanlış anlaşılıyor. Adı da araştırma oluyor! Araştırma şu açıdan: Şöyle yaptım, dur, bir de böyle yapayım; ama neye göre, niçin öyle yapıyor? Karşısında araştıracağı bir şey yok! Kafasında düşünüyor, düşünsel bir şey oluyor. Bu bir değişiklik ve yararlı bir şey midir, bir ileri gidiş midir? Kabul etmiyorum bunu.

Zeki’de bir süreklilik var. Bakın “hiç kuşkusuz bunu söylemek zorundayız” diyorsunuz, yani modernizmi Ali’yle Zeki getirdi. Bunu hiç kuşkusuz söyleyebiliriz.

S.: Ben demiyorum; bu yaygın bir kanı. Ayrıca, genelde ben katılmıyorum buna.

C.: Yok, katılmanız lazım; çünkü, kübizmle başladı bu ve ilk önce onlar getirdiler bunu. Ondan sonra her giden bir şey getirdi. Bakın şimdi, kübizmi getirmiş olmaları aslında bir başarı değil. Kübizmi, alıp gelmek, onu icat etmek, yahut kübizmde en olgun yapıtı vermek anlamına gelmez ki! Ondan sonrakiler ise, Mühüh’e gidenler Hofmann’ın, Paris’e gidenler de Lhôte’un atölyesinde soluğu aldılar. Hofmann’ı biz başlattık; Ali, Zeki ve ben. Lhôte’u da Muhittin Sebati başlattı. Ondan sonra her giden Türk bu iki şehre gitti. Hofmann’ın arkası kesildi; gitti çünkü. Ondan sonra değiştı, fakat bu arada bir çığır açıldı. Oraya gidince sanat kültürü geliştı. Bizden beş sene sonra giden çocuk, bizim gittiğimiz zamanki çocuk değildi. O gittiği zaman Hofmann’ı ve kübizmi tanıyordu; İzlenimciliği haydi haydi. Biz gittiğimiz zaman kübizmi de tanıyorduk. Bu böyle geliştı. Her giden yeni bir üslup getirdi. Çelebi’nin başarısı bu çığırı açmış olması bakımından çok önemli. Her giden oradan bir şey alıp getirdi.

S.: Ama sadece bir mutlu rastlantı oldu bu. Eğer oraya gidilmeseydi, hiç kimsenin haberi olmayacaktı bunlardan.

C.: Elbette; hiç bir zaman bilinçli olmadı bunlar. Belki, afedersiniz, kendimi övmek gibi bir şey olacak, benim Hofmann’a uymamam bilinçlidir, çünkü benim kendime göre bir güzel görüşüm var. Ben onu yapıtıma yansıtmak istiyorum, uğraşıyorum. Ona, o güzele aykırı bir şey olduğu zaman ben kabul edemedim, etmedim.

S.: O zaman Şu soruyu yöneltmek istiyorum: Bilinçsiz olarak onu kabul ettiler, ya da tesadüfen Hofmann'a gittikleri için onu gördüler ve aldılar. Daha sonra da o anlayış doğrultusunda resimler yaptılar, peki yaptıklarına ilişkin bir bilinç daha sonra oldu mu? Bunu aktarabildiler mi? ylesine hazır lop aldıkları bir Şey konusunda, daha sonra bunun düşünsel temellerini oluŐturabildiler mi? nemli olan bu.

C.: OluŐturamadılar; nk Ali ile Zeki'nin yetiŐtirdikleri bir ressam yok! Yani hiç değilse onların yolunda yürüyen bir ressamımız yok.

S.: Hayır, kusura bakmayın sözünüzü kesiyorum; benim sormak, istediğim Şey Şu: Bu gençler birçok Şeyi bilmeden oraya gittiler, bir takım Şeyleri görüp iyi de uyguladılar belki. Döndükten sonra bu tür resimleri üretmeye baŐladılar. Diyorum ki, bu tür resimleri üretirken, gerekçesini de kendi kendilerine bulup, onu da anlayabildiler mi, yoksa bu hep bir imitasyon olarak mı kaldı. Belki ağır bir soru ama...

C.: Ama, eğer o dediğiniz soru gerçek olmasaydı, hiç değilse deđiŐmeleri lazım gelirdi; çünkü tuttukları yol, öznel yanı çok olan bir Şey.

S.: Oradan çıkararak kendilerini bulamazlardı diyorsunuz. Ya daha baştan kendilerini toparlayacaklardı, ya da etki altında kalıp, gördüklerinin bir çoğaltmasını yapacaklardı hep.

C.: Evet. Bir de Şu var: Bu olaylar, bizim Şimdi konuŐtuđumuz gibi, sadece Hofmann'ın okuluna gitmek, Hofmann'dan öğüt almak, yahut gittiğin zaman Şu kafa durumunda olma meselesi değil. Bir de toplumsal bir akım var, ya da sanat seviyesi. Güzel Sanatlar Birliği vardı; Müstakiller kuruldu. Onlar izlenimci; bizim içimizde de izlenimci olanlar vardı. Mesela Şeref Akdik, ömrünün sonuna kadar izlenimci kaldı. Fakat oğunluk modernizme kaçıyordu, Hale olsun, Muhittin Sebati olsun; ben izlenimciliğe uymuyordum. Bizim arkamızda d Grubu kurulduğu zaman Nurullah Berk Avrupa'ya gitti, orada bir kaç ay kaldıktan sonra, ltramodern geldi. Şöyle bir çığır açıldı: Avrupa'ya gidip gelince, skse yapabilmek için yeni bir Şey getirmek lazım! Hocaları gelmiş böyle, Ali elebi'ler gitmiŐler, Kübizm diye bir Şey getirmiŐler; biz gidince daha başka bir Şey getirelim. Her giden yeni bir Şey getirdi! Avrupa'da da bir çığır açıldı ki, sürekli deđiŐiyordu her Şey. Bir takım değişimler silsilesi açıldı; hep deneniyor, hatta bir

sanatçı kendi ömrü içinde bir çok şey yapıyor. Böyle bir çığır açıldığı zaman Ali'lerin kendinden sonrakilere bir şey aktarmasına imkan kalmadı artık. Onların aldıkları zaten veresiye bir şeydi, ithal malıydı. Onun için yürümedi.

S.: Belki biraz tuhaf gelecek, ama yine de sormak geliyor içimden: Hans Hofmann, bugün hayatta olup da, sizin ve Çelebi'nin resimlerini görseydi, acaba ne derdi? Çünkü, Amerika'ya gittikten sonra yaptığı resimler çok daha farklı bir üslupla kotarılmış.

C.: Bence şunu söylerdi: “Deciviliser par le noir”, yani zenciler tarafından “deciviliser” olmak, medeniyetten uzaklaştırılmak. Böyle bir roman okudum ben. Bir Fransız Afrika'ya gidiyor... Zaten müstemlekelere gidenleri üç dört seneden fazla tutmuyorlar. Adam, oraya uyuyor, deciviliser oluyor. Şimdi, Hofmann gelseydi, görseydi şöyle diyecekti: “Aaaa... Almanya'dan ayrıldılar, Türkiye'ye geldiler; Türkiye'de sanat yok, kültür yok, ne müze var, ne bir şey var, hiç bir şey yok; kaldılar ilerleyemediler” diyecekti. Biliyorsunuz Hitler'in zamanında bir çok Profesör Türkiye'ye geldi. Adama milyonlar verildi, ama hiçbiri kalmadı. “Ben ilmimi kaybediyorum” dedi gitti adam. Yok çünkü, o çevre, o hava yok! Öyle söyleyecekti Hofmann.

S.: Yani size verdiklerini aldınız, üstüne bir şey koyamadınız...

C.: Pardon, bir şey söyleyeyim; gayet iyi hatırımda kalmış. Hofmann, iki üç defa Kocamemi'ye benim desenlerimi göstererek, onun tashihine yardımcı oldu. Hiç unutmam, bir keresinde, onun desenindeki kulağı gösterip, “senin yaptığın tırtık olmuş!” dedi. O biçimin nasıl olacağını benim resmimde gösterdi. Zaten biçim yüzünden, benim de heykeltıraş olmamı istiyordu Hofmann. Yani, Ali'nin de söylediği gibi, inşacıydı o zaman. Şimdi düzlem, iki boyut falan; bunlar Hofmann'ın o zamanki düşüncelerine ters düşerdi.

S.: Yıllar önce Hofmann'a yöneltilmiş üç soru var elimde. Dilerseniz şimdi bu soruların yanıtlarını bir de sizden öğrenelim: Bir resim ne zaman biter?

C.: Şimdi, içten gelen bir duygu olarak resmin bittiğini şöyle anlıyorum ben; ama böyle bir şeye kendim de önem vermiyorum. Resim, elma, armut falan kendime benzemeye başlıyor. Aynaya bakıp, kendimi görür gibi oluyorum. O zaman resim bitti gibi geliyor bana. Aslında öyle değil; insan yapacak bir şey bulamıyor; ressam tükeniyor...

S.: İkinci soru da şu: Resimde konu nedir?

C.: Bence resimde konu, resim yapabilmek için bir araçtır. Konu yoktur; yahut konu şöyle var. Mesela, tarihi bir olayı konu olarak almışsınız diyelim, oradaki kişilerin hareketlerinde, davranışlarında bazı şeylerin olması lazım. Mesela, ne bileyim tarihe uygun olması lazım, hareketlerin psikolojiye uyması lazım falan filan. Adam kesilirken karşısında sırttan birini yapamazsınız. Böyle bir takım şeyler. Bunların tiyatroyla ilgisi olabilir de, resimle olmaz. Resimde konu, renklerin, şekillerin, çizgilerin ritmi, dengesi, armonisidir. Onun için ben, nonfigüratif resmi, resim olarak kabul ediyorum; fakat, yapar mısın, dener misin, hep böyle çalışmak ister misin dersen, hayır! Buna konuyu da katıp konusuz resim olmaz diyorum. Çünkü, resim sade benim keyfime yapılmıyor. Sade benim keyfime kalsa resim yapmam ki, niye yapayım yani! Mutlaka başkası için yapar insan. Toplum için yapar, sevdiği için yapar, arkadaşı için yapar... O zaman konu karşımızdaki kişiyi etkileyebilmek için büyük ölçüde önem kazanıyor, ama sanat açısından konunun hiç bir rolü yok bence.

S.: Yine de, bütün bunlara rağmen, içinizden konusuz bir resim yapmak gelirse...

C.: Yapmıyorum; gelmiyor zaten, çok ters düşüyor.

S.: Peki, gelelim üçüncü soruya: Biçimler, dışavurumsal, yani dışavurumsal midir? Bir biçimin dışavurumsal olmasından ne anlıyoruz?

C.: Mehmet Bey, şu dil dediğimiz şey, kişilerin anlaşması, bir şeyi anlatabilmeleri için yeterli değil. Şekillerin dışavurumsal olması ne demektir? Yani, bir şekil nasıl dışavurumsal olur, bir şey telkin eder? Dışavurumsal... bir şeyin taşıdığı anlam, taşıdığı ifade. Şu kırmızı kanepeye bakalım; nasıl bir ifade taşıyor? Rahat mıdır, güzel midir, falan filan; bunun dışında, bu kanepenin resmini yaparken, dışavurumsal mıdır, değil midir, anlayamıyorum bunu. Yani, ben bundan neler hissedeceğim!

S.: Tek başına bir biçimden söz edemiyorsak, o zaman resimde dışavurum nedir sorusuna geliyoruz.

C.: Şimdi bakın, siz belki hanımı (Hayat Karabekir'in Portresi) çok görmediniz. Portrede kendisi sezdi onu ve aynı zamanda da müstehzi bir bakış var.

Hanımın karakteri bu, ben, o açıdan, aynı dışavurum açısından, bu portrede çok başarılı buluyorum kendimi. Hanım, hakikaten öyle bakıyor.

Bir insan, bakarsınız gözleri pırıl pırıldır; bir başkasına bakarsınız koyun gibidir gözleri; hiç bir anlamı yoktur. Ben, dışavurumdan bunu anlıyorum, yoksa...

S.: Ama buradaki dışavurum karşımızdaki konunun taşıdığı bir şey oluyor. Oysa, resmin bunun dışında, sentaktik açıdan, yahut kendi dilsel özellikleri bağlamında ve konunun ötesinde bir dışavurum var mı? Sorun bu noktada düğümleniyor.

C.: O zaman bana geliyor iş; onunla alakası yok!

S.: Evet, işte onu soruyorum ben de...

C.: Konu yok o zaman!

S.: Evet, konunun ötesindeki dışavurumlardan söz ediyoruz.

C.: O zaman, onun ucu bucağı yoktur ki! Saçmalayabilirim de; tımarhanelik de olabilirim... Yahut çok makul, herkesin anlayabileceği bir şey de yapabilirim. Ben ona bakınca neler hissediyorum, her şeyi hissedebilirim! Zaten resimlerimden belli; yazı dilinde de konuşma dilinde de açıklık istiyorum. Bu kaçtı mı elden çek çekebildiğin tarafa, al götür yani...

Mesela diyor ki; “resimle heykeli ek yeri belli olmayacak şekilde birleştirmiştir.” Resimle heykel, ek yeri belli olmayacak şekilde nasıl birleştirilir? Buyrun, bunun içinden çıkın yani! Adam, yazıyor bunu...

S.: Peki, Hofmann’la ilgili olarak yaptığımız bu söyleşide onun kişiliği hakkında bir kaç şey söylemek istemez misiniz?

C.: Hofmann, çok nazik bir insandı; çok anlayışlı, dürüst ve tok gözlü biriydi. Onun için de karşısındaki öğrencinin milliyetine bakmadan, herkese eşit davranırdı. Hakikaten ‘baba ruhlu’ bir adamdı. Talebesini seven, ona bir şeyler öğretmek isteyen tam bir hocaydı.

S.: Daha sonra Fransa’ya gidip, orada da Lucien Simon ile çalıştınız. İki arasında bir karşılaştırma yapabilir misiniz? Hangisinden daha fazla yararlandınız?

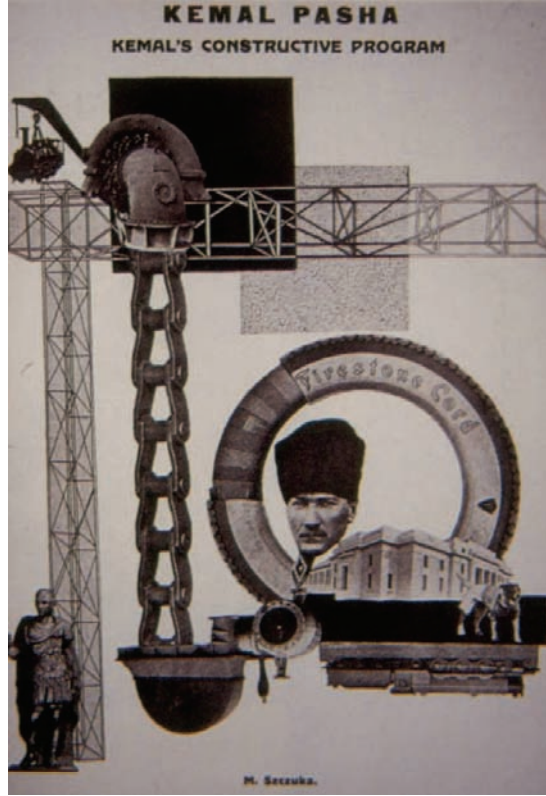
C.: Ben, Çallı’dan da yararlandım, Hofmann’dan da, Simon’dan da; ancak sanatın öğretilen olan müspet yanlarından yararlandım.

S.: Yani, işin zenaatı ile ilgili olan kısmını öğrenip, ötesini kendiniz çözümlenmeye çalıştınız.

C.: Evet, zaten Hofmann'ın bir lakırtısı vardı; çok önemlidir, bunu size de söylemişimdir: “Bisiklete ilk bindiğiniz günü hatırlayın. Nasıldınız? Daha sonra, yürür gibi, koşar gibi bisiklete binmeye başladınız. Resimde de işçiliği, tekniği yendiğiniz zaman istediğinizi yapabilirsiniz.” Bu çok önemli bir şeydir.

## **RESİMLER**

### **4. BÖLÜM RESİMLERİ**



**Resim 1:** Mieczyslaw Szczuka (1898-1927), “Kemal Paşa: Kemal’in İnşa Programı”, 1924, Foto-kolaj, (Lodz Güzel Sanatlar Müzesi, Polonya ve International Center of Photography, NewYork)



**Resim 2:** Ali Çelebi, “Maskeli Balo”, 1928, Tuval üzerine yağlıboya, 139x187 cm, (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi)



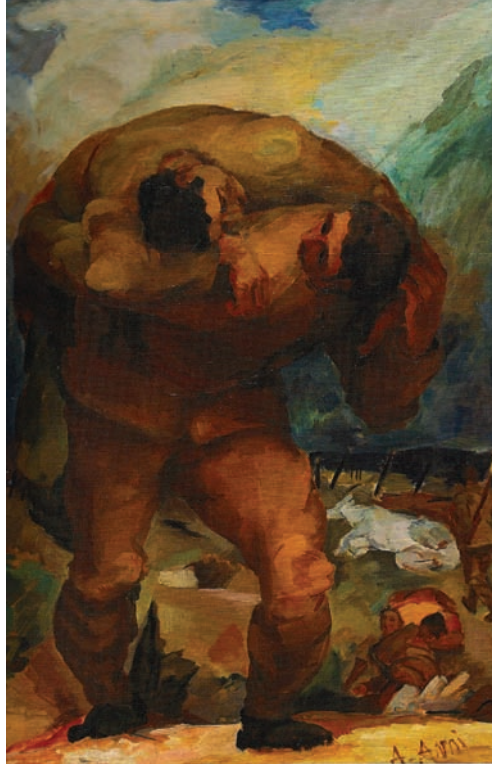
**Resim 3:** Ingres, “Türk Hamamı”, 1862, Ağaç üzerine yağlıboya,  
Çap: 108 cm, (Louvre Müzesi)



**Resim 4:** Ali Çelebi, “Vitrin”, 1926, Tuval üzerine yağlıboya,  
92x76 cm, (Kemal Bilginsoy koleksiyonu)



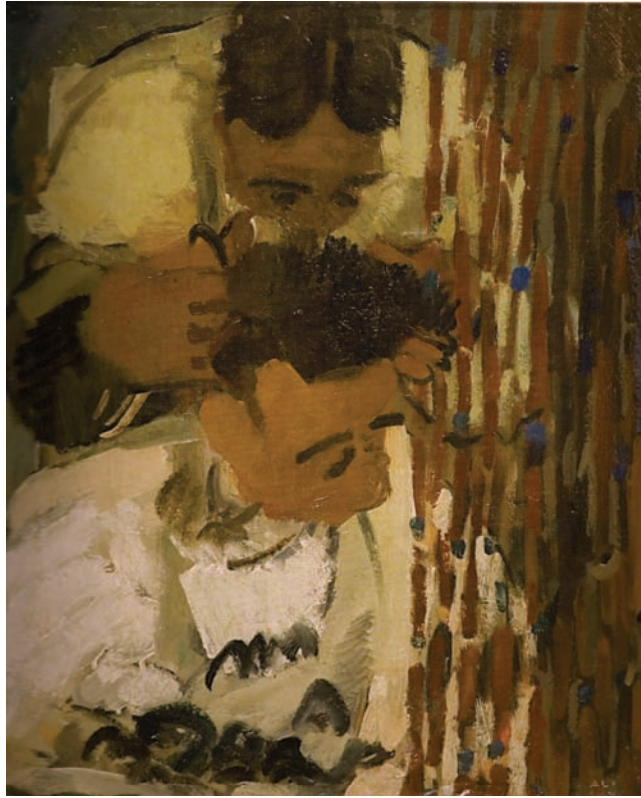
**Resim 5:** August Macke, “Moda Dükkanı”, 1914, Tuval üzerine yağlıboya, 51x61 cm, (Münih, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte)



**Resim 6:** Ali Çelebi, “Silah Arkadaşları”, 1932, Muşamba üzerine yağlıboya, 150x100 cm, (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi)



**Resim 7:** Ali Çelebi, “Kuşbaz”, 1960, Tuval üzerine yağlıboya, 97x131 cm, (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi)



**Resim 8:** Ali Çelebi, “Berber”, 1931, Tuval üzerine yağlıboya, 56x46 cm, (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi)



**Resim 9:** Ali Çelebi, “Kelebek Yakalayan (Detay)”, 1963, Tuval üzerine yağlıboya, 139x142 cm, (Ankara Resim Heykel Müzesi)



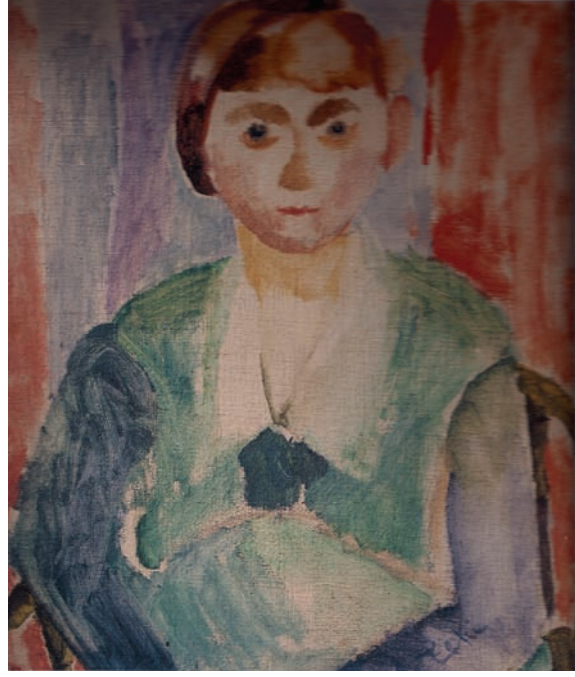
**Resim 10:** Ali Çelebi, “Balıkçılar”, Tuval üzerine yağlıboya, 90x75 cm, (Taviloğlu koleksiyonu)



**Resim 11:** Zeki Kocamemi, “Saksıda Yeşillik”, Tuval üzerine yağlıboya, 79x60 cm, (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi)



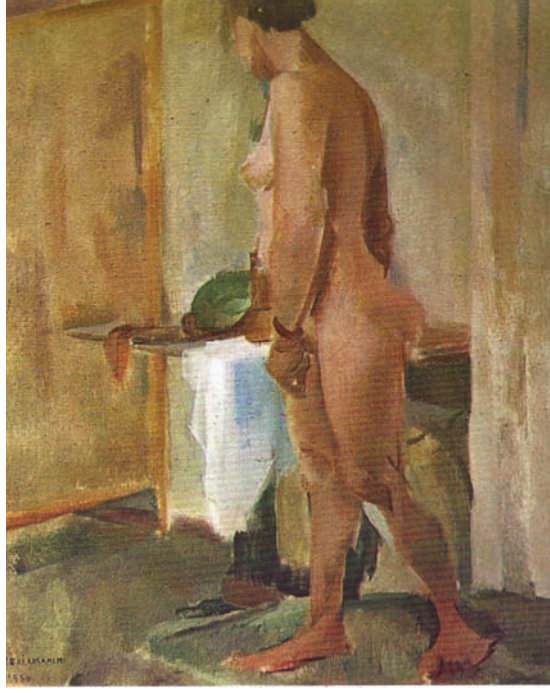
**Resim 12:** Zeki Kocamemi, “Mekkare Erleri (Nakliye Kolu)”, Tuval üzerine yağlıboya, 124x196 cm, (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi)



**Resim 13:** Zeki Kocamemi, “Kadın Portresi”, Tuval üzerine yağlıboya, 55x46 cm, (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi)



**Resim 14:** Zeki Kocamemi, “Oygar’ın Portresi”, 1935, Tuval üzerine yağlıboya, 100x70 cm, (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi)



**Resim 15:** Zeki Kocamemi, "Poz Veren ıplak", 1950, Tuval zerine yağlıboya, 56x46 cm, (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi)



**Resim 16:** Zeki Kocamemi, "Otaklar", 1926, Tuval zerine yağlıboya, 62x75 cm, (Rıdvan Mentеш koleksiyonu)



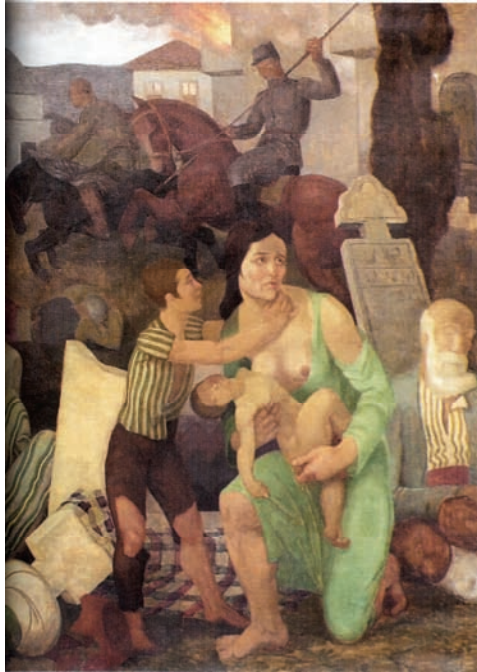
**Resim 17:** Zeki Kocamemi, “Gazete Okuyan Çıplak”, 1926, Kâğıt üzerine çini mürekkebi, 25x32 cm, (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi)



**Resim 18:** Mahmut Cûda, “Zonguldak Kara Elmas Desenleri”, 1937, (Murat Balkan koleksiyonu)



**Resim 19:** Mahmut Cûda, “Zonguldak Kara Elmas Desenleri”, 1937,  
(Murat Balkan koleksiyonu)



**Resim 20:** Mahmut Cûda, “Aydın Yangını (Detay)”, 1930-34, Tuval üzerine  
yağlıboya, 124x145 cm, (Antalya Devlet Güzel Sanatlar Galerisi)



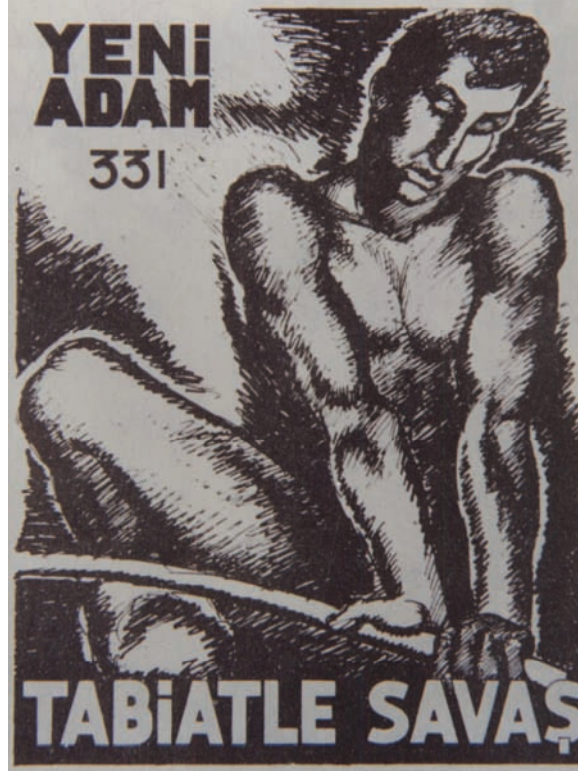
**Resim 21:** Mahmut Cûda, “Kırk Haramiler”, 1935, Desen, 124x145 cm,  
(Nadiya Düren koleksiyonu)



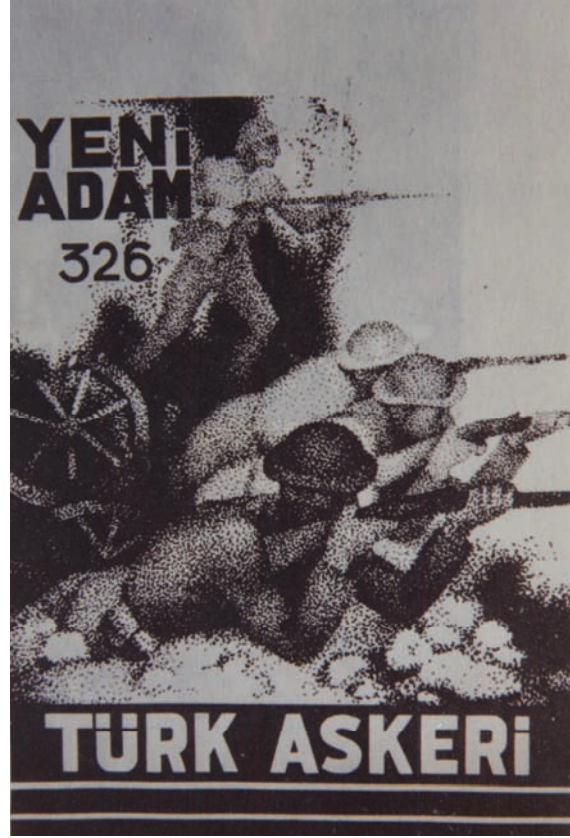
**Resim 22:** Mahmut Cûda, “Nü”, 1927, Tuval üzerine yağlıboya, 88x68 cm,  
(İzmir Resim ve Heykel Müzesi)



**Resim 23:** Mahmut Cûda, “Nü”, 1927, Tuval üzerine yağlıboya, (İsmail Yalçın koleksiyonu)



**Resim 24:** Mahmut Cûda, “Doğa ve İnsan”, 1939-1942, (Yeni Adam kapaklarından)



**Resim 25:** Mahmut Cûda, “Türk Askeri”, 1939-1942, (Yeni Adam kapaklarından)



**Resim 26:** Mahmut Cûda, “Trabzon Kanite Kalesi”, 1938, Tuval üzerine yağlıboya, 50x60 cm, (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi)



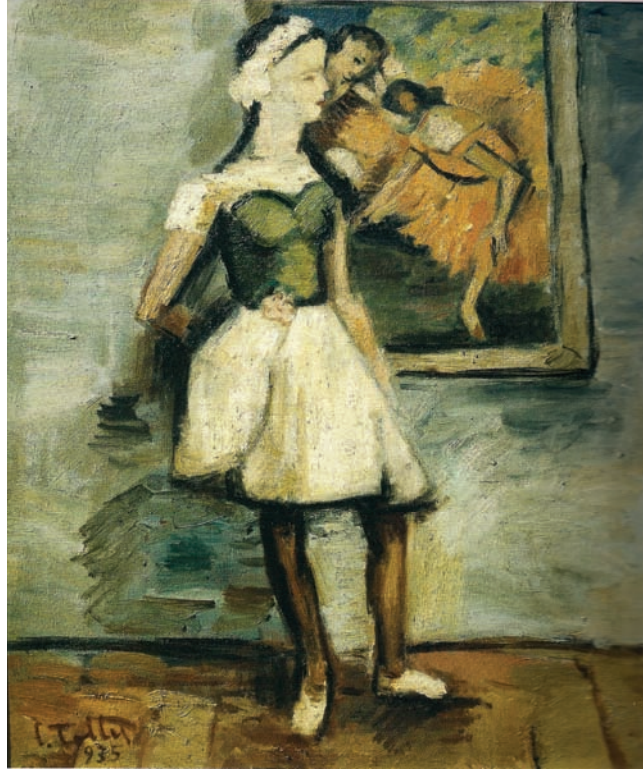
**Resim 27:** Mahmut Cûda, “Soyut”, 1955, Duralit üzerine yağlıboya, 27x34 cm, (Nadiya Düren koleksiyonu)



**Resim 28:** Cemal Tollu, “Alfabe Okuyan Köylüler”, 1933, Tuval üzerine yağlıboya, 92x74 cm, (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi)



**Resim 29:** Cemal Tollu, “Manisa’nın Kurtuluşu (Detay)”, 1968, Tuval üzerine yağlıboya, 136x224 cm, (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi)



**Resim 30:** Cemal Tollu, “Balerin”, 1935, Tuval üzerine yağlıboya, 65x54 cm, (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi)



**Resim 31:** Cemal Tollu, “İstihsal (Üretim)”, 1954, Tuval üzerine yağlıboya, 200x300 cm, (İş Bankası koleksiyonu)



**Resim 32:** Cemal Tollu, “Mevleviler”, 1931, Tuval üzerine yağlıboya, 116x81 cm, (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi)

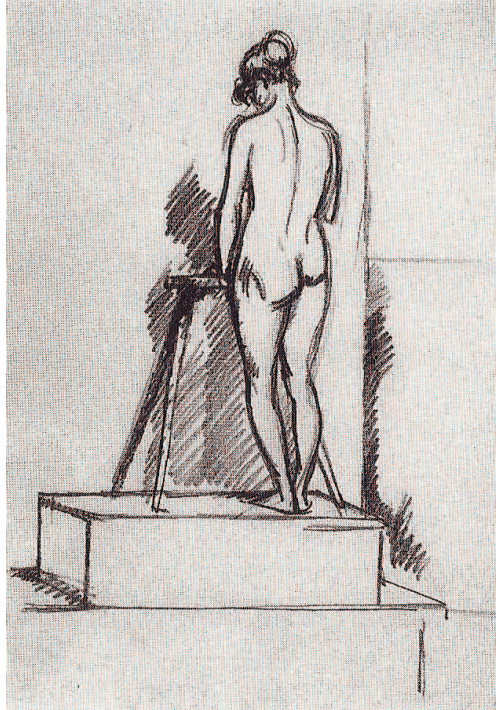


**Resim 33:** Cemal Tollu, “Erkek Başı”, 1931, Kâğıt üzerine füzen, 63x47 cm, (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi)

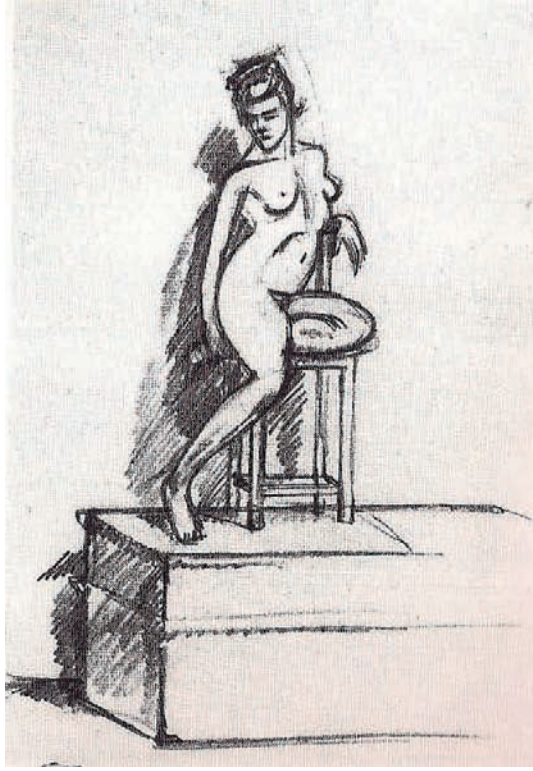
## 5. BÖLÜM RESİMLERİ



**Resim 1:** Hans Hofmann, “Model”, 1898, Kâğıt üzerine karakalem, 26x22 cm,  
(New York Andre Emmerich Gallery)



**Resim 2:** Hans Hofmann, “Model”, 1898, Kâğıt üzerine karakalem, 29x20 cm,  
(New York Andre Emmerich Gallery)



**Resim 3:** Hans Hofmann, "Model", 1898, Kâğıt üzerine karakalem, 29x21 cm, (New York Andre Emmerich Gallery)



**Resim 4:** Hans Hofmann, "Model", 1898, Kâğıt üzerine karakalem, 29x21 cm, (New York Andre Emmerich Gallery)



**Resim 5:** Hans Hofmann, “Model”, 1898, Kâğıt üzerine karakalem, 16x10 cm, (New York Andre Emmerich Gallery)



**Resim 6:** Hans Hofmann, “Kadın Portresi”, 1929, Kâğıt üzerine mürekkep, 35x28 cm, (New York Andre Emmerich Gallery)



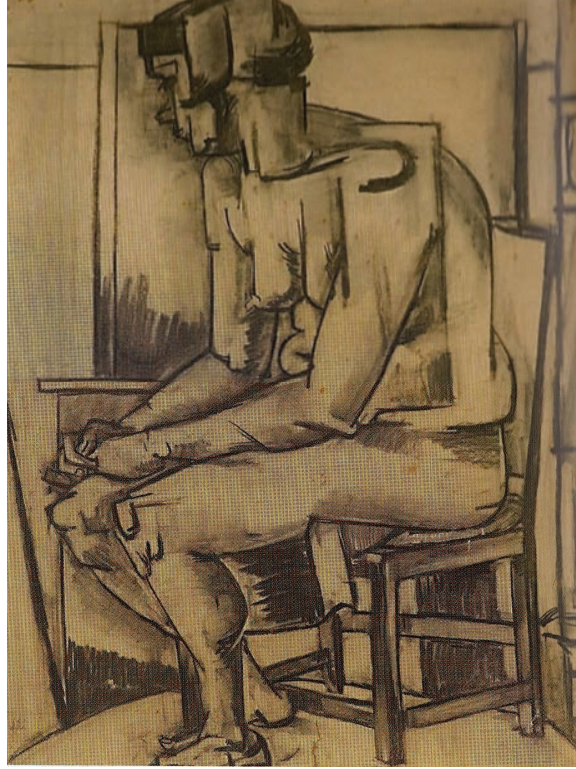
**Resim 7:** Hans Hofmann, “Portre Çalışması”, 1926, Kâğıt üzerine mürekkep, 35x28 cm, (New York Andre Emmerich Gallery)



**Resim 8:** Hans Hofmann, “Portre Çalışması”, 1930, Kâğıt üzerine mürekkep ve kolaj, 38x32 cm, (Jeanne Bultman collection)



**Resim 9:** Ali Çelebi, “Nü”, 1926, Desen, 79x60 cm, (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi)



**Resim 10:** Ali Çelebi, “Oturan Kadın”, 1927, Desen, 79x59 cm, (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi)



**Resim 11:** Ali Çelebi, “Erkek Portresi”, 1926, Kâğıt üzerine füzen, 76x57 cm, (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi)



**Resim 12:** Ali Çelebi, “Balıkçı”, 1966, Desen, 34x29 cm, (Nerede olduğu bilinmiyor)



**Resim 13:** Ali Çelebi, “Kuşçu”, 1960, Kâğıt üzerine desen, 11x13 cm, (Nerede olduğu bilinmiyor)



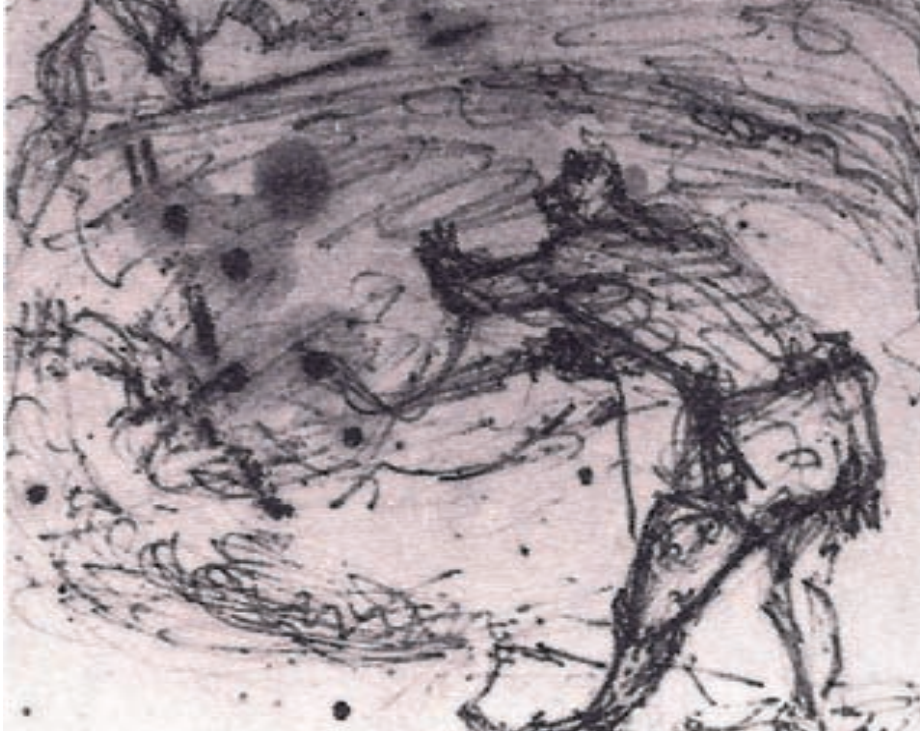
**Resim 14:** Ali Çelebi, “Seyyar Satıcı”, Eskiz, 19x14 cm, (Nerede olduğu bilinmiyor)



**Resim 15:** Ali Çelebi, “Balıkçılar”, 1963, Desen, 22x28 cm, (Nerede olduğu bilinmiyor)



**Resim 16:** Ali Çelebi, “Kelebek Yakalayan”, 1963, Kâğıt üzerine keçeli kalem, 24x30 cm, (Nerede olduğu bilinmiyor)



**Resim 17:** Ali Çelebi, “Balıkçı”, 1966, Desen, 29x35 cm, (Nerede olduğu bilinmiyor)



**Resim 18:** Ali Çelebi, “Kır Kahvesi”, 1981, Desen, 22x28 cm, (Nerede olduğu bilinmiyor)



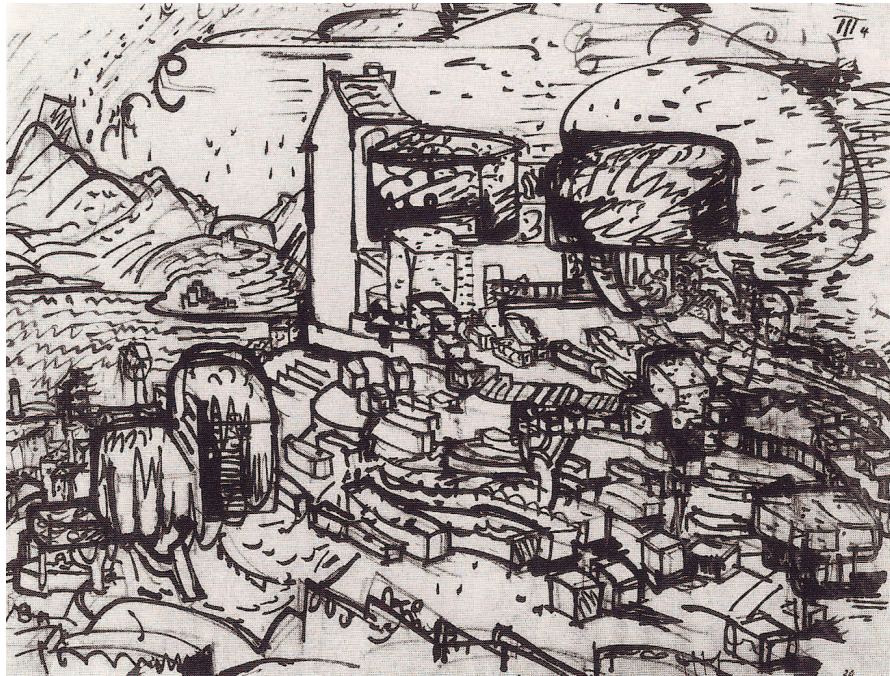
**Resim 19:** Hans Hofmann, "Stüdyo İçin Desen", 1914, Kâğıt üzerine suluboya ve kalem, 21x27 cm, (New York Andre Emmerich Gallery)



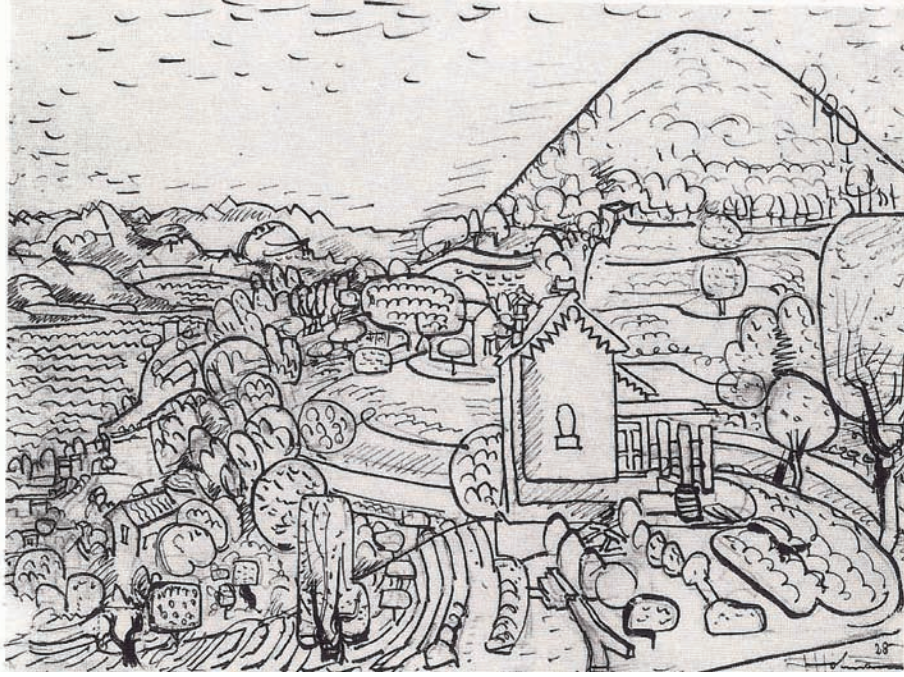
**Resim 20:** Hans Hofmann, "Kendi Portresi", 1942, Kâğıt üzerine yağlıboya ve mürekkep, 28x22 cm, (New York Andre Emmerich Gallery)



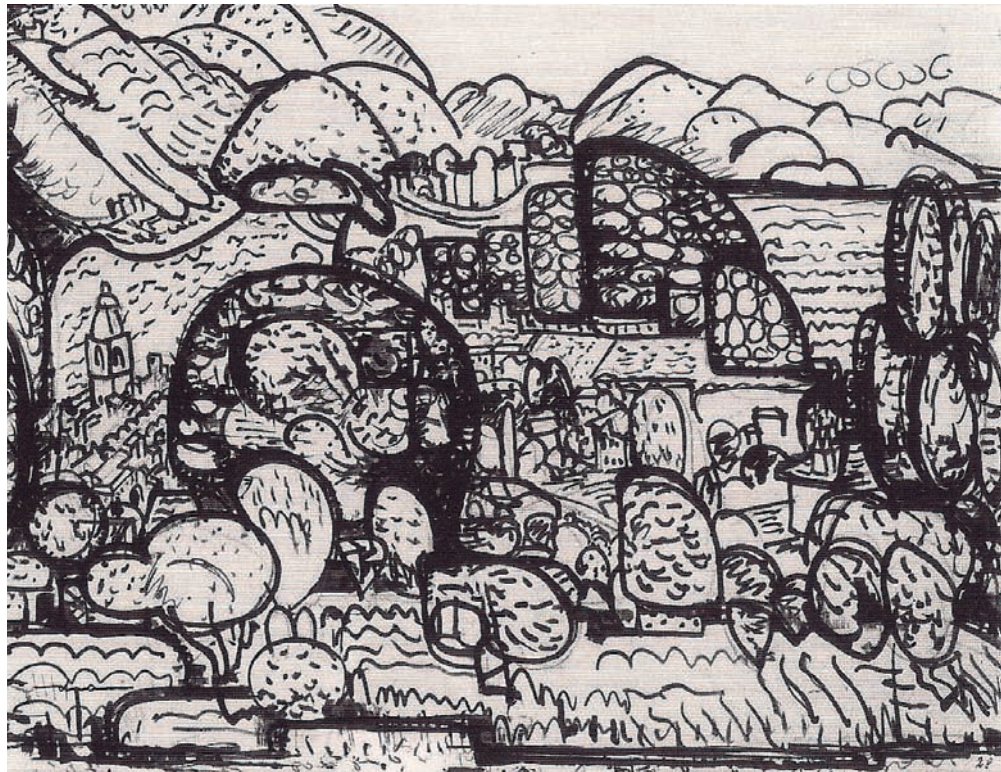
**Resim 21:** Hans Hofmann, “Kendi Portresi”, 1942, Kâğıt üzerine yağlıboya ve mürekkep, 28x22 cm, (Dr. Harold ve Elaine L. Levin collection)



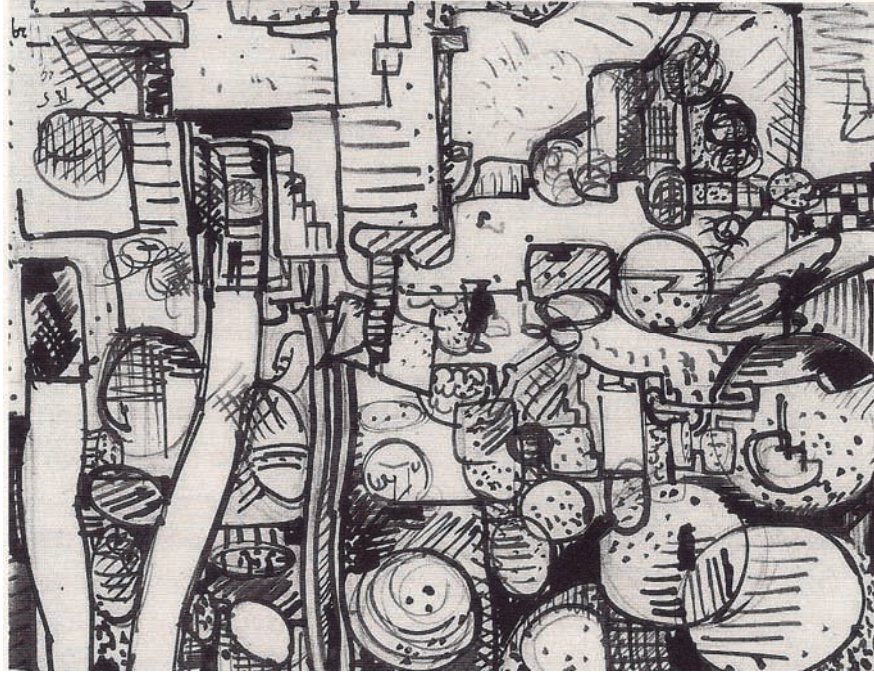
**Resim 22:** Hans Hofmann, “St. Tropez Manzarası”, 1929, Kâğıt üzerine mürekkep ve kalem, 27x35 cm, (New York Andre Emmerich Gallery)



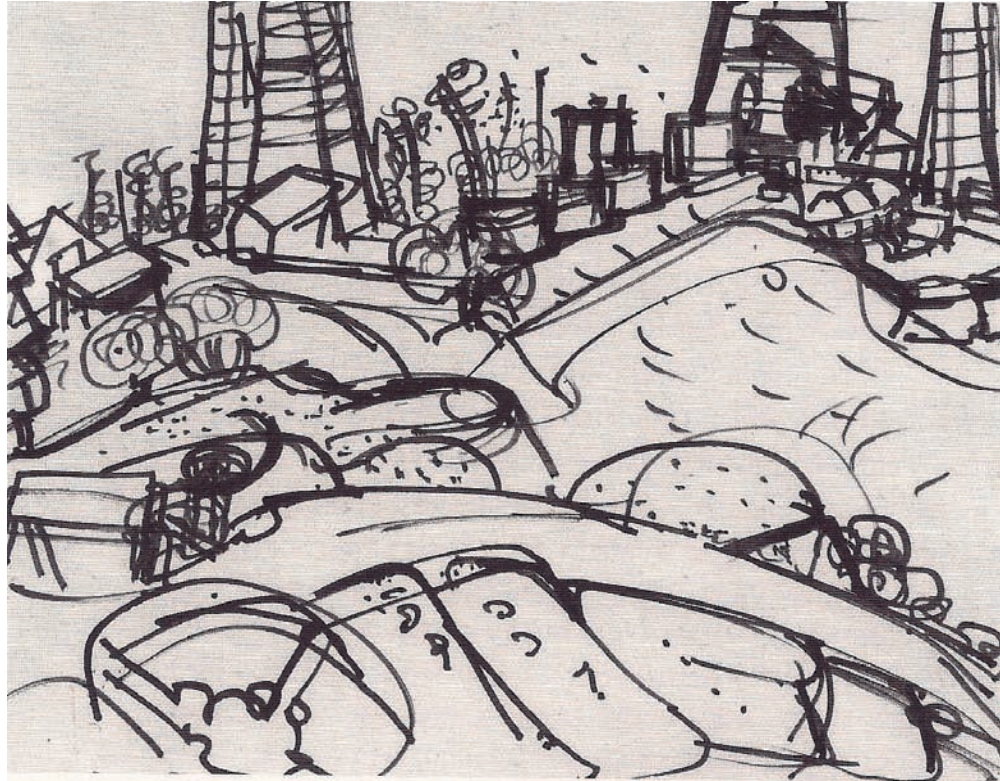
**Resim 23:** Hans Hofmann, "St.Tropez Manzarası", 1928, Kâğıt üzerine mürekkep, 23x31 cm, (New York Andre Emmerich Gallery)



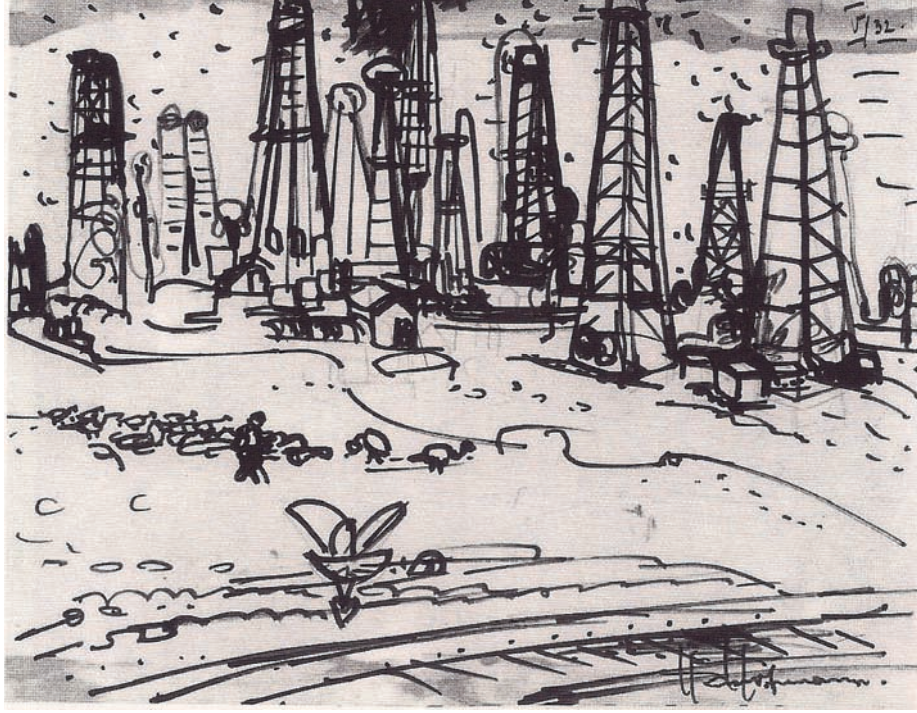
**Resim 24:** Hans Hofmann, "St.Tropez Manzarası", 1928, Kâğıt üzerine mürekkep, 25x33 cm, (New York Andre Emmerich Gallery)



**Resim 25:** Hans Hofmann, “St.Tropez Manzarası”, 1929, Kâğıt üzerine mürekkep, 27x34 cm, (New York Andre Emmerich Gallery)



**Resim 26:** Hans Hofmann, “California Petrol Yatakları”, 1930, Kâğıt üzerine mürekkep, 23x28 cm, (New York Andre Emmerich Gallery)



**Resim 27:** Hans Hofmann, “California Petrol Yatakları”, 1930, Kâğıt üzerine mürekkep, 21x28 cm, (New York Andre Emmerich Gallery)



**Resim 28:** Hans Hofmann, “Manzara”, 1917, Kâğıt üzerine suluboya ve pastel, 20x25 cm, (Orleans Museum of Art; The Muriel Bultman Francis Collection)



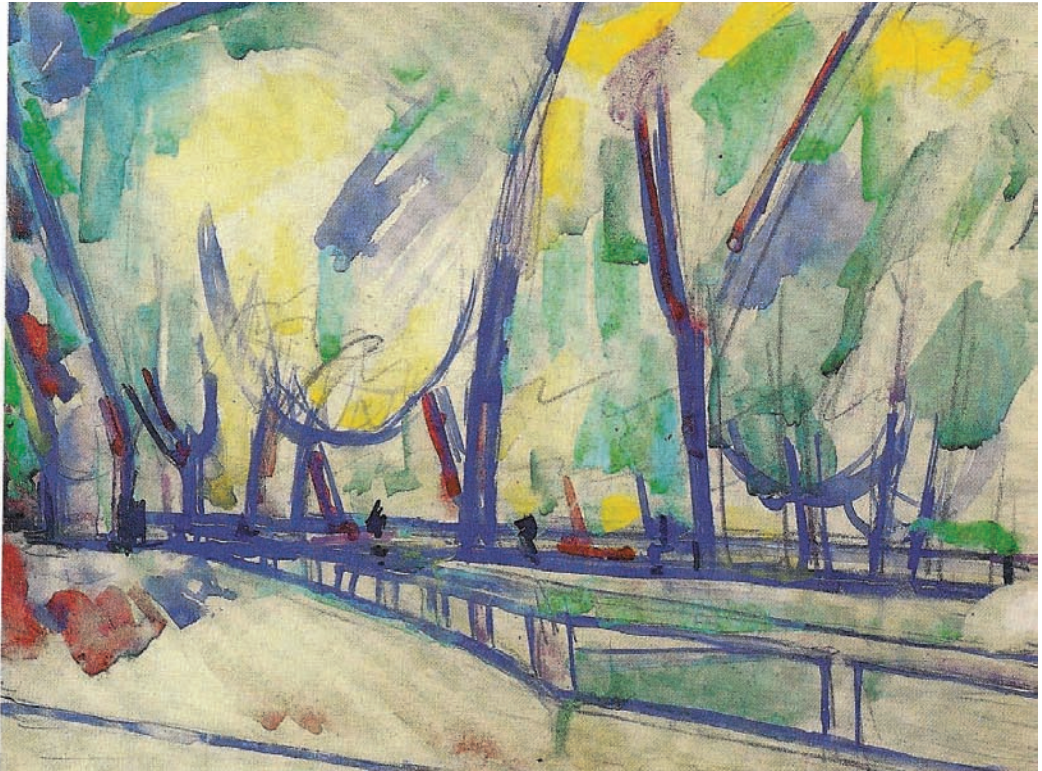
**Resim 29:** Hans Hofmann, “Manzara”, 1914, Kâğıt üzerine suluboya ve kalem, 17x22 cm, (New York Andre Emmerich Gallery)



**Resim 30:** Hans Hofmann, “Manzara”, 1914, Kâğıt üzerine suluboya, 20x27 cm, (New York Andre Emmerich Gallery)



**Resim 31:** Hans Hofmann, “Şehir Manzarası”, 1914, Kâğıt üzerine suluboya, 21x27 cm, (New York Andre Emmerich Gallery)



**Resim 32:** Hans Hofmann, “Manzara”, 1914, Kâğıt üzerine suluboya, 20x27 cm, (New York Andre Emmerich Gallery)



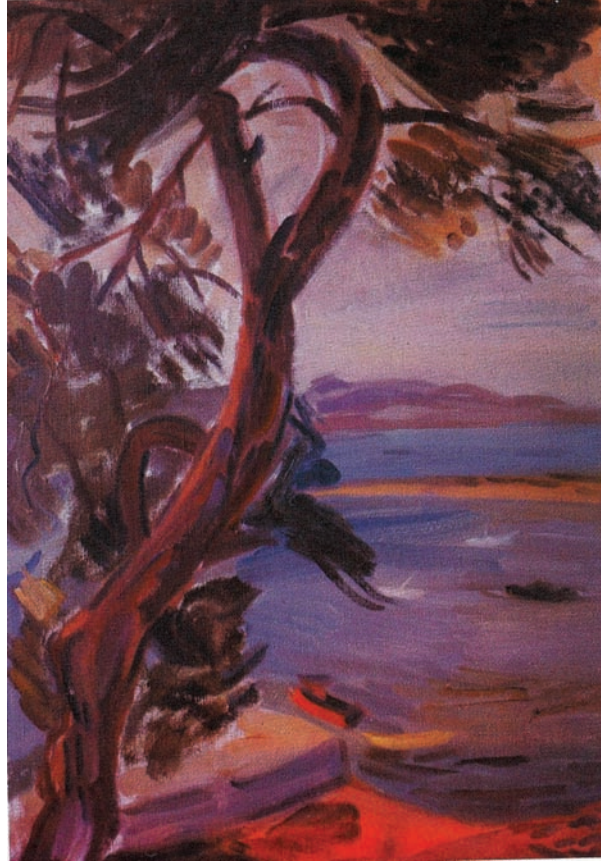
**Resim 33:** Ali Çelebi, "Peyzaj", 1940, Duralit üzerine yağlıboya, 50x60 cm, (İzmir Resim ve Heykel Müzesi)



**Resim 34:** Ali Çelebi, "İğde Ağacı", 1979, Tuval üzerine yağlıboya, 47x55 cm, (Özel koleksiyon)



**Resim 35:** Ali Çelebi, “Deniz Hamamı”, 1944, Tuval üzerine yağlıboya, 38x46 cm, (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi)



**Resim. 36:** Ali Çelebi, “Peyzaj”, 1972, Tuval üzerine yağlıboya, ?, (Özel Koleksiyon)



**Resim 37:** Ali Çelebi, “Çınarcık’tan Peyzaj”, 1980, Tuval üzerine yağlıboya, ?, (Özel koleksiyon)



**Resim 38:** Ali Çelebi, “Ağaçlar”, 1975, Tuval üzerine yağlıboya, 68x44 cm, (Özel koleksiyon)



**Resim 39:** Ali Çelebi, “Balıkçılar”, 1961, Tuval üzerine yağlıboya, 133x170 cm, (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi)



**Resim 40:** Ali Çelebi, “Kır Kahvesi”, 1979, Tuval üzerine yağlıboya, 56x68 cm, (Özel koleksiyon)



**Resim 41:** Ali Çelebi, “Avcı”, 1978, Tuval üzerine yağlıboya, 90x76 cm, (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi)



**Resim 42:** Ali Çelebi, “Piknik”, 1979, Tuval üzerine yağlıboya, 78x99 cm, (Özel koleksiyon)



**Resim 43:** Hans Hofmann, “Kendi Portresi”, 1942, Ağaç zerine kazein, 76x64 cm, (New York Andre Emmerich Gallery)



**Resim 44:** Hans Hofmann, “Jeannette Carles”, 1934, Ağaç zerine yağlıboya, 138x102 cm, (Mr. and Mrs. Jeffrey Glick collection)

**Resim. 45:** Bkz. 4. Bölüm Resim 8

**Resim 46:** Bkz. 4. Bölüm Resim 7



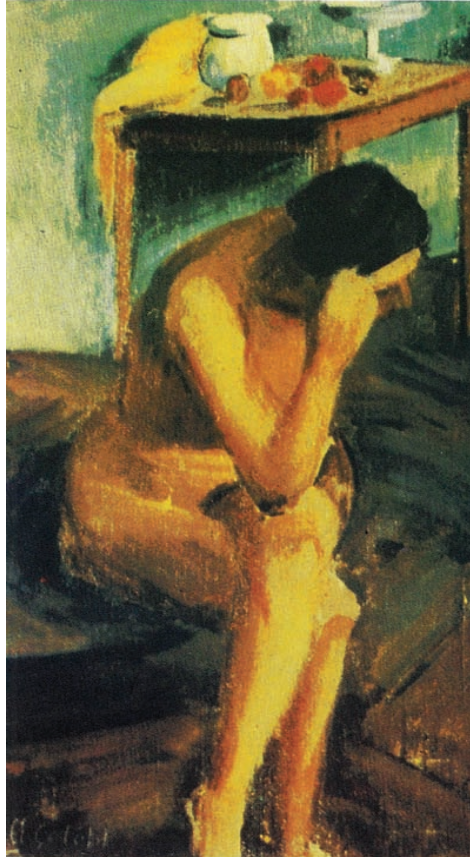
**Resim 47:** Hans Hofmann, “Sarı Masa”, 1936, Tuval üzerine yağlıboya, 152x113 cm, (Howard E. Rachofsky collection)



**Resim 48:** Hans Hofmann, “Pembe Masa”, 1937, Tuval üzerine yağlıboya, 149x113 cm, (Mr. and Mrs. Preston Robert Tisch collection)



**Resim 49:** Ali Çelebi, “Sobalı Natürmort”, 1933, Tuval üzerine yağlıboya, 45x59 cm, (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi)



**Resim 50:** Ali Çelebi, “Nü”, 1942, Tuval üzerine yağlıboya, 43x25 cm, (Sanatçı koleksiyonu)

**Resim 51:** Bkz. 4. Bölüm Resim 4

**Resim 52:** Bkz. 4. Bölüm Resim 2

**Resim 53:** Bkz. 4. Bölüm Resim 6



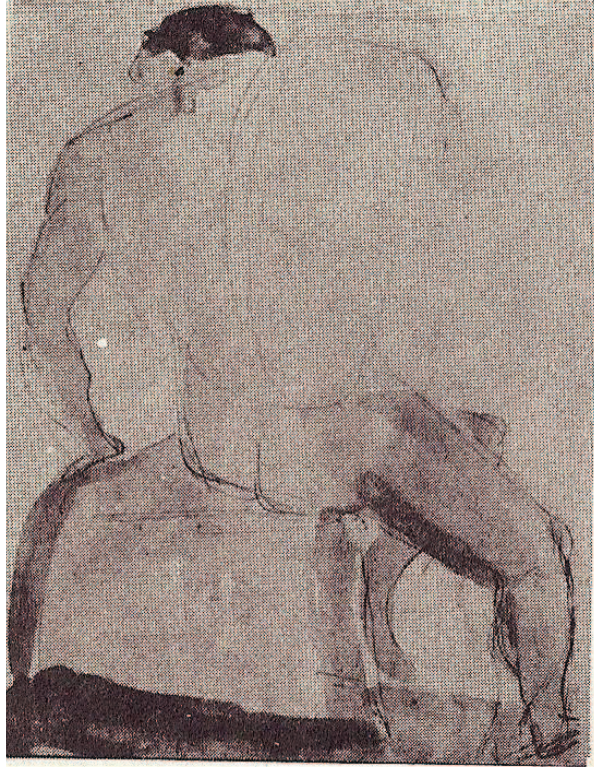
**Resim 54:** Ali Çelebi, "At Yarışı", Tuval üzerine yağlıboya, 46x60 cm



**Resim 55:** Ali Çelebi, "Plaj", 1977, Tuval üzerine yağlıboya, 54x48 cm



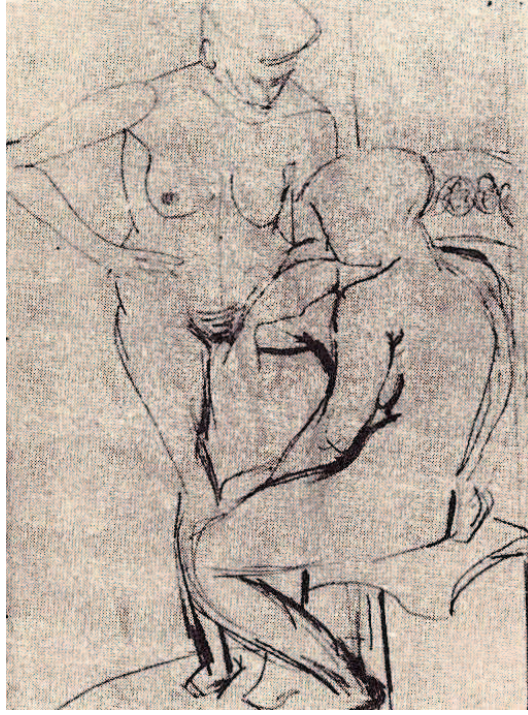
**Resim 56:** Ali Çelebi, "Hava Alanı", 1937, Tuval üzerine yağlıboya, 145x182 cm, (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi)



**Resim 57:** Zeki Kocamemi, “Sırttan Çıplak Etüdü”, 1925, Kâğıt üzerine kurşunkalem ve suluboya, 31x23 cm, (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi)



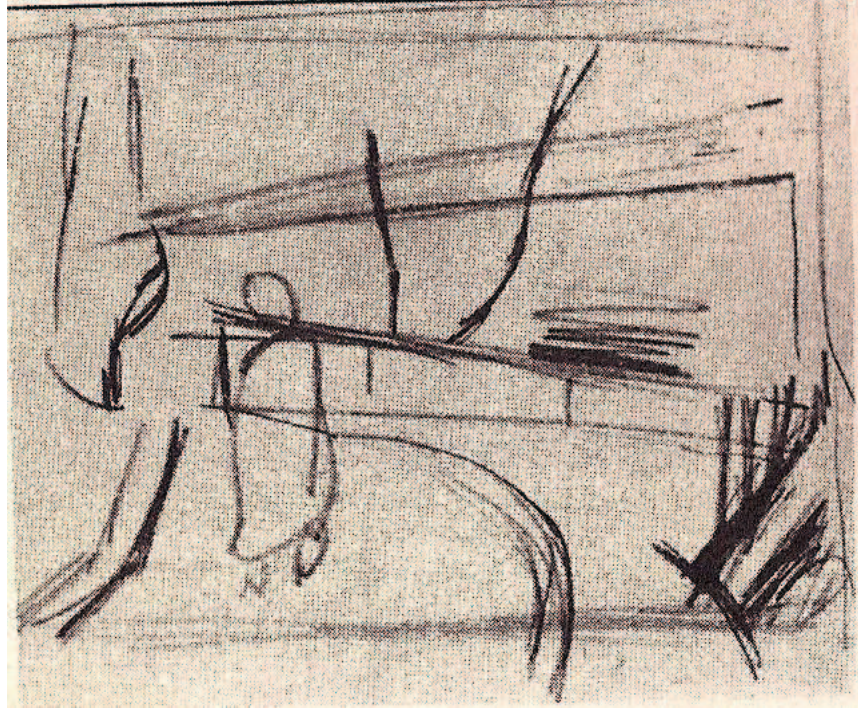
**Resim 58:** Zeki Kocamemi, “Yürüyen Çıplak Etüdü”, 1925, Kâğıt üzerine suluboya, 31x23 cm, (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi)



**Resim 59:** Zeki Kocamemi, “İki Çıplak Etüdü”, 1925-26, Kâğıt üzerine kurşunkalem, 28x21 cm, (Cengiz Akıncı koleksiyonu)



**Resim 60:** Zeki Kocamemi, “Ayakta İki Çıplak Etüdü”, 1925, Kâğıt üzerine kurşunkalem, 31x23 cm, (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi)



**Resim 61:** Zeki Kocamemi, “Peyzaj ve Kadın”, 1925-26, Kâğıt üzerine kurşunkalem ve suluboya, 14x18 cm, (Cengiz Akıncı koleksiyonu)



**Resim 62:** Zeki Kocamemi, “Genç Kız Başı”, 1925-26, Kâğıt üzerine kurşunkalem, 9x6 cm, (Cengiz Akıncı koleksiyonu)



**Resim 63:** Zeki Kocamemi, “Ağaçlı Yol (Münih)”, 1925-26, Kâğıt üzerine kurşunkalem, 7x9 cm, (Cengiz Akıncı koleksiyonu)



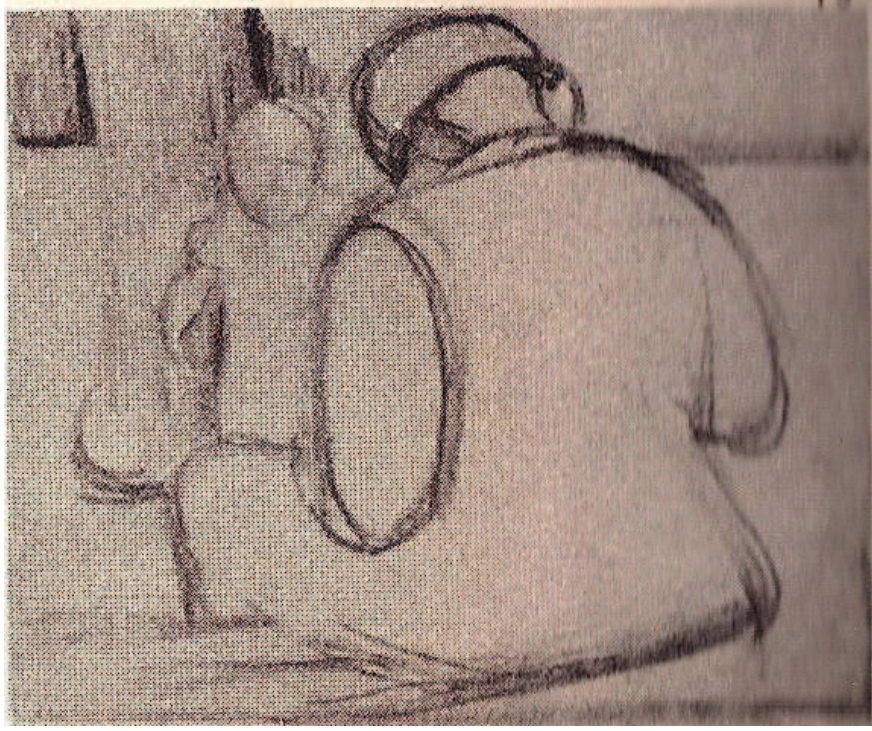
**Resim 64:** Zeki Kocamemi, “Münih'ten Görüntü”, 1925-26, Kâğıt üzerine kurşunkalem, 28x21 cm, (Münip Özmen koleksiyonu)



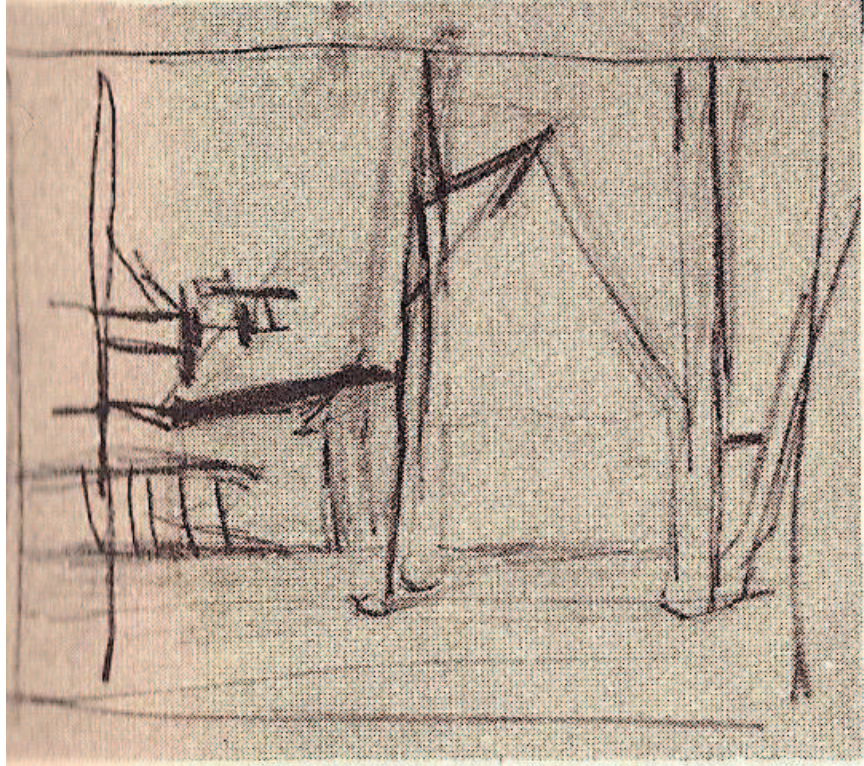
**Resim 65:** Zeki Kocamemi, “Kadın Ressam ve Modeli”, 1925-26, Kâğıt üzerine kurşunkalem, 12x9 cm, (Cengiz Akıncı koleksiyonu)



**Resim 66:** Zeki Kocamemi, “Ev Etütleri”, 1925-26, Kâğıt üzerine kurşunkalem, 28x21 cm, (Cengiz Akıncı koleksiyonu)



**Resim 67:** Zeki Kocamemi, "Parktaki Kadın ve Çocuğu", 1925-26, Kâğıt üzerine kurşunkalem, 6x8 cm, (Cengiz Akıncı koleksiyonu)



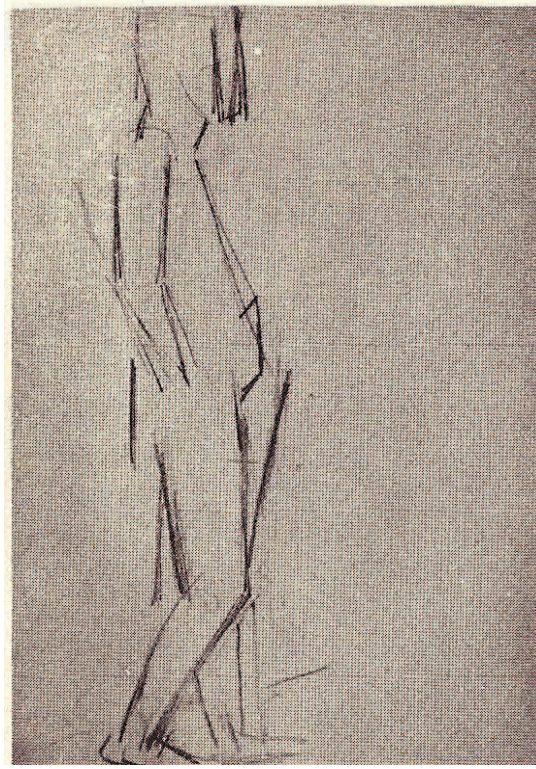
**Resim 68:** Zeki Kocamemi, "Ev Etüdü", 1925-26, Kâğıt üzerine kurşunkalem, 8x9 cm, (Cengiz Akıncı koleksiyonu)



**Resim 69:** Zeki Kocamemi, “Keçi ve Koyun Etütleri”, 1925-26, Kâğıt üzerine kurşunkalem, 21x23 cm, (Cengiz Akıncı koleksiyonu)



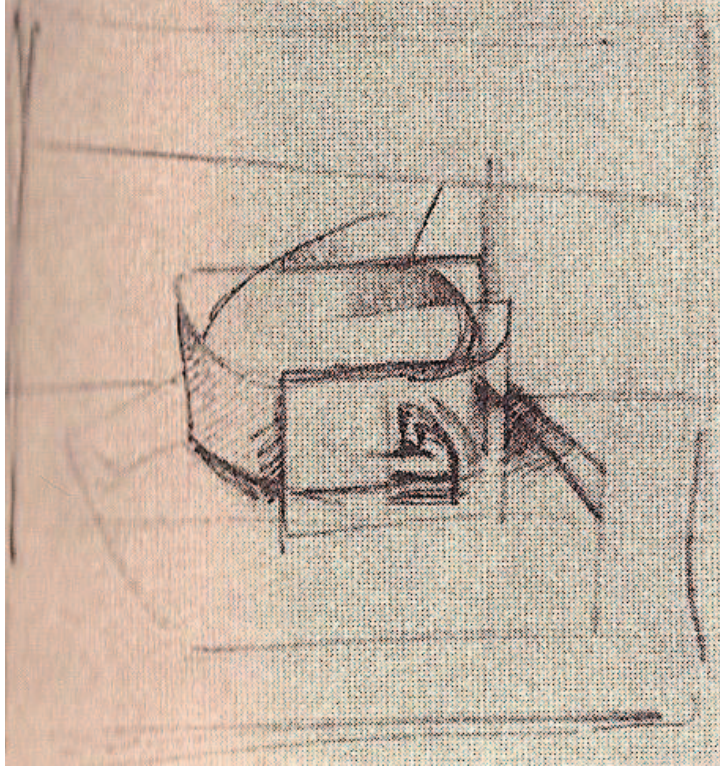
**Resim 70:** Zeki Kocamemi, “İki Çıplak Etüdü”, 1925, Kâğıt üzerine kurşunkalem, 28x21 cm, (Münip Özben koleksiyonu)



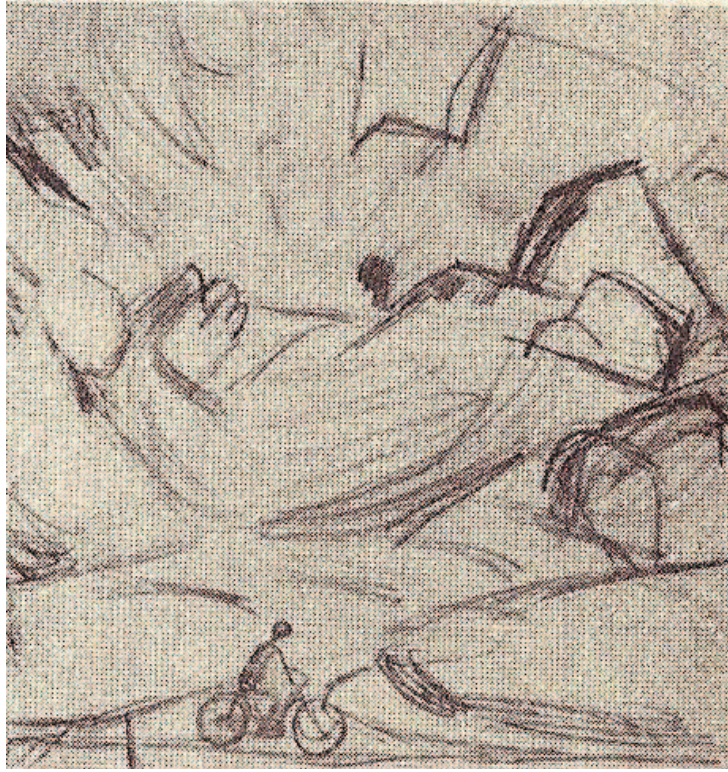
**Resim 71:** Zeki Kocamemi, “Çıplakta Dikey Araştırması”, 1925-26, Kâğıt üzerine kurşunkalem, 28x21 cm, (Cengiz Akıncı koleksiyonu)



**Resim 72:** Zeki Kocamemi, “Çömelmış Kadın”, 1925-26, Kâğıt üzerine kalem, 28x21 cm, (Cengiz Akıncı koleksiyonu)



**Resim 73:** Zeki Kocamemi, “Plan Araştırması”, 1925-26, Kâğıt üzerine kalem, 10x9 cm, (Cengiz Akıncı koleksiyonu)



**Resim 74:** Zeki Kocamemi, “Bisikletli Peyzaj”, 1925-26, Kâğıt üzerine kurşunkalem, 16x15 cm, (Cengiz Akıncı koleksiyonu)



**Resim 75:** Zeki Kocamemi, “Saksı”, 1925-26, Kâğıt üzerine kurşunkalem, 21x22 cm, (Cengiz Akıncı koleksiyonu)



**Resim 76:** Zeki Kocamemi, “Atölye’de Önden Çıplak”, 1921, Kâğıt üzerine füzen, 63x48 cm, (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi)



**Resim 77:** Zeki Kocamemi, “Ayakta ıplak Erkek Etüdü”, 1921, Kâğıt üzerine füzlen, ?, (Nerede olduğu bilinmiyor)



**Resim 78:** Zeki Kocamemi, “Genç Erkek Başı”, 1925-1926, Kâğıt Üzerine Karakalem, 9x7 cm, Cengiz Akıncı Koleksiyonu



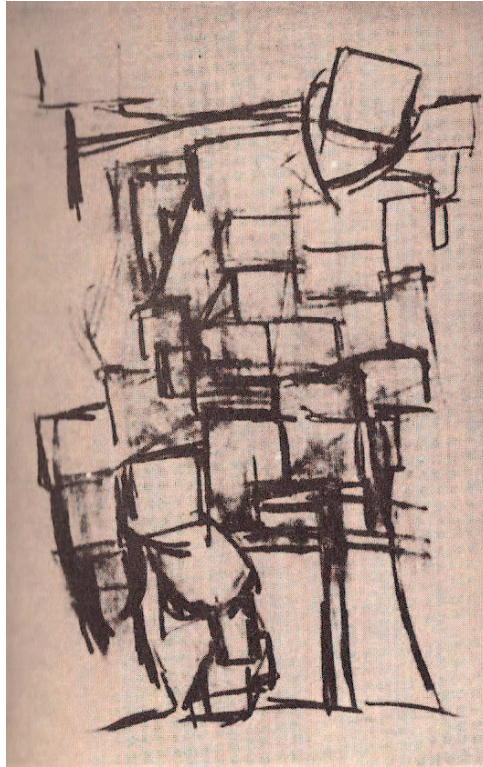
**Resim 79:** Zeki Kocamemi, “Genç Kadın Başı”, 1925-1926, Kâğıt üzerine karakalem, 9x7 cm, (Cengiz Akıncı koleksiyonu)



**Resim 80:** Zeki Kocamemi, “Portre”, 1925-1926, Kâğıt üzerine karakalem, 28x21 cm, (Cengiz Akıncı koleksiyonu)



**Resim 81:** Zeki Kocamemi, “Yuvarlak Yakalı Kadın”, 1926, Kâğıt üzerine füzen, ?,  
(Nerede olduğu bilinmiyor)



**Resim 82:** Zeki Kocamemi, “Figürde Plan Araştırması”, 1926, Kâğıt üzerine füzen,  
, (Nerede olduğu bilinmiyor)



**Resim 83:** Zeki Kocamemi, “İhtiyar Adam Başı”, 1926, Kâğıt üzerine füzen, ?,  
(Nerede olduğu bilinmiyor)



**Resim 84:** Zeki Kocamemi, “Oturan Çıplak Etüdü”, 1925, Suluboya, 28x21 cm,  
(İstanbul Resim ve Heykel Müzesi)



**Resim 85:** Zeki Kocamemi, “Oturan ıplak Etüdü”, 1925, Suluboya, 28x21 cm, (Münip Özmen koleksiyonu)



**Resim 86:** Zeki Kocamemi, “Açık Yakalı Kadın”, 1932-1933, Kâğıt üzerine füzen, 64x48 cm, (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi)



**Resim 87:** Zeki Kocamemi, “Kolu Dayalı Ayakta Çıplak”, 1933-1934, Tuval üzerine yağlıboya, ?, (Nerede olduğu bilinmiyor)



**Resim 88:** Zeki Kocamemi, “Ayakta Çıplak Etüdü”, 1933-1934, Kâğıt üzerine çini mürekkebi, 35x25 cm, (Nerede olduğu bilinmiyor)

**Resim 89:** Bkz. 4. Bölüm Resim 15



**Resim 90:** Zeki Kocamemi, “Çıplak”, Tuval üzerine yağlıboya, 90x70 cm



**Resim 91:** Zeki Kocamemi, “Piknik İçin Üç Etüd”, 1925-1926, Kâğıt üzerine karakalem, 9x27 cm, (Cengiz Akıncı koleksiyonu)



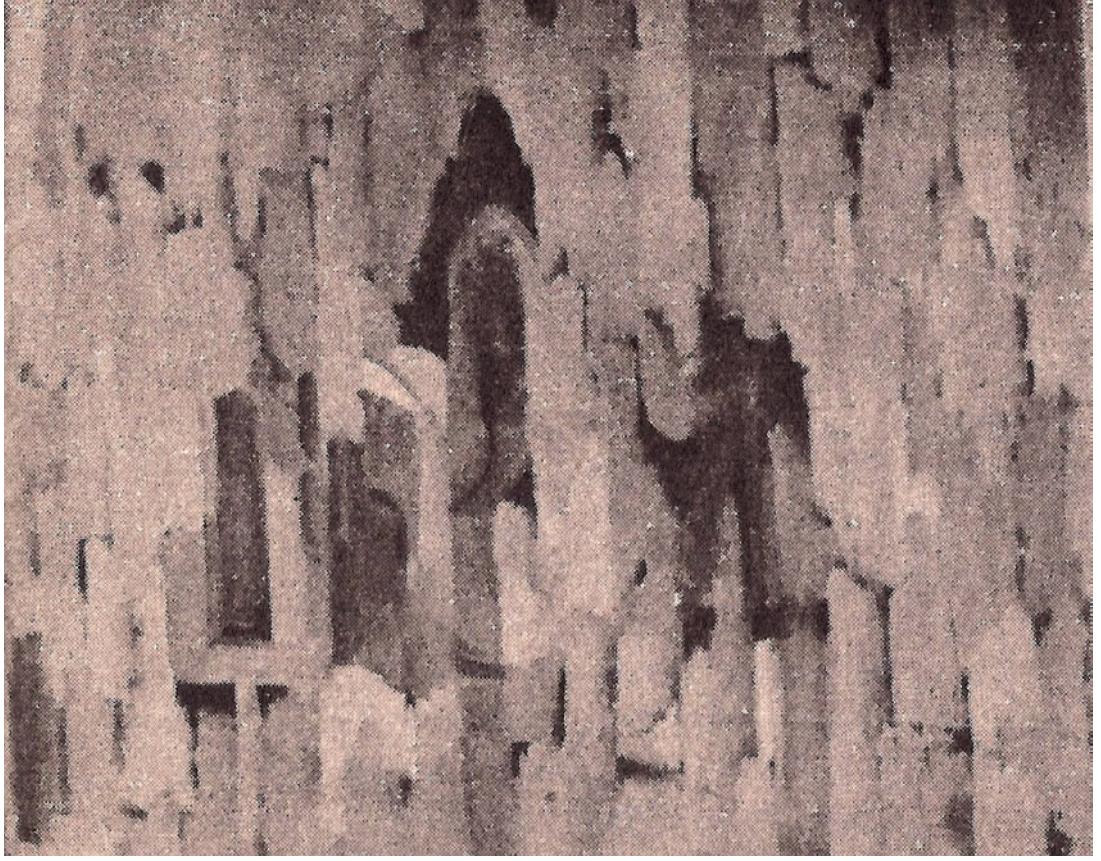
**Resim 92:** Zeki Kocamemi, “ırpıcı’dan”, 1946, Tuval üzerine yağlıboya, 38x55 cm, (Ankara Milli Kütüphane)



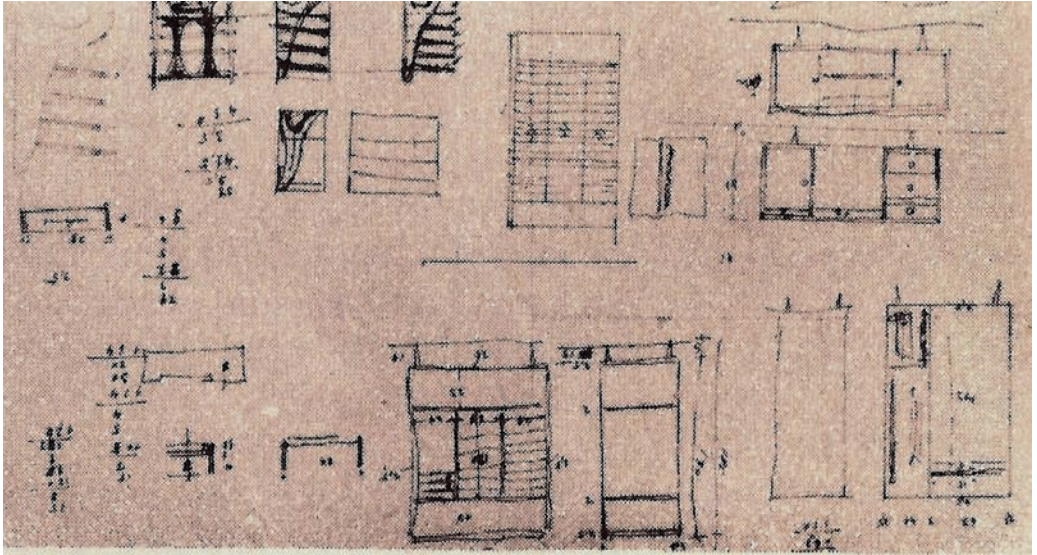
**Resim 93:** Zeki Kocamemi, "Konya'dan", Tuval üzerine yağıboya, 27x42 cm, (Turan Erol koleksiyonu)



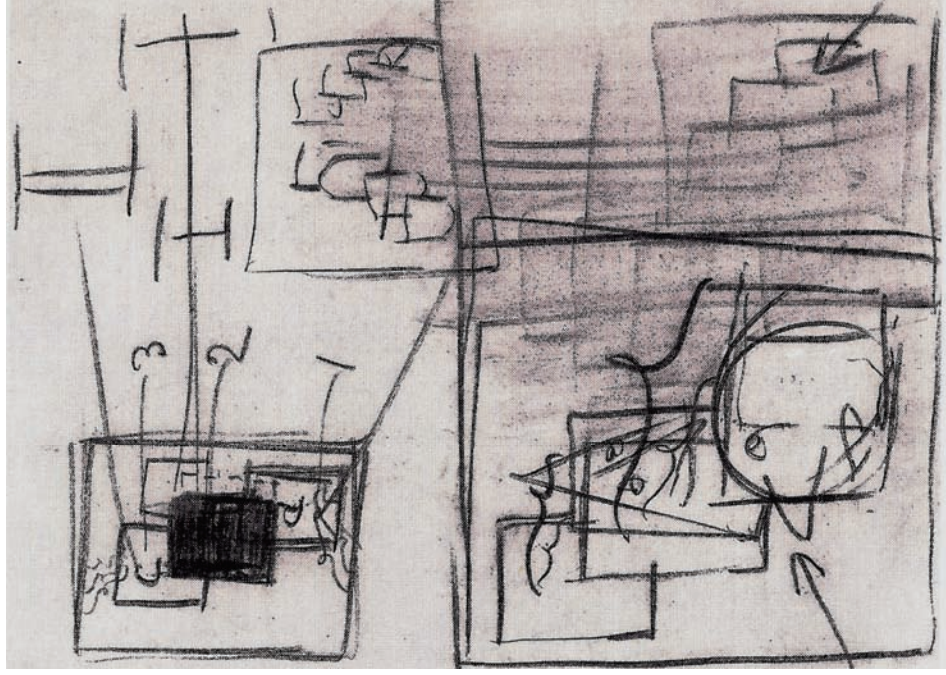
**Resim 94:** Zeki Kocamemi, "Ağaçlı Yol", 1939, Tuval üzerine yağıboya, 32x39 cm, (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi)



**Resim 95:** Zeki Kocamemi, “Pembe Kompozisyon”, 1959, Mukavva üzerine yağlıboya, ?, (Nerede olduğu bilinmiyor)

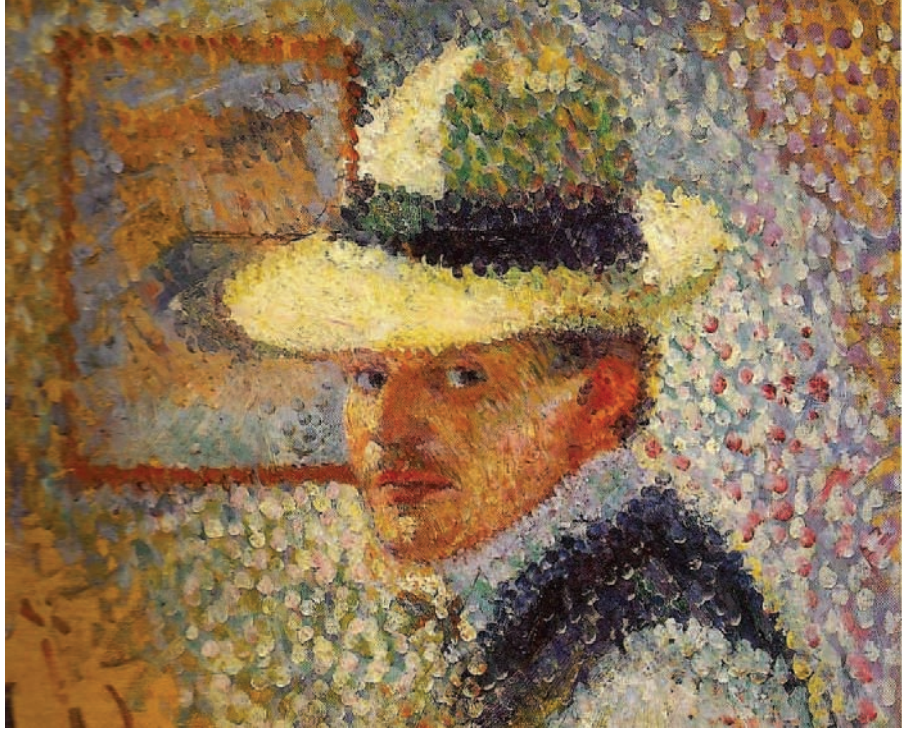


**Resim 96:** Zeki Kocamemi, “Mobilya Krokileri”, 1955, Kâğıt üzerine mavi mürekkep, 35x50 cm, (Dündar User koleksiyonu)



**Resim 97:** Hans Hofmann, “İsimsiz”, 1942, Kâğıt üzerine füzen, 64x48 cm, (New York Metropolitan Museum of Art)

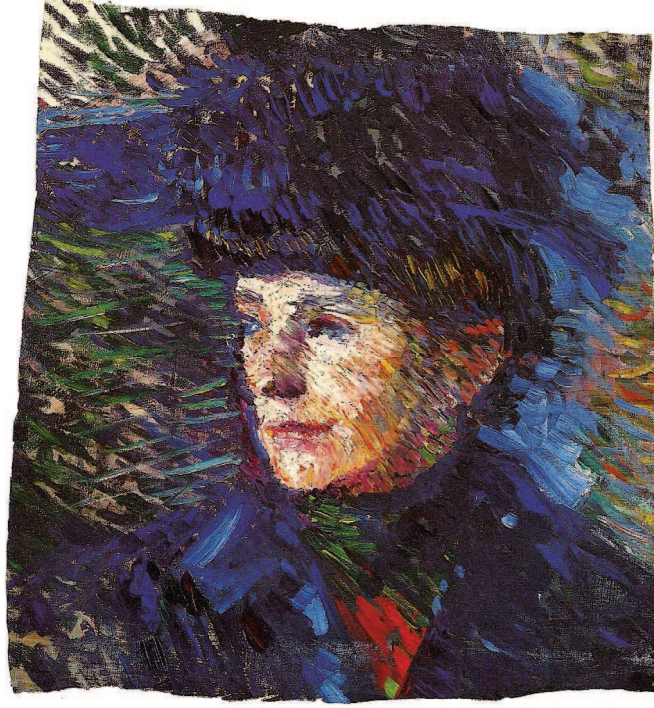
**Resim 98:** Bkz. 4. Bölüm Resim 26



**Resim 99:** Hans Hofmann, “Kendi Portresi”, 1902, Tuval üzerine yağlıboya, 42x51 cm, (New York Andre Emmerich Gallery)



**Resim 100:** Hans Hofmann, “Yaşam Stili”, 1902, Tuval üzerine yağlıboya, 42x51 cm, (New York Andre Emmerich Gallery)



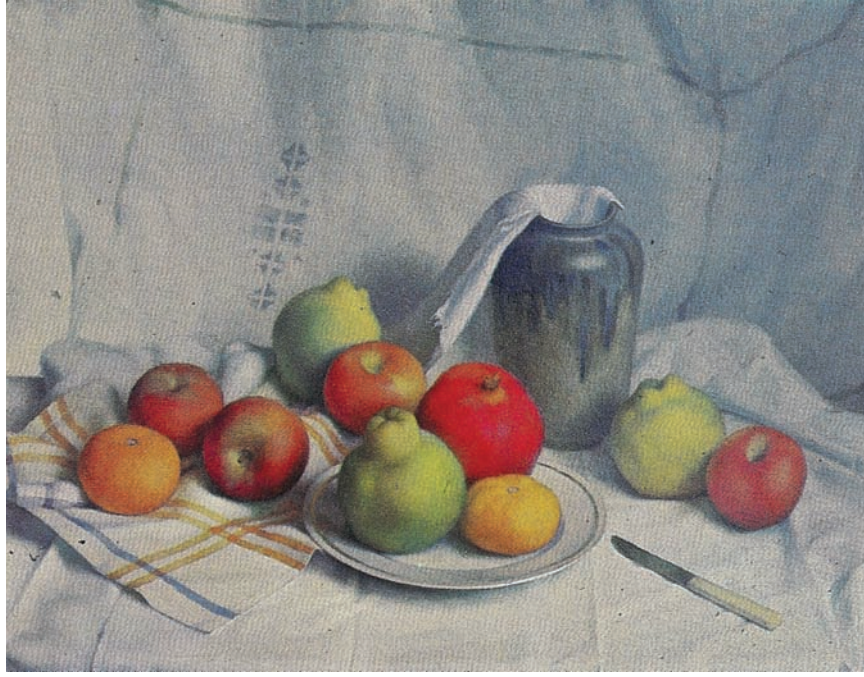
**Resim 101:** Hans Hofmann, “Kadın Portresi”, 1902, Tuval üzerine yağlıboya, 41x38 cm, (New York Andre Emmerich Gallery)

**Resim 102:** Bkz. 4. Bölüm Resim 25

**Resim 103:** Bkz. 4. Bölüm Resim 24



**Resim 104:** Hans Hofmann, “Buket”, 1932, Kâğıt üzerine guvaş, 40x29 cm, Özel koleksiyon)



**Resim 105:** Mahmut Cûda, “Yemişler”, 1958, Tuval üzerine yağlıboya, 50x61 cm

**Resim 106:** Bkz. 4. Bölüm Resim 33



**Resim 107:** Hofmann, “Kadın Portresi”, 1929, Kâğıt üzerine çini mürekkebi, 35x28 cm, (New York Andre Emmerich Gallery)



**Resim 108:** Cemal Tollu, “Portre”, Litografi, 39x31 cm, (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi)



**Resim 109:** Cemal Tollu, “Kadın Başı”, 1931, Kâğıt üzerine füzen, 63x47 cm,  
(İstanbul Resim ve Heykel Müzesi)



**Resim 110:** Cemal Tollu, “Oturun Çıplak 1”, 1931, Kâğıt üzerine füzen, 64x44 cm,  
(İstanbul Resim ve Heykel Müzesi)



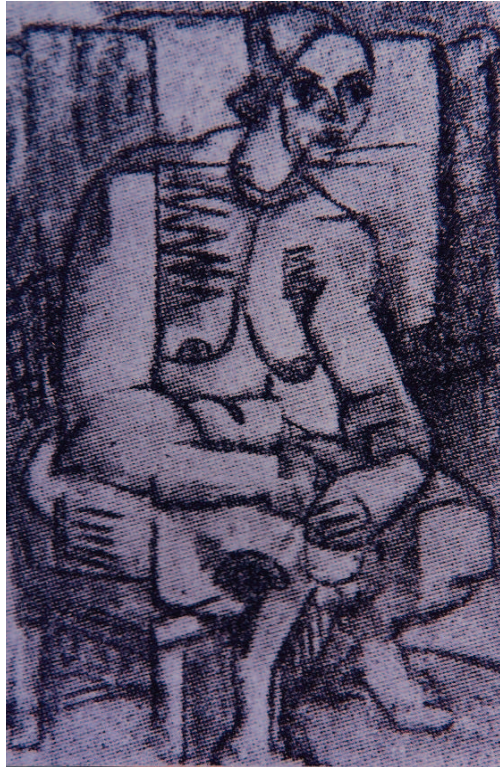
**Resim 111:** Cemal Tollu, “Oturan ıplak 2”, 1931, Karton zerine füzen, 61x45 cm, (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi)



**Resim 112:** Cemal Tollu, “Oturan ıplak 3”, 1931, Kâğıt zerine füzen, 57x35 cm, (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi)



**Resim 113:** Cemal Tollu, “Oturan ıplak 4”, 1931, Kâğıt üzerine füzlen, 64x48 cm, (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi)



**Resim 114:** Cemal Tollu, “Oturan ıplak 5”, ?, Kâğıt üzerine füzlen, ?, (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi)



**Resim 115:** Cemal Tollu, “Oturan ıplak 6”, 1931, Kâğıt üzerine karakalem, 29x23 cm, (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi)



**Resim 116:** Cemal Tollu, “Ayakta ıplak 1”, 1931, Kâğıt üzerine fūzen, 64x48 cm, (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi)



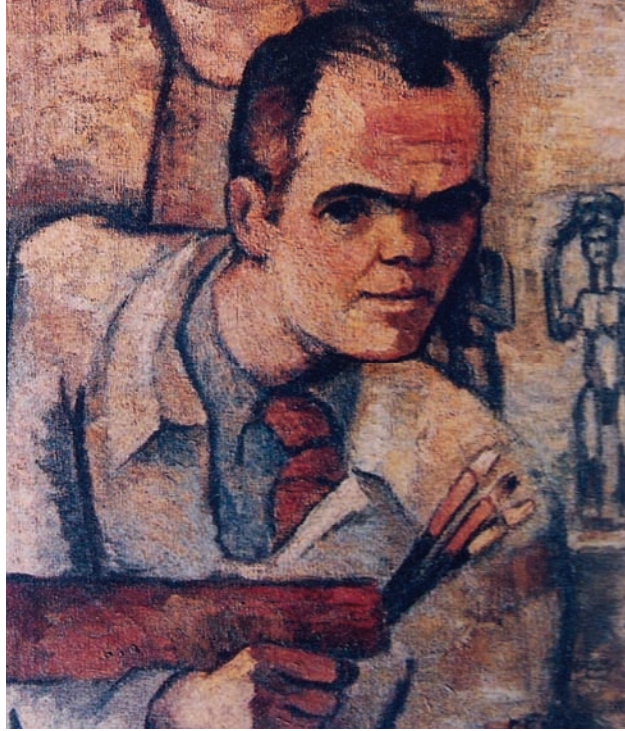
**Resim 117:** Cemal Tollu, “Ayakta ıplak 2”, 1931, Kâğıt zerine füzen, 63x46 cm, (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi)



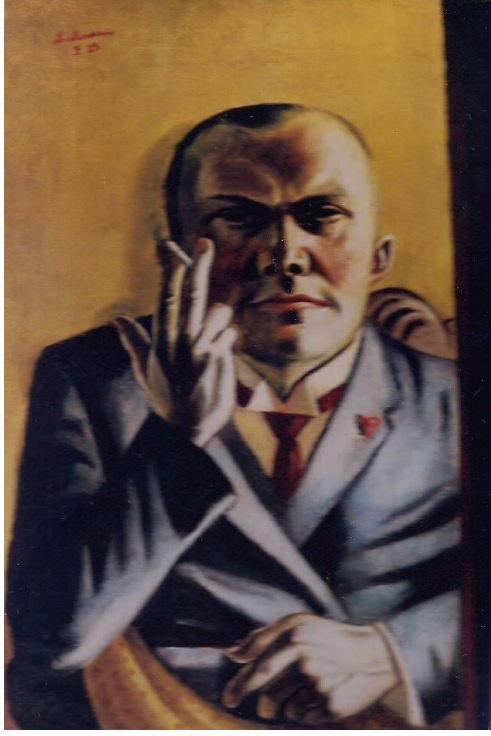
**Resim 118:** Cemal Tollu, “ıplak Erkek Figürü”, 1931, Kâğıt zerine füzen, 63x46 cm, (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi)



**Resim 119:** Cemal Tollu, “Bir Öğretmen Portresi”, 1933, Tuval üzerine yağlıboya, 65x50 cm, (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi)



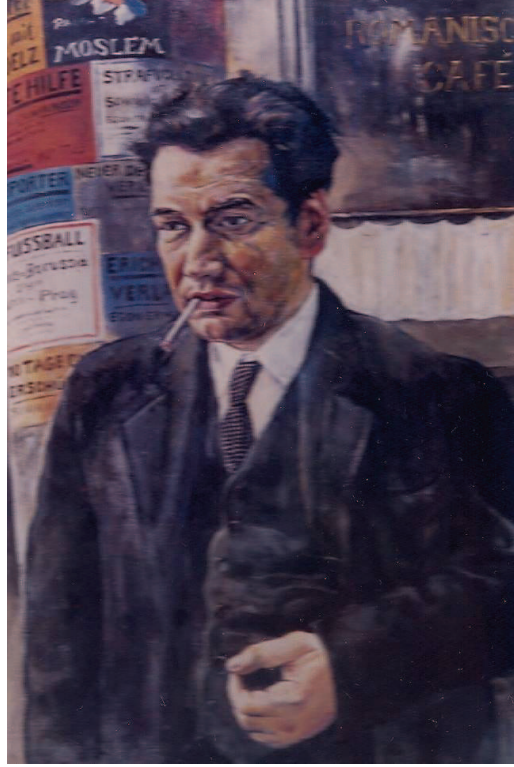
**Resim 120:** Cemal Tollu, “Kendi Portresi”, 1933, Tuval üzerine yağlıboya, 73x54 cm, (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi)



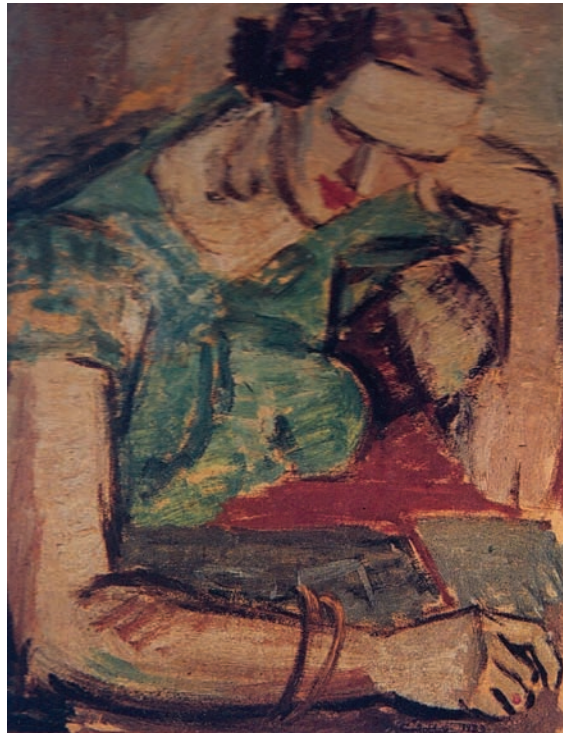
**Resim 121:** Max Beckmann, “Sigaralı Otoportre”, 1923, Tuval üzerine yağlıboya, 60x40 cm, (New York The Museum of Modern Art)



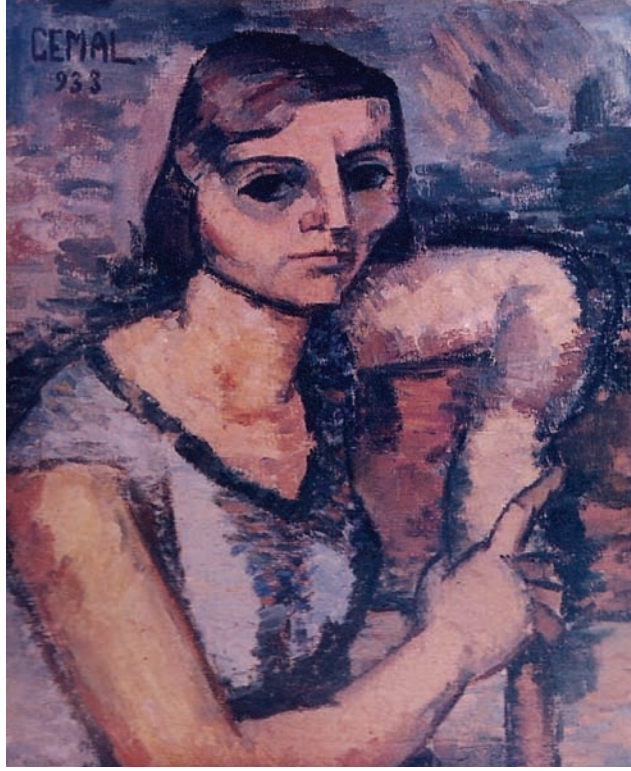
**Resim 122:** Rudolf Schlichter, “Bertolt Brecht”, 1926, Tuval üzerine yağlıboya, 76x46 cm, (Münih Galerie im Lenbachhaus)



**Resim 123:** Rudolf Schlichter, “Egon Erwin Kisch”, 1928, Tuval üzerine yağlıboya, 88x62 cm, (Kunsthalle Mannheim)



**Resim 124:** Cemal Tollu, “Sacide Hanım”, 1933, Kâğıt üzerine yağlıboya, 47x38 cm



**Resim 125:** Cemal Tollu, “Kolu Dayalı Kadın”, 1933, Tuval üzerine yağlıboya, 61x50 cm, (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi)

**Resim 126:** Bkz. 4. Bölüm Resim 30



**Resim 127:** Cemal Tollu, “Manzara”, 1942, Kâğıt üzerine suluboya, 19x17 cm, (Nerede olduğu bilinmiyor)



**Resim 128:** Cemal Tollu, “Bursa Ovasına Bakış”, 1944, Kâğıt üzerine suluboya, 21x28 cm, (Ahmet Tollu koleksiyonu)

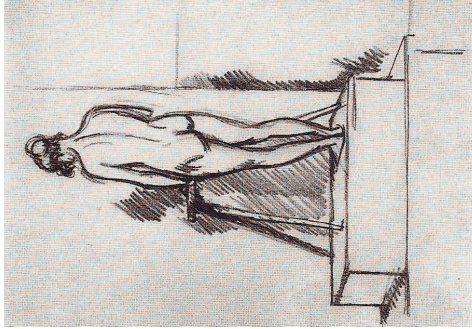
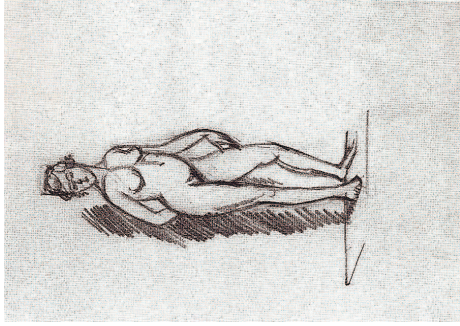
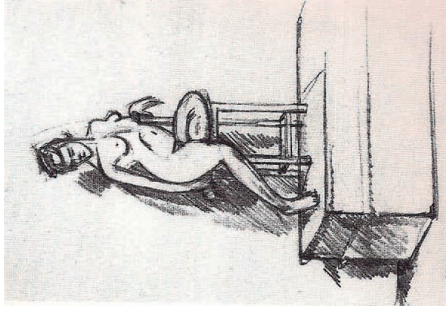
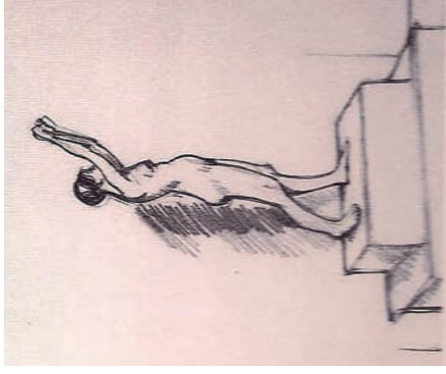
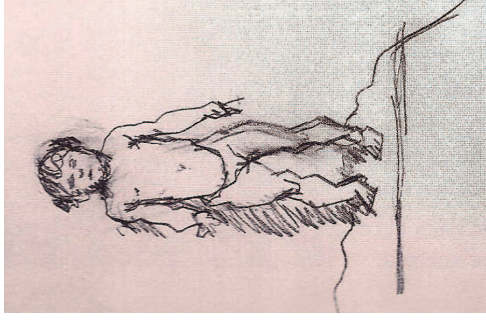


**Resim 129:** Cemal Tollu, “Bursa Çevresinden”, 1944, Kâğıt üzerine suluboya, 18x24 cm, (Ahmet Tollu koleksiyonu)



**Resim 130:** Cemal Tollu, “Bursa'dan Manzara”, 1944, Kâğıt üzerine suluboya, 21x29 cm, (Ahmet Tollu koleksiyonu)

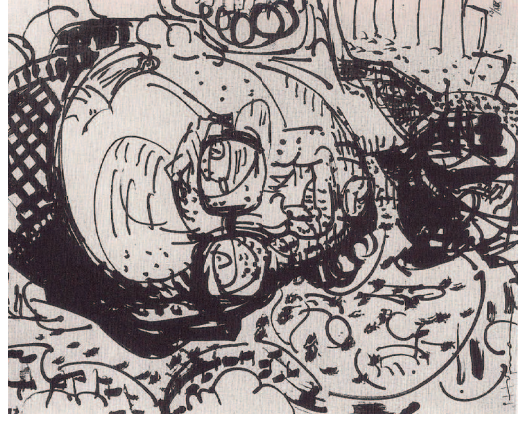
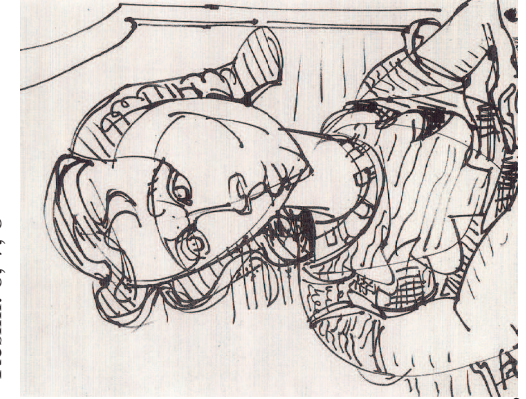
## 5. BÖLÜM KARŞILAŞTIRMA TABLOLARI



Resim. 1, 2, 3, 4, 5

### Karşılaştırma 1

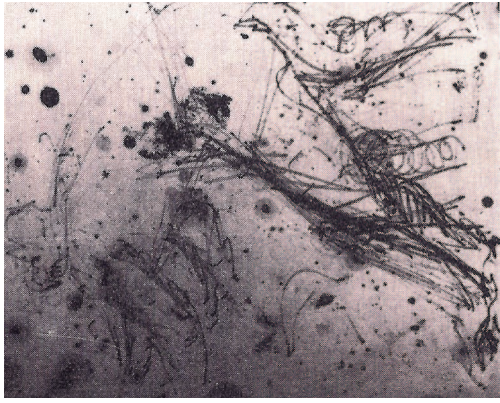
Resim. 6, 7, 8





**Karşılaştırma 2**

**Resim. 9,10,11**



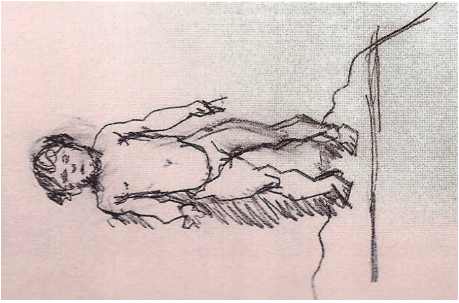
Resim. 12, 13, 14, 15



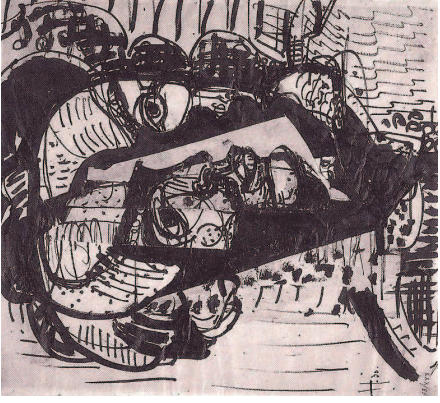
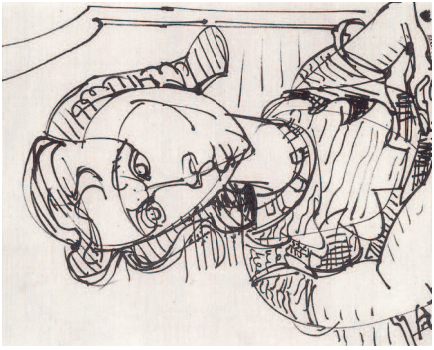
### Karşılaştırma 3

Resim. 16, 17, 18

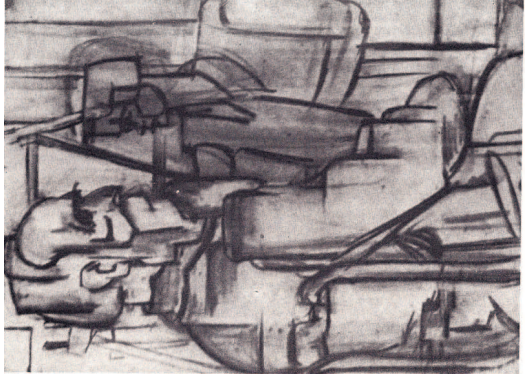
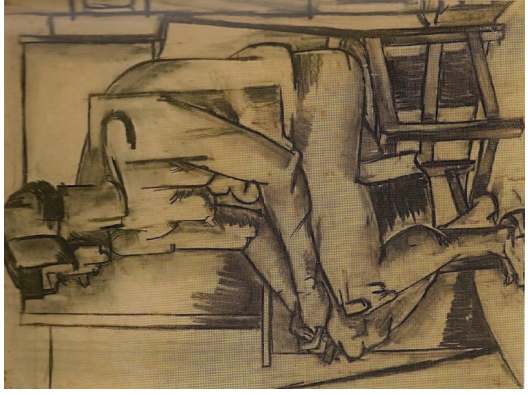




Resim. 5,6,7,8

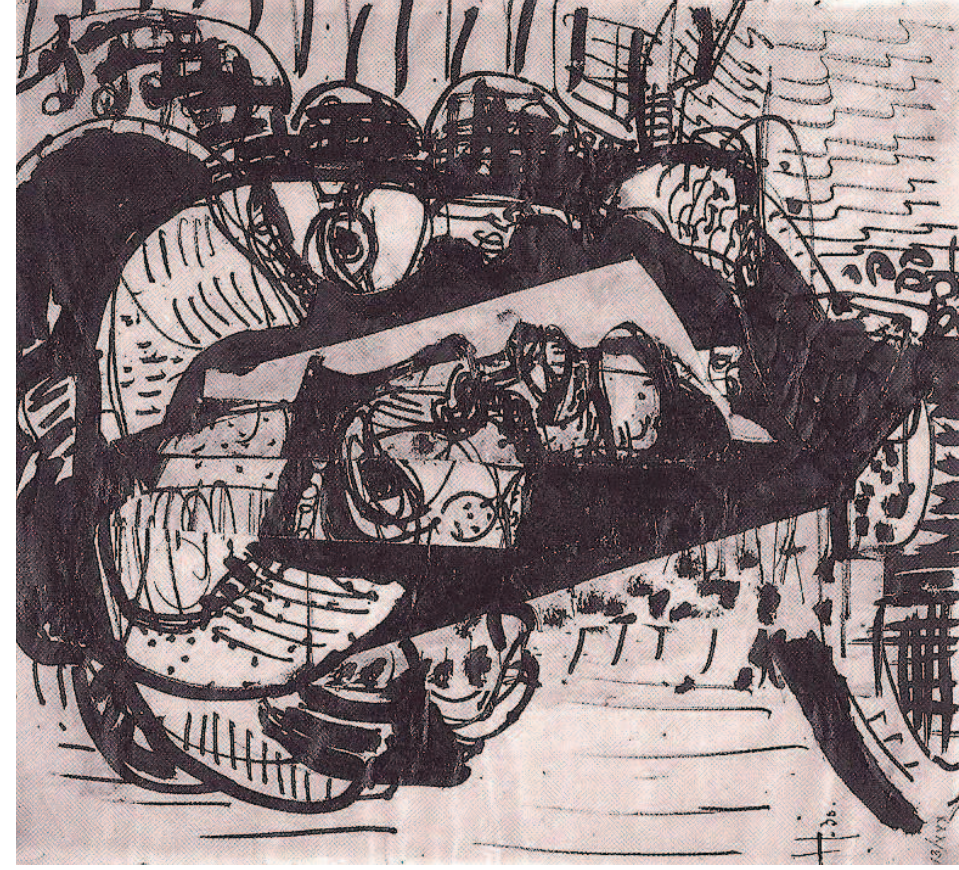


Resim. 9, 10, 11

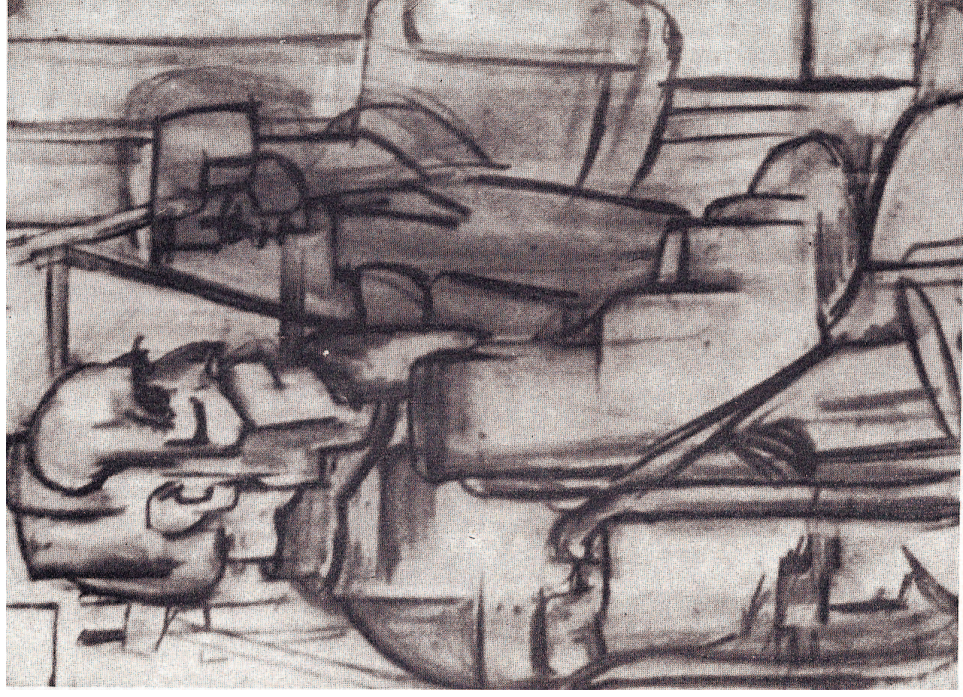


## Karşılaştırma 4

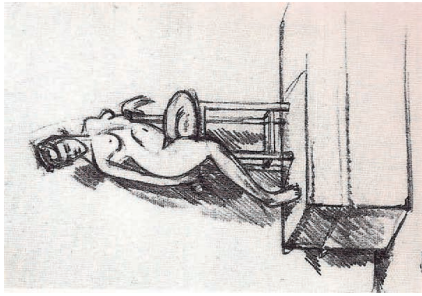
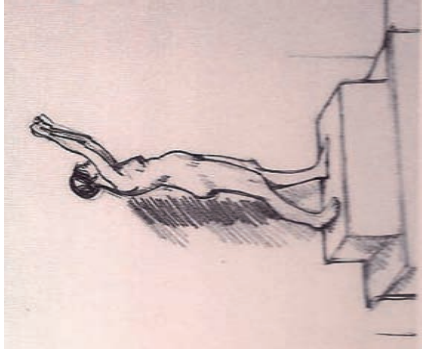
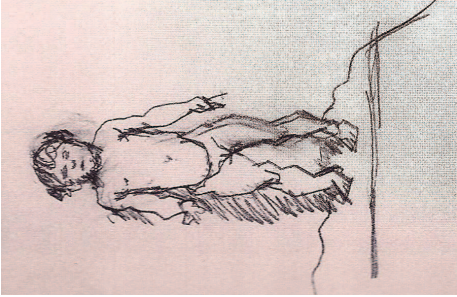
**Karşılaştırma 5**



Resim. 8 ve 11



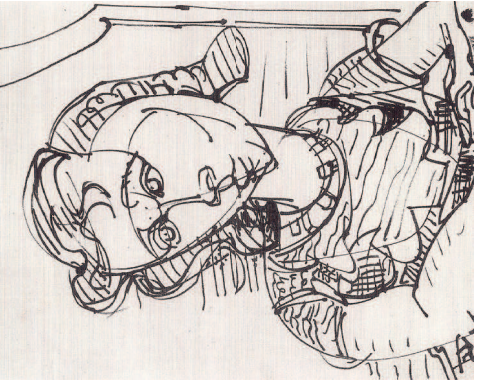
## Karşılaştırma 6



Resim. 3,4,5



Resim. 9, 10



Resim. 6, 19

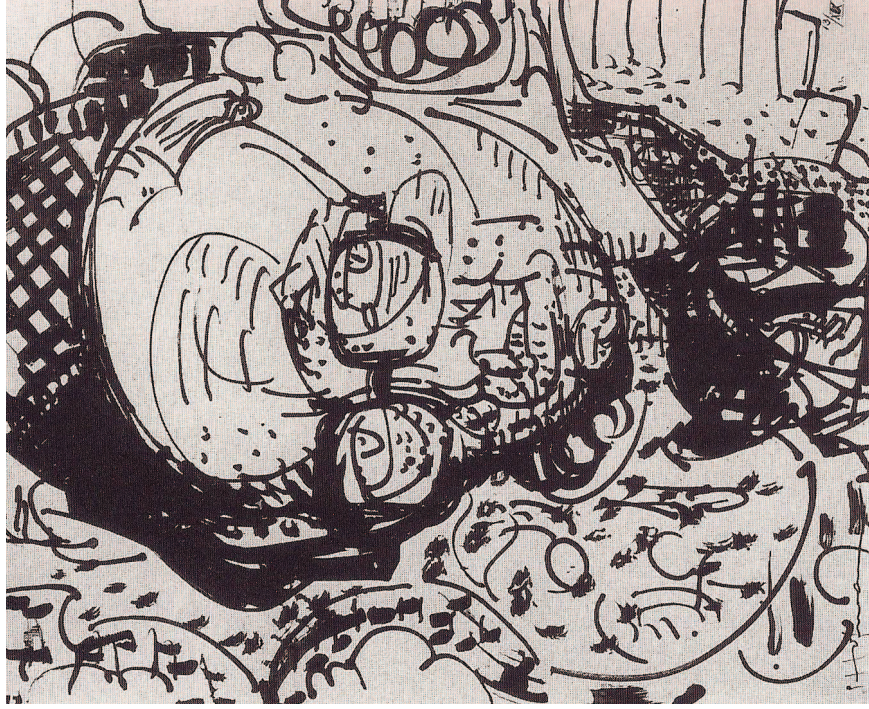


Resim. 14

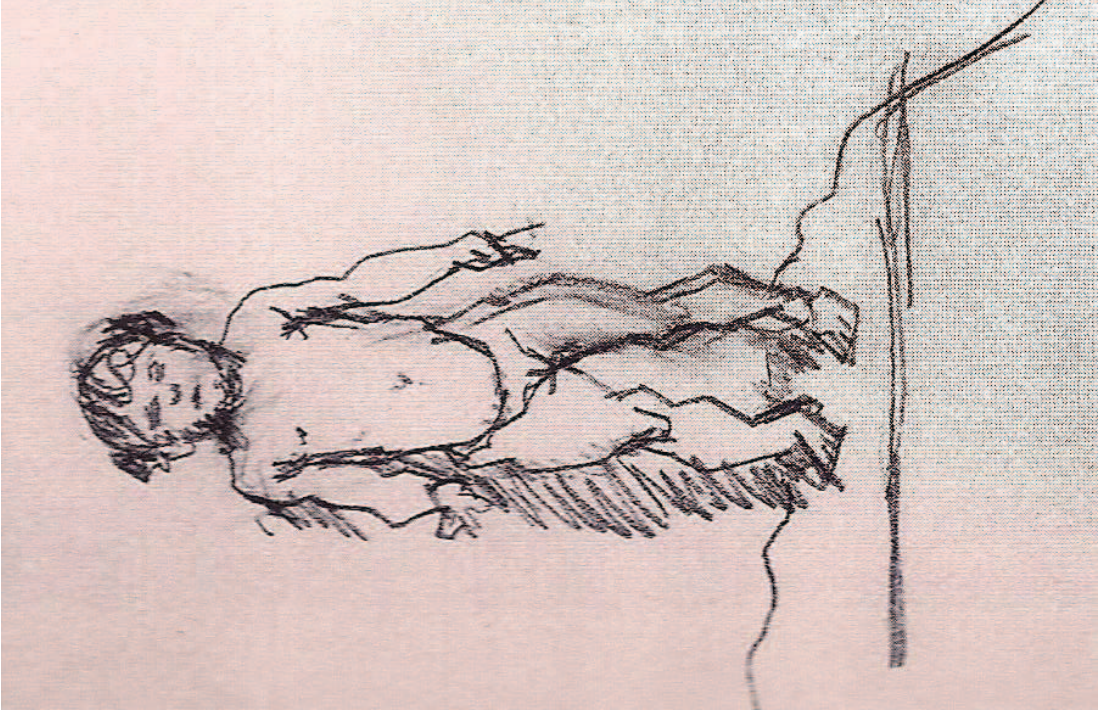
## Karşılaştırma 7

## Karşılaştırma 8

Resim. 7 ve 15

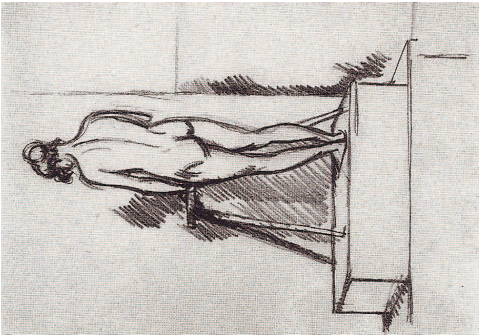
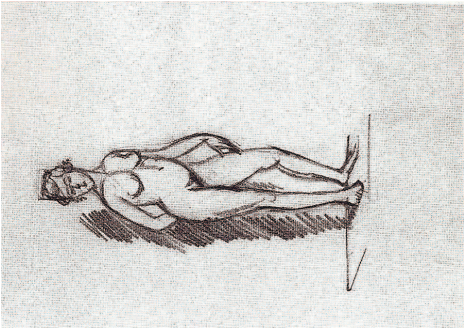
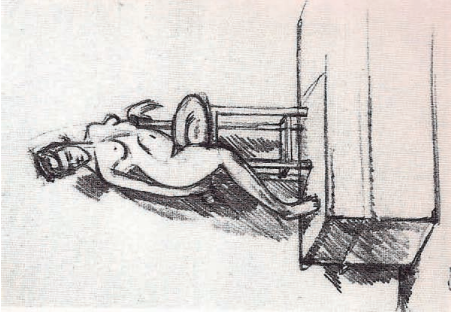
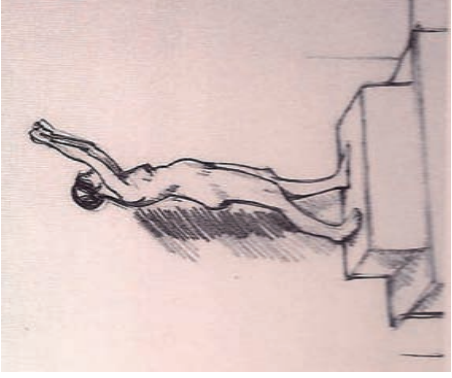
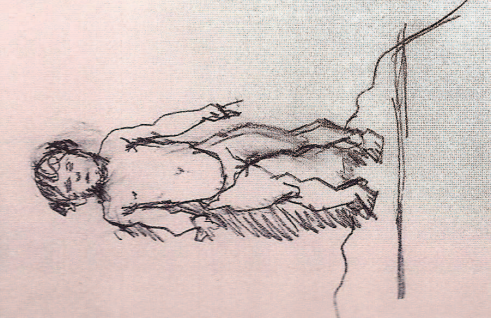


## Karşılaştırma 9

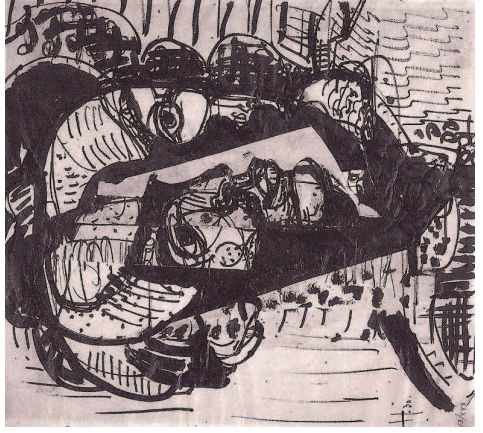
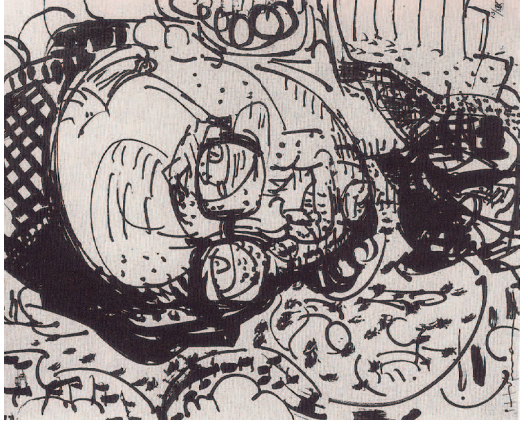
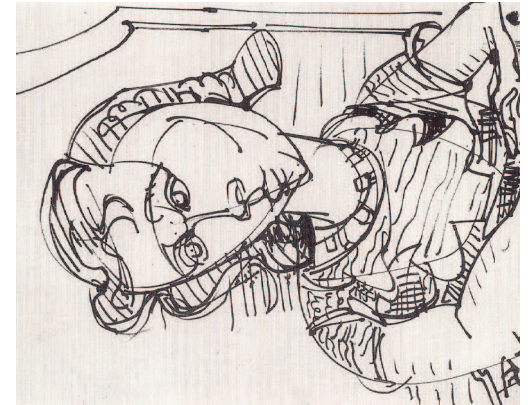


Resim. 5 ve 10





Resim. 1,2,3,4,5

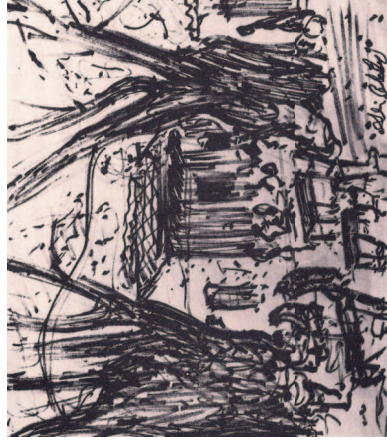
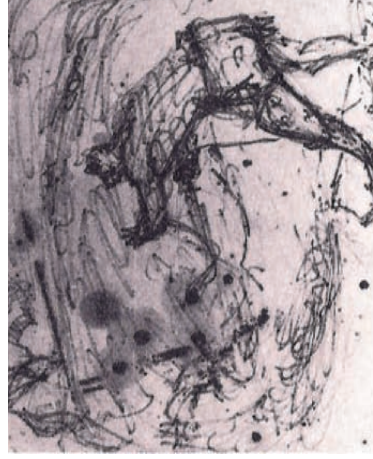
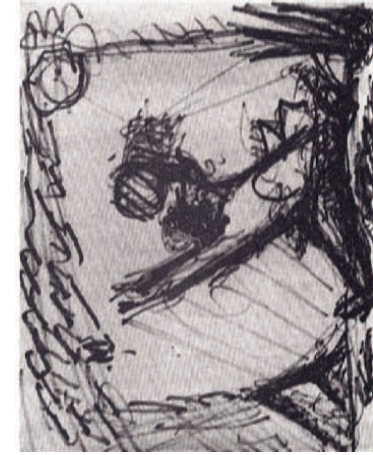
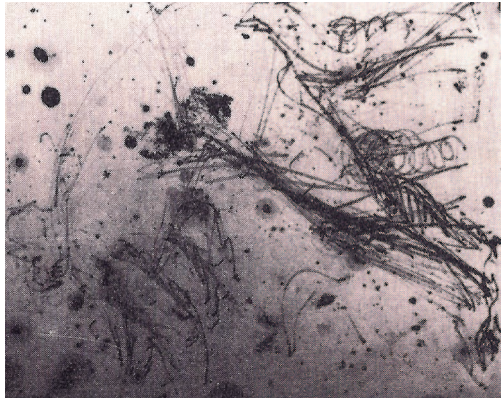


## Karşılaştırma 10

Resim. 6, 7, 8

## Karşılaştırma 11

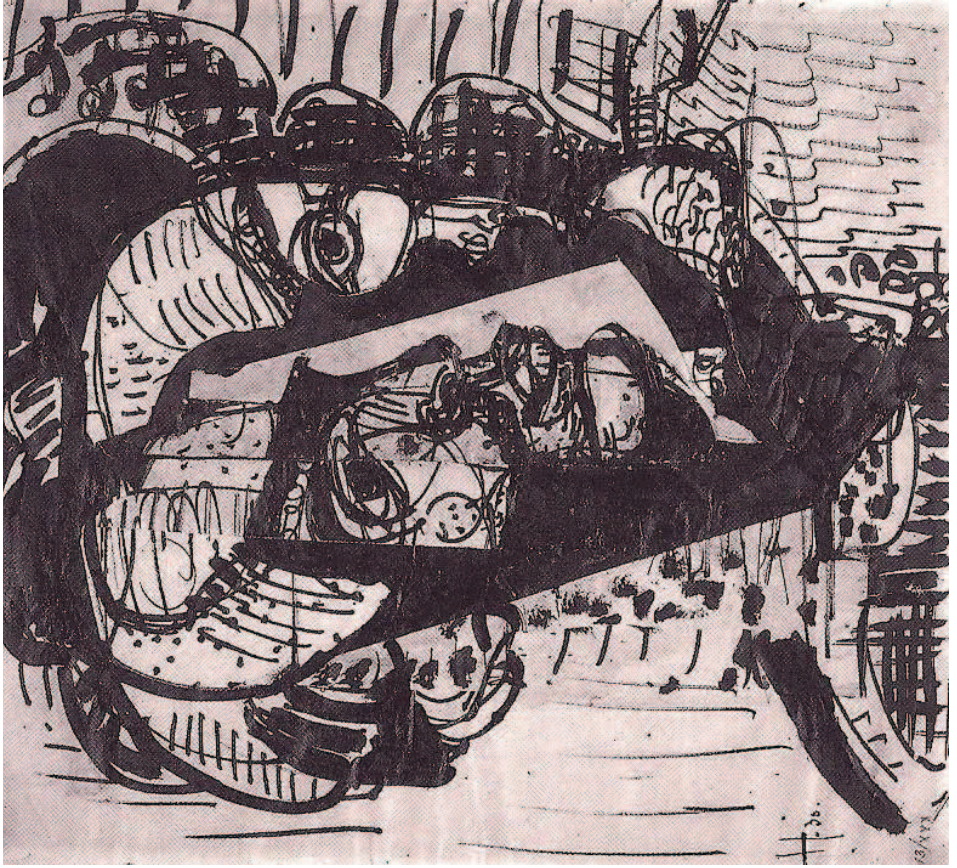
Resim. 12, 13, 14, 15



Resim. 16, 17, 18

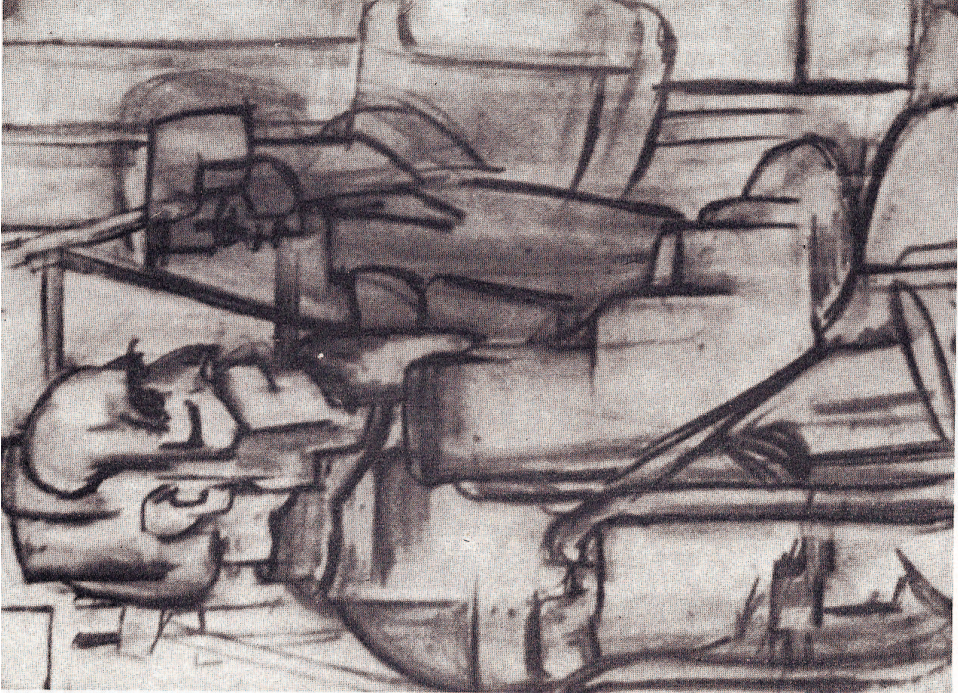
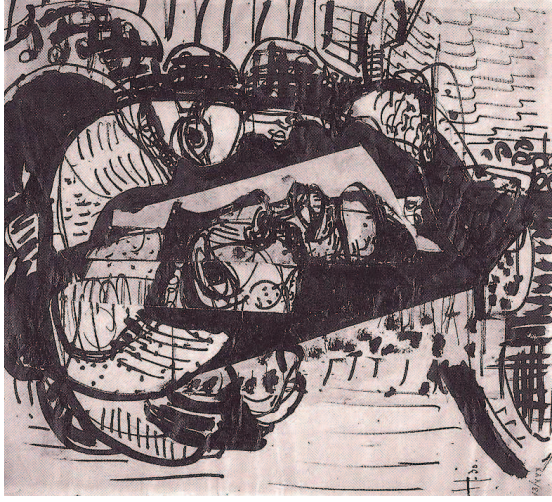
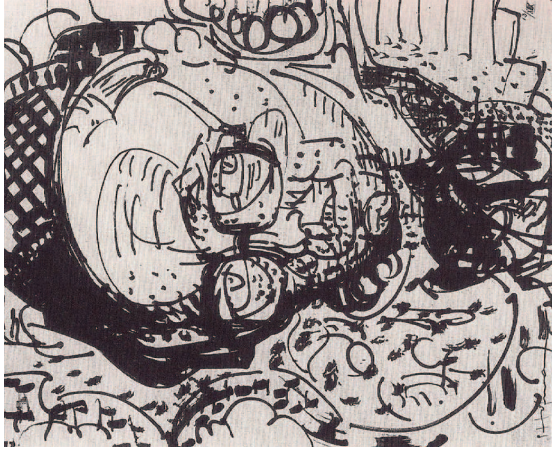
## Karşılaştırma 12

Resim. 8 ve 9



## Karşılaştırma 13

Resim. 7, 8 ve 11

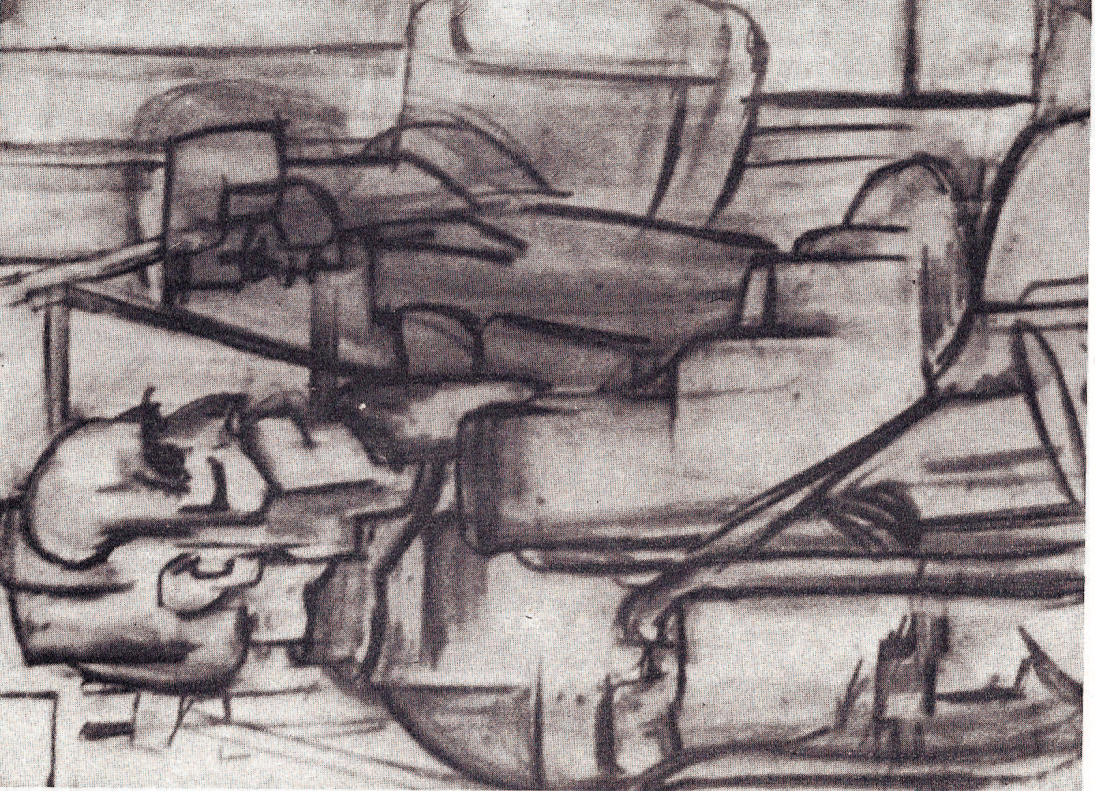


**Karşılaştırma 14**

Resim. 21 ve 9



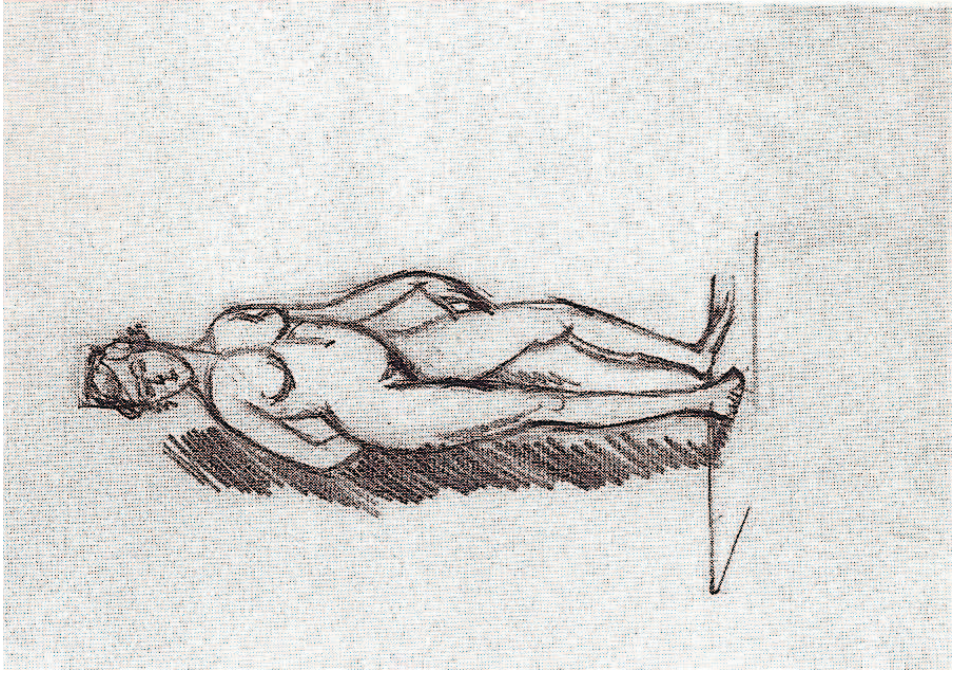
## Karşılaştırma 15



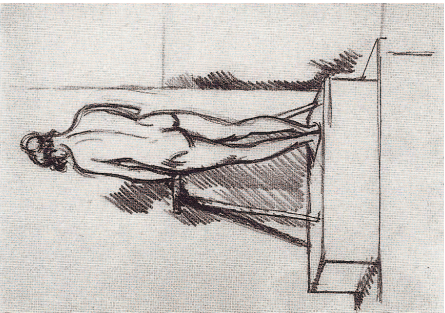
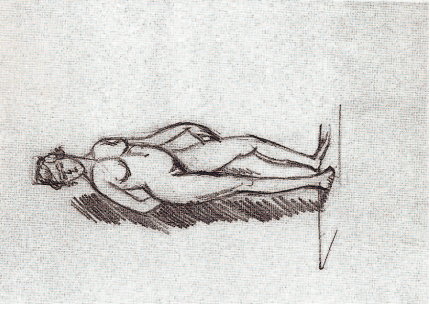
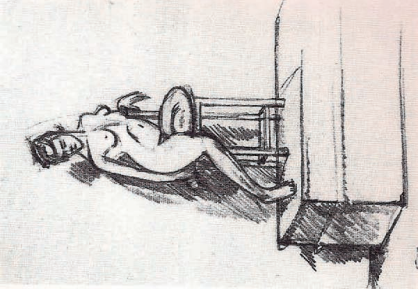
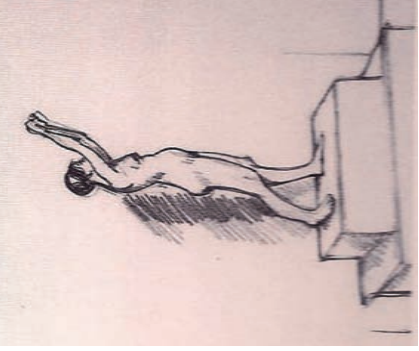
Resim. 11

## Karşılaştırma 16

Resim. 2 ve 10

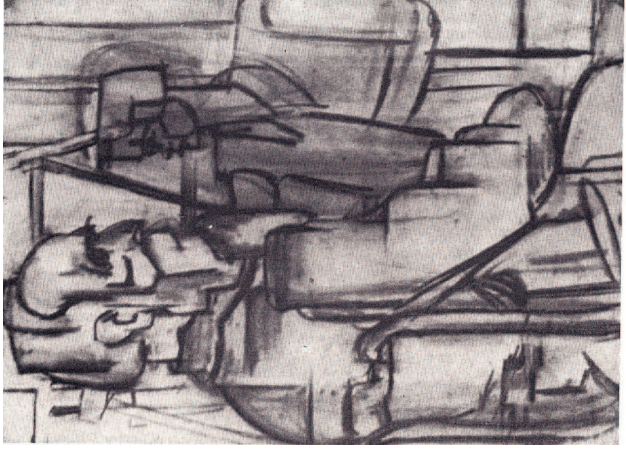


## Karşılaştırma 17



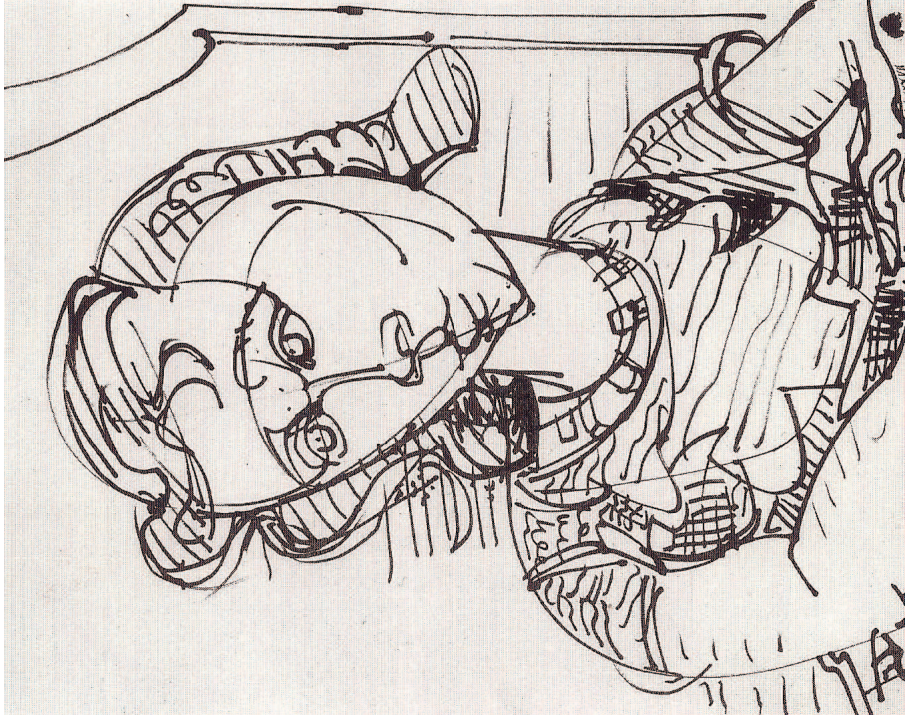
Resim. 1, 2, 3, 4

Resim. 9, 10, 11

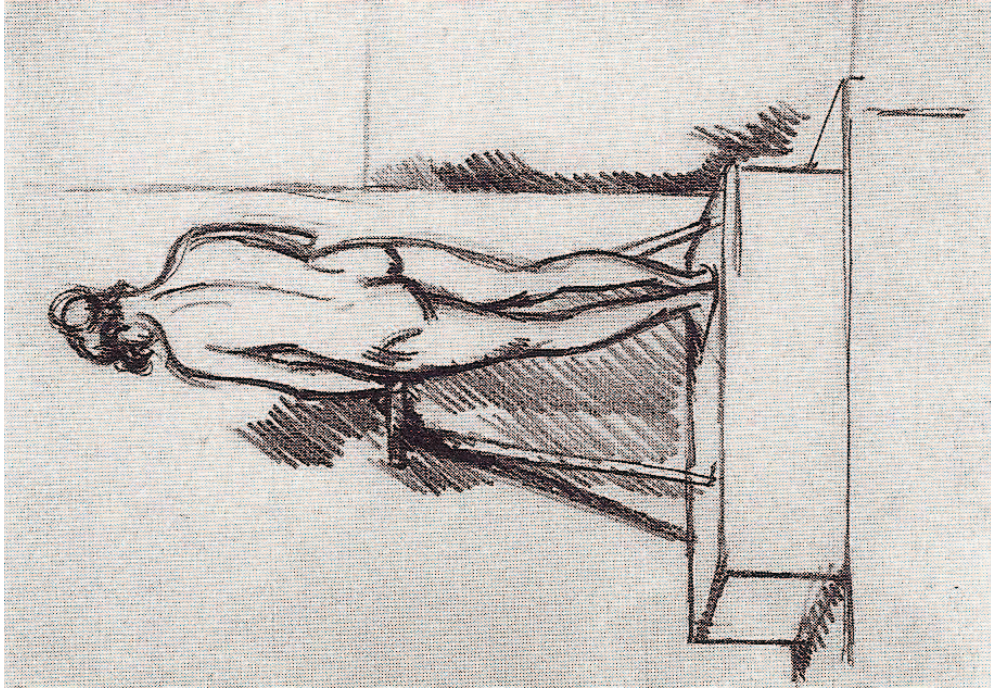


## Karşılaştırma 18

Resim. 6 ve 9



## Karşılaştırma 19



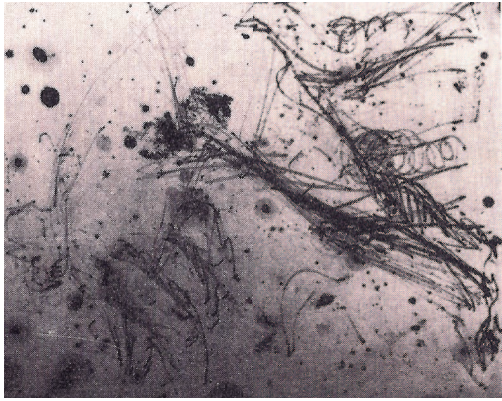
Resim. 1 ve 10

**Karşılaştırma 20**



Resim. 22 ve 18

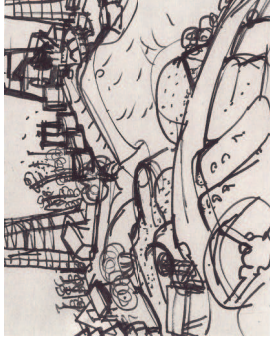
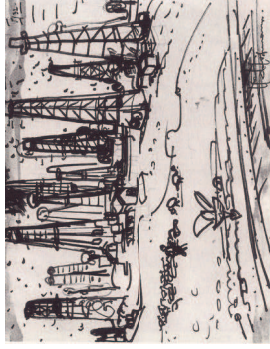
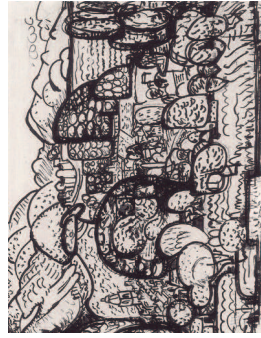
Resim. 12, 15, 16



Karşılaştırma 21

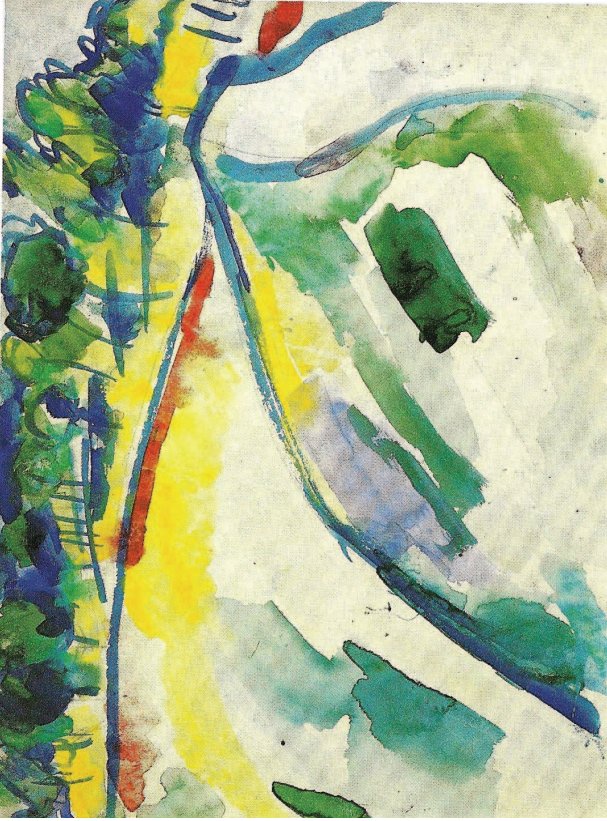


Resim. 23, 24, 25, 26, 27



## Karşılaştırma 22

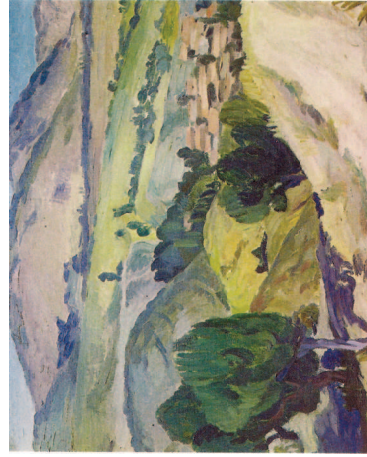
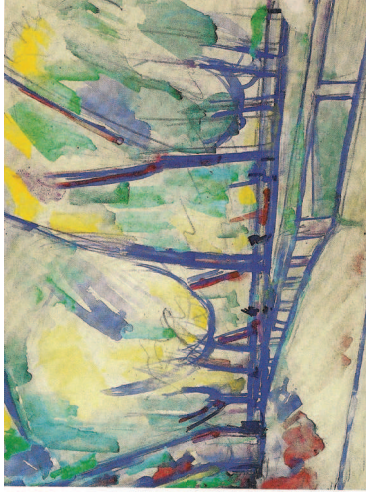
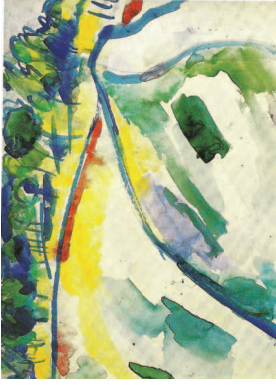
Resim. 30 ve 33



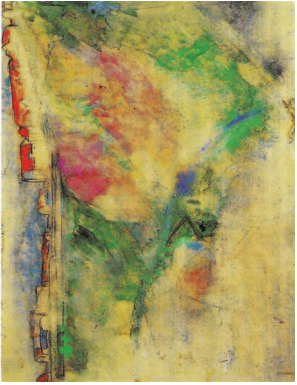
## Karşılaştırma23



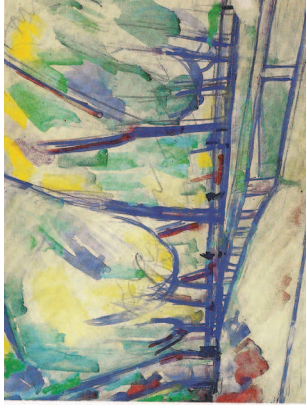
Resim. 28, 29, 30, 31, 32



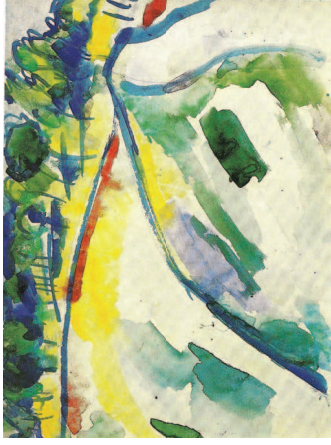
Resim. 33, 34



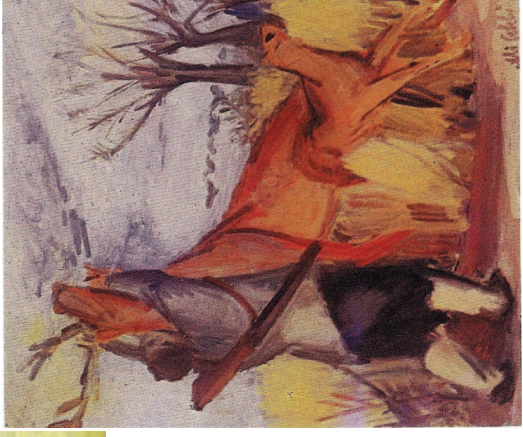
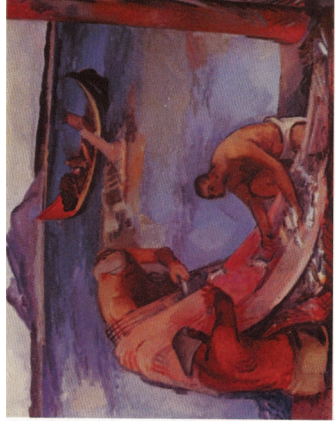
## Karşılaştırma 24



Resim. 28, 29, 30, 31, 32



Resim. 39, 40, 41, 42



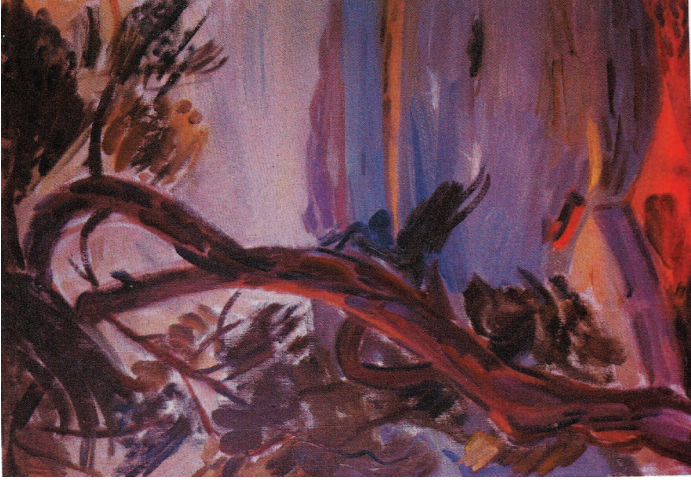
## Karşılaştırma 25

Resim. 34, 35, 36, 37, 38



## Karşılaştırma 26

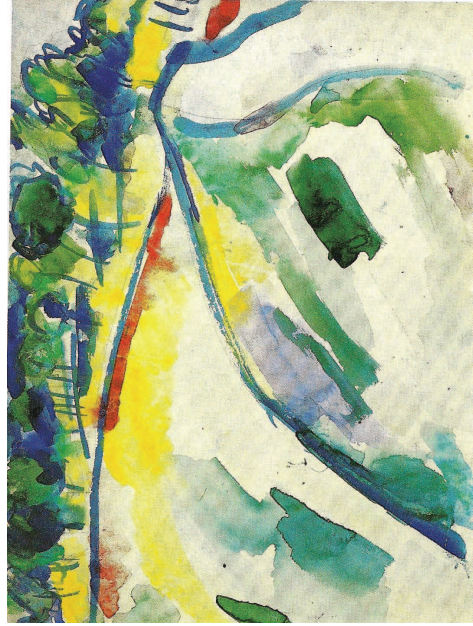
Resim.36



Resim. 35

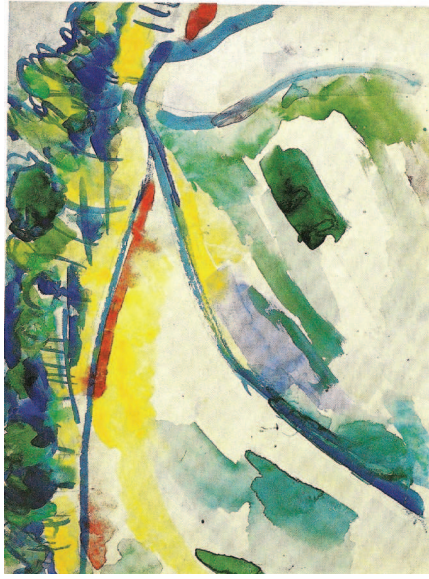


Resim. 30



## Karşılaştırma 27

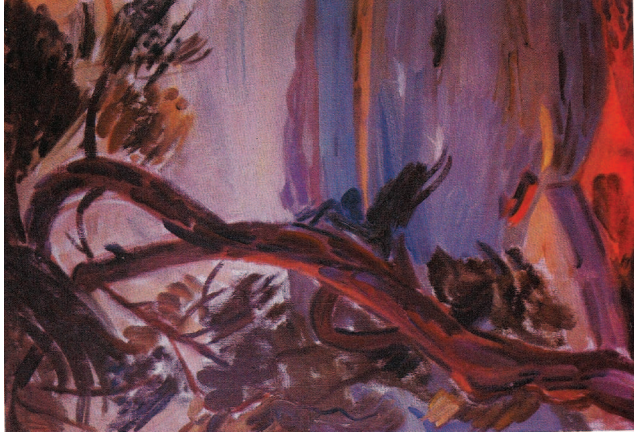
Resim. 29



Resim. 34



Resim. 36



## Karşılaştırma 28

Resim.29



Resim. 37

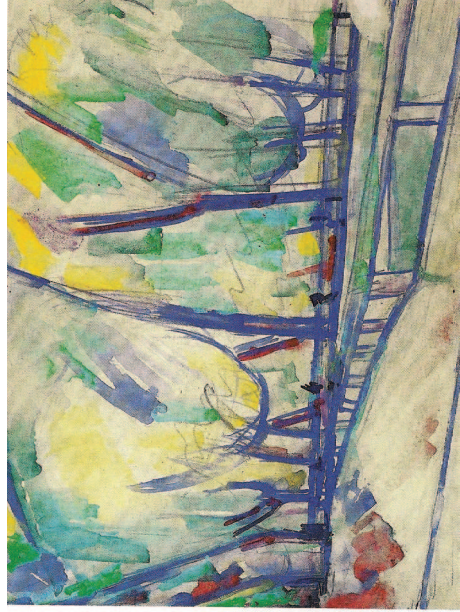


Resim. 38

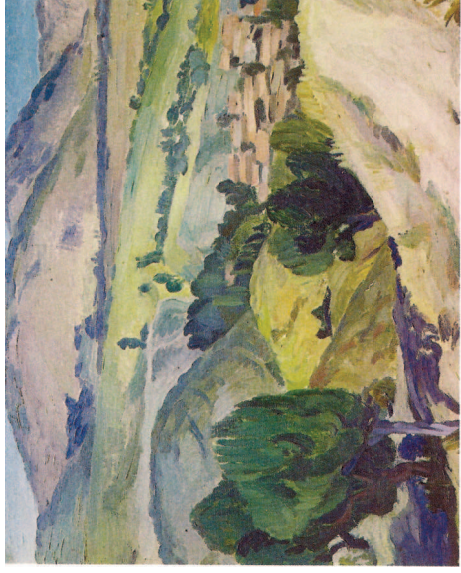


## Karşılaştırma 29

Resim.32



Resim33



Resim. 38



## Karşılaştırma 30

Resim. 31 ve 34



## Karşılaştırma 31

Resim. 29 ve 35



## Karşılaştırma 32

Resim. 31 ve 35



### Karşılaştırma 33

Resim. 43



Resim. 45



Resim. 44



Resim. 46



## Karşılaştırma 34

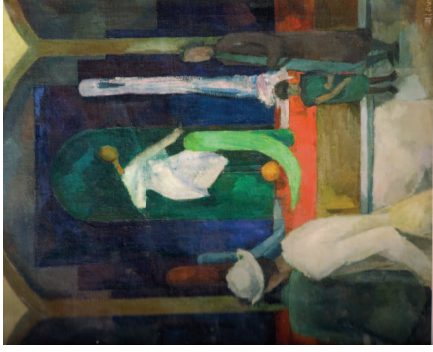
Resim. 49 ve 50



Resim. 47 ve 48



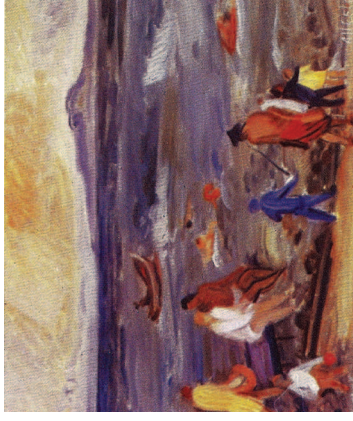
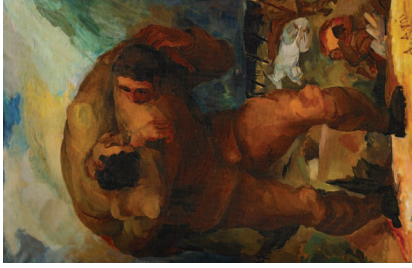
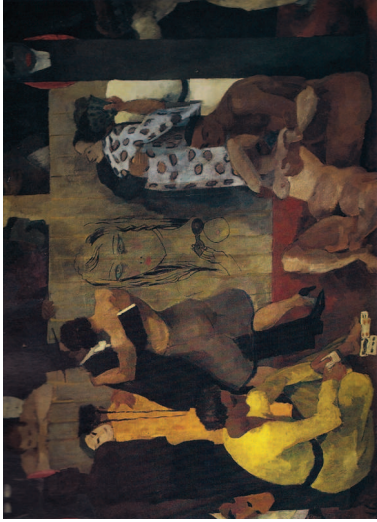
Resim. 51, 52, 53, 54, 55



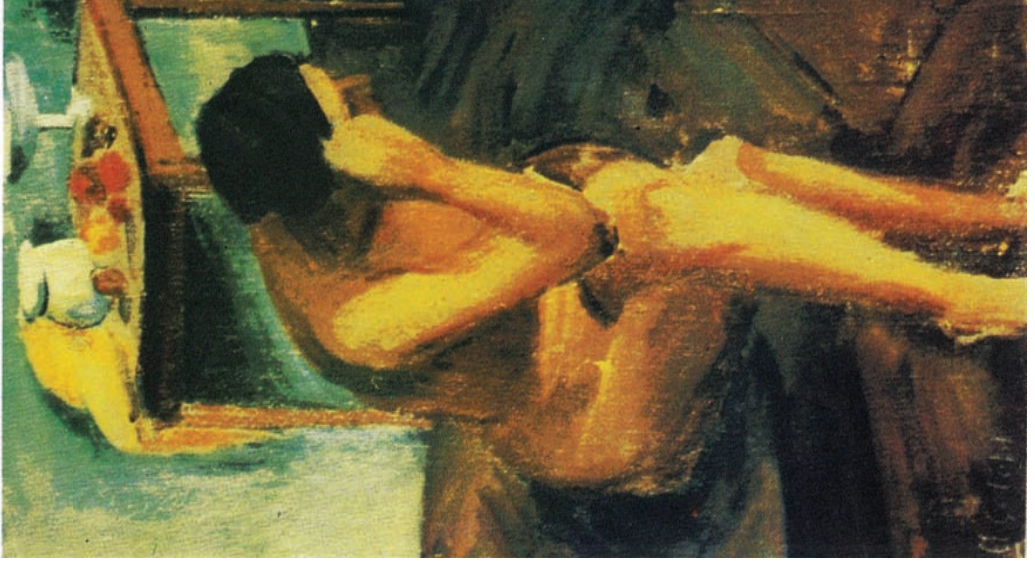
Resim. 19



## Karşılaştırma 35

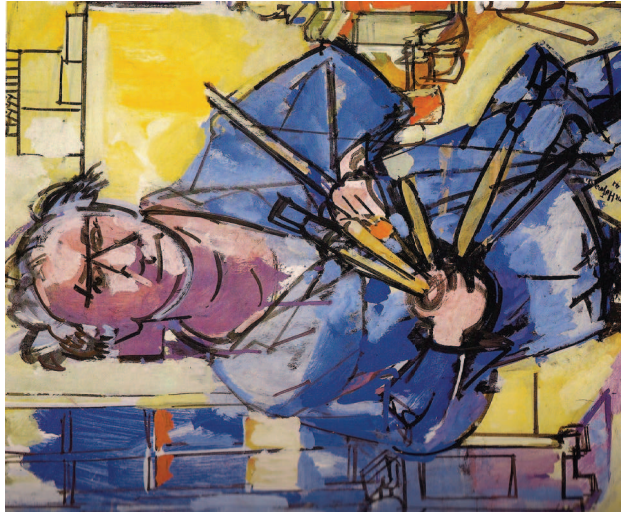


Resim. 50

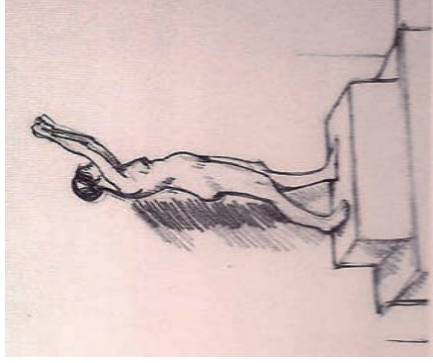
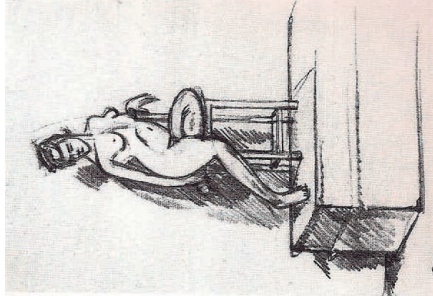
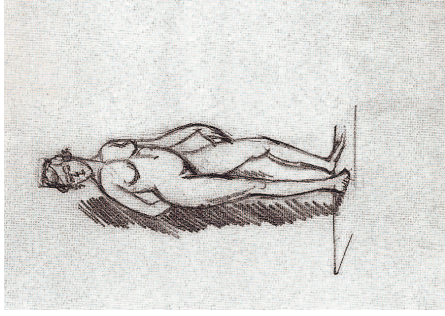
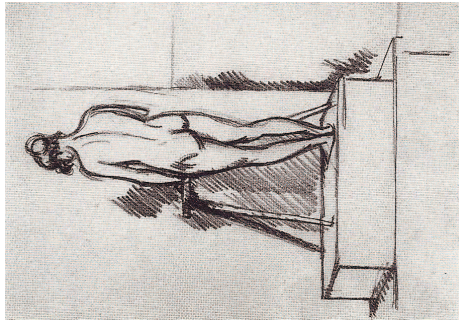


### Karşılaştırma 36

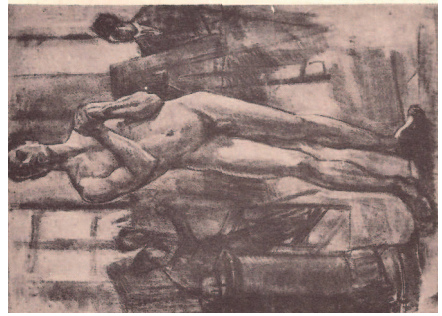
Resim. 43 ve 44



## Karşılaştırma 37

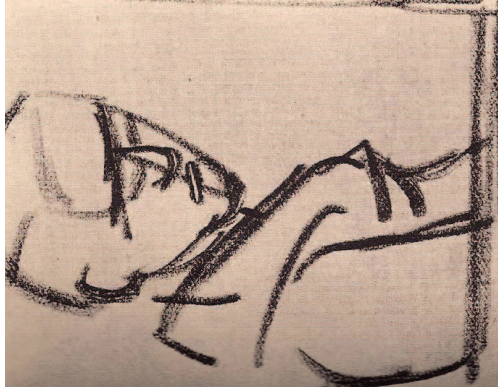
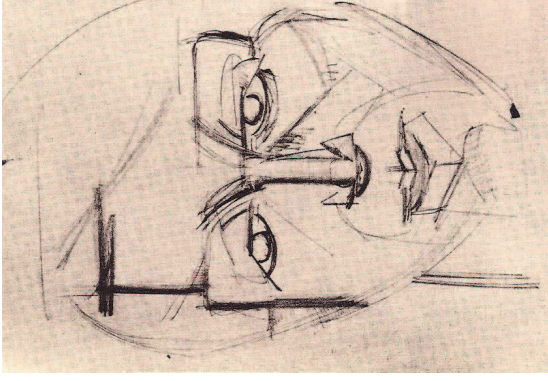
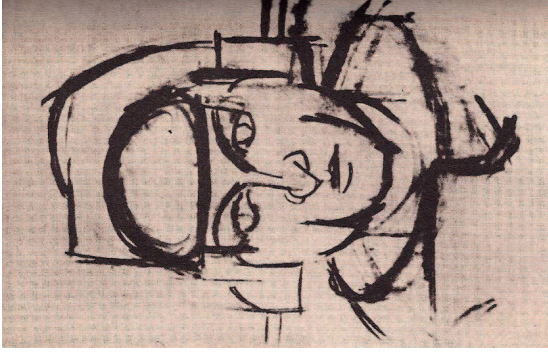


Resim. 1, 2, 3,4

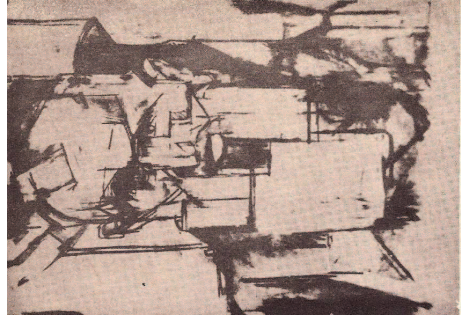
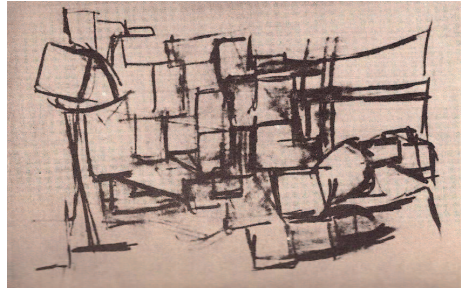


Resim. 76, 77

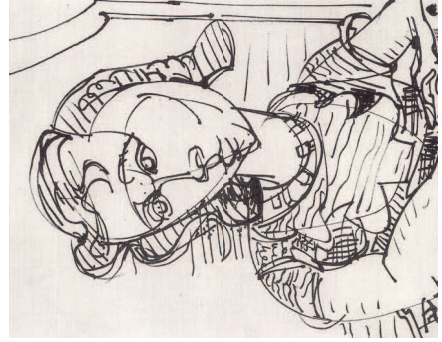
## Karşılaştırma 38



Resim. 78, 79, 80, 81, 82, 83

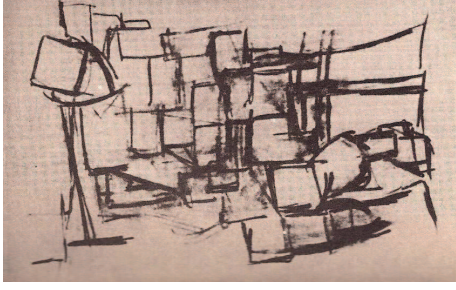
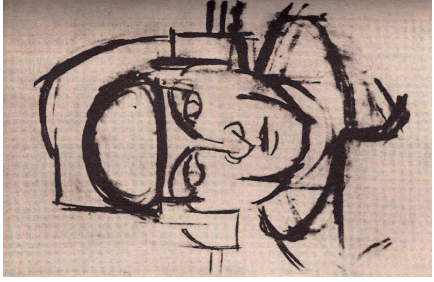
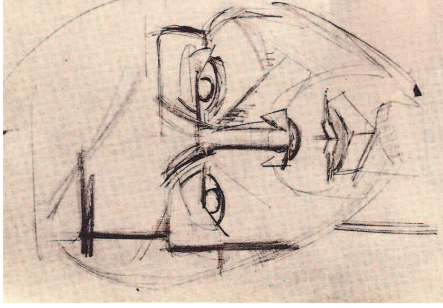
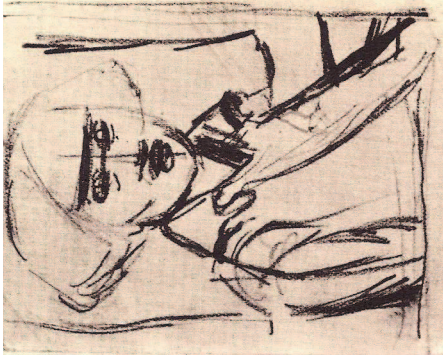
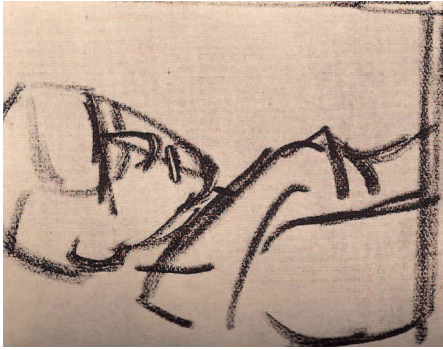


Resim. 6, 7, 8

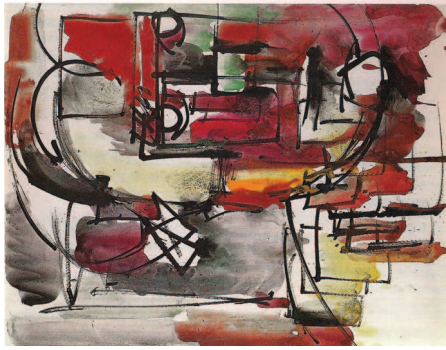
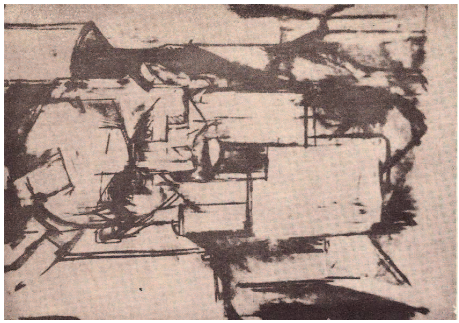


## Karşılaştırma 39

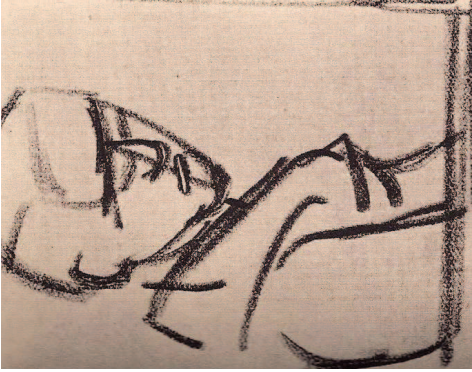
Resim. 78, 79, 80, 81, 82, 83



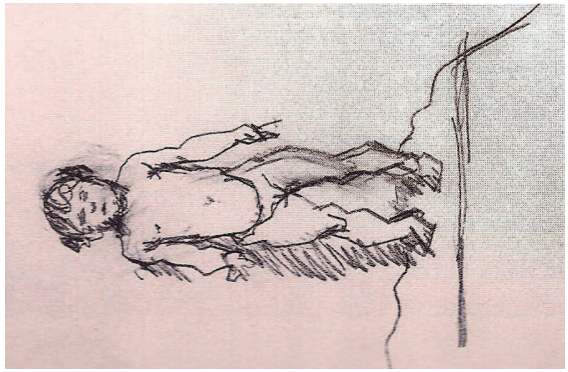
Resim. 20, 21



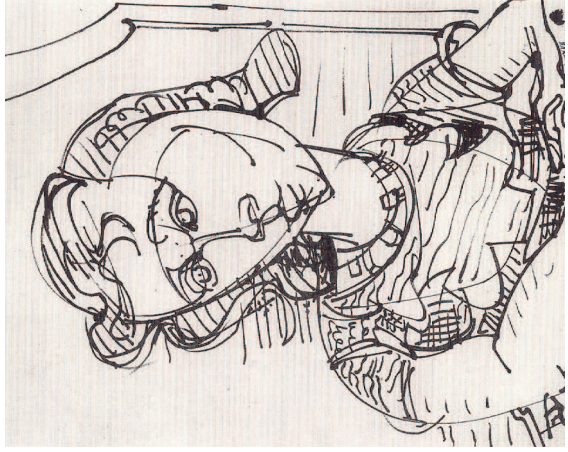
## Karşılaştırma 40



Resim. 78



Resim. 5



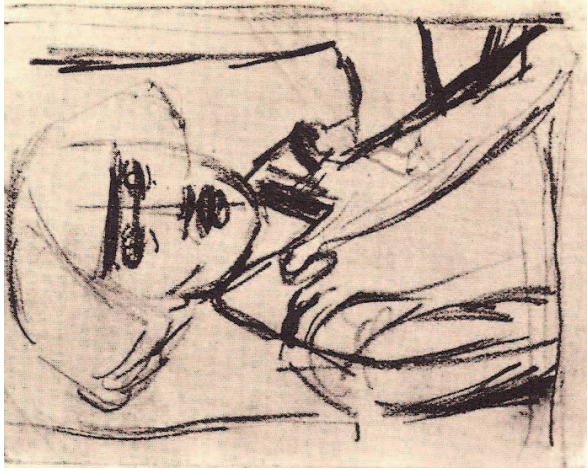
Resim. 6



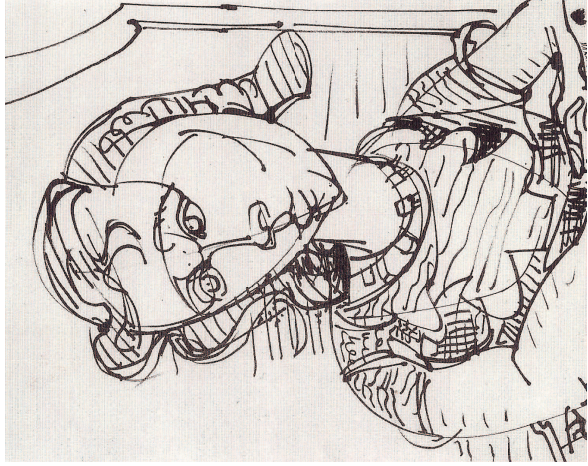
Resim. 19

## Karşılaştırma 41

Resim. 79



Resim.6

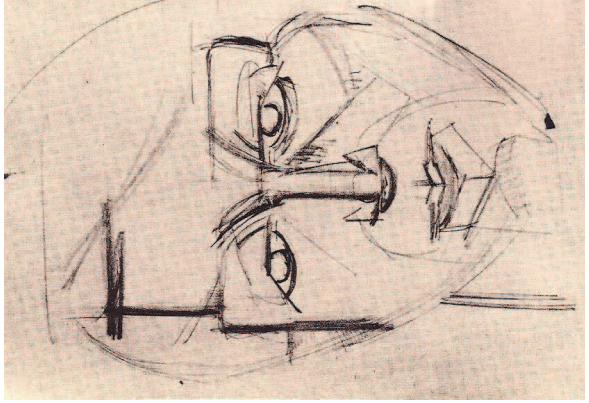


Resim.20

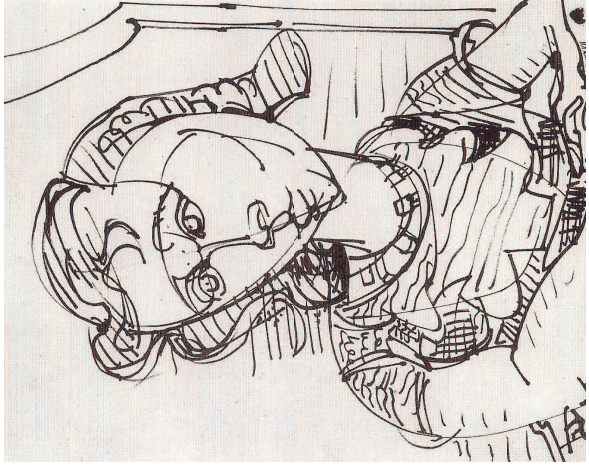


## Karşılaştırma 42

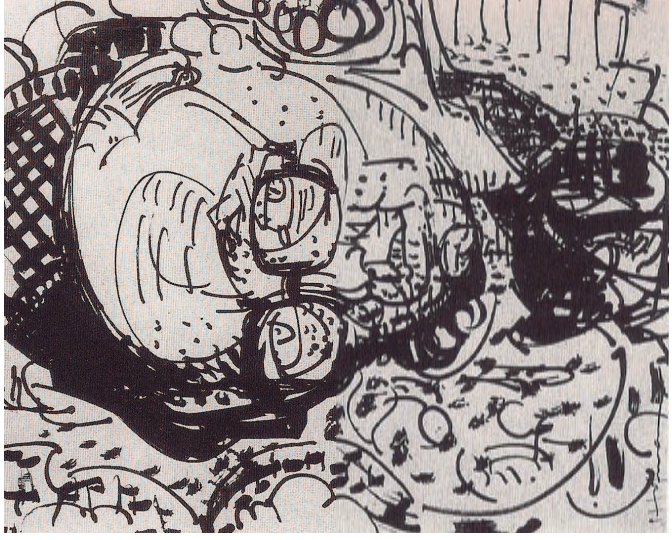
Resim. 80



Resim. 6

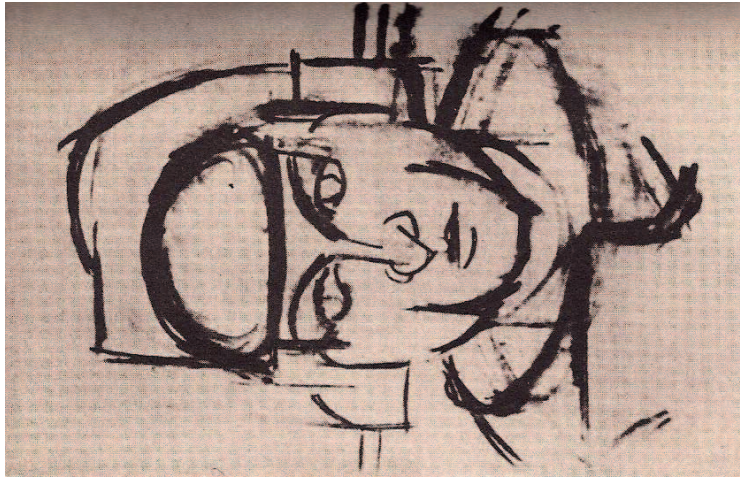


Resim. 7

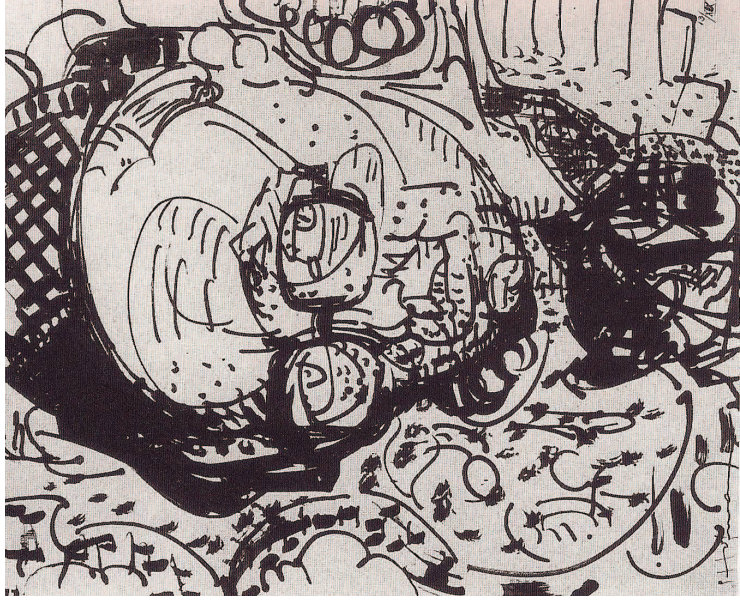


## Karşılaştırma 43

Resim. 81



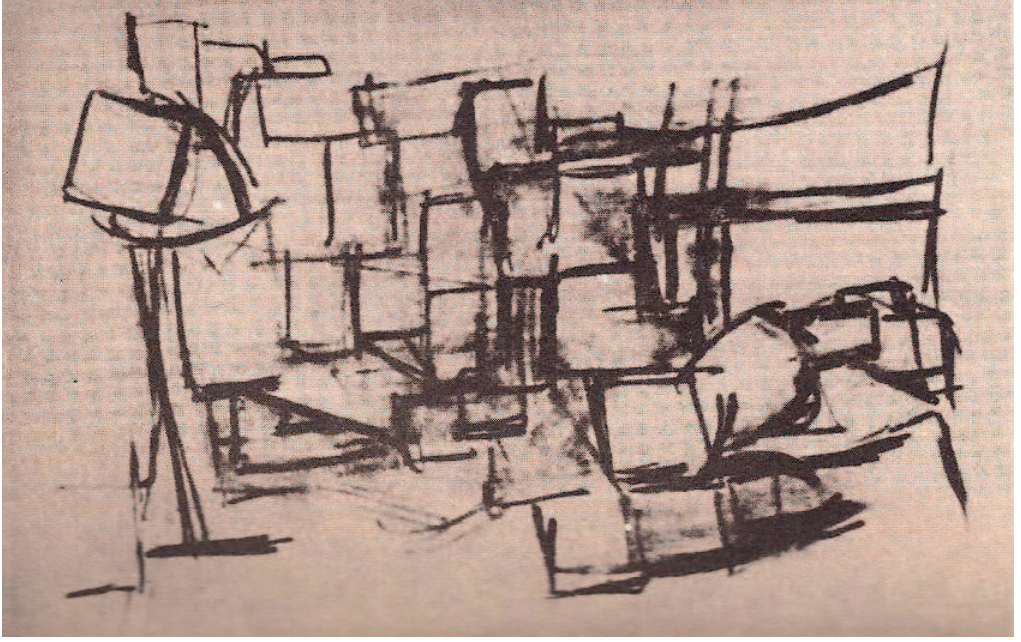
Resim.7



Resim.21

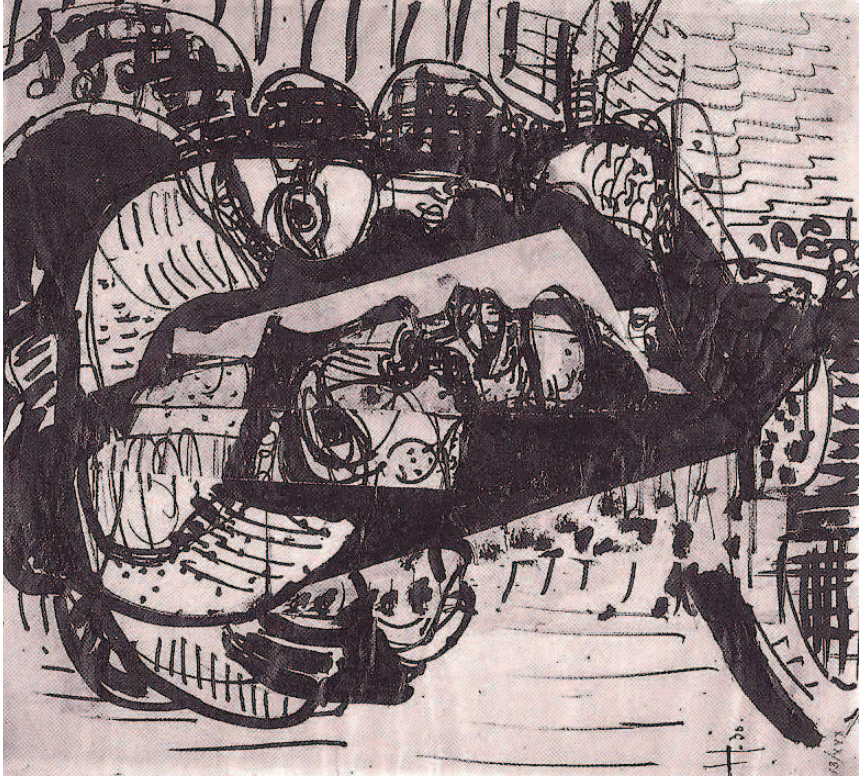


Resim. 82

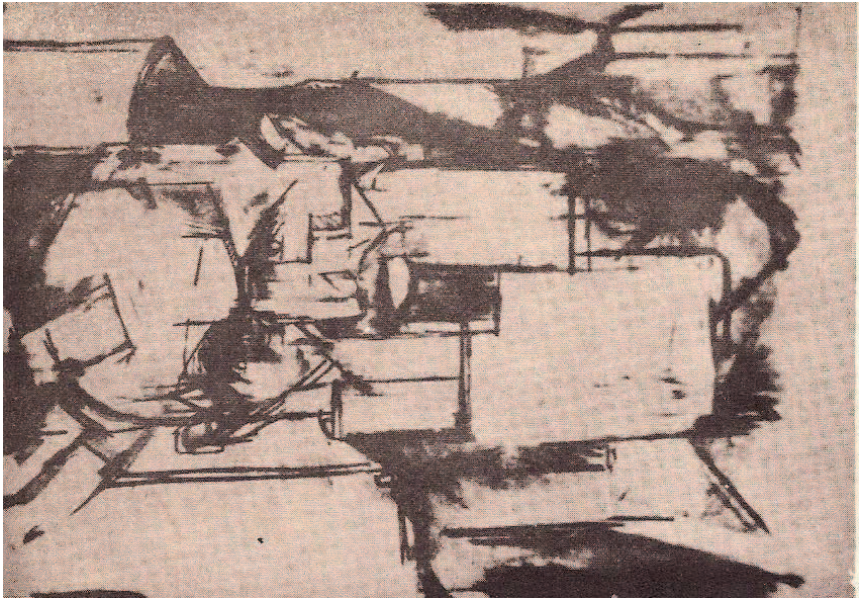


## Karşılaştırma 44

Resim. 8

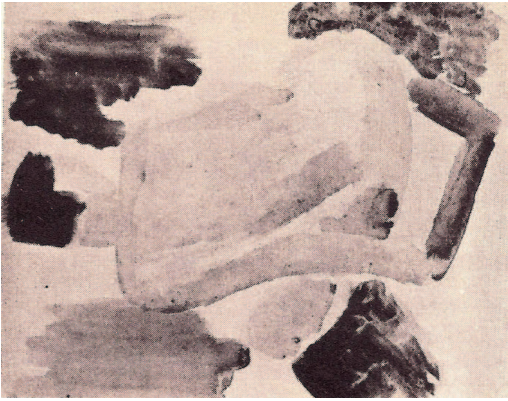


Resim. 83

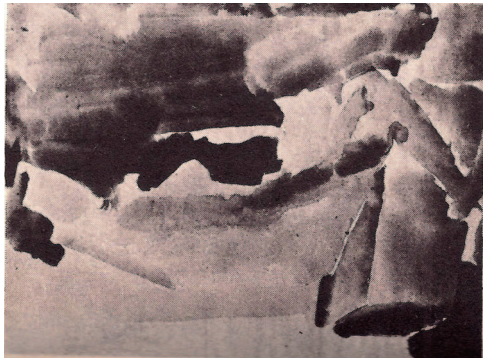


## Karşılaştırma 45

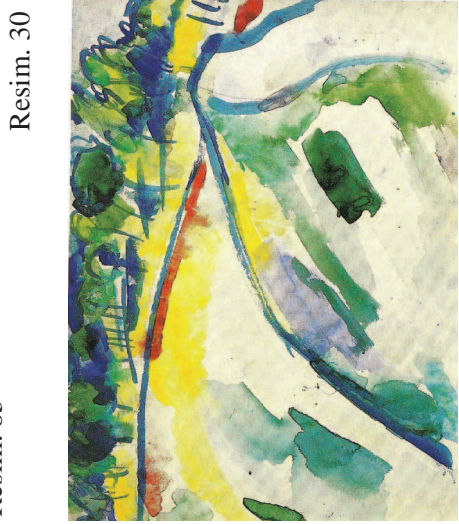
## Karşılaştırma 46



Resim. 84



Resim. 85



Resim. 30



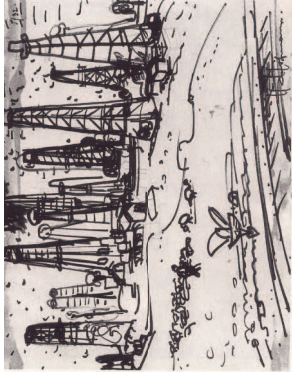
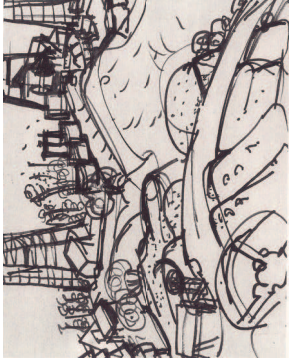
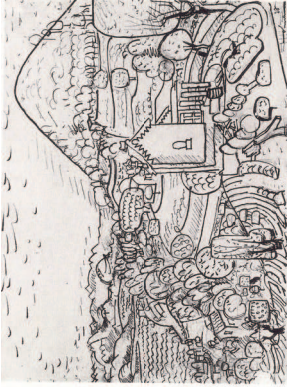
Resim. 31



Resim. 20

## Karşılaştırma 47

Resim. 22, 23, 26, 27



Resim. 91

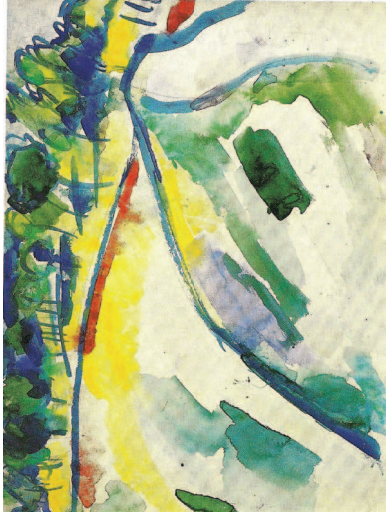


## Karşılaştırma 48

Resim. 92, 93, 94, 95

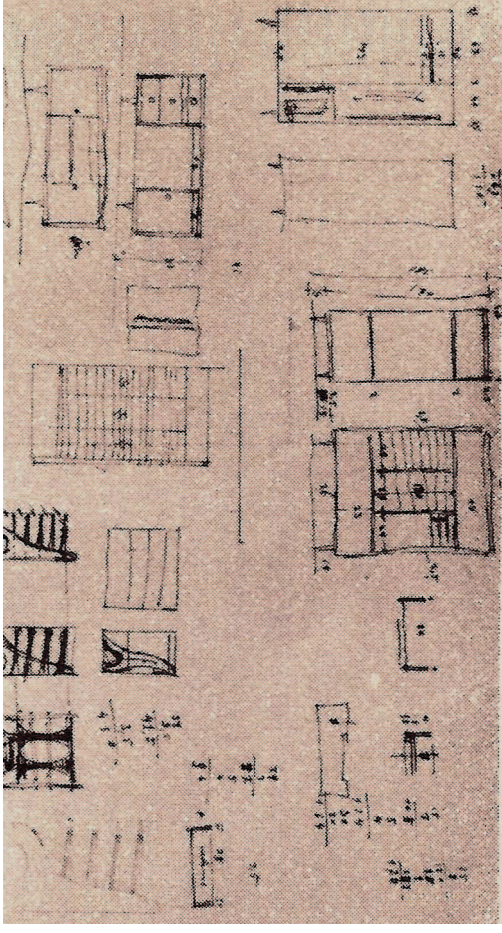
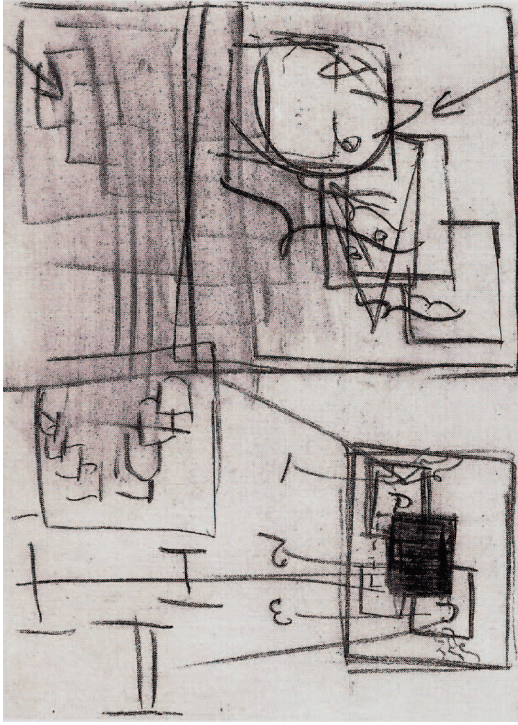


Resim. 30, 31, 32



## Karşılaştırma 49

Resim. 96 ve 97



**Karşılaştırma 50**

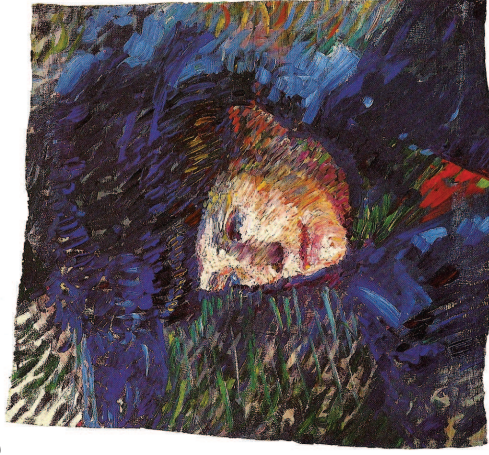
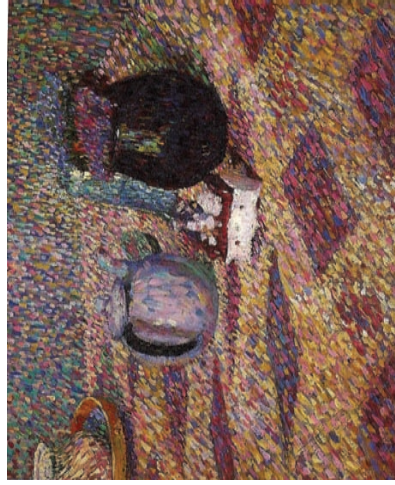
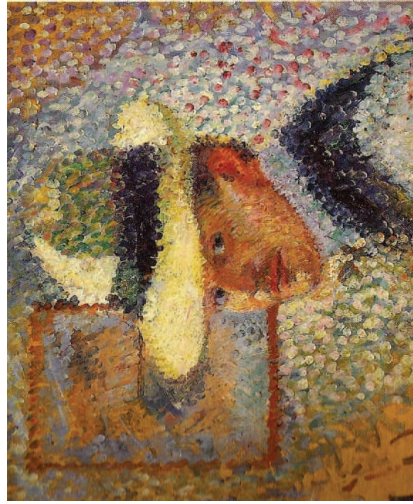
Resim.98





## Karşılaştırma 51

Resim.102, 103

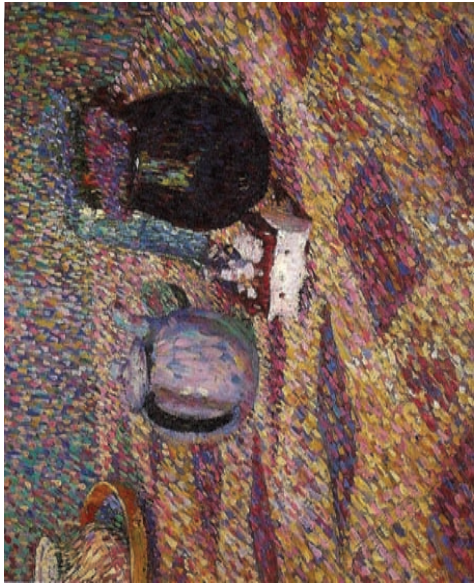


Resim.99, 100, 101

## Karşılaştırma 52



Resim.100, 104 ve 105

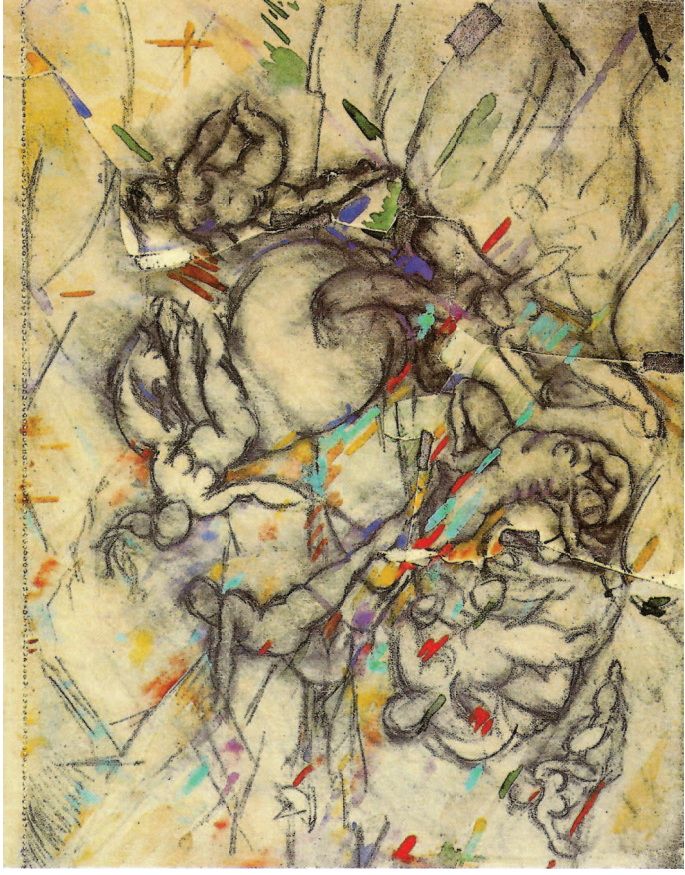


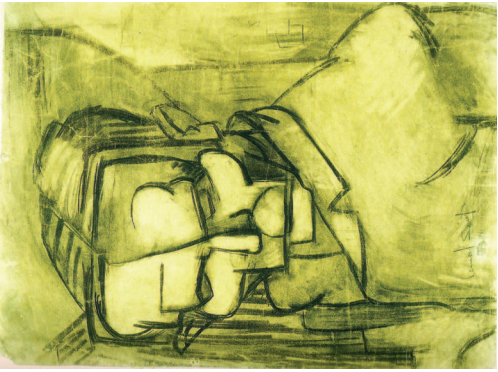
## Karşılaştırma 53

4. Bölüm Resim.21



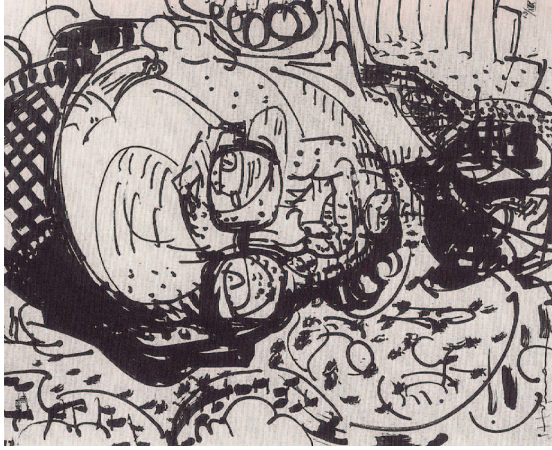
Resim.19



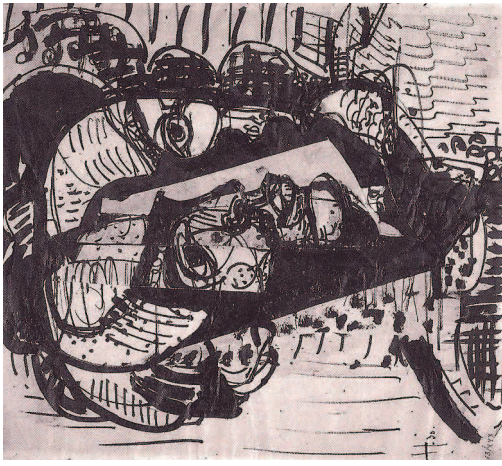
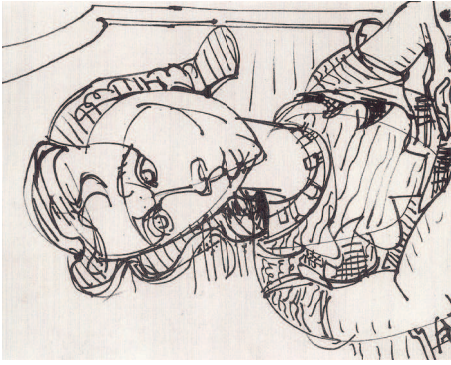
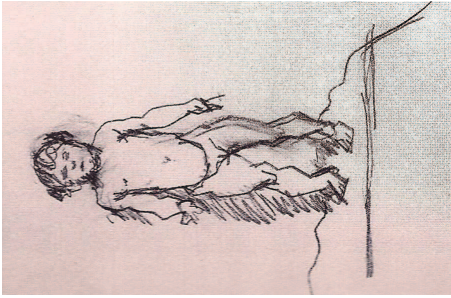


## Karşılaştırma 54

Resim. 106

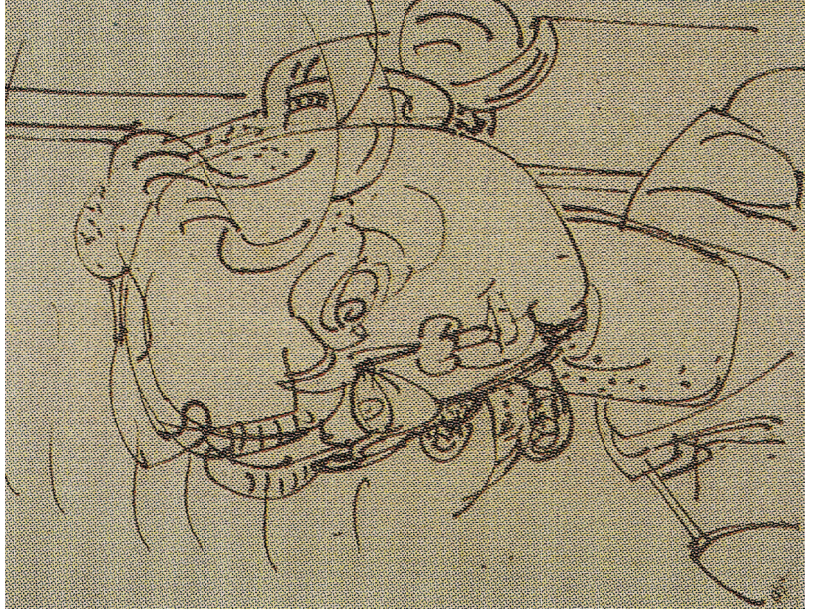
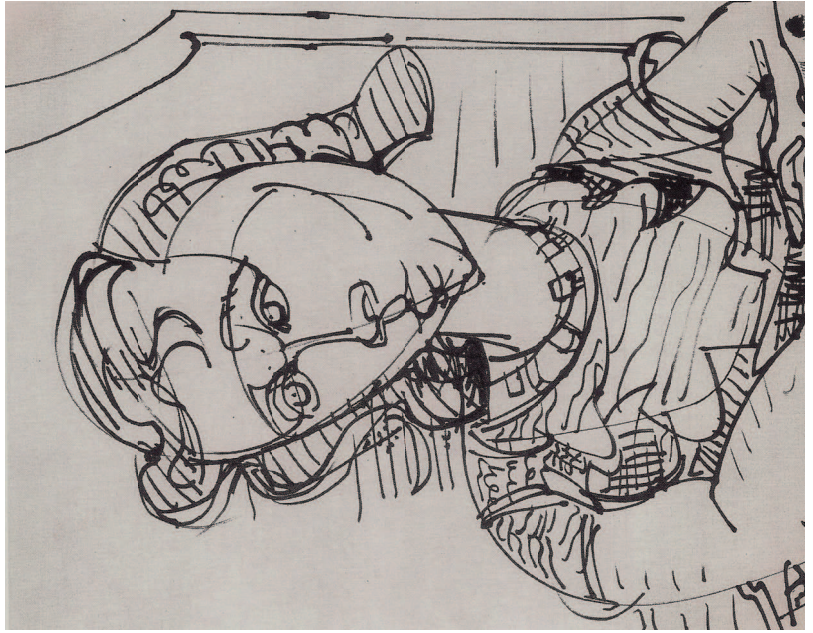


Resim. 5, 6, 7, 8



**Karşılaştırma 55**

Resim. 107 -108

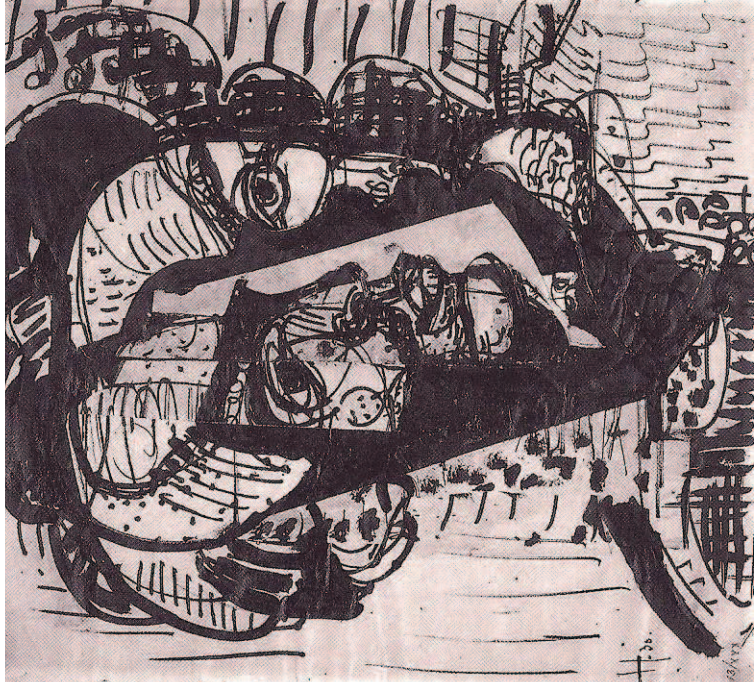


**Karşılaştırma 56**

Resim. 109

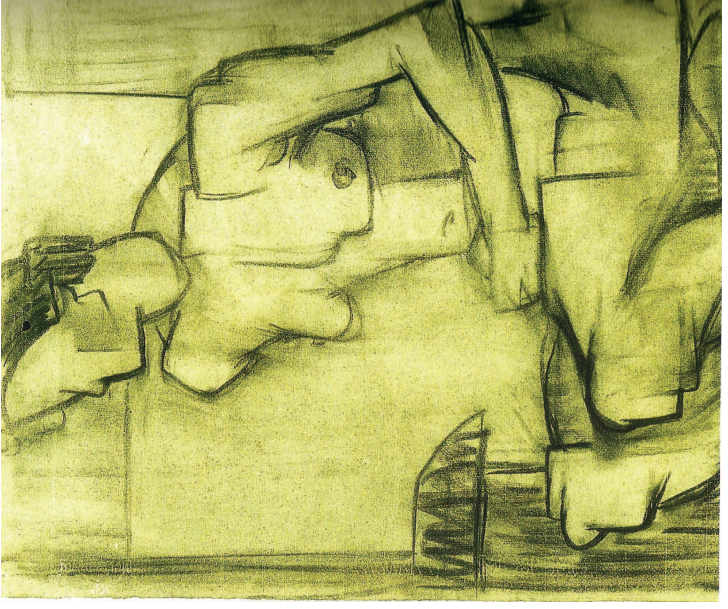
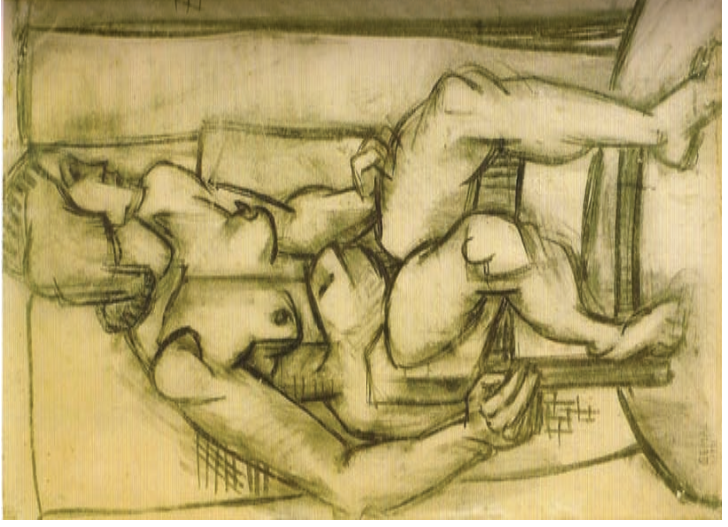


Resim. 8



**Karşılaştırma 57**

Resim. 110, 111, 112



## Karşılaştırma 58

Resim. 113



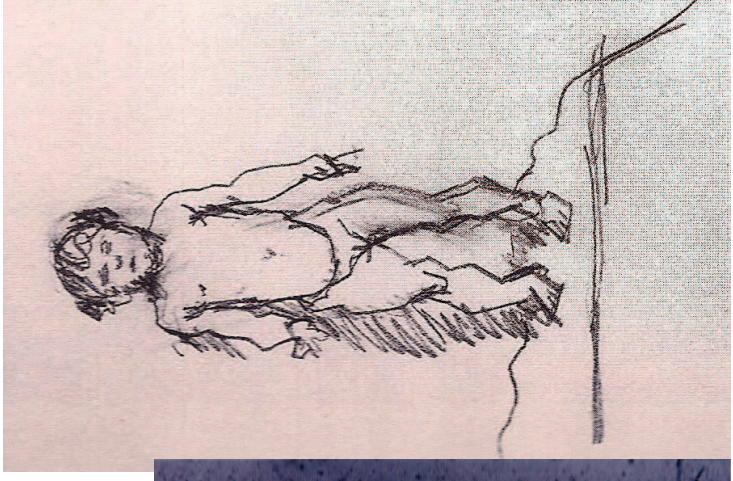
Resim. 114



Resim. 115

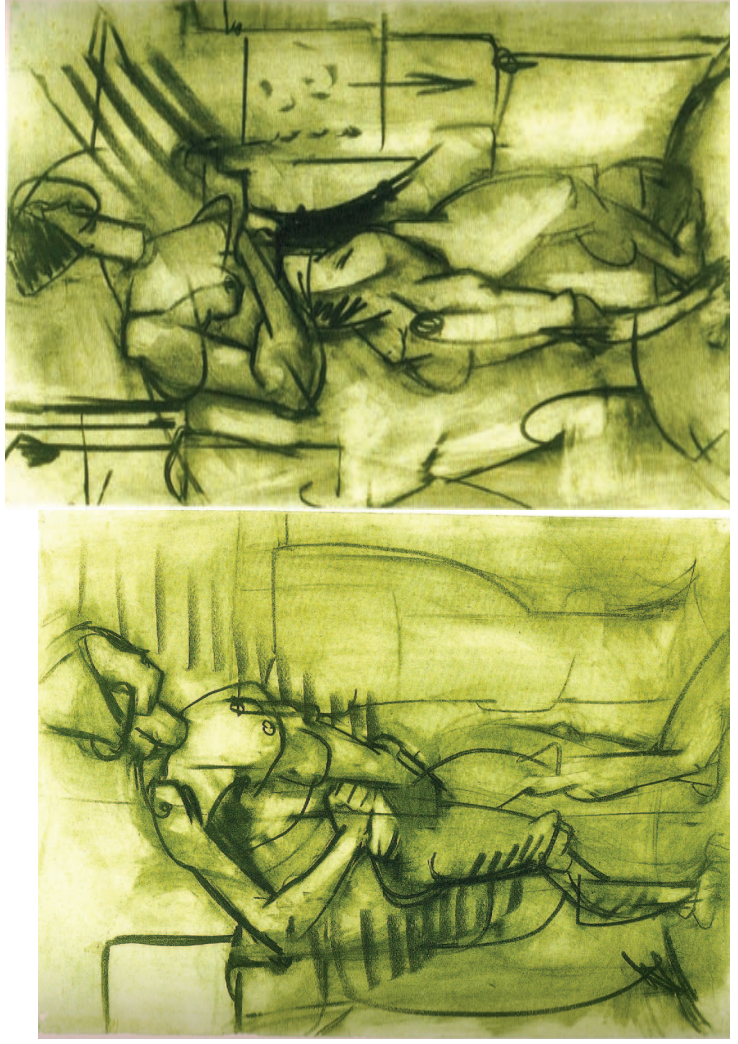


Resim. 5

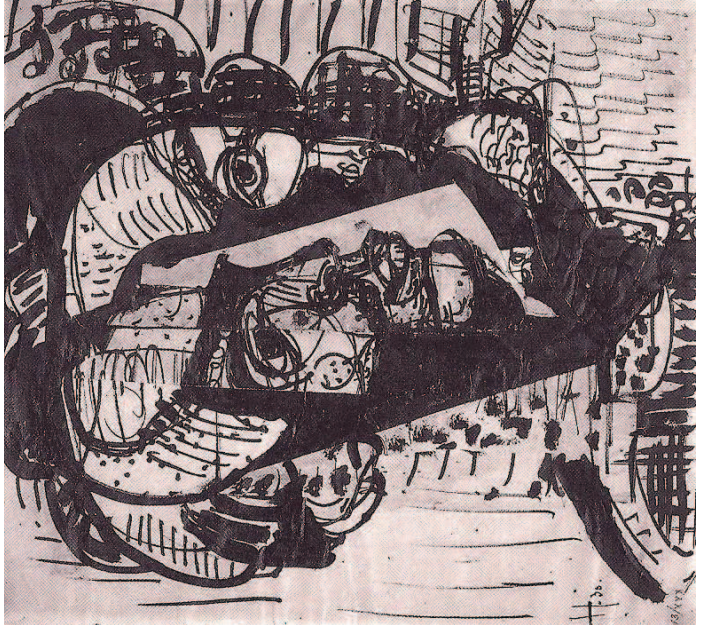


## Karşılaştırma 59

Resim. 116, 117



Resim. 8



**Karşılaştırma 60**

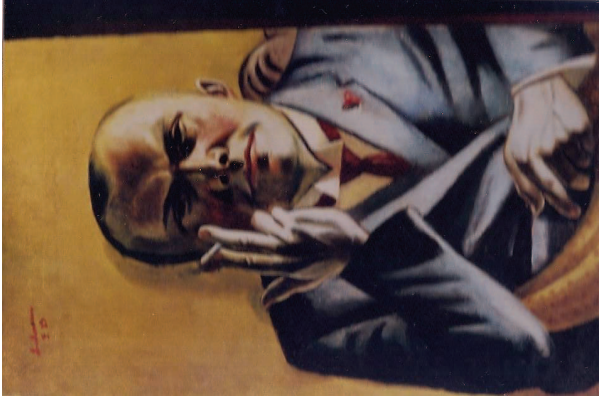


Resim. 118

## Karşılaştırma 61



Resim. 119, 120, 121, 122, 123

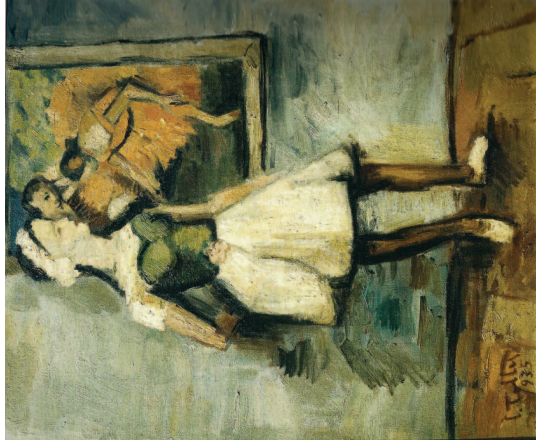
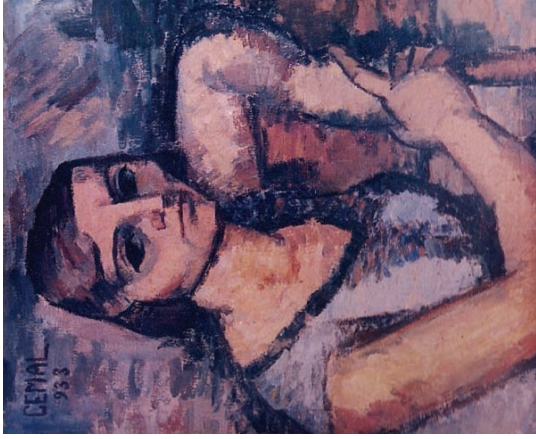


## Karşılaştırma 62

Resim. 44



Resim. 124, 125, 126

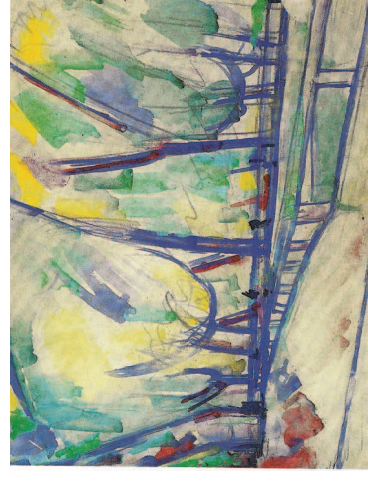
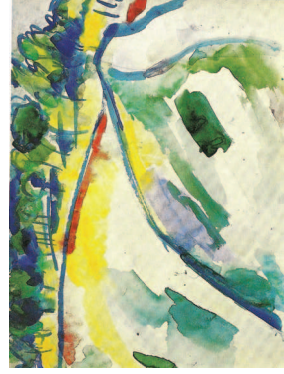
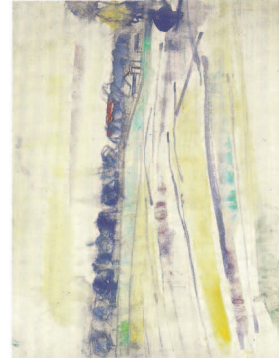
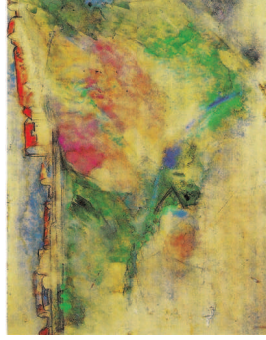




Resim. 127, 128, 129,  
130

### Karşılaştırma 63

Resim. 28, 29, 30, 31,  
32



## ÖZGEÇMİŞ

Özkan Eroğlu, 1967’de İstanbul’da doğdu. 1985-1989 arasında İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Arkeoloji ve Sanat Tarihi Bölümü Sanat Tarihi Anabilim dalında Lisans eğitimi aldı. 1990-1992 arasında İ.Ü Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Anabilim Dalında Yüksek Lisans’ını “Sur İçi Galata’sı Üzerine Bir Deneme” isimli tezle tamamladı (YÖK No: 20351).

1990-2010 yılları arasında üniversitelerde öğretim elemanı olarak çalıştı (Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Resim-İş Eğitimi Bölümü, Yeditepe Üniversitesi Meslek Yüksek Okulu, Işık Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi).

“Uygarlık/Kültür Tarihi”, “Genel Sanat Tarihi”, “Çağdaş Sanat Yorumu”, “Türk Sanatı”, “Çağdaş Türk Sanatı”, “Sanat Felsefesi”, “Çağdaş Sanat Felsefesi”, “Estetik”, “Sanat Sosyolojisi”, “Sanat Psikolojisi”, “Yapıt Yapısı”, “Mitoloji ve İkonografi” isimli dersleri vermiştir.

1990-1993 yılları arasında Berlin HdK’den Prof. Horst-Martin Herrmann’ın asistanı oldu. Asistanlığı sırasında karşılaştırmalı olarak klasik ve modern deformasyon konuları üzerinde seminer çalışmaları yaptı; El Greco ve Francis Bacon üzerinde derinleşti.

1993 yılında Freiburg Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü’nde çalışmalarda bulundu. Şehirdeki Alte ve Neue Museum’larda araştırmalarda bulundu. Aynı yıl, Basel’de de bir süre çalıştı.

1996-1997 yıllarında internet üzerinde “*gorselsanat.com*” isimli bir dergi yönetti.

1999’da Sanat Çevresi Dergisi Genç Eleştirmen Ödülü’nü aldı.

2003-2004 yıllarında faaliyet gösteren ve beş sayı yayınlanabilen “sanatsanat” isimli üç aylık derginin oluşumunu üstlendi ve yönetti.

2002’de Floransa ve Roma, 2004’te Paris, 2005’de Londra, 2006’da Amsterdam, Rotterdam, Delft ve Den Haag şehirlerinde sanat tarihi gözlemi amaçlı bulundu.

2006-2009 yılları arasında “Güncel”, “Eleştiri” ve “Sanatartkunst” isimli süreli yayınların editörlüğünü yaptı.

2008-10 arasında Işık Üniversitesi GSF’de çalıştı ve aynı fakültede “Akademi Art” isimli gazetenin ilk iki sayısında editörlük yaptı.

Süreli sanat yayınlarında yazmış olan Eroğlu, yazılarına ağırlıklı olarak ozkaneroglu.com, fotoritim.com ve Yapı Dergisi’nde devam etmektedir

### **Yayınlanan Kitapları**

Bir Ceneviz Kolonisinden İzler, İstanbul İtalyan Kültür Merkezi Yayını, 1993

Beyoğlu-Galata Rehberi (H. F.Yılmaz İle), İstanbul Turing Yayını, 1993

Klasik Avrupa Resim Tarihinin Gelişmelerine Farklı Bir Bakış, Bursa Bufsad Yayını, 1994

Sanatı Görmenin Yolları Üzerine Bir Deneme, Bursa Uludağ Üniversitesi, 1994

Resmi Yorumlarken, Bursa Ezgi Kitabevi Yayını, 1995

Devrim Erbil, İstanbul Alkent Actuel Art Yayını 9, 1995

Abdurrahman Öztoprak (Diğer Yazarlarla), Kendi Yayını, 1995 (Türkçe-İngilizce)

Ressam Fatih Sarmanlı, Bursa F. Özsan Matbaacılık Yayını, 1996

Edip Hakkı Köseoğlu (Diğer Yazarlarla), İstanbul Sanat Çevresi Dergisi Yayını, 1996

Resim Sanatı: Tarihçe, Terminoloji ve Sanatçılar, Bursa F. Özsan Matbaacılık Yayını, 1997

Mizandaki Bursa (Editör: Ö. Eroğlu), Bursa F. Özsan Matbaacılık Yayını, 1997

Gözlemden Eleştiriye, Bursa F. Özsan Matbaacılık Yayını, 1999

Abdurrahman Öztoprak-Duygulanım Resimleri, İstanbul Bilim Sanat Galerisi Yayını, 1999, (Türkçe-İngilizce)

Özdemir Altan, İstanbul Bilim Sanat Galerisi Yayını 2 Cilt, 2000, (Türkçe-İngilizce)

Arte Povera, İstanbul Nelli Sanat Evi Yayını, 2001, (Türkçe-İngilizce)

Ayşegül İzer-İzdüşümler Üzerine Okumalar, Kendi Yayını, İstanbul 2002, (Türkçe-İngilizce)

Hayati Misman, İstanbul Bilim Sanat Galerisi Yayını, 2002, (Türkçe-İngilizce)

Kültür ve Sanat Tarihi Notları, İstanbul Öke Yayınları, 2002

İki Kış Resmi, İstanbul Öke Yayınları, 2002, (Türkçe-İngilizce)

Kim Sanatçı?, İstanbul Öke Yayınları, 2002, (Türkçe-İngilizce)  
Assisi'deki Giotto, İstanbul Öke Yayınları, 2003, (Türkçe-İngilizce)  
Şerafettin Uğurluteğın-Şiirler-Yelkovan Sapıtımış, Akrep Serseri, (Editör: Ö.Eroğlu),  
İstanbul Öke Yayınları, 2003  
Gülseren Kayalı- Mitos Ve Epos Yazıları, İstanbul Studio Peinture Yayınları, 2003,  
(Türkçe-İngilizce)  
Figür-Atak, İstanbul Nelli Sanat Evi Yayını, 2004  
Resim Sanatı Sözlüğü, İstanbul Öke Yayınları, 2004  
Çağatay Odabaş-Görmek Ve Resimlerle Konuşmak, A Sanat Yayını, 2004, (Türkçe-  
İngilizce)  
Devrim Erbil-Yüz Yüze (Diğer Yazarlarla), Türkiye İş Bankası Yayınları, 2004  
Fotokonferans-A Noktası: Giotto, B Noktası: Duchamp, C Noktası: ?, İstanbul Nelli  
Sanat Evi Yayını, 2005, (Türkçe-İngilizce)  
Sanat 1, İstanbul Nelli Sanat Evi Yayını, 2005  
Paris'te Sanat, İstanbul Nelli Sanat Evi Yayını, 2005  
Vurgulara Kurgular-Ressam Francis Bacon Üzerine Bir Deneme, İstanbul Nelli  
Sanat Evi Yayını, 2005  
Sanat ve Yaratıcı Sanat-Özkan Eroğlu İle Görüşmeler (Editör: Tuğba Gürkök),  
İstanbul Nelli Sanat Evi Yayını, 2005  
Derin Hislenme Kavramına Giriş, İstanbul Nelli Sanat Evi Yayını, 2006  
Sanatın İpuçları, İstanbul Nelli Sanat Evi Yayını, 2006  
Saim Bugay İle İki Görüşme, İstanbul Nelli Sanat Evi Yayını, 2006  
El Greco'ya İlişmek, İstanbul Nelli Sanat Evi Yayını, 2006  
Resim Sanatı Sözlüğü, Genişletilmiş İkinci Baskı, İstanbul Nelli Sanat Evi Yayını,  
2006  
Sanatın Tarihi, İstanbul Kolaj Yayınları No. 1, 2007  
Jean Baudrillard'a Saygı, İstanbul Kendi Yayıncılık No. 1, 2007  
Koray Gelişen'in Resmi-Filozofik Çıkmalar, İstanbul Kendi Yayıncılık No. 2, 2007,  
(Türkçe-İngilizce)  
Semra Göney-Oluşumların Söylemleri, Artist Yayınları, 2007, (Türkçe-İngilizce)  
Rastlantı ve Düzen, İstanbul Kendi Yayıncılık No. 3, 2008  
İmajlar Ve Pasajlar, İstanbul Kendi Yayıncılık No. 4, 2008

Not Sözcük Anlam, İstanbul Kendi Yayıncılık No. 4, 2008  
Piero'yu Anlamak, İstanbul Kendi Yayıncılık No. 6, 2008  
Leonardo'nun Hayaletleri, İstanbul Kendi Yayıncılık No. 7, 2008  
Nilo: Figürsüz, Figür ve Boşluk, İstanbul, 2008, (Türkçe-İngilizce)  
Halil Akdeniz, Ankara Ütopya Yayınları, 2010, (Türkçe-İngilizce)  
Sanat Birikimi, Artist Yayınları, 2010 (Altı Kitaplık Cilt: Kitap 1: Sanatın İşlevsel Bilgisi, Kitap 2: Resmi Görmek, Kitap 3: Günümüz Heykel Sanatı, Kitap 4: Van Gogh: Varlıkta Yokluk, Kitap 5: İstanbul Bienali Yazıları, Kitap 6: Sanat Yazıları)

### **Sergi Küratörlükleri**

Özdemir Altan Sergisi, Tünel Emlak Bank Sanat Galerisi, 1998  
Hayati Misman Sergisi, Tünel Emlak Bank Sanat Galerisi, 1998  
Bir Eşleştirme: Abdurrahman Öztoprak - Fra (Beato) Angelico, İstanbul Nelli Sanat Evi, 2001  
En Azından Önemli, İstanbul Nelli Sanat Evi, 2001  
Bozulmuş Biçimler, Biçimmiş Bozulmuşlar, İstanbul Nelli Sanat Evi, 2003  
Birtakım İşler, İstanbul Galeri Sanatsanat, 2003  
Tanju Demirci-Karanlıkta Dans Sergisi, Galeri Sanatsanat, 2003  
Figür-Atak, İstanbul Nelli Sanat Evi, 2004  
Asya Ağlıyor, İstanbul Cemal Reşit Rey, 2005  
Gerçekçi İzah Yansımaları, İstanbul Nelli Sanat Evi, 2006.

## EKLER

### Ek-1:

Aşağıdaki ekte yer alan iki Türk ressamı da Hofmann'dan eğitim aldıkları bilinmekle beraber, bu eğitimlerine dair belgelere ne yazık ki rastlanamayan isimlerdir. İki ressamla ilgili bilgileri burada vermenin yararlı olacağı düşünülmüştür.

Hayri (Hasan Hayrettin) Çizel (1891-1950): Edirne ilinin Dimetoka köyünde doğdu. Tam adı Hasan Hayrettin'dir; ancak, kısaca Hayri olarak tanınmıştır. Çizel, ilk ve ortaöğrenimini Dimetoka'da tamamladıktan sonra, Edirne İdadisi (Lisesi)'ne girdi ve ilk resim bilgilerini bu okulda resim öğretmeni olarak görev yapan (Şehid) Hasan Rıza Bey'den aldı. (Kayıtlarda Hasan Rıza'nın, Nümune-i Terakki Mektebi ve Hamidiye Mektebi'nde resim öğretmeni olarak görev yaptığı yazmaktadır.) Hasan Rıza'nın öğrencilerine yapmış olduğu telkinler içinde ressamların geçmiş kültürlerini gözeterek çalışması, ülkenin yetiştirmiş olduğu büyük insanların yaşamlarını önemsemesi yer alıyordu. Çizel de hocasının bu görüşlerini önemseydiğini sanat yaşamının çeşitli dönemlerinde göstermiştir. Çizel, resme karşı oluşun ilgisini daha da geliştirmek için lise eğitimini Edirne'de tamamladıktan sonra olasılıkla 1909-1910 yıllarında Sanayi-i Nefise Mekteb-i Âlisi'ne girdi. Burada mektebin ilk eğitim kadrosunda yer alan ve her ikisi de 1883-1915 yılları arasında otuz iki yıl görev yapan karakalem hocası Polonyalı Warnia-Zarzecki/Varniye (1850-1915 sonrası) ve yağlıboya hocası İtalyan Salvatore Valeri/Valery (1856-1946)'den ve daha sonra Ömer Adil Bey (1868-1928)'in öğrencisi olarak 1914 yılında mezun oldu. Çizel'in mezun olduğu yıl patlak veren Birinci Dünya Savaşı ve savaşa giren Osmanlı devletinin çeşitli cephelerde savaşa girme hazırlıkları Çizel'in de sanat yaşamında önemli bir yer tutan olaylar içinde sayılabilir. Çizel, 1915'te Çanakkale Savaşları başlayınca kısa bir yedek subay eğitiminden sonra Çanakkale'ye görevli olarak yollandı ve burada

askerlik görevinin yanında, temasını savaş alanlarının oluşturduğu birçok kroki ve suluboyalardan oluşan bir albüm hazırladı. Bir savaş günlüğü niteliğindeki bu resimlerde, sağlam bir desen ve doğal renklerle, yaşananları gözlemleyerek görsel bir etkinlik ve belge düzeyine ulaştırmayı başardı. Bu nedenle ressam, Çanakkale Savaşları'nın ressamı olarak ünlendi. Şevket Rado "Mustafa Kemal Çanakkale'yi Anlatıyor" kitabında Çizel'le ilgili anılarını şu şekilde aktarmaktadır: "... Hayri Çizel Atatürk'ün Çanakkale hatırasına yaptığı suluboya resimleri hayalinde kurarak değil, Çanakkale'de yedek subay olarak savaştığı sırada yapmıştır. Yani aziz ressamımız bir yandan silahına sarılıp düşmanla vuruşurken, bir yandan da boş kaldığı günlerde, belki de dinlenme saatlerinde, tüfeğini bırakıp fırçasını alarak bu tatlı yurt parçasının ruha şevk veren güzel manzaralarını defterine geçiriyor, içine girip savaştıkları istihkâmların, arkadaşlarıyla buluştukları karargâhların, yatıp kalktıkları çadırların, cefakâr atların, atlarına su verdikleri çeşmelerin, gölgesinde dinlendikleri ağaçların ve cesaretleriyle bütün dünyaya ün salmış olan kahraman Türk askerlerinin resimlerini yapıyor, onları sanatkâr fırçasıyla ebedileştiriyordu." Çizel'in yine Çanakkale Savaşları döneminde 1915'te gerçekleştirdiği 'Çanakkale Boğazi'nda Denizaltı Ağ Maniası', 'Anafartalar'da Bomba Savaşı', 'Çanakkale Hasan Tabyasının Önü' isimli çalışmaları İstanbul Deniz Müzesi'nde yer almaktadır. Askerlik görevi dönüşü, devlet tarafından bir süreliğine Almanya'ya gönderildi ve burada Münih'te Hans Hofmann Resim Okulu'nda çalışarak teknik becerisini ve estetik anlayışını güçlendirmeye çalıştı. Yurda döndüğünde Bab-ı Âli'de Şark Sanayi-i Nefise adında bir fotoğraf atölyesi açtı. Daha sonra Erenköy Kız Lisesi, İstanbul Erkek Lisesi, Kuleli Askeri Lisesi, Halıcıoğlu Askeri Lisesi, Hayriye Lisesi, Davutpaşa Ortaokulu ve son olarak da İstanbul Erkek Lisesi'nde olmak üzere toplam kırk yıl boyunca resim hocalığı yaptı ve görevi başındayken yaşama veda etti. 1921, 1922, 1925, 1926 yıllarında ve 1935-1951 yılları arasında birkaçı dışında düzenli olarak Galatasaray Sergileri'ne katıldı. Yapıtlarında İstanbul, Edirne, Bursa ve Ankara'dan gerçekleştirdiği izlenimci anlayıştaki çalışmaları dikkat çekicidir. Seçtiği temalar içinde portre, manzara, iç mekân ve natüremortlar ağırlıktadır. Çizel'in ele aldığı konularla döneminin günlük yaşantısına ilişkin mekânlarının, insanların ve onların yaşamlarının görsel bir tanıklığını yaptığı söylenebilir. Ressamın, İstanbul

Askeri Müze’de yer alan 1933 tarihli ‘İzmir’e Doğru’ isimli kompozisyonunda Kurtuluş Savaşı simgesel bir anlayışla aktarılmıştır. Çizel, tıpkı lisedeki hocası Hasan Rıza Bey’in de ilgilendiği gibi, Fatih’in İstanbul’a yürüyüşü çerçevesinde iki figürlü çalışma gerçekleştirmiştir. Çizel, yaşadığı çevreye bağlı olarak gerçekleştirdiği manzara çalışmalarında ise izlenimci tekniğe kendi kişisel gözlemlerini de katarak çalışmıştır. Savaş ressamlığından, tarihsel mekânların yansıtılmasına, günlük yaşamın çeşitli görünümünden açık hava ressamlığına ilişkin resimlerine kadar Çizel’i yaşadığı çevrenin değerlerini önemseyen bir ressam olarak değerlendirebiliriz. Çizel’in Bursa’dan gerçekleştirdiği ‘Bursa’da Ulucami’ çalışması; Edirne’den II. Sultan Bayezid tarafından 1484-1488 yılları arasında mimar Hayrettin’e yaptırılan, cami, imaret, hastane, medrese, hamam, mutfak ve ambarlardan oluşan II. Sultan Bayezid Külliyesi ve Hacılar Divanyolu’nda bulunan bir mezarlık çalışması ressamın İstanbul dışından da çeşitli yerlere ilgi duyduğunu gösteren örnekler arasındadır. Çizel’in özellikle İstanbul’un pitoresk değeri yüksek çeşitli köşelerine yönelmesi de onun İstanbul kentine verdiği önemin bir göstergesi olarak görülebilir.

Ali Sermet (1903-Yakl.1936): İstanbul’da doğdu. Kolej eğitiminden sonra 1923’te Sanayi-i Nefise Mekteb-i Âlisi’ne girdi. Mektebi bitirdiği 1929 yılında açılan Avrupa konkurunu birincilikle kazanarak Almanya’ya gönderildi. Burada Hans Hofmann Resim Okulu’na devam eden Ali Sermet 1934’te yurda döndü ve birkaç yıl sonra çok genç yaşta yaşama veda etti. Döneminin en ünlü hocalarından Hofmann’dan dersler alan ressamın kübist bir anlayışla titiz çalıştığı ve kompozisyonlarda güçlü olduğu aktarılmaktadır. Ölümünden sonra yakınlarının girişimiyle 1939’da ilki açılan Devlet Resim ve Heykel Sergisi’nde üç yapıtı sergilendi. Ali Sermet’in kısa süren sanat yaşamını belirleyen özellikle birkaç olgudan söz edilebilir. Bunlardan ilki Sanayi-i Nefise ve Hofmann Resim Okulu’nda aldığı ve onun biçimini oluşturan sanat eğitimi ise, diğerleri Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği’nin kurulduğu 1929’da Sanayi-i Nefise Mekteb-i Âlisi’ni bitirerek Avrupa’ya gitmesi; ardından d Grubu’nun kurulduğu 1933’ten bir yıl sonra Hofmann Resim Okulu’nda eğitimini tamamlayıp yurda dönmesi ve Cumhuriyet’in kuruluşundan, özellikle de 1930’lardan sonraki süreçte sanat ortamını şekillendiren bu iki sanat hareketinin temsilcileriyle (kısa bir süre

de olsa) aynı sanat ortamını paylaşmasıdır. Bu bağlamda Ali Sermet, Türk resim sanatında resmin bir beceri sayıldığı ve bu nedenle çizgisel bir ustalığı, perspektif bilgisiyle destekleyerek derinlik yanılması yaratmayı/üç boyutlu göstermeyi hedefleyen ilk manzara örneklerini sunan ressamlar arasında değil; 1930'ların çağdaş Batı akımlarının uygulayıcısı ve resmi yine resme ilişkin kavramlarla inşa eden isimler arasında sayılmalıdır. Ressamın, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nde yer alan 'Deniz Feneri' isimli çalışmasında içinden geçilen sürecin benimsenen ifade biçimi olan inşacı anlayışın izleri özellikle fırça tuşlarında kendini duyumsatır. Yetenekli ve iyi bir eğitim almış ressam olarak en verimli çağında yaşamını yitiren Ali Sermet'in İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nde yer alan bir yapıtı dışında herhangi bir yapıtına ulaşamamıştır.

## **Ek-2:**

Aşağıda, Hans Hofmann'ın kendi usundan çıkan ve kendisi tarafından kaleme alınmış öğretilerinden ve önemli saydığı kavramlarının da yer aldığı, aşağıda ismi geçen kaynağın<sup>378</sup> “The Search for the Real”, “Excerpts from the Teaching of Hans Hofmann” ve “Terms” başlıklarının altında yer alan metinlerin çevirisi aşağıda verilmiştir.

### **Hans Hofmann'ın Önemli Öğretileri**

#### **Görsel Sanatlar**

“Sanat sihirdir” der gerçeküstücüler. Peki neden sihirdir? Sanatın soyut bir oluşumu mu vardır? Yoksa sonsuz başkalaşımın onu sihirli bir gerçekliğe mi dönüştürür? Aslında biri olmadan diğeri söz konusu olamaz. Yaratım sihirli değilse, ortaya çıkarılan da sihir olamaz. Yalnızca yapıta taparak, onun gelişimini görmezden gelmek, sanat karşısında gerici tepkileri ve amatör yaklaşımları beraberinde getirir. Ukalaca, uçarı ve yüzeysel uygulamalar sanat ile sonuçlanamaz.

O zaman bir sanat yapıtının anlamlılığını, sanat yapıtının geliştirilme sürecindeki nitelikler belirler. Bu nitelikler ister istemez gelişim sürecini etkileyen manevi etkileri de barındırır. Bu manevi etkiler gerçeküstü olsa da (çünkü doğaları gereği fiziksel gerçekliğin ötesindedirler) fiziksel araçlara (physical carrier) bağlıdırlar. Fiziksel araçlar (genel olarak heykel ya da resim) gerçeküstünün ifade edildiği ortamlardır. Bu nedenle bir düşünce, gerçeküstünün nesnel olana dönüştürülmesiyle iletilebilir. Bu noktada sanatçının teknik sorunu, anlamlandıracağı nesneyi “nasıl” dönüştüreceğidir. Bu çift yönlü dönüşüm soyut algılar üzerinden gerçekleşir. Soyut düşünce gerçekliğin doğal özünün arayışıdır. O zaman yaratı, bir “şeyin” dışarıdan bakıldığındaki fiziksel görünüşünün

---

<sup>378</sup> Sara T. Weeks-Barlett H. Hayews, Jr., **Search for the Real Hans Hofmann**, Çev. Burcu Delen, Londra, The M.I.T Press, 1967, s. 40-72.

bağımsız ve manevi bir gerçekleliğe dönüştürülmesidir. Sihirli etkiler de yapıtın geliştirilme süreci boyunca devam eder. Yaratım yalnızca buna dayanır.

Fizikselden maneviye geçişin sağlanabilmesi için kullanılan ortamın karmaşık niteliklerinin nasıl olması gerektiği kesin değildir. Soyut olarak, bir “şey” kendi başına hiçbirşey ifade etmez. Şeylere anlam kazandıran ve düşünceleri tetikleyen, ‘şeylerin’ aralarındaki ilişkidir. Bir düşüncenin ifadesinde düşünceler, yalnızca parça parça yer alırlar.

Plastik ifade kazanan bir düşünce, plastik üslubu dahilinde genişlemeye devam eder. Müziksel bir düşüncenin müziksel araçlarla, edebi bir düşüncenin sözsöz araçlarla ifade edildiği gibi, plastik bir düşünce de ancak plastik araçlarla ifade edilebilir. Ne müzik, ne de edebiyat başka sanat biçimlerine dönüştürülemez. Plastik sanat edebi anlatımı güçlendirmek amacıyla yaratılamaz. Buna yeltenen sanatçı bir gösteri çadırı (show booth) yaratmaktan öteye geçemez. İçeriğini görsel öykücülük oluşturur ve böylece sanatçı, kendisini parçalanmaya neden olan mekanik bir düşünce sistemine hapseder.

Bir plastik sanat yapıtının tutarlı olması için, benzer ifade biçimleriyle anlatılanların aralarındaki ilişki ve bağların kurulması gerekir. Böylelikle sezgileri güçlü sanatçının düzenlediği bu ilişki ve bağların tümü, yapıtının ifade ettikleriyle eşanlamlılık kazanır.

Müzikte iki sesi aynı anda duyduğumuzda, onu farklı bir üçüncü ses olarak algılayabiliriz. İki somut olgunun birbirine bağlı anlamlarının kontrollü ilişkisi de üçüncü bir olguyu ortaya çıkartır. Bu daha karmaşık üçüncü olgu doğası gereği soyuttur; bir anlamda sihirdir. Bu olağanüstü durum her zaman, onun ortaya çıkmasını sağlayan maddi ve sınırlı temel değişkenleri gölgede bırakır. Bu nedenle de sanat gerçek üstü doğası sayesinde en değerli manevi nitelikleri ifade eder. Görsel sanatlarda da yapıtın gerçeküstü plastik bir doğası vardır.

Felsefi algılarımızı pratik bir örnekle açıklamaya çalışalım: Bir kağıdın üzerine bir çizgi çizin, kim bu çizginin uzun ya da kısa olduğuna karar verebilir? Kim bu çizginin yönünü söyleyebilir? Ama aynı kağıda daha kısa bir çizgi çizdiğiniz anda, ilk çizgi daha uzun olan çizgiye dönüşür. İkinci çizgiyi ilkinin tam altına çizmediyseniz, ilk çizginin yönüyle ona karşı konumlanan ikinci çizginin yönünü belirleyerek bir hareket duygusu yaratmış olursunuz.

İlk çizginin uzun çizgi olması için onu büyütmeniz gerekti mi? Hayır, ilk çizgide hiç bir değişiklik yapmanız gerekmedi. İlk çizgiyi yeni bir çizgiyle ilişkilendirerek ona anlam kazandırmış oldunuz. Aynı zamanda yeni çizgiye de tek başına olsa sahip olamayacağı anlamlar kazandırdınız. Her hangi bir ilişkide baskın olan düşünce her zaman çift yönlüdür. Ancak bu baskın düşünce, genel düşüncedense, belirli bir düşüncenin birden çok yansımalarını ortaya çıkartarak sanat ifadesini sihirli bir noktaya taşır. Başka bir deyişle, yapıtın fiziksel temelini ve yapısını gölgeleyerek onun gerçeküstü içeriğini oluşturur. Manevi nitelik malzemedir baskındır.

Tüm bunlar iki çizgi çizmenizle ortaya çıkmadı. Kağıda ne oldu; kağıt hâlâ üzerinde iki çizginin olduğu boş bir kağıt mıdır? Elbette hayır. Boş bir kağıtla başladınız ve bu kağıt artık boş değildir. İlk çizgiyi çizmenizle kağıdın kenarları ve çizgi arasında özgün bir ilişki yarattınız (Büyük olasılıkla bu kenarların kompozisyonunuzun ilk çizgileri olduğunun farkında bile değildiniz). Kağıdınıza ikinci bir çizgi ekleyerek hem iki çizginin arasında, hem de iki çizginin bütünü ile kağıdınızın kenarları arasında belirli bir gerilim yaratmış oldunuz. Çizgilerin birbirleriyle ve kağıtla olan özgün ilişkisi, kağıdı ve çizgileri bir bütün haline getirir. Kağıt ve çizgiler fiziksel olarak farklı şeyler olduğundan bahsettiğimiz bu bütünlük tamamen algımızdadır.

Başlangıçtan itibaren tüm geometrik şekiller gibi kağıdınız da sınırlıdır. Yaratıcı mesajın bütünlüğü de kağıdın dış çizgileri içindedir. Yaptığınız her şey, tamamiyle kağıda bağlıdır. Dış çizgi kompozisyonunuzun temelini oluşturur. Bir sınır olarak kağıdın anlamı iki çizginin çoklu anlamlarına bağlıdır. Yapıt geliştikçe daha fazla tanımlanır ya da nitelik kazanır. Yapıt gittikçe daha fazla kendini sınırlar. Yayılmada paradoksal bir şekilde daralma olur.

Genişlemenin ve daralmanın eşzamanlı varlığı, boşluğun özelliğidir. Kağıdınız aslında bir boşluğa dönüşmüştür. İki çizginin kağıda bağlı konumları sayesinde bir hareket ve aynı zamanda ters yönde bir hareket hissi yaratılmış oluyor. Hareket ve ters yönde hareket gerilimle sonuçlanır. Gerilimler kuvvetlerin ifadesidir. Kuvvetler de hareketlerin ifadesidir. Çizgiler gerçeküstü ilişkileri sayesinde evrende hızla ilerleyen iki kuyruklu yıldız dönüşebilirler. Boş kağıdınız basit bir grafik anlatımla hareket halindeki evrene dönüşmüş oldu. İşte

bu gerçekten sihirdir. Kağıdınız kendi başına bir dünyadır diyebiliriz. Daha alçak gönüllü ifade edecek olursak, kağıt bir nesne, yaşamı olan bir resimdir. Kağıt manevi bir hayat kazandırılarak sanat yapıtına dönüşebilir.

İki çizgi çoklu anlamlar taşır:

Birbirlerine göre hareket ederler.

Kendi içlerinde gerilimleri vardır.

Karşılıklı etkin kuvvetleri ifade ederler.

Böylece iki çizgi yaşayan bir bütün oluşturur.

Çizgilerin oluşturduğu bütün ve bu bütünün kağıtla ilişkisi kesindir.

Böylece daha yüksek bir düzenin gerilimleri oluşur.

Bu gerilimler üzerinden görsel ve manevi hareketler aynı anda ifade edilir.

Bu görsel ve manevi hareketler kağıdın anlamını değiştirir; boşluğu somutlaştırır ve tanımlar.

Boşluk önemli ve etkin olmalıdır: Yaşayan, manevi ve bütünsel varlık olarak sunulan kuvvetlerin getirdiği resimsel bir boşluk.

Boşluğun varlığı, manevi bir yaşamı yoksa sanattan söz edilemez. Sanatçı dış dünyayla olan hassas ilişkisi üzerinden yaratıcı zihniyle boşluğa yaşam verir.

Sanat yapıtı kesinlikle bağımsız bir nesne olarak resme dönüşür.

Sanat yapıtının haricindekiler dış dünya, içerisindekiler sanatçının dünyasıdır.

Sonsuz olanı ifade edebilmek için sınırların bilincinde olmak şarttır. Beethoven, senfonilerinde fiziksel sınırlamalar dahilinde bir sonsuzluk yaratmıştır. Herhangi bir sınırlama sonsuz parçalara ayrılabilir. Bu durum zaman ve görecelilik sorununu içinde barındırır. Gökteki takımyıldızına ya da tek bir yıldızın anlık bir bakış sonsuzluk düşüncesini akla getirebilir; asıl sınırlama bizim bakışımızdır. Görsel deneyimimiz üzerinden tanıdığımız evren sınırlıdır. Maddenin biçimlenmesiyle varolmuştur ve maddenin tamamen dağılmasıyla bitecektir. Evrende madde, hareket ve boşluk vardır.

Resimsel boşluk iki boyutludur. Resmin iki boyutluluğu yok edildiğinde, resim parçalanır ve doğal bir boşluk etkisi yaratır. Bir resim sadece doğal boşluğu taşırsa, üç boyutlu deneyimlerin içinden bir parçayı, özel bir durumu anlatır. Bu yüzden de sanatçının ifadesi eksik kalır.

Bir acemi bu plastik yaratımı bir düzlem üzerinde, düzlemin kendisini yok etmeden anlamakta çok zorlanır. Ancak plastik bir deneyimin kavramsal bütünlüğü iki boyutluluğun sürdürülmesinin tek garantisidir. Kavramsal olarak tamamlanmamış bir plastik yaklaşım, iki boyutluluğu bozar. Kavramda eksik olan yaratım yetersiz kalır.

Resimsel ve plastik anlamda derinlik, Rönesans perspektif anlayışında olduğu gibi nesnelerin bir kaçış noktasına göre art arda düzenlenmesi değildir. Bu öğretinin tam tersine kuvvetlerin “itme-çekme” hissiyle yaratılmasıdır. Diğer bir öğretinin önerdiği üzere ışığı ve karanlığı anlatmak için kullanılan tonların derecelendirilmesiyle de derinlik yaratılamaz.

Resmin üzerinde bir delik delerek gerçek anlamda derinlik, ya da derecelendirmeye derinlik hissi yaratılmamalıysa, plastik bir gerçeklik olarak derinlik biçimsel ve renksel anlamda iki boyutlu olmalıdır. Derinlik bir düzlem üzerinde yaratılan bir yanılsama değil, plastik bir gerçekliktir. Resim düzleminin doğası iki boyutluluğu bozulmadan derinliğe ulaşmayı mümkün kılar. Ancak, sanatçı çizgi ve yüzeyi birbirinden ayırt edebilmenin gerekliliğinin farkında olmalıdır.

Düzlem boşluğun mimarisinde bir parçadır. Karşılıklı bir çok yüzey oluşturulduğunda üç boyutluluk etkisi yaratır. Bir yüzeyin işleyişi binanın duvarları gibidir. Birçok duvarın karşılıklı ilişkisi de yaratıcısı olan mimarın belirlediği mimari bir boşluk oluşturur. Resim içerisinde düzenlenmiş yüzeyler resmin kompozisyonunun resimsel boşluğunu yaratırlar. Önemli eski kompozisyonlardan birinde figürün dış çizgisi yüzey olarak düşünülmüş ve böylece figür plastik olarak etkin hale gelmiştir. Eski ustalar düzlemin bilincindeydiler. Bu yüzden resimleri canlı ve durgundu ancak dramatik vurgudan yoksundu.

Resimsel boşluk çizgi kavramıyla tam anlamıyla yönetilmez. Çizgi boşluktan içeri ve dışarı özgürce akabilir ama plastik yaratımın gerekliliği olan itme-çekme fenomenini tek başına yaratamaz. İtme-çekme, görsel hareketin taşıyıcılarıyla etkinleştirilen, genişleyen ve daralan kuvvetlerdir. Yüzeyler en önemli taşıyıcılarıdır, çizgiler ve noktalarsa daha az önemlidirler.

İtme-çekme kuvvetleri iki boyutlu kuvvetlere zarar vermeden üçüncü boyutta işlerler. Düz bir yüzey üzerinde taşıyıcının hareket etmesi sağa, sola veya yukarı, aşağı kaydırılmasıyla sağlanabilir. Düz bir yüzeyde itme-çekme etkisi yaratmak için, resim düzleminin otomatik olarak uyarının tersine tepki verdiğini bu yüzden de yaratım süreci boyunca uyarıların eklenmesiyle hareketin sürdürülebileceğinin bilinmesi gerekir. Çekme itmeye, itme çekmeye karşılık verir. Örneğin bir balonun içindeki hava basıncı her yönde eşittir. Balonun bir tarafına bastırarak bu dengeyi bozarsınız. Sonuçta balonun diğer tarafı uyguladığınız basınç kadarını içine çeker. Bu durumun ters yönde de aynı olacağını söylemeye gerek bile yok. Resimsel düzlemde de manevi anlamda tam olarak aynısı söz konusudur. Resimde bir yerde itme etkisiyle uyarıcı bir kuvvet yaratıldığında, resimsel düzlem kendiliğinden çekme etkisiyle bu kuvvete cevap verir, ya da tam tersi şekilde.

İtme-çekmenin biçimsel anlamdaki işlevi Michelangelo'nun anıtsallığını, Rembrandt'ın evrenselliğini içerir. Cézanne hayatının sonunda, kapasitesinin en yüksek olduğu zamanda rengin bir itme-çekme kuvveti olduğunu anlamıştır. Resimlerinde rengi kullanarak nefes alan, kalbi atan, genişleyen ve küçülen büyük bir hacim etkisi yaratmıştır. Suluboyaları bu yönde yaptığı egzersizlerdir. Sadece en mükemmel resimler plastik anlamda bu kadar hassas olabilirler, çünkü hiç beklenmedik ve şaşırtıcı bağlar oluşturarak insanın derinliklerindeki ifade ederler.

Grafik sanatı, sadece biçimin temel sorunlarıyla ilgilenir. Resimse, resimsel düzlemin doğası kadar rengin işlevine de dayanan bir biçim sorununu içerir. Bir resim (renk ile biçimlendirmek demek olan resim) bir grafik yapıtıyla aynı görüntüleri biçimlendirerek somutlaştırabilir, ama bilinmelidir ki kendine özgü karmaşık yaşayışıyla renk, resmi farklı kılar. Resimde çift yönlü “görünen” bu renk ve biçim sorununu anlamak için önce rengin karmaşıklığının ne olduğunu ve neyin onu plastik yaratımda bu kadar hayati kıldığını netleştirmemiz gerekir.

Renk, aralıklar yaratmanın plastik yoludur. Aralıklar ise farklı ilişkiler ve gerilimler kurularak oluşturulan renk uyumlarıdır. Müzikte kontrpuan ve armoni birbirinden farklı olduğu gibi biçimsel ve renksel gerilimler de birbirinden farklıdır. Armoni ve kontrpuan nasıl ritimsel ve hareketsetel olarak farklı kuralları

izliorsa biçimsel ve renksel gerilimler de doğalarındaki kurallarla birbirlerinden farklı yapıdadırlar. Ancak daha önce de belirttiğimiz gibi her ikisi de aynı görüntünün gerçekleştirilmesi amacıyla ve ikisi de derinlik sorununu çözmekte kullanılır.

Rengin sunduğu yaratıcılık olasılıkları, sadece plastik ifadesiyle sınırlı değildir. Renk kompozisyonu ve rengin işlevi bir resmin niteliksel içeriğini belirleyen iki temel faktördür. Renklerin karşılıklı ilişkilerinin doğurduğu fenomenin daha gizemli bir düzeni vardır. Bu fenomen psikolojiktir. Yaratıcılığı kaybetmeden rengi gerçeküstü bir alana yaymak için çok yüksek bir duyarlılık gereklidir. Renk insanda belirli duygular uyandırır; örneğin kullanılışına göre neşe veya korku uyandırabilir. Aslında dünyayı görsel olarak yaşarken, onu renklerin gizemli yollarıyla algılarız. Varlığımızın tamamı renk ile beslenir. Bir sanat yapıtında rengin gizemliliği de ifade edilmelidir.

Renk ve biçim hakkındaki kararlardan ayrı olarak, bir ifadenin ortamıyla ilgili temel farklılıkları olan iki yaklaşım vardır. Birincisi dış fiziksel öğelerin uyum içinde düzenlenmediği ve dolayısıyla da manevi etkiden yoksun, salt süs olarak kaldıkları yaklaşım. İkinci yaklaşım ise, sanatçının empati gücüne dayanır. Bu empati gücü, anlatım ortamının karmaşık özelliklerini hissetmek için gereklidir. Ortam, bu özellikler ile yaşam bulur ve bir düşünce geliştikçe plastik olarak çeşitlenir.

Grafik sanatının tamamı ve uygulamalı sanatların çoğu birinci yaklaşımın ürünleridir ve aslında dekoratif bir düzenleme oluştururlar. Güzel sanatlarsa ikinci yaklaşımdandır. Burada sanatçı duygusal dünyasını bütünüyle sunar ve iç dünyasını açar.

Görsel sanatlarda birbirleriye kesişen iki devrimden bahsedebiliriz. Bu devrimlerden biri izlenimciliğin reddi ve kübizmin doğuşu ile başlamıştır. Kübistleri yönlendiren izlenimciler iki boyutlu resim düzleminin plastik önemini tekrar keşfetmişlerdir. Bu keşfin tekrarlanmasının nedeni, renk üzerinden ışığın ifade edilmesi arayışıdır ve resim düzleminin iki boyutluluğunun yeniden düzenlenmesiyle sonuçlanmıştır.

Kübizm ise sanatçının çizgiyi düzlemlerle değiştirerek, gelenekten koptuğu devrimdir. Önceki okullarda renk, kompozisyonun dış çizgilerinin arasında

kullanılıyordu. Yeni okuldaysa düzlem bilinci vardı. Daha önce de belirtildiği üzere bu devrim çökmekte olan, yalnızca beğenin vurgulanmasına karşı ortaya çıktı. Güzel sanatlarda hayati ve sınırsız ifadenin anahtarı olan devrimin farkına varan uygulamalı sanatların ve mimarının önde gelenleri bu yaklaşımın kendi alanları için de bir anahtar olduğunu farkettiler. Böylece ikinci devrim başlamış oldu. Uygulamalı sanatlarda da çizgi ve düzlem kavramlarının ayrımı farkedilerek temelleri değişmiş oldu.

Özellikle Almanya'da Bauhaus'un önce Weimer'da sonra Dessau'daki kurucusu Gropius, Klee ve Kandinsky gibi çok yetenekli ve gelişmiş sanatçıları bir araya getiriyordu. Çünkü, özellikle modern mimariye göre uygulamalı sanatların iyileştirilmesinde bu okulun başı çekmesini istiyordu. Ancak o noktada görsel sanatları ikiye ayıran ve özelleştiren temel farklılıklar henüz belirsizlik içindeydi.

Bauhaus'un trajedisi, oluşumunun en başında güzel sanatlar ve uygulamalı sanatlar kavramlarını birbirine karıştırmasıydı. Daha önce de belirtildiği gibi birincisi insanın derinliklerine hizmet eder, insanın manevi bir varlık olarak dünyayla ilişkisiyle ilgilenir. İkincisi ise faydalı amaçlara hizmet eder. Ancak Bauhaus, önceleri sanatın ve zanaatın harmanlanması çabasıydı. Bauhaus ismi, ortaçağda toprağın bütün sanat ve zanaatlarını uyum içinde yönetecek katedral mimarı idealinden geliyordu. Ne var ki çok geçmeden Bauhaus'un prensiplerinin, günün endüstriyel ve mekanik ihtiyaçlarına göre ayarlanması gerektiği farkedildi. Bundan sonra Bauhaus doğru yola girmiş oldu. Uygulamalı sanatlarda başlattığı devrimi anladı. Amerika'daki Bauhaus da bu anlayışla kesişiyordu. Amerika'nın mühendis ve faydacı dehasının kavramsal fakültesi, işlevsel tasarıma ve onun nihai standardizasyonuna kucak açtılar.

Bu devrim tasarıma yeniden estetik bir temel kazandırmış oldu. Genel olarak Bauhaus'un estetik keşifleri soyut bir tasarım üzerinden yüzeylemin hareketlendirilmesidir. Bunun için plastik empatiye ihtiyaç yoktur, bu yalnızca bir yüzey ilişkisidir ve dekoratiftir. Ancak doku farklarının, desen zıtlıklarının ve bunun da ötesinde tasarımdaki denge ve ritim duygusunu çok derinden anlamayı gerektirir. Bunların tümü çok duyarlı bir birey tarafından hissedilebilir.

Bauhaus düşüncesi, nesnel olmayan sanatta (non-objective art) daha ileri ifadeler buldu. Klee ve Kandinsky, bu grubun öncüleri olarak görülürler. Ancak

Bauhaus'u başlatanlar olarak görülmemelidirler. Onların iki boyutlu plastik anlayışları, mükemmelliğin en yüksek noktasındaki sanatları, Bauhaus'un temel düşüncesine hız kazandırmıştır.

Plastik anlamda ve plastik anlamda olmayan dekoratifi birbirinden ayırmamız gerekir. Bu iki sanatçının yapıtları tamamıyla süse karşı çıkan soyut tasarımlardır. Herhangi bir plastik yapıtın iki boyutlu bütünlüğü içinde dekoratif olması, düz bir yüzey üzerindeki herhangi bir tasarımın plastik bir yaratım olduğu anlamına gelmez. Plastik hareket fenomeni, yapıtın güzel sanatlara mı uygulamalı sanatlara mı ait olduğunu belirler. İnsanların Mondrian'ın yapıtlarında, bu yapıtları karakterize eden plastik mükemmellik yerine, bir plastik körü olarak, sadece dekoratif bir tasarım olarak görmeleri Mondrian'a yapılan en büyük haksızlıktır. Mondrian'ın sanatından türeyen tüm De Stijl grubunun en temel amacı, bu körlüğe karşı çıkış olmuştur. Bu grup, en saf plastik mükemmeliğe ulaşmayı amaçlamıştır.

Resimde ikili görünen sorundan bahsetmiştik. Tarihte sayılı ressam, bu ikili görünme kavramına nasıl yaklaşacağını anlamıştır. Burada "görünen"i vurguluyorum, çünkü bu çift, daha doğrusu çoklu sorun, resmin doğasının ayırt edici bir özelliğidir. Resmin ulaştığı en iyi nokta, onun çoklu sorunlarında ustalaşarak varılan bir sentezdir. El Greco ve Rembrandt gibi renk ile hem kompozisyon kurabilen, hem de insanın derinliğini anlatabilen sayılı sayıda sanatçı ve ressam vardır. Cézanne hayatı boyunca bu sentezde bocalamıştır. Renoir, bu sentezi büyük ölçüde içgüdüleriye öğrenmiştir. Van Gogh ve birçoğuyusa ümitlerini yitirmişlerdir. Amerika, yaratıcı aydınlanmanın arayışı için büyük bir potansiyeldir ve modern sanatın kurucuları olan yanlış anlaşılmiş trajik bir kuşağı anlama olanağına da sahiptir.

Büsbütün insanî bir değer olan nitelik, empati yetisinin, "şeylerin" karmaşık hayatlarında, onların gizemini ayırt edebilme yetisinin sonucudur. Sezgisel bir sanatçı, şeylerin bu karmaşık hayatındaki duygusal ve önemli içeriği keşfeder. Zaman geçtikçe bir yapıtın görünen mesajı ilk anlamını yitirebilir, ancak var olduğu sürece duygusal ve önemli içeriğinin iletişimsel gücü sürecektir. Bir sanat yapıtına yaşam veren can, onun niteliksel içeriğine gömülüdür. Sanattaki "gerçek" hiçbir zaman ölmez, çünkü doğasının maneviyatı baskındır.

## Heykel

### I

Heykel anlatımının üç temel kategorisi vardır:

Dekor ya da süs olarak uygulamalı işlevi olan heykel.

Mimarinin önemli bir parçası olarak bütünleyici işlevi olan heykel.

Kendine ait bağımsız yaşamıyla bağımsız bir varlık olarak müstakil işlevi olan heykel.

“Heykel anlatımı” ifadesiyle bir düşüncenin heykel aracılığıyla farkedilmesini kast ediyoruz. Heykelin biçimsel söylemi, manevi mesajı somutlaştırır. Yapıtın gelişim sürecine bağlı olarak oluşan yeni bir gerçeklikte, düşünce tamamıyla gerçekleştirilmiş olur.

Birinci kategoriye ait olan heykel, yalnızca bir nesnedir; onun yegane estetik işlevi dekoratiftir, yani uygulamalı sanatlara aittir.

İkinci kategoriye ait olan heykel, bütünleyici bir parçayı oluşturur. Bu yüzden de hizmet ettiği düşünceye uyum sağlamalıdır. Düşünce ile örtüşen, bir estetik işlev sağlamak zorundadır. İletişimsel değeri fiziksel sınırlarla kısıtlı değildir. Önemli bir varlığa entegre olmuş önemli bir parçadır. Bulunduğu mimari yapıya bağlı olarak hem kendi başına bir sanat yapıtı, hem de mimarinin bir parçası olabilir. Örneğin heykel ile değiştirilmiş bir sütun, silindir biçiminin sınırları dahilinde olmak zorundadır; bir levhanın olanak verdiği ölçüde yarım kabartmadır. Bir parçası olarak yaratıldığı mimari bloğun boyutsal sınırları dahilinde mimari bir düzlem, heykelsi bir anlatımdır.

Bir heykel anlatımı, mimari bütündeki anlamını kaybettiğinde, üçüncü kategoriye ait olur. Böyle bir yapıt bağımsızdır. Başlıbaşına varlığını temsil eder. Manevi kapsamı fiziksel çemberinde son bulmaz. Çevresine hayat veren güce sahiptir. Gövdesi sadece bir kabuktur, ama bu kabuk manevi bir gerçekliği somutlaştırır.

Her sanatın kendine özgü bir dili vardır, ama ifadenin tüm araçları benzer şekilde çalışır; fiziksel aracı bir ilişkiyle gölgelenir. Bu ilişki anlatılan düşünceyi oluşturur. Düşünce, fiziksel aracıya sinmiştir. Düşünce yaratımın araçlarını birdenbire manevi bir gerçekliğe dönüştürür. Böylece yaratının gizemi çözülür.

## II

Heykel temel biçimlerle ilgilidir. Küp, koni, küre ve piramid temel biçimlerdir. Her konunun kendine özgü temel bir biçimi vardır. Bir yapıttaki temel biçimler, diğer biçimlerle ilişkilendirilerek vurgulanabilirler. Bu temel biçimler sanatçının konu hakkındaki hislerine bağlıdır. Sanatçının hisleri, karşılaştırmalardan türer. Karşılaştırma da karşıtlık ve ilişkilere dair bir bakış açısı sağlar. Örneğin “baş” temel biçimi açısından diğer bir öğeyle karşılaştırılmadan “kare” ya da “yuvarlak” değildir. ‘Biçim değişken ve özgün boyutunda sadece karşıtlık ve ilişkilendirme yoluyla tanımlanabilir.

Boyut kütlelerin ilişkisi sonucu ortaya çıkar. Bir heykel yapıtı, tekdüze hacimlerin monoton dizilişinden ibaret olmamalıdır. Farklılaştırılmış ve boyutlarıyla ilişkilendirilmiş temel biçimler, önemli bir plastik yaratının ön koşuludur.

Tüm temel biçimler hacimlerden oluşur. Hacim, düzlemlerin karmaşık şekillenmesidir. Bir düzlemin ayırt edici özelliği, onun iki boyutlu yüzeyidir. Düzlemler yer değiştirerek temel bir biçimi tanımlarlar. Temel biçimin özünü saran düzlemlerin çeşitli hareketleri hayati ve aktif plastik bir hacim yaratırlar. Düzlemin hareketi biçimin esas niteliklerini ve genel hareketi bozmamalıdır.

Her düzlemin diğer düzlemlere olduğu kadar esas biçimin özüne de bağlı olan özgün bir derinliği vardır. Temel biçimler bu derinlik ilişkilerinin sonucunda genişler ya da daralırlar. Bu sayede varolan ya da yaratılan biçimin içsel hayatını anlatan düzlemsel gerilimler oluşur. Esas biçimin temeline dayanarak oluşturulan, genişleyen ya da daralan biçimlerin çeşitliliği bir işe özgünlük kazandırır.

Fiziksel hacmi, düzlemlerin karmaşık şekillenmesi olarak tanımladık. Oluşturulan hacimlerin çokluğu, yapıttın plastik çözümlemesini de zorlaştırır. Bunun sonucunda şu soru ortaya çıkar: Farklı ya da çeşitli hacimlere ait düzlemlerin birbirleriyle ilişkilerine bağlı işlevleri nasıldır? Bir düzlem, yalnızca hacmine değil, parçası olduğu plastik bütüne bağlı olarak bir işleve sahiptir. Yani belirli bir düzlem, yalnızca ait olduğu hacimle değil, farklı hacimlere ait diğer düzlemlerle de ilişkilidir.

Hacimler içiçe geçerek tekil oluşumlarının ötesine geçerler. İki ya da daha fazla hacim içiçe geçtiğinde, yepyeni bir biçim ortaya çıkar. Bu yeni biçimin yapı

elemanları (bu durumda temel hacimleri) kısmen ya da tamamen özümser, yepyeni bir görünüşü ortaya getirir. Tamamıyla yeni bir oluşumla, yeni bir uzaysal düzen ortaya çıkar (space constellation). Yeni oluşumun yaşamı, boşluksal düzenin yaşamıdır. Birine ait kuvvetler, diğerinin kuvvetlerine koşulludur. Biri biçimin varolduğu gerilimleri, diğeryse boşluğun varolduğu gerilimleri yaratır. İkisi de birbirine bağlıdır ve ancak ikisinin birlikteliğiyle hayati plastik bir heykel öznesi yaratılabilir.

Boşluk, hacimlerin içiçe geçmesiyle yaratılır. Mekânın her parçası bu içiçe geçmişliğin sonucunda ortaya çıkar. İçiçe geçmişliğin güçleri, sürekli olarak dünyayı yeniden şekillendirir. Sürekli değişimin sonsuz döngüsünde, yaşam devamlılığını ortaya koyar.

İçiçe geçmişlik fenomeni, tüm evreni kucaklar. Sanatçı farkında olarak ya da farkında olmaksızın duygusal olarak bu içiçe geçmişlikle ilgilenir. İçiçe geçmişliğin yokluğunda, hayati bir işlev ve ritim olmaksızın, yaşamın kendini ortaya koyması mümkün değildir. İçiçe geçmişliğin devamlılığı ve özümsemişliğiyle, doğa bize bir anahtar sağlar. Bu nedenle içiçe geçmişlik olmadan fiziksel kuvvetler, zihinsel olgunlaşma, anlamlandırma, ilişkilendirme, soyut kurgu söz konusu olamaz.

### III

Aslında heykelde hareket, zamana bağlı olarak oluşmaz. Hareket, ortamın sınırlarıyla deneyimlenir. Heykelde sınırlar pozitif ve negatif boşluklara bağlı karşıt kuvvetlerin uyumundadır.

Pozitif boşluğun hacimleri temel biçimlerdir. Negatif boşluk, bu pozitif boşluğun hacimlerinin karşıtlığında ortaya çıkar. Pozitif boşluk yaşamla doldurulur, negatif boşluk kuvvetlerin sonucudur. İkisi eşzamanlı ve birbirine bağlıdır. Plastik bütünlük, eşzamanlı bu pozitif ve negatif boşluklar olmaksızın yaratılamaz.

Tüm hacimlerin dikey ve yatay eksenleri olduğu varsayılır ve tüm hacimler, bu eksenler üzerinde hareket eder. Eksenlerin her biri bir diğer eksene karşıt kuvvetlerin oluşturulmasını da sağlar. Sonuçta yüzeylerdeki karşıtlık, “hareket” ve “ters hareketi” ortaya çıkartır.

- a. Hareket ve ters hareket negatif boşluğu hacim haline getirir. Hacim boşluktur.
- b. Hareket ve ters hareket gerilimler yaratır.
- c. Boşluk gerilimlerle hayat bulur.
- d. Gerilimler kuvvetlerin ifadesidir.
- e. Kuvvetler yaşamın ifadesidir.

Hareketin devamlılığı objenin ve tamamlayıcısı olan negatif boşluğun her ikisine birden bağlıdır. Nesneye hayat veren gerilimlerin yaratılması için tüm düzlemler ve kuvvetler sonucu ortaya çıkan dışsal boşluk gerilimleriyle ilişkilendirilmelidir. Yüzey gerilimi, biçimin içsel yaşamını besler ve plastik öznenin yaşamını oluşturur.

Hareketin devamlılığı hem pozitif, hem negatif boşluğa bağlı olduğu, hareket ve ters hareketin sonucunda ortaya çıktığı için, tek bir gerilim zıt gerilimi olmaksızın varolamaz.

Hareket ve ters hareketin yoğunluğu, gerilimleri birbirinden ayırır ve böylece plastik bir çalışmanın var olduğu ritmik bir oyun yaratır.

Karşıt kuvvetler statik ve dinamiğin sınırları içinde işler. Dinamik, nihai statik olarak çözümlenir. Böylece karşıt kuvvetlerin sonucunda, boşluğun sınırları içerisinde güçlü bir plastik çalışma ortaya çıkar ve zamanı eşzamanlı bir deneyim olarak sunar.

#### IV

Eksiksiz bir plastik bütünü, ışık bütünlüğü de olmak zorundadır. Bir heykel çalışmasında asıl biçim, ışığa bağlı olmalıdır.

Her düzlem, ışığı yansıtır ya da emer. Her düzlemin ışık kaynağına göre konumu farklı olduğundan, düzlemin ışık yoluyla plastik bütünlüğü yaratmaktaki rolü de farklılık gösterir. Bu şekilde derinlik yaratılmış ve vurgulanmış olur.

Biz iki boyutlu görürüz. Diğer algılarımızın yardımıyla iki boyutlu gördüklerimizi üç boyutlu olarak deneyimleriz. Görüntünün yardımıyla, görsel deneyimimiz sonucunda gerçeğe ulaşırız. Görüntü ise ışık sayesinde bize ulaşır. Işık, aslında varolmayan biçim ve şekiller yaratır. Bu biçim ve şekiller yalnızca görüntülerinde varolurlar. Eğri bir düzlem, tek bir şekil olmasına rağmen, ışığı bir

çok düzlemin biraraya gelmesiyle mümkün olacak şekilde çok yönlü kıracağından, tek bir düzlem işlevinin ötesine geçer.

Derinlik, ışığı emer. Çıkıntılı bir biçim ışığı yansıtır. Bir heykel çalışması ışığı yansıtma ve emme yoğunluğu açısından dengeli olmalıdır. Bu denge boşluk gerilimlerinin genişlemesinin ve negatif boşluktaki kuvvetlerin daralmasının dengelenmesiyle sağlanabilir.

Dengeli olmayan bir heykel çalışması olması gereken gibi, her bakış açısından algılanabilecek iki boyutluluğu yaratamaz. Onun yerine rahatsız edici ve dengesiz üç boyutlu bir etki yaratır, çünkü üç boyutluluğu tam anlamıyla sindirilmemiştir ve eksiktir.

Işık, düzlemlerin yüzeyinin işlenmesiyle de çeşitlendirilir. Yüzey, malzemenin potansiyeliyle işlenebilir. Her malzemenin sert ya da yumuşak, parlak ya da mat, kaygan ya da pürüzlü olmasını sağlayan kendine özgü bir yapısı vardır. Her malzemenin yine kendine özgü bir dokusu ve rengi vardır. Malzemenin öz nitelikleri, ışığın yüzeyler üzerinde kullanılabilmesi için özümsemeli ve anlaşılmalıdır.

Heykelde içbükeylik dışbükeyliği, yansıma karşıtı olan emiciliği, yoğunluk derinliği gerektirir. Bir heykel çalışması her türlü aydınlatmayla seğilenebilir, çünkü tamamlandığında özündeki ilişkilendirmeler belirlenmiştir. Farklı aydınlatmalar, yalnızca görüntüyü değiştirir ancak içsel ilişkilendirmeleri etkilemez. Bu ilişkilendirmeler dış koşulların değişmesine rağmen tasarlandıkları şekilde tepki verirler. Bu yüzden bir heykel çalışması ilişkilendirmelerinin toplamında, ışıksal bütünlüğü üzerinden algıladığımız plastik bir varlıktır.

Biçim ve ışık, çalışmanın boşluk sınırları dahilinde plastik bir bütünlüğe ulaşmak için kullanılır. Heykelin bütün işlevlerinin ritmik birleşimi, yaratıcısı olan sanatçının öznel deneyimini anlatır.

## **Resim ve Kültür**

Kişinin bir başkasını sanatçı yapamayacağı, ama sanatı öğretebileceği kabul görmüştür. Çünkü her tür sanat belirli bir düzenin kurallarına; uygulamada sanatın doğasından doğan bir armoniye ve uyuma sahiptir.

Yüzeysel anlatımlar ve görünüşlerin kopyalanmasıyla yaratıcı çizim ve resmin, armonisi ve uyumu Rönesans sonrasında kaybolmuştu.

Resmin biçimsel öğeleri; çizgi, düzlem, hacim ve sonuçta ortaya çıkan biçimsel bileşkelere. Yapı elemanlarını oluşturan bu öğeler doğru kullanıldığında biçimi oluştururlar.

Sanatın amacı biçime hayat vermektir. Canlılık biçimler arası organik bağlarla yakalanabilir. Bu organik bağlar ortamın doğasında bulunan niteliklerin ilişkilendirilmesi ve ayrıştırılmasıyla oluşturulur, kısaca ışık ve rengin düzleme entegre edilmesiyle oluşturulur.

Doğa nitelikleri ve miktarlarıyla bir bütün olarak; çeşitlilik, ilişkilendirme ve ayrımlarıyla üç boyutludur. Resimse iki boyutludur, ancak görsel düzlemlerin bölünmesine el verir.

Algı donanımının tüm araçlarıyla kazanılan gerçeklik bilgisi ortamın koşullarında sanatsal olarak anlatılmalıdır. Ortamın koşulları, sadece göz yoluyla algı deneyiminin tümüne hizmet etmelidir.

Doğa algıların çeşitli yollarıyla deneyimlenirken, resim yalnızca görsel izlenimin araçlarıyla deneyimlenir. Bir resim gözü etkilemesiyle ayakta durur ya da durmaz. Ancak gözü etkileyebilmesi ve uyarabilmesi için hassas bir izleyicinin diğer algılarıyla deneyimleyip bilinçaltında saklamış olduklarını, niteliklerinin kurduğu ilişkilerle ortaya çıkarması gereklidir.

Resmin görsel uyarıcılığı bellekle desteklenebilir. Bunu sağlamak için yalnızca doğa görüntülerinden var olan öğelerin belirgin bir biçimde uyarlanması ve düzenlenmesi gerekir.

Işık ve gölge her zaman doğadaki biçimleri gerçek bir şekilde yansıtmaz. Ancak diğer algılarımızın da yardımıyla doğadaki biçimleri tam anlamıyla anlayabiliriz.

Şekilleri doğadaki sayısız ilişkilerinden ya da algılarımız sayesinde oluşan zihinsel çağrışımlarından kopardığımızda onların özgünlüklerini doğal olarak değil, resimsel bir şekilde algılamamız gerekir. Resmin yeni ilişkilendirmelerle doğabilecek yanılsamalardan uzak durabilmesi için kendi içinde istikrarlı olması gerekir. Öyleyse gerçeği yeniden yaratma işlemi sadece doğaya benzetme işleminden ibaret değildir.

Sanatın yalnızca yüksek derecede geliştirilmiş nitelik hassasiyeti üzerinden öğretilbileceği açıktır.

Sanatı anlayan bir amatör ile sanatı yaratan sanatçı arasındaki fark; deneyime açık bir amatör ya da eleştirmenin pasif bir biçimde sanatçının üretken deneyimiyle hissettiklerini ve yarattıklarını paylaşmasıdır.

Yaratı tamamen birbirinden farklı üç etken tarafından yönetilir: Birincisi bizi yasalarıyla etkileyen doğa, ikincisi sanatçının doğa ve öğeleriyle kurduğu ilişki, üçüncüsü de sanatçının iç dünyasını yansıtmayı sağlayan anlatım aracıdır.

Yaratı işlemi doğayı taklit etmekte değil doğaya paralel olmakta; doğadan gelen etkiyi anlatım ortamına dönüştürmekte böylece bu araca yaşam kazandırmakta yatar. Resim, heykel, her sanat yapıtı canlı olmalıdır.

Her sanat yapıtı, sanatçının farkındalığının gücünün, doğadaki yaşam ve sanatçının aracının sınırları dahilindeki yaşamın ürünüdür.

Bir sanat yaratısının derinliği insanlığın gelişimine dair sorulan bir sorudur. İnsani içerik ne kadar derin olursa, aracın anlayışı da o kadar derin olur.

Beethoven'ın Dokuzuncu Senfonisi ya da diğer herhangi bir polonez müziği de aynı ilkeye dayanır. Zıtlıklar insanî içeriğin farklılıklarında yatar. Biri dünya, diğeri yalnızca dünyanın bir ögesidir.

Bir senfoninin adamaklı yorumlanması teknik beceriden çok içeriğine dair derin bir insanî hissiyatı gerektirir. En üstün teknik bu hissiyatla gelişir.

Ortamın olanakları algının kapasitesinin olanakları kadar sınırsızdır.

Her kültürel arayışın amacı hayata derin anlamlar kazandırmak ve onu zenginleştirmektir.

Dahi; duyguların yeni dünyalarının keşfiyle yaşamın zenginliğini arttıran bir canlılık yetisine sahiptir. Sanat ve bilim materyal yaşamı dengeler ve yaşam deneyimi dünyasını genişletir. Sanat, daha derin bir yaşam kavramı ortaya koyar, çünkü sanatın kendisi duyguların derin anlatımıdır.

Sanatçı doğar ve sanatı onun coşkun ruhunun ifadesidir. Sanatçının ruhu zengin olduğundan, sanatçı materyal dünyanın yüzeysel zorunluluklarını nispeten daha az önemser. Sanatçı materyal meselelerin baskısını sanatsal bir deneyimle artırır.

Sanat mutlak ve pozitifdir; besinin güç verdiği gibi sanat da güç verir.

Yaratıcı bilim zihinin besiniyse, sanat da ruhun tatminidir.

Sanatı dışlayan bir materyal dünya sorunlu olmaya tutsaktır. Materyalist insan tatminsiz ruhunun haykıran ihtiyaçlarından kaçarak 'günlük işler'in düzenine sürüklenir. Fiziksel tatmin, her zaman manevi tatmini de getirmediğinden toplamda yaşamı tatminsiz kalır. Böyle bir insan içsel boşluk duygusuyla sıkıntıya düşer ve bir noktada düşüncenin ve tasarımın getirdiklerinden mahrum kalmaya başlar.

Spinoza, "Yalnızca tasarlanan deneyim gerçek deneyime dönüşür" der. Bu 'bir yerlere gidip birşeyler yapalım'ın tam tersidir. Materyalist insan, değişen yanılısamların güvensiz dünyasına kaçar, ancak hiçbir kalıcı gerçeklik bulamaz.

Boş zaman işleri üzerinden yenilenmiş bir yaşama ulaşmak zekâ, çalışma, öz disiplin ve ince bir hassasiyet gerektirir. Amerika manevi yoksulluk sıkıntısındadır ve boşzaman/ aylaklık Amerika'nın kültürü haline gelmeden, sanat Amerikan hayatına daha etraflıca girmelidir.

Amerika için sanat eğitimi önemlidir ve daha belirgin ve yaygın olmalıdır. Bu koca ülkenin medenileştirilme sorunu henüz tamamlanmamıştır. Sanat eğitimi öğrencinin hayatını zenginleştirecek yönde ele alınmalıdır. Öğretmen öğrencisi için rehber bir kişilik olmalı, öğrencinin hassasiyetini geliştirmeli ve şeyleri ilgiyle canlılaştırma ya da cansızlaştırma hissini kazandırmalıdır.

Öğretmenin öğrencinin şüphe duyduğu düşünceleri, hızlı bir şekilde anlayabilecek güce sahip olması şarttır. Böyle bir güç her insanî nitelik gibi geliştirilmelidir. Sanat eğitimi sorunu sanatsal gelişim problemiyle sınırlı değildir. Sanat eğitimi sorunu; sanatçıların ve bilinçli öğretmenlerin nasıl yetiştirileceğini, genel sanat anlayışını ve özellikle sanatsal hazzı içerir.

Bir sanat yapıtının yanlış anlaşılması, genellikle yapıtın manevi içeriğinin ve teknik araçlarının gözden kaçırılmasından kaynaklanır. İzleyici sanatsal üsluba dair belirli bir düzeyde eğitilmemişse, resmin estetik içeriğiyle ilgili şeyleri arayamama eğilimini gösterir. İzleyici, muhtemelen asıl vurgu müziksel ilişkilerdeyken, tamamiyle temsili değerleri arayacaktır.

Ritmik olarak organik olan her şey gerçektir. Ritmik olarak düzenlenmiş manevi birimlerin yarattığı duyguyla ortaya çıkan her şey gerçek ve canlıdır; kendi içinde canlıdır. Gerçek güzelliğe olan hassasiyetimizi kaybettiğimizde, tüm esin

kaynağı işlerin temelinde yatan yaşamın zengin tadlarına olan doğal hassasiyetimizi de kaybederiz.

Genelde güzel olarak kabul gören şeyler kalıplaşmış ürünlere, stereotip tatlara, steril kurallara ve dış görünüşleriyle ilgili yargılara dayanır.

Oryantal sanatta, çoğu zaman plastik içerik anlaşılmadan benzetilen iki boyutluluk, böyle mekanik bir stilizasyonun örneğidir. Herhangi bir üslubun, onun yaratıcı etkilerinin önemli niteliklerini anlamaksızın kopyalanması steril bir işle sonuçlanır.

Yazınsal içerik, tarafsız “öykü değeri”dir.

Sanattaki plastik değer, boşluktaki hacimlerin ilişkileri sonucunda ortaya çıkar.

Edebi sanatçı, nesnenin “öykü değeri”nde durma eğilimi gösterir.

Müzikte bir sanatçı nasıl müziksel birimlerin armonik ilişkilerini önemsiyorsa, plastik sanatlarda da sanatçı, plastik birimlerin müzik gibi ilişkilerini önemser.

Plastik sanatçı, gerçeğin yüzeysel bir görüntüsünü sunma derdinde olabilir ya da olmayabilir. Ancak plastik sanatçı, her zaman gerçeğin plastik değerlerinin temsiliyle değil sunumuyla ilgilenir.

Sanatlar arasındaki fark, ifade araçlarının doğalarındaki farktan ve bu doğanın sağladığı vurgulardan ileri gelir. Her ifade aracının kendine özgü bir düzeni ve kendine ait birimleri vardır.

Anlamanın anahtarı; sınırlamaların, niteliklerin ve olasılıkların ve bu sunum öğelerinin ilişkilerinin değerlendirilmesidir.

İnsan harfleri tanımadığı takdirde okuyamaz.

Konuşma ifade ihtiyacı sonucunda doğmuştur. Belirli faktörler, konuşmayı en yararlı ifade metodu kılmakta etkili olmuştur. Sözcüklerle düşünceler ve şeyler ifade edilebilir, ancak deneyimler müzikle daha iyi ifade edilir. Müzik kulağı ya da müzik diline dair disiplini olmayan bir kişi, müziksel dünyanın kapılarını açan anahtardan yoksundur. Ancak hacmin ve boşluğun dünyasında yaşarken, boşluğu göremeyen ya da hacmi duyamayan bir insan düşünülemez. İnsanların çoğu plastik güzelliğe yaklaşmayı sağlayan araçlara doğal donanımlarının bir parçası olarak

sahiptirler. Öğretmen, bu doğal yetiyi bir zorunluluk olarak geliştirebilir. En üstün öğretmen de konuşmayı geliştirmiştir.

Öğretmenler, disiplin sayesinde anlama süresini kısaltanlardır, ama ancak doğal becerileri geliştirerek çalışabilirler.

Görsel güzelliğin dünyası, kendini çalışmaya adayarak, bu dünyanın dilini anlama çabasını gösterenlere açıktır.

Bu görsel dünya, müziğin ve sözcüklerin dünyası gibi kültürel olarak önemlidir. Benim idealim Schubert'in şarkılarını söylediği gibi, Beethoven'ın sesleriyle kendi dünyasını yarattığı gibi biçimlendirmek ve boyamaktır. Yani aynı insanî ve sanatsal disiplinle kişinin iç dünyasının yaratılmasıdır.

İçsel bir duyum, ancak manevi bir farkındalık sayesinde görülür bir ifade kazanabilir.

Bizi derin duygulara sevk eden dürtüler, bir ifade ortamına entegre edildiğinde ruhun her görüşmesi bir sanat yapıtına dönüşebilir. Bu, ortamın kullanılmasındaki ustalığa bağlıdır. Resimsel bir süs düzenlemesi, sadece zevkle yönetilir ve nihayetinde sadece geçici bir heves ve modadan ibarettir. Kompozisyonun resimsel homojenliği (plastik bütünlüğü) içsel gerekliliklerin kuralları dahilinde oluşur. Bu içsel gereklilikleri ortamın doğası belirler. Bu içsel gerekliliklerin, orkestra gibi düzenlenmesi sonucu biçimsel hareket, gerilimler, birbirini tamamlayan ilişkiler, zıtlıklar ve karmaşıklıklar ortaya çıkar.

Belirli bir ortamın sunduğu kurallarla, doğanın etkisinin sanatçının kişiliğiyle kaynaşması, ortaya çıkan işin ritmik ve kişisel ifade sahibi olmasını sağlar. Böylece kompozisyonun hayatı manevi bir bütünlüğe dönüşür.

Sanatsal ifade ve sanatsal değerlendirme, dengeli bir hayat için gereklidir ve ulusal veya etnik kültürlerin sürdürülmesinde tamamlayıcı bir unsur olmalıdır.

Amerika ekonomik zenginliğine, gelişmiş bir kültürü eklediğinde dünyanın en mutlu ülkelerinden biri haline gelecektir. Öğretmenlerin önderliği ve gelişen sanatçılara verilecek destek, ulusal bir görev, manevi birliğin güvencesidir. Sanat için yaptıklarımız, kendimiz, çocuklarımız ve gelecek için yaptıklarımızdır.

## **Sanatın Doğası ve Amacı Üzerine**

Sanatın amacı, eğer bir amaçtan bahsedilebilirse, hep aynı olmuştur: Hayatta kazanılan deneyimin sanat ortamının doğal nitelikleriyle harmanlanması.

Sanatsal sezgi, ruhun güvenilirliğinin temelidir. Sanat ruhun yansımasıdır; ortamının doğasında ifade bulan iç gözlemin sonucudur.

Sanatçının farkındalık, hafıza ve dengeli hassasiyetlerinin donanımı iyi olduğunda, içe işlemiş konusuyla ve deneyimini kendi içinde bir bütün oluşturan ruhun gerçekliğine dönüştürerek kavramlarını yoğunlaştırması mümkündür. Böylece ortamın koşullarıyla yeni bir gerçeklik yaratılır. Ortam, ancak sanatçı onun ilkelerine ve doğasındaki esaslara hakimse ve sanatçının sevgileri güçlüyse sanat yapıtına dönüşür.

Bir sanat yapıtı, sanatçının dünyasındaki duyguları ve algıları yansıtan kendi içinde bir dünyadır.

Bir çiçek bütün bir organizma olarak varlığında kendi rengi, biçimi ve dokusuyla, sadece bir süstür. Sanatsa, özgün varlığında bir süsten ötedir.

## **Fiziksel Öğelerin Sınırlamaları Üzerine**

Her gerçek nesnenin biçimi, rengi ve dokusu vardır. Bu temel niteliklerin ilişkilendirilmesi belirli bir nesneyi karakterize eder.

Bu ilişkiler, düzenli bir içsel gelişim sürecinin görünen ifadesidir. Öyleyse içsel gelişim sürecinin sonucu sanattır. Ortamın ifadesine dönüştürülen, deneyim sırasında oluşan başkalaşım, o ortamın özsel, ancak sınırlı nitelikleriyle belirlenen plastik bir eylemdir. Sonsuzluk, ancak sınırlılığın temelleri üzerinden yaratılabilir.

Evrenin kendisi karmaşıklık içinde sınırlıdır. Yalnızca mutlak hiçlik sınırsız, düşünülemez, el konulamaz, şekilsiz, kuvvetsiz ve var olmayandır.

Bir resmin yapısı, resim düzleminin sınırlamalarına bağlıdır.

Kompozisyonun ilk çizgisi, yaratıcı biçimlendirmenin kurucusudur. Resmin fiziksel sınırlamaları, ruhun iletişiminin başlangıcı ve bitişi haline gelir.

## **Standartlar ve Değerler Üzerine**

Etrafımızda olup bitenlerin farkında olduğumuz sürece, çağımıza bağlıyız ve çağın özünü anlıyorsak, ancak o zaman geleceği etkileriz.

İnsan, yalnızca görünürdeki değerlerin arayışındaysa, bu değerler içsel gelişiminin ya da iç gözleminin son aşaması olmadığı sürece asla içsel üstünlüğe kavuşamaz. Bir sanat yapıtını üstün kılan değerler, yalnızca duygusal ve algısaldır. Algısal ham malzeme ve ortamın yerinde kullanılmasıyla gelen manevi bütünlük harmanlanarak oluşmuştur. Duyarlı bir sanatçı boşluk anlamı, biçimlendirmenin her boyutunda sınırsızca oluşturabilir.

Bir çizginin genişliği sonsuzluk düşüncesini sunuyor olabilir ve kendine ait bir dünya oluşturabilir. Aynı şekilde küçük bir resim biçimi de metrekarelerce duvar alanından daha canlı, çok daha etkileyici, heyecan verici ve kışkırtıcı olabilir.

İki boyutlu resim düzlemindeki imgelerin milimetreden küçük farklılıkları, belirli durumlarda sanatsal sonsuzluğun anlatımına dönüşebilir.

Resmin manevi ve zihinsel içeriği, alegoride ya da nesnelere sunulan simgesel anlamında değil, onun resimsel üstünlüğündedir.

Derinlik yanılması karşı resimsel derinlik etkisiyle belirlenen ve sınırlandırılan içsel üstünlük, sanatçının amacına hizmet eder.

Doğal anlamda kullanılan dekoratif kelimesi, sadece tasvirici anlama bağlı olarak nesnelere hayalî ve keyfî kullanılması durumunda geçerlidir. Tuvali propoganda ve tarihle doldurmak, resmi daha iyi bir sanat yapıtı yapmaz. Böyle bir yükleme çoğu zaman işin niteliğini azaltır; işin görsel sanata özel içiçe geçmiş, salınan boşluklarını ve canlılığını yok eder. Bir resmi değerlendirmek için tüm edebi ve medyatik etmenler tamamiyle göz ardı edilmelidir.

Resimsel anlamdaki dekoratiflikle, doğal anlamdaki dekoratifliği ayırt etmemiz gereklidir. Resimsel anlamda dekoratif bir etki boşluk tarafından koşullanan ve belirginleştirilen ritmik ilişkilendirmelerle elde edilir. Bu durum, nesnel değerlerin hiçbir şekilde saf dışı bırakılmadığı, buna karşın ritmik ilişki sayesinde güçlendirildiği soyutlamayı gündeme getirir.

Bir sanatçı, geleneklere uyduğu için değil, kişisel anlayışının içgörüsü sayesinde saygınlık kazanır. Öyleyse, bir sanatçının işi bir diğerinkiyle karşılaştırıldığında, bilgi daima değişken olacaktır. Nitelik nerede olursa olsun niteliktir. Sanatçı geçici heveslerden ve modalardan bağımsız bir şekilde içsel dürtülerini takip etmelidir.

## Yaratım Üzerine

Kuşatıcı olan yaratıcı zekâ sınır tanımaz. Yaratıcı zihnin idaresinde akıl şimdiye dek yepyeni dünyalar getirmiştir.

Tüm deneyimlerimiz, insanın merkezinde olduğu bir evrenin algılanmasıyla sonuçlanır.

Görsel deneyim yalnızca duygu veya algıya dayanmaz. Şeylerin özleriyle arıtılmamış duygu ve algılar duygusal olanda kaybolur.

Tüm derin sanatsal anlatımlar gerçekliğe dair bir farkındalık sonucunda oluşur. Bu durum doğanın ve de kullanılan ortamın öz yaşamının gerçekliğiyle ilgilidir.

Çocukların yarattığı sanatla büyük sanat yapıtları arasındaki fark, ilkinin tamamıyla bilinçaltına bağlı ve duygusal olması, diğerininse işin gelişimi boyunca deneyime dair farkındalığını koruması ve ifade ortamının etkisiyle duygusal anlamının genişlemesidir.

Görsel anlamda deneyimlemek ve bu deneyimi plastik ifadeye dönüştürmek empati gücünü gerektirir.

Düşler ve gerçek hayal gücümüzde birleşir. Sanatçı hayal gücüyle aynı zamanda geliştirmiş olması gereken empati gücünü yönetebiliyorsa, yaratma araçlarına sahiptir.

Yaratma süreci iki fiziksel etkene dayanır:

1. Empati yetisiyle deneyimleme gücü.
2. Bu güç sonucunda ifade ortamının manen yorumlanması. Kavram ve yerine getirme eşit derecede birbirinin koşuludur. Kavram genişledikçe, ifade aracının manevi canlılığı derinleşir ve yoğunlaşır. Böylelikle işin önemi ve etkileyciliği artar.

Yaratıcı resimde iki teknik etmeni ayırt ediyoruz:

1. Resim düzleminin senfonik olarak canlandırılması (şövale resmi, baskı, gravür, oyma baskı ya da renkle ilgili diğer yöntemlerdeki gibi),
2. Resim düzleminin duvar resminde olduğu gibi dekoratif anlamda canlandırılması.

Gerçek anlamda ele alındığında 'şövale resmi' ve 'duvar resmi' deyişleri yalnızca görünürdeki dış özellikleri belirtir. Felsefi anlamda, içsel üstünlüğe sahip her iş, bir noktada dekoratif, senfonik olarak odaklı ve entegredir.

Her yaratıcı girişim için eleme ve yalınlaştırma gereklidir. Yalınlaştırmaya, esas olanın farkındalığı sonucunda ulaşılır.

### **Deneyim ve Görünüşler Üzerine**

Görünüş iki boyutludur. Gerçeklik üç boyutludur. Bu nedenle iki ve üç boyutlu kavramlar gerçeklik ve görünüşle tanımlanır. Görme işlemi deneyime dayalı görünüşün üzerimizdeki etkisine dayalıdır. Nihai etki görünüşün kendisinden tamamen farklıdır.

Boşluksal doğa öyle gözükmeye karşın iki boyutlu değildir ve görünüş de üzerimizde öyle bir etkisi olmasına rağmen üç boyutlu değildir. Duygusal anlamda boşluğu üç boyutlu olarak deneyimleriz. Eğer şeyler göründüklerinden farklıysa, içsel görümümüzün duyularımızın sınırlı kapasitesiyle birleşmesi gerekir. Empati bu içsel görünüşün sonucudur.

Empati gücü sayesinde, şeylerin özünü salt algısal deneyimden öte içsel olarak algılamamızı sağlayan duygusal deneyimleri birleştirir. Fiziksel olarak göz sadece kabuğu ve dış görünümü görür; iç göz ise çekirdeği görür, şeylerin özünü ve karşılıklı kuvvetleri yakalar. Bunların birbiriyle olan ilişkisinde ve bağları gerçekte üç boyutlu olmayan ancak algı üstü ve bu nedenle de doğaüstü etkileri görmemizi sağlar. Öyleyse, şeylerin özü algı üstü kavramlarda yatar.

Gerçeği algılarımız üzerinden yönetiyoruz ve dünyaya dair tüm düşüncelerimiz duygusal deneyimlerimize dayanıyor.

Doğa algılarımızı bilgece sınırlandırır çünkü algılarımızın izlenimlerinin manevi deneyimlere dönüşmesi ancak bu sınırlamalarla mümkündür.

### **İlişki Üzerine**

Anıtsallık, göreceli bir meseledir. Gerçek anıtsallık parçalar arasındaki kesin ve damıtılmış bir ilişki sayesinde oluşur. Her parçanın hem kendi içinde anlamı hem de diğerleriyle ilişkileri sonucu ortaya çıkan anlamları olduğundan onun esas değeri görecelidir. Bir manzara karşısındaki deneyimimizin ruh halinden

söz ediyoruz. Bu ruh hali şeylerin ayrı gerçekliklerinden değil birbiriyle olan ilişkilerinden doğar. Bunun nedeni nesnelere, kendi kendine değil, birbirleriyle olan ilişkileri sonucu bir etkiye sahip olmalarıdır.

Benzer bir şekilde, temsili öğeler (ana konu) ve sunum öğeleri (çizgi, yüzey, renk) ilişkilendirildiklerinde ortaya çıkarttıkları nihai işin etkilerini birbirlerinden ayrı ayrı ortaya çıkartamazlar. Yaratılan etki ilişkinin özünün özüdür.

Akıl, gerçek üstü etkinin yaratılması için ana konuyu araç olarak kullanır. Bu gerçek üstü etkilerin toplamı işin duygusal özünü oluşturur.

Nesnelerin temsilinin estetik derinliğin dışında olduğunu düşünmek yanlıştır. Tam tersinin doğru olduğunu düşünüyorum. Sanatçının yarattığı estetik biçimin üstünlüğü, işin estetik gelişimini etkilemeksizin nesnelere resimsel kavrayışıyla sonuçlanabilir. Eski ustaların yapıtları buna örnektir.

Sanatçı esin kaynağı olan doğadan kazandığı deneyimlerin birikimini kullanarak doğadaki tesadüfi görünüşten bağımsız çalışır. Bu durumdaki sanatçı, doğrudan doğadan beslenen bir sanatçıyla kullandığı ortam açısından aynı estetik sorunlarla karşı karşıya kalır. İşinin doğacı veya soyut olması fark etmez, tüm görsel anlatımlar aynı temel kurallara tabidir.

Her ifade aracının kendine ait bir yaşamı vardır. Belirli kuralların yönettiği bu ortam/araç konusunda yalnızca yaratım girişimindeki sezgi sayesinde ustalaşılabilir. İfade ortamını yöneten kuralların doğasındadır ki: İki oluşumun empati yoluyla ilişkilendirilmesiyle tamamiyle manevi üçüncü bir doğa oluşur. Üçüncü maneviyat kendisini duygusal içeriği taşıyan nitelik olarak ortaya koyar. Bu nitelik yanılısamanın tam tersi, ruhun gerçekliğidir. Manevi nitelikler ilişkilendirilmelerine (yaratım yönü) göre birbirlerini etkiler.

Bu algılama zorunlu olarak “aralıklı” sanat kavramına öncülük eder. Aralıklı bir ilişki sonucu doğar. Bir ilişkide ilişkinin anlamı olan birleştirilmiş ve yüksek bir ‘gerçek’ üstü yaratmak için en az iki fiziksel taşıyıcıya ihtiyaç vardır. Gizemli alt anlam taşıyıcıları gölgeler. İlişkinin kendisi oluşuna eşittir. Bir işe daha yüksek bir düzen olan bu aşkın ilişkiler manevi karakterini kazandırır. Bu manevi karakter plastik ifadenin nihai doğasını belirler.

Bilimsel yasalar ve yaratıcı süreç arasında sınırlı bir ilişki vardır. Bilimsel yasalar aynı biçimde tekrarlayan deneyimlerle ilgilenir. Yaratımsa bir sonuçtan

diğer bir sonuca varılan süreçte gelişir. Bir sanat yapıtı bir çok gelişim aşamasından geçer, fakat her aşamada bir sanat yapıtıdır (Eskizlerin önemi buradadır). Bir sanat yapıtı sanatçıya göre duygu ve algı manevi bir sentezle tamamlandığında biter.

### **İfade Ortamı Üzerine**

Bir düşünce ancak bir ifade ortamının yardımıyla fizikselleştirilebilir. Düşüncenin taşıyıcısı olabilmek için bu ortamın öz niteliklerinin hissedilmesi ve anlaşılması şarttır. Düşünce, ortamın görünür yanıyla değil, içsel özellikleriyle dönüştürülür, uyarlanır ve taşınır. Aynı biçimlendirici düşüncenin farklı ortamlarla ifade edilebilmesinin nedeni bundandır.

İfade edilen düşünce doğal deneyim, fantazi ya da soyut kavramlarla ilgili olabilir. Bu etkilerinin tümünün akıl üzerinde dönüştürülerek ifade ortamına uyumlu heyecanları oluşturan etkileri vardır.

İfade ortamının ulaşacağı canlılığın yoğunluğu tamamiyle yansıtılan maneviyatın derecesini de belirleyen, sanatçının duygusal deneyimleme yetisine bağlıdır. İfade ortamının canlılığı plastik yaratının birincil ihtiyacıdır. Bu ihtiyaç daima “Ne anlatılmalıdır?” sorusunu ön görür.

Doğaya ilişkin çalışan bir sanatçı en başından itibaren ikili bir sorunla karşı karşıyadır. Görmeyi öğrenmeli (insanların neleri göremedikleri inanılmazdır) ve görsel deneyimini plastik bir deneyim olarak yorumlamayı öğrenmelidir. Sanatçının yaratabilmesi için yalnızca bunlar yeterli değildir çünkü yaratım eylemi ifade ortamıyla sınırlıdır. Sanatçı ifade ortamının plastik doğasını anlamalı ve kendi deneyimini buna dayanarak dönüştürmelidir. Plastik yaratının anlamı budur.

Plastik yaratıyı önemsemeyen sanatçı yaratıcı değil, kopyacı olur ve işleri asla estetik bir temele sahip olamaz.

## **Resimler Kurallar Üzerine**

Resmin temel kuralları vardır. Bu kuralları temel algılar belirler. Bu algılardan biri, resmin esasının resim düzlemi olmasıdır. Resim düzleminin esası iki boyutludur. Öyleyse resim düzlemi resmin tamamlandığı nihai dönüştürülmeye kadarki yaratım süreci boyunca iki boyutluluğunu korumalıdır. Bu birinci kural ikinci bir kuralı ortaya koyar; resim yanılısamadan ayrı olarak yaratım sürecinin bir parçası olarak üç boyutluluk etkisine ulaştırılmalıdır. Bu iki kural hem renk hem biçim için geçerlidir.

## **Resim Düzlemi Üzerine**

Doğadaki üç boyutlu nesnelere görsel olarak iki boyutlu kaydedilir. Bu imgeler resim düzleminin iki boyutlu nitelikleriyle tanımlanır.

Üç boyutluluğun en yetkin temsili, tüm üç boyutlu parçaların bir bütün olarak özetlendiği resimsel iki boyutlulukla sonuçlanır.

Yaratma eylemi resim düzlemini kısıktır. Ancak iki boyutluluk kaybedildiğinde resimde delikler oluşur ve sonuç resimsel olmaz, doğanın kopyalanmasına dönüşür.

Düzlem tüm plastik sanatlarda; resim, heykel, mimarlık ve ilgili sanatlarda yaratıcı bir öğedir. Renkler, genellikle renkle yön verilmiş düzlemler resmin yaratıcı öğeleridir.

## **Çizgi ve Yüzey Üzerine**

Çizgi kavramına dayanan bir iş neredeyse illüstrasyondan öte değildir, çünkü resimsel yapıdan mahrumdur. Resimsel yapı yüzey kavramına ilişkindir. Çizgi iki yüzeyin kesişiminde oluşur. Boşluksal olarak oluşmuş bir çizginin yönü çoklu yüzeylerin değişik konumlarından türer. Kendi kendine bir çizgi ancak matematiksel anlamda düşünülebilir. Yaratıcı anlamdaysa çizgi, yüzeylerin kaynaşmasından doğduğu için çoklu anlamların taşıyıcısıdır. Çizgi ve yüzey serbest konumlandırmanın araçlarıdır.

Eğer yüzey kavramını yitiriyorsak çizgi yığnında kendimizi kaybedebiliriz. Eğer hacimleri algılayamıyorsak da, yüzeyler içinde kendimizi kaybedebiliriz. Ve

eğer algımız boşluksal bir bütünlüğe dair sınırlandırılmamışsa hacimlerin yığılmasında kafamız karışabilir.

### **Boşluk Üzerine**

Boşluk deneyimi şeylerin ‘yaşayan’ özlerini anlamaya bağlıdır.

Plastik öğeler bütününe yarattığı etkilerden doğan öznel duyguya bağlıdır.

Biçim boşluk, boşluk biçim üzerinden varolur. Biçim boşluğun bir parçasını temsil ediyorsa kendi kendine varolmamalıdır. Nesnelerin varlığı üzerinden boşluk üç bölüme ayrılır: Nesnenin önündeki boşluk, nesnenin içindeki boşluk ve nesnenin arkasındaki boşluk. Nesnenin içindeki boşluk sınırlı, önündeki ve arkasındaki boşluksa sonsuzdur.

Boşluk hacimler sayesinde açığa çıkar. “Nesneler” pozitif boşluğu oluşturur. Negatif boşluk da nesnelerin ilişkileri sayesinde ortaya çıkar. Sanatçı için negatif boşluk, nesnel pozitif boşluk kadar somuttur ve eşit üç boyutluluğa sahiptir. Negatif boşluk ve nesnel pozitif boşluk birbirini tamamlar, her ikisi de boşluğun bütünlüğünde çözünür.

İki boyutlu ifade ancak pozitif ve negatif boşluğun beraberliğinde yaratılabilir.

Statik ve dinamiği oluşturan yaşamla doldurulmuş biçimi ve kuvvetle devinen boşluğu birbirinden ayırt ediyoruz.

Üç boyutluluğun toplamını iki boyutlu algıladığımız gibi statikliği de dinamiklerin toplamı olarak algılarız.

Üç boyutluluk dışlandığında iki boyutluluktan bahsedemeyeceğimiz gibi, dinamik dışlandığında da hiçbir şey statik olamaz. Bunun tam tersi de geçerlidir. Böylece doğayı zıtlaşan ilişki kuran kuvvetler olarak algılarız.

Biçim boşlukla dengelenmelidir. Biçim boşluk, boşluk biçim sayesinde oluşur. Bu yüzden de biçim ve boşluk üç boyutlu bir bütün içinde beraberce var olurlar. Bu bütün plastik anlamda resim düzleminin iki boyutlu bütünlüğünde temsil edilir.

Boşluk var olduğu gerilimler ve işlevler içerisinde daralır ve genişler. Boşluk statik ve durağan değildir. Boşluk yaşar, dinamiktir; kuvvetler ve zıt

kuvvetlerin ifade ettiği hareketle doludur. Boşluk renk, ışık ve biçimle yaşamın ritminde salınır ve yankılanır.

### **Hareket Üzerine**

Yaşam hareketsiz, hareket de yaşamsız var olamaz. Hareket yaşamın ifadesidir. Tüm hareketler boşluksal bir doğanın parçasıdır. Hareketin boşluktaki devamlılığı ritimdir. Bu nedenle ritim yaşamın boşluktaki ifadesidir.

Hareket derinlik algısından gelir. Hem biçim hem renkle boşluğa giren ve boşluktan çıkan hareketler vardır.

Algıladığımız haliyle hareketin iki veya üç boyutlu yönü olabilir. Resim düzlemindeki hareketin sadece iki boyutlu bir yönü olabilir. Sanatçı resim düzleminde gerçek derinliği değil, derinlik duygusunu yaratabileceği için resim düzlemindeki üç boyutluluk da ancak iki boyutluluk üzerinden anlatılabilir.

Aynı sebeple sanatçı resim düzleminde gerçek bir devinim değil devinim duygusu yaratabilir. Derinlik ve devinim resim düzlemindeki yüzey ve çizgilerin hareketlendirilmesiyle biçimsel ifade kazanırlar.

Hareket ve ters hareketin gerilimi, plastik düzen ve bütünlükle elde edilir ve bu gerilim sanatçının yaşam deneyimine, sanatsal ve insanî disiplinine paraleldir. Bu gerilim, izleyicinin ruhunda duygudaş bir tepki uyandırır. Çelişen etkenlerin dengesi çok yüzlü ama aynı zamanda birleşik bir yaşam yaratır.

Hareket ve ritmi olmayan plastik bir sunum cansızdır ve bu nedenle de ifadeci değildir. Biçim yaşamın kabuğudur. Biçim yüzey gerilimleriyle yaşayan bir şey olarak açığa çıkar. Bu gerilimler yaşayan kuvvetlerin içindedir. Ancak yaşamla doldurulmuş bir biçim kendisinin üstün yüzey gerilimini gösterir. Canlılığı bittiğinde biçim küçülür, çözünür ve ortaya soğuk durağan bir boşluk çıkartır. Biçimin tamamı çözüldüğünde geriye ifade edilemeyen bir hiçlik kalır.

### **Işık ve Renk Üzerine**

Biçimi ancak ışık, ışığı da ancak biçim üzerinden algılarız. Rengi de ilişki kurduğu ışık ve özündeki dokusu üzerinden algılarız. Doğada ışık rengi yaratır; resimdeyse renk ışığı yaratır.

Senfonik bir resimde renk gerçek yapı aracıdır. “Rengin en zengin olduğu noktada biçim de zenginliğinin en üst noktasına ulaşır.” Cézanne’ın bu açıklaması ressamlar için bir rehberdir.

Biçimi ve bileşenlerini titreştirip canlandırmanın, boşluğu yankılandırmanın özü renk aralıklarındadır. Bir renk aralığında rengin en hassas farklılaşmaları güçlü zıtlıklar oluştururlar. Renk aralığı biçim ilişkileriyle oluşan gerilimle karşılaştırılabilir. Gerilimin biçim bakımından gösterdiklerini, aralık da renk bakımından gösterir. Aralık rengin plastik bir araç olmasını sağlayan renkler arası gerilimdir.

Bir resmin renk ve ışık bütünlüğü olmalıdır. Resim içinden rengin getirdiği öz niteliklere kadar ışmalıdır. Resim yüzeysel efektlerle dışarıdan aydınlatılmamalıdır. Resim içeriden ışıdığına, resmin dalgalanmasını ve hareketlenmesini sağlayan aralık ilişkileriyle boyalı yüzey nefes alır.

Boyalı bir yüzey bir cevher gibi transparanlığını korumalıdır. Böylece hem tamamıyla kesin bir biçimin prototipi hem de en üstün ışık yayılma prototipi olarak duracaktır.

İzlenimciler ışık bütünlüğü yaratarak resmin iki boyutluluğuna yeniden öncülük etmişlerdir. Ancak onların renk açısından atmosfer ve boşluksal etkinlik yaratma girişimi işlerine, resmin transparanlığıyla eş anlamlı olan, yarı saydamlığı kazandırmıştır.

Işık aydınlatma olarak algılanmamalıdır. Işık kendini renk üzerinden resme sokar. Aydınlatma yüzeyseldir. Işık yaratılmalıdır. Bu biçimde bile ışığın dengesi mümkündür.

Işığın oluşumu resmin iki boyutluluğuyla tanımlanır. Böyle bir oluşumu yaratmak için ışığın karmaşıklığını çok iyi kavramak gerekir. Aynı şekilde renk bütünlüğü de resmin iki boyutluluğuyla tanımlanır. Renk bütünlüğü, renk aralıklarının yarattığı renk gerilimlerinin sonucudur. Bu nedenle bütün renk aralıklarının son ürünü iki boyutluluktur.

Boşluksal ve biçimsel bütünlük ile ışık ve renk bütünlüğü resmin plastik iki boyutluluğunu yaratır.

Işık en iyi renk farklılıklarıyla ifade edilir. Renk ışık etkisi yaratmak için kullanılan tonlama olarak algılanmamalıdır.

Rengin psikolojik ifadesi, beklenmeyen ilişki ve bağların kurulmasında yatar.

### **Haz Üzerine**

“Estetik haz gizli kuralların algılanmasından kaynaklanır... Estetik haz, herhangi bir amacın düzenlenmesiyle ortaya çıkan başlı başına bir keyiftir. Bu nedenle de estetik haz hem doğanın hem de sanatın hazzını kucaklar.” (Walter Rathenau: Sanat Üzerine Notlar). Sanatın amacı, hangi ortam/araçla olursa olsun, bize bu hazzı sağlamaktır. Haz alabilme yetisi izleyenindir.

### **Hofmann’ın Önemli Saydığı Kavramlar**

Hofmann için bazı kavramlar, sanat felsefesinin belirleyici öğeleri olmuştur. Bir de geniş bağlamda sanat felsefesine farklı açılardan bakabilmeyi sağlamıştır. Bu kavramların farkında olarak hareket etmek, Türk ressamlarıyla Hofmann arasında aşağıda yapılan karşılaştırmalar için çok gereklidir. İşte o kavramlar:

**Doğa (Nature):** Tüm esinlerin kaynağı. Sanatçı, doğrudan doğruya ne bellek, ne de düşünme gücünden yola çıkarak çalışır; doğa, sanatçıdaki yaratıcı gücün özüdür.

**Sanatçı (The Artist):** Aklında, doğayı yeni bir yaratı’ya dönüştüren kişidir. Sanatçı, sorunlarına metafizik açıdan yaklaşır. Şeylerin doğasında bulunan nitelikleri sezgisiyle duyma yeteneği, yaratıcı güdüsüne egemendir.

**Yaratma (Creation):** Sanatçının bakış açısından madde, mekân ve rengin bir bireşimidir. Yaratma, gözlemlenen gerçeğin yeniden üretimi değildir. Yaratma konusunda Hofmann’ın en dikkat çektiği konu derin hislenme denilen meseleydi.

**Pozitif Mekân (Positive Space):** Görülebilir maddenin varlığı.

**Negatif Mekân (Negative Space):** Görülebilir bir maddenin parçaları arasında ve çevresindeki boşluğun biçimi ya da konumudur.

**Renk (Color):** Bilimsel anlamda, ışığın özel durumudur; sanatsal anlamda, ışığın niteliğindeki plastik ve ruhsal ayrımları algılamadır. Bu ayrımlar renk

aralıkları olarak kavranır ve gerilimlere benzer. Gerilim, iki veya daha fazla biçim arasındaki, birbirine bağımlı gücün anlatımıdır. Işık, doğada renk duyumunu yaratır, resimde ise ışığı yaratan renktir.

**Görünüş (Vision):** Optik sinirin ışıktaki uyarıcısıdır; sanatsal açıdan, uyarıcının doğasındaki değişimlerin ayırımına varmadır; bu, mekân ve renge olumlu ile olumsuz birbirinden ayırma olanağı verir.

**Özdeşleyim (Empathy):** Kişinin, kendi bilincini herhangi bir oluş ya da şeye, imgelem gücüyle yansıtmasıdır. Görsel alanda, biçim ve mekâna yönelik ilişki ya da gerilimlerin niteliğini sezgiyle duyma yeteneğidir; biçim ile rengin plastik ve ruhsal niteliklerini bulmadır.

**Dışavurum Aracı (Expression Medium):** İdea ve coşkuların, görülebilir biçimlere dönüşmesindeki araçtır. Her dışavurum aracının, görsel kılınmış yaratıcı güdülere göre, kendine özgü bir doğası ve yaşamı vardır. Sanatçı, yalnızca doğaya ilişkin deneyimlerini yaratıcı olarak yorumlamamalı, doğa karşısındaki duygusunu da dışavurum aracının yaratıcı bir yorumuna dönüştürebilmelidir. Aracın doğasını araştırma, hem yaratıcı sürecin, hem de doğayı anlamanın bir bölümüdür.

**Resim Düzlemi (Picture Plane):** Resmin var olduğu düzlem ya da yüzeydir. Resim düzleminin özü yassılıktır. Yassılık, iki boyutlu olmayla eşanlımlıdır.

**Plastisite (Plasticity):** Üç boyutlu olan şeye ilişkin deneyimin iki boyutluya dönüşümüdür. Sanat yapıtının plastik nitelimeye hak kazanabilmesi için, hem resimsel mesajın resim düzlemiyle bütünleşmesi, hem de doğanın dışavurum aracına bağlı nitelikler kapsamında varlık kazanması zorunludur.

**Tinsellik (Spirituality):** Doğada, us ya da sezgi yoluyla algılanan ilişkilerin coşkusal ve entelektüel birleşimidir. Sanatsal anlamdaki tinselliği dinsel anlamıyla karıştırmamak gerekir.

**Gerçeklik (Reality):** İki türlü gerçeklik vardır: Biri, duyular yoluyla kavranan fiziksel gerçeklik; diğeri ise aklın bilinç ya da bilinçaltı gücüyle coşkusal ve anlıksal olarak yarattığı tinsel gerçekliktir.

Hofmann, bilindiği üzere çağdaş Avrupa sanatı ile beslenmişti. Ona göre evren diyalektik kanunlarına göre çalışmaktadır. Resmin hedefi ise evrenselliği temsil etmektir. Hofmann'ın düşüncesi şöyledir: Her resim kendi içinde zıtlıklar taşır. Yağlıboya resim zıtlıkları karşılar. Doğa ile soyut, maddi ile manevi, anında

olanla önceden olan v.d. zıtlıklar içerir. Ona göre sanattaki ana diyalektik süreç üç boyutlu doğal fenomenin, iki boyutlu resimde senteziydi. Hofmann resme görsel bir gerçeklikle başlasa bile, özneyi olduğu gibi almamıştır. Doğadan ve öznenen aldıklarını, kütlelerin veya nesnelerin boşluğunu da birlikte renk düzlemleriyle aktarmaya çalışmıştır. Daha sonra bu düzlemleri, her parçayla ve bütünle ilişkili ortaya çıkacak bir varlık olarak “kompleks yapılar” haline getirmiştir. Bu varlık plastik olmalıydı, üçüncü boyutun derinliği ve kütlesiyle fiziksel düzlükten feda etmeden duyumsanmalıydı.

Hofmann, Alman felsefesinden etkilenmiştir. Alman filozof Adolf von Hildebrand’ın “Yaratıcı Sanatlarda Biçim Problemi” isimli kitabında yazdıkları onun anahtar metni haline gelmiştir. Hildebrand, “iki boyutlu varsayılan imajlar üçüncü boyutta nasıl türetilir?” sorusuna cevap aramıştır. Bu konu, Alman metafiziği için oldukça önemli bir konuydu. Çünkü ‘sanatçının algı gücü insanın algı gücünün en üst noktası olduğu ve en çok açıklığa ve arınmışlığa ulaştığı düşünülürdü. Bu açıklık ve tamamlanmışlık hali üçüncü boyutun tamamlanmasıyla ilgiliydi. Hildebrand’tan volümün resim düzlemine paralel, üst üste çakışan düzlemlerle yapılacağını da öğrendi. Bu tarz resim yapmayı Cézanne ve kübistler de kullanmıştır.

Hofmann’ın derinlik duygusu üzerinde durduğu konu düz yüzeyin hareketlenmesiydi. Ancak derinlik onun için fiziksel bir özellik taşıymıyordu. Onun yerine transmateryal, yani manevi olanı maddenin içinde anlatan bir boyuttu. Hegel diyalektiği ile düşünen Hofmann için iki gerçekliğin ilişkisi her zaman daha yüksek ya da daha fazla, daha saf olan üçüncüsünü üretti. Bu üçüncü durum sade bir efektle ortaya çıkar düşüncesine sahipti.<sup>379</sup>

---

<sup>379</sup> Çağır, a.g.e., s. 27-28

### Ek-3:

Hofmann'dan, plastik olarak -diğer üç ressama oranla- biçimsel anlamda az etkilenen Mahmut Cûda'nın hocası ile ilgili, -belki de eldeki en önemli kaynak-, görüşlerinin yer aldığı söyleşi<sup>380</sup> aşağıda ek olarak verildi.

“Soru.: Sayın Cûda, ülkemize modern sanatın girişi söz konusu olduğunda adımı en çok duyduğumuz sanatçılardan biri Hofmann. Kendisiyle ilk karşılaşmanız nasıl oldu? Yanında ne kadar öğrenim gördünüz ve bu öğrenim sırasındaki izlenimleriniz nelerdi? Anımsayabildiğiniz kadarıyla ayrıntılı bilgi verebilir misiniz?

Cevap.: Ben Münih'e gittiğim zaman orada Ali ile Zeki'ye rastladım. Onlar bir sene daha önce gitmişlerdi. Heimann isimli bir Musevi ressamın atölyesinde çalışıyorlardı; ben de onlara katıldım.

S.: Yani Münih'e gittiğinizde ilk önce Hofmann'la herhangi bir ilişkiniz olmadı. Peki Akademi'ye girmek için mi Heimann'ın atölyesine devam etmişsiniz? Bir ön hazırlık gibi miydi bu?

C.: Evet. Sonra Akademi imtihanına girdik, fakat hiç birimiz kazanamadık. O sene okula bir öğrenci aldılar zaten; o da Çekoslavaktı. Tekrar döndüğümüzde Heimann fiyatları yükseltmişti; biz o kadar parayı verecek durumda değildik. Sonra Hofmann'a haber yollattık. Heykeltıraş Mahir Bey'e, o da oradaydı o zaman. Onun aracılığıyla haberleştik Hofmann'la. Hofmann 'Ne verirlerse versinler, gelsinler kabul ederim' demiş, biz de kalktık ona gittik. Orada başladık. Hofmann'ın atölyesi şöyle ona sekiz, ya da ona on bir mekân. Talebeler orada çalışıyorlardı.

S.: Kaç öğrenci vardı o atölyede?

C.: Aşağı yukarı onbeş yirmi kadar.

S.: Her gün muntazam gidiliyor muydu?

---

<sup>380</sup> Mehmet Ergüven, “Mahmut Cûda İle Hans Hofmann Üzerine Söyleşi”, **Gergedan**, Mayıs 1987, No. 3, s. 39-43

C.: Her gün; çoğu da ecnebiydi öğrencilerin. Her gün sabah gidilir, öğleye kadar; öğleden sonra da portre durur. Öğleye kadar çıplak model. Öğleden sonra da portre. Hofmann da aşağı yukarı her gün bir kere uğrardı atölyeye.

S.: Devamlı bulunuyordu yani.

C.: Devamlı bulunmuyordu, ama her gün geliyordu. Yardımcısı vardı; o idare ediyordu pozu mozu falan. Ve o şekilde idare ediyorduk. Tabi Hofmann o zamanlar genç bir adamdı; nihayet kırk yaşında falan ya var, ya yoktu; ve on sene Fransa'da kalmış, biraz Fransızlaşmış, yani Fransız inceliği, zerafeti sinmiş gibiydi üzerine. Ben, hiç Almanca bilmiyordum; çat pat Fransızca konuşuyorduk ve arkadaşlara da Fransızca tercümanlık yapıyordum. Ama ne kadar! Yavaş yavaş Almanca öğrenince “correction”larını dinlemeye başladık; daha çok hareketleriyle tarif ediyordu; böyle bir çalışmaydı o.

S.: Peki düzeltmeler yapıp düşüncelerini söylerken bu arada kuramsal bilgiler de veriyor muydu? Gerçi dil sorunu olduğu için belki çok zor olacaktı bu; ama yeterince dil bilginiz olsaydı sizlere o atölye içinde kuramsal bilgiler de verir miydi? Bu yönde bir isteği var mıydı?

C.: Şimdi kuramsal açıdan deyince, tabi size anatomi yahut perspektif dersi veremezdi; olsa olsa sanat tarihinden bazı bölük pörçük bilgiler verecekti. O günün sanatı ve sanatçıları hakkındaki bilgiler olacaktı bunlar. Fakat buna ancak “correction” yaparken başvuruyordu. Bir hata bulunduğu zaman, o hatayı düzeltebilmemiz için o konuda çok başarılı olan bir sanatçıyı örnek veriyordu.

S.: Hayır, benim sormak istediğim bu değil. Örneğin resimde renk nedir, düzlem nedir, bunlardan ne anlıyorsunuz? gibi açıklamalar da yapıyor muydu?

C.: Şimdi sizin söylediğinize göre ben şöyle anlıyorum. Düzlem nedir? Yani model ve modele bakılarak yapılan resim bir kenarda dururken şifahi nitelikte bir ders yapılacaktır. Öyle bir ders yoktu. Resimlerin tashihi esnasında ve bulunan hataların yaptığı çağrışıma göre bir takım şeyler söylerdi yalnızca.

S.: Bir yıl boyunca böyle devam etti hep.

C.: Evet.

S.: Peki Hofmann'ın okulu yerine Akademi'nin sınavlarını kazanıp oraya girebilmiş olsaydınız, sizce daha farklı şeyler öğrenmeniz mümkün olur muydu? Yoksa, sizin için Akademi'ye girmemiş olmak herhangi bir kayıp olmadı mı?

C.: Kendi şahsım adına söylersem bir kayıp olmadı; hatta kârlı çıktım. Hofmann'da da kalsaydım, Akademi'ye de girseydim kâr olurdu. Şu açıdan: Hofmann'dan yararlandım; çok yararlandım.

S.: Somut olarak açıklar mısınız? Neler öğrendiniz?

C.: Müsaade edin, onu söyleyeceğim. Ancak etkisinde kalmadım; yani biçimsel anlamda onun etkisinde kalmadım. Yoksa volüm, hareket, istif, kompozisyon, ritim ve bunun gibi şeylerde büyük ölçüde yararlandım. Akademi'ye girseydim, oradaki hocadan da bir takım faydalar sağlayacaktım, ama hocanın etkisinde kalmayacaktım. Hofmann'ın öğretim tarzı biraz zorlayıcı oluyordu. Kağıt üzerine gelip çizerdi; hem öylesine çizerdi ki, füzün olmasına rağmen bir daha silme olanağı olmazdı. Çoğu kez Zeki bile kağıdı değiştirirdi. O gidince. Şöyle "So Bewegung!" dedi mi, bastıra bastıra kâğıt giderdi. Hani Ali ile Zeki'nin onun etkisi altında kalmalarının başlıca nedenlerinden biri, Hofmann'ın kağıt üzerinde correction yapmış olmasıdır. Hiç dokunmaması lazım aslında; ama hocayı kötölemek için söylemiyorum bunu. Hofmann hoca olarak çok iyiydi, ancak mecburdu buna; çünkü karşısındaki dil bilmiyordu. Bir de Hofmann'ın kompozisyon, hareket ve bunun gibi şeyleri öğretebilmesi için bir yöntemi vardı: Çift model çıkartırdı. Fonda gözüken kapı çizgileri, duvar çizgileri gibi eşyaları da çoğu kez birlikte resme çizdirirdi.

S.: Biraz daha açıklar mısınız bunu?

C.: Bu şöyle bir şey: Şimdi sade model, diyelim ki ayakta duran bir insan. Bu insanı yaparken arka tarafta gözüken duvar, kapı ve pencere gibi şeylerin de çizgileri yer alınca, bir bütünleşme oluyor, kâğıt doluyor. Ve kağıt dolunca, sade vücuttan gayrı birçok çizginin istif edilmesi de gerekiyor, daha yararlı oluyor. İki model olunca hareketlerin birbirleriyle karşılıklı olmaları; mesela çizgiler bazı yerlerde paralel, bazı yerde de zıt olur. Bunları karşılaştırarak çizme ve kâğıda istif etme büyük ölçüde yarar sağlıyordu.

S.: Peki oradaki çalışmalarınıza gelelim. Sanıyorum yüzlerce desen yaptınız o dönemde. Bu desenleri sonunda Türkiye'ye getirmediniz mi? Ne oldu bunlar?

C.: Akademi'de, İstanbul'daki Akademi'de bir ara öyle olmuştu ki, duvarda sade benim resimlerim kalmıştı. Çünkü her hafta Çallı bakar, en iyi

resimleri duvara astırırdı. Bir sabah geldim duvarlarda bir tane resim yok! Mühim’te yaptığım resimleri de alıp İstanbul’a geldim. Paris’e gideceğim zaman, saklasın diye, İstanbul’da birisine verdim; veriş o veriş, o desenlerden de eser kalmadı. Verdiğim adam onları heder etti!

S.: Peki yine Hofmann’a dönelim. O dönemde Münih’te yoğun bir kültür hayatı vardı. Bir tarafta Berlin’de dışavurumcular sergiler açıyorlar; öte yandan Münih’e yerleşip, orada çalışan Kandinsky, dikkatleri üzerine çekiyor; “Mavi Sürücü”nün üyeleri birbirinin ardından yeni yapıtlar üretiyorlar v.d. Hofmann’ın okuluyla, o dönemde Almanya’da yaşanan kültür arasında sizce yakın bir bağ var mıydı? Münih’teki eğitiminiz sırasında okul dışında bu kültürün de etkisi oldu mu üzerinizde? Müzelere ve sergilere gidiyor muydunuz?

C.: Sergilere, müzelere gidiyorduk; ancak daha evvel bir şey söylemem lazım. Geçen gün bir konuşmamız oldu: Bugünkü Türkiye ile 60 sene evvelki Türkiye arasında fark. Hem uygarlık, hem de bilim ve kültür açısından büyük bir fark var. Münih’e gittiğim zaman ondokuz yaşındaydım, fakat bugün ondokuz yaşındaki bir akademi talebesi benim o zaman edindiğim bilginin çok üstünde bilgiye sahip. Çünkü, bilgi, kültür ve sanat alanında da büyük gelişme oldu. Teknik ve estetik açıdan çok daha fazla bilgiye sahip bugünkü gençler. Bizim o zaman hiç bir şeyimiz yoktu! Evet sanat tarihi okuduk ama papağan ezberlemesi gibi bir şeydi o. Çok iptidaiydi bilgilerimiz. Yani Nallıhan’daki Türk okulu ile Ermeni okulu arasındaki fark gibi bir şeydi...

S.: İstanbul’da Çallı’nın yanında öğrenim gördünüz. Burada öğrendiklerinizle, daha sonra Hofmann’da gördükleriniz arasında çok büyük bir fark var mıydı? Söylediklerinizden şunu çıkarıyorum ben: Türkiye’de daha köklü ve oturaklı bir eğitimden geçerek oraya gidebilseydiniz, çok daha farklı biçimde yararlanacaktınız Hofmann’dan. Öyle değil mi?

C.: Elbette. Mesela birçok ismi bilerek gidebilirdik değil mi? O günün Avrupasında yaşayan ve ün yapmış sanatçıların birçoğunu tanıyarak gidebilirdik. Hiç değilse birkaç reproduksiyonunu görmüş olarak gidebilirdik. Maalesef böyle bir şey yoktu. izlenimcilikten gayrı bir akım da söz konusu değildi. Çünkü o şekilde önümüze bir perde çekilmişti. Yalnız şu var ki, buradaki öğretimle Hofmann’ın öğretimi arasındaki fark çok büyüktü. Buna bir örnek olarak da şunu

söyleyeyim: Mouvement. Bir mouvement'dir gidiyor; Mouvement'i var, Mouvement'i yok. Nedir bu? Çallı resimlerini beğeniyor, duvara astırıyor, iyi ama ben Mouvement nedir bilmiyorum ki.

S.: Hofmann'a gidince bunu öğrendiniz mi?

C.: Evet, bir hafta içinde öğrendim ve şaşırđım kaldım, Mouvement bu kadar basit bir şey miydi diye! Ama bunu nasıl anlattı: Hofmann, sandalye üstüne çıktı, sandalyeyi havaya kaldırdı, bir takım hareketler yaptı, çizgiler üstünde gösterdi. Bir hafta sürmedi, ben Mouvement'i anladım. İşte aradaki fark bu.

S.: Hofmann'dan birçok yeni şey öğrendiğinize göre farklı bilgilerle geri geldiniz İstanbul'a. Döndükten sonra Çallı ile karşılaşp bunları konuşma olanağı buldunuz mu? Çallı nasıl karşıladı bu değişikliği? Yani bir yenilik olarak mı kabul etti, yoksa orada gördüklerinizi döndükten sonra kuru kuruya taklit ettiniz gerekçesiyle inkar yoluna mı gitti?

C.: Tabi inkar etti, üstelik de Ali ile Zeki çok güç durumda kaldılar. Çünkü, onların sanatı adeta bir alay konusu olmuştu. Hatta Ali'ye "Kübik Ali" adı takıldı. Ancak, biz Müstakiller, o zaman kendi aramızda, aşağı yukarı Münih'e gittiğimizden bu yana dört beş sene geçmişti, daha bir bilinçlenmiştik, daha bir iyiyi kötüyü fark edebiliyorduk. Biz kendi aramızda şöyle bir karar verdik: Arkadaşlar, tutacakları üsluplarda serbesttirler, istedikleri üslubu tutabilirler ve onların da koruyucusu biz olacağız. Sanatçı, çalışmalarında, eğiliminde tamamen özgürdür, istediğini yapar ve bunu yapabilmesi için biz de maddi, manevi desteği sağlayacağız. Bunun için Ali'yle Zeki'yi biz çok tuttuk ve övdük. Ben, mesela kübizmi kabul etmem, etmedim de hiç bir zaman, ama kübizmin de bir eğilim olduğunu, kübizme bağlanıp çalışan bunca sanatçı olduğunu inkarlar yoluna gitmedim. Zaten sanat sadece bir üslup değil, aşağı yukarı ne kadar üslup varsa o kadar sanat var demektir. Herkes kendi eğilimine, kendi mizacına göre birini seçip, o yolda yürüyecektir. Onun için Ali ile Zeki'yi biz çok tuttuk ve koruduk, Yoksa tek başlarına kalsalardı hiç bir zaman elde ettikleri başarıya ulaşamazlardı.

S.: Çallı ile sizin kuşak arasındaki bu sürtüşme hep böyle mi devam etti? Daha sonra bir uzlaşma, bir ortak payda bulunamadı mı? Yani Çallı dışavurumu hiç bir zaman ciddiye almadı mı?

C.: Hiç bir zaman. Yalnız şu oldu: Emekliye ayrıldıktan sonra onlar, yani akademideki hegemonyaları elden gittikten sonra, gelip bizim birliğe, benim kurduğum ressamlar ve heykeltıraşlar cemiyetine girecek kadar da mahviyyetkar olabildiler; ama evvelce böyle değildi. Sanat eğilimi açısından da onlar hiç bir zaman ne kübizme ne de ondan sonra gelen üsluplara sevgiyle yaklaştılar.

S.: Hofmann'da eğitim görmüş üç öğrenci: Rahmetli Zeki Kocamemi, Ali Avni Çelebi ve siz. Bu üçü arasında siz biraz daha farklı bir kimlikle ortaya çıkıyorsunuz. En azından, o dönemde size aktarılan değil, kendi öngördüğünüz üslup doğrultusunda çalıştığınız açıkça ortada. Hofmann ne diyordu buna? Herkes dilediğini yapmakta özgür müydü? Örneğin, sizin de Çelebi, Kocamemi doğrultusunda çalışmalar yapmanız için satır aralarında da olsa bazı imalarda bulunuyor muydu?

C.: Şimdi Ali'yi bir yana bırakıyorum; fakat, Kocamemi'nin sanat konsepti ne ise, o sanatta neleri arıyorsa ben de aynı şeyleri arıyorum. Ancak tekniklerimiz değişik.

S.: Yani görünürdeki üslup değişikliği, aslında teknikten kaynaklanıyor.

C.: Şekil değişikliği değil, fakat esasta aynı şeyleri arıyoruz. Şimdi, Hofmann kendisini empoze edip, bütün öğrencileri bir yöne doğru mu itelerdi? soru buna dayanıyor değil mi?

S.: Evet.

C.: Şimdi, Ali'yle Zeki onun yoluna girmediler; Hofmann'ın correction'ları sonucu bu noktaya vardılar. Her ikisi de Hofmann gibi resim yapmadılar hiç bir zaman. Ancak, onun correction'ları sonunda böyle bir şekil aldılar. Bir başkası, daha başka şekil aldı. Ben almadığıma göre, bütün talebeleri böyle bir yöne sevk ediyordu denemez. Yalnız bir de şu var; ben, İstanbul'daki hocalarımın etkisiyle İzlenimciliğe de sapmadım hiç bir zaman. İzlenimci olmadım hayatımda; Hofmann'da da kübik olmadım; Lucien Simon'a gittiğim zaman o da izlenimciydi, tekrar İzlenimciliğe dönmedim.

S.: Peki, Hofmann, Amerika'ya gittikten sonra, Münih'te söylediklerinin daha ötesinde çalışmalar yapıyor. Hatta bugün, çağdaş Amerikan resminin kurucusu olarak geçiyor her yerde. Öte yandan, Çelebi'ye bakınca -ki sanıyorum, o zamanlar Amerika'ya gitmesi söz konusuydu- Türkiye'ye döndükten sonra

yaptığı resimlerde, orada öğrendiklerinin bir tür çeşitlemesini görüyoruz yalnızca; bir açılım, bir ilerleme söz konusu değil. Çünkü, Çelebi, kendisiyle yaptığımız bir söyleşide bugünkü modern resmi, edebiyat yapmakla, hikaye anlatmakla suçladı. Ve düzlemler ilkesinden yola çıkılarak yapılmış, yüzey etkisinin ağırlıkta olduğu resimlerin tümünü bağınazlıkla, yanlış modernizmle suçladı. Kısacası, orada öğrendiklerine, daha sonra hiç bir şey ekleyemiyor...

C.: Fikir açısından da, düşünce açısından da kabul etmiyor.

S.: Bu, aşağı yukarı hep böyle bizde. Soru soruyu açıyor. Demek ki, ister sizin kuşak, ister sizden sonrakiler olsun belli bir sanatçı yeteneğiyle oraya giden insanlar doğru ile eğriyi öğrenmelerine karşın, bunun altında yatan felsefeyi, düşünsel içeriği bir türlü kavrayamıyorlar. Kendi yaratıcı çabaları ve yetenekleriyle bir yerlere vardıldıktan sonra, işin felsefi kısmını bırakıp, başarıyla uyguladıkları örneği, sürekli olarak çoğaltıyorlar yalnızca. Ama, bundan öte benim üzerinde durmak istediğim sorun şu: Çelebi, Türkiye'ye dönmeyip orada kalsaydı, bugün hala aynı resmimi yapardı? Bunu sordum, ama ne söyleyeceğinizi biliyorum: "Muhakkak ki çok daha farklı resimler çıkardı ortaya." Peki, o zaman kendi yaratıcılığı, özgürlüğü nerede kalıyor bu sanatçının? Yani sürekli olarak, Batıda gördüğünü kabul edip, onu yapan, ama Türkiye'ye döndükten sonra, yalnızca orada gördüğünü yineleyen bir tavır! Sizce doğru mu bu? Hemen ardından bir soru daha var: Madem ki Kocamemi ve Çelebi, Türkiye'ye modern resmi getirdiler -bunu hiç kuşkusuz söylemek zorundayız: Çünkü çok yaygın ve kemikleşmiş bir yargı bu- bu sanatçılarımız kendilerini izleyen kuşaklara orada öğrendiklerini aktarıp, etkileyebildiler mi? Yani bugün Türkiye'de Çelebi'nin modern resmin başlangıcını temsil ettiğini kabul edersek, bu sanatçıdan günümüze doğru uzayan bir zinciri saptamamız mümkün mü?

C.: Saptamamız mümkün; şu şekilde: Ali, Zeki de öyleydi. Burada teknik ve estetik eğilimlerinden hiç ödün vermediler, değiştirmediler hiç. Ancak bu bir suç mudur? Bu sanatçının yerinde saydığını mı gösterir? Az önce de söylediğim gibi, Zeki ile aramızda teknik açıdan farklar var. Fakat konsept olarak aynı şeyleri düşünüyoruz. Şimdi ben de hiç değişmedim... Ama ilerlemedim mi ben. Biliyorsunuz ben bir kuşku ile bu noktaya geldim; çünkü, değişmek efendim, değişmek lazım diye bir kanı var, neyi değiştireceğim? Ben, bugün böyle keman

çalarken, yarın şöyle keman çalabilir miyim? Yoksa, keman çalıyorsam, kemanda ilerlemeye mi bakarım? Bu değişme biraz da yanlış anlaşılıyor. Adı da araştırma oluyor! Araştırma şu açıdan: Şöyle yaptım, dur, bir de böyle yapayım; ama neye göre, niçin öyle yapıyor? Karşısında araştıracağı bir şey yok! Kafasında düşünüyor, düşünsel bir şey oluyor. Bu bir değişiklik ve yararlı bir şey midir, bir ileri gidiş midir? Kabul etmiyorum bunu.

Zeki’de bir süreklilik var. Bakın “hiç kuşkusuz bunu söylemek zorundayız” diyorsunuz, yani modernizmi Ali’yle Zeki getirdi. Bunu hiç kuşkusuz söyleyebiliriz.

S.: Ben demiyorum; bu yaygın bir kanı. Ayrıca, genelde ben katılmıyorum buna.

C.: Yok, katılmanız lazım; çünkü, kübizmle başladı bu ve ilk önce onlar getirdiler bunu. Ondan sonra her giden bir şey getirdi. Bakın şimdi, kübizmi getirmiş olmaları aslında bir başarı değil. Kübizmi, alıp gelmek, onu icat etmek, yahut kübizmde en olgun yapıtı vermek anlamına gelmez ki! Ondan sonrakiler ise, Mühüh’e gidenler Hofmann’ın, Paris’e gidenler de Lhôte’un atölyesinde soluğu aldılar. Hofmann’ı biz başlattık; Ali, Zeki ve ben. Lhôte’u da Muhittin Sebati başlattı. Ondan sonra her giden Türk bu iki şehre gitti. Hofmann’ın arkası kesildi; gitti çünkü. Ondan sonra değiştı, fakat bu arada bir çığır açıldı. Oraya gidince sanat kültürü geliştı. Bizden beş sene sonra giden çocuk, bizim gittiğimiz zamanki çocuk değildi. O gittiği zaman Hofmann’ı ve kübizmi tanıyordu; İzlenimciliği haydi haydi. Biz gittiğimiz zaman kübizmi de tanıyorduk. Bu böyle geliştı. Her giden yeni bir üslup getirdi. Çelebi’nin başarısı bu çığırı açmış olması bakımından çok önemli. Her giden oradan bir şey alıp getirdi.

S.: Ama sadece bir mutlu rastlantı oldu bu. Eğer oraya gidilmeseydi, hiç kimsenin haberi olmayacaktı bunlardan.

C.: Elbette; hiç bir zaman bilinçli olmadı bunlar. Belki, afedersiniz, kendimi övmek gibi bir şey olacak, benim Hofmann’a uymamam bilinçlidir, çünkü benim kendime göre bir güzel görüşüm var. Ben onu yapıtıma yansıtmak istiyorum, uğraşıyorum. Ona, o güzele aykırı bir şey olduğu zaman ben kabul edemedim, etmedim.

S.: O zaman Şu soruyu yöneltmek istiyorum: Bilinçsiz olarak onu kabul ettiler, ya da tesadüfen Hofmann'a gittikleri için onu gördüler ve aldılar. Daha sonra da o anlayış doğrultusunda resimler yaptılar, peki yaptıklarına ilişkin bir bilinç daha sonra oldu mu? Bunu aktarabildiler mi? ylesine hazır lop aldıkları bir Şey konusunda, daha sonra bunun düşünsel temellerini oluŐturabildiler mi? nemli olan bu.

C.: OluŐturamadılar; nk Ali ile Zeki'nin yetiŐtirdikleri bir ressam yok! Yani hiç değilse onların yolunda yürüyen bir ressamımız yok.

S.: Hayır, kusura bakmayın sözünüzü kesiyorum; benim sormak, istediğim Şey Şu: Bu gençler birçok Şeyi bilmeden oraya gittiler, bir takım Şeyleri görüp iyi de uyguladılar belki. Döndükten sonra bu tür resimleri üretmeye baŐladılar. Diyorum ki, bu tür resimleri üretirken, gerekçesini de kendi kendilerine bulup, onu da anlayabildiler mi, yoksa bu hep bir imitasyon olarak mı kaldı. Belki ağır bir soru ama...

C.: Ama, eğer o dediğiniz soru gerçek olmasaydı, hiç değilse deđiŐmeleri lazım gelirdi; çünkü tuttukları yol, öznel yanı çok olan bir Şey.

S.: Oradan çıkararak kendilerini bulamazlardı diyorsunuz. Ya daha baştan kendilerini toparlayacaklardı, ya da etki altında kalıp, gördüklerinin bir çoğaltmasını yapacaklardı hep.

C.: Evet. Bir de Şu var: Bu olaylar, bizim Şimdi konuŐtuđumuz gibi, sadece Hofmann'ın okuluna gitmek, Hofmann'dan öğüt almak, yahut gittiğin zaman Şu kafa durumunda olma meselesi değil. Bir de toplumsal bir akım var, ya da sanat seviyesi. Güzel Sanatlar Birliği vardı; Müstakiller kuruldu. Onlar izlenimci; bizim içimizde de izlenimci olanlar vardı. Mesela Şeref Akdik, ömrünün sonuna kadar izlenimci kaldı. Fakat oğunluk modernizme kaçıyordu, Hale olsun, Muhittin Sebati olsun; ben izlenimciliğe uymuyordum. Bizim arkamızda d Grubu kurulduğu zaman Nurullah Berk Avrupa'ya gitti, orada bir kaç ay kaldıktan sonra, ltramodern geldi. Şöyle bir çığır açıldı: Avrupa'ya gidip gelince, skse yapabilmek için yeni bir Şey getirmek lazım! Hocaları gelmiş böyle, Ali elebi'ler gitmiŐler, Kübizm diye bir Şey getirmiŐler; biz gidince daha başka bir Şey getirelim. Her giden yeni bir Şey getirdi! Avrupa'da da bir çığır açıldı ki, sürekli deđiŐiyordu her Şey. Bir takım değişimler silsilesi açıldı; hep deneniyor, hatta bir

sanatçı kendi ömrü içinde bir çok şey yapıyor. Böyle bir çığır açıldığı zaman Ali'lerin kendinden sonrakilere bir şey aktarmasına imkan kalmadı artık. Onların aldıkları zaten veresiye bir şeydi, ithal malıydı. Onun için yürümedi.

S.: Belki biraz tuhaf gelecek, ama yine de sormak geliyor içimden: Hans Hofmann, bugün hayatta olup da, sizin ve Çelebi'nin resimlerini görseydi, acaba ne derdi? Çünkü, Amerika'ya gittikten sonra yaptığı resimler çok daha farklı bir üslupla kotarılmış.

C.: Bence şunu söylerdi: “Deciviliser par le noir”, yani zenciler tarafından “deciviliser” olmak, medeniyetten uzaklaştırılmak. Böyle bir roman okudum ben. Bir Fransız Afrika'ya gidiyor... Zaten müstemlekelere gidenleri üç dört seneden fazla tutmuyorlar. Adam, oraya uyuyor, deciviliser oluyor. Şimdi, Hofmann gelseydi, görseydi şöyle diyecekti: “Aaaa... Almanya'dan ayrıldılar, Türkiye'ye geldiler; Türkiye'de sanat yok, kültür yok, ne müze var, ne bir şey var, hiç bir şey yok; kaldılar ilerleyemediler” diyecekti. Biliyorsunuz Hitler'in zamanında bir çok Profesör Türkiye'ye geldi. Adama milyonlar verildi, ama hiçbiri kalmadı. “Ben ilmimi kaybediyorum” dedi gitti adam. Yok çünkü, o çevre, o hava yok! Öyle söyleyecekti Hofmann.

S.: Yani size verdiklerini aldınız, üstüne bir şey koyamadınız...

C.: Pardon, bir şey söyleyeyim; gayet iyi hatırımda kalmış. Hofmann, iki üç defa Kocamemi'ye benim desenlerimi göstererek, onun tashihine yardımcı oldu. Hiç unutmam, bir keresinde, onun desenindeki kulağı gösterip, “senin yaptığın tırtık olmuş!” dedi. O biçimin nasıl olacağını benim resmimde gösterdi. Zaten biçim yüzünden, benim de heykeltıraş olmamı istiyordu Hofmann. Yani, Ali'nin de söylediği gibi, inşacıydı o zaman. Şimdi düzlem, iki boyut falan; bunlar Hofmann'ın o zamanki düşüncelerine ters düşerdi.

S.: Yıllar önce Hofmann'a yöneltilmiş üç soru var elimde. Dilerseniz şimdi bu soruların yanıtlarını bir de sizden öğrenelim: Bir resim ne zaman biter?

C.: Şimdi, içten gelen bir duygu olarak resmin bittiğini şöyle anlıyorum ben; ama böyle bir şeye kendim de önem vermiyorum. Resim, elma, armut falan kendime benzemeye başlıyor. Aynaya bakıp, kendimi görür gibi oluyorum. O zaman resim bitti gibi geliyor bana. Aslında öyle değil; insan yapacak bir şey bulamıyor; ressam tükeniyor...

S.: İkinci soru da şu: Resimde konu nedir?

C.: Bence resimde konu, resim yapabilmek için bir araçtır. Konu yoktur; yahut konu şöyle var. Mesela, tarihi bir olayı konu olarak almışsınız diyelim, oradaki kişilerin hareketlerinde, davranışlarında bazı şeylerin olması lazım. Mesela, ne bileyim tarihe uygun olması lazım, hareketlerin psikolojiye uyması lazım falan filan. Adam kesilirken karşısında sırttan birini yapamazsınız. Böyle bir takım şeyler. Bunların tiyatroyla ilgisi olabilir de, resimle olmaz. Resimde konu, renklerin, şekillerin, çizgilerin ritmi, dengesi, armonisidir. Onun için ben, nonfigüratif resmi, resim olarak kabul ediyorum; fakat, yapar mısın, dener misin, hep böyle çalışmak ister misin dersen, hayır! Buna konuyu da katıp konusuz resim olmaz diyorum. Çünkü, resim sade benim keyfime yapılmıyor. Sade benim keyfime kalsa resim yapmam ki, niye yapayım yani! Mutlaka başkası için yapar insan. Toplum için yapar, sevdiği için yapar, arkadaşı için yapar... O zaman konu karşımızdaki kişiyi etkileyebilmek için büyük ölçüde önem kazanıyor, ama sanat açısından konunun hiç bir rolü yok bence.

S.: Yine de, bütün bunlara rağmen, içinizden konusuz bir resim yapmak gelirse...

C.: Yapmıyorum; gelmiyor zaten, çok ters düşüyor.

S.: Peki, gelelim üçüncü soruya: Biçimler, dışavurumsal, yani dışavurumsal midir? Bir biçimin dışavurumsal olmasından ne anlıyoruz?

C.: Mehmet Bey, şu dil dediğimiz şey, kişilerin anlaşması, bir şeyi anlatabilmeleri için yeterli değil. Şekillerin dışavurumsal olması ne demektir? Yani, bir şekil nasıl dışavurumsal olur, bir şey telkin eder? Dışavurumsal... bir şeyin taşıdığı anlam, taşıdığı ifade. Şu kırmızı kanepeye bakalım; nasıl bir ifade taşıyor? Rahat mıdır, güzel midir, falan filan; bunun dışında, bu kanepenin resmini yaparken, dışavurumsal mıdır, değil midir, anlayamıyorum bunu. Yani, ben bundan neler hissedeceğim!

S.: Tek başına bir biçimden söz edemiyorsak, o zaman resimde dışavurum nedir sorusuna geliyoruz.

C.: Şimdi bakın, siz belki hanımı (Hayat Karabekir'in Portresi) çok görmediniz. Portrede kendisi sezdi onu ve aynı zamanda da müstehzi bir bakış var.

Hanımın karakteri bu, ben, o açıdan, aynı dışavurum açısından, bu portrede çok başarılı buluyorum kendimi. Hanım, hakikaten öyle bakıyor.

Bir insan, bakarsınız gözleri pırıl pırıldır; bir başkasına bakarsınız koyun gibidir gözleri; hiç bir anlamı yoktur. Ben, dışavurumdan bunu anlıyorum, yoksa...

S.: Ama buradaki dışavurum karşımızdaki konunun taşıdığı bir şey oluyor. Oysa, resmin bunun dışında, sentaktik açıdan, yahut kendi dilsel özellikleri bağlamında ve konunun ötesinde bir dışavurum var mı? Sorun bu noktada düğümleniyor.

C.: O zaman bana geliyor iş; onunla alakası yok!

S.: Evet, işte onu soruyorum ben de...

C.: Konu yok o zaman!

S.: Evet, konunun ötesindeki dışavurumlardan söz ediyoruz.

C.: O zaman, onun ucu bucağı yoktur ki! Saçmalayabilirim de; tımarhanelik de olabilirim... Yahut çok makul, herkesin anlayabileceği bir şey de yapabilirim. Ben ona bakınca neler hissediyorum, her şeyi hissedebilirim! Zaten resimlerimden belli; yazı dilinde de konuşma dilinde de açıklık istiyorum. Bu kaçtı mı elden çek çekebildiğin tarafa, al götür yani...

Mesela diyor ki; “resimle heykeli ek yeri belli olmayacak şekilde birleştirmiştir.” Resimle heykel, ek yeri belli olmayacak şekilde nasıl birleştirilir? Buyrun, bunun içinden çıkın yani! Adam, yazıyor bunu...

S.: Peki, Hofmann’la ilgili olarak yaptığımız bu söyleşide onun kişiliği hakkında bir kaç şey söylemek istemez misiniz?

C.: Hofmann, çok nazik bir insandı; çok anlayışlı, dürüst ve tok gözlü biriydi. Onun için de karşısındaki öğrencinin milliyetine bakmadan, herkese eşit davranırdı. Hakikaten ‘baba ruhlu’ bir adamdı. Talebesini seven, ona bir şeyler öğretmek isteyen tam bir hocaydı.

S.: Daha sonra Fransa’ya gidip, orada da Lucien Simon ile çalıştınız. İkisi arasında bir karşılaştırma yapabilir misiniz? Hangisinden daha fazla yararlandınız?

C.: Ben, Çallı’dan da yararlandım, Hofmann’dan da, Simon’dan da; ancak sanatın öğretilen olan müspet yanlarından yararlandım.

S.: Yani, işin zenaatı ile ilgili olan kısmını öğrenip, ötesini kendiniz çözümlenmeye çalıştınız.

C.: Evet, zaten Hofmann'ın bir lakırtısı vardı; çok önemlidir, bunu size de söylemişimdir: “Bisiklete ilk bindiğiniz günü hatırlayın. Nasıldınız? Daha sonra, yürür gibi, koşar gibi bisiklete binmeye başladınız. Resimde de işçiliği, tekniği yendiğiniz zaman istediğinizi yapabilirsiniz.” Bu çok önemli bir şeydir.